

『예수 나의 기쁨』의 한국화 연구*

김세완**

논문초록

본 논문은 그동안 한국교회음악계에서 다루어져 왔던 한국화에 관한 연구이다. 본고에서 다룰 주요 내용은 『예수 나의 기쁨』에 수록된 한국화된 곡들을 분석하여 한국화 기법을 알아보는 것이었다. 또 분석된 곡에 한국화 지수를 매겨 한국화된 정도를 살피고 그 곡들을 통하여 실용적인 한국화 기법을 고찰하는 것이었다.

한국화 지수가 매겨진 곡들은 도식을 통하여 3가지로 분류할 수 있었다. 첫째, 한국전통음악의 기법이 서양음악의 기법보다 많이 사용된 곡들이다. 둘째, 한국전통음악의 기법과 서양음악의 기법이 거의 비슷하게 사용된 곡들이다. 셋째, 한국전통음악의 기법이 서양음악의 기법보다 적게 사용된 곡들이다.

『예수 나의 기쁨』에 가장 많이 사용된 것은 둘째였다. 첫째와 셋째는 거의 비슷한 정도로 사용되었다. 이 셋 중에서 실용적인 한국화 기법으로 좋은 것은 둘째와 셋째라고 보았는데 이 둘은 서양음악에 체질화된 한국 성도에게 가까이 갈 수 있는 곡으로 생각되었다. 또한 이러한 견해를 직접 제작한 음반에 제시된 곡들을 통해 좀 더 구체적으로 논의하였고 음반에 수록된 곡들을 통하여 실용적인 한국화 기법으로 적합한 방식을 나름대로 제시하였다.

주제어: 한국화, 한국교회음악, 한국화 지수, 한국화 기법

* 이 논문은 김세완의 2013년 백석대학교 기독교전문대학원 박사학위논문을 수정 보완한 것이다

** 백석대학교 기독교철학 박사

2014년 8월 6일 접수, 9월 15일 최종수정, 9월 26일 게재확정

I. 서론

한국교회음악은 개신교가 발전하면서 괄목할만하게 성장하였다. 교회음악의 성장은 많은 작곡가와, 창작곡들이 배출되고 또 교회음악가들에 의한 연구 활동을 통하여 알 수 있다. 특히 서구의 것을 그대로 수용하였던 찬송가와 성가는 1960년대부터 한국인들에 의해 창작되기 시작하여 현재까지 수많은 창작곡들이 배출되고 있다.

한국인에 의한 창작활동은 단순히 곡을 만들어내는 것 뿐 만이 아니라 어떤 자각을 동반하곤 하였다. 그것은 바로 교회음악의 한국화이다. 교회음악의 한국화란 서구의 교회음악을 그대로 수용하는 것을 반성하고 한국적인 교회음악을 만들기 위해 고안된 것이다. 한국화 작업은 교회음악의 각 장르에서 이루어져 왔다. 장르마다 이루어진 한국화 작업에는 공통적인 면이 있는데 그것은 바로 한국전통음악 기법의 도입이었다. 한국교회음악가들은 한국전통음악의 기법을 서구의 교회음악 체제에 도입하는 방식으로 한국화 작업을 이루었다. 문성모는 교회음악의 한국화에 대하여 구체적인 개념을 제시하였다. 그는 서구의 교회음악을 한국의 토양에 맞게 고칠 수 없기 때문에 한국전통음악의 가치를 재발견하여 교회음악에 도입하자고 하였다(문성모, 1995: 301). 이후 문성모가 정립한 한국화의 개념은 여러 학자들의 한국화 연구에 이정표가 되었다.

그동안 한국화 작업은 교회음악가들이 한국전통음악을 두고 하나님의 창조물로서 교회음악에 사용될 수 있을 것인가에 주목하여 이루어졌다. 교회음악가들은 한국전통음악에 대한 성경적 안목을 먼저 세워야 했다. 교회음악에 있어 한국전통음악의 효용성은 곧 성경적인 자기 정체성을 전제해야 이루어질 수 있었다. 즉 한국전통음악이라는 구조를 살리되 그 내용과 방향을 성경적으로 변화시키는 작업(최용준, 2012: 93)이었다. 한국전통음악에 대한 성경적인 인식은 한국적인 교회음악을 창작하는 데에 원동력이 되었다.

그런데 한국전통음악의 기법은 서양음악의 체제를 갖춘 교회음악에 적용될 때에 동서양이라는 서로 다른 이질적인 음악적 간극을 극복해야 하는 과제를 안고 있었다. 이러한 이유로 한국화 기법으로 제작된 창작곡들은 기존의 기법이 아닌 새로운 기법으로 창출되어 이색적인 성향을 지녔다. 한국 교회에 다양한 한국화 기법으로 창작된 곡들이 선보였으나 그 곡들은 다분히 실험적이고 시도적인 면모를 보였다.

그동안 한국화 작업은 교회음악으로서의 정체성 찾기와 한국적인 기법을 찾는 것이

었으나 아직 공예배에 애창되는 교회음악으로서 자리매김하지는 못하였다.

그러나 이제는 좀 더 성도들에 의해 불릴 수 있는 한국화 기법으로 기능해야 한다. 공예배에 불리는 찬송가에 한국화된 곡을 다량 신는 작업이¹⁾ 이루어질 정도로 한국화 작업에 대한 필요성이 교회음악계의 표면 위로 올라와 있는 상황에서 이제는 애창될 수 있는 실용적인 한국화 기법으로 창작하는 방안이 연구되어야 한다. 즉 한국화 작업이 한국적인 교회음악을 모색해왔던 창작의 주체자들에 의해서만이 아니라 교회음악을 직접 부르는 성도들의 관점에서 한국화 작업이 이루어져야 한다는 것이다.

실용적인 한국화 기법은 좀 더 한국화에 대한 성경적인 안목이 강화되는 가운데 모색되어야 한다. 성도들에게 애창되는 교회음악은 자신의 신앙을 깊이 고백할 수 있게 한다. 이러한 음악은 창작하는 이들의 성경적인 안목이 곡에 반영될 때에 나올 수 있다. 그러므로 실용적인 한국화 기법은 뚜렷한 성경적인 안목 하에서 모색되어야 한다. 성경적인 내용과 방향을 뚜렷이 지니고 한국화 기법을 연구한다면 실용적인 한국화 기법을 찾을 수 있을 것이다.

본 논문의 목적은 성경적인 안목으로 한국화 기법의 실용성을 논의하는 것이다. 이를 위하여 한국화 기법의 현재적 지점을 진단하고 현재에 불리는 교회음악의 한국화 기법을 고찰하고자 한다. 이에 교회음악을 음악적으로 분석하고 그 분석결과에 따라 실용적인 한국화 기법을 모색하고자 한다.

한국 교회 안에는 여러 장르의 교회음악이 존재²⁾하는데 이 중에서 채택한 장르는 ‘기존의 서양음악적인 교회음악’이다. 한국화에 대한 이론적인 연구는 주로 ‘기존의 서양음악적인 교회음악’에 속한 교회음악가들에 의해 이루어졌기 때문에 먼저 이 장르에 대한 검토가 선행되어야 한다. 이 장르에 속하는 교회음악으로는 찬송가와 성가가 있다. 그 중에서 성가를 본 논문의 연구대상으로 선택하였다. 성가는 찬송가보다 규모가 크기 때문에 한국화 기법에 관하여 좀 더 폭넓게 한국화 기법을 살필 수 있기 때문이다.

본 논문의 연구대상으로는 풍부한 한국화 기법이 실려 있는 창작성가집을 선택했다.

1) 2006년에 발간된 『21세기 찬송가』를 의미한다. 이 찬송가집에는 50여개의 한국화 기법으로 창작된 찬송가들이 수록되어있다. 김세완(2013) 참조.

2) 홍정수는 교회음악계에 포진해 있는 한국교회음악을 다음과 같이 네 장르로 분류한다(홍정수, 2000: 31-36). 그것은 ① 기존의 서양음악적인 교회음악, ② 전통음악적 교회음악, ③ 대중적인 교회음악, ④ 현대 음악적 교회음악이다.

