

온고(溫故)의 시각으로 조망한 한국음악의 신지평

한 명 희*

-
- | | |
|----------------|-------------------|
| I. 격량의 계절 | IV. 사자도 삼킨 반도의 위장 |
| II. 이산의 계절 | V. 음양상합 또는 화쟁사상 |
| III. 배달의 디아스포라 | |
-

I. 격량의 계절

한국음악, 그것은 도도한 물줄기다 결코 메마른 땅을 힘겹게 흘러가는 실개천이 아니다. 수 천년을 흘러내린 우람한 강줄기다. 발원이 아득하고 갈래가 여럿이기 때문이다. 이미 돌을 다루고 쟁기질을 하던 시절에도 콧노래는 있었을 것이고, 활을 쏘고 고기를 잡던 옛날에도 흥타령은 있었을 것이다. 부여의 영고(迎鼓)니 예맥의 무천(舞天)이니 하는 확실한 기록만 해도 2천년의 세월은 족히 넘으니, 가히 시원이 아득타하지 않을 수 없다. 물길의 갈래만 해도 그렇다. 동에서 서에서 남에서 북에서 고여든 갖가지 물줄기가 곧 한국음악의 정체다. 아무르강과 연해주 일대의 발해권의 물길, 시베리아 바이칼과 부리아트 지역의 북방의 물길, 흥안령을 넘어 만주벌을 내달린 몽골적 유목의 물길, 스텝과 알타이산을 넘은 우랄 알타이적 물길, 황하와 서해를 가로지른 중원의 물길, 사막과 파미르고원을 넘은 중앙아

* 서울시립대학교 교수 음악학

시아의 물길, 동해와 남해를 건넌 바다의 물길, 실로 사통팔달의 음악의 물길이 아닐 수 없다. 비단 방위만이 아니다. 색깔 또한 다채롭기 그지없다. 기후풍토가 물들인 지정학적인 색채, 시대적 조류가 배어든 사상적 빛깔, 민족적 성향이 양조시킨 기질적 색채에, 무교며 불교며 유교며 도교며 기독교와 같은 종교적 색깔이 함께 섞여 결이 삭고 앙금이 얹으며 발효되어온 것이 곧 한국음악이라는 개성적 물줄기다.

이처럼 다채로운 시원의 아시아적 줄기는 한국이라는 지형 속으로 방향을 틀며 유구한 세월을 흘러내렸다. 바위틈에서는 졸졸 흐르고, 협곡에서는 팔팔 흐르고, 평지에서는 유장하게 흐르며 고색창연한 시간을 흘러내렸다. 높은 곳은 높은 대로, 낮은 곳은 낮은 대로, 흰 곳은 흰 대로, 산길 따라 들길 따라 오랜 세월을 흘러왔다. 주야장천 한국의 산야를 흐르고 삶의 텃밭을 헤집어오다 보니, 한국의 음악의 강은 영락없이 한국의 땅을 닦고, 한국의 산을 닦고, 한국의 사람을 닦았다. 그것은 분명 한국인의 분신이자 일거수 일투족이 가감없이 투영된 그림자이다. 슬플 땐 슬픈 표정으로, 기쁠 땐 기쁜 형상으로 온전히 우리를 흉내내온 그림자이다. 산이 메아리로 대답하듯, 우리가 울면 강도 울었다 우리가 환희작약하면 강도 출렁이고, 우리가 쉬면 강도 고요했다. 결국 민족의 강역을 흐르는 음악의 강은 한갓 꺾가를 스치는 음향의 홍수가 아님을 우리는 안다. 그것은 곧 거울 속에 현현되거나 자선이요, 민족의 자화상이며, 문화의 원형질이다. 그것은 다름 아닌, 영겁의 시간을 타고 흐르는 말 없는 청산이요 태 없는 유수와 같은 민족감정의 저수지요 역사의 장강이다.

아득히 흐르는 장강에는 굴곡도 있고 여울도 있기 마련이다. 청구(靑丘)의 산하를 흘러내린 음악의 강도 마찬가지였다. 태평연월을 구가하듯 평탄하게만 흐를 수 없었다. 낯선 물줄기에 소용돌이를 치기도 하고, 역풍의 회오리에 휘어 흐르기도 하며, 병자년이나 임진년과 같은 전쟁의 구간을 관류해야하기도 했다. 그만큼 반도의 영역을 흐르는 음악의 강에는 인생의 연륜과도 같은 굴곡도 많고 주름도 많았다. 하지만 누천년의 흐름 속에서 곡절도 많고 파란도 많기로는 아마 갓 지나온 저만큼 20세기의 구간을 빼놓을 수 없을 것이다. 그만큼 지난 20 세기의 한국음악계는 혼돈의 와중이요 격랑의 계절이었음에 틀림없다. 음악의 강심에 돌풍이 일고 파랑이 심했던 것은 다름이 아니다. 음악적 기류가 돌변하고 토양이 급변했기 때

문이다.

무엇보다도 사는 방법이 달라졌다. 밭 갈고 모심어 먹던 세상이 기계를 돌려 제품을 만들어 사는 세상으로 바뀐 것이다. 더 이상 농자(農者)는 천하지대본이 아니다. 천하지대본은 커녕 대대로 물려받은 전답을 팔고 너나없이 도시로 서울로 떠나는 풍토였다. 농본사회가 급격히 와해되고 산업사회 정보사회로 환골탈태되는 시대였다. 일찍이 이 같은 격변의 지대를 흘러본 적이 없다 아마도 있었다면 구석기가 신석기로 바뀌고, 신석기가 금속시대로 바뀌며 이어서 농경사회로 자리 매김 되던 지점쯤의 일이었을 것이다. 그리고 보면 20세기적 토양변화는 그야말로 단군 이래의 일대변환이요 탈바꿈이 아닐 수 없었다. 자연이 지계목발로 장단 삼던 메나리조가 부지할 리 없고, 두레며 들놀이에 곁들이던 산유화가 가락이 남아날 리 만무했다. 여름날 느티나무 아래서 세월을 낚던 유장한 시조창이 달가울 리 없고, 왕조의 위엄과 궁궐의 고요가 녹아든 아악의 물결에 관심을 둘 리가 없었다. 한국적 농본사회에 뿌리를 둔 전통음악은 크나 큰 시련이요 위기가 아닐 수 없었다. 생소하고 척박한 땅에서 고사하지 않으려 노심초사 안간힘을 써야했다. 격랑의 계절임에 틀림 없었다.

