

## 월드뮤직으로서의 국악, 그 가능성의 모색 - 장사익의 사례를 중심으로

박애경(연세대학교)

### 1. 장사익 그리고 한국음악의 섬

장사익은 한국 음악계에서 독특한 존재라 할 수 있다. 1994년 불혹의 나이가 넘어 데뷔한 후 만만치 않은 존재감을 지닌 음악인으로 부상하였지만, 그는 ‘어디에나 속하지만, 어디에도 속하지 않은’ 음악계의 섬과 같은 존재이기 때문이다. 그는 그의 목소리만으로 세종문화회관을 매번 채울 수 있을 정도의 만만치 않은 대중적 흡인력을 보이지만, 대중음악을 하는 ‘가수’라기보다는 소리꾼이라 불린다. 대형 포털 사이트의 인물 검색란을 보면 그는 ‘국악인’으로 분류된다. 실제로 그는 1993년 ‘전주대사습놀이’를 통해 직업 음악인의 길에 들어섰다. 문제는 그가 제도화된 국악의 영역에 속하지도 않는다는 점이다. 최근 문턱이 낮아지기는 했지만 여전히 고급문화의 대표적 장이라 할 수 있는 세종문화회관 무대에 매번 서지만 그의 음악을 ‘클래식 Classic’ 음악이라 부를 수는 없을 것이다. 오히려 그는 구성진 트로트 가요를 ‘클래식’이라 부르며 클래식에 대한 유쾌한 반란을 꾀하기도 한다. 시민사회와 단체의 공연에도 자주 모습을 보이지만 민중가수로 불리지도 않는다. 결정적으로 그는 ‘무엇’이 되기 위한 통상적인 데뷔 과정과 절차를 거친 적이 없다.

국악계 엘리트들의 관문이라 할 수 있는 ‘전주대사습놀이’에서 농악의 태평소 연주로 장원 수상을 한 것이 그나마 공식적인 데뷔 경로에 가깝다고 할 수 있겠지만, 그는 현재 태평소 연주자보다는 세상을 호호하는 소리꾼으로 알려져 있고, 소리꾼으로 활동하고 있다. 이처럼 그는 제도적으로 구획화된 음악계의 영토 그 어디에도 속하지 않은 채 그는 데뷔 이후 여러 무대에 서왔다. 1990년대 중후반 록 담론을 가시화했던 <자유> 공연 무대에서도 서왔고, 국악축전의 무대에도 서왔고, 시민사회 단체의 공연 무대에도 서왔다. 그 사이 해외 공연도 꾸준히 가지면서 또 다른 의미의 ‘한류’를 만들어내었다.

그의 독특한 위상은 그를 통해 표현되는 음악에도 반영되어 있다. 그의 소리에 한번이라도 빠져본 이들은 악보 위를 종횡무진하는 장사익의 노래에서 진한 울림을 맛본다고 한다. 그리고 좋아하는 이유를 물으면 “아무 이유 없이”라고 답한다. 여기에 관습화된 장르와 스타일의 잣대를 들이대는 것은 무모해 보인다. 트로트로 확고하게 명명된 <동백아가씨>나 <비 내리는 고모령>도 그가 부르면 무어라 이름 붙이기 어려운 ‘장사익표 노래’로 환골탈태하여 버린다. 말하자면 제도적으로 구획된 음악의 어느 영역에도 속하지 않을 뿐 아니라, 스타일로 음악적 정체성을 드러내는데 익숙한 음악관의 관행에서도 그의 음악을 정의하기 어렵다는 의미일 것이다.

정체를 밝히기 어려운 그의 음악에 대해 평자들은 ‘한국적 음악’이라든가 ‘토종

음악'이라는 수사를 붙인다. 이는 그의 음악에 대해 그나마 가장 합의된 표현이라고 생각한다. 물론 그 징후를 찾기는 어렵지 않다. 단정한 한복 차림과 풍물을 적극 도입한 국악의 반주 편성, 유년 시절의 음악적 배경이 된 풍물과 상여 소리의 도입, 토속미 넘치는 음악적 분위기는 '한국적'이라는 말과 그럴듯하게 조합을 이룬다. 그러나 문제는 여기에서부터 시작된다. 도대체 무엇이 한국적인 것인가? 물론 이 문제는 '한국적'이라는 말이 지닌 내포의 다의성에서 비롯되는 것이지만 그의 음악관, 음악적 정체성과 연결되는 질문이기도 하다. 그렇기 때문에 답을 구하기 어려울지라도 그의 음악을 이야기할 때 반드시 짚고 넘어가야 하는 부분이기도 하다. 이는 또한 '한국적' 음악 관행에서 어디에도 속하기 어려운 그가, 가장 '한국적'인 음악인으로 꼽히는 기묘한 상황을 해명하기 위해서도 필요하다고 생각한다. 그리고 이러한 질문은 궁극적으로 그의 음악적 모태가 된 '국악'의 현 상황을 점검하는 데에도 유효한 질문으로 보인다. 이 질문에 대한 답을 찾기 위해 먼저 지금, 여기 '국악'을 둘러싼 움직임을 살펴보고자 한다.

