

# 칼빈의 교회음악사상

이 승 희 \*

- I. 서론
- II. Calvin의 예술관
- III. Calvin의 교회음악사상
- IV. Calvin, Luther, Zwingli의 교회음악사상 비교
- V. 시평가
- VI. 결론

## I. 서론

금세기를 갈등과 대립의 시대라 부른다. 계층간, 세대간 갈등은 점차 심화되어지고 있으며 이는 “대화의 단절”이라는 말세의 한 고통의 모습으로 나타나고 있다. 이러한 문화적 갈등의 조류 가운데서 찬양의 외형적 모습 또한 급변되어 가고 있으며, 이로 말미암아 찬양문화의 이질감이 점차 확대되어지고 있다.

이러한 시점에서 종교개혁의 대변혁 가운데 개혁자들이 취한 찬양문화에 대한 그들의 자세와 역사를 살펴봄은 우리의 찬양 신학 좌표 설정에 큰 도움이 되어질 것이다. 더욱기 칼빈(John Calvin, 1509-1564)의 교회음악사상은 그가 차지한 종교개혁 내에서의 위치만큼이나 중요한 방향 제시가 되

---

\* 광신대학교 교회음악과 조교수

어지리라 여겨진다. 이에 당시 칼빈의 교회음악 사상들과 이를 바탕으로 그가 내세운 구체적 찬양의 모습을 중점적으로 살펴보고자 한다.

칼빈은 교회음악에 관한 한 부정적 입장을 취한 신학자로 우리에게 알려져 있다. 본 연구자는 금번 연구를 통하여 왜곡되어진 칼빈의 교회음악사상을 올바르게 규명함과 동시에 칼빈이 순수하게 성경 중심으로 하나님을 찬양하고자 했던 그의 사상을 정리하여 보고자 한다.

다만 이러한 연구는 음악에 대한 풍부한 지식과 더불어 확실한 칼빈 신학의 이해가 동반되어야 하며 따라, 본 연구는 앞으로 이에 대해 연구하는 이들에게 자료를 제공하는 데에 연구의 목적을 두었다.

본 연구에서는 칼빈의 예술관을 먼저 살펴본 후, 이어서 그의 교회음악사상을 정리하여 보고, 더불어 종교개혁시의 루터 (M. Luther, 1483-1546)<sup>1</sup>와 쾰링글리 (Huldreich Zwingli, 1484-1531), 칼빈의 교회음악사상을 비교하여 본 다음, 칼빈이 대표적으로 교회음악에 끼친 외형적 업적인 시편가를 다루고자 한다.

본 연구 이후 각종 문서들의 원본 해독, 특히 시편가의 음악적 특성 분석 등 지속적인 연구가 계속되어지길 바라며, 또한 한국 교회음악의 여러 문제들이 이 글을 읽는 이들에게 재검토되어지는 계기가 되어지길 바란다.

## II. Calvin 의 예술관

칼빈의 음악 및 예술에 대한 자세는 상당히 부정적으로 인식되어져 있다. 이는 더욱 루터와 대조되어 “음악에 대해 무관심한, 아니 차라리 적대적인 칼빈”으로 평가되어진다. 그러나 칼빈은 예술은 하나님의 축복 (Benedictio Dei)으로 간주하였으며, 음악을 하나님의 선물 (Don de Dieu)로 정의하고 있다.

1542년에 발간된 그의 시편가 서문에서는 노래를 “인간의 마음을 감동시키며 불지르는 위대한 힘과 활력을 지니고 있다.”고 하였고, 플라톤

<sup>1</sup> 독일의 종교개혁자. 95개조 논쟁을 발표하여 로마 카톨릭에 대항하면서 복음주의 정신을 강조하고 교황의 권위에 정면으로 도전하여 종교개혁의 불씨를 당겼다. 부르트부르크에 머무르면서 종교개혁 중에서도 가장 위대한 공헌중의 하나인 독일어역 성경을 편찬하였다.

(Platon, B.C 427 ? - 347)<sup>2</sup>의 음악관을 언급하여 “음악 외에 인간의 특성을 보다 더 강력하게 바꾸거나 그것에 영향을 줄 수 있는 것은 이 세상에 거의 아무 것도 없다.”고 하였다.<sup>3</sup> 또한 고린도전서 14장 7절-9절의 주석에 나타난 “트럼펫은 영혼을 불태울 목적으로 고안된 것이므로 사람들뿐만 아니라 말(馬)들 까지도 흥분시킨다 ... 우리 모두는 이미 음악의 위력이 사람들의 감정을 감동시키는데 얼마나 크게 작용했는가를 체험했으며 플라톤은 국가의 도덕을 형성시키는데 음악보다 더 가치 있는 것은 없다고 여러 곳에서 가르쳐 주고 있다.”고 하는 말을 통해서 볼 때, 그가 음악의 위력과 유용성을 심각하게 인지하고 있음을 보여준다.

그럼에도 불구하고, 칼빈이 예술과 음악에는 별 관심이 없는 인물로 비춰지고 있음은 결코 예술에 대한 반감이나 배척이 아니라, 오히려 마음을 감동시키는 신비하고 불가사의한 힘을 지닌 음악의 효용성을 매우 높게 평가함으로써, 그 예술의 오용으로 인하여 발생할 수 있는 악영향에 대한 강한 염려 때문인 것이다. 그의 음악의 오용에 대한 깊은 염려는 세속화되고 부패한 중세 카톨릭교회의 부정을 타파키 위한 개혁정신을 바탕으로 하여 매우 단호하게 나타나게 된 것이다.

음악은 하나님의 선물이기에 오용되지 않도록 각별히 주의를 기울여야 하며, 만약 잘못 사용되어진다면 그것은 많은 악의 원인이 될 수 있음을 호소하고 있다. 외설적인 노래는 세상을 부패시키는 치명적이며 사단적인 독소를 지니고 있어서 마치 갈매기를 통하여 포도주가 항아리 속으로 부어지듯이 그 독소와 부패가 멜로디에 의해 마음속 깊숙이 침투한다고 하였다. 또한 나아가서 한 소녀가 경솔한 사랑을 노래하는데 익숙하다면 그 소녀는 창녀가 무엇인지도 알기 전에 창녀가 되고 말 것이라고도 하였다.

그의 이러한 음악에 대한 사상은 아리스토텔레스(Aristoteles, B.C 384-322)<sup>4</sup>의 “... 오랜 시간동안 미천한 감정을 격발시키는 그런 음악을 습관적으로 들으면 그 사람의 모든 성격은 미천한 형태로 그 모습을 바꾸게 된

<sup>2</sup> 고대 그리스 아테네를 중심으로 활동한 철학자. 형이상학의 수립자로서 아카데메이아(Akademeia)를 개설. 연구와 젊은이들의 교육에 헌신함.

<sup>3</sup> Walter E. Buszin, “Luther on Music”, *The Musical Quarterly*, XXXII(1946), p. 80 강경립, 「제네바 시편 성가집 서문」에 나타난 칼빈의 음악관, 「대신대학교 논문집」 제14호 (서울: 1994), p. 141 재인용

<sup>4</sup> 고대 그리스의 최대 철학자로서 플라톤의 제자. 플라톤이 이데아의 세계를 추구한데 반해 그는 현실주의 입장을 취함.

다”는 사상과 그 맥락을 함께 하고 있는 것이다.

그러므로 교회는 어떻게 해야만 하는가? 결국 칼빈은 오로지 귀만을 즐겁게 하는 매혹적인 혼란을 줄 수 있는 음악을 배척하여 단순한 유형의 음악을 선호하게 되었고, 우리의 찬송은 세상음악과 구별되어 품위 있고 거룩한 노래로써 성령께서 다윗에게 주신 보화인 시편들을 노래하기를 권장하였던 것이다. 칼빈은 음악이 부도덕함과 몰염치함의 도구로 전혀 사용되지 않도록 주의하여, 하나님의 선물인 음악을 하나님의 뜻에 일치하지 않는 어떤 상황에도 그 위력을 대어해서는 절대로 안 된다고 하였다. 또한 노래는 “마음으로”(ex corde) 해야 한다고 말하여 순전히 외형적으로 부르는 노래가 아닌 진심에서 우러나오는 노래를 부르도록 하였고, 오직 곡조에만 주의를 기울이지 않도록 조심해야 하며 우리의 마음이 가사의 영적 의미에 주의를 기울여야 한다고 하였다. 이러한 그의 입장은 어거스틴(Augustinus, 354-430)<sup>5</sup>의 입장과 같은 것이어서 가사의 내용보다 곡조에 더욱 끌려가는 것은 죄를 짓는 것으로 고백하고 있다.<sup>6</sup>

이상에서 보는 바와 같이 칼빈은 반(反)예술적 인물이 아닌 오히려 예술을 높이 평가한 신학자로서 또한 그 오용을 심각하게 염려한 것이다. 그는 음악은 만약 그것이 정당하게만 사용된다면 예배에 있어서 강력한 보조물이 된다고 보았다. 결국 칼빈은 어느 개혁자보다도 적극적으로 음악 사상에 관한 그의 입장과 확고한 신념을 피력하였고 행동으로 옮겼던 사람으로 인정할 수 있을 것이다.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> 초대 기독교가 낳은 위대한 사상가의 한사람으로서 그의 주요 저서는 <고백>(Confession), <삼위 일체론>, <신국론>(神國論)이 있다.