환경의 변환은 작은 공간에서도 일어났다. 낫선 놀이공간의 대두가 곧 그것이다. 전통음악의 물줄기가 평온을 찾던 공간은 역시 농촌사회의 전형적인 공간이었다. 아늑한 사랑방이 그것이었고 마을의 타작마당이 그것이었다. 때로는 전답의 들녘이나 고즈넉한 대궐의 뜰악이 음악의 쉼터가 되기도 했다. 그러던 것이 일시에 상황이 바뀌고 말았다. 초가지붕이 날아가며 사랑방이 없어지고, 농경생활이 퇴조하며 마당공간도 사라진 것이다. 대신 산업사회의 상업주의와 물량주의가 건립한 거대한 서구식 공간이 그 자리를 대치했다. 삼시간에 전통음악은 놀 자리를 잃은 것이다. 굳이 놀고 싶으면 몸에 험거운 옷을 걸치듯, 험령하고 삭막한 무대위로 나가야 했다. 갓 쓰고 자전거 타듯, 가야고가 나갔고 거문고가 나갔고 해금이 나갔고 피리나 대금도 나갔다. 몸을 키워 옷에 맞추듯, 수백 수천의 청중석에 호소하자니 으레 쉿소리의 마이크를 써야했고, 악기를 키워 개량을 해야했다. 현악기의 농익은 농현의 맛이 들릴 리 없고, 관악기의 유순한 여운이 잡힐 리 만무했다. 섬섬옥수 규방 규수의 내밀한 정서가 울릴 리 없고, 묵향 그윽한 선비방의 운치가 우리날 리 없었다. 어디 율방의 풍류뿐이던가. 흥과 신명을 빼대로 삼던 마당놀이

또한 마찬가지로였다. 마당놀이는 본래 너와 나의 구분 없이 둥그런 공간의 동일평면 위에서 신명 하나로 일심동체가 되던 놀이음악이었다. 연희자의 재기와 동참자의 추임새가 질펀하게 어우러지며 악흥의 절정을 이뤄가던 음악들이 곧 마당놀이의 본령이었다. 그러나 이제는 너와 내가 하나가 될 수 없었다. 무대와 관객간에 무형의 장벽이 놓여 있기 때문이었다. 관객은 암전히 무대 위의 재간을 지켜만 볼 뿐, 참다운 동참의 열기는 체험할 수 없었다. 양자간의 간극을 매울 묘안을 찾아 형극의 길을 걸어야 했다. 고요히 흐르던 음악의 물줄기를 뒤흔든 시대의 격랑이 아닐 수 없었다.

20세기로 접어들면서 문화의 풍향마저 바뀌었다. 느닷없이 서풍이 불어닥친 것이다. 그동안 반도의 산하에는 사시절 거의 북풍이 불곤 했다. 시베리아 바람이 불 때도 그랬고, 알타이의 바람이 밀려들 때도 그랬으며, 중앙아시아나 중국의 바람이 몰려 올 때도 그러했다. 그래서 북풍에는 어지간히 면역도 생기고 인도 박혀 있었다. 그러나 불시에 불어닥친 서풍 앞에서는 사정이 달랐다. 하나같이 낮은 이질의 바람이었다. 면역이 있는 것도 아니고, 쉽게 동화될 공약수가 큰 것도 아니었다. 거기에 풍속마저 강했다. 짐작이 되듯 서풍이 닿는 곳마다 골이 깊고 갈등은 클 수밖에 없었다. 급기야 한국음악의 텃밭에는 색깔이 다르고 물맛도 다른 두 갈래의 물길이 흐르게 되었다. 전통과 외래, 국악과 양악이라는 대칭적인 물줄기가 곧 그것이었다. 이들 양자의 흐름은 나란히 병진행을 하면서도 좁해서 만나지를 못했다. 가끔 몸을 쉬는 경우는 있었어도 얼을 합하는 경우는 드물었다. 물리적인 접목은 피했지만 화학적인 융합과는 거리가 멀었다. 상당한 시간을 이처럼 동상이몽의 중층구조로 흘러야 했다. 여기에 바로 한국음악계의 시대적 고뇌가 있었다.

북방 유입의 음악과 달리 서양음악의 수용이 지난했던 점은 다른데 있지 않았다. 음계가 다르고 악식이 달라서도 아니었다. 악기가 다르고 어법이 달라서 만도 아니었다. 궁극적인 원인은 문화의 체질이 판이했기 때문이었다. 한마디로 서양음악의 모체는 논리와 합리의 문화였고, 국악의 모태는 감성과 직관의 문화였다. 전자가 머리적인 지성의 문화에서 잉태된 음악이었다면, 후자는 가슴적인 감성의 문화에서 배태된 음악이었다. 어쩌면 이들 양자는 속성적으로 양립은 할지언정 동일평면으로 합일될 성질은 아닌지도 모를 일이었다. 여하간 논리적인 양악의 형식으로 융통자제한 국악의 즉흥성을 담기에는 번지가 달랐고, 감성적인 국악의 어법으

로 양악의 형식미를 살려내기에는 역부족이었다. 뿐만이 아니었다. 양악에서는 음악에 쓰이는 개체의 음들을 두고도 어울림이니 안어울림이니 하며 분석적으로 따지고 들었다. 화성체계를 발달시킨 소이연이었다. 이에 반해서 국악에서는 모든 음들을 두루 포용한다. 대상을 포괄적으로 인식하기 때문이다. 전자가 나무를 보는 시각이라면 후자는 숲을 보는 자세이다. 숲 속을 거닐며 여러 종류의 새소리를 듣는다고 가정할 때, 개개의 새소리간에 화음이 되는지 아닌지를 따지는 것이 서양적 시각이고, 조용한 숲 속에서 각종 새소리들이 아름답게 들린다는 전체적 인상으로 인식하는 것이 한국적 태도였다. 미시적이고 분석적인 태도와 원시적이고 종합적인 태도간의 차이이다. 음악을 보는 시각도 이 같은 관행의 연장이었다. 합주를 할 때도 서양에서는 악기 고유의 음색이 어울리는 음색인지를 확인하고, 개개의 구성음들이 음향학적으로 화음음정이 되는지를 따져가며 편성한다. 하지만 국악에서는 그 같은 세세한 배려는 거두절미한다. 청탁을 불문하고 같은 평면으로 끄르드려서 함께 적응하며 연주해간다. 이처럼 국악과 양악간에는 체질적으로 다른 점이 많았다. 양자간의 융합이 쉬울 리 없었다. 혼란과 갈등의 회오리가 일지 않을 수 없었다. 격량의 계절이었다

국악과 양악의 융합이 시대적 과제임에도 불구하고, 양자간의 체질적 편차 때문에 그에 대한 해결은 쉽지 않았다. 융합의 공통분모를 내지 못하니 양측은 평행선을 달릴 수밖에 없었다. 융합을 위한 치열한 모색은 고사하고 갈등의 폭만 커졌다. 국악인은 전통의 껍질 속에 칩거하며 양악을 백안시했으며, 양악인은 서풍에 뇌동(雷同)하며 국악을 폄하했다. 한 때 길항(拮抗)의 밀도가 높았던 시절에는 마치 죽기 살기의 제로섬 게임을 보는 형국이었다. 상호간 상승적 시너지 효과를 얻는 것이 아니라 소모적인 분열의 긴장이 팽배했다. 양자간의 긴장관계는 국악의 위축을 초래했다. 서풍의 도래가 너무도 거세였기 때문에 국악이 성장할 여지가 없었다. 성장은 고사하고 안방까지 내줘야하는 형세였다. 순수 예술활동에서 생활의 현장에서, 교육의 현장에서 온통 만나는 것은 서양음악이요 문화였다. ‘음악’이라면 으레 서양음악을 지칭했지 국악이 아니었다. 대한민국 음악제라고 국호를 이고 치르는 음악행사까지도 사정은 마찬가지였다. 대한민국 음악제의 내용은 양악이었다. 국악은 어느새 음악의 지평, 예술의 차원에서 사라진 것이다. 흑독한 분말전도요 주객의 교체가 아닐 수 없었다. 참으로 안타까운 풍조요 회화적인 풍토였다.

