

박재훈의 한국적 교회음악

전 정 임

1. 들어가며

교회음악이 한국 음악계에 막대한 영향을 끼쳤다는 사실에 대해서 반론을 제기할 사람은 없을 것이다. 초창기의 음악인들 대부분이 교회 혹은 기독교 계통의 학교 출신이라는 사실뿐만 아니라 현재까지도 음악대학에서 음악을 전공하는 사람들 중 기독교 신자의 비율이 상당히 높다는 사실에서 이러한 영향을 쉽게 짐작할 수 있다.

그럼에도 불구하고 한국 교회음악가들이나 교회음악작품에 관한 논의는 매우 드물게 이루어지고 있는 것이 우리의 현실이다. 그 이유는 ‘교회음악’이라는 장르에 대해 일종의 선입견이 작용하기 때문인 듯하다. 교회음악은 쉬운 음악이고, 따라서 논의의 가치가 별로 없는 음악이라는 일종의 비하의식이 우리 음악계에 어느 정도 자리를 잡고 있다. 그래서 교회음악작곡가를 비롯해서 교회음악을 전문으로 하는 사람들은 전체 음악계의 논의의 대상에서 자주 소외되는 것이 사실이다.

그러나 교회음악이라는 문을 통해 서양 음악을 받아들인 우리나라의 경우에는 근대사의 성립 과정이라든가 이질적 문화의 수용과 융합이라는 복잡다단한 문제를 다룸에 있어 교회음악 내지는 교회음악가에 관한 연구가 필수적이다. 한국 음악사의 올바른 정립을 위해 교회음악에 관한 논의의 장을 활발하게 여는 것이 필요할 것이다.

박재훈(朴在勳, 1922-)은 한국 교회음악을 거론함에 있어 빼놓을 수 없는 매우 중요한 작곡가이다. 1940년대부터 시작된 그의 성가곡 창작 작업이 한국 교회음악계에서는 시기적으로 가장 빨랐다는 점에서 박재훈의 중요성이 강조되어야 할 것이다. 또한 박재훈은 교회음악으로는 대규모곡인 칸타타와 수난곡, 종교오페라에까지 그 창작 범위를 넓히고 있다는 점 또한 중요하다. 장르의 확장이라는 면에 있어서도 박재훈의 작업은 다른 교회음악작곡가들을 넘어서고 있다.

이러한 표면적 이유에서뿐만 아니라 박재훈은 한국 신자들로부터 매우 사랑받는 작곡가라는 점에서도 주목의 대상이 된다.

그의 찬송가는 1983년 이후 전 개신교 교파에서 공통적으로 사용하고 있는 『통일찬송가』에 총 네 편¹⁾이 실려 있는데, 이는 한국 작곡가 중에서는 최다이다. 『통일찬송가』에 수록된 총 558개의 찬송가 중 한국 작곡가의 것이 17개에 불과하다는 것을 생각해 보면, 박재훈의 찬송가들이 일반 신자들에게 얼마나 많은 사랑을 받고 있는지를 알 수 있다.

또한 박재훈의 오페라 <에스터>는 성경상의 인물을 소재로 하고 있는 종교오페라임에도 불구하고 1972년 초연된 이후 네 차례에 걸쳐 각각 다른 오페라단에 의해 제작·공연되었다. 한국 작곡가의 창작오페라가 초연 이후에 이렇듯 여러 차례 공연된 것은 현재명의 <춘향전>이나 장일남의 <춘향전> 등 인기 레퍼토리로 자주 무대에 올려지는 몇몇 작품을 제외하고는 매우 드문 사례이다. 그만큼 박재훈의 작품이 나름대로의 매력을 가지고 있기 때문에 가능한 일일 것이다.

박재훈의 음악이 이렇듯 한국 신자들에게 선호되는 이유는 여러 가지가 있겠지만, 그중에서도 그의 음악이 가진 한국 음악적 특성에서 그 이유를 찾아보려고 하는 것이 이 논문의 목적이다. ‘교회음악의 토착화’

1) 『통일찬송가』에 실린 박재훈의 작품으로는 <눈을 들어 하늘보라>(256장, 1952년), <산마다 불이 탄다>(311장, 1967년), <어서 돌아오오>(317장, 1943년), <지금까지 지내온 것>(460장, 1967년)이 있다.

를 소리 높여 부르짖지는 않았지만, 자신의 작품에 한국 음악적 특성을 구현하기 위해 고심한 박재훈의 작업들은 그가 사랑을 받는 중요한 이유가 된다. 그와 더불어 박재훈의 그러한 일련의 작업들이 한국 교회음악의 전체 맥락 속에서 어떠한 의미를 갖는 것인지를 동시에 파악하려 하였다. 서양 음악 도입 초기부터 시작된 서양 음악과 전통음악의 갈등 양상은 아직까지도 교회음악계 안에서 뜨거운 논쟁거리가 되고 있는데, 박재훈의 한국 음악적 성가 만들기는 이 문제에 있어 긍정적인 방향을 제시해 주고 있다.

논의의 대상으로 삼은 작품은 찬송가 <산마다 불이 탄다>와 성가독창곡 <내 언제나 주님을 찬미하리니>, 대규모 작품 중에서는 오페라 <에스터>이다. 처음 두 작품은 박재훈의 소규모 작품들 중에서 한국 음악적 특성이 확연히 드러나는 작품이어서, 그의 음악어법을 비교적 단순하게 살피기 위해 선정하였다. 오페라 <에스터>는 박재훈이 소규모 작품들에 사용한 한국 음악적 어법을 대규모 작품에 어떻게 적용하였는지를 고찰하기 위해 선정하였다. 오페라 <에스터>를 위한 악보는 김자경오페라단에 소장된 것으로 박재훈이 1971년 작곡 당시 직접 필사한 피아노 반주용 악보를 복사하여 사용하였고,²⁾ 비디오는 1986년 4월 25일에서 27일까지 김자경오페라단 주최로 공연된 실황 비디오를 참조하였다.

2) 박재훈은 오페라 <에스터>를 위한 피아노 반주용 악보만을 작곡하였고, 오케스트라용 악보는 남기지 않았다. 공연을 위한 오케스트라용 악보는 각 공연을 주관했던 단체들이 다른 작곡가들에게 편곡을 의뢰하여 작성한 것이므로, 박재훈을 대상으로 한 본 연구에 적합지 않아 제외하였다.

2. 한국 교회음악과 작곡가 박재훈

우리나라에 전래된 기독교는 우리나라의 전통문화에 대하여 배타적이었으며, 우리나라의 전통음악에 대해서도 대체로 비판적이었다.³⁾ 이는 우리의 전통음악, 특히 민속악이 무속과 관련되거나 아니면 기생조합 등과 관련을 맺고 있었기 때문이다. 교회 내에서 이러한 전통음악을 거부하는 움직임은 강하게, 그리고 지속적으로 일어났으며, 이로 인해 대부분의 한국 교회음악은 서양 음악적 특성을 가진 음악으로 굳어지게 되었다.

그러나 이러한 움직임 속에서도 비록 소수이지만 한국적 교회음악에 대한 관심을 드러낸 인물들이 지속적으로 나타나 우리 교회음악계에 새로운 논쟁거리를 제공하였다.

