한국인의 찬송가 수용과 선교사들의 대응

- 초기 개신교 선교 시기(1884~1919)를 중심으로 -

이 민 지*

目 次

1. 서론
2. 한국식 멜로디 변형과 수용
3. 한국식 가사 번역과 수용
4 콘트라팍툼과 한국 전통 음악의 차용
5. 결론

1. 서론

"음악은 예술 중 가장 보편적으로 우리의 정신상에 있는 종교적 미감(美感)을 조장하고 덕성을 함양하는 기도의 제물이 됨은 너무나 명백한 사실이다. 즉 도덕상 교훈은 외계로부터 주입시키기는 어려우나 음악의 효과에 의하여서는 논리적 정조(情操)를 자연히 도야시켜 물질문명에서 점차 정신문명으로 속악한 세계에서 선미(善美)한 세계로 유도하게 되는 것이다. 그러므로 음악과 종교의 관계는 실로 치륜적(齒輪的) 관계를 결합하여 주를 찬양하는 큰 무기가 되는 것이다."

-구왕삼[1]-

종교에서 음악은 매우 중요한 위치를 차지해왔다. 종교의례에서

* 서울대학교 종교학과 석사과정

1) 1930년대 교회의 한국 전통음악 수용을 적극적으로 주창했던 인물이다. (재인용: 홍정수, 『한국 교회 음악 사상사』 (서울: 장로회신학대학교출판부, 2000), pp. 81-82.)

음악이 중요한 위치를 차지했을 뿐 아니라, 인간의 종교적 심성을 고취시키고 인성을 교화시킨다는 차원에서도 음악은 종교에서 중요하게 여겨져 왔다. 따라서 새로운 종교가 유입될 때에 그 종교의 음악도 함께 수용할 필요성이 제기되었다. 특히 한국에 기독교가 수용될 때에 선교사들이 들여온 찬송가는 서양 음악이었기 때문에 좀 더 복잡한 양상을 보였다. 이전에 한국에 들어왔던 불교나 도교, 유교와는 달리 기독교는 서양 문화권 내의 종교였으며 이들이 들여온 서양 종교 음악 역시 한국의 전통음악과는 전혀 다른 것이었고 한국인들이 이전에 접해보지 못했던 새로운 음악이었다.

본고는 19세기 후반에서부터 20세기 초반 한국의 기독교 정착기에 초점을 두어 한국 개신교 신자들의 서양 찬송가 수용과 이에 서양 선교사들이 대응했던 방식을 다루고자 한다.[2] 이전까지 이루어졌던 신학 연구와 음악사에서는 대부분 한국 신자들이 서양 찬송가를 수용하는 과정에서 나타난 현상들을 서양 음악의 수동적인 수용 내지는 한국인 신자들이 서양 음악을 제대로 이해하지 못한 한계로 보고 논의를 진행시켜왔다. 본고에서는 이러한 현상들을 기존의 문화가 새로운 종교문화 내지 종교음악을 받아들일 때 취했던 능동적인 수용의 태도로 보도록 하겠다. 그리하여 생소한 서양 찬송가를 접했던 한국의 초기 개신교 신자들이 이를 어느 정도 한국적으로 변용하여 수용하려고 했던 점을 밝힐 것이다. 이러한 작업은 기독교의 교파별로 나누어 살펴보는 대신 찬송가 작곡, 작사, 콘트라팍툼 등 찬송가의 요소들을 중심으로 이루어질 것이며 선교 초기에 찬송가 편찬이 활발하게 이루어졌던 장로교와 감리교의 찬송가집 편집을 중심으로 할 것이다.[3] 또한 개신교가 한국에 전파되기 시작한 1884년

2) 조숙자 등이 찬송가의 편찬과정이 선교사에 의해 주도되었다고 보는 것과는 달리 문성모는 1931년까지는 찬송가가 한국의 전통음악을 어느 정도 수용할 준비가 되어있었다고 본다. 그는 기독교 선교사들이 본격적으로 들어왔던 1885년부터 『찬미가』가 발행되었던 1892년까지를 공인찬송가가 나오기 이전시대로, 『찬미가』 이후 1931년 아펜젤러를 필두로 하여 『신뎡찬숑가』(1931)가 나오기 전까지를 찬송가 한국화의 기반을 닦는 시대로 보았다. 1931년 이후 찬송가 한국화는 퇴조의 길에 접어드는데 이는『신뎡찬숑가』에서 한국 전통 가락에 맞는 찬송가가 다 제외되었기 때문이다. 문성모, 『민족음악과 예배』 (서울: 한들출판사, 1997), pp. 93-98 참조.

부터 일제가 한국을 강점하게 되는 1919년까지 편찬되었던 찬송가집을 중심으로 다루도록 하겠다. 종교의 유입 과정에서 나타나는 여러 현상 중 종교음악에 초점을 두어 한국의 개신교 수용에서 나타나는 한국 기독교인들의 적극적인 수용 과정을 발견한다는 점에서 이런 분석은 큰 의미가 있을 것이다.

2. 한국식 멜로디 변형과 수용

개신교가 한국에 유입되기 이전부터 중국을 통해 천주교가 수용되었고 한국의 천주교 신자들은 자신들에게 보다 익숙한 중국 교회의 음악을 사용할 수 있었다. 이들은 조선의 민요에 천주교 신앙 가사인 천주가사를 붙여서 콘트라팍툼(Contrafactum), 혹은 '노래 가사 바꿔 부르기'(노가바)를 공식화하여 사용하기도 했다.[4] 개신교의

---

3) 논의를 시작하기 이전에 개신교의 찬송가집의 편찬 역사를 간략하게 소개하도록 하겠다. 최초의 찬송가집은 미감리회선교부의 존스(George A. Jones, 1867~1919)와 로드와일러(Louise C. Rothweiler, 1853~1921)가 찬송가 30편을 편집한 감리교의 공인 찬송가집인 『찬미가』(1892)이다. 장로교의 언더우드(H. G. Underwood, 1859~1916)는 감리교의 존스와 함께 작업을 하다가 후에 독자적으로 『찬양가』(1894)를 발간하지만 공인받지는 못한다. 한편 북장로회선교부에서는 『찬셩시』(1895)를 발간하지만 공인받지는 못한 채로 『찬양가』와 혼재되어 사용되다가 1902년 장로회공의회에 의해 『찬셩시』가 공인 찬송가집으로 인정받았다. 침례교에서는 독립 선교사인 펜윅(M. C. Fenwick, 1863~1935)에 의해 『복음찬미』(1899?)가 단독 편찬되었다. 이외에도 성공회의 『셩회숑가』(1903), 안식교의 『찬미가』(1911), 구세군의 『구세군가』(1912) 등이 있다. 한편 교파 내외의 분쟁을 해결하기 위하여 여러 개신교 선교부는 1905년 「재한복음주의선교부연합공의회(The General Council of Protestant Evangelical Missions in Korea)」를 조직하였고 찬송가 연합 편찬에 합의하여 장로교와 감리교의 연합 찬송가인 『찬숑가』(1908)를 발간하였다. 각 찬송가집은 여러 판으로 개편되었다. 문옥배, 『한국 찬송가 100년사』 (서울: 예술출판사, 2002).

