

---

## 16세기 다성음악의 수평적 진행에 따른 수직적 결과 : 시편(Psaumes huguenots)의 3가지 양식에 나타나는 종지형을 중심으로

---

李 乃 旋

(한양대학교 음악대학 강사)

- I. 서론
- II. 16세기 선법 다성음악의 이론적 고찰
  - 1. 선율적 3도와 화성적 3도
  - 2. 전위의 개념과 화음의 개념
  - 3. 선법음악에서 조성음악으로
- III. 종지의 형태
  - 1. 16세기 종지형의 선율적·화성적 내용
  - 2. 종지의 4가지 유형
  - 3. 종지형의 선율적 진행에 따른 화성적 결과
- IV. 결론

### I. 서론

16세기는 선법음악과 조성음악이 교차하고, 수평적인 사고와 수직적인 사고가 공존하는 시기라고 이 시대의 복잡한 음악적 현상을 설명한다. 횡적인 개념과 종적인 개념의 갈등 속에서 나타나는 과도기적 현상에는 새로운 선율적·화성적 내용이 등장한다. 그렇다면 우리는 이 시대의 작품들 속에서 만나는 대립과 충돌의 다양한 현상들에 대해서 어떤 사고와 시각을 적용해야 작품의 내용을 올바르게 해석할 수 있겠는가?

이 논문에서는 “이 시대가 어떤 음악 언어와 사고에 주력하고 있는가”의 문제보다는, 상반된 언어와 사고의 공존과 대립이 “이 시대의 음악에 어떤 현상과 변화를 가져오는가”에 관해서 중점적으로 논의한다. 이를 위한 악곡 분석에서는 무엇보다도 종지형태에 그 분석의 초점이 맞추어지는데, 왜냐하면 다성음악의 내부종지와 최종종지에 나타나는 “다양한” 수직적 음향이 바로 수평적인 전개와 수직적인 전개가 공존하는 실체이고, 수직적 음향의 차이는 두 개념의 갈등을 반영하는 시대적인 현상이기 때문이다. 이 시대의 복합적인 실태를 가장 적합한 개념을 적용시켜 해석하기 위하여, 이 논문에서 제시하고 있는 분석적 방법들의 이론적 근거와 그 타당성은 이 시대와 관련된 이론서들의 연구를 통해 논의된다. 선법음악의 이론적 배경을 이해하기 위해서 참조한 15·16세기의 이론서들과 조성음악으로 향하는 이론적 과정을 이해하기 위해서 참조한 17·18세기의 이론서들의 비교 연구는 규칙들의 변화를 통해서 개념의 변화와 화성적 언어의 시대적 발달을 파악할 수 있게 하고, 16세기 음악과 그 이후의 음악에 나타나는 음악적 내용의 상이점이 갖는 의미를 합리적으로 판단할 수 있는 분석을 위한 기반을 만들어 준다.

분석을 위해 아래에 열거한 선곡한 시편(Psaumes huguenots)의 곡들은, 종교개혁에 따른 위그노의 실용적인 다성음악이다. 교회가 필요로 하는 음악을 위해서 작곡가들은 회중이 듣기 쉽고 부르기 쉬운 수직적 짜임새를 선호하게 되는데, 이런 시대적 요구는 화성적 음향의 발달을 우선적으로 가져오게 된다. 동시대의 여러 작곡가들이 주어진 정선율(*cantus firmus*) 위에 3 종류의 짜임새(texture) —수직적인 짜임새(homophonic texture), 수평적인 짜임새(polyphonic texture) 그리고 두 짜임새의 혼합(mixed texture)—로 작곡한 4성부의 다성음악이다.

#### 분석을 위한 작품목록

- \* Claude Goudimel: Les 150 Psaumes de David (1564-1565)
- \* Claude Goudimel: Les 150 Psaumes de David (1568 et 1580)
- \* Loys Bourgeois: 24 Psaumes à 4 voix (1547)
- \* Claude Le Jeune: 10 Psaumes de David (1564)
- \* Claude Le Jeune: Psaumes en vers mesurés. . . (1606)
- \* Philibert Jambe de Fer: Les 150 Psaumes de David à 4 et 5 voix. . . (1564)
- \* Clément Janequin: Premier livre contenant 24 Psaumes de David . . . (1549)

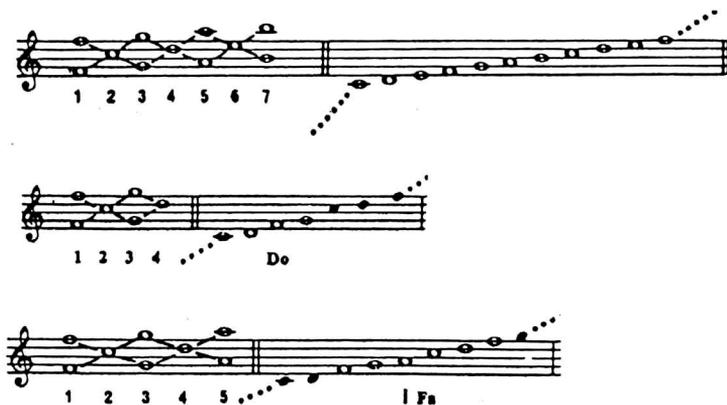
- \* Thomas Champion: Premier livre contenant 60 Psaumes de David. . . (1561)
- \* Richard Crassot: Les Psaumes[. . .] à 4 parties. . . (1564)
- \* Hugues Sureau de Rosier: Les 150 Psaumes de David. . . (1565)
- \* Paschal de L'Estocart: 150 Psaumes de David. . . (1583)

## II. 16세기 선법 다성음악의 이론적 고찰

### 1. 선율적 3도·화성적 3도

“3도 음정의 사용과 역할”에 관한 연구는 16세기까지의 반음계가 빈번하게 출현하는 원인과 종지에서 나타나는 음정조합의 형태가 어떤 선법이든지 장3도로 끝맺음을 하는 이유를 이해하는데 중요하다. 16세기 후반에 장3도 음정이 절대적으로 협화적 역할을 할 수 있게된 요인에 대해서는 무엇보다도 조율체계의 전이에서 그 타당성을 찾을 수 있다.

연속적인 완전5도의 상행진행으로 이루어진 <피타고라스>의 7음음계에서는 단3도가 장3도보다 먼저 출현한다.<sup>1)</sup> 이 선율적 체계(melodic order)에서 단3도는 4음음계(tetratonic scale)까지에서 나타나는 조합되지 않은 음정(레-파)인 반면, 장3도는 그 다음 단계인 5음음계(pentatonic scale)에서 등장하는 복합음정(파-솔-라)이다(예 1 : <피타고라스>의 단3도와 장3도).



<sup>1)</sup> 반면에 <잘리노>의 7음음계를 만드는 가장 용이한 방법은 3개의 장3화음을 각각 완전5도 간격으로 배치한 후에 가운데 자리한 장3화음의 밑음을 음계의 중심음인 1음으로 해서 온음계를 만든다. S. Gut, "système zarlinien", in *Science de la Musique*, M. Honegger Ed. (Paris, Bordas, 1979), 986쪽 참고.

<잘리노>(Giuseffo Zarlino)의 조율체계에서는 <피타고라스> 체계의 “높은 장3도( $81/64=9/8 \times 9/8$ )” 음정이 배음열에서 나타나는 “낮은 장3도( $5/4=9/8 \times 10/9$ )”로 대체된다.<sup>2)</sup> 또한 이 화성적 체계(harmonic system) 안에서는 장3도가 단3도보다 먼저 출현하기 때문에 장3도가 더 협화적으로 취급된다. 이것은 실제로 선율진행에서는 단3도가 자연적이고 우선적이며(예: 그레고리안 성가), 그 이후에 음향감각의 발달에 따른 화성적 변화에 의해서 장3도가 더 자연스럽게 안정적인 음정으로 사용되는 이유이고(예를 들면 다성음악의 장3도 종지), 더 나아가서는 3개의 음으로 구성된 협화적 화음(consonant chord)을 가능하게 한다(예 2: <잘리노>의 *senario*).

[예 2]



조율체계의 비교를 통해 <피타고라스> 체계에서 다성음악의 선법음계가 온음계적 진행임에도 불구하고 많은 반음계적 선율진행을 만나는 이유를 설명할 수 있는데, 그것은 불완전협화 음정들이 활동성과 불안정성의 요소를 제공하는 음정들이고 이들은 이완 혹은 안정을 나타내는 완전 음정으로 진행하기 위해서 장음정으로 변하기 때문이다. 다시 말하면 이 체계로 만들어진 다성음악에서는 “높은 장3도”로 인해서 반음(미-파)의 간격이 좁기 때문에 장3도는 다른 음정으로 진행하려는 “동적인 역할”을 하고, 이러한 활동성이 바로 해결을 필요로 하는 불안정적인 요소로 작용한다. 그 결과 수평적인 진행에서 종지의 완전5도는 장3도를 선행하는 예가 일반적이다.

