한국 교회음악의 한국화 연구
- 『21세기 찬송가』를 중심으로

김세완 (백석대 기독교철학과 기독교문화콘텐츠 트랙 박사과정 수료)

제1장 서론

한국 교회음악은 개신교가 발전하면서 괄목할만하게 성장하였다. 한국 교회음악의 성장은 교회음악에 많은 연구와 한국인 교회음악가들의 배출 그리고 수많은 교회음악의 창출을 통하여 알 수 있다. 특히 찬송가는 교회음악의 발전을 알 수 있게 한다. 교회음악의 핵심인 찬송가는 유입 초창기에 영미의 찬송가를 그대로 수입하여 사용되었다. 또 찬송가를 편찬하는 주체도 서양 선교사들이었다. 이에 한국 교회음악가들은 영미의 찬송가를 답습하는 것을 각성하였다. 이러한 각성은 한국 교회음악가들로 하여금 찬송가를 편찬하게 하였고 나아가서는 한국인 교회음악 작곡가들이 찬송가를 창작하게끔 하였다.

그런데 한국 교회음악이 창출될 때에는 어떤 자각이 동반되었다. 이것은 아주 활발한 움직임으로 나타나지 않았으나, 교회음악이 형성되는 과정에 늘 동반되었다. 그것은 바로 교회음악의 '한국화'이다. 교회음악의 '한국화'는 한국 교회음악가들이 한국적인 교회음악을 수립하자는 인식 가운데에 한국적인 교회음악을 창작하는 것으로 일어났다. 이러한 교회음악의 '한국화' 작업은 찬송가를 새롭게 편찬하거나 한국인이 교회음악을 창작할 때에 논의되곤 하였다. 이러한 논의는 개화기부터 소급해 올라갈 수 있으며 2000년대인 오늘날 까지도 존속되고 있다. 교회음악의 '한국화'의 역사는 긴 셈이다.

적지 않은 역사 속에서 이루어진 '한국화' 작업은 그동안에 주로 서양음악의 교회음악에 쏠렸던 무게 중심을 한국적인 교회음악으로 이양하는 작업이었다. 그리하여 나타난 현상은 '한국화'의 기법에 의한 창작이다. '한국화'의 기법에 의해 창작된 교회음악은 꽤 많은 편이다. 또 찬송가에 '한국화" 기법으로 창작하는 움직임도 꽤 있어왔다.

그런데 적지 않은 창작 활동이 교회음악계에서 이루어졌다 해도 그 창작은 이론적인 연구가 뒷받침되어 주지 못했다. 그동안에 '한국화'의 기법은 몇몇의 학자에 의해 연구되었으나 좀 더 많은 연구물들이 나와야 한다.

필자가 '한국화' 기법에 관한 선행 연구물들을 살펴본 결과, 앞으로 연구되어야 할 문제는 '한국화'의 개념에 관한 명확한 이해와 그 이해를 통한 창작 그리고 '한국화' 기법에 관한 이론적인 정립이다. '한국화' 의 개념을 명확히 이해하는 것은 창작을 위하여 필요하다. 그동안 이루어진 '한국화'에 관한 개념은 1980년대까지만 해도 '토착화'라는 용어와 혼재하여 개념이 모호했다. 그러나 1990년대에 들어와서 정확한 개념이 설정되기 시작했는데 그것은 '한국화'의 대표적인 학자인 문성모에 의해서이다. 그는 '한국화'가 '토착화'와 다르다고 본다. 그는 '토착화'를 씨앗과 토양으로 비유할 수 있는데 교회음악에서는 기존의 '토착화' 개념을 사용될 수 없다고 한다. 씨앗에 비유되는 서양의 교회음악을 한국의 토양에 맞

게 고칠 수는 없기 때문이다. 그래서 그는 서양의 멜로디가 쓰인 교회음악을 한국식으로 바꿀 수는 없으므로 한국의 토종 씨앗인 한국 전통음악의 가치를 재발견하여 교회음악에 도입하자고 하였다(문성모, 1995: 301). 문성모가 내건 이론을 바탕으로 2000년대에까지 '한국화'에 관한 개념은 서서히 정립되기 시작하였다. 학자들은 문성모의 의견을 바탕으로 하면서 '한국화'에 관한 개념을 제기하였는데 2000년대에 주목할 만한 학자는 문옥배가 있다. 그는 '한국화'를 과거에 머무르지 않고 현재를 관통하여 미래의 한국 교회음악을 수립할 것과 현재는 서양음악과 한국 전통음악이 공존하기 때문에 한국 전통음악을 토대로 서양 찬송가 양식과 대화를 통하여 교회음악화 되어야 한다고 하였다(문옥배, 2004: 101).

이러한 학자들에 의해 한국화의 개념은 2000년대에 들어와서 보다 명확한 개념이 정립되었다. 그런데 이러한 개념은 1990년대와 2000년대에 들어와서야 개념이 정립되었기 때문에 한국화 기법으로 창작하는 한국교회음악 작곡가들에게 영향을 미치지 못했다. 그 결과 그동안의 한국화 기법에 의한 창작은 주로 한국 전통음악의 기법을 넣는가 마는가의 논쟁 속에서 창작이 이루어졌거나 한국 전통음악의 기법을 필수적으로 넣어야 한국의 정체성이 깃든 교회음악을 만들 수 있다는 의식 속에서 창작이 이루어진 감이 있다. 이러한 면모는 그동안의 창작이 새로운 한국적인 교회음악을 창작한다는 '시도'와 '실험'적인 성향이 짙었다는 인상을 준다.

필자는 이제 한국화 기법이 교회음악계에서 보다 명확한 개념으로 이해되어 '시도'하거나 '실험'적인 단계보다는 '실용적'인 창작의 단계로 나아가야 한다고 생각한다. '실용적'인 창작이란 성도들에게 그들의 신앙심을 깊이 표현하면서 애창될 수 있는 곡을 만드는 것이다.

필자는 그동안에 한국의 정체성이 깃든 교회음악을 만들기 위해 한국 전통음악의 기법을 반영한 창작을 했다면 이제는 현시대의 서양음악의 기법과의 대화 가운데에 성도들에게 많이 애창되는 한국화된 곡들을 창작해야 한다고 생각한다. 이를 위해서 한국화 기법은 좀 더 활발한 이론적인 연구가 이루어져야 한다.

필자는 이러한 문제의식이 현실화되기 위해서 한국화 기법에 관한 현재적 진단이 필요하다고 본다. 한국화 기법에 관한 현재적 진단은 가장 핵심적인 교회음악 중에서 한국화된 곡을 음악적으로 분석하여 곡들이 가진 기법을 정리하고 그 곡들 중에 나타나는 실용성을 알아보는 것이다. 이에 필자는 본고에서 한국 교회음악의 핵심인 찬송가를 분석하고자 한다. 필자가 살펴본 바로 한국화된 곡이 가장 많이 들어가 있는 찬송가는 2006년에 발간된 『21세기 찬송가』이다. 『21세기 찬송가』에는 이전의 공인 찬송가인 『통일찬송가』보다 한국인에 의해 작사되고 작곡된 찬송가가 무려 128곡이나 실려 있다. 이전의 찬송가에 비해 한국인 찬송가가 거의 8배가 증가한 것이다.

필자는 128곡 중에서 한국화 기법으로 쓰인 곡을 선정하였다. 필자가 『21세기 찬송가』에서 한국화된 곡으로 선정한 곡들은 다음의 〈표 1〉에서 볼 수 있다.

번호	장수	곡명
1	47	하늘이 푸르고
2	48	거룩하신 주 하나님
3	51	주님 주신 거룩한 날
번호	**장수**	**곡명**
4	52	거룩하신 나의 하나님
5	76	창조의 주 아버지께
6	98	예수님 오소서
7	100	미리암과 여인들이

8	137	하나님의 아들이
9	142	시온에 오시는 주
10	153	가시 면류관
11	157	겟세마네 동산에서 최후 기도
12	158	서쪽 하늘 붉은 노을
13	193	성령의 봄바람 불어오니
14	203	하나님의 말씀은
15	223	하나님은 우리들의
16	281	요나처럼 순종않고
17	296	죄인 구원하시려고
18	301	지금까지 지내온 것
19	306	죽을 죄인 살려주신
20	307	소리없이 보슬보슬
21	318	순교자의 흘린 피가
22	323	부름받아 나선 이 몸
23	332	우리는 부지런한
24	345	캄캄한 밤 사나운 바람 불 때
25	396	우리 주님 밤새워
26	398	어둠의 권세에서
27	402	나의 반석 나의 방패
28	409	나의 기쁨은 사랑의 주님께
29	416	너희 근심 걱정을
30	418	기쁠 때나 슬플 때나
31	422	거룩하게 하소서
32	437	하늘 보좌 떠나서
33	444	겟세마네 동산에서
34	448	주님 가신 길을 따라
35	468	큰 사랑의 새 계명을
36	475	인류는 하나되게
37	476	꽃이 피고 새가 우는
38	541	꽃이 피는 봄날에만
39	556	날마다 주님을 의지하는
40	557	에덴의 동산처럼
41	571	역사 속에 보냄 받아
42	572	바다같이 넓은 은혜
43	576	하나님의 뜻을 따라
44	577	낳으시고 길러주신
45	581	주 하나님 이 나라를 지켜주시고
46	583	이 민족에 복음을
47	592	산마다 불이 탄다 고운 단풍에
48	594	감사하세 찬양하세
49	596	영광은 주님 홀로
50	597	이전에 주님을 내가 몰라
51	601	하나님이 정하시고
번호	장수	곡명
52	613	사랑의 주 하나님
53	632	주여 주여 우리를
총 53개		

〈표 1〉『21세기 찬송가』의 한국화된 곡

〈표 1〉에서 볼 수 있듯이 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡은 총 53개이다. 필자가 이 곡들을 선정한 근거는 한국 전통음악의 기법이 반영 여부이다.

필자는 이 곡들에 쓰인 한국화 기법을 살펴보기 위하여 분석 기준을 세워 분석하고자 한다. 분석 기준은 리듬과 음계, 선율, 음정과 화성이다. 이러한 분석 기준은 필자가 살펴본 선행 연구물 중에 가장 많이 쓰인 분석 기준을 채택한 것이다(문성모, 2011: 516-523; 박은경, 2012: 215-225; 이문승, 2002: 303-333).

