



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

이 혜 진 교수 지도
박사학위 청구논문

20세기 중국의 얼후(二胡)를 위한 창
작음악 변천사 연구

2024

성신여자대학교 대학원
음악학과 음악학전공
양설련(楊雪蓮)

20세기 중국의 얼후(二胡)를 위한 창
작음악 변천사 연구

이 혜 진 교수 지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2024년 4월

성신여자대학교 대학원
음악학과 음악학전공
양설련(楊雪蓮)

인 준 서


양설련의 박사학위 논문으로 인준함

2024년 6월

심사위원장 이 가 영 

심 사 위 원 지 형 주 

심 사 위 원 노 재 현 

심 사 위 원 이 혜 진 

심 사 위 원 홍 청 의 

성신여자대학교 대학원

국문 초록

20세기 중국은 정치적, 사회적 측면에 있어서 급변한 변화를 겪었고, 그에 따라 문화예술정책도 지속적으로 변화, 발전되었다. 20세기를 지나면서 100여 년 동안 서로 다른 시기의 역사적 맥락 속에서, 중국의 문화예술정책은 얼후를 포함한 전통 기악 예술에 직접적 혹은 간접적으로 영향을 끼쳐왔다. 본 논문은 20세기 중국의 문화예술정책 및 그에 따른 얼후를 위한 중국 창작음악의 양식적 변화 및 발전 과정을 고찰하였다.

20세기 중국 문화예술정책의 발전 과정은 중국의 주요 역사적 사건을 기준으로 중화민국 시기(1912-1949), 중화인민공화국 건국 후 17년간(1949-1966), 문화대혁명 시기(1966-1976), 개혁개방 시기(1978-2012), 시진핑(習近平) 집권 이후 시기(2012-현재)의 다섯 시기로 구분할 수 있다. 그리고 얼후 창작음악의 양식적 변화 및 발전 과정은 이러한 예술정책과 밀접한 연관을 맺고 있다.

20세기 이전의 얼후는 주로 중국 전통 희곡(戲曲)와 지방 음악의 반주로 존재했다. 제1기에 20세기 전반 신문화운동은 인민들의 사고 해방을 가져왔고, 류천화(劉天華) 등은 ‘중국의 학문(유교 윤리)을 몸으로 하고 서양의 학문(행정과 기술)을 이용한다(中體西用-中學爲體, 西學爲用)’이라는 정책 아래 서양 음악 작곡법을 배워 민족음악을 적극적으로 장려하고 얼후의 음악 창작과 악기의 형태와 체계를 탐구했다. 제2기에 건국 후 ‘백화제방, 백가쟁명(百花齊放, 百家爭鳴)’이라는 문화예술 정책의 영향으로 류윈진(劉文金)으로 대표되는 얼후 작곡가들은 중국과 서양 음악의 융합을 더욱 탐구했고, 얼후 창작음악의 발전은 급속한 발전기에 접어들었다. 그러나 제3기에 1966년 문화대혁명이 시작되면서 급진주의가 문화예술정책에 만연했고 문학과 예술은 정치 선전의 도구가 되었으며, 얼후 음악의 발전은 정체 상태에 빠졌다. 개혁개방 이후 시기인 제4기에는 문화예술정책이 자유와 개방으로 흐름이 바

뀌고 시장 경제 환경의 영향으로 얼후 음악의 다양한 발전이 크게 촉진되고 얼후를 위한 공연 형태도 다양화되었다. 또한 서양 문화와 음악의 학습에 더 많은 관심을 기울여 고난도의 서양 음악 어법 및 테크닉을 작품에 흡수하였는데 예를 들어 서양의 바이올린 연주기법을 얼후에 차용하는 것도 이 시기 특징 가운데 하나이다. 2012년 이후의 제5기에는 문화 르네상스와 문화적 자신감이 새 시대 문화예술정책의 주요 방침으로 작용하면서 얼후 음악은 민족 정서와 중국 역사 이야기를 작품 내 적극 수용할 뿐만 아니라 전통 음악과 문화의 다양한 응용과 혁신에 중점을 두었다.

이처럼 시기별 중국 얼후 창작 음악의 양식적 특성은 해당 시기 문화예술정책과 밀접한 관련이 있다. 서양 음악의 수용 이후 중국음악은 대중성과 예술성, 전통과 현대, 중국성과 서양성 등 다양한 음악적 담론 안에서 해석될 수 있다. 특히 오늘날 얼후 창작 음악은 서구적인 것과 중국적인 것 간의 입체적이고 유연한 결합을 통해 혼성적이고 다문화적인 특성을 띠고 있다. 중국이 서양 음악 문화의 갈등과 도전에 직면했을 때 문화예술정책은 오히려 옛 문화의 변용과 외국 문화의 선별 및 흡수를 규제하는 역할을 했다. 그러나 오늘날 중국 현대음악에는 전통을 기본적으로 보존하면서 여기에 서구의 새로운 창작 개념과 연주 기법을 도입함으로써, 서구 음악 문화의 단순한 모방이 아닌 중국 전통 음악과 서구 음악 문화의 새롭고 창의적으로 융합되는 양상이 나타나고 있으며, 얼후를 위한 창작음악은 그 대표적인 예라 할 수 있다. 본 논문이 얼후 예술의 역사와 현황을 이해하는 데 중요한 시각을 제공할 뿐만 아니라 향후 얼후 음악의 발전 양상에 대한 유의한 시사점을 제시하기를 바란다.

키워드: 얼후, 얼후 창작음악, 문화예술정책, 전통음악, 서양음악

목 차

국문 초록

I. 서론	1
1. 연구의 목적 및 필요성	1
2. 선행 연구와의 차별성	3
3. 연구 내용 및 대상	5
II. 20세기 중국의 문화예술정책	12
1. 제1기 (1912-1949)	12
1) 북양정부시기(北洋政府時期, 1912-1928)	15
2) 난징국민정부시기(南京國民政府時期, 1927-1949)	18
3) 좌익연맹시기(左翼聯盟時期, 1930-1936)	22
4) 중앙소비에트구역시기(中央蘇區時期, 1931-1935)	24
5) 옌안시기(延安時期, 1935-1948)	26
2. 제2기 (1949-1966)	29
3. 제3기 (1966-1976)	33
4. 제4기 (1978-2012)	38
1) 개혁개방초기(改革開放時期, 1978-1989)	41
2) 시장경제시기(市場經濟時期, 1990-2012)	43
5. 제5기 (2012-현재)	46
III. 일후(二胡)의 변천사	51

1. 얼후의 유래 (-1900)	51
1) 중국 현악기의 기원	51
2) 용어로서의 ‘얼후(二胡)’	54
2. 근대시기 (1900-1948)	56
1) 얼후의 형태개량	56
2) 연주기교의 혁신	58
3) 공연 형식과 사회적 지위의 변화	59
3. 과도기 (1949-1976)	61
1) 얼후 모양의 정형화	61
2) 연주기교의 성숙	63
3) 얼후의 광범위한 전파	66
4. 완성기 (1977-현재)	67
1) 얼후 작곡창작에 대한 새로운 탐색과 대학 내 서양음악 학과 개설	67
2) 연주 기교의 돌파와 혁신	68
3) 연주 형식의 다양화와 국제적 보급	69
5. 소결	72
IV. 20세기 시기별 얼후 창작 음악 변천사	74
1. 제1기 (1912-1949)	74
1) 개요	74
2) 양식적 특징	75
(1) 기법적 단순함	75
(2) 서정성	77
3) 대표 작곡가	78
(1) 류천화(劉天華, 1895-1932)	79

(2) 화연균(華彦鈞, 1893-1950)	83
4) 소결	85
2. 제2기 (1949-1966)	86
1) 개요	86
2) 양식적 특징	88
(1) 독주곡 장르로서의 부상	88
(2) 체제 옹호적 성격	89
(3) 민족성 및 대중성의 강조	90
3) 대표 작곡가	92
(1) 손문명(孫文明, 1928-1962)	92
(2) 류원진(劉文金, 1937-2013)	94
4) 소결	96
3. 제3기 (1966-1976)	97
1) 개요	97
2) 양식적 특징	99
(1) 표제 음악	99
(2) 정치적 주제	100
(3) 악곡구성의 정형화	101
3) 대표 작곡가	102
(1) 왕국통(王國潼, 1939-)	102
(2) 진요성(陳耀星, 1941-)	104
4) 소결	106
4. 제4기 (1978-2012)	107
1) 개요	108
2) 양식적 특징	110

(1) 양식적 다원화	110
(2) 순수기악음악	112
(3) 중국 전통음악의 서양화	113
3) 대표 작곡가	118
(1) 왕건민(王建民, 1956-)	118
(2) 관내충(關乃忠, 1939-)	120
4) 소결	121
5. 제5기 (2012-)	122
1) 개요	122
2) 양식적 특징	125
(1) 편성의 다양화	125
(2) 전통문화의 재중시	125
3) 대표 작곡가	126
(1) 이박선(李博禪, 1992-)	127
(2) 왕운비(王雲飛, 1980s-)	131
4) 소결	133
V. 시기별 주요작품연구	135
1. 제1기 (1912-1949) : 류천화(劉天華), <병중에 읊조리다(病中吟)> ...	135
2. 제2기 (1949-1966) : 류원진(劉文金), <예북발라드(豫北叙事曲)> ...	143
3. 제3기 (1966-1976) : 양혜림(楊慧林), 허강덕(許講德), <풍년을 노래하다(喜唱豐收)>	158
4. 제4기 (1978-2011) : 왕건민(王建民), <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>	163
5. 제5기 (2012-) : 이박선(李博禪), <초송(楚頌)>	185

VI. 결론 202

참고 문헌

ABSTRACT

부록

표 목 차

표 1. 제1기 중국 문화예술정책	14
표 2. 제2기 중국 문화예술정책	31
표 3. 제3기 중국 문화예술정책	35
표 4. 제4기 중국 문화예술정책	41
표 5. 제5기 중국 문화예술정책	47
표 6. <병중에 읊조리다(病中吟)> 구조표	137
표 7. <예북발라드(豫北叙事曲)> 구조표	145
표 8. <풍년을 노래하다(喜唱丰收)> 구조표	159
표 9. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)> 구조표	166
표 10. <초송(楚頌)> 구조표	187
표 11: 제1기 (1919-1949) 얼후 작품 목록	230
표 12: 제2기 (1949-1966) 얼후 작품 목록	234
표 13: 제3기 (1966-1976) 얼후 작품 목록	239
표 14: 제4기 (1977-2012) 얼후 작품 목록	244
표 15: 제5기 (2012-) 얼후 작품 목록	268

악 보 목 차

악보1-1. <병중에 읊조리다(病中吟)A부분	139
악보1-2. <병중에 읊조리다(病中吟)B부분	140
악보1-3. <병중에 읊조리다(病中吟)C부분	141
악보1-4. <병중에 읊조리다(病中吟)코다 부분	141
악보1-5. 희곡 <희지희금야(喜之喜今宵夜)> 알레그로 부분	142
악보2-1. <예북발라드(豫北叙事曲)>도입부	146
악보2-2. <예북발라드(豫北叙事曲)>A부분	148
악보2-3. 하남희곡 <밀까기(簸麥子)>의 선율	149
악보2-4. 하남 ‘악강(樂腔)’<여부마(女駙馬)>	150
악보2-5. <예북발라드(豫北叙事曲)>B ¹ 악단	151
악보2-6. <예북발라드(豫北叙事曲)>B악단 추후(陞胡) 포르타멘토의 활용	152
악보2-7. 하남 추극(陞劇)과 예극(豫劇)의 중지방식 적용	153
악보2-8. <예북발라드(豫北叙事曲)>B ² 악단 민간 취주(吹奏)와 타악에서 대구 응용	154
악보2-9. <예북발라드(豫北叙事曲)>C부분	155
악보3-1. <풍년을 노래하다(喜唱丰收)>도입부	160
악보3-2. <풍년을 노래하다(喜唱丰收)>A부분 A악단	160
악보3-3. <풍년을 노래하다(喜唱丰收)>A ¹ 부분의 강도 변화 부분	161
악보3-4. <풍년을 노래하다(喜唱丰收)>B부분	162
악보3-5. <풍년을 노래하다(喜唱丰收)>C부분과 코다 부분	163
악보4-1. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>도입부	167
악보4-2. 묘족비가(苗族飛歌)선율	168
악보4-3. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>의 핵심 음조	169

악보4-4. A조의 9음 음계	170
악보4-5. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>A악단	171
악보4-6. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>A ³ , A ⁴ 악단	172
악보4-7. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>B부분	174
악보4-8. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>C부분	175
악보4-9. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>C ² 악단	175
악보4-10. 이족(彝族) 민속 무용 <아세 달넘기(阿細跳月)>의 선율	176
악보4-11. 이족(彝族) 민요 <달넘기(跳月歌)>의 선율	177
악보4-12. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>D부분	177
악보4-13. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>D부분 박자 변화	178
악보4-14. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>D ² 악단	179
악보4-15. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>D ⁴ 악단(1)	180
악보4-16. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>D ⁴ 악단(2)	181
악보4-17. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>D ⁵ 악단	182
악보4-18. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>E부분 카덴차	183
악보4-19. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>E부분 얼후통을 치기	183
악보5-1. <초송(楚頌)>도입부	188
악보5-2. <초송(楚頌)>제시부 제1주제 영역	190
악보5-3. <초송(楚頌)>제시부 제2주제 영역	191
악보5-4. <초송(楚頌)>제시부 제2주제 영역B ² 악단	191
악보5-5. <초송(楚頌)>제시부 코데타	192
악보5-6. <초송(楚頌)>제시부 코데타	192
악보5-7. <초송(楚頌)>발전부 섹션 1	193
악보5-8. <초송(楚頌)>도입부	193
악보5-9. <초송(楚頌)>발전부 박자 변환	194

악보5-10. <초송(楚頌)>발전부 섹션 2	195
악보5-11. <초송(楚頌)>쌍현 연주기법 활용	196
악보5-12. <초송(楚頌)>재현부 제1주제 영역	197
악보5-13. <초송(楚頌)>재현부 카덴차	198
악보5-14. <초송(楚頌)>재현부 제2주제 영역	198
악보5-15. <초송(楚頌)>코다 부분	199

그림 목 차

그림1. 해금 형태	53
그림2. 권경(卷頸), 용수(龍首)	53
그림3. 원형 얼후통	57
그림4. 육가형 얼후통	57
그림5. 과도기 얼후통의 형태변화	62
그림6. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>음계 배열 그림	169

I. 서론

1. 연구의 목적 및 필요성

얼후는 중국의 대표적인 전통 악기로, 민족 기악 합주, 무용과 성악 반주, 희곡 반주 등 다양한 장르에서 중요하게 활용되었을 뿐만 아니라, 독주 음악으로서도 주요 위치를 차지해왔다. 오랜 역사 속에서 얼후라는 악기는 끊임없이 개량·발전되어 왔으며, 얼후를 위한 작품 역시 지속적으로 변화·발전해왔다. 특히 20세기 들어 중국에서는 작곡가 류원진(劉文金), 왕건민(王建民), 관내충(關乃忠), 이박선(李博禪) 등과 얼후 연주자 류천화(劉天華), 진오싱(陳耀星), 민혜분(閔惠芬), 위홍메이(于紅梅), 쑹페이(宋飛), 덩젠둥(鄧建棟) 등 다수의 얼후 음악가들을 배출해왔다.¹⁾ 또한 20세기 얼후를 위한 창작 음악은 음악적 본성 및 가치에 있어서 전통적인 것과 현대적인 것, 중국적인 것과 서양적인 것, 대중성과 예술성 등 양극단 사이에서 다양한 양상을 보이며 변화 및 발전의 과정을 겪어 왔다. 음악학계에서는 얼후의 작품에 대한 일종의 태도가 보편적으로 존재한다. 예를 들면 왕샤오난(王曉南)은 「100년 얼후의 음악 스타일과 문화적 정체성에 관한 고찰(百年二胡音樂風格與文化身份考察)」이라는 글에서 현재 얼후의 작품에 존재하는 문제는 다음과 같다고 지적하였다.

“얼후, 나아가 중국의 민족기악은 우리의 기존 음악전통과 점점 멀어지고, 무대에서 자주 공연되는 얼후의 작품은 전통음악의 멋과 점점 멀어지고 있다. 사람들은 곡식 구조의 웅대함과 과장된 무대 표현을 강조하지만 음

1) 특히 캐나다에서 활약한 고소청(高韶靑), 일본 가평팡(賈鵬芳)은 얼후음악의 세계적 확산에 크게 기여했다. 홍콩 대학교, 대만 예술 대학교, 싱가포르 레플스 음악원에서 얼후는 이미 대학의 전문 교육에 포함되었고 얼후를 위한 별도의 과정을 개설하여 얼후를 국제적인 악기로 정착시켰다.

악적 운치에 대한 추구하고 중국 전통 음악에 대한 의경 등 중국 고전 미학의 정신에 대한 추구를 소홀히 한다. 민족음악의 언어와 전통음악의 운치는 나날이 희미해지고 소멸되는 상황이 점차 만연하여 전통음악의 문화적 주체와 문화적 가치는 점차 사라지고 있다.”²⁾

장진(張珍)은 「근현대 이후 예술문화의 정체성에 관한 연구(近現代二胡藝術文化身份研究)」라는 글에서 이후의 창작음악에 대한 견해를 밝혔는데, 그 내용은 다음과 같다.

“우리는 근현대 중국 이후예술 100년의 발전 과정에서 중국 민족의 기악으로서의 문화적 정체성이 내부적으로 발전하고 있다는 것을 인정하고 직시해야 한다. 전통적인 민족음악의식은 끊임없이 서양음악의 표준에 동화되는 현상이 나타났다.”³⁾

한편 20세기 중국 사회는 구민주주의 혁명, 신민주주의 혁명, 사회주의 혁명, 개혁개방 사회적, 정치적으로 대변혁을 겪은 시기이다.⁴⁾ 특히 각 시기마다 중국 당국은 다양한 문화예술정책을 실시하였는데, 예를 들면 1949년 중화인민공화국이 수립되기 전까지 중국에서는 전통문화가 중시되는 동시에 서양음악을 적극 수용하고자 했다.⁵⁾ 문화예술정책이 보다 본격화된 시기는

2) 왕샤오난(王曉南), 「100년 이후의 음악 스타일과 문화적 정체성에 관한 고찰(百年二胡音樂風格與文化身份考察)」, 난징예술학원(南京藝術學院)박사학위논문, 2019, p.9.
3) 장진(張珍), 「근현대 이후 예술문화의 정체성에 관한 연구(近現代二胡藝術文化身份研究)」, 서북민족대학(西北民族大學) 석사학위논문, 2022, p.43.
4) 현재 중국 학술계의 중국 문화예술정책 발전에 대한 이론 연구는 이미 상당수 진행된 바 있다. 왕결(王傑)과 석연(石然)의 『당대 중국 문화예술 정책 발전사(當代中國文化藝術政策發展史)』는 1949년 중국 공산당이 집권한 이래 중국 당대 문화예술정책이 서로 다른 시기의 발전에 대해 상세히 밝혔다. 저우샤오핑(周曉風)의 『신중국 문화예술정책의 문화해석(新中國文化藝術政策的文化闡釋)』은 역사 형태, 구조 체계, 문화 함축, 이데올로기, 문화예술 실천 방면에서 체계적인 연구와 분석을 진행하였다. 문화예술정책의 전반적 연구를 보면, 많은 학자들이 20세기 전반의 격동의 시대적 배경에 대해 서로 다른 정부 조직, 당과의 문화예술정책 이념에 대해서는 비교적 언급이 적고, 주요하게 1949년 이후 나타난 문화예술 정책 연구에 집중되어 있다.
5) 1942년 「연안연설」 문서가 이를 뒷받침한다. 마오쩌둥(毛澤東), 「1949년 연안문화예술좌담회

중화인민공화국 수립 이후이다. 이 시기 마오쩌둥(毛澤東)은 ‘연안연설’의 기초 위에 새로운 문화예술정책을 제시하였는데, 그는 기본적으로 “문화예술은 인민을 위하여”라는 기치 하에 중국 전통음악의 보호 및 계승을 강조하였다. 1966년부터 1976년까지 마오쩌둥에 의해 주도된 극좌 사회주의 운동인 소위 ‘문화대혁명’ 시기에는 전근대적인 문화와 자본주의를 타파하기 위해 전통적인 중국의 유교문화가 해체되고 계급투쟁을 강조하는 대중운동이 확산되었다. 이후 덩샤오핑(鄧小平)이 집권한 ‘개혁개방 시기’(1978-2012)에 ‘문화대혁명’ 기간 동안 행해진 문화예술정책이 비판을 받았고, 예술 창작에 있어서의 혁신성과 다양성이 적극 장려되었다. 시진핑(習近平)이 집권한 2012년 이후에는 중국 전통 문화의 보존이 다시 장려되고 있다. 이처럼 20세기 중국의 문화예술정책은 집권 세력의 정치 행보 및 가치관에 따라 변화되어 왔다.

그렇다면 과연 20세기 중국 문화예술정책의 이러한 역동적인 변화들은 동시대 얼후를 위한 창작음악에 어떠한 영향을 끼쳤는가? 본 논문은 20세기 얼후를 위한 창작음악의 시기별 양식적 변화 양상을 분석하고, 이를 특히 해당 시기 당국의 문화예술정책과의 관련성 속에서 조명해보고자 한다. 이를 위해 첫째, 이 논문은 문화예술정책을 중요한 문화시야로 삼아 얼후 창작음악의 변천과 문화예술정책 사이의 관계를 고찰하고, 서로 다른 시기 문화예술정책의 이념을 통해 서로 다른 시기에 나타난 얼후 창작음악의 양식과 특징의 변화를 탐구해보고자 한다. 둘째, 문화예술정책은 중국이 서양 음악 문화에 대한 태도를 주도하며, 얼후 창작음악 발전 과정에서 중국과 서양 음악이 교류하는 문화 현상과 문화 문제를 살펴보고자 한다.

2. 선행 연구와의 차별성

에서의 연설(1949年在延安文化藝術座談會上的講話)」, 화동신화서점(華東新華書店), 1949, p.15.

음악학자들은 일후 예술의 발전에 대해 비교적 심도 있는 연구를 하였다. 일후는 고대부터 근현대까지 발전과 변천을 겪었다. 희곡 반주의 민간 악기라는 종속적인 신분에서 중국 민족 기악의 핵심 지위로 변모하였다. 그것은 대량의 일후 곡목의 출현, 연주 기교의 부단한 확장, 일후 형제의 부단한 혁신, 일후 음악 교육의 부단한 개선 등의 방면에서 나타난다. 일후의 역사적 원류와 변천에 관한 연구는 이미 비교적 많은 연구 성과를 거두었고 일후의 기원에 대해서는 크게 세 가지 설이 있는데 첫째, 일본 학자 하야시 겐조(林謙三)이 『동아악기고(東亞樂器考)』에서 서양의 기원설, 둘째, 중국 사료에 기록된 ‘동후(東胡)’와 ‘서후(西胡)’설, 셋째, 중국 학자들이 일반적으로 생각하는 토착 기원설이다. 예를 들어 향양은 저서 『중국 궁현악기사(中國弓弦樂器史)』에서 일후의 본토 변천 과정과 형성을 자세히 밝히고 있다. 그리고 현대의 일후 관련 연구는 주로 인물 전기, 일후의 연주 기법 토론, 일후 작곡, 일후 교육 등 방면에 집중되어 있다.⁶⁾

6) 예를 들면, 일후의 연주 기술 측면에서 왕관(王盼)은 「일후의 반주에서 독주로의 발전 과정 연구(二胡由伴奏到獨奏的發展歷程研究)」라는 글에서 일후의 근현대 연주 형식의 변화와 다양화 발전도 심도 있게 조사했다. 쿵옌옌(孔艷艷)의 「20세기 일후 연주 기술의 발전과 응용(二十世紀二胡演奏技巧的開發與應用)」이라는 글에서 근현대 일후 연주 기술의 발전을 4단계로 나누어 연구했다. 일후 창작의 측면에서 정파분(鄭發奮)은 『건국 17년 일후 예술의 창작과 발전(建國十七年二胡藝術的創作與發展)』이라는 책에서 건국 후 문화혁명 이전 단계까지 일후 창작의 변영과 중국의 일후 발전 전망을 설명했다. 주한첸(周寒千)은 「현대 일후 음악의 창작과 발전에 관한 연구(當代二胡音樂創作發展之研究)」라는 글에서 일후의 작곡 방법과 발전 단계를 요약하고 분석했다. 일후 교육 측면에서: 마지원(馬驥遠)은 「현대 일후 교육관의 형성과 발전에 관한 연구(現當代二胡教學觀的形成與發展研究)」라는 글에서 일후 음악 교육자의 교육관에 대해 심도 있게 논의했다. 리쌍쌍(李双双)은 「일후 교육 모델에 대한 비교 연구(關於二胡教學模式的對比研究)」라는 글에서 일후 교육을 세 가지 모델로 나누고 별도로 연구했다. 자오위안춘(趙元春)은 「일후 교육 실천과 사고(二胡教學實踐與思考初探)」라는 글에서 일후 교육 실천에 대한 심층 연구를 수행했다. 일후의 형태 및 제조 재료 측면에서: 위경(于琮)은 「일후 현의 변화와 생각」이라는 글에서 일후 현의 사용 재료와 생산 사양을 연구했다. 웨이샤오민(魏曉敏)은 「근현대 일후의 생산 및 개량에 관한 역사 연구(近現代二胡製作改良歷史研究)」라는 글에서 근현대 일후의 생산 및 개량에 대한 연구를 수행했다. 리자바오(李嘉寶)는 「현대 일후 작품 창작 및 악기 개량에 관한 연구(當代二胡作品創作與樂器改良研究)」라는 글에서 근대 일후 형태 개량의 성과를 소개했다. 장자혜(張佳慧)는 「일후형태 연혁의 발전에 관한 초기 연구(二胡形制沿革發展初探)」라는 글에서 일후형제의 역사적 연혁을 분석하고 일후 공연 예술 분야에서 그 형질 구조의 실질적인 역할을 탐구했다.

그러나 얼후의 발전 변천사와 중국의 문화예술정책 발전사를 연계하여 역사적 거시적 관점에서 둘의 발전 관계를 탐구한 연구는 아직 없다. 대다수 학자들은 문화예술 정책을 얼후 발전의 환경적 배경으로만 생각하고, 문화예술 정책이 가져오는 지도적 역할이 얼후에게 미치는 영향에 대해서는 관심이 적다. 주로 다음과 같은 특징을 보인다. 첫째, 연구 시각에서 대부분의 학자들은 음악학, 예술학 등의 학문적 시각에서 얼후의 발전 변천에 대해서는 연구를 했지만 문화예술정책이 끼치는 영향에 대한 관심과 연구 깊이가 부족하며 학제 간 종합적인 연구 시야가 아직 부족하다. 동시에 얼후 음악의 발전과 변천을 ‘포스트 모더니즘’, ‘포스트 식민주의’, ‘문화 혼종성’ 등의 이론적 시각에서의 연구 깊이도 부족하다. 둘째, 연구 내용에 있어서, 많은 학자들은 1949년 중화인민공화국 건국 이후 당대 문학과 예술 정책이 음악 발전에 미치는 영향에 대해서만 관심을 갖고 있다. 20세기 이래 중국 문화예술정책과 얼후 예술 발전의 관계에 대한 체계적인 정리 및 개괄이 부족하다. 특히 100년 동안 중국의 문화예술 정책이 빈번하게 조정되어 왔다는 사실과 중국 음악의 부단한 흡수, 서양 음악 형식과 연주 기교를 추구한 후 얼후의 전통 문화 정체성에 대한 인식과 반성이 부족하였다. 거시문화예술 정책의 배경과 미시예술의 실천과의 관계에 대한 전반적인 연구는 충분히 이루어지지 않았다.

따라서 필자는 얼후를 위한 창작음악 연구에 있어서 단지 중국 음악 작품에 나타난 민족성의 특징이 무엇인지에 국한하지 않고 얼후의 작품 발전에 영향을 준 원인을 문화예술정책의 시각과 현재의 정치, 사회, 세계화 환경의 측면에서 분석하고 현재의 얼후 창작을 보다 입체적인 시각에서 다루고자 한다.

3. 연구 내용 및 대상

1) 연구 내용

이에 본문은 첫째, 20세기 중국 문화예술정책을 시기별로 정리하고, 각 시기 해당 정책의 주요 쟁점이 무엇인지 파악해보고자 한다. 둘째, 중국 전통악기인 얼후의 기원과 근대기, 과도기, 성숙기에 발생한 연주 기법과 형태의 변화를 포함하여 얼후의 변천사를 살펴보고자 한다. 셋째, 20세기 얼후를 위한 중국 창작 음악의 양식적 변화를 동시대 중국 문화예술정책과 관련하여 해석해보고자 한다. 넷째, 문화예술정책의 변화에 근거해 시기별 얼후를 위한 창작 음악을 정리하고, 양식적 특성을 파악한 후, 시기별 대표 작품을 선정하여 음악적으로 심층 분석해보고자 한다. 마지막 다섯째, 이 같은 얼후 창작 음악의 다양한 변화 양상을 통해 20세기 얼후를 위한 중국의 창작음악을 전통적인 것과 현대적인 것, 중국적인 것과 서양적인 것, 대중성과 예술성 등의 담론 안에서 논의해보고자 한다.

본문 제2장 20세기 이래 중국 문화예술정책과 제4장 얼후 창작음악 변천사가 왜 5개 시기로 나누어졌는지에 대한 이유를 설명하겠다. 중국 문화예술정책의 변화 과정도 실은 얼후 음악의 발전이 변화 과정에 있는 과정이다. 역사의 분기별로 살펴보면, 양자는 기본적으로 시간 맥락상이 일치하다. 아래 필자는 다른 학자들의 연구 성과에 근거하여 근현대 중국 문화예술정책 발전의 분기점과 얼후 음악 발전의 분기점에 대해 각각 진일보로 설명하였다. 근현대 중국 문화예술정책 발전 방면에서 왕결(王傑), 석연(石然)은 『당대 중국 문화예술 정책 발전사』라는 책에서 주로 1949년부터 당대 중국 문화예술정책 발전을 5단계로 나누었다. 1단계(1949-1965), 2단계(1965-1977), 3단계(1977-1989), 4단계(1989-2012), 5단계(2012-현재)이다. 분할 원칙은 중대한 역사적 사건을 지표로 하여 문화예술정책의 발전 과정을 단계별로 구분한 것이다. 그러나 저자는 시간 범위를 중화인민공화국 수립 이후 현재까지

로 고정시켰다. 저자는 시간적으로 ‘당대’를 부각시켰기 때문에 건국 이전 몇 십 년 동안, 특히 5·4 운동 이래의 문화예술영역의 사조·정책 등은 다루지 않았다. 이 시기의 사회 환경은 매우 복잡하여, 각지의 군벌 할거, 당파 전쟁이 끊이지 않고, 일본의 침략 등의 원인으로 통일된 문화예술정책도 없고, 정당 단체마다 문화예술사상도 다르고, 심지어 충돌하기도 하였다. 하지만 서구문화에 대한 태도에서 이 시기 문화예술정책의 통용성, 또는 경향성을 찾을 수 있다. 근현대 이후 음악의 발전은 이 시기에 태동기이며, 이후의 이후 발전에도 상대적인 기초를 다졌다. 그래서 필자는 이 시기의 문화예술정책을 종합적으로 고찰하려 한다. 게다가 중화민국은 1912년에 설립되어 그 시점의 시작 범위를 1912년부터 현재까지로 하고 있다.

근현대 이후의 발전 과정 중, 분기 문제에 관하여, 교건중(喬建中)은 「한 개의 악기와 한 세기-일후 예술 백년관(一件樂器和一個世紀—二胡藝術百年觀)」이라는 글에서 일후 백 년 동안의 발전에 대해 분할을 하였다. 즉 초창기(1915-1949), 융성기(1949-1979), 새로운 탐색기(1979-1999)의 세 시기로 나누었다. 왕해원(汪海元)은 「20세기 일후 음악 창작의 역사적 분기와 그 예술적 특징(二十世紀二胡音樂創作的歷史分期及其藝術特徵)」이라는 글에서 일후 음악의 발전을 3기로 나누었는데 1기-초창기(1915-1949), 2기-발전기(1950-1979), 3기-호황기(1980-2000)로 나누었다. 두 학자는 기본적으로 역사적 사건을 종합하여 분할하고 있는데, 글이 21세기 초에 완성되었기 때문에 2000년 이후의 이후의 발전에 대해서는 아직 연구하지 않았다. 지금까지 21세기 전반 20여 년 동안 일후 음악의 발전은 문화예술정책과 밀접하게 연결되어 있다. 특히 시진핑(習近平) 집권 이후 정치 환경, 문화 환경, 경제 환경이 이전과 달라졌기에 현 단계의 문화예술정책 하에서 일후 음악의 발전 상황을 연구하는 것은 더욱 시대적이고 현실적이라고 생각한다. 그래서 이 글은 다른 학자들의 기존 연구 성과를 결합하여 중국 근현대사회 역사의 중대한 사건을 표지로

삼으면서 중국의 국정을 고려하였다. 특히 시기별로 국가 지도자가 주는 문화예술정책이 다르기 때문에 문화 예술적 창작 경향성에 현저한 차이가 있으며 이후의 창작음악도 따라서 다른 특징을 나타냈다. 본인은 이 글에서 중국 문화예술 정책과 이후의 작품 창작 변천사를 5시기로 나누었다. 즉: 제1기(1912-1949), 제2기(1949-1966), 제3기(1966-1976), 4기(1978-2012), 5기(2012-현재). 이후 음악의 발전은 중국 문화예술정책과 분리될 수 없다. 다른 한편으로는 중국의 문화예술정책이 이후 음악의 발전에 직간접적인 작용을 일으켰다고 이해할 수 있다. 그래서 100여 년 동안 이후 음악 발전에 대한 분할 방법은 마찬가지로 중국 문화예술정책 발전의 분할 방법을 따랐다.

2) 연구대상

제1기(1912-1949) 류천화(劉天華)-〈병중에 읊조리다(病中吟)〉: 류천화는 20세기 초반 중국의 뛰어난 민족 기악 교육자로서 국악 개선의 기여자이다. 〈병중에 읊조리다(病中吟)〉는 그가 1915년에 작곡한 첫 번째 이후 독주곡으로, 그때부터 이후는 진정한 의미의 독주곡 신분을 갖게 되었다. 이 작품은 유럽 음악 재현의 3부 구조를 채택하고, 중국 민간 회곡 요소를 결합함으로써 이후 음악 창작 사상 최초로 중국과 서양의 결합 의의를 가지고 있다. 중국과 서양을 결합한 이 창작 기법은 바로 이 시기 문화예술정책 하에서 ‘중학을 체제로 하고 서학을 사용한다(中學爲體, 西學爲用)’는 표현이다. 또한 1993년 이 곡은 20세기 화교 예술 우수작으로 선정되었으며, 2023년 이후 골든벨 콩쿠르⁷⁾에서 이 작품은 다시 지정곡으로 결정되었고, 많은 명

7) ‘상해의 봄(上海之春)’ 이후 콩쿠르 외에도 중국음악골든벨은 21세기 새로 창설된 종합 콩쿠르로 최근 가장 주목받는 콩쿠르 중 하나다. 2001년 창설된 중국음악골든벨은 중공중앙선전부(中共中央宣傳部)의 승인을 받아 중국 문화예술계연합회(中國文學藝術界聯合會)과 중국음악가협회가 공동 주최하는 중국음악계 종합전문대상으로 이후 콩쿠르는 상설 콩쿠르 중 하나다. 내용은 아래 사이트에서 참고함.

연주가들이 중요한 자리에서도 이 작품을 자주 연주하였으며, 수업에서도 필수곡이기도 하고 아직도 국민의 마음속에서 매우 중요한 위치를 차지하고 있다.

제2기(1949-1966) 류원진(劉文金)-〈예북발라드(豫北叙事曲)〉: 이 작품은 류원진이 전문 작곡가로서는 처음으로 피아노 반주를 채택한 독주곡을 작곡해 당시 음악계에 새로운 돌파구를 마련한 작품이다. 서양의 작곡 기법을 거울 삼아 곡식 구조와 악기 조합의 혁신성에서 큰 성과를 거두었고 또한 당시의 얼후 예술 창작에서 새로운 스타일을 창조하였다. 〈예북발라드(豫北叙事曲)〉, 이 작품이 세상에 나오자마자, 광범위한 호평을 받아 얼후의 연주 기교와 창작을 전문화시켰으며, 후속 작곡가들의 얼후 음악 작업에도 깊은 영향을 미치었다. 1963년 제14회 ‘상해의 봄’ 얼후 경기 관련 자료를 열람한 결과, 이 작품은 예선 지정곡으로 결정됨과 동시에 최초로 창작된 허난성(河南省) 스타일의 얼후 독주곡으로서, 허난지역의 음악 특징과 서양의 창작 기법이 결합된 선구적인 산물이다. 60여 년이 지났지만 지금도 얼후를 배우는 사람들은 반드시 공부하는 작품이고 급수 시험을 볼 때의 작품이기도 하다. 이 작품은 중국 전통음악의 발굴을 중시하고, 전통극과 민속음악에 대한 심층적인 탐구의 기초 위에서 서양음악의 장점을 거울로 삼아 문화예술정책에서 제창한 ‘외국의 것을 중국을 위해 쓰자(洋爲中用)’이라는 점에도 적용된다.

제3기(1966-1976) 양혜림(楊慧琳), 허강덕(許講德)-〈풍년을 노래하다(喜唱豐收)〉: 얼후 음악은 문화대혁명의 공식 문화예술체제 하에서, ‘프롤레타리아 정치를 위한 서비스’를 창작의 중심으로 하여, 심미적 취향과 표현 형식 등의 방면에서 단일화되고 창작 패턴이 너무 정형화되어, 작품의 양이나 질 면에서 모두 이전과 큰 차이가 있었다. 이 작품 분석을 통해 문화대혁명

바이두백과(百度百科) 웹사이트 : <https://baike.baidu.com/item/金鍾獎/9616019?fr=aladdin>

기의 이후 작품 창작을 엿볼 수 있고, 또한 이 작품도 지금까지 입시곡으로 지정된 작품이라 가치가 있다. 이 시기의 이후 창작은 문화대혁명 말기에 약간의 호전을 보였지만, 기본적인 이후 작품이 구조가 단순한데 대다수 작곡가가 이러한 단일한 형태를 취하였다. 중요한 것은 창작 의도가 뚜렷하고, 정치에 봉사하며, 사회주의에 대한 찬양과 찬양을 하는 것인데, 격양된 흥겨운 분위기와 사회주의 노동생활에 대한 찬송의 정서가 가득 담긴 이 작품은 이 시기의 이후가 만든 전형적인 작품이라고 할 수 있다.

제4기(1978-2012) 왕건민(王建民)-<제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>: 1980년대 말, 다양한 문화 사조가 중국으로 밀려들면서, 서양 음악이 다시 한번 중국 음악과 충돌하는 신작이다. 이 작품은 작곡가가 처음으로 랩소디의 장르 형식으로, 진한 소수민족 전통음악을 기초로 하여 현대 작곡 기법과 결합해 그의 광상곡 시리즈를 형성한 첫 작품으로 이후 연주자와 작곡가 모두에게 큰 파문을 일으켰다. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>은 1988년 등건동(鄧建棟)에 의해 남징예술학원 연주홀에서 초연된 후, 그해 전국 제6회 음악작품 평상에서 2등상(1등상 공석)을 받았고 신속하게 해외로 전파되었다. 2008년에 등건동은 비엔나 골든홀에서 얼후 리사이틀을 열고 체코 국립 교향악단과 함께 이 작품을 공연하여 중국 전통 음악의 매력을 과시하였다.⁸⁾ 대외문화교류에서 일치한 호평을 얻었으며, 2013년 제2회 ‘화악포럼’ 및 개혁개방 30년 민족관현악(협주곡) 경전에 당선되었다.

제5기(2012-) 이박선(李博禪)-<초송(楚頌)>: 이 작품은 이박선(李博禪)이 2014년에 작곡한 협주곡이다. 이 작품은 패왕별희(霸王別姬)의 역사이야기를 모티브로 하여 중국 전통음악의 요소와 현대음악의 새로운 특징을 결합하여 창작한 전통과 현대, 중국과 서양이 양립할 수 있는 작품이다. 상해음악학원

8) 배노(裴諾), 「얼후 연주자 등건동의 단독 콘서트 비엔나에서 성공적 개최(二胡演奏家鄧建棟專場音樂會在維也納成功舉辦)」, 『중국예술보(中國藝術報)』, 내용은 아래 사이트에서 참조 https://www.cflac.org.cn/zgysb/dz/ysb/history/20080122/index.htm?page=/page_8/202009/t20200907_499985.htm&pagenum=8, 2008-01-22.

홈페이지에는 이 작품이 받은 상을 다음과 같이 소개하고 있다. 이 작품은 ‘중국 고전 협주곡 애장 시리즈’, ‘중공중앙선전부 중점 주제 출판물’, ‘13차 5개년 국가 중점 음반 출판 계획 프로젝트-중국 당대 우수 음악가 시리즈’, ‘제10회 중국 골든 디스크상’, ‘최우수 기악연주앨범상’, ‘제2회 중국 가창공 CMIC Music Awards 최고의 민족/민속음악앨범상’, 그리고 ‘제33회 대만 금곡상 전통예술부문 최우수 전통음악 앨범상’을 수상했다.⁹⁾

⁹⁾ 내용은 아래 사이트에서 참고함. 상해음악학원홈페이지(上海音樂學院網站), <https://m.163.com/dy/article/ITBVS8BU0516BNNT.html>, 2024-03-15.

II. 20세기 중국의 문화예술정책

필자는 20세기 이래 중국의 문화예술정책을 5단계로 나누어 중국의 역사적 중대사를 주로 시간대로 하고 있으며, 이는 예술사, 역사, 문학사 등 학계의 발전사에 대한 일반적인 분기 방법이기도 한다. 복잡한 사회 환경에서 문화예술 정책의 각 단계는 특정 시공간 단계에 있어야 하며 주요 역사적, 사회적 사건과 밀접하게 연결되어 있어야 한다. 1912년 신해혁명으로 중국은 봉건 제제를 끝내고 민국혼란시기에 들어섰다. 1949년 신중국의 수립은 중국 공산당이 중국의 유일한 집권당이 되었음을 의미하며 중국은 안정적인 발전의 시기에 들어섰다. 1966년 중국은 문화대혁명을 시작했고, 사회는 '10년의 혼란'에 접어들었다. 1978년 중국은 제11기 중앙위원회 3중전회를 개최하고 국가가 전면적인 개혁개방에 진입한다고 발표했으며 중국은 경제, 문화 등 방면에서 개방된 사회역사적 전환을 맞이했다. 2012년 시진핑 집권으로 신시대 중국 특색의 사회주의 사상이 확립되면서 중국은 새로운 발전의 시기에 들어섰다. 사회주의 현대화 국가의 전면적인 건설을 전략적 배치로 삼고 경제 건설, 문화 건설, 사회 건설, 생태 건설 등을 발전의 전체 배치에 포함시킨다. 위의 서로 다른 시기에 발생한 중대한 사건은 중국의 발전과 변혁에 영향을 미치는 중요한 요인이므로 20세기 이후 문예정책 발전의 분기점으로 문예정책의 역사적 문화적 특성을 깊이 이해하는 데 큰 의의가 있다.

1. 제1기 (1912-1949)

20세기 초부터 중화인민공화국이 수립되기 전까지는 중국 역사에서 특별

하고 중요한 시기였다. 이 기간에 중국 사회는 정치 불안과 사회 변혁을 겪었고, 정권이 빈번하게 바뀌었으며, 사회 구조와 가치 관념에 중대한 변화가 발생하였다. 신해혁명¹⁰⁾, 신문화운동¹¹⁾, 5·4운동¹²⁾, 군벌혼전, 민족항일전쟁, 국공내전¹³⁾ 등 일련의 중대 사건들이 있었다. 이 시기의 문화예술 정책의 수립과 조정은 소속 정권의 조직에 따라 끊임없이 변화하였다. 북양 정부, 난징 국민 정부, 중국공산당 치하의 중앙 혁명 근거지와 옌안 혁명 근거지 등의 정권 조직이 잇따라 출현하거나, 혹은 동시에 병존하였다. 이런 것들은 서로 다른 정치 집단, 서로 다른 통치 시기와 지역에 상응하는 문화예술 정책을 초래하게 하였다. 각 당내에서도 문화예술정책에 대한 논쟁이 끊이지 않았으며, 문화예술정책과 정쟁, 이데올로기가 촘촘히 얽혀 중국 근대문화예술정책 발전의 대동기를 형성하였다. 이를 표로 정리하면 아래와 같다(표1 참조).

-
- 10) 신해혁명은 중국 음력 신해년, 즉 서기 1911년부터 1912년 초까지 발생한 청조 전체 군주제를 전복하고 공화정을 수립하는 것을 목적으로 하는 전국적인 혁명을 가리킨다. 이는 정치상, 사상상 중국 인민에게 파소평가할 수 없는 해방작용을 가져왔다. 민주 공화 이념을 전파하여, 중화민족의 사상 해방을 크게 촉진하였고 엄청난 충격과 영향력으로 중국 사회의 변혁을 이끌었다.
 - 11) 신문화 운동(The New Culture Movement)은 20세기 초 중국의 일부 선진 지식인들이 일으킨 봉건주의 반대 운동으로서 기본 구호는 미스터 데모크라시(Democracy)와 미스터 사이언스(Science), 즉 민주와 과학을 제창하는 것이다. 신문화 운동의 창도자들은 진화론적 관점과 개성 해방 사상을 주요 무기로 삼아, 공자로 대표되는 ‘선현’을 맹비난하였다. 새로운 도덕을 적극 옹호하고 낡은 도덕을 반대하며 새로운 문학을 옹호하고 문어와 언어를 반대하였다.
 - 12) 5·4운동은 1919년 5월 4일 북경에서 발생한 것으로, 청년학생을 위주로 하여, 광범한 군중·시민·상공업자 등 각계각층이 공동으로 참가한 가운데 데모, 청원, 파업, 폭력 대정부 등 다양한 형태로 진행된 애국 운동이다. 중국 인민들이 제국주의와 봉건주의에 철저히 반대하는 애국 운동으로, 애국·진보·민주·과학을 주요 내용으로 하는 위대한 5·4 정신을 배양하였다. 그 핵심은 애국주의 정신이다.
 - 13) 국공 내전은, 국공 전쟁이라고도 불리며, 중국 국민당과 중국공산당의 양대 정당 및 그 무장 간에 중국 경내에서 발발한 전국 정권을 쟁탈하는 전쟁이다. 국공 내전은 결국 국민당 정부가 대만으로 이주하는 것으로 종결되었다. 국공 내전은 크게 두 단계로 나뉘는데, 1927년부터 1937년까지를 국공 내전의 제1단계로, 1946년 6월부터 1949년 9월까지를 국공 내전의 제2단계로 한다.

시기	문서 이름	시간
제 1 기	마오쩌둥(1893-1976): <연안 문화예술 좌담회 연설> 毛澤東: <在延安文化藝術座談會上的講話> (발표일: 1942년5월2일)	1915- 1949

표 1. 제1기 중국 문화예술정책

이 역사적 단계의 문화예술 정책은 주로 중국공산당과 중국 국민당 양대 정치 집단 간의 투쟁을 둘러싸고 존재하였다. 격동의 정치적, 사회적 배경 속에서 신문화운동과 5·4운동은 많은 사람들의 사상을 일깨웠고, 민중이 추구하는 민주, 과학, 자유와 문화독립의 정신은 중국 문화 예술계의 근대적 혁신과 변혁을 촉진시켰다. 중국의 선진 사상을 지닌 지식인들은 새로운 문화의 발전을 요구하고, 봉건의 부패한 통치, 쇠국 자수를 반대하고, 구미 국가의 과학 문화를 배울 것을 주장하면서 부국강병, 구망도생(국가를 멸망으로부터 구하고 민족의 생존을 도모하는 것), 공동으로 타국의 침략자에 대항할 것을 요구하였다. 사람들의 문화 자각과 문화 정체성에 대한 추구가 점차 강해졌으며, 문화 예술 작품을 통해 자신의 문화적 정체성을 반영하고 형성하고 동시에 혁명의 이상과 감정을 표현하기를 희망하였는데, 이는 20세기 전반 격동기의 각 당파 문화예술 정책의 제정과 발전을 위한 계기를 제공하였다. 이 기간은 정권 할거로 말미암아 진정한 의미의 통일된 국가정체가 형성되지 않았고 문화예술정책의 텍스트 형태도 다양했다. 하기에 우리는 거시적 관점에서 이 시기 중국의 문화예술 영역의 발전을 보아야 한다.

저우샤오핑(周曉風)은 그의 『신중국 문화예술정책의 문화해석』에서 문화

예술정책의 개념에 대한 해석을 지적하였는데 구체적인 내용은 아래와 같다.

“신중국 문화예술정책의 역사적 형태의 관점에서 문화예술정책을 전형적인 문화예술정책 텍스트, 준문화예술정책 텍스트, 초문화예술정책 텍스트 세가지 유형으로 구분한다. 이른바 전형적인 문화예술 정책 문건이란, 권위 있는 정책 주체를 말하는데 일반적인 정책 메커니즘에 따라 수립되고 시행되는 문화예술 문제에 관한 정책 문서는 항상 공식적인 문서로 표현된다. 준문화예술정책 텍스트는 정책주체를 대표하는 당과 국가지도자가 문화예술 문제에 대해 발표한 중요한 연설 및 서술로서, 뚜렷한 개인 스타일을 가지고 있다. 초문화예술정책 텍스트는 문화예술정책의 의의를 가지고 있으나 통상적인 텍스트의 형식을 가지지 않는 문화예술정책 텍스트를 말하며, 때로는 문화예술정책 사건이라고 할 수 있다.”¹⁴⁾

필자는 문화예술정책 텍스트에 대한 해석에 대체적으로 공감하며 또한 이것을 20세기 전반 단계까지 확장할 수 있다고 본다. 따라서, 전체 100여 년의 역사 속에서 중국의 문화예술정책도 공식문서, 지도자의 연설, 문화예술정책의 의의를 지닌 문서 등의 방면에서 이루어져야 한다고 본다. 아래에 시대별 문화예술 정책에 대해 간략히 정리해 본다.

1) 북양정부시기(北洋政府時期, 1912-1928)

북양 정부 시기는 북경 정부 시기 또는 북양 군벌 시기라고도 한다. 1912년 3월 10일 위안스카이(袁世凱)가 북경에서 임시 총통으로 취임한 시점부터 1927년 4월 18일 장제스(蔣介石)가 난징 정부를 수립할 때까지의 기간의 역사를 말한다. 북양 정부는 중국 역사상 처음으로 평화적인 방식으로 전조

¹⁴⁾ 저우샤오핑(周曉風), 『신중국 문화예술정책의 문화해석(新中國文化藝術政策的文化闡釋)』, 중국사회과학출판사(中國社會科學出版社), 2018, pp.39-44.

강역을 완전하게 계승한 정권이며 또한 청나라가 멸망한 후 처음으로 국제적으로 인정받은 중국 정부로서, 이로써 중화민국 시기에 들어섰다.

북양 정부 시기에는 각종 대변혁이 물결치는 가운데, 서양 문화의 전면적인 전래는 사회에 새로운 문화 관념의 출현을 초래하였는바 문화예술 분야에는 개혁파, 수구파, 조화파가 존재하였다. 정부는 문화예술 분야에 대한 관리를 대폭 조정하였으나, 전반적으로 ‘중학 위주, 서학 사용(中學爲體, 西學爲用)’의 원칙을 견지하였다. 북양 정부는 문화예술정책에 대해 이중성을 가지고 있었는데, 한편으로는 문학, 연극, 음악 등 각종 문화예술 형식의 자유로운 발전을 허용하고, 어느 정도의 지지와 제창을 주어, 사람들의 오락 생활을 풍부하게 하고, 사람들의 지식과 수양을 향상시켰다. 다른 한편, 정부는 문화예술에 대해 또 규제와 규범을 가하고, 영화 분야에 검열 제도를 도입하여, 통치에 불리한 문화예술 내용을 억압하고, 통치자의 이익을 보호하는 데 편리하게 하였다.

북양 정부 시기 통제 하에 있던 사회의 상대적 언론 자유, 민주적 분위기는 사상의 자유를 보장하여, 신문화 운동의 발생과 발전을 크게 촉진하였다. 호적(胡适), 채원배(蔡元培), 왕국유(王國維), 루쉰(魯迅) 등 중국 근현대에 출현한 문학가들은 기본적으로 이 시기에 집중되었다. 북양 정부는 중국 전통 문화를 중시하여, 중화민국의 국가·국장 설계에 있어서 중국 전통 문화의 영향을 충분히 반영하였다. 신문화 운동 중, 외국의 각종 사조와 주의는 중국 본토에서 빠르게 발전하였으며, 문화 이념은 다원화를 보였다. 민주주의와 과학의 두 가지 기치 아래, 각종 사조가 자유롭게 전파되고, 각종 학설이 백가제방(百家齊放)하여, 중국인의 개성 해방과 과학 문화 예술 사업의 진보를 크게 촉진하였다. 덩이무(鄧亦武)가 발표한 논문 「베이징 정부의 문화 정책과 신문화 운동」이라는 글에서 문화와 예술 정책의 장점을 지적하였는데 아래와 같다.

“베이징 정부의 교육정책, 신문출판정책, 학술정책 등 방면에서 착수하여, 당시의 문화정책이 신문화운동에 미치는 영향을 연구하면 베이징 정부의 문화예술정책은 봉건 전제 문화정책의 첩관이 아니라 역사 발전의 조류에 순응했으며 신문화 운동의 발흥과 발전에 일정한 계기를 제공했다는 결론을 얻을 수 있다.”¹⁵⁾

음악 예술 분야에서는 전통적인 민족음악과 신흥 학당악가(學堂樂歌)¹⁶⁾, 그리고 서양의 음악 이론이 이 대지 위에서 동시에 번성하였다. 학당악가의 흥기는 하나의 전환점으로, 중국 음악이 전통 형식에서 근대 형태로의 변천을 나타낸다. 정권 교체와 균벌의 혼전 속에서 서양의 문물은 문학, 연극, 회화 및 음악을 막론하고 중국에 빠르게 전파되기 시작했다. 서양 음악 문화의 충격과 함께, 새로운 음악 사조가 생겨날 때, 중국 음악은 거대한 변화를 겪었는데, 중국의 신식 지식인들이 적극적으로 서양음악을 배우게 되면서, ‘서악 배우기’라는 하나의 사조가 되어 급부상하는 한편, 우리나라의 전통음악은 갈수록 쇠퇴하였다.¹⁷⁾ 북양 정부도 음악 전문 교육 기관을 대량으로 설립하거나 민간 단체의 설립을 허가하였다. 비록 이들 교육기관은 당시 완전히 성숙하지는 않았지만, 모두 일본과 구미의 학제, 커리큘럼 설정과 교수법을 채택하였다. 이들 교육기관은 서양음악의 중국 전파를 촉진하고, 중국 근대음악의 발전을 촉진하였다. 북양 정부의 일련의 문화예술정책은 중국이 서양으로부터 배우는 속도를 향상시켰다.

15) 덩이우(鄧亦武), 「베이징 정부의 문화 정책과 신문화 운동(北京政府的文化政策與新文化運動)」, 『민국 춘추(民國春秋)』, 2000, p.19.

16) 학당악가(學堂樂歌)는 20세기 초기 중국 각지의 신식 학교에서 음악 수업 중에 대량으로 부르는 일부 독창적인 노래를 가리킨다. 이 노래들은 대부분 약보로 기보하는데, 곡조는 일본 및 유럽·미국에서 온 것으로, 중국인이 중국어로 다시 작사하였다. 쉽게 말해 외국의 곡을 구사해 중국어 가사를 넣는 것이다. 학당악가의 대표적인 인물로는 심심공(沈心工), 이숙동(李叔同) 등이 있다. 대표작으로는 <송별(送別)> 등이 있다.

17) 왕위허(汪毓和), 『중국 근현대 음악사(中國近現代音樂史)』, 인민음악출판사(人民音樂出版社), 2009, p.33.

2) 난징국민정부시기(南京國民政府時期, 1927-1949)

난징국민정부는 중화민국의 정치적 실체로서 중국에서 꼬박 22년간 존재하였다. 난징국민정부는 현대 중국을 형식적으로 통일한 합법적인 정권으로, 그 문화정책은 현대 중국 문화의 발전에 영향을 미치는 중요한 요소로서 현대 중국 문화의 전환을 추진하였다. 그 사이 정권수립 초기의 당내 권력투쟁에서 일제의 중국침략까지, 항일 전쟁 후 통일된 전국의 정권 쟁탈에 이르기까지, 난징국민정부는 복잡한 사회 환경 속에서 정치, 경제, 군사, 교육 등 일련의 국가 건설 조치를 취하는 동시에 비교적 적극적으로 문화예술사업의 건설을 추진하였다. 국민당은 ‘삼민주의’¹⁸⁾를 국가 문화 정책의 최고지도 원칙으로 삼고 문화 통제를 국가 문화 정책의 주요 수단으로, 여러 문화 운동을 일으켜, 현대 중국 문화예술의 전환과 발전을 촉진하였다.

국민당 중앙은 1929년 6월 3일에 전국 선전 회의를 열고 예추창(叶楚傖)의 주관 하에 이전의 선전 사업의 결함을 검토하여, ‘산만하고 통일되지 않은’ 선전 방식을 바꾸자고 제기하여 국민당의 문화예술 정책 방안을 확정했다. 참고 내용은 다음과 같다.

“첫째, 삼민주의 문화(민족정신 고양, 민치사상 천명, 민생건설 촉진 등 문화예술작품)을 창조한다. 둘째, 삼민주의의 하나인 모든 문화예술작품(예: 민족의 생명을 해치고 봉건사상을 반영하며 계급투쟁을 고취하는 등의 문화예술작품)을 금지한다.”¹⁹⁾

그러나 실제로는 국민당 내부의 파벌 투쟁이 심하고 공산당의 저항이 강

18) 삼민주의(Three Principle's of the People)는 손중산이 제창하는 민주혁명 강령으로 그 민주사상의 정수이자 고도의 개괄이다. 이는 중국 국민당이 신봉하는 기본 강령이다. 삼민주의는 민족주의(Principles of Nationalism), 민권주의(Principles of Nationalism), 민생주의 (Principles of People's Livelihood) 로 구성되어 있다. 그 핵심사상은 민족독립, 민주정치, 국민행복이다.

19) 「전국홍보회의 제3일(全國宣傳會議第三日)」, 중앙일보(中央日報), 1929.

화되는 등의 이유로 이른바 ‘삼민주의 문화정책’은 실제적이고 구체적인 통일을 이루지 못하였다. 1937년 전면적인 항일 전쟁 전에, 남징 국민 정부의 문화정책의 핵심은 삼민주의 문화예술과 민족 문화예술을 널리 보급하고, 전국 문화예술 심포지엄과 각지의 작가, 문화예술 단체, 각 민족 문화예술 심포지엄을 적극 준비하며, 또한 『문화예술 선전 방법 대강』을 공포하여, 민족 문화예술 진영을 확대하고 좌익 연맹의 문화예술 활동을 반동 활동으로 규정하여 제한함으로써 문화예술 지도권을 장악하려 하는 것이었다. 1936년 1월 10일, 국민정부 훈령 제6호는 ‘민족 부흥을 위한 문화건설의 원칙과 추진방침의 확정’에 관하여’를 초발할 것을 지시하였는데 그 요구 사항은 아래와 같다.

“우리는 고유의 문화를 뿌리째 뽑고, 외래 문화를 융합, 관통시켜, 전국 민중의 집단 의식을 불러일으키도록 해야 한다. 『국민당 중앙문화 사업계획 요강』은 국민정부의 문화예술정책의 구체적인 표현으로 강령 제19조에서는 영화 연극과 음악 미술의 소재는 민족의식을 불러일으키고, 민족의 미덕을 보존하며, 적극적인 삶을 주창하는 것을 주요 목표로 삼아야 한다고 하였으며 제20조에서는 우리나라의 옛 음악, 회화, 연극 및 기존 영화를 개선하고 모든 타락 및 냉혹하고 잔인한 작품을 금지한다고 하였다.”²⁰⁾

이런 문화예술정책의 내용을 보면 정부는 외래문화에 대해 개방적이며, 외국의 선진문화를 통해 자국의 구유 후진 문화를 개선하고자 했는데 이러한 문화예술정책의 실행은 어느 정도 긍정적인 작용을 일으켰다. 1938년 3월 말에 공포된 『항전 건국 강령』의 참고 내용은 다음과 같다.

20) 『중화민국 사기록 자료집 제5집 제1편 문화(中華民國史檔案資料彙編第五輯第壹編文化)』 (1), 강소고서출판사(江蘇古籍出版社), 1994, pp.25-28.

“문화 건설은 건국 사업에 있어서, 국방 건설과 경제 건설 모두 중요하다고 함으로써 민족국가 본위의 문화를 표현하는 것을 근거로 하는 삼민주의 문화 건설의 총 목표를 확립하였고 전통 문화를 계승하고 국가를 위해 문화를 발전시키며 문화적 침략에 저항하는 세 가지 측면의 중요성을 강조하였다.”²¹⁾

국민 정부는 문화 향전의 중요성을 시종 강조하여, 자국 문화를 근간으로 하여, 비판적으로 서양 문화를 학습하고, 서양 문화의 침략을 방지해야 한다고 하면서 문화와 예술의 민족적 입장을 국가의지와 민족적 책임의 높이로 올려놓았다. 전면적인 항일 전쟁에서, 국민 정부는 줄곧 삼민주의를 구국주의로 간주하였고, 문화예술도 점차 민중을 일깨우고 조직하는 책임을 지게 되었다. 국공 양당은 항일 통일 선전을 세우고, 국민당은 문화예술정책을 항일 투쟁으로 조정하여, 항일 전쟁 문화예술 선전에 긍정적인 영향을 주었다.

1942년 7월 1일, 국민당 선전부장 장도번(張道藩)은 『문화선봉』 창간호에 「우리가 필요로 하는 문화예술 정책」이라는 제목의 글을 발표하여 소극적인 방면에서는 하지 않는 것이 있어야 한다고 지적하였다. 즉‘여섯 가지 금지’이다. 그는 다음과 같이 말했다.

“첫째, 사회의 암흑을 전문적으로 다루지 않는다. 둘째, 계급의 원한을 불러일으키지 않는다. 셋째, 비판적인 색채를 띠지 않는다. 넷째, 로맨틱한 무드를 표현하지 않는다. 다섯째, 무의미한 작품은 쓰지 않는다. 여섯째, 부정확한 의식을 표현하지 않는다. 적극적으로 일을 해야 한다고 지적하였다. 이를 ‘다섯 가지 요점’으로 불렀다. 첫째, 우리 민족 문화예술을 창조해야 한다. 둘째, 가장 고통받는 평민을 위해 글을 써야 한다. 셋째, 민족의 입장에서 글을 써야 한다. 넷째, 이성에서 작품이 나와야 한다. 다섯째, 현실적이어야 한다.”²²⁾

21) 『항전 건국 강령(抗戰建國綱領)』, 『항전 건국 순간(抗戰建國旬刊)』, 1938, p.30.

22) 조유배(趙友培), 장도번(張道藩), 문운회(文運會), 소설림(蘇雪林), 「항전시대 문학 회고록(抗戰時期文學回憶錄)」, 문신월간잡지사(文訊月刊雜誌社), 1987, pp.207-208.

이런 관점들은 개인 명의로 발표됐지만 당국의 문화예술정책을 대변한다고 볼 수 있다. 이런 관점의 주요 타깃은 좌파연합이지만 기본적으로는 국민 정부의 문화예술 정책 방향도 대변하고 있으며 동시에 삼민주의 문화예술 정책의 연속이기도 하다. 장도번은 문화예술 형식에 대해 다음과 같이 강조했다.

“문화예술의 내용이 형식을 결정하는데, 민족 문화예술은 결코 민족 형식의 재사용일 뿐만 아니다. 신문화예술에서는 반드시 새로운 내용을 관철해야 하기 때문에, 이러한 새로운 내용은 필연적으로 문화예술의 새로운 형식을 결정한다. 또한, 중국 문화예술은 결코 고립된 것이 아니라, 서양 문화예술과도 교류해야 한다. 따라서 삼민주의의 문화예술 형식은 반드시 시대성을 나타내야 하며, 반드시 현실적인 형식을 취해야 한다. 작가의 의식은 작품의 내용을 결정하고, 내용은 형식을 결정하며, 나아가 신문화예술의 형식적 특징을 보여준다. 문화예술은 한편으로는 민생 시스템에 속하므로, 오락과 교육을 결합시켜, 국민의 성정을 도야하고, 국민의 자질을 향상시켜야 하며 한편으로는 국방시스템인 만큼 오락과 전투를 결합해 민심의 사기를 북돋우고 적의 방어를 뚫어야 한다.”²³⁾

이런 말들은 문화예술에 대한 국민 정부의 태도를 고도로 개괄하고 있다. 위에서 국민당의 문화예술 정책에 대한 정리를 통해, 국민 정부의 문화예술 정책의 기본 방향을 엿볼 수 있다. 남징 국민 정부 시대의 문화예술 정책은 주로 다음과 같은 방면에서 구현되었다. 첫째, 민족주의 문화예술 창작을 제창하였다. 국민당은 민족문화의 발전을 중시하고, 중화민족정신의 구현과 애국주의를 고취하는 문화예술창작을 장려했는데, 이는 민족문화예술의 발전에 이바지하였다. 둘째, 문화예술에 대해 비교적 느슨한 정책을 채택하였다. 음악이나 희곡 등 문화예술 형식에 대한 통제가 상대적으로 느슨하여, 이

23) 장도번(張道藩)회억, 청룽닝(程榕寧), 『문화예술투사-장도번전(文藝斗士-張道藩傳)』, 근대중국출판사(近代中國出版社), 1986, p.65.

역시 민족음악 발전에 일정한 공간을 제공하였다. 셋째, 전문 음악 교육을 설립하여 우수한 민족 음악 인재를 양성하고, 중국 음악의 발전을 촉진하였다. 넷째, 서양 문화예술에 대한 비판적인 연구와 활용을 중시하였다. 남경 국민정부 시대의 문화예술정책은 긍정적인 요소도 있고 부정적인 영향도 있다. 상대적으로 느슨한 문화예술 환경은 민족음악에 성장 토대를 제공했지만 좌익 진보 문화예술에 대한 탄압은 문화예술의 자유로운 발전을 제한하였다. 그러나 전반적으로 말하면, 남경 국민 정부 시대의 문화예술 정책은 어느 정도 현대 문화예술의 발전과 번영을 촉진하고, 인민의 문화 생활을 풍부하게 하였다. 그러나 불가피하게 정치와 이데올로기의 영향을 받아 일부 반동적이거나 급진적인 문화예술 작품을 제한하고 통제하였다.