<sup>6</sup> 그의 이와 같은 음악 사상을 바탕으로 하여 그는 교회 내에서의 악기 사용을 금하게 된다. 가사의 내용에 주의하여, 귀만 즐겁게 하지 않는 음악사용을 강조한 그는 가사가 없는 음악인 악기 사용의 음악을 거부하게 된 것이다. 구약의 악기 사용은 과거 율법시대, 유치한 단계에 관용된 음악이라 하여 그의 주석 곳곳에서(삼상 18, 시 92, 시 71 등) 매우 확실하게 악기는 하나의 초보적인 보조 기구로 평하고 있다. 이제 성년이 된 교회에서는 반드시 알려진 말로써만 하나님을 찬양해야 함을 강조한다. 영적인 가사에 단순한 유형의 곡조를 붙여 사람의 목소리로 하나님을 찬양함이 매우 존귀하고 유익한 방법이라고 피력한 반면, 악기 사용을 강조한 교황주의자들을 대단한 흉내쟁이라 평하였다.

<sup>7</sup> 이러한 예술관을 바탕으로 칼빈은 성경안의 가사, 특히 시편을 사용한 찬송인 시편가를 권장하게 되었다. 또한 마음을 다하여 찬송하기를 원한 그는 모국어로 된 가사에 의한 찬송을 주장하게 되었고, 그 음악이 너무 화려하지 않아야 한다고 주장하여 다성부의 찬송은 가정에서만 사용토록 국한시키고 교회에서는 오직 단성부 시편만을 사용토록 한다.

### Ⅲ. Calvin 의 교회음악사상

#### 1. 교부들의 교회음악사상

이미 칼빈의 예술관에서 보았듯이, 그는 교회음악에 있어서 제한되고 구별된 음악의 사용을 주장하고 있다. 이러한 그의 사상은 이미 교회 공의회 규정들이나 교부들의 사상 가운데서도 찾아볼 수 있다.

578년의 Auxere 공의회는 예배에서 세속적인 노래들을 거부하며 또한 성소에서 젊은 여인들이 노래 부르는 것을 금한다는 결정을 내림으로써 음악의 형태를 구별시켰고, 589년에 개최된 톨레도 공의회(Councils of Toledo)<sup>8</sup>에서도 의식이 진행되는 동안 춤추는 것과 무질서하게 소리지름으로 노래하는 것을 금지시키어 상당한 주의와 위엄을 갖추고 노래를 부르도록 상기시켰다. 로마 카톨릭에서도 노래하는 자들은 자기 자신을 너무 눈에 띄게 해서 안 된다는 규정을 세워 노래를 과장하지 말고 단순하게 부를 것을 주장하였으며, 키프리아누스 온건한 목소리로(cum modesta voce) 노래해야 한다고 주장하여 하나님께서는 목소리의 질(質)이 아니라 마음의 상태를 들으시는 분이심을 강조하였다. 제롬(Jerome of Prague, 1365-1416)<sup>9</sup> 역시 목소리의 양과 질은 그렇게 중요한 것이 아니라고 하였다.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> 스페인 왕국의 매우 중요한 종교 회의로서 5~8세기에 이르는 동안 18차에 걸친 회의가 회집되었다. 이 회의는 그 성격상 교회적이기는 했으나, 실질적으로는 정치적인 관심사가 더 중요하게 다루어졌다. 18차에 걸친 거의 모든 회의가 왕에 의하여 소집되었으며, 그것도 왕이 개인적으로 정치적 지지를 구하기 위하여 소집한 경우가 허다하였다. 톨레도 3차 회의는 리카르트가 589년에 소집하였는데, 이 회의는 왕과 모든 귀족들이 아리안 이교에서 로마 카톨릭 교회로 개종하는 계기가 되었다. 가장 두드러지게 신학적 중요성을 다룬 회의는 675년에 소집된 제11차 회의이다. 여기에서 삼위일체론과 그리스도론이 다루어졌으며, 이것은 후에 신학자들에게 상당한 관심거리가 되었다.

<sup>9</sup> 보헤미아의 종교학자. 프라하에서 출생하여 프라하대학에서 공부하면서 후스의 영향을 받았으며 1398년 옥스포드에 유학하여 위클리프의 신학서적을 읽고 개혁 사상을 품게 되었다. 예루살렘과 빠리, 하이델베르크와 쾰른에서 공부한 후 1407년에 프라하로 돌아온 그는 곧 종교개혁 논쟁을 불러 일으켰고 국립 대학생을 중심으로 한 애국운동의 지도자로 활약하였다. 그리고 교회 정치의 부패, 성직자의 타락을 신랄하게 비판하였다.

<sup>10</sup> 이에 반하여 어거스틴은 그렇다고 해서 노래의 질이 결코 어설픈 것이 되어서는 안 된다고 하여 '하나님께 노래하시오, 하지만 어설픈게는 하지 마시오. 하나

칼빈은 이러한 위대한 교부들과 공의회들의 전통과 동일한 노선에 서 있다고 하겠다. 그 역시 목소리보다는 마음으로 노래하여야 함을 강조하였고, 부르는 자가 드러나는 극장 공연식의 노래를 배제하였던 것이다. 세상과 구별되어 품위 있게 경건한 모습으로 불리어지는 찬송을 주장함은 칼빈과 교부들의 공통된 교회음악사상이라 할 수 있을 것이다.

## 2. 마르틴 부처(Martin Bucer, 1491-1551)의 영향

부처<sup>11</sup>는 회중 찬송에 대해 전례 없는 옹호론을 피력한 신학자로서 쾰빙글리의 다음과 같은 주장을 일축하였다. 즉 “마음에서 우러나오는 찬양은 곧 목소리를 내지 않는 것”이라고 피력한 쾰빙글리의 주장에 강한 부정론을 제시하여 심령과 입술로 주를 찬양토록 한 것이다.

그는 여러 고전 자료를 통하여 성경적이며 역사적인 근거를 제시하면서 찬양에 있어 최적의 찬송은 시편송임을 주장한다. 또한 기도와 찬양은 회중이 알아들을 수 있는 일상어로 하여야 함을 주장한다. 1530년에 〈만민들의 고백〉(*Tetrapolitan Confession*)이라는 그의 글 속에서 부처는 초대교회의 찬송가를 주목하여 당시의 회중들은 자신들이 노래하는 것을 이해하였고, 또한 열정적으로 시편을 노래하였다는 것을 밝히어 초대교회의 예배를 재건코자 하였다.

칼빈은 이러한 부처의 교회음악사상의 영향을 받아 1537년의 그의 논문 가운데에서 시편가에 대한 여러 주장을 내세우는데, 이는 전적으로 부처의 의견과 동일하여 마음에서 우러난 기도, 모국어로 진행되는 예배, 초대교회와 같이 회중이 함께 부르는 음악사용 등을 내세운다.

1536년 그가 최초로 목사의 직무를 수행하는 가운데서 공공예배에서의 노래 사용이 필요함을 직면하였고, 또한 이미 1524년 〈성경으로부터 변증과 논증〉이라는 책을 통해 시편, 찬미가 등의 찬양 모습을 주장하며, 그 길을 걷고

---

님은 어서쁜 노래로 인간들이 당신의 귀를 더럽히는 것을 원치 않습니다' 고도 하였다.

<sup>11</sup> 독일의 신학자이며 종교개혁자. 1517년 하이델베르그에서 신학을 연구하였으며 1518년 에라스무스의 영향으로 하이델베르그 논쟁에서 루터에게 공명하고 1521년에 수도원에서 탈퇴하고 스트라스부르그에서 종교개혁에 가담하여 루터의 주장을 설파하였다. 쾰빙글리에 동조하여 4개 도시 신앙 고백을 기초하였고, 쾰빙글리 사후(死後)에는 스위스와 남부 독일의 개혁과 교회 지도자가 되었다.

있던 부처의 영향을 받아 칼빈은 “1537년의 논문”(The Articles of 1537)<sup>12</sup>을 준비하는 가운데 예배음악에 대한 근본적인 재고를 하였던 것이다.

### 3. Calvin 의 교회음악관

이미 살펴보았듯이, 칼빈은 예술과 음악의 위력과 효용성을 높이 인정하며, 또한 그 오용을 철저히 금지하는 가운데서 적극적인 시편가 찬양을 추구하고 있다. 이러한 그의 교회음악관은 1536년 <기독교 강요>의 제3장 기도편에서 다음과 같이 표현되어 나타난다. “단일 기도 중에 말과 노래가 마음 속 깊이에서 우러나오지 않는다면 하나님 앞에 어떠한 가치나 유익도 있을 수 없다.”고 하여 마음 속 깊이, 진심에서 우러나오는 말이나 노래가 아니면 가치 없는 것으로 배제되어져야 할 것으로 규정짓고 있다. 또한 제4장 성례전에서는 “첫째 공중기도를 시작해야 한다 … 그 다음 시편을 노래하든지 혹은 어떤 것을 읽어야 하며 … 마지막으로 감사가 있어야 하는데, 이는 하나님께 대한 찬미를 불러야 한다.”고 하여 공중예배에서의 노래 사용과 시편송을 언급하고 있다. 이러한 언급들은 그의 음악에 대한 최초의 언급으로서, 이후 그 모습이 더욱 구체적으로 나타나게 된다.