Ⅱ. 『21세기 찬송가』에 수록된 한국화된 곡의 분석 결과

필자는 Ⅱ장에서 『21세기 찬송가』에 수록된 한국화된 곡을 분석하였다. 필자가 분석한 내용은 두 가지 측면에 의해 이루어졌다. 첫째는 음악적으로 분석하는 것이고 둘째는 작곡가별로 분석하는 것이다. 음악적인 분석은 리듬과 음계, 선율, 음정과 화성의 항목별로 음악적인 기법을 고찰하는 것이고 또 그 음악적인 기법을 실용성과 연관지어 살펴보는 것이었다.

작곡가별 분석은 작곡가들이 사용하는 한국화 기법을 고찰하였는데 필자가 선정한 작곡가들은 한국화 기법으로 작곡하는 대표적인 작곡가들이다. 곧 나운영과 박재훈, 문성모, 이문승, 이유선이다. 필자는 이들의 한국화 기법과 이들의 기법을 실용성과 연관지어 살펴보았다.

1. 음악적 분석 결과

필자는 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡을 음악적으로 분석하여 항목별로 결과를 얻었다. 그 내용은 다음과 같다.

첫째, 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡의 리듬을 살펴본 결과, 그 리듬은 6/8박자와 9/8박자, 3/4박자, 4/4박자, 6/4박자에 속하였다. 박자는 한국화된 리듬을 보는데 주요한 요소이다. 6/8박자와 9/8박자와 같이 겹박자인 경우는 리듬이 3분할 되는 것이 명확히 보인다. 한국 전통음악의 리듬은 주로 3분할로 나뉘기 때문에 3분할이 뚜렷이 나뉘는 겹박자를 사용하여 리듬의 단위를 나타내는 것은 한국 전통음악의 리듬을 좀 더 원색적으로 느낄 수 있게 한다. 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡 중에서 9/8박자에 속하는 곡들에 나타난 리듬은 모두 3개이다. 이 곡들의 주요리듬은 와 같이 쉬운 형태와 당김음이 들어간 이다. 이렇게 당김음이 들어간 리듬은 성도들이 부르기에 약간 어렵다.

6/8박자에 속하는 곡들은 모두 24개이다. 이들은 ♪.♬와 같이 부점이 나오는 경쾌한 리듬이거나 와 같이 3분할을 보이거나 와 같이 2-1 또는 1-2의 분할이 뚜렷이 보이는 리듬이다.

9/8박자의 리듬은 한국 전통음악의 리듬이 잘 나타나 있다. 하지만 6/8박자의 리듬보다는 복잡하고 셈하기가 어려워 곡을 처음 부르는 회중에게는 어렵다. 반면에 6/8박자의 리듬은 셈하기가 쉽다. 또 템포가 보통 빠르기로 안정적이며 경쾌한 곡이 많기 때문에 회중들이 무리 없이 부를 수 있을 것이다. 필자는 장단이 있는 찬송가를 창작할 때에 회중을 고려한 리듬을 사용해야 한다고 본다. 그 이유는 한국 전통음악의 리듬을 원색적으로 넣은 찬송가는 아직 한국 성도들에게 어렵다고 느낄 수 있기 때문이다.

6/8박자와 9/8박자와 같은 겹박자는 모두 30개이다. 분석한『21세기 찬송가』의 한국화

된 곡은 총 53개이다. 그러므로 겹박자를 쓴 곡은 전체의 반 이상을 차지한다. 이렇게 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡에 겹박자가 많은 이유는 겹박자가 한국 전통음악의 리듬을 나타내기에 좋은 점도 있지만 이것은 나운영의 영향 때문이라고 생각한다. 나운영은 교회음악작곡가들에게 한국화 기법으로 곡을 쓸 때에 겹박자를 쓸 것을 장려했다. 그러므로 필자는 이러한 나운영의 방식이 후대의 교회음악작곡가들에게도 영향을 미치고 있다고 생각한다. 겹박자는 현대의 교회음악작곡가들에게 한국화 기법으로 계속 쓰이고 있는 셈이다.

다음으로 3/4박자이다. 3/4박자는 모두 21개이다. 3/4박자는 세마치장단이 적합하다. 또 템포가 느린 곡에는 중모리장단을 사용할 수 있다. 3/4박자에 주로 나타난 리듬은 과 이다. 이문승은 한국 교회음악작곡가들이 한국화 기법을 쓸 때에 부점과 셋잇단음표를 자주 쓰는 이유가 한국어 가사를 맞추기 위해서라고 한다.(이문승, 2002: 303-333) 또 문성모에 따르면 한국 전통음악의 3분할의 리듬을 나타내기 위해서이다. 그리고 3분할의 리듬을 3/4박자를 써서 나타낸 것은 9/8박자보다 보기 쉽기 때문이다. 한국 전통음악의 3분할의 리듬은 9/8박자로 더 상세히 나타낼 수 있다. 하지만 3/4박자는 9/8박자보다 리듬의 출현 회수가 덜 복잡하기 때문에 회중이 쉽게 박자를 셈할 수 있다. 따라서 교회음악작곡가들 사이에서는 한국 전통음악의 리듬을 서양음악의 리듬으로 나타내는데 있어 부점과 셋잇단음표를 사용한다.

3/4박자와 6/8박자, 9/8박자를 사용한 리듬은 전체적으로 복잡하지 않다. 그리고 이러한 리듬은 한국 전통음악의 리듬을 원색적으로 사용하거나 부점과 셋잇단음표를 사용하여 한국 전통음악의 리듬감을 용해시켰다.

4/4박자는 자진모리장단이 어울린다. 4/4박자에 속하는 곡은 1개이다. 4/6박자에 속하는 곡도 1개이다.

둘째, 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡에 쓰인 음계는 5음 음계와 경과음이 있는 5음 음계, 6음 음계, 7음 음계이다. 5음 음계에 속하는 곡은 25개이고 경과음이 있는 5음 음계에 속하는 곡은 17개이다. 6음 음계에 속하는 곡은 1개이며 7음 음계에 속하는 곡은 10개이다. 이 중에서 곡 전체에 한국 전통음악의 기법이 강하게 반영되어 있는 가운데에 쓰인 음계는 5음 음계와 경과음이 있는 5음 음계이다. 필자는 5음 음계 중에서도 서양음악의 기법이 강한 곡을 발견할 수 있었지만 대체적으로 5음 음계와 경과음이 있는 5음 음계에 속하는 곡이 한국 전통음악의 분위기를 원색적으로 느끼게 한다는 점을 알 수 있었다. 5음 음계나 경과음이 있는 5음 음계가 쓰인 곡 중에는 한국 전통음악의 기법이 잘 느껴지지 않는 곡이 있다. 곧 5음 음계와 경과음이 있는 5음 음계는 한국 전통음악의 기법이 강하게 반영되지 않은 곡에도 쓰였다.

7음 음계의 경우에는 한국 전통음악의 기법이 많이 쓰이지 않은 곡이 많다. 이러한 곡들에는 서양음악의 기법이 많이 쓰였다. 이러한 곡들에는 5음 음계를 사용한 한국화가 아닌 리듬이나 선율, 음정을 통해 한국화 기법이 사용되었다.

셋째, 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡의 선율은 음계 별로 살펴보았다. 5음 음계의 곡들 중에서 평조의 선율이 나오는 곡은 19개이고 계면조의 선율이 나오는 곡은 5개이다. 그리고 한국 전통음악의 선율에 분류되지 않은 곡은 1개이다.

경과음이 있는 5음 음계의 곡들 중에서 평조의 선율이 나오는 곡은 15개이고 계면조의 선율이 나오는 곡은 1개이다. 그리고 분류되지 않은 곡은 2개이다.

7음 음계의 곡들 중에서 평조의 선율이 나오는 곡은 4개이다. 또 계면조의 선율이 나오

는 곡은 2개이며 분류되지 않은 곡은 4개이다.

위의 분석 결과를 바탕으로 모든 음계를 합산하여 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡의 선율을 보면 평조의 선율이 가장 많다. 계면조의 선율이 진행되는 곡은 별로 나오지 않는다. 그 밖에 필자는 평조나 계면조의 선율 진행이라고 보기 어려운 경우에는 분류에서 제외시켰다.

넷째, 음정과 화성이다. 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡의 음정과 화성의 분석 대상이 된 곡은 모두 44개이다. 필자는 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡의 음정과 화성을 다음의 세 부류로 나누어 살펴보았다.

① 한국 전통음악의 음정이 주축을 이루고 부가화음과 부3화음의 화성이 사용되는 음정과 화성.
② 서양음악의 음정과 화성이 주축을 이루고 한국적인 선율과 음정이 적게 사용되는 음정과 화성.
③ 한국적 화성.

①에 해당되는 곡은 29개이고 ②에 해당되는 곡은 14개이다. 그리고 ③에는 1개가 해당된다. 필자가 살펴본 음정은 한국 전통음악에서 볼 수 있는 음정이다. 즉 완전4도, 5도의 도약과 병행, 장2도의 하행과 상행 뒤 4도 도약 등이다. 이러한 음정은 민요에 많다. 이러한 음정은 ①에서 많이 볼 수 있었다.

필자는 화성에서 부3화음의 사용과 부속화음과 변화화음의 사용되었다는 것을 발견할 수 있었다. 부3화음과 부속화음은 서양음악의 주요 3화음이 뚜렷이 들리지 않도록 전통적인 화음의 역할을 약화시키는 효과를 낸다. 이것은 색채적인 분위기의 효과를 내고 동양적인 정서를 느끼게 한다. 교회음악 작곡가들은 이러한 효과로 한국적인 분위기를 나타내었다.

153장과 같은 곡은 서양음악의 기법으로 한국적인 분위기를 냈다. 이곡은 나운영이 작곡하였는데 화음진행과 음정이 한국적인 분위기를 낸다. 이 곡에는 한국 전통음악의 기법이 적극적으로 사용되지 않으면서 서양음악의 기법으로 한국 전통음악의 분위기를 냈다.

2. 작곡가별 분석 결과

필자는 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡을 작곡한 나운영과 박재훈, 문성모, 이문승, 이유선의 한국화 기법을 살펴보았다. 이들이 사용한 한국화 기법의 경향을 정리하면 다음과 같다.