3) 좌익연맹시기(左翼聯盟時期, 1930-1936)

좌익연맹은 중국공산당 중앙의 “문화공작위원회”(이하 “문위”)의 지도 아래 있으며 중국 국민당의 문화 “토벌”에 대항하는 진보 문화 단체의 비공개 지하 연합 조직으로, 주요 근거지는 상해에 있었다. 좌익 연맹 성립 시초에는 주로 노신을 비롯한 좌익 작가, 좌익 교육가, 좌익 문화예술이 및 일부 문화예술 소조로 구성되었다. 그 목적은 중국 국민당과 선전 진지를 쟁탈하여, 많은 민중을 끌어들이어 그 사상을 지지하는 것이었다. 좌파연합에서는 ‘문학은 프롤레타리아 혁명 투쟁의 도구이다’라는 입장을 뚜렷이 내세웠다. 좌익 정당 강령은 아래와 같이 규정하였다.

“프롤레타리아 문학 운동의 목적은 신흥 계급의 해방을 구하는 데 있는 데, 이는 이러한 해방 전쟁의 무기이며, 해방 투쟁의 사명을 짊어져야 한다. 문화예술은 혁명에 협력하고, 혁명을 바짝 따르고, 혁명을 촉진하며, 혁명의 무기와 도구로 되어 공산당이 영도하는 전체 프롤레타리아 혁명

사업의 일방군이 되어야 한다.”²⁴⁾

이 강령은 좌익연맹의 가장 중요한 문화예술정책 문서가 되었다. 좌익연맹의 첫 번째 임무는 바로 문화예술 대중화 운동을 추진하는 것인데, 이것이 좌익연맹 시기 문화예술 정책의 핵심이었다. 그리고 문화예술은 대중을 위해 봉사하는 것, 특히 하층민들을 위해 봉사하는 원칙을 가지고 문화예술 창작을 지도하였다.

좌련의 지도자인 취추바이(瞿秋白)은 일련의 글을 써서, 문화예술 대중화 문제를 탐구하고, “프로 문화예술은 민중의 것이어야 한다”고 극구 주장하였다. 그는 인민대중을 프로문학의 근본으로 보고, “대중이 없는 프로문학은 시종 말라죽는 것이며, 뿌리 없는 꽃과 같다”고 여겼다.²⁵⁾ 네얼(聶耳)은 좌익 음악 운동의 기치로서, 그는 ‘예술을 위한 예술’이라는 음악 관념에 대해 날카로운 비평을 하면서 음악 종사자에게 대중 속으로 깊이 들어가, 고생하는 대중의 생활을 깊이 느낄 것을 호소하였다. 좌익 연맹은 음악 대중화 토론에서, 좌익 음악 이론가 장매(章枚)의 장편 논문 「음악 예술은 어디로(音樂藝術往哪兒去)」라는 글로 대중음악이 발생하는 조건, 대중음악의 표현 형식 등의 이론적 문제를 상세히 논술하였다. 이 시기의 문화예술가들은 문화예술의 서비스 대상, 민족 형식 등에 대해 토론하였다. 혁명음악이 부단히 심화되고 발전함에 따라, 동시에 좌익연맹의 음악민족형식과 음악대중화가 민간의 음악적 관념을 확립하였다. 음악 창작에 있어서 네얼(聶耳), 성성해(洗星海)로 대표되는 혁명음악이 형성되었으며 전국에서 전개된 구국 음악 사조는 영향 범위가 광범위하여, 이 시기의 시대적 특징이 되었다. 하학충(賀學聰)학자의 「얼후 연혁의 다원적 탐구(二胡沿革的多元性探究)」에 근

24) 「프롤레타리아 문학 운동의 새로운 정세와 우리의 임무(無產階級文學運動新的情勢及我們的任務)」, 『문화 투쟁(文化鬥爭)』 창간호(創刊號), 1930.

25) 취추바이(瞿秋白), 「일반 대중 문화예술의 현실적 문제(普羅大眾文化藝術的現實問題)」, 『취추바이문집(瞿秋白文集)』 (2), 인민문학출판사(人民文學出版社), 1953, p.874.

거한 석사학위 논문에 의하면 구국음악의 핵심 내용은 “음악은 항전에 봉사해야 한다. 음악은 민족해방운동의 중요한 정신적 무기이며 음악창작은 중국 인민의 항일투쟁의 위대한 주제를 반영하여야 한다.”²⁶⁾는 것이다.

좌익 연맹의 문화예술정책은 기본적으로 다음과 같이 요약할 수 있다. 첫째, 사회주의·공산주의 또는 진보적 가치관을 강조하였다. 혁명적 가치관을 적극적으로 제창하는 문화예술 작품, 사회 문제, 빈곤, 불평등 현상을 고발하는 쪽으로 기울어졌다. 둘째, 노동자, 농민 등 무산계급의 문화예술 창작참가를 장려하였다. 셋째, 자본주의 제도와 억압 제도를 비판하여 사회 변혁과 해방을 촉진하였다. 넷째, 좌익연맹은 ‘문화예술 대중화’가 문화예술정책의 핵심임을 강조하면서 문화예술 작품을 광범한 대중 속에 보급할 것을 제창하고, 문화예술 작품이 프롤레타리아 계급의 생활을 반영하도록 장려하였다. 전반적으로 말하면, 좌익연맹의 문화예술정책은 주로 문화예술 창작과 전파를 통해 사회 변혁과 진보를 촉진하고, 항일 구국을 진행하였으며 프롤레타리아 계급의 혁명적 가치관을 고양하고 자본주의 제도를 반대하였다.

4) 중앙소비에트구역시기(中央蘇區時期, 1931-1935)

중앙 소비에트 구역은 중앙 혁명 근거지로, 구역 범위는 주로 광둥(廣東), 복건(福建), 강서(江西) 3개 성에 집중되어 있었다. 토지 혁명 시기²⁷⁾에 마오쩌둥(毛澤東), 주은래(周恩來), 주덕(朱德) 등의 프롤레타리아 혁명가가 영도하여 창건하였다. 토지 혁명 전쟁 시기 중국공산당의 전국 최대의 혁명 근거지이고 전국 소비에트 운동의 중심 구역으로, 중화 소비에트 공화국²⁸⁾

26) 허웨이충(賀學聰), 「일후 연혁의 다원성 탐구(二胡沿革的多元性探究)」, 동북사범대학(東北師範大學)석사학위논문, 2011, p.20.

27) 토지 혁명(1927-1937): 제2차 중국 국공내전 시기, 중국공산당은 혁명 근거지에서 토지를 분할하고 봉건 착취와 채무를 폐지하여 농민의 토지 요구를 만족시키기 위해 전개한 혁명이다.

당·정·군 수뇌 기관이 소개한 곳이었다. 중앙 소비에트 지역 문화예술 정책은 중국공산당의 영도 아래 중앙 소비에트 지역에서 실시되는 문화예술 정책을 가리킨다.

상해 좌익연맹의 발전과 달리, 중앙 소비에트 구역에서는 중국공산당이 실질적으로 통제하여 문화예술 정책을 수립하고 전면적으로 추진할 수 있는 여건을 갖추었다. 그러나 중국 국민당의 봉쇄 아래서 몇 가지 특징이 나타났는데 다음과 같다.

“소련의 문화 체제 수립의 영향을 받아, 예술국을 설립하여 소비에트 지역의 문화예술 업무를 지도하였다. 문화예술의 선전 기능을 강화하고, 문화예술이 정치 군사 임무에 복종할 것을 요구하였으며 형식적으로 대중화와 통속화를 추구하여, 중앙 소비에트 지역의 문화예술을 선전의 도구로 만들었다. 중앙 소비에트 지역 문화예술 선전의 각종 방침과 정책의 대상은 주로 일반 대중이기에 형식상 통속화를 추구하는 것은 당연하며, 대중가요, 판보 등이 주요 매개체가 되었다. 창작의 주체도 지식인이 아니라 공농병 대중 자신이었다.”²⁸⁾

문화예술은 혁명의 선전 도구이고 문화예술의 통속성이 주요 특징이 되었다. 5·4 운동 이래 지식층이 창조한 새로운 문화와 일반 대중의 간극이 허물어졌다. 국민당의 토벌을 받았기 때문에 저항정신과 전쟁 낙인 역시 문화예술정책의 뚜렷한 특징이 되었다. 중앙 소비에트 지역 정부는 혁명 문화예술을 제창하였고, 혁명 투쟁을 반영한 작품의 창작을 장려하였으며, 혁명 정신을 발양하였는데 이는 혁명 이념의 전파와 혁명 사업의 발전을 촉진시켜 당시 중요한 의의를 가지고 있었다.

28) 중화 소비에트 공화국: 토지 혁명 전쟁 시기 중국공산당이 독자적으로 영도하여 창건한 첫 번째 국가 정체, 중화인민공화국의 전신이다.

29) 자오웨이둥(趙衛東), 「당의 문화예술 정책과 현대 중국 문화예술논강(黨的文化藝術政策與現代中國文化藝術論綱)」, 『문화예술논단(文化藝術論壇)』, 2021, pp.5-13.

5) 옌안시기(延安時期, 1935-1948)

옌안시기는 중국공산당의 영도 하에 있던 항일전쟁과 해방전쟁 시기이며, 중국공산당이 옌안 지역에 혁명 근거지를 건설한 시기이기도 하다. 1942년 2월, 중국공산당 중앙위원회는 정풍운동을 발기하였다³⁰⁾. 마오쩌둥(毛澤東)은 「학풍당풍 문풍 정비(整頓學風黨風文風)」와 「당팔고를 반대하자(反對黨八股)」³¹⁾란 보고를 하였다. 전면적이고 체계적으로 주관주의를 반대하여 학풍을 바로잡고, 종파주의를 반대하여 당풍을 바로잡고, 당팔고를 반대하여 문풍을 바로잡는 임무를 제출하여 주로 옌안 문화예술 사업에서 존재하는 일부 잘못된 인식과 논쟁을 바로잡았다. 중국공산당 고위층은 일부 사람들의 잘못된 인식이 주로 다음과 같은 방면에서 나타난다고 생각하였다. 첫째, 대중과 심각하게 동떨어져 있다. 도시에서 근거지로 온 이들 문화예술인들은 서양을 숭배하고 항전을 찬양하는 문화예술작품에 적극적이지 않는다. 어떤 사람들은 문화예술 작품의 형식에 지나치게 관심을 갖고, 현실 생활에 대한 묘사를 소홀히 한다. 둘째, 자유주의 경향이다. 어떤 지식인들은 자유주의 경향을 가지고 있어, 혁명 문화예술의 입장과 방향에서 벗어난다. 정치와 예술의 관계 문제에서, 어떤 사람은 예술을 정치보다 우선시해야 한다고 주장한다. 입장 관점 문제에 있어서, 어떤 사람들은 작가가 마르크스-레닌주의의 입장, 관점을 갖게 되면 글쓰기에 방해가 된다고 생각한다. 문화예술

30) 정풍운동은 중국공산당 역사상 처음으로 진행된 대규모의 정풍운동이다. 1941년 5월, 마오쩌둥(毛澤東)은 옌안고급간부회의에서 「우리의 학습을 개조해야 한다(改造我們的學習)」는 보고를 하였다. 당시 전 고위 간부에 대한 정풍 교육이 시작되어, 정풍의 시작을 알려 1945년 4월 20일 제6기 7중전회에서 「약간의 역사문제에 관한 결의(關於若干歷史問題的決議)」가 채택될 때까지 진행되었다. 옌안 정풍운동은 역사적 의의를 가지고 있으며, 이는 중국공산당의 위대한 창조 중 하나이다. 옌안의 정풍을 통해, 중국공산당은 실사구시의 변증법적 유물주의의 사상 노선을 확립하였고, 간부들을 사상적으로 크게 향상시켜, 당내 단결을 이루게 하여 소련의 통제를 받지 않는 프롤레타리아 정당으로 변모하게 하였고 마르크스주의의 중국화와 마오쩌둥(毛澤東)의 중국공산당 지도자의 지위를 실현했다.

31) 정풍운동이 벌어질 때, 마오쩌둥(毛澤東)이 8가지 항목을 내세워 통렬한 비판을 하였다.

비평 문제에 있어서, 어떤 사람은 문화예술의 임무가 바로 어둠을 드러내는 것이며, 광명을 쓰는 것이 이른바 공덕을 찬양하는 것이라고 주장한다. 셋째, 종파주의 색채이다. 많은 문화예술 종사자들이 옌안에 와서, 적지 않은 문화예술 단체를 결성하였다. 이들 문화예술 단체의 지식인들 사이에는 여전히 간극이 존재하며, 점차 각자의 작은 서클을 형성한다. 옌안 문화예술계의 이러한 문제들, 특히 대중과 동떨어진 문제는, 중국공산당 중앙의 지대한 관심을 불러일으켜 전당에서는 정풍운동을 전개하였으며, 문화예술계의 문제점에 대하여도 문화예술 정풍운동을 일으켰다. 연이어 5월 2일, 16일, 23일 세 차례의 총회와 여러 차례의 분조 토론회를 열었다. 1942년 5월 마오쩌둥은 유명한 「옌안 문화예술 좌담회에서의 연설(在延安文化藝術座談會上的講話)」(이하‘옌안연설’)을 발표했다. ‘옌안연설’은 이 단계의 문화예술 창작 지도 사상이 되었으며, 중국공산당 이후의 문화예술 정책에 중요한 기초를 다졌다. 그동안 마오쩌둥은 두 차례의 중요한 담화를 발표했는데, 내용은 주로 문화예술 종사자의 입장, 태도, 사업 대상 및 문화예술 창작 등 중대한 문제에 관한 것이다. 문화예술과 인민, 문화예술과 정치, 문화예술과 생활, 문화예술과 시대, 내용과 형식, 계승과 혁신 등 일련의 중요한 문제, 그리고 “어떤 사람을 위하여”와 “어떻게 위하여”라는 두 가지 핵심 문제에 입각하여 논술하였다. 마오쩌둥이 ‘옌안연설’에서 언급한 내용은 다음과 같다.

“우리 문화예술은 첫째는 노동자를 위한 것으로, 이들은 혁명을 이끄는 계급이다. 둘째는 농민을 위한 것으로, 이들은 혁명 중 가장 광범위하고 결연한 동맹군이다. 셋째는 무장한 노동자와 농민, 즉 팔로군·신사군과 기타 인민무력대열로, 이들은 혁명전쟁의 주력이다. 넷째는 도시의 소자산계급 노동 대중과 지식인들인데 그들 역시 혁명의 동맹자이며, 그들은 장기간 우리와 협력할 수 있는 사람들이다. 이 네 종류의 사람은 중화민족의 가장 큰 부분이며 바로 가장 광대한 인민 대중이다.”³²⁾

마오쩌둥은 프롤레타리아 계급의 문화예술이 인민 대중을 위한 것임을 분명히 하고, 공농병³³⁾을 위한 이 근본적인 입장을 분명히 하였다. 마오쩌둥의 연안연설에서는 문화예술은 모든 혁명 기구의 한 구성 요소로서 인민을 단결시키고 교육시키며 적을 타격하고 소멸시키는 강력한 무기가 되어야 한다고 지적하였다.³⁴⁾ 이로써 문화예술 사업에 대한 통제를 한층 강화하였다. 이런 관점은 의심할 여지없이 중국 음악의 창작·이론화 연구에 발전 방향을 제시하였고 음악이 구망(救亡-국가와민족을 멸망으로부터 구함)의 무기라는 관념에 대한 국민의 인식을 강화하여, 새로운 음악 창작을 고무하고 지도하는 중요한 사상이 되었다. 문화예술이 정치에 복종한다는 이론에서 출발하여 문화예술의 비평 기준에 관하여 마오쩌둥은 “정치적 기준을 최우선으로 하고 예술적 기준을 두번째로 둔다”는 중요한 논단을 내렸다. 변증법적으로 말하자면 “정치와 예술의 통일, 내용과 형식의 통일, 혁명의 정치 내용과 가능한 한 완벽한 예술 형식의 통일이다.”³⁵⁾ 마오쩌둥의 일련의 연설은 그 후 몇 십 년 동안 중국의 문화예술 창조를 지도하는 근본 방침과 문화예술 비평의 중요한 기준이 되었다.

‘연안연설’의 발표는 또한 중국화 마르크스주의 문화예술 이론, 즉 마오쩌둥 문화예술 사상의 형성을 나타낸다. 문화예술은 인민 대중과 공농병을 위해 봉사하는 것은 마오쩌둥 문화예술 사상의 초석으로서 후기 중국공산당이 제출한 “두 가지를 위하는 것”(즉, 어떤 사람을 위하여)와 “어떻게 위하여)과 “쌍백방침”에 영향을 미치고 있다. 1943년 11월, 중국공산당 중앙위원회

32) 마오쩌둥(毛澤東), 「연안 문화예술 좌담회에서의 연설(在延安文化藝術座談會上的講話)」, 『마오쩌둥 선집(毛澤東選集)』 제3권, 인민출판사(人民出版社), 1968, p.864.

33) 공농병은 노동자, 농민, 병사 세 단어의 총칭이다. 중화인민공화국의 1950-1970년대 여러 차례의 정치 운동에서, 이 세 계층은 가장 철저한 프롤레타리아 계급으로 여겨졌다. 사회주의국가에서 가장 혁명적인 선진성을 가진 계층이기도 하다. 정치운동의 선전에 정면으로 등장한다.

34) 마오쩌둥(毛澤東), 「연안 문화예술 좌담회에서의 연설(在延安文化藝術座談會上的講話)」, 『마오쩌둥 선집(毛澤東選集)』 제3권, 인민출판사(人民出版社), 1968, p.865.

35) 위의 글.

는 「중앙선전부의 당의 문화예술정책 집행에 관한 결정(中央宣傳部關於執行黨的文化藝術政策的決定)」을 발표하여, 「옌안연설」의 정신을 더욱 관철 시켰다. 이는 중국공산당 중앙에서 처음으로 “문화예술정책”이라는 이름으로 문서를 발표하여, 중국 문화예술정책이 체계화 건설로 발전하는 중요한 걸음을 내디뎠다. 전반적으로 말해서, 옌안 시기의 문화예술 정책은 문화예술 창작의 정치성과 정확성을 유지하고, 혁명 사업을 추진하는 것을 목적으로 혁명 문화예술 창작을 장려하고, 문화 선전 교육을 전개하며, 혁명 문화예술 대오를 양성하는 등의 방식을 통해 혁명 이념의 전파와 혁명 사업의 발전을 촉진시켰고, 중국 혁명 역사에서 중요한 지위와 영향을 끼쳤다.

2. 제2기 (1949-1966)

1949년 10월 1일, 중화인민공화국이 수립되고, 중국은 신민주주의 사회 건설³⁶⁾의 시기에 들어섰다. 1956년 중국의 사회주의 개조³⁷⁾가 완성되고 사회주의 제도가 수립됨에 따라, 사회주의 신문화 건설에 대한 요구가 나타났다. 당시의 사회적, 정치적 배경 하에서, 문화예술 비평을 통해, ‘구문화예술’을 개조하고, 새로운 문화예술을 건설하는 것이 당시 문화 건설의 주요 임무였다. 이러한 배경 하에서, 중국공산당은 일련의 문화예술 정책과 방침을 제정하여 새로운 사회의 발전 수요에 부응하게 하였고 사회주의 문화예술의 발전을 촉진하게 하였다. 이를 표로 정리하면 아래와 같다(표2참조).

36) 신민주주의 사회는 과도기이며, 사회주의로 이행하기 위한 준비 단계이다. 1949년 10월 신중국 성립부터 1956년 사회주의 개조가 거의 완성될 때까지 사회주의 제도가 수립되었다. 이 시기 중국 사회의 성격은 신민주주의 사회였다. 신민주주의 사회는 하나의 독립된 사회형태가 아니라, 신민주주의에서 사회주의로 변화하는 과도적인 사회성격이다.

37) 중국의 사회주의 개조, 즉 사회주의 3대 개조는 중화인민공화국 건국 초기, 중국공산당이 전국 범위 내에서 조직한 농업, 수공업과 자본주의 상공업에 대한 사회주의 개조이다. 중국의 사회주의 개조는 생산수단 사유제를 사회주의 공유제로 전환하였다.

시기	문서 이름	시간
제 2 기	주은래 (1898-1976): <중화전국 문화예술사업 대표대회에 정치 보고>(제1차 전국 문화예술종사자 대표대회) 周恩來 : <在中華全國文化藝術工作代表大會上的政治報告> (第一次全國文代會) (발표일: 1949년7월6일)	1949-1966
	모든(1896-1981): <반동적 탄압 아래서 투쟁하고 발전하는 혁명적 문화예술 - 지난 10년간 국민당 통치지역의 혁명적 문화예술 운동에 대한 보고서 개요> 茅盾 : <在反動壓迫下鬥爭和發展的革命文化藝術 - 十年來國統區革命文化藝術運動報告提綱>(발표일:1949년7월4일)	1949-1966
	차이추생(1906-1968) : <사상 개혁, 마오쩌둥 주석의 문화예술노선 구현을 위한 분투> 蔡楚生 : <改造思想, 爲貫徹毛主席文化藝術路線而奮鬥> (발표일:1952년1월)	1949-1966
	주양(1907-1989): 제2차 전국 문화예술종사자 대표대회에 보고- <더 많은 우수한 문화예술작품을 창조하기 위해 분투> 周揚:在第二次全國文代會上的報告 - <爲創造更多的優秀的文化藝術作品而奮鬥>(발표일:1953년9월24일)	1949-1966
	마오쩌둥(1893-1976):<문화예술계대표들과의 담화> 毛澤東 : <同文化藝術界代表的談話>(발표일:1957년3월8일)	1949-1966
	주양(1907-1989): 제3차 전국 문화예술종사자 대표대회에 보고- <중국 사회주의 문화예술의 도로> 周揚:在第三次全國文代會上的報告 - <我國社會主義文化藝術的道路>(발표일:1960년7월22일)	1949-1966
	중공중앙은 이첩한 문화부 당조와 전국 문화예술계연합회 당조에서 제기한 <목하 문화예술사업에서 나서는 약간의 문제에 관한 의견 (초안) > <中共中央批轉文化部黨組和全國文聯黨組提出的〈關於當前文化藝術工作若干問題的意見 (草案)〉>(발표일:1962년4월30일)	1949-1966
	<마오쩌둥의 문화 예술에 관한 지시>(1) <毛澤東對文化藝術的批示>(1)(발표일:1963년12월12일)	1949-1966

시기	문서 이름	시간
	<마오쩌둥의 문화 예술에 관한 지시>(2) <毛澤東對文化藝術的批示>(2)(발표일:1964년6월27일)	1949- 1966
	<홍기잡지사>사설: <문화전선에서의 하나의 대혁명> <紅旗雜誌社>社論: <文化戰線上的一個大革命> (발표일:1964년6월)	1949- 1966

표 2. 제2기 중국 문화예술정책

1949년 2월, 제1차 전국 문화예술 종사자 대표 대회가 북경에서 개최되었다. 주양(周揚)은 이 문화대회에서 마오쩌둥 주석의 「옌안 문화예술 좌담회에서의 연설(在延安文化藝術座談會上的講話)」은 신중국의 문화예술 방향을 규정하였는데, 해방구의 문화예술 종사자들은 의식적으로 단호하게 이 방향을 실천하였으며 자신들의 모든 경험을 통해 이 방향이 옳다는 것을 증명하였고, 이것 말고는 다른 방향이 없다고 굳게 믿고 있으며 만약 있다면 잘못된 방향이라고 지적하였다.³⁸⁾ 이러한 발언은 문화예술의 성격이 인민성이며, 인민을 위해 봉사하는 것이 중국 문화예술의 근본 방향임을 재차 확정하였다. 주덕(朱德)은 문화예술 부대가 해방군과 마찬가지로 우리의 독립, 자유, 통일, 부강한 새로운 국가를 건설하는 강력한 무기라고 지적하였다.³⁹⁾ 이로써 문화예술에 대한 당의 지도권을 한층 명확히 하였다. 문화 지도권의 수립을 보장하기 위하여 문화예술 체제를 창안하였는데 구체적으로 다음과 같이 구현되었다. 전국에서 각 성·시에 이르기까지 정부의 문화예술 부서를 설립하여, 문화예술의 구체적인 업무를 책임진다. 각종 문화예술 조직을 설

38) 주양(周揚), 「인민의 새로운 문화예술(新的人民的文化藝術)」, 『중화 전국 문화예술 종업자 대표대회 기념 문집(中華全國文學藝術工作者代表大會紀念文集)』, 신화서정출판사(新華書店出版社), 1950, p.70.

39) 「주총사령관 연설(朱總司令講話)」, 『중화 전국 문화예술 종업자 대표대회 기념 문집(中華全國文學藝術工作者代表大會紀念文集)』, 신화서점(新華書店), 1950, p.6.

립하고, 미술, 음악, 무용, 희곡, 영화 등의 협회를 점차 설립한다. 문화예술 분야를 통제하는 이데올로기 사업 등을 강화한다.

사회주의 3대 개조가 완성됨에 따라, 사회주의 문화예술 제도도 확정되어야 한다. 주은래(周恩來)는 중국의 건설이 신민주주의에서 사회주의로 점차 이행되었기 때문에 사회주의 현실주의의 문화예술은 더욱 심오하게 발전해야 한다고 지적하였다.⁴⁰⁾ 1953년 전국 제2차 문화 대회에서, 주양은 사회주의 문화예술제도의 이론 원칙은 사회주의 리얼리즘 방법을 우리 문화예술 전체의 창작과 비평의 최고 원칙으로 삼는다고 지적하였다.⁴¹⁾ 사회주의 리얼리즘은 예술 창작의 방향이 되었으며, 생활 깊숙이 파고들어 노동자, 농민, 군인을 칭송하는 것이 중점이 되어 마오쩌둥의 「엔안영설」 정신의 연속을 충분히 구현하였다. 1956년, 마오쩌둥은 ‘쌍백방침’을 제시하여, 자유 토론 방식으로 문제를 해결하는 것을 허용하였다. 마오쩌둥은 그 구체적인 내용에 대해 다음과 같이 설명했다.

“백화제방(百花齊放), 백가쟁명(百家爭鳴)의 방침은 예술발전과 과학진보를 촉진하는 방침이며, 우리나라 사회주의 문화의 번영을 촉진하는 방침이다. 예술상의 다른 형식과 스타일은 자유롭게 발전할 수 있고, 과학상의 다른 학과는 자유롭게 논쟁할 수 있다. 행정력을 이용하여, 하나의 스타일을 강제적으로 실시하고 한 학과에 다른 스타일을 금지한다. 다른 학과는 예술과 과학의 발전에 해가 될 것이라고 생각한다.”⁴²⁾

1962년 4월 중국공산당은 문화부와 전국문화예술연합회의 「현재 문학예술 사업에 관한 몇 가지 문제에 관한 의견(초안)關於當前文學藝術工作若干

40) 『주은래가 문화예술을 논함(周恩來論文化藝術)』, 인민문학출판사(人民文學出版社), 1979, p.52.
41) 주양(周揚), 「더 많은 우수한 문학 예술 작품을 창조하기 위해 분투하자(爲創造更多的優秀的文學藝術作品而奮鬥)」 [중국 문학 예술 종사자의 제2차 대표 대회 보고(中國文學藝術工作者第二次代表大會上的報告)], 『인민일보(人民日報)』, 1953.
42) 『마오쩌둥 문집(毛澤東文集)』 제7권, 인민출판사(人民出版社), 1999, p.229.

問題的意見(草案)」을 비준하여 사회주의 문화예술의 사업 대상은 노동자, 농민, 군인, 인민대중이고, 사업방침은 ‘백화제방(百花齊放), 백가쟁명(百家爭鳴)’이며 문화예술의 질적 표준은 정치 표준과 예술 표준의 유기적 통일 이라고 확정하였다. 이러한 문화예술 정책 하에서, 문화예술 분야는 창작의 자유, 스타일의 자유, 사상의 자유라는 풍조를 맞이하였다. 그런데도 제대로 된 문화예술정책은 계속되지 못했으며 뒤이어 계급투쟁에 휘말렸다. 1963년 8월 16일, 주은래는 「음악무용 좌담회에서의 연설」에서 우리가 창작한 작품은 계급성과 전투성이 있어야 하며, 특히 문화예술의 계급성과 인민성을 완전히 동일시해야 하며, “계급성은 곧 인민성”이라는 입장을 제시해야 한다고 제안했다.⁴³⁾ 이때, “쌍백방침”이 외곡되었고, 문화예술이 계급 투쟁의 도구로 변했음을 이미 알 수 있다. 이후 마오쩌둥은 1963년 12월 12일과 1964년 6월 27일에 각각 문학예술에 대해 두 차례에 걸쳐 문화예술 영역의 계급투쟁이 한층 더 확대와 격상할 것을 지시하였다.

중화인민공화국 건국 초기의 17년 동안, 문화예술 정책 발전 방향은 전반적으로 마오쩌둥의 “쌍백방침”을 견지하였고 노농병과 인민대중을 위하여 봉사하고, 인민성의 원칙을 견지하였다. 사회주의 리얼리즘의 문화예술 창작 지도 방법만이 유일한 방법은 아니며, 대부분의 기간 동안 다른 스타일의 문화예술 창작을 허용하였다. 그러나 문화예술정책이 계급투쟁에 빠지면서 정치적 속성의 도구로 문화예술이 강화됐다.

3. 제3기 (1966-1976)

문화대혁명의 전체 명칭은 ‘프롤레타리아 문화대혁명’으로 마오쩌둥에 의해 시작되어 반혁명집단에 의해 이용되어 당, 국가, 민족에게 심각한 재난을

43) 『주은래 문화예술을 논함(周恩來論文化藝術)』, 인민문학출판사(人民文學出版社), 1979, pp.173-181.

초래한 내란이다. 1966년 5월부터 1976년 10월까지의 ‘문화혁명’으로 인하여 당, 국가, 인민은 건국 이래 최악의 좌절과 손실을 입었다. 그는 자본주의의 복원을 막고 당의 순결을 유지하며 중국 스스로 사회주의를 건설하는 길을 모색하기 위해 ‘대혁명’을 일으켰다. 그러나 당시 당과 국가의 정치 상황에 대한 오산(錯誤估計)은 심각한 수준까지 이르렀다. 그는 공산당과 국가가 자본주의 복원의 현실적 위협에 직면해 있으며 공개적이고 전면적이며 상향식 대중을 동원하기 위한 단호한 조치를 취해야 당과 국가 생활의 어두운 면을 폭로할 수 있다고 믿는다. 이 ‘대혁명’에 ‘문화’라는 이름이 붙은 것은 문화 분야의 ‘비판’에서 비롯됐기 때문이다. 이 기간의 문화예술 정책은 모두 마오쩌둥의 문화예술 사상의 지도하에 발전 조정되었으며, 이 기간의 문화예술 관련 문서는 표로 정리하면 아래와 같다(표3참조).

시기	문서 이름	시간
제 3 기	<임표 동지가 장칭동지에게 위탁하여 소집한 부대문화예술 사업좌담회 기요> <林彪同志委託江青同志召開的部隊文化藝術工作座談會紀要> (발표일:1966년2월)	1966-1976
	<중앙에서 (반당, 반사회주의, 반마오쩌둥사상의 반동로선을 철저히 일소하기 위한 문화부의 투쟁에 관한 지시요청 보고)를 이첩함에 대한 비판> <中央批轉〈文化部爲徹底乾淨搞掉反黨反社會主義反毛澤東思想的黑線而鬥爭的請示報告〉的批評> (발표일:1966년6월26일)	1966-1976
	장칭: <문화예술계대회에서 한 연설> 江青: <在文化藝術界大會上的講話> (발표일:1966년11월28일)	1966-1976
	<중공중앙과 중앙문화대혁명위원회는 장칭 동지가 베이징 문화예술좌담회에서 한 연설을 이첩함> <中共中央、中央文革轉發江青同志在北京文化藝術座談會上	1966-1976

시기	문서 이름	시간
	的講話>(발표일:1967년11월13일)	
	마오쩌둥: <당의 문화예술정책을 조절하여야 한다> 毛澤東: <黨的文化藝術政策應當調整> (발표일:1975년7월14일、25일)	1966- 1976

표3. 제3기 중국 문화예술정책

1966년 4월 18일, 장칭(江青)⁴⁴⁾, 천보다(陳伯達) 등이 수정하고 마오쩌둥(毛澤東)이 심사한 「부대 문화예술공작 좌담회 요록部隊文藝工作座談會紀要」(이하 「요록」)이 발표되었는데 그 내용은 다음과 같다.

“문화예술계는 건국 이래, 거의 집행되지 않고, 마오쩌둥(毛澤東) 주석의 사상과 대립되는 반당 반사회주의의 흑선에 의해 우리 정치를 독점하였다. 이 검은 선은 바로 부르주아 계급의 문화예술사상, 현대 수정주의의 문화예술사상과 이른바 1930년대 문화예술의 결합이다 ... 우리는 반드시 당중앙의 지시에 따라 문화전선 상의 사회주의 대혁명을 단호히 진행하여 이 흑선을 철저히 뿌리 뽑아야 한다. 발레, 교향악과 같은 외래 고전 예술 형식도 우리를 위해 개조할 수 있다.”⁴⁵⁾

「요록」의 내용은 주로 계급투쟁을 문화예술 사업의 강령으로 삼고, 양

44) 장칭(江青, 1914-1991), 여, 본명은 이운학(李雲鶴), 산둥 주청(諸城)에서 출생으로 1933년 중국공산당에 입당. 항일 전쟁이 시작한 후, 장칭은 연안에 도착하여 후에 마오쩌둥(毛澤東)과 결혼하였다. 중화인민공화국 수립 후, 일찍이 전국 영화지도위원회 위원, 중국공산당 중앙선전영화처 처장, 중국공산당 제9차, 제10차 전국대표대회에서 중앙정치국 위원으로 당선되었다. 문화대혁명이 시작된 후, 그녀는 중앙문혁소조 제1부조장, 중앙군사위 문혁소조 고문을 맡아, 많은 당과 국가 지도자들을 모함하고 타도할 계획을 적극적으로 세웠다. 1991년 5월 14일 자살했음.

45) 사면(謝冕), 홍자성(洪子誠), 『중국 당대문학 사료선(中國當代文學史料選)』, 북경대학출판사(北京大學出版社), 1995, pp.632-634.

반희(樣板戲)⁴⁶⁾으로 대표되는 혁명 현대 경극의 대중 문화예술 노선을 강조하였다. 문화대혁명 시기의 급진적인 문화예술 정책은 이로써 전개되고 추진되었다.

1966년 5월 16일, 「중국공산당 중앙위원회 통지(中國共產黨中央委員會通知)」(즉 「5·16 통지」)는 문화대혁명이 정식으로 시작되었음을 의미한다. 「5·16 통지」는 다음과 같이 요구하였다. “전 당은 반드시 마오쩌둥 동지의 지시에 따라, 프롤레타리아 문화대혁명의 대기를 높이 들어야 하며 반당 반사회적인 이른바 학술 권위의 부르주아적 입장을 철저히 폭로하고, 학술계·교육계·문화예술계·출판계의 부르주아적 반동사상을 철저히 비판하여 이런 문화영역에서 주도권을 빼앗아야 한다.”⁴⁷⁾ 1966년 8월 8일, 「중국공산당 중앙위원회의 프롤레타리아 문화대혁명에 관한 결정」(이하 「결정」)이 공포되었는데 부르주아 계급과 모든 착취 계급의 이데올로기 등을 똑같이 비판하였다. 1966년 11월 28일, 중앙문화혁명 영도소조는 북경에서 문화예술계 대회를 열었다. 장칭(江青)이 대변인으로서 발언을 하였는데 구체적인 내용은 아래와 같다.

“예술 형식에 관해서는, 허무주의적 태도를 취해서는 안 되며, 전반적으로 긍정적인 태도를 취해서도 안 된다. 한 민족은 언제나 그 예술 형식과 예술적 특색이 있어야 한다. 우리가 조국의 가장 아름다운 예술 형식과 예술 특색을 비판적으로 계승하지 않고 허무주의적 태도를 취한다면 그것은 잘못된 것이다. 반대로, 모든 것을 분명히 하고, 어떤 새로운 것을 내놓지 않는 것도 잘못이다. 전 세계 각 민족의 우수한 예술 형식에 대하여, 우리도 마오쩌둥(毛澤東) 주석의 ‘중용을 위해 외국을 위한다’는 지시에 따라,

46) 양반희(樣板戲)는 진칭 혁명의 본보기극으로, 1966~1976년 사이, 중국공산당으로부터 『인민일보』와 신화통신을 통해 인정받은 프롤레타리아 문화대혁명 문화양식의 하나이다. 주로 당시 중국공산당의 극과 정치 입장을 반영한 무대 예술 작품들이다.

47) 오수명(吳秀明), 풍소민(馮小敏), 『중국 당대 문학 사료 총서(공공성 문학 사료권) [中國當代文學史料叢書(公共性文學史料卷)]』, 절강대학출판사(浙江大學出版社), 2016, p.26.

낡은 것을 버리고 새로운 것을 창조해야 한다. 제국주의는 한마디로 부패하고 저질이며, 인민을 독살하고 마비시킨다.”⁴⁸⁾

그녀는 문화대혁명의 의미에서의 “옛것을 현재에 쓰고, 외국의 것을 중국에 쓴다”에 대해 중국의 예술 형식과 예술 특색을 비판적으로 계승하여, 프롤레타리아 계급에 봉사해야 한다고 설명했다. 1967년 북경 문화예술 좌담회의 연설에서, 장칭(江青)은 문화예술계의 중심 임무가 “사리를 비판하고 수정주의를 비판하는 것”⁴⁹⁾이라고 강조했다. 동시에 혁명적인 모범극은 민족 예술의 첨단, 보기, 방향임을 강조하였다. 1968년 5월 23일 위휘용(于會泳)⁵⁰⁾은 「문화예술무대를 영원히 마오쩌둥 사상을 선전하는 진지로 만들자(讓文化藝術舞台永遠成爲宣傳毛澤東思想的陣地)」는 글을 발표했는데, 그 내용은 다음과 같다.

“첫째, 제일 중요한 임무론, 즉 무산 계급의 영웅 형상, 특히 당대 형상을 부각함에 있어서 먼저 마오쩌둥 사상을 선전하는 관건을 잡고, 마오쩌둥 사상으로 무장한 높은 프롤레타리아 계급 영웅의 형상 조성에 힘써야 한다. 둘째, ‘삼돌출(三突出)’창작 원칙을 견지해야 한다. 모든 인물 중에서 정면 인물을 부각시키고, 정면 인물 중에서 영웅 인물을 부각시키며 주요 영웅 인물 중 가장 중요한, 즉 중심이 되는 인물을 두드러지게 부각해야 한다.”⁵¹⁾

이로써 문화대혁명 시기에 급진적인 문화예술 정책이 기본적으로 형성되

48) 『장칭동지 연설선집(江青同志講話選編)』, 인민출판사(人民出版社), 1968, pp.20-21.

49) 사리를 다루고 보수하는 것은, 문화 혁명의 정신적 상징 중 하나로, 사리를 위해 악랄하게 싸우고 수정주의를 비판한다. 모든 사람이 사심과 잡념을 버리고 공적인 일에 전념하라는 뜻이다.

50) 위휘용(于會泳, 1926-1977)은 산둥성 출신이다. 중화인민공화국이 성립된 후, 상해음악학원 민악과 교사를 맡았다. 1966년 이후 중국공산당 중앙문화혁명소조 문화조원, 1975년 문화부장력임, 1977년 8월 자살했다.

51) 『문화보(文彙報)』, 1968년 5월 23일.

었다. 문화대혁명 시기에, 마오쩌둥 주석의 어록⁵²⁾을 학습하고, 3대 규율과 8가지 주의사항⁵³⁾을 학습하며, 낡은 것을 타파하는 행동⁵⁴⁾ 등 극좌⁵⁵⁾ 사상이 심각하여 사회에 심각한 파괴를 가져왔다. 문화대혁명 후반기에 마오쩌둥, 주은래 및 기타 국가 지도자들은 문화예술정책에 대한 일련의 조정을 단행하고 ‘4인방(四人幫)’⁵⁶⁾의 예술과 문화 정책을 비판했다. 1975년 마오쩌둥은 등샤오핑(鄧小平)에게 문화예술의 문제에 대해 이야기하면서 ‘다른 사람들이 자신의 의견을 말할 수 없는 것은 좋지 않다’고 지적했다. ‘기사를 쓰는 것도 두려워하고, 연극을 쓰는 것도 두려워하고, 소설도 없고, 시도 없다’라고 말했다.⁵⁷⁾ 대혁명 기간에 프롤레타리아 문화예술의 정형화·도구화는 문화예술 발전의 객관적 법칙을 위배하고 예술가들의 사상과 창작의 자유를 속박하였다.

4. 제4기 (1978-2012)

이 개혁개방 후 문화예술정책의 조정과 변혁은 중국 현대 문화예술정책의 발전과 변천의 역사에서 중요한 의미를 가지며 문화예술 발전에 중요한 지

52) 『마오쩌둥 어록』이라고도 하는 이는 마오쩌둥(毛澤東)의 저서 중 언론에서 발췌한 것이다. 가장 유행하는 버전이 붉은 표지로 포장되어 있고, 지도자의 명언이기 때문에 문화대혁명 때 홍위병들에게 일반적으로 “홍보서”라고 불리웠다.

53) 3대 규율: 모든 행동은 지휘에 따르고, 대중은 바늘 하나 실 한 올 쓰지 않으며, 모든 노획물은 공공에 귀속시켜야 한다. 8가지 주의사항: 화목한 말씨, 공정한 거래, 빌린 물건은 갚아야 하며, 파손된 물건은 배상해야 하며, 때리거나 욕하지 않아야 하며, 농작물을 훼손하지 않아야 하며, 여성을 희롱하지 않아야 하며, 포로를 학대하지 말아야 한다.

54) 낡은 사상, 문화, 풍속, 습관을 타파하는 것을 말한다. 문화대혁명 초기에 일어난 재난적 파괴운동이다.

55) 극좌는 정치 용어이다. 극좌는 좌파의 사고를 극단으로 몰아 자유의 한계를 돌파하고 무분별한 공정을 기하기 위해 자유의 대부분을 없애는 것이다. 대부분의 자유를 없애기 위해서는 비할 바 없이 강력한 국가기계를 세워 국민의 모든 활동을 국가의 통제 하에 둔다.

56) ‘4인방’은 문화대혁명에 왕홍원(王洪文, 1935-1992), 장춘차오(張春橋, 1917-2005), 장칭(江青, 1914-1991), 야오문위안(姚文元, 1931-2005)이 결성한 깡단을 가리킨다.

57) 『중화인민공화국 건국 이후 마오쩌둥문고(建國以來毛澤東文稿)』 제12권, 중앙문학출판사(中央文獻出版社), 1998, p.433.

도와 촉진 역할을 한다. 다른 문화예술사업의 발전과 마찬가지로 이 시기의 문화예술정책은 전체적이면서도 다른 단계적 특징을 보이고 있다. 이 글은 중국 사회경제적 사건의 시점에서 출발하여 이 시기를 개혁개방 초기와 시장경제체제 시기의 두 단계로 구분하겠다. 뿐만 아니라 이 두 시기의 문화예술정책은 다소 변화가 있는데, 1980년대 문화예술정책의 기본적 특징이 조정이었다면 1990년대 문화예술정책의 특징은 변화라고 할 수 있다. 이를 표로 정리하면 아래와 같다(표4참조).

시기	문서 이름	시간
제 4 기	덩샤오핑(1904-1997) : <제4차중국 문화예술종사자 대표대회에서 한 축사> 鄧小平 : <在中國文化藝術工作者第四次代表大會上的祝詞> (발표일:1979년10월30일)	1978-2012
	인민일보 사설 : <문화예술은 인민을 위하여 복무하며 사회주의를 위하여 복무한다> 人民日報社論 : <文化藝術為人民服務, 為社會主義服務> (발표일:1980년7월26일)	1978-2012
	후계립(1929-) : <중국 문화예술계연합회 제5차대표대회에서 한 축사> 胡啓立 : <在中國文化藝術界聯合會第五次代表大會上的祝詞> (발표일:1988년11월8일)	1978-2012
	<문화예술의 진일보 번영에 관한 중국 공산당 중앙위원회의 약간 의견> <中共中央關於進一步繁榮文化藝術的若干意見> (발표일:1989년2월17일)	1978-2012
	<현재의 번영된 문화예술창작에 관한 의견> <關於當前繁榮文化藝術創作的意見>(발표일:1991년3월1일)	1978-2012

시기	문서 이름	시간
	<p><국무원은 문화사업 약간에 관한 문화부의 경제정책의견의 보고> <國務院批轉文化部關於文化事業若干經濟政策意見的報告> (발표일:1991년7월21일)</p>	1978-2012
	<p><문화경제정책의 진일보 완성에 관한 약간의 의견> <關於進一步完善文化經濟政策的若干意見> (발표일:1996년9월)</p>	1978-2012
	<p>장쩌민(1926-2022: <제6차 중국 문화예술계연합회 전국대표대회와 제5차 중국작가협회 전국대표대회에서의 연설> 장쩌민 : <在中國文聯第六次全國代表大會、中國作協第五次全國代表大會上的講話>(발표일:1996년12월18일)</p>	1978-2012
	<p><중국공산당 중앙위원회의 문화예술사업 진일보에 관한 약간의 의견> <中共中央關於進一步做好文化藝術工作的若干意見> (발표일:1997년1월)</p>	1978-2012
	<p><문화사업발전을 지지하는 약간의 경제정책에 관한 통지> <關於支持文化事業發展若干經濟政策的通知>(발표일:2000년)</p>	1978-2012
	<p>장쩌민(1926-2022: <제7차 중국 문화예술계연합회 전국대표대회와 제6차 중국작가협회 전국대표대회에서의 연설> 장쩌민 : <在中國文聯第七次全國代表大會、中國作協第六次全國代表大會上的講話>(발표일:2001년12월18일)</p>	1978-2012
	<p><문화체제개혁시범에서 문화산업발전 지원에 관한 규정(시행)> <文化體制改革試點中支持文化產業發展規定 (試行) > (발표일:2003년년말)</p>	1978-2012
	<p><문화체제개혁 시범에서 경영성문화사업단위가 기업체제로 전환에 관한 규정 (시행)> <文化體制改革試點中經營性文化事業單位轉制爲企業的規定 (試行) >(발표일:2003년년말)</p>	1978-2012
	<p><문화 체제 개혁 심화에 대한 특정 의견></p>	1978-

시기	문서 이름	시간
	<關於深化文化體制改革的若干意見> (발표일:2006년1월12일)	2012
	후진타오 (1942): <제8차 중국 문화예술계연합회 전국대표대회와 제7차 중국작가협회 전국대표대회에서의 연설> 胡錦濤 : <在中國文聯第八次全國代表大會、中國作協第七次全國代表大會上的講話>(발표일:2006년11월10일)	1978-2011
	<국무원의 문화산업 진흥계획 인쇄발행에 관한 통지> <國務院關於印發文化產業振興規劃的通知> (발표일:2009년9월26일)	1978-2012
	<문화산업의 진흥과 발전번영을 위한 금융지원에 관한 지도 의견> <關於金融支持文化產業振興和發展繁榮的指導意見> (발표일:2010년4월8일)	1978-2012
	후진타오 (1942): <제9차 중국 문화예술계연합회 전국대표대회와 제8차 중국작가협회 전국대표대회에서의 연설> 胡錦濤 : <在中國文聯第九次全國代表大會、中國作協第八次全國代表大會上的講話>(발표일:2011년11월23일)	1978-2012

표 4. 제4기 중국 문화예술정책

1) 개혁개방초기 (改革開放時期, 1978-1989)

1976년 10월에 '4인방'(四人幫)을 분쇄한 것은 중국 사회 발전의 중요한 전환점이었다. 1977년 8월, 중국공산당 제11차 전국대표대회는 프롤레타리아 문화대혁명의 종결을 선포하였다. 1978년 12월, 중국공산당은 11기 3차 전체회의를 개최하여, 당과 국가의 업무 중점을 사회주의 현대화 건설로 이전시켰고 아울러 개혁 개방에 대한 중요한 결정을 내렸다. 문화예술 분야에 대해 발란반정(撥亂反正, 어지러운 세상을 바로잡아 정상을 회복한 것)을 진행

하였는데 이는 문화예술 정책이 중대한 조정에 직면했음을 의미한다.

1979년 5월 3일에 열린 중국 문학예술 종사자의 제4차 대표 대회는 우리나라 사회주의 문화예술 발전의 새로운 출발점이 되었다. 10월 30일, 덩샤오핑(鄧小平)은 「제4차 중국 문학예술일꾼 대표자회에서 축사(在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝詞)」(이하 「축사」)를 발표하여 이전에 공산당이 요구했던 문학예술이 정치적 임무에 종속되는 것을 바꾸고, 문화예술가가 개인의 창조정신을 발휘하도록 제창하였다. 덩샤오핑(鄧小平)이 「축사」에서 언급한 내용은 다음과 같다.

“문화예술의 지도자는 명령을 내리는 것도 아니고, 문학예술이 임시적이고 구체적이며 직접적인 정치적 임무에 종속될 것을 요구하는 것도 아니다. 오히려 문화예술의 특징과 발전법칙에 근거하여, 문화예술 종사자들이 조건을 얻어 문학예술 사업을 부단히 번영시키고, 문학예술 수준을 향상시키도록 도와야 한다 ... 문화예술과 같은 복잡한 정신노동은 문화예술가가 개인의 창조 정신을 발휘하는 것을 매우 필요로 한다. 무엇을 어떻게 쓸 것인지는, 문화예술가가 예술 실천 속에서 탐구하고 집진적으로 해결해야만 한다. 이 면에서 함부로 간섭하지 말아야 한다.”⁵⁸⁾

덩샤오핑(鄧小平)은 정치와 문화예술 정책을 구분하면서 문화예술가들에게 창작의 자유를 충분히 줄 것을 강조했다. 전국 제4회 문화 대회에서, 주양은 「과거에 이어 사회주의 신시대를 번영시키는 문화예술(繼往開來, 繁榮社會主義新時期的文化藝術)」 보고를 하였다. 주양은 주로 세 가지 문제를 설명했는데 그 내용은 다음과 같다.

“첫째는 문화예술과 정치의 관계, 둘째는 문화예술과 인민의 관계, 셋째는 문화예술이 전통과 혁신의 관계를 계승하는 것이다. 문화예술 종사자의

58) 『덩샤오핑 문선(鄧小平文選)』 제2권, 인민출판사(人民出版社), 1994, p.213.

창작 자유를 존중할 것을 요구하며, 예술가에게 고정적이고 관에 박힌 방식으로 문화예술 창작을 진행할 것을 더 이상 강력히 요구하지 않는다. 정치는 예술을 대체할 수 없고 정치는 예술이 아니다. 우리는 민족의 형식에 만족하지 말고 민족의 새로운 형식을 발전시키고 창조하기 위해 노력해야 한다. 한편으로는 낡은 것을 밀어내고, 옛 것을 현재에 응용해야 하며 다른 한편으로는 외국의 모든 좋은 물건을 가져와, 개조하여, 외국의 것을 유용하게 써야 한다.”⁵⁹⁾

1980년 2월, 후야오방(胡耀邦)은 「시나리오 창작 좌담회에서의 연설(劇本創作座談會上的講話)」에서 문화예술 작품의 평가 기준을 명확히 하여 정치 표준 제일, 예술 표준 제2의 요구를 “사상성과 예술성이 혼연일체”로 바꾸었다. 문화예술은 더 이상 정치에 종속되지 않지만, 문화예술은 정치에서 벗어날 수 없다. 1980년 7월 26일 『인민일보』에서는 “문화예술은 정치에 봉사한다”는 구호를 “문화예술은 인민에 봉사하고 사회주의에 봉사한다”는 방향으로 바꾸었다. 이것은 중국 사회주의 문화예술의 발전 방향이 되었다. 특히 1980년대 중후반에 이르러 서구 모더니즘 문화예술의 흐름이 중국에 대거 유입되면서 문화예술 분야에서는 서양의 각종 작품 스타일을 모방하는 학습 풍조가 일어났다. 그러나 이전의 현실주의적 창작의 단일 수법을 돌파하여, 문화예술 스타일의 다양화를 이루었다.

2) 시장경제시기(市場經濟時期, 1990-2012)

개혁 개방 초기의 사상 해방을 거쳐, 중국은 현대화 건설의 빠른 단계에 들어섰다. 국가가 사회주의 시장경제와 사회주의의 조화로운 사회 구호를 제시함에 따라, 문화예술 정책 방면에서도 상응하는 개혁과 혁신을 하였다.

⁵⁹⁾ 이경(李庚),허각민(許覺民), 『중국신문화예술이론(1976-1982)(中國新文化藝術理論(1976-1982))』 제1회(상), 중국문련출판사(中國文聯出版社), 1988, p.90.

1990년대 이후의 문화예술정책은 사회주의 시장경제의 발전과 긴밀하게 연결되어 있으며, 중국 특색 사회주의 문화예술의 발전은 새로운 단계에 들어섰다. 주요한 특징은 문화예술의 이데올로기 기능을 약화시키고, 문화예술 창작의 개성을 자유화하였고 문화예술 창작의 규율을 존중하고 중시하며 문화예술과 시장화의 긴밀한 결합을 중시하고 문화 산업과 문화 경제 등을 중시하였다.

1994년 1월 24일, 장쩌민(江澤民)은 전국선전공작회의에서 담화를 발표하여 문화예술의 발전 방향을 지적하였다. “두 가지를 위하는 것”과 “쌍백방침”을 바탕으로 ‘주요 선율을 높이고 다양성을 제창한다’는 문화예술 정책을 제시하였다. 동시에 문화예술의 경제적 효익과 심미적 오락 기능을 인정하였는데, 문화예술에 대한 인식은 미증유의 전환이다. 장쩌민(장쩌민)은 “주선율(主旋律)” 선양에 대해 다음과 같이 해석하였다.

“애국주의, 집단주의, 사회주의에 유리한 모든 사상과 정신을 대대적으로 제창하고 개혁 개방과 현대화 건설에 유리한 모든 사상과 정신을 대대적으로 제창하며 민족 단결, 사회 진보, 인민 행복에 이로운 모든 사상과 정신을 대대적으로 제창하고 성실 노동으로 아름다운 생활을 쟁취하는 모든 사상과 정신을 대대적으로 제창한다.”⁶⁰⁾

이는 문화예술 창작에 새로운 방향을 제시했다. 2006년 11월 10일, 후진타오(胡錦濤)는 『중국문련 제8차 전국대표대회, 중국작협 제7차 전국대표대회 연설(在中國文聯第八次全國代表大會、中國作協第七次全國代表大會上的講話)』에서 다음과 같이 요구하였다.

“당의 문화예술정책 방침을 전면적으로 관철하고, 예술 민주주의와 학술

60) 『14차 전국대표대회 이래 중요한 문헌 선집(十四大以來重要的文獻選編)』 상, 인민출판사(人民出版社), 2011, p.572.

민주주의를 충분히 발양하며, 사회적 책임과 창작 자유의 통일을 견지한다. 주요 선율을 선양하고, 다양한 통일을 제창하며, 조사 연구를 강화하고, 끊임없이 문화예술 규율을 인식하고 숙달한다. 문화예술 종사자의 창조적 노동을 존중하고, 문화예술 규율에 부합하는 방식으로 문화예술 사업을 이끈다.”⁶¹⁾

2011년 11월 18일, 중국공산당 제17기 6중전회가 개최되어, 「중국공산당 중앙위원회 문화체제 개혁 심화에 관한 사회주의 문화 발전과 번영을 촉진(中共中央關於深化文化體制改革推動社會主義文化大發展大繁榮的決定)」을 통과시켰는데 이는 사회주의 시장 경제 조건과 사회주의 조화로운 사회 배경의 문화예술 정책을 크게 발전시켰다. 기존의 “사상적 예술성의 통일”의 기초위에 “관상성”을 추가하여 “사상성, 예술성, 관상성의 통일”을 제기하였다. 2011년 11월 22일, 후진타오는 중국 문련 제9차 전국대표대회와 중국작가협회 제8차 전국대표대회에서 연설을 하였는데 내용은 아래와 같다.

‘사상적 예술적 관상성의 통일’을 제차 요구하였는데, 이러한 작품만이 인민 대중이 좋아할 수 있다. 동시에 계속해서 ‘3 접근(三貼近)’을 강조하여, 문화예술 종사자들이 인민을 위해, 사회주의를 위해 봉사하고 ‘백화제방, 백가쟁명’을 견지하며, 현실과 생활과 대중과 밀착할 것을 견지하고. 민족정신의 횃불을 높이 들고, 시대 전진을 알리는 나팔을 불며, 역사에 부끄럽지 않고, 인민에게 부끄럽지 않은 더 많은 우수한 작품을 창작할 것을 요구하였다.”⁶²⁾

개혁 개방 이후 21세기 초까지, 문화예술 창작의 또 하나의 중요한 특징

61) 후진타오(胡錦濤), 「중국 문화예술연합회 제8차 전국대표대회, 중국작협 제7차 전국대표대회에서의 연설(在中國文聯第八次全國代表大會、中國作協第七次全國代表大會上的講話)」, 『인민일보(人民日報)』, 2006, p.1.

62) 『17차 전국대표대회 이래 중요 문헌 선집(十七大以來重要文獻選編)』 하, 인민출판사(人民出版社), 2013, p.571.

은 서서히 정치적 문화예술의 단일 가치 지향에서 주제, 예술성, 경제성 등 다양한 가치 지향으로 변화한 것이다. 이는 1990년대의 시장 경제 하의 사회, 정치 및 경제 환경의 변화와 직접 관계가 있다. 이러한 문화예술정책 지향은 문화예술 각 분야에도 중요한 영향을 미치고 있다.

5. 제5기 (2012-현재)

중국공산당 제18차 전국대표대회 이래, 국가 발전은 새로운 발전 시기에 들어섰다. 중국은 문화예술을 국가 통치와 정권 안정의 고도로 재정립하여, 개혁개방 단계의 작용을 돌파하였다. 이 시기 중국의 문화예술 발전 방향은 주로 시진핑의 두 차례 문화예술 사업 강화와 전국 선전 사상 사업 강화의 영향을 받았다. 2015년 10월 「중국공산당 중앙위원회의 사회주의 문화예술 번영 발전에 관한 의견(中共中央關於繁榮發展社會主義文化藝術的意見)」이 발표됨에 따라, 이 시기 문화예술 정책의 주요 내용을 확정하였다. 이는 문화예술 정책을 문화정책의 한 부분으로 다루던 기존과는 큰 차이가 있었다. 중국공산당이 문서 형태로 단독으로 문화예술 정책을 발표한 경우는 비교적 드물어 시진핑(習近平)이 문화예술 정책을 얼마나 중시하는지 알 수 있다. 이 시기에 맞춰 시진핑과 국가 관련 부처의 문화예술 정책에 관한 문서를 표로 정리하면 아래와 같다(표5참조).

시기	문서 이름	시간
제 5 기	<문화부 ‘제12차 5개년 계획’문화과학기술 발전규칙> <文化部“十二五”文化科技發展規劃> (발표일:2012년9월13일)	2012-
	시진핑(1953-): <전국선전사상공작회의 연설>	2012-

시기	문서 이름	시간
	習近平: <在全國宣傳思想工作會議上的講話> (발표일:2013년8월1일)	
	시진핑: <문화예술사업 좌담회에서의 연설> 習近平: <在文化藝術工作座談會上的講話> (발표일:2014년10월15일)	2012-
	<사회주의 문화예술의 변명과 발전에 관한 중국공산당 중앙위원회의 의견> <中共中央關於繁榮發展社會主義文化藝術的意見> (발표일:2015년10월3일)	2012-
	시진핑: <제10차 중국 문화예술계연합회 전국대표대회와 제9차 중국작가협회 전국대표대회에서의 연설> 習近平: <在中國文聯十大、中國作協九大開幕式上的講話> (발표일:2016년11월30일)	2012-
	시진핑: <제11차 중국 문화예술계연합회 전국대표대회와 제10차 중국작가협회 전국대표대회에서의 연설> 習近平: <在中國文聯第十一次全國代表大會、中國作協第十次全國代表大會開幕式上的講話>(발표일:2021년12월14일)	2012-
	중국공산당중앙관공청 및 국무원관공청 인쇄발행<“14차 5개년 계획”문화발전 규칙> 中共中央辦公廳國務院辦公廳印發 <“十四五”文化發展規劃>(발표일:2022년8월16일)	2012-

표 5. 제5기 중국 문화예술정책

18차 전국대표대회 이래, 시진핑은 이데올로기 사업을 ‘극단적으로 중요한’ 지위로 끌어올렸다. 그는 “우리는 이데올로기 사업의 지도권, 관리권, 발언권을 확고히 손아귀에 넣어야 한다. 만일 그렇지 않으면 돌이킬 수 없는 역사적 착오를 범하게 될 것이다.”⁶³⁾고 하였다. 이는 문화예술이 정치 방향

으로 반향하고 있음을 나타낸다. 이런 내용들은 2013년 8월 시진핑의 「전국 선전사상 공작회의 연설(全國宣傳思想工作會議上的講話)」 그리고 2014년 10월 「문화예술공작 좌담회 연설(在文化藝術工作座談會上的講話)」 등 내용으로 충분히 구현되었다.

2014년 10월 15일 시진핑은 「연설」에서 다섯 가지 문제를 지적했는데, 그 내용은 다음과 같다.

“문화예술 사업은 당과 인민의 중요한 사업이고, 문화예술 전선은 당과 인민의 중요한 전선이다.” 문화예술 좌담회에서, 시진핑은 주로 다섯 가지 문제를 설명하였다. 첫째, 중화민족의 위대한 부흥을 실현하려면 중화문화의 번영과 창성이 필요하다. 문화는 민족의 생존과 발전의 중요한 힘이다. 문화예술은 시대 전진의 나팔수이다. 문화예술은 중국몽⁶⁴⁾을 실현하기 위해 분투함과 동시에 우수한 중국문화가 추진되어야 한다. 둘째, 시대에 부끄럽지 않은 훌륭한 작품을 만드는 것이다. 문화예술이 번영 발전하는 가장 근본적인 것은 우수한 작품을 창작, 생산하는 것이다. 우수한 문화예술 작품은 사상성과 예술성이 유기적으로 통일된 것으로서, 창조 정신을 문화예술 창작 생산의 전 과정에 걸쳐 발휘해야 한다. 셋째, 인민 중심의 창작 가이드라인을 견지해야 한다. 사회주의 문화예술은 인민의 문화예술로서, 인민은 문화예술을 필요로 하고, 문화예술은 인민을 필요로 하며, 문화예술은 인민을 사랑하며, 문화예술은 시장의 노예가 될 수 없다. 넷째, 중국 정신은 사회주의 문화예술의 영혼이다. 문화예술 종사자는 진선미라는 문화예술의 영원한 가치를 추구하고, 중국의 우수한 전통문화를 전승·선양하며, 세계의 우수한 문화성과를 본받아 배워야 한다. 다섯째, 문화예술사

63) 『시진핑 사회주의 문화건설 논술 발췌 편집(習近平關於社會主義文化建設論述摘編)』, 중앙문헌출판사(中央文獻出版社), 2017, p.21.

64) 중국몽은 중국공산당 제18차 전국대표대회가 개최된 이래, 시진핑이 제시한 중요한 지도 사상과 중요한 집정 이념이다, 2012년 11월 29일 정식으로 제출하였다. 시 총서기는 ‘중국몽’을 ‘중화민족의 위대한 부흥을 실현하는, 바로 중화민족 근대 이래 가장 위대한 꿈’이라고 정의하였다. ‘중국몽’의 핵심 목표는 ‘두 개의 100년’이라는 목표로 요약된다. 2021년 중국공산당 창건 100주년, 2049년 중화인민공화국 창건 100주년을 맞아 중화민족의 위대한 부흥을 실현하겠다는 것이다.

업에 대한 당의 지도력을 강화하고 개선한다. 당의 영도는 사회주의 문화 예술 발전의 근본 보장이자, 문화예술 종사자에게 밀접하게 의존하고 문화예술 규율을 존중하고 준수하며 문화예술 비평 작업을 매우 중시해야 한다.”⁶⁵⁾

2015년 10월 3일에는 「중국공산당 중앙위원회의 사회주의 문화예술 번영 발전에 관한 의견(中共中央關於繁榮發展社會主義文化藝術的意見)」을 발표하여 문화예술 창작의 방향에 대하여 요구를 제기하였는데 그 구체적인 내용은 아래와 같다.

“중국몽을 주제로 문화예술 창작을 전개하고 사회주의 핵심 가치관⁶⁶⁾으로 문화예술 창작을 이끌어야 하며 문화예술 창작은 애국 주선을 등을 올려야 한다. 중국몽의 풍부한 함의를 구현함으로써, 당사국사상의 중대한 사건·중요 인물을 부각시키며 중화민족의 반만년 문명사, 중국인민의 근대 이후 투쟁사를 정확히 반영해야 한다.”⁶⁷⁾

이로써 문화예술 이데올로기에 대한 중국공산당 중앙의 요구가 한층 강화되었다. ‘문화예술은 정치에 봉사한다’는 명제는 이미 상당 부분 회복되었다고 말할 수 있다. 물론 이 ‘정치’라는 주제는 중화민족의 위대한 부흥을 실현하는 중국의 꿈을 말한다. 2016년 11월 30일, 시진핑은 중국 문화예술계 연합회 10대, 중국 작가협회 9대 개막식에서 문화예술은 시대의 목소리를 반영해야 하며, 국가와 민족의 운명과 긴밀하게 연결되어야 한다는 것을 한층 더 강조하였다.

65) 『시진핑 총서기 문화예술 좌담회서 중요 연설 독본(習近平總書記在文化藝術座談會上的中重要講話學習讀本)』, 학습출판사(學習出版社), 2015, pp.1-34.

66) 중국공산당 제18차 전국대표대회에서 제안한 부강·민주·문명·화합, 자유·평등·공정·법치, 애국·직업·성실 및 우호는 사회주의 핵심 가치관의 기본 내용이다.

67) 왕걸(王傑), 석연(石然), 『당대 중국 문화예술 정책 발전사(當代中國文化藝術政策發展史)』, 중국사회과학출판사(中國社會科學出版社), 2019, p.305.

18차 전국대표대회 이래, 중국 문화예술 정책의 핵심은 인민 중심의 창작 지도에 대한 이해와 실천, 그리고 전통 문화의 가치에 대한 중시 및 진흥에 있다. 문화예술 작품은 인민 대중의 실생활과 정신적 추구를 반영하도록 장려하며 이로써 문화예술 창작의 사회적 가치와 시대적 의의를 확보한다. 문화예술 작품의 힘을 통하여 사회주의 핵심 가치관을 고취하고 강화하며, 사회 진보와 문명을 추진한다. 둘째, 전통문화의 발굴과 이용, 그리고 문화예술작품의 전승과 선양을 장려하는 것은 18차 전국대표대회 이래 문화예술정책의 또 다른 중요한 방편이다. 이런 정책 지도는 중국 전통 문화의 깊은 저변에 대한 존중과 진중함을 체현했을 뿐만 아니라 또한 세계화 배경 하에서 민족 문화를 보호하고 발전시키는 것의 중요성을 강조하였다. 앞으로 이러한 문화예술 정책 방침이 계속 실시됨에 따라, 중국 문화예술의 창의력과 영향력은 더욱 증대될 것으로 기대된다. 이는 강한 문화적 자신감을 가진 국가를 건설하는 보증이기도 하다.