## 2. 국악은 '한국적' 음악의 상징이 될 수 있을까?

'한국적인 것'을 철학적으로 구명하고자 했던 한 소장 철학자는 “판소리보다 (가수) 이미자가 더 한국적이다.”라는 도발적 결론을 내린 바 있다.<sup>1)</sup> 최근(2008년 8월 29일)에는 (사)한국국악학회(회장 황준연 서울대 교수), 한국국악교육학회(회장 조운조 이화여대 교수), (사)한국음악사학회(송방송 전 한예종 교수), (사)한국아동국악교육협회(회장 전송배 동원대학 교수), 한국전통음악학회(회장 서한범 단국대 교수), 한국국악교육연구학회(회장 변미혜 교원대 교수) 등 국악 관련 단체들이 2009년 개정될 초등 교과 과정에 국악 관련 교육 내용이 축소되는 것에 항의하여, 교육과학기술부에 대한 항의 기자회견을 연 바 있다.<sup>2)</sup> 위의 두 사례는 별반 상관이 없지만, 현 단계 대중과의 소통에 어려움을 겪고 있는 국악의 현 주소를 보여준다고 할 수 있다. 말하자면 현재 국악은 속도의 감수성이 다른 대중과 괴리된 음악, 과거 지향적인 음악이 되었다는 것이다.<sup>3)</sup>

현재 국악이 존재하는 방식은 두 가지로 극단적으로 나뉘어 있다. 먼저 국악은 상당 부분 '과거로부터 전해져 온 전통음악'이라는 정통성에 의존하고 있다. 국악의 정통성은 국악 전문 공연장인 '예악당(禮樂堂)'의 명명에서 단적으로 확인해 볼 수 있다. 이는 제도권 국악이 정악(正樂)이 주는 권위와 상징에 의존하고 있다는 의미일 것이다. 이것은 국악을 화성이 부재한 '원시음악'으로 보며<sup>4)</sup>, 타자화했던 서양음악계의 시선을 극복하고 스스로의 자존을 회복하는 데에는 유효할 지도 모른다. 여

1) 탁석산, □□한국의 정체성□□, 책세상, 2000.

2) □□오마이뉴스□□ 2008년 8월 30일자 (www.ohmynews.com)

3) 백대웅, □□전통음악의 비판적 수용과 '한국음악'□□, 보고서, 2006. 438쪽.

4) 국악을 원시음악이라 규정하는 것은 이 땅에 서양음악을 뿌리 내리게 한 홍난파인데, 그의 국악관은 서양음악을 하는 이들에게 영향을 미쳤다고 한다. 백대웅, 앞의 책, 362쪽.

기에는 국악 관련 고문헌과 기록을 정전화(正典化)하려는 시도가 뒤따른다. 그러나 국악을 정전화(正典化)하려는 이러한 시도가 결과적으로 국악의 의미를 협소화하고, 대중과의 소통을 어렵게 했다는 점은 부인하기 어렵다. 그 결과 국악이 과거의 기록과 보존에 치중하는 화석화된 음악이라는 비판이 제기되는 것이다.

다른 하나는 노년층의 기억에 의존하여, 그들의 위무를 위한 음악으로 존재하는 것이다. 여기에 해당되는 국악의 하위 장르는 대개 구전으로 전승된 민속악의 하위 장르가 주를 이룬다. 이러한 음악은 분명 일부의 수용층에게는 현재적으로 수용되지만, 구전에 의존하는 전승의 특성상 음악을 표준화하기 위한 기록법이나 기보법에는 한계가 있을 수밖에 없다. 더구나 노년층의 음악으로 존재하는 한, 국악은 현대 대중과 소통할 수 없는 ‘과거의 음악’으로 치부될 수밖에 없다.