서양선교사 중에서 특히 한국적 찬송가 만들기에 많은 관심을 가졌던 인물 중에 게일(J. S. Gale)목사가 있다. 연동교회에 시무하던 게일 목사는 예배 중에 마태복음 6장 26-34절에 양산도 가락을 붙여 <꽃과 새를 보라>라는 찬송을 부르도록 했다가 교회가 뒤집힐 뻔했다는 기록이 남아있다.⁴⁾ 이 사건은 1910년을 전후에 발생하였다고 하는데, ‘예에 -이 에 공중에 나는 새를 보라...’라는 식의 가사를 ‘딩 덩따 쿵따/더딩딩따 쿵따/더딩딩따 쿵따/더딩딩따 쿵’이라는 세마치장단에 맞추어 불렀다는 것이다. 게일 목사는 1917년 조선음악연구회를 조직하여 찬송가의 토착화 문제를 지속적으로 탐구하였는데, 이러한 일련의 작업들에 대해 다른 선교사들로부터 심한 반발과 오해를 받았다.⁵⁾

게일 목사 이외에도 그로브(P. L. Grove) 목사와 한국인 중에서는 길선주, 김형준, 박경호, 구왕삼 등 많은 사람들이 서양 음악 위주의 교회

3) 이진용, 「한국교회음악의 문제들」, 『교회음악』, 1987년도 여름호, 25쪽.

4) 대한예수교장로회 연동교회, 『연동교회 100년사(1894-1994)』, 1995, 196-198쪽.

5) 위의 책, 197쪽.

음악에 대해 반기를 들고 나름대로 한국적 성가 만들기에 고심한 흔적을 보이고 있다.⁶⁾

그뿐만 아니라 개신교 예배에서 공식적으로 사용되는 찬송가집을 만드는 과정에 있어서도 한국인이 작곡한 찬송가, 특히 전통음악적 특성을 갖는 찬송가를 포함할 것인가 아닌가 하는 문제로 많은 논란의 과정이 있었다.

가장 서양 음악적이라고 비판의 대상이 되어왔던 개신교 음악에서 한국적 음악에 대한 논란이 끊임없이 제기되는 이유는 무엇일까?

그 이유는 여러 가지가 있겠으나 교회음악이 갖는 특수성으로 설명이 가능할 듯하다. 교회음악은 일반 회중들, 즉 대부분이 음악적 훈련을 특별히 받지 않은 일반인들을 대상으로 한 음악이다. 교회음악이 비교적 쉬워질 수밖에 없는 이유도 이러한 특성 때문이다. 그런데 한국 교회의 일반 회중들은 한국인들이다. 즉, ‘한국 음악적 감수성’을 가진 회중들이다. 교회음악이 아무리 서양 음악적이라고 할지라도 그것을 수용 내지는 향유해야 하는 청중이 한국 음악적 감수성을 가지고 있기 때문에 결국 서양 음악과 한국 음악의 갈등의 양상이 지속적으로 논란의 대상이 되는 것이다.

실제로 한국 신자들은 외국곡보다는 한국곡을 더 선호하고 있다는 결과를 수록한 논문도 있다. 『통일찬송가』에는 <지금까지 지내온 것>이라는 같은 가사로 된 두 개의 찬송가가 459장과 460장에 나란히 수록되어 있다. 459장은 존 에이드(J. Wyeth)가 1812년에 작곡한 곡이다. 이 곡의 멜로디는 같은 『통일찬송가』 28장에 수록되어있는 <복의 근원 강림하사>와 동일한 것으로, 한국신자들에게도 매우 익숙한 멜로디이다. 반면에 460장은 박재훈이 1967년에 작곡한 것이다. 박재훈이 부점과 셋잇단음표를 사용해 한국적 분위기가 드러나도록 작곡한 노래이다. 이

6) 이들 각각의 활동 내용은 전정임, 「서양교회음악의 주체적 수용에 대한 시론」, 『한국예술통합학교 논문집』 제5호, 2002, 279-305쪽을 참조.

두 노래의 사용 빈도를 조사해보니 전자와 후자가 5% 대 95% 정도로, 박재훈의 곡에 대한 선호도가 압도적으로 많았다는 것이다.⁷⁾ 459장에 수록된 찬송가의 멜로디는 우리나라에서 박재훈의 것보다 훨씬 이전부터 불려지던 멜로디이다.⁸⁾ 그럼에도 불구하고 현재는 박재훈의 찬송가가 훨씬 더 사랑을 받고 있는 것이다.

그런데 기독교가 도입된 초기에는 한국적 성가에 관한 관심이 있었다고 하더라도 새로운 곡을 창작하는 것이 거의 불가능했다. 왜냐하면 창작을 할 수 있는 작곡가들이 아직 배출되지 않은 상태였기 때문이다. 따라서 위에서 언급했던 몇몇 인물들이 한국적 성가 만들기에 고심했지만 떠돌아다니는 민요에 가사를 붙이는 방법 이외에 별다른 방법이 없었을 것이다.⁹⁾

그러다가 1920년대 이후에는 작곡 능력을 갖춘 교회음악가들이 등장하기 시작한다. 이상준, 김인식 등을 비롯해 홍난파, 현제명에 이르기까지 초창기 음악가들은 대부분이 기독교인들이었고, 찬송가집 발간에 관여하는 등 교회음악에 나름대로 관여를 하지만, 정작 교회음악을 작곡하지는 않았다.

따라서 우리나라에서 처음으로 교회음악 창작에 중추적인 역할을 한 세대는 1920년대에 출생한 인물들로 1922년생인 나운영, 박재훈과 1924년생인 김두완이 그들이다.¹⁰⁾ 이들은 모두 교회음악 분야에서 상당수의 작품을 내놓고 있는데, 그중에서 김두완은 주요 삼화음을 근간

7) 김철륜, 「찬송가의 토착화에 대한 소고」, 『대신대학 논문집』 제12집, 1992, 324-325쪽.

8) <복의 근원 강림하사>는 1908년 최초의 장로교·감리교 연합찬송가집인 『찬송가』에 수록된 후 그 이후의 찬송가집에도 줄곧 수록되어진 곡이다. 반면에 박재훈의 <지금까지 지내온 것>은 1967년 『개편찬송가』에 실렸다가 1983년 『통일찬송가』에 다시 수록된 곡이다.

9) 홍정수, 「한국 전통 음악의 교회 수용 문제」, 『교회와 신학』 제21집, 1989, 장로회 신학대학출판부, 378쪽.

10) 홍정수, 「한국의 창작교회음악 그 진단과 전망」, 『교회음악』, 1988년도 봄호, 30쪽.

으로 한 쉬운 교회음악 창작에 몰두했던 인물이다. 반면에 나운영과 박재훈은 한국 전통음악적 특성을 성가에 접목시키는데 많은 관심을 쏟았던 인물들이라는 점에서 공통점을 갖는다.