또 한국인이 작사하고 작곡한 성가를 싣고 있는 성가를 선택했으며 한국화 작업이 계속 이루어지는 성가집이어야 하므로 매년 발간되는 성가집을 선택했다. 『예수 나의 기쁨』이 그 선택의 결과이다.³⁾

본 논문은 2000년부터 2012년까지 발간된 『예수 나의 기쁨』에 실려 있는 한국화된 곡들을 다룬다. 연구방법은 먼저 곡들을 음악적으로 분석하여 그 음악적인 분석결과를 토대로 한국화 기법을 도출해 내고 한국화 지수를 붙여 한국화된 정도를 알아보고자 한다. 이를 통해 교회현장에서 적용될 수 있는 실용적인 한국화 기법을 제언하고자 한다.

이 글에서 한국화 기법을 연구하기 위해 사용하는 분석기준은 구성과 리듬, 장단, 음계, 선율, 음정, 화성, 시김새, 메기고 받는 가창, 한국전통음악의 사용, 서양음악 장르 기법과의 융합형태, 멜리스마적인 선율이다.⁴⁾

II. 본론

1. 분석결과

본론에서는 『예수 나의 기쁨』에 수록된 한국화된 곡의 분석결과를 정리해 보고자 한다. 지면상 전 과정을 다루기에 무리가 있기 때문에 분석과정은 생략하고자 한다.

곡을 분석하기 위해 사용한 분석기준은 구성과 리듬, 장단, 음계, 선율, 음정, 화성, 시김새, 메기고 받는 가창 방식, 한국전통악기의 사용, 서양음악 장르 기법과의 융합형태, 멜리스마적인 선율이다. 이 중에서 리듬과 장단 그리고 음정과 화성은 한데 엮어 곡을 분석하였다. 따라서 분석기준은 모두 10개이다. 분석결과는 다음과 같다.

3) 『예수 나의 기쁨』의 편찬자는 윤학원이다. 윤학원은 교회음악계에 중추적인 인물이며 한국화 기법을 추구하고 작곡하는 주요한 교회음악가이다. 이 책에는 윤학원과 21명의 작곡가들이 작곡한 한국화된 곡들이 수록되어 있다. 따라서 이 책은 현 시대의 한국화 기법을 고찰하는 데에 적합하다.

4) 이러한 분석기준은 선행연구를 근거로 하였다. 이 논문에서 채택한 선행연구물은 총13개인데 한국화 기법의 선구자이며 대표적인 한국교회음악 작곡가인 나운영과 박재훈의 곡을 분석한 것이다. 이 논문들 중에서 분석기준으로 가장 많이 채택된 것을 본 논문의 분석기준으로 삼았다. 13개의 논문들은 참고문헌에 제시하였다.

첫 번째 기준인 구성에 따라 분석한 결과는 매우 다양했다. 즉 제일 작은 구성인 A 부터 제일 큰 구성인 A-B-C-D-E- B'-F-G에 이르기까지 실로 다양한 구성이 나왔다. '기존의 서양음악적인 교회음악'의 대표적인 교회음악인 찬송가인 경우에는 구성이 16 마디로 제한되어 있지만 성가는 큰 규모의 구성을 사용할 수 있어 창작의 범위가 넓다.

이러한 큰 구성은 한국화 기법을 사용하기에 좋다. 그것은 다음의 분석기준인 리듬 과 관련하여 설명할 수 있다. 리듬은 박자별로 살필 수 있는데 이 박자에는 한국전통 음악의 장단을 넣을 수 있는 박자가 나온다. 그 박자들 중에는 중간에 박자가 변하는 변박자가 나오는데 변박자가 사용된 곡은 구성이 크다. 이렇게 큰 구성은 변하는 박자 에 따라 변화된 장단을 넣을 수 있다. 한국전통음악에는 한 곡에 여러 장단을 사용하 기 때문에 변박자는 한국적인 기법을 사용했다고 볼 수 있다. 그런데 변박자를 사용하 기 위해서는 큰 구성이 필요하다. 이런 이유에서 큰 구성은 한국화 기법을 사용할 수 있는 뼈대가 된다.

둘째, 두 번째 기준인 리듬을 본격적으로 박자에 따라 살펴보면 사용된 박자는 6/8 박자와 3/4박자, 4/4박자 그리고 곡이 진행될 때에 박자가 변하여 한 곡에 여러 박자 를 갖는 변박자이다. 변박자에는 2/2박자와 2/4박자, 5/8박자와 같이 다양한 박자가 있 다.

6/8박자가 쓰인 곡은 16개이다. 이 곡들에는 한국전통음악의 굿거리장단을 반영할 수 있다. 굿거리장단은 '보통 빠르기'의 안정된 템포로 진행되기 때문에 한국화된 곡에 자주 사용된다. 특히 한국화된 찬송가에 그러하다.⁵⁾ 찬송가는 성도들이 함께 부르기 때문에 안정적인 굿거리장단이 많이 사용된다.

반면 성가에는 찬송가보다 규모가 커서 다양하고 복잡한 리듬이 사용된다. 따라서 이 책에서는 찬송가보다 좀 더 다양하고 복잡한 리듬이 사용되었다. 그 리듬들에는 3 분할이 뚜렷하고 부점이 많다. 16개의 곡들 중에는 그러한 리듬이 많다. 이러한 리듬 들은 전형적인 굿거리장단이다.

찬송가와 또 다른 차이점은 변박자이다. 찬송가에는 변박자가 사용되지 않지만 성가

5) 『21세기 찬송가』에는 굿거리장단을 넣을 수 있는 곡이 약 25개이다. 이 곡들 중에는 단순한 리듬이 많은데 예를 들면 541장에는 ♪ ♪♪♪ | ♪♪♪♪와 같이 단순한 리듬이 주류를 이룬다. 또 전형적인 굿거리장단에서 볼 수 있는 부점이 주류를 이루는 곡도 있다.

51장의 ♪ ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪ 를 보면 알 수 있다.

에는 변박자가 사용되어 굿거리장단으로만 일관되지 않는다. 변박자는 장단의 변화를 볼 수 있게 한다.

이 책의 한국화된 곡에 사용된 굿거리장단을 넣을 수 있는 리듬을 살펴보면 다음의 <악보1>을 통하여 알 수 있다.



<악보1> 굿거리장단을 넣을 수 있는 6/8박자의 리듬 (제7집의 제18곡 '시편 96편'의 제1-제4마디)

<악보1>의 제7집 제18곡의 제1마디에서 제4마디에 사용된 리듬은 와 같은 부점으로 진행된다. 이 리듬은 서양음악의 화성을 사용하는 피아노 반주에 맞춰 등장하는데 전형적인 굿거리장단의 리듬이다. 3분할이 뚜렷한 리듬의 굿거리장단은 한국전통음악의 장단감을 원색적으로 느끼게 한다.

다음으로는 3/4박자가 쓰인 곡을 살펴보고자 한다. 3/4박자가 사용된 곡은 총 11개이다. 이 곡들은 템포가 느리다. 따라서 이 곡들에는 느린 장단을 넣을 수 있다. 그 장단은 중모리장단이다.



<악보2> 중모리장단을 넣을 수 있는 3/4박자의 리듬 (제11집의 제1곡 '선한목자'의 제9-제12마디)

<악보2>의 제11집의 제1곡은 느린 템포로 진행된다. 이 곡은 3/4박자로 진행되기

때문에 중모리장단을 넣을 수 있다. 가사에서 두 번의 ‘진실로’가 나오는데 가사의 12박은 중모리장단과 잘 맞기 때문이다. 또 템포가 느리기 때문에 중모리장단과 잘 어울린다. 곡의 중간에 중모리장단의 구조와 맞아 떨어지지 않는 부분이 있는데 그곳에는 중모리장단을 변형해서 연주할 수 있다.

3/4박자가 사용된 곡에는 이 곡과 같이 가사의 구조 때문에 중모리장단을 그대로 사용하기 어려운 경우가 있다. 하지만 중모리장단을 변형시키면 장단을 도입하는 것이 불가능하지는 않다. 3/4박자가 사용된 곡을 좀 더 살펴보면 주목할 만한 점이 있다. 그것은 작곡가들이 한국적인 리듬을 서양음악의 리듬으로 표현한 것이다. 그 리듬은 부점과 셋잇단음표이다. 제11집의 제4곡에는 와 같이 부점과 셋잇단음표가 많이 나온다. 이 리듬들은 한국어 가사를 맞추기 위해 적합한데(김세완, 2012: 이문승과의 인터뷰) 이는 사물놀이에 나오는 리듬 중에서 발췌한 것이다(김세완, 2011: 윤학원과의 인터뷰). 3/4박자나 4/4박자에 사용된 부점과 셋잇단음표는 한국전통음악의 기법을 강하게 내포하지 않는다. 하지만 서양음악의 기법으로 한국적인 것을 표현했다는 점이 주목할 만하다.