조율체계의 전이는 16세기의 화성발달에 중요한 근원이 되는데, <잘리노>의 체계로부터 종지형에 나타나는 새로운 음정결합의 화성적 이유와 “음정의 개념”에서 “화성의 개념”으로 발달하는 과도기의 현상을 설명할 수 있다. 16세기의 다성음악을 이루는 <잘리노>의 화성적 체계에서 “낮은

<sup>2)</sup> J. Chailley는 두 조율체계의 비교 설명에서 피타고라스의 체계는 장3도가 [완전 5도로 진행하는] 해결을 필요로 하는 동적인 체계(*système dynamique*)로, 반면에 <잘리노>의 체계를 정적인 체계(*système statique*)로 구분하고 있다. 또한 후자의 결과가 자연적으로 새로운 화성적 개념의 음악을 만든다고 부연 설명하고 있다. *Eléments de Philologie musical* (Paris, A. Leduc, 1985), 157쪽 참고.

장3도”는 협화적일 뿐만 아니라 보다 더 안정적이기 때문에 “정적인 역할”을 수행할 수 있으며 궁극적으로 종지에서 최종음과 결합하는 화성적 발달을 보인다. 이제 작곡가들에게 이 음정은 더 이상 “동적인 역할”만을 위해서 사용되지 않으며, 비록 3도가 불완전협화 음정이라 할지라도 완전협화 음정과 동일하게 “정적인 역할”을 할 수 있는 이완의 음정이 될 수 있기 때문에 종지에서 58화성의 결합만큼 38화성의 결합도 타당하다. 또한 “불협화음정-불완전 협화음정-협화음정”의 단계적 이완관계를 보여주는 음정의 개념에서 “불완전화성(36)-완전화성(35)”의 새로운 수직적 관계가 형성하면서 점차적으로 화음의 개념에 접근한다.

## 2. 화음의 개념과 전위의 개념

### (1) 16세기의 3화음에 관한 개념의 실체

<잘리노>는 그의 이론서(*Le Istitutioni Harmoniche, Venise, 1558*)에서 3개의 음으로 구성된 화성단위를 언급하면서, 완전5도의 화성이 3도와 5도라는 두 개의 음정으로 조합된 협화적 화성이라고 규정하고, 이런 화성의 성격을 결정짓는 기준이 바로 3도음정—장3도와 단3도—에 따른 것임을 설명하고 있다.<sup>3)</sup> 이 음정으로 조합된 화성단위가 <아비아니우스>(Johannes Avianus)의 이론서(*Isagoge in libros musicae poeticae, Erfurt, 1581*)에서도 설명되는데, 여기서는 화성을 만드는 기초가 5도와 6도음정이며, 이것은 35의 완전화성(*harmonia perfecta*)과 36의 불완전한 화성(*harmonia imperfecta*)의 두 종류로 구성된다.

<잘리노>가 6번까지의 배음열(*senario*)을 통해서 보여준 협화음정들을 설명한 것을 살펴보면, 하나의 음정은 그와 옥타브를 이루는 음정과 같은 성질을 갖고 있다. 다시 말해 불협화는 불협화를, 불완전협화는 불완전협화를 그리고 완전협화는 완전협화 음정을 파생시킨다. 그러나 불완전협화 음정에 관해서는 전위에서 나타나는 세부적인 변수관계, 즉 장6도는 단3도와 그리고 단6도는 장3도와 부합한다는 옥타브를 위한 상호 보완적인 음정 성질의 관계를 설명하지 않고 있다. 그는 오히려 장음정은 장음정끼리 비교하면서 6도는 3도보다 덜 협화적인 음정으로(마치 4도가 6도보다 덜 협화적인 것처럼) 간주하는데, 이것은 6번까지의 배음열에서 보여주는 것처럼 장6도는 완전4도와 장3도의 조합된 음정이기 때문이다.

<sup>3)</sup> 이에 따라 선법의 음계도 3도음정의 성질에 의해서 구분되며 12개의 선법음계(정격과 변격)에서 장조선법과 단조선법의 이분화된 양상으로 전환된다.



각 성부들이 수직적으로 만나서 만드는 3화음적인 화성은 음정의 규칙에 의해서 통제받는 선율적인 진행의 결과이기 때문에 아래의 첫째 예에서 보여주는 화성진행처럼 베이스의 '솔#'과 칸투스의 '솔'이 간접적으로 만나는 수평적 진행은 일반적이다. 이 과정에서 구성되는 두 화성—'솔#-시-미'와 '미-솔-시'—은 단6도(솔#-미)와 단3도(미-솔)의 연속진행으로 화성적인 모순이 표출되거나 독립적인 선율진행에 의한 당연한 수직적 결과이다(예 4).

## [예 4]

옥타브 내에서 장음정이 단음정을 만나(또는 그 반대의) 상관관계에 대해서 언급되지 않았던 <팔리노>의 화음개념에 반해서 진정한 전위의 개념은 17세기의 <리피우스>의 저서에서 언급된다. 그는 완전화성을 “3화음”(trias harmonica)이란 명칭으로 설명하면서, 음정에 관해서는 “4도는 5도와 부합하고, 장6도는 단3도와 그리고 단6도는 장3도와 부합한다”고 옥타브 내에서 장·단음정의 상호 보완적인 관계를 설명하고 있다.<sup>7)</sup> <리피우스>가 음정에 관해서 기술한 내용은 이제까지의 이론서에서 설명하고 있는 방법들과는 다르다는 것이 지적되어야 한다. 그것은 다름 아닌 장·단음정의 성질은 한 옥타브를 구성하는 상호 파생적인 관계일 뿐만 아니라 각각은 동등하게 협화적 음정이라는 사실이다.

<sup>7)</sup> Lippius, 위의 책, 40쪽.

둘째로, 이 시대의 불완전화성(36)의 사용이 화성적 내용에 따른 기능적 선택이 아니고, 6음음계나 7음음계의 규칙에서 보여주듯이 반음음계와 같은 다른 조건의 제한을 받는다. 더욱이 17세기 전반까지도 불완전 화성에 대한 이런 규칙은 계속된다. <비안치아르디>(Francesco Bianciardis)는 그의 이론서(Breve Regola per imparar' a sonare sopra il Basso con ogni sorte d'Instrumento, Siena, 1607)에서 6음음계에서 나타나는 36화성의 사용범위를 설명하고 있다. 그는 3개의 음으로 구성된 완전한 화성을 장음정이나 단음정의 3도와 완전5도의 결합체로 보고 특정한 음은 완전5도를 만들 수 없기 때문에 6도 음정을 쌓아야 한다고 설명하고 있다. 특히 이 음정을 감 5도의 우려가 있는 '미-파'의 반음관계에서 사용하도록 규정하고 있는데, 6음음계의 자연스런 음계(hexachord naturale)에서는 '미' 위에, 딱딱한 음계(hexachord durum)에서는 '시' 위에 그리고 부드러운 음계(hexachord molle)에서는 '라' 위에 6도를 만들어야 한다는 것이다.<sup>8)</sup>

그후에 7음음계에서도, '미'와 '시'는 각각 '파'와 '도'로 반음 상행하는 활동적인 음이기 때문에 이들 음 위에는 6도음정을 쌓고 있다. 이 음계에서 6도음정으로 화성을 구성하는 또 다른 방법은 반음 올려진 변화음이 계속해서 반음 상행할 때 이 변화음 위에도 6도가 만들어지는 것으로서, 이 경우 역시 변화음의 증가된 활동성 때문에 불완전 협화음정이 사용된다.

점차적으로 6도음정의 화성은 반음계 진행으로 그 사용이 증가하는데, 이런 것들을 언급한 <생 랑베르>(Michel de Saint Lambert)는 36의 불완전한 화성을 반음 상행의 진행에서 첫 음 위에 그리고 35의 완전화성을 둘째 음 위에 쌓을 것을 지정한 후 이 규칙을 모든 반음 진행에 적용시키고 있다.<sup>9)</sup> 이와 같이 사용 범위가 정해지는 이유는 6도음정을 포함한 불완전 화성은 5도의 완전화성보다 덜 안정적이기 때문이다.

16세기에서는 6도음정으로 이루어진 화성의 사용은 화성적 진행에 따라 결정되는 선택사항이라기 보다는 단지 완전화음으로 해결을 필요로 하는 활동적인 반음 위에서 만들어지는 불완전한 화성으로 해석하는 것이 타당하다. 결국 이 시대 다성음악의 두 화성—"완전 화성(35)"과 "불완전 화성

<sup>8)</sup> 이 경우 6도음정의 성질은 음계구성상 단6도 음정이어야 한다. 그밖에, 이 시대에 반음(미-파)을 협화적 화성으로 만드는 또 다른 방법이 사용 되었는데, 그것은 무적카פק타에 의한 변화음으로 반음내려서 정3화음의 완전화성으로 만드는 것이다(예 7 참고).

<sup>9)</sup> Michel de Saint-Lambert, *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, Paris, Ch. Ballard, 1707 (Genève, Minkoff, reprint, 1972), 15쪽.

(36)<sup>10)</sup> -은 두 개의 음정으로 구성된 수직적인 조합체로서, 3화음적인 내용의 다성음악이 “음정의 개념”에 의해 전개되는 수평적 사고의 연장으로 해석된다.