‘해적 만난 대천 앞 바다 도사공의 마음’과 같은 절박한 시절이었음에 분명했다. 태풍을 만난 격랑의 계절이었다.

II. 이산의 계절

20세기의 한국호에 밀려 닳친 격랑의 물결은 예상대로 드세기 그지없었다. 극동의 한반도를 상하 좌우로 마구 흔들어댔다. 멀리 태평양 건너와 아시아의 북서쪽에서 조종하는 이데올로기의 충돌파가 더욱 그랬다. 결국 백의의 강토에서 피를 흘리는 포성이 터졌고, 국토는 남과 북으로 허리가 잘렸다. 줄지에 수백만의 희생자와 수백만의 이산의 인구가 생겼다. 폐허의 잔해가 환각처럼 살아나고, 아비규환의 절규가 환청처럼 울렸다. 이별, 눈물, 그리움 같은 낱말들이 시대어처럼 유행하고, 대중에 회자되는 가락 또한 애상과 그리움에 절은 노래들이었다. 예컨대 ‘이별의 부산 정거장’이니, ‘굳세어라 금순아’, ‘한 많은 대동강’, 혹은 ‘전우의 시체를 넘고 넘어’, ‘전선의 달밤’, ‘단장의 미아리 고개’ 같은 어휘나 노래들은 저간의 시대상을 적나라하게 반영하는 상징어들이었다.

분단의 아픔은 이산인들의 가슴에만 도사린 것이 아니었다. 한국음악의 물줄기도 두 동강이 난 것이다. 통시적인 한국음악사의 입장에서 볼 때 아픈 상처의 구간이 아닐 수 없다. 어느 쪽에서 보던지 간에 전체의 반을 상실했기 때문이다. 남쪽에서 볼 때는 명징한 서도소리나 함경도 지방의 토속민요를 잃었고, 북청사자놀이, 강령탈춤이나 봉산탈춤 같은 질박한 놀이문화의 뿌리를 잃은 것이다. 북쪽에서 볼 때도 사정은 마찬가지다. 굳굳한 경상도 민요의 맛을 접할 길이 없고, 경쾌한 경기민요의 흥취를 맛 볼 수 없으며, 구성지면서도 속 멋이 넘치는 남도민요의 본령을 체험할 길이 없는 것이다. 어디 그 뿐이겠는가. 민족의 애환이 고스란히 고여있는 판소리 음악의 진수를 들을 수 없을 뿐 아니라, 한국인의 흥과 멋이 교묘하게 적조되어있는 산조음악의 참 맛을 느껴볼 기회가 없다. 대중적인 민속음악이 그럴진대 특정한 기회에 공연되는 정악이나 궁중계통의 음악들은 더더욱 들을 입장이 못되는 것이다. 분단에 의한 상실은 비단 가청적인 음악자체에만 국한되지 않는다. 더 큰 무형적 자산의 상실을 의미하기도 한다. 서도소리가 곧 투명한 관서

지방의 풍광을 빼 닮았듯이, 음악예술 또한 그 고장의 기후와 풍토를 온상으로 자리기 마련이다. 따라서 남녘의 입장에서 볼 때, 분단이란 곧 산자수려한 북녘의 강토나 개성적인 방언을 토양으로 한 색다른 민족음악을 창출해 갈 기회가 유예된 셈이다.

얼핏 우리는 음악을 물리적인 소리로 출발해서 소리로 끝나는 예술로만 인식할 뿐, 그것이 주변환경과 밀접하게 연계돼 있는 사실은 망각하고 만다. 다분히 분석적인 서구문화의 영향이다. 하지만 우리는 음악이 하늘에서 떨어진 독생자가 아님을 알아야 한다. 서양의 경우 왜 유명한 저음가수들이 안개가 자욱한 북구지방에서 많이 나고, 저명한 고음가수들이 햇살 밝은 남구지방에서 많이 배출되는지를 알아야 한다. 또한 바흐나 베토벤, 바그너 같은 북부독일 개신교권 음악가들의 음악이, 하이든이나 모차르트 같은 남쪽 카톨릭권 음악가들의 음악과 어떻게 다른지도 유념할 필요가 있다. 주지하다시피 중세의 아르스 안티카시대의 음악은 여섯개의 고정된 리듬형을 바탕으로 악곡이 형성되었었다. 트로키우스, 아이엠부스, 닥틸루스, 아나페스트, 스파데우스, 트리브라키스가 곧 그들인데 바로 이들 6개의 리듬형은 다름 아닌 시가와 같은 운문(韻文)에 보편적으로 쓰이던 장단격 혹은 강약격의 음보(音步)들이었다. 트로키우스는 장단격, 즉 강약격이고, 아이엠부스는 반대로 단장격, 즉 약강격의 운율들이었다. 음악의 뿌리가 일상적인 언어에 있음을 명료하게 증언하는 단적인 예가 아닐 수 없다. 언어와 음악이 같은 뿌리임은 동양에서도 마찬가지였다. 문학에서 다루는 『시경(詩經)』이나 우리의 시조사(時調詩) 등이 모두 노래하던 가사들이었다는 사실이 그러하고, 시언자(詩言志)나 가영언(歌永言)이라는 언설들이 또한 그러하다. 『청구영언(靑丘永言)』이라는 책제목은 그 같은 경위를 극명하게 대변하고 있다. 영언(永言), 즉 말을 길게 내 뿜어본 게 다름 아닌 노래라는 것이다. 사정이 이러함에도 근래의 우리들은 말 따로 노래 따로라고 생각하고, 문학 따로 음악 따로라고 생각한다. 대상을 말단까지 쪼개보는 분석적인 서구문화의 영향 때문이고, 텃밭에서 자생하는 음소재로부터 출발하지 않고, 외래의 양식을 단도직입적으로 대입해가며 음악활동을 하고 있기 때문이다.