1537년 1월 16일 칼빈은 “제네바 시에서의 교회 조직과 예배에 관한 논문”(The Articles of 1537)을 시의회에 제시하였는데, 이 논문의 내용들은 첫째, 교회의 일치 특히 성만찬의 일치를 위한 파문 제도 ; 둘째, 공중 예배에서의 시편 찬양 ; 셋째, 복음의 타당성과 순수성을 보존하기 위한 어린이들에 대한 종교 교육 ; 넷째, 결혼의 종교적 의식 등으로서 이것들 없이는 새로운 교회는 명령이 잘 수행되어지지도 통제되어지지도 못할 것이라고 주장하였다. 이는 시편 찬양을 일종의 기도나 성례전의 한 요소로서 표현한 1536년의 <기독교 강요>의 언급에 반하여, 1537년의 “논문”에서는 공중예배에서의 독자적 가치를 강조하고 있어 그의 한층 발전된 사상으로 볼 수 있다. 또한 이 “논문”에서는 시편가를 부르는 구체적인 방법을 제시하였는데 “성가를 충분히 연습한 어린이들이 크고 분명한 소리로 노래하는 것을 회중들이 주의를 집중하여 경청한 후 그 노래가 공중 예배에서 익숙하게 될 때쯤 차츰차츰 회중도 진심을 다해 찬양하는 것이 바람직하다.”고 하여 훈련된 아이들에 의한

<sup>12</sup> 이 논문의 원 제목은 *Articles concernant l'organisation de l'église du culte a Genève, Proposés au conseil par les ministres, January 16, 1537.* 이다.

찬송의 인도를 주장하기도 하였다. 이후 1539년 스트라스부르크(Strasbourg)의 목회시 찬송의 필요성을 더욱 절실히 느껴 그의 첫 번째 시편가를 편집 출판하는 등 그의 교회음악관은 점차 가시적 모습으로 나타나기 시작한다.

칼빈은 곡조는 가사의 주제에 적절한 무게와 위엄을 부여할 수 있어야 한다고 하였고, 또한 그 가사는 교회에서 부르기에 알맞도록 경건성과 깊은 영적인 무게를 지닌 온건하고 정중한 것이어야 한다고 주장하여 결국 하나님의 말씀인 시편을 가사로 한 시편가를 편찬케 된 것이다. 그의 시편가에 대한 이러한 사상은 이후 1543년에 출판된 제네바 시편가 서문에 더욱 잘 나타나 있다.

우리에게는 하나님께 찬양하며 기도하도록 격려하는 노래가 있어야 할 것이며, 그가 행하신 일을 생각해 하므로 우리로 하여금 하나님을 사랑하고 두려워하고 영광 돌리게 하는 노래가 있어야 한다. 이것은 어거스틴이 말한 것처럼 하나님으로부터 말미암지 않으면 아무도 하나님을 찬양 할 수 없기 때문이다. 우리가 여러 면에서 노래를 찾아 보았으나 성령 자신이 하시고 성령의 감동으로 씌어진 다윗의 시편보다 더 합당한 노래를 찾지 못했다. 우리가 시편을 노래할 때에는 하나님 자신이 우리의 입에 말씀을 주시며 우리 안에서 하나님 자신이 자신의 영광을 찬양하는 것이 되기 때문이다.

또한 칼빈은 그의 시편 주석 가운데서 다음과 같이 시편의 우수함을 말하고 있다.

여기에는 하나님께 찬양의 제사를 드리는 올바른 방법을 규정하고 있다. 이 찬양의 제사를 하나님께서 보시기에 가장 고귀하고 가장 달콤한 향기라고 선포하고 있다. 다른 어떤 책에서도 그의 교회에 대한 하나님의 비할 바 없으신 너그러움과 모든 하나님의 사역에 대한 분명하고 장엄한 찬사를 발견 할 수 없으며 그렇게 많은 구원이 기록된 책도 없는 것이다. 또한 하나님께서 우리에게 행하시는 아버지 같으신 보살핌과 염려에 대한 증거와 체험을 그렇게 훌륭한 어투로 찬양하고 있으면서도 진리에 대해서 결코 벗어나지 않은 책도 없는 것이다.

칼빈은 시편송이야말로 우리의 마음을 감동시키며 격려하는 힘을 주며 하나님을 찬양하는 열정과 기도뿐 아니라 헌신으로 이끈다고 하여, 당시 로마 카톨릭에서 사제들조차도 그들이 부르고 있는 것을 이해하지 못하는



찬송 대신 시편가 찬송이 초대 교회의 영적인 찬송으로의 회복이라고 주장하였던 것이다.

그는 또한 시편이 어떻게 불리어져야 하는 데에 관심을 가지어 시편이 바르게 연주되기 위한 3가지의 근본적인 전제 조건을 제시하였다.

첫째, 시편가를 부를 때는 마음을 다하여야 한다. 앞에서도 언급하였듯이 1536년 <기독교 강요>에서 “마음 속 깊이 우러나오지 않는 소리나 노래는 하나님 앞에서 아무 유익이나 가치가 없다.”고 말한다. 또한 1543년 예배 음악에 대해 논란이 되었을 때도 “바울은 신령한 노래란 마음으로부터 참으로 불리어 질 수 있다는 말을 했는데 이것을 우리가 기억할 필요가 있다.”라고 하여 그의 입장을 재확인하고 있다.

둘째, 시편가를 부를 때는 먼저 가사를 이해해야 한다. 칼빈은 시편가 서문을 통하여 예배자는 자신이 무엇을 말하며 그 내용이 무엇이었는지를 이해해야 한다고 주장하였다. 그래서 그는 <기독교 강요>에서 공중 예배에서의 모국어 사용을 명백히 주장하였던 것이다.

칼빈은 노래하는데 있어 이해의 중요성을 강조하면서 어거스틴의 말을 인용한다.

“그러므로 마음은 이해를 필요로 한다. 이 점에서 어거스틴이 말 한 바와 같이 사람의 노래와 새의 노래가 구별된다. … 자기가 무엇을 말하는지 알고 노래하는 것은 인간의 특별한 선물이다.”<sup>13</sup> 이렇게 어거스틴의 영향으로 인해 칼빈은 노래 부르는 자에게 마음과 정성과 더불어 이해를 요구하고 있는 것이다.

셋째, 시편가를 부를 때에는 암기하여 부르기를 강조한다. 칼빈은 효과적으로 이해하고 정성을 다해 시편을 찬양하기 위해서는 암기가 필요 불가결한 것이라고 말한다. 가사나 곡조를 암기함으로써 자발적이고 별 어려움 없이 마음에서 입으로 읊어갈 때 시편의 좋은 말씀을 더욱 강화시키게 되고, 이 곡조는 하나님을 찬양하고 하나님께 기도하는데 훨씬 더 효과적일 수 있다는 것이다. 칼빈은 이러한 현상이 실현된다면 “취지 않고 노래 할 수 있다.”고 말한다. 이와 같은 칼빈의 예술관과 교회음악관을 바탕으로 한 그의 시편가는 종교개혁과 함께 점차 유럽 전역으로 퍼져 나가게 되었고, 교회음악사에 큰 업적을 남기게 된 것이다.

<sup>13</sup> 최시원, <교회음악에 관한 칼빈의 신학>, 가울호, (서울: 교회음악사, 1983), p. 23.

#### 4. Calvin 의 교회음악사상이 주는 교훈

칼빈의 교회음악사상은 그의 시편가에서 가지적으로 나타나 있다. 우리는 그가 예배음악으로서 왜 시편가를 채택하였는가에 초점을 맞추어야 한다. 그리고 이와 더불어 그의 예술관, 특히 교회음악의 오용에 대한 염려에서 우리는 다음의 교훈들을 얻을 수 있는 것이다.

첫째, 교회음악은 항상 그 정신과 더불어 그 형태에서도 세상음악과 구별되어야 한다. 음악은 창조 이후, 문화적 발전 가운데서 그 형태를 바꾸어 갔다. 금세기에 있어서도 다양한 문화권 내에서 수많은 형태의 음악들이 우리 주위에서 연주되어지고 있다. 이러한 가운데 우리는 칼빈의 교훈을 받아들여 각자의 문화권 내에서 나름대로의 구별된 음악의 형태를 찬양음악의 모습으로 선택하여야 할 것이다.