4/4박자가 사용된 곡은 총 10개이다. 4/4박자 안에 사용된 리듬에는 자진모리장단을 넣을 수 있다. 제10집의 제3곡과 제11집의 제6곡, 제11집의 제15곡에는 자진모리장단의 리듬이 잘 나타나 있다. 그것은 이다.

4/4박자가 쓰인 곡 중에서 주목할 곡은 제1집의 제11곡과 제9집의 제9곡이다. 이 두 곡에는 2개 이상의 서양음악의 장르와 한국전통음악의 기법이 융합되었다. 제1집의 제11곡에는 바하의 모테트와 흑인영가의 음악적인 기법이 나오고 거기에 한국전통음악의 자진모리장단의 리듬이 뚜렷하게 융합되어 있다. 또 제9집의 제9곡에는 힙합의 랩과 스윙이 나오는 중에 자진모리장단의 리듬이 곡 중간에 나온다. 이러한 곡들은 한국전통음악의 리듬을 작곡의 재료로 쓴 것이다. 이 곡을 쓴 작곡가는 이 곡을 쓴 목적이 한국화가 아니고 작곡의 새로운 재료로 사용했을 뿐이라고 한다(김세완, 2011a: 오병희와의 인터뷰).

다음으로는 5/8박자가 쓰인 경우이다. 5/8박자는 3박과 2박의 결합으로 되어있는 독특한 박자이다. 한국전통음악에서는 엇모리장단에서 이러한 박의 구조를 볼 수 있다. 서양음악 작곡가들은 이러한 엇모리장단의 리듬을 작곡의 새로운 재료로 사용하였다.

변박자가 쓰인 곡은 모두 11개이다. 변박자가 사용된 곡에는 변화되는 박자에 맞춰 여러 장단을 넣을 수 있는데 이는 한 곡에 장단이 여러 번 바뀌는 한국전통음악의 특징을 연상할 수 있게 한다.

변박자가 사용된 곡에는 6/8박자와 4/4박자가 함께 사용되었다. 그 곡들에는 각각 굿거리장단과 자진모리장단이 사용될 수 있어 한국전통음악의 원색적인 리듬이 잘 드러난다. 6/8박자와 4/4박자가 쓰여 원색적인 장단감을 드러내는 곡은 제6집의 제14곡이었다. 이 곡에는 ‘세마치장단으로’ 라는 말이 명시되어 있을 정도로 장단감이 강조되어 있다. 이 곡은 장단을 잘 반영할 수 있는 박자를 사용하여 장단감이 강조되었지만 장단감을 강하게 느낄 수 있는 다른 요인이 있다. 그것은 이 곡에 박자 외에 한국전통음악의 기법을 강하게 느낄 수 있는 음악적인 기법이 많이 사용되었기 때문이다. 이를테면 음계나 음정, 선율, 시김새 등에는 한국전통음악에서 사용되는 기법이 강하게 반영되어 있다. 따라서 이 곡은 다른 기법들과 어우러져 장단감을 원색적으로 느낄 수 있게 한다.

셋째, 음계에 따라 곡들을 분석하여 보니 5음 음계와 경과음이 출현하는 5음 음계, 6음 음계, 7음 음계가 사용됨을 확인하였다. 이 음계들은 구성하는 음에 따라서 5개의 부류로 나눌 수 있었다. 그 5개의 부류는 다음과 같다.

①은 곡에 5음 음계가 쓰인 경우이다. 이것은 경과음이 없이 5음 음계로만 이루어져 있다. 여기에는 해당되는 곡들은 총 3개이다.

②는 곡에 경과음이 출현하는 5음 음계가 쓰인 경우이다. 이것은 제4음과 제7음이 경과적으로 출현한다. 하지만 많이 나타나지 않기 때문에 5음 음계라고 간주해도 된다. ②에 해당되는 곡은 모두 10개이다.

③은 곡에 7음 음계가 쓰인 경우이다. 이것은 곡을 이루는 음계가 7음 음계이지만 종종 5음이 집중적으로 쓰여 한국적인 분위기를 준다. 여기에 해당되는 곡은 총 24개이다.

④는 곡에 7음 음계가 쓰인 경우이다. 여기에 해당되는 곡들에는 전체적으로 7음이 주도적으로 나온다. 이에 해당되는 곡은 모두 9개이다.

위에 정리된 사항을 통해 살펴보면 가장 많이 사용된 음계는 7음 음계이다. 7음 음계가 쓰인 곡은 모두 33개이다. 그 다음으로 많이 쓰인 음계는 경과음이 출현하는 5음 음계이다. 이것은 모두 10개이다. 그 다음으로 쓰인 음계는 5음 음계이다. 이것은 총 3

개이다.

위의 자료를 놓고 볼 때에 ④의 7음 음계와 ③의 7음 음계와 5음 음계의 융합이 많이 사용되었다. 음계에 있어서는 한국전통음악의 5음 음계를 전체적으로 사용하는 방식은 많이 사용되지 않았다. 하지만 서양음악의 음계를 뼈대로 하고 한국전통음악의 음계를 간간이 사용하는 방식은 많이 사용되었다.

넷째, 선율에 따라 분석한 결과는 다음과 같다. 선율에 따른 분석은 한국전통음악의 선율적 진행인 평조와 계면조의 반영여부에 따라 이루어졌다.

먼저 평조의 선율적인 진행이 나오는 곡들은 8개이다. 다음으로 계면조의 선율적 진행이 나오는 곡들은 20개이다. 또 평조와 계면조의 선율이 함께 쓰인 곡들은 5개이다.

<악보3>을 보면 계면조의 선율과 평조의 선율이 사용된 예를 볼 수 있다. 제1마디에서 제2마디에는 계면조 선율인 'A, C, D, E, G'가 사용되었고 제4마디에서 제5마디에는 평조의 선율이 보인다.

The image shows a piano score for a piece in 3/4 time. It consists of two systems of notation. The first system is labeled '계면조풍의 선율' (Scale of the mode of the mode) and the second system is labeled '평조풍의 선율' (Scale of the mode of the mode). The score is in 3/4 time and features a mix of traditional Korean modes and Western scales.

<악보3> 계면조와 평조의 선율 (제2집의 제5곡 '내 주님 가신 길'의 피아노 선율 제1-제5마디)

위의 제2집의 제5곡에는 평조와 계면조의 선율이 함께 보이지만 이 책의 한국화된 곡에 가장 많이 보이는 선율은 계면조의 선율이다. 계면조의 선율에는 슬픈 음색을 띠는 선율이 나온다. 그런데 교회음악 작곡가들은 한국전통음악의 대표적인 정서를 한(恨)으로 본다. 그들은 한적인 정서를 계면조의 슬픈 음색이 잘 반영한다고 본다(김세완, 2011c: 우효원과의 인터뷰). 이러한 이유로 그들은 계면조를 많이 사용한다. 이 책의 한국화된 곡들에 나오는 계면조의 선율은 한적인 정서의 효과를 나타낸다(김세완, 2011c: 우효원과의 인터뷰).

다섯째, 음정과 화성을 기준으로 한 분석결과는 다음과 같다. 먼저 음정을 기준으로 분석한 결과를 정리하면 한국화된 곡들에는 4도와 5도 도약진행이 많았다. 이렇게 4도와 5도의 도약이 많은 이유는 한국전통음악의 정서를 넣기 위하여 화성감이 제일 약한 4도와 5도를 사용하기 때문이다. 4도나 5도로 도약한 후에 순차적으로 진행하면 노래 부르기가 쉽다. 또 순차진행에서는 반음계 진행이 아니라 온음계 진행이므로 쉽게 노래를 부를 수 있다(김세완, 2011: 윤학원과의 인터뷰). 이러한 진행은 한국전통음악의 민요에서 흔히 볼 수 있다. 이러한 진행에 관해서는 <악보4>에서 볼 수 있다. 이 악보에는 5도 도약한 뒤에 동음으로 진행한 뒤에 순차적으로 진행하는 것을 볼 수 있다.



