

찬송가사와 음악의 조화에 관한 연구

- 「21세기찬송가」에 편입된 번역찬송 중심으로-

김 남 수
<교회음악 · 교수>
namskim@kbtus.ac.kr

I. 들어가는 말

한국찬송가공회는 「통일찬송가」(1983) 책이 출판된 지 이십 육년 만에 「21세기찬송가」(2006)를 발행하였다.¹⁾ 새 찬송가책은 이전의 찬송가책들과 여러 면에서 비교되는데, 어느 때보다도 기존의 찬송 가운데 일흔일곱 곡이나 제외되고 백예순네 곡이 첨가된 것이다.²⁾ 한국찬송가공회는 예배를 위한 찬송을 보강하고 세계 각국의 찬송을 보강하였으며, 특히 한국인이 지은 창작찬송을 대량 삽입하여 국적 있는 찬송가

1) 한국찬송가공회, 「21세기찬송가」(서울: 대한기독교서회, 2006). 이 찬송가책은 출판사에 따라 제목을 달리하고 있지만 일반적으로 한국 교회가 “21세기찬송가”로 명명하기에 본 연구에서는 “21세기찬송가”로 지칭한다.

2) 「21세기찬송가」는 「통일찬송가」에서 481곡, 기존의 찬송을 개작 및 재창작한 3곡과 한국인이 만든 창작찬송 108곡, 외국 찬송으로부터 채택된 53곡을 포함하여 모두 645곡으로 구성되었다.

책을 만들기 위해 노력을 아끼지 않았다.³⁾ 『21세기찬송가』에는 한국인이 작사 작곡한 찬송이 백스물여덟 곡이 수록되었고 외국 찬송 원세 곡이 새로 편입되었다.

찬송은 가사와 음악이라는 서로 다른 양식이 혼합된 것이며 부르는 계층에 대한 한정성이 없는 것이 특징이다. 그렇다면 모든 계층이 표현할 수 있는 찬송의 가사적인 요소와 음악적 요소의 조화를 위해 고려되어야 할 문제는 무엇인가? 실제로 표현의 문제는 계층적이라기보다 가사와 음악의 견고한 결합에 있다. 찬송은 특정한 사람이나 그룹을 위한 것이 아니라 회중을 위해 가사와 음악이 통합된 노래이어야 하기 때문에 어려워도 객관적 근거를 마련해야 한다. 음악은 감성과 밀접한 관계를 맺고 있기 때문에 음악자체를 객관적이고 보편적으로 단정할 수 없지만, 찬송에 대한 규범을 제시해야 하는 것이 교회음악 지도자들의 몫이기 때문이다. 에릭 라우틀리(Erik Routley, 1917-1982)는 “교회음악은 잘 쓰여야 하며(well written), 잘 선택되어야 하며(well chosen), 잘 연주되어야 한다”(well sung)고 주장했다.⁴⁾ 이 같은 라우틀리의 주장은 일차적인 책임이 찬송을 만드는 자에게 있음을 말하는 것이다. 다시 말해, 찬송에 대한 우선적인 문제는 노래를 부르는 회중에게 있지 않고 찬송을 만드는 작사자와 작곡가에게 책임이 있다는 것이다.

본 연구는 『21세기찬송가』 책에 새롭게 편입된 외국 찬송 원세 곡을 대상으로 하여 분석을 통해 문제가 제기되는 것을 중심으로 가사와 음악의 조화를 살펴본다. 가사와 음악의 일치에 관한 문제는 항상 제기될 수 있지만, 찬송이 처음에 모국어로 만들어질 때보다도 번역 찬송에 있어서 심각한 문제가 발생하게 된다. 전혀 다른 문화권에서 이

3) 한국찬송가공회, “머리말,” 『21세기찬송가』.

4) Erik Routley, *Hymns and Human Life* (London: John Murray, 1952), 299.

질적인 음악적 언어와 새로운 가사가 다시 결합해야 되기 때문이다.

이와 같은 면에서 볼 때 본 연구는 번역 찬송을 다루고 있지만 연구자의 관심은 문학적인 고찰이 아니라 가사와 음악의 제반 요소들과의 어울림을 중심으로 가사와 음악의 조화에 관한 문제점을 제기하는데 있다. 찬송 번역을 위하여 번역자가 근본적으로 인식해야 할 것을 마련하기 위해 가사와 음악의 조화 즉, 찬송가사와 화성의 조화 그리고 찬송가사와 음악형식의 조화에 대해 분석하고 평가하고자 한다.

II. 찬송가사와 화성의 조화

1. 가사와 음악의 종지

음악의 중요한 요소 중 하나인 화성은 가사를 표현하는 강력한 수단이다. 찬송작곡가들은 가사에 따라 음악적 요소를 활용할 때 이성에만 향하는 것이 아니라 감정에 호소하여 의미를 더하고 있다.⁵⁾ 찬송 “주를 앙모하는 자”(MOUNTING UP, 354장)의 “올라가 올라가” 부분의 선율은 올라가는 것을 표현하기 위해 선율이 상승하고 있으며, 예수님께서 이 땅에 오신 것을 찬양하는 “기쁘다 구주 오셨네”(ANTIOCH, 115장)의 첫 구절은 음계의 하강을 통해 성육신을 표현하고 있는 것이다. 이와 같이 가사장식(word painting 또는 text painting)을 통해 의미를 표현하는데 이러한 현상은 선율뿐만 아니라 화성에서도 많이 나타난다.⁶⁾ 화성적 리듬(harmonic rhythm)이라는 용어가 있듯이 화성에는

5) 홍정수, 『교회음악 예배음악 신자들의 찬양』 (서울: 장로회신학대학교출판부, 2002), 288-91.

6) 작곡기법 중 하나인 가사장식은 많은 찬송가에서 볼 수 있으며 많은 성악곡에서 찾아볼 수 있다. 가곡의 예를 들면, 로버트 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)은 그의

선율과 리듬의 요소적인 의미들이 포함되어 있다. 화성진행은 문장의 단락과 종지를 나타내는데 있어서 선율이나 리듬보다도 강한 암시적 의미를 갖고 있다. 그러므로 가사와 음악의 어울림에 있어서 어떤 음악의 요소보다도 가사와 종지적인 화성의 일치는 매우 중요한 문제이다.

화성의 종지는 기본적으로 정격종지(authentic cadence V-I), 반종지(half cadence, I-V 또는 x-V), 허위종지(deceptive cadence, V-VI), 변격종지(plagal cadence, IV-I)로 나뉜다. 완전종지를 위해 “정격종지”와 “변격종지”가 사용되며, 불안전종지를 위해 “허위종지”가 사용된다. 찬송에 있어서 여러 종지 가운데 사용에 주의를 기울여야 할 종지는 곡 중간에 나타나는 “반종지”이다. 가사가 마침을 표현하고 있는데 “반종지”를 사용하면 가사와 음악의 부조화를 이루기 때문이다.