칼빈은 그 구별되어져야 한다는 이유로써 너무 현란한 음악은 가사가 지닌 영적 의미 대신 너무 곡조에만 관심을 갖게 한다고 하였다. 그러므로 결국 구별된 음악이란 단순한 형태의 음악을 말하였고 가사에 의미를 집중시킬 수 있는 음악을 말한 것이다. 이에 우리는 수많은 형태의 음악 중 구별되었다고, 또한 제한되었다고 느낄 수 있는 단순성을 지닌 음악, 세상과 구별되어져서 가사에 집중 할 수 있고 경건성을 느낄 수 있는 적절한 음악을 우리의 교회음악으로 선택해야 할 것이다. 예술적인 즐거움으로서가 아닌 하나님께 대한 감동만이 허용되어질 수 있는 음악을 선택해야 하는 것이다. 그러므로써 우리는 구별된 음악 안에서 구별된 삶을 살아갈 수 있을 것이다.

둘째, 교회음악의 전통은 그 형태로서가 아니라, 그 정신을 이어가야 한다. 칼빈은 4성부의 음악을 예배음악으로서는 아니되며 가정에서만 사용할 수 있다고 못박는다. 그러면 4성부 음악을 자연스럽게 사용하고 있는 우리는 그의 정신을 이미 포기하고 있는 것인가? 결코 그렇지 않다. 이는 앞에서 언급한대로 당시 문화권으로서는 4성부의 음악이 너무 화려하게 느껴져서 그 가사보다는 오직 곡조에만 관심을 빼앗길 수 있었기에 단선을 찬송을 사용토록 한 것이다. 만일 칼빈이 주장한 단선을 성가를 시공을 초월한 절대적 교회음악의 전통으로 받아들여 금세기에서도 같은 주장을 한다면 이는 칼빈의 정신을 이어가는 것이 아닌, 그의 외형적 모습만을 이어가는 잘못을 범하는 것이라 여겨진다. 당시, 로마 카톨릭 예배에서 자신이 부르는 노래의 뜻도 모르는 가운데 그레고리안 성가의 전통 가운데서 불리어지는 라틴어 찬송-그러나 이미 오랜 전통 가운데서 매우 교회 음악적으로 느껴지고 있었을 라틴

어 찬송-에 대해 칼빈은 만인 제사장의 개혁 정신 가운데서 과감히 자국의 언어로 찬양토록 하였던 점에서 우리는 확실히 교회음악의 전통은 외형적 전통이 아닌 그 정신을 이어가야 함을 알 수 있는 것이다. 로마 카톨릭이 그레고리안 성가의 외형적 전통을 주장하여 우(愚)를 범하였듯이 우리도 칼빈의 외형적 모습을 이어받아 단선을 성가만을 주장함은 칼빈의 정신을 간과(看過)하여 우리도 로마 카톨릭의 잘못을 되풀이하는 결과가 되는 것이다.<sup>14</sup>

셋째, 찬양의 다양성을 서로 인정해야 한다. 경건의 모습은 그 시대와 지역에 따라 서로 다른 모습으로 나타날 수 있다. 마음을 다해서 찬양하고 세상과 구별되어 찬양함이 칼빈의 가르침이요, 더욱 시편가를 권장하지만 또한 각 나라의 언어로 된 가사의 다양성과 음악의 다색적인 표현 또한 인정하고 있음을 배워, 다른 이의 찬양이 우리의 찬양 문화와 다르더라도 그 이질감을 극복하여 함께 이해의 폭을 넓히어야 한다. 이로써 말세의 대화 단절이라는 문화의 장벽을 극복해 나갈 수 있을 것이다.

그렇다고 해서 다른 이의 찬양 형태를 이해함이 우리의 찬양문화 형성에 혼돈을 초래해서는 아니된다. 우리의 찬양을 들으시는 하나님은 시공을 초월하시어 마음의 중심을 꿰뚫어 찬양을 받으시지만 피조물인 우리 인간은 시간과 공간의 한계 상황 가운데서 나만의 경건한 찬양이 있어야 한다는 점을 결코 잊어서는 안될 것이다. 그리고 그 찬양은 칼빈의 가르침대로 첫째, 마음을 다할 수 있는 찬양 ; 둘째, 세상과 구별되어진 거룩한 찬양 ; 셋째, 그 음악이 너무 현란하지 않은 단순성을 지닌 찬송이어야 할 것이다.

#### IV. Calvin, Luther, Zwingli의 교회음악사상 비교

이제 세 사람의 위대한 종교개혁자들 즉, 마르틴 루터(M. Luther, 1483-1546)와 쾰링거리, 그리고 칼빈(John Calvin, 1509-1564)의 음악사상을 비교하여 살펴보기로 하자.

먼저 쾰링거리를 보면 그는 1523년 *Interpretation and Substantiation of*

<sup>14</sup> 그러나 우리는 여기에서 수년을 내려오는 외형적 전통의 개혁이 가지는 어려움을 한번 생각해 보아야 한다. 그리고 이러한 개혁은 오직 하나님의 말씀대로만 살 고자 하는 가운데서 그 중심을 꿰뚫어 보는 역사적 안목과 우리의 삶을 항상 말씀에 비추어 보는데서만 올 수 있는 결과임을 알아 우리의 교훈으로 삼아야 한다.

*the Conclusions*에서 기도규정을 언급하며 예배음악의 문제를 다루고 있다. 그는 본질적으로 예배는 기도로 생각하고 있었으며, 기도는 공중기도라 하기보다는 개인적이며 은밀한 묵상기도를 이상적인 것으로 보았다. 또한 쓰빙글리는 사도들은 결코 문자적인 “노래하기”에 대해 언급한 적이 없었으므로, 예배에서의 어떠한 종류의 음악이라 할지라도 이는 성경과 초대 교회의 전통에서 벗어나는 것이라 단언했고, 따라서 가능한 한 빨리 교회에서의 이 야만적인 중얼거림이 사라져야 될 것으로 간주했다.

그럼으로 인하여 그는

1. 회중이 찬송을 부르는 것은 불가하다.
2. 찬송가 가사를 임의로 지어서는 안 된다.
3. 합창음악의 예배시 사용은 불가하다.
4. 합창음악을 가정에서는 할 수 있다.
5. 오르간 음악이나 기악음악이 예배에 사용되어서는 안 된다고 주장하였다.

사실 그는 세 개혁자 중 가장 높은 수준의 음악교육을 받았고, 특히 악기를 다루는데 재능이 있었지만, 오히려 가장 비판적 입장을 취하고 있는 것이다. 스위스를 무대로 종교개혁을 했던 쓰빙글리는 구교와의 전쟁에서 전사함으로써 그의 개혁운동은 결국 막을 내리게 된다.

먼저 교회음악사에 끼친 루터의 업적을 살펴보자. 로마 카톨릭 교회에서 성가대만 부르던 교회음악을 일반대중들이 직접 부르도록 하였을 뿐만 아니라, 특히 예배 시 교인들이 직접 찬양케 했던 코랄<sup>15</sup>은 교회의 음악적 활동에 많은 자극을 주었고, 이 코랄 운동은 음악사적으로도 중요한 위치를 차지한다.

루터는 교회 예배를 위한 모든 종류의 음악, 아주 세속적인 것까지도 공공연히 사용하려고 하였다. 그가 음악을 사용하는데 아주 적게 제한을 두었기 때문에 널리 알려진 세속 음악의 멜로디에도 새로운 가사를 붙여 예배에 사용하도록 하여 콘트라팍타(Contrafacta)가 만들어지게 되었다.

결국 루터의 교회음악사상은

1. 회중이 찬송을 부르는 것은 가하다.

<sup>15</sup> 코랄은 일반적으로 루터 이후 약100년간에 만들어진 독일 루터파 교회의 찬송가를 말한다. 처음에는 중세 종교민요의 개작, 선율에서는 그레고리안 성가의 퓌곡이 있었고 단선율 스타일이었으나, 후에는 점차 단순한 4성부 위주의 창작이 주로 되어졌다. 코랄의 가사와 선율은 웅장하고 아름답다.

2. 찬송가 가사도 지을 수 있다.
3. 합창음악이 가정에서 가하다.
4. 합창음악의 예배시 사용도 가하다.
5. 오르간이나 기악음악도 교회에서 사용되어 진다로 정리되어 나타난다.

이와는 대조적으로 칼빈은 루터와는 서로 다른 성격의 음악사상을 가지고 있다. 루터는 종교 개혁을 하면서도 로마 카톨릭 교회의 의식과 음악 모두를 그대로 보존, 발전시킨 데 반하여, 칼빈은 로마 카톨릭 교회의 예배와 의식, 음악에 이르기까지 모든 것을 배제하고 새롭게 출발하고자 했다. 또한 루터가 회중을 의식하여 옛 민요나 세속음악을 찬송으로 사용한 데 반하여, 칼빈은 성경 중에 나오는 가사나 시편을 운율적으로 개사한 단선을 찬송만으로 정착시키려 노력하였다.