우선 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡을 작곡한 작곡가들의 곡수를 정리하면 『21세기 찬송가』에 한국화된 곡을 가장 많이 작곡한 작곡가는 문성모이다. 그 다음으로는 박재훈과 이문승 그리고 이유선이 각각 2개의 곡을 작곡하였다. 그리고 다음으로는 나운영이 1개의 곡을 작곡하였다.

각곡에 대한 작곡가들의 한국화 기법은 1개의 곡을 작곡한 나운영의 한국화 기법을 먼저 정리하고자 한다. 나운영이 작곡한 곡은 153장이다. 이 곡의 리듬은 한국 전통음악의 리듬이 강하지 않다. 그러나 앞이 짧은 리듬이 종종 사용되어 한국 전통음악의 리듬을 보인다. 또 이 곡에는 7음 음계가 쓰였다. 선율에서는 일부의 계면조 선율이 사용되었고 한국 전통음악의 선율이 원색적으로 드러나지 않았다. 이 곡에는 나운영이 개발한 한국적 화성이 쓰

였다. 곧 3음이 생략된 5도 병행의 화음이 쓰였고 부가화음이 사용되었다.

분석의 항목들을 살펴보면 나운영은 한국 전통음악의 기법을 원색적으로 사용하지 않았으나 한국 전통음악의 기법을 반영하였다. 나운영은 한국 전통음악의 기법을 적나라하게 적용하는 것은 반대하였지만 한국 전통음악의 기법을 시대에 맞게 현대화 하는 방안을 추구했다. 그는 한국 전통음악의 기법을 현대화하여 시대에 맞게 재해석하는 것을 채택하였다. 나운영의 한국화 기법은 한국 전통음악의 기법을 사용할 때에 너무 전통적인 색깔이 드러나지 않기 위해 현대화하였고 서양음악의 기법은 한국적인 분위기를 내기 위한 새로운 방식으로 바뀌었다. 이를테면 한국적인 화성이 그것이다. 한국적인 화성은 3음이 생략된 5도 병행의 화음이나 부가화음을 사용하여 서양음악의 화성감을 약화시키는 방식이다. 나운영은 한국적인 교회음악을 창작하기 위하여 한국 전통음악의 기법을 현대화하였고 서양음악의 기법은 한국적인 분위기를 내기 위해 새로운 방식으로 바뀌었다.

이러한 나운영의 한국화 기법은 한국적인 교회음악의 창작에 불을 지피는 역할을 했고 새로운 기법을 개발하였다는 점에서 후대에 커다란 영향을 미쳤다. 하지만 나운영의 한국화된 교회음악은 창작된 곡수에 비하면 성도들에게 불리는 빈도가 다소 떨어진다(홍정수, 2007: 60). 그는 나운영은 한국 전통음악의 기법을 현대화하여 창작하는 데에 매진하여 그의 곡은 주로 실험적인 경향을 보인다(홍정수, 2007: 60).

나운영이 한국화 기법으로 창작에 불을 지폈다면 이제 교회음악계에서는 그의 한국화 기법을 실용성을 염두한 기법으로 재구성하는 작업이 필요할 것이다. 이러한 작업은 후대에 과제로 남겨진 셈이다.

다음으로는 박재훈의 한국화 기법을 살펴보자. 필자가 『21세기 찬송가』에서 살펴본 박재훈의 한국화된 곡은 301장과 592장이다. 301장과 592장의 한국화 기법을 살펴보면 먼저 이 곡들의 리듬은 301장의 경우에 부점과 셋잇단음표가 많이 사용되었다. 그리고 592장에는 앞이 짧은 리듬이 많이 사용되었다. 박재훈은 2개의 곡에서 원색적으로 한국 전통음악의 리듬을 피했지만 2개의 곡에 한국 전통음악의 3박자의 리듬을 넣었다. 이러한 리듬은 한국적인 정서를 잘 나타내고 또 서양음악의 기법과도 조화를 이룬다.

박재훈은 음계에 있어서 2개의 곡에 7음 음계를 사용하였다. 선율은 5음 음계의 선율이 나타난다. 301장에는 평조 선율의 일부와 592장에는 계면조 선율의 일부가 나온다. 박재훈은 301장에서 5음 음계를 곡 전체에 사용하지 않았지만 곡 전체에는 5음 음계의 선율이 사용되어 한국적인 분위기가 난다.

음정에 있어서는 4도 도약과 2도, 3도의 순차 진행이 나오고 화성에 있어서는 서양음악의 화성이 주로 쓰였다. 592장에는 3음이 생략된 화음과 완전5도 음정의 화음이 쓰인 곳을 볼 수 있다.

301장과 592장을 통해 본 박재훈의 한국화 기법은 서양음악의 기법인 화성과 한국 전통음악의 선율, 5음 음계가 조화를 이룬다. 박재훈의 한국화 기법은 나운영이 추구하는 한국화 기법에 비하면 한국 전통음악의 기법을 그리 적극적으로 넣는 형태가 아니다. 하지만 박재훈은 한국 전통음악의 기법을 전혀 무시하지 않는다. 그는 한국 전통음악의 기법에서 특징적인 것을 뽑아 서양음악의 기법과 융합시킨다. 이는 301장과 592장에서 볼 수 있다. 이 곡들에는 음계와 리듬에 한국 전통음악의 기법이 반영되었다. 하지만 서양음악의 기법은 강하게 사용되었다. 이 곡들에는 화성과 같은 서양음악의 기법이 주축이 되고 음계와 리듬 또는 선율적인 진행에 한국 전통음악의 기법이 적게 반영되었다. 그러므로 박재훈의 한국화 기법은 한국 전통음악의 기법이 서양음악의 기법에 묻히는 방식이다. 즉 박재훈의 한국화

기법은 한국 전통음악의 기법을 사용하는 수위가 낮은 편이다. 그는 한국 성도가 서양음악 기법의 교회음악에 체질화되어있다는 점을 잘 고려하였다. 그러므로 박재훈의 한국화 기법은 실용적인 면이 강하다. 301장과 같은 곡은 한국 교회 안에서 크게 애창되어 한국화 기법의 실용성을 잘 반증한다.

다음으로는 문성모의 한국화 기법을 살펴보자. 문성모는 분석 기준을 각 항목별로 보았을 때에 한국 전통음악의 기법을 강하게 반영한 편에 속한다. 문성모의 한국화 기법은 리듬에서는 다음과 같은 경향을 보인다. 48장에서는 부점과 셋잇단음표를 자주 사용하였고 418장에서는 단순한 굿거리장단의 리듬을 사용하였다. 556장에서는 418장보다 좀 더 한국 전통음악의 굿거리장단을 원색적으로 사용하였다. 556장에는 부점도 자주 나온다. 문성모는 리듬에서 부점과 한국 전통음악의 장단의 리듬을 원색적으로 사용하였다.

문성모는 음계에서 3개의 곡을 모두 5음 음계로 작곡하였다. 이 3개의 곡에는 경과음이 없다. 문성모는 음계에 있어서도 한국 전통음악의 5음 음계를 충실히 썼다. 문성모는 5선율에 있어서 한국적인 선율 진행을 뚜렷이 썼다. 그러므로 3개의 곡에는 평조의 선율이 나열된 곳이 나타난다.

음정에서 있어서는 4도 도약과 2도, 3도의 순차진행이 잘 나타나 있다. 화성에 있어서는 복잡한 화성을 쓰지 않았다. 특이할만한 점은 556장에 unison이 출현하는데 이것은 한국 전통음악의 특징이 반영된 것으로 보인다. 전통적으로 찬송가는 서양 음악의 화성이 주축이 된다. 그래서 찬송가에는 선율 위주로 진행되지 않는다. 그런데 556장에는 화성을 과감하게 줄이고 4성부가 모두 동일한 음으로 노래하는 unison이 나온다. 이것은 문성모가 선율 중심으로 진행되는 한국 전통음악의 특징을 556장에 반영한 것으로 보인다.

문성모는 한국 전통음악의 기법을 충실히 반영하는 한국화 기법을 사용하였다. 문성모의 곡은 한국 전통음악의 기법이 원색적으로 사용되었음에도 불구하고 기법이 어렵지 않아 회중들에게 불리기 쉬워 보인다. 이는 문성모가 한국화 된 찬송가를 창작할 때에 회중성을 감안한다는 점을 나타낸다. 그는 한국화된 곡의 찬송가가 반드시 회중이 쉽게 따라 부를 수 있는 것이어야 한다고 한다(김세완, 『문성모와의 인터뷰』. 〈2012년 11월 15일, 서울장신대학교 연구실〉). 문성모의 이러한 의도는 3개의 곡에 잘 반영되어 있다. 그의 곡에는 한국 전통음악의 기법에 충실한 한국화 기법이 쓰였으나 회중이 잘 따라 부를 수 있게 창작되었다. 필자는 이러한 곡들이 한국 교회 안에서 필요하다고 본다. 필자는 작곡가들의 한국화 기법의 기능적인 부분에 관해서는 제3장에서 다시 살펴보고자 한다.

다음으로 이문승의 한국화 기법을 살펴보자. 필자가 발췌한 이문승의 곡은 2개이다. 이 곡들은 193장과 396장이다. 이 2개의 곡에 쓰인 리듬은 193장의 경우, 굿거리장단이 잘 드러나는 리듬이 쓰였고 396장에는 단순한 리듬과 앞이 짧은 리듬이 쓰였다. 396장에는 한국 전통음악의 리듬이 원색적으로 반영되지 않았다.

선율은 2개의 곡에 평조의 선율이 쓰였다. 그리고 음정에 있어서는 경과음이 있는 5음 음계가 쓰였고 396장에는 5음 음계가 쓰였다. 이문승은 음계에 있어서 5음 음계 권의 음계를 쓰는 경향을 보였다.

음정에 있어서는 4도와 5도의 도약과 2도, 3도의 순차진행이 나온다. 이문승은 한국적인 음정을 사용하였다. 화성에 있어서는 부가화음을 넣었다.