가사와 종지화성의 불일치가 나타나는 찬송을 분석하면 한결같이 “반종지”에서 문제가 나타나는 것을 볼 수 있다. “역사 속에 보냄 받아”(복된 나라, 571장)는 a-b-a-b' 두도막 형식으로 구성된 곡이다. 이 찬송은 마지막 행을 제외하고 각 행은 모두 I-V(반종지)로 끝나고 있는데 가사는 “태어났다,” “무장하자”로 되어 완전종지의 강한 서술형 종지와 명령형 종지를 사용하고 있다. 1절에서 “역사 속에 보냄 받아 이 나라에 태어났다. 많은 사람 가운데서 우리들을 부르시어”라는 도치법적인 문장을 사용하고 있는데 문장의 종지와 음악적 종지를 위해 첫 행과 둘째 행의 도치가 필요하다.

『21세기찬송가』에 편입된 번역찬송 중 종지의 문제가 발생하는 찬송이 다수 발견된다. “왕 되신 주”(TUNE NAME 없음, 24장)는 각 행이 vi(1행), I/C(2행), vi(3행), I(4행)화음으로 구성되었는데 2행의 가사

작품 “Widmung”에서 “Himmel”(하늘)을 사용할 때 하늘을 상징하듯이 높은 음에서 표현하고 있다.

와 화성의 조화에서 문제가 발생하고 있다. 조바꿈이 되어 C major의 으뜸조로 마치기 때문에 1절의 “돌리세”와 3절의 “찬양하라”와 같은 가사의 서술형 종지가 나와야 하는데도 불구하고, 2절에서 “보좌 오르사”라고 한 것은 1-2절과 부조화하며 화성의 언어도 일치하지 않는다.

“내 영혼아 주 찬양하여라”(BIRMINGHAM, 41장)는 두도막 형식의 곡으로서 단순하지만 변화가 있는 곡이다. 각 행의 종지화음은 I(1행), I/A(2행), V(3행), I(4행)화음으로 구성되었는데, 다른 찬송과 다르게 첫 행이 으뜸화음으로 끝나는데 가사역시 모든 행이 “찬양하여라”는 강한 명령형 종지를 사용하여 가사와 화성의 일치를 이루고 있다.⁷⁾ 그러나 3절의 둘째 행의 종지는 영어의 마침부호인 온점을 따라 “다스리네”로 하는데 반해, 1-2절은 “다 모아서”(1절), “큰 위업을”(2절)로 표현하고 있다. 단순히 부호만을 생각할 것이 아니라 유절찬송에 있어서 다른 절과의 균형을 고려해서 “다스리네”를 “다스리니”로 표현해도 의미가 통하게 된다. 작사자인 티모시 두들리-스미스(Timothy Dudley-Smith)가 모든 절의 교차된 각운의 형식인 a-b-a-b를 사용한 것을 따라 압운을 통일할 수는 없다. 그러나 각 절의 균형을 위해 가사의 마침을 잘 사용하면 우리말 표현의 감흥을 조금이나마 살릴 수 있다.

“그 자비하신 주님”(ANTHES, 253장)은 모든 프레이즈가 으뜸화음으로 끝나는 보기 드문 종지로 구성되었다. 두도막 형식인 경우 첫 악구와 셋째 악구는 딸림화음이며 둘째 악구나 마지막 악구는 으뜸화음으로 마치는 것이 일반적인 종지이다. 가사의 경우 반종지에서는 “했

7) 『21세기찬송가』는 첫 행의 모든 절이 “내 영혼아 주 찬양하여라”고 하고 있다. 그러나 영어 가사는 첫 행의 전반부는 “Tel out, my soul”로 같지만, 후반부는 “the greatness of the Lord”(1절), “the greatness of His Name”(2절), “the greatness of His might”(3절), “the glories of His Word”(4절)이다.

으니, 하시니(며), 주시니(며), 하오니(며), 하셔서” 등이 쓰이고, 정격종지에는 “하셨네, 주시네, 하소서” 등이 쓰인다. “그 자비하신 주님”은 모든 악구가 정격종지를 함에도 불구하고 첫째와 셋째 악구의 가사 종지가 이해된다.⁸⁾ 그러나 1절의 둘째 악구에서 “날 씻어 주시니”를 사용하여 음악이 완전정격종지를 함에도 불구하고 가사를 반종지 시키는 것은 가사와 곡의 균형을 깨뜨리는 것이다.

“크고 놀라운 평화가”(TUNE NAME 없음, 335장)는 “그 자비하신 주님”(ANTHES, 253장)과 반대로 음악이 반종지인데, 후렴 첫 행의 가사는 마침표인 온점을 사용하는 종지를 하고 있다. 원래 가사인 영어에도 반점인 “By angels and seraphs in heaven adore,”로 나타났듯이 음악도 반종지하고 있다. “저 천군과 천사들 경배하네”를 “...경배하며”로 수정하는 것이 가사와 음악의 조화를 이루게 된다.

“여기에 모인 우리”(믿음 더욱 굳세라, 620장)는 본래 혼성합창곡으로 만들어진 것을 회중 찬송으로 편곡한 것이다. 음악적 종지는 모든 악절이 완전 정격종지를 하고 있지만 마지막 절인 3절에선 불완전 정격종지를 한다. 혼성합창곡의 형태를 따라 완전 정격종지를 하려면 G5음을 노래해야 하기 때문에 회중찬송의 음역을 위해 D5음으로 종지하고 있다. 그러나 가사와 곡조의 조화적인 면에서 볼 때, 이 노래는 불완전 정격종지는 분명한 마침의 효과가 덜하기 때문에 3절의 종지를 달리하지 말고, 1-2절과 동일하게 해야 확신 있는 가사의 표현을 할 수 있다.

“주님의 시간에”(IN HIS TIME, 623장)는 대부분 각 마디를 중심으로 움직이는 느린 화성적인 리듬으로 구성된 복음성가형태의 곡조이

8) 찬송가 형식에서 각 악구가 으뜸화음으로 끝나는 것은 흔하지 않은 예인데, 이 경우 가사의 문제보다도 화성의 언어에 관한 문제로 접근하여야 한다.

