

1920년대 식민지 대만(臺灣) 관립 고등여학교의 음악 교육: 타이베이제3고등여학교(台北第三高等女學校) 사례를 중심으로*

서승임
(국립대만대학교 박사과정)

1. 들어가며
2. 여자 중등 교육으로서의 음악:
학교의 관점에서 본 타이베이제3고등여학교의 음악 교육
 - 1) '창가'에서 '음악'으로
 - 2) 1920년대 동화주의에 기반한 교내 음악 활동의 발흥
3. 피아노에 대한 열정:
대만 여학생의 관점에서 본 타이베이제3고등여학교의 음악 교육
4. 동화와 참여 사이에 위치한 여학생들의 음악 연행
 - 1) 대만 첫 여자 중등 음악 교원이 된 천자오즈(陳招治)
 - 2) 일본 전통 복장을 입고 피아노 치는 저우홍룡(周紅絨)
5. 나가며

* 이 논문은 2020년 9월 12일 국립대만역사박물관에서 주최한 제3회 대만의 소리사 학술대회 <악성과 잡음의 교향>(樂聲雜音의交響: 第三屆聲音的台灣史)에서 발표한 "Musicking in Her "Golden Age": Music Education in the Taipei Municipal Third Girls School in 1920s"의 내용을 기초로 재서술하였다.

개 요

1895년 청일전쟁 직후 일본의 첫 번째 식민지가 된 대만(臺灣)에서 서양식 음악 문화가 근대성을 상징하면서 다수의 대만인들과 관계하기 시작한 역사는 일본 제국의 근대 교육 체제와 긴밀하게 관계한다. 특히 식민지 대만의 대표적인 여자 중등 교육 기관인 타이베이주립 타이베이제3고등여학교(台北州立台北第三高等女學校)는 전국의 고등여학교 중 대만 여학생 비율이 가장 높은 학교로, 이 학교의 음악 교육은 일본의 식민 교육 체제하에서 다수의 대만 여학생들이 근대적인 음악 활동을 연행할 수 있었던 중요한 현장이다.

이 논문은 타이베이제3고등여학교를 주요 연구 대상으로 1920년대 식민지 대만의 관립 고등여학교 음악 교육이 활성화된 경위와 구체적인 음악 활동에 대해 탐색한다. 1922년 식민지 대만의 교육령이 개정되면서 교내 음악 교육에는 급격한 변화가 일어났다. 1923년 일본 황태자 히로히토가 직접 학교를 방문해 여학생들의 창가 연행을 목도하는 등 대만총독부의 동화 정책이 본격적으로 시행되었고, 학교에서는 음악을 단순히 교내 규율을 위한 훈련 차원뿐만 아니라 대만 여성 교육의 수준을 공개적으로 선전하는 용도로 이용하기에 이른다. 여기서 음악 연행을 직접 실행했던 대만 여학생들은 동화 정책에도 불구하고 대만 여성을 대표하여 음악적으로 진보되어야 한다는 기대와 끊임없이 협상해야 했다. 타이베이제3고등여학교를 졸업한 학생들의 음악 경험에 관한 글과 인터뷰는 교내 음악 활동에 대한 학생들의 개인적인 열정과 일본의 동화 압력 사이의 미묘한 뉘앙스를 이해할 수 있는 중요한 역사적 단서들을 던져준다. 식민지 대만의 관립 고등여학교 음악 교육에 대한 실증적 연구를 통해 동시대 식민지 조선의 음악 교육의 일면과 비교 연구할 수 있는 학술적 토대를 마련하고, 근대 음악 교육 연구에 있어 식민 구도 외에 젠더, 계급 등의 관점을 제시하고자 한다.

주제어: 근대 음악 교육, 식민지 대만, 일본 제국, 고등여학교, 음악과 여성, 피아노와 여성, 식민지 근대성

1. 들어가며

이 논문은 20세기 초 일본의 식민 교육 제도하에 피식민 여성들이 서양음악을 연행했던 양상과 구체적 활동을 탐색하는 연구의 일환으로, 식민지 대만(臺灣)의 대표적인 여성 중등 교육기관인 타이베이주립 타이베이제3고등여학교(臺北州立臺北第三高等女學校, 이하 제3고녀)의 음악 교육에 주목한다. 제3고녀는 대만 총독부가 대만 여학생의 일본어 교육을 위해 1897년에 설립한 첫 여성 교육기관을 모체로 하며, 대만 전체 고등여학교 중 대만인 비율이 가장 높은 여학교다. 민족별로 중등 여학교 공간이 분리되어 있었던 식민지 조선과 달리, 식민지 대만은 1922년 공학(共學) 제도가 실시된 이래 고등여학교(高等女學校)라는 한 공간에서 대만 여학생과 재대 일본 여학생이 함께 교육을 받았다. 또한 식민지 조선에서는 총독부 정책하의 관립 여학교 외에도 민족 자본이 설립한 여학교(숙명, 진명 등)나 선교사가 설립한 미션 스쿨(이화, 배화 등)에서의 여성 교육이 비교적 유지되었던 반면, 식민지 대만에서는 그 영향력이 크지 않아 여학생을 위한 중등교육 기관은 총독부가 설립한 고등여학교가 거의 유일했다고 볼 수 있다. 따라서 제3고녀는 식민지 대만에서 여성 중등 음악 교육 제도와 대만 여학생의 음악적 참여를 들여다볼 수 있는 중요한 공간이다.

이 연구는 크게 두 가지 방향성을 가진다. 첫째, 일제 식민지 상황에서 일본식 음악 교육이 제도화되는 과정에 대한 탐색이다. 동아시아 근대 연구의 주요 논제인 식민지 근대성이 이 지역의 음악 역사와 불가피하게 얽혀 있는 관계를 직시하고, 메이지 일본에서 제도화된 근대 음악 교육 체제가 식민지에 어떻게 자리 잡아갔으며 그 과정에서 피식민자들의 음악적 경험과 반응은 어떠한지에 대해 살펴보고자 한다. 둘째, 일본의 음악 교육이 식민지에 제도화되는 과정에서 피식민 여성의 활동을 가시화하여 기존의 국가/민족 중심 역사 서술 관행에서 중립적으로 다루어져 온 근대 음악교육 제도의 저변에 자리하고 있는 젠더성을 드러내고자 한다. 여학교와 남학교로 구분된 별도의 공

간에서 실행되었던 당시 음악 교육에서 근대적 젠더 구분은 식민 구도 못지않게 정치적이고 침해하며, 식민지뿐만 아니라 일본 제국 더 나아가서는 전지구적으로 음악 연행에 중요한 영향을 끼친 영역이라는 점을 묵인하지 않는다.

대만은 1895년 청일전쟁을 기점으로 이천 년 이상 존속해온 중화(中華) 질서 체계의 붕괴와 식민주의 질서에 기반한 일본 제국의 부상이라는 동아시아 지역 패권의 급격한 전환을 상징하는 중요한 지역이다. 일본 제국의 첫 번째 식민지인 대만은 일본 식민 교육 제도가 처음으로 제도화되고 시행된 실험의 장이기도 했다. 식민지 대만과 조선의 교육을 비교 연구한 E. 패트리샤 츠루미(E. Patricia Tsurumi, 1938~2016)는 일본 제국이 사할린섬, 중국 요동반도, 남양 등 다른 점유지와 달리 유독 식민지 대만과 조선에서 교육 정책에 사활을 걸었던 이유에 대해 “동남아시아 섬사람들과 달리 동아시아인이라는 동료감(fellow), 일본인은 아니지만 일본화(becoming Japanese)의 가능성이 높다”¹⁾는 점을 꼽았다. 즉, 중화 중심의 체계에서 공유해온 한자 문화라는 유사성을 바탕으로 대만인과 조선인들을 일본식 근대화 교육의 대상으로 상정하고 실현했던 것이다. 하지만 두 식민지에서 동일한 교육령이 적용되진 않았으며, 식민 통치 이전 서로 다른 대만과 조선 사회 모습과 그에 따른 각 총독부의 반응, 그리고 식민 정책에 대한 대만인, 조선인의 반응에 따라 교육 제도와 실행이 상이했다. 그럼에도 불구하고, 식민지 조선과 대만의 교육 제도를 비교 연구한 교육학자 오성철은 식민지 대만의 교육사 연구가 한국의 모습을 제대로 인식하기 위해서 반드시 필요하다고 주장하며, 식민주의라는 역사적 현실에 대한 “정직하고 치밀한 이해”를 강조한 바 있다.²⁾ 따라서 식민지 대만의 음악 교육을 들여다보는 작업은 일제의 식민 교육에 대한 제도적 이해뿐만 아니라 각 식민지에서 서로 다른 사회적 조건에 있는 피식민자들이 유사

1) E. Patricia Tsurumi, “Colonial Education in Korea and Taiwan,” *The Japanese Colonial Empire, 1895-1945* (Princeton: Princeton University Press, 1984), 279.

2) 오성철, “식민지 조선과 대만의 교육 확대: 비교연구를 위한 기초 조사,” 『식민지 교육연구의 다변화』 (파주: 교육과학사, 2011), 271-294.

한 음악 교육 제도하에 실시한 연행과 인식을 구체화하는 질적 연구 차원에서 중요하다고 생각한다.

기존의 한국 음악학 연구에서도 한국의 서양음악 수용과 음악 교육의 제도화 과정에서 식민지 조선과 일본 제국 간의 관계에 대해 주목한 연구가 적지 않다. 일제 강점기 조선총독부가 제정한 교육령에 따른 관공립 학교별 창가 및 음악 교과목에 관한 규정들을 분석한 오지선의 연구는 음악이 한국의 교육 제도에서 학과목으로 자리 잡는 데 있어 조선총독부의 역할이 중요했음을 인정하였으며³⁾, 식민지 조선의 사범학교에서 일본인 음악 교원들의 역할을 고찰한 김지선의 연구는 한국에서 서양음악이 학교 교육을 통해 정착하는 과정에서 일본인 교원의 영향력이 지대할 수밖에 없었던 식민지적 특수성을 강조한 바 있다.⁴⁾ 이 논문에서는 일본 제국에 대한 시야를 동아시아 지역 단위로 확대하여 동시대 일본 제국의 식민지였던 대만의 1920년대 관립 학교 음악 교육의 한 사례를 살펴보고자 한다. 1차 자료를 바탕으로 교내에서 실제 연행되었던 음악 활동들에 대해 가능한 구체적이고 실증적으로 분석함으로써 음악학 연구에 있어 식민지 조선의 근대 음악 교육과 비교 연구할 수 있는 학술적 토대를 마련하고자 한다.

근대 음악 교육 연구에 있어 동아시아 지역 단위에서 일제 식민 교육 제도를 바라보는 것 외에 여성성을 소환하는 작업도 이 논문의 주요 논제 중 하나다. 기본적으로 제국과 식민지의 관계는 민족 간 대립이 전면에 부각될 수밖에 없다. 동아시아 지역 단위의 음악사 연구는 동아시아 근대성의 식민주의적 성격을 직시하고 지역 내 증개와 관계망을 통한 음악 역사 인식의 중요성을 환기한다는 점에서 의의가 있지만, 여전히 민족과 국가 단위가 강조되면서 젠더 문제는 음악사 서술의 영역에서 배제될 수 있는 가능성을 갖는다. 여성사 연구의 선구자인 거다 러너가 기존 역사 쓰기의 문제에서 지적한 “선택적 기

3) 오지선, 『한국근대음악교육』 (서울: 예술, 2003), 139-140.

4) 김지선, “일본인 중등음악교원의 활동으로 본 근대조선의 서양음악 수용,” 『동양음악』 34 (2012), 127.

역”과 “거대한 망각”⁵⁾을 동아시아 음악사 서술에서 되풀이하지 않으려면, 피식민 여성의 음악 활동을 능동적으로 발견하여 식민지 음악 교육 연구를 식민 구도 외에 젠더의 관점에서 분석할 필요가 있다고 생각한다.