<잘리노>의 안정된 “낮은 3도” 이후에 3도의 화성적 역할은 3화음을 완전 5도와 불완전 6도의 두 종류로 분류한다. 그러나 두 화성이 비록 3도 음정의 동반으로 인해서 음의 배합이 화성적으로보다 풍부해지기는 하였더라도, 아직까지는 수평적인 진행을 주도하는 음정의 개념 안에서 해석되기 때문에 불완전 화성은 완전화성으로 반드시 해결해야 된다는 필요성이 강조된다. 따라서 각각의 화성은 수행하는 역할이 서로 다른 음정-완전 5도 음정은 정적으로, 불완전 6도 음정은 동적으로-으로 구성된 독립된 화음체로 고려되며, 불완전 화성을 완전화성의 전위로 분류하는 “화음의 개념”에서와 같은 파생관계는 고려될 수 없다. 결국 16세기의 다성음악의 수직적인 음향은 개념의 발달이 어떻게 수용됐는지 그 과정을 보여주고 있는데, 화성은 “완전음정(perfect interval)-완전화성(perfect harmony)-완전화음(perfect chord)”의 단계로 발달하며, 음정 조합으로 이루어진 3화음적인 “완전화성”은 수직적인 개념으로 가는 과도기에 나타나는 경과적인 현상이다.

## (2) 17세기의 전위개념

역사적으로 <리피우스>가 언급한 초기의 전위 개념 -하나의 음정은 전위에 의한 그의 파생음정의 성질을 결정한다- 이후에 많은 이론서에서 옥타브 전위에 관한 간접적인 개념을 살펴볼 수 있다. <플로리>(Nicolas Fleury)의 통주저음을 위한 이론서에서는 전위에 관한 직접적인 언급을 하고 있지 않지만 그의 화성진행을 분석해 보면 그의 화음구성 방법에서 전위개념의 실체가 나타나고 있다. “[두음의 진행에서] 장3도가 하행할 때에는 첫째 음 위에 단6도와 단3도를 쌓고, 단3도가 하행할 때에는 반대로 장음정들을 쌓는다.”<sup>11)</sup> 예를 들면, 베이스 위에 ‘미-도’의 진행에서는 첫 음 ‘미’ 위에는 ‘솔’과 ‘도’를 반면에 ‘파-레’의 진행에서는 ‘파’ 위에 ‘라’와 ‘레’를 쌓아야 한다.

<sup>10)</sup> 이 논고에서는 “완전화성”과 “완전화음”을 용어상 구분하고자 한다. 이 시대가 비록 3화음으로 구성된 화성언어를 기본적으로 사용하고 있지만, 3화음이 음정(음×2의 단위)의 조합으로 이루어져 있고, 또한 그의 음악적 내용과 개념이 과도기적 현상을 나타내고 있기 때문에, 화음(음×3의 단위)의 개념 위에서 전개되는 음악을 위해 통상 사용되는 ‘화음’이라는 용어와는 뚜렷한 구별이 필요하다.

<sup>11)</sup> Nicolas Fleury, *Méthode pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse continue*, Paris, R. Ballard, 1660 (Genève, Minkoff, reprint, 1972), 24쪽.

<드레르>(Denis Delair)의 반주법에 관한 이론서에서도 이와 맥을 같이 하는 내용을 찾아 볼 수 있다. “장3도 상행할 때는 첫 음 위에 장3도를 쌓고, 만약에 여기에 6도를 쌓으려면 그 음정 역시 장음정이어야 한다. 그리고 나중 음에 6도를 쌓으려면 그 음정은 단6도이어야 한다.”<sup>12)</sup> <드레르>는 여기서 어떻게 불완전 화음의 성질이 결정되는가를 설명하고 있는데 그의 화성진행에서도 역시 짝을 이루는 두 음정-장3도와 단6도-이 옥타브 음정을 만들고 이들은 상호 전위음정이라는 전제가 되어 있다.

위의 이론서들이 설명하고 있는 화성진행들은 장-단3화음으로 옥타브를 구성하는 구조적인 방법을 보여주고, 이를 위해서 장·단음정들의 성질은 결국 상호보완적이어야 한다는 것이 기본적인 골격이다. 이제 완전화성과 불완전화성의 관계는 보다 더 “화음의 개념”에 접근하게 되는데, 만약 두 개의 화음이 상행3도 또는 하행3도의 연속진행을 할 경우 높은 음에 불완전화음을 구성하고 낮은 음에 완전화음을 구성한다면 이 두 화음의 구성음은 동일하다는 것이다. 다시 말해 하나의 화음이 서로 다른 형태를 만들고 있을 뿐이다. 비록 각각의 화음이 이 시대에서도 조합된 음정들로 받아들여지기는 하지만 비로소 3화음의 완전화음과 그의 전위화음인 불완전화음의 실체를 만난다.<sup>13)</sup>

### 3. 선법음악에서 조성음악으로

#### (1) 종지에서 나타나는 조성

테너-소프라노 구조의 다성적 교회선법 음악에서 보여주는 일차적인 종지는 선율적인 종지로 두 성부의 선율적인 반진행 종지—온음하행의 테너종지와 반음상행의 칸투스종지—는 완전8도의 협화음정을 만든다.<sup>14)</sup> 다성음악의 구조를 주도하는 기본성부는 테너이고 이 성부의 마침음은 선법의 마침음과 동일하다. 다성음악에서 테너성부 위에 또 다른 성부가 선율적인 종지를 만드는데, 이 성부의 마침음은 테너와 옥타브를 이룬다.

<sup>12)</sup> Denis Delair, *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin*, Paris, Chez l'auteur, 1690 (Genève, Minkoff, reprint, 1972) 35쪽.

<sup>13)</sup> <쎈링베르>의 이론서에서는 전위화음의 실체가 보다 더 적극적으로 암시되는데 예를 들어 숫자 붙은 베이스를 위한 진행에서 ‘도’ 위에 ‘6’이라는 숫자는 ‘라’의 완전화음을 표시한 것이고, 같은 음 위에 ‘46’이라는 숫자는 ‘파’의 완전화음을 표시한다고 설명하고 있다. 앞의 책, 23쪽 참고.

<sup>14)</sup> 예외적으로 프리지안 선법에서는 음계의 특성상 반음하행-온음상행의 선율적 종지를 한다.

## [예 5]



이 선율적인 종지를 주도하는 성부들이 때로는 병진행해서 베이스 성부의 마침음 위에 6도의 불완전 협화음정에 도달하는 현상은 테너종지가 변형되면서 종지에서 선율적 기능이 약화되는 것을 보여준다(예 5: 이탈된 테너종지). 그러나 테너성부의 종지적 선율진행이 관례적으로 하행하지 않고 이탈하는 것은 종지를 위한 수평적 선율진행에는 손실을 가져오지만, 종지의 마침음 위에서 3음과 5음이 결합할 수 있는 새로운 화성적 결과를 낳으면서, 궁극적으로 내성부의 역할을 화성적 효과에 주력하는 **베이스-소프라노 구조**로 변화시킨다. 조성음악에서 보다 근본적인 역할을 하게 될 이 구조에서는 5도 하행의 화성적 진행과 이끔음 해결의 소프라노 진행이 종지를 구성하는 일차적인 요소이다.

## (2) 장·단조의 음계

<잘리노>는 이미 언급한 그의 저서에서 각 선법의 특징을 표현해 주는 내부종지의 마침음들을 종지음(*finalis*) 외에 3음과 5음으로 통일하면서 각 선법의 특성을 점차적으로 상실케 하고, <칼비시우스>(Sethus Calvicius)는 그의 저서(*Melopoieia*, Erfurt, 1592)에서 12개의 선법음계를 자연적인 분할과 산술적인 분할로 분류함으로써 장·단조의 선법으로 구분 짓는다.<sup>15)</sup> 실제로 도리안의 종지에서는 내려간 6음(시<sup>b</sup>)의 출현이 잦고, 악구의 반복에 있어서 장·단조를 대비시켜 선법의 변화를 강조하는 경우 또한 빈번하다. 아래에 발췌된 악곡은 <르 존>(Claude Le Jeune)이 호모포닉한 짜임새의 정률 음악으로 작곡한 시편 10(*Pourquoy te tiens tu loin?*)의 중간부분이다. 반복에 의해서 각 연을 두 그룹(7-8연/9-10연)으로 나눌 수 있는데, 각각의 그룹에서 보여주는 장·단조의 대비는 매우 흥미롭다(예 6: 장·단조의 대비).

<sup>15)</sup> 자연적인 분할이란 배음열의 순서와 동일하게 장3도 후에 단3도가 나오는 옥타브 분할(1-3-5-8)이며, 산술적인 분할이란 배음열의 순서를 역으로 해서 단3도 후에 장3도를 쌓는 것을 말한다.

