

## 흔돌 트래의 디아스포라 서사와 미학

신사빈\*

1. 흔돌 이흥건의 트래론
2. 트래 속 상실과 고통, 디아스포라의 서사
  - 2-1. 디아스포라인의 불가능한 귀환, 그 상실과 고통의 이야기
  - 2-2. 새 길을 찾는 '노란 기차'의 구원 서사
3. 슬픔의 미학, '이산되는 소리'를 찾아서

### 국문초록

이 글은 흔돌 이흥건의 트래를 서사와 미학의 측면에서 분석한다. 이때 등장하는 분석 요소는 자연과 인간, 소외와 관심, 분단과 통일, 디아스포라와 겨레 등 이항 대립의 현상과 본질이다. 1970년대 후반부터 1990년대 초반까지의 트래는 군사 독재 때부터 발생한 산업화와 도시화, 난개발, 서구화, 입시 위주 교육, 빈부 차, 인간 소외, 분단 갈등의 사회 문제를 무저항과 불복종의 정신으로 맞서는 상실과 고통의 체험 서사를 노래하였다. 그리고 창작 의욕이 단절된 공백기를 자기 성찰과 노력으로 극복한 이후의 트래는 '자연의 울림과 자기의 참모습', '디아스포라 의식과 겨레의 열'을 일체화하는 디아스포라 서사시의 느낌이 두드러진다. <티>에서 시작한 조국과 국토, 겨레에 대한 서사시는 <한뫼즐기>를 전환점으로 뿌리보다 길을 찾는 디아스포라 의식이 선명해진다.

흔돌은 음악보다 서사의 원천에서 영감을 얻는다. 그의 트래는 '노랫말을 위해서 리듬이 곁들여지는 것'에 치중한다. 이 때문에 트래가 갖는

---

\* 중부대학교 실용음악학과 강사

기호학적 특성은 내재적 의미(슬픔의 정서)가 오묘해도 외형적 음운이 단순한 것이 한계다. 공감과 더불어 감동까지 끌어내는 데는 내포적(의미론적)인 부분과 외연적(음운론적)인 부분의 조화가 필요하다. 슬픔의 정서를 더 많은 사람이 공유하려면 음운론적 요소를 강화할 필요가 있다. 슬픔에 대한 공감과 감동은 동일한 경험의 이야기보다 비슷한 정서의 분위기에 이끌리는 경우가 더 많다.

특래 속 슬픔의 미학은 유년 시절부터 겪은 상실과 고독, 가난의 맥락에서 표출된 원초적인 체험 서사에서 출발하지만, 긴 공백기를 거치면서 심화된 슬픔의 미학은 타인(실향민, 해외 입양자, 러시아 고려인, 일본군 위안부 피해자 등)의 디아스포라 경험까지 자기화하면서 궁극적인 구원 서사를 지향한다. 이로써 특래는 잠재적으로 민족의 한계를 뛰어넘을 가능성도 지니게 되었다. ‘이산되는 소리’로서의 특래는 다른 세계 음악과의 접점에서 깊은 슬픔의 호소력으로 유리한 국면을 맞을 수 있다. 반다문화주의가 아닌 상호문화주의의 지향으로 글로벌 디아스포라 담론을 형성할 수도 있다. 혼돌의 특래는 디아스포라 음악으로서 지속적으로 공감의 영역을 찾고 인식의 지평을 넓혀나가는 것이 향후 과제요 목표다.

(주제어: 혼돌(한돌), 특래(타래), 서사와 미학, 슬픔의 미학, 이산되는 소리, 디아스포라)

## 1. 혼돌 이흥건의 특래론

설악산을 휘휘 돌아 동해로 접어드니  
아름다운 이 강산은 동방의 하얀 나라  
동해바다 큰 태양은 우리의 희망이라

이내 몸이 태어난 나라 온 누리에 빛나라

-〈티〉<sup>1)</sup>

흔들<sup>2)</sup> 이흥건(1953~, 이하 흔들)은 군 복무 중 미완성 노래가 하나 있었다. 노래의 한 구절이 계속 떠오르지 않아서 덮어둔 노래였다. 일 년 뒤, 제대하고 설악산 대청봉에 올라 사방이 구름으로 덮인 장관 앞에서 그 한 구절이 떠올랐고, 마침내 노래〈티〉는 완성되었다. 그때(1977년)부터 흔들은 ‘노래를 만든다.’(작사, 작곡이라)는 말 대신에 ‘노래를 캔다.’라는 말을 하였다. 또 자기 노래를 ‘트래’<sup>3)</sup>로 부르고, 자신을 ‘트래마니’<sup>4)</sup>로 알렸다.

흔들은 산과 들, 강, 바다, 섬, 길에서 바람결의 소리와 대자연의 울림을 듣는다. 사람과 사람, 또 남과 북의 사이에서 소외와 분단의 현실을 물끄러미 바라본다. 자기의 참모습과 이웃의 슬픔, 겨레의 꿈을 아리랑 고개로 삼아 넘나들면서 서정과 서사를 지닌 애가인 트래를 캔다. 한국의 산은 하나로 뻗어 이어지기에, 백두에서 한라까지 영적인 힘을 얻을 수 있다고 굳게 믿는다. 인간과 자연의 합일을 추구하는 세계관은 그의 트래와 음반, 공연, 책 속에 고스란히 담겨 있다.

흔들은 자유의지로 선택한 칠계명(2019: 259)<sup>5)</sup>을 금언처럼 가슴-음반 로고에 새겼다. 즉, 로고<sup>6)</sup>에서 제자리표(ㄷ)는 ❶ “늘 제자리를 지키자”

1) 이하, 앨범명은 겹낫표(『 』)로, (앨범수록)곡명은 홑화살괄호(< >)로 표기.

2) ‘흔들’은 ‘한 개의 작은 돌’이란 뜻으로 붙인 예명이다.

3) ‘트래’는 ‘추위(더위)를 타다’, ‘거문고를 타다’와 같은 ‘타다’의 동사와 ‘노래’의 명사를 합성한 흔들의 신조어다.

4) 흔들은 ‘트래마니’로 불리길 좋아한다. 심마니가 산삼을 캐기 위해 산을 오르듯이, 자신도 ‘트래’를 캐기 위해 산을 오르기 때문이다.

5) 흔들의 책 『저 산 어딘가에 아리랑이 있겠지』(실천문학, 2006)의 인용은 ‘(2006: 쪽수)’로, 『꿈꾸는 노란 기차』(열림원, 2019)의 인용은 ‘(2019: 쪽수)’로 표기.

6) 성음에서 『하늘 아이들』을 발매(1990.11.20)할 때부터 고유 로고인 ‘트래발’(<사진 1)

는 뜻으로, 낮은음자리표(˘)는 ② “늘 낮은 데로 임하자”는 뜻으로, 오선의 맨 아랫줄인 ‘뫼’은 ③ “뫼을 함부로 놀리지 말자”는 뜻으로, 나머지 줄(귀, 눈, 코, 입) 중 ‘귀’는 ④ “남의 말에 흔들리지 말자”는 뜻으로, ‘눈’은 ⑤ “보이는 것에 현혹되지 말자”는 뜻으로, ‘코’는 ⑥ “부와 명예의 냄새에 현혹되지 말자”는 뜻으로, ‘입’은 ⑦ “말을 함부로 하지 말자”는 뜻으로 새겼다. 그런 자유의지는 대중에게 강한 개성으로 보여서 공감하기가 어려웠다.



〈사진 1〉 『흔들트래 571』과 음반 로고(트래발), 흔들 이흥건

이 글은 흔들의 트래를 서사와 미학의 측면에서 분석한다. 이때 등장하는 분석 요소는 자연과 인간, 소외와 관심, 분단과 통일, 디아스포라<sup>7)</sup>와 겨레 등 이항 대립의 현상과 본질이다. 트래는 디아스포라 의식을 바탕으로 특정한 맥락을 종결점이 없이 꾸준히 노래하고 있어서(또 잠재적으로 민족과 역사, 지역의 한계를 뛰어넘고 있어서) 이에 대한 연구의의는 크다고 여겨진다.

그런데 흔들과 그의 트래에 대한 충실한 선행 연구가 거의 없는 것이 현실이다. 이때 마침 흔들이 쓴 두 권의 책이 있어 이 글을 쓰는 데 참고

의 中)을 사용하였다.

7) 고전적인 디아스포라는 강제 이주와 국외 추방에 의한 상실감과 관련이 있지만, 이 글에서 차용하는 디아스포라 개념은 남북 이산과 이산 경험의 특정 면모에 국한한다.

가 되었다. 이 책들은 십삼 년의 간격을 두고 출간되었는데, 다루는 소재와 내용, 주제가 비슷하다. 흔돌의 말을 빌자면, 『저 산 어딘가에 아리랑이 있겠지』를 쓰기 직전에 분실했던 개인 수첩<sup>8)</sup>을 뒤늦게 발견하고서 이 년에 걸쳐 『꿈꾸는 노란 기차』를 꼼꼼히 저술했다고 한다. 그렇다고 먼저 책의 잘못<sup>9)</sup>만 바로잡은 것은 아니다. 이야기의 구성과 전개, 결말에도 집중력과 역동성을 높였다. 어느 날 불현듯 자취를 감춘 트래를 찾기 위한 십여 년의 방황과 노력을 되짚어가면서 성찰과 자각을 거듭하였다.