여하간 격랑의 20세기 남과 북의 단절은 한국음악의 표포에도 적지 않은 희생을 안겼다. 멀리 발해와 고구려 음악의 자양분이 스며있을 북녘의 예술적 토양이 민족음악의 창달에 온전히 기여할 수 없는 처지이기 때문임은 두말할 나위가 없

다. 삼국이 정립하던 시절에도 고구려의 거문고 음악이 신라에 유입되어 민족음악을 풍성하게 가꾸어간 선례를 익히 알고 있는 우리로서는 그래서 더욱 분단의 의미가 크고 아쉽게만 와 닿는 것이다. 안타까운 사연은 여기서 그치지 않는다. 주지하다시피 분단 이후 북한에서는 전래의 전통음악이 거의 소멸됐다는 사실이 곧 그것이다. 분단 초기에는 그런 대로 전통음악의 맥이 이어지기도 했다. 서도명창을 중심으로 한 전래의 노래들이 전창되기도 하고, 월북 명인 명창들에 의해서 판소리나 산조음악 등이 맥을 이어 가기도 했다. 그러나 북한의 전횡적 체제가 굳혀져 가면서 고래의 전통음악들은 서서히 사라지기 시작했다. 그 빈자리를 차지한 것은 바로 북한식 창작음악들이었다. 새로 채워지는 음악들은 거의가 김일성 수령을 찬양하는 음악이거나, 혁명의 과업을 실천하고 주체사상을 선양하기 위해한 선전용 음악들이었다. 김일성의 취향은 곧 미학의 준거였고 그의 교시는 곧 창작의 좌표였다. 순수예술을 지향하는 음악은 설 땅이 없었고 체제수호를 위한 합목적적인 음악만이 풍미했다. 북한 특유의 음악적 경향은 다음과 같은 몇몇 창작곡의 제목만 일별해도 능히 짐작할 수 있다. ‘만경대의 노래’, ‘김일성 장군님은 우리의 태양’과 같은 수많은 노래들은 모두 그들 수령에 대한 찬양가들이고, ‘결사전가’, ‘너자투사가’ 등은 혁명을 고무시키는 노래들이며, ‘반일투쟁가’, ‘조선해방가’ 등은 항일투쟁을 미화하는 노래들이다. 또한 ‘농민혁명가’, ‘나가자 싸우자’, ‘녀성의 노래’, ‘로동자가’, ‘무산자의 노래’, ‘충성의 노래’ 등을 통해서도 우리는 북한 음악계의 성향을 이내 짐작할 수 있다.

북한에서의 음악은 분명 체제수호를 위한 수단이지 순수예술로 존재하지 않는다. 문예창작의 내용이나 방향도 김일성의 기호에 맞아야 하고, 사회주의혁명완수나 체제목표에 철저히 부합해야 한다. 탁성을 기피하고 꾀꼬리 같은 해맑은 성음을 좋아하는 수령의 취향대로 판소리는 인멸되고, 투명한 성색으로 간드러지게 노래하는 풍조가 유행하게 된다. 성악이건 기악이건 악상은 진취적이고 굳굳해야 한다. 섬세하고 나약한 음악은 브루조아적 잔재라고 해서 금기한다. 저간의 사정을 이해하기 위해서는 다음과 같은 김일성의 교시를 음미해볼 필요가 있다. “우리는 문화건설 분야에서 강한 사상투쟁을 벌려 제국주의의 문화적 침투를 철저히 막아내고 복고주의적 경향을 극복함으로써 교육, 과학, 문화예술을 비롯한 사회주의 문화건설의 모든 부문을 건전한 토대 위에서 더욱 빨리 발전시켜야 한다”. 인용한

교사에서 읽을 수 있듯이 서구적 순수예술은 제국주의적 문화침투로 매도되기 일수이고, 전통에 대한 집착은 복고주의적 경향으로 타기하기 십상이다. 또 다른 교시는 이렇게 언급하고 있다. “민족유산 가운데 락후하고 반동적인 것은 버리고, 진보적이고 인민적인 모든 것을 비판적으로 계승발전시키는 토대 위에서만 사회주의의 새 문화와 생활기풍을 창조할 수 있으며, 그 것을 더욱 발전시킬 수 있다”. 전통음악의 운명과 향방이 어렵פות이 감지되는 대목이다.

북한의 문화정책 중에서 이해 못할 일 중의 하나가 음악시책이다. 서구지향적 음악정책이 곧 그것이다. 분명 그 것은 역설적인 아이러니가 아닐 수 없다. 외세를 배격하고 자주와 주체를 주창하는 사회에서 음악은 서양을 귀감으로 삼고 있다. 물론 공공연히 표방된 정책은 아니다. 하지만 북한 음악계의 현황은 서구적 음체계와 서구적 음악관행을 주류를 이뤄가고 있다. 서양악기로 서양음악을 연주하는 것은 당연하다손 치더라도, 전통악기를 서양의 평균율체계로 개량해가면서 까지 부지불식간에 서양음악을 모델로 삼고 있다. 가야고의 개량형이라고 하는 옥류금이 그러하고, 클라리넷처럼 운지틀을 단 개량 대금 등이 그 예이다. 미워하면서 닮아간다는 말처럼, 자본주의니 제국주의니 하며 시종여일 증오하는 서양으로부터 음악은 슬그머니 차용해 쓰고 있으니 실로 이율배반의 역설이 아닐 수 없다. 물론 북한의 입장에서는 달리 대안이 없었을 것이다. 사회주의 혁명을 고취시키기 위해서는 많은 노래와 음악이 필요한데, 당시 전통음악계의 현실로는 그 같은 수요를 충당할 수가 없었다. 작곡기법이나 악곡형식이 축적되어있는 것도 아니고 여러 가지 융통자제한 악기들이 마련되어 있는 것도 아니었다. 자연이 손쉬운 서양의 음악유산을 대안으로 원용할 수밖에 없었을 것이다. 이 같은 북한의 음악상황 중에서 우리의 눈길을 끄는 것은 전통악기의 개량문제다. 잘 알려졌듯이 북한에서는 오래 전부터 광범하게 전통악기의 개량작업이 진척되고 있었다. 따라서 악기개량에 관한 경험과 기술은 우리보다 앞서 가고 있음을 인정해야할 지도 모를 일이다. 근래에 와서야 국악기 개량이 대두되고 있는 우리로서는 타산지석으로 참고할 점이 많겠기 때문이다.