박재훈은 1947년부터 『찬미』라는 성가곡집 시리즈에 창작성가를 발표하였는데, 초기에는 주로 조성음악에 바탕을 둔 곡을 작곡했다. 그러다가 1964년에 한국적 전통음악을 교회음악화하는 일에 관심을 표명하는 내용이 담긴 「한국교회와 찬송가」라는 글을 발표한 이후로는 전통음악적 요소가 포함된 작품을 다량 창작하기 시작한다.¹¹⁾

박재훈은 1940년대부터 작곡을 시작하여 현재까지도 왕성한 창작력을 보이고 있으며, 주로 교회음악만을 창작하였기 때문에 양적인 면에서 한국 교회음악계의 대표자라 할 만하다. 또한 장르 면에 있어서도 어린이찬송가를 비롯해 예배용 찬송가, 성가독창곡, 성가합창곡 등에서 수많은 작품을 남기고 있으며, 그 외에도 대규모 작품인 오페라 <에스터(1971)>, 수난곡 <성 마가 수난음악(1983)>, 칸타타 <뿌리 온 땅에 편안하리(1995)> 등을 남기고 있는데, 이들 다양한 장르 속에서 한국 음악적 요소를 다양하게 시도하고 있는 점이 흥미롭다.

박재훈은 함께 한국 교회음악계에 내재하고 있던 서양 음악과 한국 전통음악의 갈등 문제를 일찌감치 간파하고 그 두 요소를 조화시키는 일에 관심을 쏟은 제1세대의 인물이다. 박재훈 이전에도 한국적 성가에 대한 관심을 가진 인물들이 있었지만, 그들은 그러한 관심을 작품을 통해 드러낼 능력이 없었다. 또한 작곡 능력을 갖춘 초창기 음악가들은 교회음악 작곡 자체에 관심을 두지 않았기 때문에 한국적 교회음악에 대한 관심을 가질 여지가 없었다. 따라서 박재훈은 나운영과 더불어 한국 교회음악사에 있어 최초의 창작가인 동시에 한국적 교회음악을 작품을 통해 형상화해낸 첫 인물이다.

11) 김수연, 「박재훈 교회음악에 관한 연구」, 장로회신학대학교, 1999, 16쪽.

3. 박재훈이 사용한 한국 음악적 요소

1) 찬송가 〈산마다 불이 탄다〉

현행 『통일찬송가』 311장에 수록되어 있는 이 곡(악보 1)은 1967년 『개편찬송가』를 편찬할 당시 위촉을 받아 작곡한 감사절 찬송이다.¹²⁾

사용된 음계는 ‘시’와 ‘파’를 제외한 5음음계이다. 5음음계 선율은 한국적 느낌을 주기 위해서 작곡가들이 가장 손쉽게 사용하는 방식이지만, 박재훈의 이 작품에서는 단순히 5음음계를 적용하는 것 이외에 여러 가지 방식으로 한국적 느낌을 주기위해 고심한 흔적들이 보인다.

먼저 가사와 음악의 관계에 있어 의도적으로 각 어절의 첫 음절이 강박으로 시작하도록 가사를 배치한 점을 들 수 있다.¹³⁾ 7·5조 가사를 3박자 계열에 맞추기 위해 처음 7음보에 해당하는 3+4의 음절에 선율을 붙임에 있어, 두 번째 부분인 4음절 부분에 첫 두 음절을 8분음표를 사용해 함께 묶음으로써 앞부분이 무거워지는 국악의 느낌을 표현하고 있다. 예를 들어 제1마디 ‘산마다 불이 탄다’에서 ‘불이’에 해당하는 부분인데, 이러한 형태는 제3마디, 5마디 등에서도 볼 수 있다.

또한 5음보에 해당하는 부분에서도 처음 두 음표를 8분음표로 묶음으로써(‘고운 단-풍에’ 부분) 앞마디에서의 특성을 반복하고 있는데, 이 결과로 가사의 악센트가 ‘고운 단-풍에’에 떨어지게 되어 나운영으로부터 가사와 음악이 일치하지 않는다는 지적을 받기도 했다.¹⁴⁾ 일반적인

12) 박진나, 「박재훈 찬송가에 관한 연구」, 장로회신학대학교, 2000, 12쪽.

13) 문성모, 「한국 전통 음악에서 본 찬송가 틀리게 부르기의 원인 분석」, 『교회음악』, 1987년도 봄호, 22쪽. 이 글에서 문성모는 ‘국악은 어떤 곡이든지 예외 없이 강박으로 시작되며, 따라서 국악에서의 주음은 주로 강박에 있다’고 전제하면서 5음음계를 쓰면서도 못갓춘마디로 시작하는 것은 진정한 의미에서 토착찬송이 아니라고 주장한다.

14) 나운영, 「교회음악의 한국화·음악적인 측면에서」, 『교회음악』, 1983년 여름호, 20쪽.

로 4/6박자를 사용했다면 당연히 ‘고-운 단풍에-’라고 리듬을 사용했을 만한데, 박재훈은 한국말의 악센트를 의도적으로 깨뜨리면서까지 ♩ ♩ ♩ 이라는 장단적 특성을 부각시키고 있는 것이다.

‘고운 단풍에’ 부분에서 ‘풍’보다 ‘에’를 길게 배정한 것도 흥미롭다. 이 리듬을 통해 첫 두 마디에서 이미 전통음악적 장단의 특성을 감지할 수 있다.

제일 마지막 단에서 4성부가 ‘찬송하자’라는 가사를 노래한 후 테너와 베이스가 ‘하자’하고 받고 있는 것은 국악에서의 추임새를 연상시킨다.

선율과 리듬은 한국적 특성을 보여주고 있는 반면 화성적인 면에서는 조성음악적 화성을 그대로 사용하고 있어 이 점에 있어서 나운영과 차이를 보인다. 나운영은 한국적 특성을 드러내기 위해 현대화성을 응용한 나름대로의 화성을 고안해서 자신의 작품에 적용한다. 반면에 박재훈은 한국 음악적 선율에 조성음악적 화성을 사용하는 것에 대해 그다지 껄념하지 않는 듯하다. 대신 부속화음이나 감3화음 등 여러 화성을 사용하여 선율을 다양하게 채색함으로써 5음음계 사용으로 인해 멜로디가 단순해지기 쉬운 맹점을 극복하고 있다.

(악보 1) 찬송가 <산마다 불이 탄다>

♩ = 40

Em B Em B Em B Em D G

1. 산세 마 다 불이 탄다 다 고 울탄 풍이 에 골 마 다 홀러 간 다
 2. 새이 뿐 린 봄에 불이 탄다 다 다 기 음고 단 고 에 신 구 겨 원 마 선 적 다
 3. 이말 른 봄에 불이 탄다 다 다 친 서 들고 가 습 리 슬에 면 날 다 홀러 내
 4. 말 씀에 불이 탄다 다 다 땅 씨 를루 가 습 리 면 날 다 홀러 비

D Em D G Em D D B⁷ Em

막 은 물 줄 기 황 금 빛 눈 과 발 에 풍 님 이 왔 다 로
 열 매 밭 뽕 으 리 비 비 성 바 람 과 받 빛 에 주 남 선 물 라
 착 한 동 주 부 시 리 황 황 무 지 고 추 수 때 받 처 상 받 지 않 으 면

G D G Em B Em G 후렴

드 막 은 하 가 에 노 래 퍼 진 다
 약 꺾 꺾 한 손 온 마 다 축 복 기 이 온 다
 풍 성 한 주 수 때 는 는 감 사 뿐 리 라
 눈 이 당 는

A D G Em D A D⁷

우 주 공 간 에 손 이 당 는 구 석 구 석 에

G Em C Bm B⁷

우 리 주 님 주 신 열 매 우 리 주 님 주 신 알 곡 감 사 하 자

Em C B C Em Am E

찬 송 하 자 감 사 하 자 찬 송 하 자 아 멘
 하 자

2) 성가독창곡 〈내 언제나 주님을 찬미하리나〉

이 작품은 1972년에 작곡된 것으로, 같은 해에 발간된 동명(同名)의 성가집에 수록되었다가 1995년에 발간된 성가독창곡집 『예수 그리스도 찬미』에 재 수록된 작품이다(부록악보).