일견 상반된 듯 보이는 두 가지 방식은 국악이 생활음악 이전에 정악/민속악이라는 강고한 이분법의 체계 속에 존재하고 있다는 의미로 해석해볼 수 있다. 정악/민속악의 이분법은 국악의 존재 방식 뿐 아니라, 국악계 후속 세대 양성을 위한 제도권 국악교육에까지 이어지고 있다. 이는 결과적으로 국악이 생활 속의 음악이 아니라 이론에 결박된 음악, 박물관 보존을 위한 음악, 소멸되어 가는 음악으로 비춰지게 만들 뿐이다. 그 결과 국악의 진로에 있어, 수용자와의 교감보다는 문화정책이나 교육정책의 향방이 더 결정적 요인으로 작용하기도 하였다.<sup>5)</sup> 국악은 이렇듯 한국음악이 아닌 ‘국악’으로 존재하면서 정통성을 부여 받았지만, 그 결과 변화하는 수용자와의 소통은 효과적으로 이루어내지 못하는 결과를 낳았다.

국악계가 처한 현 상황을 타개하는 방식은 결국 ‘현재와 소통하는 미래지향적인 국악’으로 요약된다. 이를 위한 국악계의 구체적 방향이 20세기 후반에는 ‘국악의 생활화’나 ‘국악의 대중화’라면, 21세기 국악의 과제라면 국악의 세계화, 월드뮤직화라 할 수 있다.<sup>6)</sup> 이를 위한 방법은 크게 창작국악의 시도, 구전문요 발굴과 편곡, 국악과 이질적인 음악을 결합한 퓨전국악으로 나뉘 볼 수 있다.<sup>7)</sup> 이 중 현재 국악계에서 활발히 시도하는 것은 퓨전국악의 시도라 할 수 있다. 퓨전국악은 ‘크로스오버(Cross Over)’라는 이름으로 1990년대부터 시도되었으나, 그것이 서양음악 화성을 기본으로 한 위에 국악기를 배치하거나, 리듬악기를 결합하는 등 물리적으로, 부

5) 무형문화재 지정이나, 관에서 주최하는 민속놀이 경연대회는 국악이 정책적 배려에 의해 존재하고 있음을 알 수 있다. 주 2)에서 언급한 기사의 다음 내용을 보면, 국악계의 여론 주도층 역시 국악교육의 문제를 교육자와 학습자의 문제 이전에 국가정책과 이를 통어하는 이념의 문제로 접근하고 있음을 알 수 있다.

“공동주최단체의 하나인 한국전통음악학회 회장 서한범 단국대 교수는 “그동안 정권 초마다 국악교육을 강화해와 국악의 비중이 40%까지 올라왔지만 이번엔 오히려 20% 미만으로 줄여 70~80년대로 다시 돌아가 시대를 역행했다. 국악영역이 대폭 축소된 데에 대해 교육과학기술부의 교과서 편찬 담당자는 ‘현장교사들이 국악이 가르치기 힘들고 재미가 없다고 답했다’는 설문 조사 결과를 그 근거로 들고 있다”며 “하지만 교사의 교육권이 학생이 교육받을 권리에 우선할 수 없으며, 보통교육의 단계에 있는 학생들이 편견 없는 보편적인 가치와 원리를 배울 수 있도록 해야 한다”라고 지적했다. 그러면서 그는 “일제 음악교육의 잔재가 많이 남아있던 5차 이전의 교육과정으로 초중고등학교 교육을 받은 세대의 교사가 국악을 가르치기 어려워하는 것은 교사 책임이라기보다는 국가 정책의 문제로 보아야 한다”고 말했다.”

6) 이소영, 「퓨전국악의 대중화: 국악의 대중화와 대중음악화 사이에서」, □□대중음악□□ 1호, 한국대중음악회, 2008. 155쪽.

7) 이소영, 앞의 글, 156~175쪽.

분적으로 이루어졌지만 최근에는 그것이 화학적으로 이루어지고 퓨전(Fusion)의 범위가 확대되고 있다고 할 수 있다. 문제는 퓨전이 지향하는 방향이다. 퓨전을 하기 위해서는 원 질료가 되는 음악의 정체성을 재검점하는 문제에서부터, 퓨전의 방향에 이르기까지 다시 논의되어야 하기 때문이다. 또한 현재 퓨전국악이 음악하는 이들 간에 부분적으로 시도되던 단계를 지나, 2004년부터 시작된 ‘국악축전’(현재는 ‘나라음악 큰잔치’라는 명칭으로 바뀜)을 계기로 국악계 전체가 나선 형국이 되고 있다는 점이다. 말하자면 국악의 퓨전이 국악의 활로를 위한 타개책으로 정책적으로 시행되고 있다는 것이다.

