

노래이야기

한겨레



소개글

목차

1	(한겨레 연재) 세상을 바꾼 노래 (~1950)	4
2	(한겨레 연재) 세상을 바꾼 노래 (1951~1960)	25
3	(한겨레 연재) 세상을 바꾼 노래 (1961~1970)	53
4	(한겨레 연재) 세상을 바꾼 노래 (1971~1980)	115
5	한국팝 사건, 사고 60년-1(1945~1975)(한겨레 연재)	163
6	한국팝 사건, 사고 60년-2(1976~2005)(한겨레연재)	209

빌리 홀리데이 〈스트레인지 프룻〉(1939년) ~ ‘인종폭력 광기’ 고발한 피울음

“화사한 남부의 목가적 풍경 속에/ 눈이 튀어나오고 입이 뒤틀려 (포플러 가지에 매달린 검은 몸뚱이)/ 달콤하고 청명한 목련 향기와/ 불현듯 코를 찌르는 살이 타는 냄새...”

에드가 앨런 포의 괴담 한 토막이 아니다. 로트레아몽의 잔혹시 구절도 아니다. 〈스트레인지 프룻〉의 노랫말은 차라리 사건기자의 르포르타주다. 백인우월주의자들이 고문하고 목 매달달아 죽인 흑인의 주검을 “남부의 나무에 열린 괴상한 열매”로 비유한 이 노래는 미국현대사의 치부인 인종차별 폭력의 참상을 소름 끼치도록 세밀하게 묘사한다. 대중음악의 정서적 임계점을 넘어서는 날카로운 단어들의 충격파는 그러나 빌리 홀리데이의 나직한 목소리와 맞닿는 순간 가슴을 먹먹하게 만드는 울림이 된다.

빌리 홀리데이의 〈스트레인지 프룻〉은 인종차별에 최초로 현대적이고 직접적으로 저항한 음악이다. 이전에도 인종차별을 소재로 한 노래는 있었다. 루이 암스트롱이 부른 〈블랙 앤 블루〉나 어빙 벌린이 만든 〈서퍼 타임〉이 대표적이다. 그러나 이 곡은 앞선 전례들을 순진한 동요로 만들어버렸다. 〈스트레인지 프룻〉은 감성이 아니라 각성에 부친 노래였다는 점에서 본질부터가 달랐다.

이 노래의 원작자는 뉴욕 브롱크스의 고등학교 교사였던 유대계 백인 애벌 미로폴이었다. 린치 현장의 기록사진에 충격을 받은 그는 1937년 루이스 앨런이란 필명으로 작품을 발표했다. 그의 악보에 생명을 불어 넣은 것이 홀리데이다. 1939년 1월, 뉴욕 최초의 인종개방 클럽인 ‘카페 소사이어티’에서 열린 초연은 그 자리에서 이미 팝음악의 전설이 되었다. 홀리데이는 곧바로 이 노래를 녹음하고 싶어했다. 그러나 논란을 두려워한 소속사 콜럼비아는 그의 제안을 거부했다. 결국 홀리데이는 인디레이블 코모도를 통해서야 레코드를 발매할 수 있었다. 1939년 4월 첫 번째 세션에서 빌리 할리데이는 최고의 버전을 만들어냈다.

비평가 요아힘 베렌트는 “재즈에서는 ‘무엇을’ 하느냐 보다 ‘어떻게’ 하느냐가 중요하다는 게 진리”라고 전제하곤 있다. 그리고 홀리데이가 바로 그 “진리의 화신”이라고 덧붙였다. 〈스트레인지 프룻〉은 마치 그 사실을 증명하기 위해 존재하는 것처럼 보인다. 홀리데이는 이 곡을, 치밀어 오르는 울분과 설움을 억지로 삼켜내고서야 겨우 목구멍 너머로 내놓을 수 있는, 고통스럽게 토해낸 한숨처럼 노래했다.

그의 해석에 원작자 미로폴도 감탄을 아끼지 않았다. “홀리데이는 누구와도 비교할 수 없는 스타일로 내가 이 노래에 바랐던 비탄과 충격의 질감을 완전하게 구체화시켰다.”

〈스트레인지 프룻〉은 예상대로 엄청난 논쟁을 불러 일으켰다. 하지만 홀리데이는 노래를 멈추지 않았다. 스스로 힘겨워하면서도 모든 공연 마지막에는 이 곡을 불렀다. 노래에 대한 논란이 아니라 노래에 담긴 아픔을 두려워했지만 그조차도 끝내 떨쳐냈던 것이다. 홀리데이는, 적어도 이 노래에 관한 한, 위대한 가수 이전에 용감한 인간이었다. 불운한 시대에 태어나 불행한 인생을 살아야 했던 그는, 비평가 랠프 글리슨의 말처럼 “인생을 통해 〈스트레인지 프룻〉의 가사를 체화” 했던 것이다. 뒷날 유색인종/여성/동성애자라는 이름의 ‘괴상한 열매’ 들이 천부의 인권을 외치며 거리에 섰을 때, 사람들의 가슴마다에 이 노래가 흐르고 있었다.

마음을 울리는 노래는 세상에 많다. 하지만 영혼까지 흐느끼게 하는 곡은 흔치 않다. 빌리 홀리데이의 〈스트레인지 프룻〉이 그런 노래다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.

베시 스미스의 〈세인트루이스 블루스〉 (1925년) ~ 블루스로 토해낸 흑인여성의 운명

“아일랜드인은 유럽의 검둥이고, 더블린 사람은 아일랜드의 검둥이니까.”

더블린의 후락한 뒷골목을 배경으로 한 영화 〈커미트먼트〉(1991, 앨런 파커 감독)에서 레코드 제작자를 꿈꾸는 주인공은 자신들이 흑인음악을 ‘연주해야만 하는’ 이유를 그렇게 풀이했다. 그 표현을 빌리면 1920년대 블루스 초창기의 유명한 가수들이 죄다 여성이었던 까닭을 설명할 수 있다. ‘흑인여성은 검둥이 중의 검둥이었기 때문’이다. 블루스는 인종차별로 억압받은 미국 흑인역사의 산물이었고, 흑인여성은 거기에 성차별의 중압까지 부과받은 열등한 피조물이었던 것이다.

1920년대 최고의 가수였고 현재까지도 가장 위대한 보컬리스트의 하나로 꼽히는 베시 스미스(1894~1937)는 인생을 통해 블루스를 살았던 인물이다. 1923년 80만장이 팔려나간 싱글 〈다운하티드 블루스〉로 파산 직전의 ‘콜럼비아’ 레코드사를 기사화생시키며 극적으로 데뷔한 스미스는 당대 가장 성공한 흑인 예술가였다. 후대의 영향력도 거대하다. 빌리 홀리데이, 마할리아 잭슨, 아레사 프랭클린, 재니스 조플린- 각각 재즈, 가스펠, 솔, 록을 대표하는 최고의 여성 보컬리스트들이 하나같이 그를 영감의 원천으로 꼽았을 정도다. 풍부한 성량과 세밀한 표현력을 동시에 갖춘 스미스의 보컬은 블루스의 미묘한 본질, 즐거운 노래에도 눈물이 담겨 있고 슬픈 노래에도 낙관이 실려 있는 운명적 아이러니를 감동적으로 설득한 궁극의 목소리였던 것이다.

〈세인트루이스 블루스〉는 베시 스미스 최고의 노래일 뿐만 아니라, “재즈의 〈햄릿〉”이라 불리는, 더블유시 핸디 원작에 대한 가장 이상적인 해석이다. 주지하다시피, 1920년대는 아직 블루스와 재즈가 개별적인 장르로 완전히 분기하지 않은 상태였다. 스미스의 존재가 그 경계를 나눴다. 그래서 프로듀서 존 해먼드는 그의 노래가 “오늘날 블루스의 바로 그것”이라고 평했다. 스미스의 노래는 구전으로만 남은 영가, 블루스, 재즈 사이의 근원적 동질성과 상호 영향관계에 대한 로제타스톤이다. 또한 〈세인트루이스 블루스〉는, ‘블루스의 어머니’ 마 레이니에게 발탁된 스미스가 ‘블루스의 아버지’ 핸디의 곡을 통해 ‘블루스의 여왕’에 등극했음을 보여주는, ‘고전 블루스’ 가계도의 꼭짓점이기도 하다.

스티븐 스피버그의 영화로도 유명한 소설 〈컬러 퍼플〉의 작가 앨리스 워커는 여성 블루스 가수, 특히 베시 스미스에게서 창조적 자극을 받았다고 밝힌 바 있다. 그 작품에는 스미스를 모델로 한 캐릭터가 등장하기도 한다. 그러나 인생은 소설과 다르다. 스미스의 말년은 초라하고 비참했다. 자신이 사랑한 남성들에게 모든 것을 쏟아 부었던 그는 거의 아무것도 가진 게 없이 세상을 떠났다. 남편이었다는 자가 장례식 기금을 챙겨 사라지는 바람에 그의 무덤이 묘석도 없이 30년 이상 버려져 있었다는 대목에는 말문조차 막힌다.

베시 스미스는 흑인이었고 여성이었다. 그것은 그가 끝내 벗어나지 못한 원죄의 굴레였다. 그가 동명의 단

편영화 〈세인트루이스 블루스〉에서 노래와 연기로 새겨 넣은 장면은 바로 자신의 인생이었던 것이다.(영화 〈세인트루이스 블루스〉는 외국의 유명 유시시 사이트에서 쉽게 찾아볼 수 있다.)

 PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.

 PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.

Bessie Smith

Glenn Miller Band

지미 로저스의 〈티 포 텍사스〉(1927년) ~ 컨트리 음악, ‘백인의 블루스’로 등극하다

교통수단의 발달이 초창기 미국 대중음악의 발전에 미친 영향은, 오늘날 인터넷이라는 소통 수단이 음악의 유통 방식을 변화시킨 것에 비할 만큼 지대했다. 레코드와 라디오의 발명 이전에는 교통수단이 곧 통신수단이었기 때문이다. 악보에 채록된 적도 없는 국지적 민속음악이 지역 경계선을 넘어서는 길은 사람의 이동과 함께 전파하는 방법뿐이었다.

재즈의 발상지 뉴올리언스와 블루스의 본고장 미시시피 유역이 수로교통의 오랜 요지였다는 점은 그 명백한 증거다. 20세기 초에 등장한 새로운 음악 형식들은 각지에서 모여든 사람들의 상호교류 속에서 발견되고 발전된 것이었다. 그래서, 컨트리 음악사상 최초의 스타인 지미 로저스가 기관차 제동수 출신이라는 사실에는 필연성마저 내포된 것처럼 보인다. 로저스에게 기관차는, 마크 트웨인에게 증기선이 그러했듯, 창작의 세계와 소통하는 전위였다.

지미 로저스(1897~1933)는 흔히 ‘컨트리 음악의 아버지’로 불린다. 각지를 떠돌며 만난 사람들로부터 다양한 음악적 자양분을 흡수하여 독자적 스타일로 뿌리를 내린 그는 무엇보다, ‘백인의 블루스’로서 컨트리 음악의 전범을 마련했다는 점에서 중요한 존재다. 낡은 구전가요나 스탠더드 넘버를 반복해 녹음하던 당시 가수들의 관행과 달리, 로저스는 자작곡을 통해 개인적 경험과 독자적 느낌을 살리는 데 주력했다. 그의 연주 패턴과 노랫말과 창법이 고스란히 컨트리 음악의 교본으로서 독보적인 영향력을 행사할 수

있었던 근거다. 그래서 1961년 ‘컨트리 음악 명예의 전당’은 지미 로저스를 그 첫 번째 헌액자로 선정하며 “모든 것을 시작한 인물”이라는 찬사를 바쳤던 것이다.

1927년 11월, 로저스의 생애 두 번째 녹음 세션에서 탄생한 〈티 포 텍사스〉는 그 ‘모든 것을 시작한 노래’였다. 50만 장이 팔려나간 이 곡은 로저스를 스타덤에 올려놓았을 뿐만 아니라, 유럽의 요들 테크닉과 흑인의 팔세토 발성을 결합시킨 그 특유의 창법을 처음 선보였던 작품이기도 하다. 이 노래의 다른 제목인 〈블루 요들 넘버 원〉은 로저스의 독특한 창법을 가리키는 명칭에서 유래한 것이다. 그는 총 13편의 ‘블루 요들’ 연작을 발표하여 컨트리 음악의 고전적 스타일을 완성시켰고 전례가 없는 대중적 성공을 누렸다. 시리즈의 아홉 번째 노래 〈스탠딩 온 더 코너〉(1930년)에서는 당대 최고의 재즈 연주자 루이 암스트롱과 역사적인 협연을 펼치기도 했다. 비평가 피터 구렐닉이 “당대의 신화적 인물이라는 측면에서 그의 영향력에 필적할 만한 인물은 베이브 루스 그리고 뒷날의 엘비스 프레슬리밖에 없다”고 단언한 것도 과장이 아니다.

지미 로저스가 ‘가난의 질병’이라는 결핵으로 세상을 떠났다는 점은 어떤 드라마보다 극적인 인생의 아이러니다. 기관차는 그의 음악적 재능을 전진시킨 원동인 동시에 비극적 최후를 촉진시킨 원인이기도 했던 것이다. 클린트 이스트우드가 감독하고 주연한 〈홍키통크 맨〉(1982년)은, 느슨하게나마, 그의 죽음을 모티프로 각색한 영화다. 컨트리 앨범을 발표하기도 했던 ‘뮤지션 이스트우드’는 극중에서 직접 노래도 불렀지만, 현명하게도, 지미 로저스의 요들 창법을 흉내내는 따위의 무모한 시도는 하지 않았다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



루이 암스트롱의 〈웨스트 엔드 블루스〉(1928년) ~ ‘재즈’의 우주에 질서를 부여하다

1999년 미국의 시사주간지 <타임>은 20세기를 결산하며 “금세기 가장 중요한 인물 100인”을 선정했다. 비슷한 시기 <라이프>도 새 천년을 앞두고 “밀레니엄을 만들어온 100인”의 리스트를 공개했다. 비틀스를 위시한 몇몇 대중음악가의 이름이 명단에 올라 있었다. 그러나 양쪽 모두에서 언급된 인물은 오직 한 사람뿐이었다. 루이 암스트롱. 그에 대해 <타임>은 “(이고르) 스트라빈스키, (파블로) 피카소, (제임스) 조이스와 나란히 언급될 수 있는 극소수 인물 가운데 하나”라고 했고, <라이프>는 “그의 즉흥연주 능력과 기교적 탁월함이 재즈를 규정했다”고 평했다.

루이 암스트롱(1901~1971)은 재즈 역사상 최초의 위대한 솔로리스트였다. 그 말은 곧, 그가 재즈를 ‘재즈답게’ 만든 최초의 혁신가라는 의미이기도 하다. 재즈는 악기와 악곡을 통제하는 냉철한 이성과 그것을 정서적으로 치환해내는 뜨거운 감성 사이의 균형 감각을 전제로 하는 고도의 창조행위다. 그 표준을 제시한 인물이 암스트롱이었다. 그래서 <타임>은 “아폴로와 디오니소스가 뉴올리언스 출신 천재의 격렬한 내적 세계에서 만났다”고 덧붙이기도 했다. 〈웨스트 엔드 블루스〉가 바로 그 전범이다.

스승이었던 킹 올리버의 곡을 연주한, 암스트롱의 1928년 버전 〈웨스트 엔드 블루스〉는 많은 비평가들이

“본격적인 재즈 역사의 시발점”으로 꼽는 작품이다. 카덴차 스타일의 짧은 독주로 시작하는 도입부부터가 신기원이었다. 엘 하인스의 아름다운 피아노 연주에 이어지는 암스트롱의 마지막 리드 파트는 재즈 솔로의 형식과 구조에 새로운 기준을 제시한 명연이었다. 잔잔하게 넘실대는 스윙 리듬, 치밀하게 축조된 솔로 연주, 노래하기의 새로운 방향을 제시한 스캇 창법에 이르기까지, 3분을 겨우 넘는 단출한 연주 시간 동안 암스트롱은 재즈의 우주에 창세기적 질서를 부여하는 거대한 흔적을 남겼던 것이다.

〈웨스트 엔드 블루스〉를 통해 루이 암스트롱이 제시한 음악적 비전의 영향력은 재즈에만 국한된 것이 아니다. 무엇보다 그가 악기를 통해 인간을 드러낸 방식은 이후 20세기의 대중음악 전체에 영감을 주었다.

‘스미소니언 연구소’의 대중문화 책임자였던 빌리 마틴은 “루이 암스트롱이 20세기를 만들었다는 것을 확신한다”고 했을 정도다. 실제로 암스트롱은 베시 스미스의 〈세인트루이스 블루스〉와 지미 로저스의 〈블루 요들 넘버 나인〉에서, 그리고 빙 크로스비와의 협연작들을 통해 줄곧 블루스와 컨트리와 팝을 아우르는 ‘20세기 대중음악의 허브’로 기능했다.

‘로큰롤 명예의 전당’이 〈웨스트 엔드 블루스〉를 “로큰롤 역사를 만들어온 노래” 가운데 하나로 꼽은 것은 그에 대한 상징적인 헌사나 다름없다. 대중적인 스타일에 치우쳤던 루이 암스트롱의 후기 활동은 오늘날에도 평가가 엇갈린다. 하지만 그런 이유로 암스트롱이 견뎌야 했던 혹독한 차별의 세월과 그 속에서 창조해낸 음악적 유산을 외면할 수는 없다. 〈왓 어 원더풀 월드〉의 낙관적 메시지는 지난한 여정을 마친 자의 여유를 통해서나 가능한 것이다. 그 앞에서 대중융합적이라는 비판의 칼날을 들이대는 것은 세상을 바꾼 거장에 대한 예의가 아니다.

 PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.

 PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.

Louis Armstrong

Ethel Waters

레드벨리의 〈미드나이트 스페셜〉(1934년) ~ 감옥에서 건진 미국 민요 ‘불멸의 노래’
되다

감옥은 시간이 정체된 곳이다. 사회로의 포섭을 위해 사회로부터 배제된 사람들이 변화 없는 일상을 보낸다. 그래서 ‘쇼생크’ 교도소의 수감자들은 이미 수십 번이나 돌려본 리타 헤이워스 영화에 매번 시사회와 같은 열광을 보낼 수 있었던 것이다. 미국 포크음악의 보존과 전승에 결정적인 역할을 한 민속학자 존 로맥스가 구전가요들을 녹음하기 위해 교도소를 찾은 이유도 거기에 있었다. 최대한 원형에 가까운 상태로 머물러 있는 음악을 수집하기 위해서였다.

1933년 로맥스에게 ‘발견’ 되었을 때, 허디 레드베터는 폭력상해죄로 복역 중이었다. 본명보다 레드벨리(188?~1949)라는 애칭으로 더 잘 알려진 그는 타고난 음악재능과 방대한 레퍼토리로 로맥스를 사로잡았다. 블루스와 컨트리의 뿌리였다고 할 노동요, 영가, 춤곡, 동요의 원형질들이 그의 기억 속에 고스란히 보존되어 있었던 것이다. 권위 있는 음악지 <롤링 스톤>이 레드벨리를 일컬어 “현대 세계와 민속 전통 사이의 가장 중요한 연결고리 가운데 하나” 라고 평한 것은 그 때문이다.

<미드나이트 스페셜>은 1935년 형기를 마치고 나온 후 레드벨리가 남긴 수많은 노래들 가운데서도 가장 유명한 곡의 하나다. 이미 1920년대부터 이 노래를 불러왔던 레드벨리는 몇 가지 다른 버전을 남겼는데, 그 가운데 가장 유명한 것은 당시 최고의 가스펠 그룹이었던 ‘골든 게이트 콰텟’ 과 함께한 녹음이다. 그의 노래들 대부분이 그렇듯, 전승가요를 편곡한 이 곡은 소위 ‘프리즌 블루스’ 라는 고전적 하위 장르의 상징적인 작품이기도 하다. 영어의 몸이 된 처지와 ‘야간특급’ 열차의 불빛을 극적으로 대비시킨 노랫말에, 불완전한 형식의 블루스 악곡을 엮은 이 곡은 그 자체로 음악사의 ‘미싱 링크’ 를 메우는 살아있는 화석인 것이다.

너바나의 유작 <언플러그드 인 뉴욕>(1994)에서 커트 코베인은 “가장 좋아하는 퍼포머의 노래” 라는 소개와 함께 레드벨리의 곡을 연주했다. 그 곡 <웨어 디드 유 슬립 라스트 나이트>를 통해 당대의 젊은이들이 그 이름을 알게 되기까지 레드벨리는 오랫동안 대중의 기억에서 사라져 있었다. 비슷한 시기에 (때로는 함께) 활동했던 우디 거스리가 미국 ‘모던포크의 아버지’ 로 명성을 남긴데 비하면 초라한 위상이다. 반면에, 아이러니하게도, 미지의 과거로 사라질 뻔했던 무수한 고전민요들은 레드벨리의 기억 속에 봉인된 덕으로 영원히 살아남을 수 있었다. 프랭크 시나트라에서 아바를 거쳐 유투에 이르기까지, 댄스 팝 가수에서 펑크 록 밴드까지, 장르와 시대를 불문한 수많은 이들이 레드벨리의 노래를 리메이크했다. <굿나이트 아이린>, <록 아일랜드 라인>, <하우스 오브 더 라이징 선> 등은 그가 남긴 유산의 작은 일부분에 불과하다.

사랑에 관한 최고의 노래들이 실연에 상심한 이들에게서 나온 것이라면, 인생에 관한 최고의 노래들은 그것의 쓴맛을 경험한 이들에게서 나왔다고 할 것이다. 감옥을 들락거리며 롤러코스터 같은 삶의 궤적을 질

주했던 레드벨리의 노래가 오늘날에도 여전히 생존할 수 있는 힘 또한 그로부터 비롯한 것일 터다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



로버트 존슨의 ‘크로스 로드 블루스’ (1936년) ~ 흑인노예의 율조림, 위대한 유산으로

로버트 존슨(1911~1938)은 대중음악사상 가장 큰 미스터리라고 할 인물이다. ‘델타 블루스(혹은 컨트리 블루스)의 제왕’으로 불리는 명성과 달리 그 생애에 관해 알려진 내용은 극히 제한적이고, 그나마도 오싹한 전설과 끔찍한 구설 사이에 놓인 것이 대부분이다. 악마에게 영혼을 판 대가로 불가사의한 음악적 재능을 얻었다는 소문이 파다했을 정도다. 따지고 보면 영혼매매 전설의 원조는 로버트 존슨이 아니다. 코엔 형제가 영화 <오! 형제여 어디에 있는가>(2000년)에서도 다루었다시피, 토미 존슨이라는 동시대 블루스 뮤지션의 자술에서 비롯한 것이었다. 그럼에도 불구하고 로버트 존슨이 그 주술적 신화의 음침한 거래당사자로 끊임없이 소환되는 이유는 베일에 싸인 짧은 생애와 시대를 앞서간 음악 때문이다.

악마를 소재로 한 곡들을 즐겨 불렀다는 점도 로버트 존슨의 전설을 부추긴 요인이다. 비평가 그레이일 마커스는 그것이, 블루스의 탄생 배경이기도 한, 미국현대사의 어두운 면과 맞닿아 있는 메타포라고 분석했다. 존슨의 노래들이 “여타 미국 예술가들은 표현한 전례가 거의 없는 직접적인 방식으로 공포와 두려움을

다루었다”는 것이다. 〈크로스 로드 블루스〉는 바로 그 어두운 감정의 체화라는 측면에서 로버트 존슨을 상징하는 곡이다.

〈크로스 로드 블루스〉는 1936년 11월23일부터 사흘간 진행된 로버트 존슨 최초의 녹음 세션에서 탄생했다. 어스름 무렵의 교차로에서 악마와 조우한다는 이 곡의 내용은 부두교의 무속신앙과 기독교의 ‘파우스트’적 모티프가 혼재한 것이다. 블루스가 흑백인종 간의 문화적 교차로에서 탄생한 것과 마찬가지로. 여기서 존슨이 들려준 격렬한 팔세토 보컬과 (문자 그대로) 신들린 기타연주는 대중음악사의 혁명적 전환점이기도 했다. 델타 블루스가 시카고 블루스로 이양하는 양상-어쿠스틱에서 일렉트릭으로, 남부 시골에서 북부 도시로 확장된 과정이 그 속에 생생한 흔적을 남기고 있기 때문이다. 그것은 궁극적으로, 비참한 흑인노예의 율조림에서 위대한 음악가의 유물로 승화한, 블루스의 음악사적 의미가 교차한 지점이었다.

로버트 존슨은 평생 단 두 번의 녹음세션을 통해 불과 29곡을 남겼을 뿐이다. 게다가 그 곡들 전부가 세상에 공개된 것은 사후 30년도 지난 시점이었다. 그럼에도 불구하고 존슨은 역사상 가장 영향력 있는 뮤지션 가운데 하나로 꼽힌다. 머디 워터스와 키스 리처즈(롤링 스톤즈), 에릭 클랩튼과 지미 페이지(레드 제플린)가 이구동성으로 그를 “가장 위대한 블루스 연주자”라 칭송했다. 실제로 머디 워터스는 로버트 존슨을 카피하는 것으로 경력을 시작했고, 에릭 클랩튼은 온전히 존슨의 곡들로만 채워진 헌정앨범 〈미 앤 미스터 존슨〉(2004)을 발표하기도 했다.

국내에서도 히트했던 영화 〈스트리트 오브 파이어〉의 감독 월터 힐은 젊은 기타 연주자가 로버트 존슨의 미발표곡을 찾아 나선다는 줄거리의 〈크로스로즈〉(1986)를 연출한 바 있다. 악마에게 영혼을 걸고 연주대결을 펼치는 이 영화의 클라이맥스는 예술을 가장한 사기와 음악을 변명한 상품이 판치는 물질적 세상에 대한 우화처럼 보인다. 로버트 존슨이 남긴 또 다른 유산이다.

 PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.

 PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.

베니 굿맨 밴드의 〈싱 싱 싱〉(1938년) ~ 재즈, 미 주류음악계 화려한 신고식

〈위대한 개츠비〉의 작가 스코트 피츠제럴드는 소설의 배경이기도 했던 1920년대를 ‘재즈의 시대’라고 칭했다. 1차 세계대전의 종결과 함께 찾아온 경제적 번영과 사회적 활기를 당대의 유행음악으로 급부상한 재즈의 사운드에 빚댄 것이다. 그러나 보편적 기준에서 재즈의 전성기는 ‘스윙의 시대’ 1930년대다. 오케스트라를 방불케 하는 빅밴드들이 흥겨운 리듬을 연주했던 그때, 재즈는 마지막으로 넓은 대중적 성공을 누렸고 처음으로 깊은 음악적 가치를 공인받았다.

1930년대는 한편으로, 존 스타인벡의 소설과 도로시아 랭의 사진을 통해 각인된 대공황의 시기이기도 했다. 미국 현대사의 가장 비참하고 가혹했던 시련기에 가장 크고 화려한 형태의 재즈악단인 빅밴드가 등장했다는 사실은 그래서 얼핏 아이러니처럼 보인다. 그러나 역사학자 앨런 브링클리의 분석에서 그것은 외려 당연한 현상이었다. “미국의 사회적 가치관은 대공황을 맞아 그리 큰 변화를 겪지 않았다. 많은 사람들은 익숙한 사고와 목표에 더욱 더 집착하며 어려운 시기에 대응” 했기 때문이다. 재즈학자 마셜 스텐스의 말마따나, 애초부터 빅밴드는 “미국인의 큰 것에 대한 애착의 결과” 였던 것이다. 빅밴드의 쾌활한 스윙은 고단한 현실에 찌든 보통사람들에게 달콤한 휴식을 제공한 도피처였고, 베니 굿맨 밴드의 〈싱 싱 싱〉은 그 시대 민중에 투여된 가장 강력한 플라시보였다.

베니 굿맨(1909~1986)은 ‘스윙의 제왕’이라는 애칭에서도 짐작할 수 있듯이, 당대 가장 성공한 밴드 리더였다. 예술적 명성과 사회적 명망을 한 손에 거머쥔 그는 1938년 1월 16일에 그 경력의 정점에 올랐다. 역사적인 ‘카네기 홀’ 콘서트를 통해서였다.

굿맨과 그 악단이 대중음악가로서는 사상 최초로 ‘고전음악의 전당’에 입성하며 음악사를 새로 쓴 것이다. 재즈가 미국 주류음악계에 공식 데뷔한 그날, 베니 굿맨 밴드가 정규 프로그램의 마지막으로 연주한 곡이 바로 〈싱 싱 싱〉이었다. 기념비적인 클라이맥스였다.

본래 루이스 프리마의 1936년 작품인 이 곡을 유명하게 만든 것은 베니 굿맨 밴드의 음반들이었다. 12분에 달하는 확장 버전으로 연주된 ‘카네기 홀’ 콘서트 실황녹음은 그 중 단연 최고로 꼽힌다. 특히, 여기서 진 크루파의 드럼과 제스 스테이시의 피아노가 들려준 솔로는 재즈 역사에 길이 남을 명연으로 평가 받는다. 더불어 극적인 것은, 이 실황녹음의 원본 테이프(사진)가 무려 12년 동안이나 분실상태에 있었다는 사실이다. 재즈 역사의 획기적인 사건이 전설 속으로 사라질 뻔했던 것이다.

베니 굿맨의 ‘카네기 홀’ 공연은 고전음악의 본향인 유럽에서 먼저 평가를 받은 재즈가 고향인 미국에서도 마침내 그 가치를 인정받기 시작했음을 보여준 획기적 전환점이었다. 또한, 다른 인종과의 협연을 금

기시하던 분리의 장벽을 깨고, 보수적인 상류무대에 흑인 연주자들을 올림으로써 인종차별에 눈먼 동시대 인들을 개안시킨 선구적 사건이기도 했다. 1938년 1월 16일의 몹시 추웠던 일요일 저녁, 베니 굿맨 밴드가 연주한 ‘싱 싱 싱’ 과 그것을 향한 관객들의 갈채는 두 시간의 공연 동안 세상이 조금이나마 더 나은 곳으로 바뀌었음을 알린 신호음이었던 것이다.

 PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.

 PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.

"Aurex Jazz Festival", Sep.3,1980 at Budokan

프랭크 시나트라 <올 오어 너싱 앳 올> (1939년) ~ 소녀들의 열광 끌어낸 재발매 앨범

자본주의의 가장 첨예한 전선인 미국에서는 예술분야 종사자들도 노조활동을 통한 이윤추구에 적극적이다. 최근 미국작가노조의 파업이 그 단적인 예다. 음악계라고 다르지 않다. ‘미국음악가연맹’은 1896년 설립된 이래 지금까지 두 차례의 대대적인 파업을 감행한 바 있다. 1942년 8월부터 1943년 말(일부 레코드 회사와는 1944년)까지 이어진 1차와 1948년의 2차 파업이다. 역사상 가장 강력한 지도력을 발휘했던 노조위원장 제임스 페트릴로가 매번 파업을 주도했고, 그때마다 노조 소속 음악가들의 연주 활동을 전면 금지했다. 그 때문에 음악가 노조의 파업은 이른바 ‘페트릴로 금지령’이라 불린다.

1차 ‘페트릴로 금지령’은 음반판매량의 증가가 레코드회사와 라디오 방송국의 배만 불린다는 주장에서 시작하였다. 공연활동의 기회와 방송에서의 라이브 연주가 줄어들면서 연주인들의 기회가 제한당하고 있다는 것이었다. 흥미로운 것은 파업의 여파로 새로운 풍경이 나타났다는 점이다. 새로운 음반제작이 불가능해짐에 따라 기출시작의 재발매가 속출했고 악기 연주자가 필요없는 아카펠라 음악이 유행했던 것이다. 그것은 근본적으로 레코드회사들의 궁여지책에서 비롯했지만 어떤 이들에게는 또다른 기회를 제공하기도 했다. 요컨대, 프랭크 시나트라의 경우가 그렇다. 1943년 당시 프랭크 시나트라(1915~1998)는 메이저회사인 컬럼비아와 계약을 맺으면서 스타덤을 목전에 두고 있었다. 그러나 음악가노조의 파업이 그의 발목을 잡

았다. 몸이 단 시나트라와 컬럼비아는 고심 끝에 기존 음반이라도 재발매해야 한다는 결정을 내렸다. 시나트라가 해리 제임스 오케스트라의 일원으로 1939년 발표했던 〈올 오어 너싱 앳 올〉이다. 처음 발표했을 당시 유명 라이브클럽(빅토르 위고 카페)의 매니저로부터 “파리 한 마리의 관심도 끌지 못할 것”이라는 혹평을 받기까지 했던 곡이지만 아무것도 하지 않는 것보다는 낫다는 판단이 앞섰다.

인생이 흥미로운 것은 어떤 방향으로 진행될지 알 수 없기 때문이다. 1939년 녹음을 손끝 하나 대지 않고 고스란히 재발매한 〈올 오어 너싱 앳 올〉은 누구도 기대하지 못한 대히트를 기록했다. 경쟁상대가 많지 않았다는 정황적 요인이 작용하기도 했지만 시나트라의 개인적 매력이 새로운 세대에게 받아들여지기 시작했다는 점이 더욱 주효했다. 평이한 스탠더드 팝 스타일의 〈올 오어 너싱 앳 올〉은 시나트라의 감미로운 목소리를 통해 좀더 로맨틱한 경지로 올라설 수 있었다. 그리고 그에 힘입어 프랭크 시나트라는 소녀 팬들의 폭동에 가까운 열광을 끌어낸 최초의 스타로 등극했던 것이다.

〈올 오어 너싱 앳 올〉은 프랭크 시나트라의 전성시대 개막을 알린 ‘슬리퍼 히트’ (예상치 않은 성공작)였다. 더불어 “사랑에 관한 한, 모든 것이 아니면 아무것도 아니다. 그 중간이란 있을 수 없다”는 노랫말은 악명 높은 바람둥이로서 프랭크 시나트라의 개인사를 예견한 것이기도 했다. ‘세기의 목소리’로 불린 ‘20세기 최고의 엔터테이너’의 화려한 경력은 그렇게 시작되었다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



주디 갈란드의 〈오버 더 레인보〉 (1939) ~ 70년이 지나도 지지 않는 ‘무지개’

“영화 역사상 가장 위대한 해” 였다는 1939년의 필모그래피에서 ‘가장 뛰어난 작품’ 을 골라내라는 것은 깨물어 아프지 않은 손가락을 내놓으라는 말과 비슷하다. 그럼에도 불구하고 굳이 하나를 선택하도록 강요받는다면 아마도 비평가들은 장 르누아르 감독의 〈게임의 규칙〉을, 관객들은 클라크 게이블과 비비안 리 주연의 〈바람과 함께 사라지다〉를 먼저 떠올릴 것이다.

하지만 ‘가장 기억에 남는 영화’ 라면 얘기가 다르다. 〈오즈의 마법사〉가 첫손에 꼽힐 게 분명하기 때문이다. 〈오버 더 레인보우〉가 담겨있다는 이유만으로 충분하다. 미국레코딩산업협회가 “20세기 최고의 노래” 로, 미국영화연구소가 “20세기 최고의 영화음악” 으로 선정한 바 있는 〈오버 더 레인보우〉는 〈오즈의 마법사〉와 주디 갈란드를 불멸의 아이콘으로 각인시킨 마법이었다.

〈오즈의 마법사〉에 출연했을 당시 주디 갈란드(1922~1969)는 17살에 불과했다. 이후 47살에 이른 죽음을 맞이할 때까지 그는 한 순간의 예외도 없이 〈오버 더 레인보우〉의 그늘 속에서 살아야만 했다. 그러나 불평은 없었다. 프랭크 시나트라가 대표곡 〈마이 웨이〉를 족쇄처럼 여겼던 것과는 달리, 갈란드는 그 노래를 평생의 동반자로 간주했다. 〈오버 더 레인보우〉를 “수도 없이 불렀지만 여전히 내 마음 가장 가까운 곳에는 그 노래가 있다” 고 했다. 그는 심지어 노래를 변주하는 것조차도 금기시했다. 영화 속의 도로시가 그랬던 것처럼, 무대 위의 갈란드는 언제나 원전악보를 그대로 재현하는 데 전력을 기울였다. 수많은 가수들에 의해 불렀음에도 불구하고 〈오버 더 레인보우〉가 ‘주디 갈란드의 노래’ 로 우선시되는 이유다.

아이러니한 것은 주디 갈란드의 강렬한 존재감 때문에 〈오버 더 레인보우〉가 원작자들의 의도와는 완전히 다른 노래로 인식되었다는 사실이다. 공개적인 좌파였던 작곡가 해롤드 알렌과 작사가 에드가 하버그는 이 노래를 프랭클린 루스벨트 대통령의 ‘뉴딜 정책’ 에 대한 기대감의 표현이라 간주했다. 특히, 대공황기의 최대 히트곡 가운데 하나인 〈브라더, 캔 유 기브 미 어 다임?〉에서 이미 좌파적 이상을 피력한 바 있었던, 하버그는 달콤한 노랫말 사이에 정치적 메타포를 심기 위해 고심했다. 그런데 주디 갈란드의 앳된 목소리와 이웃집 소녀 이미지가 달콤함을 돋보이게 만든 나머지 〈오버 더 레인보우〉를 동화 같은 꿈의 세계로 이월시키고 말았던 것이다.

그것은 역설적으로 〈오버 더 레인보우〉의 가치를 방증한다. 노래의 생명력은 그 자체로 유효하기 때문이다. 90년대 이후로만도 에바 캐시디의 리메이크 버전, 임펠리테리의 연주곡 버전, 이스라엘 카마카위윌레의 메들리 버전이 〈오버 더 레인보우〉에 새로운 관객을 끌어 모았다. 동화극의 배경음악인 동시에 동성

애자 클럽의 찬가로 불리는 노래는 흔치 않다. 〈오버 더 레인보우〉의 힘이다.

인기 있는 노래와 가치 있는 노래가 항상 일치하는 것은 아니다. 하지만 시대를 초월해서 변함없는 인기를 누리는 노래라면 그 자체로 가치를 입증한 것이라고 말할 수 있다. 평생 〈오버 더 레인보우〉를 품고 살아야 했던 주디 갈란드의 숙명 또한 그럴만한 가치가 있었다고 판명된 것이다.

 PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.

 PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.

우디 거스리의 〈디스 랜드 이즈 유어 랜드〉 (1944년) ~ 맹목적 애국보다 더 애국적인 비판

집단의 내부적 통합에 사용될 때 노래는 강력한 결속력을 발휘한다. 국가, 군가, 교가의 존재 이유다.

‘9·11 테러’ 여파 속의 미국에서 특정한 노래들이 반복해서 불렸고 들렸던 연유도 거기에 있다. 통합의 도구로서 노래의 사회적 기능을 작동시켰던 것이다. 우디 거스리의 〈디스 랜드 이즈 유어 랜드〉는, 어빙 벌린의 〈갓 블레스 아메리카〉(1938)와 함께, 당시 가장 빈번하게 선택된 노래였다.

아이러니한 사실은, 〈디스 랜드 이즈 유어 랜드〉가 본래 〈갓 블레스 아메리카〉를 비판하기 위해 만들어진 노래였다는 점이다. 우디 거스리는 어빙 벌린의 노래가 현실과 동떨어진 퇴행적 이상주의에 불과하다고 생각했다. 음악사학자 리처드 크로포드에 따르면 거스리는 그것이 “사회적 불평등을 마치 신의 뜻인양 호도했다”고 여겼다. 그래서 1940년, 기존 민속음악에 가사를 붙여 처음 이 노래를 만들었을 때에는 제목도 〈갓 블레스 아메리카 포 미〉라고 칭했을 정도였다. 이후 시간을 거치며 새로운 멜로디와 제목을 붙인 〈디스 랜드 이즈 유어 랜드〉를 탄생시켰지만 거스리의 초심은 변하지 않았다. 저명한 저널리스트이자 영화 〈프라이머리 컬러스〉의 원작소설가인 조 클라인이 집필한 전기에 따르면, 가장 신랄한 문장이 담긴 6절에서 거스리는 〈갓 블레스 아메리카〉를 대놓고 반박하기도 했다. “어느 햇살 밝은 아침의 침탑 그늘 속/구호소 옆에서 나는 내 이웃들을 보았다/그들이 굶주린 채 서 있는 동안/나는 거기 서서 의문했다/이것이

신이 아메리카에 내린 축복인지를”

실상, 요즘은 그 노랫말을 직접 확인하기가 쉽지 않다. 일반적으로 널리 알려진 것은 3절까지 뿐이다. 우디 거스리 본인이 끊임없이 가사를 바꿔 불렀던 때문이기도 하지만 거기에 담긴 비판적 정서를 부담스러워 한 사람들의 (미필적 고의에 의한) 배제가 더 큰 이유였다. 그러나 역사는 거스리의 비판이 국가를 위한 보다 순수한 애정의 발로였다는 사실을 기억하고 있다.

오늘날 우디 거스리(1912~1967)는 “모던포크의 아버지”라는 애칭으로 불린다. ‘로큰롤 명예의 전당’은 그가 “민속음악을 사회적 저항과 관찰의 수단으로 전환시켰다”고 평했다. “밥 딜런과 브루스 스프링스틴이 나아갈 길을 개척했다”는 것이다. 그런 업적은 그의 출신 배경과도 무관치 않다. 존 스타인벡이 소설 〈분노의 포도〉를 통해 고발한 1930년대의 대공황은 거스리가 체험한 현실이었다. 그는 모래폭풍을 피해 고향을 떠난 오키(오클라호마 사람)였으며 수많은 톰 조드(〈분노의 포도〉의 주인공)들 가운데 하나였던 것이다. 민속학자 앨런 로맥스에게 발견되어 레코딩 제의를 받은 계기도 노동자들을 위한 ‘〈분노의 포도〉 저녁 콘서트’였다. 자신의 기타에 “이 기계가 파시스트를 제거한다”는 문구를 새겨 넣었던 무산계급자 거스리는 그렇게 세상과 만났다.

〈디스 랜드 이즈 유어 랜드〉는 맹목적인 애국의 노래가 아니라는 점에서 〈갓 블레스 아메리카〉와 본질적으로 다르다. 노랫사의 〈광야에서〉가 정수라의 〈아! 대한민국〉과 같을 수 없는 이유와 마찬가지로. 부자들만의 전유적 위법행위들을 자행했던 사람이 유력한 대통령 후보로 꿈히는 마당에 그 차이가 무슨 대수냐고 반문한다면 다시 한 번 상기할 일이다. 어쨌든 ‘이 땅은 당신의 것’이기 때문이다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.

Woody Guthrie

Pete Seeger & Bruce Springsteen

빙 크로스비의 〈화이트 크리스마스〉(1942년) ~ 전쟁의 시름 잊게 해준 세계인의 ‘성탄절 18번’

2차 세계대전이 미국에 끼친 여파는 물리적이라기보다 문화적인 것이었다. 진주만이 피폭당하기는 했지만 본토는 안전했고, 전시동원체제가 발동했지만 국내경제는 (다른 참전국들에 비해 월등히) 안정적이었기 때문이다. 당시 상황을 가장 잘 반영한 문화영역은 음악이었다. 스포츠 이벤트 등의 주요행사에 앞서 국가를 연주하는 일이 관례가 되었고, 이른바 유사국가 혹은 유사군가 형식의 애국심을 고취시키는 노래들이 대거 발표되었다. 어빙 벌린의 〈갓 블레스 아메리카〉는 가장 대표적인 곡이었다.

그러나 막상 전쟁기간을 통틀어 가장 큰 사랑을 받은 곡은 로맨틱한 발라드였다. 어빙 벌린이 만든 또 다른 노래 〈화이트 크리스마스〉가 그것이다. 얼핏 의외의 반응처럼 보이지만 실상은 그마저도 전쟁 여파라는 동전의 다른 쪽 면이었다. 한데서 온기를 찾는 것은 본능이기 때문이다. 노래의 탄생배경부터가 그랬다. 벌린은 이 노래를 아리조나의 따뜻한 겨울 휴양지에서 작곡했다. “눈 쌓인 성탄절을 꿈꾸는” 서남부 지역 사람들의, 비현실적이지만 낭만적인 상상에서 영감을 떠올린 것이다. 전장 군인들의 향수와 그들을 떠나 보낸 가족들의 애수가 크리스마스라는 상징적 접점에서 현실도피의 위안을 찾은 것도 당연하다.

어빙 벌린은 〈화이트 크리스마스〉를 완성한 직후, “사상 최고의 노래를 썼다”고 자신했다. 그의 단언은, 적어도 상업적인 측면에서는, 구체적으로 실현되었다. 거기에 결정적인 기여를 한 인물이 Bing Crosby이다. 당대 최고의 엔터테이너였던 그는 이 곡을 크리스마스 캐롤의 신곡이자 (〈버라이어티〉의 표현에 따르면) 모든 음악분야를 통틀어 “가장 값비싼” 노래로 만들었다. 크로스비 버전의 〈화이트 크리스마스〉가, 엘튼 존의 〈캔들 인 더 윈드 1997〉을 따돌리고, “역사상 가장 많이 팔린 싱글”로 등재된 2008년판 ‘기네스 북’의 기록은 그 증거인 셈이다.

실제로 〈화이트 크리스마스〉는 누구보다 Bing Crosby(1903~1977)의 노래였다. 그는 1941년 크리스마스에 이 곡을 초연했을 뿐만 아니라, 영화 〈홀리데이 인〉(1942) 사운드트랙에서 처음 음반을 녹음했던 장본인이다. 노래는 발표되자마자 히트차트 1위에 올랐고 이후 1945년과 1946년에도 차트 정상에 거듭 정복하며 크로스비의 인기를 정점에서 떠받쳤다. 한 가수가 같은 노래로 세 번이나 차트 1위에 오른, 역사상 유일한 경우다. 마치 운명과의 같은 관계였다. 크로스비가 참전 군인들 사이에서 특히 인기가 높았던 이유도 마찬가지다. 〈화이트 크리스마스〉가 군인들의 사기진작에 엄청난 영향을 미쳤기 때문이다. 당시 〈빌보드〉가 집계한 인기투표 결과에 따르면, 그는 프랭크 시나트라와 페리 코모를 비롯한 다른 스타들의 득표를 모두 합친 것보다 많은 표를 얻었다.

Bing Crosby의 〈화이트 크리스마스〉에는 사람들이 성탄절에 소원하는 모든 것이 담겨 있다. 그가 당대의

인기 여가수(였으며 조지 클루니의 이모인) 로즈마리 클루니와 함께 주연한 동명영화(1954)는 그런 바람이 사람들을 변화시킨다고 얘기하는 동화다. 꿈을 꾸기에 너무 딱딱한 현실은 없다. 현실이 너무 딱딱하기에 꿈을 꾸는 것이다. 크리스마스의 존재 이유는 어쩌면 그런 것인지 모른다.

헝크 윌리엄스의 〈무브 잇 온 오버〉(1947년) ~ ‘컨트리 음악’ 촌티 벗기고 로큰롤 잉태

‘컨트리 앤 웨스턴(흔히 컨트리로 약칭)’은 백인 전통의 미국 대중음악을 통칭하는 관용어다. 문자 그대로 ‘시골’ 농부와 ‘서부’ 카우보이에 의해 불렸던 노래들이 그 원형이었다. 이전까지 ‘산골 촌뜨기’들의 음악이라는 의미에서 ‘힐빌리’라고 불리던 것이 1940년대 음악산업의 발전과 함께 확장된 개념으로 수용되었다. 당시를 즈음하여 컨트리는, 도시인들에게까지 널리 인기를 누리면서, 시골 사람들의 전유가 아닌 대중음악의 전위로 도약했다. ‘땡벌에 그을러 목덜미가 벌게진 무지렁이(레드넥)’들의 흥얼거림이 당대의 유행음악으로 자리매김한 것이다. 헝크 윌리엄스는 그 전환기의 이정표였다.

1961년 ‘컨트리 음악 명예의 전당’은 그 최초의 헌액자로 헝크 윌리엄스(1923~1993)를 지미 로저스와 나란히 세웠다. ‘컨트리의 아버지(로저스)’에 필적하는 인물로 평가한 것이다. 로저스와 윌리엄스는, 26년 터울로 각기 다른 시기를 살았지만, 당대의 표준을 결정짓는 역할을 했다는 점에서 음악사적으로도 유사한 위상을 점하고 있다. 요컨대, 지미 로저스가 컨트리의 음악적 규범을 확립한 초기의 개척자라면 헝크 윌리엄스는 그것의 현대적 전범을 마련한 전성기의 개혁자라고 할 것이다. 뛰어난 창작능력이 그들 공통의 미덕이었다. 특히, 윌리엄스의 탁월함은 오늘날까지도 동시대적인 숨결을 내뿜는 것이다. “컨트리와 그로부터 발화한 모든 대중음악 스타일에 미친 윌리엄스의 심대한 영향력은 무엇보다 작곡가로서 우선한다”는 〈롤링 스톤〉의 평이 그 같은 사실을 뒷받침한다.

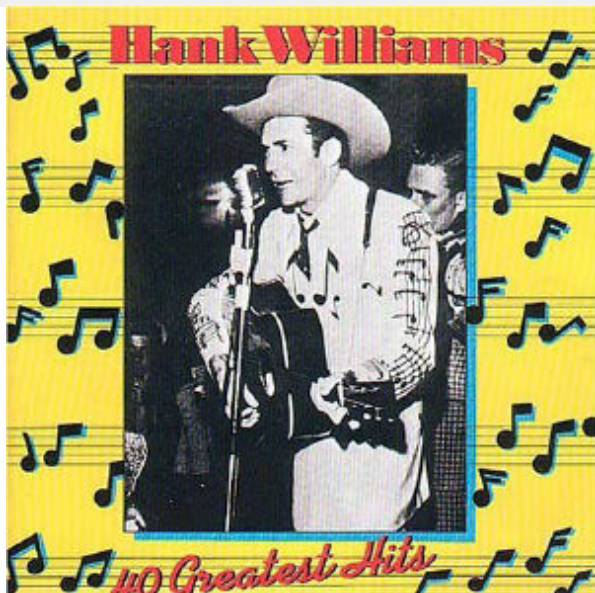
헝크 윌리엄스의 노래들은 그 현대적인 감수성으로 더욱 높은 평가를 받는다. 단순하면서도 선명한 멜로디와 현실 밀착적인 노랫말은 초창기 로큰롤에도 거대한 영향을 미쳤다. 밥 딜런과 비견되는 음유시인 레너드 코헨은 그에게 바친 추모곡 〈타워 오브 송〉에서 작곡가로서 윌리엄스가 “나보다 100층은 더 높은 노래탑 위에 있다”고 경의를 바쳤을 정도다. 보컬리스트로서도 혁신적이었다. 요들링과 크루닝(섬세한 저음 창법)이 대세이던 시절에 윌리엄스는 생생하고 직선적인 목소리로 관객의 심중을 가로질렀다.

〈무브 잇 온 오버〉는 헝크 윌리엄스의 이력에 불을 붙인 최초의 히트곡이라는 점에서 남다른 의미를 갖는다. 이 곡은 또한, 윌리엄스가 활동초기에 이미 독자적 영역과 독보적 영향력의 완성치를 보유하고 있었다는 사실을 드러내는 증거이기도 하다. 실제로 이 곡에 담긴 기타 중심의 사운드, 곧게 뻗은 명료한 멜로

디, 현실적 소재의 해학적인 노랫말은 로큰롤에 대한 선형적 비전을 제시한 것이었다. 로큰롤 음악으로서는 최초로 인기차트 1위에 오른 빌 헤일리의 〈록 어라운드 더 클락〉(1955)이 이 노래에 빛진 바가 바로 그것이다.

헝크 윌리엄스는 1953년 1월 1일, 공연장을 향해 가던 자신의 캐딜락 뒷좌석에서 심장마비로 사망했다. 불과 29살의 나이였다. 술과 약물의 상승작용이 불러온 비극이었다. 그래서 호사가들은 윌리엄스가 죽음에 있어서조차도 자기파괴적 로큰롤 스타 신화의 전범이었다고 얘기하곤 한다. 어느 모로 보건 헝크 윌리엄스는 로큰롤 시대 이전에 등장한 로큰롤 스타였던 것이다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



루이스 조던의 〈칼도니아〉(1945년) ~ ‘점프 블루스’로 음악 인증장벽도 ‘점프’

아르앤비 즉, ‘리듬 앤 블루스’는 대중음악의 영역에서 가장 오해되고 그만큼 남용되는 용어다. ‘끈적한 발라드’의 대명사라는 잘못된 인식이 광범위하게 유포되어 있다. 그러나 본래 리듬 앤 블루스는, 비평가 로버트 파머의 말마따나 “흑인들이 만들어낸 음악을 아우르는 포괄적인 표현”이었다. 1947년, 〈빌보드〉의 기자(였으며 뒷날 프로듀서로 명성을 남기게 되는) 제리 웨슬러가 처음 사용한 명칭으로, 당시까지만 해도 ‘(이)민족 음악’이라는 의미에서 ‘레이스 뮤직’이라고 불렀던 흑인음악에 인증적 요인뿐만 아니라 그 음악적 특성까지 고려한 이름을 붙인 것이었다. 그런 점에서 리듬 앤 블루스는 뒷날의 소울, 펄

크(Funk), 디스코, 심지어는 힙합조차도 대의적으로 포용한다고 할 수 있다. 다만, 좁은 의미로 사용될 때 그것은 1940~50년대 커다란 인기를 누렸던 흑인음악의 스타일을 지칭한다.

리듬 앤 블루스는 단순히 말하자면, 리듬감이 강한 블루스 악곡이라는 의미다. 블루스의 음계와 구조에다 스윙재즈나 부기우기의 리듬을 접목하여 새롭고 강렬한 사운드를 창조한 것이다. 그 원형이 된 스타일을 ‘점프 블루스’ 라고 하는데, 여기서 점프가 리듬감을 의미하는 것임은 두 말할 나위가 없다. 차이가 있다면 점프 블루스에는 재즈의 흔적이 더 강하게 남아 있었다는 점이다. 요컨대, 본격적인 리듬 앤 블루스에서 기타와 피아노가 리드 악기를 담당하는 반면 점프 블루스에서는 색소폰 등의 관악기가 여전히 그 자리를 차지하고 있다는 것이 가장 두드러진다. 실제로 점프 블루스의 대가들 상당수가 재즈악단 출신이었다는 사실이 그것을 방증한다. 루이스 조던이 그 대표적 인물이다.

루이스 조던(1908~1975)은 빅밴드 재즈에서 출발한 색소폰 연주자였다. 이후 독립하여 팀파니 파이브라는 콤보(소규모 악단)를 조직함으로써 조던은 시대의 요구에 답하는 동시에 시대의 변화를 개척했다. 즉, 음악가들의 징병과 재정적 난국을 야기한 2차대전의 여파로 1940년대 초반까지 절정의 인기를 누렸던 빅밴드가 줄줄이 해체하던 상황에서 새로운 음악적 진로를 모색한 결과가 그의 밴드와 음악이었다는 것이다. 그 선택의 결과는 어마어마한 파급 효과를 낳았다. 무엇보다 리듬 앤 블루스와 그에 뒤이은 로큰롤의 등장이 그것이었다. 그래서 리듬 앤 블루스 음악의 보고인 어틀랜틱 레이블의 설립자 아멧 어트건은 조던이 “모든 초창기 로큰롤과 리듬 앤 블루스 스타들에게 영향과 영감”을 주었다고 평했다.

이미 1942년부터 히트곡들을 쏟아내기 시작한 루이스 조던은 〈칼도니아〉를 통해 음악사적 지위도 확고히 했다. 이 곡은 레이스 뮤직(뒷날의 리듬 앤 블루스) 차트에서 정상에 올랐을 뿐만 아니라 철저히 백인 중심인 팝 차트에서도 10위권에 진입한 당대 극소수 흑인음악의 하나로 자리매김했다. “주크박스의 제왕”이라는 그의 애칭은 이처럼 인종을 불문한 거대한 인기를 반영한 것이었다.

더욱 중요한 것은 거칠고 힘이 넘치는 리듬과 강력한 샤우팅 보컬로 넘실대는 이 곡의 새로움이 로큰롤의 거의 모든 음악적 특징들을 이미 잉태하고 있었다는 점이다. 게다가 흑인으로서의 정체성을 음악에 반영하는데 주저함이 없었던 그의 태도는 로큰롤이 가져오게 될, 대중음악에서의 인종장벽 붕괴를 끌어낸 균열의 시작점이기도 했다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



재키 브렌스톤의 〈로켓 88〉(1951년) ~ 원조논쟁 풍파 겪은 ‘최초의 로큰롤’

2004년, 〈롤링 스톤〉은 로큰롤 탄생 50주년을 기념하는 특집기사 시리즈를 내놓은 바 있다. 논쟁이 뒤따랐다. 관건이 된 것은 1954년을 원년으로 삼은 점이였다. 〈롤링 스톤〉의 기준은 엘비스 프레슬리의 〈뎃츠 올 라이트〉(1954)가 ‘최초의 로큰롤 레코드’라는 주장에 토대한 것이었기 때문이다. 그 같은 견해에 동의한 전문가는 많지 않았다. 상당수는 〈롤링 스톤〉이 권위를 앞세워 대중음악 역사에 대한 게리맨더링을 취한 것으로 간주했다. 최초의 로큰롤 레코드에 대한 음악사의 해묵은 쟁점이 재연된 것이었다.

〈로켓 88〉은 〈뎃츠 올 라이트〉가 최초의 로큰롤 레코드라는 주장에 대한 가장 강력한 반박의 증거로 거론되는 곡이다. 다른 사람도 아닌 엘비스 프레슬리를 발굴해낸 전설적 프로듀서 샘 필립스가 “최초”라고 공언했으며, 1955년 로큰롤로서 사상 처음으로 팝 차트 1위에 오른 〈룩 어라운드 더 클락〉의 주인공 빌 헤일리가 이미 1951년에 리메이크했던 노래라는 사실이 그 배경에 있다. 그래서 ‘로큰롤 명예의 전당’은 완곡한 표현으로 〈로켓 88〉이 “많은 이들에게 최초의 로큰롤 레코드로 인정받는다”고 했다.

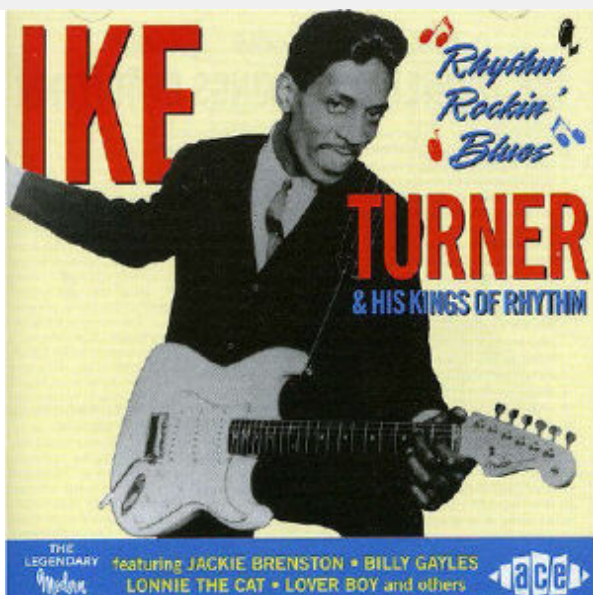
공교롭게도 〈로켓 88〉은 진짜 원작자에 대한 쟁점으로도 유명하다. 이 곡의 공식적인 크레디트는 재키 브렌스톤이 만들고 그의 밴드인 ‘델타 캐츠’가 연주한 것으로 기록되어 있지만 실상은 아이크 터너의 작품이라는 게 정설이기 때문이다. 그도 그럴 것이, 이 곡을 만들고 녹음했을 당시 브렌스톤은 터너가 리드 하던 밴드 ‘킹스 오브 리듬’의 색소폰주자였다. ‘델타 캐츠’는 이름뿐인 유명밴드였고 실제 연주를 담당한 것은 ‘킹스 오브 리듬’이었다. 레코드 회사와의 계약관계 때문에 터너의 이름을 내세울 수 없는 상황에서 브렌스톤이 대역을 맡았을 뿐이라는 것이다. 그래서 〈로켓 88〉에 대한 자료는 어느 것이나 재키 브렌스톤을 표제로 달고 아이크 터너를 얘기하는 표리부동의 아이러니로 채워져 있다.

출렁이는 부기우기 리듬과 경쾌한 흥키통크 피아노의 경합으로 시작하는 〈로켓 88〉은 일그러진 전기기타 사운드가 등장하는 가장 오래된 녹음 가운데 하나라는 점에서 강력한 존재가치를 갖는다. 또한 관행을 깨고 백인 라디오 프로그램에서도 이 곡을 방송했다는 사실은, 음악이 인종의 벽을 통과하는 과정에서 나타난 획기적인 사건이라는 측면에서, 다가올 로큰롤의 폭풍을 예고한 것이기도 했다. 의외인 것은 뒷날 아이

크 터너(1931~2007)가 최초의 로큰롤 레코드 논쟁에 보인 시큰둥한 태도였다. 그는 로큰롤이 “부기우기를 윤색한 것에 불과” 하다며 “흑인들은 그것을 리듬 앤 블루스라 불렀고 백인들은 로큰롤이라 칭했을 뿐” 이라고 일축한 바 있다. 터너의 본심은 아마도 흑인음악을 빌어다 쓰면서도 원조는 백인이라 주장하는 미국사회의 보수적 편견을 꼬집으려 했던 것일지 모른다.

오늘날 아이크 터너는 티나 터너의 전남편이었다는 사실로 먼저 인지된다. 80년대 이후 티나 터너가 거둬 들인 거대한 성공의 여파에다 그녀가 자서전을 통해 폭로한 성차별적 폭력남편으로서 아이크 터너의 실체에 대한 여론의 반감이 동시에 작용한 결과다. 그래서 <타임스>는 지난 12월 12일 아이크 터너가 세상을 떠났을 때 다음과 같은 추모 기사를 게재했다. “아이크 터너가 훌륭한 인간이었다고 얘기하는 사람은 거의 없다. 그러나 그의 개인사적 실패가 대중음악 발전에 기여한 바를 무색케 할 수는 없다.”

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



존 케이지의 〈4' 33"〉 (1952년) ~ ‘침묵도 음악’ 전위적 도발

1952년 8월 29일, 뉴욕주 우드스탁의 ‘매버릭 콘서트 홀’에서 있었던 현대음악 피아노 연주회에서 기이한 장면이 연출되었다. 연주자 데이빗 튜더가 어느 순간부터인가 아무 것도 하지 않고 앉아있었기 때문이다. 정확히 말하자면 시계를 보며 악장마다 피아노 뚜껑 여닫는 일을 반복했다. 창밖을 서성이는 바람과 빗방울의 아련한 소리만이 공연장을 채우고 있었다. 잠시 후 웅성거림이 시작되었고 급기야 퇴장하는 관

객들이 생겨났다. 그럼에도 튜더는 “4분 33초” 동안 그 어떤 연주도 하지 않았다.

보이코트가 아니었다. 데이빗 튜더는 악보에 기재된 내용을 고스란히 수행했을 뿐이다. 작곡자의 의도에 충실하게 퍼포먼스를 펼쳤다는 것이다. 다만 그 의도와 내용을 누구도 이해할 수 없었다는 게 문제였다. 작곡자 존 케이지는 1980년대의 어느 인터뷰에서 초연 당시 상황을 이렇게 묘사했다. “관객들은 웃지 않았다. 아무 것도 연주되지 않을 것이란 사실을 깨닫고는 짜증을 냈을 뿐이다. 30년이 지난 지금도 그들은 그때 일에 화를 낸다.”

〈4’ 33”〉를 발표했을 당시 존 케이지(1912~1992)는 이미 명성 높은 현대음악가였다. 1946년 설립되어 유럽 현대음악의 산실로 자리매김한 ‘새로운 음악을 위한 다름슈타트 국제 여름학교’에서 테어도어 아도르노, 칼하인즈 스톡하우젠, 에드가 바레시 등과 강의하며 ‘우연성 음악(찬스 뮤직)’과 ‘구체음악(뮤직 고 콩크리트)’ 사조에 깊숙이 관여했다. 더불어 뉴욕에서는 라몬트 영, 백남준 등과 함께 전위예술 집단 ‘플럭서스’를 이끌기도 했다. 〈4’ 33”〉는 그의 위명(혹은 악명)을 드높인 해프닝이었다.

존 케이지는 〈4’ 33”〉를 통해 소리와 음악의 관념과 관계를 재설정하고자 했다. 그는 완전한 묵음(默音)이란 없다고 믿은 사람이었다. 개인적인 경험이 작용했다. 완벽한 방음시설이 돼있다는 녹음실에서 케이지는 자신의 심장박동과 머릿속 이명이 어우러져 만들어내는 기묘한 ‘침묵의 소리’를 들었던 것이다. 그것을 통해 케이지는 음악을 연주한다는 의식적 행위가 없더라도 이미 우리는 끊임없이 소리에 노출되어 있고, 그 소리들의 우연한 조합이 생성시키는 음악을 통해 “인생의 즐거움을 찾을 수 있다”는 이론적 토대를 마련했다. 도가와 불가의 사상에 심취했던 이답게, 단지 주변에 귀를 기울이는 것만으로도 음악적 호접몽의 경지에 이를 수 있다고 주장했다. 또한 케이지는 화가이자 동료교수였던 로버트 라우센버그의 〈하얀 그림〉에서도 영감을 얻었다고 밝힌 바 있다. “오브제가 아닌 관상의 방법”이라는 측면에서 라우센버그의 그림은 그가 음악에 접근하는 태도에 영향을 미쳤던 것이다.

야스미나 레자의 연극 〈아트〉(1994)에서 백지와 다름없는 하얀 캔버스가 세 친구에게 그랬던 것처럼, 존 케이지의 〈4’ 33”〉는 음악에 대한 우리의 오랜 고정관념을 시험하고 도발하고 있다. 이 곡은 세상 어느 누구도 들어본 적이 없는 음악인 동시에 지금 이 순간 모두가 듣고 있는 음악이기도 하다. 뒷날의 앰비언트, 인더스트리얼, 노웨이브, 포스트록 따위 경향은 케이지의 관점에서 대중음악에 접근했던 록 뮤지션들의 전위적 실험결과물이었다. 또한 녹음된 소리를 싫어했던 존 케이지가 그 후예들에 의해 레코드에 ‘봉인’되었다는 사실은 우연성 음악의 필연적 아이러니기도 했다.

조니 레이의 ‘크라이’ (1951년) ~ 엘비스를 예고한 ‘백만불짜리 눈물’

영국출신 뉴웨이브 밴드 ‘텍시스 미드나이트 러너스’의 1983년 히트곡 〈컴 온 아일린〉은 몇 가지 면에서 기억할 만한 애깃거리를 남긴 노래다. 세상을 떠들썩하게 만든 마이클 잭슨의 메가 히트곡 〈빌리 진〉과 〈비트 잇〉 사이 틈바구니를 비집고 빌보드 싱글 차트 정상에 올라섰다는 점이 그랬고, 피들과 밴조를 전면 에 내세워 신서사이어 사운드가 대세이던 동시대의 경향을 거스른 독특함이 그랬다. 더불어 빼놓을 수 없는 것이 조니 레이에 대한 당대의 관심을 부활시켰다는 점이다. “가여운 조니 레이”로 시작하는 노랫말과 조니 레이의 전성기 기록필름을 사용한 뮤직비디오 도입부는 박물관의 (전시실도 아닌) 수장고에서 잠자던 유물을 사람들 북적대는 쇼핑몰의 진열장으로 옮겨놓은 것과 비슷했다.

조니 레이(1927~1990)는 오랫동안 잊혀진 이름이었다. 불꽃같은 전성기를 보내고 이내 후발주자에 밀려나는 일이야 연예계의 속성상 비일비재한 일이지만, 레이의 경우에는 불가항력적인 측면이 있었다. 귀가 멀었기 때문이다. 사고로 왼쪽 귀의 청력을 잃어 14살 때부터 보청기를 끼고 다녀야 했던 그는 성공가도에 있던 1958년 수술을 결행했지만 오히려 나머지 한쪽 귀마저 잃는 최악의 상황과 맞닥뜨렸다. 뮤지션에게 귀란 반 고흐가 잘라낸 그것과는 다른 의미다. 이후 레이는 한동안, 청각을 상실한 이후의 베토벤이 그랬던 것처럼, 전업 작곡가로서의 인생을 살았지만 대중으로부터 잊혀지는 일을 막을 수는 없었다.

그럼에도 불구하고 오늘날 조니 레이의 위상이 대중음악사에서 지울 수 없는 의미를 갖는 것은 그가, 비평가 마크 페이트리스의 말마따나 “프랭크 시나트라와 엘비스 프레슬리 사이의 미싱링크”라는 점 때문이다. 스탠더드 팝의 감미로운 크루닝과 리듬 앤 블루스의 강렬한 샤우팅이 주류에서의 위상을 맛바꿈 하던 과도기에 양자의 미덕을 고루 갖춘 조니 레이의 등장은 시대의 변화를 상징했다. 히스테리에 가까운 열광으로 그를 맞은 젊은 팬들의 반응은 시나트라 열풍의 재연인 동시에 엘비스 혁명의 전조였다. 그래서 페이트리스는 조니 레이가 “2차 대전 이후 등장한 새로운 세대의 청소년들로부터 진정한 환호성을 이끌어낸 최초의 인물”이라고 평했다.

마이크스탠드를 잡고 흔들거나 무대바닥에 드러눕기를 마다하지 않았던 조니 레이의 신들린 듯한 쇼맨십 또한 미문의 것이었다. 스스로가 ‘새로운 세대’의 일원이었던 밥 딜런이 “난생처음 목소리와 스타일 모두에 탐닉하게 된 뮤지션”으로 레이를 꼽은 이유다. 또한 “흐느낌의 대가”라거나 “백만 불짜리 눈물” 같은 애칭에서도 알 수 있듯, 절정에 이르러 종교적 초월에 복받친 자를 연상시켰던 울음 섞인 목소리 연기는 조니 레이만의 전매특허였다. 제의적 분위기를 조성함으로써 보다 열광적 분위기를 끌어내는

요즘 대중음악의 공연기법이 그에게 빛진 바다.

〈크라이〉는 조니 레이의 최초이자 최대 히트곡이다. 〈빌보드〉가 “1951년의 최고 인기곡” 으로 공인했던 이 노래는 레이의 독특한 개성을 선명하게 보여주는 표본이다. 당대 흑인음악의 트렌드를 차용한 ‘두 웹’ 스타일 사운드와 울음이 배어나는 특유의 열정적 창법에서 우리는 엘비스 프레슬리 등장의 징후를 찾을 수 있다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



Johnny Ray ~ Cry

빌 헤일리의 ‘록 어라운드 더 클락’ (1954년)(상)~ ‘이유없는 반항’ 의 노래, 로큰롤 빅뱅

로큰롤이라는 명칭을 누가, 언제 처음 사용했는지 얘기할 수 있는 사람은 없다. 애초 뒷골목을 떠돌던 은어가 시간의 검열을 통과하며 양성화된 것이었기 때문이다. 한 가지 확실한 것은 그 이름을 대중에게 널리 알린 최초의 인물이 앨런 프리드였다는 사실이다. 클리블랜드의 라디오방송 디제이였던 그는 전향적인 태도로 흑인음악을 백인대중에게 소개한 선구적 인물이었는데, 리듬 앤 블루스에 담긴 인종적 선입견을 누그러뜨릴 대안으로 로큰롤이라는 표현을 차용했다. 1951년, ‘문독 로큰롤 파티’ 로 개명한 그의 프로그램이 폭발적인 인기를 누리면서 로큰롤이라는 명칭 또한 폭넓게 인지되기 시작했던 것이다.

앨런 프리드는 또한 최초의 대규모 록 콘서트를 기획하고 개최한 인물이기도 했다. 1952년 3월 21일, 일만 석 규모의 ‘클리블랜드 아레나’에서 펼쳐진 <문독 코러네이션 볼>에는 흑백을 아우르는 2만5천 명의 관객이 몰려들었는데 제한된 좌석을 차지하려는 관객들의 몸싸움으로 폭동에 가까운 혼란이 야기됐다. 출입구와 유리창이 모조리 파손되는 상황에서, 경찰의 제지에 따라 공연은 단 한 곡만을 연주하고 막을 내려야 했지만 그 여운은 길었다. 비평가 마크 페이트리스는 당시의 해프닝이 “사상 최초로 로큰롤을 신문 헤드라인에 올린” 사건이라고 평했다. 하지만 더욱 주목할 사실은 그런 야단법석조차도, 결과적으로, 다가올 충격에 비하면 가벼운 기시감 정도에 불과했다는 점이다. 불과 3년 후, 빌 헤일리의 ‘록 어라운드 더 클락’이 불러일으킨 사회적 반응은 전대미문인 동시에 전세계적인 것이었기 때문이다.

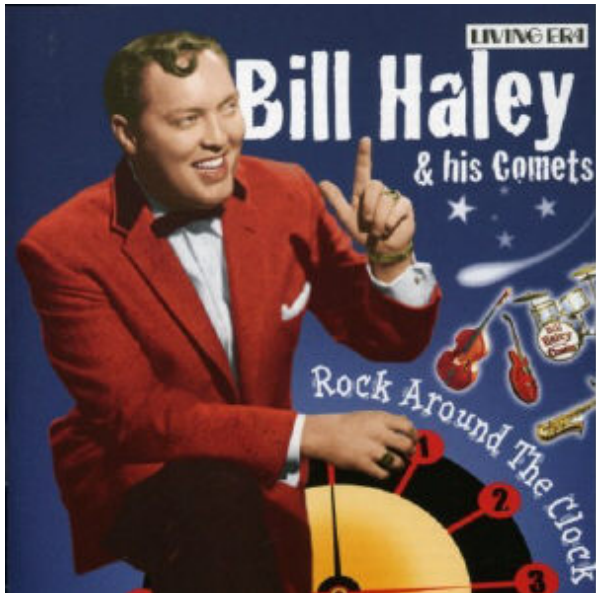
주지하다시피, 빌 헤일리의 ‘록 어라운드…’는 1955년 로큰롤로서 사상 최초로 팝 싱글 차트 1위에 오른 곡이다. 본래 1954년 녹음되었으나 당시 별다른 관심을 끌지 못하고 잊혀졌던 이 노래는 이듬해 3월 개봉한 영화 <폭력교실(원제는 <블랙보드 정글>)>의 시작 장면에서 삽입되면서 극적인 반전을 이뤄냈다. 청소년들 사이에서 선풍을 일으킨 영화와 함께 인기가 동반상승한 것이다. 그 결과 이 곡은 초여름 무렵 차트 정상을 정복했고, 궁극적으로는 로큰롤 시대의 본격 개막을 알리는 이정표로 자리매김하게 되었다.

<록 어라운드…>와 <폭력교실>이 만들어낸 시너지가 괄목할 만한 것은 로큰롤과 할리우드의 결합을 통해 청소년 하위문화를 수면 위로 분출시킨 지각변동이었다는 점에 있다. 인류 역사상 처음으로 ‘청소년’이라는 개념이 사회적 의미를 갖게 된 것이다. 그 전조는 진작부터 드러나고 있었다. 제이디 샬린저의 소설 <호밀밭의 파수꾼>(1951)은 사춘기 소년을 바라보는 새로운 시선을 보여주었고, 말론 브랜도 주연의 영화 <와일드 원>(1954)은 청소년 갱단의 폭력을 화두로 삼았다. <폭력교실>보다 7개월 뒤에 공개된 제임스 딘 주연의 <이유 없는 반항> 또한 질풍노도의 청소년기를 다루어 거대한 성공을 거뒀는데, 그 제목은 심리학자 로버트 린드너가 이미 1944년에 발간한 해당 소재의 동명 저서에서 빌어온 것이었다.

로큰롤의 등장과 성공은 청소년의 급부상이 가져온 사회변화 과정의 산물이었다. 바야흐로 전세계의 홀든 콜필드(<호밀밭의 파수꾼>)의 주인공)들은 이제 ‘동세대의 송가’를 갖게 된 것이다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



빌 헤일리의 〈록 어라운드 더 클락〉(1954년)(하) ~ 로큰롤 몰랐던 ‘로큰롤의 아버지’

청소년 문화의 탄생과 로큰롤의 부상 사이 상호연관성은 특정한 시공간적 배경에서 양립했다. 2차 세계대전 후의 미국이다. 경제성장과 베이비붐이 일으킨 시너지가 버팀목이었다. 그로써 여가시간과 여윌돈을 갖게 된 50년대의 미국 청소년들은 ‘호모 루덴스(유희의 인간)’의 본능을 완벽하게 체현한 인류 첫 세대로 등장했던 것이다.

빌 헤일리(1925~1981)는 그 같은 변화의 움직임을 누구보다 일찍 감지한 인물 중 하나다. 그는 본래 컨트리 뮤지션이었다. 그러나 40년대 중반부터 50년대까지 지방 라디오방송국의 디제이로 일하며 젊은 백인대중의 음악적 취향이 인종의 장벽을 넘어서고 있다는 사실을 발견했다. 13살 때부터 돈을 받고 노래 부르는 일을 시작한 베테랑이었음에도 헤일리는 변신을 주저하지 않았다. 1951년부터 그는 트레이드 마크이자 클리셰였던 카우보이 모자를 벗어 던지고 리듬 앤 블루스 스타일에 천착했다. 그러므로 헤일리가 처음 녹음한 흑인음악 넘버가, 샘 필립스로부터 “최초의 로큰롤 레코드”라 일컬어졌던 재키 브렌스톤의 〈로켓 88〉이었다는 사실은 필연적 상징성을 갖는다.

비평가 닉 토스키스는 이 시기의 빌 헤일리를 〈록 어라운드 더 클락〉으로 ‘대박’을 터뜨린 이후의 그보다 높게 평가했다. 그는 헤일리가 “로큰롤이 사람들에게 알려지기 2년쯤 전에 이미 로큰롤 역사의 모든 것을 온몸으로 구현했다”고 주장했다. 멤피스 슬림, 지미 프레스턴, 조 터너 등 흑인 뮤지션의 곡들을 자

신의 음반에 담아냄으로써 빌 헤일리가 로큰롤에 대한 주류 백인관객의 형성에 기여했다는 말이다. 궁극적으로 “엘비스가 등장할 무대를 마련해주었다” 는 것이다.

하지만 빌 헤일리의 역할은 거기까지였다. 엘비스 프레슬리의 등장과 함께 과거의 인물로 치부되었기 때문이다. 그도 그럴 것이 <록 어라운드...>가 청소년들을 열광시키고 있던 무렵에 이미 헤일리는 삼십대로 접어든 세 아이의 아버지였다. 로큰롤이라는 새로운 어법과 문화에는 어울리지 않는 기성세대였다는 것이다. 비평가 닉 콘은 그것이 “잔인한 반전” 이었다면서도 헤일리가 본인이 만들어낸 상황을 전혀 이해하지 못했다고 썼다. 실제로 헤일리는 1955년 발간한 악보집에서 “우리는 컨트리 음악에 사용하는 악기로 리듬 앤 블루스를 연주했고 그 결과로 ‘팝 음악’ 이 나왔다” 고 말했다. 맵소사! 정작 그는 자신이 본격 로큰롤의 시대를 개막했다는 사실조차 인지하지 못하고 있었던 것이다. 아이러니였다.

따지고 보면 <록 어라운드...>와 빌 헤일리를 둘러싼 모든 정황이 과도기적 혼재 양상이었다. 청소년 비행에 대한 염려를 바탕으로 만들었다는 자막과 함께 시작하는 영화 <폭력교실>이 정작 문제의 원천으로 지목된 로큰롤을 배경음악 삼은 것이 그랬고, 그 결과로 극장마다 청소년들이 폭동에 가까운 소란을 일으켰다는 사실이 그랬으며, 로큰롤의 인기가 폭발적으로 상승한 것이 그랬다. 로큰롤에 대한 청소년의 열광뿐만 아니라, 두고두고 지속될 로큰롤에 대한 기성세대의 몰이해도 빌 헤일리와 <록 어라운드...>로부터 시작된 것이었다.

엘비스 프레슬리의 <뎃츠 올 라이트>(1954년) ~ 위대한 ‘로큰롤의 전설’ 탄생하다

적어도 로큰롤에 관해서라면 “역사적 진보는 불복종과 반항을 통해 만들어졌다” 는 오스카 와일드의 정의가 진리에 가깝다. 인종에 대한 우열의 잣대가 엄존하던 시절 흑인의 문화를 자신의 것으로 받아들인 백인 청소년들의 태도가 그랬다. 본능이 원하는 바를 규범으로 제어하기는 힘든 일이라는 사실을 그들은 솔직하게 인정했던 것이다.

프로듀서 샘 필립스(1923~2003)는 그런 정황에 공감한 극소수의 ‘어른’ 가운데 한 사람이었다. 1950년, 뒷날 선 레코드사의 기반이 되는 ‘멤피스 레코딩 서비스’ 를 설립한 이래 필립스는 흑인 뮤지션의 블루스와 아르앤비를 녹음하고 제작하는 일에 전력했다. 그 과정에서 그는 “흑인처럼 노래할 수 있는 백인을 찾아낸다면 백만장자가 될 수 있다” 는 결론에 도달했다. 당대 사회의 변화와 그 한계를 간파한 선견지명이었다. 하늘은 스스로 돕는 자를 돕는 법. 1953년의 어느 여름 날, 엘비스 프레슬리가 선 레코드사의 문을

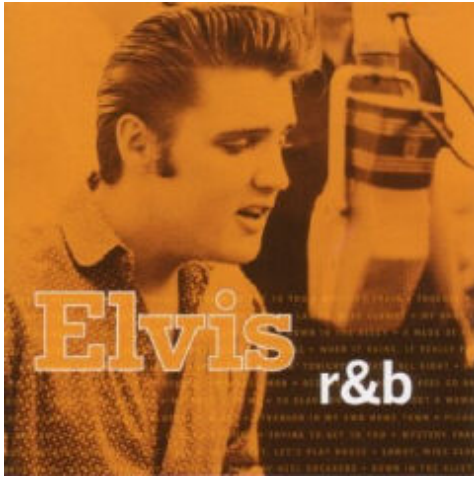
열고 들어선 순간 샘 필립스의 예견은 현실로 나타났다.

고등학교를 갓 졸업하고 트럭운전사로 일하던 18살의 엘비스 프레슬리(1935~1977)는 어머니에게 선물할 노래를 녹음하기 위해 선 레코드사를 찾았다. 공교롭게도 이날 샘 필립스는 자리에 없었다. 하마터면 두 사람은 영영 만나지 못했을 수도 있었다. 서당개 삼 년이면 풍월을 읊는다는 말이 그 진가를 발휘하지 않았다면, 이날 엘비스는 두 곡을 녹음했는데, 필립스의 비서였던 마리온 케이스커가 그를 눈 여겨 봐두었던 것이다. 역사가 시작된 지점이었다.

당초 엘비스 프레슬리가 노래한 곡들은 평범한 발라드들이었다. 하지만 그의 목소리에서 범상치 않은 무언가를 발견한 필립스가 연락을 취했고 두 사람은 녹음세션에 들어갔다. 1954년 늦봄이었다. 작업은 순조롭지 않았다. 필립스에 따르면, 이후 몇 주간 발라드에서 컨트리와 블루스까지 수많은 곡을 함께 녹음했지만 어느 것도 기대에 미치지 못했다는 것이다. 여기서 역사는 전설로 변한다. 어느 때와 마찬가지로 성과 없는 세션에 지친 휴식시간, 엘비스가 갑자기 마이크를 들고 경중경중 뛰더니 아서 크루덱의 ‘뎃츠 올 라이트’를 부르기 시작했고 연주자들이 자연스레 거기 동참하면서 저 유명한 레코드가 탄생했다는 것이다. 게다가 그 사건은, 비평가 제임스 밀러에 따르면, 7월 4일을 전후해서 일어났다고 한다. 마치 미국 현대사의 문화적 독립기념일을 선포하듯이 말이다.

전설을 곧이 곧대로 믿는 사람은 많지 않다. 그렇다고 그 속에 담긴 함의마저 퇴색하는 것은 아니다. <롤링 스톤>이 공연한 바대로 이 곡이 “최초의 로큰롤 레코드”였는지의 여부는 중요하지 않다. 관건은 대중음악의 역사가 이 노래 ‘뎃츠 올 라이트’를 기점으로 분기한다는 사실이다. 유튜브의 보노는 엘비스가 “사람들이 세상을 느끼는 방식을 바꿔놓았다”고 했다. 그것은 비단 50년대의 미국 사회에만 한정된 얘기가 아니다. 비평가 데이브 마시는 이 노래가 “그때나 지금이나 같은 역할”을 한다고 했다. “선입견을 격발시키고는 보다 나은 무엇으로 그것을 대체했다”는 것이다. 로큰롤의 진보는 그렇게 엘비스의 작은 걸음에서 시작하여 젊음의 거대한 도약으로 이어져온 것이다.

 PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



리틀 리처드의 〈투티 프루티〉(1955) ~ 욕망 · 젊음 ‘로큰롤의 문법’ 쓰다

“어-왁-밥-어-루-밥, 어-롭-뎀-뵘.” 의미 없는 음절들의 결합으로 이루어진 이 구절에 대해 비평가 데이브 마시는 “록의 우주적인 의문 가운데 하나”를 제공한다고 했고, 닉 콘은 “로큰롤이 무엇을 의미하는지에 관한 요점정리”라며 대중음악사를 다룬 주요 저작으로 꼽히는 자신의 책 제목으로 삼기도 했다. 또 혹자는 그것이 드럼 연주를 본뜬 스캇이라고 했고, 어떤 이들은 난잡한 거리의 언어를 얼버무린 것이라고도 했다. 진의가 무엇이건 그 자체로 로큰롤의 캐치프레이즈이자 아이콘적인 일성이 된 그것은 리틀 리처드의 노래 〈투티 프루티〉를 여는 첫 구절이다.

1955년 리듬 앤 블루스 차트 2위, 전체 팝 차트 17위까지 오른 〈투티 프루티〉는 리틀 리처드(1932~)의 첫 번째 히트곡이었다. 스타덤을 향한 고속열차의 티켓이었고, 궁극적으로는 로큰롤 판테온의 입장권이 되었다. 하지만 이전까지만 하더라도 리처드는 무명에 가까웠다. 이미 1951년부터 음반을 발표하기 시작했지만 성적은 신통치 않았던 것이다. 이유가 있었다. 그가 시대를 너무 앞서 나가고 있었기 때문이다. 뒷날의 한 인터뷰에서 리처드는 “당시 흑인 관객들은 블루스를 더욱 선호했다”고 말했다. 만약 로큰롤의 시대가 오지 않았다면, 그는 그렇게 잊혀졌을지도 모른다. 그러나 시대가 영웅을 낳는 법이다. 흑인음악에 대한 관심이 붓물 터져 나오던 시기, 로큰롤이 새로운 음악적 대세로 떠오르기 시작한 시점과 맞물려 리틀 리처드는 백인 청소년들한테 발견되었다. 그의 선구적 행보가 비로소 동시대의 관심을 받게 되었던 것이다.

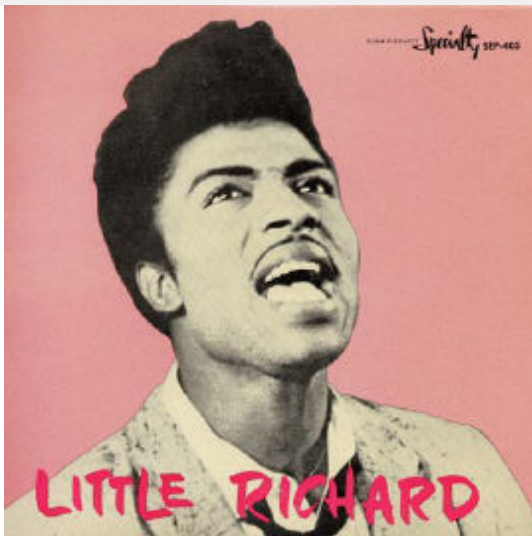
〈투티 프루티〉는 전례가 없는 엄청난 템포와 어마어마한 에너지가 결합된 곡이었다. 리틀 리처드는 피아노를 부술 듯이 건반을 두드렸고, 야성적인 샤우트와 교성 같은 팔세토를 번갈아 노래했다. 게다가, 이탈리아어로 “온갖 과일”을 뜻하는 제목에서 암시하듯, 그 노랫말은 성적인 은유들로 위험수위를 넘실거렸

다. 그 모든 양태가 욕망의 분출구이자 젊음의 언어로써 로큰롤의 문법을 규정하는 것이었다.

리틀 리처드가 가져온 문화적 충격은 비단 음악에만 한정된 것이 아니었다. 그의 외모와 의상과 무대 액션과 성 정체성이 모두 전대미문의 종합세트였다. 덕테일로 치켜세운 머리와 짙은 메이크업이 그랬고, 번쩍거리는 수트와 갖가지 보석 장신구들이 그랬으며, 피아노 위에 뛰어오르거나 발굽으로 건반을 두들기는 연주가 그랬다. 더불어 그는 최초의 공개적인 동성애자 뮤지션 가운데 한 사람이었고, 심지어는 인기의 절정에서 갑작스럽게 은퇴를 선언하고 대중으로부터 사라진 결정에서조차 선구적이었다. 그래서 음악사학자 아놀드 쇼는 1974년 펴낸 책에서 제리 리 루이스와 엘비스 프레슬리와 비틀스의 센세이션이 리틀 리처드가 이미 선보인 것들의 재현에 불과했다고 썼다. 쇼가 생존하여 다시 평가를 내릴 수만 있다면 아마도 그 목록에 하드 록과 뮤직비디오와 힙합까지 포함시켰을 게 분명하다.

오늘날 리틀 리처드는 몇 안 남은 ‘살아 있는 전설’로 대접받고 있지만 그 위상에 비하면 보잘것없는 수준에 불과하다. 1962년 영국에서 열린 그의 컴백공연 오프닝 밴드가 비틀스였다는 사실에 비춰보면 격세지감이 아닐 수 없다. 참고로 그 이듬해의 영국공연 오프닝은 롤링 스톤즈였다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



로니 도니건의 〈록 아일랜드 라인〉(1955년) ~ 영 대중음악 현대화 이끈 ‘스키플 열풍’

영국에 있어 2차 세계대전 승전국의 지위는 허울뿐이었다. 패전국 독일과 일본이 눈부신 경제성장을 시작한 반면, 한때 ‘해가 지지 않는 나라’라 불렸던 대영제국의 하늘에는 노을이 물들고 있었다. 시대의 표정은, 윈스턴 처칠의 아기 같은 미소가 아니라, 당대 존 오스본의 희곡 제목처럼 “성난 얼굴로 돌아보”는 것이었다.

문화의 영역이라고 다를 게 없었다. 이미 영국적 전통이란 거의 남아 있지 않았다. 미국화(Americanization) 현상이 그 자리를 대체했다. 윌리엄 휴이의 소설과 그것을 영화화한 줄리 앤드루스 주연의 <아메리카나이즈이션 오브 에밀리>(1964)는 미국화의 영향이 물질적인 면에 국한하지 않음을 보여주었다. 그래서 사회학자 앤드류 케인은 “50~60년대의 영국 대중문화에 대한 어떤 논의도 반드시 미국화의 문제에 초점을 맞춰야 한다”고 썼다. 그리고 “그 같은 추이의 핵심 축매는 로큰롤의 등장”에 있다고 했다.

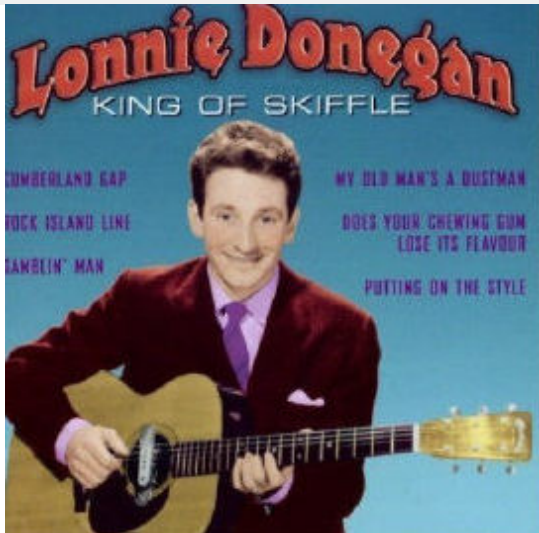
세계대전 당시부터 50년대 중반에 이르기까지, 영국 대중음악의 상황은 ‘1920년대의 미국’에 머물러 있었다. 스탠더드 팝과 뉴올리언스 재즈가 대세를 장악하고 있던 보수적 영국 사회에는 리듬 앤 블루스나 로큰롤이 발붙일 여지가 없었던 것이다. 그러나 새로운 것을 갈망하는 청소년들의 욕구가 상승하면서 문화적 긴장감이 고조되었고, 마침내는 기성의 통제도 한계에 다다랐다. 이런 갈등 국면에 절충적 타협점을 제시하며 등장한 인물이 로니 도니건이었다. 재즈 밴드의 멤버였던 그는 기성세대에게는 안전해 보이고 청소년들에게는 새로워 보이는 음악적 출구를 선보임으로써 모두의 환영을 받았다. 스키플이다.

스키플은 민속음악을 연주하는 아마추어적 방식에서 출발한 음악이다. 기타와 밴조에 더해, 빨래판으로 만든 타악기와 나무쟁반으로 만든 베이스와 담배상자로 만든 피들 따위의 원시적 악기 편성이 전통이었다. 그것 역시도 원류는 미국이었지만 로니 도니건(1931~2002)은 변형을 꾀했다. 로큰롤의 에너지와 속도를 접목하여 미국에서와는 다른 양상으로 블루스와 컨트리의 현대화에 접근했던 것이다. 레드벨리가 불러 유명해진 곡을 스키플로 변형한 <록 아일랜드 라인>은 그 최초의 시도였고 최대의 히트가 되었다.

<록 아일랜드 라인>은 영국 대중음악사의 획기적인 전환점이었다. 팝 차트 1위에 오른 이 곡은 데뷔작이면서 골드 레코드 판매량을 기록한 영국 최초의 사례였으며, 미국 차트 톱텐에 진입한 최초의 영국노래 가운데 하나이기도 했던 것이다. 하지만 보다 중요한 의미는 그것이 물고 온 스키플 열풍이 대중음악 창작의 저변을 넓혔다는 사실에 있다. 단순하지만 명쾌하고, 경박하지만 경쾌한 그 스타일은 누구나 음악을 연주할 수 있다는 자신감을 심어주었다는 점에서 “스스로 하라”는 펑크 에토스의 선현이었다고 할 만한 것이다. 그래서 비평가 이언 체임버스는 스키플이, 당시 대두하기 시작한 “여러 가지 음악적 가능성을 보다

대중적이고 접근이 용이한 형식으로 전화시켰다” 고 평했다. 실제로 당시 영국 전역에서는 스키플 밴드 결성 붐이 일어났다. 그 밴드들 가운데는 리버풀 출신의 ‘퀵리멘’도 끼어 있었는데, 그 멤버 중 세 명은 뒷날 비틀스라는 이름으로 유명해졌다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



프랭키 라이몬 앤 더 틴에이지스의 〈와이 두 폴스 폴 인 러브〉(1956년) ~ 포레집단과 소통한 ‘진정성의 힘’

신동이 거장으로 성장할 확률은 생각만큼 높지 않다. 연예산업 내부에서는 더욱 그렇다. 자본의 탐욕과 대중의 기대는 어린 연예인의 희생을 요구한다. 주디 갈런드는 십대 초반부터 각성제를 복용했고, 셸리 템플은 불과 스물한 살에 연기활동을 접었다. 최근 브리트니 스피어스가 보이고 있는 광기도 그와 다를 바 없다. 반면, 스티비 원더와 마이클 잭슨은 그런 어려움을 극복하고 거장의 반열에 올라섰다는 점에서 돋보이는 경우다. 로큰롤 1세대 스타 가운데 하나였던 프랭키 라이몬은 불행하게도 전자의 대표 격에 해당한다. 그는 극적으로 파멸한 신동이었다.

1956년 자작곡인 〈와이 두 폴스 폴 인 러브〉가 빌보드 팝 차트 3위에 올랐을 때, 프랭키 라이몬(1942~1968)은 불과 열세 살이었다. 뒷날 1963년의 스티비 원더와 1971년의 마이클 잭슨이 그와 같은 나이에 음반 데뷔를 하게 되지만, 당시만 해도 전례가 없는 기록이었다. 소프라노를 방불케 하는 변성기 전의 고음미성으로 라이몬은 틴에이지스의 ‘두웍’ 하모니를 이끌었던 것이다.

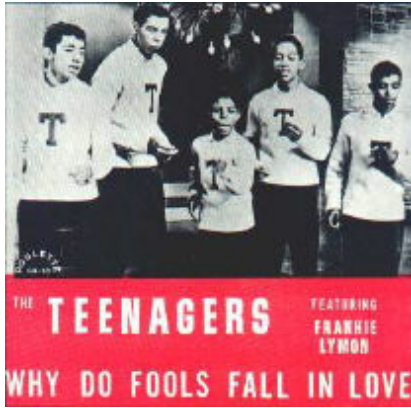
당대 흑인음악 스타일의 전형 가운데 하나였던 두웍은 ‘덤-두-다-우-워’와 같이 의미 없는 음절들로 보컬 하모니를 치장하는 방식을 일컫는데, 리듬 앤 블루스 연주를 배경으로 한다는 점에서 오직 목소리만으로 구성되는 아카펠라의 방법론과 구분된다. 그 차이를 지적해서 비평가 찰리 질레트는 두웍 스타일을 ‘보컬 그룹 로큰롤’이라고 칭했다. 그는 〈와이 두 폴스...〉가 “당대의 결정적인 보컬 그룹 로큰롤 음반”이라고 평하며, 무엇보다 “효과적으로 청소년들에게 진심을 설득시키는” 노래이기 때문이라고 덧붙였다.

“〈와이 두 폴스...〉는 뛰어난 노래가 아니라 일등급 마케팅의 산물이었을 뿐”이라고 단언한 비평가 데이브 마시의 역설적 견해도 결론은 비슷하다. 그는 이후 많은 가수들이 이 노래를 불렀지만 오직 프랭키 라이몬만이 그것을 “예술에 근접한 상품으로 만들었다”는 점을 상기시켰다. 라이몬의 존재감이 노래를 구했다는 의미다. 그의 존재감은 동시대의 동년배들에게 동질감을 주었다는 점에서 더욱 확실하게 부각된 종류다. 당대 뮤지션들인 빌 헤일리와 척 베리는 이미 삼십 줄에 접어들었고, 패츠 도미노와 리틀 리처드 또한 이십대 중반이었기 때문이다. 따라서 로큰롤의 급부상을 청소년 또래집단의 동류의식 분출이라고 한다면, 라이몬은 관객의 눈높이에서 소통한 그 최초의 스타였다고 할 수 있다. 질레트가 언급한 ‘진정성’의 바탕이다.

데뷔곡으로 단숨에 스타덤에 올랐던 프랭키 라이몬은 그러나, 이후 추락을 거듭하며 약물에 의존하는 생활을 했다. 군복무가 그를 구원하는 듯 보인 때도 있었다. 심신을 일신하고 제대한 뒤 레코드 계약을 따내고 활동재개에 나섰을 때였다. 그러나 운명의 가혹함은 바로 그 순간에 라이몬의 발목을 잡았다. 1968년 2월 27일, 재기작의 녹음을 앞둔 밤에 새로운 시작을 자축한다며 손댄 약물이 그의 목숨을 앗아간 것이다. 불과 스물다섯. 라이몬은 가파르게 성장하던 음악산업의 꿈과 악몽을 그 짧은 인생으로 연기하고 사라졌다. 그리고 〈와이 두 폴스...〉는 로큰롤이 작품과 제품으로 분기하던 지점에 그가 세운 이정표로 남았다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



엘비스 프레슬리의 〈하운드 독〉(1956) ~ 50년대 성모랄 뒤흔든 불멸의 고전

1956년 초여름 어느 날, 소년 검프는 읍내에 나갔다가 가게 진열창에 놓인 티비를 통해 낯익은 사람의 모습을 본다. “아이들이 볼 게 아니” 라며 어머니가 그의 눈을 가렸지만, 티비 속의 젊은이가 자신을 흉내 내고 있다는 사실을 소년은 이미 알고 있다. 티비 속 청년의 이름은 엘비스 프레슬리로 밝혀진다.

영화 〈포레스트 검프〉(1994)의 도입부 한 장면이다. 미국 현대사의 주요 사건들을 질료 삼은 이 영화에서 주인공 검프는 수많은 역사적 인물들과 조우하는데, 그 첫 번째 대상이 바로 엘비스 프레슬리였다. 포레스트 검프는 물론 가상의 캐릭터다. 하지만 영화 속에 묘사된 그 저녁의 일화는 전미국을 경악하게 만든 실제 사건이었다. 정확히는 1956년 6월5일의 일이었고, 당대의 인기 프로그램 〈밀튼 벌 쇼〉의 방송 내용이었다. 4천만 명이 시청한 이 방송은 경련하듯 하반신을 흔들어대는 엘비스 프레슬리의 모습을 송출한 대가로 곧장 스캔들에 휘말렸다. 〈뉴욕 데일리 뉴스〉의 저명한 매체비평가 벤 그로스는 엘비스가 “선정적이고 상스러우며, 동물적 쾌락으로 채색된 구경거리를 전시했다” 고까지 썼다. 이후 프레슬리에게는 ‘엘비스 더 펠비스’ (골반을 흔드는 엘비스)라는 낙인이 찍혔고, 더불어 그날 방송된 〈하운드 독〉은 역사상 가장 떠들썩하게 등장한 노래로 기록되었다.

엘비스 프레슬리와 〈하운드 독〉을 둘러싼 섹슈얼리티 논란은 이후에도 계속되었다. 4주 후 방영된 〈스티브 앨런 쇼〉는 엘비스에게 점잖은 톤시도를 입혔고, 당대 최고의 인기 프로그램 〈에드 설리번 쇼〉는 엘비스의 상반신만을 찍어 방송했다. 인기는 사되 논란은 피하자는 방송사의 교육책이었지만 기성세대의 반발과 비난은 끊이지 않았다. 그것은 근본적으로 로큰롤에 대한 반감의 표출이었고, 사회적으로는 성 모랄의 급변에 대한 불안감의 표현이었다. 그 기저에는 두 편의 킨제이 보고서-남성편(1948)과 여성편(1953)이 발간되

고, 〈플레이보이〉(1953) 등 성인잡지들이 창간되면서 성에 관한 프로테스탄트적 믿음을 뒤흔든 50년대의 사회상이 자리하고 있었다. 기성의 권위는 로큰롤 특히, 스타로 부상한 엘비스 프레슬리를 통해 불온한 성의식이 확산될 것이라는 판단에 패닉상태가 되었던 것이다.

하지만 새로운 세대는 〈하운드 독〉을 음악으로 평가했다. 〈하운드 독〉은 대중음악계 최고의 송라이팅 콤비들 가운데 하나로 꼽히는 제리 리버와 마이크 스톨러가 만든 노래다. 흑인 여성 블루스 가수 빅 마마 손튼이 발표하여 이미 1952년 리듬 앤 블루스 차트 상위권에 올랐던 이 곡은, 엘비스 프레슬리를 통해 불멸의 고전으로 자리매김했다. 1956년 7월13일 발표된 엘비스 버전의 〈하운드 독〉은 무려 11주 동안이나 팝 차트 정상을 지켰는데, 1992년 보이즈 투 멘의 〈엔드 오브 더 로드〉가 13주 연속 1위의 신기록을 수립하기 전까지, 무려 36년 동안이나 빌보드의 최장기록으로 남아있던 것이다.

〈하운드 독〉에 얹힌 스캔들은 이제 구시대의 해프닝으로 퇴색했다. 하지만 몰입상승이 초래하는 판단착오에 대한 우화로서의 가치는 오늘날에도 유효하다. 비평가 로버트 크리스트고의 표현처럼, “비범하게 평범한 청년” 엘비스 프레슬리가 남긴 유산 가운데 하나다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



@ Milton Berle Show 5 Jun 1956: Hound Dog

버디 홀리의 〈댓 월 비 더 데이〉(1957년) ~ 로큰롤의 ‘상식’ 을 깨다

돈 맥클린의 노래 〈아메리칸 파이〉(1971)는 1959년부터 1970년에 이르는 기간 미국의 사회와 문화를 훑어낸 서사시다. 여기서 맥클린은 ‘혼돈의 60년대’를 회의하고 ‘순수의 50년대’를 추억하는데, 버디 홀리의 죽음을 그 시대적 경계의 분수령으로 간주했다. “아직도 기억에 남아 있는 아주 오래 전”의 사건을 되새기며 그는, 버디 홀리가 세상을 떠난 그날 음악도 함께 죽었다고 노래했다.

버디 홀리는 1959년 2월3일, 순회공연을 위해 임대한 경비행기가 이륙 직후 추락하면서 현장에서 사망했다. 홀리와 동승했던 리치 발렌스와 빅 바퍼까지, 세 사람의 로큰롤 스타가 한꺼번에 목숨을 잃은 사고였다. 리틀 리처드의 은퇴선언(1957), 엘비스 프레슬리의 군입대(1958)에 이어 발생한 이 사건은 당사자들의 개인적 불행을 넘어 로큰롤 1세대의 종말을 고하는 상징이 되고 말았다. “음악이 죽은 날”이라는 돈 맥클린의 언명이, 비극적 역사와 낭만적 신화가 교차하는 지점에 세워진 로큰롤의 묘비명이 되어 대중의 기억 속에 각인된 이유다.

불과 2년 남짓한 기간을 활동했을 뿐인 버디 홀리(1936~1959)에게 그토록 막대한 함의가 부여된 까닭은 그의 특별한 존재감에 연유한다. 무엇보다 그는 최초의 백인 로큰롤 싱어-송라이터 가운데 한 사람이었다. 엘비스 프레슬리를 위시한 동시대의 스타들이 전문 작곡가들로부터 곡을 받거나 흑인 뮤지션들의 노래를 다시 부르는데 치중했던 것에 반해, 홀리는 로큰롤의 문법을 온전히 체화하여 새롭게 변용시켰던 것이다.

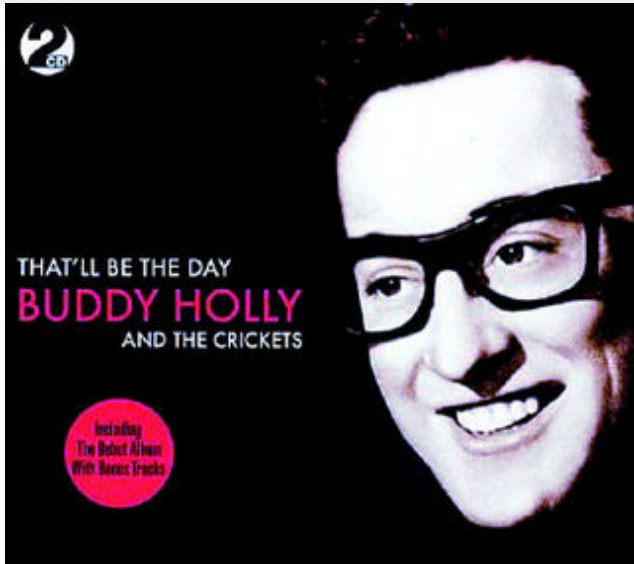
‘백인 로큰롤’으로서 그의 음악적 방법론은 비틀스에게도 거대한 영향을 미쳤다. 실제로 1964년, 세상을 뒤흔들어 놓은 비틀스의 첫 번째 미국방문에서 〈에드 설리번 쇼〉에 출연한 존 레넨은 “이곳이 버디 홀리가 섰던 그 무대인가요?”라고 질문을 던졌을 정도다. 외모에서도 버디 홀리의 독특함은 두드러진다. 그는 안경을 착용한 최초의 록 스타였다. 후광효과에 따른 선입견을 무용지물로 만든 그의 이미지는 로큰롤 최초의 반영웅적 표상이기도 했던 것이다.

〈댓 월 비 더 데이〉는 버디 홀리의 등장을 알린 첫 번째 히트곡이었다. 존 포드 감독의 수정주의 웨스턴 걸작 〈추적자〉(1956)에서 주인공 존 웨인이 입버릇처럼 내뱉는 말을 제목으로 삼은 이 노래는 미국과 영국의 히트차트 정상을 나란히 석권하며 파란을 일으켰다. 딸꾹질을 하는 듯한 특유의 창법이 화제가 되기도 했지만, 무엇보다 주효했던 성공 요인은 노래 자체의 동시대성에 있었다. 타고난 멜로디 메이커로서의 자질에 더해, 버디 홀리는 로큰롤의 수용자 집단인 청소년들의 눈높이에서 소재를 찾고 가사를 만듦으로써 공감대의 울림을 만들어냈던 것이다.

비평가 말콤 존스는 “모든 이들이 대세를 추종하고 있을 때, 버디 홀리는 눈부신 ‘최초’의 기록들을 작성했다”고 쓴 바 있다. 사실이 그랬다. 싱어송라이터로서의 입지, 밴드 편성의 방식, 음악작법의 혁신, 펜

더 스트라토캐스터 기타의 사용과 안경의 착용까지 모든 것이 최초였다. 거기에 더해 비행기 사고로 사망한 뮤지션으로서도 최초의 기록을 남겼다는 점은 운명의 아이러니일 터다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



척 베리의 〈조니 비 굿〉(1958년) ~ ‘보이저’에 실어보낸 세기의 로큰롤

1985년 최대 흥행작이었던 영화 〈백 투 더 퓨처〉에서 사건의 대부분이 벌어지는 시공간은 30년 전의 과거, 곧 1955년이다. 영화가 클라이맥스로 치달는 댄스파티 장면의 배경도 마찬가지다. 여기서 주인공 마이클 제이 폭스는 요란한 쇼맨십으로 로큰롤을 연주하여 극중 관객들의 어안을 뽐뽐하게 만들어버린다. 그리고는 “여러분은 아직 그것(로큰롤)을 받아들이 준비가 되지 않았군요. 하지만 여러분의 아이들은 그걸 사랑하게 될 겁니다” 라고 덧붙인다. 그가 연주했던 곡은 척 베리의 〈조니 비 굿〉이었다.

〈조니 비 굿〉은 1958년 처음 발표된 노래다. 영화가 굳이 발표연도를 왜곡하면서까지 이 노래를 사용한 이유는 분명하다. 시간여행이라는 소재에 재미를 더하기 위한 장치였던 것이다. 뿐만 아니다. 더욱 중요한 이유는 노랫말에 있었다. “배운 것은 없지만 기타 연주만은 끝내주는” 소년의 얘기를 담은 〈조니 비 굿〉의 가사는 극중 주인공이 록 스타를 꿈꾸는 소년이라는 점을 환기시키는 동시에, 50년대의 청소년들이 로큰롤을 ‘아메리칸 드림’의 성취 도구로 인식하고 있었다는 사실을 반영하고 있기 때문이다. 그것은 또한 척 베리 본인의 성공담이기도 했다.

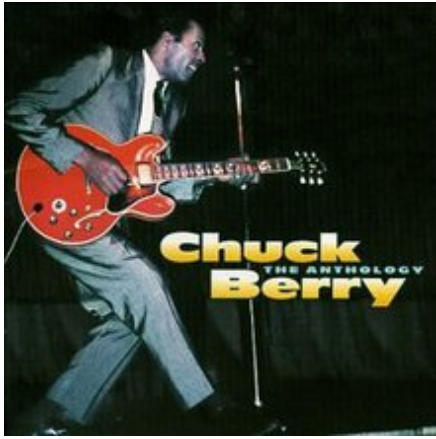
척 베리(1926~)는 역사상 가장 위대한 록 기타리스트 가운데 한 사람으로 꼽힌다. 단 한 번만 들어도 결코 잊을 수 없는 특유의 연주로 일렉트릭 기타의 신기원을 이룩한 그에게 〈기타 월드〉지는 “로큰롤 기타 연주를 발명했다”며 경의를 표하기도 했다. 실제로 베리의 기타는 블루스와 컨트리의 전통을 황금비율로 연계하는 지점이었다. 로큰롤이 흑백 간의 음악적 인종통합의 산출물이라고 할 때, 척 베리는 버디 홀리와 함께 각각의 피부색을 대표하는 궁극의 뮤지션으로 우뚝 선다. 흑인으로 빌보드 컨트리차트 정상에 오른 〈조니 비 굿〉의 연주가 바로 그 표상이다.

더불어, 척 베리를 얘기할 때 빼놓을 수 없는 것이 작사가로서의 능력이다. 그의 절충적 감각은 노랫말을 다룸에 있어 더욱 탁월한 솜씨를 발휘했다. 베리가 써낸 가사들은 블루스의 운문적 성격보다 컨트리의 산문적 특성에 가깝다. 서정보다 서사를 중시하는 작법은 짧은 기타 솔로의 마디마디에 얹어 정곡을 찌르는 드라마가 된다. 그래서 에어로스미스의 조 페리는 그를 “로큰롤의 어니스트 헤밍웨이”라고 했고, 비평가 로버트 크리스트고는 “미국적인 극단성”이라는 측면에서 월트 휘트먼과 비교했다. 척 베리의 노랫말은 무엇보다, 〈조니 비 굿〉의 경우처럼 사춘기 청소년들의 심리를 다루는 방식에서 로큰롤의 전형으로 남아 있다.

존 레넌은 “로큰롤에 다른 이름을 붙인다면 척 베리라고 할 것”이라고 얘기한 바 있다. 로큰롤이 척 베리에 이르러 완성을 보았다는 의미다. 그 같은 견해를 뒷받침하는 흥미로운 사례도 있다. 1977년 미국이 발사한 우주탐사선 ‘보이저’는 지구 문명을 압축 수록한 골든 레코드를 싣고 떠났다. 세계 각국의 인사말과 민속음악을 담은 그 음반에 로큰롤로는 유일하게 수록된 노래가 바로 척 베리의 〈조니 비 굿〉이었다. 이에 “외계인들이 척 베리의 곡을 더 보내라는 메시지를 전해왔다”고 주장한 코미디언 스티브 마틴의 농은 덤이다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



Chuck Berry - Johnny B. Goode

성과 속 경계 허문 ‘솔’의 탄생 ~ 레이 찰스의 〈왓드 아이 세이〉(1959년)

뉴 저널리즘의 선도적 작가 노먼 메일러는 1957년, 좌파 계간지 〈디센트〉에 흑인문화의 역동성이 백인 주류에 미치는 영향을 다룬 에세이를 게재했다. 여기서 메일러가 그 활력의 핵심으로 제시한 것은 “미국 흑인의 음악과 섹슈얼리티”였다. 그러나 흑백 통합에 동조하는 개방적 시각에도 그의 주장은 시대의 급변을 제대로 반영하지는 못하고 있었다. 당시 서른다섯 살이었던 메일러의 인식에 흑인음악은 여전히 재즈 시대에 머물러 있었기 때문이다. 음악과 섹슈얼리티의 관계가 성과 속의 경계마저 허물고 있던 상황을 따라잡기에 그는 이미 기성이었다. 메일러는 레이 찰스를 알지 못했던 것이다.

레이 찰스(1930~2004)는 54년 발표한 〈아이 갓 어 우먼〉에서 가스펠과 리듬 앤 블루스를 결합하여 논란을 불러일으켰다. 대담하게도 종교음악의 선율을 빌려다 관능적 사랑 노래를 만들었던 것이다. 당시 ‘리듬 앤 가스펠’이라고 불렸던 찰스의 음악은 〈아이 갓 어 우먼〉의 모티프에서 시작하여 〈왓드 아이 세이〉의 사운드로 완성되었고, 60년대 중반 이후 새로운 이름을 부여받았다. 솔의 탄생이다.

흑인 뮤지션들이 이구동성으로 얘기하는 솔 음악의 핵심은 “느낌, 그 이상도 이하도 아니”다. 가스펠의 전통은 바로 그 느낌을 전달하는 수단으로 솔 창법의 근간이 되었다. 다른 것이 있다면 노랫말이 종교적 메시지와 세속적 서사로 구분된다는 점이었는데, 레이 찰스가 〈왓드 아이 세이〉에서 들려준 도발적 시도는 바로 그 명백한 예시다.

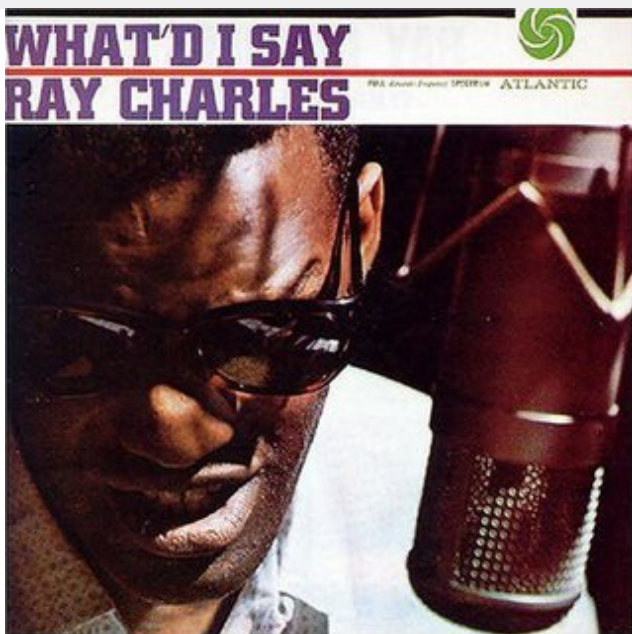
〈왓드 아이 세이〉에서 레이 찰스는 직설적인 화법으로 남녀간의 애정을 다루었을 뿐만 아니라 교음(嬌音)

과 기성(奇聲)을 노골적으로 드러냄으로써, 보수층의 비난과 청년층의 열광을 동시에 받았다. 비평가 넬슨 조지는 찰스가 “종교적 각성의 환희와 육체적 충족의 쾌락을 동일한 것으로 보이게 만들었다” 며, 그것을 통해 “토요일 밤의 죄인과 일요일 아침의 교인이 동일한 사람이라는 현실”을 각성케 했다고 평했다.

〈왓드 아이 세이〉의 폭로적 솔직함은 당시로서 전례가 없는 형식과 사운드를 통해 증폭되었다. 이 곡은 기승전결이 희박한 즉흥적 연주의 다층구조로 ‘모자이크’ 되었는데, 6분30초에 이르는 연주시간 때문에 한 면에 3분 남짓한 싱글 레코드의 수록 한계에 맞춰 두 파트로 음반 앞뒤에 나뉘어 담겼다. 게다가 일렉트릭 피아노라는 (당시로서) 생경한 악기를 전면에 사용했고, 스튜디오 녹음임에도 뮤지션과 관객이 얘기를 주고받는 듯한 설정 부분을 삽입하기도 했던 것이다.

〈왓드 아이 세이〉의 혁신은 우연의 산물을 놓치지 않고 포착해낸 성과다. 제이미 폭스에게 아카데미 주연상을 안겨준 찰스의 전기영화 〈레이〉(2004)가 잘 보여주고 있다시피, 이 노래는 예정보다 공연이 일찍 끝나는 바람에 시간을 때우려고 즉석에서 만들어낸 연주였다. 59년 피츠버그 교외의 브라운즈빌에서 펼쳐졌던 공연을 재현한 그 장면은 관객들로 하여금 “술의 탄생”을 경험하는 간접 기회를 제공했던 셈이다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



Ray Charles - What'd I Say

리치 발렌스의 <라 밤바>(1958년) ~ ‘라틴 록’의 효시…인종불문 열광

로큰롤은 미국 대중음악의 산물임이 분명하다. 하지만 미국 대중음악의 뿌리가 다국적·다민족적 문화의 토양에서 발생했다는 것 또한 기정 사실이다. 그래서 교과서적 모범답안은 그것이 유럽 백인과 아프리카 흑인의 음악적 이종교배에서 유래했다고 설명한다. 맞는 말이긴 하지만 그것이 전부는 아니다. 특히, 중남미의 전통음악이 미국 대중음악에 끼친 영향력을 간과하고 있다는 점에서 큰 것을 놓친 답이다. 1880년대 미국과 유럽의 댄스홀을 휩쓸었던 쿠바 전통의 ‘하바네라’에서부터 이미 라틴 음악은 서구 대중의 취향에 깊이 각인되어 있었기 때문이다.

리치 발렌스는 그 중남미의 음악 전통과 로큰롤을 결합시킨 선구자였다. 열일곱 살에 데뷔하여 1년도 채 못 되는 기간을 활동했을 뿐인 그에게 “최초의 라틴 록 스타”라는 기념비적 수사가 붙은 근거다. 가난한 치카노(미국에서 태어난 멕시코계) 노동자의 후예였던 발렌스에게 ‘라틴’은 혈통을 가리키는 말이었을 뿐만 아니라 음악적 정체를 지칭하는 틀이기도 했던 것이다. 최대 히트곡이었던 <도나>가 아니라, <라 밤바>를 그의 대표곡으로 꼽는 이유도 마찬가지다. 히스패닉 리치 발렌스의 영혼과 심장을 담지하고 있기 때문이다.