이 글의 연구 범위는 흔돌의 책들과 『흔돌 트래 이야기』(2006), 『그냥 가는 길』(2009), 『가면 갈수록』(2015) 등 음반 속 트래에 한정한다. 『흔돌 트래 이야기』는 정신적 방황 후 엄선한 과거의 트래(1980~94)에서 형성된 상실과 고통의 체험 서사가, 『그냥 가는 길』과 『가면 갈수록』은 원숙기의 트래가 형성한 디아스포라의 구원 서사가 유비되면서 특별한 의미를 부여한다. 그리고 세 음반의 발매를 앞두고 출판된 흔돌의 책들은 트래가 지닌 서사와 미학의 논거를 제시하므로, 이 글의 연구 범위로 추가하면서 흔돌의 입장과 관점을 이해하고 공감하려고 노력하였다. 이는 선행 연구가 거의 없는 현실에서 불가피한 일이었지만, 학술 논문의 객관성 유지에 난관이 되기도 했다. 흔돌과 그의 트래에 대한 내재비평에 치중한 이 글은 향후 심화 연구를 통하여 외재비평 또한 요구되는 것이 한계요 과제다.

8) 팔 년간 백두산과 압록강, 두만강 등을 다섯 차례 여행하면서 쓴 메모.

9) 다섯 차례 여행에서 비롯된 기억의 혼돈과 서술의 오류.

## 2. 트래 속 상실과 고통, 디아스포라의 서사

1970년대 후반부터 1990년대 초반까지의 혼돌의 트래는 군사 독재 때부터 발생한 산업화와 도시화, 난개발, 서구화, 입시 위주 교육, 빈부 차, 인간 소외, 분단 갈등의 사회 문제를 무저항과 불복종의 정신으로 맞서는 상실과 고통의 체험 서사를 노래하였다. 그리고 긴 공백기를 극복한 이후의 트래는 ‘자연의 울림과 자기의 참모습’, ‘디아스포라 의식과 겨레의 얼’을 일체화하는 디아스포라의 구원 서사를 노래한다.

### 2-1. 디아스포라인의 불가능한 귀환, 그 상실과 고통의 이야기

혼돌이 대중 앞에 모습을 드러낸 것은 1970년대 후반이다. 서울 명동 가톨릭회관에서 열리던 노래 동아리 ‘참새를 태운 잠수함’의 정기공연에 동참하면서다. <새벽열차>와 <철새>, <갈래>, <터> 등 10곡의 트래가 담긴 첫 음반(작사·작곡·노래: 혼돌, 편곡: 유지연·이정선·혼돌, <사진 2>의 위에서 첫 번째)은 1980년 5월 5일 서라벌레코드에서 홍보용으로 발매되었다. 그리고 가수 신형원(1-4집 음반, <사진 3>)을 통하여 트래를 알리기 시작했다. <외사랑>과 <불씨>, <유리벽>, <개똥벌레>, <터> 등이 대표곡이다. <불씨>와 <유리벽>의 가사는 공연윤리위원회의 심의를 의식하고 ‘서울의 봄’이 무산된 안타까움을 감춘 메타포<sup>10)</sup>였는데, 사랑가로 오인되었다. 한영애의 음반에도 트래가 실렸는데, 1집(1986.1.10, 서라벌레코드)의 <여울목>과 <완행열차>, 2집 『바라본다』(1988.8.10, 동아기획)의 <갈증>, 3집(1992.3.14, 서울음반)의 <조울> 등이다.

10) <불씨>의 “이젠 사랑의 불꽃 태울 수 없네”와 <유리벽>의 “너의 손을 잡으려 해도 잡을 수가 없었네”에서 ‘불꽃’과 ‘손’은 ‘서울의 봄’을 암시한다.



〈사진 2〉 흔돌의 트래 음반

흔돌은 1989년 2월 28일, 성음을 통하여 흔돌트래모음·1 『흔돌』(작사·작곡·노래: 흔돌, 편곡: 이정선, 〈사진 2〉의 위에서 두 번째)을 발매하면서 〈지쳐버린 밤〉, 〈쓸쓸한 사람〉, 〈휴무일〉<sup>11)</sup>, 〈무궁화〉, 〈가지꽃〉<sup>12)</sup>, 〈티〉 등 9곡을 알렸다. 흔돌은 음반 소개에서 ‘트래’의 속뜻(각주 3)을 밝혔다. 여기서 그는, ‘느끼는 노래’로서의 “트래는 리듬을 위해서 노랫말이 있어야 하는 것이 아니고, 노랫말을 위해서 리듬이 곁들여지는 것이어야 한다. 한국적인 가락은 우리의 삶을 피부로 느낄 수 있어야 한다는 것이 나의 생각이다. ‘한국은 세계로’가 아니라 ‘세계 속의 한국’을 지키면 되는 것이다.”라고 강조하였다. 이런 확신은 국수주의 성향으로 해석될 여지가 있다. 이 말대로라면, 트래에서의 노랫말(서사)은 노랫가락(음악)보다 비중이 더 커야 하고, 또 생생한 삶의 이야기를 담아야 한다. 지금 생각하면 의아한 주장이지만, 그때 시대 분위기<sup>13)</sup>를 고려

11) 『흔돌 트래 이야기』(2006)에서 곡명을 〈쉬는 날〉로 바꿨다.  
 12) 〈가지꽃〉은 김제에서 농사를 짓던 선배를 도울 때, 지계에 담은 가지 한 더미가 단돈 천 원이라는 사실에 충격을 받고 며칠을 보라색 가지꽃만 바라보다가 영감을 받아 쓴 곡이다. 1984년, 서울대 노래 동아리 ‘메아리’의 문승현은 트래로 지은 동명의 노래극을 아현동 애오개소극장에서 공연했다. 이 공연은 ‘노래를 찾는 사람들’(이하, 노찾사)의 태동에 영향을 미쳤다.  
 13) 군사 독재 정권은 현실 비판적인 대중문화를 탄압하면서 소비 지향적인 대중문화를

하면 현실주의에 뿌리를 둔 저항의 발언임을 알 수 있다.

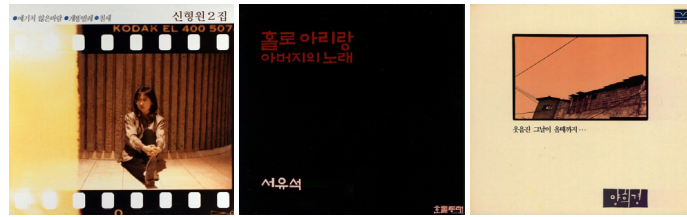
1989년 10월 20일, 성음에서 혼돌트래모음·2 『독도야 간밤에 잘 잤느냐』<sup>14)</sup>를 발매하면서 〈홀로 아리랑〉, 〈부디부디〉 등 9곡을 알렸다. 혼돌은 ‘독도’를 남과 북의 배가 디아스포라 의식으로 만날 수 있는 ‘공간 개념’<sup>15)</sup>으로 인식하였다. 실향민 아버지는 “통일이 되면, 네 두 형과 누나를 꼭 만나거라. 만나거든 버리고 떠나온 것이 아니었다고 말해주어라. 꼭!”(2006: 56)하고 돌아가시기 며칠 전부터 유언을 반복하셨다. 아버지의 유언은 깊은 상실감과 그리움을 더했다. 혼돌은 음반 소개에서 “아리랑<sup>16)</sup>은 민족의 소리입니다. 어려웠던 시절, 우리는 우리의 한을 아리랑으로 달래곤 했습니다. 그러나 이번에 만든 〈홀로 아리랑〉에서는 그 한을 뛰어넘어 희망으로 가지는 뜻을 담았습니다.”라고 밝혔다. 또 곡명을 ‘독도 아리랑’으로 하려고 했다가 한글을 쓰고 싶어서 고쳤다는 것과 이 트래가 더는 ‘홀로 부르는 아리랑이 아니기를 바란다’는 뜻을 덧붙였다. 그의 독도 사랑은 1988년부터 1993년까지 열한 차례의 독도 방문으로 이어졌다. 이 음반은 혼돌 외에 유성은·서유석·기획진 등의 가수과 유들판·변성용·김수호 등의 편곡자가 참여하였다. 1990년 4월 25일, 서유석은 제일레코드에서 재기 음반 『홀로 아리랑, 아버지의 노

조장하였다.

- 14) 앞면은 노래가, 뒷면은 연주(편곡: 김수호)가 실렸다. 앞면은 1. 〈물개바위〉(노래: 유성은, 편곡: 유들판), 2. 〈홀로 아리랑〉(노래: 혼돌, 편곡: 변성용), 3. 〈물골 가는 길〉(노래: 서유석, 편곡: 변성용) 4. 〈꿈을 찾아서〉(노래: 혼돌, 편곡: 변성용), 5. 〈부디부디〉(노래: 기획진, 편곡: 유들판) 등으로 구성되었다. 〈물골 가는 길〉을 부른 객원 가수 서유석은 재기 음반에서 〈홀로 아리랑〉을 불러 큰 인기를 끌었다.
- 15) 〈홀로 아리랑〉의 “금강산 맑은 물은 동해로 흐르고/ 설악산 맑은 물도 동해 가는데/ 우리네 마음들은 어디로 가는가/ 언제쯤 우리는 하나가 될까”라는 가사는 통일에 대한 염원이 애뜻하다. 정광태의 〈독도는 우리땅〉에서 반복되는 극일 개념과는 유 다르다. 혼돌은 ‘홀로 외롭게 떠 있는 섬’을 자기 정체성과 동일시한다.
- 16) 혼돌은 트래와 아리랑을 동일한 정서로 인식한다. 그는 ‘트래를 캐는 일’과 ‘아리랑을 찾는 일’을 동일시한다.



래』(〈사진 3〉)를 발매하면서 흔돌의 특래 8곡(편곡: 송홍섭)을 불렀다.



〈사진 3〉 신형원, 서유석, 양희경과의 특래 음반

1990년 11월 20일, 성음에서 동요집 『하늘 아이들』(부제: 우리가 한마음 되면 그날은 오고 말 거야)을 발매하면서 〈수학여행〉, 〈무궁화〉 등 12곡을 알렸다. 이 음반에는 어린이합창단 ‘하늘 아이들’이 노래를 불렀고 흔돌과 김명곤·김수호·유들판·최준성 등이 편곡에 동참하였다.