서구의 근대 사회 구축에 있어 남성적, 여성적 영향을 모두를 강조한 리타 펠스키는 근대성 연구에서 남성적 근대성과 구분된 여성적 근대성(feminine modernity) 개념을 소개하고 이에 대한 구체적인 역사들을 탐색해야 한다고 주장한 바 있다.⁶⁾ 19세기 말부터 세계 근대적 질서 안으로 편입되기 시작한 동아시아 역시 남성과 여성이 사회적으로 명확하게 구분된 공간과 사회적 맥락 안에서 근대적 사회 제도가 구축되기 시작했다. 2000년대부터 활발하게 진행된 한국의 신여성 연구는 이 점에 주목하여 20세기 초 여성 교육 확대를 통해 여성들이 공적인 사회성을 획득하면서 학력과 직업을 가진 근대적 여성의 탄생을 한국 역사의 중요한 사건으로 파악하고 분석한 바 있다.⁷⁾ 이 연구는 기존의 한국 신여성 연구의 중요한 의의인 근대적 여성 주체의 탄생과 참여라는 관점을 견지하여 타이베이제3고등여학교에 재학했던 대만 여학생들의 적극적인 음악 활동 참여를 가시화하고 그것이 가진 역사적 의의를 분석하는 것을 목표로 한다. 피식민 여성의 근대 음악 교육이라는 주제는 식민지 대만과 조선 간의 비교 연구의 틀을 넘어 음악과 여성이라는 소주제 안에서 공통적인 특징을 발견할 수 있는 가능성을 제공할 수 있다.

이 연구의 주요 사료는 제3고녀에서 1930년대에 출판했던 학교지와 창립 기념지들, 그리고 식민지 대만의 어용 언론인 『대만일일신보』(臺灣日日新報)의

5) Gerda Lerner, *Why History Matter: Life and Thought* (New York: Oxford University Press, 1997), 210.

6) Rita Felski, *The Gender of Modernity* (Cambridge: Massachusetts; London: Harvard University Press, 1995).

7) 한국 신여성에 관한 주요 연구로는 문옥표 외, 『신여성』(파주: 청년사, 2003), 박선미, 『근대 여성 제국을 거쳐 조선으로 회유하다』(파주: 창비, 2007), 김수진, 『신여성: 근대의 과잉』(서울: 소명출판, 2009), 김경연, 『근대 여성문학의 탄생과 미디어의 교통: 1920~30년대 여성문학의 형성과 여성잡지의 젠더정치』(서울: 소명출판, 2018) 등이 있다.

제3고녀 관련 기사다. 특히 학교지에는 대만 여학생을 처음 접한 일본인 음악 선생님의 글, 당시 재학했던 대만 여학생들의 글과 인터뷰 등 학교 음악 교육에 관한 기록이나 회고가 적지 않게 수록되어 있어 당시 교내 음악 현장을 비교적 생동감 있게 느낄 수 있게 한다. 교육령 및 고등여학교에서의 음악 과목 편성 등 전반적인 고등여학교 음악 교육 제도에 관해서는 대만총독부, 대만교육회, 대만교육연구회 등에서 출판한 사료들을 참고했다. 제3고녀에 재학했던 교우들의 인터뷰를 직접 시행하지 못한 점을 보완하고자 2018년 5월 타이베이 시립 문헌관에서 수행한 제3고녀 교우 구술역사 좌담회 기록도 참고했다.

마지막으로 한 가지 덧붙이면, 이 연구가 분석한 사료들의 주요 언어는 메이지(明治)와 다이쇼(大正) 시기 일본어다. 1997년 출판된 제3고녀 창립 100주년 기념지는 대만 섬이 1949년 북경어를 국어로 사용하는 중화민국 체제로 전환되고도 한참 후에 출판되었음에도, 졸업생들의 인터뷰와 글이 대부분 일본어로 실려 있다. 같은 식민 경험을 겪은 한국인의 입장에서 놀라운 사실이 아닐 수 없다. 일제 식민 경험에 대한 대만인과 한국인들의 일반적인 기억과 대처가 상이하다는 점을 고려하여, 식민지 대만에서 실시된 음악 교육 과정에서 사용했던 언설의 뉘앙스를 그대로 살려야 한다고 생각했다. 따라서 필자는 사료들을 번역하는 과정에서 제3고녀 음악 교육의 기저에 자리한 일제의 식민주의적 관행에 대한 정치적 판단을 최대한 삼가고, 교육 과정에서 실제 연행되었던 음악 활동들을 구체적으로 서술하는 방향으로 진행하였음을 미리 밝혀둔다.

2. 여자 중등 교육으로서의 음악:

학교의 관점에서 본 타이베이제3고등여학교의 음악 교육

대만에서 서양식 음악 문화가 근대성을 상징하면서 기존의 대만 섬에 거주했던 다수의 사람과 관계하기 시작한 역사는 일제의 식민주의 질서와 긴밀하게 관계한다. 식민지 대만의 교육 행정을 총괄했던 대만총독부 산하 학부부의

초대 부장은 바로 ‘일본 서양음악의 선구자’라 불리는 이자와 슈지(伊沢修二, 1851~1971)였다. 1879년 일본 최초의 서양음악 교육 기관인 음악취조괘를 설립했던 이자와 슈지는 16년 뒤인 1895년 식민지 대만으로 건너가 초대 학무부장으로 대만인을 대상으로 하는 일본어 교육 학교인 국어전습소(國語傳習所, 이후 국어학교로 개명)를 설립하고 창가를 가르치기 시작했다.⁸⁾ 요컨대, 총독부가 설립한 학교들을 중심으로 대만인들이 한 공간에서 단체로 입을 맞춰 노래하거나, 공통된 음악 관념을 학습하고, 피아노나 풍금 같은 서양 건반악기를 다루는 근대적 사운드 스케이프가 식민지 대만에 재현되기 시작한 것이다.

일본 통치가 시작되기 전 기독교 선교사들이 대만 섬에서 교육 선교 활동을 통해 교회 음악을 기반으로 한 음악 교육을 선행한 사례가 있다. 영국 장로교와 캐나다 장로교가 각각 대만 남부 타이난과 대만 북부 타이베이 설립한 타이난신로장로교학교(臺南新樓長老教學教, 1887년 설립, 현 장영여자고급중학)와 단수이여학당(淡水女學堂, 1884년 설립, 현 사립담장고급중학)이 있으며, 두 학교 모두 음악 교육을 실시했다는 기록을 찾아볼 수 있다.⁹⁾ 또한 천주교에서 1917년 설립한 사립정수여학교(私立靜修女學校)에서도 여학생들을 대상으로 음악을 가르쳤다. 하지만 대만 총독부의 강력한 식민 통치하에 1930년대 이후에는 기독교 사립학교로서 독자적인 교육 체제를 유지하기 어려워짐에 따라 1945년 전까지 총독부의 제재 하에서 그 영향력을 크게 발휘

8) 이자와 슈지의 근대적 음악관에 관해 연구한 오쿠나카 야스토(奥中康人)는 이자와 슈지의 마지막 업적으로 그가 대만으로 건너가 “국가교육을 수출”했다고 표현했을 만큼, 이자와는 내 대연장주의 즉 일본 메이지 교육 제도와 교육관을 대만에서 차별 없이 동일하게 실행하고자 하는 이상적인 식민지 교육관을 갖고 있었지만, 결국 대만총독부 및 일본 메이지 정부의 정책과의 충돌로 3년 만에 학무부장직을 사임하고 일본으로 돌아온다. 奥中康人, 『國家と音楽: 伊沢修二がめざした日本近代』(東京: 春秋堂, 2008), 231.

9) 기독교 선교사의 대만 음악 교육 관련 대표 연구로는 郭乃侖, 『臺灣基督教音樂史綱』(臺北市: 基督教橄欖文化事業基金會, 1986)이 있으며, 특히 캐나다 장로교 설립학교인 단수이여학교에서 음악을 가르쳤던 이자벨 테일러(Miss Isabel Taylor, 1909~1992)와 마가렛 멜리스 가울(Mrs. Margaret Mellis Gaul, 1879~1960)이 대만 음악사에서 중요한 인물로 손꼽힌다.

하지 못했다.¹⁰⁾

반면, 총독부의 관할에 있던 고등여학교는 식민지 대만에서 서양음악이 제도화되는 과정에서 비교적 다수의 대만 여성들이 음악과 밀접하게 접촉했던 공간이다. 고등여학교는 여학생 교육을 위해 일본 정부가 설립한 중등교육기관으로, 현모양처 교육을 기반으로 하는 새로운 젠더 체제에 맞게 여학생들을 훈련시키고자 일본 내지는 물론 식민지에도 식민지에 거주하는 일본 여성을 위해 설립되었다. 흥미롭게도 식민지 조선에서 고등여학교는 재조 일본인 여학생 교육을 위한 학교였던 반면¹¹⁾, 식민지 대만에서는 1922년 개정된 교육령의 공학(共學) 정책에 따라 중등교육을 희망하고 일본어에 능통한 대만인이 재대 일본인과 함께 교육받았다. 대만의 근대 여성 교육 및 신여성 탄생에 대해 연구한 사회학자 홍위루(洪郁如)는 대만의 근대적 여성상이 등장하게 된 중요한 배경을 일본의 식민 여자교육으로 보았다. 특히 고등여학교는 메이지 일본 여성 교육 사상의 연장선상에서 봐야할 정도로 일본 색채가 강하다고 주장하며, 이른바 “고녀 문화(高女文化)”¹²⁾는 대만인과 일본인의 구분 없이 동

10) 고마고메 다케시(駒込武)는 타이난장로교학교가 자체적으로 독립적 운영을 요구했던 영국 선교사 단체와 대만 지식인 린마오성(林茂生)의 적극적인 운동과 항의에도 불구하고 결국 총독부의 제재로부터 자유롭지 못하게 된 과정에 대해 자세하게 다룬다. 駒込武, *世界史のなかの臺灣植民地支配: 臺南長老教中學校からの視座* (東京: 岩波書店, 2015). 이 책은 번체자 중국어로 번역되어 2019년 대만에서 출판되었다. 駒込武 / 蘇碩斌·許佩賢·林詩庭 譯, *臺灣人的學校之夢* (臺北: 國立臺灣大學出版部, 2019).

11) 식민지 조선의 관립 중등 여학교는 조선인이 다니는 여자고등보통학교와 일본인이 다니는 고등여학교의 구분이 명확했다. 1919년 전까지 총독부가 설립한 여자고등보통학교는 경성과 평양에 각각 1개교씩 있었으며, 1925년 이후 점차 설립되기 시작했으나, 1937년 조선인을 위한 여자고등보통학교는 총 11개교, 재조 일본인을 위한 고등여학교는 총 29개교였다. 박철희, “일제 강점기 여자고등보통학교 교육 기회 분배와 졸업생 진로에 관한 연구,” 『식민지 교육연구의 다변화』 (파주: 교육과학사, 2011) 85. 식민지 조선에서 여자 중등 교육은 총독부가 설립한 여고보다 민족 자본이나 기독교 선교사들이 설립한 사립학교의 영향이 훨씬 강함을 알 수 있다.

12) 洪郁如 / 吳佩珍·吳亦昕 譯, *近代台灣女性史: 日治時期新女性的誕生* (臺北市: 國立臺灣大學出版中心, 2017), 419.

일한 일본식 교육을 받는 가운데 조성된 문화라고 설명한다. 따라서 식민지 대만의 고등여학교는 대만 여학생들을 대상으로 한 음악 교육을 들여다볼 수 있는 거의 유일한 공간이면서도 그 음악 활동들이 일본의 여자 교육 정책과 불가피하게 얽혀있는 관계에 있음을 상기해야 하는 복잡성을 띤다.

일본 내지와 대만 식민지를 막론하고 관립 고등여학교에서 음악(音樂, おんがく)은 주요 과목 중 하나였다. 여기서 중요한 것은 음악 과목은 초등교육에서 실시했던 창가(唱歌, しょうか)와 구분되는 특정한 범위의 음악 지식과 연행을 가르치는 과목이었다는 점이다. 음악은 근대 국가가 필요로 하는 지식을 갖춰 중산계급 가정을 꾸릴 수 있는 여성을 배양하고자 하는 고등여학교에서 필수로 학습해야 하는 과목이었다. 일본 교육사회학자인 이나가키 료코(稲垣恭子, 1956~)는 메이지 30년대(1900년대 초) 음악이 일본 고등여학교에서 과목으로 채택되는 과정을 통해 서양음악이 젊은 여성이 갖춰야 할 교양(稽古事)이자 취미(嗜み)의 하나로 재편성되었음을 설명한 바 있다.¹³⁾ 일본 고등여학교 과목으로써 음악은 『여학창가』(1901)와 같이 여학교 학생들을 위해 편곡 및 작곡한 2박 계통의 단선율 창가를 함께 부르고, 풍금이나 피아노와 같은 건반악기를 다룰 줄 아는 능력을 배양하는 것에 해당된다. 그렇다면, 메이지 일본에서 제정한 중등 여자 교육 제도가 적용된 식민지 대만 고등여학교의 음악 교육은 어떠했으며, 그 안에서 대만 여학생들은 어떻게 음악을 연행하였을까?