III. 얼후(二胡)의 변천사

얼후는 현재 이미 중국 전통 음악 문화에서 없어서는 안 될 구성 요소가 되었다. 중국 전통 민족 악기의 하나로, 얼후는 음악 표현 도구일 뿐만 아니라, 중국 문화 정신과 감정 표현의 중요한 매개체이기도 하다. 특히 19세기 말에서 21세기 백여 년 동안 얼후는 전통에서 현대로 넘어가는 전환기를 겪었다. 이 과정에서 얼후의 연주 기술, 제작공예, 공연형식, 음악작품, 나아가 사회적 지위 등 여러 분야에서 중대한 변화가 일어났다. 이러한 변화는 국내외 정치, 경제 발전, 문화예술정책 등 여러 요인에 의해 영향을 받은 것도 있지만 얼후 연주자, 프로듀서, 음악 교육자의 노력도 빼놓을 수 없다. 이러한 배경 하에서, 이 백여 년 동안의 얼후의 발전 변천을 연구하는 것은, 우리가 얼후라는 악기 자체의 변천 과정을 깊이 이해하는 데 도움이 될 수 있다. 더욱이 중국 근현대 전통음악 문화의 발전 추세를 파악하고, 중국 전통음악의 혁신과 전승을 촉진하는 데 매우 중요한 의의를 가지고 있다. 본 장에서는 얼후의 형제, 연주 기교, 공연 형식과 그 사회적 지위 등 방면에 대해 심도 있는 토론을 하고 얼후 역사 발전의 풍부한 함의와 현대 변혁의 다중 차원을 제시하고자 한다.

1. 얼후의 유래 (-1900)

1) 중국 현악기의 기원

학계의 많은 학자들이 얼후의 원류 고증에 대한 연구에서 다양한 관점을 가지고 있는데, 대체적으로 서양 전래설과 중국 고유설로 나누고 있다. 얼후는 우리 민족의 현악기를 대표하는 사람으로서 얼후의 기원을 밝히기 위해

서는 먼저 중국 현악기의 기원을 언급해야 한다. 대다수의 학자들은 중국 궁현악기가 중국 고유의 것이라고 주장하는데, 그들은 궁현악기의 시조가 당나라 때의 소수민족인 북적민족 중의 해부락에서 출현한 ‘해금’이라고 여긴다. 북송시대의 진창(陳旸)이 쓴 『악서(樂書)』는 송나라 때의 유명한 음악 이론 저작으로, 그 중의 기록은 다음과 같다. “해금, 원래 후악이다... 그 두 줄을 대나무 조각으로 잡아당겼다.”⁶⁸⁾ 이는 해금의 형태와 악기의 기원에 대한 첫 번째 상세한 묘사이다(그림1 참조). 일본의 학자 하야시 겐조(林謙三)이 쓴 『동아악기고(東亞樂器考)』에는 이렇게 기록되어 있다. “이 악기의 전래는 더 거슬러 올라가며, 해금의 명칭은 당나라 때 이미 존재했음을 짐작할 수 있다”⁶⁹⁾ 이것으로 미루어 보아, 적어도 당나라 때에는 해금이 비교적 유행한 악기가 되었음을 알 수 있다. 원나라가 세워짐에 따라, 몽골족이 중국을 통치하였다. 『원사·사락지(元史·祀樂支)』라는 책에는 이렇게 적고 있다. “형태가 화불사와 같다⁷⁰⁾; 권경(卷頸); 용수(龍首); 현 2개, 활로 꺾고, 활이 말총으로 한다.”⁷¹⁾ 이 기술에서 중요한 변화를 알 수 있는데, 말총으로 만든 활시위의 출현은 하나의 중대한 징표가 되었다는 것을 알 수 있다. 원나라 이후 해금은 마미금 활로 바꾸어 쓰고, 다시 얼후를 장식하였다. ‘권경, 용수’를 형상화한 한족 지역의 이현호금이 되었는데, 이는 곧 중국 전통 ‘현악기’의 탄생을 의미하기도 한다(그림2 참조).

68) [송(宋)]진창(陳旸), 『악서(樂書)』, p.128.

69) 하야시 겐조(林謙三), 『동아악기고(東亞樂器考)』, 인민음악출판사(人民音樂出版社), 1999, pp.31-33.

70) 몽골족의 현악기로, 비파형태와 비슷하다.

71) 왕단(王丹), 「사회문화 변천 중의 얼후예술연구(社會文化變遷中的二胡藝術研究)」, 동북사범대학(東北師範大學) 석사학위논문, 2016, p.5.



그림1. 해금 형태



그림2. ‘권경(卷頸), 용수(龍首)’

궁현악기는 중국 고유의 전설에서도 몇 가지 의견이 있는데, 주로 중국 궁현악기가 현악기를 켜는 것과 현악기를 치는 것에서 유래했다는 견해가 있다. 주대홍(朱岱弘)은 「우리나라 궁현악기 원류고(我國弓弦樂器源流考)」라는 글에서 다음과 같이 말했다. “우리나라 최초의 궁현악기는 활로 당기는 것이 아니라 대나무 조각으로 현을 마찰시켜 발음했다.”⁷²⁾ 항양(項陽)은 중국 궁현악기의 기원을 현악기를 치는 것으로 보고 있다. 그는 중국 궁현악기가 막대기로 때리고, 막대기로 마찰고, 말총으로 만든 활로 마찰고 연주하는 과정을 거쳤다고 하였다.⁷³⁾ 연주 기법에 대해서는 논란이 있지만 궁현악기의 기원은 중국 본토에서 비롯됐다는 게 이들의 대체적인 견해다.

또 많은 학자들은 중국 궁현악기의 출처에 대해 서아시아의 전래설을 견지하고 있다. 일본 학자 다나베 쇼오는 『중국음악사』라는 책에서 이렇게 썼다. “지금으로부터 5천 년 전 실론의 왕 ‘라와나기(拉瓦那已)’가 발명했다고 전해지는데, 설령 그렇지 않더라도 활악기는 인도인이 발명한 것이라고

72) 주대홍(朱岱弘), 「우리나라 궁현악기 원류고(我國弓弦樂器源流考)」, 『중국음악(中國音樂)』, 1984, pp.33-35.

73) 항양(項陽), 『중국 궁현악기 역사(中國弓弦樂器史)』, 국제문화출판사(國際文化出版社), 1999, pp.35-37.

해도 틀림이 없다. (相傳爲距今五千年錫蘭之王‘拉瓦那已’發明，即使不然，謂弓樂器爲印度人發明當不爲誤)”⁷⁴⁾ 이 관점은 중국의 활현악기가 인도에서 기원되었다고 여긴다. 저명한 학자 저우징바오(周菁葆)는 이렇게 말하고 있다. “우리나라 음악에서 활현악기는 서아시아 음악이 동양으로 전파되는 중요한 상징이며, 그것은 중국과 외국의 문화가 융합된 산물이다.”⁷⁵⁾ 그는 음악 전파의 거시적 관점에서 활현악기가 아라비아 반도에서 처음 생겨났고 아랍인이 발명한 끈의 ‘라밥’(Rabab)이 끊임없이 발전하고 변천하였으며 후에 위구르인(維吾爾人)을 거쳐 중원에 전래되어 ‘후금’이라 불리다가, 점차 후금 시리즈로 발전하였다고 했다.

2) 용어로서의 ‘얼후(二胡)’

얼후의 형성과 발전은 천년의 발전을 거쳐, 현재 중국 민족 악기의 가장 중요한 악기 중의 하나로 되었다. 얼후는 민족 악기 현악에서 가장 주요한 연주 역할을 한다. ‘얼후’라는 호칭의 유래에 대해, 어떤 사람들은 그것이 경극의 전통 반주 형식에서 두 번째 자리에 배열되었고 또한 그것의 고음 효과를 경호에 비해, 얼후라고 이름 지었다고 했다. 그러나 이 명칭의 정확한 기록은 청나라 유금조(劉錦藻)가 편찬한 「청조속문헌통고(清朝續文獻通考)」⁷⁶⁾에서 추출할 수 있다. 지방 희곡에서 흔히 쓰이는 민속악기로는 판호(板胡), 남삼현(南三弦), 북삼현(北三弦), 망호(梆胡), 광호(廣胡), 얼후(二胡), 사호(四胡), 조호(潮胡), 야자호) 등이 있다. 이 책에는 1786년부터 1911년까지 각 지방 희곡에서 자주 사용된 반주악기가 기록돼 있는데, 얼후(얼후)라

74) 다나베 쇼오(田邊尙雄), 『중국음악사(中國音樂史)』, 대만상무인서관(台灣商務印書館), 1988, p.47.

75) 저우징바오(周菁葆), 「후금의 변천(胡琴的演變)」, 『중국음악(中國音樂)』, 1987, pp.37-39.

76) [청(淸)] 류진차오(劉錦藻), 『청나라 속문 통고(淸朝續文獻通考)』, 상해고적출판사(上海古籍出版社), 1995, pp.15-21.

는 호칭이 명시돼 있다. 이 책은 1912년에 완성되었으므로, ‘얼후’라는 칭호가 가장 늦게 나타난 것은 1911년이라는 결론을 내릴 수 있다. 왕징이(王靜怡)는 「청나라에는 언제 얼후가 있었는가(清代何時有二胡)」라는 글에서도 얼후의 호칭에 관한 문제를 다음과 같이 설명하였다.

“후금 가문의 주요 구성원인 ‘얼후’는 일찍이 우리나라 남방에 전해져, ‘남호’라고도 불리웠다. 그리고 오랜 기간 동안 얼후, 호친, 남호 등의 호칭이 동시에 존재했다. 호금이 명청시대 남방기악합주에서의 변천을 추론해 보면 얼후의 명칭은 늦어도 1850년대에 이미 존재했다. 또한 ‘탁음얼후’와 ‘주음얼후’⁷⁷⁾의 두 가지 형태로 존재했다.”⁷⁸⁾

주소매(周少梅, 1885-1938)는 어려서부터 아버지 저우징메이를 따라 얼후를 배웠는데 저우징메이는 얼후와 징후(京胡)에 능하였다. 주소매는 아버지로부터 얼후를 배우는 동시에, 대담하게 얼후를 개조하여 얼후의 음역을 크게 확장시켰다. 그는 또한 얼후 독주곡과 연습곡도 창작 편곡하였다. 청나라 때에는 각종 지방 회곡이 융성하여 얼후와 각 지방 회곡의 결합 속에서 부단히 발전하였다. 이로부터 알 수 있듯이, 얼후는 청나라 말기에 이미 비교적 완벽하게 성숙하였다. 이 추론에 따르면 적어도 청나라 후기(19세기 중반)에는 얼후라는 명칭이 등장했고 기악 합주, 회곡 반주 등 예술 분야에 광범위하게 응용되고 있었음을 알 수 있다.

20세기 이전에는 얼후의 발전이 더뎠다. 명청 왕조 시대의 회곡 음악의 변형은 활시위 악기의 생존과 발전을 위한 좋은 기회를 제공했고 얼후의 다양한 회곡 장르의 반주를 위한 역할이 갈수록 사람들의 주목을 받았지만 줄

77) ‘탁음얼후’의 음역은 ‘주음얼후’보다 4-5도 낮아 일반적으로 강남의 민간 기악곡과 회곡음악에 사용된다. 지금 연주하는 얼후는 일반적으로 주음 얼후를 사용한다.

78) 왕징이(王靜怡), 「청나라에는 언제 얼후가 있었는가(清代何時有二胡)」, 『길림예술학원학보(吉林藝術學院學報)』, 1997, pp.58-59.

곧 희곡에 의존하여 반주적 위치에 있었기 때문에, 독립성이 약한 것이 악기 자체의 발전의 슬럼프가 아닐 수 없다.

2. 근대시기 (1900-1948)

1) 얼후의 형태개량

20세기에 들어서면서 시대의 발전과 사회의 진보에 따라 사람들은 음악 예술에 대해 더욱 높은 요구를 하였다. 연주 실습에서는 연주 욕구를 충족시키고 얼후가 표현력과 생명력을 가질 수 있도록 하기 위해서 많은 얼후 연주자들이 얼후를 개량하기 시작했다. 당시의 얼후는 형태의 재료나 제작 공정이 비교적 간단했는데, 「소주민족악기1공장지(蘇州民族樂器壹廠志)」⁷⁹⁾에 기록된 얼후의 특징을 보면 전통적인 얼후 형제는 많은 한계를 가지고 있었다. 예를 들면, 음량이 작고 음역이 좁은 등, 이런 문제는 갈수록 중시되었다. 이에 주소매(周少梅)는 얼후의 음역을 넓히기 위해 바로 세 개의 비트 범위 내에서 연주하여, 막대를 늘려, 상-중-하 세 개의 손잡이 변환에 사용하는 ‘삼 손잡이 후금’을 만들었다. 이런 얼후는 음색이 미끄럽고 부드러웠다.

후에 류천화(劉天華)의 얼후 개혁은 정식으로 주소매의 ‘삼 손잡이 얼후’의 기초 위에 얼후 코드, 활, 현의 규격을 혁신하였다. 이자현(李子賢)은 「류천화의 얼후 개혁과 발전 방향의 주요 공헌(劉天華在二胡改革與發展方面的主要貢獻)」이라는 글에서 류천화의 얼후 개혁에 대해 다음과 같이 소개하

79) 소주민족악기1공장(蘇州民族樂器壹廠)에서 편찬한 「소주민족악기1공장지(蘇州民族樂器壹廠志)」에 따르면 “얼후 통은 주로 대나무로 크기가 작고 대부분 원형이며 생산 규격이 균일하지 않다.” 당시 사용된 거문고의 현은 모두 잠사로 만든 현으로, 이 시기의 얼후는 일반적으로 음량이 작고 음색이 딱딱하며 음역이 좁은 등의 단점이 있었다.

였다.

“얼후의 구조를 개혁하여, 통을 원형에서 육각형(속칭 육방금)으로 바꾸고 (그림 3과 4 참조), 거문고 코드에서 천근까지의 거리를 기본적으로 46-48 센티미터로 고정하였다. 이현(內弦)과 외현의 고정음을 일정하게 하여 외현을 A, 이현을 D로 하였다. 이로 인해 얼후가 밴드에 합류하여 연주할 수 있게 되었고, 얼후의 발음 메커니즘을 개선하여 얼후의 사용 가능한 음역을 넓혔다. 원래의 9도에서 3 옥타브까지 증가하여, 최고-고-중-저의 네 음역을 형성하여 얼후의 음악을 확대하고 얼후의 예술 표현력을 풍부하게 하였다.”⁸⁰⁾



그림3. 원형 얼후통



그림4. 육각형 얼후통

당시 북경대학교, 예술전문학교, 여자대학교에서 중국음악을 배우는 학생들은 모두 문홍재 악기점에서 류천화가 개혁하여 정형화한 ‘유씨 얼후’를 구입해야 하였다고 한다.⁸¹⁾ 상해중화음악회의 주요 멤버인 여문성(呂文成)도, 전통 얼후 제작을 대담하게 개혁하였다. 잠사로 만든 현을 금속현으로 바꿔 음색을 바꿨을 뿐 아니라 정현 음 높이도 4도 높여서 보통 얼후에서 ‘고음 얼후’로 변화시켰다.⁸²⁾

80) 이자현(李子賢), 「류천화의 얼후 개혁과 발전 방향의 주요 공헌(劉天華在二胡改革與發展方面的主要貢獻)」, 『악기(樂器)』, 1996, p.20.

81) 류북무(劉北茂), 류위후이(劉育輝), 「류천화 후기의 음악 활동(劉天華後期的音樂活動)」(상) 『인민음악(人民音樂)』, 2000, p.11.

82) 쑨신(孫新), 「민국 초기 얼후 예술 발전 연구 - 후금 교체 기예의 발단 탐구(民國初年二胡

부단한 개선을 통해 얼후가 무대에 진출하고 현대음악의 실천에 참여할 수 있는 견고한 토대를 마련하였다. 이 얼후 예술가들은 얼후 기악의 개량에 큰 공헌을 하였다. 이는 현대의 전문용으로서 얼후의 형태가 거의 성숙되었음을 알 수 있다.

2) 연주기교의 혁신

20세기 초반 얼후 연주는 전문적인 독주곡이 없었기 때문에 특별히 복잡한 기교가 필요 없었고 음역에 구애받지 않고 연주자는 기본적으로 한 자리를 답습하여 연주하였다. 얼후의 음색이 ‘비’(悲) 위주였기 때문에, 지금까지 전통 시대의 주류 차원의 악기가 된 적이 없었다. 류천화도 일찍이 그것을 ‘길거리에서 기예를 팔아 생활하는 악기’라고 불렀다. 20세기 초, 사회 전체가 새로운 사상의 충격 아래 서양을 배우는 열풍이 불었다. 이 시기에 서양 음악 문화의 진입에 대해 중국 음악계는 양극단의 태도를 보였다. 하나는 전반적으로 외국을 배척하는 것으로 중국 음악의 순결성과 독립성을 유지하려는 것이고 다른 하나는 전반적으로 서구화하는 것인데 이들은 서양음악 문화가 더 선진적이라고 보고 전통음악을 철저히 지양하고 서양음악 문화의 세례를 받아야 한다고 주장한 것이다. 이러한 배경에서, 류천화는 용감하게 인수합병원칙을 제시하면서, 중국의 우수한 음악 문화 유산을 보호하고 발양하며 또한 대담하게 서양의 작곡 기술과 이념을 배우고 흡수해야 한다고 주장했다. 오직 중국 전통 음악 문화의 진수와 서양 음악 문화의 선진 기술과 이념을 서로 결합시켜야만 중국 음악이 새로운 역사적 조건하에서 새로운 활력과 광채를 발할 수 있다.

전통적인 얼후 연주 기교는 이어가기 어려워져서, 혁신이 시급하였다. 류

藝術發展研究－探尋胡琴換把技藝之發端), 『연극의 집(戲劇之家)』, 2016, pp.74-76.

천화는 전통 연주 기예를 계승 발전시키는 기초 위에서 일련의 새로운 연주 기교를 결산하고 발전시켰다. 예를 들면 하이 그립 운지법, 활뛰기, 배음 등으로 얼후의 표현력을 크게 향상시켰다. 동시에 각지에서 얼후 유과도 잇따라 출현하여, 연주 기법에 있어서 이미 독특한 스타일을 형성하였다. 예를 들어 촉파(蜀派) 얼후곡에서 볼 수 있듯이, 촉파는 오른손 연주의 유연함과 다양성을 매우 중시하였다. 왕가림(王佳霖)은 「유봉 바운드 활 얼후 혁신기법 탐구(俞鵬反彈弓二胡創新技法探究)」라는 글에서 <평원경마(平原競馬)>가 바운드 활의 기법을 사용한 것에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

“유봉이 1944년에 지은 <평원경마(平原競馬)>는 연주 과정에서 바운드 활의 기법을 주로 사용한 작품이다. 바운드 활로 기법은 만들어내는 쌍성부 음향 효과는 초원 경주마의 격렬한 장면을 점프적인 음악 이미지로 표현했다. 이 기법의 탄생 대비가 음악을 더 강력 있게 만들었다. 이 연주 기교를 이용하여 말발굽이 달릴 때 나는 딸카닥거리는 소리를 흉내내어 연주하였다. 내현 선을 성부와 외현의 음이 조화를 이루어 음악을 생동감 있고 입체적으로 변화시켰다.”⁸³⁾

많은 연주자들의 추동 아래 얼후 연주의 실천은 이 시기에 왕성한 생기를 띠게 되었다. 상해중화음악회 여문성(呂文成)도 바이올린의 교체 기예를 얼후(二胡)에 ‘이식’하여 발양하였고 얼후의 연주 음역을 크게 넓히었다.

3) 공연 형식과 사회적 지위의 변화

20세기 20년대에는 사회가 보편적으로 민속 기악을 경시하였다. 류천화는 풍악을 정규 학교에 진입하여 얼후의 사회적 지위를 날로 높여야 한다고 제

⁸³⁾ 왕자린(王佳霖), 「유봉 바운드 활 얼후 혁신기법 탐구(俞鵬反彈弓二胡創新技法探究)」, 쓰촨 음악학원(四川音樂學院)석사학위논문, 2023, p.12.

창했다. 이 시기에 얼후는 류천화 등 사람들의 발전으로 희곡의 반주 지위에서 독주 형식으로 나아가기 시작했다. 류천화의 첫 번째 얼후 솔로곡 <병중에 읊조리다(病中吟)>을 표징으로, 얼후는 막후에서 전문 음악 무대로 향했고 리사이틀을 개최하여 민족 오케스트라의 주요 악기 중 하나가 되었다. 민국 시기 『신보(申報)』에 대량의 얼후와 관련된 보도가 실렸다. 내용은 얼후 연주 활동 기록, 얼후 명가 소개, 얼후 학생 모집 요강, 얼후 연주 방법 토론 등의 내용을 포괄하였다. 얼후 연주활동에 관한 25년간의 연속보도를 보면 이 시기에 전통민악의 활약도와 관심도를 알 수 있다. 『신보(申報)』에는 얼후의 연주 활동 기록, 그리고 부분적으로 연주곡도 첨부되어 있다. <병중에 읊조리다(病中吟)>, <한궁추월(漢宮秋月)>, <고민지구(苦悶之謳)>, <광명행진곡(光明進行曲)> 등의 명곡을 포함되었다. 특히 <병중에 읊조리다(病中吟)> 곡에 대한 공연 기록은 무려 9번이나 있다.⁸⁴⁾ 유육휘(劉育輝)가 집필한 「류천화 음악생활(劉天華音樂生涯)」이라는 글에는 1923년, 류천화가 키운 얼후 학생 서병린 학생이 그해 겨울, 북경대학 대강당에서 거행된 음악회에서 얼후로 류천화의 데뷔작 <병중에 읊조리다(病中吟)>을 연주하였다고 적혀있다.⁸⁵⁾ 이로써 당시 얼후가 독주 공연으로 나아가고 있었음을 알 수 있다.

얼후라는 전통 민족 악기는 여전히 민간의 토양에 뿌리를 두고 있을 뿐만 아니라, 점점 더 넓은 무대로 나아가고 있다. 리사이틀, 동아리 음악회, 자선 음악회 등 다양한 음악 활동을 비롯하여 학교 의식, 축제, 동아리 활동 등이 이루어지고 있다. 왕남(王楠)은 「20세기 얼후 연주예술 전승 분석(二十世紀二胡演奏藝術傳承簡析)」이라는 글에서 얼후가 처음으로 대학에 진입한 것에 관하여 다음과 같은 기록을 하였다. 그 내용은 다음과 같다.

84) 자이이젠(翟壹臻), 상루(邢璐), 「『신보』에 민국 시기의 얼후 연주 활동(『申報』所見民國時期的二胡演奏活動)」, 『창춘사범대학학보(長春師範大學學報)』, 2023, pp.191.

85) 유북무(劉北茂)구술, 유육휘(劉育輝), 『류천화 음악생활(劉天華音樂生涯)』, 인민음악출판(人民音樂出版社), 2004, p.11.

“1922년 베이징대학교 음악전습소는 류천화(劉天華)를 정식 임용해 얼후(二胡)와 비파(琵琶) 두 악기를 가르치면서 얼후를 고등교육부에 진입시켰다. 이는 중국 음악 역사상 얼후가 처음으로 고등 학교의 교과목으로 채택된 것이다. 그 후에 다양한 음악 대학, 예술 대학, 얼후 과정이 개설되어 얼후 연주 예술이 더 널리 보급되고 계승되었다.”⁸⁶⁾

많은 음악학교에서 얼후 전공을 개설하고, 많은 연주자들을 교사로 초빙하여 얼후 전공의 육성과 예술 혁신에 새로운 활력을 불어넣었다. 사회 각계의 공동 추진 하에 얼후는 점차 민족 기악의 발전을 보여주는 전형이 되었고 그 사회적 지위와 예술적 가치가 널리 인정되어 영향력이 날로 증대되었다.

3. 과도기 (1949-1976)

1) 얼후 모양의 정형화

전기의 부단한 개량을 통해 얼후 형제는 날이 갈수록 성숙해졌다. 1950년대에 들어와서는, 민족 악기에 대해 규범화·표준화된 요구를 제기하였다. 가오슈(高舒)는 「신중국 민족 악기 발전사(新中國民族樂器發展)」의 저서에서 얼후통의 개량 상황에 대해 다음과 같이 쓰고 있다.

“1949년 10월, 육각 얼후의 통은 8.4센티미터, 8.6센티미터, 8.8센티미터 등 여러 차례 규격 변화를 겪었다. 1968년, 소주 민족 악기 제1공장의 제작사 여강위(呂康偉)는 ‘편원통 얼후’로 개혁하였다. 1974년, 중앙음악원 장소(張

⁸⁶⁾ 왕난(王楠), 「20세기 얼후 연주예술 진승 분석(二十世紀二胡演奏藝術傳承間析)」, 상해음악학원(上海音樂學院)석사학위논문, 2014, p.4.

韶), 중앙민족악단 저우야오쿤(周耀錕)은 심양악기 공장 등과 함께 ‘편육 각형 통 얼후’와 ‘편팔각형 통 얼후’를 연구 제작하였다. 특히 고음 영역의 음량은 전통적인 얼후보다 좀 크고, 음질이 우렁차고 튼튼하였다. 1975년, 중앙음악학원 왕국통(王國潼)과 북경민족악기공장 사부가 공동으로 ‘방원 통 얼후’를 연구 제작하였는데 일명 ‘전팔방형후원형 얼후’라고도 하였다 (그림5 참조).”⁸⁷⁾



그림5. 과도기 얼후통의 형태변화

1978년, 중국에서는 얼후 표준을 발표하여, 단면 육각형의 통을 얼후 통의 유일한 표준 형상으로 규정하였다.⁸⁸⁾ 1950-1960년대의 주로 둥근 막대였으나, 1970년대에 이르러서는 둥근 막대기가 편대, 그리고 타원형으로 개선되었다. 또한, 얼후의 다른 부재들은 모두 어느 정도 개량되었는데, 예를 들어 천근⁸⁹⁾ (얼후 기둥에 묶는 실)과 같은 재질은 일반적으로 실을 사용하였고, 후기에 개량을 거쳐 쌍천근이 나왔다. 그리고 얼후 활의 개혁에서 얼후 연

87) 가오슈(高舒), 『“악개”기사본말: 신중국 민족악기 발전사(‘樂改’紀事本末: 新中國民族樂器發展史)』, 문화예술출판사(文化藝術出版社), 2021, pp.125-126.

88) 만루이싱(滿瑞興), 왕국통(王國潼), 「몇 가지 규격 얼후의 연구제작(幾種規格二胡的研制)」, 『악기(樂器)』, 1983, p.12.

89) ‘천근, 악기 부품명. 매우 중요한 음높이 조절 작용을 하기 때문에 천근이라는 이름이 붙었으며, 얼후류 악기의 중요한 부품이다. 천근은 유효 현의 긴 끝의 고정점으로, 천근에서 금통까지 이어지는 현의 길이는 현의 진동 발음 부분이다. 『중국음악사전(中國音樂詞典)』에서 참고함, 인민음악출판사(人民音樂出版社), 1984, p.302.

주자는 자신의 연주 상황에 따라 음악을 더 잘 표현하기 위해 활의 길이를 늘려 활을 더 잘 펼치도록 했다. 얼후의 전용 금속 현이 제작되고 보급되기 시작하여 얼후의 음고를 안정시키고 음색을 통일시켰다. 전통 얼후의 축은 목재으로 만들어졌으나 1950년대 이후, 축은 동축으로 개량되었다. 그러나 지금은 두 가지 축이 모두 광범위하게 사용되고 있다. 1961년, 장자예(張子銳)가 설계한 ‘조절 가능한 나사산 축’은, 먼저 소주 민족 악기 1공장에서 생산한 얼후에 사용한 후, 전국적으로 보급되었다.⁹⁰⁾

이 외에도 얼후 개량 과정에서 또 다른 방면의 개량이 전국적으로 추진되었다. 예를 들어, 왕단(王丹)은 석사학술 논문에서 얼후의 머리와 통피 등의 형태 개량에 대해 다음과 같이 설명했다.

“머리에는 용머리, 여의머리, 상운머리 등 기타 모양이 나타나기 시작하였고, 재질은 보통 목질에서부터 마호가니, 자단목, 소엽자단, 오목 등 값 비싼 목재로 만들었다. 통가족의 소재는 양, 소, 말 등의 동물 가죽에서 뱀 가죽, 파이톤 가죽으로 바뀌었다. 야생 비단뱀 가죽으로 만든 얼후 음색이 부드럽고 안정적이라는 것이 수많은 실습을 통해 입증돼 많은 연주자들에게 인정받았다.”⁹¹⁾

2) 연주기교의 성숙

민국 시기의 발전을 거쳐 얼후의 연주 기교는 갈수록 성숙해졌다. 이 시기에는 왼손의 현을 비비거나 미끄러지는 소리는 물론 오른손의 다양한 운궁, 활뛰기 등이 다양하게 활용되어 얼후의 표현력을 극대화하여 더욱 섬세하고 생동감 있는 음악적 이미지를 부각시킬 수 있게 하였다. 이와 동시에

90) 가오슈(高舒), 『“악개”기사본말: 신중국 민족악기 발전사(樂改紀事本末: 新中國民族樂器發展史)』, 문화예술출판사(文化藝術出版社), 2021, p.127.

91) 왕단(王丹), 「사회문화 변천 중의 얼후 예술연구(社會文化變遷中的二胡藝術研究)」, 동북사범대학(東北師範大學)석사학위논문, 2016, p.8.

각지의 유파는 전승 발전하면서, 저마다 특색을 지닌 연주 스타일을 형성하여, 얼후 예술에 무한한 매력을 더하였다.

1963년, 제4회 기악 경연대회 ‘상해의 봄’이 개최되어, 제1회 전국 얼후 경연대회가 열렸다. 이 경기는 얼후 예술 발전에서 오늘날까지 매우 중요한 사건 중의 하나가 되었다. 이 대회에서 민혜분(閔惠芬)은 작품 <강물(江河水)>에서 처음으로 ‘성강화(聲腔化)’의 특징을 얼후의 작품에서 보여주어 얼후 음색과 연주 기술을 풍부하게 하였고 얼후 음악의 이미지성을 높였으며 얼후 음악 예술의 무대 역할 형성을 확대하였고 얼후 악기 자체의 가창성 멜로디 라인의 음색 특징을 부각시키었다. 이처럼 ‘성강화’⁹²⁾가 하소연하듯 울먹이는 멜로디 표현 방식은 얼후 음악의 인간 목소리 시물레이션 연주 기술을 최고조로 끌어올렸다.⁹³⁾ 왕샤오난(王曉南)은 그녀의 박사 학위 논문에서 ‘성강화’ 연주 방식을 다음과 같이 소개했다.

“‘성강화’ 연주의 개념은 민혜분이 제안한 것으로 얼후의 공연예술을 탐색하고 연구하는 중요한 과제이다. 그것은 중국의 수많은 지방 희곡 극종, 민요, 단조, 희곡 등 예술의 정수와 특징을 이식 또는 개작하여 얼후의 연주기법으로 모방하여 ‘선율성’, ‘가창성’, ‘민족성’을 지닌 얼후의 예술적 표현 형식을 형성하였다.”⁹⁴⁾

또한 왕단(王丹)은 「사회문화 변천 중의 얼후 예술연구(社會文化變遷中的 얼후藝術研究)」라는 글에서 얼후의 다른 연주기법에 대해 다음과 같이 자세히 소개하였다.

92) ‘성강화’란 기악음악의 선율, 음악 이미지를 사람 목소리 가창성의 예술적 처리 방식으로 진행하여 악기 사람의 목소리 같은 미감을 추구하며 기악음악의 가창화의 예술적 경지를 추구하는 것을 말한다. 간단히 말해서 얼후로 사람 목소리를 시물레이션하는 것이다.

93) 왕샤오난(王曉南), 「100년 얼후의 음악 스타일과 문화적 정체성에 관한 고찰(百年二胡音樂風格與文化身份考察)」, 난징예술학원(南京藝術學院) 박사학위 논문, 2019, P.42.

94) 설원(薛源), 민혜분(閔惠芬), 「얼후예술-현대 얼후작품연주에 성강화의 분석과 응용(二胡藝術-聲腔化在現代二胡作品演奏中的分析與應用)」, 『악기(樂器)』, 2021, p.39.

“장풍지(蔣風之)는 옛 거문고의 ‘비빔, 밀고 당기는’ 연주 기법을 참고하여, 얼후 연주에 교묘하게 응용하여 새로운 연주 수단을 형성하고 얼후의 독특한 운치를 더하였다. 증원(曾尋)의 <낙타를 끌다(拉駱駝)>에는 말 울음소리를 흉내내는 기교가 나온다. 황해회(黃海懷)의 <강물(江河水)>은 ‘누르기, 떨림, 문지르기’와 ‘압현식 받침 포르타멘토’를 이용하여 읊소하는 사람의 목소리를 모방하였다. 손문명(孫文明)은 <유파곡(流波曲)>에서 활양 갈래로 당기는 기교를 채택하였다. 이러한 1950-1960년대의 얼후 예술가의 출현은 얼후 연주 기술의 발전을 크게 촉진시켰다. 1970년대 얼후 활기법의 혁신에서 진요성(陳耀星)의 <전마가 내달리다(戰馬奔騰)>에는 ‘연속 돈궁(頓弓)’, ‘대격궁(大擊弓)’, ‘빠른 쌍현떨기궁’, ‘빠른 반음모진’ 등의 신기술이 적용되었다. 왕국통(王國潼)의 <꽃가마를 든다(擡花轎)>는 ‘활을 두드리는’ 기교, 작은 활을 흔드는 기교를 사용하였고 단계성(段啓誠)의 <묘령초봄(苗嶺早春)>은 ‘쌍활’의 기교를 사용하였다. 얼후 운지법의 혁신에서 현악기의 발전과 혁신이 가장 많다. 처음에는 단순한 현을 비빔에서 스크롤 비빔, 누르고 비빔, 포르타멘토가 있는 운지법 등의 방법으로 발전하였다. 속도의 관점에서 볼 때, 현을 문지르는 방법은 느리게 문지르기, 중간 속도의 문지르기, 빠른 문지르기로 나뉘고 폭의 관점에서 볼 때 현을 문지르는 방법은 가볍게 문지르기, 세게 문지르기 등으로 나뉜다.”⁹⁵⁾

이상과 같은 새로운 연주 기법은 얼후곡에 대량으로 응용되고 있으며, 빠른 핸들과 빠른 현 교환은 거의 모든 얼후 작품에서 응용되어 얼후 연주의 기교성을 높이는 동시에 연주자의 연주 능력에 새로운 도전을 제기하고 있다. 이 시기의 연주자는 민간의 ‘누르고 문지르기’와 서양 바이올린의 ‘구르고 문지르기’에 기초하여 ‘누르기와 주구루기 결합’과 북방 지역의 특색을 지닌 ‘미끄러운 주물럭’ 등이 생겼으며, 현을 문지르는 속도와 힘의 변화를 한층 더 제어하였고 또한 다양한 포르타멘토 구사함 등 이 시기 얼후의 연

95) 왕단(王丹), 「사회문화 변천 중의 얼후 예술연구(社會文化變遷中的二胡藝術研究)」, 동북사범대학(東北師範大學)석사학위논문, 2016, p.9.

주 기법을 크게 풍부하고 발전시켰다.

3) 일후의 광범위한 전파

중국이 창건된 후, 정부는 전통문화의 재건과 선양에 적극적인 태도를 취하였으며, 민족음악, 특히 일후의 전파와 발전에 대하여 정부는 지지와 보급을 하였다. 정부의 문화예술 정책에 힘입어 일후는 중국 전통음악의 중요한 부분으로서, 새로운 생명력과 발전 공간을 얻게 되었다. 문화 부문과 교육 기관은 일후의 예술 수준과 대중성을 높이기 위해 일후 음악회, 민족기악 경연대회 등과 같은 관련 활동을 조직하기 시작하였다.

1950년에 중앙음악원이 설립되어, 국내의 우수한 인사들을 대거 초빙되어 가르쳤다. 게다가 상하이 음악학원까지 합치면 건국 후 최초의 음악학원은 우수한 인재를 대거 채용한 외에 또한 학교의 교과 과정 설정, 교육 체제 등 방면에 일련의 공헌을 하였다.⁹⁶⁾ 일후 교육은 정식 음악 교육 체계에 편입될 수 있었고, 음악 학원에서 일후는 하나의 중요한 과정과 전공으로 광범위하게 개설되었다. 이는 일후 연주자의 전반적인 수준을 높였을 뿐만 아니라, 일후의 전승과 발전을 위해 많은 인재를 양성하여, 민족 문화의 부흥과 발전을 대대적으로 추진하였다. 일후 음악은 민족 음악의 중요한 부분으로서 발전과 혁신을 이루었다. 작곡가와 연주자들은 일후의 전통 음악적 매력을 유지하면서 현대적인 요소와 기술을 접목하였으며 새로운 시대의 정신과 사회생활을 반영한 일후의 작품을 대량으로 창작하여 일후의 음악을 더욱 다채롭고 활기차게 하였다.

요컨대 중국 창건부터 문화대혁명이 끝날 때까지의 기간은 일후의 보급과 발전을 위한 새롭고 비교적 안정적인 사회 환경과 문화적 토대를 제공했다.

96) 천웨이(陳月), 「‘상해의 봄’ 제1회 일후 작품 중의 전승과 혁신(‘上海之春’首屆二胡作品中的傳承與創新)」, 상해음악학원(上海音樂學院)석사학위논문, 2009, p.7.

얼후의 발전은 정치 운동의 영향을 받아 문화혁명 기간에는 발전이 거의 정체 상태에 있었다. 그러나 거시적으로 보면 이 기간 얼후의 발전은 신중국 건국 이전에 비해 보급 범위는 계속 확대되었으며 예술적 표현과 기술 수준은 중화민국 시대에 비해 어느 정도 발전했다.

4. 완성기 (1977-현재)

문화대혁명이 끝난 후, 얼후는 새로운 발전기에 들어섰다. 중국공산당 중앙위원회 제11기 3중전회 이후, 문화예술은 비교적 자유롭고 느슨한 환경을 조성하였다. 개혁 개방은 경제 발전과 사회 번영을 가져왔고 문화산업의 융성에도 기여했다. 얼후의 발전은 더 많은 관심과 지지를 받았다. 이런 큰 환경에서 얼후의 발전은 번영기에 들어섰다.

1) 얼후 작곡창작에 대한 새로운 탐색과 대학 내 서양음악 학과 개설

이 시기의 사상 해방과 외래문화의 충격으로 작곡가들은 얼후 음악을 보다 다각적인 관점에서 작곡하기 시작했다. 한편, 그들은 얼후와 다양한 서양 악기를 조합하여 새로운 음악적 표현 가능성을 모색해 보았다. 탄둔(譚盾)이 얼후와 서양 악기를 절묘하게 결합시켰다면, 조계평(趙季平)은 얼후와 날라리, 피리 등 민족 악기의 대화를 통해 민족적 정취를 재현하였다. 한편, 많은 작곡가들은 얼후의 전통적인 이미지를 돌파하기 위해 끊임없이 새로운 현대 음악 기법을 첨가하고 국경을 초월한 융합을 진행하여, 표현 공간을 넓히려 했다. 수많은 얼후 독주곡 외에도 수많은 얼후 협주곡 작품을 작곡했다.

1977년, 전국적으로 서양 음악 교육 시스템을 전면적으로 설치·시행하였

다. 음악대학에서의 음악 이론교육은 ‘전반적 서구화’를 본격적으로 추진하였다. 관련 교과목 설정, 음악 이론 체계에서 음악학 학과 체계에 이르기까지, 모두 한결같이 서양 현대 교육제도를 채택하였다. 후젠빙(胡建兵)에 의하면 “우리가 개설한 수업은 모두 서양 이론이었고, 음악 이론, 화성, 곡식 등의 수업은 소련 시스템을 차용했다.”⁹⁷⁾ 현재 모든 중고교에서 음악을 전공하는 학생들, 특히 민족기악을 전공하는 학생들은 본 전공 외에 ‘보컬 연습’과 ‘음악 이론’을 반드시 시험 쳐야 한다.

각종 유형의 얼후 교육의 발전에 따라 서로 다른 기술 요구에 대한 기초 연습, 음계과음 연습, 빠른 기술 연습, 스타일 연습, 앙상블 연습 등 연습곡 집도 잇따라 출판되어 얼후 수업에서 활용되고 있다. 그중에서도 영향이 큰 것은 왕용더(王永德)의 『얼후 음계와 비과음 연습(二胡音階與琶音練習)』, 왕국통(王國潼)의 『얼후 쾌속기교연습(二胡快速技巧練習)』, 조한양(趙寒陽)의 『얼후 기법과 명곡연주제시(二胡技法與名曲演奏提示)』, 조연신(趙硯臣)의 『얼후 기초연습(二胡基礎練習)』, 인민음악출판사에서 편찬한 『얼후곡선(二胡曲選)』 등이다.⁹⁸⁾ 대량의 얼후 교재의 출판은 얼후 교육의 빠른 발전을 추진시켰다.

2) 연주 기교의 돌파와 혁신

새로운 음악 창작 형식과 심미적 요구에 직면하여, 당대의 얼후 연주자들은 전통을 계승하는 기초 위에서, 끊임없이 돌파하고 창조하였다. 현대 얼후 연주 기교의 개혁과 혁신은 주로 다음과 같은 측면을 포함한다. 첫째, 빠른 기교는 빠른 헨들 바꿈, 빠른 현 바꿈, 빠른 반음계 모진 등이 있다. 현대

97) 후젠빙(胡建兵), 「‘학원파’민속악기인(‘學院派’民樂人)」, 『악기(樂器)』, 2018, p.59-61.

98) 왕난(王楠), 「20세기 얼후 연주예술 전승 분석(二十世紀二胡演奏藝術傳承間析)」, 상해음악학원(上海音樂學院)석사학위논문, 2014, p.9.

얼후 연주자는 빠른 운지법을 통해 더 빠르고 복잡한 음악 단락을 연주할 수 있다. 이런 기교는 연주자의 유연한 손가락과 정확한 음정 조절 능력을 요구한다. 둘째, 활 기교. 얼후 연주자는 서로 다른 활 기교를 통해 예를 들면 전활(全弓), 반활(半弓), 중활(中弓), 활뿌리(弓根), 활끝(弓尖), 활당김(拉弓), 활밀기(推弓), 연속활(連弓), 분활(分弓), 슬로우활(慢弓), 돈궁(頓弓), 떨림활(顫弓), 도약활(跳弓), 두들김활(拋弓), 쌍현활(雙弦弓) 등을 통해 풍부한 음색과 음악적 효과를 표현할 수 있다. 셋째, 배음기법. 연주자는 특수한 운지법과 활기법으로 낸 배음효과로 얼후의 음색과 음악적 표현을 풍부하게 하여 얼후의 연주를 새로운 정점으로 끌어올린다.

얼후 연주자가 얼후 연주에 현대음악 기법을 도입하고 현 문지르기, 배음, 현 치기, 통 치기 등의 수법을 자유자재로 구사하여 얼후의 표현력을 크게 확장시켰다. 동시에 많은 연주자들이 얼후를 다른 음악 장르와 융합시켜 연주의 새로운 지평을 여는 데 힘썼다. 예를 들면 송페이(宋飛)와 교향악단이 합작하여 얼후 협주곡 장르의 새로운 장을 열었다. 얼후 연주는 전통 풍악에서 현대 음악으로 화려한 변신을 이루었다. 이 시기는 얼후 연주 기술이 전례 없이 발전한 시기로, 새로운 시대, 새로운 사회, 새로운 모습을 반영한 얼후 작품들이 끊임없이 출현함에 따라 다양한 얼후 연주 기법도 등장했다.

3) 연주 형식의 다양화와 국제적 보급

개혁개방 이후 얼후는 점차 전통적인 독주 악기에서 합주 표현을 더욱 중시하는 악기로 변모하였다. 얼후는 중국 전통 독주 악기로서, 단순한 독주 형식의 표현력과 음악성을 제한하였다. 문화 교류가 확대되고 음악 스타일이 다양해짐에 따라 얼후는 점차 합주 음악에 도입되어 다른 악기와 합주하

게 되어 음악 표현 형식을 풍부하게 하고, 음악의 차원과 깊이를 확장하였다. 얼후의 앙상블 참여는 단순히 다른 악기와 함께 연주하는 것이 아니라 피아노, 바이올린, 첼로 등 다양한 악기와의 조화를 통해 이루어져 음악적 표현 측면에서 폭넓은 가능성을 실현했다. 이러한 다원화된 표현 형식은 얼후 음악에 현대적인 미적, 예술적 장력을 불어넣었을 뿐만 아니라, 전통적인 얼후 음악에 새로운 함의를 부여하였다. 또한 전통적인 독주 형식에서 해방되어 합주단이나 오케스트라로 통합됨으로써 얼후 음악은 더욱 풍부한 변화와 음악적 상호작용을 하게 되었다.

이러한 연주 형식의 전환은 얼후 음악의 발전과 혁신을 의미할 뿐만 아니라, 당대 사회에서의 중국 전통 음악의 전승과 변혁을 더욱 구현하였다. 독주에서 합주 및 교향악단과의 협력으로 전환하는 것은 중국 음악 문화의 다양한 발전을 위한 새로운 아이디어와 실천을 제공하였다. 다른 서양악기와의 합주를 통해 얼후 음악은 자신의 표현력을 풍부하게 함과 동시에 또한 세계 각지의 청중들에게 더욱 다양하고 풍부한 음악 경험을 선사하였다. 이런 다문화 음악 제시 방식은 중국 전통 음악의 국제 전파를 촉진시켰을 뿐만 아니라 또한 현대 음악 분야에서 얼후라는 독특한 악기의 발전과 변형을 촉진했다.

21세기에 들어서자 얼후는 국제화 발전의 새로운 단계로 나아갔다. 국내외의 많은 유명 얼후 연주자들이 국제무대에서 활약하고 있으며, 리사이틀을 개최하고 중요 음악제에 참가하여 동양음악의 아름다움을 세계에 알리고 있다. 중앙민족악단은 미국 뉴욕 워싱턴 시카고 등 10여 개 도시를 돌며 빈 골든홀에서 중국 신년음악회를 여러 차례 열었다.⁹⁹⁾ 일본 학자 사이토 마야(齊藤麻耶)는 「일본에서 얼후 예술 발전의 현황, 문제점과 사고(二胡藝術在日本發展的現狀、問題與思考)」라는 석사 논문에서 얼후의 일본 지역 전파

⁹⁹⁾ 정빈(鄭彬), 「포스트 모던 음악 교육의 관점에서 본 얼후 보급 및 국제 교육(後現代音樂教育視野下的二胡推廣及國際教育)」, 시안음악학원(西安音樂學院)석사학위논문, 2010, p.9.

와 발전을 기록하였다. 그리고 주우징(朱雨婧)은 「일본 작곡가의 음악 창작이 일후의 당대 일본 발전에 기여한 공로를 논한다(論日本作曲家的音樂創作對二胡在當代日本發展的貢獻)」는 글에서 일본의 국제 작곡가가 창작한 일후의 작품을 소개했는데 그 내용은 다음과 같다.

“일부 일후 연주자들은 일후의 일본 발전에 중요한 역할을 했다. 예를 들면 장젠화(姜建華), 쉬이커(許可), 자펑팡(賈鵬芳) 등. 또 유명한 일본 지휘자 오자와 세이지(小澤征爾)가 중국을 방문해 중국 음악을 이해하고 일본인들에게 전파했다. 동시에, 점점 더 많은 중국 각지에서 온 일후 교육자들이 일본에 정착하였다. 그러나 일본에서 일후를 정점으로 끌어올린 폭발점은 2003년 일본 공연을 한 “여자12악방(女子十二樂坊)”의 역할이 컸다. 그녀들은 더 많은 일본인들이 일후를 좋아하게 만들었을 뿐만 아니라 그녀들의 등장은 일후를 배우려는 일본인이 급증하면서 일후 예술이 일본에서 활발해지게 하였다.¹⁰⁰⁾ 일후 협주곡 <바람 그림자(風影)>는, 일본의 유명한 작곡가 야스이 게이(安慶生)가 1986년에 작곡한 첫 번째 일본 일후 협주곡이며 또한 야스이 게이(安慶生)가 특별히 제일 화교 일후 연주자 강건화(姜建華) 여사를 위해 작곡한 일후와 악대의 협주곡이기도 하다. 그 후, 료다 세이이치(京田誠一)가 지은 <하(河)>(1998), <무지개(虹)>(1999), <요우(遙)>(2002), 고르돈(加古隆)의 일후곡 <현가환상(弦歌幻想)>(2003), 핫토리 가쓰히사(服部克久)의 <붉은 빛깔의 추억(淡紅色的回憶)>, 이소무라 유키코(磯村由紀子)의 <바람이 사는 거리(風居住的街道)>(2003) 등 일본의 유명한 작곡가들이 일후 작품을 창작하였다. 사카모토 류이치의 <The Last Emperor>는 일후의 일본 및 세계 전파에 크게 공헌하였다.”¹⁰¹⁾

100) [일본] 사이토 마야(齊藤麻耶), 「일본에서 일후 예술 발전의 현황, 문제점과 사고(二胡藝術在日本發展的現狀、問題與思考)」, 중국음악학원(中國音樂學院)석사학위논문, 2020, p.7.

101) 주우징(朱雨婧), 「일본 작곡가의 음악 창작이 일후의 당대 일본 발전에 기여한 공로를 논한다(論日本作曲家的音樂創作對二胡在當代日本發展的貢獻)」, 『당대음악(當代音樂)』, 2018, pp.91-92.

얼후의 영향력이 세계적으로 날로 증대되어, 많은 외국인들이 얼후를 배우고, 중화문화를 이해하기 시작하였다. 얼후는 나날이 세계가 중국을 인식하는 중요한 문화 명함이 되어, 더욱 많은 관심과 지지를 받고 있으며 시장 수요도 점차 증가하여 얼후 음악 산업은 왕성하게 발전할 수 있었다. 전반적으로 말하면, 개혁개방 이후 얼후 음악은 전통적인 매력을 유지하면서 혁신적인 요소를 지속적으로 흡수하고 예술 표현의 다양화와 현대화를 실현하여 얼후 음악의 번영을 위한 견고한 토대를 마련했다. 동시에 얼후 음악은 사회 문화와 경제 발전의 융합 속에서 새로운 활력과 매력을 발산하면서 현대 사회에서 중국 전통 음악의 중요한 역할과 위상을 보여주고 있다.

5. 소결

얼후의 형태와 연주 기교상의 변천은 중국 민족 음악 발전의 궤적을 비추는 것일 뿐만 아니라 서로 다른 역사 시기의 문화 교류와 문화예술 사유의 영향을 더욱 반영하였다. 이는 얼후가 전통적인 경계를 지속적으로 돌파하고 빠르게 발전하도록 안내하는 중요한 이유이다. 특히 중국 창건 후, 정부는 예술 분야에 대한 중시 및 지원을 통해 얼후 등 민족 악기의 연구개발과 혁신에 강력한 정책 보장을 제공하였다. 음악교육체제가 확립되고 지속적으로 정비되면서 얼후의 기예는 계승되고 발전되었고 외래음악의 이론, 스타일, 형식의 정수를 받아들여 중국적인 현대음악문화를 형성해나가고 있다. 모더니즘 문화예술 사상의 영향 아래 얼후 예술의 발전에 새로운 활력을 불어넣었다. 현대주의가 추앙하는 혁신정신과 개인의 표현의 자유라는 이념의 영향으로 얼후 연주는 더 이상 전통적인 연주 방식에 얽매이지 않게 되었고 대신 다양한 연주 기교와 스타일을 탐구하기 시작했다. 연주자들은 전통기 술을 바탕으로 과감히 실험하고 음색, 리듬 등의 요소를 혁신적으로 사용함

으로써 열후 음악의 표현 형식을 더욱 다채롭게 하여 현대인의 정서와 사상을 더욱 잘 전달할 수 있다.

근현대 열후의 변천사는 심오한 문화 변천과 예술 혁신의 여정이다. 열후의 발전은 중국 민족음악의 전통적인 매력을 담고 있을 뿐만 아니라 현대예술의 새로운 사상과 신기술을 끊임없이 흡수하여 굉장히 강한 생명력과 시대감을 보여주었다. 열후는 중국 전통문화의 중요한 부분일 뿐만 아니라 중국과 세계, 전통과 현대를 연결하는 중요한 다리가 되고 있다. 근현대 열후의 변천 과정을 깊이 탐구해보면 매 한번의 형제와 기술 혁신, 연주 기교의 변화는 모두 열후가 전통에서 현대로 나아가는 중요한 표징이 됨을 어렵지 않게 보아낼 수 있다. 열후는 전통에서 현대로의 탈바꿈을 실현하였다. 요컨대 열후의 발전 과정은 복잡한 과정이다. 이는 중국 민족음악의 전통정신을 담고 있을 뿐만 아니라, 앞으로도 민족음악 부흥의 중요한 힘이 되어 국제 무대에서 중화문화의 독특한 매력을 과시할 것이다.

IV. 20세기 시기별 였후 창작 음악 변천사

이 장에서 저자는 20세기 이후 였후를 위해 작곡된 음악의 변화 역사를 5개의 시기로 나누고, 그 시기별 원칙은 2장의 문화예술 정책의 단계적 변화와 일치한다. 제1기(1912-1949), 제2기(1949-1966), 제3기(1966-1976), 제4기(1977-2012), 제5기(2012-)가 그것이다. 한편, 이러한 방식을 통해 였후 음악 창작의 발전적 변화를 중국 문화예술정책의 관점에 놓고, 각 시기별 문화예술정책의 영향에 따른 였후 음악 창작의 다양한 특성을 보다 정확하게 분석하고 연구할 수 있다. 다른 한편으로는, 현대 중국 음악의 발전은 사회, 정치, 경제, 문화의 발전과 밀접한 관련이 있으며, 였후 음악 창작도 이러한 요소의 영향을 받는다. 중국 음악의 역사와 현대 중국 사회의 발전을 자세히 관찰한 후, 였후 음악 창작의 발전 단계가 이와 일치하여 동일한 역사적, 사회적 환경 하에서 였후 음악 창작을 보다 세심하게 연구할 수 있다.

1. 제1기 (1912-1949)

1) 개요

신문화운동과 5·4 운동 시기에는 사회가 봉건적 속박에서 벗어나야 했기 때문에, 문화와 예술 활동은 많은 서구 민주 사조의 영향을 받았다. 중국 예술 문화의 중요한 부분으로서, 민족 기악은 신속한 발전과 혁신의 요구에 직면해 있다. 서양 작곡 사상, 음악 교육 이론 및 교수 방식 등 다방면의 영향을 받아, 민족 기악의 혁신적 발전은 체계화된 교수 체계를 수립하고 연주 방식을 규범화하는 방향으로 발전하기 시작하여, 새로운 면모를 드러내고 있다. 였후 예술도 환경과 그 자체 발전의 영향을 받아, 서로 다른 문화

진과 현상을 이루었다. 류천화 등의 노력으로 얼후는 독주악기가 되어 예술 무대에 데뷔하였고, 이를 계기로 점차 발전하여 현재 박사학위가 있는 학과를 형성하였다. 이 시기의 얼후 음악 창작은 주로 류천화(劉天華)와 화언균(華彥鈞)의 작품을 대표로 하는데 얼후음악의 전문화와 민속음악의 전승이라는 두 가지 측면에서 얼후음악은 민족 기악 영역의 발전에 매우 중요한 위치를 차지하고 있다. 그들 두 사람 외에도 장풍지(蔣風之), 육수당(陸修棠), 유북무(劉北茂), 진진탁(陳振鐸) 등의 작품들도 현대 얼후의 부상에 초석 역할을 하였다.

2) 양식적 특징

(1) 기법적 단순함

이 시기의 얼후 음악 창작의 장르는 기본적으로 소형 독주곡이 주를 이루었으며, 게다가 조성이 단일하였다. 류천화의 <광명행(光明行)>이 전조의 방식을 채택한 것 외에, 화언균의 세 작품과 기타 작곡가의 작품은 모두 하나의 조로 전곡을 관통하고 있다. 음악 선율에 있어서, 대다수는 5음 음열을 사용하였다. 강남의 음악은 보통 5음 음계를 사용하는데, 멜로디는 점진적인 진보를 위주로 하고, 약간의 작은 박동과 적은 박동의 음정을 가지며 음역이 넓지 않고, 사람이 말하는 중음역에 가까워 음악적 정서가 비교적 온화해 보인다고 한다.¹⁰²⁾ 강남 음악은 강소성(江蘇省), 절강성(浙江省), 상하이 지역에서 유행하며, 섬세하고 부드럽고 청아하고 수려한 스타일을 자랑한다. 이런 스타일은 5음 음계와 완곡하고 아름다운 선율 속에서 구현되어, 드물게 크게 뽐으로써, 강남 지역의 문화 특색과 자연 풍경을 드러내었다. 20세

¹⁰²⁾ 이조승(李祖勝), 「얼후예술과 강남문화(二胡藝術與江南文化)」, 푸젠사범대학(福建師範大學)박사학위논문, 2006, p.149.

기 전반에 등장한 류천화, 화언균, 육수당, 손문명(孫文明) 등 작곡가들은 모두 강남 출신으로 지역문화의 영향을 받았다. 이들이 창작한 이후 작품의 대다수는 강남 지역의 음악이 부드럽고 아름다운 특징을 가지고 있어 이후 작품의 후속 발전에도 심대한 영향을 끼쳤다.

음악 구조상 이 시기의 음악 작품에는 기본적으로 두 가지 종류가 있다. 하나는 화언균으로 대표되는 민간 음악가가 전통음악을 채택한 양식이다. 이런 양식은 주제음악의 변주에 의해 발전하는데, 여기에 속도, 리듬 등의 방식을 바꾸는 속도 등의 방식을 더한다. 이런 양식은 주제음악의 변주에 의해 발전하는데, 여기에 속도, 리듬 등의 방식을 바꾸는 속도 등의 방식을 더한다. 또 다른 양식은 류천화를 비롯한 작곡가들이다. 이들은 한편으로는 우리 민족음악이 특징짓는 ‘여러 악단의 연속적 변화’의 구조적 특징을 그대로 보존하고 있는데, 즉 서로 다른 속도, 강도, 조식 및 박자를 채택하여 변화시키고 여기에 ‘주제음조 자유 가화변주’라는 음악 전개 원칙을 더했다. 한편, 그들은 서양음악 기법을 채택하여 국악을 개선하였다. 왕해원(汪海元)은 그의 「20세기 이후 음악 창작의 역사적 분기 및 그 예술적 특징(20世紀二胡音樂創作的歷史分期及其藝術特征)」이라는 글에서 이렇게 썼다.

“류천화는 서양기악 창작에서 전형적으로 주제(또는 동기)의 음조의 반복, 변위, 확장, 대비 등의 악사전개의 원칙과 그리고 ‘전시부, 발전부, 재현부’의 3부 구조 원칙과 주제부를 장식적인 변주 기법으로 확장하는 구조 원칙으로 중국식 ‘A-B-A’ 양식의 3부작 음악 구조를 형성했다.”¹⁰³⁾

이러한 음악 구조는 후에 이후 음악 창작의 주요 구조 양식이 되었으며, 또한 다른 민족 음악 창작으로 확장되어, 중국 여러 세대의 작곡가들에게 영향을 주었다. 이러한 창작 구조는 우리 민족의 멋을 유지하는 전제하에

¹⁰³⁾ 왕해원(汪海元), 「20세기 이후 음악 창작의 역사적 분기 및 그 예술적 특징(20世紀二胡音樂創作的歷史分期及其藝術特征)」, 푸젠사범대학(福建師範大學)석사학위논문, 2006, p.17.

새로운 중국과 서양 간의 융합 특성을 반영하였다.

(2) 서정성

20세기 전반은 중국 역사의 중대한 변혁기로서, 사회의 불안정은 인민들을 도탄에 빠뜨렸으나, 음악 예술은 이 틈바구니에서도 새 생명을 얻었다. 사회 생활을 깊이 반영한 기악 작품들이 생겨났다. 이런 작품들은 어두운 삶에 대한 분노와 항쟁, 고통스러운 삶에 대한 애원과 새로운 삶에 대한 갈망을 깊은 어조와 세련된 음악 언어로 표현했다고 한다.¹⁰⁴⁾ 1915년 류천화는 가난 속에서 그의 처녀작 <병중에 읊조리다(病中吟)>을 써서 얼마 후 역사상 첫 독주곡으로 삼았다. 류천화는 평생 얼마 후 독주곡 10곡을 작곡했는데, 작품에서 거의 개인적인 내면의 감정을 잘 드러내고 있다. ‘5·4’ 운동을 전후하여 반동 통치에 대한 대중의 불만, 고민, 방황, 공허함과 망설임 등 갖가지 내적 모순, 특히 신구문화 개혁 전야, 신구문화가 새로운 환경에서 운명에 처하게 되는 어떤 보이지 않는 것과 불안을 드러내었다. 또 다른 민간 시각장애인 음악가 화언균이 있는데 그의 유명한 작품으로는 <이천영월(二泉映月)>, <청송(聽松)>, <한춘풍곡(寒春風曲)>이 있다. <이천영월(二泉影月)>은 1940년대에 창작되었으며, 달의 야경 묘사와 내면의 독백을 통해 작곡가의 깊은 감정을 깊이 있게 표현하였고 그 시대의 인민이 받은 고난과 억압과 벗어날 수 없는 정신적 고통을 하소연하였으며 구시대의 암울한 통치에 대한 사람들의 반항심을 고발하여, 아름다운 생활을 지향하는 바램을 표출하였다. 전반적으로 말해서, 이 시기의 작품들은 대부분 개인의 내면세계를 표현하는 경향이 있으며, 사회의 어두운 현실을 창작 소재로 삼고 있다. 하기에 음악적 특징에 우울하고 서정적인 특징을 보이고 있다. 이러한

104) 저우한첸(周寒千), 「당대 얼마 후 음악 창작 발전에 관한 연구(當代二胡音樂創作發展之研究)」, 후난사범대학(湖南師範大學)석사학위논문, 2006, pp.4-5.

특색은 후일 사람들의 얼후 견해에도 영향을 미쳤으며, 상당 기간 얼후의 우울한 특질을 고유한 특징으로 여겼다.

3) 대표 작곡가

20세기 초 얼후 발전의 주요 작곡가는 류천화(劉天華)와 화언균(華彥鈞)이 대표 인물이다. 그들 두 사람은 기본적으로 두 가지 다른 스타일로 얼후 발전에 공헌하였다. 류천화는 얼후를 예술 공연과 교육 전승의 전당에 끌어들여, 서양 음악을 배우고, 국악을 개량하였다. 화언균은 오랜 기간 중국 전통 음악의 토대에 뿌리내린 얼후 예술을 바탕으로 얼후에게 끊임없이 새로운 생명을 물려주고 잉태하여 민간에 널리 전파하였다. 이 시기에는 다른 얼후 작곡가들도 등장했는데, 특히 30년대 중반부터 류천화의 제자들 중에는 우수한 얼후 작곡가들이 등장하기 시작했다. 이 시기에는 다른 얼후 작곡가들도 등장했는데, 특히 30년대 중반부터 류천화의 제자들 중에는 우수한 얼후 작곡가들이 등장하기 시작했다. 그들은 류천화가 창작한 곡목에 심혈을 기울이고 또 각고의 연구를 하여, 이 작품들을 더욱 세밀하고 규범적으로 연주하고 가르쳤다. 그리고 류천화의 국악 개선에 대한 이상적 공감과 지지를 받으며 꾸준히 따르고 실천해 왔다. 그들도 대량의 작품을 창작했는데, 예를 들면 천진탁(陳振鐸)의 <전원춘색(田園春色)>, <장기항전(長期抗戰)>, 장풍의(蔣風之)의 <긴밤(長夜)>, 유북무(劉北茂)의 <떠도는 자의 노래(漂泊者之歌)> <한강물결(漢江潮)>, 저사죽(儲師竹)의 <산촌야제(山村夜祭)> 등. 이런 작품들은 기본적으로 류천화의 작곡 특징을 이어오고 있는데, 특히 창작 위치, 기법, 수단, 제재 내용 등이 그러하다. 다른 작곡가들도 있는데, 예를 들면, 유봉(俞鵬)은 류천화를 모방하여 우수한 얼 곡의 얼후 작품을 만들었다. 육수당(陸修棠)은 얼후 연주자와 교육자로 그의 데뷔작인 <회향행(懷鄉

行)>도 이 시기의 유명한 작품이다. 사회 정세가 어지러워 대다수 작품이 아직 널리 전수되지 않았으나 이들 작곡가들은 오히려 음악 사업의 발전을 위해 적극적으로 탐색해 왔다.

(1) 류천화(劉天華, 1895-1932)

중국과 서양의 조화

류천화는 중학교 시절, ‘반만 청년단’의 군악대에 참가하였다. 1912년, 류천화는 형과 상해로 와서 생계를 꾸려갈 때, ‘개명극사’(開明劇社)¹⁰⁵⁾ 악대에 참가하여 바이올린·피아노 및 서양 금관 악기를 배웠다. 치원위안(祁文源)의 저서 『중국음악사(中國音樂史)』와 구페이자(谷佩佳) 학자의 석사 논문에 류천화의 생애가 다음과 같이 기록되어 있다.

“1914년 극단은 해체되고, 고향 중학교 음악 교사로 부임하여, 연이어 주 소매(周少梅), 선자오저우(沈肇州) 등에게 오히려 비파를 배웠고 광대 및 도사로부터 민족 민속음악을 배웠다. 그는 여러 민족 악기를 마스터했을 뿐만 아니라, 국악을 개량하고 민족 음악을 발양한다는 신념을 가지고 오히려 독주곡의 창작을 완성하였다.¹⁰⁶⁾ 1921년 국악연구회를 조직하였고, 1922년 베이징대학교 음악전습소 국악지도사로 초빙되었다. 베이징여자대학교 음악학과, 베이징예전 등에서 오히려, 비파 과정을 가르쳤으며, 관련 전문가로부터 곤곡(昆曲), 바이올린 피아노, 작곡을 배웠다. 1927년 국악개선사를 조직하여, 『음악잡지』를 창간하였다. 류천화는 근대 음악 교육가이며, 민족 기악 작곡가, 연주가이다. 오히려 독주곡 10곡, 비파곡 3곡, 풍악합

105) ‘개명극사’(開明劇社)는 민국 초기의 비교적 진보적인 연극 단체로 주로 일본의 신파극과 서양 연극의 영향과 근대 중국의 민주 사조에 의해 추진되었다. 공연 레퍼토리는 대부분 현실 생활을 반영한 ‘신극’으로 일반 시민들은 이를 “문명극”이라고 불렀다. 중국 최초의 연극 형식에 속한다.

106) 치원위안(祁文源), 『중국음악사(中國音樂史)』, 간쑤인민출판사(甘肅人民出版社), 2002, pp.197-199.

주곡 2곡을 작곡했다. 얼후 연습곡 47곡, 비파 연습곡 15곡을 편찬하였다.
.”¹⁰⁷⁾

그의 작품을 제재로 보면, 대부분 5·4운동 시기부터 1930년대까지 중국 지식인들의 현실에 대한 불만을 반영하였고 투쟁 용기가 부족하기 때문에, 고민스럽고 슬픈 정신 상태를 잘 표현하였다. 예를 들면 <병중에 읊조리다(病中吟)>, <고민지구(苦悶之謳)>, <비가(悲歌)>, <독현조(獨弦操)> 등 작품들이다. 다른 한편 광명과 행복을 추구하는 작품들이 있는데 <광명행(光明行)>, <량소(良宵)> 같은 작품들이다.

