

김종현 신부님 그모음

미사곡과 성가대



1999. 9.

서울대교구 목5동성당 성가정성가대

머리말

이 책은 <가톨릭인터넷 굿뉴스>의 <성가 게시판>에 올려진 김종헌 신부님의 글들을 신부님의 허락 하에 편집한 백원필(미카엘) 형제로부터 자료를 전송 받아서 재편집한 것입니다. 김 신부님은 현재 미국에서 성음악을 공부하고 계시는 대구교구 소속 신부님으로서, 여러 가톨릭 인터넷 사이트에 가톨릭 성가, 미사곡, 성가대의 역할 등에 대한 주옥같은 글들을 올리고 계십니다. 그리고 우리 본당 주임신부이신 김구희 신부님과는 소신학교 때부터 절친한 사이이기도 합니다. 또한 이 글을 편집한 백미카엘 형제님은 대전교구 전민동성당 CUM성가대의 평단원으로서 성가에 대한 깊은 열정을 지니신 분이며, 이 형제님께서 보내주신 자료 덕분에 이 책을 만들 수 있게 되었습니다.

이 책의 본문은 모두 김종헌 신부님의 글이며, 부록에 추가된 내용도 모두 <가톨릭인터넷 굿뉴스>의 <성가 게시판>에 게시된 것들을 옮긴 것입니다. 이 책에 모은 글들은 우리 성가대가 미사 전례에 보다 합당하게 기여하는데 필요한 기본적인 자세와 지식을 제공할 뿐만 아니라, 전례 봉사자들이나 성가에 관심이 있는 모든 분들이 성가와 미사전례를 이해하는 데에 큰 도움이 될 것입니다. 게시판에 공개된 글들을 이렇게 함께 모아서 정리한 까닭은 이 글들이 매우 소중하고 유익하지만 이것을 인터넷을 통해 직접 접근하여 볼 수 있는 분들이 아직은 너무도 적은 것이 우리의 현실이기 때문입니다.

<성가 게시판>에 소중한 글들을 올려주시고 또 이 글들을 이렇게 사용할 수 있도록 허락해주신 김종헌 신부님께 깊이 감사드립니다. 또한 김 신부님의 글들을 편집하여 깔끔하게 정리하고, 이 자료를 우리 성가대에 기꺼이 보내주신 대전교구 백미카엘 형제님의 성가에 대한 열정과 열린 마음에 깊은 감사를 드립니다. 그리고 무엇보다도 이러한 분들과의 소중한 만남을 이루어주신 하느님의 이끄심에 찬미와 감사와 흠숭을 올립니다.

1999년 9월 28일

천주교 서울대교구 목5동성당 성가정성가대

차 례

1. 성가대 역할에 관한 교회의 가르침	1
2. 미사곡의 선곡 요령	10
3. 라틴어로 된 ‘미사곡’의 연주법	13
4. 라틴어 발음의 모든 것	16
5. Trent 공의회와 교회음악	20
6. 지휘자와 악보 연구의 순서	23
7. 사순시기 성가 선택의 요령	29
8. 성삼일과 성가 선곡의 예	32
9. 다성 음악과 성가대	36
10. ‘입당 노래’ 부르는 법	40
11. ‘주님, 자비를 베푸소서’를 노래하는 법	43
12. ‘대영광송’을 노래하는 법	46
13. ‘화답송’을 노래하는 법	48
14. ‘환호송’은 꼭 노래로	51
15. ‘Alleluia’를 노래하는 법	53
16. 봉헌 성가를 노래하는 법	56
17. ‘거룩하시도다’를 노래하는 법	58
18. ‘신앙의 신비여’를 노래하는 법	61

19.	‘마침 영광송’과 ‘아멘’을 노래하는 법	63
20.	‘주님의 기도’를 노래하는 법	66
21.	‘하느님의 어린양’을 노래하는 법	70
22.	영성체 때의 성가 부르기	72
23.	감사 침묵 기도를 노래하는 법	76
24.	퇴장 노래 부르는 법	79
25.	퇴장 후의 가요 부르기	81

<부록>

1.	‘전례헌장 6장 성음악’ 해설서	84
2.	‘거룩한 전례 안에서의 성음악에 관한 훈령’	147
3.	그레고리오 성가란?	163
4.	라틴어 미사곡 발음 및 해설	168

<수필>

1.	손 안대고 코 풀기	177
2.	성가대 교육 강사 소개	181
3.	성가의 올바른 이해	183
4.	싱거운 이야기 (1)	187

제1장 성가대 역할에 관한 교회의 가르침

머리말

전례음악의 목적은 “하느님의 영광과 신자들의 聖化를 지향”(전례헌장 제112조)하는 것이다. 따라서 “전례음악은 그 선율의 움직임과 음악 고유의 힘을 통해서 신자 일동의 기도를 보다 생생하고 열정적인 것으로 만들어 삼위일체이신 하느님께 신자들이 보다 힘있게, 보다 열심히 또 보다 효과적으로 찬미와 기도를 바칠 수 있게”(비오 12세 성음악의 원리, 28-29조, 1955. 12.25 발표) 함으로써 하느님의 영광을 드러내고 신자들의 성화를 꾀하게 한다. 이렇게 전례음악을 포함한 전례 式典은 거룩한 천상 예루살렘 도읍에서의 전례를 신자들에게 미리 맛보게 한다. 이런 전례를 위하여 전례 봉사자들이(주례자, 조례자, 독서자, 해설자, 성가대, 성체 분배자, 안내자 등등) 자신들의 직무를 제대로 수행하고, 하느님의 백성인 신자들 역시 전례에 적극적으로 참여하여 성가를 부르며 전례에 참여하게 된다면 전례의식은 더욱 숭고한 형태를 갖추게 되는 것이다. 제2차 바티칸공의회 이후의 성가대는 전례 안에서 음악을 통해 신자 모두를 결합시키는 임무를 가지고 있는 만큼 성가대 역시 전례 안에서 맡은 소임을 다하기 위해 최대한으로 노력하여야 함은 물론이다.

그러나 제2차 바티칸공의회 이후 한국 교회 곳곳에서 성가대의 해산이라는 기현상이 일어났다. 제2차 바티칸공의회의 가르침인 ‘신자들의 적극적인 참여’를 잘못 이해한 우리는 성가대 없이 전 신자가 개창하는 것만이 이를 실현시키는 것이라 생각하여 한국 교회 200년 역사 안에서 한번도 제대로 꽃 피워보지 못했던, 한국 가톨릭 교회 음악의 명맥을 그나마 간신히 이어오던 성가대를 해체시키기에 이르렀다. 이는 근본적으로 교회의 가르침과 반대되는 것이다. 전례헌장 제114조나 1967년 3월 5일에 발표된 성음악에 관한 훈령 19조는 “성가대의 역할은 보다 중요하게 되었고 그 책임이 무거워졌다.”고 가르치고 있다. 공의회는 성가대의 역할이 공의회 이전보다 더욱 중요하다고 가르치고 있는데 반해 공의회에서 발표된 전례헌장이나 훈령을 받은 한국 교회는 많은 성가대를 해체시켜 버렸으니 이를 어떻게 이해할 것인가. 물론 훈령이 나오기 전의 외국 교회 모습도 한 때는 이와 비슷하였었다.

진실로 전례가 “교회 활동이 지향하는 정점이며 모든 힘이 흘러나오는 원천”(전례

헌장, 제10조)이 되기 위해서는 “전례의 필수 불가결한 구성 요소인”(전례헌장, 제 112조) 음악을 제외시킬 수 없다. 그렇다면 신자들에게 음악을 지도하고 그들의 노래를 도와줌으로써, 신자들로 하여금 전례 중에 보다 쉽게 기도하고, 보다 의식적으로 참여하도록 돕는 성가대 역시 제외시킬 수 없음은 당연한 일이라 하겠다.

이 글에서는 로마 교회 안에서 성가대가 어떻게 변화해 왔는지를 간단히 살펴보고, 제2차 바티칸공의회가 성가대에 대해 가르치는 바를 전례헌장과 1967년의 성음악 훈령을 통해 살펴봄으로써 “성교회의 귀중한 음악적 유산”을 보존, 발전시키는 성가대의 역할과 자리 매김을 시도하고자 한다.

간략한 성가대 변천사

성가대의 기원은 교회음악의 기원과 같으며, 그 기원은 구약성서 안에서 발견된다. (집회 17, 6-10; 레위 23, 23-25 참조) 유대인들의 생활에서 음악은 특별한 중요성을 가지고 있었다. 왜냐하면 하느님은 안식일을 지키는 것과 마찬가지로 전례 안에서 음악을 사용하도록 그들에게 요구하셨기 때문이었다.(레위 23, 23-25 참조)

다윗 시대에 이르면, 그의 지도로 전례음악이 나름대로 완성되고 전례 안에서 성가의 위치가 매우 향상된다. 다윗은 전례를 위해 4천명으로 구성된 성가대를 조직하였으며(1 역대 23, 3-5; 6, 16 참조), 그들에게 특별한 대우를 해주었다.(1 역대 15, 27-29 참조)

교회음악이 구약시대에 이미 하느님의 명으로 이루어진 것이라면 그것은 율법의 일부가 된다. 따라서 “율법을 폐하러 오지 않고 오직 완성하러 오신”(마태 5, 17) 예수의 뜻대로 교회음악 역시 율법 전체의 완성과 함께 완성되어야 할 대상인 것이다. 실상 예수께서도 당신 생애의 극적인 순간마다 율법에 정해진 시편을 충실히 노래하셨다. (루가 2, 41-42, 4, 17; 마태 11, 29; 마르 14, 36 참조)

초대 교회에서는 유대교의 회당 음악을 그대로 사용하였다.(사도 5, 12; 5, 20, 5, 24 참조) 신약에서 음악의 위치는 구약의 그것만큼 중요하게 여겨지지는 않았지만 엄연히 존재했으며, 사도들은 예수께서 기도에 대해서 특히 성가에 대하여 가르쳐 주신 것을 그대로 따랐으며(사도 2, 46-47), 전례의식 안에서 성가에 중점을 두는 데에 크게 공헌하였다.

이렇게 초대 교회에서는 모든 신자들이 다 함께 성가를 부르는 것이 일치의 특별한 표시로 간주되었었다. 아침, 저녁에 -특별히 주일에- 모든 신자들이 함께 모여서 찬미와 환호로써 그들 공통의 신앙을 ‘한 소리’(Una Voce)로 노래했던 것이다. 참석한 모든 신자를 하나로 일치시키는 힘을 지닌 전체 회중의 노래에 대한 깊은 애착에도 불구하고, 4세기말에 여성 성가대와 소년 성가대가 등장하게 된다. 많은 개종자들을 확보하려는 몇몇 이단자들의 야심으로 태어난 여성 성가대는 겨우 명맥을 유지한 정도에 불과했던 데 반해, 소년 성가대는 계속 성장해 갔다. 동, 서방 교회의 증언에서 미사 때 Kyrie eleison을 노래한 소년 합창단의 활동을 많이 엿볼 수 있다.

신앙의 자유를 허락 받은(313년) 교회는 전례적으로나 음악적으로 큰 변화를 맞이하게 된다. 화려하고 장엄한 예식을 집전하기 위해서는 특별한 음악교육을 받은 성가대가 필요하게 되었고 성가 대원들의 교육은 로마의 성가학교(Schola Cantorum)에서 이루어졌다. 이 성가학교를 그레고리오 1세(Gregorio I) 교황(재위 590-604) 혹은 비탈리아노(Vitaliano) 교황(재위 657-672)이 설립하였다는 두 가지 설이 있으나, 그 최종 구성은 7세기말에 이루어졌다고 음악가들은 본다. 이 성가학교에는 4명의 차부제가 있었는데, 네 번째 위치의 차부제, 즉 제4 Precentor는 Archicantor(수석 가수)이라 하여 성직자들, 복사들, 성가학교 학생들에게 음악을 가르치는 교사의 역할을 맡았었다. 또 그들은 로마 교회 음악의 사도로서 성가 보급을 위해 해외로 파견되기도 했었다.

성가학교 학생들은 교황의 미사 중에 시편 등을 노래하였는데 그들은 전문적인 음악교육을 받았던 만큼, 그들의 노래는 상당히 예술적이었다. 그러나 교황 미사에서 그들만이 따로 노래를 부르기는 했으나 그때까지도 미사의 통상부분(Ordinarium Missae) 만큼은 신자 모두에 의해 제창되었었다는 증거가 많이 남아 있다. 이곳 출신 교사들은 서유럽으로 나가 Metz나 Chartres 그리고 Soisson 같은 도시에 새로운 성가학교를 세웠다.

이러한 성가학교에서 교육을 많이 받은 젊은이들이 나중에 성직자나 수도자가 되어 교회 음악에 이바지하게 된다. 그러나 이때부터 음악 기보법이 나타나 차츰 사용되었기 때문에 그때까지 口頭傳承으로 내려오던 성가에 대한 애착심과 열정이 서서히 식어지게 되고 결과적으로는 성가학교의 쇠퇴를 가져오는 큰 원인이 되고 만다. 이미 7세기 후반에, 모든 신자들에 의해 불려지던 Sanctus가 성가학교의 차부제에 의해 독창으로 불리어지게 되고, 중세기에는 주교가 부르던 여러 가지 노래

도 옆에서 조려했던 다른 성직자들이 부르게 되었다.

15세기부터는 미사통상문의 노래, 즉 Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei가 한 벌로 묶여 다성 음악으로 작곡되기 시작하였다. 원래 회중의 노래였던 미사통상문의 노래마저 점점 성가대에 의해 불려지기에 이르렀다. 여기에는 전례를 보다 아름답게 꾸미고자 하는 욕구와 처음으로 등장한 다악장의 미사곡 형식을 모든 음악가들이 작곡하고자 하였던 노력의 결과라고 볼 수 있겠다. 일반 신자들은 라틴어를 몰랐고 곡의 예술성만을 추구한 나머지 전문 음악인이 아닌 신자들은 노래부를 능력이 없어 침묵을 지키기에 이르면서 모든 노래를 성가대에게 빼앗겨 버렸다.

이렇게 발전한 성가대는 20세기초까지 자신들의 기능 내지는 일차적인 역할을 좋은 음악을 연주하여 전례를 더 풍요롭고 또 품위 있게 만드는 것으로 생각하였다.

이상 간단히 살펴 본 성가대의 기원과 변천에 관한 역사에서 보아, 전례와 음악은 그 성질상 상호 보충하면서 원칙적으로 일치되어야 함에도 불구하고, 20세기초에 이르기까지 서로 별개의 것으로 독립을 이루고 있었다. 전례나 성가, 두 가지 모두가 훌륭한 전통을 가지고 있었지만 더 이상 하나가 되지 못하고 있었던 것이다. 이를 깨달은 비오 10세는 전례음악이 전례의 가장 중요한 요소 중 하나임을 깨닫고 전례 부흥을 위한 결정적 개혁을 시작했다. (1903, Motu proprio, Tra le sollecitudine, 목자의 역할을 다함에 있어서).

그 이후 전례 부흥 운동은 다만 “과거에 있었던 전례를 그대로 답습하고자 하지 않고, 오히려 전례 그 자체를 전면적으로 쇄신”하고자 하였고(전례헌장, 제21조 참조) 그 쇄신의 일환으로 바티칸공의회는 전례헌장 제114조를 할애하여 성가대의 모든 것을 새롭게 밝혔다.

성가대

교회음악을 위한 수많은 곡들이 수 백년 간에 걸쳐 만들어졌으며 전례헌장은 이 음악들을 가리켜 “성음악의 귀중한 유산”이라고 표현하고 있다. 이 귀중한 유산은 그레고리오 성가, 다성 음악, 대중성가, 파이프 오르간을 위한 음악들이며, 이 음악들이 “교회의 귀중한 유산”이라 생각된 것은 널리 인정된 예술적 가치와 함께 실용적

인 가치를 가지고 있기 때문이다.

(1) 성가대의 의의

제2차 바티칸공의회는 역대 교황의 교서와 과거의 공의회 문헌에 따라 성음악의 귀중한 유산을 보존하고 육성하기 위해서는 성가대를 만들어 이들 음악을 유지, 발전시키는 일이 가장 좋은 방법이라 말하고 있다.(전례헌장, 114조; 훈령 19, 20조 참조). 비오 10세 교황은 자의교서 “Tra le Sollecitudini”에서 다음과 같이 말한다. “적어도 주요 성당에는 성가대를 조직하는 것이 좋다. ... 될 수 있으면 많은 성가대를 만들어 다성 음악이나 전례음악을 노래 부르게 하면 좋겠다.”(27조) 또 비오 12세는 Musicae Sacrae Disciplina에서 교구장들에게 교구의 대성당이나 큰 성당에 성가대를 조직할 것을 권고하였다. 이와 같이 교황들은 한결같이 전례 안에 신자 회중의 노래가 없어서는 안되겠지만, 성가대의 노래도 대단히 바람직한 것이며 또 당연히 있어야 하는 것이라고 말하고 있다.(훈령 20조) 교회의 새로운 요구에 응하여 각 교회마다 성가대를 창설하고 늘릴 필요가 있으며, 또 활발하게 활동하도록 사목자들은 각별히 유의하여야 한다.

전례헌장은 주교 및 그 밖의 사목자들에게 신자 회중의 노래뿐 아니라 성가대가 부를 노래도 “열심히 육성해야 한다.”(114조)고 가르치고 있다는 점을 명심하여야 한다.

(2) 성가대의 역할 (훈령 19조)

다성 음악을 연주하고 신자 일동으로 하여금 주의 깊게 듣도록 하는 것만이 아니라 교황들의 교서에서도 말했듯이 “신자 일동을 지도하고 고무하여, 전례 안에서 보다 효과적으로 기도하고 보다 적극적으로 전례에 참여하게 함으로써 그들로 하여금 전례에 더욱 친근해지고 매력을 느끼게 하는 것”이 성가대의 역할이라고 헌장은 가르치고 있다. 따라서 성가대는 “교회 성가가 전례에 봉사하는 것이지 전례가 음악에 봉사하는 것이 아니다.”(우르바노 8세, 경신성성교령, 1943. 2. 21)라는 말을 상기하여, 제대에서 진행되는 거룩한 의식을 무시하고 쉴 새 없이 노래부르는 일이 없어야 하고, 신자들 역시 “노래로써 거행되는 모든 의식에서 자신들에게 부과된 부분”(전례헌장, 114조)을 열심히 노래하여야 한다.

(3) 성가대와 회중과의 관계

교회의 성가대는 연주회에 참석한 청중을 마주 보고 노래하는 단체가 아니다. 성가대는 자신들과 함께 기도, 노래하면서 동작하는 다른 신자들과 함께 밀접하게 연결되어 있다. 따라서 성가대의 노래는 그 중요성으로 보아 “사제 및 신자 일동의 노래 다음가는 것”(훈령 7조)이기는 하지만 “신자 일동을 대신하여 모든 것을 노래해서는 안되며”(훈령 16조), “신자 일동이 자기에게 속한 노래를 부를 수 있도록”(훈령 20조; 30조) 항상 주의할 필요가 있다.

또 어떠한 경우에도 신자들이 노래와 동작과 기도를 통하여 능동적으로 전례에 참여할 기본 권리를 언제나 행사할 수 있도록 해야 한다. 즉 노래의 전부가 결코 성가대에 의해 독점되어서는 안 된다는 것을 명심해야 한다.

(4) 성가대의 배치 (훈령 23조)

성가대와 신자 공동체와의 위와 같은 밀접한 관계는 성가대의 역할에서 뿐 아니라 성가대의 자리에 대한 가르침에서도 찾을 수 있다. 성가대 역시 전회중의 일부분이라는 점이 뚜렷이 나타날 수 있도록 자리를 잡아야 한다.

성가대는 각 성당의 구조와 아래 사항을 고려하여서 배치되어야만 한다.

- 1) 성가대의 성격(성가대가 전 회중의 일부분이면서 또한 특별한 임무를 수행한다는 것)이 뚜렷이 드러나야 한다.
- 2) 성가대가 전례의식에서 보다 쉽게 그 구실을 해낼 수 있는 자리라야 한다.
- 3) 대원들이 쉽게 미사에 참석할 수 있도록 즉, 쉽게 성체를 영할 수 있는 곳이어야 한다.

1967년의 훈령은 성가대의 비치에 관해서는 어떠한 해결책도 제시하지 않는다. 다만 성가대가 회중석과 제단의 가장 가까운 곳에 위치할 것을 요구하며, 신자 일동의 노래를 지도한다는 구실로 신자 일동 속에 파묻혀 버리는 일은 없기를 바라고 있다. 신자의 노래를 지도하기 위해서는 성가대가 회중의 선두, 즉 제단과 신자석 사이에 위치해야 한다는 것이다.

(5) 성가대의 의무

전 회중을 유기적으로 이끌기 위하여 성가대에는 다음과 같은 의무가 부과되어 있다.

- 1) 성가대는 신자 일동의 성가를 이끌고 도와준다. 이 의무는 회중이 노래할 때 더욱 활발해진다. 즉 신자 일동이 주례자나 부제 및 시편 가창자의 노래에 답하며 대화구나 응송의 노래 때와, 봉헌(Offertorium)이나 연송(Invocationes)을 할 때 두드러지게 나타난다.
- 2) 성가대는 온 회중이 전례에 일치하도록 어느 부분, 즉 미사 통상문의 노래, 시편이나 성무일도의 노래 -저녁 기도(Vesperas)나 끝기도 (Completerium)의 노래-를 신자들과 교대로 부른다.
- 3) 성가대만이 노래할 때도 있고, 신자들이 노래하기에는 어려운 부분을 대신 노래해 줄 때도 있다. 또 신자 일동이 노래를 부르며 행동을 수반할 때(미사 중의 행렬 노래, 즉 입당, 봉헌, 영성체, 퇴장 때의 노래)에 신자들을 대신하여 노래부를 수 있다. 이런 행렬을 수반하는 경우 신자들은 후렴만이라도 같이 노래하면서 의식에 참여할 수 있으면 더욱 더 좋다.

(6) 성가대의 중요성

위의 사실들로 미루어 보아 전례의식 진행에 있어서 성가대는 절대로 필요한 것이고, 성가대를 통해서 전 회중은 하나로 굳게 결합된다. 따라서 성가대가 그 명칭이나 조직 또는 가창 실력의 유무에 상관없이 가장 염두에 두어야 할 것은, 전례의식에서 회중 전체를 결합시킨다는 역할이다. 그러나 이 역할의 수행 방법은 각 성가대의 능력에 따라 서로 다르게 나타날 수 있는데, 예를 들면 모두가 목소리를 합쳐 단성부로 노래하던가 아니면 다성 음악의 풍부한 형식으로 노래할 수도 있다는 것이다.

성음악에 관한 훈령은 여러 군데에서 성가대에 관한 언급을 하고 있는데 19조에서는 “성가대의 구실이 전보다 더욱 중요하게 되었다.”고 하며, 성가대의 역할이 대단히 중요한 만큼 “작은 성가대라도 조직할 수 없는 경우에는 적당한 교육을 받은 선창자들이라도 적어도 한두 사람 둘 필요가 있다.”(훈령 21조)고 한다.

(7) 성가대의 편성

“여러 가지 방법으로 성가대를 구성할 수 있다. 각 나라의 습관이나 사정에 따라서 만들 수 있는데, 성인 남자와 소년, 혹은 성인 남자 또는 소년만으로 성가대를

조직할 수 있고, 또 남성과 여성 혹은 사정에 따라서는, 가령 수녀원 같은 곳에서는 여성만으로도 성가대를 조직할 수 있다.”(훈령 22조)

성가대원을 위한 교육

훈령은 24조에서 “성가대원에게는 음악 교육뿐 아니라 나아가서는 적절한 전례 교육과 영적 교육이 베풀어져야 한다. 그래야만 전례의식 안에서 그 구실을 올바르게 해낼 수 있으니 의식은 한층 더 아름답게 되고, 신자들은 성가대를 본받게 될 것이다.”라고 한다. 성가대원들이 이런 교육을 통해서 “자신들의 역할을 옳게 수행할 때 그들 자신이 영적으로 진보하게 된다.”고 가르치고 있다. 이 교육을 위한 계획이 사목자에 의해서 수립되고 추진되어야 하리라 생각한다. 전례 교육이 되어 있지 않은 성가대의 경우, 노래는 잘 부를 수 있겠지만 전례 각 부분의 의미와 기능에 대한 몰이해로 전례 거행에 방해가 되는 수가 많으며, 영성 교육이 잘 되어 있지 않을 경우에는 즉 “진정한 마음”(골로 3, 16)에서 우러나오는 찬미의 노래가 아닐 때, 기도하러 온 신자들에게 음악 연주 이외에 아무런 영적인 도움을 줄 수 없을 것이다. 따라서 사목자들은 우선 성가대원 자신들이 ‘전례의 봉사자요 지도자이며 기도하는 사람이어야 함’을 깨닫도록 성가대원들에게 전례 교육과 영성 교육을 시킬 제일차적인 의무를 가지게 된다. 아울러 훈령 25조는 “성가대의 이러한 교육(음악, 전례, 영성)의 목적을 보다 쉽게 달성하기 위하여 성음악에 관한 교구적인 협의회, 국가적이며 국제적인 협의회, 특히 교황청에서 인정하고 수 차 추천한 바 있는 협의회들이 서로 협력”하라고 권고하고 있다.

맺음말

신자들의 적극적이고 능동적인 참여를 꾀하고 공동체 의식을 굳게 하기 위하여 신자들은 자신들에게 배당된 노래를 다같이 부르도록 초대받고 있다. 따라서 성가대는 더 이상 자신의 일차적인 기능이 음악을 통하여 전례를 더 풍요롭고 품위 있게 만드는 데 있다고 생각해서는 안되며, 전례 안에서 신자 전체를 결합시키는 데 그 사명이 있음을 알아야 할 것이다. 그렇게 되어야만 회중의 행동과 함께, 회중을 위

하여, 회중과 더불어 노래하는 자신들도 회중의 일부임을 깨닫게 된다. 음악이라는 예술을 통해 회중들의 공동기도와 전례에 봉사하는 성가대원들의 재능은 회중들의 예배에 생기를 더하게 된다. 그리하여 공동체의 기도가 성가대의 아름다운 노래에 의해 인도, 고양되어 모든 신자들을 하나된 마음으로 일치시킬 때, 이 공동체의 기도는 하느님과 인간 사이의 강력한 친교의 표현이 될 것이다.

제2차 바티칸공의회가 말하는 성가대의 사명은 성가대원들의 끊임없는 노력을 전제로 하고 있다. 따라서 교회 당국의 끊임없는 배려와 교회 음악가들의 봉사적 활동 그리고 전례음악과 성가대에 대한 따뜻한 애정이 필요하다. 이러한 공동체의 각성과 분발이 한데 어우러질 때, 성가대의 활성화, 한국 교회 음악의 활성화 및 토착화를 위한 기본 바탕이 마련될 것이다.

(이 글은 ‘사목’지에 발표했던 것을 약간 수정한 것임을 밝힙니다.)

제2장 미사곡의 선곡 요령

교회에서 가장 먼저 사용한 미사곡은 그레고리오 성가로 된 것이며, 우리가 그레고리오 성가집 (Liber Usualis)에서 볼 수 있듯이, Kyrie, Gloria, Sanctus, 그리고 Agnus Dei가 한 벌로 이루어져 있다. 여기에 Credo를 함께 넣어 우리는 이를 Ordinarium Missae(미사 통상문, Ordinary of Mass, 어느 미사에서나 변하지 않는 기도들을 말한다. 그러나 주일미사나 축일마다 변하는 기도문, 예를 들어 입당송, 화답송, 봉헌송, 영성체송, 영성체 후 기도를 Proprium Missae, 미사 고유문, Proper of Mass 라 한다). 14세기 때부터 몇몇 작곡가들이 이 미사 통상문 중의 한 두 부분을 작곡하기 시작하였다. 그러나 이 통상문 전체를 한 작곡가가 미사곡으로 작곡하지는 않았다. 이렇게 작곡된 미사통상문의 음악들이 “Old Hall Manuscript”에 보존되어 있는데, 그레고리오 성가나 지금 우리가 가지고 있는 형태, 즉 한 벌로 이루어진 미사곡은 아니다. 예를 들면 이 사본에는 Kyrie가 한 곡도 없다. 당시에는 Kyrie 만큼은 그레고리오 성가로 부르는 것을 서양교회에서는 장려하였다고 음악사가들은 생각한다.

그러다가 15세기 되어(초기 르네상스 시대) 모든 작곡가들이 적어도 한 곡 이상의 미사곡들을 작곡하기 시작하는데, 그 이유는 당시 모든 작곡가가 신자였기도 했겠지만, 그보다 더 큰 이유는 음악적인 것으로서 미사라는 작곡형식이 서양 음악사에 나타난 최초의 다악장 형식의(the first large-scale multimovement form) 음악이었기 때문에 모든 작곡가들이 도전을 하게 된다. 지금 우리가 가지고 있는 미사곡의 형태, 즉 다섯 개의 미사 통상문을 한 벌로 묶은 미사곡(이를 영어로 Cyclic Mass라 함)은 Dufay에 의해 처음으로 시작되었다(약 1450년경). 전체 5개의 통상문의 미사곡에 일관성을 주기 위해 당시 작곡가들은 성무일도(Divine Office) 끝기도의 마지막 부분에 부르는 Marian antiphon(Salve regina, Alma redemptoris mater, Regina coelilaetare, Ave regina coelorum)의 선율을 차용해 작곡하였다. 그 후에는 전례문을 이용한 그레고리오 성가의 선율을 빌려와서 작곡하였다. 이렇게 빌린 선율을 정선율(Cantus firmus)이라 하였으며, 이를 이용해 만든 미사곡을 Cantus firmus Missa라고 부른다. 또 선율은 늘 tenor part에 놓이게 되었기에 달리 Tenor Mass라고 한다. 작곡가들은 이 차용한 정선율(가끔은 약간씩 변하는 경우도 있지만)을

위의 5가지 기도문마다 꼭 한번씩 나오도록 작곡함으로써 하나의 미사곡으로서의 통일성을 주려 하였다. 참고로 미사곡의 이름을 살펴보면 그 정선율이 어디에서 온 것인지 잘 알 수 있을 때가 많다. 예를 들어, 미사곡 이름이 “Missa Ave maris stella”라면 그레고리오 성가의 Ave maris stella라는 곡에서 정선율을 빌려왔다는 것이고, Missa Pange lingua는 그레고리오 성가의 성체찬가에서 주제를 가져왔다는 이야기가 되는 셈이다. 가끔은 Missa Sine nomine라는 미사곡도 볼 수 있는데 이것은 출처를 밝힐 수 없는 세속곡에서 정선율을 따온 경우라 볼 수 있다.

불란서 작곡가인 Dufay에 이르러서 처음으로 세속 음악의 선율이 정선율로 차용되기 시작하였다(Missa “Se la face ay pale”). 또 1500년 이후에는 Parody Mass가 등장하게 되는데 이것은 그때까지 불려지던 그레고리안 성가나 어떤 세속 노래에서 한 성부만을 빌려오는 것이 아니고 이제는 몇몇 성부를 한꺼번에 빌려와서 작곡한 미사곡을 말한다. 그후 후기 Renaissance에 이르러 로마악파의 Palestrina, Lasso 등에 이르기까지 계속 발전하는 미사곡은 앞에서 말한 기법들과 각 작곡가들의 고유한 작곡 기법이 사용된다. 후기 고딕음악 시대에 작곡되기 시작한 다성 미사곡은 1600년경에 이르러 이미 절정에 이른 것이다.

이상 초기 미사곡의 역사를 간단히 살펴보았다. 여기에서 주목해야 할 것은 가장 초기의 성가가 지금 우리 교회의 음악관계자들이 생각하듯이 set로 작곡되지 않았다는 것이다. 이것은 우리 교회에서 주일이나 대축일에 미사곡을 고를 때 고려할 사항인 듯하다. 예를 들어 우리가 Mozart 작곡의 어떤 한 벌의 미사곡, 아니면 이문근 신부님이 작곡한 창미사곡 II를 골랐다면 그날의 미사곡은 반드시 그 한 벌 안에 있는 것 중에서 노래해야 한다고 생각한다. 다른 작곡가의 미사곡의 일부는 사용할 수 없다고 생각하는 것이다. 이제 이런 획일화된 생각에서 벗어나 좀 더 자유롭게 미사곡을 선택했으면 좋겠다. 쉽게 이야기하자면 주일, 혹은 대축일에 사용할 미사곡을 고를 때, Kyrie는 A의 곡, Gloria는 B의 곡, Sanctus는 C의 곡, Agnus Dei는 D의 곡을 사용할 수 있다는 것이다. 실제로 본인이 참석하는 성당에서는 매주 이런 식의 선곡을 하고 있다.

미사곡을 신자들과 함께 부르는 것은 한국 교회의 좋은 전통이다. 절대로 성가대나 합창단이 신자들 몫의 노래를 대신하거나 성가대만이 노래하는 법은 없어야 한다. 예를 들어 미사 중의 환호성 부분들, 주의 기도, 등등. 그렇다고 이런 미사 통상문을 노래할 때 미사곡 전부를 반드시 신자들과 같이 노래해야 하는 것도 아니

다. 제2차 바티칸공의회 이후로 신자들의 적극적인 전례 참여의 한 방법으로써 개창을 많이 장려해 온 것도 사실이지만, 미사곡을 전체가 같이 노래하지 않는다고 하여 신자들의 적극적인 참여가 안 이루어지는 것은 아니다. 단, 가능하면 미사곡 중의 “거룩하시도다” 만큼은 모든 신자가 참여할 수 있으면 좋겠다. 예를 들어 라틴말로 된 미사곡을 노래부르더라도 “거룩하시다” 만큼은 한국말로 된 쉬운 곡을 연주하면 좋겠다는 제안이다. 왜냐하면 옛날부터 이 기도는 전체 신자의 것이었기 때문이다. 이렇게 본다면 “주님 자비를 베푸소서” 역시 옛 교회 전통을 따라 그레고리오 성가나 라틴말로 된 다성 음악도 이용할 수 있겠다. 가끔은 이 기도는 노래로 하지 않고 참회예식 제2양식을 이용하는 것도 아주 좋은 방법이다. 왜냐하면 입당송, Kyrie, Gloria 등을 연속으로 부르면 신자들도 피곤하게 되고, 그 보다는 위세 곡 중에서는 Gloria의 비중이 가장 크다. 그래서 Kyrie를 노래하지 않는 것이 Gloria를 더 돋보이게 할 수 있다.

다음에 시간이 나면 전례에 사용하는 음악을 선곡하는 기준에 대해 말씀드리려 보겠다. 그 기준은 3 가지로서 음악적, 전례적, 사목적인 기준이다. 아무튼 지금까지 말씀드린 바대로 어느 한 작곡가의 미사곡 전체를 한 미사 안에서 꼭 사용하지 않아도 된다는 점을 생각하고, 조금은 자유스럽게, 음악적으로 훌륭하고 전례적이며 그리고 사목적으로 신자들에게 유익한 여러 미사곡 중에서 다양하게 곡을 골라서 사용했으면 좋겠다.

한 가지 덧붙이자면 평일미사 때나 주일 혹은 축일 때에 위에 언급한 미사곡 이외의 다른 찬미가들(입당, 봉헌, 영성체, 퇴장)을 고를 때에는 성가 선곡자들이 먼저 그 날의 독서와 복음을 읽어보고 그 주제에 맞는 곡들을 선곡하여야겠다. 그날 주제에 맞는 사제의 강론과 성가의 선택, 그리고 그날 주제에 맞는 신자들의 기도는 미사에 참여한 신자들에게 그날 미사의 주제를 명확히 기억하게 해 준다. 그렇게 되면 신자들이 그 주제에 맞추어 한 주간을 살 수 있도록 큰 도움을 줄 수 있으리라 생각한다.

제3장 라틴어로 된 ‘미사곡’의 연주법

전례 시기 중 큰 대축일이 되면 많은 본당의 성가대들이 특별한 미사곡을 준비하는 것 같다. 성가대들은 평소에 사용하지 않던 미사곡을 연주하고 싶고 또 한편으로는 워낙 한국으로 된 미사곡이 부족하다 보니 고르게 되는 대부분이 라틴어로 된 미사곡이다. (라틴어 미사곡의 사용이 과연 우리 한국어 미사에서 사용하는 것이 옳은가 하는 문제는 토론실로 갈 문제이기여 여기서는 생략). 14세기 말엽부터 작곡되기 시작한 라틴어로 된 다성부 미사곡은 지금까지도 외국에서는 라틴어로 꾸준히 작곡되고 있다. 그러나 제2차 바티칸공의회 이전과 이후의 미사곡의 구성이 다르다(Sanctus와 Benedictus의 구성). 공의회 이후의 미사곡은 현행 미사 순서에 따라 작곡된 것이기에 연주상 어려움이 없으니 생략하기로 하고, 여기서는 공의회 이전까지 Tridentine 미사 순서에 따라 작곡된 미사곡에 대해 설명하면서 한국어 미사곡의 사용에 대해서도 조금 언급하고자 한다.

먼저 미사곡의 종류에 대해 말씀드리는 것이 여러분의 이해를 도울 것 같다. 미사곡은 Missa brevis (짧은 미사)와 Missa Solemnis/longa (장엄 혹은 긴 미사)로 나누게 되는데, Missa brevis는 미사통상문의 각 요소가 한 악장으로 처리된다. 따라서 미사 한 곡이 Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (Benedictus), Agnus Dei의 5악장으로 구성되어 있어 연주 시간이 짧은 편이다. 한국어 미사곡은 전적으로 이 짧은 미사곡뿐이다. 그러나 Missa Solemnis는 미사통상문의 각 요소(기도문)가 한 악장으로서가 아니라 여러 악장으로 구성되어 있어 상당히 긴 음악이 된다. 특별히 Credo(나는 믿나이다) 같은 경우 기도문의 매 절마다 특별한 악장을 요구하게 된다. 바하의 B 단조 미사 같은 경우 25개의 악장으로 되어 있다. 우리가 들을 수 있는 거의 대부분의 연주용 미사곡이 여기에 속한다.

이제 라틴어 미사곡의 연주법과 한국어 미사곡의 사용에 대해 이야기하겠다.

Kyrie : 문제될 것이 없다고 본다.

Gloria : 선창 문제이다. 현행 한국어 미사곡에서도 마찬가지이지만 이 부분을 주례 사제에게 강요할 필요가 전혀 없다(힘들어하시는 분들도 계신다). 성가대원이나 신자 중 그 누구라도 선창할 수 있다.

Credo : 미사 때에는 연주하기가 힘들 것 같다. 시간적으로나 기도문의 성격상 한국어로 모든 신자들이 큰 소리로 외우는 것이 낫겠다. 참고로 한국어로 된 Credo는 최병철 작곡의 한 곡뿐인 것 같다.

Sanctus와 Benedictus : 이 두 부분은 상당한 주의를 요하는 부분이다. 먼저 바티칸공의회 이전의 미사 구성에 대해서 생각할 필요가 있다. 1565년경부터 1963년까지 사용된 트렌틴 미사에서는 성찬 제정(성변화)을 전후하여 성변화 이전에는 Sanctus(거룩하시도다), 성변화 이후에는 **Benedictus**(주님의 이름으로 오시는 이여 찬미 받으소서)를 노래하게 되어 있었다. 그래서 그 때 작곡된 악보를 살펴보면 두 부분이 제목을 달리하여 따로 나누어져 작곡된 것을 알 수 있다. 그러나 현행 미사에서는 이 두 부분이 합해져서 성변화 전례 전에 부르도록 되어있다. 따로 분리되어 있는 두 곡을 연달아 연주하도록 해야 한다. 르네상스 시대의 미사곡은 모두가 무반주로 되어 있어, 연주상의 어려움은 없다. 그러나 그 후의 미사곡들은 반주가 있는 경우가 많기 때문에, 이럴 경우 두 곡의 전후에 붙어 있는 전주와 후주의 연주가 문제가 된다. 성탄 때 한국 교회에서 즐겨 부르는 Alfred Desage의 “Noel” 곡의 경우를 생각해 보면 이해가 쉽게 될 것 같다. Benedictus의 Tenor 독창이 나오기 전의 오르간 독주는 미사 주례자 및 참석자들이 건디기 힘들만큼(?) 길다. 이럴 때의 권하고 싶은 연주법은 Sanctus 끝의 긴 반주 부분 그리고 Benedictus 앞에 붙어있는 긴 반주 부분을 생략한 채로 연주하는 것이 좋을 듯하다. 보통 Sanctus가 끝나면 주례사제는 노래가 끝난 줄 알고 미사를 계속하는 경우가 빈번하기 때문에 Benedictus가 곧 따라 연주된다는 것을 느낄 수 있도록 하면서 노래를 재빨리 이어나가야겠다. 어떤 본당에서는 노래가 길다고 Benedictus(주님의 이름으로 오시는 분 찬미 받으소서, 높은 데에서 호산나) 부분을 생략하는 경우가 있는데 이는 기도문을 중간에 마치는 경우이기 때문에 있을 수 없는 일이다. [저는 이 ‘거룩하시도다’ 부분만큼은 한국말로 전 신자들이 노래에 참여하도록 하는 것이 가장 올바른 방법이라고 생각하며 꼭 장려되어야 한다고 늘 생각합니다.]

Agnus Dei : 먼저 제가 올린 “하느님의 어린양을 노래하는 법”을 참조하시길 바란다. 101번에서 글에서 김종우님께서 르네상스 미사(Palestrina의 Missa Brevis라 하심)에서 Agnus Dei가 두 개인 경우가 있는데 이것 역시 빵을 나누는 시간과 관계가 있느냐는 질문을 하셨다. 그렇다고 생각한다. 악보를 분석해 본 결과 이 미사 이외에도 Palestrina는 자신의 거의 모든 미사곡에서 Agnus Dei I과 Agnus Dei

II를 꾸준히 사용하고 있다. 가사를 잘 살펴보면 Agnus Dei I은 언제나 “miserere nobis”로 끝나고 있으며, II는 Dona nobis pacem으로 끝나고 있는 것을 알 수 있다. 이때 I은 fraxio Panis의 시간에 따라 여러 번 반복될 수 있겠다. 보통 음악회에서 I을 두 번 연주하는 것을 자주 볼 수 있다. 재미있는 것은 같은 시대의 Orlando di Lasso는 언제나 “Miserere nobis”를 노래하여 “Dona nobis pacem”은 한 번도 사용하지 않고 있다(적어도 본인이 살펴본 많은 미사곡에서는). Victoria는 두 가지 방법으로 노래하는 데, 한 방법은 “Miserere nobis” 한 번으로 노래를 끝마치는 경우(이 경우 Lasso와 같이 여러 번 반복이 가능하다고 본다)와 또 다른 방법으로는 “Miserere nobis” 한 번과 “Dona nobis pacem” 한 번으로써 곡을 마치는 경우이다.

이와 같이 르네상스 시기 말기의 3대 작곡가들이 서로 다른 형식으로 Agnus Dei를 작곡한 것은 그들이 어디에서 음악 활동을 했는가에 달려있는 것 같다. 제2차 바티칸공의회 전까지 로마 전례에서는 성목요일에는 “Dona nobis pacem” 없이 노래하였고, 라테란 대성전에서는 일년 내내 “Dona nobis”를 노래하지 않았다고 한다.

제21장의 내용과 앞의 내용을 종합해 볼 때, 라틴어로 된 Anus Dei건 한국어로 된 “하느님의 어린양”이든 “Miserere nobis” 한 번과 “Dona nobis pacem” 한 번으로 연주하는 것이 가장 바람직한 방법일 것 같다.

제4장 라틴어 발음의 모든 것

비록 제2차 바티칸공의회가 모국어의 사용을 허락했지만 아직까지도 교회의 공식 전례 용어는 라틴어이다(전례헌장 36조). 따라서 미사 중에 라틴말로 노래를 하는 성가대원은 이 말의 정확한 발음을 위해 부단히 노력하여야겠다. 본인의 합창 지휘 경험을 통해서 몇 십 년간을 성가대원으로 활동했다는 분들도 엉터리 발음을 하고 있음을 알고 있으며, 가끔은 구제 불능이라는 생각이 들 때가 많았다. 가르쳐도 못한다는 이야기이다. 그러나 우리 성가대원들은 외국어도 잘 하시는 만큼 이 기회에 제대로 배워 사용하도록 했으면 좋겠다.

먼저 라틴어의 모음을 두 가지 종류로 모아 익히는 것이 발음을 익히는 데나 사용에 편리할 것 같다.

제1군) a, o, u.

제2군) e, i, (y)

A : 단모음일 때는 문제가 없을 것이고, 다음에 e가 따라와서 중모음이 될 때 문제가 발생한다. 이런 때는 우리말의 ‘꺀’로 발음한다. 예를 들면 caelum (coelum) = ‘첼룸’; aeternum = ‘에페르눔’. 그러나 e 위에 “ i 붙으면 중모음이 되지 않고 독립된 두 개의 모음이 된다. 따라서 aër = ‘아에르’로 발음한다.

C : 위의 제1군의 모음이 붙으면 약한 “ㄱ”의 발음이 된다.

(casa = 까사; co = 꼬; cu=꾸)

위의 제2군 모음이 붙으면 ‘ㄷ’의 발음이 된다.

(Cicero = 치체로; civis = 치비스; caelum= 첼룸)

뒤에 ‘h’가 붙어 약한 ‘ㄷ’ 처럼 발음된다.

(Christus = 크리스투스; chorus = 코루스)

E : 한국말의 ‘꺀’와 같이 발음한다. Deum = 데움; Dies = 디에스

F : 영어의 F와 같이 아래 입술을 물고 발음하는 것을 잊지 말 것. femina; fabula

G : 모음 제1군이 붙으면 약한 ‘ㄱ’ 소리가 나고

(Gallia = 갈리아; Gasbal = 가스발)

모음 제2군이 붙으면 ‘ㄷ’ 소리가 된다.

(Gemma = 겐마; Gemini = 제미니)

조심: g와 n의 중자음은 뒤에 모음이 따라와 gna (냐); gni (니); gno (뇨)로 발음된다. (Agnus = 아누스; magnum = 마눔; lingua = 링과)

그러나 독일권에서는 아그누스, 마그눔으로 발음한다. 우리 교회는 이태리식의 발음을 따른다. (게시판 180에서 라틴어 발음은 일반적으로 독일어처럼 발음하는 것이 원칙이라고 하는데 어디에서 나온 것인지 궁금!!!)

H : 한국말의 ‘ㅎ’으로 발음하면 된다. 단 h 앞에 c, p, 혹은 r가 올 때도 있으며, 이때 Ch는 ‘ㅋ’로 발음. Christus = 크리스투스; ph는 ‘ㅍ’로 발음. Philosophia (Ph와 f 발음은 아랫입술을 문다)

J : ‘ㅣ’로 발음. Jesu = 예수; justum = 유스똘

K : 드물게 사용하는 글자로 ‘ㄱ’ 혹은 ‘ㅋ’으로 발음, Kyrie = 기리에 혹은 키리에

L : 반드시 혀를 입천장에 붙인다는 것을 잊지 말 것. 그렇지 않으면 r 발음이 됨.

N : 우리말의 ‘ㄴ’과 같이 발음. 그러나 뒤에 c가 따르는 경우, 한국말의 ‘ㅇ’이 된다. sanctus = 상투스 (상크투스가 아님)

P : 이태리어와 독일어(미국)의 발음이 약간 다르지만, 이태리식을 따른다. 이태리어에서는 가벼운 “ㅍ”으로 발음하고, 영어나 독일어에서는 ‘ㅍ’으로 발음. Panis = 빠니스; pange = 뽕제; apostolus = 아뽕스톨루스

Q : Q는 항상 뒤에 u가 같이 따른다.

usque = 우스퀘; qua = 콰; quo vadis? = 퀴 바디스

R : 영어에서와 같이 절대 혀를 입천장에 붙이지 말라.

S : 우리말의 초성으로서의 ‘ㅅ’ 소리와 같이 발음; Sabula = 사블라; sane = 사네. 이 발음을 독일에서는 ‘ㅅ’으로 발음하는 경우가 있는 데 우리는 이를 피하자. 예를 들면 Bizet 의 Agnus를 들으면 ‘미제레레 노비스’라고 발음한다.

S 다음에 c가 따라오고 모음이 붙을 때(이 때의 발음은 C의 발음을 참조)조심

해야 한다: schola = 스콜라; scala = 스칼라; scu = 스크

제2군의 모음이 따라오면 Sci = 썬; sce = 썬

(scientia = 썬엔씨아; Scena = 썬나)

아마 라틴말 성가 노래에서 가장 무시당하고 있는 발음일 것이다. 제일 마지막 음절에 ‘s’가 오면 거의 발음하지 않고 있다. 언제나 발음해야 한다. Deus meus = “데우스 메우스”를 “데우 메우”로 발음하는 성가대원들이 거의 대부분이다. 그러나 마지막 음절의 이 발음, 즉 ‘스’ 소리는 나야 하지만 강하게 발음하면 절대로 안 된다. 왜냐하면 강하게 발음할 경우 ‘스’라는 음절이 하나 더 생기기 때문이다. 마치 “데우스 메우스” 하듯이 마지막 음절에서 입을 다물고 발음하면 절대로 마지막 ‘스’에서 입을 열 수도 없고 강하게 발음할 수도 없을 것이다. 이런 식 아니면 이런 느낌으로 발음하도록 하자.

T : 이 발음도 독일어군, 이탈리아권이 다르게 발음한다. 이탈리아식의 약한 “ㄷ”으로 발음하자. (toccare = 톡카레; tono = 톤노; tonsura = 톤수라)

T 다음에 모음이 따라올 때 조심해야 한다.(지금 게시판의 179 혹은 180의 질문이기도 하다) 한국말로 설명이 약간 곤란하지만 (왜냐하면 발음을 말로 표현하는 것은 옳지 않다) ‘씨’로 발음하기로 하되 이 ‘씨’는 입을 조금 다물고 혀로 아래 이빨 뒤에 대고 발음하면 되겠다. (gratia = 그라씨아 그러나 그라씨아 같은 기분; scientia = 썬엔씨아)

문제는 또 한 가지. 그러나 ti의 i가 액센트를 받거나 그 앞에 s, x, t가 오는 경우 이 때에는 원래 발음인 ‘ㄷ’로 한다. 예를 들면 짐승이라는 bestia 는 베스티아이다. hostia=호스티아 (성체). 따라서 곽일수님의 질문의 답은 지휘자가 아닌 곽일수님의 답이 옳다.

그 다음, 180번 이 주상님의 질문. 철자는 맞는 데 tibi는 또 다른 단어인고로 띄워 쓰셔야 하겠다. “Gratias agimus tibi”의 경우에 위의 S 발음에서와 언급한 바와 같이 마지막 음절에 붙은 s도 발음해야 한다. 그러나 절대 강하게 발음하면 안 된다. Gratias agimus의 이 가사에서 ‘스’를 발음하면서는 절대로 ‘아지무스’의 ‘아’ 발음을 만들어 낼 수 없다. 만약 그라씨아에서 숨을 쉬고, 아지무스를 다시 시작한다면 몰라도(그러면 악보와는 다른 쉼표가 생긴다) 그냥 연결시켜 노래하면 자연스럽게 ‘그라씨아사지무스’가 될 것이다. ‘그라시아스 아지무스’ 내지는 ‘그라시아스 사지무스’가 아닌 것을 살펴 주셔야겠다. ‘스’와 ‘아’가 합해져서 ‘스아’ 내지는 ‘샤’

로 변했다. 틀림 없다.

그 다음의 글자들은 여러분이 다 아시리라 믿는다. U는 ‘t’로, V는 영어의 v(따라서 아래 입술을 물어야), Y는 ‘l’로, Z는 우리말의 ‘ㅈ’을 강하게 발음하면 된다.

라틴말 성가(그레고리오 성가 포함)의 연습법

라틴말 가사에는 언제나 단어 위에 액센트가 있는 것을 아시는지? 말의 액센트와 멜로디가 가장 잘 어울리는 음악이 라틴말 성가라는 의미가 여기에 있다.

- 1) 성가대는 제일 먼저 이 액센트 부분을 최대한으로 강조하면서 라틴말 가사를 몇 번이고 읽어본다. (노래하는 것이 절대 아님)
- 2) 다소 과장되리 만큼 액센트 부분을 강조하여 읽어 가다보면 금방 선율선이 머리 속에 떠오르게 되고, 읽을 때의 기분으로 노래하게 된다.
- 3) 그 다음 멜로디를 익힌 뒤 가사를 붙이면 상상을 초월한, 효과 있는 음악을 만들 수 있다.

액센트를 살려 가사 읽기를 많이 하지 않고 연주하는 라틴말 성가는 제대로 될 리가 없다. 한 마디로 엉터리가 될 수밖에 없다는 것을 명심해 주시라.

한국노래이건 외국노래이건 간에 음악을 만들 때 모음은 최대한으로 길게, 울리는 목소리로 노래하고, 자음은 음악의 쇠가 마지막에 어쩔 수 없이 붙이는 기분(안 그러면 뜻 전달이 불가함)으로 노래해야 하는 것을 잘 아시리라 믿는다. 한국 가곡을 예로 들어보겠다. “초여니 쓰을고가안 기이픈 계곡~~~” 비목의 앞부분이다. 이런 기분의 발음으로 노래를 불러 보자. 발음을 똑똑히 한다고 하면서 한 음, 한음을 노래하면 모음 발성이 다 부서져 버린다.

그 다음, 일단 모음을 노래했으면 그 모음에 ‘ㅎ’ 소리를 섞지 않도록 노력하라. 다시 말하면 모음의 색깔을 달리하지 말라는 말이다. 산들바람의 마지막 부분이다. “아 아하 너허도 가며헌 이히 마흠 어이히해”라고 노래하지 말라. “아 아아 너어도 가아며언 이이 마흠 어어어이 해” 같이 노래해 보자.

제5장 Trent 공의회와 교회음악

Martin Luther로부터 시작한 프로테스탄트 교회들이 설립된 후, 교황 바울로 3세는 갈려나간 교회와의 마찰로 인해 발생하는 문제들을 해결하기 위해 프로테스탄트 교회와의 화해를 시도해 보았다. 그러나 양 교회의 지도자들이 모인 1541년의 회의가 허사로 돌아가자 교황께서는 방향을 돌려 가톨릭 교회 안에서의 개혁을 시도하게 된다(Counter-Reformation). 1542년 교황께서는 트렌트공의회의 첫 회합을 소집하였다. 1545년에서 1563년까지 열린 이 공의회에서 다룬 교회 음악에 관한 것은 아주 작은 분량이었지만 1564년 Pius IV 교황에 의해 공포되었다.

교회 음악으로 다룬 주제들은 당시 교회음악의 문제점 모두를 보여주는 것이라 할 수 있다.

1. 교회 음악의 세속화 문제이다. 제2장에서도 잠깐 다루었지만 음악사상 처음으로 미사통상문 전체가 작곡되기 시작하면서 유럽의 유명한 작곡가들은 그레고리오 성가의 선율을 이용하거나 심지어는 세속노래, 특히 샹송을 미사곡의 정선율로 선택하여 미사곡으로서의 통일성을 이루려 하였다. 특히 Josquin desPrez에 이르면 그는 대부분의 정선율을 세속곡으로 대치하였고 이제는 한 선율뿐만이 아니라 세 성부 모두를 빌려와서 작곡하게 된다(이를 Parody 미사라 한다). 물론 당시의 한 작곡 사조임에는 틀림이 없지만 이런 과도한 세속곡의 이용은 교회 음악의 속화를 초래하였다.
2. 많은 성부를 이용한 다성 음악은 신자들로 하여금 가사를 알아듣지 못하게 하고 의미를 파악하지 못하도록 하였다.
3. 너무나 많은 전례음악들의 변형들이 등장하였다. 그 예를 우리는 Sequences (부속가, 제9장 참조)들에서 보게 된다. 헤아릴 수 없을 정도의 많은 부속가들이 지방마다 다르게 등장함으로써 교회 음악의 혼란을 주게 되었다.
4. 교회 전례 안에서의 과도한 악기사용, 특별히 “시끄러운 악기”를 사용하는 것이 문제가 되었다.
5. 전례 때에 취하는 가수들의 불경스러운 태도, 빈약한 발음이나 창법이 교회음악의 문제점으로 등장하게 되었다.

이런 문제들에 대해 공의회는 즉각적인 대응은 다분히 전례적이었다. trope의 사용을 금하고(제12장 참조) 부속가의 사용도 단지 네 개만을 허용하였다(제9장 참조). 그 외의 조치는 각 교구마다 시행하도록 권한을 주었다. 또 공의회는 성가의 작곡 때에 외설적이고 세속적인 소재의 사용을 금함으로써 진실로 “하느님의 집이 기도의 집이 되도록” 조치하였다. 이때 지시되고 이루어진 음악 형식, 제정된 트렌트 미사는 1963년 제2차 바티칸공의회 때까지 사용되어 왔다.

Palestrina를 포함한 작곡가들은 이제 자신들이 작곡하는 미사곡 내지는 작품의 서문에 ‘트렌트공의회 정신을 따라 작곡한 것’임을 밝힐 정도로 교회 음악의 순수성을 간직하려고 노력하였다. 아래의 사항들이 많은 작곡가들이 순수한 교회 음악을 위해 고려한 사항들이다.

1. 멜로디 선율과 일치하는 음악 형식을 살리는데 노력하였다. 다시 말해 도악적인 진행을 피하고 근접 진행을 함으로써 노래부르기 쉽고 자연스러운 언어의 흐름을 강조하였다.
2. 가식 없는 대위법적인 음악을 구사하였다. 과도한 장식이나 선율의 아름다움을 추구하는 대위법적인 음악으로 한 곡을 구성하는 것이 아니고 중간 중간에 화성적인 음악(Homophonic music)도 포함시켰다.
3. 반음계 사용의 금지. 화성학적으로 꼭 필요한 musica ficta를 제외한 반음계의 사용은 금하였다.
4. 복잡하지 않고 규칙적인 리듬의 사용
5. 이해하기 쉬운 가사의 구성

이런 노력으로 인해 이제 교회음악은 음악의 미적인 것만을 추구하는 것에서 벗어나 전례와 관련된 음악으로서의 기능을 생각하는데 그 강조점을 두게 되었다. Palestrina와 당 시대 로마학파의 작곡가들은 이러한 규범들을 잘 수행하였다. Palestrina의 음악은 그 당 시대에서부터 지금에 이르도록 트렌트공의회가 바라는 교회 음악의 진수를 잘 보여주고 있으며 특별히 세속적인 것과 완전히 절연된 영적인 가치를 추구하고 있음을 보여준다.

위의 글을 적으면서 언뜻 생각하게 되는 것이 지금 우리 한국 교회 음악의 현실이다. 당시 교회가 문제로 삼았던 교회 음악의 세속화, 잦은 반음계의 사용, 가수들의 엉터리 발음 내지는 발성법, 난해하고 잦은 리듬의 변화, 전문 성악인들도 초견으로 부를 수 없을 정도의 도악적인 선율들, 등등의 현상이 작년부터 부쩍 우리 한

국 교회 음악에 들어온 듯하다.

다음에 한국 교회 음악, 특별히 복음성가에 대해 한번 더 연재를 하고 여러분을 토론실로 초대하여 의견을 나누어 보고자 합니다. 많이 생각해 두시고 좋은 토론의 장을 만들어 보십시오. 감사합니다.

제6장 지휘자와 악보연구의 순서

요사이 조금 바빠서 옛날에 써 두었던 기사를 그냥 올립니다. 조금 쉽게 풀어쓰지 못하여 죄송합니다. 성가대 지휘자들의 건투를 빕니다.

어떤 음악 작품에 잠재되어 있는 감정을 목소리나 악기를 통해 유용하고도 효과적으로 표현하도록 하기 위해서 지휘자는 반드시 악보의 이해에 그 첫 번째 초점을 맞추어야 한다. 음악을 어떻게 해석하는가의 판단은 악보 자체에 대한 완전하고도 창의적인 연구를 통해서만 이루어진다. 따라서 지휘자의 첫 번째 임무는 악보의 연구에 있다.

1. 악보 연구의 특성과 원칙

지휘자는 악보 연구를 할 때 단순한 음표에 대한 해독자로서가 아니라 창조적이고도 독창적인 예술가로서 접근해야 한다. 연주는 어떤 음악을 표현할 때에 자신만의 개인적인 표현을 하겠다는 강한 욕구가 있어야만 한다. 작곡가는 자신의 창조적인 음악을 다른 사람에게 표현하는 한 수단으로써 악보로 표기하는 것이며, 지휘자의 도전은 그 악보를 표현 풍부한 이미지로 전달하는 것이다. 따라서 효과적인 악보에 대한 연구 과정이 이런 해석을 창조적인 지휘자를 통해 가능하게 해 준다.

음악을 창조하는 그 기초로써 지휘자는 악보를 완벽하게 알아야 하며 그 악보에 대해 자신의 마음속에 명확한 이미지를 가지고 있어야 한다. 지휘를 할 때에 머리 속에 그려진 음악의 구현이 우선되어야 하지, 작곡가의 음표를 단순히 연주하는 것이 되어서는 안 된다. 이런 경지에 이르기 위해서는 지휘자가 악보 연구를 통해 그 악보를 완전히 자기 자신의 것으로 하는 것이 필요하다. 만약 지휘자가 음악에 전적으로 자신을 투신하지 않는다면, 해석을 조직적으로 하지 않는다면, 그 지휘자는 자신의 기초를 세우지 못하는 것이고 단순히 음표의 소리만을 연주자들에게 지휘하는 것이 되고 만다.