<악보4> 5도와 동음, 순차진행 (제2집의 제7곡 ‘할렐루야 우리 예수’의 제11-제14마디)

화성을 기준으로 하여 분석한 결과를 정리하면 한국화된 곡에는 4도와 5도의 화성이 많다는 점을 알 수 있었다. 4도와 5도의 화성은 화성감을 약화시킨다. 화성감을 약화시키면 서양음악의 화성중심의 진행이 약화된다. 한국전통음악에는 주로 선율위주로 진행되는 곡들이 많기 때문에 화성감을 약화시키는 음의 진행은 한국전통음악의 특징을 반영한 것이다. 윤학원은 선율 위주의 음악을 만들기 위하여 화성감이 약한 4도와 5도, 8도를 많이 쓴다. 4도의 경우는 화성적인 색깔이 나면서도 나지 않는 모호한 성질이 있어 주로 쓰게 된다(김세완, 2011: 윤학원과의 인터뷰). 우효원도 한국전통음악적인 느낌을 주기 위해 선율 위주의 화성을었는데 그 때 4도와 5도를 많이 쓴다(김세완, 2011b: 우효원과의 인터뷰).

76 5도 화음 4도 화음 *mf*

S A

T B

개라— 십자가를바라보네이 생령도 아버지것

〈악보5〉 화음 (제11집의 제4곡 ‘겻세마네 동산에서’의 제76-제80마디)

〈악보5〉의 제11집 제4곡에는 4도와 5도가 사용된 예를 볼 수 있다. 제76마디에는 5도 화음이 사용되었고 제77마디에는 4도 화음이 사용되었다.

여섯째, 시김새의 사용여부이다. 시김새란 선율을 이루고 있는 골격음의 앞이나 뒤에서 그 음을 꾸며 주는 역할을 하는 장식음이나 또는 음길이가 짧은 잔가락들을 말한다(서한범, 1996: 60). 시김새는 한국전통음악의 특징을 이루는 중요한 요소 중 하나이다.

결 앞 꾸밈음 형태의 시김새

S

합 일 부 아 수 닐 계 장 양 온 귀 영 광 수 닐 계 장 양

〈악보6〉 시김새 (제2집의 제7곡 ‘할렐루야 우리 예수’의 제63-제64마디)

시김새의 형태는 ♪♪ 와 같은 형태이거나 짧은 앞꾸밈음이나 겹앞꾸밈음으로 표현되었다. 〈악보6〉에는 짧은 앞꾸밈음과 겹앞꾸밈음이 사용된 것을 볼 수 있다. 시김새가 사용된 곡들은 총 20개이다.

일곱째, 메기고 받는 형식은 많이 사용되지 않았다. 또 원형 그대로 사용되지 않았다. 하지만 한 파트가 먼저 선창을 하고 나머지 파트가 따라 부르는 식을 사용한 곡들은 한국적인 가창방식을 드러낸다. 이것은 〈악보7〉에서 볼 수 있다.



〈악보7〉 매기고 받는 형식 (제7집의 제22곡 ‘찬양하라’ 제156-제161마디)

여덟째, 한국전통악기가 사용된 경우는 2개뿐이다. 전통악기의 사용은 한국적인 색채를 잘 나타내기 때문에 한국화 기법의 분석기준이 된다. 다만 한국전통악기를 곡에 많이 사용하지 않은 이유는 한국전통음악의 색채가 너무 원색적으로 드러나기 때문이다(김세완, 2011: 민세나와의 인터뷰).

이홉째, 서양음악 장르 기법과의 융합을 볼 수 있는 곡들을 기준으로 분석한 결과이다. 이것은 한국전통음악의 기법에 2개 이상의 서로 다른 서양음악의 장르가 한데 융합된 것을 의미한다. 곧 한국전통음악의 기법과 흑인영가의 기법, 재즈의 기법이 함께 어우러진 곡이다. 제1집의 제11곡과 같은 곡에는 바하의 곡과 흑인영가, 한국전통음악의 기법이 융합되어 있기도 하다.

3개의 장르가 융합된 곡은 약 3개로 많지 않다. 하지만 2개 이상의 서양음악의 장르와 한국전통음악의 기법을 융합시킨 점이 새로운 한국화 기법을 볼 수 있게 한다.

열 번째, 멜리스마적인 선율이 사용된 곡들은 총 8개이다. 멜리스마적인 선율은 독창이나 합창에 주로 나온다. 이 선율은 한국전통음악의 성악곡에 많이 나오는데 한국전통음악의 선율 속에서 시김새를 넣어 연주되곤 한다.

멜리스마적인 선율도 한국화된 곡에 많이 사용되지 않았다. 하지만 이 선율은 한국전통음악의 선율을 원색적으로 나타내기 때문에 분석기준으로 간주하였다.

2. 한국화 지수

위의 분석결과를 토대로 한국화 지수를 매기고자 했다. 한국화 지수는 숫자로 나타내었다. 이 지수는 한국화 기법을 가시화하여 곡들의 한국화된 정도를 쉽게 알 수 있게 한다. 한국화된 정도를 나타내는 기준은 한국전통음악 기법의 반영 정도이다. 즉

한국전통음악의 기법이 많이 반영된 곡에는 한국화 지수를 높게 책정하였고 한국전통 음악의 기법이 적게 반영된 곡에는 한국화 지수를 낮게 책정하였다. 한국화 지수가 산출되면 이 지수를 바탕으로 도식을 만들었다. 이 도식은 한국화 기법에 대한 실용성을 논하는데 도움을 준다.

각 곡에 한국화 지수를 매기는 방식은 다음과 같다. 먼저 점수가 부여되는 항목은 한국전통음악의 기법이 가장 잘 나타나는 항목이다. 구성과 같이 한국전통음악의 기법이 직접적으로 드러나지 않는 항목은 제외시켰다. 또 너무 곡수가 적은 항목도 제외시켰다. 따라서 한국화 지수를 매긴 항목은 리듬과 장단, 음계, 선율, 음정, 한국전통악기의 사용, 시김새이다.

먼저 리듬에 있어서는 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 한국전통음악의 리듬 구조가 단편적으로나마 나오는 곡에는 1점을 주었다.

그 다음 장단에서는 장단의 리듬이 뚜렷한 곡에 점수를 주었다. 이러한 곡들은 주로 6/8박자나 9/8박자로 겹박자이다. 여기에 책정한 점수는 1점이다. 또한 음계에 대한 한국화 지수를 매기는 요령은 한국전통음악의 분위기가 강하게 느껴질 수 있는 5음 음계가 온전히 쓰인 경우에 3점을 주었다. 그리고 경과음이 있는 5음 음계에는 2점을 주었고 7음 음계의 경우에는 1점을 주었다. 6음 음계는 따로 분류하지 않았기 때문에 점수를 부여하지 않았다. 마지막으로 선율에 나타난 한국화 지수를 산정할 때에는 곡 전체에 5음 음계의 평조나 계면조의 선율이 나오는 곡에 1점을 주었다. 또 음정에 나타난 한국화 지수를 산정할 때에는 한국전통음악의 음정에서 많이 볼 수 있는 4도와 5도의 도약이나 그리고 4도와 5도 도약 후 순차 진행하는 경우와 2도나 3도의 순차 진행을 할 때에 1점을 주었다. 이 밖에 한국전통악기가 사용된 경우와 시김새가 사용된 경우에는 각각 1점을 주었다.

이렇게 해서 산정된 한국화 지수의 최고점은 10점이다. 10점을 받은 곡들은 리듬과 음계에서 각각 3점을 받아 점수가 높다. 그리고 각 항목에서 한국화의 기법이 골고루 사용되었다.

이와는 대조적으로 한국화 지수의 최저점은 3점이다. 3점을 받은 곡에는 한국전통음악의 기법이 약하게 반영되어 아예 점수를 받지 않은 항목도 있다.

3. 한국화 지수에 따른 도식

이제 도출된 한국화 지수로 도식을 만들어 보고자 한다. 그것은 다음과 같다.