다. 이 찬송의 종지화성은 첫째 악구는 으뜸화음을 확장시켜 버금딸림 화음의 둘째자리바꿈을 사용하여 I-IV-I 화성진행을 하고 있으며, 둘째 악구는 I-V7-I 화성진행으로 종지를 이루었다. 셋째 악구는 VI화음으로 끝나는 허위종지로 마치고, 마지막 악구는 완전정격종지를 위해 V7-I 로 마치는데 내성부인 알토와 테너파트를 위해 버금딸림화음의 둘째자리바꿈을 사용하여 아멘의 종지효과를 얻고 있다. 주선율을 제외한 성부들의 에코현상에 의한 반복이 효과적으로 사용되어 가사와 음악의 조화를 이루고 있다. 이 찬송은 번역찬송이 갖는 문제점들을 안고 있는데, “In His time, In His time; He makes all things beautiful in His time”(1절), “In Your time, In Your time; You make al things beautiful in Your time”(2절)을 “주님의 시간에 아름답게 모든 것 변하리”라고 1-2절을 동일하게 번역하고 있는 것이다. 원어의 1절은 주님은 3인칭의 관점이며, 2절은 2인칭의 관점으로 본 것인데 우리말 가사는 한정된 음표수로 인해 자세히 표현할 수 없는 것이다. 가사의 2행에서 “아름답게 모든 것 변하리”는 악절의 종지는 “변하리”보다 “변하네”를 사용하여 현재형을 사용하는 것이 적절한 번역이다.⁹⁾

“하늘에 계신”(THE LORD'S PRAYER, 635장)은 대부분 정격종지를 사용하여 가사와 음악의 종지가 조화롭게 이루어진 효과적인 곡이다. 마지막 마디는 버금딸림화음의 둘째자리바꿈을 사용하여 “아멘”을 극대화시켜 가사와 음악이 조화를 이루고 있다.

9) “He has made everything beautiful in its time”(하나님이 모든 것을 지으시되 때를 따라 아름답게 하셨고), 전도서 3장 11절 참조.

2. 가사와 화성

작곡가들이 가사의 표현을 위해 효과적으로 사용하는 기법 중 흔히 사용하는 것의 하나가 화음의 변화이다. 화음은 변화는 선율이나 리듬의 변화와는 다르게 겹으로 드러나지 않지만 곡조의 분위기를 잘 나타내주는 강력한 도구이기 때문이다.

“전능하고 놀라우신”(GLORIOUS NAME, 30장)은 낱말과 화성의 조화가 견고하다. 특히 “영광, 영광”에서 첫 영광은 으뜸화음을 사용하여 노래하고, 둘째 영광은 딸림7화음을 통해 대비를 이루고 있다. 두 마디 단위로 동형진행하며 화음을 바꾸어 “영광”을 표현하고 있다. “주의 이름 찬양해”는 완전한 종지적인 표현을 위해 I-V7-I-IV-I-V-I 화성진행을 하고 있다. 동일한 선율인 “주의 이름 찬양해”를 마지막 프레임에서 “귀한이름 찬양해”로 한 것은 회중찬송 부르기에 있어서 혼동을 불러일으키게 됨으로 동일한 가사를 사용하는 것이 바람직하겠다.

“예수 우리 왕이여”(TUNE NAME 없음, 38장)는 회중찬송을 위해 곡조를 약간 수정하여 새 찬송가책에 편입하였다. 기존의 가사를 수정했지만 가사와 음악의 통일을 먼저 고려했어야 했다. 1-2절 1행의 “예수 우리 왕이여(주시여) 이곳에 오셔서”가 마지막 행에서 “왕이신(주되신) 예수님 오셔서”로 번역하고 있다. 그러나 앞에서 “예수 우리 왕이여”라고 했으면 뒤에서 “왕이신 예수님 오셔서”보다는 “왕이신 예수여 오셔서”라고 부르는 것이 가사를 혼동하지 않게 하는 적절한 표현이다.

“귀하신 주여”(HERZLIEBSTER JESU, 152장)는 “고난”을 나타내기 위해 단조 구성을 택하고 있지만 아멘코드에서 으뜸화음은 단3화음대신 장3화음을 사용하고 있다.¹⁰⁾ 고난에서 승리하신 예수님을 표현하기

10) Picardy third(Tierce de Picardie)는 음악의 강한 종지감을 주기 위해 단조곡에서 장3

위해 “Jesus”(예수)라는 낱말이 나올 때 모두 장3화음을 사용하고 있다. 뿐만 아니라 다른 행에서 사용되고 있는 “Jesus”는 동일한 선율을 갖고 있어서 고유한 느낌을 준다.¹¹⁾ 2마디에 나타난 가사를 살펴보면 2절을 제외한 1절과 3절 그리고 4절의 낱말이 “Jesus”이다. 우리말 찬송은 “1절: 예수, 2절: 인가, 3절: 되심, 4절: 은혜”로서 서로 다른 번역으로 되어있다. 이런 관점에서 우리말 번역찬송은 낱말의 위치에 심사숙고해야 한다.

“하늘에 계신”(THE LORD'S PRAYER, 635장)은 우리말 가사와 음악이 잘 어울리는 찬송의 하나이다. 원래 영어와 우리말은 문법의 기능으로 인해 동사와 목적어의 어순이 완전히 다르기 때문에 주요 낱말의 위치가 다를 수밖에 없다. “하늘에 계신 아버지”의 영어는 어순이 도치된 “Our Father, which art in heaven”이다. 이와 같은 현상은 어법으로부터 기인되는데 대부분의 품사들이 기능과 음절수로 인해 낱말의 위치가 달라질 수밖에 없는 것이다. 그럼에도 불구하고 “하늘에 계신”(주기도문)은 매우 좋은 번역으로 평가되는 이유는 이 찬송의 클라이맥스 부분이 영어의 낱말과 일치하고 있기 때문이다. 번역찬송에 있어서 가장 우선되어야 할 것은 원래 가사에 충실해야 하는 것이다.¹²⁾ 영어의 “For Thine is the kingdom”은 “대개 주의 나라”와 일치하고, “and the power”는 “주의 권세”와 일치하며, “and the glory forever Amen”은 “주의 영광 영원히 아멘”과 완전한 조화를 이루고 있다.

화음으로 마치는 것을 말한다.

- 11) 동일한 음악적 요소가 반복 사용될 때 주제의 의미가 부여되는데, 예를 들어, 리처드 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)는 극중의 인물 등에 일정한 음악적 동기를 부여하여 주제의 통일성 확보를 위해 라이트모티프(Leitmotif)를 사용하였다.
- 12) 강만희, “한국찬송가의 과거, 현재 그리고 미래: 『통일찬송가』와 『21세기찬송가』의 비교 분석을 중심으로,” 『한국기독교학회 정기학술대회 자료집』, 36차 (2007): 158-62.

“내 영혼아 주 찬양하여라”(BIRMINGHAM, 41장)는 BIRMINGHAM 곡조가 새 찬송가에 소개되었다. 이 찬송은 BIRMINGHAM과 WOODLANDS 곡조가 널리 애창되고 있다.¹³⁾ 두곡의 공통적 특징은 중요한 가사를 장음과 고음으로 처리하고 있는 것이다. 라장조를 사용하여 최고음을 으뜸음인 D5음에 두고 있으며, 중요한 낱말인 “soul”(영혼), “Lord”(주님), “spirit”(영혼), “Word”(말씀) 등에 으뜸화음 또는 딸림화음을 사용하여 안정성 있게 처리하고 있다.