칼빈의 교회음악관은 과감하게 음악적 과거(musical past)와 음악적 현재(musical present)를 구분하려는 의도로서 루터의 것과는 근본적으로 철저하게 구분되어 나타난다. 가능한 한 새롭게 교회 음악을 만들려는 그의 의도는 칼빈과 시편가의 특징으로 나타나는데, 블라켄부르크(Walter Blakenburg)는 이것을 성체(the sacred style)라고 명명하기도 하였다. 결국 칼빈은 제네바 시편가의 멜로디 안에서 그의 교회음악관을 성취하였던 것이다.

이런 칼빈의 교회음악사상을 정리하여 보면

1. 회중이 찬송을 부르는 것은 가하다.
2. 찬송가 가사를 임의로 짓는 것은 허용이 안 된다.
3. 합창음악을 가정에서 하는 것은 가하다.
4. 합창음악의 예배시 사용은 불가하다.
5. 오르간이나 기악음악은 사용될 수가 없으므로 대표되어 나타난다.

이제 이러한 3명의 교회음악관을 도표로 정리하면

	회중 찬송	교회 찬송짓기	합창, 성가대의 다성음악		오르간 등의 가사가 없는 기악음악
			집에서	예배에서	
쯔빙글리	No	No	Yes	No	No
칼빈	Yes	No	Yes	No	No
루터	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes

위 도표에서 보듯이 세 개혁자들은 서로 상이(相異)한 교회음악관을 지니고 있음을 볼 수 있다. 그리고 루터와 칼빈의 교회음악관의 차이 중 음악 전공자에게 관심을 끄는 것은 그들의 음악 형태에 대한 견해의 상이점이다. 루터는 가사뿐 아니라, 곡조에 있어서도 대위법적 형태 및 화성 사용 등 오늘날까지도 흥미를 끄는 기교적 표현에 비중을 두었으나, 칼빈은 의도적으로 음악을 단순하게 처리하도록 하여 오직 가사의 내용에만 비중을 두었다. 물론 독일과 스위스의 상황의 차이 등 여러 배경을 이해하여 볼 수는 있으나, 그들의 견해 차이는 우리 기독교음악인들에게는 찬양의 좌표 설정에 있어 서로 다른 교훈으로 제시되고 있는 것이다.

## V. 시편가

### 1. Calvin 의 시편가

칼빈은 1537년 1월 16일, “제네바 시에서의 교회 조직과 예배에 관한 논문”(The Articles of 1537)을 시의회에 제출한다. 이 논문은 네 가지 조치를 다루고 있는 것으로서, 그 중 두 번째에 공중 예배에서의 시편 찬양을 다루어 그의 교회음악사상을 바탕으로 한 구체적 찬양의 모습으로 시편가를 주장하고 있다. 이후 그는 제네바에서 스트라스부르크로 옮기게 된다. 그런데 이미 그곳에서는 1524년 이후, 부처의 영향에 의해 모국어로 된 회중용 시편가를 사용하고 있었고, 이곳에서 칼빈은 시편송을 직접 접하게 된다.

1538년 8월, 그는 파렐(Guillaume Farel, 1489-1965)에게 스트라스부르크의 성만찬에서 시편가 찬송을 부르고 있음을 편지로 알리고 있다. 그리고 이 시에 체류한지 4개월도 못된 12월 29일에 파렐에게 자기 교회 신도들을 위해 불러 시편을 준비하고 있다고 편지에 기술하고 있다. 그는 시편 25편과 46편을 운율적으로 개사(改詞)하고 있었다고 밝히고 있으며 시편가를 출간하겠다고 말한다. 그리고 1539년에 드디어 “음악에 붙인 몇 개의 시편과 노래”(Aulcuns Pseaulmes et Cantiques mys en chant)라는 제목으로 칼빈에 의해 시편가가 편집, 출판되었다. 일명 “스트라스부르크 시편가”라 불리는 이 시편가집의 가사는 13편이 클레망 마로(Clemén Marot)<sup>16</sup>의 번역시편이고

<sup>16</sup> 1542년 종교 박해를 피해 제네바로 도피하여 거주케 된 그는 첫 시편을 개정하

칼빈 자신이 번역한 6편의 시편(시 25, 36, 46, 91, 113, 138)과 3편의 칸티클(canticles) 즉, 시몬의 노래, 십계명, 사도신경 등이 포함되어 있다. 이 시편 가운데는 한 곡을 제외하고는 모든 곡에 곡조가 붙여져 있다. 그리고 이 곡조들은 다양한 리듬 형태를 보여주고 있으며, 교회 선법(modality)<sup>17</sup>으로 대부분 되어 있으나, 때때로 조성(tonality)을 나타내기도 한다. 이 곡조의 근원은 확실히 알 수 없으나, 아마도 칼빈이 불란서에서 마로의 운율시편을 부르던 곡조와 스트라스부르크에 있는 독일 개신교도들의 찬송을 어느 정도 참작 모방했으리라 생각된다. 그리고 최소한 두 곡조는 이 도시의 음악가인 마티아스 그레이터(Mattias Greiter)의 것으로 보인다.

스트라스부르크의 시편가가 회중 찬송으로 찬양되어지는 모습에 대한 평가는 1545년 부활 주일 동안 스트라스부르크 시의 예배에 참석한 한 청년의 편지를 통해 알 수 있는데 그 청년은 릴레에 있는 그의 사촌에게 다음과 같이 썼다.

주일날에 ... 우리는 다윗의 시편과 신약에서 뽑은 어떤 기도문을 노래하였다. 시편과 기도문을 남자 여자 막론하고 모두 아름답게 하나가 되어 노래 하였다. 그것은 보기에 좋았다. 모두가 손에 찬송가를 들고 있었기 때문에 서로 손을 잡지는 않았지만 그들은 하나이었다. 그것이 이렇게 즐겁고 기쁜 것인지 이전에는 결코 생각지 못했다. 나는 울지 않을 수 없었다. 슬픔의 눈물이 아니라 그들이 진정으로 노래하고 그리고 하나님에 그의 이름을 높이고 영광스럽게 하는 장소로 그들을 인도하여 주셨음을 감사하는 것을 보고 들었기 때문이다. 그들이 여기서 부르는 것처럼 하나님의 은혜와 축복을 모국어(母國語)로 부르는 것이 얼마나 기쁜 것인지 경험해 보지 않고는 모를 것이다.<sup>18</sup>

1541년, 다시 제네바로 돌아온 칼빈은 마로와 베자(Théodore Beza, 1519-

---

였고, 또한 칼빈주의 곡목에 새로이 25편의 가사를 추가하여 「클레망 마로의 불어로 된 50편의 시편」(*Cinquante Pseaulmes en Francois par Clemén Marot 1543*)을 발간하기도 한다. 이 판본은 곡조가 없으며, 인 쇄인과 출판 장소 또한 기재되어 있지 않다.

<sup>17</sup> 서양 중세의 교회음악이 사용한 8선법으로서 도리아, 히포프리기아, 리디아, 히포리디아, 미크소리디아, 히포미크소리디아, 히포도리아, 프리기아 선법으로 구성되어 있다.

<sup>18</sup> Garside, op. cit, p. 18.

1605)가 번역을 담당하는 가운데 1542년, 두 번째 불란서 운율 시편가를 출판하게 되는데, 이것이 제네바 시편가 “기도양식과 교회음악”(La forme des Prières et chants ecclésiastiques)이다. 이것은 1539년에 나온 스트라스부르크 시편가를 기초로 하여 만들어졌고, 39편의 시편가가 수록되어 있다. <스트라스부르크 시편가>는 서문 없이 쓰여진 반면, 여기에는 “제네바의 예배에 대한 권고(order)를 위해 독자들에게 보내는 편지”(Epistle to the Reader : 서문)라 제목이 붙여진 서문이 첨부되어 있는데, 기도와 찬송에 대해서 193 단어로 짧게 기술되어 있다. 더불어 성례 의식에 읽혀지는 기도문이 포함되어 있다.

칼빈은 다시 1542년에 기존의 <50편의 시편>(Cinquante pseaulmes)에 멜로디를 붙인 제네바 판을 출판하였다고 전하여지나 오늘날 이 판은 현존하지 않는다. 이후 칼빈의 손에 의해 직접 편집, 출판되어지지는 않았어도 칼빈과 시편가라 할 수 있는 각종 시편가가 계속하여 발간되어진다. 그 중 1551년에 출판된 시편가 <프랑스 운율로 된 다윗의 83편의 시편 : 마로에 의해 번역된 49편과 베제에 의해 번역된 34편>(Pseaulmes Octantetrois de David, mis en rime Francois, à savoir, quaranteneuf par Clément Marot ... et trentequatre par Theodore de Besze de Vezelay en Bourgogne)이 있는데, 이 책은 곡마다 작사자, 작곡자가 쓰여진 최초의 칼빈과 시편가로서 이 책의 곡조를 담당할 음악가는 1545년 이래로 제네바에서 음악 교사로 있던 루이 부르즈와 (Louis Bourgeois)이다. 부르즈와는 이 책 서문에서 밝히기를 베제가 작사한 34편의 시편을 위해 새로이 작곡하였고, 24편의 곡조는 옛 곡조를 편곡하였으며, 15편은 그대로 두었다고 하였다. 부르즈와는 1552년에 제네바를 떠남으로써 그의 역할은 이 출판에 한정되어진다.

