http://doi.org/10.34227/tjocc.2021..21.105

# 황쯔(黃自)를 중심으로 본 중국 서양음악의 정체성 형성과정

손수연*

**국문초록**

본 연구는 작곡가 황쯔가 중국 현대음악에 미친 영향을 분석하고, 그 정체성이 형성 되는 과정을 분석하는데 목적이 있다. 이를 위해 중국 서양음악의 수용 과정을 고찰하고 황쯔의 예술세계와 창작 경향을 문헌 고찰과 공연 기록 조사연구 등을 통해 분석했다. 그리고 문화접변적인 시각에서 중국 현대음악의 정체성 형성과정이 어떠한 결과와 특징으로 나타났는지 도출하고자 했다. 황쯔는 중국 민족문화와 서양음악을 효과적으로 융합하는 고유의 현대음악을 발전시켜야 한다는 이념을 가졌고, 이는 전통문화유산의 활용, 서양음악과 민족음악 요소와의 융합, 높은 예술성이라는 창작 지향으로 나타났다. 또한 이질적인 두 문화의 접변에서 변용과 재구성을 통해 중국 특색의 서양음악이라는 융합적인 정체성을 이끌어 냈다. 이러한 결과에 따라 중국 근현대음악의 정체성 형성과정의 특징을 살펴보면 첫째, 중국은 실리적이고 능동적 태도로 서양음악을 수용했고 둘째, 초기 음악가들은 무엇보다 중국 음악계의 발전을 위한 음악교육 중요시했으며 셋째, 서양음악을 중국 특색에 맞춘 고유의 음악콘텐츠로 새롭게 창조했다는 것이다. 이 같은 과정을 통해 형성된 정체성은 현재까지 중국 현대음악의 강한 특색으로 자리 잡았다고 판단할 수 있다.

**주제어:** 황쯔(黃自), 서양음악의 수용, 중국 서양음악, 음악적 정체성, 문화접변

* 단국대학교 일반대학원 문화예술학과 초빙교수(Visiting Professor, Dept. of Culture and Art, Dankook University)

접수일(2021년 3월 16일), 수정일(2021년 4월 8일), 게재 확정일(2021년 4월 9일)

## I. 들어가며

현대의 음악은 서양음악의 창작기법을 기본으로 하며, 전 세계 어디서든 보편적인 음악언어로 통용된다. 이와 같은 양상은 아시아 등 서양음악과는 다른 문화와 양식을 발전시켜온 지역에서도 마찬가지임을 알 수 있다. 오늘날 음악양식은 크게 전통음악과 현대음악으로 구분할 수는 있으나 현대음악 안에서 서양음악을 따로 분류하지 않는 것이 일반적이다. 이는 현대음악은 이미 서양음악어법을 사용하고 있다는 암묵적인 약속이 있기 때문이라고 할 수 있다.[1)]

중국 역시 서양음악을 활용하여 고유한 특징을 가진 중국의 현대음악을 발전시켜 온 것으로 나타난다. 중국 전통음악도 나름의 특색을 가지고 있지만 동양음악은 관념과 이상에 기반을 둬 철학적 측면이 강하므로 창작과 연주방식에 있어서 실용성을 가진 서양음악과는 큰 차이가 있다.[2)] 1800년대 들어서 오선기보법과 다성 음악을 특징으로 하는 서양의 음악적 방법론을 받아들인 이래, 중국의 서양음악은 중국의 상황과 개성에 알맞게끔 발전해왔다. 그리고 중국이 근대적인 국가로 탈바꿈하는 과정에 있어 긴밀한 상호작용을 하였으며 역사적으로 많은 역할을 하였다.[3)] 본 저자는 이러한 중국적인 특징을 반영한 중국의 근현대와 당대음악을 중국의 서양음악으로 지칭하고자 한다.

19세기 중반에서 20세기 후반에 이르기까지 중국은 우리나라 못지않은 혼란기를 거쳤다. 그리고 주변국들과는 다른 사회주의 국가 체제를 선택했다. 이런 과정에서 중국의 서양음악은 근대화를 위한 민중 계몽의 방법이자 민족정서 발현과 보전을 위한 수단, 사회주의 체제 선전과 강화를 위한 효과적인 도구로써 활용됐다.[4)]

---

1) 신인선, 『서양음악사 6 20세기 음악』, 음악세계, 2006, 32쪽.

2) 박석, 『대교약졸』, 들녘, 2005, 67쪽.

3) 최명숙, 「중국 대중음악 연구」, 『민속원 아르케북스 125』, 민속원, 2019, 78쪽.

4) 손수연, 「한국 창작오페라의 발전방향에 관한 연구」, 건국대학교 박사학위 논문, 2017, 52쪽.

유입 초반 최대한 서양음악의 형태를 유지하면서 비슷한 음악을 창작하려는 성향을 보였던 일본과 이미 식민지가 되어 일본을 거쳐 수동적인 수용밖에 할 수 밖에 없었던 한국의 경우와는 달리, 중국은 수용 초기부터 중국만의 서양음악을 창작하려는 모습이 나타난다.[5] 이를 위해 초기 중국 작곡가들은 서양음악을 통해 중국적인 특색을 낼 수 있는 방법을 고심했다. 이 가운데서도 황쯔(黃自, 1904-1938)는 20세기 초반 활동한 작곡가로 중국 서양음악 발전에 크게 기여한 인물로 알려져 있다. 단선율의 가창음악 위주였던 당시 중국의 서양음악에 푸가와 관현악법을 소개하는 등 여러 업적을 남겼다.[6]

본 연구는 작곡가 황쯔가 중국 현대음악에 미친 영향을 분석하고 그를 통해 중국 현대음악의 음악적 정체성이 형성 되어가는 과정을 분석하는데 목적이 있다. 저자는 이전 연구를 통해 중국만의 특색과 형식을 갖춘 중국 오페라의 발생과 특징들에 대해 연구를 수행한 바 있다. 이번 연구는 중국 오페라가 등장하기 전단계인 중국 근현대음악의 토대를 밝히려는 종적 연구에 해당한다.

따라서 본 연구에서는 중국 서양음악의 유입과 수용 과정을 고찰하고, 그 양상을 황쯔의 예술세계와 창작 경향을 연관 지어 기술하고자 한다. 황쯔의 대표적인 작품과 창작 경향을 문헌조사와 공연기록 조사연구 등을 통해 살펴보고 특징을 알아본다. 그런 다음 그가 중국 음악계에 미친 영향을 바탕으로 중국 현대음악의 정체성 형성과정을 분석한다. 그리고 문화접변적인 시각에서 이러한 과정이 중국 음악계에 어떠한 결과와 특징으로 나타났는지 함께 도출하고자 한다.

당대 중국 음악계에서 황쯔는 상당히 중요한 위치에 있는 작곡가이기 때문에 많은 관련 연구가 진행되고 있다.[7] 그러나 우리나라에서는 그에

---

5) 진내량, 「중국의 서양음악 수용연구(1920년~1949년)」, 서울대학교 박사학위 논문, 2013, 53쪽.

6) 고리, 「중국 고시사(古詩詞) 예술가곡에 나타나는 미학 요소 연구」, 전북대학교 박사학위 논문, 2019, 41쪽.

대한 연구가 거의 진행되지 않고 있는 실정이다.[8] 동아시아 한자 문화권 아래서 서양음악이 전래된 경로가 우리와 유사한 중국 근현대음악의 주요 작곡가와 발전과정을 살펴보는 것은 우리나라 서양음악의 객관적인 연구와 올바른 동아시아 문화교류를 위해서 필요한 일이라 할 수 있다. 또한 동시대 한국 현대음악의 정체성 형성과정과의 비교에도 유의미한 결과를 나타낼 것으로 예측된다.

## II. 서양음악의 유입과 수용과정

중국에 서양음악이 본격적으로 유입되기 시작한 것은 1840년에서 1842년 사이에 아편전쟁 이후로 알려져 있다.[9] 주변국들과 마찬가지로 불평등 조약에 따른 강제적 개항을 당한 뒤 들어오기 시작한 서양문물과 함께 도입됐다고 볼 수 있다. 그러나 중국에 최초로 서양의 음악이 들어왔던 시기는 당나라 때로 추정된다. 최초의 유입 기록은 당나라 정관(貞觀) 당태종(唐太宗) 9년(635년)으로 기독교 네스토리안(Nestorian)[10] 선교사가 중국에 기독교를 전파하면서 부터로 나타난다. 이후 16세기 말에서 17세기 초에 이르는 명나라 말기에도 로마 예수회 소속 선교사들이 중국에 와 선교활동을 했는데 이중에는 건반악기인 클라비코드도 있었다는 기록이

---

7) 冯长春,「黄自音乐美学思想的基本观点及其本质探微」,『中国音乐学(季刊)』第3期, 中国艺术研究院, 2000, 22쪽.

8) 이번 연구를 위한 검색 결과. 현재 한국에서 황쯔를 핵심 주제로 선택한 연구는 중국 유학생들의 박사학위논문 3편과 석사학위논문 1편을 찾아볼 수 있고, 국내 연구자에 의한 학술연구는 찾아보기 어려운 실정이다.