III. 배달의 디아스포라

극동에도 디아스포라(diaspora)가 있었다. 배달의 디아스포라가 곧 그것이다. 유태인은 ‘바빌론의 포수(捕囚)’로부터 유랑민이 되었지만 배달의 디아스포라는 20세기 한반도의 격랑의 물결을 타고 유랑민이 되었다. 돌풍을 타고 극동에 밀려든 격랑의 물결은 반도의 땅덩이를 경천동지할 만큼 흔들여 제켰다. 많은 배달의 후예들이 붓짐을 꾸려 등지를 떠나야 했다. 일제의 핍박이 두려워 떠나야 했고, 일제의 징용에 끌려 떠나기도 했다. 독립운동을 하기 위해서 조국을 떠나기도 했고, 권위주의 체제가 역겨워서 고국을 등지기도 했다. 때로는 가난이 서러워 떠나기도 했고, 한 때는 보다 나은 삶의 터전을 작만하기 위해서 두만강 건너 만주로 연해주로 가기도 했으며, 아메리칸 드림을 꿈꾸며 태평양을 건너기도 했다. 그 만큼 격랑의 계절, 한국의 20세기는 꿈을 심고 가꾸기에는 너무도 메마른 시절이었다. 그 시대의 대중정서를 대변하는 상징적인 노래가 있다. ‘시드른 방초’라는 애상적인 노래가 곧 그것이다. “이내 몸은 강언덕에 시드른 방초 어여쁜 너 또한 시드른 방초, 너와 나는 이 세상에 있을 동안에 다시 피여 보지 못할 시드른 방초”. 바로 이 같은 시대적 배경하에 적지 않은 배달의 형제들이 정든 등지를 떠나야 했다.

시대는 다시 한번 바뀌어가고 있다. 국제화니 정보화니 하는 접두어가 붙는 작금의 시대가 곧 그것이다. 국제화 정보화의 물결을 타고 국경개념은 희박해지고 지구촌은 이웃처럼 가까워졌다. 나라를 떠나는 것도 이제 이웃으로 이사하는 정도로 가볍게 여기는 세태가 되었다. 해외로 나가는 교민이 늘 수밖에 없는 형국이다. 현재 해외로 이민한 동포의 숫자는 6백만을 헤아리고 이민국의 수효도 140여 개국에 이른다. 거의 남한의 인구 4명중 1명이 외국에 거주하고 있는 셈이며, 세계 지도의 구석구석 까지 삶의 영역을 넓혀가고 있는 형세다. 바야흐로 국제화의 조류를 실감하지 않을 수 없는 상황이다. 현실이 이러하고 보면, 우리가 세상을 보는 인식의 틀도 바뀌어야 할 것이다. 이제 더 이상 한국음악을 한국의 영토 안에서 이루어지는 예술행위로만 못 박을 필요도 없을 것이다. 굳이 재외동포의 현황을 언급해보는 저의도 실은 이 같은 시대적 상황인식에 근거하는 것이다.

기실 한국음악의 입장에서 볼 때 해외동포들의 존재는 여간 소중한 게 아니다. 우선 한국의 전통음악을 해외에 소개할 수 있는 첩병의 위치라는 점에서 그렇다.

이민은 결코 몸만 가는 것이 아니다. 우리의 정신도 가고 문화도 간다. 음악도 가고 정서도 간다. 따라서 재외교민의 위치란 한국의 문화예술을 세계에 소개하는 문화사절의 신분이요 시대의 변화에 따라 변하기 쉬운 전통문화를 알뜰히 분산보존해 가는 문화 지킴이들임에 분명타고 하겠다. 주지하다시피 형체가 없는 언어나 음악은 바람처럼 흩어지고 사라지기 쉬우며, 한번 소멸되면 회복이 불가능하다. 따라서 지역적으로 널리 분산되어 있으면, 마치 선조들이 귀중한 서책들을 여러 곳의 사고에 나누어 두었듯이, 그 만큼 보존의 확률도 높은 건 상식이다. 또한 문화란 중심부에서는 소멸되었지만 주변부에서 이어지고 있는 경우도 허다하다. 그런 의미에서 세계 방방곡곡에 퍼져있는 교민의 위상이란 한국문화를 든든하게 지켜갈 보루임에 분명타고 하겠다.

매년 중앙아시아를 드나들면서 감동적인 체험을 할 때가 있다. 한국예술단이 들려주는 귀익은 가락에 때로는 웃고 때로는 울며 일희일비하는 교민들의 진지한 모습들도 감격적이지만, 그들이 주고받는 언어 또한 못지 않은 감동을 불러일으킨다 말하자면 “날씨가 ‘옴팡’ 추워졌다”던가, “가야고 ‘비개뜰 때’ 상을 탔다”는 등의 어휘들을 만날 때가 그렇다. 실로 얼마 만에 듣는 ‘옴팡’이요 얼마 만에 접해보는 ‘비개뜨다’의 말이던가. 증조나 고조대의 선조들이 쓰던 말이고, 전형적인 초가지붕 농본사회에서 오가던 낱말들이 아니던가. 요즘의 신세대 요즘의 서울거리에서는 증발된 지 오래인 정다운 단어들이 아닐 수 없다. 지금 중앙아시아지역에는 30여만 명의 교민, 즉 고려인들이 살고 있다. 그들은 자신들이 원동이라고 부르는 연해주 일대에서 이주한 사람들이다. 1937년 당시 소련의 통치자 스탈린은 원동의 한국인들을 갑자기 중앙아시아의 황량한 들판으로 쫓아 보냈다. 아비규환의 열차에 실려 인적 없는 갈대밭에 내동댕이쳐진 고려인들은 손톱이 닳도록 땅을 일구며 눈물겹게 자립해갔다. 그같은 간고한 세월 속에서도 잃지 않은 것은 말이요 노래였다. 중앙아시아의 삶이란 그들의 모국과는 너무도 멀리 윤택된 삶이었다 따라서 그들은 마치 타임 캡슐 속에 수 십년을 묻어두었던 것처럼, 그들이 지냈던 말이나 노래를 비교적 오롯하게 간수해 갈 수 있었다. 인류학에서 말하는 동결현상(frozen phenomenon)이 곧 그것이다.

이처럼 재외교민들의 삶 속에는 우리의 문화 우리의 전통이 고스란히 간직돼 있기 마련이다. 중앙아시아의 예가 그렇지만, 여타 지역도 마찬가지다. 교민들이

밀집해 사는 지역이면 더욱 그러하다. 중국 연변이 그러하고, 사할린이 그러하고, 오사카가 그러하며, LA지역이나 뉴욕, 토론토, 시드니 등을 비롯한 지구촌 곳곳의 한인사회가 그러하다. 그래서 그들은 한국의 고유문화를 지켜가고 있을 뿐만 아니라, 그 것을 주변에 확산시키는 역할도 톡톡히 해내고 있는 것이다. 그래서 그들은 틀림없는 한국문화의 수호자이며 전파자들이다. 그들의 위치가 고마운 것은 비단 전통문화를 보존해간다는 측면만이 아니다. 해외교민들은 전통문화를 진정으로 향유하고 갈구한다. 아리랑 가락만 들어도 그들은 눈시울을 적시고, 장고 춤자락만 보아도 죽마고우를 만난 듯 반색을 한다. 낯선 이국에서 접하는 전통예술은 한갓 향수를 달래는 위안의 대상만이 아니다. 그 것은 곧 자신의 정체를 확인시켜주는 자신의 분신이자 삶의 존재의미이기도 하다. 따라서 해외교민들이야 말로 전통음악의 진가를 실감하며 고마워하는 유일한 장본인들인 셈이다. 국내에서 푸대접 받는 전통음악이 그들을 통해서 크게 복권되고 있는 것이다.