이 <83편의 시편>(pseaulmes octantetrois)은 1554년까지 해마다 제네바에서 재출판되어진다. 1554년 판에는 베제에 의해 곡 없는 6편의 시가 첨가되었고, 1556년의 개정판에는 잠시 부르즈와 대신 음악교사를 하였던 디에르 바레뜨(Dierre Vallette)가 또 다른 서문을 기술하였다. 그는 여기서 시편가의 악상기호를 어떻게 읽을 것인가에 대해서 설명하고 있다.

제네바의 마지막 시편가 제목은 <마로와 베제가 작곡한 프랑스 운율로 된 시편>(Les pseaulmes mis en rime fransoise, par Clément Marot, & Theodore de Bésze)이며 이 시편가는 칼빈과의 완결판으로서 1562년에 출판되어진다. 이 완전한 칼빈과 시편가는 152편의 가사에 125편의 곡조가 실려 있다. 이 중에 한 곡은 1551년의 것을 재수록하였고, 40곡은 새 곡으로서



이 새 곡의 작곡자는 메뜨르 뵘에르(Maitre Pierre)라는 사람인데 그의 신상에 대해서는 알려진 바가 없다. 이후 1563, 1564년에는 시편가의 다른 판들이 무려 44개나 열거되어진다. 마로, 베제의 시편가가 개신교뿐만 아니라, 심지어 카톨릭을 포함한 모든 사람들에게 널리 불려졌고, 과거의 어떤 책보다도 인기가 있었다고 전해진다.

모국어 가사와 다성 음악작곡으로 된 이러한 시편음악은 서유럽 전역에 끼친 칼빈주의의 크나큰 공헌이라 할 수 있을 것이다. 시편가의 기원, 성장, 확산은 비록 짧은 기간이었지만, 교회음악사에 큰 업적을 남겼고, 이러한 시편가의 발전 과정은 서유럽 칼빈주의의 발전, 확산과 병행하였다고 볼 수 있는 것이다.

## 2. 시편가의 역사

16C 종교개혁의 불길은 타오르고 개혁운동은 유럽의 곳곳에서 여러 형태로 나타나기 시작한다. 당시의 개신교 3대 찬송가는 루터의 독일 코랄, 보헤미아 형제단의 노래<sup>19</sup> 그리고 칼빈의 시편가를 들 수 있다.

칼빈의 시편가는 중세 카톨릭 교회의 비성경적인 요소를 과감하게 배제하는 한편, 예배에 있어서도 새로운 형식을 채택하여 거기에 알맞은 찬송가를 추구하는 가운데 사용되어진 찬송으로서, 칼빈은 예배찬양으로 초대교회 이후 사람들에 의해 쓰여진 찬송가가 아닌, 오직 “하나님의 말씀”에 기록된 구약성서 150편의 시편들을 최적(最適)의 찬송가로 사용도록 하였던 것이다.

이와 같이 시편을 시적으로 개작한 것은 이미 2세기에 하모리우스(Harmorius)와 바로데산네스(Bardesanes)의 영지주의 시편에서 볼 수 있으며, 운율적으로 고쳤던 것은 4세기의 아폴리나리스(Apollinaris)<sup>20</sup>에 이미

<sup>19</sup> 보헤미아 형제단은 성경을 중심으로 한 복음주의를 내세우며 절대적 평화를 지키고, 공동생활을 누리며, 중세기부터 신앙적 공동생활을 계속하여 모라비아인이라 불렸다. 그들은 주님의 집 사람들(Brethern at Herrnhut)과 함께 지내게 되었고, 이곳에 살고 있는 진젠돌프(Zinzendorf, 1700-1760)가 말하는 주님 집의 고요한 종교운동은 영국에서는 국교파에서 만족하지 못한 웨슬리의 형제들의 메소디스트 운동에도 큰 영향을 주었다. 이 사람들의 이민단은 펜실바니아 주의 베들레헴에 강철업을 일으켜 거기 바흐 콰이어라는 훌륭한 바흐 음악의 성지를 미국에 구축하기도 하였다. 진젠돌프는 생전에 2000개의 찬송시를 썼고 1735년에는 5권의 찬송가 집을 발행했다.

<sup>20</sup> 시리아의 주교로서 당대의 대신학자로 알려져 있음. 아리우스설에 반대하고 그

나타나고 있다. 이러한 작업은 교회와 경건 생활의 목적으로 중세에서도 계속되어졌다. 제롬(Jerome, 1365-1416)도 시편을 노래하는 것을 어디서나 들을 수 있었다고 하였고, 그레고리오(Gregorius, 540-604)<sup>21</sup>도 “사람들이 시편을 노래하는 것을 들을 수 있었다.”고 하였다.

이후 16세기 초에 이르러 시편성가는 종교개혁과 함께 대단한 대중성을 띠며 곳곳에서 사용되기 시작한다. 다윗의 시편들은 아주 세련된 프랑스로 번역되어졌고, 또한 이 시편들은 암송되어지기도 하고, 대화 속에 인용되기도 할 뿐 아니라, 연가(戀歌)로서 불리어지기까지 하였다. 클레망 마로가 번역한 시편들은 인쇄되어 나오자마자 곧 퍼져나갔고, 시편송은 궁정에서도, 들판에서도, 선박에서도, 심지어 감옥에서도 어디에서나 들을 수 있게 되었다.

이러한 시편가의 16세기 초의 부흥은 먼저 프랑스 카톨릭 궁정에서 시작되어진다. 1537년 시인 클레망 마로는 프랑스와 1세 (Fransois I)를 위해 30편의 시편을 운율적으로 개작하였고, 이 마로의 시편들은 궁정 안에서 매우 유행하였다. 1540년 그는 찰스 5세 (Charles V)의 권유로 <30편의 시편>(Trente Pseaulmes)이라는 책을 만들었다. 그리고 앞장에서 언급한 칼빈에 의해 편집된 스트라스 부르크 시편가가 1539년에 출간되고 또한 그에 의해 1542년, 1543년 계속하여 제네바 시편가가 나오게 된다. 이후 칼빈파 시편가가 계속 출판되어지는데, 이 중에서도 그 대표작은 이미 앞장에서 언급한대로 그 완결판인 1562년의 <마로와 베제가 작곡한 프랑스 운율로 된 시편>(Les pseaulmes mis en rime fransoise, par Clément Marot, & Theodore de Bésze)을 들 수 있다.

이후 칼빈파의 시편가는 점차 다성 시편가로도 작곡되기 시작한다. 그 초곡은 이미 칼빈의 첫 시편가(1539)가 나온 일년 후에 작곡 모데느(Jacque Moderne)에 의해 발간된 <주옥같은 노래집>(Le Parangon de chansons)의 제6권에 나타나 있는데, 이 곡은 마로의 시편에 다성 작곡을 한 것이다. 1554년에 모데느는 또한 <어려운 노래집>(Le difficile de chansons)의 제2권에 제띠양(Gentian)이 마로의 시편 130편을 다성으로

리스도에 의한 신성을 강력히 주장함.

<sup>21</sup> 590년부터 604년까지 재위한 로마 카톨릭 교황으로서 그는 전례(典禮)를 정리하였고 그는 당시 성가를 수집, 정리하여 이를 집대성함으로써 이후 로마 교리 성가는 그의 이름을 따서 그레고리오 성가라 불리우게 됨.

작곡한 것을 실었다. 이 곡은 기존 시편가 멜로디의 영향을 받지 않고 자유스럽게 작곡된 것이다.

프랑스 인쇄업자들은 50여 편의 마로의 시편 모두를 다성 곡조로 되어 있는 악보들로 출판하기 시작하였다. 이 중 제일 처음 것은 1546년 삐에르 아탱량(Pierre Attaignant)이 파리에서 출판한 삐에르 셸똥(Pierre Certon)의 4부로 된 31편의 곡이다. 이 곡들은 단지 타이틀도 없는 고성부집(Superius Partabook)만 남아 있지만, 셸똥이 칼빈파의 곡조를 사용하였다는 것을 보여 주기에 충분하다. 이후 아탱량은 셸똥의 모음곡 후편으로 「양푸안느 드 모나블」의 23곡이 실린 두 번째 악보를 출판하였다.

마로의 〈다윗의 50편의 시편〉(*Pseaulmes cinquante de David*)을 다성으로 작곡한 루이 브르즈와의 것은 1547년 리옹의 두 출판물에 나타난다. 브르즈와는 테너에서 원 멜로디를 바꾸지 않은 채, 음 대 음(音對音)스타일로 4성부를 구성하였다. 그는 이것을 〈운율로 된 협화음류의 다윗의 노래 양식〉(*a voix de David pince consonante au verbe*)이라고 하였다.