“주님 앞에 떨며 서서”(PICARDY, 99장)는 a-a-b 3부분 형식으로 구성된 곡이다. 라단조로 시작하여 첫 악구와 둘째 악구의 종지에서 딸림음을 사용하고 있지만, 첫 악구는 딸림 7화음을 사용하여 반종지로 마치며, 둘째 악구는 일시적 전조를 통해 정격종지를 이루고 있다. 마지막 악구인 b부분에서는 각 절의 결론으로서 중심낱말을 사용하여 클라이맥스를 이룬다. 영어 가사는 “Christ our God”(1절), “That the Powers”(2절), “Alleluia”(3절)로 중요한 낱말에 단3화음(d minor triad chord)을 사용하지 않고, 장3화음(D major triad chord)을 사용하여 중요한 낱말을 표현하고 있다. 마지막 악구는 동일한 선율이 반복하지만 앞 프레이즈가 장3화음을 사용하는데 반하여, 뒷부분은 단3화음을 사용하여 대비를 이루고 있다.

“저 아기 잠이 들었네”(GREENSLEEVES, 113장)는 16세기 영국 전통음악으로부터 차용한 곡이다. 스타이너(John Stainer, 1840-1901)가 화성을 붙였는데 현대 찬송가에서는 책마다 약간씩 수정되어 사용되고

13) 몇 가지 곡조에 운율이 맞추어졌는데 가장 많이 불리는 곡조의 하나는 WOODLANDS 곡조에 붙여진 찬송이다. *The Hymnal for the Worship & Celebration*, (Waco, Texas: Word Music, 1993), 27장; *The Baptist Hymnal* (Nashville, Tennessee: Convention Press, 1991), 81장; *The Worshiping Church* (Carol Stream, Illinois: Hope Publishing Company, 1990), 350장 등.

있다.¹⁴⁾ 대부분의 찬송가책이 각 악구의 둘째 프레이즈를 시작하는데 감7화음을 사용하여 강조하는 반면에 새 찬송가책은 장3화음을 사용하고 있다. 다시 말해 2, 6, 10, 14마디의 마지막 박자에 새 찬송가책은 D장3화음을 사용하는데 외국의 많은 찬송들은 베이스를 반음계 상행 진행하여 D#감7화음을 사용하고 있다. 화성의 변화뿐만 아니라 강박에 비화성음의 사용(8, 16마디), 성부유도를 위한 화음의 중복(3, 4, 9, 12마디) 등이 특징으로 나타난다. 『미국연합감리교찬송가』(1989)는 곡의 종지에 있어서 ‘피카르디 3도’(picardy third)를 사용하기 위해 G음을 쓰지 않고 G#음을 씌으로써 종지를 표현하고 있다.¹⁵⁾ 이같이 화성의 변화와 비화성음의 확대 그리고 성부의 진행은 찬송가 곡조에 큰 영향을 미치므로 심사숙고하여 선택해야 한다.

“그 고요하고 쓸쓸한”(UNE JEUNE PUCELLE, 127장)은 16세기 프랑스 전통음악으로부터 온 곡조이다. 전통음악이기 때문에 선율뿐만 아니라 더욱이 화성은 편곡자에 의해서 수정되고 창작되었다. 이 곡 역시 성부 진행을 위해 비화성음이 자주 사용되었으며, 특히 후렴에서 우리말 찬송가책은 반주부를 화성으로 처리하고 있으나 몇몇 찬송가책은 유니슨(unison)으로 처리하고 있다.¹⁶⁾ 후렴 가사인 “Jesus your King is born, Jesus is born, in excelsis gloria”를 “우리 왕 나셨네. 주

14) 현재 미국을 중심으로 사용되는 찬송가책을 비교해보면 대부분의 찬송에서 서로 다른 화성을 사용하고 있다. *The Baptist Hymnal*, 118장; *The Hymnal for the Worship & Celebration*, 137장; *The Hymnbook 1982*, (New York: The Church Hymnal Corporation, 1985), 115장; *The Celebration Hymnal Songs and Hymns for Worship*, (Waco, Texas: Word Music, 1997), 281장; *The Celebration Hymnal Songs and Hymns for Worship* (Waco, Texas: Word Music, 1997), 281장; *Sing to the Lord* (Kansas: Lillenas Publishing Company, 1993), 179장; *The United Methodist Hymnal* (Nashville, Tennessee: The United Methodist Publishing House, 1989), 219장 등.

15) *The United Methodist Hymnal*, 219장.

16) *The Hymnbook 1982*, 114장.

나셨네 영광 할렐루야”로 번역하고 있는데, “Jesus your King is born”를 강조하여 “예수는 우리 왕”으로 하는 것이 의미전달에 있어서 좋다. 또한 우리에게 익숙한 “in excelsis gloria”는 뜻을 그대로 살려 “높은 곳에 영광”으로 번역하는 것이 효과적이다.

III. 찬송가사와 음악형식의 조화

1. 가사와 음악형식

찬송은 가사가 먼저 만들어지고 가사에 따라 음악이 만들어진다. 시의 형식이 A A'이면 두도막 형식으로 A B A이면 세도막 형식으로 작곡된다. 이 말은 가사의 틀과 음악의 형식이 일치되어야 한다는 것이다. 모든 성악곡은 시의 행에 따라 음악형식이 달라지며, 형식적인 규모에 따라 동기의 발전 속도나 형태가 달라지기 때문에 가사와 음악형식의 일치에 대한 분석은 매우 중요하다.

“거룩하신 우리 주님”(W ZLOBIE LEZY, 128장)은 두 가지 악곡이 많이 불린다. 원래 이곡은 a-a-a' 세도막 형식으로 구성되었지만, 현재는 a-a-a'(14마디)의 세도막 형식과 a-a-a'-a"(16마디) 형태의 두도막 형식이 주로 사용되고 있다.¹⁷⁾ 우리말 찬송은 세도막 형식을 따르고 있는데, 형식을 불문하고 모든 외국 찬송은 1절의 둘째행의 끝부분과 마지막 행에서 “Christ the Baby is Lord of all”을 사용하여 음악의 형식과 동일한 가사를 쓰고 있다. 물론 두 마디가 첨가된 두도막 형식의

17) *The Baptist Hymnal*, 106장; *The Hymnal for the Worship & Celebration*, 143장; *The Celebration Hymnal Songs and Hymns for Worship*, 279장; *The United Methodist Hymnal*, 229장 등.