2개의 찬송가를 통해 본 이문승의 한국화 기법은 각 항목에 한국 전통음악의 기법을 반영하였다. 하지만 문성모와 비교했을 때에 이문승의 한국화 기법은 문성모 보다 한국 전통음악의 기법을 강하게 사용하지 않았다. 이문승의 한국화 기법을 박재훈의 한국화 기법과

비교하면 193장과 같은 곡에는 한국 전통음악의 기법이 좀 더 강하게 반영되었다. 하지만 이문승은 자신이 사용하는 한국화 기법을 서양음악의 기법이 50%나 60%의 한국 전통음악의 기법을 융합하는 방식이라고 하였다(김세완, 『이문승과의 인터뷰』, 〈2012년 8월 10일, 서울 신학대학교 교수 연구실 인터뷰〉). 그리고 이문승이 사용하는 한국화의 기법은 서양음악의 기법을 한국적으로 용해한다. 이러한 작곡 경향 때문에 그는 한국화된 곡을 작곡할 때에 한국 전통음악의 기법을 원색적으로 사용하지 않는다. 주로 서양음악의 기법으로 한국적인 분위기를 나타낸다.

이문승의 한국화 기법은 작사에도 관심을 둔다. 그는 교회음악에 한국화의 기법을 넣어 작곡할 때에 한국어 가사와 음악이 한국적인 방식으로 조화를 이루는 것에 관심이 많다. 그래서 그는 한국화 기법으로 작곡할 때에 작사에도 꽤 많은 관심을 둔다(김세완, 『이문승과의 인터뷰』, 〈2012년 8월 10일, 서울 신학대학교 교수 연구실 인터뷰〉).

이문승의 한국화기법은 문성모의 한국화 기법보다 한국 전통음악의 기법을 반영하는 수위가 낮고 가사에 까지 한국화를 추구한다. 이문승의 한국화 기법은 실용적인 기능을 살펴보았을 때에 필자가 검증할 수 없었다. 하지만 이문승은 서양음악의 기법과 한국 전통음악의 기법을 한국 성도의 음악적인 감성에 맞게 융합해야 한다는 입장을 갖는다. 이문승에 있어서 한국화 기법의 실용성은 서서히 이루어져야 할 과제이며 이를 위해 한국화 기법에 의한 창작은 한국 교회음악계에서 계속적으로 일어나야 한다고 하였다.(김세완, 『이문승과의 인터뷰』, 〈2012년 8월 10일, 서울 신학대학교 교수 연구실 인터뷰〉).

마지막으로 이유선의 한국화 기법을 살펴보자. 이유선이 작곡한 한국화 된 곡은 323장과 597장이다. 이 곡들에 쓰인 리듬을 살펴보자. 323장에는 부점과 셋잇단음표가 쓰였다. 597장에는 한국 전통음악에 나타나는 리듬이 쓰이지 않았다. 597장은 서양음악의 리듬을 보이고 있다.

323장과 597장에는 각각 7음 음계와 5음 음계가 쓰였다. 597장에는 5음 음계가 쓰였으나 한국 전통음악의 선율적 진행이 강하게 나오지 않는다. 그리하여 이곡은 서양음악의 기법을 더 강하게 느낄 수 있다. 화성은 3음 생략과 부가화음이 쓰였지만 전체적으로 서양음악의 화성이 주축을 이룬다.

이유선은 나운영과 박재훈, 문성모, 이문승 중에서 곡에 한국 전통음악의 기법을 가장 적게 반영한 작곡가이다. 이유선의 곡들에는 한국적인 선율 진행이 잠깐 출현하고 거의 서양음악의 기법이 주축을 이룬다. 이유선의 한국화 기법은 약간의 한국적인 선율과 서양음악의 음정과 화성, 리듬이 융합된 형태이다.

그런데 특이할만한 점은 이유선이 작곡한 323장과 597장은 한국 성도들에게 애창되었다. 이 2개의 곡에는 박재훈이 작곡한 301장보다 한국적인 선율이 적게 나온다. 하지만 301장에 쓰인 음계가 7음 음계이고 한국 전통음악의 기법이 원색적으로 반영되지 않았다는 점은 323장과 597장과 비슷하다. 성도들이 애창한 한국화된 곡들의 특징은 한국적인 선율과 강하게 반영된 서양음악의 기법이 융합된 형태이다. 이러한 점은 한국 성도들의 음악적인 심성의 현주소가 무엇인지를 추측하게 한다. 한국 성도들의 음악적인 심성은 한국인이면 동감할 수 있는 약간의 한국적인 기법과 서양음악의 기법을 어우러져 있는 형태를 받아들이는 것으로 추측할 수 있다. 이유선이 작곡한 곡들과 박재훈이 작곡한 301장과 같은 곡은 한국화 기법의 실용성을 연구하는데 좋은 자료가 될 것이다.

Ⅲ. 『21세기 찬송가』에 수록된 한국화된 곡의 한국화

Ⅱ에서 필자는 『21세기 찬송가』에 수록된 한국화된 곡을 음악적으로 또 작곡가별로 분석하여 도출된 결과를 정리해 보았다. 음악적으로 분석하여 얻은 결과는 『21세기 찬송가』에 수록된 한국화된 곡들의 한국화 기법을 알 수 있게 하였고 작곡가별 분석으로 얻은 결과는 작곡가들의 한국화 기법을 알 수 있게 하였다.

Ⅲ에서는 도출된 『21세기 찬송가』의 한국화 기법을 좀 더 가시적으로 나타내고자 한다. 이것은 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡에 숫자로 지수를 매기는 것을 의미한다. 또 Ⅲ에서 필자는 지수를 매긴 후에 이 곡들과 작곡가들의 한국화 기법에 관한 실용성을 언급하고 필자 나름의 실용적인 한국화 기법에 관한 의견을 제시하고자 한다.

한국화 지수가 매겨질 분석 항목은 리듬과 음계, 선율, 음정, 장단이다. 분석 항목이었던 화성은 한국화 지수를 매기는 대상에서 제외시켰다. 필자는 Ⅱ에서 화성이 한국적인 분위기를 내는 기법이 사용되었다는 점을 알 수 있었으나 화성은 서양음악의 기법을 강하게 나타내기 때문에 한국화 지수를 매기는 대상에서 제외시켰다.

1. 음악적 분석을 통해 본 한국화

이제 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡에 한국화 지수를 매기는 요령을 살펴보자. 분석 항목 중에서 리듬에 대한 한국화 지수를 산정하는 요령은 다음과 같다.

필자는 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡 중에 6/8박자나 9/8박자와 같이 겹박자를 사용하고 장단의 리듬이 잘 드러난 곡에 최고점인 3점을 주었다. 그리고 3/4박자나 4/4박자이면서 부점과 셋잇단음표를 빈번히 넣은 곡에는 2점을 주었으며 한국 전통음악의 리듬 구조가 단편적으로나마 나오는 곡에는 1점을 주었다.

음계에 대한 한국화 지수를 산정하는 요령은 한국 전통음악의 분위기가 강하게 느껴질 수 있는 5음 음계가 온전히 쓰인 경우에 3점을 주었다. 그리고 경과음이 있는 5음 음계에는 2점을 주었고 6음 음계에는 1점을 주었다.

다음으로 선율에 나타난 한국화 지수를 산정하는 요령은 곡 전체에 5음 음계의 평조나 계면조의 선율이 나오는 곡에 1점을 주었다. 또 음정에 나타난 한국화 지수를 산정하는 요령은 한국 전통음악의 음정에서 많이 볼 수 있는 4도와 5도의 도약이나 그리고 4도와 5도 도약 후 순차진행, 2도나 3도의 순차진행 등이 출현할 때에 1점을 주었다.

장단에 한국화 지수를 매기는 방법은 다음과 같다. 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡에는 장단이 뚜렷이 드러난 곡이 많지 않다. 때문에 필자는 장단의 리듬이 뚜렷한 곡에 점수를 주었다. 이러한 곡들은 주로 6/8박자나 9/8박자로 겹박자이며 이러한 박자의 곡들에는 장단감이 높았다. 장단감이 높은 곡에 책정된 점수는 1점이다.

위의 방법으로 한국화 지수를 산정해 보았을 때, 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡의 한국화 지수는 다음과 같다. 한국화 지수가 가장 높은 곡에는 9점을 주었는데 그 곡은 137장과 203장, 418장, 468장, 541장, 556장, 576장, 594장, 601장이다. 이 곡은 모두 9개이다.

이렇게 9점을 받은 곡에는 한국화의 기법이 강하게 쓰였다. 이 곡들은 리듬과 음계, 선율, 음정과 장단에서 높은 점수를 받았다. 9점을 받은 곡에서는 6/8박자나 9/8박자가 주로 출현하여 장단의 리듬이 뚜렷하다. 그리고 이 곡들에는 5음 음계도 사용되었다. 이 곡들에 사용된 선율이나 음정은 한국 전통음악의 기법을 잘 표현하고 있다.

다음으로 높은 점수인 8점을 받은 곡은 47장과 51장, 158장, 193장, 223장, 409장, 416

장, 444장, 557장, 613장이다. 이 곡들은 모두 10개이다. 이 곡들에는 장단을 나타내는 리듬이 뚜렷이 사용되었다. 선율이나 음정에 있어서도 한국 전통음악의 기법이 잘 나타난다. 그런데 이 곡들 중에는 9점을 받은 곡보다 한국 전통음악의 기법이 강하게 나타나는 곡이 있다. 그 곡은 223장인데 이 곡이 한국 전통음악의 기법을 강하게 나타내는 이유는 이 곡에 사용된 음이 경과음이 잠깐 나올 뿐 5음 음계가 주로 사용되었다는 점과 세마치장단이 뚜렷이 반영되었다는 점이다.

한국화 기법 중에서 한국 전통음악의 기법이 강하게 드러날 수 있는 요인은 장단을 나타내는 리듬과 음계이다. 이문승은 한국 전통음악의 기법을 반영할 때에 가장 중요한 음악적 요소로 음계를 꼽는다(김세완, 『이문승과의 인터뷰』, 〈2012년 8월 10일, 서울 신학대학교 교수 연구실 인터뷰〉). 한국화 기법에서 한국 전통음악의 기법을 강하게 느낄 수 있는 음악적 요소는 리듬과 음계이다. 이 두 요소를 반영하는 수위는 한국 전통음악의 기법의 강도를 나타낸다. 그러므로 한국화 기법으로 작곡할 때에는 이러한 점을 감안해야 한다.