4) 천주가사의 목적은 호교론적인 것으로 일반 백성을 대상으로 했기 때문에 순 한글을 썼으며 조선후기 대중가사의 형태인 4·4조를 채용하였다. 천주가사의 시작은 1779년에 지어진 정약전의 「십계명가」와 이벽의 「천주공경가」이다. 서정민, 「한국 찬송가 개관」, 『한국 찬송가 전집』1, 1991; 천주 가사의 정점을 이룬 사람은 최양업 신부인데 그는 수많은 천주가사를 만들어 조선 민요와 결합시켰

경우 역시 선교사가 공식적으로 입국하기 이전부터 신자가 생겼는데, 이들도 중국 교회의 찬송가를 부르고 있었다. 서상륜(1848~1926), 백홍준(1948~1893) 등은 1882년부터 만주지역에서 한문으로 간행된 중국 찬송가를 가지고 전도했고 1883년에는 국내로 건너와 소래교회, 의주교회를 세우고 예배 시에 중국 찬송가를 그대로 사용했다. 이들은 개별적으로 중국 찬송가의 한자를 번역, 혹은 음역(transliteration)하는 방식으로 번역하여 사용했다.[5] 하지만 한국인은 물론, 후에 한국에 파견 온 서양인 선교사도 중국 찬송가를 이해하기 어려웠고, 1885년에 최초의 공식선교사였던 아펜젤러(Henry Grehart Appenzeller, 1858-1902)와 언더우드 등이 본국에서 직접 파송되어오면서 이들은 영어 찬송가 50여 편을 개별적으로 번역하여 사용하기 시작했다. 선교사들은 찬양을 매우 중요시했는데 이는 전도에 용이하다고 보았기 때문이었다.[6] 한국의 서양 음악 출발점에 대해서는 여러 설이 있지만, 개신교가 들어오면서 찬송가를 통해 양악이 시작되었다는 설이 가장 널리 받아들여지고 있다. 개신교 전파와 함께 수용된 서양 찬송가는 후에 창가와 함께 한국 음악사에 큰 영향을 미치게 된다.[7]

초기 찬송가의 번역과 찬송가집의 편집 과정은 선교사들에 의해 대부분 이루어졌다. 서양 음악은 개신교를 통해 서양 찬송가의 형태로 한국에 처음 들어왔기 때문에 한국인들은 이전에 전혀 접해보지 못했던 생소한 음악을 수용해야하는 상황에 처했다. 한국인들이 찬송가 작업에 적극적으로 참여할 수 없었던 이후는 초기 개신교 수용 당시 신학적 지식이나 서양 음악 지식을 갖춘 한국인 신자가 부재했으며, 선교사들이 한국인이 주도적으로 개신교 선교에 나서는 것을 선호하지 않았기 때문이기도 하다.[8] 하지만 서양 찬송가를 한국 신

고 이는 민족 성가의 토대가 되었다. 개신교 선교사측에서 서양 찬송가를 번역해 부를 때에도 가톨릭 측에서는 콘트라팍툼식의 천주 가사를 계속 사용하였다. 노동은, 『한국근대음악사 1』, (서울: 한길사, 1995), pp. 363-367; 404.

5) 서정민, 앞의 논문.

6) 홍정수, 『한국 교회 음악 사상사』, pp. 46-49.

7) 이강숙 외, 『우리 양악 100년』, (서울: 현암사, 2001), pp. 15-17.

8) 조숙자는 1890년에서 1908년까지를 찬송가 수용의 제1기인 '선교사 편찬 시대'

자들이 수동적으로 받아들이기만 한 것은 아니었다. 이들은 서양 곡조를 한국식으로 변형시켜서 불렀으며, 가사의 율격 또한 한국식 가락에 맞는 것을 더 선호했다. 이에 선교사들은 서양 찬송가를 한국 개신교인들에게 그대로 주입시키는 것이 아니라 일종의 찬송가 가락의 한국식 변형을 찬송가 편찬에 반영해야하는 요구에 부딪혔다.

공식 찬송가가 만들어지기 전에 선교사들은 개별적으로 서양 찬송가를 번역하여 사용하였다. 하지만 기독교 선교초기에는 선교사의 수가 매우 적었기 때문에 한국인 신도들에게 서양 찬송가를 가르칠 수 있는 사람이 많지 않았다. 선교사들 사이에서도 각 교파에 따라 다른 찬송가를 썼기 때문에 함께 예배를 볼 때에 어려움을 겪었고, 이러한 필요성에 의해 찬송가집을 편찬하게 되었다.[9] 이들의 번역 찬송가가 처음으로 『찬미가』(1892)나 『찬양가』(1894)의 형태로 편찬되기 전, 개신신교 신자들은 일 년에 한두 번 열리는 사경회에서나 겨우 찬송가를 배울 수 있었다. 하지만 사경회에서조차 한국인 신도들은 오선지를 읽을 수 없었기에 악보보다는 가사를 외우는 데에 만족해야했다.[10] 사경회가 끝나고 각자 암기한 찬송가의 가락은 서로 다른 것들이었고 예배 때에도 악보 없이 찬송가 가사를 큰 족자에 써서 벽에 걸고 불렀기 때문에 원래의 찬송가 가락과는 거리가 있었다. 선교사들은 찬송가를 한국인에게 가르칠 때의 어려움을 자주 토로했다. 이는 찬송가집이 출판되었을 때도 마찬가지였다. 한국인들은 서양식 악보를 읽을 수 없었기에 가사만 인쇄된 형태로 찬송가가 만들어졌다.

라고 보고, 이 당시 찬송가에는 선교사의 신앙관과 음악관만이 반영되었으며 한국인 신자들의 의도가 전혀 반영이 안 되었다고 주장한다. 문옥배, 『한국 찬송가 100년사』, p. 31.

9) 이강숙 외, 앞의 책, p. 30.

10) 한국 교인들은 악보를 읽을 수 없었기 때문에, 초기에 편찬된 찬송가집은 거의 다 가사판으로 출간되었으며 찬송가의 선율을 그대로 따라 부르는 데에 문제가 있었을 것이란 것을 쉽게 추측해볼 수 있다. 언더우드의 『찬양가』초판(1894)과 장로교의 『찬셩시』9판(1905)과 12판(1907)만이 악보로 실렸는데, 이는 선교사들조차 각 교파에 따라 동일한 가사에 다른 곡조를 붙여 부르고 있었기에 이를 통일하기 위해서였다. 문옥배, 『한국 교회음악 수용사』, (서울: 예술출판사, 2004), pp. 35-47 참조.

선교사들은 한국 찬송가를 편찬할 때에 서양의 찬송가의 가락과 원래의 뜻을 그대로 싣고자 했다.[11] 이들은 새로운 찬송가를 만들기 보다는 기존의 미국 찬송가에서 대부분의 찬송을 가져다가 썼다. 예를 들어 악보가 실린 최초의 찬송가집인 『찬양가』(1894)에 수록된 찬송가는 미국 장로교의 표준찬송가(*New Landes Domini*)와 미국의 복음찬송가집(*Gospel Hymns Comp.*)을 참조하였다.[12] 하지만 찬송가의 음률은 서양의 7음 장조와 단조 음계를 사용하는 것에 반해, 한국의 전통음악은 기본적으로 5음계를 사용한다.[13] 앞에서도 언급했듯이 찬송가 편찬 이전에는 선교사의 수가 적었고 찬송가를 배울 기회가 많지 않았기 때문에 서양 음악을 전혀 알지 못했던 한국 신도들이 찬송가의 가락을 익히는 데에 많은 어려움이 있었다. 찬송가집을 편찬할 당시에도 한국인 개신교 신자들이 서양 악보를 읽을 수는 없었기 때문에 주로 가사만 인쇄하는 실정이었다. 서양의 찬송가를 그대로 들여오고자 했던 초기 선교사들의 바람과는 달리, 한국 신자들은 서양 곡조를 한국 곡조로 바꾸어 불렀다. 예를 들어, 서양인 선교사 그로브(Paul L. Grove)는 초기에 서양 찬송가를 한국인들이 자기 식으로 부르는 것에 충격을 받았다.