이런 지휘자를 만드는 과정은 가장 기본적인 음악적인 기술과 지식에 기반을 둔다. 그리고 악보에 대한 연구에 전제되는 조건들을 발전시키기 위해서는 음악에 대한 애정과 창조하려는 원의가 요구된다.

악보를 연구하는 동안 지휘자로서의 자세와 마음가짐을 가지는 것은 대단히 중요하다. 음악 자체에 집중해서 행동과 마음으로 도전해야 한다. 악보 연구는 상당한 정신 집중을 요구하는 외로운 작업이다. (악보 연구의 과정 중에는, 누구나 그 음악을 연주단 앞에서 기계적으로 지휘해야 한다는 것에 대해 생각하는 것을 거부해야만 한다.)

지휘자는 정신이 산뜻하고 자신이 악보 연구에 몰두할 수 있는 환경이 될 때에 악보 연구를 시작할 것이다. 악보 연구를 하는 동안 정신 집중을 잘 할 수 있다면 음표를 자신의 마음속에 소리로 바꿀 수 있도록 큰 도움을 받게 될 것이다. 마찬가지로 이것은 음악이 주는 이미지를 계속 간직하게도 도와준다.

악보를 연구할 때, 지휘자는 조용한 악기로 해야 한다. 그 악기란 바로 자신의 마음이다. 자신의 조용한 악기로써 악보에 대한 지식이나 감정적인 이미지를 얻는 기술을 터득하지 못한 지휘자는 심각한 장애인이라고 볼 수 있다. 왜냐하면 악보에 대한 지식이나 이미지 없이는 그 사람의 지휘 기술(지휘 동작)이 얼마나 완벽한가에 관계없이 그 사람은 지휘대에서 효과적인 음악 지도자로서의 가능성은 없기 때문이다. 조용한 가운데 악보 연구를 하는 지휘자에게 외적인 또 신체적인 소리의 반응은 결여되어 있겠지만 정신적인 과정은 절대로 소리가 없는 것이 아니다. 지휘자의 정신은 악보 연구 내내 반드시 민감하여야 하고 활기차야 한다. 여기에는 예리한 음악적인 상상력 내지 창작력의 연습이 중요하다.

악보 연구가 제대로 되기 위해서는 시간이 걸린다. 주어진 악보를 공부하는 데 걸리는 시간은 음악의 길이, 복잡성, 예술적 질, 그리고 각자의 축적된 음악적 지식, 경험, 기술, 특별히 악보를 읽어내는 능력과 비례할 것이다. 물론 이러한 조건들은 악보마다 또 지휘자마다 크게 다를 수 있다.

젊은 지휘자들이 매일 매일 악보 공부하는 것을 습관으로 삼는 것은 상당히 현명한 일이다. 연주가들이 매일 악기 연습을 하듯이 지휘자들도 악보를 연구해야 한다. 지휘자들은 언제 어디에서 공부할 것이며, 악보에 대한 완벽한 이해를 위해서 또

만들어 내고자 하는 소리를 위해서 얼마만큼의 시간을 소비할 것인지 결정해야 한다. 적어도 지휘자는 연주자들이 요구하는 것 이상으로 규칙적인 공부와 연습이 필요하다.

결국 주제는 음악이며 음악은 바로 악보이다. 따라서 지휘자는 자신의 정신, 시간, 주의력을 음악에 집중하여야 한다. 새로운 음악을 매일의 규칙적인 악보 연구를 통해서 공부하는 것은 지휘자로 하여금 악보 읽는 기술을 발전시키고 음악적인 성장을 촉진시키는 데 도움을 준다. 그래야만 침체의 함정에서 피할 수 있다. 각 지휘자는 새로운 악보를 연구하는 것과 관련해서 개인적인 목표를 설정해야만 한다.

2. 지휘자에게 요구되는 지식과 기술

기악 지휘자들은 아래와 같은 음악의 규칙에 대해 정확한 훈련과 경험이 필요하다.

음악사, 음악문화, 음악형식 : 서양음악에 대한 역사와 음악 문화에 대한 지식, 특별히 작곡형식의 발전, 연구 형태의 발전사는 지휘자로 하여금 시대적인 전망을 제공한다. 이런 광범위한 주제에 대한 꾸준한 연구를 위해서는 연구하는 기술 (research skill)이 필요하다. 동시에 외국어를 아는 것도 권장된다.

음악 이론과 분석 : 다양한 형태의 음악이나 작품을 분석할 수 있는 기본적인 능력을 모든 지휘자들이 갖추어야 한다. 19세기에 이르는 음악의 많은 형태, technique, style 등과 친숙한 것 이외에, 현존하고 있는 많은 기악곡을 차지하고 있는 20세기의 작품에 대해서도 상세한 지식이 필요하다.

작곡 : 악보는 작곡자의 창조적인 생각이나 음악적인 창조력의 신체적인 표현이다. 지휘자의 주된 임무는 작곡가와 상응하는 창조성, 통찰력, 이해로써 작곡가의 악보를 공부하고 해석하는 것이다. 따라서 각 지휘자는 음악적인 작품들이 어떻게 작곡되는지 그 과정을 이해하려고 노력해야 한다. 가장 좋은 방법은 작곡을 공부하는 것이다. 이를 통해서 작품을 쓰는 과정에 관계되는 통찰력을 얻게 된다. 작곡의 경험을 통해 지휘자는 외부에서의 관람자의 위치에서 내적 관람자의 위치로 옮겨간다. 그렇게 되면 그 지휘자는 작곡가의 정신의 내적인 작업을 더욱 충분하게 이해하는 위치에 서게 될 것이다.

젊은 지휘자들은 선천적으로 주어지지 않은 작곡 능력 때문에 작곡을 배우는 것을 부끄럽게 느낄 필요가 없다. 작곡 공부는, 그것이 어느 만큼의 기본적인 것이든, 적어도 음악 분석의 능력을 키워준다. 그리고 악보를 더욱 완전하고 쉽게 공부할 수 있는 능력을 길러줄 것이다.

청음과 시창 : 지휘자는 그의 예술과 기술을 위해 두 가지 형태의 청각적인 기술을 이용한다. 즉, 내적인 듣기와 외적인 듣기이다. 악보를 공부하는 동안 발달되는 내적으로 소리를 듣는 기술은 성취될 목적을 제공해 준다. 외적인 듣기는 지휘할 적에 무엇이 이루어져야 할지를 평가해 준다.

악보를 정확하고 능숙하게 읽는(즉, 악보를 쉽게 읽고 동시에 마음속으로 그 소리를 듣는 것) 능력은 많은 경우에 개인적인 내적 듣기의 기술에 달려있다. 음악에서 내적 듣기와 외적 듣기는 서로 밀접하게 연결되어 있다고 하지만, 내적 듣기의 기술을 발전시키는 기초를 확립시켜 주는 것은 바로 외적 듣기이다. 대학 학부 과정에서 시창이나 청음이라는 과목으로 외적 듣기의 기술을 가르치고 있다. 시창이나 청음에 약한 지휘자들은 피아노나 음반의 도움 없이 악보를 읽거나 마음으로 음악을 듣기에 힘든 것을 느낄 것이다. 어떤 부족함이든지 그것들은 극복할 수 있고 극복해야 할 것으로 보아야 한다.

관현악법, 조옮김 그리고 조표 읽기 : 지휘자들은 악기의 조옮김에 대해 정확한 지식을 가지고 있어야 한다.

건반 악기 기술 : 비록 건반악기를 쉽게 연주할 수 있는 것이 모든 지휘자들에게 요구되는 꼭 필요한 기술은 아니라 하더라도, 건반 악기를 쉽게 다룰 수 있는 것은 상당히 유익하다. 건반악기는 지휘자를 포함한 모든 음악가들이 기본적으로 사용하는 악기이다. 모든 지휘자들은 가능한 최대한의 건반악기를 다루는 기술을 발전시켜야 한다.

기악기의 연주 : 적어도 한 가지 악기를 연주할 수 있는 기술을 발전시키는 이외에, 지휘자는 가능하면 여러 형태, 여러 규모의 연주 단체에서 연주해 보는 기회를 가지는 것이 좋다.

3. 악보 연구의 순서

1 단계 : 악보 안내

- A. 악보 표지 혹은 악보 머리말 페이지에 적힌 정보를 읽는다.
- B. 악보 첫 페이지를 살핀다. 아래 질문에 답하라
 - 1. 전조된 악보인가? 아님 C조?
 - 2. 악기 편성이나 악보 기재하는 데 이상한 점들이 있는가?
- C. 악보를 넘기면서...
 - 1. 모든 빠르기, 박자의 변화, 조표를 살펴보라.
 - 2. 친숙하지 않거나 잘 모르는 음악 용어, 음표, 표시 등을 명확히 하라.
 - 3. 다소 늦더라도 다음 단계를 위해 똑 같은 속도로 악보를 읽어 나간다.

2단계 : 악보 읽기

- 1. 중간에 끊어지는 일없이 악보를 읽고 들을 수 있는 빠르기를 정한다
 - 2. 이 단계에서는 음악을 분석하지 말 것. 상세한 것에 대해 신경 쓰지 말 것.
 - 3. 자신의 직감이나 음악적인 상상력을 이용하라. 악보를 보면서 자연스럽게 떠오르는 느낌 등을 생각해 보라.
 - 4. 음악을 외우려고 하지 말 것.
 - 5. 피아노를 사용하지 말라.
 - 6. 음반을 사용하지 말 것.
 - 7. 마음으로 그 마음에 대해 느끼는 과정을 평가해 보도록 하라. 악보를 보면서 내적으로 듣는 이미지에 대해서 생각해 보라.
- P.S. 지휘자는 악보 읽기의 이 과정에 충분한 시간을 할애하여야 하며, 악보를 읽기에 전념할 수 있는 좋은 분위기를 마련해야 한다. 마음이 맑을 때 악보를 읽을 것이다. 높은 차원의 정신 집중은 음악에 빠져들게 하고 기억하도록 도와준다.

3단계 : 악보 분석

- 1. melody:
 - a) 중요한 멜로디 아이디어, 주선율, 부주제, 주제, 대선율 등을 찾아본다.
 - b) 각 멜로디의 특성을 아래의 관점에서 분석

- 형식, 스케일, 음역, 진행방향,
- 2. Harmony: 작품의 전체적인 화성의 구조를 파악
- 3. Form: 전체적인 형식
- 4. Rhythm (tempo, meter, rhythm)을 살펴볼 것
- 5. 관현악법을 살펴본다.
- 6. Texture (Homophonic? Polyphonic? Antiphonal? Responsorial? Etc.)
- 7. Dynamics (셈, 여림 등)

4단계 : 작품의 해석

1. 작곡가, 작품, 작품시기에 대한 연구를 끝낸다.
2. 여러 빠르기로 시도해 보고 올바른 빠르기를 정한다.
3. Phrasing을 정한다. 어디에서 음악을 끊을 것인가. 그러나 화성을 고려하지 않고 멜로디만으로 phrase를 정하지 않도록 할 것, 중지형을 살펴볼 것.
4. Dynamics를 정한다. (세게? 점점 여리게?)
5. Color/texture (vibrato 없이 선명한 소리? 부드러운 소리? 강한 소리?)
6. 휴지: 어디에서 얼마만큼 쉴 것인가?
7. 연주 때 중요한 passage에 신경쓸 것

제7장 사순시기 성가 선택의 요령

사순시기 때 성가를 선곡해야 하는 사람은 이 전례 시기의 신학적인 의미와 전례적으로 알맞는 성가를 골라야 한다. 예를 들면 사순시기라 하여 성가가 부정적인 인간의 모습을 묘사하는 가사는 피해야 한다. “나는 죄인이고 그래서 교회와 하느님 앞에 나설 수 없는 인간”식의 가사를 가진 성가는 비록 사순절 성가로 분류되어 있더라도 선택해서는 안 된다. 이 시기의 주제가 참회나 자기 비하, 고행만이 아니기 때문이다. “로마 미사경본의 총지침” 27조에서 말하는 것처럼 참회의 실천은 어디까지나 각자의 세례성사에서 유래되는 것이야말로 적합하다.

이 시기의 가장 바람직한 성가를 선택하려면, 성가의 가사를 살펴보고 세례, 화해, 참회의 주제를 표현하는 성가를 찾는 것이다. 단순히 사순절 노래라고 성가집에 분류되어 있기 때문에 안심하고 선택하는 것은 올바른 선곡이 될 수 없으며, 선곡자들은 이런 안이한 작업을 피해야 한다. 사순시기로 분류되어 있는 성가 중에서만 곡을 선택할 것이 아니라 부활시기나 성령강림으로 분류되어 있는 곡들 중에서도 세례, 화해, 참회의 주제를 잘 살리는 성가가 있다면 그 곡을 선택해서 사순시기에 이용하도록 하자. 선곡자들은 가사를 이해하고 주제에 맞추어 선곡할 수 있는 안목을 기르는 것이 꼭 필요하다.

사순시기 성가의 선곡을 위한 몇 가지 제언

1. 이 시기의 성가는 특별히 단순해야 한다. 이런 의미에서 사순시기의 전례 동안에는 대영광송을 노래하지 않는다. 통상문을 작곡한 것 중 가장 화려하고 장중한 형식의 곡이 대영광송이리라. 선곡자들은 우선 신자들이 노래부르기 쉽고 단순한 형식의 성가를 찾는데 신경을 써야 한다. 사순시기 동안의 전례는 기도, 단식, 자선 등등의 주제를 가진 노래들을 요구하지 않는다. 먼저 신학적으로 건전하고(세례, 화해, 참회를 나타내는 가사들) 전례적으로 맞는 일련의 성가들을 선택하도록 하고 이 성가들을 어느 정도 정기적으로 사용하도록 하자. 매 주 새로운 곡으로 바꾸어 노래부를 필요는 없다고 본다. 잘 선택된 소수의 성가 혹은 후렴이라도 사

순 시기, 그리고 더 나아가 부활-성령강림 시기로 공동체를 잘 인도해 줄 것이다.

위와 같이 선율이 단순한 성가를 고른 다음에는 성가의 반주 역시 단순한 것을 찾도록 노력해 보자. 화려한 반주로 된 성가는 피하는 것이 좋겠다. “주교 예식서” 252조에서는 “사순시기 때의 기악의 사용은 신자들의 노래를 도와줄 때에만 허용한다”고 가르치고 있다. 이런 가르침에 따라 사순시기의 전례 중에는 오르간을 포함한 모든 악기의 독주를 금하고 있다. 다음으로 선곡자들은 전례중 어떤 곳에서 어떤 성가를 반주 없이 부르면 더 좋을지도 공동체의 크기와 성가 개창의 참여도, 신자들의 성가 부르는 능력 등을 고려해서 살펴보면 좋겠다. 가능하면 성가를 적게 부르고 화려하지 않은 반주의 성가를 택함으로써 시각적으로 청각적으로 그리고 심적으로 그리 소란스럽지 않은 분위기를 만들어야 하겠다. 사순시기에는 기악의 연주를 가급적 자제하는 것이 부활시기와 성령강림 혹은 연중 시기와 구별시키는 가장 좋은 방법이라 할 수 있겠다. 사순시기를 위해 잘 선택된 소수의 성가와 미사 중의 침묵이 신자 개인이나 공동체를 더 깊은 묵상과 회개에로 나아가도록 큰 도움을 줄 수 있다. 사순시기 성가들이 사순시기 전례적인 의미와 그 중요성을 모두 표현할 수 있다고 생각하지 말자. 사순시기 의미와 중요성을 들어내는 것으로는 성가 이외에도 다른 많은 방법이 있다.

2. 이 시기동안 전례에서 과도한 “주제 만들기”를 피해야 한다. 이 전례시기의 기본적인 주제는 전례 안에 이미 마련되어 있다. 미사에 맞는 주제를 찾기 위해서 성가 선곡자들은 성가집을 먼저 살펴보지 말고 “미사경본”이나 “전례 성서”를 먼저 참조하도록 한다. 특별히 입당노래와 영성체 노래를 선택하기 위해서는 입당송과 영성체송에 포함되어 있는 후렴을 살펴봐야겠다. 이런 참조를 통해서 직접적으로 이 사순시기가 포함한 주제는 아니더라도 부수적인 주제를 살필 수 있기 때문이다. 이 주제 역시 전례에서 성가를 통해 나타나야 한다.

3. 사순시기의 성가를 선택할 적에 잊지 말아야 할 것은 전례시기의 근본적인 일관성이다. 즉 사순시기만을 따로 떼어서 생각할 것이 아니라 사순시기는 바로 부활 시기 그리고 성령강림 시기로 연결된다는 것을 염두에 두어야 하겠다. 사순시기는 적당하게 할 수 있는 준비의 시기라고 생각하거나 부활은 단순히 예수님의 부활, 성령강림 시기는 부활 50일 뒤에 있는 성령의 내림만으로 생각할 수 없는 서로 연결되는, 일관성을 가진 시기이다. 그 일관성에 맞추어 성가책의 “부활”, “성령강림”

등 어떤 시기의 성가 분류에 구애받지 않고 선택할 수 있겠다. 어떤 성가들은 주제로 보아 사순시기만 적합한 것들도 있는 반면 다른 성가들은 오히려 부활이나 성령 강림에 어울리는 성가들도 있다. 이를 잘 살펴서 사순시기 - 부활 - 성령강림으로 이어지는 일관성이 흐트러지지 않도록 해 보자. 사순시기 전례 음악의 규칙으로 선곡자들이 염두에 두어야 할 것은 바로 이 시기들이 일관성 있게 또 전체적으로 계획되어야 한다는 것이다. 성가집에 제공된 성가 분류에 전혀 구애받지 말고 항상 선곡자 자신이 직접 가사와 음악을 살펴 전례 정신과 신학적으로 옳은 곡을 가리는 안목을 기르도록 노력해야겠다.

이런 의미에서 볼 때 전례음악에 종사하는 사람은 성서와 함께 반드시 전례에 관한 공부를 해야한다고 생각한다. 그러나 한국에서는 일반 평신도들이 전례공부를 할 수 있는 곳이 거의 없는 슬픈 현실이다. 신학 대학에서 이들을 위해 전례 및 성서 등의 과목을 개방해야 한다고 생각하며, 이것도 불가능할 때 적어도 일년에 한 두 번씩의 연수를 통해서라도 일반 음악가들에게 전례 등 전례음악가로서 필요한 지식을 습득할 수 있는 기회를 제공해야 하리라고 굳게 믿는다. 아직 한국교회는 이런 필요한 혜택들이 제공되지 않고 있는 만큼 전례음악 봉사자들은 최소한 “로마미사경본의 총지침”이나 사목지 2, 3호에 나오는 성가대 훈령(최명화 신부역, 참고 2에 수록함) 그리고 “전례현장”만이라도 꼭 숙독할 것을 간청하는 바이다.

제8장 성삼일과 성가 선곡의 예

(몇 년 전에 준비했던 것인데 있는 줄도 몰랐군요. 너무 늦었죠? 제가 이것을 준비할 당시만 해도 나와있는 성주간 예절 몇 권 중, 대구 대교구의 “성주간 전례” 책자의 음악이 제일 좋았다고 생각했습니다. 혹시 대구 대교구에서 발행한 “성주간 예절”을 구하기가 힘들실 수 있으니 같은 전례문으로 된 어떤 성가든 사용하실 수 있겠습니다.)

부활의 성삼일

그리스도께서 인류의 구원과 하느님의 완전한 영광을 드러내는 사업을 당신의 빠스카 신비를 통해서 완성하셨다. 40일 동안 빠스카 축제를 향한 우리들의 준비는 마침내 교회 전례주년의 핵심을 이루는 성삼일에서 그 절정을 이룬다. 성삼일의 전례는 주일미사의 고정적인 전례의식에서 벗어나 좀 더 자유롭게 전례정신을 살려서 시도할 수 있다.

주의 만찬 저녁 미사

교회는 성목요일에 주님의 만찬미사로 사랑과 봉사의 의미를 되새기게 된다. 당신 친히 빠스카 제사의 어린양이 되시어 수난하신 기념제를 재현한다. 오늘이 바로 “서로 사랑하라”는 새 계명이 선포된 저녁이며, 새 계약이 체결된 저녁이다.

환경: 성당 안은 꽃과 조명, 휘장 등으로 화려하게 장식한다. 눈에 잘 띄는 곳에 사랑에 관한 표지를 부착한다 (예: “친구를 위해 자기 생명을 바치는 것보다 더 큰 사랑은 없다.”)

1) 개회식과 말씀의 전례

- 입당송 : 성주간 예절(대구 대교구: 11쪽)
- 대영광송 : 이때에 종을 치고 부활 전야 대영광송 때까지 종을 치지 않는다.
- 화답송 : 시편성가 (손상오, 60쪽)

- 복음전 노래 : 성주간 예절 (대구 대교구 14쪽)
- 강론 후 세족례가 있을 경우 형제애, 사랑, 봉사에 관한 성가를 부른다.
 - 성가 46번 (사랑의 송가)
 - 사랑의 찬가 (윤용선 신부 편곡)

2) 성찬의 전례

- 예물봉헌 : 성주간 예절 (대구 15쪽)
- 영성체송 : 성주간 예절 (대구 15쪽)
- 영성체 성가 : 334번 (사랑의 성체성사)

3) 성체를 옮김

만찬미사 후 전통적으로 십자가를 치우거나 가리웠으나, 상징적인 의미를 살리기 위해서 오히려 보다 더 큰 십자가를 제대 위에 안치하고 공경하는 것도 바람직하다.

- 성체 옮길 때 : 시편성가 (손상오 17쪽)

4) 밤조배 (생시간)

오늘이야말로 주님과 한 시간이라도 함께 깨어있는 시간을 가짐이 마땅하다. 성체를 모셔둔 제단 앞에서 교우들은 적당한 수난성가를 부른 다음 “올리바산의 예수님”을 묵상하고 침묵 중에 조배한다. 이 밤조배에 낭독되는 복음으로는 요한 복음 17장에서 18장 11절까지의 말씀을 이용한다.

성금요일

성금요일에는 그리스도께서 십자가상에서 인류를 위하여 하느님 아버지께 그리스도 자신을 바치는 속죄의 제사를 이루신 날이다. 전통적으로 이 날은 말씀의 전례와 십자가의 경배가 중심을 이룬다. 죄악을 걸머진 십자가의 표시 아래에서 인간에 대한 하느님의 사랑과 인류 구원을 위한 주님의 수난을 상기한다.

- 입당송 없음
- 일반적으로 긴 독서의 반복과 수난복음, 장엄기도 등으로 신자들이 피곤하고 지루하게 느낄 수 있다.
- 오후 3시에 십자가의 길 기도를 바치고, 장엄예절은 저녁에 거행함이 좋다.

제1부 : 말씀의 전례

화답송 : 손상오, 시편성가 62쪽

복음전 노래 : 성지주일과 같음

제2부 : 십자가의 경배

십자가 경배의 권고 : “보라, 십자나무”

(성주간예절, 한국 천주교 중앙협의회 126-127쪽)

십자가 경배 때 부르는 노래 : 십자가 경배 때 부르는 노래 (대구 성주간예절, 20쪽)

Crucem tuam (Taize 노래)

비탄의 노래 : 성주간 예절 (대구, 20-21쪽)

성시 : 대구, 22쪽

거룩한 고상나무 : 하나되리 55, 99쪽 혹은 비슷한 곡을 고름

제3부 : 영성체

특송 : Galus의 “Ecce Quomodo Moritur” (보라, 의인의 죽음을)

성토요일

성토요일에 교회는 주님의 무덤에 머물러 주의 수난과 죽으심을 묵상하며 제단을 벗긴 채 미사도 드리지 아니한다. 장엄한 부활성야의 예식을 거행한 다음에야 부활의 기쁨이 올 것이고 그 기쁨은 50일간 넘쳐흐르게 된다.

부활성야

부활성야는 생명의 축제요, 살아 계신 빛의 축제로서 생명의 말씀을 들으며 재생의 세례와 빠스카 잔치 가운데 “주님께서 살아나셨습니다”라고 외치는 소리가 만 천하에 울려 퍼지는 복된 구원의 밤이다.

제1부 : 빛의 예식

- 불 축성과 초 준비

- 행렬 : “그리스도의 광명” (성주간 예절, 천주교 중앙협의회)

행렬하는 동안 신자들은 가지고 있는 초에 점화하고, 성당의 모든 전기 불은 끈다.

- 부활찬송 : 부활찬송 중간에 부제가 “주께서 여러분과 함께” 하면 신자들은 “또한 부제와 함께”라고 대답해야 한다.

제2부 : 말씀의 전례

- 독서가 부활 성야의 중심요소임을 잊지 말 것.
- 구약에서 7, 신약에서 2, 모두 9개의 독서를 한다. 적어도 구약에서 둘, 혹은 셋의 독서를 읽어야 하지만 제3독서인 출애굽기 14장은 절대로 생략할 수 없다.
- 주로 1, 3, 7 독서와 서간 및 복음만 낭독하는 본당이 많다.
 - 1, 3, 7독서와 화답송
 - . 1독서 화답송 : 손상오, 시편성가 63쪽
 - . 3독서 화답송 : 손상오, 시편성가 65쪽
 - . 7독서 화답송 : 손상오, 시편성가 69쪽 혹은 성가 58번 (이 몸은 애타게 ...)
- 구약의 마지막 독서와 응송과 기도가 끝나면 제단의 불을 켜고 사제는 대영광송을 시작한다. 지방 관습에 따라 종을 친다.
- 사제의 본기도
- 사도들의 서간낭독과 알렐루야: 서간 낭독이 끝나면 모두 일어서고 사제(혹은 부제)는 성대하게 알렐루야를 시작한다. 그 다음에 모든 이가 이를 되풀이한다. 이어서 성가대는 시편을 노래하고 교우들은 알렐루야로 매절마다 응답한다. 필요하면 성가대원이 [사제대신] 알렐루야를 시작할 수도 있다.
(알렐루야 : 손상오, 시편성가 70쪽)

제3부 : 성세 예식

- 성수축성 때 : “샘들아 주를 찬미하고, 세세에 주를 기리며 높이 받들어 모셔라”
(성주간 예절, 천주교 중앙협의회)
- 성세서약 갱신 : 서약 갱신식 후에 사제가 교우들에게 성수를 뿌리는 동안 성가 1번 (나는 믿나이다)

제4부 : 성찬의 전례가 계속된다.

제9장 다성 음악과 성가대

† 찬미 예수님,
“새로운 노래를 주께 불러드리자”

이 주상 안드레아님,

좋은 활동 많이 하시는군요, 계속 수고하시고요. 원하시는 대로 게시판에 올립니다. 만 분들에게 도움이 되는지...

1) 우선 교회음악사의 변천을 정리해 달라는 말씀에는 제가 3월말까지는 전혀 짬이 없다는 말씀을 드리고 미리 양해를 구해야겠습니다. 미안하지만 우선 급한 대로 김건정씨가 쓴 “교회 전례음악”(가톨릭 출판사, 1993, 개정)을 보시면 좋겠습니다. 불행히도 이 책 말고는 가톨릭 쪽에서 쓴 것이 없습니다. 혹시 구하실 수 있다면 “가톨릭 청년”에 이문근신부님께서 1956년 4월 - 1958년 4월까지 2년간에 걸쳐 “교회음악사”를 게재하셨으니 참조하십시오. 또 가톨릭대학의 최병철 교수께서도 평화신문 1994년 1월 30일자부터 “교회음악의 이해”라는 제목으로 글을 연재하셨습니다. 제 생각엔 그저 제대로 된 음악사 한 권을 일단 정리해 보시는 게 좋을 것 같습니다.

2) 음악감상회 때 사용하실 Palestrina의 “Stabat Mater”와 Allegri의 “Miserere mei Deus”에 대해서.... 보통 우리가 다성 음악(Polyphony)이라고 할 적에는 다소 협의적으로 해석합니다. 즉 중세기와 르네상스 시대의 무반주 합창음악을 지칭합니다. 실제로 여러 개의 성부가 같이 노래한다는 의미에서는 독창 말고는 모두가 다성 음악이 되겠지만, 여러 성부가 각기 고유한 선율을 가지고 있느냐 하는 점에서 다성적 음악(polyphonic music)과 화성적 음악(homophonic music)으로 나누고 있습니다. 따라서 우리 성가집에 나오는 4성부 합창곡도 선율이 여러 개라는 점에서 다성 음악임은 틀림없지만 선율의 관심도가 soprano 파트에만 집중되어 있고 나머지 alto, tenor, bass는 중심 선율인 soprano를 도와주는 역할만 하기에 우리가 흔히 말하는 다성 음악은 아닙니다. 그러나 다성 음악에서는 비록 여러 선율이 동시에 노래되지만 각 성부가 독자적으로 자기 선율을 뽑내고 있습니다. Soprano 파트를 보조하는 역할이 아니라는 뜻입니다.

합창 연습을 할 때 각 파트는 자신이 부르는 멜로디를 주선율로 생각하고, 예를 들면 어느 성가대원이 bass 파트를 노래하더라도 마치 soprano를 부르는 기분으로 노래하도록 지도하면 훌륭한 합창이 이루어 질 것입니다(화성적 음악도 마찬가지). 또 한 가지 조심하실 것은 거의 대부분 곡들의 가사가 라틴말로 되어 있기에 음악을 조금 아는 사람들은 흔히 “그레고리오 성가”라 하는 경우가 많은 데 이것은 틀린 겁니다.

이번에 감상하실 곡들은 다성 음악임에는 틀림없습니다. 바로크 음악이 시작하기 전까지는 가톨릭 음악이 모두였다고 생각하셔도 되고, 거의가 성악곡이며 무반주이기 때문입니다. 그러나 위의 두 곡을 그냥 다성 음악이라고만 소개하기에는 조금 부족한 듯 합니다. 왜냐하면 우선 text, 즉 가사 문제와 실제로 어디에서 불리어지느냐 하는 문제 때문입니다.

우선 Allegri의 “Miserere mei Deus...” 이 가사는 시편 50편의 라틴어 번역입니다. 우리가 연도드릴 적에 사용하는 시편이기도 하지요. 이 시편은 일종의 “참회 시편”으로서 성목요일, 성금요일, 성토요일 (즉, 성삼일) 아침 찬미가로, 또 죽은 이를 위한 성무일도에 사용하고 있습니다. 따라서 전례를 위한 음악이라 할 수 있습니다. (미사 다음으로 중요한 전례는 ‘성무일도’(Officium Divinum) 입니다. 사제와 수도자들이 매일 아침, 저녁으로 바치는 기도임.)

Palestrina의 “Stabat mater dolorosa” 이 가사는 여러분이 요즈음 십자가의 길을 하실 때 부르는 바로 그 가사입니다. “어머님께 청하오니.....” 가사는 프란치스코회의 수도자인 Jacopo da Todi (d. 1306)가 쓴 것으로 전해 내려오고 있으며, “통고의 복된 동정 마리아” 축일(9월 15일) 제1독서 뒤 화답송과 복음 환호성 중간에 하도록 배정되어 있습니다. 옛날에는 이를 “부속가”(Sequentia, sequence)라고 했습니다. (이상하네요, 한국 미사 통상문에는 부속가에 대한 언급이 없어서 요새는 뭐라고 하는지?) 이 가사 역시 전례용이죠. 미사 때 사용하는 전례문을 노래로 만든 것입니다.

아시겠지만, 부속가는 무지하게 많았는데 트렌트공의회에서 모두를 취소시키고 지금은 부활대축일, 성령강림일, 성체 성혈축일, 그리고 위의 축일에만 부속가를 사용하도록 허락하였습니다. 그래서 지금은 위의 4개밖에 사용할 수가 없습니다.

음악 감상을 위해서 먼저 위의 가사를 한국말로 잘 읽어주신 다음 음악 감상에 들어가시고, 그냥 다성 음악이라고 하시는 것보다는 전례 음악으로서 시편과 부속가를 노래하는 것이라고 덧붙여 주시면 좋을 것 같네요.

고구 관할권자의 음악 허용 문제

기존의 음악(거의 세속음악)에다가 기도문 내지는 성가 가사를 삽입하여 곡을 만드는 기법을 *contrafacta*라 합니다. 르네상스 시기의 초기 개신교 찬송가 작곡가들이 이를 많이 이용하였으나(Bach의 chorale 에도 많음) 지금은 거의 사용하지 않습니다. 질문에 대한 답을 확실히 못하는 이유는 학생들이 부르는 '주의 기도'의 원래 선율인 '에레스투'라는 곡을 제가 모른다는 겁니다. 유행가인지 민요인지 가곡인지? 그 곡을 한 번 보고 싶는데 어떻게? 주의 기도문만이 아니라 교회에서 사용하는 모든 성가는 소속 주교의 승인이 필요하지만 한국에서는 마음대로 사용하고 있습니다. 조건은 본당신부님만 눈감으시면 ... 성가 심의의 의무를 수행하는 분도 없고 대신할 어떤 단체도 우리 한국에는 없습니다(주교회의 전례위원회에서 해야 되지만???)

주의 기도에 대한 제 생각? 저 개인적으로는 그레고리오 성가에다 한국말을 잘 올려 노래하는 것을 적극 권장하겠습니다. 앞으로 이런 곡들이 보급되어야 할겁니다. 예를 들면 미국교회 신학교에서는 사제가 되어 미사 때 노래할 곡을 다 배우고 나옵니다.(사제의 미사경본에 악보가 그려져 있지요. 물론 그레고리오 성가의 선율에 영어로 되어 있음) 그래서 큰 대축일이 되면 사제도 필요한 미사 부분을 노래로 합니다. 한국 교회는 1963년부터 사제가 노래하는 부분은 다 없어졌어요. 한국어로 된 곡이 없어 머뭇거리다 보니 이젠 그렇게 해야된다는 것도 잊어 먹었습니다. 앞으로 (사제의) 미사경본 안에 이런 악보를 넣어야 된다면 어떤 개인의 곡을 넣는 것은 상당히 문제가 될 겁니다. 그래서 2000년 동안 교회에서 불리어지든 가락에다 한국어를 잘 얹어서 부르는 것이 좋겠다는 생각입니다. 미사 안에서 신자 전체가 전례문을 노래할 때의 속도는 *speechlike*, 즉 대화하는 정도가 알맞다고 저는 생각합니다. 음악적인 효과만 노려서 너무 처지게 거창하게 만들어서는 기도문으로서의 기능을 잃게될 때가 많아집니다. 그런 의미에서는 그레고리오 성가가 좋은 모범이 될 수 있을 것 같습니다.

성가대에서 곡을 고를 때 상당히 조심하셔야 합니다. 실상 말도 안 되는 화성을 사용한 곡들이 너무 많아요. 미사곡이나 합창곡의 경우, 멜로디만 좋다고 그 음악이 좋다는 사람은 집을 살 적에 구조나 채광, 편리함, 견고함도 생각지 않고 집 겉테기만 보기 좋다고 구입하는 사람들일지도 모르죠. 그리고 곡 쓰는 사람들은 어쨌서 자기 실력은 생각하지 않고 굳이 4부 합창으로 곡을 만들려고 애 쓰는지 모르겠습니다. 단성부의 곡이라고 부끄러워할 이유가 없지요. 오히려 엉터리 화성 때문에 멋진 선율마저 죽어 버리는 경우가 더 많습니다. 선율만 있어서 좋은 노래가 있지 않습니까? 그레고리오 성가도 그런 경우입니다.

성가대들도 너무 합창만 선호하지 마십시오. 성가대 형편에 맞는 좋은 노래를 골라 잘 부르는 것이 중요합니다. 음악의 완성도에 초점을 맞추셔야 합니다. 말하는 사람치고 노래 못 부르는 사람은 아무도 없습니다. 네 파트에서 소리가 난다고 다 합창이 아닙니다. 단성부, 2성부, 3성부, 4성부, 그 이상 성부를 가진 노래들을 분당 실정에 맞게 골라서 사용하십시오. 그러기 위해서는 단성부로 된 미사곡도 꼭 필요로 합니다. 작곡가와 성가대들이 너무 무리를 하시는 것 같아 보기가 딱한 경우가 많습니다.

대답은 시원찮은데 글은 왜 이리 긴지 모르겠네요. 계속 수고하십시오.

제10장 ‘입당노래’ 부르는 법

역사적인 변천

대부분의 서양 전례 예식들은 전통적으로 입당 행렬 때에 노래를 불렀다. 로마에서는 Schola cantorum(훈련받은 가수들의 단체; 성가대)의 단원들이 사제들의 입당 때에 성전으로 향하여 두 줄로 도열하였다. 이렇게 두 줄로 나누어 만들어진 성가대는 자연스럽게 두 개의 성가대를 만들었으며 이들은 교창(交唱)의 형식(antiphonal fashion, 성가대 혹은 남녀가 교대로 노래하는 형식)으로 입당노래나 입당송을 노래하였다. 이 성가대들이 부르는 노래는 시편에서 직접 인용하였거나 그 날의 독서 혹은 비성서적인 자료에서 직접 따온 짧은 후렴으로써 시작하고 끝을 맺는 시편 노래이다. 성전 입구에서 시작하여 제단에 이르는 입당 행렬은 자연적으로 장엄한 예식이 되었으며 긴 시간 동안 노래를 필요로 하게 되는 데, 성가대들은 시편 구절들을 계속해서 노래함으로써 긴 입당 행렬 시간을 메웠다. 이를 요약해보면 후렴 - 시편 구절 - 후렴 - 시편 구절 - 후렴 - 시편 구절의 순서로 계속 노래하다가 사제가 제단에 이르렀을 때 영광송을 하고 후렴으로 입당송을 마치는 것이었다. 캐롤라인 시대(8세기에서 9세기)에는 모든 회중들이 마지막 부분에서 “영광이 성부와 성자와 성령께”라는 말로 노래를 마치려는 시도도 있었다.

세월이 흐르면서 실질적으로 두 가지의 큰 요인이 시편 구절의 수를 감소시키는 데 기여하게 된다. 즉 입당송의 선율을 빠르게 노래하고 입당 행렬 자체를 성전 입구에서 시작하던 풍습에서 지금의 전례와 같이 제의방에서 제단으로 이르도록 간편화시킨 것이 바로 입당송에 사용하던 시편 구절의 수를 축소시킨 요인이다. 이런 이유 때문에 많은 수의 시편구절이 더 이상 필요하지 않게 되어 결과적으로 후렴 - 시편 구절 하나 - 영광송 - 그리고 후렴을 노래함으로써 입당 노래는 끝나게 되어 버린 것이다. 따라서 입당 노래는 그 길이가 현저하게 줄어들었다. 그러다가 나중에는 입당송이 독립적인 성가가 되어 종종 사제가 제단에 도달할 때 시작되었다. 그리고 만약 입당송을 노래로 부르지 않을 경우에는 사제의 제단 앞 기도 다음에 사제에 의해 낭독되었다.

현 전례에서는 다시 한번 입당송 때 모든 신자들이 다 같이 참여하여 사제와 조력자들

의 입당 행렬을 노래로 수행하게 만들었다. 이제 입당 노래를 위한 가사로는 미사경본에 나오는 가사만을 이용하던 옛 전통에서 벗어나 4 가지의 선택의 자유가 주어졌다.

입당 노래의 목적

교우들이 모인 다음에 사제가 제단으로 나올 때 입당 노래를 시작한다. 이 노래의 목적은 이 성가로서 미사를 시작하며 참석한 신자들의 일치를 강화하고, 교우들이 전례시기와 축제의 신비를 깨닫도록 그 마음을 준비시키고, 사제와 복사들의 행렬을 수반하는 것이다(로마 미사경본의 총 지침 25조)

입당 노래 가사의 선택

노래는 로마 예식 성가집에 있는 시와 후렴을 사용하거나, 혹 예식이나 축일이나 전례시기에 알맞는 다른 노래를 사용할 수 있으며, 그 텍스트는 주교회의의 인준을 받은 것이어야 한다. 미국 교회에서는 로마 예식 성가집(Roman Gradual)이나 Simple Gradual에 있는 입당송을 위한 후렴이나 시편을 다양하게 노래할 수 있도록 하기 위해 Simple gradual의 보충으로서 영어로 된 시편이나 후렴의 다른 모음 곡집을 인정하고 있다. 그러나 우리 나라에는 준비된 것이 없다.

미사경본에 나오는 입당송의 기도문 대신 입당 노래로 사용할 수 있는 다른 거룩한 노래(성가)의 가사와 관련해서 아래의 기준이 1969년 미국 주교회의에 의해 채용되었다. 성가의 가사에 대한 아무런 연구가 없는 우리 한국교회는 연구를 오래한 미국 주교회의의 결정을 그대로 적용해도 좋을 것 같다.

- 1) 입당 예식은 미사 예식의 분위기를 조성하는 것이어야 한다.
- 2) 이 예식은 신자들로 하여금 하느님의 말씀을 들을 수 있는 적합한 마음가짐을 가질 수 있도록 준비시켜 주는 작용을 한다.
- 3) 이 예식은 신자들이 자신들이 예배 공동체라는 것을 의식하도록 도와준다.

결론적으로 말해서 입당 노래를 위한 가사의 선택은 위의 목적과 반대되지 않는 것이어야만 한다. 이런 면에서 현재 한국에서 출판되어 있는 청소년 성가집에서 곡을 선택하는 경우에도 그냥 성가라고 분류된 것에 현혹되지 말고, 위의 목적에 맞는 성가를 골라야만 한다. 언젠가 한번은 이 청소년 성가집에 포함된 노래들도 그

가사에 대하여 엄밀한 심사를 거쳐야 하리라고 생각되기 때문이다. 일반적으로 전례 주년의 가장 주요한 시기인 부활시기, 사순시기, 대림시기, 성탄시기에는 입당 때를 위해 사용하는 대부분의 노래들이 이런 전례 시기의 특성을 잘 나타내는 음악이 바람직한 것이다.

우리는 입당 노래를 선택하기 위해 아래에 제시되는 네 가지 선택사항 중 하나를 고를 수 있는 여유를 가지고 있다:

- 1) 로마 예식서의 입당 후렴과 시편;
- 2) Simple Gradual의 입당 후렴과 시편;
- 3) 시편과 후렴의 다른 모음집에 있는 노래들;
- 4) 위에서 말한 기준에 맞는 다른 거룩한 노래들 (sacred song);

봉헌송과 영성제송을 위한 거룩한 노래들(sacred songs)을 위해서도 위와 같은 선택사항들이 똑 같이 적용된다. 한국 교회는 위의 네 가지 선택 사항 중 1, 2, 3의 선택은 전혀 사용하지 않으며, 오직 네 번째의 것만을 택하고 있다. 따라서 예식 때 필요한 성가를 선택하는데 주의를 기울여야 한다. 현재 한국 교회에서는 문란하리 만치 “성가”라는 단어를 남용하기에 본인은 이 곳에서 거룩한 노래(Sacred song)로 표현하였다. 아무리 한국 교회에서 성가에 대한 개념이 흐려졌다 하더라도 설마 이 거룩한 노래들과 유행가 가사 비슷한 노래들과 혼동하는 법은 없으리라는 생각에서 나온 표현이다.

입당 노래의 연주 방법

입당노래는 성가대와 교우들이 교대로 하거나, 혹은 전원이 함께 하거나, 성가대만이 할 수도 있다. 그리고 기악의 연주도 가능하다.

입당 노래를 하지 않을 경우

위에서 말한 어떠한 선택도 사용하지 않거나 입당송이 없을 경우에는 미사경본에 있는 후렴만을 외워야 한다(로마 미사경본의 총 지침 26조). 미사경본에 수록된 입당송 기도문(후렴) 이외의 다른 어떤 기도말을 사용하지 못한다.

제1장 ‘주님, 자비를 베푸소서’를 노래하는 법

희랍어로 된 “Kyrie eleison”(“주님, 자비를 베푸소서”)라는 이 기도는 상당히 길고 도 복잡한 역사를 가지고 있다. 4세기 초엽 동방에서 사용된 이 환호성은 원래 도문(litany)의 매 청원 끝에 연결되어 있던 신자들의 응답이었다. 부제가 기도의 지향을 발표하면 신자들은 “주님, 자비를 베푸소서”라고 통상적으로 대답을 하였는데(마치 현행 미사의 “보편 지향기도” - “신자들의 기도” 때에 “주님 저희의 기도를 들어주소서” 하듯이) 이 대답은 도문이 끝날 때까지 계속되었다. 그러다가 교황 젤라시오(492-496)는 동방교회의 이 기도 형태를 말씀의 전례의 결론으로 사용하던 오래된 중재기도의 한 형태로 바꾸면서 중재기도의 끝에 “주님 자비를 베푸소서”라는 대답을 덧붙이도록 지시하였다. 이렇게 교황 젤라시오에 의해 바뀐 새 도문과 “주님, 자비를 베푸소서”라는 환호성은 이때부터 미사의 시작 부분에 자리를 잡게되었다. 거의 100년이 지난 후 미사전례가 너무 길다고 생각한 교황 대 그레고리오(590-604)는 미사를 좀 짧게 만들기를 위하여, 특별한 날에는 대답(“주님, 자비를 베푸소서”)만을 노래로 하고 앞에 연결되어 있던 도문의 지향을 생략할 수 있도록 허락하게 된다. 이렇게 생략된 형태의 도문이 결과적으로는 지금과 같은 모습으로 정형화되어 버렸다. 우리가 제2차 바티칸공의회 이전에 사용하던 세 번의 Kyrie, 그리고 세 번의 Christe, 또 하나의 세 번의 Kyrie의 형태는 불어권 나라에서 고정되었으며, 이렇게 세 번씩 세 번을 기도하는 근거는 바로 삼위일체 신학의 해석에 있었다. 신약성서, 특별히 사도 바울로에 의한 서간들에서 Kyrios는 그리스도를 지칭하며 그분의 신성을 나타내고 있음을 알 수 있다.

만약 이 Kyrie가 참회 예식의 한 부분으로 포함되어 있지 않을 경우, 참회 예식 후에 이 Kyrie는 이어진다. 주님을 찬양하고 그분의 자비를 구하는 이 환호성은 일반적으로 모든 신자 즉, 성가대나 선창자와 함께 노래부른다. 경우에 따라서는 성가대만이 노래할 수도 있다. 그리스도에게 언급되는 각 환호성(“주님, 자비를 베푸소서”)은 일반적으로 두 번씩 중복되고 있지만 각 나라의 언어의 특성이나 음악적인 고려, 혹은 다른 환경에 따라 세 번씩 할 수도 있다. 또 “주님, 자비를 베푸소서” 앞에 짧은 말을 덧붙일 수도 있다(이를 음악 용어로는 Trope라 하며, 그 예를 한글로 된 미사 통상문에서 살펴본다면 “진심으로 뉘우치는 사람들을 용서하러 오신” 혹은 “의인을

부르러 오신”, “성부 오른 편에 중개자로 오신” 등의 표현이 이에 해당한다)

이 “자비송”은 위에서 말한 여러 가지 방법으로 노래할 수 있지만, 노래로 할 경우 이 기도는 반드시 짧고 간단한 곡으로 해야 한다. 왜냐하면 만일 거창한 곡을 노래하게 될 경우 시작예식이 지나치게 중요해지기 때문이다. 실제로 시작 예식에서 가장 비중이 큰 노래는 ‘대영광송’이기 때문에 가장 중요한 부분인 ‘대영광송’을 제대로 살리기 위해서는 ‘Kyrie’는 짧고 간단한 곡이 되거나 그냥 낭송하는 것이 좋을 것이다. 그러나 사순시기는 ‘대영광송’이 없기 때문에 조금 길거나 다성 음악도 괜찮으리라 생각한다(참조. 미사곡 선곡의 요령). 노래로 하지 않을 경우 모든 신자들이 부제(부제가 없으면 사제)의 지향 다음에 응으로 기도문을 외운다.

몇 가지 생각해 보자. 주례 사제가 참회 예식을 시작하고 나서 잠깐 침묵을 지킨 뒤 “전능하신 하느님과 형제들에게...” 하는 기도를 하게 되면 신자들은 “주님, 자비를 베푸소서”를 노래로 혹은 말로 하게 되지만, Trope가 달린 다른 양식, 다시 말해서 “진심으로 뉘우치는 사람들을 용서하러 오신 주님, 자비를 베푸소서”하고 사제가 청원기도를 이끌어 간다면 성가대는 이 자비송을 노래해서는 안 된다(이렇게 되면 자비송을 두 번 하는 결과가 된다. 여러 본당에서 가끔 목격할 수가 있었다). 청원기도가 끝나면 곧장 “대영광송”을 노래해야 한다.

지금 우리가 사용하는 많은 미사곡들은 원래가 세 번씩의 환호성으로 되어 있던 곡들이었는데(적어도 우리가 가장 많이 사용하는 이문근 신부님의 창미사곡들) 모두 두 번씩으로 바꾸고 말았다. 그러나 위에서 언급한 바와 같이 세 번씩도 응답을 할 수 있다.(로마 미사경본의 총지침 30조) 그럼에도 불구하고 우리는 모두 두 번의 응답으로 노래를 바꾸었고 더구나 1997년 새롭게 미사 통상문이 바뀌면서 새로운 기도문에 따라 음의 길이가 바뀐 것도 있고 어떤 부분은 몇 소절씩 잘려나간 부분도 있다. 이진 웃기는 이야기이다. 글과 말에는 문법이 있듯이 음악에는 화성법이라는 게 있다. 선율의 진행에 따라 어떤 화음은 다른 어떤 화음으로 진행되는 것이 정상적이고 경우에 따라서는 필수적이다. 이런 흐름을 완전히 무시하고 바뀐 기도문의 글자 수에 따라 음악을 맞추고, 심지어 몇 소절을 자르다 보니 글에서의 문법이 틀려지듯 어색한 음악이 되고만 것이다. 지금 우리가 본당에서 미사곡을 부르면서 느끼는 혼란스러움은 반드시 기도문을 새로 바꾸었기 때문에 생기는 것만은 아니라는 이야기이다.

또 한 가지, 새 기도문의 대영광송 중간부분에는 “하느님의 어린양주님, 저희에게 자비를 베푸소서”라고 되어 있는데 “하느님의 어린양”에서는 왜 “저희에게”라는 말을 생략했는지 알다가도 모르겠다. 원어는 똑 같은데도 말이다. 지금 우리가 살펴보고 있는 “자비송”도 같은 맥락에서 살펴 볼 수 있겠다. 이것 때문에 “자비송”과 “하느님의 어린양” 노래가 잘려나가게 되었고 이상스런 음악이 되었다고 본다.

미사 때 노래로 이 “자비송”을 하게 될 경우 선창자와 신자들, 성가대와 신자들이 번갈아 할 수 있다. 필요하다면 성가대만이 노래하는 것도 장려할 만하다. 만약 노래로 하지 않을 경우에는 청원기도가 같이 딸려 있는 자비송(“진심으로 뉘우치는...”)을 사제와 신자들이 번갈아 하며 하는 것이 가장 바람직할 것 같다. 또 한 가지 덧붙이고 싶은 것은 이 청원기도는 원래 주례사제의 몫이 아니고 부제의 몫이라는 것이다. 따라서 부제가 제대에서 주례사제를 돕는 미사에서는 이 청원기도를 반드시 부제가 하여야 한다. 미사 중 부제에게 할당된 부분이 겨우 네 군데 있는데(“자비송”의 청원기도, 복음 낭독, “보편 지향기도”, “평화의 인사를 나누십시오”) 부제의 몫을 주례사제가 대신하여서는 월권 행위가 된다. 만약 부제가 없고 혹시 공동 집전하는 사제가 있다면 그 사제는 부제의 몫까지도 대신하게 된다.

제12장 ‘대영광송’을 노래하는 법

대영광송이라 불리어지는 “Gloria”는 성서의 시편과 찬가를 모델로 하여 초기 그리스도교 신자들이 만들어 사용한 찬미가(Hymn)의 보고(寶庫)로부터 전해 내려오는 하나의 유산이다. 이 찬미가는 기쁨의 찬미가이며 그 내용 역시 근본적으로 하느님을 찬미하는 내용으로 가득 차 있다. 이 찬미의 노래는 처음으로 회랍과 시리아의 자료들에서 발견되는데 원래는 부활절 새벽기도의 찬미가로 사용되었고, 점차 동방교회의 아침기도의 결론으로 사용되었음을 알 수 있다. 이 찬미가는 Gaul을 통해 서방교회에 들어오게 되었으며, 6세기가 시작될 무렵에는 이미 Roma 미사 안에서 발견된다. 이 노래는 본래 주교만이 불렀던 것으로 그가 주재하는 주일미사 때나 순교자들의 축일 때에 사용되었다. 사제는 일년에 단 한번 즉 부활 전야 미사 때에만 이 노래를 부를 수 있었는데, 11세기 때부터 사제들도 주일에 거행되는 모든 미사와 축일 때 대영광송을 노래하게 되었다.

대영광송은 원래 모든 회중들의 노래였기 때문에 단순하게 작곡되었었다. 그러나 이 찬미가가 화려한 음악 작품으로 꾸며지면서 성가대에 의해서 불리어지게 되었다. 제2차 바티칸공의회 이후로 우리는 이 찬미가를 부르는데 기본적으로 동참하고 있다.

어떻게 노래할 것인가?

이 찬미가로써 신자들은 성령 안에 함께 모여 하느님 아버지와 하느님의 어린양을 찬미한다. 이 노래를 부르는 법은 처음부터 끝까지 회중에 의해 불리어지거나, 성가대와 백성들이 교대로 노래할 수 있다. 그러나 특별한 기회에는 전적으로 성가대에 의해서도 불리어질 수 있다. 만약 노래로 부르지 않을 경우 모든 신자들에 의해 낭독되거나 신자들이 서로 교대로 낭송할 수 있다. 그러나 많은 본당에서 하고 있듯이 사제와 신자들이 교대로 낭송하는 것은 제대로 된 것이 아니다. 제일 중요한 문제는 노래로 부르지 않고 외우게 될 경우, 이 대영광송은 이미 찬미가의 기능을 상실한다는 것이다. 더 이상 대영광송은 축일을 위한 축제의 성격을 가지

지 않는 것이다. 한국 교회에서는 이제는 그 정의도 모호한 “창미사”라는 이름으로 주일의 중심 미사 한 대만을 미사 통상문(Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei)을 노래하고 마는데 이것은 편의주의로만 미사 거행을 하고 있기 때문이다. 다음에 한 번 다룰 수 있겠지만 미사 통상문을 노래하는 것은 평일 미사 때에도 얼마든지 가능하기 때문에 모든 주일미사에 Gloria를 노래하도록 해야 한다.

입당노래, 자비를 구하는 노래에 이은 대영광송의 노래는 입당 예절을 너무 비대하게 만들며 신자들이 피로(?)를 느낄 수도 있겠다. 따라서 Kyrie를 노래하는 법에서도 말한 바와 같이 “주여 자비를 구하소서”는 참회 어구를 가진 세 번째 양식으로 외우는 것이 가장 바람직한 방법이다.

이 대영광송은 대림시기와 사순시기를 제외한 모든 주일미사, 장엄미사, 축제 그리고 지역 공동체의 장엄한 예식 때 노래 불리어지거나 낭송됨으로써 이 노래의 특별한 장엄한 성격을 나타낸다. “라틴어 미사곡”을 노래하는 법에서도 한 번 언급했었지만 이 대영광송의 선창은 반드시 사제에 의해 이루어질 필요는 없으므로 노래하기 힘들어하는 사제에게無理하게 선창을 요구하지 않으면 좋겠다. 이 노래는 “사제, 혹은 선창자 아니면 모든 이가 함께 시작할 수도 있다.”고 <로마 미사경본의 총지침 87조>은 가르치고 있다.

지금 우리가 사용하고 있는 대영광송의 새로운 전례문은 신자와 성가대의 교창으로 노래할 수 있도록 여러 가지 가능성을 주고 있다. 어떤 형태의 음악으로든지 이 대영광송을 작곡할 수 있지만(단순한 음악, 화려한 음악, 다성 음악, 합창, 단성 등) 선율이나 화성 그리고 리듬이 축제의 분위기를 나타낼 수 있어야 한다. 종종 무척 아름다운 선율을 가졌지만 리듬감이 떨어짐으로써 우유부단한 노래가 되고, 반면에 리듬감은 살아 있지만 아름다운 선율이 없는 평범한 대영광송을 볼 수 있는 것은 작곡하는 사람들이 이 노래의 기능을 생각하지 않은 탓이다.

참고문헌 : 로마 미사경본의 총지침 31조; 87조
미국 주교회의 전례 위원회 발행 “가톨릭 예배 음악” 66조

제13장 ‘화답송’을 노래하는 법

역사적 배경

유대인들의 회당 예식을 계속 이어가던 그리스도교 신자들은 전통적으로 성서 낭독에 시편이나 찬가를 노래함으로써 하느님 말씀에 응답하였다. 로마에서는 독창자나 차부제가 제1독서가 끝난 후 독서대에 다가가서 독서대의 한 계단 (gradus=층계 혹은 계단) 아래에 서서 시편을 노래하였는데 이를 ‘층계송’(Graduale)이라 하였다. (그래서 옛날에는 한국에서도 이 노래를 ‘층계송’이라 하였다) 시편 구절은 독창자에 의해 불리어졌고 신자들은 주로 시편 자체에서 가져온 짧은 후렴으로 응답하였다. (지금은 선창자의 시편 구절 낭송을 신자들이 후렴으로 받는다 하여 한국 교회에서는 이를 ‘화답송’이라 개명한 듯 하다) 한 때는 매우 화려한 선율이 발전하였고, 시편 자체는 생략되기도 하였으며 시편의 노래는 잘 훈련된 성가대에 의해 연주되었다.

그러나 지금 우리가 사용하고 있는 시편 응송은 특별한 중요성을 가지고 제2차 바티칸공의회 이후에 복구되었다. 원칙적으로 시편 응송은 노래로 불리어져야 한다. 그리고 모든 회중이 환호적인 후렴을 노래하면서 참여하게 되어 있다. 시편은 독서들 중의 하나와 문맥상으로는 영성적인 관련을 가지고 있다. 많은 경우에 어떤 전례 시기를 위해서는 전통적인 시편을 사용하기도 한다. 예를 들면 시편 118편이나 66편은 부활절에 사용된다. 특별한 주제나 전례적인 연관성이 없는 성서 본문이나 시기가 나타날 때에는 ‘전례 성서’는 회중이 시편 전체를 접할 수 있도록 다른 특별한 시편을 배당하기도 한다. 시편의 노래를 쉽게 하기 위하여 ‘전례 성서’는 많은 수의 공동 시편이나 다른 전례시기에도 사용할 수 있는 후렴들을 배당하기도 한다.

말씀 전례는 첫 번째 독서 후의 이 노래가 불리어질 때 더 큰 생명력을 가지게 된다. 시편 독창자는 시편 구절을 아주 단순한 선율로 읽더라도 노래로 하는 것이 원칙이지만, 만약 음악을 구할 수 없거나 노래할 마땅한 사람이 없을 때에는 시편 구절을 사람들이 쉽게 알아들을 수 있도록 천천히 감정을 넣어 잘 읽어야 할 것이다. 이 노래(화답송)는 하느님의 말씀을 묵상하는 기능을 가진다는 것을 우선 생각

하고 노래하거나 낭송해야 한다. 시편 선창자 혹은 낭송자가 잘 읽는다면 신자들은 그 문제 많은 ‘매일 미사’를 보지 않고서도 금방 후렴을 익히고 따라갈 수가 있을 것이다. 어떻게 하면 신자들이 시편 구절이 끝나는지를 느낄 수 있고 후렴을 손쉽게 따라 할 수 있을는지 연구해 보라.

‘시편 성가’의 사용

시편 응송이나 구절은 대구 대교구의 손상오 신부가 전례시기 가, 나, 다해 전부를 작곡해 놓은 “시편성가”가 있으니 이를 구입해서 사용하는 것이 가장 바람직하며 혹시 ‘공동체 성가집’ 등에 알맞는 시편이 있다면 이것도 필요한 주일이나 축일에 이용할 수 있겠다(그러나 시편 전부가 작곡되어 있지는 않다). 경제적 사정으로 구입에 어려움이 있다면 신자들이 노래부를 후렴만 주보에 실리면 충분히 모든 신자들이 이 부분을 노래로 할 수 있을 것이다. 그 주일에 필요한 시편을 미사 직전에 배우는 데에는 5분도 걸리지 않는다. 이 노래의 중요성을 아는 여러 본당에서 이와 같이 하고 있다.

그러나 실지로 매주 다른 시편 후렴을 본당에서 배우고 사용하기에는 어려울 수 있으므로 ‘전례 성서’에 준비되어 있는 주기적인 시편 후렴 몇 가지로써 이를 대신할 수 있다. 예를 들면 위에 말한 바와 같이 부활절에는 시편 118편이나 66편을 노래로 만들어 부활절 내내 사용하는 방법이다.

시편 응송의 적용

미사 때 시편을 사용하는 것은 시편 응송 때뿐이며 이 노래는 행동을 수반하는 노래는 아니다. 시편 응송 혹은 층계송은 아주 중요하고 유일한 노래로서 방금 들은 하느님 말씀에 대하여 하느님의 말씀인 시편으로 응답하는 것이다. 그러기에 이 시편 응송(화답송) 때에는 시편 이외의 다른 성가로 대신하지 못한다.