9) 민경찬 외,『동아시아와 서양음악의 수용』, 음악세계, 2008, 57쪽.

10) 네스토리안(경교) : 로마제국의 콘스탄티노플 교회 감독이었던 네스토리우스(Nestorius, 381~451)의 사상과 이론을 신봉하던 사람들로 이들을 네스토리안으로 불렀다. 635년 네스토리안 선교사들 여러 명이 페르시를 거쳐 당나라의 장안(長安)에 도착하였는데, 중국인들은 그들의 신앙 및 사상을 경교라고 불렀다. 당시 중국은 당나라 태종(太宗) 때였으므로 각 지역의 문화와 종교가 모두 포용될 수 있었고, 네스토리우스교도 경교로서 수용되어 폭넓게 전파되었다. 한국민족문화대백과사전(경교(景敎)에서 발췌(검색일 2020년 12월 10일).

남아있다. 또한 건륭제(乾隆帝) 시대에는 서방의 외교사절들이 다양한 서양악기를 선물해 중국 황실에 소규모 양악대가 구성될 정도였다. 또한 1778년 베이징 황궁에서 오페라 부파(희가극) 〈La Cecchina, 1760〉(Niccolò Piccinni)을 공연하는 등 서양의 가극 양식도 일찍이 중국에 유입된 것을 알 수 있다.[11]

이렇듯 중국에 서양음악이 들어온 역사는 상당히 오래되었다. 그러나 이는 중국의 황실과 소수 특정계급에 한정된 것으로, 다수를 차지하는 중국 민중과는 거리가 있었다. 중국 사회에 서양음악이 실질적인 영향을 미치기 시작한 것은 1840년 아편전쟁 이후로 인식된다.[12]

〈표 1〉 중국의 서양음악 유입 경로

| | 유입 경로 | 유입 목적 | 매개 – 대상 |
|---|---|---|---|
| 1 | 기독교<br>(가톨릭, 개신교) | 포교 활동 | 선교사, 성직자<br>- 일반 민중 |
| 2 | 신식 군대의 군악대 | 군대의 사기 고취 | 독일인 군악대 고문<br>- 중국 군인 |
| 3 | 학교 음악수업 | 신식 학교 설립 | 외국인 교사 또는 선교사<br>- 중국 학생 |

중국에 서양음악이 본격적으로 유입되기 시작한 경로는 위의 〈표 1〉에서 보는 것처럼 세 가지로 정리할 수 있다. 첫째, 기독교의 유입이다. 천주교와 개신교의 종교인을 매개로 기독교 음악이 중국 민중들 사이로 퍼지기 시작했다. 둘째, 군가의 유입이다. 19세기의 동아시아 정세는 불안정했고 잦은 전쟁이 있었다. 군대의 중요성이 부각되면서 서양식 군대가 도입됐는데 이때 함께 건립된 것이 군악대다. 서양식 군대는 사기 진작

11) 양음류, (中國古代音樂史稿 下冊), 이창숙, 『중국고대 음악사고 -하(2)명.청대』, 소명출판, 2007, 102쪽.

12) 리거, 「중국 신가극(新歌劇) 〈백모녀(白毛女)〉에 나타난 민족예술에 대한 연구」, 한양대학교 대학원 석사학위 논문, 2015, 56쪽.

을 위해 반드시 군악대를 동반했고 서양 악기로 행진곡 등 서양 군악을 연주하면서 중국인들에게 서양음악이 널리 전파되게 되었다. 셋째, 근대식 학교에서 시행된 음악교육이다. 서양식 교육과정에 맞춰 건립된 학교에서는 음악교육이 실행되었고, 이중 가장 중점적으로 행해진 것이 가창교육이다. 일본과 한국에서 학교 창가(學校唱歌)라고 불리던 가창교육은 중국에서 학당악가(学堂乐歌)로 불리며 서양음악 확산에 큰 역할을 했다.[13)]

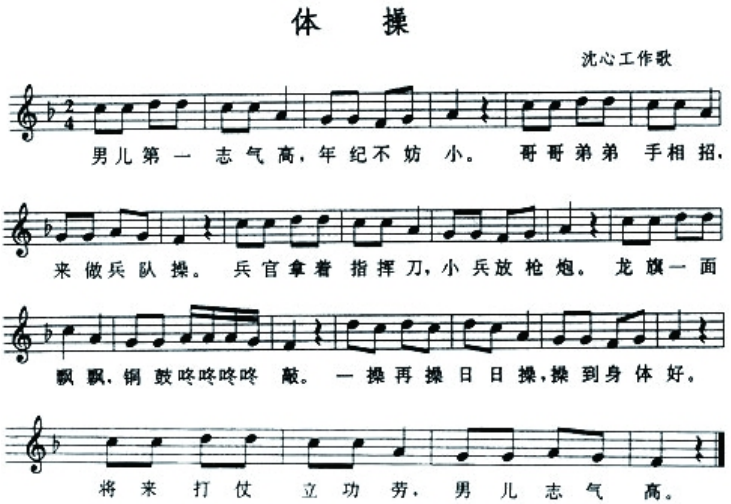
특히 5.4운동 이후, 리수퉁(李淑同), 선신궁(沈心工)[14)], 샤오유메이(蕭友梅) 등 19세기 말 일본이나 독일 등으로 유학을 다녀온 선구적 지식인과 음악가들의 적극적인 활동으로 학당악가는 초기 중국 서양음악의 보급창구가 되었다. 이들은 일본 유학시절 배운 학교 창가와 음악이론을 바탕으로 학당악가를 만들었다. 학당악가는 일본의 학교의 창가, 서양의 단순한 민요나 가창곡, 중국의 전통민요 등의 선율을 차용해서 작곡된 음악, 스스로 창작한 가창곡 등 다양한 멜로디에 중국어 가사를 결합하여 보급됐다. 일본 창가나 서양민요 등 단순하게 창작된 기존 선율에 민족의식이나 계몽정신을 고취한 가사는 중국인들이 쉽게 익힐 수 있었다. 아래 나오는 학당악가 〈체조-병조(体操-兵操)〉의 가사는 당시 일본 어린이들에게 인기가 있었던 창가 〈손가락유희(指遊び)〉의 곡조에 중국어 가사를 얹은 것으로 선신궁이 운율에 맞춰 수정을 했다고 알려져 있다.

---

13) 서순임, 「중국 학당악가와 국민국가 만들기」, 『음악학』제29권 제0호, 한국음악학회, 2015, 52쪽.

14) 선신궁 (沈心工, 1870~1947) : 학당악가를 보급한 대표적 인물. 중국 음악 교육자. 그는 1896년 난양대학에 입학한 뒤1902년 일본으로 건너가 도쿄 홍문학원에서 수학. 1903년 중국으로 돌아와 난양 공립학교에서 재직. 그는 일본 학교의 음악교육에서 영감을 받아 중국의 음악교육에 전념했다. 일본 유학기간 창작을 공부하기 위해 일본 유학생들과 '음악세미나'를 조직해 공부함. 그가 창작하고 편곡한 노래는 다양한 주제와 이해하기 쉬운 내용이 포함되어 있으며 가사에 중국어를 처음으로 사용함. 대표작으로는 〈체조-병조〉, 〈황하〉등이 있으며, 〈학교창가집〉을 편찬, 발간했다. 또한 중국 학교에서 사용한 학당악가와 학교창가를 일생동안 180 곡 이상 작곡했다. 그중 대부분은 외국 노래를 사용하고 일부는 중국 전통 민요를 사용했다. 직접 작사와 편곡을 하면서 초기 중국의 학당음악 운동에 크게 기여했다

이 곡은 최초의 중국 학당악가로 기록된다.[15] 〈그림 1〉은 〈체조-병조(体操-兵操)〉의 악보로써, 보는 바와 같이 단순한 선율이 반복되고, 리듬 역시 간단하기 때문에 어린이나 학생들이 익히기에 좋은 악곡이다. 선신궁은 이 같은 선율에 활기 있고 이해하기 쉬운 가사를 직접 작사하여 1904년 발간한 자신의 〈학교창가집(学校唱歌集)〉에 실었고 중국에서 좋은 반응을 얻었다.




〈그림 1〉 학당악가(学堂乐歌) 체조-병조(体操-兵操)[16]

사내아이의 기개를 높이기 위해 모두 모여 군대식 체조를 하자는 씩씩하고 전투적인 내용으로 구성된 위 노래와 원곡인 일본 창가 〈손가락유희(指遊び)〉는 가사가 전혀 다르다. 어린이들이 사용해서 놀 수 있는 도구를 소재로 한 소박하고도 아기자기한 느낌의 가사이기 때문에, 같은

15) 서순임, 「중국 학당악가와 국민국가 만들기」, 『음악학』제29권 제0호, 한국음악학회, 2015, 64쪽.

16) 中国曲谱网, http://www.qupu123.com(검색일 2021년 1월 2일).