> 한국에서의 첫 일요일에 나는 서울에서 있었던 가장 큰 규모의 한국인 집회에 참석했다. 나는 그 때 음악적 감수성에 받았던 충격을 절대로 잊지 못할 것이다. 수백 명의 사람들은 시끄럽게 찬송가를 부르고 있었고, "Ring the Bells of Heaven"의 작곡가가 이 멜로디를 만들었을 때에 생각했을 법한 것들을 개인적으로 해석하여 부르고 있었다. …(중략)… 그 첫 번째 경험은 나의 모든 음악 감각을 모욕했고, 한국인들은 형편없이 비음악적이라는 성급한 결론에 이르게 했다.[14]

---

11) 이러한 양상은 한국의 현대 개신교 전통에까지 내려왔고, 개신교 내에서 현재 가장 널리 통용되는 『통일찬송가』(1983) 역시 27곡을 제외한 대부분의 찬송을 당시 서양 선교사들이 사용했던 찬송가에서 채택하여 거의 그대로 쓰고 있다.

12) 송방송, 『증보 한국음악통사』, (서울: 민속원, 2007), p. 629.

13) 서양악 장조가 '도-레-미-파-솔-라-시'의 7음계를 사용한다면 조선악은 반음인 '파'와 '시'가 생략된 '도-레-미-솔-라'에 가까운 5음계를 사용한다. 앞의 책, p. 650.

14) P. L. Grove, "Adequate Song Book," *The Korea Mission Field*(April, 1915), Vol. XI, pp. 110.

하지만 곧 그는 자신이 서양인으로서의 편견에 기반을 두어 이러한 판단을 내렸다는 점을 깨닫는다. 개신교가 들여온 서양 찬송가는 한국의 전통음악과 전혀 다른 것이었기 때문에 이에 익숙하지 않은 한국인 신도들은 이를 한국 곡조에 맞게 고쳐 부르고 있었다. 한국인 신도들이 비음악적인 것이 아니라 이들은 다만 서양식으로 음악적이 아니었을 뿐이었다. 그는 그 요인 중 하나가 서양 음계가 7음인데 반해 한국 음계는 5음이었기 때문에 찬송가를 다르게 부를 수 밖에 없었다는 사실을 깨닫는다.

> 하루는 우연히 그들이 어떤 곡조를 흠 없이 완벽하게 부르는 것을 들은 적이 있다. 나는 충격을 받았다. 그 노래는 "Auld Lang Syne"이었는데, 그들은 내가 만들어낼 수 없는 더 나은 효과를 내면서 그 노래를 불렀다. 나는 그 곡조를 면밀히 검토했고 여기에 반음이 없다는 사실을 계시처럼 발견했다. 그리하여 찬송을 가르치는 일에 있어서 모든 문제점들을 명확하게 깨달을 수 있었다. …(중략)… 나는 반음 없이 찬양을 가르쳐보았고, 그 결과 어린 아이를 케이크로 꾀어내는 것처럼 쉬운 일이란 것을 발견했다. …(중략)… 서양의 음계는 7개의 음정을 사용하지만 동양에서는 5개의 음정만을 사용한다. 두 음은 생각되는데, 이 음들은 우리의 관점에서 볼 때 반음에 해당하며 한국인들에게 모든 문제의 원인이 된다. 이를 까맣게 모르는 한국인들에게 노래를 부르게 하면 그는 이 음을 잽싸게 피하는데 놀랄 만큼 교묘하게 그 곡조를 바꾸어버린다. 만약 당신이 그 점에 대해 그에게 질문한다면 당신은 그 사람이 자기가 뭘 하고 있는지 모른다는 사실을 알게 될 텐데 이는 우리의 음계를 구분할 줄 모르기 때문이다. 그 한국인은 자신이 듣는 데에서 문제를 찾지는 못하고, 단지 무엇이 잘못 되었는지 느낄 수만 있다.[15]

선교사 밴 버스커크(J. D. Van Buskirk) 역시 서양 찬송가 곡조와 한국 전통 음악이 지닌 차이점에 대해 인식하고 있었다. 그는 한국의 음악이 서양의 음악보다 열등한 것으로 보기는 했지만, 한국인 신자들이 부르는 찬송가 곡조가 틀린 이유는 그들의 음악이 틀린 것이 아니라 이들의 전통 음악이 서양 음악과 다르기 때문이라고 분석했다.

> 만약 당신이 한국 교회의 예배에 참석해서 그들이 우리의 찬송가 가락을 부르려는 열정적이나 헛된 찬양을 듣는다면, 당신은 그들에게 음악이 존재하지 않는다고 말할지도 모른다. 하지만 그것은 공정하지 않다. 자신들의 음악을 부르려는 노력으로 그들을 판단하라.[16]

---

15) 앞의 논문, pp. 110-113.

특히 그로브는 서양 찬송가의 가락이 가진 한계를 깨닫고 한국 사람에 맞도록 그 가락을 고치려 노력했던 선교사였다. 그는 자신이 서양인의 관점에서 한국전통음악을 부정적으로 보았던 것을 인식하고, 한국 사람들은 전통음악과 맞는 노래는 잘 부르지만 그렇지 않은 노래는 잘 부르지 못했다는 것을 깨달았다. 그는 한국인의 전통음악을 고려하지 않은 찬송가를 비판했다. 그는 한국전통음악이 5음계로 되어있고 반음이 없다는 점을 감안하여 찬송가를 번역하고자 했다. 예를 들어 그는 베어드(Annie Laurie Adams Baird, 1864~1916)의『챵가집』(1915)에 수록된 「삼위를 찬숑함」이라는 찬송가에서 모든 반음을 없애고 한국 교인들이 부르는 방식과 유사하게 재화성화시킨다. 이런 편곡 과정을 통해 서양 찬송가는 좀 더 한국 전통 음악과 가깝게 변할 수 있었고 한국인들은 5음계로 이루어진 찬송가를 7음계의 찬송가보다 더 쉽게 부를 수 있었다. 이 찬송은 그로브에 의해 수정된 채로 현재 통일찬송가 1장에서 「만복의 근원 하나님」이라는 제목으로 실려 있다. 그는 더 나아가 5음계로만 되어있는 찬송가집이 출판될 수 있으리라 기대하기도 했다.[17]

초기 기독교 선교사들은 찬양이 기독교 포교에 있어서 중요하다는 사실을 인식했지만, 한국인들에게 서양 찬송가를 가르치는 데에는 많은 어려움을 겪었다. 이들은 많은 성경공부 프로그램에서 한 시간씩 찬양 시간을 배정하여 사람들에게 찬송을 가르치기도 하고, 선교의 목적으로 세운 학교에서 수업 시간에 찬양 시간을 배정했다. 하지만 교재와 음악교육에 필요한 악기, 전문 음악 교사의 부재로 서양 음악 교육에 난항을 겪었다.[18] 무엇보다도 한국인 신자들은 곧 원래의 곡조와는 전혀 다르게 곡조를 변형하여 부르곤 했다. 이처럼 초기 한국 기독교인들은 반음이 두 개 있는 장음계의 서양 찬송가를 반음이 없는 5음계로 바꾸어 불렀으며 이를 '음악의 번역 현상'이라 볼 수 있다.[19] 이에 따라 서양 선교사들은 서양 찬송가의 가락을 한

---

16) J. D. Van Buskirk, "Old Korean Music, *The Korea Mission Field*(April, 1915), Vol. XI , p. 100.