또 한가지 어떤 본당에서는 이 화답송을 남녀 신자들이 번갈아 하거나 성당 좌석 좌, 우의 신자들이 교대로 부르는 경우가 있는데 이렇게 교대로 기도문을 외우는 “교송”(antiphona)과는 전혀 기도의 형식이 다른 것이므로 이 방법은 지양되어야

한다.

화답송의 노래하는 법을 정리하겠다. 먼저 선창자가 후렴을 노래하면 신자들이 이를 받아 노래하고 그 다음 선창자가 시편 구절을 노래한다. 이 시편 구절의 노래가 끝나면 신자들은 다시 후렴을 노래한다. 이런 식으로 다음 시편 구절을 노래하고 후렴을 노래한다. 물론 이 때 선창자의 자리는 해설자석이 아닌 독서대이다.

참고문헌 : <로마 미사경본의 총 지침> 36조; 90조;
<전례 성서> 20조 ; 21조;

제14장 환호성은 꼭 노래로!!!

한국의 각 성당에 비치되어 있는 성가 안내판에는 예외 없이 입장, 봉헌, 영성체, 퇴장 성가의 번호만(!) 게시하도록 만들어져 있다. 그러나 이 네 가지의 성가들은 노래로 해도 그만, 기악으로 해도 그만인 성가이며 심지어는 생략할 수 있는 성가이기도 하다. 그 이유는 전례 음악적으로 볼 때 행렬을 수반하는 기능을 가진 노래(찬미가)이기 때문이며, 성가의 중요성을 따져 볼 때에도 이런 행렬성가는 환호성이나 미사곡보다 우선적인 것이 되지 못한다.

원래 우리 가톨릭의 전통은 찬미가(hymn, 우리는 무엇이든지 성당에서 부르는 노래는 모두 성가라 한다)를 성직자나 수도자들의 아침, 저녁기도(성무일도)의 첫 부분에서만 노래하였다. 성무일도의 다른 부분이나 미사를 위해서는 그레고리오 성가가 “Liber Usualis”라는 책에 따로 준비되어 있었다. 더구나 제2차 바티칸공의회 이전까지의 미사에는 그레고리오 성가가 성직자와 성가대에 의해 불리어졌으며, 신자들은 미사 때 성가를 부를 기회조차 없었기에 지금 우리가 성가집에서 보는 찬미가 형태의 노래는 거의 찾아보기가 힘들었다.

그러나 개신교는 태어날 때부터 신자들이 예배에 적극적으로 참여할 수 있도록 회중찬미가(Congregational Hymn)를 모국어로 노래하도록 장려하였다. 이런 독일의 개신교 전통이 가톨릭으로 들어오게 되었고, 가톨릭에서는 미사 간간이, 그것도 미사의 기도문과는 전혀 상관없는 다른 가사를 노래하였다. 그러다가 제2차 바티칸공의회가 각 나라의 모국어로 된 전례성가를 장려하게 되지만 전례문에 맞춘 성가를 미처 준비해 두지 못하였던 우리 나라를 비롯한 거의 대부분의 나라들은 이런 찬미가 형태의 곡을 차용하기 시작하였다. 공의회가 끝난 지 벌써 35년이 흐른 지금, 거의 대부분의 나라들은 새 전례가 요구하는 전례문을 바탕으로 한 성가들을 많이 준비하였지만 우리 한국교회는 아직도 이 네 가지 행렬성가 중심의 전례에서 크게 벗어나지 못하고 있다.

현행 미사가 가장 우선적으로 노래부르도록 요구하는 성가는 바로 환호성(acclamation)들이다. 즉 복음 환호송(알렐루야), 거룩하시도다, 신앙의 신비여, 주의 기도 직

전의 마침 영광송(아멘)이다. 그 중에서도 “거룩하시도다”는 무엇보다 중요하다. 만일 미사 전체를 통해 성가 한 곡만을 노래한다면 단연코 “거룩하시도다”를 노래해야 한다. 또 “알렐루야” 같은 경우, 이 복음 환호성을 노래로 하지 않을 바에는 아예 침묵을 지키라고 교회는 가르친다.

우리 한국교회에는 위에서 언급한 네 가지 행렬성가와 신심성가가 미사 때 주로 불리어지고 있다. 성가집에는 복음 환호성 3곡, 신앙의 신비여 4곡, “Amen”이 6곡이 실려 있는데 비해 예를 들어 성모신심 노래는 30곡이 넘고 있는 실정이다. (게다가 미사 때는 사용하지도 못하는 성체찬미 내지 흠송의 노래 ‘Tantum ergo’ 등도 상당수가 실려있다. 이 정도 이야기하면 교회음악 작곡가는 무엇부터 작곡해야 하며, 어떻게 성가집을 편집해야 하는지 알 수 있을 것 같다. 이 문제들에 대해서는 후에 한 번 다룰 것임)

전례가 우선적으로 요구하고 있는 성가는 우리 한국 교회에서 보물로 여기는 행렬을 위한 노래들이 아니고, 매일 미사 때에도 반드시 노래로 불러야 하는 바로 환호성이다. 국가의 행사 때 애국가를 노래하지 않고 그냥 읽는 법은 없지 않은가? “지금부터 애국가를 다같이 외우겠습니다”하는 법은 없다. 생일 축하식 때 “생일 축하합니다”라는 노래가 꼭 불리어 지듯이, 미사 전례자체가 노래로 요구하는 것들이 바로 환호성이다. 또 이 환호성은 모든 신자가 환호, 기쁨 중에 노래하는 것이기에 조금 빨리 노래하여야 하며, 그 작곡은 신자들이 부르기 쉬운 선율이어야 하고 경쾌해야 할 것이다.

이제 우리도 미사 전례 때 환호성들부터 먼저, 꼭 노래로 하도록 하자.

제15장 ‘Alleluia’를 노래하는 법

히브리어로 된 알렐루야는 ‘야훼를 찬미하라’ 혹은 ‘하느님을 찬미하라’라는 뜻을 가지고 있다. 구약 성서에서는 이 기쁨의 환호가 히브리인들의 성전 의식에서 사용하기 위해 만들어진 어떤 시편(“알렐루야 시편”이라 한다)들을 시작할 때나 끝날 때에 나타나는 것을 볼 수 있다(알렐루야 시편 106-108, 111-114, 116-118, 135-136, 146-150). 그러나 신약성서에는 계시록(19,1-9)에 딱 한 번 나타나고 있는데, 천상에 있는 구원받은 자들의 개선 찬가의 한 부분으로 나타나고 있다.

이 알렐루야가 어떻게 전례 안에 도입되었는가 하는 문제는 이 환호성을 어떤 곳에서 사용하였는가 하는 문제와 직결되는 어려운 문제로 대두된다. 성 아우구스틴(354-430)에 따르면 이 환호성은 매 주일에 노래 불리어졌다고 한다. 그러나 5세기 경 로마에서는 이를 부활 때에만 사용한 것을 알 수 있으며 그러다가 로마의 이러한 관습은 결국 모든 부활 시기에 걸쳐 사용되기에 이르렀고 사순절을 제외한 모든 전례 시기를 통해서 사용되기 시작되었다. 이 환호성은 복음 낭독과 연결되어 있었고 가끔은 복음서를 들고 독서대를 향하여 행렬할 때에 수반되는 노래였다. 이 관습이 제2차 바티칸공의회 이후, 지금의 전례에 복구되었다.

초기에는 이 환호송을 시작하는 독창자들이 알렐루야의 마지막 모음, 즉 “야”를 길게 그리고 장식하는 것에 익숙하였음을 우리는 서양음악사를 통해 알 수 있다. 이렇게 마지막 모음을 길게 장식하여 노래부르는 창법을 서양음악사에서는 “Jubilus”라 한다. (그레고리오 성가에 익숙하지 않은 사람들에게는 쉽게 감이 안 오겠지만... 본당 부활성야 예절 때를 잠깐 생각해 보시다. 만약 복음 읽기 전에 전통 그레고리오 성가의 알렐루야를 사용했다면 마지막 ‘야’에서 길게 장식되는 것을 기억하실 겁니다.) 음악적으로 이렇게 길게 장식하는 Jubilus를, 성 아우구스틴은 “가사 없는 기쁨”(Joy without words)이라고 묘사하였다. 중세 초기에는 이 모음 위에 가사를 붙이기 시작하였고 이것이 더욱 발전해 독일어를 사용하는 나라에서는 수많은 Sequence(부속가)를 만들어내기 시작하였다. 부속가는 어느 정도 독립된 음악 작품으로서 가끔은 운문(韻文)의 가사를 가지면서 알렐루야에 잇따라 불리어졌다. 거의 5,000여 개에 이르던 부속가들은 16세기 트렌트공의회의 결정에 따라 거의 없

어지고 지금 전례에서는 오직 4개의 부속가들만 사용하도록 되어있다. 즉, 부활 대 축일, 성령강림 대축일에는 의무적으로 부속가를 사용하여야 하고, 성체 성혈 축일 그리고 고통의 성모 축일에는 선택적으로 사용할 수 있다.

알렐루야 노래가 부활의 의미를 가지고 있기 때문에 사순시기에는 사용할 수 없었으며, 대신 ‘연경’이라고 알려진 시편 노래로 이 자리를 메꾸었다. 연경은 반복이 없는 독창곡이었다. 지금의 전례에서도 사순시기에는 알렐루야를 노래하지 못하며, 대신 “몇 가지 지정된 [찬미] 환호 가운데 하나를 사용할 수 있다.”(한국어 미사 통상문, 전례법규 10)

복음환호송을 부를 때 유의할 점

1) 알렐루야는 전례에 참석한 모든 사람들이 함께 노래하거나 성가대에 의해서 혹은 선창자에 의해 시작된다. 그 다음 이를 모든 신자들이 받아서 한번 더 노래한다. 그 다음에 ‘전례 독서’ 책에 있는 시편 구절을 선창자가 노래하고, 이 노래가 끝나면 모든 신자들은 알렐루야를 한 번 더 노래한다(로마 미사경본의 총지침, 37조 a). 위 조항의 권고를 따른다면 알렐루야를 처음 시작할 때에는 두 번의 알렐루야가 있는 셈이다. 그러나 많은 본당에서는 한 번의 알렐루야로 끝내는 경우가 많은 것 같다. 권고할 만한 방법으로는 선창자(혹은 성가대)가 먼저 알렐루야를 시작하고 신자들이 이를 받아 노래하고 시편 구절을 선창자(혹은 성가대)가 노래하고, 끝에 전 신자들이 알렐루야를 노래하는 것이다.

2) 위의 문헌 39조에서는 복음 읽기 전에 알렐루야를 노래로 하지 않을 경우에, 읽기보다는 아예 빼버리는 것이 좋다고 권고하고 있다.(이 경우 미국주교회의의 전례위원회는 침묵을 장려하고 있다.) 위에서도 말했지만 이 노래는 복음에 대한 환호송이다. 곧 들게 될 복음, 하느님의 말씀, 하느님의 말씀은 인간이 되신 예수 그리스도이시다. 다시 말해 복음 환호송은 우리에게 오시는 주님을 영접하는 노래이다. 환호하며 그 분을 반기는 표현은 말로써 읽는 것만으로는 부족하다. 평일미사에서 반드시 노래로 하도록 할 것이다. 만약 알렐루야 다음에 오는 시편구절을 노래할 사람이 없다면 이 부분은 한 사람이 기쁘게 큰 소리로 읽을 수 있다. 그리고 알렐루야는 전 신자들이 노래로 하면 되겠다. 거듭 반복하지만 평일에도 알렐루야를

노래로 하자.

3) 그 다음 문제는 우리들이 알렐루야를 노래할 적에 어떤 빠르기와 느낌을 가지고 노래하여야 하는가 하는 문제이다. 즐거운 일이 있고 기쁨 때 우리는 말씨가 빨라지고 소리가 높아지는 것을 느낀다. 하느님의 말씀을 영접하는 기쁨과 말씀에 대한 사랑이 여러분의 노래를 듣고서 느낄 수 있겠는지 한번 생각해 보라. 한없이 느려터지고 맥없는 알렐루야, 그레고리오 성가를 잘 못 부르면 배 아픈 사람이 신음하는 것 같이 들린다는 것을 여러분은 아는가? 성가 365번을 여러분은 어떻게 노래하는가? 알렐루야 (쉬고) 알렐루야 (쉬고) 알렐루야 (끝낸다). 한 숨에 끝내야 되는 곡이다. 어떤 알렐루야를 노래하든지 생기 있고 빠르게 알렐루야를 노래하라. 그리고 그런 곡이 아니면 절대 선택하지를 말아야 한다.

4) 마지막으로 알렐루야 다음이나 화답송에서 시편 구절을 노래하는 법을 생각해 보자. 선창자나 성가대의 발성이 나빠 가사를 알아듣지 못하게 노래하는 것도 문제이지만, 말도 안 되는 곳에서 숨을 쉬거나 말을 끊는 것도 상당히 문제다. 먼저 한국말이 되도록 하라는 충고를 드리고 싶다. 여러분이 시편구절을 노래할 때, 우리가 한국말을 할 때와 같이 끊을 곳에서 과연 끊고 있는지, 그리고 말의 길이를 짧게 하고 있는지 생각하며 미리 숨을 쉴 곳을 정한 다음 노래하도록 하자. 물론 신자들이 그 말을 알아들을 수 있도록 똑똑하게 발음하는 것도 잊지 말아야겠다. 알지도 못하는 그레고리오 성가를 흉내 낸다고 마지막 쉼표 앞의 말을 길게 늘리는 것은 한국말이 아닌 듯하다.

이런 낭송을 위해서는 소리가 곱고 그렇게 큰 목소리를 가지지 않은 사람이면 좋겠다. 어느 본당에서 성악가가 이 시편을 노래하는 것을 들었는데 오페라의 무슨 ‘아리아’를 노래하는 줄 알았다. 이제 우리 성가대원들도 네 성부에서 소리내고, 소리 지르기(!) 에서 벗어나 음악을 만들 줄 알았으면 좋겠다. 3년 전 어느 본당 신부님은 경축 미사 때의 성가대의 노래는 성가가 아니고 완전 행진곡이었음을 지금도 기억한다. 얼마나 씩씩하고 우렁찬지... 먼저 성가 가사를 음미하라. 어떤 마음가짐으로 노래해야할지 그리고 어떤 분위기를 만들어야 하는지 알 수 있을 것이다. 성가 못 부르는 성가대일수록 신앙심을 강조한다. 신앙심은 모든 신자가 지녀야 할 기본적인 것이기에 성가대원이 자랑할 것은 못 된다. 신앙심 위에 음악적인 기술이 함께 할 때 그 성가대는 제 구실을 하는 것이다.

제16장 봉헌 성가를 노래하는 법

먼저 <성가 게시판>의 “환호성은 꼭 노래로”라는 기사(제14장)를 참조해야 하겠다.

예물 봉헌 행렬 때 노래를 부르는 관습은 아프리카에서 시작된 것으로 아우구스틴 성인(354-430)에 의해 알려졌다. 로마에서는 두 개의 성가대 (혹은 한 성가대가 양쪽으로 나누어져)가 교대로 시편 구절과 그리고 시편의 시작과 끝에 교창(交唱, 라 antiphona, 영 antiphon)을 노래하였다. (antiphona는 라틴어 동사 antiphonare - 한 옥타브로 교대로 노래하다 - 에서 나온 말로 남성과 여성이 교대로 노래를 부른 데서 유래된 것이다. 왜냐하면 남성과 여성 성부의 음정은 8도, 즉 한 옥타브의 차이가 난다. 초대 교회에서 시편을 2개의 성가대가 교대로 노래했는데 아마 제2의 성가단이 여성 내지는 어린이로 구성되어 이들에 의해 노래가 불려졌기 때문에 이런 이름이 주어졌다고 본다.)

본당에서 봉헌 노래하는 법

우리가 미사 중, 예물 봉헌 행렬 때 노래를 부를 때 이 노래는 적어도 예물이 제단 위에 놓여질 때까지 계속되어야 한다. 그리고 봉헌 노래의 규칙은 입당 노래의 규칙과 동일하다. “환호성은 꼭 노래로”의 글에서 밝힌 바와 같이 행렬을 수반하는 이 노래가 언제나 필요하고 바람직한 것은 아니다. 미사가 시작된 이래로 신자들은 입당 노래, Kyrie, 대영광송, 두 서너 개의 독서, 화답송, 알렐루야, 강론, 그리고 신자들의 기도 등으로 인해 이제 어느 정도의 휴식이 필요하며, 이 때 신자들이 하느님의 말씀을 묵상하고 기도하기 위한 침묵 시간을 가지는 것이 아주 당연한 것이다. 만일 전례가 계속해서 신자들의 정신 집중을 요구하고 그로 인해서 신자들이 계속적으로 긴장을 풀지 못하게 한다면 그 전례의 구성은 잘못된 것이라 할 수 있다. 우리의 전례는 긴장도 풀 수 있고 매력적이며 평온한 것이어야 할 것이다.

이런 의미에서 이 때와 영성체 후 묵상시간이 성가대들이 잘 준비한, 특별한 곡을 연주하기에 가장 좋은 때인 것 같다. 그래서 성가대에 의해 불리어지는 노래가 전례 공동체에게 평화스러운 마음을 만들어 주며, 묵상할 수 있는 분위기를 만들어

준다면 이 음악의 봉사적 기능은 충분히 완수되는 것이다.

또 다른 방식으로는 이 때 오르간 등 기악을 연주하는 것이다. 그러기 위해서는 좋은 오르간과 좋은 오르가니스트가 필요하다. 좋은 오르가니스트는 단순히 음표만을 연주하는 것이 아니고 신자들이 기도할 수 있는 분위기를 만들어주기 때문이다. 이런 연주는 신자들에게는 하나의 축복이며 연주자 자신에게는 하나의 기도가 된다. 정말 이런 오르가니스트를 가진 본당은 얼마나 행복할까? 그저 공짜로 봉사할 사람들만 찾다니....

우리가 예물 봉헌 행렬을 위한 성가를 선택할 때에 주의해야 할 점이 있다. 봉헌 노래의 올바른 기능은 봉헌 행렬을 수반하는 것(음악)이다. 따라서 봉헌 노래라 하여 노래말(가사)이 꼭 빵과 포도주, 혹은 봉헌에 대해 언급할 필요는 없고, 전례 시기에도 맞으면서 찬미와 기쁨을 나타내는 내용이라면 어떤 성가라도 가능한 것이다(미국 교구들을 위한 로마 미사경본의 총 지침의 부록, 50조; 미국 주교회의 전례위원회 발행의 Music in Catholic Worship, 71조 참조) 그러나 피해야 하는 성가는 그리스도의 행위와는 전혀 상관이 없는 봉헌에 대해 말하는 가사를 가진 것이다.

행렬하는 신자들(봉헌 때와 영성체 때)은 성가책을 들고 나가기가 거북스럽다. 따라서 이런 성가들은 다소 짧은 것이 좋으며, 후렴을 가진 것이 바람직하다. 왜냐하면 성가대가 시편이나 성가의 구절 등을 노래하고 신자들은 간단한 후렴만 할 수 있기 때문이다. 어떤 예식의 중요성은 길이에 있는 것이 아니고 의미에 기초한다는 것을 생각하자.

참고문헌 : <로마 미사경본의 총지침> 50조

<미국 교구들을 위한 로마 미사경본의 총 지침>의 부록 50조

<Music in Catholic Worship> (미국 주교회의 전례 위원회 발행) 71조

제17장 ‘거룩하시도다’를 노래하는 법

“거룩하시도다”의 이 기도문은 이사야서 6장 2-3절의 환영에서 영감을 받아 쓰여진 것으로 초대 교회는 회당(Synagogue) 예식의 아침 기도 때에 이 기도문을 노래로 불렀다. 아마 이 기도는 유대-그리스도교 신자의 영향을 받아 동방교회의 성찬 기도에서 사용하게 된 것으로 추정되며, 5세기 중엽에는 서방교회에서도 이 기도문을 일반적으로 받아들여 노래로 불렀다.

그리고 “주님의 이름으로 오시는 분, 찬미 받으소서”라는 표현은 예수께서 예루살렘에 입성하실 때 백성들이 부르던 환호송에서 그 전례문을 취한 것이다(마태 21:9 참조). 6세기 중엽부터 Gaul 지방에서는 이 문장이 ‘거룩하시도다’에 이미 합쳐졌고 그로부터 일세기 후에는 로마에서도 하나의 기도로 이루어져 사용되었다.

원래는 ‘거룩하시도다’가 전체 신자들에 의해 불려졌지만, 중세기 초에 이 기도의 노래는 성가대에 일임되었다. 그 이유는 다른 성가들과 마찬가지로 평민들은 라틴어를 제대로 하지 못하였으며, 예술적인 작품을 전례에 도입하려는 교회와 작곡가들의 노력으로 신자들이 노래부르기에는 너무 힘들었기에 입을 다물게 되고 잘 훈련받은 성가대가 이를 노래하게 되었다. 그래서 실질적으로 전례 중에 성가대가 계속해서 이 기도를 노래하는 동안, 사제는 혼자서 성찬기도를 계속했었다. 지금과 같이 사제와 신자들이 함께 ‘거룩하시도다’를 노래하는 것이 아니고, 사제와 성가대는 각자 다른 기도를 계속한 것이다. 성변화가 이루어진 후에 부르는 “주님의 이름으로 오시는 분”(Benedictus)이 노래되기 시작하면서 더욱 복잡한 멜로디를 가진 것으로 발전하게 되었다.

위에서 살펴본 바와 같이 6-7세기에는 하나의 기도문으로 통합되어 있던 것이 중세기부터 두 개의 기도로 나누어져 ‘거룩하시도다’는 성변화 전에 그리고 ‘주님의 이름으로 오시는 분, 찬미받으소서’는 성변화 후에 노래하게 되었다. 이런 증거는 오늘 우리가 큰 축일에 주로 사용하는 라틴말 미사곡에서 잘 살펴볼 수 있다.

이제 제2차 바티칸공의회 이후 ‘거룩하시도다’와 ‘주님의 이름으로 오시는 분’은 다시 한번 원래의 모습을 찾아 하나의 환호송으로 결합되었으며, 감사 서문경의 결론으로서 천사와 일치하여 사제와 신자들에 의해 노래 불리어지거나 낭독된다. 우리

모두는 천사와 일치하여 ‘거룩하시도다’를 노래하거나 외운다 (로마 미사경본의 총 지침 55조). 회중들은 이 환호송을 통하여 그리스도를 통하여 모든 피조물들이 천주 성부께 찬미를 드리는데 일치하라는 초대에 응답하게 된다. 하나의 목소리로 성인들과의 모든 통교 안에서 하느님께 영광을 드린다.

‘거룩하시도다’는 그 자체로 성찬 공동체의 탁월한 일치의 노래이기에 1967년 3월 5일에 발표된 교황청의 성음악 훈령 34조는 이 기도를 모든 전체 신자들에 의해 노래로 불러져야 한다고 가르치고 있고 아울러 이렇게 전 신자가 노래하는 것이 바로 전통을 따르는 길이라고 말하고 있다. “감사송의 마지막 환호인 ‘거룩하시도다’는 원칙적으로 모든 사제와 신자가 노래한다.” 따라서 이 노래는 백성들 전체를 위한 것이기에 비록 성가대가 ‘미사 통상문’ 전체를 노래한다고 하더라도 이 노래만큼은 신자들도 함께 노래할 수 있는 친숙한 것으로 곡을 선정함이 마땅하다.

미사 중에 부르는 노래의 가치를 성찬기도와의 연관성 그리고 그 근접성으로 정의할 내린다고 한다면 성찬기도의 심장에 위치하고 있는 ‘거룩하시도다’야말로 미사 중의 가장 중요한 환호송이다. 만약 회중이 미사 중에 성가를 한 곡만 부른다면 그것은 ‘거룩하시도다’이다. 또한 매일미사에서 조차도 반드시 노래로 불러져야 할 것은 바로 ‘거룩하시도다’라고 한다.

우리 한국교회에서도 평일미사 때 꼭 부르는 입당, 봉헌, 영성체, 퇴장 노래 대신 ‘거룩하시도다’를 비롯한 환호송을 노래부르는 것이 정착되어야겠다. 미사 전례문 자체가 노래를 요구하는 환호송을 노래하지 않고, 부수적인 것을 노래하는 것은 올바른 미사 거행을 위해서도 개선되어야 한다. 이런 올바른 전례와 전례음악의 실천은 무엇보다도 앞으로 사목 현장에서 일하게 될 사제와 수도자를 양성하는 신학교와 수련소에서 우선적으로 그리고 필수적으로 시행되어야 할 것이다. 신학교와 수도회에서는 이런 점에서 매일 거행되고 있는 전례를 다시 한 번 점검해 볼 필요가 있다고 생각한다.

작품의 다양성이 요구되는 한국 교회

“대축일이나 기타 필요한 때에 사용하는 음악 작품은 화음 그리고 descant를 가진 것이 적합하지만 이 성가는 사제와 백성들에게 속하는 것이기에 성가대는 신자들

이 노래부르는 부분을 쉽고 그리고 효과적으로 만들어야 한다”(‘가톨릭 예배 속의 음악’ 56조). 위의 문헌을 예로 들지 않더라도 어떤 성가라도 다양한 방법으로 작곡, 연주될 수 있다. 그러나 한국에서 작곡되는 ‘미사통상문’을 살펴보면 언제나 성가대와 신자들이 교창하는 것으로 작곡되어 있어 다양성을 찾아보기 힘들다. 제2차 바티칸공의회 직후에 이문근 신부님이 작곡하신 미사곡의 한 예를 현재의 어떤 작곡가들도 극복하지 못하고 많은 작곡 방법 중의 한 가지인 이 신부님의 작곡 형식만을 그대로 답습하고 있음을 참으로 안타깝게 생각한다.

제18장 ‘신앙의 신비여’를 노래하는 법

성찬 제정과 축성문에 뒤따라오는 백성들의 환호성은 제2차 바티칸공의회 이후 로마 전례에 새로이 도입된 것이다. 이와 유사한 관습은, 성찬 제정과 축성 기도문이 끝날 때마다 백성들이 “아멘”을 노래한 동방교회의 어떤 성찬 기도문에서 발견된다.

성찬 제정과 축성문이 끝나면 사제와 부제는 성체와 성혈에 깊이 절하고 부제가, 부제가 없을 때에는 사제가 “신앙의 신비여” 하고 초대의를 말한다. 이 초대의 말은 여러 성찬 기도문에 삽입된 아주 오래된 것으로, 포도주 축성시 그리스도의 말씀 안에 삽입된 로마 교회법의 가장 오래된 사본 안에서 나타나고 있다. 이 표현의 올바른 의미는 이러한 논란과는 상당히 거리가 멀다. 이제는 성찬 제정의 말에서 백성들의 환호성을 유도하기 위한 초대의 부르심으로 변형되었다. 이 말의 의미는 회중의 응답으로써 뚜렷해진다. 신앙의 신비는 부활의 신비이며, 그리스도 죽음과 부활하심, 그리고 당신의 백성들 안에 현존하시는 신비이다. 이것은 그리스도의 구원하시려는 사랑 안에 구체화된 하느님의 모든 계획이다.

우리는 우리 믿음의 가장 중심되는 신비인 부활의 신비 안에서 서로의 신앙을 도와준다. 이 환호성은 주님의 고통받으심과 영광 받으심을 그분의 재림에 대한 신앙의 표현과 함께 정확히 기억하는 환호성이다. 그러나 여러 가지의 기도문과 음악이 바람직하다.

기억 환호성은 단순히 신자들의 주의력을 ‘기록하시도다’의 끝 부분에서부터 ‘마침 영광송의 아멘’ 대답까지 집중시키려는 것이 아니라 성찬기도에 온 회중을 능동적으로 참여시키려는 하나의 의도를 가진 표현이다. 미사 안에서 그들이 세례성사로 받은 사제직을 나눔으로써 신자들은 부활하신 그리스도께서 전례 거행 안에 현존하시고 활동하신다는 모든 신비에 대해 표현하고 믿음을 확인하는 것이다.(Music in Catholic Worship, 57조 참조)

라틴어와 한국어 기억 환호성은 세 개의 응답을 주고 있다(영어 기도문은 네 개로 되어 있음). 첫 번째 응답 형식 (가)는 시리아 예식에서 빌려온 형식에 기초한 것으로서 죽음, 부활, 그리고 그리스도의 두 번째 재림을 상기시킨다. 두 번째 형식 (나)는 고린도 전서 11장 26절을 거의 자구마다 반영한 것이다. 그리고 마지막 세

번째 (다)형식은 그리스도의 최후의 재림은 언급하지 않는 유일한 환호송이다. 이 환호송은 누차 말씀드린 대로 반드시 평일에도 노래로 하도록 해야겠다.

한국의 많은 교회에서는 전례 시기나 축일의 성격에 상관없이 언제나 (가)양식만을 노래하거나 외우는 경향이 있다. 우리도 전례시기에 따라 맞추어서 노래하면 안 될까? 지금 가톨릭 성가집에는 (가)양식을 위해서 두 곡이 준비되어 있으며, (가), (나), (다) 양식 모두를 위해 4곡이 실려있다. 그러나 이렇게 모든 양식을 위해 작곡된 것들은 성가집이 처음 출판될 때(1985년)에는 모두 (가)양식만을 위해 작곡되었다가 개정판을 내면서 (나), (다) 양식에 가사만을 맞춘 것이기에 전례문과 선율 사이에 조금 무리가 있다고 보아진다. 아직도 이 환호성은 많이 부족한 상태이기에 많은 작곡이 나와야겠고, 그래서 각 본당마다 사용하기 쉬운 것들을 선택하여 사용할 수 있어야겠다. 그리고 노래 속도를 조금 빨리 잡아서 너무 질질 끌지 않았으면 한다.

또 노래하는 방법에도 “마침 영광송과 아멘”에서와 같이 여러 가지 다른 방법으로 이 환호송을 노래할 수 있다. 사제가 하는 ‘신앙의 신비’여는 성가집의 악보대로 즉 작곡자가 원하는 대로 노래할 수 없다면 사제는 그냥 음을 약간 높여 평탄하게 ‘신앙의 신비여’ 하고 외우면 될 것이다.

한 가지 더 언급하고 싶은 것은 성찬 제정과 축성문을 외울 때 즉 거룩한 변화 때의 신자들의 태도이다. 옛날 트렌트 미사에서는 이곳에서 의심 많던 토마 사도가 예수님의 부활 후 발현 때에 한 고백, 즉 “내 주시요 내 하느님이시도다”를 외우도록 한 습관 때문에 지금도 이 부분에서 나이 많으신 어른들이 이 기도를 외우고 있다. 아니면 옛 풍습대로 어떤 본당에서는 오르간 독주를 하는 경우도 있고, 더욱이 성령기도회에서는 성체를 축성하고 나서 그리고 성혈을 축성하고 난 다음에는 매번 심령기도를 바치는데, 지금 전례에서는 모두 지양되어야 할 것들이다. 이 때에는 예수 그리스도께서 성체성사 세우신 그 신비로운 분위기를 유지하는 것이 마땅하다.

제19장 ‘마침 영광송’과 ‘아멘’을 노래하는 법

성찬기도의 전통적인 결론은 찬미와 감사의 장엄한 언급으로 끝났으며, 이 결론은 주로 삼위일체의 영광송의 형태로 되어 있었고 신자들은 이에 아멘으로 응답하였다. 이 마침 영광송과 아멘의 가치와 의미에 대해서는 이미 2세기 중엽 유스티노 성인에 의해 잘 증명되었다. 성인은 이 영광송에 대해 특별한 주의를 요구하면서 “감사의 기도가 끝날 때, 예절에 참여한 모든 신자들은 아멘으로 자신들의 동의를 나타내어야 한다”고 가르쳤다 (호교론 1, 65:3).

옛 교황 전례에서는 수석부제가 기도문의 결론 부분에서 성작을 높이 들었으며, 교황은 축성된 성체를 그 성작에 대고 있든지 아니면 성체를 단순히 들어올리고 있었다. 이러한 동작은 백성들의 마지막 환호가 끝날 때까지, 즉 이 아멘 환호가 끝날 때까지 계속되었다.

중세기에는 성체와 성혈을 거양하는 시간을 단축시키기 위해 여러 가지 십자가 표시를 도입하여 이 행동을 짧게 만들었다. 14세기 때부터 사제는 성작을 제단에 놓고, 장쾌한 다음, *per omnia saecula saeculorum*(세세에 영원히..)을 시작하였다. 이러한 결론의 기도는 곧 뒤따라 올 주의 기도의 도입 부분으로 나타나게 되었다.

종종 ‘작은 영광송’이라 불리던 이 기도 형태는 16세기의 트렌트 전례에서는 사라졌다가 제2차 바티칸공의회 이후에 그 본래의 아름다움과 중요성이 다시 복구되었다. 빵과 잔은 마침 영광송이 사제에 의해 노래되거나 낭독될 동안 봉헌의 동작으로 높이 들어 올려진다. 만약 부제가 있다면 성작은 부제가 들어올리게 된다. 이때 모든 신자들은 찬성과 지지의 표시로 아멘으로 환호한다. 이렇게 신자들은 이 장엄한 아멘 기도를 통해 사제에 의해 낭독된 성찬기도에 동의하며 이 기도를 자신들의 것으로 만든다.

이 응답을 더욱 효과적인 것으로 만들기 위해 아멘을 반복하고 증가시킬 수 있다. 성가대는 백성들의 환호에다 화음을 더 할 수 있고 이를 계속해 전개시킬 수 있으며(Music in Catholic Worship, 미국 주교회의 58조), 다른 장식의 성부를 덧붙일 수 있다.

감사 서문경에서부터 주의 기도의 영광송까지 계속되는 대 성찬기도는 미사성제의 가장 핵심 부분이다. 따라서 이 마침 영광송은 가장 중요하고 장엄하게 노래되어야 한다. 이 기도의 분위기 역시 영광스럽고 장엄한 것이 되어야 한다.

주례자는 감사를 드리고 백성들은 자신들의 ‘아멘’ 혹은 감사를 노래함으로써, 두 가지 행위는 하나의 감사행위가 되는 것이다. 그러나 엄격한 의미에서 이 성찬의 전례는 사제에게만 속하는 것이 아니고 바로 온 백성에게 속하는 행위이며 기도이다. 교회는 대사제이신 예수 그리스도를 통하여, 희생의 기념 안에 실지로 현존하시는 그리스도와 함께, 당신의 지체인 신자들을 위해 성체 성사 안에 자신을 주시는 그리스도 안에서 하느님 아버지께 찬미와 영광을 드린다.

마침 영광송에 대한 우리의 응답 (아멘)

아멘이라는 두 개의 음절로 사제가 외운 긴 성찬기도를 우리가 동의하기에는 충분하지 않다. 그래서 옛부터 동방의 전례들은 아멘을 세 번 노래함으로써 이 문제를 해결하였다. 바로 이렇게 세 번 노래함으로써 환호송의 풍성한 가치를 나타내었고, 이 해결책은 전례적으로나 음악적으로 근거가 확실하고 합법적인 것이다. 우리 한국 교회의 가톨릭 성가집에도 10개의 ‘아멘’ 환호송 모두가 이렇게 세 번 반복함으로써 그 의미와 중요성을 나타내고 있으며, 다양하게 사용할 수 있도록 배려하고 있지만 과연 각 본당에서 여러 가지의 아멘을 이용하는지 의문이 간다. 매번 바꾸는 것은 좋지 않지만 시기와 축일의 등급에 관계없이 일년 내내 같은 곡을 사용하는 것도 문제가 될 수 있다 하겠다.

그러나 더 안타까운 것은 이 환호성을 유도하는 ‘마침 영광송’(그리스도를 통하여 그리스도와 함께 그리스도 안에서...)이 사제에 의해 노래 불리어질 수 있도록 한 곡도 준비되어 있지 않다는 것이다(새 미사통상문에 따른 신자들과 함께 하는 미사 곡 I, II, III, IV에 이 마침영광송이 작곡되어 있습니다. 참으로 다행입니다. 감사합니다. 그러나 성가집에는 들어가 있지 않으니 아무래도 사용도가 떨어질 것 같습니다). 작곡가들은 우선적으로 미사 거행에 필요한 이런 전례문을 바탕으로 한 작곡을 하는데 신경을 써야 한다. 입당, 봉헌, 영성체, 퇴장 등의 찬미가는 지금 성가집에 있는 것으로도 충분할 정도이다. 우선 시급한 것은 많은 환호송과 전례문을 작

곡하는 것이다. 그리고 이런 전례문을 만들 때는 미사의 흐름을 깨뜨리지 않는, 즉 말하는 속도의 노래(Speech-song)가 적합하다는 것을 염두에 두기 바란다. 곡의 음악성이나 신자들의 반응만을 생각하여 쓸데없이 곡을 길게 장엄하게 만드는 것은 적어도 전례문을 바탕으로 한 노래로는 알맞지 않다고 생각한다. 그런 의미에서 우리가 가진 성가집의 ‘아멘’ 10곡도 2/2박자의 곡으로 단축시켜 노래한다면 미사의 흐름을 깨뜨리지 않고도 장엄한 환호성을 노래할 수 있으리라 생각한다.

또 환호성을 이렇게 4성부로만 천편일률적으로 만들 것이 아니라 신자들의 아멘이 끝나는 부분에서 성가대가 discantus를 노래하는 등 아멘을 확장, 증가시키는 것도 바람직하다고 생각한다. 아울러 이렇게 ‘아멘’ 환호가 길게 장식되어 노래되더라도 미사를 주례하는 사제는 노래가 끝날 때까지 성체와 성작을 들고 있어야 한다는 것도 아울러 밝힌다. 마치 영성체 때에 사제가 성체를 들고, “보라, 하느님의 어린 양...” 하고서는 신자들이 쳐다볼라치면, 금방 내려버리기 때문에 기도와 동작이 맞지 않는 우스꽝스러운 전례를 연출하는 것과 같다.

제20장 ‘주님의 기도’를 노래하는 법

‘주의 기도’가 미사에 처음으로 들어오게 된 것은 4세기 말엽이었다. 빵, 용서, 그리고 상호간의 평화라는 주제를 가지고 바치는 이 기도는 영성체를 준비하는 이상적인 기도였으며, 보통 “빵 나눔” 의식 직후에 이 기도를 바쳤다. 그러나 성 아우구스틴(354-430)의 영향을 받은 교황 대 그레고리오(590-604)께서는 이 주의 기도를 성찬기도에 밀접히 연결된 것으로 생각하였기에 ‘빵 나눔’ 의식 이전으로 그 자리를 옮겼다. 동방 교회에서는 모든 신자들에 의해 이 기도가 노래로 불리어졌는데 반해 서방 교회에서는 이 기도를 사제만 드릴 수 있도록 했으며 신자들은 각 청원 끝에 혹은 로마 전례에서와 같이 이 기도의 끝에 바치는 아멘을 바치도록 하였다.

관습적으로 주의 기도의 마지막에는 주님께 완전한 평화를 청하는 확대된 기도가 뒤따랐다. 부속기도(Embolism; 주님, 저희를 모든 악에서 구하시고 한 평생 평화롭게 하소서...)라고 알려진 이 추가된 청원 역시 주의 기도가 미사 때에 처음으로 도입된 4세기 말엽이라고 추정된다. 로마 전례서의 부속기도는 성모님과 로마에서 특별히 공경하던 성인들을 불러 기도하였다.

비잔틴 전례는 전통적으로 이 주의 기도를 “주님께 나라와 권능과 영광이 영원히 있나이다”라는 환호송으로 끝마쳤는데 이 영광송은 외형적으로 볼 때 “주님, 저희를 모든 악에서 구하시고...”라는 기도보다는 더 적극적인 고백으로 주의 기도를 끝내려는 데에서 나온 것임을 알 수 있다. 이 환호송의 증거는 상당히 오래되고 확실한 것으로 몇 군데의 성서적인 사본에서 발견된다.

현재 우리가 미사 때에 사용하는 주의 기도는 동방교회의 전통을 따르면서 이 기도를 모든 회중이 노래로 하거나 낭독할 것을 요구하고 있다. 제2차 바티칸공의회 이후 주의 기도에서 뒤따르는 부속 기도는 상당히 축소되었지만 “복된 희망을 품고 구세주 예수 그리스도의 재림을 기다리게 하소서”라는 구절을 추가함으로써 더욱 풍요로워졌다고 볼 수 있다. 이것은 지금 우리가 거행하는 로마 전례의 미사통상문에 소개된 “주님께 나라와 권능과 영광이 영원히 있나이다”라는 환호송으로 가기 전의 교량 역할을 한다.

주의 기도로 죄의 용서를 청함으로써 거룩한 것을 실제로 거룩한 사람들에게 제공

되게 하는 것이다. 사제는 먼저 기도하자고 권고하고, 모든 신자들은 사제와 함께 주의 기도를 바친다. 계속해서 사제는 부속기도(Embolism)를 바치고 교우들은 영광송으로 끝맺는다. 부속기도는 주의 기도 마지막 청원을 발전시켜 온 공동체를 악의 권세에서 구해달라고 청하는 것이다. 권고, 주의 기도, 부속기도, 영광송 등은 모두 노래로 하든지 큰 소리로 외운다.(로마 미사경본의 총지침 56a)

그러나 주의 기도는 전례 음악적으로 볼 때 꼭 노래로 불러야 하는 부분인지 의심이 가는 부분이기도 하다. 개인적인 생각으로는 그냥 큰 소리로 모든 신자들이 같이 외웠으면 좋겠다. 축축 늘어진 노래로 그렇게 오랫동안 장엄하게 노래할 만큼 중요한 부분이 아니라고 생각한다. 왜냐하면 이 부분은 영성체 예식의 시작부분으로서 신자들로 하여금 죄의 용서를 청하고 성체를 영할 준비를 시키는 것이 이 기도의 기능이기 때문이다.

만일 주의 기도를 노래로 하기를 원한다면 첫 번째로는 사제와 신자들이 다 같이 부를 수 있는 쉬운 곡이어야 한다는 것과 아울러 여러 글에서 본인이 주장한 대로 전례기도문을 노래로 할 때 그 속도는 말하는 속도와 같아야 바람직하다는 것을 잊지 말았으면 좋겠다. 그렇게 본다면 그레고리오 성가를 노래하는 빠르기가 가장 적당할 것 같다. 현재 우리가 사용하고 있는 가톨릭 성가집에 있는 네 곡의 주의 기도(318, 323, 387, 388)를 생각해 보자. 말하는 속도로 노래하는 그레고리오 성가의 기본 음표를 현대 악보로 음악가들이 고쳐 적을 때에 8분 음표를 이용한다. 이럴 경우 이문근 신부 작곡의 주의 기도(318, 323)가 가장 전례음악답다고 느껴진다. 다른 두 곡, 특히 최병철의 곡(388)은 수준 있는 합창단이 연주곡으로 사용하면 좋을 듯하고, 이종철 신부의 곡(387)은 2/4의 기분으로 노래 부른다면 모든 신자들이 쉽게 노래할 수 있다는 점에서 미사 때에 사용하는 것도 무방하다고 본다. 그러나 끝 부분에 있는 가사의 변형 “악에서 저희 구하소서”는 좀 더 연구해 보아야 할 부분이지만, 미국 주교회의의 전례위원회의 문헌인 <Music in Catholic Worship> 67조의 가르침은 “전통적인 기도문을 유지하라”는 것이다.

다음과 같이 성가 담당자들에게 권해본다. 처음에는 어색하겠지만 “악에서”의 한 소절을 “악”으로 이어가고 “저희”라는 말 위에 “에서”를 넣으면 선율상으로나 전례문의 원형 보존이라는 측면에서 무리가 전혀 없는 것 같다. 탄 분들의 생각은 어떠한지? 단 목에 힘을 주고 질질 끌게 노래부르게 되면 “악”이라는 말이 “아아악”이 되는 점에 주의하여 무리 없이 그리고 전체를 조금 빨리 부르면 될 것 같다.

위의 ‘주의 기도’ 빠르기와 관련해서 성가의 빠르기에 대해 한 마디만 언급하고 싶다. 어떤 사람은 악보에는 4/4로 되어 있는데 왜 빠르게 혹은 2/4를 노래하는 기분으로 노래하라고 하는지 의아해 할 수도 있겠다. 그러나 4/4에는 빠르기 120점도의 행진곡도 있다. 따라서 가사와 전례 행위의 중요성 그리고 전례의 흐름을 생각할 때 빨리 부른다고 해서 음악적으로 틀린 것은 아니다. Waltz의 경우는 3박자의 노래이지만(한 소절 전체를) 1박으로 연주하는 경우가 너무 많은 것을 잘 알고 계시리라 믿는다. 그리고 아마추어 음악인들이 가장 잘 틀리는 박자로는 복합박자(Compound Meter)가 있다. 6/4, 6/8, 9/4, 9/8, 12/4, 12/8 등이 그것들이다. 예를 들어, 244 성모의 성월, 245 맑은 하늘 오월은, 59 주계선 나의 피난처 같은 노래는 느린 6박으로 노래해서는 안 된다. 한 소절을 두 박으로 나누어 노래해야만 한다.

부속기도가 끝난 후 “주님께 나라와 권능과 영광이 영원히 있나이다”라는 찬미의 이 말은 특별히 주의 기도를 노래했을 경우 모든 신자들에 의해 적절하게 노래로 불리어져야 한다. 이 때 성가대는 이 환호성을 화음으로 강화시킬 수 있다.(〈Music in Catholic Worship〉 59조)

이제 마지막으로 주의 기도로 초대하는 사제의 권고에 대해 한 번 생각해 보고자 한다. 사제가 보는 미사경본의 서문에는 축제의 성격과 공동체의 환경에 적응시켜 만든 초대의 말이나 설명 혹은 권고는 백성들로 하여금 거룩한 행위를 더욱 심오하게 이해하도록 해 주는 동시에 전례 참여의 올바른 정신으로 백성을 인도해 준다고 가르치고 있다. 그래서 로마 미사경본의 총 지침은 사제들에게 미사 때의 이러한 권고를 자신이 준비하고 사용하도록 그 권한을 위임해 주고 있다. 어떤 전례 행위에는 이미 미사통상문이 마련해 준 것들도 있지만 사제들은 미사 예식의 부분(예를 들면, 주의 기도 직전)에 권고할 수 있다. 이 짧은 권고들은 그 본성상 미사경본에 나오는 형식을 모든 사제가 똑 같이 사용할 의무는 없다. 공동체 환경의 여러 가지 경우를 생각하여 여러 가지 권고를 만들어 준비할 수 있다. 그러나 어떠한 경우에도 권고의 성격을 가져야 하며 이를 강론이나 설교에 삽입하지 말아야 한다. 또 이런 권고는 장황해서는 안 되고 짧아야 한다. 그렇지 않으면 신자들은 지루하게 느끼게 된다.

이제 미사 때에 하는 사제들의 주의 기도 권고는 좀 달라져야 한다. 따라서 어느 미사에서건 상관없이 미사경본에 있는 대로 천편일률적으로 “... 삼가 아뢰오니” 혹은 “... 정성 들여 바칩시다” 하는 권고에서 탈피하여 그날 축일의 성격, 공동체의

성격에 맞는 권고로써 신자들의 마음에 찡하니 닿을 수 있는 권고를 해 보자. 또 사제가 신자들과 함께 주의 기도를 노래로 하고자 할 적에는 “... 정성 들여 노래합시다” 등으로 바꾸어야 신자들이 기도문을 낭독하는 실수를 줄일 수도 있고, 노래하는 권고로 알맞는 것 같다.

제21장 ‘하느님의 어린양’을 노래하는 법

평화의 인사 뒤에 하는 “하느님의 어린양, 세상의 죄를 없애시는 주님, 자비를 베푸소서”라는 기도는 일종의 연도(도문, litany)로서, 사제가 영성체를 위해 성체를 쪼개고(fraxio panis) 성혈에 작은 성체 조각을 넣을 때 하는 기도이다. 쉽게 말하자면, 사제들의 영성체를 위해 성체를 나누는 동안의 공을 메우기 위한 기도로 생각하면 될 것이다. 따라서 이 기도는 전적으로 신자들의 몫이다.

이 기도는 교황 세르시오 1세(687-701)에 의해 로마 미사에 들어오게 되었고, 신자들에 의해 노래로 불리어졌지만 장엄하고 화려하게 전례를 꾸미려는 교회와 작곡가들의 노력으로 전례에 사용되는 음악들이 더 이상 신자들이 따라 부르기에는 너무 어렵게 되자 이 기도 역시 성가대에 그 자리를 내어주고 말았다. 그 당시에만 해도 큰 도시에 성당이 그리 많지 않았었고 주일마다 도시의 모든 신자들이 주교와 함께 한 성당에 모여 다 같이 미사를 봉헌하였다. 그때 많은 사제들도 같이 미사를 봉헌하였기에 fraxio panis의 시간이 상당히 오래 걸렸다. 그래서 이 기도를 노래하는 방법은 지금과 같이 세 번만 노래부른 것이 아니고, 성체 나누는 시간이 끝날 때까지 몇 번이고 계속해서 노래불렀던 것이다.(교구 신앙대회나 서품식 때, 많은 신부님들이 성체를 나누어 가지는 시간을 상상해 보면 조금 이해가 쉬울까요?) 처음엔 이 기도의 응송이 지금 우리가 미사에서 하듯이 “저희에게 자비를 베푸소서”였다. 그러다가 나중에는 이 마지막 응답이 “저희에게 평화를 주소서”로 바뀌게 되었다. 이 마지막 응송은 10세기부터 삽입된 것으로 9세기 때부터 빵의 나눔 뒤로 자리를 옮기기 시작한 평화의 인사와 연결되다 보니 “저희에게 평화를 주소서”라고 바뀌었다고 전례음악가들은 생각한다.

이 기도는 성가대만 노래해도 좋고, 선창자(성가대)와 신자들 간에 교대로 계응을 노래로 부를 수도 있다. 또 노래로 하지 않을 경우에는 큰 소리로 낭독할 수도 있다. 문제는 이 노래 혹은 기도가 앞에서든 지적인 바와 같이 사제들이 성체를 나누는 동안에 신자들이 부르는 노래이기에 기도의 시작을 사제가 하지 않아야 한다. 이 기도 내지는 노래의 기능이 빵을 나누는 사제의 동작과 연결되어 있기 때문에 신자들(성가대)에 의해 시작되고 노래 불리어지는 것이 옳은 방법이다.

또 한가지 생각해야 할 점은, 현재 각 본당에서 봉헌되고 있는 미사는 거의 대부분이 주례 사제 한 분에 의해서 진행되고 있기 때문에 성체를 나누는 시간이 그리 길지 않다는 것이다. 이 성가의 역사를 살펴보았을 때 성체 나누는 시간이 오래 걸리면 수십 번이고 계속해서 불렀고(그래서 연도 내지 도문이라는 표현을 쓴다), 시간이 덜 걸릴 때에는 몇 번으로 끝났다는 것을 생각한다면, 우리가 꼭 악보에 있는 대로 세 번을 다 노래해야 하는가라는 문제가 생긴다. 위에서도 말했지만 지금은 사제 혼자서 성체를 나눈다. 그래서 전례 음악자들은 두 번 노래하고 끝나는 것을 권장하고 있다. 이때 물론 마지막 응송은 꼭 해야 한다. 악보대로 생각한다면 중간의 “하느님의 어린양”은 생략하자는 이야기이다. 왜냐하면 악보대로 세 번을 노래했을 때에는 사제는 벌써 성체를 다 나누고 노래가 끝나기를 기다리고 있는 경우가 많기 때문이다. 전례 중의 이런 시간은 굉장히 길게 느껴지고 또 동작을 수반하는 노래이기에 동작이 완료된 상태에서 더 이상 노래는 필요하지 않다. 만약 사제 여럿이서 합동미사를 드리는 경우, 성체 나누는 시간이 길어진다면 첫 번째 내지 두 번째 “하느님의 어린양”을 몇 번이고 계속할 수 있겠다. 아니 계속해야만 한다. 빵을 나누는 동작이 끝나지 않았는데 성가가 이미 끝나서는 안 된다. 다만 이 때 끝나는 마지막 응송은 “평화를 주소서”로 끝내야 한다. 그리고 이 기도하는 방법을 위에서 말했지만 꼭 노래로 하지 않아도 된다.

참고문헌 : <로마 미사경본의 총지침> 56e항

제22장 영성체 때의 성가 부르기

이미 아우구스틴(354-430) 성인의 시대 때부터 영성체 행렬 때에 시편을 노래하는 것은 교회의 관습이었다. 가장 사랑을 받던 시편은 34편으로 특별히 9번째의 구절 “주님이 얼마나 좋으신 지 너희는 보고 맛들여라” 때문에 영성체 성가의 가사로 많이 애용되었다. 그러나 ‘하느님의 어린양’ 노래의 길이가 길어짐에 따라 그리고 아마도 영성체자 수의 감소로 말미암아 시편의 구절들은 삭제되기에 이르렀고 후렴만이 영성체 후에 노래 불리어졌다.

제2차 바티칸공의회에 새로운 미사통상문은 이 성가를 영성체를 배령할 때에 부르는 노래로 다시 복구하였다. 사제와 신자들의 영성체는 하나의 예식이므로 영성체 성가는 사제가 성체를 영할 때부터 시작하여 적당한 때까지 계속된다. 비록 다른 적합한 성가들이 일치를 표현하고 주님과과의 만남, 그리고 기쁨을 표현한다 하더라도, 교회는 시편 본문을 가사로 사용하는 것을 권장하고 있다. 만약 영성체 때에 노래를 부르지 않는다면 미사경본에 나오는 후렴(영성체송)을 신자들이나 독서자 혹은 사제 본인이 신자들에게 성체를 분배하기 전에 낭독한다.

사제와 신자들이 영성체 하는 동안 영성체송을 노래한다. 이로써 영성체자들의 영신적 일치와 마음의 기쁨을 소리 맞춰 표현하며, 영성체 행렬을 더욱 형제답게 만든다.(〈로마 미사경본의 총지침〉 56i). 영성체 동안의 성가로는 로마 성가집의 응송이나 시편을 사용할 수도 있고 주교단에서 인준한 다른 성가를 사용할 수도 있다.

만약 영성체 동안의 성가의 가사를 시편에서 취하지 않았을 경우에는 1969년 11월 미국 전체 주교회에서 정한 아래의 기준을 참조하면 좋겠다. 즉 영성체 노래는 일치의 느낌을 강화하는 것이어야만 한다. 따라서 이 노래는 단순하여야 하며 신자들이 이 성가를 노래부르기 위해 많은 노력을 요구하는 것이어서는 안 된다. 아울러 이 노래는 그리스도 지체 안에서의 일치의 기쁨에 대한 표현을 나타내고, 미사에서 거행되고 있는 신비의 완성을 표현한다. 대다수의 성체 강복 때의 찬미가들은 통교보다는 성체에 대한 흠숭에 집중하고 있기 때문에 영성체 노래로 사용할 수 없다(공의회 문헌 <Instruction on music in liturgy> 36조에서 지시하는 바임, 미국 주교회의가 각 교구에서 <로마 미사경본 총지침>에 관한 부록 56i 항에서 지시).

일반적으로 교회 전례력의 가장 중요한 시기인 부활시기, 사순절, 성탄시기 그리고 대림시기 동안의 영성체 때에는 그 전례시기에 적절한 노래를 부르는 것이 사실상 바람직하다. 이 시기를 제외한 전례시기에는 전형적인 성가를 영성체 행렬 때에 사용할 수 있고 준비된 이러한 가사들은 매 주일의 빠스카적인 특성과 상반되지 않는다(<전례현장> 102조, 106조).

위의 기술한 사항들이 하나도 적용되지 않거나 영성체 노래가 없다면 미사경본에 있는 후렴을 외운다.

주님의 명령에 따른다면 영성체를 받아 모심으로써 우리 신자들은 미사에 완전하게 참여하는 것이 된다. “너희는 이 빵과 포도주를 받아먹고 마셔라.....”(마태 26, 26-27). 만약 누가 미사에 참여만 하고 영성체를 하지 않는다면 그는 미사에 진정으로 참여하는 것이 못된다. 그러나 옛날에는 이렇게 참석만 하는 것이 상당히 일반적이었던 것이었다. 신자들은 가끔 미사 전에 영성체 하였다. 그리곤 미사 동안에 그들은 마음속으로 상징적인 영성체를 하였으며 사제는 그들 대신으로 영성체 하였다. 이런 대리 영성체는 ‘독송미사’(low Mass)에서는 상당히 흔한 것이었다. 즉 반드시 노래로 하여야 할 독서를 사제가 성가대 대신 읽고, 독서자를 대신하여 주례석에서 사제가 독서를 하였으며, 신자들을 대신하여 사제가 영성체를 하였다.

이런 상태가 영성체 노래에 상당히 심각한 영향을 주었다. 즉 신자들의 영성체가 없었기에 영성체 노래는 사제의 영성체 후의 노래가 되고 말았다. 모든 신자들이 앉아 있는 동안, 사제는 성직자의 사각모자를 쓰고 그레고리오 성가 후렴을 불렀다. 영성체 성가의 의미를 다 상실하고 말았다. 이런 역사적인 변천을 생각하면서 영성체를 함으로써 미사에 적극적이고도 완전한 참여를 하여야겠고, 다시 찾은 영성체 노래를 다같이 부르도록 노력하여야겠다.

무엇보다도 본당의 성가대 지휘자 혹은 음악지도자는 우선 영성체 노래를 선택하는 데 가장 신경을 써야 한다. 위에서 말한 대로 영성체 노래는 영성체자들의 하느님과 그리고 영성체자들과의 “영신적 일치와 마음의 기쁨을 소리 맞춰 표현하며, 영성체 행렬을 더욱 형제답게 만든다”는 것을 염두에 두고 노래를 선택해야 한다. 지금 우리가 가진 ‘가톨릭 성가’에는 주님과 일치와 통교, 하느님을 영접하는 기쁨을 나타내는 영성체 노래 이외에 성체 강복 때에나 사용할 수 있는 성체 흠숭, 찬송의 노래가 너무나 많다. 영성체 때에 노래할 수 있도록 성가집에 분류되어 있는

모든 라틴어로 된 성가들(성가 번호 183-198까지. 여기에는 O Salutaris Hostia의 가사를 가진 성가와 Tantum Ergo의 가사를 가진 성가, 그리고 Panis Angeliscus의 가사를 가진 성가들이 모두 포함된다)은 미사의 영성체 행렬 때에는 절대(!!!!!) 사용할 수 없다. 이런 성가들 모두는 성체 강복 때에 사용하는 노래들이기에 성가집에서는 삭제되는 것이 바람직하고 대신 성가대를 위한 합창곡집에 삽입하기를 바란다. 한국 교회는 다시 한번 교회의 가르침을 상기하기 바란다.

그 다음 한국어로 된 영성체 성가 중에서도 이런 성체 흠숭과 찬미의 노래들은 노래하지 말아야 한다.(152 오 지극한 신비여; 161 성체를 찬송하세; 162 성체 성혈 그 신비; 163 생명의 성체여(?); 164 떡과 술의 형상에(?); 167 생명이신 천상 양식; 168 오 묘하신 성체(?); 169 사랑의 성사(?); 176 믿음 소망 사랑(?); 178 성체 앞에; 180 주님의 작은 그릇; 181 신비로운 몸과 피(?)). 한국어로 된 성가들은 시인들과 함께 각 성가들의 주제들을 한 번 살펴볼 필요가 있다고 느끼지만 적어도 라틴말로 된 영성체 성가 모두와 한국어로 된 성체 흠숭, 찬미의 노래를 영성체하는 동안에는 절대로 사용할 수 없음이 명백하다. 모두가 성체 강복 때에 부르는 노래들이기 때문이다. 따라서 이런 노래들만큼은 절대로 (!!!!!!!) 영성체 행렬 중에 신자들이 노래 부르도록 해서는 안 된다는 것을 사목자들, 교회 음악가들은 명심해 주기 바란다.

영성체 노래와 관련해서 교회는 전통적으로 시편들을 그 가사로 사용하기를 우선적으로 생각하였다. 따라서 교회음악가 작곡가들은 전통적으로 교회에서 애용되어온 시편들을 가사로 하여 작곡하도록 권고한다. 위에서 지적한 대로 한국어로 된 성가들 중 성체 흠숭과 찬미의 노래를 미사 중에 더 이상 사용하지 못한다는 것을 생각하면 영성체 노래 역시 상당히 부족한 것을 느낀다. 시편 34 (33)는 이미 4세기에 온 세계 교회에 공통적으로 사용되었다. 특별히 구절 6과 9는 영성체 예식에 아름답게 사용되었다. 시편 145(144) 역시 영성체 때 사용되었음을 요한 크리소스토무스(354-407)가 증명하고 있다. 이 두 개의 시편은 일년 내내 사용되었다고 한다.

위의 두 시편 이외에도 교회 전통과 전례는 아래 시편들을 사용하여 성체 성사의 의미를 강조하였다. 시편 23(22) 특별히 구절 5; 시편 42(41) 특별히 구절 2; 시편 43(42) 특별히 구절 4; 시편 84(83) 특별히 구절 2-3; 시편 104(103) 구절 14-15 및 27-28; 시편 116(115) 구절 12-13; 시편 128(127) 구절 3; 시편 136(135) 구절 25; 시편 147 (147B) 구절 12와 14. 위의 시편들을 잘 연구하여 많은 영성체 노래가 작곡되기를 바란다. 이렇게 가사의 중요성을 생각하노라면 청소년성가집과 청년성가집

의 많은 성가들의 가사들이 많은 문제점을 지니고 있다는 것을 알 수 있다.