이 작품은 크게 네 부분으로 나누어지는데 첫 부분과 마지막 부분이 같은 요소로 되어있어 전체의 형식은 A-B-C-A'로 표시할 수 있다.

첫 A부분(1-20마디)에서 두드러지게 드러나는 특성은 3/4와 4/4 박자가 불규칙하게 바뀐다는 것이다. 이것은 언어의 리듬을 자연스럽게 따라가려한 작곡가의 의도로 파악할 수 있다. 이것도 역시 한국 음악적 느낌을 주기 위한 방식으로 설명이 가능하다. 전통음악, 특히 민속음악은 한 음을 이유 없이 길게 끌지 않는다는 특징을 가지고 있다.¹⁵⁾ 따라서 '내 언제나 주님을 찬미하리나'라는 어구에 있어 어구의 중간 부분인 '언제나'를 굳이 2박자로 끌 이유가 없기 때문에 한 박자로 처리하기 위해 그 부분에 3/4박자를 사용하였다고 설명할 수 있다.

음계는 전반적으로 5음음계를 사용하고 있으나 A부분 전체 네 단 중에서 제3단과 제4단에서는 '시'와 '파'가 어느 정도 사용되고 있고(14, 15, 17마디), 선율에서도 3화음의 펼친화음적 음형을 사용하고 있어(13, 16마디) 한국 음악적 특성에서 어느 정도 멀어지고 있다.¹⁶⁾ 또한 화성 자체도 굳이 한국 음악적 특성을 보이는 장치를 사용하지 않고 있다.

15) 문성모, 「한국 전통 음악에서 본 찬송가 틀리게 부르기의 원인 분석」, 19쪽. 이 글에서 문성모는 '우리 음악의 소리들은 제각기 역학적인 기능을 가지고 있으며, 이 소리들은 다음 음으로 이어지기 위하여 그 소리의 에너지가 소모되기 전에 어떤 역학적 움직임을 필요로 한다'고 전제한다. 따라서 찬송가 선율 중에서 이유 없이 끌고 있는 음에다가 사이음을 넣든가 아니면 선율을 변형시켜 동음에서 벗어나게 노래는 것이 우리 신자들에게는 더 편하기 때문에 악보와 다르게 노래하게 된다고 설명한다.

16) 위의 글, 21쪽. 문성모는 한국인에게서 서양 음악의 3화음을 펼쳐놓은 듯한 진행이 이색하고 부자연스러운 것이라고 전제한다.

박재훈의 특성인 서정적 선율의 흐름이 한국적 특성보다 더욱 드러나는 부분이다.

B부분(21-36마디)에서는 후반부 세 마디 정도만을 제외하고는 3/4박자의 규칙성을 되찾고 있으나, A부분보다는 훨씬 더 한국 음악적 분위기가 느껴지는 부분이다. 전체적으로는 주로 3/4박자이지만 선율 부분에서 셋잇단음표를 자주 사용하고 반주 부분에서도 후반부에는 주로 셋잇단음 음형을 사용함으로써 9/8박자의 느낌을 준다.

선율에서는 한 음의 예외도 없이 5음음계가 사용되고 있으며, 마지막 부분인 제34마디와 제35마디에서는 적절한 사이음을 첨가함으로써 한국 음악적 분위기로 한층 다가서고 있다. 한 음에서 다른 음으로 이어질 때 첫 음을 길게 끈 후 일종의 연결음을 넣고 다른 음으로 넘어가는 것 또한 역학적 움직임 필요로 하는 한국 음악적 특성과 연결지어 설명할 수 있다.¹⁷⁾ 또한 29마디 이후로 이어지는 선율의 고조 부분에서는 각 단어의 마지막 부분을 e"음에서 길게 끌도록 고안되어 있어(‘우리러 주님을 보라 기꺼우리라’) 마치 판소리에서의 극적 장면을 연상케 한다. 이 부분에서 가장 고조되는 부분인 ‘우리러’ 부분(32마디)의 선율도 상당히 특징적이다.

화성은 조성적 화성을 근간으로 하고 있지만 변화화음 등을 사용해 색채를 다양하게 하고 있다. 특히 29마디의 오른손 부분의 4도 병행적 음형이 흥미로운데, 의도적인 4도 병행을 통해 조성적 느낌을 모호하게 하고 있으며, 기능상으로는 ‘우리러’란 선율에 대해 추임새 역할도 하고 있어 한국 음악적 특성을 드러내는데 일조한다.

C부분(37마디-58마디)은 템포가 알레그레토로 빨라지는 부분인데, 피아노 부분에서 빠른 템포에 적절한 전통음악적 장단의 음형을 사용함으로써 분위기를 급격히 바꾸어 준다. 이러한 반주 음형은 B부분의 선율

17) 주15)의 내용 참조.

과 맞물려 이미 35마디부터 시작된다. 이 부분의 선율은 B부분에서 사용했던 선율을 리듬적으로 변주한 듯한 인상을 준다. 전체적으로는 선율이 훨씬 더 고조되어 있지만, 리듬형만 바뀌었을 뿐 선율의 특성은 여러 면에서 B부분 선율과 유사하다.

이 부분에서의 변박은 거의 한 마디마다 일어나고 있다. 변박의 이유는 두 가지로 설명할 수 있는데, 첫째는 생기 있는 분위기로 반전된 C부분이 리듬적 긴박감을 놓치지 않도록 2박자만 끌고 다음 단어로 넘어가게 하기 위해 변박을 사용하였다는 설명이 가능하다(38마디). 다른 말로 하면, 앞에서 언급했던 이유 없이 한 음을 길게 끌지 않으려는 한국 음악적 특성으로도 설명해 볼 수 있다. 둘째는 전체 작품의 클라이맥스라고 할 수 있는 C부분에서 ‘할렐루야’라는 가사의 ‘야’를 길게 끌어 분위기를 고조시키기 위해 2/4박자 부분을 첨가하면서 변박이 사용되고 있다(41-44마디). 어떻게 보면 서로 상반되는 이유로 변박을 사용하였지만, 이러한 잦은 변박에도 불구하고 선율의 흐름은 방해받지 않으며 오히려 한국 음악적 느낌을 더해주는 데 기여한다.

A'부분은 맨 마지막에 ‘아멘’이 첨가된 것 이외에는 A부분과 선율과 화성이 거의 일치한다.