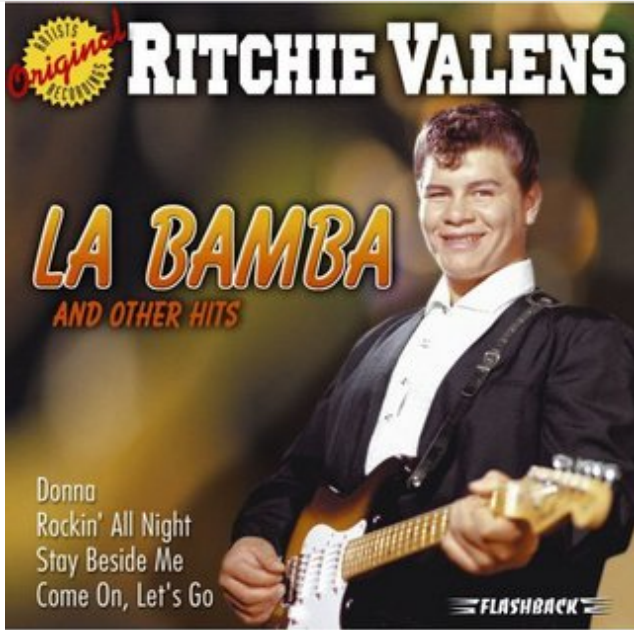
<라 밤바>는 빌보드 팝 차트에서 성공을 거둔 최초의 스페인어 노래였다. 리치 발렌스는 수백 년 동안 중남미에서 구전되던 민요에 강렬한 로큰롤 리듬과 기타 연주를 가미하여 인종 불문의 히트곡을 탄생시켰다. 주목할 것은, 미국에서 나고 자란 발렌스가 스페인어를 구사할 줄 몰랐다는 사실이다. 그럼에도 가사를 암기하면서까지 이 노래를 부른 것은 유전자에 각인된 본능이었다. 그것을 통해 로큰롤의 어법에 새로운 가능성을 덧붙인 것은 덤이었던 셈이다.

그럼에도 라틴 록이 60년대 후반 산타나의 등장 이전까지 거의 아무런 성과도 내지 못한 것은 리치 발렌스의 때 이른 죽음에서 기인한다. 그는 1959년 2월 3일 사망했다. 열여덟 번째 생일을 맞기도 전이었다. 게다가 죽음의 성격에서조차 불운했다. 비행기에 동승했다 함께 세상을 떠난 버디 홀리의 거대한 존재감 때문이었다. 비평가 리치 운터버거가 발렌스는 “무엇보다도 버디 홀리와 함께 비행기 추락사고로 사망한 두 명의 록 스타 가운데 하나라는 사실로 영원히 기억될 것”이라고 평했을 정도다.

하지만 리치 발렌스는 80년대 후반 기적적으로 부활했다. 전기영화 <라 밤바>(1987)를 통해서였다. 급증한 미국내 라틴계 인구의 시장성을 간파한 영화사의 전략과 역할 모델을 필요로 했던 히스패닉 커뮤니티의 문화운동이 조우하여 산출한 수확이었다. 허레이쇼 앨저의 소설에서나 등장할 법한 성공신화를 체현한 발

렌스의 삶이 소수 이민족의 가슴속에 아메리칸 드림의 구체적 표상으로 거듭난 것이다. 영화의 사운드트랙에 참여했던 산타나와 로스 로보스는 물론이고, 90년대 후반 리키 마틴과 제니퍼 로페즈의 성공에까지 드리워진 발렌스의 자취다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



시렐스의 〈월 유 러브 미 투모로〉(1960년) ~ 청소년 겨냥 ‘걸 그룹’의 전형

1950년대 말 로큰롤 1세대의 극적인 퇴장 이후, 미국 대중음악계는 보수성을 강화했다. 로큰롤을 사회문제로 치부했던 지배적 여론과의 충돌을 피하고자 했던 것이다. 그럼에도 포기할 수 없었던 것은 거대한 규모를 드러내기 시작한 청소년 소비시장의 무궁한 가능성이었다. 레코드업계는 로큰롤의 리듬과 선율을 차용하되 고전적인 창법과 안전한 자태로 그것을 윤색함으로써 시대와 타협했다. ‘틴 아이돌’과 ‘걸 그룹’이 그 대표적 산물이었다.

틴 아이돌은 이른바 ‘비디오형 가수’의 원조 격이다. 출중한 외모를 앞세운 ‘오빠’들이 필라델피아에 거점을 둔 당대 최고의 인기 티브이쇼 ‘아메리칸 밴드스탠드’를 통해 시장을 지배했다. 음악적 새로움과는 무관한 슈도로큰롤이 그들의 노래였다. 반면, 걸 그룹은 전통적 음악 중심지 뉴욕의 노하우가 만들어

낸 일련의 여성중창단을 가리킨다. 최고 실력의 작곡가들과 프로듀서들이 포디즘적으로 분화된 작업을 통해 세련된 팝 음악을 세공해냈다. 포스트-로큰롤의 두 양상은 가수의 성성과 음악의 속성에서 드러나는 그런 극명한 차이만큼이나 상반된 평가를 받았는데, “이 시기 최고의 레코드들은 뉴욕에서 나왔고, 최악의 것들은 필라델피아로부터 왔다”고 단정한 비평가 그레그 쇼의 정의는 여전히 미국 대중음악사를 지배하는 관점이다.

네 명의 소녀로 구성된 시렐스는 바로 그 걸 그룹의 전형이었다. 가창의 기교마저 불순하게 느껴질 정도로 순수한 목소리와 하모니로 사춘기의 감성을 노래했던 그들은, 흑인 여성중창단으로 사상 처음 빌보드 차트 정상에 오른 〈월 유 러브 미 투모로〉를 통해 이후 등장한 모든 걸 그룹의 모범이 되었다. 〈월 유...〉는 “내일도 날 사랑해줄 건가요”라고 묻는 제목 그대로, 사랑에 빠진 사춘기 소녀의 불안감이라는 시대 불문의 소재를 그들 눈높이에 맞춘 감정이입으로 풀어냄으로써 성공을 거뒀다. 그래서 비평가 데이브 마시는 “뛰어난 가수라면 누구나 도전해보고 싶어 할 아름다운 선율 때문이 아니라, 소녀의 성적 정체성의 특정한 단계를 규정한 가사 덕분”에 이 노래가 영원히 기억될 것이라고 썼다.

〈월 유...〉의 절절하게 실감나는 노랫말은 당대 최고의 송라이팅 콤비였던 원작자 캐럴 킹과 제리 고핀의 자기고백을 통해 극대화한 것이었다. 특히 연인 사이기도 했던 고핀과의 관계에서 혼전임신을 경험한 킹의 번민은 이 노래에 사실성을 불어넣은 요인이었다. 당시 킹 자신이 십대 후반이었다는 점을 상기하면 당연한 일이었다. 노래를 부른 시렐스와 노래를 들은 청소년들 사이를 연결한 킹의 매듭은 또래집단의 동질감으로 묶인 것이었다.

쿠엔틴 타란티노의 〈포 룸〉에 참여하여 널리 알려진 여성 감독 엘리슨 앤더스는 (느슨하나마) 캐럴 킹과 시렐스의 얘기를 바탕으로 영화 〈그레이스 오브 마이 하트〉(1996)를 만들었다. “걸 그룹의 음악은 내가 세상을 보는 방식에 커다란 충격과 영향을 주었다”는 연출의 변을 통해 그는 노래와 세상을 조음하게 한 통로가 진정성에 있었음을 상기시켰다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



will you still love me tomorrow? ~ the shirelles

처비 체커의 〈더 트위스트〉(1960년) ~ ‘춤+음악’ 트위스트 열풍의 원조

대중음악과 유행 춤의 밀월관계는 연원이 오래다. 19세기 말 ‘찰스턴’의 대유행 이래, 미국의 대중음악은 새로운 춤의 유행을 낳고 다시 그 춤을 통해 광범위하게 유포되는 단계를 거치며 시대의 경향을 만들어내곤 했다. 로큰롤과 함께 성장한 50년대의 ‘합’이 그랬고, 음악 장르와 춤의 형식이 근원적으로 결합한 70년대의 ‘디스코’가 그랬다. 트위스트는 60년대(특히, 전반부)를 대표하는 율동이자 음악이었다.

트위스트는 파트너 없이 혼자서도 춤출 수 있다는 점에서 전례가 없는 춤으로 인기를 누렸다. “엄지발가락으로 담배를 비벼 끄는 동작”이면 족한 단순한 형식도 남녀노소 없이 사랑 받은 요인이었다. 더불어 수많은 관련 음악이 쏟아져 나오며 인기가 끝없이 치솟았는데, 그 유행의 원조이자 열풍의 진앙은 처비 체커의 〈더 트위스트〉였다. 행크 발라드가 1959년 발표했던 것을 리메이크한 이 노래는 발표 직후인 1960년 9월에 빌보드 차트 1위에 오른 데 이어 1962년 1월에 재차 정상을 밟을 정도로 엄청난 히트를 기록했다. 빙 크로스비의 〈화이트 크리스마스〉(1942)와 함께, 동일한 노래로 2차례 이상 빌보드를 정복한 역사상 단 두 번의 경우 가운데 하나였으니 그 인기가 얼마나 대단했었는지 가늠할 수 있다.

처비 체커와 트위스트의 성공 이면에는 그러나, 보이지 않는 손의 작용도 있었다. 비평가 닉 콘은 트위스트가 본질적으로는 “기껏해야 6개월이면 수명이 다할 3류 유행”이며 “또 다른 홀라후프”에 불과하다

고 평했다. 그럼에도 그것이 전세계적인 유행으로 웃자랄 수 있었던 것은 “진짜 음악” 이 부재한 상황에서 등장한 데다 “미디어의 호들갑” 이 더해졌기 때문이라고 분석했다.

실제로 <더 트위스트>는 막강한 매체권력이 스타와 트렌드의 공백을 파고든 결과였다. 필라델피아에서 송출한 인기 프로그램 <아메리칸 밴드스탠드>가 그 매개였다. 널찍한 스튜디오에서 청소년들이 인기가수의 노래에 맞춰 춤을 추는 방식의 수많은 아류를 낳은 이 프로그램은 당대 가장 강력한 유행전파 매체였는데, 진행자 딕 클락이 배후를 조종했다. 그는 ‘건전한 청소년 문화’ 를 구호 삼아, 로큰롤의 파격과 저항을 거세한 유행가를 홍보함으로써 주류 미디어에서 살아남았을 뿐만 아니라 자신의 영향력을 무기로 음반업계에 개입하여 막대한 수익을 챙겼다. <더 트위스트>는 그가 지분을 소유한 레코드사를 통해 발매되었고 그의 프로그램을 통해 선전되었다. 심지어 처비 체커라는 예명은 그의 부인이 낸 아이디어였다. 그래서 시사지 <라이프>는 딕 클락을 군복무중이던 엘비스 프레슬리와 대비하여 “독재자는 집에, 제왕은 전장에” 라는 제목의 기사를 작성하기도 했다.

트위스트의 이상열풍과 처비 체커의 과장된 성공은 기성과 미디어의 통제 속에서 산출된 것이라는 점에서 음악적 가치를 높이 평가하기 힘들다. 그러나 비평가 래리 스타의 지적처럼, 그 결과로 파생한 “새로운 춤 문화” 와 “유행가를 사회적 바디 랭귀지와 조합시킨” 원형으로서의 영향력은 “오늘날에도 계속되고 있다” .

 PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.

 PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.

Chubby Checker – The Twist

Chubby Checker – Let's Twist Again

미러클스의 <숍 어라운드>(1960년) ~ ‘모타운’ 퍼레이드의 도화선

대중문화는 산업화와 도시화의 산물이다. 그러므로 산업도시의 성쇠가 대중문화의 양상에 영향을 미치는 일은 자연스러운 상호작용이라고 할 것이다. 미국 자동차산업의 대명사였던 도시 디트로이트의 부침에서

그 단적인 예를 발견할 수 있다. 전성기에 미국 4대 도시로 꼽혔으나 지금은 10위권 밖으로 밀려난 이곳의 과거와 현재는, 록밴드 키스가 활기차게 노래한 <디트로이트 록 시티>(1976)와 래퍼 에미넴이 암울하게 그려낸 <8마일>(2002) 사이에서 거대한 단절면을 드러낸다. 두 작품을 13년 간격으로 반분하는 시점에 서 있는, 쟁점적인 다큐멘터리인 마이클 무어의 데뷔작 <로저와 나>(1989)는 그 간극이 미국 자동차산업의 쇠퇴로 시작된 균열의 여파임을 보여주는 기록인 셈이다. 좋았던 시절의 디트로이트를 상징하는 ‘모타운’에 대한 해석도 그와 같은 맥락에 있다.

모타운은 전직 권투선수이자 재즈 음반상이었으며 작곡가와 프로듀서로도 활동하던 베리 고디가 1959년 설립한 솔 음악 전문 레이블이다. 모타운은 무엇보다 솔의 감성을 팝의 감각과 결합하여 음악의 인종적 색채를 희석시킴으로써, 흑백 구분 없이 폭넓은 사랑을 받은 독자적 스타일로 유명해졌다. 비평가 리치 운터버거가 “그 자체가 하나의 장르로 인지된 레이블은 오직 모타운 하나뿐이다”라고 말한 것에서도 알 수 있듯, 모타운은 하나의 경향이었고 태도였다.

모타운의 성공은 또한 적시적소에 있었기에 가능한 것이기도 했다. 로큰롤 1세대의 퇴장과 비틀스의 역사적 미국 상륙(1964) 사이, 트렌드의 공백기에 등장하여 60년대 후반 흑인 인권운동의 절정기에 상한가를 구가한 타이밍이 우선 그렇다. 대표적인 흑인 노동자 밀집지역인데다 거대도시임에도 변변한 지역 기반 레코드사가 없던 디트로이트의 상황 또한 모타운의 발판이었다. ‘모터 타운’, 즉 자동차 도시 디트로이트의 애칭을 축약한 그 이름부터가 태생의 반영이었던 것이다.

미러클스의 <숍 어라운드>는 모타운 최초의 밀리언셀러였다는 점에서 노래 이상의 의미를 갖는다. 빌런돈 800달러로 회사를 설립한 베리 고디의 미약한 시작을 창대한 성공의 반석에 올려놓은 이 노래는 빌보드 싱글 차트 2위까지 올랐는데, 모타운이 이후 10년 동안 펼쳐 보이는 98곡 톱텐 히트 퍼레이드의 ‘기적’을 촉발한 도화선이기도 했던 것이다.

베리 고디는 모타운의 음악을 “디트로이트 사운드”라고 불렀다. 그러나 비평가 찰리 질렛은 어디에도 “딱히 디트로이트적이라고 할 게 없다”고 평했다. 그럼에도 모타운이 1972년 본사를 로스앤젤레스로 이전한 뒤 점차 쇠락해 갔다는 사실에는 시사하는 바가 있다. 모타운을 60년대 가장 성공적인 독립 음반사이자 한때나마 모든 부문을 통틀어 최대의 흑인 기업체로 만든 요인 가운데는 디트로이트의 자동차산업이 발전시킨 분업적 생산라인을 음반 제작 공정에 도입한 절충주의가 자리하고 있었기 때문이다. 슈프림스, 마빈 게이, 스티비 원더, 그리고 마이클 잭슨을 ‘생산해낸’ 그 가공할 시스템 말이다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



킹스멘의 〈루이 루이〉(1963) ~ “가사 내용 알아들을 수 없음”

1963년 미국 연방수사국(FBI)은 극히 이례적인 사건의 조사에 착수했다. 외설적인 노래 하나가 청소년들에게 악영향을 끼치고 있다는 진정이 빗발치자 에드가 후버 국장이 수사관을 파견한 것이다. 연방통신위원회도 가세했다. 인디애나 주지사 매튜 웰시는 “그 포르노 같은 것”을 금지시키라며 방송국에 압력을 행사하기까지 했다. 문제의 노래는 무명 로큰롤 밴드 킹스멘의 〈루이 루이〉였다. 수사는 31개월 동안이나 이어졌다. 그러나 그 결과로 연방수사국이 제출한 보고서는 허탈하기까지 한 것이었다. “가사 내용을 도저히 알아들을 수 없음.” 수사가 종결되고 역사가 시작되었다. 구설은 전설이 되었다.

〈루이 루이〉는 비틀스의 〈예스터데이〉를 제외하고 역사상 가장 많이 리메이크된 노래로 기록되고 있다. 온전히 이 노래만을 위해 개설된 누리집(루이루이닷컴)에 따르면 현재까지 다른 가수들이 이 노래를 부른 것을 합치면 발표된 곡이 1500곡이 넘는다고 한다. 주류의 슈퍼스타부터 무명의 인디 밴드까지, 헤비메탈에서 테크노까지, 그 연주자와 스타일도 천차만별이다. 그래서 비평가 데이브 마시는 이 노래의 역사를 서술하는 데만 책 한 권을 통째로 바쳤고, 1983년 캘리포니아의 한 라디오 방송은 각기 다른 가수가 부른 〈루이 루이〉를 63시간 연속으로 방송하는 진기록을 작성하기도 했다. 이 모든 것이 ‘킹스멘 스캔들’의 여파였다.

킹스멘을 통해 유명해지긴 했지만 〈루이 루이〉는 본래 그들의 노래가 아니다. 당시 시애틀과 포틀랜드를 중심으로 하는 미국 북서부 지역에서 이 노래는 아마추어 밴드라면 누구나 한번씩 연주하는 통과의례적 넘버였다. 파티에서 가장 인기 있는 곡이었기 때문이다. 거기까지 과정도 복잡하다. 원작은 흑인 리듬 앤 블루스 뮤지션 리처드 베리가 1957년 만들어 발표한 것이었지만 곧 잊혀졌고, 5년 뒤 시애틀의 로킹 로빈 로버츠가 리메이크해 지역에서 인기를 불러일으켰다. 이후 많은 무명 밴드들이 〈루이 루이〉를 레코딩하기 시작했는데, 킹스멘도 그들 가운데 하나였다.

아이러니컬한 것은, 킹스멘 버전의 〈루이 루이〉를 유명하게 만든 요인이 그것의 조악한 수준에 있었다는 점이다. 지역방송 디제이 켄 체이스의 제의로 단돈 35달러를 받고 녹음한 킹스멘의 〈루이 루이〉는 애초 발매할 만한 게 아니었다. 엇나간 박자와 불평 섞인 욕설이 적나라하게 드러나기 때문이다. 게다가 모든 구

설의 원인이 된, 가사를 외우지 못한 보컬리스트 잭 엘리의 얼버무림이 고스란히 담겼다. 결국 노래가 라디오 전파를 타면서 가사의 진위를 둘러싼 논란이 시작되었고, 온갖 추측이 난무하면서 갖가지 외설적인 문장들이 진짜 노랫말인양 퍼져나갔던 것이다. 기성세대의 비난이 쏟아졌고 마침내 연방수사국까지 움직였다.

킹스멘의 〈루이 루이〉를 둘러싼 해프닝은 로큰롤에 대한 주류의 매카시즘적 시각에서 비롯한 것이었다. 편견에 눈먼 기성세대가 사태를 우스꽝스럽게 부풀려놓았던 것이다. 생존권을 외치며 촛불을 든 청소년들에게 배후를 대라고 으박지르고 있는 이 나라의 정권을 향해 들려주고 싶은 우화 같은 스캔들이다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



로네츠의 〈비 마이 베이비〉(1963년) ~ 허스키 · 당돌함으로 ‘기존관념’ 파괴

유명한 교향곡 5번의 도입부에 관하여 베토벤은 “운명은 그렇게 문을 두드린다”고 부연했다. 인생의 비장함을 묘사한 음악적 어휘였다. 하지만 현대의 청소년들에 이르러 그런 해석은 고루해질 수밖에 없었다. 사춘기 아이들에게 운명의 두드림이란 첫사랑에 설레어 고동치는 심장박동 쪽에 더 가까운 법. 그 느낌을 마음껏 표현할 수 있게 된 시대에, 인생은 경쾌하게 생동하는 리듬으로 내달랐던 것이다. 로큰롤 역사상 가장 유명한 인트로 가운데 하나로 꼽히는, 〈비 마이 베이비〉의 도입부에서 드럼의 바이온 비트(브라질에서 유래한 리듬양식)가 만들어내는 진폭 큰 파장은 바로 그 상징적 음향이었다.

1963년 빌보드 차트 2위까지 오른 〈비 마이 베이비〉는 3인조 걸 그룹 로네츠의 데뷔곡이자 최대 히트곡이다. 베로니카와 에스텔 베넷 자매, 그들의 사촌 네드라 텔리로 구성된 로네츠는 기존의 여성중창단들과는 대척적인 개성으로 스타덤에 올랐다. 당대에 “신은 노래하는 흑인 소녀의 형상” 이었다고 한 작곡가 제리 고핀의 표현에 빗대자면 그들은 ‘추락한 신’ 쪽이었다. 맑고 순수한 목소리로 수줍게 노래하던 여타 걸 그룹들과 달리, 로네츠는 베로니카 베넷의 위태로운 허스기로 당돌하게 주장하는 ‘되바라진 계집애’ 들이었다. 시렐스가 “내일도 날 사랑해줄 건가요” 라고 요청했던 데 반해, 로네츠는 “당신이 내게 한 번 키스할 때마다 난 세 번씩 되돌려줄 것” 이라며 “나의 연인이 되어주” 라고 요구했던 것이다. 게다가 이 소녀들의 ‘배후’ 에는 필 스펙터가 있었다.

그 자신 뛰어난 프로듀서인 제리 웨슬러가 “가장 위대한 프로듀서” 라고 칭했던 필 스펙터는 약관에 이미 히트곡 제조기이자 “청년 거물(틴에이지 타이쿤)” 로 불린 인물이다. “독자적인 사운드의 정경” 을 “선율과 가사만큼이나 중요한 요인” 으로 자리잡게 만듦으로써, 프로듀서의 역할과 위상을 그 이전과 이후로 나눈 기준이었다는 평가를 받는다. 스펙터의 사운드 혁명은 흔히 ‘월 오브 사운드’ 로 요약된다. 각각 두 대 이상의 기타, 베이스, 드럼, 퍼커션에다, 현과 혼으로 구성된 오케스트라는 물론이고, 캐스터네츠와 탬버린까지 동원하여 벽돌처럼 촘촘하고 단단하게 쌓아 올린 거대한 ‘소리의 장벽’ 이라는 것이다. 그리고 그렇게 만들어낸 음악을 필 스펙터 본인은 “아이들을 위한 작은 교향곡” 이라고 했고, 비평가 로버트 파머는 “온갖 장식을 곁들인 바그너 풍의 로큰롤” 이라고 했다.

〈비 마이 베이비〉는 필 스펙터가 최대치를 발휘한 노래다. 캐롤 킹과 제리 고핀 부부에 쌍벽을 이루는 송라이팅 커플 엘리 그리니치와 제프 베리를 파트너 삼아 곡을 썼고, 모타운의 ‘펑크(funk) 브라더스’ 와 스택스의 ‘멤피스 그룹’ 과 더불어 당대 최고의 세션맨 그룹으로 꼽히는 ‘레킹 크루’ 에게 연주를 맡겼다. 로네츠의 방점으로 완성된 이 노래는 결과적으로, 미국 팝의 위대한 성취 가운데 하나인 비치 보이스의 〈굿 바이브레이션스〉에 영감으로 작용했을 뿐만 아니라 신디 로퍼의 〈걸스 저스트 원트 투 해브 펀〉와 마돈나의 〈라이크 어 버진〉을 배태한 바탕이 되었다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



조운 바에즈의 〈위 셸 오버컴〉(1963년) ~ 60년대 인권운동의 오벨리스크

1955년 흑인 여성 로사 파크스의 작은 저항이 촉발한 앨라배마주 몽고메리의 ‘버스 보이콧’은 60년대 미국 사회를 뿌리째 뒤흔든 거대한 인권운동의 시발점이 되었다. 그 같은 움직임은 때마침 확산한 음악계의 ‘포크 리바이벌’ 경향과 만나 비폭력 평화시위의 강력한 연대를 구축했다. 그 결과, 당시 모든 집회와 시위 현장에서 빠지지 않고 불렸던 노래 〈위 셸 오버컴〉은 곧 인권운동의 음악적 상징으로 자리매김했다. 〈인터내셔널〉이 노동자 운동을, 〈임을 위한 행진곡〉이 대한민국의 민주화 운동을, 그리고 〈대한민국 헌법 제1조〉가 미국산 쇠고기 수입 재협상 촉구 촛불집회를 상징하듯이.

하지만 〈위 셸 오버컴〉은 실제적 목적을 염두에 두고 만든 노래가 아니었다는 점에서 여타의 ‘운동가’들과는 태생이 다르다. 20세기의 여명에 흑인 목사 찰스 틴들리가 만든 것으로 알려진 이 노래는 본래 찬송가 용도였다. 녹음수단이 미비했던 시절, 세월을 거쳐 민중에 구전되고 수정 혹은 보완되면서 민속음악의 성격을 띠게 되었던 것이다. 그런 노래가 저항과 희망의 송가로 탈바꿈한 데는 피트 시거의 역할이 결정적이었다. 미국 포크 리바이벌의 가장 중요한 인물 가운데 하나인 시거는 매카시즘의 여진이 남아 있던 50년대 후반에 이 노래를 처음 녹음했을 뿐만 아니라 흔히 〈위 월 오버컴〉으로 불리던 제목을 〈위 셸 오버컴〉으로 바꿔놓은 주인공이기도 하다.

조운 바에즈의 역할은 〈위 셸 오버컴〉을 민중에 각인시킨 일이었다. 밥 딜런의 반전가 〈블로잉 인 더 윈드

》가 피터, 폴 앤 메리의 버전으로 엄청난 대중적 인기를 누렸던 것처럼, 피트 시거가 발굴한 〈위 쉘 오버컴〉의 가치는 바에즈의 “백만 명에 하나 있을까 말까 한” 소름 끼치도록 아름다운 소프라노를 통해 시대의 울림으로 구체화했다. 그의 목소리는 연옥 같은 지상에 내린 천상 복음의 매개였다.

조운 바에즈는 이 노래를 1963년에만 세 번 이상 녹음하였다. 모두 공연 실황이었고, 두 번은 집회 현장에서 공연이었다. 그 첫 번째는 수많은 시위자들이 연행된 5월의 버밍엄대학 인권운동 집회였고, 두 번째는 마틴 루서 킹 목사의 저 유명한 “나에게는 꿈이 있습니다” 연설이 행해진 8월의 ‘워싱턴 행진’ 이었다. 특히, 링컨기념관의 계단참에서 노래한 후자의 경우는 주최 쪽 추산 30만(경찰 추산 20만)의 민중이 “우리는 승리할 것이다” 를 합창하는 장관을 연출함으로써 60년대 인권운동사에 오벨리스크와 같은 이정표를 남겼다.

음악 저널리스트 콜린 어윈은 “역사를 통해 다수의 포크 리바이벌이 있었다” 고 전제한 뒤, 60년대의 그것은 “사회문화에 대한 학구적 관점” 에서 비롯한 전 시대의 경우에 비취 “자연발생적인 유기작용” 이라는 점에서 차별된다고 평한 바 있다. 전례가 없는 유형의 촛불집회 양상에서 10대 소녀들의 목소리로 울려 퍼지고 있는 〈대한민국 헌법 제1조〉는 현재진행형인 그 한 예라고 할 것이다. 〈위 쉘 오버컴〉의 의미는 미국의 60년대에 살 것을 강요받고 있는 21세기 대한민국의 터무니없는 현실에도 그렇게 살아있다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



보브 딜런의 〈블로잉 인 더 윈드〉(1963년) ~ 격조 높은 저항음악의 상징

“귀가 얼마나 많아야 사람들의 울부짖음을 들을 수 있을까?” 먼저 묻는다. 이에 응한다. “친구여, 대답은 바람결에 날린다네.”

불가의 선문답이 아니다. 도가의 무위자연을 이르는 말도 아니다. 〈블로잉 인 더 윈드〉의 노랫말은 해답이 너무도 명백해서 의중이 도리어 모호해진 질문과 같다. 해답은 실상, 질문에 내재하기 때문이다. 사람들의 울부짖음에 귀 기울이라는 것이다. 노랫말의 다른 구절들도 마찬가지다. “얼마나 많이 바다를 건너야 비둘기는 모래밭에서 잠들 수 있을까?” “얼마나 많이 날아다녀야 대포알은 영원히 금지될 수 있을까?” 대포알과 비둘기로 환유한 그 질문에는 전쟁과 평화에 대한 입장이 선명히 아로새겨져 있다.

〈블로잉 인 더 윈드〉는 흔히 “가장 유명한 프로테스트 뮤직(저항음악)”으로 일컬어지는 노래다. 뒷날 엘비스 프레슬리, 비틀스와 함께 대중음악 만신전의 가장 높은 자리에 오르게 되는 보브 딜런의 이력이 만개하기 시작한 것 또한 이 노래와 함께였다. 여기서 딜런은 시대와 맞서는 양심을 고양함으로써 당대 인권운동과 반전시위의 가장 강력한 연사로 자리매김했다. 그는 특히, 여타의 저항음악들과는 격이 다른 노래를 만들어낸 것으로 평가 받았다. 직접의 정치적 메시지 대신 은유의 문학적 수사를 차용한 〈블로잉 인 더 윈드〉의 노랫말은 대중음악의 수준마저 격상시킨 것이었다.

실제로, 〈블로잉 인 더 윈드〉에서 보브 딜런이 상정한 것은 구체적인 정치의제가 아니라 보편적인 인간가치였다. “최악의 범죄자들 가운데 일부는 잘못된 것을 보고 잘못된 것을 알면서도 고개를 돌려버리는 자들이다.” 이 노래를 수록한 앨범 〈프리휠링 보브 딜런〉의 라이너노트(속지)에 직접 밝힌 바와 같이, 보브 딜런은 무관심이라는 비인간적 처사를 각성하는 것이 궁극의 해답이라고 판단했다. 음악학자 래리 스타와 크리스토퍼 워터만의 지적처럼, 이 노래가 “시대와 장소에 제한받지 않고 공명하는 울림”으로 저항음악의 상징처럼 자리잡은 것은 바로 그 보편성의 가치 추구에 있었다.

물론, 〈블로잉 인 더 윈드〉를 유명하게 만든 것은 피터, 폴 앤 매리였다. 그들이 리메이크한 감미로운 팝 버전은 발매 첫 주에만 30만장이 팔리며 1963년 7월, 빌보드 싱글 차트 2위까지 오름으로써 포크의 대중적 잠재력을 확인시켰다. 하지만 가장 탁월한 송라이터로서 보브 딜런의 존재감을 대중과 시대 앞에 부각시킨 성과에도 불구하고, 그들의 성공은 딜런의 어눌한 웅얼거림에 담겼던 본래의 진정성을 희석시키고 얻은 것이라는 한계를 벗어날 수 없었다. 이 노래의 가치는 형식이 아니라 내용에 있었기 때문이다.

〈블로잉 인 더 윈드〉는 무엇보다 인간에 대한 관심과 애정을 촉구하는 노래다. 그것은 1964년의 이른바 ‘프리덤 서머(자유의 여름)’에 동참했던 이들의 열망과 함께 울려 퍼졌다. 2008년 대한민국에도 여름이 시작됐다. 쫓불로 타고르고 있는 해답을 찾기 위해 얼마나 더 많은 눈이 필요한 것일까?

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



샘 쿡의 〈어 체인지 이스 고너 컴〉(1964년) ~ 성숙과 흑백 아우른 ‘난장’

세계적 흥행작이었던 영화 〈블루스 브라더스〉(1980)에서 가장 인상 깊은 장면은 초반부에 등장한다. “솔 음악의 대부” 제임스 브라운이 목사로 출연하여 가스펠을 부르는 부분이다. 비록 과장된 연출이나마, 거기에는 미국 흑인의 수난사와 흑인음악의 발전사가 중첩된 교집합적 영역으로서 교회의 위상이 반영되어 있다. 그 속에서 음악은 성과 속의 경계가 사라진 난장의 매개로 드러난다. 가스펠과 솔 음악의 불가근한 동시에 불가원한 관계적 특수성이 화해하는 지점이다.

물론, 가스펠의 솔 음악적 변용 혹은 솔 음악의 가스펠 차용이 처음부터 환영을 받은 건 아니었다. 종교적 경건과 세속적 욕망의 구분에 엄격했던 흑인사회 내부의 윤리적 갈등 때문이었다. 하지만 로큰롤을 둘러싼 백인사회의 반목이 그랬듯이, 그것은 ‘다가오는 변화’ 앞에서 새로운 출구를 찾았다. 인권운동의 매개라는 역할이었다.

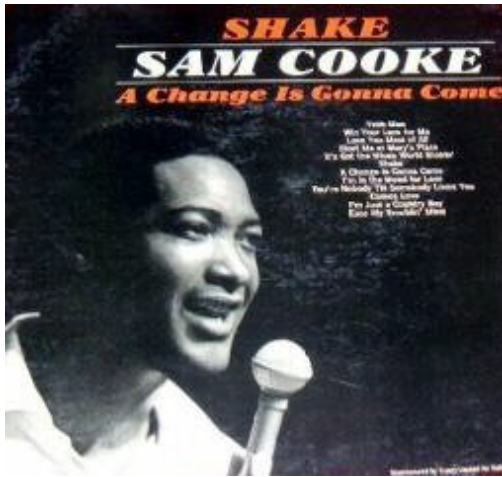
역사가 테일러 브랜치는 술 음악이 60년대의 정치에 중대한 의미를 만들어냈다고 평한 바 있다. 백인 청중과의 교감이라는 측면에서 “술 음악 스타들이 마틴 루서 킹 목사보다 앞에 있었다”며 “킹 목사가 염원했던 (흑백간의) 감정공유를 그들이 풀어냈다”는 것이다. 그것은 백인 뮤지션들과의 차별점이기도 했다. 요컨대, 백인 포크가 이성적 정의감으로 당위의 권리를 인식시키고자 했던 것에 비해 흑인 술은 현실적 절박감으로 당면한 투쟁을 공감시키는 데 기여했다는 것이다. 샘 쿡의 〈어 체인지 이스 고너 컴〉이 특별한 의미를 갖는 근거도 거기 있다. 복잡하게 얽힌 성숙의 유별과 흑백의 차이를 아우르고 이뤄낸 성취였기 때문이다.

샘 쿡은 스스로가 사회적 모순의 피조물이었다. 성공한 흑인의 역할 모델인 동시에 그 딜레마의 상징이기도 했다. 가스펠 그룹의 일원으로 출발해 술 음악의 스타덤에 오른 그는 교회와 클럽을 오가며 균형을 유지하려 애썼고, 레코드회사를 설립하여 흑인 음악가들의 권익을 도모하면서도 정작 자신은 인기의 기반을 유지하기 위해 백인 소유의 메이저 레이블에서 활동해야 했다. 〈어 체인지...〉는 바로 그 경계선상에서 탄생했다. 맥컴 엑스와의 교유와 밥 딜런으로부터의 자극을 통해 마침내 자신이 나아가야 할 바를 찾은 결과였다. 특히, 밥 딜런의 〈블로잉 인 더 윈드〉에 대한 샘 쿡의 반응은 복잡미묘했다. “흰둥이가 이런 노래를 만들었다”는 사실이 그를 각성시켰던 것이다.

〈어 체인지...〉는 〈블로잉...〉에 대한 답가였다. 가스펠과 블루스와 술과 팝의 요소들이 뒤섞인 음악적 크로소버였고, 슬픔과 회한과 인내와 희망이 뒤엉킨 감정적 정화였다. 그것을 샘 쿡은 인간의 육성으로 화한 신의 의지로 노래했다. “결코 버티지 못할 것이라고 생각했던 때가 있었지 / 하지만 이제 나는 전진할 수 있다네 / 아주 오랜 시간이 걸리고 있지만 / 변화가 다가오리라는 것을 나는 안다네”. 느끼건대, 그 뭉클한 뜨거움은 시청 광장의 시국미사가 전한 메시지와 닮은 것이다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



Luther Vandross

비틀스의 〈쉬 러브스 유〉(1963년) ~ 영국 바꾼 ‘비틀마니아’의 발화점

처음엔 누구도 짐작지 못했다. 현상이 그토록 엄청난 것으로. 비틀마니아(Beatlemania). 문자 그대로 ‘비틀스 열풍’을 몰고온 그 현상은 상식과 경험의 범주를 단숨에 뛰어넘어 버렸다. 일개 대중음악 가수가 연령, 성별, 계급, 취향의 장벽을 무너뜨리고 그 모두를 아우르는 거대한 사회적 흐름을 만들어낸 것은 역사상 유례가 없는 일이었다. 비평가 닉 콘의 지적처럼 “비틀스는 모든 것을 바꿔버렸다.” 그것은 일종의 경이였다.

비틀마니아란 표현이 처음 등장한 것은 영국 타블로이드 일간지 〈데일리 미러〉의 1963년 11월11일치 헤드라인을 통해서다. 비틀스가 출연한 〈로열 버라이어티 퍼포먼스〉가 텔레비전에서 방영된 다음날이다. 유서 깊은 왕실 자선콘서트의 실황녹화인 그 프로그램을 영국 방송 역사상 최대기록인 1500만명이 시청했다. 콘서트에서 존 레논은 일생의 가장 유명한 코멘트 가운데 하나를 왕실 가족과 상류 지배층 귀족들이 대거 포진한 객석으로 날렸다. “값싼 좌석에 계신 분들은 박수를 쳐주시고, 나머지 분들은 그저 보석장신구나 찰랑거리세요”라는 냉소였다. 이에 대해 비평가 제임스 밀러는 “관객들은 킁킁거렸고, 언론은 갈채를 보냈으며, 영국 전체가 미소를 지었다”고 썼다. 그것은 대중의 애정에 힘입은 발언인 동시에 대중 정서의 반영이었다.

비틀마니아는, 아직 그 표현이 등장하지 않았을 뿐, 이미 시대의 공기에 가득 차 있었던 것이다. 비틀스 평전인 〈캔트 바이 미 러브〉에서 작가 조너선 골드는 그 같은 대세는 1963년 8월을 기점으로 뚜렷이 형성됐다고 주장했다. 〈쉬 러브스 유〉가 발매된 시점이다. 비틀마니아의 본격 발화점이라는 것이다.

비틀스의 네 번째 싱글이었던 〈쉬 러브스 유〉는 1963년 9월, 영국의 싱글 차트를 평정했다. 이 노래 이전에도 비틀스는 차트 1위 곡을 보유하고 있었다. 각각 두 번째와 세 번째로 발표했던 〈플리스 플리스 미〉와 〈프롬 미 투 유〉가 그것이다. 하지만 당시 영국의 차트들은 아직 단일한 체계로 통합되지 않았고, 그 두 곡은 몇 개의 차트에서 1위에 올랐을 뿐이다. 〈쉬 러브스 유〉는 모든 차트를 정복한 최초의 실질적인 넘버원 싱글이었고, 영국 대중음악사상 가장 많이 팔린 레코드로 기록되었다(기록은 폴 매카트니가 1977년 솔로로 발표한 〈멀 오브 키타이어〉에 의해 깨졌지만, 이 곡은 아직도 비틀스의 최다판매 싱글이다). 작은 클럽 공연을 중단하고 대형 극장만을 무대로 삼기 시작한 것도 이 노래의 성공 이후 달라진 비틀스의 위상이었다.

비틀마니아는 1960년대 서구사회의 이상과 변혁을 설명하는 축소판이라고 할 만하다. 과연 역사는 반복되는가. 비틀마니아를 촛불로 치환하면, 그것은 곧 2008년 대한민국의 알레고리가 된다. 〈쉬 러브스 유〉의 발랄과 생기와 신선에는 〈대한민국헌법 제1조〉를 대입할 수 있다. 음악은 실제로 세상을 바꿀 수도 있다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



비틀스의 〈아이 원트 투 홀드 유어 핸드〉(1963년) ~ 록음악의 변혁 알린 신호음

1964년 2월7일, 미국 본토에 대한 영국의 침공이 시작되었다. 첫 공습에 나선 선봉대는 비틀스라고 불리는 네 명의 청년이 전부였다. 교전 따위는 없었다. 오후 1시35분, 뉴욕 케네디 공항에 내린 그들은 자발적인 항복 의사를 표시한 3천명의 환영인파 속으로 무혈 입성했다. 라디오 방송들은 디 데이를 축하하는 특집을 마련했고, 수백명의 기자가 공항에서 열린 기자회견에서 법석을 이뤘다. 이른바 ‘브리티시 인베이전’의 첫 장면은 그렇게 시작되었다.

브리티시 인베이전이란 비틀스를 필두로 한 영국 뮤지션들이 미국 음악계를 점령했던 60년대의 현상을 일컫는 말이다. ‘침공’이라는 극단적 어휘 선택에 담긴 뉘앙스는 미국인들의 충격을 반영한 것이다. 오늘날 영국은 미국과 함께 대중음악의 양대 축으로 자연스럽게 간주되지만, 당시로서는 누구도 그런 날을 상상하지 못했기 때문이다. 그도 그럴 것이, 로큰롤은 전적으로 미국 문화의 산물이었고 영국은 일방적인 수입국에 불과했다. 그런 나라로부터 전대미문의 새로운 음악이 창조되었고, 그 음악에 본고장 사람들이 광적으로 호응했으니 경악한 것도 당연하다. 비틀스는 태풍의 눈이었고 지각변동의 진앙이었다.

당시 몇 가지 기록만 살펴봐도 비틀스가 얼마나 철저하게 미국 음악계를 유린했고 초토화시켰는지 확인할 수 있다. 미국 도착 이틀 뒤 출연했던 〈에드 설리번 쇼〉는 미국 방송 역사상 최고기록인 7300만명이 시청했다. 이는 당시 미국 전체 인구의 40%, 전체 시청자의 60%에 해당하는 수치다. 빌보드 차트에서도 전무후무한 기록이 작성되었다. 그해 4월4일치 싱글차트에서 비틀스는 1위부터 5위까지를 휩쓸었다. 100위까지 집계하는 차트 전체에는 무려 14곡이 올라 있었다. 같은 날, 빌보드 앨범차트 1·2위, 영국 싱글차트 1위, 영국 앨범차트 1·2위도 모조리 비틀스의 차지였다.

〈아이 원트 투 홀드 유어 핸드〉는 그 모든 것의 시발점이었다. 비틀스에게 처음으로 빌보드 싱글차트 1위 자리를 안겨준 이 노래는 비틀 마니아가 미국 시장마저 접수했음을 알린 최초의 승전보였던 셈이다. 흥미로운 것은 그에 대한 언론의 반응이었다. 전문가들조차도 비틀스의 음악적 독창성을 정확히 설명하지 못했던 것이다. 예컨대, 〈뉴욕타임스〉는 비틀스의 음악이 “기본적으로는 로큰롤이다. 덜 정격적이지만 더 창조적이다”라고 애둘러 썼을 뿐이다. 다른 매체들도 마찬가지였다. 그것이 완전히 새로운 음악적 지평을 열게 되리라고 전망한 이는 없었다.

결과적으로 로큰롤은 비틀스를 통해 ‘록 음악’이라는, 보다 광범위한 영역을 아우르는 명칭으로 대체되기 시작했다. 더불어 〈아이 원트...〉는 그 변혁을 상징하는 신호음으로 기록에 남았다. 소설가 톰 피아자가 〈아이 원트...〉의 도입부 기타 연주에 대해 “〈차라투스트라는 이렇게 말했다〉(리하르트 스트라우스)의 오프닝, 혹은 베토벤의 5번 교향곡(〈운명〉)의 첫 소절과 비견할” 만하다고 평한 것도 무리는 아니었다. 50년

대의 ‘스테이터스 퀴’ (현상 유지)에 머무르던 세계가 비로소 ‘진짜 60년대’에 진입하기 시작했으니까.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



애니멀스의 〈하우스 오브 더 라이징 선〉(1964년) 영국 블루스 록의 이정표

작가 노먼 메일러가 1950년대 후반의 미국 청년문화에서 주목했던 어떤 경향은 60년대 영국에서 되레 완전한 현상이 되었다. 이른바 “하얀 검둥이” (화이트 니그로)들을 통해 조성된 ‘브리티시 블루스 리바이벌’의 붐이다. 블루스와 리듬앤블루스를 모방하는 데서 시작한 그것은, 독창적인 재해석판을 내놓으며 비틀스를 위시한 머지비트(머지는 리버풀을 흐르는 강이다) 진영과 함께 브리티시 인베이전의 한 축을 형성했다. 로큰롤의 빈자리를 알맹이 없는 아이돌 팝 상품과 과장된 낭만주의의 걸 그룹 사운드로 채우는 데 급급했던 미국 음악업계가 영국 뮤지션들에게 속절없이 무너져 내린 배경에는 인종적 편견 때문에 근원을 왜곡한 모순이 작동하고 있었던 것이다.

애니멀스는 영국의 블루스 리바이벌 붐이 배태한 최초의 국제적 성공작이었다. 동물적인 거침과 격렬함이 곧 밴드의 이름이 된 데서도 알 수 있다시피, 애니멀스는 블루스의 원초적인 에너지를 로큰롤과 현대적으

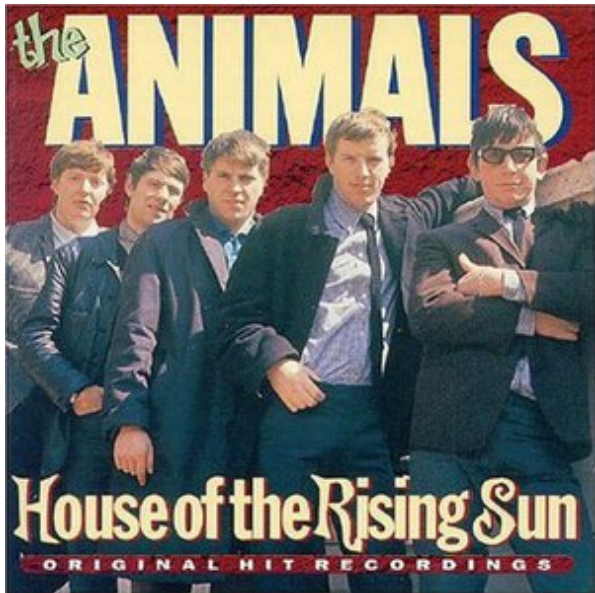
로 결합시킨 주인공이었다. 특히, 보컬리스트 에릭 버든의 울부짖음은 당대에 있어 흑인보다 더 흑인다운 질감을 담아낸 것이었다. 그래서 비평가 레스터 뱅스는 화이트 니그로로서 에릭 버든의등장이 “검둥이 자신들이 흑인으로 변해갔음을 고려할 때 특히나 이례적인 일” 이었다고 평했다. 순화된 당대의 흑인음악보다 탄광촌 노동자 계급 출신 백인 에릭 버든의 노래가 오히려 더 검은색을 띠고 있었다는 말이다.

〈하우스 오브 더 라이징 선〉은 애니멀스의 최초이자 최대 히트곡이다. 영국에서는 물론이고, 브리티시 인베이전의 와중에 비틀스와 관련이 없는 노래로는 처음으로 미국 차트에서도 정상에 올랐다. 비평가 제프리 스톡스는 그 과정에서 이 노래가 “거의 모든 팝 음악의 규칙을 혁파했다” 고 썼다. 우선, 노랫말이다. 〈하우스...〉는 본래 미국의 오래된 구전가요로서 어린 창녀의 한탄이 그 골자다. 비록 관점을 남성형으로 바꿔놓기는 했지만 청소년 시장을 겨냥한 노래로 삼기에는 위험한 시도였다. 4분30초에 달하는 연주시간도 극히 이례적이었다. 3분이 넘는 노래는 방송에 적합하지 않다는 것이 당시의 기준이었기 때문이다. 결국 3분이 채 못 되는 길이의 싱글 버전으로 편집되어 발매되고 말았지만 과감한 도전이었다.(오리지널 버전은 앨범에만 실렸다)

하지만 무엇보다 혁신적인 면은 그 사운드에 있었다. 애수 띤 기타의 아르페지오와 출렁거리는 해먼드 오르간의 론도가 에릭 버든의 야수 같은 절규와 만나는 지점에서 “최초의 포크 록” 이 탄생했고 영국 블루스 록의 이정표가 세워졌다. 롤링 스톤스의 거친 리듬 앤 블루스와 밥 딜런의 걸작 〈라이크 어 롤링 스톤〉, 도어스 특유의 오르간 사운드가 어떤 식으로든 그로부터 영향 받았다는 사실에는 이론의 여지가 없다. 〈하우스...〉는 온고지신에 토대한 새로운 표준이었다. 그리고 오늘날 영국의 블루스가 모방에서 재해석으로 진화하는 과정을, 블루스가 포크 록과 블루스 록으로 변이하는 면모를 전시하는 살아 있는 화석으로 남았다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



킹크스의 〈유 리얼리 갓 미〉(1964년) ~ 파괴적 사운드의 원조

“온 세상이 무대” 라고 했던 셰익스피어의 비유는 1960년대 브리티시 인베이전을 통해, 무적함대의 식민 정복 이래 가장 강력한 양상으로 구현되었다. 그래서 세계 최대의 시장인 미국에서는 단지 영국 출신이라는 이유만으로 성공을 거두거나, 성공을 거두었다는 이유만으로 영국 출신이라 오인되는 해프닝이 비일비재했다. 그러나 17~18세기 모든 영국 함선이 정복전쟁에 나서지는 않았던 것처럼, 당시 모든 영국 그룹이 해외 진출에 안달했던 것은 아니다. ‘휘청대는 런던(스윙잉 런던)’의 절정기에조차 무신경으로 일관했던 런던 토박이 킹크스가 그 대표격이다.

킹크스는 흔히 비틀스, 롤링 스톤스, 후와 함께 당대의 ‘빅4’로 불리는 밴드다. 레이와 데이브 데이비스 형제가 주축이 되어 결성한 그들은 영국 ‘뮤직 홀’ (일종의 버라이어티 쇼) 전통을 로큰롤과 결합해 독특한 음악세계를 구축했고, 그 덕분에 자국민들에게서 누구보다도 열렬한 지지를 받았다. 킹크스의 영국 문화에 대한 천착과 외국 진출에 대한 무관심은 미국에서의 활동금지 사건으로도 명백히 드러났다. 단 한 번의 미국 순회공연 이후 석연치 않은 이유로 4년 동안이나 음악활동을 거부당했음에도 별다른 이의제기도 없이 본국에 눌러앉는 쪽을 택했던 것이다. 그 결과 킹크스는 대중적 성공에 심각한 타격을 입긴 했지만, 비평가 니컬러스 샤프너의 지적처럼 “모든 브리티시 인베이전 밴드들 가운데 가장 중요한 영국인”이 되었고, 밴드의 리더인 레이 데이비스는 켄 에머슨의 평가처럼 “마르크스주의자의 관점으로 사회를 기록하는 팝 음악의 발자크”로 성장했던 것이다.

〈유 리얼리 갓 미〉는 킹크스의 세 번째 싱글이었고 최초의 히트곡이었다. 영국에서 1위, 미국에서 톱10을 기록한 이 싱글은 당시 비틀스의 노래들을 제외하고는 처음으로 영국에서 100만장 넘게 팔린 기념비적 레코드이기도 했다. 하지만 이 노래의 진정한 역사적 의미는 무엇보다 그 거칠고 파괴적인 사운드에서 돌출한 것이었다. 일그러진 기타음을 생성시키는 과정에서 퍼즈박스(소리를 뭉그러뜨리는 이펙터 장치)의 개념을 만들어냈고, 그 지글거리는 소리를 효과적으로 전달하기 위해 파워코드(3도 음을 배제한 약식 코드)를 도입함으로써 이후 등장하는 모든 강력한 사운드의 원조로 자리매김했던 것이다.

〈유 리얼리 갓 미〉는, 이론의 여지가 있기는 하지만, 지미 헨드릭스보다 앞서 헤비메탈의 방법론을 제시했으며 엠시5보다 먼저 펑크 록의 전범을 마련했다는 견해에 모자람 없는 혁신이었다. 레드 제플린의 지미 페이지와 딥 퍼플의 존 로드가 이 노래의 녹음 세션에 참여했었다는 사실은 전설로 남았다. 게다가 평자에 따라서는 90년대의 브릿팝조차 이 노래에 큰 빛을 지고 있다고 주장하기도 한다. 그러나 〈유 리얼리 갓 미〉는 무엇보다, 킹스멘의 〈루이 루이〉와 대서양 너머 짝을 이뤄, 청춘의 이미지를 구체적인 사운드로 귀착시켰다는 점에서 가장 강력한 영향력을 갖는다. 책상머리의 입시경쟁에 내몰린 요즘 청소년들이 잃어버린 무엇이 그 속에는 살아 있다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



라이처스 브러더스의 〈유브 로스트 댓 러빙 필링〉(1964년) 전문가들이 주조한 최고의 ‘뉴욕 음악’

“기분이 좋지 않아요.” 영화 〈맨해튼〉(1979)에서 다른 여자를 사랑한다고 말하는 남자(우디 앨런)에게 사춘기의 어린 연인(마리엘 헤밍웨이)이 내뱉은 답이다. 구구한 대사보다 외려 더욱 절절한 감정이다. 그렇

게, 때론 문장 한 줄이 책 한 권보다 더 많은 것을 얘기해주기도 한다. “내가 입맞춤할 때 당신은 더 이상 눈을 감지 않는군요.” 심장을 뛰게 만들던 설렘이 사라지고 머리로 인지하는 관성만 남은 연인의 관계를 이보다 함축적으로 표현할 수 있을까? 〈유브 로스트 댓 러빙 필링〉의 첫 소절은, 역사상 최고는 아닐지언정, 신시아 웨일과 배리 만 콤비가 써낸 최상의 문장임에 분명하다.

신시아 웨일과 배리 만은 캐롤 킹과 제리 고핀, 엘리 그리니치와 제프 배리의 경우처럼, 부부이자 작곡 파트너로 시대를 풍미했다. 당대 최고의 프로듀서 필 스펙터의 요청으로 두 사람이 써낸 〈유브 로스트…〉는 듣는 이의 폐부에 아련한 통증을 남기는 노랫말로 즉각적인 히트(65년 2월, 빌보드 싱글 차트 1위)를 기록했을 뿐만 아니라, 이후 40년 넘는 세월 동안 줄곧 상심한 연인들의 가슴을 어루만지며 불멸의 고전 반열에 올랐다. 통산 천만 회를 훌쩍 넘는 방송 횟수로 비틀스의 〈에스터데이〉를 제치고 “미국 역사상 가장 많이 애청된 노래”로 기록되고 있는 것이다.

〈유브 로스트…〉는 당대 뉴욕 음악산업의 분업화된 전문가 시스템이 만들어낸 궁극의 성취였다. 웨일과 만 콤비의 작곡에서 스펙터의 녹음과 레킹 크루의 연주까지, 각 분야 최상의 인력이 동원되어 이른바 ‘월 오브 사운드’의 완결판을 만들어냈던 것이다. 주목할 것은, 흑인 여성 그룹을 음악적 매개로 삼아왔던 60년대 초반 뉴욕 음악계의 일반적 관례를 벗어나 이 노래를 백인 남성 듀오가 불렀다는 점이다. 게다가, 그 때까지만 해도 라이처스 브라더스는 로스앤젤레스를 기반으로 활동하고 있었다. 과감한 변화의 포석이었다.

당시 녹음세션에 참여했던 기타리스트 바니 케셀에 따르면, 필 스펙터는 “마치 모스크바를 폭격이라도 하려는 듯, 전략을 짜내는데 전력했다”고 한다. 스펙터가 라이처스 브라더스를 선택한 배경에도 믿는 구석이 있었다. 무엇보다 그들이 흑인보다 더 흑인다운 목소리를 지녔다는 게 근거였다. 푸른 눈을 가진 백인의 술 음악이라는 의미에서 ‘블루-아이드 술’이라 일컬어지는 하위 장르가 바로 빌 메들리와 바비 헛필드로 구성된 라이처스 브라더스를 원조 삼고 있다는 사실이 바로 그 증거다. 스펙터의 전략은 성공했다.

그러나 거시적인 관점에서, 〈유브 로스트…〉는 60년대 초반을 지배했던 뉴욕 음악계의 ‘스완 송’이 되고 말았다. 비틀스를 필두로, 직접 노래를 만들고 연주하는 것을 기본으로 하는 브리티시 인베이전 밴드들이 도래함에 따라 뉴욕이 자랑하던 전문가 분업조직은 변화에 뒤쳐진 비대한 공룡의 신세로 전락했기 때문이다. 음악산업의 ‘게임의 규칙’이 송두리째 뒤바뀐 것이다. “뭔가 아름다운 것이 죽어가고 있어요/ 당신은 그 사랑스런 느낌을 잃어버렸군요.” 어쩌면 〈유브 로스트…〉는 시대의 변화를 예감한 데자뷔였던 것 인지도 모른다.



수프림스의 〈베이비 러브〉(1964) ~ 비극 부른 ‘거대한 성공’

모타운은 브리티시 인베이전의 와중에도 타격을 입지 않은 보기 드문 미국의 레코드회사였다. 오히려 더욱 가파른 성장세를 이어갔다는 점에서는 이번의 주인공이라고 할 만했다. 모타운의 그런 이례적인 성공은 특유의 시스템에 힘입은 것이었다. 백인 청중을 겨냥한 팝적인 솔을 음악적 특징으로 내세운 것도 그렇지만, 회사 내부의 조직체계가 끈끈한 인적관계로 결속되어 있었다는 점이 더욱 강력한 요인이었다. 관계의 꼭지점에는 물론, 사장이던 베리 고디가 있었다.

베리 고디는, 배우들을 “가족처럼 다뤄야 한다”고 했다는 앨프리드 히치콕 감독과는 달리, 휘하의 가수들을 가족처럼 연대시키고자 했다. 실제로 그는 소속가수이자 친구인 스모키 로빈슨을 부사장으로 앉혔고, 그의 여동생이자 동업자인 안나 고디는 역시 소속가수였던 마빈 게이와 결혼했다. 회사에 속한 하우스 밴드에게는 “펑크(Funk)의 형제들”이라는 이름이 붙었다. 모타운은 결혼과 교우로 엮힌 일종의 유사가족이었던 것이다. 하지만 거기에도 약한 고리는 있었다. 인기와 성공이라는 목표 아래서, 가수들은 가족인 동시에 상품이기도 했던 때문이다. 레코드 제작과정을 “생산라인”으로, 가수들의 훈련과 통제를 “품질관리”로 칭했던 베리 고디의 표현에서 드러나듯, 모타운도 결국은 이윤을 추구하는 기업이라는 사실로부

터 자유로울 수 없었던 것이다.

수프림스는 바로 그 모타운 시스템의 명암을 가장 극명하게 대비시켜 보여준 3인조 소녀 그룹이다. <웨어 디드 아우어 러브 고?>(1964)를 필두로 다섯 곡을 연달아 빌보드 차트 정상에 올려놓은 그들은 60년대에만 열두 곡의 넘버1 싱글을 기록함으로써, 비틀스를 제외하곤 당대 어느 누구도 근접할 수 없는 대중적 성취의 금자탑을 쌓았다. 96년 머라이어 캐리에 의해 경신되기 전까지 여성으로 가장 많은 1위곡을 보유한 기록도 수프림스의 것이었다.

반면, 그들의 일대기를 바탕으로 한 영화 <드림걸스>(2006)에서 묘사된 바와 같이, 상업적 성공을 위해 그룹 내부의 유대관계를 희생시켜야 했다는 측면에서는 결코 행복하지 못했다. 영화와는 달리, 결국 멤버였던 플로렌스 발라드의 죽음으로까지 이어진 갈등은 비평가 리치 운터버거의 말마따나 “록 역사상 최악의 비극 가운데 하나”였다. 게다가 간판 격이었던 보컬리스트 다이애나 로스는 유부남이던 베리 고디의 아이를 임신한 대가로, 다른 남자와의 위장(에 가까운) 결혼을 받아들여야 했다. 가족의 해체라는 아이러니였다.

그런 점에서 수프림스 최대의 히트곡이었던 <베이비 러브>는 일종의 분수령에 해당한다고 할 것이다. 이 곡은 빌보드 차트 정상에서 수프림스의 연속적인 히트 퍼레이드를 연계한 핵심적 매개였고, 영국 밴드들이 전세계를 호령하던 당시(64년에서 65년 사이)에 영국 차트를 정복한 유일한 미국 노래 가운데 하나였다. 하지만 동시에, 모타운과 수프림스의 내부적 갈등을 더욱 가속화시키는 결과를 낳은, 지나치게 거대한 성공이기도 했던 것이다. 밝고 맑은 사랑 노래의 이면에 자리한 어둡고 음습한 운명의 반면교사다.

 PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



마사 앤 더 반델라스의 〈댄싱 인 더 스트리트〉(1964년) 거리의 저항 낳은 ‘반골적 보컬’

발레리노 미하일 바리시니코프와 탭 댄서 그레고리 하인스가 장르 경계를 허물고 동반 출연해 화제를 모았던 영화 〈백야〉(1985)에서, 춤은 자유를 향한 열망의 형상화로 제시된다. 체제에 억압받는 몸과 속박에 저항하는 영혼이 충돌하는 지점에서 움튼 춤사위가, 현대무용가 마사 그레이엄의 정의처럼, “몸의 정수에 담긴 내밀한 언어”를 드러내는 것이다. 단 한 줄의 정치적 메시지조차 담기지 않았음에도 〈댄싱 인 더 스트리트〉가 미국 공민권운동의 찬가로 폭발적인 환영을 받았던 이유를 그로부터 유추해볼 수 있다. ‘거리에서 춤출’ 자유의 메타포와 터질 것 같은 에너지의 리듬이 결합하여 만들어낸 시너지를 대중이 읽어냈다는 것이다.

1964년 여름, 빌보드 싱글 차트 2위까지 오른 〈댄싱 인 더 스트리트〉는 마사 앤 더 반델라스의 최대 히트곡이다. 공민권운동이 절정을 향해 급박하게 치달던 분위기 속에서 상승기류를 탄 이 노래는, 같은 이유 때문에 필라델피아에서 와츠(로스앤젤레스)까지 인종폭동을 확산시킨 원흉이라는 비난의 소용돌이에 휘말리기도 했다. 하지만 본래 〈댄싱 인 더 스트리트〉에 정치적 의도가 있었던 것은 아니다. 이 노래가 모타운에서 발매되었다는 사실부터가 그렇다. 모타운은 강경파들로부터 “백인에게 흑인을 파는 기업”이라는 불명예스러운 상업주의의 낙인이 찍히기도 했을 만큼 인권운동의 현실로부터 한발 비켜선 자세를 고수한 기업이었기 때문이다. 실제로 이 노래의 가사는 “사람들이 거리에서 춤을 춘다”는 내용을 시종일관 변주할 뿐이다.

그럼에도 〈댄싱 인 더 스트리트〉가 정치적 표명으로 받아들여진 이유는 반델라스의 리더이자 리드 보컬리스트인 마사 리브스의 목소리에 녹아들어 있는 반골적 태도에서 기인한다. 윌리엄 스티븐슨과 함께 이 노래를 만든 원작자 마빈 게이가 지적한 바가 그것이다. 그는 반델라스의 ‘색깔’이 “의식적인 것은 아니었다”고 하면서도 “〈댄싱 인 더 스트리트〉와 같은 노래에서 그들이 포착해낸 핵심이 내게는 정치적으로 느껴졌다”고 덧붙인 바 있다. 결국, 〈댄싱 인 더 스트리트〉에 정치색이 있었다면 그것은 비평가 데이브 마시의 평가처럼 “인권운동의 일환으로서 열정을 가지고 거리에 나선 수많은 미국인들에 대한 언급”이라는 측면에서 “제작 시점의 상황과 결코 완전히 유리될 수 없다”는 태생적 여건에서 비롯했다고 할 것이다. 마사 리브스의 활력 넘치는 보컬이 화학적 상승작용의 촉매로 기능하며 〈댄싱 인 더 스트리트〉를 저항가로 느끼도록 만들었다는 말이다.

모타운에 가수로 지원했으나 비서로 채용되었던 마사 리브스는 인내와 끈기를 가지고 마침내 자신의 꿈을 관철시켰던 사람이다. 베리 고디의 ‘빅 브러더’ 식 통제에 반발한 최초의 모타운 소속 가수였다는 사실에서도 알 수 있듯, 그는 부당함에 맞서는 당당함을 지닌 인물이기도 했다. 노래는 그런 그의 열망을 형상화한 도구였다. 이 여름 초불을 들고 거리에 나선 시민들의 몸짓이 말하는 내밀한 언어를 〈댄싱 인 더 스트리트〉에서 가능할 수 있다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



제임스 브라운의 〈파파스 갓 어 브랜드 뉴 백〉(1965년) ~ 흑인음악 새 좌표... 미국의 검은 왕

1960년대 솔 음악의 전성기를 이끈 원동력은 주로 세 레코드회사로부터 나왔다. 에리사 프랭클린을 배출한 어틀랜틱, 수프림스의 모타운, 그리고 오티스 레딩의 스택스가 그들이다. 서로 경쟁하고 때로 공조하며 세 레이블은 각각의 고유한 사운드를 발전시켰고, 인권운동의 열기와 함께 흑인음악의 인기가 고조되면서 대중적 성공을 누렸다. 믿기 힘든 것은, 달콤한 성공의 열매가 정작 그 주인공인 흑인 뮤지션들에게는 가져다준 게 별로 없었다는 점이다. 여전히 백인 중심의 시스템이 음악산업을 장악하고 있었기 때문이다. 제임스 브라운은 그런 현실과 맞선 끝에 독립을 쟁취한 최초의 흑인 뮤지션 가운데 한 사람이라는 점에서 중요한 의미를 갖는다. 비평가 넬슨 조지의 말로 “혼자만의 힘으로 흑인음악이 제공할 수 있는 예술적 자유와 경제적 자립의 가능성을 증명해낸” 인물이었다.

제임스 브라운은 ‘솔의 대부’, ‘펑크의 제왕’, ‘디스코와 힙합의 가능성을 제시한 혁신가’ 등 다양한 애칭으로 일컬어진다. 그의 거대한 음악적 영향력의 범위를 짐작게 하는 수사들이다.

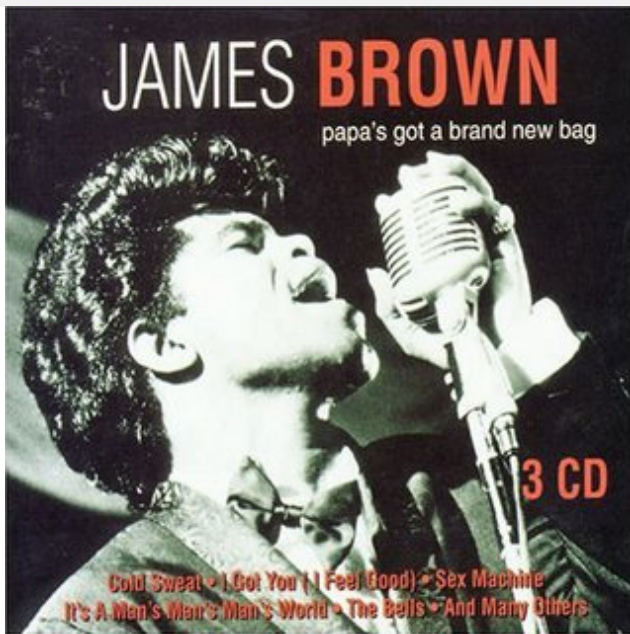
하지만 무엇보다 딱 떨어지게 브라운을 소개하는 별명은 ‘연예산업계에서 가장 정력적으로 일하는 사람’ 이었다고 할 것이다. 밴드와 함께 1년에 300회가 넘는 공연을 치러내곤 했던 육체적 에너지는 말할 것도 없고, 현실에 안주하지 않고 더 높은 목표를 향해 자신을 채찍질했던 정신적 강인함을 반영하기 때문이다. 백인 레코드사와 매니저의 통제를 거부하고 스스로를 관리했던 자존적 태도, 흑인의 인권과 빈자의 소외 문제에 대해 목소리를 높였던 사회참여적 의식을 빼고 제임스 브라운을 설명할 방법은 없다. 흑인 소유 기업으로 드물게 높은 성과를 올린 모타운이 백인 청중이 떠날 것을 우려해 현실을 회피했던 것과는 대조적이다. 그래서 넬슨 조지는 “모타운은 아마 젊은 미국의 사운드였을지 모른다. 그러나 제임스 브라운은 분명 검은 미국의 왕이었다” 고 평했던 것이다.

〈파파스 갓 어 브랜드 뉴 백〉은 제임스 브라운의 전성기를 열었다는 개인사적 의미와 최초의 펑크 히트곡으로 꼽히는 음악사적 가치를 동시에 얻은 노래다. 여기서 브라운은 두툼한 관악부와 찰랑거리는 일렉트릭 기타를 바탕으로 강력한 리듬 체계를 구축함으로써 독자적인 사운드를 세웠다. 결과적으로 솔을 재확립하고, 펑크를 발명하는 동시에, 디스코와 힙합에 영감을 준 스타일이었다. 비평가 로버트 크리스토키가 “팝 음악의 조합에서 리듬을 최상위의 것으로 밀어 올린 비전과 야심을 가졌던 최초의 뮤지션” 이며

“가장 위대한 로큰롤러” 라는 찬사를 제임스 브라운에게 바친 근거도 마찬가지다.

제임스 브라운은 흑인음악의 역사를 전과 후로 나누는 일종의 기준이다. 재즈, 블루스, 리듬 앤 블루스의 유산이 그를 거쳐 솔, 펑크, 디스코로 진화했다. 트렌드를 좇은 게 아니라 그것을 낳은 결과였다. 그러고 보면 〈파파스 갓 어 브랜드 뉴 백〉은 그 모든 변화의 시작을 알린 기준점이었던 셈이다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



밥 딜런의 〈라이크 어 롤링 스톤〉(1965년) ~ 순혈포크에서 포크록으로

예술가의 변신은 무죄다. 언제나 관건은 무엇을 하느냐가 아니라 어떻게 하느냐에 있기 때문이다. 그래서 즉각적인 충격과 반발을 불렀던 예술적 모험이 때로, 궁극적인 찬사와 호평을 끌어낸 역사적 선택으로 재평가받는 경우도 생긴다. 안온한 현상 유지를 선호하는 대중과 새로운 가치창출을 꿈꾸는 예술가의 눈높이가 어긋날 때, 해결책은 오직 시간뿐이다. 1913년 파리 상젤리제 극장 초연에서 성난 관객들의 폭동으로 난장판이 되었던 스트라빈스키의 〈봄의 제전〉이 오늘날 현대음악의 위대한 전환점으로 간주하고 있는 것은 그 한 예다. 밥 딜런이 일렉트릭 기타를 잡았을 때, 세상이 보인 반응도 그랬다.

1965년 7월25일, ‘뉴포트 포크 페스티벌’에서 밥 딜런은 폴 버터필드 블루스 밴드와 함께 무대에 올랐다. 일렉트릭 기타를 메고 록 밴드를 대동한 그에게 관객들의 야유가 쏟아졌다. 포크의 순수성을 훼손하고 록의 상업성과 타협했다는 것이다. 이날 밥 딜런은 〈라이크 어 롤링 스톤〉을 비롯하여 세 곡의 록 넘버를 연주했을 뿐이지만, 그사이 지난 2년 동안 같은 무대에 선 그를 민중의 영웅으로 환대했던 관객들은 사라지고 없었다. 밥 딜런의 변신을 옹호했던 비평가 폴 넬슨은 그것이 “나를 포함한 많은 이들에게 슬픈 갈림길이었다”고 썼다. 이념이 예술의 뒷덜미를 붙잡았던 것이다. 밥 딜런은 변절자 유다였다.

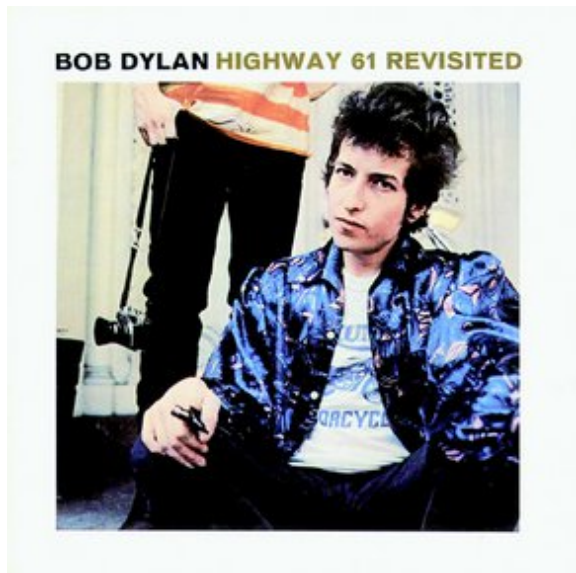
그러나 시간은 밥 딜런의 편이었다. 페스티벌을 며칠 앞두고 싱글로 발매되었던 〈라이크 어 롤링 스톤〉은 그로부터 몇 주 후 빌보드 차트 2위, 영국 차트 4위에 올랐다. 딜런의 화려한 경력 가운데서도 가장 높은 절정으로 남은 당시 기록은, 그가 소수 포크 순혈주의자들의 지지를 잃은 대신 다수 음악 애호가들의 열광을 얻었음을 증명한다. 작가 마이크 마쿠시는 그것을 〈봄의 제전〉에 비견했다. 그러면서도 “스트라빈스키가 원초적인 것을 즐기는 모더니스트 지식인인 반면, 딜런은 모더니스트를 노리갯감으로 여기는 의식적 반지식인에 더 가까웠다”고 덧붙였다. 록은 밥 딜런의 새로운 무기였던 것이다.

〈라이크 어 롤링 스톤〉은 미국 대중음악사상 가장 중요한 순간 가운데 하나로 꼽힌다. 2004년 ‘롤링 스톤’은 로큰롤 탄생 50주년 특집에서 이 곡을 “역사상 가장 위대한 노래”로 선정했을 정도다. 포크의 오랜 전통이 포크 록이라는 혁신적 가치로 진화함으로써 록의 음악적 표현 범위를 풍성하게 만들었다는 것이다. 그래서 비평가 마이클 그레이는 “포크의 논리 개연성과 록의 남성성 사이의 심원한 결합을 만들어냈다”고 평했다. 록 음악은 더 이상 청소년 비행의 전유적 배경음악이 아니었다. 새로운 시대의 예술적 작업도구였다. 그러한 가치의 전화는 비틀스에서 지미 헨드릭스까지, 동시대의 뮤지션들에게 강렬한 영감으로 작용했다는 점에서도 거대한 의미를 지닌다.

누군가의 말처럼 록을 연주하는 데 자격증이 필요한 것은 아니다. 변신은 다만 결과물로 말할 뿐이다. 밥 딜런이 누군가와 다른 점이 있다면 그것이다. 그 차이는 어마어마하다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



롤링 스톤스의 <(아이 캔트 겿 노) 새티스팩션>(1965년) 60년대 풍미한 변혁의 역설

로큰롤이 청소년들의 열광 속에 등장했을 때만 해도 그것이 반백 년 세월을 넘겨 생존해나갈 것이라고 예상한 사람은 없었다. 청소년 비행이 일으킨 반항적인 악취미의 일시적 유행에 불과하다고 간주했기 때문이다. 롤링 스톤스가 블루스 리바이벌 붐을 타고 데뷔했을 때도 마찬가지였다. 그들이 50년 가까운 세월 동안 로큰롤을 연주할 (수 있을) 것이라고 전망한 이들은 없었다. 그러나 미국의 시사지 <라이프>가 ‘록 음악의 탄생’을 “지난 천 년의 100대 사건” 가운데 하나로 선정했을 만큼 인식이 바뀐 세상에서, 롤링 스톤스는 “구르는 돌에 이끼가 끼지 않는다”는 금언을 입증하는 상징적 존재로 스스로를 자리매김했다.

그 같은 사실은 롤링 스톤스에게 새삼스러운 의미를 갖는다. ‘이유 없는 반항’과 거침없는 일탈을 록 음악의 이미지로 영원히 고정시킨 사람이 그들이었기 때문이다. 엘비스 프레슬리를 위시한 초창기 스타들이 단지 로큰롤을 연주했다는 이유만으로 반사회적이라는 낙인이 찍혔던 데 반해, 롤링 스톤스는 애초부터 반사회적인 태도로 로큰롤을 연주하기로 작정한 이들이었던 것이다. 그래서 영국의 음악지 <멜로디 메이커>는 1964년 3월14일치에 “당신의 누이를 롤링 스톤스와 어울리게 할 것인가?”라는 제목의 기사를 싣기도 했다.

흥미로운 것은, 롤링 스톤스의 거칠고 불량한 태도가 전략적으로 연출되었다는 사실이다. 그들은 무엇보다 비틀스의 네메시스가 되기를 자임했다. 비틀스의 친근하고 붙임성 있는 이미지를 의도적으로 역행함으로써 자신들의 존재를 부각시키고자 했던 것이다. 물론, 그런 위악적인 태도가 궁극적인 의미를 획득할 수

있도록 만든 동력은 음악적 성취였다. 그리고 〈(아이 캔트 겿 노) 새티스팩션〉은 이를테면, 그 방점이었다.

〈새티스팩션〉은 롤링 스톤스를 진정한 스타덤에 올린 노래였다. 그래서 뒷날 믹 재거는 이 곡이 “현재의 롤링 스톤스를 만들었다” 며 “그저 그런 밴드 중 하나였던 우리를 거대한 괴물로 변화시켰다” 고 자평하기도 했다. 음악적 성과는 더욱 두드러졌다. 비평가 로버트 크리스토키는 그들이 “〈새티스팩션〉 이후 모방자라는 혐의로부터 벗어났다” 고 평한 바 있다. 블루스를 흉내내던 단계에서 벗어나 독자적인 지향점을 제시했다는 것이다. 그 핵심에는, 비평가 데이브 마시가 “척 베리의 〈조니 비 굿〉 이래 로큰롤 역사상 가장 훌륭한 리프” 라고 칭한 키스 리처즈의 기념비적인 기타 연주가 있었다.

더불어, 〈새티스팩션〉은 노래 부르기의 다른 방식을 보여준 센세이션이기도 했다. 신랄하고 신경질적인 믹 재거의 창법은 70년대 말의 펑크 록 밴드들을 십 년 이상 앞선 시연이었다. 미국 사회의 상업주의에 대한 거부감을 직설적으로 묘사한 노랫말도 그렇다. 자본주의에 대한 비판을 통해 자본가로 등극하는 ‘록 스타의 패러독스’ 는 그로부터 정형화하기 시작했다. 변혁의 60년대 한복판에서 롤링 스톤스는 자기모순의 변증법을 통해 혁명조차 사고파는 시대가 도래하리라고 예언했던 것이다. 그런 시대에는 누구도 “만족할 수 없을” 테니까.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



비틀스의 〈에스터데이〉(1965년) ~ 세계인 사로잡은 ‘친숙함의 기적’

당연한 말이겠지만, 표절은 창작자의 태도에서 결정된다. 악의가 없는 무의식적 표절의 경우라고 다르지 않다. 머릿속에 떠오른 영감들을 온전히 자신의 것이라고 쉽게 믿어버리는 사람들이 저지르는 실수다. 때문에 그 아이디어들 가운데 완전히 나만의 것이 무엇인지 끊임없이 회의하는 일은 창작에 수반되는 불가피한 과정일 수밖에 없다. 그래서 레너드 번스타인은 작곡가로서 새로운 노래를 만들 때마다 지휘자로서 기억에 담아둔 악상을 지우기 위해 동등한 노력을 해야 했다고 토로한 바 있다. 폴 맥카트니가 〈에스터데이〉의 멜로디를 처음 마주했을 때도 그랬다. 부지불식간에 다른 노래의 선율을 베낀 것은 아닌지 스스로 의심했다는 것이다. 대중음악사상 가장 유명한 노래가 될 운명을 타고난 작품이 〈스크램블드 에그스〉라는 엉뚱한 가제의 초안으로 1년 반 동안이나 데모 테이프 속에서 삭아야 했던 이유다.

〈에스터데이〉는 기네스북이 공인한, “세상에서 가장 많이 리메이크된 노래” 다. 무려 3천 개 이상의 다른 버전이 존재한다는 것이다. 발표되자마자 빌보드 차트 정상에 올랐음은 물론이고 이후 전세계에서 가장 많이 들리는 노래 가운데 하나로 자리매김했다. 그것은 돌이켜보면, 흥미로운 방식으로 폴 맥카트니가 느꼈던 불안감을 방증한다. 〈에스터데이〉의 멜로디가 원작자로서도 무의식적인 표절을 의심할만큼 경이적인 친숙함을 타고났다는 것이다. 그러므로 마침내 폴 맥카트니가 〈에스터데이〉를 “내가 만든 가장 완벽한 노래” 라고 언급한 것은 당연한 일이다.

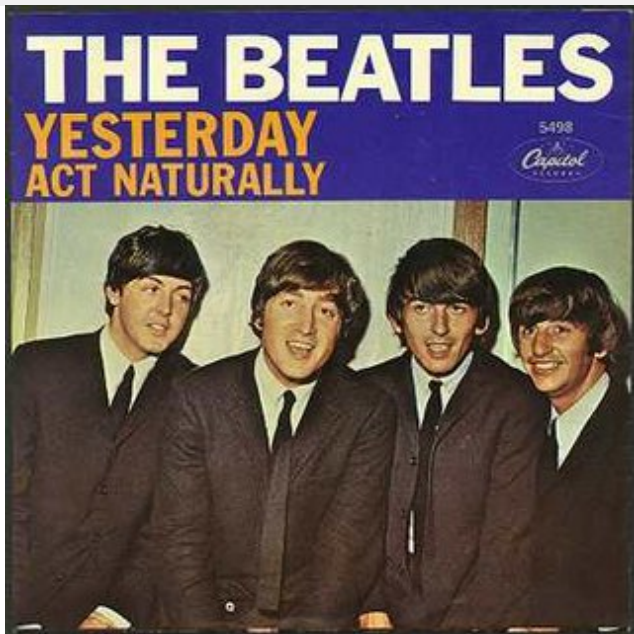
클래식 음악계에서도 찬사가 쏟아졌다. 기사작위까지 받은 영국의 작곡가 겸 지휘자 피터 맥스웰 데이비스는 가장 좋아하는 노래로 〈에스터데이〉를 꼽았고, 음악학자 윌프레드 멜러스는 그것을 “작은 기적” 이라고 불렀다.

〈에스터데이〉의 단순한 구조와 단출한 연주는 ‘적은 것이 많은 것’ 이라는 명제의 화신과도 같다. 불과 2분 남짓한 연주시간에 담긴 풍성한 의미는 이후 40년 넘는 세월 동안 끊임없는 논의의 대상이 되었다. 발라드의 역사는 〈에스터데이〉 이전과 이후로 나뉜다고 해도 과언이 아닐 정도다.

음악 외적인 의미도 크다. 무엇보다 비틀스로서는 처음으로 개별 멤버의 솔로 작품을 앨범에 수록한 경우였다. 〈에스터데이〉는 전적으로 폴 맥카트니의 작품이었기 때문이다. 작사와 작곡, 보컬과 기타 연주까지 혼자 담당했다. 그의 유일한 조력자는 프로듀서 조지 마틴이었다. 이 노래의 유명한 현악 앙상블은 마틴이 제안하고 작업한 결과물이었다. 이는 이후 조지 마틴과 비틀스의 관계를 재정립하는 이정표이기도 했다. 비틀스 후기의 작품들이 담고 있는 음악적 실험은 스튜디오의 마법사로서 마틴의 기여가 있었기에 완성시킬 수 있었기 때문이다.

모든 사람을 만족시키는 노래라는 것은 없다. 다만 거기에 근접하려는 시도가 있을 뿐이다. <에스터데이>는 대중음악이 그런 ‘불가능한 임무’의 달성에 가장 가까이 다가간 지점이었다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



후의 <마이 제너레이션> ~ 로큰롤과 청년정신의 ‘핵 융합’

“서른 살이 넘은 사람은 아무도 믿지 말라.” 과격하고 파격적인 행동주의 좌파 정당 ‘유스 인터내셔널 파티’ (흔히 ‘이피’라 칭한다)의 공동 설립자 제리 루빈이 한 말이다. 동료들과 함께 1968년 시카고에서 미국 민주당 전당대회를 아수라장으로 만든 직후 했다는 그의 발언은, 정치적인 면에서는 물론이고 사회 문화적인 면에서 더욱 주목할 명제였다. 요컨대 그것은 60년대를 관통한 청년문화의 이념적 등뼈를 드러내기 때문이다. 세상을 바꾸겠다는 청춘의 이상주의는 기성세대와 불화하고 단절하는 지점에서 싹틔던 것이다. 후의 노래 <마이 제너레이션>에 당대 젊은이들이 열광했던 근원적인 이유도 거기에 있었다. ‘나의 세대’는 부모의 그것과 다르리라는, 달라야 한다는 본능의 표출이었다.

<마이 제너레이션>은 흔히 ‘모드(Mod)의 송가’로 불린다. 60년대의 영국 청년문화에서 가장 괄목할만한 양상이었던 모드는 모더니스트의 약칭으로, 동시대 청소년들의 생활규범과도 같은 것이었다. 대부분의 문

화학자가 동의하듯, 모드는 광범위한 규모로 발현한 최초의 하위문화 현상이었다는 점에서 중요한 의미를 갖는다. 이탈리아산 스쿠터, 프랑스풍 헤어스타일, 그리고 미국의 리듬 앤 블루스 음악으로 대표되는 모드족의 취향은 계급문화가 잔존하는 영국사회의 특수성을 반영한 반항적 태도였던 따름이다. 멤버들 스스로가 그 일원이었던 후는 모드의 상징적 존재였고, 〈마이 제너레이션〉은 그들을 동세대의 대변인으로 발돋움시킨 선언문이었다.

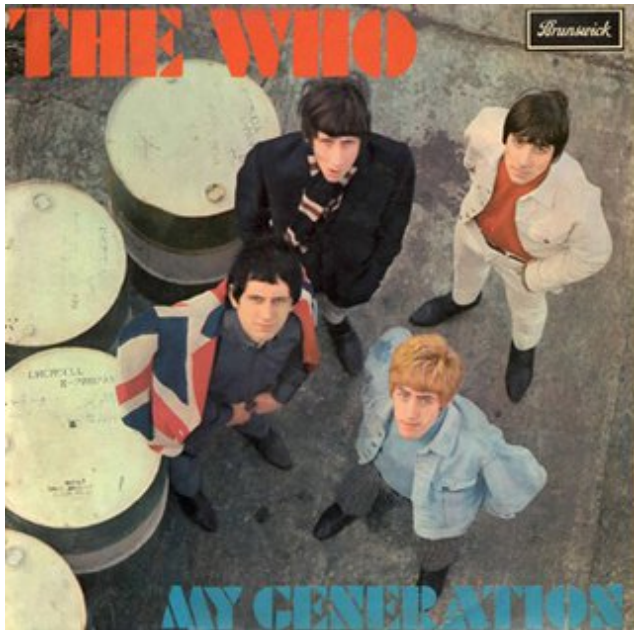
〈마이 제너레이션〉은 무엇보다, 질풍노도의 청춘을 구체화한 노랫말로 대중음악의 역사에 굵은 획을 그었다. “난 늙기 전에 죽고 싶다.” 이 노래의 핵심 구절을 통해 후는 로큰롤과 자이트가이스트(시대정신)의 접점을 음악적 구호로 요약해냈던 것이다. 주목할 것은, 거칠고 공격적이며 원초적인 이 노래의 사운드가 세련된 리듬 앤 블루스를 선호한 모드족의 취향과는 거리가 있었다는 점이다. 당시 후가 발표한 노래들 중에서도 가장 이질적인 성격이었다. 그럼에도 불구하고 〈마이 제너레이션〉이 엄청난 인기를 누릴 수 있었던 동력은 바로 그 메시지의 폭발력에서 비롯한 것이었다.

핑크 록과 헤비 메탈의 전형을 보여준 파괴적인 사운드는 자체로도 유의미하다. 그래서 비평가 그렉 쇼는 “그럼에도 메시지는 신경 쓰지 말라. 그냥 레코드를 들어보라” 고 쓰기도 했다. 실제로, 줄을 끊을 듯 끊어댄 피트 타운센드의 기타와 세트를 부술 듯 두들겨댄 키스 문의 드럼은 전례가 없을 만큼 강력한 것이었다. 의도적으로 가사를 더듬은 로저 달트리의 괴상한 보컬도 그렇다. 사운드의 파격은 메시지에 조응하는 피드백이었던 셈이다.

누구나 한 번은 청년기를 거친다. 기성세대가 “청년을 이해한다” 고 오해하는 근거다. “젊은 시절 민주화 운동을 해봐서 안다” 며 젊은이들의 발언을 억압하는 지도자의 심리기저도 마찬가지일 터다. 후의 〈마이 제너레이션〉이 ‘우리 세대’ 에도 젊은이들을 소구하는 강력한 언명으로 남아 있는, 그리고 다음 세대에 남아 있어야 할 이유의 당위다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



비치 보이스의 〈굿 바이브레이션스〉(1966년) ~ 스튜디오 사운드의 새 천지창조

1966년 10월 비치 보이스는 전대미문의 제작비를 쏟아 부은 싱글 〈굿 바이브레이션스〉를 발표했다. 6개월 동안 캘리포니아 인근 5개의 스튜디오를 전전한 끝에 완성시킨 노래였다. 그것을 위해 비치 보이스는 6만 달러 안팎을 지출했다. 미국 메이저리그의 야구 선수 연봉이 사상 처음 10만달러를 넘어선 것이 같은 해였다. 엘에이 다저스의 전설적 투수 샌디 코팩스가 12만달러짜리 계약에 성공하며 센세이션을 불러일으켰던 사실을 고려할 때, 〈굿 바이브레이션스〉의 제작비는 그야말로 “정신 나간 액수” 였던 것이다. 그 결과 〈굿 바이브레이션스〉는 역사상 가장 값비싼 레코드 가운데 하나로 남았다.

하지만 보상 또한 거대했다. 미국과 영국 차트를 석권하며 밀리언셀링을 기록했다. 대중적 성공뿐만 아니라 대중음악사에 길이 남을 방법론의 신기원으로 평단의 극찬까지 획득했다. 실제로, 발표 즈음 〈굿 바이브레이션스〉는 비교 대상을 찾아볼 수 없을 만큼 복잡하고 정교한 작품이었다. 20명이 넘는 세션 뮤지션이 참여한 90시간 분량의 녹음을 3분35초의 연주시간으로 압축 편집해낸 이 노래는 당대 스튜디오 기술의 집대성이기도 했다. 악기별 분리 녹음, 무수한 반복 세션과 오버더빙, 기묘한 음향장치인 ‘테레민’의 사용, ‘컷 앤 페이스트’ (자르고 붙이기)와 다단계 믹스의 편집방식까지, 당시로서는 선구적인 방식들을 광범위하게 적용한 결과였다.

그 미로 같은 작업 공정의 추동엔진은 밴드의 리더인 브라이언 윌슨의 집요함이었다. 필 스펙터로부터 결정적인 영향을 받은 그는 비치 보이스를 스타로 만들어준 서프 사운드를 용도폐기하고, 스튜디오의 사운드 실험에 몰두했다. 미국 팝의 가장 위대한 성취 가운데 하나로 꼽히는 앨범 〈펫 사운즈〉(1966)의 제작에서부터 본격화한 윌슨의 실험은 극단적인 한계 지점에 이르러 〈굿 바이브레이션스〉의 우주를 창조해냈던 것이다.

필 스펙터가 자신의 작품을 “청소년을 위한 작은 심포니” 라고 칭했던 것처럼, 브라이언 윌슨은 이 노래를 “주머니 속의 오케스트라” 라고 불렀다. 그래서 비평가 토비 크레스웰은 “스펙터가 스튜디오를 악기처럼 사용한 최초의 인물이었다면, 윌슨은 〈굿 바이브레이션스〉를 통해 그것을 진일보시킨 주인공이었다” 고 평했다. 데이브 마시는 그들 사이의 차이점이 “록을 감성의 음악에서 기술의 음악으로 바꿔놓은” 전환점이라고 분석했다.

〈굿 바이브레이션〉의 성공에 고무된 브라이언 윌슨은 역사상 최고의 걸작을 만들겠다는 야심에 사로잡혔다. 그러나 지나친 집착이 발목을 잡았다. 지지부진하게 앨범 〈스마일〉의 제작을 진행해가던 윌슨은 이듬해 발표된 비틀스의 앨범 〈서전트 페퍼스 론리 하츠 클럽 밴드〉를 들은 뒤 급기야 작업을 포기하고 말았다. “그들이 먼저 거기에 도달했다” 고 판단했던 것이다. 아이러니한 것은 대중음악사의 걸작으로 평가받는 〈서전트 페퍼스...〉가 애초 브라이언 윌슨과 그의 작품에서 궁극적인 영감을 얻었다는 사실이다. 〈굿 바이브레이션스〉가 남긴 또 다른 유산인 셈이다.

 PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



지미 헨드릭스의 〈퍼플 헤이즈〉 (1967년) ~ 기타 연주 · 음향의 ‘일렉트릭 혁명’

기타는 오늘날 사용 빈도가 가장 높은 악기로 꼽힌다. 하지만 전체 음악사의 관점에서 볼 때 그런 위상은 극히 최근에야 정립된 것이라고 해야 옳다. “작은 오케스트라”라는 베토벤의 찬사처럼 뛰어난 기능성에도 불구하고, 기타는 작은 음량으로 쓰임새가 제한된 실용성 때문에 오랜 세월 변방의 악기로 간주되었던 것이다. 그런 인식을 극적으로 반전시킨 계기는 전기 장치들의 발명이었다. 마이크와 앰프를 통해 소리를 증폭시킬 수 있게 되면서 기타의 잠재력이 음악의 혁신과 맞닿을 수 있었던 것이다. 일렉트릭 기타는 대중 음악의 핵심적 악기로 자리잡았고, 그것의 음악적 가능성은 록 음악을 통해 만개했다.

머디 워터스를 위시한 시카고 블루스 연주자들로부터 시작된 일렉트릭 기타의 르네상스는 1960년대 영국의 젊은 뮤지션들을 통해 정점에 다다랐다. 미국의 흑인 음악을 모방하던 그들은 독자적인 블루스 록의 기틀을 세우는 과정에서 일렉트릭 기타의 연주 기법과 사운드 프로덕션에 혁명적 발전을 가져왔다. 에릭 클랩튼, 제프 벅, 그리고 훗날 ‘레드 제플린’을 결성하는 지미 페이지 등이 서로 자극하고 경쟁하는 속에서 획득한 성취였다. 미국인 지미 헨드릭스가 영국에서 먼저 스타덤에 올랐던 배경도 거기 있다.

지미 헨드릭스(1942~1970)는 록 음악사상 가장 위대한 기타리스트로 일컬어지는 인물이다. 그에게 바쳐진 무수한 헌사들이 증거다. 시사주간 〈타임〉은 헨드릭스가 “일렉트릭 기타의 음향적 가능성을 재정립하고 확장시켰다”고 썼고, 음악방송 ‘브이에이치1’은 그의 연주가 “일렉트릭 기타의 마력에 대한, 역사상

가장 의미심장하고 영향력 있는 시연이었다” 고 했다. 동료 연주자들의 증언도 마찬가지다. 에릭 클랩튼은 그를 질투하면서도 존경했고, 그룹 ‘후’의 피트 타운센드는 “질투하지 않았다. 근접할 수 있을 거라 생각해 본 적도 없다” 고 얘기한 바 있다. 27살에 요절할 때까지 (리틀 리처드 등의 반주자로 전전했던 기간을 빼고는) 불과 3년 동안 활동했을 뿐인 인물에 대한 평가라고는 믿기지 않을 정도다.

〈퍼플 헤이즈〉는 지미 헨드릭스의 기타 혁명을 알린 일성이었다. 그것은 블루스에 바탕하고 있으면서도 완전히 새로운 노래였고, 당대의 연주 기법과 음향 실험을 전대미문의 음악 형식으로 일체화시킨 연주였다. 데뷔작 〈헤이 조〉가 다른 가수의 커버곡이었던 반면, 두 번째 싱글이던 〈퍼플 헤이즈〉는 헨드릭스의 창작곡이었다는 점에서도 의미를 달리한다. 그래서 영국의 음악지 〈큐〉는 2005년 이 노래를 “가장 위대한 기타 연주”로 선정했고, 〈롤링 스톤〉은 올 6월 비슷한 기사에서 척 베리의 〈조니 비 굿〉에 이은 두 번째 순위에 이 곡을 올려놓았다.

〈퍼플 헤이즈〉의 혁신은 대중음악의 새 시대를 열었다는 점에서 무엇보다 중요하다. 1967년 3월 영국에서 먼저 발표되어 하드 록의 탄생 분위기를 조성했고, 3개월 뒤 미국에서 열린 ‘몬터레이 페스티벌’을 통해서 사이키델릭 반문화의 싹을 틔웠던 것이다. 일렉트릭 기타와 록 음악의 역사를 바꾼 기점이었다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



도어스의 〈라이트 마이 파이어〉(1967년) ~ 사이키델릭으로 ‘인식의 문’ 활짝

작가 올더스 헉슬리는 1954년 펴낸 저서 〈인식의 문〉에서, 환각 작용을 일으키는 약물이 인간의 의식세계를 확장시켜 “충만한 정신” (마인드 앳 라지)에 이르도록 도움을 준다고 주장했다. 그러면서 헉슬리는 “인식의 문들이 정화되면 만물이 본래의 모습으로 보일 것이다” 라고 한 윌리엄 블레이크의 시 〈천국과 지옥의 결혼〉의 한 구절을 인용했다. 자유롭게 ‘인식의 문’ (도어스 오브 퍼셉션)을 넘나든 블레이크처럼, 약물의 도움을 통해 보통 사람들도 그와 같은 정신의 경지에 이를 수 있다는 것이었다. 그러므로 수사부터가 ‘환각적’인 사이키델릭의 시대에 어느 밴드가 스스로를 ‘인식의 문’으로 자칭한들 이상할 게 없는 일이었다.

사이키델릭은 60년대 후반 미국 사회의 표정이었다. 반전과 인권운동이 상징하는 현실비판적 태도, 비트 문학과 실존주의와 동양 철학이 공급한 이론적 배경, 자유 연애와 자연 회귀의 삶의 방식 등이 약물을 매개로 뒤엉켜 파생한 복잡한 성격의 하위문화였다. 온갖 진보적인 인식의 실험장이었던 60년대의 산물인 것이다. ‘사이키델릭 록’ 혹은 ‘애시드 록’은 당대의 사운드트랙이었다.

헉슬리의 〈인식의 문〉으로부터 이름을 차용한 밴드 도어스는 사이키델릭의 60년대가 낳은 스타였다. 그들은 태생적으로 사이키델릭했다. 비트 시인과 교유했던 짐 모리슨과 대학의 초월 명상 수업에서 만난 다른 세 멤버 로비 크리거, 레이 맨저렉, 존 덴스모어의 연결 고리부터가 그랬다. 팝 음악의 명료한 선율과 어둡고 관능적인 태도 사이에 위치한 도어스의 음악 또한 사이키델릭의 극단적 절충주의의 반영이었다. 하지만 도어스는 샌프란시스코의 헤이트-애시베리를 거점으로 했던 동시대의 주류와는 거리가 있었다. 로스 앤젤레스 클럽가에서 이름을 알리기 시작했을 때에 이미 일탈적인 행동과 파괴적인 에너지로 여타의 ‘꽃의 자식들’ (플라워 칠드런)으로부터 스스로를 차별화시킨 상태였다. 말하자면 도어스는 절충주의의 또다른 절충이었던 셈이다. 〈라이트 마이 파이어〉를 탄생시킨 특질이었다.

로비 크리거의 곡과 짐 모리슨의 글이 만난 〈라이트 마이 파이어〉는 마치 서로 다른 방향으로 진행하던 존재들간의 우연한 충돌이 점화한 화염 같은 것이었다. 경쾌하고 선명한 오르간과 대화를 시도하는 듯한 인상의 기타가 펼치는 최면적인 연주 위로, 짐 모리슨의 바리톤이 노골적인 성적 도발을 외친다. 그것은 이질적인 조합이었던 만큼이나 낯선 인상이었다. 그럼에도 이 노래가 빌보드 차트 정상까지 오를 수 있었던 것은 미국의 대중문화잡지 〈롤링 스톤〉이 “사춘기 소녀들을 사로잡은 모든 반우상(안티-아이콘)의 원조”라고 평한 짐 모리슨의 존재감 덕이었다.

짐 모리슨은 스스로를 “에로틱한 정치가” 라고 불렀다. 그런 의미에서 최초의 성공작이었던 〈라이트 마이 파이어〉는 모리슨과 그의 밴드가 대중 정치의 소통을 시작한 지점이었다고 할 것이다. 그리고 오늘날, 60년대 후반의 사이키델릭 하위문화를 이해하기 위해 통과해야 할 ‘인식의 문’ 으로 남았다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



제퍼슨 에어플레인의 〈화이트 래빗〉(1967년) ~ 사이키델릭 록의 대중화 전도사

“한 알은 네 키를 크게 만들어주고/ 또 한 알은 작게 만들어줄 거야.”

그룹 ‘제퍼슨 에어플레인’의 〈화이트 래빗〉은 동화 속의 마법 같은 구절을 읊조리는 것으로 시작한다. 그리고 덧붙인다. “앨리스에게 물어봐. 그녀는 알고 있을 테니까.”

루이스 캐럴의 판타지 소설 〈이상한 나라의 앨리스〉를 빌려 마(법의 알)약의 효과를 노래함으로써, 제퍼슨 에어플레인은 1967년 사이키델릭의 성도 샌프란시스코에 모여든 젊은이들을 ‘사랑의 여름’ (서머 오브 러브)으로 인도했다. 대중음악을 전대미문의 ‘이상한 나라’로 이끈 ‘하얀 토끼의 발자국’이었다. 제퍼슨 에어플레인은 1960년대 사이키델릭 문화의 선명한 방점이다. 그들은 사이키델릭 밴드로서는 처음 메이

저 음반사와 계약했고, 맨 먼저 텔레비전에 출연했으며, 최초로 유럽에 진출했다. 그들의 성공을 통해 사이키델릭 록은 샌프란시스코에서 미국 전역으로, 다시 전세계로 번져나갔던 것이다. 〈화이트 래빗〉과 그 곡이 수록된 앨범 〈서리얼리스틱 필로〉가 바로 기폭제였다. 그래서 비평가 크리스 스미스는 “〈서리얼리스틱 필로〉가 발표되었을 때, 그것은 마치 샌프란시스코의 전체 언더그라운드 음악계가 세상을 향해 메가폰으로 외친 함성과 같았다”고 평했다. “그것은 ‘사랑의 여름’에 벌어진 첫 번째 대형사건이었다.”

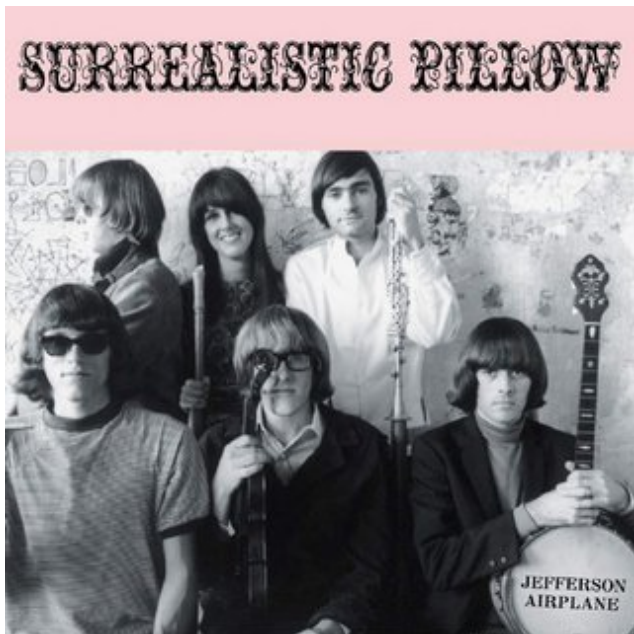
제퍼슨 에어플레인이 ‘소퍼모어 앨범’ (2집)인 〈서리얼리스틱 필로〉를 통해 사이키델릭 록의 상징으로 떠오를 수 있었던 데에는 새로이 합류한 보컬리스트 그레이스 슬릭의 역할이 결정적이었다. 재니스 조플린과 함께 ‘최초의 여성 록 보컬리스트’로 첫손 꼽히는 그는 인형의 얼굴과 마녀의 음성과 장부의 배포를 한몸에 내재한 기이한 피조물이었다. 비평가 아리엘 스워틀리가 그를 가리켜 “그 이름마저도 완벽했다. 우아한 위선자: 물렁거리는 금속, 고전적인 플라스틱”이라고 칭한 것은 그런 연유다. 준 프로 밴드 ‘그레이트 소사이어티’에서 활동하던 그레이스 슬릭은 제퍼슨 에어플레인의 승무원으로 탑승하는 동시에 강력한 엔진까지 탑재시켰다.

이전 밴드에서 자신이 만들고 불렀던 노래 〈화이트 래빗〉을 가져왔던 것이다. 빌보드 싱글 차트 톱10에 오른 이 노래야말로 제퍼슨 에어플레인의 고공비행을 추진시킨 폭발적인 원동력이었다. 중동 색채의 선율이 〈볼레로〉양식의 구조를 따라 점진 상승하는 독특한 스타일의 〈화이트 래빗〉은 그 자체로 약물의 효과를 음률화한 도상과 같았다. 거기에 그레이스 슬릭의 주술적인 보컬과 불길한 분위기의 ‘스네어 드럼 비트’ (합주의 중심을 잡아주는 작고 납작한 드럼의 비트)를 덧씌움으로써 이 노래는 청자를 ‘충만한 정신’ (마인드 앳 라지)의 영역으로 밀어 넣었다.

〈화이트 래빗〉이 무조건적으로 약물을 찬양했던 것은 아니다. 거기에는 1960년대 시대 상황이 요구하던, 각성에 대한 절실함이 담겨 있었다. 하얀 토끼 문신의 여자를 따라간 주인공이 파란 약과 빨간 약 사이에서 운명의 갈림길에 직면하는, 영화 〈매트릭스〉의 초반 플롯을 보라. 〈화이트 래빗〉의 메시지를 제대로 포착하여 알레고리로 삼은, 창조적 변용의 좋은 예다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



비틀스의 〈어 데이 인 더 라이프〉(1967년) 기묘한 구성 · 반전... ‘팝 음악의 역사적 이벤트’

대중음악 역사에서 ‘가장 위대한 해’를 꼽는다면 아마도 1967년이 될 것이다. 도어스, 지미 헨드릭스, 핑크 플로이드, 벨벳 언더그라운드가 데뷔작을 선보였고, 제퍼슨 에어플레인, 아레사 프랭클린, 러브, 크림이 대표작을 발표했던 그해 대중음악은 양과 질에서, 깊이와 너비에서 공히 괄목할 만한 성과를 올렸다. 비틀스의 앨범 〈서전트 페퍼스 론리 하츠 클럽 밴드〉는 화룡점정이었다.

〈서전트 페퍼스...〉는 흔히 ‘역사상 가장 위대한 밴드의 역사상 가장 훌륭한 앨범’으로 일컬어진다. 최초의 콘셉트 앨범이며, 가장 유명한 커버 디자인으로, 복잡한 스튜디오 테크놀로지의 이정표로 꼽히는 이 앨범을 통해 비틀스는 대중음악을 예술의 경지로 격상시켰다는 찬사를 얻었다. 물론 발표 당시에는 논란도 있었다. 〈뉴욕타임스〉의 칼럼니스트 리처드 골드스타인은 〈서전트 페퍼스...〉가 “사기극”이라고 비판함으로써 모두가 이 앨범을 좋아한 것은 아님을 선언한 동시에, 엄청난 찬반양론을 불러일으켰다. 주목할 것은, 그런 골드스타인도 “중요한 하나의 예외”로 언급한 노래가 있었다는 사실이다. ‘어 데이 인 더 라이프’였다.

‘어 데이...’는 앨범 〈서전트 페퍼스...〉의 대미를 장식하는 곡이다. 5분33초의 연주 시간 동안 전례 없이 기묘한 구성과 드라마틱한 반전을 들려주는 이 노래의 경이로움은 작곡 단계에서 이미 운명 지워진 것이

었다. 존 레넌이 만든 뼈대에 폴 매카트니가 쓴 짧은 소절을 물리적으로 삽입함으로써 만들어진, 완전히 다른 두 노래의 결합으로 구성된 긴장감부터가 그렇다. 게다가 노래 중간과 말미 부분에 자리한 오케스트라의 고조되는 불협화음은 긴장감을 고조시키다가, 혼돈의 정점에서 급작스럽게 끝나버리기를 반복하며 생경함을 가중한다. 비평가 앨릭스 로스는 ‘어 데이…’가 리게티, 슈토크하우젠 등이 주축을 이룬 현대 음악의 산실이었던 독일의 ‘다름슈타트 여름 강좌’에서도 청취와 논의의 대상이었다고 밝힌 바 있다. 사이키델릭풍의 도입부에서 ‘뮤지크 콘크리트’ (구체음악)의 결말부로 이어지는 형식 구조를 통해 이 노래가 당대의 모든 음악적 시류들을 연계한 통로였음을 방증한 것이다. 리처드 골드스타인조차 “존 레넌과 폴 매카트니의 가장 중요한 작품 중 하나이며, 팝 음악의 역사적 이벤트”라고 칭할 도리밖에 없었던, 이 노래의 업적이다.

작가 앤드루 오헤이건은 “모든 예술은 완성된 시점부터 동시대에서 멀어지기 시작한다. 어떤 것은 훌륭하게 나이 먹는 반면 어떤 것은 불품없게 늙어 간다. 지오토(르네상스 회화의 선구자)와 거장 스트라빈스키의 〈봄의 제전〉, 비틀스가 전자라면, 베토벤의 〈9번 교향곡〉, (틀루즈) 로트레크, 롤링 스톤스는 후자”라고 쓴 바 있다. 2007년 세계 유수의 언론 매체들이 앞다퉈 〈서전트 페퍼스…〉 앨범 발매 30돌을 기념하는 특집 기사들을 쏟아냈던 이유도 거기 있다. 실험성과 보편성, 음악성과 사회성을 아우르는 문화적 상징으로서 〈서전트 페퍼스…〉의 의미와 위상이 현재에도 유의미함을 되새긴 일이었다. 그 핵심에 ‘어 데이…’가 있었다. 찬사만으로도 책 한 권을 쓸 분량이었다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



어리사 프랭클린의 〈리스펙트〉(1967년) ~ 흑인인권 요구한 ‘정치적 솔 음악’

“내가 바라는 것은 그저 약간의 ‘존중’ 뿐이에요.” 〈리스펙트〉의 도입부는 말한다. 하지만 애원이나 간청의 목소리가 아니다. 단호할 뿐만 아니라 당당하기까지 한 어조다. 스스로가 사회적 약자인 흑인이자 여성으로서 어리사 프랭클린은 존중받을 권리에 대해 소리 높여 노래한다. 인권 운동의 약진에 힘입은 사회적, 정치적 각성이 1960년대 후반 솔 음악의 지형도를 바꿔놓은 순간이다.

〈리스펙트〉는 문자 그대로, ‘존중’에 관한 노래다. 인간으로서의 존엄을 주장하고 인간에 대한 예의를 요구하는 음악적 권리장전이다. 많은 역사학자들이 지적하듯, 인종 차별의 이데올로기는 ‘만들어진’ 것이다. 인간 본능의 발현이 아니라 인간 탐욕의 발명품이었다는 말이다. 미국의 흑인들을 “역사상 가장 잔인한 형태였던 노예제”(하워드 진)로 몰아넣은 이론적 배경에도 인종 우열의 가공된 신화가 자리하고 있었다. 그것은 무엇보다, 인간에 대한 존중의 결여였다. 60년대 미국의 인권 운동은 결국, 당연한 존엄권을 회복하기 위한 몸부림이었던 셈이다. 그 속에서 솔 음악을 통한 흑인들의 발언은 점차 강력해지기 시작했으며, 그 줄기는 어리사 프랭클린의 〈리스펙트〉에서 분수령을 이뤘다.

본래 〈리스펙트〉는 ‘서던 솔’의 대가 오티스 레딩이 1965년 발표한 노래다. 60년대 전반을 주도한 모타운 중심의 ‘노던 솔’이 팝의 방법론으로 ‘표백한 흑인음악’이었던 데 비해, 스택스 레이블을 거점으

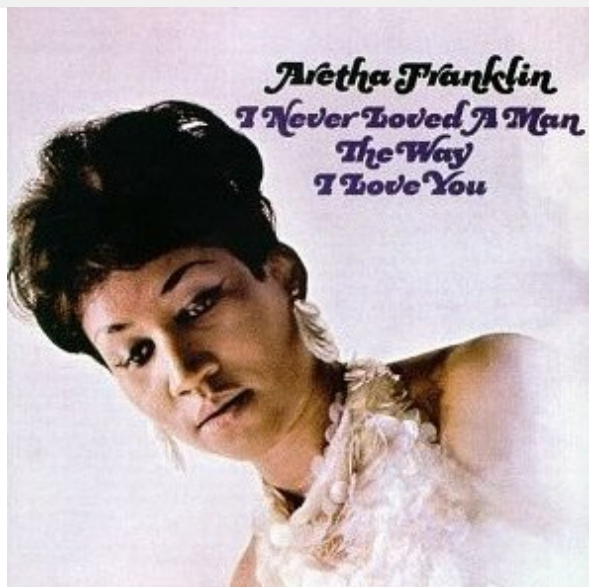
로 한 서던 솔은 가스펠의 자취가 강한 ‘좀더 검은 음악’ 이었다. 레딩을 통해 60년대 중반 흑인음악의 주류로 진입한 서던 솔은 어리사 프랭클린을 거쳐 백인 관객들에게까지 침투하는데, 그들 사이의 연결 고리가 바로 <리스펙트>였던 것이다.

어리사 프랭클린은 “역사상 가장 노래를 잘하는 가수” 로 흔히 첫손에 꼽히는 인물이다. 오리지널을 능가하는 리메이크는 없다는 속설에도 불구하고, <리스펙트>가 레딩이 아닌 프랭클린의 버전으로 더욱 높은 평가를 받을 수 있었던 것도 그 압도적인 가창 능력에 힘입은 바였다. 레딩조차 “그 아가씨가 내 노래를 앗아가 버렸다” 고 감탄했을 정도다. 2004년 음악지 <롤링 스톤>이 “역사상 가장 훌륭한 노래 500선” 의 다섯 번째 순위에 <리스펙트>를 올려놓으며 어리사 프랭클린의 버전을 지목한 이유도 마찬가지다.(참고로, 여성 뮤지션의 노래로서 가장 높은 순위이기도 했다.)

열네 살에 데뷔한 재능과 열 장의 앨범을 발표한 경력에도 불구하고 이렇다 할 성과를 내지 못하고 있었던 어리사 프랭클린은 <리스펙트>를 통해 순식간에 당대 가장 중요한 뮤지션으로 대두했다. 비평가 브라이언 워드는 이 노래가 “정치적인 솔 음악의 확산을 유도한 가장 중요한 작품” 이라고 했고, 언론인 필 갈랜드는 심지어 “새로운 미국 국가” 라고 칭송하기까지 했다. <리스펙트>에 담긴 인간 존중의 메시지가 인종 차별 사회에 미친 파장과 영향을 평가한 찬사들이다. 미국 역사상 최초의 흑인 대통령 당선자를 맞이한 이 즈음이기에 이 노래의 의미는 더욱 새삼스레 가슴에 와 닿는다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



오티스 레딩의 〈더 독 오브 더 베이〉(1968) 직접 저항보다 더 통절한 ‘고뇌의 노래’

제시카 랭과 할리 베리가 눈물의 호연을 펼친 영화 〈루징 아이제이어〉(1995)는 백인 가정에 입양된 흑인 아기의 양육 문제를 매개로 미국 사회의 인종적 편견에 대해 얘기하는 작품이다. 영화의 한 장면에서 10살 남짓한 백인 누이 한나가 피부색이 다른 의붓동생 아이제이어에게 묻는다. “내 손과 네 손이 어떻게 다르지?” 동생이 답한다. “내 손이 좀 작네.”

그 짧은 대화를 통해서 영화는 색깔에 먼저 반응했던 관객의 가슴을 내려앉게 만든다. 인종차별이란 선천적으로 발현되는 본능이 아니라 후천적으로 학습되는 편견이라는 사실을, 때묻지 않은 동심의 눈으로 투영한 것이다. 세속에 물든 어른들의 ‘스코토마’ (편견에 눈멀어 자명한 사실을 보지 못하는 현상을 가리키는 심리학 용어)에 대한 폭로다.

인종적 스코토마는 흑인 가수에 대한 백인 관객의 시각을 규정한 요인이기도 했다. 로큰롤에 대한 억압에서 극명하게 드러났던 그것은 시간을 거치며 완화되었지만 근본적으로 치유되지는 않았다. 요컨대, ‘말초적인 엔터테이너로서의 흑인성’의 고착화다. 별거벗은 감정을 드러내는 동물적 본능은 흑인만의 특질이라는 편견이다. 역설적이게도 그것은 흑인 가수들을 통해 더욱 견고해졌다. 백인 관객들이 보고 싶어하는 것을 보여주는 일이야말로 흑인 가수들의 생존 전략이었기 때문이다. 뮤지션 조니 오티스의 다음과 같은 냉소가 증언하는 바도 그것이다.

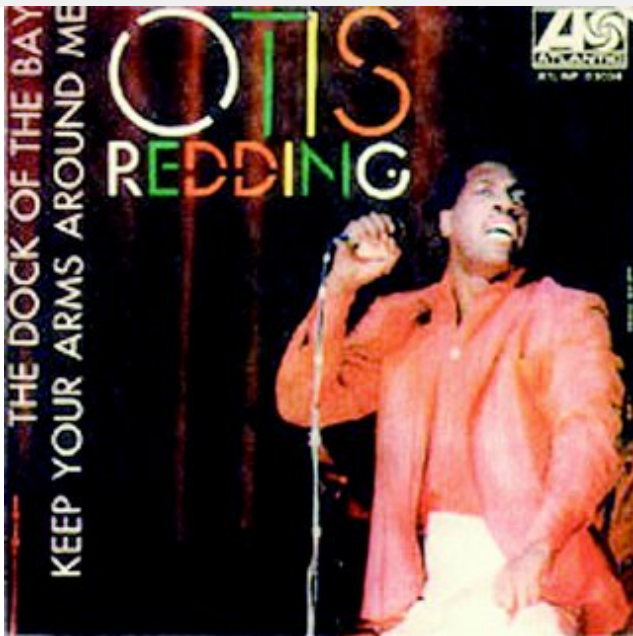
“블루스 혹은 블루스적인 것을 연주하면 그들(백인 관객)을 놓쳤다. 하지만 아주 활기찬 리듬 앤 블루스를 연주하면 그들을 잡을 수 있었다. 그리고 리듬 앤 블루스를 ‘겉핥기’로 연주하면 그들을 ‘완전히’ 사로잡을 수 있었다.” 비평가 브라이언 워드는, 그 결과로 “흰둥이에게 몸 팔기”가 흑인 음악의 오랜 전통처럼 비쳐졌다고 썼다. 오티스 레딩 또한 그로부터 자유롭지 못했다.

가장 중요한 솔 보컬리스트 가운데 한 사람으로 꼽히는 오티스 레딩은 60년대 중후반 흑인 가수의 상징 같은 존재였다. 원초적 에너지와 폭발하는 감성을 동시에 갖춘 그는 백인 관객이 원하는 흑인 쇼맨의 전형이었던 것이다. 브라이언 워드는 그런 관점에서 “오티스 레딩이 1967년 사망 당시 백인 관객들로부터 가장 열렬한 환호를 받았다는 사실은 괄목할 일”이라고 평했다. 죽음마저 쇼맨십의 일부로 받아들인 백인들의 왜곡된 시각을 꼬집은 말이다. 레딩의 유작 〈(시팅 온) 더 독 오브 더 베이〉가 더욱 서글프게 들리는 이유

다.

〈더 독 오브 더 베이〉는 무엇보다, 고뇌하는 인간으로서 오티스 레딩을 ‘마침내’ 드러낸 작품이라는 점에서 의미가 깊다. 흑인에게 “동틀 무렵의 제방에 앉아” 삶을 반추하는 일조차 사치스럽다고 간주하던 시대의 그늘이, 레딩의 절제(함으로서 더욱 큰 울림이)된 음정 사이에 스며 있다. soul 음악의 아이콘이었던 그의 번민은 당대 모든 흑인 가수들의 딜레마를 대변한다. 〈더 독 오브 더 베이〉의 호소가 직접적인 저항의 노래보다 더욱 통절한 이유다. 하지만 그것은 피부색에 관한 한 색맹이 되지 않고서는 볼 수 없는 은연 메시지와 같은 것이다. 거기에는 인간이 인종에 우선한다는 자명한 진리가 쓰여 있다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



벨벳 언더그라운드의 〈헤로인〉(1967) 펑크 록 낳은 현실주의적 음악 실험

“누구나 15분 동안 세계적 유명인이 될 수 있다” 고 선언한 인물답게, 팝 아티스트 앤디 워홀의 주변은 인기와 명성을 꿈꾸는 이들로 넘쳐났다. 워홀은 그들을 ‘슈퍼스타’ 라고 부르며 자신의 ‘공장’ (팩토리) 에서 함께 작업했다. 그로부터 워홀은 장미셸 바스키아나 줄리언 슈너벨처럼 반짝이는 재능의 원석들을 세공해냈는가 하면, 에디 세즈윅이나 발레리 솔라나스처럼 비참한 운명의 노예들을 생산하기도 했다. 더

불어 그는 ‘벨벳 언더그라운드’와 같은 이례적인 산물을 세상에 선보이기도 했다. 슈퍼스타가 되기를 거부한 슈퍼스타였던 벨벳 언더그라운드는 시대성을 탈피한 시대성으로 세상에 홀로 선 독보적 존재였던 것이다.