## [예 6]

Por - tant le nes haut, Nul de - voir le tient as - treint  
 Por - tant le nes haut, Nul de - voir le tient as - treint  
 Por - tant le nes haut, Nul de - voir le tient as - treint

Il croit de prin - sant, or - gueilleus, queDieu n'est point,  
 Il croit de prin - sant, or - gueilleus, queDieu n'est point,  
 Il croit de prin - sant, or - gueilleus, queDieu n'est point,

Sous luy touprendloy, Oue i' u'a desseins fas - cheus:  
 Sous luy touprendloy, Oue i' u'a desseins fas - cheus:  
 Sous luy touprendloy, Oue i' u'a desseins fas - cheus:

Dout croit que sur soy Rein ne peut la loy des cieus,  
 Dout croit que sur soy Rein ne peut la loy des cieus,  
 Dout croit que sur soy Rein ne peut la loy des cieus,

첫 그룹의 선율은 이조되어 반복되는데, 7연에서는 위 상성부들로 연주 되는 도리안 선법의 종지로, 8연에서는 아래 하성부들이 믹소리디안 선법으로 종지한다. 도리안 선법에서는 '시'의 등장으로 에이올리안 선법과 같은 종지를 만들기 때문에, 7-8연의 반복은 결국 장·단조의 대조를 표현하며, 이어지는 9-10연의 내용도 이와 맥을 같이 한다.

12개 음계의 다성적 교회선법이 장·단조의 양분화 체계로 대치되는 과정에서 또 하나의 중요한 사실은 18세기의 "절대 음높이"의 역할에 대한 인식일 것이다. 선법의 음계에서는 각각의 음계가 서로 다른 특징을 갖고 있는데, 각 음계의 특성은 반음의 위치로 결정된다. 반면에, 장·단조체계에서는 24개의 조성을 만들지만 각각의 장음계와 단음계는 동일한 반음구조를 가지고 있는 '이조'의 형태일 뿐이다. 따라서 절대음 높이에 의해서만 이 각각의 조성의 으뜸음을 구별하는 것이 가능하다.

### (3) 불완전 화성의 사용 증가

6음음계의 '미-파'의 선율관계에서는 첫 음 위에 감5도의 출현을 피하게 위해서 '미'를 반음 내려 진행시키는 화성적인 방법을 사용하며 이 변화된 반음으로 인해서 협화적인 음정결합을 만든다(예 7 : bVII의 협화적 사용).

#### [예 7]



협화음정을 만들기 위해서 이론가들이 제시한 또 다른 방법은 '미'음 위에 6도의 불완전협화음정을 사용하는 것으로서 이것은 선택한 음계의 음들 이외에 나타나는 변화음들로 인한 반음계의 출현을 억제시킨다. 실제로 호모포닉한 양식(*stile familiare*)과 같은 정적인 기법에서는 35화성이 기본적인 음향으로 사용되지만, 35화성을 쌓을 수 없는 음 위에서는 36화성도 필요에 따라 부분적으로 사용된다.

위에서 이론서들의 비교 연구를 통해서 살펴보았듯이, 이론가들이 이 불완전화성의 사용을 16세기가 지나면서 증가시키고 있는데, 이러한 현상은 조성으로 진전되어 가는 과정 동안에 보이는 베이스 진행의 구조적인 변화—즉, 6음음계에서 7음음계로—를 증명하고 있다. 불완전 화성의 점진적인 증가는 결국 온음계적 반응과 반음계적 반응 위에 쌓게 되는데, 이 화성이 강조하는 음도는 I, IV, V의 주요 3화음이다.

### (3) 16세기의 과도기적 불협화성

3개의 음으로 구성된 화성을 기본적인 음향으로 사용하는 16세기의 다성음악의 구조에서 화성적인 불협화가 부분적으로 출현하는데, 특히 이 화성이 종지 부분에서 나타나는 것은 주목할 만하다. 이것은 또한 이 불협화성의 형성과정과 역할을 충분히 이해시키고 있다. <브르쥬아>(Loy Bourgeois)는 3개의 선율음(8-7-8)으로 구성된 칸투스의 종지형을 설명한 바 있는데, 이 경우 그 첫째 음은 이끔음인 둘째 음을 해결음으로 하는 계류된 음이기 때문에 불협화를 만들게 되는 것이 일반적이다.<sup>16)</sup> 이 종지의 계류음이 16세기의 후반에는 점차적으로 많은 화성적 변화를 가져오는 불협화적인 요소의 기초가 되는데, 우선 계류음이 비화성적이고 선율적인 효과에서 화성적인 효과로 바뀌기 때문이다. 초기의 사용에서처럼 계류된 성부에서만 순차하행으로 움직이는 해결은 단순한 선율적 장식의 효과를 가져온다. 반면에 계류성부에 대응해서 베이스를 움직이는 경우에는 해결음에 새로운 화성이 구성된다(예 8 : a-계류음의 비화성적 역할, b-계류음의 불협화적 역할).

[예 8]



무엇보다도 종지에서 계류된 상성부의 음이 실제음(이끔음)으로 해결될 때에 베이스도 선율적인 진행을 할 수 있게된 사실은 중요한 화성적 의미를 갖는데, 왜냐하면 이것은 더 이상 장식에 관한 선율적인 문제에만 국한

<sup>16)</sup> Loys Bourgeois, “제2장,” *Le Droict Chemin de Musique* (Genève, 1550).

되지 않고 4개의 음으로 구성된 불협화적 화성이 3개의 음으로 구성된 협화적 화성으로 해결되는 화성적 효과도 동시에 갖게되기 때문이다. 그러나 이 시대의 3화음적인 화성이 비록 위치와 필요에 따라서는 4개의 음으로 구성되는 수직적인 화성을 베이스의 4음 위에 만들고 있지만, 이 화성은 근본적으로 7화음과는 구별된다. 16세기의 종지형에서 나타나는 56화성은 딸림7화음(7까지의 배음열)의 출현 이전에 나타나는 불협화적인 화성이다.

<함부르게>(Paul Hambourger)는 16세기 종지형에서 나타나는 이 56화성에 포함되어 있는 불협화 음정의 취급에 대한 역사적인 견해를 내놓고 있는데, 그의 논의에서는 계류로 나타나는 이 불협화 음정이 동일한 베이스 음 위에서 해결되는 단순한 선율적 기능(비화성적인 장식음)과 해결할 때에 베이스가 움직여서 발생하는 변화에 따른 화성적 기능(불협화음)으로 분류하고, 16세기에서 17세기 동안에는 전자의 “은밀한 효과”에서 현저하게 “화성적 차이”를 갖는 후자로 사용이 변화된다고 설명하고 있다.<sup>17)</sup>

반면에 <달하우스>(Carl Dahlhaus)는 보다 더 엄격한 견해를 내놓고 있는데, 이 불협화 음정의 근본적인 관계는 소프라노성부와 테너성부 사이에서 일어나는 계류-해결(7도-6도)로 보고, 다른 성부(베이스)와의 관계에서 나타나는 화성적 변화 유무는 전혀 불협화성 자체에 어떤 의미도, 영향도 주지 않는다고 전제한다. 따라서 이 화성의 계류된 음의 실체가 장식음인지, 불협화음인지를 구별하는 것 자체가 이 시대의 다성음악에서는 관건이 아니었음을 주장한다.<sup>18)</sup>

주목할 것은 두 이론가가 상반된 분석을 주장하게 되는 견해의 차이가 기본적으로 고려하는 다성음악의 구조적인 틀의 차이로부터 나온다는 것이다. “테너-소프라노 구조”에서 설명하자면 단7도는 바로 이 구조적인 두 성부 사이에서 일어나는 불협화음정이고 따라서 그의 해결을 위해서는 두 성부간에 “불협화음정-불완전 협화음정”으로 진행되는 선율적 순차하행이 일차적인 선택이다. 반면에, “베이스-소프라노 구조”의 측면에서 본다면 완전5도와 장6도의 음정으로 분석되는 이들 각각의 음정은 베이스와 협화적이지만 전체적으로 베이스 음 위에 불협화적인 조합체를 만들게 된다. 따라서 이 경우에는 불협화성을 조장하고 있는 5음의 선율적 순차하행만으로는 필요한 해결을 이루지 못하고 베이스가 움직여서 새로운 화성을 만들게 되면서 완전한 해결을 이룬다.

<sup>17)</sup> C. Dahlhaus, *La Tonalité harmonique: Etude des origines*, traduit par A. E. Ceulemans, Liège, Mardaga, 140-141쪽에서 재인용.

<sup>18)</sup> Dahlhaus, 앞의 책, 140쪽.

그러나 무엇보다도 중요한 것은 여기서 만나는 불협화성이 “7화음”이 아니라는 것이다. 또한 베이스 성부(4) 위의 56화성이 만들어지는 과정을 관찰해 보면 이 화성이 단7화음에서 파생된 전위화음이 아니라, 실제로는 완전5도(베이스와 칸투스)와 불완전 장6도(베이스와 테너)의 조합된 화성인 것이 분명하다(예 9 : 조합된 56화성).

[예 9]



각각의 음정이 베이스 성부와는 협화음정을 이루지만 수직적으로 결합 되었을 때는 불협화성을 만들기 때문에 함부르게는 이 화성을 화성적 협화와 불협화 중간에 나타나는 일종의 “과도기적 화성형태”라고 지적하고 있다. 종지적 불협화성에 관한 <함부르게>와 <달하우스>의 논의에서 살펴본 대로 계류음의 선율적이고 비화성적인 기능과 불협화음적인 화성적 기능 사이의 갈등은 궁극적으로 기본적 음악언어가 3개의 음으로 구성된 3화음에서 4개의 음으로 구성된 7화음으로 발달하는 과도기 현상으로 이 시대의 갈등을 표면화시킨 구체적인 예라고 하겠다.

