

# 종교개혁과 프랑스 개신교 음악

— 위그노 시편집을 중심으로

송 속 회

(계명대학교 음악대학, 서울신학대학원 강사)

## 목 차

### I. 서론

1. 16세기의 시대상황과 종교개혁
2. 종교개혁으로 인한 교회음악의 변화

### II. 개혁교회음악의 여러 형태 (개념적 접근)

1. 주요 형태들
2. 부수적인 형태들

### III. 위그노 시편집

1. 일반적 고찰
2. 음악분석적 고찰

### IV. 결론

참고문헌

Abstract

## I. 서론

### 1. 16세기의 시대상황과 종교개혁

일반적으로 우리는 16세기 하면 '르네상스'를 떠올리고 곧 이어 화려하고 우아한 '미켈란젤로'와 '레오나르도 다빈치'의 명화와 천장화들 그리고 그 천장화 만큼이나 풍부하고 웅장한 '다성합창음악'을 생각하게 된다. 그러나 여기서 우리가 결코 간과해서는 안되는 큰 역사적인 사건이 있는데 그것이 바로 '종교개혁'과 그에 따른 교회음악의 변화이다. 극도의 권위주위와 허례허식이 성행하던 시대에 있어 종교개혁가들의 초대교회와 성경의 순수한 가르침에 대한 강한 열망, 인문주의자들의

고전문학 전성시대에 대한 향수, 르네상스의 옛 정신 회복운동은 그 맥락을 같이하여 서로 힘을 합하면서 거부할 수 없는 역사의 한 흐름을 만들어 가고 있었다.

옛 문헌에 대한 연구에 불붙은 인문주의학자들은 언어학, 문헌학을 발전시킴으로 종교개혁에 크게 기여하였다. 즉 신학자들은 성경을 원어로 연구하게 되고 각 나라 언어로 번역도 가능하게 되었다.<sup>1)</sup> 이로 인해 신도들은 성경이 말하는 참 진리를 깨닫게 되고 당시 교회 내에서 성직자들의 턱없는 권위의식과 가식적인 형식 등 왜곡된 교리들을 비판하기 시작하였다. 드디어 '만민제사장' 설<sup>2)</sup>이 개혁교회의 중심교리로 자리를 잡게되고 모든 예배의식에서 성도들이 종전의 구경꾼 역할에서 직접 제사장으로서 중심역할을 담당하게 되었다.

## 2. 종교개혁으로 인한 교회음악의 변화

교리의 변화는 곧 교회음악에 개념과 형식의 변화를 가져오게 되었다. 우선, 이전에 라틴어로만 불리었던 노래가사들이 각 나라 언어로 불리게 되었으며 그 다음은 성직자로만 구성된 성가대에 의해 불리었던 음악들이 모든 성도들의 입을 통해 불리게 되었다. 이렇듯 교회음악의 주체가 바뀜에 따라 음악의 형식 또한 종전의 숙련된 성직자들이 부르던 세련된 형식에서 전혀 음악교육을 받지 못한 평신도들도 쉽게 부를 수 있는 단순한 형식으로 변화될 수 밖에 없었다. 이후 교회음악은 예배용, 가정용, 절기 예배용, 일반 모임용, 연주회용 등 다양한 형태로 발전하게 되었다.

## Ⅱ. 개혁교회음악의 여러 형태 (개념적 접근)

### 1. 주요 형태들

#### 가. 개혁 시편

16세기 칼빈과 개혁교회에서 지역언어로 번역되어 불려졌던 다윗이 지은 구약성서의 150편의 시편을 의미한다.

#### 나. 위그노 시편집<sup>3)</sup>

불어로 운율화된 150편의 시편이 담겨 있다. 클레망 마로 (Clément MAROT, 1496-1544)<sup>4)</sup>가

1) 1521년경 마르틴 루터가 성경을 독일어로 번역한 것이 성경번역의 발단이 됨

2) 구약시대에 인간은 죄로 인하여 하나님과의 직접 교통하지 못하고 반드시 제사장(성직자)을 통하여서만 가능했던 것이 예수가 모든 인간들의 죄를 대신해 십자가에서 죽으심으로 원죄(하나님과 인간과의 관계두절)에 대한 죄값을 치름으로 말미암아 이후로 모든 인간은 직접 하나님과 교통할 수 있게 되었다는 기독교 교리.

3) 칼빈을 비롯한 프랑스 종교개혁자들은 스스로를 '위그노(Huguenot)'라 불렀다.

4) 프랑소와 I세(François I)의 궁정시인 (1496-1544)

49편을, 떼오도르 드 베즈(Theodore de BEZE, 1519-1544)<sup>5)</sup>가 나머지 101편을 운율화 했다. 십계명과 시몬의 노래, 식사 전·후의 기도문, 주기도문 그리고 왕의 시문과 몇몇 노래도 포함된다. 간단하고 배우기 쉬운 노래로 성직자들이 아닌 평신도들에 의해 불려졌다.

#### 다. 오르간을 위한 시편

주로 루터파 교회에서 사용되었고 코랄의 프렐류드부분에 해당한다. 노래 부르기 전 성도들을 인도하고 노래가 끝난 후 분위기를 연장시키는 역할도 한다. 멜로디는 합창처럼 정선율(Cantus-firmus)<sup>6)</sup>이 긴 박으로 나온다.

## 2. 부수적인 형태들

### 가. 영가 (Chanson spirituelle)

개신교음악의 한 형태로 시편보다는 자유롭다. 다소 교훈적인 내용이며 음악의 풍자사라 볼 수도 있다. 예배 밖에서 불리워졌으며 세속음악의 발전과 밀접한 관계를 가진다.

### 나. 찬가 (Cantique)

성경의 내용을 바탕으로 한 노래로 멜로디는 시편송과 비슷하고 예배에서 '사가라의 노래' (Cantique de Zacharie<sup>7)</sup>: Benedictus), '시몬의 노래' (Cantique de Siméon<sup>8)</sup>: Nunc Dimitis) 등을 부를 수 있다. 원래 카톨릭 교회에서 독창자와 성가대, 혹은 성가대들 간에 주고 받으면서 부르던 찬송형태인데 개신교회에서 성도들이 예배에 보다 적극적으로 참여하는 한 방법으로 모든 신도들 간에 불려졌던 형식으로 주로 루터파 교회에서 많이 불렸다. 운율은 짧고 리듬은 경쾌하다. 예배전반에 걸쳐 자유로이 삽입될 수 있다.

