

민요의 현대적 부활(revival)

소리꾼 김용우 작업을 중심으로

이 소 영 · 음악평론가

김용우는 전통민요 가수, 예를 들어 경기 명창 이춘희, 서도명창 오벽녀 등과 구별되어 일명 ‘소리꾼’으로 불려진다. 그러면 ‘소리꾼’으로 불려지는 김용우의 음악적·사회적 정체성은 무엇인가? 그것은 민요적 어법을 바탕으로 하지만 서양음악 및 국악적 어법을 융합시켜 ‘김용우 스타일’을 창출하고 고음반을 섭렵하는 소수의 국악 매니아가 아닌, 보다 넓은 층의 일반 대중음악을 즐겨듣는 이들로 구성된 팬클럽을 확보하고 있다는 것이다.

김용우는 대학 졸업 이후 소리사위와 푸리에서 타악 주자로서, 또한 12가사의 이수자로서 활동한 바 있지만 1990년대 중반을 넘어서서 1집 『지게소리』 음반을 발매하면서 현재의 모습으로 정착하였다. 지금까지 4집 앨범을 발표했는데, 그의 앨범에 수록된 곡들을 주요 레퍼토리로 하여 라이브 공연을 기획해나가고 있고 노래 외에도 대중적인 대형 국악공연의 사회나 국악 방송 프로그램의 MC 등을 맡으면서 종합 엔터테이너의 성격도 같이 확보해 나가고 있는 중에 있다.

다양한 퓨전화 속에서 독창적 형식 구축

기존의 국악가요가 창작민요였던 것에 비해 김용우의 텍스트는 기존의 전래민요, 즉 향토민요¹⁾나 통속 민요,

나아가 한반도 인근 지역의 외국민요 등을 현대적 감각에 맞게 서양음악과 퓨전시켜 개작한 것을 주로 하면서 창작민요를 필요에 따라 첨부하고, 이것들을 자신의 스타일에 맞게 노래하는 방법을 구사하고 있다는 점이 특징이다.

또한 그가 곡과 편곡을 다른 전문가에게 의뢰하고는 있지만 스스로 전체 음반과 각각의 텍스트에 대한 음악적 이니셔티브를 놓지 않고 어떠한 분위기로 음악을 편곡하고 부를 것인가에 있어서 자신의 음악해석이나 아이디어를 적극적으로 반영하고 편곡자와 함께 수정작업을 거침으로써 간접적인 창조적 개입을 시도하고 있다는 점도 주목할 만하다.²⁾

최근 발매된 4집까지의 앨범을 통해 그가 추구하는 ‘국악 퓨전’의 내용은 전래된 민요들을 서구 클래식 악기 및 매체(현악 사중주·피아노·아카펠라)나 재즈 편성으로 편곡한 뒤 필요에 따라 국악기들을 첨가하는 방식을 취하고 있는데, 특히 3집부터는 재즈 스타일의 편곡이 강세를 보이고 있다. 김용우와의 인터뷰에 의하면 그가 서양악기를 사용하는데 있어서의 원칙 중 하나는 신서사이지가 빚어내는 전자 음향을 가능한 피하고 클래식과 재즈의 어쿠스틱 악기들을 중심으로 퓨전 음향을 만들고 있다는 점이다. 특히 재즈 스타일로의 편곡

1) 특히 1집의 ‘지게소리’·‘봉지가’ 등은 김용우의 필드워크(field work)과 진도의 조공례 선생에게 사사한 향토민요 등을 바탕으로 만들어졌고 이후 음반에서도 향토민요(풍구소리, 만드레사나 등)를 주된 소재로 하면서 여타의 통속민요(군밤타령)와 창작민요(영경ैया) 등을 곁들인다. 최근의 음반 4집에서는 인근 주변, 즉 중국, 러시아 등의 민요를 편곡하여 수록하며 민요의 범위를 넓혀나가고 있다.

2) 2003. 7.10. 김용우와의 인터뷰에서 확인

은 연주시에 재즈 연주자들의 자유로움과 즉흥적 느낌(feel)으로 인하여 서로의 호흡 맞추기가 악보에 얽매이는 서양 클래식 연주자들보다 자연스럽게 이루어진다는 데서 연유한 것이다.

김용우가 주목되는 것은 음악사회학적 관점에서 볼 때 1930년대 이후 70년대까지 지속되어온 신민요가 완전히 쇠락하고, 그 후신으로서의 국악가요 역시 초창기의 대중적 호응도가 퇴색해가는 90년대 중반 이후에 전래 민요를 가지고 서양음악과의 퓨전을 통하여 소리꾼 김용우로 상징되는 음악 색깔을 정착시키는 데 성공하였다는 데에서 기인한다. 또한 자본의 조종으로 만들어진 대중음악계의 팬클럽과 구별되는, 능동적이고 자발적인 매니아 집단까지 창출함으로써 전통민요의 현대적 리바이벌이 어떻게 가능한지에 대한 한 예가 되고 있다는 것에서도 그러하다.