### 3. 국악과 월드뮤직

퓨전국악, 창작국악이 무국적성을 초래하여 국악의 정체성을 해칠지 모른다는 우려에도 불구하고<sup>8)</sup>, 현재 국악의 현대화, 대중화, 세계화를 위한 방안으로 자리잡은 듯하다. 이는 ‘정전’과 노년층의 향수에 의존하던 국악이 동 시대와의 소통을 적극적으로 모색하기 시작하였다는 의미일 것이다. 이를 위한 퓨전의 질료와 범위도 재즈(Jazz)에서 록(Rock), 일렉트로니카(Electronica) 등으로 확산되고 이것이 밴드의 형태로 조직되고 있다는 것이다. 이는 국악과 대중음악의 소통을 넘어 대중음악을 국악의 영역에 포섭하려는 노력으로 보인다. 즉 ‘국악의 대중화’가 아닌 ‘국악의 대중음악화’를 시도하는 것이다. 여기에는 ‘음악적 모국어’라는 전제 조건이 개입되어 있다. 그리하여 음악적 모국어를 지키면서도 동 시대와 소통 가능한 국악을 꾸준히 창작하고, 발굴한다는 것이다. 광장과 홍대앞과 청담동 클럽에서 치러진 ‘국악축전’은 이 점을 분명히 보여주고 있다.

퓨전국악을 담당하는 음악인들은 국악기와 국악기의 장단을 서양음악의 화성이나 대중음악의 비트와 결합함으로써 새로운 스타일의 대중음악을 생산해내는 데 그치는 것이 아니라, 대중음악의 시스템 안에 대중음악의 하위 장르로 존재하고자 하며, 대중음악계의 관행에 맞추어 활동을 하고 있다. 뿐만 아니라, 국내가 아니라 세계 시장을 위한 작업임을 홍보 과정에서 공공연히 드러내고 있다. 이것이 김영동으로 대표되는 1980년대의 창작 국악가요 단계,와는 달라진 점이라 할 수 있다.

이러한 흐름은 궁극적으로 ‘국악의 월드뮤직화’으로 귀결되고 있다. 통상 월드뮤직은 앵글로 아메리칸의 음악, 즉 영·미의 팝 음악을 제외한 전 세계 전래 음악 중 레게(Reggae)와 라틴 팝의 장르처럼 하나의 장르로 공인되지 않은 음악을 광범위하게 지칭하는 말로 쓰인다.<sup>9)</sup> 여기에는 몇 가지 조건이 부가된다. 즉 자국의 민속 음악에 뿌리를 두어 자국의 문화적 전통을 반영하면서도 산업적으로 활용될 수 있

8) 이소영, 앞의 글, 176쪽.

9) In the Western world, "World music" refers either to music that doesn't fall into the North American and British pop or folk traditions or to hybrids of various indigenous musics. Certain styles — such as Jamaican reggae or Latin pop — grew large enough to be classified as their own genre, but everything else, from traditional Chinese music to African folk, is classified as world music.

'All Music Guide', [www.allmusicguide.com](http://www.allmusicguide.com)

어야 한다는 것이 그것이라 할 수 있다. 이는 월드뮤직이 부각된 1980년대부터 마케팅 범주로 사용되면서, 종족음악학적 연구의 대상으로 되는 세계의 음악과는 구분되었기 때문이다.<sup>10)</sup> 실제 월드뮤직을 규정된 'All Music Guide'에서 제시한 동아시아 월드뮤직의 사례에는 중국의 전통 무악, 일본의 가부키(歌舞伎), 노(能)와 함께 아시안 팝이 나란히 포함되어 있다. 나아가 월드뮤직과는 구분되는 월드비트(World Beat)라는 개념을 도입하여, 민속음악에서 특정 스타일과 사운드, 악기 편성을 차용한 혼성 음악을 지칭하고 있다.<sup>11)</sup> 여기에 따르면 국악의 하위 장르는 월드뮤직으로, 국악의 장단을 차용하거나 국악기를 배치한 퓨전국악은 월드비트이자 광의의 월드뮤직의 범주에 넣을 수 있는 것이다.

여기에서 나타나듯, 월드뮤직(월드비트)는 산업화의 가능성, 대중음악으로서의 현재적 효용성, 국민(혹은 종족)의 정체성을 지니면서도 혼종화의 가능성을 담지한 음악을 의미하고 있다. 이것을 한국적 상황에 놓고 보면 월드뮤직이란 '대중과 소통 가능하고 마케팅의 대상으로 통용될 수 있는 음악으로 한국 민속음악의 전통을 반영한 음악'으로 정리해 볼 수 있다.