17) 문옥배,『한국 찬송가 100년사』, pp. 535-542.

18) 노동은, 앞의 책, pp. 401-402.

국전통음악에 비슷하게 바꿔야하는 필요성을 느끼게 되었다. 또한 최초의 장로교와 감리교 연합 공인 찬송가인 『찬숑가』(1909)에는 한국 고유의 곡조로 부르게 한 찬송가 6편이 수록되기도 한다. 물론 가사만 다를 뿐 6편의 찬송가가 모두 하나의 한국 전통 가락을 사용하게 되어있기는 하지만 우리나라 찬송가 역사상 최초로 한국 가락이 출현한 찬송가였다. 10장인 「놉흔 일홈을 찬숑함」만 악보가 실려있는데 제목 아래에 한국의 음악(Korean Music)과 올드 헌드레드(Old Hundered)라고 소개되어있다. 여기서 올드 헌드레드는 찬양을 인도하는 사람이 먼저 노래를 부르면 회중들이 이를 따라 부른다는 의미이다.[20] 이를 보았을 때에, 초기 한국 기독교인들은 서양 찬송가를 그대로 수용하지 않았으며, 이 영향으로 일부 선교사들도 찬송가를 편집할 때에 한국인들의 전통음악에 맞는 방향으로 변화시켜야 이를 한국인들에게 널리 수용시킬 수 있었다는 점을 감안한 사실을 알 수 있다.[21]

3. 한국식 가사 번역과 수용

서양 음악과 한국의 전통 음악에서 음정의 수가 다르다는 문제 이외에도 번역된 가사를 그대로 쓸 때에의 어색함 또한 지적되었다.

---

19) 이강숙 외, 앞의 책, p. 104.

20) 이 곡은 사 장조이며, 2/4박자, 여덟 마디로 구성되었다. 점8분 음표와 16분음표로 반복되는 리듬과 장조 5음계를 사용했다. 이 가락이 원래 있었던 전통 음악인지, 전통 음계를 사용하여 새로 작곡된 곡인지는 알려져 있지 않다. 송방송, 앞의 책, p. 630;한편, 이 찬송가에 쓰인 가락이 한국 전통 음악이냐 창가의 영향을 받은 곡이냐에 대해서는 문제가 제기되기도 한다. 이 곡이 반음 없이 온음에 기초한 7음계로 되어있고, 화성이 없는 단성부로 이루어져 있으며, 인도자가 한 줄을 부르면 회중이 따라 부르게 되어있는 점에서는 전통 음악이다. 이 노래의 박자와 사장조의 '요나누끼장음계'로 구성되어있다는 점 등은 창가의 영향을 받았다는 의혹을 낳았다. 하지만 문옥배는 『신정찬숑가』에서 이 찬송을 '죠션구곡' 혹은 'Old Korean Music'으로 설명했다는 점을 들어 한국전통음악으로 해석하고 있다. 문옥배, 『한국 찬송가 100년사』, pp. 335-337.

21) 문성모, 앞의 책, pp. 97-98.

한국 교회 초창기에 선교사들이 가지고 왔던 찬송가들은 19세기 영미의 찬송가책에 실린 것들이었으며, 찬송가 편찬에 있어서의 가장 큰 문제는 서양 찬송가에 어색하지 않은 번역 가사를 붙이는 것이었다. 사실 서양의 찬송가 가락보다 더 문제시되었던 것이 한국말 가사에 대한 것이었고 찬송가 편찬 작업의 대부분이 이 문제를 다루는 것이기도 했다.[22] 초기 개신교 수용과정에서 서양 선교사들은 한국인 신자들에게 서양 창법을 부르도록 강요하지 않았으며, 한국 전통 곡조를 따라 노래하는 것도 문제시하지 않았다. 그들은 가락을 정확히 부르는 것보다 노랫말에 더 의미를 부여한 것으로 보인다.[23] 한국 최초로 편찬된 찬송가집인 감리교 공인 『찬미가』제1판(1895) 역시 번역 과정에서 많은 어려움에 부딪혔다. 찬송가 편찬 작업에 참여했던 선교사들은 번역 찬송가가 참다운 찬송가가 될 수 없으며 한국인 찬송가 작가가 직접 한국인의 신앙심을 담아야한다는 점을 인식했다.

> 번역을 통해 적절하고 받아들일만한 찬송가집을 만드는 것이 가능한가? 우리는 이에 대해 회의적이다. 운율에 맞게 가사를 넣느라 찬송가 단 한 편을 놓고 씨름하다가, 또 가끔은 앞뒤가 안 맞는 운율을 넣으면서 우리는 한국 교회에서 찬송가를 만들 이가 나와야한다는 결론에 이르렀다. 현재 사용되는 〔번역〕 찬송가집들은 단순히 길을 개척하는 것이며 하나님이 〔한국에서〕 그의 작사가를 세우실 때까지 그 사이를 이어주는 역할을 할 뿐이다.[24]

뒤이어 출판된 『찬미가』제2판(1897)에는 배재학당과 이화학당 학생이 가사를 지은 두 편의 한국인 찬송가가 수록되었다. 한편, 언더우드가 독자적으로 출판한 『찬양가』(1894)에서는 일곱 편의 한국인 작사곡이 실렸으며 그 중에는 백홍준이 작시한 찬송가가 포함되어

---

22) 홍정수, 「기독교와 한국전통음악」, 『한국 교회 음악 사상사』, (서울: 장로회신학대학교출판부, 2000), pp. 11-12.

23) 「그리스도 신문」, 1901년 5월 2일자(재인용: 전인평, 앞의 책, p. 332.)

24) G. H. Jones and L. C. Rothweiler, 「Preface」, 『찬미가』(1895). 이 찬송가를 비롯한 19세기 초와 20세기 초의 찬송가 서문들은 다음의 영인본을 참고했다. 한국교회사문헌연구원, 『한국 찬송가 전집』 1, (서울: 한국 교회사 문헌 연구원, 1991).

있었다.[25] 언더우드 역시 번역된 찬송가보다는 한국어로 직접 작사된 찬송가가 한국 개신교 신자의 마음에 더 감동을 줄 수 있을 것이라고 말한다.[26] 이후 출판된 찬송가집에서도 적은 숫자나마 지속적으로 한국인이 작사한 찬송이 실리게 된다.

한국인이 작사하지 않은 번역 찬송가라할지라도, 한국 기독교 신자들은 한국전통에 맞는 운율을 차용하여 번역된 찬송가를 더 애용했다. 초기 찬송가 번역은 한국어의 운율과 서양 곡조의 운율이 맞지 않아 이를 결합시켜 부르도록 편집하는 작업이 어려웠다. 예를 들어, 한국어는 보편적으로 팔운각(八韻脚, Eight foot)의 강약격(trochaic)으로 주로 되어있지만, 서양 찬송가는 긴 운율의 약강격(iambic)이 대부분 때문이다. 천주교에서는 이미 천주가사를 한국인에게 친숙한 4·4조를 주로 사용하고 있었다.[27] 한국어와 영어의 운율상의 차이를 발견한 사람은 바로 북장로교 여선교사였던 베어드로 한국 찬송가를 번역한 선교사 중 가장 뛰어난 인물로 평가받는다. 그는 서양 찬송가가 주로 긴 운율의 강약격인데 반해 한국의 시가 주로 팔운각의 강약절로 되어있다는 점을 발견했다.