주지하다시피, 1960년대 후반을 휩쓴 문화적 열쇳말은 사이키델릭이었고, 67년은 그 열풍이 절정에 이른 시점이었다. 비틀스의 ‘서전트 페퍼스 례리 하츠 클럽 밴드’를 필두로, 도어스와 지미 헨드릭스의 데뷔작, 제퍼슨 에어플레인의 ‘서리얼리스트릭 필로우’와 러브의 ‘포에버 체인지스’ 등 걸작들이 대중문화의 표정을 결정하던 당시, 벨벳 언더그라운드는 모든 기존성과 단절하는 방식으로 로큰롤의 역사에 새로운 획을 그었다. 거리의 시인을 자임한 싱어송라이터 루 리드와 고전 음악을 전공하고 현대 음악의 세례를 받은 ‘레너드 번스타인 장학생’ 존 케일을 축으로 하는 멤버 구성부터가 미증유였다. 거기에 앤디 워홀의 재정적 도움과 창작적 간섭이 얹히면서 저 유명한 노란 바나나 표지의 데뷔 앨범 〈벨벳 언더그라운드 앤 니코〉의 특이점이 완성되었다. 요컨대, ‘헤로인’은 앨범의 그 같은 성격을 대변하는 집약판이다.

‘헤로인’은 65년 제작한 데모 테이프에도 수록된, 벨벳 언더그라운드가 만든 최초의 노래 가운데 하나였다. 7분이 넘는 연주시간 동안 음악과 소음의 경계를 유령처럼 배회하는 이 노래는 로큰롤의 작법 자체를 거부한 실험의 결과물이었다. 끊임없이 신경을 거스르는 케일의 일렉트릭 비올라와 시종일관 무신경한 리드의 읊조림은 모린 터커의 기괴한 드럼 연주를 타고 청자의 귀를 교란한다. 약물을 내세운 타이틀과 그것의 증후를 묘사하는 노랫말은 얼핏 사이키델릭 록의 전형을 따른 듯 보이지만, 실상은 그 반대다. 샌프란시스코를 거점으로 한 사이키델릭 록이 낭만적 이상주의자들의 도피처였던 반면, 뉴욕을 배경으로 한 벨벳 언더그라운드의 음악은 지성적 현실주의자들의 전위였던 것이다.

‘헤로인’은 흔한 오해처럼, 약물을 찬양하는 노래가 아니다. 물론, 그렇다고 약물을 비난하지도 않는다. 60년대 문화의 한 부분을 차지했던 그것의 실재를 현상적으로 바라본 냉정한 시각이었다. 그래서 비평가 클린턴 헤일린은 “‘헤로인’의 비참한 정서는 철저한 사실성에 있다”고 지적했고, 그런 측면에서 “벨벳 언더그라운드는 가장 심중한 의미로서의 포크 음악 창작자”라고 했던 웨인 맥과이어의 견해도 힘을 얻는다. 현실에 발붙이고 살아가는 인간 군상을 실제 거리의 삶에 부합하는 눈높이로 포착해냈다는 말이다. “펑크 록과 얼터너티브 록의 원조”로서 벨벳 언더그라운드의 영향력은 그로부터 비롯한 것이었다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



프로콜 하럼의 〈어 화이트 세이드 오브 페일〉(1967년) ‘고전음악+록’의 호황시대를 열다

현대 음악과 대중 음악의 접경에서 독창적 일가를 이룬 거인이자 기인이었던 프랭크 자파는 “예술이란 별게 아닌 것으로부터 뭔가 있는 것을 만들어 팔아먹는 일” 이라고 얘기한 바 있다. 그것은 “돈 되는 사업이야말로 최선의 예술” 이라 했던 앤디 워홀과 “예술은 사기” 라고 했던 백남준의 견해를 뒤섞어 1960년대란 시공간에 적용한 결과로 얻어낸 명제처럼 보인다. 이상주의자들과 자유주의자들이 뒤엉켜 사이키델릭의 이름으로 만들어낸 특이한 해프닝이 주류 문화의 양상을 뒤집는 히트 상품으로 등극했던 시절의 이면이다.

‘프로콜 하럼’ 이라는 독해 불가의 기묘한 이름을 가진 밴드가 피상적 서술의 노랫말과 유명한 고전 음악의 선율을 짜깁기하여 완성시킨 〈어 화이트 세이드 오브 페일〉은 그와 같은 관점에서, 비평가 지안카를로 수재너의 표현처럼 “1967년 ‘사랑의 여름’ 에 안성맞춤인 레코드” 였다. 무명이던 프로콜 하럼을 단숨에 세계적 스타덤에 올려놓은 이 노래는 ‘사랑의 여름’ 이 그랬던 것처럼 우연한 폭발이었고, 비평가 토비 크레스웰의 말마따나 그 자체로 “해프닝처럼 들렸던” 것이다.

프로콜 하럼은 1967년 영국 런던에서 결성된 밴드다. 리듬 앤 블루스 밴드 출신의 보컬리스트 개리 브루커와 가사를 전담하는(그러나 연주하는 하지 않는) 멤버 키스 리드가 주축이었다. 두 사람은 밴드의 이름을 정

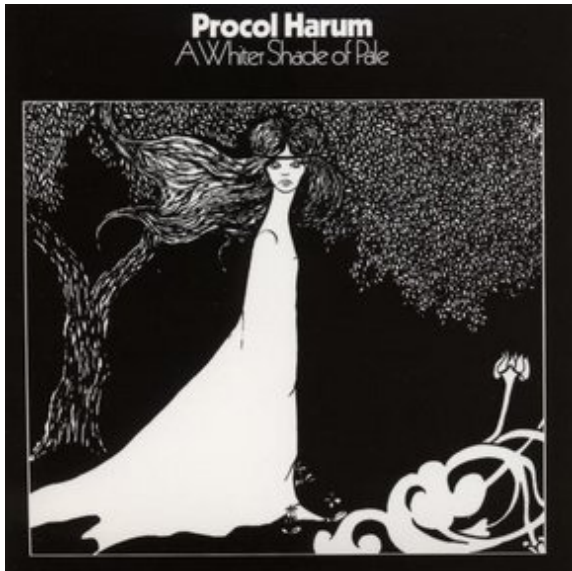
하기도 전에 함께 곡 만들기를 시작했는데, 그 최초의 산출물이 바로 〈어 화이터 셰이드...〉였다. 시작부터 유별난 곡이었다.

〈어 화이터 셰이드...〉는 바흐의 칸타타 〈눈뜨라고 부르는 소리 있어〉와 관현악곡 에서 주선율의 아이디어를 얻었다. 그리고 그것을 해먼드 오르간의 아련한 사운드와 몽환적 연주로 풀어내어 단번에 청자의 귀를 낚아챘다. 게다가 수수께끼 같은 노랫말로 거기에 신비주의를 도금했다. “해변을 떠나던 베스타의 여사제들” 이라거나 “넵튠을 속여 넘긴 인어 아가씨” 따위의 추상적 구절들이 영국 속어로 ‘만취상태’를 가리키는 노래 제목과 어울려 초현실적인 분위기를 고조시켰던 것이다. 그러므로 60년대 말 사이키델릭의 아이들이 〈어 화이터 셰이드...〉에 열광했던 것은 일견 당연하기까지 하다. 이 노래는 영국 차트 정상을 석권한 데 이어 빌보드 차트 5위까지 올랐다.

그러나 〈어 화이터 셰이드...〉는 사이키델릭의 노블티(유행상품)에 머물지 않았다는 점에서 진정 주목할 만하다. 무엇보다, 고전 음악과의 크로스오버를 새로운 경지에 올려놓음으로써 대중 음악 지형도에 프로그레시브 록 사운드의 발원을 그려 넣었다는 사실이다. 그래서 음악전문지 〈롤링 스톤〉은 이 노래가 “무디 블루스에게 세상을 안겨준 (프로그레시브 록의 한 지류인) 클래식 록의 호황 시대 개막에 일조했다”고 평했다. 같은 레이블(데렘) 소속이던 무디 블루스가 〈나이츠 인 화이트 새틴〉으로 혜성처럼 등장할 수 있었던 발판이었다는 것이다. 〈어 화이터 셰이드...〉의 의도하지 않은 도발이 결과적으로 대중 음악사를 바꾼 단초가 되었던 셈이다. 따지고 보면 로큰롤은 태생부터가 그랬다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



무디 블루스의 〈나이츠 인 화이트 새틴〉(1967년) ‘프로그레시브 록’의 직접적 원형

“역사의 진보는 불복종과 반항을 통해 만들어진다”고 했던 문예비평가 오스카 와일드의 견해를 누구보다 신봉한 집단은 대중음악 비평가들, 특히 베이비붐 세대 미국인 비평가들이었을 것이다. 기성과 권위를 거부하는 상징으로서 로큰롤의 탄생을 목격했던 그들은, 불복종과 반항이 곧 시대의 공기였던 1960년대에 대중음악 비평의 논리적 바탕을 마련했다. 그리고 그것을 바탕으로 70년대 후반 펑크 록의 탄생을 열렬히 환영했다. 더불어 그들은 논거의 선명성을 위해 태도와 양식의 차이라는 명목으로 특정 장르의 음악을 철저히 배격하기도 했다. 아이러니하게도 이름마저 ‘진보적’이라 불린 프로그레시브 록이 바로 그 공격 대상이었다.

당대의 미국 비평가들은 프로그레시브 록이 무엇보다, 고전 음악의 방법론을 차용했다는 점에서 ‘반동적’이라고 비판했다. 블루스에 뿌리를 둔 록 음악의 전통과 배치된다는 것이었다. 모순이었다. 외부로부터의 음악적 영향을 흡수함으로써 성장해 왔던 로큰롤의 진화 과정을 부인하는 꼴이었다. 그것은 차라리 고전음악의 전통이 부재한 미국사의 특수성에서 생겨난 무의식적 배타성의 발현이라고 할 것이었다. 대중음악사에 족적을 남긴 굵직한 프로그레시브 록 밴드들 가운데 미국 출신이 단 한 팀도 없다는 사실은 결코 우연이 아니다. 무디 블루스가 흑인음악을 연주하는 영국 밴드들에 대해 “소니 보이 윌리엄슨(20세기 초의 미국 흑인 블루스 뮤지션)이 아서 왕의 전설을 노래하는 것과 마찬가지로”라고 얘기한 배경도 다를 바가 없다. 거기에는 무디 블루스의 경험담이 함께 담겨 있다.

1964년 ‘고 나우’ 라는 리듬 앤 블루스 노래로 슬리퍼 히트를 기록했던 무디 블루스는 이후 3년 동안 침체만을 거듭했다. 새로운 멤버 존 로지와 저스틴 헤이워드의 영입을 계기로 그들은 밴드의 활동사는 물론이고 대중음악사에서도 중대한 전환점을 마련하는 노선 변화를 감행했다. 프로콜 하럼의 ‘어 화이터 세이드 오브 페일’ 과 함께 프로그레시브 록의 직접적 원형으로 꼽히는 노래 ‘나이츠 인 화이트 새틴’ 은 무디 블루스가 수정한 좌표 위에서 도달한 신천지였다. ‘나이츠 ...’ 는 프로그레시브 록의 음악적 특성을 규정한 지침이었다.

한 남자의 일생을 하루의 일상으로 은유한 앨범 <데이스 오브 퓨처 패스트>에서 대미를 장식하는 트랙으로 포진한 이 노래는 7분30초를 넘는 장대한 연주시간, 런던 페스티벌 오케스트라를 대동한 심포 사운드, 신시사이저의 원형으로서 멜로트론의 전면적 사용, 그리고 내레이션을 통한 서사의 접목 등을 통해 록 음악 스타일의 새로운 표준을 제시했던 것이다. 불과 6개월 앞서 발표된 ‘어 화이터 ...’ 와 비교해도 괄목할 만한 형식적 진보였다.

‘나이츠 ...’ 와 그 수록 앨범 <데이스 ...>는 애초, 새로운 음향 기술을 선전할 목적으로 드보르자크의 <신세계 교향곡>을 록버전화하려던 레코드사의 의뢰에서 시작된 프로젝트였다. 그러나 무디 블루스는 방침을 따르지 않았다. 음반업계의 상업적 전략에 대한 불복종과 저항을 통해 역사를 만들어냈던 셈이다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



헤비메탈 일그러진 사운드에 ‘방아쇠’ ~ 크림의 〈선샤인 오브 유어 러브〉(1968년) & 아이언 버터플라이의 〈인-아-가다-다-비다〉(1968년)

1968년은 현대사의 줄기에 맺힌 붉은 웅이다. 세상을 격동케 한 사건들로 숨가빔던 시간의 결절점이다. 체코의 ‘프라하의 봄’, 베트남 전쟁의 ‘구정 공세’, 미국의 마틴 루서 킹 목사 암살 사건, 프랑스의 ‘5월 혁명’ 등은 극단적으로 대립한 정치적 행위와 뚜렷하게 엇갈린 사회적 행동이 만들어낸 역사의 파편들이었다. 오늘날까지도 깊고 선연한 흔적으로 세계에 내재한 성취와 상처의 진원이다.

반면 대중음악사의 1968년은 이상하리만치 가라앉았다. 1967년 절정을 이뤘던 대중음악의 반문화(카운터컬처)적 영향력은 이듬해 급격하게 위축되었다. 세상으로부터 은둔, 도피하는 수동적 양상이 두드러졌다. 극심한 사회적 혼돈의 연쇄작용 혹은 반작용이라고 할 것이었다. 마하리시 요기를 만나기 위해 인도로 간 비틀스의 행보는 당대의 상징적 사건이었고, 마이크 니콜스의 연출과 사이먼 앤 가펍클의 음악이 완성시킨 영화 〈졸업〉은 당대에 대한 은유적인 작품이었다. 그런 분위기 속에서 사이키델릭의 초월적 특성은 불가사의한 낭만으로 마지막 불꽃을 뿜었다. 특히, 크림의 ‘선샤인 오브 유어 러브’와 아이언 버터플라이의 ‘인-아-가다-다-비다’는 완벽한 1968년의 배경음악이었다.

에릭 클랩튼, 잭 브루스, 진저 베이커의 결합으로 처음부터 ‘슈퍼그룹’이라 불렸던 영국의 크림과, 그저 그런 클럽 밴드에 불과했던 미국의 아이언 버터플라이는 애초 닳은 구석을 찾기 힘든 이종이었다. ‘선샤인...’과 ‘인-아...’가 발표되기 전까지 그들 사이의 공통점은 같은 레코드사(애틀랜틱)와 계약 관계를 맺고 있다는 사실뿐이었다. 그러나 결국, 시대상이 그들을 함께 기억하도록 만들었다.

‘선샤인...’과 ‘인-아...’(‘인 더 가든 오브 이든’을 음차하여 비튼 표현)의 탈속적 분위기 물씬한 제목과 가사는 무의식을 통해 투영한 시대적 반응이었다. 그에 열광한 젊은이들의 심리적 기저 역시 마찬가지였다. 옹고 그림의 경계조차 모호해진 현실로부터의 탈피였던 셈이다. 판매 기록이 그것을 입증한다. 당시 기준으로 〈선샤인...〉은 ‘애틀랜틱’ 역사상 가장 많이 팔린 싱글이었으며, ‘인-아...’가 수록된 동명 음반은 같은 레이블에서 가장 많이 팔린 앨범이었다.

두 작품이 헤비메탈 양식화에 중대한 영향을 미쳤다는 사실은 결과적 동질성이다. 무엇보다, 심하게 일그러진 사운드의 일렉트릭 기타 리프(반복 악절) 연주가 노래의 특징을 결정짓는다는 점이 그렇다. 그것은 사이키델릭 록과 블루스 록의 요인들을 흡수하여 좀 더 직설적이고 파괴적인 사운드로 전이시키는 과정에서 나타난 방법론이었다. 공동체적 이상의 좌절이 ‘개인주의의 70년대’(미 디케이드)로 변이하던 과도기

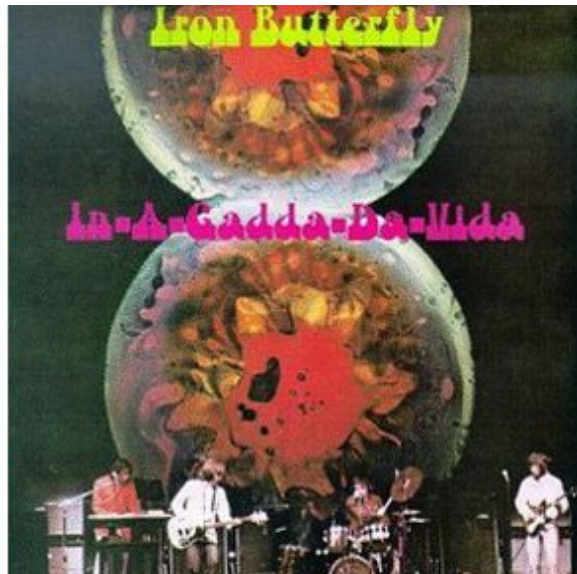
의 음악적 반영이었다. 한 시대의 끝이 다음 시대의 시작과 맞물리는 귀결과 다를 아니었다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.

Sunshine of your Love ~ Cream

In-a-gadda-da-vida ~ Iron Butterfly



킹 크림슨의 〈트웬티 퍼스트 센추리 스킷초이드 맨〉(1969) ~ 최초의 완전한 프로그레시브 록 밴드

대중음악사의 60년대는 1969년 12월6일에 급히 막을 내렸다. 롤링 스톤스가 개최한 무료 공연 ‘알타몬트 콘서트’가 유혈 사태로 얼룩지면서, 사랑과 평화를 자양분 삼아 피어났던 ‘플라워 무브먼트’의 시대가 극적인 종언을 고했던 것이다. 반면, 대중음악사의 70년대는 1969년 10월12일에 이미 막을 올렸다. 킹 크림슨의 데뷔 앨범 〈인 더 코트 오브 더 크림슨 킹〉이 발표된 이날, 대중음악의 ‘60년대성’은 미래적인 새 경향으로부터 결별을 선언당했다.

비평가 크리스 스미스의 말마따나, 킹 크림슨은 “최초의 완전한 프로그레시브 록 밴드”였다. 그리고 앨범 〈...크림슨 킹〉은 “프로그레시브 록이 독자적 장르로서 출현한 지점”이었다. 고전음악의 선율을 차용하거나 악기 편성을 도입함으로써 프로그레시브 록의 전범을 마련했던 프로콜 하럼, 무디 블루스, 제스로 톨 등의 사운드 실험을 킹 크림슨은 극단까지 밀어붙였다. 장대한 구조와 복잡한 구성을 뼈대로 삼았고, 멜로트론과 각종 관악기를 외벽으로 둘러싸며, 강렬한 기타 음향과 다양한 사운드 이펙트를 덧칠했다. 그리고 무엇보다, 록 어법의 중추인 블루스의 요소를 제거해 버림으로써 완전히 새로운 음악적 표준을 마련했다. 앨범 〈...크림슨 킹〉의 오프닝을 장식하는 노래 ‘트웬티 퍼스트 센추리 스키퍼이드 맨’은 그 선제적인 포고문이었다.

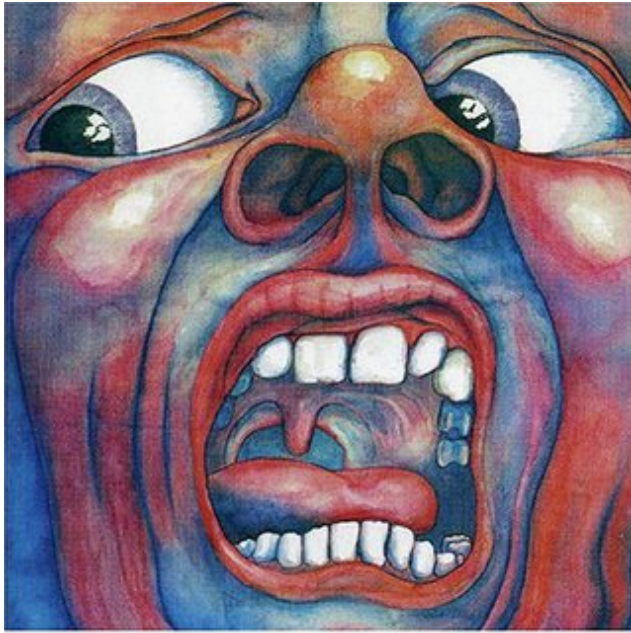
킹 크림슨은 자작한 새로운 소리를 불길한 미래의 전망으로 제시했다는 점에서도 스스로를 60년대의 이상주의와 차별하고자 했다. 실상, ‘트웬티 퍼스트 센추리...’는 심포니와 재즈와 아방가르드가 뒤섞인 어둠의 심연이다. 잔뜩 일그러뜨린 그레그 레이크의 보컬과 거칠게 포효하는 로버트 프립의 기타는 혼돈에 휩싸인 미래상의 음악적 구현이었다. 간결하고 함축적인 시구로 디스토피아의 미래를 묵시하는 피터 신필드의 노랫말은 잔뜩 버린 비수처럼 섬뜩하게, 근거 없는 낙관주의를 경고했다. “시인들은 굶주리고 아이들은 피흘리는” 기계와 물질의 세상이 도래하리라고 비판했다.

1969년 7월, 미국인들이 달 표면을 향해 아폴로 11호를 쏘아 올리며 “인류의 거대한 도약”에 감탄하고 있던 바로 그때 영국의 록 밴드 킹 크림슨은 이 노래를 녹음하며 21세기에 도래할 문명의 끔찍한 파멸을 예언하고 있었던 것이다. 그래서 비평가 매니시 아가월은 이 노래가 “거대한 리프와 울부짖는 색소폰과 종말론적 비전을 담지한 최초의 대안적 송가”라고 했다.

불행하게도, 탐욕에 눈먼 “21세기의 광인”들이 “순수한 영혼들을 폭악의 불꽃으로 난자하는” 시대에 대한 ‘트웬티 퍼스트 센추리...’의 예견은 현실로 드러나고 있다. 단 한 번만 봐도 결코 잊을 수 없는 이미지의 잔상을 남기는 〈...크림슨 킹〉의 표지 속 얼굴이 낯설게 느껴지지 않는 이유도 거기 있다. 그것은, 가진 자의 물욕이 초래한 경제 한파와 성장 만능의 구태의연한 발상이 자초한 사회 분열이란 안팎의 위기를 살아야 했던, 올해 2008년 우리들의 일그러진 초상에 다름 아니기 때문이다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



월터 카를로스의 <브란덴부르크 콘체르토 넘버 3>(1968년) ~ 음악+공학 ‘신시사이저 혁명’의 전주곡

1967년 연말에 공개된 영화 <졸업>은 혼란스런 시간 속을 표류하는 젊은 커플의 이야기를 통해 60년대 청년 문화의 붕괴 양상을 폭로한 문제작이었다. 영화는 다가올 시대에 대한 불안감 또한 감추지 않았다. 감독 마이크 니콜스는 그것을 극중 주인공 아버지의 친구 입을 빌려 “그냥 한 단어로” 요약해 내놓았다.

“플라스틱!” 그 단말마처럼 차갑고 짧은 낱말 속에 물질이 정신을 지배하리라는 불길한 전망을 담아냈다. 청년세대의 이상주의적 혁명 정신이 기성세대의 자본주의적 시장체제 속으로 함몰되어 가던 60년대 말의 격류 속에서 탄식처럼 내뿜은 나지막한 비명이었다.

그러나 역사의 흐름은 되돌릴 수가 없는 법이다. 그것은 대세였다. 문화의 영역이라고 다르지 않았다. 마이크 니콜스의 경우부터가 그랬다. 60년대의 종말을 선언함으로써 그의 영화는 ‘뉴 아메리칸 시네마’란 흐름의 탄생을 이끄는 결과를 낳았다. 시대 변화의 반영인 동시에 그것의 여파였다. 정세 파악에 능했던 미술가 앤디 워홀은 벨벳 언더그라운드 등과 함께 66년부터 <불가피한 플라스틱의 폭발>이라 이름 붙인 발표회를 개최해 오고 있었다.

무엇보다 현격한 양상은 음악계에서 나타났다. 바로 신시사이저의 등장이다. 음악과 공학의 결합이 만들어낸, 기계를 악기 삼은 플라스틱 사운드가 전면에 부상하기 시작했던 것이다. 고전 음악을 연주한 작품으로

는 극히 이례적으로 밀리언셀링을 기록한 월터 카를로스의 앨범 〈스위치드-온 바흐〉가 바로 그 신호탄이었다.

60년대의 끝자락에 ‘데우스 마키나’의 상징처럼 돌출한 월터 카를로스는 특이한 이력의 소유자였다. 컬럼비아대학에서 박사 학위를 받은 엘리트 음악가였던 그는 로버트 무그 박사를 도와 신시사이저의 개선 작업에 참여한 공학자이기도 했다. 그러므로 바흐의 고전들을 신시사이저로 연주한 소품집 〈스위치-온 바흐〉는 말하자면, 카를로스의 지적 모험이 교차하는 지점에서 탄생한 하이브리드였다고 할 것이다. 특히 ‘브란덴부르크 콘체르토 넘버 3’는 카를로스가 완성시킨 최초의 녹음 가운데 하나였으며 〈스위치드-온 바흐〉에 수록되어 발매되기 전 이미 미국 ‘음향공학회’에서 한 시연에서 기립박수를 받은 전자음악의 시금석이라 할 것이었다. 그것은 센세이션이었다.

물론, 오늘날 카를로스의 ‘브란덴부르크 콘체르토 넘버 3’에서 감동과 감흥을 느끼기란 불가능에 가깝다. 실제 악기를 능가할 만큼 발전한 신시사이저 기술과 고전음악의 요소까지 흡수한 대중음악 저변을 고려하자면 오히려 촌스럽게 들린다고 해야 옳다. 그러나 “바로크 시대의 최고 걸작”을 신시사이저로 연주한 최초의 기록이라는 역사적 사실과 데이비드 보위의 ‘플라스틱 솔’에서 브라이언 이노의 ‘앰비언트’ 실험에까지 두루 미친 음악적 영향력마저 무시할 수는 없다. 역사의 발전이란 시행착오 과정을 담보하기 마련이다.

참고로, 월터 카를로스는 1972년 여성으로 성전환수술(플라스틱 서저리!)을 감행해 다시 한 번 세상을 놀라게 했다. 이제 그에 대한 자료는 웬디 카를로스라는 이름을 통해 검색하는 쪽이 빠르다.



딥 퍼플의 〈콘체르토 포 그룹 앤 오케스트라〉 (1969년) ~ 고전음악 어법의 ‘록-오케스트라 협주곡’

대중음악의 일각에서 고전음악의 양식과 요소를 변용해 온 것은 어제오늘의 일이 아니다. 다만 그 접근법이 시간의 흐름을 따라 양상을 달리해 왔을 뿐이다. 예컨대 팝 음악이 형식적 틀을 갖춰나가던 20세기 초의 브로드웨이에서는 선율을 차용하거나 선법을 활용하는 방식이 주를 이뤘고 1930년대 전성기를 누린 재즈 빅밴드들은 오케스트라의 구성을 형식적 바탕으로 채용했다.

대중음악과 고전음악의 결합이 음악적 실험으로서 정점에 도달한 것은 60년대 후반에서 70년대 초반 사이의 일이다. 록 음악 구조 안에 체화된 형태로서의 고전음악 양식들을 애용했던 비틀스를 거쳐, 록 밴드의 구성으로 교향악을 구현하려 시도했던 프로그레시브 록 계열로의 진화가 이루어진 때였다. 딥 퍼플의 〈콘체르토 포 그룹 앤 오케스트라〉 또한 그런 흐름 가운데서 탄생한 작품이었다. 하지만 이 곡은 대중음악사를 통틀어 유례를 찾아보기 힘든 특별한 생래적 특성을 지니고 있었다. 록 뮤지션이 오케스트라를 위해 작곡한 콘체르토였다는 사실이다. 오케스트라와 협연한 밴드는 이전에도 있었다. 록 사운드를 통해 심포니를 구축한 작품도 전례가 있었다. 그러나 고전음악의 어법으로 협주곡을 만들고 오케스트라와 경연한 사례로서는 전대미문이었다.

〈콘체르토 포 그룹 앤 오케스트라〉는 딥 퍼플의 건반주자 존 로드의 작품이다. 다섯 살 나이부터 피아노를 연주한 그는 고전음악과 블루스의 이질적인 양식을 두루 섭렵하며 독자적인 노선을 정립했다. 해먼드 오

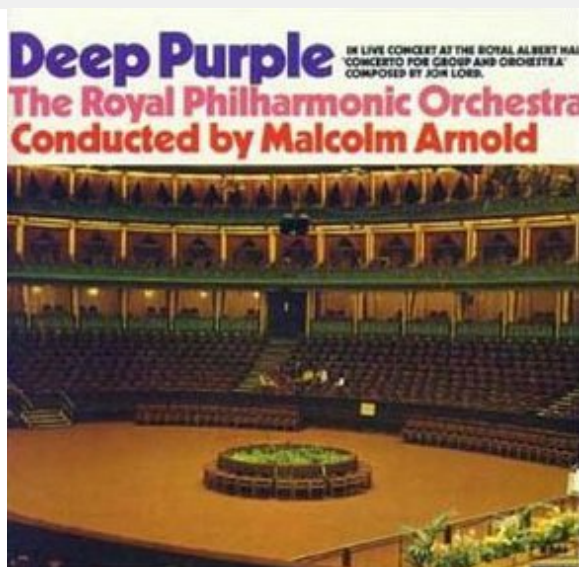
르간을 주력 악기로 택한 이유도 거기 있었다. 블루스의 짙은 향취를 풍기는 악기의 음향적 특성을 바로크 선율에 기반한 자신의 연주 패턴과 결합하고자 했던 것이다. 그러므로 그가 록 밴드와 오케스트라의 협연을 위한 콘체르토를 작곡한 것은 필연적이라고 할 만큼의 개연성을 갖는다.

〈콘체르토 포 그룹 앤 오케스트라〉는 콘체르토 그로소와 신포니아 콘체르탄테 구조의 3개 악장으로 구성된, 연주시간만 53분에 이르는 대작이다. 1969년 9월24일, 영국 고전음악의 심장부인 로열 앨버트 홀에서 맬컴 아널드가 지휘하는 “국민악단” 로열 필하모닉 오케스트라와 함께 펼친 공연의 실황을 음반으로 만들어낸 것이다.

이 작품에 대한 당대의 반응은 우호적이지 않았다. 비평가 마틴 스트롱은 “다행히도 이 작품의 상업적 실패는 상식의 우위를 확인시켰고 (기타리스트) 리치 블랙모어로 하여금 (밴드의 지향을) 좀더 강력한 록 사운드로 선회하도록 만들었다” 고까지 했다. 일종의 해프닝이었다는 것이다.

그러나 시간이 지나면서 평가도 바뀌어 갔다. 1999년 이 작품의 탄생 30돌을 기념하는 공연과 녹음이 행해졌으며, 2000년대 이후 여러 나라에서 더 빈번하게 무대에 오르고 있다는 사실은 그에 대한 방증이다. 팝 페라와 같은 퇴행적 스타일이 겪게 될 (것으로 사료되는) 미래의 운명과는 딴판이다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



Concerto for Group & Orchestra 1st. Mov.

레드 제플린의 〈홀 랫 오브 러브〉(1969년) ~ ‘록의 신’ 탄생시킨 블루스 헤비메탈

2008년 베이징 올림픽 폐막식에서 가장 열렬한 환호를 받은 인물은 전설적인 록 밴드 레드 제플린의 설립자 지미 페이지였다. 다음 개최지인 런던을 홍보하기 위해 무대에 오른 그는 앞서 중국의 예술가들이 펼쳐낸 장대한 스펙터클의 잔상을 일렉트릭 기타 하나로 간단히 지워버렸다. 대중음악 강국으로서 영국의 위상과 국경을 넘는 젊음의 찬가로서 록 음악의 위력을 새삼 확인시킨 존재감이었다. 이날 공연에서 페이지는 신예 팝 스타 리오나 루이스와 함께 레드 제플린의 고전 ‘홀 랫 오브 러브’를 연주했다. 당연한 선곡이었다. 그것은 레드 제플린이 언제나 공연 마지막에 연주했던, 그들을 상징하는 노래였기 때문이다.

지미 페이지의 레드 제플린은 에릭 클랩튼의 크림이 그랬듯, 처음부터 슈퍼 그룹이었다. 당대 최고 연주자들의 집합이었던 그들은 당시 최신 트렌드였던 하드 록의 어법을 정립하며 대중음악사의 물길을 바꿔놓았다. 1969년 1월 발표한 셀프 타이틀 데뷔 앨범으로 단숨에 소속사 어틀랜틱 레코드의 음반 판매 기록을 갈아치웠고, 같은 해 10월 공개한 두 번째 앨범 〈레드 제플린 2〉로 순식간에 세계 최고 인기 밴드의 왕좌에 등극했다. ‘홀 랫 오브 러브’는 그 기념비적인 두 번째 앨범의 오프닝 트랙이자 첫 번째 싱글이었으며 레드 제플린 최초의 톱텐 히트곡이었다.

‘홀 랫 오브 러브’는 무엇보다 지미 페이지의 기타 리프가 대중의 뇌리에 각인된 노래다. 느슨하지만 원초적인 블루스의 에너지에 바탕한 페이지의 연주는 강력한 리듬 패턴과 동반하여 록 기타의 새로운 표준을 제시했다. 물론 ‘홀 랫 오브 러브’의 혁신은 거기서 멈추지 않는다. 비평가 로버트 크리스토프고의 말마따나 “자주 모방되지만 결코 복제되지 않는” 레드 제플린 사운드의 독창적 전형은 페이지의 기타에 맞서 긴장감 넘치는 갈등 구도를 형성한 다른 멤버들의 조력을 통해 가능했던 것이다.

특히, 교성과 괴성 사이를 긴박하게 넘나든 로버트 플랜트의 보컬은 〈롤링 스톤〉의 표현처럼, “블루스 연주자와 바이킹의 신격(神格) 사이를 가로지르는” 미스터리였다. 게다가 플랜트는 신화적 모티프와 성적 판타지를 노랫말의 양 축으로 삼음으로써 서사 시인인 동시에 섹스 화신으로서 자신의 이미지는 물론이고, 신비주의와 물신숭배의 매개로서 레드 제플린의 환상을 창출해냈다. 그래서 비평가 토비 크레스웰은 레드 제플린을 향해 “신격화한 최초의 록 밴드”라고 평했던 것이다.

한편, 비평가 톰 문은 “로큰롤 산업에 있어서 필요가 실제로 발명의 어머니가 될 수 있음을 보여준 사례”로 ‘홀 랫 오브 러브’를 꼽은 바 있다. 숨 돌릴 틈 없이 이어지는 공연 여행의 와중에 각지의 스튜

디오들을 전전하며 완성시킨 앨범의 제작 과정이 그랬고, 블루스의 고전을 재활용한 ‘홀 랫 오브 러브’의 창작 배경이 그랬다. 본래 이 노래는 윌리 딕슨이 작곡하고 머디 워터스가 히트시킨 ‘유 니드 러브’의 요소들을 창조적으로 변용한 결과물이었다. 그런 적용 과정의 어느 지점에서 블루스와 헤비메탈이 분기하기 시작한 일은 우연한 필연의 부산물이었다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



블랙 새버스의 〈패러노이드〉(1970년) ~ 누가 헤비메탈 선구자를 저능아라 했는가

전체 예술 분야의 모든 하위 영역을 통틀어 헤비메탈만큼 격렬한 비난과 자극적 질시를 받은 장르는 없다. 1970년대 초반 태동 당시에는 심지어 록 비평가들로부터조차도 비토를 당했을 정도다. 일례로 대중음악사가 로이드 그로스먼은 “저능아의 음악”이라고 비웃었고, 음악전문지 〈뮤지션〉은 “음악적 천치들의 농담”이라고 비아냥댔다. 그들의 힐난은 빙산의 일각에 불과했다. 기성 사회와 기존 문화계는 이구동성, 장황한 수사와 집요한 논리로 그것의 존재방식을 문제 삼았다. 헤비메탈은 그 압도적인 음량만큼이나 시끄러운 논란거리였고 그 공격적인 연주만큼이나 신랄한 비판의 대상이었다.

그런 파행의 근원에 블랙 새버스가 있었다. 그도 그럴 것이, 전격적인 헤비메탈 사운드의 설계자인 동시에 그 하위문화의 도안자가 바로 그들이었기 때문이다. 그래서 비평가 폴 바티스트는 블랙 새버스가 “우연

히 록 밴드의 장비를 발견한 네 명의 크로마농인들”이며 그들의 “가당치 않은 억지 연주”가 헤비메탈이라고 단정했다. 그러나 당대 비평가들의 그런 평가는 결국, 오판이었던 것으로 드러났다. 블랙 새버스 최초의 히트 싱글이었던 〈패러노이드〉가 바로 그 증거다.

두 번째 앨범의 타이틀 트랙이며 싱글로 먼저 공개된 〈패러노이드〉는 블랙 새버스가, 헤비메탈 장르 자체와 마찬가지로, 심각하게 오해되었음을 방증하는 노래다. “진정한 헤비메탈의 원조”로서 사운드의 독자성부터가 그렇다. 블루스의 자취가 여신했던 당대의 하드 록 밴드들에 비해, 골간만 남긴 채 그것의 흔적을 지워버린 블랙 새버스의 헤비메탈은 새로운 방식이기 때문에 거부당했던 것이다. 오늘날 〈패러노이드〉가 레드 제플린의 〈홀 랏 오브 러브〉, 딥 퍼플의 〈스모크 온 더 워터〉 등과 함께 대중음악사상 가장 유명한 기타 리프 가운데 하나인 동시에 90년대 후반 크게 유행한 다운튜닝 방식의 선구적 연주로 꼽힌다는 사실이 그것을 입증한다. 더불어 오지 오스본의 날카롭게 비틀린 보컬 또한 전례가 없다는 점 때문에 인정받지 못한, 블랙 새버스의 새로움이었다.

게다가 ‘검은 안식일’이라는 밴드명의 불경과 ‘13일의 금요일’에 데뷔 앨범을 발표한 도발을 꼬투리 삼아 블랙 새버스를 악마주의로 몰고 갔던 세평도 곡해이기는 마찬가지였다. 공포영화의 제목에서 빌려온 블랙 새버스의 이름이 실상은 냉전시대에 과학기술의 음침함을 겨냥한 포석이었으며, 밴드의 작사를 전담 하다시피 했던 베이시스트 기저 버틀러가 독실한 가톨릭 신자였다는 배경을 호사적으로 왜곡했던 것이다. 실상 〈패러노이드〉는 오컬트와 무관할 뿐만 아니라, 편집적 정신병리를 다룬 최초의 노래 가운데 하나였다는 점에서 현실이성적이었다. 영국의 음악지 〈모조〉가 싱글 〈패러노이드〉와 그 앨범을 “아이작 아시모프풍의 순수한 에스에프”와 비견했던 연유다.

이제 〈패러노이드〉를 충격적으로 받아들일 사람은 많지 않다. 음악이 새로움을 잃었기 때문이 아니다. 현실이 음악보다 파괴적이라는 사실에 익숙해졌기 때문이다. 〈패러노이드〉는 그 분열적 증후를 먼저 포착했을 뿐이다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



사이먼 앤 가펑클의 〈브리지 오버 트러블드 워터〉(1970년) ~ ‘자아’ 발견한 음악, 주류 진입하다

‘뉴 저널리즘’의 선구자격인 작가 톰 울프는 미국의 70년대를 “미 디케이드(개인의 시대)”라고 칭했다. “40년대 이후 30년간 지속된 호황”의 토대 위에 출현한, 세계사 최초의 “돈과 여가와 개인적 자유의 이상적 결합을 누리는 보통사람”들의 시대라는 것이었다. 박물적 에세이스트 찰스 패너티의 말마따나, “미 디케이드의 스타는 자아(셀프)”였다. 정치에서 종교까지, 영역을 막론하고 미국 사회에 불어닥친 자아 발견과 자기 계발의 열풍은 시대적 현상이었다. 그것은 무엇보다, 60년대에 대한 반작용이었다. 이상적 공동체주의의 실험과 좌절을 경험한 사회가 현실적 개인주의로의 안주와 침잠으로 보수화했던 것이다. 그러므로 1970년대 초반 대중음악계를 주도한 싱어-송라이터의 붐은 시대의 선택이었던 셈이다.

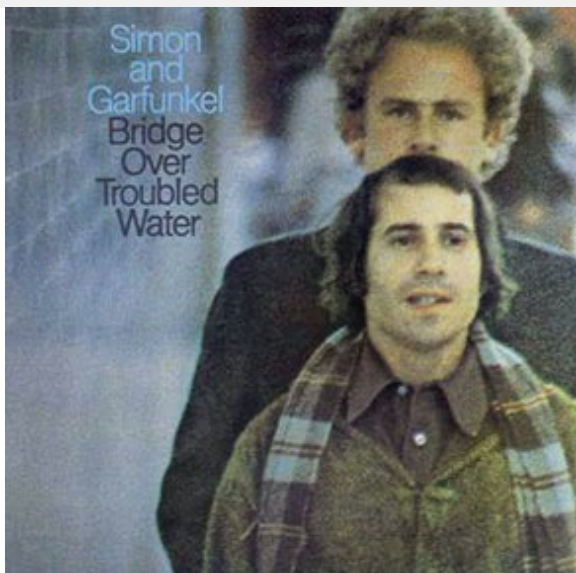
싱어-송라이터라 함은 문자 그대로, 직접 곡을 만들고 노래하는 뮤지션을 통칭한다. 하지만 시대 배경을 70년대로 국한하면 그것은 당시의 음악적 경향을 특징하는 용어로 통용된다. 모던 포크와 스탠더드 팝의 음악적 전통에 개인적 성찰과 내면적 응시를 담아냄으로써 60년대와 갈라선 뮤지션들의 전면 대두를 지칭하는 것이다. 사이먼 앤 가펑클의 최대 히트곡이자 대중음악사상 가장 유명한 노래 가운데 하나인 〈브리지 오버 트러블드 워터〉는 바로 그 시대의 분수령에서 70년대를 가리켰던 이정표다.

〈브리지 오버 트러블드 워터〉가 수록된 동명의 앨범을 마지막으로 해체했다는 데서도 알 수 있다시피, 사

이먼 앤 가펑클의 활동 배경은 물리적으로 1960년대에 속한다. 그럼에도 불구하고 그들이 싱어-송라이터 경향의 직접적 원조로서 평가받는 이유는 시류의 바깥에 머물렀던 국외자적 성향에서 기인한다. 1970년대의 대표적 싱어-송라이터 가운데 하나인 제임스 테일러는 사이먼 앤 가펑클이 “(음악에) 그들 자신을 이입” 함으로써 “새로운 것을 가져왔다” 고 얘기한 바 있다. 반전과 평화의 메시지를 담은 시대의 구호가 아니라, 사랑과 이별의 성정을 새긴 개인의 구도를 노래함으로써 스스로를 차별화했다는 것이다. 게다가 사이먼 앤 가펑클은 60년대를 통틀어 롤링 스톤스보다도 많은 앨범 판매고를 기록했다. 이는 질풍노도와 같은 이념의 시대에도 정서적 위안과 같은 개인의 가치를 갈구하는 대중이 존재한다는 것을 입증했다는 점에서도 주목할 만한 성과였다.

물론, 그런 개인적 태도는 60년대 후반 이후 밥 딜런의 행보에서도 드러난다. 그러나 사이먼 앤 가펑클은 메인스트림 팝 사운드를 방법론의 일부로 취했다는 점에서 딜런과 달랐다. 그리고 그것을 통해 당대의 인기와 후대의 영향력을 동시에 거머쥔 수 있었다. 피아노 반주만을 배경으로 시작하여 오케스트레이션을 동반한 웅대한 연주의 절정에서 끝을 맺는, 이 노래의 치밀한 구조와 섬세한 구성이야말로 그 표본이다. 비평가 셴 이건은 그것을 “반문화가 주류로 진입한 순간” 이라고 썼다. 그것은 또한 캐롤 킹과 제임스 테일러에게 새로운 시대의 주역으로 등장할 수 있는 기회를 열어준 지점이기도 했다. 〈브리지 오버 트러블드 워터〉는 미국의 60년대와 70년대 사이에 놓인 가교였던 셈이다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



데릭 앤 더 도미노스의 〈레일라〉(1970년) ~ 순애보-스캔들 사이에 핀 ‘기타 예술’

영화로도 제작되어 공전의 히트를 기록했던 닉 혼비의 소설 〈하이 피델리티〉에서 중고 레코드 가게를 운영하는 주인공은 실패로 얼룩진 자신의 연애사를 떠올리며 이렇게 푸념한다. “내가 비참했기 때문에 팝 음악을 들었던 것일까? 아니면 팝 음악을 들었기 때문에 내가 비참했던 것일까?”

음악광인 자신이 사랑의 낙오자로 남은 현실을, “수많은, 문자 그대로 수많은 노래들이 상심, 실연, 고통, 비참, 상실에 관한 것” 이라는 사실에 빔대 자조한 것이다. 그럴 법도 하다. 실제로, 우리가 알고 있는 노래의 대다수가 사랑을 주제 삼은 변주니까. 그리고 그들 대부분은 실패한 사랑에 관한 것이니까. 지난 2004년, 음악 전문지 〈롤링 스톤〉은 로큰롤 역사상 가장 위대한 노래 500곡을 선정한 바 있다. 조사 결과 그 노래들의 제목에서 가장 많이 사용된 낱말은 ‘러브/러빙’ 인 것으로 나타났다. 모두 43곡이었다. 다음으로 즐겨 사용된 단어인 ‘록/로킹’ 과 ‘베이브/베이비’ 가 각각 8곡씩이었으니 현격한 빈도차다. 게다가 제목에서 직접적으로 ‘사랑’ 을 언급하지 않았을 뿐, 종국적으로는 ‘사랑 얘기’ 라고 할 작품이 절대다수를 차지하고 있었다. 따지고 보면 놀랄 일도 아니다. 역사상의 수많은 예술가들이 증명해 온바, 인간의 흥금과 정리를 농축한 화두로서 사랑보다 높고 넓은 가치는 없다는 것을 확인시켜 주었을 뿐이다. 그러니 “로큰롤 역사상 가장 유명한 사랑 노래” 라는 별칭이 얼마나 대단한 찬사인지 논하는 일은 새삼스럽다. 데릭 앤 더 도미노스의 ‘레일라’ 를 두고 하는 말이다.

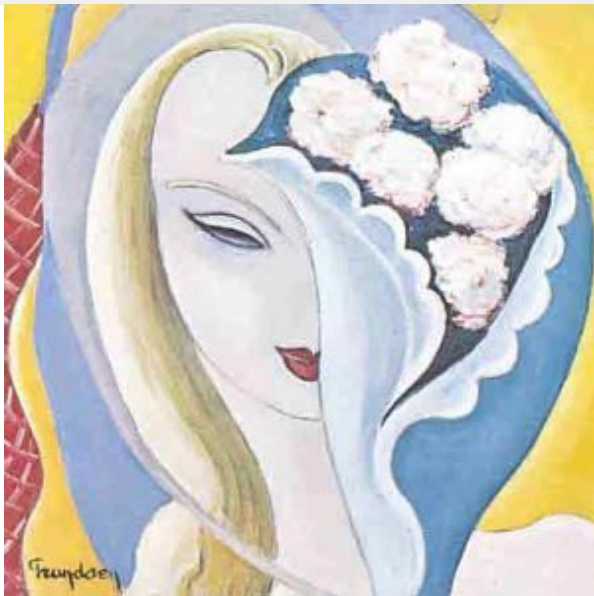
데릭 앤 더 도미노스는 70년대와 함께 시작된 에릭 클랩튼의 새로운 프로젝트였고, ‘레일라’ 는 그들의 유일한 정규 앨범이자 대중음악사의 걸작으로 남은 〈레일라 앤 어더 어소티드 러브 송스〉의 타이틀 트랙이었다. 알려진 바와 같이, 이 노래는 에릭 클랩튼이 순애보와 스캔들 사이에 위태롭게 서 있던 자신의 사랑 얘기를 토로한 것이라는 사실로 유명해졌다. 친구 조지 해리슨(비틀스)의 아내였던 패티 보이드에게 일방적으로 사로잡힌 클랩튼은 ‘금지된 사랑’ 의 늪에 속절없이 빠져든 대가를 절망과 비탄으로 치르고 있었고, ‘레일라’ 는 그가 7세기 페르시아로부터 전해져 내려온 〈레일라와 마즈눈〉의 ‘이루어질 수 없는 사랑’ 이야기에 자신의 감정을 이입한 결과물이었다.

여느 사랑 노래들과는 다른 이 노래의 활화산 같은 격정은 결국, 응축된 연정의 분출인 셈이다. 물론, ‘레일라’ 에는 호사적 배경 이상의 무언가가 있다. 격렬한 전반부와 수려한 후반부가 양립하는 대칭적 악곡 구조는 오늘날에도 독특한 신선함을 풍기는데, 특히, 확장된 코다 형식의 후반부를 장식하는 인스트루멘탈은 일렉트릭 기타의 명연 가운데 하나로 남았다. 여기서 협연자로 나선 슬라이드 기타의 명인 드웨

인 올먼은 에릭 클랩튼의 존재를 무색하게 만들 정도로 아름답고 섬세한 선율을 펼쳐내기도 했다.

‘레일라’는 사랑에 눈먼 남자의 상심과 비참이 예술적 성취로 승화한 대표적인 사례다. 그 덕분이었을까? 1979년 클랩튼은 마침내 패티 보이드의 사랑을 쟁취해냈다. 초콜릿 따위로 밸런타인데이를 허비하는 시대에선 상상하기 힘든, 동화 같은 사랑 이야기의 귀결이다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



제임스 브라운의 〈갯 업 (아이 필 라이크 비잉 어) 섹스 머신〉(1970년)

당당한 흑인 정체성 ‘핑크’를 쏘아올리다

당연한 말이지만, 1960년대 미국 사회의 격변은 흑인들에게 더욱 현저한 영향을 미쳤다. 흑백 분리 차별법의 폐지와 투표권 획득 같은 제도 개혁의 성과는 무엇보다, 흑인들 스스로가 문화적 뿌리에 대한 자긍심과 인종적 특질에 대한 자부심을 인식하도록 만들었다는 점에서 중요했다. 변화상은 전방위에 걸쳐 있었다.

‘블랙 파워 무브먼트’와 같은 극단적 양상도 나타났다. 그러나 오랜 세월 억압과 차별에 길들여진 흑인 사회를 변화시킨 가장 강력한 동력은 대중음악이었다. 그리고 그 중심에 제임스 브라운이 있었다. 그는 soul 음악을 당대 정치·경제·문화적 인식의 집약체로 격상시킨 혁명가였다.

제임스 브라운은, 차트 분석 전문가인 조엘 휘트번에 따르면, 60년대와 70년대를 통틀어 가장 대중적으로 성공한 흑인 뮤지션이다. 주목할 것은 성공의 크기만이 아니다. 성공의 방식은 더욱 의미심장하다. 브라운은 스스로 시대의 흐름을 만들어낸 뮤지션이었다. 펑크, 디스코, 힙합에 이르기까지 거대한 영향력을 남긴 혁신적 스타일의 창조자였던 것이다. 또한 브라운은 직접 자신의 레코드 회사를 운영한 사업가였다. 백인 소유의 어틀랜틱 레코드나 흑인 소유임에도 백인 관객을 겨냥했던 모타운 레이블과 같은 동시대 경쟁자들과 달리, 그는 흑인으로서의 정체성을 당당히 내세웠다. ‘세이 잇 라우드? 아임 블랙 앤 아임 프라우드’ (1968)는 브라운이기에 발표할 수 있었던 노래다.

비평가 데이브 마시는 브라운이 “아마도 열 번째로 뛰어난 보컬리스트쯤이었고 어쩌면 열두 번째로 훌륭한 작곡가 정도였을지 모른다. 그럼에도 불구하고 그는 솔 음악의 황제였다”고 평했다. 단순히 뮤지션의 자질이나 재능만으로 가장 위대한 솔 뮤지션의 지위에 오른 것이 아니라는 말이다. “보편적 흑인들이 성취하고자 시도했던 지위 향상의 움직임을 흑인 사회 내부에서 구체화시킨 영웅이었다”고 한 비평가 리처드 리패니의 진술이 그것을 뒷받침한다. 무료 콘서트를 개최함으로써 마틴 루서 킹 목사의 피살 사건으로 비등한 폭동의 분위기를 가라앉혔던 일에서도 드러나듯, 제임스 브라운은 뮤지션을 넘어 흑인 사회의 오피니언 리더로서 독보적인 존재였던 것이다.

〈갯 업 (아이 필 라이크 비잉 어) 섹스 머신〉은 제임스 브라운의 당당한 흑인 정체성이 음악적 표현의 신기원을 통해 분출한 기념비적 노래다. 여기서 브라운은 리듬의 형식과 구성을 극단까지 밀어붙임으로써 흑인 음악의 아프리카적 전통을 현대적으로 구현해냈다. 비평가 로버트 파머의 말마따나 “모든 악기와 보컬 파트를 드럼처럼 연주” 함으로써 전례가 없는 폴리 리듬을 만들어냈고, 그것을 통해 솔 음악의 한 지류이자 본격적인 장르로서의 펑크의 태동을 알렸다. 그것은 리듬 앤 블루스에서 디스코와 힙합으로 이어지는 흑인 음악 발전사의 결정적인 분수령이었다. ‘...섹스 머신’이라는 도발적인 제목도 그렇다. 여기서 ‘섹스’는 성적이라기보다는 인간적인 의미로 파악해야 옳다. 생명체로서 느끼는 활력야말로 당시 흑인 사회에 가장 필요한 덕목이었기 때문이다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



존 레논의 〈이매진〉(1971년) ~ 추악한 정치사찰 이겨낸 ‘뉴토피아 송가’

“국가의 경계가 없다고 상상해보세요/ 그건 생각만큼 어렵지 않습니다/ 그럼 죽일 일도 죽을 일도 없겠지요/ ...당신은 나를 몽상가라고 부를 지도 모르겠습니다/ 하지만 나 혼자만 그런 게 아니에요/ 언젠가 당신도 우리와 함께하기를 바랍니다/ 그럼 세상은 하나가 되겠지요”

1970년 4월 비틀스라는 거대한 환상에서 빠져나온 존 레논은 반전과 인권 운동의 첨예한 일상으로 뛰어 들었다. 비틀스의 일원으로서 말할 수 없었던 자신만의 세계관과 가치관을 거리낌 없이 피력하기 시작했다. 물론, 음악이 그의 도구였다. 그것으로 레논은 노동자(〈워킹 클래스 히어로〉)와 민중(〈파워 투 더 피플〉)과 여성(〈우먼 이스 더 니거 인 더 월드〉)과 평화(〈해피 크리스마스 (워 이스 오버〉))를 위한 노래들을 만들어 냈다. 〈이매진〉은 그 화룡점정이었다.

〈이매진〉은 레논이 1971년 발표한 동명 앨범의 수록곡이다. 솔로 데뷔작 〈플라스틱 오노 밴드〉(1970)의 격렬한 방법론을 지양하고 좀 더 대중친화적 노선을 취한 앨범의 상징적인 서막이었다. 그러나 레논의 온화한 음성과 프로듀서 필 스펙터의 온순한 음상이 만들어 낸 따뜻한 느낌과 달리, 〈이매진〉은 음악사상 유례 없는 급진적 메시지의 선언문이다. 여기서 레논은 종교, 계급, 국가, 사유재산 따위가 없는, 온전히 사람이 중심 되는 평화로운 세상을 제안했다. 스스로 ‘뉴토피아’라 이름 붙인 신세계였다. 그것은 흔해 빠진 정치 선전이 아니라 휴머니즘에 뿌리박은 호소였다. 음악전문지 〈롤링 스톤〉이 〈이매진〉을 “대중음악사상 가장 위대한 노래들” 가운데 세 번째 순위로 꼽고, “우리가 극심한 비탄을 버텨낼 수 있도록 도와준 영원한 위로와 약속의 송가”라고 상찬해마지 않은 근거도 거기 있다고 할 것이다.

〈이매진〉은 위력적이었다. 미국 정부가 이 노래의 발표 즈음 레논에 대한 정치사찰을 시작한 것이 단적인 예다. 에드가 후버 연방수사국(FBI) 국장의 제안을 리처드 닉슨 대통령이 추인한 정치공작이었고, 레논을 국외로 추방하기 위한 목적이었다. 그러나 그는 굴하지 않았다. 무려 14년간의 법정투쟁 끝에 당시 연방수사국이 작성한 ‘존 레논 파일’을 만천하에 공개하도록 만든 존 위너 캘리포니아대 교수(역사학)는 “록 음악이 실재한 정치적 움직임과 연계할 때 강력한 정치 세력을 구축할 수 있다는 사실을 존 레논은 잘 알

고 있었다” 고 주장했다. 레넨은 몽상가였던 만큼이나 행동가였다는 것이다.

1980년 12월8일 레넨의 죽음에 부친 글에서, 사회학자이자 비평가인 사이먼 프리스는 “존 레넨이야말로 ‘우리’ 를 설득력 있게 노래한 유일한 록 가수” 라고 썼다. 비평가 레스터 밴스는 “실존의 날카로운 모서리에서 언제나 최선을 다해 살았던 인물” 이라고 했다. 출범 1년 만에 돈과 계급과 종교의 잣대로 이 나라를 동강내버린 지금 정권 앞에서 <이미진>을 다시 들어야 할 이유, 크리스마스를 앞두고 선생님을 빼앗긴 아이들에게 거둬 들려줘야 할 이유와 다름 아니다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



캐롤 킹의 <유브 갓 어 프렌드>(1971년) 여성 목소리 해방시킨 ‘70년대 정신’

1960년대의 포크 뮤지션들과 1970년대의 싱어-송라이터들 사이의 차이에 관하여 비평가 길리언 가는 “포크 예술가들이 기성 장르의 내부에서 역사적 전통에 몰두했던 반면, 싱어-송라이터들의 음악은 극도로 개인적인 관점으로부터 나타났다” 고 구분했다.

음악적 뿌리를 공유하고 있었음에도 불구하고 양자의 창조적 열매는 서로 다른 가지에 매달려 있었다는 것이다. 1년의 간격을 두고 발표된 두 개의 걸작에 대한 비평가 로버트 크리스토프의 비교 평가 또한 유사

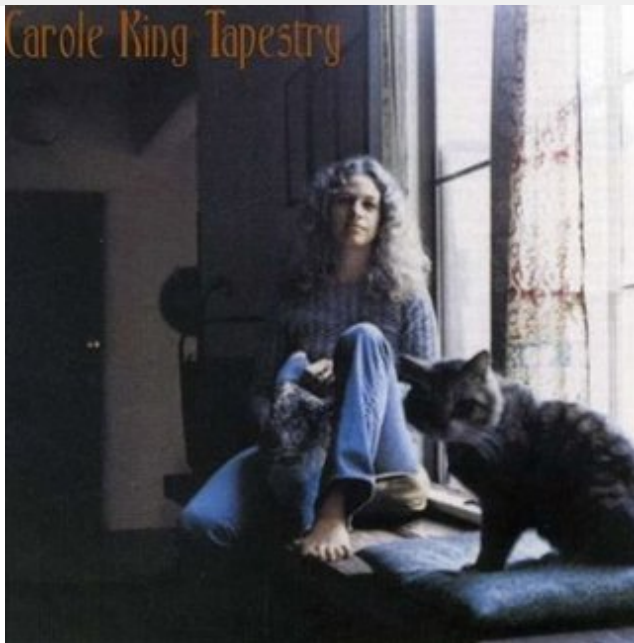
한 관점을 띠고 있었다. 그는 진정성과 현실성의 구현이라는 측면에서 캐롤 킹의 〈태피스트리〉가 사이먼 앤 가펍클의 〈브리지 오버 트러블드 워터〉(1970)보다 설득력 있는 작품이라고 평했던 것이다. ‘70년대 성’의 탄생이었다.

〈태피스트리〉는 모든 면에서 당대의 기념비적인 앨범이었다. 대중적 성공의 규모부터가 그랬다. 15주 동안 빌보드 차트 1위 자리를 지키며 여성 뮤지션의 작품으로서는 사상 최초로 ‘다이아몬드 레코드’ (천만 장 이상 판매)를 기록했고, 신인상을 제외한 모든 주요 부문을 휩쓸며 네 개의 그래미 트로피를 석권했다. 〈태피스트리〉는 캐롤 킹을 싣고 날아오른 ‘마법의 양탄자’였다.

음악사적인 의미는 더욱 크다. 싱어-송라이터의 예술적 성취라는 측면에서 〈태피스트리〉는 70년대 전반을 넘어 오늘날까지도 거대한 영향력을 행사하고 있는 전범이다. 좀 더 주목할 점은 캐롤 킹이 그 속에서 여성의 목소리를 해방시켰다는 것이다. 로버트 크리스토키는 이 앨범이 “무엇보다도 캐롤 킹이 여성으로서 개별적 인격을 확립했다”는 데 의의가 있다고 썼다. 킹의 피아노 연주와 목소리에 담긴 맨 얼굴의 아름다움이 대중음악의 남성적 기준에 대한 요구를 “아마도 영원히, 파괴해버렸다”는 것이다. 비평가 존 랜도가 “완벽한 음악”이라고 평했던 ‘유브 갓 어 프렌드’는 〈태피스트리〉의 그런 미덕을 완벽하게 집약해낸 노래다.

‘유브 갓 어 프렌드’는 결여됨으로써 충만하다는 아이러니를 입증해낸 작품이다. 많은 비평가들이 지적하고 심지어 본인조차도 인정하듯 캐롤 킹은 결코 훌륭한 보컬리스트가 못 된다. 음상은 위태롭고 음역은 협소하다. 그러나 킹은 친구이자 동료 뮤지션인 제임스 테일러의 조언을 따라, 자신의 한계를 그대로 노출 시킴으로써 오히려 상처받기 쉬운 여성성과 마음으로 호소하는 진정성의 마술적 흡인력을 보여주었다. 솔로 데뷔작 〈라이터〉(1970)가 제목에서부터 스스로를 작곡가의 틀에 몰아매고 있었던 것과는 극명하게 달라진 면모다. 수많은 히트곡을 합작했던 작사가 남편 제리 고펜과의 결별을 자신만의 시각으로 세상을 보는 계기로 삼아 노랫말을 썼다는 사실도 그렇다. 그래서 존 랜도는 “가사와 선율이 과거보다 훨씬 굳건하게 결합했다”고 평했던 것이다. ‘유브 갓 어 프렌드’는 최고의 작곡가로 60년대를 지나온 킹이 위대한 싱어-송라이터로 70년대를 맞이한 전환점이었다.

상업적 성공이 음악적 성취를 결정하지는 않는다. 그러나 때로 상업적 성공 때문에 음악적 성취가 오해를 받기도 한다. 이 노래가 그 사례다. 그리고 동시에 그 예외다.



길 스콧-헤론의 〈더 레볼루션 윌 낫 비 텔리바이즈드〉 (1971년)

‘TV 독립성’ 깨는 세력에 음악적 선전포고

시사평론가 닐 포스트먼은 디스토피아의 미래를 다룬 양대 걸작인 올더스 헉슬리의 〈멋진 신세계〉(1932)와 조지 오웰의 〈1984〉(1949)가 상반된 방향에서 핵심에 접근한다고 했다. “오웰은 두려움이 우리를 파괴할 것을 두려워했고 헉슬리는 욕망이 우리를 파괴할 것을 두려워했다.”

그러나 그 결과로 두 작가가 형상화시킨 미래 국가의 모습은 본질적인 면에서 서로 동류다. 감시와 처벌의 강화를 통해 언론을 통제하는 〈1984〉의 경찰 국가 ‘오세아니아’와 쾌락과 향유의 축진을 통해 여론을 마비시키는 〈멋진 신세계〉의 소비 제국 ‘월드 스테이트’는, 개성과 다양성을 말살하는 전체주의 사회라는 점에서 다를 바 없다는 것이다. 언론과 여론이 제 몫을 못하는 사회에 인간다운 삶이란 없다는 교훈이다. 그리고 동시에 미디어 파수꾼으로서 시민의 역할을 촉구하는 의미이기도 하다.

길 스콧-헤론의 〈더 레볼루션 윌 낫 비 텔리바이즈드〉는, 20세기 중반 이후 줄곧 가장 강력한 미디어로 군림하고 있는, 텔레비전 매체에 대한 직접적 비판이다. 정치적으로 편향되고 정서적으로 물화한 티브이 방송을 거침없이 풍자하고 냉소한다. 여기서 텔레비전은, 마치 〈1984〉의 통제 도구인 ‘텔레스크린’과 〈멋

진 신세계》의 소비 상품인 ‘소마’ (인위적으로 행복감을 주입하는 약물)를 결합시켜 놓은 듯한, ‘왜곡된 인식의 마취제’로 간주된다. 백인 남성 중심의 차별적 시각으로 현실도피적 물신주의를 부추기는 수단이라는 것이다.

물론, 〈더 레볼루션...〉의 문제의식은 당대 미국의 시대성을 반영한 결과였다. 동서냉전이 고착화하던 정치적 환경과 30년 호황 끝에 위기로 빠져들던 경제적 여건 속에서 티브이 방송이 선무 도구로 전략한 상황을 지적한 것이었다. 텔레비전 미디어 자체를 문제 삼았다기보다는, 그것을 조종하는 정략적 권력을 성토하고자 했다는 것이다. 시대적 명분으로 포장한 이른바 ‘대의적 가치’를 내세워 인종과 빈곤층 문제 따위는 외면해버린 텔레비전을 통해서 혁명이 중계되기를 바랄 수는 없는 일이었으니까 말이다.

시인이자 음악가였던 길 스콧-헤론은 이 노래를 통해 대중음악사에도 중요한 자취를 남겼다. 시와 음악을 결합하는 과정에서 랩 형식을 전면적으로 사용함으로써 힙합 형성 과정에 깊은 영향을 끼쳤던 것이다. 그러나 1970년대 미국 상황을 닮은 오늘 우리의 현실은 그것의 음악사적 의미를 되새기는 일마저 껄끄럽게 만든다. 그 노랫말과 메시지에 더욱 절실하게 끌리기 때문이다.

히틀러의 선전 방송, 부시의 걸프전 여론 조작, 독재 군부의 ‘땡전뉴스’ 처럼, 정권과 자본의 하수인이 된 방송은 ‘무심한 괴물’이나 다름없다. 〈더 레볼루션...〉은 말한다. 삼을 든 ‘빅 브라더’와 ‘사상경찰’이 ‘1984’년쯤에나 가능했던 방법으로 그들만의 ‘멋진 신세계’를 건설한다며 텔레비전을 볼모 삼으려는 지금, 방송의 독립성을 지키는 것은 시민적 의무와 다르지 않다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



마빈 게이의 〈와츠 고잉 온〉(1971년) ~ 국가를 움직이는 노래의 조건

2009년 벽두 미국 대중음악계의 관심은 설립 50주년을 맞은 모타운 레이블의 대대적인 기념 캠페인에 쏠렸다. 타이밍도 절묘했다. 상업적으로 성공한 미국 최초의 흑인 소유 회사였던 모타운의 창립 기념식과 미국 최초의 흑인 대통령 취임식이 불과 8일 간격으로 벌어졌던 것이다. 더구나 버락 오바마가 백악관에 입성한 1월20일은 모타운 역사상 최대 히트곡 가운데 하나인 ‘와츠 고잉 온’ 이 발매 38주년을 맞은 날이었다. 기막힌 우연이었다. 흑인 음악의 혁신과 미국 역사의 혁명이 한 세대를 간격으로 나란히 섰던 것이다.

“도대체 무슨 일이 벌어지고 있는 건가?” ‘와츠 고잉 온’ 은 마빈 게이가 베트남 전쟁의 악몽을 경험한 병사의 시각으로 당대의 미국 사회를 돌아보며 던진 비탄의 화두였다. 참전 군인이었던 두 살 터울의 동생 프랭키를 통해 전쟁의 참상을 간접 경험한 마빈 게이는 노래를 통한 치유책을 떠올렸고 ‘와츠 고잉 온’ 을 만들었다. 거기에 게이 자신의 슬픔이 더해지면서 상승 작용을 이루었다. 음악적 동지였던 여가수 테미 터렐의 죽음이 가져온 개인적 상실을 트라우마 얼룩진 사회적 아픔으로 환기시키고 승화시켰던 것이다. 그래서 비평가 데이브 마시는 “이 노래가 위대한 것은… 모든 면에서 격렬한 만큼이나 아름답기 때문” 이라고 평했다. “전쟁과 빈곤에 대한 직접적인 공격이면서도 사랑에 대한 확신” 을 결코 잃지 않고 있다는 것이다. 수백만 장이 팔린 상업적 성공은 그런 인간적 온기에 대한 대중적 화답이었던 셈이다.

그러나 ‘와츠 고잉 온’ 이 그토록 거대한 히트작이 되리라 예상했던 사람은 많지 않았다. 특히, 모타운 레이블의 소유주 베리 고디는 발매 자체를 강력히 반대했다. “팔리지 않을 것” 이라는 이유 때문이었다. 실제로 ‘와츠 고잉 온’ 은 어느 모로 보나 당대 모타운의 기조와 맞지 않았다. 인권 운동이 가장 첨예하던 시절에도 백인들을 포섭하기 위한 달콤한 팝 싱글 제작에만 몰두했던 모타운의 성격에 비추어 이 노래는 지나치게 사회적이었고 너무나도 쟁점적이었던 것이다.

혁신은 갈등 속에서 탄생했다. 베리 고디의 매제이자 ‘모타운의 왕자’ 로 불렸던 마빈 게이는 “노래를 발매하지 못하게 한다면 향후 모타운의 어떤 작품에도 참여하지 않겠다” 는 폭탄선언까지 불사하며 자신의 의지를 관철시켰다. 그 결과 게이는 베리 고디의 입김을 차단하고 앨범 제작의 전권을 쥔 모타운 최초의 뮤지션이 되었다. 레이블의 동료이자 후배들인 스티비 원더와 마이클 잭슨에게 영감을 불어넣은 아티스트적 자의식의 모범을 제시했던 것이다.

‘와츠 고잉 온’ 은 모든 면에서 전환점이었다. 의욕을 잃고 방황하던 마빈 게이 자신의 좌표 수정은 물론

이고, 60년대 후반 이후 침체 상태에 있었던 모타운 레이블의 방향 전환과, 사회적 소통수단으로서 새로운 의미를 찾고 있던 흑인 음악계의 궤도 설정에 공히 커다란 영향을 미쳤던 것이다. 솔 음악의 토대 위에 라틴 리듬과 재즈 어법, 클래식한 현악 세션을 결합한 독창적 사운드, “비로소 노래하는 법을 배웠다”고 토로한 마빈 게이의 원숙한 창법 또한 그 수정된 좌표 위에서 나타난 새로움이었다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



슬라이 앤 더 패밀리 스톤의 〈패밀리 어페어〉(1971년) ‘킹 목사의 꿈’ 음악적 증폭

1963년 8월 ‘워싱턴 행진’ 연설에서 “나의 어린 자식들이 언젠가는 피부색이 아닌 인격의 함량으로 평가받는 나라에서 살게 되리라”고 염원했던 마틴 루서 킹 목사의 꿈은 그러나, 애당초 실현의 기회조차 잡지 못했다. 연설을 행한 때로부터 채 5년도 지나기 전에 킹 목사가 암살당했고, 그 죽음의 여파가 거대한 혼란의 후폭풍을 몰고 왔기 때문이다. 인종 폭동이 도처에서 발생했고 블랙 팬서와 같은 과격 단체가 세를 불렀다. 그것은 60년대의 이상에 대한 사망 판정에 다름 아니었다. 밴드 ‘슬라이 앤 더 패밀리 스톤’ (이하 패밀리 스톤)의 등장이 일견 경이롭게까지 비쳤던 이유도 거기 있었다.

패밀리 스톤은 무엇보다 흑백의 인종 경계와 남녀 성별의 장벽을 동시에 무너뜨린 최초의 메이저 밴드였다. 흑인 남성 셋을 중심으로 두 명의 백인과 두 명의 여성이 7인조 편성을 이룬, 전례 없는 라인업이었다. 밴드를 ‘가족’으로 명명한 의도에 값하는 파격이었다. 그런 열린 태도는 노랫말에서도 드러났다. 날 선

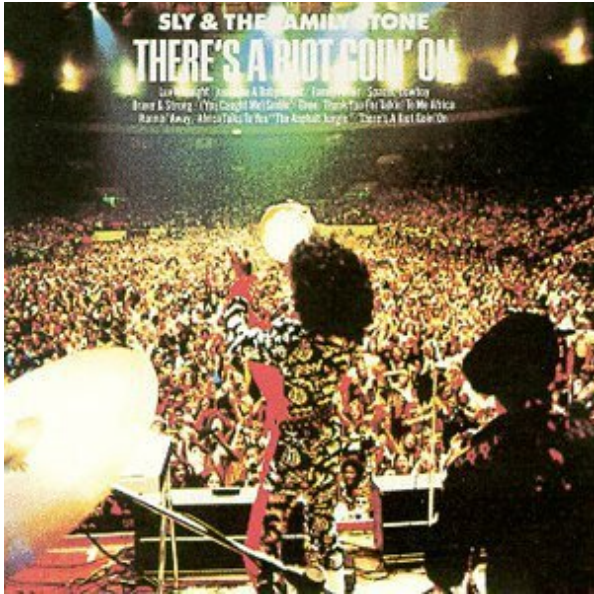
공방이 횡행하던 시대에 평등과 공존의 보편적 가치를 호소하는 긍정과 희망의 메시지를 전달하는 데 주력했던 것이다. 그들의 인기가 1968년 하반기부터 급상승하기 시작했다는 점은 주목할 일이다. 비평가 그레일 마커스가 당시 그들의 히트곡들을 가리켜 “워싱턴 행진의 선한 정서를 고스란히 담고 있다”고 평한 것도 그 때문이었다.

그들이 가져온 새로움은 음악적인 면에서 더욱 두드러졌다. 카리스마적 리더였던 슬라이 스톤은 당대 흑인 솔 음악의 전형성에 머무르지 않고 백인 록 음악의 장점까지 모조리 흡수한 새로운 사운드를 디자인해냈다. 그래서 비평가 리키 빈센트는 당대 흑인음악에 가장 거대한 영향을 미친 인물로 슬라이 스톤을 제임스 브라운과 나란히 거명하기도 했다. 그러면서 “제임스 브라운이 흑인 계토의 일원으로 정체성을 확립했던 반면, 슬라이 스톤은 인종 용광로 안에 놓인 모든 이를 대표했다”고 덧붙였다. 그들의 음악에 나타난 통합적 특성의 혁신을 평가한 것이다. 현대적 의미의 펑크가 그로부터 탄생했다는 뜻과 마찬가지로, 패밀리 스톤의 후기 대표작 ‘패밀리 어페어’는 그 극단적 진화상이었다.

마빈 게이의 걸작 〈와츠 고잉 온〉에 대한 슬라이 스톤의 응답 격인 앨범 〈데어스 라이엇 고잉 온〉의 수록곡이라는 점에서 드러나듯, ‘패밀리 어페어’는 음악적 형식과 내용에서 공히 폭동을 작정한 실험을 담지하고 있었다. 기존 솔 음악의 어법은 물론이고, 패밀리 스톤을 스타덤에 올려준 경쾌한 리듬과 명쾌한 가사의 조합도 송두리째 뒤집어버렸던 것이다. 혼자 완성하다시피 한 이 노래에서 슬라이 스톤은 드럼머신 리듬과 반복 녹음을 통한 구성으로 펑크의 방법론을 다시 쓰는 한편, 고통스럽게 일그러진 목소리로 모호한 윤리적 가치를 읊조림으로써 시대적 불화를 온몸으로 은유했다. 비평가 존 랜도의 말마따나 “한 개인의 영혼에 내재한 혼란스러움을 넘어서는 어떤 폭동의 진행형”을 담아냈던 것이다. 킹 목사의 비폭력 저항 운동을 변용해 증폭시킨 음악적 최대치였다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



티렉스의 〈갯 잇 온〉(1971년) ~ 영국 ‘글램 록’ 표준을 제시하다

영국에서 계급성의 문제는 문화의 양상으로 드러나곤 했다. 특히, 대중음악의 소비 행태에 있어 노동자층과 중산층 사이의 긴장감은 복잡한 사회적 요인들과 겹쳐 갖가지 청소년 하위 문화의 양상을 만들어냈다. 사회학자이자 비평가인 사이먼 프리스가 “또래 집단들을 서로 구분하는 수단으로서 음악은 영국의 젊은이들에게 언제나 특별히 중요했다”고 쓴 배경이다. 그런 측면에서 ‘모드’ 족과 ‘로커’ 족으로 양분됐던 1960년대 영국 청소년문화의 판도는 1970년대로 접어들어 더욱 세분화한 동시에 극단적인 형태로 분출했다고 볼 것이다. 글램(화려함을 추구하던 당대 유행)은 70년대의 모드였고, 로커였던 동시에 그들과 다른 무엇이었다.

음악학자 캐서린 찰튼은 글램 록의 유행이 “어떤 측면에서는 60년대 록 음악과 카운터컬처(비주류 문화)에 대한 반작용이었지만, 또다른 측면에서는 그런 문화의 확장이기도 했다”고 평했다. 우선, 글램 록은 외양에서 먼저 차별성을 드러낸 유행이었다는 점에서 모드의 극단적 연장선상에 있었다. 짙은 화장과 화려한 복장을 차려 입은, 중성적이거나 여성적인 섹슈얼리티의 외양을 한 뮤지션들이 유행을 이끌었던 것이다. 그러나 글램 록은 1950년대 로커빌리의 영향을 흡수하고 있었다는 점에서 음악적으로 로커의 취향과도 상통했다. 글램 록은 모드족과 로커족의 문화 사이에 이종교배로 낳은 당대 대중문화의 사생아였고, 전적으로 영국적인 현상이었다.

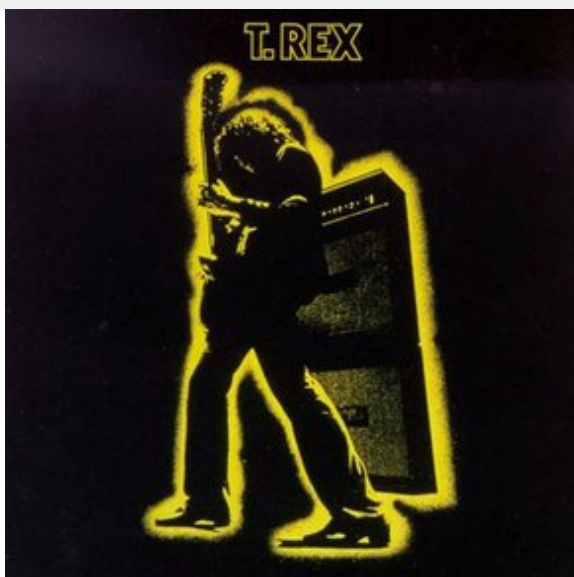
글램 록이 70년대 초반 영국의 가장 첨예한 유행으로 자리매김하게 된 데는 마크 볼런의 역할이 결정적이

었다. 사이키델릭풍의 포크 듀오 티래너소러스 렉스의 일원으로 60년대를 보낸 그는 밴드의 이름을 티렉스로 축약하고 일렉트릭 기타 사운드와 번쩍이는 메이크업을 덧입음으로써 글램 록의 창시자로 거듭났다. 티렉스의 리더로서 데뷔 싱글 ‘라이드 어 화이트 스완’ 과 뒤이은 ‘핫 러브’ 를 연이어 영국 차트 정상에 올린 그는, 마침내 ‘갯 잇 온’ 을 통해 슈퍼스타의 반열에 올랐다. 비평가 필립 오스랜더가 “티렉스 터시(티렉스+엑스터시)는 새로운 비틀마니아” 라고 평했던, 거대한 스타덤이었다.

‘갯 잇 온’ (미국에서는 같은 제목이 붙은 다른 노래와 구분하기 위해 ‘뱅 어 공(갯 잇 온)’ 으로 소개됐다)은 명쾌한 부기 리듬과 단순한 기타 리프로 순식간에 대중의 귀를 잡아끌었다. 실험적 대작들을 쏟아내던 당대 밴드들과 달리, 티렉스는 로큰롤의 원초적 스타일을 세련된 프로덕션에 담아내면서 팝과 록의 미덕을 한 번에 포착해냈다. 심하게 일그러진 퍼즈 기타와 유혹적인 속삭임이 전면에 나선 글램 록 사운드의 표준을 제시한 것이었다.

마크 볼런의 티렉스는 또다른 슈퍼스타 데이비드 보리와 함께 70년대 전반의 영국 대중문화를 규정한 아이콘이었다. 비평가 데이브 마시는 그들 간의 차이를 히피 문화에 영향을 받은 볼런의 “플라워 파워풍 시적 영감” 과 배우 출신인 데이비드 보리의 “웨스트엔드 식 극적 연출” 로 구분한 바 있지만, 그 둘 모두가 기본적으로는 “영국 스타일” 이라고 전제했다. 미국에서 글램은 록 밴드 키스의 분장 두께만도 못한 소재였으니까.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



데이비드 보위의 〈지기 스타더스트〉(1972년) ~ 통속성을 극단화해 통속성을 희롱하다

모드나 로커나. 1960년대 영국의 청소년들에게는 그것이 중요한 문제였다. 어떤 하위문화 집단에 속하는가가 곧 자신이 어떤 사람인가를 정의했기 때문이다. 그러므로 당대 영국을 배경으로 하는 두 편의 음악영화 - 비틀스의 〈하드 데이스 나이트〉(1964)와 토드 헤인스 감독의 〈벨벳 골드마인〉(1998)에서 그에 대한 물음이 공통적으로 등장한 것은 결코 우연의 일치가 아니다.

“당신은 모드입니까 로커입니까?” 〈하드 데이스 나이트〉에서 질문은 기자의 몫이다. “나는 모커(비웃는 사람)입니다.” 링고 스타의 답이다. 재치 있는 말장난으로 비틀스는 정형화된 기존 문화의 틀을 벗어난 존재라고 주장한 것이다. 같은 질문을 〈벨벳 골드마인〉은 청춘남녀의 대화 속에 위치시킨다. 청년이 대답한다. “난 그 밖의 다른 여섯 가지를 한 몸에 가지고 있어.” 그리고 영화는 청년이 글램 록 스타로 등극하는 과정을 쫓아나간다. 60년대 후반 영국 젊은이들의 하위문화 판도가 모드와 로커에서 글램으로 옮겨가던 상황을 묘사한 것이다. 영화가 주인공 청년의 실존 모델로 삼은 인물이 바로 데이비드 보위였다. 적합한 선택이었다. 그야말로 새로운 시대의 스타덤을 상징하는 존재였기 때문이다.

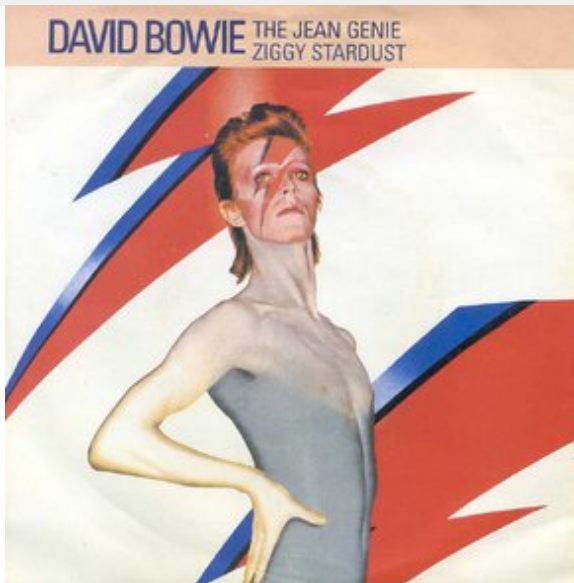
1971년 앨범 〈헝키 도리〉를 발표하며 글램 록으로 전향한 데이비드 보위는 이듬해 〈더 라이즈 앤 폴 오브 지기 스타더스트 앤 더 스파이더스 프롬 마스〉라는 제목의 작품을 통해 슈퍼스타로 우뚝 섰다. 여기서 보위는 뮤지션이자 예언자인 ‘지기 스타더스트’의 캐릭터를 창조하고 자신의 페르소나(타인에게 비치는 인격적 실체)로 삼았다. 거기에 빨갛게 염색한 머리, 번쩍이는 짙은 화장, 관능성을 과장한 옷차림으로 이미지를 가시화시켰다. ‘지기 스타더스트’는 보위의 비전이었고 앨범의 주인공이었으며 노래의 제목이기도 했다. 비평가 짐 밀러는 그것을 가리켜 “로큰롤의 유명세를 포장하는 방식에서 새로운 시대가 열렸다”고 썼다.

‘지기 스타더스트’는 글램 록의 전형과 하드 록의 요소가 뒤섞인 노래다. 인상적인 선율과 구성을 갖추고는 있지만 혁신적이라고 할 만한 면은 결코 두드러지지 않는다. 오히려 통속적이라 간주할 여지가 더욱 크다. 흥미로운 점은 그것이 바로 데이비드 보위의 의도였고, 그것을 구현하는 과정이 바로 혁신이었다는 측면이다. 말하자면 기성의 방식을 극단화시킴으로써 기성을 희롱하는 방식이었다. ‘지기 스타더스트’에 언급된 기존의 흔적들이 그것을 방증한다. 동료 뮤지션인 레전더리 스타더스트 카우보이와 이기 팝에게서 차용한 이름, 영국 1세대 로큰롤 스타 빈스 테일러의 자기파괴적 생애에 토대한 페르소나, 마크 볼런에게서 영향을 받은 사운드와 팝아트 작가 앤디 워홀에게서 영감을 얻은 이미지까지. 그래서 짐 밀러

는 보위의 방법론을 패러디라고 특정했고, 사이먼 프리스는 이데올로기를 상품화했던 60년대의 가식과 허구를 찢어발겼다고 평했던 것이다.

데이비드 보위는 70년대 중반 글램 록 노선을 폐기하고 변신을 감행했다. 지기 스타더스트는 결국 음악산업의 스타 시스템이 만든 그림자였다는 사실을 몸소 입증한, 자기 패러디의 결정이었다. 영원불변의 혁신이란 없다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



레드 제플린의 〈스테어웨이 투 헤븐〉(1971년) ‘상업적 자살’로 죽지 않는 신화 만들다

신화학자 조지프 캠벨은 저서 〈천의 얼굴을 가진 영웅〉(1949)의 서문에서 다음과 같이 썼다. “영웅은 일상의 세계로부터 초자연적 경이의 영역으로 나아간다. 거기서 막강한 세력과 마주치고 결정적인 승리를 거둔다. 영웅은 동료 인간들에게 혜택을 수여하는 힘을 얻어 이 신비로운 모험에서 돌아온다.” 서사 구조의 분석 틀로서 이른바 ‘영웅의 여정’이라 일컬어지는 원형 신화의 골격을 제시한 것이다. 그와 같은 신화적 전형은 작품의 내력에서뿐만 아니라 작가의 이력에서도 나타나곤 하는데, 대중 음악의 역사에서 그런 영웅적 풍모에 가장 근접한 존재는 레드 제플린이었다고 할 것이다.

경력까지 시종부터가 그렇다. 출발부터 ‘슈퍼 그룹’으로 환영받았던 레드 제플린은 드러머 존 본햄의 급사 이후 미련 없이 해산을 결정해버렸다. 출신 성분과 극적 종말, 모두 신화적이다. 경력을 통틀어, 고난은 있었을지언정, 단 한 번의 실패도 겪지 않았다는 점도 마찬가지다. 스스로를 신화화하는 능력도 탁월했다. 마케팅 이론의 정반대로 움직이는 신비주의 전략으로 거대한 부가가치를 창출해냈던 것이다. 그런 측면에서 네 번째 앨범은 레드 제플린 신화의 정점이었고, ‘스테어웨이 투 헤븐’은 그 네 번째 앨범의 정수였다고 할 것이다.

레드 제플린의 네 번째 앨범에는 공식적인 타이틀조차 없다. 앨범의 제목은 물론이고 밴드의 이름과 멤버의 사진도 실지 않은 채 발표한 탓이다. 게다가 멤버들의 이름은 네 개의 심벌로만 표기했다. 그래서 앨범은 ‘언타이틀드’, ‘포 심벌스’, ‘네 번째’ 따위의 이름으로 제각각 통용되었다. 소속사 어틀랜틱 레코드의 간부는 그것을 “상업적 자살” 행위라고 우려했다. 앨범 발매와 동시에 즉각적인 히트곡으로 떠오른 ‘스테어웨이 투 헤븐’을 싱글로 발매하지 않은 결정도 그렇다. 따놓은 당상과도 같은 성공을 아무렇지도 않게 외면한 일은 일반의 상식과 거리가 먼 일이었기 때문이다. 결과적으로 그것은 레드 제플린의 신화를 더욱 신화적으로 연출해낸 배경이 되었다.

대중음악사상 레드 제플린의 네 번째 앨범보다 많은 판매량을 올린 작품은 오직 둘 - 이글스의 〈데어 그레이티스트 히츠〉(1976)와 마이클 잭슨의 〈스릴러〉(1982)뿐이라는 사실이 입증하는 바가 그렇다. ‘스테어웨이 투 헤븐’에 대해서는 더 말할 것도 없다. 1991년 미국의 남성잡지 〈에스콰이어〉는 이 노래의 방송분량을 시간으로 합산하면 44년에 이른다는 기사를 실은 적이 있다. 연주 시간 8분의 노래가 300만번 가까이 방송되었다는 얘기다. 이제와 ‘스테어웨이 투 헤븐’을 다시 소개하는 일이 쓸모없는 동어 반복처럼 느껴지는 것도 당연하다.

완성된 순간 이미 걸작의 반열에 오른 듯 보이는 작품들이 있다. 그런 작품들에는 논리로 설명할 수 없는 ‘무언가’가 함께한다. 그래서 그 창조의 비밀을 캐려는 비평가들과 학자들의 시도는 거의 언제나 실패로 끝난다. ‘걸작은 만들어지는 것이 아니라 탄생하는 것’이라는 수사는 그런 경우를 위해 마련해둔 변명거리임에 틀림없다. ‘스테어웨이 투 헤븐’은 그렇게 신화로 탄생한 노래다. 들어보면 알게 된다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



딥 퍼플의 〈스모크 온 더 워터〉 (1972년) ~ 록 역사상 가장 쉽고 유명한 ‘리프’

2008년 8월20일, 서울시청 앞 광장에서는 521명이 동시에 기타를 연주하는 장관이 펼쳐졌다. ‘에너지의 날’ 기념행사의 일환이었던 이날 ‘대규모 기타 앙상블’은 포크 뮤지션 한대수를 중심으로 그의 히트곡 ‘행복의 나라로’를 함께 연주했다. 하지만 애초 목표로 했던 세계 기록 작성에는 실패했다. 이 전해 같은 날에 수립한 한국기록(903명)도 바뀌지 않았다. 기네스북을 보면, 현재까지 관련 최고 기록은 2007년 6월26일, 독일 에슬링겐에서 1802명이 동시에 연주한 사례가 등재되어 있다. 이는 그보다 불과 23일 앞서 미국 캔자스시티에서 1721명이 연주했던 기록을 넘어선 것이다. 그런데 이들 기록 사이에는 흥미로운 공통점이 있었다. 그들이 같은 노래를 연주했다는 사실이다. 역대 3위에 해당하는 1994년 캐나다 밴쿠버의 1322명 기록에서도 연주 곡목은 동일했다. 딥 퍼플의 ‘스모크 온 더 워터’였다.

그들이 마치 서로 약속이나 한 듯 ‘스모크 온 더 워터’를 연주한 것은 결코 우연이라고 할 수 없다. 우선, 이 노래는 레드 제플린의 ‘홀 랏 오브 러브’, 블랙 새버스의 ‘패러노이드’와 함께 록 역사상 가장 유명한 리프로 익숙하다. 것처럼 단 한 번만 들어도 뇌리에 각인되는, 비평가 데이비드 코노의 말마따나 “범죄적이라고 할 정도로 단순하고 즉각적으로 인지되는 리프”는 실상 많지 않다. 거기에 더해 ‘스모크 온 더 워터’는 다른 유명한 곡들이 갖지 못한 미덕을 하나 더 갖추고 있었다. 무엇보다 연주하기 쉽다는 점이다.

비평가들의 이구동성이 그 사실을 뒷받침한다. 음악지 〈롤링 스톤〉은 “초짜 기타리스트가 맨 처음 시도

하는 리프”라고 했고, 〈모조〉는 “모든 스쿨 밴드들의 교가”라고 했다. 또한 토비 크레스웰은 그것이 “30년 넘는 세월 동안, 검은 티셔츠를 걸친 수백만 십대 소년들의 가슴을 날려버린 코드 3개짜리 서사시”이자 “에어 기타(Air Guitar: 입으로 소리를 내며 손으로 연주 흥내를 내는 행위)의 고전”이라고 평했다. 2천명 가까운 사람이 동시에 연주를 하기에 이보다 훌륭한 텍스트는 없는 것이다.

잘 알려진 바대로 ‘스모크 온 더 워터’는 1971년 12월 스위스 몽트뢰에서 있었던 대형 화재 사건을 소재로 한 곡이다. 딥 퍼플의 보컬리스트 이언 길런은 기타리스트 리치 블랙모어의 저 유명한 리프에다 사고 당시 상황을 묘사한 가사를 엮었다. 사건 기록을 방불케 할 만큼 생생한 노랫말이었다. 마침 그때 딥 퍼플은 “모바일 스튜디오 설비로 레코드를 제작하기 위해 / 제네바 호숫가의 몽트뢰에 있었”던 것이다. 사건 당일 밤 그곳에서는 ‘몽트뢰 재즈 페스티벌’ 프로그램의 하나로 “프랭크 자파 앤 더 머더스가 / 가장 좋은 장소에서 공연하고 있었”는데, “어떤 멍청한 녀석이 조명탄을 쏘는 바람에 / 공연장이 불타버렸다”는 것이다. 그렇게 “연기가 수면에 차고 화염이 하늘로 치솟는” 현장에서 로큰롤의 걸작은 탄생했다.

짐작하건대, 대한민국이 아닌 다른 나라에서 ‘대규모 기타 앙상블’의 기네스 기록이 새로 쓰인다면 그때도 연주곡명은 ‘스모크 온 더 워터’일 게 분명하다. 고전이라고 반드시 난해한 것만은 아니다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



매클린의 〈아메리칸 파이〉(1972년) ~ 로큰롤 역사 담은 ‘매혹적 8분 30초’

“난 그 서프 음악 나부랭이가 마음에 들지 않아. 버디 홀리가 죽은 뒤론 로큰롤도 내리막이야.”

조지 루커스 감독의 출세작 〈아메리칸 그래피티〉(1973)의 한 장면이다. 1962년을 배경으로 한 이 영화에서 루커스는 “순수성의 상실이라는 관점”으로 “한 시기의 종말을 기록하고 싶었다”고 술회한 바 있다. 그에게 ‘버디 홀리의 죽음’은 1950년대의 낭만에 종언을 고한 상징적 사건이었다. 또래의 베이비 붐 세대 모두가 그렇게 느꼈다. 루커스와는 한 살 차이로, 당시 열세 살이었던 소년 돈 매클린에게도 그것은 일종의 정신적 외상으로 남았다. 1959년 2월3일 버디 홀리가 비행기 추락 사고로 죽은 그날, 매클린은 음악도 함께 죽었다고 생각했다.

“2월(의 어느 날)은 나를 몸서리치게 만들었지 / 내가 배달한 신문들 때문이었어 / 문가에 가져다 놓은 나쁜 소식에 / 나는 한 걸음도 더 움직일 수 없었지 / 내가 울었는지는 기억나지 않아 / 미망인이 된 그의 신부에 관해 읽었을 때 / 하지만 무언가가 내 마음 깊은 곳을 어루만졌지 / 음악이 죽은 날에”

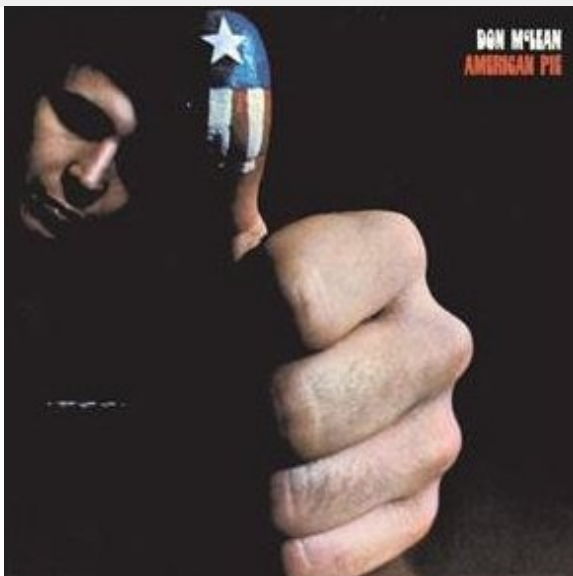
돈 매클린은 1972년 발표한 노래 ‘아메리칸 파이’에서 13년 전의 그날을 이렇게 회상했다. 그는 단 한 번도 버디 홀리를 직접 거명하지 않았지만 20대 중반의 청년으로 성장한 또래들은 모두 알고 있었다. 무려 8분 30초에 달하는 반상업적 노래가 빌보드 싱글 차트를 정복하고 밀리언셀러 고지에 오르도록 만든 동력은 바로 그들, 그날을 생생하게 기억하는 베이비 붐 세대들로부터 나온 것이었다. 그리고 그들에 의해 “음악이 죽은 날”이란 노랫말은 ‘버디 홀리가 세상을 떠난 날’을 가리키는 관용어로 미국 상식 사전에 등재되었다.

물론 ‘아메리칸 파이’는 단순히 버디 홀리의 죽음을 애도한 노래가 아니다. 버디 홀리의 죽음 이후 달라진 세상에 관한 노래다. 순수의 50년대를 보내고 질풍노도의 60년대를 거쳐온 세대의 만가인 것이다. 그런 측면에서 ‘아메리칸 파이’는 〈아메리칸 그래피티〉와 기본 정서를 공유한다. 후자가 격변의 60년대를 앞둔 ‘폭풍 전의 고요’에 관한 영화라면, 전자는 ‘폭풍 후의 잔해’에 속한 노래라는 사실이 다를 뿐이다. ‘아메리칸 파이’에서 매클린은 특히, 로큰롤 1세대가 퇴장한 이후의 음악적 부침을 통해 60년대를 비판적으로 성찰하고자 했다. 비틀스와 롤링 스톤스, 밥 딜런과 버즈, ‘우드스톡 페스티벌’의 연대와 ‘알타몬트 콘서트’의 비극을 암시하는 메타포들이 노랫말을 가득 채우고 있는 것은 그 때문이다. 그래

서 비평가 데이비드 웰스는 이 노래가 “로큰롤의 역사를 담은 매혹적인 8분 30초” 라고 했다.

오늘날에도 ‘아메리칸 파이’ 는 여전히 연구 대상으로 남아 있다. 함축적이고 비유적인 표현으로 해석의 여지가 분분한 구절들에 대해 작가인 돈 매클린이 해제를 거부한 탓이다. 그래서 이 노래를 둘러싼 이야기는 하나의 우화처럼 보인다. 인생을 바꾼 음악이 있고, 음악에 건 인생이 있다. 휴대전화와 컴퓨터에 음악이 넘쳐나지만 정작 그것을 느끼고 감사하는 법은 망각해버린 시대로서는 이해하기 힘든 무엇이다. 음악은 그렇게 우리 눈앞에서 죽어가고 있는 건지 모른다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



엘튼 존의 〈캔들 인 더 윈드〉(1973년) ~ ‘노마 진’ 당신을 기억합니다

마릴린 먼로와 다이애나 스펜서. 할리우드의 섹스 심벌과 영국의 왕세자비.

서로 다른 시공에서 각기 다른 모습으로 살다 간 두 사람은 그러나, 공히 서른여섯 젊은 나이에 세상을 떠났다는 운명의 우연한 일치 외에도, 여러모로 닮은꼴이었다. 그들은 불안정한 성장기를 거쳐 화려함의 절정에 오른 현대의 신데렐라들이었고, 만인의 선망을 한 몸에 받은 시대의 아이콘들이었다. 동시에 권력 최상부의 남자에게 버림받은 비련의 당사자들이었으며, 의문스러운 사고로 목숨을 잃은 비극의 희생자들이

기도 했다. 그리고 무엇보다 그들은 대중음악사상 가장 유명한 추모곡의 주인공들이라는 사실로 서로에게 결속되었다. 엘튼 존의 ‘캔들 인 더 윈드’를 통해서다. “바람 앞의 촛불” 같았던 두 사람의 인생이 결코 꺼지지 않을 불꽃으로 승화한 접지점이다. “당신의 촛불은 오래전에 소진되었지만 / 당신의 신화는 영원히 타오를 겁니다.”

물론, 엄밀히 말해서, 먼로에게 헌정된 ‘캔들 인 더 윈드’와 다이애나비에게 바쳐진 ‘캔들 인 더 윈드’를 똑같은 노래라고 보기는 힘들다. 그 자체로 추도사이기도 한, 노랫말이 서로 다르기 때문이다. 먼로 사후 11년이자 다이애나가 12살이던 1973년 발표된 오리지널 버전에 대하여, 그 차이를 명확히 하기 위해 후자에는 ‘캔들 인 더 윈드 1997’이라는 명시적 제목이 붙었다.

‘캔들 인 더 윈드’의 두 가지 버전은 각기 다른 의미로 대중음악사에 자취를 남겼다. 오리지널 버전이 대중문화와 문화자본의 신화를 해체하고 재구성한 자성적 독백이라면, 1997년 버전은 빙 크로스비의 ‘화이트 크리스마스’를 제외하곤 역사상 가장 많이 팔린 싱글로 새로운 신화를 구축한 현상적 반향이었다. 그러므로 두 버전의 가치를 동일한 기준으로 저울질하는 것은 부질없다. 다만, 행간에 담긴 신랄한 문제의식의 측면에서 오리지널 버전이 오늘날에도 가슴을 짓누르는 여운으로 남아있다는 사실을 기억할 일이다.

엘튼 존의 작사 파트너인 버니 토폰은 오리지널 버전의 노랫말을 통해 연예산업의 어두운 이면을 생생하게 그려냈다. 특히, 마릴린 먼로의 죽음을 다룬 부분은 끔찍할 정도다. “심지어 당신이 세상을 떠났을 때 조차 / 언론은 당신 뒤를 캐고 다녔지요 / 모든 매체가 떠들어 댔습니다 / 마릴린은 벌거벗은 주검으로 발견되었다고.”

스타의 삶에 기생하며 이윤을 착취하는 자본의 탐욕이 그 죽음마저 사고파는 행태를 개탄한 것이다. 파파라치를 피하려다 사고를 당한 것으로 알려진 다이애나비의 죽음은 저 섬뜩한 구절의 기시적 재연과 다를 아니다.

한 젊은 여배우의 죽음을 둘러싼 이야기로 최근 한동안 국내 언론이 떠들썩했다. 하지만 권력은 죽음조차 거래할 수 있다는 무서운 현실을 재확인시켰을 뿐, 이제와 남은 것은 아무것도 없다. 그 여배우는 실제로 어떤 사람이었을까? ‘캔들 인 더 윈드’의 감동은 스타로서 마릴린 먼로가 아니라 인간으로서 ‘노마진’ (먼로의 본명)을 기억하려 했다는 사실에서 비롯한 것이다.



밥 말리 앤 더 웨일러스의 〈노 우먼 노 크라이〉(1974) 정치와 신앙과 음악을 일체화하다

때로 한 장의 인물사진이 시대의 정서와 정세를 상징하곤 한다. 프랑스의 사진작가 펠릭스 나다르의 주장처럼 “모델을 정신적으로 인지” 함으로써 드러나는 “사진의 심리적 측면”이, 중세의 성상화와 같은 아우라를 뿜어내는 경우다. 학생 운동이 절정에 이른 1960년대 후반 전세계의 대학 캠퍼스를 벽지처럼 장식했던 베레모의 체 게바라와 인민복의 마오쩌둥 사진들이 대표적인 예라고 할 것이다. 그리고 덧불이건대, 1970년대 중반 그 사진들을 대체한 것은 사자의 갈기를 연상시키는 드레드록 헤어스타일의 밥 말리 초상이었다. 그것은 일개 록 스타의 포스터가 아니라 정치와 신앙과 음악을 일체화시킨 영웅적 존재의 이미지였다.

비평가 윌리엄 매킨은 “어떤 대중음악가도 정치적 존재감과 음악적 위상을 밥 말리와 같이 결합시키지는 못했다”고 평했다. 실제로 말리는 가난한 섬나라 자메이카를 레게 선율의 명료한 이미지로 세계인의 뇌리 속에 각인시킨 위대한 뮤지션이었을 뿐만 아니라, 이상에 불타는 젊은이들의 영혼을 사로잡은 제3세계 부흥 운동의 아이콘이기도 했다. 300년 넘는 영국의 식민 지배를 청산하고 1962년 비로소 독립을 쟁취하긴 했지만, 자메이카는 여전히 인구의 2%가 부의 80%를 독점하는 불평등의 나라였고 빈곤이 범죄를 낳는 악

순환의 고리에서 헤어날 수 없는 상태였다. 수도 킹스턴의 대표적 슬럼인 트렌치타운의 비루한 공공주택 단지에서 성장기를 보낸 말리는 그 비참한 현실을 고발한 노래들로 세상을 각성시킨 혁명가였던 것이다.

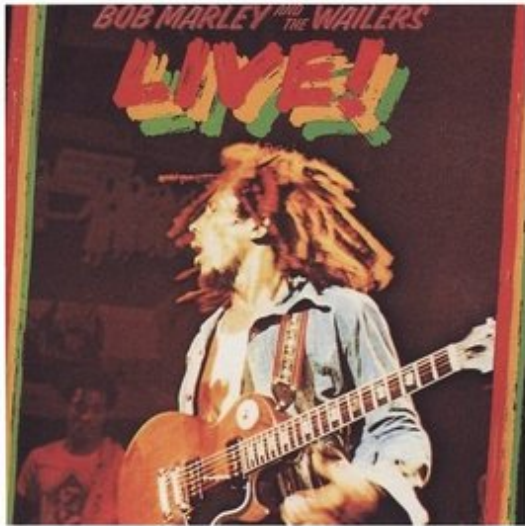
웨일러스의 멤버로 이미 60년대 중반부터 음악 활동을 시작한 밥 말리는 1970년대 중반에 이르러 마침내 세계적인 뮤지션으로 자리매김했다. 그에게 공연의 오프닝을 맡긴 롤링 스톤스(당시 기타리스트 키스 리처즈는 항상 밥 말리의 아이콘적 사진이 새겨진 티셔츠를 입고 무대에 올랐다)와 그의 노래 ‘아이 샷 더 세리프’를 커버해 빌보드 차트 정상에 올린 에릭 클랩튼의 외적 조력이 상당한 구실을 했다. 하지만 무엇보다 결정적인 요인은 ‘노 우먼 노 크라이’의 성공이었다. 1974년 앨범 〈내티 드레드〉의 수록곡으로 처음 발표되었던 이 노래는 이듬해 7월 벌어진 전설적인 런던 라이시엄 극장 공연의 실황 녹음으로 최상의 격찬을 받았다.

‘노 우먼 노 크라이’는 밥 말리가 트렌치타운에서 보낸 과거를 회상하며 만든 노래다. “우리가 가진 좋은 친구들과 우리가 잃은 좋은 친구들”을 떠올리며 “이 위대한 미래에도 우리는 우리의 과거를 잊을 수 없습니다”라고 얘기하는, 서글프지만 결연한 외유내강의 진혼곡이다. 말리는 이 노래의 저작권을, 기타 연주를 가르쳐준 멘토이자 거처를 제공해준 은인이었으며 궁극적으로는 필생의 친구였던, 빈센트 포드에게 줌으로써 곤궁한 시기의 기억을 스스로 보상하기도 했다. 인민의 영웅다운 행보였다.

고로, 노래 제목의 의미는 ‘노 우먼, 노 크라이’ (여자가 없으면 울 일도 없다)가 아니라 ‘노, 우먼, 노 크라이’ (여자여 울지 말아요)가 맞다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



크라프트베르크의 〈아우토반〉(1974년) ~ 전자음악 역사를 다시 쓴 23분

양차 대전을 치르며 독일이 파괴한 것은 물질적인 가치뿐만이 아니었다. 유럽의 문화적 전통에도 막대한 피해를 가져왔다. 독일은 스스로 가해자였을 뿐만 아니라 최대의 피해자이기도 했다. 유럽 내에서도 독보적이었던 독일의 음악적 전통이 명맥을 잃어버렸다는 점에서 특히 그랬다. 같은 시기에 미국의 대중음악이 구대륙을 휩쓸고 음악적 판도를 바꿔놓았다는 사실은 그 여파가, 비록 복잡한 연관성으로 얹혀 있기는 했지만, 얼마나 현격한 것이었는지를 드러낸다.

미국은 1차 대전 이후 재즈를, 2차 대전 이후 로큰롤을 각각 유럽에 이식하며 대중음악의 세계화 시대를 열었다. 그 틈바구니에서 독일은, 한스 아이슬러와 쿠르트 바일 같은 마이스터들의 노고에도 불구하고, 현대음악과 대중음악 사이의 연결고리를 새로운 전통으로 수렴하는 데 실패했다. 그 결과, 1960년대 중반에 이르기까지 독일이 대중음악사에 남긴 흔적이라곤 엘비스 프레슬리의 군 복무지였으며 비틀스의 무명 시절 근거지였다는 호사적 일화들뿐이었다. 이른바 ‘크라우트록’이 등장한 배경은 이처럼 황량했다.

크라우트록은 60년대 중반에서 70년대 중반까지 독일 음악계의 대세를 주도했던 경향을 가리키는 말이다. 독일을 비하하는 표현의 크라우트와 록 음악의 합성어라는 사실에서 알 수 있듯, 영미의 주류 평단은 그것을 철저하게 ‘독일적’인 것으로 간주했다. 아방가르드와 미니멀리즘 등 고전음악 전통의 현대음악 실험에다 사이키델릭 록과 전자악기 등의 대중음악적 가능성을 결합함으로써 구체화시킨 독일산 하이브리드라

는 것이었다. 크라프트베르크는 그 속에서 탄생한 돌연변이의 진화형태였다.

크라프트록이 비로소 독일 대중음악의 정체성을 발현한 현상이었다면, 크라프트베르크는 마침내 그것을 세계 시장에 각인한 존재였다. 크라프트록이 음악적 혁신에도 불구하고 대중적 성과 없이 쇠퇴하던 70년대 중반, 크라프트베르크는 노선 변경을 선언한 네 번째 앨범 〈아우토반〉을 통해 독보적 밴드로 거듭났다.

‘발전소’를 의미하는 밴드 이름에 내재하던 테크놀로지 지향적 태도가 신시사이저와 드럼머신과 보코더(음성변환장치) 등의 전자적 방법론과 만나면서 전대미문의 음악적 혁신을 낳았던 것이다. 비평가 토비 크레스웰이 “대중음악의 새로운 팔레트”였다고 평한 타이틀 트랙 ‘아우토반’은 바로 그 변혁의 상징이다.

‘아우토반’은 무엇보다, 인간의 목소리마저 기계적으로 왜곡시킴으로써 노래에 대한 개념을 뿌리부터 뒤흔들어놓았다는 점에서 충격적인 시도였다. 게다가 23분에 육박하는 오리지널 버전을 4분짜리 싱글로 편집한 작업이나, 그렇게 압축된 버전이 빌보드 차트 상위권에 오르는 대중적 성공을 거둔 과정 또한 놀랍기는 마찬가지다. 크라프트베르크가 이후 일렉트로닉 음악 전반에 미친 막대한 영향력은 그렇게 구체화하기 시작했던 것이다. 비평가 맷 스노에 따르면 ‘아우토반’은 현대사회의 물질적 병리에 대한 예언이기도 했다. “테크놀로지가 제공하는 동력과 여유를 축복하는 동시에, 반복 행위와 통제 불능의 어렴풋한 불안감을 조종자의 입장에서 내색한다”는 것이다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



레너드 스키너드의 〈프리 버드〉(1974년) ~ 운명의 극적인 아이러니

상식의 금기를 넘나들었던 코미디언 레니 브루스는 “미국 사회에서 감히 남부 사투리의 억양을 지키고자 하는 사람은 즉각적으로 불신을 받는다” 고 주장한 바 있다. 그래서 “수많은 배우들과 정치인들이 그것을 최소화하거나 지우려 노력했다” 는 것이다. 남북전쟁 이후 고착된 남부의 반동적 이미지가 주류 사회에서 어떻게 받아들여지는가를 지적한 말이었다. 그러므로 1970년대 입구의 언저리에서 불쑥 치솟은 ‘서던 록’ 의 열기는 미국인들 스스로에게 사뭇 당황스럽기까지 한 것이었다.

그것은 모순적인 상황이기도 했다. 주지하다시피, 오늘날 전세계가 향유하는 대중음악의 뿌리는 미국 남부의 토양에서 생장한 것이기 때문이다. 서던 록을 특징하는 음악적 요인들만 봐도 그렇다. 컨트리 앤 웨스턴과 리듬 앤 블루스의 원형을, 즉흥성과 비중의 측면에서 재즈에 비견할 솔로 연주와 함께 담아낸 하드 록 사운드가 그것이다. 익숙한 전통의 충실한 재연과 다름없다는 점에서, 서던 록이라는 분류 자체가 새삼스러운 일이었던 셈이다. 비평가 존 코바치가 지적한 바대로, 서던 록이라는 명칭은 남부 사람들이 내세운 브랜드가 아니라 다른 지역에서 붙인 꼬리표였다. 골 깊은 불신감으로 아로새긴 ‘주홍글씨’ 였다. 그래서 비평가 조 패토스키는 “70년대의 서던 록 신화는 순진한 낙관주의와 지방색, 그리고 윌리엄 포크너의 소설이나 테네시 윌리엄스의 희곡 정도는 간단히 추월해버린 불가피한 비극성으로 점철되어 있었다” 고 분석했던 것이다.

레너드 스키너드는 서던 록이 탄생시킨 최대의 스타였고, ‘프리 버드’ 는 그들을 상징하는 노래였다. 그래서 관객들은 항상 공연의 막바지에 ‘프리 버드’ 를 연호했고, 레너드 스키너드는 언제나 이 노래를 커튼콜 후의 마지막 연주로 남겨두었다. 오리지널 버전 자체가 9분을 넘는 대곡인데다 공연에서는 15분을 전후한 확장 버전으로 연주된 이 곡에서, 압권은 세 대의 리드 기타가 작열하는 솔로 연주 파트에 있다. 시간만 허락한다면 영원토록 폭주할 것처럼 경합하는 연주자들의 전면전은 일렉트릭 기타의 카타르시스를 최대치까지 증폭시킨다.

‘프리 버드’ 는 1977년 10월20일, 레너드 스키너드 멤버 세 사람의 목숨을 앗아간 비행기 사고를 통해 더욱 유명해졌다. ‘자유로이 나는 새’ 와 ‘추락한 비행기’ 의 반어적 대비였던 때문이다. 레너드 스키너드가 당초 이 노래를 1971년 오토바이 사고로 세상을 떠난 듀언 올맨(서던 록의 원조 격인 올맨 브러더스 밴드의 기타리스트)에게 헌정했었다는 사실도 거기에 일조했다. 서던 록이 타고난 출신 성분의 비극적 은유

에 대한 체현이었을까? 그 결과 오늘날 ‘프리 버드’는 운명의 극적인 아이러니를 상징하는 라이트모티프(특정한 인물·사물·감정 등을 상징하는 동기)로 남았다. 하긴 노랫말조차 그 어떤 죽음에 부쳐 어색함이 없다.

“오늘 내가 여기서 떠난다고 해도 / 당신은 여전히 나를 기억할 건가요? ...더 이상 모든 것이 예전 같을 수는 없을 겁니다 / 나는 지금 새처럼 자유로우니까요.” 문득, 스스로 목숨을 버릴 수밖에 없었던 누군가 떠오른다. 부디 영면하시길.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



브루스 스프링스틴의 〈본 투 런〉(1975년) ~ 노동계급이 낳은 미국 록의 ‘메시아’

1975년 10월27일, 미국 미디어 업계에 작은 사건이 벌어졌다. 양대 시사주간지 〈타임〉〈뉴스위크〉가 동시에 같은 얼굴을 표지 모델로 삼은 것인데, 관건은 그들 커버스토리 속 인물이 유력 정치인도 거물 경제인도 아닌 일개 록 뮤지션이었다는 사실이다. 게다가 그는 막 스타덤에 올라서기 시작한 참이었다. 음악 산업의 변방 뉴저지의 촌놈 브루스 스프링스틴이 엘비스 프레슬리와 비틀스도 이루지 못한 진기한 기록의 주인공으로 대중음악사 복판에 등장하던 날의 풍경이다.

그는 갑자기 돌출한 변수처럼 보였다. 앞서 발표한 두 장의 앨범으로 변변치 않은 성적만 확인했을 뿐인

신출내기가 순식간에 모든 언론의 스포트라이트를 받는 가장 뜨거운 스타로 거듭났으니까. 하지만 속내를 들여다보면 얘기가 다르다. 스프링스틴은 1960년대 후반부터 오랜 기간 꾸준한 활동을 이어오고 있었다. 열정적인 라이브 콘서트로 지역시장에서 작지만 단단한 명성을 구축해왔고, 비평가들의 찬사를 받으며 주류 시장으로 입지를 넓혀왔던 것이다. 존 랜도는 1974년 봄 진작에, 대중음악 비평사상 가장 유명한 문장 가운데 하나를 그에게 헌정한 바 있다. “나는 로큰롤의 미래를 보았다. 그 이름은 브루스 스프링스틴이다.” 그렇게 무르익은 기운이 세 번째 앨범 〈본 투 런〉의 발표와 때를 같이 하면서 폭발하는 불꽃으로 솟아오른 것이었다.

비평가 제임스 밀러는 그의 벼락같은 등장을 “음악적 메시아의 출현”으로까지 묘사하기도 했다. 데이비드 보위가 창조해낸 가상의 록스타 캐릭터인 ‘지기 스타더스트’에 빗대, 스프링스틴은 “구원자를 가장한 존재가 아니라 진짜 구원자였다”는 것이다. 그런 판단의 근거에는 급격한 비대화로 위기를 맞은 70년대 음악 산업에 대한 성찰이 자리하고 있었다. 로큰롤이 본래 가치를 잃고 주류 시장의 ‘공산품’으로 전락해가던 상황을 되새긴 것이다. 한편으로, 당대를 지배한 영국산 록 음악에 대해 미국적 자존심을 일깨웠다는 의미도 함께 담고 있었다. 거칠지만 순수하고, 새로우면서도 전통적인 스프링스틴의 음악에서 미국의 비평가들은 아메리칸 로큰롤의 부활 가능성을 발견했던 것이다.

세 번째 앨범의 동명 타이틀 트랙인 ‘본 투 런’은 초기 스프링스틴 음악의 정수다. 데뷔 이후 줄곧 천착해온 미국적 가치에 대한 주제의식이 뜨거운 응어리를 토해내는 듯한 목소리에 고스란히 담겨 있다. 고속도로를 질주하는 자동차에 현실 극복의 이상을 투영하는 특유의 어법으로, 노동계급 젊은이들의 현실을 통해 아메리칸드림의 좌절과 개척자적 탈출을 노래하는 보통사람들의 찬가. 그래서 관객들은 스프링스틴을 ‘노동계급의 영웅’이며 ‘보스’라고 불렀고, 비평가들은 그의 음악에 미국적 본질로서 ‘하트랜드(Heartland) 록’이라는 애정어린 꼬리표를 달아주었던 것이다.

평범한 영웅의 위대한 도전을 허망하게 쫓아버린 우리의 실패를 기억할 일이다.



퀸의 〈보헤미안 랍소디〉(1975년) ~ 음악 혼과 기술의 위대한 합창

1970년대 중반은 대중음악사의 춘추전국시대였다. 음악적 다양성이 1960년대의 이념적 병목을 통과하면서 붓물을 터뜨렸다. 하드 록, 프로그레시브 록, 싱어-송라이터 계열을 필두로, 블루스 록과 서던 록, 펑크(Funk)와 디스코, 거기에 펑크(Punk)와 뉴 웨이브까지. 거대화와 세분화가 동시에 진행된 음악 시장의 현상은 그런 양상의 원인이자 결과였다.

그런 측면에서 당대의 아이콘적 지위는 단연 퀸의 것이었다고 해야 옳다. 레드 제플린처럼 육종하면서도 데이비드 보위만큼 컬러풀했던, 퀸은 그 모든 것인 동시에 그 어느 것도 아닌 존재였기 때문이다.

너무 유명한 탓에 아주 간단하게 소개되곤 하지만 실상, 퀸은 한마디로 설명할 수 없는 밴드다. 음악적 다채로움부터 실존적 아이러니까지, 그 복잡성은 유례를 찾기가 힘들다. 당대의 평단이 당황했던 것도 당연하다. 대중음악사를 통틀어 그들만큼 호평과 혹평이 극단적으로 엇갈렸던 경우는 없다.