#### 4. 장사익의 음악과 한국적인 것 그리고 월드뮤직

월드뮤직은 '음악적 모국어'의 구현을 통해 현재, 대중과 의미있는 소통을 지향한다는 점에서 1980년대의 '음악적 모국어론'과 '한국음악론' 이를 발전적으로 계승한 1990년대의 민족음악론<sup>12)</sup>, 2000년대 이후 국악계에서 21세기 국악의 방향성을 모색하며 제기된 '한국음악론'<sup>13)</sup>의 지향과도 상통하는 면이 있다고 할 수 있다. 두 논의는 시기와 문제 제기의 주체, 그리고 양상이 약간씩 다르지만, 현 단계 음악계에 대한 반성과 문제의식에서 출발하면서, 음악을 통한 정체성을 모색한다는 점에서 상통하는 면이 있다고 할 수 있다. 이들은 공통적으로 우리나라 음악의 서양음악 추종 경향과 경제적으로 특권화한 엘리트 음악, 고답적인 예술음악, 박제화된 전통

10) 로이 셔커 지음/ 이정엽·장호연 옮김, □□대중음악사전□□, 한나래, 1999.

11) Worldbeat is something different than world music, since it's usually the result of Western hybrids and fusions, yet it still falls under the world music umbrella because it borrows styles, sounds and instrumentation from various indigenous musics. 'All Music Guide', [www.allmusicguide.com](http://www.allmusicguide.com)  
미국에서는 음악 산업 내에 위치한 음악을 월드 비트라 하여, 연구의 대상으로서의 음악인 월드뮤직과 구분한다. 로이 셔커 지음/ 이정엽·장호연 옮김, 앞의 책.

12) 민족음악론은 전문적 음악인과 노래운동가들이 1989년 12월 결성한 '민족음악협의회'가 중심이 되어 유포한 음악담론으로, 사회변혁을 위한 음악적, 사회적 실천을 활동의 중심에 두었다. 민족음악론은 우리 음악계의 서양음악 추종과 특권화를 비판하며, 창작과 비평 양 면에서 음악적 모국어를 모색하려는 전문음악인들의 '한국음악론'과 분단극복을 위한 음악적 실천을 모색하는 유관 노래운동단체의 이론이 결합한 것이라 할 수 있다. 한국음악론의 주요 쟁점은 다음 논의를 참조할 것. 이강숙, 「한국음악론을 한 두 마디로 하면」, □□음악학□□ 8호, 한국음악학회, 2001. 민족음악론의 대략적 역사와 구도는 다음 논의를 참조할 것. 박애경, 「민족음악의 현황과 전망」, □□민족예술□□ 2003년 11월호

13) 1980년대의 한국음악론이 이강숙, 이권용 등 서양음악을 연구하는 음악학자들이 제기한 것이라면, 2000년대의 한국음악론은 국악연구자들이 중심이 되어 전통음악을 비판적으로 수용하여, 21세기에 걸맞은 전통음악을 모색하자는 움직임이라 할 수 있다. 2000년대 한국음악론의 성과에 대해서는 백대웅, 앞의 책.을 참조할 것.

음악과 이를 조장하는 제도화된 음악기관의 경직성을 극복하고자 하였다. 그 결과 민족적 양식의 발굴과 실험, 해방 전후 음악사에 대한 재조명, 전통음악의 표준화 방안 등 음악적 모색이 시도되었다.

월드뮤직은 ‘민족음악’과 ‘한국음악’의 정립을 위한 모색이 다분히 이론적 차원에 머물렀던 것과는 달리, 이를 산업적 차원으로 포섭하려 한다는 점에서 앞서 제시한 논의와는 달라진다고 할 수 있다. 또한 세계와의 소통을 염두에 둔다는 점에서 자국 내의 문제제기와 정체성 찾기에 골몰했던 앞선 시기의 문제의식과 또 달라진다고 할 수 있다.