멜로디일지라도 다른 느낌을 주는 노래가 되었다고 본다. 선신궁은 이 곡을 학당악가로 만들면서 가사 분위기에 알맞도록 약간의 편곡을 했는데, 기존의 선율에 새로운 중국어 가사를 붙이고, 가사와 어울리도록 음악에 수정을 가하는 이러한 경향은 이후 중국 학당악가의 특징이 되었다고 알려져 있다.

당시 중국에서는 이와 같이 활용되는 서양음악을 신흥음악(新兴音乐)이라고 지칭했다.[17] 오늘날 중국 근현대 음악사를 살펴보면 이 시기의 음악을 신흥음악이라고 명명하여 중국 전통음악, 서양의 음악과는 구분되는 이름으로 사용했다.[18] 현재 중국 음악계에서 신흥음악이라는 명칭은 사용되지 않고 있다. 그러나 이를 통해 중국이 서양음악을 수용하는 태도와 서양음악을 기반으로 한 창작되는 자국 음악의 정체성을 확립해 가는 과정을 알 수 있다. 신흥음악이라는 당시 명칭은 전통음악과 구분하기 위한 이름일 수 있지만 서양의 음악문화를 자국 중심으로 해석하는 경향으로 파악할 수도 있다. 자국 서양음악의 기반 확립과 발전을 위해 외국의 선율에 중국어 가사를 얹어 중국인의 정신을 노래하게 하고 보급하는 것을 자문화 중심주의와 실용주의로도 볼 수 있다. 새롭게 일어난다는 사전적 정의를 가진 '신흥'의 의미 자체가 수동적인 수용이 아니라 주체적이고 능동적인 활용을 의미하기 때문이다.

당시 중국 서양음악의 수준은 간단한 단선율의 악곡 등을 주로 작곡할 수 있는 정도였으니 일찍이 이러한 명칭을 사용해 서양음악을 활용해 나가고자 하는 중국 음악인들의 사고방식은 상당히 진취적이라 할 수 있다. 이는 두 문화의 접변이 긍정적이고 적극적인 문화변형으로 전개된 결과라고도 인식할 수 있다.[19]

중국은 서양 음악을 수용하는 초기단계부터 자국의 문화와 배경에 적

---

17) 江毓和,『中国现代音乐史纲』, 中央音乐学院出版社, 2009, 73쪽.

18) 江毓和, 위의 책, 75쪽.

19) 정수일,『실크로드사전』, 창비, 2013, 85쪽.

극적으로 융합하는 실리적이고도 주체적인 수용방식을 선택했다. 이러한 경향은 초기 중국 음악가들에게서도 찾아볼 수 있지만 작곡가 황쯔의 경우에서 보다 명확히 나타난다.

## III. 작곡가 황쯔의 예술세계와 창작경향

황쯔(黃自, 1904-1938)는 1904년 3 월 23 일 중국 장쑤성에서 태어났다. 그의 부친은 사업가이고 모친 또한 지역의 사회교육자로 유복한 환경에서 자랐다. 황쯔의 집안에 특별히 예술이나 음악계 종사자가 있는 것은 아니었다. 당시는 '음악을 배우는 행위'에 대해 무시하는 분위기가 일반적이었기 때문에 그의 음악적 재능이 어려서 개발된 것은 아니라고 할 수 있다. 다만, 황쯔가 어렸을 때부터 그의 어머니가 선신궁의 〈학교창가집〉에 나오는 노래를 흥얼거리며 불렀으므로 이미 학당악가와 친숙한 환경이었다. 그는 중국의 고전문학과 전통 시가에 대해 탐독했고 이러한 문학적 소양은 훗날 그가 중국의 고전시를 바탕으로 한 예술가곡을 창작하는데 토대가 되었다.

그는 만 17세 무렵 베이징의 칭화학교(清华学校)에 다니면서 본격적으로 서양음악을 접했고, 외부에서 피아노와 성악교습을 받게 된다. 그리고 1924년 미국으로 국비유학을 떠나 오하이오에 있는 오벌린 칼리지(Oberlin College)에서 심리학을 공부하는 동시에 음악이론, 청음, 화성학과 같은 음악과 과정을 수강했다. 1926년에 그는 문학학사 학위를 받았으며, 미국 우수한 대학생들을 위한 학문적 명예단체인 파이 베타 카파(Phi Beta Kappa) 회원으로 선정될 정도로 뛰어난 능력을 보여줬다.[20] 이어서 미진한 음악 학업을 이어가기 위해 예일대학교(Yale University)에 편입하여 작곡활동에 필요한 음악이론과 악전을 이수했다. 졸업 작품인 〈옛 생각(懷舊)1929〉는 중국인이 작곡한 최초의 교향곡인

20) 錢仁康,「黃自的創作與生活 5」,『音乐艺术』, 第04期, 上海音乐学院学报, 1993, 76쪽.

동시에, 중국 작곡가가 처음으로 외국에서 공연한 교향곡으로 알려져 있다.[21] 또한 황쯔는 외국에서 작곡이론 전공으로 학위를 받은 중국 최초의 유학생이 됐다.

1929년 귀국 후 서양음악 이론가이며 음악교육가인 샤오유메이(蕭友梅)[22]의 초빙으로 상하이국립음악원에 교무주임을 맡아 음악교육과 작곡이론과 관련한 과정을 지도했다. 황쯔는 감상법(음악감상), 푸가, 음악이론, 작곡법, 관현악법, 음악사, 화성학, 고급 화성학, 건반화성, 단순대위법, 복합대위법 등 혼자서 11개의 교과를 가르쳤다. 이밖에도 음악전문지를 창간해 편집장을 역임했으며, 단원 전원이 중국인으로 구성된 중국 최초의 오케스트라 상하이필하모닉오케스트라를 창단해 음악감독을 지냈다. 또한 각종 음악교과서를 집필하고 라디오방송국을 위한 음악프로그램을 제작하는 등 중국 현대음악 발전을 위해 많은 기여를 했다.[23] 1930년대에 들어서면서 중국은 일본의 침략행위에 맞선 항일운동이 크게 일어났고 황쯔는 이를 독려하는 노래를 창작하고 기부금 모금운동 등 항일애국활동에 동참하는 등 다방면으로 활발히 활동하다 1938년 34세의 나이에 장티푸스로 사망했다.

황쯔는 짧은 생애동안 교향곡, 실내악, 피아노협주곡, 오라토리오, 합창곡, 예술가곡 등 다양한 장르의 작품을 94편 작곡했으며, 중국인을 위

---

21) 유효량, 「20세기 초 중국 작곡가 황쯔(黃自, 1904-1938)의 예술가곡 연구」, 한세대학교 박사학위논문, 2020, 64쪽.

22) 샤오유메이(蕭友梅, 1884-1940) : 중국 최초의 음악 박사. 광둥성 광저우 출신. 상하이 음악원 창립자, 작곡가, 교육자 및 음악이론가이자 중국 근대음악의 선구자로 알려짐. 그는 일본과 독일에 유학하여 도쿄 제국대학, 도쿄음악원, 독일 라이프치히음악원에서 공부하고 박사 학위를 받음. 1927년 중국으로 돌아와 채원배(蔡元培) 등과 함께 중국 최초의 고등음악기관인 국립음악원(상하이 음악원의 전신)을 공동 창립하고 학장을 역임. 20세기 초 중국 음악교육에 가장 많은 공헌을 한 사람 중 한 명으로 서양 음악 이론을 깊이 연구하면서도 "동서고금의 음악을 모두 공부해야한다", "음악의 근간은 국가의 민족적 특성"이라고 주장하면서 전통 중국음악을 중시함.

23) 上海音乐学院, https://www.shcmusic.edu.cn/view_0.aspx?cid=12&id=0&navindex=0 (검색일 2020년 12월 13일).

한 음악이론, 비평, 감상문 등의 저작도 15편을 저술했다. 이외에도 음악사, 음악관련 논문, 일반인을 위한 음악이론서, 음악교과서 등 음악 창작뿐 아니라 저술이나 음악교육에 있어서도 다방면으로 많은 업적을 남겼다.[24)]

그는 중국에 구미의 작곡이론을 체계적이고 포괄적으로 도입한 최초의 음악 교육자다. 이밖에도 여러 측면에서 중국 최초라는 이름이 많이 따라붙는 작곡가로 평가받고 있다. 앞서 언급한 바와 같이, 황쯔의 예일대학교 졸업 작품은 중국 최초의 교향곡이자, 외국에서 서양오케스트라에 의해 공연된 최초의 중국 교향곡 작품이다. 또한 중국 최초로 중국인으로 구성된 오케스트라를 조직해 예술감독을 역임했다. 1931년 작곡한 〈항적가(抗敌歌)〉와 〈깃발이 흔들리다(旗正飘飘)〉는 중국 최초의 합창곡으로 항일구국을 노래한 곡이다. 1935년 진보적인 좌익 영화 〈도시풍광(都市风光)〉을 위해 그가 작곡한 오프닝음악 '도시풍광환상곡(都市风光幻想曲)'은 중국 최초의 영화 오프닝곡으로 창작된 음악으로 알려져 있다.[25)] 그리고 〈장한가(长恨歌)1932〉는 중국 최초의 오라토리오로 기록되고 있다.