### 다. 응답송 (Répons liturgiques)

원래 카톨릭교회에서 독창자와 성가대, 혹은 성가대들간에 주고 받으면서 부르던 찬송형태인데 개신교회에서 성도들이 예배에 보다 적극적으로 참여하는 한 방법으로 모든 신도들간에 불려졌던 형식으로 주로 루터파 교회에서 많이 불렸다. 운율은 짧고 리듬은 경쾌하다. 예배의 전반에 걸쳐 자유로이 삽입될 수 있다.

5) Genève d'Academie (현 제네바 대학교)의 학장을 지낸 석학, 시인, 신학자. 1519-1544

6) 중세와 르네상스 음악에서 사용되는 용어로서 이미 널리 불려지고 있던 멜로디가 다성음악의 주 선율로 채택되어 쓰이던 노래

7) 누가복음 1장 68-79절에 나오는 요한의 아버지 사가라가 부르는 노래

8) 누가복음 2장 29-32절에 나오는 예루살렘의 한 경건한 자 시므온이 성령을 받아 아기 예수를 안고 부르는 찬송

#### 라. 성가 (Contrafacture)

원래 있던 멜로디에 가사만 새로 만드는 노래. 즉 '사랑가'를 낱말만 몇 개 바꾸어 경배의 노래로 바꾸는 것이다. 시편송에도 이런 종류가 많이 있으며 독일 코랄도 마찬가지이다. 이러한 방법 역시 세속에서 쉽게 접하던 음악으로 종교 개혁자들이 평신도의 예배참여를 활성화시키기 위한 하나의 시도로 일반 성도들이 별도의 교육 없이 쉽게 따라 부를 수 있다는 점을 감안한 양식이다.

#### 마. 짧은 루트성가 (Saintes chansonnettes au luth)

루트는 16세기의 대표적인 악기로서 시편송의 멜로디들을 반주하기도 하고 짙막한 루트 성가곡집을 연주하기도 하였다. 가정에서 하는 음악이었으며 세속음악과 교회음악간의 균형을 생각한 개혁자들의 대책 중의 하나이다. 1554년에 세르통(CERTON, ?-1572)에 의해 루트 성가곡집<sup>9)</sup>이 나왔는데 여기서는 종전의 주 멜로디가 테너성부에 있던 것이 제일 높은 성부 즉, 소프라노로 옮겨진 것을 볼 수 있다.

### Ⅲ. 위그노 시편집 (Psautier Huguenot)

#### 1. 일반적 고찰

앞에서 살펴본 바와 같이 종교개혁시대에는 여러 가지의 음악형태들을 예배와 예배 밖의 음악으로 엄격히 나누어서 연주했었다. 특별히 시편송은 양쪽에 걸쳐 두루 불리워 졌었던 음악이고 종교개혁자들이 또한 중점적으로 연구·발전시켜왔던 대표적인 개혁교회음악이라 할 수 있다. 일반 성도들의 능동적인 예배참여를 제일의 개혁목표 중의 하나로 삼았던 개혁자들은 별도의 음악교육과 연습이 없어도 예배에서 다같이 찬양할 수 있도록 하기 위해 예배에서는 시편을 단선율만 부르도록 하였다.

한편, 가정이나 연주용으로는 시편을 다성화시켜 발전시켜 나갔는데 당대에 가장 공로가 큰 교회 음악가인 끌로드 구디멜(Claude GOUDIMEL, ?~1572)은 자기가 가장 좋아하는 작품은 화성화된 시편집이라고 말하고 "내 모든 수고에 대한 가장 충성스런 증인이요 가장 아름다운 작품"<sup>10)</sup>이라고 표현했다. 1536년 스위스 바젤(Basel)에서 처음으로 독일어로 된 개혁주의 시편송을 접하게 된 칼빈은 그 자리에서 깊은 감동을 받는다. 1538년 칼빈이 스트라스부르(Strasbourg)에 머물게 되었을 때, 그 시대의 위대한 궁정시인 끌레망 마로(Clément MAROT)가 이미 시편을 불어로 운을 화하고 있음을 알게 되고 이를 적극적으로 후원하여 1539년에 최초의 위그노 시편집<sup>11)</sup>을 발간한다.

9) Premier Livre de Psalms mys en musique par M. P. Certon...reduit en tablature de luth pour chanter en jouant. par G. MORLAYE

10) Edith WEBER, *La Musique Protestante*, Paris: Honore Champion, 1979, P. 19

11) "Aulcuns Pseaulmes et Cantiques mys en chant" 마로에 의해 번역된 13편의 시편과 칼빈이 번역한 6개의 시편이 스트라스부르 사람들의 노래곡에 맞추어 불렀다. 그후 1542, 1545 그리고 1563년까지 재판이 계속 나왔다.

이 시편집은 그후 스위스 제네바로 전해져 그곳 교회에서도 사용하게 되어 발전을 거듭하게 된다. 마로가 사망하게 되자 칼빈은 나머지 작업을 당대 석학이요 신학자이며 시인인 떼오도르 드 베즈(Theodore de BEZE)에게 부탁하게 된다. 그리하여 드디어 1562년 시편 150편 전편이 단선을 멜로디<sup>12)</sup>와 함께 제네바에서 출간된다. 그후 여러 개혁음악가들<sup>13)</sup>에 의해 이 150곡들은 화성화되어 갔다.<sup>14)</sup>

그럼 여기서 우리는 1583년 발간된 빠살 드 레스토까르<sup>15)</sup>(Pashal de L' ESTOCART, 1538~?)의 위그노 시편집을 보기로 음악적인 특성을 살펴보기로 하겠다.