경우 동일한 가사가 반복되고 있는 반면에, 우리말 가사는 둘째 행에서는 “우리 구주 나셨네”를 사용하고 마지막 행에는 “구주 예수 나셨네”를 쓰고 있다. 그러면서 원문과 다르게 2절에는 “기쁜 소식 들었네”와 “구주 예수 나셨네”를 사용하고 있다. 특별한 경우가 아니라면 영어 가사처럼 동일한 선율은 같은 가사의 반복으로 사용하는 것이 일반적이다.

“귀하신 주여”(HERZLIEBSTER JESU, 152장) 역시 앞에서 언급한 W ZLOBIE LEZY 처럼 세도막 형식인 a-a'-a"(14마디)로 구성되었다. 특이한 것은 단조 곡이지만 장3화음을 많이 사용하고 있는 점이다. 가사와 곡의 어울림은 각 행의 마지막 부분에서 나타나며 전반부와 후반부의 종지부에서 노래하는 이유와 목적을 나타내고 있기 때문에 곡조의 클라이맥스가 놓여 있다.

“사망의 권세가”(NCHEU, 169장)는 모두 10마디의 짧은 곡이며, 11.11.10.8.8.의 운율형태를 가진 특이한 곡이다. a-b-a' 세도막형식으로 써 a와 a'부분은 4마디인 반면에 b부분이 2마디로 구성되었다. a부분과는 다르게 b부분과 a'부분은 우리말 가사와 잘 어울린다. b부분은 가사와 음악의 조화를 잘 이루었고, a'부분은 원어를 그대로 발음하는 외래어이기 때문이다. 전체적으로 볼 때 가사의 중요한 낱말을 강박에 두어 악센트가 일치하여 가사와 음악의 조화를 이루고 있다. 그러나 가사와 음악의 조화를 지나치게 강조하여 “Jesus lived again, triumphed over sin,” “God raised him to life, victor in the strife,” “Right before their eyes, Jesus did arise”를 “부활하신 주 승리하셨네”로 모든 절을 동일하게 번역한 것은 아쉬운 점이다.

“해 지는 저편”(BEYOND THE SUNSET, 238장)은 A+A' 한도막 형

식으로 구성된 짧은 곡이다. A는 a-a'로, A'는 a"-a"'의 부분동기로 이루어졌다. 다시 말해 부분동기인 a음형이 변화 없이 곡 전체를 지배하고 있다. a의 영어 가사인 “Beyond the sunset”는 a와 a"'에 그대로 나타나고 있는 반면에, 우리말 찬송은 a(해지는 저편)에 나타나며, a"'부분에서는 2절에만 사용하고 있다. 오히려 통일하여 번역하기 어렵다면 2절에서도 의역을 하는 것이 효과적이다.

“어린 양들이 두려워 말아라”(TUNE NAME 없음, 399장)의 원 곡조는 두 가지 형태가 있다.¹⁸⁾ 우리말 찬송으로 소개된 스물네 마디 구성의 곡과 후렴부분만 독립적으로 사용되는 것이 그것이다.¹⁹⁾ 특이한 것은 앞 악절과 후렴부분인 뒤 악절의 음악형식 서로 다른 것이다. 앞부분이 못갓춘마디 3/4박자이며, 뒷부분은 갓춘마디의 6/4박자 구성이다. 후렴의 원어가사는 “Only believe, only believe; All things are possible, only believe”의 반복이며, 우리말 찬송은 “오직 믿음 믿음으로 두려움 없으리 오직 믿음”이 반복되었다. 찬송가사와 음악형식의 조화의 관점이나 중요낱말의 강조를 위해 의역을 하기에 앞서 가능하면 원어가사에 충실해야 한다.

“우리 주 십자가”(McKINNEY, 533장)는 a-a'-b-a" 두도막 형식으로 구성된 곡이다. 대체적으로 가사와 음악이 어울린다. 단지 2절 2행의 “오직 주 예수님”과 3절 2행의 “오직 주 예수를”이 혼동을 일으킨다. 호칭에 있어서도 일관성 있게 존칭을 사용해야하며, 3절 2행에 “오직 주 예수님”을 사용해도 의미전달에 문제가 없기 때문에 동일한 가사를

18) *The Celebration Hymnal Songs and Hymns for Worship*, 532장; *The Baptist Hymnal*, 534장; *The Hymnal for the Worship & Celebration*, 420장 등.

19) 후렴부분이 독립적으로 사용된 예는 여러 찬송가책에서 이따금 찾아볼 수 있다. 예를 들어 “My Tribute”를 *Sing to the Lord*(35장)에는 전곡을 사용하고 있지만, *The Celebration Hymnal Songs and Hymns for Worship*(54장)은 후렴부분만 사용하고 있다.

사용하는 것이 효과적이다.

“거룩한 밤”(CANTIQUE DE NOEL, 622장)은 크게 두 부분 형식인 A(a-a'-b)+B(c-c'-d)로 구분할 수 있는 찬송가책에선 찾아보기 드문 형식의 구성이다. 이 노래는 주로 두 가지 버전이 사용되는데 부점리듬(♩ ♪) 형태를 사용하는 책과 셋잇단음표(♩♩♩)를 사용하는 것으로 나뉜다.²⁰⁾ 우리말 찬송은 부점리듬 형태를 택하고 있는데 언어의 구조상 셋잇단음표를 사용하는 것이 효과적이다. 왜냐하면 영어의 ♩ ♪ ♩ 형태 중 ♩은 하나의 전치사, 부사, 관사 등 하나의 낱말이 분리되어 있는 반면에, 우리말 가사는 “우리 주, 우리도, 죄악에 사슬을” 등 같이 분리할 수 없는 하나의 낱말로 구성된 경우가 대부분이기 때문이다.

“하늘에 계신”(THE LORD'S PRAYER, 635장)은 새 찬송가책에 편입되기 전부터 우리나라 기독교인들이 애창하던 곡이다. 원래 곡조와 우리말 찬송을 형식면에서 비교하면 여러 가지 차이점이 있다. 우리말 찬송에는 늘임표가 모두 생략되었으며, 전주와 간주 그리고 후주가 생략되었다. 또한 “이름 거룩↓하사↓”(Hallowed be↓ Thy name↓)의 두 마디가 생략되었다.²¹⁾ 외국 찬송은 반주부 형태를 차용한 반면에 우리말 찬송은 4성부 형태로 구성되었다.²²⁾ 4성부 형태가 한국 찬송가책에 채택된 것은, 일반적으로 우리나라 기독교인들은 찬송은 단성음악, 4성부형태의 음악, 조성음악 그리고 율절양식으로 되어야 한다는 전통적 개념에 의해 기인된 것이라 볼 수 있다.

20) *The Hymnal for the Worship & Celebration*(148장) 등에는 부점리듬을 사용했고, *The Celebration Hymnal Songs and Hymns for Worship*(285장)과 *Sing to the Lord*(183장) 등은 셋잇단음표를 사용하고 있다.