국악은 ‘민족음악론’과 ‘한국음악론’을 거치며, 비판적 수용의 대상이 되었고, 월드뮤직으로의 지향을 모색하면서, 산업화의 가능성을 모색하고 있다. 요컨대 국악이 월드뮤직으로 이행하는 도정에는 ‘음악적 국적 찾기’와 ‘혼종화’, ‘산업화’와 ‘정책적 배려’라는 상반된 지향이 동시에 개입되어 있다고 할 수 있다. 따라서 이행과정에서 일견 모순되어 보이는 지향을 조정하면서, 산업화의 가능성을 타진해야 한다. 또한 마케팅 면으로도 일정한 성과를 거두기 위해서는 수용층에 성향과 음악소비 행태와 통로 등에 대한 자세한 분석이 필요하다. 지난해 문화관광부와 문화콘텐츠진흥원의 보고서에 의하면, 월드뮤직은 여전히 2% 내외의 소수 수용자를 위한 음악으로 남아있는 듯하다.<sup>14)</sup> 따라서 월드뮤직으로서의 가능성을 타진하려면, 2%의 외연을 넓히는 수밖에 없다. 이를 위하여 ‘지금, 우리의 삶을 반추할 수 있고, 현재 대중과 소통 가능하면서도 음악적 모국어’의 전범을 찾고, 이를 내부의 시선이 아닌 타자의 시선으로 평가할 필요가 있다.

지금 이 시점에서 장사익을 주목하는 이유는 바로 이 때문이다. 장사익은 1993년 전주 대사습 놀이 공주농악에서 태평소 연주로 장원을 받으면서부터 전문 음악인으로서의 이력을 이어갔다. 물론 그의 비공식적 음악 이력은 낙원동 주변을 배회하던 가수 지망생 시절, 더 나아가 농악대에서 장구를 멋들어지게 치셨던 선친으로부터 자연스럽게 전수받은 끼와 음감으로까지 거슬러 올라간다. 따라서 풍물은 그의 음악적 배경에 있어 원형을 이루고 있다고 할 수 있다. 이는 학습 이전에 본능적으로, 생득적으로 터득한 소리인 것이다. 1995년 나온 그의 첫 앨범 <하늘 가는 길>에서 고향의 상여소리를 탁월하게 재현해내었던 것은 우연이 아니라고 할 수 있다.

그런데 그가 낙원동 주변을 배회하며 한때 메탈(Metal) 음악에 심취했던 가수 지망생 시절이 있었다는 것은 그리 잘 알려지지 않았다. 그는 지금도 떠오르는 선율을 기타로 재현하는 방식으로 작곡을 한다.

---

14) 이 보고서에 의하면, 국내대중가요와 해외 팝음악, 클래식을 제외한 기타 음악은 1.9%, 대중가요 중에서도 발라드, 트로트, 댄스, 록, 힙합 등 대중가요의 주류 장르를 제외한 기타 음악에 대한 선호도는 1.4%(1순위로 꼽은 비율)~2.2%(1+2순위)에 지나지 않는다. □□2007 음악산업백서□□ 문화관광부, 문화콘텐츠진흥원, 2008. 물론 조사 대상이 50대 미만으로 한정되어 있다는 점, 조사 대상자들이 음악의 하위 장르 설정을 자의적으로 했을 가능성을 감안하면, 이 수치가 정확하다고 할 수는 없다. 그러나 이것이 현재 문화산업의 주 소비층이라 할 수 있는 10대~40대의 음악 소비 경향과 행태, 그들의 취향을 가늠할 수 있는 유효한 지표가 된다고 볼 수 있다.

“아버지가 농악대에서 장구를 치셨거든요. 자연스럽게 농악대와 어울리고 노래하면서 지내다 가수가 되고 싶어 낙원동에서 음악을 배웠어요. 그때 같이 음악 배우던 사람들 기라성같았지요.”<sup>15)</sup>

그러나 음악청년의 꿈은 ‘생활’의 무게에 꺾이고 말았다. 무역회사 경리사원, 보험회사 영업사원, 독서실 주인, 카센터 직원 등 여러 직업을 전전하며 살던 1994년 소리관 <하늘 가는 길>로 데뷔한 이후, 삶의 리얼리티를 확보한 노래<sup>16)</sup>로, IMF 이후 위축된 서민의 팍팍한 삶을 희망으로 보듬어 주는 소리꾼이라는 평가를 받아왔다.<sup>17)</sup> 즉, 그는 다양한 음악적 배경을 토속적 창법에 버무려 내어 대중과의 소통을 이루어내었던 것이다. 유년 시절의 장단, 고향의 상여소리, 패러디화한 구전민요, 자유로운 구음은 그의 발성과 호흡에 자연스럽게 흘러들어갔다.