작품 전체에서 사용된 박재훈의 한국 음악적 특성은 매우 다양하다. 다양할 뿐 아니라 그것의 사용이 매우 자유롭다. 한국 음악적이기 위해 여러 장치들을 사용하고 있지만, 조성음악적 화성을 사용하는데 제약이 없다. 선율도 5음음계적 특성을 지니지만, 선율의 흐름을 위해 부분적으로 7음계를 선택한다. 어떻게 보면 박재훈은 한국 음악적 특성의 음악을 사용하는데 매우 감각적이라는 설명도 가능하다. 특별한 규칙을 정해놓고 그 규칙에 맞추어 음악적 요소를 사용하지는 않았지만, 그래서 매우 자유롭게 여러 양식들을 넘나들지만, 전체적인 분위기는 한국 음악적 특성에 매우 충실하다.

3) 오페라 〈에스더〉

오페라 〈에스더〉는 박재훈이 한양대학교 음악대학 교수로 재직하던 시기인 1971년에 작곡된 것으로, 대본은 김희보에 의해 이루어졌다.¹⁸⁾ 이 작품이 창작될 당시까지만 해도 창작오페라의 소재가 주로 <춘향전>, <심청전>, <콩쥐팍쥐>, <왕자호동> 같은 고전물이었기 때문에, 성경의 인물인 에스더를 소재로 했던 박재훈의 작품은 한국창작오페라사에 있어서도 상당히 독특한 작품으로 평가된다.¹⁹⁾

오페라 〈에스더〉 공연은 총 4회에 걸쳐 이루어졌다. 초연은 1972년 4월 6일부터 8일까지 서울시민회관에서 강상복이 이끌던 대한오페라단 주최로 이루어졌다. 연출은 오현명이 맡았으며, 지휘는 정재동, 오케스트라는 서울시립교향악단, 합창단은 서울코랄, 합창지휘는 황철익이 담당하였다.

두 번째 공연은 1977년 12월 부산시민회관에서 제해권이 창설한 부산기독교오페라단에 의해 이루어졌다. 지휘는 배공내, 연출 문호근, 성악가는 주로 서울에서 활동 중인 성악가를 초빙하여 공연하였는데, 부산기독교오페라단은 유일하게 이 작품만 공연하고는 곧 해산되었다.

세 번째 공연은 1986년 4월 25일에서 27일까지 김자경오페라단의 제 34회 공연으로 세종문화회관 대강당에서 있었다. 한국음악선교회와 공동 주최로 이루어졌던 그 공연의 지휘는 박은성, 연출은 역시 문호근이

18) 이 작품은 총 3막으로 구성되어 있으며, 등장인물은 에스더(왕후), 아하수에로(왕), 모르드개(에스더의 양부, 왕궁의 문지기), 하만(총리대신), 하단(에스더의 시종), 빅단(왕궁문지기 A), 데레스(왕궁문지기 B), 리디아(이스라엘 여인) 등이다.

19) 박재훈 작품 이후에도 성경을 소재로 한 창작오페라는 한동안 공연되지 않다가 1988년 이진용의 <솔로몬과 솔람미>가 공연된다. 그밖에 성경을 소재로 한 것은 아니지만 기독교 신앙과 관련을 가진 작품으로 이연국의 <오빠아 줄리아의 순교>(1994), 강석희의 <초월>(1997), 김대건 신부의 일대기를 그린 이병욱의 <솔피>(2001) 등이 있다.

담당하였다.

네 번째 공연은 1996년 10월 13일에서 17일까지 김수길이 이끄는 고려오페라단에 의해서 예술의전당 오페라극장에서 이루어졌다. 고려오페라단은 종교오페라나 우리 역사상의 위인들과 관련된 오페라를 중심으로 공연하는 오페라단이다. 당시 공연은 최선용 지휘, 장수동 연출로 이루어졌다.²⁰⁾

오페라라는 방대한 작품을 구성함에 있어도 박재훈은 찬송가나 성가 독창곡 등에서 드러나는 특성들을 그대로 담고 있다. 즉, 한국 음악적 특성과 조성음악적 특성을 자유롭게 넘나들며 서정성과 다양성을 확보해 나가고 있다.

여러 음악적 요소들 중에서도 레치타티보는 이 작품 전체에서 가장 취약한 부분이다. 박재훈은 레치타티보 처리에 있어 가사의 억양을 자연스럽게 따라가는 형태를 취하지도 않고, 그렇다고 선율적·화성적 풍부함을 가진 반주 딸린 레치타티보(recitativo accompagnato) 형태를 취하지도 않는다. 단지 특정한 음 몇 개를 왔다 갔다 하며 가사만 나열하는 매우 어정쩡한 형태를 취하고 있다(악보 2).

이러한 박재훈의 음악적 특성에 대해 홍정수는 박재훈의 언어적 음악이 일반적인 언어의 리듬에 근접하기 보다는 음악적인 리듬에 더 치중하기 때문이라고 설명한다. 같은 음을 연속적으로 반복하면서 하나의 의미그룹을 한 박으로 모으는 방식으로 언어적 음악을 처리하는데, 이때 언어보다는 음악이 더 중요한 역할을 하고 있다는 것이다.²¹⁾

아리아는 한국 음악적 특성이 드러나는 부분도 있기는 하지만, 전체적으로는 조성적 느낌에 더 가깝다. 아리아에서만큼은 서정적 선율의

20) 오페라의 공연과 제작진 등에 관한 기록은 한국오페라50주년기념축제 추진위원회가 간행한 『한국오페라 50년사』(세종출판사, 1998)를 참조하였음.

21) 홍정수, 「교회음악 작곡가 박재훈」, 『음악과 민족』, 제 26호, 2003년 가을호, 81-82쪽.

흐름이 매우 강조되어 있으며, 이를 위해 한국적 특성을 포함한 다른 음악적 요소들은 약화되어 있다(악보 3).

(악보 2) 오페라 <에스터> 제1막 중 빅단과 테레스의 레치타티보

The musical score is handwritten and consists of several systems. The top system is for the vocal line, marked 'Moderato'. The lyrics for this system are: '악속을 잊지말게' and '그럼지름피안할 9'. The second system continues the vocal line with the lyrics '글피받할 신 가'. The third system is for the orchestral accompaniment, marked 'a Tempo'. The fourth system continues the vocal line with the lyrics '기' and '번희속머기 모두 들머취 해 경신은을 대'. The fifth system continues the vocal line with the lyrics '번희속 이 - 기'. The sixth system continues the vocal line with the lyrics '바하수메로양 들 즉 버버리 세' and '자 신'. The seventh system continues the vocal line with the lyrics '첫대취양을'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'.

(악보 3) 오페라 <에스더> 제 1막 중 모르드개의 아리아

Handwritten musical score for the aria 'Mordochai's Aria' from the opera 'Esther'. The score is written on three systems of staves. The first system is marked 'Andantino con espressivo' and 'mf'. The second system is marked 'a Tempo'. The third system is marked 'p'. The lyrics are in Korean: '하늘에 계신 주여, 우리가 바벨론 강변에 앉아, 오 주 하나님, 주여 구하소서, 할렐루야 찬양하라'.