IV. 사자도 삼킨 반도의 위장

아시아의 지도를 놓고 볼 때, 한반도의 위치는 마치 포유동물의 위장을 연상케 한다. 그래서 그런지 한반도의 영역 안에는 대륙의 갖가지 문화들이 켜켜이 밀려들었다. 사막의 문화도 밀려들었고 초원의 문화도 밀려들었으며, 소화가 쉬운 문화도 유입되었고 삭이기 어려운 문화도 유입되었다. 공간적 용량으로 볼 때 놀라운 기능이요 소화력이 아닐 수 없다. 반도의 위장 속에는 일찌감치 무교음악이 흘러들었다. 신라의 사뵈가로부터 이어지는 시나위음악이 그렇고, 요즘도 종종 만나게 되는 굿마당의 음악은 물론이려니와, 잔치마당에서 흔히 듣게되는 ‘창부타령’이나 ‘노래가락’ 등도 모두 그들 계보이다. 또한 반도의 위 속으로는 멀리 중앙아시아의 놀이음악도 흘러들었다. 신라 최치원의 한시에 보이는 ‘속독(束毒)’이 곧 그것이다. 속독이란 중앙아시아에 위치했던 왕국 소그디아(sogdia)를 지칭한다. 한 때 알렉산더 대왕이 점령하기도 했던 왕국으로, 지금의 사마르칸드가 중심지였다. 속독은 실크로드의 길목에 위치하고 있었기 때문에 교역이 발달했으며, 속독인들은 흔히 우리네 개성상인들처럼 이재와 상술에 능한 것으로 정평이 났었다. 바

로 그곳 속독의 놀이음악이 아득한 옛날 아득히 먼 동녘의 신라 땅까지 들어온 것이다. 놀라운 사실이 아닐 수 없다. 뿐만이 아니다. 사자탈춤이 등장하는 사자놀이 음악도 이미 신라에서는 마치 토백이놀이처럼 생활화되고 있었다. 역시 최치원이 우리음악, 즉 향악이라는 이름으로 시문까지 남긴 ‘산예(狻狒)’라는 놀이가 그것이다. 사자놀이가 유행했음은 우륵이 창작한 가야고 음악을 통해서도 확인할 수 있다. 그의 작품 12곡 중에 보이는 ‘사자가(獅子伎)’가 곧 그것이다. 이 같은 사자놀이는 오늘의 북청사자놀이나 봉산탈춤 등의 사자탈놀이로 이어지고 있다. 사자문화의 발상지는 지금의 이란지역으로 알려져 있다. 중앙아시아 이란지역의 사자문화가 용의 문화권인 중국을 거쳐서 신라에까지 전파되고 다시 바다 건너 일본까지 퍼져간 것이다. 중국의 도처에 서있는 돌사자나 철사자의 조각들도 모두 중앙아시아에서 넘어온 사자문화의 유품이며, 한국의 경복궁 같은 곳에 서있는 상상의 동물이라는 해태도 실은 사자문화의 잔재임에 틀림없을 것이다. 반도의 위장이 소화해낸 음악은 이 뿐이 아니다. 인도에서 발생한 불교를 따라 불교음악이 들어왔다. 신라의 진감선사가 쌍계사에서 범패를 가르쳤다는 기록이 그 예다. 도교계통의 혼적도 뚜렷하다. 거문고의 대가 옥보고가 지었다는 음악 중에서 현합곡(玄合曲), 유곡청성곡(幽谷淸聲曲), 상원곡(上院曲), 중원곡(中院曲) 같은 악곡 이름들은 다분히 도가적 색채가 농후하고, 오늘날 연주되는 보허자(步虛子)는 분명한 도교음악으로 밝혀졌다. 흔히 우리가 유불도(儒佛道)라는 말을 쓰기도 하듯이 유교음악이 들어오지 않을 리 없었다. 아마도 한국의 전통음악에 가장 영향을 많이 끼친 종교나 사상이라면 아마도 단연 유교가 아닐 수 없다. 그만큼 유교적 영향은 막중했고 절대적이었다. 예악사상이라고 해서 후대 음악의 이념이나 지표가 되었던 사실 등이 그 예이다. 대중 훑어보아도 반도의 위장 속에는 이처럼 사방팔방에서 갖가지 음악들이 밀려들었다. 물론 소화의 과정에서 갈등이 없을 리 만무했다. 낯선 음악인자에 대한 거부반응 때문이었다. 20세기 중엽의 예이지만 산조음악이 유행하기 시작하자 식자간에는 이에 대한 개탄이 여간하지 않았다. 망국지음인 경망한 음악이 난무한대서였다. 같은 혈통의 음악인데도 그랬다. ‘70년대에 작고한 거문고의 명인 임석윤(林錫胤)은 산조음악이 그렇게 유행하고 갈채를 받던 시절을 살았으면서도 평생토록 산조를 타지 않은 것으로 유명하다. 같은 지평의 음악끼리도 이러하거늘, 하물며 생소한 외래음악의 수용과정에서 겪는 갈등은 여간하지 않았음을 짐

작할 수 있다. 조선조의 문집에서 심심찮게 눈에 띄는 것도 다름 아닌 외래음악의 유행에 대한 우려의 목소리들이었다. 특히 서울 장안에서 젊은이들이 호악(胡樂)에 부화뇌동하며 날뛰는 것을 심히 못마땅해한 기록 등은 당시의 세태를 엿보게 하는 좋은 단서들이다. 외래음악에 대한 거부감은 어디 호악의 경우뿐이었겠는가. 낯선 음악을 대할 때마다 그 같은 갈등이 있었을 것임은 자명한 일이다. 하지만 갖가지 낯선 음악은 이 땅에 유입되었고, 결국은 세월과 더불어 소화되고 토착화되었음이 역사의 사실이다. 멀리 낯선 이국의 땅 중앙아시아에서 들어온 사자놀이까지도 먹어치운 왕성한 소화력의 위장이요 문화의 용광로가 다름 아닌 개성적인 전통음악을 가꿔온 한반도의 독특한 문화밭이다.