1990년 11월 20일, 성음에서 『통일이 되면 우리는 또 할 일이 있지요』(작사·작곡·노래: 흔돌, 편곡: 김명곤·유들판·흔돌, 〈사진 2〉의 위에서 다섯 번째)를 발매하면서 〈땅〉, 〈사잇섬〉, 〈갈 수 없는 고향〉, 〈뗏목 아리랑〉, 〈꼴찌를 위하여〉 등 9곡을 알렸다. 〈꼴찌를 위하여〉는 어린이에게 사랑을 받았지만 학부모에게 항의를 받았다.

1991년 6월 1일, 삼화레코드에서 양희경의 음반 『웃음진 그날이 올 때까지...』(작사·작곡: 흔돌, 편곡: 이정선, 〈사진 3〉)를 발매하면서 〈해지는 소리〉, 〈외사랑〉 등 8곡을 알렸다. 이 음반의 뮤지션 소개 ‘노래지음’(작곡)과 ‘노랫말’(작사), ‘노래웃’(편곡), ‘노래담기’(녹음), ‘겉꾸밈’(아트워크) 같은 표현에서 흔돌의 한글 사랑이 그대로 드러났다.

〈표 1〉 혼돌의 트래 음반

음반명	발매일	트래 수록	발매사	비고
『혼돌』	80.05.05	〈새벽열차〉, 〈철새〉, 〈갈래〉, 〈터〉 등	서라벌 레코드	편곡: 유지연, 이정선, 혼돌
『혼돌』	89.02.28	〈터〉, 〈휴무일〉, 〈무궁화〉, 〈지쳐버린 밤〉, 〈쓸쓸한 사람〉 등	성음	혼돌트래모음·1 편곡: 이정선
『독도야 간밤에 잘 잤느냐』	89.10.20	〈홀로 아리랑〉, 〈부디부디〉 등		혼돌트래모음·2 편곡: 유들관, 변성용, 김수호
『하늘 아이들: 우리가 한마음 되면 그날은 오고 말 거야』	90.11.20	〈수확여행〉, 〈무궁화〉 등 동요		편곡: 김명곤, 김수호, 유들관, 최준성, 혼돌
『혼돌: 통일이 되면 우리는 또 할 일이 있지요』		〈땅〉, 〈갈 수 없는 고향〉, 〈사잇섬〉, 〈땀목 아리랑〉, 〈꿀찌를 위하여〉 등		편곡: 김명곤, 유들관, 혼돌
『아직도 모르겠네』	93.01.01	트래모음 10곡	RIAK	1CD
『내나라는 공사중』	94.11.00	〈먼지 나는 길〉, 〈껍데기 세상〉, 〈용서의 기쁨〉, 〈산삼의 나라〉, 〈조울〉, 〈달아달아 밝은 달아〉, 〈고운동 달빛〉, 〈금강초롱〉 등	성음	혼돌트래모음·3 편곡: 김명곤 뒷노래: 노찾사
『혼돌 트래 이야기』	06.10.12	트래모음 22곡	C&L Music	2CD
『그냥 가는 길』	09.11.06	〈한피줄기〉, 〈밀으로 흐르는 길〉 등		•혼돌트래 566 편곡: 변성용, 김수호, 혼돌
『가면 갈수록』	15.01.13	〈앵무산 두터지〉, 〈도라지 꽃〉, 〈까레이스키 살랏〉, 〈가시담〉, 〈슬픈 한글날〉 등		•혼돌트래 571 편곡: 변성용

1994년 11월 그믐, 성음에서 혼돌트래모음·3 『내나라는 공사중』(작사·작곡: 혼돌, 뒷노래: 노찾사, 편곡: 김명곤)을 발매하면서 〈먼지 나는 길〉, 〈달아달아 밝은 달아〉, 〈용서의 기쁨〉, 〈산삼의 나라〉, 〈고운동 달빛〉, 〈조울〉, 〈껍데기 세상〉, 〈금강초롱〉 등을 알렸다. 자연을 파헤치는 무분별한 공사가 전국적으로 자행되는 현실을 비판한 이 음반에는 노찾사와 이연실이 동참하였다. 그리고 『내나라는 공사중』의 전후로 『아직도 모르겠네』(1993.1.1, RIAK)와 『혼돌 트래 이야기』(2006.10.12,

C&L Music)가 발매되었으나, 둘 다 기존의 트래를 모아서 낸 음반이었다. 그사이 긴 공백기는 고통스러운 침묵과 방향의 세월이었다.

“내 마음에는 아주 잘생긴 트레나무 한 그루가 있었다.  
정성을 다해 가꾸면 ‘트레’라는 열매도 열렸다.  
한 해에 서너 개가 열렸으며 그럴 때마다 나는 행복을 느꼈다.  
나는 그 열매를 힘든 사람들에게 나누어주고 싶었다.  
그런데 어느 날부터가 열매가 열리지 않았다.  
평생 나를 행복하게 해줄 거라고 생각했던 트레나무도 시들해졌다.  
게으름이란 세균이 온 마음에 퍼진 것이다.”(2006: 6)

흔들은 잘못 만들어진 노래가 사람에게 해를 끼칠 거라는 생각을 하면서부터 트래 캐기가 조심스럽고 두려웠다. 급기야 자기 파괴로 마음속을 깊이 파고들다가 정신이 황폐해졌다. 우울한 마음을 달래려고 목포에서 임진각까지 23일간의 도보 대장정에 나섰다. 또 1994년부터 2002년까지 백두산과 압록강, 두만강 등을 다섯 차례나 찾았다. 이때 흔들은 엄격한 수련을 통하여 자기만의 슬픔을 심미적이고 예술적으로 체험한다. 그리고 “슬픔의 꽃은 아름다움이다. 꽃을 피우지 못하는 슬픔은 슬픔이 아니다.”(2006: 92)라고 설파한다. 그에게 슬픔은 “인생의 그림자”(2019: 119)이고 “사랑의 다른 말”(2019: 127)이 된 것이다.

전술하였다시피, 『흔들 트래 이야기』(2006)는 오랜 방향의 공백기를 끝내고 과거를 되돌아보면서 엄선한 트래 모음집이기에 의미가 있다. 이 음반에는 모두 22곡의 트래가 실려 있다. ❶ 1980년 첫 홍보 음반의 〈갈래〉, 〈새벽열차〉, 〈철새〉, 〈티〉 등 4곡 ❷ 1988년 신형원 3집 음반의 〈눈〉 ❸ 1989년 흔들트래모음·1의 〈가지꽃〉, 〈무궁화〉, 〈쉬는 날〉, 〈쓸쓸한 사람〉, 〈지쳐버린 밤〉 등 5곡 ❹ 1989년 흔들트래모음·2의

<홀로 아리랑> ⑤ 1990년 음반 『흔들: 통일이 되면 우리는 또 할 일이 있지요』의 <갈 수 없는 고향>, <끝씨를 위하여>, <땅>, <땀목 아리랑>, <사잇섬> 등 5곡 ⑥ 1994년 흔들트래모음·3의 <고운동 달빛>, <금강초롱>, <껍데기 세상>, <달아달아 밝은 달아>, <산삼의 나라>, <용서의 기쁨> 등 6곡이다.

『흔들 트래 이야기』에서 취한 가사의 형식은 정형적인 것과 비정형적인 것, 불규칙한 것 등이 있다. 흔들의 트래가 거의 비슷한 타령조인 것으로 아는 선입견은 오류다.

먼저, 정형적인 가사 형식의 예로는 <티>가 있다. 2절로 구성된 <티>는 절마다 A-A'-B의 3부 형식이다. 여기서 A-A'는 4·4·4·4음절을, B에서는 3·3·3·3음절을 기본으로 가사가 짜인다. 다만 흐름에 따라 음절을 빼거나 더한다. B는 앞의 단조로운 반복을 반전시키는 강세를 통하여 분위기를 한층 고조한다. 조국과 국토에 대한 사랑과 서정이 넘치는 서사시로서, 나중의 <한뫼줄기>와 쌍벽을 이룬다.

다음으로, 비정형적인 가사 형식의 예로는 <지쳐버린 밤><sup>17)</sup>이 있다. 1절만 있는 <지쳐버린 밤>은 A-B-B'의 3부로 이루어진다. A의 가사는 5·5·5·5음절을 기본으로 하고, 거기다 음절수를 더하고 빼는 형식(5·5·5·5/ 5·5·4·3/ 5·5·5·5/ 5·5·3·5)이다. 그런데 B의 가사(각주 17의 강조)는 '3·5·2·4/ 5·5/ 4·3·4·2'의 음절수로 급변한다. 화자가 버스에서 내려 집으로 가며 슬픔을 삼키는 의지를 웅변적으로 강조한 부분이라서 그렇다. 슬픔을 미적 대상으로 관조하면서 결코 희망을 포기하지 않는 흔들의 자의식<sup>18)</sup>이 잘 드러난다.