퀸은 신성한 미스터리보다는 복잡한 페르소나였고, 그 산물로서 앨범 〈어 나이트 앳 디 오페라〉는 다양성의 집합이라기보다는 일관성의 분열이라고 할 작품이었다. 그리고 ‘보헤미안 랍소디’는 그 핵심을 응축한 ‘매그넘 오퍼스’ (최고 걸작)였다.

‘보헤미안 랍소디’는 무엇보다 독창적인 구조의 노래다. 템포와 코드가 각기 다른 다섯 개의 독립적인 악장을 하나의 완결된 악곡으로 결합시킨 구성은 전대미문의 것이었다. 아카펠라 형태의 인트로(도입부)를

시작으로, 발라드와 오페레타와 하드 록의 형식을 차례로 넘나든 끝에, 수미쌍관 격인 아우트로(종결부)가 6분 가까운 연주 시간의 대미를 장식한다.

비평가 토비 크레스웰은 “(상이한 두 곡을 결합하여 파격적 실험을 선보였던) 비틀스의 ‘어 데이 인 더 라이프’가 한끼 식사라면, ‘보헤미안 랍소디’는 푸드코트의 뷔페와 같다”고 비유했을 정도다.

다층적 메타포와 다양한 고유명사가 난무하는 노랫말의 의미도 종잡을 수 없기는 마찬가지다.

널리 알려진 ‘사형수의 독백’이라는 주장은 기실 평면적 해석에 불과하다. 곡을 만든 보컬리스트 프레디 머큐리는 비밀을 안고 세상을 떠났고, 나머지 멤버들은 그의 뜻에 따라 언급을 회피하고 있다. 진실은 아마도 욕망과 죄의식, 죄와 벌, 현실과 환상 사이 어딘가에 있을 것이라는 추측뿐이다.

‘보헤미안 랍소디’는 기술과 예술의 동거를 보여주는 전범이기도 하다. 오페레타 부분의 거대한 합창을 멤버들의 음성만으로 구성했다는 것이 단적인 예다. 그것은 무려 180여 회의 오버더빙(중복녹음)을 거쳐 음역대별로 축조한 ‘소리의 벽’이었다. 이 노래의 홍보를 목적으로 제작한 영상이 현대적 뮤직비디오의 원조로 자리매김했다는 사실도 그렇다. 단순히 연주 장면들을 편집하는 차원을 넘어, 음악의 본질을 영상의 언어로 묘사하고자 했던 대담한 시도의 성과물이었던 것이다.

시종일관 쿼에 대해 적대적이었던 음악지 <롤링 스톤>조차 “사랑하지 않을지언정 존경하지 않을 수 없다”고 밝힌 까닭이다. 물론 결과론이지만, 대다수 대중은 열렬히 사랑하는 쪽을 택했다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



이글스의 〈호텔 캘리포니아〉(1976년) ~ ‘낭만적 서부’ 현실과 마주서다

미국 캘리포니아는 기회의 땅이었다. 미식축구팀의 이름(‘포티나이너스’)으로 여전히 자취를 남기고 있는 19세기 중반의 골드러시 이래, 1930년대 대공황의 시대였던 2차 대전 이후 ‘풍요의 시대’ 였건 관계없이, 꿈을 찾는 사람들로 날마다 팡창중이었다. 요인은 무엇보다 캘리포니아의 천혜 자연, 자원 조건이었다. 거기에 할리우드의 존재감 또한 한몫을 했다. 스튜디오들이 줄지어 들어서기 시작한 1910년대 이후 할리우드는 캘리포니아에 대한 ‘낭만적 서부’ 의 환상을 부추긴 상징적 이미지로 고정되었던 것이다. 낙관주의와 이상주의가 이곳의 문화적 토양으로 자리잡은 배경들이다.

대중음악사에 기록된 캘리포니아의 흔적이 말하는 바도 마찬가지다. 최초의 독자적인 서부 스타일이었던 서프 음악과 뉴욕 프로테스트의 유토피아적 대응 함수였던 사이키델릭 록은 온전히 ‘캘리포니아적’ 이 데올로기의 산물이었던 것이다. 그러므로 ‘개인주의의 70년대’ 에 들어 로스앤젤레스가 처음 뉴욕을 제치고 한시나마 음악 시장의 판세를 주도했던 일은 결코 우연이 아니다. 바야흐로 이상이 이성을 누른 시대였고, 캘리포니아는 시대의 중심지였다. 그리고 당대 최고 인기 밴드로서 이글스는 ‘서부 시대’ 의 아이콘이었다.

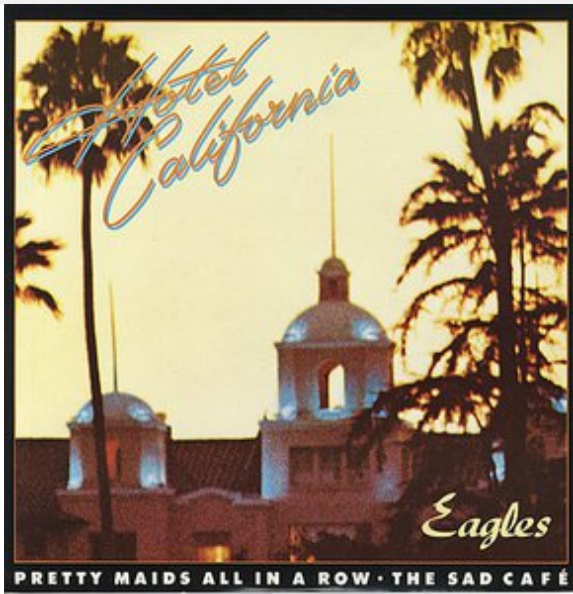
이글스의 오리지널 라인업에 캘리포니아 출신이 한 사람도 없다는 사실은 시사적이다. 쾌락주의를 차이트가이스트(시대정신)로 삼은 태도 또한 이글스가 ‘캘리포니아 드림’ 의 구현이었다는 점을 명백히해준다. 그러므로 미국 건국 200주년에 발표한 ‘호텔 캘리포니아’ 를 통해 이글스가 성공 신화의 정점에 이르렀다는 사실은 얼핏 아메리칸드림의 ‘시적 정의’ 처럼 보이기에 충분했다고 해도 과언이 아니다. 그러나 그것은 오해였다. 뒷날, 레이건의 공화당이 브루스 스프링스틴의 ‘본 인 더 유에스에이’ 를 미국 찬가로 오인했던 것과 마찬가지다.

‘호텔 캘리포니아’ 발표 전만 해도 이글스에 대한 평단의 시선이 곱지만은 않았다. 대표적으로 비평가 로버트 크리스트고는 그들이 “오직 교외 지역의 부유한 중상류층에 의해서만 실현되어 왔던 충족의 판타지” 를 선전하고 있다고 비판한 바 있다. ‘호텔 캘리포니아’ 는 그러한 비판적 견해에 대한 자기성찰의 결과였다. 이 노래에서 캘리포니아는 더는 달콤한 약속의 땅이 아니다. 보컬을 담당한 돈 헨리는 이 노래가 “순수의 상실과 영광의 퇴색에 관한 것” 이며 여기서 “캘리포니아는 미국을 축약한 소우주” 라고 밝힌 바 있다. 노랫말의 마지막 구절처럼, “원하면 언제든 나갈 수는 있지만 결코 떠날 수는 없는” 캘리포

니아라는 이름의 욕망과 신기루를 “돌아와 거울 앞에 선 태도”로 마주 선 것이다.

더불어 ‘호텔 캘리포니아’는 당대의 트렌드(포크 록과 컨트리 록)에 안주하던 이글스가 음악적 혁신을 이룬 지점이기도 하다. 저 유명한 기타 솔로 파트에서 드러나듯 이글스는 이 노래를 통해 하드 록의 요소들까지 포용해냄으로써, 이후 저니와 하트 등을 통해 정형화하는 ‘웨스트 코스트 사운드’의 원형을 제시했다. 이제 캘리포니아는 결코 전과 같을 수 없었다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



도나 서머의 〈아이 필 러브〉(1977년) 마돈나 전에 ‘디스코 여왕’ 도나가 있었다

디스코는 총체적인 현상이었다. 그것은 음악의 장르였고 춤의 종류였을 뿐만 아니라 춤추는 장소를 아우르는 명칭이었다. 에세이스트 찰스 패너티의 표현처럼, 사람들은 “디스코(텍)에서 디스코에 맞춰 디스코를 댄다.”

디스코는 또한 논쟁적인 문화였다. 1970년대 후반 인기의 절정기에조차 주류 바깥에서 주류와 충돌했다. 흑인, 노동 계급, 동성애자 등 사회적 소수의 도피적 하위 문화에서 출발한 디스코는 태생부터가, 중산층 백인 중심 사회의 엘리트주의로 웃자란 록 이데올로기에 대한 인종적, 계급적, 음악적 대립항이었기 때문

이다.

요컨대, 비평가 캐럴 쿠퍼는 “1970년대 들어 팝 음악의 과거사에 존재했던 문화적, 상업적 아파트헤이트가 다시 컴백했다”고 지적하고 “거기서 디스코가 나타났다”고 덧붙였다.

디스코의 정치적 특이성은 음악적 특수성과 결합하면서 더욱 쟁점적인 것이 되었다. 디스코는 솔과 펑크의 지류라는 점에서 흑인 음악의 전통과 맞닿아 있었지만, 동시에 춤추기에 특화된 음악으로 ‘개발’되었다는 측면에서는 완전히 다른 속성을 가지고 있었다. 음악적 감수성보다 유희적 기능성을 강조한 것이다. 초창기 디스코가 뮤지션이 아닌 프로듀서에 의해 주도되었고, 창조적 작품이 아닌 상업적 제품으로 간주되었으며, 보컬리스트의 역할 또한 스타성을 잠재한 프론트맨이 아니라 익명성을 담보한 세션맨에 불과한 것으로 인식되었던 근원적인 이유가 거기 있다. 대중음악의 보편적인 창작 과정에 상치하는 방식이었던 것이다.

그래서 비평가 톰 스머커는 “디스코의 미학과 그에 응답하여 발전한 음악”이 “기성적 록의 기준에 비춰 대안 없이 비인격화한 것들로 보였다”고 썼다. 도나 서머의 등장은 그 모든 것을 바꿔놓았다는 점에서 충격적이었다.

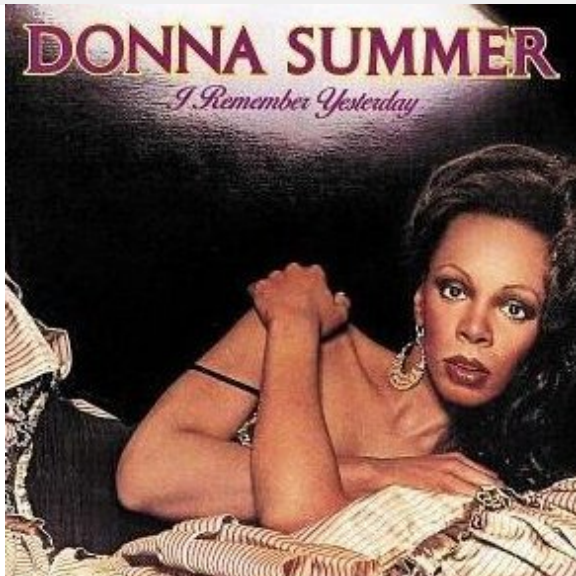
도나 서머는 디스코 시대의 최초이자 최대 스타였다. 디스코가 음악적 혁신일 수 있다는 사실을 입증해 보임으로써 자타공인 ‘디스코의 여왕’이자 당대의 디바로 등극했다. 서머는 무엇보다, 굽이치는 리듬위를 넘실대는 육감적인 보컬로 디스코의 쾌락적 사운드에 인간적 희열을 불어넣었다. ‘아이 필 러브’를 극적으로 만든 구조적 요인도 마찬가지다.

이 노래는 모든 연주 부분에서 실제 악기의 사용을 배제하고 신시사이저의 기계음만으로 완성시킨 최초의 대중음악 히트곡이었다. 오로지 도나 서머의 보컬만이 실연이었던 것이다. 그런 측면에서 ‘아이 필 러브’의 성공은 최고의 디스코 프로듀서로 꼽히는 조르조 모로더의 파격적 접근방식에 힘입은 바 크다고 할 것이었다.

미국 흑인 여성 서머와 이탈리아 백인 남성 모로더가 독일에서 만나 활동을 시작했다는 배경도 흥미 이상의 의미가 있다. 미국 문화의 변두리에 머물던 디스코가 유럽 시장에서 성공을 거둔 끝에 본국으로 역수입된 과정은 그것의 정치적, 음악적 특이점과 상호 영향 관계에 있었기 때문이다. 디스코와 록의 요소를 결합한 마이클 잭슨과 마돈나의 방법론, 그리고 전자악기를 전면에 부각시킨 신스팝의 사운드 등 1980년대를 지배한 경향들의 원형은 바로 그 과정에서 파생한 산물이다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



디스코 옷 걸친 유로팝 ‘미국 정복’ ~ 아바의 〈댄싱 퀸〉(1976년)

“비틀스 이래 가장 성공한 대중음악 스타”로 꼽히던 전성기에조차 그룹 아바의 위상이 불완전할 수밖에 없었던 이유는 전적으로 미국 시장에서의 열세 때문이었다. 차트 기록만 봐도 알 수 있다. 1974년 ‘유로비전 송 콘테스트’ 그랑프리를 차지한 노래 ‘워털루’로 세계 무대에 데뷔한 이래 마지막 정규 앨범 〈더 비지터스〉(1981)를 발표하고 해체할 때까지, 아바는 영국에서 9곡의 넘버원 싱글을 포함해 19곡의 톱텐 히트를 기록했다. 그리고 초기 두 장을 제외한 나머지 모든 앨범을 차트 정상에 올렸다. 반면, 같은 기간 미국에서는 겨우 4곡이 톱텐에 진입했고 그중 단 한 곡만이 차트 정상에 섰을 뿐이다. 앨범 차트 기록은 더욱 초라하다. 넘버원은커녕 톱텐에도 근접해보지 못했던 것이다.

그런 측면에서 음악전문지 〈크림〉의 분석은 주목할 만하다. “대부분의 유럽 청소년들에게 로큰롤 혁명은 1950년대 일어난 일이 아니라 1963~64년 사이 비틀스를 통해서 나타난 것이었다. 그 결과 유럽 (대중)음악은 현격하게 탈흑인음악적으로 남았다. 이것은 한편으로 크라우트 록의 발전을 의미했고, 다른 한편으로 아바(의 존재)를 의미했다.” 대중음악의 보편적 양식이 미국 문화에서 비롯했으며 그 근간에 흑인음악의 뿌리가 있다는 사실에 비춰, 유럽 대중음악이 탈중심적이며 그 산물은 미국인들의 취향과 거리가 있다

는 의미다.

아바의 전기 작가 칼 망누스 팔름의 해석 또한 비슷하다. 그는 ‘팝송’을 의미하는 독일어 ‘슐라거’가 일반적으로 ‘이지 리스닝’과 동의어로 간주된다는 점을 들며 유럽 대중음악의 속성이 미국의 그것과 근본적인 차이가 있음을 지적했다. “미국 재즈 혹은 리듬 앤 블루스의 억양을 제거한” 스타일, 이른바 ‘유로팝’의 정체를 가리킨 것이다. 유로팝의 전형이자 정수로서 아바의 음악이 미국 시장에서 어려움을 겪은 이유다. 비평가 로버트 크리스토키는 아바를 향해 “우리의 적을 만났다”고 썼는데, 그들의 높은 음악적 성취와 미국에서의 낮은 대중적 성과를 함축하여 보여주는 정황적 사료라고 할 것이다.

‘댄싱 퀸’의 성공이 특별한 의미를 갖는 이유도 바로 그런 정황 때문이다. 주지하다시피, 이 노래는 유럽은 물론 미국 차트 정상까지 정복한 아바의 최대 히트곡이다. 영미권 출신이 아닌 대중음악인으로 이처럼 거대한 국제적 성공을 거둔 예는 없었다는 점에서 ‘댄싱 퀸’은 아바를 진정 위대한 팝 밴드로 격상시킨 결정적인 동인이었다. 오죽하면 〈크림〉은 1976년을 ‘아바의 해’로 선포했을 정도다.

‘댄싱 퀸’에서 아바는 디스코의 요소를 차용함으로써 대서양의 양안 사이에서 합의점을 도출해냈다. 조지 매크레이의 히트곡 ‘록 유어 베이비’(1974)에서 당대의 트렌드였던 디스코의 가능성을 발견했고, 그것을 유로팝의 공식에 화학적으로 대입한 것이다. 즉각적으로 인지되는 선율과 걸 그룹 스타일의 풍요로운 하모니를 결합하고, 고전적인 실내악 앙상블과 현대적인 신시사이저 음향을 혼합한 방식도 마찬가지다. ‘댄싱 퀸’은 무엇보다 절충적 실용성의 승리였다. 요즘 우리 곁을 떠도는 일방적 실용과는 분명 다른 느낌이다.

 PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



사운드트랙 새 역사 쓴 ‘디스코 해방구’ ~ 비지스의 〈스테잉 얼라이브〉(1977년)

표면적인 양상만으로 영화 〈토요일 밤의 열기〉의 가치를 오늘에 공감하기는 힘들다. 작금의 기준에 비추자면 한물간 음악과 촌스런 패션으로 가득한 이류 영화로 보일 뿐이다. 요컨대, 〈토요일 밤의 열기〉에 생명력을 부여한 것은 그 주제의 보편성이다. 인생의 희망과 현실의 좌절로 교직해낸, 현대 사회의 생존 문제에 직면한 ‘젊음의 초상’을 그린 내러티브가 시대를 초월하는 현재성을 담지하는 덕분이다. 여기서 디스코는 시대 상황의 배경막이자 당대 청춘의 소통구로 제시된다.

〈토요일 밤의 열기〉가 대중음악 비평가의 원고를 기초로 만들어졌다는 사실은 그래서 의미심장하다. 디스코의 의미에 대한 객관적 접근이 바탕을 이루고 있기 때문이다. 1976년 6월 7일치 〈뉴욕 매거진〉에 실린 비평가 닉 콘의 13쪽짜리 르포가 그 바탕이었다. ‘새로운 토요일 밤의 집단 제의’라는 제하의 기사에서 그는 뉴욕 브루클린의 이탈리아 이민 3세대 노동 계급 젊은이들을 매개 삼아 디스코가 상징하는 당대 대중문화의 표정을 생생하게 포착해냈다.

콘은 디스코에 열광하는 젊은이들이 “밥 딜런이 누구인지조차 기억 못하는” 새로운 세대라고 정의했다. 그리고 “도전의 여지가 거의 없는” 규격화된 인생을 사는 그들

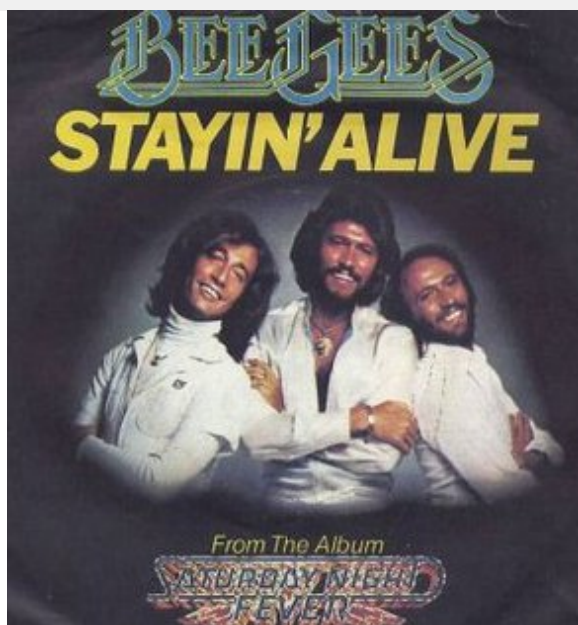
이 “일주일에 한 번, 토요일 밤에 거대한 해방의 순간을 맞아 분출한다”고 덧붙였다. 1950년대의 로큰롤과 1960년대의 사이키델릭이 그랬던 것처럼, 청년 문화와 하위 문화의 집대성인 동시에 새로운 문화적 주체들의 탈출구로서 디스코가 그때 거기 있었다는 것이다. 거물급 음반 제작자로 뮤지컬과 영화에까지 손을 뻗치기 시작하던 로버트 스틱우드도 기사의 내용에서 상업적 잠재 가치를 발견한 것은, 그러므로 결코

우연이 아니다. 스틱우드의 매니지먼트에 소속되어 있던 비지스가 영화 음악에 참여한 것 또한 마찬가지로 필연이었다.

비지스는 탈고도 되지 않은 시나리오 초안만 읽고 일주일 만에 다섯 곡을 만들었다. 뉴욕 거리를 걷는 주인공(존 트래볼타)의 이미지와 함께 영화 서두를 장식하는 노래 ‘스테잉 얼라이브’는 그들 가운데 하나였다. 주인공의 경쾌한 발걸음에 생동감을 부여하는 리듬과 “도시의 정글에서 살아남기”를 얘기하는 노랫말은 〈토요일 밤의 열기〉의 핵심을 요약한 것이었을 뿐만 아니라, 당시 음악적으로나, 대중적으로나 침체 상태였던 비지스의 변신 의지와 생존 투쟁을 반영한 것이기도 했다. 결과적으로, ‘스테잉 얼라이브’의 엄청난 성공이 놀라움을 자아낸 이유도 거기 있었다. 주류 백인 밴드가 사그라지던 디스코 열풍에 마지막 절정을 선사함으로써 그 에너지를 완전연소시킨 의외성 때문이었다.

‘스테잉 얼라이브’의 성공은 〈토요일 밤의 열기〉를 그해 최고 흥행작으로 이끌었을 뿐만 아니라 수록 앨범을 사상 최대 판매량의 사운드트랙으로 자리매김하게 만든 원동력이었다. 그것은 또한 음악 업계에 새로운 수익 모델을 정착시킨 계기이기도 했다. 음악적 유행을 영화와 결합시키고 그 사운드트랙을 홍보 도구이자 수익의 원천으로 두루 활용하는 자본집약적 이윤극대화 전략이다. “상업적 성공의 새로운 표준”이었다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



코드 세개로 자본폭력 공격 ‘펑크 1세대’ ~ 라몬스의 〈블리츠크릭 밥〉(1976년)

음악적 형식이 아니라 개념적 실재로 우선했다는 측면에서, 펑크는 블루스와 닮은 점이 있다. 요컨대, 블루스가 ‘정서’ 라면 펑크(punk)는 ‘태도’ 다. 블루스가 억압적 현실에 대한 흑인 노예의 정서 속에 싹튼 것처럼, 펑크는 폭력적 자본을 향한 아웃사이드의 태도에서 발아한 것이었다. 내용을 담는 그릇으로서 형식의 문제는 그다음에 왔다. 블루스의 정서가 오랜 시간을 거쳐 12소절 기본 형식으로 정착한 것처럼, 펑크의 태도는 분방한 실험 속에서 3코드의 단순한 패턴으로 귀착했다. 다른 점이 있다면, 블루스의 12소절 형식은 창안자를 특정하기 어려운 반면에 펑크의 3코드 전형은 원조가 명확하다는 사실이다. 라몬스가 바로 그 주인공이다.

라몬스는 1970년대 중반 미국 뉴욕의 ‘시비지비’ (CBGB) 클럽에서 데뷔한 펑크 1세대 가운데 하나다. 패티 스미스, 딕테이터스, 토킵 헤즈, 텔레비전, 블론디, 수어사이드 등과 함께 주류 음악계의 흐름과는 철저히 무관하거나 역행하는 사운드를 실험했다. 주목할 것은, 라몬스를 포함한 그들이 처음부터 펑크라고 불린 것은 아니라는 사실이다.(뒷날 각각 비평가와 만화가로 이름을 새기게 되는) 렉스 맥닐과 존 홀름스트롬이 조악한 인쇄물의 팬진을 발간하며 〈펑크〉란 이름을 붙인 것을 계기로, 시비지비 클럽의 반주류적 뮤지션들을 아우르는 총칭으로서 펑크가 통용되기 시작했다. 음악적 동류가 아니라 대안적 연대의 의미였던 것이다. 그들 사이의 공통점은 오직 태도에 있었다는 방증이다.

실제로, 그들 각자의 스타일은 천차만별이었다. 비평가 존 새비지에 따르면, 당시만 해도 펑크는 “거기 속하는 그룹들의 숫자만큼이나 많은 상이점을 내포하고 있었다.” “라몬스의 만화 같은 속성, 토킵 헤즈의 사립학교 학생 같은 태도, 수어사이드의 적대적 방식, 블론디의 험뎁대는 1960년대 팝 스타일, (텔레비전의 창단 멤버인) 톰 벌레인과 리처드 헬의 세기말적 퇴폐의 낭만주의” 까지 각양각색 스타일이 공존하고 있었다는 것이다. 라몬스가 발표한 첫 싱글이자 데뷔 앨범의 오프닝 트랙으로서 ‘블리츠크릭 밥 (Blitzkrieg Bop)’의 음악사적 의미가 돋보이는 이유도 거기 있다. 당대 다양한 양상들이 ‘뉴 웨이브’라는 개념으로 분화하면서 그들의 직선적이고 단순한 3코드 양식이 펑크의 전형으로 부각되기 시작했기 때문이다.

2분 남짓 짧은 연주시간 내내, ‘돌격전’이라는 제목 그대로, 시종일관 질주하는 이 노래는 라몬스 사운드의 표본이다. 거칠고 조악한 리프에 이어지는 “헤이! 호! 레츠 고!”라는 외침은 뒷날 라몬스를 상징하는 캐치프레이즈로 자리잡기도 했다. 어딘가 어설픈 보이는 이미지와 실없게 들리는 노랫말도 그렇다. 비평가 톰 카슨은 펑크의 문자적 의미가 “무법자로 행세할 만한 자신감도 없는 절망적인 낙오자”를 가리

키는 것이라며, “라몬스는 자신들의 그런 면을 포장하기는커녕 스스로 부적응자임을 찬양했다” 고 썼다. 거기에는 “섬뜩하고 짜릿한 위트가 있었다” 는 것이다. 그런 의미에서 라몬스의 펑크는 로큰롤의 반항이 기성을 거스르는 즐거움에 있다는 사실을 다시금 일깨운 각성제에 다름 아니었다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



반정부 구호로 펑크 이데올로기 확립 ~ 섹스 피스톨스의 〈아나키 인 더 유케이〉(1976)

1976년 12월 1일, 런던 ‘템즈 텔레비전’의 매거진 프로그램인 ‘투데이’에서 방송 사고가 발생했다. 이날 출연한 신인 록 밴드가 말썽이었다. 진행자와의 언쟁 가운데 욕설을 포함한 방송 금지용어들을 무더기로 쏟아냈던 것이다. 다음날 영국의 모든 신문이 이 사건을 비난하는 기사를 게재했다. 〈데일리 미러〉는 “천박함과 흥포함”을 헤드라인으로 내걸었는데, 그것은 뒷날 이 밴드에 대한 다큐멘터리 영화의 제목(〈더 필스 앤 더 퓨리〉, 2000)으로 고스란히 사용되었다. 문제의 밴드는, 이미 그 이름부터 선정적인, 섹스 피스톨스였다.

‘템즈 텔레비전’ 사건은 섹스 피스톨스의 악명을 전국적으로 알리는 데 효과적으로 작용했다. 뿐만 아니라 대도시를 중심으로 진동하기 시작한 펑크 록의 현상적 실체에 미디어의 관심을 유도한 전환점이기도 했다. 이로써 1976년 9월 20일과 21일, 양일간 런던의 ‘100 클럽’에서 벌어진 페스티벌(‘100 클럽 펑크 스페셜’)로 첫 걸음을 내디딘 영국의 펑크 록 무브먼트는 건잡을 수 없는 광풍이 되어 불어 닥치

기 시작했다. 미국에서의 그것과는 사뭇 다른 양상이었다. 영국의 정세 때문이었다.

1976년 영국 정부는 국제통화기금의 차관을 들여올 만큼 심각한 경제 위기에 빠져 있었다. ‘대영제국’의 명성은 퇴락하고 ‘유럽의 환자’라는 오명이 따라붙었다. 국제통화기금의 압력에 따라 공공부문의 지출을 대폭 삭감한 결과, 청년실업을 비롯한 사회 문제가 증폭되었다. “태양 아래 빈둥대는 젊은이들”(섹스 피스톨스의 노래 ‘홀리데이 인 더 선’)의 불만이 극에 달했음은 자명한 수순이다. 그것이 펑크 록의 인화성에 불을 놓았고, ‘아나키 인 더 유케이’는 도화선 역할을 했다.

‘아나키 인 더 유케이’는 섹스 피스톨스의 데뷔 싱글인 동시에 펑크 록 이데올로기를 확립한 전범으로 꼽힌다. 기실, 영국 최초의 펑크 록 싱글로 간주되는 것은 이 노래보다 한 달쯤 앞서 발표된 댄드의 ‘뉴 로즈’다. 그러나 이후 펑크 록에 끼친 영향이라는 측면에서 이 노래가 제시한 표준은 초유의 것이었다. 요컨대, ‘뉴 로즈’가 여자 친구를 소재 삼아 로큰롤의 오랜 관습에 천착했던 반면 ‘아나키 인 더 유케이’는 반기성의 태도를 반정부의 구호로 확장시킨 최초의 사례였던 것이다. 그 차이는 일렉트릭 기타의 굉음 사이로 터져 나오는 이 노래의 서슬 퍼런 첫 구절에서 이미 결정 나버린다. 보컬리스트 조니 로튼이 불쾌하게 거슬리는 빈정거림으로 “나는 반기독교주의자요 무정부주의자다”라고 선언한 순간이다. 이 노래를 선전하기 위해 만든 포스터 또한 충격적이기는 마찬가지였다. 누더기가 된 ‘유니언 잭’을 안전핀과 집게로 고정시켜 놓은 그 이미지는 이후 영국 펑크 록 무브먼트의 깃발로 곧추서게 된다.

이 노래의 발표 뒤 일주일 만에 섹스 피스톨스는 문제의 ‘템즈 텔레비전’ 사건을 일으켰다. 싱글을 발매한 레코드회사 이엠아이는 여론에 떠밀려 대국민 사과와 계약 해지를 발표할 수밖에 없었다. 록 음악의 하위 문화는 이때를 기점으로 영원히 바뀌었다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.





2007년 런던 방문 당시 찾았던 100클럽에 붙어 있던 Sex Pistols의 앨범 'Never Mind the Bollocks' 출시 30주년 기념공연 포스터...

역사상 가장 사랑받은 무명 펑크밴드 ~ 텔레비전의 <마키 문>(1977년)

펑크 록의 3분-3코드 형식은 그것의 아마추어리즘과 관계 깊다. 이른바 펑크 록의 에토스라는 ‘디아이와이’ (두 잇 유어셀프)의 태도가 가리키는 바다. 비평가 데이비드 브래킷은 펑크의 아마추어 미학이 “의도적으로 단순화시킨” 사운드를 강조했다고 지적한 바 있다. “록 음악을 가장 기본적 요소들로 해체하는 미니멀리즘” 이 방법론의 핵심이라는 것이다. 그런데 바로 이 지점에서 펑크 록에 대한 가장 큰 오해가 발생하곤 한다. 펑크 록은 반기교적이라는 믿음이다. 터무니없는 주장만은 아니다. 실제로, 대표적인 펑크 록 아이콘들인 시드 비셔스(섹스 피스톨스)와 리처드 헬(보이도이즈) 등은 연주도 거의 할 줄 모르는 상태에서 밴드 활동을 시작했다. 최초의 펑크 록 팬진 가운데 하나인 <스니핑 글루>는 심지어 “여기 세 개의 코드가 있다. 이제 밴드를 결성하자” 고 선언하기도 했다.

문제는 아마추어리즘을 마치 필요조건이라도 되는 것처럼 정당화하는 데서 기인한다. “의도적으로 단순화시킨” 사운드의 의미를 곡해하는 경우다. 요컨대, 관건은 연주력을 제한하는 데 있는 게 아니다. 연주력이 상상력을 제한하지 않도록 하는 데 있다. 기존 음악계와 기성 방법론으로부터 자유롭다는 사실이 중요한 것이다. 1970년대 중반 창조성의 위기에 빠진 대중음악계의 대안으로서, 펑크 록의 의의는 로큰롤의 활기와 열정을 되살릴 미디어라는 데 있었기 때문이다. 비평가 제임스 울콧이 뉴욕의 시비지비 클럽에서 시작된 최초의 펑크 무브먼트에 대해 “로큰롤의 원동력으로서 그 정신의 복원을 시도” 했다고 쓴 근거다. 그가 텔레비전이라는 밴드를 중요한 사례로 언급한 이유도 마찬가지였다.

텔레비전은 3분-3코드 형식으로는 도무지 설명할 도리가 없는 밴드다. 그들 데뷔 앨범의 타이틀 트랙인 ‘마키 문’은 마치 그것을 증언하기 위해 존재하는 노래처럼 보인다. 10분 40초에 달하는 연주 시간의 장대함이 그렇고, 두 대의 기타가 만들어내는 솔로 파트의 생경함이 그렇다. 이미 1974년께 완성해 놓았던 이 노래를 수년간 가다듬고 고쳐낸 끝에 앨범에 담았다는 사실은 또 어떤가? 밴드의 리더인 톰 벌레인은 연주 능력이 떨어진다는 이유로 창단 멤버인 리처드 헬과 결별했을 정도다. ‘마키 문’의 낯설지만 아름다운 선율은 펑크의 아마추어리즘이 무능력을 의미하는 게 아니라, ‘다른 능력’을 가리킨다는 것을 보여주는 가장 강력한 증거인 셈이다.

텔레비전은 펑크의 성지로서 시비지비 클럽의 역사에서 가장 먼저 등장하는 밴드이기도 하다. ‘컨트리, 블루 그래스 앤 블루스’의 이니셜을 조합한 이름에서 알 수 있듯, 애초 펑크와는 아무 상관 없던 시비지비에서 공연을 시작한 최초의 밴드가 그들이었기 때문이다. 프랑스 상징주의 시인 베를렌(영어 발음으로 벌레인)의 이름으로, 존 콜트레인의 프리 재즈를 일렉트릭 기타에 접목하고자 했던 톰 벌레인과 텔레비전은 그곳에서 펑크의 열린 가능성을 실험했다. 이후 시비지비에서 데뷔한 동료들과 달리 결코 대중적 성공을 누리지 못한 그들이 “역사상 가장 사랑받은 무명 밴드”(비평가 로니 새릭)로 기억되는 까닭이다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



핑크 무브먼트 젠더 장벽 허문 ‘한방’ ~ 엑스레이 스펙스의 〈오 본디지, 업 유어 스!〉(1977)

핑크 무브먼트의 대중음악사적 의의 가운데 하나는 젠더의 장벽을 허물었다는 데 있다. 오랫동안 남성 중심적 영역으로 남아 있던, 남근 숭배적 자의식을 특성이자 특권으로 포장하는 일조차 비밀비재했던 록 음악계의 관성을 거스르고 여성 뮤지션들이 전위로 나서는 현상을 본격화시킨 것이다. 변혁의 동인은 핑크 구성원들의 동질감에서 비롯했다. 국외자와 소수자의 연대가 가져온 부수적인 효과였던 셈이다. 당대에 불어닥친 페미니즘 문화운동은 그런 흐름의 가속화에 한몫을 했다.

여성 뮤지션들의 약진은 영국에서 더욱 두드러지게 나타났다. 뉴욕의 핑크 무브먼트를 주도했던 패티 스미스, 데비 해리(블론디), 티나 웨이머스(토키нг 헤즈) 등의 존재감이 자극제가 되었음은 말할 나위 없다. 그러나 영국적 상황의 아이러니가 더욱 크게 작용했다. 비평가 조이 프레스의 말마따나, “핑크 이전의 영국 로큰롤은 실질적으로 여성이 전무한 사막” 과도 같았기 때문이다. 런던의 핑크 무브먼트에서 여성의 역할이, 뉴욕의 경우와 달리, 음악계 외부에서 내부를 향해 이동하는 양상을 띤 것을 봐도 그렇다. 섹스 피스톨스의 매니저 맬컴 매클래런의 파트너로서 핑크 패션을 창안하다시피 했던 디자이너 비비언 웨스트우드와, 핑크 무브먼트의 페미니즘적 속성을 가장 먼저 의제화했던 화가 겸 작가 캐럴라인 쿤의 역할은 그래서 주목할 만한 것이었다. 영국 최초의 여성 핑크 로커들이 팬덤의 소산이라는 사실도 마찬가지다. 18살 나이에 엑스레이 스펙스를 결성한 소녀 메리언 엘리엇은 그들 가운데 하나였다.

엑스레이 스펙스는 3년 남짓한 활동 기간에 단 한 장의 정규 앨범만을 남기고 단명했음에도, 영국 핑크 록의 역사에 가장 두드러진 흔적을 남긴 밴드 가운데 하나로 꼽힌다. 무엇보다 강렬한 개성과 독자적 시각으

로 시대를 앞섰던 덕분인데, 거기서 결정적인 구실을 한 주인공이 바로 보컬리스트 메리언 엘리엇이었다. 여성으로서의 자각에 더해 소비자로서의 인식까지 메시지에 담아내고자 했던 그는, 대량소비 문화와 그것의 인공적 속성을 상징하는 폴리 스타이렌을 예명으로 삼음으로써 펑크의 반자본적 윤리를 진화시켰던 것이다. 싸구려 플라스틱 장난감에서 밴드 이름을 빌린 목적도 물론, 같은 이유였다. 엑스레이 스펙스의 데뷔 싱글 ‘오 본디지, 업 유어스!’ 는 것처럼 현대적인 문제의식이 만들어낸 매니페스토에 다름 아니었다.

여성에 대한, 물질에 의한 “속박은 집어치워” 라고 외치는 ‘오 본디지, 업 유어스!’ 의 주장은 색소폰을 전면엔 내세운 생경한 사운드의 실험을 통해 더욱 신선한 이미지를 획득할 수 있었다. 16살 여고생으로 엑스레이 스펙스에 합류한 로라 로직의 연주였다. 비록 이 노래를 처음이자 마지막으로 남기고 결별하긴 했지만, 스타이렌과 로직의 협연은 펑크 무브먼트에서 여성 파워의 성장을 상징하는 이정표로 남기에 충분했다. 생각건대, 언론소비자 주권 운동이 범법행위 취급을 받고 국가인권위원회의 위상이 심대한 위협을 받는 지금 여기의 상황은 이 노래의 가치가 여전히 유효함을 말하는 것처럼 보인다.

i PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



격렬한 ‘양손 태핑’ 헤비메탈 구원하다 ~ 밴 헤일런의 ‘이럽션’ (1978)

펑크 무브먼트는 그야말로 눈 깜짝할 사이에 음악계 전체의 흐름을 뒤바꿔놓았다. 그러나 혁명이 급진적이었던 만큼 반성과 반동의 역풍도 거셌다. 내부적으로는 펑크 무브먼트의 탄생과 함께 시작된 세포분열이 왕성한 진행을 보였는데, 이미 1978년쯤에 그 이념과 태도와 양식에 따라 포스트 펑크, 뉴 웨이브, 노

웨이브 등으로 흐름이 분기한 상태였다. 더욱 주목할 것은 외부적 요인이었다. 메시지보다 사운드를 선호하는 기성 록 지지자들의 불만이 높아지면서 음악업계의 위기의식 또한 상승하고 있었던 것이다. 돌파구가 필요했다. 헤비메탈의 부활은 그러한 분위기가 산출해낸 반작용의 결과물이었다.

당시 헤비메탈 계열 역시 자극이 필요했다. 1970년대 중반까지 전성기를 보내면서 자아도취와 매너리즘으로 침체를 자초한 상황이었기 때문이다. 일군의 젊은 영국 밴드들이 이른바 ‘뉴 웨이브 오브 브리티시 헤비메탈’을 기치로 등장한 배경도 거기에 있었다. 새로운 스타가 절실했다. 다만, 헤비메탈의 구원자가 캘리포니아의 조그마한 교육도시 패서디나에서 등장하리라고는 누구도 기대하지 못했다. 네덜란드 태생의 형제 알렉스와 에드워드를 주축으로 하는 밴드 밴 헤일런이었다.

밴 헤일런의 데뷔는 충격이었다. 무엇보다 기타리스트 에드워드 밴 헤일런의 연주 때문이었다. 양손 태핑 혹은 라이트 핸드 주법이라 일컬어지는 그의 주특기는 왼손으로 현을 누르고 오른손으로 그것을 지판 위에 직접 때려 누르는 생경한 방식이었다. 왼손으로 코드를 짚고 오른손으로 그것을 통기는 연주의 기본 원리를 뒤엎은, 기타와 피아노의 하이브리드처럼 보이는 그의 연주는 일렉트릭 기타의 사운드와 이미지를 동시에 바꿔놓은 혁신이었던 것이다. 물론, 이전에도 양손 태핑을 구사한 연주자들은 있었다. 그러나 밴 헤일런만큼 빠르고 격렬하게 프레이즈를 펼쳐낸 이는 없었다. 그래서 〈기타 월드〉지는 그를 무대 위의 존재감만으로 모든 연주자를 주눅들게 만든다는 점에서 “지미 헨드릭스 이래 최초이자 최후의 기타리스트”라고 평가했다. 한 곡만으로도 충분하다고도 했다. 밴 헤일런의 데뷔 앨범에 수록된 1분 42초짜리 연주곡 ‘이럽션’이 그것이다.

헤비메탈의 날카로움과 바흐 선율의 우아함을 낚설고 현란한 테크닉으로 결합해낸 ‘이럽션’은 제목 그대로 “용암을 분출하는” 활화산 같은 연주였다. 비평가 피트 브라운과 에이치피 뉴퀴스트는 그것이 “심장마비 환자를 재생시킨 전기충격” 같았다고 했다. 그리고 밴 헤일런의 등장을 통해 당대가 “(일렉트릭) 기타의 황금시대”가 되었다고 덧붙였다. 실제로, 에드워드 밴 헤일런의 기타 혁명은 전방위적인 것이었다. 요컨대 그는 ‘브라운 사운드’라 불리는, 에릭 클랩튼의 ‘우먼 톤’과 함께 일렉트릭 기타 역사에서 가장 뛰어난 음색을 창조해냈다는 평가를 받는다. 자신이 연주할 기타를 스스로 제작(사진)함으로써 그런 독자적인 사운드를 만들어냈다는 점도 특기할 만한데, 그의 ‘프랑켄스트랫’은 브라이언 메이(퀸)의 ‘레드 스페셜’과 함께 가장 유명한 자작 악기이기도 하다. 그것은 ‘디아이와이’ 에토스가 핑크의 전유가 아님을 입증한 사례였다. 전대의 기타 영웅들인 척 배리와 지미 헨드릭스도 그랬다. 따지고 보면 로큰롤은 언제나 그랬다.



흑인 사회 안은 ‘힙합 라임’ 대중과 조우 ~ 슈거힐 갱의 〈래퍼스 딜라이트〉(1979년)

힙합은 지난 30년 동안 가장 괄목할 만한 성장을 보여준 대중문화 현상 가운데 하나다. 게토 지역 흑인들의 전유물로 간주되던 양상이 어느덧 인종과 국가의 경계를 뛰어넘는 전지구적 청년문화로 자리매김한 것이다. 그런 측면에서 힙합은 블루스와 리듬 앤 블루스가 걸었던 노정을 반복하고 있다고 해도 과언이 아니다. 즉, 흑인문화적 특성의 반영이었고 백인 주류가 간과한 틈새로부터 나타났으며 궁극적으로는 시대를 주도하는 음악적 경향으로 부상했다는 것이다. 그러므로 이제 슈거힐 갱의 ‘래퍼스 딜라이트’를 매미 스미스의 ‘크레이지 블루스’ (1920)에 비견한들 어색한 일이 아니다. 최초의 블루스 히트곡으로서 ‘크레이지 블루스’의 가치를 인정하는 만큼, 최초의 힙합 히트곡으로서 ‘래퍼스 딜라이트’의 의미 또한 평가해야 하는 시대가 도래했다는 것이다.

‘래퍼스 딜라이트’가 최초의 힙합 레코드였던 것은 아니다. 평자에 따라서는 길 스콧헤론이나 라스트 포이츠 등의 음반을 먼저 꼽기도 한다. 슈거힐 갱이 최초의 힙합 뮤지션이었던 것은 더욱 아니다. ‘힙합의 아버지’로 일컬어지는 디제이 쿨 허크는 이미 1960년대 말부터 왕성하게 활동하고 있었다. 그러나 대중성에 관한 한 ‘래퍼스 딜라이트’와 슈거힐 갱의 성과에 근접한 사례는 전에 없었다. 이 노래는 싱글

차트에서 히트곡의 기준선인 40위권을 돌파한 최초의 힙합 넘버였다. 대부분의 백인들에게 랩이 여전히 생경한 표현 방식이었음을 고려하면 놀라운 기록이라고 하지 않을 수 없다.

좀더 주목할 것은 이 노래가 아르앤비(R&B) 차트에서 정상을 정복했다는 사실이다. 디스코에 대한 반감이 극에 달해 있던 당시 상황을 고려할 때, 흑인 음악의 양상에 중요한 전환점이었다고 할 것이기 때문이다. 실제로, 1979년 7월 12일 미국 프로야구단 시카고 화이트삭스의 홈구장에서는 ‘디스코 파괴의 밤’이라는 행사가 벌어져 관련 음반들을 파쇄하는 해프닝이 있었다. 당대의 펑크 무브먼트가 디스코에 대한 혐오를 상당 부분 동력으로 삼고 있었다는 배경을 봐도 그렇다. 힙합의 부상은 흑인 음악의 새로운 대안이었던 것이다. ‘래퍼스 딜라이트’가 같은 해 발표된, 디스코 시대의 마지막 걸작인 시크의 ‘굿 타임스’를 샘플링한 곡이라는 점은 그래서 상징적인 시사성마저 내포하고 있다.

‘래퍼스 딜라이트’는 음악적 형식으로써 힙합의 진화를 보여주는 증거라는 점에서도 괄목할 만하다. 무엇보다 래퍼의 역할을 전면에 내세웠다는 점이다. 제목부터가 그렇다. 주지하다시피 힙합의 현대적 스타일은 랩을 담당하는 엠시와 사운드를 만드는 디제이가 결합한 창작 프로세스에 있는데, 슈거힐 갱의 등장 이전까지만 해도 디제이의 몫이 훨씬 중요한 것으로 간주되곤 했다. 비평가 크레이그 워너의 말마따나, 역사적으로 “래핑은 흑인문화 내부에서 전혀 새로운 것이 아니었기” 때문이다. 하지만 슈거힐 갱은 세 사람의 엠시를 내세워 흑인 사회 내부의 목소리를 정련된 라임으로 옮겨놓음으로써 랩의 수준을 상승시켰다. ‘래퍼스 딜라이트’는 힙합의 새로운 문법이 대중과 본격적으로 조우한 계기였던 것이다.



PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



‘포스트펑크’ 시대 연 암울한 사랑노래 ~ 조이 디비전의 〈러브 윌 테어 어스 어파트〉(1980)

조이 디비전이란 이름을 다루는 일은 조심스러울 수밖에 없다. 나치 독일의 강제수용소에서 운영했던 강제매춘 부서를 가리키는 말이기 때문이다. 아우슈비츠의 생존자가 수인번호(카-체트닉 135633)를 필명 삼아 펴낸 체험소설 〈더 하우스 오브 돌스〉(1955)에서 폭로한 사실이다. 거기서 이름을 차용한 록 밴드라니, 일제의 군대위안부 만행을 기억하는 우리로선 결코 가볍게 받아들일 수 없는 명명이다. 논란은 당연하다. 그러나 그럼에도 불구하고, 혹은 그렇기 때문에 조이 디비전이라는 록 밴드는 숙고와 의문의 대상이라고 할 것이다. 무엇보다 그들은 낙인 같은 이름을 머리에 새기고 혁명 같은 음악을 가슴에서 뽑아낸 존재였다. 밴드 이름이 킬러라고 해서 멤버들이 살인자들은 아닌 것처럼, 조이 디비전 또한 네오-나치 따위는 아니었다. 그랬다면 유투의 보도처럼 ‘정치적으로 올바른’ 인물이 공공연히 그들을 추앙한다고 밝힐 수는 없었을 게 분명하다. 이를테면 조이 디비전이란 이름은 ‘불편한 사실’ 이고, 조이 디비전은 그런 사실들을 들춰낸 불편한 밴드였던 것이다.

조이 디비전은 펑크의 허무주의를 극단까지 밀어붙였다. 그 추진력은 보컬리스트 이언 커티스로부터 나왔다. 심각한 우울증과 간질을 앓고 있던 그가 염세적인 관점으로 인생을 보았음은 놀랄 일이 아니다. 하지만 그런 내적 상흔을 타자화시킨 노랫말로써 조이 디비전을 당대의 수많은 아류들과 차별화시킨 측면은 괄목할 만한 것이었다. 비평가 사이먼 레이놀즈는 그가 “인간성의 무한한 비인간성에 대한 숙고를 즐겼다”고 평했는데, 밴드 이름도 결국은 그런 태도의 산물이었다. 커티스가 심지어 스스로에게도 끊임없는 의구심의 눈초리를 보냈으며, 그것이 종래 그를 자살로 몰아간 요인이었다는 사실도 그렇다. 비평가 그레이 일 마커스의 말마따나 그는 “펑크의 허무주의를 개인적으로 체화한” 장본인이었다. 본격 활동을 펼친 기간이 채 2년도 안 되는 인디 밴드가 대중음악사에 거대한 흔적으로 남을 수 있었던 저력 역시 거기 있었다. 커티스 사후 한 달 만에 공개된 싱글 ‘러브 윌 테어 어스 어파트’는 그 모든 것의 결정체였다.

조이 디비전의 최초이자 최후의 히트곡인 ‘러브 윌 테어 어스 어파트’는 역사상 가장 암울한 사랑노래 가운데 하나다. “죽음이 우리를 갈라놓을 때까지” 함께하기를 맹세한 결혼 생활이 결국 “사랑이 우리를 갈라놓고 말 것”이라는 결론을 향해 추락하던 상황을 묘사한, 커티스의 공개 유언장이었다. 주목할 것은, 모든 관계의 종말을 예견했던 이 노래가 새로운 관계의 실마리를 이끌어냈다는 사실이다. 음악적으로

이 노래는 베이스가 리드하고 키보드가 동조하는 어두운 사운드를 통해 이른바 ‘고딕 록’의 방법론을 제시함으로써 포스트펑크의 실험을 대표하는 상징으로 떠올랐다. 지역적으로는 고향 영국 맨체스터의 반골적 음악 전통을 정립하는 데 기여했으며, 사적으로는 밴드의 남은 멤버들이 뉴 오더라는 새 이름으로 다시 설 수 있는 동력을 제공했다. 한 시대의 종말은 그렇게 새 시대의 시작으로 자리매김했던 것이다.

 PDF로 발행할 수 없는 형식입니다.



최초의 헤비메탈-펑크 록 크로스오버 밴드 ~ 모터헤드의 〈에이스 오브 스페이스〉(1980년)

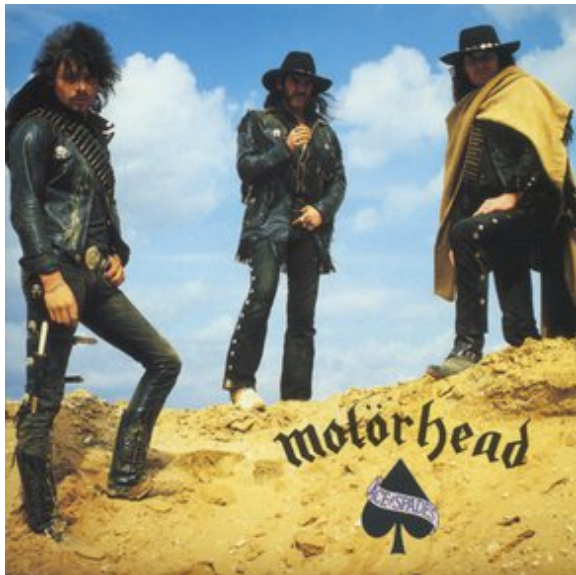
대중음악 장르는 그만의 하위문화를 동반한다. 그것은 스타덤이 만들어내는 밈(문화의 구성 요소)의 현상인 동시에, 팬덤이 구축해내는 연대 의식의 기반이다. 새로운 음악적 경향이 복장, 머리 모양 따위의 유행을 수반하는 양상이 쉬운 예다. 비평가 키스 네거스가 “음악 장르들의 내부 혹은 사이에서 일어나는 움직임이란 음악적 행위 이상의 사회적 행위다”라고 지적인 근거다. 하위문화의 파급력이 해당 장르의 생명력을 좌우하는 패러다임 또한 그것으로 설명할 수 있다. 대표적인 사례가 헤비메탈과 펑크 록이다. 젊음과 반항의 표상으로 일반화한 하위문화 코드들을 통해 유행의 부침을 넘나들며 생존할 수 있었다는 것이다.

여기서 흥미로운 것은 두 장르가 상호 대립적인 인자들을 강조함으로써 공생해 왔다는 아이러니다. 예를 들어 헤비메탈은 치렁치렁한 장발과 가죽 재킷을, 펑크 록은 빠죽빠죽한 단발과 티셔츠를 각각의 유니폼

삼아 서로의 차이를 명백히 했다. 음악적인 면도 마찬가지다. 물론, 볼륨에 대한 집착이란 측면에서 헤비 메탈과 펑크 록은 얼핏 유사해 보일 여지가 있다. 그러나 그 접근법에서는 완전히 달랐다. 비평가 스티브 왁스먼은 음량에 대한 헤비메탈과 펑크 록의 상반되는 가치관을 분석한 바 있다. 요컨대, 헤비메탈은 소리의 크기를 “압도적인 권력의 인식으로서 투사하고 전도하는” 반면에 펑크 록은 “사운드의 관습을 교란하여… ‘소음’을 만들어내는” 수단으로 인식한다는 것이다. 즉, 헤비메탈이 기존 질서의 체제를 강화하는 방향으로 움직인다면 펑크 록은 그것을 거부하는 역방향으로 작용한다는 의미다. 상호 대척적인 입지가 개별 생존의 요인이었다는 것이다. 모터헤드란 밴드의 등장이 혼란을 불러일으킬 수밖에 없었던 이유도 거기 있다.

모터헤드는 장르의 사생아와 같은 존재였다. 전례가 없었다. 비평가 스티브 왁스먼은 모터헤드가 “최초의 헤비메탈/펑크 록 크로스오버 밴드이거나, 적어도 그렇게 묘사된 최초의 밴드”라고 썼다. 게리 멀홀랜드는 그들이 “펑크 록과 헤비메탈, 그 각각의 최악(혹은 최선?)의 극단들을 뒤섞어 놓았다”고 평했다. 모터헤드는 장발에 가죽옷을 걸치고는 3분짜리 소음을 연주한 밴드였다. 전통적인 음향의 구성과 테크니컬한 기타 솔로 채움에서라면 헤비메탈이었고, 두어 개의 코드 사이를 질주하는 단순함과 정제되지 않은 질감에서라면 펑크 록이었다. 게다가 베이시스트이자 보컬리스트인 레미의 야수 같은 목소리에는 양자의 특성이 혼재해 있었다.

주목할 것은, 이후 대중음악의 크로스오버(혹은 퓨전) 경향이 본격화하면서 모터헤드의 포스트모던적 특성이 시대를 앞선 미덕으로 재평가받기 시작했다는 사실이다. 실제로, 80년대의 스래시 메탈과 90년대의 그런지 록에서 모터헤드의 흔적을 발견하기란 어렵지 않은 일이다. 모터헤드의 궁극적 찬가로 일컬어지는 ‘에이스 오브 스페이스’는 가장 유력한 표본이라 할 수 있다. 이런 경우 장르의 구분은 의미를 상실한다. 밴드의 말마따나 이건 “무엇보다 로큰롤”이고 “그저 로큰롤”이기 때문이다.



〈 한국팝 사건,사고 60년(1945~2005) 1부 (1945~1975) 〉

[한겨레] 대중음악 평론가 신현준씨와 이용우씨가 1945년부터 현재까지 한국 대중음악의 변천사를 사회적 맥락과 함께 격주로 풀어씁니다.

해방공간 ‘아메리카’ 의 얼굴

① 미군이 안겨준 ‘선샤인’ 과 ‘슈샤인’

‘해방 60년’ 이니 한국 대중음악도 ‘독립 60년’ 이 된 것일까. 1945년 일본의 패전과 더불어 1948년 남한 시공간에서 대중음악은 어떤 얼굴을 하고 있었을까. 우리의 통념대로 ‘패배적이고 자학적인’ 유행가, 즉 을까. 이후의 신산스러운 역사를 보았을 때 그랬을 것 같지만 천만의 말씀이다.



해방은 ‘귀향’ 의 시기이기도 했다. 수많은 사람이 고향으로 돌아왔고 : 았다. 귀향 뒤 이들의 운명은 제각각이었지만 가장 큰 성공을 거둔 사람은 ‘상하이에서 귀국한’ 이라는 경력이 꼬리표처럼 따라 다녔다. 그의 경 에노(上野) 음악학교 성악과 수학(1942) , ‘중국 도시들의 악극단과 나이 이에 정착(1943)’ , ‘일본군 위문공연을 했다는 이유로 귀향 중 베이징의 아 있다. 현인이라는 ‘중국인’ 같은 예명은, 한국인 본명인 현동주(玄東主) 때 창씨개명한 고토징(後藤仁) (혹자에 의하면 고토 히로시(後藤弘))이라 만들어졌다고 추측할 수 있다. 물론 추측일 뿐이지만, 그가 풍운아처럼 아

점을 느끼기에는 충분하다.

현인은 1947~8년께 무대에서 ‘신라의 달밤’ 을 부르고, 1949년에는 작곡가 박시춘에 의해 음반 취입이 0 퍼스타로 자리잡았다. 그렇지만 그는 대중가요를 부르기 전 외국곡들을 번안해서 부른 주역으로 더 유명 코 노래인 ‘베사메 무초’ 였고 이 낯선 외래의 선율은 익숙한 한국어 가사와 만나 대중의 귀를 파고 들었 같이 귀여운 아가씨 / 베사메 무초야 그대는 외로운 산타 마리아” 라는 노랫말을 지금 들으면 어이 없기는 뜻의 스페인어 ‘베사메 무초’ 가 여인의 이름으로 둔갑했으니 말이다. 하지만 요즘도 현인에 대해 “월드

했던 국민가수”라는 생뚱맞은 평이 나오고 있으니, 세상이 그렇게 많이 변한 것 같지는 않다.

그 당시는 ‘월드 뮤직’은 고사하고 ‘팝 뮤직’이라는 말도 없을 때였다. ‘재즈’나 ‘양곡(洋曲)’ 이런 재즈, 당시 말로 ‘쟈스(ジャズ)’의 기원은 1920년대 후반의 경성으로까지 거슬러 올라간다. 1940년대 서 일제가 재즈를 ‘적성국의 음악’이라는 이유로 금지시킨 일이 있지만, 1945년 이후 재즈는 전세계를 연결되어 한반도 여기저기의 ‘미군 구락부(club)’에서 흘러나왔다. 현인, 박단마, 박혜옥, 이인숙 등이 당고 있다.

그런데 ‘베사메 무초’가 재즈인가. 아, ‘쟈스’는 ‘재즈(jazz)’가 아니라, 외래 대중음악을 총칭하고, 칸초네, 맘보처럼 미국의 대중음악과 거리가 있는 음악들도 모두 ‘쟈스’에 포함되었다. 상송인 ‘고 불어 현인의 또 하나의 히트곡 리스트에 들어가 있는 것도 이상한 일만은 아니다. 용어의 교통정리가 되는

재즈 가수들이 히트시킨 ‘재즈곡’에는 위 두 곡과 더불어 ‘유 아 마이 선샤인’이 언급된다. 선샤인. C♯, 초콜릿, 씨레이션 등이 ‘선샤인’처럼 반짝반짝 빛나 보였기 때문에 이 곡이 더 인기를 끌었을 것인 할 것은 ‘당신(You)’만이 아니었다. 몇 년 뒤의 일이지만 박단마가 불러 히트시킨 ‘슈샤인 보이’ (이서래를 들으면 분단과 전쟁으로 이어지면서 ‘해방’이 무색해지는 과정의 한 단면을 읽을 수 있다. 한국보다 샤인 보이’나 ‘긴자 캉캉 무스메(긴자의 캉캉 걸)’라는 노래가 히트를 기록했으니 ‘미군의 점령’이라 나 혼동스럽고 모순된 것이었음에 틀림없다.

한 가지 더. 몇 년 전 영화 ‘신라의 달밤’이 히트했을 무렵 평양발 통신이 하나 내려 왔다. 내용인즉슨 부터 존재했던 곡이고, 원제는 ‘인도의 달밤’이라는 것이다. 노랫말이 엉뚱하게 바뀐 것은 작사가 조령이라고 한다(〈한겨레〉, 2001년 7월19일치). 물론 이때가 처음은 아니었고, 북한은 오래 전부터 이 문제를 제기 하지만 1940년대를 보내면서 ‘신라의 달밤’의 원작자와 연관된 ‘북한’라는 기호는 ‘대한민국 국민’인의 경력에 등장하는 ‘도쿄(일본)’와 ‘상하이(중국)’도 마찬가지로 기억에서 점차 삭제되어 갔다. 더 갈수록 미군이라는 물리적 권력 뿐만 아니라 ‘아메리카’라는 상징적 권력이 더욱 강해져 갔다. 이 권력의 적인 것이었다.

신현준/대중음악 평론가 (2005-05-18)

“음악에는 만능선수” 김해송

②남에서도 북에서도 잊혀진 ‘조선 짜스의 귀재’

현인, 박단마 등이 부른 ‘베사메 무초’ ‘슈샤인 보이’ 같은 곡이 ‘진짜 재즈’가 아니었다면, 한국에서 ‘자스’는 ‘짜통’이었는가. 꼭 그렇지만은 않았다. 여기서 ‘복습 겸 예습’으로 잠시 시간을 거슬러 가보자. “오색찬란한 네온사인 속으로 흘러나오는 짜쓰... 썬티멘탈한 류행가의 멜로디에 33년의 세모는 그 기분을 심각케 하였다” “근대 음악의 꽃이요 경쾌무비한 조률(調律)로서 흥분과 감격을 한업시 주게 되는 짜스” “대중오락의 인기를 독차지하다십히 하는 짜스의 경쾌하고도 유모어한 리듬.” (차례로 <매일 신보> 1933년 12월 29일치, 1937년 1월 20, 22일치)

‘1930년대에 이미 조선어로 창작된 재즈가 음반화되었을 정도’란 말이 실마리가 될 수도 있을 것이다. 그런데 그 흔적은 어디 있을까. 최근의 흔적부터 뒤져보자. 2004년 인디밴드 ‘3호선 버터플라이’의 곡 ‘김포 쌍나팔’에 샘플링 되기도 했고 1999년 영화 <해피 엔드> 사운드트랙에 통째로 실려 많은 이들을 놀라게 했던 ‘청춘계급’이 있다. 들어보면, ‘새삼스럽게 웬일일까’하는 의문에 앞서, 그 시절 이미 스윙 재즈를 소화한 ‘조선 자스’가 존재했다는 사실에 놀라움을 느끼기 바쁠 것이다. 뿐만 아니라 블루노트를 쓴 ‘다방의 푸른 꿈’ (이난영 노래)이나 만요(漫謠)와 재즈 스타일이 만나는 ‘एं터리 대학생’ (김장미 노래)은 ‘청춘계급’의 스윙이 우연이 아니란 점을 ‘귀’로 확인해 준다.

앞서 언급한 곡들은 모두 1938~39년께 발표된 창작곡으로 ‘조선 자스’의 여러 층위를 보여준다. 동일한 작곡가의 작품이란 공통점도 있다. 누굴까. 당시 “짜스의 귀재(鬼才)” “음악에는 만능선수”란 평을 받았지만 한반도에서 오랫동안 잊혀진 인물, 김해송이다. 남쪽에서 그의 이름은 ‘목포의 눈물’로 유명한 가수 이난영의 ‘남편’으로 호명되는 게 일반적이었다. 1950~60년대 국제적으로 활약한 김 시스터즈의 ‘부친’으로 일부 거론되기도 했다. 그나마 영화 <태극기 휘날리며>의 들머리에 쓰여 화제가 된 ‘오빠는 풍각쟁이’ (김해송 작곡, 박향림 노래)로 부각되기도 했지만, 실제 김해송은 누구의 남편이나 부친, 코믹한 노래의 작곡자 그 이상이었다.



김해송은 1930~40년대 조선 대중음악계에서 천재적인 존재였다는 게 당대를 경험한 이들의 공통된 증언이다. 1911년 평안남도 개천에서 출생한 김해송은 1935년 오케(OKEH) 레코드의 연주단에 들어가 본격적인 활동을 벌였으며 1936년부터 작·편곡가, 가수, 하와이안 기타 연주자로 두각을 나타내기 시작했다. ‘연락선은 떠난다’ ‘울어라 은방울’ ‘역마차’ (이상 장세정 노래) ‘울어라 문풍지’ (이난영 노래) ‘선창’ (고운봉 노래) ‘화류춘몽’ (이화자 노래) 등을 히트시켜 인기 작곡가의 반열에 올랐고(작곡자로는 본명인 김송규를 더 많이 썼다), ‘개고기 주사’ ‘모던 기생 점고’ 등을 불러 가수로서도 인기를 구가하였다.

현재 남아 있는 김해송의 레코딩은 작곡가, 가수로서의 면모를 보여주긴 하지만 한계 역시 뚜렷하다. ‘무대가 본령’이었던 그의 진면목이 남아 있지 않기 때문이다. 일제시대 최고의 흥행단체였던 오케 그랜드 쇼단과 조선악극단에서 그는 지휘자, 편곡가, 가수, 연주자로서 단연 돋보이는 존재였다. 1946년에는 백은선(무용가), 김정환(무대미술가, ‘김정향’이라는 이견도 있다)과 함께 KPK 악단(혹은 쇼단)을 설립해, 이난영, 장세정, 윤부길(가수 윤항기의 부친) 등 ‘울스타급’ 라인업과 함께 미군 구락부와 극장 쇼를 주름잡았다. 그는 민요, 라틴 음악, 트로트, 클래식, 1920~30년대 시카고 재즈 및 스윙 재즈를 자유자재로 넘나드는 음악 편곡과 연출로 일제시대 일본인과 해방 이후 미군들에게까지 극찬 받았다.

특히 김해송은 KPK에서 오페라 ‘투란도트’, ‘카르멘’, ‘로미오와 줄리엣’ 등을 원용해 뮤지컬을 실험한 무대 예술의 전위였다. ‘뮤지컬의 선구자’라는 평은 비단 어느 가요 평론가의 사견에 머물지 않는다. 김해송이 해방 후 대중음악협회의 창단총회에서 초대회장으로 선출된 점은 당시 그의 위상을 드러내는 ‘하나의 예’일 뿐이다. 그렇지만 그는 1950년 한국전쟁의 발발과 함께 남과 북 어디에서도 환영받지 못하는 존재가 되었다. 미군 공연에 적극적이었던 이유로 ‘납북’된 뒤 곧 생을 마감하였고(사망 과정

에는 여러 설이 존재한다), 그의 작품 대부분을 작사한 조명암, 박영호가 월북했고 그 역시 월북했다는 혐의로 남쪽에서 그의 작품 상당수가 금지되거나 다른 이의 이름을 달 수밖에 없었다. 지금도 우리에게 김해송이란 이름이 낯선 이유는 그 때문이다. 그런데 전쟁은 한 음악인의 목숨과 작품에만 영향을 끼친 건 아니었다. 모든 것을 바꾸기 시작했다.

이용우/대중음악평론가 (2005-05-25)

한국전쟁과 대중음악의 ‘분단’

③ 미아리와 테네시

한국전쟁이 대중음악, 나아가 대중문화 전반에 미친 영향은 어떤 것일까. 분명한 것은 전쟁이 휩쓸고 가면서 한반도는 서로를 ‘괴뢰’ 라고 생각하는 반쪽짜리 국민국가로 분단되었다는 사실이다. 이는 한 개인으로서 ‘도 아니면 모’ 식의 선택을 하지 않으면 안 되는 잔인한 상황을 낳았다. 즉, ‘반공 아니면 반제’ 였고, 중간은 없었다. 따라서 대중음악도 분단되었다.

이는 대중음악인 개개인이 ‘조선(북한)’ 과 ‘대한(남한)’ 을 선택했다는 차원을 넘어, 작품 속에 내면화되기 시작했다. 따라서 대중음악의 가사에는 다시 얼굴을 보지 않을 사람들이나 사용할 적대적 어휘와 표현이 등장하기 시작했다. 북한의 경우 사정이 어땠는지에 대해서는 아직도 ‘연구’ 를 할 수 없는 상황이라서 별다른 말을 할 수 없지만, 남한의 경우는 어느 정도 사정을 짐작할 수 있다.

이 시기를 상징적으로 보여 주는 두 인물을 꼽으라면 작사가 유희와 작곡가 박시춘이다. 논란은 있겠지만 서민의 애환을 잘 그려낸 드라마 작가이자 작곡가로 평가되는 대중문화계의 거인들이고, 이들은 이미 해방 공간에서 ‘신라의 달밤’ , ‘럭키 서울’ , ‘비 내리는 고모령’ 등을 합작했다. 박시춘이 작가로 활동했던 럭키 레코드에 유희가 한때 문예부장으로 근무했다는 사실이 두 사람의 각별한 연을 상징해 준다. 이 두 명이 1950년 가을 서울이 ‘수복’ 되어 재회한 자리에서 만들어낸 곡은 ‘진중가요’ 인 ‘전우야 잘 자라’ 였다. “전우의 시체를 넘고 넘어 앞으로 앞으로” 로 시작하여 ‘낙동강’ , ‘추풍령’ , ‘한강수’ , ‘삼팔선’ 이 차례로 등장하는 이 곡의 메시지에 대해서는 별도의 설명이 필요 없을 것이다.

두 인물은 그 외에도 전쟁을 소재로 한 곡들을 남겼다. ‘1·4 후퇴’ 를 배경으로 한 ‘전선야곡’ (발매는 1952년 5월께), 서울 환도를 배경으로 한 ‘이별의 부산정거장’ (1954년 8월께)이 대표적이다. 한국전쟁의 주요 고비 때마다 대중가요는 전쟁에, 즉 정치에 깊게 연관되었던 것이다. 그 외에도 박시춘은 해방공간에

서 ‘가거라 삼팔선’ (이부풍 작사/남인수 노래), 전쟁 막바지에는 ‘군세어라 금순아’ (강사랑 작사/현인 노래)를 작곡했고, 유호는 ‘대한민국 군가 넘버 원’ 이라고 부를 만한 ‘진짜 사나이’ 를 작사했다.

이런 경향이 두 인물에게 국한된 것은 아니었다. 한국전쟁기 그리고 그 직후 제작된 음반들에서 전쟁과 분단을 소재로 한 곡들을 찾기는 어렵지 않다. ‘꿈에 본 내 고향’ (박두환 작사/김기태 작곡/한정무 노래), ‘단장의 미아리 고개’ (반야월/이재호/이해연 노래), ‘판문점의 달밤’ (유노완 작사/이봉룡 작곡/고대원 노래), ‘삼팔선의 봄’ (김석민 작사/박춘석 작곡/김석민 노래) 등등…. 전쟁과 분단은 ‘한국 대중가요의 주조(主調)는 비탄과 탄식’ 이라는 세간의 편견을 더욱 고착시켜 버렸다.

따라서 2년 전 <반핵반김 자유통일 3·1절 국민대회>에 참석한 참전 용사들이 ‘전우야 잘자라’ 를 합창하면서 눈시울을 붉혔다는 보도를 보고 심난해 할 필요는 없다. 자의든 타의든 ‘자유대한’ 을 선택한 그 세대의 정체성에서 이런 가요가 중요할 수밖에 없었다는 사실을 확인하는 것으로 족할 것이다. 그렇지만 이 시기의 유행에 대해 쉽게 납득이 가지 않는 점도 있다.

다름 아니라 전쟁으로 생사가 엇갈리는 상황에서 비장하거나 구슬픈 분위기의 노래들뿐만 아니라 ‘샌프란시스코’, ‘아메리카 차이나타운’, ‘페르샤 왕자’, ‘홍콩 아가씨’ 같은 이국적 분위기의 곡들이 거의 동시에 히트했다는 점이다. 이 곡들의 작사가인 손로원에 대해서는 나중에 다시 말해야겠지만, ‘샌프란시스코’ 와 ‘아메리카 차이나타운’ 이 박시춘의 작곡이라는 사실은 지금 짚고 넘어가는 것이 좋을 것 같다.

이런 이국 취향의 곡들에 대해 ‘무의식적 욕망마저 서양화(미국화)되어 버렸다’ 는 것이 이제까지의 통설일 것이다. 그렇지만 이런 단정적인 평은 전쟁과 분단이라는 극단적 상황에서 형성된 정신적 구조를 단순화시켜 버린다. 전쟁 상황에서 서양, 특히 미국에 대한 막연한 동경의 기저에는 무정형의 욕망이 들끓고



□ 박시춘과 제자 금사향(왼쪽), 황금심(오른쪽).



있었다는 것을 놓치기 때문이다.

그렇다면 한국전쟁 기간 동안 가장 인기 있었던 미국의 팝 가수는 누구였을까. 한 명만 뽑으려면 단연 패티 페이지(Patty Page)일 것이다. ‘테네시 왈츠’, ‘체인징 파트너스’, ‘아이 웬트 투 유어 웨딩’ 등 그 우아한 3박자 리듬의 곡들이다. 2박자 트로트 리듬의 애달픈 가요와 3박자 왈츠 리듬의 우아한 팝송 사이의 거리는 ‘미아리’와 ‘테네시’의 거리와 비슷했다. 때로 아주 멀면 그게 더 큰 동경을 낳는다.

신현준/대중음악 평론가 (2005-06-01)

댄스홀 열풍과 김광수 · 엄토미

④ 헬 위 댄스?: 서울에 댄스홀을 허(許)하라

때는 1937년 벽두. 잡지 <삼천리>에는 총독부 경무국장을 수신자로 한 공개 청원의 글이 실렸다. 레코드사 문예부장, 배우, 다방 마담, 기생 등 당대의 ‘모던 남녀’들이 연명한 내용을 요약하면, ‘서울에 댄스홀을 허(許)하라’는 것. 당연지사 일축된 이 일은 식민통치와 ‘총력전 체제’가 심화하던 시기에 일어난 ‘언감생심’ 해프닝으로 보일지 몰라도, ‘구미(歐美)식 가무(歌舞) 공간’에 대한 욕망이 일찍이, 그리고 자연스레 발현되었음을 알린 ‘사건’이었다.

사건은 한국전쟁 직후, ‘피폐하고 겨를 없던 복구의 시기’에도 일어났다. 이번에는 탄원성 글 대신 두 가지 사건이 신문지상을 뜨겁게 달구었다. 하나는 1954년 한 신문에 연재된 정비석의 소설 <자유부인>. 사교댄스와 성 윤리에 대해 뜨거운 논란을 일으킨 이 소설은 인텔리의 사회 풍조 개탄이나 이중성과는 별도로 단행본 출간과 영화화로 이어지며 쾌조의 흥행을 구가했다. 다른 하나는 1955년 여러 지면을 뒤흔든 ‘희대의 카사노바’ 박인수 사건. 해군 장교를 사칭해 70여 여성들을 농락한 사건의 주인공은 ‘춤만 추고 나면 거의 다 마음대로 농락할 수 있었다’는 증언과 ‘법은 보호할 가치가 있는 정조만 보호한다’는 희세의 무죄 판결을 두고두고 회자시켰다.

이 두 사건은 선정주의적 보도와 논란, 성 윤리의 아노미 현상을 제거하면 사교댄스와 댄스홀 열풍을 배경으로 한다는 공통점이 있다. 선남선녀와 음악과 춤이 삼위일체로 만나니 ‘남녀상열지사’가 일어나지 않을 리 없었을 터. 하지만 문화면을 넘어 사회면을 강타한 당시의 센세이션이 ‘근엄한 척하기 일등’인 신문과 식자층에 의해 증폭되었음을 지적하는 건 중언부언에 가까울 것이다. 요즘도 심심찮게 보이는 ‘후

러치면서 팔아먹는' 수법에 기반했다는 점도 마찬가지.

그런데 1950년대 춤바람과 댄스홀 붐이 대체 어때했기에 세상을 발각 뒤집어 놓았던 걸까. 색안경을 벗고 보면, 대단했다는 게 공통된 증언이다. 해방 직후, 미쓰코시백화점(이후 동화백화점, 현재 신세계백화점)과 조지아백화점(이후 미도파백화점, 현재 롯데백화점 영플라자)에 대규모 고급 댄스홀이 개장했다. 1950년대에 들어 곳곳에 댄스홀이 우후죽순 들어서며 '댄스홀 춘추전국시대'가 펼쳐졌다. 과장을 보태자면, '무허가 교습소'에서 트레이닝을 마친 이들로 인산인해를 이루었던 셈.

그렇다면 1950년대 댄스홀을 뜨겁게 달군 음악은 어떤 것이었을까. 신나면서도 격조 있는 음악, 즉 재즈, 스탠더드 팝, 라틴 음악이 지배적이었다. 이는 이국적 가사와 정서가 등장하는 가요와 함께 탱고, 맘보, 차차차 등 라틴 '팝송'이 유행하던 현상과 무관하지 않았다. 이때의 주역으로는 김광수와 엄토미의 존재를 우선 거론하지 않을 수 없다.



김광수라면 '불세출의 가수' 배호의 외삼촌, '엄마야 누나야'의 작곡가로 기억하는 이들이 있을 것이다. 일제 강점 말기 일본에서 사쿠라이 기요시 탱고 밴드의 일원으로 활동했다고 알려진 김광수는 1940년대 후반부터 바이올린 연주자로 명성을 떨쳤고 이후 한국방송, 문화방송 등 방송국 악단장을 역임하며 경음악계에 큰 족적을 남겼다. 라틴 음악에 관한 한 최고로 평가받던 김광수 악단을 거친 이들은 연주자 노갑동, 최상룡, 김인배, 이봉조 등과 가수 현미, 이금희, 배호 등이 있다.

색소폰 및 클라리넷 연주자인 엄토미(본명 엄재욱)도 1940년대 말 이후 연주자와 악단 리더로 명성을 얻은 인물이다. 김광수와 마찬가지로 작곡, 영화음악, 방송국 악단 등에 두루 솜씨를 발휘한 엄토미는 부산 피난 시절 김광수, 박춘석(피아노)과 함께 '울스타 쇼' 활동을 하기도 했다. 김광수 악단이 라틴 음악의 선두주자였다면, 엄토미 악단은 재즈 연주에 일가견이 있었다. 엄토미가 영화배우 엄앵란의

숙부란 사실은 연예정보 이상은 아닐 테지만, 그가 은성살롱에서 무명 시절의 신중현을 종종 무대에 올렸다는 점은 신중현 바이오그래피의 한 대목 이상이다(김광수도 이 '당돌한 10대'를 무대에 데뷔시켜준 일화가 있다). '한국 록의 대부'로 일컬어지는 인물이 '당시 하늘 같은 분이였다'는 말로 엄토미와 김

광수를 회고하는 것도 가십 이상이다.

마라카스를 들고 악단을 지휘하던 김광수의 모습이나 잘 생긴 외모에 색소폰을 연주하며 악단을 리드하던 엄토미의 모습, 그리고 이 같은 전속 악단의 반주에 맞춰 양복을 말쑥하게 입은 남성과 한복과 고무신을 맵시 있게 차려입은 여성이 짝을 이루는 광경은 당시 댄스홀 붐에 관한 스냅 사진처럼 남아 있다. 그리고 이는 방송으로도 이어진다.

이용우/대중음악평론가 (2005-06-08)

‘방송국 전속가수’ 를 아십니까?

⑤ ‘라디오연속극’ 주제가. 히트곡이 되다

이쯤 해서 ‘해방 60년’ 을 맞아 대중음악의 굵직한 사건을 정리하겠다는 이 기획의 의도를 다시 한번 되짚어 보는 것도 괜찮을 것 같다. 그런 의미에서 중간은 생략하고, 60년 기간의 시작과 끝을 비교하면서 격세지감을 느껴 보자. 그러면 구호물자에 연명하던 나라에서 좌우지간 순원조국으로 바뀌고, 인구가 바글바글하던 나라에서 ‘출산을 세계 최저 수준’ 의 나라로 바뀐 모습이 대조적으로 나타날 것이다. 대중가요의 경우도 사정은 비슷해서 비탄과 탄식을 주조로 하던 ‘유행가’ 가 삶의 기쁨과 행복을 찬미하는 ‘K-pop’ 으로 바뀐 모습이 선명하다. 물론 지배적 형상이 그럴 뿐, 자세히 속을 들여다 보면 꼭 그렇지만은 않겠지만 말이다.

대중음악의 60년 사이의 변화에서 또하나의 대조적 이미지는 ‘방송’ 과의 관련이다. 현재의 대중음악의 지배적 형식이 ‘방송 출연’ 과 댄스 레아 댄 수 없다는 것은 새삼 강조하는 게 면구스러울 정도다. 다행이든, 불행이든, 언제부턴가 대중음악을 경험하는 지배적 방법은 ‘TV를 시청하는 것’ 이 되어 버렸다. 그렇다면 60년 전쯤에는 어땠을까. 가요평론가 고(故) 황문평의 증언을 들어 보자. “서울중앙방송국이 호출부호도 새롭게 HLKA로 되면서 음악 프로그램 포맷도 현대화되어갔다. 방송국에 전속경음악단을 두고 무대나 레코드에만 의존하던 종래의 가요 보급이 전파로 실리게 되었다”. 하나 더. “각 가정에 신속한 보도와 더불어 음악과 극 등, 교양과 오락을 더해서 즐거운 방송을 보내고 있는 H.L.K.A 서울 방송” (〈대한뉴스〉, 제 93호, 1956.10.)이라는 공보영화의 멘트도 함께 인용해 두자. HLKA나 서울방송이 현재의 한국방송과 연관된 것이라는 점, 그리고 당시에는 방송국이 한국방송밖에 없었다는 점을 짚어 두자.

방송국 전속경음악단은 그리 생소한 명칭은 아니다. 그런데 ‘방송국 전속가수’ 는 이제 아주 생소해져 버렸다. 당시는 마치 방송국 직원 모집하듯이 시험을 거쳐 가수를 모집했다고 하니 말이다. 이 제도는 1947년으로 거슬러 올라가서 송민도, 금사향, 원방현, 고대원 등이 초기의 방송국 전속가수로 이름을 올린 인물들로 기록되고 있다. 전쟁과 분단을 거친 1950년대 중반 이후에는 안다성, 권혜경 등이 다시 이름을 올리고, 그 뒤로는 인기가수의 경력을 이어간 사람들이다. 그 가운데 송민도, 안다성, 권혜경의 이름으로 이들의 노래의 분위기를 짐작할 수 있을 것이다. 악극단이나 댄스홀같은 ‘일반무대’ 에 올라가는 ‘판따라’ 와 달리, 격조와 품위가 있는 ‘방송무대’ 에 어울리는 인물들이다(물론 나는 ‘판따라’ 를 멸시하는 사람들을 멸시한다).



한국방송밖에 없던 시절 방송가요를 상징하는 곡을 딱 하나만 꼽으라면 1956년에 발표된 ‘청실홍실’ 일 것이다. 송민도와 안다성이 듀엣으로 노래하고,



안다성



송민도

‘시온성(詩溫城) 혼성합창단’ 이 뒤를 거든 이 곡은 그 뒤로 오랫동안 ‘결혼식 축하’ 로 애송된 곡이다. 이 곡의 기원을 추적하면 역시 지금은 거의 멸종된 문화형식이 발견된다.

이른바 라디오 드라마, 당시 용어로 ‘연속방송곡’ 이다. ‘드라마를 왜 텔레비전에서 하지 않고, 라디오에서 했을까’ 라고 물어보는 독자가 있다면, 그 사람은 아직 젊은 속에 속할 것 같다. 이유는 생략. 한편 ‘청실홍실’ 을 정윤희, 한진희 주연의 텔레비전드라마로만 기억하고 있는 사람이라면, 아직은 노년에

접어든 사람이 아닐 것이다.

각설하고 드라마 주제가인 ‘청실 홍실’ 은 라디오 전파를 통해 히트하는 대중가요의 전범이 되었다. ‘3박자의 리듬과 7음계의 멜로디’ 는 ‘2박자 리듬과 5음계 멜로디’ 를 벗어나도 대중의 사랑을 받을 수 있다는 새로운 길을 개척했고, 드라마 주제가이든 아니든 ‘방송전파를 타는 고품격 가요는 이래야 한다’ 는 하나의 전범을 만들어 냈다. 당시 발표된 ‘3박자 7음계’ 의 곡들 가운데 지금도 애창되고 있는 두 곡을 더 나열하면 기억이 더 선명해질 것이다. ‘산장의 여인’ , ‘나 하나의 사랑’ 등등.

‘청실홍실’ 의 작사가 조남사는 유호, 한운사와 더불어 방송 드라마 초기의 작가로서 이름을 날린 사람이고, 작곡가 손석우는 당시 한국방송의 대중가요 방송에서 지휘봉을 잡고 있었다. KPK 악극단의 기타 연주자였던 그는 피난 시절을 전후하여 ‘청춘고백’ (박시춘 작곡, 남인수 노래), ‘꿈 속의 사랑’ (중국 곡, 현인 노래) 등에서 사랑의 복잡한 심리를 묘사한 가사를 쓰면서, 가요 작가의 경력을 이미 시작한 상태였다. 패티 페이지의 ‘눈물의 월츠’ 의 한국어 작사도 그의 솜씨였다. 송민도를 ‘한국의 패티 페이지’ 라고 부를 수 있다면 자연스러운 일이다. 한편 역시 송민도가 노래한 ‘나 하나의 사랑’ 은 ‘청실홍실’ 이전인 1955년께 발표된 곡인데 이때는 당시로서 이례적으로 작사와 작곡을 모두 맡았다. 당시의 방송은 아직 걸음마 단계였지만, 방송을 새로운 무대로 했던 손석우의 활동은 이후 방송이 대중음악에 미칠 거대한 변화를 예고하는 것이었다.

신현준/대중음악 평론가 (2005-06-15)

맘보 · 차차차 · 탱고의 시대

⑥라틴 가요 열풍

탱고, 맘보, 차차차, 삼바 등의 라틴 음악은 한국에서 더 이상 낯설지 않다. 낯설기는커녕 이제 지겹다는 느낌이 들 정도다. 선풍을 일으킨 바 있다는 얘기가. 언제부터일까. 약 10년 전으로 거슬러 올라가면 라틴 유행의 자락을 붙잡을 수 있다. 설운도의 ‘다 함께 차차차’ (1993)를 비롯해, 발표 2년 뒤 지각 히트한 최백호의 ‘낭만에 대하여’ (1994) 등이 중장년층의 향수를 자극한다면, 신승훈의 ‘내 방식대로의 사랑’ 과 김부용의 ‘풍요 속의 빈곤’ (1996) 등은 청년층의 추억을 환기시킬 것이다. 이 곡들은 각각 차차차, 탱고, 맘보라는 꼬리표를 달고 있었다. 그 뒤 룸바나 삼바를 앞세운 임현정의 ‘첫사랑’ 이라든가 백지영의 ‘선택’ 이 인기를 얻은 1999년 무렵에 이르면 라틴 음악 스타일은 여름 한철을 겨냥한 하나의 히트 옵션이자 아이টে็ม으로 자리잡게 된다.

이런 곡들을 ‘라틴 가요’ 라고 부를 수 있을까. 부를 수 있든 없든, 이런 움직임이 최근의 현상에 그치는 것이 아니란 점은 분명하다. 1950년대 중후반, 지금 생각하면 아득한 옛날부터 이런 ‘가요’ 들이 ‘인기가요’ 의 레퍼토리에서 빠지지 않았기 때문이다. 그 가운데서도 당시를 풍미한 라틴 리듬은 단연 ‘맘보’ 였다. 두 주 전 <자유부인>을 언급하면서 이야기했던 댄스홀 열풍이 단지 무도장의 현상에 그친 것이 아니라 음반과 방송에까지 파급을 미친 것이다.



외래 음악 스타일의 유입과정에서 반드시 수반되는 현상은 ‘나름대로 토착화’라는 것이다. 그래서 ‘맘보’가 인기가요가 되기 위해서는 ‘닐리리 맘보’가 되어야 했다. ‘닐리리 맘보’는 1950년대 중반 맘보 열풍이라는 사회적 현상을 배경으로 전국적으로 히트했다. 이 곡만이었을까. 천만에. ‘아낙네 맘보’, ‘맘보 타령’, ‘아리랑 맘보’, ‘도라지 맘보’, ‘양산도 맘보’, ‘코리아 맘보’, ‘맘보 잠보’, ‘나포리 맘보’ 등 당시 인기가요 가운데 맘보를 곡 제목으로 내세운 곡들에 대한 조사는 아직 ‘진행 중’이다. 맘보라는 이름이 제목에 없는 경우라도 맘보 리듬을 차용한 곡들에 대한 조사는 말할 것도 없다.

1950년대에 유행한 라틴 리듬이 맘보만은 아니었다. 차차차, 탱고 등의 댄스 리듬이 한국 가요로 만들어지는 데는 그다지 오랜 시간을 필요로 하지 않았다. 누구나 다 알만한 노래들인 ‘노래가락 차차차’, ‘비의 탱고’ 등은 그 중 일부에 불과하다. 당시 작곡가들의 참으로 왕성한 ‘외래문화 수용능력’을 볼 수 있는 대목이다. 물론 시기를 더 소급할 수도 있겠지만, 현인이 ‘서울야곡’을 발표했던 1940년대 후반에는 라틴 리듬이 매우 이국적이고 희귀한 것이었고 1950년대 중후반에 이르러 ‘일반화’, ‘대중화’ 되었음을 감안해야 할 것이다.

맘보와 차차치의 ‘고향’을 따져보면 맘보는 ‘아프로쿠반’ 리듬, 탱고는 ‘아르헨티나’의 리듬이다. 그렇지만 이런 차이가 당시에는 그다지 중요했던 것 같지 않다. 쿠바든 아르헨티나든 모두 ‘아메리카 대륙’으로부터 온 리듬이었다. 참고로, 이 모든 리듬이 한국이나 다른 나라에 유입되기 전에 이미 미국을 한바탕 휩쓸고 갔다는 점은 기억해둘 만하다. 그리고 맘보 대유행(mambo craze)이 세계적이었던 점도.

1950년대 중반 라틴 열풍을 두고 ‘월드 뮤직이 일찌감치 한국에 유입되었다’고 과장할 필요는 없을 것이다. 차라리 신대륙의 잡종문화가 한반도 남단에서도 ‘매혹의 리듬’을 선보였다고 생각하면 될 것이다. 그래서 라틴 무드는 당분간 더 지속되었다. 또한 당시를 풍미한 악단들에 아코디언, 마림바, 마라카스, 봉고처럼 뒤에는 잘 사용하지 않는 악기가 기본 편성처럼 존재했다는 사실에 의아해할 이유도 당연히 없다.

그렇다면 왜 우리는 한국에서 ‘미국 대중 문화의 압도적 영향’이라는 말을 쉽게 할까. 이 점은 시간이 지나면서 점차 선명해지게 된다. 이 승만 정권의 부정부패와 민족주의의 대두라는 정치적 현실을 거치면서 이 점은 보다 또렷하게 나타난다. 다음에 하자.

이용우 (대중음악평론가) (2005-06-22)

엘비스와 뒤섞여 부기우기 부기우기

⑦ 기타 부기

1950년대 중후반 ‘라틴 무도음악’이 서울 등 한국 대도시의 무도장과 음반가를 평정했다는 점은 지난 주에 소개한 바 있다. 그것을 ‘미국 음악이 아닌 라틴 음악’으로 해석하기보다는 아메리카를 ‘미국’이 아닌 ‘미주(美洲)’라고 해석하는 것이 더 나을 것이라는 평도 덧붙인 바 있다. 아직까지도 이 모든 것을 ‘재즈’라는 범주로 뭉뚱그리는 관행이 있었다는 점도 다시 한번 기억해 두자.

맘보를 비롯한 라틴 무도음악의 위세가 대단했던 것은 사실이다. 그렇지만 범(凡) 미주 음악이 아니라 ‘진짜’ 미국 음악의 영향도 간단히

무시할 만한 것은 아니었다. 즉, 맘보, 차차차, 탱고 등 ‘중남미’에서 기원을 찾을 수 있는 리듬 외에 스윙, 부기(부기우기), 트위스트 등 ‘북미’에서 연원한 리듬도 거의 동시에 한반도에 상륙한 것이다.

팝 음악의 역사에 익숙한 사람이라면 스윙, 부기우기, 트위스트 등이 ‘로큰롤의 탄생’과 이렇게 저렇게 관련된 음악의 갈래들이라는 사실을 알 것이다. 조금 더 전문적으로 아는 사람들이라면, 이런 갈래(장르)들이 ‘북아메리카에 거주하는 아프리카인들의 후손들’, 간단히 말하면 ‘미국 흑인’, 복잡하게 말하면 ‘아프리카 아메리칸’의 음악이라는 사실도 알 것이다. 소통의 편의를 위해 ‘흑인 음악’이라는 말을 잠시 사용하도록 하자.



스윙, 부기우기, 트위스트 등도 맘보, 차차차, 탱고와 마찬가지로 ‘대중가요’로 뿌리박기 위해서는 토착화 과정을 거쳐야 했다. 대표적인 곡은 1950년대 말에 발표된 ‘기타 부기’ (이재현 작사, 이재현 작곡, 윤일로 노래)다. 부기우기 리듬의 흔적은 기본 박자 하나를 2:1 정도로 세분하는 이른바 ‘셔플 리듬’으로 드러난다. 기타 줄을 음표 하나 하나 끊어치는 전주나 “부기우기 부기우기 부기우기 기타 부기”라고 외치는 후렴구 등에서 미국 흑인음악의 영향을 느낄 수 있는 곡이다. 물론 기타를 앞세우기는 했어도 아코디언과 우드 베이스가 등장하는 반주는 ‘부기우기 리듬은 피아노로 연주하는 것’이라는 후대의 통념과 괴리되고 있지만.

당시를 살았던 사람들 가운데 얼마나 많은 사람이 ‘부기우기’가 무엇인지 알고 후렴구를 따라 불렀는지는 의문이다. 그렇지만 이 곡이 히트를 기록한 1957년이면 태평양 건너에서는 엘비스 프레슬리(Elvis Presley)가 엉덩이를 흔들면서 센세이션을 일으킨지 이미 1년 정도가 지난 뒤이다. 과장인지 진실인지는 모

르지만 ‘20세기 후반 최대의 사건’이라고 불리는 바로 그 일이고, 로큰롤의 ‘댄스 열풍(dance craze)’이 세계 각지의 10대 청소년들의 몸과 마음을 들썩이게 했을 바로 그때다.

물론 ‘기타 부기’는 로큰롤은 물론 부기우기와도 거리가 있다. ‘기타 부기’가 한국에서 히트할 무렵인 1957년 로큰롤 스타 가운데 한 명인 척 베리(Chuck Berry)의 그 유명한 ‘스위트 리틀 식스틴(Sweet Little Sixteen)’의 싱글 뒷 면의 곡이 ‘기타 부기(Guitar Boogie)’라는 사실을 확인한다고 해서, ‘부기우기가 미국과 한국에서 동시 히트했다’고 평가하는 곤란하다. 오히려 ‘기타 부기’ 같은 스타일의 곡은 미국 대중음악보다는 일본 대중음악의 유행의 흔적이 더 강하다.

어쨌거나 일본 대중음악사의 기본만 안다고 해도, 작곡가 하토리 료이치(服部良一)가 만든 ‘도쿄 부기우기’와 ‘샤미센 부기우기’ 등이 1940년대 말~1950년대 초 일본 열도를 후끈 달아 오르게 했다는 사실을 알 것이다. 그렇다면 부기우기의 히트는 한국 대중음악의 많은 유행이 그러했듯 ‘일본의 매개’를 확인하는 것으로 족한 것일까. 하지만 모방이니 (재)창조니 하는 논의는 소모적일 때가 많다. 창조성이 뛰어난 그렇지 않은 어떤 음악이 유행한다면, 그 하나의 이유는 수용자들이 이미 그걸 받아들이 태세가 되었다는 것을 의미한다. 그렇다면 “부기우기 부기우기 기타 부기”라는 후렴구를 기꺼이 따라불렀던 수용자의 감성은 어떻게 형성되었던 것일까.

음반이나 라디오같은 정상적 매체도 어느 정도는 대중화되었을 것이고, 이를 통해 미국 음악을 감상할 수 있었을 것이다. 그렇지만 더 직접적인 전달 수단도 있었다. 통상 ‘미8군 무대’라고 부르는 세계다. 이 세계에서 연주되던 음악이 일반인들에게도 알게 모르게 영향을 미친 것은 아닐까. 다음에는 이 또 다른 세계로 들어가 보자.

신현준/음악평론가 (2005-06-29)

미군클럽서 ‘훈련받은’ 대중음악

⑧미8군 쇼 무대

1950년대 이 땅에는 대중음악 ‘별세계’가 존재했다. 다름 아니라, 흔히 ‘미8군 무대’라고 부르는 세계다. 1960~70년대에 별처럼 빛나는 활약을 보인 대중음악인들을 얘기할 때 전설처럼 언급되는 바로 그 무대 말이다. 미8군 무대란 말이 금시초문인 이들에겐 ‘주한미군 및 군 무원을 대상으로 한국 연예인들이 벌인 쇼 무대’라는 설명이 선행되어야 할 듯하다.

미8군 무대의 효시는 1945년 해방 직후로 거슬러 올라간다. “미군이 주둔한 곳에 재즈 밴드가 동원되어 원시적인 외화획득의 효시가 되었다”는 평론가 황문평의 회고라든지, “해방되던 해 반도호텔에서 지까따비(주: 일본 버전 모양의 노동자용 작업화)에 모닝코트를 입고 미 항공 공단 환영 연주를 했던 김호길은 한국전쟁 후에는 대구에 머물면서 미군들의 요청이 있을 때마다 동촌 비행장에 나가 연주를 했다”(〈동아일보〉, 1973년 4월 5일치)는 기사는 참고할 만하다. 한국전쟁 직후까지는 미군 무대가 그다지 체계적이지 못했음도 엿볼 수 있다.



체계가 잡히기 시작한 시기는 1950년대 중반 이후로 보는 견해가 일반적이다. 휴전 이후 미군이 대규모로 주둔하게 된 일이 결정적 계기였다. 이와 관련해, 일본에 있던 미8군 사령부가 1955년 서울로 이전한 사실은 시사적이다. 주한미군의 규모가 커지자 이들에 대한 공연 수요도 늘어났다. 직접 미군위문협회(USO) 공연단이 방문해 위문공연을 벌이는 일이 계속되었는데, 공연단에는 마릴린 먼로, 엘비스 프레슬리, 넷 킹 콜 등 희대의 스타들도 포함되어 있었다. 하지만 그 정도로는 일상적 수요를 감당하기 어려웠다. 결국 일상적이고 체계적인 미군 위문공연을 위해선 한국 연예인이 편재(遍在)하는 방법 외엔 없었다.

1957년경 미8군 쇼 무대에 한국 연예인을 송출하는 용역업체들이 앞다투어 등장했다. 이전 시기에는 연주자 개인이나 팀이 개별적으로 클럽과 교섭하여 쇼를 벌였다면, 이제 공급이 체계적으로 관리되기 시작한 셈이었다. 이때 생긴 화양, 유니버설, 삼진, 공영 등의 용역업체들은 산하에 쇼 단체들을 두고 치열하게 경쟁했다. 경쟁이 치열했던 이유는 미군 당국이 쇼에 대한 심사(일명 ‘오디션’)에 엄격했기 때문이다. 각 쇼단은 보통 6개월마다, 미국에서 직접 파견된 음악전문가들이 심사하는 엄중한 오디션 절차를 거쳐 더블 A, 싱글 A 하는 식으로 등급이 매겨졌는데, 기득권이나 명성은 전혀 통하지 않아 탈락하는 일도 비일비재했다. 오디션에서 좋은 등급을 받으면 자축 파티를 벌이기도 했다 하니 대략 짐작할 수 있을 것이다.

따라서 미8군 무대에서 살아남기 위한 왕도는 없었다. 최신 레퍼토리를 입수해 끊임없이 연습함으로써 실력과 흥행성을 배가하는 길이 유일했다. 악보가 거의 없던 시절이었기에 미군 라디오 방송을 녹음하고 최신 음반을 입수해 일일이 채보하면서 소속 용역회사 창고에서 지저리 연습했다는 얘기는 미8군 무대 출신 음악인들의 공통된 후일담이다.

당시 실제 미8군 쇼는 어떤 것이었을까. 빅 밴드 편성의 악단은 재즈를 위주로 컨트리, 리듬앤블루스, 로큰롤 등 다기한 스타일을 연주했다. 쇼는 음악이 중심이긴 하지만 무용, 코미디, 마술 등이 가미된 1시간 남짓의 버라이어티 쇼에 가까웠다. 그래서 쇼 단체는 악단 외에, 가수, 무용수 등으로 구성되었는데, 그 중에는 여러 재능을 가진 멀티 플레이어도 적지 않았다. 베니 쇼, 에이 원 쇼, 스프링 버라이어티 쇼, 토미 아리오 쇼, 웨스턴 주빌리 쇼 등은 당대 미군 클럽들을 누비던 대표적인 쇼다.

1950년대 후반 미군 무대가 한창 정점에 이르렀을 때 미군 클럽은 264곳에 이르렀고 미군 쇼를 통해 한국 연예인들이 수익은 연간 120만 달러에 육박했다는 증언이 있다. 정확한 수치인지는 ‘복기’할 필요가 있지만, 당시 경제나 무역 상황을 고려하면 대단한 규모임에 틀림없다.

여기서 질문. 미8군 무대는 한국 대중음악 씬(scene)에 포함할 수 있을까. 미군 클럽이란 특수한 공간에서, 한국인이 아니라 미군 청중을 대상으로 했음에도 불구하고, 연주의 주체가 한국인이었다는 점에서 포함하지 않을 이유가 없다. 지난 시절, 구미(歐美)화된 음악을 지향하던 음악인들에게 미8군 무대란 별세계는 피할 수 없는 선택이었다. 한국 현대사가 그렇듯, 20세기 후반 한국 대중음악 역시 한편으로 자생적이라기보다는 이식적으로, 창작보다는 모방의 과정을 통해 첫 발걸음을 땀 셈이다.

미8군 쇼 무대에서 단련한 음악인들은 1960년대부터 한국인 대중을 상대로 한 이른바 ‘일반 무대’에 본격적으로 진출하여 파란을 일으켰다. 이후 한국 대중음악이 미국화의 가속 페달을 힘껏 밟기 시작했다는 점은 통설이다. 그 과정에서 ‘젊은 피’로 수혈된 미8군 출신 음악인을 일일이 열거하면 이 지면을 다 채우고도 남을 정도다. 그러니 턱없는 일이지만 이봉조, 김대환, 김희갑, 신중현, 김홍택 등의 연주자(및 작편곡가), 한명숙, 최하준, 현미, 패티 김, 윤복희, 펄 시스터즈 등의 가수 이름을 기억하는 선에서 갈음하고, 1960년대의 문턱을 넘어보자, 폴짝.

이용우/대중음악평론가 (2005-07-06)

타이 군인과 한국 소녀의 로맨스?

⑨전쟁을 매개로 한 한류의 전사?



1950년대까지를 마무리지를 시점이니 가벼운 마음으로 최근에 방콕에 갔다가 발굴(?)한 희한한 음반 하나를 소개하는 것으로 시작하자. 타이의 ‘흘러간 가요’를 재발매한 시디를 전문적으로 판매하는 곳에서 발견한 음반인데, 타이 군복을 입은 군인과 일본 기모노를 입은 여인이 포옹을 하는 표지 그림이 눈길을 잡았다.

나중에 타이의 지인에게 물어 보니 음반 제목은 ‘Ari-dang’이며, ‘original Korean and Japanese music’이라는 뜻의 부제와 ‘Sad Voices from Korea’라는 문구가 적혀 있다고 알려 주었다.

그런데 두 번째 트랙에서 난데없이 ‘아메리카 차이나타운’이 흘러나왔다. ‘손로원 작사, 박시춘 작곡, 백설희 노래’로 알려진 그 노래다. 1절은 한국어 가사 그대로였고, 2절과 3절은 타이어로 번안한 가사였다. 다른 트랙들은 한국 가요도 있었고, 일본 가요고쿠(歌謡曲)도 있었다. 한국 가요가 타이까지 전파된 것이 놀라웠지만, 타이인들에게 한국과 일본의 구분이 그다지 중요하지 않았다는 점도 신기했다.

‘아메리카 차이나타운’의 작사가 손로원은 1950년대를 거치면서 이국적 분위기의 작사를 도맡다시피 한 사람으로 유명하다. ‘샌프란시스코’, ‘인도의 항불’, ‘홍콩 아가씨’, ‘페르샤 왕자’, ‘사하라 사막’, ‘런던 소야곡’, ‘바다비아의 밤’, ‘밤 깊은 차이나타운’, ‘이별의 월남선’, ‘카이로 시장’, ‘내가 울던 빠리’, ‘모로코 사랑’, ‘베니스의 창문’, ‘워싱턴 블루스’, ‘정거장 에키타스리’, ‘차이나 워리 쿠냥’ 등등(작곡자와 가수는 생략한다).

이 가사들에 대해서는 그 동안 ‘국적불명’이라는 우호적이지 않은 평이 따라 다녔다. 그런데 달리 보면 복새통 같았던 시대에 저렇게 과감한 상상이 가능했다는 사실이 놀랍기도 하다. 이를 그저 작사가 개인의 독특한 개성으로 해석하면 그만일까. 그보다는 한국전쟁기 ‘다국적

군' 이 한반도에 들어오면서 이국(異國)의 문화가 어떤 식으로든 한국인의 상상에 들어온 징후라고 평하는 작업도 필요하지 않을까. 저 노래들이 그저 소수만 듣고 흘러간 것이 아니라 대중의 사랑을 받았다면 말이다. 1940년대 중반까지 '대동아전쟁' 을 거치며 한국인들이 아시아 각지에 흩어지면서 이국의 문화를 경험했다면, 1950년대에는 '한국전쟁' 을 통해 한반도에 온 이국의 군인들을 통해 외국의 다양한 문화들이 수입된 셈이다.

역의 흐름도 있었다. 타이에서는 한국전쟁에 참전한 군인을 통해 한국의 노래들이 다수 전파되었고, 특히 지금도 중년 이상의 사람들은 '아리랑' 을 대부분 안다고 한다. 그 와중에 전쟁에 참전한 타이 군인이 한국에서 만난 한 소녀와의 슬픈 로맨스에 대한 일화도 타이의 일반 민중에 널리 퍼졌다고 한다. 그렇다면 다소의 왜곡이 있지만 저 이상한 음반 표지에 대한 설명은 대충 될 것 같다. 단도직입적으로 말하자면 1950년대의 '한류(!)' 는 전쟁을 매개로 한 것이었다. 작곡의 한류는 무엇을 매개로 한 것일까. 자본? 기술? 이수만이라면 '문화 콘텐츠' 라고 답하겠지만 '글썸을시다' 이고, 대답은 나중에 하자. 궁금하면 비가 타이의 여가수 타나파(Thanapa)와 함께 부른 "I Do" 를 들어 볼 수 있기를 바란다.

그런데 또 하나의 전쟁은 이런 아시아 나라들 사이의 역내 문화교류마저 당분간 소강상태에 처하게 했다. '냉전' 이라는 이름의 전쟁이다. 냉전의 효과는 단지 민족의 비극에 그치지 않고 모든 것을 '한미동맹' 이라는 프리즘을 통해서만 상상할 수밖에 없도록 하는 또 하나의 부수효과를 가진 것이다. 그렇게 본다면 1960년대 이후 이국적 상상이 점차 소멸한 것은 우연이 아닌 것 같다. 1960년대 이후 한국인은 '국민' 이 되지 않으면 안 되었으니 말이다. 무슨 말이나 하면, '애국가' 를 부르면서 '국민의례' 를 하고 '국기에 대한 경례' 를 하고 '국보' 를 자랑스러워 하고, '국가대표' 팀을 응원하고, '국경일' 의 행사에 동원되어야 하고.... 한 마디로 '국가와 민족을 위해' 살아가야 했으니 말이다.

이제까지의 연재를 통해 당시의 음악문화가 '한많은 애가(哀歌)' 일색이 아니었고, 다양하고 풍부했다는 사실이 어느 정도 알려졌을 것이다. 전쟁을 거치면서 사회가 '혼란과 격동' 을 겪는 속에서도 살아남은 사람들은 '놀 때는 놀아야' 하는 법이고, 노는 것 가운데 음악처럼 중요한 것은 없던 시기였기 때문이다. 이걸 1960년대 이후에도 마찬가지였다. 단, 환경이 많이 바뀌었다. 방송에서는 민간방송이 속속 설립되고 텔레비전도 전파되기 시작했다. 유성기는 '전축' 으로, SP는 LP로 대체되기 시작했다. '5·16 혁명' 에 이은 '조국 근대화' 가 추진되던 분주하고 어수선한 시기의 일들이다. 그리고 어느 날 "노오란 샤쓰의 사나이" 라는 곡이 흘러 나왔다. '새로운 시대의 개막을 선포하는 곡' 이라고 하지 않을 수 없는 아주 감각적인 곡이었다. 그 새로운 시대를 문화적으로 누가 소유할 것인가에 대해서는 다양한 문화적 세력들 사이에 치열한 싸움이 전개되지만.

신현준/대중음악평론가 (2005-07-13)

‘팝 스타일’ 가요의 등장

(10) ‘노오란 샤쓰 사나이’ , 1960년대를 열다

한국 대중음악의 '진정한 1990년대' 는 통상 1992년에 시작된 것으로 간주한다. 여기서 '서태지와 아이들' 의 '난 알아요' 를 언급하는 것은 지겹지만 불가피한 일일 것이다. 그렇다면 이제 알아볼 1960년대의 경우는 어떨까. 1960년대 역시 한명숙이 부른 '노오란 샤쓰의 사나이' 가 히트한 1961년이 기점이 된다는 얘기는 두말할 나위가 없다. 1990년대에 '난 알아요' 가 그랬던 것처럼, '노오란 샤쓰의 사나이' 는 단지 상업적 '대박' 을 터뜨린 것만은 아니었다. 한 시대의 개막을 표상하는 팡파르였던 것이다.



'노오란 샤쓰의 사나이' 는 당시로서는 새로운, 너무나도 새로운 곡이었다. '너무나도' 라는 말을 꼭 붙여야 한다. 새로운 만큼, 사람들이 보인 처음



반응은 무심하거나 냉담했다. 반주를 주도하는 경쾌한 힐빌리(컨트리)풍의 바이올린 연주는 ‘방정맞고 해괴한 반주’란 소리를 들었다. 또 미8군 쇼 무대에서 활동하던 한명숙의 허스키한 보컬은 ‘은쟁반에 옥 구르는’ 한국 여가수의 전통적 보컬의 질감과 거리가 먼 것이어서 ‘목이 켜 듯한 괴상한 목소리’란 반응도 있었다. 가사도 예외는 아니었다. “노오란 샤쓰 입은 말없는 그 사람이 어쩐지 나는 좋아 어쩐지 맘에 들어 … 아아 아련한 마음 처음 느껴본 심정 아아 그이도 나를 좋아하고 게실까”란 노랫말은 당시로서는 아주 직설적이고 당돌한 것이었다.

‘노오란 샤쓰의 사나이’의 새로움은 곡 자체에 머물지 않았다. 이 곡이 실린 10인치 LP 〈손석우 멜로디〉의 음반 커버는 관례와 달리 원색적인 색채의 가수 사진을 내세운 것이 아니라, 작곡가인 중년 남성의 모습을 담백한 색채로 스케치한 것이었다. 그 때문에 도매상의 핀잔과 함께 반품되는

일도 있었다는 일화가 당시 시각적 반응을 함축한다.

하지만 이런 요소들은 어느 순간 ‘그렇기 때문에 좋다’는 열광적 호응의 요인이 되었다. 그런데 그 시점이 참 묘하다. 1961년 초 발표된 ‘노오란 샤쓰의 사나이’는 별다른 인기를 얻지 못하다 여러 달이 지난 그해 하반기에 히트했는데, 그 한복판에 한국 사회를 송두리째 바꾼 사건이 가로놓여 있기 때문이다. 사건이란 바로 박정희 군사 쿠데타였다. 상큼하고 분방한 이 곡이 ‘4.19 이후’가 아니라 ‘5.16 이후’에 히트한 사실, 그 과정에서 새 시대의 기풍을 불어넣으려는 정권과 방송의 이해관계가 이 곡의 히트에 어떤 식으로든 영향을 주었다는 사실을 아이러니라고 해야 할까 알맞다고 해야 할까.

어쨌든 ‘노오란 샤쓰의 사나이’는 ‘해방 후 최대 히트’를 기록했고 이후 프랑스 가수 이베트 지로, 일본 가수 하마무라 미치코 등의 목소리로 녹음되었으며 동남아시아 각지에서 히트하며 한류의 선구적 사례가 되었다. 음반 〈손석우 멜로디〉가 찍어내기 무섭게 팔려나갔음은 물론이다. 그런데 음반 커버의 주인공은 누구일까. 바로 작곡가 손석우(1920년 생)다. 그의 경력은 5주 전에 잠시 언급한 적이 있으므로 생략할 테니 궁금한 분들은 인터넷을 뒤져보길 바란다.

단, 1950년대 말 당시 분신처럼 신뢰하던 손시향의 목소리로 발표한 ‘검은 장갑’, ‘이별의 종착역’은 언급해야겠다. 예사로운 소재를 범상치 않게 형상화한 가사와 뛰어난 악곡으로 갈무리한 독특한 곡들이었다.

물론 손석우가 가요계의 거목이 된 건 ‘노오란 샤쓰의 사나이’가 계기였다. 최희준(‘우리 애인은 올드 미스’), 김상희(‘처음 데이트’), 블루 벨스(‘열두 냥 짜리 인생’)를 데뷔시켜 인기 가수로 견인한 것도 손석우였다. 이춘희, 김성옥, 차도균, 송창식 등은 손석우의 손을 거쳐 솔로 데뷔한 가수들 중 일부에 불과하다. 그는 또한 오늘날의 인디 레이블 격인 뽀빠스 레코드를 설립하여 음반의 자주제작을 선구적으로 개척한 인물이기도 하다. 뽀빠스 레코드의 첫 음반이 ‘노오란 샤쓰의 사나이’가 담긴 〈손석우 멜로디〉였고, 이 음반이 1960년대가 LP 시대가 될 것임을 예시했다는 것은 간과할 수 없는 사실이다.

손석우의 ‘노오란 샤쓰의 사나이’가 파란을 일으킨 이후, 엄토미, 이봉조, 송민영, 김호길 등 악단장 겸 작곡가와 현미, 패티 김, 윤복희 등 미8군 무대 출신 가수들이 대거 등장하여 새로운 물결을 이루었다. 1960년대 ‘팝 스타일의 가요’의 시원에 손석우와 ‘노오란 샤쓰의 사나이’가 있는 것이다. 손석우를 현대적인 국산 대중음악의 작가, 즉 한국 팝 최초의 작가라고 부를 수 있다면 그런 의미에서다.

이용우/대중음악평론가 (2005-07-20)

영화 흥행 성공 = 가요 성공

⑪ ‘영화주제가’ 와 ‘가요’

1950년대 말부터 60년대에 이르는 시기, 전쟁의 상흔, 정치에 대한 불신, 세상살이의 고단함을 달래준 것은 대중음악만이 아니었다. 은막의 세계는 당시 한국인에게 하나의 새로운 출구였다. 핫이슈를 몰고온 <자유부인>에서는 바람난 유부녀와, <마부>에서는 따스한 아버지와, <오발탄>에서는 전후의 비참한 현실과, <맨발의 청춘>에서는 비극적인 청춘군상과 조우하며 울고 웃었다. 말 그대로 ‘시네마 천국’ 이었다.

이 시기는 속칭 ‘고무신짹’ 의 시대였다. 주부 혹은 중년여성들은 ‘고무신짹’ 운운되던 비하조의 시각에 일침을 가하듯 문화 향유의 주도로 군림했다. 영화의 절반 이상, 심지어 8월에 육박했던 ‘통속’ (이라 불린) 멜로드라마의 수치가 단적인 증거다. 1950년대 말부터 ‘라디오 극장’ 이 ‘영화 극장’ 으로 옮겨가는 작품이 늘기 시작했는데 이는 곧 이 ‘고무신’ 관객들이 이주한 것에 다름 아니었다.

이때 영화음악 역시 라디오 연속곡으로부터 왔다. 여기에 사용되거나 작곡된 곡은 (동일가수든 아니든) 영화에서도 ‘주제가’ 로 거듭났다. 지난주에 소개한 ‘한국 팝 최초의 작가’ 손석우는 1950년대 말, 라디오 드라마 주제가의 효시인 ‘청실홍실’ (송민도, 안다성 노래), 히트곡 영화화의 시원격인 <나 혼자만이>(곡명은 ‘나 하나의 사랑’)로 영화음악계에서도 두각을 드러냈다.

<꿈은 사라지고>(1959)의 두 주제가가 그의 작품으로, 기왕의 라디오 드라마 주제곡이던 ‘꿈은 사라지고’ 는 최무룡이, 영화를 위해 새로 작곡된 ‘나는 가야지’ 는 문정숙이 노래했다. 이외에 <비오는 날의 오후 세시>(1959), <이별의 종착역>(1960)의 노래는 그와 콤비를 이룬 손시향의 목소리로 흘러나왔다. 사실 한국영화의 황금기는 곧 ‘영화주제가’ 의 전성기이기도 하다.

영화 홍보를 위해, 혹은 음반 판매 전략으로 영화주제가에 ‘가요’ 를 사용하는 것이 이때만큼 두드러진 시기도 없을 것이다. 한 해에 100편 이상 찍어대던, 그래서 흥행 소재를 회구하던 영화는 대중음악으로부터 힌트를 얻었고, 대중음악 음반은 영화로부터 이미지와 판매고를 보장받는 식으로, 이 둘은 동일한 제목아래 쌍방간 흥행보증수표를 발행했다.

당시 발매된 대중음악 음반들에는 ‘영화주제가’ 라는 부제의 곡이 필수조항처럼 한 두 곡 이상 실렸다. ‘히트곡 작곡가=영화주제가 작곡가’ 라는 등식이 성립할 정도. ‘동백아가씨’ 는 잘 알려져 있다시피 무명의 이미지자를 일약 스타반열에 올려놓은 일종의 ‘사건’ 이었는데 이 곡은 애초부터 영화주제가로 작곡되었다. 이 곡을 작곡한 백영호도 수많은 영화주제가가 되는 노래들을 작곡했다.

영화주제가의 특급대우는 가수들이 은막 속으로 외유하는 일로 이어졌고, 역으로 영화배우가 노래를 ‘취입’ 하는 일(최무룡, 문정숙 등)도 심심치 않게 일어났다. 나애심의 경우는 영화배우와 가수로 모두 성공한 경우이다. 한편으로 이봉조 같은 밴드 마스터 혹은 연주자 출신의 작편곡가가 ‘경음악’ 으로 영화음악을 만드는 경우도 빈번해졌다. 당시의 음악과 연주에 대해 알고 싶은 이들에게는, 가수들이나 ‘경음악’ 악단이 댄스홀에서 직접 노래하거나 연주하는 모습이 담긴 영화들이 그 증빙사료가 될 것이다.

영화의 경향에 따라 음악의 경향이 달라지기도 했는데 멜로드라마에는 느리고 애절한 노래들이 많았다. 1960년대 중반 텔레비전 안방극장으로 발길을 돌리기 시작하던 ‘고무신’ 여성들 대신, ‘하이힐’ 세대들을 포섭하기 위한 ‘청춘영화’ 가 극장에 걸렸는데, 이런 영화에는 트윌스트, 혹은 당시에 팝 음악까지 포괄하는 명칭이었던 ‘재즈’ 음악이 포괄되었다.

대표적인 청춘물 <맨발의 청춘>(1964)에서는 이봉조가 영화음악을 맡고 최희준의 동명의 노래를 불렀는데 2회 청룡상에서 음악상을 수상하기도 했다. 그러나 풍성한 다작이 고품질을 보장해주지는 못했다. 영화음악의 사정은 영화계와 마찬가지로. ‘최소비용 최대효과’ 를 노리는 ‘속전속결’ 영화제작단계에서 영화음악은 특히나 특혜의 대상이 될 수 없었다.

영화음악을 위해 ‘레코드판’ 만 이용하던 시대를 거쳐 ‘창작곡’ 의 시대로 이행되고 있었지만, 그 창작곡이란, 다소 과장해 말하면 ‘가요곡’ 을 작곡하는 것에 한정되었다. 게다가 영화 내에서 음악은 과잉적이었는데, 이는 영화의 기술적 한계 때문에 발생한 표현력의 제약을 음악으로 커버하려는 목적이기도 했다. 그러나 이것도 주제가의 선율만을 단조롭게 변주하는 경향이 두드러졌다. 심지어 기왕에 사용된 음악의 재활용(일명 쓰까이마와시)도 암암리에 행해졌다는 후문도 있다.