1583년 6월 나바르(Navarre)의 헨리에게 헌정하면서 제네바에서 출판된 이 위그노 시편집에는 시편 150편과 십계명, 식사전후 기도문등이 포함되어 있고 시편들은 4성부 101곡, 5성부 45곡, 6성부 3곡 그리고 8성부 1곡으로 구성되어 있다. 정선율은 대부분 테너에 위치하며 소프라노에 있는 것도 8곡이나 되고 그 외에 알토에 있는 것이 2곡, 5번째 성부에 있는 것도 1곡이다. 시편 150편에 쓰인 멜로디는 125곡으로 같은 멜로디가 중복되어 사용된 경우가 있다. 정선율은 긴 박자로 되어 있고 리듬이 단순한 반면 다른 성부들은 박자가 짧고 리듬도 활발하다. 악보에서는 '#'와 'b' 기호가 쓰이고 있는데 '#'은 'b'되었던 음이 다시 원상복귀 할 때도 'b' 대신 쓰이고 있다. 또한 이러한 임시표기호가 오선안에서 음표 바로 앞에 놓인 경우는 원본에서 있는 대로의 표시이고 오선 위 빈 공간에다 표시할 경우는 '뮤지카피타'를 적용한 전사자의 임의적인 기호로 보면 된다.

## 2. 음악분석적 고찰

### 가. 정선율

레스토까르는 거의 대부분 전통적인 정선율 멜로디를 바꾸지 않고 그대로 테너성부에서 쓰고 있다. 다만 한가지 특별한 것은 시편 77편의 경우, 제네바 시편집(1562)에서는 볼 수 없었던 '파'이 나타나고 있다. 이것은 정선율에 있어서는 조표 외에는 임시표를 쓰지 않는 전통에도 어긋나는 현상인데, 이렇듯 유별나게 '파'를 쓴 이유는 두 가지를 생각할 수 있다. 하나는 레스토까르가 뮤지카피타를 정선율에다 적용시킨 경우와 둘째는 그가 독특한 화성효과를 기대한 것으로 보는 경우인데 우리는 여러 가지 곡 진행상의 흐름을 볼 때 전자 쪽으로 결론을 내리는 것이 무리가 덜 하다고 본다.

- 
- 12) 위그노 시편집의 멜로디는 크게 세 가지 부류로 구성된다. 첫째는 라틴찬송가에서부터 물려받은 곡이고 둘째는 널리 불려지고 있던 세속노래들, 그리고 셋째로는 종교개혁 음악가들 Loys BOURGEOIS, Guillaume FRANC 등에 의해 새로이 작곡된 것이다.
  - 13) 시편송집을 화성화시킨 대표적인 음악가로는 Claude GOUDIMEL, Claude LE JEUNE, Paschal de L' ESTOCART) 등을 들 수 있다.
  - 14) 작곡기법으로는 대위법 (note contre note), 자유대위법 (contrepoint fleuri), 모테트 (Motet)형식이 주류였다.
  - 15) Paschal de L' ESTOCART (1538~?) 16세기 후반 프랑스 작곡가로 칼빈과 같은 고향인 Noyon에서 태어났다. 그에 대한 기록은 거의 없는 상태이며 이탈리아를 많이 방문한 탓으로 이탈리아 음악의 영향을 받았다. 제네바에서 개혁가들과 어울려 지내면서 개혁음악가로서 업적을 남기나 후기에는 카톨릭과 개신교를 오락가락한 흔적이 보인다. 그의 죽음은 확실하지 않았다.

<악보 1> 시편 77편 “오 주여 내 음성을...”

**A Dieu ma voix**

Supérius LXXVII  
 Contraténor  
 Ténor  
 Bassus

A Dieu ma voix j'ai hausse - e, Et

시편 117편의 경우, 정선율이 아주 특별한 현상을 보인다. 먼저, 정선율의 악구들 사이에 상당히 긴 휴식부가 나오고 있으며 또 하나 특이한 점은 정선율이 단지 리듬이나 멜로디에 약간의 변화만 주면서 다른 성부에서 반복된다는 점이다.

이 곡은 8성부곡인데 두 번째 성부 (Contra Ténor)가 정선율을 반복하면서 아래로 3성부를 이끌고 있는데 이러한 현상은 정선율이 이끄는 다른 3성부와 대등하게 주고 받으면서 마치 두 합창단이 응답창을 하고 있는 것 같은 소리의 효과를 내고 있다.

<악보 2> 시편 117편 “온 백성아 주를 찬양하라”

**Toutes gens louez le Seigneur**

Supérius CXVII  
 Secundus Supérius  
 Contraténor  
 Secundus Contraténor  
 Ténor  
 Secundus Ténor  
 Tertius Ténor  
 Bassus

Tou - tes gens, lou - ez le Sei gneur.

Toutes gens, lou - ez le Sei-

Toutes gens, lou - ez le Sei-

5

Tous peuples, chantez son hon - neur, tous peuples chan - tez, chan-  
 gneur, Tous peuples chantez, chantez son hon-  
 neur, Tous peuples, chantez chan - tez son honneur, chantez son honneur,  
 Tous peuples chantez, chan- tez, chantez son hon-  
 neur, Tous peuples, chantez, chantez son hon - neur, tous peuples chantez son honneur, son hon-  
 neur, Tous peuples, chantez son hon - neur, tous peuples, chantez, chantez son honneur, chantez son hon-  
 gneur, Tous peuples chan- tez, chantez son honneur, chan-  
 gneur, Tous peuples chantez, chantez son hon-  
 neur.