#### (5) 17세기의 불협화음 : 56화음과 7화음

<라모>(J. Ph. Rameau)의 이론을 답습하고 있는 <루씨에>(Abbé Roussier)는 종지적 56화성의 형성과정에서 보여주었던 역사적 의미를 간과하지 않고 있는데, 특히 그의 불협화음의 분류방법이 주목할 만하다.<sup>19)</sup> 그의 이론서에서

<sup>19)</sup> <루씨에>는 불협화적인 화음을 크게 두 가지로 분류한다. 첫째는 3도와 5도 그리고 6도가 결합된 불협화적인 장화음(Dissonance-Majeure)이고, 둘째는 3도와 5도 그리고 7도가 결합된 불협화적인 단화음(Dissonance-mineure)이다. 세부적으로 전자의 경우에는 3도 음정은 선법에 맞는 자연스러운 3도이고, 그러나 6도 음정은 어떤 선법이든 지간에 장6도이어야 하며 5도 음정은 바로 이 6도와 불협화를 이룬다. 후자의 경우에는 선법과 불협화를 만드는 7도는 단음정이어야 하고,

언급한 불협화음들의 종류를 살펴보면, 이 종지적 불협화성의 역할과 해결을 부7화음의 제1전위와 구별해서 설명하고 있다. 그는 이 화성을 부7화음을 만드는 “단7도의 불협화음”과 구분해서 “장6도의 불협화음”이라 부른다. 이와 같은 구별은 단7도의 불협화 경우에는 불협화가 화음의 기본성부인 베이스와의 음정관계이지만, 장6도의 불협화에서는 마지막으로 쌓이는 음정하고 이루는 불협화라는 근본적인 차이 때문에 불가피하다.

이 불협화성은 딸림7화음의 사용 이전에 이미 종지에 나타나면서 해결의 이완감을 강조시킬 화성적인 긴장을 만드는 요인이 되고 있다. 17세기의 많은 이론가들의 설명에서는 이 불협화성이 종지에서 딸림화음으로 해결할 수 있도록 하기 위해서 딸림화음 앞에 선행하도록 지칭하고 있다.

위에서 언급한대로, 계류에 의한 56의 불협화성이 4개의 음으로 구성된 최초의 불협화적 화성이기는 하지만 7화음적인 불협화음과는 엄격히 구별되는 점은 불협화성의 발달과정에서 중요하게 해석되어야 한다. 불협화음에 대한 <루씨에>의 분류는 역사적으로 보면 지금처럼 당연한 결과인데, 왜냐 하면 다성음악의 종지에서 분석되었듯이, 56화성의 베이스 음(머금딸림음)이 상성부들의 음과 협화를 만들기 위한 필수적인 음이라는 것은 7화음의 첫째 전위에 의해서 베이스에 4음이 상대적으로 자리하게 되는 음과는 구조적인 차이가 있기 때문이다.

실제로 자연적인 7화음은 배음열이 갖고 있는 장3화음으로 구성된 딸림 7화음으로, 결국 증4도(혹은 감5도)로부터 첫 불협화음이 시작되며, 단7화음, 감7화음등의 인위적인 7화음이 유사한 불협화음으로 등장한다. “딸림7화음, 그것은 반 선법적이다 그러나 그것은 전형적으로 조성적이다.”<sup>20)</sup> 다성적 선법음악에서 만나는 종지적 불협화성과는 다르게, 17세기의 이론가들이 기술하는 ‘숫자 없는 베이스를 위한 진행’에서는 새로운 화성적 내용이 관찰되는데, 그것은 종지에 참여하는 “삼전음”의 해결에 관한 자세한 설명이다. 이것은 또한 딸림7화음의 종지적 역할이 조성으로 가는 과정에서 어떤 선율적·화성적 내용으로 3화음적 으뜸화음을 확립시켜 주는지 그 방법들을 밝혀준다. V<sup>7</sup>-I의 종지형에서 반진행으로 해결되는 이 불협화음정(4<sup>7</sup>)이 도달하는 음정은 으뜸음 위의 불완전협화음정(3<sup>8</sup>)으로, 이것을 선법음악의 종지가 불완전음정(2<sup>7</sup>)에서 완전음정(1<sup>8</sup>)으로 해결되어야 하는 선율적 종지

이런 7화음에는 딸림화음(*la Sensible*), 부7화음(*la Simple-septième*) 그리고 반감7화음(*la Septième-diminuée*)의 종류가 있다. Abbé Roussier, *Traité des accords et de leur succession selon le système de la basse-fondamentale* (Paris, Duchesne, 1764), 38쪽 참고.

<sup>20)</sup> Abbé Roussier, 앞의 책, 38쪽.

(*Clausla vera*)와 비교해 보면, 화성적 개념이 순수 협화적 화성에서 점차 불협화적 화성의 방향으로 진보되는 현상을 보여주는 것이라고 해석된다.<sup>21)</sup>

17세기의 딸림7화음과는 대조적으로 16세기의 다성음악의 종지적 불협화는 계류를 통해 나타나는 이끔음이 해결감을 주고 동시에 베이스 성부의 진행이 4-5의 순차진행을 만들기 때문에 결과적으로 딸림화음이 강화되는 효과를 갖는다. 이처럼 두 시대의 종지적 불협화 -56화성과 딸림7화음-의 화성적 내용과 기능상의 차이는 명백하나, 4개의 음을 수직적으로 결합시켰을 때 얻는 화성적 불협화의 가능성은 궁극적으로 16세기의 음향이 다 음 시대를 향하고 있다는 것을 의미한다.

### III. 종지의 형태

<사이에>(Jacques Chailley)는 다성음악을 선율의 종적인 개념과 화성의 횡적인 개념의 상호 보충적인 두 잣대를 결합시킨 것이라고 정의하고 있다.<sup>22)</sup> 물론 이런 불가분의 관계는 호모포니적 양식으로 전환되기 전까지 계속되면서 16세기의 다성음악을 선율적으로나 화성적으로나 그 유려함과 풍부함으로 선법음악의 절정에 다르게 한다.

그러나 대립되는 두 개념이 공존을 위해서 겪는 갈등의 현상이 16세기 다성음악의 종지에서 여러 가지 형태로 나타나는데, 궁극적으로는 선율적인 이유보다는 화성적인 이유가 더 절대적인 가치로 인정된다.

#### 1. 16세기 종지형의 선율적·화성적 내용

4성부 작법에서는 선법의 마침음(*finalis*)으로 끝나는 테너성부가 다성음악의 구조를 주도하는 가장 기본적인 성부인데, <메네우>(Michel de Ménéhou)가 기술하고 있는 종지형에서도 이 시대의 일반적인 방법을 따르고 있다. 따라서, 그의 최종화성에 관한 설명에서는 알토성부(*Hautecontre*)를 제외한 모든 성부에서 테너성부(*Taille*)의 마침음을 중복하게 되어있다.<sup>23)</sup> 다시말하면, 종지를 구성할 때 테너성부의 음이 기준이 되어서 다른 성부의 음들이 결정된다.

<sup>21)</sup> 이 논고에서는 수평음정과 수직음정의 숫자를 표기상 구분하는데, 예를 들어 “7-8”의 뜻은 음계의 제7음과 8음의 선율적 진행을 의미하고, “27”의 뜻은 음계의 제2음(아래)과 7음(위)이 수직적으로 쌓여진 화성음정을 의미한다.

<sup>22)</sup> Jacques Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique* (Paris, A. Leduc, 1977), 128쪽.

<sup>23)</sup> Michel de Ménéhou, *Nouvelle instruction familière* (Paris, N. du Chumin, 1558), 31쪽.

이 시대의 종지형을 각 성부의 기능적인 측면에서 분석하자면 크게 선율적 종지와 화성적 종지로 성부의 기능을 구분한다. “선율적 해결”에서는 온음하행(2-1)의 테너종지가 단선율 이후부터 내려오는 기본적인 종지이다. 다성음악에 이르면 반음상행(7-8)의 칸투스종지가 테너종지와 대응해서 반진행으로 완전음정의 해결에 도달하면서 선율적 종지(Clausla vera)를 완성한다(불완전 6도-완전8도). 또한 화성감각의 발달은 베이스에 화성적 도약을 만드는 종지를 추가시키는데, 이 “화성적 해결”은 5도 하행(또는 4도 상행)하는 “이완의 도약”과 4도 하행(또는 5도 상행)하는 “긴장의 도약”으로 구분된다.

이밖에 “불협화성의 해결”도 다성음악의 종지에서 논의가 필요한 부분이다.

#### (1) 선율적 종지

선율적 종지를 하는 성부간(테너와 칸투스)의 진행이 음정의 개념에 따라 점진적으로 반진행해서 해결음정(완전음정)에 도달하는 것과, 이를 따르지 않고 병진행하기 때문에 진행 후에도 불완전음정으로 남아있는 것을 구분하고, 전자를 선율적 해결에서의 “점진적 음정(27; 18⇒6도-8도)”로, 후자를 이의 “연속적 음정(27; 38⇒6도-6도)”으로 정한다(예 5 참고). “점진적 음정”으로 종지를 이루는 것은 음정의 개념에 따라 불완전 협화음정이 완전협화음정으로 진행하며, 이와 같은 선율적 종지는 안정된 균형을 만들어 이완의 효과를 완성시킨다.