민요의 자생성·진정성에의 대응 주목

앞에서 김용우의 민요 작업을 전통민요의 현대화에 성공한 예라고 하였으나, 이것이 곧 우리시대의 민요인가라는 문제는 좀 더 생각을 곱씹어 볼 필요가 있다.

민요란 무엇인가? 원래 민요란 민중들의 자생적인 노래이다. 민중들의 삶의 애환이 담겨 있고 노동과 놀이, 풍속 등과 함께 전승되어온 생활음악이었다. 그러나 생활음악으로서의 민요의 전승은 이제 그 민요를 필요로 했던 생활체계가 없어지므로 인해 20세기 중반을 넘어서서 그 실체가 없어졌다고 해도 과언이 아니다. 이제 민요의 전승은 민속경연대회 같은 인위적인 형식을 통하여 그 생활음악으로서의 면모들이 원형의 각색, 혹은 복원이라는 형태로 이루어지고 있으나, 민요가 품고 왔던 원래의 정신이나 현장성은 살아있는 동물을 박제시켜 보는 것과 같은 형편이 되어 우리에게 전해질 뿐이다. 그런데 민속경연대회를 통한 민요의 전승은 원형을 가능한 훼손하지 않고 보존하겠다는데 목적이 있지만, 사실 대회용으로 다시 포장할 수밖에 없는, 일정한 변형과 각색의 과정을 필연적으로 갖게 된다. 또한 이러한 보존의 방식은 민요를 공적 기관의 보호를 통한 전시용

성격으로 고정시킬 뿐, 보존의 다음 단계로서의 현대사회의 대중들에게 이해되고 소통되는 것에는 한계가 있게 마련이다.

김용우의 작업의 의미는 바로 이 지점에 있다. 전통적으로 민중들 사이에 자생해왔던 민요가 현재 그 자생성을 잃은 상황에서 그것이 음악상품의 소비라는 형태로나마 민요의 소통을 가능하게 하는 하나의 방식을 개척했다는 것이다. 물론 그 방식은 자생이 아닌 '상품 유통'이라는 현대 자본주의 사회의 문화예술의 보편적인 존재방식에 근거한 것이며, 음악적 질감은 서구의 대중음악적인 요소로 각색된 변형된 질감이다. 기실 그의 노래 스타일에서 트로트적인 가창 스타일의 체취를 맡는 것은 어렵지 않으며, 민요의 연주는 재즈 뮤지션들과 현대적인 음대 교육을 받은 작곡가들의 편곡 작업에 의해 현대적으로 윤색되었다. 서양악기를 반주로 하기 때문에 음률 역시 전통적인 민요 가수와 달리 평균율적이다. 이러한 과정을 통해 전통적인 민요토리를 갖는 텍스트가 서구적인 편곡을 통해 변신하는 퓨전음악의 선두에 서게 된 것이다. 바야흐로 우리는 이제 대중음악적인 상품으로 변신하는 교차로에 서있는 민요를 보고 있다. 필자는 전통민요가 서양음악의 여러 요소들로 포장되어 팔리는 것 그 자체를 타할 생각은 없다. 일반 대중과의 소통까지를 전승의 과제에 포함시킨다면, 전통민요를 옛 스타일로 부르면서 대중들에게 외면당하는 것 역시 민요가수가 해결해야 할 전승위기와 관련된 것이기 때문이다. 그러므로 김용우의 작업은 전통민요의 현대적 소통에 새로운 출구를 형성했다는 점에서 높이 살 만하다.

그러나 이보다 필자가 더 주목하고자 하는 것은 민요의 현대적 부활에서 가장 핵심적인 민요의 '자생성'과 '진정성'의 문제에 김용우가 어떻게 대응하고 있는냐하는 문제이다. 단 이것이 '김용우의 민요가 대중음악의 상품으로 유통되는 것에 문제가 있으니 이를 예술로 승화시키자'는 뜻으로 오해되지 않았으면 한다. 예술을 어디까지 한계 짓고 개념적으로 승인할 것이냐에 따라 재즈가 예술에 편입되었듯이 김용우의 음반 역시 예술음

악의 범주로 들어갈 수 있다.