서양음악을 접한 뒤 서양음악과 서양음악의 대비를 통해 국악을 개량하자는 최초의 생각을 하게 되었다. 중국의 각종 민속 음악은 당시 지식인들의 경시를 받아 지위가 낮았다. 서양 음악 문화는 중국의 전통 음악 문화에 비해, 이미 사람들의 오락 생활에서 주요한 위치를 차지하고 있으며, 전통 음악은 침체된 상황에 처해 있었다. 바로 중국 전통 음악 문화에 대한 그의 생각을 촉발시킨 것은 중국과 서양 음악의 대조적인 차이였다. 그가 발표한 견해는 아래와 같다.

“이전의 국악이 성행하던 시대에는, 그것을 후악으로 여겨 모두 경멸하였다. 오늘날 사람들은 국악을 오해하는데, 일반적으로 국악을 알잡아 보는 사람도 연루되어 있다. 그래서 원래 공식 악기로 논의한 사람이 드물었는데, 이것은 정말 후금의 불행이다. 어떤 사람들은 후금(胡琴)이 대부분 저속하고 음탕하여, 고상한 자리에 설 자격이 없다고 여긴다. 이것은 정말 음악의 이론을 모르는 소리이다. 음악의 비루함과 점잖음은 모두 연주자의 사상과 기술, 그리고 악곡의 조직에 있기 때문에, 같은 악기 위에 칠정을 다 표현할 수 있는데 어찌 후금이 예외일 수 있겠는가? 이런 기이한

107) 구페이자(谷佩佳), 「류천화와 화인군 얼후의 작품 연주 해석— <달밤> <이천영월>을 예로 들면(劉天華與華彥鈞二胡作品演奏解析—以<月夜><二泉映月>爲例)」, 시안음악사범대학(西安音樂師範大學)석사학위논문, 2021, pp.2-3.

음악적 기근의 중국에서, 그리고 마침 백성의 재산이 바닥날 때, 어떤 악기든, 어떤 음악이든 사람들에게 정신적인 위안을 주고 사람들의 예술 사상을 표현할 수 있는 것은 모두 귀중한 것이다.”¹⁰⁸⁾ “중국인들은 여전히 자신의 음악을 가장 좋아한다. 서양음악은 고유의 묘미를 가지고 있지만, 중국음악 만큼 그렇게 친절하고 이해하기 쉽지 않다. 아쉽게도 지금은 국악의 위상이 그렇게 낮아서 더더욱 중요하게 생각하는 사람이 없고, 제창하는 사람도 없다. 그래서 나는 국악을 개선하는 일에 좀 더 공을 들여야 될 것 같다.”¹⁰⁹⁾

개혁 후 얼후는 표현 능력을 크게 향상시켰을 뿐만 아니라, 민간에서 규격화, 전문화의 길로 들어섰고, 전문 음악 교육에서 합당한 지위를 얻었다. 고정 음고를 확정하고 체계적인 연습곡을 만들어, 새롭고 비교적 과학적인 교수법을 수립하였다.

이 밖에 음악을 대중에게 널리 보급한다는 생각으로 민속음악을 수집하고 정리하는 작업도 적지 않았다. 그는 민족 민속음악을 정리하는 과정에서, 공척보의 기보법을 개조하여, 기보 업무가 어느 정도 보완되고 향상되었다. 우리 나라 전통음악의 악보 양식에는 ‘공척보(工尺譜)’ 라고 불리는 기보 방식이 있다. 특징은 ‘공척만 갖추고 리듬을 준비하지 않는다’는 것인데, 즉 음높이만 표기하고 박자나 리듬 기호는 없다.¹¹⁰⁾ 공척보와 구전심술의 전통 음악 교수 방식은 음악의 정취를 잘 전승할 수 있지만, 객관적으로 보면 악곡의 전파에는 불리하였다. 류천화는 서양기보법을 참고하여 전통적인 공척보(工尺譜)를 개선하여 얼후 만의 기보 방식으로 개편하였는데, 얼후 연주의 특징과 기교에 더욱 가까웠다. 그가 『음악 잡지(音樂雜誌)』에 발표한 음악

108) 유육화(劉育和), 『류천화 전집(劉天華全集)』, 인민음악출판사(人民音樂出版社), 1997, p.183.

109) 유북무(劉北茂) 구술, 유육휘(劉育輝) 정리, 「〈병중에 읊조리다〉의 발생, 명명 및 창작 연도(<病中吟>의產生、命名與創作年份)」, 『중국 음악(中國音樂)』, 1984, p.55.

110) 중국예술연구원 음악연구소(中國藝術研究院音樂研究所), 『중국음악사전(中國音樂詞典)』, 인민음악출판사(人民音樂出版社), 1984, p.119.

작품은 공자보와 오선보가 서로 대조되는 형식을 취하고 있어, 음악의 보급에 어느 정도 긍정적인 작용을 하였다.¹¹¹⁾ 이를 통해 공자보 옆에 음표를 표기하는 연주방식, 발음위치, 활법 활용으로 특정한 연주 기법, 음색 효과를 나타내어 작곡가의 의도와 음악적 특성을 보다 정확하게 전달하였다. 류천화 등은 1927년 국악개선사를 설립하여, ‘국악을 개선하고 보급을 도모한다’는 취지로, 구체적인 내용은 다음과 같다.

“국악의 발전은 외국의 가죽을 베끼는 것으로 끝나서는 안 된다… 낡은 법을 고수하고, 자기 의견을 고집할 수도 없다. 한편으로는 본국 고유의 정수를 취하고, 다른 한편으로는 외래 조류를 받아들여, 동서 조화와 협력에서 새로운 길을 개척해야 한다.”¹¹²⁾ “우리는 개선의 보조로 서악을 소개하고 서악을 본받아 그 복음을 맞추어 서양 악기를 써서 세계와 어깨를 나란히 하고자 한다.”¹¹³⁾

류천화는 중국 전통 교육을 많이 받았고, 5·4신문화의 영향을 받아, 서양 음악의 선진성을 이해하였고 서양음악을 배우는 데서 민족 악기의 발전에 적합한 길을 찾기를 희망하였다. 당시 중국음악의 개혁을 주장한 사람은 대부분 외국 유학을 위해 서악에 능한 사람들이었는데, 것처럼 중국 전통음악을 깊이 이해하는 사람은 극히 드물었다. 그렇기 때문에 그는 국악의 창조와 개선에 있어서, 중국음악의 기초를 더욱 깊게 다질 수 있었고, 민족악기의 발전에 남다른 공헌을 할 수 있었다. 그의 이념은 중국 전통음악과 서양음악을 대등한 위치에 두고 자국의 우수한 전통음악을 인정하고 중국과 서양 음악을 혼종화하여, 국악의 부족함을 개선하고, 국악을 발양하는 것이었다. 그 작품은 비록 서양음악의 창작기법을 배우고 있지만, 작품이 표현하는 문화적 속성은 여전히 전통문화의 영향을 많이 받아, 중국 전통문화의 신분

111) 유육화(劉育和), 『류천화 전집(劉天華全集)』, 인민음악출판사(人民音樂出版社), 1997, p.117.

112) 류천화(劉天華), 「국악개선사연기(國樂改進社緣起)」, 『신악조(新樂潮)』, 1927.

113) 유육화(劉育和), 『류천화 전집(劉天華全集)』, 인민음악출판사(人民音樂出版社), p.185.

적 특징을 강하게 유지하고 있다. 그러나 일부 작품의 서구화된 색채와 서양음악 및 바이올린 기법을 오히려 훈련의 기초로 삼았기 때문에, 훗날 류친화의 추종자, 숭배자들의 오해를 불러일으켰다. 이 시기부터 사람들은 서양음악을 열렬히 추구하기 시작했고, 그 결과 중국의 오히려음악은 어느 시기 서구화로 점차 변해갔으며 전통이 퇴보한 후, 어느 정도 서구화된 표준을 좌표로 삼아 모든 중국 음악을 측량하는 돌이킬 수 없는 국면이 형성되었다.¹¹⁴⁾

(2) 화언균(華彥鈞, 1893-1950)

민간음악의 전승

민간 오히려음악의 대표적인 인물인 화언균은 어려서부터 도교 음악가 화청화(華淸和)의 엄격한 훈련 아래 피리, 비파, 오히려, 북 등의 악기를 배웠다. 도교음악과 강남민속음악에 능하여 자신만의 독특한 창작과 연주 스타일을 형성하였다. 성인이 된 뒤 그는 우시(無錫) 레존전(雷尊殿)에서 도사로 일하다가 실명한 뒤 우시 거리에서 다양한 악기를 연주하며 생활했다. 신중국 건국 전 그는 아주 가난했으며, 일본 괴뢰정권과 국민당 정부의 만행을 비판하고 폭로하기 위해 시사신문과 구국소설을 편곡했다고 한다. 현지인에게 익숙한 소남 민요는 그의 작품으로 하여금 많은 대중의 사랑을 받게 하였다.¹¹⁵⁾ 일찍이 도교 음악에서의 훈도는 그에게 견고한 음악적 기초를 다지게 하여, 그는 민간 음악 소재 수집에 있어서 지대한 확장을 이루었다. 궁핍한 방랑 생활 속에서도 화언균은 음악을 포기하지 않고 민속음악에 맞춰 기

114) 왕샤오난(王曉南), 「100년 오히려의 음악 스타일과 문화적 정체성에 관한 고찰(百年二胡音樂風格與文化身份考察)」, 난징예술학원(南京藝術學院)박사학위논문, 2019, P.36.

115) 후율청(胡郁青), 자오링(趙玲), 『중국음악사(中國音樂史)』, 서남사범대학출판사(西南師範大學出版社), 2012, p.173.

악곡을 많이 만들고 연주했다. 유감스럽게도 대부분의 악곡은 이미 전해지지 않고, 지금까지 전해지는 것은 <큰 파도 모래를 쓸어내다(大浪淘沙)> <용선(龍船)> <소군출새(昭君出塞)> 3곡의 비파곡과 <이천영월(二泉映月)> <한춘풍곡(寒春風曲)>, <청송(聽松)> 얼후곡 3곡 뿐이다. 그 중에서 가장 유명한 것이 바로 강소성의 민속음악 소재로 쓴 얼후곡 <이천영월>이다. 이 작품은 세상에 나온 이래 널리 환영받을 뿐만 아니라, 동시에 영향도 심원하다. 1959년 중화인민공화국 건국 10주년 때, 중국 대외문화협회는 <이천영월>을 음반으로 만들어, 내방한 국제 친구들에게 증정했는데 이때로부터 화언균 음악은 해외로 진출하기 시작했다고 한다.¹¹⁶⁾ 지금까지 본 <이천영월> 음반이 정부에서 공식으로 해외에 전파된 것은 이번이 처음이다. 이후 <이천영월>은 다양한 매체에 의해 녹화되었다. 1985년, <이천영월>은 미국에서 음반으로 제작되어, 미국 전역에서 유행하는 11곡의 중국 악곡 중 1위를 차지하였다고 한다.¹¹⁷⁾ 음반, 카세트테이프 및 CD는 <이천영월>의 해외 전파를 위한 물질적 매체의 기초를 제공하였다. 또한 작품은 여러 판본으로 개편되었다. “1958년 덩즈너(丁芝諾), 허점호(何占豪)가 이 곡을 바이올린 현악 합주곡을 편곡했고 1972년 저장화(儲望華)가 피아노 독주곡으로, 1973년 우쭈창(吳祖強)이 현악 합주곡으로, 같은 해 평슈원(彭修文)이 민족 관현악곡으로 편곡했다.”¹¹⁸⁾

화언균의 음악은 본질적으로 전통을 계승하는 것을 바탕으로 풍부한 민간, 희곡음악을 모두 흡수하고 융합하여 전통에 기초한 창조, 재창조를 진행하는 것이다. 왕샤오난(王曉南)은 그의 박사학위 논문에서, 화언균 음악에

116) 레이권후(雷群虎), 『우시 특화 문화(無錫特色文化)』, 소주대학출판사(蘇州大學出版社), 2006, p.294.

117) 「11곡의 중국 음악이 미국서 유행(十壹首中國樂曲流行美國)」, 『인민일보(人民日報)』, 1985, 제 3 판.

118) 린린(林琳), 「<이천영월>의 대외전파—『인민일보』에서 본 무대공연 사료를 바탕으로 한 분석(<二泉映月>的對外傳播—以『人民日報』所見舞台演出史料爲基礎的分析)」, 『인민음악(人民音樂)』, 2021, p.62.

대한 견해를 다음과 같이 적고 있다.

“장기간에 걸쳐 대량의 민속음악과 강남 지역의 관현악에 물들었기 때문에, 전통 요소는 화언균에게 깊이 영향을 미쳤고, 또한 그의 창작의 주요 소재가 되었다. 그러나 그의 음악은 전통 선율의 단순한 조합에 그치지 않고, 비교적 현저한 창조성과 풍부성으로 당시의 특이한 민속음악과 구별된다. <이천잉월>을 연주할 때마다 악보가 달랐다고 하며 번마다 그 나름의 애드리브와 그때그때의 마음속 깊은 곳에 있는 자유로운 표현을 가지고 있다고 한다.”¹¹⁹⁾

그의 작품은 류천화의 엄격하고 규칙적인 격식보다는 삶의 깨달음과 사상에서 비롯된 즉흥 연주 상태의 음악적 표현이었다. 류천화가 얼후를 전문화, 규범화시켰다면, 화언균은 얼후를 민간에 보급 및 전파시킨 공신이다. 하기에 화언균은 민속 음악의 집대성자로서 그는 정통 민간의 전통 음악을 한데 모아 뒤섞어 변화시켜, 얼후의 창작과 연주를 크게 촉진하고 혁신하였으며 얼후 예술 근대 이래의 전승 발전, 그리고 오늘날 발전 구도의 토대와 형성에 역사적 의의를 지닌 중요한 공헌을 하였다.

4) 소결

1915년부터 1948년까지의 얼후 음악 창작은, 20세기 얼후 음악 창작이 초기 단계에 들어섰음을 나타낸다. 음악의 특성으로 볼 때, 이 시기의 창작은 단순하고 단일한 특징을 보였는데, 이 특징은 이 시기의 얼후음악 창작이 ‘초기’에 불과했음을 객관적으로 반영하고 있다. 당시 사회는 문화의 충격과 민족 구망사조의 영향으로 서양음악을 배우고 모방하는 것이 이 시기에는

119) 왕샤오난(王曉南), 「100년 얼후의 음악 스타일과 문화적 정체성에 관한 고찰(百年二胡音樂風格與文化身份考察)」, 난징예술학원(南京藝術學院)박사학위논문, 2019, p.28.

피할 수 없는 사실이 되었다. 민족 기악 방면에서 일후 음악의 창작과 연주 기법의 개선은 모두 서양의 영향을 받아 점차적으로 시작되었다. 옛 문화를 개조하고, 서양 문화를 배우며, '중학을 체제로 하고, 서학을 쓰자'는 것은 한때 국가의 운명을 바꾸는 중요한 방법이 되었다. 또한 문화예술의 서비스 대상을 명확히 함으로써 문화예술의 발전이 일반인 사이에 뿌리내리게 하고 민속음악이 발전하게 한 것이다.

2. 제2기 (1949-1966)

1) 개요

중화인민공화국의 수립이 문화예술 발전에 미치는 영향은 매우 심각하였다. 경제의 회복과 빠른 성장에 따라 사회 환경이 안정되고 민족이 더욱 단결하여 일후 예술의 발전에 비옥한 문화 생태 토양을 제공하였다. 20세기 전반에는 류천화와 화언균 두 작곡가가 개척한 새로운 길과 더불어 음악 전문 교육과 연기의 진보로 인해 일후의 악기 개혁, 연주 기법, 악곡 창작이 모두 전면적으로 발전하여 일후는 새로운 비약적인 발전기에 들어섰다. 또한, 다양한 작곡가와 예술가가 창작의 능동성을 발휘하여, 민간 민족 문화를 융성시켰다. 작곡 기술 측면에서는 류천화로 대표되는 중서음악 융합의 학원과 노선과 화언균으로 대표되는 민간 전통음악 노선을 계승하였고 한편 일후 연주자와 전문 작곡가가 공동으로 창조적으로 탐구하여 일후 작품의 창작 다양성을 촉진하였고 연주 기법의 발전과 향상을 촉진시켰으며, 나아가 일후 악곡 창작의 다원화를 촉진시켰다. 동시에 일부 새로운 기법도 광범위하게 응용되어 표현 형식과 감정 표현에 있어서도 더욱 풍부하고 다양한 특징을 보이였다. 이는 일후 음악 창작의 대대적인 발전을 촉진시켰다.

특히 1963년 ‘상해의 봄’ 이후 콩쿠르를 개최하면서 뛰어난 열후 연주자와 새로운 전문 작곡가들이 대거 배출되었고 이는 열후 음악의 발전에 새로운 활력을 불어넣어, 열후 음악 창작 분야가 오랫동안 처해 온 ‘아마추어 상태’에 중대한 변화를 가져오게 하였다. 열후 음악 창작을 전문화의 고도로 끌어올렸을 뿐만 아니라, 진정으로 당대 열후 음악 창작 발전의 서막을 열었다.

건국 초기 문화예술정책은 1942년 마오쩌둥의 「엔안연설」을 이어받아 인민대중을 위해 봉사하고 노동자, 농민, 병인을 위해 봉사한다는 사상을 계승했다. 작품은 대중의 정신문명 요구를 충족시키고 사회주의 정신문명 건설에 기여해야 했다. 그러나 이 시기에는 마오쩌둥 같은 지도자들의 중화문화와 외래문화에 대한 태도가 열후 음악의 방향을 결정했다는 점에 주목해야 한다. 단순히 정치적인 문제가 아니라 작곡가가 이 시기에 정부 정책의 의미를 어떻게 구현했는가 하는 것이었다. 1964년 9월 「중앙음악학원에 대한 의견(對中央音樂學院的意見)」에서 고대와 외국의 문화유산을 “옛것을 현재에 쓰고, 외국의 것을 중국에 쓰자(古爲今用, 洋爲中用)”고 명시했다.¹²⁰⁾ 마오쩌둥은 “외국 문화를 배우는 데는 독창적인 정신이 있어야 하고, 학습과 독창적인 결합이 있어야 한다.”고 했다.¹²¹⁾ 그 구체적인 내용은 다음과 같다.

“첫째, 외국 문화를 비판적으로 배우고 참고해야 하며, 둘째, 외국 문화와 중국의 실제 상황을 유기적으로 결합해야 하며, 셋째, 외국 문화의 ‘중국’을 실현하기 위해 노력해야 한다. 외국 문화를 배움으로써 중국 문화를 개량하고 발양하며 중국만의 새로운 것을 창조한다.”¹²²⁾

120) 펑칭윈(彭卿雲), 펑상웨이(彭湘炜), 「옛것을 현재에 쓰고, 외국의 것을 중국에 쓰자 - 문화유산과 문화재 보호에 관한 마오쩌둥의 논술과 사적선집(古爲今用洋爲中用 - 毛澤東關於文化遺產與文物保護的論述與事迹選編)」, 『중국문화과학연구(中國文物科學研究)』, 2015, p.6.

121) 『마오쩌둥 외교문선(毛澤東外交文選)』, 세계지식출판사(世界知識出版社), 1994, P.312.

122) 『마오쩌둥 문집(毛澤東文集)』 제7권, 인민출판사(人民出版社), 1999, p.82 .

위의 글에서 중국문화와 외국문화를 대하는 마오쩌둥의 입장이 중국문화를 최우선으로 해야 하고 중국 문화에 대한 자신감이 있고 중시해야 하며, 모든 외래문화는 중국을 위해 사용되어야 하며, 독자적으로 새롭고 우수한 문화를 창조해야 한다는 것을 알 수 있다. 이 발언들은 이후 음악의 창작 방향을 제시했고, 이러한 특징은 이후 창작에서도 뚜렷이 나타났다.

2) 양식적 특징

(1) 독주곡 장르로서의 부상

이 시기에는 장르의 속성상 여전히 단일하며, 작품 구조는 대부분 재현성이 있는 복합 3부곡조를 기본으로 하여 상대적으로 단일하였다. ‘4악단체, 변주곡, 중서혼합곡식 구조, 재현을 갖춘 다단체 다변화를 지향하고 있지만 그 수는 극히 적었다.’¹²³⁾ 그러나 이후 독주 악곡의 창작이 왕성하게 발전하여, 새로운 작품이 대량으로 배출되었다. 이 작품들은 이후 연주자가 창작하거나 개작한 것이 많았다.¹²⁴⁾ 예를 들어 손문명(孫文明)이 지은 <유파곡(流波曲)>, <탄락(彈樂)>, 종의량(鍾義良)의 <춘시(春詩)>, 증선(曾尋)의 <낙타를 끌다(拉駱駝)>, 박동생(樸東生)의 <초원에서(在草原上)>, 증가칭(曾加慶)의 <산촌이 변모했다(山村變了樣)>, <장보기(趕集)>, 노일융(魯日融)과 조진소(趙震霄)의 <진강 주제 수상곡(秦腔主題隨想曲)>, 왕죽림(王竹林)의 <찬가(贊歌)>, 황해회(黃海懷)의 <강물(江河水)>과 <경마(賽馬)>, 유명원(劉明源)의 <하남소곡(河南小曲)> 등 작품들이다.

123) 천웨이홍(陳月紅), 「100년 동안 이후의 작품 창작 및 교육에 대한 연구(對百年來二胡作品創作及教學的探討)」, 『중국민족박람회(中國民族博覽)』, 2022, p.75.

124) 차오젠중(喬建中), 「악기와 한 세기—이후 예술 백년관(壹件樂器和壹個世紀—二胡藝術百年觀)」, 『음악연구(音樂研究)』, 2000, p.39.

(2) 체제 옹호적 성격

건국 초기, 전 국민은 주인이 되는 즐거운 분위기에 젖어 있었고, 음악가들은 ‘새로운 중국을 위해 목 놓아 노래하자’ 높은 열정을 분출하였다. 작곡가들은 이러한 사회적 환경과 인간 내면의 정신적 욕구 속에서 사회적 욕구와 인간의 정신적 욕구를 모두 충족시키는 작품들을 만들어냈다. 새 시대를 노래한 작품은 내용 면에서 중국 창건의 시대적 주체와 긴밀하게 관련되어 있으며, 새 시대 사회의 변천과 발전을 반영하고 있다고 한다.¹²⁵⁾ 이런 문화적 맥락이 창작 과정에서 작용하는 작용은 크게 나무랄 수 없다. 일후의 작품 대부분은 노동 인민을 대상으로 하고, 각 민족을 대상으로 하며, 내용상으로는 새마을 생활에 대한 묘사가 많았다. 신시대 신농촌의 바람직한 변화와 많은 농민들이 근면한 노동을 통해 풍작을 즐기는 생활상을 표현하였고 낙관적이고 밝은 인민의 내적 감정을 묘사하는 데 중점을 두는, 시대의 주요 특징을 가지고 있었다. 예를 들어 <삼문협창상곡(三門峽暢想曲)>(류원진(劉文金))은 하남 농촌의 생동감 있는 농민 생활을 묘사하였고, 유북무(劉北茂)가 지은 <농민악(農民樂)>, <환락무곡(歡樂舞曲)>, <기쁨(喜悅)>, <평화민주행진곡(和平民主進行曲)>은 도약과 흥겨운 리듬을 바탕으로, 온 나라가 떠들썩하고 노래하고 춤추는 열렬한 정경을 생동감 있게 표현하였다. 둘째, 왕이(王乙)의 <풍년(豐收)>, 저망화(儲望華)의 <촌가(村歌)> 등은 중국 인민의 활기찬 사회주의 건설과 조국의 번영을 찬양하였다. 또한, 중국 창건 후 인민들은 사회주의 건설의 호방한 감정을 가지고 위대한 조국의 경제 건설에 잇달아 뛰어들었다. 진진탁(陳振鐸)의 <13릉저수지를 노래하다(歌頌十三陵水庫)>와 류원진(劉文金)의 <삼문협창상곡(三門峽暢想曲)>으로 대표되는 작품들은 사회주의 건설을 주제로 하는 일후의 음악 작품으로, 위대한

125) 저우한첸(周寒千), 「당대 일후 음악 창작 발전에 관한 연구(當代二胡音樂創作發展之研究)」, 후난사범대학(湖南師範大學)석사학위논문, 2006, p.6.

조국의 새로운 정신 풍모와 온 나라의 번영을 구가하고 있다. 그리고 일부는 조국의 아름다운 강산의 풍경을 묘사하였다. 예하여 <춘시(春詩)>(종의량, 鍾義良), <아름다운 포하(美麗的包河)>(유북무, 劉北茂), <대량산 랩소디(大涼山狂想曲)>(단계성, 段啓誠), <천리회북싸이강남(千裏淮北賽江南)>(유북무, 劉北茂), <상강악(湘江樂)>(시락몽, 時樂蒙) 등은 조국의 아름다운 경치에 대한 열렬한 사랑의 감정을 토로하였다. 이 시기의 오페라 작품은 이전 단계의 우울함과 서정적인 스타일과 뚜렷한 대조를 이루며, 사회 노동 인민의 새로운 생활을 찬양하고 사회주의를 구가하였고 사회주의 건설의 웅대한 장면에 대한 찬사, 사회의 새로운 기상에 대한 찬사 등 다양한 감정이 이 시기 작품들에 함축되어 반영되어 있다.

(3) 민족성 및 대중성의 강조

왕하이위안(汪海元)의 주장에 따르면, 이 시기에 전통 민속음악의 전승과 보호를 중시하였기 때문에, 민속음악에 대한 높은 중시는 음악 창작의 ‘삼화’—민족화, 혁명화, 대중화’의 기본 준칙이 되었다.¹²⁶⁾ 중국은 다민족 국가로서, 음악은 왕왕 강렬한 민족 스타일을 지니고 있는데, 건국 후 17년간의 오페라 음악은 민족 스타일이 다양하고 내용이 풍부한 것이 이 시기의 창작의 특징이다. 동시에 창작기법을 지속적으로 탐구하고 중국과 서양의 통합을 통해 민족화의 발전을 강화하고자 노력하여 괄목할 만한 성과를 거두었다. 이 시기의 음악은 인민을 위해 봉사하는 것이며, 전국의 각 민족 인민을 위해 봉사하는 것이며, 작품 속에서 인민들의 공감을 불러일으킬 필요가 있고, 대중과의 관계를 가깝게 할 필요가 있으며 더욱 보급에 편리해야 하였다. 따라서 민족적 음악 언어의 광범위한 사용은 이 시기 오페라 음악 작품의 중

126) 왕해원(汪海元), 「20세기 오페라 음악 창작의 역사적 분기 및 그 예술적 특징(20世紀二胡音樂創作的歷史分期及其藝術特征)」, 푸젠사범대학(福建師範大學)석사학위논문, 2006, p.21

요한 특징이 되었고 서로 다른 지역 스타일의 작품들이 대량으로 나타났다. 예를 들면 손문명(孫文明)이 지은 <탄악(彈樂)>, <유파곡(流波曲)>, <사방곡(四方曲)>, <사람은 고요하고 안심함(人靜安心)>, <송청(送聽)>, <야정소 소리(夜靜簫聲)>에는 강남·광둥 등지의 민요·설창·지방극 종류를 운용하였다. <지원군 승리 귀환(志願軍勝利歸來)>는 강남·광둥 민요·소리 등 민속음악이 융합되어 사용되고 있다. 티베트지역 민요로 만든 <베이징에 금태양이 있다(北京有個金太陽)>(장재여, 蔣才如), <찬가(贊歌)>(왕죽림, 王竹林), 동북지역 민속음악의 <강하수(江河水)>(황해회, 黃海懷), 내몽골지역 민요의 <낙타를 끌다(拉駱駝)>(증선, 曾尋), 안후이지역 민요의 <산촌이 변모했다(山村變了洋)>(증가칭, 曾加慶). 또 회곡음악을 소재로 한 작품들도 이 시기에 어느 정도 비중을 차지하였다. 친강 곡패를 소재로 한 <친강 주제 수상곡(秦腔主題隨想曲)>[노일융(魯日融), 자오전샤오(趙震霄)]이 있다면, 산시 회곡 ‘만만강(碗碗腔)’을 소재로 한 <홍군 형이 돌아왔다(紅軍哥哥回來了)>(장장성張長城, 원야原野), 산시성 관중지역의 지방 회극인 ‘미호조’를 소재로 한 <미호조(迷胡調)>(노일융, 魯日融), 북방회곡 방자의 가락을 정제 가공한 유명원(劉明源)는 허난 지방극 등을 창작 소재로 삼았다. 얼후는 중국 전통 음악에서 없어서는 안 될 일원으로서, 그 발전 과정은 회곡 음악과 밀접하게 연결되어 있다. 회곡 공연에서 얼후는 항상 반주 악기로 사용되는데, 독특한 음색은 사람의 목소리와 매우 유사하여 회곡의 곡조와 완벽하게 융합될 수 있으며, 선형 멜로디를 통해 서로 호응할 수 있다. 얼후의 가장 두드러진 예술적 특징은 그 가창성의 멜로디 언어에 있는데, 이 역시 얼후의 전통음악에 회곡음악과 민간 랩에서 유래한 대량의 요소를 융합시켰기 때문이다. 장진은 「근현대 얼후 예술 문화의 정체성 연구」라는 글에서 이렇게 지적하였다. 이들 작곡가들은 서양의 체계적인 음악 교육을 받으면서도 민간 음악에 대한 축적을 해왔다. 창작, 연주, 교육 과정에서 그들은 얼후 음

악을 전통 음악 언어에 통합하고 민요와 희곡 요소를 이식 및 개작함으로써
얼후 독주 작품에서 전통 희곡 곡패와 민속 음악의 응용을 두드러지게 하였
다.¹²⁷⁾ 이들은 민간 음악의 심미를 추구하면서 얼후음악이 서양음악의 영향
을 받으면서도 전통음악의 진수를 간직하고 음악문화의 동서양 결합을 중시
하였다.

3) 대표 작곡가

(1) 손문명(孫文明, 1928-1962)

민간음악의 발양

민간 얼후 연주자와 작곡가로서 손문명(孫文明)은 작품으로는 <탄락(彈
樂)>, <유파곡(流波曲)>, <사방곡(四方曲)>, <두십량(杜十娘)>, <연지원군
귀국(年志願軍歸國)>, <송청(送聽)> <야정 소소리(夜靜簫聲)> <인정안심
(人靜安心)> <송춘(送春)> <이금빛(二琴光亮)>, <춘추회(春秋會)> 등이 있
다. 기법이 독특하고 스타일이 뚜렷한 얼후 음악 작품은 얼후 연주 기술과
얼후 음악 창작에 귀중한 유산을 남겼다. 그러나 대중들은 얼후의 명가라고
하면 류천화와 화연균을 먼저 떠올릴 뿐 이 시기의 얼후 연주자 손문명에
대해 아는 이는 극히 적다. 풍흔수(馮欣殊)가 역시 사람들이 손문명(孫文明)
과 그의 얼후 작품에 대해 중시하지 않는 것은 민간 후금 연주자 단체에 대
한 경시를 방증한다고 지적하였다.¹²⁸⁾

손문명이 각종 지역 스타일의 음악에 대하여, 예를 들면, 평탄(評彈), 경극

127) 장진(張珍), 「근현대 얼후 예술문화의 정체성에 관한 연구(近現代二胡藝術文化身份研究)」, 서북
민족대학(西北民族大學) 석사학위논문, 2022, pp.12-17.

128) 풍흔수(馮欣殊), 「손문명 얼후 음악작품 연구 총론(孫文明二胡音樂作品研究綜述)」, 『음악천
지(音樂天地)』, 2022, p.36.

(京劇), 탄황(灘簧), 곤곡(昆曲), 소흥희(紹興戲), 상해극(滬劇), 강남사죽(江南絲竹), 광동음악(廣東音樂) 등을 소재로 창작한 이후의 작품들은 표현력이 매우 풍부하였다. 진군(陳軍)은 「손문명 이후 작품 연주 기호 체계에 관한 연구(孫文明 이후 作品演奏符號體系研究)」라는 글에서 지적하였다. 손문명은 민간음악과 희곡음악에서 풍부한 음악적 영양을 섭취하여, 독창적으로 이후 연주법을 혁신하였으며 작품의 음악 언어를 위한 연주 악기와 그 기법을 설정하였고 사호, 비파, 삼현, 동소 등의 악기를 모방하여 음향 연주 효과를 내었다고 하였다.¹²⁹⁾ 그러나 음악적 함축성으로 볼 때, 그것은 분명히 중국 민간 음악 문화의 파생물이다. 중국 이후 연주 예술의 발전사에서 민간 음악이 중요한 위치를 차지하고 있다는 것은 자명하다. 민간 음악 문화가 대표하는 역사적 의의는, 하나의 장르 예술과 민간 문화 및 지역 스타일이 결합된 언어이기 때문이다. 그것의 문화적 속성은 이후의 발전에 없어서는 안 될 중요한 부분으로, 다른 것으로 대체될 수 없다. 손문명은 창작 실천 중에 많은 이후 연주 기법을 창조하였다. 왼손 중지의 현에 있는 연주 위치 및 포르타멘토¹³⁰⁾, 현에 닿기¹³¹⁾, 엄지손가락 움직임 핸들, 모르텐트 등 기법들이다. 첫 작품인 <탄락(彈樂)>은 1951년 봄에 만들어진 것으로 탄사와 강남의 관현악의 음조를 조화시킨 것으로서 작품 속에서 탄사 첫 편의 삼현 연주 효과를 모의 실험하고 이후에서 흔히 쓰이는 천근을 제거함으로써 양호한 범음과 공명을 얻음으로써 더욱 좋은 연주 효과를 얻었다. 동시에 현을 당기는 기법을 만들어 튕기는 음악의 효과를 모방했다¹³²⁾ <유파곡(流波曲)>(1952)은 손문명(孫文明)이 창작한 두 번째 이후 작품으로 현·보잉¹³³⁾

129) 진군(陳軍), 「손문명 이후 작품 연주 기호 체계에 관한 연구(孫文明二胡作品演奏符號體系研究)」, 『예술백가(藝術百家)』, 2011, pp.325-328.

130) 포르타멘토: 본음에서 시작하여 높거나 낮은 음으로 미끄러져 다시 본음으로 돌아오는 기법이다.

131) 현에 닿기는 현에 손가락을 대고 누르는 허(虛)를 통해 실음과 범음 사이의 맑고 맑은 음색이다.

132) 황한창(黃漢強), 「손문명 이후 작품 <탄락>의 창작수법과 예술적 특징에 대한 분석(淺析孫文明 이후曲<彈樂>的創作手法與藝術特徵)」, 시안음악학원(西安音樂學院)석사학위논문, 2020, pp.15-16.

133) 모르텐트는 왼손으로 빠르고 짧게 현을 눌러 장식하는 기술을 말합니다. 그 주음표를 바탕으로

등의 특수 기법을 이용하여 처량하고 애잔한 음악을 표현하여, 작자의 곡예 생활 중의 처량한 마음과 세상의 염량한 울분을 토로하였다. <야정 소소리(夜靜簫聲)>는 손문명(孫文明)이 지은 또 다른 얼후의 작품으로, 활을 연주할 때 활실이 현을 문지르는 힘을 이용하여 얼후의 동소의 음색을 모방한 것으로서 매우 강한 예술적 감화력을 가지고 있다. 손문명(孫文明)이 얼후 연주 예술상의 혁신은 전통 민속음악의 전승이며, 또한 지역적인 음악문화의 발굴과 표현이다. 민간 음악가로서, 그는 현지의 음악적 토대에 깊이 뿌리를 내리고, 이러한 지역적 특색을 자신의 음악 창작에 융합시켰다. 전통 민속 음악 요소의 운용과 연구를 통해, 손문명(孫文明)은 얼후 연주에 새로운 예술 표현 방식을 부여하였다. 그는 용감하게 새로운 연주 기교를 시도하고, 혁신과 전통을 융합하여, 그의 작품이 독특한 예술 스타일을 갖추게 하였을 뿐만 아니라 민간 음악문화의 보존과 전승에 대한 모습도 보였다.

(2) 류원진(劉文金, 1937-2013)

중국과 서양 결합의 재혁신

류원진은 민족음악 작곡가이자 지휘자로, 어려서부터 풍부한 민속예술의 영향을 받았으며, 다양한 종류의 악기 연주 경험이 있다. 여러 종류의 민간 악기를 연주한 생활 경험으로 인해, 그는 아직도 깊은 민간 희곡 음악적 배경을 가지고 있으며, 독특한 창작 스타일을 형성하고 있다. 류원진은 건국

로 이론적으로 시간을 차지하지 않는 방식으로 위쪽의 2도 큰 음을 연주하되, 비브라토보다는 현을 건드릴 때의 순간적인 탄력에 중점을 두고 음색에 있어서는 경쾌하고 발랄한 음악 스타일을 추구하는 연주기법이다. 이는 선율 속 강남 사죽음악의 울동적이고 발랄한 음악적 특징을 생생하게 보여줄 수 있다. 모르텐트와 비브라토를 보다 정확하게 구별하기 위해 상해음악학원(上海音樂學院) 루이(汝藝) 교수는 이를 위해 보잉 기호 'N'을 발명했다. 위와 같이 인용하다.

후 새로운 시기에 류친화의 중서 조화로운 창작 정신을 계승 발전시켰으며, 중서 결합 이념으로 많은 대표적인 작품을 창작하였다. 그중 1959년의 <예북발라드(豫北敘事曲)>와 1960년의 <삼문협창상곡(三門峽暢想曲)>은 그의 초기 창작의 하이라이트가 되었다. 이 두 곡은 전통적인 얼후음악의 한계를 뛰어넘었으며 서양 음악 창작 기법을 차용하여 처음으로 얼후 작품을 피아노 반주 악기로 채택하였기에 얼후 연주에 새로운 양식과 표현 방식을 가져왔다고 한다.¹³⁴⁾ 이 두 작품은 1963년 ‘제4회 상해의 봄 전국 얼후 독주 콩쿠르’에서 음악계의 센세이션을 불러일으켜, 초점이 되었다. 이들은 전통적인 민족음악의 구조적 사고를 뛰어넘을 뿐만 아니라 중국과 서양 음악문화의 한층 더 융합을 보여주었다. 민족음악의 언어와 서양음악의 창작기법을 결합함으로써, 전통음악의 계승과 창조를 구현하였다. 이런 깊은 전통 음악 문화 기초와 선명한 시대적 정신을 결합하는 것은, 그가 창작에서 줄곧 견지해 온 이념이다. “민간 음악 요소를 직접 채용하지는 않았지만, 중국 선율의 특징이 풍부하고 민족 음조를 흡수하여 내재화·승화 운용하여 선율이 아름답고 감동적이며, 5음계를 위주로 하여, 관중의 사랑을 많이 받는다.”¹³⁵⁾

비록 작품은 제재와 곡식 구조에서 서양의 창작 기법을 융합시켰지만, 그의 작품은 전통 문화의 깊은 함축과 중국 사회 문화에 대한 생동하게 해석하고 있다. 이러한 민족 기악 작품의 창작 이념은, 음악 문화의 신분 확장을 대표하며 이 성과는 음악가의 정치적, 문화적, 사회적 환경 영향 아래 형성된 문화적 감각과 무관하지 않다. 그의 음악 창작은 전통문화의 원초적 분위기를 유지하는 것의 중요성을 깊이 부각시켰고 중국 전통 음악 문화의 본토 의식을 존중하고, 전통과 시대를 유기적으로 융합하여 중국과 서양이 서로 관통하는 음악 이념을 실현하였다. 한층 더 전문화된 창작 공연의 요구

134) 주택군(朱澤軍), 「류원진 얼후 작품 속의 음악 미학적 내재(劉文金二胡作品中的音樂美學內涵)」, 『지주학원학보(池州學院學報)』, 2021, p.108.

135) 천웨홍(陳月紅), 「100년 동안 얼후의 작품 창작 및 교육에 대한 연구(對百年來二胡作品創作及教學的探討)」, 『중국민족박람회(中國民族博覽)』, 2022, p.75.

속에서, 중국과 서양의 결합 재혁신을 통해, 민족 문화의 본토 의식을 두드러지게 하였고 이후의 문화적 정체성을 더욱 발전시켰다.

4) 소결

중국이 창건된 후 17년 동안 정치적 지향과 사회적 환경의 영향을 받아 이후의 작품은 신중국을 칭송하고 사회주의를 칭송하는 것을 주제로 하였다. 사회주의의 지도 아래 인민 대중과 공농병을 위해 봉사하고, 정치를 위해 봉사하는 것이 예술 창작의 경향이 되어, 작곡가가 음악의 교화 기능을 지나치게 강조하게 되어 점차 음악 작품을 정치 선전의 도구로 만들었다. 비록 전통 민족음악이 어느 정도 중시되고 보호되었지만, 문화예술 창작 활동은 이 시기에도 당시의 특정한 정치, 사회, 경제적 환경의 영향을 받았다. 국가와 집단은 예술 창작의 전 과정에 포괄적으로 개입하고 관리하며 예술가는 이 틀 내에서 구상, 창작, 연구 및 발전해야 하였다. 창작의 이념과 방법에 있어서, 건국 초기에는 ‘예술은 현실을 반영한다’를 주로 강조하여, 예술가의 생활 체험과 생활을 반영하도록 제창하였다. 따라서 이 시기의 음악 작품은 민족화와 대중화의 특성을 어느 정도 반영하고 현대인의 심리와 미적 요구에 부합되었다. 또 외국 문화(서양 음악)에 대한 정부의 태도를 볼 수 있는데, 마오쩌둥이 ‘외국의 것을 중국에 쓰자(洋爲中用)’을 강조한 것은 어느 정도 자기 민족의 문화적 정체성에 대한 보호에 바탕을 두고 있으며 모든 학습의 전제는 중국 문화를 중심으로 하는 기초 위에 세워져야 하였다. 그러나 다른 각도에서 보면 문화대혁명 시기에 문화예술 전제주의의 씨앗을 뿌린 것은 틀림없다. 음악 창작이 다양한 방향으로 발전하는 것을 제한하고, 이로 인해 예술가의 창작 개성이 말살되었다. 음악 창작은 반드시 정치와 현실을 둘러싸고 있어 음악 창작이 현재의 ‘사회적 요구’와 ‘정치적

요구'를 해석하는 하나의 '도구'로 변해 버렸다. 따라서 이 시기의 음악 창작은 현재의 정치 환경과 정세에 비추어 변증법적으로 인식하고 연구하고 보아야 한다.

3. 제3기 (1966-1976)

1) 개요

문화대혁명 시기에 민족 기악의 음악 창작도 극히 심한 파괴와 영향을 받았다. 문화대혁명 전 5년은 건국 후 10여 년간 보존 축적된 민족 기악 창작의 성과가 거의 파괴되었다. 대부분의 민족 악단이 해체되고, 유명한 민족 기악 연주자들이 육체적 정신적 고통을 받았다고 한다.¹³⁶⁾ 민족 악기도 이 시기에 극도로 손상을 입었는데, 장칭(江青)은 민족 악기에 대해 경시하는 발언을 여러 차례 하였다. 1965년 장칭(江青)은 전통음악은 음정이 불안정하고 악기의 음향이 귀에 거슬리며 음역이 좁다고 지적했다.¹³⁷⁾ 장칭(江青)은 “민족 악기 ... 음악적 색깔로는 괜찮은데 고음이 많지 않고 표현력이 풍부하지 않다.”¹³⁸⁾고 했다. 이 시기에는 대부분의 민족 악기의 음악 창작이 정체되었다.

문화대혁명 시기에 장칭(江青)으로 대표되는 '4인방'(四人幫)은 문화예술 사업이 정치 제도를 고도로 보좌하기 위하여, 예술 작품의 산출을 엄격히 통제하였고 예술가의 창작 제재·스타일 등 지엽적인 것에 대해 엄격한 요구를 하고 있는데, 예술 작품에 대한 감상은 더욱 그러하였다. 이러한 문화적

136) 후텐홍(胡天虹), 『중국 음악 창작 평론(中國音樂創作評論)(1949-1999)』, 춘풍문화예술출판사(春風文化藝術出版社), 2012, p.121.

137) 현경채, 「중국음악의 현대적 변용」, 『아시아음악학 총서』, 2008, P.309.

138) 장칭(江青), 「〈남해 만리장성〉의 창작과 촬영 문제에 대한 지시(對〈南海長城〉的創作和拍攝問題的指示)」, 1964-1965.

인 분위기 속에서 얼후음악은 하나의 예술현상으로 시대의 영향에서 벗어나지 못하고 있다. 당시의 관변 문화예술 체제 하에서, 전형적인 시대적 특성을 가지고, 문화 혁명기의 정신 면모를 반영한 작품들이 출현하였다. 문화혁명기의 얼후 창작음악은 얼후 역사 발전의 특수한 단계로서, 이 시기에 나타난 독특한 스타일은 전국적인 정신생활 상태와 밀접한 관련이 있다. 이 시기 창작 조건과 분위기는 극히 어려워서 얼후 음악은 대부분 호소성과 계급성이 짙었지만 일부 곡목은 현재 얼후 급수 시험 작품으로 남아 있다.

정치 환경과 사회 환경의 영향과 제약으로 인해, 이 단계의 문화예술 발전에 일정한 왜곡이 생겨, 얼후의 음악 창작을 촉진하여 두 가지 뚜렷한 차이점의 분수령을 형성하였다. 첫 단계는 문화대혁명의 초기인 1966~1971년으로 얼후 음악작품은 4곡에 불과했다. 두 번째 단계는 1971년 이후 우리나라의 사회 경제 발전이 점차 호전되고 문화예술 분야가 당과 국가의 중점과 지원 아래 새로운 국면을 맞이하였다. 1971년 주은래(周恩來)가 정부의 업무를 주관하면서 ‘문화대혁명’ 초기 이래의 ‘좌파’ 사상을 바로잡기 시작하여 나라 경제가 어느 정도 회복되고 문화 예술이 부활할 기회가 생기면서 음악 작품들이 속속 나오기 시작했다.¹³⁹⁾ 많은 작곡가들이 또 한 번 얼후음악 창작에 몰두하였고, 그들의 노력을 통해 50여 곡의 우수한 얼후작품을 창조하였다. 전형적인 시대적 특성을 가진, 문화 혁명기의 사람들의 정신 모습을 반영한 얼후 음악 작품들, 이를테면 <공곡배달(喜送公粮)>(구무상顧武祥, 맹진진孟津津), <풍년을 노래하다(喜唱丰收)>(양혜림楊惠林, 허강덕許講德), <천리초원을 질주하다(奔馳在千里草原)> (왕국통王國潼, 이수기李秀琪), <회향곡(懷鄉曲)>(왕국통, 王國潼), <예향행(豫鄉行)>(송국생, 宋國生), <홍기거수회태행(紅旗渠水繞太行)>(민혜분閔惠芬, 심리군沈利群), <초원신목민(草原新牧民)>(유장복, 劉長福) 등 작품들이 이 시기에 창작되었다. 이 작품들은

139) 후토훈(胡天虹), 『중국 음악 창작 평론(中國音樂創作評論)(1949-1999)』, 춘풍문화예술출판사(春風文化藝術出版社), 2012, p.108.

문화 혁명 주류의 정치 음악 사상의 요구에 부합하며, 장르와 사상 면에서 적극적이고 낙관적이며, 멜로디가 경쾌하고 즐거운 등의 특징을 가지고 있어 이 작품들은 문화혁명 초기에 대량으로 사용되고 전파되었다. 한편, 이 단계에서는 비록 창작의 열정이 싹트기는 했지만, 일부 정치화된 문화예술 지도사상은 여전히 사람들의 창작의 필치를 구속하고 있었다. 이런 사상의 지도 아래, 일부 작곡가들은 걱정이 충만하고 전형적인 시대의 낙인이 있는 열후 음악 작품들을 창작하였다.

2) 양식적 특징

문화대혁명 시기의 민족 기악 창작은 모범극의 보조를 바짝 따르고 있으며, 창작은 정치적 열정과 표제화 특색을 견지하고 있으며, 민족 음악 문화에 뿌리를 두고 있으며, 전통 민족 문화를 많이 채택하고 있고 편성은 간단였다. 문화대혁명 창작의 열후 음악 창작은 문화대혁명 시기 문화예술 가이드라인인 「부대 문화예술 사업 좌담회 기요(部隊文化藝術工作座談會紀要)」, ‘삼돌출(三突出)’을 창작 가이드라인으로 삼는 것은 문화대혁명 시기 열후 음악 창작의 주도 사상이 되었다. 이러한 ‘주제가 선행되고 제제가 결정된다’는 창작 원칙과 방법은, 악곡의 제목과 내용을 모두 찬양적인 ‘찬미’, ‘풍년’, ‘즐거운 노래’에 국한시켜 열후 음악 예술의 창작 범칙을 거의 고려하지 않았고, 음악 창작의 적극성을 완전히 제한하였다. 그 예술적 특징은 주로 표제 음악, 정치적 주제, 악곡 구성의 정형화로 나타났다.

(1) 표제 음악

문화대혁명 시기 열후 음악 작품의 제목을 살펴보면, 작품 창작은 표제성

과 사상성이 매우 통일된 특징을 잘 나타내고 있다.¹⁴⁰⁾ 작품의 명명만으로도 작품이 표현하는 내용을 알 수 있다. 뿐만 아니라 이 시기의 작품들은 대부분 스토리텔링 형식으로 찬양과 칭송으로 가득 차 있으며, 격앙된 분위기를 연출하고 있다. 인민 대중을 위해 사심 없이 봉사한 자제병과 농민 사이의 깊은 정을 찬미하여 만든 <어수정이 깊다(魚水情深)>, 시대에 호응하여 ‘지식청년 농촌으로’를 부르짖기 위해 만든 <지식청년이 철소를 몰다(知識青年駕鐵牛)>, 강남지역의 봄기운이 완연하고 아름다운 경치를 묘사하기 위해 만든 <춘록강남(春綠江南)>, 풍년기의 농민 노동의 떠들썩하고 즐거운 장면을 위하여 지은 <풍년을 노래하다(喜唱豐收)>. 이때 이후의 음악 작품은 공농병 군중의 내부 생활과 정신 풍경에 깊이 파고들어, 인민 대중의 예술적 심미에 절대적으로 부합되었다. 악곡은 실생활의 농촌건설 개조 및 변방건설 지원 등의 노동 장면을 묘사하였는데 식량 대풍작, 군민화합, 당사랑 조국사랑을 주제로 하였다.

(2) 정치적 주제

문화대혁명 시기의 특수한 배경 때문에 이후음악의 창작은 정부 하극좌 음악사상의 영향을 받아, 어쩔 수 없이 ‘4인방’(四人幫)이 정치적 목적을 실현하는 ‘도구’가 되었다. 이런 극좌의 ‘계급 투쟁’ 음악 사상의 지도 아래 이후 음악은 정당 이데올로기를 설교하는 기능을 담당하여, 수동적으로 정치 음악과 문화예술정책으로 전략한 음악으로 되었다. 이 일련의 문화예술 ‘지휘봉’은 이 시기 이후 음악 창작을 장르 선택 일변도로 몰아넣어 정치적 색채가 강할 수밖에 없었다고 한다.¹⁴¹⁾ 첫째, 사회주의 농촌, 농민, 농업을 제

140) 양무춘(梁茂春), 「문화대혁명 시기의 음악— 문화대혁명 끝난 후의 20년을 위하여 (文化大革命時期的音樂—爲‘文革’結束二十年而作)」, 『시안음악학원학보(西安音樂學院學報)』, 1996, p.19.

141) 왕해원(汪海元), 「문화대혁명 시기의 이후음악(文化大革命時期的二胡音樂)」, 『인민음악(人民音樂)』, 2011, p.33.

재로 하는 작품으로, 예를 들면 <풍년을 노래하다(喜唱豐收)>, <비료를 보내는 길(送肥路上)>, <공곡배달(喜送公糧)>, <밀밭의 천층랑을 보는 것을 좋아한다(喜看麥田千層浪)>, <멜빵을 어깨에 메고 기뻐서 어쩔 줄 모르다(肩挑扁擔喜洋洋)>, <마음은 북경로 향해 풍년을 노래한다(心向北京唱豐收)>, <초원 신목민(草原新牧民)>, <풍년앙가(豐收秧歌)>, <멜빵을 어깨에 메고 비료를 보내며 바쁘다(肩挑扁擔送肥忙)>, <작은 멜빵(小扁擔)>, <풍년가(豐收歌)> 등이 있다. 둘째, 마오쩌둥 주석과 정부를 노래하는 강렬한 정치 색채가 있는데, 예를 들면 <오지산에는 붉은 깃발이 펄럭인다(五指山上紅旗飄)>, <연변 인민은 마오주석을 사랑한다(延邊人民熱愛毛主席)>, <베이징을 바라보면 나를 더욱 힘차게 하다(望北京更使我增添力量)> <혁명이야기회(革命故事會)> 등 작품들이다. 셋째, 노동자와 부대 군인의 제재로, 예를 들면 <사람은 부지런하면 봄이 일찍 온다(人勤春來早)>, <대경화가 만개하여 온 땅에 붉게 핀다(大慶花開遍地紅)>, <바퀴가 나는 대로 노랫소리 울리다(機輪飛轉歌聲揚)>, <즐거운 산골 우편배달부(快樂的山區郵遞員)>, <산골택배원(山鄉郵遞員)>, <연병장(練兵場)>, <말을 타고 충을 차고 천하로 간다(騎馬挎槍走天下)>, <진군호(進軍號)>등이다. 이 시기 이후 작품의 제재가 거의 노동자·농민·군인·병인을 둘러싸고 있으며 ‘문화예술은 노동자, 농민, 군인에게 봉사하고 프롤레타리아 정치에 봉사한다’는 취지를 강화하여 구현하고 있음을 알 수 있다.

(3) 악곡구성의 정형화

이 시기의 음악 창작은 이미 아주 작은 공간으로 제한되었고, 작곡가는 제한된 공간에서 일정한 패턴에 따를 수밖에 없었다. 창작수법의 같음과 창작 사상적 교조주의는 이 시기 이후음악 작품에서 두드러지게 나타나 창의성과 개성이 턱없이 부족하고 모든 창작물이 공식처럼 획일적이었다. 다오

옌페이(刁豔飛)은 일찍이 이 시기의 작품 구조 특징은 다음과 같다고 지적하였다.

“작품의 곡식 구조를 분석해보면, 3부구조 양식, 특히 재현성이 있는 3부구조가 이 시기에 주로 사용된 창작 형식이 되었음을 알 수 있다. 형식은 대부분 ‘A+B+A+끝’, ‘도입부+A+B+A’, ‘A+B+카덴차+A’이고 그에 맞는 속도 구조인 ‘빠르다-느리다-빠르다’ 또는 ‘느리다-느리다-느리다’의 재현을 위한 3부구조로 보완하였다.”¹⁴²⁾

조성의 대부분은 하나의 조성의 단일 배치를 채택하고, 소수의 변조 작품도 제한된 유사 관계를 이용하여 변조할 뿐이다. 작품은 대부분 지방의 민속 음악 음조, 희곡 가락, 특색성 기악 요소 등을 특징 있는 언어로 채택하고 있는데, 이러한 지나치게 단일한 창작 수법은 음악의 개성을 심각하게 말살하였다.

3) 대표 작곡가

문화대혁명 시기의 였후 작곡가들은, 동시에 대다수가 연주자였으며, 작곡과 동시에 였후 음악의 창작, 공연, 교습과 였후 형태의 개량 연구에 힘썼다. 이 시기에 음악에 대한 규제와 파괴가 심했지만 였후음악에서는 훌륭한 작품들이 많이 나왔으니 사색 연구할 필요가 있다. 이런 성과는 연주자들의 예술적 공헌과 무관하지 않다.

(1) 왕국통 (王國潼, 1939-)

¹⁴²⁾ 다오옌페이(刁豔飛), 「문화대혁명 시기 였후 연구(文革時期二胡研究)」, 산둥사범대학(山東師範大學)석사학위논문, 2009, p.15.

교습의 규범

왕국통(王國潼)은 20세기 60년대에 이미 음악계에서 명성이 높았는데, 특히 그는 혁신적인 기교로 <삼문협창상곡(三門峽暢想曲)>, <예북발라드(豫北敘事曲)>를 성공적으로 연주하여 얼후 연주의 새로운 스타일을 개척하였는데 이는 얼후 연주에 획기적인 ‘기념비’이다. 그는 장기간의 얼후 예술 실천 속에서 국내외에 우수한 얼후 연주 인재를 양성했을 뿐만 아니라 동시에 많은 장점을 활용하고 과감하게 탐구하여 점차 고유한 예술 스타일을 형성했다.

얼후의 창작에 있어서, 그는 얼후의 곡 200곡에 가까운 얼후의 곡과 대량의 얼후의 교재를 창작하고 편찬하여, 얼후의 체계화와 규범화 발전에 중요한 공헌을 하였다. 집필한 교재는 기술이든 예술이든, 모두 비교적 강한 과학성, 규범성과 실용성을 갖추고 있다. 그의 작품은 강렬한 지역 스타일의 특색과 강렬한 시대적 분위기를 가지고 있으며 다양한 체재, 체재, 스타일을 넘나드는 뛰어난 얼후 작품을 다수 작곡했으며, 폭넓은 청중 기반을 가지고 있으며, 업계에서 드물게 얼후 음악을 다작하는 작곡가이다. 왕국통(王國潼)이 직접 쓴 작품으로는 「얼후 발음과 음색 연구(얼후發音與音色研究)」, 「화언균 연주 스타일 초탐(華彥鈞演奏風格初探)」, 「류천화 얼후곡 해석(劉天華얼후曲詮釋)」, 「<삼문협창상곡>연주찰기(三門峽暢想曲演奏箚記)」, 「<예북발라드> 연주찰기(豫北敘事曲演奏箚記)」, 「<뒤집기 노래> 연주찰기(翻身歌演奏箚記)」, 「<천리 초원을 달리며>연주찰기(奔馳在千裏草原演奏箚記)」, 「<회향곡>연주찰기(懷鄉曲演奏箚記)」, 「<이천영월>, <청송>연주찰기(二泉映聽松演奏箚記)」 등이 있다. 특히 류천화의 생애와 작품에 대한 분석연구와 화언균의 작품과 연주양식에 대한 연구는 오늘날 전통 얼후음악연구에 중요한 문헌이 되고 있으며 이러한 논술은 오늘날 얼후의 창작과 연주, 전통과 현대의 얼후의 음악 스타일 연구에

모두 중요한 학술적 가치와 현실적 의의가 있다. 왕국통(王國潼)은 20세기 1960년대에 이미 바이올린곡 <Zigeunerweisen.op.20>, <Hora Staccato>, <The Bumble-Bee>, <Skylark>을 이식하기 시작했다고 한다. 외국 바이올린의 명곡을 최초로 이식 연주한 이후 연주자로, 토종 문화와 특색을 바탕으로 다른 외래 문화를 과감히 받아들인 것이 그의 장점이다.¹⁴³⁾ 이 이식하거나 편곡한 작품들은 연주자의 연주 기량을 크게 연마하고 향상시켰으며, 이후의 잠재적 표현력을 한층 더 발굴하고 풍부하게 하였다. 또한 중국으로 하여금 외국의 작곡가들에게 이후라는 악기가 기교의 난이도, 감정의 깊이, 변화의 폭, 장르의 폭에서 표현할 수 있는 새로운 가능성과 가소성은 이후의 창작과 연주에 새로운 도약을 가능하게 하였다.

(2) 진요성(陳耀星, 1941-)

연주 기교의 혁신

진요성(陳耀星)은 저명한 이후 연주자와 작곡가이고 중국인민해방군 제2포병문공단 예술지도이며 국가 1급 연주자이다. 여러 해 동안 그의 연주와 그가 작곡한 이후곡은 독창적이어서, 장강 남북에 명성이 자자하여 국내외 음악계의 일치된 호평을 받았다.

진요성의 이후 작품은 그만의 독특한 예술 스타일을 가지고 있다. 그가 지은 작품들은 대부분 민간에 뿌리를 두고 있으며 민족음악적 스타일이 짙고 매우 특색 있는 민속 음악 소재를 전통과 근현대 작곡 기법을 결합하여 융합하여 창작하는 데 뛰어나다고 한다.¹⁴⁴⁾ 민속음악에 신선한 요소를 가미

143) 근학동(靳學東), 「왕국통의 현대 이후 예술에 대한 공헌과 시사점-국동 선생의 예술 종사 60주년, 교육 종사 50주년을 기념하여(王國潼對現代二胡藝術的貢獻與啓示-寫在國潼先生從藝60周年從教50周年之際)」, 『천진음악학원학보(天津音樂學院學報)』, 2011, p.30.

144) 한석(韓石), 「진요성 이후 연주기법 분석(陳耀星二胡演奏技法探析)」, 『황하지생(黃河之聲)』, 2015, p.58.

하면, 현대인의 미적 요구에 부응할 뿐만 아니라, 그 미적 수준도 향상된다. 비록 문화대혁명이라는 특수한 시기에 처해 있지만, 진요싱이 창작한 얼후 음악 작품은 민중과 생활에 매우 가까웠다. 그의 작품은 대부분 자연 경치를 묘사하고, 백성들의 생활 및 각기 다른 지역의 특징을 반영하였다. <산촌소경(山村小景)>과 같은 작품은 전원시처럼 아름다운 산촌의 황홀한 경치와 산촌 사람들의 유머러스한 정신적 풍모를 아름다운 선율로 표현하였으며 기루예(冀魯豫)변구(중부지방) 산악지대 일대의 음악적 스타일도 표현했다. 작곡가는 어려서부터 강남지역의 생활배경을 통해 강남지역의 민속 문화예술과 각종 희곡음악에 익숙해졌다.

다른 한편 진요싱(陳耀星)은 “특히 병사들의 모습과 전쟁터에서 병사들의 전투 장면을 부각시켰다”¹⁴⁵⁾ 그는 1963년 중국 인민해방군에 입대해 부대 문공단(文工團)¹⁴⁶⁾ 얼후 연주자로 활동했다. 중국과 베트남 전쟁 때 군인 신분인 진요싱은 직접 전장에 나가 얼후 음악을 병사들의 삶에 접목하는 방법을 모색하면서 군사 소재 중심의 얼후 독주 음악 작품 방식을 개척했다. 진요싱의 창작은 군인 신분의 영향을 많이 받았다. 더욱 많은 해방군 전사와 인민 대중의 요구에 부응하기 위해서 그는 끊임없이 얼후 음악 스타일의 새로운 발전을 모색하였다. 예를 들면, 몽골 민속 음악을 소재로 ‘군마는 달린다’는 음악은 강하고 기세가 높으며 해방군 병사들이 용감하게 적을 죽이는 모습을 형상화하였다. 전투 중에 병사들이 서로 싸우고 노호하고 투지가 양양되는 장면은 지금까지도 여전히 각종 공연과 콩쿠르에서 연주되고 있다. “군대 관련 작품에서 진요싱은 ‘상형’, ‘의성’ 등을 수법으로 활용했고 많은 새로운 기법을 창조하는 것 외에도, 새로운 경쾌한 소리와 색채를 창조해 냈다.”¹⁴⁷⁾ <전마가 질주하다(戰馬奔騰)>라는 악곡에서, ‘현을 크게 치는’ 기

145) 뉴위인(牛巍), 「얼후 예술 스타일 연구(二胡藝術風格研究)」, 취푸사범대학(曲阜師範大學)석사학위논문, 2017, pp.7-8.

146) 문공단(文工團)은 노래, 무용, 연극 등의 문화예술 공연으로 군대, 철도 및 기타 산업 종사자를 위로하고 정치 선전 활동을 하는 예술 단체이다.

범으로 말발굽 소리를 창의적으로 표현하였으며, ‘쌍현으로 활을 빠르게 흔드는’ 훈련장에서 병사들의 합성이나 싸움 소리를 모의하였고 전장의 고향 치는 효과를 표현하여, 음악 스타일과 작품의 정서에 맞는 연주 기교를 나타내었다. 이 작품은 처음으로 서양 작곡의 빠른 반음 모진의 작문 기법을 채택하여, 악곡 내용의 요구에 부응하여 팽팽한 긴장감을 자아내며 분위기를 차곡차곡 끌어올려 심금을 울렸다고 한다.¹⁴⁷⁾ 작가는 중국 전통 악기와 서양 연주 기법을 창조적으로 차용하고 응용하여, 일련의 새로운 연주 기법을 발명하였으며, 독창적인 정신을 지닌 우수한 얼후작품을 창작하였다. 그 후 이런 수법은 얼후 창작에 널리 응용되었다. 진요싱은 얼후 연주 기법에 서의 발굴과 혁신으로 청중에게 청각적 신선함을 가져다 주었다. 그는 얼후의 표현 수단을 넓히고 음악적 표현에 더 나은 서비스를 제공하기 위해, 보다 온전하고 적절한 음악 이미지를 대중에게 제시하였다. 얼후 연주 기교의 재창조에서 기존의 연주 관념과 얼후 창작의 단일한 한계를 깬고 어느 1980년대 이후의 얼후곡에 어느 정도 혁신적인 생각을 제공했다. 예를 들면 얼후가 바이올린 작품을 이식한 작품의 수가 증가하였고, 바이올린의 기법을 얼후의 예술 표현에 적용하는 등. 또한 현대의 얼후 작품의 연주 기법과 악곡 창작에 모범을 보여주었다.

4) 소결

문화대혁명 시기 중국 전통악기의 음악에 있어서 가장 암울한 시기이자 문인들의 처참한 박해를 받는 시기이며 얼후 발전의 굴곡적인 시기였다.¹⁴⁹⁾

147) 정일(丁壹), 「진요싱 얼후 연주 예술의 음색 특징 분석(陳耀星二胡演奏藝術的音色特征分析)」, 난징예술학원(南京藝術學院)석사학위논문, 2021, pp.18-19.

148) 완징(萬婧), 「진요싱 얼후 예술 연구의 진씨 3대의 예술 전승(陳耀星二胡藝術研究之陳氏三代的藝術傳承)」, 상해음악학원(上海音樂學院)석사학위논문, 2019, pp.4-5.

149) 현경채, 「중국음악의 현대적 변용」, 『아시아음악학 총서』, 2008, P.309.

‘문화예술전제주의’라는 정책이 음악 창작에 적용되면서 문화예술은 정치투쟁의 도구로 여겨졌다. 이 시기의 였후 음악 창작은 당시 사회의 정치적 분위기와 이데올로기를 반영하였다. 음악 창작의 내용은 반드시 정치 수요에 부합해야 하며, 혁명과 계급 투쟁을 찬양해야 하였다. 민간 음악가들은 창작 내용과 형식을 정치적 요구에 맞게 바꾸도록 강요받았고, 음악 창작 음악 형식은 단일하고 형식은 경직되었다. 또 외국 음악도 자본주의의 산물로 간주돼 금지되고 비판받는 등 중국 음악 창작이 세계 음악 발전과 동떨어져 있다고 한다.¹⁵⁰⁾ 그러나 였후라는 악기는 노래와 달리 가사가 없어 상대적으로 정치적 간섭을 피지만 작품의 정치적 제목은 피할 수 없기 때문에 어느 한 면에서는 상대적으로 자유로운 창작 공간을 얻었다고 할 수밖에 없다. 문화대혁명의 강압 정책 하에서, 음악 창작은 다양성과 창의성을 잃었다. 작곡가는 새로운 음악 형식과 내용을 감히 시도하지 못하고, 정치적 필요에 따라 창작할 수밖에 없다. 이로 인해 음악 창작의 경직성과 정체가 초래되었고, 많은 우수한 음악 전통과 혁신이 태동 상태에 말살되었다. 요컨대 문화대혁명시기의 문화예술정책은 였후 창작음악 뿐만 아니라 문화예술창작 전체에 심오하고 복잡한 영향을 끼쳤다. 이 기간 동안 음악 창작은 정치적 선전의 필요성에 기여했고 많은 우수한 음악 작품이 나오지 못했으며 음악 교육과 음악 다양성이 영향을 받았다. 그 영향은 문화대혁명이 끝난 뒤 어느 정도 시정됐지만 회복까지는 상당한 시간이 걸릴 것으로 보인다. 전반적으로 문화대혁명시기의 문화예술정책은 중국 음악의 발전에 부정적인 영향과 역사적 교훈을 주었다.