오페라 <에스더>에서 가장 특징적인 부분은 합창 부분이다. 곡의 전체 구성 면에서도 레치타티보나 아리아, 중창, 오케스트라 서주나 간주 부분보다는 합창이 차지하는 비율이 매우 높다. 또한 박재훈이 한국 음악적 특성이 드러나도록 고심한 부분도 역시 합창 부분이다. 주요 합창은 제1막의 “하늘에 계신 주여”, “우리가 바벨론 강변에 앉아”, “오 주 하나님, 주여 구하소서”, 제3막의 “할렐루야 찬양하라” 등이다. 특히 마지막 합창곡인 “할렐루야 찬양하라”는 모든 갈등이 종식되고 왕후 에스더와 그녀의 양부(養父) 모르드개가 합창단과 함께 노래하는 작품 전체

의 종곡(終曲)인데, 연주시간만도 6분여에 이르는 방대한 곡이다. 이 합창곡들 이외에도 주요 장면의 아리아나 중창 등은 합창이 개입하여 마무리를 짓도록 구성되어 있어 상대적으로 합창의 비중이 매우 높다.

합창 부분에 사용된 음계는 5음음계를 근간으로 하되 ‘레’와 ‘라’를 반음 낮춘 음계를 즐겨 사용하고 있다. 이 음계는 나운영이 한국화성론에서 음조(陰調)라고 명시한 것이다. 즉, 5음음계에 의한 한국화성에는 궁조, 평조, 계면조가 있는데 이 각각의 음계에서 ‘레’와 ‘라’가 반음 낮춰지면 음궁조, 음평조, 음계면조가 되는 것이고 정상적인 것은 양조(陽調)라는 것이다.²²⁾ 나운영이 한국적 특성을 가진 작품에서 다양한 화성을 획득하기 위해 고안한 이 음계를 박재훈이 사용하고 있는 것에 대해, 이것이 나운영에게서 영향을 받은 것인지 아니면 박재훈 자신이 이미 그것을 사용하고 있었는지 밝히기는 힘들다. 단지 박재훈이 한국적 음악에 관심을 갖기 시작한 1964년부터 이 오페라가 작곡된 1970년을 전후해 발표된 다른 단편적인 성가곡에서는 이 음계의 사용을 찾아보기가 힘든데, 유독 오페라 <에스더>에서 만큼은 이 음조 음계가 주로 사용되고 있다는 점이 특기할 만하다.

합창 부분에서 음계 이외에 박재훈이 한국 음악적 특성을 나타내기 위해 즐겨 사용한 것으로 유니슨이 있다. 유니슨은 한국 음악의 중요한 특성이다. 합창 부분에 있어 네 성부 모두 유니슨으로 노래하는 부분이 자주 등장하는데, 특히 합창이 중창의 배경음악으로 사용되는 부분에서 그러한 특성을 볼 수 있다. 그것의 예로, 제3막에 등장하는 아하수에로 왕과 에스더의 이중창 <대왕님, 저는 대왕님의 사랑과>의 도입부 등을 들 수 있다.

그런데 유니슨의 사용에 있어 문제가 되는 것은 계속 유니슨만을 사용할 경우 곡이 지나치게 단순해진다는 점이다. 이러한 문제를 극복하

22) 이견용, 「나운영의 화성이론에 관한 연구」, 『음악과 민족』 제11호, 1996, 74쪽.

기 위해 박재훈은 유니슨적인 특성을 유지하면서도 다양성을 확보하기 위해 여러 장치를 사용한다.

박재훈이 합창 성부 구성 면에 있어서 다양성을 획득하기 위해 가장 많이 사용하고 있는 방식은 세 성부를 유니슨으로 하고 한 성부만 4도 혹은 5도 병행으로 화성을 붙이는 방식이다. 악보 4는 제 1막의 합창 <우리가 바벨론 강변에 앉아>에서 합창부가 시작되는 부분인데 소프라노와 테너, 베이스 성부는 유니슨으로 노래되고, 알토 성부는 주로 소프라노를 4도 아래에서 병행적으로 따라가는 형태를 취한다. 이러한 예는 이 작품의 합창 부분 곳곳에서 드러난다.

(악보 4) 오페라 <에스더> 중 제1막 합창 “우리가 바벨론 강변에 앉아”

The image shows a musical score for a chorus. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante Sostenuto'. The vocal line begins with a circled '5' and has a '<320>' marking. The piano accompaniment includes 'mp' and 'rit.' markings. The lyrics '우 리' are written below the vocal line. The score is presented in a multi-staff format with a large grey arrow pointing to the right.

- 38 -

< 325 >

< 330 >

유니슨의 사용과는 별도로, 위에서 제시한 악보 4에서 볼 수 있는 또 하나의 특징적인 점은 장식음의 사용이다. 이 장식음은 두 가지 기능을 하고 있는데, 한탄조인 가사의 느낌을 강조하는 기능과 한국 음악적 특성을 부각시키는 기능이다.²⁰⁾

20) 문성모, 「찬송가의 토착화로 가는 길」, 『교회음악』, 1984년도 가을·겨울호, 46쪽.
문성모는 한국 음악이 5음음계를 쓰면서도 다른 민속음악의 5음음계와 다른 것은

합창 성부 구성에서 다양성을 획득하기 위한 또 다른 예로 한 성부가 선율을 노래하고 다른 성부들은 그 선율에 응답하듯 받쳐주는 구성 방식을 사용하는 부분이 있다. 마치 국악에서의 메기고 받는 형식과 같은 방식을 취함으로써, 다양성을 확보함과 동시에 한국 음악적 특성을 드러내기도 한다. 예를 들면 제3막의 <할렐루야 찬양하라>의 *Andante* 부분에서는 소프라노와 알토가 유니슨으로 선창을 하면, 테너와 베이스가 유니슨으로 후창을 하는 방식이 사용된다(제3막 626마디 부분).

이와 유사한 방식으로 합창 대 합창이 아니라, 독창자와 합창 간에 메기고 받는 형식이 사용되는 경우도 있다. 예를 들어, 위에서도 언급했던 제1막의 합창 <우리가 바벨론 강변에 앉아> 후반부에는 모르드개와 합창 사이에 주고받는 음형이 사용되고 있다(제1막 350마디 부분). 모르드개가 선창을 하면 합창은 유니슨으로 같은 가사를 노래한다.

마지막 합창인 제3막의 <할렐루야 찬양하라>는 다양한 성격을 가진 여러 부분들이 묶여져서 하나의 합창을 형성하고 있다. 각 부분을 템포에 따라 구분해보면 *Moderato maestoso* - *Adagio* - *Allegretto* - *Andante* - *Tempo I* - *Allegro con spirito* - *A tempo* 등 총 일곱 부분으로 나눌 수 있다.

첫 부분인 *Moderato maestoso* 부분에서 남성합창에 의해 도입되는 선율은 이 합창부 전체에 여러 번 재등장하는 주된 테마이다(악보 5). 위의 템포에 따른 구분에서 작곡자가 ‘*Tempo I*’라고 표시한 부분과 ‘*A tempo*’라고 표시한 부분은 첫째 부분인 *Moderato maestoso*와 템포를 같게 할 것을 지칭하는 것으로서, 악보 5의 테마가 이 부분들에서 다시 등장하여 주요 테마로서의 역할을 하면서 통일감을 부여한다.