다음으로 7점을 받은 곡은 48장과 76장, 296장, 318장, 448장, 572장, 577장, 581장, 596장, 632장이다. 이 곡들은 모두 10개이다. 이 곡들에는 장단을 나타내는 리듬이 뚜렷하다. 또 이 곡들에는 5음 음계도 쓰였다. 이 곡들에 나타나는 특징은 리듬에 부점과 셋잇단음표가 많이 사용되었다. 부점과 셋잇단음표는 서양음악의 작곡가들이 한국 전통음악의 리듬을 표현할 때 사용한다. 그러므로 이러한 곡들에 쓰인 리듬은 한국 전통음악의 리듬이 원색적으로 사용되지 않으면서 한국 전통음악의 리듬을 표현하였다.

7점을 받은 곡들은 음계에 있어서 5음 음계와 7음 음계가 쓰였다. 음계에 있어서는 한국 전통음악의 기법이 약화된 셈이다. 또 이 곡들에 쓰인 선율이나 음정은 이 두 가지가 다 쓰였거나 쓰이지 않았다. 7점을 받은 곡들에는 한국 전통음악의 기법이 원색적으로 쓰이지 않았으나 한국 전통음악의 분위기를 내기 위한 간접적인 기법이 쓰였다. 이 기법은 무조건 5음 음계를 쓰지 않고 7음 음계 틀 안에서 선율이나 음정을 넣어 한국적인 분위기를 나타낸다.

다음으로 한국화 지수가 6점인 곡은 52장과 142장, 307장, 332장, 396장, 437장, 475장, 592장이다. 이 곡들은 모두 8개이다. 이 곡들에는 7음계가 사용되었고 선율이나 음정에 한국 전통음악의 기법을 사용하였다.

한국화 지수가 5점인 곡들에는 서양음악의 기법과 한국 전통음악의 기법이 거의 절반씩 융합되어있다. 이 곡들에는 한국 전통음악의 기법이 잘 나타나지 않고 서양음악의 기법이 강한 편이다. 이 곡들 중에는 한국 성도에게 많이 애창된 곡이 있다는 점이 주목할 만하다. 5점을 받은 곡들의 한국화 기법은 한국 전통음악의 리듬과 음계를 둘 다 사용한 경우는 드물다. 이 곡들의 리듬은 한국 전통음악의 리듬이 원색적으로 사용되지 않았다. 또 음계에서는 7음 음계가 사용된 곡이 있고 5음 음계가 사용된 곡이 있는데 5음 음계가 사용된 곡에는 리듬이 한국 전통음악에서 볼 수 있는 리듬이 사용되지 않았다. 그리고 화성에 있어서 한국적인 화성을 사용하였지만 서양음악의 화성이 강하게 사용된 곡도 있다. 한국화 지수가 5점인 곡들은 주로 서양음악의 기법이 강한 가운데에 한국 전통음악의 기법이 사용되었다.

다음으로는 4점에 해당되는 곡들을 살펴보자. 여기에 해당되는 곡은 98장과 281장, 301장, 323장, 402장, 476장이다. 이 곡들은 모두 5개이다. 이 곡들에 대한 한국화 기법의 특징은 한국 전통음악의 기법이 골고루 들어가지 않고 어떤 항목에 수치가 커서 그 항목이 한국적인 분위기를 낸다. 예를 들면 98장에는 5음 음계가 사용되었는데 선율을 제외하고 다른 항목에는 한국 전통음악의 기법이 사용되지 않았다. 선율에서는 간혹 한국 전통음악의

선율이 나오지만 음정에서는 한국 전통음악의 음정이 나오는 경우가 드물다. 이 곡은 음계에서 한국 전통음악의 기법이 사용되었지만 서양음악의 기법이 강하다.

다음으로 한국화 지수가 가장 낮은 점수인 3점에 해당되는 곡을 살펴보자. 3점에 해당되는 곡은 153장과 157장, 306장, 571장이다. 이 곡들은 모두 5개이다. 3점에 해당되는 곡들은 한국 전통음악의 기법이 모든 항목에 반영되지 않았고 어느 항목에 집중되어 있다. 이 곡들은 서양음악의 기법이 강하다.

이상 한국화 지수에 따라서 곡들을 살펴보았다. 필자는 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡의 한국화 지수를 필자 나름의 도식으로 나타내 보았다. 그것은 다음과 같다.

① (9점에서 7점까지 해당됨.) 한국 전통음악〉서양음악
② (6점에서 5점까지 해당됨.) 한국 전통음악=서양음악
③ (4점에서 3점까지 해당됨.) 한국 전통음악〈서양음악

필자가 제시한 도식은 세 부류이다. 필자는 이 세 부류를 바탕으로 한국화 기법의 실용적인 창작에 관하여 제언한다. 필자는 한국화 지수가 9점에서 7점까지 해당되는 곡들을 ①에 포함시켰다. ①에 포함되는 곡들은 한국 전통음악의 기법이 강하다. 이 곡들에는 한국 전통음악의 기법이 리듬과 음계, 선율, 음정에 뚜렷이 쓰였다. 이 곡들에는 장단을 적용할 수 있을 만큼 장단에서 볼 수 있는 리듬이 뚜렷이 나타나 있다. 이러한 기법은 한국 전통음악의 기법을 통해 한국의 고유한 전통음악의 기법을 적극적으로 창작의 재료로 삼았다는 점에서 긍정적으로 평가될 수 있다. ①의 기법은 한국 전통음악의 기법을 한국 성도에게 알릴 수 있어서 좋다.

하지만 ①의 한국화 기법은 한국 교회 안에서 실용적으로 쓰이기 위해서 좀 더 면밀한 평가가 있어야 한다. 필자는 ①을 실제로 한국 교회 안에서 사용하는데 따르는 단점과 장점을 제시하고자 한다.

먼저 ①의 단점을 살펴보자. ①에 해당되는 한국화 기법은 한국 전통음악의 기법이 강하게 쓰였는데 특히 리듬과 음계에서 그러하다. ①에 해당되는 곡들에는 장단의 리듬이 잘 나타나 있다. 이러한 리듬은 6/8박자의 굿거리장단인 경우가 많았다. 이러한 형태는 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡에 한국 전통음악의 기법을 강하게 사용한 곡에 많았는데 이러한 형태의 리듬이 사용된 곡이 많아 진부한 느낌을 받았다. 필자는 비슷하게 반복되는 리듬을 피하기 위하여 좀 더 한국 전통음악의 리듬을 다양하게 사용했으면 좋았으리라 생각한다.

작곡가들이 공 예배 시에 사용할 곡을 작곡할 때에는 성도들이 이질감을 느끼지 않고 쉽게 한국 전통음악의 기법을 사용해야한다. 그런데 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡에 사용된 리듬은 성도들에게 다소 이질감을 주는 곡이 있다. 그 곡들은 9/8박자에 해당된다. 9/8박자에 나오는 리듬은 세마치장단을 넣을 수 있는데 이러한 리듬이 있는 곡들은 미리 학습하지 않으면 처음 부르는 이에게 다소 어렵다. 그러므로 이러한 곡들을 성도들로 하여금 공 예배 전에 여러 번 불러볼 수 있게 해야 한다. 필자는 공 예배에 부르는 찬송가를 작곡할 때에는 장단의 리듬을 너무 원색적으로 반영할 필요가 없다고 본다. 공 예배에 부를 찬송가나 성가에는 한국 전통음악의 리듬을 특색 있게 부분적으로 반영하는 방식을 쓰는 것이 좋다. 장단을 원색적으로 넣은 곡은 회중에게 미리 익힐 수 있는 시간을 제공해야 한다.

다음으로는 장단의 리듬이 원색적으로 들어가지 않는 방식인 부점과 셋잇단음표를 사용한 경우이다. 한국 교회음악작곡가들은 한국 전통음악의 리듬을 서양음악의 방식으로 용해한다. 그러한 방식은 부점과 셋잇단음표에서 드러난다. 한국 전통음악의 기법을 서양음악의 방식으로 표현하는 것은 독창적이다. 그런데 이러한 방식은 6/8박자의 굿거리장단을 자주 쓰는 것과 마찬가지로 너무 흔하게 쓰인다. 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡에는 이러한 리듬이 쓰인 곡이 많다. 이러한 리듬은 너무 많이 쓰이면 일률적인 곡을 만들 수 있고 지루하다. 부점과 셋잇단음표 외에도 좀 더 새로운 리듬이 창작되어야 하겠다.

다음으로는 음계에 대한 단점을 살펴보자. ①에는 5음 음계와 6음 음계가 주를 이룬다. 이러한 음계는 한국 전통음악의 색채를 잘 드러낸다. 하지만 5음 음계는 단순하여 선율에 큰 변화를 주기 어렵다. 한국 전통음악적인 색채가 강한 곡을 쓸 때에 자칫하면 비슷한 선율의 창작곡들을 양산할 수 있다. 이에 관하여 홍정수는 5음 음계가 원색적으로 또는 평범한 선율로 사용되어 판에 박힌 듯한 특징 없는 쉬운 선율이거나 어디서 들은 듯한 선율은 흥미 없는 요인이 된다고 하였다.(이문승, 2002: 312) 또 이문승은 이런 경우 표절시비를 당하게 되는데 표절의 양이 적어 법적인 제재를 피한다 할지라도 독창성의 결여로 회중들의 관심에서 멀어지게 된다고 하였다.(이문승, 2002: 312) 이문승은 흔히 이런 형태가 회중성을 강조하는 쉬운 찬송가로 기능할 수 있지만 특징 없는 비전문적인 곡이 될 수 있기 때문에 좀 더 새로운 특징이 있는 배합법이 있어야 한다고 지적하였다.(이문승, 2002: 312) 이러한 경우는 『21세기 찬송가』에서 찾아볼 수 있다. 예컨대, 48장의 1마디와 318장의 1마디는 선율의 진행이 거의 같다. 그리고 5음 음계와 6음 음계를 쓴 곡들의 경우에는 비슷한 선율이 진행되는 곡이 많다.