덩치는 작지만 여러 가지 이질과 상극의 요소들을 하나로 아우르며 소화해낸 한국 특유의 전통의 체질은 여간 소중한 게 아니다. 앞으로 많은 가능성을 시사하는 대목이기 때문이다. 과거의 문화적 구도에서 볼 때 한국은 아시아의 중심부가 아니었다. 지리적으로도 그러했고 문화적으로도 그러했다. 대개의 경우 대륙의 중심부에서 부침하던 문화들이 동쪽으로 흘러서 한국으로 들어왔다. 개중에는 중심부에서 이미 쇠퇴한 문화가 반도로 들어와서 꽃이 핀 사례도 많았다. 불교문화의 성쇠가 그 좋은 예이다. 이처럼 중심부에서 요동치던 문화들이 구석진 무풍지대인 반도로 밀려들면서 서서히 양금으로 침전된 퇴적층이 다름 아닌 한국문화의 토양이다. 그런데 이제는 문화형성의 구도가 바뀌었다. 대지를 터전으로 삼던 시절에는 중원이나 중앙아시아가 아시아의 중심이요 문화전파의 중심부가 될 수 있었지만, 이제는 삶의 구조가 달라졌다. 육지 중심의 삶이 하늘과 바다와, 심지어는 가상공간까지 포함하는 입체적이고도 중층적인 공간으로 바뀌고 확대되었다. 더 이상 한반도가 지정학적으로 변방이 아니어도 되고, 중심문화의 수납처가 아니어도 되는 세상이다. 우리의 가치관이나 세계관의 여하에 따라서는 한반도가 아시아 문화의 중심부가 될 수도 있고, 세계문화의 발신처가 될 수도 있다. 앞서 몇 개의 항목에 걸쳐서 한국음악의 족적을 종적인 시각과 횡적인 시각으로 일별해 본 의도도 바로 여기에 있었다. 한국음악이 21세기 새로운 인류문화의 조류를 창출해내는 씨앗으로 기능할 수는 없는지, 그 가능성을 탐색해보는 것이 그것이었다. 한마디로 어제를 온고(溫故) 해서 한국전통음악의 새로운 지평을 예측해보려는 시도가 곧 그것이다.

V. 음양상합 또는 화쟁사상

앞서 살펴보았듯이 20세기 한국음악계는 격량의 계절이었다. 그 같은 격량 속에서 서도 가장 갈등과 고뇌가 깊었던 것은 서양음악의 수용문제였다. 여느 시대와는 달리 서양음악의 토착화는 쉬운 일이 아니었다. 그 것은 마치 난공불락의 요새만 같았다. 서양음악은 양적으로도 절대적이었고 태생적으로도 전통과는 사뭇 이질적이었기 때문이다. 긴 시간을 양자구도로 대치해야했다. 대개는 그 같은 구도를 불운한 20세기의 한국음악풍토로 간주했다. 물론 그 같은 갈등구조가 치명적인 흠일 때도 많았다. 특히 전통음악계에 투영되는 부정적인 그림자들이 그랬다 하지만 여기서 우리는 시각을 전향적으로 바꿔야 할 것이다. 갈등구조를 상생구도로 변환하는 노력이 곧 그것이다.

역사적으로 국악은 동양 고래의 음양사상에 깊숙이 노출돼 있다. 제례악에서 보듯, 합주악기를 배치할 때도 좌청룡 우백호식의 음양오행론을 참조하고 있으며, 음계를 이루는 12음도 홀수는 양(陽)이고 짝수는 음(陰)으로 간주하며 음양조화를 꾀하고 있다. 세종 때 박연이 올린 악현배치에 관한 상소는 국악에서 음양론을 얼마나 중시했나를 단적으로 보여주는 예이다. 궁궐에서의 아악기 배치는 반드시 두 그룹으로 나눠서한다. 대뜰 위에 배치하는 등가(登歌)와 대뜰 밑의 마당에 배열하는 현가(軒架)가 곧 그것이다. 대뜰 위는 위치가 높기 때문에 양이고, 낮은 위치인 대뜰 아래 마당은 당연히 음의 자리이다. 따라서 양의 위치인 등가에서는 짝수의 주음을 갖인 음(陰)의 음악이 연주돼야하고 음의 자리인 현가에서는 홀수의 주음으로 이뤄진 양(陽)의 음악을 연주해야한다. 세종 때 음악연주가 이 같은 음양원리에 어긋났다고 해서 박연은 상고를 올려 시정을 촉구했던 것이다.

결론적으로 국악은 음양사상에 길들여진 음악이다. 또한 음양론의 특징은 극과 극의 이질까지도 하나로 융합하고 조화시키는 힘이라고 하겠다. 어디 그 뿐이겠는가. 한국문화의 체질 속에는 각양각색의 문화를 포용하고 소화시킨 원융무애(圓融無礙)한 유전질이 있다. 원효의 화쟁사상(和爭思想)도 그 중의 하나이다. 화쟁사상이란 한마디로 여러 가지 이견들을 하나의 지평으로 용융시켜서 절묘한 조화를 이끌어내는 것이다. 원효 당시의 신라는 소위 구산십문(九山十門)이라고 해서 불교의 각종 종파들이 병립하고 있었다. 원효는 이 같은 신라사회의 현실을 보다 높고 넓

은 사상으로 녹여가며 하나로 융합시켰다. 그게 곧 화쟁사상이다. 이처럼 한국음악, 한국문화의 원형질 속에는 상반되는 이질을 하나로 묶고, 극과 극의 현상을 한 품에 안는 하해(河海)와 같은 도량과 융통성이 있다. 분명 한국의 문화 속에는 세세하게 나무를 보지 않고, 거시적으로 숲을 보는 품도와 슬기가 있다. 개개의 음들이 화음이나 아니냐는 중요치 않다. 숲을 보듯 크게 보면 개성이 다른 음들이 모여 장강을 이루며 흘러갈 뿐이다. 근시안적으로 어느 음과 음은 사이가 좋으니 나쁘니를 굳이 따질 필요가 없는 것이다. 원효는 이렇게 말했다. “불도(佛道)는 광탕(廣蕩)하여 무애무방(無碍無力)하다. 그러므로 해당하지 않음이 없으며 일체의 타의(他義)가 모두 불의(佛義)이다. 백가(百家)의 설이 옳지 않음이 없고 팔만법문(八萬法門)이 이치에 맞는 것이다. 그런데 전문이 적은 사람은 좁은 소견으로 자기의 견해에 찬동하는 자는 옳고 견해를 달리하는 자는 그르다 한다. 이것은 마치 갈대 구멍으로 하늘을 본 사람이, 그 갈대구멍으로 하늘을 보지 않은 사람을 두고 모두 하늘을 보지 못한 자라 함과 같다.”

여기서 우리는 한국음악의 새로운 지평을 바라보아야 한다. 온고를 바탕으로 새로운 경지를 열어야 한다. 법고창신(法古創新)이 곧 그것이다. 여기 창신이란 다름 아닌 전통과 현대, 국악과 양악을 이이일(二而一)의 음양상합이나 화쟁사상의 용광로에 녹여서 새로운 민족음악을 창조해내는 일임은 두말할 나위가 없다. 이 같은 미래지향적인 시대적 좌표를 전제로 한다면, 지난 20세기적 한국음악계의 동서 갈등구조는 결코 부정적 문화현상이 아님을 알 수 있다. 그것은 퇴영적 낭비나 정체가 아니라 정반합의 새로운 창조를 위한 진통이요 기회였음에 분명타고 하겠다. 분명 이이일의 음양적 상생논리로 볼 때, 저간의 한국음악계는 천재일우의 기회를 맞이했는지도 모를 일이다. 음양의 원리대로 이질적인 양극의 음악들이 충돌하고 있는 한국의 음악풍토는 그만큼 새로운 음악을 창조해낼 개연성이 그 어느 지어 어느 시대보다도 높기 때문이다.