합창은 동양음악에는 없는 연주법이다. 동양음악에서는 단선율로 된 노래를 한 사람의 독창자가 부르는 것만이 가창활동이었으나 일찍이 음의 수직구조인 화성이 발달했고, 음악을 연주하는데 있어 객관적인 기준에 따랐던 서양음악은 합창음악도 발달했다. 이러한 '합창'의 연주방식은 중국이 항일운동을 전개하고 나아가 사회주의 국가를 건설하는데 큰 영향을 미쳤다. 황쯔가 중국 최초로 합창음악을 작곡한 이후 중국에서는 수많은 합창음악이 발표되었다. 그리고 그가 [성가극(清唱剧)]인 오라토리오를 창작하였다는 것은 관현악법등 기악과 성악음악 양쪽 모두에 깊은 이해와 높은 수준의 작곡능력을 보유하고 있었음을 증명한다. 오페라와 마찬가지로 음악과 극의 결합인 오라토리오는 음악 창작의 모든 영역

---

24) 戴鹏海,『黄自年谱:[J]』, 第04期, 上海音乐学院, 1981, 31쪽.

25) 谢彤,「永远的黄自」,『现代音响技术』, 第5期, 世界图书出版公司, 中国电子音响工业协会, 2005, 56쪽.

에 탁월한 능력을 지녀야 작곡을 할 수 있기 때문이다.

뿐만 아니라 황쯔는 서양음악과 관련하여 미국과 유럽에서 교육을 받은 만큼 당시 중국에 도입된 서양음악이 전통음악과 차이가 있다는 것을 분명히 인식하고 있었다. 그리고 보편적 음악언어로 활용하기 위해서 동양음악의 구조가 갖는 한계 또한 알고 있었다.

> “凭心而论, 西乐确较国乐进步得多。他们记谱法的准确, 乐器的精密, 乐队组织规模之大, 演奏技术之科学化, 作曲法之讲究, 我们都望尘莫及。用历史的眼光看来, 中国音乐进展的程度只可比诸欧洲的十二三世纪。”[26]
>
> “마음으로 논하면 서악(서양음악)이 국악(중국 전통음악)보다 훨씬 진보적이다. 그들이 악보기록법의 정확성, 악기의 정밀성, 악대조직의 규모, 연주기술의 과학화, 작곡법을 추구하는 것은 우리와 견줄만한 일이 아니다. 역사적으로도 중국 음악이 유럽 12~3세기보다 더 진전된 것은 없다.”

황쯔의 언급처럼 당시 7음 음계를 사용하던 서양음악에 비해 중국을 비롯한 동양음악은 5음계를 사용한 단선율 음악만 사용했다. 그리고 악보는 존재했으나 평균율이나 박자 개념과 같은 절대적 기준이나 시간적 약속이 없었기 때문에 서양음악에 비해 주관적이고 상대적인 연주를 할 수밖에 없었다고 볼 수 있다. 또한 음악예술에 대해 철학적이고 추상적인 이상을 추구했으므로 명확한 기준을 바탕으로 계량화, 수치화된 음악은 발달하지 못했다. 또한 소박한 음색이 주를 이루던 동양의 악기 역시 당시 진보한 과학기술에 따라 정교하고 풍성한 표현력을 갖추며 발전한 서양의 악기와는 상당한 거리가 있었다고 생각된다.

위와 같이 황쯔는 서양음악에 대한 이해가 매우 높은 동시에 중국 전통음악의 단점도 정확히 파악하고 있었다. 그는 이와 같은 문제점에 대한 방안으로, 중국의 정신문화와 서양음악의 기술적인 부분을 효과적으

---

26) 冯长春, 「黄自音乐美学思想的基本观点及其本质探微」, 『中国音乐学(季刊)』, 第3期, 2000, 87쪽.

로 융합하는 중국 고유의 현대음악을 발달시켜야 한다는 제안을 했다. 일본이 근대 서구문물을 받아들이면서 일본의 정신과 서양의 기술(和魂洋才)의 결합을 주장한 것과 비슷한 맥락에서, 황쯔를 비롯한 당시 중국의 음악인들은 중체서용(中體西用)의 정신을 내세워 서양음악을 수용한 것이다.

서양음악은 기존의 중국 전통음악과 여러 가지 측면에서 차이가 있고 접근방식이 전혀 다른 구성 체계를 지니고 있다. 그리고 20세기 초반은 중국 사회에 서양음악이 전파된 지 채 50년이 지나지 않은 시점이었다. 그럼에도 불구하고 중국 음악계는 서양음악을 어떤 방법으로 중국이 수용할 것인지 방향을 결정했고, 그에 따라 활용하기 시작한 것으로 판단할 수 있다. 앞서 선신궁의 체조 노래에서도 알 수 있듯이, 중국은 서양음악의 앞선 기법과 시스템을 재빨리 받아들인 다음, 그것을 중국의 음악으로 발전시키고자 한 것이다. 다시 말해 서양음악 안에서 중국만의 음악을 만들기 위해 노력했다는 것이다. 이러한 현상을 중국의 자문화중심주의의 연장선으로 읽을 수 있고, 한편, 상대적으로 발달된 서양음악의 기술을 활용하고자 했던 초기 중국 음악인들의 실리적이고도 자발적인 면모로 볼 수도 있다.

이와 같은 상황에서 서양음악을 능숙하게 창작하고 다룰 수 있었던 황쯔는 가장 선도적인 위치에서 서양음악을 중국식으로 적용했고 교육방법도 확립해나갔다. 이러한 그의 예술적 철학이 가장 잘 드러난 분야 중 하나가 예술가곡이다. 황쯔는 예술가곡 작곡에 탁월한 능력을 보인 것으로 나타난다. 그가 귀국해서 작곡한 74편의 성악작품 중 4/5가 중국 초. 중등 음악교과서에 실렸고 이는 오늘날에도 유효하다.[27]

1930년대는 중국 예술가곡이 가장 활발하게 발표되었던 시기였다. 이러한 움직임은 같은 시기 우리나라에서도 볼 수 있는 현상이다.[28] 이 같

---

27) 上海音乐学院,『黄自遗作集 小组』, 黄自遗作集(文论分册), 1997, 46쪽.

28) 이유선,『韓國洋樂百年史』음악춘추사, 1985, 65쪽.

은 모습은 서양음악 유입 이후, 동아시아에서 공통적으로 발현됐다. 하나의 이질적인 문화가 현지 문화와 접변의 결과로서 문화의 변형과 재해석이 이뤄지는 양상으로 해석해 볼 수 있다.

황쯔의 선배 음악가였던 자오위안런(赵元任, 1892-1982)이나 칭주(青主, 1893-1959)는 1920년대 예술가곡을 많이 창작하기 시작했다. 자오위안런은 황쯔가 매우 존경했던 인물로 황쯔는 〈조성의 표정(调性的 表情)1935.〉 이라는 글에서 자오위안런의 노래를 높이 평가했고 음악원에서 실제 창작을 지도할 때도 자오위안런의 작품을 예로 들며 서양음악과 중국의 전통음악 요소를 융합시킬 것을 강조하였다.

칭주는 독일에서 유학을 하고 돌아왔기 때문에 음악과 시의 융합체인 독일 예술가곡에 대한 이해가 깊었다. 따라서 낭만주의 예술가곡 형식과 중국의 풍부한 문학적 유산과 결합한 노래를 많이 창작했다. 특히 그가 독일에서 작곡한 가곡 〈대강동거(大江东去)〉는 송나라 때 시인이자 정치인으로 우리에게도 잘 알려진 소동파(소식苏轼)의 고시사(古詩詞)를 가사로 하고 있다. 반음계적 느낌이 많이 나는 현대음악 계열의 반주부가 특징이다. 이 곡은 중국 예술가곡의 효시와도 같은 작품으로 알려져 있다.[29] 칭주의 〈대강동거〉는 당시 유럽에서 유행하던 제 2 빈 악파[30]의 영향으로 반음계와 비화성음을 활용했으므로 상당히 호방하면서도 세련된 느낌을 준다. 그러나 그 무렵 중국의 상황은 다른 양상을 보이고 있다. 중국의 주류 작곡가와 대중은 서양음악사에서 그 이전 시대로 평가받는 낭만주의 화성음악을 매우 선호했고, 그 같은 경향이 1970년대까지 지속됐기 때문이다. 서양의 낭만주의 시대 화성음악은 중국의 5음 음계

---

29) 陈海容,「浅析赵元任艺术歌曲的创作特征」,『音乐生活』, 第02期, 辽宁省文学艺术界联合会, 2008, 91쪽.