따라서 5음 음계가 갖는 단순성을 피하여 한국화 기법을 사용하려면 7음 음계를 사용하여 한국적인 분위기를 내는 방식을 개발하는 것이 필요하다. 7음 음계에 한국적인 리듬이나 선율, 음정을 융합한다면 한국적인 분위기를 낼 수 있다. 또 나운영이 창안한 작곡 기법인 한국적인 화성을 더욱 개발하는 것도 또 하나의 방안이 될 수 있을 것이다. 이제 ①의 장점을 살펴보자. ①에 해당하는 기법에 쓰인 리듬을 살펴보자. 위에서 언급했듯이 여기에 해당되는 리듬은 6/8박자의 굿거리장단이 많다. 이러한 리듬의 장점은 박자가 안정되어서 회중이 따라 부르기에 좋다. 특히 한국의 노년층에게 알맞다. 한국의 노년층들은 일반적으로 6/8박자를 좋아하는 경향이 있기 때문이다.(임영만, 2008: 238) 또 이러한 리듬은 흥이 나고 밝기 때문에 추수감사절과 같은 절기 예배에 사용될 수 있다. 이 밖에 한국 전통음악의 기법이 강한 곡은 교회 안의 공 예배로서의 기능보다는 교회 밖에서 원활한 기능을 하였다. 한국 전통음악의 기법이 강한 곡들이 교회 밖에서 효율적으로 사용되었다는 점은 몇몇의 교회음악가들을 통해 검증되고 있다(김세완, 『문재숙과의 인터뷰』, 〈2011년 4월 5일, 이화여자대학교 연구실〉; 김세완, 『백성기와의 인터뷰』, 〈2011년 4월 9일, 국악찬양단체 온비앙 연습실〉). 이러한 검증은 한국 전통음악의 기법이 좀 더 넓은 범위에서 기능할 수 있다는 점을 시사한다. 필자는 ①의 한국화 기법이 사용된 곡을 교회 안과 밖에서 기능할 수 있는 곡으로 분류하여 사용해야 한다고 본다.

이제 ②의 단점과 장점을 살펴보자. ②는 한국 전통음악의 기법과 서양음악의 기법이 거의 절반씩 융합된 경우이다. 한국화 지수가 6이나 5이다. ②는 서양음악의 화성이 골격을 이루고 7음 음계이고 여기에 한국 전통음악의 선율과 음정이 간간이 보인다. 리듬은 장단의 리듬이 원색적으로 쓰이지 않았고 부점과 셋잇단음표가 쓰였다. 또 5음 음계가 쓰인 경우도 있는데 이때에는 한국 전통음악의 리듬이 사용되지 않았다. ②의 경우는 한국 전통음

악의 기법을 서양음악의 기법에 많이 융해시켰다. 여기에 해당되는 곡은 301장인 '지금까지 지내온 것'과 323장의 '부름받아 나선 이 몸,' 345장의 '캄캄한 사나운 바람불 때,' 592장의 '산마다 불이 탄다' 등이다. 주목할 점은 이 곡들이 한국 성도들에게 애창되어왔다는 점이다. 이러한 사실은 한국 성도들이 서양음악의 기법과 한국 전통음악의 기법이 적절히 융합된 곡을 선호할 수 있다는 가능성을 시사한다.

필자는 한국 성도에게 두 가지 음악적 정서가 내재한다고 추측한다. 한국 성도에게는 과거로부터 교육받아온 서양음악의 정서와 한국인이면 지니는 한국 전통음악의 정서가 함께 내재한다고 본다. 그렇기 때문에 필자는 한국 성도들이 서양음악의 기법과 한국 전통음악의 기법이 융합된 곡을 잘 받아들일 수 있는 가능성이 있다고 본다. 이러한 진단은 필자의 개인적 진단이다. 필자는 본고에서 검증의 자료를 제시하지는 않았다. 하지만 필자는 이러한 추측이 전혀 불가능하다고 보지 않는다.

필자는 한국 성도들의 음악적 심성에 대한 현재적 진단이 반드시 필요하다고 본다. 이러한 현재적인 진단은 미래의 교회음악을 만드는데 도움을 줄 것이다. 미래의 교회음악의 창작은 한국 성도들에 대한 음악적 현주소의 검증을 통해 이뤄질 것이기 때문이다. 다음으로는 ③의 한국화 기법을 살펴보자. ③은 한국 전통음악의 기법보다는 서양음악의 기법이 큰 경우이다. 이러한 곡들은 서양음악의 작곡가들의 입장에서 한국화를 꾀했다. 153장의 '가시 면류관'은 나운영의 곡이다. 이 곡은 한국 전통음악의 기법이 짙게 느껴지지 않는다. 그렇다고 서양음악의 기법을 온전히 쓴 것도 아니다. 이 곡은 서양음악의 기법으로 곡을 썼지만 서양음악의 작곡법에 나오지 않는 기법을 썼다. 그러면서도 한국적인 분위기를 낸다. 이러한 곡은 한국 전통음악의 현대화를 꾀했다. 이 곡은 한국 전통음악의 기법을 서양음악으로 해석한 것이다. 이러한 면에서 이 곡은 굉장히 독창적이고 창의적이다. 또 예술성도 높다. 그러므로 ③의 기법은 독창성이라는 장점을 갖는다. 하지만 ③이 갖는 독창성은 단점이 되기도 한다. 즉 ③의 기법은 독창적이고 실험적인 요소때문에 회중에게 어렵다. 또 회중에게 애창되기 어려울 수 있다. 실제로 나운영의 곡들은 실험적인 곡이 많아서 회중들이 접근하기에 어려웠다(홍정수, 2007: 60). 이러한 단점을 극복하기 위해 필자는 ③의 기법을 쓸 때에 예술성이나 기교에 집중하지 않고 회중을 고려하여 쓰인다면 회중성을 살릴 수 있는 곡을 창작할 수 있고 본다. 즉 ③의 기법을 쓸 때에는 쉽고 익히기 좋은 곡을 개발해야 한다. ③에 속하는 곡들은 예술성의 수위에 따라 회중들에게 영향을 미칠 것이다.

이상으로 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡의 한국화 지수에 관하여 살펴보았다. 필자는 이러한 분류를 하면서 현재에 한국 교회 안에서 불릴 수 있는 한국화 기법을 생각해 보았다.

찬송가에 대한 한국화 기법의 실용성을 위해서는 검증의 단계를 거치는 것이 가장 좋을 것이다. 그러기 위해서는 교회음악계에서 한국화 기법으로 창작하는 활동이 계속 나와야 한다. 또 교회에서 한국화된 곡을 부를 수 있게 하는 제도적인 장치도 필요하다. 또 한국 전통음악의 기법으로 쓰인 교회음악에 관한 교육도 실시해야 한다. 이는 각종 세미나와 창작, 예배 안에서 기능할 수 있는 곡에 대한 사전 조사 등이 해당된다.

한국적 교회음악에 관한 열의는 『21세기 찬송가』에 한국화 기법의 창작 찬송가를 증보하여 실었다는 점에서 의의가 있다. 하지만 진정한 한국적 교회음악을 수립하기 위해서는 한국교회의 현실을 진단하는 것이 필요하다. 그리고 한국교회 안에서 성도들에게 영향을 미칠 수 있는 한국화 기법이 개발되고 계속적인 창작활동이 수반되어야 한다.

2. 작곡가별 분석을 통해 본 한국화

이제 작곡가별 분석을 통한 한국화 지수를 알아보자. 필자는 작곡가별 한국화 지수를 음악적 분석을 통해 본 한국화에서 산정했던 요령과 같이 산정했다. 그러면 먼저 나운영의 한국화 지수를 알아보자

1) 나운영의 한국화된 곡에 대한 한국화 지수

『21세기 찬송가』에서 나운영이 작곡한 한국화된 곡은 153장이다. 이 곡은 한국화 지수가 3이다. 지수는 낮은 편이다. 이 곡은 리듬과 선율, 음정에서 한국화를 꾀했다. 각 항목별의 점수는 리듬과 선율, 음정의 점수가 각각 1점이다. 리듬에 나타난 한국 전통음악의 기법은 그리 뚜렷하지 않다. 이 곡에는 장단을 넣을 수 있지만 한국 전통음악의 장단을 넣는 것보다는 변형된 장단을 넣는 것이 낫다. 이 곡에 반영된 한국 전통음악의 기법은 한국의 전통성보다 서양음악의 기법으로 재해석된 것이다. 이러한 기법은 나운영이 언급한 한국 전통음악의 현대화이다.

2) 박재훈의 곡에 대한 한국화 지수

박재훈은 나운영과 함께 한국화 기법의 제1세대이다. 그의 한국화 기법은 나운영과 같지 않다(김규현, 2006: 89-93). 나운영은 개성이 강하고 서양음악과의 절충을 꾀했지만 한국 전통음악의 기법을 강하게 쓰기도 했다. 하지만 박재훈은 나운영 보다는 한국 전통음악의 기법을 강하게 쓰지 않았고 서양음악의 기법과 절충하는 경향을 보였다. 그는 예배음악에 한국전통악기의 사용과 5음 음계로 창작을 허용했다. 하지만 지나친 민요풍이나 찬불가적 선율은 허용하지 않았다. 그는 교회음악의 현대화에 대해 과거의 음소재로부터 출발해서 오늘의 시대에 맞는 현대 교회음악을 창작해 가는 것이 급선무라고 보았다.

『21세기 찬송가』에서 박재훈이 작곡한 곡은 301장과 592장이다. 이 곡들은 한국 성도에게 잘 알려져 있다. 박재훈은 작곡할 때에 나운영 보다 좀 더 곡의 실용성을 추구하였다. 박재훈은 아무리 현대화 된 성가라 해도 불리지 않는 교회음악이라면 무용지물에 불과하다고 보았다. 또 교회음악은 예배와 회중이 함께 할 때 존재할 수 있지 그렇지 않을 때에는 그 가치를 상실하게 된다고 보았다(김규현, 2006: 93-94). 박재훈이 작곡한 301장이나 592장은 한국 교회의 성도들에게 애창되어 한국화 기법의 실용성과 관련이 있다. 이 두 곡의 한국화 지수를 살펴보면 301장은 한국화 지수가 4이다. 사용된 리듬은 부점과 셋잇단음표이다. 곡의 곳곳에 선율과 음정에 한국적인 기법을 넣었다. 음계는 7음 음계를 써서 서양음악의 기법을 골격으로 하였다. 이 곡은 선율과 음정에 한국 전통음악의 기법을 반영하였고 음계는 서양음악을 사용하여 서양음악의 기법과 한국 전통음악의 기법을 잘 융합하였다. 필자는 이 곡에 한국 전통음악의 기법이 원색적으로 들어가 있지 않으면서도 한국적인 정서가 잘 반영되었다고 생각한다.