5음 때문이 아니고 그 사이에 붙는 장식음 때문이라고 설명한다.

계는 앞에서 언급했던 ‘레’와 ‘라’를 반음 내린 음조 음계이다.

(악보 6) 오페라 <에스더> 제3막의 합창 “할렐루야 찬양하라”의 Andante 부분

The musical score consists of two systems. The first system contains the vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are written in four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics in Korean: '주 를 의 지 하 - 는 자'. The piano accompaniment is in the right hand of the piano. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'mp'. The score is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature.

Allegro con spirito 부분의 리듬형 변화는 더욱 특징적인데 빠른 6/8 박자로 변화하는 이 부분의 리듬형을 국악의 장단에 비교하면 빠른 3분박 4박자를 나타내는 자진모리 정도로 설명해볼 수 있다(악보 7). 국악기가 연주에 포함된다면 팽과리를 동반해도 좋을 느낌의 이 리듬형에서 극의 음악적 정점을 이루고 있으며, 이것이 다시 이 합창부 첫 부분의

주요 테마로 돌아가면서 장중하게 대단원의 막을 내린다.

(악보 7) 오페라 <에스터> 제3막의 합창 "할렐루야 찬양하라"의
Allegro con spirito 부분

The image shows a handwritten musical score for a chorus. It consists of several staves. The top staff is a vocal line with lyrics in Korean: "찬양드리세 할렐". Below it are piano accompaniment staves. The tempo is marked "Allegro con Spirito". There are some performance markings like "rit" and "f". The score is written in a clear, legible hand.

오페라 작품에서 보이는 전반적인 특성도 앞에서 언급한 찬송가나 성가독창곡의 그것과 유사하다. 박재훈은 한국 음악적 특성을 이 대규모 작품의 곳곳에서 다양한 방식을 통해 드러내고 있지만, 그렇다고 해서

그러한 특성의 곡만을 사용하고 있는 것은 아니다. 서정적 선율을 노래하는 아리아에서는 조성음악적 특성이 더욱 드러나고 있으며, 필요한 곳에서는 조성적 화성을 사용하기도 한다. 서양 음악적인 양식과 전통 음악적인 양식을 자유롭게 넘나들면서 서정성과 음악적 효과를 이끌어 내고 있으며, 그러한 이질적 요소들이 서로 분리되지 않고 조화롭게 공존한다.

4. 맺으며

박재훈과 나운영은 여러 가지 면에서 비교의 대상이 된다. 일단은 출생년도가 1922년으로 같으며, 두 사람 모두가 한국적 교회음악에 대해 심혈을 기울였다는 점에서 그렇다. 또한 같은 세대의 두 사람의 관심이 같은 곳으로 쏠리고 있지만, 그 결과로 나타나는 양상은 매우 다르다는 점에서 두 사람의 작업을 비교해 보는 것이 필요하다.

박재훈은 전통음악적 요소를 사용하는데 있어서 매우 자유롭다. ‘꼭 전통음악적인 요소를 가지고 작품을 써야만 한다’는 의무감에서 비롯된 압박이 별로 없다고나 할까. 교회음악의 소통성을 높이기 위한 수단으로 전통음악적인 요소를 자신의 작품에 자주 사용하지만, 그것을 사용하지 않았다고 해서 문제가 될 것도 없는 듯 보인다.

이에 반해 나운영은 ‘한국적 음악이 아닌 것은 의미를 발생시킬 수 없다’고 강하게 주장한다. 그가 늘 주창했던 ‘선 토착화 후 현대화(先土着化 後 現代化)’는 교회음악 분야에도 그대로 적용된다. 그래서 나운영의 교회음악은 거의 모두가 한국 음악적 특성에 기초를 두고 있다.

이러한 차이에 대해 홍정수는 나운영의 <교회음악론>은 그의 <민족음악론>의 연장선상에 놓여 있는 반면 박재훈의 <민족음악론>은 <교회음악론>의 연장선상에 있기 때문이라고 설명한다.²¹⁾ 나운영은 민족음

악적 특성을 구현하는 것에, 박재훈은 교회음악의 소통성에 더 큰 의미를 두고 작품 활동을 하였다는 의미로 해석할 수 있다.

따라서 한국적 교회음악을 만드는 방식에 있어서도 두 사람은 차이를 지닌다. 나운영은 먼저 한국 음악적이기 위해 필요한 장치들을 구체적인 이론으로 정립한 후에 그 이론의 틀에 맞추어 작곡을 하는 방식을 취한다.²²⁾ 자신의 이론적 틀에서 벗어나는 음악은 나운영에게 있어서 아무런 의미도 없는 음악인 것이다.

그에 반해 박재훈이 전통 음악적 요소를 사용하는 방식은 상당히 본능적인 느낌에 의존하고 있는 듯이 보인다. 선율 면에서나, 리듬 면에서나, 언어적 음악의 처리 면에서나 정확하게 전통음악 요소 중 어떤 것과 연관된 것인지 명확하게 설명하기는 어렵지만, 느낌은 너무나 한국 음악적인, 그러면서도 너무나 자연스러운 그러한 음악이 박재훈의 음악이라고 규정지을 수 있다. 박재훈에게 있어서는 이러한 특성이 교회음악으로서 의미를 발생시키는 가장 중요한 요소가 된다.



21) 홍정수, 『한국 교회 음악 사상사』, 서울: 장로회신학대학교출판부, 2000, 167-169쪽.

22) 나운영의 한국 음악적 이론의 토대는 그의 저서 『현대화성법』 중 제10장 ‘한국화성’ 부분에 상세하게 소개되어 있다. (이건용, 「나운영의 화성이론에 관한 연구」, 『음악과 민족』 제11호, 1996, 71-75쪽 참조)

참고문헌

[악보집 및 음반자료]

- 『예수 그리스도 찬미 - 박재훈 성가독창곡집』, 기독교음악사, 1995.
『오페라 <에스더>』 자필 피아노보 복사본, 김자경오페라단 소장본, 1971.
『오페라 <에스더>』 공연 비디오, 김자경오페라단, 1986.4.25-27, 세종문화회관 대강당 공연 실황.
『통일찬송가』, 한국찬송가공회, 1983.

[단행본]

- 대한예수교장로회 연동교회, 『연동교회 100년사(1894-1994)』, 1995.
한국오페라 50주년기념축제 추진위원회, 『한국오페라 50년사』, 세종출판사, 1998.
홍정수, 『교회음악개론』, 장로회신학대학교 출판부, 1996.
홍정수, 『한국 교회음악 사상사』, 장로회신학대학교 출판부, 2000.

[학위논문]

- 김수연, 「박재훈 교회음악에 관한 연구」, 장로회신학대학교, 1999.
노희진, 「박재훈의 오페라 <에스더>-합창곡에 사용된 전통음악적인 요소를 중심으로-」, 장로회신학대학교, 2001.
박진나, 「박재훈 찬송가에 관한 연구」, 장로회신학대학교, 2000.
조숙희, 「박재훈 성가독창곡에 관한 연구」, 장로회신학대학교, 2000.