> 〔찬송가 번역 작업에〕 많은 공헌이 있었다. 하지만 몇몇 번역 찬송가의 가사들은 율격 없이 쓰였거나, 노래할 때의 곡조와 율격이 달라서 사용할 수 없었다. 마치 우리가 "I love to tell the strong"의 곡조로 "Jesus, lover of my soul"을 부르는 것처럼 가사는 강약격인데, 곡조는 약강격으로 쓰인 것과 같은 결과를 낳는다.
>
> 영어 노래나 찬송가를 한국어로 번역하는 사람은 당연히 자신들의 작업이 어느 정도 영구적으로 사용되기를 바란다. 그렇게 되기 위한 방법 중에 하나는 가사가 율격을 가지며 그 율격이 곡조의 율격과 같아야한다는 점을 고려하는 것이다.
>
> 리듬과 관련하여 한국어에 대해 약간 연구한 결과 강약격이나 강세가 있는 음절로 시작하는 운율이 약강격이나 강세 없는 음절로 시작하는 운율보다 쉽다는 것

25) 서정민, 앞의 논문. 조숙자는 언더우드가 『찬양가』(1895)의 서문에서 일곱 편의 한국인 작사 찬송가를 실었다고 말했지만 실제로는 두 편이 더 한국인 작사로 나와 있기 때문에 총 아홉 편이라고 밝혔다. 조숙자, 『한국 개신교 찬송가 연구』, (서울: 장로회신학대학교출판부, 2003), p. 16.

26) H. G. Underwood, 「Preface」, 『찬양가』(1895).

27) 천주가사의 문장 형식은 국문 되풀림 형식이나 숫자풀림식에서 베틀 민요조까지 다양했다. 이는 대중이 쉽게 부르고 쉽게 암기할 수 있게 했다. 전인평, 『새로운 한국음악사』, (서울: 현대음악출판사, 2001), p. 327.

을 발견했다. 한국 사람들은 이를 알고 있으며 자신들의 시를 팔운각 강약격으로 쓰고 있다.[28]

그가 편찬책임을 맡았던 장로교 공인 찬송가집 『찬셩시』(1902)에서 그는 자신의 번역 작업 중 찬송가를 4·4조의 한국적 운율에 맞추었고, 어려운 한자 파생어 대신 쉬운 한국어를 사용하여 번역하게 된다. 다른 선교사들의 번역 찬송가보다 그의 번역 찬송가가 한국인들에게 인기가 있었고, 그 이유가 한국의 전통율격을 따랐기 때문이라는 점이 알려지자 다른 선교사들도 이를 모방하고자 하였다.[29] 한국의 시를 연구하여 찬송가를 한국어에 맞게 번역하든지 더 나아가 한국어로 작사하고자하는 사람들도 나타났다.

그리하여 베어드는 "Jesus, Savior, pilot me"라는 노래를 곡조에 매우 잘 맞게 차용하였고 찬양을 담당한 선교사들은 왜 이 노래가 부르기 쉽고 가르치기 쉬우며 한국인에게 인기가 있는지 알고자 했다. …(중략)… 몇몇 찬송가 작사자들은 도움을 얻기 위해 한국의 시를 연구했고 한국어 발화의 특징과 한국 시의 대구법, 두운법, 후렴구에서 쓰인 리듬들과 한국어에서 발화될 수 없는 리듬들을 기록했다. 많은 경우, 작사가들은 번역보다는 한국어로 찬송가를 작사하기를 선호했고, 이들의 노력은 한국인 신자들을 포함하여 좋은 결과를 거두곤 했다.[30]

또한 한국인 신자들은 좀 더 쉬운 우리말로 번역된 찬송가 가사를 선호하였다. 앞에 소개했던 베어드의 번역 찬송가는 가사와 가락의

---

28) Mrs. Baird, "The Coming Song Book," *The Korea Mission Field*(March, 1914), Vol.X, No. 3, p. 80.

29) 베어드부인의 번역 찬송가들은 장로교 외의 교파 찬송가집에도 실렸고, 장로교와 감리교 최초의 공동 찬송가인 『찬숑가』(1908)의 편집에도 밀러(F. S. Miller)와 함께 장로교 대표로 가사의 번역과 수정 작업에 참여했다. 현재 한국 개신교에서 사용되는 『통일찬송가』(1983)에도 그의 번역 찬송가가 30편 이상 실려 있다. 조숙자, 앞의 책, pp. 64-69; 한편, 중국으로부터 온 찬송가들은 한국인들도 이해하기 어려운 한자어를 쓰고 있기는 했지만 그 운율은 팔운각의 강약격을 사용하고 있었다. F. S. Miller, "Early Korean Hymnlogy", *The Korea Mission Field* (September, 1930), Vol.XXVI, No. 9, p. 189.

30) F. S. Miller, 앞의 논문, p. 190. 한편 베어드는 후에 그로브의 도움을 받아 기존의 찬송가들을 편집하여 『챵가집』(1920)을 내기도 했다. 이 찬송가집은 비록 공인받지는 못했지만, 그로브는 편곡을 할 때에 모든 반음들을 없애고 한국 교인들이 부르는 방식과 유사한 방향으로 선율을 조정하는 등 찬송가를 한국식으로 바꾸려고 시도했다. 문옥배, 『한국찬송가 100년사』, pp. 535-540.

운율이 일치했을 뿐만 아니라 한국 사람이 쉽게 이해할 수 있는 한국어로 번역되었기 때문에 많은 사람들이 선호했던 찬송가였다. 또한 선교사 게일(J. S. Gale, 1863~1937)도 좀 더 한국적인 방식으로 찬송가를 번역하고자 했다. 그는 한국의 토착적인 교회 음악을 만들기 위해 노력했으며 우리나라 심성에 맞는 토착적인 곡조와 시로 찬송해야한다고 주장했다.[31] 그는 당시 통용되던 번역 찬송가의 한계를 지적하며 한국인이 노래 부르기를 좋아해서 서양 찬송가를 부른다 해도 그가 노래를 진심으로 음미하는 것은 아니라고 말했다.[32] 게일은 번역 찬송가를 사용할 때에도 좀 더 쉬운 표현을 사용하여 신자들이 좀 더 알기 쉽게 했다. 후에 한국인들로부터 가장 많이 불렸던 번역 찬송가는 베어드식과 게일식의 번역이었다. 서양 찬송가의 번역은 처음에는 교파별로 차이점을 보였다가 곧 한국인에게 많이 수용되는 번역으로 자연스럽게 통일되었다. 이는 이해하기 어렵게 직역된 찬송가를 한국인 신도들이 부르기 꺼려하였고, 한국인에게 맞는 번역 찬송가의 편찬이 교파의 전도에 긍정적인 영향을 미칠 수 있다고 여겨졌기 때문이다. 예를 들어 침례교 선교사 펜윅의 찬송가 번역(M. C. Fenwick)은 난해한 편이었기 때문에 판이 바뀔 때마다 번역을 수정해야만 했고 잘 사용되지 않았다.[33] 현재 『통일찬송가』에 실린 411장 「예수 사랑하심은」이라는 찬송은 한국의 전통율격과 곡조를 고려하지 않았던 펜윅의 침례교 찬송가집 『복음찬미』(1904)의 번역 가사 대신 베어드의 번역 가사를 취했다.

---

31) 전인평, 앞의 책, pp. 335-336; 한편 게일은 성서개역위원회의 위원장을 맡기도 했다. 찬송가 번역과 마찬가지로 성서 번역에서도 그는 한국어의 풍부한 어휘와 일반인의 말로 의역하여 신앙을 표현하고자 하였으나, 축자적인 직역을 강조하던 선교사들로부터 자유역(自由譯)으로 비판받았고 결국 그는 1923년 위원장에서 사임했다.