앞에서도 말씀드린 대로 이 성가는 신자들이 영성체를 위한 행렬을 하면서 불러야 하기 때문에 선율이나 가사 모두를 기억하기 쉽고 노래부를 수 있도록 후렴을 가진 노래가 가장 바람직하다. 예를 들면 35번의 ‘나는 포도나무요’(비록 연중성가로 분류되어 있고, 후렴이라고 악보에 적혀있지 않지만, 이 노래는 아주 좋은 영성체 노래이며, 앞의 “나는 포도나무요 너희는 그 가지라”하는 부분을 후렴으로 이용할 수 있다) 같은 노래이다. 이런 종류의 성가를 이용하면 신자들은 영성체 하러 가는 행렬 중에서도 신자들은 성가책 없이도 그 후렴을 노래할 수 있다.

영성체 하는 동안 신자들이 한 곡을 연주하고 성가대가 특송을 하는 경우도 많이 있다. 신자들은 노래부르기 위해 성당에 오는 것이 아닌 만큼 좋은 방법이라 생각이 든다. 그러나 실상 이 때에 부를 노래가 거의 전무하다는 것이 한국 교회의 문제이다. 그래서 개신교의 노래들을 성가대들이 많이 부르는 경우가 많은데 개신교에는 성체성사를 인정하지 않는 만큼 가사에 문제가 많다. 우리 교회음악 작곡가들이 분발해야 한다. 미사곡과 찬미가 style 말고는 거의 작곡을 하지 않기에 그런 대로 그럴듯한 대곡의 합창곡을 구경하기가 힘들다(본인이 너무 과문해서인가? 물론 몇곡 알고 있지만 작곡가를 밝힐 수 없는 심정을 이해해 주시기 바란다). 동요 비슷한 4성부의 찬미가들 말고 합창단을 위한 합창곡을 구경하고 싶다. 오늘도 각 성가대 지휘자들은 이 부분 혹은 영성체 후 묵상시간에 부를 성가를 찾느라고 혈안이 되어 있음을 작곡가들은 아는가?

제23장 ‘감사침묵 기도’를 노래하는 법

이 부분에 대해 설명을 하려고 하니 대신학교 때 생각이 난다. 우리가 신학생일 때 나와 또 한 명의 신학생이 매일 미사 때에도 전체 신학생들의 성가를 지휘하여야 했다. 어느 해인가 부제품을 제외한 직수여식이 학교 교정에서 거행되었으며 많은 수직자들의 부모, 형제, 친지들이 참석을 하였다. 영성체가 끝나고 나는 성가대를 데리고 특송으로 준비한 ‘사랑의 찬가’를 지휘하기 시작하였다. 노래가 중간쯤 진행되었을 때 학장신부님이 공지사항을 하시려고 마이크 앞으로 나오시지 않는가. 그래서 나는 공군 군악대 출신(?)답게 음악 소리를 최소한으로 줄여서 조용히 연주를 계속하였다. 성가를 중간에 끊기도 곤란하였고, 그 정도의 작은 소리라면 충분히 공지사항도 전달되리라고 생각되었었는데... 이게 무슨 날벼락인가? 학장 신부님이 “성가대 노래 그만!!!!”이라고 역정을 내셨다. 그야말로 기분 짱이었다. 정말 짱이었다. 그 자리는 공지사항을 할 자리도 아니며 성가가 끝날 때까지 조금 기다리시면 안 되는가? 아직도 이런 일들이 본당에서 심심찮게 일어나는 것을 듣노라면 꽤나 씁쓸한 웃음이 나온다.

역사적으로 볼 때 영성체 후의 개인 기도는 상당히 오래 동안 권장되어온 관습이다. 성 알폰소 리고리는 성체를 영한 후 적어도 30분 동안은 개인적으로 기도할 것을 권장하였다. 비오 12세 교황은 “거룩한 전례에 관한 회칙”에서 “사제와 신자들은... 영성체가 끝난 후 짧은 시간이나마 거룩한 구세주에게로 마음을 집중하여야 한다”고 강력히 권고하였으며, 교회법은 미사 후의 적당한 감사를 잊지 말도록 경고하였다. 그래서 당시 사용하던 로마 미사경본은 이 신심을 육성하기 위해 여러 가지 기도들을 포함하였다. 그러나 대부분의 신자들은 여러 가지의 이유로 미사가 끝나자마자 교회를 빠져나갔으며, 오직 소수의 신자들만이 이 개인적인 기도를 위해 교회에 남아 있었다.

지금 우리가 사용하고 있는 미사경본에서는 영성체 분배가 끝나자마자 즉시 침묵의 기도를 위한 시간을 제공하고 있다(<로마 미사경본의 총지침> 56조). 이것은 로마 전례로서는 처음으로 도입한 부분이기도 하다. 한국 교회에서는 해설자가 영성체 후 묵상이라고 하여 묵상기도를 읽거나 아니면 성가대가 특송을 하게 된다. 영성체 후에 해설자가 묵상을 인도하는 것은 한국 교회만이 실시하는 것이 아닌지 모

르겠다. 미사의 구성으로 보아 침묵 역시 한 부분으로 지정되어 있느니 만큼 꼭 지켜져야 한다(위 총지침, 23조). 본인 생각에는 특송이 없을 경우 개인이 침묵 중에 찬미의 기도를 바치는 것이 더 옳을 것 같다. 이런 침묵은 미사 전체의 리듬을 위해서도 상당히 중요하다. 침묵 기도의 또 다른 선택으로 찬미가, 시편 혹은 찬미의 노래를 회중이 부를 수 있다(위 총지침 56조).

아마 이 부분은 181번 박정희님의 뿌다구있는 질문의 답이 될 것도 같다. 음악을 통해서, 음악의 도움으로 신자들은 마음이 더 쉽게 묵상으로 움직여야 되는데 오히려 성가가 분심이 된다면? 분심이 된다는 것이 혹시 몇 분의 별난 생각인지도 모르겠고... 아니면? 죄송하지만 분심이 안 될 정도의 음악을 만들면 어떨까 싶기도 하고... 신자들은 노래부르기 위해 세례를 받은 사람이 아닌 만큼 전례 때의 성가의 사용은 “가능하면 적은 곡을, 잘 부르는 것”을 원칙으로 삼아, 조용한 침묵 시간을 주기도 하고 어떤 때는 잘 준비된 곡으로 찬미의 분위기를 만들어 주는 것도 좋겠다.

잠깐 요약해 본다면 침묵 시간은 개인의 감사 기도를 바치기에 적합하며, 전체 신자가 노래하는 것은(성가대도 신자들을 대신해서 노래한다) 집단적인 감사의 표현이 될 것이기에 이를 선택적으로 사용할 수 있겠다.

이 기도와 관련된 것으로 한국 교회의 아주 그릇된 관습은 사제들이 이 시간에 공지사항을 한다는 것이다. 교회가 그렇게 권장하고 있는 침묵이나 찬미의 노래를 바칠 시간은 주지 않고, 영성체가 끝나기가 무섭게 공지사항을 해야만 미사를 일찍 마칠 수 있는지 의문이다. 미사가 오래 걸리는 것은 사제의 강론이 너무 길고 봉헌 시간과 영성체 분배 시간이 길기 때문이다. 준비된 강론을 적당한 시간 안에 끝내고 어떤 식으로 하면 봉헌과 영성체 시간을 단축시킬 수 있는지 연구가 필요한 시점이다. 공지사항은 영성체 후 기도를 마친 다음 하는 것이 옳다. 주보에 있는 공지사항을 사제가 다시 읽어 전달하고, 그래서 신자들은 주보의 공지사항은 건성으로 읽는 지금의 관행은 개선할 점이 많은 것 같다.

#####

마침 어제 주일(5월 2일) 이곳 본당 미사 때에 영성체 후 특송으로 “Regina coeli Laetare Alleluia”(천상의 모후여 기뻐하소서, 알렐루야)를 부르는 것을 들었는데 추측컨대 요즈음이 부활시기이고 성모 성월이라서 이 곡을 택하지 않았나 생각되었

다. 그런데 이곳 본당신부님은 신자들의 적극적인 전례 참여를 유도하기 위해 라틴 말로 된 미사곡은 큰 축일에도 절대 사용하지 못하게 하시지만 봉헌 때와 영성체 후 만든 라틴말 모텟을 허용하고 있다. 그 이유를 물으니, 이 두 곳에서 설령 신자들이 전체 가사는 이해하지 못한다 하더라도 아름다운 노래를 들으면서 찬미의 분위기를 느끼기에는 무리가 없다고 대답하셨다. 일리가 있다고 생각된다.

또 한 가지. 교회에서는 이곳에서 사용하는 노래의 가사에 대해서는 구체적인 지침을 주지 않았기에 창의력을 발휘할 여유가 있는 곳이라고 한다(미국 주교회의 문헌, <Music in Catholic Worship> 72조). 답변이 시원찮지만 제가 더 합당한 이유를 찾을 때까지 조금 더 기다려 주시길

제24장 ‘퇴장 노래’ 부르는 법

중세기 때의 미사경본에는 사제가 퇴장할 때에 부르는 여러 가지 전례문들을 포함하고 있다. 예를 들면 다니엘서 3:5-7 그리고 시편 150 등을 신자들이 외우도록 하였다. 이런 전례문들은 결코 미사 예식의 필수적인 부분은 될 수 없었고, 퇴장노래는 한 번도 미사예식의 공식적인 부분으로 여겨진 적이 없었다(<Music in Catholic Worship> 73조). 다만 신자들의 개인 신심 마냥 미사 후에 감사의 기도로 미사경본에 삽입되었을 뿐이다. 로마교회 역시 동방교회와 마찬가지로 결코 성가로써 미사를 끝마치지 않았다. 그러나 예식의 전례적이고 음악적인 일치를 위해 가끔 성가대가 관습적으로 노래불렀으며, 또 신자들도 사제가 제단을 출발하면 가끔 노래를 불렀다.

현재 우리가 사용하고 있는 미사 통상문 역시 옛날의 전통을 따르면서 사제의 퇴장을 위해 음악을 요구하지는 않지만 많은 본당에서는 신자들이나 혹은 성가대에 의해 퇴장노래가 불려지고 있다. 이와 같은 상황에 대해 <성음악 훈령>(1967. 3. 5., 36조)은 “비록 성찬전례의 노래가 되기에는 넉넉지 못하더라도 경축하고 있는 축일의 신비를 반드시 반영하는 노래”를 퇴장노래로 사용하도록 가르치고 있다. 달리 말하면 특별히 이 노래는 신자들이 성당에서 바깥 세상으로 떠나기 전에 마지막으로 부르는 노래가 될 것이므로 미사 끝에 아무 노래나 부르도록 해서는 안 된다는 것이다. 이 때의 노래는 공동체의 찬미와 감사를 표현하는 것이거나 그날의 축일이나 전례적 계절의 성격을 나타내는 노래를 선택하도록 하자. 악기를 연주하는 것도 즐거운 마지막 분위기를 제공해 줄 수 있으며 특별히 속죄의 성격을 띄는 사순절이나 대림절에는 침묵 역시 바람직하다.

장엄한 전례에는 노래부르는 것이 가장 훌륭한 방법으로 간주되며, 퇴장노래를 부르는 것은 전례거행의 축제적인 성격을 연장시키는 하나의 방법이다. 이러한 마지막 노래는 일반적으로 모든 신자들이 잘 알고 있으며 짧은 단순한 후렴이나 환호송의 형태 혹은 유절 가요 형식(지금 우리 성가집에 있는 거의 대부분의 찬미가의 형식)을 가진 짧은 것이 바람직하겠다. 또 이 노래는 찬미의 성격이나 영성체 후의 감사를 나타내는 성가여서는 안 된다. 가끔 미사에 어떤 전례적이고 음악적인 일치감을 주기 위해 입당송을 다시 한번 반복하는 것도 좋을 수 있다. 이 경우 무엇보다

다도 이 노래는 그 날의 축제와 깊은 관련을 가지고 있어야 하며 그 신비를 잘 표현하는 것이어야 하겠다. (예를 들면, 한국 순교자 축일에 283 순교자 찬가를 입당과 퇴장 때에 부른다).

많은 사람들은 마지막 퇴장 노래가 끝난 후에도 공동체가 성당에 계속 남아서 다른 기도를 바치는 것은 전례적으로 모순된 것이라고 말한다. 동감이다. 이런 저런 기도를 함으로써 중요한 미사의 의미가 상실되고 미사에 대한 존경심을 잃기 쉽다. 어떤 본당에서 아침 주일미사가 끝난 후 ‘삼종기도’와 ‘아침기도’를 바치는 것을 보고 이유를 물었더니 신자들이 너무 ‘아침기도’를 안 하기 때문이라고 한다. 그러면 일주일 분을 한꺼번에 바쳐야 옳을 것이다. 다른 방법으로 아침기도의 중요성을 신자들에게 가르쳐야지 미사가 끝난 후 다시 자리에 앉아 아침기도를 바치는 등은 지양하여야겠다.

제25장 퇴장 후의 가요 부르기

아직 복음성가 내지 생활성가의 분석이 끝나지 않아, 우선 퇴장 후에 여러 본당 (193번의 탁선생님의 경우만이 아님을 알 수 있었습니다)에서 대중가요 내지 민중 가요 등을 부르는 문제에 대해 제 생각을 간략히(!) 말씀드리고자 합니다.

- 퇴장 후에는 전통적으로 오르간 음악이 사용되었으며(이를 postlude라 함), 지금도 Pipe organ이 있는 서구 교회에서는 미사가 끝난 후 혹은 퇴장 행렬시에 오르간 음악을 연주합니다. Folk song style의 음악, 더 나아가서는 생활성가(생활성가는 복음성가라는 개신교의 표현을 가톨릭적으로 바꾼 것임)의 등장은 1960년대 후반, 비틀즈의 영향이라고 미국 가톨릭 교회음악사는 시대 구분을 하고 있습니다.

한국 교회에 어떻게 되어 퇴장성가 후에 가요를 노래하는 이런 관습이 생겼는지??? 이런 관습은 아주 최근에 생긴 것으로 생각되며, 복음성가 내지는 생활성가의 등장이 이런 그릇된 연주가 생기게 된 직접적인 원인이 된 것이 아닌가 하고 저는 생각합니다. 왜냐하면 이제까지 우리가 알고 있었던 전례와 전례 음악에 관한 개념들이 복음성가 내지 생활성가들의 범람으로 퇴색되었고, 무엇이 전례이며 어떤 것이 전례음악인지 구별하기 곤란할 정도로 많은 신자들을 혼돈으로 몰고 갔다고 생각합니다. 그래서 세속음악에서만 사용하는 형태의 음악이든 개인의 감정을 노래한 것이든, 음악적인 완성도에 개의치 않고 사용해도 괜찮다는 인식을 심어주게 된 것 같습니다.

- 이들 생활성가 작곡가들의 이론을 들어보면 과연 이분들이 전례나 전례음악의 정의를 알고 계시는지 의아스러울 때가 많습니다. 원래 이들 노래들의 목적대로 신자들의 단체 모임, 기도 모임, 친교 모임, 혹은 신자들의 교육을 위해 사용되는 것에 대해서는 저는 크게 반대하지 않습니다. 비록 음악성이 떨어지고(좋은 곡도 조금 있겠지만... 대개는... 그렇다고 가톨릭 성가집의 음악이 모두 훌륭한 것이라고도 하지 않겠습니다), 노래부르기가 어렵고(그분들은 전통 성가보다 쉽다고 하지만... 선율의 도약 진행 및 리듬의 다양함 등이 음악을 전공한 사람들도 초견으로 부르기에 아주 어렵습니다. 그나마 신자들이 노래를 쉽게(?) 따라 부를 수 있는 것은 앞에서 이끌어주는 가수가 있고, 음반을 통해 익숙하기 때문일 겁니다. 그러나 악보대로

제대로 노래부르는 사람은 극히 드물 겁니다), 또 가사의 내용이 신자들의 공동체적인 신앙을 표현하기 보다 한 개인이 느끼는 감정을 자주 표현한다 치더라도 말입니다.

- 문제는 생활성가 작곡가들이 이런 곡들을 전례 안에 사용하기를 주장하게 되고, 실제로 대중가요에 친숙한 젊은이들이 참여하는 미사에서는 이런 음악들이 사용된다는 것입니다. 전례는 인간들의 친교 모임이 아니며, 전례음악 역시 인간의 친교, 감정을 나누기 위한 음악이 아닙니다. 비록 소수의 복음성가들이 전례를 목적으로 작곡되어 하느님을 찬양하는 데 사용된다고 하더라도, 많은 노래들이 1) 가사, 2) 음악의 형식 및 형태, 3) 창법의 문제 때문에 전례 때에 사용하기에는 부적합하다고 저는 파악하고 있습니다. 또 한 가지 이런 음악이 유행하게 되는 데에는 상업적인 이유도 다분히 작용한다고 저는 생각합니다.

- ‘청소년 성가’집에도 성가곡과 일반곡 (젊은이의 노래)으로 분류되어 있지만 성가곡에 있는 곡들 중 너무나 많은 곡들이 일반곡으로 분류되어야 할만큼 그 한계가 막연하고 불분명합니다. 그리고 이 두 가지 분류와는 전혀 상관없이 많은 곡들이 청소년들의 미사에 사용되고 있습니다. 민중가요는 “여러 모임에서 즐겨 부르는 노래”를 모은 젊은이의 노래에 분류되어 있기에 미사에서는 사용할 수가 없음에도 불구하고 사용되고 있다는 이야기입니다. 사목자, 교리 교사, 청소년, 청년들 많은 사람이 무엇이 전례이며, 이 전례를 위한 음악은 어떠해야 한다는 것을 잊은 것 같습니다.

- 하느님이란 단어와 사랑이란 단어만 들어간다고 해서 모두가 성가는 아닙니다. 문제는 성가라는 단어에 교회 전체가 두리몽수리로 넘어가고 있다는 겁니다. 한국 교회는 성당 근처에서 사용하는 노래까지도 모두 성가라 하는 것 같습니다. 엄밀한 의미에서 전례문을 음악으로 만든 것 이 외에는 성가라는 단어를 사용하지 않는 것이 옳습니다. 따라서 입당, 봉헌, 영성체, 퇴장 때의 노래는 Hymn(찬미가 혹은 찬송가)이라 해야 올바른 겁니다. 이 찬미가들 역시 노래의 대상은 하느님이어야 하며, 그 내용은 찬미가 되어야 하며, 각 노래는 그 고유한 기능을 가지고 있습니다 (이제껏 쓴 제 기사들을 참조하십시오)

- 인정이 넘치는 전례를 만들기 위해서 많은 편법들이 사용되고 있는 듯 합니다. 그래서 하느님께 드리는 찬미의 제사를 인간들의 모임, 친교로 전락시키고 있는 것

이죠. 그래서 하느님께 대한 찬미가 우선적인 것이 되기 보다, 찬미하는 우리 자신들이 흥을 낼 수 있고 신이 나는 음악을 사용하기에 이르렀습니다. 그래서 대중가요도 등장하고 민중가요도 등장하는 것이라 생각합니다. 미사 시작 전에 사제가 하는 “Good morning? 안녕하십니까?” 미사 끝에 하는 “Have a nice day? 안녕히 가십시오” 등의 인간적이고 정에 넘치는 인사말이 “그리스도를 통하여, 그리스도와 함께 그리스도 안에서” 하느님께 드리는 제사, 혹은 잔치를 인간적인 만남, 모임, 여흥으로 전락시키는 것입니다. “주님께서 여러분과 함께” 혹은 “미사가 끝났으니 가서 복음을 전하십시오”라는 인사보다 더 아름다운 인사가 있을까요? 그러나 이제 신자들은 이런 사제의 전례적이고도 신앙적인 인사말 보다, 인간적인 인사말이 더욱 훌륭한 것으로 느끼게 될 지도 모르겠습니다. 아니면 전례 안의 인사말은 그냥 해보는 형식적인 것으로만 이해하게 될지도 모르겠고요.

- 저는 퇴장 후의 가요 부르는 것을 위와 같은 맥락에서 이해합니다. 우리의 전례는 인간의 친교의 장이 아니며, 전례음악 즉 성가는 우리의 흥을 돋우고 나의 개인적인 신앙을 고백하는 노래가 아닙니다. 하느님을 만나 그분을 찬미하며 우리 공동체의 믿음을 고백하는 장소이며 기도입니다.

- 제발 부탁컨대 저의 글을 보시는 성가대원들 만이라도 미사가 끝난 후 대중가요나 민중가요 부르기에 앞장서지 말아 주십시오. 답이 너무 늦은 것 같아 우선 간단하게 글 올립니다. 좀 더 정리를 해서 다시 한번 올리도록 하겠습니다.

< 부 록 >

부록1. “전례헌장 6장 성음악” 해설서

게시자: 김종헌 신부님 (heonkim) 게시일 1999/08/01-02

(현석호 옮김, 제2차 바티칸공의회 문헌 해석총서 5, 성바오로출판사.

1993년에서...)

성가 가족 여러분께 (배워서 남 줍시다.) - 김종헌 신부

그 동안 안녕하십니까?

요사이 성가 게시판에 들어오면 꽤나 우울해집니다. 제가 청년성가집 출판의 문제점을 게재했기 때문인지 몰라도 많은 분들이 게시판에 발을 끊었듯이 느껴지고, 들어와도 관심 있는 글만 읽어보고 나가시는 것 같기 때문입니다. 물론 근 한달 간에 걸쳐 성가집에 대한 찬반의 의견이 오고가고 하여, 기분이 상쾌하지 못한 분도 계시겠지만 우리는 그 글들 안에서도 배울 것이 꼭 있다고 저는 생각합니다. 물론 이런 문제의 발단은 청년 성가집의 출판이었지만, 성가 아닌 가사를 가진 노래들을 전례에 함부로 사용하도록 그 동안 방치한 교회 당국의 탓이 더욱 크다고 저는 봅니다. 아무튼 이런 현상은 남의 일도 아니고 바로 우리 본당 안에서 일어나고 있는 일이며 혹은 앞으로 일어날 수도 있는 것입니다. 그래서 여러분은 이런 문제에 대해 회피하기보다 이번 기회에 제대로 알아보자는 마음으로, 이 기회를 충분히 이용하시도록 부탁드립니다. 예를 들어 제가 비록 청년성가집의 문제점을 지적하면서 이용하였지만 교회음악의 전례적 판단(문제점 2) 역시 매 주일의 성가를 선택하는 데에 있어서나 무엇이 전례음악인지 아시는 데에는 아주 중요한 사항들입니다. 여러분이 이런 사항들에 소홀하여 아무런 곡이나 노래부르게 된다면, 한국 교회음악은 바로 여러 성가 가족들의 손에 의해서 더 깊은 나락으로 빠져들 수 있다고 생각합니다.

저는 그저께 이곳에 유학하고 있는 몇 분 신부님들과 함께 강우일 주교님 댁을 방문하여 오랜만에 맛있는 한식도 먹으면서 지금 성가 게시판에서 논란이 되고 있는 문

제에 대해서도 깊이 있는 이야기를 많이 나누었습니다. 얼마 전까지만 하여도 주교님께서는 전례위원회를 담당하고 계셨기 때문에 많은 관심을 가지고 계셨고, 여러 나라의 성가 실태에 대해서 들려주시면서 저를 포함한 여러분에게 들려주시는 이야기도 있었습니다. 결국 좋은 성가를 많이 준비하고 좋은 성가를 제대로 잘 부르라는 요지였습니다. 다시 말씀드리지만 좋은 곡이라고 했습니다. 즉 신자들로 하여금 자신의 신앙심을 제대로 잘 표현하게 하고 자신들의 신앙심을 길러줄 수 있는 성가를 많이 만들고 그것들을 노래하라는 것입니다. 그러나 아무리 좋은 곡이 있어도 우리가 제대로 본당에서 노래하지 못하면 아무 소용이 없다고 생각합니다. 저는 여러 성가대들이 한국 교회음악의 보루라고 믿는 사람입니다. 여러분의 본당 신자들의 성가 부르는 열정과 실력은 바로 여러분이 속한 성가대의 열정과 실력과 똑 같다고 생각하시면 아마 틀림이 없을 것입니다. 교회음악에 대한 공부도 힘들고 연습도 힘들겠지만 포기하지 않으시리라 믿습니다. 저도 가능한대로 여러분을 돕고자 합니다.

한국 교회의 사정상 여러분들 특별히 성가대 지휘자들조차도 전례와 전례음악에 대한 공부를 체계적으로 할 길이 없습니다. 일반 음악을 전공한 것으로는 부족하고, 겨우 미사 순서만 알아서는 음악지도자로서 교회에 제대로 봉사하기가 힘들다는 것을 우리는 잘 알고 있습니다. 여러분의 글을 통해서도 알 수 있었지만 우리 교회에는 고집만 있고 전례 음악적으로 아무 것도 모르는 지휘자들이 많습니다. 더욱 안된 것은 배우려는 마음도 없다는 것입니다. 2,000년을 통해서 교회가 어떻게 전례음악을 이해해 왔는지를 알아야 합니다. 적어도 전례헌장 6장의 112조 한 조항만 읽어보고 해설서를 살펴본다면 우리는 전례음악에 대해 새로운 눈을 뜰 수 있다고 저는 자신 있게 말할 수 있습니다. 그냥 기타 코드 몇 개 알고 목소리 좋아 노래를 부르는 것으로는 전혀 이루어질 수 없는 것이 전례음악 봉사자의 역할입니다. 전례와 전례음악의 역사적이고도 신학적인 공부를 전혀 도외시킨 채 지휘를 하고, 작곡을 하고 성가대 활동을 해서는 신자들의 기도를 도울 수가 없습니다. 그들은 그저 소리만 낼뿐입니다. 아는 것도 없으면서 노래를 불러대는 것은 ‘소리나는 뽕과리’에 지나지 않을 때가 많기 때문입니다.

많은 분들이 혼자서 독학을 하겠지만(???) 한국에는 제대로 된 전례음악 관련 서적도 거의 없으며 혼자서 공부하는 것이 무척 힘듭니다. 그러나 이제 우리는 굿뉴스를 이용하여 이론적으로는 잘 배울 수 있게 되었습니다. 이 게시판은 여러 굿뉴스의 게시판 중 가장 학구적인 게시판 중의 하나입니다. 저도 이곳에서 많은 것을

배우고 있습니다. 좋은 글이 많기 때문입니다. 특별히 여러분의 글을 통해서 무엇이 한국 교회 음악의 문제점인가 하는 것을 파악하게 되고 해결 방안에 대해 나름대로 생각하게 됩니다. 본당에서 성가와 관계되어 일어나는 일들에 대한 글들이 제게는 가장 반갑습니다.

저는 지금까지 사제 생활을 하는 동안 성가대와 전례위원들을 위한 피정만을 주로 지도했습니다. 이제껏 제가 이곳에 올린 “미사와 음악”이라는 내용과 “성가대원의 영성”을 강의했습니다. 그러나 불행하게도 피정 끝마다 제가 꼭 언급해야 되는 말이 있습니다. “본당에 돌아 가셔서 제발 오늘 배운 것 아는 체 마시라”는 것입니다. 이게 한국 교회의 실정입니다. ‘환호송’은 평일에도 노래해야 한다고 제가 평신도들에게 아무리 가르치니 뭐 합니까? 실상 배워야 할 사람들은 따로 있는데 말입니다. 그렇지만 실망하지 맙시다. 우리도 열심히 배우고 또 성가를 뽑는 분이나 성가대원들에게 좋은 기사도 복사해 드리면서 올바른 찬미가 한국 교회에서도 올려 퍼질 때까지 우리가 조용히 그러나 끈질기게 노력해야 할 것입니다. 많은 성가대원들이 전례음악에 대해 제대로 알게되고 깨우치셔야만 한국 교회도 제대로 된 전례가 이루어질 수 있다고 믿습니다. 그리고 좋은 글을 써 주시는 분들에게 우리의 고마운 마음을 표시하면 좋을 것 같습니다. 예를 들어 이봉섭 형제 같은 분은 ‘성음악 훈령’ 전문을 타이핑해서 올려 주셨는데도 추천은 제가 한 것 하나밖에 없는 것 같아요. 인심이 야박한 것 같지 않나요? 서로 격려하고 키워주셔야 합니다.

여러분들도 바쁘시겠지만 다시 한번 열심히 글들을 읽어주시고 이 성가 게시판이 정말 성가 가족들 여러분에게 필요한 장(場)이 될 수 있도록 같이 꾸며 나갔으면 좋겠습니다. 감사합니다.

전례헌장 제6장 성음악 해설서 서문

전례헌장의 제6장 ‘성음악에 대하여(De Musica Sacra)’는 제112조에서 제121조까지 10조에 불과하지만, 여기서는 이 장의 처음에 나오는 말을 사용한다면 ‘성음악의 전통’이 요약되어 있고, 또 어떠한 생각으로 성음악을 발전시켜야 좋은가를 제시하고 있다. “분명히 성음악과 전례 사이에는 본질적으로 매우 밀접한 관계가 있으므로 양자 중에 하나만을 다루고 또 하나를 고려하지 않고서는 그 원칙이나 규범을 정하는

것은 곤란하다.”(Instructio de musica sacra et sacra liturgia(성음악과 전례에 대한 지침, 1958년 9월 3일) 서문. 본고에서는 단순히 1958년의 지침이라고 부른다.)

제6장은 전례현장의 끝에서 두 번째 장이지만 그 중요성을 간과해서는 안 된다. 이 장은 공의회 제1회기 중의 1962년 10월 30일에 가결된(1962년 10월 30일에 열린 공의회의 제58회 총회에서 전례현장 제6장의 내용에 대해 투표가 있었는데 그 결과는 다음과 같았다. 투표 총수 2096, 찬성 2080, 반대 6, 조건부 찬성 9, 무효 1, 또 제6장은 제5장 및 제7장과 함께 11월 22일에 찬성 2149, 반대 5, 무효 2로서 최종적으로 채택되었다.) 것으로 이제까지 공의회에서 나온 문서로서 음악에 대해서만 말한 것은 이것이 최초의 것이다.

제6장의 내용을 깊이 이해하려 한다면 그 이전의 교황들이나 예부성성의 문서를 알 필요가 있다. 본 장은 전례 부흥 운동의 산물로서 이 운동이 성비오 10세(1903-1914)(본고에서 교황의 이름 뒤에 붙여진 숫자는 교황의 즉위와 퇴위의 연호를 가리킨다.)의 자의교서, <Tra le sollecitudini>(목자의 역할을 수행함에 있어서, 1903년)와 함께 시작되어 그 후 교황에 의해 발전되고 비오 12세(1939-1958)의 회칙 <Musicae Sacrae disciplina>(성음악의 원리, 1955년 12월 25일)에 이르는 것이다. 비오 12세의 <성음악의 원리>는 성음악만을 고찰한 첫 회칙이다. 이 비오 12세의 회칙과 1958년의 성음악에 대한 지침은 50년 이상의 운동 결과의 집약이고 또한 전례현장 제6장의 내용 해설에 크게 도움이 되는 것이다.

또 이 장의 내용을 잘 이해하는 데는 1967년 3월 5일에 예부성성에서 나온 <성음악에 대한 지침>(Instructio, Musicam Sacram. 본고에서는 단순히 1967년의 지침이라고 말한다)을 참조해야 한다. 이 지침은 제2차 바티칸공의회의 이상과 희망을 발전시키고 구체화한 것이다. 이 지침은 교회의 음악가를 당분간 인도하는 말하자면 청사진이 될 것이다. 여기서 주의해 두고 싶은 것은 모든 교회에 보낸 문서는 보통 라틴어로 쓰는 것인데, 상술한 성비오 10세의 자의 교서는 이탈리아어로 씌어져 있다는 사실이다. 이는 교황이 자신의 교구인 로마 교구만을 위해 이 자의교서를 썼기 때문이다. 전교회에 ‘성음악의 규범’으로 된 성비오 10세의 자의교서는 성음악의 쇄신을 위해 씌어진 것이지만 이 문서로써 전례 전체를 부흥하려는 움직임이 나타났다. 이와 같이 로마 교구에 보낸 자의교서가 모든 교회에 채용된 것은 교회 안에서 음악이 얼마나 중요한가를 드러내고 있는 것이고 또 교회의 가장 중요한 것, 즉 전례 자체에서 음악이 매우 큰 부분을 차지하고 있음을 드러내고 있다.

전례헌장 제6장은 다음과 같은 내용으로 성립되어 있다.

- 112 전례와 성음악
- 113 음악 교육
- 114 성음악과 신자의 영적 진보
- 115 성음악 교육
- 116 그레고리오 성가
- 117 그레고리오 성가의 악보 출판
- 118 보통 성가
- 119 선교지의 성음악
- 120 파이프 오르간과 기타 악기
- 121 작곡과 작사

이와 같이 연구를 진행한다면 아마 ‘성음악에 대해서’의 이 짧은 장이 교회의 살아 있는 음악의 전통에서 나왔다는 것, 항상 같은 성령에 인도되고 있는 교회가 항상 새로운 것을 만들면서 교회의 전통에 충실하다는 것을 알 수 있을 것이다.

(현석호 옮김, 제2차 바티칸공의회 문헌 해설총서 5, 성바오로출판사. 1993년에서...)

전례헌장 제112조 (전례와 성음악) 본문과 해설

전례헌장 제6장의 머리말, 즉 제112조는 이 장 중에서 특별한 자리를 차지하고 있다. 제2차 바티칸공의회는 제112조에서 성음악에 대한 생각을 요약하면서 전례헌장의 정신을 음악에 적용하고 있기 때문이다. 제112조는 4개의 절로 되어 있는데 각 절에는 각각 하나의 문제가 포함되어 있다. 다음에 이들 4가지 문제를 개별적으로 알아보겠다. (어떤 조항은 몇 절로 되어 있으므로 이를 구별하기 위해 본고에서 a, b, c, ... 등의 기호를 붙인다.)

112(a): 모든 성교회의 전통적 음악은 다른 모든 예술적 표현 방식보다 뛰어나며 그 가치를 이루 다 평가할 수 없는 재보이다. 왜냐하면 그것은 특히 말과 결부된 거룩한 노래로서 성대한 전례의 필요하고도 불가결한 구성요소를 이루기 때문이다.

바티칸공의회는 제6장의 첫머리에 성음악이 얼마나 귀중한 것인가를 교회의 모든 전통의 바탕으로부터 강조하고 있다. 비오 12세는 성음악의 성격을 다음과 같이 말하고 있다. “성음악의 품위와 그 높은 목적은 다음과 같은 것이다. 즉 성음악은 그 아름다운 선율과 장엄성에 의해 희생을 바치는 사제의 소리뿐 아니라 전능하신 분을 찬미하는 신자들의 소리도 아름답게 하고 높이는 것이다. 성음악은 그 약동하는 움직임과 음악 고유의 힘에 의해 신자들의 마음을 하느님께로 높이는 것이다. 성음악은 신자 일동의 전례의 기도를 더욱 생기 있고 열기 있게 하고, 그렇게 함으로써 삼위일체의 하느님께 대해 신자 모두가 더욱 힘차게, 더욱 열심히, 더욱 효과적으로 찬미와 기도를 바칠 수 있게 된다. 따라서 성음악에 의해 교회는 주 그리스도와 일치해 하느님의 영광을 더한층 높일 수 있는 것이다.”(비오 12세 회칙 <Musicae Sacrae Disciplina> (1955년 12월 25일), n. 28-29.)

교회는 전례에서 노래의 미학적인 가치를 경시하지 않으나 무엇보다도 먼저 그 영적 가치를 중시한다. 교회의 생각에 의하면 신자는 노래로 교회의 기도에 효과적으로 참여할 수 있다. 그리하여 교회는 노래가 그 목적에 합당한 경우 그것을 채택한다. 목적이란 이미 비오 10세가 정의하고(자의교서, n. 1.) 또 112조의 마지막에서 다시 말한 사실, 즉 하느님의 영광을 높이는 것과 신자들을 성화하는 것이다. 이 목적은 전례 전체의 목적이지만 이를 추구함에 있어 비오 12세가 이미 강조했듯이 음악은 다른 모든 예술에 선행한다. “음악은 건축, 회화, 조각 등의 다른 예술에 비해 더한층 전례 의식에 근접하고 있다. 건축, 회화, 조각 등의 예술은 전례 의식을 외면적으로 아름답게 하는 것이지만 음악은 전례 의식의 진행 안에서 본질적인 지위를 차지한다.”(비오 12세 회칙 <Musicae Sacrae Disciplina>, n. 13.) 조형 미술, 특히 건축은 사람들을 공간적으로 접근시키지만 서로의 마음을 갈라놓을 수도 있다. 이에 반해 노래는 신자들의 소리를 서로 일치시킴으로써 그 마음을 내면적으로 일치시킨다. 즉 노래에 의해 신자들은 말하자면 하나의 마음이 된다. 그런데 전례현장은 음악이 예술의 다른 분야에 우선하는 특별한 이유를 들고 있다. 노래는 하느님의 말씀과 밀접한 관계가 있기 때문이다. 성비오 10세에 의하면 “노래의 주된 역할은 신자들에게 주어진 전례문에 합당한 선율을 붙이는 것이다.”(비오 10세, 자의교서 n. 1.) 또 성비오 10세는 음악이 “장엄한 전례 안에서 불가결한 부분이다.”(비오 10세, 자의교서 n. 1.)라고 말하고 있다. 전례현장은 이 경우 음악이란 노래라고 분명히 규정하고 있다. 노래는 전례 의식에서 쓰이는 말에 감정적인 색채를 주는 것이다.

이와 같이 전례헌장은 위에서 인용한 성비오 10세의 말, 즉 음악에 대해서만 말한 성비오 10세의 말에서 애매성을 배제하고 있다. “전례 안에 짜여진 음악은 고립한 것도 독립한 예술도 아니고 오히려 전례문과 밀접히 결합되어 있다. 그리스도교 의식 안에서 쓰이는 상징은 모두가 예수 그리스도의 신비를 나타내는 것이어야 한다. 이와 같은 상징은 단순히 인간의 종교적 애정만을 나타내는 것이어서 서는 안 된다.”(Gelineau, *La Musique Sacree, La Maison-dieu* 77 (1964), p. 196.)

112(b): 사실 성경도 거룩한 교부들도 성가에 대하여 훌륭한 찬사를 아끼지 않았고, 현대에 있어서는 성 비오 10세를 비롯한 로마 교황들도 의식에 있어 성음악의 봉사적 임무를 뚜렷이 밝혔다.

바티칸공의회는 교회의 노래가 성서 안에서 또 교부들이나 로마 교황들에 의해 얼마나 찬양되었는가를 특히 강조하고 있다. 과거 400년간에 열렸던 공의회에서 노래와 음악에 대해 문서가 나오지 않은 것은 아니지만 그것들은 대부분 음악의 특정 문제에 대해서였다. 다만 예외로서 트렌트 공의회의 교령을 들 수 있다. 이는 성음악에 세속적인 요구가 들어오는 것을 경고하는 것이었다.(교령 <De observandis et evitandis in celebratione missae> 트렌트 공의회 제22회 총회, 1562년 9월 17일. 이 내용의 주된 것은 옛 교회법전 안에 있다(1264조 1).)

1) 성서 : 교회 음악의 기원은 구약성서 안에서 발견된다. 성서는 첫 남자와 여자에 대해 다음과 같이 말하고 있다. “사람에게 입과 혀와 눈과 귀를 주셨고 마음을 주시어 생각하게 하셨다. 또한 주님께서는 사람들에게 지식과 분별력을 주시고 선과 악을 분간할 수 있게 해 주셨다. 그리고 당신의 위대한 업적을 보여 주시기 위해서 그들의 마음속에 눈을 주셨다. 주님께서는 당신의 놀라운 업적을 영원토록 찬미하게 하셨다. 사람들은 거룩하신 분의 이름을 찬양하고 주님의 위대한 업적을 전하리라.”(집회 17, 6-10) 또 유대의 족장들은 일찍부터 하느님을 찬양하고 제물과 기도로써 하느님을 예배하고 있었고, 한편 모세는 히브리인의 생활에서 기도를 정확히 규정했다(창세 4장; 출애 15장; 레위 2장; 민수 4장 이하; 신명 26장과 32장). 전례에 관해 모세가 행한 것은 분명히 제시된 하느님의 의지를 실행에 옮기기 위함이었다. 즉 하느님은 7월의 첫날을 안식일로 정하고, 거룩한 집회의 날로 정하고, 악기를 울리며(*clangentibus tunis*) 이 날을 기념하도록 명했다(레위 23, 23-25). 분명히 제시된 하느님의 명령에 의해 성음악은 안식일과 같이 하느님이 정한 것이 되

었다. 이때부터 음악은 전례와 밀접히 결부되어 안식일을 지키는 것과 같이 전례에서 음악을 쓰는 것이 히브리인의 의무가 되었던 것이다. 하느님은 모세에게 전쟁을 시작하기 전뿐 아니라 제물을 바칠 때에도 사람들을 불러모으기 위해 두 개의 은나팔을 불도록 요구해 당신의 의지를 분명히 드러냈다. 그리고 하느님은 이 나팔을 부는 것을 사제들에게만 위임했다. “제전의 날과 매년 정한 제일과 매달 초하룻날에 너희들은 희생을 봉헌할 때 나팔을 불어야 한다. 이리하여 너희들은 자신들의 하느님을 회상할 것이다. 나는 너희들의 하느님인 주이다.”(민수 10, 1-10 참조) 유대인의 생활 안에서 음악은 특히 중요한 것이었다. 그것은 하느님이 음악을 사용하도록 분명히 요구했기 때문이다.

다윗의 시대가 되면서 그 지도에 따라 성음악이 완성되어 의식에서의 지위도 향상되었다. 다윗은 의식에 사용하기 위해 4천명의 노래하는 사람으로 이루어진 합창단을 정해 그들에게 특별한 지위를 부여했다. 예컨대 그들에게 사제와 같은 삼으로 된 옷을 주거나 성전 안의 좋은 장소에 숙소를 정하기도 했다. 또 다윗은 노래반주를 위해 현악기와 관악기와 타악기를 연주하는 사람들의 단체를 만들었다. 유대의 역사가 플라비우스 요셉푸스(Flavius Josephus, 37- 95)는 이렇게 기록하고 있다. 다윗은 이 성가를 집성함과 동시에 자기도 새로운 성가를 만들었다.(Antiquit. Judaic., VII, 10.) 이 성가가 시편이다. 이 새로이 종합된 노래는 무엇보다도 먼저 하느님께 향한 기도이다. 어떤 때 시편의 작자는 천지 창조 안에 나타난 하느님의 영광을 노래하고, 또 다른 때에는 하느님께 향한 감사의 마음을 표현한다. 일반적으로 시편은 하느님 나라가 이스라엘뿐 아니라 신앙을 갖지 않은 다른 모든 나라에도 도래한다는 예고와 그 도래에 이르는 준비에 대한 유대 민족의 생각과 기분을 나타내고 있다.(Pirot, La Sainte Bible, Paris 1937, t. v. Les Psaumes, Introduction, p. X V.) 시편은 오늘날도 그리스도교 신자의 기도와 불가분의 것이다. 요컨대 다윗이나 솔로몬이나 바빌론의 포로 생활을 마치고 조국에 돌아온 후의 예언자들이 성음악에 관해 행한 것은 모두 모세에게 드러낸 하느님의 의지를 수행하려고 했던 것이 틀림없다. 그리스도는 “내가 율법이나 예언서의 말씀들을 없애러 온 줄로 생각하지 말아라, 없애러 온 것이 아니라 오히려 완성하러 왔다.”(마태 5, 17)라고 말했으나 이 말에서 다음과 같이 추론할 수 있다. 즉 하느님에 의해 구약 안에서 정해진 성음악은 율법의 일부분이므로 성음악은 그리스도가 의도한 율법 전체의 완성과 더불어 완성되어야 할 것이다.

그런데 그리스도는 유대교의 규칙을 성전이나 회당에서 엄격히 지켰다. “그들은 시편을 노래하면서 올리브 산에 올라갔다.”(마태 26, 30, 또 마태 26, 25; 마르 16, 26; 루가 4, 17; 요한 7, 8; 7, 10-11 참조) 이와 같이 그리스도는 최후까지 빠스카의 축제를 위해 율법에 의해 정해진 시편을 충실히 노래했던 것이다. 사도 행전에는 초대 그리스도교 신자가 유대교의 전례 의식에 열심히 참여하고 있었다고 기록되어 있다(사도 5, 12, 5, 24; 5, 20). 이는 그리스도교를 위해 새로운 전례를 만들 여유가 없었기 때문이고, “많은 유대교의 사제가 그리스도교로 개종했으므로”(사도 6, 7) 초대 그리스도교에서는 모두 구약의 율법 규정을 그대로 지켰던 것 같다. 새로 갓 생긴 그리스도교는 유대교의 전례 의식에서 갑자기 분리되어 버린 것은 아니다. 예컨대 유대교의 성음악 특히 유대교의 회당 음악은 새로 만들어지고 있었던 그리스도교의 전례에 매우 큰 영향을 미쳤다. “성 회당 음악이란 독창으로서 곡을 붙이지 않고 자유로운 리듬으로 마치 노래하는 것처럼 낭송되었다. 따라서 그리스도교의 성음악 중에서 가장 오래된 것은 아마 시편의 낭송으로서 유대교에서의 그 원형은 기원 4세기 이전 혹은 3세기에 이미 성립되어 있었던 것 같다.”(J. Chailley, *Histoire Musicale du Moyen Age*, Paris 1950, pp. 26-27.)

전례현장의 각주는 성바울로의 두 가지 문장(에페 5, 15; 골로 3, 16)을 들고 있는데 우리 그리스도교 신자가 집회에서 노래하는 경우, 이 두 가지 성바울로의 말을 지침으로 해야 한다. 성바울로의 문서는 두 가지 다 같은 내용으로 여기서는 그 중에 제2의 것을 인용한다. “그리스도의 말씀이 풍부한 생명력으로 여러분 안에 살아 있기를 빕니다. 여러분은 모두 지혜를 다하여 서로 가르치고 충고하십시오. 그리고 성사와 찬송가와 영가를 부르며 감사에 넘치는 진정한 마음으로 하느님을 찬양하십시오.”(골로 3, 16) 성바울로 시대에 유대교의 전례 성가의 기본은 시편의 낭송이었다. 독창자가 시편을 낭송하고 이에 대해 신자들은 알렐루야나 아멘과 같은 대화구나 반복의 말, 즉 독창자가 낭송하는 말 전체를 요약한 시편의 1절을 사용해 때때로 응답했다. 이것이 유대교의 회당에서 당시 행하고 있던 형식으로 생긴지 얼마 안 되는 그리스도교는 이 형식을 채용했던 것이다.(J. Chailley, op. cit. p. 25) 위에 인용한 서간에서 성바울로는 ‘마음속으로’ 노래하라고 말하고 있으나, 이는 혀끝으로 노래하는 것뿐 아니라 성령에 충만되고 싶다면 마음속으로 노래하는 의미이다. 성히에로니무스(5. Hieronymus, 342-420)는 이 ‘마음속으로’란 말에 대해 이렇게 말하고 있다. “즉 교회 안에서 특히 시편을 낭송하는 사람은 입뿐 아니라 마음으로 노래해야 한다.”

공의회가 성바울로의 두 가지 문장을 인용한 이유는 성바울로가 그리스도교의 전례 및 전례 노래의 기초를 쌓았다고 생각되었기 때문이다. 주지하는 바와 같이 구약의 세계에서는 전례의 노래는 중요한 위치를 차지하고 있었다. 신약에서 이 지위는 그다지 눈에 띄지 않는 것이었으나 여전히 존속하고 있다. 사도들은 그리스도가 일반적으로 기도예에 대해, 특히 노래에 대해 행한 가르침에 따라(사도 2, 46-47) 전례 의식 안에서 노래에 중요한 위치를 주는데 크게 공헌했다. 여기서 성이시도루스(S. Isidorus, 570-636)의 다음의 말을 상기하자. 즉 교회 음악은 그 근원이 성서 안에 있으면 있을수록 더 한층 전례에 합당한 것이 된다.(Isidorus, De Eccl. offic., lib. I, C.VI : PL82, 743)

2) 교부들 : 이미 말한 바와 같이 그리스도교의 전례 의식은 유대교의 영향을 받았으나 한편 3세기에 이르기까지 전례 의식은 각 지방마다 달라져 있었다. 이 점에 관해서는 그리스도교 전체에 대한 규칙은 없고, 그리스도교 신자 단체에 따라 적당한 규칙이 정해져 있었다. 또 신자가 모여서 하는 기도가 전례적인 기도로 생각되었다. 그러나 3세기가 되면서 그리스도교 신자가 하느님과 일치하려는 생활 관습이 서서히 확립되고 전례의 기도가 정해지게 되었다. 그리스도교 신자는 어떻게 이 기도의 집회에 참여했던 것일까? 먼저 하느님의 말씀 즉 성서 봉독과 강론을 듣고, 다음에 시편이나 성가나 찬가를 노래해 하느님 말씀에 응답했다. 시편은 시편에 있는 150편의 노래이다. 성가는 성서 안에 포함된 시편의 형식을 가진 시편 이외의 노래이다. 찬가는 교회가 만든 노래이다.

시편은 그리스도교 신자들이 드리는 기도의 기초가 되는 것이었다. 시편은 예수에 대한 것을 예고하고 있기 때문이다(루가 24, 44). 성가는 구약성서 안에 많이 있지만 그 중에 어떤 것은 성무일도 찬가 안에서 현재도 아직 불리고 있고 그 위에 신약성서 안에는 Benedictus와 Magnificat과 Nunc Dimittis란 세 가지 성가가 있다. 현재도 아직 부르고 있는 찬가 중에 가장 오래된 것은 Te Deum과 미사의 Gloria in excelsis이다. 위에서 말한 것은 거의 인간의 소리에 의한 노래이고 악기에 의한 것이 아니다. 초대 그리스도교 신자들은 소수 집단이고 또 때로는 박해를 받았기 때문에 전례를 행할 때 유대교가 성전의 전례에서 사용했던 악기를 쓸 수 없었다. 한편 신자들이 알고 있던 악기, 즉 종교 의식에서 사용된 악기는 주로 이교 의식에 쓰였던 것이었다. 그것은 시끄러운 음악이고 ‘영과 진리에 의한’ 의식, 하느님을 참으로 예배하는 사람들을 위한 의식에 합당한 것이 아니었다. 거기다가 악기는 어떤 이교의

신을 예배하기 위해 사용되었으므로 당연히 그리스도교의 의식에서 제외되었다. 이와 같은 사정 때문에 초대 그리스도교 신자는 전례의 기도에서 악기를 쓰지 않았던 것이다. 이와 같은 사정은 하느님이 바라셨던 것이 아닐까. 왜냐하면 교회는 오래 지 않아 전례 기도의 특징이 어떠한 것인가를 발견했기 때문이다. “그리스도교 안에서 우위를 차지하는 것은 내면적이며 정신적인 것으로서 말씀이다. 이 말씀은 하느님께로부터 온 것으로 전례 안에서 하느님께로 되돌아가는 것이다. 그러나 이 말씀은 위대하고 강력한 말씀이고 우리가 쓰는 평범한 것이 아니다. 이 말씀은 장엄하게 외워야 할 것이고 노래해야 할 것이다. 진실로 하느님 말씀은 교회를 만드는 것이다. 따라서 이 말씀은 하느님 교회 안에서 전해져야 하고 신자 모두의 찬미로써 하느님께로 되돌아가야 하는 것이다. 그 때문에 노래는 교회의 생활과 신자 모임의 가장 중요한 요소인 것이다.”(J. A. Jungmann, <Musique Sacrée et Réforme Liturgique>, in *Le chant liturgique après Vatican II*, Paris 1966, p. 19-20.)

전례헌장 112b에는 교부들이 성음악을 찬양했다고 말하고 있다. 성아타나시우스(S. Athanasius, 295-373)는 다음과 같이 기록하고 있다. “시편에 곡을 붙여 낭송할 때 그것은 음악의 감각적인 기쁨을 노래하려 하는 것이 아니고 오히려 마음의 조화를 나타낸다. 우리는 선율을 붙여 성구를 낭송할 때 그로 인해 자신의 차분한 생각이나 마음의 평정을 나타내는 것이다.”(Ep. ad Marcellinum: PG 27, 41.) 또 성요한 크리소스토모스(S. Joannes Chrysostomus, 347-407)는 이렇게 말하고 있다. “만일 당신이 가난해서 책을 살 수 없을 때, 혹은 또 책을 읽을 시간이 없을 때 성당에서 외운 시편 말씀을 반복해서 노래하라. 그것도 한 번이나 두 번이나 세 번뿐 아니라 하고 싶은 대로 몇 번이고 노래하라. 그렇게 하면 당신은 그로 인해 커다란 힘을 얻을 것이다.”(Hom. in Ps. 41 ; PG 55, 163-167.)

레메시아나의 성니체타스(S. Nicetas Remesiana, 335-414)는 다음과 같이 말하고 있다. “나는 마음속으로만 노래하는 사람들을 비난할 생각은 없다. 마음속으로 하느님을 묵상하는 것은 항상 유익한 것이기 때문이다. 그러나 나는 진리에 따라 생각한 결과, 노래로 하느님을 찬미하는 사람들을 찬양한다.”(De Psalmody bono, ed. J. H. Turner, *Journal of Theological Studies* 23(1923), 225-252) 또 성아우구스티누스(S. Augustinus, 354-430)는 이와 같이 말했다. “나는 한 번 잃었던 신앙을 막 회복했을 무렵 교회의 노래를 듣고 눈물을 흘린 일을 기억한다. 그리고 오늘날도 나는 선율보다도 노래에 붙어있는 말씀을 듣고 감동한다. 그와 같은 말씀을

맑은 목소리로 알맞게 선율을 붙여 노래하면 나는 교회의 노래가 얼마나 유용한가를 다시금 인식한다.”(Confessiones, X, 33 : PL 32, 800.) 회심의 도상에 있었던 때 아우구스티누스는 밀라노 성당에서 자주 전례 의식에 참여했다. 여기서는 노래가 매우 큰 자리를 차지하고 있었다. 그는 다음과 같이 기록하고 있다. “성 암브로시오(S. Ambrosius, 340-397)는 시편 노래뿐 아니라 동방 교회의 관습에 따라 찬가를 만들어 이를 노래부르게 했다. 이는 신자들이 의식 중에 계속 주의를 집중할 수 있게 하기 위함이었다.”(Confessiones : PL 32, 770 ; PL 14, 924-925.)

“고대에 신자들은 노래하는 것을 당연한 일로 생각하고 있었다. 교회는 노래하지 않으면 안되기 때문에 당연히 신자들도 노래를 불러야 했다. 그리고 적어도 신자들이 노래할 경우 아무래도 어느 정도 단순한 노래여야 했기에 신자들이 부를 노래만을 위해 단순화되었다. 노래는 일부러 단순하게 만들었다. 즉 노래는 모두 ‘하나의 소리(unavoce)’처럼 노래한다는 이상 때문에 단순화되었던 것이다. 모두가 마치 하나의 입, 하나의 소리를 갖고 있는 것처럼 일치해서 노래하지 않으면 안되었다. 실제로 성아다나시우스도 강조하고 있듯이 이와 같이 기도하고 노래한다면 그로써 신자들은 한 마음, 한 영혼을 갖고 있음을 나타내고 이와 같은 기도나 노래는 하느님께서 더욱 기쁘게 받아들이신다. 그와 동시에 교회의 교부들이 자주 반복해서 말했듯이, 마음을 하나로 하여 소리를 내면 그것은 그리스도교 신자들의 일치를 강화하고 그리스도적 사랑을 육성하는 것이 된다.”(J. A. Jungmann, op. cit., pp. 21-22).

3) 교황들 : 바티칸공의회는 전례헌장 112b에서 로마 교황들도 또한 전례 음악의 발달에 얼마나 노력했는가에 대해 언급하고 있다. 공의회는 특히 성비오 10세의 이름을 들고 있다. 1세기말에 로마의 성클레멘스(S. Clemens, 1, 88-97)는 95년경 회랍어로 쓴 고린토인에게 보내는 서간 가운데서(Epist. ad 책., cap. 49-51, ed. Funck, tubingen 1887, pp. 135f ; H. Hemmer, Les Peres Apostoliques, t. II, clement de Rome, Paris 1926 참조.) 두 가지 규칙을 말하고 있다. 그 하나는 전례 의식 안에서 부르는 노래를 더욱 성대하게 하라는 것이고, 또 하나는 성음악의 순수성을 지키기 위해 교회 이외의 장소에서 시편이나 찬가를 불러서는 안 된다는 것이다. 성클레멘스의 이 말은 매우 귀중한 것이다. 성이레네우스(S. Ireneus, 130-208)도 인정하고 있듯이(Adv. Haereses, III, 3.) 성클레멘스가 고린토인에게 말한 것은 자신이 직접 이어받은 ‘사도들의 전통’이었기 때문이다. 성클레멘스는 이

서간 안에서 당시 만들어지고 있던 그리스도교 전례 안에서의 노래가 하느님을 찬미하고, 하느님께 기도하는 데 유효하고 필요 불가결한 것이라고 말하고 있다. 또 그는 이렇게 말하고 있다. “주의 찬가를 이국에서 즉 ‘이교의 축제에서’ 노래하는 것은 마땅하지 않다.”(S. Clemens I, epist. II. ad Virgines : PG I, 432-434)

성클레멘스 시대로부터 4세기까지 교황 문서에는 전례의 노래에 대해 언급한 것은 없다. 실제로 1세기부터 3세기 사이 교회의 교부나 주교들은 그리스도교의 정신에 따라 신자들을 위하는 것만 생각해 각자 자신이 사는 장소에서 지도하거나 전례 규칙을 성하거나 했던 것이다. 밀라노 칙령(313)에 의해 그리스도교가 공인되고 교회에 평화와 자유가 주어져 그 이후 그리스도교가 예배를 행하거나 그 신앙을 넓히는데 아무런 장애도 없게 되었다. 신자들은 집회를 위해 큰 장소를 쓸 수 있게 되고 거기에서 행하는 전례 의식은 더욱 풍요한 것이 되고 또 음악도 더한층 발전했다. 그러나 그리스도교의 음악은 단순히 생존권을 인정하는 것만으로는 충분치 않았다. 그것은 더욱 조직화되어 발달해야 했다. 루치우스, 셉티무스, 세베리우스, 아우렐리우스, 안토니우스(Lucius, Septimius, Severius, Aurelius, Antoninus, 193-211) 황제로부터 막시미누스(Galerius, Valerius, Maximinus, 308-313) 황제에 이르는 기간에 몇 사람의 로마인이 선임되어, 그때부터 로마식 전례 미사의 줄거리가 결정되었다. 그리하여 전례의 노래는 이 형식에 맞도록 만들기만 하면 되었던 것이다. 그러나 예술적이고 통일된 전례를 참으로 만들어 낸 것은 로마 교황 다마스수스(Damasus 1, 366-384)라고 말하고 있다.(J. Chailley, op. cit., p. 39) 성음악의 예술적 발달에 대해서는 신자의 전례 참여의 문제를 논할 때 언급하겠다.

<역대교황문서집>(Liber Pontificalis)에 의하면 5세기의 교황들은 전례의 노래에 관한 규칙을 만들고 있었으나 이 규칙은 성그레고리우스 1세(S. Gregorius 1, 590-604)에 가까워지면서 완성되었다. 성첼레스티누스 1세(S. Coelestinus I, 422-432)는 미사 앞에 15편의 시편을 낭송할 것을 명했으나(Liber Pontificalis, ed. Duchesne, t. I, p. 238.) 이와 같은 것은 이전에는 이루어지지 않았었다. 그리고 성레오 1세(S. Leo I, 440-461)는 1년분의 전례 성가책을 정했다.(deprondio Monach. : PL 138, 1347) 이 개혁은 교회의 노래에 헤아릴 수 없는 영향을 주었다. 즉 이때부터 1년간 교회 안에서 부를 노래의 가사가 결정되어 사제는 노래부르는 방법을 배워야만 했다. 전례의 노래는 5세기초부터 7세기말에 이르기까지 라틴 전례와 더불어 발달했다. 이때에 와서 비로소 로마 교황은 성무일도서에 따라 1년

동안 매일 노래를 부를 것을 명했다. 이 규칙을 정하는 데 있어 전례를 통일하려는 배려가 있었던 것 같다. 성그레고리우스 1세에 의해 전례 성가의 개혁이 이루어지는 150년경 전부터 그 대강을 정하고, 이후 150년간 성그레고리우스에 의해 이루어지는 전례 노래의 통일을 받아들일 준비가 되었다. 성레오 1세나 성그레고리우스 외에 4인의 교황, 즉 젤라시우스 1세(Gelasius I, 492-496), 심마쿠스(Symmacus, 498-514), 요한 1세(Joannes I, 523-526), 보니파시우스 2세(Bonifatius II, 530-532)가 1년간 부를 전례 성가책을 완성했다.