1) '창가'에서 '음악'으로

타이베이에 소재한 제3고녀는 식민지 대만의 고등여학교 중 대만 여학생들의 음악 활동과 연행을 가장 구체적으로 파악할 수 있는 학교다. 1922년 개정된 교육령이 반포되면서 고등여학교 제도가 생긴 이래 1945년까지 대만 전국에는 총 23개 고등여학교가 설립되었는데, 제3고녀는 대만인 비울(1928년

13) 稲垣恭子, *女学校と女学生—教養・たしなみ・モダン文化* (東京: 中央公論新社, 2007), 22-27.

조사 기준 78.57%)이 가장 높은 고등여학교다. 대만 여학생이 거의 존재하지 않았던 타이베이 제1고등여학교, 제2고등여학교에 비하면 놀라운 비율로 다수의 대만 여학생이 재학하고 있었음을 알 수 있다.

[표 1] 1928년 식민지 대만의 관립 고등여학교 12개교 대만, 일본인 학생 수 비교¹⁴⁾

학교명	일본 학생 수	대만 학생 수	총 학생 수	대만인 비율
타이베이제3고녀 (臺北三女)	121	444	565	78.57%
장화고녀 (彰化高女)	94	273	367	74.59%
타이난제2고녀 (臺南二女)	113	268	381	70.34%
신주고녀 (新竹高女)	211	162	373	43.43%
지룽고녀 (基隆高女)	289	55	344	15.99%
가오슝고녀 (高雄高女)	310	55	356	15.07%
자이고녀 (嘉義高女)	156	25	181	13.81%
화롄강고녀 (花蓮港高女)	79	10	89	11.23%
타이중고녀 (臺中高女)	378	26	413	6.3%
타이난제1고녀 (臺南一女)	403	18	421	4.28%
타이베이제2고녀 (臺北二女)	452	5	457	1.9%
타이베이제1고녀 (臺北一女)	843	8	851	0.94%
총	3458	1349	4907	27.49%

14) 臺北第三高等女學校同會窓會學友會, 臺北第三高等女學校創立三十周年紀念誌 (臺北: 臺北州立臺北第三高等女學校, 1933), 156-157.

제3고녀의 시작은 1897년 대만총독부 초대 학무부장인 이자와 슈지가 대만 여학생 일본어 교육을 위해 설립한 국어학교 제1부속학교 여자분교장(國語學校第一附屬學校女子分教場)이다. 따라서 제3고녀는 대만 여학생들을 대상으로 가장 먼저 창가 교육이 시행된 학교이기도 하다. 1897년 여자분교장 설립 후 2년 뒤인 1899년 창가 과목을 가르치기 시작했고, 중등교육기관으로 격상된 1919년부터는 과목명이 창가에서 음악으로 바뀌면서 음악 교육 과정이 체계화되기 시작했다.

(1) 부속학교 시기(1898~1919)

창가 과목을 가르쳤던 국어학교 부속학교 시기에는 일본인 교사 영입도 쉽지 않았을 뿐 아니라, 교수법이 교재 선택에 관한 명확한 규정이 없어 창가 교육을 담당했던 일본 교원은 여러 가지로 어려움을 겪었다. 메이지 후기(1900년대) 제2부속학교 시기 창가 교사였던 사쿠라이(櫻井)는 이 학교가 대만 전체 유일한 여학교임에도 학생 수가 적어 음악 교사를 배치할 여건이 되지 못해 자신과 같이 전문 음악교사라기엔 “소양이 부족한”¹⁵⁾ 사람이 임무를 맡았다고 했다. 그가 대만 부속학교에 파견된 경로는 구체적으로 알 수 없지만, 아마도 당시 전문음악교원 양성의 가장 엘리트 학교인 도쿄음악학교 출신은 아닌 것으로 짐작된다. 당시 부속학교에는 소형의 풍금(オルガン)이 한 대 있었고, 창가 수업은 특정한 교학법 없이 교사 재량으로 당시 일본에서 유행하던 신식 창가들을 직접 찾아 가르쳤다. 사쿠라이는 당시 대만 여학생들에게 가르쳤던 창가로 기타무라의 서사창가, 전쟁창가, 음악신악보가 있다고 소개한다. 서사창가(敍事唱歌)로 〈노영의 꿈〉(露營の夢), 〈외딴 섬〉(離れ小島)을 학생들에게 가르쳤다고 하는데, 두 곡은 기타무라 스에하루(北村季晴, 1872~1931)가 작곡하고 1904년 출판된 세 편의 악보¹⁶⁾를 참조했을 것으로

15) 櫻井馨, “附屬學校唱歌教授の狀況,” 臺北第三高等女學校創立三十周年紀念誌 (臺北: 臺北州立臺北第三高等女學校, 1933), 360.

보인다. 음악신악보(音樂新樂譜)는 “외국곡에 일본어 가사를 붙인 창가”¹⁷⁾라고 명시한 것으로 보아 일본인이 작곡한 노래와 구분하여 외국곡을 지칭하는 것을 알 수 있다. 사쿠라이는 국어학교 시기 창가 수업 여건에 대해 학생 수가 적어 1학년부터 3학년까지 합동으로 창가를 가르쳤고, 악기 연주법을 따로 가르치진 않았지만 오르간 연주에 대한 여학생들의 열정이 상당했다고 기록했다.

악기 연주법을 따로 가르치지 않았지만 자유롭게 연주할 수 있었습니다. 어떠한 아침 첫 기차를 타고 대도정(大稻埕)¹⁸⁾에서 오는 여성이 아침 일찍부터 연주하며 기뻐했습니다. 제가 아침 늦잠을 잔 날에는 창을 푹푹 두드리며 장난치던 학생도 있었습니다.¹⁹⁾

부속여학교 시기인 1910년대에는 오오시마 킨코(大島今子)라는 교사가 창가를 가르쳤다. 이때에도 교육 여건은 크게 달라지지 않았던 것으로 보이지만, 오오시마는 일본식 창가 수업이 대만 여학생들의 문화 수준을 높일 수 있다는 믿음을 드러낸다. 다음은 오오시마가 자신이 재임했던 시기를 회상하며 남긴 글의 전문이다.

다이쇼 원년 전후 짧은 기간이지만 제가 귀교에 창가 교사로 갔을 당시에는 국어학교 부속여학교라고 해서 명자공학교(艋舺公學校) 안에 있었습니다. 학생 수도 적고, 전족을 한 학생도 적지 않았습니다. 저는 본도(本島) 여학생을 처음 접하고 걱정스럽게 생각했습니다만, 학생들이 압전한데다가 열심히, 그 시간을 기꺼이 받아들여주니 걱정도 사라진 채 기쁘고 즐겁게 생각했습니다. 음악도 악기연습곡도 정말 간단해서

16) 北村季晴, 須磨の曲・離れ小島の曲・露營の夢(東京: 公益商社樂器店, 1904) 참조.

17) 櫻井馨, “附屬學校唱歌教授の狀況,” 360.

18) 타이베이에 소재한 지명으로 일제시기에 상업적으로 가장 번성했던 지역이다. 현재 타이베이시 다통구(大同區) 남부 일대에 해당된다.

19) 櫻井馨, “附屬學校唱歌教授の狀況,” 360.

풍금을 틈틈이 옮겨가며 수업했습니다.

때로는 본도인 특유의 음성이나 발음으로 인해 상당히 곤란을 느꼈지만, 나중에는 국어학교 음악회에서 〈호수의 달〉(湖上の月)을 다성부(重音)로 합창할 정도의 진보를 보았습니다. 지금은 또 어떤 방법으로 현저한 발전을 하고 계실지 멀리서나마 기뻐하고 있습니다.

제국 수도(帝都)의 음악 방면 발달은 실로 놀라워 어느 동네를 지나가도 피아노 소리를 들을 수 있고, 좋은 음악회도 많이 열려 우리 동호인을 기쁘게 합니다. 성대의 빛이 둘러싼 남국 꽃밭의 히메유리(姫百合) 중에서도 학교의 여러 길에 여러모로 힘쓰시는 동시에, 이 방면에도 많은 연구자가 나와 음악의 길에 보다 진지한 발전이 있길 기원합니다. 또한 일반 사람들도 단순히 시대의 가벼움에 사로잡히지 않고 진정한 음악의 가치를 여성의 일상생활 속에서 인식하고 피어나게 하길 희망합니다.²⁰⁾

오오시마는 창가 수업을 통해 본도인, 즉 대만 여학생들 특유의 발음과 목소리를 교정하고, 하나의 목소리로 일본 창가를 합창할 수 있게 되었다는 점을 강조함과 동시에, 이미 피아노가 가정집에 보급되고 음악회가 자주 열릴 정도로 ‘발전한’ 제국 수도 즉 도쿄의 상황을 소개하며 식민지 대만이 음악적으로 나아가야 할 방향을 제시하기도 한다. 오오시마는 여성의 음악 교육 필요성을 피력하기도 하는데, 대만 여학생을 “남국 꽃밭의 히메유리”(히메유리는 젊은 여성을 상징하는 꽃)에 비유하며 다분히 음악 교육에 대한 식민주의적이면서 동시에 젠더적인 발상이 있었음을 읽어낼 수 있다.

(2) 여자고등보통학교 시기(1919~1922)

1919년 식민지 대만의 첫 교육령 제정으로 국어학교 부속학교 시기가 끝나고 여자고등보통학교(이하 여고보) 체제가 시작되면서 창가 과목은 음악 과목으로 대체되었다. 1919년 교육령에서 음악 과목은 여고보의 필수과목으로

20) 大島今子, “音樂教授の思出,” 臺北第三高等女學校創立三十周年紀念誌 (臺北: 臺北州立臺北第三高等女學校, 1933), 418-419. 밑줄은 필자가 추가함.

지정되었으며 학년 별로 구체적인 하위과목들이 배정된다. 제3고녀의 여자고등보통학교시기 음악 과정은 다음과 같다. 음악 수업이 주 3시간 배정된 사범과를 제외한 본과 1~3학년은 음악을 주 1시간 배웠다. 본과 1학년은 단음창가(單音唱歌), 본과 2학년은 단음창가와 악기사용법, 본과 3학년은 2학년 과정에 복음창가(複音唱歌)를 추가하여 배웠으며, 마지막으로 사범과는 본과 전 과정과 더불어 악전(樂典)과 교재연구(教材研究)를 추가로 공부했다.²¹⁾ 창가 교재가 전무했던 부속학교 시기와 달리 음악 교과서가 지정되었는데, 모두 메이지 일본에서 이미 검정받은 음악 교과서다. 1학년용은 『실과여학창가』(수정재판, 개성관^{開成館}, 1917), 2, 3학년용은 『선정 오르간교본』(개성관^{開成館}, 1909), 사범과용으로는 『고등여학교 악전교본』(수정3판, 공익상사^{共益商社}, 1919)이 있었다.²²⁾ 여고보 시기는 창가에서 음악으로 과목명이 바뀐 것 외에도 사범과 1년 과정이 신설되면서 여학교에서 본격적으로 대만인 음악 여교사 양성에 매진하기 시작했음을 알 수 있다.²³⁾

(3) 고등여학교 시기(1922~1945)

1922년 교육령 개정에 따라 여자고등보통학교 체제에서 고등여학교 체제로 전환되면서 가장 눈에 띄는 변화는 바로 대만인과 일본인의 공학(共學)이다. 개정된 교육령에 따라 타이베이 여자고등보통학교가 타이베이제3고등여학교로 개명한 그해 4월 처음으로 일본인 9명이 입학하면서 본격적으로 공학 체제를 갖추기 시작했다. 고등여학교 체제는 제3고녀의 음악 교육과 교내 음악 연행에도 지대한 영향을 끼쳤다. 먼저, 고등여학교 음악 과목 세부 교육 과정을 보면, 여자고등보통학교 때와 유사하며 학년별 교과 내용이 서로 조금

21) 臺北第三高等女學校同會窓會學友會, 『臺北第三高等女學校創立三十五周年紀念誌』(臺北: 臺北州立臺北第三高等女學校, 1933), 17-18.