하지만 이런 상황이 비단 과거지사만은 아닐 것이다. 정도차는 있지만 현재도 영화음악은 영화의 주변 영역이므로, 그러나 열악한 환경 속에서도 주옥같은 명작은 탄생했다.

최지선/대중음악 평론가

60년대는 중창단 전성시대

◎보컬 그룹: 건전하고 화목한 자매들과 형제들

“어빙 벌린(Irving Berlin)은 “쇼 비즈니스 만한 비즈니스는 없다” 고 말했습니다. 이들 자매의 이야기는 가장 좋은 예입니다. 이것은 남한의 G.I. 캠프에서 시작된 쇼 비즈니스계의 전설적 이야기입니다. 남한의 유명 음악인이었던 아버지는 전쟁 중에 죽었고, 피아노조차 구경하기 어렵던 여건에서 미망인은 딸들에게 노래를 가르쳤습니다. 남한에 있는 부대에서 우리의 텔레비전 쇼를 시청한 G.I.들은 이들 자매가 언젠가 우리 프로그램에 출연해 수백 만 명의 시청자들을 상대로 노래하게 되리라는 것을 예언했습니다. 이런 일은 실제로 이루어졌고, 쇼 비즈니스 만한 비즈니스는 없다는 사실을 증명했습니다. “

위의 인용문은 한국 출신의 여성 중창단의 데뷔 음반에 미국의 유명 방송인이 적은 발문 중 일부를 발췌한 것이다. 발문을 쓴 사람은 팝 음악 팬이라면 모를 리 없는 에드 설리반(Ed Sullivan). 그가 진행을 맡은 버라이어티 프로그램 ‘에드 설리반 쇼’ 는 1950~60년대에 큰 인기를 끌었는데, 팝 음악사에서 한 획을 그은 프로그램이기도 하다. 예컨대 1956년 엘비스 프레슬리가 출연해 ‘음란하게’ 엉덩이를 뒤흔들며 노래한 것이나 1964년 비틀스가 출연해 소녀들의 광적인 반응 속에 연주한 것은 ‘에드 설리반 쇼’ 가 남긴 대표적인 장면일 뿐 아니라 20세기 로큰롤의 ‘결정적 장면’ 이었다.

그렇다면 앞서 에드 설리반이 소개한 ‘자매들’ 은 누구일까. 1930~40년대 대중음악계의 귀재 김해송과 명가수 이난영의 딸들인 김숙자, 김애자, 그리고 이난영의 오빠이자 작곡가인 이봉룡의 딸 이민자로 구성된 3인조 김 시스터스이다. 1950년대 미8군 무대에서 활동하다 미국인 흥행사의 눈에 띄어 1959년 도미한 김 시스터스는 ‘에드 설리반 쇼’ 에 수십 차례 출연하며 많은 미국인들의 눈과 귀를 매혹시키며 ‘그후로도 오랫동안’ 미국의 쇼 무대에서 활약했다.



당시 활약상은 외국 잡지와 외신을 통해 전해졌고 김 시스터스는 ‘국위를 선양한’ 가수로 모국에서도 유명세를 누렸다. 비록 몇 차례의 내한 공연과 음반 발매를 제외하면 한국에서의 활동은 거의 없었던 셈이지만 ‘한국 최초의 보컬 그룹’의 의미까지 없었던 것은 아니었다. 또한 앤드루 시스터스, 맥과이어 시스터스 등을 모델로 한 전형적인 여성 중창단이었으나, 멤버 모두 악기를 자유자재로 다루는 등 단순히 ‘노래하는 중창단’에 머물지는 않았다.

김 시스터스 이후 ‘슬픈 영화’의 정 시스터스, ‘검은 상처의 블루스’의 김치 캣츠, ‘여군 미스 리’의 이 시스터스 등 여성 보컬 그룹들이 등장해 인기를 누렸다. 또 에임스 브라더스, 브라더스 포 등에 영향 받은 남성 보컬 그룹들도 등장해 큰 인기를 얻었다. ‘즐거운 잔칫날’의 블루 벨스, ‘빨간 마후라’의 자니 브라더스, ‘꽃집의 아가씨’, ‘육군 김일병’의 봉봉 사중창단, ‘동물농장’의 아리랑 브라더스 등이 그들이다.



김 시스터스가 여성 보컬 그룹의 탄생을 알렸다면, 블루 벨스는 남성 보컬 그룹의 시금석에 해당하는 존재였다. 현양, 서양훈, 김천악, 박일호로 구성된 블루 벨스의 멤버들이 본래부터 보컬 그룹을 꿈꾸었던 것은 아니었다. 각자 솔로 가수로 성공을 꿈꾸며 작곡가 손석우를 찾아온 그들은 손석우의 조언과 도움으로 최초의 남성 보컬 그룹의 자리를 차지하게 되었다.

이들 보컬 그룹은 1960년대 초중반을 중창단의 전성시대로 수 놓았다. 가수라면 당연히 솔로 가수만을 접했던 대중들은 풍성한 화음을 자랑하는 보컬 그룹의 출현에 처음에는 낯설어 했지만 곧 뜨겁게 반응했다.

보컬 그룹의 음악은 ‘즐거운 잔칫날’ 같은 건전가요 스타일의 노래, ‘빨간 마후라’ 같은 대중가요 풍의 군가, ‘동물농장’ 같은 코믹한 노래로 요약할 수 있다. 이런 음악이 1960년대 당시 우후죽순 생겨난 민영방송의 ‘가족 지향’의 버



라이어티 쇼와 베트남전 참전이란 사회 분위기에서 ‘그림이 되고 환영받았음’ 을 유추하기는 어렵지 않다.

1960년대에 활약한 대부분의 보컬 그룹은 사실 노래만 하는 중창단에 가까웠다. ‘송라이팅은 직업적 송라이터, 연주는 직업적 연주인, 노래는 가수’ 라는 전통적

분업체계에는 변동이 없었던 셈이다. 이에 균열을 가하는 다른 의미의 ‘보컬 그룹’ 이 등장하기까지는 그리 오랜 시간이 필요치는 않았다.

이용우/대중음악 평론가 (2005-8-3)

‘일반 무대’ 가 원하는 음악

③극장 쇼의 스타들과 ‘슬로우 록’ 히트가요들

소시적 기타 학원에서 기타를 배워본 사람은 ‘슬로우 록’ 이라는 용어에 익숙할 것이다. ‘이루어질 수 없는 사랑’ (양희은), ‘사랑해’ (라 나에로스포), ‘당신도 울고 있네요’ (김종찬), ‘친구여’ (조용필) 등 1970~80년대의 주옥같은 히트곡들이 슬로우 록 리듬을 바탕으로 하고 있다. 악보로 설명한다면, 한 박자를 3등분해 네 번 반복되는 패턴, 악보로 설명하면 셋잇단음표 네 개가 한 마디를 구성하는 패턴이고, 1박 보다는 2박에, 3박보다는 4박에, 즉 백비트에 강세를 두는 센스도 발휘하면 더 좋겠다. ‘이루어질 수 없는 사랑’ 등 주옥 같은 히트곡들도 바로 이 12비트의 리듬을 바탕으로 하고 있다.

그렇지만 이 리듬 패턴의 기원은 더 멀리 거슬러 올라간다. 그 시절 기타 교본을 뒤져 보면 악보와 더불어 이런 설명까지 등장하고 있다. “본래는 록카 발라드(Rock'a Ballad)라는 리듬으로 최근의 히트곡에 이 리듬이 급증하고 있다. 천천히 흐르는 듯한 감정 표현에 매우 적합한 리듬 형태이다”. 옳거나 ‘록’ 과 무언가 관련이 있기는 하되 ‘천천히 흐르는’ 감정을 담은 ‘발라드’ 에 어울리는 리듬이였다. 템포가 더 느리면 ‘부루스’ 라고 해도 좋을 것이다. 그러니 이 용어가 정확한지 아닌지에 대한 논란은 접어두기로 하자. “한국에서는 모든 게 ‘짜퉁’ 이고 ‘야메’ ” 라고 냉소할 필요도 없고.

따라서 위에서 ‘최근의 히트곡’ 이라고 말한 곡들이 무엇인지 궁금하지 않을 수 없는데, 1960년대에 현미의 ‘떠날 때는 말없이’ (유호 작사·이봉조 작곡), 남진의 ‘미워도 다시 한번’ (김진경 작사·이재현 작곡), 정원의 ‘허무한 마음’ (전우 작사·오민우 작곡), 자니 리의 ‘뜨거운 안녕’ (백영진 작사·서영은 작곡), 황규현의 ‘애원’ (박진하 작사·작곡)을 비롯해 그 외에도 더 많겠지만 일단 이 정도로 좁혀 보자. 아마도 이 곡을 들으면 선술집에서 젓가락을 두들기면서 목이 터져라 열창하던 자신의 모습을 떠올리는 사람이 꽤 있을 것이다.

현미와 황규현을 제외한다면, 위 가수들의 경력은 미 8군 쇼 무대에서 경력을 쌓은 뒤 방송 무대로 진출하는 ‘팝 싱거(당시 표기법이 다)’ 의 표준적인 경력과는 조금 다르다. 남진은 ‘트로트 가수’ 의 이미지가 지배적이므로 일단 오늘 논의에서는 넘어가도록 하자. 물론 당시의 연예인이라면 미 8군 무대와 연관된 클럽에 얼굴을 몇 번 들이미는 일은 일반적인 것이었다. 그렇지만 이들의 주 무대를 본다면 미8군 무대나 방송무대 같은 특별 무대가 아니라 ‘일반 무대’ 라고 불리는 곳이었고, 일반 무대란 ‘극장 쇼’ 라는 말로 요약할 수 있을 것이다.

보통 극장 쇼를 ‘뽕짝과 신파극의 버라이어티 쇼’ 라고 이해하는 경우가 많지만, 1960년대 중반이 되면 극장 쇼에도 모종의 변화가 발생하고, 이런 변화는 ‘변두리 극장’ 에서 볼 수 있었다. 서울에 국한해서 말하자면 노벨극장(신설동), 신영극장(신촌), 봉래극장(마포), 화양극장(서대문) 등이 ‘변두리 극장’ 들인데, 극장 쇼의 분위기는 “쇼가 시작되면서 트윌스트 노래가 나오면 앞에 앉아 있던 10대들의 몸은 가만 있지 않는다. 일어나서 몸을 비비 틀고 심하면 무대 위로 뛰어 올라가 같이 합세하는 법석을 떠다” 는 당시 한 잡지의 기사(〈명랑〉, 1968/4.)로 요약할 수 있겠다. 이 기사가 <10대악(을 자극하는 악류())라는 살벌한 제목을 달고 있는 것을 보면 그때나 지금이나 세상이 크게 달랐던

것 같지는 않다.



그렇다면 ‘슬로우 록’ 이 무엇인지 그 실체는 명확해진다. 정원, 자니 리 같은 극장 쇼 스타들의 주된 레퍼토리는 트위스트나 로큰롤 같은 본격 댄스 음악이었지만, 김의 대중적 히트곡은 ‘슬로우 록’ 이나 ‘로카 발라드’ 였던 셈이고, 이 곡들이 김의 대표곡으로 ‘가요반세기’ 등의 책자에 남아 있는 것이다. 마음으로는 ‘헤비 메탈’ 이나 ‘얼터너티브 록’ 을 하고 싶어도 인기가수가 되어 히트곡을 내려면 ‘록 발라드’ 를 불러야 하는 요즘과 크게 다르지 않았던 셈이다. 정원과 자니 리는 노래도 노래지만 <청춘대학>이나 <폭발 1초전> 같은 ‘B급’ 영화에 출연하는 배우들이기도 했다. 태동기의 국산 B급 문화에 대한 논의가 매우 적은 것이 아쉬울 뿐이다. 아, 그런데 ‘트위스트 가요’ 도 있지 않냐고? 트위스트가 가요가 되는 길에 대해서는 다음 시간에 알아 보자.

□ 슬로우 록’ 을 빌어 ‘뜨거운 안녕’ 등 인기곡을 내놓은 자니 리의 한 앨범 재킷.

신현준/대중음악 평론가 (2005-8-10)

40년전 청년들 ‘파배기 춤’ 에 미쳤다

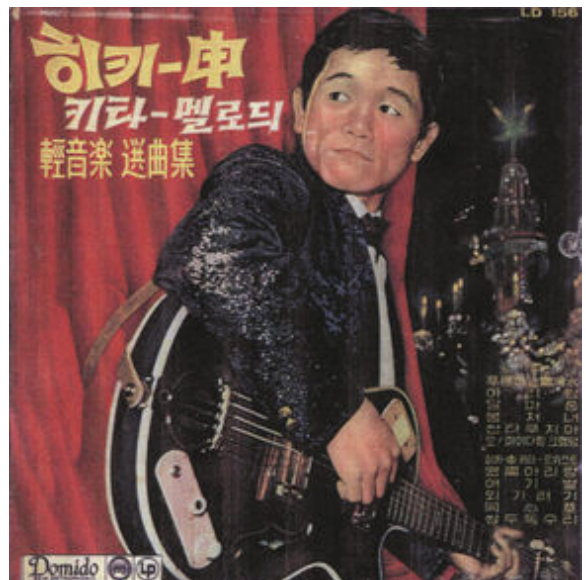
⑭트위스트: 로큰롤 댄스 열풍

20세기 로큰롤의 ‘결정적 장면’ 을 말할 때 1956년 엘비스 프레슬리와 1964년 비틀즈가 ‘에드 설리반 쇼’ 에 출연한 장면이 빠지지 않고 언급된다는 사실은 2주 전에 얘기한 바 있다. 그렇다면 전세계에 로큰롤 댄스 열풍을 낳은 ‘1956년 엘비스’ 와 ‘1964년 비틀즈’ 사이에는 무엇이 있었을까? 트위스트가 있었다.

트위스트의 서막은 처비 체커가 열었다. 1960년과 이듬해에 두 번이나 차트 1위에 오르는 진기록을 세운 ‘더 트위스트’ , 역시 1961년 탑 10 히트곡이 된 ‘레츠 트위스트 어게인’ 은 단지 처비 체커를 스타로 만드는 데 머물지 않았다. 리듬앤블루스의 12마디 형식을 변용한 트위스트 음악의 빠른 리듬에 맞춰 청년들이 댄스플로어에서 춤추며 광란의 시간을 보내는 현상을 세계적으로 퍼뜨린 것이다.

그렇다면 한국의 경우는 어땠을까? 결코 덜하지 않았다. 앞서 말한 처비 체커의 곡들과 벤처스의 ‘상하이드 트위스트’ , ‘기타 트위스트’ 등이 크게 유행했다.

또 이런 음악에 맞춰 일명 ‘파배기 춤’ 이라 불리기도 한 ‘바닥에 발 비비며 몸을 뒤틀고 흔드는 트위스트 춤’ 을 추는 것은 청년들은 물



□ 신중현이 ‘히키 신’ 이란 미8군 부대 예명으로 발표한 앨범.

론이고 중·고등학생들 사이에서도 ‘교실 밖’ 필수 코스였다. 당시 청년들의 주요 문화공간이었던 음악 감상실에서는 정기적으로 트위스트 춤 경연대회가 열리기도 했을 정도였다. 요즘 나이트 클럽에서 댄스 경연대회를 여는 것처럼 말이다. ‘음악 감상’의 공간에서 춤 경연대회가 열린 이유는 지금처럼 마땅히 춤추며 즐길 공간이 부족했기 때문이다. 또 하나, 트위스트 김이란 예명을 가진 가수 겸 배우가 등장한 사실은 당시 트위스트가 얼마나 유행했는지를 알려주는 재미있는 예다.

1950년대 후반 맘보가 그랬던 것처럼, 트위스트는 1960년대 ‘가요계’의 트렌드로 확대 재생산되었다. 이 시스터즈의 ‘울릉도 트위스트’, 이금희의 ‘키다리 미스터 김’ (이상 황우루 작사·작곡)은 ‘트위스트 가요’로 큰 인기를 누렸다. 맘보가 성인 사교댄스의 사운드트랙이었던 반면 트위스트는 청년 댄스 사운드트랙이었다는 차이는 있다. 하지만 ‘청춘은 트위스트’, ‘아리랑 트위스트’, ‘둘이서 트위스트’ 등 제목에 트위스트란 용어를 쓴 노래들이 우후죽순 등장한 점은 맘보 유행과 공통적이다.

한국에서 트위스트는 비단 1960년대 초·중반에만 유행한 것은 아니다. 물론 트렌드는 1960년대 말 솔(soul)로, 1970년대 고고(gogo)로 옮겨갔지만, 트위스트는 적어도 1960년대 내내 그리고 부분적으로 1970년대에도 명맥을 유지했다. 1970년대에 학창시절을 보낸 ‘고고 세대’에게 물어보면 야전(야전)을 들고 야외에서 춤추던 레퍼토리 중 트위스트가 빠지지 않았다는 추억 어린 후일담을 들을 수 있을 것이다.

또 1958년 생 트로트 가수의 한 노래에서도 확인할 수 있다. 1980년대 이후 ‘트로트 사대천왕’ 중 하나로 통런하고 있는 설운도의 ‘사랑의 트위스트’ (이수진 작사, 설운도 작곡, 1997) 말이다. “학창시절에 함께 추었던 잊지 못할 상하이 트위스트 나팔바지에 빵집을 누비던 추억 속의 사랑의 트위스트”로 시작되는 그 곡은 1960년대 이후에도 트위스트가 학창시절의 사운드트랙으로 인상 깊게 남았다는 사실을 알려준다. ‘사랑의 트위스트’와 비슷한 시기에 터보의 ‘트위스트 킹’과 디제이디오시의 ‘울릉도 트위스트’ 커버 버전이 발표된 현상을 트위스트 리바이벌이라고 과장할 필요는 없겠지만, 어쨌든 1997년께 트위스트를 다시 떠올리거나 새롭게 귀동냥할 계기가 있었다는 사실은 분명하다.

1960년대 트위스트 붐에서 가요화뿐 아니라 연주의 측면에서 주목할 필요가 있다. 한국에서 트위스트를 처음 수용한 미8군 쇼 무대와 그곳 출신 음악인들의 연주 말이다. 1960년에 접어들면서 10인조 이상의 빅 밴드보다는 4~7인조 가량의 소편성 악단이 미8군 무대의 주류를 이루었고 이런 편성의 변화는 밴드에서 단지 하나의 악기에 불과하던 기타를 상대적으로 비중 있는 악기로 부각시켰다. 신중현이 ‘히키 신’이란 미8군 무대의 예명으로 발표한 음반에 실린 ‘히키 신 기타 투위스트’란 연주곡은 단지 트위스트의 유행뿐 아니라 이후 한국의 록 음악사와 관련해서도 시사적인 것이었다. 전기 기타의 시대, 이를 앞세운 한국의 로큰롤을 예시해주었다는 점에서 그렇다.

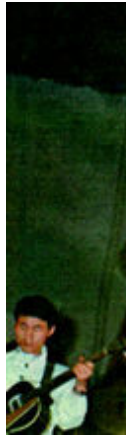
이용우/대중음악 평론가 (2005-8-17)

트로트 대세 뚫고 싹튼 ‘변혁의 씨’

©1967년 한국, 청년문화의 어떤 전조(前兆)

‘팝 음악의 역사’ 같은 책을 보면 1967년을 ‘사랑의 여름’ 이라고 부른다. 이 해에 발표된 ‘록 음악의 명반’ 을 나열하면 이번 지면은 다 끝난다. 그런데 한반도에는 그때의 알뜰뜰한 분위기는 아직 ‘해외토픽’ 일 뿐이었을 게다. 몇 년 뒤 청평과 남이섬에서 ‘페스티벌’ 이 열리긴 하지만 이 이야기는 조금만 아껴 두자.

물론 당시 모든 첨단적인 것의 집결지였던 서울 명동에서는 이런 ‘자유의 바람’ 의 냄새를 맡는 사람들이 득시글거리기는 했다. 그게 진정한 자유였는지 아닌지에 대한 논란은 제껴 두어야 할 정도로 이 냄새의 중독성은 매우 강했던 모양이다. 음악감상실이나 생음악살롱(주의! 룸 살롱과는 무관) 등이 속속 자리를 잡았고, 그곳에는 최신 유행을 따라잡으려는 언니, 오빠들이 죽치고 앉아 있었다는 증언을 심심치 않게 들을 수 있기 때문이다. 기본적으로 ‘기지촌 GI 문화’ 로 유입된 아메리카 문화는 이제 한국의 중간계급 청년과 만나서 ‘토착화’ 되기 시작한 것이다.



□ 1967년 ‘유행가’ 로 등장한 장민희가 민회관에서 열린 당시 그의 모습

그럼에도 ‘1960년대 가요’ 에 대한 우리의 기억은 이런 것들이 아니다. 1964년부터 거의 10년 동안 한국 다다고 해도 지나친 말은 아닐 것이다. 1967년 봄의 한 주간지 기사를 뒤져보면 “이미자는 국산 취입 디스크는 달러 박스. 디스크 상()에서 팔리는 10개 중 6개는 이미자의 것이었다는 통계다” 라는 기사가 나오니 이는 것이었다. 거기에 문주란, 은방울 자매, 남진, 나훈아, 배호 등 신인까지 등장하면서 ‘이 장르의 음악’ 럼 굳어져 갔다. ‘트로트’ 라고 불러도, ‘뽕짝’ 이라고 불러도 올바른 용어법은 아닐 테지만 좌우지간 래 장수했다.

그렇지만 한반도 남쪽의 보수적인 방송가라고 해도 ‘1960년대’ 라는 국제적 청년문화의 시대를 완전히 비의 상징적 사건이 그 해 여름 일어나고야 말았다. 이른바 ‘김포공항의 혁명’ 이라고 불리는 사건으로 한 윤복희가 김포공항에 내릴 때 미니 스커트를 입고 내린 사건이다(참고로 그때는 인천공항이 없었다). 에 그치지 않고 멋쟁이 아가씨들의 필수품이 되었고 그 뒤 여성들의 치맛자락은 최신 유행을 가늠하는 바

그래서 우리의 기억에서는 지워졌지만 ‘1967년 무렵’ 은 가요계에서도 신풍()과 신인()의 등장을 회고해에는 만만치 않은 경력을 가지고 있는 패티 김, 김상희, 이금희, 현미, 최양숙 등 여가수들, 최희준, 박‘클래식풍’ 의 품격 있는 가요를 남겼다. 이 사람들의 히트곡에 대해 언급하려면 한도 끝도 없겠지만, ‘바닷가에서’ , 그리고 무엇보다도 패티 김의 ‘초우’ 등이 1960년대 중후반 방송가요계에서 환대받은다. 이런 노래들은 가수도 가수지만 박춘석, 길옥윤, 이봉조, 김호길, 김인배, 김강섭 등 ‘악단장과 연주음악인들의 모습을 함께 불러온다.

이런 곡들에 이르게 되면 1960년대 초 손석우 등이 시도했지만 대중성을 얻지는 못했던 7음계의 멜로디가 알 수 있다. 어떤 경우는 반음계를 시도한 곡도 히트곡의 반열에 오른 일도 있는데 1967년 ‘혜성같은 신인’에 등극한 정훈희가 부른 ‘안개’ (이봉조 작곡)가 대표적이다. 따지고 보면 1967년 가요계에는 신인 가수들의 세대교체를 이룬 해이기도 했다.

한편 정훈희와 더불어 이 해 신인으로 가요계에 이름을 선명히 남긴 사람으로는 차중락이 있다. 엘비스 : 파트 오브 미’의 번안곡인 ‘낙엽따라 가버린 사랑’을 불렀다가 1968년 11월 정말 낙엽 따라 가 버린 그 식, 유재하, 김광석으로 이어지는 ‘요절 가수’의 신호탄을 보는 것만 같다.

정훈희와 차중락으로 대표되는 1967년의 신인가수들은 청년문화의 기수였을까. 그렇지만 이들이 표상한 것은 아니었다. 그러기에는 이들이 주 무대로 활동했던 방송무대와 일반무대(극장 쇼)에서는 각기 보수적인 것이다. 그 점에서 본격적 파란이 발생한 시점은 1969년께 언젠가로 보아야 할 것이다. 무슨 일을 말할까?

신현준/대중음악평론가 (2005-8-24)

노래-연주 몸섞어 ‘록밴드’를 낳다

(16) 한국의 비틀스: 애드 힙와 키 보이스

한국 청년문화의 통념을 형성한 오랜 수사법은 1970년대라는 시기와 통기타, 청바지, 생맥주라는 대표적 항을 서술하는 것이다. 하지만 실제로 한국 청년문화가 본격적으로 파란을 일으킨 시점은 1970년 이전으로 적 기호 또한 ‘통기타, 청바지, 생맥주’보다 훨씬 풍부했다. 1960년대의 문화적 현상이 단지 1970년대 초 것은 아니었다는 점은 기억해두고 자세한 이야기는 차차 풀기로 하자.

한국 대중음악사에서 1964년은 ‘이미자의 동백아가씨의 해’라고 기록되어 있다. 이후 여러 해 동안 가요라 해도 지나치지 않을 거라고 지난 주에 언급한 바 있다. 하지만 그게 다는 아니다. 1964년은 한국 팝, 의 롤)과 관련해서도 중요한 해다. 다름 아니라 ‘한국의 비틀스’들이 등장했기 때문이다.

한국 록의 선구자로 기록될 그 주인공은 애드 힙(Add 4)와 키 보이스(Key Boys)다. 애드 힙은 한국 록의 현이 만든 밴드로, 미8군 무대에서 기타리스트로 명성을 날리던 그가 미군이 아니라 한국 대중을 겨냥해 정길, 드러머 김대환 등이 정규 멤버로 거쳐갔고 가수 장미화 등도 객원 멤버로 활동한 바 있다. 김홍탁(리 락(보컬), 차도균(베이스), 옥성빈(리듬 기타)으로 구성된 키 보이스 역시 미8군 무대에서 싱어 송영란과 함께

란 이름으로 활약한 밴드다.



1964년 애드 휘와 키 보이스의 데뷔 음반이 발매되었다. 음반 <그녀 입술은 달콤해>였다. 이 음반에는 ‘아이 원’을 비롯한 번안곡 일곱 곡과 ‘정든 배는 떠난다’를 포함하였다. 창작곡의 경우 키 보이스의 자작곡은 아니고 이들의였던 김영광이 만든 곡들이다.

반면 그해 말에 발매된 애드 휘의 음반 <비속의 여인>은로 채워져 있다. 연주와 노래는 물론 작곡과 편곡도 밴드 음반이다. 키 보이스의 음반이 전체적으로 백인 록큰롤은 리듬 앤 블루스의 색채가 진하게 남아 있다. 뒤에 다 ‘내 속을 태우는구려’ (필 SISTERS의 ‘커피 한잔’),

이 담긴 음반이기도 하다.

한국 최초의 록 음반으로 기록되는 이 두 음반은 열렬한 호응을 이끌어내지 못했다. 신중현의 표현에 의하면 드럼이 자아내는 시끄러운 사운드가 하나의 원인이었다. 무엇보다 ‘노래는 가수(솔로 또는 중창단), 반주 작사·작곡가’ 체제가 너무나 당연했던 시절, 너댓 명의 청년들이 그룹을 이뤄 노래도 하고 연주도 하는 다. ‘한국의 엘비스 프레슬리’ 나 ‘한국의 처비 체커’가 아니라 ‘한국의 비틀스’의 등장을 주목하는 작사·작곡가라는 전통적 분업체계에 균열을 낳았기 때문이다. 이들은 보컬 그룹(중창단)과 캄보 밴드의 리듬 주가 통합된 새로운 형태의 그룹으로 이행하는 과정을 보여주었다. 1964년을 한국 록의 원년이라고 부른다

그런데 한국 록의 선구자를 이룬 밴드가 그들뿐이었을까. 최영훈과 최영한 형제가 주축이 된 ‘코끼리 브’라고 회자된다. 아쉽게도 음반이 발견되지 않아 기억 속으로 묻혀버리고 말았지만. 어쨌든 이들 세 밴드의 ‘한국의 비틀스’들이 뒤이어 등장했다.

이용우/ 대중음악평론가 (2005-8-31)

솔 · 포크의 상륙, 번안곡이면 어떠랴

(17) 필 SISTERS와 트윈 폴리오: 소울과 포크의 수입대체

1969년. 한때 팝 음악의 역사를 좋아하는 사람이라면 ‘우드스탁 페스티벌의 해’ 라고 기억할 것이다. 그
기가 몇 달 뒤 ‘알타몬트의 비극’ 으로 끝났다는 사실도 기억한다면, ‘전문가’ 행세를 해도 좋을리
쌍’ 이나 ‘댄스 투 더 뮤직’ 을 틀어놓고 자기가 마치 1969년에 뉴욕 주 어떤 농장에 가 본 것 같은 망상
어딘가에 있을 것이다.

그런데 (나를 포함하여) 이렇게 전문가이거나 마니아인 척하는 사람들 대다수는 1970년대의 <월간 팝송
‘복습’ 한 경우가 대부분이다. 그래서 1969년을 상징하는 불멸의 아티스트들, 예를 들어 지미 헨드릭스(
더 패밀리 스톤(Sly and the Family Stone)’ 같은 불멸의 아티스트들의 음악이 1969년 한국에서 인기를
소수의 예민한 한국의 음악인들은 즉각적으로 이에 반응한 경우도 있었지만 대중에게 다가가려면 몇 가지

그렇다면 1960년대 한국에서 ‘팝송’ 은 무풍지대였는가. 천만의 말씀. 명동과 종로 등지의 음악감상실과
독된 젊은이들이 득시글했다는 것이 당시를 살아간 이들의 증언이다. 그런데 어떤 팝송? 다양했겠지만 19
음악은 역시나 ‘비틀스(The Beatles)’ 같은 영국 젊은애들로 이뤄진 그룹의 음악이었지만, ‘솔’ 과 ‘트
았다. 솔과 포크가 무슨 음악인지, 한국에서는 어떤 곡이 인기를 누렸는지, 누가 이런 음악을 보급했는지
을 테니 생략하고, 몇 달 전 나온 좋은 책 한 권을 읽어 보기를 권한다. 아마 제목이 <한국 팝의 고고학 1
고 미리 실망하지는 말기를 당부한다.



1960년대가 지나기 전 나온 묘한 음반 하나는 솔과 포크가 한
를 잘 보여준다. 음반은 기본적으로 ‘펄 시스터스’ 와 ‘트
‘김인배 편곡집’ 이라는 부제가 달려 있다. 거두절미해서 펄
터스’ 와 남성 듀엣 ‘트윈 폴리오’ 는 당시 ‘남고생의 취향
각 대변한 존재들이다. 10대 남자가 미니 스커트를 입은 늘씬
보았을 때, 10대 여자가 청바지를 입은 해사한 용모의 ‘트윈
생생한 느낌은 나의 문장력으로는 제대로 표현할 수가 없다.

이 음반의 수록곡들은 대부분 번안곡들이다. 자신들의 음악?
‘팝송’ 에 있다는 것을 보여준다. 하지만 무슨 상관이라, ‘
‘사이먼 앤 가펑클(Simon and Garfunkel)’ 을 수입대체한

수입대체가 무엇이 그리 대단한 일이라. 그렇지만 두 듀엣에는 ‘기성’ 의 그림자가 전혀 없었고, 그것으로
악 악단장 김인배의 이름이 붙어 있는 것은 당시 음반업계의 관행의 소산이기도 하겠지만, 베테랑 음악인의
력을 보여주기도 한다.

그런데 당시 용어로 ‘솔 싱어’와 ‘포크 싱어’가 합동으로 음반을 발표하는 일은 본토에서는 이례적인
국과 한국이 얼마나 달랐는지 어쩌니 하는 이야기는 불필요하다. 당시 ‘팝’을 하려고 했던 음악인들 사
요하지 않았다는 것을 확인하는 것이 중요하다.

그런데 사실 이 음반은 상징적이기는 하지만 두 듀엣을 대표하는 음반은 아니다. ‘트윈 폴리오’는 이듬
반이 두고 두고 쓸쓸하게 팔렸고, ‘펠 시스터스’는 이 음반 이전에 발표한 음반이 이미 대박을 친 상태
는 나중에 더 할 기회가 있을 테니 ‘펠 시스터스’에 집중하면서 마무리하자.

이제까지 열심히 떠든 위 음반에는 ‘펠 시스터스’의 이름을 따라 다니는 두 개의 히트곡이 보이지 않는
고 다른 하나는 ‘님아’다. 이 곡들은 ‘펠 시스터스’도 ‘펠 시스터스’지만, 신중현이라는 이름과도 무
텐데, 한국에서 ‘솔’을 보급한 것은 실질적으로 ‘작곡가 신중현’의 작품이었다. 그리고 보면 1969년 밀
요제’에서 ‘펠 시스터스’가 ‘영예의 가수왕’상을 차지한 사건을 우드스탁과 비교하는 것은 무리더
라고 부르는 것은 괜찮지 않을까. 조금은 ‘뺑’일까. 신중현이라는 인물이 했던 일을 조금 더 들여다 보
뺑도 아닌 사건들이 드러날 것이다.

신현준/대중음악평론가 (2005-09-07)

‘키 보이스’ 시작으로 ‘~스’ 전성시대

(18) 1969년 그룹 사운드 붐

1969년 5월17일. 광화문 앞 세종로의 한쪽 블록에는 젊은이들의 대열이 꼬리를 물고 길게 늘어서 있었다. 종
세종문화회관 앞이었다. 그 날만이 아니라 나흘간이나 동일한 진풍경이 반복되었다. 3000석 규모의 시민회
며 연인원 4만여명의 청중으로 만석을 이뤘다. 압표소동도 벌어졌다는 후문이다.

대체 어떤 행사였기에 그런 진풍경이 연출된 것일까. 행사의 타이틀은 ‘5·16 기념 플레이보이배 쟁탈 전국 보컬그룹 경연대회’였다. ‘5·
가 5·16군사쿠데타로 집권한 군사정권의 한복판이었음을 감안하면 관행의 결과였다고 추론할 수 있다. 플레이보이란 명칭은 행사를 주최한
나온 것이다.

이 경연대회는 총 17팀의 출연진이 출전해 불꽃 튀는 연주를 뽐내며 자웅을
이스’, 우수상은 ‘히 화이브’, 구성상은 ‘가이스 앤 돌스’, 가수상은
보이스)가 차지했다. 이들을 포함한 출전팀 거의 대부분은 미8군 무대 출신
궁금하다면 당시를 경험한 이들에게 물어 보라. 공통적으로 ‘정말 대단했지

것이다. 그리고는 열기가 얼마나 뜨거웠는지에 대한 정황 설명과 함께 ‘5
어땠고 하는 생생하고 장황한 얘기들이 무용담처럼 뒤를 이을 것이다.

당시 취재 기사의 일부를 발췌하면 다음과 같다. “아무리 1류 가수, 코미디
회관이 암표소동을 벌일 만큼 붐볐으니 하나의 이변이라 해도 과언이 아
바뀔 때마다 회관이 떠나가라 박수를 보냈다. 무대에서 연주, 노래가 계속되
자를 맞추었다. 무대와 관객석이 한데 어울리는 흥겨움. …보컬 사운드의 특징인 엘레기(전기 기타)의 다이내믹한 볼륨과 유니 송의 창법, 생
켰다.” (〈선데이서울〉, 1969년 6월1일치)

지지난 주에 1964년 ‘키 보이스’와 ‘애드 뤼’의 ‘일반 무대’ 데뷔가 절반의 성공에도 못 미쳤다고 얘기한 바 있는데, 그로부터 5년만
이, 그러니까 ‘키 보이스’와 ‘애드 뤼’를 신호탄으로 ‘한국의 비틀스’들이 뒤를 이어 등장하여 분투하던 시기가 징검다리가 되었다.
‘다크 아이스’, ‘포 가이스’, ‘화이트 횡거스’ 등이 미8군 무대를 근거지로 맹활약했다. 하청일이 당시 ‘샤우터스’ 멤버로 연주생활
반 ‘화이트 횡거스’에서 기타리스트로 활동했다는 사실은 수많은 유명 음악인의 그룹 사운드 시절을 증언하는 극히 일부의 예에 불과하다.

1960년대 중반을 지나며, 베트남전으로 주한미군의 수가 줄어들면서 미군 쇼 무대가 축소되었다. 반면 미도파 살롱을 비롯한 생음악 살롱 등
났다. 이에 따라 미8군 무대 출신 그룹들이 한국 대중을 상대로 문을 두드리는 일이 가속화했다. 팝송을 즐기는 열혈 청년의 비중이 점차 늘
이들도 점점 늘어났음은 물론이다.

1969년 술 열풍을 일으킨 ‘펠 시스템스’와 김추자의 대박 행진 뒤에도 그룹 사운드가 자리하고 있었다. 신중현과 그의 그룹 ‘덩키스’가
의 ‘커피 한잔’과 ‘남아’, 김추자의 ‘늦기 전에’와 ‘월남에서 돌아온 김상사’, 김상희의 ‘어떻게 해’ 등은 신중현이 작사, 작곡,
다.

이 무렵 그룹 사운드들은 종래의 4인조 기본 편성(보컬, 기타, 베이스, 드럼)에 오르간이 추가되기 시작했다. ‘아이언 버터플라이’의 ‘In-
곳까지 환각적인 사이키델릭 열기를 퍼뜨렸기 때문이다. 자세한 얘기는 뒤에 하자. 단, 솔로 가수에 의한 열창형의 가창, 그룹 사운드에 의한
감성의 곡들이 청년들의 마음을 온통 사로잡았다는 점은 기억해두고.

(2005-9-14)

지하그룹 사운드 대변한 ‘거짓말이야’

(19) 추자의 전성시대

구미의 대중음악을 논하는 문헌을 보면 1960년대는 ‘좋은 시절’이었던 반면, 1970년대는 ‘그저 그런 시
참게 나온다. 경험과 실감도 부족하니 논평은 삼가자. 그런데 되돌아보면 한국에서도 1970년대가 접어들면
말하는 분위기가 있었던 것 같다. 1960년대 말까지 그럭저럭 풀어 주었던 문화적 분위기가 1970년대 접어들
었기 때문이다. 거시적 수준에서 정치적 담론을 독점하는 것에 그치지 않고 미시적 수준에서 일상생활에 기

되었고, 그 배후에 1969년 1월 ‘3선개헌’의 추진을 시작으로 1971년 4월의 제 7대 대통령 선거를 거쳐 1971년 이르는 정치적 사건들이 있었다는 것은 두 말하면 잔소리다.

‘민족문화 중흥’의 기치 아래 ‘외래·퇴폐풍조 단속’을 선언한 정책 아래 남성의 머리카락 길이와 여성의 치마 길이까지 규제의 대상이 무사할 리는 없었다. 1969년 시작된 ‘전국 보컬 그룹 경연대회’가 1971년을 마지막으로 끝나버린 점, 그리고 그 에너지는 지하의 ‘고고 클럽’ 더 언급해야 할 것이다.



이런 지하의 상황을 제대로 알 수 없던 사람들에게 1970년대 초반 주류 대중연예가로 기억되고 있다. 남성 가수의 경우는 남진과 나훈아가 ‘오빠부대’라고 할 만 전을 펼쳤다. 남진의 팬을 자처하는 이가 나훈아에게 병을 휘둘러 상처를 입히는 보다는 정도가 덜 했고 많이 잊혀졌지만 여성 가수의 경우도 김추자와 김세레나다. 이들의 주요 무대는 아직 음반이나 방송보다는 극장에서의 ‘쇼’ 혹은 ‘리한 대도시의 극장들에서는 가수의 이름을 타이틀에 건 ‘리싸이틀’이 성황리 ‘아다마 가수(으뜸 가수)’라고 불렸던 이들 대형 가수들은 흥행의 보증수표였고 대목을 장식했다.

흥미로웠던 것은 이들 스타들 사이의 라이벌전만큼이나 팬들의 극성스럽고 ‘능동적’ 팬덤 현상은 도시화에 따라 대중연예의 새로운 형식이 그만큼 절실했다는 상징 작용을 통해 ‘경쟁을 통해 승리해야 한다’는 의식을 대중의 신체에 각인 무대 위나 무대 뒤에서의 각종 사고나 스캔들로 연예계의 가십을 풍부하게 만들었

그런 의미에서 1970년대 최고의 대중스타로 김추자를 뽑는 데 별다른 이견이 없을 음에도 불구하고 ‘고분고분한 연예인’의 이미지를 벗어던진 특이한 존재였다. 허러나는 나팔바지(판탈롱)와 민소매를 즐겨 입은 차림으로 손과 발을 휘저으면서 : 나의 사건이었다. 비음 섞인 창법은 술이라는 ‘외래풍조’를 기초로 토속적 감각

정상에 등극할 때까지 그의 배후에, 신중현의 작사와 작곡, 그리고 그의 그룹 덩키스, 퀘션스의 연주가 있었다는 사실은 많은 사람들이 알고 1970년대 초 혜성처럼 등장한 신인들이 대체로 ‘재래가요’의 문법에 충실했던 반면, 김추자의 경우 ‘외래가요’(팝)와 ‘재래가요’사이에, ‘월남에서 돌아온 김상사’, ‘님은 먼 곳에’, ‘거짓말이야’, ‘꽃잎’ 등의 ‘가요’들은 지하에서 그룹 사운드들이 연주하던 ‘고고’에서 뽐족하게 대표했다.

그의 존재가 흥미로웠던 것은 무대 위 뿐만 아니라 무대 밖에서도 마찬가지였다. 출연 조건이 맞지 않으면 ‘핑크’를 서슴지 않았고, 주 ‘임신설’, ‘간첩설’에 이르기까지 그를 둘러싼 풍문이 끊이지 않았다. 이 가운데 ‘간첩설’에는 또 다른 루머가 전해 내려온다. 1971년 김세레나와 ‘머리끄덩이를 잡고 싸운’ 끝에 가수협회로부터 3개월 자격정지를 당하자, 그의 매니저 소윤석이 무대 복귀를 위해 연출한 에서 풀린 뒤 그에게 악몽 같은 ‘스캔들’은 발생했는데, 마침내 1971년 12월의 리싸이틀 무대에서 김추자의 분신과도 같았던 소윤석이 휘 뒤로 그는 재기에 성공했지만, 1975년 12월 다시 한 번 시련을 맞이한 뒤 점차 세인의 기억에서 사라져 갔다. 슈퍼스타의 ‘굵고 짧은’ 5년(1971~1975)마초 파동이 일어난 시점이다. 그렇다면 4년 사이에는 무슨 일이 있었을까.

신현준/대중음악 평론가 (2005-9-21)

록이 ‘비운의 음악’ 이라고? 무슨 말씀!

(20) 잊혀진 록의 시대

1975년 이후 록 음악을 접하기 시작한 애호가들 사이에는 ‘한국에서 록은 안돼’ 라는 자조와 패배의식이 깊다. 그런데 따지고 보면 한국에 이 없었던 것도 아니다. ‘사랑과 평화’, ‘산울림’, ‘송골매’, ‘들국화’, ‘시나위’, ‘넥스트’, ‘크라잉 넛’, ‘윤도현 밴드’ 등이 수도 록 스타일의 곡들로 인기를 얻는 경우가 적지 않았다.

그럼에도 록 마니아 집단 안에서는 한국에서 록이 비운의 음악이라는 공감대가 형성된 지 오래다. 영미권에 대한 높은 동경과 깊은 열등감·요인이 있겠지만 자중과 자애 그리고 자긍심을 가질 만한 역사를 정리하지 못한 탓도 있다. 역사는 커녕 기초적인 데이터베이스의 보존과 정방임해온 게 사실이다. 그나마 몇 해 전부터 지나간 한국 팝의 역사에 대한 반추와 복원, 재평가의 움직임이 각개전투처럼 이어져 뒤늦게나마 다.

이처럼 무겁게 말문을 연 까닭은 지금은 거의 잊혀졌지만 한국에서도 ‘록의 시대’ 로 불릴 만한 때가 있었다는 사실을 환기하기 위해서다. 이 그때는 다름 아니라 1969년부터 시작되어 1975년에서 멈춘다. 1969년 5월 ‘제1회 전국 보컬 그룹 경연대회’ 에서 촉발된 ‘그룹 사운드’ 기를 내뿜었고 솔, 포크와 삼두마차를 이루며 높은 인기를 누렸다. 이후에도 ‘고고 봄’ 의 주역이 되며 1975년까지 청년 대중음악의 한 축을 뒤에 별도로 살펴보아야 할 것이다.



‘제1회 전국 보컬 그룹 경연대회’ 의 여파는 컸다. 이후 서울 시민회관에서 열렸음은 물론이다. 미도파 살롱, 오비스 캐빈, 라스베가스 등 명동·소공에는 이들 그룹 사운드가 상시로 무대에 올라 장발에 판탈롱과 미니 스커트 이끌어냈다. 또 그룹 사운드는 지상파 텔레비전에도 자주 등장했는데, ‘동양쇼쇼’ 같은 프로그램에 불박이처럼 출연하는 경우도 적지 않았다. 당시의 알 만한 뮤지션이 된 한 음악인의 회고로 대신하는 것이 좋을 것이다.

□ 명동 살롱가의 스타 밴드 히 식스의 김홍탁(왼쪽)과 조용남(오른쪽).

“음악이 시작되면 해피 스모크의 연기가 피어오르고(당신엔 대마초 규제) 여학생들 역시 흥청거리며 소리를 질러댔다. 각 밴드가 번갈아 나오면서 ‘스’, ‘애니멀스’, ‘시시아르(CCR)’ 등 우리가 흔히 라디오에서 듣던

그 형들은 정말 한마디로 멋쟁이들이었다. 긴 머리에 나팔바지, 그리고 히피 마크와 부츠... 이런 패션이 당시 그룹들의 트레이드마크였다.”
사람들의 모임’ (<http://cafe.daum.net/march>)에서 발췌)

위 글을 쓴 인물은 ‘들국화’ 의 베이스 연주자로 유명한 최성원으로 그 역시 ‘멋진 형들에 열광하던 까까머리 고등학생’ 이었던 것이다. 사운드는 ‘레어 어스’ 의 ‘갯 레디’, ‘스테픈울프’ 의 ‘본 투 비 와일드’, ‘바닐라 퍼지’ 의 ‘유 킵 미 행잉 온’ 등을 즐겨 연. ‘인-어-가다-다-비다’ 는 공연의 정점을 장식하는 필수 레퍼토리였다. 이들이 팝송 커버만 했던 것은 아니다. 비록 그 수는 많지 않았지만 창작곡의 비중은 곧 커버곡을 압도해갔다. 그렇게 레코딩으로 남은 ‘키 보이스’ 의 ‘바닷가의 추억’, ‘해변으로 가요’ (일명 ‘해변 시리화이브/히 식스의 ‘초원’, ‘초원의 사랑’, ‘초원의 빛’ (일명 ‘초원 시리즈’), ‘말하라 사랑이 어떻게 왔는가’, ‘당신은 몰라’ 에’ 같은 곡들은 당대의 히트곡이자 지금도 고전으로 남아 있다.

이 시기 ‘키 보이스와 히 화이브/히 식스’ 는 ‘남진과 나훈아’ 처럼 불꽃튀는 라이벌 관계를 이루며 살롱가를 후끈 달아오르게 한 주역이

& 사이키' 만 인기 있었던 것은 아니다. 1970년대 청년문화의 상징처럼 남은 포크 음악이 있다. 이젠 다음 회에.

이용우/대중음악 평론가 (2005-9-28)

겁없이 통기타 맨 ‘낭만’ 대학생의 반란

(21) 포크송, 대학생의 낭만으로부터 창작의 자의식으로

올 가을 젊은애들이 몰려다니는 페스티벌들이 많다. 그런데 1970년 가을, 그러니까 지금부터 정확히 ‘4반’ 난히 많이 열렸다. 지난 번에 언급한 ‘전국 보컬 그룹(그룹 사운드) 경연대회’ (1969년부터 1971년까지) 이 많이 열렸다. 기록을 뒤져보니 1970년 9월 4일부터 4일 동안 서울 시민회관에서 ‘후트네니 고고고’ 라는 (데, 당시 용어로 말하면 팝 계열의 음악인이 총망라된 무대였다.

이런 대형 공연 외에 아기자기한 공연도 많이 있었다. 9월2일에는 YMCA 강당에서 ‘Y 포크 페스티벌’ 0 일에는 YWCA 강당에서 ‘청개구리 사운드’ 라는 행사가 열렸다. 이런 잔치 분위기는 이듬해 여름에 절 의 실내’ 가 아닌 ‘교외의 야외’ 까지 영토를 확장했다. 1971년 8월 17일부터 6일 동안 청평에서 ‘한국’ 한 페스티벌이 개최되었던 것이다.



여기서 느낄 수 있는 것은 1970년부터 ‘팝 싱거’ 나 ‘노’ 에 ‘포크 싱거’ 라고 불리던 존재들이 수면 위로 모습을 이 당시의 포크에 대해 ‘그게 무슨 포크냐?’ 라는 질 1970~71년에 ‘포크’ 라고 불렸던 음악은 ‘팝’ 의 하나’ 다는 사실이다. 창작곡보다는 번안곡의 비중이 높았고, 번 는 거리가 있었고, 그 미학적 코드도 자기성찰과 사회비 격조, 낭만 등이었다. 이게 ‘수입되고 번역된 한국 포크’ 무엇인지에 대해서는 각자 판단할 일이다.

□ 1971년 8월 개최된 청평 페스티벌에서 ‘포크 싱거’ 김민기가 노래하는 모습. 마이크를 들고 있는 아 리고 이백천 PD(오른쪽)이며, 뒤에서 기타 반주를 도와주는 이는 ‘솔 싱거’ 이용복이다

이 무렵 우후죽순처럼 결성되어 세상에 이름을 알린 포크 싱어들과 그들의 히트곡을 나열하면 분위기를

운데 하나는 혼성 듀엣이 부르는 ‘연인들의 밀어’ 같은 곡들이다. 뚜아에무아(이필원, 박인희)의 ‘약속의 꽃반지 끼고’, 바블껌(이규대, 조연구)의 ‘짝사랑’ 등의 곡에서 여실히 느낄 수 있다. 현재 40대 꽃하고 설레었던 ‘첫사랑의 추억’ 처럼 남아 있는 곡들일 것이다. 물론 당시 고등교육의 세례를 받은 사람도 모르지만….

한편 남성 듀엣(혹은 트리오)들의 등장도 두드러진다. 한국 포크의 효시라고 할 만한 ‘트윈 폴리오(윤희영, 리언스(김도향, 손창철))’, ‘트리플(장계현, 김세환, 김운호)’, ‘쉐그린(이태원, 전언수)’, ‘투 에이스(강근식, ‘도비두(김민기, 김영세)’, ‘4월과5월(백순진, 이수만(!))’ 등이 당시의 주간지를 장식한 이름들지만, 동아시아권에서 유난히 인기가 높았던 사이먼 앤 가펑클(Simon and Garfunkel)의 영향력을 확인할 우정’을 표상했는지도 모르겠다.

이들은 ‘대학가’ 나 ‘살롱가’에서 아마추어로 활동하는 경우가 대부분이었지만, ‘음반가’ 나 ‘방송가’에 시작됐다. 이들을 뒤에서 후원해 주면서 방송국 스튜디오나 음반사 스튜디오까지 끌고 갔던 사람들이 나중에 하도록 하자. 중요한 것은 이를 통해 ‘긴 생머리를 하고 청바지를 입은 여대생’이나 ‘허줄한 대학생’이 대중매체를 통해 표상되기 시작했다는 사실이었다. 물론 ‘통기타’는 이들의 필수 휴대품목이었다.

이런 일련의 흐름들의 가장 중요한 사건은 1971년 말에 일어났다. 청평 페스티벌 등을 통해 ‘젊은이의 우제히 음반을 발표했고, 그들 가운데 일부는 ‘자작자창(自作自唱)’이라는 대담한 시도를 하게 된 것이다. 의경, 김광희, 조동진, 이장희 등 이 시기에 자작자창을 시도한 인물들의 이름도 기억해 두어야 하겠지만 리 없던’ 인물은 김민기였다. ‘아침이슬’, ‘그날’ 등이 수록된 양희은의 데뷔 음반(1971.9)에서 작시 그 여세를 몰아 자신이 창작한 곡들을 중심으로 데뷔 음반(1971.11)을 만들었기 때문이다.

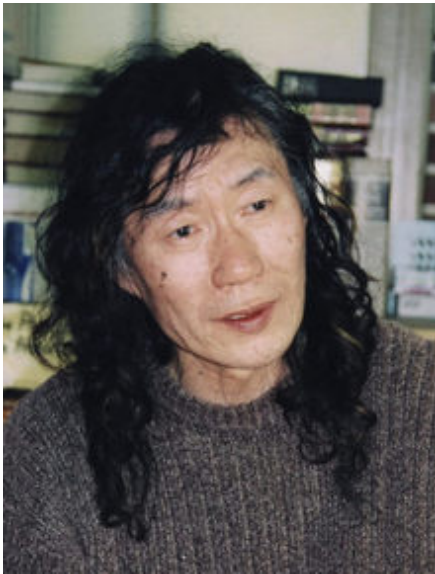
이 음반에 대해서는 신화와 전설이 많으니 반복하지 말자. 그런데 신화와 전설은 더 있다. 김민기의 독집(김인배 크리스마스 캐롤집)(1970.12)에는 ‘친구’를 비롯하여 도비두의 이름으로 노래 세 곡이 수록되어 있다. 희은의 2집 음반(1972.5)의 뒷면에는 ‘도와준 사람들’ 가운데 한 명으로 이수만(!)의 이름이 등장한다. 마지막 트랙이 ‘가을편지’ (고은 작사, 김민기 작곡)였던 것이 아주 해괴한 일만은 아니었나보다. 당시 어떤 인연이라고 해야 할까 아니면 잘못된 만남이 초래한 질긴 악연이라고 해야 할까? 질문은 계속 된다.

신현준/대중음악 평론가 (2005-10-5)

‘뽕스바람’ 기합도 주며 신인 강훈련

(22) 팝 혁명의 막후 지원자들

1970년을 전후해, 포크, ‘소울 & 사이키’ 같은 이른바 팝 계열 음악이 대중음악계에 지각변동을 일으킨 것 뿐 아니라 막후 지원자들의 역할도 컸다. ‘히 식스’와 ‘쥬 시스터스’ 등을 후원한 조용호, ‘키 보이’를 후원한 이종환, ‘뚜아 에 무아’의 후견인이었던 이해성, 특정 가수를 거명할 필요 없을 ‘한국 포크의 담임’ 성애와 이석 등을 후원한 김정호 등이 그들이다. 대부분 시대를 풍미한 방송인들이다.



그런데 팝 계열 음악의 후원자 가운데 ‘너무나 중요하지만 망각된’ 존재로 서병후라는 이름이 있다. 그는 팝 음악에 관한 해박한 지식을 바탕으로 1967년 최초의 팝 음악 잡지이자 문화 잡지인 <팝스>, <주간중앙> 등의 기자로, 팝 컬럼니스트로 활동하며 한국에서 대중음악 평론의 전범을 보여줬다. 연예에 관한 이야기를 저질러 여겨 기사로 다루지 않던 시절이었다.

‘쥬 시스터스’가 대박을 터뜨렸을 때 배후에서 실질적으로 음악을 빚어낸 신중현을 발굴해 처신중현 사단이라 불린 김추자, 박인수 등은 물론 많은 그룹 사운드를 가장 왕성하게 소개한 것도

□ 팝 혁명의 이론가이자 실천가 서병후

무엇보다 서병후는 필력을 날리는데 그치지 않고 직접 몸을 날려 각종 리사이틀과 그룹 사운드 약했다. 고고 클럽의 탄생에도 산파 역할을 했고 이런 무대에 무명의 가수와 그룹 사운드가 설지 않았다. 그래서 당시 활약한 음악인들로부터 그의 조언과 도움을 고마워하는 증언을 지금도

하지만 1960~70년대 ‘팝 혁명’의 이론가이자 실천가로서 대중음악계에 그가 남긴 성과는 휘발되고 지금은 그저 힙합 그룹 드렁큰 타이거의 ‘지’란 설명을 앞세워야 이해하기 쉬운 상황이다. 이게 현단계 한국 대중음악계의 ‘슬프지만 진실’일 테지만.

또 한 명 언급해야 하는 이름은 박영걸이다. 그는 뒤에 ‘신중현과 엽전들’의 매니저를 맡기도 했고 1970년대 중반 음반 및 매니지먼트 전하, 정난이, 빗님들 등을 거느렸던 한국 매니지먼트계의 ‘큰 형님’ 격인 인물이다.

박영걸이 가요계의 수면 위로 처음 올라온 것은 1970년의 일이다. 그해 열린 제2회 보컬 그룹 경연대회에서 우수상을 받은 ‘라스트 찬스’, 이라고 봐도 무방한 그룹이었고 그 결과 그 자신은 지도상을 수상했다. 훗날 ‘안녕’ 등으로 인기를 얻은 김태화가 재적했던 ‘라스트 찬스’ 무대를 선사하고, 보컬 연석원이 가수왕상을 수상하기도 한 소울 그룹 ‘데블스’가 해골 복장에 여성 주검이 들어있는 관을 설정해 연출했던 역되고 있다.

다른 맥락이지만, ‘데블스’와 ‘라스트 찬스’는 ‘엘리트 코스’가 아니라 밑바닥에서 고생을 거듭하다 중앙무대로 성공적으로 올라온 경현이나 김홍탁의 그룹처럼 미8군 무대의 최고의 자리에 이어 일반무대에서도 지식인의 든든한 후원을 받은 ‘엘리트 코스’를 밟은 게 아니었다. 밴드 생활을 전전하며 한겨울 ‘뽕스 바람’ 기합에 더러 ‘뽕따’도 불사하는 전설 같은 강훈을 거쳤다는 얘기가.

이제까지 언급한 후견인들은 방송, 잡지, 공연 등을 통해 대부분 순진하리 만치 사심 없이 팝 계열 음악인들을 도와 팝 혁명에 조력한 인물 같은 거물들처럼 기업형 종합매니지먼트를 꾸리는 것은 꿈도 꾸지 못했던 시절의 일이다. 하지만 이후 기획사를 차려 성공한 박영걸의 경우

래도 그 시절 후견인들은 음악인들에게 ‘사장님’ 이나 ‘선생님’ 이 아니라, ‘말형’ 같은 존재였다.

이용우/대중음악 평론가 (2005-10-12)

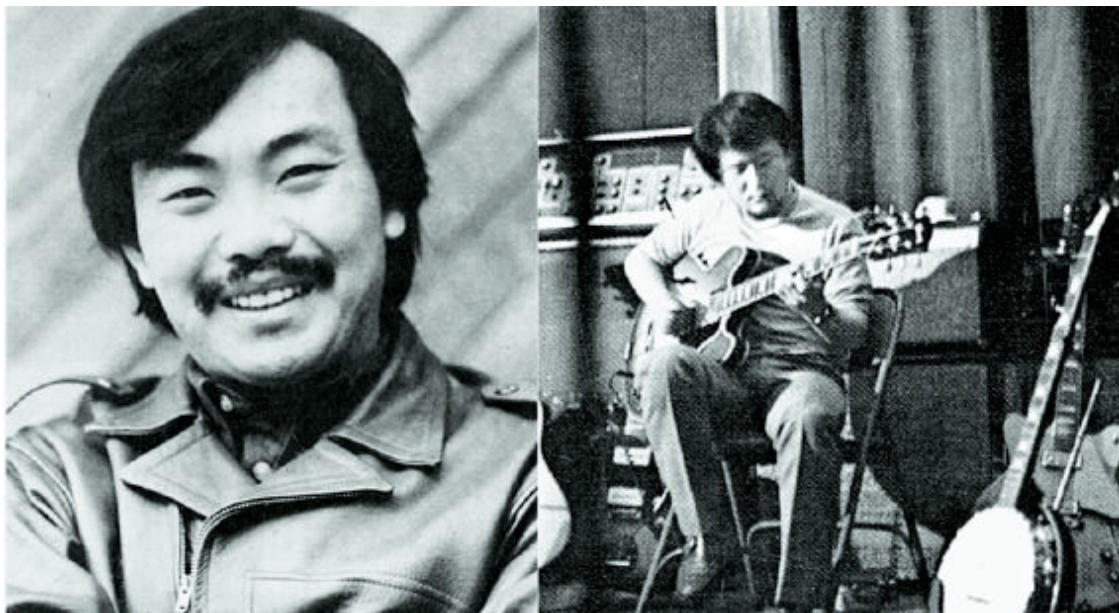
향수로만 남기엔 안타까운 ‘그건 너’

(23) 강근식, 나현구, 이장희: 잊혀진 사람

지난해 가을 이장희가 세종문화회관에서 열린 조영남의 ‘마지막 콘서트’에 게스트로 출연한 일이 있었다. 이장희라는 식으로 떠들썩할 법도 했건만 의외로 조용히 지나가 버렸다. 물론 그 자리에 참석한 사람들의 기억에서 1970년대 전반기 그의 대표곡인 ‘그건 너’와 ‘나 그대에게 모두 드리리’ 두 곡이 연주되었을 때 스냅 점이 스쳐 지나갔던 것은 물론이다.

1973년 언젠가 이장희의 ‘그건 너’가 소리소문 없이 몰고 온 파장을 실감있게 표현하기는 힘들다. 그건 ‘지성의 사색’이라는 여과도 필요 없이 그냥 몸에 꽂히는 효과였다. 구어체의 생생한 가사, 필요할 때 같지만 강렬한 가창법 등을 운운하는 것은 시대가 흐른 뒤의 맥빠지는 음악평론식 해설일 뿐이다. ‘반항 치레 없이 순전히 음악으로만 표현한 것은 이장희에 이르러 비로소 완성을 보았다. 이건 결코 지나친 말이 그런데 이장희의 작곡과 노래가 전부가 아니었다. 이장희를 ‘포크 가수’라고 부른다면 이 음악의 실체도 아니다. 게다가 이장희는 혼자가 아니었다. 그의 분신과도 같았던 기타리스트 강근식이 없었다면 이장희도 없다. 다시 들어 보라. 이장희의 노래와 강근식의 기타는 마치 선창과 후창, 이른바 콜 앤 리스폰스(call and response)고 받기를 반복한다. 사람의 목소리와 악기의 소리가 이렇게 잘 어우러지기 힘들다는 것은 음악을 조금 해본 사람이라면 누구나 아는 사실이다.

연대 생물학과를 중퇴한 이장희와 홍대 조소과를 졸업한 강근식의 만남은 1960년대 후반의 ‘생음악 살롱’에서 시작된다. 이장희와 강근식’까지 거슬러 올라간다. 그리고 이장희는 연대 재학시절 윤형주와 함께 ‘라이너스’라는 밴드를 결성했다. 이 밴드는 ‘홍익 캠퍼스’라는 그룹을 만들어 학내에서 활동했고, 그러다가 세시봉 그룹의 일원인 이상벽(!)의 소개로 연대 이사가 되었다. 이런 이야기가 무슨 소용이라. 이장희도, 강근식도 잊혀진 마당에 말이다.



이장희 & 강근식

어쨌든 이장희와 강근식은 ‘한 잔의 추억’ ‘한 소녀가 울고 있네’ ‘나야 나’ 등으로 이어지는 로킹 유없는 불만에 차 있던 젊은 애들(특히 남고생)의 꼭지를 돌게 만들었고, ‘나 그대에게 모두 드리리’, ‘사랑’ 등의 발라드로 여고생들의 가슴을 살랑거리게 만들었다. 10대 청춘 군상들이 시커멓거나 새하얀 것 절의 일이다. 이 모든 현상의 정점을 보여주는 사건은 1972년 12월 2일 드라마 센터와 1974년 4월 14일 이장희 리싸이틀’ 일 것이다.

이장희와 강근식보다 더 잊혀진 인물도 있다. 다름 아니라 이장희의 음반을 필두로 비로소 때깔이 좀 나기 내던 나현구 사장이라는 이름이다. 오리엔트 프로덕션이라는 또하나의 전설적인 프로덕션이자 스튜디오의 의미에서의 프로듀서였다. 이장희를 비롯하여 송창식, 윤형주, 김세환, 이연실, 조동진, 양병집, 김의철, 등의 가수들을 발굴하거나 스카우트하여 1973년부터 1975년까지 음반시장에 지각변동을 일으킨 주역이었다. 반업계에서 보기 드문 대졸 경력을 가진 그의 활동은 ‘재평가되어야 한다’는 맹송맹송한 말 이전에 ‘다.

그러니 ‘나 그대에게 모두 드리리’를 신파조의 발라드로 개그 프로그램에서나 사용하는 물역사적 문화적 싶지 않다. 14집까지 발표되었던 컴필레이션 시리즈 ‘골든 포크 앨범(Golden Folk Album)’의 음원들이 트’라는 이름의 편집 음반으로 선별적으로만 나오고 그나마 지금은 구하기도 힘든 업계의 현실에 대해서 다.

이 모든 것이 물거품이 되게 만들었던, 대마초 파동으로 불리는 ‘그때 그 사건’은 12월이 되면 정확히 3 나고? 말하기도 싫다. 그런데 기념도 뭐도 아무 것도 없이 조용하다. 가수 데뷔 30주년 어쩌고 하는 공연

주년을 기념하는 행사도 있지만 정말 중요한 역사적 사건에 대한 역사적 조명은 없다. 이렇게 계승되지 않고 노스탤지어로만 남아 있는 ‘대중문화의 역사’ 라는 것은 무슨 의미가 있는 것일까?

신현준/대중음악평론가 (2005-10-19)

‘한국 록의 대부’ 도 통기타와 친해

(24) 통기타를 든 신중현

한국에도 ‘로큰롤 명예의 전당’ 이 설립된다면 맨 처음으로 오를 인물들 가운데 하나가 신중현이다. 한국 밴드를 이끌면서 선구적 길을 개척한 업적은 단골로 붙는 수식어인 ‘한국 록의 대부’ 란 구절에 집약되어 따라오는 또 하나의 수식어는 ‘히트곡 제조기’ 라는 것이다. 작곡가로서 그는 1968년 ‘님아’ , ‘커피 한 잔으로 ‘늦기 전에’ , ‘월남에서 돌아온 김상사’ , ‘님은 먼 곳에’ , ‘거짓말이야’ (김추자), ‘꽃잎’ (오인수) 등 수많은 히트곡들을 분만해 냈다. 이 곡들이 시기적으로 불과 만 2년 사이에 발표된 것이었다는 사부일까. 그 뒤에 발표되어 히트한 곡들만 해도 ‘노래방에서 1시간 안에 부를 수 없는 분량’ 이란 점만 일

신중현이 한국판 로큰롤 명예의 전당에 오른다면 어떤 사진이 걸릴까. 대다수가 떠올리는 모습은 일렉트릭 기타를 들고 있는 모습일 것이다. 또 ‘그림이 되는’ 건 연주자로서의 모습인 까닭이다. 그런데 사진이 한 장이 아니라 여러 장이 걸린다는 전제하에 이런 사진은 어떨까. 통기



□ 한국 록을 이끈 신중현(사진 왼쪽)과 신중현 음악의 정점을 보여주는 김정미의 독집 ‘나우(NOW)’

1969년 한국 팝의 혁명 이후 솔, 사이키델릭, 포크 음악이 삼두마차가 되어 가요계의 지반을 뒤흔들었던 일을 기억하는 이들은 많아도, 이 시기로 ‘폭송’)을 시도하고 관여했다는 사실을 기억하는 사람은 많지 않다. ‘신중현과 포크’ 라면 보통 고개를 갇아하겠지만, 그는 1968년 김 감독을 맡으면서 조영남(‘빗속의 여인’), 트윈 폴리오(‘떠나야 할 그 사람’) 등이 부른 노래의 작곡가로 인연을 맺은 바 있다.

〈푸른 사과〉 사운드트랙이 단지 작곡가와 가수로서 일회적 인연이었던 것만은 아니다. 통념과 달리 신중현은 작곡할 때도 통기타를 애용했고

의 대표곡 가운데 하나인 ‘아름다운 강산’의 오리지널 버전(1972년)을 유심히 들어보면 전기 기타가 아니라 통기타 반주가 내내 흘러나오
로만 치부할 수만은 없는 것이 1972~73년께 신중현의 통기타 연주를 제대로 들을 수 있는 곡들이 많기 때문이다.

‘아름다운 강산’을 분명한 바로 그 시기 신중현은 ‘더 멘(The Men)’이란 그룹을 이끌고 있었다. ‘더 멘’은 솔과 사이키델릭을 지향
크게 다르지 않았지만 서울시향의 관악기 연주자 손학래를 멤버로 영입하고 훗날 작곡가로 대성하게 되는 김기표 등 ‘젊은’ 멤버들과 함께
멘’은 독집을 남기지 않았지만 장현, 윤용균, 지연 등의 솔로 가수 음반(물론 ‘신중현 작편곡집’)의 뒷면에 남긴 ‘길고 몽환적인 롱 버전
김에 해당하는 명연(名演)들을 남겼다.

신중현이 ‘더 멘’ 시절 남긴 명연에 대곡 성향만 있었던 것은 아니다. 바로 어쿠스틱 기타, 또는 일렉트릭 기타를 사용하더라도 이펙트를
한 연주들이 있었다. 대중적으로 크게 히트한 장현의 ‘나는 너를’, ‘마른 잎’, ‘미련’ 등은 신중현이 이 시기 기타의 포크적 구사에도
의 독집 (1973)는 그 정점일 것이다. 사이키델릭과 포크, 관능과 순수를 결합한 김정미의 노래들은 신중현 음악의 정점이자 한국 팝의 정점이

그 무렵 신중현은 대표적인 포크 가수였던 양희은, 서유석의 음반들도 주도해서 만든 적이 있다. 비록 상업적인 성공과는 거리가 있었으나, 신
와 양희은과 서유석이란 포크 가수의 결합은 진기한 음악적 경험으로 지금도 남아 있다.

이용우/대중음악평론가 (2005-10-26)

‘셀부르 사단’에 여고생 가슴은 살랑~

(25) 어니언스, 김정호 그리고 ‘인건마 편곡집’

1970년대 중엽에 대한 이야기가 다소 길어지고 있다. 그 이유에 대해서는 나중에 해명하기로 하고 1973년 말로 거슬러 올라가 보자. 한 해의
들은 한결같이 한 해 동안 일어난 대중가요계의 ‘지각변동’에 대해 말하고 있다. ‘지각변동’의 내용은 대체로 ‘팝 계열’이 ‘트로트’
는 것이다. 달리 말하면 ‘젊은 음악’이 음반도 잘 팔리고, 방송도 잘 타면서 주류로 부상한 중요한 기점이었다.

당시 지각변동을 일으킨 문제의 노래는 무엇이었을까. 대표적인 대박으로 손꼽히는 곡은 패티 김의 ‘이별’, 장현의 ‘마른 잎’, 이장희의
노래 뒤에 작곡과 편곡과 연주를 맡아준 별도의 인물이 있었다는 점도 기억해 두자. 패티 김 뒤에는 길옥윤이, 장현 뒤에는 신중현이, 이장
패티 김은 ‘젊은 음악’과는 조금 거리가 있지만 나머지 두 곡은 각각 ‘솔’과 ‘포크’라는 젊은이들이 좋아하는 장르의 음악이었다는 점



그런데 1973년 중반부터 시작해 1974년으로 해를 넘기면서 또 한 명의 혜성
었다. 주인공은 임창제와 이수영으로 이루어진 남성 듀엣 어니언스(Onions
달을’, ‘사랑의 진실’ 등 음반에 수록된 거의 모든 곡들을 히트시키는 기
모두에서 고른 성공을 거두었다. ‘말빨’이 받쳐 주는 임창제와 ‘얼굴’이
교복을 입은 여고생들의 가슴을 살랑거리게 만드는데 부족함이 없었다(임창
전에 예견했다면 지나친 말일까? 재미로 해 본 말이니 항의 없기를!).

□ 어니언스의 1974년 음반 <작은 새/초저녁별(안건마 편곡집)> 표지.

이들의 위세는 당시 음악잡지에 나온 기사를 인용하는 것으로 대신하자. ‘



였다).

해가 바뀌기 전 이수영은 충무로에 진출하여 영화 <그대의 찬 손>(감독: 박종호)에 출연하기도 했다. 이 영화가 이수영의 데뷔작인 것은 물론 지 기억한다면 당시 여고생이었을 확률이 높고, “이것은 엔티 포르노 넌프리섹스 영화다(anti-porno, non-free sex)”라는 포스터의 문구도 지 않아도 마음은 청춘인 사람일 것이다.

그 전부터 ‘어니언스’는 또 하나의 가십을 제공했다. 다름 아니라 자작곡으로 알려졌던 ‘어니언스’의 히트곡들 대부분이 ‘편지’를 제목으로 했다. 요즘처럼 ‘저작권 분쟁’이나 ‘표절 사태’ 같은 험한 사건을 낳지는 않은 채 원만하게 문제는 해결되었고, 그 다음에 벌어진 일은 C호가 ‘어니언스’에 이어 또 하나의 ‘젊은이의 우상’으로 등극한 것이다. ‘이름 모를 소녀’라는 또 하나의 명곡과 더불어...

이들을 발굴하고 스타로 만든 사람은 누구일까. 당시 문화방송의 피디이자 디제이였던 이종환, 그리고 그와 인척지간인 애플 레코드의 김웅(이종환의 누나)을 거느린 음악실 헬부르는 ‘이종환 사단’에 속하는 통기타 가수들이 스타가 되기 전 거쳐갔던 산실이었다. ‘어니언스’와 김정호, 은옥, 김인순, 김세화, 현혜미, 권태수, 남궁옥분 등이 헬부르를 거쳐간 인맥들의 아주 짧은 리스트다.

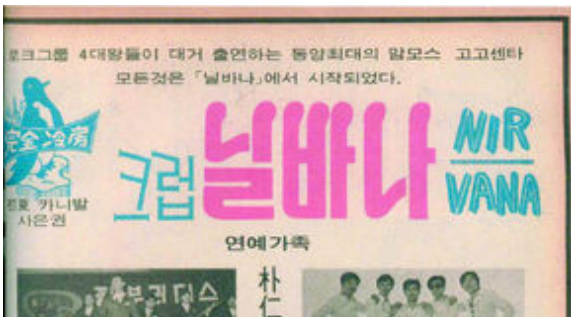
그런데 이들의 히트곡들의 음악 감독은 따로 있었다. ‘안건마 편곡집’이라는 문구가 기억난다면, 그가 당시 정성조(현 KBS관현악단장)와 안건마 악단을 이끌면서 무대와 스튜디오를 오가며 술한 명연(名演)을 들려주었다는 사실도 기억할 필요가 있다. 물론 다 잊혀진 이야기다. ‘이수미’나 ‘박성원’과 관련된 스캔들까지 기억하는 사람이라면 한국 대중문화의 역사가로 커밍 아웃해야 한다. 당시 부모와 교사의 눈이었던 그 열정이 지금은 다른 곳을 향하고 있겠지만.

신현준/대중음악평론가 (2005-11-2)

그룹 사운드, 고고클럽에 동지 틀다

(26) 고고클럽, 미드나이트 레볼루션 혹은 열반의 추억

모든 것은 님바나(Nirvana)에서 시작되었다. 집단적인 음악적 경험과 관련해 님바나라는 이름은 청장년층이나 초로기의 ‘마음은 청춘’들 남아 있다. ‘1990년대의 아이들’에게 님바나는 앨범 <네버마인드>(1991년)로 얼터너티브 붐의 도화선을 지퍼 팝 음악계의 지형을 바꾼 미국의 청년들’에게 님바나는 최초의 고고클럽으로 개장(1971년)하며 한국 팝의 1970년대를 고고클럽의 시대로 채색하기 시작한 곳일 것이다. E의 시간차에도 불구하고, 아련하면서도 어제 일처럼 생생하게 다가오는 ‘종던 시절’의 상징이란 점에서 두 님바나는 공통적이다.



1971년 서울 회현동 오리엔탈호텔에 동지를 틀 님바나는 최초의 고고클럽답게 ‘색 슬라이드 및 블랙 라이트로 장식된 실내’ 인테리어를 자랑했다(<주간경향>, 1971년 10월 14일). 그리고 기획과 출연진 섭외를 맡은 인물은 전에 언급한 바 있는 ‘그룹 사운드의 급 그룹 사운드들이 무대에 올라 연주한 라이브 공간이자, 주류가 유통되는 술집(클럽)이 춤을 추던 댄스 공간이었다.



□ 최초의 고고클럽이었다 ‘닐바나’의 광고전단 사진.

닐바나, 나아가 고고클럽이 새로웠던 것은 술과 라이브 연주가 어우러진 생음악·춤의 향연이 벌어진다는 점에 있었다. 요즘으로 치면 라이브 클럽과 댄스 클럽들이면서 음악을 온몸으로 즐기는 공간이란 점에서 고고클럽의 등장과 유행은 자연

닐바나 이후, 풍전호텔, 로열호텔, 타워호텔, 센트럴호텔, 라이온스호텔, 천지호텔 생겨났다. 여기서 알 수 있듯 고고클럽은 기본적으로 ‘호텔 나이트클럽’이었지만, 공간이란 점에서 기존의 업소들과 달랐다. 물론 호텔을 끼지 않은 독자적인 고고로 개조하거나 고고타임을 운영하는 나이트클럽들도 늘어가는 등 고고클럽의 ‘막걸리 고고장’까지 등장할 정도였다.

고고클럽이 청년들의 절대적인 호응을 받으면서 그룹 사운드에 대한 수요도 기하급수적으로 늘어갔다. ‘키 브라더스’, ‘피닉스’, ‘더 락콘스’, ‘템페스트’, ‘검은 나비’ 등 당시 고고클럽을 뜨겁게 달군 그룹 사운드의 명단을 일별하는 일은 1990년대 인디 음악을 거론할 때 ‘코코어’, ‘삼청교육대’, ‘허클베리 핀’ 등을 열거하는 것과 그리 다르지 않다. 일일이 말할 수 없지만 그건 너무 많아서이지 중요하지 않은 8군 쇼 무대와 생음악 살롱, 시민회관을 거점으로 등장한 그룹 사운드 1세대에 이어 고고클럽을 등지로 한 그룹 사운드 2세대로도 속속 등장했다.

고고클럽은 그룹 사운드의 연주, 젊은이들의 춤, 그리고 맥주가 중심이 된 새로운 형태의 공연장이자 유희 공간이었다. 하지만 중심축은 뒤로 갈수록 춤추며 즐길 수 있는 최대공약수에 해당하는 음악들이 중심이 되어간 것이다. 그래서 고고클럽은 그룹 사운드의 요람이었지만, 결국엔 작용할 수밖에 없었다. 영미권처럼 공연과 투어가 자리를 잡았다면 어땠을까. ‘그때 이곳’의 사정을 고려하면 사치스런 가정이다. 엄밀히 말하면, ‘밤드리 노닐던’ 청년들이 자정부터 새벽까지 문 걸어 잠금 고고클럽 안에서 억눌린 자유를 제한적으로 풀어헤치던 공간으로서, 권력이 정의와 거리가 멀던 시절인 바에야.

이용우/대중음악평론가 (2005-11-9)

그룹사운드 오빠들 미국으로 간 까닭은?

(27) 그룹 사운드 히트곡과 도미 음악인

영화 <말죽거리 잔혹사>. ‘고고장’에 간 남녀 고딩들이 서로 ‘부루스’를 춤출 때 나오는 노래가 하나 있다. “빠빠빠빠빠 빠”라는 중창으로 “켜요”라는 구성진 노래와 더불어 색소폰이 울어 예는 사운드다. 이때 테이블에서 ‘작업’에 들어가려는 여자 고딩이 말한다. “이 노래 좋. 좋더라”. ‘등불’이라는 제목의 이 곡의 원 주인공은 ‘영 사운드’이고, 작곡가는 그룹의 리더였던 안치행이다.

그렇다면 팝송을 좋아하면서 가요는 시시하게 치부하던 사람들이 그렇게 싫어하지 않았던 가요도 있었다는 말이다. 그 가운데 하나는 이 기고(‘팝’에 가까운 형식의 음악을 왜 굳이 ‘포크’라고 불렀는가는 학술대회 같은 데서 따지도록 하자), 다른 하나는 ‘그룹 사운드’다. 그 학생으로부터 사랑 받았던 반면, 그룹 사운드의 경우는 다소 모호하다. 지난 주에 보았듯이 그룹 사운드란 기본적으로 ‘미8군 무대’를 거쳐 가는 군상들이 춤추기 좋은 사운드를 내뿜던 존재였고, 그래서 ‘가요계’와는 거리가 있던 존재들이었다. ‘뷰티풀 선데이’, ‘프라우드 & 쉽 & 춤추기도 좋은 ‘히트 팝스’들이 그룹 사운드들이 싫든 좋든 연주해야 했던 곡들이다.



그럼에도 불구하고 1975년 이전의 그룹 사운드는 몇 개의 히트곡으로만 기억되고 가의 추억' 과 '해변으로 가요', '히 화이브/히 식스' 의 '초원', '초원스' 의 '별이 빛나는 밤에' 와 '노래하는 곳에' 등이 '키(Key)' 라는 글자오 어낸 히트곡들이다. 이들 가운데 일부는 외국 곡의 번안곡이고, 다른 일부는 직업' 부는 그룹 자신의 자작곡들이지만 설명이 복잡해지니 생략한다.

□ 일종의 히트곡 모음집인 <오아시스 팝 페스티벌 Vol.1>(1973)의 커버. 제목과 식스', '4월과 5월', '빅 화이브' (왼쪽 위부터 시계방향으로) 등의 포크송과

이들 1세대 그룹 사운드 이후의 그룹들도 히트곡을 남겼다. 앞서 언급한 '영 사 래곤스' 의 '떨어진 잎새', '템페스트' 의 '파도' 와 '내 곁에 있어 주', '그리운 건 너' 등등. 대략 1972년부터 1974년 사이에 음반으로 발표되고 방송

그렇다면 '야간업소' 나 '밤무대' 가 그룹 사운드의 일상적 음악적 실천이 이루어지는 공간이었다고는 해도, 한국의 그룹 사운드들은 서사의 단계로 진입하고 있었다고 해석할 수 있을까. 그렇게 단순히 해석하기 전에 몇 가지 짚고 넘어갈 점이 있다. '그룹 사운드 히트곡' 들을 내세우기에는 무언가 아쉬운 점이 있다는 말이다. 이 곡들이 그룹의 자작곡인 경우도 있지만 다른 작곡가의 곡인 경우에는 평가가 더욱 박해'의 평가뿐만 아니라 음악을 직접 연주한 본인들의 평가인 경우도 있다. 당대의 멋쟁이 오빠들과 인터뷰를 해 보면 '자신들이 진짜 하고 싶었던 필요에 의해 만든 음악' 이라고 답하는 경우가 많았다.

그래서 참 이상하다. 당시 이들이 남긴 음원들 가운데 '팝송' 을 연주하는 것을 들어보면 경쾌하게 달리고 날아다니는 느낌을 쉽게 받을 수 어보면 무언가 침울하고 갑갑하다. 왜 그랬을까. 10월 유신과 긴급조치 같은 정치적 억압 때문에? 아니면 밤무대에서 젊음을 탕진해야 했던 게 답할 수 없다. 그런데 분명한 것은 이들 그룹 사운드 오빠들 가운데 많은 이들이 '재미동포' 가 되었다는 사실이다. 김홍탁(히 식스), 김(휘닉스), 박명길(드래곤스), 안건마(안건마 악단) 등이 1970년대가 지나기 전 도미(渡美)를 택했다. 이런 '이민의 역사' 에 대해 우리는 얼마 드웍)에서 미국의 기지촌을 찾아간 헤드웍이 그곳에서 한국계 여성 멤버들과 연주하던 장면이 새삼스러워진다. 그리고 4반세기의 세월이 더 아이들은 팝송보다 가요를 더 좋아하고 가끔은 가수가 되기 위해 귀국도 한다. 그 의미는 무엇일까. 바보스럽게도 필자가 독자에게 묻게 된다

신현준/대중음악평론가 (2005-11-16)

가요계 지축 흔든 '미인' '당신은 몰라'

(28) 1970년대의 정오, 슈퍼 그룹들 비상하다

1973년에서 1974년으로 넘어가는 겨울에 찍은 것으로 추정되는 한 장의 사진이 있다. 무대 위에서 다섯 사내가 자연스럽게 포즈를 취한 이 사 국 록 애호가라면 '이런 라인업의 슈퍼 그룹이 존재했던가' 하며 흥분을 감추지 못할 만한 것이다. 다름아니라 그 주인공이 이남이, 김기 다.

신중현이야 이 연재에서 여러 차례 언급했으므로 한번 더 언급하는 게 사족이 될 것이다. 하지만 다른 이들 역시 '울고 싶어라' 의 가수 이 인기 작곡가 김기표, '한동안 뜸했었지', '장미' (이장희 작사 작곡)의 주인공 최이철 하는 식으로 조금만 부연하면 금방 알 만한 이들이' 연주자이자 이후 1980년대까지 가요계에 굵은 족적을 남긴 음악인들이라고 요약할 수 있다.

이들 멤버의 팬이라면 타임 머신이라도 타고 가서 연주를 듣고 싶은 심정이겠지만, 아쉽게도 이 슈퍼 그룹은 단명하여 전설로만 남았다. 본인 클럽에서 당시 업계 용어로 ‘비즈니스 제의’가 들어와서 몇 달 간 잠시 뭉쳐 연주한 것이었다. 당사자들도 정확한 그룹 이름을 기억하지 못했고, 결성한 밴드가 아닌 일시적 프로젝트였던 셈이다.



하지만 이는 슈퍼 그룹 사운드의 비상을 예시하는 상징적 스냅 사진이었다. 짧은 갈라져 나왔다. 신중현과 이남이는 김호식(뒤에 권용남으로 교체)을 영입해 ‘신문영배는 이태현, 손학래, 최현(‘오동잎’의 바로 그이!)과 함께 ‘검은 나비’를 등과 의기투합해 ‘서울 나그네’를 결성했다. 이 중 ‘서울 나그네’는 ‘사랑의 히트’를 기록한 반면, ‘신중현과 엽전들’ 그리고 ‘검은 나비’는 각각 ‘미인’ 요계를 뒤흔들었다.

□ 이남이, 김기표, 문영배, 신중현, 최이철(왼쪽부터)이 1973~74년 겨울에 함께 찍

1974년 발표된 ‘미인’과 ‘당신은 몰라’는 김정호의 ‘하얀 나비’와 함께 1975년 봄잡았다. ‘검은 나비’의 ‘당신은 몰라’는 ‘히식’의 1972년작을 리메이크한 점에서 변함은 없었다. 최현의 짙은 허스키 음색은 ‘검은 나비’의 노련한 연가 맛있게 되었고 품격 있는 발라드로서 두고두고 애청되고 애청되었다.

성별과 세대와 도농(都農)의 경계를 가로지르며 히트한 ‘미인’은 삼천만의 애창곡으로 불릴 정도로 엄청난 인기를 구가했다. 신중현이 솔로로 왔던 데 비해 자신의 그룹으로는 가요계에서 큰 재미를 보지 못했던 것을 상기하면 자신이 보컬까지 도맡은 ‘미인’의 성공은 각별한 것이었다. 사운드를 펼치다 3인조의 단순하고 응축적인 사운드로 변신하여 거둔 성과란 점에서도 의의가 있다. 무엇보다 ‘미인’이 신중현 개인 차이를 높이 평가해왔듯이 가야금의 농현(弄絃)을 응용한 기타 주법과 강렬한 하드 록 사운드를 결합해 한국적 록의 청사진을 제시했다는 점에 있을

1969~71년 미8군 무대 출신 그룹들이 등장해 생음악 살롱과 시민회관을 거점으로 활약하며 한국 팝 혁명의 시작을 알렸고, 1971~73년 신구의 고클럽에서 절치부심하며 ‘한 밤의 지하 레볼루션’을 도모했다면, 1974~75년은 지하 활동을 이어가는 동시에 다시 양지로 솟아올라 가요계로 탄생하고, 구미(歐美)의 어법을 자신들만의 것으로 소화하면서 한층 성숙된 한국 팝·록이 빛어내던 시기였다. 하지만 그 시기는 1970년대에도, 아니 공분을 금치 못하게도 자의가 아니라, 타의에 의해서 말이다. 뒤에 얘기하자.

이용우/대중음악평론가 (2005-11-23)

OST 덕에 성공한 영화, ‘별들의 고향’

(29) 새로운 영화, 본격적인 사운드트랙 음반의 화학작용

영화음악에서 대중음악의 상업적·미학적 가치가 ‘온전히’ 획득된 것은 언제부터일까. 미국의 경우가 1960년대까 산업적 발전(라디오, 레코드, 레이블)과 음악적 변화(취향의 변화)를 겪으며 낭만주의 클래식 어법의 관현악 스코어의 대안으로 팝 사운드트랙이 새롭게 주목받았다면, 한국의 경우는 1970년 중반에 이르면서 해외 사례와 다르면서도 비슷한 풍경을 펼친다. 대중음악(팝) 스타일의 영화음악이 영화와 음반간의 크로스프로모션(상업적 기능)은 물론, 영화의 극적 표현까지 담지하게 된 것은 ‘청년영화’로 명명된 영화의 음악들에서였다. 그 선두는 잘 알려져 있다시피 <별들의 고향>(이장호, 1974)과 <바보들의 행진>(하길중, 1975). 두 젊은 감독의 청춘영화 혹은 호스티스 멜로 드라마는 흥행적으로나 비평적으로 성공을 거두었다. 그리고 두말할 필요없이 이 영화들의 성공은 영화음악에 빚진 바 크다. 이 공과는 사운드트랙 음반

에 집약되어 있다.



□ 본격적인 사운드트랙 음반. <별들의 고향> <바보들의 행진>

이 사운드트랙 음반은 애초부터 기획된 것이었다. 그런데 이런 기획은 누가 했을까? 바로 전에도 몇 번 소개한 바 있는 오리엔트 프로덕션의 사장 나현구이다. 다시 말해, 프로듀싱과 비즈니스가 나현구 사장의 몫이었다면, 작곡이나 노래는 이장희가, 연주 및 편곡은 ‘동방의 빛’이 분담한, 오리엔트 프로덕션만의 시스템이 구현된 결과이다. 특히 <별들의 고향>은 ‘본격적인’ 사운드트랙 앨범의 시초다. ‘오리지널 사운드트랙 음반’이라는 것을 좀처럼 구경하기 어려웠을 때, 노래 형식의 주제가뿐 아니라 연주음악(예컨대 “별들의 고향” 연작 시리즈), 다이얼로그 클립(실제 성우 목소리를 무단계재했다는 비사를 남기기는 했지만)까지도 과감히 담아냈으므로, 이는 한두 곡의 영화주제가가 컴필레이션 음반에 여러 곡 중 일부로 끼워있던 이전의 관행과는 대조적이다. 이 영화음악 음반은 작품성과 흥행성의 성과에 힘입어 후일에도 커버만 바뀌거나 수록곡이 뒤바뀌기도 하면서 몇 차례 재발매되기도 했다. 반면 <바보들의 행진>의 사운드트랙 음반은 오리엔트 프로덕션에서 발매하던 ‘골든 포크 앨범’ 시리즈의 일부로 발표되었다. 단, <골든 포크 앨범 Vol.11>의 앞면만 영화와 관련된 음원들이다. 주제가 세 곡과 이의 변주 버전 두 곡만 삽입되어 다소 단조로운 양상을 띄지만 음악적 의미는 감퇴되지 않는다. 송창식이 작곡한 ‘왜 불러’와 ‘고래사냥’ 외에, 김상태의 곡 ‘날이 갈수록’은 실제 대학생들의 유행가를 대학가 주점에서 발굴한 결과라는 후문.

이 영화음악들의 연주자인 동방의 빛은 오리엔트 프로덕션의 스튜디오 밴드였다. 가수 이장희의 죽마고우 강근식(기타)을 비롯해, 이호준(오르간), 유영수(베이스), 조원익(드럼)으로 구성된 이들은, 이장희, 송창식, 김익철, ‘원 플러스 원’, ‘4월과 5월’, 김세환, ‘투 코리언스’ 등 여러 가수의 음반에 편곡과 연주를 담당한 바 있는 1급 세션 밴드였다. 악단이나 오케스트라가 아닌 단출한 밴드 시스템과도 화학반응을 일으켰는데 이는 영화음악들에서 빛을 발한다. 새로운 악기의 사용(가령 무궁 신시사이저), 새로운 사운드(노이즈한 일렉트릭 록)를 통해서. 물론 영화 속에서 도식적이고 직접적인 대입과 과잉적인 음악 삽입은 여전했지만 그것은 이들의 탓은 아닐 것이다.

한편, 이 두 영화음악의 ‘목소리’는 각각 청년문화의 아이콘인 이장희와 송창식. 연가 ‘나 그대에게 모두 드리리’, 청춘송가 ‘고래사냥’의 주인공들이다. 특히 1970년대 중반, 신중현의 ‘미인’과 쌍벽을 이룬, ‘왜 불러’는 송창식에게 한 방송사가 주최한 10대가수가요제의 가수왕까지 안겨 주었다. 이 곡들 대개가 곧 이어 벌어진 한파(대마초 단속)의 피해자가 되었지만.

이상의 영화음악들은, 마치 <졸업>(1967)으로 대표되는 뉴 아메리칸 시네마가 그랬던 것처럼, 말 그대로 고뇌하며 ‘달리는’ 청춘군상, 혹은 사회의 병폐를 상징적으로 요약하는 비극적 여인을 감각적인 음악으로 적확하게 표현한다. 이로써 신선한 감각의 음악을 탑재한 기타리스트 강근식과 동방의 빛(혹은 <어제내린비>, <영자의 전성시대> 영화음악을 맡은 정성조와 메신저스) 같은 이들은, 작품 숫자로는 기성의 영화음악 작곡가들과 비교불가능하겠지만, 영화음악의 판도를 바꾸었음에 틀림없다.

최치선/대중음악 평론가 (2005-11-30)

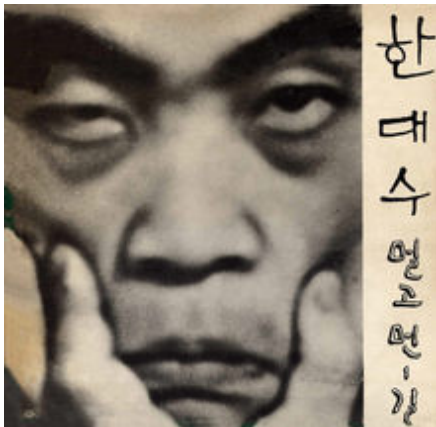
유치찬란했던 금지곡 판정

(30) 금지곡의 전성시대 '1975년의 서글픈 블랙코미디'

벌써 하얗게 잊혀진 듯하지만, 대중문화와 예술에 대한 검열의 시대가 있었다. 사실상 검열장치였던 사전심의제가 철폐된 지 만 10년 남짓밖에 되지 않았으니 그리 오래된 과거도 아니다. 사전심의제는 아예 세상의 빛을 보지 못하거나 설사 나오더라도 사지가 잘려나가고 뒤틀린 작품들을 무수히 양산했다. 지금도 황학동이나 고물상 또는 인터넷 중고음반 쇼핑몰을 뒤져보면 금지곡으로 누더기가 된 음반, 아예 음반 자체가 금지되어 고가의 희귀작이 된 음반, 불법 복제 음반인 이른바 '뺑판' 등을 통해 그 시대의 흔적들을 어렵지 않게 찾을 수 있다.

뭐니뭐니 해도 그 꽃('꺾인 꽃')은 금지곡이었다. '고수들' 이라면 해방 후 최초의 금지곡이 무엇인가를 놓고 논쟁을 벌이겠지만, 여기서는 5.16 군사 쿠데타 이후 방송윤리위원회에서 총대를 메고 금지곡 낙인을 본격적으로 찍어대기 시작했다는 사실을 되새기는 것으로 부족함이 없을 것이다. 그 절정은 1975년에 일어났다. '대체 어땠기에' 라고 묻는다면, 대통령이 숨질 때까지 대통령직을 유지하겠다는 법을 만들고(1972년 10월 유신) 이에 대한 여하한의 반대나 개정 주장을 하는 자는 영장 없이 구속해 군법회의에서 처단(!)하는 조치(1974~75년 긴급조치)를 취하던 '항당무계하지만 살벌한' 시대였다는 당시의 사회적 공기를 전하는 수밖에 없다. '경거망동(輕舉妄動)' 하는 자도 처단 사례였다는 점을 부연한다. 경거망동은 뭐 대단한 게 아니라 '경솔하게 함부로 행동함 또는 그런 행동' 이란 뜻이다. 세상에! 그러니 당시 위정자의 관점에서 문화적인 경솔한 행동 역시 좌시할 수 없는 중대 범죄가 아닐 수 없었다. '친절한 문화공보부 씨' 께서는 1975년 6월 7일 '공연물 및 가요정화 대책' 을 발표하여 각론을 세웠고, 이후 한국예술문화윤리위원회(예륜)에서 '모든 노래를 제작 당시의 상황이 아닌 현재의 눈으로 평가' 하는 행동에 착수했다. 그 해가 끝나갈 무렵, 금지곡으로 판정 받은 곡은 국내 가요만 223곡, 외국 가요는 260여 곡에 달했다.

양적인 측면 뿐 아니라 질적인 측면에서도 1975년의 금지곡 지정은 가요계에 막강한 타격을 날렸다. 그 전까지만 해도 금지곡이라면 방송금지 조치에 그쳤으나 이제 한번 금지곡 판정을 받으면 방송금지는 물론 그 곡이 담긴 음반 자체의 생산과 유통, 공연까지 전면 금지되었기 때문이다. 금지 사유는 창법 저속, 시의 부적합, 불신폭조 조장, 냉소 등 유치찬란한 것들이었다. 30년의 세월이 흘렀건만 유치찬란하면서 웃기지도 않는다는 점은 불변이다. 더 황당한 건 이유를 알 수 없는 경우겠지만...



김민기의 정규 데뷔 음반이 소리소문 없이 금지반이 된 건 너무나 유명한 일일 것이다. 한대수가 뒤늦게 내놓은 데뷔작이자 명반 <멀고 먼 길>(1974)은 판매금지 조치는 물론 마스터테이프까지 압수되었고, 같은 해 나온 이정선의 데뷔 음반은 한번은 가사 때문에 또 한번은 표지 사진에 나온 장발의 헤어스타일 때문에 세 가지 버전으로 발매되는 불운을 겪어야 했다. 오세은, 양병집, 김의철의 음반들 또한 유사한 과정을 거쳐 공적 소통의 장에서 추방당했다. 1975년작으로 거의 국민가요 급인 신중현과 엽전들의 '미인', 송창식의 '고래사냥' 조차 금지곡에서 예외가 아니었으니, '거짓말이야' '그건 너' 같은 지나간 히트곡들이 술하게 소급적용 되어 금지곡 판정을 받은 일은 일도 아니었다.

금지곡의 타겟이 당대 청년 음악문화를 대표한 록과 포크 음악들이었는지는 검증이 필요하지만 가장 큰 피해자가 록과 포크 음악이었던 건 사실이다. 오죽하면 '금지가요 잘 팔린다' (<경향신문> 1975.8.28.)는 기사가 버젓이 나올 정도였겠는가. 결국 그해 성탄절 이브, 금지가요가 실린 음반의 제작 및 배포를 이유로 일곱 곳의 음반사(당시 등록 음반사는 열 곳에 불과했다!)에 영업정지 처분이 내려진 일은 마지막 숨통을 끊는 일종의 '확인사살' 이나 마찬가지였다. 그리고 그 자리는 '건전' 이란 가면을 쓴 곡들이 급속히 채워나가기 시작했다.

국가대표곡 · 가수왕 히트곡도 ‘금지’ 딱지

(31) 국제가요제 출전곡과 금지곡 행진

‘국제가요제’라는 말은 요즘 거의 사어(死語)가 되어 버렸지만 1970년대는 그렇지 않았다. ‘아바’가 유러비전 송 콘테스트에서 ‘워터 루’로 입상해 세계적 스타로 뜬 것이 1974년이니 말이다. 그런데 동아시아권에서는?



“왜 정미조 양의 ‘불꽃’은 동경의 비 내리는 15일 밤 부도강 흙에서 비 실비실 꺼지고 말았는가” (〈일간스포츠〉 1975년 11월 26일치) 1975년 11월에 열린 제 6회 ‘동경가요제’ (정식 명칭은 ‘세계가요제’)에 대한 보도다. 당시 한국 대표로 출전했던 곡은 송창식이 작사·작곡하고 정미조가 노래한 ‘불꽃’이었다. 같은 해 정훈희가 ‘칠레가요제’에 출전해 ‘무인도’ (이봉조 작곡)를 불러 3위를 차지한 것이나 1974년 동경가요제에서 패티 김이 ‘사랑은 영원히’ (길옥윤 작곡)로 동상을 차지한 것으로 만족한 것보다 좋지 않은 성적이었다. 후문으로 패티 김은 자신이 ‘동상’에 머문 것에 충격을 받았다고 한다. 음악이 스포츠도 아닐 텐데 말이다.

□ 정미조의 ‘불꽃’이 실린 〈골든 포크 앨범 Vol.12〉 커버.

적지 좋지 않았음에도 별다른 뉘우침이 없는 스태프에 대해서는 아래와 같은 비난이 쏟아지기도 했다. “한국팀의 업져버렸던 나현구 씨(오리엔트 프로덕션)의 경우 리허설이 진행 중인 부도강(武道館) 흙의 위권에 풍채 좋은 자세로 점잖게 팔짱을 끼고 앉아 있다 보니 오가는 참가자들은 그를 심사위원 쪽으로 알았는지 정중한 인사를 해 올 정도였다.” 청춘의 우상들을 레코딩 아티스트로 길러낸 ‘음반업계의 전설’인 나현구 사장에 대한 비난은 불길한 징조같기만 하다.

한 달 뒤인 1975년 12월 ‘불꽃’은 ‘방송부적격’이라는 애매모호한 이유로 금지곡이 됐다. 국제가요제에 ‘국가대표’로 출전했던 곡을 금지곡으로 지정하는 나라는 세상 어디에도 없을 것이다. 이 못지 않게 황당한 일이 있었다. 다름 아니라 ‘불꽃’의 작곡가인 송창식이 겪은 일이다. 그는 동경가요제에 ‘불꽃’을 출품하기 전인 11월 1일 문화방송의 ‘가수왕’에 등극하는 영예를 누렸다(그때는 가수왕을 일찌감치 뽑았다). 그렇지만 이 해 최고의 히트곡이라고 할 만한 ‘왜 불러’는 그가 가수왕에 오른 뒤 금지곡 리스트에 추가되고 말았다. 한 해 최고의 인기를 누린 ‘가수왕’이 부른 최고의 히트곡을 금지곡으로 지정하는 나라는 우주에서도 찾기 힘들 것이다.

송창식이나 정미조처럼 대중의 인기를 누린 사람들도 이랬으니 뼈뺏하게 보이는 가수들의 경우는 말할 필요도 없었다. 이정선, 한대수, 오세은, 양병집, 김의철 등 1974~75년에 음반을 발표하면서 데뷔한 싱어송라이터들이 줄줄이 금지곡을 지정당하고 이런저런 마음고생을 한 것은 이미 살펴본 바 있다. 이들 음반은 ‘금지곡 지정 이후 음반 전량 회수’라는 절차를 취하면서 일반 대중의 시야에서 사라지고 희귀음반이 되어 갔다.

지난 회에 보았듯, 1975년 가요계는 ‘금지곡의 행진’이었다. 물론 개별적으로 금지곡을 지정하는 일은 그 전부터 있었지만 1975년이 특별

했다면 “모든 노래를 제작 당시의 상황이 아닌 현재의 눈으로” 전면적으로 ‘재심의’를 했다는 점이다. 1975년 6월 7일 문화공보부가 ‘공연물 및 가요 정화 대책’을 발표하면서부터다. ‘대책’은 “1) 국가안전 수호와 공공질서 확립에 반하는 공연물 2) 국력배양과 건전한 국민경제발전을 해하는 공연물 3) 사회질서를 문란케 하는 공연물 4) 사회기강과 윤리를 해치는 퇴폐적인 공연물” 등 20개 항목에 해당하는 기준에 걸리면 어김없이 ‘정화’의 칼날을 뽑아든다는 것이었다.

이 ‘가요정화운동’을 기점으로 사전검열의 역사는 본격적으로 시작됐다. 음반 마지막 트랙으로 ‘건전가요’를 뜯김없이(하지만 반드시!) 삽입하는 역사와 더불어 말이다. 1975년 5월 13일이 긴급조치의 집대성판인 긴급조치 9호가 발효된 시점이니 정치적 탄압과 문화적 억압은 손에 손 잡고 착착 진행된 셈이다.

결국 1975년 6월 이후 5차에 걸쳐 업데이트된 금지곡 리스트에는 1974~75년 공전의 히트를 기록한 ‘한 잔의 추억’(이장희), ‘미인’(신중현과 엽전들), ‘왜 불러’(송창식) 등이 골고루 포함됐다. 이 가운데 송창식을 제외한 신중현과 이장희의 이름은 1975년 12월 초 신문 지면을 큼지막하게 장식했다. 그것도 ‘연예면’이나 ‘문화면’이 아니라 ‘사회면’에.

신현준/대중음악평론가 (2005-12-14)

그룹 사운드의 ‘거친’ 징글벨

(32) 그때 그 캐롤들

이 시대 ‘최대 명절’이라 해도 과언이 아닐 성탄절이 임박하니 캐롤이 귀에 딱지 앉을 정도로 흘러나오고 있다. 이맘때면 인기 가수들이 저마다 목소리를 뽐낸 캐롤 음반을 앞다투어 발매하는 게 ‘달력행사’다. <심형래 코믹 캐롤>(1984)의 대박 이후 보편화된 개그맨의 코믹 캐롤 음반도 여전하고(심형래 버전 ‘징글벨’을 기억하십니까. 영구 톤으로 어눌하게 노래하는 “흰눈 사이로 썰매를 타고 달릴까 말까 달릴까 말까 [...중략...] 종이 울려서 울릴까 말까 흥겨워서 소리 높여 울릴까 말까”),

이쯤에서 지난 시대의 크리스마스 캐롤을 살펴보자. 30여 년 전 크리스마스는 어땠을까. 성탄절이 성스런 날이지만 하지 않은 것은 예나 지금이나 마찬가지지만, 어떤 면에서 그 시절의 성탄절은 더 각별했다. 야간 통행금지가 엄존하던 시절(1945년부터 1982년까지 무려 37년간!)에 크리스마스는 1년 중 통행금지가 해제되는 세 손가락 안에 드는 ‘해방일’이었기 때문이다. 합법적으로 ‘밤드리 노닐’ 수 있는 날이니 만큼, 서울로 치면 명동, 충무로, 종로를 축으로 한 도심 삼각지대가 새근하게 차려 입은 젊은이들로 인산인해를 이루었던 것은 자연스런 현상이었다. 요컨대 ‘크리스마스 베이비’ 같은 용어가 심심찮게 인구에 회자되던 시절의 일이다. 물론 이는 ‘바캉스 베이비’처럼 인구통계학적인 검증을 필요로 하는 것이지만.

이 연재를 챙겨보는 독자라면 ‘1968~75년 사이의 가요에 대해 참 길게도 서술하고 있네’라는 생각(불만?)을 해볼지 한데, 그 시기에 뭔가 색다른 캐롤 음반이 없을 리 없다. 기성 인기 가수의 캐롤 음반들이야 상례적인 일이니 제외하고, 1969년을 기점으로 그룹 사운드의 캐롤 음반들이 발매되기 시작했던 점은 기억할 만하다. 보수적인 음반업계의 속성상 신진급인 그룹 사운드의 캐롤 음반이 여러 종 제작되었던 건 새로운 현상이었는데, 이는 청년층에게 그만큼 그룹 사운드가 인기 있었다는 사실을 방증하는 동시에 그룹 사운드의 해석과 연주력이 신뢰할만한 수준이었음을 보여주는 것이었다. 후자와 관련해, 1960년대 미8군 쇼 무대의 크리스마스 파티에서 무수히 캐롤을 연주했던 그룹 사운드가 그간의 노하우를 살린 거라고 부연할 수 있다.

그룹 사운드의 대표적인 캐롤 음반으로는 ‘히 화이브’의 <메리 크리스마스 사이키델릭 사운드(고요한 밤/징글벨)>와 ‘키 보이시’의 <키 보이시 메리 크리스마스(징글벨 락)>(이상 1969), 라스트 찬스의 <라스트 찬스의 폭발적인 싸운드(화이트 크리스마스/징글벨)>, 이연실과 메

가톤스의 합동 음반인 <이연실 크리스마스 캐롤 특집(고요한 밤/징글벨)>(이상 1971) 등이 있다. 이런 음반에서 경음악풍 반주로 익숙한 캐롤이 진행되다 갑자기 ‘아이언 버터플라이’의 ‘인어가다다비다’가 장중하게 흘러나오거나 거친 사운드에 즉흥적인 연주로 넘어가는 곡 전개를 단골로 발견할 수 있다.



히 파이브(1969)



김인배(1970)

또 하나 주목할 만한 음반은 <메리 크리스마스(김인배 크리스마스 캐롤집)>(1970)이다. 김인배가 리드하는 악단 스타일의 경음악과 신영균의 보컬 곡이 담긴 이 음반이 각별한 것은 김민기가 독집을 내기 이전에 녹음한 곡들이 실려 있다는 데에 있다. 이 음반에서 김민기는 ‘도비두’란 듀엣으로 김영세와 짝을 이뤄 ‘첫번 크리스마스’, ‘친구’, ‘세노야’를 녹음하면서 레코딩 데뷔를 하게 되는데, 독집과 달리 어쿠스틱 기타 반주와 노래만으로 담백하게 편곡되어 있다는 특징이 있다.

캐롤의 한글 제목과 노랫말이 오늘날과 다를 뿐 아니라 통일되어 있지 않았던 시절의 음반들이다. 록 음악 애호가라면 앞서 말한 그룹 사운드 캐롤 음반은 충격적일 것이고, 김민기의 팬이라면 김인배 작·편곡 캐롤 음반은 인터넷을 뒤지는 수고가 아깝지 않을 것이다.

이용우/대중음악평론가 (2005-12-21)

〈 한국팝 사건,사고 60년(1945~2005) 2부 (1976~2005) 〉

[한겨레] 대중음악 평론가 신현준씨와 이용우씨가 1945년부터 현재까지 한국 대중음악의 변천사를 사회적 맥락과 함께 격주로 풀어줍니다.

대형 스캔들 넘어 ‘짱’ 하고 해뒀네

(33) 태진아, 송대관, 이수만에 대한 기억

지금도 무병장수하고 있는 트로트의 ‘천왕’ 태진아와 송대관이 1970년대 중반 ‘제1의 전성기’를 누렸다는 사실을 아는 사람은 그리 많지 않을 것이다. 그 가운데 송대관에 대해서는 ‘해뜰 날’이라는 곡이 히트했다는 사실이 알려져 있지만, 태진아에 대해서는 그다지 많은 것이 알려져 있지 않고 ‘해뜰 날’ 같은 인기 정상의 히트곡이라고 할 수 있을 만한 곡도 분명치는 않다.

그럼에도 태진아의 이름은 당시 언론의 보도에 분명하게 기록되어 있다. 특히 1975년 1월 말께 그에 대한 기사가 일간신문의 문화면과 사회면에 오르내렸다는 사실만 알려 두겠다. 불행히도 이걸 본인이 기억하고 싶지 않은 악몽 같은 사건이기 때문에 길게 언급하지는 않겠다. 태진아는 세월이 한참 흐른 뒤에야 연예계에 복귀할 수 있었고 지금은 그의 아들(이루)까지 연예인 2세로 활약하고 있지만, 1975년 사건이 일어났을 때 그가 재기할 수 있으리라고 생각한 사람은 거의 없었다. “세월이 약이겠지요”라는 송대관의 노랫말이 그에게는 정말 약이었을 것이다.

여기서 강조하고 싶은 것은 개인의 사생활을 들춰서 사법처리까지 불사하는 당시 공식 ‘문화’의 야만성이다. 이런 ‘문화’는 지금도 ‘공인’이라는 이름으로 지속되고 있다. 비유하자면 당시의 태진아에 대한 여론은 ‘그 사건’ 직후의 백지영이나 유승준에 대한 여론과 크게 다르지 않았다. ‘사생활의 정치학’이 이처럼 미시적이고 일방적인 현실이기는 예나 지금이나 다르지 않다.

그래서 한국의 현대사에서 1975년이 하나의 획기를 이룬다면, 그건 ‘긴급조치 9호’ (그해 5월13일)라는 정치적 사건이나 ‘대마초 파동’ (그해 12월)이라는 문화적 사건 때문만은 아니다. 그 해에는 유난히도 ‘연예계 대형 스캔들’이 많았다. 이제는 잊혀진 이름이지만 나종배와 배성이라는 가수가 1월 “(가수가 되기

위해서는) 취입비 20만원, 피아르비 50만원이 소요된다” , “여자는 몸으로, 남자는 돈과 아부로 (로비를 한다)” 라고 폭로했다. 요즘 말로 바꾸면 ‘돈 상납’ 과 ‘성 상납’ 으로 비화된 이 사건은 4월23일 방송국 피디 7명이 구속되는 사태로 이어졌다(물론 피디들은 벌금형을 받고 풀려 나왔다).

연예계의 ‘스캔들’ 은 6월 ‘박동명 사건’ 이 발생하면서 절정에 이르렀다. 수사 과정에서 그가 배우, 탤런트, 가수 등 수많은 여성 연예인들과 ‘놀았던’ 것으로 밝혀지면서 ‘재벌 2세의 엽색 행각’ 이라고 불리는 사건으로 비화되었고, 그 여파로 언론에는 ‘윤락 연예인’ , ‘매춘 연예인’ 이라는 표현이 자연스럽게 등장했다. ‘연예인의 사생활’ 에 대한 국가의 통제는 이때 이미 완성되었고, 대마초 사건을 통해 확 인사살을 했던 셈이다.

그렇다면 1976년의 가요계는 어땠을까. ‘대마초 연예인’ 이 사라져서 무주공산이 된 가요계는 김빠진 맥주이자 팔 없는 찌뽕이었다. 이 시기 “안 되는 일 없단다 노력하면은/ 뽕하고 해뜰 날 돌아온단다” 라는 건전한 메시지를 담은 송대관의 ‘해뜰 날’ 이 대박을 기록한 것은 자연스러운 일이었다. 이는 아마도 1977년 ‘문화방송 대학가요제’ 의 개최와 ‘산울림의 데뷔’ 라는 거대한 사건의 기억작용이 워낙 커서 더욱 그럴 것이다.



그렇지만 1976년이 송대관과 ‘해뜰 날’ 의 해였던 것만은 아니다. 그 해 말 문화방송의 ‘10대가수 가요제’ 에서 신인상을 수상한 사람은 다름 아니라 이수만이였다. 솔로 가수로서는 ‘신인’ 이지만 그의 경력은 복잡하고도 화려했다. 최근 <콘서트 7080>에서 30년 만에 모습을 비춘 포크 듀엣 ‘4월과 5월’ (백순진 · 김태풍)에서 초기에 김태풍을 대신했던 인물이 바로 이수만이였다(1971~2년). 그는 또한 ‘서울대 농대 그룹 사운드’ 샌드 페블스의 2대 멤버이자(1972년), 록 그룹 ‘들개들’ 의 베이스 주자로도 활동했다(1974

년께).

음반에서도 그 흔적을 찾아보기는 어렵지 않다. 대마초 파동 이전에는 오리엔트 프로덕션에 가담하여 ‘모든 것 끝난 뒤’, ‘세월이 가면’, ‘파도’ 등을 녹음했고, 대마초 파동 이후에는 지구레코드로 이적한 뒤 발표한 ‘행복’과 ‘한송이 꿈’이 히트곡이 되면서 마침내 인기가수의 반열에 올랐다. ‘방송인’으로서의 경력은 생략하더라도 그는 1975년의 광풍 속에서도 생존하는 사람들 가운데 주류 세계에 가장 안정되게 자리를 잡은 존재였다. 이처럼 쑥대밭이 된 연예계에서도 살아남은 자들의 이야기는 계속되었다. 그건 음악 생산자뿐만 아니라 음악 소비자도 마찬가지다. 따라서 살아남을 수 있었던 비결에 대한 이야기도 계속될 수밖에 없다.

신현준/대중음악평론가 (2005-12-28)

1976년 진공상태 채운 ‘트로트 고고’

(34) 그룹 사운드 출신 솔로 가수와 트로트 고고의 등장

그래도 음악은 계속되어야 했다. 유신정권이 한국 팝에 발행한 부고장이나 다름없던 1975년 말 대마초 파동으로 만 6년여 동안 가요계의 지형을 변화시켜온 청년음악의 주역 대부분이 싹쓸이된 후에도, 음반은 계속 나와야 했고 방송국 음악 프로그램의 전파도 지속적으로 송출되어야 했다. 지난 회에 보았듯 1976년의 가요계는 ‘갑작스런 진공 상태 같았다’는 투의 회고가 주류를 이룬다. 사실일까.

그해 어느 방송국의 ‘10대 가수’로 선정된 이들은 송대관, 송창식, 박상규, 김훈, 금과 은, 정미조, 김상희, 조미미, 하춘화, 김인순이었다. 다른 방송국의 리스트도 별 다르지 않았다. ‘10대 가수’의 면면을 일별해 보면 우선 가요계에서 잔뼈 굵은 가수들이 절반 정도를 차지하고 있다는 사실을 알 수 있다. 게다가 송창식, 김훈, 김인순 등 대마초 파동에서 ‘살아남은’ 이들은 신곡이 아니라 ‘왜 불러’, ‘나를 두고 아리랑’, ‘여고졸업반’ 같이 이미 1975년에 히트한 곡들의 인기가 지속된 결과란 점이 이채롭다. 이는 기성 가수인 정미조(‘불꽃’)나 박상규(‘조약돌’)의 경우도 마찬가지였다. 인기 차트가 수시로 변하는 요즘과 달리 당시는 히트곡의 인기가 오래 지속되는 편이었다고는 해도 상식적인 현상과는 거리가 있었다.

이와 같이 1976년의 가요계는 ‘지난 겨울에 사라진’ 청년음악의 가수들의 공백이 커 보였다. 혹시 ‘콘

텐츠'가 부족했던 것일까. '1976년 한 해 동안 연예협회에 새로 등록한 가수가 140여명, 공연윤리위원회의 심의를 통과한 곡이 8천여 곡을 상회했는데, 이는 예년의 두 배에 해당되는 숫자였다'는 요지의 기사를 보면 통념과 달리 오히려 그 수는 풍성했던 셈이다. 하지만 가요 음반 판매량은 하향평준화되어 가장 많이 팔린 송대관의 음반조차 판매고는 2만여 장에 불과했다는 게 기정사실이었다(〈경향신문〉, 1976년 12월 16일치). 공백을 메울 만한 신인 가수와 음반들은 쏟아져 나왔으나 저조한 반응을 얻는 데 그쳤다고 볼 수도 있을 듯하다.

하지만 이런 현상은 그리 오래 가지 않았다. 1976년 말에 시작해 이듬해에 대박을 터뜨린 가수가 등장했기 때문이다. 조용필, 최현, 윤수일이 그 주인공으로 이들은 각각 '돌아와요 부산항에', '오동잎', '사랑만은 앓겠어요'를 크게 히트시켰다. 이들 곡이 실린 음반은 10만 장을 넘나드는 판매고를 기록하며 주름 가득했던 음반업계의 인상을 펴주었다. 그보다 중요한 공통점은 조용필, 최현, 윤수일이 모두 그룹 사운드 출신 솔로 가수라는 것, 그리고 히트곡들은 트로트 선율과 그룹 사운드의 고고 리듬을 결합한 새로운 양식, 이른바 트로트 고고라는 데 있었다.

그 점에서 앞서 언급한 '10대 가수' 중 김훈은 쉽게 지나칠 수 없는 인물이다. 김훈은 1970년대 초부터 다운타운가에서 높은 인기를 모아온 그룹 사운드 '트리퍼스'의 프론트맨이었고(그룹 이름은 '10월 유신'식 창씨개명)으로 인해 1975년께 '나그네들'로 바뀌었다), 그가 부른 '나를 두고 아리랑'은 트로트 고고 유행의 상징적 전조 역할을 했기 때문이다.

김훈, 조용필, 최현, 윤수일이 선도한 뒤로 장계현, 조경수, 최병걸, 함중아 등이 앞서거나 뒤서거나 같은 길을 밟아 성공을 거두었다. 정리해 미리 말하면 '그룹 사운드 출신 솔로 가수가 부르는 트로트 고고'는 1970년대 후반 가요 트렌드의 한 축을 담당했던 것이다. 트로트 고고는 상업적 성공은 거두었지만 기존 한국 팝의 팬들, 그리고 진지한 청자들에게 그리 좋은 평을 듣지 못했다. '로쿠뽕'이란 당대의 용어가 시사하듯 간단히 무시 혹은 비난을 가하면 그만일까. 좀더 면밀히 검토하고 얘기해볼 필요가 있어 보인다. 다음에 계속하자.

이용우/대중음악평론가 (2006.01-04)

불가피한 전향, 최현의 '오동잎'

(35) 최현의 안타 행진: '트로트 고고'를 아시나요?

1970년대에 나온 음반들을 뒤적여 보면 뜻밖의 사실을 발견하는 재미가 있다. 김민기가 ‘도비두’ 시절 크리스마스 캐롤을 부른 음원(〈첫번 크리스마스〉, 1970년), 고 김대환이 조용필과 함께 비틀스의 곡을 연주한 음원(〈갯 백〉, 1972년), 정태춘이 만들고 이수만이 부른 음원(〈한송이 꿈〉, 1977년) 등. 마치 비밀스러운 일기장을 읽는 듯한 쾌락을 안겨주는 것들이다.