또한「시편 제1집」(*Le premier livre des pseaulmes*)이라 이름 붙여진 24개의 악곡에서 브르즈와는 다성법의 세 스타일을 사용하였는데, 이는 첫째, 아 부아 빠레이으 (*a voix pareille* : 테너 정선율처럼 시편가 가락을 가진 음표에 대조되는 음표) : 둘째, 화미리에르 옹 브드빌(*familier, on vaudeville* : 반주 또 멜로디 자체에 대한 어떤 장식을 갖춘 정형화된 음표에 대조되는 정형화되지 않은 음표) : 셋째, 플뤼 위지갈(*plus musicale* : 모방 대위법, 시편 가락의 각 구절이 모방에 근거를 두고 있는 모방 대위법)이다. 이 때의 대표적 작곡가로는 브르즈와 이외에도 클레망 장갱(Clement Janequin, 1549년), 삐에르 콜랭(Pierre Colin, 1550년), 클로드 구디멜(Claude Goudimel, 1551, 1557, 1559, 1560)<sup>22</sup>, 삐에르 셸똥(Pierre Certon, 1555), 자크 아르까셀(Jacques Arcacelt, 1559), 미셸 페리에(Michel Ferrier, 1559)를 들 수 있다. 그리고 콜랭을 제외한 모든 작곡가들이 제네바 곡조를 사용하였다.

1562년의 완전한 제네바 시편가가 출판된 직후, 작곡자들은 150편 시편 전부에다 4성부 다성 작곡을 하기 시작하였다. 구디멜, 장스 드 웨르

<sup>22</sup> 구디멜은 1551-1556년 사이에 8권의 시편 모테트를 만들기도 하였다. 이 곡에는 한 악장(movement) 속에 여러개의 스타나짜(stanza)를 모았다. 예를 들어 시편 119편은 28개의 스타나짜와 5개의 악장으로 되어 있다.

(James de Fer), 리차드 크라쏘 (Richard Crassot) 등은 파리와 리용에서 각각 <다윗의 150개의 시편>(Les cent cinquante pseaulmes de David)이라는 제목의 다성 시편가를 작곡하였는데, 이들은 모두가 테너에서 시편 멜로디에 음 대 음(音對音)형식을 취하였다. 이외에도 다른 작곡가들 위귀 쉬로 (Hugues Sureau, 1565), 장 쉘뱅 (Jean Servin, 1565), 삐에르 쌍떼르 (Pierre Santerre, 1567), 클로드 구디멜 (1568년), 그리고 빠살 드레뜨까르 (Pashal de L'Estocart, 1583) 등은 모두 제네바 멜로디에 기초하여 150편 전편을 다성 음악으로 작곡하였다.

이들은 대부분 이미 알려진 멜로디를 사용하였는데, 각 책의 서문에서 칼빈과 레퍼토리의 작곡자들은 밝히기를, 교회 밖에서도 많은 사람들이 시편을 즐겨 부르기 때문에, 교회에서 불려지는 일상적인 멜로디를 그대로 사용하였다고 하였다.

다성 악보가 매우 인기가 있었다는 것은 그 출판 양을 보면 짐작할 수가 있다. 마로와 베제의 가사에 곡이 붙은 악보는 2,000여 편 이상 출판되었다. 이들 3분의 2가 칼빈파의 가사와 곡조에 기초한 것이다. 마로와 베제 이외의 시편에 곡을 붙은 악보는 프랑스와 스위스 지방에서만도 3,000여 편이 넘는다.

이와 같이 프랑스어로 된 칼빈파의 시편가는 점차 다른 나라의 개혁교회에도 영향을 주어 영국, 독일, 네덜란드 등 서유럽의 여러 곳으로 퍼져 나가기 시작한다.

독일 루터파의 첫 코랄 모음집인 <8곡 노래 모음집>(Achtliederbuch, 1524)에는 이미 루터 자신이 운율적으로 개작한 3편의 시편이 포함되어 있다. 같은 해 발간된 <에어푸르트 찬송가>(Erfurter Enchiridion)에 수록된 26편의 노래 중에도 7편이 시편 음악인 것이다. 그리고 본격적인 루터파의 시편가는 1553년에 이르러 나타난다. 그것은 부르크하르트 발디스 (Burkhard Waldis)의 작품으로서 이는 독일에서 인기가 없었고, 오히려 마로와 베제 시편가의 번역이 훨씬 더 인기가 있었다. 이것은 암부르시우스 롬바서 (Ambrosius Lobwasser)가 1565년에 번역을 끝내고 1573년 라이프찌히에서 출판한 것으로서, 이 책의 제목은 <독일 평신도가 알기 쉽게 만든 예언자 다윗 왕의 시편가>(Der Psalter des koniglichen Propheten Davids, in Deutsche Reymen verstendiglich und deutlich gebracht)로 붙여진 것이다. 이후 이 책은 루터파와 칼빈파에서 같이 사용되어진다. 이로 인하여 몇몇 칼빈파의 멜로디가 루터파의 레퍼토리에 영구적으로 자리하

되었다. 그리고 이와 같이 칼빈파의 시편가가 독일 내에서 크게 보급되는 것의 반작용으로 카톨릭과 루터파는 각각 자신들의 음악적 시편가를 만들기에 이른다. 이때 루터파는 그들의 멜로디를 사용한 시편가를 만든 반면, 카톨릭의 시편가는 거의 제네바 시편가와 흡사하였다.

영국에 있어서 시편음악의 찬양은 개혁기부터 영국 개신교 예배의 한 특징으로 나타난다. 잉글랜드의 교회에서는 헨리 8세 사후 라틴 예배를 영구적인 것으로 바꾸려는 프로테스탄트의 개혁 운동이 시작되었다. 이때부터 시편의 운율적인 개작이 시작되었다. 이후 여러 번역 개작이 있었으나 별로 영향을 미치지 못하였고, 토마스 스텐홀드(Thomas Sternhold)의 작품만이 후대에까지 영향을 미쳤다. 영국의 개혁자들은 독일·스위스·프랑스의 개혁자들과는 달리 시편이 어떠한 곡에도 적합하다는 견해를 갖고 있어서 시편은 널리 불리지게 되었다. 또한 종교 박해를 피해 대륙에서 온 외국인들이 1550년 런던에 교회를 세우고 시편가를 찬양하였는데, 이것이 영국 교회의 시편가에 큰 영향을 미쳤다.

스텐홀트와 홉킨즈의 시편을 위해 인쇄된 첫 악보는 1556년의 제네바 판에 있다. 여기의 모든 시편들은 각기 곡조를 갖고 있으며, 이들 중 몇 곡조는 프랑스 제네바 시편가에서 채용한 것이므로 프랑스 시편가의 박자의 특징들을 다양하게 갖고 있다. 이들 프랑스 곡조는 대중 가요에 근거한 것이 있기 때문에 밝고 경쾌하여, 곧 영국인들에게 인기를 얻게 되었고 아직까지도 남아 있게 되었다. 이후 엘리자베스 시대에는 시편 찬양이 성당이나 교회의 예배의 일상적인 한 부분이 되었다. 또한 1560년대 후반 청교도 정신의 융성기에는 교구 성가대와 오르간이 폐기되고, 민요와 찬트를 부르는 것이 정죄 되었으며, 단지 교회에서 시편만이 노래할 수 있는 유일한 음악이 되었다.

시편음악을 위해 작곡된 어떤 선율은 400여 년 후인 오늘날까지도 남아 있으므로 현존하는 가장 오래된 영국 음악의 전승이라고 할 수 있다. 그러나 18, 19세기 동안 점차 찬송(hymn)에 의해 대체되기 시작하였다.

1556년의 <기도와 성찬 예배의 형식>은 1558년 존 홉킨즈에 의해, 그리고 1562년에는 존 데이(John Day)에 의해 거듭 개정되면서 부피를 늘려갔다. 존 데이(John Day)는 부르기 쉬운 곡조로 편찬했고, 1년 후에는 존 데이가 성부로 화성을 붙여서 재출판하였으며, 이 화성은 토마스 탈리스, 리처드 크립네, 윌리엄 파슨즈, 토마스 코스톤, 에드워드 헤이크, 그리고 리처드 에드워즈 등에 의해 붙여졌다. 아마도 이 책이 영국에서는 최초로 4성부의 화

성이 붙여진 책일 것이다. 1579년에는 윌리엄 데이먼 (William Damon)에 의해 또 다른 책이 출판된다. 이 책의 화성은 더 포용성이 있고 구조면에서도 매우 단순하다. 1585년에 존 코신(John Cosyn)은 데이가 발행한 노래와 함께 60개의 노래를 5성부, 6성부로 편곡하여 편찬했으며, 또 1591년에는 데이먼이 테너보다 더 높은, 가장 높은 성부에 선율을 둔 새로운 책을 출판하였다.