선법음악의 이론에 의하면 병진행에 의한 “연속적 음정”이 종지에서 이완의 역할을 수행하는 것은 불가능한데, 왜냐하면 불완전 협화음정은 해결을 필요로 하는 활동성을 갖기 때문이다. 그러나 이 선율적 종지는 새로운 음향의 수직적 결과를 낳는다. 또 한편으로는 불완전협화로 끝맺기 때문에 불협화가 선행될 수 있는 새로운 가능성도 생긴다. 예를 들면 증4도의 불협화가 해결되는 경우(47; 38⇒증4도-6도)가 이에 해당된다. 이와 같은 과정은 16세기에서 17세기에 걸쳐서 화성이 점차 7화음적인 불협화로 발달하면서 나타나는 현상이다. 이 과도기에서 우선적으로 나타난 선율적 현상은 다성음악에서 일차적인 선율종지인 테너종지가 관계적인 해결(2-1)을 버리고 새로운 종지(2-3)를 하게된다는 것으로, “연속적 음정”은 결과적으로 흥미로운 수직적 음향을 만든다. 예외적인 선법인 프리지안 선법에서는 “연

속적 음정"이 다른 선법들과는 다르게 칸투스종지가 이탈될 때 만들어진다 (27 ; 16 ⇒ 6도-6도).

## (2) 화성적 종지

<잘리노>는 다성음악의 작법에서 상행과 하행 도약의 진행은 가장 낮은 성부에서 하는 것이 적합하다고 기술하고 있다.<sup>24)</sup> 베이스성부에서 보여주는 이런 도약은 종지에서 화성적 해결감을 준다. <메네우>는 그의 종지형에서 5도의 하행 도약을 베이스성부의 기본적인 진행으로 설명하고, 프리지안 선법에서는 선율적인 특성으로 4도 하행 도약을 지정하고 있다(예 10 : <메네우>의 종지형).<sup>25)</sup>

[예 10]

그의 규칙적인 종지에서는 베이스성부의 마침음이 선법의 마침음과 동일한 테너의 마침음과 옥타브를 구성한다. 이 점에서 프리지안 선법의 종지형이 다른 선법의 종지형과 구별되어야 하는 또 다른 이유가 지적되어야 하는데, 이 선법의 경우 베이스성부의 마침음이 선법의 마침음과 동일한 테너의 마침음보다 5도 아래의 음이라는 사실이다. 이런 이유로 <메네우>는 프리지안 선법의 종지형을 “불규칙한” 형태로 규정하고 있다.

<sup>24)</sup> Gioseffo Zarlino, *Le Institutioni Harmoniche*, Livre III, Ch. 53, 224쪽.

<sup>25)</sup> <메네우>는 a의 경우에서 프리지안 선법의 종지가 5도하행의 베이스 진행을 하게 되면 나타나는 불합리한 화성을 지적하면서, b의 경우와 같이 4도 하행하도록 설명한다.

### (3) 종지적 불협화

<라모>에 따르면, 종지란 최종화음(으뜸화음) 바로 전 화음에 나타나는 불협화적 요소의 해결로 구성되어 있다. 그러나 이 점은 딸림7화음이 해결되는 18세기의 종지형을 설명하는 것이다. 반면에 16세기의 종지에서 나타나는 화성적 불협화는 위에서 논의된 대로 이끔음의 계류에서 기초하기 때문에 딸림화음 전에 나타난다. 그리고 이것이 선율적으로, 화성적으로 강조하는 화성은 딸림화음이다.

## 2. 종지의 4가지 유형

16세기의 종지는 선율진행의 결과로 얻어진 수직적 음향을 여러 가지 유형으로 보여준다. 때로는 그 반대로 수직적 음향을 위하여 테너성부나 칸투스성부의 선율적 종지가 관례적인 진행을 이탈하기도 하는데, 이로 인하여 새로운 화성이 탄생하기도 한다. 이런 다양한 유형의 음악적인 원인을 설명하고, 그 현상들이 다성음악에서 의미하는 선율적·화성적 이유를 논의하기 위하여 분석에서는 성부진행의 기능을 구별하여 종지형의 기준을 다음과 같이 정한다. 먼저 선율적종지와 화성적 종지를 하는 성부를 분리하고, 선율의 종지적 반진행과 병진행이 베이스가 5도 하행하는 화성적 “이완종지”나 4도 하행의 “긴장종지”<sup>26)</sup>와 결합해서 만드는 종지형의 종류를 4가지로 분류한다 :

- (1) 점진적-이완종지
- (2) 연속적-이완종지
- (3) 점진적-긴장종지와 연속적-긴장종지

각각의 명칭에서 앞쪽은 선율적인 종지, 뒤쪽은 화성적 종지의 내용을 나타낸다(예 11 : a-점진적-이완종지, b-연속적-이완종지, c-점진적-긴장종지, d-연속적 긴장종지).

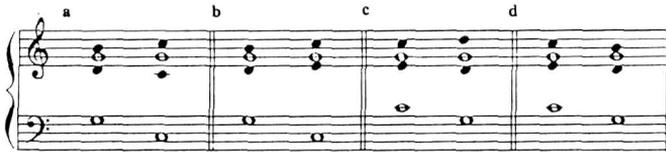
<sup>26)</sup> 이 논고에서는 5도하행과 4도 하행(또는 5도상행)의 화성적 종지를 표현하는 “이완종지”와 “긴장종지”를 일반적으로 사용하는 “정격종지”와 “변격종지”라는 용어와 구별하고자 한다. 이러한 구분은 특별히 테너가 다성부의 구조적 기능을 하는 16세기의 선법음악과 베이스 성부가 구조적 성부로 사용되는 이후의 음악을 비교하기 위해서 필요하다. 변격종지라는 것은 후자의 음악에서 베이스의 진행이 4도 하행해서 으뜸음 위에 종지하는 것을 뜻한다. 반면에 선법음악에서는, 베이스가 4도 하행하는 프리지안 선법의 종지일 경우에 베이스는 선법의 마침음(으뜸음과 비교되는)과는 다른 음(5도 아래)으로 끝맺는다. 따라서, 비교하는 두 종지는 4도 하행이라는 공통적인 요소를 갖고 있지만, 음악적인 내용은 엄격히 구별되어야 한다.

이 밖의 종지형으로 베이스가 순차로 진행하는 다양한 유형들이 있다. 다성음악 작법에서 내부종지를 만드는 여러 가지 방법들이 나타나는데, 널리 사용되는 방법 중에 하나는 베이스의 종지적 순차진행이다. 그 음악적인 중요성에도 불구하고 이 논고에서 이런 유형에 관해 특별한 분석을 하지 않는 이유는 위의 분석의 기준에서 밝힌대로 화성적 종지를 포함하고 있지 않기 때문이다.

### (1) 점진적-이완종지

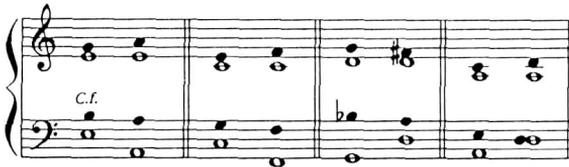
이 종지형에서는 선율적-화성적 종지에 참여하는 모든 성부가 각각 선법의 마침음에 도달하는 완전한 이완을 보여주는 해결로서 수평적인 완결감의 강도가 가장 강하다(예 11-a 참고).

[예 11]



<슈로>(Hugues Sureau de Rosier)의 「시편 8」(*O Notre Dieu et Seigneur amiable*)에서는 4개의 종지를 갖고 있는데, 그 중 3개의 종지가 반진행의 선율적 종지와 이완된 화성적 종지의 결합으로 구성되어 종지의 해결을 완결시키고 있다(예 12).

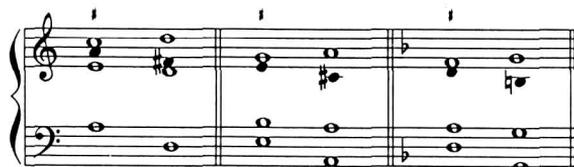
[예 12]



이들 종지에서 언급되어야 하는 것은 최종음 위에 쌓인 수직적 음향으로, 완결된 수평적 진행은 상대적으로 2개의 음으로 구성된 화성적 결과를 낳는다. 3화음적인 측면에서 보면, 이 최종화성은 못갖춘 화성이며, 이 화성의 음향은 알토성부에 의해서 결정된다. 알토성부는 전통적으로는 베이스

스 성부와 5도 음정을 만들었다가, 16세기 중반 이후부터는 3도음정으로 내려오는 변화를 보인다(예 13 : 38의 종지화성).