[논문]

- 김철륜, 「찬송가의 토착화에 대한 소고」, 『대신대학 논문집』 제12집, 1992, 313-338쪽.
나운영, 「교회음악의 한국화 -음악적인 측면에서」, 『교회음악』, 1983년 여름호, 18-21쪽.

- 나운영, 「교회음악이 우리 양악에 미친 영향」, 『월간음악』, 1975년 12월호, 48-49쪽.
- 나운영, 「한미수교 이후 한국 교회음악의 발전」, 『교회음악』, 1986년도 봄호, 19-20쪽.
- 나진규, 「박재훈의 찬송가 <눈을 들어 하늘을 보라>에 나타난 시적, 음악적 표현어법」, 『연세음악연구』 제5호, 1997, 207-226쪽.
- 문성모, 「찬송가의 토착화로 가는 길」, 『교회음악』, 1984년도 가을·겨울호, 44-46쪽.
- 문성모, 「한국 전통 음악에서 본 찬송가 틀리게 부르기의 원인 분석」, 『교회음악』, 1987년도 봄호, 18-24쪽.
- 문재숙, 「한국 전통음악 그 수용의 문제점과 방법론」, 『교회음악』, 1988년도 가을호, 16-18쪽.
- 이건용, 「나운영의 화성이론에 관한 연구」, 『음악과 민족』 제11호, 1996, 57-77쪽.
- 이건용, 「한국교회음악의 문제들」, 『교회음악』, 1987년도 여름호, 25-28쪽.
- 이문승, 「나운영의 음악기법 연구 - 교회음악을 중심으로 -」, 『음악과 민족』 제9호, 1995, 52-88쪽.
- 이문승, 「찬송가 오창 내용 및 그 원인 분석」, 『교회음악』, 1986년도 봄호, 29-34쪽.
- 전정임, 「서양교회음악의 주제적 수용에 대한 시론」, 『한국예술종합학교 논문집』 제5호, 2002, 279-305쪽.
- 조선우, 「나운영 그의 삶과 작품」, 『음악과 민족』 제9호, 1995, 8-25쪽.
- 홍정수, 「교회음악 작곡가 박재훈」, 『음악과 민족』, 제26호, 2003년 가을호, 65-91쪽.
- 홍정수, 「나운영의 교회음악이 가진 기법적 특징들」, 『음악과 민족』 제10호, 1995, 152-179쪽.
- 홍정수, 「나운영의 음악관 - 그의 민족음악론을 중심으로」, 『음악과 민족』 제10호, 1995, 134-151쪽.

홍정수, 「한국 전통 음악의 교회 수용 문제」, 『교회와 신학』 제21집, 1989, 장로회신학대학출판부, 369-392쪽.

홍정수, 「한국의 창작교회음악 그 진단과 전망」, 『교회음악』, 1988년도 봄호, 30-32쪽.

© 검색어: 박재훈, 한국적 교회음악, 가사와 악센트, 변박, 나운영, 오페라 <에스더>

K C I

(부록 악보) 성가독창곡 〈내 언제나 주님을 찬미하리니〉

내 언제나 주님을 찬미하리니!

(시편 제34편)

〈A부분〉

박재훈

Moderato

mf

5

poco rit.

a tempo

내

언제나 주님을 찬미하리니 내 입에

찬미가 항상 있으리라 너희는

The musical score is written for voice and piano. It begins with a piano introduction in 4/4 time, marked 'Moderato' and 'mf'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line enters in the second system with the word '내' (I). The tempo changes to 'poco rit.' for the vocal phrase '언제나 주님을 찬미하리니' (I praise you, Lord, always). The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The tempo returns to 'a tempo' for the final phrase '내 입에 찬미가 항상 있으리라 너희는' (In my mouth, praise of you is always, O you who are).

나와 함께 주님을 찬미하자 우리
함께 그리스도를 높이 드리자

A (B부분)
Andantino
주님을 찾았
더니 나를 들어주시고 온갖

Handwritten annotations: *rit.*, *legato*, *a tempo*, *rit.*, *Andantino*, *rit.*

25
무서움 가운데서 나를 견져 주셨



f
네 우러러 4도 병행적 움직임 주님을 보라

30



기꺼우—리라 우러—러 주님을 보라—

6



기꺼우— 리라—

35

rit. *a tempo* *accel.*



〈C부분〉

B Allegretto
mp

할렐루야 할렐루야 할렐루야 할렐

mf

Allegretto
mp

mf

40 *f*

루아 오 할렐루아 오

f

45

할렐루아 오 할렐루아

poco rit.

주이름 찬양 할렐루아

rit. *a tempo*

C 5° *f*

할 렐루야

mf *cresc.*

할 렐루야 오 할 렐루야 오

mp rit. *3*

할 렐루야 주 찬 양 할-렐

mp

루 아

a tempo *Moderato* *f* 6°

D <A' 부분>

내 언 제나 주님을 찬미하리 니 내 입에

65 찬 미가 항-상 있으리-라 우리 주 님이 얼마나

70 좋-으신 지 그의 선-하심 맛-보고알 아

75 라 아 멘

rit. *a tempo* *rit.* *a tempo*

Abstract

Chai-Hoon Park's Koreanized Church Music

Chun, Chung-Im

(Professor of Chungnam National University)

Chai-Hoon Park (1922-) is an important church music composer. Since 1947 when he first published his own music, he has composed numerous pieces in various genres. In the beginning, he mostly composed music using the western tonality system. After 1964, he started to compose music using elements from traditional Korean music.

In his hymn <Ev'ry hill seems to be aflame>, composed in 1967, characteristics of Koreanized music were used by means of accenting the first syllable of each word. He also used a pentatonic scale and Korean rhythmic patterns.

In the solo piece <I will bless the Lord at all times>, composed in 1972, he frequently used time changes. In the second part, he used a lot of triplets in order to create the effect of triple time, which is a characteristic of traditional Korean music. In the third part, he used time changes and Korean rhythmic patterns.

<Esther>, his unique opera, was composed in 1971. In this large-scale work, he tried to evoke the character of traditional Korean music in various ways. Especially in the chorus pieces of this opera work, he used many traditional Korean elements, such as the pentatonic scale with

‘Re b’ and ‘La b’, singing in unison, etc.

The last chorus in the third act of this opera <Halleluiah, praise!> is his longest and most laborious work. This work is divided into 7 parts: Moderato maestoso - Adagio - Allegretto - Andante - Tempo I - Allegro con spirito - A tempo. In the first part, Moderato maestoso, the main theme is performed with a pentatonic scale, an alternation 4/4 and 3/4, and triplets. Each part has different rhythmic patterns, characterized by tempos that gradually become faster. This character is similar to <Sangio>, a traditional style for instrumental solo work.

Chai-Hoon Park composed his Koreanized works in unrestricted ways. He freely used the western tonality system along with the Korean scale system in one piece, and he didn't devise any theoretical system to gain the character of traditional Korean music. It seems to be most important for him to obtain mutual understanding between church music and its users. For this reason, he employed every musical element and style, including traditional Korean musical elements.

© Key Words: Chai-Hoon Park, Koreanized church music, Text and accent, Time change, Un-Young La, Opera <Esther>