22) 台灣教育會, 『台灣學事法規』(台北: 帝國地方行政學會台灣出張所, 1921), 464.

23) 孫芝君, “日治時期臺灣師範學校音樂教育之研究,” 碩士論文(國立臺灣師範大學音樂研究所, 1997), 89.

씩 바뀐 정도지만, 1~2학년의 경우 수업 시수가 주 1시간에서 주 2시간으로 늘면서 단음창가와 악전, 복음창가를 배우는 시간이 물리적으로 증가했음을 알 수 있다.

고등여학교 체제가 되면서 학생 수가 급증한 것도 교내 음악 활동의 증가에 있어 중요한 요소로 꼽을 수 있다. 여고보 시기에는 300명도 채 되지 않았던 학생 수가 고등여학교 체제가 된 이듬해인 1923년에는 500명을 훌쩍 넘겼으며, 그 이후에도 학생 수가 꾸준히 증가해 1930년에는 600명에 이른다. 학생 수와 1, 2학년 음악 과목 수업 시수 증가는 공교롭게도 제3고녀의 음악 교육이 단순히 교실 내에서 배우는 과목을 넘어, 방과 후 피아노 수업이나 대외적인 음악 활동을 시작하는 것과도 맞물린다.

[표 2] 1897~1933년 시기 별 제3고녀 정규 음악 교과 과정 연표²⁴⁾

연도	학교명	창가 및 음악 교과과정	학생 수	대만인 비율
1897	국어학교 제1부속학교 여자분교장 (國語學校第一附屬學校女子分教場)	없음	?	?
1898	제3국어학교 부속학교 (總督府第三國語學校附屬學校)	창가 기예과 전 학년 이수	46	100%
1899			50	100%
1900			55	100%
1901			62	100%
1902	제2국어학교 부속학교 (總督府第二國語學校附屬學校)		56	100%
1903			51	100%
1904			56	100%
1905			47	100%
1906			26	100%
1907			51	100%
1908			84	100%
1909			88	100%

24) 이 연표는 臺北第三高等女學校創立三十五周年紀念誌에 기재된 학교 정보 및 음악 교과목 과정을 수집하여 재편집하였다.

연도	학교명	창가 및 음악 교과과정	학생 수	대만인 비율	
1910	국어학교 부속여학교 (國語學校附屬女學校)	창가 전 학년 이수	89	100%	
1911			99	100%	
1912			118	100%	
1913			122	100%	
1914			124	100%	
1915			135	100%	
1916			134	100%	
1917			175	100%	
1918			214	100%	
1919	타이베이 여자고등보통학교 (臺灣州立臺北女子高等普通學校)	음악	278	100%	
1920		· 본과 1학년: 단음창가 · 본과 2학년: 1학년 과정, 악기사용법	275	100%	
1921		· 본과 3학년: 2학년 과정, 복음창가 · 사법과: 3학년 과정, 악전, 교재연구	277	100%	
1922	타이베이 제3고등여학교 (臺北州立臺北第三高等女學校)	음악	340	97.51%	
1923			506	94.48%	
1924			506	85.36%	
1925			526	84.79%	
1926			548	81.75%	
1927			· 본과 1학년: 기본연습, 단음창가, 악전 · 본과 2학년: 1학년 과정, 복음창가	546	78.94%
1928			· 본과 3, 4학년: 2학년 과정, 악기사용법	565	78.57%
1929			· 강습과: 3, 4학년 과정, 악전, 교재연구	594	?
1930			602	?	
1931			630	?	
1932			602	?	
1933			604	?	

이상 제3고녀의 창가 및 음악 교과 과정의 연혁에 대해 살펴보았다. 음악 과목은 기존의 국어학교 부속학교가 공식적으로 여성 중등교육 기관으로 격상되면서 본격적으로 시행되었다. 창가에서 음악으로의 전환은 단순히 과목

명의 변화만이 아니라 초등교육에서 중등교육으로의 변화, 학교 규모 확대 등이 수반된 결과다. 음악 과목이 시행된 이후, 제3고녀는 본격적으로 교내 음악 활동을 확대하며 대만 여학생들의 참여를 독려했다. 다음 장에서는 창가에서 음악 교과로 전환된 제3고등여학교에서 여학생들이 교내에서 연행했던 구체적인 음악 활동들을 살펴보도록 하겠다.

2) 1920년대 동화주의에 기반한 교내 음악 활동의 발흥

(1) 교내 질서를 위한 음악

제3고녀 여학생들은 음악 수업에서 앞서 언급한 교과 과정에서 알 수 있듯이 가장 먼저 1학년 과정인 단음창가(單音唱歌)를 배웠다. 단음창가는 화성이 없는 단선율의 노래를 단체로 제창하는 연행을 의미한다. 창가 교육의 연장선상인 단음창가는 수업 시간 외에도 교내 질서 유지를 명목으로 여학생들이 교실 밖에서 정해진 시간과 장소, 상황에 맞는 노래를 부르게 하는 데 도움이 되었다. 학생들이 단체로 노래를 부르는 연행은 1922년 이후 교내 다양한 장소에서 시행되었다. 예를 들어, 취침 시간 직전 기숙사에 모여 〈기숙사 노래〉(寮歌)를 불렀으며, 매끼 식사 시간마다 식사에 대한 예의를 갖추기 위한 노래를 입맞춰 불렀다. 매일 이른 아침 조례에서도 〈새벽의 염원〉(曉天の念願), 〈동틀 무렵〉(朝ぼらて) 등의 노래를 단체로 부르며 아침을 맞이하기도 했다.

매주 전교생이 학교 강당에 집합하는 조회 시간에는 〈교가〉(校歌)를 불렀는데, 제3고녀 졸업생인 위지칭(余基呈)은 자신이 학교에 입학해 처음 교가를 들었던 경험에 대해 다음과 같이 회상했다.

(...) 나는 처음 교가를 들었을 때 전기가 들어와 온몸이 저린 듯한 충격을 받아 노래가 끝날 때까지 꼼짝않고 꼴꼴이 서있었습니다. 당시 강당에서 상급생들이 전교생을 대상으로 3성부로 교가를 합창했기 때문입니다. 그리고 나도 얼른 3성부로 부를 수 있었으면 하고 바랐던 거죠. 그

후 매주 한 번 전교생 집합에서 반드시 교가를 불렀기 때문에 누구든지 자연스럽게 3성부를 다 외울 수 있었습니다.²⁵⁾

2학년 이상의 상급생들이 매주 조회 시간에 교가를 3성부로 불렀다는 점은 주목할 만하다. 실제로 음악 수업 2학년 과정으로 복음창가(複音唱歌), 즉 2성부 이상의 다성부로 합창하는 연행을 배우기 때문에 2, 3학년 및 사범과 학생들은 충분히 3성부로 교가를 부를 수 있었을 것이다. 교가, 기숙사가를 포함해 교내에서 특정한 시간과 장소에서 한목소리로 노래를 부르는 창가 문화는 일본 근대 음악 교육의 중요한 특징 중 하나다. 창가 제창을 통해 학교는 여학생들에게 정확한 시간에 기반한 규칙적인 단체 생활을 강조했다며, 이 과정에서 음악은 교내 질서 유지를 위한 규율에 효과적인 수단으로 사용되었다.

(2) '내대응화'(內臺融和)를 위한 음악

1923년 제3고녀 여학생들은 학교를 방문한 일본 황태자 히로히토 앞에서 그를 환영하는 〈봉영가〉(奉迎歌)를 불렀다. 히로히토는 교육령을 개정한 이듬해인 1923년 대만 전국의 대표적인 학교들을 방문할 목적으로 4월 16일 대만 북부 항구 지룽(基隆)에 입항했다. 4월 26일 타이베이 시내의 두 고등여학교인 제1고녀와 제3고녀를 방문해 주요 수업들을 참관했는데, 두 학교는 각각 재대 일본인과 대만인이 가장 많이 재학하고 있는 학교로, 히로히토는 대만 여학생의 중등교육을 대표하는 기관을 참관하기 위한 목적으로 제3고녀를 방문했던 것이다.²⁶⁾ 히로히토는 제3고녀 제4교실에서 제3고녀 교직원이자 작사하고 음악 교원 아카오 도라키치(赤尾寅吉)가 작곡한 〈봉영가〉를 부르는 제3고녀 학생들과 대면한다. 이 행사에 참여한 학생은 본과 2학년생 36명으로, 이 중 일본인은 8명이며 나머지는 모두 대만 여학생들이었다.

25) 余基呈, “懷かしの歌,” 光輝百年: 台北第三高等女學校創校百年紀念誌 (臺北: 三高女校友聯誼會, 1997), 217.

26) 吉野秀公, 臺灣教育史 (臺北: 臺灣日日新報社, 1927), 453-459.

당시 학생들을 지도했던 음악 교원으로서 아카오 도라키치는 제3고녀 학생의 <봉영가> 제창을 히로히토가 감상하는 순간에 대해 제법 상세하게 기록하였다. 그에 따르면, “<봉영가> 1절이 제창되는 동안 히로히토는 노래 부르는 학생들 한 명 한 명의 눈을 마주쳤고, 이내 음악에 맞춰 발을 구르더니, 결국 노래 마지막 부분에서는 소리내어 함께 노래를 불렀다”²⁷⁾고 한다. 아카오는 일본 제국에서 가장 권위있는 인물인 황태자 히로히토와 식민지 대만 여학생들이 같은 노래를 입을 맞추어 불렀다는 점을 강조하며 내지와 식민지 간의 조화로운 이미지를 그려낸다. 실제로 히로히토의 방문은 제3고녀의 대만 여학생들을 일본 제국의 일원으로 공식적으로 인정하면서 고등여학교에서 교육 받은 대만 여학생을 대표하는 자격을 선사했음을 의미한다. 공교롭게도, 히로히토와 함께 <봉영가>를 부르며 일본 제국으로부터 '인정받은' 제3고녀는 그로부터 3년 뒤인 1926년 첫 공개 음악회를 개최하기에 이른다.

1926년 3월 14일 학교 체조장에서 제3고녀 첫 공개 음악회가 개최되었다. 오후 1시 반에 시작한 음악회는 2부에 걸쳐 총 24곡²⁸⁾을 연주한 후 4시에 폐회했다. 외부에 처음으로 공개하는 음악회에는 교원들과 학생들 외에도 학부모와 교육 관계자 및 신문기자들까지 약 500여 명의 청중이 체조장을 가득 메웠다. 음악회 레퍼토리는 음악 교원 아카오가 혼자 선정하였으며, 교내 음악 과목의 창가 및 악기사용법 수업에서 다룬 서양식 곡조의 노래를 독창, 제창, 3중창, 4중창으로 부르는 무대가 주를 이루었던 것으로 보인다. 예컨대, 음악회 1부에서 외국곡에 요시마루 카즈마사(吉丸一昌)가 작사한 <해변의 새벽녘>(浦のあけくれ)²⁹⁾을 3중창으로 선보였다.

27) 赤尾寅吉, “再び光榮に浴して,” 臺北第三高等女學校創立三十五周年紀念誌, 63.

28) 제3고녀 30주년 기념지에는 12곡을 연주했다고 적혀있다. 臺北第三高等女學校同會窓會學友會, 臺北第三高等女學校創立三十周年紀念誌, 159. 음악회에서 연주했던 곡 명단이나 당시의 팸플릿이 부재한 관계로 정확한 곡 수와 곡명은 아직 확인이 불가능하다.

29) 원곡은 조셉 마징기(Joseph Mazzinghi, 1765~1844) 작곡의 <화환>(The Wreath)으로, 일본어 가사를 붙인 악보는 北村季晴編, 中等音樂教科書卷四(東京: 共益商社書店, 1911)에 처음 수록되었다.