- ① (10점부터 7점까지 해당됨.) 한국전통음악>서양음악
- ② (6점에서 5점까지 해당됨.) 한국전통음악=서양음악
- ③ (4점에서 2점까지 해당됨.) 한국전통음악<서양음악

이 도식은 3개로 나누어 설명할 수 있다. ①은 10점부터 7점을 받은 곡들을 나타낸다. 이 곡들에는 한국전통음악의 기법이 서양음악의 기법보다 많이 사용되었다. ②에는 6점에서 5점을 받은 곡들이 해당된다. 이 곡들에는 한국전통음악의 기법과 서양음악의 기법이 거의 비슷하게 사용되었다. ③에는 4점에서 2점을 받은 곡들이 해당된다. 이 곡들에는 한국전통음악의 기법이 서양음악보다 적게 사용되었다.

①에 해당되는 곡을 살펴보자. ①에 해당되는 곡들은 한국전통음악의 기법이 서양음악의 기법보다 강하다. 여기에 해당되는 곡들은 모두 14개이다. 10점에 해당되는 곡은 유일하게 제6집의 제14곡뿐이다. 이 곡에는 한국전통악기를 사용하라는 지시가 없어 악기의 사용은 허용하지 않았다. 하지만 리듬과 음계, 선율, 음정, 장단, 시김새의 항목에서 한국전통음악의 기법이 충실히 사용되었다. 이 곡의 특징은 장단의 리듬이 강한 점이다. 이 곡의 악보에는 ‘세마치장단풍’으로 가창할 것을 요구하고 있는데 이러한 점은 한국전통음악의 기법을 뚜렷하게 하는 효과를 낳았다.

9점과 8점에 속하는 곡들은 10점에 속하는 곡보다 덜하지만 한국전통음악의 기법이 뚜렷이 나타나 있다. 7점의 곡들은 9점과 8점에 비하면 한국전통음악의 기법이 약화되었으나 한국전통음악의 기법이 잘 반영되어 있다.

②에 해당되는 곡들은 한국전통음악의 기법이 서양음악의 기법과 자연스럽게 조화를 이룬다. 융합된 정도는 한국전통음악의 기법과 서양음악의 기법이 50%정도이다. ②에 해당되는 곡들은 모두 21개이다. 이 곡들은 ①과 ③보다 월등히 많은 숫자이다. ②에 해당되는 곡 중에서 가장 대표적인 곡은 제1집의 제11곡이다. 이 곡에는 3가지 음악적 장르가 결합되었는데 서양음악의 기법과 한국전통음악의 기법이 적절한 조화를 이룬다. 또 이 곡에 나타나 있는 융합형태는 독특하다. 곡의 도입부는 바하의 Motet

‘Jesu, meine Freude’를 주제로 삼았다. 그러다가 흑인영가의 음악적 요소가 새로운 주제로 나타난다. 이때 한국전통음악의 리듬과 Motet의 주제가 어우러지면서 발전된다. 부점과 당김음은 한국전통음악적 리듬으로 강하게 나타난다. 곡의 C와 B’에는 한국전통음악의 리듬이 더욱 더 격렬하게 진행되며 한국전통음악의 리듬이 확연하게 드러난다.

윤학원은 제1집의 제11곡을 이상적인 융합 형태라고 본다(김세완, 2011: 윤학원과의 인터뷰). 그 이유는 이 곡이 서양음악의 기법과 한국전통음악의 기법을 각각 잘 드러내면서도 조화를 이루기 때문이다(김세완, 2011: 윤학원과의 인터뷰).

③에 해당되는 곡은 서양음악의 기법이 지배적이다. ③에는 한국전통음악의 기법이 많이 나오지 않지만 곡의 중간에 간혹 나온다. ③에 해당되는 곡들은 모두 11개이다. 이 곡들은 한국전통음악의 기법을 많이 쓰지 않았지만 곡 전체를 계면조와 같은 5음 음계를 사용하여 한국적인 분위기를 나타냈다. 또 한국전통음악의 리듬을 간혹 사용하였다. 하지만 한국전통음악의 리듬을 원색적으로 사용하지 않았다.

③에 해당되는 곡에는 한국전통음악의 리듬과 시김새가 사용되었으나 재즈와 같이 서양음악 장르의 특색이나 화성과 같은 서양음악의 기법에 파묻혀서 한국전통음악의 기법이 잘 부각되지 않았다. 예를 들면 제1집의 제6곡과 제9집의 제9곡이다. 이 곡들에는 재즈의 기법이 잘 드러나 있다. 한국전통음악의 기법은 재즈의 기법에 묻혀 잘 드러나지 않는다. 제1집의 제6곡에는 재즈적 요소가 많아 한국전통음악의 리듬이 잘 느껴지지 않는다. 언뜻 들으면 서양 음악으로만 들린다. 그런데 이 곡을 쓴 우효원은 한국전통음악의 기법을 의도적으로 사용하였다(김세완, 2011a: 우효원과의 인터뷰). 그는 한국전통음악의 기법을 창작의 새로운 재료로 쓰고자 했다는 것이다(김세완, 2011a: 우효원과의 인터뷰). 비록 이 곡에서 한국전통음악의 기법이 서양음악의 기법에 묻혀 있지만 한국전통음악의 기법을 작곡의 새로운 재료로 사용하였다는 점은 주목할 만하다. 한국화 기법을 사용하는 의도가 새롭다.

제9집의 제9곡에도 작곡가가 한국전통음악의 기법을 작곡의 새로운 재료로 사용하였다. 이곡은 재즈의 스윙과 힙합의 기법이 곡 전체를 주도해 나가 곡 전체에 서양음악의 기법이 포진해 있다. 그런데 C부분에는 한국전통음악의 리듬과 시김새가 확연히 드러난다. 이들은 재즈의 기법에 파묻혀 있지만 한국전통음악의 기법을 잘 드러내고 있다. 이러한 한국전통음악의 기법은 한국적인 기법을 나타낸 것은 아니다. 이 곡을

쓴 오병희는 한국전통음악의 리듬을 썼음에도 불구하고 이 리듬을 한국화 기법을 사용하기 위한 목적으로 쓰지 않았고 작곡의 새로운 재료로 사용하였다(김세완, 2011b: 오병희와의 인터뷰).

우효원은 한국전통음악의 기법을 의도적으로 넣은 반면에 오병희는 의도적으로 넣지 않았다. 이 두 작곡가의 의도는 서로 다르다. 하지만 두 작곡가는 한국전통음악의 기법을 창작의 새로운 재료로 삼았다는 점에서 공통점을 가진다. 이들을 통해 한국화 기법이 새로운 동기로 사용되고 있다는 점을 알 수 있었다.

이상 각 곡의 한국화 지수를 통해 한국화 기법을 정리해 보았다. 3개의 도식을 놓고 보았을 때에 가장 많이 쓰인 곡은 ②인데, 20개로 가장 많았다. 이것은 이 책의 작곡가들이 한국전통음악과 서양음악의 기법이 거의 반 정도로 융합된 곡을 많이 작곡한다는 점을 알게 해 준다. ②는 한국전통음악의 기법과 서양음악의 기법이 비슷하게 조화되는 곡이기 때문에 한국 성도들에게 좀 더 친근감을 줄 수 있다. 또 ②는 한국전통음악의 기법을 경험하게 해 줄 수 있는 교두보의 역할을 할 수 있다. 다음으로 많이 쓰인 곡은 ①이다. ①에는 한국 성도들이 직접 부르기에 생소할 수 있다. 하지만 특별한 절기에 성가대에 의해 불리면 좋다.⁶⁾ ①이 성가대에 의해 불리는 횟수가 많다면 한국 성도들에게 한국전통음악의 기법이 강한 교회음악을 경험할 수 있게 할 것이다. 반면 ③은 가장 적게 쓰여 모두 11개이다. 하지만 ①과는 차이가 많이 나지 않는다.

②와 ③은 한국전통음악의 기법이 많이 사용되지 않았기 때문에 같이 엮어서 논의를 하고자 한다.