30) 제 2 빈 악파 : 고전주의 시대 하이든, 모차르트, 베토벤 세 사람을 제 1 빈 악파라고 하며, 역시 세계1차 대전 무렵 오스트리아 빈에서 활동했던 쇤베르크와 그의 제자인 베르크, 베베른 등을 제 2 빈악파라고 한다. 제 2 빈악파는 반음계적 화성에서 더 나아가 조성체계를 붕괴하고 조성음악과 반대되는 무조음악을 탄생시켰다. 이들은 음렬주의를 표방해 12음 기법을 만들었고 이를 바탕으로 표현주의 음악을 추구했다.

와 결합하여 이후, 중국 근현대음악을 대표하는 특징이 된다. 독일의 음악학자 바바라 미틀러(Barbara Mittler.1997)는 이것을 '5음계적 낭만주의(Pentatonic Romanticism)'라 명명한 바 있다.[31)]

황쯔는 이러한 중국 서양음악의 초기적 전통을 이어받아 발전시키고 후대까지 많은 영향력을 미친 작곡가로 평가 받는다. 앞서 말한 대로, 그는 중국 문학과 고시사에 대한 소양이 깊었다. 그런 배경을 바탕으로 중국의 민족정서를 살리면서 서양음악을 효과적으로 사용하기 위해서 예술가곡을 작곡했다고 할 수 있다. 황쯔가 예술가곡을 창작하면서 가사로 사용한 시가는 두 가지로 나눌 수 있다. 하나는 위에서 밝힌 중국의 고전 시사이며, 다른 하나는 동시대에 지어진 서정시이다.

중국 고시사(以唐宋名家诗词)를 가사로 한 작품은 다섯 작품으로 〈아미산월가(峨眉山月歌)1933〉, 〈화비화(花非花)1933〉, 〈점강순·부등루(点绛唇·赋登楼)1934〉,〈남형자·등경구북고정회고(南乡子·登京口北固亭怀古)1935〉, 〈부산자·황주정혜원우거작 (卜算子·黄州定慧院寓居作)1935〉이 있다. 이중에서도 당나라 시인 백거이(白居易)의 시를 다룬 〈화비화〉는 황쯔 고시사 예술가곡의 대표적인 작품으로 꼽히고 있다.[32)]

황쯔의 고시사 예술가곡은 음악과 시어가 긴밀하게 어우러지며 피아노 반주 부분에서 회화적 표현이 섬세하게 돋보인다는 평가를 받고 있다.[33)] 그는 노래를 쓸 때 가사의 내용을 정확히 표현하려고 애썼을 뿐만 아니라, 음악의 음조와 운율이 시의 성조와 운율을 살리도록 작곡했다. 황쯔 예술가곡의 주요 특징 중 하나는 음악과 시의 낭송 어조를 융합한 것이다. 시사를 낭송했던 당. 송 시대의 전통을 되살린 것인지, 시적 표

---

31) Babara Mittler, "Dangerous Tunes", *The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China since 1949*, Wiesbaden: Harrassowitz (Opera sinologica 3), 1997, p.89.

32) 牛茹,「黄自的艺术歌曲及其创作特征」,『美与时代』, 第03期, 河南省美学学会;郑州大学美学研究所, 2007, 42쪽.

33) 张琴,「陆在易艺术歌曲的创作特征」,『音乐创作』, 第01期, 中国音乐家协会, 2009, 37쪽.

현을 더욱 강조하기 위한 장치인지 의도가 분명치는 않으나 이것은 시어와 문학적 표현에 대한 이해가 동반되어야 가능한 일이다. 그리고 동시대에 창작된 서정시를 가사로 한 예술가곡으로 〈춘사곡(春思曲)1933〉, 〈장미삼원(玫瑰三愿)1933〉, 〈사향(思乡)1933〉, 〈서풍의 말(西风的话)1933-35〉 등이 있다. 이 서정가곡들 역시 음악과 시어의 조화, 시어를 음악으로 묘사하는 듯한 표현력으로 보여주어 오늘날까지 많은 사랑을 받고 있다.[34)]

1930년대 중후반에 들어서면서 황쯔는 본인의 예술적인 성취보다 중일전쟁 발발 등 당시 복잡한 조국의 정세에 동참하는 애국적이고 사회참여적인 창작활동에 힘쓰게 된다. 그는 1933년부터 1938년 사이 〈천륜가(天伦歌)〉, 〈잠자는 사자(睡狮)〉, 〈항적가(抗敌歌)〉 등 시대를 반영하는 애국적인 가곡을 많이 창작했다. 황쯔는 음악을 이용해 민족정신을 일깨우는 역할을 적극적으로 하며 항일운동에 참여한 것으로 알려져 있다.

황쯔가 남긴 방대한 업적을 중에서 예술가곡은 비교적 적은 부분을 차지한다. 그러나 오늘날까지도 황쯔의 예술가곡이 높은 평가를 받는 것은 그가 중국의 전통적 문화유산인 고전시사와 현대 서정시를 가사로 하고 중국의 5음 음계와 중국어의 음조를 서양음악에 효과적으로 융합시킨 공로에 있다고 할 수 있다. 그리고 전통 음조와 서양식 선율을 결합했음에도 고도의 예술성을 지닐 수 있도록 작곡했고, 동시에 중국 민중에게도 친숙한 음악을 들려주었기 때문이라고 볼 수 있다.

이러한 황쯔의 예술가곡은 후대 작곡가들에게 큰 영향을 미쳤다. 20세기 중국의 음악계를 이끌어나간 상하이국립음악원 출신들은 많은 수가 그의 제자들로, 그 영향력은 오늘날까지 남아있다고 인정받는다. 훗날 중국의 주요 음악원에서 교수로 활동한 황쯔의 제자들은 대부분 고시사에 대해 관심을 가지고 있었으며, 스승과 마찬가지로 5음 음계를 사용한 고시사 예술가곡을 많이 창작한 것으로 알려져 있다.[35)] 이들은 중국의

---

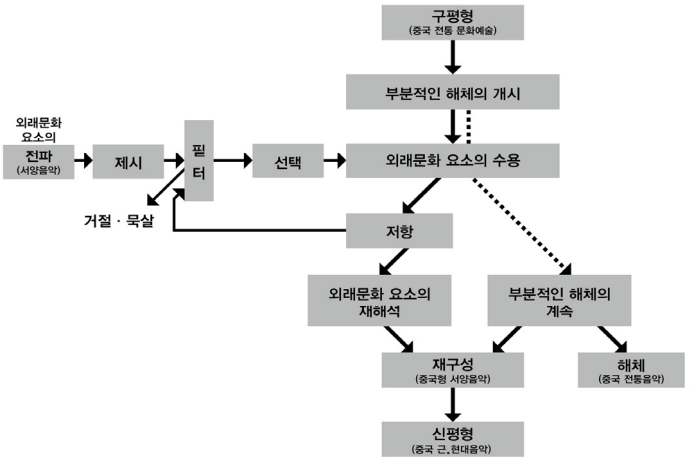
34) 许倩,「黄自艺术歌曲研究」, 山东师范大学 硕士学位论文, 2006, 79쪽.

35) 노홍여,「황쯔(黄自) 고시사(古诗词) 예술가곡의 음악적 특징 연구」, 상명대학교 박사학위논문, 2021, 68쪽.

문화유산의 활용, 서양음악의 작곡법과 5음 음계 등 전통음악 요소와의 결합, 그 과정에서 나타난 높은 음악적 완성도와 예술성으로 요약할 수 있는 황쯔의 창작방식을 전승하여 서양 작곡기법과 민족적 특성을 융합하는 데 중점을 두어 창작을 했다.

## Ⅳ. 중국 현대음악의 정체성 형성과 문화접변

1936년 미국의 학회지 American Anthropologist에는 새로운 내용을 담은 연구메모가 게재된다. 미국의 젊은 문화인류학자들이 이질적인 문화 간 접촉에 따른 문화의 변화를 고찰한 〈문화접변 연구메모 1936.〉[36]를 발표한 것이다. 이 연구에서는 Acculturation을 "상이한 문화를 가진 집단이 지속적인 직접 접촉을 행하여 어느 한 쪽 또는 양쪽 집단이 원래의 문화 형태에 변화를 발생시키는 현상"이라고 정의했다. 이는 문화인류학적인 개념에서 나온 것으로 현재 '문화접변'으로 번역해 통용되고 있다.




〈그림 2〉 히라노 겐이치로의 문화변용(文化變容) 도식을 재구성[37]

36) Robert Redfield, Ralph Linton and Melville J. Herskovits, "Memorandum for the Study of Acculturation", *American Anthropologist New Series* 38,(1), 1936, p.150.

위의 〈그림 2〉는 히라노 겐이치로(平野建一郞)의 〈국제문화사전(國際教育事典) 1991.〉에 나오는 '문화의 변용'이 이뤄지는 과정을 다룬 그림에 본 연구의 주제를 대입하여 재구성한 것이다. 겐이치로가 제시한 원본 아래 괄호 부분을 추가하였다.