4. 제4기 (1978-2012)

150) 이서현, 「중국 문화대혁명 시기의 음악과 정치: 피아노 협주곡 <황하>를 중심으로」, 『음악과 문화』, 2011, p.198.

1) 개요

1978년 공산당 제11기 3중전회가 개최되어, 중국은 개혁개방의 새 시대로 접어들었다. 문화예술과 창작의 자유를 주었기에 문화예술계는 점차 느슨하고 자유로운 분위기를 맞이해, 각종 예술 형식의 활발한 발전을 촉진시켰다. 특히 오후 작품 창작 분야는 전국적으로 중요한 콩쿠르와 행사가 개최되어 오후 연주자와 작곡가가 대거 참여하였다. “1986년 홍콩에서 열린 제1회 중국 현대 작곡가 음악제는 우리나라 현대 작곡가들이 세계무대에 데뷔하는 중요한 출발점이 되었다.”¹⁵¹⁾ 이 시기 오후 작품의 창작은 다양성과 창의성을 더욱 중시하였고, 많은 작곡가들이 서양 현대음악의 이념과 기법을 흡수하기 시작하였다. 그것을 오후 음악에 융합시켜, 완전히 새로운 스타일과 언어를 형성하였다. 이 시기의 오후 음악 작품은 개성이 넘치고 혼종적이고 다원적인 특징을 보였다.

1980년대부터 오후음악의 창작은 대형화를 향해 나아가기 시작했고, 대형 작품은 호황기에 이르러 대부분 8~9분 분량의 작품을 제작하였으며 어떤 것은 심지어 십여 분 동안이나 지속되어 연주자와 청중 모두에게 전례 없는 실험이기도 했다. 오후와 민족 오케스트라의 이런 편제에만 벌써 30여 곡이 있었다. 예를 들면 <신혼별(新婚別)>(장샤오펑張曉峰), 주샤오구朱曉谷), 오후와 밴드 <홍매수상(紅梅隨想)>(오후원, 吳厚元), <장성수상(長城隨想)>(류원진, 劉文金), <제1오후 협주곡(第壹二胡協奏曲)>(오후원, 吳厚元), <제1오후협주곡(第三二胡協奏曲)>(관내충, 關乃忠), <제3오후협주곡(第三二胡協奏曲)>(정빙, 鄭冰), <고소음(姑蘇吟)>(왕건민, 王建民), <제1오후광상곡(第壹二胡狂想曲)>(왕건민, 王建民) 등이 있다. 오후와 교향악단 작품 <강물(江

151) 엔이진(閔宜瑾), 예순지(葉純之), 「음악 평론연구 -1986년 홍콩 제1회 중국 현대 작곡가 음악제 스크랩 자료집을 중심으로(音樂評論研究-1986年香港第壹屆中國現代作曲家音樂節剪報史料爬梳)」, 『인민음악(人民音樂)』, 2019, p.61.

河水)>(오주강, 吳祖強), <난세의 커플(亂世情侶)>(허점호, 何占豪), <꿈사칙(夢四則)>(하훈전, 何訓田) 등이 있다. 얼후와 서양 관현악 <한궁추월(漢宮秋月)>(석부, 石夫), <인간여몽III(人間如夢III)>(이시이 마키, 石井眞木) 등이 있다. 그 중에는 비교적 고전적인 중소형이 전통적인 민간 스타일에 치우친 고전 작품도 있었다. <산북서정(陝北抒懷)>(진요싱, 陳耀星)], <고소춘효(姑蘇春曉)>(등건동, 鄧建棟), <일지화(壹枝花)>(장식업, 張式業), <포도가 익었다(葡萄熟了)>(주유, 周維) 등이 있다. 다른 양상과 제재의 작품들이 공동으로 이 시기 얼후 음악의 현란한 창작의 장을 구성하였다. 이 시기에 많은 전문 작곡가들이 얼후 음악 창작 분야에 발을 들여놓기 시작했는데, 그들은 이 분야에 뛰어난 작품을 많이 기여하였다. 여기에는 국내 장샤오펑(張曉峰), 주샤오구(朱曉谷), 류원진(劉文金), 왕건민(王建民), 허점호(何占豪), 탄둔(譚盾) 등이 포함되며 해외의 일본 작곡가로는 야스이 게이(安慶生), 도야마 유조(山雄三外), 마츠오 유타카(松尾佑孝), 이시이 마키(石井眞木), 한국 작곡가로는 박범훈(樸範薰) 등이 있다.

1990년대 이후 일부 중소형 작품에서 실내악 장르로 등장한 대표적인 작품으로는 후든이 추는 <A의 수상(A的隨想)>(얼후와 양금), 주천이의 <화(和)>(얼후, 베이스얼후, 피리, 쟁, 타악기), 탄둔(譚盾)의 <만가·추강사(挽歌·秋岡詞)>(얼후, 생황, 피리 등 여섯 가지 악기로 만든 것), 주룽(周龍)의 <공후인용(箜篌引)>(얼후, 소프라노, 타악, 비파, 쟁), 윈더칭의 <소배추(小白菜)>(얼후와 현악 4중주), 양칭의 <가을의 운(秋之韻)>(얼후와 하프), 유원(劉援)의 <자기(瓷器)>(얼후, 중후, 소, 비파, 쟁, 양금, 중완, 생황, 타악) 등이 있다. 전문 작곡가의 가입은 얼후 음악 창작에 한층 성숙한 기법을 가져왔을 뿐만 아니라, 당시 국제적으로 음악 창작 분야에서 유행하던 최신 이념을 도입하였다. 그들은 사상적으로 ‘예술은 프롤레타리아트 정치에 봉사한다’는 속박에서 벗어나, ‘음악을 예술로 한다’는 창작 이념을 따랐다. 이로

인해 였후 창작음악은 진정한 ‘봄’을 맞이했고, 예술 자유의 새로운 시기로 접어들었다. 이 시기 주요 작품으로는 200여 곡의 작품이 있는데, 군더더기는 생략하고 부록 표를 참조한다.

2) 양식적 특징

(1) 양식적 다원화

이 시기는 기존의 단일한 소형 독주곡에 비해 대형 장르의 작품이 다수 등장하여 중소형 장르의 작품과 함께 발전하는 다양한 특징을 보이고 있다. 우수한 였후 솔로 음악 작품들이 끊임없이 등장하고 있으며, 대다수는 민족악기 양금으로 반주한다. 동시에 일부 서양 장르들인 협주곡, 발라드, 광상곡, 수상곡, 앙상블, 모음곡 등이 였후에서 널리 사용되기 시작했다. 왕국통(王國潼)은 ‘1980년대 였후 음악 창작에서 또 하나의 특이한 현상은 협주곡이 많은 사람들이 즐겨 사용하는 장르가 되었다는 것이다.’¹⁵²⁾고 지적했다. 우선 1980-1990년대 이후 10여 년 동안 40여 편의 였후 협주곡이 쏟아져 나와 였후 창작 역사상 가장 큰 협주곡 붐을 형성하였는데 이는 였후 발전사에서 하나의 이정표이기도 하다. 대부분의 협주곡은 제재·내용·표현 수법 등 방면에서 상당히 개척·발전하였다. 둘째, 창작 주제의 선택도 점점 더 풍부해졌으며, 사랑, 주요 사회 현실 주제, 이념, 철학적 합리성 및 기타 창작 분야를 포함하여 다양한 스타일을 보여주었다. 1980년 후야오방(胡耀邦)은 중국공산당 중앙을 대표하여 「극본 창작 좌담회에서의 연설(在劇本創作座談會上的講話)」을 발표하여 다음과 같은 내용을 제출하였다.

152) 왕귀웨이(王國偉), 「류천화 이래 였후 창작(劉天華以來的二胡創作)」, 『음악예술(音樂藝術)』, 1991, pp.16-21.

“문화예술 작품 표현이 구민주주의 혁명의 중대한 사건과 풍류 인물과 중국 고대의 중요한 역사적 인물과 이야기의 내용이었으면 한다. 문화예술 종속정치라는 표현은 쓰지 않지만 문화예술은 정치에서 벗어날 수 없다.”¹⁵³⁾

이 연설은 음악 창작의 제재에 새로운 방향과 아이디어를 제공했다. <난초 발라드(蘭花花敘事曲)>는 난초처럼 아름답고, 착하고, 순진하고, 순박한 농촌 처녀의 전형적 이미지의 형성과, 그녀의 애정상의 불행한 처지를 통해서 옛 사회의 봉건 세력과 용감하게 맞서는 난초의 굳센 성격을 드러냈다. 그동안 얼후의 창작이 건드리지 않았던 ‘사랑’이라는 화두가 이 시기에 처음 등장해 인간성의 귀환을 외쳤다고 한다.¹⁵⁴⁾ <홍매수상곡(紅梅隨想曲)> (오후원, 吳厚元)과 <장성수상(長城隨想)>(류원진, 劉文金)은 얼후의 작품이 사회의 중대한 현실 소재를 표현하는 시대를 열었다. 제목 자체에서 작품이 민족적 결속력에 대한 고양과 부르짖음을 느낄 수 있다. <장성수상곡(長城隨想曲)>은 1980년대 초에 탄생하였는데, 중국은 문화대혁명이 끝난 지 얼마 되지 않아 백폐대흥(百廢待興-방치되거나 지체된 모든 일들이 다시 시행되기를 기다리는 것)하였다. 중화민족의 애국주의 정신을 불러일으키기 위해, 중국의 만리장성 명승고적을 제목으로 하여, 음악의 힘으로 중국인의 자존심과 자강의 패기를 불러일으켰다. <설산혼소(雪山魂塑)> (류원진, 劉文金)는 홍군의 대장정 승리 70주년을 맞아 제작된 작품으로 깊은 민족적, 문화적 정서를 반영하고 있다. 사회의 중대한 현실로 웅대한 서사를 하는 것은 이 시기 얼후 작품 창작의 일종의 레이블 패러다임이 되다시피 했다.

이 시기 얼후의 작품 중 일부는 전통에 가깝고, 일부는 현대에 가깝고, 일부는 ‘중화’와 교감하는 자세를 나타내었다. 부동한 음악 언어들은 모두 비

153) 왕결(王傑), 석연(石然), 『당대 중국 문화예술 정책 발전사(當代中國文化藝術政策發展史)』, 중국사회과학출판사(中國社會科學出版社), 2019, p.211.

154) 보진용(步振勇), 「얼후 백년 역정 초형(二胡百年曆程初衡)」, 『예해(藝海)』, 2007, p.26.

교적 성공적인 실천을 하였다. 이 작품들의 소재는 모두 후야오방의 요구에 부합하며, 이러한 다원적 발전 추세는 작곡가, 연주자, 청중에게 더 많은 선택의 자유를 제공하여 그 후 오히려 협주곡이 한 단계 더 발전하기 위한 견고한 토대를 마련하였다. 민간 전통 창작 양식을 위주로 하여, 서양 창작 기법을 채용하고 전통 음악적 정취와 민족적 스타일이 풍부한 작품이 이 시기의 한 부류가 되었다. 다른 하나는 서양식 창작기법에 중국 음악적 소재를 넣어 현대적인 창작양식으로 만드는 것이다. 작곡가는 민족의 전통을 계승하는 것을 기초로 하여 전통 민속음악의 소재를 채택하였으나, 오히려 현대음악 창작 이념과 유기적으로 결합하여, 전통에 입각하여 존통을 돌파하였다. 예를 들면 왕건민(王建民)이 작곡한 <제1오히려 광상곡(第壹二胡狂想曲)>과 유학현(劉學軒)이 작곡한 <오히려협주곡(二胡協奏曲)>이 그것이다. 이 작품들은 전통적인 5음 음계를 그대로 따르지도 않고, 서양의 7음 음계를 엄격하게 따르지도 않았다. 작곡가는 중국 소수민족 고유의 조성 음계(調式音階)을 통합하고 혁신하여 유연하고 가변적이며 작품의 요구에 맞는 음계를 형성했다.

(2) 순수기악음악

오히려 음악의 발전 과정에서 선명한 가치를 내걸었다. 창작할 때 객관적인 현실을 음악으로 반영하려는 의도는 없고, 다만 음악 자체를 통해 어떤 주관적인 정서를 표현하려고만 했다. 작곡가는 표제를 빌려 악곡의 내용을 설명하려 하지 않고, 감상자가 스스로 깨닫기를 바랄 뿐이다. 그래서 곡식(曲式) 이름이나 음악 장르 이름만으로, 곡명을 했을 뿐 제목을 달지 않았다. 예를 들면 왕건민(王建民)이 창작한 <제1오히려광상곡(第壹二胡狂想曲)>, <제2오히려광상곡(第二二胡狂想曲)>, <제3오히려광상곡(第三二胡狂想曲)>, 관내충

(關乃忠)이 지은 <제1얼후협주곡(第壹二胡協奏曲)>, 유학헌(劉學軒)이 지은 <얼후협주곡(二胡協奏曲)>과 <제1얼후협주곡(第壹二胡協奏曲)>, 황안륜(黃安倫)이 지은 <중국창상곡 제5호(中國暢想曲第五號)>, 고소청(高韶青)이 지은 <수상곡 제1호(隨想曲1號)>, <수상곡 제2호(隨想曲2號)>, <수상곡 제3호(隨想曲3號)>등이다. 순수기악음악의 취지는 연주자나 감상자에게 이미지와 의경의 연상을 배제하라는 것이 아니라, 보다 큰 구속받지 않는 상상의 공간을 만들어 더욱 자유롭게 발휘하여 악곡에 대해 새로운 2차 창작을 하는 것이다. 제재와 장르의 선택은 재창작에서 자유와 개성의 전개를 뜻하는 작가의 마음을 구현하였다. 제목이 없는 작품들이 이 시기에 우후죽순처럼 쏟아져 나왔다는 점에서 서양음악의 작품명을 빌리는 형식이 유례없는 절정을 이뤘다.

(3) 중국 전통음악의 서양화

① 뉴 웨이브 음악

새로운 경향의 음악은 세계 현대 음악 관념과 새로운 창작 기법과 우리나라의 창작 실천을 결합하는 음악의 흐름을 탐구하는 것이며, 새로운 경향의 작품의 출현은 일부 젊은 작곡가들이 새로운 창작의 길을 모색하는 구현이다. 이들 작곡가는 전통 수법을 뛰어넘어 현대음악 관념과 새로운 창작기법을 중국의 전통문화와 융합시켜, 새로운 예술의 길을 열려고 한다. 그들의 작품에는 각양각색의 화음 언어가 차용되어 음색의 발굴, 시퀀스 음악, 우연음악이 도입되었다. 예를 들면 얼후 협주곡 <꿈사칙(夢四則)>(하훈전, 何訓田), <청금(聽琴)>(조효생, 趙曉生) 등의 작품. 이러한 탐구는 우리나라의 일부 젊은 작곡가들이 낡은 규칙을 고수하는 것에 만족하지 않는 귀중한 창조

정신을 가지고 있음을 나타내며 오히려 음악 창작의 제재와 참고 혹은 창조적인 기교를 넓히는 데 긍정적인 의의가 있다. 그것의 출현은 시대발전의 필연적인 결과이며 개혁개방 정책의 시행과 전 국민 사상 해방운동의 추진은 뉴 웨이브 음악의 탄생을 위한 비옥한 토양을 제공하였다. 그것은 새로운 시기의 변화를 갈망하고 새로운 것을 추구하는 사람들의 보편적인 심리 상태를 반영함과 동시에, 중국과 서양 문화가 뒤섞여 충돌하는 새로운 산물이기도 하였다. 그러나 우리는 이면의 단점을 고려하지 않을 수 없다. 예를 들어 펑리메이(馮立梅)가 지적한 것처럼 “신조 작품이 현대 기법을 너무 많이 채택했기 때문에 오히려(오히려)라는 민족적 특색을 잘 표현하는 악기가 그 고유성을 충분히 발휘하지 못했으며 일부 작곡가는 청중의 요소를 덜 고려했으므로 작품의 가치성이 부족하였다.”¹⁵⁵⁾ 전통을 계승하면서 악기 자체의 특색을 살려서 예술성이 뛰어나고 가치성과 시대적 감각을 갖춘 작품을 만들어내는데 신파조는 아직 오히려 작품의 주요 방향이 아닌 것 같다. 신파 음악 작곡가를 둘러싼 논란은 중국뿐 아니라 외국 학자들도 이 점을 발견하였다. 존 코벳은 동양 출신 작곡가들이 동양을 표방하면서 서양 문법에 케이지 방식으로 접근했다고 지적한 바 있다.¹⁵⁶⁾ 그런 점에서 탄둔(譚盾)은 세계적으로 명성이 자자하고 논란이 많은 인물로서 성공한 것 같지만 중국에서 그의 작품은 연주 횟수가 갈수록 줄어들 정도로 대중적으로 받아들여지지 않고 있다.

② 서구 클래식 바이올린 곡의 편곡 유행

155) 펑리메이(馮麗梅), 「중국 현대 오히려곡 창작 개관 1949-1989(中國現代二胡曲創作概觀1949-1989)」, 시안음악학원학보(西安音樂學院學報), 1994, p.51.

156) J. Corbett, 'Experimental Oriental: New music and Other Others', in *Western music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in music*. 여기서 다음을 참고하였다. 존 코벳, 오희숙 책임편집, 「현대 음악속 동양과 서양의 만남: 포스트 식민주의적 관점을 중심으로」, 『글로벌 시대의 동아시아 음악』, 음악세계출판, 2015, p.61.

이식 및 편곡의 창작은 주로 우수한 성악이나 악기 작품을 가져와, 일정한 수법을 구사하여, 원래 작품의 기본적인 특징을 보존하면서 오페라 연주의 기본 규칙에 따라 완곡하게 편곡하여 오페라로 연주하는 작품으로 만드는 것이다. 당시 민속음악이나 중국의 기타 악기 작품을 이식하여 각색한 작품으로, <섬북서정(陝北抒懷)> <일지화(壹枝花)> 등의 작품이 있는데 이 작품들은 짙은 중국 스타일을 지니고 있었다. 20세기 말에 이르러 오페라는 전문대학의 교수 체계에 들어가 창작과 연주 인재의 모집과 양성은 오페라 예술 자체의 발전을 크게 촉진하였다. 오페라의 예술적 표현력을 돋보이게 하고 연주 기교를 넓히자는 취지에서 이식작들이 많이 나왔다. 이전 단계와 달리 개작한 오페라 이식 작품은 중국 전통음악과 기악작품에 국한되지 않고 서양 기악, 특히 바이올린을 필두로 한 이식 개편이 오페라 연주 기법의 발전을 개척하였다. 또 시대의 발전과 문화 교류에 따라 오페라 음악 작품도 다양화되는 추세를 보이고 있다. 피아노곡, 바이올린 작품을 이식 편곡하는 것 외에도 많은 외국 오페라 중의 명장면도 이식 편곡 대상이 되고 있다. 바이올린 곡으로 <Moto Perpetuo, Op.11>, <Mose-Fantasia>, <Caprice.no.5> (이태리-Paganini), <The Bumble-Bee> (러시아-Rimsky-Korsakov), <Zigeunerweisen op.20> (에스파냐-Sarasate), <Fantaisie sur Carmen de Bizet> (에스파냐-Sarasate), <Humoresque no.7> (체코-Dvořák), <Introduction et Rondo capriccioso> (프랑스-Saint-Saens), <Concerto in A Minor for Violin> (독일-Johann Sebastian Bach), <Serenade> (오지리-Franz Schubert), <Meditation> (프랑스-Jules·mileFr·d·ric Massenet), <Ballad> (로므니아-Ciprian Porumbescu), <Spring> (로므니아-Dinicu) 등이 있다. 중국 피아노 작품에 대한 이식으로는 <황하(黃河)> (셴싱하이, 冼星海), 바이올린 작품 <타슈쿠르간을 비추는 햇빛(陽光照耀著塔什庫爾幹)> (천강, 陳剛), <양축(梁祝)> (허점호何占豪, 천강陳剛)이 있다. 이러한 서양 고전 바이올린 곡의 편곡의 성공은 악곡 연주에서 고

난도의 기교를 대량으로 출현시켰다. 들의 으뜸가는 조치는 바로 서양 바이올린을 본받아 배우는 것이다. 동시에 얼후 연주자에게 새로운 기술적 요구를 제시했는데, 이러한 변화는 얼후 연주 기법을 확장하는 데 긍정적인 의의가 있다. 그러나 바이올린과 얼후 자체의 악기가 다르기 때문에, 바이올린 작품은 보통 복잡한 음정의 변화, 음정을 크게 뛰며 잦은 리듬과 박자의 전환 등의 특징을 가지고 있기에 전통 얼후 연주에서 추구하는 부드러움, 단아함, 심원한 경지 및 성대모사 등의 특징에 거대한 기술적 도전을 하였지만 점차 전통과 확연히 다른 연주 기법과 심미 관념을 형성하였다. 부단한 혁신과 발전을 통해 얼후 연주자들은 더욱 많은 연주 기교를 터득하였고 이로 인해 얼후 예술의 의미가 심화되고 확장되었으며 표현력도 크게 향상되었다.

③ 대중 심미의 변천

이 시기 문화예술정책은 문화예술의 사상적 교육적 기능과 더불어 심미적 오락적 기능을 명확히 하였는데 이는 당의 문화예술정책의 역사적 발전 방향이기도 하였다. 사람들의 정신 문명에 대한 수요를 중시할 뿐만 아니라, 문화 사업의 선전에 동력을 제공하였고, 또한 사회 대중의 심미적 변천을 가속화하였다. 21세기 초, 독특한 음악 스타일과 연주 기교로 중국 음악계에서 중요한 위치를 차지하고 있는 새로운 단체— 여자12악방(女子十二樂坊)¹⁵⁷이 사람들의 주목을 끌었다. 이 악단은 민족 악기를 연주하는 12명의 여성으로 구성되어 있으며, 기본적으로 스탠딩으로 얼후를 연주하는 형식을 취하고 있어 민족 기악계의 새로운 역량이 되었다. 여자12악방은 격정적이

157) 여자12악방(女子十二樂坊)은 중국 여성 민악 악단이며, 중국 최초의 여성 민악 그룹이다. 매니저 왕샤오징(王曉京)이 2001년 6월 18일 설립했다. 1999년부터 베이징(北京)에서 신(新)민속음악 열풍이 불면서 중국 음악인들이 중국 민요를 록 등 현대음악으로 리메이크를 시도하였다. 이런 음악은 크게 주목받아 언론계에서 ‘신(新)민악운동’으로 불렸다.

고 열렬한 공연으로 전통 풍악의 함축적인 연주 양식을 깨뜨렸으며 전통 중국 민족 악기와 라틴, 재즈, 록 등의 대중음악 요소를 융합하여, 새로운 민속음악 표현 형식을 창조하였다고 한다.¹⁵⁸⁾ 이들은 전통 민속악과 현대적 요소를 결합해 새로운 음악 장르—신민악을 만들어냈다. 동시에 전자음악은 현대음악의 중요한 부분으로서, 새로운 민속악과도 교집합하였다. 악단은 이를 바탕으로 수많은 민속음악을 정리하고 편곡해 무대에서 자주 활약했다.

여자12악방의 설립은 중국 음악계의 한 차례 혁신을 상징한다. 그녀들은 전통 민악의 속박을 깨고, 서양 음악적 요소를 중국 민악과 융합시켜, 독특한 음악 스타일을 창조해냈다. 이런 스타일은 중국 민속악의 정수를 보존하고 있을 뿐만 아니라, 현대 음악의 특징을 받아들여 전통 민속악이 새로운 생명력을 발산하게 하였다. 포스트모더니즘 사조의 영향과 시장경제의 작동 메커니즘은 전통적인 의미에서 고아한 예술이 점차 대중문화의 산물로 변화하도록 재촉하였다. 신민악은 바로 이러한 배경에서 생겨나 상품사회의 필연적인 산물이 되었다. 장진(張珍)은 이에 대해 다음과 같이 비판하였다.

“어떤 악곡의 리듬은 시장의 흐름이나 시대의 흐름에 맞게 바뀌기도 하지만, 이러한 변화들은 가락 자체의 선율구조와는 어울리지 않으며 원래의 음악적 경지를 상실하고, 전체적인 청감이 뒤죽박죽이다. 일부 명곡의 개작은 더욱 성공적이지 못하여, 지나치게 의도적으로 왜곡된 것으로 보인다. 여자12악방의 등장은 당시 사회이데올로기 변화에 적응한 당연한 결과일 뿐이다.”¹⁵⁹⁾

중국의 민족음악 시장이 침체된 배경에서 전통음악이 더 많은 관심을 끌기 위해 일후 연주 형식이 전통적인 좌식 연주에서 돌파하여 스탠딩 연주

158) 여자12악방(女子十二樂坊) 현상. 내용은 아래 사이트에서 참고함.

https://www.gmw.cn/01gmr/b/2004-04/07/content_10646.htm, 2004-04-07.

159) 장진(張珍), 「근현대 일후 예술문화의 정체성에 관한 연구(近現代二胡藝術文化身份研究)」, 서북민족대학(西北民族大學)석사학위논문, 2022, p.34.

법, 춤, 노래 등 다양한 표현에 녹아들려고 시도했다. 곡목의 내용은 이식 개편의 기초 위에, 전자 음악, 대중음악 등 다양한 음악 형식과 결합하여 점차 여러 가지 예술 형식을 아우르는 종합적 연출로 발전하였다. 시대의 흐름에 발맞춰 청중을 붙잡고, 현대화에 대한 대중의 미적 요구에 부응하기 위해 20세기 말에서 21세기 초에 걸쳐 현대화를 추구하는 열후 연기자들이 출현했으며 어느 정도 사회적 인정을 받아 많은 민악인들이 잇달아 본을 뜨게 되었다. 그러나 중화민족의 문화적 특색을 드러내는 기악예술 형식으로서, 새로운 음악 흐름은 이 시기의 발전 과정에서 서양 현대 대중음악의 창작을 과도하게 차용하였고 중국 전통 문화의 내재 사상과 예술 본질을 소홀히 하였다. 서양음악의 미적 규범과의 동질성과 보편성을 미친 듯이 추구하는 과정에서, 전통문화의 정신적 함축이 갈수록 소외되었다.

3) 대표 작곡가

(1) 왕건민(王建民, 1956-)

왕건민(王建民)은 1988-2009년 4편의 광상곡을 작곡했고 2010-2023년에는 2편의 랩소디를 작곡했다. 열후 랩소디는 이 시기부터 현재까지 이어지는 대표적인 방향으로서 전반적으로 주목도가 높으며 또한 왕건민 열후 음악 창작의 라벨 기호가 되었다. 진회회(陳茵茵)의 글에 의하면 왕건민이 작곡한 ‘열후 광상곡’ 시리즈는 여러 차례 중국 음악 골든벨상 연주곡이 되었고 당대 열후 연주자와 열후 학습자들이 반드시 학습하고 연습하고 연주하는 곡목이 되었다. 그 속에 담긴 고난도 연주 기술과 독특한 예술적 가치는 열후라는 악기의 발전과 향상을 촉진시켰다고 한다.¹⁶⁰⁾ 왕건민의 각 광상곡 작

160) 진회회(陳茵茵), 「음악은 ‘광상’의 판도를 그리다-왕건민을 취재하다(音樂勾勒‘狂想’版圖-訪王建民)」, 『음악주보(音樂周報)』, 2023, p.1.

품이 보여주는 서로 다른 지역 특색은 다년간의 음악 축적과 침전에 기인하였다. 작곡가는 다른 민족과 다른 지역의 음악적 특색과 예술적 창조를 융합하여, 음악 작품과 지역 문화의 긴밀한 관계를 부각시켰다. 그의 ‘광상곡’ 시리즈를 통해 대중에게 다양한 지역적 특색을 성공적으로 선보였고 청중에게 독특한 음악 체험을 제공하였고, 나아가 지역 문화의 번영과 전승을 촉진하였다. 여섯 편의 이후 광상곡 외에도, 그는 <천산풍정(天山風情)>, <고소음(姑蘇吟)>, <환상서사곡(幻想敘事曲)>, <제2얼후 협주곡-태호풍정(第二二胡協奏曲-太湖風情)> 등 이후 작품을 창작하였다.

제재에서 여섯 편의 작품은 저마다 특색을 지니고 있다. 각각 윈난지역 소수민족 음악, 후난지역 화구극, 신장 소수민족, 서북지역 민요, 내몽골지역 음악, 티베트지역 가무를 소재로 했다. 장르로 볼 때 그의 광상곡 사용은 우연이 아니다. “광상곡은 열정적이고 분방한 감정을 표현하는 민족 민속음악과 연계된 순수 기악 장르로, 그 음악은 더욱 민속적 특색이 짙다”¹⁶¹⁾고 한다. 한편 왕건민(王建民)은 광상곡 장르를 선택한 이유를 다음과 같이 밝혔다.

“광상곡은 일반적으로 모두 다단체로, 중국 민속음악의 다단체와 어느 정도 유사성이 있다. 또한 광상곡은 전통 민속악이 대부분 갖추지 못한 어떤 ‘서사적’ 특징을 나타낼 수 있는데, 이것은 제가 민속음악의 표현력을 높이고 중화문화의 분위기를 연출하려는 것이기도 하다. 광상곡이라는 외래 장르를 선택한 것은 한편으로는 참고하기 위해서이고 다른 한편으로는 내가 원하는 표현과 악기의 잠재력 발휘에 딱 어울리기 때문이다.”¹⁶²⁾

이후 광상곡 계열의 작품은 기존의 어떤 민요나 민속음악을 응용하지 않

161) 쉬관(徐泮), 「‘광상곡’ 장르의 음악사 해석(‘狂想曲’體裁的音樂史闡釋)」, 하남사범대학교(河南師範大學)석사학위논문, 2012, pp.5-11.

162) 왕건민(王建民), 「민간에서 유래한 전통의 근원을 찾아서-제2얼후 광상곡 창작찰기(源于民間, 根系傳統-第二二胡狂想曲創作簡記)」, 『인민음악(人民音樂)』, 2003, p.5.

고 모두 왕건민의 손을 거쳐 뒤섞여 변형되었다. 그는 지역 스타일이 강한 음악 소재를 채택하여, 색채가 선명하고, 수용성이 더욱 강했다. 중국민족풍, 대중의 심미적 취미가 서로 부합되고 동시에 그 독특한 예술적 개성도 드러내었다. 왕건민이 말한 바와 같이, 아는 작품의 구조, 형식, 언어 등 종합적인 방면에서 비교적 강한 예술성을 가지고 있다는 것을 가리키며 속은 작품의 가청성과 수용성을 가리킨다. 중국과 서양의 병존은 우수한 민간 음악 소재와 가히 사용할 수 있는 모든 전통 및 현대 작곡 기법을 결합하여 융합하고 창작하는 것을 말한다.¹⁶³⁾

(2) 관내충(關乃忠, 1939-)

관내충(關乃忠)은 당대의 유명한 지휘자, 작곡가로, 중국 본토, 홍콩, 마카오 및 대만 지역에서 활약한 종합형 민족 음악가이다. 왕운비(王雲飛)에 따르면, 관내충은 창작에서 그의 음악적 사상을 표현하기 위해 전통적인 음악 어휘와 작곡 방법을 사용하는 것을 더 선호하며, 현대 음악 기교의 응용에 대해서는 비교적 신중하다고 한다. 그의 작품은 시종일관 유려하고 아름다운 선율과 농후한 민족적 스타일이 특징이다.¹⁶⁴⁾ 일후에 있어서 협주곡은 일종의 외래 음악 장르이다. 관내충은 자신이 중국과 서양 음악의 강점을 잘 알고 있다는 점을 이용하여 일후 협주곡을 작곡하는 과정에서 외래 형식을 중국 음악의 사교 패턴, 표현 방법 및 민족 악기의 연주 특성과 절묘하게 융합시키는 방법을 끊임없이 모색하였다. 중국 음악 발전의 법칙에 부합한다는 전제 하에 어떻게 협주곡 중의 독주와 악대 간의 ‘경주’ 관계를 적절하게 보여줄 수 있는지 열심히 찾아내었다. 서양 협주곡 형식과 중국 전통

163) 왕건민(王建民), 「민간에서 유래한 전통의 근원을 찾아서-제2일후 광상곡 창작찰기(源于民間, 根系傳統-第二胡狂想曲創作簡記)」, 『인민음악(人民音樂)』, 2003, p.2.

164) 왕운비(王雲飛), 「간단함의 극치-관내충 <제1일후협주곡> 핵심 재료의 파생과 관통(間約之極致-淺談關乃忠<第壹二胡協奏曲>核心材料的衍生與貫穿)」, 『음악생활(音樂生活)』, 2016, p.63.

음악 언어가 결합된 최적의 균형점을 찾아 그만의 개성 있는 레이블을 만든 얼후 독주 협주곡을 창작해내었다. 이 작품들은 얼후라는 민족 악기의 연주 특성에 적합할 뿐만 아니라 작곡가의 민족 사상과 감정을 충분히 표현할 수 있었다. 관내충은 이 시기에 모두 6곡의 얼후 협주곡을 작곡하였는데, 각각 <제1얼후협주곡(第壹二胡協奏曲)>(1987), <제2얼후협주곡-추몽경화(第二二胡協奏曲-追夢京華)>(2002), <제3얼후협주곡-시혼(第三二胡協奏曲-詩魂)>(2007), <제4얼후협주곡-애증정수(第四二胡協奏曲-愛恨情仇)>(2008), <제5얼후협주곡-신해백년제(第五二胡協奏曲-辛亥百年祭)>(2011), <풍우사추(風雨思秋)>(2011)이다.

그는 작품 창작에서 중국 민족 악기의 독특한 표현력과 특징을 발굴하고 전통과 현대 양자를 유기적으로 통합하여 우수한 민족 기악곡을 만들었다. 그는 창작에 관해 다음과 같은 견해를 밝힌 적이 있다.

“작곡가는 모든 중국 민족 악기의 특징과 결점을 이해해야 하지만 얼후의 단점이 너무 많다고 탓할 필요는 없다. 불가능한 일을 하도록 강요할 필요도 없다. 힘든 건 밴드에게 맡기는 것보다 나 자신에게 맡기는 게 낫다.”¹⁶⁵⁾

그래서 그의 작품은 항상 얼후 악기 자체에서 출발해 얼후와 밴드 간의 협주 형식을 맞춤화하고 그에 맞는 새로운 방식의 창작을 구상하였다.

4) 소결

개혁개방 문화예술 정책의 조정과 다문화의 영향 아래, 전문 음악 교육 체계는 물론, 사회 대중의 음악적 심미도 모두 현대화, 다양화, 혼종화의 방향으로 발전하여, 민족 음악 문화 시장의 홈그라운드 지위가 타격을 받았

¹⁶⁵⁾ 올리(歐莉), 「관내충-중국 민족음악을 세계로(關乃忠-讓民族音樂走向世界)」, 『화인세계(華人世界)』, 2009, p.78.

다. 얼후 예술을 포함한 전체 민족 음악, 나아가 민족 전통 문화 산업은 모두 전례 없는 생존 도전에 직면해 있으며 많은 전통 업종이 ‘현대화’의 물결의 영향으로 빠르게 쇠퇴하고 있다.

문화 시장의 인정을 받고, 사회 청중을 쟁취하기 위해 얼후 예술은 끊임 없이 탐구하고 시도하였다. 서양음악이 얼후음악에 미치는 영향은 더욱 깊어졌고, 전통음악의 지위는 소외되기 시작하였다. 첫째, 중국 음악의 심미적 사유의 변혁을 일으켰다. 이런 배경에서 중국 음악계의 선봉음악과 대중음악의 창작이 파란만장하였고, 얼후 음악도 예외가 아니었다. 오늘날에 와서 얼후의 음악 구성과 표현 방법은 서양음악의 영향을 많이 받았다. 둘째, 중국과 서양의 전문 음악 교육 방식은 얼후 음악이 기초 음악이론, 화성, 편성에서 서양 음악 관념을 전면적으로 받아들이게 하였다. 이 시기에 전문 작곡가(비 얼후 연주자)가 대거 등장하여 얼후 음악 창작의 다양한 공간을 넓혔다. 미적 사고와 교육 모델이 함께 작용하여 작곡가는 얼후의 창작에서 각 방면으로 모두 서양 음악을 참고하는데 이는 의심할 여지없이 얼후의 창작 기법·창작 장르 및 연주에 직접적인 영향을 끼쳤다. 현대 모더니즘 음악 기법에 대한 과감한 시도는 서양 음악의 색채를 더 많이 드러냈다. 하지만 이 작품들이 얼후라는 악기 자체에 제대로 어울릴지, 대중에게 제대로 받아들여지고 전파될지는 심사숙고해야 할 것 같다.

5. 제5기 (2012-)

1) 개요

중국 전통 음악의 중요한 부분인 얼후는 독특한 음색과 표현력으로 중국 정신을 계승 발전시키는 중요한 매개체 중 하나가 되었다. 2014년 시진핑

(習近平)은 「문화예술사업 좌담회 연설(在文藝工作座談會上的講話)」을 발표했는데 주요 내용은 다음과 같다.

“중국 작가와 예술가는 반드시 인민의 위대한 실천과 시대의 진보 요구를 쓰고 기록하여, 중국 정신을 발양해야 하고 중국의 힘을 결집하여, 전국의 각 민족 인민들이 씩씩하게 미래를 향해 나아가도록 고무해야 한다.”¹⁶⁶⁾

이 담화는 문화예술 종사자들이 중국몽 실현의 높은 수준에서 문화예술의 지위와 작용을 인식하고, 자신의 사명과 책임을 인식해야 함을 분명히 하였다. 작품의 사상적 내포는 ‘중국몽’이라는 내용을 고도로 구현해야 한다. 중국공산당 제18차 전국대표대회 이래, 당과 국가의 모든 사업의 주지는 중화민족의 위대한 부흥이라는 중국의 꿈을 실현하는 것이라고 말할 수 있다. ‘중국몽’을 실현하는 것도 마찬가지로 문화예술 사업의 주제이다. 그는 문화와 예술의 창작 방향을 다시 한번 밝혔는데, 구체적인 내용은 다음과 같다.

“다양한 형식을 사용하여 당사와 국사의 주요 사건과 중요한 인물을 표현하며 문화예술 창작은 애국주의 소재를 지지해야 한다. 민족 영웅을 칭송하고, 가국의 정서를 토로하며, 집단주의 정신을 고양하고, 중국인이 되기 위한 기개와 저력을 부단히 높여야 한다. 중화민족 반만년 문명사, 중국인민 근대 이후 투쟁사, 중국공산당 분투사, 중화인민공화국 발전사, 당대 중국 개혁 개방의 역사를 정확하게 반영하고, 외국을 존귀하게 여기고 외국만 따르는 것을 반대하며, 중국 특색 사회주의의 길에 대한 자신감, 이론적 자신감, 제도적 자신감을 끊임없이 높여야 한다.”¹⁶⁷⁾

이러한 정책 등을 통해, 중국공산당 중앙의 문화예술 이데올로기에 대한

166) 『18차 전국대표대회 이래 중요 문헌 선집(十八大以來重要文獻選編)』, 인민출판사(人民出版社), 2016, p.122.

167) 「중국공산당 중앙위원회의 사회주의 문화예술 번영 발전에 관한 의견(中共中央關於繁榮發展社會主義文化藝術的意見)」, 『인민일보(人民日報)』 제2면, 2015.

요구가 더욱 강해졌고 심지어는 개혁개방 이후의 다른 역사적 단계까지 뛰어넘었음을 알 수 있다. 중화민족의 우수한 전통문화는 이미 주류 이데올로기의 문화 뿌리가 되었다. 따라서 이 시기의 모든 문화예술 창작은 국가의 문화예술방침과 정책의 지도 하에 시대적 주제에 부합해야 한다.

새로운 시대문화적 자신감 정책에 따라 작곡가와 연주자들은 중국 정신을 구현한 얼후의 작품들을 창작하고 연출했다. 그들은 중국 문화의 정수를 깊이 파고들어, 전통 음악 요소와 현대 창작 기법을 결합시켜 시대적 분위기와 민족적 특색이 풍부한 얼후의 작품을 대량으로 창작하였다. 얼후를 통하여 예술적 매력과 중국 인민의 정신적 면모와 문화적 자신감을 더욱 두드러지게 나타내었다. 창작 주제 측면에서 많은 얼후의 작품은 중국 정신을 핵심으로 하여 중화 민족의 위대한 부흥과 시대적 발전을 구가했다. 일부 작품은 조국의 웅장하고 아름다운 강산을 묘사하고, 인민의 분투 과정을 칭송함으로써, 아름다운 생활에 대한 동경과 민족 부흥에 대한 신심을 나타냈다. 또 다른 작품들은 전통문화와 역사 이야기에 초점을 맞추어 중화문명의 넓고 심오하며 유구한 역사를 재현하여 중국 인민의 우수한 품성과 정신적 추구를 발양하였다.

젊은 작곡가들이 다양한 스타일의 얼후 작품을 많이 만들었는데 다양화 현상은 현대 얼후 음악 창작에서도 잘 나타났다. 이박선(李博禪)이 지은 <초송(楚頌)>, <증후을전기(曾侯乙傳奇)>, <현가음(弦歌吟)>, <옛 골목 깊은 곳(古巷深處)>, <쇄엽성 그림자(碎葉城倒影)>, <초심(初心)>, 왕건민(王建民)의 <제5얼후 광상곡(第五二胡狂想曲)> <제6얼후 광상곡(第六二胡狂想曲)>, 왕운비(王雲飛)의 <무극(無極)> <꿈이 장안으로 돌아오다(夢回長安)> <꿈을 꾸다(鑄夢)> <여걸(巾幗)>, 왕단홍(王丹紅)이 지은 얼후곡 <현의영남(弦意嶺南)> <아만네사(阿曼尼莎)>, 이연청(李淵淸)의 <타오화오(桃花塢)>, 동금한(董錦漢)의 <운남수상(雲南隨想)> <운남수상 2부(雲南隨想第二部)>, 김위(金偉)가 지

은 <남강북조(南腔北調)> <추몽(秋夢)> 등이다. 그러나 전반적으로 이들 작곡가들은 새로운 문화예술정책 아래 얼후 음악작품에 대해 전통문화를 재조명하는 의미를 갖는다.

2) 양식적 특징

(1) 편성의 대형화

이 시기의 얼후 작품의 장르는 왕건민(王建民)의 광상곡 시리즈가 두 편 새로 나온 것을 제외하고는 여전히 협주곡이 주류를 이루고 있다. 대부분의 작품 소재가 협주곡 형태로 계속 발전하고 있고, 여전히 대형 작품 위주이다. 작품의 편성에 있어서는 얼후의 반주 형식의 다변화에 더 많은 관심을 기울였는데, 얼후와 피아노의 합작뿐만 아니라 얼후와 교향악단, 얼후와 오케스트라의 방식이 점차 주류를 이루었다. 이 시기 중에 만들어진 레퍼토리의 절반 이상이 대규모 교향악단이나 민족 오케스트라와 함께 협연되었다. 특히 2019년 제12회, 2023년 제14회 중국 얼후 골든벨상에서는 얼후 콩쿠르가 오케스트라와 협연해야 한다고 명시했다. 이는 얼후 연주자와 교향악단의 협연에 대한 높은 요구와 작곡가의 창작에 대한 새로운 기준을 제시하는 신호였다.

(2) 전통문화의 재증시

또한 장르와 내용의 변화가 이 시기의 가장 큰 관심사였다. 우선, 작품의 내용은 대부분 웅대하고 무거운 음악 서사를 채택하고 있다. 예를 들면 역사 문화에 대한 경외의 진중함, 이국의 풍토에 대한 신비스러운 묘사, 중국

전통 종교에 대한 사고, 다양한 지역 양식의 개성, 그리고 상황의 융합을 위한 인간적 배려의 추구 등. 둘째, 오후 음악 창작의 가장 두드러진 특징은 주제적 창작의 강화이다. 간단히 말해서 오후 작품의 창작은 정부의 문화정책에 의해 다시 한 번 방향에서 변화—전통음악의 재조명과 중국 정신의 구축은 시대의 요구에 발맞추고 있는 등이 일어났다. 예를 들면, 왕건민은 중화인민공화국 건국 70주년을 경축하기 위해 작곡가가 처음으로 <제5오후광상곡>에 부제인 ‘찬가(贊歌)’를 넣었는데 몽고족 장조 스타일의 노래 ‘찬가(贊歌)’의 스타일에 부합될 뿐만 아니라, 조국의 찬미심도 표현하였다. 이 박선(李博禪)이 지은 <초심(初心)>은 공식적으로 초심을 잊지 않고 사명을 명심하라는 호소문을 담고 있으며 왕운비의 <꿈을 꾸다(鑄夢)>은 중국몽이라는 제목으로 중국공산당 창건 100주년을 기념하여 중국의 위대한 부흥의 염원을 음악으로 울려 퍼지게 하였다. 2016년 11월 30일, 시진핑 총서기는 중국 문화예술계연합회 10대, 중국 작가협회 9대 개막식에 참석하여 중요 담화를 발표하였다. “중국에는 생생한 이야기가 적지 않다. 관건은 이야기를 잘 하는 능력이 있어야 한다. 중국에는 서사시 같은 실천이 적지 않다. 관건은 서사시를 창작하려는 야망이 있어야 한다.”¹⁶⁸⁾ 이는 문화예술 창작의 방향을 제시하고 현대음악 창작의 기준과 원칙을 정해주었다. 부인할 수 없는 것은 근래에 ‘개혁개방 40주년’, ‘신중국 창건 70주년’, ‘중국공산당 창건 100주년’ 등 중대한 역사적 절점의 시대적 배경 하에서 시대적 흔적을 간직한 작품들이 작곡계의 모티브로 떠오르고 있다.

3) 대표 작곡가

168) 「시진핑이 중국 문화예술연합회 10대 회의 및 중국 작가협회 9대 회의 개막식 연설(習近平在中國文聯十大、中國作協九大開幕式上的講話)」, 중국공산당뉴스네트워크(中國共產黨新聞網), 내용은 아래 사이트에서 참고함.
<http://cpc.people.com.cn/n1/2016/1201/c64094-28915769.html>2016-12-21.

(1) 이박선(李博禪, 1992-)

애국정감

이박선(李博禪)은 상해음악학원 작곡과 지휘부 교수이고 박사연구생이며 중앙음악학원출판사 첫 계약 작곡가이고 이탈리아 베르렌 국제 음악 출판사 계약 작곡가이다. 그가 창작한 민족 관현악, 실내악, 협주곡, 교향악 등 각 장르의 음악 작품은 20여 개의 국제 국내 작곡 경연 대회에 대상을 받았다. 이박선은 중앙음악학원 부속 고등학교에서 공부하는 동안 여러 작품을 만들어 세계 각지에서 공연하였다. 콘서트 오페라 <장미가시(玫瑰刺)>(2006), 교향곡1번 <진혼곡(安魂曲)>(2009), 기악 모음곡 <선(禪)>(2010) 등. 이박선 음악 스튜디오의 불완전한 통계에 따르면 2017년에만 세계 각지에서 262회 발표, 공연되었다. 유로타임스는 “작품 속 중국식 음악 스타일이 청중을 낭만적인 중국적 분위기로 이끌었다”고 전했다.¹⁶⁹⁾ 오늘날 국제무대에서 활동하는 작곡가로서 최근 몇 년간 그의 작품은 세계 여러 나라에서 다양한 활동을 통해 공연되고 있다. 그의 일후 작품으로는 <향음(鄉音)>(일후와 피아노, 2011), <증후을전기(曾侯乙傳奇)> (일후와 피아노, 2013), <골목 깊은 곳(古巷深處)>, (일후와 피아노, 2013), <초송(楚頌)> (쌍후금와 민족악기 오케스트라, 2014), <현가음(弦歌吟)> (일후와 민족악기 오케스트라, 2016), <쇄엽성 그림자(碎葉城倒影)> (일후, 양금과 아코디언, 2017), <초심(初心)>(일후와 민족악기 오케스트라, 2019) 등이 있다. 그가 창작한 일후의 작품은 기술 방면에서 상당한 난이도를 가지고 있으며, 기술적 난이도를 보장하는 동시에 매우 감정적인 표현도 풍부하다. 이 작품들은 모두 중국음악의 특색과 현대 작곡기법을 밀접하게 결합하여 현대인의 음악적 심미적 요구에

169) 「이박선-제12회 세르비아 국제 작곡 콩쿠르 교향악단 팀에서 1위를 차지하다(李博禪-第十二屆塞爾維亞國際作曲比賽交響樂組第壹名)」, 『인민음악(人民音樂)』, 2016, p.98.

부합함과 동시에 음악 각 방면에서 중국 전통 역사 문화의 특색을 충분히 구현하였다.

그의 였후 작품에는 창작 제재가 매우 풍부하고 다양하다. 그의 음악 작품은 서역 지역의 이국적인 풍경과 인민의 일상 생활의 민속 문화를 묘사할 뿐만 아니라, 중국의 역사와 이야기 서술의 요소를 융합하였다. 이외, 감정 표현, 찬송가 등 다양한 장르의 곡들이 그의 작품에 담겨 있다. 그는 였후의 표현력과 내면의 감정을 잘 살려 자신의 창조정신과 예술이념을 전달하기 위해 노력했으며 독특한 개성 있는 음악 창작 스타일을 보여줌으로써, 제재와 스타일상의 돌파와 혁신을 구현하였다. <실크로드 시간을 찾다(絲路拾光)>(였후, 비파, 첼로 및 피아노 작, 2019)은 중앙아시아 실크로드에서 채광한 후 감명받아 작곡한 곡이다. 국가의 ‘일대일로(壹帶壹路)’ 제의를 실천하기 위해 그는 여러 차례 실크로드에 깊이 들어갔으며 ‘일대일로’ 연선 국가와 도시의 현지 취재를 하였다. 그가 창작한 <실크로드 시간을 찾다(絲路拾光)>은 중원 문화와 서역 문화의 대화와 융합을 충분히 나타낸 것으로, 각 음악대학 교사와 학생, 악단의 상연곡이라고 한다.¹⁷⁰⁾ 이 악곡은 어느 지방적인 음조나 색채를 골라 전곡을 관통하는 것이 아니라, 다민족적인 음악 문화의 특징을 융합시켰다. 한족 음악 스타일을 서역 음악 문화와 상호 작용시키는 것은 실크로드 문화 교류와 민족 통합의 특성을 반영한다.

이박선의 작품은 민족음악적 요소를 음악적 주제로 삼거나 역사이야기를 소재로 한 작품으로 전통과 현대를 아우른다. 그중 하나가 바로 천하를 품고 역사와 문화, 서가국의 정을 존중하는 호방한 마음과 웅대한 뜻이다. 작품을 통해 민족의 흥망성쇠에 대한 일종의 느낌과 감탄을 표현하였다. 이박선은 작품은 중국, 고향 땅에 대한 찬송이라고 했다.¹⁷¹⁾ 판잉웨이(潘應珮)의

170) <실크로드 시간을 찾아서(絲路拾光)> 작품 해석 강의 및 게스트 소개(<絲路拾光>作品解析講座及嘉賓介紹), 내용은 아래 사이트에서 참고함. 화인웹사이트(華音網站), <https://www.huain.com/news/composer/2022/0724/2625.html>, 2022-07-24.

171) 오기윤(吳祺昫), 「였후 협주곡 <현가음>의 창작 특징과 연주 기술 분석(二胡協奏曲<弦歌吟>的創

석사 논문에 의하면 “<증후을전기>는 전국시대 역사인물인 증후을(曾侯乙: 기원전 475년-기원전 433년)을 주제로 증후을묘에서 출토된 고대 악기 편종을 받침으로 편종편경의 음향을 모사하여 후베이(湖北)지역 민요 <용선조(龍船調)>와 결합하여 역사에 대한 감정을 묘사하고 지역 음악적 특성을 융합하여 음악 이미지를 형성하였다.”¹⁷²⁾ 전국시대 제후인 증후을의 협골 심경을 각기 다른 음악적 색채와 스타일로 그려냈다. 작품은 중국 전통 음악문화의 요소를 흡수하고 현대 작곡기법을 접목해 얼후예술의 음악적 매력을 유감없이 발휘했다. 또 하나는 자신의 감정을 토로하는 문인의 정취이다. 이런 작품은 개인의 감정을 표현하는 것을 위주로 하며, 결코 구체적인 사물 구조 내부에 비교적 많은 것을 가리키지 않는다. 작품의 내용 및 감정적 필요에 따라 구상한다. 작곡가와 가진 오기원(吳祺昫)의 인터뷰에 따르면 <현가음(弦歌吟)> 서정의 대상은 구체적인 사람들이 아니라, 혹은 우리 민족이 이 나라에 대해 갖는 일종의 서정이라고 할 수 있다. 이 작품의 구체적인 창작 소재도 다른 음악 스타일이나 기존의 음악을 차용한 것이 아니라, 완전히 독창적인 내면 감정에 대한 표현이다.”¹⁷³⁾ <골목 깊은 곳(古巷深處)>에서는 북경 골목 어귀 거리에서 가위 갈기, 징, 북소리, 고함소리 등 민속 생활을 묘사하여 자금성을 둘러싸고 있는 수백년의 역사와 문화의 향취를 느낄 수 있는 옛 골목골목에 대한 찬사를 보냈고 중화 대지의 아름다운 풍경과 문화를 찬양하였다.

이박선의 작품 중 현재 시사정치의 모티브에 맞는 작품도 특징이다. <초심(初心)>은 2019년 ‘제12회 중국음악 골든벨상’의 계약작으로, 이 작품은 창작에 있어 더욱 높은 입지와 구상을 가지고 있다. 2019년 건국 70주년을

作特點與演奏技巧分析」, 난징예술대학(南京藝術學院)석사학위논문, 2019, pp.22-23.

172) 판잉웨이(潘應珺), 「얼후 작품 <증후을전기>의 음악적 특징 및 연주 분석(二胡作品<曾侯乙傳奇>音樂特征及演奏分析)」, 장시사범대학(江西師範大學)석사학위논문, 2021, p.8.

173) 오기윤(吳祺昫), 「얼후 협주곡 <현가음>의 창작 특징과 연주 기술 분석(二胡協奏曲<弦歌吟>的創作特點與演奏技巧分析)」, 난징예술대학(南京藝術學院)석사학위논문, 2019, p.23.

맞아 이박선은 얼후 창작을 시대적 흐름에 맞춰 적극적으로 시대적 호소에 부응하여 청중을 위해 희망찬 이상세계를 묘사하였다고 한다.¹⁷⁴⁾ 마음속 깊은 곳의 감정을 묘사하여 중화민족의 시대별 영원한 추구인 초심을 표현하여 신시대 시진핑 총서기가 제시한 ‘초심을 잊지 않고 사명을 명심하자’는 이념에 크게 호응했다. 2021년, 중국 국무원의 「동북 전면 진흥 14차 5개년 계획 실시 방침(東北全面振興‘十四五’實施方針)」에 관한 회답이 정식으로 발표되었다. 문건은 개혁개방을 심화시키고 동북의 전면적인 활성화에 대한 중대한 프로젝트와 개혁조치를 실시하여 동북의 향후 5년간의 발전을 위해 사람의 마음을 흥분시키는 청사진을 그렸다. 이자림이 이박선과의 인터뷰에 따르면 이박선은 동북진흥을 소재로 한 대형 얼후 협주곡 <진흥(振興)>을 창작하고 있다고 밝혔다.¹⁷⁵⁾

이박선의 작품에서는 작품 속의 다양성과 시대성, 그리고 민족과 국가에 대한 그의 애정이 발견된다. 그의 말마따나, 그는 발밑의 이 땅을 깊이 사랑한다. 창작할 때 늘 일종의 민족감을 가지고 개인의 감정을 토로하는 중국 민족 음악 양식의 얼후의 새로운 작품을 만들려는 사명감을 가지고 있다. 서양의 전통과 현대 작곡 기법을 배우면서, 중국 민족 기악의 창조와 발전을 모색하고 있다. 민족관현악은 끊임없는 융합과 흡수를 통해 발전해 나가야 할 뿐만 아니라 높은 민족적 개성과 문화적 자신감을 유지해야 할 것이다.¹⁷⁶⁾ 그의 작품에서는 국가와 민족에 대한 사명감이 고도로 집중되어 있고, 그 정서를 통해 뒷받침되고 있으며, 이로써 다양한 창작이 이루어지고 있다.

174) 쉬쯔팅(徐子婷), 「이박선 얼후 작품의 창작 특징 및 연주 난점 탐구(李博禪二胡作品的創作特點及演奏難點探究)」, 산둥대학(山東大學)석사학위논문, 2023, p.13.

175) 이자림(李子林), 「고국을 품고 소리를 전하다—이박선과 그의 음악 속 서정성(心懷家國, 守正傳音—李博禪和他音樂中的抒情性)」, 『음악생활(音樂生活)』, 2022, pp.6-8.

176) 내용은 아래 사이트에서 참고함. 이박선: 사랑하는 이 땅에 음악을 바칩니다(李博禪: 把音樂獻給我熱愛的的這片土), 비서방망(文秘幫網), <https://www.wenmi.com/article/pppsne03xx3f.html>, 2022-04-10.

(2) 왕운비(王雲飛, 1980s-)

중국 이야기

왕운비(王雲飛)는 젊은 작곡가이자 저장음악원 작곡지휘학과 부교수로 다양한 장르의 성악과 기악 작품을 창작하고 있다. 최근에는 민족기악 작품을 창작의 중심으로 하여 우수한 민족실내악, 관현악작품을 다수 창작하고 있으며 오늘날 국내에서 민족기악 창작 분야에서 활약하고 있는 우수한 젊은 작곡가 중 하나이다. 그의 작품으로는 민족실내악 <무생(武生)>, <타령조(打令調)>, 민족관현악 <춘화추실(春華秋實)>, <대조(大潮)>, 대나무피리와 밴드 <사천(思泉)>, <칙룩가(敕勒歌)>, 대나무 피리협주곡<운수경(雲水境)>, 쟁협주곡 <난정(蘭亭)>, 합창과 밴드<심원춘·장사(沁園春·長沙)>, 일후협주곡 <무극(無極)>, <꿈회장안(夢回長安)>, <주몽(鑄夢)>, <여걸(巾幗)> 등이 있다. 그의 작품은 민족음악을 중심으로 전통문화에서 정수를 채취하여 동서양 음악기술의 교류와 융합에서 문화융합 배경의 다원화된 음악언어를 사용하여 중국 전통문화 사상의 함축에 대한 이해와 해석을 하고 있으며, 중국 기품, 민족정서, 문인 기질의 음악 스타일을 가지고 있다.

중국 전통철학 전승문화를 소재로 한 일후 협주곡 <무극(無極)> 왕운비(王雲飛)가 만든 표제적 음악 작품으로 일후와 민족관현악 협주관이 2017년 국가대극장에서 초연됐다. <무극(無極)> 이 작품은 역사 감각을 가지고 있고, 중국 전통 문화의 기질이 풍부하며, 감정 표현이 깊은 일후 협주곡이다. 트렌디하면서도 민족적인 멜로디 스타일과 혁신적인 일후 기교를 선보여 청중과 연주자들에게 많은 사랑을 받고 있다. 작품에 담긴 심오한 중국전통철학사상은 중국전통문화의 당대 계승과 민족기악의 발전을 위해 힘쓴다. <꿈회장안(夢回長安)>는 왕운비(王雲飛)가 2017년 작곡한 위탁 작품으로, 이 음

악 작품은 마치 한 폭의 역사처럼 아름답고 감동적인 선율로 고도 장안¹⁷⁷⁾의 성황을 흥미진진하게 표현하였다. 작곡가는 이 작품으로 중화민족의 유구한 역사와 눈부신 찬란한 문명에 숭고한 경의를 표했다. 이 작품은 또한 과거의 성황을 금조에 비유하여 오늘날 조국의 평화와 안녕, 국태민안에 대한 사람들의 진심 어린 찬사와 미래의 민족 번영과 번영에 대한 아름다운 동경을 표현하였다. 얼후 협주곡 <주몽(鑄夢)>은 2019년에 완성되었으며 작품은 국가 예술 기금 프로젝트의 자금 지원을 받아 문화 관광부의 2020~2021년도 ‘시대 교향악-중국 교향악 작품 창작 지원 계획’에 진출했다. <주몽(鑄夢)>은 ‘중국몽’이라는 제목으로 중화민족의 위대한 부흥에 대한 이해를 음악으로 풀어낸 현실적인 모티브의 작품이다. 민족 부흥이 걸어진 험난한 여정을 되돌아보고, 개혁개방 및 사회주의 건설의 위대한 성과를 보여주며, ‘인류운명공동체’ 구축의 웅대한 청사진을 전망하고, 중국공산당 창건 100주년을 기념하는 것은 작곡가가 작품 창작에서 음악적 이상과 꿈을 ‘탐구’에서 ‘실현’하는 과정이다.

왕운비는 민족 음악 교육 사업을 위해 중국 이야기를 잘 들려주고 중국을 보여주는 것을 개인적으로 추구해 왔다. 문화적 자신감에 대해 왕운비는 나름대로 이해하고 있었다.

“문화적 자신감은 결코 빈말이 아니며, ‘높은 목소리’는 더더욱 아니다. 또한 중화민족은 5,000년 이상의 문명사, 수많은 소수민족, 다양한 스타일의 민속음악, 다양한 희곡과 장르를 가지고 있으며 이는 우리 음악 창작의 무궁무진한 재료이다. 우리는 중국인이고, 음악으로 ‘중국말’을 잘 구사해 전 세계에 중국 음악을 알리고, 좋아하고, 서양인들이 듣고 배울 수 있도록 하는 것이 중국 젊은 세대 작곡가의 사명이 아닐까 싶다.”¹⁷⁸⁾

177) 장안(長安)은 산시성(山西省) 시안시(西安市), 중국의 정치·경제·문화의 중심지로 천여 년 동안 21개 왕조와 정권이 있었다.

178) 내용은 아래 사이트에서 참고함. 왕운비: 민족음악 창작에 뛰어든 사람(王雲飛:投身民族音樂創作的追夢人), 절강음악학원웹사이트(浙江音樂學院網站),

왕운비는 전통문화를 전파하는 책임을 가지고 그의 음악 창작을 하고 전통문화를 계승하고 발전시키려는 것이 그의 음악에서의 요구이다.

4) 소결

중국특색사회주의 신시대 중국 문화예술사업의 강령적 문서는 민속 기악을 비롯한 각종 예술 분야의 창작과 발전에 깊은 영향을 미치고 있다. 새로운 시대에 문화 발전의 의의는 국가 발전 전략 차원으로 격상되었다. 시진핑 총서기는 “한 나라, 한 민족의 강성은 항상 문화 융성에 의해 뒷받침되며 중화민족의 위대한 부흥은 중화문화의 발전과 번영을 조건으로 해야 한다. 역사와 문화, 특히 선조들이 계승해 온 도덕규범에 대하여 고금을 견지하고 새로운 것을 창조하며, 감별적으로 대우하고, 지양하여 계승해야 한다”¹⁷⁹⁾고 주장한다. 희곡, 서예, 회화, 시, 종교 등과 같은 음악 창작에서 중화민족 전통 문화의 모든 형태와 성과는 음악 창작에서 무궁무진한 영감의 원천이 되었다. 이 시기 정책은 실제로 전통 음악, 민족 음악에 대한 지역적 보호의 가중, 중국의 문화예술 사업에 대한 조정과 개입, 그리고 서양 음악과 전통 음악의 다른 문화 사이의 경향에 대한 은유적인 메시지를 전달하고 있다. 예술창작과 생산의 지도방식을 혁신하고 사회 전체의 문화적 창의력을 고취시키기 위해 2014년 국가예술기금이 출범하여 예술창작 인큐베이팅의 가장 큰 플랫폼이 되었으며 많은 주제별 문화예술작품의 창작에 자금을 제공했다. 국가예술기금 프로젝트 자금지원 관리방안에 따르면 기금 설립 초기부터 신청지침에서 ‘중화민족의 위대한 부흥이라는 중국몽 실현, 사회주

<https://zjcm.edu.cn/xywz/xywh/zyfc/201809/5627.html>, 2018-05-16.

179) 베이징시 중국특색사회주의 이론체계 연구센터(北京市中國特色社會主義理論體系研究中心), 「중화민족의 위대한 부흥은 중화문화 발전과 번영이 필요하다 - 시진핑 동지의 산둥시찰시 중요한 연설정신을 배우며(中華民族偉大復興需要中華文化發展繁榮——學習習近平同志在山東考察時的重要講話精神)」, 『구시(求是)』, 2013.

의 핵심가치 육성 및 실천, 중국의 우수한 전통문화 선양을 위한 무대예술작품 창작'을 강조했다.180) 2019년에 예술 기금은 다음과 같은 새로운 요구 사항을 추가로 제시했다.

“중화인민공화국 창건 70주년 경축, 전면적인 샤오캉 사회 건설, 중국공산당 창건 100주년 경축 등 중요한 시점을 계기로 문화예술창작을 전개하고 당, 조국, 인민, 영웅을 찬양하는 현실 소재 창작을 연간 지원의 중점으로 삼아 애국심을 고취하고 애국지지를 강화하며 위대한 민족정신을 고취할 것이다.”181)

이 문서들은 현대 음악 창작을 포함한 모든 문화예술 창작을 지도하고 현대 중국 가치 개념을 전파하고 중국 문화 정신을 구현하며 중국 미적 추구를 반영하고 사상, 예술 및 관상용 유기적 통일의 길로 나아가기 위해 국가 전체 발전 전략의 시대적 요구에 긴밀히 협력한다. 이제 예술작품을 통해 중국의 이야기를 보여주고 중화민족의 정신을 고양하며 중국 문화의 독특한 매력을 세계에 알리는 것이 문화예술 창작의 공통 주제가 되었다. “어떤 중국 문화정신을 서양음악에 녹여내는 공연은 힘들고 기묘하며 창조적인 길이 아닐 수 없다.”182) 국가 문화 발전전략에 따라 중국음악은 이와 다른 흐름을 보이고 있고, 민족음악 발전에 힘쓰는 음악가들은 시대정신을 반영한 훌륭한 작품들을 끊임없이 내놓고 있다. 작곡가가 어떻게 현재의 작곡 환경과 예술적 지향 속에서 보다 새롭고 시대적 요구에 부합하고 개인의 내면을 따라 출발하는 작품을 만들어 낼 수 있을지는 돌파해야 할 갈등의 시기이자 관건이다.

180) 『국가 예술 기금 프로젝트 자금 지원 관리 방법(國家藝術基金項目資助管理辦法)』(2014년 시행 시행).

181) 장명(張萌), 「신시대 중국 민족관현악 창작 약술(新時代中國民族管弦樂創作述略)」, 『상해음악학원학보(上海音樂學院學報)』, 2020, p.40.