성그레고리우스 1세는 중세 전체에서 탁월한 인물이었다. 성그레고리우스 교황은 기존 성음악을 편집하고 옛 선율을 전례를 위해 편곡하고 수정해 성가대를 만들어 전례의 노래를 조직적으로 부르게 했는데, 이야말로 전례의 노래에 관한 그의 주요한 업적이고 그 때문에 교회의 노래는 그 이름을 취해 그레고리오 성가라고 부르고 있다. “교통편이 나빠, 소수의 주교나 사제의 판단으로 일을 행했던 시대에서는 성 그레고리우스의 개혁이 모든 교회에서 이루어지기까지에는 아직 200년 정도 기다려야만 했다. 그레고리오 성가가 작곡된 양은 시대가 흐름에 따라 적어졌다. 서서히 속도를 줄이면서 움직이고 있는 기계처럼 교회는 7세기와 8세기 에 점점 속도를 줄이면서 그레고리오 성가가 만들어졌으나, 9세기가 되면서 그것을 만드는 것을 전적으로 중지하고 말았다. 그래도 특히 13세기와 15세기에서 Kyrie(불쌍히 여기소서 찬가), Sanctus(감사의 찬가)나 Agnus(평화의 찬가)와 같은 미사 통상문에 멋진 선율이 붙여져 그 모습을 새롭게 하는 일이 있었다. 이와 같이 항상 변화하지 않는 가사에 작곡자는 새로운 선율을 붙였던 것이다.”(J. Chailley, op. cit., pp. 50-51) 성그레고리우스 1세의 뒤를 이은 교황들, 예컨대 데우스데디트(Deusdedit, 615-618)나 호노리우스 1세(Honorius I, 625-638)는 거의 모두가 옛 성가대에서 노래했던 사람들이었다. 레오 2세(Leo II, 682-683) 및 베네딕투스 2세(Benedictus II, 684-685)가 쓴 전기에 의하면, 이 두 교황은 로마의 전례 성가에 대해 깊은 지식을 갖고 있었을 뿐 아니라 선대의 교황들 특히 성그레고리우스 1세의 업적을 이어받으려고 노력했다. 여기서 교황 레오 4세(Leo IV, 847-855)의 교서 <우나 레스>(Una Res)에 대해 언급하지 않을 수 없다. 이 교서에서 교황은 부를 노래와 부르지 못할 노래에 대해 공식적으로 제시했다. 이 교서를 본다면 당시의 교황들에게는 로마식 전례로 통일하는 것이 신앙의 통일과 같이 매우 중요했다는 것을 알 수 있다. 성그레고리우스 이후의 교황들은 그레고리오 성가의 새로운 가사를 많이 만들어 여기에 새로운 선율로 붙였을 뿐 아니라, 새로이 그리스도의 복음을 받아들인 나라들에게 성그레고리우스가 정

한 전례 원칙을 표현하고 확장해서 만든 규칙을 보급했다

그레고리오 성가라고 불리는 전례 성가를 보급하는데 있어 성베네딕토가 설립한 수도회가 중요한 역할을 수행했다. 많은 선교사나 수도자는 성베네딕토의 *fegujo*(규칙서)에 따라 생활했는데, 이 규칙서에는 전례 의식이나 노래에 관한 규칙이 썩어 있어 교회 안에서 널리 쓰이게 되었다. 세속적인 권력도 전례 성가를 보급하는 데 힘을 다했다. 세속의 권력은 교회에 협력하고 교회의 법을 만드는 것을 지원하고, 특히 로마식 전례나 그레고리오 성가가 더욱 정확하게 되고 권위를 세워 다른 전례 의식을 대신하게 되었다. 754년 교황 스테파누스 2세(Stephanus II, 752-757)는 롬바르디아인에게 위협받고, 또 동로마 제국의 무력한 황제에게 버림받아 알프스를 넘어 프랑크왕 페펑(Pepin le Bref, 714-768)을 축성하러 갔다. 그리하여 페펑이 로마와 교황좌를 위협하고 있는 롬바르디아인의 위협에서 자신을 수호하기를 원했다. 한편 프랑스를 떠날 때 교황은 페펑에게 로마의 학자를 남겨 두어 그들에게 로마의 전례 성가를 프랑크 왕국 내에서 가르치게 했다. 이때부터 페펑은 갈리아의 전례를 폐지하고 로마의 전례를 채용할 것을 법령으로 정했다. 페펑의 아들 샤를 대제(Charlemagne, 742-814)는 이에 대해 다음과 같이 말하고 있다. “위대한 영예를 가진 나의 아버지 페펑은 갈리아의 전례를 폐지하고 로마 교회와 일치해 하느님의 교회 안에 평화로운 영혼의 일치를 확립하려고 했다.”(Capitul. n. 22, in Monumenta Germ. His., ed Krause, t. I, p. 61.) 샤이에(J. Chailley)는 자기 나라 전례의 노래를 폐지하고, 로마 전례의 노래를 채용한 이유를 다음과 같이 말하고 있다.

“전례에 여러 가지 양식이 있는 것은 새로 통일된 국가에게는 분열을 야기하는 끊임없는 위협이었다. 사실 샤를 대제는 성그레고리우스의 참다운 후계자라고 할 수 있을 것이다... 그레고리우스가 정신적 통일을 위해 행한 성음악의 통일은 샤를 대제에게는 정치적으로 중요한 문제가 되었다. 부조화한 제국을 정신적으로 통일하는 데는 아무래도 보편적인 것으로 모든 것을 통괄해야만 했기 때문이다.”(J. Chailley, op. cit., pp. 56f.)

샤를 대제의 업적에는 많은 좋은 면도 포함되어 있었다. 예컨대 그는 전례 성가에 일반 신자가 참여하도록 격려했다. 그러나 이 일을 권력을 써서 강제적으로 행했던 것이다. 샤를 대제는 교회의 노래에 순수성을 요구했을 뿐 아니라 일반 음악도 순수한 것이어야만 한다고 했다. “샤를 대제의 위엄에 굴복하고 그 권력을 두려워해”(J. Chailley, op. cit., p. 57) 당시의 음악가들은 황제의 명령에 복종하여 진보하지 못했

다. 샤를 대제의 사후(814) 다시 많은 음악가들이 나왔으나 그 작품에는 규율과 권위가 없었으므로 이후 중세에 와서 극단적인 오류가 생겼다. 이 시대에 나타난 새로운 발명, 즉 트로프(trope) (트로프(trope)란 전례 노래의 가사에 몇 가지의 말을 삽입하거나 첨가해서 그것을 장식하는 뜻이다. 트로프는 9세기 말경부터 전례 성가 안에 나타났다. 처음에는 키리에나 알렐루야에 긴 모음을 붙여 노래할 때에 이 모음에 말을 붙여 선율을 외우기 쉽게 했다. 예컨대 Kyrie, Deus, sempiternus, vita vivens in to, eleison과 같이, Kyrie와 eleison 사이에 다른 말이 삽입된 것이다. 다음으로 이 트로프는 전후의 말에서 떨어져 독립한 곡이 되었다. 그리고 10세기부터 11세기경에는 이와 같이 해서 만들어진 곡을 본받아 많은 서정적인 곡이 만들어졌다. 그 후 트로프는 과도히 쓰였기 때문에 평판이 나빠져 결국 트렌트공의회(1545-1563)에 의해 그 사용을 결정적으로 금지 당했다. 그러나 트로프는 음악이나 문학의 역사 안에서 커다란 역할을 했다. 트로프는 그레고리오 성가를 작곡하지 않게 된 무렵에 전례 성가의 작곡을 적극적으로 자극하고, 또 문학 면에서 여러 가지 형식을 낳게 했다.)나 다성 음악이나 네우마(Neuma)(회랍어의 pneuma(숨결)에서 유래된 말로서, 처음에는 한숨으로 발음된 ‘말’이나 한숨으로 노래한 악절을 의미했다. 네우마는 특히 그레고리오 성가에서는 성가의 짧고 전형적인 선율을 나타냈다. 다음으로 더욱 발전하면 멜리스마(melisma), 즉 한 음절 위에 하나의 음표를 붙여 노래하는 대신에 몇 개의 음의 그룹을 붙여 노래하는 것을 가리켰다. 가장 간단한 멜리스마는 클리비스(clivis)나 포다투스(podatus)의 두 가지 음절로 되어 있다. 그러나 멜리스마는 흔히 셋이나 넷 혹은 다섯의 음표로 되어 있는 일이 있다. 그 이후 9세기부터 12세기경에 네우마는 원시적 음표의 기호를 나타내는 명칭이 되었다.)에 의한 기법은 문자 그대로 음악을 바꾸어 이제까지 몰랐던 가능성을 음악에 가져왔으므로 이들은 다성 음악 특히 성음악에 커다란 영향을 주었다. 11세기이래 교황들은 기도를 방해하는 많은 제멋대로 된 노래를 금지하려고 했다.

트렌트 공의회 종료 1년 후에 비오 4세(Pius IV, 1559-1565)는 1564년 8월 2일자 자의교서로써 위원회를 설립했다. 이 위원회의 목적은 공의회의 교령과 지침이 올바르게 적용되도록 감시하는 일이었다. 위원회는 즉시 어떤 종류의 미사곡 즉 일반 사람, 더욱이 종교에 전혀 이해가 없는 사람에 의해 만들어진 노래, 전례와 관계없는 말이 혼합되어 있는 미사곡이나 가사곡을 모두 금지할 것을 요구했다. 또 미사에 참여하는 모든 신자가 전례 성가를 듣고 이를 이해할 수 있도록 노래할 것을 요구했다. 이상이 이 위원회에 의해 정해진 규정이고, 그 목적은 로마 전례를 지키고

또한 전례에 다성 음악의 사용이 인정되게 되었으므로 이 음악을 순화하는 일이었다. 교회 안에서 이 규정을 실제로 적용하려는 노력이 이루어졌다. 그러나 새로운 교의를 가진 프로테스탄트 교회가 출현하고 또 르네상스가 고대 예술의 흐름에 다른 음악을 만들어 내, 각자의 영역 내에서 사람들의 영혼 안에 있는 신앙과 도덕을 약화하게 되었다. 프로테스탄트의 혁명적 정신과 르네상스의 이교적 정신에 의해 프로테스탄트 교회와 르네상스는 그레고리오 성가의 순수성을 심하게 손상시킨 것이다. 교황 우르바누스 8세(Urbanus VIII, 1623-1644) 재위 중에 예부성성은 교령을 반포해 음악가들이 그 작품을 느끼기 좋도록 하기 위해 성서의 말씀을 너무나 쉽게 바꾸었으므로 “그것은 이미 성서를 위한 음악이 아니라 오히려 성서를 이용한 음악이 되어 버렸다.”(예부성성 Decr. Auth., (1643년 2월 21일), n. 823.)라고 말했다. 교령에 의하면 제2의 불편한 점은 “장엄 미사이다. 장엄 미사는 부당하게도 음악 회처럼 되었으므로 전심 전력을 다해 미사를 드려야만 하는 사제는 음악 때문에 분심 상태가 되고 거기다가 의식의 질서가 혼란하게 된다. 이래서는 음악이 미사를 위해 만들어진 것이 아니고 미사가 음악을 위해 있는 것이 되어 버린다.”(예부성성 decr. auth., (1643년 2월 21일), n. 823.) 그러나 이와 같은 불행한 상태는 쉽게 개혁되지 않았다. 각지로부터의 불평이 로마에 집중되어 교회의 교의를 법령에 의해 분명히 정할 것을 교황에게 요구했다. 알렉산데르 7세(Alexander VII, 1655-1667)는 1657년 4월 23일 마침내 <Piae sollicitudinis studio>란 제목의 헌장을 반포했다. 이 문서에는 전례 성가의 순수성과 아름다움을 수호하려는 교황의 단호한 의지가 나타나 있다. 이 헌장은 그 내용이 확실하고 엄격한 것으로 그 후 전례 성가 분야에 크게 공헌했다.(Bullarium Magnum Romanorum, t. X VI, p. 275.)

18세기에 교회가 낸 전례 성가에 관한 문서 가운데 가장 주목할 만한 것은 1749년 2월 19일에 반포한 회칙 <Annus Qui>로서 그 내용은 “교회의 장식과 미관에 대해 또 전례의 의식 문제 및 성음악의 문제에 대해”(Id., t. X V III, pp. 9-10.)이다. 여기서 음악 문제만을 다루는 것이 아니지만 성음악에 대한 모든 문제가 다루어지고 있다고 할 수 있다. 이 회칙은 150년 후에 나온 성비오 10세의 자의교서와 같이 그 시대를 분명히 나타내고 있을 뿐 아니라 교회법의 기초를 이루고 있다. 실제로 이 회칙 안에 포함되어 있는 가르침의 대부분이 1917년 교회법에서 다시 다루어져 완성되었다. 이 회칙의 목적은 전례 의식을 조직화하고 모든 오류, 즉 “성음악의 순수성을 손상하고 그 결과 신자의 영혼을 교화하기보다는 오히려 이것을 좌절시키는”(Id., t. X V III, pp. 9-10.) 오류를 배제하는 일이다. 베네딕투스 14세의 회칙은

성이시도루스의 다음 말의 반향이다. “노래는 신자의 영혼을 감동시켜 신심으로 인도하고 또 성스러운 사랑의 감정을 나게 하는데 가장 효과적이라는 것이 밝혀졌다.”(Isidorus, De Eccl. Off., I, 71 : PL 82, 743.)

그러나 교회가 전례의 기도를 아름답게 하기 위해 행한 개혁은 이로써 끝난 것이 아니다. 실제로 법규로써 결합이나 오류를 바르게 하고 위반을 고치고 신자의 영혼에 해롭고 전례 의식에 합당치 않은 지나침을 일소해 교회에 가장 도움이 되는 형식을 쓰도록 하는 것이 필요하다. “19세기 중엽 프랑스의 솔렘 수도원에서 전례를 부흥하려는 강력한 운동이 일어났다. 게랑제 신부(Dom Prosper Gufranger, 1805-1875)의 지도에 의해 베네딕토회의 수도자들은 자신들의 수도원에서 성무일도를 노래로 다시 훌륭하게 부르기 시작했다. 게랑제 신부가 만든 <전례 연중의 해설>(Annee Liturgique)의 덕택으로 많은 성직자와 수도자들은 전례문 가운데 포함되어 있는 영적 부를 관상할 수 있게 되었다.”(H. Schmidt, constitution de la Sainte Liturgie, Editions Lumen Bitae 1966, p. 50.) 신자들도 또한 성음악의 현상에 불안을 느껴 각지에서 이를 바르게 하려고 했다. 그러나 이들 선의의 노력이 19세기 말경의 모든 나쁜 취미를 추방한 것은 아니다.

1900년에 『양세계 평론』(La Revue des Deux Mondes)의 음악 기자 카뮈 베레그(Camille Bellaigue)는 다음과 같은 엄격하고 적의에 찬 문장을 썼다. “교회 성당 안에서 행해지는 것은 오페라의 무대에서 행해지고 있는 것과 같은 것이다. 즉 결혼식이나 장례식에는 무대 위에서도 또 성당의 제대 위에서도 잘 맞는 노래, 때로는 똑같은 노래가 불려지고 있다. … 미사의 Agnus Dei(평화의 찬가)는 파우스트의 지옥벌 중에 사랑하는 아리아나 카발레리아 루스티카나의 간주곡의 선율로 노래하고 있다. … 관 옆에서의 기도는 지금 막 죽은 아람을 위한 최후의 연주회나 오페라 같은 것이 되어 버렸다.”(Daniel Rops, Histoire dell; Eglise, t. VII(Editions Bernard Grasset), p. 284.)

전례와 전례 성가와는 그 성질상 서로 보충해서 원칙적으로 일치된 것이 되어야 할 것인데, 20세기 처음에는 서로 따로따로 독립되어 있었다. 전례나 전례 성가나 각자 훌륭한 전통을 갖고 있었으나 서로 일치하지 않고 있었다. 성 비오 10세는 교황이 되기(1903년 8월 4일) 얼마 전에 이것을 인정하고 자신의 교구인 베네치아의 신자들에게 주교 서간(1895년 5월 1일)을 보냈다.(Lettera pastorale sulla Musica sacra dell'Eminentissimo Card. Giuseppe Sarto, Patriarcato, Roma 1904.) 성 비오

10세는 1903년 11월 22일에 자의교서 <Tra le Sollecitudini>를 반포했으나 이는 전례의 부흥에 결정적인 역할을 했다. 교황은 로마식 전례에서의 음악의 혼란에 중 지부를 찍겠다고 바랐던 것이다. “왜 이 자의교서는 고전적 가치를 갖고 있는 것 일까. 그것은 성비오 10세가 교회 음악이 전례의 가장 중요한 요소라고 생각했기 때문이다. 실제로 그는 그리스도교의 전례 의식의 본질에 관해 뛰어난 원리를 발표했다. 그는 음악도 전례도 다 하느님 백성 공통의 문제라고 생각했다. 바꾸어 말하면 성음악은 단순히 성직자나 수도자나 음악 전문가의 관심이 아니라 전적으로 모든 그리스도교 신자의 관심사라는 것이다.”(H. Schmidt, op. cit., p. 50.)

성비오 10세가 전례 음악의 부흥 운동을 일으켰을 때, 전례를 부흥하려는 사람들이 먼저 주목한 것은 그레고리오 성가의 선율 자체였다. 무엇보다도 먼저 옛 성가의 문헌에 따라 교회의 전통적인 노래를 종합하는 데 올바른 선율을 발견할 필요가 있었다. 한번 본래의 선율이 보전된다면 이것이 상실되지 않도록 온전히 보전해야만 했다. 또 선율을 노래할 경우 전통적 규칙을 될 수 있는 대로 재현하고 결정할 필요가 있었다. 진실로 이와 같은 것에 대해 솔렘 수도원은 이미 50년간 노력해 왔던 것이다. 확실히 성비오 10세의 자의교서는 솔렘의 베네딕토 수도원에 그레고리오 성가의 연구를 계속케 하는 자극이 되었다. 이 자의교서 안에는 ‘옛날에 그러했듯이’ 신자들을 위해 다시 옛 그레고리오 성가를 사용하는 것이 예견되고 있었다. 베네딕투스 15세(Benedictus XV, 1914-1922)는 성비오 10세가 시작한 전례 부흥의 사업을 열심히 계승해 먼저 교황령(AAS 7 (1915), pp. 319ff.)을 발표해 그 가운데 주송자의 전례에서의 역할을 강조했다. 이런 점에서 그는 성비오 10세가 자의교서에서 말한 “주송자는 참으로 전례적 역할을 수행한다.”라는 생각을 이어받고 있다. 1917년의 성령강림 대축일 베네딕토 15세는 <교회 법전>을 반포했는데 그 1264조 제1절에 교회의 전통이 요약되어 있다. “불순하고 선정적인 내용의 음악은 오르간용이든 다른 악기나 노래를 위해 만들어진 것이든 교회에서 단호히 추방되어야 한다. 그 점에서 우리는 성 음악에 관한 전례 규정을 지켜야 한다.” 비오 11세(Pius X, 1922-1939)는 1922년 11월 22일 자의교서를 반포해 (AAS 14(1922), p. 623.) 로마에 교황청 성음악연구소를 설립하는 것에 대해 비오 10세가 말한 말을 상기시키는 동시에 전례 성음악의 부흥과 교육을 위해 이 연구소를 강화하려고 했다. 다음으로 1928년 12월 20일 비오 11세는 교황령 <Divini cultus>를(AAS 20(1928), pp. 138ff.) 반포했다. 성비오 10세의 자의교서 반포 25주년에 즈음해 선임 교황이 정한 것을 재인식하고 성비오 10세의 생각이나 입법에 따라 새로운 규정을 확정했다. 성비오 10세의 개혁 덕택으로 음악

의 아름다움에 접함으로써 그리스도교 신자의 종교심은 다시 눈을 뜨고 전례의 중심으로 인도되어 더욱 적극적으로 전례 의식에 참여할 수 있게 되었다.

비오 12세(Pius XII, 1899-1958)는 1955년 반포한 훌륭한 회칙 <Musicae Sacrae Disciplina>의 첫머리에서, 성비오 10세의 업적에 대해 다음과 같이 말하고 있다. “선임 교황 성비오 10세는 고대로부터 이어받은 성음악의 원리나 규칙을 상기하고 이들 원리나 규칙을 현대 사정에 맞도록 적당히 종합해 전례 전체 특히 성음악의 부흥을 이룩했다.” <Musicae Sacrae Disciplina>는 미학적이고 기술적인 규칙을 말하는 것이 목적이 아니라 사목적 성격이 각 페이지에 넘치고 있다. 비오 12세가 추구하고 있는 것은 성음악이 오늘날에도 매우 중요한 사명을 유효하게 수행하는 일이다. 성음악을 진흥하고 발달시키는 모든 일, 즉 작곡이나 연주나 연구도 모두 선교라고 주저 없이 말하고 있다. 비오 12세의 회칙에 대해 앙글레(Monsignore Angles) 신부는 다음과 같이 말하고 있다. “교부 시대의 노래 특히 9세기 이후 비오 12세처럼 음악에 뛰어난 이해를 가진 사람은 일찍이 없었다. … 비오 12세는 그 회칙으로써 주교 회의의 ‘요청 에 응답하기를 바라고’ 또 ‘뛰어난 음악가나 유명한 음악 학자가 학회에서 낸 결론에’ 응답하려고 했다. 여기서 선임 교황들이 반포한 현재 유효한 규칙을 폐지하고 새로운 것을 만드는 것보다는 오히려 이를 승인하려고 했던 것이다. 성비오 10세가 자의교서 안에서 정한 규칙은 ‘성음악의 법전’이라고도 불리고 있으나 이 규칙이 더욱 분명히 표현되고 더욱 현실 사정에 합당한 것이 된다면 더욱 알차게 적용되고 지켜질 것이다.”(Bollettino degli Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra, An. VIII., n. 2, giugno 1956, p. 8.)

요한 23세(Ioannes XXIII, 1958-1963)와 더불어 교회는 새로운 방향을 향하게 되었다. 그에 의해 말하자면 교회는 현대 세계와 동일 시점에 서게 되고 현대 사회의 요구에 응답하게 되었다. 요한 23세에 있어 전례는 특별한 자리를 차지하고 있다. 요한 23세는 전례를 제일로 생각하고 다음으로 전통을 존중해 현대의 요구에 응답하려는 강한 의지를 갖고 있었다. 이와 같은 생각이 공의회의 전례현장에 반영되어 있다. 전례현장 112조는 “현대에 있어서는 성비오 10세를 비롯한 로마 교황들도 의식에 있어 성음악의 봉사적 임무를 뚜렷이 밝혔다.”라고 말하고 있다. 이미 말한 바와 같이 1643년 우르바누스 8세 시대에 예부성성은 음악이 전례에서 점점 독립하는 것에 반대하고 있으나 같은 교령은 다음과 같이 말하고 있다. “음악이 미사에 봉사하는 것이지, 미사가 음악에 봉사하는 것은 아니다.”(예부성성 Decr. Auth., n. 823.)

성비오 10세는 자의교서 안에서 당시의 잘못을 시정하기 위해 음악가들에 대해 음악은 전례의 ‘겸손한 종(umile ancilla)’이라고 말하고 있다.(Tra le sollecitudini, n. 23.) 그 후 전례 부흥의 움직임이 일시 정체 상태가 되었기 때문에 비오 11세는 음악을 ‘훌륭한 종’(Divini Cultus p. 4.)이라고 규정하고, 또 비오 12세는 ‘음악은 전례의 조수와 같은 것(quasi administra)’이라고 말했다.(Musicae Sacrae Disciplina, n. 27.) 그런데 전례헌장은 ‘봉사적 역할(munus ministeriale)’이란 말을 사용해 음악이 전례 안에서 수행하는 적극적 역할, 실용적인 성격을 강조하고 있다. 여기서는 성 비오 10세의 자의교서보다도 더욱 큰 독립성이 음악에 부여되고 있으나 음악이 갖는 책임을 분별할 필요가 있음도 요구하고 있다. 노래나 오르간 곡을 다만 그것이 전통적이라거나, 혹은 미사란 명칭이 붙어있기 때문이란 이유로 고르는 것은 좋지 않다. 그 곡이 “전례문과 의식은 그것이 뜻하는 거룩한 것을 더 명백히 표현하고 그리스도교 신자들이 그것을 되도록 쉽게 이해하고 능동적으로, 또한 공동적인 식전단계에 완전히 참여할 수 있는가”(전례 21조)의 여부를 알아볼 필요가 있다. 어떤 곡조의 전례적 가치를 올바르게 판단하기 위해 다음 절에서 말하고 있는 기준을 살펴보고자 한다.

112(c): 그러므로 성음악은, 혹은 기도를 감미롭게 표현하거나, 일치를 초대하며, 혹은 거룩한 의식을 더 성대하게 감싸주면서, 전례 행위와 밀접히 결합하면 할수록 더욱 거룩해 질 것이다. 그리고 성 교회는 필요한 성질을 갖춘 건전한 예술의 모든 형태에 찬동하며, 또한 그것을 전례에 도입할 것을 허용한다.

이 마지막 말에 의해서도 분명히 나타나듯 교회는 어떤 곡의 예술적인 가치를 인정하고 그것을 전례에 사용한다. 그러나 무엇보다도 먼저 노래는 전례 안에서 주어진 역할을 다해야 한다. 1967년의 지침에 따르면 “의식의 각 부분의 목적이나 특징, 노래의 목적이나 특징을 주의 깊게 존중할 필요가 있다.”(지침 6조) 옛부터 전해져 온 어떤 노래가 현재에도 아직 봉사적 역할을 다한다면 “지역 사정이나 신자들의 영적 이익을 잘 생각한 다음에”(지침 51조) 이를 보존하고 더 나아가 사용하는 것이 좋다. 지역 사정이나 신자들의 영적 이익에 맞지 않는 경우에는 “전례의 새로운 규칙이나 요구”(지침 59조)에 맞는 해결을 꾀해야만 한다. 새로운 전례 안에서 사용되고 있지 않지만 커다란 종교적 가치가 있는 곡은 이를 미사 이외에 예컨대 말씀의 전례에서 유효하게 사용할 수 있을 것이다(지침 46조). “전례 의식에서 중요한 것은 그레고리오 성가를 노래하거나 16세기의 다성부의 노래를 부르거

나 아니면 현대의 노래를 부르거나 하는 것이 아니라 전례에서 노래에 맡겨진 참다운 봉사적 역할을 다하게끔 노래하는 것이다. 따라서 각 그리스도교 신자 단체는 그 단체의 특유한 정신, ‘하느님으로부터 받은 영적 능력’을 갖고 노래한다면 더욱 인간적으로 뛰어난 전례를 행할 수 있고 또 전례 의식은 더욱 진실한 것이 된다.” (L. Deiss, C.S.Sp., “La fonction ministerielle de la musique dans la liturgie” dans *Eglise qui chante* n. 79-80. Paris, Juin 1967.) 공의회 전례헌장은 성음악의 일반적 효과로 다음의 세 가지를 들고 있다. 즉 성음악은 기도를 마음의 표현으로 하고 신자의 영혼을 일치시키며 의식을 더욱 장엄하게 한다.

(1) 첫째로 “성음악은 기도를 감미롭게 표현한다.”(112조)

여기서 이미 인용한 성아우구스티누스의 문장을 계속 인용하겠다. “이들 거룩한 말을 노래하지 않는 경우보다는 노래할 때가 내 마음을 더욱 경건하고 더욱 격렬한 열의에 차게 함을 느낀다. 그것은 우리 마음의 움직임이 노래나 소리 안에 있는 신비적인 것, 즉 우리의 마음과 밀접히 결부되어 이를 움직이고 자극하는 신비적인 것과 일치하고 있기 때문이다.”(Confessiones X, 33 : PL32, 800.)

교회가 음악의 힘, 즉 말씀을 높여 주는 힘을 중시하고 있는 것은 전례 의식 가운데 하느님과 사람 사이에 대화가 이루어지기 때문이다. 즉 전례 의식에서 하느님은 그 백성에게 말하고, 한편 백성은 노래와 기도로써 하느님께 응답한다. “성교회가 … 노래할 때에도 … 이에 참여하는 자들의 신앙이 양육되고 그들의 마음이 하느님 계로 향하도록 고무됨으로써 그들로 하여금 하느님께 영신적 봉사를 수행하게 하고 하느님의 은총을 더 풍부히 받게 하는 것이다.”(전례 33조) (또한, 성무일도의 역할을 설명하고 있다. 83조 및 84조와 모든 경우, 특히 시편 가창의 경우에 ‘마음과 말을 일치시킬(mens concordet voci)’것을 요구했다. 90조 참조.) “내가 노래부를 때 나의 소리는 이야기하는 경우보다는 훨씬 더 맑게 된다는 것뿐 아니라 노래할 때 우리는 자신을 포기하는 것이다. 나는 노래할 때, 말할 때의 내 고유 억양을 버리고 더욱 객관적인 억양을 붙인다. 회중도 이를 알아차리지만 이 객관적인 억양이란 이미 신자들 안에 미리 존재했던 것이다. 선율을 붙여 노래된 말은 단순히 관념 이상의 노래이다.”(Dr. Helmut Hücke, ‘Le “Munus Ministeriale” de la musique dans le culte chrétien’, in *Le chant liturgique après Vatican II*, Paris 1966.) 우리의 존재는 음악의 영향을 받아서 음악을 통해 표현되는 것이다.

(2) 둘째로 전례 음악은 ‘일치를 초래하며’(112조) “의식에 참여하는 사람들이 참으로 ‘하나의 소리(*una voce*)’를 내는 것은 말로써는 안 된다. 그러기 위해서는 자신만의 억양을 버리고 신자 전체가 노래할 때 쓰는 억양을 써야만 한다. 말할 때의 고립성에서 탈피하고 노래할 때의 공동체 안으로 들어가야만 한다. 우리는 노래할 때, 자신이 일상 생활에서 보통 행하지 않는 것을 행하는 … 노래를 불러 성체를 영한다면 그것은 전례에 가장 인간적인 형식이고 또 가장 친밀한 표정으로써 참여하게 되는 것이다.”(Dr. Helmut Huck, op. cit., pp. 37-38)

신자들의 노래만큼 신자들의 일치와 사랑에 의한 일치를 잘 드러내는 것은 없고 같은 말을 쓰는 것뿐 아니라 같은 리듬과 같은 음으로써 이루어지는 노래만큼 신자들의 마음을 잘 일치시키는 것은 없다. 전례헌장도 말하고 있듯이 “그리스도는 교회가 기도하고 그리고 노래할 때에 전례 의식 안에 현존한다.”(전례 7조) 또 신자들이 전례 의식에 참여하기 위해 사용하는 주되고 유효한 방법은 노래인 것이다(30조).

(3) 그리스도가 전례 의식 안에 현존하기 때문에 의식을 될 수 있는 대로 장엄하게 하도록 노력해야 한다. 의식을 장엄하게 하려면 아무래도 음악이 필요하다. “성음악 때문에 주 그리스도와 일치한 교회는 하느님을 훌륭하게 찬미 할 수 있다.”(비오 12세 회칙 *Musicae Sacrae Disciplina*, n. 29.) 전례헌장은 비오 12세의 가르침을 이어받고 있다(112조). 따라서 전례 의식 전체를 통일하는 성음악은 의식 안에 있는 기쁨의 내용을 표현하고 있다. 전례 의식은 참다운 축하이기 때문이다. “교회가 하느님의 예배에 도입할 것을 인정한다.”(112조)

음악은 “거룩한 성격과 뛰어난 형식을 갖고”(지침, <*Musicam Sacram*>, n. 4. A.) 있어야만 한다. 성음악에 대한 이상의 세 가지 규정은 성비오 10세의 생각을 이어받은 것이다. 여기서 거룩한 성격이란 단순히 ‘세속 음악’에 대립하는 의미에서 ‘거룩한 음악’을 의미하는 것은 아니다. 전례 의식이 이루어지고 있을 때에만 거기서 쓰이고 있는 음악이 거룩한 것인가의 여부를 판단할 수 있다. 즉 음악이 의식의 주체인 신비를 효과적으로 드러낼 때 그것은 거룩한 것이다.

중요한 것은 음악 작품이 아니고 음악의 사용 방법이다. 한편 ‘뛰어난 형식’에 대해 판단할 경우, 순전히 미학적인 기준을 사용할 수는 없다. 전례 음악에 요구되는 뛰어난 형식이란 전례 의식의 각 순간에 있어서 음악에 요구되는 봉사적 역할을 완전히 다하는 일이다. 전례 음악이 봉사적 역할을 다한다고 해도 의식 안에서 음

악의 존재 이유가 상실되는 것이 아니라, 도리어 확립되는 것이다. 이 봉사적 역할은 예컨대 모든 사람이 노래할 수 있게 한다는 순전히 실용적인 것만을 의미하는 것이 아니라 실용적인 동시에 또 영적인 역할, 즉 인간 정신의 가치, 특히 신비적 가치의 실현을 돕는다는 역할도 가리고 있다. 바꾸어 말하면 눈에 보이는 존재를 눈에 보이지 않는 세계로 이끄는 역할, 즉 예술 자체의 역할을 다하는 것이다.

112(d): 성교회의 전통과 법규의 기술과 훈령들을 준수하고 하느님의 영광과 신자들의 성화를 지향하는 성가의 목적을 고려하면서 거룩한 공의회는 다음과 같이 지시한다.

전례헌장은 제113조에서 제121조까지 우리가 이제까지 설명해 온 교회의 전통적 규율을 설명함과 동시에 새로운 규칙을 제시해 모든 면에서 재검토를 하고 있다. 모든 수단을 다해서 교회 전체가 일치하여 전례 성가에 참여한다는 위대한 전통을 살리고 그로 인해 노래가 그 목적, “하느님의 영광과 신자들의 성화”(성비오 10세, 자의교서, n. 1.)란 목적을 실현하도록 노력해야 한다.

전례헌장 제113조 (전례 의식) 본문과 해설

113(a): 부제들이 보좌하고 신자들이 능동적으로 참여하는 전례 의식을 노래로 성대히 집전할 때, 그 전례의식은 더욱 고귀한 외양을 갖춘다.

(b): 사용하는 언어에 있어서는 제36조, 미사 성제에 있어서는 제54조, 성사에 있어서는 제63조, 성무일도에 있어서는 제101조의 규정을 준수해야 한다.

위와 같은 내용은 <De Busica sacra et sacra Liturgia> 1958년의 지침 제24조에 있고, 또 1967년의 지침에도 약간 개정을 하여 더욱 정확한 것이 되고 있다. 전례 의식이 노래로 이루어지고 각 성직 봉사자와 신자가 각기 자기에게 맡겨진 부분을 노래해 이에 참여할 때, 전례 의식은 더욱 장엄한 것이 된다. 이와 같은 노래에 의한 의식을 통해 기도는 더욱 생기 있게 표현된다. 또 전례의 본질, 특히 전례가 상하 관계를 갖는 여러 가지 부분을 가지면서, 그러나 공동체적인 것이 더한층 분명히 드러난다. 사람들의 마음은 소리를 합쳐 노래함으로써 더욱 쉽게 천국을 향하고 전례 의식 전체가 천상의 전례를, 말하자면 눈앞에 비추어 준다. 따라서 사목자

들은 이와 같은 형식의 의식에 성음악을 써서 의식을 거룩하게 행하기 위해 온 힘을 다해야 한다.(지침, <Musicam Sacram>, n. 5.) 1967년의 지침의 목적은 성음악에 관해 전례현장 안에 제시된 공의회 결정 사항을 어떻게 실제로 적용하는가를 구체적으로 제시하는 것이다. 이 지침 안에서 하느님 백성을 의식에 적극적으로 참여시키는 의도가 나타나 있는 부분을 찾으려고 하면, 지침 전체를 인용해야만 한다. 그러나 적어도 위에서 인용 한 말에서 추측하여 노래는 신자들의 전례 참여를 촉진하는 것이나 전례 참여가 노래와 결합되어 있지 않음이 이해될 것이다. 때로는 노래 미사가 신자들의 전례 참여를 방해해, 그 결과 가장 본질적인 목적이 위배되는 경우도 있다. 미사에는 신자들의 참여가 없는 것도 있지만, 이와 같은 미사는 가장 훌륭한 전례 형식이라고 생각할 수 없다.

그와 마찬가지로 성가의 가치는 그것이 전례에서 사용되는 것만으로 결정되는 것이 아니라, 그 노래로 신자들이 어느 정도 의식에 참여했는가에 따라 결정된다. 게다가 지침은 신자들이 내적으로 일치하여 의식에 참가해 “사제와 성가대의 노래를 들음으로써 자신의 마음을 하느님을 향해 높이고”(지침 15조), 또 때로는 침묵으로써 의식에 참여하도록 해야 한다고 가르치고 있다. “정해진 시간에 신자들은 모두 경건한 침묵을 지킬 필요가 있다. 이 침묵으로써 신자들은 전례 의식과 무관계하게 되는 것이 아니고, 또 무언의 방관자가 되는 것도 아니다. 침묵으로써 신자들은 의식의 중심인 신비와 더욱 밀접히 결합되는 것이다. 이 결합은 신자들의 내적 태도 때문에 일어나는 것이고, 이 내적 태도는 그들이 들은 하느님의 말씀에서, 또 외운 기도나 노래에서 또 말씀이나 노래를 부른 사제와의 영적인 일치에서 생긴다.”(지침 17조) 실제로 신자 모두는 회중과 전례가 갖는 상하 관계와 공동체적 성격을 존중하면서 전례에 올바르게 참여해야 한다. 여기에서 ‘참여한다’란 모든 것을 행하는 것도 아니고, 또 될 수 있는 대로 모든 것을 행하는 것도 아니다. 다만 자신의 입장을 올바르게 지켜 의식에 참여한다는 의미이다. 따라서 성가대는 배제되어야 하는 것이 아니라, 전례 안에서 매우 큰 역할을 다하는 것이다. 그러나 성가대는 신자들이 미사 성가에 참여하는 것에 대해 이제까지 실로 커다란 문제를 낳게 해왔다. 이미 본 바와 같이 교황 다마수스 때(4세기)에 전례는 예술적인 내용을 갖기 시작했다. 하느님의 영광을 높이기 위해 노래하려면 그 노래는 예술적인 세련미도 요구받게 된다. “이미 옛부터 예술적인 세련을 추구하는 이상은 로마의 훌륭한 성당에서 구체화되었다. 하느님의 영광을 높이기 위해 건축이나 조각으로 이미 훌륭한 작품을 만들어 내고 있었다. 이에 대해 신자들의 노래나 제단에선 사제의 노래

만으로는 당연히 음악적으로 매우 제한된 미밖에 표현할 수 없었다. 따라서 4세가 되면서 레스폰소리움(Responsorium, 답창)이 붙은 노래는 음악적으로 더욱 풍요한 형식의 노래, 즉 안티포나(Antiphona, 교창)가 붙은 노래로 이행했다”(J. A. Jungmann, “Musique Sacree et Reforme Liturgique” in *Le chant liturgique apres Vatican II*, Paris 1966, p. 22.)

교창이 붙은 노래의 경우, 시편의 구절은 축소되고 반복되는 구절, 즉 안티포나가 길게 되어 음악적 분절이 이루어져 전문 가수가 노래하게 되었다. 이와 같이 해서 전례 의식은 전문화되어 수도 생활 안에서 눈부시게 발전했다. 이처럼 전문화가 진척되면 될수록 신자들은 노래로 전례 의식에 참여하는 일이 점점 곤란하게 되었다. 전례가 이루어지는 건조물 장식과 성음악의 예술적 분절과는 전혀 다른 문제를 제기한다. 교회와 그 조형적 장식은 전문가에 의해 생각하고 만들어진 것이고 일반 신자는 다만 만들어진 것을 받아들일 뿐이다. 교회나 그 장식은 공간적이기 때문에 항상 다시 바뀔 필요는 없다. 한편 음악은 항상 사라져 가는 것이고 시간적인 것이기 때문에 항상 소리를 내야만 한다. 일반 신자에게 항상 수많은 노래를 외우게 하고 이를 예술적으로 노래하도록 요구하는 것은 불가능하다. 그 때문에 작곡가뿐 아니라 노래하는 사람도 전문가 역할을 하고 일반 신자는 노래 부를 기회를 빼앗기고 만다. 6세기가 되면서 로마에 스콜라 칸토룸(Schola cantorum)이 만들어졌다. 이는 전문 가수에 의한 성가대로서 이와 같은 성가대는 점차 여러 곳에서 수가 늘어났다. 성가대의 지위가 서서히 확립되고 사제나 신자들이 다같이 노래부르게 되었다. 성가대가 노래하는 것은 예술적이었다. 성가대가 노래하는 선율은 점차 풍요롭게 되어 때로는 말을 압도하기까지 했다. 선율의 음이 사람들을 감동시키고, 또 말이 음에 의해 완전히 살아지지 않았던 동안 선율은 유효한 역할을 했다. “스콜라 칸토룸의 안티포나가 붙은 노래에서 보는 음악적 분절은 장엄한 전례 의식을 매우 풍요하게 했다.”(Ibid., p. 24.) 이미 언급한 바와 같이 카롤링거 왕조의 왕들은 7세기부터 9세기에 걸쳐 로마 교황에게 협력했다. 이 협력 관계는 매우 유효한 개혁을 가져왔다. 신자들은 다시 노래할 수 있게 되었다. 즉 Gloria Patri(영광송), 또는 시편, Gloria In excelsis Deo(대영광송), Credo(신앙 고백) 등을 노래하게 되었다. 그러나 이와 같이 신자들이 노래하는 관습은 오래가지 않았다. 왜냐하면 라틴어는 이미 일반 신자의 말이 아니었기 때문이다. 코러스(Chorus) 즉 앞줄에 위치한 성직자들 모두가 12, 13세기가 되면서 신자들을 대신해 노래할 필요가 절박했다. 13세기이래 미사 통상문의 노래, 즉 Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus,

Agnus는 하나의 종합된 것으로 생각되어 작곡자는 마치 근대에 교향곡의 각 장을 만드는 경우와 같이 이들의 곡을 작곡하게 되었다. 완성된 곡으로서 가장 잘 알려져 있는 미사 통상문의 가장 오래된 예는 Missa de Angelis(천사 미사곡)이다. 전례를 아름답게 하려는 요망에 응답해 이때에 다성부의 노래가 나타났다. 이 노래는 성가대가 노래하고 있었던 미사 고유문에 사용되었어야 할 것인데 오히려 미사 통상문에 사용되었다. 작곡자는 원칙적으로 1년에 한 번밖에 노래하지 않는 고유문보다도 일요일마다 부르는 통상문에 주력했기 때문이다. 일반 신자는 라틴어를 몰랐고 거기다가 하느님을 찬미하기 위해 전례 음악을 예술적으로 세련시키는 것이 요구되었으므로 음악을 더욱 아름답게 하기 위해 일반 신자는 노래부르는 것을 그만두고 다시 침묵을 지키게 되었다. 실제로 성음악을 예술적으로 세련시키려는 요구 때문에 팔레스트리나(Palestrina, 1524-1594)로부터 현대에 이르기까지 많은 성음악이 만들어졌으나, 도리어 그 때문에 일반 신자는 노래부를 수 없게 되고 말았다.(Ibid., pp. 24-26 참조) 이미 말한 바와 같이 코러스가 일반 신자를 대신해 노래하게 되었으나 코러스 자체의 인원수는 점점 적게 되고 말았다. 그것은 코러스가 사제들로 구성되었으나 각지에 교회가 성립됨에 따라 그들이 거기에 임명되었으므로 한 교회에서 이루어지는 미사에 참여하는 사제의 수가 감소되었기 때문이다. 코러스의 인원수가 적게 되어 신자들은 이전에 신자들이 부르는 부분이었던 Kyrie와 Gloria 등의 미사 통상문을 다시 노래하게 되었다고 생각했지만, 실제로는 오랜 동안 노래를 하지 않던 신자는 다시 이 부분을 자기들이 노래할 수 없게 되어 있었다. 그 때문에 전문 가수들이 코러스를 대신해 미사 통상문을 노래하고, 성가대가 있을 때에는 성가대가 고유문을 노래했다. 미사의 각 부분 사이의 질서도 크게 변화되었다. 이제까지는 감사송이 노래로서 미사의 중심이었다. 미사는 라틴어로 에우카리스티아(eucharistia)라고 불리는데, 이는 하느님께 대한 감사란 의미가 있고 하느님께 대한 감사를 노래하는 것이 미사 서문경의 목적이다. 따라서 감사송은 미사에서 중심적인 지위를 차지하고 있었다. 그러나 감사송은 사제에 의해 노래하는 것이기 때문에 작곡자는 이를 새로이 작곡할 수 없었다. 이에 반해 작곡자는 말씀의 전례와 성찬의 전례와의 중간에 있는 Credo(신앙 고백)를 정성 들여 작곡했기 때문에 Credo가 감사송을 압도해 미사 노래의 중심이 되었다.

그 이후 신자는 500-600년 사이에 미사에서 노래를 부르지 않고 다만 그것을 듣는 것에 익숙해졌다. 다만 미사를 듣는 것만으로 만족하지 않는 신자는, 예컨대 강론 이전에 부르는 응송이나, 혹은 강론 후의 라틴어가 아닌 모국어로 노래하는 성가나

평미사에서 성가 등을 불렀다. 그러나 신자는 장엄 미사에서 자신이 소리를 내어 신앙을 노래로 나타내는 것은 거의 없어지고 말았다. 이와 같이 해서 신자는 침묵을 강요당했으나 그 욕구 불만은 당시 특히 독일에서 성행했던 리트(Lied)에 의해 일시적으로 해소되었다. 리트는 가톨릭 교회보다도 오히려 프로테스탄트 교회에서 성행되어 이것이 종교 개혁을 성공시킨 한 원인이 되었다. 가톨릭 교회는 전례 음악의 규칙이 있었으므로 장엄 미사에 자유로이 리트를 받아들일 수 없었다. 이미 본 바와 같이 금세기의 시초에 전례와 전례 성가와서 서로 독립한 것이 되었다.(H. Schmidt, Constitution de la saint Liturgie, Lumen vitae, 1966, p. 128.)

성비오 10세는 성음악의 이름에 합당치 않은 음악이 교회 안에 쓰여지고 있음을 보고 그 혼란을 고치려고 했다. 그는 자의교서 서문에서 그리스도교 신자가 “거룩한 신비에, 교회의 공적인 장엄한 기도에 자진 참여하도록” 호소했던 것이다. 비오 10세의 개혁 이래 전례 부흥의 움직임은 단순히 과거의 전례를 부활시키는 것뿐 아니라 더욱 앞으로 나아가게 되었다.

전례 쇄신 운동의 결실인 전례현장을 보면 그것을 확실히 알 수 있다. 전례현장은 과거의 전례를 그대로 재현하려는 것이 아니라 오히려 전례 자체를 전반적으로 쇄신하려 한다. “전례는 하느님이 제정한 불가변의 부분과 변경 가능한 부분으로 되어 있다. 변경 가능한 부분은 시대의 변천과 더불어 변경할 수 있고, 만약 거기에 전례의 본질과 일치하지 않는 요소가 들어있거나 부적당하게 된 경우에는 이 부분을 고쳐야 한다. 이 쇄신에 의해 전례문과 의식이 드러내고 있는 거룩한 것이 더욱 명백히 표현되고, 또 그리스도교 신자가 이 거룩한 것을 가급적 쉽게 이해하여 의의 있고 적극적인 공동체로서 의식을 통해 이에 참여할 수 있도록 전례문과 의식을 조정해야만 한다.”(전례 21조) 신자는 수동적이 아니라 적극적으로 전례에 참여해야 한다. 교회는 신자가 전례에 참여하기 위한 수단이나 조건을 준비해야만 하지만, 한편 신자는 이와 같은 수단이나 조건을 통해 능동적으로 전례에 참여하도록 노력해야 한다. 실로 전례에 참여하는 것은 신자의 의무인 동시에 권리이다. 바오로 6세는 1963년 12월 4일에 반포된 전례현장에 대해 다음과 같이 말하고 있다. “공의회는 하느님께 대한 예배, 즉 전례에 대해 말한 가운데서 전례에 참여할 것을 자주 반복했는데 이 주장에는 근거가 있다. 이 주장은 공의회에 의해 반포된 원칙이나 개혁 중에서 가장 특징 있는 것 중의 하나라고 할 수 있다.” 전례현장의 113조에는 특히 노래를 통해 모든 신자가 전례에 참여할 것을 말하고 있는데, 여기에 씌

어 있는 ‘고귀하다’라는 말에 주목해야 한다. 신자들이 전례에 참여하는 것은 고귀한 의무이다. “전례의 고귀함은 무엇보다도 먼저 하느님의 고귀함에까지 고양되고 성화된 모든 신자가 전례에 참여하는 일에 있다. 실로 모든 신자는 ‘선택된 백성, 왕다운 사제직, 거룩한 백성, 구속된 민족’이다.” (전례 14조 참조)

전례현장의 제113조에서 말하고 있는 신자들의 노래가 전례를 장엄하게 한다는 생각을 발전시키기 위해 1967년의 지침은 다음과 같이 말하고 있다. “전례 의식 안에서 가장 성대한 것은 장엄 미사인데, 여기서는 노래할 필요가 있는 부분에서는 모두 노래를 부른다. 한편 가장 단순한 형식의 의식에서는 노래를 부르지 않는다. 이 두 종류의 의식의 중간에는 노래를 얼마만큼 부르는가에 따라 여러 가지 단계가 있다. 그러나 의식 중에서 노래를 부르는 부분을 고르는 데 있어서 더욱 중요한 것을 먼저 골라야 한다. 1) 첫째로 사제와 성직 봉사자가 노래하고 신자들이 이에 응답하는 것, 2) 다음에 사제와 신자가 동시에 노래하는 것, 3) 그리고 신자만이 노래하거나 혹은 성가대만이 노래하는 것을 고르는 것이 좋다.”(지침 7조) 따라서 의식이 장엄한 것 인가의 여부는 사제 혹은 성직 봉사자가 신자와 교대로 노래하는 노래, 즉 전 신자들에 의해 행해지고 의식을 성대하게 하는 대화구의 노래에 의해 결정된다. 한편 옛날에는 집전 사제가 자신에게 속한 노래를 부를 경우에는 원칙적으로 다른 노래도 부르는 것으로 정해져 있었으나 현재는 그와 같은 일이 없다. 다른 노래는 집전 사제의 노래에 신자의 조건에 따라 ‘단계적으로’ 첨가해서 부른다. 먼저 모든 신자들이 부르는 노래를 고르고 다음에는 신자들이나 혹은 성가대의 고유한 노래를 고르는 것이 좋다. 성음악의 지침 제28조는 제7조에서 말한 원칙을 어떻게 적용할까를 제시하고 있다. “장엄 미사와 창미사와 평미사와의 구별은 현재 유효한 전례 규칙에 따라 1958년의 예부성령 지침(3조) 안에 제시되었다. 그러나 창미사(Missa cantata)에 관해서는 사목자의 편의를 위해 신자가 어느 정도 노래에 참여하는가에 따라 여러 가지 단계가 정해져 있다. 이로 인해 신자들의 능력에 따라 노래로 하는 미사를 더욱 아름답게 할 수 있는 것이다. 이중 첫째 것, 즉 기초적인 것은 그것만으로 독립해서 쓸 수 있으나, 제2 및 제3의 것은 전체로서나 혹은 부분적으로도 제1의 것 없이는 사용할 수 없게 되었다. 이와 같은 단계에 따르면 신자는 점점 더 많이 노래를 부르게 될 것이다.”(지침 28조) 미사에는 간단한 것에서 장엄한 것에 이르기까지 여러 가지 형식이 있고, 각 형식에 전통적인 명칭이 정해져 있다.

간단한 것에는 Missa lecta(평미사)가 있고, 장엄한 것에는 Missa sollemnis(장엄

미사)가 있고, 그 중간에 Missa cantata(창미사)가 있다. 다음에 이상 말한 미사의 세 가지 형식에 대해 각기 설명하겠다. 장엄 미사는 부제와 차부제 혹은 부제만의 보좌로 바쳐진다. 장엄 미사에는 고유한 의식상의 규정이 있고 원칙적으로 노래할 부분은 모두 노래로 하게 되어 있다. 이에 반해 집전 사제만에 의한 평미사에는 응답의 말과 대화구가 단순히 외워진다. 물론 때로는 신자 또는 성가대가 평미사의 전례문을 노래하는 일이 있지만(지침 36조) 이 경우에도 평미사라고 부른다. 평미사에는 창미사에 있어서 본질적인 것이 결여되어 있기 때문이다. 평미사에는 사제나 신자가 응답이나 대화구를 소리를 합해 노래하지 않는 것이다.(지침 29조) 창미사(Missa cantata)는 사제와 복사에 의해, 혹은 공동 집전 미사에서 봉헌된다. 이 창미사의 형식에 참여의 각 단계가 적용된다.

다음의 것이 제1단계에 속한다.

a) 입당식

※ 사제의 창과 신자의 응답

※ 입당 기도

b) 말씀의 전례

※ 복음서 전후의 대화구

c) 성찬의 전례

※ 봉헌 기도

※ 감사송과 그 전의 대화구, 그 후의 감사의 찬가(sanctus)

※ 전문의 마지막 영광

※ 주의 기도의 전문 및 후문

※ 주의 평화

※ 영성체 후 기도

※ 폐회식(지침 29조)

제1단계는 기초적인 것, 즉 창미사에 필요한 것을 모두 포함한다. 즉 반복의 말이나 대화구(예컨대 찬가), 이와 떨어질 수 없는 다른 노래(즉 감사송, 입당 기도, 봉헌 기도, 영성체 기도), 주의 기도문 등이다.

다음의 것이 제2단계에 속한다.

a) 키리에(자비를 구하는 기도), 글로리아(대영광송), 아뉴스 데이(평화의 찬가)

b) 크레도(신앙 고백) c) 공동기도(신자들의 기도)(지침 30조)

제2단계에는 대체로 미사 통상문의 노래가 포함된다. 항상 변하지 않는 미사 통상문의 노래는 잘 알려져 있어 모든 신자들에게 속해 있다. 이미 본 바와 같이 미사 통상문의 노래는 9세기부터 신자들이 노래하게 되었다. 그러나 여기서 주의해야 할 것은 크레도(신앙 고백)간 다른 노래와 같은 의미에서의 노래가 아니고(지침 54조 참조), 또 공동 기도에 있어서는 선창자가 기도의 지향을 외운 후에 신자는 그 응답을 노래할 수 있는 것이다.

다음의 것이 제3단계에 속한다.

- a) 입당송과 영성체송
- b) 성서 봉독 후의 전례 성가
- c) 복음서 앞에 노래하는 알렐루야
- d) 봉헌송
- e) 성서 봉독, 때로는 성서를 노래부르지 않고 외우는 편이 더 합당할 경우에는 이를 봉독하는 것만으로도 된다(지침 31조).

제3단계에는 고유문의 노래가 포함된다. (알렐루야(31c)에 대해 전례헌장 실시평의회는 다음과 같이 말하고 있다. “알렐루야는 원래 복음 낭독 전에 노래하는 것으로 비록 그것이 제3단계(제31조 참조)에 속하는 것으로 말하고 있어도, 30조 및 31조에 들고 있는 다른 노래에 우선해서 부르는 것이 바람직하다.”(n. 29b. Notitiae 27, 1967, p. 106) 이와 마찬가지로 어느 지역의 사목적 편의를 위해 성서 낭독 후의 전례 성가는 제3단계에 들어 있다. 본래 이 노래는 말씀의 전례의 본질적인 부분, 더욱 정확히 말한다면 서정적인 부분이다. 그러므로 이 노래를 다른 노래보다도 우선적으로 부르는 것이 바람직하다(n. 31b).)

“전례 행위는…. 일치의 성사인 성교회의 식전이다. 즉, 성교회는 주교들 아래 일치 결합되고 조직된 거룩한 겨레이다. 그러므로 전례 행위는 성교회의 몸 전체에 관계되고 또한 그 몸을 드러내며 그것에 영향을 끼친다. 그러나 개개의 지체는 계급과 직책 및 실제 참여에 따라 각각 다른 모양으로 이에 관여한다.”(전례 26조). 집전자(주교 혹은 사제)와 다른 자와는 본래 하나 안에 있는 두 개의 기둥이다. 바꾸어 말하면 교중(ecclesia) 안에 있는 두 개의 기둥이다. 이 두 개의 인간적인 기둥에 대해 두 개의 물질적인 공간이 대응한다. 그것은 제단과 신자석으로 이들은 공간적으로 분명히 구별되지만 서로가 일치하고 있다. 완전히 조직된 교중 안에서는 이 두개의 기둥, 즉 집전자와 그 밖의 사람과는 각각 몇 가지로 나뉘어 각자 다른 역할을 해 전

례 의식에 필요한 행동을 한다. 이어서 이 사람들의 역할에 대해 열거하겠다.

A) 제단측에 선 자(집전자) : 의식을 주재하고 교중을 대표해 기도하고 교중을 대신해 미사 봉헌을 바친다. 전례 의식에서는 집전자(주교 혹은 사제)가 가장 중요한 역할을 다한다. 의식에 참석하고 있는 모든 사람들은 집전자의 소리를 듣거나 이에 응답하거나, 또 집전자와 소리를 맞추어 기도해야만 한다. 안티오키아의 성이나 시우스(S. Ignatius, 107년 사망)가 즐겨 쓴 표현에 의하면, 거문고의 줄이 이 악기의 몸과 공명해서 소리를 내듯이 신자들은 집전자와 마음을 합해 소리를 내야만 한다. “당신들이 소리를 합해 노래하면 예수 그리스도와 더불어 하나의 소리로 하느님을 찬미하게 된다.”(Ad Ephes. 4, 1-2)

부제 : 교중 전체를 위해 기도하고 복음서를 읽는 부제는 자기의 소리에 교중의 소리를 합해 하나가 되어 하느님께 간청하거나 하느님을 찬미하도록 요구한다.

봉독자 : 봉독자는 미사의 복음서 이외의 성서를 봉독해 하느님 말씀을 전달한다. 교회가 전례 의식을 위해 정한 가장 오래된 역할이다. 그리스도교의 전통 안에서는 유대교의 전통과 같이 성서가 보통 노래처럼 낭송된다(프랑스어 cantillation). 이는 성서의 말씀에 단순한 리듬과 선율을 붙여 낭송하는 것으로 이것을 낭송하는 방법은 문장의 처음, 구두점의 부분, 문장의 끝맺음에 주된 악센트를 단다. 그 목적은 첫째로 실용적인 것이다. 즉 리듬과 선율을 붙여 성서의 말씀을 듣기 쉽게 하고 그로 인해 말씀이 잘, 그리고 쉽게 전달되게 한다. 그러나 특히 이 봉독법에는 종교적인 목적이 있다. 즉 이와 같은 낭송에 의해 말씀에 장엄한 분위기가 생겨 말씀의 내용이 거룩한 것임을 드러낸다.

시편 독창자는 시편, 즉 성서의 서정적인 부분을 전문적으로 노래한다. 초대 교회에서는 시편을 노래로 불렀으나, 4세기에 와서는 답창(레스폰소리움)이나 교창(안티포나)이 붙은 시편을 많이 부르게 되어 시편 독창자가 낭독자와 구별되었다. 전례현장은 시편 독창자에 대해 분명히 말하고 있지 않으나 시편을 전문적으로 노래하는 사람이 있음을 전제하고 있다. 시편을 훌륭히 노래하는 것은 쉬운 것처럼 생각되지만 사실은 어렵다. 그러나 시편은 하느님 말씀이고 따라서 될 수 있는 대로 완전히 불러야만 한다. 과거에는 성가대가 시편 독창자의 역할을 했었으나 시편은 신자석에서 부르는 것이 아니고 제단 옆에서 부르는 것이다. 시편은 성직 봉사자가 노래하는 것이다. 제단 옆에서 부르는 전례의 노래, 즉 집전자, 부제, 봉독자, 시편 독창자의 노

래는 미사 중에서 가장 중요한 것으로서 독창한다. 이것은 전례의 본질에서 유래된다. 그리스도교의 전례는 말씀에 의한 것이고, 말씀을 전하기 위해 교제를 가진 교중들이 행한다. 즉 하느님은 위에서 말한 바와 같은 독창자의 입을 통해 우리들에게 전해진다. 이 하느님 말씀의 전달에 대해 교회는 집전자를 통해 응답한다.

B) 신자식에 선 전 신자들은 집전자의 노래에 짧게 일정한 말로 답창하고 기도의 소리에 화답하며 성서 봉독을 듣고 시편의 노래에 답창한다. 합창단(성가대)은 신자들 중의 특별한 부분으로 노래하는 사람의 모임이다. 합창단은 노래부르기 어려운 부분을 신자들을 대신해 불러 그로써 신자들의 노래를 더욱 아름답게, 장엄하게 할 수 있다.

오르간 반주자(경우에 따라서는 그 밖의 음악가): 반주자는 노래의 서곡에 반주를 붙이거나 또는 독주로 의식이 진행되고 있는 동안 종교적 분위기를 만든다.

이상에서 본 바와 같이 교중 가운데 다양한 역할은 전례현장 114조와 제120조에서 다시 말하고 있다.

113(b): 사용하는 언어에 있어서는 제36조, 미사 성제에 있어서는 제54조, 성사에 있어서는 제63조, 성무일도에 있어서는 제101조의 규정을 준수해야 한다.