10

tez son honneur, tous peuples chantez, chantez, son honneur:  
 neur, tous peuples chan - tez,  
 tous peuples chantez son honneur, chantez, son honneur:  
 neur, tous peuples chantez, chantez, chan - tez son honneur,  
 neur, Car son vou - loir benin et doux,  
 neur, tous peuples chan - tez,  
 tez son honneur, chantez, son hon- neur:  
 neur, tous peuples chan- tez, chantez son hon -

15

Car son vouloir be - nin et doux Est mult, -  
 chantez son hon - neur: Car son vouloir ben in et doux,  
 Car son vouloir ben in et doux,  
 Tous peuples, chantez son hon -neur, son hon -neur Car son vouloir benin et  
 Car son vouloir ben in et doux,  
 chantez son hon - neur: Car son vouloir benin et doux, Est mult,  
 Car son vouloir benin et doux, Car son vouloir benin et  
 Car son vouloir benin et doux,

20

pli - é des - sus nous, Et sa tres-  
 Est multi - pli - é des - sus nous,  
 Est multi - plié des - sus nous, Et sa tres-  
 doux Est multi pli - é dessus nous, est multi - plié dessus nous,  
 Est multi pli-é des - sus nous, des - sus nous,  
 ti - pli - é dessus nous, Et sa tres-  
 doux Est multi plié dessus nous, Et sa tres-  
 Est multi pli-é des - sus nous, nous,



25

fer me ve - ri - té, De - meur à  
 Et sa tres fer me ve - ri - té,  
 fer me ve - ri - té, Demeu - ré à  
 Et sa tres fer me ve - ri - té,  
 Et sa tres ferme verité, Demeu - ré à  
 ferme, ve - ri - té, et sa tres ferme verité, ve ri té  
 ferme, ve - ri - té, et sa tres - ferme ve - ri - té, Demeu - ré à  
 Et sa tresfer - me ve - ri - té,

30

per - pe - tuité, de meur à per - pe -  
 De meurà per pe - tu - i - té à  
 per pe - tu - i - té, de - meur à per - pe -  
 De - meurà per pe - tu - i - té,  
 per pe - tu i - té, demeur à per pe - tu - i - té,  
 De meurà per pe - tu - i - té, à per -  
 per pe - tu - i - té, de - meu - ré à  
 De - meur à perpe - tu - i - té, per - pe -

35

tu - i - té.  
 per - pe - tu - i - té.  
 tu - i - té.  
 à per - pe - tu - i - té.  
 à per pe tui - té.  
 pe - tu - i - té.  
 per - pe - tu - i - té.  
 tu - i - té.

비록 잠깐동안이긴 하지만 대부분의 곡에서 정선율이 선창으로 시작한다. 즉, 정선율이 먼저 시작하면 다른 성부가 이어서 나온다.

#### 나. 모방기법

많은 경우 소프라노 성부가 정선율을 모방하면서 들어간다. 그런데 시편 62편에서는 조직적이면서 다양성을 갖춘 아주 특이한 모방기법을 볼 수가 있다. 먼저 베이스 성부가 정선율보다 5도위에서 모방하면서 시작하면 곧이어 알토성부가 베이스의 한 옥타브위의 음에서 시작하고 다시 소프라노가 베이스처럼 똑같이 알토의 5도위의 음에서 같은 음정으로 도약진행을 한다. 재미있는 것은 마지막 소프라노 성부는 알토와 시작하는 시간적 거리나 시작하는 첫 음의 박자가 다른 성부와는 다르다는 점이다.

<악보3> 시편 62편 “내 영혼이 주님께”

**Mon ame en Dieu**

Supérieur  
Contraténor  
Ténor  
Bassus

Mon a - mé eu Dieu tant seule - ment, en Dieu tant seule - ment, Trouve

모방기법 중의 또 한 가지 모양은 각 성부가 번갈아 가면서 악절 단위로 정선율을 발전적으로 모방하는 방법이다. 시편 23편에서는 첫 악절에서 베이스 성부가 정선율을 모방하고 둘째 악절에서는 소프라노가 모방하고, 세번째 악절은 소프라노와 베이스, 두 성부가 같이 정선율을 다양한 리듬의 변화를 주면서 변화하는 것이다.

<악보 4> 시편 23편 “여호와와 나의 목자”

**Mon Dieu me pâit**

Supérieur  
Contraténor  
Ténor  
Bassus

Mon Dieu me pâit sous sa puis san ce hau - te, mon Dieu me pâit sous sa puis - sance hau-te, mon Dieu me pâit sous sa puis san - ce hau - te: C'est mon ber - ger. de rieu je n'au-tai fau - te, je n'au-rai pâit sous sa puissance hau-te: C'est mon ber - ger de rieu je n'au-tai fau - te, de je n'au-rai C'est mon ber-ger de rieu je n'au-tai fau - te

5

Dieu me pâit sous sa puis san ce hau - te: C'est mon ber - ger. de rieu je n'au-tai fau - te, je n'au-rai pâit sous sa puissance hau-te: C'est mon ber - ger de rieu je n'au-tai fau - te, de je n'au-rai C'est mon ber-ger de rieu je n'au-tai fau - te

sa puis san - ce hau - te, sous sa puis san - ce hau-te: C'est mon ber - ger, de rieu je n'au-tai fau - te

10

te: En tect bien seur, joi - gnant les beaux herba- ges, Cou-cher me

fau - te. En tect bien seur, En tect bien seur joignant les beaux herba- ges, Cou-cher me

En tect bien seur, joi - gnant les beaux her - ba - ges, Cou

te

다. 음악적 표현법

가사의 뜻과 음악과는 밀접한 관계를 이루고 있다. ‘희망’이나 ‘하늘’ ‘산’ 같은 단어들을 위해서는 음역이 높은 음들을 사용하고 ‘죽어야 할’ 과 같은 표현에서는 높은 곳에서부터 점점 내려가게 음들을 진행시킨다. 또한 ‘나를 구원하소서’와 같은 가사 부분은 4, 5도의 도약진행을 쓰기도 하고 ‘기쁘게’, ‘찬양하라’는 가사에서는 리듬을 짧게 나누어 반복하기도 하고 쉼표를 사용하여 엇박을 만듦으로 기쁨이 넘치는 감정을 표현했다. 하나님의 영광에 대한 경외심을 표현하기 위해 장식적인 악구를 여러 성부가 ‘영광’이란 가사에 사용하였다. ‘은 힘을 다하여’란 가사부분에서는 동시에 여러 성부가 힘찬 리듬을 사용하기도 하였다.