592장은 301장보다는 덜 대중적이지만 한국 성도에게 잘 알려져 있다. 이 곡의 한국화 지수는 6이다. 이 곡은 5음 음계가 쓰였고, 선율과 음정에서 간간히 한국적인 기법을 썼다. 하지만 리듬에서는 드러난 한국 전통음악의 리듬이 쓰이지 않았다. 이 곡에는 한국 전통음악의 기법과 서양음악의 기법이 50%정도로 융합되어있다.

박재훈의 한국화 기법은 실용성을 잘 이루었다. 301장과 592장은 현시대의 성도들이 부르는 곡으로 좋다. 즉 한국 전통음악이 원색적으로 반영된 곡이 성도들에게 낯설게 간주된다면 필자는 서양음악의 기법과 한국 전통음악의 기법이 적절히 융합된 곡이 성도들에게 한국화의 기법에 대해 쉽게 다가갈 수 있다고 본다.

3) 문성모의 곡에 대한 한국화 지수

문성모는 『21세기 찬송가』에서 48장과 418장, 556장을 작곡하였다. 이 곡들은 한국화의 지수가 높다. 48장의 한국화 지수는 7이고 418장의 한국화 지수는 8이다. 그리고 556장의 한국화 지수는 9이다. 48장에는 한국 교회음악작곡가들이 한국적인 리듬을 표현할 때 쓰이는 부점과 셋잇단음표가 쓰였고 418장과 556장에는 장단의 리듬이 쓰였다. 이 곡들에는 5음 음계가 쓰였다. 이 곡들에는 선율과 음정에 있어서도 한국 전통음악의 기법이 잘 나타난다.

문성모의 한국화 기법은 한국 전통음악의 기법을 근간으로 한다. 그는 한국적인 찬송가를 만들기 위해서는 먼저 회중을 고려해야 한다고 한다. 그는 한국 전통음악의 특성을 잘 알고 곡을 쓸 것과 한국 성도들이 친근감을 느끼고 쉽게 따라 부를 수 있는 찬송가를 제작해야 한다고 한다. 찬송가의 한국화는 학교교육에서 한국 전통음악을 비중있게 다루고 교육하는 것과 관련이 깊다고 한다. 그는 한국 전통음악을 잘 알아야 찬송가의 한국화가 이뤄질 수 있다고 본다. 위의 3곡을 보더라도 문성모는 한국 전통음악의 기법을 중요시 여기는 것으로 보인다. 문성모는 다른 교회음악작곡가들에 비해서 한국 전통음악의 기법을 깊게 염두하고 창작한다고 볼 수 있다.

4) 이문승의 곡에 대한 한국화 지수

이문승은 교회음악작곡가로 알려져 있지만 한국화에 관심이 깊다. 그는 자신이 추구하는 한국화적 기법을 서양음악과 한국 전통음악의 기법을 절충하는 중간지대라고 하였다.(김세완, 『이문승과의 인터뷰』, 〈2012년 6월 5일, 서울신학대학교 연구실〉). 이문승 문성모는 한국 전통음악의 기법을 다소 강조하여 곡을 창작하는데 반해 자신은 서양음악의 기법을 한국화 하여 창작한다고 하였다. 이문승이 『21세기 찬송가』에서 작곡한 곡은 193장과 396장을 꼽을 수 있다. 193장은 한국화 지수가 다소 높다. 이 곡의 한국화 지수는 8점이다. 396장의 한국화 지수는 6점이다. 193장은 장단의 리듬을 써서 좀 더 한국 전통음악의 기법을 뚜렷이 하였다. 396장은 리듬에서는 한국 전통음악의 기법을 선명히 쓰지 않았다. 이문승은 이 곡들에 경과음이 있는 5음 음계와 5음 음계를 써서 주로 5음 음계를 중심으로 창작하는 경향을 보였다. 이 두 곡을 통해 이문승의 한국화 기법을 보면 이문승은 한국 전통음악의 기법을 뚜렷이 쓴 편이다. 그는 한국 전통음악의 기법을 이유선 보다 좀 더 반영하지만 문성모 보다 덜 반영한다고 하였다.

5) 이유선의 곡에 대한 한국화 지수

이유선은 한국화를 활발히 추구하지 않는다. 그는 교회음악의 토착화는 경건성과 존엄성을 떠난 근대화로 본다. 그러면서 그는 예배음악은 좀 더 예전적인 접근이 필요하다[1] 그의

『21세기 찬송가』에 한국화된 곡은 323장과 597장이다. 이 두 찬송가는 한국화 지수가 낮다. 323장은 한국화의 지수가 4점이고 597장은 5점이다. 이 두 곡에 사용된 리듬을 살펴보면 323장에는 부점과 셋잇단음표가 사용되었다. 하지만 597장에는 한국 전통음악의 리듬이 사용되지 않았다. 이 곡들은 서양음악의 기법이 강하다. 이 곡들에는 선율과 음정에서 간간히 한국 전통음악의 기법이 쓰였다. 이유선은 한국적인 분위기의 곡을 썼고 그 곡은 한국 성도들에게 널리 불렸으나 정작 자신은 한국화를 추구한 인물이 아니었던 것으로 보인다.

이상 『21세기 찬송가』에 한국화된 곡의 작곡가들의 한국화 지수를 통해 한국화 기법을 살펴보았다. 필자는 『21세기 찬송가』에 한국화된 곡의 모든 작곡가를 연구대상으로 두지 못했다. 미흡하지만 5명의 작곡가를 선정하여 한국 교회음악가들의 한국화 기법을 살펴보았다. 이제껏 살펴본 5명의 한국화 기법은 다음과 같이 정리할 수 있다.

한국 교회음악가들의 찬송가에 관한 한국화 기법은 먼저 나운영과 박재훈을 토대로 이루어졌으며 그 계보는 몇몇의 작곡가들에 의해 이어지고 있었다. 그 중에는 한국화를 추구하는 작곡가들이 있지만 그렇지 않은 작곡가도 있었다. 주목할만한 점은 한국화 기법을 찬송가에 굳이 반영하려고 하지 않았던 작곡가의 곡에도 한국적 분위기를 내는 기법이 존재하였다는 점이다. 이러한 작곡가의 곡에는 선율과 음정에 미미한 한국 전통음악의 기법이 쓰였고 음계는 서양음악의 음계가 사용되었다.

찬송가의 한국화를 추구하는 작곡가들은 다음과 같은 한국화 기법을 추구한다. 한국 전통음악의 기법을 강하게 추구하는 작곡가는 문성모이다. 그리고 한국 전통음악의 기법과 서양음악을 절충하는 작곡가는 나운영, 박재훈, 이문승으로 볼 수 있다. 그리고 서양음악의 기법이 강한 작곡가는 이유선이다.

위의 한국화 기법에 대한 실용성을 작곡가별로 살펴보면 5명의 작곡가들 중에 한국 성도들에게 애창되는 곡을 작곡한 작곡가는 박재훈과 이유선이다. 이들은 한국화 성향의 도식에 의하면 한국 전통음악의 기법이 많은 ①보다는 한국 전통음악과 서양음악이 거의 50% 정도로 융합된 ②나 서양음악의 기법이 더 강한 ③의 한국화의 기법이 쓰였다. ②와 ③이 한국성도들에게 많이 불릴 수 있는 한국화 기법이라는 검증은 아직 없지만 한국 전통음악의 기법이 강한 찬송가는 한국성도들에게 여전히 보편적이지 않다. 그러므로 현시대의 한국화 기법은 ②와 ③과 같은 한국화 기법이 더 필요한지 모른다. 이를 위한 한국화 기법은 더 개발되어야 한다. 또 현장검증도 필요하다고 본다. ①의 기법에 의한 창작은 계속적으로 연구되어야 한다. 그리고 한국 성도들에게 경험할 수 있도록 하는 교회 차원의 지원도 있어야 한다.

제5장 결론

본고는 한국화에 이론적인 이해를 위한 작업이었다. 교회음악계에서 한국화에 관한 이론적인 연구는 그동안 진행되어왔다. 하지만 한국화의 제반의 문제들은 여전히 내실있는 연구를 필요로 한다.

필자는 본고에서 한국화에 관한 제반의 문제 중에서 한국화 기법에 의한 창작을 연구 대상으로 삼았다. 필자가 보기에 한국화 기법의 창작은 과거의 창작 경향에 아직 머물러 있는 듯하다. 과거에는 한국적인 교회음악을 창작하기 위하여 한국 전통음악의 기법을 반영하

1) Ibid., 154-55.

는 데에 주력하였다. 그 결과 교회음악을 한국화하는 것은 낯선 한국 전통음악의 기법을 창작의 재료로 창작을 시도하는 인상을 주었다. 그런데 그러한 창작 경향은 현재에도 여전히 계속되고 있다. 이에 필자는 현재의 한국화 기법에 의한 창작이 좀 더 한국 성도에게 애창될 수 있는 실용적인 면이 개발되어야 함을 지적하였다.

필자는 한국화 기법의 실용성은 먼저 한국화 개념을 명확히 인식한 상태에서 이루어져야 한다고 본다. 한국화 기법에 의한 창작은 시대적 조류를 감안하여 이루어져야 하는데 과거와 같이 한국 전통음악의 기법을 반영하는데에만 주력하는 것이 아닌 서양음악과의 대화 가운데에 이루어져야 한다. 또 한국화 기법에 의한 창작은 현재의 한국화 기법을 진단하는 가운데에 이루어져야 한다. 필자는 한국화 기법을 진단하는 것은 음악적인 분석으로 이루어질 수 있다고 보았다.

이에 필자는 본고에서 교회음악의 핵심인 찬송가를 분석 대상으로 보았는데 찬송가 중에 한국인에 의해 작사되고 작곡된 곡이 많은 『21세기 찬송가』를 분석 대상으로 삼았다. 필자는 이 책에서 53개의 한국화된 곡을 선정하여 분석하였다. 필자가 한국화된 곡으로 선정한 근거는 한국 전통음악의 기법이 반영 여부에 의해서였다.