21) ↓부분에서 한 마디씩 생략되었는데 회중찬송 부르기를 위해 생략한 것으로 추정된다.

22) 김남수, 『예배와 음악』 (대전: 침례신학대학교출판부, 2008), 393-4.

2. 가사와 선율형태

가사와 선율의 관계에서 중요한 것은 운율과 리듬의 일치이다. 이에 대한 분석에 있어서 특히 불규칙적인 운율과 선율형태에 주목해야 한다. 단어, 구, 절 또는 그것들의 연합으로 구성되는 찬송시의 행이 단순한 반복이 아니거나 불규칙적인 운율의 구성은 다양한 선율형태를 낳게 함으로 찬송곡조에 대한 세심한 고려가 요구되기 때문이다. 또한 대부분의 찬송은 유편형식이므로 모든 절의 운율이 같아야 한다. 각 절의 운율이 동일하지 않으면 각 절의 운율과 음악의 리듬이 일치하지 않는 현상이 나타남으로 조화를 이루지 못하게 된다. 다시 말해, 잘못하면 한 곡조에 다양한 가사를 결합하는 결과를 가져오기 때문에 가능하면 문법적 기능이 같은 품사를 동일한 위치에 놓아야 한다.

“전능하고 놀라우신”(GLORIOUS NAME, 30장)은 후렴구가 멜리스마 선율로 구성된 곡이다. 찬송에서 멜리스마 선율이 잘 사용되는 영어 낱말은 할렐루야(hallelujah), 알렐루야(alleluia), 영광(gloria) 그리고 아멘(amen) 등의 모음(a, e i. o. u)에서 쓰인다.²³⁾ 이 찬송은 “영광스러운”(glorious)을 잘 이용하여 가사와 멜리스마 선율이 조화를 이룬다.

“하나님의 말씀으로”(DIVINUM MYSTERIUM, 133장)는 마지막 부분 부분이 확장된 a-a'-a" 형식이다. 영어 가사의 운율은 8.7.8.7.8.7.7.인데 우리말 찬송은 8.8.8.8.8.7.8.로 구성되었다. 번역찬송들은 리듬을 맞추기 위해 가사의 음절 생략과 첨가 등이 나타나는데 이 찬송도 예외는 아니다.²⁴⁾ 두 번째 행의 “Alpha and Omega”와 같은 특정한 성경의 고

23) “전능하고 놀라우신”(Glorious Is Thy Name, 30장), “천사들의 노래가”(Angels We Have Heard on High, 125장), “예수 부활했으니”(Christ the Lord Is Risen Today, 164장), “아멘”(Amen, 640-5장) 등에서 찾아볼 수 있다.

24) 정길남, 『국어표현연구』(서울: 한국문화사, 2006), 186.

유 낱말을 원곡과 같은 위치에 잘 배치하고 있는 반면에 각 행의 종결 부분에서는 운율 7을 8로 첨가하고 있다. 각 행의 처음에서 “하나님의 말씀으-로,” “그는 알파와 오메-가,” “지난날과 장래 일-을”과 같이 뉴마틱(neumatic) 형태로 수정하면 음악과의 조화가 일치하게 된다.²⁵⁾ 특히 마지막 부분의 7음절(Evermore and evermore)을 8음절(영원토록 영원토록)로 바꾸기보다는 7음절을 그대로 사용하여 “영원토록 영원히”로 표현하는 것이 가사와 음악이 조화를 이룬다.

“하나님의 독생자”(RESURRECTION, 171장)는 새 찬송가책에 편입되기 전부터 많이 불리던 찬송이다. 새로운 번역은 옛것과 대동소이하지만 낱말의 위치를 달리한 것이 효과적이다. 예를 들어, 지난 번역의 1절이 “주 하나님 독생자 예수”를 “하나님의 독생자 예수”로 하여 가사의 의미를 확실히 하고, 가사와 음악의 조화를 이루었다. 그러나 1절 4행의 원어인 “An empty grave is there to prove my Savior lives”를 옛 찬송은 “죽음에서 부활하신 나의 구세주”를 사용하는데, 새 찬송가는 “십자가 지셨으나 다시 사셨네”로 번역하여 각 절의 압운을 일치시키고 있다. 새 번역에 있어서 가사와 음악의 일치에는 문제가 없지만 “다시 사셨네”를 “살아 나셨네”로 수정해야 한다. “다시”라는 수식어는 또 다른 경험을 나타내기 때문이다. 후렴의 첫 부분에서 음표를 바꾸지 않고 음절을 맞추기 위해 1음 2음절을 사용하고 있는데, 번역을 수정하든지 또는 악보를 수정하든지 해야 한다. 선율과 가사의 일치라는 면에서 볼 때 후렴의 첫 두 행은 “He/주님”이 주체이고 마지막 두 행

25) 가사붙이는 방법에는 1개의 음절에 1개의 음표를 붙이는 실라빅(syllabic), 1개의 음절에 2-4개의 음표를 붙이는 뉴마틱(neumatic), 1개의 음절에 여러 개의 음표를 붙이는 멜리스마틱(melismatic) 그리고 1개의 음표에 여러 개의 음절을 붙이는 시편창조로부터 유래된 살모딕(psalmodic)이 있다.

은 "I/나"가 주체이다. 영어는 각 행의 시작이 "Because"로 시작하는데 우리말 가사는 모두가 다르다. 번역찬송은 가사와 선율의 조화에 관심을 두어야 한다.

“우리의 참되신 구주시니”(ADORO TE DEVOTE, 230장)는 시작 부분만 3도 도약으로 되었고 선율 전체가 순차진행을 하고 있다. 직역보다는 의역을 택하여 가사내용을 표현하고 있는데, 13세기 그레고리오 성가로부터 차용된 특징적인 곡조이기 때문에 선율과 가사의 조화에 관심을 기울여야 한다. 마지막 프레이즈의 1절은 “정-성을 다하여 찬송합니다”라고 했는데 2절에서는 같은 의미를 “온 정성을 다하여 찬송합니다”고 유사한 표현을 쓰고 있는데 찬양자로 하여금 혼동을 가져오기 때문에 효과적이지 못하다. 마찬가지로 1절은 “찬송합니다,” 2절은 “찬양합니다”라고 표현한 것은 같은 맥락에서 피해야 할 표현이다. 또한 영어찬송은 10.10.10.10. 운율을 사용하는데 반하여 우리말 찬송은 10.10.10.11. 형태를 사용하고 있다.²⁶⁾ 각 프레이즈 마다 2개의 뉴마틱 형태가 나타나는데 마지막 프레이즈에는 1개의 뉴마틱이 생략되어 가사와 음악의 일치의 흐름이 자연스럽게 못하다.