〈그림 2〉에서 나타나듯이, 문화접변은 외래의 문화요소가 수용자의 문화요소와 접촉하면서 일어난다. 이 도식에 서양음악과 중국의 경우를 대입해서 살펴보면, 외래 문화요소인 서양음악의 전파가 이뤄지고, 수용자 측인 중국은 그 제시를 선택적으로 받아들인 것일 수 있다. 그런 다음, 구평형 상태의 중국 전통 문화예술에 대한 부분적인 해체를 시도하면서 서양음악의 요소를 수용한다. 그러나 이를 전반적으로 수용한 것은 아닌, 서양음악의 기능적 요소를 중심적으로 취사선택하는 일종의 저항을 거친다. 이후 전통 문화예술의 부분적인 해체를 가속화하여 재구성하는 과정에 다다르는 것으로 나타난다. 그리고 결과적으로 보이는 신평형 상태는 서양음악이 중국식으로 재창조된 중국 근현대음악에 해당한다. 이 과정에서 중국 전통 문화예술의 봉건적인 요소는 해체되고 제거된다.

이때의 외래문화요소가 수용하는 측의 문화요소와 어느 정도 연관성과 인접성을 가지고 있느냐에 따라 문화접변의 결과가 달라질 수 있다. 서양의 음악도 소리(音)의 예술과 문화라는 일종의 공통분모가 존재했기 때문에 중국 전통음악의 부분적 해체와 재해석이라는 '조직적 적합성'[38]을 획득할 수 있었다.

히라노 겐이치로(平野建一郞)는 문화접변이 발생하는 환경이 외래문화와 수용자 문화가 접촉함으로써 출현하며 이러한 접촉이 없다면 수용자 문화 내부에서는 그 경계나 외연에 대해 의식하는 일이 일어나지 않을

---

37) 平野建一郞 著 宋崎嚴 監修,『國際教育事典 アルク』, 1991, 625쪽.

38) 히라노 겐이치로(1997.)는 장기이식 수술을 예로 들어, 장기이식 수술시 발생할 수 있는 거부반응을 극복해야만 '조직적 적합성'을 얻어 수술이 성공할 수 있다고 하였다. 그는 문화에서도 이러한 과정에서 '조직성 적합성'을 획득해야만 긍정적인 문화접변이 이뤄진다고 보았다.

것이라고 언급한 바 있다.[39] 그런데 황쯔 역시 이와 유사한 주장을 한 것을 찾아 볼 수 있다.

"文化本来是流通的, 外族的文化, 只要自己能吸收、融化, 就可变为自己 的一部。……一国的文化, 要不与外族的文化相接触就永远没有进展的可能。"[40]

"문화는 본래 유통되는 것이다.… 외래문화를 자기가 흡수하고 수용할 수만 있다면 바로 자신의 일부분으로 변하게 할 수 있다. ….한 나라의 문화는 다른 민족의 문화와 접촉하지 않으면 영원히 발전할 가능성이 없다."

황쯔의 이러한 관점은 외래문화요소로서 서양음악을 수용하는 유연한 사고를 보여주고 있다. 또한 관련성 있는 문화요소끼리 접촉함으로써 발생할 수 있는 결과에 대해 긍정적으로 평가하고 있다고도 볼 수 있다. 그의 예측처럼 중국에 서양음악이 들어온 이래 중국인들은 서양음악의 발달된 기능적 요소를 흡수하기 위해 적극적으로 노력했다. 그런 가운데서도 중국 문화예술의 전통을 유지하고 특질을 잃어버리지 않기 위한 고민도 지속했다.

황쯔가 〈어떻게 하면 우리 민족음악을 생산할 수 있을까(怎样才可产生吾国民族音乐)〉[41]에서 밝힌 바와 같이, 중국은 근현대음악을 발전시켜나가는 과정에서 서양의 음악을 일방적으로 모방한 것이 아니고, 중국의 전통음악을 그대로 답습하는 것도 아닌 음악을 창조해 나갔다. 그 배경에는 서양음악의 선진적인 기능과 효율을 활용하면서 그 안에 중국의 전통과 정서를 융합시켜야 한다는 초기 중국 음악인들의 창작 방향이 있었다.

그의 이 같은 창작성향은 외래문화인 서양음악의 수용과 저항의 단계에서 더욱 분명히 나타난다. 황쯔는 누구보다 선도적으로 중국에 올바른 서양음악을 보급하고 교육시키고자 노력했다. 동시에, 중국의 전통문화

---

39) 히라노 겐이치로, (國際文化論), 장인성 김동명, 『국제문화론』, 풀빛신서 90, 2004, 89쪽.

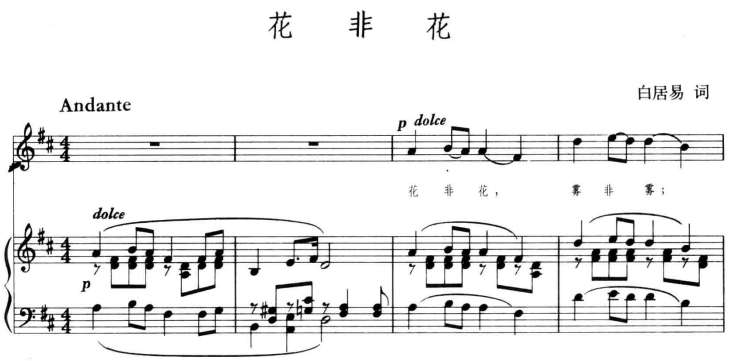
40) 黃自, 『西洋音乐进化史的鸟瞰』, 季刊 乐艺, 1929, 16쪽.

41) 黃自, 『中华艺术教育社成立大会特刊』, 上海晨报第九版, 1934, 28쪽.

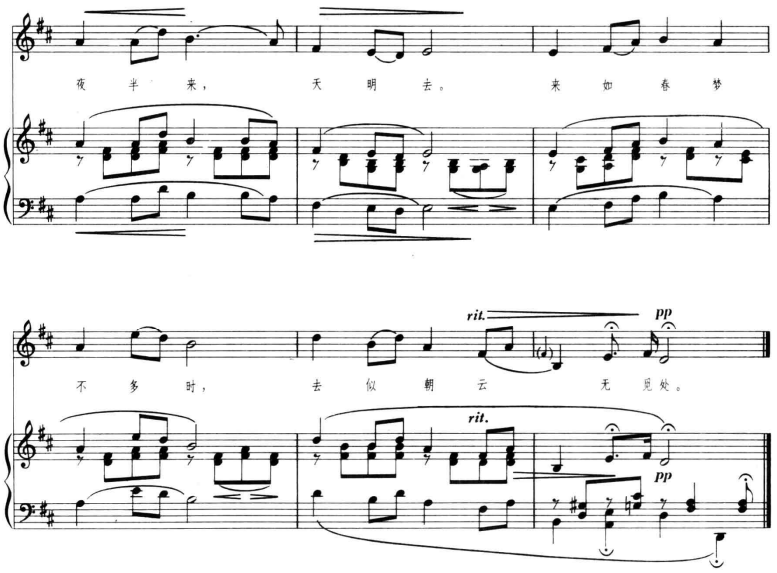
요소를 서양음악에 융화시키기 위한 실험을 지속했다. 이는 외래문화요소를 수용하면서 저항의 과정을 거치는 대신, 유연한 자세로 민족적 특질을 반영하고자 한 것이다. 이러한 유연성은 중국의 서양음악이 황쯔를 거쳐 특유의 개성을 가진 동아시아 현대음악으로 자리 잡는데 큰 역할을 했다고 생각된다.

황쯔와 중국 근현대 음악인들이 중국 서양음악의 정체성을 구축해나가는 사례 중 하나로 황쯔의 고시사 예술가곡을 통해 살펴보기로 한다. 아래 〈그림 3〉은 황쯔가 1933년 ,작곡한 예술가곡 〈화비화〉의 전체 악보이다. 이 예술가곡은 당나라 시인 백거이의 7언절구(七言绝句) 시 28자를 간결하고 정제된 분위기로 표현한 작품이다. 이 시의 내용은 아래와 같다.

| | |
|---|---|
| 花非花 | 꽃처럼 보이지만 꽃은 아니요. |
| 雾非雾 | 안개처럼 보이지만 안개는 아니다 |
| 夜半来, 天明去 | 한 밤에 찾아오고 날이 밝으면 떠난다 |
| 来如春梦不多时 | 봄꿈처럼 잠깐 왔다가 |
| 去似朝云无觅处 | 아침 구름처럼 흩어져서 찾을 곳이 없다[42] |




42) 이병한·이영주, 『당시선』, 서울대학교출판문화원, 2014, 134쪽.




〈그림 3〉 황쯔의 고시사 예술가곡 화비화(花非花)[43]

이처럼 시어가 몽환적인 분위기 속에 꽃, 안개, 구름 등 찰나적인 아름다움과 허무함을 노래하고 있기 때문에 악곡 역시 같은 정조를 유지하고 있다. 음악적인 측면에서 이 곡은 8마디 큰 악절 형식으로 총 10마디로 구성 되어있다. 서양음악을 중국의 전통예술 그리고 민족정서와 결합시키려는 시도는 바로 이 음악적 구성에서 찾아볼 수 있다. 악보에서 보이는 바와 같이, D장조인 이곡은 가사를 노래하는 성악부는 중국 전통음계인 5음 음계, 피아노 반주는 서양식 음계인 7음 음계를 이루고 있다. 이러한 음계의 차이점에도 불구하고 반주부는 성악부의 선율을 화성적으로 뒷받침하면서 단순한 성악부를 풍성하게 보완하고 음악적인 일관성을 유지하는 역할을 한다.