[예 13]



알토성부의 어떤 선택이든지 최종화성은 계속 못갖춘 화성으로 남게 되는데, <브르쥬아>의 시편의 최종종지에서 보여주듯이 간접적으로 화성적인 완성도를 성취시킬 수도 있다. 그의 시편에서 최종화성의 연장 동안에 “왜 제5음이 테너 성부에서 선율적으로 유도되는지”를 관찰해 보면, 연장을 시작하는 마침음 위의 종지화성(38)에 그 이유가 있음을 파악할 수 있다(예 14 : 종지에서 추가되는 ♯음).

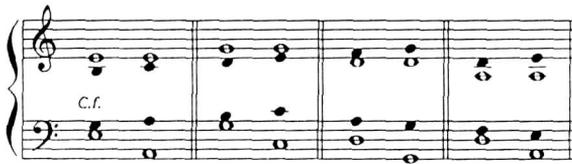
종지화성이 58화성에서 38화성으로 변화를 보이는 것은 3도의 불완전 협화음정이 새로운 화성적 기능을 갖는 중요한 발달과정이다. 그러나 이 시대의 3도음정의 협화적 기능에서는 조성음악에서와는 달리 정3도가 단3도와 구분된다는 것이다. <잘리노>의 *senario*에서 보여주듯이 전자가 후자보다 협화적 성격이 더 강하기 때문에 알토에서 나타나는 3도음정은 정3도이어야 한다.

[예 14]

## (2) 연속적-이완종지

선율적 종지가 “연속적 음정”으로 이루어지고 베이스 성부가 5도하행의 이완종지를 하는 종지형으로, 이 경우에는 위에서 언급한 대로 테너성부의 선율적 하행종지가 이탈되어 있다. 따라서 선율종지를 하는 두 성부간에는 이완의 음정을 구성하지 못한다. 그러나 선율적인 해결의 이탈은 반면에 화성적으로 새로운 결과를 만들어 주는데 그것은 종지에 참여하고 있는 3성부가 이미 38의 화성을 만든다(예 11-b 참고). 이 종지형에서 만약 알토성부가 5도 음정을 쌓게되면 비로소 358의 갓춘화성을 최종화음 위에서 구성할 수 있는 혁신적인 가능성이 생긴다. <크라쑈>(Richard Crassot)의 「시편 100」(*Vous tous qui la terre habitez*)에 나타난 4개의 종지 중에 마지막 종지를 제외한 종지들은 화성적 이완을 만들고 있다. 그러나, 그것들 중에 처음 종지들은 나중의 종지와 화성적 차이를 보이는데, 그것은 테너종지(이 경우에는 알토성부에서 나타난다)의 변화된 선율적 종지로 인해서 테너성부의 칸투스종지와 “연속적 음정”을 만들고 그 결과 종지음 위에 갓춘화성이 만들어지기 때문이다(예 15 : “연속적 음정”의 선율적 종지로 인한 갓춘화성).

## [예 15]



이 곡의 종지에서 보여주듯이, 반진행으로 선율적인 종지감을 완결시킨 종지에서는 화성적인 음향이 불충분하고, 반면에 갓춘화성의 종지에서는 선율적인 이유가 탈락되어야 한다. 다시말하면, 수직적 결과는 “수평적인 진행이 어떻게 되느냐”에 따라 결정되며, 대립되는 두 개념의 공존은 서로에게 영향을 미치며 상대적인 결과를 낳는다.

## (3) 점진적-긴장 종지와 연속적-긴장 종지

이론적으로 4도하행 도약을 하는 종지는 프리지안 선법인데, 이 선법의 경우 만약에 5도 하행 도약(시-미)을 한다면 테너의 ‘파’와 ‘시’가 감5도의 불협화 음정을 만들기 때문에 올바른 화성 진행을 할 수 없을 것이다. 특

이한 것은 화성적 도약이 긴장을 만들 때 선율적 종지도 “점진적 음정”의 완결된 해결감을 주지 않고, “연속적 음정”의 덜 안정적인 선율적 진행을 하는 것이다(예 16 : 프리지안 선법의 “연속적 음정” 선율종지).

[예 16]



따라서, 테너성부가 반음 하행하기 때문에 베이스 성부가 4도 하행 도약만 가능한 프리지안 선법의 종지와 같은 경우에는 일반적으로 “점진적-긴장종지”보다 “연속적-긴장종지”가 더 일반적이다. <구디멜>(Claude Goudimel)의 「시편 132」(*Veuille Seigneur estre recors*)에서는 4번의 화성적 긴장 종지를 만나는 데, 그것들 중 최종 종지를 제외한 나머지 종지들은 모두 선율적으로 불완전 협화음정의 연속적 진행을 갖는 “연속적-긴장종지”를 구성한다(예 17 : “연속적-긴장종지”).

[예 17]

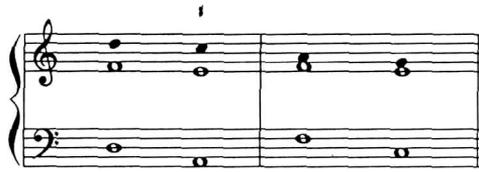


이 종지에서는 선율적 효과와 화성적 효과가 주는 긴장감이 일치한다. 또한 “연속적-긴장종지”에서는 최종화음에 갖춘3화음을 만들고, 더욱이 이 화음은 대부분 장3화음을 이룬다. 때로는 종지적 진행이 성부간에 바뀌어서 나타나는 경우에 베이스성부가 순차진행해서 반음 하행하는 프리지안 종지를 하기도 하는데 이 경우에도 종지화음은 역시 장3화음으로 구성된다. 만약에 선법의 자연적인 음향이 단3화음이라면 이들 종지형에서는 무직카 픽타에 위해서 변화된다.

이 종지형들에 관한 기술은 16세기 이후의 이론서에서도 계속된다. <프레토리우스>(Michael Praetorius)는 5도상행 혹은 4도하행으로 진행하는 베이스성부에서 첫 음 위에 장3화음이 아닌 단3화음을 쌓을 것을 권하고

있다.<sup>27)</sup> 이 내용은 정확하게 프리지안 선법에서 출발한 종지형을 설명하고 있다. 그 후에 <페나>(Lorenzo Penna)는 4도 하행도약의 내용을 조금 더 발전시키는데, 자연스러운 작곡에 맞추기 위해 경우에 따라서는 단3화음이 아닌 장3화음도 사용할 수 있다고 그 가능성을 넓히고 있다(예 18 : 베이스의 4도하행 도약).<sup>28)</sup>

[예 18]



### 3. 종지형의 선율적 진행에 따른 화성적 결과

분석의 결과에 의하면, 화성적 이완종지일 때 선율종지 또한 “점진적 음정”의 반진행으로 해결의 완결감을 강화시키고, 그 결과 선법의 마침음 위에 2개의 음으로 구성된 최종화음을 만드는 경우가 절대적으로 우세하다. 반대로, 프리지안 선법의 종지에서와 같이, 화성적 긴장종지가 결합하는 경우에 선율의 종지적 진행은 “연속적 음정”의 병진행으로, 이 종지는 선율적 해결감이 결여되어 있으며, 마침음 위에서 완전한 장3화음으로 끝맺음하는 경우가 일반적이다. 결국 16세기 선법다성음악에서는 선율적 요소와 화성적 요소는 종지의 기능에 따라 양분화되어서 결합하는데, 전자에서 보여주듯이 선율적으로, 화성적으로 완전한 해결을 만들어 이완의 효과를 완성하거나, 혹은 후자에서처럼 긴장을 유도하는 선율적인 진행과 화성적인 진행이 결합한다. 소수의 경우이기는 하지만, 화성적 이완종지가 선율적인 종지의 병진행과 결합해서 갖춘3화음으로 만들어지기도 하는데, 이 경우는 대체적으로 곡의 중간에서 나타나는 내부종지에 해당된다.

“점진적-이완종지”와 “연속적-이완종지”를 비교하자면, “어떤 종지에서 선율적 이유 혹은 화성적 이유가 우세한가”에 대한 대답과 그에 따른 근거를 설명할 수 있다. 화성적인 선택은 선율적인 손실을 낳는다. 테너성부의 종지에서 나타나는 변화가 바로 그것이다. 따라서 “연속적-이완종지”의

<sup>27)</sup> Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel, E. Holwein; Wittemberg, J. Richter, 1614-1619 (Fac-similé Kassel, 1958), Vol. III, 135쪽.

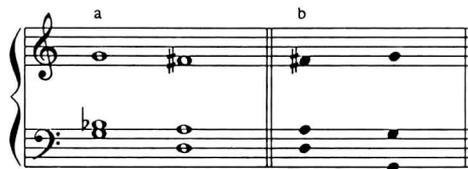
<sup>28)</sup> Lorenzo Penna, *Primi albori musicali*, 3/1679, Livre III, 151-154쪽.

종지적 요소는 일차적인 (테너의) 선율종지를 제외한 소프라노의 선율적 종지(이끔음-으뜸음)와 베이스의 화성적 종지(딸림음-으뜸음)만으로 구성되며, 이 종지형은 17세기에 자리잡는 “소프라노-베이스 구조”의 종지형과 일치하는 것으로, 궁극적으로 다성음악 구조에서 호모포닉한 구조로 변모하는 과정을 설명해 주는 현상이라 하겠다.