한국교회에서는 아직 ①이 공예배에 불리기보다 주로 절기 때에 특수한 순서에 불린다. 또 ②와 ③도 공예배에 많이 불린다고 볼 수 없다. 한국교회에서는 ①과 ②, ③이 분류되지 않았고 모두 한국전통음악으로 간주되기 때문이다. 이러한 현실에서 한국

6) 『예수 나의 기쁨』의 한국화된 곡들이 쓰인 용도는 주로 성가대와 합창단, 교회 공예배와 절기, 작곡가 자신의 신앙고백을 위함인데 작곡가들과의 인터뷰를 바탕으로(김세완, 2011: 김아름과 김진주, 민세나, 박선영, 서정민, 엄세현, 윤학원, 장정아, 전지나, 조라미, 조성은과의 인터뷰; 2011: 이현철과의 인터뷰) 좀 더 자세히 살펴보면 다음과 같다. 첫째 한국화 된 성가가 뚜렷이 드러나는 성가는 추수감사절이나 성탄절과 같은 절기를 위해 작곡되었다. 작곡가들은 한국교회에서 한국화 된 성가가 절기 예배에 맞는다고 생각한다. 둘째, 공예배의 절차에 사용되기 위한 곡인 입례송과 축도송, 기도송으로 작곡되었다. 한국화 기법으로 창작된 성가를 공예배의 절차 때마다 사용하기 위해 작곡된 점이 놀랍다. 셋째, 교회 밖에서 사용되기 위해 작곡되었다. 예를 들면 부활절 기념 음악회나 성가대 합창제에 사용되었다.

화 기법으로 창작된 교회음악을 공예배나 교회 안에서 사용하기 위해서 곡들을 ①과 ②, ③으로 분류하고 적재적소에 써야 한다. 예를 들면 ①에 속하는 곡들은 한국의 절기나 타국의 선교활동 시에 사용하면 적합하다. ②와 ③은 공예배에 사용되는 것이 좋다. ②와 ③은 공예배에 많이 사용되는 복음성가나, CCM과 접목될 수 있는 지점이 있다. 그러므로 ②와 ③을 복음성가나 CCM과 같은 교회음악과의 접목을 시도하는 것이 필요하다. 이러한 시도는 공예배에 회중이 직접 부를 수 있는 한국화 기법으로 기능할 수 있도록 하게 할 것이다. 특히 이러한 시도는 새로운 것에 민감한 젊은이들에게 긍정적인 영향을 미칠 수 있을 것이다. 앞서 보았듯이 한국화 기법은 새로운 창작의 기법으로 사용되고 있기 때문에 새로운 교회음악으로서 교회와 다음 세대에 영향을 미칠 수 있으리라 생각한다.

4. 한국화된 교회음악이 나아가야 할 길

본론의 내용을 바탕으로 한국화된 실용적인 교회음악과 관련하여 몇 가지를 제안하고자 한다. 그것은 다음과 같다.

첫째, 실용적인 한국화 기법은 먼저 한국 성도들이 자신의 신앙을 고백할 수 있는 기법이 되어야 한다. 이를 위하여 성경적인 안목으로 한국전통음악의 기법을 교회음악에 수용하여야 한다. 한국전통음악은 한국 전통종교를 배경으로 하고 있기 때문에 음악의 원형적인 사용을 제한하고 재창조해야 한다. 즉 한국전통음악의 수위를 조절하거나 기법을 제한할 필요가 있다. 이를테면 무교에 사용된 악기나 복잡한 장단은 원형 그대로 사용하지 않고 조정해야 한다. 한국전통음악에 사용된 기법이나 음악을 제한한다고 해서 한국적인 색채를 잃는다고 생각하지 않는다. 이들을 성경적인 안목으로 재창조하면 오히려 새로운 창작곡을 창출할 수 있기 때문이다.

둘째, 실용적인 한국화 기법은 한국전통음악의 기법과 서양음악의 기법을 융합하는 배합법에(이문승, 2002: 312) 의해 창출될 수 있다. 이는 앞으로 실용성을 갖춘 한국화 기법은 배합법에 달렸다고 본다. 그 배합법이란 분석기준으로 설명하면 예컨대 7음 음계 안에 한국전통음악의 음정이나 선율을 넣는 것 또는 7음 음계 안에 시김새를 넣는 것 등이다.

앞서 제시한 도식을 통하여 실용적인 배합법으로 좋은 것을 권한다면 ②와 ③이다.

②와 ③에서 볼 수 있는 배합법은 서양음악의 기법이 많이 사용된 가운데 한국전통음악의 기법을 넣었기에 서양음악에 체질화된 성도들에게 좋다.

구체적으로 ②와 ③ 중에서 실용적인 한국화 기법으로 좋은 곡을 선택한다면 제1집의 제2곡이다. 왜냐하면 이 곡에 사용된 기법은 한국전통음악의 기법을 서양음악의 기법으로 잘 녹여냈기 때문이다. 성도들에게는 한국전통음악의 기법을 원형적으로 사용한 곡보다 서양음악의 기법으로 용해시킨 곡이 더 적합하다. 교회현장에서 사용될 한국화된 곡은 한국전통음악의 기법을 서양음악의 기법으로 풀어낸 곡이 좋다.

그런데 ②와 ③이 서양음악의 기법이 너무 두드러져서 한국적인 색채가 너무 약화된다면 한국전통악기로 반주하여 보충할 것을 권한다. 한국전통악기를 사용할 때에는 개량된 것을 사용할 것을 제안한다. 서양음악의 기법이 너무 강한 곡에는 원색적인 한국전통악기의 음색이 잘 어울리지 않기 때문이다. 또 개량되지 않은 악기는 서양음악의 기법을 모두 소화해 내기 어렵다. 이와 같은 이유로 개량된 한국전통악기로 반주할 것을 제안한다. 25현의 가야금에 대한 사용은 적절한 예가 된다. 25현의 가야금은 전통적인 12현의 가야금이 개량된 것인데 이 악기는 7음 음계를 연주할 수 있고 음색도 커서 서양악기와 적절히 조화하여 반주할 수 있다. 비록 이런 악기가 악기 자체에 한국의 전통적인 느낌을 줄인다 해도 개량된 악기는 한국 성도들이 한국전통음악의 기법을 익힐 수 있게 한다. 이는 원색적인 한국전통음악의 기법이 사용된 ①에 쉽게 다가갈 수 있는 교두보의 역할을 한다. 이런 악기의 사용은 서양음악기법으로 한국화를 꾀하지 않고 한국전통악기의 현대화를 통하여 한국화를 꾀한 것이다. 한국전통음악의 현대화는 보편적인 한국화 기법을 위해 좋은 방안이 된다.

그런데 한국교회 안에서 이러한 방식이 사용되려면 교회 차원의 지지가 있어야 한다. 이를 위해서 ②와 ③의 창작을 뒷받침할 수 있는 교회 내 장치가 있어야 한다. 교회 안에서 한국화 기법에 의한 창작을 적극 장려하고 공예배 전에 한국화 기법으로 만들어진 창작곡을 불러보게 하는 장치가 시행된다면 한국화 기법으로 만들어진 곡들이 교회 안에서 더욱 보편적으로 불릴 수 있을 것이다.

셋째, 실용적인 한국화 기법을 모색하기 위해서는 교회음악 장르의 경계선이 무너지는 것이 필요하다. 처음에 교회음악이 유입되었을 당시에는 ‘기존의 서양음악적인 교회음악’이 주류를 이루었다. 하지만 현시대에는 그렇지 않다. 현시대에는 다양한 교회음악이 존재하고 공예배에도 ‘기존의 서양음악적인 교회음악’만이 사용되지 않는다. 현

제에는 ‘대중적인 교회음악’도(홍정수, 2000: 32) 활발히 사용된다.

그러므로 서로 다른 교회음악을 연구하는 교회음악가들이 서로 소통하는 것이 필요하다.⁷⁾ 한국화 기법은 이러한 소통 속에서 더욱 풍성한 기법이 창출될 수 있다.

여기서 서로 다른 장르의 교회음악이 융합된 가운데에 한국화 기법을 사용한 예를 제시하고자 하는데 그것은 『빛어짐 1』(하예람, 2010)에서 볼 수 있다.⁸⁾ 이 음반에서는 ‘기존의 서양음악적인 교회음악’과 ‘대중음악적인 교회음악’이 융합되어 있다. 즉 찬송가와 재즈가 융합되어 있다. 기법으로 설명하면 찬송가의 교회선법과 재즈의 기법 그리고 한국전통음악의 기법의 융합이다.