17) 비 내리는 밤 쓸쓸한 밤에 집으로 가는 버스 안에서/ 문득 마주친 풀 죽은 얼굴 그건 바로 내 얼굴/ 차 창 밖으로 비쳐진 얼굴 슬픈 눈으로 나를 꾸짖네/ 누구 위하여 무엇을 하며 어떻게 살고 있는지/ 수많은 사람들 틈에 내가 살아있네/ 집에 가면은 달빛 한 잔에/ 외로움에 가득 찬 내 마음을 씻자 -<지쳐버린 밤>

끝으로, 정형성이 완전히 파괴된 불규칙한 가사 형식의 예로는 <고운동 달빛><sup>19)</sup>과 <쓸쓸한 사람><sup>20)</sup>이 있다. <고운동 달빛>은 노찾사와 함께 환경 보호를 외쳤던 트래다. 지리산 양수댐 공사로 수몰을 앞둔 고운동의 소식을 들은 흔들은 그곳을 찾아 나섰다가 길을 잃고 헤매었고, 다시 어렵게 찾은 고운동 마을은 천국처럼 느껴졌다. 그때 느낌을 살린<sup>21)</sup> 노래가 바로 <고운동 달빛>이다. 이 곡은 A-B-A'-B-C 형식으로, A와 A'는 처연한 레치타티보(recitativo, 말하듯이 노래하는 형식, 각주 19의 강조)가 들어간다. <쓸쓸한 사람>은 대략 A-B-A' 형식인데, 두 번의 간주에도 불구하고 1절만 있는 곡으로 인식된다. 전체적으로는 A1-A2-간주1-B1-A3-간주2-A4-B2-A5로 불규칙한 형식(B1과 B2는 각주 20의 강조)이다. 하지만 트래의 흐름은 자연스럽다. 이는 작사가 작곡보다 먼저 확고

18) “슬픔은 기쁨의 반대말이 아니라 기쁨의 바탕이라고 해야 옳다. 만약 우리가 기쁨을 느낀다면 그 뒤면에 드리워진 슬픔이 있기 때문일 것이다. 세상에 오직 기쁨만으로 채워진 기쁨은 없다.”(2019: 140)

19) **마음의 옷을 벗고 달빛으로 몸 씻으니/ 설익은 외로움이 예쁜 꽃이 되는구나/ 해맑은 꽃 내음을 한 사발 마시고 나니/ 물젖은 눈가에 달빛이 내려앉는구나//** 고운동 계곡이 잠긴다네/ 고운동 달빛이 사라진다네/ 꽃들의 희망도 잠기겠지/ 새들도 말없이 떠나가겠지// **사랑이, 사랑이 아님을 알게 되리라/ 아프게 사라지지만 산은 울지 않는다/ 외로운 구름아 어디로 떠나려는가/ 꽃과 새들의 눈물 속에 산도 지쳐 돌아눕는구나//** 고운동 계곡이 잠긴다네/ 고운동 달빛이 사라진다네/ 꽃들의 희망도 잠기겠지/ 새들도 말없이 떠나가겠지// 지리산, 지리산아 사랑하는 지리산아/ 지리산, 지리산아 나의 사랑 지리산아 -<고운동 달빛>

20) **머물고 싶은 삶을 찾아서/ 나는 방랑의 길을 떠나가지만/ 떠도는 것은 아니라네/ 나에게도 머물고 싶던/ 아름다운 날들이 있었지만/ 다 지나 버린 세월이네//** **사랑이 있을 땐 꿈이 훑날리더니/ 꿈이 머물렀을 땐 사랑이 손짓해/ 그러다가 꿈마저 사라지면은/ 나는 다시 방랑의 길을/** 누구나 떠나는 삶은/ 빈 들판의 풀잎처럼 쓸쓸하지만/ 그렇다고 머물 수는 없네// **오늘도 술 한 잔에/ 밤은 깊어만 가고 외로움은 쌓이고/ 또 다른 아침이 오겠네/ 길은 멀어도 가기는 가야지/ 여기서 이대로 머물 수는 없네/ 가노라면 아름다운 노래가 있는/ 내가 설 곳이 있겠지/** 떠나는 것은 기다림이라/ 회색빛 하늘을 바라보면서/ 푸른 하늘 기다려본다 -<쓸쓸한 사람>

21) “우리에게 필요한 것은 전력이 아니라 마음의 고향이다.” -『흔들 트래 이야기』의 음반 소개

한 이야기 구조를 형성했기 때문이다.

흔들은 트래를 만들 때, 거의 대부분 작사를 먼저하고 다음으로 작곡을 한다. 가사의 1절을 만들고 다음 절이 떠오르지 않아 긴 시간을 그냥 보내기도 한다. 그래서 평생 만든 백여 곡의 트래는 과작(寡作)이지만 치열한 영감의 산물이다. 그가 영감의 결핍으로 백두산을 계속 올라간 일은 트래를 캐기 위한 평소의 노력이 충실했음을 입증한다.

“내가 백두산에 가는 것은 순전히 노래 때문이다. 심마니가 그렇듯이 나 역시 노래를 캐기 위하여 산에 오른다. 산에 오를 때마다 노래가 캐지는 건 아니지만 그래도 자꾸만 가야 하는 것은 나의 일이기도 하다. 산에 오를 때 나는 아무런 생각 없이 오른다. 마음을 깨끗이 해야 하기 때문이다. 그렇게 해도 노래는 쉽게 캐지지 않는다. 운 좋게 산신령이 예쁘게 봐주는 날이면 지나가는 바람 속에 실려 오는 노래의 향기를 맡을 수 있을 뿐이다.”(2006: 161-162)

이 같은 내면 고백을 수사학적 미사여구로 오해하면 곤란하다. 그의 정신적 방황은 스스로 빠져든 결벽증과 도덕률 때문이 아니다. 세상과의 소통에 실패한 ‘융통성 없는 사람’이라는 비난을 감당하기에는 그의 신념도 철용성은 아니었다. 블랙킹(John Blacking)에 의하면, “음악의 주 기능은 문화 경험의 구조 내에서 사람들과 공감대를 형성하는 것이다. 음악이 취하는 형식은 반드시 이런 기능을 갖춰야 한다.”<sup>22)</sup> 또 블랙킹은 “만약 어떤 음악이 여러 부류의 청중들을 감동하게 했다면, 이는 아마도 그 음악의 외적 형식 때문이 아니라 그 형식이 듣는 이 각자에게 서로 다른 경험을 의미하기 때문일 것이다. 같은 곡의 음악이 동일한 방식으로, 그러나 다른 이유로 또 다른 사람들을 움직일 수도 있다.”<sup>23)</sup>라고 말

22) 존 블랙킹, 『인간은 얼마나 음악적인가』, 채현경 역, 민음사, 1999, 68쪽.

하였다. 그런데 트래는 상실과 고통의 체험 서사만으로 공감대 형성과 확장을 꾀하는 데 한계가 있었다. 새로운 변화를 통하여 디아스포라의 구원 사사를 노래할 필요가 있었다.

## 2-2. 새 길을 찾는 ‘노란 기차’<sup>24)</sup>의 구원 서사

“산이 노래를 던져 줄 때는 바람이나 물소리, 달, 별, 꽃 등을 통해서 준다. 그러면 나는 그것을 내 마음속에 있는 노래 필름에 담는다. 나중에 집에 와서 필름을 현상해보면 잘된 것도 있고 모자라는 것도 있다. 모자라는 것은 계속 산에 다니면서 채운다. 그러다 보면 노래 다듬는 일은 일 년에서 삼 년 정도 걸린다.”(2006: 103)

2000년 1월 3일, 흔들은 백두산에서 트래를 캐기 위하여 강풍과 사투를 벌이다가, 낭떠러지 밑으로 떨어져 죽을 뻔하였다. 백두산을 다시 오른 2002년 9월 21일, 하늘뜻<sup>天</sup>은 미동도 하지 않고 위용을 뽐냈다. “트래를 찾으러 왔습니다. 트래를 돌려주십시오.”(2019: 279) 천문동을 바라보며 무릎 꿇고 빌었지만 응답이 없었다. 닷새 후, 백두산을 뒤로하고 다시 돌아왔다.

트래가 자신을 떠났던 긴 세월, 흔들은 아름다운 것을 봐도 아무 느낌이 들지 않았다. 트래를 만들려고 해도 완성할 수 없어 아예 외부 활동을 꺼렸다.

그런데 2004년 봄, 지리산을 올랐을 때, 갑자기 봄눈이 내렸다. 그때 산은 봄눈을 통하여 트래를 주었다. 트래의 향기가 흔들의 메마른 영혼을 휘어 감았다.

23) 존 블래킹, 『인간은 얼마나 음악적인가』, 채현경 역, 민음사, 1999, 72쪽.

24) 『꿈꾸는 노란 기차』에서의 ‘노란 기차’는 귀향과 재회의 꿈을 다양한 ‘알레고리 형태’로 성취한 트래를 상징한다.

“상처투성이인 내 노래는 백두산에서 지리산까지 험한 산길을 헤치며 힘겹게 내려왔다. 고단한 내 노래를 바라보며 나는 하루빨리 상처가 회복되기를 바랐다. 상처가 아물면 나는 내 노래와 함께 다시 산에 오를 것이다. 온 겨레가 다 함께 부를 아리랑을 찾아서 다시 한번 먼 길을 떠날 것이다. 백두대간은 물론, 솔꽃강(松花江) 저 들판까지…….”(2006: 249)

그리고 〈한뫼줄기〉를 완성하였다. 이 곡은 백두산에서 겪었던 일들이 밀거름되어, 봄날 지리산자락에서 통일의 서사시로 탄생하였다. 처음 제목은 ‘백두대간’이었는데, 다시 한글로 풀어 쓴 ‘한뫼줄기’로 결정하였다. ‘크고 하나인 산줄기’, “세상 어디에 살든 내 겨레는 아리랑으로 이어진 한뫼줄기”(2019: 319)라는 뜻으로 붙인 제목이었다.

저기 저 산 어딘가에 아리랑이 있겠지  
등 굽은 세월 속에 애써 웃던 눈물이어  
백두산 장군봉에서 지리산 천왕봉까지  
이제 우리 만났으니 아리랑을 찾아보세

굽이굽이 어딘가에 아리랑이 있겠지  
누빈 세월 한구석에 피어나는 그리움아  
섬진강 꽃바람 타고 솔꽃강 저 들판까지  
이제 우리 만났으니 아리랑을 찾아보세

황톳길 어딘가에 아리랑이 있겠지  
춤추는 진달래야 눈물어린 흠내음아  
호남평야 개마고원 고구려 저 발해까지  
이제 우리 만났으니 아리랑을 찾아보세

—〈한뫼줄기〉



경상남도 거제에서 태어나 강원도 춘천에서 자란 흔들은 “고향이 없다.”(2019: 13) 부모님의 고향인 함경남도 영흥면 자산리가 마음의 고향이다. 1·4 후퇴 때 북에 남은 두 형과 누나가 아직 거기에 살기(?) 때문에, 바로 거기가 분향이다. 트래가 지닌 슬픔의 미학은 ‘이산되는 소리’로서 디아스포라 의식을 드러낸다. 트래에는 갑작스런 피난과 원치 않은 이별, 장기화된 실향, 불가능한 귀향 등에서 비롯된 운명적인 상실감이 내재한다.<sup>25)</sup> 트래는 남과 북의 경계를 넘나드는 디아스포라인사의 잠재의식의 노현(露顯)이다.