[그림 1] 〈해변의 새벽녘〉 3중창 및 피아노 반주 악보³⁰⁾

2부 시작 전 “〈하원류(河原柳)등 신민요조를 일본 전통 복장을 입고 노래 하는 등 고심한 흔적³¹⁾을 보였다는 『대만일일신보』 기사 논평에서 알 수 있듯이, 서양식 곡조 외에 일본 전통 음악을 시도하기도 했다. 그 외에 음악회에서 연주했던 곡명이나 당시의 팸플릿은 아직 확보하지 못해 정확한 연주 곡명은 확인이 불가능하다.

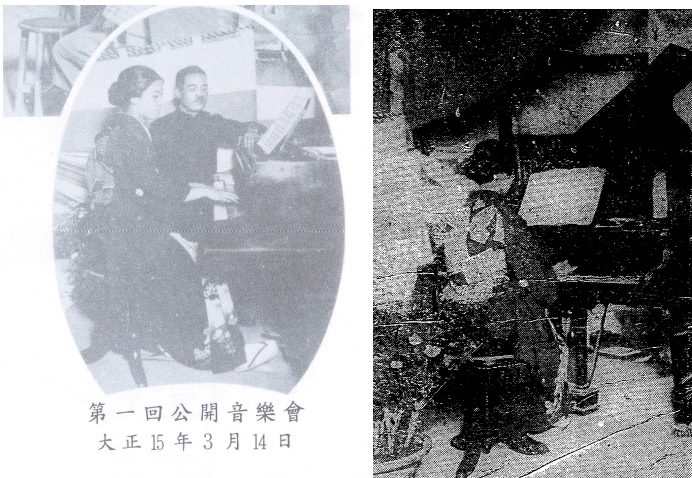
제3고녀가 1926년 첫 음악회를 개최할 수 있었던 원동력으로 앞서 언급했던 본격적인 음악 교육 실시를 통한 창가 및 악기 연주 훈련, 학생 수 증가에 따른 충분한 수의 인재 확보, 그리고 히로히토의 공식 방문으로 인한 학교 권위 상승 등이 중요하게 작용했다. 제3고녀는 첫 공개 음악회를 기점으로 1935년 전까지 매년 음악회를 개최했다. 1928년에는 창립 30주년을 기념해 성대한 음악회가 열렸고, 1930년에는 음악회뿐만 아니라 ‘예술감상의 밤’이라는 행사를 열어 여학생들의 문화활동을 장려했다. 1931년에 개최한 음악회에서는 처음으로 대만 여학생이 일본 정곡(箏曲, そうきょく)을 연주하는 행보를 보이기도 한다. 1920년대 중반 이후 매년 개최된 제3고녀의 음악회는 대만 여학생들의 음악 실력뿐만 아니라 음악을 매개로 식민지 대만과 일본이 융화되는 장면을 연출하여 공개적으로 드러내는 효과적인 수단이었다고 할 수 있다.

30) 北村季晴, 中等音樂教科書乙種卷四(東京: 弘樂社出版部, 1920), 93-96.

31) “內臺融和を圖る第三高女の第一回音樂會,” 臺灣日日新報, 1926. 3. 15.

제3고녀 첫 공개 음악회의 하이라이트는 바로 일본 전통 복장을 입은 대만 여학생의 피아노 독주였다. 당시 강습과 학생 저우홍룡(周紅絨)은 대만 여학생을 대표로 피아노 독주 무대를 선보였고, 신문과 학교 기념지는 앞다투어 “기술 우수자의 화복(和服) 출연”³²⁾이라며 그녀의 무대를 강조했다. 특히 『대만일일신보』는 저우홍룡의 피아노 독주 전신사진까지 게재하며 제3고녀의 첫 음악회를 일본과 대만 간의 화합(內臺融和)을 보여주는 성공적인 사례로 소개한다.

[그림 2] 저우홍룡의 피아노 독주 사진
(좌: 제3고녀 100주년 기념지³³⁾ 우: 『대만일일신보』³⁴⁾



여기서 한 가지 의문이 생긴다. 일본어 가사로 노래를 부르며 규율적인 생활을 강행하고, 일본 의상을 입힌 채 무대에 세워 일본 문화로의 동화 압력을

32) 臺北第三高等女學校同會戀會學友會, 臺北第三高等女學校創立三十周年紀念誌, 159.

33) 臺北第三高等女學校校友聯誼, 光輝百年: 臺北第三高等女學校創校百年紀念誌 (臺北: 三高女校友聯誼會, 1997), 53.

34) “內臺融和を圖る第三高女の第一回音樂會,” 臺灣日日新報, 1926. 3. 15.

행사하는, 식민주의적 성격이 다분한 음악 교육에 대해 제3고녀의 대만 학생들은 과연 어떻게 생각했을까?

3. 피아노에 대한 열정:

대만 여학생의 관점에서 본 타이베이제3고등여학교의 음악 교육

지금까지 교육 과정과 학교에서 주최한 음악 관련 행사들을 중심으로 제3고녀의 음악 교육을 바라보았다면, 이제 대만 여학생들의 시선으로 전환하여 그들의 참여와 반응에 대해 살펴보자. 1930년대 출판된 학교 기념지에 기록된 대만 여학생들의 에세이와 1997년 동창회지에 수록된 제3고녀 졸업생들의 글, 그리고 2018년에 진행했던 제3고녀 졸업생들의 인터뷰를 참조하여 제3고녀의 음악 교육에 대한 대만 여학생들의 구체적인 경험과 그 경험에 대한 의견들을 수집해 보았다.

앞서 3성부의 교가를 처음 들었던 경험을 소개했던 졸업생 위지칭(余基呈)은 교가 외에도 학교 창립기념가, 심지어 일본 전통 명절에 관한 노래들을 학교에서 불렀던 기억을 “그리운 노래”(懷かしの歌)³⁵⁾라고 회상하며, 이 노래들이 제3고녀의 소속감을 상기하는데 중요한 역할을 했다고 강조한다. 그녀에게 학교에서의 창가 연행은 식민 교육 정책에 따른 규율적이거나 강제적 성격의 것이라기보다 오히려 소중한 추억인 것이다.

학생들의 교내 음악 활동 경험을 더욱 특별하게 만들었던 것은 바로 피아노(혹은 풍금)였다. 과거 부속학교 시기에는 학교에 소형의 간이형 풍금 한 대가 전부였던 데다가, 학생들에게 악기 사용법에 대해 가르치는 정규 과정도 없었다. 그러나 고등여학교가 된 이후 학교에는 별도의 음악실과 풍금연습실이 생겼으며³⁶⁾, 그랜드 피아노가 대강당에 위치했을 정도로 물질적 기반을

35) 余基呈, “懷かしの歌,” 光輝百年: 台北第三高等女學校創校百年紀念誌 (臺北: 三高女校友聯誼會, 1997), 217.

36) 臺北第三高等女學校校友聯誼, 光輝百年: 台北第三高等女學校創校百年紀念誌, 18.

갖추는 등, 학교는 대만 여학생들의 음악 교육에 적극적이었다. 17기 졸업생인 스수권(施素筠, 1923~?)은 제3고녀와 피아노의 관계에 대해 다음과 같이 말한다.

제3고녀는 전국에서 모두 오고 싶어 해서 경쟁이 치열했고, 학교는 매우 엄격하여 비교적 특별했어요. 또 다른 특색이 있는데, 바로 음악들 매우 잘했다는 것입니다. 모두들 피아노를 칠 수 있었어요. 필수과목이었죠. 제3고녀 졸업생은 모두 '풍금'(オルガン), 그 이후에는 '피아노'(ピアノ)를 칠 줄 알았습니다.³⁷⁾

스 여사의 인터뷰에 따르면, 제3고녀 출신 여학생들은 대부분 피아노를 다룰 줄 알았던 것으로 보인다. 정규 음악 과목에서 악기사용법은 본과 3학년이 되어야 배우기 때문에 학생들이 교내에서 피아노나 풍금 같은 건반악기를 다룰 기회가 매우 적을 것 같지만, 학생들의 글에 따르면 정규 음악 시간 외에도 악기를 배우고 연습할 수 있는 별도의 시간이 있었다. 다음은 13기 졸업생 저우루전(周麗貞)의 글 중 교내 방과 후 피아노 수업에 관한 이야기이다.

그 시절에는 지금과 달리 집에 피아노가 있는 곳이 극히 드물어 우리들이 강당의 피아노를 조회 전이나 방과 후 사용하는 것을 허락받아 사용했는데, 나는 방과 후에 배정받았던 것으로 기억하고 있어요. 목요일 방과 후는 아카오 선생님을 볼 수 있는 날. 추운 겨울날에도 손가락이 얼어 피아노를 칠 수 없게 될까 봐 양손을 맞대고 문질러 따뜻하게 하면서 순번을 기다렸습니다.³⁸⁾

제3고녀는 정규 교과 과정과 별도로 강당에서 학생들이 배정받은 시간에 아카오 교원에게 피아노를 배울 기회가 있었을 정도로 피아노 교육에 적극적

37) 文獻館, “臺北第三高等女學校(含第二女中, 中山女高)教友口述歷史座談會會議紀錄,” 臺北文獻 204 (2018), 16.

38) 周麗貞, “六十年前を偲んで,” 光輝百年: 台北第三高等女學校創校百年紀念誌 (臺北: 三高女校友聯誼會, 1997), 159.

이었던 것을 알 수 있다.

음악 교원 아카오 도라키치는 학교 피아노 연행과 관련된 여학생들(혹은 졸업생들)의 글에 자주 등장한다. 여학생의 관점에서 아카오는 매우 성실하며 학생들에게 피아노를 가르치는 데 매우 적극적인 교사로 묘사된다. 나가사키 출신인 아카오는 고등여학교 체제가 시작된 1922년부터 제3고녀 음악 교원으로 부임해 1944년까지 22년간 교직에 있었다. 1922년부터 1928년까지는 전임 교원이었으며, 1929년부터는 촉탁(囑託) 교원으로 근무했다. 아카오는 전 학년의 음악 과목을 가르쳤을 뿐만 아니라, 교내 음악 관련 행사도 지휘하고, 필요에 따라 교내에 필요한 음악을 작곡하기도 했다.³⁹⁾ 말 그대로 제3고녀의 음악 관련 모든 업무를 담당했다 해도 과언이 아니다. 특히 강습과(여교보 시기 사범과)에서 대만 공학교 여교사를 정식 배양했던 기간인 1922년부터 1928년까지 음악 교육을 실천했던 아카오의 영향력은 당시 제3고녀를 재학했던 학생들뿐만 아니라 공학교에까지 미쳤으리라 짐작된다.⁴⁰⁾

[그림 3] 교내 강당의 그랜드 피아노를 둘러싸고
아카오 도라키치 교원의 피아노 연주를 감상하는 제3고녀 학생들



39) 1923년 히로히토 방문 시 〈봉영가〉(奉迎歌), 1928년 학교 창립 30주년 기념식에서 부른 〈기념식가〉(紀念式歌)와 〈회고30년〉(回顧三十年) 등을 작곡함.

40) 孫芝君, “日治時期臺灣師範學校音樂教育之研究,” 89.

위의 사진은 앞서 소개한 저우 여사가 창립 100주년 기념지에 자신의 글과 함께 실은 것으로, 교내 강당에서 그랜드 피아노를 치는 아카오 선생과 일곱 명의 여학생들이 그의 피아노 연주를 관찰하고 있는 장면을 보여주는 귀중한 사료다. 저우 여사는 “아카오 선생님을 둘러싼 피아노 수업이 60여 년 전 옛 사진에 담겨있다. 아카오 선생님은 젊었고 우리들도 머리를 양 갈래로 탄 귀여운 소녀였던 시대”⁴¹⁾라며 제3고녀에서의 피아노에 대한 경험을 회상한다. 이와 같이 제3고녀의 음악 활동에는 정규 음악 수업 외에도 별도의 피아노 교육 시간이 있었으며, 학생들은 피아노 연주에 대한 강한 열정과 자부심이 있었던 것을 확인할 수 있다.

제3고녀 여학생들과 졸업생들의 언설을 종합해보면, 교내 규율을 위한 참가 연행은 학교에 대한 소속감을 상기하는 개인적인 추억으로, 일본 문화로의 동화를 강요하는 음악 교육정책은 새로운 문화를 경험하는 흥분된 기억으로 치환된다. 피아노로 상징되는 음악은 여학생들이 고등여학교에서 배우고 싶은 새로운 문화였고, 일본 음악 교원은 식민 교육 정책을 수행하는 학교와 식민의 대상인 대만 여학생 사이에서 음악적 가교역할을 하는 수행자로 위치하며 대만 여학생들의 음악에 대한 학구열을 충족시켜주는 중요한 인물이었음을 알 수 있다.