이번엔 여기에 한 가지를 추가한다. 그건 ‘조동진이 만들고 최현이 부른 음원이 있다’ 는 사실, 그리고 이 음반이 ‘최현과 이연실의 합동 음반이다’ 라는 사실이다. 조동진의 곡은 ‘가로등 불빛 아래’, ‘해 떨어기 전에’, ‘들리지 않네’ 등 세 곡이나 실려 있고, 이장희의 곡 ‘바람’ 도 있다. 이 가운데 ‘가로등 불빛 아래’ 는 ‘투 코리언스’ 가 부른 음원도 있어서 재미가 더 하다. (‘투 코리언스’ 는 김도향이 이끌었던 남성 듀엣이었다. 요즘 그의 근황에 대해서는 ‘내 라이벌은 비’ 라는 타이틀로 소개한 한 인터넷 뉴스를 검색해 보시길!).

이상의 사실에 대해 1979년 이후 본격적으로 솔로 활동을 시작한 조동진의 전력을 보는 재미도 있지만 그가 본격적으로 솔로 가수로 나선 건 1979년 이후의 일이니 이 이야기는 나중에 미루고 오늘은 최현에게 집중하자. 이 연재를 열심히 읽은 사람이라면 최현이 ‘히 식스(He 6)’ 와 ‘검은 나비’ 등 인기 그룹 사운드에서 보컬리스트이자 기타리스트로 활동했다는 사실을 알 것이다. 그리고 1973년이라면 ‘히 식스’ 에서 ‘검은 나비’ 로 이적하던 무렵의 일이었다. 그렇다면 이 무렵부터 그룹에서 노래를 잘 하는 걸출한 보컬리스트가 있으면 그를 솔로 가수로 만들려는 시도가 있었던 셈이다. 이승철과 임재범과 김종서로 이어지는 전통인 셈이다.

그렇지만 이런 시도가 본격화된 것은 ‘1976년 이후’ 라고 보는 게 정확할 것이다. 사정을 간단하게 말한다면 1975년 이전처럼 음악 활동을 해서는 생계를 유지하기 어렵게 되었기 때문이다. 대마초 파동 이후 음반에 대한 사전 검열이 강화되고, 이와 더불어 음악을 연주하는 공간에 대한 통제가 강화되면서 ‘하고 싶은 음악을 자유롭게 연주하고 녹음하는 일’ 은 갈수록 힘들어져 갔다. 많은 이들이 음악을 직업으로 선택하는 것을 포기하거나 아니면 음악을 정말 직업으로 생각해야만 했다. 언제나 그랬듯 먹고 살기 위해 못 할 일은 별로 없다.

이때 혜성처럼 등장한 곡이 있었으니 ‘오동잎’ 이었다. 1975년 말에 음반으로 발표된 이 곡은 1976년 후반부터 기세를 몰아 가더니 1977년 초 5만장의 음반을 판매하면서 대마초 이후의 대박을 기록했다. 뽕짝풍의 멜로디와 고고풍의 리듬이 결합되어 당시 ‘뽕짝 고고’, ‘트로트 고고’ 라고 불린 이 ‘새로운’ 스타일의 주인공이 바로 최현이었다. 소울과 사이키델릭을 연주하던 그룹 사운드 출신이 뽕짝을 부르는 일은 당혹스러운 것이었지만, 직업적 음악인으로 살아가려는 사람으로서는 불가피한 선택이었다. 이때 이 사람에게 돌을 던지고 싶은 사람은 헤비 메탈 밴드 출신으로 솔로 가수가 되어 발라드를 부르는 사람에게도 돌을 던져야 하리라.



‘전향’ 을 결행한 사람이 ‘가수 최현’ 만 있었던 것은 아니었다. 최현의 음반은 ‘안타 프로덕션’ 의 첫 작품이었는데, 안타 프로덕션은 ‘영 사운드’ 의 리더였다가 작곡가로 전업한 안치행이 대표를 맡고, 이태현과 김기표 등 ‘더 멘(The Men)’ 과 ‘검은나비’ 에서 활동하던 음악인들이 한데 모여 차린 사업체였다. 작명이 좋았는지 안타에서 제작한 작품들은 문자 그대로 ‘히트’ 행진을 계속했다. 최현은 ‘오동잎’ 과 유사한 트로트 고고 스타일의 ‘앵두’ 와 ‘순아’, ‘가을비 우산속’, ‘구름 나그네’ 를 연이어 히트시켰고, 마침내 1978년 말 문화방송 10대가수 가요제에서 가수왕 타이틀을 차지했다.

□ 1973년 발매된 최현의 앨범

아직까지도 솔이나 록으로 출발한 음악인이 트로트를 부른 일에 대한 평가를 내



리기는 쉽지 않다. 그건 마치 성실했던 남편의 ‘외도’에 대한 평가처럼 인식해 왔다. 그런데 이런 전향 혹은 외도가 최현의 개별적 케이스에 끝나지 않고 조용필, 최병걸, 김훈, 조경수 등까지 포괄한다면 이건 개인의 도덕과는 다른 차원의 문제가 아니었을까. 질문 하나 더. 젊은 시절 작곡가와 가수로 만났던 조동진과 최현의 만남은 잘못된 만남이었을까. 한 사람은 아티스트로, 다른 사람은 엔터테이너로 남았다. 그렇지만 한국에서는 아티스트가 더 불행해 보인다.

(2006-1-11)

70년대 가요계의 다니엘 헤니

(36) 윤수일과 함중아

1970년대 후반 이른바 트로트 고고 붐은 지난 회에 살펴본 최현 외에도 여러 스타들을 낳았다. 그 가운데 윤수일과 함중아를 빼놓을 수는 없을 것이다. 이들을 설명하는 가장 손쉬운 방법은 각각 ‘아파트’와 ‘내게도 사랑이’라는 빅 히트곡을 부른 가수라는 점을 밝히는 것이다. 이런 ‘7080 히트곡’을 모르는 세대에겐 ‘그 시절 가요계의 다니엘 헤니와 데니스 오였다’는 비유도 가능할 듯하다. 백인 혼혈이란 이채로운 배경을 가진 대중스타였다는 뜻이다.

윤수일과 함중아는 혼혈 가수란 특징 외에도 같은 그룹 사운드 출신이란 이력도 공유하고 있었다. 부연하면 이들은 1970년대 초중반 펄벅재단의 주선으로 결성된 혼혈인 그룹 ‘골든 그레입스’에서 활동했다. 신중현이 ‘지도’하고 함중아·함정필 형제가 이끌던 ‘골든 그레입스’는 1972년 독집 〈즐거운 고고 파티(신중현 사운드 3)〉를 발표하고 ‘신중현과 골든 그레입스’라는 이름으로 방송과 고고 클럽 무대에 올라 환각적이면서 역동적인 사이키델릭 록 음악으로 적잖은 인기를 누린 바 있다.



함중아는 ‘골든 그레이프스’의 후신으로 ‘양키스’를 만들어 1975년 데뷔작 〈양키스 고고 크립 초대〉를 내놓았다. 함중아의 자작곡과 리메이크 곡(경음악)으로 구성된 이 음반은 신중현의 음악적 그림자란 점만 제외한다면 ‘고고 클럽 전성기의 사운드트랙’으로 손색이 없는 것이었다.

하지만 ‘너무 늦은 초대’였다. 몇 차례 언급했듯이 대마초 파동 이후 가요계는 트로트 고고로 무게중심이 이동했기 때문이다. 트로트 선율과 고고 리듬의 결합을 일종의 혁신으로 평가하든, 변절로 평가하든 1970년대 후반 그룹 사운드(출신) 음악인들 누구도 트로트 고고란 트렌드에서 자유롭지 않았다는 사실은 불변이다. 그로부터 불과 2~3년 전만 해도 환각적 록 에너지를 뿜어대던 함중아 역시 마찬가지였다. 궁금하다면 그의 대표곡인 ‘내게도 사랑이’와 1976년 이전의 곡들을 비교해 들어보면 안다.

함중아보다 다소 늦게 ‘골든 그레이프스’의 기타리스트로 음악계에 공식 입문한 윤수일은 1977년 ‘사랑만은 앓겠어요’로 단숨에 스타 반열에 올라섰다. 물론 1980년대 전반기에 자신의 밴드를 결성해 검은 선글라스에 가죽옷 차림으로 ‘아파트’, ‘제2의 고향’, ‘황홀한 고백’, ‘환상의 섬’으로 상종가를 치던 때에 비할 바는 아니다.

하지만 1976년 장충체육관에서 열린 그룹 사운드 경연대회에 참가해 1등상을 차지하지 않았더라도, 이를 계기로 안타 프로덕션에 뽐혀 이듬해 ‘사랑만은 앓겠어요’가 실린 데뷔 음반을 발표하지 않았더라도, 그래서 1978년 3대 텔레비전 방송국의 주요 가수상을 받지 않았더라도 1980년대 빅 스타 지위가 가능했을까.

‘윤수일과 솜사탕’의 데뷔작을 재평가한다면, 그것은 전형적인 트로트 고고 ‘사랑만은 앓겠어요’(안치행 곡) 때문만은 아니다. ‘예상과 달리’, 나머지 수록곡들이 ‘장경수 작사, 함정필 작곡’의 그룹 내부 창작곡들이며 음악 스타일 역시 트로트 고고와는 거리가 먼 그룹 사운드다운 풋풋한 사운드였다는 점은 주목할 만하다. 훗날 윤수일은 당시를 회상하며 “내 의지와는 별개로 기획실에서 장사가 되는 쪽으로만 분위기를 몰고 갔다. ‘사랑만은 앓겠어요’ 같은 트로트 풍의 노래들도 그때 나온 것들이다”라고 말한 바 있다. 물론 이 진술을 액면 그대로

로 받아들이지 여부는 각자 판단할 문제지만.

정리하면 ‘윤수일과 솜사탕’의 데뷔 음반은 ‘1할의 트로트 고고와 9할의 그룹 사운드’라고 볼 수 있다. 윤수일을 스타 가수로 견인한 ‘사랑만은 앓겠어요’나, 히트하진 못했지만 수록곡의 절대다수를 차지하던 그룹 사운드 풍 창작곡들 중 어느 한쪽을 폄하하거나 과장할 이유는 없다. ‘그 시절’은 아직도 충분한 연구를 요청하고 있기 때문이다.

이용우/대중음악 평론가 (2006-1-18)

조용필의 선사시대 발자국 ‘돌아와요...’

(37) 슈퍼스타의 선사시대

조용필에 대해서 ‘한국 대중음악계의 전무후무한 슈퍼스타’라고 말하는 것은 진부하다. 그런데 ‘슈퍼스타 조용필 이전의 조용필’에 대한 우리의 기억은 그렇게 또렷하지 않다. 일단 산수를 하면서 그 기억을 더듬어 보자.

2003년 8월 잠실종합운동장에서 가졌던 조용필의 공연은 ‘조용필 35주년 기념 콘서트-더 히스토리(The History)’였다. ‘35주년’이라면 그의 데뷔 연도는 2003-35=1968 이니까, 1968년이라는 이야기고, 숫자 하나가 왔다 갔다 하는 한국식 계산을 감안한다고 해도 1969년이라는 이야기다. 여기서 ‘민중 까는’ 관행이 허락된다면 조용필은 1950년생이고 그렇다면 1969년은 그가 고등학교를 갓 졸업한 나이이다.

그런데 통상적으로 ‘조용필 1집’이라고 알려진 음반은 1980년에서야 나왔다. 발라드곡 ‘창밖의 여자’, 댄스곡 ‘단발머리’, 트로트곡 ‘미워 미워 미워’가 골고루 들어 있는, 그래서 1980년대 이후 한국 대중음악의 ‘3대 인기 장르’를 정의해 버렸다는 평가를 받는 그 음반 말이다. 이때 이후 조용필에 대해서는 나중에 자세히 이야기하는 편이 낫겠지만, 1969년부터 1979년까지 조용필은 어디서 무엇을 한 것일까. 위 공연에서도 1979년 이전 그가 연주하고 녹음했던 곡들은 레퍼토리에 거의 포함되지 않았다. 즉, 이 시기는 조용필의 ‘히스토리’에 속하지 않는다는 의미다. 그렇다면 1970년대는 조용필의 경력에서 ‘역사’가 아닌 ‘선사시대’였던 셈이다.

그렇지만 한 곡만은 예외였는데, 그건 다름 아니라 ‘돌아와요 부산항에’ (황선우 작사·작곡)다. 역사 이후의 곡들을 연주했던 2003년 공연에서도 이 곡은 레퍼토리에서 빠지지 않았다. 이 곡의 역사는 어디까지 올라갈 수 있을까. ‘돌아와요 부산항에’가 1976년에 발표되어 그해 겨울을 거쳐 1977년 봄까지 음악다방과 고고클럽에서 줄기차게 흘러나왔다는 사실은 많은 사람들이 알고 있을 것이다. 이 버전이 처음 실린 음반이 ‘조용필과 영 사운드’의 스피릿 앨범, 그러니까 엘피 1면을 절반씩 나누어 제작한 앨범이라는 사실도 그 당시에 나온 음반들을 구경해 본 사람은 아는 일일 것이다. 이 곡이 최현의 ‘오동요’, 윤수일의 ‘사랑만은 앓겠어요’ 등과 더불어 ‘트로트 고고’의 흐름을 폭 발시켰다는 음악사적 평가는 이제 지루한 감마저 있을 것이다.



그런데 이 곡의 역사는 더 멀리 거슬러 올라간다. 1972년에 나온 조용필의 첫 독 집 앨범(아세아, AALS-0002)의 뒷면 네 번째 트랙에 어쿠스틱 기타 두 대로만 편곡된 이 곡이 실려 있는 것이다. 편곡도 편곡이지만 가사도 조금 다르다. 한 예로 “목 메여 불러 봐도 대답 없는 내 형제여 / 돌아와요 부산항에 그리운 내 형제여”라고 알고 있는 1절 마지막 부분의 16마디의 가사는 ‘1972년 음반’에는 “목 메여 불러 봐도 말없는 그 사람 / 돌아와요 부산항에 그리운 내 님아”로 되어 있다. 이렇게 가사가 뒤바뀐 사연에는 70년대 중반 조총련계 재일동포의 고국 방문이 허용됐다는 배경이 있었다는 사실은 ‘대중가요의 사회사’라는 주제



로 한번 연구해 볼 만한 점이다.

□ 조용필이 최초로 녹음을 한 음반의 뒷면.

그런데 이 곡의 역사는 더 멀리 거슬러 올라간다. 1970년 12월에 발표된 한 음반에 김성술이라는 가수가 ‘돌아와요 충무항에’ 라는 제목으로 이 곡을 녹음한 자료가 몇 년 전에 한 언론에 공개된 것이다. 이때의 가사는 또 달라서 “목메어 불러 봐도 소리 없는 그 사람 / 돌아와요 충무항에 야속한 내 님아” 라고 되어 있고 작사자가 누구인가에 대한 설왕설래도 있다. (사족: 김성술 씨는 1971년 12월 대연각호텔 화재 사건 때 유명을 달리 한 것으로 알려지고 있다. 생각해 보면 그 때는 대형화재 사건이 참 많았다).

□ 조용필의 첫 독집 앨범의 앞면. 독집 앨범에는 “돌아와요 부산항에” 가 수록되어 있다.

노래의 선사시대에 대한 이야기는 그렇다고 치고 오늘은 조용필의 선사시대에 대한 이야기로 마쳐야 할 것 같다. 조용필은 위 음반이 나오기 1년 전 음반 데뷔를 한다. <뮤직칼 '사랑의 일기': 변혁 작편곡 제1집>(오스카, OR-1001)이라는 음

반의 뒷면에 ‘조영필’ 이라는 이름으로 ‘사랑의 자장가’ 등 세 곡의 노래를 부른 것이다. 저 이름이 오타인지 당시의 예명이었는지는 불명확하지만, “푸레이보이컵 쟁탈 가수왕”이라는 문구를 보건대 조용필이 분명하다. 이 문구는 이 연재에서 몇 차례 얘기했던 ‘보컬그룹 경연대회(혹은 그룹사운드 경연대회)’를 말한다. 이 대회에서 조용필이 노래 부를 때 드럼을 쳤던 사람은 ‘타악기의 거장’ 고(故) 김대환이었다고 한다. 아, 이 복잡한 이야기는 다음 주에 한 번 더 풀어보아야겠다.

신현준/대중음악평론가 (2006-02-01)

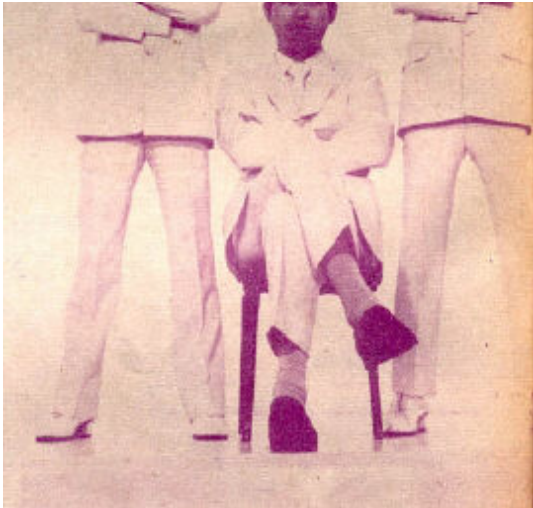
‘스타 탄생’의 서막, 김 트리오

(38) 김대환과 조용필

슈퍼스타 조용필의 무명 시절을 거슬러 올라가면 만나게 되는 중요한 인물이 있다. 꼭 한 달 뒤면 타계 2주기를 맞는 고 김대환(1933~2004)이 주인공이다. 한편으로 김대환은 쌀 한 톨에 반야심경 283자를 새겨 넣어 기네스북에 오르고 도올 김용옥도 찬탄한 세서미각(細書微刻)의 달인으로 기억된다. 다른 한편으로 그의 이름은 노년에도 검은 가죽옷 차림에 할리 데이비슨을 몰고 다닌 기인 바이커의 이미지로 연결된다. 실제 그의 장례식에 일군의 바이커들이 조문하기도 했다. 하지만 그날 조문객의 주축은 음악인들이었다. 김대환은 무엇보다 한국 대중음악사에 큰 족적을 남긴 드러머이자 타악기 솔리스트였기 때문이다.



미군 클럽의 하우스 밴드 출신의 무명 뮤지션 조용필을 1971년 중앙무대로 ‘픽업’한 것도 김대환이었다. 당시 신중현이 이끌던 ‘췌션스’가 해산한 후 ‘지미 헨드릭스 익스피리언스’나 ‘크림’같은 슈퍼 트리오를 구상하던 김대환은 ‘리드 미온’을 호소력 있게 부르던 조용필과 그룹 ‘아이들’에서 강렬한 기타 연주를 뽐내던 최이철을 영입하여 ‘김 트리오’를 결성했다(뒤에 ‘연안부두’를 부른 김 트



리오와는 이름만 같을 뿐 다른 그룹이다). 1970년대 말 인기 가수와 기타리스트로 각각 가요계에서 성공가도를 달리게 되는 조용필과 최이철이 한 그룹에 있었다는 사실도 놀랍거니와 이들이 한쪽엔 기타, 다른 한쪽엔 베이스를 메고 번갈아 가며 연주했다는 후일담도 전설적이다.

□ 1971년 열린 ‘선데이서울컵 그룹 사운드 경연대회’에 출전할 당시 ‘김 트리오’의 모습. 왼쪽부터 최이철, 김대환, 조용필.

‘김 트리오’는 1971년 5월 제3회 그룹 사운드 경연대회에 출전했고 조용필은 가수왕상을 수상하며 화려하게 등장했다. 당시 그룹 사운드 협회 회장이었던 김대환은 김 트리오의 순서 때 직접 무대에 올라 드럼을 연주함으로써 조용필의 가수왕상 수상을 이끌어내는 데 큰 역할을 했다는 게 당시 현장의 논란이자 공공연한 후문이다. 어쨌든

이를 계기로 조용필은 음반을 녹음하고 가요계에 데뷔하게 되었고, 그 결과는 지난 회에 살펴본 바와 같다. 최이철은 이미 ‘아이들’ 시절 김대환의 막후 지원으로 리코딩 데뷔를 한 바 있었다.



그런데 ‘김 트리오’도 음반을 남겼을까. 1972년에 녹음한 연주 음반 <드럼! 드럼! 드럼! 앰프 기타 고고! 고고! 고고!>가 오늘날 고가의 희귀 음반으로 남아 있다. 비틀스, 호세 펠리치아노 등의 커버곡이 다수를 이루는 이 음반은 당시 ‘김 트리오’의 ‘연주 본색’의 일부만을 보여줄 뿐이다. 하지만 ‘기타리스트’ 조용필의 연주를 만끽할 수 있는 매우 드문 음원들이며, 이와 함께 김대환의 폭발적인 드럼 연주, 최이철 대신 들어온 이남이의 베이스 연주, 그리고 세션으로 참여한 강태환의 재치한 색소폰 연주를 한데 들을 수 있는 유일한 음반이기도 하다.

□ ‘김 트리오’의 유일한 음반 사진

음반을 발표한 지 얼마 지나지 않아 ‘김 트리오’는 해산되었고, 조용필은 군입대 했고, 이남이는 최이철의 ‘영 에이스’에 합류했다. 조용필, 최이철, 이남이

등의 가요계 데뷔를 주선했던 김대환은 ‘김 트리오’를 끝으로 그룹 사운드 활동과 멀어졌고, 몇 년 뒤 강태환, 최선배(트럼펫)와 전설적인 프리 재즈 밴드 ‘강 트리오’를 결성해 다시 등장했다. 1980년대 이후 김대환은 단순한 드럼 연주를 떠나 손가락 마디마다 복채를 쥐고 독창적인 타악 연주를 들려주는 거장 솔리스트로 해외에서 먼저 각광받게 된다.

조용필은 그룹 ‘25시’의 보컬을 거쳐 자신의 그룹 ‘그림자’를 결성해 활동했다. 1976년 트로트 고고로 재편곡해 녹음한 ‘돌아와요 부산항에’가 뒤늦게 빅 히트하며 서광을 맞이하는 듯했으나 대마초 흡연 혐의로 활동 정지 처분을 받아 여지없이 어두운 시절을 보내야 했다. 1978년 초 대마초 연예인에 대한 유흥장 출연 해제 조치로 겨우 ‘생업’에 나설 수 있게 된 그가 전면적인 음악 활동을 재개할 수 있었던 것은 ‘그 분’이 시해진 1979년 10.26 사태 이후였다.

이용우/대중음악평론가 (2006-02-08)

나이트에서 날리던 ‘트로트’ 꽃미남

(39) 최병걸과 조경수

최병걸도, 조경수도 이제는 그 이름을 기억할 사람이 많지 않을 것 같다. 아니, 조경수의 이름은 그의 아들의 이름 때문에 회자되고 있는 것 같다. 다름 아니라 영화계의 스타로 자리잡은 조승우가 바로 조경수의 아들이다. 그건 그렇고 최병걸과 조경수가 스타 가수로 등극했던 시점은 1977~8년께다. 요즘의 화두인 ‘트로트 고고’와 연관된 시대다. 최병걸은 ‘진정 난 몰랐었네’로, 조경수는 ‘아니아’로 ‘그룹 사운드 출신이 트로트를 부른다’는 현상을 개별적 외도가 아니라 집단적 흐름으로 만들었던 주역들 가운데 하나다. 그러니까 부끄러워 할 것도 없지만 자랑스러운 것도 없는 경력이 이들을 스타로 만들고 대중의 기억에 남겼다.

그런 사람이 한 두명이 아닐 텐데 특별히 이 두 사람을 한데 모아서 기억을 더듬어 보는 이유는? 그건 다름 아니라 이 두 명이 ‘정성조와 메신저스’라는 그룹에서 노래하고 연주한 경력을 가지고 있기 때문이다. 정확히 말하면 최병걸은 ‘리드 보컬’로 활동했고, 조경수는 베이스 주자이자 ‘세컨 보컬’로 활동했다. 정성조와 메신저스(그 전에는 정성조 콰르텟)는 1970년대 중반 젊은이들이 몰려들던 명동의 오비스 캐빈과 로열 호텔 나이트클럽에서 날리던 존재였다는 것이 많은 이들의 증언이다. 이들의 인기의 비결은 기본적으로 음악 때문이었지만, 두 보컬리스트를 포함하여 멤버들이 유달리 미남이었다는 것도 중요하다.

그런데 불행히도 이들의 연주를 생생히 보여주는 음원은 남아 있는 것이 없다. 라이브 업소에서 음악을 연주하는 간간이, 가수들의 음반과 영화 사운드트랙에 참여하기는 했지만 그것이 온전한 형태의 음원이라고 보기는 힘들다. 그래서 김민기의 음반(1971)과 양희은 2집(1972), 한대수 1집(1974) 같은 ‘한국 대중음악의 명반’에서의 연주가 정성조 악단의 것이라는 것이라곤 해도 그게 진면목이라고 보기는 힘들다. ‘물 좀 주소’에서 뽕뽕 나르는 베이스의 연주가 조경수의 것이라는 사실은 마치 퍼즐 맞추기 게임처럼 흥미롭지만….



‘정성조와 메신저스’의 연주를 가급적 온전히 들을 수 있는 음원 자료는 독집 앨범보다는 영화 사운드트랙인 〈영자의 전성시대〉(1975)와 〈어제 내린 비〉(1978) 등이고, 몇몇 곡에서는 최병걸과 조경수의 보컬도 들을 수 있다. 정성조의 영화음악에 대해서는 나중에 한 번 더 말해야 할 것이다. 그런데 웬걸? 여기에 실린 음악은 최병걸과 조경수의 ‘뽕뽕 히트곡’과는 거리가 멀다. 이걸 굳이 사운드트랙 음반이라서 그런 것도 아니다. 최병걸은 1971년부터 살롱가에서 노래를 부르다가 1972년 안혜경과 함께 포크 혼성 듀엣인 찹스틱(뒤에 ‘늘 둘이’로 개명)을 결성하여 몇 개의 음원을 남긴 것이 있다. 1977년 정상급의 미녀 탤런트 정소녀(본명 정애정)와 함께 듀엣으로 자신의 자작곡인 ‘그 사람’이라는 곡을 부를 때만 해도 그가 트로트를 부를 것이라고 예상한 사람은 없었다.

□ 최병걸과 정소녀의 듀엣 〈그 사람〉이 수록된 음반.

요는 최병걸은 ‘당대 최고의 팝 보컬리스트’라고 해도 손색이 없는 인물이었지만 잊힌 인물이 되었다. 가장 큰 이유는 몇 년의 세월이 흐른 뒤 그가 암에 걸려 사망했기 때문이었다. 말하자면 요절한 셈인데, 요절 가수 이야기가 나오면 김현식, 김광석, 유재하는 쉽게 떠올려도 최병걸의 이름은 잘 나오지 않는다. 왜일까? 주관적 기억을 떠올려서 유감이지만, 나의 기억으로는 텔레비전 쇼 프로그램에 나온 최병걸이 ‘내가 이런 거나 불러야 되나’라는 표정으로 ‘난 진정 몰랐었네’를 부르던 장면이 기억난다. 최병걸에 대한 대중의 기억은 그 곡 하나가 전부라고 해도 지나치지 않았고, 그러니 그의 진정한 모습에 대해서 ‘진정 난 모를’ 수밖에 없다.



조경수는? 조경수에 대한 기억은 조금은 다양하다. ‘아니아’와 ‘행복’ 외에도



신현준/대중음악평론가 (2006-02-15)

디스코 댄스곡 ‘징기스칸’이 있기 때문이다. 그가 이 곡을 부르던 무렵이 1979년께이니 그 무렵 나이트클럽의 댄스플로어에서의 유행도 ‘고고에서 디스코로’ 변하고 있었다. 아니 나이트클럽의 성격 자체가 바뀌고 있었다고 해야 정확할 것이다. ‘그룹 사운드가 연주하는 고고 클럽’이 아니라 ‘판 틀어주는 디스코텍’으로, 이 시기 스타 가수들의 운명도 유행의 변화처럼 급격하게 변할 수밖에 없었던 모양이다.

□ 〈징기스칸〉이 수록된 조경수의 음반.

‘서울가요제’로 단숨에 신인서 가수왕

(40) 1977년의 신데렐라 혜은이

1977년은 문화방송에서 주최한 두 개의 가요제가 ‘테이프 커팅’을 치른 해이다. 특정 방송국에서 주최한 가요제가 시작되었음을 굳이 언급한 이유는 이들 가요제가 일회성 화제에 머물지 않고 가요계에 젊은 피를 공급하고 새로운 트렌드를 전파한 측면이 있기 때문이다. 당시 청(소)년기를 보낸 이른바 70·80세대라면 ‘엠비시 대학가요제’가 그해 9월 처음 열렸다는 사실은 상식이다.

그렇다면 문화방송에서 주최한 또 하나의 가요제는 무엇일까. ‘엠비시 대학가요제’보다 4개월 앞서 열린 ‘서울가요제’다. 이듬해부터 ‘서울국제가요제’로 변경된 뒤 10여 년간 이어지며 인상적인 무대를 여럿 남긴 가요제다. 특히 1979년 윤복희가 부른 ‘이츠 유(여러분)’가 그랑프리로 호명되자 윤행기·윤복희 남매가 감격에 겨워 눈물을 흘리던 모습은 현재 30대 중반 이상의 연배라면 잊지 못할 장면일 것이다. 물론 기억 속 화면은 컬러가 아니라 흑백일 테고.

마찬가지로 1977년 열린 ‘제1회 서울가요제’도 어제 일처럼 생생한 기억을 남긴 행사로 간주된다. 진미령이 ‘소녀와 가로등’을 부를 때 작곡가인 10대 여고생(요절 가수 장덕!)이 악단을 지휘하던 모습은 1년 뒤 ‘제2회 엠비시 대학가요제’에서 20대 초반의 여대생(심수봉!)이 피아노를 치며 트로트 ‘그때 그 사람’을 부르던 모습만큼이나 이채로운 그림을 남겼다. 하지만 무엇보다 하이라이트는 혜은이의 ‘당신만을 사랑해’(고길옥윤 작사·작곡)의 그랑프리 수상과 앵콜 무대였다. 앳된 용모의 혜은이가 뿔 듯이 기뻐하고 머리에 하얗게 서리 내린 길옥윤도 혜은이와 스스럼없는 장면을 연출하던 모습 그리고 노래하는 혜은이 옆에서 길옥윤이 감미롭게 색소폰을 연주하던 모습 말이다.



□ 혜은이(1977) 〈고운노래모음집〉 □ 서울가요제에서 그랑프리를 수상하고 난 뒤 혜은이와 길옥윤의 모습

‘제1회 서울가요제’ 당시 혜은이는 엄밀히 말해 신인은 아니었다. 이미 ‘당신은 모르실 거야’ (길옥윤 작사·작곡)로 데뷔한 상태. 하지만 신인 티를 미처 벗지 못한 상태에서 참가한 ‘서울가요제’에서 대상을 받은 걸 기점으로 가요계의 정상 자리에 단숨에 등극했다. 패티 김과의 결별 이후 6년여만에 제대로 된 여가수 파트너를 맞이한 길옥윤 역시 패티 김과의 콤비 시절이 부럽지 않을 만큼 정상의 작곡가 지위를 탈환했다. 혜은이 길옥윤 콤비에게 1977년은 고층 엘리베이터를 타고 스카이라운지로 직행하는 것과 비슷했다. ‘진짜 진짜 좋아해’ ‘뽕뽕 뽕뽕’ ‘감수광’이 히트한 것도 그 무렵이었다.

그 결과 1977년의 신데렐라로 혜은이를 뽑는 데 이견의 여지가 없었다. 나아가 1977년은 혜은이의 해라고 불려도 아주 틀린 말은 아니었다. 그는 ‘77 방송가요 대상’과 ‘77 엠비시 10대 가수 가수왕’을 거머쥐었고, 현해탄 건너 ‘야마하 세계가요제’에 참가하는 등 해외 국제 가요제 ‘국가대표’ 가수군의 일원으로 도약했다.

이후에도 5년 연속으로 10대 가수에 선정되는 등 혜은이의 인기는 식을 줄 몰랐다. 윙키(funky)한 리듬의 ‘제3한강교’와 ‘새벽비’를 동반 히트시키며 디스코 열풍의 한 축을 이뤘던 1979년은 혜은이에게 있어 ‘어게인 1977’나 다름없었다. 이 곡들의 히트를 전후해 이은하의 ‘밤차’와 ‘아리송해’, 윤시내의 ‘공연히’와 ‘난 모르겠네’ 등 윙키한 리듬감과 손가락으로 허공을 찌르는 춤을 곁들인 여가수의 노래가 유행한 사실은 뒤에 다룰 기회가 있을 것이다.

혜은이는 길옥윤의 전 파트너 패티 김처럼 허스키한 음색에 성량을 뽐내는 팝 계열 대형 가수 스타일도 아니었고 이미지처럼 비감 어린 가창을 완벽할 정도로 제어하는 트로트 가수 스타일도 아니었다. 성량은 작았고 가창력은 완성되지 않았지만 자그마한 체구에 까만 눈망울과 짙은 인상만큼이나 맑고 단아한 목소리의 호소력은 그런 점들을 부차적인 것으로 만들었다.

이용우/대중음악평론가 (2006-2-22)

독보적 영화음악가, ‘겨울여자’의 정성조

(41) 영화음악의 산파, 재즈 록의 ‘메신저’

경아, 영자, 이화를 아시는지. 1970년대를 살았던 이들(특히 남자)이라면 그들을 연인처럼 추억하며 각각 안인숙, 염복순, 장미희라는 여배우들과 중첩시킬 것이다. 이들은 사회적 병리를 표상하는 문제적 여성상이자 청년의 자화상이 오버랩된 1970년대 영화의 분신들이다. 그들이 등장하는 영화 중 <별들의 고향>(이장호, 1974)은 29회에 소개했으니 이번에는 김호선 감독의 <영자의 전성시대>(1975)와 <겨울여자>(1977)를 살펴보자. 당시 유행한 것처럼 이 작품들도 문제적 연재소설을 영화화해 흥행했는데, 특히 58만 관객을 동원한 <겨울여자>의 기록이 <장군의 아들>(1990)까지 20년 이상 깨지지 않았다는 것도 기억할 만한 일이다.



이런 초상들을 음악으로 형상화한 이는 누구일까. 그 주인공 정성조를 지금 소개하려면 전직 한국방송 관현악단장, 혹은 현직 서울예대의 교수, 아니면 재즈 팬들에게는 재즈 색소폰 연주자라는 직함이 더 접근하기 쉬울 것이다. 그렇지만 지난 시절 그는 대표적인 영화음악가였으며, 1970년대 초반 김민기, 양희은, 한대수 등의 앨범 작업에서 색소폰, 플루트 연주자 및 편곡자로 활동하기도 했다. 물론 그의 관심은 재즈에 있었다. ‘고고클럽, 생음악살롱의 왕자’라 불린 ‘정성조와 메신저스’도 그러한 관심이 투영된 그룹이었다. 그(들)이 만든 <어제 내린 비> <영자의 전성시대> <겨울여자> 등의 영화음악은, 산업적으로 정확히 간파된 사운드트랙 음반이었을 뿐 아니라, 음악적으로 현대적으로 일렉트릭한 사운드를 담은 것이었다.

□ 재즈 록의 느낌이 나는 ‘겨울여자’ 이화의 초상 <겨울여자> 사운드트랙음반

음반 발매 직후 판금되기도 했던 <영자의 전성시대>에는 임희숙의 ‘너무 많아요’와 최병걸의 ‘이젠 가야지’가 있다면, 제목 그대로 겨울을 콘셉트로 한 음악들이 수록된 <겨울여자>에는 김세화의 ‘눈물로 쓴 편지’가 있다. 봉고나 무그, 색소폰이나 트럼펫이 일렉트릭 기타와 머무는 ‘메신저스’의 연주음악들과 더불어. 연상하기 어렵다면 음악팬들은 이 시절 유행하던 ‘시카고’나 ‘블러드 스웻 앤드 티어스’ 등의 음악을 생각하면 된다.

강근식(과 동방의 빛)이나 정성조(와 메신저스)의 영화음악 음반이 중요한 이유는, 이전 시기처럼 한두 곡의 주제가가 다른 곡들 사이에 관련 없이 끼워진 편집 형태가 아닌, 주제가 이외에 배경음악용 연주음악까지 실은 ‘본격적인’ 사운드트랙 음반이기 때문이다. 또한 관현악단 오케스트레이션이 주도하던 이전 영화음악과 달리, 그룹(밴드)이 주도하는 일렉트릭한 모던 사운드의 영화음악이라는 점도 빼놓을 수 없다. 이처럼 1970년대 말 ‘청년영화’로 분류되는 새로운 영화들의 음악을 통해 영화음악계의 비중은 젊은 대중음악인들에게로 옮겨가고 있었다. 말하자면 영화계에 이장호, 김호선, 하길종 등이 있다면, 영화음악계에는 강근식과 동방의 빛, 정성조와 메신저스가 있던 셈이다.

한편 1970년대 후반 영화음악의 양상은 어땠을까. 어느 정도 장르별로 전문화되었다는 말로 일단 요약하기로 하자. 악단을 이끌며 작편곡가로 활약한 김희갑은 1970년대 후반부터 80년대 초반까지 주로 액션영화의 음악을 맡았다. 수많은 영화음악을 맡은 것으로 유명한 정민섭이나 최창권은 <로버트 태권 브이> 등 만화영화 음악의 대표자가 되었는데, 정민섭은 로큰롤, 트위스트 등 스타일의 음악, 혹은 심우섭 감독과 짝을 이루어 코믹영화의 음악을 맡기도 했던 인물. 그밖에 <별들의 고향>은 시리즈로 계속 발표되었는데 속편(하길종 감독, 1978)에서는 송창식이, 3편(이경태 감독, 1981)에서는 1편의 강근식이 다시 영화음악을 담당하기도 했다.

이후 정성조의 영화음악가로서의 행보는 유학 후에도 독보적이었다. <깊고 푸른 밤>(배창호, 1985)을 비롯, 특히 정수라의 ‘난 너에게’라는 인기곡과 대중상 음악상을 안겨준 <이장호의 외인구단>(1986)이 대표적. 또한 배창호 감독의 2기 영화들인 <안녕하세요 하나님>(1987), <기쁜 우리 젊은 날>(1987) 등 대표적인 영화음악 작곡가로서의 이력을 이어갔다.

최지선/대중음악평론가 (2006-03-01)

이은하 “내 몸매가 어때서” 노래로 가요계 평정

(42) 아리송한 시대에 기적소리 울리며 나타난 이은하



□ 가수 이은하와 이은하의 ‘밤차’로 편곡상을 수상한 뒤 기념촬영을 한 ‘데블스’와 지인들.
하얀색 모자를 쓴 이가 편곡을 맡은 김명길

음악인과 활동 시대를 실제와 달리 바꿔 상상하면 어떨까. 예컨대 ‘서태지가 1960년대에 활동했다면’ 이라든가 ‘신중현과 김추자가 2000년대에 데뷔했다면’ 같은 가정 말이다. 동일한 맥락에 1970~80년대를 풍미한 톱 가수 이은하를 대입해보면 어떨까. 즉 이은하가 1990년대에 가요계에 입문했다면 어떤 양상을 보여주었을까 하는 상상 말이다.

기왕 상상의 나라를 펼치는 김에 더 나가자면 옥주현이 이은하의 시대에 활동했다면 어땠을까 하고 ‘가볍게’ 가정해 보는 것도 흥미로울 듯하다. 뜬금없이 웬 옥주현이냐고 묻는다면, 어린 나이에 데뷔했고 댄스곡으로 스타덤에 올랐으며 동시대에 돋보이는 가창력을 자랑했고 초기에 몸매와 관련된 유쾌하지 않은 별명이 따라붙었다는 점에서 같이 짝 지을 수 있다는 답변이 가능할 것이다. 여기서 더 나가면 정색하고 반문할 팬들이 많을 테니 이후의 상상은 각자에 맡긴다.

이은하를 소개하며 ‘1970~80년대의 옥주현’ 이라고 비유한다면 20대 이하의 독자를 위한 배려 때문이지 그 이상은 아니다. 이은하가 1977년부터 1985년까지 한해도 빠뜨리지 않고 한 방송사의 10대 가수상을 수상했다는 사실은 하나의 방증이다. 이은하는 1973년 십대 중반의 나이에 ‘임마중’ (김주명 작사, 김준규 작곡)으로 데뷔했다. 짧은 시기에 여러 종의 음반을 내놓은 그는 어린 나이로곤 믿기 힘든 음색과 솔직한 가창으로 ‘제2의 정훈희’ 또는 ‘제2의 김추자’가 될 자질이 충분히 보였지만 아직은 때가 아니었다. ‘안개’나 ‘늦기 전에’ 만큼의 곡도 받지 못했고 ‘방송에 적합한’ 외모가 아니라는 황당한 이유로 제대로 ‘얼굴 알리기’도 할 수 없었기 때문.

이은하가 스타덤에 오른 건 그로부터 5년 뒤였다. ‘아직도 그대는 내 사랑’ (태정 작사, 원희명 작곡)으로 주목받은 뒤 1978년 ‘밤차’ (유승엽 작사 작곡), 1979년 ‘아리송해’ (이은하 작사, 이승대 작곡), ‘봄비’ (이희우 작사, 김희갑 작곡)를 연달아 히트시키며 정상에 올랐다. 특히 빠른 템포의 윙키한 곡들인 ‘밤차’와 ‘아리송해’는 ‘제3한강교’ ‘새벽비’ (혜은이)와 쌍벽을 이루며 디스코 시대의 여명을 밝혔다. 이은하가 손을 권총 모양으로 만들어 머리 위로 ‘동서남북’을 찌르며 육감적으로 춤추던 모습은 1970년대 말 디스코 춤에 대한 ‘스냅 사진’으로 또렷하게 남아 있다.

여기서 질문. ‘밤차’와 ‘아리송해’는 감각적인 편곡 및 사운드로 갈무리되지 않았더라도 상업적 성공과 호평을 이끌어낼 수 있었을까. 기억 속이나 노래방에서가 아니라 실제 음원을 다시 들어보면 이 곡들은 솔/힙크(soul/funk)에 정통한 인물이 뛰어나게 마감된 것임을 알 수 있다. 그런데 그가 누구까. 이 연재에서 몇 차례 언급한 적 있는 솔 그룹 사운드 ‘데블스’의 김명길이다. 편곡과 기타 연주를 담당한 그는 혁신적인 짜임새와 관능적인 그루브로 곡의 매력을 극대화시킨 일등공신이었다.

참고로 ‘아리송해’에는 또 다른 세션이 참여했는데, 뒤에서 코러스를 넣은 이들은 다름 아닌 ‘벗님들’이다. ‘짚시여인’ ‘사랑의 슬픔’의 그 벗님들? 맞다. 하지만 ‘아리송해’ 때는 3인조로 편성도 달랐고 음악 색채로 꽤 달랐다. 하긴 이때로부터 일이 년 전엔 벗님들이 통기타 듀엣이었다. 이 얘기를 풀어가자면 공간을 이동해야 할 것이다. 대학 캠퍼스로.

이용우/대중음악평론가 (2006-03-08)

나를 뺨가게 한 윤시내의 ‘불꽃 창법’

(43) 윤시내: 불같은 정열의 힙크 클레오파트라

‘나를 뺨가게 만든 곡’에 대해 이야기할 때면 그 가수의 독특한 발성에 대한 기억을 술술 되살려 내곤 한다. 한 예로 김추자에게 영혼을 빼앗긴 사람이라면 ‘님은 먼 곳에’ (1969)의 “님이 아니면 못 살 걸 그랬지”에서 ‘아’를 발음할 때 액센트를 짹 짹 주는 김추자의 발음이 귀에 쏙 박혔을 것이다. 아마도 지금 10대 남아들이 20년 쯤 세월이 흐른 뒤에 보아를 회상하면 ‘마이 네임’의 코러스에 나오는 “(기다리는) 폰 콜(phone call)”을 “퐁커얼”로 듣고 ‘뺨이 갔다’며 회상할 것이(라고 확신하지만, 개들이 이런 말을 들으면 불쾌해 할 테니 여기서 줄이겠다).



이 글의 주인공은 윤시내다. 윤시내는 1980년대 이후 ‘그대에게 벗어나고파’, ‘공부합시다’, ‘디제이에게’ 등의 연발로 히트시키면서 한때 ‘여자 조용필’이라고 불려도 좋을 만한 성과를 남긴 인물이다. 그렇지만 1980년대의 윤시내의 노래에는 ‘충격적’인 면은 그리 없다. ‘없다’라고 말하면 가수 본인에게나 그 노래를 듣고 충격을 받은 사람들에게는 미안한 말이지만 (생각해 보니 ‘공부합시다’에서 “안돼 안돼”라고 외치는 부분은 나름대로 충격적이었던 것 같다), 윤시내가 1970년대에 불렀던 곡들이 워낙 충격적이었기 때문에 어쩔 수가 없다.

□ 1976년에 나온 사계절의 음반. 왼쪽부터 윤시내, 유현상, 신병하(왼쪽).

윤시내의 이름이 세간에 알려진 것은 1978년의 ‘제 2회 서울국제가요제’다. 이 행사에 대해서는 지난번 헤은이의 데뷔를 소개할 때 말했으므로 자세한 것은 생략한다. 단, “1977년 ‘서울국제가요제’의 신데렐라가 헤은이었다면, 1978년의 신데렐라는 윤시내였다”라고 말하기는 곤란하다. 윤시내는 헤은이처럼 그랑프리를 거머쥐지 못했을 뿐만 아니라 “저건 도대체 뭐야?”라는 반응을 감수해야 했기 때문이다. 문제의 곡은 ‘공연히’다. 불행히도 다른 곡들에 비해 히트를 못해서 그 후로 많이 흘러나오지 않았고, 그래서 이 곡을 기억하는 사람이 많지는 않을 것이다. 그렇지만 텔레비전 스크린을 통해 이 곡을 들은 사람들은 그때의 병 찢던 기억을 분명히 되살릴 것이고, 특히나 “공연히 내가 먼저 말했나 봐”에서 ‘봐’의 발음을 듣고 뇌신경이 이상한 자극을 받았을뿐만 아니라 그 자극이 꽤 오래 지속되는 것을 감지했을 것이다. 그건 창자 깊숙한 곳에서 시작되어 공연장의 천장을 때리고 청자의 머리와 가슴에 꽃혀 내리는 소리였다. 비슷한 시기 발표된 ‘난 모르겠네’도 마찬가지다.

쇼킹했던 것은 윤시내의 목소리 뿐만은 아니었다. 클레오파트라를 연상시키는 헤어스타일, 도무지 웃음이라곤 지을 것 같지 않은 표정, 그리고 양손을 내저으며 얼굴을 감쌌다가 내리는 독특한 퍼포먼스는 거대한 의문부호를 그리는 것 같았고, ‘나의 음악을 이해할 사람은 아무도 없을 것이다’ 라고 말하는 것 같았다. 서늘한 허스키 보이스가 뜨거운 정념의 창법과 결합된 그의 가창은, 인상비평 용어를 사용하면 사우팅과 토치 싱잉(torch singing)이 뒤섞인 독특한 것이었다.

‘공연하’ 나 ‘난 모르겠네’ 에서 충격적인 것은 윤시내의 노래만은 아니었다. 깔짝거리는 기타와 뚱뚱거리는 베이스가 만들어 내는 황기한 리듬에 전자 키보드와 관악기가 나왔다 들어갔다하는 사운드는 당시 직업적으로 음악을 연주하는 사람들이 편곡을 해 주었다는 인상을 주기에 충분하다. 윤시내의 배후에서 음악을 맡아준 사람들은 누구였을까. 일단은 작곡가 최종혁을 첫 손에 꼽을 수 있겠지만, 윤시내 초기 곡에서 편곡을 맡은 고(故) 신병하를 빼놓을 수 없다. 신병하는 <장군의 아들>, <남부군>, <하얀 전쟁>, <애마부인> 등의 영화음악 및 <사랑과 야망>, <그대 그리고 나> 등의 드라마음악으로 유명해졌지만, 1960년대 중반부터 밴드의 리더이자 베이스주자로 오래 활동한 인물이다. 실제로 윤시내를 발굴한 인물이 신병하이고, 그 무렵 신병하의 그룹은 사계절이고, 이 그룹을 거쳐간 음악인들의 리스트를 뽑는 일도 간단한 일이 아니다.

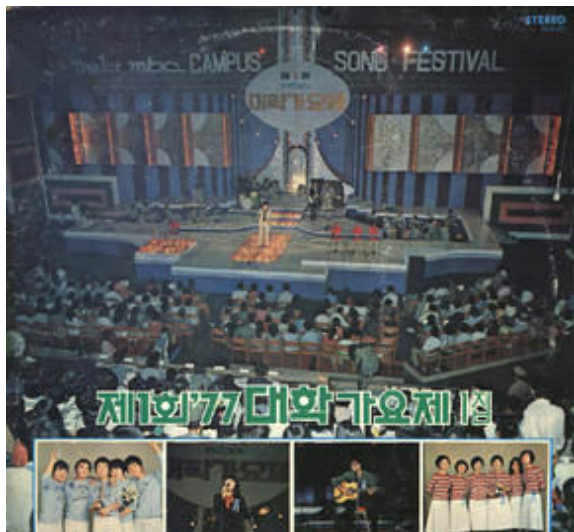
그래서 1970년대 활동한 그룹 사계절의 음반의 표지에 나온 윤시내의 모습을 보는 일은 미스터리 같다. 윤시내와 신병하 사이에, 헤비 메탈 밴드 백두산을 이끌었던 유현상의 모습이 등장하는 것도 마찬가지. 그런데 윤시내를 둘러싼 미스테리어는 이것만이 아니다. 영화 <별들의 고향>의 사운드트랙이자 최근 어느 회사 광고의 배경음악으로 사용된 “나는 열아홉 살이에요” 의 순진무구한 목소리도 윤시내의 것이라는 점이다. 이런 윤시내의 비밀스러운 전사(前史)를 훑어 보면 윤시내 최대의 히트곡 ‘열애’ (1979)에서 그 필살이자 압권의 불꽃 창법(torch singing)마저도 비밀스럽지 않다.

신현준/대중음악평론가 (2006-03-15)

“대학가요제 나가려 대학 갈래요”

(44) ‘캠퍼스 그룹사운드’ 의 비상구, 기성 음악에 대한 청량제 - 대학가요제

지난해 가을, 눈길을 끈 한 신인 그룹이 있었다. ‘익스(EX)’ 라는 혼성그룹과, ‘제2의 김윤아’ 로 추앙된 이 그룹의 보컬 이상미가 그 주인공. 인터넷 포털 사이트 검색 순위 1위에 오르고 미니홈피에는 방문자들이 즐비했으며 뉴스에 오르내리는 등 간만에 대중음악계에 깜짝 열기를 불러일으켰다. 그들이 어떻게 등장했는가. 그것은 전설 같은 연례행사 ‘엠비시 대학가요제’ 를 통해서이다.



이제 지금으로부터 약 30년 전, ‘엠비시 대학가요제’ 가 처음 열린 현장으로 가보자. 때는 1977년 9월 3일, 서울 정동의 문화체육관. 익살스럽게 진행되는 남자 대학생 사회자는, 지금은 한국 대중음악계의 ‘마이더스의 손’ 으로 등극한 이수만(!)이다. 이후 몇 년 동안 대학가요제 단골 진행자가 된 그가 이날 “대학 생활의 낭만과 취미활동의 무대를 제공함으로써 대학 풍토의 명량화에 기여하기 위해서 문화방송이 마련” 했다고 이 대회를 소개했다.

촌스럽게도 대학교 로고가 새겨진 티셔츠를 입고 11번째로 등장한 서울대 농과대의 그룹사운드 ‘샌드 페블스’ (6기)가 이날 히어로로 등극했다는 것은 이미 전설이다(사실 이수만도 샌드 페블스의 2기 멤버였다). 하드록 중심의 외국곡을 연주하던 ‘샌드 페블스’ 의 창작곡 ‘나 어떡해’ 역시 오래도록 ‘청춘 송가’ 로 군림했다.



이처럼 대학문화를 방송에 끌어들이며 “방송의 질과 폭을 넓힐 수 있다”는 한 피디의 소박한 아이디어가 낳은 파장은 누구도 예상치 못한 것이었다. 그 중 하나가 바로 혜성처럼 등장한 김창완·창훈·창익 3형제 ‘악동(樂童)’ 밴드 ‘산울림’의 탄생이다. ‘산울림’이 결성된 것이 첫 대학가요제에 ‘무이(無異)’라는 이름으로 예선에 출전한 직후의 일이었거니와, ‘나 어떡해’의 작사·작곡자가 ‘샌드 페블스’ 멤버였던 김창훈이었으니 ‘1977년 파란’의 진정한 주인공은 산울림이 아니겠는가. 그후 산울림은 90년대까지 활동하며 한국 대중음악계의 살아있는 전설과 신화가 되었다.

□ 제1회 MBC 대학가요제 대상을 수상한 샌드 페블스 6기. 왼쪽부터 최광석(키보드), 이영득(기타), 여병섭(싱어), 김영국(드럼), 김민수(기타).

한편 이듬해인 1978년 동양방송(TBC)에서 ‘엠비시 대학가요제’를 벤치마킹한 ‘제1회 해변가요제’까지 열면서 방송가의 대학생 유치 작전은 극에 달한다. 이들 행사 후에는 ‘실황 중계’라는 이름의 라이브 음반이 당도했음은 물론, 해당 가수의 독집음반이 발표되는 수순을 따랐다. 무엇보다 대학가요제를 통해 ‘캠퍼스 그룹사운드’는 학교의 공식적 인정과 후원을 받았고 해를 거듭하며 기수를 더할 수 있었다. 대학가에 신생 그룹사운드가 우후죽순 생겨났음은 물론이다. 중창단이나 솔로 가수들이 더 많았지만 캠퍼스 그룹사운드는 대학가요제의 상징과 같았다. 배철수가 있던 ‘활주로’, 조하문이 있던 ‘마그마’, ‘샤프’ 등.

물론 여기에 신선한 파격만 있던 건 아니다. 심수봉(출전시 본명은 심민경. 2회 입상)의 ‘그때 그사람’처럼 다소 대학가요제의 취지에 부합하지 않은 곡도 있었고, ‘당신은 모르실 거야’ (1회 은상)처럼 기성곡 출전도 있었다. 또한 ‘외래 향락문화’에 편승하는 관제 행사라거나, 방송사와 음반사를 위한 축제라는 곱지 않은 시각도 있었다. 그렇지만 대학가요제가 기성 가요와 다른, 일종의 비상구이자 청량제라는 공식을 깨뜨리지는 못했다. 어느날 반짝 스타에 그치는 경우도, 아마추어와 프로 사이에 어정쩡하게 있다가 사라지는 이들도 부지기수였지만, 참신한 아마추어 예비 음악인들이 이 창구를 통해 가요계에 수혈됐다. 유열, 신해철, 김동률, 이한철 등 이곳을 거쳐간 스타들은 일일이 거론조차 어려울 정도. 많은 수험생들이 대학가요제에 나가기 위해 대학에 지원했다는 말이 괜히 있었겠는가. 그렇지만 영원한 것이 있을까. 해를 거듭하자 점차 대학가요제의 본연의 빛깔은 퇴색되는 듯했다. 하긴, 어느덧 그때 그시절 언니 오빠들도 썬 줄이 넘어 추억 속의 주인공이 되었으니.

최지선/대중음악평론가 (2006-03-22)

아마추어 ‘산울림’? 삼형제는 용감했다

(45) 헛헛한 가요계에 울려 퍼진 개구쟁이 록의 울림

1975년 세월에 불어닥친 대마초 파동 이후 만 2년은 ‘가슴이 뻥 뚫린’ 듯한 시간이었다. 물론 누구에게나 그런 건 아니었고 어떤 이들에게만 그랬다. 어떤 이들? ‘신중현과 엽전들’, ‘검은 나비’, 김정미 그리고 김민기, 한대수, 이장희, 김정호, 양병집 등의 음악을 즐기던 청년들에게 말이다. 송대관의 ‘해뜰 날’과 최현의 ‘오동잎’과 조용필의 ‘돌아와요 부산항에’ 등이 물리도록 신물나게 나오던 2년은 그룹사운드와 포크 음악에 열광하던 이들에게 너무나 건전하고 평온하며 한없이 따분하고 허전한 세월이었다.

불온과 퇴폐의 싹을 고사시킨 ‘당국의 조치’ 이후 꼭 2년만에 이들 청년의 신물을 멈추게 하는 음악이 나왔다. 지난주에 살펴보았듯 1977

년 9월의 ‘엠비시대학가요제’, 특히 대상을 차지한 ‘샌드 페블스’의 ‘나 어떡해’는 물리도록 식상한 상차림을 일신하는 사이다와 콜라 같은 음악이었다. 그리고 세 달 뒤 진정으로 새롭고 개운한 메뉴가 등장했다. ‘산울림’이란 낯선 이름의 아마추어 3형제가 투박하게 빚어낸 첫 작품이었다. ‘아니 벌써’로 시작해 ‘아마 늦은 여름이었을 거야’ ‘불꽃놀이’ ‘문 좀 열어줘’를 거쳐 ‘청자(아리랑)’로 마무리하는 아홉 가지 요리목록은 애플타이저도 디저트도 필요 없는 충격적인 정수(精髓)였다.

3형제는 용감했다. 이들은 학원에 다니지도 교본에 의존하지도 않고 변변치 않은 조리도구로 ‘집’에서 지지고 볶으면서 자신들만의 레시피를 만들어냈다. 그렇게 빚어낸 레퍼토리가 데뷔하기 전까지 100여 가지에 달했다. 비록 데뷔 직전에 열린, 아마추어 대학생들끼리 경합하는 문화방송 주최 경연대회에서는 예선 탈락의 고배를 마셨지만, ‘둘째’ 김창훈이 레시피를 만든 ‘나 어떡해’가 대상을 차지한 일은 자신감을 불어넣기에 충분했다. 가요계엔 의미심장한 전조였던 셈이고.



평지돌출 격으로 솟아오른 ‘산울림’은 평지풍파를 일으켰다. 헛헛해하던 청년들은 산울림의 작품을 맛보자마자 오래 굶주린 사람처럼 열광했다. 당시 주류를 장악한 프로페셔널들의 노련한 레퍼토리와 비교해 형편없는 매무새와 때깔을 가진, 두서없고 볼품없었지만 ‘산울림’의 작품은 불티나게 팔려나갔으며 주문이 끊이지 않았다. 1977년 12월 데뷔 후 1년여 동안 다섯 종이 넘는 새 작품집이 쏟아져 나올 정도였다. 그 중에는 ‘개구장이’ 등 어린아이들을 위해 선보인 메뉴도 있었는데, 이 신메뉴를 찾는 이들은 애 어른이 따로 없었다. ‘산울림’ 이후

비슷한 퍼즈 톤의 기타와 하드 록 스타일을 앞세운 캠퍼스 그룹 사운드들이 대거 등장해 인기를 끌었던 사실은 사족이다.

‘산울림’의 음악은 전혀 새로운 스타일은 아니었다. 그들의 음악에서 1960년대와 1970년대 초 영미권의 록 음악과 포크, 특히 사이키델릭, 하드 록·헤비 메탈의 재료를 찾기는 어렵지 않다. 또 ‘산울림’의 작품에서 신중현으로 대표되는 한국 그룹 사운드 음악의 영향을 배제하기도 힘들다. 하지만 어디 하늘 아래 새로운 음악이 있던가. 다른 많은 혁신적인 밴드들이 그렇듯 ‘산울림’은 계승과 단절, 영향과 배제의 양면성을 아우르며 자신들만의 어법으로 새로움을 새겼다.

하지만 ‘산울림’은 ‘노래는 좋지만 연주력은 형편없다’는 이유로 정작 록 음악계에서는 오랫동안 과소평가된 측면이 있다. 기교와 테크닉에 경도된 프로페셔널리즘의 망령이 오래 지배한 탓이다. 데뷔한 지 20년 후인 1990년대 후반에야 비로소 홍대 앞에 모여든 아마추어 밴드들과 음악 마니아들을 중심으로 ‘산울림’을 재평가하기 시작했다. 그래서 ‘내 마음에 주단을 깔고’의 한 구절처럼 “한 마디 말이 노래가 되고 시가 되”듯 빛은 ‘산울림’의 음악은 결눈질하지 않고 ‘자기만의 레시피’를 부단히 창작함으로써 새로움을 이루어낸 ‘용감한 아마추어’의 전범이자 전설이 되었다.

이용우/대중음악평론가 (2006-03-29)

왜 그리고 ‘해변’ ‘바다’ 노래 많았을까?

(46) 해변의 추억



□ 〈제1회 해변가요제〉 실랑음반의 앞면. 배철수, 구창모, 왕영은, 주병진, 이명훈, 김성호 등 뒤에 스타가 된 인물들의 모습을 볼 수 있다.

영화 <와이키키 브라더스>의 한 장면에는 이른바 ‘해변 고고장’이란 게 나온다. 여름철 해변 백사장에 ‘아시바’를 설치하고 천막을 두른 뒤 입장료를 받고 ‘영업’을 하던 곳이다. 무대에는 ‘그룹 사운드’가 출연하여 ‘고고 리듬’의 곡을 연주하고, 베니어판을 깔아놓은 플로어에서는 피서지를 찾은 청춘군상들이 춤을 춘다. 그리고 이런저런 사연과 사건과 사고가 일어난다. 혈기방장한 젊은애들이 바닷가에서 풀 어질 때 당연히 일어나는 일이다.

“그때 정말 그랬느냐? 영화에만 나오는 거 아니냐?”라고 묻는다면 “애들은 모를 거다”라고 답변해 주고 싶다. 피서지의 ‘한 철 장사’

중 하나인 셈이었는데, 한때는 꽤나 쓸쓸한 장소였다. 물론 1970년대 후반 이후 여러가지 이유로 ‘생음악을 들으면서 춤추고 노는 문화’가 쇠퇴하기 시작했지만, ‘해변의 추억’은 꽤 오랫동안 지속되었다. 그러니 1970년대 그룹 사운드나 포크송에 ‘해변’이나 ‘바다’가 왜 그렇게 많이 등장하는지 알 수 있다. 키 보이스의 ‘해변으로 가요’, 4월과5월의 ‘바다의 여인’, 템페스트의 ‘파도’ 등등....

이런 ‘해변의 추억’이 미디어를 통해 대중의 시각을 휘어잡은 사건은 1978년 7월22일에 연포 해수욕장에서 열린 <동양방송(TBC) 주최 제1회 해변가요제>일 것이다. 1년 전 쯤 문화방송(MBC) 대학가요제의 성공을 벤치마킹해서 열렸다고 볼 수도 있겠지만, 이 행사가 이후에 미친 파장은 넓고도 깊었다. 무엇보다도 ‘아마추어의 숨은 고수’인 대학생 그룹 사운드들이 대거 참여하여, 캠퍼스 그룹 사운드 열풍이 한 해 전 샌드 페블스의 ‘가을의 전설’로 끝나는 것이 아니라는 것을 여실히 보여 주었다.

본선에 오른 참가팀 가운데 다섯 팀이 그룹 사운드였을 뿐만 아니라(참고로 뒤에 그룹 사운드로 활동하는 뱃님들은 이때는 2인조로 참여했다), ‘구름과 나’ (블랙 테트라), ‘세상 모르고 살았노라’ (활주로/런웨이), ‘바람과 구름’ (장남들), ‘그대로 그렇게’ (휘버스), ‘내 단 하나의 소원’ (블루 드래곤) 등의 곡이 모두 히트를 기록하고 몇몇 곡은 시대를 대표하는 작품으로 남아 있다. 참여한 면면들 가운데 징검다리의 일원으로 참여한 왕영은과 정금화, 주병진·주선숙이라는 듀엣으로 출전한 주병진처럼 의외의 인물을 찾는 재미도 있다. 이들을 포함하여 구창모, 김정선(이상 블랙 테트라), 배철수(런웨이), 이명훈(휘버스), 김성호(블루 드래곤) 등은 1980년대 컬러 티비 시대가 개막되면서 왕성한 활동을 보이므로 나중에 차근차근 다룰 필요가 있을 것이다.

그런데 ‘연포에서 동양방송 주최로 개최된 대학생 가요제’는 1978년이 처음은 아니었다. 잘 알려지지 않은 역사 속으로 들어가 보면 1973년 7월 ‘전국 대학생 보컬 경연대회’라는 대회가 개최되었다. “참가 팀은 각 대학별로 17개팀에 이르렀고 1주일 동안 열전을 벌였었다”라든가 “전체 분위기도 그런대로 즐겁고 낭만스런 것이었다”(‘TBC 주최 대학생보컬그룹 경연서 스푸키스 영예의 1위’, <일간스포츠> 1973.7.26.)라는 한 신문기사의 보도가 사실이라면 캠퍼스 음악이 연포 및 TBC와 맺는 인연은 꽤나 오래된 것이었다. 이 대회에서 1위를 차지한 ‘4개 대학 연합그룹’인 박성원과 스푸키스나, 2위를 차지한 서울대 공대 에코우즈(Echoes)는 잊혀져 버렸다. (혹시나 1970년대 초 중반 ‘꽃만두 시리즈’로 개그계의 돌풍을 몰고 왔다가 연예계의 관행에 적응하지 못해서 자살로 비운의 경력을 마친 박성원에 대한 기억이 남아 있는 사람이라면 기억이 새삼스러울지 모르겠다),

그런데 이 대회에서 3위를 차지한 그룹은 다름 아니라 항공대학교 캠퍼스 그룹 사운드인 런웨이(Runway)였고, 배철수(1953년생, 72학번)는 이 대회에서도 그룹의 리더이자 보컬을 맡아 출전했다. 이들의 트레이드마크인 ‘파일럿 복장’으로 무대에 오른 것도 물론이다. 그렇다면 5년 사이에 무엇이 달라졌을까. 다름 아니라 1973년의 대학생 그룹들은 ‘팝송 원곡’을 연주했지만, 1978년에는 ‘가요 창작곡’을 연주했다는 점이다. 그 결과 엇그제까지 씨클룸에서 ‘시끄럽다’는 주위의 눈총을 받으면서 연주하던 곡이 어느날 갑자기 전파를 타면서 ‘젊음의 송가’가 된 것이다. ‘가요제 실황음반’ 외에 음반이라곤 없고 정식 스튜디오에서 녹음을 해본 경력도 없던 아마추어들이 말이다. 프로페셔널 그룹 사운드가 이런저런 이유로 활동의 제약을 받고 있을 때 ‘세상 모르고 살던’ 아마추어 그룹 사운드는 세상 속으로 들어갔다. 그 세상이 그리 멋지고 아름다운 것만은 아니었지만...

글 / 신현준 (대중음악 평론가) (2006-04-05)

한국 포크의 대부 ‘이정선과 해바라기’

(47) 아름다운 보컬 하모니-전원적 순수주의가 침윤된 건전 포크송의 초상화

세월이 흐를수록 현재가 과거로 되는 속도는 가속화된다. 한 예로 지난회의 화두였던 여름 노래로 시작해보자. 음악 청취 매체 및 관습의 가속적 변화만큼 여름 바캉스 풍경도 변화한 지금, 해변가에 모닥불을 가운데 놓고 통기타 반주에 손뼉 치며 입을 모아 노래 부르는 1970년대

식 ‘낭만적’ 풍경은 영화 같은 데서나, 그것도 때로는 회화적인 추억 모드로 스케치되지 않던가. 그러니 대표적인 여름 노래로 쿨의 ‘해변의 여인,’ 디제이디오씨의 ‘여름 이야기’ 등을 선곡한다면 벌써 10년 전 이야기라며 구식이라는 편견을 들을 것이다. 그래도 키보이스가 부른 ‘해변으로 가요’는 한국판 ‘서핀 유에스에이’로써 한 시대를 대표하는, 불후의 그룹 사운드 버전 여름 노래로 남았다.

그렇다면 포크 버전의 썸머 캠프 송 무엇이 있을까? 여름을 ‘젊음의 계절’ ‘사랑의 계절’로 공식화시킨 ‘여름’이 있다. 물론 그때 애창되던 ‘사랑의 여름’의 한국판 노래는 지금도 건전했다. 때문지 않은 순수, 아름다운 자연을 노래하던 아마추어리즘 포크 송의 한 초상화라고나 할까. 이 노래는 한양대학교 노래모임 징검다리(1기 이성용, 이교일, 이후 80년대에 사회자로 명성을 날린 왕영은, 현재 재독 재즈 보컬인 정금화의 혼성 4인조)의 목소리를 통해 알려졌다. 지난해에 살펴본 1978년 동양방송(TBC) 해변가요제에서 대상을 수상했는데, 이 곡은 ‘기성 작곡가’의 곡이었다. 때문에 그룹 사운드들의 많은 히트 창작곡이 분기했던 해변가요제 첫 대회에서 아마추어 창작곡이 아닌 ‘직업적 작곡가’의 곡이 출전, 수상한 점에 대해 항의를 받기도 했다. 그렇다면 징검다리는 이 노래를 어떻게 ‘입수’했을까?

이 곡의 작곡가는 다름 아니라 이정선이다. 그가 한양대의 교내 가요제 심사위원으로 참여한 후 여러 면에서 징검다리의 음악적 스승이 되었다는 후문. 이후 해변가요제에서 이름을 바꾼 제3회 젊은이의 가요제(1980년)에서도 징검다리(2기)가 이주호 작곡의 ‘님에게’로 출전, 은상을 수상할 정도로 이정선과, 그가 이끌던 포크 노래모임 해바라기의 음악적 영향력이 지대했다. 징검다리뿐이겠는가. 이정선 하면 무엇보다도 ‘이정선 기타교실’로 대변되는 어쿠스틱 기타의 불후의 교주이며, 해바라기로 상징되는 한국 포크의 대부 아니던가. 결과적으로 아마추어 포크 사이의 ‘징검다리’ 역할을 수행했던 것이다. 그는 또한 훗날 1980년대 ‘언더그라운드’ 씬에 지대한 공헌자이기도 하다.



이때 이정선이 수장으로 있던 일명 ‘오리지널 해바라기’는 잘 알려져 있듯 명동 카톨릭 여학생회관 해바라기 홀에서 열리던 노래모임이 ‘4인조 혼성 그룹’으로 전화된 형태였다. 이들의 대표곡 ‘몽게구름’ ‘구름 들꽃 돌 연인’ 등은 전원적 목가풍 서정주의로 대변되는 ‘싱얼롱’ 포크송의 고전으로 손꼽힌다. 그들의 다층적 화성에서 어떤 이들은 재즈 보컬 그룹 맨해튼 트랜스퍼까지 연상할지도 모르겠다. 이처럼 인위적 전기 파장 대신 어쿠스틱 기타에 인간의 목소리를 강조하는 다성(多聲) 화음을 통해 뮤지션과 청자, 발신자와 수신자가 교감했다. 소박하고 건전했으며 또한 중성적이었던 순수 자연주의자들은 말하자면 명동을 중심으로 발흥했던 1970년대 포크 공동체의 마지막 모습이 아닐까. 공식적으로 이들은 1977년, 78년 두 장의 앨범을 내고 흩어졌다.

□ 생머리, 어쿠스틱 기타, 보컬 하모니로 상징되는 목가적 자연주의, 순수 낭만파 시절 4인조 ‘오리지널 해바라기’의 첫 앨범

그 이후 포크의 행로는? 1980년대 중반 이후 해바라기 멤버들이었던 이정선이나 한영애가 ‘신촌블루스’로 대표되는, 원초적이고 진한 블루스 음악으로 향해했던 반면, 1980년대 초 이주호는 ‘해바라기’ (일명 ‘이주호+알파의 해바라기’)라는 이름을, 새로운 멤버 유익종과 함께 만든 2인조 남성 듀오 포맷을 통해 부활(?)시켰다. 해바라기라는 이름의 이 전령사는 1970년대 포크의 계승자로 위치지워졌고 ‘행복을 주는 사람’ ‘모두가 사랑이에요’ ‘내 마음의 보석상자’ ‘사랑으로’ 등 히트곡을 남기며 1980년대 대표적인 듀오로 자리잡았다. ‘오리지널 해바라기’의 전원적 자연주의 대신 아름다운 보컬 하모니만이 생존한 말랑말랑한 발라드 연가는 1970년대 포크가 이후 어떻게 살아남았는지를 보여주는 한 증거가 아니겠는가. 물론 1970년대 포크 공동체의 또 다른 잔영은 1980년대 중반 ‘언더그라운드’라고 불린 씬을 통해서였다. 이에 대한 자세한 이야기는 다음에...

최지선/대중음악 평론가 (2006-04-12)

가요제 ‘약발’에 음반 판권값 10배 폭등

(48) 1970년대 말 대학생 대상 가요제의 전성시대

기왕 대학가요제 얘기가 나왔으니 내친 김에 좀더 가보자. 1977년 가을 문화방송 주최 ‘제1회 대학가요제’와 이듬해 동양방송 주최 ‘해변가요제’가 누구도 예상치 못한 선풍을 일으켰다는 사실은 이미 다룬 바 있다. ‘제2회 대학가요제’ 역시 ‘탈춤’ ‘밀려오는 파도소리’에 ‘돌고 돌아가는 길’ ‘그때 그 사람’(!) 등의 인기곡을 배출했다는 얘기도 두말하면 잔소리다.



복습 겸해서 기억해둘 사항은 ‘1980년대 예비 스타’들이 1978년에 이들 가요제를 통해 대거 배출되었다는 점이다. 이는 ‘제1회 대학가요제’를 보고 ‘대학가의 숨은 고수들’이 하나같이 칼을 버리었던 까닭이라는 게 다수설이다. 어쨌든, 송골매의 쌍두마차로 활약하게 될 배철수(활주로)와 구창모(블랙 테트라), 당대의 ‘꽃미남’ 가수 이명훈(휘버스), ‘김성호의 회상’의 바로 그 김성호(블루 드래곤)를 비롯해 심수봉, 노사연, 이치현(벗님들) 그리고 이후 가수보다는 진행자로 맹활약한 임백천, 주병진, 왕영은(징검다리) 등이 그해에 배출되었다. 아는 사람은 많지 않지만, 나중에 그룹 들국화에서 ‘세게로 가는 기차’ ‘아침이 밝아올 때까지’ 등의 수작을 남긴 조덕환도 고려대 그룹 사운드 고인돌의 멤버로 출전한 바 있다.

□ 로커스트의 ‘하늘색 꿈’이 대상을, 옥슨의 ‘불놀이야’가 금상을 수상한 1980년 ‘TBC 젊음의 가요제’ 음반

이때를 기점으로 이른바 캠퍼스 음악은 전성기를 구가했다. 대학생 대상 가요제들이 우후죽순 생겨났고 더 많아진 입상곡들은 더 큰 인기를 모았다. ‘해변가요제’에서 이름이 바뀐 ‘젊음의 가요제’는 라이너스의 ‘연’, 로커스트의 ‘하늘색 꿈’, 옥슨의 ‘불놀이야’ 등을 히트시키며 ‘MBC 대학가요제’의 라이벌로 자리를 굳혔다. 문화방송은 FM 라디오 주최 가요제(‘강변축제’)를 하나 더 개최해 홍삼트리오의 ‘기도’를 인기 차트에 올리며 맞대응했다. 지방 방송국도 가요제 개최 대열에 합류했는데, 광주에서 열린 ‘전일방송 대학가요제’는 김만준의 ‘모모’를 정상에 올리는 수확을 거두었다.

이처럼 ‘장사’가 잘 되었기 때문에 대학생 가요제의 음반 판권값도 천정부지로 치솟았다. ‘MBC 대학가요제’의 경우 처음에는 판권비가 50만원씩이었는데 음반이 대박을 터뜨리자 3회부터는 500만원으로 폭등했고, 200만원이었던 ‘해변가요제’의 판권료는 이듬해 ‘젊음의 가요제’ 때 630만원에 달했다고 한다.(‘일간스포츠’ 1980. 6. 4.) <젊음이를 위한 음악 시리즈>라든가 <대학 그룹 유니버스> 같은 편집음반 발매가 뒤를 이었음은 물론이다.

대학생 가요제 출신 아마추어 가수 및 밴드들은 아이돌 스타이자 청춘 스타로서 가요계를 넘어 방송연예계 전반에 걸쳐 섯별로 떠올랐다. 대학생 중심 방송 프로그램이 신설되어 높은 시청률을 기록하는 현상도 자연스럽게 이어졌다. 1980년대 초 한국방송의 ‘젊음의 행진’과 문화방송의 ‘영 11’이 대표적인데, 그 이름만으로 ‘추억은 방울방울’ 맺히는 중장년이 많을 것이다.

그런데 1979년 이후 ‘MBC 대학가요제’는 어떻게 되었을까. 1979년에는 김학래 임철우의 ‘내가’ 정권수 박미희의 ‘영랑과 강진’ 1980년에는 이범용 한명훈의 ‘꿈의 대화’ 마그마의 ‘해야’ 샤프의 ‘연극이 끝난 후’ 1981년에는 정오차의 ‘바윗돌’ 1982년엔 조정희의 ‘참새와 허수아비’ 우순실의 ‘잃어버린 우산’ 등의 히트곡을 계속 분만했다. 대학생에 대한 10대들의 동경과 대학가요제 입상을 목표로 수험생활을 견뎌낸 대학생들의 참가 열기는 여전히 상종가 행진을 벌였지만, 진부하다거나 풋풋함이 실종되고 있다는 우려와 불만의 목소리가 점차 세를 더해갔던 것도 사실이다. 회가 거듭될수록 대학생 가요제 자체의 신선함이나 상업적 약발이 떨어지는 건 어찌 보면 당연한 일이었다. 그래도 굳이 그 전환점을 잡아보자면, 아마추어 록 밴드 티가 폴폴 나던 선배들과 달리 짱짱한 연주력을 자랑한 마그마와 캠퍼스 그룹 일반의 무드와는 상이한 연주를 들려준 샤프가 입상한 1980년 즈음으로 보면 틀리지 않을 것이다. 1980년이라... 정치·사회적 환경이나 대학가의 분위기가 대학가요제를 더 이상 ‘축제’로만 대할 수 없게 한 비극적 사건이 일어난 해 말이다.

이용우 (대중음악평론가) (2006-04-19)

70년대말 언더그라운드 아지트 ‘서라벌’

(49) ‘서라벌 레코드’ 의 미스터리

한국 대중음악의 역사를 ‘1975년과 이전’ 과 ‘1976년 이후’ 를 칼로 무 자르듯 가르는 이야기를 여러 번 해서 면구스럽기는 하지만, 하는 김에 밀고 나가 보기로 하자. 오늘은 ‘음악’ 이라기보다는 ‘음반’ 에 대한 이야기다. 1975년 이전에 나온 엘피 음반들을 서가에 꽂아놓으면 무슨 음반인지 잘 알아볼 수가 없다. 이유는 레코드 표지의 옆면이 얇디얇아서 세월이 흐른 뒤에는 거의 닳아 없어진 경우가 대부분이기 때문이다. 드물게는 좋은 종이를 사용한 경우가 없지 않았지만 당시로서는 음반을 ‘소장가치가 있는 문화상품’ 으로 생각했던 것 같지는 않다.

다행히도 1976~7년쯤부터는 음반 표지의 옆면도 꽤 도톰하게 나오기 시작해서 서가에 꽂아놓아도 무슨 음반인지를 알아볼 수 있게 되었다. 박정희 정권의 정책 목표였던 “수출 100억불, 국민소득 1천불 달성” 이 1977년 말에 달성된 현상과 관련이 있는지 없는지는 쉽게 말할 수 없지만, 그래도 제작자들은 음반을 정성스럽게 만들기 시작하고 소비자들도 나름대로 ‘컬렉션’ 을 갖추기 시작한 현상의 방증일 것이다. ‘한국 대중음악의 명반’ 이라고 뽑히는 음반들 가운데 1975년 이전에 나온 것이 별로 없는 현상은 산업적 환경의 변화와 무관치 않다. 개인적 견해이지만 나는 ‘명반 뽑기’ 에 시큰둥한 편이다. 상이한 환경에서 나온 작품들을 어떻게 비교할 수 있겠는가.

어쨌든 ‘명반’ 으로 뽑히는 음반들을 죽 훑어보면 1975년 이전에는 ‘유니버어살 레코드’ 라는 상호(레이블)를 달고 나온 음반들이 유난히 많은 반면, 1976년 이후에는 ‘서라벌 레코드’ 라는 상호를 달고 나온 음반들이 유난히 많다는 사실을 발견하게 된다. 물론 1980년대까지 한국 음반업계의 ‘첩혈쌍웅’ 이었던 지구 레코드와 오아시스 레코드를 무시할 수는 없지만, 양사에서 발표한 음반들이 대체로 ‘주류’ 에 속했다면, 유니버어살과 서라벌은 ‘비주류’ 에 속한 음반들을 많이 발매했다는 것을 알 수 있다.



□ 1978년에 발표된 정태춘의 데뷔 앨범 □ 정태춘의 앨범에서 편곡을 맡은 유지연의 데뷔 앨범

유니버어살 레코드에 대한 이야기는 실기한 것 같으니 생략하고 서라벌 레코드에 집중해 보자. 1970년대 말까지 발표된 음반들과 대표곡들을 간략히 열거해 보면, 산울림(‘아니 벌써’), 사랑과 평화(‘한동안 뜬했었지’), 김태화(‘안녕’), 벗님들(‘또 만났네’), 휘버스(‘가버린 친구에게 바침’), 이은하(‘아리송해’), 최백호(‘내 마음 갈 곳을 잃어’), 산이슬(‘이사 가던 날’), 윤정하(‘찬비’), 하수영(‘아내에게 바치는 노래’), 정태춘(‘시인의 마을’) 등이 모두 서라벌 레코드의 레이블을 달고 있다.

이들의 음악이 ‘이질적’ 이라고 느껴진다면, 그 이유는 이른바 대명제작(代名製作)이라는 당시의 관행 때문이다. 말 그대로 (상호의) 이름을 빌려서 음반을 제작하는 관행인데, 음악적 콘텐츠를 제작할 능력은 있지만 녹음 설비와 배급 능력이 없는 제작자(프로덕션)가 기존 음반사의

상호를 ‘빌려서’ 제작하는 방식이다. 그러니 서라벌의 상호를 달고 나온 음반들의 제작자가 동일한 것은 아니다. 1980년대 중반까지 시접을 연장해 보면 들국화, 김현식, 이문세, 노래를 찾는 사람들(!)의 음반도 모두 서라벌의 상호를 달고 나왔다. 이 점에 대해서는 깊은 연구가 필요한 부분이지만, 이런 연구에 대한 물심양면의 지원이 없는 이상 당분간은 미스터리가 겹치기는 힘들 것 같다.

분명한 것은 서라벌에서 직접 제작했든, 서라벌을 통해 대명제작을 했든, 서라벌 레코드는 1970년대 후반부터 1980년대 중반까지 ‘언더그라운드’라고 불렸던 음악적 흐름의 아지트였다는 사실이다(물론 언더그라운드에 속하는 음악인들 가운데 서라벌 레코드를 통하지 않은 경우도 있기는 하다). 1980년까지 발표된 서라벌제(製) 음반들 가운데 위에 언급한 히트 음반들 말고 유지연, 양병집, 한돌, ‘참새를 태운 잠수함’, 최성원·이승희·이영재 등의 음반도 있다고 하면 ‘아하’라고 생각할 사람이 있을 것이다. 다음부터는 ‘신춘파’니 ‘명륜동파’니 등등 마치 조폭 같은(!) 이름을 가지고 있었던 ‘지하세계’로 들어가 보자. 오해를 피하기 위해 사족을 붙이면, 절대로 조폭 같은 사람들은 아니었다.

신현준/대중음악 평론가 (2006-04-26)

명동 떠나 ‘새로운 아지트’ 신춘서 노닐다

(50) 정태춘·유지연·양병집, 상이한 음악을 잇는 동일한 키워드, 신춘

평택 대추리의 미군기지 확장반대시위 현장. 이곳에는 매주 토요일 저녁 ‘비닐하우스 콘서트’가 열린다. 이 콘서트의 중심에는, 이곳이 ‘자신의 고향이자 음악적 뿌리’라며 고집스레 서 있는 한 가수가 있다. 그는 다름 아니라 정태춘이다. 기왕에 뚝심 있는 투사적 이미지로 각인된 가수이기에, 그의 현재 행보 역시 지극히 자연스럽게 보인다. (지금이야 새삼스러운 일이 되었지만) 10년 전까지도 있던 음반의 사전 심의제를 철폐한 것도 그 아니었으면 불가능했을지 모른다.



그런 그에게 또 다른 이미지가 있(었)다. ‘시인의 마을’, ‘춧불’처럼 서정성 짙으면서도 토속적 톤으로 일렁이는, 그러나 현재에는 이를 스스로 부정해버린 ‘그때 그 시절’ 이야기다. 이 두 곡이 맨 처음 실린 1978년 첫 번째 앨범 〈정태춘의 새노래들〉의 성공에 대해서는 1979년 문화방송 신인가수상을 수상했다는 것과, ‘춧불’이 동양방송(TBC) 방송가요대상 작사부문을 받았다는 것으로 대신하자. 이 음반은 지난 회에 소개한 서라벌 레코드에서 발표된 것이다. 참고로 이곳에서 나온 정태춘이나 산울림 등의 ‘싱글’ 음반도 회귀 수집대상임이 분명하다.

□ 정태춘의 싱글 음반(1978)

물론 영미권 포크이면서도 토속적이고 질박한 분위기에 국악이나 민요적 감수성을 버무린 정태춘의 음악 세계는 2집 〈사랑과 인생과 영원의 시〉(1980)와 3집 〈우네〉(1982)에서 더 잘 드러났다. 당시 상업적으로는 불운했던 음반들이었지만 정태춘의 향후를 잘 알려준 예광탄 같은 음반들이다. 뮤지컬 〈춘향전〉의 수록곡이었던 ‘그네’, 전통적 가락과 장단이 구수한 목소리에 얹힌 ‘서해에서’처럼 1집에서도 정태춘의 음악적 향방이 예시된 바 있지만, 3집에 이르면 국악기를 도입하는 등 그의 ‘본심’을 본격적으로 드러낸다. 가령 ‘여드레 팔십리’의 반주는 1집에서는 양악 버전이었지만 3집에서 국악 버전이다. 물론 정태춘의 네 번째 앨범이자 박은옥과 함께 한 첫 앨범을 지구 레코드에서 발표하면서 질박하면서도 진솔하며 아름다운 서정을 더욱 대중적으로 각인시키며 꽃피우게 된다.

그런데 앞서 정태춘의 첫 음반에 실린, 영롱하고 섬세한 핑거링을 얹은 기타 솜씨는 누구의 것일까. 이는 유지연이라는, 1980년대에는 이정선

과 더불어 대표적인 어쿠스틱 기타리스트로 손꼽혔던(이후에는 CCM 음악계로 방향전환했던) 인물의 것이다. 자신의 곡을 담은 음반들도 발표했는데 2집 ‘사랑과 평화’ (1집에는 제목도 가사도 다른 ‘가을 바람’으로 실림)가 잘 알려진 곡이다. 연주음반 〈어쿠스틱 기타로의 초대〉(1986)에는 엘비스 프레슬리, 닐 영, 블랙 사바스 등의 곡을 싣기도 했는데 이러한 유지연의 포크 성향과 정태춘의 궁합이 잘 맞았는지는 다소 논란의 여지가 있겠지만.

그런데 평택에서 상경한 정태춘이 유지연과 조우한 배후에는 양병집이 있었다. 한국 모던 포크계의 대부 중 한 사람인 그가 ‘음악 카페’를 차려, 후배 뮤지션들이 설 무대를 마련해주고 후배 음악인들을 양성했다는 사실은 또 하나의 전설이다. 1970년대 중반에 ‘OX’ (오엑스 혹은 옥스)를, 70년대 후반에 ‘투스 캐빈’을, 그리고 1980년대 초반에는 ‘모노’ (Mono) 등을 운영했다. 그가 기른 (박호준과 김광민 등이 있던) ‘동서남북’도 모노를 거쳤다. 뿐만 아니라 최성원과 전인권이 후일 폭발의 주역이 될 들국화를 예비하던 곳들이었고, 남성 2인조 ‘해바라기’ 역시 ‘뜨기 전’까지 활동한 보금자리였으며, 김현식도 듀엣으로 노래했다는 후문이 있는 곳들이다.

그런데 양병집이 1970년대 중반 문화적 음악적 메카 명동을 떠나 새로운 독립을 꿈꾸며 무작정 운영하던 카페가, 그리고 그곳을 거쳐간 뮤지션들이 있던 곳은 어디인가. 다름 아니라 신촌이다. 그 양상은 다름지언정 문화적으로 중요한 곳이라는 사실은 예나 지금이나 비슷한가 보다. 지금처럼 휘황찬란 않았지만 조그마한 카페들이 버섯처럼 이곳저곳 돌아 있던 곳. 디오니소스적 보헤미안들이 술잔을 기울이며 자유와 낭만을 논하던 곳. 무언가 새로운 음악을 타진하던 새로운 아지트. 그곳에서 노닐던 예술가들을 편의상 ‘신촌파’라고 부를 것이다. 이제 그들을 만날 차례다.

최지선/대중음악 평론가 (2006-05-03)

신촌 지하의 암종모색, 결과는 ‘제3의 길’

(51) ‘한국 팝의 얼터너티브’ 신촌파의 옛이야기

신촌 하면 대부분 ‘젊음의 거리’란 이미지를 떠올린다. 연세대 이화여대 서강대 홍익대 등 여러 대학이 지근거리에 있어 대학생들로 넘쳐나기 때문이란 부연 설명은 핀잔 듣기 십상인 사족일 것이다. 청년들의 거리인 만큼 음악과 무관하지 않(았)으리란 추측도 마찬가지.

1990년대 세대라면 신촌 하면 라이브 클럽, 펑크 록, 인디 밴드 같이 ‘신촌-홍대 앞 인디 씬’과 관련한 기억들이 자연스럽게 떠오를 것이고, 1980년대 세대라면 신촌 블루스, 들국화 등 속칭 ‘신촌 언더그라운드’와 연관된 추억들이 물려올 것이다.

요컨대 신촌은 언제부터가 젊고 새로운 음악을 분만하는 대표적인 지역으로 자리매김해 왔다는 말이다. 그런데 언제부터일까. 이름만으로 많은 걸 상징하는 ‘신촌 블루스’에 주목해 보자. 신촌 블루스가 엄인호와 이정선을 주축으로 1986년에 결성되었고 1988~89년 3종의 앨범을 발매하며 적잖은 인기를 모았다는 사실은 알 만한 사람은 다 알지만 상기해둘 필요가 있다. 조금만 뒤집어 보면, 그렇게 대중의 시야에 들어와 각광을 받기 이전, 즉 1980년대 중반 이전에 ‘신촌 음악’의 역사가 시작되었음을 짐작할 수 있기 때문.



거슬러 올라가면 1970년대 중반부터 문화 예술과 인생을 논하며 자유와 낭만을 희구하는 일군의 젊은이들이 신촌에 모여들기 시작했다. 제법 촉망받는 신진 예술가부터 예술가연하는 룸펜까지 여러 층이 어울렸는데 그 구분은 어렵거나 무의미했다. 어쨌든 이들 보헤미안 히피가 OX(오엑스), 튜바스코, 409(포 오 나인), 하렘, 러시, 투스 캐빈, 모노 등 수없이 명멸한 음악 감상실 또는 카페를 거점 삼아 ‘밤드리 노닐’며 퍼마시고 좌충우돌 교감했다는 얘기는 이미 한 바 있다.



□ 신춘파의 슈퍼 그룹 장끼들의 데뷔 음반. 아래 왼쪽부터 엄인호, 박동률, 라원주이다.
골수 신춘파와 미8군 무대 계보와 캠퍼스 그룹 사운드의 '따로 또 같이'

그렇다면 신춘파는 구미에서는 이미 1970년대의 문턱에서 작파된 히피 반문화의 꿈을 한반도 남쪽에서 이어간 이들일까. 칼로 무 자르듯 말할 수 있는 얘기는 아닐 것이다. 하지만 이들이 지하에서 암약한 1970년대 중반부터 십여 년간, 신춘이 '주류의 대명사' 명동에 대해 얼터너티브한 공간으로 기능했음은 분명하다. 이들의 대안적 모색과 실천은 1980년대 중반 들국화의 거짓말 같은 성공을 기점으로 주류 음악의 대안으로 인기를 얻었고 이는 이른바 '신춘 언더그라운드 폭발' 로 우리 기억 속에 선명하게 남아있다.

그런데 지하에서 암종모색하던 시기와 대중적으로 성공한 시기 사이에 신춘파의 음악적 색채나 태도를 엿볼 수 있는 증거는 없을까. 신춘파의 일면을 표상하는 하나의 음반이 있다.

장끼들이란 낯선 이름의 밴드가 1981년에 내놓은 데뷔 음반이 그에 해당하는데, 멤버와 음반 수록곡의 면면을 보면 거의 '악' 소리가 나올 정도다. 신춘 블루스로 유명하게 되는 엄인호, '세상 모르고 살았노라' 등 활주로-송골매의 알토란 같은 곡들을 작곡한 라원주, 남궁옥분을 스타덤에 올린 인기 작곡가로 활약하게 되는 박동률이 밴드의 주축을 이뤘다. 수록곡 또한 '세상 모르고 살았노라' '탈춤' 등을 메들리로 엮은 트랙을 비롯해 '사랑 사랑 누가 말했나' '골목길' '(네 마음은)바람인가' 등 이후에 크고 작은 히트를 기록한 곡들이 실려 있으니 말 다 한 셈이다.

이 음반은 한마디로 신춘파의 슈퍼 그룹이랄 만한 밴드의 기대작이었다. 하지만 지금 장끼들을 기억하는 이들이 별로 없는 데서 보듯, 파란을 일으키는 대신 까맣게 잊혀진 불운한 음반이다. 하지만 레계를 선구적으로 응용하고('별') 한국적 블루스를 선도적으로 본격화하는 등('나그네의 옛이야기') 당시로서는 매우 참신한 아이디어와 어법이 돋보이는 음반이었다.

비록 전체적으로 고른 성취를 이루었다고 볼 수는 없고 시장의 반응 역시 차가웠으나, 훗날 빛을 본 멤버들과 수록곡의 이름값 때문에 이채로운 음반에 머물 만한 작품은 아니다. 이 음반이 중요하다면 당대 주류 음악과는 다른 길을 모색한 신춘파의 음악적 특색과 지향을 지문처럼 보여주기 때문이기도 하지만, 무엇보다 그들이 외국 음악 스타일을 한국적으로 변용함으로써 사대와 배척이 아닌 '제3의 길' 을 모색했음을 알려주기 때문이다.

이용우/대중음악평론가 (2006-05-10)

당대 최고 연주인들 이끌고 록아티스트로

(52) 송창식과 석기시대

포크송과 그룹 사운드, 요즘 말로 포크와 록은 다르긴 다르다. 1970년대까지 전자의 주요 무대는 생음악 살롱과 방송이었고, 후자의 주요 무대는 미8군 무대와 나이트클럽이었다. 그렇지만 포크송 가수가 작사가 및 작곡가로서, 그룹 사운드는 연주자(및 편곡자)로서 양쪽이 제대로 만난 모범적 경우가 있는데, 1970년대 말 송창식과 '석기시대' , 이장희와 '사랑과 평화' 가 좋은 예다. 오늘은 전자에 초점을 맞추자.



1970년대 초중반 이미 젊은이의 우상이었던 송창식은 이 무렵부터는 제작자의 입김으로부터 완전히 벗어나 백 밴드를 거느린 아티스트로 거듭났다. 1978년에 발표된 음반에는 유장한 멜로디의 '사랑이야' , 유려한 서사를 가진 '나의 기타 이야기' , 뽕짝을 멋스럽게 차용한 '토함산' 등의 히트곡을 포함하여, '20년 전쯤에' , '돌돌이와 석순이' , '잊읍시다' 처럼 1980년



대 대학생들 일부가 애창한 숨겨진 명곡들이 망라되어 있다. 즉, 이 음반은 작곡은 물론 편곡과 연주까지 가수가 미학적으로 통제한 최초의 앨범이었다. ‘아티스트’ 라는 호칭은 아무 때나 쓰는 말이 아니라 바로 이럴 때 쓰는 말일 것이다.

□ 1978년부터 1987년까지 최고의 연주인들을 기용해 송창식이 제작, 발표한 음반 중 하나인

〈 87 송창식 참새의 하루〉 (한국음반)

이 음반에는 이호준, 조원익, 배수연 등 오리엔트 프로덕션의 ‘동방의 빛’ 의 멤버들뿐만 아니라, 전설적 그룹인 ‘라스트 찬스’ 출신으로, 기타 신동으로 이름을 날린 김석규가 가담하고 있다. 이들은 송창식의 음반과 공연에서 백 밴드로 연주를 해 주는 한편, ‘석기시대’ 라는 이름으로 새로운 음악적 조류를 수용하고 실험했다고 알려지고 있다. 아마도 1970년대 후반에 명동 마이하우스를 들락거린 사람이라면 이들의 존재감이 강하게 다가올 것이다. 당시 이들은 ‘한정된 시간 동안 연주하고 돌아가는 세션맨’ 이상이었는데, 그럴 수 있었던 것은 송창식이 작업실과 연습실을 겸해서 스튜디오를 차렸기 때문이다. ‘원효로 스튜디오’ 라고 불렸던 곳인데, 이곳은 ‘김민기가 〈공장의 불빛〉 을 비밀리에 녹음한 곳’ 으로 알려져 있다. 이 비밀스러운 이야기는 다음 기회에 상세히 다루어야겠지만, 송창식이 운영한 스튜디오가 이른바 민중가요의 ‘비합법 테이프’ 탄생의 요람이 되었다는 사실은 흥미롭기만 하다. 불행히도 최고의 밴드를 만들고, 자율적 스튜디오를 운영하려고 했던 송창식의 야심은 현실의 벽에 부딪쳐 오래가지 못했다. 원효로 스튜디오는 이런저런 이유로 문을 닫게 되었고, 석기시대는 송창식으로부터 독립한 뒤 배수연을 중심으로 나이트클럽을 중심으로 활동하는 그룹 사운드가 되었고, 디스코를 연주한 음반 한 장을 남겼다. 나이트클럽에서 활동하는 그룹 사운드가 일반적으로 그랬듯 석기시대에는 많은 멤버가 들락날락했는데, 그 가운데는 1980~90년대 음악 산업계에서 연주자와 편곡자로 맹활약한 송홍섭과 한상원도 포함되었다.

백 밴드를 운영하는 야심은 중단되었지만, 최고의 연주인을 세션맨으로 기용하여 수준 있는 음반을 제작한 송창식의 저력은 1980년대 이후에도 계속되었다. 특히 송창식은 최고의 기타리스트를 찾는 데 욕심이 많았던 것 같다. ‘가나다라’ 가 수록된 〈 80 가나다라 송창식〉 에 또 한명의 기타 신동 김양일이 참여한 것이나, 〈 87 송창식 참새의 하루〉 에는 ‘사랑과 평화’ 의 최이철이 참여한 것이 좋은 예이다. ‘가나다라’ 에서 ‘담배가게 아가씨’ 에서의 능숙하면서도 맛깔스러운 기타 연주가 이들의 숨씨다. 송창식은 1987년 이후 더 이상 새로운 앨범을 만들어내지 않았지만, 1978년부터 1987년에 이르는 그의 궤적은 포크송 가수가 록 아티스트로 전화하는 과정이라고 표현해도 지나치지 않을 것이다. 비록 송창식은 아직도 ‘포크’ 라는 꼬리표를 달고 있지만, 이 과정은 단지 송창식 개인의 궤적이 아니라 한국 대중음악, 특히 언더 그라운드 음악이 밟은 궤적이었다. 즉, 포크송 싱어송라이터들은 자신들의 음반에 록 사운드를 담고 싶어 했고, 그에 따라 그룹 사운드 연주인들은 나이트클럽 무대에서 ‘팝송’ 을 연주하는 것 외에 스튜디오에서 가수들의 음반에서 연주하는 일이 많아진 것이다. 간단히 말해서 음반시장이 성장함에 따라 세션맨의 중요성이 커진 것이다.

신현준/대중음악 평론가 (2006-05-21)

한국 첫 핑키 주역들에 날개 달다

(53) 이장희와 사랑과 평화

포크 가수가 작곡자로, 그룹 사운드가 연주자로 양쪽이 조우한 경우는 송창식과 ‘석기시대’ , 그리고 이장희와 ‘사랑과 평화’ 가 있다. 지난 회에 이어 오늘은 후자를 살펴볼 차례다. 먼저 복습 삼아 송창식의 1978년작 〈사랑이야/토함산〉 뒷면에 기록된 연주자들을 살펴보자. 김석규, 조원익, 이호준, 배수연의 석기시대 이외에 이색적인 세션 뮤지션 이름이 보인다. 프랑코 로마노(키보드), 사르보(베이스)가 그들이다. 이탈리아인과 필리핀인으로 구성된 ‘프랑코 로마노 밴드’ 멤버들이었던 이들은 1980년대 초까지 한국에서 연주 활동을 한 것으로 알려져 있다. 일명 ‘나미와 머슴아들’ 이라고 불린 팀의 그 ‘머슴아들’ 이기도 하다. 그런데 당시 슬래핑(초퍼) 주법의 달인으로 통했던 사르보(음

반 표기에 적합한 대로라면 본명은 Savatore Cantone)가 연주를 도와준 그룹이 또 있었다. 바로 사랑과 평화이다. 이남이나 송홍섭이 가요를 연주했다면 사르보는 팝송을 연주하는 무대에 섰다.

사랑과 평화가 누구인가. 말하자면, 이들은 지금 하나의 트렌드로서 각광받는 핑키, 퓨전 음악 같은 ‘뜨거운’ 음악을 만들어낸 한국 최초의 주역이다. 또한 현재까지 현역으로 활동하고 있는 1세대 그룹 사운드 중 최장수 그룹으로 기록될 것이다. 어릴 때부터 기타 신동으로 불렸던 최이철이나, 1980년대 작곡가로 활발히 활동한 김명곤 등을 위시해 한국 대중음악계를 빛낸 주역들이 있던 그룹이다. 또한 김광민이나 정원영 같은 퓨전 재즈의 대명사들도 이곳을 거쳐갔다.



진작부터 활동했던 이들이 대중적인 성공을 거두게 되는 것은 1978년 1집을 발표하면서부터다. 이는 그 배후에 든든한 후원자 덕분이기도 하다. 바로 이장희다. 가수 대신 비즈니스의 길을 선택한 이장희는 사랑과 평화를 눈여겨보고 자신의 프로젝트 중 하나로 낙점시켰다. 그리고 사랑과 평화 1집의 ‘한동안 뜸했었지’ ‘어머님의 자장가’, 2집의 ‘장미’ ‘뭐라고 딱 꼬집어 얘기할 수 없어’ 등의 작곡으로 사랑과 평화의 전성기를 예비한 일등공신이 되었다. 활동을 규제받던 이장희의 본명 대신 다른 이름들(이원호, 이경애처럼 아들이나 부인 이름)이 사용되었지만. 물론 화려한 비행을 위한 날개를 달아준 것은, 끈끈하고 핑키하면서도 경쾌하고 익살스러운 분위기를 가미하거나 (‘한동안 뜸했었지’ 처럼), 클래식 레퍼토리를 디스코와 핑키 버전으로 섭렵하는 등 사랑과 평화 본인들의 프로페셔널한 연주력과 탁월한 해석력이 아니겠는가.

□ ‘울고 싶어라’를 통해 성공적으로 재기한 사랑과 평화의 3집.

이장희는 작곡에서 더 나아가 음악 사업으로 폭을 넓혔다. ‘락컴퍼니’라는 프로덕션(기획사) 같은 공간을 마련해 사랑과 평화를 비롯, 김현식, 최성원, 이승희, 이영재 등을 육성했다. 송창식이 원호로 스튜디오를 운영했던 것처럼, 이장희도 광화문의 ‘랩스튜디오’라는 녹음 스튜디오 운영도 병행했다. 좋은 장비와 시설을 갖춘 곳은 아니었기에 대개 정식 녹음은 더 좋은 스튜디오(서울 스튜디오 같은)에서 행해졌지만. 이장희가 떠난 뒤에도 이곳은 (송창식의 스튜디오가 그랬던 것처럼) 언더그라운드인들을 위한 아지트가 되었고, 김영동의 〈삼포가는 길〉(1982), 최성원이 기획한 프로젝트 〈우리노래전시회 1〉(1984), 김민기가 실질적인 프로듀서 역할을 한 〈노래를 찾는 사람들 1집〉(1984) 등이 태동하는 공간이 되었다.

하지만 언제나 꿈이 실현되는 순간은 왜 그렇게도 짧던가. 1980년 여름 ‘제2차 대마초 파동’은 이장희의 꿈을 와해시키고 말았다. 그리고 이장희는 이곳을 떠났다. ‘이장희 사단’의 한 주축이던 사랑과 평화도 상황은 마찬가지. 이후 시골로 내려간 멤버도 있었지만(이남이), 최이철은 송창식이나 김현식 등의 음반에서 최고의 세션 기타리스트로 활약했고, 김명곤은 ‘한국의 신쓰 팝’이라 할 나미의 ‘빙글빙글’ 등의 작곡을 비롯해 1980년대 많은 가수들의 음반에 편곡자로서 맹약했다. ‘한동안 뜸’ 하던 사랑과 평화는 1988년 ‘울고 싶어라’로 성공적으로 재기하게 된다.

글 최지선/대중음악 평론가 (2006-05-28)

‘혁명적 아티스트’ 탄생을 증명하다

(54) 전설적 노래гут, 혁신적 콜라주 김민기의 ‘공장의 불빛’

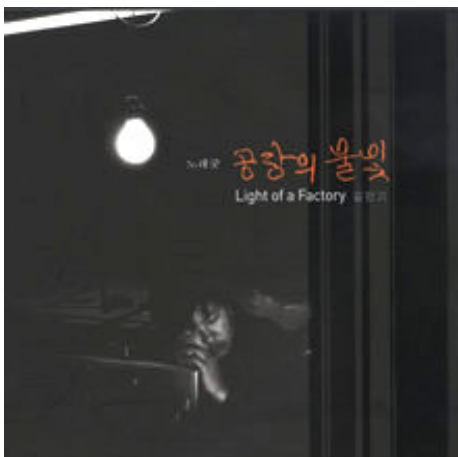
‘청년문화의 이상’ 송창식과 이장희가 1970년대 말 록 밴드와 연관을 맺으면서 각각 전면과 배후에서 건재함을 보여주고 있을 때, 단 한 장의 독집으로 전설이 된 김민기는 무엇을 하고 있었을까. 정권에 의해 위험천만한 인물로 낙인찍힌 김민기는 공식 음악계에서 활동할 수 없었다. 그래서 그는 1977년 군 제대 후 6년여 동안 노동자로, 농부로 생계를 꾸려나갈 수밖에 없었다. 물론 그가 음악을 청산한 건 아니었다. 이장희처럼 배후에서, 아니 그보다 더 은밀하게 음악활동을 이어갔다.

이 시기 김민기의 작품이 정식으로 발표된 통로는 기왕 그의 ‘대중적인 입’ 구실을 한 양희은을 통해서였다. 그가 군 복무 중일 때 양희은의 목소리로 ‘주여 이제는 여기에’가 공개되었다. 김민기의 걸작 중 하나인 이 곡은 김지하의 희곡을 연극으로 만든 〈금관의 예수〉(1973)의 주제가였는데, 양희은 버전들이나 뒤에 발표된 남궁옥분 버전(‘금관의 예수’, 1981) 모두 사전심의로 인해 가사가 해괴하게 수정되고 말았다. 그 중 압권은 배경이 ‘가난과 곤욕의 이 거리’에서 ‘북녘 땅’으로, “오 주여 이제는 여기에”란 가사가 “오 주여 이제는 그곳에”로 둔갑한 것이다. 가히 ‘춘철살인’이라 탄식하지 않을 수 없는 일이다.

김민기의 새 노래들이 집단적으로 담긴 음반으로는 양희은의 1979년 독집이 있다. 타이틀곡 ‘거치른 들판에 푸르른 솔잎처럼’ (원제: 상록수)은 ‘아침이슬’을 잇는 대중적 송가로 꾸준히 사랑받아온 곡으로, 20여 년 뒤 국제통화기금 구제금융 체제 때 공익광고 캠페인 송으로 무던히도 흘러나오고 2002년 대선 때 어느 후보의 광고에 쓰여 지금도 잘 알려진 곡이다. 그밖에 군가풍의 ‘늙은 군인의 노래’, 국악 어법의 ‘밤벚놀이’, 동요적인 ‘식구생각’ 등이 담겨 있다.

특히 ‘늙은 군인의 노래’는 1980년대에 각각 노동자, 농민, 교사를 화자로 한 노래로 바뀌며 널리 구전된 명곡이다. 음반 뒤표지에는 창작자의 이름이 가명으로 적혀 있었지만, 김민기의 곡들임을 눈치채지 못하는 사람들은 별로 없었다. 지독한 가물 끝의 단비처럼 환영받았음은 물론이다. 음반 자체는 가사 검열 등으로 인해 여러 차례 판본을 바꾸며 만신창이가 되어야 했지만.

그런데 이 시기 김민기의 진정한 문제작은 그가 직접 제작한 혁명적 불법 음반 〈공장의 불빛〉이었다. 경제성장의 그늘, 노동 현실과 노조 탄압을 적나라하게 그린 이 노래굿 사운드트랙은 주지하다시피 1980년대 노래운동과 민중가요에 심대한 영향을 끼쳤다. 이 앨범이 혁명적이었던 또다른 이유는 아예 사전검열을 거부하고 카세트테이프에 녹음해 독자적으로 배급하면서 민중가요 음반의 미디어, 제작, 배급의 알파와 오메가를 선구적으로 보여주었기 때문이다.



〈공장의 불빛〉은 1978년 송창식의 원효로 스튜디오에서 조원익, 배수연, 이호준 등 일급 세션맨을 초빙해 반주를 녹음하고 이화여대 방송국 스튜디오에서 서울대 ‘메아리’, 이화여대 ‘한소리’, 경동교회 ‘빛소리’ 등이 동참해 보컬 녹음을 하고 최종 믹싱을 거쳐 완성되었다. 이 모든 과정이 비밀리에 진행된, 온몸을 건 일이었음은 물론이다. 그 결과는 포크 스타일 뿐 아니라 구전가요, 찬송가, 국악, 블루스, 로큰롤 등 다양한 형식을 한데 실험한 혁신적인 것이었다. 비록 음질은 조악했지만 그 안에 담긴 강렬한 메시지와 매력을 전염시키는 데 걸림돌은 아니었다.

□ 2004년 디브이디로 복각되어 리메이크 음반과 묶음으로 발매된 〈공장의 불빛〉.

〈공장의 불빛〉은 이제 김민기를 더 이상 ‘한국적 모던 포크의 기수’라는 틀에 한정할 수 없음을 증명했다. 또한 신비롭게 포장된 저항음악의 투사로만 가둘 수 없는 다기한 음악세계를 지향하는 아티스트임을 알려주었다.

이를 반영하듯 이후 그는 노래굿(흔한 말로 뮤지컬) 창작자 겸 연출가의 길을 걷게 된다. 그 사이 그는 〈공장의 불빛〉의 인연으로 음반 〈노래를 찾는 사람들 1〉(1984)을 만드는 데 관여하게 되는데, 이 이야기는 다음 기회에 하자. 노찾사 1집이 이장희가 설립한 광화문 랩 스튜디오에서 녹음되었다는 사실은 미리 기억해두고.

이효리로 이어진 80년대 댄스 디바

(55) 그녀와 머슴아들, 그리고 나미

1970년대 말~80년대 초 ‘그룹 사운드’ 라고 불린 존재들에 대한 기억은 대체로 ‘직업적 그룹 사운드’ 와 ‘캠퍼스 그룹 사운드’ 로 나뉠 것이다. 각자의 취향에 따라 어느 한쪽을 좋아하고 다른 한쪽을 싫어했을 확률이 높다. 그런데 ‘프로’ 든 ‘아마’ 든 그룹 사운드는 기본적으로 사나이들(혹은 ‘머슴아들’)의 세계로 기억되고 있다. 달리 말해서 ‘그룹 사운드’ 와 ‘여성’ 은 서로 잘 어울리지 않는 것처럼 보인다.

그렇지만 현실은 꼭 그렇지 않았고, ‘여성 보컬을 앞세운 혼성 그룹 사운드’ 는 한 시대를 풍미하기도 했다. 79년부터 81년 사이의 일간신문을 뒤져보면 <그룹 사운드에 여자 선봉> 이나 <로크 그룹에 여성시대> 라는 타이틀로 ‘와일드 캐츠’, ‘김 트리오’, ‘조한옥과 은날개’ (보컬 조한숙), ‘나미와 머슴아들’ (프랑코 로마노), ‘오리엔탈 익스프레스’ (보컬 신서희), ‘아리랑 싱어스’ (코리아나의 전신, 보컬 이애숙), ‘우먼 파워’, ‘영 러버스’, ‘걸 앤드 걸스’, ‘슈가 하머니’, ‘조상국과 그 여자 일행’, ‘양떼들’, ‘수다장이들’, ‘하늘천 따지’, ‘푸른 동산’ 등의 이름이 거론되고 있다.

이들 가운데 ‘무대’ 에서뿐만 아니라 ‘음반’ 으로도 성공을 거둔 그룹은 와일드 캐츠, 김 트리오, 나미와 머슴아들 정도인 것 같다. ‘마음약해서’ (와일드 캐츠), ‘연안부두’ (김 트리오), ‘미운 정 고운 정’ (나미와 머슴아들) 등.

김영광, 안치행, 장세용 등 ‘기성 작곡가’ 가 만든 성인 취향의 곡을 그룹 사운드 스타일로 편곡한 노래들이다. 야박한 표현을 사용한다면 이들마저도 ‘원 히트 원더’, 즉 한 곡을 남기고 소리소문 없이 사라진 존재가 돼 버렸다. 이들은 현장에서는 어떤 음악을 연주했던 것일까. 이들의 모델은 아바, 돌리스, 보니 엠 등 유럽의 댄스지향적 그룹들이었다. 고고 클럽이 디스코텍으로 변하면서, 그룹 사운드들도 이런 변화에 적응하게 된 것이다. 이들 가운데 많은 그룹들의 경력에는 ‘동남아 순회공연을 마치고 돌아온’ 이라는 수식어가 곧잘 따라다녔다. 대체로 ‘미8군 쇼단’ 으로부터 ‘월남참전 미군 위문공연단’ 이라는 60년대 한국 음악인들의 국경을 넘는 활동의 연장선에 있는 흐름들이다. 간혹은 ‘미국이나 유럽에서 활동하다가 귀국한’ 경우도 있었다.



혼성 그룹 사운드 출신 가운데 80년대 이후에도 살아남은 존재로는 나미(본명 김명옥)가 단연 돋보인다. (혹시 몰라서 젊은 사람들에게는 ‘정철의 엄마’ 라고 소개해 본다) 80년대 중반 (‘사랑과 평화’ 출신의) 김명곤(작고)의 작·편곡이 빛을 발한 ‘빙글빙글’ (1984)을 신호탄으로 ‘유혹하지 말아요’, ‘슬픈 인연’, ‘보이네’ (이상 1985)가 연발로 히트를 기록하고, 몇 해 뒤에는 (동방의 빛 출신의) 이호준의 작·편곡이 돋보이는 ‘인디언 인형처럼’ (1989)으로 건재를 과시한 그녀의 전성기는 아직 우리의 기억에서 사라지지 않은 상태이니 상세한 설명은 생략한다.

□ ‘빙글빙글’ 이 수록된 나미의 음반 <빙글빙글/아리랑처녀> (태양음향, TYL-2062, 1984). 박춘석, 이범희, 김명곤 등이 편곡으로 참여했다.

그녀는 인순이와 더불어 ‘1980년대 댄스 디바’ 의 하나의 유형을 ‘정의’ 한 존재일 뿐만 아니라, 허스키하고 섹시한 목소리로 여성 보컬 창법의 하나의 전형을 창조한 존재이기도 하다. 사건일 뿐이지만, (핑클 시절의) 이효리와 (롤러코스터의) 조원선처럼 전혀 다른 갈래에 속하는 여가수들 모두 ‘나미 계보’ 에 속한다.

그런데 나미의 음악 경력은 훨씬 이전으로 거슬러 올라가고 파란만장하기만 하다. 57년 동두천에서 태어나서 7살 때부터 미8군 무대에서 노래를 부르고, 10대 시절 ‘해피 돌스’ 라는 이름의 여성 그룹의 일원이 되어 국내 미8군 쇼 무대, 베트남 참전 미군 쇼, 미국(샌프란시스코)의 나이트클럽 무대에서 순회공연을 하면서 10대 시절을 보냈다. 78년 귀국한 그녀는 프랑코 로마노 그룹의 프런트우먼이 되어 나미와 머슴아들이라는 이름으로 활동하면서 ‘미운 정 고운 정’ 과 더불어 ‘영원한 친구’ 가 대중가요로서 히트를 기록하면서 국내에 정착하게 되었다. 여기서 두 가지 질문이 나온다. 하나. 나미와 프랑코 로마노처럼 국경을 넘으면서 활동했던 내국인 및 외국인 음악인들에 대한 이야기는 중요한 것일까. ‘영원한 친구’ 는 프랑코 로마노가 만든 곡이다. 둘. 혼성 그룹 사운드, 요즘 말로 혼성 록 밴드에서 여성의 지위는 어떤 것이었을까. 아, 생각해 보니 80년대 초 대학생가요제로 혜성같이 등장한 로커스트(‘하늘색 꿈’)와 샤프(‘연극이 끝나고 난 뒤’)도 여성 보컬을 앞세웠구나. 질문은 계속된다.

신현준/대중음악평론가 (2006-06-11)

종횡무진 열창 ‘라이브의 여왕’

(56) 트로트 고고부터 솔까지: 인순이

1980년대 전형적인 ‘댄스 디바’ 로는 지난 회에 언급한 나미와 더불어 인순이가 있다.(이들은 모두 1957년생이다) 사실 인순이처럼 원줄이 되도록 현역으로 왕성히 활동하는 여가수는 드물다. 무엇보다 ‘혼혈 여성 가수’ 라는 호칭이 오랫동안 그를 지배해온 그늘이었음은 두말 할 필요조차 없을 것이다. 트로트, 디스코, 발라드, 그리고 최근 보여준 솔 디바의 면모까지 다층적인 음악 이력에 대한 평가는 엇갈릴지 모르겠지만.



인순이의 공식 데뷔는 잘 알려져 있듯 1978년 희자매로 거슬러 올라간다. 지금 보면 3인조로 구성된 희자매는 그렇게 특색 있는 존재는 아니다. 1975년 대마초 파동 이후, 일명 ‘트로트 고고’ 시대의 뒤처에 탑승한, 그만그만한 ‘시스터즈’ 중 하나였다. 첫 음반(1978년)에 실린, 색소폰 반주가 구슬픈, 느린 템포의 ‘실버들’ (안치행 작곡)이나, 경쾌한 브라스 섹션과 펑키한 리듬이 민요풍과 조우하는 ‘아리랑 내님아’ (김기표 작곡)가 대표적. 1979년에는 문화방송의 10대 가수 가요제에서 희자매가 ‘사랑과 평화’ 와 더불어 ‘중창상’ 을 수상했다. 이처럼 빠른 템포에 ‘윙동’ 이 있는 디스코(아니, 엄밀히 말해 그보다는 펑키 솔)와 ‘뽕끼’ 를 뒤섞은 희자매 시절의 스타일을 포함, ‘성인 취향’ 음악은 인순이의 디스코그래피 중 많은 부분을 차지한다.

□ 인순이의 앨범 〈아름다운 우리나라〉 (1984)

그런데 나미에게 ‘머슴아들’ (프랑코 로마노 밴드)이나 (사랑과 평화의) 김명곤 같은 남자들이 있었다면, 희자매와 인순이에게도 ‘배후 세력’ 이 있다. 기타리스트 출신으로 작곡가이자 음반제작자인 안치행과 안타기획, 그리고 작곡가 김기표가 그들. 그리고 희자매에서 독립해 인순이라는 이름을 건 첫 솔로 음반 〈인연/차표 한 장〉 (1980년) 무렵에는 인순이와 같은 ‘혼혈가수’ 함중아의 지원이 있었다. 그리고 뮤직 파워를 만들며 재기한 신중현도 인순이를 ‘우먼 프로젝트’ 로 낙점해 〈떠나야 할 그 사람〉 (1981년)을 발표하기도 했다. 한편, 사후적인 평가지만 인순이의 백댄싱 팀 ‘인순이와 리듬터치’ 는 1980년대 후반 출현하게 될 새로운 댄스 키드들의 아지트를 제공했다. 1980년대 ‘한국 의 마돈나’ 김완선도 이곳을 거쳤다. 참고로 김완선의 이모이자 김완선을 스타로 만든 대모 고 한백희는 희자매와 인순이의 매니저 출신이기도 하다.