사용할 언어에 관해 제2차 바티칸공의회는 미사, 성사, 성무일도에 따라 각기 다른 견해를 제시하고 있다. 로마식 전례 용어가 라틴어임을 인정하면서도, 특히 신자들이 노래하는 부분에는 모국어 사용을 인정하고 있다. 이제까지 창미사(Missa in cantu, 장엄 미사)는 모두 라틴어로 노래하고 있었다. 라틴어로 전례가 거행되고 있는 동안은 신자가 전례 부흥의 이상에 따라 전례 의식에 참여하는 것은 상당히 곤란했다. 그러나 모국어 사용이 인정됨으로써 신자는 자국어로 전례에 적극적으로 참여할 수 있게 되었다. 전례현장 안에서 모국어 사용이 인정되었기 때문에 성비오 10세때부터 시작된 전례 부흥은 더한층 구체화되었다. 따라서 교회는 이제부터 시편에서 다음의 말씀, 즉 Laudate Dominum omnes gentes(모든 백성은 주를 찬미하라)(시편 117, 불가타 역 116)에 의해 잘 응답할 수 있을 것이다. 모국어를 전례에 사용하는 문제는 매우 복잡하다. 그러나 1967년의 지침 제6장과 7장에는 이 점에 관해 합당한 설명을 하고 있다. 제6장의 제목은 ‘노래에 의한 전례 의식에서 쓰이는 언어 및 성음악 작품의 보존’이다. 제47조부터 시작되는 제6장에는 다음

과 같이 기록되고 있다.

전례헌장에 의하면, “라틴어의 사용은 특수권을 제외하고 라틴 전례 양식 안에서 준수된다. 그러나 모국어 사용이 회중들에게 크게 유익할 경우가 적지 않은 만큼 모국어의 사용과 그 방법은 지역 교회 당국(주교단)이 가진다. 그리고 이 결정은 교황청의 승인 또는 확인을 받아야 한다.”(36조) “따라서 이와 같은 규정을 올바르게 지키면서 신자들의 능력에 가장 알맞다고 생각되는 방법으로 그들을 노래에 참여 시켜야 한다. 사목자는 모국어뿐 아니라 신자가 미사 통상문 중에서 신자에 속한 부분을 라틴어로도 함께 외우거나 혹은 노래할 수 있도록 배려해야 한다.”(54조) (이 말은 1967년의 지침, 제59절에서 다시 다루어졌다.) 따라서 여기서는 다음의 세 가지를 말하고 있다. 1) 어떠한 언어, 어떠한 전례문을 사용할까는 주교 회의가 결정한다. 2) 전세계에 사용되고 있는 모든 언어는 라틴어와 함께 전례 용어로 사용한다. 3) 어떠한 언어를 고를까는 신자의 편의를 생각한다. 왜냐하면 추구해야 할 목적은 모든 신자가 자기와 관계 있는 부분을 노래볼러 될 수 있으면 적극적으로 의식에 참여하는 것이기 때문이다(지침 16조 참조). 여기서는 신자의 영적 능력뿐 아니라, 또 그 음악적, 문화적 능력도 고려해야 한다(지침 9조). 특히 미사 통상문을 노래부를 때에는 라틴어를 사용하는 것이 바람직하다.

그러나 ‘전례 음악의 지침’은 어떤 의식의 여러 가지 부분을 라틴어와 모국어를 사용해 노래해도 상관없다고 말하고 있다(지침 51조). 그러나 ‘여러 가지 모국어를 말하는 신자 다수가 모인 장소에서는’(지침 48조) 라틴어만으로 미사를 드릴 것을 생각해야 한다. 이를 적당히 결정하는 것은 지역 교회 권한 소지자이다. 여하간 ‘전례의 지침’은 몇 개의 나라들이 같은 말을 쓰고 있는 경우, 전례문의 모국어역에 같은 것을 쓰도록 권고하고 있다(지침 58조).

전례헌장 제114조 (성음악과 신자의 영적 진보) 본문과 해설

114조: 교회음악의 재보는 극진한 배려로 보존되고, 육성되어야 한다. 또한 성가대가 부단히 육성되어야 하는 바, 특히 주교좌 성당에서 그렇다. 그와 동시에 주교들과 기타 영혼의 목자들은 노래로 거행되는 어떠한 전례의식에 있어서든지, 모든 신자들의 무리가, 제28조 및 제30조에 규정한 대로, 그들에게 속

한 부분에 능동적으로 참여할 수 있도록 힘써 돌보아야 한다.

전례는 신비체의 생명 자체이며 이 전례를 위해 몇백 년간에 여러 가지 종류의 다양한 음악이 만들어졌다. 이들 전례헌장은 ‘성음악의 귀중한 유산’이라고 부르고 있다. 이 유산은 그레고리오 성가, 다성 음악, 어떤 나라에서 만든 성가 및 파이프 오르간을 위한 음악으로 구성되어 있다. 이들 작품이 귀중한 유산으로 생각되고 있음은 널리 인정된 예술적 가치와 더불어 실용적 가치를 갖고 있기 때문이다. 이들은 대부분 라틴어(과거에 공인된 유일한 전례 용어)와 밀접히 결부되어 있다. 비오 12세는 회칙 <Musicae Sacrae Disciplina>의 제1부에서 전례 의식을 꾸며서 아름답게 하기 위해 예술적 음악을 어떻게 사용해 왔는가에 대해 말하고 있다. 먼 옛날부터 그리스도교 신자는 음악을 사용해 하느님께 대한 기쁨과 존경과 감사의 표현을 해왔다. 비오 12세는 먼저 구약 시대의 음악과 초대 교회에서 쓰였던 음악, 즉 그레고리오 성가와 다성 음악에 대해 언급하고 있다.

다음으로 교회가 전례 안에서 사용하는 고유한 음악을 지키기 위해 확실한 규칙을 정해 옛부터 어느 정도 주의를 기울여 왔는가에 대해 말하고 있다. 제2차 바티칸공의회는 역대 교회의 교서와 과거 공의회의 문헌에 따라 전례 음악의 귀중한 유산을 보존하고, 육성하는 데는 성가대를 만들어 이를 유지 발달시키는 것이 가장 좋은 방법이라고 말하고 있다. 초대 교회의 교황들은 로마의 대성당에 훌륭한 성가대를 만들었는데 이 성가대는 신자들의 칭찬을 받았다. 금세기 초에 성비오 10세는 자의교서 (27조) 안에서 다음과 같이 기록하고 있다. “적어도 주요한 교회에 옛날의 스콜라 칸토룸을 만드는 것이 좋다. 이 시도는 상당히 많은 곳에서 이루어져 훌륭한 성과를 거두고 있다. … 될 수 있다면 도처에 스콜라 칸토룸의 가수를 양성해 교회의 다성 음악이나 좋은 성음악을 노래할 수 있도록 하는 것이 좋다.” 또 비오 12세는 회칙 <Musicae Sacrae Disciplina>에서 교구장들에게, 대성당이나 교구의 큰 성당에 스콜라 칸토룸을 만들 것을 요청했다.(Musicae Sacrae Disciplina, 70.) 스콜라 칸토룸의 역할은 다성 음악을 노래해 신자들이 이를 주의해 들도록 하는 것뿐 아니라 교황들의 교서에서도 말하고 있듯이 신자들을 지도하고 격려하고 전례 안에서 더욱 효과적으로 기도하고 더욱 적극적으로 의식에 참여할 수 있게 하고 그렇게 함으로써 전례 의식을 더욱 친근하고 매력 있는 것으로 한다. 이 때문에 공의회는 “노래로 거행되는 어떠한 전례 의식에 있어서든지 모든 신자들의 무리가 … 그들에게 속한 부분에 능동적으로 참여할 수 있도록”(전례 114조) 지도해야만 한다고 말하고 있다.

에르하르트 콕(Erhard Quack)에 의하면 “교회의 성가대는 연주회처럼 청중과 마주보고 노래하는 합창단이 아니다. 성가대원은 단체의 성원 이상이다. 성가대는 성가대와 함께 노래하거나 움직이는 신자와 밀접히 결부되어 있다. 이것은 성가대의 역할, 즉 노래하거나 행하는 것에서 나타날 뿐 아니라, 또 성가대가 성당 안에서 차지하는 공간적 위치에서도 나타나고 있다. 실제로 성가대는 모든 신자의 일부분임을 분명히 하도록 배치해야 한다 ... 신자 전체를 유기적으로 통일하기 위해 성가대는 다음과 같은 의무가 부과되어 있다.

- 1) 신자들의 노래를 이끌고 돕는 성가대는 신자들이 부르는 노래의 가장 활발한 부분이다. 이것은 신자들이 집전자나 부제나 시편 독창자의 노래에 응답해, 대화구나 증계송의 응송이나 봉헌이나 연도를 낭송할 때에 나타난다.
- 2) 성가대는 전례에 일치하도록 어느 부분, 즉 미사 통상문의 노래, 시편이나 만과의 노래나 종가의 노래를 신자들과 교송으로 부른다.
- 3) 성가대는 자신들만으로 다른 노래를 부를 수도 있고 신자들에게 너무 어려운 부분을 성가대가 부를 수도 있다. 또 신자들이 노래부르면서 동작할 경우(미사 행렬의 노래, 즉 입당송, 봉헌송 및 영성체송) 신자들을 대신해 부른다. 경우에 따라서 신자들은 후렴구를 노래하면서 의식에 참여할 수도 있다.

이와 같이 본다면 성가대는 전례 의식의 진행에서 없어서는 안 될 부분이고 성가대에 의해 모든 신자들이 완전히 결합된다. 신비체의 각 부분 사이의 살아 있는 관계는 노래에 의해 가장 분명히 드러난다. 따라서 성가대는 그 조직이나 명칭이 어떠하든, 또 기술적으로 아직 유치한 단계이든, 또 경험을 쌓은 것이든 전례 의식 안에서 신자 전체를 결합하는 역할을 첫째로 배려해야만 한다. 그러나 이 역할을 수행할 때 성가대는 그 능력에 따라 매우 다른 방법으로 노래한다. 예컨대 단순히 소리를 합해 노래할 수도 있고 다성 음악의 매우 풍요한 형식으로 노래할 수도 있다.”(E. Quack, "Le role de la chorale et l'emploi de la polyphonie" in *Le chant liturgique apres Vatican II*, Paris 1966.)

1967년의 지침은 많은 부분에서 성가대에 대해 말하고 있다. “전례 부흥에 관해 공의회가 정한 원칙에 의해 성가대의 역할은 더욱 중요한 것이 되고 무게를 더했다.”(지침 19조) 전례 의식에서 성가대의 역할은 매우 중요해 “작은 성가대마저 만들 수 없는 경우에는 적당한 교육을 받은 노래부르는 사람을 적어도 한 사람이나 두 사람을 둘 필요가 있다.”(지침 21조)

여러 가지 방법으로 성가대를 편성할 수 있다. “성가대(Schola cantorum)는 그 나라의 관습이나 기타 사정에 따라 만든다. 그 대원은 성전 남자와 소년 혹은 청년 남자만이나 혹은 소년만의 경우도 있고, 또 남성과 여성 혹은 사정에 따라서는 수도회 안에서와 같이 여성만의 경우도 있다.”(지침 22조) 성가대의 배치에 대해서는 각기 교회의 구조를 고려해 다음과 같이 배치하는 것이 좋겠다.

- a) 성가대의 성격(즉 성가대는 모든 신자의 일부이면서도, 더욱이 특별한 역할을 한다는 것)이 분명히 되도록 배치한다.
- b) 성가대가 전례 의식에서 더 쉽게 그 역할을 수행할 수 있도록 배치한다.
- c) 성가대 대원이 용이하게 미사에 참여할 수 있도록, 즉 쉽게 영성체할 수 있도록 배치한다. 성가대 중에 여성이 있을 경우에는 성가대는 제단의 둘레(presbyterium)에서 떨어져 위치해야 한다.(지침 23조)

지침은 성가대에 대해 기성의 해결안을 제시하지 않는다. 지침은 성가대가 신자석의 제단에서 가장 가까운 곳에 위치하도록 요구하고 있다. 또 신자들의 노래를 지도한다는 그릇된 구실 하에 성가대원이 신자들 사이로 흩어져 버리는 것은 좋지 않다. 신자의 노래를 지도하기 위해 성가대는 신자들의 선두에, 즉 제단과 신자석의 중간에 위치해야만 한다. 한편 제단의 둘레(presbyterium)란 집전자와 성직 봉사자가 위치하는 장소이다. 지침에 따르면 성가대의 노래는 중요성의 정도에서는 사제 및 신자들의 노래에 버금간다(지침 7조). 그리고 성가대는 신자들을 대신해 모든 것을 노래불러서는 안되고(지침 16조), “신자들 자신에 속한 쉬운 노래를 불러 노래에 참여하도록”(지침 20, 34조) 항상 주의할 필요가 있다. 또 신자들을 교육해 “신자가 사제나 성가대의 노래를 들으면서 이와 내적으로 일치하도록”(지침 15조) 해야만 한다. 성가대 대원은 전례 교육 및 영적 교육을 받을 필요가 있다. “성가대 대원에게는 음악 교육만이 아니라 또한 적절한 전례 교육과 영적 교육을 해야만 한다. 그렇게 하면 전례 의식 안에서 그 역할을 올바로 다할 수 있고 의식이 더 한층 아름답게 되며 신자들은 성가대를 모범으로 여기게 될 것이다. 또 성가대 대원은 자신의 역할을 올바로 수행함으로써 영적으로 진보하게 된다.”(지침 24 조)

교회의 성가대 대원이 되는 것은 재능만으로는 불충분하고 신심이 필요하다. 만일 신심이 결여되어 있으면 성가대의 노래는 연극과 같은 것이 되고 만다. 전례에서 신자들의 노래는 없어서는 안될 것인데 성가대의 노래도 대단히 바람직한 것이고 또 있는 것이 당연한 것으로 생각된다. 성가대의 노래가 풍성해지도록 노력해야 한다. (옛날에는 대체로 각 교회에서 창미사(Missa cantata)가 한 번만 바치고, 기

타 큰 교회에서는 많은 신자가 참여하는 미사를 몇 번이나 올렸다. 근래에 창미사는 몇 번 올려도 상관없고, 또 창미사를 올릴 수 없더라도 일반 미사 때 창미사에서 부르는 노래를 골라서 불러도 된다.) 교회의 새로운 요구에 응답하기 위해 성가대를 늘릴 필요가 있다. 마지막으로 주의해야 할 것은 전례현장이 ‘주교 및 기타 사목자’에 대해 신자의 노래뿐 아니라, 또 성가대(scholae cantorum)의 노래도 “부단히 육성해야 한다.”(전례 114조)라고 말하고 있다는 사실이다.

전례현장 제115조 (음악 교육) 본문과 해설

115조: 신학교 남녀수도자들의 수련원과 신학원, 또한 기타 가톨릭 강습소 및 학교에서의 음악 교육과 실습을 중요시해야 한다. 이 교육을(성공적으로) 추진하기 위해서 교회 음악 교사들은 신중히 훈련받아야 한다. 그 밖에 도움이 된다면 교회 음악을 위한 전문 학교 설치를 권장한다. 교회 음악가, 성가대 대원, 특히 어린이 대원들에게 진정한 전례 교육을 실시해야 한다.

성음악의 유산을 보전하고 육성하는데 교육이 필요한 것에 대해서는 성비오 10세가 자의교서 안에서 이미 분명히 말했다.(Motu. Proprio, pp. 24-28) 또 비오 11세는 교서 <Divini Cultus> 안에서 같은 것을 반복했다.(Divini Cultus, pp. 1-3) 또 비오 12세는 회칙 <Musicae Sacrae disciplina>안에서 성음악 교육에 충분한 주의를 해야만 한다고 강조했다.(Musicae Sacrae Disciplina, pp. 72-75.) 그리고 바오로 6세는 성음악 교육을 참다운 선교 활동이라고 말했다. 로마 교황청은 단순히 이 점에 관해 희망을 표명하는 것뿐 아니라, 성비오 10세는 로마에 성음악 고등교육 학원을 설립하고 1911년 11월 4일 소칙서 <Expleverunt>를 반포하여 이에 ‘교황청 성음악 연구소’란 명칭을 부여 정식으로 인가했다. 이 연구소는 비오 10세의 희망에 따라 청소년들에게 음악 교육을 통해 자의교서의 생각에 근거를 두어 성음악의 유지와 발전을 꾀하는 공공 기관이다. 비오 10세의 후계자들은 이 연구소의 발전에 온 힘을 쏟았다.

베네딕토 15세는 교황청의 아폴리나레 궁의 일부를 이 연구소를 위해 주었다. 아폴리나레 궁에는 이미 작곡가 토마 루이스 데 빅토리아(Thomas Luis de Victoria, 1546-1611)나 자코모 카리시미(Giacomo Carissimi, 1605-1675)가 살고 있다. 비오 11세는 1922년 11월 22일 자의교서로써 이 연구소에 공적 지위를 부여함으로써 이

것이 교황청에 소속된 것임을 확인하고 졸업생에게 학위를 수여할 것을 인정했다. 또 비오 11세는 교황 서간 <Deus scientiarum Dominus>(1931)로써 이 학원을 교황청의 대학 및 학부와 동격으로 만들었다.

비오 12세는 같은 학원을 법인 조직으로 하고 이 학원의 입학을 권고하여 다른 같은 종류의 학교와 같이 훌륭한 것임을 강조하고 그 발전에 진력했다. 1951년 12월 8일 성음악 고등교육학원의 50주년을 맞이해 요한 23세는 학원장 앵겔스 신부에게 보낸 편지에서 이 학원의 사명에 대해 언급했다. 그 사명이란 첫째로 성음악을 연구하는 학생과 교사를 양성하는 길이고, 둘째로 ‘로마식 성음악의 자료를 완전히 보전하고 이에 관한 교육을 하기 위해 진지한 연구를 행하는’ 일이다. 1963년 11월 22일 바오로 6세는 서간 Nobile subsidium(고귀한 보좌)에서 국제성음악학회를 설립했다. 이 서간 중에서 바오로 6세는 성음악의 연구와 발전에 관해 역대의 위대한 교황이 말한 바 생각을 설명한 뒤에 성음악에 대한 국제 조직이 필요한 이유를 말하고 있다. 이들(성비오 10세에서 요한 23세에 이르는) 역대 교황의 생각에 의하면 성음악을 통해 고귀한 예술에 종사하는 모든 사람이 서로 일치하고 또 교황청과도 더한층 일치해야 할 것이다. 교황청은 성음악의 요구를 연구할 국제적 학회를 설립하고, 성음악에 관해 사회가 내린 결정 사항을 실행에 옮기도록 주의할 필요가 있었다. 또 선교사를 도와 특히 선교지의 성음악에 대한 중요하고 또한 중대한 문제를 해결해야 한다.

성음악의 영역에서 규칙을 실행에 옮기기 위해 선교지의 교회 책임자가 내놓은 여러 가지 안을 적절히 조절해야 하고, 또 성음악 작품의 출판 및 이 예술의 전통에 관한 연구를 장려해야 한다.(La Documentation Catholique, t, LXI, n. 1420, col. 358.) 교황 서간은 이 학회의 운영에 관한 자세한 규정을 설명하면서 끝맺고 있다. 1967년의 지침은 봉사자들에게 전례의 노래를 실제적이고도 기술적인 것뿐 아니라, 그 영적 의미와 교리를 가르치려는 배려에서 기쁨이 흘러 넘치고 있다. 이미 말한 바와 같이 창미사에 참여할 때는 여러 가지 단계가 있다.

무엇보다도 먼저 의식의 주재자인 집전 사제 자신이 그리스도의 대리자로서 의식을 집행하고 있음을 자각해 그 역할을 다하도록 교육을 받아야 한다(지침 14조). 모든 성직 봉사자는 각자 자신에게 맡겨진 역할을 다함과 동시에 신자로서 신자들과 하나가 되어 전례 의식에 참여하도록 힘써야 한다(지침 26조). 또 지침은 성가대(24조)나 지도적으로 노래하는 사람(21조)이나 악기의 반주자나(67조) 작곡자나

성음악의 전문가(61조)에 대해 전례의 정신을 몸에 배게 하고 전례문이나 전례에 사용되는 말을 충분히 이해해 사제와 더불어 의식을 행하는 봉사자들의 요구를 알도록 호소하고 있다.

이 지침 제52조는 전례현장의 115조의 일부분을 인용하고 있다. 거기에는 성음악 교육을 담당한 자(즉, 남녀 수도자, 교구 교육기관의 책임자 및 신학생이나 학생)에 대해 특별히 말하고 이 사람들이 일반 신자를 교육할 의무를 강조하고 있다. 지침 제5조는 다음과 같은 말로 맺고 있다. “무엇보다도 먼저 그레고리오 성가를 연구하고 노래할 것을 장려해야 한다. 그레고리오 성가는 독특한 성질의 음악으로서 전례 음악 발전의, 말하자면 중요한 기초를 이루고 있기 때문이다.” 성음악 안에서 그레고리오 성가의 이와 같은 지위는 전례현장 116조의 처음에 “첫 자리를 차지한다.”라고 명시되어 있다.

전례현장 제116조 (그레고리오 성가와 다성 음악) 본문과 해설

116(a): 성교회는 그레고리오 성가를 로마식 전례의 고유한 성가로 인정한다. 따라서 같은 조건이라면 이 성가가 전례 행위(의식)에서 첫 자리를 차지한다.

이에 관해 전례현장 실시평의회는 기관지 『Notitiae』에서 교회의 생각을 다음과 같이 설명하고 있다. “그레고리오 성가의 연구가 당연히 요청된다. 사목적인 상태가 변했는데도 다른 어떤 종류의 노래에도 이처럼 선율과 가사가 일치하고, 독창자나 성가대가 노래하는 훌륭한 노래 중에서 이처럼 예술적으로 세련되어 있고, 말에 붙여진 선율이 이처럼 단순하고 이처럼 종교적이면서 정신적인 표현력을 가진 것이 없다. 우리는 자신이 알아차리고 있지 못하지만 그레고리오 성가의 전통 안에 살고 있다. 만일 그레고리오 성가에 대해 이해를 못한다면 우리는 교육의 기초, 즉 미적이며 종교적인 교육의 기초를 상실하게 된다. 물론 새롭고 더욱 현대적인 성음악을 만드는 것이 요망된다. 그러나 그레고리오 성가는 역시 음악사 안에서 불멸의 업적이고 우리에게 항상 미적이며 영적인 교훈을 주어 모든 시대 안에서 바꿀 수 없는 가치를 갖는 것이다.” 그레고리오 성가의 명칭은 성그레고리우스 1세의 이름에서 유래된다고 말하고 있으나 그레고리오 성가가 그에 의해 만들어졌다는 것을 의미하는 것은 아니다. 실제로 그레고리오 성가란 명칭은 770년경부터 쓰이기 시작한 것이다. 그레고리오 성가란 이름이 붙여진 것은 그때까지 cantos

romanus(로마의 노래)로 불리고 있던 칸투스 플라누스(cantus planus)에 그레고리오의 이름을 붙여 권위를 부여하려고 했기 때문이다. ('그레고리오 성가'는 다음과 같은 종류의 음악과 구별된다. 그 음악이란 다성 음악이나 악기, 교회의 다른 단성 음악, 예컨대 동방교회의 단성 음악, 동방교회의 대부분의 전례 음악 및 라틴어에 의한 것은 암브로시오스의 전례 성가나 스페인의 전례 음악이다. 또 엄밀한 의미의 그레고리오 성가와 전문과의 사이에는 커다란 차이가 있다. 전문에는 참 그레고리오 성가와 그것보다 이후의 시대에 만들어진 곡, 예컨대 찬가, 속창, 미사 통상문 등을 구별하지 않고(la Messe do Dumont나 Missa de angelis 등), 또 그레고리오 성가의 말기에 만든 고전적 고유문, 즉 연미사, 삼위일체 미사, 성인 미사와 참 그레고리오 성가를 구별하고 있지 않다.(S. Corbin, "Gregorien(chant)", in Encyclopedie de la Musique, tome II, Paris 1959, p. 347.)

성비오 10세에 의하면 “그레고리오 성가는 로마 가톨릭 교회의 고유한 노래이고, 교회가 고대 교부들로부터 계승한 유일한 노래이며 수세기 동안 전례 규칙에 따라 소중하게 지켜온 노래여서 교회가 순수하게 자신의 것으로서 신자들에게 줄 수 있는 노래이다.”(자의교서 3조) 그레고리오 성가는 “전례 고유의 성질을 최고도로 갖고 있고 특히 그것은 성성과 합당한 형식을 갖고 있음이 인정된다. 그리고 여기서 그레고리오 성가의 또 하나의 특징, 즉 보편성을 들 수 있다.”(자의교서 2조) 또 비오 12세는 회칙<Musicae Sacrae Disciplina> 안에서 그레고리오 성가의 우수성에 대해 다음과 같이 말하고 있다. “그레고리오 성가를 교회의 유산이라고 부를 수 있는데 그레고리오 성가가 특히 뛰어난 것은 그 성성 때문이다. 전례문과 그것에 붙여준 선율이 꼭 일치하고 있으므로 이 노래는 전례문과 완전히 조화될 뿐 아니라, 또 전례문이 갖고 있는 힘과 효력을 표현한다. 이 노래는 듣는 사람의 마음 안에 부드럽게 들어간다. 그 음악적인 형식은 단순하고 알기 쉬우나 이야말로 숭고하고 성스러운 음악이다.”(41조) 이상에서 열거한 교황들은 그레고리오 성가를 성음악의 모범이라 부르고 내면적으로나 외면적으로나 헤아릴 수 없을 만큼 뛰어남을 드러내고 있다.

a) 먼저 그레고리오 성가는 성서의 말씀 즉 시편이나 예언서나 복음서의 말씀을 묵상하는 데서 나온다. 즉 이와 같은 말씀에 접함으로써 생긴 종교적 감정이 표현된다. 그레고리오 성가는 마음의 움직임과 은총의 역사에 의해 생긴 음악이고 단순히 가사에 아름다운 선율을 붙인 것이 아니다.

b) 다음으로 가사에 억양을 붙여서 낭독하면서, 거기서 말씀이 요구하고 있는 리듬

이 나온다. ... 작곡에 있어서 가사의 신학적 내용을 엄밀히 표현하려고 생각해서는 안 된다. 작곡자는 가사에서 동떨어져 제멋대로 작곡하는 것이 아니라 음악이 필요로 하는 조건을 지켜 작곡해야만 한다.

c) 가사의 채용을 묵상하고 이에 역양을 붙여 낭독한 다음에 노래가 지어진다. 이 노래는 다만 노래하기 위해 된 것이 아니라 그리스도교 신자 공동체를 위한 것이다. 이 공동체는 노래로 그 일치를 표현하는 것뿐 아니라 노래로 스스로를 하느님께 바치려고 한다. 이 공동체는 그레고리오 성가를 부름으로써 전문과 선율을 통해 말하자면 두 번 기도하는 셈이다.

d) 가사의 묵상과 역양을 붙인 낭독에 덧붙여 그 결과를 더 잘 표현하는 노래가 만들어지는데 그레고리오 성가에는 또 두 가지 리듬의 요구가 첨가되어, 말하자면 대위법과 같이 서로가 도와가면서 작용한다. 요구란 여기서는 기본적인 리듬, 인간이 태어나면서부터 갖는 리듬, 생리적 및 인종적 리듬을 표현하려는 것이다. 여기서 그레고리오 성가의 특징이 인정된다. 실로 그레고리오 성가는 인간 자체를 음악적이고 언어적이며 선율적으로 표현한 것이다. (Jean Jeanneteau, "Les valeurs actuelles du Chant Gregorien", in Le chant liturgique apres Vatican II, Paris 1966, pp. 155-156. Revue Gregorienne, juillet-aout 1957, pp. 119-122 참조.)

그레고리오 성가는 성음악의 모범이기 때문에 내적 비판에 의해 그레고리오 성가를 연구한다면 어떠한 것이 밝혀질 것인가. 먼저 그레고리오 성가는 놀랄 만큼 풍요한 것이다. 이와 같이 그레고리오 성가가 풍요한 것은 그것이 세 가지 서로 다른 종류의 곡, 즉 고유문의 노래, 통상문의 노래 및 집전자의 노래로 구성되어 있기 때문이다. 다음으로 그레고리오 성가에는 종교적 분위기를 창조하는 힘이 있고, 전례 의식에 참석하는 사람에게 잘 적응하고, 또 의식의 여러 가지 상황에도, 전례 고유의 정신에도, 전례 의식에서 장엄성의 정도에도, 의식 사이에 기도하기 위한 마음의 움직임에도 잘 일치한다. 그레고리오 성가에는 말과 선율로 자신을 표현하려는 두 가지 요구가 완전히 결합되어 있고, 또 기술적인 요소, 즉 리듬과 음(언어와 음악)이 종교적 감정에 완전히 결합되어 있다. "그레고리오 성가는 관상에서 생긴 것이다. 즉 그레고리오 성가는 내적 생활의 음악이다. 이 음악을 알기 위해서는 기도하면서 노래해야 한다. 만일 그렇지 않으면 성가의 내적 생명을 파악할 수 없다. 그레고리오 성가의 결작을 재현하는 데는 작곡자나 노래하는 사람의 영적 가치도 큰 영향력을 갖고 있다. 결국 인간은 기술적인 능력만으로 그레고리오 성가를 만

들 수 없다. 신앙으로 사는 자는 기도로써 하느님께 인도되고 그때 자신 안에 전혀 상상도 하지 못할 시적이며 음악적인 풍요성을 갖게 된다. 즉 인간의 기도를 낳게 하는 것은 항상 성령이다.”(Jean Jeanneteau, op. cit. p. 170.) 1967년의 지침은 오늘날의 전례에서 그레고리오 성가의 지위에 대해 설명하고 있다. 즉 라틴어로 의식을 행할 때에 그레고리오 성가는 수위를 차지할 것이다(지침 50조). 그레고리오 성가를 사용하면 전례 의식도 빠짐없이 행할 수 있다(지침 11조). 또 전례 의식과 그다지 밀접한 관계가 없는 다성 음악보다는 그레고리오 성가를 택할 것이다. 신자들의 일치를 도모하고 이제까지의 전례를 지속시키기 위해 모국어로 집행되는 의식에서도 그레고리오 성가의 통상문을 부르는 것이 바람직하다(지침 41조). 특히 몇 가지 국어를 쓰는 지역에서는 사목상의 편의를 위해 그레고리오 성가를 부르는 것이 좋다(지침 48조). 그러나 그레고리오 성가의 모든 곡이 쇠신된 전례의 요구에 알맞다고는 할 수 없다. 지침에는 “신자들은 고유문의 노래에 될 수 있는 대로 참여하는 것이 바람직하다.”(지침 33조)라고 기록되어 있다. 특히 성서봉독 후의 노래, 즉 응송에 참여하는 것이 바람직하다(지침 33조 B). 그런데 그레고리오 성가의 응송은 쇠신된 전례에서는 그 역할을 이미 수행할 수 없는 것으로 생각된다. 응송은 독창자나 성가대의 노래로 되어 버렸기 때문이다. 그 때문에 지침은 어떤 노래를 전례 부흥의 요구에 합치시키기 위해, 미사에 넣을 것을 요구하고 있다(지침 53조 B). 예컨대 입당송에 더욱 긴 시편과 신자들이 노래로 반복하는 부분을 첨가할 수 있다. 이 입당송은 본래 행렬의 노래였으나 입당 행렬을 중지했으므로 다만 교창(안티포나)과 시편의 1절만으로 되어 버렸다. 이것만으로는 집전자와 성직 봉사자들이 제단을 향해 걸어가갈 때 쓰기에는 너무 짧아 실용적 역할을 다할 수 없다. 한편 안티포나는 신자들이 노래하기에는 너무 어렵다. 그 때문에 지침은 전문적인 음악 표현력을 갖고 있지 않는 일반 신자를 위해 더욱 단순한 그레고리오 성가의 곡을 모아 출판하도록 요구하고 있다(지침 50조 B).

또 그레고리오 성가에 알맞은 선집을 만들도록 요구하고 있다. 모두가 소리를 합해 노래하는 Sanctus(거룩하시다)는 신자들에게 가장 노래부르기 쉬운 것으로 성가집 안에 우선적으로 넣는 것이 바람직하다(지침 34조 D). 또 Credo(신앙고백)도 모든 신자가 노래하는 것이 바람직하다(지침 34조 C). 낭송 미사만이 아니라 가능하면 서서히 창미사를 거행하는 것이 바람직하다. 그 경우, 미사가 라틴말로 행해지고 있는 한 그레고리오 성가로 최소한 집전자가 노래부르고(지침 29조) 차차 고유문이나 통상문의 노래를 그레고리오 성가로 부르는 것이 좋다(지침 30, 36조).

그레고리오 성가곡 중에 전례 부흥의 요구에 맞지 않기 때문에 노래할 수 없게 된 것이 있으면 그것을 신심 행사(*pia exercitia*)에서 더욱 유효하게 사용할 수도 있다. 이 신심 행사에 참여하는 사람은 일반적으로 열심한 신자들이고 그러므로 그레고리오 성가의 영향을 받기 쉬운 것이다(지침 38조).

**116(b): 다른 종류의 교회 음악 특히 다음 곡도 제30조에 따라 전례 의식의 정
신과 부합하는 한 전례 집전에서 결코 배척되지 않는다.**

(전례헌장 117(b)에 대한 설명에 기술되어 있듯이 1967년 10월 3일 *Graduale Simplex*가 발행됨으로써 이 요구는 채워졌다. 여기서 ‘다성 음악’이라는 몇 가지 성부에 의한 음악은 넓은 의미에서가 아니고, 성비오 10세의 자의교서나 비오 12세의 회칙 안에 씌어진 의미, 즉 *a capella* (무반주)의 성악곡, 후기 르네상스의 작곡가들, 예컨대 팔레스트리나가 작곡한 곡과 같은 것을 가리키고 있다.) 성비오 10세는 이렇게 말하고 있다. “고전적인 다성 음악은 모든 성음악의 모범인 그레고리오 성가에 매우 가깝다. 그리고 이 때문에 고전적인 다성 음악은 그레고리오 성가와 더불어 교회의 가장 장엄한 의식, 예컨대 교황좌 성당의 의식에서 사용될 만한 가치가 있는 것이다.”(자의교서 4조)

또 비오 12세는 이런 종류의 다성 음악을 성음악 중에서도 매우 가치가 높은 것이라고 하고 있다. “다성 음악이 전례 음악으로서의 요구를 채운다면 전례 의식을 장엄하게 하는데 도움이 될 것이고, 특히 신자들의 마음에 순수한 감정을 낳게 할 것이다.”(*Musicae Sacrae Disciplina*, 52.) 그러나 다음과 같은 주의를 주고 있다. “교회 안에 다성부에 의한 노래, 특히 길고 복잡한 형식의 노래를 들여놓지 않도록 주의해야만 한다. 이와 같은 노래는 지루하기 때문에 전례문의 의미를 애매하게 하거나 전례 의식의 진행을 방해하거나, 혹은 전례 의식을 손상시키고 나아가 노래하는 사람들의 노력을 쓸모 없게 해 버린다.”(*Ibid.*, 55.)

“전례의 역사와 성음악의 역사를 조사해 본다면, 사목적인 원리와 미학적인 원리 사이에 끊임없는 긴장이 있음을 인정할 수 있다. 이 긴장 때문에 성음악은 자주 전례에서 이탈하는 결과가 되었다. 즉 예술이 전례를, 말하자면 질식시키는 일이 생겼다. 전례는 하느님과 인간과의 관계를 항상 내재적인 것, 정신적인 것으로 하려고 하는데, 이 내재적 가치는 인간성 때문에 언제나 품위를 잃는 경향이 있다.

한편 예술 작품의 창조는 점차로 외적인 것, 외적인 풍요성으로 향하는 경향이 있다. 그 때문에 기술이 어느 정도의 한계에 달하면 작품은 본래의 의도에서 멀어져 너무나도 감각적인 것이 되고 기교에 빠져 버리는 일이 있다. 예술의 역사를 보면 이와 같은 예를 자주 볼 수 있다. 따라서 전례의 쇄신, 특히 성음악을 쇄신하려는 우리는 여기서 다성 음악의 기본적 지위와 의의가 무엇인가, 또 전례 안에서 어떻게 이를 유익하게 쓸 것인가를 확실히 알아야 한다.

첫째로, 전례의 의식은 전례의 규칙에 따라 행해지는데 음악 때문에 이 규칙이 조금이라도 왜곡되는 일이 있어서는 안 된다. 너무나 기교적으로 만들어진 성음악 때문에 의식에 참여하는 의의나 거기에서 말한 말씀의 이해나 신자 전체의 일치나 각 사람의 역할 등이 가리워져 그 때문에 성음악의 본질적인 것이 상실되는 일이 있어서는 안 된다. 따라서 다성 음악은 전례 의식에서 어떤 조건이나 제약에 따라야 한다. 다성 음악은 전례에서 무제한의 사용이 인정될 수 없다. 그러나 전례에 의해 부과된 이와 같은 규정 때문에 전례 성가의 예술적 내용이 어떠한 것이어야 할까를 생각하게 되었고, 또 이 규정이 예술을 손상시키는 것이 아니라 도리어 예술적 창조력을 낳게 하는 계기를 만든 것이다.

단성 음악에 비교한다면, 다성 음악은 음악적 내용을 새로운 차원에서 전하는 것이다. 그 때문에 다성 음악은 더욱 풍요하고 더욱 조형적이며 화려한 음악이다. 다성 음악은 말씀 안에 약동하고 있고, 더욱이 말만으로 표현할 수 없는 내용을 더욱 생생하게 전할 수 있다. 그러나 다성 음악이 말의 의미, 즉 그 지적인 실체를 반드시 정확하게 나타낸다고는 할 수 없다. 적어도 그것은 어떤 형식의 다성 음악을 사용하는가에 달려 있다. 가사의 음절을 제창으로 부르면 말의 내용이 이해되도록 노래할 수 있다. 그러나 많은 장식을 붙이거나 다성부로 노래하면 전례문의 이해를 손상시킬 위험이 있다. 전례문을 듣고 이해할 수 있도록 노력하는 것과 노래로 전례문의 내용을 강조하는 것 사이에는 항상 모순이 생긴다. 그러므로 우리는 전례 의식에는 어떤 노래가 가장 합당한가, 혹은 어떠한 경우에 단성 음악과 다성 음악의 양쪽을 사용할 수 있는가를 생각해야만 한다. 우리는 전례의 모든 노래를 다 같이 다룰 수 없다. 의식 도중에 말만 외우고 회중과 집전자 사이에 대화구가 교환되는 경우에는 전례문을 분명히 이해할 수 있도록 노래하는 것이 첫째 조건이다. 전례문의 이해를 방해하는 다성부의 노래는 모두 배제해야 한다. 그러나 전례 의식의 진행에서 그 분위기를 조성하기 위한 노래의 경우에는 노래 전체의 의미를 대체

로 알 수 있으면 된다. 이와 같은 노래는 의식을 장엄하게 하고 그 의의를 분명히 하는 것이 목적이기 때문이다.

따라서 이와 같은 노래를 적어도 어떤 부분에서는 다성부로 노래하고, 또 음악적인 장식을 할 수도 있다. 예컨대 다성부로 노래하면 노래의 효과를 더욱 강하게 하는 것도 가능하다. 노래의 길이, 형식 및 그것을 신자들과 어떻게 나누어 부르는가 하는 것은 전례의 규칙에 따라 정해져 있고, 이 규칙의 위반은 일체 허락되지 않는다.”(Erhard Quack, op. cit., pp. 213-215.) 1967년의 지침에는 다성 음악의 사용에 관해 몇 가지 규칙을 말하고 있다. 지침은 귀중한 성음악의 유산을 대성당이나 신학교나 기타 교회 관계의 시설에서 사용하도록 요구하고 있다. 지역의 사정이 허락하는 한 그 지역에서 성음악의 유산을 다용하기 위해 최대의 노력을 하도록 희망하고 있다(지침 20조). 일반 신자가 충분한 음악 교육을 받지 않은 경우에는 성가대만이 다성부로 노래하도록 하는 것이 좋다. 그러나 이 경우 일반 신자가 자기에 관계 있는 부분을 전혀 노래하지 않게 되어서는 안 된다(지침 16조), 지침은 음악적인 화려함이 아니라 전례 의식을 완전하게 행하도록 요구하고 있고(지침 11조), 특히 미사 통상문의 노래를 다성부로 부를 경우, 일반 신자를 노래하는데서 제외하지 않도록 주의하고 있다(지침 30조 A; 20조 B; 16 조 C). 다성부로 노래하는 것은 의식의 양식에 변화를 주어 대 축일 기쁨의 분위기를 조성하기 위해 매우 유효하다고 강조하고 있다(지침 10조). 또 말씀의 전례, 혹은 신심 행사에서 전례 쇄신을 위해 전례 의식에서 실제로 사용할 수 없게 되어 버린 곡을 사용하는 것이 좋다고 하고 있다(지침 46조). 의심할 여지도 없이 다성이나 화음을 사용하는 것은 많은 현대인에게 자연적이면서 종교적인 요구이고 단성 음악에서는 이만큼의 만족을 기대할 수 없다. 당연히 모든 신자들의 노래에 적당한 다성 음악을 넣는 것은 가능하다.

전례언장 제117조 (그레고리오 성가의 악보 출판) 본문과 해설

117(a): 그레고리오 성가집의 표준판은 보완되어야 한다. 그 밖에 성비요 10세의 개혁 후 출판된 책들에 대한 비평 연구 판이 마련되어야 한다.

그레고리오 성가는 로마식 성음악의 대표적인 것이지만, 이 그레고리오 성가의 규범안을 완성해야 한다. 바티칸공의회 이전에 앙글레 신부는 그 필요를 강조했다. “우리는 이제까지 Kyrie(키리에 집 1905), Graduale(그라두알레집, 1907),

Antiphonale pro diurnis horis(일중교창성가집, 1912; 제2판, 1919), Officium Nativitatis(성탄절 전례성가집, 1926)를 발행했다. 그러나 성비오 10세의 원리(secundum codicum fidem)에 의해 채신된 노래, 즉 Liber Responsorialis(답창집)나 Pontificale Romanum(주교 전례서)이나 Processionarium (행렬용 성가집)이나 Hymnarium(성가집) 등이 아직 발행되어 있지 않다.

1907년부터 오늘에 이르기까지 새로운 연구의 결과, 네우마, 즉 그레고리오 성가의 특유한 음표에 관해 이제까지 모르고 있었던 규칙이 발견되었으며 이는 성음악에 매우 가치 있는 것이다. 또 네우마의 연구는 가톨릭 학자 사이에도 또 가톨릭 학자가 아닌 경우에도 대단히 진척되고 있으므로 Graduale Romanum(미사 전례서의 그레고리오 성가집)의 비판판을 출판할 것을 고려해야 한다. 1905년 로마에서 열린 국제성음악회의는 이 비판판의 출판, 즉 솔렘의 수도자들이 준비한 비판판의 출판을 강력히 희망했다.(Mgr. I. Angles, Bollettino degli amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra, An. VII, n. 1-2, marzo-giugno 1960. 6)

117(b): 작은 성당에서 사용하기 위하여 간단한 곡조로 된 판을 마련하면 좋을 것이다.

교황청은 1967년 10월 3일 <Graduale Simplex>를 출판했는데 이것은 본당에서 1년 중의 미사에 사용하기 위해 개정되고 단순화된 그레고리오 성가집이다. 이 그레고리오 성가집은 예부성성과 전례현장 실시평의회에서 동시에 인가되었다. 전례현장 실시평의회 비서국의 일원인 코글란(Peter Coughlan)에 의하면 이 새로운 책은 성비오 10세가 시작한 전례 음악 쇄신의 결정이다. 더 정확히 말한다면 1956년에 예부성성이 시사했듯이 더욱 단순한 선율을 만들려는 노력이 이 성가집의 출판으로 실현된 것이다. 공의회는 단순한 선율을 만드는 일을 인계 받아 이로 인해 신자가 미사에 참여하는 것을 촉진하도록 노력했다. 실제로 많은 신자들에게는 옛날의 <Graduale Romanum>선율은 너무나 복잡해서 노래할 수 없었다. 그레고리오 성가의 새로운 <Graduale simplex>에는 미사 전례서에 나와 있는 입당송, 봉헌송, 영성체송의 새로운 가사가 몇 개 실려 있는데, 이 새로운 가사는 오직 노래할 때만 쓰이고 낭독하는 경우에는 미사 전례서에 나와 있는 본래의 가사만이 사용된다. 이 책에는 또 입당송, 봉헌송, 영성체송에 1년 동안 여러 가지 시기(예컨대 대림절, 사순절 등)를 통해 같은 가사와 선율이 있다. 몇몇 일요일에 시기에 따라 같은 가사와 선율로 입당송이

나 봉헌송이나 영성체송을 노래할 수 있다. 이렇게 함으로써 일반 신자는 이들의 노래를 더욱 쉽게 익혀 노래할 수 있었다. 이와 같이 이 새로운 책에는 전례의 옛 관습이 다시 채택되고 있다.(Sunday Examiner, p.9, Oct. 20th, 1967)

전례헌장 제118조 (일반 찬미가집) 본문과 해설

118조: 전례 법규의 규정에 따라 신심 행사 중이나 바로 전례 의식 중이라도 신자들의 소리가 울릴 수 있도록 종교적 대중 가곡을 적극 장려하여야 한다.

여기서 문제가 되고 있는 종교적 대중 가곡이란 전례 의식 안에서 노래하는 신자들의 노래, 예컨대 통상문의 노래와는 별도의 것이다. 종교적 대중 가곡 즉 보통 성가는 라틴어이든 번역이든 교회 안에서 정식으로 결정된 이외의 가사, 즉 교구 혹은 본당에서 만든 가사를 사용하고 있는 것이다. 이와 같은 가사는 대부분 그 나라의 말로 만들어지고 있다. 이런 종류의 노래는 전례 성가의 영향을 받아 만들어진 것이 각 민족의 혼이나 감정에 맞도록 바뀌어진 것이다. 비오 12세의 생각에 의하면 종교적 대중 가곡(보통 성가)이 교회에 받아들여지는 데는 그것이 그리스도교의 교의를 반영하고 그리스도교의 교의를 나타내는 것이어야만 한다. 가사는 알기 쉬운 것이어야만 하고 또 선율도 누구나 노래할 수 있는 단순한 것이어야 한다. 이와 같이 보통 성가는 짧고 알기 쉬운 것인 동시에, 위엄과 어느 정도의 종교적 장엄성을 갖추고 있어야만 한다. 전례 의식 이외의 신심 행사와 거룩한 행사(sacra et pia exercitia)(여기서 신심 행사에 ‘거룩한’이란 형용사가 붙어 있는데, 신심 행사의 의미는 1958년의 지침 15조에 전례 의식과는 분명히 구별되는 것으로 정의되고 있다. 그러나 ‘거룩한’이란 형용사가 부과된 것은 신심 행사의 관념을 더욱 확장하기 위해서일 것이다. 이것은 전례헌장 제13조를 보면 분명해진다.)에서는 보통 성가를 사용하는 것이 바람직하다. 그러나 “장엄 미사 이외의 미사에서 보통 성가는 신자가 미사에 노래하지 않는 소수의 방관자로서가 아니고 영광 소리를 갖고 참여해 사제의 기도와 더불어 기도할 때에 매우 유효하다. 다만 그 경우 쓰이는 보통 성가는 미사 각 부분과 일치해 있어야 한다.”(비오 12세 회칙 <Musicae Sacrae Disciplina>, n.59; 64)

(참고) 전례헌장 제118조의 해설[종교적 대중가곡?] (김종헌(heonkim))

제118조의 한국 번역문은 다음과 같습니다.

“전례법규의 규정에 따라 신심 행사 중이나 바로 전례 의식 중이라도 신자들의 소리가 울릴 수 있도록 종교적 대중가곡을 장려하여야 한다.”

김종우님이 제대로 보신 것 같습니다. 한국교회는 위에서 말한 (종교적) 대중가곡이란 말과 대중가요란 말과 혼돈하고 있는 것 같습니다. 그래서 어떤 가사의 내용 이든지 부를 수 있는 것 아니냐 혹은 대중가요의 형식을 띤 음악으로 작곡할 수 있는 것 아니냐? 고 생각합니다. 그렇지 않습니다. 그 이유는 “전례법규의 규정에 따른다”는 것입니다.

제가 알기로는 이 현장은 일본말과 독일말에 능통하시고 공동체 성가집에 성가도 내신 돌아가신 어떤 신부님께서 번역하신 걸로 알고 있습니다. 제 생각엔 일본판에서 번역하신 것 같고, 현석호님의 해설서 역시 일본판에서 번역하셨습니다. 그런데 재미있는 것은 현장에서는 “종교적 대중가곡”이라 번역되어 있고, 해설서에는 ‘보통성가’라고 번역이 되어 있습니다. 두 가지 번역 모두가 문제점이 있습니다.

1. Cantus popularis religious의 오역과 올바른 의미

마침 “Sacred Music”이란 잡지 이번 겨울호에 전례현장 제6장의 성음악 부분의 해설이 잘 나왔습니다. 이 글에서 확실히 말하고 있습니다. 이 118조에 영어로 나오는 religious singing이란 표현은 “라틴어 ‘cantus popularis religious’의 자구적인 번역으로서 그 진정한 의미는 ‘모국어로 된 찬미가’(vernacular hymnody)”라고 잘 설명하고 있습니다.

미국에는 책임 있는 여러 출판사들이 제 각기 따로 ‘공의회 문헌’을 번역하여 판매합니다. 그래서 공부를 할 때 여러 출판사의 전례현장을 함께 보며 정확한 뜻을 알아들으려고 하지요. 그런데 한국에서 ‘종교 대중가곡’이라고 번역한 cantus popularis religious란 말을 미국의 모든 공의회 문헌 출판사들은 한결같이 ‘Religious singing by the people’이라고 번역하고 있습니다. 라틴어의 populus를 아는 사람들은 이 단어가 영어의 ‘통속적인, 대중적인’이란 의미만을 가지고 있지 않다는 것을 알 것입니다.

한국말로 번역된 ‘종교적 대중가곡’과 ‘백성들이 부르는 종교 성가’와는 느낌이 많

이 다른 것 같습니다. 지금 한국 주교회의에서 공의회 문헌을 새로 번역한다는 말이 있으니 좀 더 나은 번역이 나올 것으로 기대합니다. 이왕 번역된 ‘종교적 대중가곡’이란 표현을 이용하시더라도 이 것은 바로 ‘찬미가’라는 것을 아셔야 할 것이고, 우리 성가 가족까지도 이것을 유행가풍의 노래 혹은 대중가요로 인식하는 일은 절대 없어야 할 것입니다.

2. 헌장 제118조의 탄생 배경

제일 먼저 왜 공의회 문헌에 이런 용어가 들어갔는지 생각하셔야 합니다. 전례헌장은 1963년에 나왔습니다. 그런데 여러분은 이때까지의 교회의 공식 전례용어는 라틴말이었고, 전례성가는 그레고리오 성가였다는 것을 잘 알고 있습니다. 물론 공의회 이전 1958년부터 라틴 교회(로마 가톨릭= 서방교회)에서 공식적으로 ‘찬미가’(입당, 봉헌, 영성체, 퇴장)의 사용을 허락했고 많이 만들어져 사용되었습니다. 그러나 이 찬미가들은 공식 용어인 라틴말을 사용하기도 했지만 전례 기도문 자체를 노래로 만들어 사용하지는 않았고, 자국어로 된 노래들은 라틴어로 되어 있지 않았기에 전례음악이라고는 하지 않았습니다. 그저 큰 예식들 사이의 시간들을 메꾸는 노래로만 인식되었고 HYMN이라고 불리어졌습니다.

그러다가 공의회가 끝난 1963년부터 우리는 모국어로 미사의 모든 부분을 성가로 노래부를 수 있게 되었습니다. 미사의 전례문 자체를 노래하는 것, 즉 전례음악이 이제는 각 나라의 자국어로 가능하게 된 것입니다. 그러나 그 때 당시에는 한국을 포함한 여러 나라에서는 이런 전례음악이 준비된 것이 있을 턱이 없었습니다. 그저 그레고리오 성가만 부르고 있다가 갑자기 모국어로 노래를 하도록 허락하니 온 세계교회가 당황하게 되었습니다. 그러나 각 지방교회(각 나라를 뜻함)는 차츰 차츰 새로운 전례가 요구하는 음악을 만들어 나갔습니다. 이때 ‘모국어로 된 찬미가’를 공의회에서는 다시 한번 장려하게 되었고, 이것이 바로 제118조에서 문헌으로 나오는 것입니다.

이렇게 제2차 바티칸공의회에서는 미사 고유문 중에 몇 가지, 즉 입당송, 봉헌송, 영성체송의 기도문 자체를 음악으로 만들어 노래하는 대신, 자국어로 된 찬미가로 교체하여 노래부를 수 있도록 허락하였습니다. 그러나 우리 한국 교회에서는 1920년대부터 쭉 성가라는 이름으로 이런 모국어로 된 찬미가만을(!!) 가지고 있었기 때

문에 이런 허락이 나왔건 말건 전혀 교회음악에 대한 인식이 바뀌어진 것이 없었습니다. 그만큼 한국 교회는 전례음악의 전통이 없었기 때문입니다. 물론 거기에는 서양말인 라틴어를 우리가 이해하지 못한다는 이유가 가장 원인이었습니다. 그렇지만 서양교회에서는 굉장히 파격적인 조치로 받아들여졌습니다. 공의회가 이 결정으로 말미암아 유럽의 각 나라에서는 이제 더 이상 그레고리오 성가를 이용하지 않고 자국어인 찬미가를 만들어 사용할 수 있게 되었기 때문입니다.

3. 전례연장 제118조가 말하는 '백성들의 종교적인 노래'는 무엇을 의미하는가?

이 용어에서 우리는 전례음악과 종교음악을 생각하게 됩니다. 전례음악이란 거룩한 전례에 일차적으로 속하는 부분으로서 즉 전례 기도문 자체를 노래로 만든 것을 의미하고, 종교음악은 기도문 자체를 노래하는 것은 아니지만, 종교적인 가사를 가지고 그 음악의 힘으로 우리의 신앙심을 크게 도울 수 있는 음악을 말합니다.

교회는 이런 종교음악(찬미가)을 교회가 시작할 때부터 가지고 있었고 교회의 보호 아래 발전되었습니다. 가톨릭 교회의 역사에서 알 수 있듯이 이런 음악이 비(非)전례적인 의식들(신앙대회, 성체거동, 성체강복, 성지순례 등)이나 의식 때에 사용됨으로써(입당, 봉헌, 영성체, 퇴장노래로) 신자들의 영혼에 크고 유익한 영향력을 발휘할 수 있었습니다.

4. 찬미가의 이점

백성들의 언어(모국어)로 불려지는 이런 찬미가(hymns)들의 선율은 우리가 큰 고생하지 않고 쉽게 외울 수 있다는 이점이 있습니다. 라틴말로 된 찬미가들은 유럽인이 아닌 우리 한국 신자들에게는 그 가사를 이해하기에 무척 힘들지만, 한국말로 된 찬미가들은 자주 이용하다 보면 쉽게 그 가사의 뜻을 완전히 이해하게 되고 노래를 기억하게 됩니다. 그러므로 이런 찬미가들은 어른들 뿐 아니라 민감한 청소년까지도 찬미가를 자주 노래함으로써 신앙의 진리를 알게 되고, 이해하고, 기억하는데 큰 도움을 주는 것입니다. 따라서 이 찬미가들은 일종의 교리 교육으로 알맞다고 교회는 말하고 있습니다. 1955년 비오 12세 교황께서 발표한 '성음악의 원리' 36-37조에서는 이런 종교적인 찬미가들은 젊은이들에게 순수하고도 품위 있는 기쁨을 가져다준다고 하며, 더 많은 사람들이 더 큰 집회에서 이런 찬미가를 노래함

으로써 신자들의 모임에 장엄함을 더 해 준다고 합니다. 그리고 신자들의 가정에서 사용함으로써 경건한 기쁨과 상냥한 위로와 영신적인 진보를 가져다준다고 합니다. 그러므로 이러한 종교적인 찬미가는 그리스도교 사도직에 큰 도움을 주기 위해 조심스럽게 육성되며 장려되어야 한다고 가르치고 있습니다.

5. 찬미가의 형식

모국어로 쓰여지는 만큼 이런 찬미가들은 각 민족들의 정신과 기질에 깊숙이 연결되어 있으며 각 민족의 성격과 사는 장소에 따라 상당히 차이가 납니다. 교회는 아래와 같이 가르치고 있습니다. 만약 이런 찬미가들이 그리스도교 신자들에게 영신적인 결실과 이익을 가져다주려 한다면 이 찬미가들은 가톨릭 신앙의 교의와 전적으로 일치한 가운데 정확하게 이런 교의를 표현하고 설명하는 것이어야 한다고 합니다. 또 이 성가들은 단순한 가사와 단순한 선율을 사용하여야만 하며, 언어의 폭력이나 쓸데없는(공허한) 말의 남용으로부터 자유로워야 한다고 합니다. 비록 이런 노래들이 짧고 쉬운 것이지만 종교적인 품위와 진지함을 명백하게 드러내어야만 한다고 합니다. 이렇게 될 때에야 인간 정신의 보다 깊숙한 곳에서 나오는 거룩한 찬가(sacred canticles)들이 신자들의 감정이나 정신 그리고 열심한 감정을 휘저어 놓을 수 있기 때문이라는 겁니다. 그래서 종교적인 예식에서 여러 군중들이 모여 한 목소리로 이런 노래들을 부를 때 신자들의 정신은 더 높은 것으로 고양시키는 힘을 가지게 된다고 합니다.

6. 찬미가의 바람직한 사용

종교적인 노래, 찬미가들은 전례 이외에서 사용할 때 그리스도교 신자들을 매혹시키고 가르치는 데 큰 도움이 되고 그들의 신앙심을 고취시키고 거룩한 기쁨으로 채워주는데 큰 도움이 됩니다. 이런 효과는 교회 안에서뿐만 아니라 밖에서도, 특별히 신앙 행렬(Pious procession)이나 성지를 향한 순례 그리고 국가적이나 국제적인 신앙 집회 때에도 발휘되기 때문에 그 사용이 장려됩니다. 위에서와 같이 이런 찬미가들은 가톨릭적인 진리 안에서 청소년들을 가르칠 때나 젊은이들을 위한 단체 안에서 그리고 신심 단체들의 모임 때에 특별히 유익한 것이 될 수 있다고 교황 비오 12세는 말씀하십니다.

계속해서 비오 12세 교황의 ‘성음악의 원리’는 62-66조에서 많은 효과를 내는 이런 찬미가를 열심히 양육하고 장려하여 모든 신자들이 이런 찬미가들을 더 쉽게 배우고, 암기하고, 정확히 노래할 수 있도록 하라고 합니다. 이 문헌은 청소년들에 대해서 굉장한 관심을 표명하고 있고, 이런 찬미가가 청소년들의 성장에 어떤 영향을 미치는가를 잘 이야기하고 있습니다. 그래서 청소년 소녀들에게 종교 교육의 책임을 진 사람들은 이런 찬미가 사용의 올바른 목적을 무시해서는 안 된다고 합니다. 또 가톨릭 젊은이들을 가르치는 사람들도 자신들에게 중요한 일로 위임된 이런 노래들을 현명하게 사용하여야만 한다고 교황께서는 말씀하고 계십니다. 즉 “그리스도교 신자들을 위협으로 이끌고 가는 성질을 가진 멜로디나 종종 관능적이고 외설적인 가사들과 함께 하는 멜로디는 사라져야 한다. 특별히 젊은이들의 신앙과 신심을 길러주는 품위 있고 순수한 기쁨을 주는 노래를 이런 종류의 것으로 교체하는 일이 있어서는 안 된다.”(성음악의 원리, 62-66조, 비오 12세, 1955).

교회는 이 찬미가들이 신자들의 영적인 이익을 위해 장려되고 많이 사용되기를 권장하면서도 찬미가의 질적인 면에 대해서 상당한 걱정을 하고 있는 것을 우리는 볼 수 있습니다. 오늘 한국 교회에서 말썽이 되고 있는 세속적인 노래의 사용은 교황 비오 12세께서 잘 예견하신 듯, 당신이 내신 ‘성음악의 원리’에서 “세속적인 노래들이 [교회 안에서] 소멸될 것을 희망”하셨는데, 그 이유는 “세속적인 선율의 특성 그리고 가사에 종종 나타나는 관능적이고 도발적인 내용을 가진 노래들은 그리스도교 신자들에게 위험한 것이고, 특별히 젊은이들에게 신앙과 신심을 증진시키는 품위 있고 순수한 기쁨을 주는 노래를 대체하여 이런 세속 풍의 노래를 사용하는 것은 위험한 것”이라고 하십니다.

그러기에 전례헌장 제118조에서는 이 교황의 문헌을 그대로 인용하여 그리스도의 사도직에 큰 도움이 되는 이런 “찬미가의 사용은 조심스럽게 육성되고 장려되어야 한다”라고 되어 있습니다. 그러나 영어 번역에서 볼 수 있는 이 표현은 한국어 번역에서는 그냥 “적극 장려하여야 한다”고 되어 있습니다. 교회에서는 이 찬미가의 많은 이점들을 알고 있으며 그 효력을 잘 살리기 위해서는 찬미가의 형식이 품위 있고 순수한 기쁨을 주는 것이어야 하고 가사에 있어서는 가톨릭 교의와 어긋나지 않는 것을 사용하도록 가르치고 있는 것입니다.

Sacred Music의 잡지에서 이 해설 기사를 쓴 저자는 “모국어로 된 찬미가의 가장 적절한 사용은 전례 이외의 신심행사(기도모임, 로사리오 기도, 십자가의 길 등)나

가정에서 사용하는 것이라고 감히 말한다. 주어진 서양 문화 현실에서, 가정에서의 훌륭한 가톨릭 찬미가의 사용은 방송 전파를 오염시키는 도덕적인 쓰레기들을 거슬러 싸우는 좋은 방법이다.”라고 하고 있습니다.