또 다른 중요한 찬송가로서 토마스 에스테(Thomas Este)가 1592년에 발행한 시편집(Psalter)이 있는데, 이 책은 4성부로 되어 있고, 존 도우랜드, 에드몽 블랭크스, 에드먼드 후퍼, 존 파머, 리처드 엘리슨, 조지 커비, 윌리엄 코볼드, 에드워드 존슨, 그리고 길레스 파르나비 등의 중요한 작품을 실고 있다. 이들은 당시의 영국을 대표하는 중요한 찬송 작곡가들이다. 그 후 1599년에는 보다 훌륭한 찬송가가 리처드 엘리슨에 의해 출판되었는데, 그것은 노래부르며 루트, 오파리온, 시테른, 혹은 베이스 비올 등과 같은 악기로 하나하나씩 연주하거나 합주로 연주 되었다. 그러나 가장 결정적인 작품은 다음과 같은 매우 긴 제목을 가진 것으로서 “시편전집 : 복음적인 찬송과 영적인 노래들이 많은 작곡가들에 의해 작곡되고, 도(Tho)에 의해 수정되고 증보된 4성부의 노래들을 가진 라벤스크로프트”란 책이다. 이 유명한 책은 4성부로 편곡된 독일, 프랑스, 영국의 노래를 실고 있으며, 탈리스(Tallis), 도우랜드(Dowland), 몰리(Morley), 베네(Bennet), 스텝스(Stubbs), 파르나비(Farnaby), 그리고 라벤스크로프트(Ravenscroft) 자신 외에도 14명의 중요한 당대 음악가들이 이 책에 나타나 있다. 그리고 이 책의 멜로디는 다시금 테너 성부에 주어졌으며 대부분의 대위법적 작곡 스타일이 받아들여졌다. 베이스와 테너는 1 : 1의 음으로 움직이나, 소프라노와 앨토는 화성 처리에 있어서 보다 다양한 움직임을 보이고 있는 것이다. 일반 대중은 테너를 노래하고, 훈련된 사람들이 화성을 붙일 때, 그 음악적 효과는 매우 만족스럽고 인상적이었다. 라벤스크로프트가 출판한 책에서 가장 유명한 노래는 존 도우랜드의 시편 100편이다. 이후 1664년 웨스트민스터(Westminster) 종교회의를 기점으로 점차 새로운 개정판의 필요성이 강조되기 시작하였고, 다른 개정판들로 점차 대체되었다.

16-17세기에는 이 외에도 많은 출판물들이 나오긴 했지만, 유감스럽게도 질적인 면, 기술적인 면, 예술성, 섬세함 등에서 모두 낙후되었다.

스코틀랜드에 있어서는 1560년의 개혁이래 시편 음악은 예배에서 매우 중요한 위치를 차지한다. 스코틀랜드 교회는 하나님을 찬양하는 것이 사자

나 특정 성가대만의 권리가 아니라, 전 회중의 권리라는 것과 더불어 성경에 나오는 시편가와 칸티클만 사용될 수 있다는 칼빈의 원칙을 따랐고, 그들은 시편을 기억하기 쉽도록 박자에 맞추어 개정하였다. 19세기에 찬송이 점차 도입되었으나, 시편의 위치를 대체하지는 못하였다.

스코틀랜드에서 가장 초기의 운율적 시편은 베더분(Wedderburn) 형제의 것(1542-1546)으로서 교회의 공인은 받지 못하였지만 세속 곡조에 붙여져서 널리 가정에서 불려지게 되었다. 스텐홀트와 홉킨즈의 시편도 스코틀랜드에 알려졌다. 존 낙스는 베더분의 시편을 알고 있었음에도 그것이 루터파에 기원을 두었기 때문에, 개혁 교회에서는 이를 사용하지 않았다. 1552년 제네바로 간 존 낙스는 칼빈주의의 영향을 받게 되고, 그가 사용한 시편가도 따라서 프랑스어의 영향을 많이 받았다. 그래서 1564년의 시편가 중 몇몇 시편은 스코틀랜드 어보다 오히려 프랑스 어에 더 적합한 것이었다.

개혁자들은 각 시편에 맞는 곡조가 있어야 한다고 믿었지만 그것은 이상에 그쳤고, 한 곡조가 두 편의 시에 사용된 경우도 있었다. 1564년의 첫 스코틀랜드 시편가는 105곡을 포함하는데, 42곡은 제네바 시편가에서, 31곡은 루이 브르즈와의 것에서 차용한 것이다. 그리고 그 연주에 있어서는 칼빈의 원칙에 따라 성서 외적인 것은 철저히 배제되어졌다. 성가대는 개혁 시 폐지되었다가 18세기 중엽에서야 복구되었고, 칼빈의 원칙에 따라 악기의 사용은 금지되었으며 19세기에서야 오르간과 하모니움(Harmonium)이 사용되기 시작했다. 그리고 어떤 교회는 오늘날까지도 악기의 사용을 꺼려하고 있다.

미국에 있어서 개신교도들의 북아메리카 정착 초기에 시편의 찬양은 체계화된 유일한 음악 형태였다. 이것은 주민의 문화 생활에 매우 중요한 위치를 차지하였다. 특히 청교도들은 시편과 그 곡조를 존경하기까지 하였으며, 주일 교회에서 뿐만 아니라, 날마다 어떤 상황하에서도 시편을 노래하였다.

영국에서 온 청교도들은 1629년 메사츄셋주 베이(Bay)에 식민지를 세웠다. 그들은 스텐홀트와 홉킨즈의 시편을 사용하였다가, 이들 시편가의 변화가 심하고 성서 본문을 많이 변경하였다는 이유로 1640년 <베이 시편가집>(*The Bay Psalm Book*)이 나오게 된다.

시편에 대한 전통은 유럽 대륙의 그것과 매우 흡사하였다. 이후 18세기 후반에 이르러 열정적으로 북미적인 찬송가가 등장해감에 따라 시편가는 많은 교회에서 급격히 찬송(Hymn)에게 그 자리를 내주게 된다.

이와 같이 시편가는 16, 17세기 서유럽 교회음악의 대표적 한 형태였으며 찬송(Hymn)에 의해 그 자리를 내어 주었지만 지금까지도 그 전통이 이어

져 내려오고 있는 것이다.

## VI. 결론

종교 개혁자 칼빈은 “오직 말씀으로”(Sola Scripture)를 구호로 삼아 초대교회의 예배를 구현코자 하였고 교회음악에 있어서도 개혁을 시도하였다. 그의 두드러진 교회음악에 대한 개혁의 내용은 첫째, 성경 안의 가사만을 사용코자 하여 시편가를 주장하였다. 둘째, 찬송의 곡조가 너무 화려함이 가사의 의미를 반감시킬 수 있다고 보아 교회내의 음악은 단선을 만을 사용토록 하였다. 셋째, 가사가 없는 악기 사용은 신앙고백이 되어질 수 없다고 하여 성악곡만을 사용토록 하였다. 그리고 넷째, 그는 각 나라의 자기 언어로 찬양토록 하여 찬양자가 그 뜻을 알고 마음을 다하여 찬양토록 한 것으로 대표되어 진다.

이와 같은 주장들은 그의 예술관과 교회음악 사상을 바탕으로 하고 있다. 즉, 음악의 위력과 효용성을 매우 높이 평가함과 동시에 음악의 잘못된 사용을 염려하였고 이로 인하여 세상과는 구별되고 제한된 음악의 사용을 주장케 된 것이다. 결국 귀를 즐겁게 하는 음악의 사용 대신 가사가 찬양의 모체가 되어야 한다는 교회음악 사상 가운데서 그는 성령으로 쓰여진 시편가를 이상적 찬송으로 채택 한 것이다. 이러한 그의 사상은 루터와 비교되어져 교회음악에 대해서는 낙관적인 생각보다는 비관적인 생각을 더 많이 하는 신학자로 비춰지게 되었다. 그러나 본 연구자는 그가 음악에 대한 잘못된 편견을 가진 신학자가 아닌 오히려 음악의 효능을 높이 평가하여 음악의 창조주이신 하나님의 뜻에 맞는 음악사용을 강조한 신학자임을 분명히 밝히는 것이다. 그러므로 칼빈에 대한 부정적 견해는 바로 잡히어야 하고 그의 음악적 공헌을 재평가하는 작업이 이루어져야 할 것이다.

그는 1539년의 스트라스부르크 시편가로부터 1562년 완결판이 나올 때까지 시편가의 출판을 편집 감독하여 유럽과 전세계에 시편가가 울려 퍼지게 함으로써 교회음악사에 큰 업적을 이루었다. 그는 1543년 시편가 서문에서 “우리는 의로울 뿐 아니라 거룩한 노래, 즉 하나님을 찬양하고 하나님께 기도를 드릴 수 있도록 우리를 고취시키는 노래, 그리고 주께 영광을 돌리고 존귀와 경외와 사랑 할 수 있도록 주께서 하신 위대한 일을 명상할 수 있는 노래만을 불러야 한다.”고 하였다. 결국 그는 이러한 노래



로써 시편송을 주장한 것이다.

말세의 문화적 갈등이 교회음악의 혼돈을 초래하고 있는 현시대에서 이제 우리는 칼빈의 가르침을 되새겨 항상 우리의 찬양이 세상과는 구별되어 있는지, 그 음악이 오직 우리의 귀만을 즐겁게 하지는 않는지, 우리의 마음을 다한 찬양이 되어지는지 살펴보아 하나님의 뜻에 맞는 형태를 가지는 찬양을 우리의 교회음악으로 삼아야 할 것이다.