32) 재인용: 문옥배, 「근대교회음악의 한국화 논의와 시도」, 『음악과 문화』, (세계음악학회, 2001), pp. 126-127.

33) 문옥배, 『한국 교회음악 수용사』, pp. 235-239.

〈표 1〉 34)

찬송가집	복음찬미(1904)	찬셩시(1898)	통일찬송가(1983)
번역자	펜윅	베어드	베어드
『통일찬송가』 (1983) 411장 「날 사랑하심」 1절 가사	쥬님날 ᄉᆞ랑ᄒᆞᆷ을 셩경으로내가아오 보ᄇᆞᆡ 피흘님으로 두려온ᄆᆞᆷ업시ᄒᆞ오 (후렴) 예수씨날ᄉᆞ랑ᄒᆞ오 예수씨날ᄉᆞ랑ᄒᆞ오 예수씨날ᄉᆞ랑ᄒᆞ오 성경으로내가아오	예수ᄉᆞ랑ᄒᆞ심은 거룩ᄒᆞ신말일네 어린거시약ᄒᆞ나 예수권셰만토다 (후렴) 날ᄉᆞ랑ᄒᆞ심 날ᄉᆞ랑ᄒᆞ심 날ᄉᆞ랑ᄒᆞ심 셩경에쓰셧네	예수 사랑하심은 거룩하신 말일세 우리들은 약하나 예수권세 많도다 (후렴) 날 사랑하심 날 사랑하심 날 사랑하심 성경에 써있네

현재 쓰이는 통일찬송가에 직접적으로 영향을 끼친, 장로교와 감리교 연합 찬송가였던 『신경찬송가』(1931)에서 직역보다는 의역에 가까운 번역으로 찬송가 편찬이 수정되면서 본래 서양 찬송가 그대로의 가사보다는 한국인이 부르기 쉽고 이해하기 쉬운 가사로 바뀌게 되었다. 이처럼 서양 찬송가 가사의 번역과 수용에서도 한국 기독교인들은 그들이 좀 더 부르기 쉬운 찬송가 가사를 선호하였으며, 이는 선교사들이 찬송가를 번역하는 작업에도 좀 더 한국적인 정서가 드러날 수 있도록 영향을 미쳤다.

4. 콘트라팍툼과 한국 전통 음악의 차용

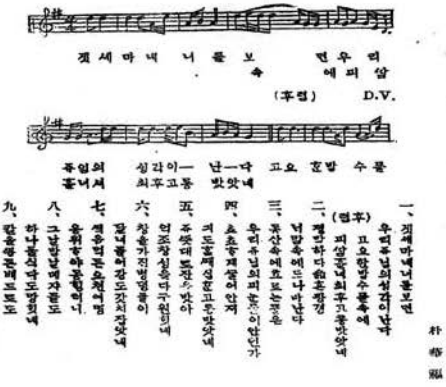
한국의 초기 개신교에서는 천주교의 천주 가사처럼 한국의 전통음악을 사용하여 교회 음악을 만든 경우도 발견된다. 물론 이러한 시도가 찬송가라는 정제된 형태에까지 이르지는 못했으며, 기록도 거의 남아있지 않다. 다만 초기 기독교 찬송의 남아있는 가사에 "어화"

34) 앞의 책, pp. 179-181; 한국찬송가공회, 『찬송가』, (서울: 대한기독교서회, 2003).

라는 말이 들어가 전통음악을 이용했을 것이라고 추측할 수 있다. 천주가사와 비슷한 양태를 띄는 이들 노래를 "어화노래"라고 부르며, 지금까지 남아있는 찬송가 가사로 20세기 초반에 쓰인 「전도가」와 「언문전도가」가 전해온다. 이 노래들은 기독교 교리를 설명하기 위한 것으로 옛 중국과 한국 고사 등을 다수 포함하고 있다.

또한 기존의 가락에 새로운 찬송가 가사를 붙이는 현상도 나타났다. 박화복(朴華福)은 황해도지방 민요인 「박연폭포」[35]에 찬송가 가사만을 붙여 「겟세마네」란 노래를 만들기도 했다.

〈그림 1〉[36]



「영생포구」라는 뱃노래는 10절로 된 찬송가 창작 가사가 붙어서 성가대 음악으로 불리기도 했다.[37] 이처럼 기존의 세속노래에 찬송가 가사를 붙이는 일은 한국 전통 민요 뿐만 아니라 미국 민요인 「

35) 황해도지방 민요의 하나로 널리 알려진 박연폭포의 본래 이름은 "개성난봉가"이다. "난봉가"란 대개 후렴의 마지막 가사가 "내 사랑아"로 끝나는 사랑가이다. 박연폭포라는 곡명은 가사 첫머리에서 따온 것으로, 가사 내용에 개성과 관련된 '박연폭포"나 "범사정"등이 자주 나온다. 3음계 계면조의 곡조를 굿거리 장단에 맞춰 부른다. (국립국악원 홈페이지, http://www.ncktpa.go.kr 참조)

36) "겟세마네", 『기독신보』, 1919년 3월 12일자.(영인판: 조선예수교서회 긔독신보부, 『긔독신보』2, (서울 : 한국기독교사연구회, 1988.))

37) 홍정수, 「기독교와 한국전통음악」, pp. 11-12.

올드 블랙 조(Old Black Joe)」나 하와이 민요 「알로하오에(Aloha'Oe)」등에도 해당했으며, 초기 기독교 유입시기에는 이러한 일이 흔했다. 하지만 이런 음악들은 후에까지 불리는 일이 많지는 않았다.[38] 이처럼 기존의 곡조에 가사만 바꾸어 사용하는 일을 콘트라팍툼(contrafactum)이라 한다.[39] 예배정신을 고취시키는 데에 음악이 가장 중요하다고 생각한 클라크의 경우(C. A. Clark, 1878~1961)의 경우 한국전통음악의 가사만 바꾸어 찬송가로 이용하는 콘트라팍툼을 찬성하기도 했다.

> 옛 사람들은 어떤 曲調는 神聖한 것이요 어떤 曲調는 世俗的인 것이라고 생각하였으나 現代人들은 반드시 그렇게만 생각한다고는 할 수 없다. 卽 曲調自體에는 關係없이 그 歌詞의 뜻과 그 歌曲이 加何히 活用되는 가에 따라서 神聖한 것과 俗化한 것의 別이 있다 한다. 韓國에서는 古來로 내려오는 신비한 樂曲이 많으나 俗曲으로 또는 邪神敬拜用으로 使用하므로 이것은 聖歌에 適當하지 않다고 排擊하는데 그 曲 自體가 聖神하지 않은 것은 아니다. 그러므로 歌詞만 고쳐 後日에는 聖歌에 많이 應用하는 것이 좋을 것이다.[40]

또한 한국 음악을 차용한 찬송가들이 실제로 만들어지기도 했다. 악보기록은 남아있지 않고, 가사만 남아있지만 가사의 형식으로 보아 민요의 가락이 붙여졌던 것으로 추정된다. 1921년 이전에 만들어졌던 『앵산 전도가』(1921년 이전으로 추정)에서도 앵산이라는 아호를 가진 인물이 지은 긴 노래가사 7수가 실려 있다.

선교사 또한 한국 정서에 맞는 새로운 찬송가를 만들려고 시도했다. 초기 선교사 게일(J. S. Gale)은 한국민요 「뱃노래」에 맞추어 찬송가 가사를 작사하기도 했다.