그는 2004년 데뷔 10년 기념공연을 기점으로 새로운 음악적 시도를 하게 되었다. 데뷔 초부터 함께 해오던 임동창과 결별하고, 새로운 연주인들을 음악적 반려자로 맞이하게 된 것이다. 재즈 피아니스트 한충완, 블루스 기타리스트 김광석이 그들로, 이들과 만나면서 ‘토속적’이라는 평가를 받던 장사의 음악에 재즈와 블루스라는 이질적인 요소가 섞여들게 되었다. 그의 새로운 시도는 2006년 발매된 앨범 <사람이 그리워서>에 반영되어 있다.<sup>18)</sup> 이러한 결합은 이미 예견된 방향이었는데도 모른다. 장사의 음악에는 블루스의 끈적임과 재즈 특유의 즉흥감이 넘친다. 그리고 궁극적으로 혼(Soul)을 불러내고, 어루만지는 치유의 힘을 가지고 있다. 블루스와 재즈의 기원도 결국 흑인의 소울(Soul) 음악이라고 한다면, 재즈, 블루스와의 결합은 그의 음악에 내재한 혼을 호출하는 계기가 되었다고 할 수 있다.

그의 음악 인생에 또 하나의 전기가 될 2007년 6월 미국 4대 도시 순회공연에도 풍물패와 재즈 연주자들과 아카펠라 그룹이 함께 했다. 그는 자신의 공연을 본 애틀란타의 재즈음악인이 자신의 음악을 “당신 음악은 블루스같다”고 한 말을 전해주었다.<sup>19)</sup> 그의 음악과 재즈와 블루스를 관류하는 울림은 미국 순회공연에서 빛을 발휘하였다. 한국의 주요 일간지와 방송사들은 일제히 홍보와 조직의 열세를 극복한 미국 순회공연의 성과를 알렸다. <sup>20)</sup> 여기에 미주 공연을 통해 ‘한국적 한의 실체’를

15) 2004년 10월 인터뷰 중에서

16) 이소영, 「장사의 소리관」이 주목받는 몇가지 이유, □□낭만음악□□ 제9권 1호 (통권 33호), 1996년 겨울호. 192~193쪽.

17) 장사의 디스코그래피는 다음과 같다.

1집 <하늘가는길> (1995, 예원) 수록곡: 01 짙레꽃 02 귀가 03 국밥집에서 04 꽃 05 섬 06 남은 먼곳에 07 하늘 가는 길 08 빛과 그림자 09 열아홉 순정/ 2집 <기침> (1997.06, 서울음반) 수록곡: 01 기침 02 삼식이 03 민들레 04 뜨거운 침묵 05 아리랑 06 귀가 07 비내리는 고모령 08 대전 블루스 09 나 무엇이 될까하니/ 3집 <허허바다> (2000. 10, 서울음반) 수록곡: 01 파도 02 웃은 죄 03 나그네 04 반달 05 사랑곳 06 허허바다 07 동백아가씨 08 타향살이 09 댄서의 순정/ 4집 <꿈꾸는 세상> 수록곡: (2003.04, 서울음반) 01 여행 02 아버지 03 꿈꾸는 세상 04 사랑니 뽑던 날 05 낙화 06 짙레꽃 07 나 그대에게 모두 드리리 08 예수의 네온가 09 꿈속 10 아리랑/ 5집 <사람이 그리워서> (2006.12, 서울음반) 수록곡: 01 희망 한단 02. 시골장 03. 황혼길 04. 민들레 05. 자동차 06. 무덤 07. 봄날은 간다 08. 과거를 묻지 마세요 09. 검은 상처의 블루스

18) 문명의 이기에 오히려 지배당하는 현대인의 세태를 해학적으로 풍자한 <자건거>같은 곡은 재즈의 스윙감이 넘치는 대표적 곡이다.

19) 2007년 7월 9일자 인터뷰 중에서

알렸다거나<sup>21)</sup>, ‘가장 한국적인 것이 가장 세계적이라는 한류의 원형을 보여주었다’는 평가가 뒤따랐다. <sup>22)</sup>

그는 유년 시절의 기억을 지배한 풍물의 장단, 청년 시절 심취했던 록과 메탈의 원초적 힘, 재즈의 즉흥적인 감각, 블루스의 토속적인 끈끈함이 혼재된 음악으로 타자와의 소통을 위한 첫걸음을 시작했다고 할 수 있다. 이러한 이질적 요소들을 조정하고 통제하는 원동력은 생활인으로서의 살아왔던 경험과 여기에서 만들어진 그의 음악관이라 할 수 있다. 이를 통해 그의 음악적 경험은 비로소 화학적 결합을 이룰 수 있었다고 생각한다. 즉 그는 혼종을 통해 ‘한국적 정체성’의 일단을 구현해 내었다고 할 수 있다.