이 음반에 수록되어 있는 찬송가들은 신디사이저와 첼로, 25현의 가야금, 해금, 한국전통타악기와 서양 타악기 그리고 소금과 대금이 한데 어우러져 연주된다. 이 음반의 첫 번째 곡은 찬송가 250장인 ‘구주의 십자가 보혈로’인데 이 곡은 교회음악 선법의 찬송가를 재즈의 기법으로 편곡되었고 한국전통음악의 기법이 연주기법으로 사용되었다. 특히 사물놀이에서 사용되던 장구 장단이 실려 있는데 여기에 사용된 장구 장단은 사물놀이에 사용되는 장단을 그대로 옮기지 않았다. 너무 기이하고 복잡한 장단은 성도들을 감정적으로 이끌 수 있기 때문이다. 사물놀이 장단은 신앙 고백에 방해되지 않는 범위 안에서 사용하였다.

그런데 이 곡에 한국전통음악의 장구 장단을 다른 곡보다 부각시킬 수 있었던 요인은 이 곡의 전체적인 구조가 재즈의 기법 안에 있기 때문이다. 재즈의 기법은 즉흥적인 박자를 연주할 수 있다. 이 점은 한국전통음악의 장단에서 볼 수 있다. 그러므로 서로 다른 장르이지만 융합될 수 있다. 이러한 형태는 현시대의 성도들에게 쉽게 다가갈 수 있는 한국화 기법이다.

또 다른 곡의 예는 이 음반의 네 번째 곡인 찬송가 88장, ‘내 진정 사모하는’이다. 이 곡에는 처음에 일정한 피아노의 리듬에 맞추어 한국전통음악의 민속악인 산조 형식의 선율이 25현의 가야금으로 연주된다. 또 곡 중간마다 해금이 산조 형식으로 연주하는데 이 두 악기는 함께 주거나 받거나 하며 연주한다. 이 곡의 경우에도 산조의 선

7) 앞서 언급한 CCM과의 융합이 그 예가 될 수 있다.

8) 하예람은 연구자가 결성한 국악 퓨전 찬양팀이다. 이 음반에서 연구자는 프로듀서와 25현 가야금 연주를 담당하였고 각 곡에 서양음악의 기법과 한국전통음악의 기법을 융합하는 시도를 하였다. 곡들마다 담겨진 한국화 기법은 연구자가 고안하였고 편곡작업은 편곡자들에 의해 이루어졌다.

율과 리듬은 제한적으로 사용되었다. 이 곡에 산조 형식의 선율을 원색적으로 반영할 수 있는 이유는 재즈의 자유로움과 한국전통음악의 자유로움이 상통할 수 있게 편곡 되었기 때문이다.

이 두 개의 곡은 교회음악 장르의 경계선이 무너진 예를 보여준다. 앞으로 한국화 기법을 사용하는 창작은 서로 다른 장르의 교회음악이 소통하는 가운데에 이루어지길 바란다. 이러한 소통은 더 풍부한 한국화 기법을 만들 수 있게 하기 때문이다. 한국화 기법이 더 다양하고 풍성해지면 현시대에 서양음악에 체질화된 성도들이 애창할 수 있는 곡들을 창출해낼 수 있을 것이다.

III. 결론

본 논문은 『예수 나의 기쁨』에 수록된 한국화된 46개의 곡들을 분석하여 그 분석된 결과를 토대로 한국화 지수를 매겨 한국화 기법을 살피는 작업이었다. 각 곡의 한국화 지수는 실용적인 한국화 기법을 고찰할 수 있도록 하였는데 그것은 실용적인 한국화 기법을 제안할 수 있는 도구가 되었다.

먼저 분석을 위해 사용한 분석기준은 구성과 리듬, 장단, 음계, 선율, 음정, 화성, 시김새, 메기고 받는 가창 방식, 한국전통악기의 사용, 서양음악 장르 기법과의 융합형태, 멜리스마적인 선율이었다. 이 분석기준은 몇 가지의 분석결과를 도출하였는데, 그 분석결과는 다음과 같았다.

첫째, 구성이라는 기준으로 분석한 결과, 제일 작은 구성인 A부터 제일 큰 구성인 A-B-C-D-E- B'-F-G에 이르기까지 실로 다양한 구성이 나왔는데 큰 구성은 한 곡에 장단이 계속 바뀌는 한국전통음악의 특징을 적용할 수 있었다. 이는 변박자가 사용된 곡들을 통해 확인할 수 있었다.

둘째, 리듬을 기준으로 살펴본 결과, 리듬은 박자에 따라 살펴볼 수 있었다. 곡들에 사용된 박자는 6/8박자와 3/4박자, 4/4박자, 변박자였는데 이 박자들에는 장단을 사용할 수 있는 곡들이 있었다. 6/8박자에는 3분할이 확실하고 부점이 많기 때문에 굵거리 장단을 넣을 수 있었고 4/4박자에는 자진모리장단을 넣을 수 있었다. 또 3/4박자가 사용된 곡에는 세마치장단을 넣을 수 있었다. 3/4박자가 사용된 곡에는 특이한 점이 있

었는데 그것은 작곡가들이 한국적인 리듬을 서양음악의 리듬으로 표현한 것이다. 그것은 와 같이 부점과 셋잇단음표로 표현되었다.

셋째, 음계에 따라 곡들을 분석하니 5음 음계와 경과음이 출현하는 5음 음계, 6음 음계, 7음 음계가 사용됨을 확인하였다. 이 음계들은 구성하는 음에 따라서 5개의 부류로 나누었다. 가장 많이 사용된 음계는 7음 음계이다. 음계에 있어 사용된 한국화 기법은 한국전통음악의 5음 음계를 전체적으로 사용하기보다는 7음 음계를 뼈대로 한국전통음악의 음계를 간간히 사용하는 방식을 취하였다.

넷째, 선율에 따라 분석한 결과는 다음과 같다. 선율에 따른 분석은 한국전통음악의 선율적 진행인 평조와 계면조의 반영여부에 따라 이루어졌는데 계면조의 선율이 가장 많이 사용되었다. 계면조의 선율이 많이 쓰인 이유는 한국의 한(恨)적인 분위기를 표현하기 위함이었다.

다섯째, 음정과 화성을 기준으로 한 분석결과는 다음과 같다. 한국화 기법으로 많이 사용된 음정은 4도와 5도 도약진행이었고 화성에서는 화성감을 약화시키기 위해 4도와 5도, 8도가 많이 쓰였다.

여섯째, 시김새의 사용여부이다. 시김새는 와 같은 형태이거나 짧은 앞꾸밈음이나 겹앞꾸밈음이었다.

일곱째, 메기고 받는 형식은 한국전통음악의 원형 그대로가 사용되지 않았으나 한 파트가 먼저 선창을 하고 나머지 파트가 따라 부르는 식이 사용되어 전통적인 것과 비슷하였다.

여덟째, 한국전통악기가 사용된 경우는 매우 적었다. 하지만 한국적인 색채를 내기 위해 사용되었다.

아홉째, 서양음악 장르 기법과의 융합을 볼 수 있는 곡들을 기준으로 분석한 결과로 이것은 한국전통음악의 기법과 2개 이상의 다른 서양음악 장르의 기법이 융합된 것이었다. 이것은 한국화 기법의 새로운 면모를 볼 수 있게 하였다.

열 번째, 멜리스마적인 선율은 독창이나 합창에 주로 나왔는데 한국전통음악의 성악 곡에 나오는 선율을 연상하게 해 주었다.

이렇게 도출된 분석결과로 한국화 지수를 매겼다. 한국화 지수는 각 분석기준마다 한국전통음악의 기법이 많이 사용된 정도에 따라 높은 점수를 매겼다. 한국화 지수의

산출 결과, 서양음악의 기법이 반 이상 사용된 곡들이 많았음을 볼 수 있었다. 각 곡에 사용된 한국화 기법은 도식을 만들어 살펴보았다.

3개로 분류된 도식을 통하여 실용적인 한국화 기법을 만들기 위한 몇 가지를 제안하였는데 그 주요 골자는 한국교회의 성도들이 서양음악에 체질화 되어있기 때문에 ①보다는 ②와 ③에 해당되는 곡을 더 많이 만들어야 한다는 점이었다. 결국 ②와 ③이 애창될 수 있기 위해서는 한국화의 배합법이 중요하다는 점을 제안하였다. 한국화의 배합법을 위한 제안은 연구자가 실제로 제작한 음반에 수록된 곡을 통하여 이루어졌다.