나가는 말

저는 음악의 힘을 믿습니다. 음악은 도덕적인 힘, 인간을 변화시키는 힘도 가지고 있습니다. 음악이 인간에게 어떤 영향을 미칠 수 있는가를 조금이라도 생각하는 사람은 교회 안에서건 교회 밖에서건 음악의 선택에 있어 항상 신중해야 한다고 생각합니다. 세상의 많은 사람들이 좋아한다고 해서 그것들이 다 좋다는 법은 절대로 없습니다. 오히려 교회는 세속의 가치관을 거슬러 싸워야 하는 일이 더 많습니다. 윤리, 도덕에 관해 교회에서 가르치는 사항들이 지금의 세속 문화와 얼마나 상반되는지 여러분은 잘 아실 겁니다. 또 여러분 자신도 교회에서 가르치고 양심이 지시하는 것들을 따라 살지 못하는데 따른 갈등을 느끼고 있을 겁니다. 음악도 마찬가지라 생각합니다. 대중이 좋아한다고 반드시 바람직한 것은 아니라는 얘기입니다. 명작보다는 연애소설이 더 읽기 쉽고 재미있습니다. 많은 사람들 특히 젊은 이까지도 명화를 감상하기 보다 음란 사이트를 즐겨 찾아 나서는 것은 무엇을 뜻합니까? 우리는 땅 위에 발을 붙이고 살고 있지만 머리가 하늘을 향해 있듯이, 우리의 정신과 마음은 위로 향하는 것이어야 한다고 생각합니다.

우리는 어느 누구보다도 하느님을 믿지 않는 사람들에게 참된 인간의 가치를, 어떻게 살아야 하는가를, 하느님의 사랑을 보여주는 교회입니다. 무엇이 그들을 진정으로 위하는 것이며 그리스도적인 방법인지를 항상 생각하며 살아야겠습니다.

전례헌장 제119조 (선교지의 성음악) 본문과 해설

119조: 어떤 지방, 포교 지방의 국민들은 그들의 종교 생활이나, 또는 사회 생활에 있어 중대한 역할을 하고 있는 고유한 음악의 전통을 가지고 있다. 그들의 종교적 감정을 형성하기 위해서나 그들의 특성을 전례에 적용시키기 위해서 제39조 및 제40조의 정신을 따라 그들의 음악에 정당한 평가와 합당한 자리를 부여하여야 한다. 그러므로 선교사들에게서

음악적 교양을 습득케 하는 데 있어서는 그들이 가능한 범위 내에서 그 국민의 전통적 음악을 학교에서나 거룩한 행사에서 장려할 수 있게 되도록 온갖 노력을 기울여야 한다.

이미 비오 12세의 회칙 <Musicae Sacrae Disciplina>는 선교지의 성음악에 대해 분명히 문제를 제기했다.(Ibid., n 65; 66; 68 참조) 즉 선교사는 “성음악 문제를 중요한 과제의 하나로 생각해야 할 것이다.”라고 말했다. 파리 음악회는 1957년 7월, 이 문제에 대해 3가지 희망을 표명했다. 즉 로마식 전례에 이상적인 노래로 그레고리오 성가를 육성할 필요가 있다. 어느 지역에 특유한 전통에 의한 민족의 고유한 양식의 곡을 발달시킬 필요가 있다. 교회의 교육 기관이나 선교 책임을 맡은 자는 상술한 곡의 창작에 협조해야 한다. 1958년 예부성성의 지침은 이와 같은 생각에 따라 전례와 전례 성가에 관한 선교사의 양성을 주장하고 있다. 선교사나 선교지의 사제들로부터 얻은 여러 가지 증언을 비교 검토한 결과, 예부성성은 매우 오래된 풍요한 문화를 가진 민족과 그와 같은 문화를 갖지 않은 민족 사이에 분명한 구별을 두었다. 지침의 취지는 민족이 갖는 종교적 정신을 전혀 별개의 것으로 바꾼다는 그릇된 구실하에 종교적 정신을 소멸하는 것이 아니라 미신을 제거하고 종교적 정신을 정화하여 이를 서서히 세련시킴으로써 드디어는 그리스도교적으로 되게 한다는 것이다. 이 목적을 달성하기 위한 주된 방법으로 신심 행사의 사용을 교회는 권해 왔다. 전례의 형식이 엄격히 정해져 있는데 비해 신심 행사의 형식은 더욱 단순하고 적당히 변경해 여러 가지 뉘앙스를 보태고, 또 민족의 요구나 관습에 될 수 있으면 맞도록 바꿀 수 있다. 그 때문에 신심 행사는 일종의 전례 임무를 다하고 이 점에서 선교에 결정적 영향을 미치게 한다.

또 교회는 전례 성가에 모국어를 사용함으로써 일보 전진한 것이다. 이제부터는 각 민족의 혼을 나타내는 선율과 리듬을 전례문에 보탬 수 있게 되었다. 그러나 어떤 나라의 음악이 그와 같이 되는데는 전례현장이 지적하고 있듯이 ‘종교 생활이나 또는 사회 생활에 있어 중대한 역할을 하고 있을’ 필요가 있다. 어느 나라 음악이 전통적으로 오랜 것이라는 이유만으로는 불충분하다. 20세기 사람들의 혼을 표현함과 동시에, 또 그리스도의 혼도 표현하는 것이어야 한다. 전례 의식 안에서 사람들의 혼을 그리스도의 혼과 일치시키는 것이어야만 한다. 전통적인 것이라도 비종교적인 음악은 가톨릭의 의식에 합당한 것이 아니다. 한편 비록 종교적인 음악이라도 그리스도의 정신, 즉 평화와 신뢰와 감사와 사랑의 정신을 결여한 음악은

결코 사용할 수 없다. 교회는 ‘종교적인 감정을 육성하고’ 더욱이 전통적인 요소를 보유하면서 내용이 새로운 음악을 만들 것을 요구하고 있다.

전례헌장 제120조 (오르간과 기타 악기) 본문과 해설

120조: 라틴 교회에서 파이프 오르간은 전통적인 악기로서 크게 존중되어야 한다. 그 음향은 교회 의식에 놀라운 광채를 더하고 정신을 하느님 및 천상으로 힘차게 들어올릴 수 있다. 그러나 다른 악기는 제22조 제2항, 제36조 및 제40조에 의거해서 지역 교회 당국의 판단과 결정에 따라 성스러운 용도에 적합하거나, 혹은 적합할 수 있고 성전의 위엄에 상응하고 또한 참으로 신자들의 신심 계발에 도움이 된다면 전례에 이용하는 것을 허용할 수 있다.

전례헌장의 이 조문은 비오 10세의 자의교서, 비오 12세의 회칙 <Musicae Sacrae Disciplina>, 1958년의 지침에서 말한 가르침을 더욱 정확히 하고 완성시킨 것이다. 이 조문은 1967년의 지침에 의해 더욱 정확하고 구체적으로 서술된다. 이 지침은 악기 사용에 대해 “악기는 전례 의식 안에서 노래를 수반하는 경우나 악기만의 연주에 의한 경우나 다 대단히 유효하게 쓰인다.”(지침 62 조)라고 말하고, 이어서 헌장 120조를 그대로 인용하고 있다.

이미 본 바와 같이 교회는 그 초기에 악기에 대한 유대교의 관습, 즉 예배에 악기를 많이 쓰는 관습과 결별했다. 예수는 무엇보다도 영과 진리에 의해 기도하도록 우리를 가르치고 성바울로는 그리스도교 신자가 시편이나 찬가, 기도의 정상적 표현 수단을 써서 ‘마음속으로’(에페 5, 19; 골로 3, 16), 그리고 ‘지혜로써’(1고린 14, 15) 노래해야만 한다고 말하고 있다. 초대 교회의 교부들은 적어도 기도 안에서 악기를 사용하는 것은 좋지 않은 것으로 생각하고 있었던 것 같다. “그리스도교 신자들의 회합은 악기에 의한 음악을 뺀 진지한 것이어야 한다. 실제로 악기는 사람들을 전쟁으로 몰아 넣거나 욕망에 불붙이거나 사랑의 정열을 불태우거나 노여움을 선동하는 데 합당한 것이다.”(알렉산드리아의 클레멘스, Titus Flavius Clemens (150-211/216) ; PG 8, 440-444)

초대 교회 이후에 교회는 그때까지 악기에 대해 보였던 엄격한 태도를 약간 완화하

여, 교회 안에서 어느 정도 악기를 사용하는 것을 너그럽게 보게 되었다. 중세에서는 교회와 세속을 분명히 구별할 필요가 그다지 느껴지지 않았다. 그리스도교 사회에 살았던 중세 사람들은 인간적인 감정을 표현하는 것과 같은 음악적 표현을 써서 하느님을 찬미했던 것이다. 중세기의 서방 교회에서는 왕후 귀족의 궁전이나 큰집의 음악가들이 쓰는 것과 대체로 같은 악기를 쓰고 있었다.

전례헌장은 파이프 오르간을 교회의 전통적 악기라고 부르고 있다. “파이프 오르간은 교회 성당 안에서 사용을 인정하고 있는 악기 중에서도 당연히 수위를 차지할 가치가 있다. 파이프 오르간은 전례의 노래나 의식에 완전히 일치하기 때문이다. 이 악기는 교회 의식을 매우 빛나게 하고 특별히 장엄하게 한다. 파이프 오르간은 장엄한 음색이 신자의 혼을 감동시켜, 그 마음에 천국의 기쁨에 가까운 기쁨을 불어넣고 신자들을 하느님과 천국 쪽으로 들어올리는 것이다.”(비오 12세 회칙 <Musicae Sacrae Disciplina>. 그러나 여기서 다음 사항에 주목하겠다. 즉 동방 교회의 신자는 파이프 오르간을 사용하지 않는데 세계 가톨릭 교회가 파이프 오르간을 반드시 사용하는 것은 가능한 것이 아니고 또 합당하지도 않다. 파이프 오르간이 전통적인 악기라고 하더라도 그것이 인정되는 것은 일정한 시간과 공간 안에서이다.) “파이프 오르간의 음악은 성가에 따라 발전했다. 이 음악은 전례 성가의 선율에 따라 만들어져 전례 성가의 틀을 만들어냈다. 파이프 오르간의 음악은 2성부로 교대로 노래하는 선창자를 대신해 전례 성가 자체 안에 들어갔다.”(G. Nassoy, Le guide liturgique de l’organiste, Paris 1965, p.47.)

비오 12세는 회칙 <Musicae Sacrae disciplina>에서 의식에서 오르간의 사용을 정당화하기 위해 그 종교적 효과에 대해 말했으나 여기서 더욱 약간의 기술적 고찰을 첨가하는 것도 무익하지는 않다. “파이프 오르간은 어떠한 도움이 되는 것인가? 오르간은 그 250년의 역사를 통해 항상 같은 목적을 수행해 왔다. 오르간 반주에 의해 노래를 올바르게 부를 수 있게 하고 반향에 의한 불편을 보정할 수 있다. 즉, 이는 잘 알려지고 또 증명되어 있는 것인데 반사음이 너무 빨리 사라지거나 너무 길게 남아 있는 곳에서는 올바르게 또 아름답게 노래하는 것이 특히 남성에게는 불가능하다. 그와 마찬가지로 노래하는 사람의 요구(반사음이 4초간 계속됨)와 청중의 요구(반사음이 1초 반 계속됨)를 동시에 만족시키는 음향 효과를 내는 것은 불가능하다. 그러나 오르간의 음은 반사음을 약간 길게 하여, 노래하는 사람이 부를 수 있게 하고, 또 오르간의 반사음이 너무 길게 되지 않는 한 그 분명한 음 때문에 청

중에게 선율과 리듬을 명확하게 느끼게 한다. 모든 악기는 독주 악기로 연주하게 되기까지는 이와 같은 두 가지 역할, 즉 부르는 사람과 청중의 요구를 만족시키는 역할을 해왔다. 그러나 오르간은 그 구조에 있어서 이와 같은 두 가지 역할을 하는 데 가장 적합한 악기이다. 오르간의 중심을 이루는 요소인 플레눔(plenum)은 ‘모음’, 즉 인간의 소리에 의한 모음과 전적으로 같게 인공적으로 만들어지게 되었다. 사람은 자기의 소리에 더욱 가까운 성질의 반주가 있으면 더 잘 노래할 수 있다. … 오르간 건반의 음악은 오랫동안 인간의 소리의 폭과 같은 것이었다.”(Alain Lequeux, "L'orgue et ses problemes", in L'Art sacre, n. 9-10, mai-juin 1967, p.

3) 어떤 지역의 어떤 경우에는 다른 악기가 오르간보다도 적당하다고 생각한다. 이에 대해 바티칸공의회는 다음과 같은 세 가지 조건을 제시하고 있다. 그 조건이란 a) 교회의 의식에 합치하는가, b) 교회의 거룩한 성질에 적합한가, c) 신자들의 신심을 참으로 도울 수 있는가 하는 것이다. 이 점에 대해 1963년 지침은 다음과 같은 지시를 하고 있다. “악기를 결정하고 이를 사용함에 있어서 각 민족의 마음이나 관습을 고려해야 한다. 그러나 악기 가운데 상식적으로든 또 그 사용법에 있어서건 세속 음악에만 적당한 악기는 어떠한 전례 의식에서도 또 신심 행사와 거룩한 행사에 사용해서는 안 된다. 전례 의식 안에서 사용이 인정된 모든 악기를 쓰는 데 있어서는 그것이 의식의 요구를 채우고 의식의 아름다움을 높이며 또 신자를 교화하도록 배려해야만 한다.”(지침 63조) (성비오 10세는 자의교서 중에서 전례 의식에 피아노의 사용을 분명히 금지했다. 여기에는 몇 가지 이유가 있었다. 피아노는 특히 세속 음악에 흔히 사용되는 것인데 같은 것을 바이올린에 대해서도 말할 수 있다. 그러나 바이올린은 전례 의식에 사용할 것을 권고하고 있다. 이는 바이올린이 인간 소리의 뉘앙스를 낼 수 있기 때문이다. 이에 반해 피아노는 타악기로서 그 강한 음에 의해 청각이 자극되어 정신 집중을 불가능하게 한다.)

현대에서는 어떤 민족의 음악적 특성을 한마디로 분명히 표현하는 것은 거의 불가능하다. 각 민족이 갖고 있는 음악에는 참으로 여러 가지가 있어 각자가 특정한 악기를 써서 연주한다. 그 점에서 현재 인기 있는 금관 악기나 타악기를 깊이 생각하지 않고 성당 안에서 쓰는 것은 새로운 악기를 써도 좋다는 교회의 권고에 반드시 맞는 것은 아니다. 그러나 신자 단체의 사목적 요구에 따라 이미 정해진 의식 가운데 적당한 양식을 고르고 또 이 양식에 따라 적당한 음악을 고르는 것이 좋을 것이다. 격언에도 있듯이 ‘양식은 인간 자체’이다. 양식은 어떤 단체 자체를 나

타낸다고 해도 좋을 것이다. 요컨대 단체의 요구에 맞는 의식의 양식에 따라 어떠한 성질이나 종류의 악기를 사용하면 좋을지가 결정되는 것이다. 전례 성가의 반주에 악기를 쓰는 것은 신자들에게 유익할 것이다. 다만 그 경우 악기의 음이 너무 커서 소리가 죽어 버리거나 전례문이 안 들리게 되는 일이 있어서는 안 된다. 그리고 “사제 혹은 전례 봉사자가 자기에게 속한 노래를 부를 때는 악기의 연주를 중지해야만 한다.”(지침 64조) 창미사나 평미사의 경우, 미사의 처음(사제가 제단을 향해 걸어갈 때), 봉헌 때, 영성체 때, 미사의 마지막 때 등에 오르간이나 기타 악기를 독주의 형식으로 써도 좋다(지침 65조). (이 지침은 성변화 후의 악기의 연주에 대해서는 아무런 언급이 없다. 1958년의 지침은 ‘주의 기도를 외울 때까지 경건한 침묵을 지키도록’ 권하고 있다. 그러나 아마도 이 지침의 주도자는 언젠가는 성변화 후의 전문이 큰 소리로 외워지게 된다고 예상했으므로 성변화 후의 악기 연주에 대해서도 아무런 언급이 없었을 것이다.) “이상과 같은 악기를 독주 형식으로 쓰는 것은 대림절이나 사순절, 성주간의 최후의 3일 및 죽은 이를 위한 성무일도, 혹은 연미사 동안은 인정하지 않는다.”(지침 66조) 이 규칙은 오르간이 화려한 분위기를 만든다고 생각되었던 옛날의 전통적 관습에 의한 것이다. 그러나 오르간이 그리스도교적 통회나 상중의 기분에 알맞는 분위기를 만들 수 있다고 생각하게 된다면, 이 규칙도 변할 것으로 생각된다. (전통적으로 대림절의 제3일요일(Gaudete의 주일)과 사순절의 제4일요일(Laetare의 주일)에는 악기의 독주가 허락되고 있다. 이들 예외는 지침 중에 명시되어 있지 않으나 폐지된 것은 아니다.) 이에 반해 “이제부터는 성주간의 최후 3일 동안에도 노래에 악기의 반주를 붙일 수 있다.”(전례 음악의 지침에 대한 ‘전례현장 실시평의회’의 주석, N. 66.)

그리하여 오르간 반주자는 성가대나 일반 신자가 노래하기 전에 노래 부르기 쉽게 하기 위해 짧은 전주를 즉흥적으로, 또는 이미 쓰여진 악보에 따라 연주하는데, 이는 독주가 아니고 반주의 일부이다. 1967년의 지침 마지막 부분에는 오르간 및 기타 악기 반주자는 자신의 악기 연주에 능숙할 뿐 아니라 전례의 정신을 알고 이를 몸에 익히는 것이 요구되고 있다(지침 67조).

전례현장 제121조 (작곡과 작사) 본문과 해설

121조: 음악가는 그리스도교적 정신에 젖어 교회 음악을 장려하고 그 재보를

늘리도록 부름 받았다는 것을 자각해야 한다.

작곡을 하되 참된 교회 특징을 지니고 큰 성가대에서만 창할 수 있을 뿐 아니라 작은 성가대에도 알맞으며, 또한 전체 신자들의 능동적 참여를 돕는 곡을 만들어야 한다.

성가의 가사는 가톨릭 교리에 부합하여야 하며 주로 성경과 전례에서 취해야 한다.

이상의 3절에는 각기 귀중한 가르침이 포함되어 있다.

제1절은 어떠한 역할을 갖는 것이든 성음악에 관여하는 모든 사람을 향해, ‘그리스도교의 정신에 충만되어’ 있지 않으면 안 된다는 것을 강조하고 있다. 음악으로 그리스도교의 정신을 표현하기 위해 그들은 그리스도교의 정신을 갖고 있어야만 하고 이를 위해서는 올바른 그리스도교적 생활을 해야만 한다. 음악이 ‘하느님의 영광과 신자들의 성화와 교화’란 목적을 달성하도록 음악가는 하느님과 그 형제들을 사랑하고 그들과 애덕 안에서 일치해 살아야만 한다.

제2절은 특히 작곡자를 향해 말하고 있다. 전례에 모국어 사용이 허락된 현재, 작곡자의 역할은 이전보다 더 커졌다. 1967년의 지침에 의하면 작곡자의 주된 역할은 성음악의 전통을 계승하면서 이 면에 있어서 교회에 봉사하는 일이다. “음악가는 위에서 말한 새로운 일을 시작함에 있어서 이 전통을 꼭 계승하려고 노력해야 한다. 음악가는 옛 작품을 조사해 그 양식이나 특징을 연구함과 동시에 전례의 새로운 규칙이나 새로운 요구도 고려할 필요가 있다.”(지침 57조).

전통을 계승한다는 것은 옛 사람이 만든 것과 같은 것을 만드는 것이 아니고, 옛 사람이 성음악을 만드는데 있어서 취한 태도를 알고 이에 따라 전례의 새로운 규칙과 새로운 요구에 알맞는 새로운 노래를 만드는 것이다. 그 점에서 ‘새로운 작품의 창작을 올바르게 촉진하기’(지침 52조) 위해서는 그레고리오 성가의 연구와 이를 노래하는 것이 유익할 것이다. 이것을 성비오 10세는 이미 60년 전에 말하고 있다.

새로운 성음악을 만드는데 있어서 두 가지 요구를 동시에 조화시켜야 한다. 다른 하나는 전례 의식을 행하는 신자들의 요구이다. 어떤 작품도 ‘새로운 규칙과 요구’(지침 59조)에 따라 전례 안에서 맡겨진 봉사적 임무를 충분히 다해야 한다. 작곡

자는 의식의 참다운 요구를 채우도록 노력할 필요가 있다. 즉 뛰어난 능력을 가진 성가대뿐 아니라 보통 성가대도, 신자들도 노래부르며 전례에 참여할 수 있는 곡을 만드는 것이 좋겠다. 이는 작곡자에게 커다란 문제이다. 뛰어난 성가대를 위해 곡을 만드는 것은 소리의 양과 질이 갖추어져 있지 않은 성가대를 위해 곡을 만드는 것보다 훨씬 용이하다. 실제로 작은 성가대는 4성부로 노래할 수 없는 일이 많다. 그럼에도 불구하고 작곡자는 모든 본당에 봉사할 수 있도록 노력해야 한다. 본당은 비록 음악적으로는 빈약하더라도 전례 의식면에서는 참으로 풍요성을 갖고 있기 때문이다. 어떤 노래의 전례적 가치는 노래하는 사람의 수나 화음의 풍요성에 의해 결정되는 것이 아니라 그것이 참으로 그리스도교의 정신에 따라 불려지느냐의 여부에 따라 결정되는 것이다.

전례헌장 제121조 3절은 성가의 가사에 대해 말하고 있다. 여기서는 가사가 개인적인 감정을 나타내는 것이 아니라 성서의 말씀에 바탕하는 것, 즉 전례문 중에 기록된 하느님 말씀에 바탕한 것이어야만 한다고 말하고 있다. 가사는 개인적 감정을 나타내서는 안되고 한 사람에 의해 결정되어서도 안 된다. “라틴어 가사의 모국어 역, 특히 시편의 모국어 역을 작사하는 데 있어서 선율을 붙이는 전문가가 그 번역이 본래의 라틴문에 충실하고 그러면서도 노래하는 데 적합한 것이 되도록 주의할 필요가 있다.”(지침 54조 A) 그러나 가사에 관해서는 전문가의 의견뿐 아니라 이를 부르는 사람의 의견도 고려할 필요가 있다. 1967년의 지침은 새로운 선율을 만드는 데 있어서 신중한 실험을 거듭할 필요가 있다고 말하고 있으나(지침 60조) 가사에 대해서도 마찬가지이다. 이 영역에서는 모든 사람이 ‘주임 사제의 지도 하에 전례 의식이나 노래에 관해’ 서로 협력해야만 한다(지침 5조 E). (전례헌장 실시평의회는 이에 대해 다음과 같이 주석하고 있다. “주임 사제는 전례 의식을 행하기 위해 음악가나 기타 책임자의 협력을 필요로 한다. 집전자는 주임 사제이지 결코 음악가는 아니다.”(N. 5))

전례에 관한 모든 것, 특히 전례문과 전례 노래에 관한 것은 나라 전체로서는 주교 회의가, 교구에서는 주교 개인이 모든 교회에 유효한 규칙을 적용해 결정한다. 누구도, 사제마저도 ‘의식 안의 어떤 부분을 생략하거나 변경하거나 혹은 부적당하게 행하거나’(지침 11조) 해서는 안 된다. 지침은 다음과 같은 것을 인정해 이들 지역 권한 소유자의 판단에 맡기고 있다.

32조. 미사 행렬의 노래(입당송, 봉헌송, 영성체송)에 대신하는 것으로 인정된 다른

노래를 부르는 것을 승인한다.

35조. 주의 기도문을 미사에서 모국어로 노래 부를 경우의 선율 및 사제나 성직 봉사자 각자에게 맡겨진 부분의 선율을 공식적인 것으로 승인한다.

45조. 성사나 준성사의 의식, 전례 주년의 특별 의식을 위해 새로운 노래를 만드는 것에 대해서는 검열이 필요하다. 가사 검열에 대해서는 주교 회의가 이들 전문회에 위임할 수 있다. 그리고 선율은 주교가 보통 수속으로 이를 승인한다.

47조. 또 주교 회의는 모국어 사용에 대해 결정을 내린다. 그리고 전례문의 모국어 역에 인가를 주는 권리가 있다.

54조. 주교 회의는 라틴어 가사의 모국어 역을 만들기 위해 특별위원회를 만들어 전문가를 모아야만 한다.

62조. 또 주교는 전례 의식에서 사용될 악기에 대해 인가를 준다. 요컨대 일반적으로 주교 회의, 특히 교구장은 그 교구에서 행하는 전례 의식에 관해 감독할 의무가 있다. 이 회의에는 어떤 종류의 국가적 조직에서 약간 명의 사람들이 참여할 필요가 있다.

1967년의 지침에는 두 가지 중요한 조문이 있다(지침 68-69조). 이는 전례현장의 제4조 및 45조와 1958년의 지침인 제88조의 내용을 완성한 것이다. 이 두 가지 조문은 제9장 안에 포함되어 있으나, 여기서는 ‘성음악을 발전시키기 위한 위원회’란 제목이 붙어 있다. 이 조문은 음악 및 전례에 관한 교구위원회의 중요성을 강조하고 있다. 그러나 이 두 위원회는 재편성의 방향에 놓여 있다. 즉 성음악의 전문가와 전례 전문가와의 일치 협력이 요구된다. 따라서 성음악위원회와 전례위원회는 음악과 전례 전문가를 통합해 하나가 되어 양측이 하고 있는 각자의 전문적 연구와는 별도의 일을 하게 된다. 그러면 음악가가 전례나 주교 일에 반대하는 결정을 내리는 것은 피할 수 있고, 혹은 전례 전문가가 회중이나 성가대의 음악적 역할을 무시하는 일도 피할 수 있다.(이와 같이 여러 가지 전문가가 모여서 하나의 위원회를 만드는 것은 이미 1958년의 지침 안에서 4회나 말하고 있다. 이 제안은 근년에 와서 많은 교구에서 실행에 옮기고 있다.) “이와 같은 음악적 영적 교육을 더욱 쉽게 할 수 있도록 교구나 국가, 또 전 세계적으로 성음악을 연구하는 기관에는 편의를 제공할 필요가 있다. 특히 교황청에 의해 승인되고 여러 차례에 걸쳐 추천된 기관

에는 편의를 제공하는 것이 바람직하다.”(지침 25조) 성음악에 관한 국제적 기관으로는 교황청에 의해 승인된 국제전례음악협회(Consociatio Internationalis Musicae Sacrae)가 있고, 또 전례와 음악과의 일치를 도모하는 Universa Laus란 단체가 있다. (Consociatio Internationalis Musicae Sacrae(약해서 C.I.M.S.)는 교황 바오로 6세의 교황 서간 Nobile Subsidium(1963년 11월 22일)에 의해 공식적으로 설립되었다. C.I.M.S.의 본부는 Piazza S. Agostino, 20A에 있다. 한편 Universa Laus는 전례의 음악 및 성가를 연구하는 국제적 단체로서, 그 본부는 스위스의 루가노 교회에 있으며 개인적으로 운영되고 있다. Universa Laus는 5월 11일에 바티칸 비서국을 통해 교황의 축복을 받았으나 그로써 공적 기관이 된 것은 아니다.)

결론

전통과 쇄신이야말로 성음악에 있어 전례현장이 수행하는 본질적 역할이다. 전례의식을 완전히 행하기 위해서는 음악의 이름에 알맞는 음악이 근본적으로 필요하다. 한편 성음악은 전례의 쇄신을 통해 음악적인 영향력을 갖고 의식에 봉사할 수 있고 또 이 쇄신을 통해 발전할 수 있다. 음악은 쇄신된 전례에 알맞도록 새로운 발전을 요구받고 있는데, 이 요구는 성음악에 대해 말한 제6장에서보다도 오히려 전례현장 전체 안에 나타난다. 실제로 제6장에서 말하고 있는 규칙은 매우 전통적인 것이나 이에 대해 전례현장 전체에서 강력한 쇄신의 숨결을 느낄 수 있다. 따라서 음악은 전례 쇄신에 의해 전적으로 새로운 입장에 놓여 있다.

전례는 과거보다는 훨씬 더 사목적인 성격을 갖고 있어야 한다. 성음악도 독자적 역할을 효과적으로 하기 위해서는 사목적인 것이어야 한다. 또 전례의 쇄신에 의해 생긴 새로운 입장에 잘 적응해야만 한다. 성음악에는 그것이 가능하다. 왜냐하면 성음악에 대한 생각은 과거보다는 훨씬 유연하며 자유롭고 훨씬 적응성이 있게 되었기 때문이다. 성음악 그리고 일반적으로 전례는 인간의 심리적 및 영적인 개혁을 필요로 하고 있다. 음악 및 전례는 규칙 일변도인 형식적인 생각에서 교회의 생명 자체를 나타내는 새로운 생각으로 이행되어 가야 하지 않을까.

부록2. 거룩한 전례 안에서의 성음악에 관한 훈령

예부성성
최명화 옮김

서 론

1. 제2차 바티칸공의회는 전례 쇄신에 관한 제반사에서 성음악(聖音樂 교회음악)을 심사숙고했고 경신례(敬神禮) 안에서의 그 임무를 밝혀 놓았으며 전례현장 안에서 이에 대한 일련의 원칙과 규정을 제시했고 성음악을 위해서 장(章) 하나를 전부 할애하기까지 했다.

2. 그리하여 공의회가 결정해 놓은 바는 근자 시작한 전례의 새 질서로 이미 그 실천에 옮겨지기 시작했다. 그런데 거룩한 의식의 질서와 신자들의 능동적 참여를 위한 새 규정 중에서는 성음악과 그 봉사적 임무에 대한 몇 가지 문제가 일어났다. 하지만 이러한 문제들은 그 일에 관한 전례현장의 몇 가지 원칙들을 보다 더 상세히 설명하기 위해서 반드시 해결되어야 한다고 본다.

3. 그래서 전례현장의 실천을 위해서 설치된 본 위원회는 교황의 명에 의하여 이 문제들을 심사숙고하고 현 훈령을 작성해 놓은 것이다. 그러나 이 훈령은 성음악에 관한 전체적 입법을 총괄하는 것이 아니고 다만 현대에 와서 보다 더 긴급하다고 보이는 주요한 규정들을 확정해 놓았을 따름이다. 따라서 이 훈령은 전례현장의 실천을 옹계 정돈함에 관해서 동일한 위원회(세계 전례 위원회)로부터 준비되었고, 말하자면 1964년 9월 26일부로 본 예부성성이 공포한 전번 교령의 계속이요, 보완(補完)으로서 생기게 된 것이다.

4. 그러므로 영혼의 사목자들과 교회 음악인들 그리고 또한 신자들은 성음악의 참 목적 즉 하느님의 영광과 신자들의 성화의 목적 달성을 위해서 아래 규정들을 쾌히 받아들이고 실천에 옮기며 일심 협력해 주기 바란다.

1) 따라서 성음악(교회음악)이란 하느님께 예배를 올리는 식전을 위해서 작곡되고 신성과 우량성을 지닌 양식의 음악을 말하는 것이다.

2) 교회음악은 아래와 같이 이해되고 총괄된다. 즉 그레고리안 성가, 여러 가지

종류의 고전 및 현대의 종교적 다음 곡들, 파이프 오르간과 전례 안에 합법적으로 허용된 그 밖의 악기들을 위한 교회음악, 그리고 또한 종교적 대중노래 즉 전례적이며, 종교적인 대중노래 등이다.

I. 몇 가지 일반적 규정

5. 전례의식은 각 계급의 집전자들이 제 직무를 행사하고 백성이 참여하는 가운데 노래로 수행되는 경우 보다 더 숭고한 형태를 갖춘다. 사실 이 형식으로 기도는 보다 더 감미롭게 표현되고 거룩한 전례의 현의와 그 교계적 및 공동체의 성격이 보다 더 뚜렷이 드러나고 소리의 일치로 마음의 일치는 보다 더 깊어지고 거룩한 사물들(제의, 성기(聖器), 전체 준비물)의 광휘로 정신은 보다 더 쉽게 천상의 것으로 올려지어 전체 식전은 거룩한 예루살렘 도움에서 수행될 저 전례를 보다 더 뚜렷이 예시(豫示)해 준다.

그러므로 영혼의 사목자들은 그러한 형태의 식전을 실현하도록 적극 노력할 것이다. 글들은 또한 본래 노래로 집전하는 전례 의식에 부여했던 임무와 부분(할당임무)의 분배를 성가 없이 백성이 참여하는 식전에도 적절히 적용할 줄 알아야 한다. 특히 배려할 점은 필요하고 합당한 시종자들을 두는 것이며 백성의 능동적 참여를 육성하는 일이다. 여하튼 전례적 각 식전의 효율적인 준비는 주임 신부의 지도 아래 예절면이나 사목면 또는 음악면에 관계하는 사람들이 총망라되어 이루어져야 한다.

6. 전례 집전의 합당한 질서는 우선 당연한 직무의 배당과 수행을 전제로 한다. 그러므로 성직자이든 평신자이든 각각 자기 직무를 수행하는 데 있어서 의식의 성질과 전례규정을 따라 자기에 관계되는 모든 부분 그리고 오직 그것만을 행하게 되는 것이다. 그 밖에도 전례 집전의 합당한 질서는 각 부분이나 각 성가의 뜻과 그 고유한 성격이 고려되기를 요구한다. 따라서 원래 노래를 요구하는 부분들은 실제 노래로 불리어져야만 한다. 이와 동시에 또한 그 성질이 요구하는 종류와 형태가 사용되어야 한다.

7. 전례의식에 있어서 노래를 요구하는 바가 모두 실제 노래로 불리어지는 보다 더 완전하고 보다 더 장엄한 형식의 의식과 또 노래가 사용되지 않는 극히 단순한 형식의 의식 사이에는 노래에 부여하는 범위와 한계의 대소에 따라서 여러 가지 등급

과 계단이 있을 수 있다. 하여튼 노래로 불러야 하는 부분을 선택함에 있어서는 그 성질상 보다 더 중요한 것부터 시작해서 선택할 것이다. 즉 제일 먼저 백성이 응답하면서 사제나 시종자들이 노래해야 할 부분 또는 사제와 백성이 동시에 함께 노래해야 할 것부터 선택할 것이다. 그리고 나서 신자들에게만 혹은 성가대에만 속하는 부분들을 순차적으로 이에 첨가하도록 할 것이다.

8. 노래로 집전하는 전례의식을 위해서 인선(人選)이 가능한 경우에는 언제나 노래를 월등히 잘 부르기로 알려진 사람들을 우선적으로 뽑는 것이 좋다. 특히 장엄한 전례의식인 경우, 노래가 어려운 경우 혹은 라디오 방송이나 텔레비전 방송으로 나가는 경우에 더욱 그렇다.

그러나 그러한 인선이 여의치 않을 경우 또 사제나 시종자들이 합당한 목소리로 노래를 알맞게 부를 수 없는 경우에는 그것을 낭독할 수 있고 또 자기가 해야 할 노래 중에 한 두 가지 어려운 부분을 낭송할 수도 있다. 그러나 이것이 사제나 시종자들의 편의를 생각해서 허용되어서는 안 된다.

9. 성음악의 종류를 선정하는 데 있어서는 성가대를 위해서나 백성을 위해서나 노래하는 사람들의 능력을 고려해야 한다. 교회는 성음악의 여하한 종류도 그것이 전례의식의 정신과 그 각 부분의 성격에 부합하며 백성의 참 능동적 참여를 방해하지 않는 한 금지하지 않는다.

10. 신자들이 보다 더 자발적으로 그리고 보다 더 효율적으로 능동적 참여를 하기 위해서는 집전의 형태 및 그 참여의 계단이 그 날의 장엄성과 모임의 장엄성에 의해서 가능하다면 바뀌어지고 변하는 것이 좋다.

11. 전례의식의 참 장엄성은 보다 더 풍부한 형태를 가진 성가나 혹은 보다 더 화려하게 장식된 의식에 전적으로 달려 있는 것은 아니다. 오히려 이보다는 전례의식의 완전성, 다시 말해서 모든 전례의식 부분의 본질에 의해서 그 부분을 실천하도록 하는 품위 있고 경건한 집전 양식에 달려 있음을 유의해야 한다. 물론 경우에 따라서는 보다 더 장엄한 형태의 성가 및 보다 더 화려한 의식은 그것을 알맞게 할 수만 있다면 바람직한 것이다. 그러나 만일 그로 인해서 전례의식의 어느 요소가 상실되거나 변경하거나 부당하게 수정된다면 그것은 진정한 장엄성에 위배되는 것이다.

12. 말하자면 성음악의 기반을 만든다고 볼 수 있는 가장 중대한 일반 원칙을 확정

하는 일은 전통적 규정에 따라서 특히 거룩한 전례헌장에 의해서 교황청에게만 있다. 그러나 정해진 한계 내에서의 조절권은 또한 합법적인 관할 지방 주교회의와 나아가서는 주교에게도(자기 교구 내에서) 있다.

II. 전례집전에 있어서의 참여자들

13. 전례의식은 교회의 식전, 다시 말해서 주교 또는 사제 아래 일치 결합되고 조직된 거룩한 겨레의 식전이다. 그 가운데서 사제와 그 시종자들은 서품을 받았음으로 인해서 특수한 위치를 차지한다. 또한 그 식전에서 행하는 임무에 따라서는 봉독자, 해설자 그리고 성가대원도 있다.

14. 사제는 그리스도를 구현(具現)해서 회중을 지휘한다. 사제가 큰 소리로 노래하거나 낭송하는 기도는 거룩한 백성 전체와 둘레에 모인 모든 이의 이름으로 바쳐지므로 모든 이는 그 기도를 열심히 들어야 한다.

15. 신자들은 깊은 이해를 가지고 능동적으로 완전히 참여하면서 자기의 전례적 임무를 수행한다. 이와 같은 참여는 전례 그 자체의 성질이 요구하는 바이며 그리스도 신자는 성세로 인하여 이에 대한 권리와 의무를 가지고 있는 것이다.

그런데 이와 같은 참여는 :

- 1) 우선 내적인 참여가 되어야 한다. 즉 신자들은 자기들이 소리를 내고 혹은 듣고 하는 것에 마음을 합하고 천상 은총에 협력해야 한다.
- 2) 그러나 한편 외적인 참여도 되어야 한다. 즉 신자들은 행동과 몸가짐과 환호와 응답과 성가로 내적인 참여를 드러내야 한다.

그러므로 신자들에게도 그들이 전례 집전자들과 성가대가 노래하는 것을 듣는 동안 자기들의 내적 참여를 통해서 마음을 하느님께 올리도록 해야 한다는 것을 가르쳐 주어야 한다.

16. 거룩한 전례식전에 있어서 회중 전체가 자기들의 신앙과 신심을 노래로 표시하는 것 외에 더 이상 장엄하고 축제의 기분을 내주는 것은 없다. 그러므로 노래로써 드러나는 회중 전체의 능동적 참여는 아래와 같은 순서로 잘 육성되어야 한다.

- 1) 회중의 노래 참여는 제일 먼저 환호, 사제 및 전례 집전자들의 인사에 대한 응답, 그리고 도문식의 기도, 그 밖의 대경과 성영, 나아가서는 삽입적인 시귀(詩

句), 다시 말해서 되풀이하는 응답(후렴), 그리고 찬미가(Himni)와 송가(Cantica)를 포괄한다.

- 2) 적합한 교리교수와 실습을 통해서 백성으로 하여금 자기들에게 속한 모든 부분에 있어서 점차적으로 보다 더 광범한, 아니 완전한 참여를 하게끔 이끌어 줄 것이다.
- 3) 그럴지라도 백성의 어떤 노래들은 특히 신자들이 아직 노래 교육을 충분히 받지 못했을 경우 혹은 노래가 다음 곡으로 작곡 사용되는 경우에는 성가대에게만 일임할 수도 있다. 하지만 이 때에도 백성은 자기들에게 속한 기타 부분에서 제외되지 말아야 한다. 그러니까 백성의 노래 참여가 전혀 제외된 채 미사의 고유부분 및 통상부분 전체를 성가대에만 일임하는 습관은 절대로 찬성할 수 없다.

17. 아주 합당한 때에는 거룩한 침묵도 지켜야 한다. 사실 저와 같은 침묵을 통해서 신자들은 전례의식의 국외자로, 병어리로, 구경꾼으로 참여한다는 인식을 절대로 받게 되는 것이 아니다. 오히려 그러한 침묵으로써 그들은 하느님의 말씀을 들음에서 또 성가나 기도를 노래함에서 또한 자기의 부분을 수행하는 사제와의 정신적 일치에서 생기는 마음의 정돈으로 인하여 집전되는 현의에 훨씬 더 자기들의 마음을 합할 수 있는 것이다.

18. 신자들 가운데서도 평신도 신심단체의 회원들에게는 각별한 관심을 가지고 성가 교육을 시킬 것이다. 그렇게 함으로써 그들은 백성의 참여를 보다 더 효율적으로 이끌고 육성하는 것을 도와주게 된다. 그리고 모든 신자들의 성가 교육은 전례교육과 병행해서 부지런히 또한 참을성 있게 신자들의 연령, 신분, 생활방식, 종교적 교양의 정도를 참작하여야 할 것이며, 이것은 이미 국민학교 초급반부터 실시해야 한다.

19. 합창대나 악대나 성가대는 그들이 행하는 전례적 직무 때문에 각별히 주목할 만하다. 교회 합창대와 성가대의 사명은 금번 공의회 전례쇄신의 규정에 의해서 보다 더 커지고 뚜렷해지고 중대해졌다. 합창대는 자기에게 속한 부분을 노래의 여러 가지 종류(그레고리안, 다음곡)를 따라서 정확히 노래하도록 힘쓰고 신자들의 능동적 노래 참여를 육성하고 지원하고 지도해야 함은 두말 할 나위도 없다. 그러므로

- 1) 특히 주교좌 성당 그 외에 큰 성당과 신학교 그리고 수도원의 신학교에서는 최선을 다해서 합창대나 악대나 성가대를 유지하며 육성해야 한다.
- 2) 또한 작은 성당에도 비록 그 규모는 작을지라도 성가대를 설립함이 매우 좋은

일이다.

20. 한편 교구장으로부터 검열 및 승인을 받은 자체의 전통적 규정을 따라 거룩한 전례의식을 보다 더 화려한 양식으로 집전하기 위해서는 이미 대성당이나 주교좌 성당이나 수도원이나 그 밖에 큰 성당에 적을 두고 수세기를 내려오면서 비할 수 없이 귀중한 성음악의 유산을 수호 발전시킴으로써 큰 공헌을 하여 온 교회 합창대를 계속 보존해야 한다.

하지만 이러한 합창대나 성가대의 지휘와 교회의 주임 신부들은 백성으로 하여금 합창대의 성가에 한 몫 끼어 자기들에게 속한 부분을 적어도 쉽게 노래할 수 있는 부분만이라도 노래할 수 있도록 걱정해야 한다.

21. 특히 작은 성가대 정도도 설립할 수 없는 곳에서는 적어도 착실히 교육받은 한 두 명의 가수를 두어서 백성이 제 부분에 참여하는 동안 적어도 단순한 곡들을 제시하고 적당히 신자들의 노래를 지도하고 지원하도록 할 것이다. 이러한 가수는 교회소속 성가대가 참여할 수는 없고 그러나 좀 장엄하게, 다시 말해서 노래로 집전되어야 마땅할 그런 식전을 위해서도 사용됨이 좋다.

22. 성가대의 구성은 여러 나라의 합법적 관례와 상이(相異)한 구체적 입지조건에 따라서 장정들과 아동들로, 장정들 만으로나 아동들만으로, 남성들과 여성들로, 물론 피치 못할 경우(가령 수녀원 같은 데서)에는 여성들만으로도 할 수 있다.

23. 성가대의 위치는 각 성당의 구성 여하를 생각해서 아래와 같이 할 것이다.

- 1) 성가대는 그 성격이 뚜렷이 드러나야 한다. 다시 말해서 성가대는 신자들의 모임의 한 부분이요, 특수한 임무를 행하고 있음이 뚜렷이 드러나야 한다.
- 2) 성가대의 전례적 직무수행이 보다 더 쉽게 이루어질 수 있어야 한다.
- 3) 각 성가대원에게는 완전한 미사참여, 다시 말해서 성사적 참여가 편이하게 허용되어야 한다. 그러나 성가대가 여성들로만 구성되는 경우에는 언제나 지성소 밖에 배치되어야 한다.

24. 성가대원들에게는 음악적 교육뿐만 아니라, 합당한 전례적 및 영신적 교육도 주어야 한다. 그렇게 함으로써 그들의 전례적 직무의 합당한 수행에서는 거룩한 의식의 아름다움과 신자들에게 대한 훌륭한 사표가 나오는 동시에 또한 회원 자신들의 영적 이익도 나오는 것이다.

25. 그런데 이와 같은 기술적인 교육이나 영신적인 교육의 목적을 보다 더 쉽게 달성하기 위해서는 성음악에 관한 교구적인 협회, 국가적이며 국제적인 협회, 특히 교황청에서 인정하고 수차 추천한 바 있는 협회들이 협력할 것이다.

26. 사제, 부제 및 차부제나 보미사들 봉독자 그리고 성가대원들 또한 해설자도 자기에게 지정된 부분을 수행할 때에는 잘 알아들을 수 있게 해야 한다. 그럼으로써 백성은 응답을 예절이 요구하는 경우보다 더 쉽게 마치 자연적으로 하듯 하게 되는 것이다. 사제와 각 계급의 시종자들은 백성에게 관계되는 부분에 있어서는 회중 전체의 목소리에 자기 목소리를 맞추도록 해야 한다.

III. 미사집전 때의 성가

27. 백성과 함께 드리는 미사, 특히 주일과 축일미사에 있어서는 가능한 한 노래미사(성가미사)를 우대할 것이다. 동일한 날에 여러 번이라도 성가미사를 드릴 수 있다.

28. 전통과 현행 전례법에 의거해서 1958년 훈령 제3조로 고정된 대미사(Missa Solemnis)와 창미사(Missa Cantata)와 소미사(Missa Lecta)의 구별은 아직도 그 효력을 지속한다. 하지만 사목의 유익점을 생각해서 창미사를 위한 여러 가지 단계의 참여를 집전양식으로서 제시하는 바다. 그럼으로써 미사의 집전은 각 회중의 능력 여하에 따라서 보다 더 쉽게 노래로 더 장엄하게 만들어지는 것이다. 그러나 그 단계 사용은 다음과 같이 정돈되어야 한다. 즉 제1단계는 제1단계만으로도 사용될 수 있지만 제2단계와 제3단계는 빠뜨림이 없이 다 사용하든지 그렇지 않으면 부분적으로 사용할 수 있으며 제1단계를 절대로 빠뜨려서는 안 된다. 그러니까 항상 신자들을 완전한 노래 참여로 안내하고 지도해야 한다.

29. 이하는 다 제1단계에 속한다.

1) 입당예절에 있어서 :

사제의 인사와 동시에 백성의 응답(주께서 여러분과 함께 등등). 기도(축문)

2) 말씀의 전례에 있어서 :

- 복음 전후의 환호

3) 성찬전례에 있어서 :

- 봉헌기도(봉헌축문)

- 대화 및 거룩하시다를 포함한 감사송
- 까논(Canon) 끝의 독솔로지아(Per Ipsum...)
- 기도합시다(권유)와 주여 비오니(Embolismus)를 포함한 주의 기도
- 주의 평화가 항상... (Pax Domini)
- 영성체 후 기도
- 파견의 양식문(미사가 끝납니다. 천주께 감사합니다. 등등)

30. 이하는 제2단계에 속한다.

- 1) 자비를 구하는 기도(Kyrie), 대영광송(Gloria), 천주의 어린양(Agnus Dei)
- 2) 신경(Credo)
- 3) 신자들의 기도

31. 이하는 제3단계에 속한다.

- 1) 입당 및 영성체 행렬시의 노래
- 2) 독서 후 노래(충계송)
- 3) 복음 전 알렐루야
- 4) 봉헌노래(Offertorium)
- 5) 성경독서(독서와 복음). 노래로 하는 것이 더 적당하다고 여겨질 경우

32. 성가집(Graduale) 안에 있는 입당노래, 봉헌노래, 영성체노래를 다른 성가들로 바꾸어 노래하는 관례가 몇몇 지방에 합법적으로 통용하고 또 특별히 널리 확인되어 있는데 이러한 관례는 관할지방 권위자의 판단에 따라 보존되어도 좋다. 또 이러한 성가들은 미사의 부분과 축일과 전례적 계절에 합치하는 것이어야 한다. 그리고 이러한 성가들의 가사는 지방의 권위자에게 인준을 받아야 한다.

33. 회중은 가능한 한 미사의 고유부분(Cantus Proprii)에 특히 쉬운 대답(후렴)이나 그 밖의 적절한 곡들을 노래함으로써 참여하는 것이 좋다. 미사의 고유부분의 노래 중에도 독서와 복음 사이의 노래는 충계송 곡이나 성영 곡으로써 각별한 중대성을 차지한다. 이 성가는 그 성격을 따라 말씀의 전례 부분이다. 그러므로 이 성가는 모든 이가 앞서서 듣는 동안 수행되어야 하며 가능한 한 회중의 참가(후렴)를 동반하면 더욱 좋다.

34. 미사 통상문이라고 불리우는 성가들은 만일 그것이 다성곡으로 불리우게 되면

합창대가 전통적인 방법, 그러니까 악대나 그 외의 반주를 동반해서 부를 수 있다. 하여튼 백성이 노래 참여에 있어서 온전히 제외되지만 않으면 된다. 그 밖에 경우에 있어서는 통상문 노래를 다음과 같이 배분해서 부를 수 있다. 즉 성가대와 백성이 혹은 백성의 두 패가 한 구절씩 교대식으로 부르거나 그렇지 않으면 가사 전체의 큰 부분을 그 밖에 적절한 방법으로 부른다. 이러한 경우에는 다음 사항을 유의할 것이다.

- 신경은 신앙의 고백문이므로 신자 전체가 노래하는 것이 더 좋다. 혹은 신자들도 한 몫 끼는 가장 적절한 참여를 허용하는 방법으로 노래한다(예를 들면 백성이 성직자나 성가대와 함께 한 구절씩 교대로 노래한다.)
- 감사송의 마지막 환호인 거룩하시다(Sanctus)는 원칙적으로 사제와 신자 전체가 함께 노래한다.
- 천주의 어린양(Agnus Dei) 성가는 필요에 따라서 반복할 수도 있다. 특히 합동미사(Concelebratio)에 있어서 축성한 빵을 쪼개는 시간이 길어지는 경우--백성은 적어도 이 성가를 그 후반(우리를 불쌍히 여기소서와 우리에게 평화를 주소서)만이라도 노래함이 좋다.

35. 주의 기도는 사제와 백성이 함께 노래하는 것이 타당하다. 만일 라틴어로 노래하게 되면 이미 인준되어 있는 멜로디를 사용할 것이고 만일 모국어로 노래하게 되면 곡조는 관할지방 권위자(주교회의)의 인준을 받아야 한다.

36. 소미사(Missa Lecta)에 있어서는 고유문(Proprium)이나 통상문(Ordinarium)의 어느 부분들을 노래해도 무방하다. 그 외에도 가끔 또한 다른 성가도 미사 시작에, 봉헌 때, 영성체 때 그리고 미사 끝에 부를 수 있다. 그러한 성가들이 비록 성찬노래가 되기에는 넉넉지 못하더라도 그러나 미사의 특수한 시기(제대에서 이루어지는 사건)와 축일이나 전례적 계절에는 일치 부합되도록 해야 한다.

IV. 성무일도의 노래 (코러스 성가)

37. 성무일도를 노래로 바치는 식전은 그 기도의 가장 잘 맞는 외양이며 동시에 하느님을 찬미하는 식전에 있어서 사람들의 마음을 더욱 더 밀접히 일치시키고 장엄성을 더욱 더 완전하게 드러내는 표요 표현이다. 따라서 이와 같은 양식(樣式)을 전례현장에 표시된 요망에 따라 성무일도를 가대에서 혹은 단체적으로 바치는 이

들에게 간곡히 부탁하는 바이다. 그들이 적어도 성무일도의 여러 부분, 특히 주요한 시간경인 찬미경과 만과경을 우선 주일이나 축일에 노래함이 좋다. 또한 그 밖에 성직자들도 연학 관계로 공동생활을 하거나 피정이나 기타 회합 관계로 함께 모였을 기회에 성무일도의 몇 부분을 노래로 바치어 그들의 모임을 성화시킬 것이다.

38. 성무일도를 노래로 올리는 식전에 있어서 가대에서 기도할 의무가 있는 이들에게는 현행법이나 매 특전을 엄수하는 조건하에 장엄성을 증진시키는 원칙이 허용된다. 다시 말해서 대화(dialogi), 찬미가(hymni), 시귀(versus), 송가(cantica) 등과 같이 그 성질상 직접 노래하기로 지정된 부분은 노래할 수 있고 그 나머지는 낭송한다.

39. 신자들은 주일과 축일에 성무일도의 몇 부분, 특히 만과경 혹은 지방과 각종 단체의 관례를 따라서 그 밖에 시간경들을 공동으로 올리도록 합당한 교리교수를 통해서 교육되고 초대되어야 한다. 일반적으로 신자들은, 각별히 지식층의 신자들은 그들이 기도할 때에 그리스도교적으로 뜻을 알아들은 성영들을 사용하게끔 각별히 자극되고 교육받도록 할 것이다. 그럼으로써 신자들은 차츰 교회의 공식기도를 이용하고 존중하고 맛보도록 유도되는 것이다.

40. 이러한 지도는 각별히 복음 삼덕을 허원한 수도자들에게 주어져야 한다. 그로 인하여 그들은 영적 생명을 기르기 위한 풍요한 부를 거기서 얻어낼 것이다. 또 그들이 교회의 공식기도를 좀더 깊이 그리고 열심히 참여하기 위해서 주요 시간경들을 가능한 한 노래함이 좋다.

41. 전례현장의 규정을 따라 성직자들은 라틴 의식의 수백년 전통에 의해서 가대에서 성무일도를 바칠 때에는 라틴어를 사용해야 한다. 그러나 동 전례현장은 성무일도에 모국어 사용을 신자들을 위해서나 수녀들을 위해서나 성직자가 아닌 기타 복음 삼덕을 허원한 수도자들을 위해서 미리 고려해 놓았으므로 그들에게 성무일도를 모국어로 노래할 때 사용할 멜로디들을 준비해 주어야 한다.

V. 성사와 존성사, 전례주년의 특수행위(의식), 말씀의 전례와 신심행사 의식에 있어서의 성음악

42. 공의회에서 선언한 원칙을 따라 다시 말해서 만일 의식이 그 성질을 따라 신자들의 집합과 능동적 참가와 직결되는 것이라면 그 공동집전을 개별적으로 다시 말

해서 사적으로 수행하는 집전보다 더 환영한다는 것을 크게 강조해야 한다. 여기에서 자연 성가의 중대성과 의의가 그 식전의 교회 공동체적인 외모를 선언하는 가장 적절한 방법으로서 나오는 것이다.

43. 전체 본당생활에 있어서 특수한 의의를 가지는 성사와 준성사의 몇 가지 집전은 가령 견진, 서품, 혼배, 성당이나 제대의 축성, 사도예절 등은 가능한 한 노래로 수행해야 한다. 그럼으로써 의식의 장엄성이나 또한 보다 더 큰 사목적 효과를 가져오게 되는 것이다. 그러나 장엄성을 빙자해서 순전히 세속적이거나 혹은 경신례에 덜 적합한 어떤 것을 집전에 끌어들이지 않도록 심분 조심할 것이다. 특히 혼배성사의 집전에서 그렇다.

44. 그리고 전례가 교회주년의 과정에 있어서 각별히 주목하는 의식 집전들은 노래로써 보다 더 장엄하게 만들어져야 한다. 특히 빠스카 현의로 신자들을 전례주년과 전례 그 자체의 핵심으로 이끌어 주는 성주간의 거룩한 의식은 각별히 합당한 장엄성을 띠어야 한다.

45. 성사와 준성사의 전례 그리고 그 밖의 전례주년의 특수한 의식들을 위해서도 그 집전을 모국어로도 장엄하게 하기 위한 합당한 멜로디들을 관한 교회권위의 규정을 따라 그리고 회중의 능력 여하를 참작해서 작곡해 놓아야 한다.

46. 말씀의 전례와 신심행사의 집전에 있어서도 신자들의 신심을 길러 주는 데 성음악의 효과는 크다. 말씀의 전례를 집전함에 있어서는 미사의 말씀의 전례를 본뜬 것이고 각종 신심행사의 집전(가령 각종 성월)에 있어서는 특히 성영을 그리고 성음악의 고대 및 현대 목록에서 뽑아낸 작품들, 종교적 대중성가 및 대중노래 또는 파이프 오르간 소리, 그 밖에 악기 자체에서 나오는 소리 등이 크게 구실을 하리라. 그 외에도 이러한 신심행사의 집전과 특히 말씀의 집전에 있어서는, 절대로 전례 안에 끼여들 수는 없지만 그래도 종교적 감흥을 일으키며 거룩한 현의를 묵상케 해주는 다소의 음악작품도 문제없이 허용하며 최대한 이용할 수 있다.

VI. 노래로 집전된 전례의식에서 사용될 언어와 성음악의 유산을 간직함에 대하여

47. 전례현장의 규정을 따라 라틴의식에서는 예외법이 대립해 있지 않는 한 라틴어를 사용해야 한다. 그러나 한편 모국어의 사용이 백성에게 있어서 매우 유익할 수

있다는 사실을 무시할 수 없으므로 모국어 사용 및 그 방법 그리고 그 한계 여부를 결정하는 일은 관할 지방 주교단에게 속한다. 이와 동시에 그 결정의 승인, 다시 말해서 인준권은 교황청에 있다. 그러므로 이러한 규정들을 엄수하면서 각 회중의 능력에 가장 잘 상응하는 참여 양식을 선택해야 한다. 영혼의 사목자는 신자들이 미사통상문 중 자기들에게 속하는 부분을 모국어로 하는 것 외에 라틴어로도 낭송 또는 노래할 수 있도록 배려할 것이다.

48. 모국어의 사용을 미사집전에 도입한 그 지방의 교구장들은 미사 한 대쯤은 혹은 그 이상을 계속 라틴어로 드리도록 하는 타당성을 판정해 주기 바란다. 특히 몇몇 성당에서는 라틴어의 노래미사를 드리도록 해 볼 것이다.

49. 신학교 안에서 거룩한 의식을 집전하는 경우 라틴어 혹은 모국어를 사용하는 문제에 관해서는 신학교 및 대학 성청에서 신학생들을 위한 전례교육에 대해서 내린 규정을 엄수할 것이다. 복음삼덕을 허원한 수도자들은 이 점에 있어서 1966년 8월 15일부 *Sacrificium Laudis*라는 회칙과 또한 1965년 11월 23일 날짜로 예부성에서 발표한 수도자들을 위한 콘벤트 미사와 합송미사에 사용할 언어에 관한 훈령에 결정되어 있는 모든 사항을 준수할 것이다.

50. 라틴어로 노래하는 전례의식의 집전에 있어서 :

가) 그레고리안 성가는 로마식 전례의 고유한 성가로서 보통 똑같은 사정하에서는 첫 자리를 차지한다. 표준판에 인쇄된 그레고리안 멜로디는 적합하게 사용되어야 한다.

나) 그 외에 단순한 곡으로 된 그레고리안 성가집이 작은 성당용으로 마련되면 좋을 것이다.

다) 단음으로나 혹은 다성음으로 작곡된 그 밖의 음악곡들도 그것이 옛부터 내려오는 것이든 근대 및 현대 것이든 존중시해서 육성하고 적당히 사용해야 한다.

51. 그 위에 영혼의 사목자들은 지방의 형편 및 신자들의 사목적 유익, 그리고 각 언어의 성질을 고려해서 과거 수세기 동안 라틴어로 쓰여진 가사를 위해서 작곡된 성음악의 유산 일부를 라틴어로 집전하는 전례의식 외에 또한 모국어로 집전하는 의식에도 사용할 수 있다. 사실 동일한 식전에서 몇몇 부분을 다른 언어로 노래하는 것은 무방한 일이다.

52. 성음악 유산의 유언을 준수하며 또 새로운 형식의 성가를 육성시키는 의미에서 신학교와 남녀 수도자들의 수련원과 신학원 또한 기타 가톨릭계 학원과 학교에서는 그리고 각별히 이상 열거한 목적을 위해서 지정된 교회음악 전문학교에서는 교육과 더불어 실천을 중대시해야 한다. 각별히 그레고리안 성가의 연구와 사용을 증진시키도록 해야 한다. 왜냐 하면 그레고리안 성가는 그 특유한 성격 때문에 성음악의 교육에 있어서 중요한 기초를 제시해 주기 때문이다.