최유준에 의하면, 블루스는 “근대적 주체 형성 과정에서 낙오되거나 좌절되는 도시인들의 욕망을 대변할 뿐만 아니라 그 과정에서 잃어버린 공동체의 기억과 정체성의 균열을 반영한다.”<sup>26)</sup> 블루스가 ‘슬픈 음악’을 표상하면서 ‘균열의 정체성’과 밀접하듯이, 트래 또한 ‘슬픔의 미학’을 관통하면서 조국의 분단과 통일의 갈망을 반영한다.

에게브레히트(H. H. Eggebrecht)가 『음악이란 무엇인가?(Was ist Musik?)』(1987)에서 지적한 대로, 세계가 음악 속에 나타난 그대로 하나의 조화 상태인지는 의문이나, 잠정적으로 세계는 음악이 될 가능성을 지닌다.<sup>27)</sup> 흔들은 “북쪽은 북쪽대로 남쪽은 남쪽대로 다른 나라 음악들이 꺾치고 앉았으니 참으로 통탄할 노릇이다.”(2019: 80)라고 우려한다. 하지만 트래가 북한과 만주, 연해주, 해외 동포 이주지 등에서 깊은 공감과 높은 평가가 있는 것은 유의미하다. 트래는 디아스포라 음악으로서 귀향과

25) 비런더 S. 칼라 · 라민더 카우르 · 존 허트닉, 『디아스포라와 혼종성』, 정영주 역, 에코리브르, 2014, 25쪽.

26) 최유준, 『블루스와 ‘슬픈 음악’의 정치학』, 『음·악·학』 20권 1호, 한국음악학학회, 2012, 135쪽.

27) H. H. 에게브레히트, 오희숙 역, 『음악외적인 것은 무엇인가』, 『음악과 민족』 4호, 민족음악학회, 1992, 125쪽.

재희의 꿈을 ‘알레고리 형태’<sup>28)</sup>로 성취한다.

2005년 8월 27일, 두문불출하던 혼돌이 세상과 소통하기 시작했다. 고양 어울림누리 별모래극장에서 그의 컴백 무대(혼돌 트래이야기①: ‘금강초롱을 찾아서’, <사진 4>의 왼쪽)가 열렸다. 1991년 대학로 소극장 학전의 개관 공연 후 처음 있는 일이었다. 작품 발표회 형식으로 치러진 이 공연에는 <금강초롱>, <홀로 아리랑>, <꽃씨를 위하여>, <티>, <개똥벌레>, <한피줄기> 등이 불렸다. 특별히 소개된 미발표곡도 주목을 받았다. 1999년 7월, 목포에서 임진각까지 ‘국토 중단, 희망의 행진’ 때 만든 <밀으로 흐르는 길>, 하나둘 사라지는 폐교를 안타까워한 <아무도 없는 학교>, 일본군 위안부로 살아온 할머니들의 한을 기린 <도라지 꽃>, 백두대간의 위용을 노래한 <한피줄기> 등 4곡이다. <홀로 아리랑>과 <티>가 통일의 염원을 담은 곡이었다면, <한피줄기>는 통일 후를 생각하고 각고의 노력으로 완성한 곡이었다. 이 공연에는 한영애, 이정미(재일 교포 가수), 김의철(청개구리 뿔빛메이리 예술감독), 고양시립소년소녀합창단 등이 협연하였다.



<사진 4> 혼돌의 트래 공연(2005/고양어울림누리, 2008/EBS Space 공감)

그리고 2006년 9월 29일과 30일, 같은 극장에서 두 번째 공연(혼돌 트래이야기②: ‘낮선 슬픔’)을 하였다. 공연 제목인 ‘낮선 슬픔’은 소외와 분

28) 케빈 케니, 『디아스포라 이즈』, 최영석 역, 앨피, 2016, 36쪽.

단, 가난, 죽음에서 슬픔을 느끼는 아날로그 세대와 이기적인 쾌락에 중독된 디지털 세대 사이의 이질감을 표현한 말이다. 이 공연에는 〈먼지 나는 길〉, 〈쓸쓸한 사람〉, 〈낮선 슬픔〉, 〈가지꽃〉, 〈외사랑〉, 〈갈래〉, 〈수화여행〉, 〈못생긴 얼굴〉 등이 불렸다. 한영애, 김광석(기타리스트), 김의철, 고양시립소년소녀합창단 등이 협연하였다.

그 후, 흔돌은 일본 순회공연(2008.6)과 EBS Space 공감의 ‘흔돌의 꿈꾸는 섬, 독도’ 공연(2008.9, 〈사진 4〉의 오른쪽), 서울 마포아트센터에서의 독도 사랑 음악회 ‘독도야 간밤에 잘 잤느냐’(2012.12), 순천시 문화건강센터에서의 새해 희망 콘서트 ‘교육으로 희망을 열다!’(2015.1) 등으로 세상과의 소통 공간을 넓혔다.

〈표 2〉 흔돌의 트래 공연들

시간	장소	협연	비고
1988.8	남산 송의음악당	한영애, 노찾사, 소리두울	첫 콘서트
1991. 3.27-4.6	대학로 소극장 학전	신형원, 한영애, 양희경, 콰미경	학전 개관 기념 공연
2005.8.27	고양어울림누리 별모래극장	한영애, 이정미, 김의철	△흔돌 트래이야기①: ‘금강초롱을 찾아서’
2006. 9.29-30		한영애, 김의철, Guitar, 김광석	△흔돌 트래이야기②: ‘낮선 슬픔’
2008.6	오사카(6.5), 고베(6.6), 사이타마(6.10), 도쿄(6.13), 이바라키현(6.17) 등	기획: 재일 동포 장영조	재일동포 순회공연 △흔돌 트래이야기③
2008. 9.11-12	EBS Space 공감	두다다, 예쁜 아이들	△흔돌 트래이야기④: ‘흔돌의 꿈꾸는 섬, 독도’
2012.12.8	서울 마포아트센터 아트홀 맥	Sop. 허진설, Bar, 이정식, 노찾사	독도 사랑 콘서트 △흔돌 트래이야기⑤: ‘독도야 간밤에 잘 잤느냐’
2015.1.12	순천시 문화건강센터 다목적홀	노찾사, 박성훈, Guitar, 김광석	새해 희망 콘서트 △흔돌 트래이야기⑥: ‘교육으로 희망을 열다!’

2009년 11월 6일, ‘흔들트래 566<sup>29)</sup>’ 『그냥 가는 길』(C&L Music)을 발매하면서 <독도에 비가 내리면>, <아무도 없는 학교>, <낮선 슬픔>, <황소개구리>, <한뫼줄기>, <가고 싶다>, <수수꽃다리>, <효자동 해장국집>, <실상사>, <밧으로 흐르는 길> 등 10곡을 알렸다. <낮선 슬픔>은 마약, 도박, 섹스, 술, 게임 중독자가 ‘어린 날의 꿈’으로 굴레에서 벗어나도록 빌었고, <황소개구리>는 ‘대학가는 교육’과 ‘영어 치중의 사회’, ‘도시화의 복제’ 등의 문제를 다루었으며, <가고 싶다><sup>30)</sup>(부제 ‘아버지의 마지막 심부름’)는 얼굴도 보지 못한 북녘의 형제들을 그리워했고, <수수꽃다리>는 입양아의 성장 후 귀환을 기억하였다. 이 모든 수록곡은 세상을 바라보는 따스한 시선이 어려 있다. 『그냥 가는 길』의 마지막 트랙(<꽃씨를 위하여>)는 아카펠라 그룹인 ‘이브로만’이 불러서 특별한 의미를 부여하였다.<sup>31)</sup>

『그냥 가는 길』에서 취한 가사의 형식은 정형적인 것과 비정형적인 것, 불규칙한 것 등이 고루 있다. 이러한 다양한 형식은 『흔들 트래 이야기』에서 이미 확인되었다.

정형적인 가사 형식의 예로는 4절로 구성된 동요 <아무도 없는 학교><sup>32)</sup>가 있다. <아무도 없는 학교>의 가사는 거의 3·3·4음절의 형식

29) ‘흔들트래 566’은 한글 창제연도(1443년) 이후 566년의 발매연도(2009)를 뜻한다.

30) “가고 싶다 아버지의 고향으로/ 내 아내와 아이들과 함께/ 그곳에 가고 싶다/ 아버지는 말씀하셨지/ 통일이 되면 고향에 가서/ 너의 형을 만나라고/ 산내들을 만나라고/ 만나거든/ 버리고 온 것이 아니었다고/ 그 말을 꼭 전해달라고/ 애써 눈물 감추셨지” -<가고 싶다>

31) 이후, 『이브로만 흔들트래를 부른다』(2017, 조은뮤직)라는 음반에는 이브로만과 재즈&팝 아카펠라 그룹 ‘제니스(ZENITH)’, 여러 아카펠라 그룹(서울의 ‘노크’, 강원도의 ‘별의별’, 충북의 ‘아이랑’, 광주의 ‘The Present’, 제주도의 ‘휴休’ 등)이 동참(편곡: 이바름, 이슬기, 이승경, 최원석, 김승호)하여 <조울>, <늦었지만 늦지 않았어>, <갈증>, <안개꿈>, <외사랑>, <여울목>, <내 꿈이 걷는다>, <별들의 춤>, <티>, <꽃씨를 위하여> 등을 불렀다.