182) 웨이팅거(魏廷格), 「서양 음악 공연 예술 중의 중국 문화 정신: 피아노 아티스트 푸충(西方音樂表演藝術中的中國文化精神:鋼琴演奏家傅聰)」, 『피아노 예술(鋼琴藝術)』, 1997, p.47.

V. 시기별 주요작품연구

20세기 이래 얼후는 희곡 반주의 지위에서 벗어나 점차 독주 악기가 되었으며, 아울러 대량의 얼후 레퍼토리가 출현하였다. 시기별 얼후 음악 창작의 장르와 장르적 내용도 시기별 시대적 특징을 보이고 있다. 특히 중국 각 시기의 문화예술정책의 작용 하에 얼후의 작품은 문화예술정책과 관련성을 나타내고 있다. 시기별 얼후 음악 작품에 대한 연구와 문화예술정책의 변화를 결합하여, 다섯 시기의 하나 작품을 고르고 당시의 문화예술정책을 대표할 수 있는 작품 한 곡을 분석 대상으로 삼았다. 작품을 분석하여 문화예술정책과의 복잡한 관계를 탐구하였다. 연구를 위해 제1기(1912-1949) <병중에 읊조리다(病中吟)>, 제2기(1949-1966) <예북발라드(豫北敘事曲)>, 제3기(1966-1976) <풍년을 노래하다(喜唱豐收)>, 제4기(1978-2012) <제1얼후광상곡(第壹二胡狂想曲)>, 제5기(2012-) <추송(楚頌)> 5곡을 선택했다.

1. 제1기(1912-1949) : 국악 개선-류천화(劉天華), <병중에 읊조리다(病中吟)>

1) 작품소개

<병중에 읊조리다(病中吟)>은 류천화(劉天華)가 1915년에 작곡한 10곡의 얼후 작품 중 첫 번째 독주곡이다. 작품의 원래 제목은 <안적(安適)>이었는데, ‘안일하고 편안하다’는 오해를 받을까 봐 <병중에 읊조리다(病中吟)>으로 정했다고 한다.¹⁸³⁾ <병중에 읊조리다(病中吟)>은 병이 났을 때 신음한다

¹⁸³⁾ 유자인(劉佳音), 강정(康靖), 「류천화의 10곡 얼후 작품에 대한 분석: <병중에 읊조리다>(淺析劉天華十首二胡曲之<病中吟>)」, 『북방음악(北方音樂)』, 2019, p.89.

는 뜻이 아니라 작가의 마음속 고초, 마음속 고뇌가 병처럼 느껴져 어떻게 할지를 몰라 헤맨다는 뜻이다. 이 곡의 창작 시기는 5·4운동 전인데, 당시 신해혁명과 신문화운동은 모두 실패하였고, 류천화(劉天華)는 가난과 질병이 겹쳐 곤궁한 처지에 놓였다. 이 작품은 작곡가가 국가와 개인의 이중고에 처한 시대적 배경에서 영감을 받아 작곡했다. 이 작품은 개인의 고통을 드러내어, 더욱 넓은 사회적 시야를 구현하였다. 악곡의 기조는 때로는 무겁게 읊조리고, 때로는 격앙되어, 작곡가의 심경과 이상 추구를 유감없이 표현하였고 동시에 당시 사회 환경에서 애국주의와 민주주의 사상을 가진 지식인들의 공통된 목소리를 집중적으로 반영하였다. 따라서 <병중에 읊조리다(病中吟)>은 깊은 사상적 함의와 사실주의적 정신을 보여주었다. 『신보(申報)』는 「북경대학교 음악연주회 노래듣기(北大音樂演奏會聽歌記)」라는 글을 발표하였는데, 이 글에는 다음과 같이 기록되어 있다.

“서병린(徐炳麟)의 상해 일후 독주 <병중에 읊조리다(病中吟)>이라는 절로 청중들의 환영을 받았으며, 수법이 매우 훌륭하여 현의 최저도에 맞추어 소리가 맑고 묘하여, 문질러 정신을 차리게 하니, 그 목소리와 정취가 마치 사람이 병중에 증얼거리는 것과 같다. 연주를 마치고 박수갈채가 7-8분 동안 멈추지 않으니 반드시 다시 한 번 연주하게 될 것이다.”¹⁸⁴⁾

또 이 작품은 베이징의 다른 학교에서도 공연 되었는데 장치영(張治榮)은 글에서 다음과 같이 소개했다.

“국악개선사는 1928년 1월 12일 북경협화학교 대강당에서 일후(二胡), 비파(琵琶), 고금(古琴)을 주요 악기로 연주하는 음악회를 열었는데 당시 류천화는 <달밤(月夜)> <병중에 읊조리다(病中吟)>이라는 두 악곡을 연주하였다.”¹⁸⁵⁾

184) 「북경대학교 음악연주회 노래듣기(北大音樂演奏會聽歌記)」, 『신보(申報)』, 1926, p.21.

이 작품의 등장은 얼후 독주작품에 중대한 돌파구를 마련하였고, 얼후 음악이 사회에 널리 전파될 수 있는 기회를 제공하였고 이는 또한 다른 민족 기악의 개혁과 발전을 촉진했으며 문화적 의미의 개혁과 진보이기도 함을 알 수 있다.

2) 작품분석

<병중에 읊조리다(病中吟)>은 세 부분의 구조 스타일을 기반으로 끝 부분을 추가했으며 구조의 구현은 A-B-C-끝이다(구조표는 표6 참조).

구분	악단	마디	조성	박자
A	A	1-16	G장조-e단조-G장조	4/4
	A ¹	17-32	G장조-e단조-G장조	
B	B	33-48	G장조-e단조	
C	A ²	49-56	e단조-G장조	
코다		57-64	G장조	

표 6. <병중에 읊조리다(病中吟)> 구조표

① A부분은 32마디로 구성되어 있으며, 4/4박자의 느린 템포로 주제를 천천히 도입하여 정서적 고민을 반영하였다. 이 부분은 두 개의 악단으로

185) 장치영(張治榮), 「국악 개선사 사간 <음악잡지>에 대한 연구(國樂改進黨社刊<音樂雜誌>研究)」, 시안음악학원(西安音樂學院)석사학위논문, 2008, P.34.

이루어져 있는데, A악단(마디1-16)도 전곡의 주제인데, 이 부분은 속도 변화 폭이 크지 않고, 시종 느린 속도로 확장되고 있다. a악구와 a¹악구(마디 1-8) 우울한 음악감정이고 8마디에서 e단조로 성전환된다. a악구의 첫 마디 이 음악의 동기가 되고, 두 번째와 세 번째 마디이 첫 마디을 기초로 하여 모진(模進)하는 방식을 취한다. a²와 a³ 악구에 이르면 조성이 e단조에서 G장조로 바뀌고, 음악적 정서가 약간 격앙된 후 14마디부터 멜로디가 약해지고 속도가 느려지다가 16마디에 이르러 주제음악은 끝이 난다. 작곡가는 G장조의 서양적 조성을 채택하였지만, 선율 분포에서 볼 수 있듯이 뚜렷한 5음 음계를 사용하여 중국 전통 5음 음계에 서양 자연 장조 음계의 일부 요소를 융합하여, ‘중서’음악을 완벽하게 결합시키고, 또 뚜렷한 민족 스타일의 특징을 부각시켰다. 첫 번째 악절에서 시작하는 첫 4마디에는 분명히 G조의 ‘do, re, mi, sol, la’를 주요 음표인 A¹악단(17-32마디)은 A악단의 복악단으로서 이 중 a¹, a², a³ 악구의 선율이 거의 일치한 형태로 진행된다. 음악의 조성이 G장조로 바뀌면서, 멜로디 라인에도 뚜렷한 기복 변화가 생겼다. 특히 단7도, 단6도의 연속 음정 변동과 옥타브, 9도의 음정 미끄러짐은 연주 기교에 바이올린의 변화된 자세 기법을 참고해 표현력을 음악에 더 잘 맞췄고 고통스러운 신음과 개탄을 상징했다(악보1-1참조).

刘天华曲

A: 【一】 慢板 缓起

A악단

a악구

G장조 mp

a¹악구

악보1-1. <병중에 읊조리다(病中吟)> A부분

②B부분(마디33-48)은 악곡의 전환부로서 A부분보다 약간 빠른 단 하나의 악단으로 b, b', b²악구로 구성되어 있다. b¹악장의 조성은 G장조에서 e장조로 바뀌었고 다시 속도가 빨라져 파트 A와 강한 대조를 이룬다. 또 b악구는 이 부분을 동음이 반복해서 연속적으로 사용되면서 음악이 율동적으로 바뀌어 음악의 차원이 더욱 풍성해졌다. 시작 부분 첫 마디에는 민속음악의 특색을 살린 동음 포르타멘토와 5음 음계를 사용해 민족적 스타일도 뚜렷이 드러난다. 또한 십육분음표의 연속 사용은 멜로디의 기복을 증가시켜 감정의 동요와 고조함을 나타내어 전곡의 절정을 이루었다. 이 부분이 끝나기 전에 원래 속도로 천천히 되돌아가는 것은 내면의 저락과 고통을 표현하며,

작가의 내면에 어쩔 수 없는 갈등과 사상투쟁으로 가득 차 있음을 드러낸다 (악보1-2참조).

B: 【二】 较前段略快 B악단

mf
G장조

b'악구

e단조

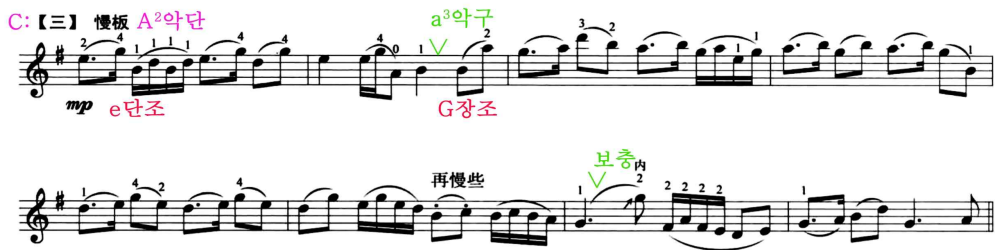
渐快 b²'악구

回原速

渐慢

악보1-2. <병중에 읊조리다(病中吟)>B부분

③C부분은 모두 한 악단으로 되어 있는데, A부분과 멜로디가 비슷하다고 해서 A2악단이라고 한다. 그것은 A부분의 A¹ 악단에서 a²와 a³ 악구의 변화를 재현한 것으로, 편폭이 다소 줄어들었으며, 조성이 e단조에서 G장조로 바뀌었고, 속도는 느리지만 감정을 섬세하고 애뜻하게 그려낸다(악보1-3참조).



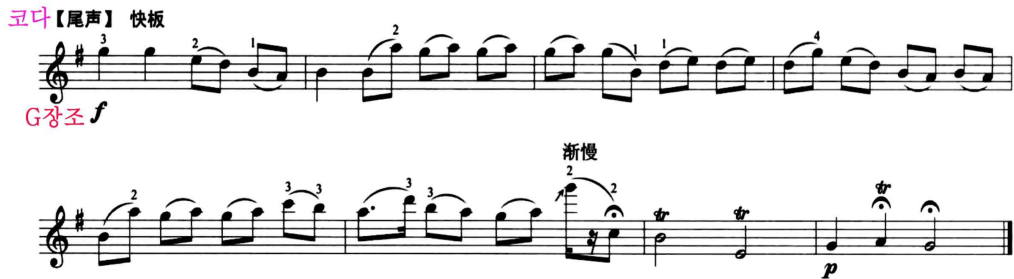
악보1-3. <병중에 읊조리다(病中吟)>C부분

④코다부분의 속도가 갑자기 빨라져서 빠른 박자로 바뀌면서 다시 7도, 6도의 포르타멘토와 핸들링 기법을 사용해서 고음 영역에서 음악을 더 높이 밀어 올릴 때, 하향 12도의 슬라이딩 음을 사용하여 음악은 느려지고 약해지며, 긴 비브라토를 여러 번 연속한 후 전곡이 G음으로 끝난다(악보1-4참조). 또한 마지막 부분에는 희곡에 따라 주소매(周少梅)가 이식한 얼후 작품 <희지희금야(喜之喜今宵夜)>의 쾌관 악단을 선택했다고 한다(악보1-5참조).¹⁸⁶⁾ 익숙한 희곡 선율을 이식하고 편곡하는 것은 얼후 작곡 역사의 큰 발전이다.



악보1-4. <병중에 읊조리다(病中吟)>코다 부분

186) 이도(李韜), 「얼후 작품 <병중에 읊조리다>에 대한 작곡 분석 및 감정 표현(二胡曲<病中吟>의作曲分析及情感表達)」, 『북방음악(北方音樂)』, 2019, p.92.



악보1-5. 희곡 <희지희금야(喜之喜今宵夜)> 알레그로 부분

이상의 분석을 통해서 서양문화와 음악의 유입이 중국음악계에 선진사상을 가져오고, 사람들의 의식각성을 촉진시키는 역할을 하였다는 것을 알 수 있다. 이는 중국으로서는 커다란 영향을 미치는 변혁임에 틀림없다. 이 시기 서양문화에 대한 북양정부의 중학 위주, 서학 위용적 태도에도 불구하고 서양음악은 여전히 중국 민족음악에 큰 충격을 주었다. 새로운 것에 대한 숭배 때문에 서양음악의 빠른 확산은 전통음악의 사회적 확산과 발전을 억제했고, 민족음악은 더욱 어려운 상황에 처했다. 류천화는 국악 개선의 선두주자로서, 시대의 발전에 순응하고, 국악 개선에 도움이 되는 모든 새로운 기법을 받아들였다. 전통 민속음악문화에 서양음악이 재현된 3부 구조의 작곡기법을 융합하여 바이올린의 연주기법을 차용하여 선율전개에 있어서 민속음악을 계승하였으며 중국과 서양 음악 요소의 유기적인 결합을 실현함과 동시에 민족 전통 기악곡의 예술 표현력과 감화력을 과시하였다. 이 시기의 작품들은 전반적으로 얼후가 전통 희곡으로 반주했던 그림자를 띠고 있지만 서양음악의 영향으로 새로운 모색을 시작했다. 창작 기법이 상대적으로 질적으로 연약한 한편으로 볼 때, 당시의 얼후 음악 창작에 대해서는 이미 질적인 비약을 이루었으며, 또한 후속 작곡가의 창작에 효시와 모범을 보였다.

2. 제2기(1949-1966) : 신시대의 시작-류원진(劉文金), <예북발라드(豫北叙事曲)>

1) 작품소개

류원진(劉文金)이 작곡한 <예북발라드(豫北叙事曲)> 초고는 1958년에 완성되었고 1959년에 작곡되었다. 이것은 작곡가가 중앙음악원 작곡과에 재학할 때 창작한 것이다. 1993년 '20세기 중국음악경전'으로 평가받았으며, 1949년 이후 유일하게 일후 작품으로 선정되었다. 중국의 유명한 음악가 차오관중(喬貫中)은 이 작품에 대해 다음과 같이 평했다.

“<예북발라드(豫北叙事曲)>이 나오자 일후계에서 야기된 반응은 얼마나 열광적인가? 일후계에 거대한 폭풍이 몰아치고 일후 음악의 역사를 새로 쓰려는 듯했다.”¹⁸⁷⁾

따라서 이 작품은 새로운 연주 패러다임을 개척했을 뿐만 아니라 일후 발원 역사에서도 한 단계의 대표적인 대표이자 혁신적 돌파구로서 당시 일후 영역에는 매우 큰 긍정적인 영향을 끼쳤음을 알 수 있다. 작품은 건국 10주년을 앞두고 중국 창건이라는 중대한 역사적 사건을 소재로 고향인 허남성 인민의 건국 전과 건국 후의 두 가지 사회 제도 하에서 뚜렷하게 다른 생활 느낌을 묘사하였다. 이 중 음악 소재는 작가의 고향인 허난 지방의 특색 있는 민속음악에서 비롯되었으며, 발라드 창작기법으로 대비적인 음악적 동기를 통해 전개되었다. 먼저 고난을 서술하고, 서사적인 선율로 예북 사람들이 옛 중국에서 겪었던 고난의 과거를 이야기한 후, 뚜렷한 대비동기를 가진

187) 차오관중(喬貫中), 「경계가 있으면 저절로 고품격이 된다-류원진에게(有境界,則自成高格-致劉文金)」, 『인민음악(人民音樂)』, 2007, p.11.

음악적 주제로 정서를 추동하여, 신중국의 성립으로 인하여 인민의 생활과 정신 면모가 적극적으로 향상되고 천지개벽의 변화와 조국에 대한 찬사와 사랑, 아름다운 미래생활에 대한 자신감을 표현하였다.

2) 작품분석

이 작품은 장르적으로는 타이틀이 붙은 발라드곡이다. 발라드는 서양 음악에서 흔히 쓰이는 음악 장르의 일종으로, 주로 음악의 형식으로 이야기를 서술하고 감정을 표현한다. 이 작품은 그의 초기 음악 작품으로서 작곡 스타일이 확립된 기념비적인 작품이다. 구조적으로는 서양의 3부구조의 특징을 공부했지만 작곡가는 서양의 3부구조를 그대로 답습하지 않고 3부구조에 일부분을 더하여 중국과 서양의 화합이라는 사상 아래 민족의 특성을 반영하고 있다(구조표는 표7 참조).

구분	악단	마디	조성	박자	
도입부		1-16	E Phrygian	2/4	
A	A	17-41		D장조- A Mixolydian	2/4
	A ¹	42-57			
	A ²	58-73			
	A ³	74-90			
B	B	91-120	A Mixolydian	2/4	
	B ¹	121-151			
	B ²	152-195			
	B ³	196-217	A Mixolydian- C장조	X-2/4	
	B ⁴ (카덴차)	218-250	C장조		

C	C	251-288	G Mixolydian	2/4
	C ¹	289-297		
코다		298-310		

표 7. <예북발라드(豫北叙事曲)> 구조표

①도입부의 리듬은 비교적 자유로우며, 중국의 민족적 조성으로 말하자면 E Phrygian 기조에 속하며, 속도는 약간 느린 편이다. 악곡은 피아노 저음 구역의 옥타브 비브라토 음향에 의해 격동되고 불안하며 가슴 벅찬 분위기를 부각시킨 다음, 매우 걱정적인 5음 음계로 밀고 나갔다. 그중 fa#의 사용은 허난성 희곡에서 매우 일반적인 용법이기도 하다. 도입자의 끝은 자유연음(自由延音)의 험떡임과 함께 완만한 두 마디의 같은 화음 아르페지오 연결구로 이어진다(악보2-1참조).

刘文金曲

도입부: 【引子】 稍自由地

钢琴

E phrygian

악보2-1. <예북발라드(豫北叙事曲)>도입부

②A부분은 속도가 적당하고 약간 느리고 기분이 가라앉아 얼후와 피아노가 동시에 진행된다. 이 부분의 서사 멜로디는 허난성 북부 지역 사람들의 비참한 삶을 묘사하며 주로 느린 템포로 전개된다. 주로 겹겹이 추진되고 변주되는 방식으로 중국 전통음악의 일반적인 방식에 더 가깝다. 이 부분은 4개의 악단으로 구성되어 있는데, 처음 3개의 악단은 도입부와 마찬가지로 E Phrygian이고, 4번째 악단은 피아노로 연주되며, 조성은 D장조에서 A Mixolydian로 변하였다. 주제음악은 처음 세 악단에서 각각 나오다가 음악이 발전하면서 슬픔과 분노로 바뀐다. 이 부분은 인민의 지난날의 고통스러운 생활을 묘사한 것으로, 해방 전 억압받던 분노와 자유에 대한 동경을 보여준다. 주제가 한 단계 한 단계 전개될 때마다 이전보다 음악적 추진력이 뚜렷해졌고, 비분의 감정도 더욱 심화되었다. 피아노 부분을 보면 A악단은 코드를 분해하고 A¹악단은 음을 계속 당김음 리듬형으로 나온다. A² 악단은 화음을 분해하는 기법에서 리듬이 점점 조밀해져 얼후 성부의 정서와 함께 위로 올라간다(악보2-2참조).

二胡

中板 稍慢、叙述地

A: A악단

mp a악구

渐慢

mp

mf

p

1 1 1 2 2 2 3 3 3 4 4 4 5 5 5 6 6 6 7 7 7 8 8 8 9 9 9 10 10 10 11 11 11 12 12 12

V a¹악구

mf

1 1 1 2 2 2 3 3 3 4 4 4 5 5 5 6 6 6 7 7 7 8 8 8 9 9 9 10 10 10 11 11 11 12 12 12

V a²악구

mp

A¹악단

更深情地

mf

a³악구

1 1 1 2 2 2 3 3 3 4 4 4 5 5 5 6 6 6 7 7 7 8 8 8 9 9 9 10 10 10 11 11 11 12 12 12



악보2-2. <예북발라드(豫北叙事曲)>A부분

또한 <예북발라드(豫北叙事曲)>은 전형적인 허난 지방의 민속 음악 소재를 직접 응용한 작품 사례 중 하나로, 작품 이름 중 ‘예북(豫北)’은 허난성 북부 지역을 가리키는 것이다. 어려서부터 허난성에서 자란 작곡가 류윈진(劉文金)은 「<예북발라드> 창작찰기(豫北叙事曲創作筭記)」에서 다음과 같이 썼다.

“작품은 고향 안양(安陽) 지방의 전통극 ‘악강(樂腔)’과 ‘사개현(四股弦)’ 중의 한 곡패를 개작하여 편곡한 것으로 멜로디 골간음은 mi, re, do, do, mi, re이다.”¹⁸⁸⁾

188) 류윈진(劉文金), 「<예북발라드> 창작찰기(豫北叙事曲創作筭記)」, 『화악대전 일후권(華樂大典 일후卷)』, 상해음악출판사(上海音樂出版社), 2010, p.368.

류원진 작곡가의 창작 서찰기에 게시를 받은 필자는 A 부분의 A 악단이 하남 소형 희곡 ‘사개현(四股弦)’¹⁸⁹⁾ <밀까기(簸麥子)>¹⁹⁰⁾와 하남 ‘악강(樂腔)’¹⁹¹⁾인 <여부마(女駙馬)>¹⁹²⁾에 비슷한 선율의 구조가 있음을 발견했다. 본 작품과 <밀까기(簸麥子)>를 비교해 보면, 이 두 곡의 시작은 모두 상하문 구조로 되어 있고, 하문은 상문의 변주이며, 골간음은 모두 ‘mi, re, do, si, la, sol’음을 알 수 있다. 본 작품과 <여부마(女駙馬)>를 비교해 보면, 둘 다 ‘mi, re, do’ 세 음으로 멜로디 하행이 진행되었고, 골간음도 기본적으로 일치함을 알 수 있다. 작곡가는 하남성 사람으로서, 자기 고향의 민간 희곡과 연극 음악에 대해 깊이 이해하고 있으며, 이러한 음악 스타일을 열후 창작에 응용하여 지역적 특색을 짙게 하였다(악보2-3, 2-4참조).



악보2-3. 하남희곡 <밀까기(簸麥子)>의 선율

189) 사개현(四股弦)은 허난성 안양시에 위치한 희귀 희곡 유형으로 지역 소극이며 극 유형의 이름은 사용된 악기 이름에서 진화했다. 반주 주요 악기에 4개의 현이 있어 속칭 ‘사개현’으로 불린다. 원래 일후로 반주하다가 두 가닥의 현을 더하여 네 가닥의 현을 가진 현악기가 되었고, 악기명을 희극종명으로 사용하였다. 내용은 아래 사이트에서 참고함.

https://www.sohu.com/a/456073375_99913503#google_vignette, 2021-03-17.

190) 『중국 희곡음악 집성·하남권(中國戲曲音樂集成·河南卷)』, 중국희곡집성편집소출판사(中國戲曲集成編輯小組出版社), 1982, p.1561.

191) 악강(樂腔)은 유구한 역사를 가진 전통 희곡 극의 일종이다. 300여 년의 역사를 가지고 있다. 허난성 북부 안양(安陽), 내황(內黃), 청평(淸豐) 일대에서 유행하며 지역 민요 단조에서 발전했다. 그 곡조가 경쾌하고 즐겁기 때문에 ‘악곡(樂腔)’이라는 이름이 붙었다.

192) 『중국 희곡음악 집성·하남권(中國戲曲音樂集成·河南卷)』, 중국희곡집성편집소출판사(中國戲曲集成編輯小組出版社), 1982, p.1589.



악보2-4. 하남 ‘악강(樂腔)’<여부마(女駙馬)>

③B부분은 A Mixolydian, 속도는 알레그로, 기분은 금세 밝고 명량한 것으로 바뀐다. 이 부분은 5개의 악단으로 구성되어 있는데, 이 중 B¹악단은 B 악단의 멜로디 음표에서 변화 발전하며, 음표를 증가하고 리듬을 변화시켜 충분히 발전시켰다. 음표의 밀집된 긴축은 극적인 긴장도를 형성하여, 새로운 사회가 사람들에게 가져다주는 행복한 삶을 부각시켰다. B¹악단의 열후 성부는 변주를 반복하는 기법을 많이 사용했고 피아노성부는 양손을 깎지끼는 연주 기법을 사용한 것 외에 8분음표 리듬형이 계속됐다(악보2-5참조). 장소(張韶)는 일찍이 중국 민속음악, 예를 들어 각지의 민요, 희곡, 기악연주에 슬라이딩 음이 널리 사용되고 매우 풍부하여 일찍이 중국 민족음악의 스타일적인 특징을 형성하였다고 말하였다.¹⁹³⁾ B부분의 전체 선율에서도 허난지방 음악스타일 포르타멘토의 연주기법이 여러 차례 적용되었는데, 특히 허난추극의 요소를 응용할 때 작곡가는 그 형식과 연주방식에 혁신적인 변화를 주었다. 즉, ‘추극(墜劇)’의 반주악기인 추후을 빌려 4도 또는 5도 음정의 포르타멘토를 자주 사용하여 과장된 희학적인 음악효과를 표현하였다(악보2-6참조).

193) 장소(張韶), 『열후 방송프로그램 강의 강좌(二胡廣播教學講座)』, 상해음악출판사(上海音樂出版社), 1989, p.87.

更明快些 B¹악단

b³악구

m. s.

b¹악구

mp

악보2-5. <예북발라드(豫北敘事曲)>B¹악단

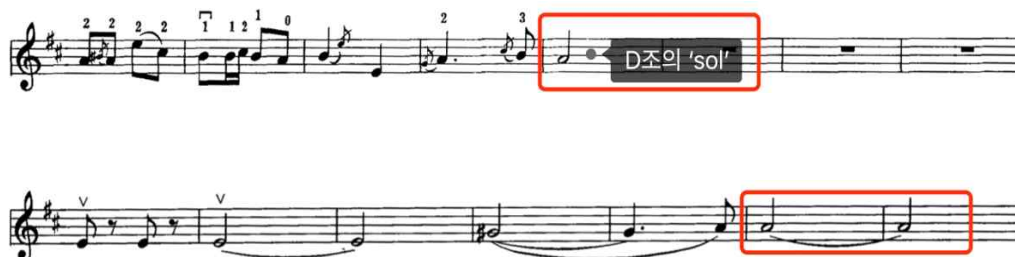
악보2-6. <예북발라드(豫北敘事曲)>B악단 추후(隆胡) 포르타멘토의 활용

보통 추극의 슬로우 템포 부분에서 보통 음표가 ‘sol’이나 ‘do’에 돌아온다고 한다.¹⁹⁴⁾ 이것은 하남 예극(豫劇)의 종지 방식과 매우 유사하다. 예극의 상징적인 ‘종지’ 방식, 즉 ‘fa#’의 단2도 음정 해결에서 ‘sol’의 종지 방식¹⁹⁵⁾으로 하남 희곡의 맛이 매우 뚜렷하다. B악단과 B²악단이 끝나는 마디에서 볼 수 있듯이, 작가는 창작 중 전통 희곡을 흡수하고 소화하였다. 악보2-7을 보면 음표가 A, 즉 D조의 ‘sol’로 돌아가는 것을 알 수 있다. 추극에서는 속도가 느린 부분으로 쓰이지만, 이 작품에서는 작곡가가 빠른 템포로 혁신적으로 변용하여 변화시켰고, 그 변화를 빠른 템포로 바꾸어 떠들썩한 장면을

194) 장샤오루(姜小露), 「서양적 요소와 중국 음악 스타일의 결합-류원진 <예북발라드>(상)西方元素與中國音樂風格的雜糅-劉文金 <豫北敘事曲>(上)」, 『음악생활(音樂生活)』, 2013, p.46.

195) 장국송(張國松), 「허난지역 민속 음악 소재로 창작한 일후 독주 작품 연구(河南地方民間音樂素材創編的二胡獨奏作品研究)」, 상해음악학원(上海音樂學院)석사학위논문, 2019, P.31.

묘사하였다.



악보2-7. 하남 추극(陰劇)과 예극(豫劇)의 종지방식 적용

B²악단은 펼쳤을 때 변주의 작곡 기법을 활용했는데, 특히 변주 중 부분에서는 민간 취주와 타악에서의 대구를 흡수해 받쳐주다고 한다.¹⁹⁶⁾ 민간 취주(吹奏)와 타악은 그 자체가 지역의 언어, 민족적 특성 등의 요소들의 집합체이므로, 이러한 음악 소재를 이용하여 얼후 레퍼토리를 창작하면 자연스럽게 더욱 강렬한 민족 음악 스타일의 특징을 가질 수 있으며, 더욱 흥청망청한 분위기를 부각시킬 수 있다. 대구의 특징은 음악 속의 악구가 일문일답의 방식으로 잘 짜여진 구조와 호응 관계이다. 악보 2-8에서는 16마디의 두 악구를 이루면서 일문일답의 대구를 나타내고 있으며, 또한 팔분쉼표의 활용은 징과 북의 리듬을 더욱 돋보이게 하여 떠들썩한 군중들의 가무 장면을 생생하게 표현하였다(악보2-8참조).

196) 장샤오루(姜小露), 「서양적 요소와 중국 음악 양상의 결합-류원진 <예북발라드>(상)西方元素與中國音樂風格的雜糅-劉文金 <豫北敘事曲>(上)」, 『음악생활(音樂生活)』, 2013, p.46.

악보2-8. <예북발라드(豫北敘事曲)>B²악단 민간 취주(吹奏)와 타악에서 대구의 응용

B³악단은 피아노 단독 연주에서 C장조로 조성이 바뀌어, 점차 화려한 악단을 이끌어냈다. 카덴차 악단 중 일후가 단독으로 연주하는 부분은 박자가

없고 리듬이 비교적 자유롭지만, 피아노 성부가 함께 들어갔을 때 속도가 느려졌다가 다시 낮아지는 속도 배치가 전통 민속음악의 발전 방식에 더 부합된다.

④C부분은 두 개의 악단으로 나뉘는데, A부분에 대한 발전적 변화와 축소로 제1부분보다 속도가 약간 빠르고 정서가 밝고 설레인다. 이때 조성이 G mixolydian으로 변하는데 피아노 성부는 코드를 분해하는 기법을 사용함과 동시에 점차 성부를 두껍게 하여 힘을 더하고 분발하는 정신으로 충만하다. 또한 피아노 성부는 연속 조밀한 6연음, 5연음을 채택하여 리듬이 강하다. 빠른 음표와 풍성한 하모니는, 열렬하고 분방한 분위기를 물들인다(악보 2-9참조).

악보2-9. <예북발라드(豫北叙事曲)>C부분

⑤코다 부분의 얼후 성부의 리듬이 자유로워지고 피아노 성부는 진음(震音)의 방식을 많이 사용하여, 음악의 선율을 점점 더 높이면서, 마치 아름다운 생활에 대한 설렘을 묘사하는 것 같다. 아무튼 피아노를 처음으로 반주로 선택한 작품으로서 먼저 작곡가가 연주형식에 중국과 서양음악의 융합을 보여주고 서양 작곡 기법을 사용하면서도 민족적 스타일을 잃지 않고 예술성과 대중성이 융합되어 통일되었다. 시영(施詠)은 이에 대해 다음과 같이 평하였다.

“류원진 등 전문 작곡가들이 노력한 이래, 피아노라는 서양 악기를 중국 민족의 악기 표현 분야에 도입하여, 민속기악의 발전에 새로운 혈액을 수혈하여 조화롭고 자연스러우며 동서양의 이채로운 조화를 이룬다. 류원진이 1950년대 말-1960년대 초에 작곡한 얼후곡 <예북발라드(豫北敘事曲)> 2곡과 <삼문협창상곡(三門峽暢想曲)>이 대표작이다.”¹⁹⁷⁾

이처럼 동서양의 서로 다른 문화적 속성을 지닌 두 악기를 서로 부딪쳐 얼후 악기 단성부의 음색 결점을 보완하고 작품의 화음과 예술적인 스타일을 풍부하게 함과 동시에 각자의 장점을 창의적으로 발휘하였다. 작곡가는 주로 중국 민속음악을 바탕으로 작곡하였으며, 특색있는 악기의 연주기법을 이용하여 허난성 스타일을 표현하는 것 외에도, 허난 악강, 예극 등의 민속 회곡을 차용하여 작품의 전통 음악 스타일을 풍부하게 했는데 이는 작곡가가 전통 음악을 중시하고 개조했음을 알 수 있다. 류원진(劉文金)은 창작에 대해서 중국과 외래문화에 대한 자기의 태도를 밝혔는데 그 내용은 다음과 같다.

“외국의 작곡 이론 기술과 중국 민족 음악의 전통 방법을 창작 실천 속

197) 시영(施詠), 「민족악기의 피아노 반주 예술을 논함(談鋼琴爲民族樂器伴奏的藝術)」, 『서안음악학원학보(西安音樂學院學報)』, 1999, pp.42-43.

에서 더욱 유기적으로 융합시켜 ... 자신의 전통문화를 계승하고 인식하는 것은 매우 중요한 기초이다. 고전적이든 현대적이든 외래 기술은 단지 사용하는 수단으로 배우고 흡수하는 데 사용된다.”¹⁹⁸⁾

그래서 음악장르에 있어서도 작곡가는 중국전통음악의 곡식적인 특징과 서양음악의 재현원칙을 결합하여 새로운 퓨전이라는 유연한 구조를 만들어 낸 것은 서양 음악을 흡수하고 거울로 삼는 성공적인 시도이다.이에 대해 양무춘(梁茂春) 학자는 평가했다.

“민족 기악곡 창작에서 ‘세도막 형식’가 흥기하는 상황에서, 류원진은 혁신적으로 악곡 내용의 필요로부터 출발하여 전통 민족 악곡의 다단체 구조를 채택한 기초 위에, 서양의 3부 구조, 4부 구조, 회전곡식, 소나타식 등의 구조적 요소가 자연스레 융합하였고 주제 관통 및 재현의 원칙을 받아들였다. 민족 기악곡 창작의 곡식 처리도 의식적으로 깊은 민족 음악 전통에 뿌리를 두고 있다. 류원진의 노력은 비교적 일찍이었고 그리고 비교적 효과적이었다.”¹⁹⁹⁾

기존의 얼후곡이 장르를 선택하는 방식과 달리 얼후 예술 표현의 한계를 뛰어넘는 동시에 내용과 형식의 통일도 이뤄냈다. 이러한 방식은 이 시기 마오쩌둥(毛澤東)이 제창한 중국의 우수한 전통문화를 중시하고, ‘외국의 것을 중국에 쓰자(洋爲中用)’의 문화예술정책과 높은 일치성을 가지고 있으며 이 시기의 전반적인 얼후 음악 창작 방식과 외국 문화를 대하는 태도가 반영되어 있기도 하다.

198) 장샤오루(姜小露), 「서양적 요소와 중국 음악 양상의 결합(西方元素與中國音樂風格的雜糅)」, 『음악생활(音樂生活)』, 2013, p.45.

199) 양무춘(梁茂春), 「류원진의 민족기악 창작에 대하여(論劉文金的民族器樂創作)」, 『음악연구(音樂研究)』, 1987, pp.46-51.

3. 제3기(1966-1976): 시대의 찬가-양혜림(楊慧林), 허강덕(許講德), <풍년을 노래하다(喜唱豐收)>

1) 작품소개

<풍년을 노래하다(喜唱豐收)>라는 독주곡은 양혜림(楊慧林)과 허강덕(許講德)이 1972년에 작곡한 것으로, 1970년대 중반 중국의 계획경제체제 아래 농업집단화 운동의 성황을 생생하게 재현하고 있다. 이 작품은 곡물이 풍성한 후 많은 농민들이 기쁘기 그지없는 아름다운 심경을 묘사하여 집단경제가 농촌에 가져온 거대한 변화를 열렬히 찬양하였다. 1950년대 말, 중국은 계획 경제 체제를 실시하였는데, 이 체제는 중국의 사회, 정치, 경제에 심각한 영향을 끼쳤는데 개혁 개방 후에야 비로소 해소될 수 있었다. 이 기간 동안 인민공사의 설립과 농업집단화는 농민생활의 두드러진 특징이었다. 작곡가는 선명한 시대적 특색으로, 그 특수한 역사 시기 농촌의 새로운 기상과 새로운 면모를 재현하여, 당과 사회주의 집단 경제에 대한 인민 대중의 무한한 열기를 표현하였고 집단 경제 조건 하에서 근로 인민의 역사적 주체 형상을 생동감 있게 전개하여, 강렬한 시대 정취와 심오한 사상 함의를 가지고 있다. 이 작품은 사회주의 혁명과 건설 시기 음악 창작의 시대정신을 구현하여, 예술이 인민을 섬기고 사회주의를 섬기는 숭고한 직책을 현시하였는데 문화대혁명 때의 '과실'이라 할 수 있다. 작품의 제목부터 유쾌하게 노래하고 풍작을 찬양하는 장면이며, 동시에 공산주의 사회의 영도하에 인민 생활이 번영하는 장면도 노래하였다. 이념적으로 정치적 기준에 부합하는 원칙은 정치에 봉사하는 전제주의로 구현된다.

2) 작품분석

<풍년을 노래하다(喜唱豐收)>는 일후 독주곡의 장르 형식을 채택하여, 편곡이 비교적 짧다. 이 곡의 스타일은 열렬하고 경쾌하며 구성을 보면 삼부 구조에 도입부와 끝부분이 추가되고 전곡이 전주 없이 2/4박자로 되어 있다. 이 작품은 산서성(山西省) 지역 음악 소재를 사용하여 예술적으로 가공 및 정제되어 강한 향토적인 스타일의 음악 언어를 형성했다.²⁰⁰⁾ 게다가, 작품은 대칭 구조를 채택하여, 악곡의 형식이 정연하고 엄밀하다. 작곡가는 풍년 후 농민의 기쁜 마음을 풍성한 창작 기법으로 생생하게 재현했다(구조표는 표8 참조).

구분	악단	마디	조성	박자
도입부		1-5	G장조	2/4
A	A	6-21	D Mixolydian	2/4
	A ¹	22-38	D Mixolydian	2/4
B	B	39-54	D Mixolydian	2/4
	B ¹	55-74	D Mixolydian	2/4
C	C	75-89	D Mixolydian	2/4
코다		90-105	D Mixolydian	2/4

표8. <풍년을 노래하다(喜唱豐收)>구조표

①도입부는 G장조로 조성이 되어 비교적 자유로운 리듬으로, 제3마디가 반복될 때 서서히 빨라지는 속도변화 기법을 적용하였고 끝부분에 포르타멘토를 사용하여 민속음악의 스타일과 함께 축제 분위기를 연출하여 다음

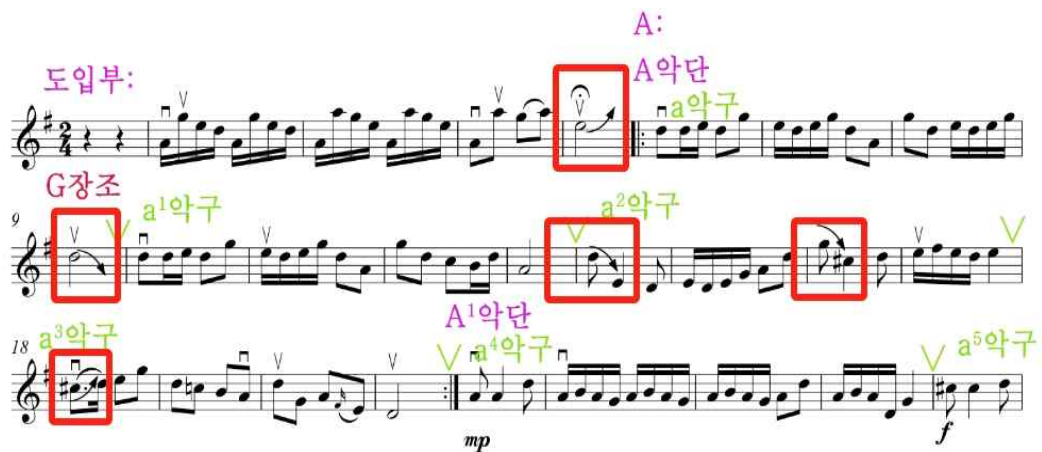
²⁰⁰⁾ 다오옌페이(刁豔飛), 「문화대혁명 시기 일후 연구(文革時期二胡研究)」, 산둥사범대학(山東師範大學)석사 학위논문, 2009, p.15.

부분을 준비하였다.(악보3-1참조).



악보3-1. <풍년을 노래하다(喜唱丰收)>도입부

②A부분은 D Mixolydian을 위한 것으로, 멜로디는 발랄하고 경쾌하며, 총 두 개의 악단으로 나뉜다. A악단(마디6-21)은 4개의 악구로 나뉘는데, 각 악단은 4개의 마디로 구조가 정연하게 구성되어 있다. 반복적인 창작 기법을 통해, 사람들이 노래하고 춤추며 즐거워하는 장면을 생동감 있게 묘사하여, 여기저기서 서로 호응하며 떠들썩한 분위기를 조성하였다. 제6마디의 리듬 형식은 전형적인 민속 타악인 징과 북의 리듬 외에 포르타멘토(滑音)의 연주 기교를 사용하여 산서성 지방 음악의 특색을 부각시킨 것은, 노동할 때 사람들이 고함치는 소리를 모방한 것이다(악보3-2참조).



악보3-2. <풍년을 노래하다(喜唱丰收)>A부분

A¹악단의 강도가 약해지고, 16분 음표가 또렷하고 경충 된다. 다음 악절에 갑자기 힘이 들어가면서 앞 악구와는 대조적이다. 최강에 도달할 때까지 점차 강도를 높이며, 시끌벅적한 분위기를 고조시켜 서정적인 2부분으로 들어가게 한다(악보3-3참조).

The image shows a musical score for the A¹ part of the piece '풍년을 노래하다'. It consists of three staves of music in G major. The first staff (measures 18-26) starts with a *mp* dynamic and features a melodic line with various ornaments (V) and rests. The second staff (measures 27-35) continues the melody with a *f* dynamic and includes a section labeled 'B.'. The third staff (measures 36-44) features a more rhythmic, accompaniment-like texture with a *ff* dynamic. Annotations in green and purple identify specific intervals and sections: a³악구, A¹악단, a⁴악구, a⁵악구, a⁶악구, B. (B section), B¹악단, and b¹악구.

악보 3-3. <풍년을 노래하다(喜唱丰收)>A¹부분

③B부분은 여전히 D Mixolydian으로 신나고 가창력 있는 멜로디로 리듬의 확장과 서정성의 강화를 통해 기분이 더 좋아지고 농민의 기쁨과 더 나은 삶에 대한 찬사가 표현된다. 이 부분은 긴 악구를 많이 쓰는데, 앞부분의 치밀한 단악구와 대조되는 동시에 고음구의 포르타멘토와 장식음 부분은 산서성 지역 민속 음악 언어의 특색을 충분히 구현하였다. 그리고 수축장단, 변주가 반복되는 빠른 16분음표를 통해 노래하고 춤추는 뜨거운 장면과 정서를 콜라이맥스에 이르게 한다(악보 3-4 참조).

The image shows a musical score for the B part of the piece '풍년을 노래하다'. It consists of two staves of music in G major. The first staff (measures 36-44) continues the melody with a *ff* dynamic and includes a section labeled 'B.'. The second staff (measures 45-53) continues the melody with a *f* dynamic. Annotations in green and purple identify specific intervals and sections: B¹악단, b¹악구, b²악구, b³악구, and B²악단.

55 B¹악단
b⁵악구
b⁶악구
64 b⁴악구
b⁷악구
b⁸악구
73 C:
C악단
c악구
c¹악구

악보 3-4. <풍년을 노래하다(喜唱丰收)>B부분

④C부분은 D Mixolydian으로 구성이 되어 있으며, 악곡 A부분이 노래하고 춤추는 모습을 재현하여 이전보다 더 열렬하게 리듬을 탔다. 처음 세 악구가 A 악단과 같고, 제4악구의 선율은 고음 영역으로 계속 바뀌기 시작한다(악보3-5참조).

⑤코다 부분에서는 빠른 16분음표와 강약의 변화가 악곡의 정서를 최고조로 끌어올렸다특히 끝문장의 리듬이 갑자기 넓어져, 악곡이 기세가 웅장한 장관 경지에서 뚝 그쳐, 그 여운을 남기게 하였다. 시작부터 힘 변화가 매우 풍부하여 점차적으로 p→mp→mf→f→sf로 시작하여 최종적으로 mp의 힘에서 끝난다. 각 마디 간의 강약의 대비 변화는 악곡이 점차 절정에 달하게 하고, 그 다음에는 약함을 드러내며 전곡을 끝낸다.(악보3-5참조).

73 C악단
c¹악구
c악구
81 c²악구
c³악구



악보 3-5. <풍년을 노래하다(喜唱丰收)>C부분과 코다부분

이 곡을 통해 당시의 작곡 구조는 매우 간단하지만, 이 시기의 창작 특징, 즉 고정화된 작곡 방식, 단일 창작 이념을 대표할 수 있음을 알 수 있다. 프롤레타리아 문화대혁명 시기에 였후 창작음악은 사회주의 신시대, 신면목, 신문화 반영에 대한 새로운 예술적 요구를 제기하였다. 중국 전통 였후의 작품에서 비교적 큰 비중을 차지하는 서정, 슬픔 및 비분 등의 정서가 점차 희열, 환쾌, 열렬 등 적극적인 혁명 정서로 대체되었다. 작품은 호쾌한 언어, 웅장한 선율, 선명한 음색이어야 프롤레타리아 문화대혁명을 기리는 위대한 시대정신이 충분히 표현하고 노래할 수 있었다. 사회주의 건설을 반영한 혁명적 소재든, 작품이 표현한 기쁨의 사상적 감정이든, 이 시기 였후의 음악 창작은 모두 선명한 정치 지향성과 사상 내용의 높은 일치성을 나타냈다. 뿐만 아니라 이 시기에는 서양음악에 대한 정부의 태도가 비판적이었기 때문에 전반적으로 였후의 음악적 특성도 대중성에 치우쳐 있었고 민속음악의 소재를 사용하여 정치 상황에 맞는 단일한 창작을 할 수밖에 없었다.

4. 제4기(1978-2012): 다원화 시대-왕건민(王建民), <제1였후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>

1) 작품소개

<제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>는 왕건민(王建民)이 창작한 얼후와 피아노 반주의 광상곡이다. 창작은 1980년대 말로 중국의 개혁개방 10주년을 맞는다. 이러한 역사적 배경 하에서, 사회의 사조는 나날이 다원화되고, 창조적 이념은 왕성하게 발전하며, 음악 창작 분야도 전례 없는 번영의 양상을 보이고 있었다. 작곡가들은 다양한 곡조의 활용을 적극적으로 모색하고 다양한 작곡 기법을 흡수하였다. 왕건민은 그의 창작찰기에 다음과 같이 기록하였다.

“뉴 웨이브(new wave) 작곡가의 등장은 음악계에 지대한 반향과 파란을 일으켰다. 순간, 전통과 현대의 대치, 보수와 개방의 대항 국면이 나타났는데, 거취가 분분하였다. 얼후 연주자 등건동의 부탁으로 1988년 작곡을 마쳤다. 이 작품은 서양 광상곡 장르를 중국 민족 악기와 융합한 최초의 창작 시도이다.”²⁰¹⁾

왕건민은 서양악기 트롬본과 첼로 출신으로서 민족기악 작품은 처음으로 접하였다. 얼후는 생소하지만, 당시 얼후의 창작 현황에 대해 탐구한 후 본인의 견해를 다음과 같이 밝혔다.

“얼후의 작품 대부분이 비표제 작품이 매우 드물고, 게다가 제제가 모두 현실을 명확하게 묘사하고 있어, 중국의 기상을 표현한 작품이 많지 않다. 또한, 전문 작곡가가 드물고 작곡 구조도 간단하며 기법도 보수적이어서 얼후 연주 기술에 대한 혁신도 부족하다. 그래서 내가 좋아하는 운남(雲南) 소수민족의 민요를 작품의 소재와 장르로 선택했다.”²⁰²⁾

이로부터 작품의 음악 소재는 주로 중국 운남 지역의 여러 소수 민족의

201) 왕건민(王建民), 「민족의 새로운 품격을 살려 중화 정서를 표현하다—<제1얼후 광상곡>창작 회고와 회상>(譜民族新韻抒中華情懷—<第壹二胡狂想曲>創作回顧與回想)」, 『인민음악(人民音樂)』, 2014,p.29.

202) 위의 글.

전통 음악에서 비롯되었으며, 작곡가는 운남 민요를 소재로 하여 주제를 둘러싸고 풍부하게 전개하였음을 알 수 있다. 음악 스타일은 짙은 지역 특색과 선명한 민족적 정취를 지니고 있어, 현지의 소수 민족 명절이 경축하는 떠들썩한 정경을 생동감 있게 재현하였다. 창작에서 작곡가는 리듬에 있어서 다양한 박자를 혁신적으로 사용하였고, 얼후가 연주하는 초고음 역의 음역과 기타 연주 기교를 확장하였다. 이는 전통과 현대가 음악적으로 유기적으로 통일되어 작곡가의 민족음악 전통 전승과 혁신을 두드러지게 표현하였다.

2) 작품분석

작곡가 왕건민이 창작한 이 순수 기악 음악 작품은 서양 광상곡 음악 장르와 중국 서남부 지역의 민요 소재를 융합하여, 독특한 다문화성의 음악 언어를 형성하였다. 중서양 음악 역사의 발전 속에서, 곡식 구조는 서로 다른 표현 형식을 가지고 있다. 서양음악의 창작구조는 종류가 많고 비교적 엄밀하고 규칙적이지만, 중국의 전통음악 창작은 주로 단독 단락의 구조나 속도 형식을 기본 단위로 변형·결합·연결한다.²⁰³⁾ 본 작품은 단악장 다단체의 구조를 취하고 있다(구조표는 표9참조).

구분	마디	조성	박자
도입부	1	D장조	X
A	2-61	A장조	6/8, 3/8, 4/8, 2/8

203) 관젠화(管建華), 『중국과 서양 음악 문화 비교(中西音樂文化比較的心路歷程)』, 산시사범대학출판사(陝西 師範大學出版社), 2006, p.48.

B	62-83	a장조-D장조	4/4
C	84-122	F장조-G장조	2/4
D	123-253	G장조-C장조- ^b A장조-G장조-F장조-D장조-C장조	2/4, 4/4, 3/4, 5/4, 6/8, 5/8, 4/8, 3/8, 2/8
E	254-294	C장조-D장조	3/4, 2/4
코다	295-360	D장조	2/4

표 9. <제1열후 광상곡(第壹二胡狂想曲)> 구조표

구조표를 통해, 구조 곡식 구조상의 중국과 서양의 융합을 발견할 수 있다. 작품의 배치에 있어서 광상곡 장르 중 마지막 부분에 프레스토의 특징을 흡수하여 전통 민속악의 ‘자유로운 리듬과 속도-느린 속도-중간 속도-빠른 속도-급속-자유로운 리듬과 속도’라는 패턴을 깨고 ‘자유로운 리듬과 속도, 느린 속도, 중간 속도, 빠른 속도, 느린 속도-자유로운 리듬과 속도-급속’의 레이아웃 배치를 하였다. 중국과 서양의 결합의 특색을 구현하여, 그 전위적이고 혁신적인 특징을 나타냈을 뿐만 아니라, 중국 전통 작품의 심미에도 부합하여, 당시의 전통 작품에서 독특한 스타일을 띠었다.

①도입부에는, 전통 음악 구조 중의 편자유로운 속도와 리듬을 채용하고, 열후성부는 약주로 들어가고 피아노 성부는 간단한 선율 장식으로 천천히 음악을 끌어내는 동시에 운난성 소수민족 묘족(苗族)의 민간 가락인 묘족비가(苗族飛歌)의 특징을 흡수했다. 이때 피아노의 왼손 성부는 불분명한 음역을 연주하면서 오른손 성부와 열후 성부는 대위적인 작곡 기법을 채택하였다. 열후 성부가 서서히 빨라지는 기법은 바로 중국 전통 악곡에서 일반적으로 자유 리듬으로 사용하는 용법과 일치하다. 도입부의 끝부분은 배음(泛音) 기법을 사용해 텅 빈 듯 아늑한 운남의 정취를 그렸다(악보4-1참조)

赵元春订与指法

도입부: Ad.lib.

二胡 *pp*

钢琴 *pp*

G장조 *ppp*

악보4-1. <제1얼 후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>도입부

이상(李想)은 「묘족 음악 요소가 얼 후 작품에서의 운용과 해석—<제1얼 후 광상곡>을 중심으로(苗族音樂元素在二胡作品中的運用與詮釋—以<第壹二胡狂想曲>爲例)」라는 글에서 묘족 비가의 특징에 대해 다음과 같이 말하였다.

“묘족비가는 묘족 민속 음악의 독특한 형식으로, 그 선율의 특징은 주로 두 가지 방면에서 나타난다. 하나는 아름답고 유려한 가락을 채택하고 장식음이나 단시간 음표와 장시간 음표를 교묘하게 결합하는 것이다. 둘째, 멜로디의 경간은 비교적 커서, 멜로디 전개 과정에서 항상 높고 낮은 두 음역 사이에서 과도기 없이 전환되어 독특한 표현 방식을 형성한다. 묘족 비가의 선율은 높은 음조가 특징이며, 많은 장식음이나 단시간 음표와 장시간 음표를 결합한 수법을 자주 사용한다.”²⁰⁴⁾

이 작품에서 작곡가는 이러한 특징을 받아들여 도입부(악보4-1)에 장식음을 많이 넣으면서 도입부의 선율도 고음 영역에서 많이 사용되는데, 음 영역은 3 옥타브에 달해 몽롱하고 고요한 분위기에 우렁찬 음조가 독특한 색채를 더해 신비로운 분위기를 자아낸다.

②A부분에서는 A장조로 구성이 되고, A, A¹, A²악단에서는 먼저 선율이 안단테의 속도로 들어가는데, 이 부분에서 작곡가가 핵심 음조를 보여줬다(악보 4-5).선율 창작에 민간음악을 소재로 하여 구성에 있어서는 변조와 특수음계를 빈번히 사용하여 독특한 인공 음계를 창조해냈다. 작품에서 어떤 음악 소재를 직접 인용하지 않았으나 익숙한 음악 스타일이 있다. 혁신적인 변형을 거친 멜로디는 민속 음악의 뚜렷한 특색을 간직하고 있다. 강설옥은 묘족비가의 음고 특징을 다음과 같이 논술했다. “묘족비가의 가장 두드러진 음고 특징은 주음 위에 3도 정도의 변음색채이다. 작곡가는 음악 내용의 표현수요에 근거하여, 이 변음색채를 흡수하여, 독특한 음계를 설계해냈다.”²⁰⁵⁾ 악보4-2에서 묘족비가의 뚜렷한 특징은 바로 주음 위에 장3도와 당3도가 병존하고 있다는 것을 알 수 있다. 이때 A¹악단 피아노 성부의 좌우손 선율이 중고음 영역에서 호응하며 선율이 동형진행(模進)으로 진행된다.

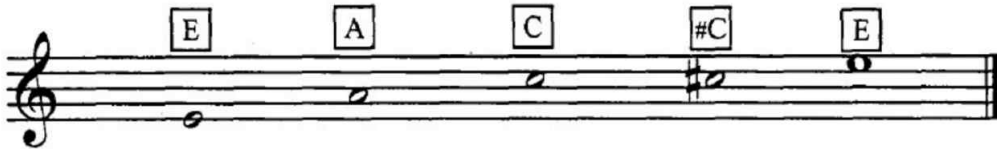


악보4-2. 묘족비가(苗族飛歌)선율

204) 이상(李想), 「묘족 음악 요소가 일후 작품에서의 운용과 해석-〈제1일후 광상곡〉을 중심으로 (苗族音樂元素在 일후作品中的運用與詮釋-以〈第壹二胡狂想曲〉爲例)」, 『연극의 집(戲劇之家)』, 2022, p.65.

205) 강설옥(姜雪玉), 「20세기 80년대 일후 작품 탐구-〈장성수상〉과 〈제1일후 광상곡〉을 중심으로(20世紀80年代 일후作品探究-以〈長城隨想〉和〈第壹二胡狂想曲〉爲例)」, 시안음악학원(西安音樂學院)석사학위논문, 2015, pp.11-13.

작곡가는 묘족비가를 소재로 하여, 비가의 'do'음 위쪽의 장당3도인 특성을 흡수하여, 변화를 <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>의 핵심음조로 발전시켰다.(악보 4-3).



악보4-3. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>의 핵심 음조

작곡가는 핵심 음조를 바탕으로 장2도와 단2도를 하나의 조합으로 하여 세 차례에 걸쳐 9음 음계의 배치를 구성한다(그림6참조).

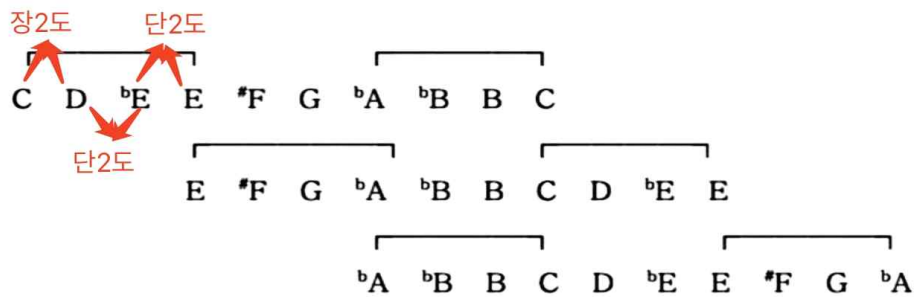


그림6. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>음계 배열 그림

조사우(趙思雨)는 「<제1얼후 광상곡>의 음악 스타일 및 연주 기법(<第壹二胡狂想曲>의音樂風格及演奏技法)」이라는 글에서 9음 음계에 대해 다음과 같은 견해를 제시하였다.

“작곡가는 통상의 7음 음계 이 기초 위에 ‘do’음 위쪽 장3도 음정의 특성을 이용하여 bE, #F, bA, bB를 넣고 F, A를 삭제하여 4음 음계 맞게 조합

하여 두 옥타브 내의 조합을 구성하였다.”²⁰⁶⁾

이 음계는 작품 전체의 기본 선율 흐름과 음악적 스타일을 구축한다. 9음 음계는 A장조의 구성에 따라 배열된다(악보4-4참조).



악보4-4. A조의 9음 음계

A:A악단
 [2] **Andante** ♩ = 108
mf

A장조

p

206) 조사우(趙思雨), 「〈제1일후 광상곡〉의 음악 스타일과 연주 기법」(〈第壹二胡狂想曲〉의音樂風格及演奏技法), 산둥예술학원(山東藝術學院)석사학위논문, 2021, p.8.



악보4-5. <제1절후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>A악단

이로써 작곡가 왕건민의 혁신적인 9음 음계는 묘족비가에 대한 심도 있는 연구를 바탕으로 제시되었고 ‘중국의 맛’을 확실히 표현했을 뿐만 아니라 과감한 시도도 진행하여 음과 음의 배열 조합을 확장함으로써 창작의 다양성과 공간을 크게 증가시켰다는 것을 알 수 있다. 이러한 참신한 창작기법은 음악작품에 더욱 풍부한 표현력을 제공하고, 음악혁신의 새로운 길을 열어주었으며 전통과 현대를 조화시켜 당대 음악 창작에 활력을 불어넣었다.

A³, A⁴악단에 들어간 후에도 조성은 A장조, 속도는 더욱 빨라지게 되고, 박자는 3/8박과 4/8박자를 번갈아 가며 진행하며 열후 선율은 비브라폰의 형태로 많이 사용되며, 음악은 뛰면서 유연하고 다이내믹이다. 이때 반주성부는 열후성부를 본뜬 복음악 형태로 나타나며 음계식 선율이 주를 이룬다 (악보4-6참조).



악보4-6. <제1일후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>A³, A⁴악단

A⁵악단은 연결부로서 속도가 느려져서 아다지오 B 부분으로 들어간다. B 부분의 B악단과 B¹악단은 a단조의 조성으로 바뀌어 서정적인 부분에 속하며, 멜로디부분은 일후성부의 아름다움을 돋보이게 하고, 피아노부분은 화음에 3화음의 배열형태를 사용하였으며, 반주는 부점리듬과 앞쪽16분뒤8분의 리듬형이 나타난다(악보4-7참조). 이때 피아노의 왼손 성부는 단음 지속음,

쌍음 지속음, 그리고 화음 지속의 형태로 진행되면서 음악적 선이 점차 넓어졌다. B³악단 이후 성부는 배음 부분을 연주하고 성조를 D장조로 바꾼다. 피아노 성부의 6연음은 교묘하게 구사되고 리듬이 긴밀하여 D음으로 끝난다.

B:
Adagio ♩ = 52

B악단

a단조

B¹악단

70 *f*

74 *B²악단* *p*

D장조

악보4-7. <제1일후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>B부분

④C부분의 C악단은 탄성 있는 모데라토(Moderato Rubato)이고, 조성이 F장조로 리듬이 자유롭고 느린 것에서 빠른 것으로, 약한 것에서 강한 것으로, 일후와 피아노가 동시에 연주된다. C¹악단에 들어갈 때 알레그레토(Allegretto) 부분은 피아노 단독으로 연주되는데, 이는 일후 성부의 변화를 반복하는 단락이며, 병치된 관계를 비교하여 전후의 역할을 한다(악보4-8참조).

83 *C: Moderato Rubato C악단* *mp*

F장조

악보4-8. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>C부분

이어 피아노는 C²악단을 G장조로 연주하는데 이 부분의 속도는 템포 루바토 (Rubato)인데, 작곡가는 이렇게 자유로운 속도로 음악을 탄력있게 하고, 음표의 시간에 보통 비브라토에 약간 더 길게 연주하여 변화와 참신함이 있다(악보 4-9 참조). 피아노 성부는 지속음 형태로 진행되다가 음표가 D부분으로 계속 올라가게 된다.

악보4-9. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>C²악단

⑤D부분 속도 Allegroconbrio이고 전곡에서 가장 무용적인 악단이다. 작곡가는 운구이(雲貴)지역의 묘족비가와 이족(彝族) 민속 무용 음악인 <아세 달넘기(阿細跳月)>, 이족 아세민요인 <달넘기(跳月歌)>의 가락을 멜로디 소재로 선택했다. ‘아세 달넘기(阿細跳月)’은 운난성 소수민족 이족의 민속무용 형식으로 달빛 아래 모닥불을 둘러싸고 젊은 남녀가 사랑하는 감정을 춤으로 표현하며 감정을 교류하는 중요한 매개체이다. <달넘기(跳月歌)>는 <아세 달넘기(阿細跳月)>라는 민간 무용 소재를 바탕으로 만들어진 음악 작품이다. 악보4-10과 악보4-11에 대한 분석을 통해 악구의 발전과 음악 구조의 확장은 주로 악사 반복 또는 미세 변주의 기법에 의해 이루어지며 전체적인 변화는 크지 않다. 두 작품의 음악 스타일은 모두 흥겹고 열정적인 것이 특징이다. 또 이때 피아노 성부는 2마디마다 선율을 반복해 음악의 볼륨감을 강화했다.

D=宫 弥勒西山区哩 哎 哟 西山阿细人哩 哎 哟 到了今天呀哩 哎 哟
 4
 坐也一般高哩 哎 哟 站也一般高哩 哎 哟 抬脚也爽快哩 哎 哟
 7
 甩手也爽快哩 哎 哟 老人和青年哩 哎 哟
 9
 个个笑颜开哩 哎 哟 不再受苦了哩

악보4-10. 이족(彝族) 민속 무용 <아세 달넘기(阿細跳月)>의 선율



악보4-11. 이족(彝族) 민요 <달넘기(跳月歌)>의 선율

<제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>에서 작곡가는 변화하고 재창조를 했다 (악보4-12참조).



악보4-12. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>D부분

또한, 이러한 음악 소재를 통해 박자를 변화시키고, 2/4-4/4-3/4-4/4-3/4-2/4의 변환을 통해 다양한 방법을 사용하여 동기를 발전 변화시키고, 음악을 더욱 드라마틱하게 만든다(악보4-13참조).



악보4-13. <제1일후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>D부분 박자 변화

D²악단은 C장조로 바뀌어 멜로디 라인이 넓어지고 유동성과 가창성이 풍부하며 피아노 반주성부에 연속적으로 화음을 분해하는 16분음표가 나타나 반주성부의 긴장감을 일후성부와 대비시킨다(악보4-14참조).





악보4-14. <제1절 후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>D²악단

D³악단은 ^bA장조-G장조로 구성되며, 정서가 열렬하고, 피아노 성부는 멜로디를 반복적으로 변화시키며, 얼후 성부는 비브라토 테크닉을 연주함과 동시에 피아노 성부는 진음을 연주하여 멜로디를 D⁴악단으로 상승시킨다. D⁴악단은 G장조-F장조-D장조, 특히 이 부분에서 악보에 활대로 얼후통을 두드리고 왼손으로 줄을 돌리는 것으로 표기되어 있는데, 이 연주 기법은 운남 소수민족인 죽절무(竹節舞)에서 대나무 장대를 두드리 내는 소리를 모방한 것이다. 이 부분의 연주 기법의 혁신은 얼후의 작품에서 처음 사용되어 얼후의 표현력을 더욱 새롭고 풍부하게 했으며 피아노 성부 선율은 도악성 있는 연속 팔분음표와 함께 연주되었다(악보4-15참조). 또 박자가 원난성 소수민족의 상징인 춤 소재인 5/4박자로 바뀌었고, 빠른 활과 포르타멘토가 연속적으로 사용됐다. 이 부분에서는 악센트의 디자인이 많아지고 악센트의 위치가 기존의 강박에서의 한계를 깨면서 약박과 준강박에도 분포한다. 이러한 비대칭적인 리듬디자인은 이 악단의 음악적 장면과 분위기를 생생하게 묘사하여 독특한 활력과 개성을 부여한다(악보4-16참조). 이 부분의 피아노 성부는 선율을 연속적으로 반복하면서 점점 더 조밀해지고, 이 악단의 마지막 부분에서 얼후와 같은 선율을 연주하며 절정을 이룬다(악보 4-16 참조).

199 ✓ D⁴악단

205 ✓

악보4-15. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>D⁴악단(1)

217 ✓

220

mp

D장조

223

ff

228

악보4-16. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>D⁴악단(2)

이어서 D⁵악단에 들어가 C장조로 조성이 바뀌었는데, 이 악단의 선율은 피아노 성부가 단독으로 연주하고 피아노 성부는 계속 주석 화음양식으로 진행하며, 하성부 선율은 저음에서 고음, 저음으로 이어지는 춤춤한 32분음부 아르페지오 음계가 계속 나온다(악보4-17참조).