가장 많은 이들이 찾는 대형 포털 사이트 인물 검색란을 찾아보면 장사익은 ‘국악인’으로 소개되고 있다. 그런데 당사자는 ‘<대전 블루스>도 부르고, <동백아가씨>도 부르는 대중가수’라고 말한다. 실제 그를 ‘트로트 한류’의 원조로 보려는 시각이 보이기도 한다. <sup>23)</sup> 분명한 것은 그는 국악을 기저로 다양한 음악적 자산을 그의 노래에 녹이며, 그만의 노래를 만들어내고, ‘한국적인’ 소리꾼으로 명명되고 있다는 것이다. 따라서 그의 음악에 대한 가장 합의된 수사는 ‘한국적’ 혹은 ‘토속적’이라 할 수 있다. 물론 장사익 역시 자신이 ‘한국적’인 음악인이라는 것을 굳이 부인하지 않는다. 그러나 한복과 국악기, 그의 국악대전 수상 경력만을 이유로 ‘한국적’이라 부른다거나 ‘국악인’으로 분류하는 것에는 선을 긋고 있다. 그는 국악인이라기보다는 ‘한국의 대중음악을 하는 사람’으로 기억되기를 원한다.<sup>24)</sup>

그에게 ‘한국적’이라는 것은 호흡과 톱 쏘는 액센트이고, 주입된 것이 아니라 자연스럽게 체득하여 몸에 젖어드는 것이기 때문이다. 그에게는 자신의 정체성을 지키는 것과 한국적인 것을 지향하는 것이 분리되지 않은 듯하다. 따라서 그에게 있어 ‘한국적인’이라는 것은 그의 정체성의 일부가 되었다고 할 수 있다.

“노래도 느리게 하려고 해요, 느린 것이 오히려 짝 찬 것이지요. 랩에는 모든 단어들 이 그저 흘러가지만 느린 것에는 단어 하나하나에 강약이 있습니다.”<sup>25)</sup>

느림은 곧 그의 음악적 정체성과도 상통한다. 그는 느린 가운데 고추장처럼 톱 쏘는 액센트가 있는 것이 그의 음악의 특징이며, 한국적인 특징이라고 했다.<sup>26)</sup> 느릿한 충청도 말씨와 느린 호흡, 이를 거스르는 속도에 대한 비판은 그가 지향하는 최적의 상태가 곧 ‘자연스러움’이라는 것을 의미한다. 이것은 이 글의 시작에서 화

20) 공연 시기 MBC, SBS 등의 지상파 방송과 뉴스 전문 채널 YTN에서는 프라임 뉴스 시간에 미국 공연에 대해 소상히 보도했고, 주요 일간지들은 도로서첸들러뮤직홀에서 열린 LA공연의 분위기를 전하는 스케치 기사, 장사익과 비 Rain의 미국 공연 성과를 분석하는 기사를 신기 시작했다.

21) □□중앙일보□□ 2007년 6월 26일자 기사 <장사익 ‘한의 소리’ 미국서 쟁한 울림>

22) □□경향신문□□ 2007년 6월 26일자 여적 <썰레꽃 장사익>, 2007년 7월 9일자 YTN 생활뉴스

23) □□세계일보□□ 2007년 9월 1일자 대담 <트로트 가요계, 이것이 문제다>

24) 2007년 7월 9일자 인터뷰 중에서

25) 2004년 10월 8일자 인터뷰 중에서

26) 2007년 7월 9일자 인터뷰 중에서



두로 삼았던 ‘한국적’이라는 말과도 일맥상통한다. 그에게 한국적이라는 것은 ‘가장 자연스러운 자기다운 소리이며 자기다운 모습’이다. 초심을 잃지 않고, 진심으로 자기의 색깔이 푹 익어서 자연스럽게 젖어 나오면 그것이 나의 모습이고 곧 한국적인 정취일 것이라는 것이다. 이렇게 본다면, 그의 음악에 개입된 이질적인 스타일과 편곡, 화성은 하나의 질료에 불과하다고 할 수 있다. 따라서 그에게 ‘한국적 정체성’과 ‘혼종화’는 공존할 수 없는 대상이 아니다.

국악이 월드뮤직의 대해로 나아가려면, ‘국악을 세계화하려고 했더니 정작 국악이 실종될지 모른다’, 혹은 ‘다양한 음악적 전통을 받아들이다가 중국에는 음악적 정체성을 알 수 없는 무국적의 음악이 나올지 모른다’는 우려와 대면할 수밖에 없다. 장사익의 사례는 여기에 대한 해법을 찾아가는 데 하나의 실마리가 될 수 있을 것이다.