4. 동화와 참여 사이에 위치한 여학생들의 음악 연행

총독부 이하 대만에서 활동하는 일본인 관료 사회 및 어용 언론 등에서 대만 여성은 ‘본도인(本島人) 여자’로 호명되었다. ‘본도인’은 재대 일본인이나 ‘내지인’과는 구별되는 개념으로, 곧 식민 지배의 대상을 의미했다. 한편, ‘남자’와 구별되는 ‘여자’라는 젠더 영역에서는 일본인과 대만인의 구별이 모호했다. 대만 근대 여성사 연구자인 홍위루가 대만 고등여학교 교육에 대해 메

41) 周籬貞, “六十年前を偲んで,” 光輝百年: 台北第三高等女學校創校百年紀念誌, 159.

이지 일본 여성 교육 사상의 연장이라고 분석하였듯, ‘본도인 여자’가 가장 많은 비율을 차지하는 제3고녀의 교육 또한 그 목적에서 일본의 여자 중등 교육 제도와 크게 다르지 않았다. 그것은 바로 여자 중등교육을 통한 여교사 배출 그리고 일본 제국에 적합한 근대적 여성상 배양이다. 음악 영역도 예외는 아니었다. 그리고 중등 교원 양성을 위한 제3고녀의 강습과는 1926년 첫 대만인 음악 여교사를 배출하게 된다.

1) 대만 첫 여자 중등 음악 교원이 된 천자오즈(陳招治)

타이베이 출생인 천자오즈는 총독부 지원으로 일본에 유학해 음악을 공부한 첫 사례다. 타이베이에 소재한 평라이공학교(蓬萊公學校)⁴²⁾를 1920년 졸업하고 제3고녀 본과에 입학해 우수한 성적을 유지했던 천자오즈는 1924년 3월 제3고녀를 졸업하자마자 학교 추천으로 일본 우에노에 소재한 도쿄음악학교(東京音樂學校) 입학시험을 치렀다. 대만에서 도쿄음악학교 입학시험이 정기적으로 있었던 것은 결코 아니다. 1924년 대만교육회(台灣教育會)의 초대로 도쿄음악학교 교원인 나가사카 요시코(長坂好子), 하치야 류시코(蜂谷龍子)⁴³⁾, 우사미 타메(宇佐美)가 대만으로 건너와 대만의 소학교 및 공학교 교원을 위한 음악 강습회를 진행한 바 있는데⁴⁴⁾, 이때 음악강습회 외에도 대만 학생들을 대상으로 한 입시 시험을 치뤄 두 명을 선발해 함께 일본으로 돌아갔다고 한다.

천자오즈는 이 두 명 중 한명으로 도쿄음악학교 제4입시교원양성소에서 만

42) 공학교(公學校)는 총독부가 대만인을 대상으로 설립한 초등교육기관으로, 식민지 조선의 보통학교에 해당한다.

43) 『대만음악사전』(台灣音樂辭典)과 『대만음악사』(臺灣音樂史)에는 모두 “蜂谷龍”라고만 명시되어 있으나, 1916년에 열린 도쿄음악학교 창립50주년기념 음악회 참여 명단(당시 청강생으로 바이올린 반주함)과 일본 잡지 『부인화보』(婦人畫報) 225호에 실린 “현대여류음악가”(現代女流音樂家)에 소개된 내용으로 보아 정확한 이름은 “蜂谷龍子”일 것으로 추측한다.

44) 呂鈺秀, 臺灣音樂史(臺北市: 五南圖書出版股份有限公司, 2003), 131.

3년간 유학했다. 천자오즈의 도쿄음악학교 입학은 1920년대 초 제3고녀의 대만인 여교사 양성 프로젝트와 도쿄음악학교의 중등 음악 교원 양성 프로젝트가 동시에 실시된 결과다. 천자오즈가 입학한 제4임시교원양성소(第四臨時教員養成所)는 도쿄음악학교 내에서도 1922년 신설된 부설기관으로, 도쿄음악학교가 기존의 초등 음악 교원 양성을 멈추고 중등 음악 교원만을 양성하겠다고 결정한 직후 설립된 중등 음악 교원 양성 기관이다.⁴⁵⁾ 천자오즈의 도쿄음악학교 유학은 대만 여성이 중등 음악 교원 자격 취득을 주도한 제3고녀와 도쿄음악학교의 취지가 맞아떨어진 결과다.⁴⁶⁾

유학을 마친 천자오즈는 1926년 대만으로 귀국하자마자, 모교인 제3고녀에서 대만인 첫 여성 음악 교원으로 재임했다. 그 해 『대만일일신보』는 4월 23일자 신문에 “본도인 여자로서 최초로 중등 교원이 되다”⁴⁷⁾라는 제목의 기사를 실으며, 천자오즈를 제3고녀 교육의 성공적 사례로 소개한다.

천자오즈는 대만 출신 기자인 린진파(林進發)가 당시 활약했던 대만 지식인 374명에 대한 간략한 정보를 담은 『대만인물평』(台灣人物評)에서도 음악가로 소개되었을 만큼⁴⁸⁾, 제3고녀 내에서뿐만 아니라 대만 지식인계에서도 인지도가 있었던 것으로 보인다.⁴⁹⁾ 대만인 첫 여성 음악 교원으로 귀국 후부터 1928년까지 3년간 제3고녀에 근무했던 천자오즈는 마지막 해인 1928년 제3고녀

45) 坂本麻実子, “東京音楽学校における唱歌教員養成の終焉: 乙種師範科の生徒募集中止をめぐって,” *富山大学人間発達科学部紀要* 2卷2号 (2008), 13-18.

46) 도쿄음악학교를 졸업한 대만 음악가로는 장푸싱(張福興, 1942~2003), 커정희(柯政和, 1889~1979), 리진투(李金土, 1900~1979) 등이 있으며, 도쿄 유학 전 모두 대만에서 남학 교인 사범학교를 나왔다.

47) “聲樂がお得意の陳さん: 本島人女子では最初の中等教員第三高女に教鞭をとる,” *臺灣日日新報*, 1926. 4. 23.

48) 林進發, *台灣人物評* (臺北: 赤陽社, 1929), 141.

49) 린진파의 『대만인물평』에 소개된 총 374명 중 음악 관련 종사자는 총 2명인데, 한 명은 천자오즈이고, 다른 한 명은 대만 서양음악사에 가장 중요한 인물로 꼽히는 장푸싱(張福興)이다. 그러나, 1930년대 이후 음악가로서 천자오즈의 행방은 묘연하며, 일제시기 대만 음악사 관련 연구물에도 그녀의 음악적 행보에 대해서는 연구된 바가 거의 없다.

[그림 4] 천자오즈의 도쿄 유학 과정 및 귀국 인터뷰 기사⁵⁰⁾



창립30주년기념 음악회 2부 마지막 순서에서는 모차르트의 피아노 소나타를 연주했다.⁵¹⁾ 교직에서 사임한 후 잠시 성악가로 활동했을 만큼 주로 성악으로 알려져 있었던 천자오즈가 어떤 경위에 의해 당시 음악회에서 독창 대신 피아노 독주를 했는지는 알 수 없다. 다만, 제3고녀 음악회에서 피아노 독주가 가지는 상징성, 즉 음악 수업에서 가장 난이도가 있는 영역으로 간주된다거나, 혹은 피아노를 다루는 일이 노래를 부르는 일보다 훨씬 강한 주목을 받을 수 있다는 점 등이 작용해 학교 차원에서 천자오즈라는 인물을 부각시키기 위함이 아니었을까 추측해 본다.

2) 일본 전통 복장을 입고 피아노 치는 저우홍릉(周紅綾)

‘본도인’(本島人, 대만인)의 여자 중등 교육을 표방하는 제3고녀에서 궁극적으로 지향하는 바는 ‘본도인’을 ‘내지인’(内地人, 일본인)으로 동화시키는 것이다. 제3고녀는 본교가 대만 여성을 위한 학교임을 감추지 않고 오히려 적극적으로

50) “聲樂がお得意の陳さん：本島人女子では最初の中等教員第三高女に教鞭をとる。” 臺灣日日新報, 1926. 4. 23.

51) 臺北第三高等女學校同會窓會學友會, 臺北第三高等女學校創立三十周年紀念誌, 531-533.

으로 내세움으로써 대만 여학생이 근대적인 일본 여성으로 변모하도록 교육 차원에서 유도했다. 다음은 제3고녀의 여자고등보통학교 시기(1919~1922) 교장이었던 다가와 신이치(田川辰一, 1919~1925 재임)의 발언이다.

남자보다 여자가 모방성 강해, 동화 과정에서 볼 때 여자교육이 남자교육보다 효과가 있다. 현재 본도의 남녀 중학생을 비교해 보면, 여학생이 언어 등의 방면에서 상당히 내지화(內地化)되어있다. 학생들의 가정 형편 역시 그러하다. ... 딸이 사범과에 진학하는 것을 반대하는 가장도 더러 있으나, 여자는 결혼해 아이를 낳을 것이니 이때 동화력이 발휘될 수 있다. 가장들을 설득해 딸의 입학을 권유해야 한다. ... 현재 대만 남학생을 위한 학교도 많지는 않지만, (대만인을 위한) 여학교는 본 학교와 장화 여학교 두 곳 밖에 없다.

다가와 신이치는 타이베이 여자고등보통학교(제3고녀의 전신)에 재임하기 직전 대만 타이중에 소재한 남학교인 대만공립타이중중학교(台灣公立臺中學校)의 교장이었다. 타이중중학교는 타이중의 대만 유지 다섯 명이 대만 남학생 중등교육을 위해 1913년 지은 사립 중학교가 그 시초인데, 대만총독부의 반대로 1915년 총독부 산하 체제로 편입하게 되자 다가와 신이치가 이곳에서 첫 교장을 역임했다. 다가와가 대만 남학생을 위한 중학교와 대만 여학생을 위한 여자고등보통학교 모두에서 교장으로 재임했으므로 교육의 동화 정책에 대한 대만 여자와 남자의 반응을 비교하는 발언이 가능했던 것이다.

여학교에서 대만 여학생들을 일본화하려는 실천은 일본과 대만의 조화를 뜻하는 ‘내대응화’의 명분과 여학생이 이후 한 가정의 엄마가 될 것이라는 기대 하에 의식주와 같이 매우 일상적인 영역에까지 진행되었다. 대만 여학생에게 일본 전통 여성 복장을 입히는 것은 여학생들을 대상으로 한 학교의 동화 정책 중 하나였다. 여고보 시기 교장이었던 다가와 신이치는 처음으로 제3고녀 대만 여학생들의 일본 내지 수학여행을 실시하고 대만 여학생들에게 일본

전통 복장 입혀 신사를 참배하게 하였으며, 1920년대 들어 대만 지식인층을 중심으로 민족운동 활동이 두드러지자 제3고녀에서는 오히려 그림이나 음악 등을 통해 철저하게 일상에서까지 동화 교육을 실시하였다.

여기서 제3고녀의 첫 공개 음악회에서 일본 전통 복장으로 입고 피아노를 독주했던 저우홍룡의 연행에 대해 보다 자세히 살펴보자. 제3고녀 첫 공개 음악회에서 가장 많은 주목을 받았던 저우홍룡의 무대는 학교의 음악 교육 성과 발표 차원을 넘어 제3고녀에 대한 대만총독부의 기대, 즉 대만 여학생의 일방적인 일본화를 공개적으로 가시화하면서 논쟁거리가 되었다. 음악회 당일, 저우홍룡은 후리소대(振袖, 겨드랑 밑을 꿰지 않은 긴 소매를 가진 기모노로, 결혼하지 않은 여성이 입는 가장 격식 있는 옷)를 몸에 걸치고, 주홍빛의 큰 띠를 두른 후 마지막으로 타비(足袋, 일본식 버선)와 조리(草履, 일본식 샌들)를 신어 머리부터 발끝까지 일본 여성의 복장을 하고 피아노 무대에 올랐다. 연주회 다음 날 『대만일일신보』에 실린 저우홍룡의 연주 사진(그림 2)은 공교롭게도 붉은색 후리소대를 입고 화려한 띠를 두른 일본 여성이 안트 페트로프(ANT PETROF) 그랜드 피아노를 치고 있는 모습을 그린 나카무라 다이자부로(中村大三郎, 1898~1947)의 작품 〈피아노〉(ピアノ, 1926) 속 여주인공과 크게 다르지 않다. 복장을 통해 외관상으로는 거의 일본 여성과 다름없어진 저우홍룡의 피아노 무대는 음악 연행을 통해 대만 여학생들을 일본 문화에 동화시키고자 했던 제3고녀의 계획을 분명하게 보여준다.