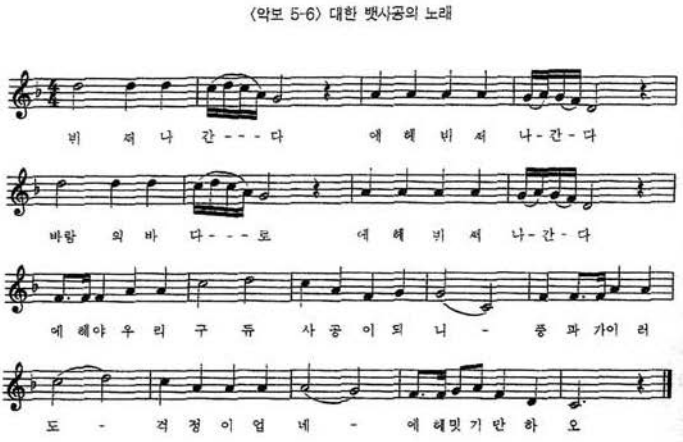
---

38) 홍정수, 『한국 교회 음악 사상사』, pp. 15-16.

39) 문옥배, 『한국 교회음악 수용사』, p. 102.

40) 곽안련(C. A. Clark), 「교회음악」, 『목회학』, (서울: 대한기독교서회, 1967), p. 181.

〈그림 2〉41)



또한 그는 1917년부터 1919년까지 조선음악연구소를 차려 한국 음악의 교회화를 시도했다. 이러한 노래는 찬송가 보급이 원활하지 못했던 1920년까지는 상당히 많았지만 교회 내에 정식으로 받아들여지지는 않았으며 1930년 서양 찬송가의 번역이 어느 정도 다듬어지자 곧 사라지게 된다.42) 이렇듯 가락이나 가사를 한국 전통 음악에 가깝게 변형시키는 것을 넘어서, 전통 음악에 가사를 붙여 찬송가를 만들거나 아예 한국적인 곡조와 가사를 가진 찬송가가 만들어졌다는 점에서 한국 초기 개신교인들과 선교사들이 한국 전통 음악을 찬송가에 반영하고자 노력했던 점을 발견할 수 있다.

5. 결론

앞에서 살펴보았듯이, 한국의 기독교 유입에서 종교 음악의 수용

41) 전인평, 앞의 책.

42) 홍성수, 『한국 교회 음악 사상사』, pp. 240-242.

은 한국 신도들과 서양 선교사들의 능동적 반응과 대응을 양산했다. 초기 기독교 선교에서 선교사들은 서양 찬송가를 단순히 있는 그대로 번역해서 쓰려고 했지만, 한국 기독교 신도들은 이를 한국적으로 고쳐 부르거나 좀 더 한국 전통에 가까운 찬송을 골라 즐겨 불렀다. 혹은 이전에 있었던 민요의 가락을 사용하여 가사만 붙여 찬송가로 만들거나, 전통 음악을 새로 만들어서 가사를 붙였다. 한국 신도들은 낯선 음악인 서양 찬송가를 그들이 부르기 쉽게 한국적으로 고쳐 수용했으며, 일부 서양인 선교사들도 이러한 요구를 무시하지 못했고 찬송가 편찬 과정에 있어서 찬송가의 변형을 어느 정도 수용했다.

하지만 후에 교회 음악에 한국 전통 음악을 적극적으로 수용할 것이냐의 문제는 기독교 내에서 큰 논쟁을 불러왔다. 예를 들어 길선주[43]나 게일, 그로브 등의 선교사는 한국 전통 음악에 대해 우호적이었다. 하지만 선교사들 대부분은 이 문제에 대해 별다른 관심이 없었으며, 1917년 익명의 외국인이 잡지에 기고한 글에서는 한국인 "김씨"는 서양 찬송가만이 예배에 적합하다는 의견을 보였다. 이후 1930년대에 들어서 『신뎡찬숑가』(1931)를 만들 때에 민요를 가락으로 하는 찬송가를 삽입할 것이냐에 대하여 기독교 내부에서 논쟁이 일어났다. 전통음악 수용론자들은 전통음악이 고유의 민족 음악이고 문화이기 때문에 민족의 특성을 반영하고 있다고 주장했다. 하지만 한국인 편집위원들이 찬송가 편집 과정에서 한국 전통 음악, 특히 한국의 가락을 거부했다. 이들이 한국의 전통음악을 세속적이라고 여겼기 때문이었다. 전통 음악은 요정이나 놀이터에서나 불리는 세속음악이라고 보았고 저속하고 음탕하거나 애수(哀愁)와 관련되었다고 보았다. 기생들이 부르는 시조나 단가염불을 예로 들면서 전통음악을 천하다고 여겼으며 홍난파 등은 한국의 전통음악이 시대에 뒤떨어졌기 때문에 서양 음악만을 찬송가에 도입해야한다고 주장하기도 했다. 채기은 등의 목회자들은 한국인 작사의 찬송가 가사는 허

43) 길선주는 민족주의에 입각한 예술 교육이 이루어져야한다고 보았으며, 평양의 선교사와 협력하여 전통적인 곡조에 맞추어 찬송가를 작사, 작곡하기도 했다. 그는 불교 음악과 불교 무용까지 수용하여 1918년 장대현 교회의 성탄절 전야에서는 아악 연주와 여승의 북춤을 선보이기도 했다. 전인평, 앞의 책, p. 337.

용하면서도 한국전통곡조는 거부했고 결국 『신뎡찬숑가』(1931)에는 한국전통음악을 포함한 찬송가가 모두 탈락되었다. 이는 1930년대 전후, 일반 음악계에서 유행가를 비판했던 경향과 당시 전통음악을 유행가와 동일시하는 사회 경향에서 영향을 받은 것으로 보인다.[44] 또한 한국 전통 음악이 세속적이고 샤머니즘적이라는 비판이 있었고, 이를 수용할 경우 기독교의 토착화라는 문제에 부딪힐 위험도 있었다. 국가 차원에서도 서양의 음악이 전통 문화와 이질적이었음에도 '힘의 음악'으로 인식하여 일본 음악과 함께 이를 비판 없이 수용하였다.[45]

한국인 작사의 찬송가도 마찬가지였다. 『신뎡찬숑가』(1931)에 한국인에 의해 작사된 찬송가는 7곡만이 실리게 되면서 한국인의 찬송가 작가 역시 많은 한계를 보였다.[46] 이 찬송가 서문에서 편집장들은 조선구곡, 즉 한국의 전통 음악을 수용할 것이냐에 대한 문제도 있었지만 이러한 음악이 좋지 못한 사회와 관계가 있으니 합당하지 않다고 조선인 찬송가편집위원이 반대하여 넣지 않았다고 명시하고 있다.[47] 따라서 초기 기독교 수용에서 보였던 서양 찬송가의 유연한 수용은 전통 음악과 한국적인 가사의 선호에는 영향을 끼쳤지만 한국 고유의 찬송가를 만드는 데에까지는 이르지 못했다. 물론 이러한 배경에는 찬송가 선정과 찬송가집 간행이 교파별로 진행되었던 점과 신학적 갈등, 선교사와 한국 신자의 갈등, 이권 등의 문제도 개입되어 있지만[48] 기본적으로 전통 음악과 한국인 작사가에 대한 인식 태도가 문제가 되었다.

그럼에도 불구하고, 한국 전통음악에 가까운 곡조의 찬송가를 수용하고 이해하기 쉬운 의역 찬송가 번역을 선호했던 초기 한국 기독교인들의 모습과 이에 대한 선교사들의 수용은 현재 쓰이는 초교파

---

44) 문옥배, 『한국 찬송가 100년사』, pp. 447-451.