인순이는 이후에도 대표적인 열창형 레퍼토리 ‘밤이면 밤마다’, (정수라가 부른 ‘아 대한민국’ 과 쌍벽을 이루는 건전가요인) ‘아름다운 우리나라’ (〈아름다운 우리나라〉, 1984년)를 발표했고, 1990년대 들어서도 성인 지향적 음악 ‘착한 여자’ (〈여자〉, 1991년) 등을 끊임없이 불렀다. 인순이 자신의 분신과 다름 없는 노래 ‘에레나라 불리운 여인’ 등을 실은 〈비닐장판 위의 딱정벌레〉(1987년)는 인순이에게 그간 지배적이던 통속성과 블루지한 사운드가 만나 화학작용을 일으킨 일종의 콘셉트 앨범이다.

어쨌든, 이른바 ‘열린음악회형’ 건전가수이자 가스펠을 부르는 성녀였고, 디너쇼, 밤무대, 뮤지컬 무대 등을 종횡무진했던 인순이와 그 음악에 대한 평가는 차치하고서라도, ‘성인 취향’ ‘밤무대 가수’ 라는 꼬리표는 그녀의 피부색과 더불어 칭찬의 잣대는 아니었다. 그렇지만 그녀가 이것저것 가리지 않고 섰던 수많은 무대의 경험들은 파워풀한 열정적 가창력의 ‘라이브의 여왕’ 이라는 이름으로 치환되었고, 최근 에 이르러 힙합, 아르앤비, 솔 같은 흑인음악 지향의 조류 및 후배 음악인들과 결합하면서 제2의 전성시대를 맞았다. 조PD와의 협연으로 유명한 ‘친구여’ 를 비롯, ‘하이어’ 처럼….

하지만 〈더 퀸 오브 소울〉(1996년)라는 앨범 타이틀과 같은 호칭은 갑자기 생긴 것이 아니다. 인순이의 음악은 언제나 솔플하고 재치하며 블루지했다. ‘실버들’ 같은 트로트 고고에서도 솔적 풍취가, ‘에레나라 불리운 여인’ 같은 통속성에서도 진솔한 블루스가 담겨 있지 않단가.

최지선/대중음악평론가 (2006-06-18)

80년대 완성시킨 한국대중음악계 ‘지존’

(57) 조용필의 위대한 탄생

더러는 한 사람의 가수가 한 시대를 표상한다. 그 점에서 조용필은 1980년대와 한 몸이고 한 짝이다. 조용필을 정의하는 데 흔히 달라붙는 ‘가왕(歌王)’ ‘국민가수’ ‘슈퍼스타’ ‘오빠부대의 원조’ 등 최상급의 수식어들도 1980년대라는 시대를 걸쳐해서는 ‘용을 그리는 데 눈을 그려 넣지 않은 것’ 과 같아질 뿐이다. 그건 대중음악계를 정의할 때도 마찬가지여서, 조용필을 빼고는 1980년대의 대중음악을 얘기할 수 없다.

1968년 음악계에 뛰어들어 1971년 그룹 사운드 경연대회에서 가수왕상을 받는 등 촉망받는 뮤지션으로 성장했고 1976년 ‘돌아와요 부산항에’ 로 돌풍을 일으켰으나 일장춘몽처럼 대마초 문제로 발이 묶여 기억 없는 암흑기를 보내야 했다는 얘기는 중언부언일 테니 생략하자. 그렇지만 1970년대의 마지막 3년의 시간이 자양분 혹은 쓰디쓴 보약이 되어 그를 단련시켰다는 점은 기억해두자. 그가 민요와 창에 관심을 갖고 목을 수련했다는 얘기는 하나의 사족일 테고.

1979년 말 대마초 연예인에 대한 해금조처로 자유를 얻은 조용필은 1980년 ‘창밖의 여자’ 와 ‘단발머리’ 를 담은 데뷔작을 지구레코드에서 내놓았다. ‘이미 독집을 발표한 적이 있는데 왜 그 음반이 데뷔 음반인가’ 하는 의문이 든다면 ‘지구레코드에서는 자기 회사에서 취입한 걸 기준으로 셈하는 관행이 있었다’ 는 정보가 필요할 것이다. 이 음반의 경우 조용필의 얼굴을 사실상 처음으로 대중들에게 알린 음반이 되었으니 이를 공교롭다고 해야 할까.

‘창밖의 여자’ 와 ‘단발머리’ 는 야구로 치면 연속타자 홈런이었다. 그냥 홈런이 아니라 대형 장외홈런이었다. 이 음반이 밀리언셀링을 기록하며 엄청난 성공을 거둔 데에는 여러 층을 동시에 공략하기 위한 포석으로 다양한 스타일의 곡들을 한데 모은 수록곡 구성을 빼놓을 수 없다. 민요 ‘한오백년’ 처럼 가장 긴 뿌리를 가진 전통적 감성을 건드리는 곡은 물론 ‘돌아와요 부산항에’ 와 ‘잊혀진 사랑’ 처럼 트로트와 그룹 사운드 음악을 결합해 청년층과 중장년층을 아우르는 곡도 담겨 있었다. 또 기성의 격조 있는 서정적 가요의 감성과 긴밀히 조응하

는 곡으로 애절한 발라드 ‘창밖의 여자’가 음반의 들머리에 자리잡고 있는가 하면, 10대와 20대 수용자가 갈구하던 젊은 감성을 적확히 꿰뚫는 곡으로 뽐뽐거리는 신시사이저와 가성과 진성을 넘나드는 노래가 흥겨운 댄스곡 ‘단발머리’가 엘피 뒷면의 타이틀곡으로 올라 있었다.

이와 같이 한 장의 음반에 여러 세대와 층을 겨냥한 곡들을 수록하는 전략은 후속 음반들에서 확대 재생산되었다. 드라마 주제가로는 ‘축복(춧불)’ ‘물망초’ 등이, 민요로는 ‘간양록’ ‘강원도 아리랑’ 등이, 트로트 스타일의 성인 취향으로는 ‘외로워 마세요’ ‘미워 미워 미워’ 등이, 청(소)년 세대에게 소구하는 곡으로는 ‘고추잡자리’, ‘자존심’ 등이 뒤를 이었다.



□ ‘못 찾겠다 꾀꼬리’가 실린, 1982년 발매된 조용필 4집 앨범 앞면과 뒷면

일거양득이란 말로는 턱없이 부족한 이런 다면전략을 통해 조용필은 거의 모든 세대와 계층을 아우르는 슈퍼스타이자 지존으로 우뚝 섰다. 그 과정에서 그는 ‘엔터테이너로서 가수’의 역할뿐 아니라 ‘밴드의 리더로서 로커’의 길도 병행했다. 포지션별로 최고의 연주자들로 밴드 위대한 탄생을 결성해 방송과 라이브 공연에 섰던 점은 오늘날 그의 씬 없는 공연 활동을 예시하는 것으로 좀더 평가받을 필요가 있다. 위대한 탄생과 함께 하지 않았다면, ‘고추잡자리’ ‘못 찾겠다 꾀꼬리’ ‘자존심’ 같은 한국적 감성의 록 명곡들은 존재하지 않았을지도 모른다. 혹시 지금 조용필의 1980년대 히트곡들이 선율로만 남아 있다면, 반드시 다시 들어볼 필요가 있다. 시간이 마모한 변화무쌍한 밴드 음악이 생생하게 살아올 테니까.

이용우/대중음악평론가 (2006-06-25)

하늘 찢은 디스코... ‘트로트’ ‘록’도 디스코화

(59) 디스코의 열기 속으로

1970년대 중·후반, 전세계를 강타한 ‘토요일 밤의 열기’는 바다 건너 이곳으로도 후끈하게 불어 닥쳤다. ‘디스코’(좀더 정확히 말하면 ‘유로 디스코’)의 물결은, 이전 시기를 지배했던 이른바 ‘고고’를 낡은 것으로 만들었다. 춤추는 곳 역시 변화해서, ‘고고 클럽’은 ‘디스코텍’이라는 상호로 간판을 바꿔 달았다. 고고 클럽을 지배하던 사이키델릭 록이나 하드록 스타일 역시 인공적인 비트와 원초적인 리듬에 자리를 내주었다. 차갑고도 인위적인 듯한 정박의 리듬을 배경으로 흔들고 비벼대는 달뜬 플로어 앞에서는 격변의 정치 상황도 비껴갈

수 없었다.

이 땅에서 디스코가 허공에 흩날리는 손가락 찌르기 춤으로 요약된 것처럼, 나이트 클럽의 레퍼토리 역시 다분히 한정적이었다. 이렵선의 ‘원 웨이 티켓’, 보니 엠의 ‘리버스 오브 바빌론’, 빌리지 피플의 ‘와이엠시에이’, 징기스 칸의 ‘징기스 칸’, 돌리스의 ‘원티드’, 놀런스의 ‘섹시 뮤직’, 아라베스크의 ‘헬로, 미스터 몽키’ 등이 1980년대 초반경까지 연이어 인기를 끌었다. (방미가 부른) ‘날 보러와요’, (조경수가 부른) ‘와이엠시에이’ 나 ‘징기스 칸’ 등처럼 이들은 한국어 번안곡으로도 만들어져 인기를 모으기도 했다.

이 유행 앞에서 그룹 사운드든 솔로 가수든 예외랄 게 있었을까. 이합집산을 겪으며 살아남은 그룹 사운드의 생존자들 역시 사정은 마찬가지. ‘밤무대의 슈퍼 그룹’이었던 ‘검은 나비’ 나 ‘히 식스’는 디스코의 열기를 반영하는 명시적인 앨범 제목을 내걸고 각각 <보니 엠 히트 리바이블> (1979)과 <가을에 떠난 사람/ 로라 디스코> (1980)를 발표했다.



그렇지만 이 시기에 떠오르는 새로운 얼굴들은 따로 있었다. ‘연안 부두’의 김 트리오(김대환, 최이철, 조용필의 김 트리오와는 다른 그룹이다)와 ‘마음 약해서’의 와일드 캐츠(일명 들고양이들). 이 두 그룹은 많은 점에서 비슷했다. 우선 모두 외국에서 활동하다 귀국한 경우로, 김 트리오의 미국에서, 와일드 캐츠는 홍콩과 동남아시아 등지에서 각각 활동한 바 있다. 또한 아바, 돌리스, 보니 엠 등을 전범 삼은 혼성 편성의 그룹이라는 점도 유사하다. 이때 이러한 여성 가수를 앞세운 혼성 편성의 그룹들은 이 시기 전후에도 ‘나미와 머슴아들’, ‘조한옥과 은날개’, ‘이종식과 사랑의 샘’ 등 줄을 이어 명멸했다. 여성 가수를 내세웠던 ‘검은 나비’의 멤버들은 1980년대에는 아예 ‘김혜정과 검은 장미’로 개명해 활동하기도 했다(이런 여성 보컬리스트를 앞세운 혼성 그룹 사운드의 당시 유행에 대해서는 지난 글을 참고하길 바란다).

□ 들고양이들의 첫 음반 <마음 약해서>

그런데 많은 한국 음악들이 그러했듯, 이 음악들에도 이른바 ‘뽕끼’가 가미된 사운드가 녹아 있었다. 가령 ‘마음 약해서’는 기왕에 다른 가수가 부른 바 있는, 트로트 작곡가 김영광의 곡이다. 이런 음악의 배후에는 ‘안타 프로덕션’과 ‘오리엔트 프로덕션’이 있었다. (앞의 연재들에서 수차례 언급한 바 있는) 안치행과 나현구가 각각 선두지휘하던 곳이다. 이곳을 통해 록이 트로트로 퇴화되었다는 비판을 받기도 했지만... 그런데 이런 음악들에는 이전 시기와 다른 기운이 감돌고 있었다. 신시사이저가 뿜어내는 차갑고도 화려한 조미료와 함께, 좀더 댄서블하고 모던한 팝에 가까운 형태로 진화하는 여정에 있었으므로.

이런 사운드들이 나이트 클럽의 음악으로 등극한 데에는 또다른 외적 요인이 있었다. 1970년대부터 이루어진 서울의 강남 개발 붐과 맞물렸던 것. 때문에 더는 수지가 맞지 않는 명동의 생음악 살롱, 고고 클럽 등은 문을 닫거나, 카바레 혹은 성인용 업소 등으로 탈바꿈해 강남으로 이주하기 시작했다. 이제 성인용 음악으로 바뀐 음악은 다른 식으로 재생되었다. 즉, 라이브로 연주되는 곳이 아닌, 음반을 틀어주는 공간으로 바뀌게 된 것이다. 그리고 무대 앞에 섰던 유수의 밴드들은 서서히 과거의 뒤안길로 퇴장하거나, 그나마 생존한 그룹들은 변두리나 지방, 혹은 행사장 등 ‘주변화’되기 시작했다. 바야흐로 디제이가 ‘밤무대’의 주인공이 된 것이다. 리듬 속의 열기는 그렇게 한 시대를 닫고 또 한 시대를 열게 된다.

최지선/대중음악 평론가 (2006-07-09)

‘흑세무민’ 축제가 남긴 스타 이용

(60) ‘국풍81’과 이용



세기 말 ‘녹화사업’으로 탈바꿈하기 이전만 해도 서울 여의도공원은 거대한 쫓쫓빛 광장이었다. 1970년대 초 여의도 개발계획에 따라 조성된 이 공간의 원래 명칭은 5·16 광장, 이름부터 정치적인 냄새가 물씬 풍기는 이곳에서 4반세기 전 사상 최대의 축제가 열렸다. 이름하여 ‘국풍(國風) 81’이다. 공교롭게도 이름이 운명을 결정짓는다는 말처럼, ‘관제 광장’에서 거대한 ‘관변 축제’가 열린 것이다.

한국신문협회가 주최하고 한국방송공사가 주관한 ‘국풍81’은 1981년 5월28일부터 6월1일까지 5일간 열렸다. 전국 대학 194곳에서 동원된 학생 6천여명과 일반인 및 단체 7천여명이 출연하고 연인원 1천만 명의 관객이 어우러졌다는 사상 유례 없는 축제였다. 일시적으로 야간 통행금지가 해제된 여의도광장은 전국에서 모여든 인파로 그야말로 인산인해였다. ‘국풍 81’은 흥행만이 아니라 개념과 내용 측면에서도 두드러지는 축제였다. 여러 지역의 탈춤, 농악, 굿, 차전놀이, 고싸움, 줄다리기 등이 파노라마처럼 펼쳐진 전통예술 마당이자 민속 대축전이었다. 볼거리와 즐길 거리와 먹거리가 지천으로 널린 이색적인 축제로 지금도 기억하는 이들이 많다.

□ 광주의 민주화열기를 군홧발로 참혹하게 진압하고 ‘체육관 선거’로 집권한 전두환 정권이 총 6억원을 들여 벌인 관제축제 ‘국풍81’. 작은 사진은 ‘바람이

려오’로 국풍81 가요제에서 금상을 차지하며 스타로 떠오른 가수 이용.

하지만 ‘국풍 81’은 ‘하수상하고 난데없는’ 축제였다. ‘잊고 있던 전통의 맛을 되새길 수 있었는데 관제 행사면 또 어떤가’라고 넘겨버리기엔 우선 시기가 너무 절묘했다. 광주의 민주화 열기를 군홧발로 참혹하게 진압한 지 정확히 1년 뒤이자, 12·12 쿠데타와 ‘체육관 선거’로 집권한 신군부의 제5공화국 출범 직후에 축제가 열렸다는 점은 상징적이다. 실제로 ‘국풍 81’은 허문도 당시 청와대 정부비서관이 입안하고 총 6억원에 이르는 엄청난 경비를 쏟아부어 치러졌다. 전통과 정통성 없는 이들이 전통에 집착한다는 역설을 고려하면, 민속 대축전이란 테마 역시 선의로만 해석할 수 없는 것이었다. 한 마디로 ‘국풍 81’은 화려한 축제를 통해 민심을 추스르고 여론의 관심을 다른 데로 돌리려는 호도책이었다는 평가가 주로다. ‘국풍81’의 정치적 배경에 관한 좀더 자세한 사항은 문화방송의 〈이제는 말할 수 있다〉 ‘허문도와 국풍81’ 편(2005년 4월 10일 방영)을 참고하기 바란다.

정치적 의도로 열린 축제였기 때문일까. ‘국풍’은 단 한 해 열리고 다시는 열리지 않았다. 하지만 ‘국풍’에서 정치적 의도를 제외한다면, 그 후예에 해당하는 행사들은 20여 년이 지난 뒤 곳곳에 우후죽순 생겨나 지금도 성황리에 열리고 있다. 다름이 아니라 각 지방정부에서 엄청난 예산을 배정해 해마다 치르는 지역축제들 말이다.

‘국풍 81’은 또한 대학생 가요제를 통해 가요계에 이용이란 스타 가수를 하나 남겼다. 이용은 ‘국풍 81’의 가요제에서 ‘바람이려오’로 금상을 차지하며 화려하게 등장했다. 이후 이용은 ‘사랑과 행복 그리고 이별’ ‘서울’ ‘첫사랑이야’ 등을 히트시키며 80년대 초 정상적인 인기를 구가했다. 업템포 곡에서나 발라드 곡에서 모두 절창을 자랑하는 이용은 ‘감상적인 송창식’ 줌으로 비유할 만한 음색을 아낌없이 토해내며 수많은 여성팬들을 몰고 다녔다.

무엇보다 10월만 되면 어김없이 라디오와 라이브 카페에 울려 퍼지는 ‘잊혀진 계절’은 이용의 대표곡일 뿐 아니라 80년대의 대표곡 리스트에 빠짐없이 오르는 곡이다. 서정적이고 영롱한 피아노 선율에 이어 “지금도 기억하고 있어요 10월의 마지막 밤을” 하는 노래로 시작되는

‘잊혀진 계절’은 80년대에 트렌드가 된 이른바 ‘팝 발라드’ (피아노 반주가 특징적인)의 전범 중 하나가 되었다. ‘잊혀진 계절’의 엄청난 히트와 함께 시작된 이용의 전성기는 85년 급작스럽게 터진 추문으로 이용이 미국으로 건너가며 때 이르게 중단되었다. 한참 뒤 귀국하여 밤무대와 음반을 통해 끊임없이 재기의 문을 두드렸지만, 그가 활동을 중단했던 세월은 레테의 강이 되어 있었고, 가요계의 유행은 그와는 너무나 동떨어져 있었다. 이용의 좋았던 시절은 ‘잊혀진 계절’이 되고 말았던 것이다.

이용우/ 대중음악평론가 (2006-07-30)

캠퍼스 밖 성공신화 이론 캠퍼스 그룹

(61) 송골매

1982년을 어떻게 기억하는가는 “그 사람이 그때 무엇을 하고 있었는가”와 밀접하게 관련될 수밖에 없다. 그때 대학교 캠퍼스에서 방황하던 사람이라면 ‘님을 위한 행진곡’이 기억나겠지만, 그게 만인의 보편적 경험은 아닐 수도 있다. 오히려 TV 앞에 죽치고 있거나 라디오에 귀를 기울이던 사람이라면 ‘어쩌다 마주친 그대’라는 노래를 기억할 것이다. 조용필의 음악에 대해 ‘남녀노소 모두 좋아하는 음악’이라는 고집을 가졌던 사람이라면 이 기억은 더욱 각별할 것이다.

송골매의 두 번째 정규 앨범에 실린 이 곡은 그해 내내 여기저기서 울려 퍼졌다. 그 ‘여기저기’ 가운데 가장 어울리는 장소는 당대를 풍미한 ‘디스코장’이나 ‘롤라장’이었을 텐데, 이는 인상적인 기타 인트로에 이은 펑키한 리듬 때문일 테고, 이 매력은 ‘웃찾사’의 ‘몽키 브라더스’라는 코너의 배경음까지 이어지고 있을 정도다. 하지만 이게 전부는 아니다. 후렴구가 끝난 뒤 베이스 기타가 싱크로페이션(당김음)을 섞어 한마디를 능숙하게 연주한 뒤 한 박자 쉬고 보컬(구창모)이 ‘움’이라고 뱉는 남성적인 너무나도 남성적인 소리는 한국 대중음악 역사상 몇 안 되는 인상적 순간을 만들어 냈다. 이 모든 것으로 인해 이들은 ‘아이돌’의 지위까지도 꿰찰 수 있었고, 이는 1970년대 초 ‘히 식스’에 이어 ‘실로 오랜만의 일’이었다.

송골매는 항공대학교 캠퍼스 그룹 사운드인 런웨이(활주로)와 홍익대학교 그룹 사운드인 블랙 테트라(열대어)의 구조조정과 인수·합병을 통해 탄생한 일종의 ‘슈퍼그룹’이었다. 그리고 이 한 곡을 통해 송골매는 캠퍼스 그룹의 ‘캠퍼스 이후’의 성공담이 어디까지 이어질 것인지를 여실히 보여주었다. 보컬과 기타를 맡은 구창모와 배철수는 상이한 개성과 음색으로 송골매의 양날개 역할을 수행했고, 김정선의 능숙하면서 날카로운 톤의 기타 사운드는 예리한 발톱 역할을 했다. 키보드를 맡은 이봉환은 그 자체로 그림을 제공했고, 오승동(드럼)과 김상복(베이스)은 뒷전에서 조수의 역할을 묵묵히 그러나 충실하게 수행했다. 지금 생각하면 멤버가 조금 많아 보이지만, 이제 막 컬러 TV방송이 시작되고 14인치 텔레비전(‘삼성 이코노 TV’를 기억하는가?)이 대중화된 시대에 6인조 그룹은 손쉽게 화면을 꽉 채우는 효과를 발휘했다(<젊음의 행진>과 <영 일레븐>을 기억하는가).



‘어쩌다 마주친 그대’의 필살 히트가 강력하기는 했지만, 이 앨범에는 ‘모두 다 사랑하리’(노래: 구창모)와 ‘그대는 나는’(노래: 배철수)이라는 또 하나의 히트곡들을 통해 ‘록 발라드’라는 새로운 경향도 예시하고 있었다. 특히 김정선이 작사하고 김수철이 작곡한 ‘모두 다 사랑하리’는 동경가요제(1983년 3월)에 출전하여 국가의 명예를 드높이는 시대의 업무에도 동참했다. 이후 이들은 매년 1종의 정규 앨범을 발표하는 꾸준한 활동을 보였는데, 이듬해 나온 3집은 ‘처음 본 순간’, ‘빗물’, ‘아가에게’, ‘한줄기 빛’ 등을 통해 특유의 ‘젊음의 행진’을 계속했다.



□ ‘어쩌다 마주친 그대’가 실린 송골매의 2집 앨범 〈송골매 II〉.

그렇지만 4집(1984)을 발표한 뒤 구창모가 솔로로 독립한 것은 한국의 음악산업이 록 밴드를 어떻게 관리해 나가는지를 보여주는 수많은 사건 가운데 하나였다. 그 뒤 배철수라는 원톱을 주축으로 또 한번의 구조조정을 통해 프로페셔널 밴드로 거듭나려는 송골매의 두 번째 비상은 그리 성공적이지 않았다. 5집 〈하늘 나라 우리님〉(1985)으로 송골매는 가요순위 프로그램에 계속 등장할 수 있었지만, 아마도 그것이 거의 마지막이었다. ‘새가 되어 가리’가 실린 7집 앨범은 한국 록 음반의 열성수집가들에게는 명반으로 취급받고 있는지 몰라도, 대중의 반응은 변덕스러웠다. 아니 송골매의 음악이 변덕스럽게 변해 갔다. 무엇보다도 1985년 이후 한국 대중음악계나 한국 사회 전반이 ‘캠퍼스 그룹의 순수한 열기’로 지탱하기에는 너무 복잡하고 소란스러웠던 것 같다.

게다가 이들은 서서히 지쳐 갔고 지친 상태에서 창의성이 발휘되기는 힘든 법이다. “매일 밤 나이트클럽에 출연했고 어떨 때는 하루에 네 시간 밖에 자지 못했다”는 멤버들의 후일담은 송골매를 티브이와 음반으로 접했던 사람들에게는 다소 의외일지도 모른다. 그래서 ‘에라 모르겠다. 장난으로 연주하자’는 심정으로 녹음한 듯한 ‘모여라’를 마지막으로 송골매의 비상이 끝난 것은 좋은 결말이었다. ‘모여라’라는 외침에도 불구하고 ‘딱 한 번 다시 모이겠다’는 이들의 약속은 지켜지지 않고 있지만….

신현준/ 대중음악평론가 (2006-08-06)

‘포스트 캠퍼스 그룹’ 시대 열어젖힌 김창완

(62) 1980년대 초 캠퍼스 그룹사운드들의 행방

1970년대 말, 캠퍼스 그룹사운드들은 방송사에서 개최하던 가요제들을 등용문 삼아 우후죽순처럼 명멸했다.

졸업 후 캠퍼스에서 세상으로 나간 뒤 음악 활동을 그만둔 이들이 부지기수였지만, 어떤 이들은 방송가에 얼굴을 내밀고 독집 음반을 발표하며 전문적 음악인으로서 첫걸음을 내디뎠다. 이들이 지속적 음악활동을 하는 프로페셔널한 뮤지션으로 정착·발전했는지를 살펴보기 위해서는 시간이 다소 흐른 80년대로 넘어와야 할 것이다.

캠퍼스 그룹사운드의 양대 산맥으로 손꼽히는 산울림이나 송골매 외에 어떤 그룹들이 활동을 했을까? 그들은 어떤 방송사, 어떤 음반사를 통해 ‘주류’의 문을 두드렸을까?

당시 젊은 취향의 음악인들이 모습을 비출 수 있었던 티브이 공간은, 80년대 초반에 생긴 한국방송의 ‘젊음의 행진’과 문화방송의 ‘영 일레븐’이었다. 이 두 프로그램은 80년대 경쟁적인 관계로 인기를 모으던 쇼 프로그램으로서, 떠오르는 청춘 남녀 스타들이 엠시(MC)로 선정되었고, 스타급 캠퍼스 밴드들이 항상 프로그램 마지막을 장식했다. ‘젊음의 행진’에서는 송승환과 김현주의 진행이나 대학생 댄싱팀 ‘짝궁’들을, ‘영 일레븐’에서는 이택림과 짝을 이루던 명현숙, 길은정 등의 진행이나 서세원 같은 몇몇 연기자들의 코미디를 기억할 수도 있다. 물론 대미를 장식하던 그룹 사운드는 전자에서는 송골매, 후자에서는 김수철이 있던 ‘작은 거인’이었다. 당시 학창 시절을 보낸 이들에게 두 프로그램을 비교하며 보던 재미를 무엇으로 설명할 수 있으랴.

그렇다면, 캠퍼스 그룹의 음반은 어떤 곳을 통해 발표되었을까? 당시의 인기를 방증하듯 지구나 오아시스 같은 양대 음반사에서 ‘활주로’나 ‘블랙테트라’의 음반을 발표했고, 다소 ‘비주류’에 속한 음반들을 많이 발매했던 유니버설이나 서라벌에서 ‘휘버스’나 ‘장남들’ 등의 음반을 발표했다. 그뿐인가. 서라벌을 통해 ‘피디(PD) 메이커’ 시스템으로 음반 제작을 하던 이흥주가 독립하여 만든 대성음반이라는 곳을 기억해야 한다. 이 음반사에 산울림의 김창완이 입사하면서 일명 ‘포스트 캠퍼스 그룹사운드’ 시대를 여는 주역이 된다. 김창완

은 기획과 작사, 작곡 및 프로듀서를 겸했는데, 그와 이런저런 관련 속에 대성음반 동지에서 음반을 낸 그룹들은 로커스트, 뱃님들, 장끼들, 노고지리, 어금니와 송곳니, 하덕규 등이다.



대성음반의 첫 번째 기획이 산울림의 7집(1981)이었고 두 번째 기획은 '하늘색 꿈'으로 80년 제3회 티비시(TBC) '젊은이의 가요제' ('해변가요제' 에서 개칭된) 대상을 차지한 로커스트의 데뷔앨범(1981)이다. 5인조 그룹으로 변모한 뱃님들 역시 84년 앨범을 김창완이 프로듀서를 맡은 대성음반에서 발표했다. 78년 '제1회 티비시 해변가요제' 출전 때는 통기타 듀엣이었다가, 데뷔 앨범(서라벌)을 낼 무렵에는 3인조 그룹 형태로 변했다는 전사는 예전에 언급한 바 있다.

□ 1984년 뱃님들의 앨범 〈84 뱃님들(난 몰라/늦은 밤 깊은 밤)〉

송골매 및 활주로의 명곡을 작곡한 라원주, 후일 신촌블루스에 몸담게 된 엄인호, 그리고 미8군 무대 출신의 작곡가 박동물로 구성된 장끼들 역시 대성음반에서 데뷔 앨범(1982)을 냈는데, 이들 역시 '신촌파'에 대한 지난 글에서 밝힌 바 있으므로 생략하자. 그밖에, 김창완의 표현에 의하면 '민요를 록으로 만들던' 노고지리가, '찾잔' '해바라기가 있는 정물' 등이 실린 2집(서라벌, 1979)에서 산울림과 아주 유사한 성향으로 바뀐 것을 보면 김창완의 개입이 이들에게 어떤 영향을 끼쳤는지를 짐작할 수 있을 것이다.

어쨌든 많은 캠퍼스 그룹사운드는 로커스트처럼 추억과 기록을 담은 '기념음반' 한 장만을 발매한 뒤 더는 활동하지 않았다. 반면, 몇몇 캠퍼스 그룹 출신 중에는 뱃님들처럼 변신을 꾀하며 꾸준한 활동을 벌여 인기를 얻는 그룹으로 정착하거나, 혹은 장끼들처럼 캠퍼스 그룹사운드의 계보가 기존의 미8군 무대 계보와 만나 화학작용을 일으킨 경우도 있다. 어쨌든, 김창완과 대성음반은 이들에게 캠퍼스 그룹사운드가 전문적인 음악인으로 한 걸음 내디딜 수 있는 감초 구실을 했음이 분명하다.

최지선/대중음악 평론가 (2006-08-13)

1980년 세 사람의 만남, 가요계 빅뱅 예고

(63) 민해경과 박건호 · 이범희 콤비

데뷔와 동시에 스타덤에 오른 신인 여성 스타를 흔히 신데렐라에 비유한다. 진부하지만, 대중의 관심을 모으고 궁금증을 푸는 데 별다른 대안이 없는지 여전히 애용되는 표현이다. 하긴 지금도 수많은 (예비)가수들이 바늘구멍 같은 스타의 길을 통과하기 위해 절박한 노력을 기울이는 현실을 감안하면, 상투적이라 해도 신데렐라란 표현과 그 스토리는 여전히 매력적이다. 그 때문인지 데뷔와 동시에 스타가 되었다고 오해하는 경우도 많다. 아니 오히려 이 편이 더 흔하려나.



민해경의 경우도 일찍이 성공했다고 오해받는 경우에 속할 것이다. 하지만 많은 사람들이 민해경의 대표곡으로 손꼽는 '사랑은 이제 그만' '그대 모습은 장미' '그대는 인형처럼 웃고 있지만' '보고 싶은 얼굴' 등은 그녀의 가수 경력의 첫 자락에 있는 곡은 아니다. 물론 방금 열거한 곡들은 1980년대 중반부터 1990년대 초입까지 계속된 민해경의 전성기를 화려하게 장식한 곡들이지만, 전성기의 스타트를 끊은 '사랑은 이제 그만' (1986, 이세건 작사·작곡)은 그녀의



‘재기작’ 이었다.

□ ‘사랑은 이제 그만’ 과 ‘내 마음 당신 곁으로’ 가 실린 민해경의 귀국앨범.

민해경의 데뷔는 그보다 훨씬 이전인 1980년이였다. ‘누구의 노래일까’ 를 들고 한국방송에서 주최한 서울가요제에 출전한 것. 비록 입상에는 실패했지만 데뷔 앨범을 통해 신인상을 수상하기도 했다. 차이코프스키 교향곡 5번을 일부 인용한 후속작 ‘어느 소녀의 사랑 이야기’ 는 큰 인기를 모으며 통편을 예고했다. 그런데 1983년 본인도 납득하기 어려운 루머로 인해 방송에서 하차해야 했고 결국 일본으로 건너가 속절없는 세월을 보내야 했던 것이다.

그런데 ‘누구의 노래일까’ 와 ‘어느 소녀의 사랑 이야기’ 는 강렬한 음색과 댄스로 가요계를 주름잡던 전성기 때와는 사뭇 다르게 차분하고 서정적이었던 그녀의 초기 음악세계를 알려준다. 그런데 이 곡들에서 눈여겨봐야 할 대목은 이 곡들이 작사가 박건호와 작곡가 이범희의 작품이었다는 사실이다. 정확히 말하면 1980년대 인기의 보증수표이던 박건호와 이범희 콤비의 첫 작품들이었던 것이다. 물론 이 콤비가 일군 첫 번째 빅 히트곡은 이듬해 인기 차트를 뒤집은 이용의 ‘잊혀진 계절’ 이겠지만, 민해경의 노래를 계기로 이들이 손발을 맞추기 시작했다는 점은 기억해둘 만하다.

원래 시인이었던 박건호는 1970~80년대 정상의 작사가로 이름을 날린 인물이다. 1970년대 초 박인희의 ‘모닥불’ 로 데뷔했고 이수미가 노래한 ‘내 곁에 있어주’, 장은아가 부른 ‘이 거리를 생각하세요’ 등 히트곡들을 낳았다. 하지만 그가 정상의 인기 작사가로 군림한 것은 조용필의 ‘단발머리’ 를 비롯해 나미의 ‘빙글빙글’ ‘보이네’ ‘슬픈 인연’, 한울타리의 ‘그대는 나의 인생’, 최진희의 ‘우린 너무 쉽게 헤어졌어요’, 최혜영의 ‘그것은 인생’, 정수라의 ‘아 대한민국’, 설운도의 ‘잃어버린 30년’ 등을 작사한 1980년대일 것이다. 그는 섬세하게 조탁한 가사로 대중적 인기는 물론 동료 음악인들에게도 높은 평가를 받았다.

박건호에 비해 조금 아래 연배인 이범희는 서른 즈음에야 작곡가로 데뷔했다. 서울대 음대 출신인 그는 밴드에서 기타 연주자로, 또 레코드사에서 편곡가로 활동하다 박건호의 권유로 작곡가 생활을 시작했다. ‘잊혀진 계절’ 로 대박을 터뜨린 이후에는 최고의 히트곡 제조기로 명성을 날리기 시작했다. 1980년대 톱가수치고 그가 작곡한 곡을 한두 곡 안 받은 이들이 없을 정도였다. 그는 또한 실력 있는 연주자들을 스튜디오 세션으로 기용한 것으로도 유명하다. ‘발굴’ 이라고까지 할 수 없어도, ‘그가 김광석(기타), 변성룡(건반), 배수연(드럼) 등 신진 연주자들을 과감하게 녹음에 기용했다’ 는 박건호의 증언은 이범희가 음반 세션진을 풍성하게 한 데 일정한 구실을 했음을 증명한다.

1980년대 초 민해경, 박건호, 이범희가 빚어낸 작품은 그들 각각의 경력에서 정점은 아닐 것이다. 하지만 뒤의 더 큰 성공에 가려지고 말 성질의 것은 아니다. 1980년대 주류 가요계의 빅뱅을 예시하는 것으로서, 또 스타 가수, 작사가, 작곡가로 풍미한 이들의 또 다른 모습으로서 되새겨볼 가치가 있다.

이용우/대중음악평론가 (2006-08-20)

‘여인의 한’ 서린 절창 ‘여자 조용필’ 로

(64) 김수희

한 단어로 이루어진 제목만으로 노래 전체를 압축적으로 상징해 주는 경우가 왕왕 있다. 노래 제목이 가사에 등장하지 않는 경우는 더욱 의미심장하다. 오늘 글의 주인공인 김수희의 “멍에” (추세호 작사?작곡)가 가장 좋은 예일 것이다. 멍에. 다른 별도의 설명이 필요 없는 야속

하고 한스러운 운명을 말한다. <명예>는 사전심의 과정에서 네 번이 반려되었다는 사연도 함께 가지고 있다. 곡에 표현된 한 많은 사연만큼이나 곡 자체가 빛을 보는 과정에도 사연이 많았다.



<명예>는 1982년 발표된 뒤 해를 넘기면서 히트를 넘어 흥련을 기록했고, 그 후로도 오랫동안 애창되었다. 던 이 곡이 아직 기억의 저장 장치에 남아 있다면, 잊다가 끊고 다시 이으면서 길게 흐스끼는 듯한 가수 특유의 발군의 창법 때문일 것이다. “그래도 내게은 소중했더어어어어언”으로 들리는 절정부, 그리고 “마음이 괴로울 때며어어어어언”으로 들리는 종결부에 대해 설명하려고 애쓰는 중이다. 하지만 이 창법에서 표현되는 감정을 말로 적절히 표현하기는 힘들다. 이 감정은 어떤 감정일까.

□ ‘너무합니다’가 실린 1978년 김수희 음반

강준만은 최근 모 주간지에 실린 기사에서 <명예>에 대해 논평하면서, “이별을 전제로 한 사랑을 하곤 했던 강남 여인들의 제1순위 단골 레퍼토리로 떠올랐고, 이들의 영향력에 힘입어 남성 고객들의 애창곡으로까지 발전했다”라고 설명했다. 그가 ‘강남 여인들’이라고밖에 표현할 수 없고, 나 역시 공식적 지면에서는 별다른 대안적 표현을 발견할 수 없는 특정 시대 형성된 특정 집단에 대해 여기서 상세하게 설명할 수는 없다. 분명한 것은 가수와 작곡가의 의도와는 무관하게 그 집단의 정서가 이 곡의 가사와 멜로디에 절절히 표현되어 있다는 점이다. 몇 년 뒤 본인이 직접 작사한 <서울여자>(김기표 작곡, 1990)에서 “사랑도 팔고 사는, 속이고 속는 세상”이라는 표현은 그녀의 연인이 어디를 향하고 있는가를 암시적으로 보여주었다.

<명예>가 김수희의 데뷔작은 아니다. 광주에서 상경한 뒤 1970년대 중반부터 미8군 무대와 밤무대에서 노래를 불렀던 그녀는 1970년대 말 발표한 음반에 수록된 <너무합니다>(윤향기 작사?작곡), <남포동 블루스>(신상호 작사?작곡) 등을 조금씩 알리고 있었다. <너무합니다>에 대해 “록 창법을 목이 메는 듯한 질감으로 소화하여, 퇴행적 비극성의 질감으로 호소력을 발휘”했다고 평한 가요평론가 이영미의 발언은 그녀의 고된 경력을 간접적으로 표현해 준다. 그것이 ‘퇴행적’ 인가 아닌가에 대한 판단은 평론가 뿐만 아니라 청자의 몫으로 남을 것이다.

어쨌거나 김수희의 노래를 예술로 존경하는 사람은 드물었겠지만, 그녀의 곡의 호소력은 특정 공간의 특정 집단에 머무르지 않을 정도로 광범했다. 남녀가 만나고 헤어지고, 사랑하고 이별하는 사연이 정도의 차이는 있을지언정 보편적인 것이라면 이는 자연스러운 현상이다. <너무합니다>와 <명예>에 뒤이어 <못 있겠어요>, <다시 한번 생각해 줘요>, <남행열차>, <마지막 포옹>, <님>(고 김정호 곡의 리메이크) 등이 크고 작은 히트를 기록했고, 그 결과 그녀에게는 ‘한때 여자 조용필’이라는 영예로운 호칭이 따라다니기도 했다. 그 호칭은 아마도 야간업소에서 유혹을 배경으로 하는 듯한 사운드에 한을 응축한 듯한 절창 때문이었을 것이다.

김수희의 지위가 조용필만큼 오랫동안 유지되지 못했다는 것도 사실이다. 그렇지만 그녀의 김수희는 인기가 쇠락해 보이던 1993~4년 경 “애모” (유영건 작사?작곡)를 히트시키면서 10년만에 두 번째 흥련을 날린다. 1990년에 자신이 설립한 희레코드를 통해 발표된 이 곡은 한 동안 반응을 얻지 못하다가 지각 히트한 곡이었다. 1993~4년이라면 ‘신세대 댄스가요’가 위세를 떨치던 시절이라서, 가요평론가들과 신문 기자들은 “한쪽으로 종횡무진 달려가는 획일적 댄스 문화에 일침을 가했다”는 식의 평을 쓰는 훌륭한 소재를 공급했다.

돌이켜 보면 1980년대는 ‘성인의 유혹’의 대중화가 진행된 시대다. 이렇게 대중화된 성인의 유혹문화에 대한 도덕적 판단이 우호적이기는 힘들지만, 그것이 나름대로 절실했고 그 절실함이 때로는 도덕이라는 ‘명예’를 넘어섰던 것은 아닐까. <명예>가 히트할 무렵, 강제징집을 당해 전방무대에서 박박 기던 필자로서는, 김수희의 노래를 그토록 좋아하던 ‘군바리’들이 ‘나이트클럽에서 만났는데, 입대한 뒤 고무신 거꾸로 신은 여자’를 몸부림치면서 원망하고 또 그리워하던 모습을 떠올리면서, 어설픔게 감정이입해 볼 뿐이지만...

신현준/대중음악평론가 (2006-08-27)

‘독도는 우리땅’ 등 당대 젊은이 음악 담아

(65) ‘웃기는 노래와 웃기지 않는 노래’

‘뜨거운 감자’, 독도 문제가 불거져 나올 때면 지금까지도 어김없이 불리는 노래가 있다. 이미 짐작했겠지만, ‘독도는 우리 땅’ 이다. 역사 교과서 왜곡 등으로 일본과의 관계가 좋지 않았던 (지금도 그렇지만) 1982년, 정광태가 부른 이 노래는 남녀노소 불문하고 불리는 고전(?)으로 남았다.

이 노래를 작사, 작곡한 박인호(본명 박문영)는 1970년대 남성 듀오 ‘논두렁 발두렁’의 원년 멤버로, 라디오 피디, 방송 작가 출신인 작곡가다. 그가 작곡한 노래는 대개 제목만 들어도 ‘애국심’을 진작시키는 곡이다. 1984년 인순이가 부른, 각종 행사용 음악으로 선정된 ‘아름다운 우리나라’, 1989년 ‘한국을 빛낸 100명의 위인들’, 그리고 최근 발표된, ‘독도는 우리 땅’의 2탄 격인 ‘신 독도는 우리 땅’ 등이 그러하다. 정광태에게 ‘김치주제가’, ‘짜라빠빠’ 등과 같은 코믹 송이나 ‘도요새의 비밀’ 등을 작곡해 주기도 했다.

하지만 오늘의 주인공은 ‘독도는 우리 땅’이 아니라 이 노래가 실린 〈웃기는 노래와 웃기지 않는 노래〉(1982년 6월)라는 제호의 음반이다. 이 음반은 여러 곡들이 실린, 일명 ‘옵니버스 음반’이다. 요즘 유행하는 컴필레이션 음반처럼 기존 음원을 재활용하거나 상업적으로 기획해서 베스트 음원을 수록한 것이 아니라, 신선한 감각을 실은 대학생들의, 대학생들을 위한 음악을 발굴한 편집 음반이었다.



□ 정광태의 ‘독도는 우리 땅’, 신형원의 ‘불씨’와 ‘유리벽’ 등으로 잔잔한 파장을 일으킨 〈웃기는 노래와 웃기지 않는 노래〉 음반 커버 앞뒤.

이 음반을 발매한 음반사는 다름 아닌 대성음반이다. 우리의 기억을 되돌려 보면, 대성음반은 기획, 작곡 및 프로듀서인 김창완의 손을 거쳐 ‘캠퍼스 그룹사운드’ 들을 포함한 비주류 음악인들을 소개하는 창구 구실을 톡톡히 했던 곳이다.

이 음반을 제작한 이는 서희덕이라는 인물이다. 현재 그를 소개하려면 ‘한국음원제작자협회장’이라는 직함을 내밀어야 하지만, 과거를 거슬러 올라가면 (1984년께 설립한 것으로 알려진) 음반기획사 ‘뮤직디자인’의 대표나, (1980년대 초에는) 대성음반의 문예부장과 만나게 된다. 디제가 생활로 잔뼈가 굵었던 그가 몸담았던 대성음반, 혹은 독립해 만든 뮤직디자인을 통해, 정광태(1983), 신형원(1984) 등의 솔로 음반을 비롯해서, 신촌 블루스의 1집 앨범(1988), 오석준·박정운·장필순의 앨범(1988) 등을 제작했다. (정광태와 신형원은 먼저 〈웃기는 노래와 웃기지 않는 노래〉 음반에 노래를 실었다.) 그가 제작한 음반들에 흐르는 어떤 일맥상통함은, 시간이 흐른 1990년대 후반 모던 록 밴드 ‘델리 스파이스’ 음반을 발매한 것을 봐도 알 수 있다.

이제 〈웃기는 노래와 웃기지 않는 노래〉 음반을 살펴보자. 뒷면에 실린 기획의 변을 인용하면, 이 음반에 수록된 노래들은 “캠퍼스에서… 즐겨 불” 리던 노래, “ ‘영11’ 이나 ‘젊음의 행진’ 등 젊은이의 무대에서 활동해 왔” 던 이들이 잔잔한 반향을 일으키던 노래다. “젊음

의 신선과 정열 그리고 익살”을 담고자 했다는 것이다. 하덕규(종이비행기 노래의 ‘안녕’ ‘안녕이라 하지 말아요’)와, 엄인호(‘캠퍼스의 엘비스 프레슬리’라고 소개된 김덕유 노래의 ‘처음 본 그녀 모습’) 등도 작곡을 통해 참여함으로써 이 음반이 지향하는 바를 알려준다. 단, 음반이 표방한 대로 “코믹한 감각의 표현”이 담긴 다소 ‘웃기는 노래’(가령 ‘코끼리 아저씨’)보다는 실제로는 대부분 ‘웃기지 않는 노래’들이 많지만.

정광태가 부른 ‘독도는 우리 땅’ 외에 이 음반에서 주목할 만한 곡은 신형원의 ‘불씨’와 ‘유리벽’이다. 1980년대 중후반 ‘얼굴 없는 가수’로서 대학가를 중심으로 서서히 반향을 일으켰던 여성 가수 신형원은 이 음반을 통해 리코딩 데뷔를 했다. 알려진 것처럼, ‘불씨’, ‘유리벽’, ‘개똥벌레’, ‘터’ 등 신형원의 대표곡을 작곡한 배후인물은 한돌이다. 그에 대한 이야기는 다음에 이어가기로 하자.

최지선/대중음악 평론가 (2006-09-03)

대중-민중가요 넘나든 ‘빛나는 예외’

(66) 한돌과 신형원

지금 기준에서 보면 1980년대에는 없는 게 많았다. 인터넷은 물론 피씨통신도 없었고, 케이블방송은 남의 나라 얘기였으며, 지상파 티브이 방송이라고 해봐야 한국방송과 문화방송 두 곳뿐이었다(교육방송은 논외로 하자). 그래서 대중음악을 소개하고 홍보할 통로도 많지 않았다. 지금도 크게 다르진 않지만 여의도 방송가는 대중음악 홍보의 거의 유일무이한 통로였다는 얘기다.

하지만 방송국을 통하지 않고 히트하는 경우도 없지 않았다(1980년대 중반 들국화로 대표되는 이른바 신촌 언더그라운드의 성공에 대해서는 뒤에 자세히 다룰 예정이다). 그 시절 ‘여의도 바깥’의 홍보 통로로 음악다방을 빼놓을 수 없다. 1990년대 이후 거의 사라졌지만 당시만 해도 음악다방이 도처에 산재해 있었고, 이곳에서 음악을 주재하던 디제이들은 네트워크를 갖고 있어서 만만찮은 영향력을 지니고 있었다. 특별한 홍보 없이 자연적으로 히트한다는 업계용어인 속칭 ‘자연뽕’으로 히트한 곡들 가운데는 음악다방 디제이들이 자주 소개해준(또는 작정하고 밀어준) 덕분인 경우도 적지 않았다.



1984년 신형원이 부른 ‘불씨’와 ‘유리벽’도 음악다방 디제이들이 소개하지 아니었다면 어떻게 되었을까 하는 부질없는 가정을 하게 되는 경우다. 지난 회에 언급했듯, 신형원의 음반을 만든 제작자가 디제이 출신으로 뮤직디자이너 대표인 서희덕(현 한국음원제작자협회장)이었다는 점은 당시의 정황을 암시한다. ‘불씨’와 ‘유리벽’은 음악다방에 자주 소개되어 좋은 반응을 얻었고 라디오를 통해 확고한 히트곡으로 올라섰다. 슬픈 사랑의 기억 때문에 사랑의 불꽃을 다시 태울 수 없음을 담담히 풀어낸 ‘불씨’와 모두 모른 척하고 아무도 깨뜨리지 않는 소통과 감정의 벽을 그린 ‘유리벽’의 가사, 신형원의 바이브레이션 없는 목소리와 서정적이고 담백한 곡조 모두 극적인 면은 없는 대신 맑고 순수한 이미지가 담백 묻어 있어 사람들에게 잔잔한 호소력을 발산했다. 정오차의 ‘바윗돌’이 그랬듯 신형원의 ‘불씨’ 역시 일부에서는 1980년 광주를 그린 곡으로 알려져 각별하게 받아들여지기도 했으며, 타이틀곡 ‘외사랑’은 절절하고 먹먹한 울림을 주는 곡으로 오래도록 컬트적인 인기를 누렸다.

□ 한돌의 1980년 데뷔 앨범.

신형원은 1987년 ‘개똥벌레’와 ‘티’로 더 큰 성공을 거두었다. 개똥벌레를 소재로 우화적인 가사와 경쾌한 곡조를 지닌 ‘개똥벌레’, 이 나라와 자연을 아끼고 사랑하는 마음을 베푼 멜로디와 연주로 담아낸 ‘티’는 이 ‘얼굴 없는 가수’를 스타의 자리로 확고히 자리매김 하기에 부족함이 없었다. 댄스가요를 필두로 한 화려하고 자극적인 음악이 대중매체를 점령하던 시절 신형원의 곡들은 1980년대에 ‘경차 록’ 해버린 포크 음악이 발라드로 변형 수렴되지 않으면서 살아남은 빛나는 예외였다.

신형원의 입을 통해 널리 유포된 곡들의 배후에는 한돌이 있었다. 한돌은 1970년대 후반 ‘참새를 태운 잠수함’에 참여한 후 1980년 ‘티’를 포함해 10곡을 담은 데뷔 음반을 내놓았지만 시장에서 빛을 보지 못했다. 그 뒤 전담하다시피 신형원에게 만들어준 곡들이 크게 히트하면서 ‘얼굴 없는 작곡가’로 이름을 알렸다. 한영애가 부른 ‘여울목’과 ‘조울’, 구전가요처럼 알려진 ‘못생긴 얼굴’이란 곡도 그의 작품이다. 특히 못생기고 가난한 집의 아이를 화자로 삼은 ‘신랄한 동요’인 ‘못생긴 얼굴’은 대학가에 널리 구전되며 많은 대학생들의 눈물샘을 자극했던 곡이다.

한돌은 사회성을 누락하지 않으면서 일상에서 길어낸 메시지를 잘 조탁한 한국어 가사와 서정적인 멜로디를 결합해 한국적 정서와 서민적 정취를 독특하게 갈무리한 음악인이었다. 그가 만든 곡들은 대중가요와 민중가요를 넘나드는 몇 안 되는 예외였다. 비록 그를 가수로 기억하는 사람은 극소수이지만, 작사·작곡가로서 그는 높은 평가를 받고 있다. 그가 김민기와 비교되곤 하는 것은 그런 맥락에서다.

한돌은 한국의 자연을 사랑하고 자연에서 가져온 영감과 소재를 노래로 빚어낸 장인이자 노래의 사회성과 민족성을 중시한 음악인이기도 하다. ‘홀로 아리랑’은 그 점을 대표적으로 보여준 곡일 것이다. 1988년에 자신이 직접, 이듬해에는 서유석의 목소리를 빌어 녹음한 ‘홀로 아리랑’은 대중적으로 독도문제를 환기시키는 결과를 낳았으며, 서유석과 함께 독도사랑운동을 펼치면서 이를 뒷받침했다. ‘홀로 아리랑’은 정광태의 ‘독도는 우리 땅’과 함께 유이(唯二)한 독도 사랑 노래로 지금도 남아 있다.

이용우 (대중음악평론가) (2006-09-10)

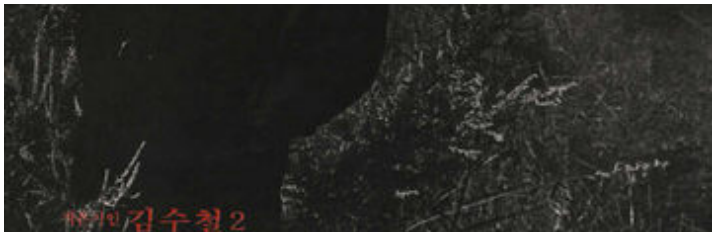
기타와 산조의 만남 주선한 ‘한국의 딥 퍼플’

(67) 하드 록부터 기타 산조까지: 작은 거인 김수철

“거치른 별판으로 달려가자. 젊음의 태양을 마시자.” 이 노래는 잘 알려져 있듯 ‘젊은 그대’다. 어떤 이들은 이 노래를 월드컵 송가로 기억할 수도 있고, 또 어떤 이들은 재기와 용기를 위해 사용한 모 보험 광고의 로고송으로 기억할지도 모르겠다. 일찍부터 캠퍼스송에서 응원가로 낙점되었다가, 이후 세월이 흐르며 전국민 애창가요로 업그레이드된 이 노래의 주인공은 바로 김수철이다.



1980년대의 김수철은, 많은 이들의 기억 속에 남아있듯, 슈퍼스타 조용필의 독주에 (전영록, 이용, 송골매 같은 캠퍼스 그룹사운드 등과 더불어) ‘감히’ 도전했던 가수 중 하나였다. 처음 그는, 아마 추어 대학생들의 음악적 출발이 그랬던 것처럼, 3인조 캠퍼스 그룹사운드 ‘작은 거인’을 통해 등장했다. 1978년 전국대학축제경연대회에서 대상을 차지하면서 시작된 그(들)의 재기 넘치는 행보는 열혈 음악광들에게 두고두고 회자되었는데, 혹자들은 ‘한국 하드 록의 비조’ 혹은 ‘한국 로큰롤 키드의 원조’로 평가하기도 했다. 하드 록 넘버 ‘일곱 색깔 무지개’, 흔히 국악가요 1호라 칭송되는 ‘별리’를 포함한, 다양한 장르의 음악들이 이때 나타났다. 김수철



은 송골매의 ‘모두 다 사랑하리’의 작곡가로서도 서서히 알려졌다.

□ 재기발랄한 음악을 앞세운 대중적 인기의 정점, 이후에 그려질 비의(秘意)의 한국적 수묵화를 예비한 김수철의 2집 앨범(1984).

하지만 김수철의 인기 정점이 솔로 음반(1983년) 발매 이후라는 점은 그 시절을 경험했던 사람들에게는 설명할 필요조차 없을 것이다. 말하자면 그는 당시 구창모와 더불어 ‘록 밴드에서 독립한 솔로 가수’의 전형과도 같은 존재였다. 인기 가도의 신호탄이 된 1집 대표곡 ‘못다 핀 꽃 한 송이’는 잔잔하게 읊조리다 순간 폭발하는 세칭 ‘록 발라드’의 공식이 십분 활용된 곡이 아닐까. 또한 2집에 실린 호기로운 청춘찬가 ‘젊은 그대’와 ‘나도야 간다’도 줄지어 히트했다. 그뿐인가. 배창호 감독의 영화 <고래사냥>의 음악을 맡고 배우로까지 출연하면서 1984년을 ‘김수철의 해’로 만들었다.

그런데 앨범 커버들의 흑백 사진에 서린 비애감과 비장미는 일종의 전조였을까? 무대에서 깡충거리며 재기발랄하게 기타를 후리는 총아로서 급부상했지만, 곧 화려한 환호성과 멀어졌다. 그렇다고 그가 대중의 시야에서 완전히 사라진 것은 아니었다. 스타덤에서 멀어져 가는 대신 ‘원 맨 밴드’의 야심을 버렸고, 기타를 물어뜯으며 현란하게 연주하는 ‘한국의 지미 헨드릭스 혹은 딥 퍼플’이라는 이미지 대신, 산조와 일렉트릭 기타가, 사물과 클래식 관현악기가 융합하는 꿈을 꾸었다. ‘국악의 대중화’ ‘전통 음악의 현대화’라는 그의 거대한 목표에 물꼬가 된 것은 영화음악, 무용음악을 비롯해, 1986년 아시안게임, 1988년 올림픽게임, 2002년 월드컵 등 국가 이익과 절충된 행사음악 프로젝트였다.

무엇보다 그에게 은막 뒤의 음악은 대중적이면서도 심미적 실험을 시도할 수 있는 매체였고, 국악을 대중적으로 접목하기 위한 훌륭한 소재였다. <칠수와 만수>(1988), <그들도 우리처럼>(1990), <베를린 리포트>(1991) 등 많은 문제작들이 거론될 수 있겠지만, 특히 <서편제>(1993), <태백산맥>(1994), <축제>(1996) 등 임권택 감독의 영화에서 김수철의 음악이 ‘한국적’ 모드로 결탁했다. 그 중에서 판소리와 조우한 <서편제>의 경우 영화음악 음반뿐 아니라 국악 음반으로도 큰 수치의 판매고(대략 70만장)를 기록할 정도로 대중적 인기를 얻었다.

진정한 한국적 대중음악을 추구하는 이들에게 ‘우리 음악’이란 궁극의 정언명령이자 난맥의 화두인지도 모른다. 이 목록에서 우리는 한국 록의 대부 신중현을, 한국 록의 적자 서태지와 아이들, 넥스트 등을 쉽게 열거할 수 있다. 그리고 그 누구보다 김수철이라는 이름을 빼놓을 수 없다. 김수철의 시도가 여러 가지 면에서 얼마나 성공적이었는가에 대해서는 이 자리에서 논할 것이 아니지만, 그의 작업이 국악을 대중화한 하나의 전범이자 대명사로 남았다는 것은 기록해야 한다. 그렇다고 지난 시절의 ‘팝스 앤드 록’ 음악들을 과소평가할 필요는 없겠지만….

최지선/대중음악 평론가 (2006-09-24)

보석 같은 하모니 들려준 사랑의 메신저

(68) 해바라기

1980년대 한국 팝에 대한 인상은 화려하다는 것이다. 비유하면 작은 거울을 표면에 무수히 붙인 미러볼이 ‘무도장’의 천장에 매달려 빙글 빙글 돌아가며 반사광을 반짝거리는 이미지 같았다. 실제 1980년대는 나이트클럽이 만개했고 ‘총천연색’ 컬러텔레비전 방송이 시작되었다. 물론 이런 화려함이 지배적일지는 몰라도 ‘하나의’ 인상일 것이다. 그 반대편에 차분한 인상의 음악들도 엄존했기 때문이다.

바야흐로 댄스 음악의 화려한 군무와 함께 메탈 밴드가 내뿜는 강렬한 사운드가 좀더 소란스러워지기 시작하던 1980년대 중반, 남성 2인조 듀엣 해바라기가 이른바 다운타운가부터 지지세를 높여갔다. 1970년대 말 4인조 해바라기(이정선, 이주호, 한영애, 김영미)를 기억하는 이들에겐 반갑지만 낯선 등장이었다. ‘구름 들꽃 돌 연인’ ‘뭉게구름’ 등 자연주의적 포크송과 맨해튼 트랜스퍼풍의 알싸한 하모니를 들려주던 오리지널 해바라기와 달리, 이 새로운 해바라기는 이주호라는 멤버의 계승 외에는 그다지 공통점이 없었다. 하지만 새 해바라기는 얼마 안가 4인조 해바라기의 기억을 대중들의 머릿속에서 거의 지우고 ‘해바라기 = 이주호 + 1’이란 등식을 확고히 성립시킬 만큼 큰 성공을 거두었다. 지금도 해바라기 하면 2인조 해바라기를 당연히할 정도다.



2인조 해바라기는 ‘이주호 + 1’의 구성으로 지금까지도 (계속 파트너가 바뀌며) 룡런 중이지만, 2인조 해바라기 하면 대중들이 가장 많이 떠올리는 라인업은 이주호와 유익종이다. 오리지널 해바라기 출신의 이주호와 1970년대 ‘그린 빈스’ 출신의 유익종은 1982년 의기투합한 뒤 이듬해 봄 어두운 카페 창가에 마주보고 앉아 있는 사진을 표지로 한 데뷔 앨범을 발표한다 (재미로 하는 말이지만 커버 사진에 담긴 다정한 모습은 요즘이라면 다르게 오해할 수도 있을 법하다). 이 데뷔 앨범의 수록곡들을 지금 새삼 들여다보면 누구라도 놀랄 것이다. ‘행복을 주는 사람’ ‘사랑의 시’ ‘갈 수 없는 나라’ ‘모두가 사랑이에요’ 등 해바라기의 대표적인 히트곡들이 담겨 있기 때문이다. 흔히 주옥같다고 표현하는 이 레퍼토리들은 노래나 연주, 편곡 모두 크게 흠잡을 구석은 없었지만 대중적 호응을 불러내지는 못했다.

□ 1986년에 발매한 해바라기의 3집 앨범.

해바라기는 유익종이 빠지고 그 자리를 이광준이 대신한 뒤 발표한 2집을 통해서야 인지도와 인기를 모았다. 그런데 2집에서 히트한 곡의 다수는 ‘어서 말을 해’를 제외하면 1집에 이미 수록되었던 곡들(위에 열거한 곡들)을 재녹음한 것이었다. 그러고 보면 노래의 운명은 참 풀리지 않는 수수께끼 같다. 그래도 2집 버전의 히트 원인을 궁리해볼 수는 있을 것이다. 2집 버전들은 요즘 유행하는 ‘포샵질’로 비유하면 채도를 올리고 콘트라스트를 높여서 다소 강한 색감과 좀더 짙은 이미지로 보정된 것 같았다. 다시 말해 1집에 비해 신시사이저와 기타 연주가 또렷하게 들리는 데서 보듯, 편곡과 연주의 초점이 분명해졌다. 이호준(키보드), 이영재(기타) 등 세션진의 기여를 엿볼 수 있는 부분이다. 해바라기는 2집을 계기로 라디오를 거쳐 티브이에서도 환영받는 위치에 이르렀다. 1985년 연말에는 KBS가요대상을 받으며 스타의 자리를 확인받았다. 이듬해 3집에서는 다시 이광준 대신 유익종이 들어왔는데, ‘내 마음의 보석상자’와 ‘사랑은 언제나 그 자리에’를 히트시키며 저력을 보여주었다. 연말 방송사 가요대상을 수상했음은 물론이다. 해바라기의 인기는 1989년 ‘사랑으로’에서 정점에 이르렀다.

해바라기는 늘 영을 닮은 이주호의 음색과 아름다운 보컬 듀엣 하모니, 듣는 이를 파스하게 감싸는 멜로디와 서정성으로 1980년대 후반 높은 인기를 누렸다. 이들은 1980년대를 대표하는 듀엣일 뿐 아니라 당시 1970년대 통기타 포크를 계승한 몇 안 되는 존재로 평가받는다. 물론 포크를 발라드 연가로 속화했다고 보는 시각도 있다. 그런 면이 없지는 않더라도, 하루가 다르게 강렬하고 자극적인 방향으로 변모해가던 가요계에서 오랫동안 분투하며 잔잔하고 차분한 서정성을 깊이 뿌리내린 점은 기억해야 할 것이다.

이용우/대중음악평론가 (2006-10-01)

이산가족 주제곡으로 최단기간에 히트



1983년 6월30일부터 11월4일까지 시청률 최고의 프로그램은? 불행히도 이렇게 질문을 던져 놓고 정확한 통계를 찾는데 실패하고 있지만, 추측컨대 KBS-TV의 〈이산가족을 찾습니다〉라는 프로그램일 것이다. 한때 시청률 64%를 기록했다니 나의 추측이 많이 틀리지는 않았을 것이다. 애당초 2시간짜리로 시작된 프로그램에 대한 반응이 뜨거워지면서 24시간 철야방송으로 이어졌다는 이야기도 기억이 새로운 것이다. 각설하고, 오늘의 주제는 이 프로그램을 통해 스타 한 명과 히트곡 한 곡이 탄생했다는 점이다. 바로 설운도의 〈잃어버린 30년〉(박건호 작사·남국인 작곡)이다.

〈잃어버린 30년〉은 〈아버님께〉라는 제목으로 이미 녹음을 한번 했던 곡이고, 원래의 가사는 “비가 오나 눈이 오나 / 바람이 부나 노를 젓는 우리 아버지 / 살을 에는 찬바람도 참고 견디며 / 한 평생을 보낸 낙동강...”. 그런데 갑자기 왜 이 곡이 ‘이산가족’을 다룬 주제곡이 되었던 것일까? 설운도 본인을 비롯하여 여러 명의 기억을 재구성하면 다음과 같다. 어느날 설운도와 그의 매니저 안태섭이 이산가족 찾기 방송을 보고 있었다. →안태섭이 “이거다!”라는 아이디어를 떠올리고 작사가 박건호를 불렀다.→박건호가 밤을 새워 새로운 가사를 만들었다.→다음 날 스튜디오에서 5시간에 걸쳐 노래를 녹음했다. →KBS에 가서 녹음한 테이프를 전달했다 →PD 한 명이 이를 듣고 상부의 허가를 받아 이 곡을 방송했다. 그 결과 이 곡은 ‘최단 기간에 히트한 곡’으로 기네스북에 올랐고, 〈돌아와요 부산항에〉처럼 〈잃어버린 30년〉도 개사를 통해 새로운 생명을 얻은 곡의 또하나의 사례가 되었다.

그런데 설운도는 이 곡이 벼락 히트하기 1년 전인 1982년 KBS의 〈신인탄생〉 프로그램에서 연속 5주 우승을 차지해서 ‘스페셜 아워’의 주인공이 된 일이 있다. 훨씬 전인 1974년 의 지역 월말 결선(부산 ‘왕다방’ 개최)과 연말 결선에서도 수상한 경력도 있다. 1974년에 불렀던 곡이 홍민의 〈석별〉과 송창식의 〈한번쯤〉이었고, 1982년에 불렀던 곡들이 김동아의 〈나를 두고 가려무나〉, 박경희의 〈저꽃 속에 찬란한 빛이〉, 김도향의 〈바보처럼 살았군요〉였다는 것을 보면, 그가 ‘처음부터 트로트 가수’는 아니었다. 1970년대 말~1980년대 초 명동의 ‘유토피아’, 남영동의 ‘니캉내캉’, 세운상가의 ‘아마존’ 같은 야간업소에서 활동할 때 설운도를 ‘김훈과 트리퍼스의 대타로 〈나를 두고 아리랑〉을 불렀던 가수’로 기억하는 사람들도 많다. ‘가수의 꿈을 안고 무작정 상경한’ 사람이 스타가 되는 과정에서 겪어야 했던 고생에 대해서는 이런 짧은 글로는 턱없이 모자라겠지만.

〈잃어버린 30년〉은 너무나도 전형적인 형식의 ‘1960년대풍 엘레지’라서 가수의 개성을 표현하는데는 한계가 있었다. 다행히 설운도는 1980년대 중반 이후 〈나침반〉(김상길 작사·이유림 작곡)과 〈마음이 울적해서〉(정월하 작사·김정일 작곡)가 히트하면서 ‘슬프고 구성진 노래’와 연관된 이미지를 넘어설 수 있었다. 설운도가 트위스트, 차차차, 삼바 등의 리듬을 트로트 곡조와 뒤섞어 ‘트로트 싱어송라이터’의 독보적 존재가 되는 것은 1990년대 이후의 일이지만, 이미 이때부터 ‘장조의 경쾌한 리듬과 명랑한 곡조의 트로트’를 부르기 시작했다는 점은 흥미롭다. 분명한 것은 1980년대 중반 이후 트로트가 농촌적 감성을 벗어나 도회적 감성을 갖기 시작했다는 점이다. 당시 아시안 게임과 올림픽 게임 주최 등을 앞두고 국제적 메트로폴리스를 지향했던 서울을 ‘제2의 고향’을 삼고 살아가는 서민들에게 트로트는 특유의 호소력을 이어나갔다. 특히 ‘종로’, ‘명동’, ‘청량리’, ‘을지로’, ‘미아리’, ‘영등포’가 연달아 등장하는 〈나침반〉의 가사는 1980년대 중반 서민들을 위한 여가의 공공 공간의 위치도를 정확히 그려주고 있다.

그런데 설운도가 〈잃어버린 30년〉과 〈나침반〉의 사이인 1984년 일본 고베로 건너가서 ‘블루 스카이’라는 업소에 출연하면서 피나는 노력을 통해 자기쇄신을 단행했다는 사실은 그리 많이 알려지지 않았다. 당시 한국의 가수들에게 ‘일본’은 무슨 의미였을까. 1980년대 꽤 많은 한국 가수들이 일본에 건너가는데 이런 사례들에 대해서는 차근차근 알아 보자. ‘트로트=왜색’이라는 주장을 반박하기 위해서가 아니라 한일 문화교류의 숨겨진 역사에 대해 알아보는 차원에서...

신현준/대중음악 평론가 (2006-10-08)

80년대 스타 예비한 ‘편집음반’의 전범

(70) 혼자 혹은 함께 노래하다: ‘우리 노래 전시회’와 ‘따로 또 같이’

편집 음반(컴필레이션 음반)에는 몇 가지 종류가 있다. 여러 가수의 음원을 특정 주제로 묶은 ‘모듬’ 음반, 뮤지션의 대표곡들을 선집한 베스트 음반, 그리고 기존곡들을 재해석해 모은 리메이크 음반 등. 이때 호명되는 음원이란 대개 신품(新品)이 아닌, 구품(舊品)의 재활용인 경우가 많다. 이 때문에 한때 불황의 음악시장에 번졌던, 스타 사진을 앞세우고 물량으로 밀어붙인 편집 음반 신드롬이 먼저 떠오른다. 그렇지만 전범이 될 법한 편집 음반들도 우리의 역사 속에서 찾아볼 수 있다.



1970년대 대표작으로는 오리엔트 프로덕션에서 14집까지 발매된 컴필레이션 시리즈 〈골든 포크 앨범〉이 있다. 그리고 1980년대에서는 이른바 ‘옴니버스 음반’의 대명사로는 〈우리 노래 전시회〉연작을 빼놓을 수 없다. 이 시리즈는 ‘새로운 감수성’을 발굴하는 프로젝트로 1984년부터 1991년까지 6장이 발표되었다. 결과적으로, 이 연작은 (특히 〈우리 노래 전시회 I〉은) 작곡과 프로듀싱을 한 최성원의 진두지휘 아래 1980년대 ‘언더그라운드’라는 이름으로 불린 신진세력을 결집시키고, 동시에 이후 전개될 ‘폭발’을 예비하게 된다.

□ 〈우리 노래 전시회 I〉 시디 재발매본. 80년대 새로운 감수성을 소개하는 창구이자, 특히 들국화의 주류 돌파를 예비하게 된 ‘옴니버스 음반’의 대명사다.

첫 〈전시회〉만 주목해 보자. 여기서 한 곡씩 선보인 8인 중 대다수는 나중에 (그룹으로든 솔로로든) 정규 앨범을 성공적으로 발표하게 된다. 그래서 이 음반은 마치 싱글 음반 모음집 같다. 가령 이 음반 발표 사후에 잔잔한 파장의 주역이 된 ‘어떤 날’, ‘시인과 촌장’의 맹아가 ‘너무 아쉬워하지 마’, ‘비둘기에게’라는 트랙을 통해 선재(先在)한다. 이 곡들은, 훗날 버전의 세련미와는 거리가 있지만 풋풋하고 소박한 풍미가 맛깔스럽다. 아는 사람들에게는 지겨운 이야기겠지만 무엇보다 들국화의 ‘산파’가 된 음반이기도 하다. 후일 들국화의 히트곡들이 먼저 ‘전시’되었으니 두 버전들을 비교해 들어도 재미있을 것이다. ‘그것만이 내 세상’ (전인권)의 질박한 폭발, ‘매일 그대와’ (강인원)의 청아한 서정, ‘오 그대는 아름다운 여인’ (이광조)의 다층적인 화성, ‘제발’ (최성원)의 담담한 색채 등.

〈우리 노래 전시회 I〉의 단짝 음반도 있는데 바로 ‘따로 또 같이’의 작품, 그중에서도 2집(1984)이 그것이다. 우리 노래 전시회의 수장 최성원은 ‘따로 또 같이’ 2집에 세션 연주로, 전인권은 1집에 보컬로 참여했다. 역으로 ‘따로 또 같이’ 멤버도 우리 노래 전시회 시리즈에 참가했다. 조원익(베이스), 허성욱 및 김광민(피아노), 안기승(드럼) 등 세션의 면모조차 공통적이다. 공교롭게 여성 보컬도 한 트랙씩만 차지했다. 하지만 팀 이름 때문일까. ‘따로 또 같이’는 1집 이후 해체되었지만 몇 년 뒤 이주원, 강인원, 나동민은 다시 만나 2집을 발표했다. 이후 나동민과 이주원의 듀오가 된다.

‘따로 또 같이’ 2집에는 세련된 감각의 작곡과 사운드가 잔잔한 파장을 기록한다. 소년적 감수성의 강인원(‘첫사랑’ 등), 다소 어두운 색채의 이주원(‘하우가’ ‘별조차 잠든 하늘엔’ 등), 나긋나긋하게 읊조리는 나동민(‘조용히 들어요’)의 3인 3색의 메인메뉴에, 객원 보컬 우순실(‘커튼을 젖히면’)의 훌륭한 사이드메뉴까지... 세션 연주자가 주도하는 1집과 달리, 멤버들의 장악력이 확대된 2집에서는 정갈하고 세련된 사운드로 갈무리되고 있다. 섬세하고도 영롱한 여쿠스틱 기타가 골간을 이루지만 곳곳에서 양념처럼 이영재의 일렉트릭 기타가 뽀여 나간다.

그런데 ‘따로 또 같이’ 라는 이름은 일개 그룹명의 차원을 뛰어넘어, 1970년대 말 이후 언더그라운드라는 판이 모색해낸 (동시에, 보헤미안 특유의 ‘게으름’ 에 의해 자연스럽게 태동한) 하나의 대안적 방식이 아닐까. 이 두 음반은, 도처에 산개하던 언더그라운드 뮤지션들의 흐름을 수렴시키고, 또 이를 들국화의 돌파로 응축시킨 나들목 구실을 했다. 이런 1980년대 언더그라운드의 흐름은 대개 ‘동아기획 사단’ 이라는 이름으로 요약되곤 한다. 이 기수(旗手)들의 이야기는 뒤에서 몇 차례 이어질 것이다.

최지선/대중음악 평론가 (2006-10-15)

70~80년대 강요된 건전가요의 대표

(71) 건전가요와 관제가요, 정수라의 ‘아! 대한민국’

‘공공의 적’ 비판과 대중인기 한몸에

지난 시대, 가요가 건전해야 한다는 생각이 있었다. 그 생각의 바탕에는 대중음악이 연예와 유흥의 도구에 불과하며, 국민과 마찬가지로 계도하고 관리해야 할 대상이라는 인식이 깔려 있었다. 오만하거나 위험하거나 또는 두 가지 다 해당될 이런 생각은 지난 세기 오랫동안 횡행하며 대중음악계를 짓눌렀다. 음반의 사전심의와 검열, 금지곡 판정 같은 제도적 폭력과 어느 날 갑자기 어디론가 끌려가 고초를 겪는 등의 일상적 폭력이 남긴 흔적은 가요에 고스란히 새겨져 있다.

멀리 갈 것도 없이, 1970~80년대 음반을 구입해 본 사람이라면 엘피나 카세트테이프에 꼭 한 곡씩 생뚱맞게 들어 있던 건전가요를 기억할 것이다. 그 시대에 발매된 가요 음반에는 음반의 주인공이나 분위기와는 무관하게 음반의 에이면이나 비면의 마지막에 어김없이 군가나 창작 건전가요가 삽입되어 감상자를 ‘깨게’ 했다. 지금 기준으로 코미디 같은 일이지만, 당시엔 전혀 웃기지 않았다. 의무였으니까. ‘조국찬가’ ‘어허야 동기동기’ ‘시장에 가면’ 같은 곡들은 당시 음반 끝자락에 ‘(건전가요)’란 꼬리말을 대동한 채 수도 없이 실렸다.



그런데 건전가요의 대표곡으로 정수라의 ‘아! 대한민국’ (박건호 작사, 김재일 작곡)을 꼽는데 이의를 제기할 사람은 없을 것이다. 가장 크게 히트한 건전가요이며, 나아가 1980년대를 대표하는 인기가요 중 하나이기 때문이다. 또한 일반적인 건전가요가 짜증이나 무시의 대상이었던 것과 달리 이 곡은 ‘뜨거운 감자’ 같은 곡이었다는 점이 중요하다. ‘저마다 누려야 할 행복이 언제나 자유로운 곳’ ‘원하는 것은 무엇이건 얻을 수 있고 뜻하는 것은 무엇이든 될 수가 있어’란 가사는 전두환 정권으로선 쌍수 들어 환영할 만한 모범적인 사례였지만, 당시 정권의 폭압과 부도덕함을 온몸으로 느끼던 사람들에게겐 현실을 호도하는 프로파간다에 다름아니었다. 그래서 이 곡은 사회정화위원회와 한국방송협회 제정 건전가요로 뽑히며 무서운 기세로 보급된 반면, 반대편에선 대중가요의 부정적 측면을 증명하는 ‘공공의 적’ 같은 비판 사례로 빠지지 않았다.

□ ‘아! 대한민국’ 이 듀엣으로 실린 ‘건전가요 컴필레이션’ 〈아! 대한민국〉(지구레코

드, 1983).

1983년에 발표된 ‘아! 대한민국’은 통념과 달리 원래 정수라의 솔로 곡이 아니었다. ‘즐거운 우리들의 노래’란 부제를 단 컴필레이션 음반 〈아! 대한민국〉에 정수라와 장재현의 남녀 듀엣곡으로 첫선을 보였던 것이다. 이 음반은 ‘우리의 선진조국’ ‘희망의 거리’ ‘서로 믿는 우리 마음’ 등 곡명만으로도 능히 짐작할 수 있듯 건전가요를 망라한 모음집이었다. 물론 ‘아! 대한민국’이 히트한 것은 얼마 뒤 정

수라의 독집에 타이틀곡으로 실리면서부터다. ‘아! 대한민국’의 작사가 박건호는 이 곡이 흔히 말하듯 관제가요가 아니며 정권에 아부한 작품도 아니라고 말한 바 있다. 사회정화위원회의 모 위원으로부터 건전가요를 만들어 달라는 요청을 받아 가사를 쓰게 된 게 사실이지만, 정권과는 무관하게 나라에 대한 자신의 바람을 진심으로 엮은 것이라는 얘기다. (‘아! 대한민국’에 얹힌 자세한 뒷얘기와 박건호의 입장에 대해서는 그의 저서 〈오선지 밖으로 튀어나온 이야기〉를 참고하라) 우리가 아는, 이와 유사한 사례가 그로부터 10여년 전에도 있었다. 신중현의 ‘아름다운 강산’ 말이다. 완전히 ‘찍혀’ 어둠의 시간을 보내야 했지만 명곡으로 높은 평가를 받아온 ‘아름다운 강산’과 달리, ‘아! 대한민국’은 너무나 큰 히트를 기록하고 관제가요로 적극 활용된 탓인지 비판도 많이 받았다.

그렇다면 ‘아! 대한민국’에 대한 그간의 비판들을 거둬야 할까. 우선은 하나의 곡에 대해 개인적으로 알가알부하기보다는, 1980년대라는 시대와 문화에 대한 전반적인 재평가를 좀더 집단적으로 해나갈 필요가 있다는 생각이 든다. 음악도 정치와 마찬가지로 ‘생물’처럼 움직이는 것이고 시대와 상황에 따라 다르게 해석된다는 점도 전제해야 할 듯하다. 분명한 것은 ‘아! 대한민국’이 매우 잘 만들어진 작품이라는 점, 그리고 이제 차분하고 냉정하게 평가할 때가 되었다는 점이다.

이용우/대중음악 평론가 (2006-10-22)

역사적 인물들, 가요와 만나고 헤어지고

(72) 정광태의 〈화랑 관창〉에서 조용필의 〈황진이〉까지

오랜만에 책장에 꽂혀 있는 옛날 책 한 권을 꺼냈다. 마침 1970년대 중반에 전개되었던 ‘청년문화 논쟁’이 언급되어 있었다. 1974년 소설가 최인호와 가수 이장희 등을 청년문화의 상징으로 언급한 한 일간지 기사가 있었는데, 대학신문(이른바 ‘학보’)이 이를 반박했다는 이야기가 나왔다. 이제나 저제나 ‘여고생’이 좋아하는 문화를 ‘남대생’이 인정하기란 자존심 상하는 법이다. 그런데 당시 대학생 한 명이 “한국 청년문화의 정신은 화랑도”라고 언급하는 부분을 읽을 때는 피식 웃음이 나올 수밖에 없었다. 청년문화와 화랑도라. 당시 대학생 엘리트들의 문화 역시 ‘애국애족’으로부터 완전히 자유롭지는 않았던 모양이다.



혹시 ‘화랑정신’을 소재로 한 대중가요는 없을까? 있다. 〈독도는 우리 땅〉의 주인공인 정광태가 1984년에 발표한 앨범의 수록곡이다. 이 앨범의 히트곡은 〈도요새의 비밀〉이지만, 〈화랑관창〉과 더불어 〈바보 온달과 평강공주〉, 〈계백장군〉, 〈광개토대왕〉 등 역사적 인물을 소재로 한 곡들이 대거 수록되어 있다. 정광태는 현재 ‘독도명예군수’라는 지위를 가지고 이런저런 활동을 하고 있으니 관심 있는 사람은 그의 홈페이지를 찾아가서 보면 될 것이다. 단, 정광태가 1970년대 청년문화와 밀접하게 관련된 인물이었다는 사실을 고려한다면, 이런 궤적은 〈별들의 고향〉과 〈바보들의 행진〉의 작가 최인호가 〈상도〉나 〈해신〉을 쓰게 되는 변화와 그리 다르지 않은 것 같다.

□ 〈화랑관창〉 〈바보온달과 평강공주〉 〈계백장군〉 〈광개토대왕〉 등 역사적 인물을 소재로 한 곡들이 대거 실린 정광태의 1984년 앨범.

정광태처럼 앨범의 전체 주제를 역사 인물로 삼은 것은 아니지만 1980년대 초중반에는 역사 인물을 소재로 한 노래가 꽤 있었다. 그 가운데 선명하게 기억나는 곡은 이동기의 〈논개〉(이건우 작사·이동기 작곡)다. 이 곡은 이른바 ‘원 히트 원더(one hit wonder)’에 해당하는 사례일 것이다. 가수 본인에게는 무례한 말이지만, 그 뒤로 이만한 히트곡이 나오지 못했다는 뜻이다. 후문으로는 1980년대 말 김흥국이 불러서 히트시킨 〈호랑나비〉를 원래는 이동기가 부를 예정이었다고 하는데, 그게 사실이라면 불운했던 일이다. 하지만 이동기는 한국방송영화공

연예술인노조 가수지부장으로 활동하고 있으니 음악외적으로 그다지 불운하지는 않은 것 같다.

가수로서의 경력은 길고 화려하지는 못했지만, 가수가 부른 노래의 생명은 꽤 오래 남아 있었다. 장조의 전주에 이어 단조의 멜로디가 나오다가 후렴구에서 다시 장조로 변하는 이 곡은 이동기의 씩씩한 창법의 노래와 결합해서 한동안 여기저기서 흘러 나왔다. 하지만 ‘논개의 숭고한 헌신적 애국심’을 상상하기에는 이 곡은 너무 경쾌하고 명랑했다. 거기에 “꽃입술 입에 물고”, “뜨거운 그 입술” 등의 가사도 선정적이었지만, 아무래도 이 곡의 핵심을 이루는 부분은 “몸 바쳐서 몸 바쳐서”라는 후렴구의 가사일 것이다. 이걸 아릇한 의미로 해석했다면 그 사람들(주로 남자들)이 문제겠지만, 이런 사람들이 많은 현실을 어쩔 수도 없는 법이다. 게다가 “몸 바쳐서 몸 바쳐서 빌어 간 그 사랑 그 사랑 영원하리”라는 가사의 마지막 부분에서 ‘빌어 간’이 무슨 뜻이고, ‘사랑’이 무엇에 대한 것인지는 지금도 묘연하다. 어쨌든 이 곡은 술집(뒤에는 노래방)에서 ‘으쌔으쌔’ 하는 분위기로 합창하기에 적절한 노래가 되었다.

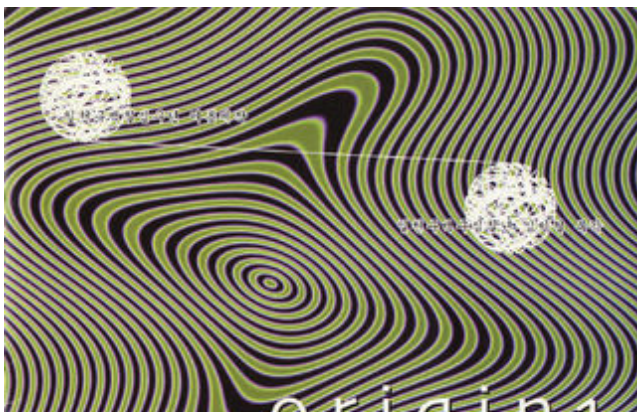
비슷한 시기 조용필은 〈황진이〉를 불렀다. 이 곡은 국악이나 민요를 팝이나 록과 퓨전하는 그 당시 조용필의 음악적 모색의 연장선상에 있는 곡이었지만, 지나치게 무거운 분위기 때문인지 조용필 노래로서는 많이 히트하지는 못했던 것 같다. 시간이 한참 뒤에는 일부에서 ‘한국 최초로 랩을 도입했다’고 주장하는 홍서범의 〈김삿갓〉이 등장했다가 슬며시 사라졌다. 한편 동요, 군가 등에서 역사적 인물을 다룬 곡은 부지기수인데, 이렇게 역사적 인물을 노래의 소재로 삼았던 사례는 〈한국을 빛낸 100명의 위인들〉이 등장하면서 일단락을 지은 것 같다. 일단락치고는 다소 희극적이었지만… 희극적이라고 말하는 이유는 소시적 들었던 〈충무공의 노래〉라는 군가 혹은 건전가요 때문이다. “보라, 우리 눈앞에 나타나는 그의 모습”으로 장엄하고 살벌하게 시작하는 노래를 기억하는가. 그때는 이런 노래가 ‘대중적’이었다. 하긴, 이 노래를 다시 들으니 희극적이기는 마찬가지다.

신현준/대중음악 평론가 (2006-10-29)

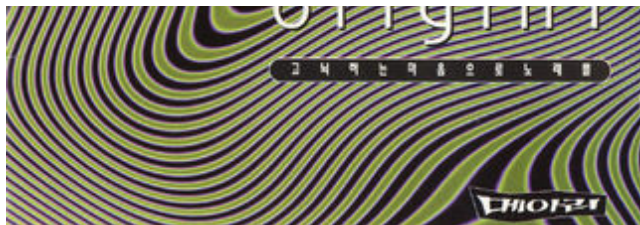
80년대 전설적 진혼곡이자 희망가, 노래패 입 통해 ‘민중의 애국가’로

(73) ‘님을 위한 행진곡’과 서울대 노래패 메아리

1980년대는 정치사적으로 불행하고 암울한 시기였다. 광주항쟁으로 상징되는, 이 어두운 시기를 함께 한 노래를 단 하나만 꼽으라면 〈님을 위한 행진곡〉을 들지 않을 수 없다. 거리에 나선 이들에게, 집회의 식순용 (‘애국의례’를 대신하는) ‘민중의례’ 이면서, 동시에 전의를 다지는 결의가 역할을 했다. 민중가요를 모르는 사람도 한번은 들어봤을 노래여서 ‘사천만 민중의 애국가’라는 말이 과장만은 아닐 것이다.



“사랑도 명예도 이름도 남김없이/한평생 나가자던 뜨거운 맹세”로 시작하는 비장한 단조 행진곡인 이 노래는 〈빛의 결혼식〉이라는 노래긋의 한 부분으로 만들어졌다. 이 노래긋은, 1980년 광주항쟁의 상징적 인물 윤상원과, 1979년 노동운동 현장에서 활동하다 숨진 박기순의 실제 영혼 결혼식(1982년 2월)을 모티브로 만든 문제작이었다. 〈빛의 결혼식〉의 원본 테이프와 〈님을 위한 행진곡〉의 당시 악보는 지난해 한 텔레비전 프로그램에서 공개되어, 이에 대한 소문만 들었던 이들에게는 궁금증을 푸는 계기가 되었을 것 같다.



□ 1979년 발표된 서울대학교 노래 동아리 메아리 1집의 1997년 복각판.

그런데 이 노래는 어디서 어떻게 만들어졌을까? 영혼 결혼식이 있는 지 몇 달 뒤, 소설가 황석영의 집에서 은밀히 〈빛의 결혼식〉과 〈님을 위한 행진곡〉을 탄생시켰다는 이야기는 ‘그 바닥’에서는 유명한 전설이다. 황석영이 백기완의 시 〈뫼비우스의 띠〉를 개작해 가사를 만들고, (1979년 제3회 대

학가요제 은상 수상작 ‘영랑과 강진’ 의) 김종률이 곡을 붙인 노래가 바로 〈님을 위한 행진곡〉이다.

극중에서 결혼을 한 두 영혼이 “앞서서 나가니 산 자여 따르라” (당시 구절은 “앞서서 가나니 산 자여 따르라” 였다)라고 선동하는 내용인 만큼, 이 노래는 죽은 영혼들을 위한 진혼곡인 동시에, 광주항쟁으로 대변되는, 패배와 좌절을 경험한 이들을 위한 희망가가 되었다. 이후 이 노래는 빠른 격정미와 느린 유장미를 아우르는 넓은 스펙트럼의 단조 행진곡풍 민중가요를 확산시키는 계기가 되기도 했다.

이 노래를 포함한 30여분짜리 노래극은 단지 작은 포터블 카세트 녹음기로 녹음한 조악한 산물이었다. 하지만 ‘원시적’이었을지언정 그 속에 내장된 파급력은 가공할 만한 것이었고, 대학가를 중심으로 전국에 퍼지며 ‘비합법’의 무서운 힘을 발휘했다.

그런데 광주에서 만들어진 테이프 속의 노래가 서울까지 퍼진 데에는 대학 노래패들의 힘이 컸다. 1970년대 후반부터 활동하던 서울대의 메아리, 이화여대의 한소리 등이 대표적이다. 애초 메아리나 한소리 같은 동아리들은 운동 지향적이기보다는 낭만적 정서를 지니고 있었다. 말하자면 1970년대 포크 문화의 계승자였는데, (특히 메아리는) 김민기와 불가분의 관계에 있었다. 메아리와 한소리는 1978년 김민기의 〈공장의 불빛〉에서 ‘얼굴 없는 목소리’로 참여한 바 있다.

역으로, 공식적으로 음반에 발표된 적 없는 김민기의 여러 노래들이 메아리의 음반(테이프)에 먼저 담기기도 했다. 가령 1집 테이프의 ‘개판으로 짓히는 거지 뭇’은 나중에 ‘소금땀 흘리흘리’라고 알려진 곡이다. 1979년의 메아리 1집은 음악녹음실이 아니라 봉천동의 한 카페에서 녹음할 수밖에 없었지만, 1980년 여름에 발표된 2집은 (이전에 수 차례 언급한 바 있듯) 이장희가 운영하던 랩 스튜디오에서 녹음됐다. 김민기가 주선한 덕이다.

1980년대 중반이 되면, 노래패의 성향이 바뀔뿐더러 이들 멤버가 다수 참여한 노래를 찾는 사람들(노찾사) 등을 통해 노래운동의 폭도 넓어진다. 메아리 등은 노찾사를 구성하는 여러 갈래 중 하나가 된 셈이다. 훗날 김광석이 부른 〈나의 노래〉나, 노찾사가 부른 다수의 노래들도 이때 이미 발표되었다. 결과적으로 이들은 정기·비정기적인 여러 공연을 비롯해 노래책 발간, 노래테이프 보급 등을 통해 당시 합법적으로 발표되지 못했던 많은 노래들을 기록하고 확산하는 역할을 수행한 셈이다. 그 이상의 활동은 캠퍼스의 울타리를 벗어나야 했지만.

최지선/대중음악 평론가 (2006-11-05)

도시인구 증가와 강남개발 등에 입은 도시의 송가, ‘시티뮤직’

(74) 윤수일의 아파트

대중음악에 시대와 사회상이 묻어 있다는 점은 ‘다들 알고 있지만 흔히 간과하는’ 사실이다. 〈동백아가씨〉〈섬마을 선생님〉〈기러기야빠〉등 제목만으로도 구수하고 구슬픈 이미지의 곡들이 1960년대 독보적인 인기를 누린 데에는 그 시절 ‘이촌향도’ (離村向都)의 거대한 사회현상과 그에 따른 망향(望鄕)의 정서와 불가분했기 때문이란 해석은 ‘해묵은’ 예일 것이다. 실제로 1960년대 10년 동안 도시인구는 거의 두 배가 늘어났다. 그렇다고 대중음악이 시대와 사회를 반영하는 것이라고 일방적으로 인식할 이유는 없지만, 시대 및 사회상과 조응하는 면을

주의 깊게 살필 필요는 있을 것이다.



1982년 나온 윤수일의 〈아파트〉는 제목에서 보듯 아파트를 배경으로 하고 있다. 1982년이라면, 1970년대 후반 서울 강남 개발과 함께 아파트가 막 각광받기 시작하던 시기다. 물론 지금처럼 아파트가 도시의 숲을 이룬 때는 아니고 아직은 동경의 대상인 시기였다고 보는 게 맞을 것이다. 실제 아파트가 ‘별빛이 흐르는 다리를 건너 바람 부는 갈대숲을 지나’ 는 곳에 있었든 아니었든, 윤수일의 곡은 당시 아파트가 유력한 주거형태로 전망되기 시작하고 도시인구가 전체 인구의 2/3에 이르렀던 시점의 풍경을 음악적으로 보여주는 스냅사진 같은 노래였다.

□ 1982년에 나온 윤수일 밴드의 2집으로 ‘아파트’가 실려있다.

여기서 윤수일이 1970년대 중반 골든 그레이프스의 기타리스트로 경력을 시작해 1977년 〈사랑만은 알겠어요〉로 스타덤에 올랐으며 〈갈대〉, 〈추억〉, 〈나나〉, 〈유랑자〉 등을 차례로 히트시키며 인기 남자 가수로 활약했다는 과거 경력을 반복할 필요는 없을 것이다(이에 관해선 〈한겨레〉 2006년 1월 19일치에 실린 이 연재의 36회분을 참고하기 바란다). 하지만 그가 1980년을 끝으로 트로트 고고에 기댄 솔로 생활을 청산하고 자신의 밴드를 결성해 자신의 진정한 1980년대를 개막했다는 점은 상기할 필요가 있다.

1981년 〈떠나지마〉와 〈당신은 나의 첫사랑〉을 타이틀로 한 윤수일밴드의 데뷔 앨범은 그가 솔로 시절에 ‘마음껏 하고 싶었지만 제대로 못한’ 음악이 무엇인가를 잘 보여준 음반이었다. 결론부터 말하면 윤수일밴드 1집은 록 음반이었다. 신중현과 엽전들 풍의 〈떠나지마〉는 그의 음악경력에 시발점을 무엇인지 보여주며, 흥겨우면서 거친 〈제2의 고향〉은 솔로 시절 트로트 고고를 앞세우면서도 그가 당대의 영미권 록 음악을 끊임없이 업데이트하고 있었음을 보여준다. 이 음반에서 그는 트로트의 잔재를 거의 털어내고 하드 록에 가까운 거친 곡과 느린 템포의 록 발라드를 중심으로 함으로써 앞으로 어떤 음악을 펼칠지 음악으로 포효한 것이다.

1982년 발표한 2집은 윤수일의 지향점이 대중과 가장 크게 합일한 대표작일 것이다. 타이틀 곡 〈아파트〉는 설명이 필요 없을 만큼 거의 국민 가요 급으로 히트했고, 뒤에 대표적인 스포츠 경기 응원가로, 노래방 애창가요로 큰 인기를 얻었다. 다시 녹음하여 수록한 〈제2의 고향〉역시 크게 히트하며 조용필의 〈여행을 떠나요〉와 유사하게 긴 생명력을 유지하는 록 넘버로 남았다. 윤수일밴드는 1984년 발표한 3집에서 〈아름다워〉를, 1985년 4집에서 〈환상의 섬〉을 차례로 히트시키며 전성기를 구가했으며 전영록 부럽지 않은 높은 인기를 누렸다.

1980년대 윤수일은 검은 선글라스에 가죽옷을 걸친 채 마이크대를 잡고 다리를 흔들며 노래하는 이미지로 남아 있다. 지금 다시 유심히 들어보면 깜짝 놀랄 대목이 있을 만큼 그의 노래는 완벽한 록 사운드에 바탕한 것이었다. 윤수일이 늘 첨단의 사운드를 지향한 것은 아니었지만, 가요계에서 밴드를 이끌며 메인스트림 록 음악의 틀을 다진 것은 기억해둘 만하다. 그런데 그 시절 윤수일밴드의 음악은 ‘시티 뮤직’으로 불렸다. 자칭이든 타칭이든, 또 적합하든 아니든, 시티 뮤직이란 명명은 1980년대 윤수일밴드의 음악을 특징짓는 용어로 너른 공감을 얻었다. 아참, 그 시절 〈유.에프.오.〉라는 곡을 발표한 적도 있다. 궁금한 분들은 인터넷에서 검색해보아도 좋을 듯.

이용우/대중음악평론가 (2006-11-12)

트로트 자작곡 여가수 혜성 같은 등장

(75)심수봉과 ‘그때 그사람’

트로트를 ‘예술’이라 부르기 꺼림칙하다면, 가장 중요한 이유는 트로트 가수 대부분이 그냥 가수이지 ‘작가’로 여겨지지 않기 때문이다.

대개 트로트 가수들은 작사가나 작곡가가 ‘주는’ 곡을 ‘받아’ 부르는 존재인데, 이런 분업관계가 확고하면 그 장르는 예술로 대접받기 힘들다. 이는 일종의 성별 분업이기도 하다. 트로트를 포함한 재래가요의 경우 여성가수의 비중은 남자가수를 압도했지만, 작사가나 작곡가의 경우 여성의 비중은 크지 않다. 결국 트로트계에서 ‘여성 싱어송라이터’란 불가능한 범주였다.



이런 상황에서 심수봉의 탄생은 충격적인 것이었다. 포크송이나 그룹사운드가 중심이던 1978년 엠비시 대학가요제에 본명(심민경)으로 출전, 하늘색 원피스를 입고 아이보리색 그랜드 피아노를 치며 〈그때 그 사람〉이라는 ‘자작곡 트로트’를 부르던 모습은 하나의 비경(秘經)이었다. 그녀는 수상자 명단에 포함되지 않았지만(혹은 그럴 수 없었지만), 대학가요제에 함께 출전한 최현군과 스플릿 앨범(2인1조 음반)을 발표하면서, 신비감과는 거리가 멀었던 여느 트로트 가수와는 상이한 길을 걸었다. 쥐어짜며 절창하는 트로트의 관행과 달리 그녀는 힘을 주지 않고 비음 섞여 한들거리는 독특한 창법을 가지고 있었다. ‘통속적’인 가사도 그녀의 목소리를 거치면 ‘통속적인 것이야말로 절박한 것’이라는 명제를 마법적으로 확립시켰다.

* 심수봉의 문제작 ‘그때 그 사람’이 수록된 (최현군과의 스플릿 음반) 〈그때 그 사람/백팔번

뇌〉(1979)

10·26사건 ‘현장’에 있었다는 이유로 그녀는 한동안 방송출연을 정지당했다. 1983년 드라마 주제곡으로 작사·작곡한 〈순자의 가을〉도 ‘순자’라는 이름 때문에 금지되어, 나중에 〈올 가을엔 사랑할거야〉로 곡명을 바꾸고 가수를 방미로 교체한 뒤에야 대중과 만날 수 있었다. 꽤나 길었던 수난기가 그녀가 만들고 부르는 노래의 절절함을 더했을 듯하다.

방송정지가 풀린 1984년 이후의 〈남자는 배, 여자는 항구〉는 다시 한 번 절절함을 전했지만, 방송사 가요순위프로그램에서 이 곡을 찾기는 힘들었다. 말하자면 그녀는 1980년대 내내 ‘비자발적 언더그라운드’였던 셈. 그러나 〈무궁화〉(1985), 〈사랑밖에 난 몰라〉(1986), 〈미워요〉(1988)에서 만개한 심수봉의 노래를 완벽히 통제할 수는 없었다. 방송이나 음반과는 별도로 그 수요는 따로 있었기 때문이다. 1980년대에 여러 공적 공간에서 감정을 가득 실어 심수봉의 노래를 부르는 모습은 찾기 어렵지 않다. 심수봉의 트로트는 대학생이나 지식인은 물론 민중가요와도 대립적이지 않았다.

〈무궁화〉의 경우 가사가 ‘박 대통령을 연상시켜’ 금지되었다는 설이 있는데, 그게 전두환만의 생각인지 작가의 의도도 있는지는 분명하지 않다. 만약 그랬다면 올해 열린 ‘광주오월음악제’에서 그녀가 〈그때 그 사람〉과 더불어 〈무궁화〉를 부른 사실은 설명하기 힘들다. 본인은 그저 “무궁화의 끈질긴 생명력을 아이에게 이야기하는 엄마 심정을 담았다”고만 밝혔다. 하긴 더이상 설명하면, 흥미가 반감될 일이다. 이 건 〈와이키키 브라더스〉에서 소시적 〈아이 러브 로큰롤〉을 불렀던 여인이 후일 카바레에서 부르던 〈사랑밖에 난 몰라〉가 감정은 짙하지만 의미는 선명하지 않은 것과 비슷하다. 이렇게 트로트에 대한 한국인의 태도는 양면적인데, 심수봉의 트로트는 그런 양면성을 극한으로 몰아가 신비롭게 만든다.

신현준/대중음악평론가 (2006-11-19)

배우·가수로 재능 빛낸 80년대 ‘비’

(76) 만능 연예인의 초상화, 전영록

동서고금을 막론하고 다재다능은 많은 연예인들의 꿈이었다. 이런 성공적인 ‘겸직’의 선행은 1980년대에도 있었는데, 다른 아님 전영록이

다. 요즘으로 치면 비(정지훈)에 빗댈 수 있으려나?

전영록의 부모와 전처로 이루어졌던 연예인 가계도는 너무도 유명하니 생략하자. 몇몇 드라마와, 영화 <내 마음의 풍차> (1976)로 시작한 그의 배우 인생은 1980년대 초까지 인기가를 달렸다. 물론 가수로 먼저 출발했고 또 ‘애심’ 등이 인기를 얻었지만, 1980년대 전까지는 가수보다는 배우로서의 인지도가 좀 더 높은 편이었다. 특히 당시 ‘하이틴 스타’였던 임예진, 이덕화, 이승현과 함께 하이틴 영화에 단골로 동승하곤 했다. 이것은 1980년대가 되면 대학가의 낭만을 그린 청춘영화로 이어진다. 한 가지 부연하면, 배철수나 구창모 등 송골매 멤버들도 여러 편의 ‘캠퍼스 청춘영화’에 출연하면서 전영록과 함께 ‘청춘 스타’로서의 면모를 보여주었다.



1980년대에 들어서면 그는 가수로서 상한가를 치게 된다. ‘종이학’ (1982), ‘사랑은 연필로 쓰세요’ (1983) 등 순정만화 같은 가사와, 속삭이는 듯한 가창으로 소녀팬덤을 형성한 것이다. 그러나 그는 곧 이미지 변신을 꾀했다. ‘이소룡 키드’임을 내세운 <돌아온> 시리즈의 강한 몸매와 액션이, ‘불티’와 ‘아직도 어두운 밤인가 봐’의 이미지와 맞물렸다. 이 두 노래는 검은 가죽 재킷, 검은 선글라스에, 마이크를 잡고 다리를 흔들며 부르는 전영록표 포즈로 각인된 노래들이다. 사운드 면으로도 전영록의 이전 노래들보다 다소 강한 비트와 빠른 템포에 ‘뽐뽐거리는’ 관악 세션이 인상적이었다. 끝음절에서 음정을 ‘떨렁하게’ 내려뜨리는 창법과 특히 ‘불티’에서 헉헉거리는 숨소리는 전영록의 전매특허로 남아 있다. 참고로 그는 ‘아직도 어두운 밤인가 봐’에서 ‘뉴웨이브 댄스’를 시도했다고 자평했다.

□ 김정택 작곡의 ‘불티’와 ‘아직도 어두운 밤인가 봐’가 수록된 <’85 전영록 전속기념 앨범> (1984년)

그렇다면 이 곡들은 누가 작곡했을까? 에스비에스 관현악단장 김정택이 그 주인공이다. 많은 악단장들이 그랬던 것처럼, 여러 ‘무대’를 누볐던 연주자이자 히트곡 작·편곡가로 활동했던 인물이다. 그가 이런저런 ‘간증’에서 밝힌 작품 수는 (정확하든 아니든) 270여편이나 된다. 그중, 인순이의 ‘밤이면 밤마다’, 현숙의 ‘정말로’ 같은 열창형 레퍼토리가 먼저 떠오를 것이다. 역추적해 보면 밤을 화두로 한 야상곡도 많은데 (‘밤이면 밤마다’, ‘낮이나 밤이나’를 비롯해) 전영록의 ‘아직도 어두운 밤인가 봐’와 ‘하얀 밤에’ 등이 있다.

전영록은 위의 두 노래 발표 직후, 가수로서 인기 정점에 올랐고, 그것은 몇 년 동안 이어졌다. 1985년 ‘그대 우나 봐’와 ‘내 사랑 올보’, 1987년 ‘이제 자야 하나 봐’와 ‘하얀 밤에’, 1988년 ‘저녁놀’과 ‘추억’ 등이 연속으로 히트한 것이다. 1980년대 후반이 되면, 가수보다는 작곡가로서 명성을 날리며 올라온드 플레이어로서의 면모를 이어갔다. 자신의 노래는 물론, 양수경의 ‘사랑은 창밖에 빗물 같아요’, 이지연의 ‘바람아 멈추어다오’, 이은하의 ‘돌이키지마’, 김희애의 ‘나를 잊지 말아요’ 등 발라드류에 재능을 발휘했고, 김지애의 ‘알미운 사람’ 같은 트로트까지 폭을 넓혔다.

최지선/대중음악 평론가 (2006-11-26)

폭발적 가창력으로 80년대 언니부대 호령

(77) 강변가요제와 이선희

이쯤에서 1980년대 중반 대학생가요제를 돌아볼 필요가 있을 듯하다. 엠비시 대학가요제 얘기는 몇 차례 다룬 적이 있으니, 이번엔 엠비시 강변가요제에 집중해보자. 1979년 강변축제란 이름으로 시작된 강변가요제는 첫째 홍삼트리오의 〈기도〉(대상 수상곡)를 히트시켰지만 한동안 대학가요제의 위세에 밀려 상대적으로 수준이 떨어지는 행사로 간주되는 경향이 있었다. 이런 통념의 밑바닥에는 강변가요제가 출전 자격에서 대학가요제보다 유연하기 때문이란 학벌주의적 시각도 엄존했는데, 이는 ‘슬프지만 진실’이었다.

하지만 1980년대 중반에 이르러 강변가요제는 대학가요제의 아성을 위협할 정도가 되었다. 그 시발점은 1983년 손현희의 〈이름 없는 새〉(대상)를 들 수 있겠지만, 진정한 대박은 1984년 5회 대회 때 터졌다. 바로 혼성 듀엣 4막 5장이 부른 〈J에게〉(대상)이다. 4막 5장의 여성 리드 보컬이 1980년대 중후반 가요계를 호령한 이선희란 사실은 당대에 청(소)년기를 보낸 이들에겐 사족이다.



〈J에게〉는 1984년 하반기 최대 히트곡으로 떠올랐고 여세를 몰아 이선희는 이듬해 초 지구레코드를 통해 솔로로 데뷔했다. 이선희의 데뷔작은 타이틀곡 〈아! 옛날이여〉가 엄청난 히트를 기록하고 〈갈등〉 역시 인기를 얻으면서 가요계의 새로운 디바가 탄생했음을 알렸다. 2집 역시 타이틀 곡 〈갈바람〉을 차트 상위권에 올리며 연속안타를 쳤고, 이런 기세는 1980년대가 끝날 때까지 계속되었다.

□ ‘아! 옛날이여’가 실려 있는 이선희 1집(1985년).

1980년대 하반기는 이선희의 전성시대였다. 1986년 발매된 3집부터 1990년 6집까지 넉 장의 앨범은 경중을 따지기 어려울 만큼 히트했다. 3집에서는 양인자 김희갑 콤비가 작사·작곡을 맡은 발라드 〈알고 싶어요〉가 엄청난 히트를 기록했고 경쾌한 분위기의 〈영〉도 그에 못지않은 인기를 누렸다.

‘당대의 메이저 중의 메이저’였던 지구레코드 시절 베테랑 송라이터와 연

주자의 뒷받침을 받았던 이선희는 3집을 끝으로 지구레코드와 결별하고 이후 해광기획 소속으로 서울음반에서 음반을 발매하기 시작했다.

4집부터 이선희는 좀더 젊은 송라이터와 연주자를 초빙하고 음악적으로도 자기색을 정련해 나갔다. 4집은 〈나 항상 그대를〉 〈사랑이 지는 이 자리〉를 차트 정상에 올렸을 뿐 아니라 신예 작곡가 송시현을 인기 작곡가의 위치로 끌어올렸다. 작곡가군에 김범룡, 김창완, 이재성 등을 추가한 5집은 〈나의 거리〉 〈오월의 햇살〉 〈한바탕 웃음으로〉의 히트로 결실을 맺었으며, 6집은 〈왜 나만〉과 〈추억의 책장을 넘기며〉로 롱런을 이어갔다.

작은 체구에서 믿기 어려울 만큼 폭발적인 가창력을 자랑하는 이선희의 보컬은 단순해 그리고 오래도록 대중들의 감성을 흡인했다. 맑고 순수하면서 당찬 이미지까지 겸비한 이선희는 수많은 누나부대와 언니부대를 팬층으로 확보했다. 이선희는 1980년대 중후반 소녀팬들의 독보적인 우상이었지만 인기에 안주하지 않고 그들과 함께 성장해갔다.

이용우/대중음악평론가 (2006-12-03)

조용필조차도 일본에선 ‘트로트 가수’

(78) 1980년대, 일본으로 간 한국가수와 한국가요

1980년대 후반 한국에 체류했던 저명한 재일교포 작가 강신자(일본명 교 노부코)는 한국 대중음악의 현실을 가까이서 접하면서 ‘놀랐다’고 표현하고 있다. 그전까지 일본에 살면서 한국 대중음악에 대해 그녀가 알고 있던 것은 엔카(트로트)가 거의 전부였기 때문이었다고 밝히고 있다. 즉, 한국 대중음악에 엔카(트로트) 이외의 장르가 존재한다는 사실을 직접 체험하고 새삼스럽게 놀란 것이다. 이는 비단 강신자 개인의 경험이 아니다. 1990년대 중반까지 보통 일본인들은 ‘한국가요=엔카(트로트)’라는 등식을 가지고 있었다고 해도 지나친 말이 아닐 것이다.



이런 편향된 시각은 1980년대 한국을 대표하는 가수인 조용필의 경우에 대해서도 크게 다르지 않다. 한국에서 조용필이 몇 곡의 트로트곡을 부르기는 했어도 그를 ‘트로트 가수’로 정형화하기는 힘들다. 하지만 일본인들에게 조용필은 ‘엔카 가수’로만 알려져 있다. 1983년 5월 일본 엔에이치케이홀에서 성공적으로 공연을 치른 뒤에도 이런 이미지는 변하지 않았다. 아니 오히려 더 강화되었다는 것이 정확한 표현일 것이다. 이 공연 이후 일본에서 조용필의 이름을 모르는 사람은 거의 없게 되었지만, 그의 대표곡은 여전히 〈돌아와요 부산항에〉였기 때문이다.

□ 1983년 일본 엔에이치케이홀에서 성공적으로 공연한 조용필의 실황음반

1983년 가을 이 곡은 일본어로 번안(혹은 개사)되어 아츠미 지로, 미카와 겐이치, 히노 미카, 기타하라 미레이, 야마구치 아카리 등 수많은 가수가 〈부산항해카에레(釜山港へ歸えれ)〉라는 타이틀의 음반(싱글)을 발표했다. 대체로 ‘엔카 가수’로 부를 수 있는 사람들이다. 한국 가수로는 조용필 본인, 그리고 그 전부터 일본에서 활동하고 있던 이성애가 일본어 가사로 레코딩해 음반으로 발표했다. 운 좋게 발견한 한 통계에 따르면 아츠미 지로의 음반이 80만장, 조용필의 음반이 26만장, 이성애의 음반이 20만장 판매되는 등 전부 150만장이 판매되었다고 하니 가히 1983년의 ‘한국가요 붐’이 어땠는지를 상상할 수 있다.

그런데 따지고 보면 한국 가수가 일본시장의 문을 두드린 것은 오랜 역사를 갖는다. 그 가운데 이성애, 계은숙, 김연자 등이 ‘엔카 가수’로 성공을 거두었다는 사실은 ‘자세히는 모르지만 그렇다더라’는 여론을 형성하기에 충분했다. 역으로 말한다면, 일본의 연예계에서 한국 가수가 성공하기 위해서는 엔카 가수가 ‘되어야 한다’는 것을 의미하는 것이 아닐까. 엔카/트로트 이외의 한국가요(및 가수)가 일본으로 건너가서 활동한 경우가 없지는 않지만, 이에 대한 이야기가 그리 많지 않은 걸 보면 나의 질문이 크게 잘못된 것은 아닐 것이다.

돌이켜 보면 ‘1983년 가을’은 (옛)소련 영공을 침범했다는 이유로 대한항공 민항기가 요격당하고, 미얀마(버마) 아웅산에서는 한국 정부의 수뇌가 폭탄 테러를 당하는 등 한반도를 둘러싸고 살벌한 국제정세가 조성되던 때였다. 이때 일본에서는 ‘한국 엔카도 괜찮네’라고 생각하면서 한국가요를 소비하고 있었던 셈이다. 이렇게 소비하는 방식이 ‘잘못된 것이다’라고 단정할 수는 없겠지만, 당시 일본의 주류 사회에서 한국은 ‘정치적으로 불안하고 위험한 나라, 문화적으로는 노스텔지어의 원천’ 이상의 의미는 없었던 것 같다. 하긴 최근의 한류(韓流)도 이런 점에서는 뭐가 그리 다르랴.

신현준/대중음악평론가 (2006-12-10)

‘바람’과 같이 등장한 80년대 슈퍼루키

(79) 김범룡과 ‘바람 바람 바람’

사람들은 언제나 새 얼굴을 기다린다. 한 시대를 평정한 슈퍼스타 조용필, 그의 아성에 도전했던 전영록, 대학에서 주류 연예계로 입성한 송골매가 1980년대 초부터 아성을 굳히게 되자 가요계에 새로운 얼굴이 등장하기를 고대했던 것은 어쩌면 인지상정일 것이다. 그리고 그런 바람은 1980년대 중반쯤 실현되었다.



1985년 무렵, 최고의 슈퍼루키는 단연 김범룡이었다. “탄 따 따단”으로 시작하는 그의 데뷔곡 〈바람 바람 바람〉은 봄에 발표되어 여름까지 인기몰이를 했고, 〈그 순간〉과 〈겨울비는 내리고〉가 동반 인기를 얻으며 그의 상승세는 겨울까지 계속되었다. 이 노래의 인기를 분석하면서 ‘바람’을 화두로 한 그 무렵의 인기곡들을 도마에 올리며 ‘유행곡은 거의가 바람이 소재’라고 선언한 신문 기사도 있었는데, 화제를 만들기 위한 흥행성 기사라는 점을 감안하더라도 김범룡과 〈바람 바람 바람〉의 당시 인기가 어땠는지 짐작할 수 있을 것이다.

□ ‘바람 바람 바람’이 실린 김범룡 1집

그렇다면, 이 노래가 왜 인기를 얻었던 것일까? 이 노래를 직접 ‘겪은’ 사람들에게 “경쾌한 고고 리듬에 젊은층의 취향을 잘 간파한 가사가 강점”인 노래였다는 식의 소개는 불필요할 것이다. 이 노래를, 그리고 김범룡을 다크호스로 만든 건, 속삭이듯 읊조리는 창법, 전주와 간주의 인상적인 선율에 서려 있는 ‘구리지 않을 만큼의 뽕끼’가 아닐까.

이후에도 그는 꾸준히 앨범을 발표하며 인기를 얻었는데, 경쾌한 댄스풍 노래와, 애절한 발라드풍 노래를 안배하는 균형감각도 잊지 않았다. 그리고 규리, 양수경, 장덕, 이선희 등 여러 가수에게 노래를 작곡해주고, 녹색지대 등의 프로듀서를 맡는 등 여러 부문에 재능을 발휘했다는 점도 빼놓을 수 없을 것이다(그가 작곡자 구실을 했다는 사실을 나중에 알고 놀라는 일도 많았을 것이다).

재미있는 것은, 1985년 상반기께 “캠퍼스의 유행을 거쳐 방송가와 레코드가로 전파시킨 젊은 포크 가수들”을 소개한 한 신문에서 김범룡의 〈바람 바람 바람〉을 포크로 분류했다는 점이다. 한국에서 ‘포크’는 통상 많은 장르가 포괄되니 이런 분류가 잘못되었다고 왈가왈부할 필요는 없을 것이다. 아마 김범룡이 ‘(충북대 서양화과 출신) 대학생 가수’라는 점이나, 가창과 작곡을 겸한 싱어송라이터라는 점에서 포크로 분류했을지도 모른다. 어쨌든 그가 “대학가에서 인기가 높은 대학생 가수”라고 해도, 캠퍼스 그룹사운드나 대학가에서 사랑받은 다른 ‘언더그라운드’ 포크보다는, 주류 취향의 음악에 가까웠다는 점은 말할 것도 없다.

그런데 당시 김범룡의 라이벌은 누구였을까? 라이벌이란 게 자의적이기는 하지만, 〈약속〉 〈아이스크림 사랑〉 등에서 떨리는 (세칭 ‘염소형’) 목소리로 유명한 임병수와 (약간 시차가 있지만) 몇 년간 쌍벽을 이루었다고 기억하는 이들이 있는 것 같다. 둘 다 ‘뉴 페이스’였지만, 김범룡이 고독한(반항아적?) 이미지였다면, 임병수가 차분한(모범생적?) 이미지였다고나 할까. 어쨌든 조용필이나 전영록 등에 반해 김범룡과 임병수는 참신한 새 얼굴인 셈이었다.

최지선/대중음악 평론가 (2006-12-17)

장구한 노래운동의 그루터기가 되다

(80) 김민기와 노찾사

1982년 김민기는 경기도 전곡의 민통선 안에 동지를 틀었다. 전곡에서 그는 농사를 지으면서 쌀농사 농민과 소비자를 직거래로 이어주는 출하사업을 벌여 성공했다. 시인 황명걸이 〈쌀장수 김민기〉란 시를 발표한 시절의 일이다. 하지만 김민기의 ‘쌀장수 생활’은 오래가지 못했다. 1983년 12월, 살던 집에 불이 나는 바람에 그는 서울로 거처를 옮겨 다시 음악가로 돌아왔다.

대학가에서 김민기가 ‘이미 전설’이었다는 사실은 사족일 것이다. 1970년대 말 대학가에 생긴 노래서클들의 성원 역시 김민기의 음악에 깊은 영향을 받았다. 당시 노래서클들은 1980년 광주와 전두환 정부의 독재를 경험하며 노래의 본연과 사회성에 천착하며 ‘노래패’로 전화해 갔다. 이들 노래서클의 1세대는 졸업 후 취업 대신 노래에 대한 고민과 공리를 심화하고 실천하는 길을 걷기 시작했다. 노래운동의 씨앗이 잉글기 시작한 것이다.



그 과정에서 김민기와 노래운동 1세대가 음반으로 다시 만났다. ‘다시’라고 표현한 건 이때가 처음이 아니었기 때문이다. 이 연재 54회(6월 5일치)에서 언급했듯이, 1978년 김민기가 노래굿 〈공장의 불빛〉을 녹음할 때 몇몇 대학 노래서클을 보컬로 참여시켰고 그 녹음작업도 역시 이화여대 방송국에서 했다. 첫 번째 만남이 김민기의 음반으로 여물었다면, 이 두 번째 만남은 노래운동 1세대의 음반으로 잉글었다. 두 번째 열매의 이름은 음반 〈노래를 찾는 사람들 1〉이다. 그리 많이 알려지진 않았지만 노찾사 1집은 김민기가 프로듀서를 맡아 1984년 녹음한 것이다. 김민기는 원래 어린이 뮤지컬을 창작해 음반으로 내려 했는데 김민기의 작품이란 이유로 공연윤리심의위원회에서 접수조차 받지 않아 무산되고 말았다. 하지만 음반을 준비하면서 규합했던 노래패 출신들과 〈노래를 찾는 사람들 1〉을 녹음하게 된 것이다.