D⁵악단

The image shows a musical score for a piano piece, specifically the D⁵ section. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 242, the second at 244, and the third at 246. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal textures. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes many accidentals and dynamic markings.

악보4-17. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>D⁵악단

⑥마디254-265의 얼후에서 피아노와 협연하다가 E부분에 들어가면서 반주 성부가 서서히 느려진다. 카덴차(마디266-270)는 C장조로, 얼후가 단독으로 연주하며, 자유롭고 박자가 없는 단락으로 높낮이의 기복이 강하다. 멜로디는 3화음을 분해해 내려오다가 계속 고음 영역으로 들어가면서 동시에 손잡이를 계속 바꿔 얼후 연주를 어렵게 만든다. 또 범음 기교와 왼손 손톱으로 얼후 현을 긁는 등 느린 것에서 빠른 것으로 분위기를 띄웠다(악보4-18 참조). 특히 오른손으로 얼후통 오른쪽을 치고 왼손으로 현을 튕기는 기교가 나타나 사람들이 북을 치고 춤을 추는 흥내를 내 묘족인 목고춤의 음악적 요소를 교묘하게 흡수했다. 기존의 연주와 반주의 고정 패러다임의 한계를 뛰어넘어 피아노나 밴드가 메인 멜로디를 맡고 얼후가 반주 역할을 하는

등 좌우를 아우르는 새로운 연주 패러다임을 형성했다. 드럼 비트의 진행에 따라 힘의 강약의 변화로 음악적 정서가 점점 고조되고 있다. 이 묘족 북춤의 적용은 음악에 울동감과 탄력을 불어넣는 동시에 묘족 사람들의 노래와 춤의 즐거운 장면을 더욱 생생하게 재현하였다(악보4-19참조)

266

267

268

269

악보4-18. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>E부분 카덴차

271

Allegro assai

p

악보 4-19. <제1얼후 광상곡(第壹二胡狂想曲)>E부분 얼후통을 치기

⑦코다부분에서 조성은 D장조로 바뀌었고 속도는 매우 빠른 속도(Allergro assai)로 전곡의 최고조였다. 얼후는 연속 16분음표의 빠른 부분에서 힘이 세지는 동안 sf의 피치카토로 전곡을 마무리하며 연속 활 교체, 빠른 헨들링, 빠른 줄 바꿈, 악센트가 돋보이는 테크닉을 선보였다. 속도가 워낙 빨라 얼후의 연주 난이도가 높아졌지만 광상곡이라는 점도 특징이다.

작곡가는 서남지역의 원난 소수민족의 민속음악을 핵심 소재로 삼았기 때문에 작품의 중국 전통음악적 특색이 뚜렷하다. 한편, 서양의 작곡 기법을 융합하여 광상곡이라는 서양 음악 장르를 얼후 창작에 적용함으로써 얼후 음악 창작의 새로운 방향을 열었을 뿐만 아니라 전통적인 얼후 작품의 다양한 창작 패러다임에 새로운 활력을 불어넣었다. 9음 음계, 배음계 등 현대음악의 어휘를 적용하고 다양한 연주기법을 구사하여 얼후라는 전통민족악기의 표현력을 극대화, 향상시켜 후속 작곡가의 모범과 창작 아이디어를 제시함으로써 기존의 전통과 완전히 현대적이 아닌 음악에 대한 새로운 정제 가공을 통해 음악을 창조하고 기존의 음악으로 들어와 전통을 넘어서려 하고 있음을 알 수 있다. 전통적이면서도 현대적이면서도 대중적이면서도 예술적인 음악, 중국음악과 서양음악의 융합에서 찾는 일종의 ‘절충주의(syncretism)’이다. 왕건민(王建民)은 중국 전통음악의 작곡기법과 연주기법에 악기 자체를 결합해 작품을 현대에 올려놓으면서 새로운 연주법을 찾았다. 이러한 단계들은 기본적인 음악 매개변수로 회귀함으로써 전통과 현대를 초월하는 것을 목적으로 한다고 한다.²⁰⁷⁾ 이 시기 음악작품의 양식적 다원화를 보여주는 것이 바로 현재 덩샤오핑(鄧小平)이 주창하는 주제 선율을 선양하고 다양화를 제창하는 문화예술의 발전 방향이다. 아울러 대외교류 공연에서도 전통음악의 전파 및 협력의 계기를 마련함으로써 음악외교의 정치적 의미도 함께 보여주고 있다.

²⁰⁷⁾ Christian Utz, 「Listening Attentively to Cultural Fragmentation: Tradition and Composition in Works by East Asian Composers」, 『The World of Music』, 2003, p.17.

5. 제5기(2012-): 음악을 통한 역사 이야기-이박선(李博禪), <초송(楚頌)>

1) 작품소개

얼후 협주곡 <초송(楚頌)>은 2014년 이박선(李博禪)이 중앙음악학원에서 개최한 ‘제2회 호금예술제(第二屆胡琴藝術節)’ 개막식을 위해 작곡한 작품이다. 얼후 연주자 조한양(趙寒陽)과 젊은 얼후 연주자 조원춘(趙元春)이 연주를 맡아 쌍후금²⁰⁸⁾과 민족관현악으로 초연하는 민족적 특색과 시대정신이 묻어나는 걸작이다. 이박선은 <초송(楚頌)>의 여섯 버전을 차례로 창작하였는데, 그중 얼후와 대형 민족악기 오케스트라 버전과 얼후와 피아노 버전이 2015년에 완성되었고 더블후금과 피아노 버전은 2016년, 더블 후금과 교향악단, 얼후와 교향악단 두 버전은 2018년 완성됐다. 초연 이후 <초송> 협주곡은 연주자, 지휘자, 청중의 사랑을 받아 유럽, 아시아 여러 나라, 중국 내륙의 수십 개 도시 및 대만, 홍콩, 마카오 등지의 예술제, 음악제, 학술행사에서 빈번하게 공연되고 있다.

이 작품은 역사 이야기인 패왕별희(霸王別姬)를 소재로 영웅과 미인의 생이별에 대한 애뜻한 감정과 협주곡이라는 장르로 극적 멜로를 선명하게 그려냈다. 주요 역사 내용은 중국 초한시대 항우와 유방 간의 패권을 배경으로 초나라 왕의 용감함, 우희의 충정, 초나라 군인의 충용정신을 담은 얼후 협주곡이다. 항우라는 인물은 역사 이야기에서 극적 충돌과 정치적·군사적 실패, 정신적 품격에서 탄복할 만한 인물이지만 또한 슬픈 색채를 드러내는 인물이기도 하다. 항우의 용감하고 비참한 영웅상을 서술하는 것은 많

²⁰⁸⁾ 여기서 쌍후금은 얼후와 고후를 가리킨다. 고후는 ‘고음얼후’의 줄임말로 후금 계열의 악기다. 그 형태, 구조, 활을 연주하는 기술과 기교, 사용하는 연주 기호 등은 얼후와 동일하지만, 얼후보다 약간 작은 금 통(공명 상자)을 가지고 있고 두 다리에 끼고 연주하는 경우가 많다.

지만, 항우와 우희의 사랑 묘사에 대한 언급은 적었다. 이런 점에서 작품은 전통적 인물에 대한 고정적인 이미지 부각에 그치지 않고 역사에서 창의성을 돌파하는 참신한 발상을 하였다.

2) 작품분석

본문에서는 얼후와 피아노 반주의 버전을 선택하여 분석했다. 협주곡 <초송(楚頌)>의 곡식 구조는 소나타식으로 도입부, 제시부, 발전부, 재현부, 코다의 다섯 부분으로 이루어져 있다(구조표는 표10참조).

구분		마디	조성	박자
도입부		1-20	d단조	4/4
제시부	제1주제영역	21-41	d단조-C장조	4/4
	제2주제영역	42-67	C장조- ^b E장조	
	코데타	68-85	C장조	
발전부	섹션1	86-127	c단조- ^b e단조	4/4, 6/8, 2/4, 7/8
	섹션2	128-164	^b e단조	6/8, 4/4, 2/4, 5/8, 7/8, 3/4

재 현 부	제1주제영역	165-195	d단조	3/4, 4/4
	카덴차	196-247	d단조	4/4, 6/8
	제2주제영역	248-264	D장조	4/4, 5/8
코다		265-305	D장조	5/8, 6/8, 2/4, 4/4

표 10. <초송(楚頌)> 구조표

①도입부는 d단조, 4/4박자 리듬의 피아노 단독 연주로 5도 음정과 일정한 절분음 리듬형을 채택했다. 제6마디에 들어갈 때, 피아노의 상성부는 원래의 5도 음정의 기초 위에 8도의 중첩을 더하고, 하성부는 지속음 상태로 나타나며, 화음직체를 두껍게 하고, 저음영역으로 들어가 음악을 더욱 무겁고 깊게 하여, 아득하고 역사적인 창상감을 조성하고, 제시부 음악에 들어가기 위한 준비를 한다(악보5-1참조).

Op.32-No.3
2015

도입부: ♩ = 66

二胡

钢琴

d단조



악보5-1. <추송(楚頌)>도입부

②전시부는 박자가 4/4인데, 향우를 묘사한 ‘영웅’이라는 주제와 우회를 묘사한 ‘사랑’이라는 주제를 통해 극적 대조를 이룬다. 제21-41마디가 제1주제 영역인 ‘영웅’ 주제로 그 조성은 서양 조성으로 말하면 d단조, 중국 조성으로 보면 우(羽)조성이지만, 이 단조는 중국 우(羽)조성의 선율과 음계가 비슷하다. 그 구성의 선율색은 일반적으로 어둡고 서글프며, 침울한 정서도 향우인물의 성격과 잘 어울린다. 제1주제 영역은 a, a¹, a², a³, a⁴ 등 다섯 개의 악구로 구성되며, 악구 a는 중국 전통 희곡의 주제와 유사한 멜로디가 등장해 속칭 ‘등장’으로 불리며 음악의 주요 기조를 알려준다.

나머지 4개의 악구는 중국의 시나 글에서 흔히 쓰이는 수법, 즉 ‘기, 승, 전, 결(起承轉結)’의 네 가지 다른 부분을 대표한다. 음악의 언어와 전통문화를 융합하는 이러한 형식을 통해 음악의 논리적 순서를 표현하였다. 이때 피아노 성부는 도입부에서 지속음의 반주 형식을 이어가며 진행되었다(악보 5-2참조). 이어 피아노로 들어가 d단조-C장조로 조율하고, 상성부의 선율이 대화처럼 진행되면서 일련의 수직적 화음과 분해된 화음을 옥타브 위에 떨어뜨려 음악적 색채를 묵직한 상변에서 점차 ‘사랑’이라는 주제의 얽히고설킨 감정과 애뜻한 음악화면으로 변화시킨다(악보5-2참조).

22

a¹악구(기) a²악구(승)

제1주제영역
A악단 a악구

17

mf

rit.

a³악구(전) a⁴악구(결)

28

mp

33 V 경과부

37 C장조 $\text{♩} = 60$ *mp*

악보5-2. <추송(楚頌)>제시부 제1주제 영역

제42-67마디가 사랑을 그리는 제2주제영역으로 멜로디가 아름답고 낭만주의적인 5음 음계의 멜로디가 돋보인다. 이 부분은 B, B¹, B²의 3개의 악단으로 구성되며, 그중 B악단과 B¹악단은 C장조로 구성되며, 주제음악은 밝고 명료하며 가창성이 풍부해지며, 포르타멘토와 비브라토의 적용은 멜로디를 보다 서정적이고 역동적으로 만든다(악보5-3참조).

41 제2주제영역 B악단 V

mf b악구

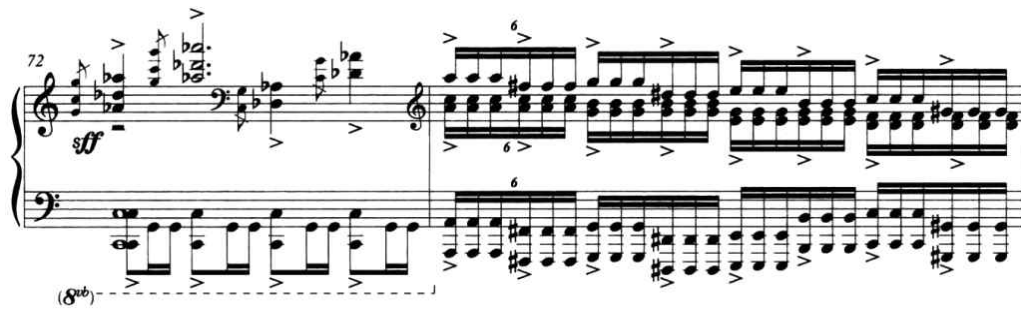
악보5-3. <추송(楚頌)>제시부 제2주제 영역

B²악단의 발전은 처음 두 악단을 기반으로 확장되며 ^bE 장조로 조정된다. 이때 피아노는 하성부가 화음을 분해하는 것 외에 상성부가 옥타브 형태로 얼후와 함께 선율성부를 연주하게 되어 멜로디는 긴장감이 넘치고, 감정은 더욱 충만해지며, 제2주제인 ‘사랑’ 주제의 색채를 강화하여, 주제를 고조시켰다(악보5-4참조).

악보5-4. <추송(楚頌)>제시부 제2주제 영역B²악단

이어 코데타 부분(마디68-85)은 피아노 성부가 먼저 독주하는데, 이때 멜로디가 급변하고 악센트를 계속하는 8분음표와 숨가쁜 6연음 리듬이 전쟁의 치열한 장면을 묘사하는 듯하다(악보5-5참조). 75마디에 얼후성부 진입은 제

2주제 부분을 보완한 것으로 멜로디 라인의 기복이 심하지 않고 조용하고 차분하며, 항우와 우희의 진지한 감정이 다시 부각되는 듯하며, 끝나는 음표는 불완전중지에 속하는 마무리 방식을 사용하여 두 사람 사이의 못다 한 말과 애뜻함을 표현한 듯하다(악보5-6참조).



악보5-5. <추송(楚頌)>제시부 코데타



악보5-6. <추송(楚頌)>제시부 코데타

③발전부(마디86-164)는 두 부분으로 나뉜다. 그중 섹션1(마디86-127)은 c 단조-b^be 단조로 조정된다. 속도 면에서는 전체적인 리듬이 두 배 이상 빨라져 치열한 전쟁 장면을 연출했다. 리듬상으로는 피아노 부분이 도입부의 절분음 리듬형에서 따와 변화를 주면서 멜로디가 동음으로 평행하게 진행되는 점도 도입부와 비슷한 부분이다. 또 박자로 보면 악보는 4/4박자로 표시되

어 있지만 본질적으로 음악의 율동은 3/8+3/8+2/8박자로 구성되어 있다(악보5-7과 5-8참조).

발전부: $\text{♩} = 170$ 섹션1

C단조

二胡

钢琴

악보5-7. <추송(楚頌)>발전부 섹션 1

도입부:

$\text{♩} = 66$

d단조

二胡

钢琴

악보5-8. <추송(楚頌)>도입부

100마디에 들어가는 이 부분의 장단은 4/4박자, 6/8박자, 2/4박자, 7/8박자에서 빈번하게 바뀌면서 서양동음반복, 급진상행 등의 선율의 발전 기법과 얼후 연주에서의 연속 비브라토의 활용을 참고하게 된다(악보5-9참조).

The musical score consists of two systems. The first system begins at measure 103 and features a complex sequence of time signatures: 4/4, 6/8, 2/4, 6/8, and 2/4. The melody in the upper staff uses accents and slurs, while the piano accompaniment in the lower staff includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system starts at measure 107 and continues with time signatures of 2/4 and 4/4. It features a forte (*f*) dynamic in the melody and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the piano accompaniment. The score illustrates the frequent changes in meter and the use of various musical techniques like repetition and melodic leaps.

악보5-9. <추송(楚頌)>발전부 박자 변화

이어서 섹션 2(마디128-164)가 나타나며, 이는 be단조로 조정된다. 이 부분에서 신소재가 나오고, 16분음표가 멜로디 음표를 콤팩트하게 만들면서 음악의 정서가 끊임없이 올라가기 시작한다. 128마디와 132마디, 얼후와 피아노의 각 성부에서 각각 4마디씩 선율을 반복함으로써 협연하는 경쟁관계를 형성한다(악보5-10참조).

섹션2: D악단 h악구

h¹악구

악보 5-10. <추송(楚頌)>발전부 섹션 2

146-164마디가 작품에서 비교적 격동적인 부분으로, be단조로 조성되며, 동음반복 위주로 7/8, 3/8, 3/4, 6/8, 2/4박자의 잦은 변화와 얼후연주 쌍현의 기교를 구사하여 군마의 울부짖음과 다급한 나팔소리를 흉내내어 주제음악 발전의 긴장감을 더해 전투를 다시 고조시킨다. 연주 기술의 관점에서 볼 때, 당대 민속 기악 작품은 서양 기악의 일부 특성과 기술적 요소를 도입하는 것을 흔히 볼 수 있으며, 본 민족의 기악 작품에 주입할 때 얼후를 이용하여 바이올린의 기법을 차용한다(악보5-11참조).



악보5-11. <추송(楚頌)>쌍현 연주기법 활용

④재현부는 제1주제, 카데차 및 제2주제로 구성되어 있다. 제1주제 선율은 제시부 ‘영웅’주제선율과 매우 흡사하고, 조성도 같은 d단조이며, 얼후선율 리듬은 이전보다 넓고 강력하며, 피아노 반주는 전후 16분음표와 8분음표의 강력한 리듬에 계속 유도되어 마치 군대의 사기가 높아져 행진할 때 전고 가운데와 같이 울려 퍼지는 장면이다(악보5-12참조).

재현부

165 제1주제영역

A악단 a악구

二胡

钢琴

169 a¹악구

악보5-12. <추송(楚頌)>재현부 제1주제 영역

제196-247마디가 전곡의 화채악단 카덴차로 일후 독주가 기교를 부리는 부분으로, 박자가 4/4박자와 6/8박자 사이에서 빈번하게 전환되고, 양손의 빠른 헨들링과 현의 교환, 빠른 템포와 화려한 기교는 전쟁의 짜릿한 장면을 충분히 보여준다. 화채악단인 카덴차의 끝부분은 급진상행과 모진이 반복되는 기법으로 강렬한 정서를 폭발시켜 결국 멜로디를 재현부의 제2주제로 밀어낸다(악보5-13참조).



악보5-13. <추송(楚頌)>재현부 카덴차

재현부의 제2주제(마디248-264)는 제시부와 비교했을 때 기존의 d단조에서 D단조로 조성이 바뀌었다. 피아노 성부와 일후가 함께 제2주제의 선율을 연주하면서 아래 성부의 리듬이 점점 조밀해지고 피아노 화음직체가 두꺼워져 제시부와 호응함과 동시에 향우와 우희의 사랑과 중화민족의 용감무쌍하고 충절을 구가하는 위대한 정신을 다시 한번 찬양하는 것 같다(악보5-14참조).



악보5-14. <추송(楚頌)>재현부 제2주제 영역

⑤ 제265-305마디가 전곡의 끝부분으로 시작부분은 발전부 선율의 변주로 D장조의 조성이 이어지며, 속도는 1분에 180박으로 전곡의 분위기를 최고조

로 끌어올리고, 동시에 끝부분 선율은 6/8박, 2/4박, 4/4박, 5/8박으로 빠르게 전환된다. 284~290마디의 얼후의 각 음에 악센트를 넣어 격렬하게 감정한다. 쌍음의 연주 솜씨가 더해져 군마의 울부짖는 소리를 흉내낼 뿐 아니라 전쟁의 참혹함과 험악함이 돋보인다. 끝부분의 얼후 떨림과 피아노가 휘몰아치는 분위기에서 전곡의 정서를 마지막 절정으로 끌어올리며 강수로 끝난다 (악보5-15참조).

악보5-15. <추송(楚頌)>코다 부분

이 작품은 음악 창작의 장르를 살펴보면 서양 작곡법에서 소나타식 구조의 특징을 차용한 얼후 협주곡이다. 서양 고전음악의 중요한 장르인 협주곡은 교향악단의 풍부한 화성과 음향효과를 통해 독주악기와 대조를 이룬다. 송설은 협주곡과 중국 전통 희곡 합주악의 차이점을 다음과 같이 보았다.

“중국 전통 희곡과 합주악의 형식은 확연히 다른데, 희곡의 반주는 호금과 징과 북 타악 등의 악기가 주를 이루며, 전통 합주악은 화성의 대비를 따지지 않고 악기 간의 독립성과 조화도의 통일을 추구한다.”²⁰⁹⁾

이 작품은 이후 협주곡 형식으로, 전통적인 역사적 소재와 서양의 음악 형식을 결합한 이 극적인 줄거리를 순수 음악으로 은유적으로 재현했다. 창작에서 이중 주제를 채택하고 ‘영웅’과 ‘사랑’이라는 두 가지 주제를 놓고 끊임없이 변화, 발전하며 기복이 심한 감정을 드러낸다. 예술적 표현으로 볼 때 스토리와 음악적 주제가 서로 호응하며 작품에 담긴 멜로디 기조와 역사 정신이 전통적이다. 그러나 <초송(楚頌)>의 곡식 구조와 연주 기교는 현대적 사고방식을 보여준다. 서양음악의 개념으로 본다면 <초송(楚頌)>은 소나타 형식을 취하고 있는데 소나타는 일종의 극적인 논리를 보여주고 있다. 그런 점에서 중국과 서양의 융합을 보여주는 지점이기도 하다.

작곡가는 음악 창작에서 문화적 역사적 의의를 지닌 음악 소재, 5음 음계 등 민족적 특색이 풍부한 전통 음악적 요소와 기법을 활용하여 그 작품에 강한 토착 문화의 향기를 담고 있다. 이 창작 방법은 민속 전통 문화의 계승뿐만 아니라 자기 나라와 민족 문화에 대한 작곡가의 정체성을 반영한다. 작곡가는 창작에서 민족음악의 전통적 요소와 낭만주의적 표현방식을 교묘하게 결합하여 기술적으로 중국과 서양 음악의 융합을 실현했을 뿐만 아니라 자신만의 독특한 음악 스타일을 형성하였다. 그러면서 전통 민속악기의 창작기법과 연주방식을 적극적으로 탐구해 현대적이면서도 독특한 연주 가치를 갖게 했다. 재료 선정과 구상, 내실 면에서 작곡가는 민감한 정치적 ‘시대의식’을 뚜렷이 드러낸다. 시대와 관련된, 현 시대의 함축에 맞는 소재를 선택하고, 중국과 서양의 음악 언어를 융합하며, 다양한 창작 이념을

209) 송설(宋雪), 「이박선 이후 작품의 창작 관념과 예술적 의미 분석- <초송>, <현가음>을 중심으로(淺析李博禪二胡作品的創作觀念與藝術內涵-以<楚頌><弦歌吟>爲例)」, 시안음악학원(西安音樂學院)석사학위논문, 2020, p.21.

채택함으로써 작품의 표현 영역을 넓혔을 뿐만 아니라 전통 기법과 현대적 관념 사이에서 균형점을 찾았다. 결론적으로 작곡가는 다원적 융합의 창작 이념을 바탕으로 현대 민족의 기악 창작 분야에서 독특한 새로운 길을 열었다.

VI. 결론

중국 전통 악기 얼후를 위한 20세기 창작 음악의 발전 과정은 해당 시기 중국 문화예술정책과 밀접하게 연결되어 있다. 본 논문에서는 20세기 중국 문화예술정책의 흐름을 다섯 개의 시기로 구분하고, 해당 시기 얼후를 위한 창작 음악의 양식적 특성을 살펴본 후, 음악 작품의 양식적 변화를 당대 예술정책과의 연관성 속에서 고찰하였다.

먼저 제1기(1912-1949), 중화민국의 문화예술정책은 주로 중국 전통음악 문화를 바탕으로 하되, 서양음악과 기술을 수용하면서 ‘본체는 중국의 학문, 사용은 서양 학습’의 원칙을 고수했다. 서양음악을 배우고 중국 전통음악을 개선한다는 목적하에 얼후라는 악기의 위상이 희곡 반주 역할에서 독주 악기의 역할로 높아졌다. 이 시기 얼후를 위한 창작음악으로 독주곡이 양적으로 많은 것도 이러한 맥락에서이다. 물론 서양음악의 영향에도 불구하고 일부 독주곡에서는 전통 중국 희곡의 선율을 인용한 것에서 볼 수 있듯이 얼후 작품에 내재된 중국 전통의 색채는 여전히 존재했다. 제2기(1949-1966), 중화인민공화국 건국 이후 17년의 기간 동안에는, 마오쩌둥의 집권 하에 “과거는 현재를 위해, 현재는 중국을 위해 사용한다”²¹⁰⁾는 문화예술정책이 이루어졌으며, 특히 인민을 위해 봉사하는 예술의 이념이 강조되었다. 따라서 이 시기 얼후 음악에서는 중국 민속 음악을 소재로 활용한 예가 두드러진다. 제3기(1966-1976)는 마오쩌둥과 장칭의 집권 하에 극좌파 문화대혁명의 시기로 점철된다. 프롤레타리아 사회주의 혁명이라는 슬로건 아래 전개된 문화대혁명 시기 문화예술정책은 전통적인 봉건 문화, 그리고 서양음악들 다 지양되었다. 이 시기 얼후 창작 음악은 단일 구조를 취하거나, 여기에

210) 평칭윈(彭卿雲), 평상웨이(彭湘炜), 「옛것을 현재에 쓰고, 외국의 것을 중국에 쓰자 - 문화유산과 문화재 보호에 관한 마오쩌둥의 논술과 사적선집(古爲今用洋爲中用 - 毛澤東關於文化遺產與文物保護的論述與事迹選編)」, 『중국문화과학연구(中國文物科學研究)』, 2015, p.6.

민요와 같은 단순한 선율이 자주 인용되었는데, 특히 정치적 색채와 함께 사회주의를 미화하는 도구로 사용된 점이 주목된다. 제4기(1978-2012), 개혁 개방의 시기에는 덩샤오핑의 집권 하에 문화 및 예술계에 자유로운 풍토가 새롭게 조성되었다. 관련 국가 부처는 주로 전통문화의 발전과 창조를 가속화하는 동시에 해외의 우수한 문화를 사용하는 것을 장려했다. 애국 교육이 여전히 강조되었으나, 이와 동시에 예술의 다양성, 예술가의 창작의 자유가 존중된 것은 개혁개방 시기 문화정책의 주요 특징이라고 할 수 있다. 이러한 분위기 속에 20세기 말 이후 창작음악에 있어서의 양식적 발전은 새로운 절정에 이르렀다. 다수의 오페라 전문 작곡가를 배출하고 오페라 연주 기법이 보다 전문화되었으며 전통음악과 서양음악을 창조적으로 융합함으로써 오페라 창작 음악의 양식적 진보가 이루어진 것이 바로 이 시기이다. 마지막으로 시진핑 집권에 의한 제5기(2012-)는 전통문화가 다시금 강조된 시기이다. 시진핑은 문화적 자신감이라는 개념을 제시하고 예술가들에게 국민을 위해 우수한 전통문화를 계승하고 시대의 목소리를 반영하여 국가와 민족의 운명과 관련된 작품을 창작할 것을 요구했다. 따라서 이 시기 오페라 창작음악에서는 주로 애국적이거나 전통적인 역사 이야기, 전통문화의 깊이를 표현하기에 충분한 방법을 묘사하는 것을 기본으로 한다. 그러나 여기에서 주목해야 할 것은 세계화의 영향으로 오페라 음악은 서양음악 문화와 중국 전통음악의 혁신적인 융합이 계속해서 추구되었다는 점이다. 이전의 개혁개방 시기와 비교해 볼 때 연주 및 작곡 기법 측면에 있어서의 뚜렷한 변화와 발전은 없으나, 음악의 장대한 서사성이 강조되거나, 중국 전통음악 및 문화적 소재가 창의적이고 혁신적인 방식으로 활용된 것은 이 시기의 주요 특징이라 할 수 있다.

문화예술정책은 오페라 창작의 발전에 영향을 미쳤을 뿐만 아니라 외래문화에 어떻게 직면할 것인가 하는 중요한 문제를 가져왔다. 양음류(楊蔭瀏)는

“전 중국 음악사는 외래음악이 민족음악에 영향을 미치고 민간음악이 외래음악을 녹이고 있다”고 했다.²¹¹⁾ 이후의 작품 변천에 대한 연구를 통해 서양 음악문화가 20세기 초반에 이미 이후를 위한 창작음악에게 서서히 스며들었으며 다만 서양 문화를 대하는 태도 및 수용의 정도가 시기별로 극명하게 달랐을 뿐이라는 것을 알 수 있다. 이는 사회문화적 환경뿐만 아니라 작곡가 개인의 의지, 국가의 문화예술정책과도 불가분의 관계가 있다. 특히 이후를 위한 창작음악 변천사 제4기(1978-2012)의 단계에서는 문화예술정책의 상대적 자유로 인해 양식적 다원화, 순수기악음악의 출현 및 중국 전통음악의 서양화 등, 이후 음악의 양식에서 뚜렷한 발전적 양상을 보여주고 있다.

한편 서양 음악 및 문화가 중국에 미치는 부정적인 영향도 살펴볼 필요가 있다. 외래문화에 대한 추앙, 서양음악 중심의 창작 흐름은 중국 문화의 주체적 지위의 부재를 생각하게 한다. 특히 1980년대 말과 1990년대에는 서양 음악과 서양악기에 대한 추앙이 고조되어 피아노, 바이올린 등 서양 악기를 배우고 대중적인 일렉트로닉 음악에 대한 열풍이 일어났다. 이후 음악과 기타 민족 악기는 어느 누구도 배우지 않고 전승이 끊어질 위험에 직면하게 되었다. 심지어 대중은 아직도 서양 악기는 고급스럽고 민족 악기는 속되고 저속하다는 인식을 갖고 있다. 한국 현대음악 작곡가 윤이상(1917년-1995년)이 주장한 것처럼 중국의 음악가들은 줄곧 의식적으로 혹은 무의식적으로 서양 문화의 주류 속으로 접근해 왔다.

“오늘날에 있어서 동양과 서양의 문화란 것이 도대체 무엇인가에 대해 한 번쯤 생각해 보는 것이 정말로 필요하다고 생각된다. 동양의 문화가 아시아 사람들에게조차 얼마나 소외당하고 있는가를, 또한 지금 얼마나 많은 서양문화의 지배를 받고 있는지를 상상해 보십시오.”²¹²⁾

211) 양음류(楊蔭瀏), 『중국 음악 사강(中國音樂史綱)』, 상해완예서점(上海萬葉書店), 1952, p.28.

212) 윤이상·슈파러, 정교철, 양인정 공역, 「윤이상의 음악미학과 철학. 나의 길, 나의 이상, 나의 음악」, HICE도서출판, 1994, p.24.

한편 얼후 작품의 연주기법은 점점 어려워지고, 연주자는 더 높은 연주기법을 필요로 할 뿐만 아니라, 청중들은 작품의 의미를 이해하기 어려워하고 있다. 음악전문학교 학생들은 어려운 작품을 배우고 대다수 학교에서 얼후 전공자들은 고난도의 현대 얼후 작품을 다루기 힘들어 하고 있다. 이런 현상은 중국처럼 오랜 문화적 역사를 가진 전통 예술적 환경에서는 분명 낙관적인 현상이 아니다. 따라서 국가에서도 이 문제에 주목하여 문화예술정책을 조정하고, 외래문화의 영향 및 효용성이 어느 정도인지 반성적으로 고찰하고 있다. 그래서 제5기(2012-)는 시진핑 집권 이후 중국 전통문화를 전국적으로 확산시키고 애국주의 교육과 중국 역사에 대한 중시를 강조하고 있다. 이러한 변화와 조정은 바로 현 단계 중국 문화예술정책에서 강조되고 있는 문화적 자신감의 견지, 중국 정신의 고양, 중국과 서양 문화의 혼재, 외국 문화의 도입에 대한 반성적 고찰에서 기인했다고 볼 수 있다. 외래 문화의 도입으로 얼후 음악은 중국 전통 미학 정신에서 전해져 오는 ‘예술적 미’를 서서히 상실하였다. 중국 문화예술정책은 문화예술 발전의 행동강령과 준칙으로서, 어떻게 자국 문화를 선양하고 외래문화를 흡수하는가는 얼후 음악의 발전에 중요한 이론적 가치와 현실적 의의를 가지고 있다.

얼후 창작음악에서는 전통과 현대의 문화적 충돌에 대해서도 고찰해 볼 필요가 있다. 전통과 현대에 대한 선택과정은 전통문화 혹은 현대문화에 대한 선택의 길이기도 하다. 20세기 전반까지, 신문화 운동을 추구하고 봉건의 굴레에서 벗어나기 위해, 한때 서양 문화를 추구하는 열풍이 불어 현대문화를 탐구하는 기초를 다졌다. 신중국 건국 초기에는 신중한 전통 계승 속에서 새로운 문화적 자세를 제시하였고, 1950년대 후반부터 문화대혁명에 이르기까지 정치적으로 극히 ‘좌파적’ 사조를 띠어 전통적이지도 현대적이지도 않은 급진주의적 문화적 입장이 차츰 발전하였으며 개혁개방 후, 서양문화의 영향 아래, 현대적이면서도 전통적인 복잡한 음악 분위기가 형성되었다.

시진핑 집권 이후 특히 문화 반성의 물결과 자신감 등 문화정책 발표되어 점차 전통문화의 뿌리를 찾는 경향이 형성되고, 새로운 차원에서 전통과 현대에 대한 추구가 전개되었다.

그러나 거시적으로 볼 때 20세기 일후를 위한 중국 창작음악은 서양문화를 적극적으로 수용하고 이와 동시에 전통문화를 보호하고 있으며, 이 두 문화를 창의적으로 융합해오고 있다. 현재, 서양 학술 체계가 중국 학술계에 널리 전파된 환경 하에서, ‘문화 혼종성’과 ‘탈식민주의’ 등의 담론은 일후 음악이 서구화된 음악체계에서 창작과 그 발전을 재고하게 하는 데 중요한 시사점을 제공해준다. 이것은 전통문화의 자기 정체성과 문화 주권의 문제를 다룰 뿐만 아니라, 전통음악의 지속 가능한 발전의 길과 방향을 모색하게 하기 때문이다. 허옥가오(賀玉高)는 아무 문화도 고유하지 않고 변하지 않으며, 그런 문화가 존재한다면 필연적으로 나르시즘적이고 분리되고 폐쇄적인 문화적 사고방식으로 이어질 수밖에 없다고 말했다.²¹³⁾ 어떤 문화도 동질성의 한 점으로 볼 수 없으며, 내부에는 차이가 있기 마련이다. 즉 모든 문화는 문화든 하나의 혼합체이며, 이질적이며 동질적이지 않다. 이 세상에 교섭을 거치지 않고 단순하게 존재하는 것은 없다는 것이다.²¹⁴⁾ 동일해 보이는 문화 내에서, 서로 다른 위치 간의 목표가 충돌할 수 있으며, 단순히 고정적이고 동일한 문화적 실체로 분류될 수 없다. 두 가지 다른 문화 사이에는 번역과 협상 관계가 있으며, 결국 혼합된 문화적 정체성 또는 문화적 정체성의 혼합 상태를 형성한다.

한편 최근 몇 년 동안, 두 가지 혹은 그 이상의 문화 사이에 혼합된 현상을 설명할 때, 대부분 혼종성이라는 개념이 사용되었다.²¹⁵⁾ 일부 학자들은

213) 허옥가오(賀玉高), 『호미바바의 문화 정체성 이론 연구(霍米巴巴的雜交性身份理論研究)』, 중국사회과학 출판사(中國社會科學出版社), 2012, p.136.

214) 김지현, 박효엽, 이상환, 홍인식, 『탈식민주주의의 얼굴들—파동·사이드·바바·스피박』, 경북대학교 인문대 학출판, 2012, p.133.

215) Frederick Lau, 「Context, Agency and Chineseness: The Music of Law Wing Fa

고정된 문화의 경계를 끊임없이 해체시키는 과정에서 문화의 이원적 대립을 넘어 새로운 것을 창조하여 새로운 문화현상을 제도화해야 한다고 주장한다.²¹⁶⁾ 호미바바(Homi K. Bhabha, 1949-)에 의하면, 이 제3의 공간은 문화 간의 상호 교류의 필수 조건이다. 혼종성은 제3의 공간에서 나타나는 이것도 저것도 아닌 것이다. 두 항목의 경계 해소를 위한 정체성 속에서 각자의 차이로 역동적인 교섭을 지속할 것을 주장했다. 즉 각자의 문화가 겹치는 곳으로 가서 서로의 차이를 제시하며 활발한 협상을 이어가야 한다는 것이다.²¹⁷⁾ 그러므로 혼종성은 사람들이 서로 다른 사물 간의 차이를 이미 인식하고 있다는 전제하에, 이러한 차이에 대해 끊임없이 협상하고 선택함으로써, 결국 새로운 혼합물이 형성된 것이다. 또한, 이 혼합물을 통해 자신의 정체성을 형성해야 한다. 문화 간의 차이도 동서양의 음악 문화가 혼합된 하나의 표현이다. 작곡가의 문화 차이에 대한 견해는 음악 표현에 영향을 줄 수 있다. 작곡가의 문화관과 작품 간의 연관성을 이해함으로써 그 혼합성의 전략을 이해할 수 있다.²¹⁸⁾ 따라서 얼후 창작음악을 해석할 때, 문화적 혼종성이나 상호문화성의 관점에서 작품 내부의 서로 다른 문화요소가 구현되는 복잡한 그물망이 분석되어야 한다.

오늘날 얼후의 창작음악은 나날이 다양해지고 있으며, 더 이상 서양음악의 수용에 국한되지 않고 전통음악과의 창조적인 융합을 구현해 나가고 있다. 따라서 동시대 얼후 창작음악은 문화적 혼종성의 관점에서 해석될 필요가 있다. “문화적 이분법을 뛰어넘는 차원에서 혼종성이 보여주는 새로운 것의 창조와 문화 간 평등성에 주목해야”²¹⁹⁾ 하는 것이다. 특히 베탕쿠어

1], Contemporary Music Review 26, 2007, p.588.

216) Chris Barker, 『The SAGE Dictionary of Cultural Studies』, SAGE Publication, 2015; Hee Sook Oh, 『Threnody and the Aesthetics of Interculturality in Twenty-First-Century East Asian Composition』, 『Acta Musicologica』, 2017, p.210.

217) 위의 글.

218) 이현지, 「20세기 중반 이후 서양 작곡가들의 동양 문화 수용에 대한 해석 담론 연구-상호문화적 관점을 중심으로」, 서울대학교석사학위논문, 2017, p.40.

(Raúl Fonet-Betancourt)가 지적한 것처럼 “상호문화성은 현실적으로 저항을 내포하며 상호문화적 정신은 실천적 차원 내지는 정치적, 윤리적 차원을 결여할 수 없다.”²²⁰⁾ 였후는 중국과 서양의 문화가 융합되는 과정에서 발전하였으며, 문화예술정책이 주도적인 역할을 하였다. 문화예술정책의 변화를 통해 였후 창작음악의 발전을 보는 것은 매우 중요한 일이며 이 둘은 매우 밀접하게 관련되어 있다. 문화예술정책은 중국 음악과 외래 문화 교류의 정도를 결정하므로, 능동적이든 수동적이든 문화 교류가 불가피하다. 따라서 중국의 문화예술정책 하에서 였후 창작음악과 세계 문화 교류 과정에서 발생하는 문화 상호작용의 현상은 중시할 필요가 있다. 이러한 연구를 통해 중국이 문화예술 정책을 도구로 어떻게 활용하고 있으며 글로벌 문화교류에 적극적으로 참여할 뿐만 아니라 문화적 정체성을 고수하고 외국 문화와의 균형과 조화를 어떻게 추구하는가를 밝혀낼 수 있다.

였컨대, 서로 다른 문화의 교류와 충돌은 중국 당대 작곡가의 성적을 촉진시켰다. 중국 작곡가는 서양 작곡 기법을 능숙하게 구사함과 동시에, 다수가 작품 속에 전통 음악 문화 요소를 융합하여, 그 음악의 민족적 개성을 부각시켰다. 한편으로, 중국 작곡가들은 중국 전통문화의 감화와 영향을 받고 그 문화의 토양을 바탕으로 선택을 한다. 이런 창작방식은 자각적일 수도, 아닐 수도 있지만 중국 음악에 독특한 매력과 표현력을 불어넣고 있다. 이 중서문화가 뒤섞이는 과정에서 중국 전통음악의 정체성과 방향까지 조금씩 바뀌는 이유는 서양음악에 대한 작곡가의 태도가 작품의 양상을 어느 정도 좌우하기 때문이다. 다른 한편, 중국은 국가 제도가 상대적으로 특수한 국가이므로, 문화예술의 발전은 결코 창작자 개인에 의해 완전히 지배될 수 없으며, 특정한 범위와 제도에서 새로운 창작이 허용된다. 하지만 중국의 특

219) 오희숙, 『상호문화성으로 보는 한국의 현대음악』, 민속원출판, 2020, p.44.

220) Michelle Becka, Interkulturalitaet im Denken Raúl Fonet-Betancourt , Traugott Bautz, 2007, p.103. 이현지, 「20세기 중반 이후 서양 작곡가들의 동양 문화 수용에 대한 해석 담론 연구 : 상호문화 관점을 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 2017, p.12재인용.

수한 사회제도 때문에 였후 작품에서 드러나는 서양 음악에 대한 태도가 작곡가 개인에게만 의존하는 것이 아니라고 생각한다. 시기별 문화예술정책을 따져보면 서양 음악과 문화에 대한 중국 정부의 태도는 뚜렷하게 구분된다.

문화예술정책이 였후 창작 음악에 미치는 영향을 분석하면서 였후 작품의 변화를 다각도로 고민해야 한다. 중국 작곡가가 직면한 난제는 줄곧 존재했으며, 우리는 이 복잡성의 존재를 무시할 수 없다. 추웬청은 이렇게 지적했다.

“중국 작곡가와 서양 작곡가는 본질적으로 다르며, 서양 작곡가는 사회적 또는 정치적 책임이 없다. 하지만 중국 작곡가는 작곡할 때 자각적이거나 강제적인 사회적 책임을 가지고 작곡을 한다. 전적으로 개인의 감정표현을 주목적으로 사회에 대한 도덕적 책임을 지는 것은 아니다.”²²¹⁾

문화예술정책의 관점에서 였후 창작 음악의 100년 발전을 정리하는 과정에서, 문화예술정책은 중국 문화 예술의 정치적 구현을 대표하는 동시에, 문화예술정책의 방향과 였후 발전은 뚜렷한 상호작용 관계도 나타냄을 알 수 있었다. 유연하고 자유로운 문화예술정책 환경은 였후 예술사업의 다원적 발전, 대외 문화교류 등에 유리하다. 하지만 그 반대의 경우 였후의 창작 아이디어와 표현 방법에 제약을 주어 경직되고 정형화된 어법과 양식을 파생시키기도 하였다. 따라서 중국 작곡가가 어떻게, 어디로 가야 하는가는 계속적인 난제이다. 특히 현재의 환경에서 였후의 창작음악은 문화예술정책의 요구에 따라 어떻게 중국 민족음악의 특성을 부각시킬 수 있을까? 어떻게 전통 문화의 기초 위에서 혁신적으로 발전할까? 한정된 공간에서 어떻게 창작하느냐는 작곡가들에게 큰 도전이 된다. 동시에, 필자는 였후의 창작 음악이

²²¹⁾ Chou Wen-chung, Whither Chinese Composers? Contemporary Music Review, Vol. 26, Nos. 5/6, October/December, 2007, pp.502-504.

창조적이고 혁신적인 발전을 실현하기 위해서는 국가의 개방적이고 포용적인 문예 정책 지도가 필요하다고 생각한다. 관건은 첫째, 국가 차원에서 정치 임무를 약화시키고, 음악 발전 법칙을 강조하며, 예술과 이데올로기의 관계를 저울질하고, 작곡자에게 자유로운 창작 환경을 제공하는 것이다. 둘째, 사회 차원에서 문화 교류 능력과 창의력을 갖춘 음악 창작 인재를 양성하고, 오페라 음악의 전통과 현대 창작 실천에 대한 연구를 강화해야 한다. 이 글은 중국 문화예술정책과 오페라 창작음악의 발전 관계에 대한 연구를 통해 오페라 음악의 역사단계별 발전 양상을 더욱 깊이 이해할 수 있기를 바란다. 오페라 창작 음악이 어떻게 중서 문화의 융합 속에서 자기 정체성을 찾고, 독특한 스타일을 형성하는지를 탐구하는 것은 오페라 창작음악의 미래 창조적 발전을 촉진하는 데 중요한 의의가 있다. 오페라 작품이 글로벌화 배경 속에서 오페라 음악의 예술적 매력과 문화적 가치를 조명하고 감상할 수 있기를 바란다.

참고문헌

단행본

- 오희숙, 『상호문화성으로 보는 한국의 현대음악』, 민속원출판, 2020.
- 오희숙, 『글로벌 시대의 동아시아 현대음악』, 음악세계출판, 2015.
- 현경채, 「중국음악의 현대적 변용」, 『아시아음악학 총서』, 2008.
- 윤이상·슈파러, 『윤이상의 음악미학과 철학. 나의 길, 나의 이상, 나의 음악』, 정교철·양인정 공역, HICE도서출판, 1994, p.24.
- 김지현, 박효엽, 이상환, 홍인식, 『탈식민주주의의얼굴들 - 파동·사이드·바바·스피박』, 경북대학교 인문대학출판, 2012.
- 우혜언, 이혜진, 오희숙 지음, 『작품으로 보는 음악미학』, 음악세계, 2016.
- 루스스톤(Ruth M. Stone), 『음악인류학에서 포스트모던, 포스트식민, 지구화의 문제들』, 루트리지(Routledge)출판사, 2016.
- 호미바바, 나병철 옮김, 『탈식민주의 문화이론』, 소명출판, 2012.
- 네스토르 가르시아 칸클리니, 이성훈 옮김, 『혼종문화 : 근대성 넘나들기 전략』, 그린비, 2011.
- 피터 버크, 강상우 옮김, 이택광 번역, 『문화 혼종성 : 뒤섞이고 유동하는 문화를 이해하기 위한 가이드』, 이음, 2012.
- 강준일 . 노동은 · 이건용[좌담], 「전통음악의 정신은 무엇인가」, 『낭만음악』 통권13호, 낭만음악사, 1991.
- 김용규, 『혼종문화론 지구화 시대의 문화연구와 로컬의 문화적 상상력』, 소명출판, 2014.
- 김세원, 「혼종성과 문화정체성에 관한 소고: 브라질‘트로피칼리아’ 음악읽기」, 『철학과 문화』 Vol. 28, 한국의 국어대학교 철학문화연구소, 2014.
- 김성수, 「문화의 다양성 현상과 연결되는 다섯 용어에 대한 검토: 혼종문화, 다문화, 상호문화, 크로스문화, 트렌드 문화」, 『글로벌컬처의 문화연구』, 글로벌컬처의산업 연구센터편, 제7권1호, 통권11호.

- 김현미, 『글로벌 시대의 문화번역』, 또하나의 문화, 2005.
- 박인철, 『현상학과 상호문화성』, 아카넷, 2015.
- [송나라(宋)]진창(陳旸), 『악서(樂書)』.
- [청나라(淸)] 류진차오(劉錦藻), 『청나라 속문 통고(淸朝續文獻通考)』, 상해 고적출판사(上海古籍出版社), 1995.
- 저우샤오핑(周曉風), 『신중국 문화예술정책의 문화해석(新中國文化藝術政策的文化闡釋)』, 중국사회과학출판사(中國社會科學出版社), 2018.
- 왕위허(汪毓和), 『중국 근현대 음악사(中國近現代音樂史)』, 인민음악출판사(人民音樂出版社), 2009.
- 『중화민국 사기록 자료집 제5집 제1편 문화(中華民國史檔案資料彙編第五輯第壹編文化)』(1), 강소고서출판사(江蘇古籍出版社), 1994.
- 청룽닝(程榕寧), 『문화예술투사-장도번전(文藝斗士-張道藩傳)』, 근대중국출판사(近代中國出版社).
- 취추바이(瞿秋白), 「일반 대중 문화예술의 현실적 문제(普羅大眾文化藝術的現實問題)」, 『취추바이문집(瞿秋白文集)』(2), 인민문학출판사(人民文學出版社), 1953.
- 마오쩌둥(毛澤東), 「옌안 문화예술 좌담회에서의 연설(在延安文化藝術座談會上的講話)」, 『마오쩌둥 선집(毛澤東選集)』3권, 인민출판사(人民出版社), 1968.
- 주양(周揚), 「인민의 새로운 문화예술(新的人民的文化藝術)」, 『중화 전국 문화예술 종업자 대표대회 기념 문집(中華全國文學藝術工作者代表大會紀念文集)』, 신화서점출판사(新華書店出版社), 1950.
- 「주총사령관 연설(朱總司令講話)」, 『중화 전국 문화예술 종업자 대표대회 기념 문집(中華全國文學藝術工作者代表大會紀念文集)』, 신화서점(新華書店), 1950.
- 『마오쩌둥 문집(毛澤東文集)』 제7권, 인민출판사(人民出版社), 1999.
- 『주은래 문화예술을 논함(周恩來論文化藝術)』, 인민문학출판사(人民文學出版社), 1979.
- 사면(謝冕), 홍자성(洪子誠), 『중국 당대문학 사료선(中國當代文學史料選)』, 북경대학출판사(北京大學出版社), 1995.

- 오수명(吳秀明), 풍소민(馮小敏), 『중국 당대 문학 사료 총서(공공성 문학 사료권)[中國當代文學史料叢書(公共性文學史料卷)]』, 절강대학출판사(浙江大學出版社), 2016.
- 『장청동지 연설선집(江靑同志講話選編)』, 인민출판사(人民出版社), 1968.
- 『덩샤오핑 문선(鄧小平文選)』 제2권, 인민출판사(人民出版社), 1994.
- 이경(李庚), 허각민(許覺民), 『중국 신문화예술 이론(1976~1982)[(中國新文化藝術理論 (1976~1982)]』 제1회(상), 중국문련출판사(中國文聯出版社), 1988.
- 『14차 전국대표대회 이래 중요한 문헌 선집(十四大以來重要的文獻選編)』 상, 인민출판사(人民出版社), 2011.
- 『17차 전국대표대회 이래 중요 문헌 선집(十七大以來重要文獻選編)』 하, 인민출판사(人民出版社), 2013.
- 『시진핑 사회주의 문화건설 논술 발췌 편집(習近平關於社會主義文化建設論述摘編)』, 중앙문헌출판사(中央文獻出版社), 2017.
- 『시진핑 총서기 문화예술 좌담회서 중요 연설 독본(習近平總書記在文化藝術座談會上的中重要講話學習讀本)』, 학습출판사(學習出版社), 2015.
- 항양(項陽), 『중국 궁현악기 역사(中國弓弦樂器史)』, 국제문화출판사(國際文化出版社), 1999.
- 유북무(劉北茂)구술, 유육휘(劉育輝)집필, 『유천화 음악생활(劉天華音樂生涯)』, 인민음악출판(人民音樂出版社), 2004.
- 가오슈(高舒), 『“악개”기사본말: 신중국 민족악기 발전사(“樂改”紀事本末: 新中國民族樂器發展史)』, 문화예술출판사(文化藝術出版社), 2021.
- 중국예술연구원 음악연구소(中國藝術研究院音樂研究所), 『중국음악사전(中國音樂詞典)』, 인민음악출판사(人民音樂出版社), 1984.
- 치원위안(祁文源), 『중국음악사(中國音樂史)』, 간쑤인민출판사(甘肅人民出版社), 2002.
- 유육화(劉育和), 『유천화전집(劉天華全集)』, 인민음악출판사(人民音樂出版社), 1997.
- 후울칭(胡郁青), 자오링(趙玲), 『중국음악사(中國音樂史)』, 서남사범대학출판사(西南師範大學出版社), 2012.

- 레이권후(雷群虎), 『우시 특화 문화(無錫特色文化)』, 소주대학출판사(蘇州大學出版社), 2006.
- 『마오쩌둥 문집(毛澤東文集)』 제7권, 인민출판사(人民出版社), 1999.
- 『마오쩌둥 외교문선(毛澤東外交文選)』, 세계지식출판사(世界知識出版社), 1994.
- 후텐홍(胡天虹), 『중국음악창작평론(中國音樂創作評論) (1949-1999)』, 춘풍문화예술출판사(春風文化藝術出版社), 2012.
- 『덩샤오핑(鄧小平文選)』 제2권, 인민출판사(人民出版社), 1994.
- 왕결(王傑), 석연(石然), 『당대 중국 문화예술 정책 발전사 (當代中國文化藝術政策發展史)』, 중국사회과학출판사 (中國社會科學出版社), 2019.
- 양무춘(梁茂春), 『중국 현대음악(中國當代音樂)』, 북경방송학원출판사(北京廣播學院出版社), 1993.
- 『18차 전국대표대회 이래 중요 문헌 선집(十八大以來重要文獻選編)』, 인민출판사(人民出版社), 2016.
- 류원진(劉文金), 「<예북발라드>창작찰기(豫北敘事曲創作筭記)」, 『화악대전얼후권(華樂大典二胡卷)』, 상해음악출판사(上海音樂出版社), 2010.
- 『중국 희곡음악 집성·하남권(中國戲曲音樂集成·河南卷)』, 중국희곡집성편집소조출판사(中國戲曲集成編輯小組出版社), 1982.
- 장소(張韶), 『얼후 방송프로그램 강의 강좌(二胡廣播教學講座)』, 상해음악출판사(上海音樂出版社), 1989.
- 관젠화(管建華), 『중국과 서양 음악 문화 비교(中西音樂文化比較的心路歷程)』, 산시사범대학출판사(陝西師範大學出版社), 2006.
- 허위가오(賀玉高), 『호미바바의 문화 정체성 이론 연구(霍米巴巴的雜交性身份理論研究)』, 중국사회과학출판사(中國社會科學出版社), 2012.
- 양음류(楊蔭瀏), 『중국음악 사강(中國音樂史綱)』, 상해완예서점(上海萬葉書店), 1952.
- 하야시 겐조(林謙三), 『동아악기고(東亞樂器考)』, 인민음악출판사(人民音樂出版社), 1999.
- 다나베 쇼오(田邊尚雄), 『중국음악사(中國音樂史)』, 대만상무인서관(台灣商務印書館), 1988.

학위 논문

- 이현지, 「20세기 중반 이후 서양 작곡가들의 동양 문화 수용에 대한 해석
담론 연구 : 상호문화적관점을 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문,
2017.
- 류은주, 「현대 인도음악의 혼종성- 발리우드음악(Bollywood Songs)의 악곡
분석과 글로컬 전략」, 경희대학교 박사학위논문, 2017.
- 장진(張珍), 「근현대 이후 예술문화의 정체성에 관한 연구(近現代二胡藝術
文化身份研究)」, 서북민족대학(西北民族大學)석사학위논문, 2022.
- 왕샤오난(王曉南), 「100년 이후의 음악 스타일과 문화적 정체성에 관한 고찰
(百年二胡音樂風格與文化身份考察)」, 난징예술학원(南京藝術學院)박사
학위논문, 2019.
- 송설(宋雪), 「이박선 이후 작품의 창작 관념과 예술적 의미 분석 - <초송>
<헨가음>을 중심으로(淺析李博禪二胡作品的創作觀念與藝術內涵 - 以
<楚頌><弦歌吟>爲例)」, 시안음악학원(西安音樂學院)석사학위논문,
2020.
- 조사우(趙思雨), 「<제1얼후광상곡>의 음악 스타일과 연주 기법(<第壹二胡
狂想曲>的音樂風格及演奏技法)」, 산둥예술학원(山東藝術學院)석사학
위논문, 2021.
- 장설옥(姜雪玉), 「20세기 년대 이후 작품 탐구 - <장성수상>과 <제1얼후광상
곡>을 중심으로(20世紀80年代二胡作品探究 - 以<長城隨想>和<第壹二
胡狂想曲>爲例)」, 시안음악학원(西安音樂學院)석사학위논문, 2015.
- 장국송(張國松), 「허난지역 민속 음악 소재로 창작한 얼후 독주 작품 연구
(河南地方民間音樂素材創編的二胡獨奏作品研究)」, 상해음악학원(上
海音樂學院)석사학위논문, 2019.
- 장치영(張治榮), 「국악 개선사 사간 <음악잡지>에 대한 연구(國樂改進社社刊
<音樂雜誌>研究)」, 시안음악학원(西安音樂學院)석사학위논문, 2008.
- 취쯔팅(徐子婷), 「이박선 이후 작품의 창작 특징 및 연주 난점 탐구(李博禪二
胡作品的創作特點及演奏難點探究)」, 산둥대학(山東大學)석사학위논문,
2023.
- 오기윤(吳祺昀), 「얼후 협주곡 <헨가음>의 창작 특징과 연주 기술 분석(二
胡協奏曲<弦歌吟>的創作特點與演奏技巧分析)」, 난징예술대학(南京
藝術學院)석사학위논문, 2019.

- 판잉웨이(潘應珮), 「얼후 작품 <증후을전기>의 음악적 특징 및 연주 분석(二胡作品曾侯乙傳奇音樂特征及演奏分析)」, 장시사범대학(江西師範大學) 석사학위논문, 2021.
- 쉬판(徐泮), 「‘광상곡’ 장르의 음악사 해석(‘狂想曲’體裁的音樂史闡釋)」, 하남사범대학교(河南師範大學) 석사학위논문, 2012.
- 완징(萬婧), 「진요싱 얼후 예술 연구의 진씨 3대의 예술 진승(陳耀星二胡藝術研究之陳氏三代的藝術傳承)」, 상해음악학원(上海音樂學院) 석사학위논문, 2019.
- 정일(丁壹), 「진요싱 얼후 연주 예술의 음색 특징 분석(陳耀星二胡演奏藝術的音色特征分析)」, 난징예술학원(南京藝術學院) 석사학위논문, 2021.
- 뉴위인(牛璽), 「얼후 예술 스타일 연구(二胡藝術風格研究)」, 취푸사범대학(曲阜師範大學) 석사학위논문, 2017.
- 다오옌페이(刁豔飛), 「문화대혁명 시기 얼후 연구(文革時期二胡研究)」, 산둥사범대학(山東師範大學) 석사학위논문, 2009.
- 황한창(黃漢強), 「손문명 얼후 작품 <탄락>의 창작수법과 예술적 특징에 대한 분석(淺析孫文明二胡曲<彈樂>的創作手法與藝術特徵)」, 시안음악학원(西安音樂學院) 석사학위논문, 2020.
- 왕해원(汪海元), 「20세기 얼후 음악 창작의 역사적 분기 및 그 예술적 특징(20世紀二胡音樂創作的歷史分期及其藝術特征)」, 푸젠사범대학(福建師範大學) 석사학위논문, 2006.
- 저우한첸(周寒千), 「당대 얼후 음악 창작 발전에 관한 연구(當代二胡音樂創作發展之研究)」, 후난사범대학(湖南師範大學) 석사학위논문, 2006.
- 구페이자(谷佩佳), 「류천화와 화연균 얼후의 작품 연주 해석 - <달밤> <이천영월>을 예로 들어(劉天華與華彥鈞二胡作品演奏解析 - 以<月夜> <二泉映月>爲例)」, 시안음악사범대학(西安音樂師範大學) 석사학위논문, 2021.
- 이조승(李祖勝), 「얼후예술과 강남문화(二胡藝術與江南文化)」, 푸젠사범대학(福建師範大學) 박사학위논문, 2006.
- [일] 사이토 마야(齊藤麻耶), 「일본에서 얼후 예술 발전의 현황, 문제점과 사고(二胡藝術在日本發展的現狀, 問題與思考)」, 중국음악학원(中國音樂學院) 석사학위논문, 2020.
- 정빈(鄭彬), 「포스트 모던 음악 교육의 관점에서 본 얼후 보급 및 국제 교육(後現代音樂教育視野下的 얼후推廣及國際教育)」, 시안음악학원(西

安音樂學院)석사학위논문, 2010.

왕난(王楠), 「20세기 이후 연주예술 전승 분석(二十世紀 이후演奏藝術傳承間析)」, 상해음악학원(上海音樂學院)석사학위논문, 2014.

천웨이(陳月), 「‘상하이의 봄’ 제1회 이후 작품 중의 전승과 혁신(‘上海之春’首屆二胡作品中的傳承與創新)」, 상해음악학원(上海音樂學院)석사학위논문, 2009.

왕단(王丹), 「사회문화 변천 중의 이후 예술연구(社會文化變遷中的二胡藝術研究)」, 동북사범대학(東北師範大學)석사학위논문, 2016.

왕자린(王佳霖), 「유봉 바운싱 이후 혁신기법 탐구(俞鵬反彈弓二胡創新技法探究)」, 쓰촨음악학원(四川音樂學院)석사학위논문, 2023.

허웨이충(賀學聰), 「이후 연혁의 다원성 탐구(二胡沿革的多元性探究)」, 동북사범대학(東北師範大學)석사학위논문, 2011.

저널

이서현, 「중국 문화대혁명 시기의 음악과 정치: 피아노 협주곡 <황하>를 중심으로」, 『음악과 문화』, 2011.

오희숙, 「중국 현대음악 ‘뉴 웨이브’(New Wave) 경향에 나타난 상호문화성 미학- 탄둔, 첸이, 브라이트 쉐을 중심으로」, 『음악과 민족』 제56호, 민족음악학회, 2018.

박민수, 「문화 혼종성의 이론적 고찰-호미 바바를 중심으로」, 『인문학 논총』 제39집, 경성대학교인문과학연구소출판, 2015.

이희경, 「동아시아 3국 현대음악에서 전통 수용방식 비교 연구: 윤이상, 타케미즈 도루, 탄둔의 작품을 중심으로」, 『음악과 문화』, 2001.

이관수, 「호미바바의 혼종성과 『제스처 라이프』에 나타난 하타의 위장 전략」, 『인 문화논총』, 제36집, 2014.

김석영, 「문화적 정체성과 혼종성의 관점으로 본 탄둔의 ‘진시황」, 『Journal of the Musicological Society of Korea』, 2016.

김희선 옮김, 「음악인류학에서 포스트모던, 포스트식민, 지구화의 문제들」. Ruth M. Stone, “Postmodern, Postcolonial, and Global Issues.” London: Routledge, 2016.

- 존 코넷, 이민희 편역, 「현대 음악 속 동양과 서양의 만남: 포스트 식민주의적 관점을 중심으로」, 오희숙 책임편집, 『글로벌 시대의 동아시아 음악』, 음악세계, 2015.
- Everett, Yayoi Uno, From Exoticism to Interculturalism: Counterframing the East - West Binary , Music Theory Spectrum. Fall 2021, Vol. 43 Issue 2. 2009.
- Chou Wen-chung, Whither Chinese Composers? Contemporary Music Review, Vol. 26, Nos. 5/6, October/December, 2007.
- Wen-chung Chou, Asian Influence on Western Music: Influence or Confluence? in Traditional Korean Music, ed. Korean Commission for UNESCO , Si-sa-young-o-sa, 1983.
- Chih-Suei Shaw, Identity and Cultural Translation in the Music of Chinese American Composer Chen Yi, Chinese America: History & Perspectives, 2015.
- Kroier, Johann, Music, Global History, and Postcoloniality", International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Croatian Musicological Society, Vol. 43, No. 1, 2012.
- Hilary Vanessa Finchum-Sung, Aesthetics of Interculturality in East Asian Contemporary Music, The World of Music , 2017.
- Jiang Jing, The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition, Asian Music , Spring-Summer, Vol. 22, No. 2, 1991.
- Tran Van Khe, Chinese Music and Musical Traditions of Eastern Asia, The World of Music, Vol. 27, No. 1, 1985.
- Bruno Deschênes, World Music: Appropriation or Transappropriation? International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 52, No. 1, 2021.
- Matthew Rahaim, What Else Do We Say When We Say "Music Evolves?", The World of Music , Vol. 48, No. 3, 2006.
- Leta Miller, Baban as a Tool for Self-Definition in the Music of Chen Yi, American Music, Vol. 37, No. 3, 2019.
- Hee Sook Oh, Threnody and the Aesthetics of Interculturality in Twenty-First-Century East Asian Composition, Acta Musicologica, 2017.

- Frederick Lau, Context, Agency and Chineseness: The Music of Law Wing Fai, Contemporary Music Review 26, 2007.
- 덩이우(鄧亦武), 「베이징 정부의 문화 정책과 신문화 운동(北京政府的文化政策與新文化運動)」, 『민국춘추(民國春秋)』, 2000.
- 「항전 건국 강령(抗戰建國綱領)」, 『항전 건국 순간(抗戰建國旬刊)』, 1938.
- 조유배(趙友培), 장도번(張道藩)과 문운회(文運會), 소설림(蘇雪林) 등, 「항전 시대 문학 회고록(抗戰時期文學回憶錄)」, 문신월간잡지사(文訊月刊雜誌社), 1987.
- 「프롤레타리아 문학 운동의 새로운 정세와 우리의 임무(無產階級文學運動新的情勢及我們的任務)」, 『문화 투쟁(文化鬥爭)』 창간호(創刊號), 1930.
- 자오웨이둥(趙衛東), 「당의 문화예술 정책과 현대 중국 문화예술논강(黨的文化藝術政策與現代中國文化藝術論綱)」, 『문화예술논단(文化藝術論壇)』, 2021.
- 주대홍(朱岱弘), 「우리나라 궁현악기 원류고(我國弓弦樂器源流考)」, 『중국음악(中國音樂)』, 1984.
- 저우칭바오(周菁葆), 「후금의 변천(胡琴的演變)」, 『중국음악(中國音樂)』, 1987.
- 왕징이(王靜怡), 「청나라에는 언제 얼후가 있었는가(清代何時有二胡)」, 『길림예술학원학보(吉林藝術學院學報)』, 1997.
- 이자현(李子賢), 「류천화의 얼후 개혁과 발전 방향의 주요 공헌(劉天華在二胡改革與發展方面的主要貢獻)」, 『악기(樂器)』, 1996.
- 류북무(劉北茂), 류위후이(劉育輝), 「유천화 후기의 음악 활동(劉天華後期的音樂活動)」(상), 『인민음악(人民音樂)』, 2000, 11기.
- 쑤신(孫新), 「민국 초기 얼후 예술 발전 연구 - 호금 교체 기예의 발단 탐구(民國初年二胡藝術發展研究 - 探尋胡琴換把技藝之發端)」, 『연극의 집(戲劇之家)』, 2016.
- 자이이젠(翟壹臻), 싱루(邢璐), 「『신보』 민국 시기의 얼후 연주 활동(『申報』所見民國時期的二胡演奏活動)」, 『창춘사범대학학보(長春師範大學學報)』, 2023.
- 만루이싱(滿瑞興), 왕국통(王國潼), 「몇 가지 규격 얼후의 연구제작(幾種規格二胡的研制)」, 『악기(樂器)』, 1983.