필자는 본문에서 『21세기 찬송가』에 수록된 한국화된 곡들을 음악적으로 또 작곡가별로 분석하였다. 분석의 기준은 리듬과 음계, 선율, 음정과 화성이었다. 필자는 『21세기 찬송가』에 수록된 한국화된 곡들을 음악적으로 또 작곡가별로 분석한 결과, 각곡들과 작곡가들의 한국화 기법을 산출할 수 있었다. 그리고 필자는 각곡들과 작곡가들이 작곡한 곡들에 한국화 지수를 매겨 한국화 기법에 관한 차별을 두었다. 이러한 방법은 한국화 기법의 실용성을 살필 수 있게 하였다.

필자는 한국화 기법을 나름대로 도식을 만들어 살펴보았다. 그 도식은 다음과 같다.

① (9점에서 7점까지 해당됨.) 한국 전통음악의 기법〉서양음악의 기법
② (6점에서 5점까지 해당됨.) 한국 전통음악의 기법=서양음악의 기법
③ (4점에서 3점까지 해당됨.) 한국 전통음악의 기법〈서양음악의 기법

①은 한국 전통음악의 기법이 제일 원색적으로 들어간 한국화 기법이다. ②는 한국 전통음악의 기법과 서양음악의 기법이 절반씩 융합된 기법이다. 그리고 ③은 서양음악의 기법이 강하게 반영된 기법이다. 필자는 『21세기 찬송가』의 한국화된을 ①과 ②, ③으로 분류하여 교회음악으로서 기능하도록 제안한다.

①은 절기 때에 사용하거나 해외의 선교, 노년층의 성도에게 사용할 것을 권한다. 또 ②와 ③의 한국화 기법으로 만들어진 찬송가는 공예배시에 사용할 것을 바라는데 ②와 ③의 기법은 서양음악과의 융합을 잘 조절하여야 한다. 여기에 해당되는 곡들은 교회의 문화 사역이나 전도할 때에 사용할 수 있다.

한국화 기법으로 쓰인 찬송가는 교회의 상황에 따라 조절될 수 있어야 한다. 이것은 한국 전통음악의 기법을 어느 정도의 수위에 따라 곡에 반영하는 문제가 될 것이다. 한국화 기법은 창작의 내용에 따라 시대마다 교회음악으로서 기능할 수 있을 것이라고 생각한다.

한국화 기법의 실용성을 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡의 한국화 지수로 살펴보면 한국화 기법 중에서 실용성을 갖는 곡은 301장과 592장, 323장, 597장이다. 이 곡들은 성도들에게 애창되어왔다. 이 곡들에 쓰인 한국화 지수는 301장과 323장은 4이고 592장은 6이다. 그리고 597장은 5이다. 이 곡들의 한국화 지수를 위의 도식으로 보면 ②와 ③에 해당

된다. 이 곡들의 한국화 기법에는 한국 전통음악의 기법이 적게 반영된 데에 반해 서양음악의 기법은 반 이상 반영되었다. 이 곡들의 한국화 기법은 서양음악의 화성과 한국 전통음악의 기법이 한 두 항목이 융합된 형태이다. ②와 ③의 기법으로 창작된 곡이 성도들에게 애창된 이유는 성도들이 서양음악의 교회음악에 체질화되어 있기 때문이다. 또 적게 반영된 한국 전통음악의 기법은 원색적인 한국 전통음악에 익숙하지 않은 성도들에게는 오히려 합당한 기법이 된다. 실제로 교회의 성가사들은 ①의 기법으로 창작된 곡을 공 예배에 부르는 곡으로 잘 채택하지 않는데 그 이유는 한국 전통음악의 기법이 많이 반영된 곡은 어렵고 낯설기 때문이다.(김세완, 『김희석과의 인터뷰』, 〈2011년 4월 11일, 백석대학교 대학원 교수 연구실 인터뷰〉) 그러므로 ①의 기법으로 창작된 곡이 한국 교회에 보편화되기 위해서는 ②와 ③의 기법으로 창작된 곡을 성도들에게 불릴 수 있도록 해야 한다. 이것은 한국화 기법을 성도들에게 소개할 수 있고 또 성도들이 익힐 수 있는 방법이 될 것이다.

이제 『21세기 찬송가』의 한국화 기법을 작곡가별로 살핀 결과를 살펴보자. 필자가 살펴본 작곡가는 나운영과 박재훈, 문성모, 이문승, 이유선이었다. 이들의 한국화 기법은 한국 전통음악의 기법을 반영하는 수위에 따라 서로 차등을 보였다. 한국 전통음악의 기법을 비중있게 반영하는 작곡가는 문성모였다. 문성모는 3개의 곡을 작곡하였는데 이 곡들은 모두 ①에 속하였다. 문성모는 한국 전통음악의 기법을 작곡가들 중에서 가장 강하게 반영하였다. 이문승과 박재훈은 한국화 기법에 한국 전통음악의 기법을 반영하는 정도가 ②에 가깝다. 그리고 나운영과 이유선의 곡은 한국화의 기법이 ③에 속한다. 문성모 외에 이문승과 박재훈, 나운영, 이유선은 모두 한국 전통음악의 기법과 서양음악의 기법을 좀 더 반영한다.

위의 작곡가들 중에 나운영은 한국화 기법의 제1세대로 한국화 기법의 기틀을 다진 작곡가이다. 그러므로 그의 한국화 기법은 『21세기 찬송가』의 한국화된 곡인 153장만으로 논할 수 없다. 153장은 한국화 지수가 ③에 속하는데 나운영의 한국화 기법이 모두 ③에 속하지 않는다. 다만 그의 한국화 기법은 한국 전통음악의 기법을 현대화하는 방식이어서 원색적인 한국 전통음악의 기법을 반영하지 않았다.

나운영은 실험적이고 예술적인 창작을 추구하였기 때문에 그의 한국화 기법은 실용적인 면이다소 떨어진다. 하지만 독특한 한국화 기법을 제작하여 교회음악 작곡가들의 한국화 기법에 많은 영향을 미쳤다.

나운영과 박재훈, 문성모, 이문승, 이유선 중에 가장 실용적인 한국화 기법을 사용한 작곡가는 박재훈과 이유선이다. 이들의 한국화 기법은 서양음악의 기법을 어느 정도 유지하면서 한국 전통음악의 기법은 약간 반영하는 방식이었다. 이러한 방식은 앞으로 한국화 기법의 실용성을 위하여 더욱 연구되어야 한다.

결론에 까지 오면서 필자는 교회음악의 한국화 작업이 시대적 상황을 고려한 창작이어야 한다는 사실을 알았다. 한국화 기법은 질 좋은 한국화 기법과 실용성 있는 창작을 위하여 계속적으로 연구되어야 한다. 그 일환으로 먼저 교회음악 작곡가들이 한국 전통음악의 기법을 바로 아는 것이 필요하다. 한국 전통음악의 기법에 대해 바로 알 때에만 좀 더 양 질의 한국화 기법을 제작할 수 있고 다양한 곡을 창작할 수 있다. 또한 한국화 기법에 관한 창작은 계속적으로 이루어져야 한다. 이것은 양적인 측면이다. 한국화 기법에 의한 창작이 양적으로도 많이 이루어지면 실용적인 한국화 기법을 도출해 낼 수 있을 것이다.

필자는 한국화 기법의 실용적인 면을 살펴보았다는 점에서 본 연구를 의미있는 작업으로

생각한다. 다만 본고는 필자가 연구한 내용을 현장에서 검증하지 못한 점이 아쉬움으로 남는다. 하지만 한국화에 관한 실용적인 면은 앞으로 계속 이루어야 할 과제라 생각하고 이 연구가 한국화의 이론적인 면을 다루었다는 점에서 의의를 찾고자 한다. 필자는 앞으로 한국화에 대한 이론적 정리와 실용적인 창작이 한국 교회음악 내에서 더욱 풍성해지길 바라며 이 글을 맺는다.

참고문헌

단행본

김남수 (2005). 『찬송의 이해』. 대전: 침례신학대학교출판부.
문성모 (1995). 『민족음악과 예배』. 서울: 한들.
(2011). 『우리가락찬송가와 시편 교독송』. 서울: 가문비.
문옥배(2004). 『한국 교회음악수용사』. 서울: 예솔출판사.
한국찬송가공회(2008). 『21C 큰 글 찬송가』. 서울: 아가페 출판사.

학술논문

박은경 (2012). “21세기 찬송가의 한국인 찬송연구.” 『기독교대학&학문』. 5 . 215-227.
윤춘병 (1983). “찬송가의 한국화-시대적, 역사적 측면에서” 『찬송가의 한국화』. 14-21.
이문승 (2002). “21세기 찬송가의 한국화 기법 연구” 『교수논총』. 13. 303-333.
(1996). “찬송가의 한국화" 『찬송가의 한국화』. 13. 371-402.
(1995)). “21세기를 향한 한국 찬송가” 『신학과 선교』. 19. 409-433.
(1995). “나운영의 음악기법 연구” 『음악과 민족』. 9. 52-88.
홍정수 (2009). “한국어와 음악(3): 쿵더박 노래” 『음악과 민족』. 38. 101-139.
(2008). “한국음악의 관점(4): 양악의 혼합주의” 『음악과 민족』. 36. 61-110.
(2008). “한국음악의 관점(3): 현대성” 『음악과 민족』. 35. 9-48.
(2007). “한국 음악의 관점(2): 민족성” 『음악과 민족』. 33. 9-69.
(2006). “한국음악의 관점: 친근성.민족성.현대성(1)” 『음악과 민족』. 32. 9-53.
(2005). “작곡가 나운영(1)” 『음악과 민족』. 29. 9-44.
(2003). “교회음악 작곡가 박재훈” 『음악과 민족』. 26. 65-91.
(1998). “기독교와 한국 전통음악” 『예술문화』. 11. 29-52.
(1995). “나운영의 교회음악이 가진 기법적 특징들” 『음악과 민족』. 10. 152-79.
(1995). “나운영 2” 『음악과 민족』. 10. 134-79.
황병기 (1983). “음악적 시간과 리듬” 『이화음악』. 9. 23-30.