그렇다면 김용우의 음반에서 아직까지 성취되지 못한 것은 무엇인가. 이에 앞서 지적인 민요의 자생성에 주목해보자. ‘자생한다는 것’은 말 그대로 ‘스스로 산다’는 것이다. 이에 민요가 ‘스스로 산다’는 것은 민중들의 삶과 더불어 자연적으로 존재해왔다는 것을 의미한다. 거기에는 민중들의 삶과 애환과 생활이 녹아들어 있는 것이다. 노래와 삶이 분리되지 않는 지점에 민요가 있었던 것이다. 그러므로 민요는 판소리나 가곡과 달리 가장 근원적인 노래의 모습을 가지고 있다. 따라서 김용우가 민요의 현대적 리바이벌을 제대로 이루려면 노래와 삶이 분리되지 않고 이것이 미분화되어 자생했던 그 상황적 맥락과 정신을 이어가야 한다는 것이다.

우리 시대의 이야기를 끌어안아야

1960년대 미국 대중음악에서 우리에게 흔히 ‘모던 포크(Modern Folk)’로 알려진 밥 딜런(Bob Dylan)이나 존 바에즈(John Baez)의 음악은 미국사회에서 ‘포크 리바이벌(folk revival)’이란 말로 후에 통용되었는데 그 뿌리는 1940년대 알렌 로맥스·피트 시거·우디 거스리 등의 활동에 있었다.

인류학자 알렌 로맥스는 피트 시거의 아버지이자 저명한 음악학자였던 찰스 시거와 함께 아팔래치아 산맥의 지역 주민들의 수많은 민요를 조사, 분석, 채보 녹음하였고 피트 시거 역시 아버지의 영향을 받으면서 민속음악 수집과 전수에 많은 관심을 쏟았다. 그러나 알렌 로맥스와 피트 시거의 민요 연구가 도서관의 악보와 녹음기록 속에 머무르는 ‘보존’의 형태가 아닌 강력한 ‘리바이벌’ 운동으로 확대되어 오늘의 노래, 즉 모던 포크로 자리매김하게 된 것에는 몇 가지의 역사적 계기가 필요했다. 그것의 일차적 계기는 당시의 사회현실과 민중의 정치적 저항을 포크의 선율에 담아낸 피트 시거와 우디 거스리의 음악적 노력이라 할 수 있다. 피트 시거는 대중음악계에 알려진 포크 뮤지션 중에서 민속음악의 수집과 전승에 가장 열심이었던면서도 이를 ‘정통 포

크’의 울타리에 가두지 않고 우디 거스리와 함께 알마낙 싱어즈를 만들어 민속선율에 사회적·정치적 관심사를 강조하는 새로운 가사를 붙여 노래했다. 이어서 포크 리바이벌의 2차적 계기로 작용한 60년대의 밥 딜런과 존 바에즈의 음악은 내적으로는 이런 선배들의 활동을 자양분으로 삼고, 외적으로는 당시 미국사회에서 고조된 학생운동과 반전운동의 기운을 바탕으로 만개한 모던 포크의 결정체였다. 당시 ‘프로테스트 포크(protest folk)’ 외에 전통민요의 음악적 내용을 원형 그대로 보존하는데 충실했던 ‘정통 포크’와 대중음악의 소비자들의 취향에 맞게 변형시킨 ‘상업주의 포크’의 흐름도 있었지만, 포크를 사회적·대중적으로 의미있게 각인시키고 대중음악계에 지각변화를 일으킨 것은 역시 프로테스트 포크였다고 할 수 있다.

이에 우리는 한국 전통민요의 부활을 어떻게 꾀할 것인가에서 미국의 포크 리바이벌 운동을 타산지석으로 삼을 필요가 있다. 그런 점에서 볼 때 70년대 김영동의 『어디로 갈거냐』·『누나의 얼굴』, 변규백의 『빼앗긴 들에도 봄은 오는가』 등의 민요 운동과 김민기, 정태춘의 노래 작업은 프로테스트 포크가 주도했던 미국의 포크 리바이벌 운동과 비견될 만하다.

이제 21세기 새로운 민요의 리바이벌은 어디서 시작될 것인가. 김용우의 작업이 과연 21세기의 민요 리바이벌에 열쇠가 될 수 있을 것인가. 현재까지의 김용우의 작업은 정통포크에서 상업주의 포크로 전환되는 교차로에 있는 듯하다. 물론 그의 『통일 아리랑』이나 『가자 비무장지대』에서 민요운동의 새로운 버전으로서 그 가능성이 없는 것은 아니다. 그렇다고 필자가 민족문화운동조차 제도권화되어 가는 이 상황에서 김용우에게 십자가를 지고 저항민요의 선봉에 서라는 얘기를 하려는 것은 아니다. 다만 김용우의 노래가 21세기 한국 청중들의 일상적 정서와 삶의 이야기를 자신의 목소리로 담아내는, ‘포크의 진정성’의 문제를 자신의 음악적 과제로 끌어안을 때만이 전통민요가 진정 우리시대의 민요로 리바이벌 될 수 있지 않을까 하는 것이다. 🌻