〈악보 5-1〉 시편 104편 “내 영혼아 여호와를 송축하라”

Sus, sus, mon ame

Supérieur

Contraténor

Ténor

Bassus

Sus, sus, mon a - mé, il te fant di - re bieu, il te fant dire bieu,

Sus, sus, mon a - mé, il te fant di - re bieu,

Sus, sus, mon a - mé, il te fant di - re bieu

Sus, sus, mon a -

5

il te fant di - re bieu De l' Eternel, de l' E - ter - nel: Ô mon vrai Dieu,

il te fant di re bieu De l' Eternel: Ô mon vrai

De l' E - ter - nel: Ô mon vrai Dieu com - bieu

mé, il te fant dire bieu De l' E - ter - nel: de l' Eternel: Ô mon vrai

한편으로는 화음의 효과로 가사의 느낌을 표현하기도 하는데 시편 36편 끝 부분의 가사 '억누르는' 에서이다. 견딜 수 없이 압박하는 느낌을 위하여 이 곳에서는 내림표와 제자리표를 첨가하여서 단화음들을 만들고 있다.

〈악보 5-2〉 시편 36편 “악인이 내 마음에 이르기를”

25

fin De ja-mais bieu ne fai - re: Songé eu son lit, son-

fin De ja-mais bieu ne fai - re: Son-gé eu son lit son - gé eu son lit

fin De ja-mais bieu ne fai - re: Son - gé eu son lit meschance

fin De ja - mais bieu ne fai - re: Son - gé eu son lit

30

gé eu son lit meschanceté, Au chemin tors, au chemin tors, est arre té: A nul mal n'est contraire, a

meschan - ce té, Au chemin tors, au chemin tors, est arre té: à nul mal n'est, à

té, Au chemin tors, est ar re - té: A nul mal

meschan - ce té, Au chemin tors, au chemin tors, est arre - té: A nul mal n'est,

35

nul mal n'est, contraire, a nul mal n'est contrai - re.

nul mal n'est contrai - re.

n'est contrai - re.

à nul mal n'est contrai re.

라. 화성기법

16세기는 선법과 조성이 혼합되어 쓰이던 시대라 화성의 사용이 미숙하고 우리 귀에 익숙하지 않음을 느끼게 된다. 같은 곡 안에서 단조와 장조가 함께 존재하는 경우가 있다. (시편 140편 a- A- a-C : 시편 3편 F-g-F-g-F) 많은 경우 마지막 화음이 완전 장화음으로 끝나지만 시편 22편처럼 세번째 음이 없는 경우도 허다하다. 도리안 선법과 히포리디안 선법으로 된 곡의 경우, 피카르디 종지를 마음껏 감상할 수 있게 된다. 즉, 마지막 화음이 세번째 음에 장식음을 동반하면서 완전한 장3화음으로 끝을 맺는다. 한편, 끝화음을 완전 장3화음으로 만들기 위해 시편 8편에서는 베이스가 테너보다 더 높이 올라가는 특이한 화성법도 볼 수 있다.

〈악보 6-1〉 시편 62편 “내 영혼이 주님께”

20

trop bal je n'ai gar - de, de tomber trop bal je n'ai gar - de.

garde, je n'ai gar - de, de tom - ber plus bas je n'ai gar - de.

je n'ai gar - de.

- de, de tom - ber plus bas je n'ai gar - de.

〈악보 6-2〉 시편 8편 “여호와 우리 주여”

20

eux, Qui ta puis - san cé a - le - ve sur les cieus qui ta - puis - san ce es - le - ve sur les cieus sur les cieus.

eux, Qui ta puis - san ce es - leve sur les cieus, es - le - ve, es le ve sur les cieus, les cieus les cieus.

eux, ta pui ssan cé a le - ve sur les cieus.

ta puis - san cé a le - ve sur les cieus, es - le - ve sur les cieus, es - le - ve sur les cieus.

한편, 적지 않은 곡들이 마지막 종지부에서 정통적인 화성법에서의 변격종지적인 진행을 들려주고 있다. (I-IV-I-IV-I). 또한, 시편 134편 7번째 마디에서처럼 종지를 이끄는 계류음을 자주 들을 수

도 있으며 어떤 시편에서는 증4, 증5음정도 발견되기도 한다. 기본위치의 주3화음이 주류를 이루지만 제1, 제2 전위도 가끔 쓰였다. 부3화음과 속7화음도 들을 수 있을 만큼 화음 선택이 다채롭다.

음악의 구조면에 있어서는 수평적인 관계와 수직적인 관계가 혼합된 상태이기 때문에 중간중지부에 맺고 끊는 시점이 성부들간에 통일되지 못하고 불분명하다. 즉, 같은 수직선상에 있는 음일지라도 한 성부에서는 앞 구절의 끝맺음을 하고 있는 가하면 또 다른 성부에서는 이미 다음 구절을 시작하고 있는 것이다. 이렇듯 각 성부가 수평적인 독립성을 가지고 있는 반면, 다른 한편에서는 다 같이 한 수직선에서 같은 화음의 구성원이 되기도 하는 아주 미묘한 관계를 성립하면서 진행한다.

〈악보 7〉 시편 134편 “여호와와 모든 종들아”

**Or sus, serviteurs du Seigneur**

Supérieur  
Contraténor  
Quintrapars  
Ténor  
Bassus

Or sus, ser viteurs, ser viteurs, ser vi - teurs du Sei - gneur, Vous  
Or sus, ser viteurs, ser viteurs, ser-viteurs, ser-viteurs du Seigneur, Vous  
Or sus, ser viteurs, du Seigneur, ser-viteurs, ser-viteurs du Seigneur, Vous  
Or sus, ser viteurs, du Sei - gneur, Vous  
Or sus, ser viteurs, ser viteurs, du Seigneur, ser-viteurs du Seigneur, Vous

5  
qui de nuict, vius qui de nuict eu son hon - neur Dedaus sa maison  
qui de nuict eu son honneur, eu son honneur Dedaus sa mai - son le  
qui de nuict, vius qui de nuict eu son honneur Dedaus sa maison le ser -  
qui de nuict eu son hon - neur, De - daus sa maison le  
qui de nuict eu son honneur, eu son honneur De daus - sa mai -

마. 뮤지카픽타 (Musica ficta)

현대 음악인들에게는 조금은 생소하기까지 한 ‘뮤지카픽타’는 11세기부터 17세기초까지에 걸쳐 사용되었던 음악용어로 시대에 따라 그 실제적인 사용에 있어서 차이가 있고, 또한 음악학자들 사이에 여러 가지 논쟁도 많았던 것이다.