이고, 두 번만 한 음절을 빼고 더하는 식('2·3·4', '3·3·5', 각주 32의 강조)이다. 흔들은 잦은 이사로 초등학교를 세 군데 다녔다. 30년 만에 찾은 고향의 초등학교는 흔적도 없이 사라졌다. 그 사라진 학교는 '또 다른 고향으로 상실감을 더했다. <아무도 없는 학교>는 그런 상실의 슬픔을 살린 곡이다.

다음으로, 비정형적인 가사 형식의 예로는 <한피줄기>가 있다. 3절로 구성된 <한피줄기>의 가사는 4·4·4·4음절을 기본으로, 거기다 한 음절 수를 더하고 빼는 형식(① 4·4·4·3/ 3·4·4·4/ 3·5·3·5/ 4·4·4·4 ② 4·4·4·3/ 4·4·4·4/ 3·5·3·5/ 4·4·4·4 ③ 3·4·4·3/ 3·4·4·4/ 4·4·3·5/ 4·4·4·4)이다. 즉, 정형성을 유지하되 일관성은 탈피하는 형식이다. <한피줄기>는 긴 침묵과 방황 끝에 다시 찾은 특래로서, 또 거대 담론을 형성하는 새 출발로서 큰 의미를 지닌다.

끝으로, 불규칙한 가사 형식의 예로는 <독도에 비가 내리면><sup>33)</sup>과 <밀으로 흐르는 길><sup>34)</sup>이 있다. 흔들은 중학교 1학년 때, 라디오에서 '여기

- 32) 1. 힘겨운 고개를 넘을 때면/ 어릴 적 하늘이 떠오르네/ 비 개인 하늘에 새들처럼/  
**날고 싶구나 날고 싶어** 2. 들판엔 꿈 잃은 허수아비/ 이제는 내 꿈도 허수아비/ **만국  
 기 날리던 가을 운동회**/ 끝까지 달리던 내 그림자 3. 아련히 들리는 풍금 소리/ 칠판  
 엔 울 먹은 눈물 글씨/ 꽃밭에 물 주던 내 동무들/ 꽃들은 어디로 떠났을까 4. 어찌다  
 들리는 기차 소리/ 학교엔 아무도 살지 않네/ 깨어진 유리창 그 사이로/ 선생님 목소  
 리 들려오네 -<아무도 없는 학교>
- 33) 1. 독도에 비가 내리면/ 메마른 가슴에 메마른 가슴에/ 그리움 맺히는 소리/ 별거벗  
 은 마음에/ 빗방울 떨어져 빗방울 떨어져/ 마음이 간지러워/ 아, 이런 비가 밤새 내려  
 준다면/ 사랑, 그리움, 외로움/ 한바탕 춤 춤 춤 2. 독도에 비가 내리면/ 고요한 바다  
 에 고요한 바다에/ 꽃망울 터지는 소리/ 상처 깊은 사람들/ 이 비를 맞으면 이 비를  
 맞으면/ 꿈처럼 가뭇하네/ 아, 이런 비가 밤새 내려준다면/ 사랑, 그리움, 외로움/ 한  
 바탕 춤 춤 춤 -<독도에 비가 내리면>
- 34) 나가는 문이 없어/ 너무나 컴컴해/ 그대 보고 싶다/ 꿈이었던 노래여// 차오르는 외  
 로움 속으로/ 옛사랑이 잠기네/ 그대 보고 싶다/ 노래였던 꿈이여// 햇살을 찾아가야  
 지/ 내 꿈을 만나야지/ 추운 내 노래도/ 나를 찾고 있겠지// 저 햇살 따라가면/ 만날  
 수 있겠지/ 아, 보고 싶다/ 사랑하는 노래여// 나는 소낙비 되어/ 그대를 찾아가리라/

는 독도입니다'란 진행자의 멘트를 들은 뒤로 '독도'라는 존재에 빠져들었다. 2절로 구성된 〈독도에 비가 내리면〉은 비와 물이 귀한 독도의 가난한 삶을 오히려 풍요로운 삶으로 노래한 곡이다. '하수도'를 한글로 풀어쓴 제목의 〈밑으로 흐르는 길〉은 A-A'-B-레치타티보(각주 34의 기울임)-C의 특이한 형식으로, '더러운 곳'을 '더러운 것을 처리하는 곳'으로 인식 지평을 넓힌 곡이다. 〈밑으로 흐르는 길〉은 '트래' 또한 깊숙이 침잠하면서 슬픔을 삭이는 '갈'임을 웅변한다.

2015년 1월 13일, '흔들트래 571' 『가면 갈수록』(C&L Music, 편곡: 변성용)을 발매하면서 〈앵무산 두더지〉, 〈까레이스키 살랏〉, 〈노래는 떠나가고〉, 〈도라지 꽃〉, 〈늦었지만 늦지 않았어〉, 〈가시담〉, 〈슬픈 한글날〉, 〈내 꿈이 걷는다〉 등 10곡을 알렸다. 〈앵무산 두더지〉는 트래를 찾으려고 끊임없이 노력한 자신을 '눈이 없는' 두더지와 동일시하였고, 〈까레이스키 살랏〉<sup>35)</sup>은 러시아 고려인의 강제 이주를 기렸으며, 〈늦었지만 늦지 않았어〉는 방황하는 청소년을 달랬고, 〈가시담〉은 판문점을 다녀온 실향민 부모의 슬픔과 침묵을 그렸고, 〈슬픈 한글날〉은 한글도 아리랑도 무너진 채, 남의 나라 정서로 사는 선진 한국인의 무의미한 삶을 꾸짖었다. 이 음반에는 두 연주곡(〈별들의 춤: 독도의 밤하늘〉, 〈소벌따 오기〉)이 있고, '모두나'(〈까레이스키 살랏〉)와 '트래나무아이들'(〈내 꿈이 걷는다〉)이 노래에 동참하였다.

『가면 갈수록』에서 취한 가사의 형식은 비정형적이고 불규칙한 것이 특색이다. 비정형적인 가사 형식의 예로는 〈앵무산 두더지〉<sup>36)</sup>가 있다.

그대 슬픈 마음을/ 온몸으로 씻어 주리라 -〈밑으로 흐르는 길〉

35) 연해주에서 중앙아시아로 강제 이주를 당한 고려인들은, 고향을 그리워하며 척박한 땅에서 벼농사를 짓고, 김치와 국수를 만들어 먹었다. 조선배추를 대신한 양배추와 당근, 오이 등을 절여서 만든 '까레이스키 살랏'을 김치처럼 먹었다.

36) 1. 내 마음 어딘가에 악마가 있어 내가 가는 길마다 헤살부리네/ 악마를 사랑하지

3절로 구성된 〈앵무산 두더지〉의 가사는 3·4·5음절을 기본으로 하고, 거기다 음절 수를 더하고 빼는 형식(예: 3·4·4, 3·4·3, 3·3·4, 4·3·5, 4·4·4)이다. 또 필요에 따라, 음절의 연결을 셋이 아닌 둘(예: 4·4, 3·4, 4·3, 2·5)로 바꾸기도 한다. 이 특래는 2박 리듬으로, 3음절(또는 5음절)에는 앞이 길고(♩) 뒤가 짧은(♩), 혹은 앞이 짧고(♩) 뒤가 매우 긴(♩) 리듬 분배를 한다. 이러한 변화는 단순한 흐름을 피하고, 특정 음절을 강조하며, 여운을 남기는 장점이 있다. 이 곡은 보통빠르기인데, 1절의 서주와 3절의 후주(각주 36의 강조)는 느리게, 1절의 서주 후 부분은 약간 빠르게 부른다. 2절에서 악마와 두더지의 대화(각주 36의 기울임)를 아니리(이야기하듯 엮어 나가는 노래)로 부르는 것이 흥미롭다. 이 곡은 과거의 방황에 대한 회상을 동심의 세계로 풀어간다. 두더지와 자신을 동일시하는 익살은 슬픔의 자락에서 기쁜 웃음을 건져 올린 사람의 여유<sup>37)</sup>가 느껴진다.

다음으로, 불규칙한 가사 형식의 예로는 〈까레이스키 살탕〉<sup>38)</sup>과 〈도

**얇은 죄로 난 그만 길을 잃었네/** 어느 날 두더지 한 마리가 내 마음 악마 앞에 나타나서/ 더 이상 괴롭히지 말라고 으름장을 놓았다네/ 악마 발에 걸어차인 두더지는 온몸이 터지고 찢어졌다네/ 아무것도 볼 수 없는 두더지는 제 마음을 믿었다네 2. 피투성이 두더지가 다시 일어나 악마를 향해 달려들었지/ 하룻강아지가 겁이 없다고 악마는 화를 냈다네/ “너, 내가 누군지는 알고 있나?” 악마는 큰소리로 “어흥”했지/ 그랬더니 두더지 하는 말이, “도대체 너는 누구냐?”/ 깜짝 놀란 악마가 뒷걸음치며 겁 없는 두더지를 노려보는데/ 어디선가 들려오는 헛살 소리 악마는 물러갔다네 3. 두더지는 말없이 떠났다네 제 살던 곳으로 돌아갔다네/ 내 마음에 사랑 하나 심어 놓고 조용히 떠났다네/ 길 잃고 헤매는 그림자여 이제 다시 일어나 꿈을 지피자/ 믿음과 사랑의 이름으로 다시 길을 떠나자/ 두더지는 아무 것도 볼 수가 없어 하지만 제 마음은 볼 수가 있지/ 나도 내 마음을 믿어보자 나를 사랑해 보자 -〈앵무산 두더지〉

37) “두더지는 눈이 없다. 그래서 눈에 보이는 것이 없다. 오로지 믿는 건 제 마음뿐! 나도 내 마음을 믿어보자. 그리고 나를 사랑해보자.”(음반 소개)