대표적인 대만 지식인 언론인 『대만민보』(臺灣民報)는 『대만일일신보』가 제3고녀 음악회를 소개하며 저우홍룡이 내대응화의 성공 사례라고 소개한 기사에 반박하는 논평을 실었다. 대만 여학생들에게 일본 옷을 입혀 노래하고 악기를 연주하게 하고, 이를 어용 신문이 대서특필하면 마치 내대응화가 된 것 마냥 생각하는 재대 일본인과 정부의 사상은 “천박한데다가 착각”⁵²⁾이라고 비판한 것이다.

52) “小言: 錯了,” 臺灣民報 第98號 (1926), 9. 洪郁如 / 吳佩珍·吳亦昕 譯, 近代台灣女性史: 日治時期新女性的誕生, 194에서 재인용.

제3고녀의 동화 정책과 이를 반대하는 대만 민족주의 지식인 사이의 논쟁에서 실제로 일본 복장을 갖춰 입고 피아노를 연주했던 저우홍룡 본인은 과연 이 연행에 대해 어떻게 생각했을까? 저우홍룡은 음악회가 열리고 3년 뒤인 1929년에 “피아노 앞에서 화복을 입고”(ピアノの前に和装して)⁵³⁾라는 글을 써서 당시 자신이 음악회 무대에 오르기 직전 일본 전통 복장을 처음 접한 순간부터 무대에 올라 연주를 마무리하는 순간까지 일련의 생각들을 정리해놓았다.

저우홍룡은 이 글에서 음악 교육을 통한 민족적 차원의 동화와 대만 여학생의 적극적인 참여라는 두 행위의 관계에 대해 꼼꼼이 생각하게 하는 결정적인 경험들을 제공한다. 저우는 공식적인 일본 전통 복장으로 갖춰 입은 자신을 전신거울을 통해 바라보는 장면에 대해 서술했다. 일본인의 옷차림이 몸에 딱 끼서 답답하고 불편할 것으로 생각했지만, 막상 입어보니 생각보다 자신의 몸에 잘 맞았고, “계주 선수로 달리다 넘어질 정도로 왈가닥인 나도, 그 시간만큼은 확실히 남보다 점잖은 아가씨가 된 것 같은 기분이 들어, 남몰래 얼굴을 붉혔다”고 설명한다. 복장을 갖춰 입은 저우는 음악회 무대에 오르고 피아노 연주에 집중하는 과정도 자세히 묘사했다. 자신의 복장에 만족한 그녀는 관객들의 커다란 박수소리에 매우 긴장하며 무대에 올랐고, 등을 곧게 펴고 피아노 의자에 앉아 잠시 악보를 응시하고 있었다. 그러나 곧 악보에 집중하고 후리소테 긴팔이 건반에 스치는 희미한 움직임을 느끼며 이내 피아노 연주에 집중한다고 자신을 발견했다고 설명했다.⁵⁴⁾

결정적으로 저우는 일본 복장을 입고 음악회 무대에 올랐던 그 순간을 평생 잊을 수 없는 아름다운 순간이자 자신의 “황금시대”라고 표현한다. 일본인 복장을 입는 것에 대해 민족적 차원에서 특별한 거부감을 갖기 보다는 오히려 그때의 순간을 “황금시대”라고 묘사하는 그녀의 태도를 두고 총독부의 의도에 따라 일본 문화에 깊이 동화되었다라고 단정짓는 것은 지극히 일차원적인 해

53) 臺北第三高等女學校同會總會學友會, 臺北第三高等女學校創立三十周年紀念誌, 490-493.

54) 전문은 부록 참조 바람.

석일 뿐만 아니라 이 논의의 핵심도 아니다. 대만의 역사학자 천페이핑(陳培豐)은 일본 식민 교육을 피식민 대만인들이 적극적으로 수용하는 현상에 대해 동화의 “동상이몽”이라 분석하며, 동화에는 민족으로의 동화와 서양문명으로서의 동화라는 두 가지 성격이 있고 식민 교육 제도하에 일본인과 대만인 사이의 서로 다른 지향점이 있었음을 강조한 바 있다.⁵⁵⁾ 일본 전통 복장을 입고 피아노를 친 저우홍룡의 음악 연행이 홍위루의 분석처럼 “일본색채 가진 고녀 문화 그대로 보여주는 것”⁵⁶⁾이기도, 천페이핑의 분석처럼 서양문명으로서의 동화에 따른 불가피한 선택이었을 수도 있다.

그러나 음악사 연구인 이 논문에서 보다 강조하고 싶은 것은 제3고녀에서의 음악 교육이 본질적으로 가질 수밖에 없는 식민주의적 특징과 그 안에서 실제로 구현했던 대만 여학생들의 음악 활동이 가지는 역설적 상황을 드러내는 것이다. 제3고녀 강습생인 저우홍룡의 피아노 독주와 그 무대에 대한 언론들의 엇갈린 반응, 그리고 그 무대가 끝나고 3년 뒤 저우가 쓴 글에서 우리가 음악사적 관점에서 주목해야 할 부분은 식민지 대만 관립 여학교의 음악 교육은 일본인이나 대만인을 막론하고 일본 제국이 기대하는 근대적 여성이 갖춰야 할 교양으로써 제도화되면서, 민족 차별이나 성차별의 기제에서 모두 벗어나 있는 매우 특수한 위치에 있었다는 점, 그리고 그 제도가 대만의 서양음악 역사에서 배제할 수 없는 문화의 일부라는 것이다.

5. 나가며

지금까지 타이베이제3고등여학교를 사례로 식민지 대만의 근대 음악 교육의 한 단면을 살펴보았다. 1920년대 제3고녀 음악 교육에 대한 연구는 여자 중등 교육 과정의 일환으로 음악 과목이 식민지 대만의 여학교에 제도화되는 과정에서 대만 여학생들이 실행했던 구체적인 음악 연행들을 제공한다.

55) 陳培豐, 「同化」의 同床異夢-日本統治下台灣의 國語教育史再考(東京: 三元社, 2001), 300-310.

56) 洪郁如 / 吳佩珍·吳亦昕 譯, 近代台灣女性史: 日治時期新女性的誕生, 194.

1923년 일본 황태자 히로히토의 제3고녀 방문은 제3고녀가 식민지 대만을 대표하는 관립 고등여학교라는 제국적 차원의 승인이었다. 교내 음악 활동은 히로히토를 향해 학생들이 〈봉영가〉 제창했던 시기를 기점으로 대만 여학생에게 적극적으로 권장되었다. 그 대표적인 사례가 1926년 제1회 공개 음악회와 첫 대만 음악 여교사 배출이다. 피식민자인 대만 여학생들의 관점에서 교내 음악 활동은 일본 식민 교육 정책보다는 피아노로 대표되는 여학생의 근대적 소양을 배양하는 차원에서 기억된다. 정규 음악 시간 외에도 당시 음악 교원이었던 아카오가 방과 후 별도의 피아노 수업을 진행했을 만큼 대만 여학생들을 대상으로 한 피아노 교육이 권장되었고, 졸업생들은 제3고녀 출신이라면 피아노와 풍금 연주는 기본이라고 여겼다.

제3고녀에서 음악은 일본의 식민 통치하에 민족 차별이란 기제가 배제되고 피식민지 여성인 대만 여학생들에게도 일본 여학생과 동일하게 적극적으로 권장되는 주요 교과목이었다. 그 과정에서 일본과 대만의 조화가 강조되고 일본 복장을 입게 한다는 등 민족 차원의 동화를 위한 술수가 있었지만, 결과적으로 서양음악이 가진 근대성은 대만인을 차별보다는 교화하기 위한 수단으로 작동했다. 대만 여학생들도 피아노로 대표되는 여성적 근대성을 배양하는 훈련에 적극적으로 참여했다. 제1회 제3고녀 공개 음악회에서 일본 전통 복장을 입고 피아노 독주를 했던 저우홍룡은 1920년대 제3고녀의 음악 교육에서 드러나는 학교의 동화 정책과 대만 여학생들의 적극적인 참여 사이의 역설적인 관계를 드러내는 결정적인 사례다.

식민지 대만의 제3고녀 음악 교육은 대만 음악사이면서 일본 제국이 부상했던 20세기 초 동아시아 지역의 음악사이자, 젠더적 관점에서 여성음악사이기도 하다. 이번 연구에서는 일본의 식민교육제도라는 특징을 중심으로 제3고녀의 음악 교육을 분석했지만, 앞으로의 연구에서는 식민 구도 외에도 젠더, 계급 등 다양한 관점에서 분석될 필요가 있다고 생각한다. 예를 들어, 제3고녀 대만 여학생의 음악 연행은 식민지 대만 고등여학교의 대만 여학생 취학률이 전체 대만 여성 인구의 1% 내외에 불과했다는 점⁵⁷⁾에서 지극히 소수의

대만 여성에 국한된 특수한 경험이다. 따라서 대만 사회 내 계급성의 관점에서 분석할 필요가 있다. 또한 제3고녀의 음악 교육이 동시대 남자 중등 교육 기관인 중학교나 사범학교의 음악 교과 과정 및 실제 연행과의 비교연구도 근대 음악 교육의 젠더적 특징을 밝히는 데 있어서 필요한 앞으로의 과제라고 생각한다.

57) 오성철, “식민지 조선과 대만의 교육 확대: 비교연구를 위한 기초 조사,” 282.

참고문헌

- 김경연. 『근대 여성문학의 탄생과 미디어의 교통: 1920~30년대 여성문학의 형성과 여성잡지의 젠더정치』. 서울: 소명출판, 2018.
- 김수진. 『신여성: 근대의 과잉』. 서울: 소명출판, 2009.
- 김지선. “일본인 중등음악교원의 활동으로 본 근대조선의 서양음악 수용.” 『동양음악』 34 (2012), 109-130.
- 문옥표 외. 『신여성』. 파주: 청년사, 2003.
- 박선미. 『근대 여성 제국을 거쳐 조선으로 회유하다』. 파주: 창비, 2007.
- 박철희. “일제 강점기 여자고등보통학교 교육 기회 분배와 졸업생 진로에 관한 연구.” 『식민지 교육연구의 다변화』. 파주: 교육과학사, 2011, 81-110.
- 오성철. “식민지 조선과 대만의 교육 확대: 비교연구를 위한 기초 조사.” 『식민지 교육연구의 다변화』. 파주: 교육과학사, 2011, 271-294.
- 오지선. 『한국근대음악교육』. 서울: 예술, 2003.
- 高傳棋. “臺北第三高等女子學校.” 『臺灣學通訊: 女子教育』 94 (2016), 26-27.
- 竹中信子 / 曾淑卿 譯. 『日治台灣生活史: 大正篇 1912-1925』. 臺北市: 時報出版, 2007.
- 呂鈺秀. 『臺灣音樂史』. 臺北市: 五南圖書出版股份有限公司, 2003.
- 林旻諠. “日治時期臺灣西式音樂之殖民現代性探索.” 碩士論文, 國立臺北藝術大學校, 2009.
- 孫芝君. “日治時期臺灣師範學校音樂教育之研究.” 碩士論文, 國立臺灣師大學音樂研究所, 1997.
- 文獻館. “臺北第三高等女學校(含第二女中, 中山女高)教友口述歷史座談會會議紀錄.” 『臺北文獻』 204 (2018), 5-66.
- 卓姿均. “日治時期高等女學校.” 『臺灣學通訊: 女子教育』 94 (2016), 16-17.
- 洪郁如 / 吳佩珍 · 吳亦昕 譯. 『近代台灣女性史: 日治時期新女性的誕生』. 臺北市:

國立臺灣大學出版中心, 2017.