6음 음계(hexacorde)의 체계범위만으로는 음악적인 표현에 답답함을 느꼈던 연주자들은 악보에 표기되지 않은 ‘#’나 ‘b’을 이용하여 그들의 음악을 더욱 풍요롭고 다채롭게 만들기 시작하였던 것이 그 근원이며 나중에는 작곡가들이 아예 곡을 만들 때 ‘뮤지카픽타’를 표시하게 되었다. 기악곡에서 먼저 사용되었으나 이후에 성악곡에 까지도 적용되었다. 처음에는 선율적인 흐름을 위하여 주로 사용되었으나 후반 다성음악시대로 들어 가면서는 화성적인 조화를 위해서 많이 쓰이게 되었는데 이 두 관계의 중복부분에 있어서는 상당히 애매한 상황이 발생하게 되어 많은 논쟁을 불러일으키기도 한다.

원래는 작곡가에 의해 각 해당 음표 앞에 붙여졌으나 오선 밖에 표시된 필사가나 편곡자에 의한 것 모두를 ‘뮤지카픽타’에 포함시킨다.<sup>16)</sup>

‘뮤지카픽타’에 대해 아무도 확실히 규정 짓지는 못하지만 13세기와 16세기 사이에 널리 알려졌던 몇 가지 규칙은 다음과 같다.

첫째, 마지막 종지에 있어서 으뜸음으로 먼저 계류음을 만들어 불협화음을 만든 다음 7음에다 ‘#’을 붙여서 협화음으로 만들고 이어서 으뜸음으로 다시 돌아가 으뜸화음으로 마친다.<sup>17)</sup>

16) 여기에 관해서는 기보법에서 상세히 설명하도록 하겠다.

17)





둘째, 장식적인 기능을 가지는 짧은 음표에 ‘#’을 사용했다.<sup>18)</sup>

셋째, 단조성의 선법으로 된 곡에서 마지막 화음을 장3화음으로 만들기 위해 ‘#’을 사용했다.  
(tierce picarde)

넷째, 트리트론(triton)을 피하기 위해 ‘b’을 사용했다.

다섯째, 6음계 음역을 벗어나는 음을 사용할 때는 ‘b’을 사용하여 6음계 안으로 당겨 넣으려는 강한 의지를 표현했다.<sup>19)</sup>

마지막으로, 6음계 구조 안에서 전조를 시도할 때 ‘b’을 곳곳에 사용하였다.

이상과 같은 여러 법칙들이 레스포카르의 시편집에서도 그대로 적용되고 있음을 알 수 있는데 특히, ‘뮤지카피타’를 이용하여 선법으로된 음악을 어떤 장조나 단조처럼 바꾸어 놓은 곡(Ps. 77)<sup>20)</sup>이라든가 같은 곡안에서 ‘뮤지카피타’의 활용에 의하여 전조가 몇 번이나 일어나는 효과를 내는 곡(Ps. 140) 같은 것은 아주 흥미로운 관심거리가 아닐 수 없다.

<악보 8> 시편 77편 “오 주여 내 음성들...”

A Dieu ma voix

Supérieur

Contraténor

Ténor

Bassus

A Dieu ma voix j'ai hausse - e, Et

A Dieu ma voix j'ai haus - se - e, Et

18)

19)

20) 리아안 선법이 F<sup>#</sup> 때문에 g 단조처럼 들린다.

5

ma clameur adresse - e: A Dieu ma voix à mon  
 ma clameur a - dres - se - e: A Dieu ma voix à mon  
 ma clameur adres - se e: A Dieu ma voix à mon  
 ma clameur a - dresse - e: A Dieu ma voix à mon

10

té. Et mon Dieu m'a es cou- té Au jour  
 té, A Dieu ma voix à mon té, Et mon Dieu m'a es cou- té Et mon Dieu m'aes cou- té  
 té, A Dieu ma voix à mon té, Au jour de ma grauid d'estrès-  
 té, A Dieu ma voix à mon té, Et mon Dieu m'a es cou- té Et mon Dieu m'aes cou -

15

de ma grauid des- tres - se, Dieu à esté mon adres -  
 Au jour de ma grauid d'estrès - se, au jour de ma grauid d'estrès, se, Dieu à esté mon a - dres -  
 se, au jour de ma grauid d'estrès - se, Dieu à e - sté mon a-ddres-se, Dieu à esté mon a-ddres -  
 té, Au jour de ma grauid d'estrès-se, Dieu à esté mon a-ddres -

20

se Et du soir an l'ende - main Je lui  
se, Et du soir an lendemain, et du soir an l'ende - main Je lui ai teu du la main,  
se. Et du soir an lendemain, et du soir an l'ende - main Je lui ai ten - du  
se, Et du soir an lendemain, et du soir an l'ende - main Je lui ai ten du la

25

ai ten du la main.  
Je lui ai ten du ten du la main, teu du la main.  
la main, Je lui ai ten - du - ten du la main, teu du la main.  
main, Je lui ai ten du la main, teu du la main.

바. 기보법

16세기 프랑스 음악에는 흰 기보법이 사용되었다. 그 당시에는 음자리표의 선택을 덧줄을 사용하지 않는 원칙을 기준으로 하였다. 그러다보니 주로 ' ', '♯', ' '와 같은 음자리표들이 사용되었다.<sup>21)</sup> 조표로 'b'이 사용되었으며 임시표로는 'b', '♯'('♯'의 기능으로도 '♯'이 사용되었다)

21) 소프라노와 알토 :

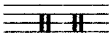







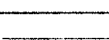

테너 :

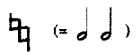

베이스 :

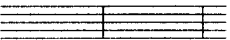
이 사용되었다. 가끔씩 리가투르도 보이는데 정해진 리듬규칙에 따라 사용되었다.<sup>22)</sup> 그리고 현대악보로 편곡된 악보에서는 '—'로 리가투르 부분을 표시해주고 있다.