“우리 다 같이 무릎 꿇고서”(LET US BREAK BREAD, 231장)는 우리말 찬송가책에 수록된 찬송형식 중 매우 특이한 구성의 찬송이다. 1-3절 구성의 유절찬송이지만 3절은 후렴 전까지 리듬은 같지만 선율과 화성에 변화를 주었다.²⁷⁾ 4/4박자로 못갖춘마디로 구성된 이 곡은 선율형태의 일관성의 부족으로 인해 가사와 음악의 어울림을 방해하고 있다. 예를 들어, 첫 프레이즈는 “우리/ 다같이/ 무릎 꿇고/서/-(5.5.)인

26) 『21세기찬송가』에 10.10.10.10.으로 나타난 것은 표기의 오류이다.

27) 미국 찬송가책은 다양한 편곡을 보여주는데, *The Hymnal for the Worship & Celebration*, 323장은 1-3절 모두 동일한 유절형식으로 구성되었다.

반면에 둘째 프레이즈는 “주의/ 몸인, 이/ 떡을 뱉시/다/-”(4.6.)이다. 문제는 동일한 악구인데 앞뒤 프레이즈의 운율을 달리함으로 인해 음악의 흐름이 완전히 바뀐 것이다. 뿐만 아니라 3절에서는 5.5.운율을 사용함으로 또 다른 해석으로 되어 일관성이 없다. 이런 선율의 형태는 반복이나 동형진행은 아닌 두 개의 다른 동기로 구성되어 하나의 악구로 볼 수 있지만,²⁸⁾ 음악의 형태를 살려 5.5.보다는 4.6.으로 해석하는 것이 음악적이다.

“크고 놀라운 평화가”(TUNE NAME 없음, 335장)는 동일한 선율형태가 반복되어 나타난다. 두도막 형식 구성인 이 찬송은 정격중지를 하고 있는 첫 악절과 후렴구로 된 둘째 악절의 원어가사는 “my wonderful, wonderful Lord”이다. 원어가사가 같음에도 불구하고 우리말 가사는 첫째 악절에는 “오 놀라운 나의 구주”로, 둘째 악절에는 “오 놀라운 구주 예수”로 표현했다. 동일한 선율구성에는 같은 가사를 사용하는 것이 음악과 가사의 일치를 가져오게 한다.

“그 큰일을 행하신”(TO GOD BE THE GLORY, 615장)은 긴 후렴 부분이 포함된 A(a-b)+A'(a'-b')+B(c-c')+A''(a-b) 형식으로써 11.11.11.11. with REF 운율로 구성되었다. 대부분의 부점리듬은 다음과 같이 하나의 낱말과 같다. ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ (우리 | 주 높이 | 세). 그런데 2절의 3행과 후렴구의 3행에서, “주 | 예 수님 | 우리가”와 “주 | 예 수님 | 힘입어”로 되어 결국 하나의 낱말로 구성되어야 할 부점리듬이 “수님”으로 되어 자연스럽지 못하다. 뿐만 아니라 선율형태가 전혀 고려되지 않아 못갓춘마디가 갓춘마디로 해석이 된 것도 부자연스럽다. “주 | 예 수님 | 힘입어 | 하나님 | 께”를 “우 | 리 주님 | 통해, 주 | 하나님 | 께”로

28) 나운영, 『여호와와 나의 목자시니』 (서울: 세광음악출판사, 1985), 78.

부르는 것이 음악적이다. 다시 말해, 부점리듬은 가사와 격이 맞아야 하며,²⁹⁾ “주 | 예 | 수님 | 우리가”는 결국 의미가 통하지 않는 “주예, 수님, 힘입어”가 되기 때문이다. 음악적으로는 11의 운율을 7.4.로 나누지 말고 6.5.로 하는 것이 못갓춘마디의 특성을 살리게 된다. 1-2절 1행의 가사를 비교하면 “그 큰일을 행하신 주께 영광”(1절)과 “그 큰일을 행하신 하나님께”로 되어 유사한데 오히려 서로 의미가 없다면 동일한 가사를 사용하는 것이 효과적이다.³⁰⁾

“여기에 모인 우리”(믿음 더욱 굳세라, 620장)는 A(a-a')+A'(a"-a"-)+B(b-c) 형식으로 불규칙 운율로 구성되었다. 2-3절 3행의 가사와 선율 형태에 문제가 발생하는데, “나를 더욱 새롭게 하니”(2절)와 “더욱 주님 의지하오니”의 품사의 위치변화로 인해 혼동된다. 2절의 형태로 3절을 바꾸면 “주를 더욱 의지하오니”가 되어야 한다. 뿐만 아니라 1절 2행의 “함께 계심을 아노라”와 4행의 “함께 계심을 믿노라”가 혼동되므로 완전히 가사를 달리하지 않으면 동일하게 하는 것이 표현에 있어서 효과적이다.

IV. 나오는 말

찬송을 번역할 때 가장 중요한 문제는 가사와 음악의 일치에 관한 것이다. 부분적인 일치가 아닌 가사와 음악을 이루는 모든 요소가 일치할 때 조화를 이루게 된다.³¹⁾ 찬송의 문학적인 관심 이상으로 음악적

29) 이문승, “한국찬송가의 선율형 연구: 가사와 음악과의 관계를 중심으로,” 『한국기독교학회 정기학술대회 자료집(하)』, 37차 (2008): 609-10.

30) 영어가사 1절은 “To God be the glory great things He hath done”이며, 2절은 “Great things He hath taught us; great things He hath done”으로 되어 있다.

31) 이문승, “한국찬송가의 선율형 연구: 가사와 음악과의 관계를 중심으로,” 596.

기능에 관심을 가질 때 좋은 찬송이 재창조될 수 있다는 것이다. 다문화적인 환경에서 서로 영향권에 있는 지구촌의 현실을 볼 때 앞으로 더 많은 찬송들이 번역될 것이다. 실제로 새 찬송가에 편입된 번역찬송 분석을 통해 가사와 음악의 조화를 위해 복합적으로 고려해야 할 점들이 제기되었다.

첫째, 가사와 음악의 종지를 일치시켜야 한다. 문장이 완전히 마치지 않고 연결, 생략, 문답 등의 형태로 놓여 있으면 대부분의 음악적 화성은 정격종지를 하지 않고 반종지로 끝나는 것이 음악어법이다. 반대로 문장이 완전종지를 할 때에는 화성이 정격종지로 마치는 것이 일반적이므로 번역에 유의해야 한다. 또한 많은 찬송이 유절형식으로 구성되었기 때문에 최소한 각 행의 마침부분이 균형을 이루어야 한다.