이 음반은 흔히 ‘노찾사 1집’으로 불리지만 한편으로는 노찾사 1집이 아니다. ‘노래를 찾는 사람들’이란 그룹이 존재하지 않았기 때문이다. 엄밀하게 말해 ‘노래를 찾는 사람들’은 음반 제목이었다. 노찾사가 실체가 되고 주체가 된 것은 1987년 공연 활동을 시작하면서부터였다. 1989년 〈광야에서〉 〈술아 푸르른 술아〉 등이 담긴 〈노래를 찾는 사람들 2〉를 통해 대중적으로 알려졌다라는 얘기도 사족일 테고. 따라서 〈노래를 찾는 사람들 1〉이 ‘우리가 알고 있는’ 노찾사의 특징적인 음악과 다소 다르다는 점은 자연스럽다. 이 음반은 민중가요의 전형적인 작풍과는 거리가 있고, 말 그대로 민중가요의 맹아를 풋풋하게 드러낸다. 싱그런 캠퍼스 포크송풍의 〈바람쌍쌍〉(한동헌 곡), 뒤에 〈퀴즈 아카데미〉에 배경음악으로 쓰여 인기를 얻은 〈일요일이 다 가는 소리〉(김기수 곡), 김광석의 목소리로 잘 알려진 〈그루터기〉(한동헌 곡) 등은 1970년대 포크의 잔상을 보여주는 동시에 〈사계〉나 가곡풍 민중가요를 예감케 한다.(김광석은 이 음반에 참여해 노래하고 하모니카를 연주했다.) 이 음반은 1984년에 만들었지만 불행히도 당국의 방해로 1987년에야 대중과 정식으로 만나게 되었고, 1989년 노찾사 2집이 베스트셀러가 되면서 뒤늦게 팔려나가기 시작했다.

이용우/대중음악평론가 (2006-12-24)

일본풍 잠재운 색다른 트로트 ‘활짝’

(81) 주현미

가수 주현미의 홈페이지에 가서 본적을 찾아보면 ‘중화민국 산둥성(山東省) 모평현(牟平縣)’이라고 적혀 있다. ‘중화민국 산둥성’이란 말에 고개를 갇들었다면 ‘한의사였던 중국인 아버지 주금부 씨와 한국인 어머니 정옥선 여사 사이의...’라는 가족관계를 보고 고개를 끄덕거리면 된다. 아버지가 한국으로 건너올 때 중국 대륙이 아직 ‘공산화’ 이전이었다면 ‘중화민국’이라는 표현도 틀린 것이 아닐지 모른다. 사실이 길었는데 그녀는 ‘화교’인 셈이다.

하지만 우리가 주현미를 생각할 때 ‘화교’ 라든가 ‘중국인’ 이라는 특별한 정체성을 떠올리지는 않는다. 덩리천(등려군)이 부른 노래들, 예를 들어 〈야래향〉 등을 즐겨 부르기는 했지만, 그녀가 자신의 정체성을 드러내 강조하지는 않았다. 1988년 결혼한 이후에는 한국 국적을 취득하여 법률적으로도 ‘우리나라 사람’ 이 되었기 때문에 화교라는 정체성은 점차 소실되어 버렸다. 그렇지만 처음부터 그렇지 않았다.

추적해 보면 1960~70년대 한국 대중음악계에서도 몇몇 화교 가수들이 활동했다. 하지만 ‘곡충주’, ‘유미려’, ‘리리온’ 등의 이름을 기억하지 못한다면 이것도 무의미한 일이다. 주현미도 한성화학교를 다니던 1976년 아직 10대였을 때 독집 음반을 발표했다는 사실, 그리고 1981년 엠비시 강변가요제에 ‘인삼뿌리’ 2기 멤버로 참가했다는 사실도 대체로 기억 밖의 일이다. 그러니 사람들이 기억하는 〈쌍쌍파티 메들리〉(1984년)가 그녀의 데뷔가 아니었다는 이야기다.



그녀의 진짜 데뷔가 〈비 내리는 영동교〉(1985)이고, 이어 발표한 〈신사동 그 사람〉(1988)으로 그 해의 ‘가수왕’ 을 차지했으며, 여세를 몰아 이듬해에도 〈짝사랑〉(1989)으로 정상의 지위를 이어갔다는 사실이 더 쉽게 떠오를 것이다. 이 무렵 트로트 계열의 곡들 가운데 ‘영동’, ‘강남’, ‘신사동’, ‘테헤란로’ 등등 서울의 특정 지명이 등장하는 곡들이 양산되었다는 사실은 수많은 ‘가요평론’ 들이 지적하고 있으므로 여기서 굳이 반복하지는 않겠다.

□ 주현미의 ‘진짜’ 데뷔 음반으로 잘 알려진 〈비 내리는 영동교〉(1985)

흥미로운 것은 주현미가 등장하면서 트로트에 대해 즐기게 제기되었던 ‘왜색 시비’ 가 점차 잦아들기 시작했다는 점이다. 태생적으로 ‘왜색’ 과 거리가 있는 주현미의 목소리의 효과에 더하여 〈비 내리는 영동교〉의 리듬이 2박자가 아닌 3박자라는 사실, 〈신사동 그 사람〉이 폴카를 원용하여 경쾌한 리듬을 구사했다는 사실, 두 곡의 조성 모두가 단조가 아닌 장조라는 사실 등이 ‘시비’ 를 슬쩍 잠재울 수 있었던 요인들이다. 즉, 그녀의 메가히트곡들은 엄밀히 따지면 ‘정통 트로트’ 가 아닌 것들이었다.

따라서 그녀의 성공에 대해서 사회학적 설명을 하기는 어렵지 않다. 즉, 한국형 개발자본주의의 꽃인 강남(혹은 영동)에서 싹이 트고 꽃을 피운 1980년대 이후 방문화는 통행금지도 사라지면서 매일 밤 불야성을 이루었고, 이곳에 즐비한 성인유혹업소에서는 ‘동아시아형’ 접대문화가 발전했다. 이 모든 것이 일본의 유흥문화에 의해 영향받았다고 말한다면 과장이겠지만, 일본형 성인유혹으로부터 자유로웠다고 말하기는 어렵다. 따라서 이런 문화를 오버그라운드에서 대표했던 인물이 ‘일본풍’ 이 아니라 ‘중국풍’ 이었던 사실은 현실을 적당히 덮어두기에 나쁘지 않은 것이었다. 상대적으로 ‘일본풍’ 이 강했던 김연자나 심수봉이 이 시기에 이런저런 시련을 맞이했던 것과 비교해 보면 더욱 그렇다.

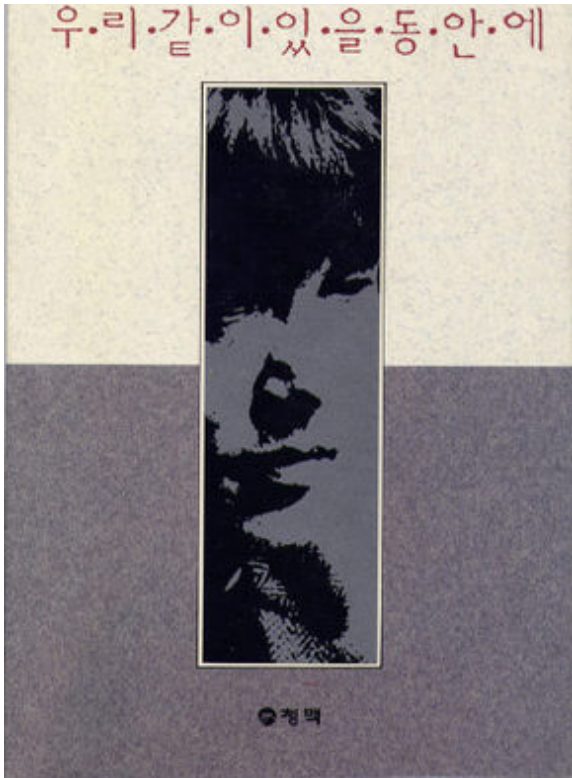
신현준/대중음악 평론가 (2007-01-07)

아름다운 노랫말이 노래를 더 빛나게

(82) 80년대 가사



촌철살인의 명쾌한 구절이 필요하고, 때로는 (작사가 박건호의 말을 인용하면) ‘3분 드라마’ 가 되기도 하며, 리듬과 운율을 갖는다는 점에서 노래 가사는 시와 많이 닮았다. 그래서일까. 시가 노랫말로 차용된 사례를 발견하기는 어렵지 않다. 박인환의 시에 박인희의 청아한 목소리가 입혀진 〈목마와 숙녀〉나, 고은의 시에



김민기가 곡을 붙인 〈가을편지〉, 그리고 서정주의 시에 송창식이 부른 〈푸르른 날〉 등은 지극히 고전적인 사례에 속한다.

한편, 문단(文壇) 혹은 그 지망생 출신의 전문 작사가들도 꽤 있다. (작곡가 김희갑의 부인이자 음악 ‘콤비’ 인) 작사가 양인자가 소설가와 방송작가를 거쳤다는 점은 설명할 필요도 없을 것이다. 수천 편의 노랫말을 남긴 박건호는 대표적인 시인 출신 작사가이고, 1985년 상반기의 히트곡 〈인생은 미완성〉 등을 작사한 김지평 역시 문예창작과 출신이다. 물론 대중음악 가사가 문학(시) ‘작품’ 보다 저급하고 열등하다는 인식 때문에, ‘직종 전환’ 이 쉽지만은 않았던 모양이다. 박건호에 따르면 작사가의 길로 들어선 데에는 경제적 이유가 크게 작용했던 것 같다.

이들이 활동하던 1980년대에는, 방송국이 주최한 가요상의 한 부문이던 노랫말상이 별도로 마련되기도 했다. 1983년 시작된 ‘케이비에스 가사대상’ 이나, 이와 비슷한 ‘엠비시 아름다운노래대상’ 이 있었다. 이외에 대중가요 작사가들의 모임인 한국노랫말연구회 주최로 1987년에 시작한 ‘한국노랫말대상’ 이 있었다.

□ 조동진의 노랫말들이 담긴 〈조동진 시집: 우리 같이 있을 동안에〉(청맥 · 1991)

이러한 가사에 대한 시상식은 노랫말의 예술적 가치를 증명하는 자리가 되기도 했지만, 가요의 ‘순화’ 와 ‘계도’ 목적으로부터 자유로울 수 없었다. 1회 케이비에스 작사대상에서 서정주의 시에 붙인 〈푸르른 날〉이 대상을, 박건호가 작사한 〈아 대한민국〉이 금상을 차지한 것만 봐도 ‘예술성’ 과 ‘건전성’ 을 통합시키려는 시상(施賞)의 의도를 읽을 수 있다. 그러니 가요심의회제의 부정적인 면모를 어느 정도 해소시키는 완충제 역할도 했던 셈이다.

그런데 시적 가사는 포크 음악과 친밀하다는 ‘편견’ 이 있는 것 같다. 1985년경에 인기를 얻은 곡들만 한정해보면, 질박하고 진솔한 가사가 결들여진 정태춘의 〈북한강에서〉, 애잔하고 서정적인 노랫말과 하모니가 어우러진 (유익중 · 이주호의) 해바라기의 〈이젠 사랑할 수 있어요〉도 떠오르고, 동화적 아이콘 혹은 우화적 상징이 있는 연가로 광주에서 서울까지 인기를 끌어올린 김원중의 〈바위섬〉도 기억난다.

그리고 보면 1985년은 대중음악사적으로 중요한 해 같다. 무엇보다 이 해에 들국화를 비롯한 ‘언더그라운드 돌풍’ 이 몰아쳤으니 말이다. 그리고 ‘언더그라운드의 대부’ 이자 ‘노래하는 음유시인’ 으로 불린 조동진도 5년 만에 신작을 내놓았다. 이 3집에 실린 〈제비꽃〉은 루이 제 린저의 〈생의 한가운데〉와 앙드레 슈발츠 바르트의 〈고독이라는 이름의 여인〉의 여주인공들에게서 영감을 받은 곡이라 한다. “한 인간이 세상에서 겪는 꿈과 사랑과 좌절과 눈물, 그리고 …성숙해 가는 과정” 을 제비꽃에 요약한 것이다. 이처럼 그의 시적 노랫말은 여백 있는 동양화, 아름다운 동화, 철학적 성찰이 담긴 경구가 되기도 하는 것이다.

최지선/대중음악평론가 (2007-01-14)

TV 주류음악 맞서 언더음악 ‘우뚛’

(83) 들국화

이쯤에서 1985년을 한번 정리해보자. 전영록의 〈불티〉, 구창모의 〈희나리〉, 이선희의 〈아! 옛날이여〉, 김범룡의 〈바람 바람 바람〉, 주현미의 〈비 내리는 영동교〉, 나미의 〈빙글빙글〉, 송골매의 〈하늘나라 우리님〉 등이 그해 남부럽지 않은 인기를 누렸다. 하지만 무엇보다 ‘여전히’

조용필이 압도한 해였다. 그는 상반기에 젊은 감성의 7집으로 <어제 오늘 그리고> <미지의 세계> <여행을 떠나요>를, 연말에 성인 취향의 8집을 내놓아 <허공> <그 겨울의 찻집> <킬리만자로의 표범>을 인기 순위 최상위권에 올리며 고공비행을 계속했다.

하지만 1985년은 조용필로 상징되는 ‘텔레비전 중심의 주류 가요’가 강력한 대항마를 만난 해이기도 하다. 뒤에 ‘언더그라운드’라고 통칭된 음악 흐름의 신호탄을 쏘아올린 들국화가 데뷔한 해인 것이다. 그해 9월 발매된 들국화의 데뷔 음반은 수십 만 장의 판매고를 기록했다. 아무도 예상치 못한 기적적인 성공이었다. 가장 중요한 홍보수단인 텔레비전을 배제하고 일궈낸 성과였기 때문이다.

들국화의 데뷔 음반이 비틀스의 마지막 정규 음반의 커버 디자인을 차용한 점은 이들의 음악적 자양분의 일단을 보여준다. 이를 록 음악 또는 (당시 어법대로) 그룹사운드 음악이라고 불려도 무리는 없다. 고려대 그룹사운드 출신인 조덕환, 처음 음엔 세션으로 참여했으나 나중에 정규 멤버가 된 주찬권의 존재라든가 이 음반이 한국 록 명반으로 빠짐없이 거론되는 점은 이를 뒷받침한다. 하지만 다른 한 축이 포크라는 점도 사실이다. 전인권이 포크 그룹 따로또같이 출신이란 점을 들지 않더라도 포크는 <세계로 가는 기차> <매일 그대와> 등에 면면히 흐르고 있다. 1975년 대마초 파동 이후 소원해진 록과 포크의 소통을 다시 끌어냈을 뿐 아니라 뛰어난 합일을 이루어낸 점은 이 음반이 맺은 중요한 결실 중 하나다.

□ 1985년에 나온 들국화 1집으로 왼쪽 위부터 시계방향으로 전인권(보컬, 기타), 조덕환(기타, 보컬), 최성원(베이스, 보컬), 허성욱(피아노, 신시사이저, 보컬).

조용필과 비교할 수는 없겠으나 들국화 역시 까까머리와 단발머리 중학생부터 30대 장년층까지, 무난한 감성을 가진 이들부터 주류 음악에 비판적인 학생운동 진영까지 여러 세대와 층의 지지를 받았다. 이는 들국화의 음악이 록과 포크를 축으로 하지만 여러 스타일을 아울러 다채로운 음악 스펙트럼을 화학적으로 결합했다는 점, ‘중고 신인’이었던 멤버들이 경험을 살려 질박하면서도 세련된 팝 감각을 뽐내듯 펼쳤다는 점에 기인한 바가 크다. 삶의 비루함과 갑갑함을 알고 있는, 그렇지만 ‘그럼에도 불구하고’의 낙관적 의지를 갈무리한 <행진>과 <그것만이 내 세상>이 첨단의 질감이 아니었음에도 당대 청(소)년들의 송가가 될 수 있었던 것은 그런 맥락에서다.

이른바 신촌 언더그라운드(또는 동아기획 사단)의 조류에 햇볕을 비춘 견인차였던 들국화 1집은 가요를 경원시하고 영미권 팝 음악에 경도되어 있던 층에 ‘들을 만한 가요 음반’, 나아가 ‘소장할 만한 가요 음반’의 가치를 알린 시발점이 되었다. 무엇보다 메이저 음반사나 기획사를 통해 데뷔해 텔레비전을 기반으로 활동하는 기성의 길이 아니라 ‘다른 길’, 그러니까 음반의 음악적 완성도와 부단한 라이브를 통한 직접적 소통이 가능하고 또 이를 선도적으로 실천했다는 데 들국화와 이 음반의 결정적 가치가 있다.

이용우/대중음악평론가 (2007-01-21)

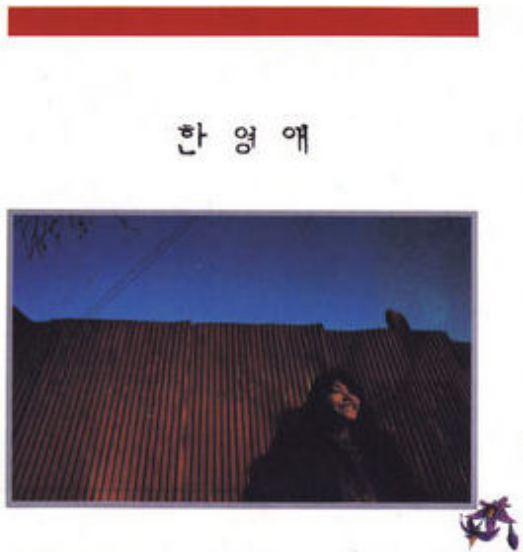
서러움 머금은 386세대의 마지막 연인

(84) 1986년...한영애...혹은 슬픔이 터져 나온 해

들국화의 1집 음반이 발표된 것이 1985년 9월이고 한영애의 1집 음반이 발표된 것은 1986년 1월의 일이다. 이어서 시인과 촌장의 2집 음반은 1986년 7월, 어떨날의 1집 음반은 그해 12월에 나왔다. ‘1980년대 후반의 대중음악계를 풍요롭게 수놓았던 주옥같은 작품들’이라고 말하지

않을 수 없는 음반들이다. 같은 기간 동안 세상의 모습은 어땠을까. 1985년 5월에는 ‘서울미국문화원 점거농성사건’ 이 있었고, 6월에는 ‘구로지역 연대파업 투쟁 사건’ 이 있었고, 11월에는 ‘민정당 중앙정치연수원 기습점거 사건’ 이 있었고, 1986년 5월에는 ‘인천 5·3 사건’ 이 있었고, 7월에는 ‘부천 성고문 사건’ 이 있었고, 10월에는 ‘건대 점거농성 사건’ 이 있었고, 1987년 1월에는 ‘박종철 고문치사 사건’ 이 있었다.

대중음악계 사건과 사회운동권 사건을 병렬해 본 것은 두 가지 세계가 눈 앞에서 오버랩되는 경험을 하는 사람이 많을 것이라고 판단하기 때문이다. 1980년대 중반 한국 사회에 엔트로피가 최고조로 달하던 시점 오랫동안 응어리져 있던 슬픔, 그리움, 아쉬움, 서러움이 여기저기서 터져 나올 수밖에 없는 상황이었고, 이는 대중음악계도 예외는 아니었던 것이다. 그 상징적 목소리를 두 개만 뽑으려면, (들국화의) 전인권과 한영애일 것이다. <그것만이 내 세상>과 <행진>에서 전인권의 질러대는 목소리가 후련한 해소감을 안겨 주었다면, ‘포크송’ 인 <여울목>과 ‘블루스곡’ <건널 수 없는 강> 등에서 한영애의 목소리는 슬픔과 서러움을 머금은 상태 그 자체를 표현해 내었다.



한영애의 개인적 경력을 본다고 해도 이런 설명이 틀리지 않을 것이다. 한영애는 이미 1977년 이정선이 이끌던 혼성 4인조 보컬 그룹 해바라기의 멤버로 활동하면서 두 장의 음반을 발표했고, 솔로 음반도 두 장 발표한 경력을 가지고 있다. 본인이 이 시기의 솔로 음반에 대해서는 거론하는 것조차 꺼리지만, 이는 역으로 그 시대는 ‘끼’ 를 발휘하고 ‘꿈’ 을 펼치기는 어렵도 없는 시기였다는 것을 반증해 준다. 오랜 시간의 방황과 고민은 그만큼의 준비로 이어졌고, 세상은 이에 대해 어느 정도 보상을 해 준 셈이다.

□ 한영애의 1986년 공식 데뷔 음반

데뷔 음반 발표 이후 한영애는 신촌블루스에서 객원 보컬로 활동함과 동시에 솔로 활동을 병행했다. 1988년 발표한 솔로 2집 음반은 세상이 어느 정도 좋아진 것을 반영하는지 <누구 없소>, <루쉴>, <코뿔소> 등에서 그녀의 목소리는 보다 자유로워졌다. 많은 사람들이 이 음반을 ‘한국 대중음악의 명반’ 으로 꼽는 데 주저하지 않는 가장 중요한 이유일 것이다. 다소 틈을 들인 뒤 1992년 발표한 3집 음반은 <말도 안 돼>와 <조울> 등 또다른 명곡들을 담았다. 이 무렵 연극배우 경력을 바탕으로 한 그녀의 공연은 충성스러운 고정팬들을 만들어 내었고, 1993년에 발표한 <1993 라이브 베스트 아우성(我.友.聲)>은 그에 관한 기록이다. 말하자면 그녀는 386세대들을 위한 연예(좋은 의미에서)를 제공했던 셈이다.

그런데 한영애의 공연에 대해 “소극장 라이브 공연이 붐을 이루던 시기의 중요한 기록” 이라고 쓰려고 하니 문득 1992~3년이 ‘신세대 댄스가요의 시작’ 이라는 판단과 뒤죽박죽이 되어버린다. 기록을 뒤지니 한영애의 3집이 발표된 시점(1992년 3월 14일)과 서태지와 아이들 1집 음반이 발표된 시점(1992년 3월 23일) 불과 9일이다. 1992~3년 한영애가 경력의 절정기에 있다고 간주할수록 이른바 386세대를 위한 연예는 서서히 아니 급속히 종말을 고하고 있었다. ‘9일’ 의 간격은 ‘건널 수 없는 강’ 처럼 되고 말았다.

신현준/대중음악평론가 (2007-01-28)

세련된 한국적 발라드의 황금기 열어젖혀

(85) 가수 이문세와 작곡가 이영훈 콤비

발라드라는 ‘한국적’ 양식을 세련되게 만든 주인공을 들라면? 가수 이문세와 작곡가 이영훈 ‘콤비’를 결코 빼놓을 수 없다. 이들은 1980년대 중반 발라드를 확고한 대중음악 양식으로 만든 주인공들이다. 단언컨대, 이영훈 없는 이문세, 이문세 없는 이영훈은 도저히 상상할 수 없으리라.

이영훈을 만나기 전까지 이문세는 가수보다는 디제이 겸 엠시로 알려졌다. 시비에스 라디오의 청소년 프로그램 ‘세븐틴’에서 디제이로 발탁된 후, 많은 라디오 프로그램의 디제이를 거친 뒤, 1983년에는 문화방송의 ‘영 일레븐’ 엠시로 전격 기용되었다. 지금도 많은 이들이 그를 ‘역대 최고 디제이’로 기억하는, 엠비시 라디오의 ‘별이 빛나는 밤에’에서 ‘별밤지기’를 1985년부터 11년 넘게 맡으며 최고의 인기를 구가했다.



이영훈을 만나기 전, 이문세가 비록 수년간 라이브 카페에서 노래하고 두 장의 앨범을 발표했어도, (이영훈의 회고를 빌리면) ‘어느 노래는 송창식 같고, 어느 노래는 나훈아 같을’ 뿐이었다. 〈나는 행복한 사람〉(1981)과 〈파랑새〉(1984)가 어느 정도 알려지기는 했지만, 그가 유려하면서도 유기적인 작품집을 낸 건 이영훈과 처음 합작한 3집(1985)부터였다.

□ 작곡가 이영훈과의 합작을 통해 발라드의 황금기를 열어젖힌 이문세의 3집

편곡자 김명곤도 이들의 공조자였다. 피아노를 중심으로 한 단아하면서도 클래식한 이영훈의 곡에, 색소폰과 클라리넷 같은 관악기나, 바이올린, 비올라, 첼로 같은 현악기 등이 다채롭게 편성되어, 풍성하면서도 고급스러운 앙상블이 탄생했다. 이들은 팝, 재즈, 포크 등 여러 양식들을 자양분 삼아 발라드의 황금기를 열어젖혔다. 참고로 3집의 포크적 질감은 〈야생마〉 〈혼자 있는 밤, 비는 내리고〉 등

이정선의 작·편곡에서 비롯된 것이기도 하다.

여기에 서정시와 산문시를 적절히 버무린 듯한 이영훈의 가사가 격조를 더했다. 구체적인 스토리와 섬세한 묘사는 절제되고 정제된 슬픔과, 쓸쓸하면서도 아름다운 회한을 획득했다. 과잉되지도, 무미건조하지도 않으며, 적당히 낭만적이고 적당히 감상적이다. ‘세월이 흘러가면 어디로 가는지 나는 아직 모르잖아요’ (난 아직 모르잖아요)처럼 인생사를 아우르는 화두도, ‘그날은 지나가고 아무 기억도 없이 그저 그녀의 웃음소리뿐’ (그녀의 웃음소리뿐)처럼 담담한 회상도 담겨 있다. 이러한 나직한 율조림은, 후렴 부분(전자는 ‘혼자 걷다가 어두운 밤이 오면’, 후자는 ‘하루를 너의 생각하면서’)에서 절정부로 흘러간다. 한때 성악가 지망생이었던 이문세의 보컬은 힘있고 낭랑하게 뿔어가면서도, 독특한 그만의 ‘찍기’가 인상적으로 전개된다.

〈사랑이 지나가면〉 〈그녀의 웃음소리뿐〉 〈이별 이야기〉 등이 실린 4집(1987)과 〈시를 위한 시〉 〈가로수 그늘 아래 서면〉 등이 실린 5집(1988)에 이르면 이문세와 이영훈(나아가 김명곤)의 공작은 정점에 달한다. 이것은 뒷날 ‘변진섭-신승훈-조성모’로 이어지는 발라드 계보를 이룩하면서 여고생과 여대생 등 소녀·여성 취향의 팬덤까지 형성했다. 이영훈과 이문세 콤비 외에도 지근식·하광훈과 변진섭, 윤상과 강수지 등이 발라드 작곡가와 가수의 공조 시스템이 성공한 사례가 될 것이다.

최지선/대중음악평론가 (2007-02-04)

빼어난 가사 세대초월 뜻뜻한 향취

(86) 마지막 아이돌 캠퍼스 그룹 ‘다섯 손가락’

해마다 12월은 공연장마다 관객들로 북적이는 공연 성수기다. 지난 연말, 가장 문전성시를 이룬 음악공연 경향 중 하나로 이른바 ‘80/90 콘서트’를 뽑아도 별다른 이의는 없을 듯하다. 이 공연들이 10여년 전부터 서서히 꿈틀거리기 시작해 2000년대 초 하나의 트렌드로 자리잡은 ‘70/80 붐’의 연장선상에 있음은 물론이다. 1970년대 포크 가수들과 캠퍼스 그룹이 주축을 이뤘던 중장년층 대상 콘서트의 주인공은 점차 1980년대 브라운관을 주름잡은 왕년의 인기 가수들로 무게중심이 이동하고 있으며 1990년대 초 활약한 가수들로 진용이 넓어지는 추세다.

지난 세밑 ‘80/90 콘서트’ 중 화제가 된 음악인들로는 바다 건너 오랜만에 무대로 돌아온 이지연과 원준희, 그리고 20년 만에 다시 모인 그룹 다섯손가락을 들 수 있다. 특히 다섯손가락은 지난해 최대 히트곡 중 하나인 동방신기의 〈풍선〉의 원곡을 부른 이들로 주목받은 바 있다. 다섯손가락이 한 방송사 가요대전 무대에 동방신기와 나란히 올라 〈풍선〉을 함께 부르던 장면은 2006년 가요계의 인상적인 마지막 스냅사진으로 보아도 무방할 듯싶다.



- 맨 뒤 왼쪽부터 시계 방향으로 임형순, 강태원, 박문일, 이상희, 이두헌. 1986년 2집 음반을 낼 당시 모습.
- 마지막 아이돌 캠퍼스 그룹 ‘다섯손가락’ .

1985년 3월, 다섯손가락은 〈새벽기차〉를 머릿곡으로 한 음반으로 데뷔했다. 이 음반의 뒷면은 색다르다. ‘임형순(보컬·홍익대 영문과 2), 이두헌(기타&보컬·동국대 경제학과 3), 최태완(키보드&피아노·홍익대 산업공학과 3), 박강영(드럼·추계예대 작곡과 3), 이우빈(베이스·서울대 전자공학과 3)’ 같이, 멤버들의 소속 대학은 물론 학과와 학년까지 자세히 적혀 있기 때문이다(실제 베이스를 연주한 인물은 세션 연주자 조원익이다).

지금 보면 촌스럽거나 아련하지만, 1970년대 말 대학생 가요제의 폭발적인 성공 이후 대학생 음악인의 음반에 이처럼 신상명세를 적는 것은 당시 그리 이상한 일이 아니었다. 하지만 이미 황혼에 접어들고 있음을 깨닫는 데는 그리 오랜 시간이 걸리지 않았다. 송골매, (이치현과) 벗님들, 건아들처럼 프로가 된 그룹사운드가 분투했지만, 청(소)년층의 귀가 헤비메탈과 동아기획 사단의 음악으로 급속히 쏠리는 현상을 막기는 역부족이었다.

그런 의미에서 다섯손가락은 '70/80 캠퍼스 그룹사운드 붐'의 거의 마지막 불꽃이었다. 부드럽고 팝적인 멜로디가 두드러진 다섯손가락의 음악은 앞선 캠퍼스 그룹의 투박한 질감이나 이후의 헤비메탈 밴드들의 거칠고 강렬한 포스와 달랐다. 맑은 음색과 섬세한 떨림이 두드러진 임형순(〈새벽기차〉 〈풍선〉)과 탁하고 진중한 이두헌(〈수요일엔 빨간 장미를〉 〈이렇게 쓸쓸한 날엔〉)의 트윈 보컬 체제는 상보관계를 넘어 두 배의 효과를 발휘했다. 또 〈창가에서〉와 〈사랑할 순 없는지〉에서 보듯, 서정적이면서도 극적인 멜로디 전개는 강한 감응을 주었다. 다섯손가락 음악이 당대의 인기곡을 넘어 오랜 생명력을 지니게 된 요인으로 이두헌의 빼어난 가사를 빠뜨릴 수 없다. '수녀가 지나가는 그 길가에서 어릴 적 내 친구는 외면을 하고 길거리 악국에서 담배를 팔듯 세상은 평화롭게 갈 길을 가고'라며 거리 풍경을 집짓 담담히 묘사하면서 그 안에 먹먹하고 헛헛한 마음의 풍경을 담아낸 〈이층에서 본 거리〉는 대표적이다. 1985~86년 다섯손가락은 아이돌 스타에 버금가는 인기를 누렸지만, 2집을 끝으로 임형순이 탈퇴하면서 내리막을 피할 수 없었다. 이두헌 1인 리더 체제로 두장의 음반을 더 내놓았지만 대중들의 시야에서 점차 멀어져간 것이다. 이와 함께 캠퍼스 그룹들의 풋풋한 향취도 사라져갔다.

이용우/대중음악 평론가 (2007-02-11)

신중현 등 거물급 뮤지션들 후광업고 스타로

(87) '댄스가수' 김완선

1980년대를 대표하는 '댄싱 퀸' 김완선이 어느 날 갑자기 나타났던가. 〈오늘 밤〉이 수록된 데뷔 음반이 1986년 4월께, 〈나 홀로 뜰 앞에서〉가 수록된 2집 앨범이 1987년 5월 발표됐으니 대략 1986~7년의 '어수선한' 시점에 등장했던 것 같다. 하지만 몸선을 강조한 옷차림에 연체동물처럼 춤을 추던 틴에이지 소녀에게 오감을 자극받지 않았다면 그건 거짓말일 것이다. 페미니즘 진영에서도 그녀에 대한 평가가 관대한 것을 보니 이게 반드시 남성의 시선만은 아닌 것 같다. 그러니 조금 각도를 달리 해서 당시 음악산업 '시스템' 속에서 김완선을 살펴보기로 하자.



김완선의 주변에는 흥미로운 인물들이 배치되어 있다. 먼저, 김완선이 '인순이와 리듬 터치'의 백업 멤버였다는 사실은 잘 알려져 있다. 인순이의 뒤에는 고(故) 한백희라는 전설적인 여성 매니저가 있었는데, 그녀는 자신의 조카였던 김완선도 대중가요계의 정상으로 이끌었다. 이미 고인이 되어 정확한 정보는 얻기 어렵지만 한 자료에 따르면 한백희 역시 '미8군 쇼 가수' 출신이라 하니 미8군 쇼 무대가 대중연예계에 미친 길고도 넓은 영향을 재확인할 수 있다. 김완선의 히트곡 가운데 하나인 〈리듬 속의 그 춤을〉의 작사·작곡가가 놀랍게도 신중현이라는 점도 전세대의 인맥과 무관치 않아 보인다. 인순이가 1980년대 초 '신중현과 뮤직 파워'에서 활동하면서 신중현과 연을 맺은 사실을 고려하면 이 인맥도 자연스럽다.

□ 김완선의 2집 〈나 홀로 뜰 앞에서〉

두 번째로 흥미로운 사실은 1집과 2집에 수록된 곡들 대부분을 산울림의 멤버 김창훈이 작사·작곡했다는 점이다. '존중받는 록 밴드' 산울림과 '경시되는 댄스가수' 김완선 사이가 이렇게 가깝다는 사실은 많은 사람들에게 의외일 것이다. 크게 성공하지 못했지만 〈나 홀로 춤을 추긴 너무 외로워〉를 비롯하여 3집에 수록된 대부분의 곡들이 이상희가 만든 곡들이라는 사실도 흥미롭다. 마지막으로 김완선의 경력의 절정인 〈빠에는 우릴 보고 웃지〉〈가장무도회〉가 수록된 5집(1991)에서는 손

무현이 작곡과 프로듀싱을 맡았다. 이 이야기는 많이 알려졌으니 생략.

이상에서 보듯 김완선이라는 댄스 가수의 뒤에는 신중현·김창훈·이장희·손무현 등 한국대중음악의 역사를 논할 때 빠뜨릴 수 없는 거물급 뮤지션들이 포진해 있었다. 이 말은 그녀가 부른 곡(노래)들의 퀄리티에는 의심의 여지가 작다는 뜻이다. 그녀의 가창력에 대한 의구심에도 불구하고, 사람들이 그녀의 노래를 들으면서 쉽게 외면하지 못했던 것은 이와 무관치 않아 보인다. 댄스에 대해 이데올로기적으로 거부감이 있어도, 멜로디가 귀를 잡아 끈다면 어쩔 수 없는 일 아닌가.

그리고 보면 ‘춤 잘 추고 얼굴 예쁜 젊은(혹은 어린) 아이’ 하나가 있을 때 각 방면의 전문가가 참여해 스타를 만드는 시스템이 아주 최근에 탄생한 것은 아닌 것 같다. 김완선이 1992년 홍콩과 타이완으로 건너가 세 장의 음반을 발표하며 경력을 이어간 사실을 보면, 이른바 ‘한류’ 시스템마저도 어느 날 갑자기 뚝 떨어진 것은 아닌 모양이다. 모든 성공적 사건에는 그리 성공적이지 않았던 선례가 있는 법인가.

신현준/대중음악평론가 (2007-02-25)

자유와 자아 화두삼은 ‘따로 또 같이’ 그룹

(88) 어떤 날, 시인과 촌장

이른바 ‘언더그라운드’ 라는 이름은 (주류 기성 시스템과는 달리) 자유를 이상으로 삼는다(고 흔히 생각된다). 구속을 기피하는 자유분방한 개개인의 성향은 (전에 소개한 것처럼) 1980년대 중반께 ‘따로 또 같이’ 활동하는 느슨한 그룹 형태를 낳기도 했고, ‘우리 노래 전시회’ 처럼 새로운 감성의 신진 세력을 소개하고 결집하는 프로젝트와 공존하기도 했다. 다소 확정적 라인업을 갖춘 들국화도 넓게 보면 이런 프로젝트 형식의 그룹에 가깝다.

이들과 관련된 막내뺨 그룹이 ‘시인과 촌장’ 과 ‘어떤 날’ 이 아닐까 싶은데, 이들은 ‘포크 언더그라운드’ 계열로 여러 면에서 ‘조동진 사단’ 의 계승자이기도 하다. 이들은 기타, 베이스, 드럼(혹은 신시사이저) 등을 갖춘 온전한 밴드 형태는 아니었다. ‘어떤 날’ 의 경우, 일렉트릭/어쿠스틱 기타의 이병우와 베이스 기타(특히 직접 만든 프레트리스 베이스 기타)의 조동익이 작곡과 노래까지 맡고, 나머지 부분은 세션 연주로 채웠다. 작곡과 노래를 맡은 하덕규와 기타리스트 함춘호가 꾸린 시인과 촌장도 비슷했다.



이들이 이름을 알린 것은 앞서 말한 프로젝트 ‘우리 노래 전시회’ 에 직·간접적으로 참여하면서부터였다. 이들은 밴드 형식뿐 아니라 노래 내용에서도 자유를 화두로 했다. ‘어떤 날’ 의 두 사람은 고요하고 여린 보컬과 소박하면서도 예민한 기타로 섬세하고 따뜻하게 일상을 소묘하면서 꿈에 대한 동경을 담았다. 적당히 꿈꾸고 적당히 패배적이었다고나 할까. 이처럼 꿈과 이상에 대한 추상적 시어는 두 장의 음반(1986년, 1989년)에서 감각적인 재즈풍 사운드와 공명했다. 대개 언더그라운드 뮤지션들이 음반과 공연을 매체로 삼는 반면, 어떤 날은 음반에 초점을 맞춘 ‘스튜디오 밴드’ 에 가까웠다. 폭발적 인기를 끌지도 못했고, 다작이나 장수वाद과 거리가 멀었지만, 이들의 음악은 심야 라디오 프로그램을 중심으로 잔잔하게 번져 나갔다.

□ ‘시인과 촌장’ 의 1986년 음반.

‘시인과 촌장’도 마찬가지다. 이전부터 하덕규가 ‘시인과 촌장’이란 이름으로 활동한 바 있지만 기타리스트 함춘호를 만나 1986년 〈푸른 돛〉, 1988년 〈숲〉 음반을 내면서 주목받았다. 하덕규는 양희은에게 곡(〈한계령〉 〈필레꽃 피면〉)을 주기도 했다. 시인과 촌장은 주로 비둘기, 고양이, 매, 진달래, 얼음 무지개 등 동물이나 자연물을 노래했는데, 이는 통상의 비유법과는 다르다. 가령 희망과 사랑의 상징으로 치환된 비둘기는 자아 내면의 은유이자 하덕규 자신의 분신이었고, ‘새날’을 꿈꾸는 푸른 애벌레는 섬세한 자아를 가진 소년이었으며, 가시나무는 번뇌하는 구도자의 초상이었다.

이런 프로젝트형 그룹은 느슨하고 자유로웠지만, 그리 오래 유지되지는 못했다. 영적 구원을 갈망하던 시인과 촌장의 하덕규는 이후 음악적 방향을 바꾸었고, 어떤 날은 두 장의 앨범을 낸 후 각자의 길을 걸었다. 이병우는 기타리스트와 영화음악가를 겸직하며 자신만의 ‘음악마을’(무직도르프)을 꾸렸고, 조동익은 세션 베이스 기타리스트이자 음악 프로듀서로 활약하다가 ‘하나뮤직’의 수장이 되었다. 비록 그들의 활동이 시한적이었을지라도 그 영향력은 그들의 음악처럼 잔잔하고도 길었다.

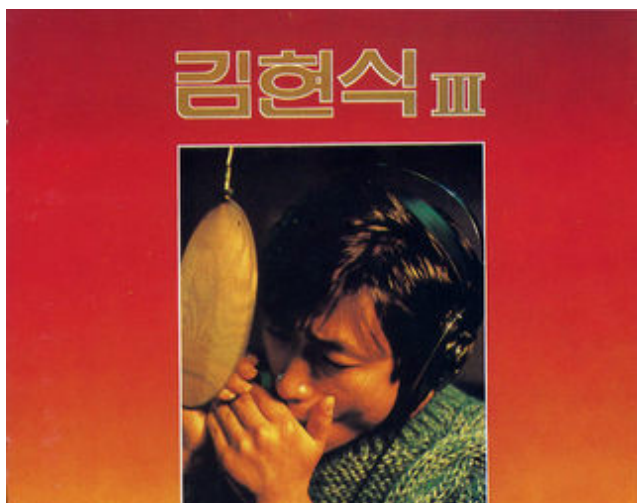
최지선/대중음악 평론가 (2007-03-04)

80년대 음악 대지 일군 ‘디오니소스’

(89) 김현식

그리스 신화에 나오는 디오니소스가 술의 신이라는 것은 상식이다. 하지만 디오니소스가 술의 신이면서 대지의 풍요를 주재하는 신이기도 하다는 점을 인터넷 검색 찬스 없이 맞추는 사람은 흔치 않다. 흰소리 같지만, 1980년대 가요계에서 김현식만큼 디오니소스란 수식어가 잘 어울리는 이는 없을 것이다. 그를 디오니소스에 비유할 때, 외로움을 잘 타고 사랑을 갈구한 그에게 ‘꿀’이면서 겨우 서른두 살에 그를 세상과 작별하게 만든 ‘독’이었던 술만을 의미하는 건 아니다. 그는 1980년대 한국 대중음악의 대지를 비옥하게 일군 풍요의 신이기도 했기 때문이다.

김현식(1958~1990)은 1980년 〈봄 여름 가을 겨울〉과 〈당신의 모습〉을 타이틀로 한 독집으로 데뷔했다. 이장희 제작, 사랑과 평화의 연주로 만들어진 이 음반은 별다른 반응을 얻지 못했고 그는 다시 밤무대 생활로 돌아갔다. 4년 뒤 김현식은 동아기획과 손을 잡고 두 번째 음반을 내놓았다. 카페에서 찍은 감상적인 분위기의 음반 표지사진과 호응하는 애상적인 트로트 풍의 발라드 〈사랑했어요〉가 다운타운가에서 인기를 얻었고, 서정적인 전반부에 이은 폭발적인 클라이맥스가 압권인 〈어둠 그 별빛〉은 오래도록 숨은 명곡으로 손꼽혔지만 대중적 인지도는 미미하기만 했다.



김현식이 인기 가수로 도약하기 시작한 것은 3집을 발표한 1986년 말부터였다. 〈사랑했어요〉의 후속곡 같은 느낌의 〈빗속의 연가〉가 엘피 앞면 머릿곡으로 전진배치된 것은 기획사의 의도를 읽을 수 있는 대목이지만, 정작 히트한 곡은 엘피 뒷면 첫 곡 〈비처럼 음악처럼〉이었다. 〈비처럼 음악처럼〉은 라디오 전파를 자주 타며(지금도 비오는 날 선곡 1순위다) 김현식의 이름을 널리 알렸다.

〈비처럼 음악처럼〉 때문에 3집을 산 이들은 대부분 그의 팬이 되었다. 고른 완성도와 높은 짜임새를 지니고 있었기 때문이다. 실제로 록(〈눈 내리던 겨울 밤〉), 포크(〈슬퍼하지 말아요〉), 블루스(〈비오는 어느 저녁〉), 재즈(〈쓸쓸한 오후〉) 등 다양한 스타일의 곡들로 구성되었다는 점에서는 전작들과 큰



차이는 없었지만, 누구라도 블라인드 테스트를 하면 느낄 수 있을 정도로 3집은 보다 세련된 질감과 일관성, 안정감을 갖추고 있었다.

□ ‘비처럼 음악처럼’ 흥미한 1980년대 가요계의 디오니소스 김현식

이처럼 3집이 세련되고 정돈돼 보인 데는 김현식이 자신의 그룹 ‘김현식과 봄여름가을겨울’로 음반을 빚어냈다는 점과 무관하지 않다. 전작들처럼 일급 세션진의 연주 대신 자신이 주도하는 그룹에 의한 ‘완벽하진 않지만 유기적인’ 연주로 자신의 음악적 문법을 정립하여 토해내기 시작한 것이다. 그의 음악에서 1970년대 풍 잔재와 느낌이 사라진 것도 그 때문이다.

이 그룹에 고 유재하가 키보드 연주자로 재적한 바 있고(〈가리워진 길〉이 수록된 건 그 때문이다), 뒤에 2인조 봄여름가을겨울로 독립하는 김종진과 전태관, 빛과소금을 결성하게 되는 박성식과 장기호가 멤버였다는 사실은 김현식의 팬이라면 ‘상식’이다. 또 이 음반이 들국화 데뷔작에 이은 동아기획(넓게는 신촌 언더그라운드)의 ‘연속타자 홀런’이었다는 점은 그 시대를 경험한 음악애호가라면 상식일 것이다.

정리하면 3집은 김현식이 제대로 된 자신만의 ‘음악적 말문’을 떼기 시작한 첫 작품이었다. 거창하게 말하면 멀리는 작곡가 손석우(〈이별의 종착역〉)를 뿌리로 하여 증식과 이식과 변이를 거치며 면면히 이어져 온 한국팝의 여러 갈래들이 김현식이란 필터를 통과하며 새로운 한 갈래로 태어나기 시작했음을 의미한다. 그걸 단지 ‘김현식 표 한국적 발라드’라고 부른다면 인색한 평가일 것이다. 그렇다면 무엇이랴 불러야 할까. 질문은 계속된다.

이용우/대중음악평론가 (2007-03-11)

90년대 ‘아이돌 시스템’의 예고편

(90) 소방차

한국 대중음악의 역사가 ‘단절’로 얼룩진 것 같아도 유심히 들여다 보면 ‘연속’ 현상도 심심치 않게 발견되곤 한다. 그런 걸 발견하는 것도 때로는 쓸쓸한 재미다.

일단 이효리와 더블에스오공일(SS501)에 대한 이야기부터 시작해 보자. 이들 소속사 디에스피엔터테인먼트(옛 대성기획)는 1990년대 중반 이후 에스엠엔터테인먼트와 함께 주류 가요시장을 양분해 왔다고 해도 지나친 말이 아니다. 시기를 조금만 거슬러 올라가면 (이효리가 있었던) 핑클과 잭스키스가 이곳 소속이었다는 것을 알 수 있고, 몇 년을 더 거슬러 올라갈 기억력이 남아 있다면 잼(Zam)과 아이돌(Idol)도 이 계보에 속한다는 사실을 발견할 수 있다. 국제적인 ‘한류 스타’가 없어서 그렇지 국내시장에서는 이 정도면 괜찮은 비즈니스다.

이제까지 언급한 모든 그룹 혹은 가수를 발굴하고 길러낸 인물은 이호연 현 디에스피엔터테인먼트 대표인데, 이 정도면 ‘연속되는 계보’라고 말하기 충분하다. 게다가 그가 길러낸 스타들의 계보는 1990년대에만 국한되지 않는데, 이제 오늘의 주인공 소방차를 언급해야 할 차례다.



소방차가 데뷔한 시점은 1987년이다. ‘1987년’이라면 일년 내내 의미심장했던 사건들이 발생했던 해일 텐데, 소방차는 그 의미심장한 시점에 전혀 의미심장하지 않은 모습으로 어느날 갑자기 텔레비전 스크린에 등장했다. 별로 고민없이 자란 듯한 허여멀건 얼굴의 세 명의 젊은 아해들에 대한 기억은 두 가지가 핵심일 것이다. 하나는 상의는 정장 차림에 하의는 반바지를 입은 특이한 스타일이었고, 다른 하나는 마이크를 집어 던져 올렸다가 다시 잡는 특유의 퍼포먼스였다. 여기에 가끔씩 난이도 높은 ‘고공 덩블링’을 시도하는 장면도 추가할 수 있겠다.



음악은? 아이돌 음악이란 게 거기서 거기겠지만, 〈그녀에게 전해주소〉가 김명곤 작곡, 〈일급비밀〉과 〈연애편지〉가 이호준 작곡, 〈사랑하고 싶어〉가 박청귀 작곡이라는 사실을 알려주면 조금 놀랄 사람도 있을 것이다. 이들 외에 김기표, 유영선, 송홍섭 등 당시 내로라 하는 작·편곡자(이자 연주인)들이 소방차를 만드는데 일조했다는 사실은 1990년대 이후 확립될 ‘아이돌 시스템’의 예고편을 보는 것만 같다. 최고의 작곡가, 최고의 세션맨, 최고의 프로듀서 등등이 힘을 합쳐 춤 잘추고 얼굴 되는 아이를 스타로 만드는 시스템 말이다. 3집(1989) 발표 이후 인기정상의 상태에서 ‘은퇴’를 했던 것도.

마지막으로 소방차를 논할 때 빠뜨릴 수 없는 이야기 하나는 ‘일본풍’이다. 더 구체적으로 말하면 ‘자니스 기획의 작품인 쇼네타이(소년대)’의 수입대체품이었다는 사실이다. 그렇지만 솔직히 고백하건대 이렇게 글을 쓰고 있는 사람은 당시에는 쇼네타이가 누군지, 자니스 기획이 누구인지 잘 몰랐다. 그저 막연히 ‘일본풍’이라고만 생각했는데, 여기서 ‘일본’이라는 기호는 진짜 일본이라기보다는 앞서 말한 것처럼 ‘별로 고민 없이 자란 새로운 주체성’을 표상했다. 이게 5년도 지나지 않아서 한국사회의 주류적 감성이 되리라고 예상한 사람은 당시에는 그리 많지 않았었다. 고뇌를 머금은 음악이 당분간은 더 지속될 것으로 생각했었지….

신현준/대중음악평론가 (2007-03-18)

‘스잔’ ‘경아’ 부르며 소녀팬 자극한 10대 스타

(91) ‘하이틴 아이돌 가수’ 김승진과 박혜성

영화 〈품행제로〉를 보면, 여고생들이 ‘롤러장’에서 신경전을 벌이는 장면이 나온다. 이른바 ‘스잔파’와 ‘경아파’의 파벌(?) 싸움. 1986년 무렵을 지나온 이들이라면 추억 속의 스냅 사진처럼 남아 있을 장면이다.



□ ‘하이틴 아이돌 스타’로 1980년대 중반 인기를 모았던 박혜성과 김승진의 2집 커버 중에서.

이 두 노래 〈스잔〉과 〈경아〉를 부른 김승진과 박혜성은 동갑내기로, 비슷한 시기에 인기를 누린 ‘10대 아이돌 스타’였다. 당시 팬들 사이에서는 ‘쾌활하고 남성다운 김승진’ 대 ‘상냥하고 부드러운 박혜성’의 라이벌 관계로 대별되기도 했지만, 두 사람 모두 호리호리하고 곱상한 귀공자 스타일의 ‘꽃미남’형 외모, 감미롭고 부드러운 미성의 소유자로 통했다(특히 박혜성은 광고 모델 출신이었다). 무엇보다 두 사람 모두 고등학생 신분으로 가수 활동을 했다는 점 때문에 당시에 화제가 되었던 인물이다. 지금이야 ‘고교생 가수’라는 칭호가 무색할 정도로 어릴 때의 음악 활동이 자연스러운(급기야 당위적인?) 일이 되었지만 그때는 그렇게 흔한 일이 아니었다. 이들 때문에 10대 음악 시장이 확장되었다고 말하면 과장이겠지만, 당시 이들과 비슷한 또래의 여학생에게 큰 인기를 끌었음은 부인할 수 없는 사실일 것이다.

이들의 인기에 대해 설명하면서 소녀 팬과 남자 가수를 둘러싼 고전적인 역할 모형을 거론할 수도 있겠다. 소녀 팬들이 노래 속 여주인공과 자신을 등치시키면서 남자 가수들을 대상화하는 팬덤의 관행이 그대로 드러나므로(이런 진부한 대입에 대한 가치평가는 여기서는 생략한다). 특히 소녀의 이름을 호명한 노래들은 이런 전략을 잘 보여준다. 김승진이 스잔이나 줄리엣이라는 이국적 작명을 택한 반면, 박혜성은 주변에서 흔히 들을 법한 친근한 한국식 이름(지난 세대의 영희도, 순이도 아닌) 경아를 호명하면서 또래 소녀들의 환상을 자극했다고 농반진반 이야기할 수도 있으리라.

하지만 시간이 흘러 남자 가수와 소녀 팬 모두 나이가 들면, 이런 마케팅은 금세 시들해지곤 한다. 아니나 다를까 이 두 가수도 반짝 히트를 기록했다. 1987년 발표한 2집에서 이들은 각각 〈줄리엣〉과 〈도시의 뺨에로〉로 인기 정점에 다다른 후 하강곡선을 그었다. 알고 보면 최근까지 앨범을 발표하며 가수 이력을 이어왔다거나(김승진), 텔레비전, 광고, 영화 음악 등의 프로듀서로 활동하며 암약하고 있다(박혜성)는 기사를 볼 수 있지만...

남고생 가수로 박혜성과 김승진이 있다면 (조금 뒤의 사례지만) 여고생 가수로는 이지연이 있었다. 긴 생머리에 맑은 목소리를 가진 청순한 이미지로 ‘남학생들의 로망’으로 추앙받기도 했다. 그녀를 발탁하고 1집에서 〈그 이유가 내겐 아픔이었네〉 〈난 사랑을 아직 몰라〉 등을 작곡한 사람은, 잘 알려져 있듯 헤비메탈 밴드 백두산의 유현상이었고, 2집에서 〈바람아 멈추어 다오〉 등을 작곡하며 든든한 후광 역할을 한 사람은 전영록이었다. 이러한 청순형 여가수 계보는 1990년대 초 강수지와 하수빈 등으로 이어지며 재생산된다.

최지선/대중음악 평론가 (2007-03-25)

국내 헤비메탈 시금석 놓은 1세대

(92) 유현상과 백두산

유현상이란 음악인을 사람들은 어떻게 기억할까. 1990년대 이후 〈여자야〉 〈갈 테면 가라지〉 등을 구성지게 부른 트로트 가수? 1980년대 후반 이지연 등 신인가수를 발굴한 음반제작자 겸 매니저? 〈그 이유가 내겐 아픔이었네〉(이지연 노래), 〈성냥갑 속 내 젊음아〉(도원경 노래) 등을 만든 작곡가? 1980년대 중반 그룹 백두산을 결성하고 이끈 헤비메탈 1세대 보컬리스트? 요즘의 박태환의 인기를 능가하던 ‘아시아의 인어’ 최윤희와 결혼해서 여성지와 스포츠신문을 장식한 가수?

그 모두가 음악인 유현상의 디엔에이를 이루는 요소다. 유현상을 메탈 보컬리스트로 숭배했던 이들에게 그가 이지연의 틴 아이돌 팝 곡들을 작곡하고 트로트 가수로 변신한 일은 충격과 경악 그 자체였지만, 그가 록 기타리스트(!) 겸 보컬리스트로 오랫동안 무명 밴드를 거쳤다는 사실은 그리 알려진 바가 없으며 그룹 백두산 이전에 트로트 음반을 발표한 적이 있다는 사실 역시 금시초문일 공산이 크다.



최이철(사랑과 평화), 이진태(위대한 탄생) 등 동료 음악인들이 입 모아 증언하듯, 유현상은 1970년대 미군을 상대로 한 이태원 클럽가에서 기나긴 무명의 로커 시기를 보냈다. 라스트 찬스, 사계절, 템페스트, 사랑과 평화는 그가 기타리스트로, 보컬리스트로 내공을 다진 수많은 밴드 중 일부일 뿐이다. 트로트와 록이 묘하게 혼합된 솔로 앨범 〈사랑의 강〉(1985)에서 김도균을 세션 기타리스트로 픽업한 일이 그룹 백두산 결성의 결정적 계기였다는 사실은 이후 그의 행보를 보았을 때 의심할 여지가 없다.

□ 백두산(1986) - 1집 Too Fast Too Loud Too Heavy



1986년은 헤비메탈 4인방(시나위, 백두산, H2O, 부활)으로 불린 밴드들의 데뷔작들이 쏟아진 해이다. 그해 백두산 역시 1집 **를** 발표했다. 서정성과 장중함을 갖춘 <어둠 속에서>를 히트시킨 이 음반은 한국 헤비메탈의 시금석 중 하나로 평가받지만, 건전 발랄하기 그지없는 가사와 무드(<우리의 것>)와 한춘근의 타미 앨드리지 풍 드럼 솔로(<뛰어>)와 하이톤의 샤우팅(<말할 걸>)이 공존하는 음반이었다. 이듬해 내놓은 2집 **에** 열광했다. 하지만 백두산 역시 다른 밴드들처럼 해체의 수순을 피하지는 못했고 영광의 시기는 1986~87년의 짧은 2년으로 그쳤다.

백두산은 메탈 4인방 밴드 중 가장 격렬한 음악과 무대 매너를 보여준 밴드다. 단신에, 30대를 훌쩍 넘긴 나이였지만 옷통을 벗어젖히고 무대를 누비던 유현상의 퍼포먼스는 당시 록 마니아라면 잊혀지지 않을 것이다. 그런데 이후 다소 희화화된 이미지로 추억되는 측면이 있다. 캔의 배기성이 더러 연예프로그램에서 그 시절 유현상과 백두산을 흉내 내 좌중을 웃기던 장면을 본 사람이라면 무슨 뜻인 줄 알 것이다. 웃긴가? 그렇더라도 그것 역시 한국 록의 나이테의 하나다. 씩씩한가? 아직 메탈 시대에 대한 제대로 된 평가는 시작되지도 못했다. 다만 그때는 무겁고 다소 맹목적이고 우스꽝스러웠을지라도 절실하고 절박했다는 데에는 이견이 없을 것이다. ‘슬프지만 진실’ 이다.

이용우/대중음악 평론가 (2007-04-01)

올림픽 무대로 전세계 1700만장 대박

(93) 1988년 ‘손에 손 잡고’ 부른 코리아나

한국 사회의 각 분야에서 ‘1987년 이전’ 과 ‘1988년 이후’ 의 차이는 꽤 크다. 이 차이는 ‘<한겨레> 가 없던 시대’ 와 ‘<한겨레> 가 있는 시대’ 의 문제다.

‘88 올림픽’ 을 빼먹을 수는 없다. 올림픽의 유치에 대해 비판의 목소리가 없지 않았지만, 막상 올림픽이 시작되자 ‘좋은 게 좋은 거’ 라는 식으로 대충 넘어가는 분위기가 있었던 것도 부인할 수는 없다. 그리고 이 올림픽과 더불어 연상되는 노래 하나가 있다. 지금 20대 중반 이라면 누구나 기억할 올림픽 공식 주제곡인 <손에 손 잡고> (Hand in Hand · 조르조 모로데르 작곡)다. 비공식 통계로는 전세계적으로 1700만장이 팔렸다고 하니 대박은 분명하다. 굳이 숫자를 들이대지 않더라도 올림픽 기간 동안, 심지어 그 후에도 당분간 이 곡이 텔레비전과 라디오를 통해 출창 흘러나왔기 때문에 이 곡의 ‘히트’ 에 대해서는 복잡한 설명이 필요 없을 것이다.



하지만 이 곡을 부른 4인조 혼성그룹 코리아나(이애숙 · 홍화자 · 이승규 · 이용규)에 대해서는 복잡한 설명이 필요하다. 코리아나의 전신은 ‘아리랑 싱어스’ 인데, 1970년대 말~1980년대 초 ‘디텍’ (디스코텍)의 플로어에 올려 퍼지던 노래들 가운데 <다크 아이즈> 와 <아이 러브 유, 유 러브 미> 가 바로 이들의 작품이다. 음반 타이틀도 ‘디스코’ 와 ‘코리아’ 의 합성인 <디스코리아> 였다. 이 곡들은 이른바 ‘유로팝’ (혹은 ‘유로디스코’) 스타일인데, 유로팝에 대해 부연설명을 하자면 영어가 모국어가 아닌 나라 출신의 음악인들이 ‘영어 가사를 가진 음악을 연주하지만, 미국(및 영국) 시장보다는 유럽시장을 대상으로 하는 음악’ 을 말한다. 유로팝이 동아시아에서는 영미팝만큼의 인기를 누린 것도 주목할 만하다. 아바(스웨덴), 보니 엠(다국적), 아라베스크(독일), 모던 토킵(독일), 뉴튼 패밀리(헝가리), 아하(노르웨이) 등 ‘7말8초’ 를 풍미한

그룹이 그 예다.

이렇게 ‘아시아’ 인이 ‘유로’ 팝을 연주하게 된 과정은 무엇일까. 텔레비전 다큐멘터리로 어느 정도 밝혀진 사실에 의존한다면, 아리랑 싱어스의 리더인 홍신윤은 미8군 쇼무대에서 활동하다가 1966년께 해병대 연예단으로 베트남전쟁에 참전하고, 동남아 순회공연을 거쳐 스위스로 건너간 뒤 아리랑 싱어스를 결성하여 호텔의 바와 나이트클럽을 중심으로 활동했다는 사실을 찾아낼 수 있을 것이다. 코리아나는 아리랑 싱어스에서 홍신윤과 그의 부인이 빠지고 나머지 멤버들이 재결성한 그룹의 새로운 이름이었다. (홍신윤은 최근까지도 스위스에서 음악 활동을 계속하고 있다고 한다.)

‘베트남전 위문공연’, ‘동남아 순회공연’, ‘유럽의 나이트클럽 신’ 등은 보통의 한국인들에게는 낯선 음악적 실천들이다. ‘국가적 대행사’의 공식 테마송을 부른 사람들이 이렇게 ‘낯선 한국인’이었다는 사실은, 올림픽을 끝마친 뒤 ‘국제적 그룹’ 코리아나의 활동이 뜸해진 것만큼 미스터리한 것이었다. 그 뒤 코리아나는 대전 엑스포 주제가 〈그날은〉(1993), 월드컵 유치 홍보곡 〈위 아 원〉(1996) 등 국가적 대행사와 관련된 행사가 있을 때만 간간히 모습을 드러냈다. ‘한국을 대표하는 그룹’의 마지막으로는 다소 싱거웠다.

신현준/대중음악평론가 (2007-04-08)

음반 한장으로 ‘고품격 발라드’ 확립한 천재

(94) 유재하

천재라는 말은 매혹적이다. ‘요절한 천재’라는 단어는 얼마나 낭만적이고 극적인가. 그래서 어떤 이들은 과잉일 정도로 신화화의 대상이 되곤 한다. 얼마나 많은 이들이 이런 신화의 주인공이 되었던가. 대중음악계에 이런 사례를 들라면 유재하를 빼놓을 수 없다.

사실 유재하의 음악 경력은 너무 짧다. 음대 작곡과 재학 시절 ‘조용필과 위대한 탄생’을, 졸업 뒤에 ‘김현식과 봄여름가을겨울’을 거쳤다고는 하지만 아주 잠깐 동안 활동했을 뿐이다. 조용필 7집에 수록된 〈사랑하기 때문에〉, 김현식이 부른 〈가리워진 길〉과 〈그대 내 품에〉, 이문세가 부른 〈그대와 영원히〉 등 다른 가수의 목소리를 탄 곡도 그리 많지는 않다.

□ 데뷔작이자 유작이 된 가수 유재하의 유일한 앨범

하지만 데뷔작이자 유작이 된 1987년 앨범이 고급 발라드의 지평을 확대했다는 점에는 이견이 없을 듯하다. 사후 20년이 지난 지금까지도 동료, 후배 음악인들의 헌사와 추앙이 계속되는 걸 보면 그 영향력을 실감할 수 있을 것이다. “한국 대중음악계의 모차르트”, “음반 한 장으로 전설이 되었다”라는 식의 표현이 과장일지언정 1997년 추모 앨범을 통해 많은 음악인들이 그에 대한 무한한 그리움을

표시했고, 유재하가요제라는 경연대회를 통해 후배 뮤지션들이 대중음악계에 등용되어 일군의 계보를 형성하지 않았던가.

베이스리스트이자 및 서울음반의 ‘문예부장’이던 조원익이 프로듀싱한 이 앨범에서 유재하는 기타, 피아노 등 여러 악기를 능숙히 연주하며 작사·작곡·편곡·노래까지 겸하는 팔방미인으로서의 재능을 보여주었다. 그의 곡은 대개 피아노를 중심으로 관악기나 현악기가 간결하면서도 우아하게 수식하는데, 가령 〈가리워진 길〉은 오보에, 클라리넷, 플루트가 고즈넉하게 협연하고, 〈사랑하기 때문에〉는 실내악 무드의

현악 앙상블을 들려준다. 클래식적 토양(특히 고전주의 스타일)은 〈미뉴엣〉 같은 클래식 소품 연주곡에서도 공공연히 드러나지만, 절제되고 간소한 곡 형식, 조화와 균형을 강조하는 단아하고 깔끔한 사운드에서도 느낄 수 있다. 때로는 재즈풍의 즉흥적 피아노 솔로(〈우울한 편지〉)나 기타 솔로(〈사랑하기 때문에〉)를 펼치기도 했고, 이문세가 백업보컬로 참여한 〈지난 날〉, 뉴웨이브·신스팝 스타일의 〈텅빈 오 늘밤〉처럼 빠른 템포의 노래를 들려주기도 했다. 이처럼 그는 클래식 음악에 뿌리를 두고 퓨전 재즈에서 자양분을 흡수해 고품격 발라드의 공식을 확립했다. 그의 가사도 빼놓을 수 없다. 지고지순한 사랑을 화두로 ‘사랑하기 때문에’ 울고 웃고 ‘우울한 편지’를 띄우며 그에게 길이 되어 달라고 호소하지만 애상적이면서도 담담한 어조를 잃지 않는다.

그런데 그를 기억하는 방식은 사람마다 다를 것이다. 1987년의 소용돌이치던 시대적 분위기와는 너무도 다른, 지극히 개인적인 감정을 노래한 연가를, 다른 식의 은유로 수렴시킬 수도 있는 것이다. 영화 〈살인의 추억〉에서 살인 사건이 일어나기 전 ‘우울한 편지’가 우아하게 라디오 전파를 타던 장면처럼...

최지선/대중음악 평론가 (2007-04-15)

한국산 메탈 가능성 뜨겁게 분출

(95) 시나위

예나 지금이나 10대들은 지옥 같은 입시체제에서 자유롭지 않다. ‘범생’ 이든 ‘날라리’ 든 예외는 없다. 이런 10대들에게 음악은 늘 피안으로 가는 티켓이었다. 1980년대 중반 10대들이 주로 이용하던 음악 티켓은 유로댄스음악과 헤비메탈이었다. 그 시절 여학생들은 신시사이저 팝과 유로댄스음악으로 갑갑함을 풀었고, 남학생들은 전기 기타로 상징되는 록 음악, 특히 헤비메탈에 목숨을 걸었다. 물론 다 그랬다는 건 아니다. 하지만 교실의 ‘문화 오피니언 리더들’ 대부분이 그랬다고 얘기해도 그리 틀리지 않을 것이다.

1980년대 중·후반 중·고등학교를 다닌 남성이라면 어제 일처럼 생활할 것이다. 쉬는 시간이면, 일명 마대자루를 마이크나 전기기타 삼아 ‘되도 않는’ 괴성을 질러대던 녀석들(또는 자신의) 즉석 공연 모습을. 또 워크맨 볼륨을 끝까지 올려 귀가 터져라 음악을 들으며 몸을 흔들던 기억을 말이다.

오지 오스본이니 주다스 프리스트니 모틀리 크루니 하는 영미산 ‘중금속 음악’에 경도된 이들에게 1986년 봄 발매된 시나위의 데뷔작 〈헤비 메탈〉은 충격 그 자체였다. 임재범의 거칠고 힘찬 보컬과 리더 신대철의 강력하고 현란한 기타 연주는 사운드의 강도만큼이나 큰 파장을 낳았다. 출중한 퀄리티를 자랑하는 외국산과 비교한다면 완벽한 대체재라고 할 수는 없었지만, 한국산이 가능하다는 사실을 일깨워주며 새 시대 한국 록의 지평을 열어젖혔다.

‘크게 라디오를 켜고’는 곧 10대 메탈 키드들의 송가가 되었고 라디오 인기 차트에도 올랐다. 강종수(드럼)의 빼어난 가사와 절정의 헤비 사운드를 결합한 ‘남사당패’는 즉각적인 호응을 이끌어냈을 뿐 아니라 오래도록 가치를 인정받았다. 메탈 발라드 ‘그대 앞에 난 촛불이어라’와 연주곡 ‘1월’은 감정의 외적 분출로 채워지지 않는 서정적 간극을 채워주었다.

□ 시나위 1집 음반 〈헤비 메탈〉(1986년)

신대철을 제외한 나머지 멤버가 김종서(보컬), 강기영(베이스), 김민기(드럼)로 교체된 후 녹음한 2집 〈다운 앤 업(Down and Up)〉도 큰 호응을 얻었다. 타이틀곡 ‘새가 되어 가리’와 발라드 ‘해 저문 길에서’는 김종서의 하이톤의 음색이 대변하듯 이들이 좀더 밝고 깔끔한 ‘엘에이(LA) 메탈’ 스타일로 변모했음을 드러냈다.

시나위의 이후 이야기는 잘 알려진 바대로다. 멤버 교체, 활동 중단, 음악 스타일 변화의 반복을 겪으면서도 ‘그후로도 오랫동안’ 현재진행 형으로 남은 사실, ‘임재범 김종서 서태지 김바다 등을 배출한 한국 록의 ‘명가’라는 ‘자랑스럽지만 안쓰러운’ 수식어 말이다.

시나위의 등장은 백두산 부활 H2O 등의 음반 제작을 부추기며 메탈의 저변을 넓힌 강한 자극제가 되었다. 또한 낙원동 파고다극장과 이태원 록 월드 같은 후미진 유사 공연장과 어두운 뮤직비디오 감상실을 전전하며 단순히 카피와 감상에 머물던 스쿨 밴드들과 메탈 키드에게 자작 곡의 필요성과 자의식을 불어넣어주었다. 요컨대 시나위는 1980년대 후반 한국 메탈의 진정한 발화점이었던 것이다.

이용우/대중음악평론가 (2007-04-29)

그룹사운드 시대 마지막과 변화의 상징

(96) 〈울고 싶어라〉와 〈삼푸의 요정〉, 그 사이

1988년 ‘청문회 정국’이라고 불리던 시기가 있었다. 내로라하는 정계와 재계 거물들을 앉혀 놓고 날카로운 질문을 했던 몇몇 국회의원들은 청문회를 통해 스타가 되었다. 그 대표적인 사람이 지금 대통령직에 있는 사람이라고 생각하니 갑자기 격세지감이 느껴진다. 각설하고, 오늘의 주제는 청문회 정국과 관련해서 히트를 기록한 곡인데, 다름 아니라 이남이가 부른 〈울고 싶어라〉다. 이 곡은 청문회에 불려 나와서 ‘애송이’ 국회의원에게 수모를 당하던 거물 인사들의 처지를 풍자하는 것으로 이해(혹은 오해)되어 상업적 히트 이상의 의미를 부여받았다. 가수 이남이의 독특한 풍모로 인해 애절한 사연을 담은 슬-고스펠 풍 노래가 ‘코믹’한 코드로 수용되었지만, 이런 일이 대중문화에서 드물지는 않다.

정확히 말하면 이 곡의 주인공은 ‘이남이’가 아니라 ‘사랑과평화’다. 이 곡이 수록된 앨범을 보아도 이남이가 노래를 부른 곡은 이 곡 하나뿐이다. 이 곡의 역사를 더듬어 보면 히트할 무렵 만들어진 것이 아니라 그보다 몇 년 전 사랑과평화가 활동을 잠정적으로 중단할 때 그 심정을 담아 만든 것이라고 한다. 어떤 개인 주변의 인간관계의 문제를 담은 곡이 사회적 의미를 갖게 된 셈인데, 이 점 역시 대중문화의 속성들 가운데 하나다.

대중음악의 역사라는 관점에서 본다면 이 곡은 ‘그룹 사운드’가 기록한 마지막 히트곡인 것 같다. 이때 ‘그룹 사운드’란 단지 ‘록 밴드’의 한국식 명칭’이 아니라 ‘1960~70년대’의 문화에 기반을 둔 계열을 말한다. 1980년대 말 정도가 되면 ‘록 밴드’라는 ‘정확한’ 이름이 정착되면서 ‘그룹 사운드’라는 용어는 점차 사라졌다. 그 결과 이 무렵 그룹 사운드 계열의 흐름은 무언가 쇠락해 보인다는 느낌을 지우기 힘들게 된다.



□ <울고 싶어라>가 수록된 사랑과평화의 3집(1988)과 <삼푸의 요정>이 수록된 사랑과평화의 4집(1989).

그렇지만 <울고 싶어라>를 ‘그룹 사운드 마지막 히트곡’ 이라고 하기도 힘들다. 사랑과평화는 1989년 또하나의 숨겨진 히트곡을 가지고 있다. <삼푸의 요정>이라는 곡인데, 홍학표와 채시라가 주연을 맡고 황인뢰가 연출을 맡은 ‘베스트극장’ 의 주제작이다. 1988년 말에 방영된 이 드라마를 미처 챙겨 보지 못한 사람들에게는 ‘장정일 원작, 주찬옥 극본’ 이란 추가 정보를 제공한다. 이 곡은 드라마에 들어간 뒤 1989년 사랑과평화의 네 번째 앨범에 수록되었는데, 이 사실보다는 이승철과 김진표가 나중에 리메이크했다는 사실이 더 많이 알려진 것 같다.

이 곡의 만들고 노래를 부른 사람은 사랑과평화의 부동의 리더 최이철이 아니라 새로운 멤버인 장기호였다. 장기호는 뒤에 빛과소금이라는 밴드를 결성하고 시시엠(CCM · 기독교 대중음악) 활동을 했던 인물이다. 어쨌거나 <울고 싶어라>와 <삼푸의 요정> 사이에는 꽤 큰 경계선이 놓여 있다. 한쪽은 ‘펑키 그룹 사운드’ , 다른 한 쪽은 ‘퓨전 재즈 밴드’ 라고 부르면 그 변화를 실감할 수 있을 것이다.

사랑과평화를 비롯한 그룹 사운드들은 잦은 멤버 교체로 시달렸다. 1980년대 사랑과평화를 거쳐간 인물들 가운데 김광민, 한상원, 정원영 등 지금 ‘실용음악과 교수님’ 들이 있다는 사실을 말하면 놀랄 사람이 있을지도 모르겠다. 최이철은? 작년 한 방송국에서 <우리가 그들을 거장이라고 부르는 이유는?>이라는 이름의 릴레이 콘서트에 출연한 그는 “방송에 하도 오랫동안 출연해서...” 라는 말로 공연을 시작했다. 이에 대한 내 소감은 생략한다.

신현준/대중음악평론가 (2007-05-06)

애절한 가사로 꽃핀 ‘세련된 발라드’

(97) 변진섭과 여성 작사가들

이문세가 고품격 발라드의 지평을 확립했다면, 그 뒤를 이은 변진섭은 발라드를 세련되게 하는 데에 일조했다. ‘변진섭의 발라드 왕국’ 이 그 혼자만의 힘으로 지어진 것은 아니었다. 1987년 MBC 신인가요제에서 은상을 받으며 출발한 그에게 날개를 달아준 것은 신에 작곡가들이었다. 이문세에게 이영훈이 있었다면, 변진섭에게는 하광훈, 지근식, 윤상, 노영심 등이 있었다.



하광훈과 지근식의 공조 체제가 변진섭표 발라드의 주요 뼈대를 이루었지만, 여기서는 변진섭의 2집에 곡을 실은 윤상에 대해서만 잠시 이야기해 보자. 이런저런 무대



뒤에서 전전하다가 김현식의 ‘여름밤의 꿈’ (1988)으로 작곡가로 데뷔한 그는 손무현이 주축이 된 김완선의 백밴드 실루엣을 거치며 변진섭, 황치훈, 김민우, 강수지 등의 작곡가로 활약하게 된다. 뒷날 본인의 음반도 발표하며 가수 겸 작곡가, 프로듀서로서의 명성을 이어갔다.(그에 대한 이후 활동상 소개는 다음으로 미루기로 하자.)

□ 박주연, 지예 등 신세대 작사가들이 참여한 변진섭 2집 ‘희망사항’ (1989)

어쨌든 변진섭은 이문세에서 신승훈으로 이어지는 발라드 계보의 징검다리였다. 단순 화시켜 비교하면, 이문세의 발라드가 시적 서정에 풍성한 오케스트레이션으로 충만했다면, 변진섭의 발라드는 밝고 경쾌한 사운드에 깔끔하고도 편안한 분위기가 주효했다. 힘이 실린 열창형 창법(때로는 ‘꺾기’ 창법)이 이문세 목소리의 묘미라면, 변진섭은 물 흐르듯 감미롭고 유려한 음색으로 사랑의 달콤 쌉싸래함을 노래했다.

(그의) 발라드가 (당시 소녀들에게) 부여한 통속적이면서도 보편적인 감동은 가사에서도 뚜렷하다. 이는 두 여성 작사가 지예, 박주연의 공적이 크다. 탤런트 출신이자 가수로도 활동한 지예는 변진섭 1집에서 하광훈 곡(‘홀로 된다는 것’ 등), 2집에서 윤상 곡(‘로라’ 등)과 조우했다. 박주연도 <우리 노래 전시회 1> (1984)에서 ‘그댄 왠지 달라요’로 데뷔했지만 변진섭 2집의 ‘너에게로 또다시’ (하광훈 작곡) 등을 비롯해 김민우의 ‘입영 열차 안에서’ (윤상 작곡), 윤종신의 ‘오래전 그날’ 등 발라드 히트곡 작사가로 명성을 떨쳤다.

세칭 ‘신세대 여성 작사가’ 들은 (변진섭에게도 곡을 준) 신진 작곡가들과 느슨한 공조 관계를 유지하며 1980년 말, 1990년대 초중반, 발라드 황금기의 주역이 된다.(가령 윤상의 앨범에는 ‘이별의 그늘’ (박주연 작사), ‘잊혀지는 것들’ (지예 작사) 등 윤상이 두 여성 작사와 호흡을 맞춘 곡들이 들어 있다.)

그렇다면 이들이 쓴 노랫말의 매력은? 사랑해서 기쁘고 이별해서 슬프다는 식의 추상적 모티브만을 드러내는 것이 아니라, 과거의 산문체와 신선한 구어체의 중도적 화법으로 내면의 정경을 정밀 묘사했다. 남성 가수들이 부른 노래 속의 남성 화자는 진짜 남성의 모습이라기보다 여성이 바라본 남성상, 여성이 상상해낸 산물에 가까울지 몰라도, 사랑과 이별에 이르는 감정과 정황들이 섬세하고도 친근하게 포착되어 있다는 점은 주목할 만하다. 이 작사가들은 발라드 가사의 한 정석을 마련하며 발라드 시대를 만개시켰음은 물론 발라드의 한계 지점이 어디인지도 명확히 드러냈다.

최지선/대중음악 평론가 (2007-05-17)

88년 주름 잡고 아티스트로 거듭난 ‘닭은꼴’

(99) 이상은과 신해철

‘58년 개띠’란 말처럼, 속칭 ‘쌍팔년도’ 하면 짝한 느낌이 드는 이들이 적지 않을 것이다. 서울올림픽이 열린 1988년도 벌써 20년이 다 된 일이다. 지겹겠지만, 대학가요제 얘기를 한번 더 해야 할 듯하다. 1977년 시작한 대학가요제의 약발이 다했다고들 수군거리던 그때, 걸출한 스타 두 명이 탄생했다. 강변가요제의 히로인 이상은과 대학가요제의 히어로 신해철 말이다.





예의 한여름 남이섬에서 열린 1988년 강변가요제는 이수만(!)과 정혜정 아나운서의 사회로 진행되었다. 경충한 키에 선머슴 같은 이상은이 탬버린을 들고 울동을 하면서 〈담다디〉를 부르던 장면은 단연 그날의 걸작이었다. 금세 따라부를 수 있는 후렴구를 지닌 〈담다디〉에 대상이 돌아갔지만, 사실 그 무대에는 훗날 가요계를 풍미할 쟁쟁한 가수가 여럿 있었다. 〈그녀를 만나는 곳 100미터 전〉의 이상우가 금상을, 〈한번만 더〉의 박성신이 장려상을 받았고, 〈한 송이 저 들국화처럼〉의 박광현과 〈유혹〉의 이재영도 이 무대에서 데뷔했다.



세월에 잠실 체조경기장에서 열린 대학가요제의 스포트라이트는 마지막 참가자 무한궤도의 차지였다. 늘 마지막에 무대에 오르는 조용필처럼(실제 조용필이 심사위원으로 있었다!), 무한궤도는 현란한 조명에 걸맞은 화려한 사운드로 압도적인 호응을 이끌어냈고, 결국 강력한 대상 후보 주병선(뒷날 〈칠갑산〉을 부른 바로 그)을 밀어내고 대상을 거머쥐었다. ‘에머슨 레이크 앤 파머’ 풍의 신시사이저가 돋보이는 〈그대에게〉는 동시대 헤비메탈이 충족시키지 못한 새로운 대중적 록의 가능성을 꽃피웠다.

무엇보다 가요제 이후 이상은과 신해철은 아이돌 스타로 우뚝 섰다. 소년 같은 중성적 매력을 보여준 이상은은 이듬해 〈사랑해 사랑해〉 〈사랑할꺼야〉를 차례로 히트시키며 여학생들의 절대적인 지지를 받았다. 귀공자 스타일에 명문대 생이란 후광을 더한 신해철 역시 무한궤도의 데뷔작 〈우리 앞의 생이 끝나갈 때〉(1989)는 물론, 솔로로 나선 뒤 〈슬픈 표정 하지 말아요〉(1990)와 〈재즈 카페〉(1991)를 계속 히트시켰다. 하지만 이상은은 이후 일본과 미국으로 외유하며 아이돌 세계와 작별을 고했으며, 신해철은 넥스트를 결성해 거칠고 장중한 프로그레시브 메탈의 세계로 이탈했다.

그 뒤 신해철과 이상은이 나름의 영역을 구축하며 대중음악계를 호령했다는 점을 모르는 이는 없다. 여기서는 음악세계가 서로 달랐지만 이들이 꽤 비슷한 길을 걸었다는 점만 확인하자. 대학가요제로 데뷔해 아이돌 스타로 인기를 누리다 자의식 강한 ‘아티스트’로 거듭났다는 점 말이다. 뒤에 둘 다 철학자의 이름을 딴 예명과 밴드명으로 활동한 적 있다는 사실은 사소하지만 흥미롭다. 이상은은 ‘리체’(Lee-Tzsche)로, 신해철은 ‘비트겐슈타인’으로 활동했으니 말이다. (부모의 성에서 한 자씩 따온 리체의 영어철자는 니체와 무관하지 않다.)

이용우/대중음악평론가 (2007-05-24)

김창완의 80년대 ‘내게 솔로는 너무 써’

(100) 김창완의 우울한 계절 ‘혹은 1980년대 산울림

1984년 10집 음반을 발표할 무렵부터 산울림은 실질적으로 ‘김창완이 혼자 하는 프로젝트’가 되었다. 친동생들인 김창훈과 김창익은 이후 직업적인 음악활동에서 멀어져 갔는데, 김창훈은 필자들과 인터뷰하면서 그 이유를 “배고파서”라고 간략하지만 뚜렷하게 말한 바 있다. 명문대 졸업장을 받은 아들 3형제 모두가 연예계에 남아 있는 것에 대해 부모들이 끝까지 대범하기를 기대하기란 힘들었던 모양이다.



1980년대 산울림이 록 밴드로부터 점차 솔로 싱어송라이터로 변모하면서 산울림에 대한 세간의 이미지도 〈창문너머 어렵듯이 옛생각이 나겠지요〉(6집), 〈청



춘> (7집), <내게 사랑은 너무 써>, <회상> (이상 8집), <너의 의미> (10집), <그대 떠나는 날에 비가 오는가> (11집·사진) 등 ‘포크 성향의 발라드’가 주조다. 이 곡들이 그저 부드럽고 서정적인 노래들이 아니라 우울하고 쓰라린 노래들이라는 점을 당시에 제대로 이해한 사람들이 얼마나 되었는지는 모르지만 ….

□ 김창완의 <그대 떠나는 날에 비가 오는가>

이 무렵 김창완의 음악을 ‘포크’라고 규정하는 것이 얼마나 타당한지는 모르지만, 이 시기 김창완은 꾸러기들이라는 통기타 프로젝트 그룹을 만들기도 했다.

1985년과 86년 한 장씩 음반을 발표한 이 그룹은 <아주 옛날에는 사람이 안 살 았다는데>라는 곡과 더불어 ‘100일 라이브 공연’이라는 기록을 남기기도 했다. 또한 이 그룹의 멤버들은 그 뒤 히트곡 한두 가지 정도를 보유한 솔로 가수로 크고 작은 성공을 거두었다. 간략히만 설명한다면, 최성수(<후회>), 임지훈(<사랑의 썰물>), 신정숙(<그 사랑이 울고 있어요>), 윤철하(<지붕 위의 바이올린>), 권진경(<권진경>) 등등이 그들이다.

이 무렵 김창완이 이은하에게 <사랑도 못해본 사람은> (1984) 등을 작곡해 주고, 동물원의 데뷔 음반(1988)에도 이런저런 후원을 아끼지 았다는 일들도 기억해 둘 만한 일이다. 그 외에 음반 프로듀싱이나 드라마 음악 제작 등 이 시기 김창완의 자취에 대해서는 생략한다. 이에 대해 ‘연예산업에서 생존하기 위해 이런 일 저런 일을 다 해야 했다’고 말할 수도 있겠지만, 그보다는 창의적인 재능을 보유한 사람이 여윌롭게 자신의 창작에 몰두할 수 없는 연예산업의 알곡은 시스템을 살짝 들여다볼 수 있는 예들이다. 이 무렵 김창완의 노래가 우울하고 쓰라렸다면 이런 이유와 무관치 않을 것이다.

게다가 이 시기 ‘김창완 사단’이 대학생들의 전폭적 지지를 받은 것 같지도 않다. 마지막으로 한 마디. 80년대의 언젠가 김창완이 대학교 축제에 초대되어 공연을 하고 있을 때 ‘총학생회’에서 전기 플러그를 뽑는 등 공연을 방해했다고 한다. 그 말이 사실이 아니라고 믿을 이유가 없다면, 이 사실에 대한 공적 해석은 아직 내려지지 않은 것 같다. 개인적 해석으로는, 김창완과 산울림의 음악을 무척이나 좋아했던 당시 내 주변의 동료들이나 후배들은 한결같이 소심하고 섬세했고, 캠퍼스의 주변에서 걸돌았던 것 같다. 그 중 한 녀석은 술이 취해서 노래를 부를 때 “창문 너머 어렵פות이 옛 생각이 나겠지요”라는 부분을 ‘샤우트 창법’으로 불러댔다. 어쩌면 당시 김창완도 그렇게 노래 부르고 싶었을지 모른다.

신현준/대중음악평론가 (2007-05-31)

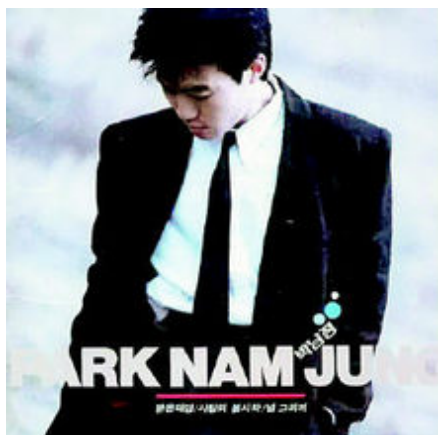
아, ‘뽕짝’ 가락에 실려온 춤바람이여

(101) 박남정

아무래도 1980년대 후반 무렵이 그 시작인 것 같다. 현란하고도 가벼운 이미지의 댄스가 이전보다 적극적인 문화 아이템으로 소비되기 시작한 것이. 이때 댄스 음악을 이끈 삼두마차는 소방차, 김완선, 박남정이었다. 지금으로 치면, 동방신기, 이효리, 비쥬 된다고 해 두자. 물론 지금에 견주면 아주 소박하지만, 말이 나온 김에 이야기하면, 김완선과 박남정은 댄스 키드들의 우상으로 각광받으며 남녀 댄스 가수로 쌍벽을 이루는데, 그들은 세칭 ‘한국의 마돈나’ 혹은 ‘한국의 마이클 잭슨’으로 회자되곤 했다.

물론 비유는 비유일 뿐이지만, 이 시기의 댄스 음악이 마이클 잭슨으로 대변되는 브레이크 댄스의 수혜자들이었다는 점은 부정할 수 없다.

박남정이 플로어에서 슈트 차림에 모자를 들고 ‘문워크’를 선보이던 모습이 눈에 선한 이들도 있으리라. 이들의 춤을 비교하면, 가령 소방차가 큰 스케일에 힘을 가미해 애크러배틱한 남성적 춤(가령 공중에서 마이크 던지고 받기, 공중회전하기 등)을 보여 주었다면, 박남정은 작은 체구에 걸맞게 유연하면서도 절도 있는 동작과 민첩하고 ‘발 빠른’ 아기자기한 춤을 전매특허로 내세웠다.



박남정은 1988년 봄 〈아 바람이여〉로 혜성처럼 데뷔해, 같은 해 늦가을 두 번째 음반을 발표하면서 인기 절정에 이르렀다. 그 중 대표곡인 〈널 그리며〉는 코믹스러운 고갯짓과 손놀림의, 일명 ‘ㄱㄴ 댄스’로 전국적 인기를 얻었고, 그 여세를 몰아 〈사랑의 불시착〉으로 지속적인 인기를 얻으며 명실공히 1980년대 댄스 음악의 지존으로 군림했다. 그는 2집 앨범에 수록된 몇몇 곡들을 작사·작곡하기도 했다.

□ ‘널 그리며’와 ‘사랑의 불시착’이 수록된 박남정 2집 음반.

하지만 이들의 음악은 새로우면서도 새롭지 않았다. 1980년대 후반 새로운 세대로 불린 댄스 키드들(의 음악) 역시 1970년대 음악 계보의 후예이기 때문이다. 김완선의 음악이 이장희, (산울림의) 김창호의 손길을 거쳐 탄생했다면, 박남정의 음악은 안치행과 김기표 등의 손길을 거쳤다. 안치행 작곡의 〈아 바람이여〉나, 김기표 작곡의 〈사랑의 불시착〉〈안녕 그대여〉등 처럼. 굵직한 그룹사운드 출신인 안치행과 김기표가 직접 음악 비즈니스계에 나서 성공을 거둔 사실에 대해서는 이전에 소개한 것으로 대신 하자. 박남정과 소방차뿐 아니라 여러 가수들의 음악을 통해 김기표나 김명곤, 이호준 등 그룹 출신의 뮤지션들이 작·편곡가로 한 시대를 풍미했다는 점도 수차례 이야기한 바 있다.

사정이 이러하니, 1970년대 말, 80년대 초에 유행한 이른바 ‘트로트 고고’의 잔향이 박남정의 노래에 진하게 남아 있다는 점은 당연한 일인지도 모르겠다. 단적으로 말해 트로트풍의 단조 선율과 쿵작거리는 고고 스타일의 리듬이 결합된(또는 트로트 고고가 진화한) 댄스 버전이라 할 만하다. 빠른 댄스 리듬이 ‘뽕끼’ 가득한 선율과 절묘하게 맞아떨어지곤 하는데, 박남정의 나름(!) 구성진 보컬까지 여기에 가세한다. 이를 두고 ‘토착화한 댄스’ 등으로 규정하는 것은 부르는 사람 마음이었지만.

최지선/대중음악 평론가 (2007-06-07)

노래·작곡실력 갖춘 ‘한국형 발라드 황제’

(102) 신승훈

“제 음악의 정서적 기반은 애이불비(哀而不悲)입니다. 속으로는 슬프지만 겉으로는 울지 않는다는 거죠.” 가수 신승훈이 자신의 음악세계를 설명할 때면 종종 꺼내는 얘기다. 신승훈이 누군가. 1980년대 ‘이문세-이영훈 조’가 여법을 확립한 한국형 팝 발라드의 계보에서 1990년대 오롯이 빛을 발한 발라드의 대명사 아닌가. 앞서 애이불비 정서의 주어를 1인칭이 아니라 ‘한국형 주류 발라드’란 3인칭으로 바꾸어도 크게 어긋나지 않는 이유는 그 때문이다.



사실 1990년 〈미소 속에 비친 그대〉가 막 히트했을 때만 해도 신승훈이 훗날 거물이 될 거라 예견한 이들은 많지 않았다. 곡, 반주, 가창 모두 당시 유행에서 크게 벗어나지 않았고 큰 스타성을 발견하기도 어려웠기 때문이다. 하지만 〈날 울리지 마〉등 후속곡들이 (준)히트하고 데뷔 음반이 날개 돋친 듯 팔려나가면서 그의 주가는 급등했다.



신승훈은 이듬해 발표한 2집을 통해 발라드계의 ‘황제’에 올랐다. 전례 없는 초고속 등극이었다. 애절한 타이틀곡 〈보이지 않는 사랑〉이 그해 가요계를 평정한 일이 결정적 계기였음은 상식일 것이다. 이 곡이 가요 차트에서 10주 이상 정상을 차지했다거나, 베토벤의 〈이히리베 디히〉(Ich Liebe Dich)를 앞부분에 삽입해 화제가 되었다는 얘기도 마찬가지다.

□ 신승훈을 ‘발라드계의 황제’로 만든 2집 음반(1991년).

이후 그가 걸어난 탄탄대로는 너무나 잘 알려져 있다. 3집에서 〈넌 사랑하니까〉 〈처음 그 느낌처럼〉을 히트시키며 전작의 답습이란 일각의 평가를 무색하게 했으며, 4집은 그 스스로 자부심을 피력하곤 하는 〈그 후로 오랫동안〉과 댄스곡 〈사랑 느낌〉을 통해 ‘발라드 일색’이란 편견을 성공적으로 뒤집었다. 발라드와 댄스가요의 양동작전은 5집에서도 〈나보다 더 높은 곳에 니가 있을 뿐〉과 〈내 방식대로의 사랑〉으로 훌륭히 재현되었다. 그러는 사이 1집부터 시작된 밀리언셀링 행진은 계속되었고, 5집은 200만장 가까이 팔리면서 정점을 찍었다.

신승훈이 시대를 호령하며 통련할 수 있었던 데에는 이후 김건모, 노이즈, 박미경 등의 음반을 만든 김창환(라인음향)의 조력 역시 빼놓을 수 없을 것이다. 하지만 신승훈이 다른 스타들과 달랐던 가장 큰 요인은 음악세계를 스스로 만들고 디자인할 줄 알았다는 점에 있다. 그럴 수 있었던 요인으로, 흔히 간과되곤 하지만, 뛰어난 작곡 능력을 들 수 있다. 데뷔곡 〈미소 속에 비친 그대〉를 비롯해 상당수의 히트곡들이 자작곡인데, 이들 곡만으로 노래방에서 1시간 이상 부르고도 남을 만한 정도다.

스튜디오 작업만큼(또는 그 이상으로) 라이브를 중시한 점 역시 통련의 열쇠 중 하나였다. 조용필, 이승환, 이승철의 경우와 마찬가지로, 정상에서 내려온 이후에도 팬들과 끈끈한 관계를 지속해온 데에는 라이브에 공들인 덕이 크다. 듣는 이를 흡인하는 신승훈의 매력적인 가창력은 너무나 당연해서 빼놓을 뻔했다. 청아하면서도 애달픈 그의 노래는 풍부하고 진한 표현력에 있어서 동시대 가히 독보적이었다고 해도 과언이 아니다. 감성적으로 지나치게 밀착하도록 하는 가창이어서 싫어하는 이들도 적지 않지만, 종합하여 셈해 보면 이는 그만의 강점임을 부인할 수 없다. ‘그 후로 오랫동안’ 그가 정상을 지킨 것을 보면 말이다.

이용우/대중음악평론가 (2007-06-14)

고향 서울을 노래한 마지막 ‘아마추어’ 들

(103) 동물원

동물원에 대해 회고한다는 것은 노스탤지어를 말하는 것과 똑같다. 달리 말하면 동물원의 노래들은 시간이 흘러서 노스탤지어를 자아내는 것이 아니라 처음 그 노래들을 들을 때부터 진하고도 강한 노스탤지어를 머금고 있었다. 그들의 많은 노래들은 꿈에 대해서 말했지만 그 꿈이란 장래에 이를 수 있는 것이 아니라 다시 돌아올 수 없는 것이었다.



첫 번째 노스탤지어. 동물원에 속했던, 그리고 거쳐 갔던 싱어송라이터들(김광석, 김창기, 박기영, 유준열, 박경찬, 배영길 등)은 ‘서울 아이들’이다. 이때의 서울이란 아찔한 스카이라인을 가진 강남이나 인공적으로 복개된 청계천, 혹은 앞으로 어디에선가 만들어질지도 모르는 (사족이지만, 진심으로 그런 일이 없기를 빈다. 정치적 이유가 아니다) 대운하와는 전혀 무관한 서울이다. 또한 내전으로 폐허가 되어버린, 그리고 그 뒤로도 한동안 때가 꼬질꼬질했던 1950~60년대의 서울도 아니다. 그건 개발이라는 이름으로 여기저기 때려 부숴지고 파헤쳐지는 와중의 서울이다. 그 전까지 이런 서울을 배



경으로 한 노래들이 없지는 않았지만, ‘해화동’ (동물원 2집(1989) 수록)이나 ‘시청 앞 지하철 역에서’ (동물원 3집(1990) 수록)처럼 구체적 공간을 가사로 표현한 노래들은 흔치 않다.

□ 동물원의 데뷔 앨범(서울음반, 1988). 〈거리에서〉, 〈변해 가네〉 등 수록.

두 번째 노스탤지어. 동물원의 음악은 ‘아마추어 포크’ 이고, 그들은 1970년대의 아이들이다. 이때 1970년대라는 의미는 아직도 아마추어의 노래를 듣는 것이 매우 익숙했던 시절이다. 프로페셔널 가수와 음악인의 새끈한 연주와 녹음을 들을 수 있던 기회만큼이나 더벅머리 총각(혹은 긴 생머리의 처녀)이 기타 치면서 노래 부르는 소리를 들을 수 있는 기회가 많았던 시절이다. 가정, 학교, 교회 같은 일상의 공간은 물론 그리고 대학교 주변의 카페나 술집, 혹은 모꼬지(MT) 갔을 때의 민박집 같은 특별한 장소들도 아마추어들이 노래를 부를 수 있던 공간들이었다.

1980년대를 거치면서 서울이 이전과는 영 판판인 세상이 되고 여기저기서 흘러나오던 아마추어들의 노랫가락이 자취를 감추었다. 그 대신 우리는 동물원이라는 더벅머리 총각들의 ‘통기타 그룹’의 음반을 접어들게 되었다. 이런 노래들을 듣고 ‘짹’ 한 느낌을 받고 지금도 각별히 생각하는 사람이라면 서울의 공간들과 아마추어의 노랫가락에 대한 구체적 기억을 가지고 있는 사람일 것이다. 1988년부터 1991년까지 동물원이 발표한 네 장의 음반들은 그 시대의 일상에 관한 소박하면서도 구체적인 기록이다. 공중전화 박스(‘유리로 만든 배’)나 동시상영관(‘명화극장을 보고’) 같은 것들마저 이제 사라져버린 것을 고려한다면 말이다.

그 뒤의 동물원은? 김광석은 2집 이후 동물원을 떠나 솔로 아티스트로 프로페셔널의 경력을 걸었고, 7집(1997) 이후 김창기와 박경찬도 생업을 찾아 탈퇴한 뒤 3인조(유준열, 박기영, 배영길)로 축소 재편되었다. 8집(2001)과 9집(2003) 이후 동물원은 매년 가을 용문산에서 콘서트를 열고 있다. 하지만 이 모든 이야기들은 낯설다. 김광석이 자살한 지 벌써 10년이 더 지났다는 것도, 김창기가 정신과의사라는 직함으로 텔레비전 아침 토크쇼에 나오는 것도 낯설다. 그건 서울이 서울 사람들에게 너무나도 낯선 것과 마찬가지로, 집에 있는 통기타가 줄 한 두 개가 끊어진 채 먼지가 쌓여있고 구석에 처박혀 있는 것과 마찬가지다.

신현준/대중음악 평론가 (2007-06-21)

노래로 세상을 바꾸고 싶었던 그들

(104) 노찾사, 그리고 김광석 · 안치환

누가 뭐래도 ‘민중가요 대중화’의 주역은 ‘노래를 찾는 사람들’ (노찾사)이다. 1987년 6월 항쟁 이후 수면으로 급부상하며 제도권에 진입(하는 전략을 시도)한 뒤, 1984년 김민기가 제작한 1집이 뒤늦게 공식 소개되고, 1989년에는 놀랍게도 2집이 베스트셀러가 되는 ‘사건’도 일으켰다. 정치적으로 유화된 1990년대에는 ‘투쟁과 결의’ 대신 ‘일상과 위로’의 모드를 채택했고 얼마 뒤 잠정적으로 활동이 끝났다. 지금은? 그들의 노래는 댄스나 힙합 버전으로 리메이크되어 인기를 모으기도 했고 텔레비전 방송에서도 이들의 모습을 마주할 수 있다. ‘세상 많이 좋아졌다’며 격세지감을 느끼는 이들, 활동을 재개한 노찾사를 보며 ‘7080 콘서트’처럼 추억과 향수를 판매하는 세태와 비교하는 이들도 있으리라.

노찾사 출신의 스타(?) 가수들도 있다. 안치환, 김광석, 권진원 등이다. 이들이 ‘노찾사’ 태생임은 암암리에 곳곳에서 드러난다. 공연 중심의 활동 방식, 정도의 차이가 있을지언정 고단하고 지친 사람들에게 전하는 따뜻한 위안의 메시지, 어쿠스틱 기타 중심의 사운드에 실은 포크 지향적 태도... 특히 비슷한 시점에 김광석과 안치환은 록과 조우하는데 이는 조동익 밴드의 세련된 편곡과 연주에 힘입은 것이다.

‘어떤’ 세대의 영원한 우상으로 남은 김광석은 노찾사 계열과도, 아마추어적인 분위기의 동물원과도 다소 다른 길을 선택했다. 어쿠스틱 기타와 하모니카를 들고 1천여회가 넘는 소극장 라이브 공연으로 그만의 세계를 찾아나선 것이다. 특히 3집(1993), 4집(1994)에 이르면 포크·포크록 사운드를 강화하며 낭만과 사색이 깃든 음유시인의 이미지를 완성했다. 소박하고 건강한 결의의 송가 〈나의 노래〉〈일어나〉, 섬세한 서정으로 삶을 성찰한 〈회귀〉, 30대의 초상화 〈서른 즈음에〉 등. 더불어 한대수, 양병집, 이정선 등의 포크 기수들을 ‘다시 부르기 프로젝트’에 등재시키며 자신의 뿌리와 지향으로 은밀히 공명시켰다.



〈술아 술아 푸르른 술아〉〈광야에서〉 등 한때 노찾사의 ‘목소리’였던 안치환은 지금도 왕성히 활동 중이다. 안치환은 현실비판적인 민중가수만도, 사랑노래를 부르는 대중가수도 아닌 (아니면 둘 다의) 길을 걸어왔다. 투박하고 거친 목소리에 실린 그의 음악언어는 무엇보다 시를 통해 빛을 발했다. 안치환이 가장 아끼던 김남주(〈저 창살의 햇살이〉〈자유〉 등)를 비롯해 김지하(〈타는 목마름으로〉), 나희덕(〈귀뚜라미〉), 류시화(〈소금인형〉), 정호승(〈우리가 어느 별에서〉) 등의 시를 호명했다. 그도 포크를 본거지로 삼았으나 김광석처럼 록을 수용해 3집(1993), 4집(1995) 등을 발표했다(이후 밴드 ‘안치환과 자유’를 거느리게 된다).

□ 투박한 진실의 목소리 안치환의 1집 (1990)

이제 ‘삶의 노래, 진실의 노래’ 들은 어디에 있는 것일까. 노찾사의 ‘히트곡’ 들은 ‘애창 가요’ 또는 ‘건전가요’가 되었다. 김광석은 잃어버린 꿈의 메타포, 또는 신화가 되었다.

‘저 들에 불을 놓아’ 고집스럽게 외길을 걸어온 정태춘 같은 이들도 있다. 이 모두가, 노래를 통해 무언가를 꿈꾸고 바꿀 수 있다고 믿었던 이들이 남긴 후일담이 아닐까.

최지선/대중음악 평론가 (2007-06-28)

90년대 거름이 된 ‘헤비메탈의 몰락’

(105) 이승철·김종서·임재범: 발라드 가수로 변신한 메탈의 주역들

1986~87년 시나위, 부활, 백두산, 에이치투오(H2O) 등 이른바 메탈 4인방이 뜨거운 인기를 누렸다는 사실은 이미 얘기한 바 있다. 곧 전국적으로 ‘우리도 그들처럼’을 꿈꾸는 새로운 메탈 밴드들이 잇따라 결성됐고, 한국 메탈의 출발을 알린 1세대들도 이합집산을 거듭했다. 요컨대 1988~90년대는 메탈이 대중화된 시기, 한마디로 춘추전국시대였다. 크라티아(엘에이 메탈), 아발란쉬(스래시 메탈), 디오니서스(바록 메탈) 등 특정 하위 장르를 추구하는 밴드들도 등장했는데, 여러 갈래로 분화된 양상은 메탈의 기반이 그만큼 넓어졌다는 방증이었다.

하지만 메탈의 전성시대는 그리 오래가지 않았다. 블랙홀, 부활, 시나위 같은 ‘빛나는 예외’가 있긴 하지만, 대부분은 90년대의 문턱을 넘으며 소멸해 갔다. 그 과정에서 또는 그 결과로 일어난 일은 다들 알고 있는 대로다. 이승철, 임재범, 김종서 등 간판급 보컬리스트들은 솔로 가수로 데뷔하여 가요계의 복판으로 성큼 나아갔고, 악기 연주자들 상당수는 세션맨과 작·편곡가로 ‘업종전환’했다.



서태지를 제외하면, 이승철, 김종서, 임재범만큼 성공한 메탈 출신 음악인은 없을 것이다. 부활 출신의 이승철은 88년 일찌감치 솔로로 데뷔하여 단숨에 정상급 가수로 올라섰다. 그가 감성적 호소력이 매우 뛰어나다는 점을 고려하면, 〈안녕이라고 말하지 마〉 같은 발라드를 우선 공략한 것은 탁월한 선택이었다. 이승철은 이어서 〈소녀시대〉〈오늘도 난〉 등 댄스곡은 물론 록, 아르앤비, 재즈 등 다양한 스타일을 소화하며 풍부한 표현력과 가창력을 자랑했다. 라이브의



황제로 공인받고 있는 점이나 2000년대 제2의 전성기를 보내며 뒤편하고 있는 점을 감안하면, 조용필의 후계자란 영광스런 칭호는 큰 과장은 아닐 것이다.

시나위, 카리스마 등을 거친 김종서 역시 발라드로 스타트를 끊었다. 뛰어난 하이톤을 절절히 담은 〈대답 없는 너〉 〈겨울비〉 등을 히트시키며 솔로로 안착한 그는 록 발라드의 기수로 승승장구했다. 〈세상 밖으로〉 등 흥겨운 업템포 록 넘버들도 인기를 끌었지만, 아무래도 〈아름다운 구속〉 같이 서정적 선율과 부담스럽지 않은 록 사운드를 결합한 곡들이 가장 큰 호응을 얻었다.

시나위, 외인부대, 아시아나를 거친 임재범도 발라드를 핵심으로 삼았다는 점에서 앞의 가수들과 유사한 길을 걸었다. 하지만 데뷔곡 〈이 밤이 지나면〉에서 보듯, 강력한 췌소리와 파워를 자랑하던 목소리에서 마이클 볼튼을 연상시키는 슬픔의 음색으로 과감히 변신했다는 점에서 달랐다. 임재범은 〈사랑보다 깊은 상처〉에서 깊은 울림을 남기며 매우 넓은 호응을 얻었지만, 은둔자적인 활동으로 팬들을 안타깝게 하고 있다.

대마초 파동이란 압초에 걸려 ‘외파’ 된 70년대 그룹사운드와 달리, 80년대 헤비메탈은 ‘내파’ 되었다. 이는 한편으로 자부심과 자존심이 유난히 강했던 외골수 메탈 공동체 성원들에게 적지 않은 흥터를 남겼지만, 다른 한편으로는 90년대 한국 대중음악의 기름진 자양분과 옹골찬 열매가 되어 주었다. 누구도 원하거나 예상하지 못했던 결과지만.

이용우/대중음악평론가 (2007-07-05)

1994년, 추락하는 메탈의 마지막 비상

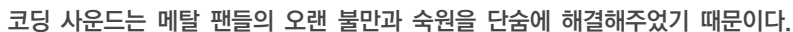
(108) 멍키헤드, 크래쉬, 넥스트

1990년대 초, 한국 메탈 진영에서는 메탈리카, 메가데스, 세풀투라 등에 영향 받은 스래시 메탈이 득세했다. 그 와중인 1994년, 터보의 〈팔도 유람〉, 멍키헤드의 〈부채도사와 목포의 눈물〉 〈남행열차〉 등 스래시 메탈 밴드들이 리메이크한 곡들이 뜻밖의 히트를 기록하는 일이 일어났다. 이른바 ‘만요’ (익살스런 노래), 트로트, 만화영화 주제가 등과 강력한 스래시 메탈 사운드, 그리고 익살스런 설정 같은 도무지 어울릴 것 같지 않은 요소들의 결합은 참신하다는 반응을 낳으며 화제와 인기를 모았다. 이는 한편으로 한국 록의 오랜 엄숙주의와 경직성에 균열이 생기기 시작했다는 ‘반가운’ 징후였으나, 다른 한편으로 별미가 아닌 메인 메뉴로는 여전히 대중과의 합일이 힘겹다는 방증이기도 했다.



그런데 1994년이라면 서태지와 아이들이 절정의 인기를 구가한 해이다. 이들은 3집에서 음악적으로 얼터너티브 록을 표방하는 한편 통일을 테마로 한 〈발해를 꿈꾸며〉와 교육문제를 고발한 〈교실이데아〉를 앞세워 메시지를 강조했다. 이를 통해 기존 팬층을 더 공고히 하는 동시에 ‘진지한’ 청자들도 새로운 팬으로 끌어들이었다. 다들 아는 얘기를 새삼 꺼낸 건 바로 〈교실이데아〉의 또 다른 주인공, 즉 ‘속 시원한’ 거친 코러스를 선사한 이를 상기하기 위해서다. 크래쉬의 안홍찬 (보컬, 베이스) 말이다.

대중적으로는 〈교실이데아〉와 환경콘서트 ‘내일은 늦으리’를 통해 유명해졌지만, 크래쉬는 이미 메탈 마니아들 사이에서 스타였다. 그해 1월 발표한 데뷔작은



1994년은 넥스트가 2집을 발매한 해이기도 하다. 신해철은 ‘작정하고’ 스래시 메탈과 프로그레시브 메탈을 버무린 음악을 선보였다. 상업적 안전판인 발라드 〈날아라 병아리〉를 제외하면, 〈이중인격자〉 등 강력한 출력을 자랑하는 곡들이었다. 크래쉬가 직설적인 ‘거두절미의 미학’을 추구한 반면, 넥스트의 음악은 흔히 ‘철학적 가사와 실험적 사운드’로 지칭되곤 하는 사변적이고 서사적인 경향을 띠었다.

이용우/대중음악평론가 (2007-08-10)

(109) 민중가요와 록의 만남

온도 1

가을 후회곡 앞에서

☐ 1995년에 발매된 유도현 솔로음반.

민중가요와 무관하면서도 그와 비슷한 성향의 음악을 담은 가수도 있다. 대표적인



로 강산애를 손꼽을 수 있는데, 1집 〈라구요〉(1992), 2집 〈넌 할 수 있어〉(1994), 3집 〈삐딱이〉(1996) 등으로 비평적 상찬과 대중적 인기를 두루 획득했다.

특히 사회에 대한 ‘삐딱’ 한 태도와 삶에 대한 애정 어린 시선을 담았다는 점에서 민중가요와 무관하면서도 일맥상통한 음악을 만들었고, 한국 전통음악과 전혀 관련되지 않으면서도 한국적 정서가 담긴 록 음악을 불렀다.

1990년대 중후반의 윤도현이나 강산애 음악은 푹푹하면서도 진솔한 포크 록적 기반에 비판적 메시지를 담았다는 점에서 비슷했다. 시원한 열창형 노래에 목소리톤까지도... 그런 점에서 이들이 ‘노래를 찾는 사람들’의 활동을 기반으로 만들어진 ‘다음기획’ 소속 뮤지션이라는 점은 시사적이다. 이들 외에 정태춘과 박은옥, 뜨거운 감자(김C), 권진원 등이 소속된 곳이다.

그렇다면 민중가요, 또는 민중가요적 태도와 록을 혼용한 뮤지션들의 전말은? 민중 록 밴드로 자처한 포스트 민중가요 계열 밴드들은 한 곡 반짝 인기를 누리고는 잊혀지는 이른바 ‘원히트원더’, 또는 음반 한 장을 낸 뒤 별다른 활동을 하지 못했다. 한편 윤도현(밴드)은 더없이 좋은 인기를 누리고 있지만, 그의 상반되는 이미지들은 혼란스럽다. 이름에 건줘 창작력도 미비하여 음악적 성취도에서도 이전만 못하다는 이야기도 흘러나온다. 반미·반전의 기수, 비판적 로커를 자처하다가도, 상업성과 결탁된 월드컵 응원가 사건에 휘말리듯이, 음악 역시 혼한 사랑가와 분방한 록 사이를 혼란스럽게 오간다. 연예인과 선동자, 주류적 음악과 그렇지 않은 음악을 제대로 봉합하지 않은 그의 모습은 주류 음악이 되지 못한 한국 록의 현실을 여실히 보여주는 것이 아닐까.

최지선/대중음악평론가 (2007-08-23)

점잖고 고상한 ‘록’ 웃기시네

(110) 삐삐프로젝트의 ‘방송사고’

‘벌써 10년’ 전인 1997년 2월15일, 한국 대중음악 사상 유례없는 사건이 일어났다. 록 밴드 삐삐롱스타킹 50〉에 출연해 연주하는 도중, 가운데손가락을 치켜드는 서구식 욕설을 하고 카메라에 침을 뱉는 방송사고 뒤 후속 프로그램인 〈생방송 음악캠프〉에서 어느 인디밴드가 전라의 퍼포먼스를 벌인 전무후무한 방송사건의 강도와 사회적 파장이야 단연 후자가 강했지만, 삐삐롱스타킹의 해프닝은 상상조차 못한 사상 초유의 도 비견하기 어려운 사고였다.

삐삐롱스타킹, 그리고 이들의 전신인 삐삐밴드(통칭 삐삐프로젝트)는 1990년대 가요계의 돈키호테였다. 95악을 표방했다. 그런데 인사말을 두서없이 엮은 듯한 〈안녕하세요〉와 “딸기가 좋다”는 막무가내식 악이들이 내놓은 음악은 펑크에 대한 통념과는 거리가 있었다. 또 ‘문화혁명’이란 거창한 음반 타이틀과 「자애는 ‘어이없이 노래’ 하고 30대 아저씨 둘은 ‘건성건성 반주’ 하는 모습이었다.

삐삐프로젝트에 대한 반응은 극명하게 갈렸다. ‘장난하냐’며 미간을 찌푸리거나 ‘참신하고 재밌다’며 였다. 찬반양론은 극적인 방송사고에 이어 해체 수순을 밟을 때까지 계속되었다. 그런데 불편한 심기를 느

성원들도 있었다. ‘아저씨 둘’ 이 메탈 1세대인 강기영과 박현준임을 알아본 ‘전통의’ 메탈 팬들은 단번에 신에 냉소를 감추지 못했으며(변절자?), 이들과 취향의 라이벌을 형성하던 ‘신흥’ 펑크 마니아들도 뽀빠에 대해 의심의 눈초리를 보냈다(사이비?). ‘진정한’ 록과 ‘진짜’ 펑크를 자임하는 집단들로부터 모두 배

하지만 그런 반감과 논란이야말로 뽀빠프로젝트가 노렸던 것이다. 아무나 범접할 수 없는 신화이자 예술(희화화함)으로써 혼란을 야기하는 것 말이다. 이들의 전략은 아예 록을 부정한 2집 〈불가능한 작전〉에서 저급한 음악으로 무시되던 일렉트로닉 댄스음악으로 완전 변신했고 방송에 나와 ‘대놓고’ 립싱크 하고 댄스음악에 대한 편견과 주류 댄스가요의 획일성에 도전했다.

뽀빠프로젝트는 시종 가볍고 유치하며 키치적인 태도를 견지했다. 그러면서 겉으로 말랑말랑 쉬워 보이려쥔다. 이를 통해 고급음악과 저급음악, 진정한 음악과 상업적 팔아먹기의 이분법에 커다란 의문부호를 권위에 억눌려 있던 록에 가벼운 재미를 돌려주었다. 이들 이후 좀더 자유롭고 다양한 음악 및 활동방식이 요컨대 뽀빠프로젝트는 새로운 한국 팝의 한 축을 연 도화선이 되었다.

이용우/대중음악평론가 (2007-08-30)

[한국팝의 사건 · 사고 60년] ‘재미를 위한 음악투쟁’ 계속됩니다

연재를 마치며

[한겨레]

한국 팝의 사건 · 사고 60년은 2005년 8월15일 해방 60년을 기념하여 시작되었습니다. 대한민국이 ‘60살’을 맞이한 이후 대중음악도 60년의 세월을 겪었으니 그사이 대중음악계에 있었던 중요한 사건들을 훑어보자는 것이 (

그렇지만 대략 1990년대 중반까지 훑어보는 것으로 이 연재를 중단할까 합니다. 이유는 여러가지가 있을 텐데, 이후 현재에 이르는 시기의 대중음악은 아직 현재진행형이기 때문에 종합적 평가를 내리기가 영 곤란합니다. 인을 다루면서 이런 문제를 느끼기 시작했고, 그러니 최근의 음악들에 대해서는 ‘역사적 평가’ 보다는 ‘현재적 평가’ 하는 게 훨씬 나을 것 같습니다. 음악인들도 자신이 ‘역사’의 일부가 되는 것보다는 ‘현재’에 머무르고 싶어하니까요. 그래서 오늘은 해방 후 60년, 식민지 시대를 포함한다면 최소한 80년에 이르는 한국 대중음악의 역사에 대해서 연재를 마무리하고자 합니다.

첫째 확인되는 사실은 대중음악이 확고하게 산업화되었다는 점입니다. 한 예로 과거에 대중음악계에 입니', '우연히' 그렇게 되는 경우가 비일비재했지만, 요즘은 철저한 기획과 계산에 의해 대중음악이 생게 언제 형성되었는가를 두고서는 논란이 있지만, 대체로 90년대를 거치면서 이런 시스템이 '확립' 된 것론의 여지가 없습니다.

둘째는 90년대 말 이후 '제2차 산업화'가 진행되고 있습니다. 흔히들 '정보화'나 '디지털화'라고 들반(시디 등)이라는 유형물이 없는 음원이 유통·소비되고 있고, 몇몇 '디지털 싱글'이 발표되고 있는 것 유형물을 필요로 하지 않는 단계에 접어들었습니다. 이에 대해 '음반이 판매되지 않는다'는 불평을 넘어진다'는 견해도 제기되고 있습니다. 사실인지는 토론이 필요합니다.

셋째 한국 대중음악은 이른바 한류 현상 이후 국경을 넘어 전파되고 있고, 아시아권에서 이런 현상은 쉽게 본 대중음악은 한국 젊은이들의 일상생활의 수단이 되었고, 빈번한 교류로 인해 중화권 대중음악을 고정합니다. 영미 팝의 헤게모니가 쉽게 사라지지는 않겠지만, 어느 정도 변화의 조짐도 감지되고 있습니다. 아화' (Asianization)의 흐름을 타고 있습니다.

이런 산업적·기술적·지리적 변화에도 불구하고, 음악을 정감적 소통의 수단으로 삼는 실천들은 사라지오히려 활성화되고 있습니다. '음악 페스티벌'이 여름마다 열리는가 하면, 몇몇 '뮤지컬'은 연일 매진타의 일거수일투족을 쫓는 팬 클럽은 여전히 북새통입니다. 홍대앞의 라이브 클럽들을 찾는 사람들이 줄어중음악을 좋아하는 중장년층도 인터넷 사이트와 케이블 텔레비전을 찾아다니고 있습니다. 직장에서도, 학관리되는 삶을 살아갈 수밖에 없는 인간 존재에게 음악이 갖는 의미는 아직도 사활적입니다.

어떤 저명한 음악 평론가가 말했듯 '재미를 위한 투쟁'은 계속될 것입니다. 그 투쟁이 계속되는 한 음악론'도 계속될 것입니다. 이런 신문 지면만이 아니라 여러 공적 공간에서도... 대중음악은 공공의 지식이회의 문화를 더욱 풍요롭게 할 것입니다. 아디오스!

〈끝〉

신현준/대중음악 평론가 (2007-09-06)

노래이야기

블로그 사색과 여유 <http://blog.daum.net/elbeece>

저자 한겨레

발행일 2011.02.23 23:05:55

 블로그