38) 1. 어디로 가는지도 모른 채 화물열차에 태워졌지/ 그리고는 찬 벌판에 쓰레기처럼 내팽겨졌지/ 돌아갈 수도 없는 고향, 얼어붙은 세월이었어/ 칼바람에 베인 청춘, 잃어버린 나의 꿈이여 2. 낮선 하늘 바람 속에서 곱게 피어난 아리랑꽃/ 모질게도 피었

라지 꽃<sup>39)</sup>이 있다. 3절로 구성된 〈까레이스키 살랏〉의 가사는 음절의 정형성이 파괴<sup>40)</sup>되고 디아스포라 의식이 강렬한 데 비하여 애상과 서정을 띤 선율이 인상적이다. 애잔한 트레몰로(Tremolo) 선율은 러시아 민속 악기인 발랄라이카(Balalaika)가 연상된다. 이 선율은 트로트 리듬과의 섞임을 통하여 ‘이산되는 소리’의 실체가 보편적인 정서(‘깊은 슬픔’)임을 입증한다. 눈을 감고 들으면, 시베리아 횡단 철도에 몸을 싣고 고려인(Koreiskii)을 만나러 가는 환상에 사로잡힌다. 흔들은 이 트래를 찾기 몇 해 전, 러시아 어느 시장에서 까레이스키 살랏을 맛보고서 고려인의 한과 슬픔을 금세 느낄 수 있었다. 그때의 격한 감정이 불규칙한 음절로 쏟아진 것으로 추론된다. 1절의 한 흐름으로 연결되는 〈도라지 꽃〉(노래: 모두나)에서도 격한 슬픔이 쏟아진다. 〈도라지 꽃〉은 ‘일본군 위안부로 살았던 세월’이라는 부제가 붙어 있고, “일본군 위안부로 살아야 했던 할머니들께 이 노래를 바친다”는 헌정사가 있다. (북한 창법이 느껴지는) 모두나(가명 여가수)는 간주(각주 39의 ‘//’)를 긴 보칼리제(루루루~루루루~……)로 채웠고, 마지막 소절의 ‘그리운 우리 어머니’를 허밍(음음음~음음음~, 각주 39의 강조)으로 대신 불렀다. 이는 침잠의 효과를 얻은 가창 방식이었다.

건만 또다시 유랑 길을 떠났지/ 찬바람에 실려 가는 고달픈 하얀 민들레/ 어디까지  
떠가려나, 늘어버린 나의 봄이여 3. 어디서 날아왔을까 꿈에 본 하얀 나비/ 내 마음  
시린 곳에 그리움 하나 두고 가네/ 푸른 하늘 꿈길 따라 하얀 나비 멀어져가네/ 나비  
야 나도 같이 가자, 그리운 내 고향이여. - 〈까레이스키 살랏〉

39) 슬픔을 접어서 강에 띄어본다/ 너무나 무거워서 가지도 못하네/ 몇만 리를 헤맸던가,  
고향 가는 길/ 뒷산에 도라지꽃 어른거리네// 이 바다가 마르면 가게 될는지/ 파도에  
휩쓸리는 슬픈 도라지꽃/ 휘영청 밝은 보름달 고향 그리운 달/ 꿈에 본 어머니 내  
고향이여/ **그리운 우리 어머니** 내 고향이여 -〈도라지 꽃〉

40) ① 3·4·2·1/5·4/4·1·3/5·5/3·2·2·2/4·5/4·2·2/4·2·3 ② 2·2·2·3/  
2·3·4/4·4/3·2·2·3/4·2·2/3·2·3/4·4/4·2·3 ③ 3·5/2·1·2·2/  
1·2·2·2/3·2·2·2/2·2·2·2/2·2·5/3·2·2·2/3·1·4



흔돌의 특래는 <한뫼줄기>를 전환점으로 상실과 고통의 체험 서사를 넘어 디아스포라의 구원 서사를 향해 가면서 뿌리보다 길을 찾는 디아스포라 의식이 선명해진다. 흔돌은 “온 겨레가 함께 부를 아리랑을 캐는 게 소원입니다.”(2006: 20)라는 화두를 잡고 백두산을 거둬 올라갔지만, 특래를 캐지 못하고 되돌아왔다. 그리고 “아름다운 것들이 사라진다는 것은 슬픈 일이지만 그 슬픔이 있어서 세상이 아름다운 건지도 모르겠다.”(2019: 88)는 슬픔의 미학을 특래의 씨앗처럼 가슴에 심는다.

### 3. 슬픔의 미학, ‘이산되는 소리’를 찾아서

흔돌 이흥건은 황소 같은 사람이다. 평생을 황소걸음으로 두벅두벅 걸었다. 걷다가 지치면 자신이 바라본 사물의 세계를 깊은 사색으로 이끌었다. 그의 특래 속에서 구슬프고 어눌하게 들리는 황소의 울음소리는 귀향의 기쁨을 알리는 희망의 신호다. 특래는 보편 정서인 슬픔이 ‘이산되는 소리’다. 그 슬픈 노래는 흩어지고 갈라진 온 겨레를 하나로 품고 귀향의 길로 이끈다.

흔돌은 대한민국의 지렛대가 셋(아리랑, 한글, 자기 일)이라고 말한다. 먼저 아리랑은 한국인이 갖는 심층적 비애감이다(흔돌에게는 특래다). 그리고 ‘자기 일’은 “다양한 사회 역할이나 위치를 어떻게 인식하고 수행하는가”<sup>41)</sup> 가늠하는 사회적 정체성이다(흔돌에게는 특래마니다). 끝으로 한글은 슬픔의 정서를 극복하고 사회적 정체성을 수행하는 민족정신의 상징과 도구, 소통 방식이다(흔돌에게는 한글의 얼을 살린 가사다).

41) James Paul Gee, 『담론분석 입문: 이론과 방법』, 이수원 역, 아카데미프레스, 2017, 333쪽.

트래는 그 “정체성의 뿌리와 행보”가 “문화 안에서, 문화와 함께” 형성되고 발전되었다.<sup>42)</sup> 그렇기에 슬픔의 정서와 자기 정체성, 디아스포라 의식의 간극을 메우려는 담론적 실천 의지다.

흔들은 음악보다 서사의 원천에서 영감을 얻는다. 트래는 ‘노랫말을 위해서 리듬이 곁들여지는 것’에 치중한다. 이 때문에 트래가 갖는 기호학적 특성은 내재적 의미가 오묘해도 외형적 음운이 단순한 것이 한계다. 공감과 더불어 감동까지 끌어내는 데는 내포적(의미론적)인 부분과 외연적(음운론적)인 부분의 조화가 필요하다. 한국인의 아리랑이 어떤 의미론적 가치가 있는지 밝혀지지 않았음에도 불구하고 그 담론을 끝없이 확대 재생산하는 것은 음운론적 부분의 역할이 꽤 크기 때문이다.<sup>43)</sup> <홀로 아리랑>의 후렴에서 “아리랑 아리랑 홀로 아리랑 아리랑 고개를 넘어가 보자”는 본조 아리랑의 “아리랑 아리랑 아라리요 아리랑 고개를 넘어간다”와 닮았다. 여기서 “아리랑 아리랑 홀로 아리랑”은 의미가(意味價)를 갖지 않는 부분이고, “아리랑 고개를 넘어가 보자”는 의미를 갖는 부분이다. ‘-(minus) 의미가와 ‘+(plus) 의미가가 상응하면서 조화를 이루면, 합계가 ‘0(영, zero)’이 아닌 ‘공감+감동’의 최대 공약수로 의미가 확충된다. 이때 트래는 아리랑의 매력을 닮고, ‘이산되는 소리’로서 생명력을 지닌다.

트래에서 드러난 슬픔의 미학은 유년 시절부터 이산가족으로 겪은 상실과 고독, 가난의 맥락에서 표출된 원초적인 체험 서사에서 출발하지만, 창작 의욕이 단절된 공백기를 거치면서 심화한 슬픔의 미학은 타인(실향민, 해외 입양자, 러시아 고려인, 일본군 위안부 피해자 등)의 디아스포라 경험까지 자기화하면서 궁극적인 구원 서사를 지향한다. 이로써

42) 존 스토리, 『대중문화란 무엇인가』, 유영민 역, 태학사, 2013, 143쪽.

43) 송효섭, 『아리랑의 기호학』, 『비교한국학』 20권 3호, 국제비교한국학회, 2012, 36쪽.

트래는 민족의 한계를 극복할 가능성을 보였다. 디아스포라 문화가 그러하듯이 트래도 자기 정체성의 변화를 도모하면서 다양성과 혼종성을 내재화할 때가 되었다.<sup>44)</sup>

그런데 슬픔의 정서를 더 많은 사람이-외국인(다른 디아스포라인)도 공유하려면, 음운론적 요소를 강화할 필요가 있다. 적어도 후렴만은 그렇다. 한글은 음성 언어를 간단명료하게 적을 수 있는 글자이므로, 다양한 의성어와 의태어를 살려서 따라 부르기 쉬운 후렴을 고안하고 시도하면 어떨까 싶다. 성(聲)과 음(音)의 경계에서, 음악으로 구별된 여러 음도 “자체에 자연적으로 내재하는 ‘음향적 관계’의 속성일 뿐이지만, 그러한 관계를 ‘문화적으로 패턴화하여 경험한 소리’만이 음으로서 규정된다”<sup>45)</sup>. 슬픔에 대한 공감과 감동은 동일한 경험의 이야기보다 비슷한 정서의 분위기에 이끌리는 경우가 더 많다. 그 비슷한 정서를 유발하는 후렴구<sup>46)</sup>에 대한 고민이 디아스포라 의식의 공감대를 형성하는 외연이 될 수 있다. 트래가 꿈꾸는 귀환이 말 그대로의 귀환이 아닌 “알레고리 형태일 때 더 강력한 힘을 발휘할 수 있다.”<sup>47)</sup>

흔들에게 민족이란 ‘추상적 실체’는 본능처럼 자리 잡고 있어서, 반다 문화주의의 담론을 형성하는 것은 아닐까?<sup>48)</sup> 혹시 그는 국수주의자가 아닐까? 이러한 우려를 불식하고 반증하는 그의 최근 작품<sup>49)</sup>과 행보<sup>50)</sup>

44) 유영민, 『경계를 넘나드는 디아스포라 정체성과 음악: 자이니치 코리안의 음악을 중심으로』, 『음·악·학』 19권 1호, 한국음악학학회, 2011, 33쪽.