황쯔는 이 곡의 시어를 표현하기 위해 전통적으로 내려오는 민요 곡조

43) 中国曲谱网, http://www.qupu123.com(검색일 2021년 1월 13일).

를 변형하였다. 그리고 반주부에서 서양음악 작법만을 사용하지 않고 중국 전통음계의 ii도 종지를 활용하는 등 중국어의 운율을 살리면서 보다 보편적이고 세련된 음악의 풍격을 가미했다. 가창에 있어서도 전반적으로 약성(弱聲)이라고 할 수 있는 소토 보체(sotto voce) 기법을 사용해 몽롱한 아름다움과 덧없는 정서를 표현하고 있다. 특히 아침 구름처럼 흩어져 찾을 수 없다고 하는 마지막 부분에서는 절제되고 아련한 분위기를 나타내기 위해 반주부는 묵직하게 진행되고, 성악부의 소리는 하향 음정 속에서 조용히 사라진다.

이처럼 중국의 근현대 음악가들은 초기부터 서양음악의 형식과 작곡기법 그리고 중국의 민족정서, 예술적 전통의 효과적인 융합을 모색하였고, 첫 시도로 중국 고시사와 서양음악을 결합한 중국의 고유한 예술가곡을 창작했다. 황쯔에 이르러 본격적으로 시작된 중국의 예술가곡은 현대음악적인 작곡기법도 받아들여 오늘날까지 중국 음악계에서 중요한 위치를 차지하는 것으로 알려져 있다.[44)]

20세기 초 시작된 중국 양악이 오늘날까지도 초기 창작경향에서 크게 벗어나지 않은 것에 대해 외래문화에 대한 문화 변용의 또 다른 양태로 생각해 볼 수 있다. 그 시기 중국 음악인들은 아시아음악의 한계를 인정하고 서양음악의 장점을 재빨리 흡수하여 전통문화를 융합하려 했다. 이러한 자기 인식은 외래문화에 대한 저항을 생략한 채 재해석의 단계를 거치는 양상으로 나타난다. 그 결과, 나타난 중국 양악은 민족적인 특질을 확고히 했고, 국가주의가 강화되는 중국에서 여전히 활성화되고 있다. 유연한 태도로 시작됐던 문화적 변용이 현재 보다 완고해진 상황은 역설적이라고 할 수 있다. 그러나 앞서 '5음계적 낭만주의(Pentatonic Romanticism)'라고 분석될 정도로 특징이 선명해진 현대 중국 양악 또한 변용의 한 형태로 인식된다.

---

44) 노홍여, 「황쯔(黄自) 고시사(古诗词) 예술가곡의 음악적 특징 연구」, 상명대학교 박사학위논문, 2021, 46쪽.

황쯔를 비롯한 중국 음악인들이 지향했던 자국 근현대음악의 정체성을 중서합벽(中西合璧)에 비유해볼 수 있다. 반 고리 모양의 옥 두 쪽이 합쳐져 옥벽(玉璧)을 만드는 것을 합벽(合璧)이라 하는 것과 같이, 중국 음악인들은 서양음악의 기능적 측면과 중국 전통문화예술이 완벽한 조화를 이루게 되는 양상을 추구했다. 그리고 이러한 결합을 바탕으로 새로운 완전체를 창조하려던 것으로 판단된다. 이는 앞서 〈그림 2〉에 나온 '문화의 재구성'에 해당하고, 문화접변의 다양한 결과 중 융합에 해당한다. 당시는 서양음악이 기술적으로 우위에 있었고, 중국 음악인들의 역량이 아직 서구의 작곡가 수준에 이르지 못했음은 분명하다. 그럼에도 불구하고 중국 음악가들이 중국에 들어온 서양음악에 편입되거나 동화되기 보다는, 자국의 문화예술 요소와 대등한 융합을 시도하는 방향으로 나아갔다는 것이 그들의 주체성을 보여주는 사례이며, 중국 특색의 서양음악이라는 정체성을 형성해나가는 과정으로 파악할 수 있다. 이후에도 여러 차례 서양음악과 접촉을 통한 문화적인 변용을 거쳐 오늘날의 중국 양악의 모습으로 진화한 것으로 나타난다.

## V. 나가며

19세기 중반 이후, 동아시아 국가에서 서양음악을 수용하는 양상은 오랫동안 '정신'적 측면과 '기술'적 측면으로 분리되어 나타났다. 그 무렵 일본이 주창한 '화혼양재(和魂洋才)'나 중국의 '중학위체서학위용(中學爲體西學爲用)'의 기조와 유사한 맥락이다. 또한 동아시아 음악의 현재의 수준을 정확히 판단하고 그 정신을 지키면서 서양음악을 받아들여 새로운 음악을 창작하겠다는 의지도 찾아볼 수 있다. 중국을 비롯한 근대 동아시아의 음악은 바로 이러한 토대 위에서 출발했다고 해도 과언이 아니다.

이에 대해 포스트 식민주의에서는[45] 서양음악이 동아시아에 월등하고

---

45) Ruth M. Stone, (Postmodern, Postcolonial, and Global Issues), 김희선,『음악인

우월한 기술적인 수단을 제공했다는 인식은 동아시아 지역의 전통음악은 낙후되었고 시대에 뒤떨어졌다는 믿음을 기반으로 한다는 부정적 시각으로 바라보기도 한다. 그러나 본 연구에서는 이 시기 동아시아 국가들이 서양음악을 수용한 과정과 태도를 비판하기 보다는 다른 성질과 체계를 가진 외래문화를 수용하여 고유한 정체성을 새롭게 형성해나가는 과정과 문화적 접변의 결과에 대해 중국을 중심으로 주목하고자 하였다.

19세기 중국 사회에는 본격적으로 서양음악이 유입되었고 그 경로 또한 다양하다. 그중 기독교의 전파, 군악대의 창설, 신식 학교교육 등 세 가지 요소를 가장 핵심적인 경로로 꼽을 수 있으며 이때 중국에 서양음악을 전파한 서양의 선교사, 군악대 고문, 교육자 등을 주요 문화 운반자로 볼 수 있다. 유입 초기 서양음악에 일방적으로 노출되고 접촉했던 중국인들은 1894년 청일전쟁을 전후하여 일본과 서양 등지로 유학을 다녀온 자국의 음악인과 교육자들에 의해 점차 주체적인 수용방식을 선택하기 시작한다.

20세기 초반 중국의 근대화가 진행되면서 중국 사회는 계몽과 개혁의 필요성이 강하게 대두 되는데 이때 중국의 선구자적 음악가들은 서양음악을 활용해 중국 민중과 학생들의 정신을 개혁해 나갔다. 이들이 사용한 서양음악은 서양이나 일본에서 사용하던 기존의 선율에 계몽적 성향의 중국어 가사를 붙인 것이 많았다. 아직 창작능력이 미숙하던 중국 음악가들은 이처럼 외국의 음악에 중국어 가사를 사용한 가창곡을 통해 중체서용(中體西用) 사상을 실현해 나갔다. 이들은 중국 서양음악의 발아단계였던 20세기 초부터 중국식 서양화(Chinese - type - westernize)를 추구했다.[46]

이와 같은 과정에서 작곡가 황쯔는 중국의 서양음악의 기반을 확립하

---

류학에서 포스트모던, 포스트식민, 지구화의 문제들』, 이화음악논집 제22권(제4호), 2018, 156쪽.

46) 진내량, 「중국의 서양음악 수용연구(1920년~1949년)」, 서울대학교 박사학위 논문, 2013, 69쪽.

고 중국 근현대 음악의 정체성을 형성하는데 선도적인 역할을 한 인물로 평가 받는다. 미국 유학을 다녀온 그는 중국 음악계에 정통 서양음악이론을 보급했지만 전반적인 서구화를 주장하는 대신, 서양음악을 바탕으로 '민족화 된 신음악'을 하자고 주장하였다. 또한 중국의 음악교육에 크게 헌신했다. 그는 매우 다양한 작품을 창작했는데 특히 중국 고시사(古詩詞)를 가사로 한 예술가곡 발전에 크게 기여했다. 예술가곡을 통해 '민족화 된 화성법(和声民族化)'를 모색하였고 오음 음계를 응용한 작품을 작곡하는 등 중국적인 사유를 작품에 활용했다.