- 설원(薛源), 민혜분(閔惠芬), 「얼후예술-현대 얼후작품연주에 성강화의 분석과 응용(二胡藝術-聲腔化在現代二胡作品演奏中的分析與應用)」, 『악기(樂器)』, 2021.
- 후젠빙(胡建兵), 「학원과‘민속악기인’(學院派’民樂人)」, 『악기(樂器)』, 2018.
- 주우징(朱雨婧), 「일본 작곡가의 음악 창작이 얼후의 당대 일본 발전에 기여한 공로를 논한다(論日本作曲家的音樂創作對二胡在當代日本發展的貢獻)」, 『당대 음악(當代音樂)』, 2018.
- 유북무(劉北茂) 구술, 유육휘(劉育輝) 정리, 「<병중에 읊조리다>의 발생, 명명 및 창작 연도(<病中吟>的產生, 命名與創作年份)」, 『중국 음악(中國音樂)』, 1981.
- 한별장(韓星冉), 「류천화 민족 악기 개혁과 기악 창작(劉天華民族樂器改革與器樂創作)」, 『사학악간(史學樂刊)』, 2017.
- 류천화(劉天華), 「국악개선사연기(國樂改進社緣起)」, 『신악조(新樂潮)』, 1927.
- 린린(林琳), 「<이천영월>의 대외전파-『인민일보』에서 본 무대공연 사료를 바탕으로 한 분석(<二泉映月>的對外傳播-以『人民日報』所見舞台演出史料爲基礎的分析)」, 『인민음악(人民音樂)』, 2021.
- 평칭윈(彭卿雲), 평상웨이(彭湘炜), 「옛것을 현재에 쓰고, 외국의 것을 중국에 쓰자 - 문화유산과 문화재 보호에 관한 마오쩌둥의 논술과 사적선집(古爲今用洋爲中用-毛澤東關於文化遺產與文物保護的論述與事迹選編)」, 『중국문물과학연구(中國文物科學研究)』, 2015.
- 친웨이홍(陳月紅), 「100년 동안 얼후의 작품 창작 및 교육에 대한 연구(對百年來二胡作品創作及教學的探討)」, 『중국민족박람회(中國民族博覽)』, 2022.
- 차오젠중(喬建中), 「악기와 한 세기-얼후 예술 백년관壹件樂器和壹個世紀-二胡藝術百年觀」, 『음악연구(音樂研究)』, 2000.
- 풍흔주(馮欣殊), 「손문명 얼후 음악작품 연구 총론(孫文明二胡音樂作品研究綜述)」, 『음악천지(音樂天地)』, 2022.
- 진군(陳軍), 「손문명 얼후 작품 연주 기호 체계에 관한 연구(孫文明二胡作品演奏符號體系研究)」, 『예술백가(藝術百家)』, 2011.
- 주택군(朱澤軍), 「류원진 얼후 작품 속의 음악 미학적 내재(劉文金二胡作品中的音樂美學內涵)」, 『지주학원학보(池州學院學報)』, 2021.

- 양무춘(梁茂春), 「문화대혁명 시기의 음악－문화대혁명 끝난 후의 20년을 위하여 (文化大革命時期的音樂－爲‘文革’結束二十年而作)」, 『시안음악학원학보(西安音樂學院學報)』, 1996.
- 왕해원(汪海元), 「문화대혁명 시기의 얼후음악(文化大革命時期的二胡音樂)」, 『인민음악(人民音樂)』, 2011.
- 근학동, 「왕국통의 현대 얼후 예술에 대한 공헌과 시사점－국동 선생의 예술 종사 60주년, 교육 종사 50주년을 기념하여(王國潼對現代二胡藝術的貢獻與啓示－寫在國潼先生從藝60周年從教50周年之際)」, 『천진음악학원학보(天津音樂學院學報)』, 2011.
- 한석(韓石), 「진요성 얼후 연주기법 분석(陳耀星二胡演奏技法探析)」, 『황하지생(黃河之聲)』, 2015.
- 옌이진(閔宜瑾), 예순지(葉純之), 「음악 평론연구－1986년 홍콩 제1회 중국 현대 작곡가 음악제 스크랩 사료집을 중심으로(音樂評論研究－1986年香港第壹屆中國現代作曲家音樂節剪報史料爬梳)」, 『인민음악(人民音樂)』, 2019.
- 왕귀웨이(王國偉), 「류천화 이래 얼후 창작(劉天華以來的二胡創作)」, 『음악예술(音樂藝術)』, 1991.
- 보진용(步振勇), 「얼후 백년 역정 초형(二胡百年曆程初衡)」, 『예해(藝海)』, 2007.
- 펑리메이(馮麗梅), 「중국 현대 얼후곡 창작 개관 1949-1989(中國現代二胡曲創作概觀1949-1989)」, 시안음악학원학보(西安音樂學院學報), 1994.
- 진회회(陳茴茴), 「음악은 ‘광상’의 판도를 그리다－왕건민을 취재하며(音樂勾勒‘狂想’版圖－訪王建民)」, 『음악주보(音樂周報)』, 2023.
- 왕건민(王建民), 「민간에서 유래한 전통의 근원을 찾아서－〈제1얼후광상곡〉창작찰기(源于民間, 根系傳統－第二二胡狂想曲創作筭記)」, 『인민음악(人民音樂)』, 2003.
- 왕운비(王雲飛), 「간단함의 극치－관내충 <제1얼후협주곡> 핵심 재료의 파생과 관통(間約之極致－淺談關乃忠<第壹二胡協奏曲>核心材料的衍生與貫穿)」, 『음악생활(音樂生活)』, 2016.
- 올리(歐莉), 「관내충－중국 민족음악을 세계로(關乃忠－讓民族音樂走向世界)」, 『화인세계(華人世界)』, 2009.
- 「이박선－제12회 세르비아 국제 작곡 콩쿠르 교향악단 부문에서 1위를 차지한다(李博禪－第十二屆塞爾維亞國際作曲比賽交響樂組第壹名)」, 『인민음악(人民音樂)』, 2016.

- 이자림(李子林), 「가국을 품고 소리를 전하다－이박선과 그의 음악 속 서정성(心懷家國, 守正傳音－李博禪和他音樂中的抒情性)」, 『음악생활(音樂生活)』, 2022.
- 베이징시 중국특색사회주의 이론체계 연구센터(北京市中國特色社會主義理論體系研究中心), 「중화민족의 위대한 부흥은 중화문화 발전과 번영이 필요하다－시진핑 동지의 산둥시찰시 중요한 연설정신을 배우며(中華民族偉大復興需要中華文化發展繁榮－學習習近平同志在山東考察時的重要講話精神)」, 『구시(求是)』, 2013.
- 장멍(張萌), 「신시대 중국 민족관현악 창작 약술(新時代中國民族管絃樂創作述略)」, 『상해음악학원학보(上海音樂學院學報)』, 2020.
- 웨이팅거(魏廷格), 「서양 음악 공연 예술 중의 중국 문화 정신 : 피아노 아티스트 푸충(西方音樂表演藝術中的中國文化精神:鋼琴演奏家傅聰)」, 『피아노예술(鋼琴藝術)』, 1997.
- 유자인(劉佳音), 강징(康婧), 「유천화의 10곡 이후 작품에 대한 분석: <병중에 읊조리다>(淺析劉天華十首二胡曲之<病中吟>)」, 『북방음악(北方音樂)』, 2019.
- 이도(李韜), 「이후 작품 <병중에 읊조리다>에 대한 작곡 분석 및 감정 표현(二胡曲<病中吟>的作曲分析及情感表達)」, 『북방음악(北方音樂)』, 2019.
- 차오관중(橋貫中), 「경계가 있으면 저절로 고품격이 된다－류원진에게(有境界, 則自成高格－致劉文金)」, 『인민음악(人民音樂)』, 2007.
- 장샤오루(姜小露), 「서양적 요소와 중국 음악 스타일의 결합－류원진 <예북발라드> (上)[西方元素與中國音樂風格的雜糅－劉文金 <豫北敘事曲>(上)]」, 『음악생활(音樂生活)』, 2013.
- 시영(施詠), 「민족악기의 피아노 반주 예술을 논함(談鋼琴爲民族樂器伴奏的藝術)」, 『서안음악학원학보(西安音樂學院學報)』, 1999.
- 양무춘(梁茂春), 「류원진의 민족기악 창작에 대하여(論劉文金的民族器樂創作)」, 『음악연구(音樂研究)』, 1987.
- 왕건민(王建民), 「민족의 새로운 품격을 살려 중화 정서를 표현하다－<제1일 후광상곡> 창작 회고와 회상>(譜民族新韻抒中華情懷－<第壹二胡狂想曲>創作回顧與回想)」, 『인민음악(人民音樂)』, 2014.

이상(李想), 「묘족 음악 요소가 얼후 작품에서의 운용과 해석 - <제1얼후광상곡>을 중심으로(苗族音樂元素在二胡作品中的運用與詮釋 - 以<第壹二胡狂想曲>為例)」, 『연극의 집(戲劇之家)』, 2022.

기타

주양(周揚), 「더 많은 우수한 문학 예술 작품을 창조하기 위해 분투하자(爲創造更多的優秀的文學藝術作品而奮鬥)」, 『중국 문학 예술 종사자의 제2차 대표 대회 보고(中國文學藝術工作者第二次代表大會上的報告)』, 『인민일보(人民日報)』, 1953.

후진타오(胡錦濤), 「중국 문화예술연합회 제8차 전국대표대회, 중국작협 제7차 전국대표대회에서의 연설(在中國文聯第八次全國代表大會, 中國作協第七次全國代表大會上的講話)」, 『인민일보(人民日報)』, 2006.

「11곡의 중국 음악이 미국에서 유행(十壹首中國樂曲流行美國)」, 『인민일보(人民日報)』, 1985, 제 3 판.

장칭(江青), 「남해 만리장성」의 창작과 촬영 문제에 대한 지시(對〈南海長城〉的創作和拍攝問題的指示)」, 1964-1965.

「중국공산당 중앙위원회의 사회주의 문화예술 번영 발전에 관한 의견(中共中央關於繁榮發展社會主義文化藝術的意見)」, 『인민일보(人民日報)』 제2면, 2015.

『국가 예술 기금 프로젝트 자금 지원 관리 방법(國家藝術基金項目資助管理辦法)』, 2014년 시험 시행.

배노(裴諾), 「얼후 연주자 등건동의 단독 콘서트 비엔나에서 성공적 개최(二胡演奏家鄧建棟專場音樂會在維也納成功舉辦)」, 『중국예술보(中國藝術報)』, 2008.

「북경대학교 음악연주회 노래듣기(北大音樂演奏會聽歌記)」, 『신보(申報)』, 1926.

『문회보(文彙報)』, 1968년 5월 23일.

인터넷 사이트

<https://m.163.com/dy/article/ITBVS8BU0516BNNT.html>, 2024-03-15.
상하이음악학원웹사이트(上海音樂學院).

- https://www.gmw.cn/01gmr/b/2004-04/07/content_10646.htm, 2004-04-07.
여자 12 악방 현상(女子十二樂坊現象), 광명닷컴(光明网站).
- <http://cpc.people.com.cn/n1/2016/1201/c64094-28915769.html>, 2016-12-21.
중국 문련 제10차 회의 및 중국 작가 협회 제9차 회의 개막식에서 시진핑의 연설(習近平在中國文聯十大, 中國作協九大開幕式上的講話), 중국공산당뉴스(中國共產黨新聞).
- <https://www.shcmusic.edu.cn/2021/1102/c1611a38050/page.htm>, 2021-11-02.
이박선(李博禪), 상하이음악학원 공식 웹사이트(上海音樂學院官方網站).
- <https://www.huain.com/news/composer/2022/0724/2625.html>, 2022-07-24.
<실크로드 시광> 작품 분석 및 강좌 소개(絲路拾光-作品解析及講座介紹), 화음 웹사이트(華音網站).
- <https://www.wenmi.com/article/pppsne03xx3f.html>, 2022-4-10.
이박선(李博禪): 내 열정의 땅에 음악을 바치다, 서기관(文秘書) 웹사이트.
- <https://zjcm.edu.cn/xywz/xywh/zyfc/201809/5627.html>, 2018-05-16.
왕운비(王雲飛): 민족 음악 창작에 전념하는 꿈의 추격자(投身民族音樂創作的追夢人), 절강음악학원 웹사이트(浙江音樂學運網站).
- https://www.cflac.org.cn/zgysb/dz/ysb/history/20080122/index.htm?page=/page_8/202009/t20200907_499985.htm&pagenum=8,2008-01-22.
비뇨(裴諾), 얼후 연주자 등젠둥의 비엔나 콘서트 성공적 개최(二胡演奏家鄧建棟專場音樂會在維也納成功舉辦), 중국예술보(中國藝術報).

ABSTRACT

A Study on the History of The Transformation of Creative Music for The Chinese Erhu Since the 20th century

Yang, XueLian

Musicology Major

Graduate School of

Sung Shin Women's University

In the 20th century, China underwent rapid changes in political and social aspects, and its cultural and artistic policies were constantly changing and developing accordingly. In the historical context of different periods throughout the 20th century, China's cultural and artistic policies have directly or indirectly influenced the traditional musical arts, including erhu. This paper will analyse and examine China's cultural and artistic policies in the 20th century and the resulting stylistic changes and development of Chinese creative music for erhu.

The second chapter first introduces China's cultural and artistic policy since the 20th century. In this chapter, the development process of China's culture and art policy is divided into five periods according to the major historical events in China. They are the Republic of China (1912-1949), the

17 years after the founding of the People's Republic (1949-1966), the Cultural Revolution (1966-1976), the reform and opening-up period (1978-2012), and the new period after Xi Jinping's administration (2012-present). Through sorting out the changes of culture and arts policy under different administrative leadership, this paper probes into the changes of erhu creative music history. Moreover, in order to better relate to the history of erhu music, in chapter three, the history of erhu musical instrument itself is explained. First, including the origin of erhu, especially the origin of erhu as a Chinese string instrument and the origin of the name "erhu". Secondly, it introduces the modern period (1900-1949), the improvement of erhu form and the innovation of performance techniques, and the change of social status. Third, as a transition period for the development of erhu (1949-1976), it introduces the formalization of erhu shape, maturity of playing skills and wide dissemination between 17 years after the founding of the People's Republic. Fourth, the maturity of erhu development (1978-). This paper introduces the new exploration of erhu's compositions, the breakthrough and innovation of erhu techniques, the diversification of performance forms and the international dissemination. Secondly, the fourth chapter mainly introduces the history of Erhu's creative music. In this chapter, Erhu's creative music is also divided into five periods. The reason is to better compare the relationship between erhu music creation and cultural and artistic policy, so the staging method and cultural and artistic policy are consistent. It mainly analyzes and studies the style characteristics of erhu music creation and the representative composers in each period. The fifth chapter is the study of erhu works in

various periods. Through analyzing the selection of a representative erhu work in each period, this paper explores the musical characteristics of erhu works in different periods. Chapter six is the conclusion. This chapter mainly discusses the changes and influences of erhu's music creation under the influence of Chinese culture and art policy.

Research has shown that before the 20th century, the erhu mainly existed in the accompaniment of traditional Chinese opera and local music. In the first half of the 20th century, the New Culture Movement brought about the emancipation of the people's thinking. Under the policy of 'Middle School for the Body, Western Learning for the Use, Liu Tianhua and others learnt the western music composition method, vigorously promoted the national music, and explored the erhu's music creation and the instrument's shape and system. After the founding of New China, under the influence of the policy of 'let a hundred flowers blossom and a hundred schools of thought contend', erhu composers represented by Liu Wenjin further explored the fusion of Chinese and Western music, which led to the development of erhu music into a period of rapid development. However, with the beginning of the Cultural Revolution in 1966, radicalism prevailed in cultural and artistic policies, and literature and art became tools for political propaganda. The development of erhu music was in a state of stagnation, and at this time the erhu creative music presented a monotonous and stereotyped construction characteristics. After the reform and opening up, the policy of culture and art has changed in the direction of freedom and openness, as well as the influence of the market economy environment, which greatly promotes the diversified development of erhu

music, and the form of erhu performance has also changed to diversification. It also pays more attention to the learning and borrowing of western culture and music, and features the transplantation of difficult western music and the borrowing of violinised playing techniques. Since Xi Jinping came to power in 2012, cultural renaissance and cultural self-confidence have become the guiding principles of cultural and artistic policies in the new era, and erhu music creation has not only been orientated towards national sentiment and stories of Chinese history, but also focuses on diversified applications and innovations of traditional music and culture, which highlights the composer's identification with Chinese national music and culture. The stylistic characteristics of Chinese erhu art music in each period are closely related to the cultural and artistic policies of that period. Moreover, since the acceptance of Western music, not only the Chinese music erhu music in the musical value orientation, such as popularity and artistry, tradition and modernity, Chineseness and Westernness, all have different changes. Erhu music creation is especially closely related to the cultural and artistic policies of the authorities at that time. A loose and free cultural and artistic policy environment is conducive to the diversified development of erhu music, and on the contrary, it puts erhu creation in a stagnant and self-contained situation.

In addition, the current social conditions and globalisation trends have had a significant impact on erhu music creation, leading to more hybrid and cross-cultural characteristics. The development of erhu music reflects an attitude of active absorption and integration of excellent foreign cultures, as well as a firm commitment to the protection of traditional

culture. When China faces the conflict and challenge of Western music culture, cultural and artistic policy is instead a regulator of the transformation of old culture as well as the screening and absorption of foreign culture. In the process of learning from the West, the core features of national music are basically preserved, while new creative concepts and performance techniques are incorporated. This fusion is not a simple copy of Western music culture, but rather an expression of the fusion and hybridisation of traditional Chinese music and the world's music cultures in the process of in-depth learning and exchange. In conclusion, under the perspective of cultural and artistic policies, the development and change of erhu music since the 20th century has been carried out under the continuous influence of the hybridisation and mutual culturality of Chinese and Western music cultures, and we have to analyse the conflict and fusion between Chinese and Western music cultures in a dialectical manner, which also provides a reference for the future development of the erhu.

The purpose of this paper is to show how Erhu art can cope with the relationship between Western culture and Chinese traditional culture, constantly adjust the direction of creation and artistic expression. This not only provides a key perspective for understanding the history and current situation of erhu art, but also provides a useful inspiration for the development trend and innovation path of erhu music in the future.

Keywords: Erhu, Erhu Music Composition, Culture and Arts Policy, Traditional Music, Western Music

부록: 시기별 일후 작품 목록²²²⁾

표 11: 제 1 기 (1912-1949) 일후 작품 목록

번호	작품	작곡가	시간
1	병중에 읊조리다(病中吟)	류천화(劉天華)	1915
2	달밤(月夜)	류천화(劉天華)	1918년 초고, 1924년 최종 수정본
3	빈 산에 새소리(空山鳥語)	류천화(劉天華)	1918년 초안, 1928년 최종 수정본
4	고민지구(苦悶之謳)	류천화(劉天華)	1926
5	비가(悲歌)	류천화(劉天華)	1927
6	량소(良宵)	류천화(劉天華)	1928
7	한거음(閒居吟)	류천화(劉天華)	1928
8	한궁추월(漢宮秋月)	류천화(劉天華)	1930
9	추감(秋感)	우보차오(吳伯)	x
10	광명행 (光明行)	류천화(劉天華)	1931
11	독현조 (獨弦操(원명 우심곡))	류천화(劉天華)	1932
12	촛불 그림자가 붉게 흔들리 다 (燭影搖紅)	류천화 (劉天華)	1932

²²²⁾ 'x'기호는 알 수 없는 상황임을 의미한다.

번호	작품	작곡가	시간
14	산촌야제(山村夜祭)	추사죽(儲師竹)	1933
15	혼잣말 중얼거림(楚些吟)	추사죽(儲師竹)	x
16	비 온 뒤 봄(雨後春光)	천진탁(陳振鐸)	1934
17	뜰에 꽃이 만발하다(花開滿園)	진진탁(陳振鐸)	1935
18	회향행(懷鄉行)	루슈탕(陸修棠)	1936
19	긴 밤(長夜)	장풍지(蔣風之)	1936
20	눈보라가 온 하늘에 가득하다 (風雪滿天)	루슈탕 (陸修棠)	1937
21	피비린내 나는 비바람 (血 雨腥風)	천진탁(陳振鐸)	1938
22	장기항전(長期抗戰)	천진탁(陳振鐸)	1938
23	영광스러운 승리는 결국 우 리에게 돌아오다(光榮勝利 終歸我們)	천진탁 (陳振鐸)	1938
24	위순선풍곡 (虞舜薰風曲)	주소메(周少梅) 편곡	1930
25	이천영월(二泉映月)	화언균(華彥鈞)	1930년대 후반
26	청송(聽松)	화언균(華彥鈞)	1930년대 후반
27	한춘풍곡(寒春風)	화언균(華彥鈞)	1930년대 후반
28	전진 훈련(前進操)	류북무(劉北茂)	1940
29	떠도는 자의 노래(漂泊者之 歌)	류북무(劉北茂)	1940

번호	작품	작곡가	시간
30	한강조(漢江潮)	류북무(劉北茂)	1940
31	전원춘색(田園春色)	천진탁(陳振鐸)	1941
32	바람을 타고 파도를 넘다 (乘風破浪)	류북무(劉北茂)	1942
33	공전대첩(空前大捷)	황진페이(黃錦培)	1942
34	붉은 빛(紅光)	천진탁(陳振鐸)	1943
35	작은 드럼(小花鼓)	류북무(劉北茂)	1943
36	직녀의 노래(織女之歌)	위평(兪鵬)	1943
37	D단조 즉흥곡(d小調卽興 曲)	위평(兪鵬)	1943
38	버드나무(楊柳)	류북무(劉北茂)	1944
39	비파운(琵琶韻)	위평(兪鵬)	1944
40	평원 경말(平原競馬)	위평(兪鵬)	1944
41	거문고를 연주하며 친구 그 리워하다(撫琴懷友曲)	위평 (兪鵬)	1944
42	조용히 읊조리다(招隱吟)	위평(兪鵬)	1944
43	마음을 노래하는 곡(詠懷 曲)	위평(兪鵬)	1944
44	난후 광시곡(南胡狂想曲)	위평(兪鵬)	1944
45	시골의 노래(農村之歌)	루슈탕(陸修棠)	1945
46	외로운 기러기(孤雁)	루슈탕(陸修棠)	1945
47	여행(旅途)	루슈탕(陸修棠)	1945
48	목야쌍피리(牧野雙笛)	위평(兪鵬)	x 얼후 중주

번호	작품	작곡가	시간
47	숲속의 춤(林間舞曲)	위평(兪鵬)	x
50	승리의 귀환(凱旋)	추사죽(儲師竹)	x
51	창안야(長安夜)	추사죽(儲師竹)	x 이후 3 중주

표 12: 제 2 기 (1949-1966) 이후 작품 목록

번호	작품	작곡가	시간
1	농민락(農民樂)	류북무(劉北茂)	1950
2	환락무곡(愉快之歌)	류북무(劉北茂)	1950
3	평화민주행진곡(和平民主進行曲)	류북무(劉北茂)	1951
4	탄악(彈樂)	손문명(孫文明)	1951
5	유파곡(流波曲)	손문명(孫文明)	1952
6	사방곡(四方曲)	손문명(孫文明)	1952
7	십삼릉저수지를 찬미하다 (歌頌十三陵水庫)	진진탁 (陳振鐸)	1953
8	풍년(豐收)	왕이(王乙)	1953
9	환락무곡(歡樂舞曲)	류북무(劉北茂)	1954
10	조국의 국경에 태양이 비추다 (太陽照耀到祖國邊疆)	류북무 (劉北茂)	1954
11	양관 트리아스기(陽關三疊)	왕진야(王震亞) 편곡	1954
12	목란의 군대 행진 변주곡 (木蘭從軍變奏曲)	루슈탕 (陸修棠)	1955
14	군인과 가족을 위한 노래 (擁軍優屬小唱)	류북무 (劉北茂)	1955
15	민요풍(民謠風)	류북무(劉北茂)	1956
16	좋은 시절 (良辰)	류북무(劉北茂)	1956
17	낙타를 끌다(拉駱駝)	증훈(曾尋)	1956
18	초원 위(草原上)	류명위안(劉明源)	1956

번호	작품	작곡가	시간
19	목축민이 돌아오다(牧民歸來)	류명위안(劉明源)	1956
20	마을 노래(村歌)	추왕화(儲望華)	1956
21	초원에서(在草原上)	박동생(樸東生)	1956
22	춘시(春詩)	중이량(鍾義良)	1956
23	한밤중에 읊조리다(子夜吟)	장계양(張季讓)	1957
24	스케이트춤(溜冰舞)	루슈탕(陸修棠)	1957
25	인정심안 (人靜心安)	손문명 (孫文明)	1957
26	송청(送聽)	손문명(孫文明)	1957
27	두십낭(杜十娘)	손문명(孫文明)	1957
28	이금빛이 환하다(二琴光亮)	손문명(孫文明)	1957
29	지원군이 귀국하다(志願軍歸國)	손문명(孫文明)	1957
30	송춘(送春)	손문명(孫文明)	1957
31	야정소소리(夜靜蕭聲)	손문명(孫文明)	1957
32	환송(歡送)	류북무(劉北茂)	1957
33	아름다운 포하 (美麗的包河)	류북무(劉北茂)	1958
34	즐거운 소요진(快樂的逍遙津)	류북무(劉北茂)	1958
35	홍군 형이 돌아왔다 (紅軍哥哥回來了)	장장성, 위안예 (張長城, 原野) 편곡	1958
36	산촌이 변모했다 (山村變了樣)	증가경 (曾加慶)	1958

번호	작품	작곡가	시간
37	진강 주제 수상곡 (秦腔主題隨想曲)	루일룽, 자오진샤오 (魯日融、趙震霄)	1958
38	미호조(迷胡調)	루일룽(魯日融)	1958
39	방자풍(梆子風)	항주영(項祖英)	1958
40	춘추회(春秋會)	손문명(孫文明)	1959
41	예북발라드(豫北敘事曲)	류원진(劉文金)	1959
42	진주 마미찬(찬가)(金珠馬 米贊(讚歌))	왕죽림(王竹林)	1959
43	도시 노랫소리(城市歌聲)	왕페이룬(王沛綸)	1959
44	기쁨(喜悅)	류북무(劉北茂)	1959
45	직녀의 노래(織女之歌)	루슈탕(陸修棠)	1959
46	경마(賽馬)	황하이화이(黃海懷)	1959
47	다량산광상곡(大涼山狂想 曲)	단기성(段啓誠)	1959
48	새농촌(新農村)	증가경(曾加慶)	x
49	장보기(趕集)	증가경(曾加慶)	x
50	삼문협창상곡(三門峽暢想 曲)	류원진(劉文金)	1960
51	동북풍변주곡(東北風變奏 曲)	야오이덕(姚怡德)	1960
52	여소곡(如訴曲)	송국생(宋國生)	1960
53	천리회북싸이강남 (千裏淮北賽江南)	류북무 (劉北茂)	1961
54	도약곡(躍進曲)	류북무(劉北茂)	1961
55	신천유(信天遊)	루일룽(魯日融)	1961

번호	작품	작곡가	시간
56	상강악(湘江樂)	시락몽(時樂濛)	1962
57	강물(江河水)	황하이화(黃海懷)	1962
58	자제병과 백성(子弟兵與老百姓)	허강덕(許講德)	1962
59	접련화(蝶戀花)	루슈탕(陸修棠)	1962
60	허난소곡(河南小曲)	류명위안(劉明源)	1962
61	접련화(蝶戀花)	장계양(張季讓)	1962
62	황산 폭포 관람(黃山觀瀑)	류북무(劉北茂)	1962
63	재회(重聚)	류북무(劉北茂)	1963
64	산촌요 (산촌의 새로운 노래) (山村謠 (山村新歌))	위경수 (魏景舒)	1963
65	찬란한 5 월(燦爛的五月)	루슈탕(陸修棠)	1964
66	추수 도정(즐거운 진천) (豐收道情 (歡樂的秦川))	루일롱 (魯日融)	1964
67	양관 트리아스기(陽關三疊)	심정륙(沈正陸) 편곡	1964
68	베이징에는 금태양이 있다 (北京有個金太陽)	장차이루 (蔣才如)	1964
69	사냥(追獵)	진요성(陳耀星)	1964
70	발사장(發射場上)	진요성(陳耀星)	1964
71	축제(節慶)	진요성(陳耀星)	1964
72	전원 수상3곡(田園隨想三首)	탕량덕(湯良德)	1965
73	재기발랄한 노래(翻身歌)	왕국통((王國潼)) 편곡	1965

번호	작품	작곡가	시간
74	양치기 소녀(牧羊姑娘)	당옥빈(唐玉斌)	x

표 13: 제 3 기 (1966-1976) 이후 작품 목록

번호	작품	작곡가	시간
1	꽃을 따다(采花)	루일룡(魯日融)	1969
2	봄이 초원에 이르다 (春到 草原)	허춘야오(何春堯)	1969
3	춘록강남 (春綠江南)	주건로,진요싱 (周根爐、陳耀星)	1971
4	수향환가(水鄉歡歌)	장한,진유싱(莊漢、陳 耀星)	1971
5	변새지방으로 나가다(出 塞)	탕량덕 (湯良德)	1972
6	산단단꽃이 피다(山丹丹花 開)	류준명(劉俊鳴)	1972
7	오지산에는 붉은 깃발이 펼 런인다 (五指山上紅旗開)	가오금향(高金香) 편곡	1972
8	풍년을 노래하다 (喜唱豐收)	양혜림 , 허강덕 (楊惠林、許講德)	1972
9	비료를 보내는 길(送肥路 上)	관명, 우통 (關銘、吳 彤)	1972
10	천리초원을 달리다 (奔馳在千裏草原)	왕국통, 이수치 (王國潼、李秀琪)	1973
11	회향곡 (대만 인민은 해방 을 희망하다) (懷鄉曲(臺灣人民盼解放))	왕국통(王國潼) 편곡	1973
12	사람이 부지런하면 봄이 일 찍 온다(人勤春來早)	장빙랴오(張秉寮)	1973

번호	작품	작곡가	시간
14	연병장(練兵場上)	옌샤오이(閻紹一) 편곡	1973
15	공곡배달 (喜送公糧)	구우상, 멩진진 (顧武祥、孟津津)	1973
16	말을 타고 총을 메고 천하 를로 가다 (騎馬挎槍走天下)	류원진(劉文金) 편곡	1973
17	바퀴가 나는 대로 노랫소리 가 울리다다 (機輪飛轉歌聲揚)	송국생 (宋國生)	1973
18	밀밭의 천층랑을 보는 것을 좋아한다 (喜看麥田千層浪)	왕국통, 이수치 (王國潼、李秀琪)	1973
19	어깨에 뿔대를 메고 기쁨이 넘치다 (肩挑扁擔喜洋洋)	왕국통, 이수치 (王國潼、李秀琪)	1973
20	산촌소경 (山鄉小景)	왕국통, 이수치 (王國潼、李秀琪)	1973
21	이천영월(二泉映月)	펑슈문(彭修文) 편곡	1973
22	즐거운 산골 배달부(快樂的 山區郵遞員)	궁잔신(宮占新)	1974
23	산丹丹 꽃이 붉게 피었다 (山丹丹開花紅豔豔)	자오신, 장손풍 (趙昕、蔣巽風) 편곡	1974
24	예향행(인민공사의 풍년을 희창함) (豫鄉行 (喜唱公社豐收年))	송국생 (宋國生)	1974
25	홍기거수회태행 (紅旗渠水繞太行)	민혜분, 심리군 (閔惠芬、沈利群) 편곡	1974

번호	작품	작곡가	시간
26	농사를 지원하는 물품이 산 으로 들어오다 (支農貨擔進山來)	류위생 (劉峪生)	1974
27	행복의 노래는 끝이 없다 (幸福的歌兒唱不完)	쑤안국(蘇安國)	1974
28	다자이에 대한 칭찬(贊大 寨)	왕국통, 류쿤(王國潼、 劉昆)	1974
29	지식청년이 철소를 몰다(知 識青年駕鐵牛)	박동생(樸東生)	1974
30	어수정이 깊다 (魚水情深)	장위천(張偉臣)	1974
31	가사를 이야기하다(話家史)	장수강(張壽康)	1974
32	경풍회의에서 과거와 현재 를 이야기하다 (慶豐會上話今昔)	장기평 (張寄平)	1974
33	마음은 베이징로 향해 풍년 을 노래하다 (心向北京唱豐收)	감베를린, 주련희 (甘柏林、朱連喜)	1974
34	초원신목민 (草原新牧民)	류장복(劉長福)	1974
35	검문에 봄기운이 짙다 (劍門春意濃)	차향전, 허청위 (車向前、何成育)	1974
36	동풍이 거세고 붉은 깃발이 나부긴다 (東風浩蕩紅旗飄)	류북무 (劉北茂)	1974
37	음악회 연습곡 (音樂會練習 曲)	저우야오쿤(周耀錕)	1975
38	진군호(進軍號)	이자현(李子賢)	1975

번호	작품	작곡가	시간
39	다경화가 만개하여 온 땅이 붉게 핀다(大慶花開遍地紅)	저우야오쿤(周耀錕) 편 곡	1975
40	풍년앙가(豐收秧歌)	가오명,관명(高明、關 銘)	1975
41	메빵을 어깨에 메고 비료를 보내면 바쁘다 (肩挑扁擔送肥忙)	리슈치,왕국통 (李秀琪、王國潼)	1975
42	연변 인민은 마오 주석을 사랑한다 (延邊人民熱愛毛主席)	왕군지 , 육포녕 , 이 진동 (王君蒔、陸浦寧、李 鎮東)	1975
43	보탑산 아래의 신세대 (寶 塔山下新一代)	저우야오쿤(周耀錕) 편 곡	1975
44	바다 위로 떠오르는 일출 (海河朝陽)	루준덕(盧俊德)	1975
45	산향택배원(山鄉郵遞員)	청후이팅(程輝庭)	1975
46	북경이을 바라보면 나를 힘 차게 하다 (望北京更使我增添力量)	자오옌천, 가오옌성 (趙硯臣、高燕生)	1975
47	청춘을 초원에 바칠 것을 맹세하다 (誓把青春獻草原)	쓰보핑 (司寶峰)	1975
48	혁명이야기회(革命故事會)	송국생(宋國生) 편곡	1975
47	작은 멜빵 (小扁擔)	가오금향(高金香) 편곡	1975
50	식목(植樹苗)	자오옌(趙硯臣) 편곡	1975

번호	작품	작곡가	시간
51	산촌 소경(山村小景)	진요싱(陳耀星)	1976
52	전마가 힘차게 내달리다(戰馬奔騰)	진요싱(陳耀星)	1976
53	접련화·답이숙일(蝶戀花·答李淑一)	진요싱(陳耀星) 편곡	1976
54	회고하다(緬懷)	류북무(劉北茂)	1976
55	우리가 가는 길은 다자이 길이다 (咱們走的是大寨路)	뤄지차오 (駱季超)	1976
56	붉은 태양이 바다와 강 위로 빛나다 (紅日照海河)	저우야오쿤, 린수타이 (周耀琨、林述泰)	1976
57	캠프로 가는 길(野營路上)	우청치(吳承箴) 편곡	1976
58	산을 허물면서 노랫소리가 울려 퍼지다 (劈山引水歌聲揚)	왕싱화 (王興華)	1976
59	풍작의 노래(2016년 친바싱으로 명칭 변경) (豐收歌 (秦巴行))	김위 (金偉)	1976
60	햇빛이 타쉬쿠르간을 비추고 있다 (陽光照耀著塔什庫爾幹)	진강 (陳鋼)	1976

표14: 제 4 기 (1978-2011) 이후 작품 목록

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
1	레퀴엠 (流芳曲)	류북무 (劉北茂)	1980	독주곡	x
2	애상 (哀思)	류북무 (劉北茂)	1980	독주곡	x
3	행복한 직조 소녀 (快樂的紡織姑娘)	김위 (金偉)	1980	독주곡	얼후와 양금
4	신혼별 (新婚別)	장샤오핑, 주 샤오구 (張曉峰、 朱曉毅)	1980	발라드	얼후와 민족오케 스트라
5	장성수상 (長城隨想)	류원진 (劉文金)	1980	카프리 치오	얼후와 민족오케 스트라
6	홍매수상곡 (紅梅隨想曲)	오후원, 장젠 화(吳厚元、 薑建華)	1980	카프리 치오	얼후와 민족오케 스트라
7	강물(江河水)	오조강 (吳祖強)	1980	협주곡	얼후와 오케스트 라
8	산북서정 (陝北抒懷)	진요싱, 양춘린 (陳耀星、 楊春林)	1980	독주곡	얼후와 양금
9	웨이베이서사 (渭北敘事)	장화이덕 (張懷德)	1980	독주곡	얼후와 양금

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
10	완완강카프리치오 (碗碗腔隨想曲)	곽부단 (郭富團)	1980	독주곡	얼후와 양금
11	상강환가(차향신가) (湘江歡歌)(茶鄉新歌)	김위 (金偉)	1981	독주곡	얼후와 양금
12	진천요(秦川謠)	우통(吳桐)	1982	독주곡	얼후와 양금
14	이소 (離騷)	야오성창, 린 충 (姚盛昌,林聰)	1982	독주곡	얼후와 민족오케 스트라
15	난화화발라드 (蘭花花敘事曲)	관명, 장위민 (關銘, 蔣偉民)	1982	발라드	얼후와 양금
16	한궁추월 (漢宮秋月)	석부 (石夫)	1982	독주곡	얼후와 서양오케 스트라
17	남편을 바라보는 구름 (望夫雲)	동금한 (董錦漢)	1982	협주곡	얼후와 피아노
18	묘령초봄 (苗嶺春早)	단기성 (段啓誠)	1982	독주곡	얼후와 양금
19	일자화 (一枝花)	장시업(張式 業) 편곡	1982	독주곡	얼후와 양금
20	포도가 익었다(葡萄熟 了)	주위(周維)	1982	독주곡	얼후와 피아노
21	장안의 잡극 (長安社火)	자오지핑, 루 일룽	1982	독주곡	얼후와 양금

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
		(趙季平、 魯日融)			
22	그림자(影)	양춘린 (楊春林)	1982	x	x
23	마주 바라보다(相望)	차오위안덕 (曹元德)	1982	독주곡	얼후와 양금
24	고향을 그리워하다 (思鄉)	김위, 시핑 (金偉、溪平)	1983	독주곡	얼후와 양금
25	삼변 일화 (三邊軼事)	유분양, 경통옥 (餘奮揚、 景通玉)	1983	독주곡	얼후와 양금
26	진천소곡(秦川小曲)	지제(吉喆)	1983	독주곡	얼후와 양금
27	6월의 눈 (六月雪)	황샤오페이, 안여려 (黃曉飛、 安如礪)	1983	협주곡	얼후와 양금
28	메이플브리지 나이트호 핑 (楓橋夜泊)	최신허, 주창 야오 (崔新和、 朱昌耀)	1983	협주곡	얼후와 피아노
29	담벽야곡(碧潭夜曲)	동용삼 (董榕森)	1983	독주곡	얼후와 쟁
30	서시(西施)	동용삼 (董榕森)	1983	독주곡	
31	자정추가(子夜秋歌)	정사삼	1983	중주	얼후와

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
		(鄭思森)			쟁
32	나비천조곡 (蝴蝶泉組曲)	주젠얼, 장루이 (朱踐耳、張銳)	1983	조곡	얼후와 민족오케 스트라
33	창문 꽃 자르다 (剪窗花)	왕서량, 량치 (王曙亮、梁奇)	1983	독주곡	얼후와 양금
34	축복(祝福)	주샤오구 (朱曉穀)	1984	협주곡	얼후와 양금
35	진풍(秦風)	김위(金偉)	1984	독주곡	얼후와 양금
36	미후소곡(眉戶小曲)	김위(金偉)	1984	독주곡	얼후와 양금
37	산시북부 민요합동 연주 (陝北民歌聯奏)	김위 (金偉)	1984	독주곡	얼후와 양금
38	쌍궐(雙闕)	탄둔(譚盾)	1984	이중주	얼후와 양금
39	석별(惜別)	다이홍위 (戴宏威)	1984	협주곡	얼후와 교향악단
40	장안정(장안의 추억) 長安情 (長安憶事)	김위 (金偉)	1984	독주곡	얼후와 양금
41	강남의 봄빛 (江南春色)	주창야오, 마 시린 (朱昌耀、馬熙林)	1984	독주곡	얼후와 양금

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
42	고소춘효(姑蘇春曉)	등젠둥 (鄧建棟)	1985	독주곡	얼후와 양금
43	소멜대(小扁擔)	핑팡(豐芳)	1985	독주곡	얼후와 양금
44	곡강수상(曲江隨想)	김위(金偉)	1985	독주곡	얼후와 양금
45	고향 노랫가락(家鄉小 唱)	김위(金偉)	1985	독주곡	얼후와 양금
46	카르멘테마환상곡 (卡門主題幻想曲)	고소칭(高韶 靑) 편곡	1986	환상곡	얼후와 피아노
47	바람 그림자 (風影)	(일본) 안생 경 (安生慶)	1986	협주곡	얼후와 교향악단
48	태항소곡(太行小曲)	량운강 (梁雲江)	1986	독주곡	얼후와 피아노
47	제1얼후 협주곡 (第一二胡協奏曲)	관내충 (關乃忠)	1986	협주곡	얼후와 피아노
50	홍후수상(洪湖隨想)	주샤오구 (朱曉穀)	1986	발라드	x
51	운중학 (雲中鶴)	핑슈문 (彭修文)	1986	음시	얼후와 민족오케 스트라
52	몽사칙 (夢四則)	허쑤천 (何訓田)	1986	교향악	얼후와 교향악단
53	주가 (酒歌)	이타이상 (李泰祥)	1986	협주곡	얼후와 민족오케

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
					스트라
54	금을 듣다(聽琴)	자오샤오생 (趙曉生)	1986	독주곡	얼후와 피아노
55	환락의 이가채 (歡樂的彝家寨)	이급연 (李汲淵)	1986	독주곡	x
56	수상신곡(蜀鄉新歌)	이급연 (李汲淵)	1986	독주곡	x
57	음시-심곡(音詩-心曲)	민혜분, 구춘 천 (閔惠芬、 瞿春泉)	1986	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
58	진중음(秦中吟)	우통, 장례 (吳桐、 張列)	1986	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
59	시혼 (詩魂)	서이 (徐儀)	1986	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
60	환 (幻)	옌혜창 (閻惠昌)	1986		얼후와 민족오케 스트라
61	알위예 (嘎與耶)	디키안(狄其 安)	1986	중주	얼후와 양금
62	막수녀 환상곡 (莫愁女幻想曲)	허잔하오 (何占豪)	1987	환상곡	얼후와 민족오케 스트라
63	난세커플(亂世情侶)	허잔하오	1987	협주곡	얼후와

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
		(何占豪)			교향악단
64	동백꽃 발라드 (山茶花敘事曲)	쑤안국 (蘇安國)	1987	협주곡	x
65	곡강음(曲江吟)	루일룽 (魯日融)	1987	독주곡	얼후와 양금
66	제1얼후 협주곡 (第一二胡協奏曲)	정빙 (鄭冰)	1987	협주곡	얼후와 교향악단
67	촨강 (川江)	양보지 (楊寶智)	1988	독주곡	얼후와 민족오케 스트라
68	제 1 얼후 광상곡 (第一二胡狂想曲)	왕건민 (王建民)	1988	광상곡	얼후와 피아노
69	밝은 달은 어느 때 떠오르다(明月幾時有)	진능제 (陳能濟)	1988	x	얼후와 민족오케 스트라
70	황토정 (黃土情)	장신화이, 김 위 (張新懷、 金偉)	1988	독주곡	얼후와 양금
71	일 (一)	자오샤오성 (趙曉生)	1988	협주곡	가오후와 얼후
72	금강야가(錦江夜歌)	이급연 (李及淵)	1988	독주곡	얼후와 양금
73	파산춘조(巴山春早)	이급연 (李及淵)	1988	독주곡	x
74	티베트인의 속마음	이급연	1988	독주곡	x

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
	(藏民的心聲)	(李及淵)			
75	팔월에는 계수나무꽃이 온 천지에 피었다 (八月桂花遍地開)	이급연 (李及淵)	1988	독주곡	x
76	황금사자의 춤(金獅之 舞)	이급연 (李及淵)	1988	독주곡	x
77	날란시데의 사의 (納蘭性德辭意)	상우 (桑雨)	1988	x	얼후, 성 악과 밴 드
78	갈까마귀가 물에서 놀다 (寒鴉戲水)	민혜분 편곡 (閔惠芬)	1988	독주곡	x
79	별역난 (別亦難)	허잔하오 (何占豪)	1989	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
80	야도풍정(椰島風情)	진군(陳軍)	1989	독주곡	얼후와 양금
81	천(遷)	팡샤오바이 (方曉白)	1989	중주	얼후와 비파
82	A의 생각 (A的隨想)	후등텐, 주웨이 이린 (胡登跳、 朱偉琳)	1989	독주곡	얼후와 양금
83	추운 (秋韻)	류원진 (劉文金)	1989	독주곡	얼후와 민족오케 스트라
84	그리워하다	량신, 유분양	1989	독주곡	얼후와

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
	(懷念)	(梁欣、 餘奮揚)			양금
85	협주곡(協奏曲)	수콩(蘇聰)	1989	협주곡	얼후와 교향악
86	민가 다섯 곡 (民歌五首)	펑슈문 (彭修文)	1989	x	얼후와 민족오케 스트라
87	온갖 새들이 봉황새를 향하다(百鳥朝鳳)	왕옌차오 (王燕樵)	1990	협주곡	얼후와 서양 오 케스트라
88	류 (流)	류광위, 이평 (劉光宇、 李萍)	1990	x	얼후와 민족오케 스트라
89	추사(秋詞)	후지평 (胡志平)	1990	독주곡	얼후와 양금
90	달의 비음 (月的悲吟)	후지평 (胡志平)	1990	독주곡	얼후와 민족오케 스트라
91	강하운몽(江河雲夢)	량운강 (梁雲江)	1990	협주곡	얼후와 피아노
92	제2얼후협주곡 (第二二胡協奏曲)	정빙 (鄭冰)	1990	협주곡	x
93	제3얼후협주곡 - 강물 이야기(第三二胡協奏曲 - 江河水的故事)	정빙 (鄭冰)	1991	협주곡	x
94	신치지	입춘지	1991	협주곡	얼후와

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
	(辛棄疾)	(葉純之)			민족오케 스트라
95	비가 (悲歌)	양리칭 (楊立靑)	1991	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
96	풍운(風韻)	허가(許可)	1991	협주곡	얼후와 피아노
97	춘강물이 따뜻하다 (春江水暖)	김복재 (金複載)	1991	협주곡	얼후와 피아노
98	카르마란-환상서곡 (噶瑪蘭-幻想序曲)	류쉐쉬안 (劉學軒)	1991	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
99	설산송 (雪山頌)	장야오, 양이허 (莊曜, 楊易禾)	1992	협주곡	x
100	제녀화주제감상곡 (帝女花主題隨想曲)	탕량덕 (湯良德) 편곡	1992	카프리 치오	얼후와 민족오케 스트라
101	장한가(長恨歌)	양춘린 (楊春林)	1992	이중주	x
102	야망(野望)	주샤오구 (朱曉毅)	1992	협주곡	x
103	생각(思念)	허가(許可)	1993	독주곡	얼후와 피아노
104	천산풍정(天山風情)	왕건민 (王建民)	1993	독주곡	얼후와 피아노
105	왕자오권(王昭君)	주샤오구	1993	협주곡	x

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
		(朱曉穀)			
106	달지음 (月之吟)	후지평 (胡志平)	1993	독주곡	얼후와 민족오케 스트라
107	현몽 (玄夢)	가오웨이제 (高爲傑)	1993	독주곡	베이스 얼후와 교향악단
108	잔조(殘照)	양칭(楊靑)	1993	협주곡	얼후와 교향악단
109	제 4 二胡협주곡 (A 상조식 환상곡)(第四二 胡協奏曲 (A商調式幻想 曲))	정빙 (鄭冰)	1993	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
110	흔적지오(痕跡之五)	온덕청 (溫德靑)	1994	실내악	x
111	향	(한국) 박범 훈	1994	협주곡	얼후와 서양오케 스트라
112	신토(神土)	장샤오핑 (張曉峰)	1994	협주곡	x
113	오가(吳歌)	등젠동 (鄧建棟)	1994	독주곡	얼후와 양금
114	경풍 (京風)	막반 (莫凡)	1994	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
115	제1얼후협주곡	류광위	1995	협주곡	얼후와

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
	(第一二胡協奏曲)	(劉光宇)			민족오케스트라
116	큰 물결이 모래와 자갈을 씻어 내다 (大浪淘沙)	송페이 (宋飛) 편곡	1995	x	얼후와 민족오케스트라
117	불제 (火祭)	탄둔 (譚盾)	1995	협주곡	얼후와 민족오케스트라
118	천선배 환상곡 (天仙配幻想曲)	우화 (吳華)	1995	협주곡	얼후와 협주
119	고수음 (姑蘇吟)	왕건민 (王建民)	1995	독주곡	얼후와 서양 오케스트라
120	귀비정 (貴妃情)	루량후이 (盧亮輝)	1995	협주곡	얼후와 피아노
121	진혼곡과 자장가 (安魂曲與搖籃曲)	탄둔 (譚盾)	1995	x	소프라노와 현악기
122	자장가 (搖籃曲)	허가 (許可)	1996	x	얼후와 피아노
123	8궐 (八闋)	탕젠핑 (唐建平)	1996	협주곡	얼후와 민족오케스트라
124	천산산맥의 양치기 소녀 (天山牧羊女)	양리칭 (楊立青)	1996	협주곡	얼후와 양금
125	게산화의 봄 (格桑花的春)	허진호	1996	협주곡	x

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
	天	(何占豪)			
126	추지운 秋之韻	양칭楊靑	1996	실내악	얼후와 하프
127	위안위안곡園園曲	주샤오구 (朱曉穀)	1997	협주곡	x
128	돈황고보 네 곡 (敦煌古譜四首)	황안룬 (黃安倫)	1997	협주곡	얼후와 서양 오 케스트라
129	사랑의 봄愛河之春	황샤오페이 (黃曉飛)	1997	협주곡	x
130	격 (激)	주샤오구 (朱曉穀)	1997	협주곡	얼후와 서양 오 케스트라
131	소배추(小白菜)	온덕청 (溫德靑)	1997	실내악	얼후와 현악 4중 주
132	인상(印象)	류쟁(劉錚)	1998	실내악	비리, 얼 후, 쟁
133	후친조곡 (胡琴組曲)	진이(陳怡)	1998	중주	후친과 현악 4중 주
134	환상발라드 (幻想敘事曲)	왕건민 (王建民)	1998	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
135	다리(橋)	(일본)토야마 유조	1998	협주곡	얼후와 서양 오

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
		(外山雄三)			케스트라
136	천풍애무화암 (天風愛舞和庵)	(일본)마쓰오 유타카 (松尾佑孝)	1998	협주곡	x
137	해를 넘기다 (跳年)	저우상린 (周湘林)	1998	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
138	쌍수정(雙姝情)	주샤오구 (朱曉毅)	1998	협주곡	얼후와 비파
139	음악 수수께끼 (樂謎)	진경은 (陳慶恩)	1998	x	후친, 첼 로와 오 케스트라
140	양귀비의 이야기 (楊貴妃的故事)	왕건민 (王建民)	1998	협주곡	x
141	도입부, 성가 및 알레그 로(引子、吟腔與快板)	양리칭 (楊立靑)	1998	협주곡	얼후와 교향악단
142	제비 (燕子)	쑤문경 (蘇文慶)	1998	x	x
143	리거향(麗歌行)	주샤오구 (朱曉毅)	1998	협주곡	x
144	떡라강(汨羅江)	량운강 (梁雲江)	1998	x	x
145	음악과 그림-저녁에 고 깃배가 노래하다 (音畫-漁舟唱晚)	왕국통 (王國潼)	2000	x	얼후와 민족오케 스트라
146	죽운 (제2얼후 협주곡)	우후위안	2000	협주곡	얼후와

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
	(竹韻(第二二胡協奏曲))	(吳厚元)			민족오케스트라
147	얼후협주곡(二胡協奏曲)	류쉐취안 (劉學軒)	2000	협주곡	얼후와 피아노
148	추념 (秋憶)	량신, 이장춘 (梁欣、李長春)	2000	독주곡	얼후와 양금
149	서구정운(西口情韻)	관명(關銘)	2000	독주곡	얼후와 양금
150	밤의 생각(夜思)	김위(金偉)	2000	독주곡	얼후와 양금
151	사막(大漠)	탄용(譚勇)	2001	독주곡	얼후와 양금
152	제2얼후광상곡 (第二二胡狂想曲)	왕건민 (王建民)	2001	광상곡	얼후와 피아노
153	개미 (螞蟻)	류광위 (劉光宇)	2001	독주곡	얼후와 민족오케스트라
154	하곡河曲	양용(楊勇)	2001	중주	얼후와 첼로
155	아투시의 아침 (阿吐什的朝晨)	왕옌차오 (王燕樵)	2001	중주	얼후, 첼로, 피아노
156	고토 (故土)	양광청, 왕가실, 한란쿠이 (梁廣程、王	2001	협주곡	얼후와 교향악단

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
		嘉實、韓蘭 魁)			
157	어머니 (母親)	양광청, 왕가 실, 한란쿠이 (梁廣程、王 嘉實、韓蘭 魁)	2001	협주곡	얼후와 교향악단
158	가다메이린수상곡 (嘎達梅林隨想曲)	이쌍연 (李双彦)	2001	독주곡	x
159	리거항 (麗歌行)	장샤오핑 (張曉峰)	2002	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
160	양귀비 (楊貴妃)	장샤오핑 (張曉峰)	2002	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
161	서시정 (西施情)	장샤오핑 (張曉峰)	2002	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
162	6월의 눈 (六月雪)	장샤오핑 (張曉峰)	2002	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
163	인간 세계는 꿈과 같다 III (人間如夢III)	(일본)이시이 마키 (石井眞木)	2002	협주곡	얼후와 서양 오 케스트라
164	얼후조곡-여래몽 (二胡套曲-如來夢)	류원진 (劉文金)	2002	조곡	얼후와 피아노
165	제2얼후협주곡 - 베이징	관내충	2002	협주곡	얼후와

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
	의 꿈을 쫓다(第二二胡協奏曲-追夢京華)	(關乃忠)			서양 오케스트라
166	나이팅게일(夜鶯)	휘용강 (霍永剛)	2003	협주곡	얼후 두 자루
167	중국창상곡 제 5 호 (中國暢想曲第五號)	황안룬 (黃安倫)	2003	협주곡	얼후와 서양 오케스트라
168	제3얼후광상곡 (第三二胡狂想曲)	왕건민 (王建民)	2003	광상곡	얼후와 피아노
169	서진왕야 (西秦王爺)	루운 (陸耘)	2003	협주곡	얼후와 민족오케스트라
170	숨어 있는 호랑이와 용 (臥虎藏龍)	탄둔 (譚盾)	2003	협주곡	얼후와 서양 오케스트라
171	접련화-제4얼후 협주곡 (蝶戀花-第四二胡協奏曲)	허잔하오 (何占豪)	2003	협주곡	얼후와 민족오케스트라
172	목란사(木蘭辭)	선샤오룽 (沈小龍)	2003	협주곡	얼후와 양금
173	제2얼후협주곡 (第二二胡協奏曲)	류쉐쉬안 (劉學軒)	2003	협주곡	얼후와 피아노
174	현2협주곡(弦二協奏曲)	왕이위 (王乙聿)	2003	협주곡	얼후와 피아노
175	사막 낙타의 종소리 (大漠駝鈴)	이쌍옌 (李雙彥)	2003	독주곡	x

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
176	황허어머니 (黃河母親)	이쌍옌 (李雙彥)	2003	독주곡	x
177	가족을 기쁘게 맞이하다 (喜迎親人)	이쌍옌 (李雙彥)	2003	독주곡	x
178	아름다운 신강 (美麗的新疆)	이쌍옌 (李雙彥)	2003	독주곡	x
179	꽃이 농원에 가득하다 (花兒漫隴原)	이쌍옌 (李雙彥)	2003	독주곡	x
180	둔황 춤의 자세(敦煌舞 姿)	이쌍옌 (李雙彥)	2003	독주곡	x
181	화을곡조(花兒調)	이쌍옌 (李雙彥)	2003	독주곡	x
182	진운(秦韻)	이쌍옌 (李雙彥)	2003	독주곡	x
183	히말라야의 메아리 (喜馬拉雅的回聲)	이쌍옌 (李雙彥)	2003	독주곡	x
184	차가운 산(冷山)	류쉐쉬안 (劉學軒)	2004	협주곡	얼후와 피아노
185	신산 전기 (神山傳奇)	강사량 (江賜良)	2004	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
186	서역 풍정(西域風情)	주이(朱毅)	2004	x	얼후와 서양 오 케스트라
187	대만경치조곡 (臺灣風情組曲)	주창야오 (朱昌耀)	2004	조곡	얼후와 민족오케

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
					스트라
188	대만민요4곡 (臺灣民謠四首)	주창야오 (朱昌耀)	2004	x	얼후와 민족오케 스트라
189	아리산의 사랑말 (阿裏山情話)	주창야오 (朱昌耀)	2004	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
190	사막의 둔황(大漠敦煌)	허가許可	2004	협주곡	x
191	황사의 고도(黃沙古道)	허가許可	2004	협주곡	x
192	현정 (弦情)	루량후이 (盧亮輝)	2005	실내악	가오후, 얼후, 중 후, 첼로
193	도입부와 회전곡 (引子與迴旋隨想曲)	우촨(於川) 편곡	2005	회전곡	얼후와 피아노
194	불 - 화려한 옷을 입은 소녀(火-彩衣姑娘)	류문금 (劉文金)	2005	조곡	얼후, 비 파, 오케 스트라
195	이 (二)	류문금 (劉文金)	2005	협주곡	베이스 얼후와 관악단
196	콩도, 봄꽃, 밤비 (港都、春花、夜雨)	류쉐쉬안 (劉學軒)	2005	실내악	x
197	심향(心香)	자오지핑 (趙季平)	2005	협주곡	얼후와 서양 오 케스트라
198	토템(圖騰)	이빈양	2005	협주곡	얼후와

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
		(李濱揚)			타악기
199	초원풍운 (草原風韻)	왕젠민, 등젠 동 (王建民、 鄧建棟)	2005	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
200	주광 (酒狂)	진경은 (陳慶恩) 편곡	2005	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
201	저기 하늘에 내리는 비(天那邊的雨)	휘용강 (霍永剛)	2005	독주곡	얼후와 일렉트로 닉 음악
202	라틴풍미(拉丁風情)	휘용강 (霍永剛)	2005	독주곡	x
203	여름 꿈(夏日的夢)	휘용강 (霍永剛)	2005	독주곡	x
204	청명 상하도 (清明上河圖)	사지유 (史志有)	2006	교향곡 과 그림	얼후와 서양 오 케스트라, 멀티미디 어 영상 및 사운 드
205	몽단홍루 (夢斷紅樓)	서경신 (徐景新)	2007	협주곡	얼후와 피아노
206	기름우산 아래의 추억 油(紙傘下的回憶)	주운송 (朱雲嵩)	2007	협주곡	얼후와 피아노
207	정상(情殤)	등위(鄧偉)	2007	협주곡	얼후와

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
					교향악단
208	관음송(觀音頌)	왕국통(王國 潼)	2007	독주곡	전자음악 반주
209	신상하이 교향곡 (新上海交響曲)	(프랑스)르 네·보스크	2007	x	얼후와 서양 오 케스트라, 멀티미디 어 영상 및 사운 드
210	Follow me try feeling	루이(汝藝)	2007	x	전자 얼 후 및 멀 티미디어
211	Mirror of the moon	(미국) geraldchenow eth	2007	x	얼후와 문자열
212	제3 얼후 협주곡-시혼 (第三二胡協奏曲－詩魂)	관내충 (關乃忠)	2007	협주곡	얼후와 서양 오 케스트라
213	설산혼소 (雪山魂塑)	류원진 (劉文金)	2007	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
214	천문(天問)	왕국통 (王國潼)	2007	독주곡	전자음악 반주
215	The girl from ipanema	고소칭 (高韶青)	2007		얼후와 재즈 밴 드

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
216	교가대원(喬家大院)	차오지핑 (趙季平)	2007	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
217	부랑자(浮徒)	차이동화 (蔡東鏞)	2007	협주곡	x
218	정원이 그윽하다(幽滿 庭)	차이동화 (蔡東鏞)	2007	x	얼후와 민족오케 스트라
219	산생석(三生石)	차이동화 (蔡東鏞)	2007	x	얼후, 중 완, 양금, 타악기
220	가을 고개가 붉게 물들 다(秋嶺楓紅)	김복재 (金複載)	2008	협주곡	얼후와 하프
221	천 리를 말 한 마리로 달리다(千裏走單騎)	강영 (薑瑩)	2008	협주곡	얼후와 타악기
222	블루광상곡藍色狂想曲	고희연 (顧懷燕)	2008	협주곡	얼후와 피아노
223	쾌설시개 (快雪時晴)	중야오광 (鍾耀光)	2008	협주곡	얼후와 피아노
224	제4얼후협주곡 (第四二胡協奏曲)	관내충 (關乃忠)	2008	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
225	그린 홈(綠色家園)	진군(陳軍)	2008	협주곡	얼후와 피아노
226	도판과 유수(導板與流)	주샤오구 (朱	2008		얼후와

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
	水)	曉穀)			피아노
227	카프리치오 2번 - 몽풍 (隨想曲第二号-蒙風)	고소칭 (高韶青)	2008	카프리 치오	얼후와 피아노
228	행차서교(行次西郊)	임진혜 (任眞慧)	2008	x	얼후와 피아노
229	카르멘 환상곡(卡門幻想 曲)	진옌(陳豔) 편곡	2009	x	얼후와 피아노
230	얼·후(二·胡)	류젠(劉健)	2009	중주	얼후 두 자루
231	포의정가(布衣情歌)	서경신 (徐景新)	2009	x	얼후와 피아노
232	유수 같은 세월(似水年 華)	강영(薑瑩)	2009	x	얼후와 피아노
233	제 4 얼후 광상곡 (第四二胡狂想曲)	왕건민 (王建民)	2009	광상곡	얼후와 민족오케 스트라
234	카프리치오 3번 - 현동 (隨想曲第三號-炫動)	고소칭 (高韶青)	2009	카프리 치오	얼후와 서양 오 케스트라
235	제3얼후협주곡- 패왕별 희(第三二胡協奏曲-霸 王別姬)	류쉐쉬안 (劉學軒)	2009	협주곡	얼후와 첼로
236	운몽지편(雲夢彼端)	이위안칭 (李 淵清)	2010	독주곡	얼후와 피아노
237	태항수상(太行隨想)	왕국통 (王國潼)	2010	중주	얼후 두 자루

번호	작품	작곡가	시간	장르	편성
238	나의 조국(我的祖國)	왕단홍 (王丹紅)	2010	협주곡	얼후와 교향악단
239	아빙(阿炳)	막반(莫凡)	2010	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
240	몽석(夢釋)	류창위안 (劉長遠)	2011	협주곡	얼후와 피아노
241	푸른 행성:지구 (藍色星球:地球)	왕이위 (王乙聿)	2011	협주곡	얼후와 피아노
242	제5얼후 협주곡 - 신해 백년제 (第五二胡協奏曲-辛亥百 年祭)	관내충 (關乃忠)	2011	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
243	비바람에 가을을 그리워 하다 (風雨思秋)	관내충 (關乃忠)	2011	협주곡	얼후와 민족오케 스트라
244	태양제(太陽祭)	장차오(張朝)	2011	협주곡	얼후와 피아노
245	향음(鄉音)	이박선 (李博禪)	2011	협주곡	얼후와 피아노

표15: 제 5 기 (2012-) 일후 작품 목록

번호	작품	작곡가	시간	장르	평성
1	일후카프리치오4번 (二胡隨想曲4號)	고소칭 (高韶青)	2012	카프리 치오	일후와 피아 노
2	현의영남 (弦意嶺南)	왕단홍 (王丹紅)	2012	협주곡	일후와 민족 오케스트라
3	일후카프리치오5번 (二胡隨想曲5號)	고소칭 (高韶青)	2013	카프리 치오	일후와 교향 악단
4	증후을전기 (曾侯乙傳奇)	이박선 (李博禪)	2013	협주곡	일후와 피아 노
5	옛 골목 깊은 곳 (古巷深處)	이박선 (李博禪)	2013	협주곡	일후와 피아 노
6	운남수상 (雲南隨想)	등진한 (董錦漢)	2013	협주곡	일후와 민족 오케스트라, 피아노
7	아스마 (阿詩瑪)	등진한 (董錦漢)	2013	협주곡	일후와 피아 노
8	초송 (楚頌)	이박선 (李博禪)	2014	협주곡	쌍일후와 민족오케스 트라
9	운남수상제2부 (雲南隨想第二部)	등진한 (董錦漢)	2014	협주곡	일후와 민족 오케스트라
10	궁현무 (弓弦舞)	이박선 (李博禪)	2014	중주	일후2자루와 중후2자루
11	아만네사 (阿曼尼莎)	왕단홍 (王丹紅)	2015	협주곡	일후와 교향 악단
12	남북의 방언이 뒤섞인	김위	2015	협주곡	일후2자루와

번호	작품	작곡가	시간	장르	평성
	말 (南腔北調)	(金偉)			양금과 민속 오케스트라
13	추몽(秋夢)	김위 (金偉)	2016	협주곡	얼후와 피아 노
14	대화對話	정빙 (鄭冰)	2016	협주곡	얼후와 교향 악단
15	현가음 (弦歌吟)	이박선 (李博禪)	2016	협주곡	얼후와 민족 오케스트라
16	무원도(牧雲圖)	야오첸 (姚晨)	2016	실내악	피리,얼후,중 완,고금
17	운남수상제3부 (雲南隨想第三部)	둥진한 (董錦漢)	2017	협주곡	얼후와 피아 노
18	무극 (無極)	왕운비 (王雲飛)	2017	협주곡	얼후와 민족 오케스트라
19	쇄엽성 그림자 (碎葉倒影城)	이박선 (李博禪)	2017	협주곡	얼후, 양금, 아코디언
20	꿈에서 장안으로 돌아 오다 (夢回長安)	왕운비 (王雲飛)	2017	협주곡	얼후와 민족 오케스트라
21	향취 (響趣)	왕운비 (王雲飛)	2018	실내악	얼후와 비 파, 쟁, 완, 비리
22	청음이 낭랑하다 (清音囀)	양칭 (楊青)	2018	협주곡	얼후와 민속 현악 오케스 트라, 타악 기
23	제6얼후 협주곡 - 산하	관내충	2018	협주곡	얼후와 서양

번호	작품	작곡가	시간	장르	평성
	송 (第六二胡協奏曲-山河頌)	(關乃忠)			오케스트라
24	타오화우 (桃花塢)	이위안칭 李淵淸	2019	협주곡	얼후와 피아노
25	제5얼후광상곡 - 찬가 (第五二胡狂想曲-讚歌)	왕건민 (王建民)	2019	광상곡	얼후와 교향악단
26	초심 (初心)	이박선 (李博禪)	2019	협주곡	얼후와 피아노
27	꿈을 주조하다 (鑄夢)	왕운비 (王雲飛)	2019	협주곡	얼후와 교향악단
28	실크로드 시간을 찾다 (絲路拾光)	이박선 (李博禪)	2019	협주곡	얼후, 비파, 첼로, 피아노
29	여걸 (巾幗)	왕운비 (王雲飛)	2021	협주곡	얼후와 교향악단
30	제6얼후광상곡 (第六二胡狂想曲)	왕건민 (王建民)	2023	광상곡	얼후와 교향악단