45) 노동은, 앞의 책, pp. 377-378.

46) 홍성수, 『한국 교회 음악 사상사』, pp. 292-294.

47) H.G. Appenzeller 외, 「셔문」, 『신정찬송가』(1931), 『한국 찬송가 전집』 7, (1991).

48) 서정민, 앞의 논문.

적 연합 찬송가집인 『통일찬송가』(1983)에서 그 흔적을 살펴볼 수 있다. 이 찬송가에는 베어드 부인의 번역 찬송가 등 한국 운율에 가까운 찬송가들이 주로 실렸으며 한국인 창작 찬송가, 즉 한국인이 작사와 작곡 둘 다 담당한 찬송가가 18곡이 실렸다.[49] 찬송가 편집에서 한국 전통의 가락과 한국인 작사가 거부되기는 하였으나, 콘트라팍툼이나 새로운 한국 찬송가를 만들려고 했던 노력은 나운영이나 박재훈 등의 전통음악을 강조하는 교회음악 작곡가들로 계속 이어졌고 1970년에는 박동진의 판소리 『예수전』, 1980년에는 민중복음성가의 출현으로 나타났다. 또 가장 최근에 발행된 찬송가인 『21세기 새찬송가』에는 한국인이 작사·작곡한 109곡이 추가되었다. 이러한 현상을 볼 때 선교사들이 찬송가 편찬을 독점했던 상황에서도 한국의 기독교 신자들은 이를 수동적으로 받아들이지만은 않았으며 선교사들 역시 신도들의 선택을 수용, 서양 찬송가를 일정하게 변화시켰다는 점, 그리고 초기 한국 기독교의 이러한 현상을 현재의 찬송가에서도 찾아볼 수 있다는 점을 발견할 수 있었다.

주제어 : 초기찬송가, 한국선교, 토착화, 번역

---

49) 물론 『통일 찬송가』는 80%이상이 미국과 영국의 번역 찬송을 사용하고 17편의 한국인 창작 찬송가만을 실었다는 데에서 많은 비판을 받았다. 이전의 『개편 찬송가』는 27곡의 한국인 창작 찬송가를 실었는데 찬송가집 편찬 작업에 핵심적인 인물들이 주로 참여했으며, 여러 사람에게 작사나 작곡을 의뢰하여 그 중에서 선택하는 반(半)응모식 방법을 택했다. 『통일 찬송가』에 실린 대부분의 한국인 창작 찬송가는 『개편 찬송가』에 실린 것들이다. 『통일 찬송가』에 실린 창작 찬송가가 너무 적다는 비판이 많자 찬송가공회는 1995년 한국인 창작 찬송가로만 된 총 138곡의 『찬송가 2편』을 출판하였지만 일부 교단과 합동측의 반대로 사용되지 못했다. 이는 전통 음악의 찬송가 도입 문제라기보다는 한국 기독교 내부의 정치적인 문제와 더욱 관련이 깊다. 문옥배, 『한국 찬송가 100년사』, pp. 598-600, 630-635; 조숙자, 앞의 책, pp. 127-129.

〈참고문헌〉

곽안련, 「교회음악」, 『목회학』, 서울: 대한기독교서회, 1967.
노동은, 『한국근대음악사 1』, 서울: 한길사, 1995.
문성모, 『민족음악과 예배』, 서울: 한들출판사, 1997.
문옥배, 「근대교회음악의 한국화 논의와 시도」, 『음악과 문화』, 세계음악학회, 2001.
문옥배, 『한국 교회음악 수용사』, 서울: 예솔출판사, 2004.
문옥배, 『한국 찬송가 100년사』, 서울: 예술출판사, 2002.
민경배, 『한국기독교회사』, 서울: 대한기독교서회, 1973.
서정민, 「한국 찬송가 개관」, 『한국 찬송가 전집 1』, 서울: 한국교회사문헌연구원, 1991.
송방송, 『증보 한국음악통사』, 서울: 민속원, 2007.
이강숙 외, 『우리 양악 100년』, 서울: 현암사, 2001.
전인평, 『새로운 한국음악사』, 서울: 현대음악출판사, 2001.
조숙자, 『한국 개신교 찬송가 연구』, 서울: 장로회신학대학교출판부, 2003.
한국교회사문헌연구원, 『한국 찬송가 전집』 1, 서울: 한국 교회사문헌 연구원, 1991.
홍정수, 「기독교와 한국전통음악」, 『한국 교회 음악 사상사』, 서울: 장로회신학대학교출판부, 2000.
홍정수, 『한국 교회 음악 사상사』, 서울: 장로회신학대학교출판부, 2000.

Appenzeller, H. G.외, 「셔문」, 『신정찬송가』(1931), 『한국 찬송가 전집』 7, 1991.
Mrs. Baird, "The Coming Song Book," The Korea Mission Field(March, 1914), Vol.X.
Grove, P. L., "Adequate Song Book," The Korea Mission Field(April, 1915), Vol. XI.

Miller, F. S., "Early Korean Hymnlogy", The Korea Mission Field(September, 1930), Vol. X X Ⅵ.

Jones, G. H., and L. C. Rothweiler, 「Preface」, 『찬미가』(1895), 『한국 찬송가 전집』 1, 서울: 한국 교회사 문헌 연구원, 1991.

Underwood, H. G., 「Preface」, 『찬양가』(1895), 『한국 찬송가 전집』 1, 서울: 한국 교회사 문헌 연구원, 1991.

Van, J. D., "Old Korean Music," The Korea Mission(April, 1915), Vol. Ⅺ.

"겟세마네", 『기독신보』, 1919년 3월 12일자

국립국악원 홈페이지, http://www.ncktpa.go.kr

Abstract

Early Korean Christians Acceptance of and Missionaries' Response to Western Hymns

Lee, Min-ji

Music is regarded as one of the most important part s in religions, so new music is usually delivered when a new religion is introduced. This thesis describes the phenomenon in Korea from 1884 to 1919 when Western missionaries came to Korea to introduce Christianity, especially Protestant. The Missionaries brought hymns from European and American churches and translated them into Korean. They tried to teach the translated hymns to Koreans as part of the missionary work. However, Western music is very different from Korean music and Koreans did not accept Western hymns just as they are. First, Koreans sang the hymns changing the tunes into familiar ones . Western music uses a seven-note scale whereas Korean traditional music uses a pentatonic scale. Then, Korean believers sang unconsciously replacing the tunes of the hymns with a pentatonic scale. The Missionaries understood this problem and changed several hymn 's melodies using a pentatonic scale which Koreans felt familiar with. Second, Korean Christians preferred hymns with lyrics which followed the Korean traditional rhythm. Until the Joseon Dynasty Koreans composed the poems in trochaic eight foot w hereas Western hymns used iambic long

foot. Mrs. Baird, one of the missionaries, recognized this difference in the poems and applied Korean traditional rhythm to the translated hymns and her versions were the most popular hymns among early Korean believers. Third, new hymns wer e made in Korean churches using Korean traditional melody. Contrafactum is one of the ways to attach new words to existing melodies. Koreans and missionaries made new hymns as contrafactum using Korean folk songs. These hymns were not regarded as established forms, but Korean Christians widely used them to praise God. In conclusion, early Koreans Christians modified the translated hymns which the missionaries had introduced. They did not proceed to compose their own hymns but they partly succeeded in modifying the hymns to suit Korean traditions. These transformed hymns are still widely used in Korean Churches and help Koreans to express their faith.

Key words: early hymnbook, Korean missionary,
indigenization, translation