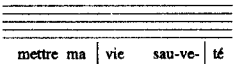
박자표로는 두박계통의 불완전 박자표로 '♩' (=2/2)가 쓰이며 아직 마디는 표시를 하지 않고 있다.<sup>23)</sup> 음표와 쉼표에 대해서는 아래 도표에서 보는 바와 같다.

<도표 1> ※ ( )안은 현대 기보법에 의한 길이

이름	음표의 길이	쉼표의 길이
막심 (Maxime)	 (  )	 (  )
롱가 (Longa)	 (  )	 (  )
브레비스 (Brevis)	 (  )	 (  )
세미 브레비스 (Semi-brevis)	 (  )	 (  )
미넘 (Minime)	 (  )	 (  )
세미 미넘 (Semi-minime)	 (  )	 (  )
푸자 (Fusa)	 (  )	 (  )
세미 푸자 (Semi-fusa)	 (  )	 (  )

22)  (= ) 가 주로 쓰였다.

23) 현대악보로 편곡된 곳에서는  로 명확하게 나누거나

가사를 적는 공간에다  표시해주기도 한다.

## IV. 결 론

'Renaissance' 시대에 교회는 초대교회의 회복을 추구하고 인문주의자들은 철벽같은 중세의 권위주의 이전의 인간정신을 되찾으려 하였다. 인문주의학자들의 언어와 문헌에 대한 연구업적은 종교개혁가들에게 성경에 대한 보다 순수하고도 비평적인 재발견의 눈을 뜨게 하였으며 루터와 같은 이로 하여금 교회와 신앙에 대한 대대적인 개혁을 시도하게 하였다. 그리하여 인간과 하나님과의 관계정립이 완전히 새로워졌으며 '구원'에 대한 새로운 정의 또한 신선한 충격이었다. 즉 '구원'은 면죄부와 같은 재력이나 인간의 선한 행위에 의해 이루어지는 것이 아니라 오직 진실한 믿음 그 자체로만 가능한 것이며 하나님과 각 성도사이에는 더 이상 성직자들의 절대적인 간섭은 필요하지 않고 오직 일대일의 직접 교통만이 필요하다는 소위 '만민제사장'의 교리가 개혁교회내의 기본 신앙이 된 것이다. 그리하여 그전에 거의 성직자들의 전유물이었던 라틴어 미사와 교회음악들은 모두 일반 성도들이 이해하고 스스로의 것으로 소화할 수 있도록 자국어로 번역되기 시작했다. 인쇄술의 발달은 이러한 조류를 가속화시켰다.








그전에 가식적인 형식주의에서 벗어나 오직 성경 속에서만 참된 진리를 얻을 수 있다는 개혁가들의 사상에 근거하여 성경, 즉 시편의 찬송이 교회의 음악의 중심이 되었다. 개혁주의 학자들은 시편의 자국어 번역에 혼신의 정열을 기울였으며 개혁 음악가들은 이에 맞는 새로운 음악을 작곡하기 위하여 사명감을 가지고 노력하였다. 종래에는 모든 성도들이 자국의 언어로 된 성경을 읽고, 자국어로 기도하고 자국어 가사에 맞춘 음악으로 찬양하게 된 것이다.

더 이상 교회음악은 예배의 전유물이 아니라 가정이나 일터 등 어디서나 마음대로 하나님을 찬양할 수 있도록 교회는 기존의 시편송을 간단하고 쉬운 음악으로 재정비하였으며 또한 일반에 널리 알려진 세속음악의 가락들도 차용하였다. 개혁음악가들은 개혁교회에 합당한 새로운 노래를 만들어 보급하기도 하였다. 예배에서는 모두가 함께 부를 수 있도록 단선을 무반주 음악이 주를 이루었으나 가정이나 특별행사에서는 화음을 넣어서 기악반주와 함께 부르기도 하였다.

이 당시 개신교 음악의 종류로서는 시편송 외에도 찬가(Cantique), 응답송(Réponses liturgiques), 성가(Contrafacture) 등이 예배에서 불리워 졌으며 그 외에 가정에서 불리워 지던 영가(Chanson spirituelle), 성스런 짧은 기악곡(luth)과 오르간을 위한 시편송도 있었다.

독일을 중심으로 한 루터파 교회에서는 시편가에 4성부의 화성을 넣은 코랄이 변성하여갔고 프랑스어를 사용하는 칼빈파 교회에서는 시편송집이 눈부신 발전을 이루고 있었다. 1524년 독일 비텐베르크에서 루터가 시작한 시편송집은 발전을 거듭하여 1562년에는 시편 150편 전편이 단선율 음악과 함께 제네바에서 출간되기에 이른다. 이무렵 다성음악시대의 도래와 더불어 한편에서는 불어로 된 시편송에 화음을 넣는 작업이 성행하였는데 우리는 이 논문에서 1583년 제네바에서 출간된 빠살드 레스토까르의 시편송집을 살펴보았다. 끝없이 솟아나는 새로운 아이디어의 소유자인 이 음악가는 시편송집에서 당대의 음악적 특성들을 적절히 활용하면서 독특한 개인적인 성향을 조화롭게 배합시켰다.

기보법에 있어서는 불완전 계통의 2박 (♩) 리듬을 사용하고 있으며 마디의 나눔은 없었으나 현대 악보로 편곡된 악보에서는 가사가 놓인 공간에서 마디표시를 해주었다.

음자리표는 각 성부의 음역에 알맞은 자리표를 골라서 사용하였으며 편곡악보에서는 주로 소프라노/알토는 , 테너에서는  또는  를, 베이스는  를 사용하였다. 조표로는 'b'가 사용되었고 임시표로서는 '뮤지카픽타'의 역할을 하는 '#'과 'b'가 사용되었는데 '#'은 'b'의 기능도 함께 맡고 있었으므로 편곡악보에서는 따로 구분하여 주었다. 가끔 리가투르도 (, , ) 볼 수 있는데 정해진 리듬법칙에 따라 편곡되었다.