이 논문은 ‘기존의 서양음악적인 교회음악’의 테두리 안에서 한국화 기법을 살필 수 있었다는 점에서 의의를 찾을 수 있다. 또 현재에 불리는 한국화된 성가를 분석하여 한국화 기법의 현재적 지점을 진단한 점과 실용적인 면을 모색해 보았다는 점이 의미 깊다. 무엇보다도 가장 의미있었던 점은 성경적인 안목을 더 뚜렷이 지녀야 교회 현장에서 애창될 수 있는 한국화에 대한 모색이 가능하다는 점이다.

한국전통음악을 교회음악에 적용하기 위해서는 끊임없는 개혁과 성화가 필요하다 (Wolters & Gohin, 2005, 양성만·홍병룡 역, 2013: 173). 이점은 앞으로 실용적인 한국화에 대한 연구 방향을 정립해 줄 것이다.

그동안에 한국교회음악가들은 한국적인 교회음악을 수립하기 위하여 구슬땀을 흘렸다. 이러한 각고의 노력은 이제 현시대를 사는 성도들이 자신의 신앙을 고백할 수 있는 가운데 공예배에 애창될 수 있는 것으로서 존립되어야 한다. 이를 위해 한국화 기법에 대한 창작과 연구는 지속적으로 이루어져야 한다. 또 서로 다른 장르의 교회음악가들 간의 소통이 더욱 이루어져야 한다. 무엇보다도 한국화 기법으로 창작된 곡들을 공예배에서 부를 수 있는 교회 차원의 지지가 있어야 한다.

끝으로 부연하면 이 글은 실용적인 한국화 기법으로 만들어진 곡을 현장에서 검증하지 못했다는 한계를 갖는다. 하지만 앞으로 실용적인 한국화 기법의 창작을 위해 교회 현장에서 한국화 기법으로 창작된 곡의 실용적인 측면을 검증하는 기회를 갖고자 한다. 이를 위해 계속적으로 한국화의 배합법을 연구하고 창작을 시행해 나가고자 한다.

“이 논문은 다른 학술지 또는 간행물에 게재되었거나 게재 신청되지 않았음을 확인함.”

참고문헌

- 김세완 (2011). 『김아름과 김진주, 민세나, 박선영, 서정민, 엄세현, 윤학원, 장정아, 전지나, 조라미, 조성은과의 인터뷰』. 2011년 10월 24일 전화.
- _____ (2011). 『민세나와의 인터뷰』. 2011년 10월 24일, 전화.
- _____ (2011). 『박선영과의 인터뷰』. 2011년 11월 1일, 전화.
- _____ (2011a). 『오병희와의 인터뷰』. 2011년 10월 17일, 전화.
- _____ (2011b). 『오병희와의 인터뷰』. 2011년 11월 1일, 전화.
- _____ (2011a). 『우효원과의 인터뷰』. 2011년 10월 17일, 전화.
- _____ (2011b). 『우효원과의 인터뷰』. 2011년 11월 1일, 전화.
- _____ (2011c). 『우효원과의 인터뷰』. 2011년 11월 17일, 전화.
- _____ (2011). 『윤학원과의 인터뷰』. 2011년 10월 22일, 코리아센터.
- _____ (2012). 『이문승과의 인터뷰』. 2012년 6월 18일, 서울 신학대학교 연구실.
- _____ (2011). 『이현철과의 인터뷰』. 2011년 10월 22일 메일.
- _____ (2013). “한국교회음악의 한국화 연구.” 박사학위논문. 백석대학교.
- 김수연 (1999). “박재훈의 교회음악에 관한 연구.” 석사학위논문. 장로회신학대학교.
- 문성모 (1995). 『민족음악과 예배』. 서울: 한들.
- 박소라 (1995). “나운영 성가독창곡에 나타난 한국적 특징연구.” 석사학위논문. 계명대학교.
- 박진나 (2000). “박재훈의 찬송가에 관한 연구.” 석사학위논문. 장로회신학대학교.
- 박현주 (2000). “한국적 교회음악에 관한 연구.” 석사학위논문. 장로회신학대학교.
- 서한범 (1996). 『개정관 국악통론』. 서울: 태림출판사.
- 윤학원 편 (2000). 『예수 나의 기쁨 1』. 서울: 서울코리아센터.
- _____ 편 (2001). 『예수 나의 기쁨 2』. 서울: 서울코리아센터.
- _____ 편 (2002). 『예수 나의 기쁨 3』. 서울: 서울코리아센터.
- _____ 편 (2003). 『예수 나의 기쁨 4』. 서울: 서울코리아센터.
- _____ 편 (2004). 『예수 나의 기쁨 5』. 서울: 서울코리아센터.
- _____ 편 (2005). 『예수 나의 기쁨 6』. 서울: 서울코리아센터.
- _____ 편 (2006). 『예수 나의 기쁨 7』. 서울: 서울코리아센터.
- _____ 편 (2007). 『예수 나의 기쁨 8』. 서울: 서울코리아센터.
- _____ 편 (2008). 『예수 나의 기쁨 9』. 서울: 서울코리아센터.
- _____ 편 (2009). 『예수 나의 기쁨 10』. 서울: 서울코리아센터.
- _____ 편 (2010). 『예수 나의 기쁨 11』. 서울: 서울코리아센터.
- _____ 편 (2011). 『예수 나의 기쁨 12』. 서울: 서울코리아센터.
- _____ 편 (2012). 『예수 나의 기쁨 13』. 서울: 서울코리아센터.
- 이명신 (1999). “한국 성가에 나타난 한국적 음악어법에 관한 연구.” 석사학위논문. 호남신학대학교.
- 이문승 (1995). “나운영의 음악기법 연구.” 『음악과 민족』. 9. 52-88.
- _____ (2002). “21세기 찬송가의 한국화 기법 연구.” 『교수논총』. 13. 303-333.
- 이성희 (1992). “나운영 성가곡에 나타난 한국적 기법에 관한 연구.” 석사학위논문.

- 계명대학교.
- 전정임 (2005). “박재훈의 한국적 교회음악.” 『음악학』. 12. 279-305.
- 조숙희 (1999). “박재훈의 성가독창곡에 관한 연구.” 석사학위논문. 장로회신학대학교.
- 최용준 (2012). 『세계관은 삶이다』. 서울: CUP.
- 하예람 (2010). 『빛어짐 1』. 서울: 백석대 대학원 기독교철학과 BK 21.
- 한국 찬송가공회 (2008). 『21C 큰 글 찬송가』. 서울: 장로회신학대학 출판부.
- 홍성택 (1990). “박재훈의 교회음악에 관한 연구.” 석사학위논문. 장로회 신학대학교.
- 홍정수 (1995). “나운영의 교회음악이 가진 기법적 특징들.” 『음악과 민족』. 10. 152-179.
- _____ (2000). 『한국교회음악사상사』. 서울: 장로회신학대학교출판부.
- _____ (2003). “교회음악 작곡가 박재훈.” 『음악과 민족』. 26. 65-91.
- 황장수 (1991). “나운영의 교회음악에 대한 연구.” 석사학위논문. 경성대학교.
- Wolters, Albert M · Michael W. Goheen (2005). Creation Regained (2nd Edition).
- 양성만 · 홍병룡 역 (2013). 『창조 · 타락 · 구속』. 서울: IVP.

ABSTRACT

A Study of Koreanization of *Jesus, my Joy*

Se-Wan Kim (Baekseok University)

This thesis is a study of Koreanization of church music. The main work is to analyze a number of Koreanized songs selected from the volume, *Jesus, my Joy*. Technical analyses are conducted to measure the practical elements of Koreanized techniques, using a scale system with code figures defined as Koreanized Index Figures(KIF).

According to KIF, the songs are categorized into three groups. The first group consists of songs with more Koreanized techniques than Westernized. The second group comprises of equal amounts of both the Korean and Western techniques. The third group has more Westernized techniques than Koreanized.

The analyses conclude that the majority of the songs are categorized in the second group, whereas the remainders are equally divided by the first and third group. It is also concluded that the second and third group songs are more adoptable to the Koreanized techniques than ones in the first group. It is observed that Korean Christians who are exposed to the Westernized music prefer the second and third group songs.

Additionally, the music album produced by the author of this thesis demonstrates the above conclusive views. Though this album, some practical methodologies for adopting the Korean techniques are also illustrated.

Key words: Koreanization, Korean church music, Koreanized Index Figures(KIF), Koreanized techniques