45) 최유준, 『음악 문화와 감성 정치: 근대의 음조와 그 타자』, 작은 이야기, 2011, 27쪽.

46) 한국의 민요와 타령에는 ‘의미가’의 후렴구(예: 경기 민요의 ‘닐리리야, 신고산 타령의 ‘어랑어랑 어허야’)가 공감대 형성에 큰 역할을 한다. 인도의 성악 반디쉬(bandish)에도 후렴구 무크라(mukhra)는 비슷한 역할을 한다.

47) 케빈 케니, 『디아스포라 이즈』, 최영석 역, 앨피, 2016, 143쪽.

48) 김휘택, 『반다문화주의, 정체성, 민족』, 『다문화콘텐츠연구』 15집, 중앙대학교 문화콘텐츠기술연구원, 2013, 328-329쪽.

49) 〈까레이스키 살랏〉은 러시아 선율과 트로트 리듬이 섞이면서 문화 혼종성을 드러낸

가 트래의 정당성을 담보한다. 트래는 이미 디아스포라인의 구원 서사를 향해 큰 걸음을 내디뎠다. 대중음악이 디아스포라 문화의 생산에 앞장을 서왔다는 점을 상기하면 트래 속 민족성은 결코 우려할 성격이 아니다.<sup>51)</sup> ‘이산되는 소리’로서의 트래는 다른 세계 음악과의 접점에서 깊은 슬픔의 호소력으로 유리한 국면을 맞을 수 있다. 반다문화주의가 아닌 상호문화주의의 지향으로 거대 담론을 형성하기가 용이할 수도 있다. 바흐친(Mikhail Bakhtin)의 말대로, “내적으로 설득하는 담론의 의미 구조는 자체 완결적이지 않고 열려 있다. 그것을 대화화하는 새로운 문맥들 속에서 이런 담론은 거듭거듭 더욱 새로운 의미를 띠게 된다.”<sup>52)</sup> 혼돌의 트래도 디아스포라 음악으로서 지속적으로 공감의 영역을 찾고 인식의 지평을 넓혀나가는 것이 향후 과제요 목표다. 한국의 음악은 한반도에 국한하지 않고 세계 곳곳에 존재할 수 있다.<sup>53)</sup> 어떤 음악도 경계를 넘어가면 그곳에서 새 디아스포라 음악으로 탄생한다.

다. 이 혼중성은 강제 이주를 당한 고려인들이 이주 현장에서 호스트와 만나면서 자연스럽게 형성한 문화적 혼합을 의미한다. 비린더 S. 칼라 · 라민더 카우르 · 존 허트니, 『디아스포라와 혼중성』, 정영주 역, 에코리브르, 2014, 139쪽.

50) 2011년 4월 29일, 현정 음반인 『혼돌트래, 우조(牛調)』(신나라뮤직, 편곡: 류형선)가 발매되었다. ‘우조(牛調)’는 ‘우조(羽調)’를 패러디한 명명이다. 이 음반은 〈갈 수 없는 고향〉(조수아), 〈소〉(혼돌), 〈조율〉(강허달림), 〈홀로 아리랑〉(김용우), 〈완행열차〉(안치환), 〈금강초롱〉(이선희), 〈한피줄기〉(김은희), 〈고운동 달빛〉(나M) 등 8곡을 수록(곡명 뒤 괄호 안은 가수)했다. 이 음반은 국악의 가락만 실린 게 아니었다. CCM과의 동감(〈갈 수 없는 고향〉), 블루스와 가야금의 어울림(〈조율〉), 월드뮤직 가수(나M)와의 만남(〈고운동 달빛〉) 등으로 초민족화를 시도하였다.

51) 비린더 S. 칼라 · 라민더 카우르 · 존 허트니, 『디아스포라와 혼중성』, 정영주 역, 에코리브르, 2014, 79쪽.

52) 미하일 바흐친, 『장편소설과 민중언어』, 전승희 외 역, 창작과비평사, 1998, 166쪽.

53) 유명민, 『남과 북의 가교: 재외동포의 남북한 음악 전승』, 『동양음악』 30권, 서울대학교 동양음악연구소, 2008, 194쪽.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 흔들, 『저 산 어딘가에 아리랑이 있겠지』, 실천문학, 2006.  
\_\_\_\_\_, 『흔들트래 이야기』, C&L Music, 2006.  
\_\_\_\_\_, 『흔들트래 566: 그냥 가는 길』, C&L Music, 2009.  
\_\_\_\_\_, 『흔들트래 571: 가면 갈수록』, C&L Music, 2015.  
\_\_\_\_\_, 『꿈꾸는 노란 기차』, 열림원, 2019.

### 2. 논문과 단행본

- 김휘택, 『반문화주의, 정체성, 민족』, 『다문화콘텐츠연구』 15집, 중앙대학교 문화콘텐츠기술연구원, 2013, 305-333쪽.  
미하일 바흐진, 『장편소설과 민중언어』, 전승희 외 역, 창작과비평사, 1998.  
비런더 S. 칼라 · 라민더 카우르 · 존 허트닉, 『디아스포라와 혼종성』, 정영주 역, 에코리브르, 2014.  
송효섭, 『아리랑의 기호학』, 『비교한국학』 20권 3호, 국제비교한국학회, 2012, 29-49쪽.  
유영민, 『남과 북의 가교: 재외동포의 남북한 음악 전승』, 『동양음악』 30권, 서울대학교 동양음악연구소, 2008, 181-198쪽.  
\_\_\_\_\_, 『경계를 넘나드는 디아스포라 정체성과 음악: 자이니치 코리안의 음악을 중심으로』, 『음·악·학』 19권 1호, 한국음악학학회, 2011, 7-36쪽.  
존 블래킹, 『인간은 얼마나 음악적인가』, 채현경 역, 민음사, 1999.  
존 스토리, 『대중문화란 무엇인가』, 유영민 역, 태학사, 2013.  
최유준, 『음악 문화와 감성 정치: 근대의 음조와 그 타자』, 작은 이야기, 2011.  
\_\_\_\_\_, 『블루스와 ‘슬픈 음악’의 정치학』, 『음·악·학』 20권 1호, 한국음악학학회, 2012, 111-143쪽.  
케빈 케니, 『디아스포라 이즈』, 최영석 역, 엘피, 2016.  
H. H. 에게브레히트, 오희숙 역, 『‘음악외적인 것은 무엇인가?』, 『음악과 민족』 4호, 민족음악학회, 1992, 117-125쪽.  
James Paul Gee, 『담론분석 입문: 이론과 방법』, 이수원 · 임민정 · 박수경 역, 아카데미프레스, 2017.

## Abstract

### The Diaspora Narrative and Aesthetics in Handol's *Tarae*

Shin, Sa-Bin(Joongbu University)

This study is an analysis of Handol Heung-Gun Lee's *Tarae*, which is a coinage combining the Korean words for "playing an instrument" and "song", in terms of narrative and aesthetics. The components for analysis are the phenomena and nature of binary oppositions between nature and human beings, between alienation and interest, between division and unification, and between diaspora and people of the national community. *Tarae* in the period from the late 1970s to the early 1990s described the experience of pain and loss from non-resistance and disobedience in protest against social problems that emerged during the era of military dictatorship, such as industrialization, urbanization, reckless development, Westernization, university-oriented education, the gap between rich and poor, human alienation, and the conflicts arising from the division of the nation. After Handol overcame the lack of creative motivation with self-reflection and effort, *Tarae* took the form of a diaspora epic meta-narratives integrating the "sound of nature and his true nature" and "the awareness of diaspora and the spirit of the Korean people". The epics of the homeland, the national soil and the people, which began with "Teo", became more intense in terms of a sense of diaspora as they shifted their focus from an origin to a path with "Hanmoejulghi" as the turning point.

Handol seeks inspiration in the source of narrative rather than in music. His *Tarae* focuses on "adding rhythm for lyrics". For this reason, the semiotic features of *Tarae* have a limitation in that its extrinsic phonology is simple even if its intrinsic meaning (i.e., emotion of sadness) is profound and subtle. In order to elicit sympathy from the audience and impress them, it is necessary to strike a balance between the implicit (semantic) part and the explicit (phonological) part. To share the emotion of sadness with more people, it is necessary to strengthen phonological elements. Sympathy for sadness and deep impression on the audience are more often induced by the mood of similar sentiments than by the stories of the same experience.

The aesthetics of sadness in *Tarae* began with the narratives of past experience which were expressed in the contexts of loss, loneliness, and poverty that Handol had experienced since childhood. However, the aesthetics of sadness, deepened over the period of a long hiatus in Handol's career as a composer, formed the narratives of ultimate salvation, embodying even the diaspora experience of others (e.g., displaced people, overseas adoptees, ethnic Koreans in Russia, victims of Japanese military sexual slavery, etc.). This gave *Tarae* the potential to go beyond the limits of the ethnic group of Korea. *Tarae*, as a "dispersed sound", can benefit from the appeal of deep sadness at the point of contact with other forms of world music. It may form a global diaspora discourse because *Tarae* is oriented towards interculturalism rather than anti-multiculturalism. The future challenge and goal of Handol's *Tarae* would be to continue to find areas of sympathy and broaden the horizon of awareness as diaspora music.

(Keywords: Handol, *Tarae*, narrative and aesthetics, aesthetics of sadness, dispersed sound, diaspora)

논문투고일 : 2020년 7월 1일  
심사완료일 : 2020년 8월 4일  
수정완료일 : 2020년 8월 8일  
게재확정일 : 2020년 8월 14일