마침 내재적 잠재요인 또한 충분한 가능성을 암시하고 있다. 이지적인 서양음악과 감성적인 전통음악이 만난다는 사실 또한 예사롭지 않다. 이성적 머리작용과 감성적 가슴작용이 균형을 이뤄야 온전한 인간이 완성되듯이, 서양의 오성과 동양의 감성이 하나로 어우러지는 음악이라면 가히 새로운 세기의 새로운 음악으로 자리매김되기에 안성맞춤일 것이기 때문이다. 동서를 막론하고 영혼과 육체, 지성과

감성의 균형 있는 조화를 이상적인 인간의 완성 내지는 아름다움의 전범으로 생각했다. 음악의 효능을 강조했던 플라토가 그랬고, 인간완성의 궁극의 단계를 성악(成於樂)이라며 음악에서 찾았던 공자도 마찬가지였다. 참다운 음악의 본령을 우주의 조화(universal harmony)로까지 확대하며 조화의 진체를 설명했던 피타고라스나, 진정한 음악이란 우주와 더불어 동화(同化)하는 것(大樂與天地同和)이라며 역시 조화의 세계를 앞세운 유가적 음악관 또한 같은 맥락이라고 하겠다. 이성적인 측면이 강한 서양음악과 감성적인 측면이 두드러진 전통음악과의 결합, 한국음악의 신지평을 위해서나 인류음악의 새로운 기풍을 위해서도 그것은 반듯이 실현되어야 할 것이다.

국악과 양악의 만남이 이상적이리라는 논리는 이 뿐이 아니다. 주지하다시피 서양음악의 묘포는 산업사회의 자본주의다. 이에 반해 전통음악은 농본주의적 인문사상에 바탕하고 있다. 따라서 전자는 지나친 물량주의나 상업주의적 폐단을 드러내기 일수이고, 후자는 관념적 은둔적 지체(遲滯)에 매몰되기 십상이다 특히 과도하게 자본주의적 배급풍조를 드러내는 서구음악은 자칫 예술 본연의 존재의미를 훼손할 만큼 도를 넘는 경우가 많다. 이 같은 흠결을 중화시킬 대안이 절실한 것이다. 바로 쌍방의 결합으로 조화를 꾀하는 일이다. 세상에 절대진리가 없듯이, 일체의 삼라만상에는 명암이 있기 마련이다. 자본주의 체제가 아무리 이상적이라도, 거기에는 음습한 그림자와 역기능이 없을 수 없다. 모든 삶의 의미가 자본재적 가치로 귀착되면서 순수한 인간성까지 증발되는 현상도 그 중의 하나이다. 보완적 카운터파트가 필요하다. 물질적 욕망을 자제할 수 있는 절제의 미학이 곧 그것이다. 다름 아닌 한국 전래의 선비문화를 대입하는 일이다. 한국의 선비문화에도 물론 그림자는 있다. 하지만 한국의 선비정신을 빼고는 자본주의사회의 병폐를 치유할 묘방은 현실적으로 없다고 해도 과언이 아니다. 선비문화 속에는 경쟁주의가 물고 온 각박함을 완충할 겸양이 있고, 재물로만 치닫는 부박함을 상쇄할 청렴이 있으며, 부정과 비리에 물들지 않는 천금같은 지조가 있다. 비가 새는 방에서 우산을 쓰고 사는 청빈한 재상을 낸 게 선비사상이며, 공익을 망치고도 내몰라라 하는 요즘과는 달리, 명예와 소신을 위해서는 사약을 받아먹고 후회 없이 죽어 가는 고절한 지사를 낸 것도 다름 아닌 선비문화였다. 분명 이 시대의 탁류를 정화시키고, 순수무구한 음악의 세계를 본연의 위상으로 복원시키기 위해서는 우리네 선비사상

만 한 명약도 달리 없음에 틀림없다.

요즘 음악계의 행태를 접하다보면 새삼 위인지학(爲人之學)이라는 말이 떠오른다. 학문의 목표는 자기수양과 인격완성을 추구하는 위기지학(爲己之學)에 있는 것인데, 그렇지 못하고 남에게 과시하거나 경쟁에서 이기기 위해서 지식이나 축적해 가는 따위를 일러 위인지학이라고 한다. 오늘의 음악계가 이에서 결코 멀지 않다. 순수한 아름다움이나 자기완성을 위해서 음악이 필요하고 또한 음악을 해야하는데, 요즘의 세태는 필경 그런 방향이 아니다. 음악행위의 목적이 음악외적인데 있는 경우가 허다하다. 유명한 연주자가 되어서 돈을 벌고 명예를 얻는 것이 음악수업의 목표다. 따라서 그 같은 출세를 위해서는 과정과 방법을 가리지 않는다. 수양이니 인격이니 하는 어휘는 안중에도 없다. 인격은 어떠한 건 간에 열심히 기교만 익혀서 연주만 잘하면 곧 유명한 음악가요 훌륭한 예술가다. 여기서 음악과 인간은 완벽하게 분리되고, 끝내는 인간 없는 음악만 남는다. 음악을 위한 음악이지 사람을 위한 음악이 아니다. 음악이 기계론적인 가치관으로 함몰되며 인간이 물화(物化)되는 지경으로 치닫는다. 이에 반해 우리네 음악전통은 사뭇 달랐다. 결코 예쁜 소리를 위한 음악이 아니었다. 금(琴)은 곧 금(禁)이라는 언설처럼 음악은 곧 마음에 기여드는 나쁜 사기(邪氣)를 씻어내며 정결한 인성을 함양해가는데 그 목적이 있었다. 간단히 악기를 연주할 때도 몸을 함부로 하지 않았다. 의관을 바로하지 않거나, 날씨가 궂거나. 주위가 소란하거나 할 때는 절대로 연주하지 않는 등 연주자 몸가짐의 금기사항이 정해져 있었다. 결국 음악의 존재의미는 인간완성에 있었지, 음악자체를 갈고 닦는데 있지 않았다. 따라서 궁극적 음악의 조화경을 위해서는 오히려 소리가 배제되는 음악의 세계도 상정하고 있는 것이다. 무성지악(無聲之樂)이니 지악무성(至樂無聲)이니 하는 말들이 상징하는 차원들이 곧 그것이다. 바로 이같은 한국전통음악의 정신적 토양과 즉물주의적인 서구음악이 접목된다면 한결 이상적인 음악의 전범이 제시될 수 있을 것이다. 바로 이 점이 한국음악의 신지평을 위해서 우리가 풀어야할 시대적 과제다.

주요어

한국음악, 민족음악, 디아스포라, 음양사상