둘째, 음악의 으뜸화음과 딸림화음 또는 변화화음 등을 통해 강조된 가사가 놓이게 됨으로 화성에 대한 이해가 필요하며 낱말의 배치가 적절해야 한다. 찬송은 유절형식으로 구성되어 있으므로 같은 품사와 기능에 따라 동일한 위치에 배치해야 한다. 그렇지 않은 경우 각 절의 강조점이 달라짐으로 가사와 음악이 조화를 이루지 못하게 된다. 가사와 음악의 클라이맥스가 일치되어야 하기 때문이다.

셋째, 특징적으로 반복된 선율은 동일한 가사를 사용해야 한다. 찬송가사에서 특정한 낱말, 구절이나 문장을 강조하기 위해 반복하는 방법을 이따금 사용한다. 작곡기법 가운데 주로 쓰이는 반복법들이 있는데, 선율과 리듬에서 주로 많이 나타난다. 원형대로 반복하기도 하고 리듬을 변화시키는가 하면 가사의 점층법이 있듯이 음악의 동형진행은 이와 비유할 수 있다. 이 때 음악의 진행과 가사의 어울림을 고려하되 특히 동일한 선율이 반복될 때는 동일한 가사붙이기를 먼저 생각해야

한다.

넷째, 가사의 운율과 음악의 선율형태를 일치시켜야 한다. 선율형태에는 음형, 리듬, 악센트, 프레이즈 그리고 형식이 포함된다. 찬송을 번역하기 위해서는 가사만을 이해하는 것이 아니라, 쉽게 들어나는 선율형태에 대한 분명한 이해가 있어야 한다. 다시 말해, 언어를 안다고 번역할 수 있는 것이 아니라, 가사와 음악을 통합적으로 이해할 때 번역이 가능한 것이다. 찬송은 가사와 음악이 조화를 이루는 예술작품이기 때문이다.

다섯째, amen(아멘), gloria(글로리아/ 영광), hosanna(호산나), emmanuel(임마누엘), hallelujah(할렐루야), alleluia(알렐루야) 등은 세계적으로 모든 기독교인들에게 상통하는 초문화적인 낱말이다. 이런 낱말은 일자일음(一字一音) 주의에 입각해서 그대로 직역하는 것이 좋다. 가사의 악센트는 가사에서 느낄 수 있는 고저장단을 의미하는데 우리가 흔히 사용하는 외래어의 경우 이미 우리 언어에 토착화되었기 때문에 원래 가사와 곡조의 가사붙이기와 동일하게 사용하는 것이 효과적이다.

이제 한국 교회는 육백마흔다섯 곡으로 구성된 대형화된 찬송가책을 갖게 되었다. 양적인 발전에 자부심을 가질 뿐만 아니라, 질적으로 좋은 찬송가책이 있음을 자랑할 수 있는 날이 하루 속히 올 수 있도록 노력해야 한다. 한국인이 지은 찬송을 보장하는 것뿐만 아니라, 번역 찬송이 주류를 이루는 우리 문화를 생각하여 미진했던 찬송가 연구에 끊임없이 정진하여야 한다. 그리하여 찬송 번역에 대한 구체적인 규범들이 마련되어 좋은 찬송을 통해 기독교인들이 마음껏 신앙을 표현할 수 있는 찬송들이 만들어져야 할 것이다.

참고자료

1. 찬송가

한국찬송가공회. 『통일찬송가』. 서울: 대한기독교서회, 1983.

_____. 『21세기찬송가』. 서울: 대한기독교서회, 2006.

_____. 『21세기찬송가(시제품)』. 서울: 한국찬송가공회, 2004.

_____. 『찬송가(시제품)』. 서울: 한국찬송가공회, 2001.

Hymns for the Living Church. Carol Stream, Illinois: Hope Publishing Company, 1982.

Sing to the Lord. Kansas: Lillenas Publishing Company, 1993.

The Baptist Hymnal. Nashville, Tennessee: Convention Press, 1991.

The Celebration Hymnal Songs and Hymns for Worship. Waco, Texas: Word Music, 1997.

The Hymnbook 1982. New York: The Church Hymnal Corporation, 1985.

The Hymnal for the Worship & Celebration. Waco, Texas: Word Music, 1993.

The United Methodist Hymnal. Nashville, Tennessee: The United Methodist Publishing House, 1989.

The Worshiping Church. Carol Stream, Illinois: Hope Publishing Company, 1990.

2. 단행본 및 정기간행물

강만희. “한국찬송가의 과거, 현재 그리고 미래: 『통일찬송가』와 『21세기찬송가』의 비교 분석을 중심으로.” 『정기학술대회 자료집』, 36차 (2007):

158-62.

김남수. 『예배와 음악』. 대전: 침례신학대학교 출판부, 2008.

_____. 『찬송의 이해』. 대전: 침례신학대학교 출판부, 2005.

나운영. 『여호와와 나의 목자시니』. 서울: 세광음악출판사, 1985.

문옥배. 『한국찬송가 100년사』. 서울: 예술, 2002.

안일웅. 『작곡법』. 부산: 새로출판사, 1984.

이문승. “21C 한국찬송가 편찬을 위한 시론적 연구.” 『신학과 선교』. 21 (1996): 227-53.

_____. “한국찬송가의 선율형 연구: 가사와 음악과의 관계를 중심으로.” 『한국기독교학회 정기학술대회 자료집(하)』. 37차 (2008): 609-10.

이유로. “찬송가 노랫말에 나타난 노랫말 율격과 가락의 음 묵음 간의 불일치.” 『낭만음악』. 16-4 (2004): 74-80.

장인식. 『영시로 읽어보는 찬송가 이야기 I』. 서울: 도서출판 신성, 2006.

조숙자. 『한국개신교 찬송가 연구』. 서울: 장로회신학대학 출판부, 2003.

정길남. 『국어표현연구』. 서울: 한국문화사, 2006.

홍정수. 『교회음악 예배음악 신자들의 찬양』. 서울: 장로회신학대학교 출판부, 2002.

_____. 『한국교회음악사상사』. 서울: 장로회신학대학교 출판부, 2003.

Berger, Teresa. *Theology in Hymns*. Nashville, Tennessee: Kingswood Books, 1995.

Eskew, Harry and Hugh T. McElrath. *Sing with Understanding*. Nashville, Tennessee: Broadman Press, 1980.

Grindal, Gracia. *Lessons in Hymnwriting*. Boston, Massachusetts: The Hymn Society in the United States and Canada, 2000.

Grout, Donald J. and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. 4th

ed. New York: W. W. Norton & Company, 1988.

Hustad, Donald P. *Jubilate II : Church Music in Worship and Renewal*.

Illinois: Hope Publishing Company, 1993.

Music, David W. *Hymnology A Collection of Source Readings*. Lanham,

Maryland: The Scarecrow, 1996.

Routley, Erik. *Hymns and Human Life*. London: John Murray, 1952.