화성기법에는 조성과 선법의 혼합기로서 때로는 선법음악을, 어떤 때는 조성음악을 또 다른 때는 구분이 모호한 음악을 듣게 된다. '뮤지카픽타'의 사용에 의하여 듣고 있는 음악과 악보상의 조표와는 쉽게 연결이 안되는 경우도 많다. 선율선에서나 화음선에서나 트리톤 회피는 상당히 엄격하게 지켜지고 있으며 종지에 있어 마지막 음앞의 음에 '#'을 첨가하여 반음관계의 이끈음을 충실히 만들어 주고 있다. 단조성의 선법음악에서 마지막 화음만은 장3화음으로 하는 피카르디 3도가 끝 화음에 많이 나타난다. 그러나 3음이 없는 3화음으로 끝맺는 곡들도 어렵잖게 볼 수 있다. 화음구성으로는 주3화음의 기본위치가 제일 흔하게 들리지만 가끔 1전위나 2전위도 들을 수 있으며 불협화음도 자주 들린다. 가사의 말뜻에 충실하게 음들을 다루고 있으며 리듬 꼴이나 쉼표 등도 가사를 잘 표현해 주기 위하여 세심하게 배려하여 쓰고 있다. 반복법을 쓰기도 하고 화음의 빛깔까지도 가사의 내용에 맞추어 사용하였다. 한소리에 한음씩 맞추어지는 실라빅 형태가 주 형태였으나 경우에 따라서는 '영광(gloria)'과 같은 낱말을 표현하기 위해 한소리에 여러 음으로 장식하는 멜리스마 형태가 사용되기도 하였다.

작곡기법으로는 정선율 기법을 들 수 있다. 주로 테너성부에 위치하고 긴박 음표들로 구성되고 리듬은 아주 간단하다. 악절과 악절사이에는 쉼표로 구분을 하고 있다. 대부분 다른 성부보다 먼저 시작한다. 다른 성부들은 정선율을 모방하면서 들어가는 데 대부분 소프라노가 많이 모방을 한다. 두 성부가 짝지어 모방하기도 하고 음정이나 리듬에서 변화를 주면서 모방하기도 한다. 이 시편집은 자유 대위법(Contrepoint Fleuri)으로 작곡되어 있고 음악회용으로 보는 것이 합당하겠다. 한번도 같은 아이디어가 다시 쓰여지는 경우를 볼 수 없을 정도로 뛰어난 레스토야르의 음악적인 천재성이 빛을 발하는 작품이기도 하다.

참 고 문 헌

- 남궁원·강석규 엮음. 『연표와 사진으로 보는 세계사』. 서울: 일빛, 1997.
- 박봉석. 『음악과 사상』. 서울: 아가페음악선교원, 1997.
- 홍정수. 『교회음악개론』. 서울: 장로회신학대학출판부, 1990.
- Edith WEBER. *LA MUSIQUE PROTESTANTE de langue français*. Paris: Honore Champion, 1979.
- Eugenie DROZ. *Jean de Sonde et Paschal de L'ESTOCART*. Genève: Bibliotheque humanisme et Renaissance XIII, 1951.
- Gustave REESE. *Music in the Renaissance*. New York: Norton, 1959.
- J. 바우어. 『음악이론사』 박미경 역. 대구: 계명대학교출판부, 1994.
- J. L. 곤잘레즈. 『중세교회사』 서영일 역. 서울: 도서출판 은성, 1995.
- L. W. 스피츠. 『종교개혁사』 서영일 역. 서울: 기독교문서선교회, 1983.
- Loys BOURGEOIS. *Le Droit chemin de Musique*. Genève: J. Girard, 1550.
- Marc HONEGGER. *SCIENCE DE LA MUSIQUE*. Paris: Bordas, 1979.
- Nicole LABELLE. "Les Differentes styles de la MusiqueReligieuse en France: Le Psaumme de 1539a 1572." Ph.D. 학위논문, Paris: Université de Sorbonne, 1978.
- Sook-Hee SONG. "Le Psautier Huguenot de 1583." Ph.D 학위 논문, Strasbourg:Université de Strasbourg, 1996.
- Stanley SADIE. *The New Grove Dic. of Music & Musicians*. V.3, London: McMillan, 1980.
- Waldo PRATT. *The Music of the French Psalter of 1562*. New York: Colombia Univ., 1939
- Will APEL. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. Cambridge: The Mediaeval Academy of America, 1949.

## Abstract

### “The Reformation and the music of French protestant”

— French Psalter

Sook Hee Song  
Keimyung University

“Renaissance-recovery of the spirit antique, Humanism-return of the art antique, The Reformation-restoration of the first church.”

Though these three terms designate each one goal different, they rejoin by the conscience of operate “The placement of the authority by the libral spirit”

The science of humanists which came from rediscovery antiquity helps to recover the original signification of the Bible. Soon after, this new science open the door of the Reformation.

The Reformatists preconize the church music more easy, simple and universal in a bid to make participate in a worship every church member. At divine service, the believers praise monophonic psalms, while they sang harmonic songs at home, at work and at concert.

The Psalter is one of the most important church musics in that period. The musical study of the huguenot Psalter of 1583 by Paschal de L'ESTOCART is as follows :

The Psalter of 1583 provides look into the practice and ideas of the Calvinistic era. The musician states his intention to retain the psalm tunes in their original form, and this he carries out faithfully.

Thus the variety of rhythm patterns which exist in the added voices is an important element in itself. The grouping of voices, the shifting of such groupings, the change from contrapuntal to chordal writing, all are done skillfully and effectively.

And again, the wide variety of chords is graceful. These Psalms show both the linear and the vertical approach to part-writing. L' ESTOCART was skillful in the use of altered tones in harmonic writing, and wrote as one aware of the impending change from modality to tonality.

Because of the polyphonic character as well as the historical position, the 1583 Psalter was written for intellectual and religious concert.