53. 성음악의 새로운 작품들은 이미 제시한 원칙과 규정에 의거해서 충실히 형성되어야 한다. 그러므로 새로 작곡되는 작품들은 교회음악의 특징을 지닐 것이고 큰 성가대에 의해서만 불려질 것이 아니라 또한 작은 성가대에도 알맞고 또한 전체 신자들의 능동적 참여를 돕는 것이 되어야 한다. 옛부터 내려오는 성음악의 색인(索引)에 관해서는 우선 쇄신된 거룩한 전례의 요구에 상응하는 그 부분들을 끄집어내어야 한다. 그 외에도 전문가들은 그 범위 내에서 그 밖에 부분들이 그와 같은 요구에 상응할 수 있겠는지 심분 연구할 것이다. 끝으로 전례의식의 본질과 그 합당한 사목적 집전에 도무지 맞지 않는 모든 것은 경건한 신심행사(성월) 특히 말씀의 전례 집전에 옮겨져 여기에 적절히 사용되어야 한다.

VII. 모국어로 쓴 가사의 멜로디를 마련함에 대해서

54. 멜로디로 장식되어야 할 그러한 부분들, 특히 성영집을 모국어로 번역함에 있어서 전문가들은 그 모국어 번역이 라틴어 본문을 충실히 따르고 성가에 적절히 사용되게끔 배려할 것이다. 또 전문가들이 이 사업을 할 때에는 각 언어의 성질과 법칙이며 또한 각 민족의 특유한 성품과 특성을 고려해야 한다. 그러므로 음악인들은 새로운 멜로디를 작곡할 때는 성음악의 법칙과 함께 이러한 전체적 여건을 유의해야 한다. 그러므로 관할 지방권위 즉 주교단은 모국어 번역사업을 일임하고 있는 위원회 안에서 전문가들도 위에서 언급한 기율 및 라틴어와 모국어에 관한 문제에 있어서 관여하도록 배려해야 한다. 즉 그들 모두는 처음부터 협력해서 활동해야 한다.

55. 옛부터 내려오는 가사이고 또 곡조가 달린 어느 모국어 가사는 비록 그 가사가 합법적으로 인준받은 전례문의 번역문과 꼭 들어맞는 것이 아닌 경우라 해도 사용할 수 있는가 하는 문제를 결정하는 것은 관할 지방 주교단에게 속한다.

56. 모국어 가사에 붙이는 멜로디들 중에 집전사제나 시종자들(그 밖의 전례집전자들에게 속하는 멜로디들은 그것을 그들이 독창하든, 회중과 함께 노래하든, 혹은 대화식으로 창하든 불문코 각별히 중요하다. 음악인들은 이러한 멜로디를 작곡할 때 옛부터 그러한 목적으로 사용해 온 라틴전례의 멜로디들이 모국어 가사를 위한 멜로디들을 자극할 수는 없는가 생각해 볼 것이다.

57. 집전사제와 시종자들을 위해서 작곡한 새로운 멜로디들은 관할 지방의 주교단에게 인준을 받아야 한다.

58. 개개 언어권의 주교단은 매 구어(口語)를 위해서 단 하나의 번역이 여러 지방에서 사용되도록 조치할 것이다. 또 가능한 한 집전사제나 시종자들에게 속하는 부분 및 백성의 응답과 환호에 대해서 하나 혹은 그 이상의 공동 멜로디가 있다면 편리할 것이다. 그럼으로써 동일한 언어를 사용하는 자들의 공동 참여가 육성되겠다.

59. 작곡가들은 새로운 자기 작품에 책임성 있는 노력을 기울이어 경신례를 위해서 참된 유산의 재보를 교회에 바쳐온 음악적 전통을 이어 받도록 할 것이다. 그들은 옛 작품 및 그 종류와 특성을 연구해야 하지만 그러나 또한 거룩한 전례의 세 법칙과 요구들도 깊이 생각하고 지켜야 한다. 그럼으로써 새로운 형식은 현행 형식에서 어느 정도 유기적으로 발전되며 또 새로운 작품은 교회의 음악적 재보의 새로운 부분을 형성하게 되고 옛 유산의 대열에 끼는 일이 부당하지 않게 된다.

60. 모국어 가사에 붙인 새로운 멜로디들은 그것이 만족할 만큼 성숙과 완성에 도달할 수 있기 위해서 반드시 어느 기간의 경험과 시험이 필요하다. 그러나 순전히 실험해 본다는 구실로 그것을 성당 안에서 해 보는 일은 절대로 삼갈 것이다. 그러한 실험은 성당의 신성함과 전례의식의 품위와 신자들의 신심에 위배되는 일이다.

61. 성음악의 올바른 적응은 특유한 음악의 전통이 있는 지방, 특히 전교지방에서 전문가 측의 각별한 준비를 요구한다. 왜냐 하면 거룩한 것에 대한 감각을 적절한 방법으로 옮겨 그 민족의 정신과 전통과 특이한 표현양식과 현명하게 연결 및 일치시킬 수 있는지가 문제되기 때문이다. 이러한 사명과 일에 종사하는 사람들은 전례와 교회의 음악전통, 또한 그들이 일해 주는 각 민족의 언어와 민요 및 특수한 표현양식에 대한 충분한 지식을 가져야 한다.

VII. 성음악의 악기에 대하여

62. 악기는 거룩한 식전에 있어서 그것이 노래를 반주하든 혹은 독주를 하든 큰 이익을 가져올 수 있다. 라틴 교회에서 파이프 오르간은 전통적인 악기로서 크게 존중되어야 한다. 그 음향은 교회 의식의 장관(壯觀)을 더욱 놀랍게 하고 정신을 하나님 및 천상으로 힘차게 들어올릴 수 있는 것이다. 그러나 그 밖의 악기들은 지역교회 당국의 판단과 결정에 따라 성스러운 용도에 적합하거나 혹은 적합할 수 있고, 성전의 위엄에 상응하고 또한 참으로 신자들의 신심계발에 도움이 된다면 전례에 이용할 것을 허용할 수 있다.

63. 악기의 허용과 사용 문제에 있어서는 각 민족의 특성과 전통을 참작해야 한다. 그러나 일반적인 판단과 사용에 의거해서 세속 음악에 적합한 그와 같은 악기들은 어느 전례의식에서나 신심행사에서 온전히 멀리해야 하며 제외되어야 한다. 그리고 경신례에 허용되는 악기 사용은 거룩한 의식에 상응하고 경신례의 품위와 장식에 또한 신자들의 교화에 봉사하는 것이 되어야 한다.

64. 성가 반주를 위한 악기 사용은 음성을 지원하며 참여를 쉽게 하며 회중의 일치성을 두텁게 할 수 있는 것이다. 그러나 그 악기소리가 음성을 덮어 버리거나 가사의 이해를 곤란케 해서는 안 된다. 그리고 집전사제나 시종자들이 그들의 임무를 수행할 때 그들에게 속한 경문을 큰 소리로 창할 때에는 악기는 침묵을 지켜야 한다.

65. 창미사나 소미사에 오르간 혹은 기타 합법적으로 허용된 악기들을 성가대 및 합창대 또한 신자들의 성가를 반주해 주기 위해서 사용할 수 있다. 그와 같은 악기들이 독주할 수 있는 경우는 식전의 시작, 사제가 제대로 가기 전, 봉헌의식 때, 영성체 하는 동안, 미사 끝에서이다. 이와 같은 규정은 비슷한 적용으로 그 밖의 다른 거룩한 의식에 대해서도 효력을 갖는다.

66. 이러한 악기들의 독주는 대립절과 사순절 기간 중, 그리고 성삼일 또한 연미사와 연령성무일도 중에 허용되지 않는다.

67. 오르가니스트와 그 밖의 음악인들은 반드시 자기들의 악기들을 능숙한 솜씨로 다룰 줄 알아야 하는 것 외에 또한 거룩한 전례의 정신을 잘 알고 그 정신에 쫓아 있어야 한다. 그럼으로써 그들은 즉흥적인 연주를 해야 하는 경우에도 거룩한 집

전의 개개 부분의 성질대로 그 품위와 장식을 안전케 하는 동시에 신자들의 참여를 진흥시키게 되는 것이다.

IX. 성음악 본과 위원회

68. 성음악 본과위원회는 교구 안에서 성음악(교회음악)의 육성을 돕는 동시에 또 한 사목적 전례운동을 크게 돕고 있는 것이다. 그러므로 가능한 한 교구마다 성음악 본과 위원회를 두어 전례 본과위원회와 합심해서 함께 일하도록 할 것이다. 오히려 때로는 양 본과위원회가 양쪽 부분에 다 능통한 인물들로 구성된 단일 위원회로 합치는 것이 훨씬 효과적이다. 그럼으로써 일이 보다 더 쉽게 촉진될 것이다. 그 외에도 만일 행동의 보다 더 빠른 통일, 다시 말해서 동일한 지역에서 동일한 양식의 행동을 안전케 하고 일할 수 있는 역량을 보다 더 효율적으로 집결시키기 위해서 여러 교구가 단일 위원회를 구성하는 것이 더 좋다고 생각되는 경우이면 그것을 적극 추천하는 바이다.

69. 가능한 한 주교회의에서 설치하도록 권장한 바 있는 전례 위원회는 교회 음악에 대해서도 관심을 갖고 걱정해야 한다. 따라서 전례 위원회의 위원 중에는 성음악의 전문가들도 끼어 있어야 한다. 그러나 이 전례 위원회는 교구 위원회들하고만 아니라, 또한 같은 지역 내에서 성음악에 관계하는 기타 다른 협회나 단체하고도 연결을 가져야 한다. 이것은 또한 전례헌장 제44조에 언급되어 있는 사목적 전례 연구소에 대해서도 해당되는 말이다.

교황 바오로 6세는 1967년 2월 9일 예부성성장인 아르카디오·라라오나 추기경에게 알현을 윤택하신 자리에서 이 훈령을 인준하시고 교황의 권위로 확인하셨다. 그리고 동 훈령이 1967년 5월 14일 성신 강림주일부터 발효할 것을 결정하시면서 그 공포를 명하셨다. 어떤 반대적 결정이든 제거되어 있음.

1967년 3월 5일 사순절 제4주일 로마에서

예부성성 장관 아르카디오·라라오나 추기경

거룩한 전례에 관한 헌장 시행위원회 위원장 볼로냐의 대주교 자코모·렐카르 추기경

예부성성 비서 페르디난도·안뜨넬리 대주교

부록3. 그레고리오 성가란?

게시자: 김종우(jsbach) 게시일: 1999-07-26

다음은 차인현 신부님의 글입니다.

1) 그레고리오 성가의 기원

그레고리오 성가(그레고리안 찬트)는 라틴어 가사를 무반주로 남성이 부르는 단선률의 음악이다. 이 음악은 의식의 일부이기 때문에 비개성적이고, 객관적이지만, 종교적인 내용에 종속되는 감각적인 아름다움과 감정적인 호소 따위 등 새로운 세계도 있다. 그러나 이 성가는 미사전례(예배의식)와 결부되어 있기 때문에 전례와 분리시켜 음악만을 생각할 수는 없다.

그레고리오 성가에 직접적인 영향을 끼친 음악은 예수 탄생 이전의 헤브리아 시편 성가들이다. 예수 그리스도의 사도시대에도 이러한 성가가 불리어졌는데, 초기에는 이집트와 시리아에서 발생하여 밀라노와 로마에도 전파되었다. 그리하여, 그들의 예배의식에서도 노래가 되었다. 간접적인 영향을 끼친 음악은 희랍과 로마&비잔틴의 음악이다. 이러한 성가를 그레고리오 성가라고 부르는 것은 AD 590년에서 AD 604년까지 로마 교황으로 제위한 그레고리우스 1세가 각 지방의 예배의식에서 사용된 성가들을 수집, 정리한데서 기인하고 있다. 그러나 당시에 로마에서 부르던 성가와 오늘날의 그레고리오 성가와 많은 차이가 있다. 오늘날의 그레고리오 성가는 주로 서방에서 만들어진 것으로 AD 800년경 프랑크 지방에서 그 형태가 결정되었다.

2) 그레고리오 성가의 형태와 형식

- 형태

미사 시에 시편을 성직자와 회중들이 낭독할 때 앞부분과 뒤에는 선율이 비슷한 높낮이와 장단이 있고, 중간부분에서는 그저 낭창되는 형태가 발전하여 선율의 모습을 갖추기에 이르렀다. 따라서 일정한 규칙의 리듬이 없고 2-3음표마다 나름대로의 리듬 규칙에 의해서 리듬이 온다.

선법(mode)은 현대의 장조와 단조가 확립되기 이전의 것으로 성 암브로시오(AD 397)의 정격(Authentic) 4선법에서 변격(Plagale) 4선법을 추가하여 모두 8선법이 있다.

- 명식

1. 안티포나(Antiphona) 형식

이 형식의 노래는 대부분 행렬이 움직일 때 부르는 성가이다. 동적인 성가이므로 비교적 부르기가 쉽다. 처음 후렴을 부르고 시편을 각절마다 성가대와 선창자 및 일반 회중들이 번갈아 가며 부르고 다시 후렴을 반복하는 형식이다. 다시 말해서 ABA의 형식이다.

2. 레스폰소리아(Responsoria) 형식

이는 라틴어의 레스폰데레(Respondere: 응답하다)에서 나온 형식으로 AB(독창) - AB(제창) - C(독창) - AB(제창) - D(독창) - AB(제창) 의 형식으로 되어 있다. 이는 정적인 성가라 볼 수 있는데 대부분 앉아서 하느님의 말씀을 묵상할 때 부르는 노래이다. 따라서 곡은 좀 복잡하고 어려운 편이다.

3. 트락투스(Tractus) 형식

라틴어의 트락틴(Tractin: 중단하지 말고)이란 말에서 나온 형식으로, 일체의 반복 없이 계속해서 부른다.

4. 힘누스(Hymnus) 형식

일정한 노래에 여러 절의 가사가 있고 각 절의 서로 다른 가사는 같은 멜로디로 노래된다.

5. 세퀼렌시아(Sequentia) 형식

약간의 예외는 있으나 1, 2절이 서로 같고, 3, 4절과 5, 6절이 서로 같은 형식을

취하고 있다.

3) 그레고리오 성가의 용도

그레고리오 성가는 용도에 따라 크게 두 가지로 나뉘어진다. 즉, 가톨릭 교회의 제사인 미사성제 때와 가톨릭 교회의 공적기도인 성무일도 기도 때이다. 미사를 위한 성가집은 “그레두알레”라고 부르며, 성무일도의 성가집은 “안티포날레”라고 한다.

1. 미사성제

미사란 라틴어의 “미테레”(Mittere: 파견하다. 돌려보내다)라는 동사의 여성형 과거분사인 미사(Missa)에서 나왔는데, 즉 주님의 말씀을 들은 사람들을 세상으로 파견한다는 의미가 있다. 미사문은 크게 두 가지 부분으로 나누어지는데 변하지 않는 통상문과 매주일 변하는 고유문이 있다.

1) 통상문(Missa Ordinario)

- * 기리에(Kyrie : 자비송)
- * 글로리아(Gloria : 대영광송)
- * 크레도(Credo : 신앙고백)
- * 상투스-베네딕투스(Sanctus-Benedictus : 거룩하시도다)
- * 아누스 데이(Agnus Dei : 하느님의 어린양)

2) 고유문(Missa Propia)

- * 인트로이투스(Introitus : 입당송)
- * 그라두알레(Graduale : 화답송, 증계송)
- * 알렐루야(Alleluia)
- * 오페르토리움(Offertorium : 봉헌송)
- * 코뮬니온(Communion : 영성체송)

2. 성무일도(Officium Divinum)

로마 가톨릭 교회의 공적 기도로서 대부분 이 기도를 노래로 하였다. 하루를 매 3시

간으로 나누어, 그 시간마다 기도를 올렸다. 성무일도의 간단한 구조는 다음과 같다.

- 1) 독서의 기도 : 다음날 아침 미사 전에 있을 묵상을 준비하고, 성경과 교부들의 글을 읽는다.
- 2) 아침기도 : 보통 아침식사 전 적당할 때 한다.
- 3) 낮기도 : 점심 식사 전에 한다.
- 4) 저녁기도 : 저녁 식사 직전에 한다.
- 5) 끝기도 : 저녁 식사 후 휴식을 취한 다음 각자 자유시간을 갖기 전에 이 끝기도를 하는 것이 상례이다.

이상의 기도들이 시편 성가와 안티포나(Antiphona: 대송)와 레스폰소리아(Responsoria: 응송), 힘누스(Hymnus: 찬미가)등 많은 그레고리오 성가로 불린다.

4) 그레고리오 성가의 시각화

중세의 유럽사를 보면 종교가 사회를 지배하고 있는 상태에서 감각에 대한 극단적인 반감이 생겨나게 되는데, 그 이유는 감각적인 것은 신적인 것에 도달할 수 없다는 이유 때문이었다. 즉, 예수님은 감각적 자연으로부터 초월하여 너무나도 높은 곳에 계시기 때문에 지상의 물질을 가지고 인간의 모습을 본떠서 표현할 수가 없다는 것이다.

결국 감각적인 예술은 인간적인 것이므로 제거되어야 한다는 주장이 생겨나게 되고 AD 306년 엘비라 종교회의와 AD 754년 콘스탄티노플 종교회의에서 “감각적인 것을 제거하라”고 결의하게 되었다. 그리하여 “성상파괴운동”이 일어나 많은 조각품과 성화(Icon) 등이 파괴되었다. 마찬가지로 교회 내에서의 음악 행위도 인정되지 않았고, 교회 내에서의 기악 연주가 금지되었다. 그러나 그레고리오 성가만은 허용이 되었다. 그 이유는 감각적인 것이 배제된 표정의 내향성과 거의 수평적인 선율에서 오는 안정감 때문이었다. 당시의 로마네스크라고 불리던 로마의 교회 양식은 수평선을 강조하는 바실리카(Basilica)양식으로 그레고리안 찬트의 시각화라 할 수 있다.

5) 그레고리오 성가의 해석

당시의 교회의 회중이라고 하면, 그 지역의 전 주민이 해당되는데 그렇기 때문에 교회음악인 동시에 대중음악이기도 하다. 이 선율들은 9세기 이후부터 수백의 필

사본 속에 보존되고 있는데, 이 악보를 노래하는 데는 많은 문제가 따른다. 과연 어떻게 부르는 것이 합당하게 부르는 것인가의 문제이다. 리듬, 기본시가, 절대음고의 문제 등이 그것이다.

이에는 여러가지 주장이 있지만 모로코 신부에 의해 닦여진 솔렘수도원의 “솔렘창법”이 가장 널리 행하여지고 있다. 그러나 유진 카르디느 교수의 네우마(Neuma) 연구가 새로운 지식을 제공해 주어 가사가 더 큰 비중을 차지하게 되었다. 네우마란 것은 높은 음과 낮은 음을 표시하는 비르가(Virga)와 트락툴루스(Tratulus)로 되어 있는데, 이는 일정한 높이가 없어 그저 멜로디의 상승과 하강만을 보여주는 한편, 리듬 변화의 힌트만 주고 있다.

원래 그레고리오 성가가 기원 때에 어떻게 불려졌는가 하는 것은 전혀 알 수가 없고 중세의 노래 방법도 알 수가 없다. 그러나 이성가가 음악인 것은 분명하고 남성의 강한 목청을 썼으며 근본적으로는 대중을 위한 것이 아니고 수도자를 위한, 수도자들의 사회를 위한 것임에는 틀림없다.

부록4. 라틴어 미사곡 발음 및 해석

다음은 김종우님의 홈페이지(<http://www.netian.com/~jsbach>)에서 얻은 자료를 일부 수정하였습니다. 아마도 이재영 님의 글에서 전제할 듯 합니다.

미사곡은 보통 다음의 5부분으로 이루어져 있습니다. 1, 2, 4, 5가 가장 기본입니다.

1. Kyrie (기리에)
2. Gloria (글로리아)
3. Credo (크레도)
4. Sanctus (쌍투스)
5. Agnus Dei (아누스 데이)

1. Kyrie (자비송)

Kyrie eleison.

기리에 엘레이손

주님, 자비를 베푸소서.

Christe eleison.

크리스테 엘레이손

그리스도님, 자비를 베푸소서.

Kyrie eleison.

기리에 엘레이손

주님, 자비를 베푸소서.

거룩한 예식(미사)을 합당하게 봉헌하기 위해 자신의 죄를 통회하고 하느님께 자비를 구하는 기도이기에 이 Kyrie는 늘 차분한(?) 곡입니다. 이어서 나오는 Gloria (대영광송)는 장엄한 곡이며 Kyrie와는 분위기나 감정이 전혀 다릅니다.

2. Gloria (대영광송)

Gloria in excelsis Deo.

글로리아 인 엑셀시스 데오

영광 하늘에서는 하느님 (*하늘 높은 데서는 하느님께 영광)

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

엔 인 테라 빠스 호미니부스 보네 볼룬따띠-스

그리고 땅에서는 평화 사람에게 선한 뜻(의지)

(*땅에서는 주님께서 사랑하시는 사람들에게 평화.)

Laudamus te, Benedicimus te,

라우다무스 떼 베네디치무스 떼

우리는 찬미합니다 너를 찬미합니다

(*주님을 기리나이다, 찬미하나이다.)

Adoramus te. Glorificamus te.

아도라무스 떼. 글로리퓌까무스 떼

흠송합니다 칭송합니다

(*주님을 흠송하나이다, 찬양하나이다.)

Gratias agimus tibi

그라씨아 싸지무스 띠비 (연음 때문에 싸지무스가 됨)

감사 하나이다 너에게 (*감사하나이다.)

propter magnam gloriam tuam.

쁘롭떼르 마남 글로리암 뚜암

때문에 큰 영광 너의 (*주님 영광 크시오니)

Domine Deus, Rex coelestis,

도미네 데우스 렉스 쉐레스띠스

주님이시여 하느님 왕 하늘에 있는

(*주 하느님, 하늘의 임금님)

Deus Pater omnipotens.

데우스 빠페르 옴니뽀펜스

하느님 아버지 전능한 (*전능하신 아버지 하느님)

Domine Fili unigenite, Jesu Christe.

도미네 월리 우니제니떼 예수 크리스떼

주님이시여 아들 하나뿐인 예수 그리스도 (*외아들 예수 그리스도님)

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

도미네 데우스 아뉴스 데이 월리우스 빠뜨리스

하느님 어린양 하느님의 아들 아버지의 (*하느님의 어린양)

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

궤 톨리스 뽀까따 문디 미세레레 노비스

어느(분) 치우다 죄 세상의 불쌍히여기소서 우리를

(*세상의 죄를 없애시는 주님 저희를 불쌍히 여기소서.)

Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

궤 톨리스 뽀까따 문디 수쉬뽀 데쁘레까씨오넴 노스뜨람

분 치우다 죄 세상의 받다 간구(간청) 우리의

(*세상의 죄를 없애시는 주님, 저희의 기도를 들어주소서.)

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

궤 세데스 알 텍스떼람 빠뜨리스 미세레레 노비스

분 앓다 근처 오른손쪽 아버지 불쌍히여기소서 우리를

(*성부 오른편에 앉아계신 주님, 저희를 불쌍히 여기소서.)

Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus.

궤니암 뚜 쏘루스 쌍뚜스 뚜 쏘로스 도미누스

이런 연고로 너는 홀로 거룩하시다 주님이시다

(*홀로 거룩하시고 홀로 주님이시며)

Tu solus Altissimus, Jesus Christe.

뚜 쏘루스 알띠씨무스 예수 크리떼.

너는 홀로 높으시다 예수 그리스도
(*홀로 높으신 예수 그리스도님.)

Cum Sancto Spiritu In gloria Dei Patris.
꿈 쌓또 스펠리뚜 인 글로리아 데이 빠뜨리스
함께 거룩한 영 안에 영광 하느님 아버지
(*성령과 함께 아버지 하느님의 영광 안에 계시나다.)

Amen.
아멘.

- (주의) * Gloria: ‘글로리아’로 발음합니다.
* Benedicimus: ‘베네디치무스’. ‘c’가 a, o, u를 만나면 ‘ㄱ’, e, i, y를 만나면 ‘ㅈ’ 소리가 납니다.
* Miserere: ‘미제레레’가 아니라 ‘미세레레’로 발음합니다.

3. Credo (신앙 고백)

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,
끄레도 인 우눔 데움 빠뜨렘 옴니뽀텐템
나는 믿는다 하나 하느님 아버지 전능한
(*한 분이신 하느님을 저는 믿나다. 전능하신 아버지,)

factorem caeli et terrae, visibilium omnium, et invisibilium.
확또렘 첼리 엘 페레 비시밀리움 옴니움 엘 인비시빌리움
만들다 하늘 과 땅 볼수있는(有形한) 모든것 과 볼수 없는(無形)
(*하늘과 땅과 유형무형한 만물의 창조주를 믿나다.)

Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.
엘 인 우눔 도미눔 예쑤 크리스똔 필리움 데이 우니제니뽀뎀
그리고 하나 주님 예수 그리스도를 아들 하느님의 외아들
(*또한 한 분이신 주 예수 그리스도, 하느님의 외아들)

Et ex Patre natum ante omnia saecula.

엘 엑스 빠뜨레 나뚸뎨 안뎨 움니아 세꼴라

-에서 아버지 출생 전에 모든 세기(世紀)

(*영원으로부터 성부에게서 나신 분을 믿나이다.)

Deum de Deo,

데움 데 데오

하느님 -로부터 하느님으로 (*하느님에게서 나신 하느님,)

lumen de lumine,

루멘 데 루미네

빛을 -로부터 빛으로 (*빛에서 나신 빛.)

Deum verum de Deo vero.

데움 베룸 데 데오 베로

하느님을 틀림없는 -로부터 주님 참으로

(*참 하느님에게서 나신 참 하느님으로서,)

Genitum, non factum, consubstantialem Patris:

제니뎨뎨 논 확뎨뎨 꾀슘스뎨씨알렘 빠뜨리스

출생 아니 제작 동체(同體)의 아버지

(*창조되지 않고 나시어 성부와 한 본체로서)

per quem omnia facta sunt.

빠르 켜뎨 움니아 확따 순-트

통하여 누구를 모든 것 만들다 이다(영어의 am)

(*민물을 창조하셨음을 믿나이다.)

Qui propter nos homines,

뀌 쾀롭뎨르 노스 호미네스

때문에 우리 인간을 (*성자께서 저희 인간을 위하여,)

et propter nostram salutem descendit de caelis.

엘 쾀롭뎨르 노스트람 살루뎨뎨 데췌넨딜 데 췌리스

때문에 우리의 구원을 내려오다 부터 하늘
(*저희 구원을 위하여 하늘에서 내려오셨음을 믿나이다.)

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine:
엔 인까르나투스 에스트 데 스피리뚜 쌍또 엑스 마리아 비르지네
강생한 이다(is) 영 거룩한 에서 마리아 동정녀의
(*또한 성령으로 인하여 동정 마리아에게서 육신을 취하시어)

Et homo factus est.
엔 호모 확투스 에스트
사람 만들다 이다(is) (*사람이 되셨음을 믿나이다.)

Crucifixus etiam pro nobis:
끄루치훅쑤스 에씨암 뽀로 노비스
십자가형벌 그래도 위하여 우리를
(*저희를 위하여 십자가에 못박혀)

Sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.
쑤 뽀시오 필라또 빠수스 엔 세뽀뚜스 에스트
밑에 본시오 빌라도 수난 매장(묻힘)
(*본시오 빌라도 통치 아래서 수난하고 묻히셨으며)

Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.
엔 레수렉싯 페르씨아 디에 세꾼둠 스크립뚜라스
부활 삼 날 -대로 성서
(*성서의 말씀대로 사흘날에 부활하시어)

Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris.
엔 아췌딘 인 쉐름 세뎃 알 텍스페람 빠뜨리스
승천하다 하늘(천상) 앉다 오른손쪽 아버지
(*하늘에 올라 성부 오른쪽에 앉아 계심을 믿나이다.)

Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos
엔 이떼룸 벤뚜루스 에스트 꿈 글로리아 유디까레 비보스 엔 모르뚜오스

다시 오다 함께 영광 재판 생명있는 죽은
(*그분께서는 산 이와 죽은 이를 심판하러 영광속에 다시 오시리니)

cujus regni non erit finis.
꾸유스 레니 논 에릿 휘니스
그의 나라 아니다 이다 끝나다 (끝나지 않으리라)
(*그분의 나라는 끝이 없으리이다.)

Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem
엘 인 스페리뚝 쌍뚝 도미눔 엘 비비휘칸뚝
거룩한 영 주님을 생명을 줌
(*또한 주님이시며 생명을 주시는 성령을 믿나이다.)

qui ex Patre Filioque procedit.
꾸 엑스 빠뜨레 휠리오궤 뽀로체딘
에게서 아버지 아들 및 나아가다
(*성령께서는 성부와 성자에게서 발하시고)

Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur
꾸 쿼 빠뚜레 엘 휘리오 씨물 아도라뚜르 엘 궤글로리휘까뚜르
함께 아버지 아들 동시에 숭배하다 같이 찬양하다
(*성부와 성자와 더불어 영광과 흠숭을 받으시며)

qui locutus est per Prophetas.
꾸 로꾸뚜스 에스트 뽀르 뽀로페따스
말한 이다 통하여 예언자들
(*예언자들을 통하여 말씀하셨나이다.)

Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.
엘 우남 쌍뚝 카톨릭궤 엘 아뽀스톨리궤 에궤레시아
하나 거룩한 공변된 사도로부터 교회
(*하나이고 거룩하고 보편되며 사도로부터 이어오는 교회를 믿나이다.)

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.

곶훤떼오르 우눔 밧띠스마 인 레미씨오넴 뻬까또름
고백하다 하나 성세(세레) 사함(용서함) 죄
(*죄를 씻는 유일한 세레를 믿으며)

Et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi.
엔 엑스뻬또 레수렉씨오넴 모르뚜오름 엔 비땀 뵤뚜리 쉼꾸리
기다리다 부활을 죽은자의 생명을 올(오다) 세상
(*죽은 이들의 부활과 내세의 삶을 기다리나이다.)

Amen.
아멘.

4-1. Sanctus(거룩하시다)

천사 세라핌의 찬가(이사야6,3)와 예수께서 예루살렘에 입성하실 때 환영하던 백성들의 찬가(마태오21,9)를 합한 것입니다.

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
쌍뚜스 도미누스 데우스 사바오
거룩한 주님 하느님 천상군대
(*거룩하시도다! 거룩하시도다! 거룩하시도다! 온 누리의 주 하느님!)

Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
쁠레니 순트 첼리 엔 떤라 글로리아 뚜아
가득히 이다 하늘 과 땅 영광 너
(*하늘과 땅에 가득 찬 그 영광!)

Hosanna in excelsis.
호산나 인 엑첼시스
호산나 -에 높은곳
(*높은 데서 호산나!)

4-2. Benedictus

Sanctus 와 Benedictus는 원래 연속 되는 두 곡입니다. 그렇지만 늘 연속으로 나오기에 한국에서는 한곡처럼 작곡하곤 합니다.

Benedictus qui venit in nomine Domini.

베네딕투스 꺄 베닛 인 노미네 도미니

찬미받으소서 어느 오다 이름 주님

(*주님의 이름으로 오시는 분, 찬미받으소서.)

Hosanna in excelsis.

호산나 인 엑셀시스

(*높은 데서 호산나!)

5. Agnus Dei(천주의 어린양)

옛날 제사를 지낼 때 어린양을 잡아 속죄의 제사를 지냈는데 양순하고 죄 없는 예수께서 인간을 위해 희생되셨기에 예수님을 천주의 어린양이라고 합니다.

Agnus Dei, qui tolis peccata mundi :

아누스 데이 꺄 톨리스 뻐까따 문디

어린양 하느님의 치우다 죄 세상의

(*하느님의 어린양, 세상의 죄를 없애시는 주님,)

miserere nobis.

미세레레 노비스

불쌍히 여기다 우리를

(*자비를 베푸소서.) (반복)

dona nobis pacem.

도나 노비스 뻐첸

쥔 우리에게 평화를

(*평화를 주소서.)

< 4 필 >

1. 손 안대고 코 풀기

1963년 제2차 바티칸공의회가 끝나면서 미국을 비롯한 유럽에서는 많은 사제들이 성직을 버리고 환속했다. 많은 이유 중의 하나는, 비록 작은 것이었지만, 사제들이 새로운 미사 전례에 대한 적응에 힘들어하였다는 것이다. 그 때까지만 하여도 미사는 **제사의** 성격이 많이 강조되었기에 사제란 신자들을 대신해 하느님께 제사 드리는 제관의 성격이 강했었다고 볼 수 있다. 따라서 사제는 신자들에게 등을 돌리고 벽에 걸린 큰 십자가를 향해 미사를 드렸다. 그러나 제2차 바티칸공의회는 **신자들의 적극적인 참여**를 전례 개혁의 가장 큰 목표로 삼아, 미사 전례의 순서를 바꾸고 미사 거행 때에도 사제는 신자들을 마주 대하며 잔치 상에 모인 한 공동체의 모습을 보여주게 되었다. 지금 우리가 볼 수 있는 바와 같이 사제가 무슨 무대 위의 주인공 마냥 혼자서 모든 신자들의 시선을 한 몸에 받으며 미사를 진행시키는 것이 당시 사제들에게는 무척이나 힘들게 느껴졌던 것이다. 나로서는 전혀 믿기가 힘든 일인데 이런 기사를 책에서 읽었다.

과연 사제들만 그럴까?

하느님 공동체의 미사에 봉사하는 사람은 모두 막중한 사명감을 느끼고 자신들에게 부과된 의무를 조심스럽게 행하는 것으로 생각한다. 아마 이런 부담감 없이 전례에서 봉사적 의무를 수행하는 신자는 자신을 대중 앞에서 드러내고자 하는 스타 기질이 있는 사람이거나 부족한 사람이라고 생각해도 크게 무리가 아닐 것 같다. 하느님의 말씀을 선포하는 독서자, 그리스도의 몸을 전달해 주는 성체 분배 봉사자, 신자들의 기도를 하시는 분, 안내 봉사를 하시는 분, 모두가 공동체의 예배를 위해 조심스럽게 그리고 자기가 맡은 봉사를 마땅한 마음가짐으로 하려고 노력한다고 생각한다. 이런 전례 공동체 안에서 음악으로 봉사하는 지휘자, 반주자, 성가대원, 반주자, 악기 연주자 등도 전례 봉사자들이다. 이들은 자신들의 신앙을 노래할 뿐 아니라 다른 신자들로 하여금 그들의 신앙심을 노래하고 성가를 통해 신앙심을 키워나가게 도와주어야 하는 사명을 가지고 있다. 따라서 제대로 된 전례의 음악 봉

사자들은 신앙으로 노래하려고 애쓰며 많은 시간을 연습에 바치게 된다.

많은 본당에서 성가대와 사목자들과의 마찰이 많은 것 같다. 불행히도 성가대는 본당에서 종종 문제 단체로 찍히는(?) 경우가 많다. 개성이 강한 사람들이 모이다 보니 말이 많고 시끄러운 단체로 인식되는 듯하다. 어쩌면 사목자들이나 사목위원들의 판단이 맞을지도 모른다. 또 부족한 성가대들이 이런 모습을 실제로 보이기도 한다.

그러나 이런 성가대원에 대한 교육의 책임은 일차적으로 사목자 자신에게 주어진 것인 줄 모르고 성가대원들만 욕하는 부끄러운 모습을 보여서는 곤란하다. 이들 음악 봉사자들은 본당 사목자들에 의하여 그들이 제대로 봉사하기에 필요한 전례적, 영성적인 교육을 받을 권리가 있고 이런 교육의 기회를 사목자들은 주기적으로 마련해 주어야 한다. (전례헌장 29조). 사목자로서의 이런 자신의 임무는 전혀 수행하지 않으면서 그리고 또 성가대 운영에 필요한 최소한의 경제적인 지원도 하지 않으면서 여차하면 “성가대 해체”라는 비수를 꺼내곤 한다. 성가대가 없으면 아쉬울 사람은 사목자를 비롯한 신자 공동체인데 오히려 성가대원들이 안달이다. 10여명이 모여 하는 **레지오 마리에** 주회에는 사제나 수녀가 들어가 **알로꾸시오**를 해 주지만, 30-40명이 저녁도 굶고 (큰 축일 때에는 매일이라도) 연습하는 성가대에는 한번도 들어가지 않는 사목자, 수도자들이 있는 본당이 많다. 끝날 때쯤 되어 들어서 성가대원들의 마음가짐에 대해 한 마디하고 강복이라도 한번 주면 감격해할 성가대원들이 아닌가.

내 생각에는 결국은 성가대에 관한 문제가 아니라 사제가 전례에 대해 가지는 존경심과 애정이 문제인 것 같다. 사제들이 전례에 대한 애정이 없을 때 전례음악은 전례 안에서 제 자리를 찾을 수가 없다. 해 치워 버리는 미사일 때에는 성가대가 있으면 오히려 미사만 길어지니 귀찮은 단체일 뿐이다. 신자들로 하여금 정성껏 기도하게 하고 전례 공동체가 일치를 이루게 하며 하느님께 드리는 전례 의식이 장엄한 것이 되기 위해서는 성가대와 성가는 절대적으로 필요한 것이기 때문이다. 이런 것에 관심이 없는 사목자는 결국?

또 사목자는 전례 음악 봉사자에 대해서도 투자를 해야 한다. 우선 아래 글에서 언급된 반주자에 대해서 한 마디 하고 싶다. 교회음악 전통이 약한 우리 한국 교회는

전례음악 봉사자들의 질(質)에 대해서는 그리 신경을 쓰지 않는다고 본다. 예를 든다면 한국말을 할 수 있는 사람은 누구나 모두 미사 중에 독서를 할 수 있는 자격자라고 생각하지 구태여 음성이 똑똑하고 신자들이 잘 알아들을 수 있도록 독서하는 사람이 필요하다고 생각하지 않는다. 마찬가지로 굳이 오르간을 전공하지 않았어도 같은 건반 악기인 피아노를 공부한 사람은 누구나 미사 중에 오르간으로 반주할 수 있다고 생각하며, 또 피아노를 칠 줄 알면 굳이 전공을 했건 잘 하건 상관하지 않고 미사 때에 반주할 수 있도록 허락하고 있다. 과연 공동체의 기도를 이끌고 가는 반주자의 몫이 그렇게 아무한테나 맡길 수 있는 것인지 이해가 가지 않는다. 열심히 자발적인 교회의 이런 인적 자원을 잘 도와서 전례음악 봉사자로서 양성시킬 수 있다면 얼마나 좋을까? 사목자들이 잘만 꼬시면(?) 자기 돈주고 음악 공부한 사람이 자발적으로 봉사하려는 사람이 많은 한국 교회 실정이다. 그러나 이들이 전례 음악 봉사자로 양성되기 위해서 필요한 무엇 하나 돕지 않는 본당이 너무나 많다. 결국 본당을 위해 봉사할 사람들인데도... 그냥 일반 음악가로서가 아니라 전례음악가로서 봉사할 수 있도록 어떤 모양으로든지 도와야 하고 이런 인재들을 계속해서 양성해야 한다고 생각한다. 그저 공짜만 좋아해서 투자라고는 전혀 모르는 것인가?

아래의 글은 굿뉴스 어린이 게시판에 어떤 어린이가 쓴 일기의 한 대목이다. 아마도 음악을 담당한 교리 교사가 이 어린이에게 반주자들이 결석할 때 반주해 줄 것을 부탁한 모양이다. 일기는 아래와 같이 계속된다.

“그래서 올해는 좀 무서운 해가 될 것 같다. 반주하기가 무섭다. 신부님도 계시고 수녀님도 계시고 아이들도 있고, 내 반주에 맞추어 노래를 부르다니 엄청 무섭다. 그래도 약속을 했다. 참 나처럼 바보도 없을 것이다. 반주를 안 해도 연습은 하기로 했다. 올해 반주를 하는 날이 없었으면 좋겠다. 반주자는 힘든 것이다. 반주자를 안 하는 것, 올해 안 하는 것이 소원이다. 아무래도 피아노연습은 하는 것이 좋으니 연습만 하고 반주할 일만 없었으면 좋겠다.”

아마 내 말에 반대하는 사람은 어린이 미사이니까 어린이가 반주하는 것이 좋고, 그 어린이는 자신의 재능을 살릴 수 있고... 하는 식으로 이야기할 것이다. 그렇지만 잠깐 생각해 보자. 이제 10살 난 어린이가 전례를 알면 얼마나 알 것이며 음악적으로도 성숙하지 못한 자신의 악기 연주로써 공동체의 기도를 이끌고 갈 능력이 얼마

나 있겠는가? 여러분은 아마 피아노만 치면 된다고 하겠지만 이 어린 반주자의 반주에 따라 공동체가 기도한다고 생각할 때 이 어린이는 바로 우리 공동체의 기도를 이끌고 가는 지도자의 역할을 하게 되는 것이다. 공동체의 기도를 이렇게 어린이에게 맡길 만큼 우리는 성숙한 신앙을 가졌기 때문일까? 어린이들에게 이런 막중한 책임을 지우고 이 어린이에 맞추어서 기도를 하자는 발상은 너무나 안이한 생각이다. 위에서 보듯 이 어린이도 얼마나 자신의 역할이 부담스럽고 힘든 것으로 느끼는가. 반주 안 하는 것이 올해의 소원이라고 한다. 앞의 도입부에서 말했듯이 사제들도 신자들과 마주보며 미사를 진행시키는 것이 부담스럽다 하지 않는가? 음악을 전공하고 남을 이끌 수 있는 나이가 된 분이 전례를 이끌고 가야한다고 생각한다.

너무 길어졌다.

많은 사목자들이 전례의 집전자나 복음 선포자보다 교회의 운영자 혹은 관리자로서의 모습을 보이고 있다는 것이 교회의 많은 설문들 통해 나타나고 있다. 이런 운영자로서는 성가대를 위해 투자되는 돈이 아까울 수밖에 없다. 돈 버는 법을 가르쳐 드릴까? 간단하다. 전례를 제대로 행하는 것이다. 잘 준비된 사제의 강론이 있고 성가대의 잘 준비된 성가가 있으면 신자들은 주머니를 쉽게 연다는 것이 내가 제공하는 비밀이다. 성탄이나 부활 때를 생각해 보라. 평상시 어느 때보다 사목자들이 전례 책이라도 한편 살펴보면서 전례를 준비하고, 보다 나은 강론을 준비하고 성가대가 이런 때만큼 열심히 준비하는 때가 있는가? 속는 셈치고 해 보자. 사목자는 열심히 좋은 강론 준비하고 성가대가 좋은 찬미의 기도를 준비할 수 있도록 투자를 한번 해 보시라. 매 주일의 헌금이 부활 때나 성탄 때만큼은 충분히 될 테니까...

2. 성가대 교육 강사 소개

성가 가족 여러분께!

아래 382번 한필수님의 **영똥한 아이디어**는 영똥한 것이 아닙니다. 이런 성가대 대원의 피정이나 교육은 꼭 필요한 것이고 이를 통해 우리 자신들이 **전례의 선택된 봉사자, 전례의 지도자, 기도하는 성가대원**으로서의 마음가짐과 자질을 갖추게 될 것입니다.

제가 353의 글(“손 안대고 코 풀기”)에서도 잠깐 언급하였지만 전례에 봉사하는 사람들은 전례적으로나 영성적으로 교육을 받을 의무가 있습니다. 제가 그 글에서 사목자들을 타하는 듯이 글을 썼지만 실상 성가대원 자신들에게도 문제점이 너무나 많음을 우리는 잘 알고 있습니다. 제주도 능력도 없으면서 좋은 사람이 나타나도 자리를 고수하려는 지휘자, 반주자, 임원들, 성가대원들이 있는가 하면, 성가대원들 간의 유대감이 거의 없는 성가대, 단원들간에도 서로 잘 낯다고 설치는 성가대, 신입대원이 발붙이지 못하도록 하고 쫓아내는 성가대, 무슨 스타 마냥 연습시간 때는 나타나지 않고 무대에만(?) 올라서려는 단원들이 많은 성가대, 연습보다는 뒤풀이에만 신경 쓰는 성가대 등등. 본당의 어느 단체보다도 시끄럽고 말 많은 단체로 낙인찍힌 성가대들도 많이 있습니다.

일일이 열거할 수 없는 많은 문제점이 우리 안에 산재해 있습니다. 음악으로 전례 안에서 봉사하는 지도자로서의 영성을 가지지 않고서는 우리는 언제나 이런 문제들로 인해 서로에게 그리고 교회에 해를 끼치고, 서로 다치곤 하게 됩니다. 이렇게 불목하는 성가대에서 좋은 화음을 기대한다는 것은 언감생심일 겁니다. 좋은 음악이 나온다는 것이 기적일 겁니다. 어떻게 이런 성가대가 만들어 내는 음악으로 다른 사람들을 기도하게 만들 수 있겠습니까?

성가 가족 여러분!

우리 안에 내재한 많은 문제점들은 인간적인 차원에서의 유대감만으로는 해결할 수 없는 문제들이라 생각합니다. 단합대회도 좋고 무슨 무슨 행사도 좋지만 신앙인으로서 더 나아가 음악을 통해 교회에 봉사하는 사람의 자세를 먼저 가지지 않으

면 해결이 안 된다고 저는 생각합니다.

본당에서 주어지는 여러 피정의 기회들도 우리 신앙 생활에 큰 도움이 됩니다. 무리를 해서라도 여러 피정에 참여하시면 참으로 좋겠습니다. 그러나 특별한 임무를 수행하는 성가 가족들에게는 우리에게 맞는 영성과 교육이 따로 필요한 것도 사실입니다. 제 생각에는 적어도 일년에 한 차례 씩은 이런 피정 내지 교육은 꼭 필요하다고 생각합니다. 하루 정도만 하실 수도 있고요...

이제 저는 여러 성가대가 필요로 하는 교육을 학실(!!)하게 이끌어 줄 분을 소개해 드릴까 합니다. 제가 설마 여러분에게 손해를 끼치겠습니까? 우선 성가대의 협의를 거쳐 본당 신부님께 상의를 거치신 다음 아래 분에게 연락해 보십시오.

김정선(가타리나) 수녀님 (대구 샬트르 성 바오로 수녀회)

- 대구 종교음악 연구소 연구위원, Pueri Cantores
합창단, 대구 종교음악 연구소 합창단 지휘자 등등.
- 연락처

(700 - 440) 대구직할시 중구 남산 3동 190-1
전화 (053)252 - 5508

3. “성가”의 올바른 이해

4세기말까지 교회 전례의 공식 용어는 그리스어가 사용되었으며 그후부터 1963년 제2차 바티칸공의회 “전례헌장”이 발표되기 전까지 교회의 공식 전례 언어는 라틴어였기에 미사 때에는 라틴어만 사용되었다.(지금도 공식용어는 라틴어지만 모국어의 사용이 허락되고 있다) 또한 전례음악은 라틴말로 된 그레고리오 성가였다. 달리 말한다면 라틴말로 된 그레고리오 성가가 아니면 전례 때에 전혀 사용하지 못하였다고 할 수 있다. 그래서 교회에서나 서양음악사 혹은 서양 문화사에서 “성가”라고 하면 당연히 이 그레고리오 성가를 가리켰으며 지금도 마찬가지로 Chant 라고 할 때 바로 이 그레고리오 성가를 가리키는 것이다.

바티칸에서 출판한 그레고리오 성가집(Liber Usualis)에 포함되어 있는 그레고리오 성가는 성무일도 기도를 제외하고도, 어느 미사에서나 변하지 않는 기도문, 즉 미사 통상문 (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei)을 노래로 만든 것이 거의 20개나 있었고, 주일미사나 큰 축일 때마다 바뀌는 입당송, 화답송, 봉헌송, 영성체송, 영성체 후송 등 그날 미사에 필요한 모든 기도문(미사 고유문)까지도 음악으로 작곡되어 포함되어 있다. 따라서 미사가 시작하는 순간부터 “미사가 끝났으니...” 하는 마지막 순간까지 모든 노래가 그레고리오 성가로 작곡되어 있었기 때문에 어느 나라에도 모국어로 된 전례음악(성가)은 없었다. 따라서 우리가 지금 성가라고 부르는 찬미가는 한 곡도 있을 수가 없었다는 것을 우리는 확실히 알아야 한다.

다시 말하자면 5세기부터 가톨릭 교회는 (공식적으로 1963년까지) 모든 장엄 미사에서 원칙적으로 그레고리오 성가 이외에는 한국에서 지금 우리가 사용하고 있는 찬미가(Hymn) 형식의 노래는 자리할 곳이 없었다.

그러다가 종교 개혁이 있고 난 뒤에 개신교 측에서 모든 회중들을 예배에서 노래부르도록 장려하면서부터 찬미가(Hymn) 형식의 음악이 성행하게 되었다. 그래서 이에 자극받은 독일에서는 가톨릭 교회 전례 안에서도 자국어로 입당, 봉헌, 영성체, 퇴장 때에 이런 찬미가 형태의 노래를 부르기 시작하였다. 그러나 이 찬미가 형태의 노래들은 전례에서 사용되는 기도문을 노래로 부르는 것도 아니었고 미사와 연

관되는 음악이 아니라 다만 미사의 중요 예식들 사이의 공간을 메꾸는 역할(입당 행렬시, 미사 준비를 할 동안, 영성체 행렬동안, 퇴장 행렬동안)을 하게 된 만큼 전례음악으로 간주되지 않았다.

그러나 한국 교회에서는 1924년 서울교구에서 처음으로 교회음악을 모은 한국어 책을 내면서 파리 외방 선교회 사제들은 이 책을 “조선어 성가”라고 했으며, 대구 교구에서는 같은 회의 선교사들이 “성가집”(1936년)이라 했다. 그리고 1938년 원산 교구에서는 독일 분도회 (현재 경북 왜관 소재) 수도자들에 의해 “가톨릭성가”집이 출판되었다. 이렇게 한국 교회는 가톨릭 교회의 음악이 한국에 소개되기 시작하는 그 초창기 때부터 “성가”라는 이름을 사용하였고, 지금까지 가톨릭에 관계되는 음악을 모은 책을 언제나 “성가집”으로 불러 초창기 때부터 일관되게 “성가”라는 명칭을 사용하였음을 볼 수 있다.

당시(1920-1930년대) 로마교회에서 “성가”라고 하면 당연히 그레고리오 성가를 지칭하는 것인데도 불구하고 어떻게 한국 교회에서는 그레고리오 성가도 아닌 찬미가들을 성가라고 불렀으며, 이런 곡들을 모은 곡들을 “성가집”이라고 했는지 그 확실한 이유를 찾기가 쉽지 않다. 아직까지 여기에 대한 연구는 전혀 진행된 바 없지만 본인의 생각에는 당시 개신교에서 이런 노래들 즉 Hymn을 찬송가라고 불렀고(Hymn은 찬미가, 찬송가 등으로 번역할 수 있다) 그런 노래를 모은 책을 “찬송가집”이라 불렀기 때문에, 당시 가톨릭 선교사들은 개신교의 찬송가와 구별시키는 의미에서 의식적으로 “조선어 성가” 혹은 “가톨릭 성가”라는 명칭을 붙인 것이 아닌가 하고 추측한다.

따라서 1920-30년대에 프랑스 선교사들에 의해 서울과 대구 교구에서 그리고 독일 분도회 수도자들에 의해 원산교구에 처음으로 소개된 교회음악들은 위에서 지적한 바와 같이 미사 자체, 즉 미사 기도문을 노래하는 (그레고리오 성가 혹은 이를 대신할 수 있는) 일차적인 음악이 아니라, 미사 때의 예절사이를 연결시키는 그런 부차적인 노래, 즉 찬미가 (Hymn)를 한국 교회에 소개하였다. 이 성가들은 교회 공식 전례 언어인 라틴어도 아니었고 그레고리오 성가도 아니었기 때문에 전례음악이 아니었다. 그러나 위에서 언급한 대로 한국 교회에서는 이런 찬미가 형태의 노래들을 처음부터 “성가”라고 표현하였기 때문에 우리는 이런 찬미가 형식의 노래만을 성가라고 잘못 이해하고 있는 것이다.

1963년 제2차 바티칸공의회 이후“전례헌장”이 나오면서 우리는 한국말로 미사를 드리게 되었고, 위에서 말한바 있는 찬미가 즉 행렬 때에만 우리말로 노래를 부를 수 있게 된 것이 아니라 미사의 예식 구조 중 중요한 부분에서도 하느님께 대한 찬미를 드릴 수 있게 되었다. 따라서 우리들도 이제 미사 자체 기도문을 노래하는 것에 중점을 두어야 하고, 바로 이것이야말로 진정한 의미의 성가라 할 수 있는 것들이다. 즉, 환호성, 미사 통상문과 미사 고유문 등 미사의 기도문을 직접 음악으로 만들어 노래하는 것이다.

제2차 바티칸공의회 이후 교회음악가들은 1958년에 제정한 입당, 봉헌, 영성체, 퇴장 때에 찬미가를 노래하는 규정을 공의회 이후의 새로운 전례에 똑같이 적용시켜도 되는지 교황청에 문의하였다. 그 대답은 “그 규정은 이미 바뀌었다. [미사 때에] 반드시 노래로 불러져야 할 것들은 미사, 즉 미사 통상문과 미사 고유문이며 다른 어떤 것들이 아니라...” 하는 것이었다. 따라서 비록 오늘날 한국 교회에서 넓은 의미에서 전례 중에 부르는 노래들은 모두 다 성가라고 부르고 있지만 행렬을 위해서 혹은 어떤 큰 예식들이 이어지는 그 과정을 위한 노래 (Hymn)와 전례문 자체를 노래하는 것(전례음악)과는 그 중요성에 있어 굉장한 차이가 있다는 것을 알고 있어야 하며 구별할 줄 알아야 한다.

아직까지도 이런 찬미가의 형태는 진정한 의미의 전례음악은 아니다. 미국 교회의 경우 기도문 자체를 노래하는 것과 hymn을 정확히 따로 구분하고 있다. 예를 들면 입당 때 우리는 “성가 XX번을 노래하겠습니다”라고 소개하지만 미국 교회에서는 반드시 “Hymn XX번을 노래하겠습니다”라고 한다는 것이다. 우리 한국 교회에와 같이 아무 데서나 “성가 몇 번”이라 하지 않는다는 것이다.

만약 한국 교회도 로마 교회가 장려하는 바와 같이 미사경본에 있는 매 주일의 입당송, 봉헌송, 영성체송을 아예 곡을 만들어 미사 때 사용한다면 우리 한국 교회도 무엇이 성가인지 혼란스러워 하지 않을 것이고 생활성가를 미사 중에 사용할 수 있느냐? 유행가 같은 노래를 미사 때 사용할 수 있는가 하는 논란은 마감되리라 생각한다. 이렇게 모든 기도문을 성가로 만들 경우, 우리가 혼동할 수 있는 성가라고는 오직 퇴장 성가뿐이다. 왜냐하면 미사 기도문에는 퇴장송이란 기도는 없으며 따라서 없는 기도문을 사용하여 노래로 만들 수도 없다. 이를 해결할 수 있는 방법은 퇴장을 위한 노래를 만들든지 오르간을 연주하는 방법뿐이다.

전통적인 그리고 진정한 의미에서의 성가라 할 수 있는 것은 오직 전례문 자체를 작곡한 것을 가리킨다. 그리고 이 전례 기도문 자체를 노래한다는 것은 상당히 중요한 의미를 가진다. 이것은 전례를 아름답게 꾸미기 위한 음악이 아니라 교회의 공식 기도 그 자체이기 때문이다. 이제 우리 신자들 특별히 성가대원들은 이제까지 사용해 오던 성가라는 말을 관습상 그냥 사용하더라도 전례 기도문 자체를 노래하는 것이 엄밀한 의미에서 성가라 할 수 있는 것이며 행렬 때에 사용하는 노래들은 찬미가(Hymn)임을 알고서 사용해야 하겠다. 이렇게 구별할 수 있다면 이 글을 이어 따라 나오는 생활성가나 아니면 어떤 이름으로 불리는 성가든지 명확한 개념을 가지고 판단할 수 있으리라고 생각한다.

4. 싱거운 이야기 (1)

여섯 살배기 귀여운 딸 아이 하나를 둔 어머니가 계셨습니다. 그 어머니도 어느 어머니와 같이 딸에게 피아노를 가르치기 시작하였습니다. 이제 겨우 "Twinkle Twinkle Little Star" (반짝 반짝 작은 별)를 치기 시작하였을 때, 이들이 사는 동네에 아주 유명한 피아니스트가 연주를 위해 들렀답니다. 그래서 이 어머니는 연주회에 참석하기 위해 입장권을 구했고, 연주 당일에는 이 꼬마 딸아이와 함께 연주회장엔 입장하였습니다.

그러나 이들의 자리는 제일 앞자리라서 꼬마가 앉아서 무대 위를 보기에는 너무 힘들었고, 그래서 꼬마가 칭얼거리기 시작하였답니다. 어머니는 꼬마를 자리에 앉혀둔 채 혹시나 뒤쪽에 자리가 있나 싶어 살피러 갔답니다. 이리 저리 빈자리를 살피고 있는 어머니는 갑자기 주변의 청중들의 이상한 분위기를 느꼈고 그래서 무대 위를 바라보았더니.... 아이고머니나 자기의 어린 딸이 어느 사이에 무대 위로 올라가 종종 걸음으로 피아노로 가는 것이 아닙니까. 어머니가 깜짝 놀라 무대 쪽으로 달려가기 시작했을 때 이미 그 귀여운 딸은 의자에 앉아 피아노를 치기 시작하였답니다. 곡목은 그 딸의 18번 "반짝 반짝 작은 별"이었습니다.

아이 엄마는 안절부절못하다가 이윽고 딸아이를 무대에서 데리고 내려오기로 생각하고 발걸음을 옮기는 순간 거구의 유명한 피아니스트가 무대 뒤편에서 입장하는 것이 아닙니까. 그 피아니스트는 아이가 연주하고 있는 쪽으로 조용히 다가갔답니다. 그리고는 뒤뚱거리며 "반짝 반짝 작은 별"을 연주하는 아이의 등 너머로 거구의 피아니스트가 긴 팔을 펼쳐 꼬마와 함께 연주를 시작하였습니다. 아이의 엉성한 연주에다 피아니스트는 꼬마의 왼 손 오른 손 양쪽에서 훌륭한 화음과 변화를 주어 아름다운 음악을 만들어 냈답니다.

이 날 음악회에 참석한 많은 청중들은 그 유명한 피아니스트가 연주한 어려운 곡은 하나도 기억하지 못했지만 꼬마가 연주한 그리고 꼬마와 피아니스트가 함께 연주한 "반짝 반짝 작은 별"과 그 감흥은 아무도 잊어버리지 못했습니다.

성가 가족 여러분,

저는 이 이야기에서 꼬마는 음악적으로 시원찮은 우리 자신들이라고 생각하고 그

유명 피아니스트는 하느님이라고 잠깐 생각을 해 봅니다. 실제로 우리의 능력이야 그렇게 뛰어나지 않을지도 모릅니다. 만족할 수 없는 우리 목소리, 음악적인 재능, 시원찮은 곡들로 미사에 봉사하는 우리들입니다. 그렇지만 우리의 역할이 단순히 성가대원들 자신들의 신앙심을 표현하는 것뿐만이 아니라 미사에 참석한 사람들로 하여금 기도할 수 있도록 돕는 것이기에 우리가 할 수 있는 성의껏 연습은 해야합니다. 그리하여 우리 자신들이 우리를 과시하려는 마음 없이, 기도하는 마음의 자세로 하느님께 찬미의 노래를 드릴 때, 마치 꼬마의 연주를 도와준 피아니스트 마냥 주님께서 우리를 도와 같이 찬미의 기도를 불러 주실 것 같습니다. 아니 우리의 전례가 머리이신 그리스도와 함께 지체인 우리들이 하느님께 바치는 것이기에 반드시 그러하리라고 생각합니다.

또 다른 생각 한 가지. 저는 거의 9년 동안 미사를 주례 집전하지는 못하고 신자들 틈에서 미사 참여를 하고 있습니다. 오늘 문득 매일 미사에 참여하는 사람들, 특히 젊은이들을 보면서 저런 젊은이들도 성가가 재미있고 신나는 것인가를 따지며 미사에 참여하려나 하고 궁금해했습니다. 평일 미사는 주일미사 보다 노래도 적고 어찌면 신이 나지 않는(?) 미사일지 모르기 때문에 그런 의문을 가졌습니다. 일주일에 한번 기분 전환(?) 겸 미사에 참석하는 젊은이들이나 미사가 재미있느니 없느니, 성가가 신바람이 나는 것인가 하며 시끄럽게 따지지만 매일 미사에 참석하는 이들은 이런 것을 따지지 않는 것 같다는 생각이 들었습니다. 왜냐하면 그들에게는 미사에 참여하는 것이나 성가 부르는 것이 재미를 찾는 것, 즉 유흥이 아니기 때문일 겁니다. 재미보러 미사에 참여하고 성가를 부르는 사람은 없고 기도하는 사람들만이 눈에 띄는 하루였습니다. 오늘 청년 게시판에 보며 우울했던 마음이 미사 중에도 계속해서 아픔으로 남아 있었습니다.

관련 인터넷 웹사이트 안내

가톨릭인터넷 GoodNews	http://www.catholic.or.kr/goodnews/
성바오로선교네트	http://www.paolo.net/
천주교서울대교구 목5동성당	http://church.catholic.or.kr/mok5/
천주교대전교구 전민동성당	http://any.to/doma/
김종우님 홈페이지	http://my.netian.com/~jsbach/