駒込武. *世界史のなかの臺灣植民地支配: 臺南長老教中學校からの視座*. 東京: 岩波書店, 2015.

北村季晴. *須磨の曲・離れ小島の曲・露營の夢*, 東京: 公益商社樂器店, 1904.

_____. *中等音樂教科書乙種卷四*. 東京: 弘樂社出版部, 1920.

北村季晴編. *中等音樂教科書卷四*. 東京: 共益商社書店, 1911.

坂本麻実子. “東京音楽学校における唱歌教員養成の終焉: 乙種師範科の生徒募集中止をめぐる,” *富山大学人間発達科学部紀要* 2卷2号 (2008), 13-18.

阿部洋. *日本殖民地教育政策史料集成. 台湾篇*. 東京都: 龍溪書舎, 2007-2017.

奥中康人. *國家と音楽: 伊澤修二がめざした日本近代*. 東京: 春秋堂, 2008.

吉野秀公. *臺灣教育史*. 臺北: 臺灣日日新報社, 1927.

稻垣恭子. *女学校と女学生—教養・たしなみ・モダン文化*. 東京: 中央公論新社, 2007.

陳培豊. 「同化」の同床異夢—日本統治下台湾の国語教育史再考. 東京: 三元社, 2001.

台灣教育會. *台灣學事法規*. 台北: 帝國地方行政學會台灣出張所, 1921.

Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 1995.

Lerner, Gerda. *Why History Matter: Life and Thought*. New York: Oxford University Press, 1997.

Hirai, Atsuko. “Government by Piano: An Early History of the Piano in Japan.” *Piano Roles a New History of the Piano*. edited by James Parakilas, New Haven: Yale Nota Bene, 2002, 243-256.

Tsurumi, E. Patricia. “Colonial Education in Korea and Taiwan.” *The Japanese Colonial Empire, 1895-1945*, edited by Ramon H. Myers and Mark R. Peattie, Princeton: Princeton University Press, 1984, 275-311.

Yamauchi, Fumitaka. "Contemplating East Asian Music History in Regional and Global Contexts On Modernity, Nationalism, and Colonialism." *Decentering Musical Modernity: Perspectives on East Asian and European Music History*, edited by Tobias Janz, and Chien-Chang Yang, Bielefeld: Transcript, 2019, 313-343.

1차 사료

臺灣日日新報

臺北第三高等女學校同會窓會學友會. 臺北州立臺北地三高等女學校一覽. 臺北: 臺北州立臺北第三高等女學校, 1928.

_____. 臺北第三高等女學校創立三十周年紀念誌. 臺北: 臺北州立臺北第三高等女學校, 1933.

_____. 臺北第三高等女學校創立三十五周年紀念誌. 臺北: 臺北州立臺北第三高等女學校, 1933.

臺北第三高等女學校校友聯誼. 光輝百年: 臺北第三高等女學校創校百年紀念誌. 臺北: 三高女校友聯誼會, 1997.

林進發. 台灣人物評. 臺北: 赤陽社, 1929.

부록. 저우홍룡(周紅絨) “피아노 앞에서 화복을 입고”
(ピアノの前に和服を裝して, 1929/1933) 전문

나의 눈앞에는 내게 있어 황금시대, 가장 화려했던 여학교 시대! 그곳에서 있었던 음악적으로 아름다운 여러 편의 조각들이 평화롭게 펼쳐진다. 여러 추억들! 그중에서 내 마음을 가장 기쁘게 하고 온몸이 떨 듯하며, 내 눈과 귀에서 영원히 떨어지지 않는 기억은, 아아! 잊으려 해도 잊을 수 없는 다이쇼 15년 3월 14일 본교 제1회 음악회에 화복을 입고 출현했던 바로 그것이다.

추억이라고 한다면, 지난 삼 년 전 꽃이 방긋하고 새가 노래하는 3월의 화창한 봄날이었다. 음악에 평판이 있던 나는 학교가 처음으로 개최한 공개 음악 연주회에서 사람들에게 어느 정도 좋은 만족을 주어야 했다. 그때에는 세상의 근심은 전혀 모르고 오로지 즐겁고 기쁜 꿈만 좇는 소녀의 순수한 마음으로 그냥 마음껏 노래하고 연주하는 것으로 이해했다. 영광의 당일에 내대용화의 원만을 그리는 학교의 취지 아래 내가 화복을 입고 출연하기로 한 그 명을 받게 되어 황송하고도 영광스러웠다. 뜻밖에도 몬츠키(紋付)의 스소모요오(裾模様), 후리소데(振袖)를 몸에 걸치고, 불빛처럼 빛나는 듯한 주홍빛의 하부타에(羽二重) 띠를 높이 묶고, 양말과 신발을 타비(足袋)와 조리(草履)로 신은 모습을 선생님과 친구들에게 냉정하게 확인받고는, 부끄러움이 얼굴에 번지고 가슴이 뛰었던 그 시간의 마음은 지금도 여전히 마음속 깊은 추억으로 있다.

나는 집과 같은 학교 기숙사의 한 방에서 인형처럼 선생님이 하시는 대로 익숙하지 않지만 빛나는 나가지방(長襦袢)과 보들보들한 촉감을 가진 비단의 후리소데(振袖)를 입고 다음엔 크고 작은 끈을 겹겹이 묶어 멧을 더한 후, 처음으로 오타이코(お太鼓)를 나비모양으로 높게 매듭지었다.

“와, 좋아. 정말 잘 어울린다. 전신거울 앞에서 서 보렴.” 이란 말을 듣고 처음으로 ‘휴’ 하고 안심했다. 나는 처음으로 이렇게 긴 기모노를 입은 데다가 답답한 띠까지 차고 있었기 때문에 틀림없이 ‘더울 거야! 답답할 거야!’라고

예상했으나, 이상하게도 예상을 완전히 빗나갔다. 괴로울 것 같았던 생각과 반대로 기분 좋은 느낌이 들었다. 나는 생각했다. 혹시 내가 아름다운 기모노를 몸에 걸치고 싶은 허영심 때문에 괴로움을 잊는 척하려는 건 아닐까 …. 아니, 아니, 그건 아니다. … 결국 옷을 착용한 기분이 좋다고 딱 잘라 스스로에게 말했다. 확실히 띠를 맨 후에 갑자기 안정감이 생기고 기분이 좋아진 것은 언제나 헐렁헐렁했던 옷만 입은 우리들이 결국 그 맛을 알게 된 것이라고 나는 화복(和服)의 맛을 알지 못하는 사람들에게 알리고 싶은 기분마저 들었다.

복장이 완성되고 나는 무대 뒤에서 조용히 기다렸다. 음악적인 아름다움으로 꾸며져 있는 음악회장에서 자칫 나의 실수에 수백 명의 청중이 가슴을 치며 탄식하진 않을까 끊임없이 여러 가지 생각에 빠져있었더랬다. 그러나 왜인지 지금까지의 기분과 완전히 다른 감정이 들어 나로서도 이상하게 여기지 않을 수 없었다. 묘하게 마음 편한 안정감 같은 … 이상하게 고분고분하게 순종하는 일본 아가씨와 같은 차분한 모습이 있었다. 계주 선수로 달리다 넘어질 정도로 활가닥인 나도, 그 시간만큼은 확실히 남보다 배나 점잖은 아가씨가 된 것 같은 기분이 들어 남몰래 얼굴을 붉혔다. 곧 음악회장에서 우레와 같은 박수 소리가 흘러나왔고, 동시에 “홍룡상 네 순서야”라는 말을 들었을 때, 갑자기 가슴 뛰기 시작했다. ‘실수하면 안 돼. 도중에 멈추면 안 돼’ 하며 불안감에 머리가 빙빙 돌았고, 긴장하여 서 있는 데 다리가 부들부들 떨렸으며, 부끄러운 마음에 두 뺨이 달아올라 그저 옷자락을 발로 툭툭 찼다. 안정을 얻은 나는 여전히 큰 고심이 필요했다. “확실하게! 침착하게!”라는 선생님과 친구들의 응원을 받자 결국 익숙지 않은 옷자락을 조용히 수습하고는 긴 소매를 가볍게 날리며 밝은 무대에 섰다.

동시에 제방이 무너지는 듯한 박수 소리가 들렸고, 감성이 예민한 나는 무척 긴장했다. 도망치다시피 피아노 앞으로 나아가 허리를 세워 앉고 나니 겨우 안정이 되었다. 깊은 숲속같이 조용해진 공기에 나는 다시 조금씩 가슴이 뛰었다. 아! 섬뜩하게 조용해졌다. 아 어떻게 이 조용한 막을 평화롭게 돌파해

갈 수 있을까라고 적잖은 불안과 공포와 함께 잠시 건반을 응시했다. 머지않아 단념하고 떨리는 손을 누르며 심혈을 기울여 건반을 쳤다. 이미 내 마음에는 어떠한 것도 없었다. 악보가 눈에 들어오고 소매의 희미한 움직임 외에는 아무것도 알지 못했다. 서로 다른 마그네슘 빛에 사진이 찍혔다는 것도 거의 기억나지 않을 정도니, 내 마음도 영혼도 모두 피아노와 합쳐져 멜로디를 따라가고 있었다. 다행히 연주를 마치고 청중에 감사의 예의를 표하고는 천천히 무대에서 내려왔던 것으로 기억한다.

아! 생각할수록 눈물겨운 그리운 그 장면! 안정시키려 해도 내 눈과 귀에서 멀어지지 않는다. 그 아름다운 때를 그려보면, 다양하고 흥미로운 것에 마음을 끌어당기는 젊은 혈기로 열정을 다한 학생 시대에는 천진난만하고 귀여운 모습이 있었다. 온 힘과 정신을 다해 자신의 목표를 추구해 가는 그 노력은 그 무엇보다 값지다. 지나가 버린 나의 추억이여! 따뜻한 학창의 날개가 세상의 거센 파도와 싸우는 지난 3년간, 슬픈 순간에도, 참혹함을 마주한 시기에도, 위안을 주는 것은 지나간 시간의 아름다운 꿈에 있다. 그 꿈을 좇았던 시기였던 만큼 내 가슴은 언제나 식지 않고 희망에 넘치는 빛나는 그때의 기분을 가질 수 있게 된 것을 진심으로 감사하게 생각한다. 아! 나는 영원히 잊지 않으리. 이 그리운 추억을 ... 과분하게도 신문에 나온 그 사진! 기억하고자 앨범의 첫 페이지에 예쁘게 잘라 붙여놓았다.

Abstract

Musicking in Her “Golden Age”: Music Education at the Taipei Third Girls School in the 1920s Colonial Taiwan

SEO Seung Im

Under Japanese colonial rule, the cultivation of Western styled music in the modern educational system allowed Taiwanese to participate regularly in music activities. Under the radical social changes triggered by the colonial order, Western music emerged as a new medium for inter-regional, inter-ethnic mobility, especially in the education sector. The Taipei Municipal Third Girls School (台北州立台北第三高等女學校), one of the secondary school for girls students with the highest rate of Taiwanese out of other High Girls Schools (高等女學校) in Taiwan was a significant locale in which many Taiwanese girls engaged in musical activities in a “civilized” way by the Japanese educational policy.

This study takes the Third Girls School’s music education as a research subject. A drastic change of music education in the Third Girls School occurred in the early 1920s by the revised second education ordinance in 1922, followed by His Imperial Highness of Japan’s visit to the school in 1923. A chain of political events performed by the Governor-General of Taiwan entailed a shift in using music at the Third Girls School not only as a tool of discipline but also as a demonstration to show off the “level” of Taiwanese women’s education in public. Here, Taiwanese girl students located as principal musical agencies who carried out various musical activities and constantly negotiated themselves with inevitably confronted the pressure of being “advanced” musically. The historical documents regarding musical experiences of two students, Chen Zhao-zhi and Zhou

Hong-long, provide significant clues to understand a subtle nuance between their ardor for practicing music and “the pressure of assimilation.”

Key Words: Music Education in Japanese Colonial Period, Colonial Taiwan, Girls High School, Colonial Modernity, Music and Woman, Piano and Woman

투고일	심사일	게재확정일
2020년 10월 15일	2020년 10월 17일~11월 25일	2020년 11월 26일

DOI 10.34303/mscol.2020.28.2.004