황쯔와 초기 중국 음악가들의 활동과 업적이 중국 음악계에 미친 영향을 문화접변적인 관점에서 살펴보면, 상호 이질적인 문화의 충돌과 접촉에 따른 결과의 양상은 수용자 측의 반응에 좌우된다고 할 수 있다. 외래문화의 유입과 전파과정에서 수용자가 어떠한 선택과 행동을 하느냐에 따라 그 결과는 상당히 달라진다. 외래문화 수용 초기에는 수동적인 입장일 수밖에 없지만 그 문화의 가치와 효용성을 판단하고 난 다음 전개되는 과정은 수용자의 태도에 따라 저항, 갈등, 거부, 선택적 수용, 재구성, 창조 등 결과가 다양하게 나타날 수 있다.

중국 음악계는 서양음악이라는 외래문화를 받아들이면서 그 문화의 장점요소를 빠르게 흡수했다. 그리고 선택적 수용을 통해 전통 문화예술을 보존하는 방법을 택했다. 단지 보존이 아니라 서양음악의 요소와 전통 문화예술의 요소를 결합해 중국 고유의 형태를 가진 음악예술을 탄생시켰다. 두 문화의 접변에서 변용과 재구성을 통해 융합적인 통합의 결과로서 중국 특색의 서양음악이라는 정체성을 이끌어 낸 것이라 볼 수 있다.

이런 결과를 바탕으로 도출한 중국 근현대음악의 정체성 형성과정의 특징을 세 가지로 정리 할 수 있다. 첫째, 중국은 서양음악의 유입 당시 유연하고 적극적인 태도로 서양음악을 수용했다. 둘째, 외국 유학을 통해 정통 서양음악을 익히고 돌아온 초기 중국 음악가들은 중국의 음악교육을 가장 중요하고 시급한 일로 판단하고 헌신했다. 이들의 노력은 중국 근현대음악이 발전하는데 큰 초석이 되었고 그 영향력은 현재까지 미

치고 있다. 셋째, 중국 음악계는 서양음악을 주체적이고 능동적인 자세로 수용하고 중국 특색에 맞춰 재구성함으로써 고유한 음악콘텐츠를 새롭게 창조했다. 서양음악 수용 초반, 이 같은 과정을 통해 형성되기 시작한 정체성은 이후 중국 사회가 겪은 여러 역사적 변화에도 변함없이 지속되었으며 중국 당대음악의 강한 특색으로 자리 잡았다. 이번 연구에서는 중국 근현대음악의 정체성 형성과정을 중국의 대표적 음악가를 통해서 고찰, 분석하였다. 우리나라의 서양음악 도입과 전파양상도 중국의 경우와 크게 다르지 않다. 그러나 중국과 비교하여 한국은 일제강점기를 겪으면서 한국의 서양음악 정체성 형성시기가 상당히 미뤄졌다고 볼 수 있다. 홍난파와 같은 초기 음악가들은 일제로 인해 고유한 한국 서양음악을 발전시키는데 많은 제약을 받았다. 때문에 동시대 중국 음악가들과 같이 고유한 전통문화와 서양음악의 융합적 실험 등을 시도하기 어려운 제약이 있었다. 따라서 20세기 초반 이뤄진 중국 서양음악의 정체성 형성과정은 같은 시기 한국의 현대음악 연구에 많은 시사점을 준다고 본다. 연구범위를 황쯔라는 음악가를 중심으로 제한했음에도 황쯔의 작품이 워낙 방대한 탓에 그의 개별적인 작품이 중국 음악계에 미친 영향을 집중적으로 분석하지 못한 것은 연구의 한계점이다. 이와 관련하여 향후 개별적인 황쯔의 작품분석을 통해 중국 현대 음악에 미친 영향에 대한 구체적이고 심도 깊은 연구가 필요할 것으로 판단된다.

# 참고문헌

고리, 「중국 고시사(古詩詞) 예술가곡에 나타나는 미학 요소 연구」, 전북대학교 박사학위 논문, 2019.

Ruth M. Stone, (Postmodern, Postcolonial, and Global Issues), 김희선, 『음악인류학에서 포스트모던, 포스트식민, 지구화의 문제들』, 이화음악논집, 제22권(제4호), 2018,

노홍여, 「황쯔(黃自) 고시사(古诗词) 예술가곡의 음악적 특징 연구」, 상명대학교 박사학위논문, 2021.

리거, 「중국 신가극(新歌劇) 〈백모녀(白毛女)〉에 나타난 민족예술에 대한 연구」, 한양대학교 대학원 석사학위 논문, 2015.

민경찬 외, 『동아시아와 서양음악의 수용』, 음악세계, 2008.

박석, 『대교약졸』, 들녘, 2005.

서순임, 「중국 학당악가와 국민국가 만들기」, 『음악학』제29권(제0호), 한국음악학회, 2015.

손수연, 「한국 창작오페라의 발전방향에 관한 연구」, 건국대학교 박사학위 논문, 2017.

신인선, 『서양음악사 6 20세기 음악』, 음악세계, 2006.

양음류, (中國古代音樂史稿 下冊), 이창숙, 『중국고대 음악사고 -하(2)명.청대』, 소명출판, 2007.

유효량, 「20세기 초 중국 작곡가 황쯔(黃自, 1904-1938)의 예술가곡 연구」, 한세대학교 박사학위논문, 2020.

이병한·이영주, 『당시선』, 서울대학교출판문화원, 2014.

이유선, 『韓國洋樂百年史』, 음악춘추사, 1985.

정수일, 『실크로드사전』, 창비, 2013.

진내량, 「중국의 서양음악 수용연구(1920년~1949년)」, 서울대학교 박사학위 논문, 2013.

최명숙,「중국 대중음악 연구」,『민속원 아르케북스 125』, 민속원, 2019.
히라노 겐이치로, (國際文化論), 장인성 김동명,『국제문화론』, 풀빛신서 90, 2004.
上海音乐学院,『黄自遗作集 小组』, 黄自遗作集(文论分册), 1997.
冯长春,「黄自音乐美学思想的基本观点及其本质探微」,『中国音乐学(季刊)』, 第3期, 中国艺术研究院, 2000.
平野建一郎 著 宋崎嚴 監修,『國際教育事典 アルク』, 1991.
张琴,「陆在易艺术歌曲的创作特征」,『音乐创作』, 第01期, 中国音乐家协会, 2009.
戴鹏海,「黄自年谱;[J]」,『音乐艺术』, 第04期, 上海音乐学院, 1981.
水延凱,『中國古代社會调查故事(平裝, 第1版)』, 中國人民大學出版社, 2017.
江毓和,『中国现代音乐史纲』, 中央音乐学院出版社, 2009.
陈海容,「浅析赵元任艺术歌曲的创作特征」,『音乐生活』, 第02期, 辽宁省文学艺术界联合会, 2008.
牛茹,「黄自的艺术歌曲及其创作特征」,『美与时代』, 第03期, 河南省美学学会;郑州大学美学研究所, 2007.
田可文 編著,『中西方音乐史考试纲要』, 上海音乐学院出版社, 2006.
许倩,「黄自艺术歌曲研究」, 山东师范大学 硕士学位论文, 2006.
谢彤,「永远的黄自」,『现代音响技术』, 第5期, 世界图书出版公司;中国电子音响工业协会, 2005.
錢仁康,「黄自的創作與生活 5」,『音乐艺术』, 第04期, 上海音乐学院学报, 1993.
黄自,『西洋音乐进化史的鸟瞰』, 季刊 乐艺, 1929.
黄自,『中华艺术教育社成立大会特刊』, 上海晨报 第九版, 1934.
Babara Mittler, “Dangerous Tunes”, *The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China since 1949*, Wiesbaden: Harrassowitz (Opera sinologica 3), 1997.
Robert Redfield, Ralph Linton and Melville J. Herskovits, “Memorandum

for the Study of Acculturation", *American Anthropologist New Series* 38,(1), 1936.

中国曲谱网, http://www.qupu123.com

上海音乐学院, https://www.shcmusic.edu.cn/view_0.aspx?cid=12&id=0&navindex=0

## 〈ABSTRACT〉

# The Identity Formation Process of Chinese-style Western Music Based on Huang Zi

Sohn, Sooyeoun

The purpose of this study is to analyze the influence of composer Huang Zi on contemporary Chinese music and to analyze the process of its identity formation. To this end, the process of acceptance of Western music in China was reviewed, and Huang Zi's artistic world and creative trends were analyzed through literature and performance record research. In addition, from a perspective of acculturation, it was intended to derive what results and characteristics appeared in identity formation process of modern Chinese music. Huang Zi had a creative idea that he should develop their own contemporary music that effectively fuses Chinese national culture and Western music. As a result, the characteristics of the use of traditional cultural heritage, fusion of Western and Chinese ethnic music elements, and high artistry were appeared. In addition, through transformation and reconstruction in the interface between two disparate cultures, he drew a identity of Chinese-style Western music. Based on these results, the characteristic of the identity formation process in modern and comtemporary Chinese music are: first, China accepted Western music with a practical and active attitude, second, early musicians devoted themselves to music education for the development of the Chinese music, and third, they newly created Western music with Chinese characteristics. The identity formed

through this process has become a strong characteristic of Chinese contemporary music until now.

Key Words : Huang Zi(黃自), Acceptance of western music, Chinese-style western music, Musical identity, Acculturation