“연속적-긴장종지”와 “점진적-이완종지”를 공통화성인 장3화음을 중심으로 해서 연결시키면, I-V-I의 구조적 틀을 만드는 진행과 부합되는 것으로서, 전자에서는 선율적·화성적으로 종지음 위의 장3화음이 딸림화음의 기능(I-V)을, 후자에서는 마침음 위에 못갖춘 화성이 으뜸화음의 기능(V-I)을 갖는다고 해석된다(예 19 : 장3화음의 딸림화음과 못갖춘 으뜸화음).

이 시대에 가장 보편적으로 사용되었던 화성적 이완종지와 긴장종지의 종지형들은 17세기초의 이론가들에게 다음과 같이 기술된다. “5도 하행의 종지에서는 장3화음을 종지의 첫 음 위에 쌓고, 4도 하행의 종지의 경우에는 단3화음을 쌓는다.”<sup>29)</sup> 이 인용문에서는 종지에서 화성적 도약에 따른 3화음의 성질 변화를 명확하게 설명해 주고 있으나 내용상으로는 16세기의 “점진적-이완종지”, “연속적-긴장종지”와 일치된 종지형을 보인다.

## [예 19]



반종지의 효과와 같은 화성적 긴장의 종지일 때는 갖춘화성을 만들고, 정격종지의 효과와 같은 화성적 이완종지일 때는 못갖춘 화성으로 나타나는 것 또한 이 시대의 수직적 개념의 실체를 이해하는데 중요하다. 선율의 종지적 진행에 따른 수직적 결과로 (으뜸화음의 역할과 비교되는) 마침음 위의 종지화음은 딸림화음과는 대조적으로 3화음의 구성을 하지 못한다. 종지에서 3화음적인 화성이 아직 “이완”의 표현에 덜 익숙하다는 것은 “화음의 개념”이 음악적 사고 안에서 어떤 위치인지를 설명해 준다.

<sup>29)</sup> Lorenzo Penna, 위의 책, 151-154쪽 참고.

아울러 종지화음이 알토성부의 선택에 따라서 58화성에서 점차 38화성으로 변화되는 것은 “음정의 개념”에서 “화성의 개념”으로의 발달이기보다는 다만 협화적 음정의 발달 단계에 따라 3도음정을 선택한 작곡가의 화성적 기호일 뿐이다. <잘리노>의 조율체계 이후에 화성적 음향감각의 시대적 발달로 장3도라는 불완전 협화음정은 음의 배합을 풍부하게 하면서도 안정적인 음정으로 종지적 기능을 할 수 있게 되었다.

이 시대의 작곡가들에게 각 종지형이 가지고 있는 선율적·화성적으로 상이한 내용들은 그 음악적 효과의 차이 때문에 중요한 관심사였음이 분명하다. 대위법적 다성음악에서 흔히 나타나는 기법으로 종지의 연속이 있다. 16세기의 경우에는 종지의 연속으로 마지막 악구를 연장할 때 하나의 종지형이 일관되게 참여하기보다는, 각 종지형들의 선율적 요소와 화성적 요소 사이의 서로 다른 효과를 충분히 고려해서 여러 종지형이 상호 보완적으로 긴장과 이완을 만들어 준다(예 20 : 상호 보완적인 연속적 종지).

## [예 20]

The image shows a musical score for Example 20, consisting of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'lui l'ad-dres se.' The second staff is another vocal line with lyrics 'lui l'ad-dres se.' The third staff is a vocal line with lyrics 'dres se.' The bottom staff is a bass line with lyrics 'lui l'ad-dres se.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

<레스토카르>(Pascal de L'Estocart)의 「시편 93」(*Dieu est regnant de grandeur*)의 마디 31-36에 나타나는 베이스 종지는 각각 5도와 4도의 도약으로 마침음(솔)에 도달하고 있다. “점진적-이완종지”를 하는 첫째 종지는 58화성으로 구성되는데(마디 33), 테너의 연장된 음 위에서 소프라노의 선율적 진행이 3음을 유도하면서 38화성을 구성한다.

다른 유형에서는 같은 도약을 연속적으로 사용하는데 그 경우에도 3화음을 간접적으로 실현하려는 상황은 유사하다. <브르쥘외>의 「시편 9」(*Le fol maling en son cueur dit et croit*)의 최종 종지에서는 화성적 이완종지가 연속적

으로 나타나는데, 처음에는 “점진적 음정”으로 못갖춘 화성을, 나중에는 “연속적 음정”으로 갖춘화성을 구성한다(예 21 : 상호보완적인 연속적 종지).

[예 21]

이와 같이, 이 시대에 3화음적인 화성을 선호하는 강세가 연속적인 종지에서 더욱 뚜렷한데, 여러 가지 유형들 가운데에서 가장 주목할만한 것은 “점진적-이완종지” 후에 “연속적-긴장종지”가 계속해서 나타나면서 이완종지에서 보여주었던 종지화음의 결핍된 음향을 완성시켜주는 경우이다(예 22 : 다성음악의 최종종지 V-I-IV-I). 이 유형의 베이스 성부에서 보여주는 화성진행 (V-I-IV-I)과 마지막 종지에서 보여주는 마침음 위의 장3화음은 16세기 선법적 다성음악의 종지에서 나타나는 특징적인 내용이다.

[예 22]

ri - vie - re tres bel - le, tres bel - le.

#### IV. 결론

16세기의 다성음악이 포함하고 있는 음악적 내용의 풍부함은 바로 수평적인 개념과 수직적인 개념의 공존과 대립에서 비롯된 것으로 선율적·화성적인 선택의 다양성 때문이다. 종교개혁 후에 교회가 필요로 하는 실용음악에서는 회중의 예배 참여를 위해서 가사의 전달이 뚜렷하고 함께 부르기 용이한 수직적 짜임새의 다성음악을 선호한다. 이 짜임새는 다른 짜임새와는 다르게 본질적으로 화성적인 성향을 강하게 드러내는데, 이 시대의 화성적 변화가 민감하게 나타나고 있다. 3화음적 화성은 음악적 구성에 있어서 절대적인 요소로 중요한 관심을 차지하지만, 선율적·수평적 진행 안에서 얻어진 화성적·수직적 결과는 (화음의 단위가 아닌) 음정들의 조합으로 이루어진 화성들의 진행이다.

종지에서는 화성적인 내용의 중요성이 대두되면서 선율적인 처리는 부차적으로 결정되며, 점차적으로 “화음의 개념”으로의 접근을 보이고 있다. 일반적으로 사용되는 이완의 종지형은 “점진적-이완종지”이고, 긴장의 종지는 “연속적-긴장종지”이다. 각각의 종지형을 통해서 16세기 선법다성음악 시대의 딸림음과 마침음의 종지적 역할을 설명할 수 있다. 그러나 두 화음의 형태는 뚜렷이 구별되어야 한다. 딸림화음의 기능은 3화음적 화성으로서 갖춘형태로 보여주는 반면, 마침음 위의 최종화음은 못갖춘 화성이다. 딸림화음의 형태는 4도하행 종지하는 프리지안 선법의 종지에서 두드러진다.

16세기 중반 이후부터는 선율적으로, 화성적으로 이완이 완결된 상태의 종지형—“점진적-이완종지”—에서 마침음 위의 3화성이 5화성보다 더욱 빈번히 사용되는데, 불완전 음정이 종지에 참여하는 것은 음향 감각이 절대 협화적인 음정에서 점진적으로 불협화적인 방향으로 한계를 넓혀가고 있는 화성 발달에 따른 현상이라 하겠다. 이 과정에서 주목할 것은, 3화성은 알토성부의 5음과 3음 사이에서 작곡가의 기호에 따라 3음이 선택된 유동적인 사항이며, 이것이 “화성의 개념”으로 발달하는 초기과정에서는 의미 있는 중요한 변화이다. 그러나 4성부의 다성음악에서는 알토성부의 선택이 제한된 영향밖에 못 미친다. 다시 말하면, 알토성부의 최종음은 나머지 성부들의 선율적·화성적 종지음들과 결합해서 두 개의 음으로 구성된 못갖춘 화성을 마침음 위에 만든다. 결과적으로 “점진적-이완종지”와 같은 선율적인 조건에서는 3도음정이 안정적인 해결의 기능을 할 수 있겠으나, 3화음을 구성할 수 없다.

그러나 부분적이지만은 16세기 특히 중반 이후부터는 화성적인 성향에 변화가 나타나는 것을 확인할 수 있다. 이 시대의 과도기적 현상 동안에 나타나는 마침음 위의 갓춘화성은 종지의 딸림7화음이 출현하기—다시말하면 증4도가 나타나기—이전에 이미 선율적으로 병진행 그리고 화성적으로 5도 하행하는 “연속적-이완종지”에 의해 가능하다. 테너종지의 이탈로 인해 종지에 선율적 병진행으로 도달한 불완전 협화음정이 마침음 위에서 화성을 쌓게되는 가능성은, 위에서 언급한 알토성부가 가졌던 한계와는 달리, 비로소 이 화성이 3화음의 갓춘화성으로 될 수 있는 새로운 수직적 결과를 제시한다. 3화음이 긴장의 효과뿐만 아니라 완전한 이완의 기능을 할 수 있게된 변화는 이전의 다른 어떤 변화보다도 3화음적인 수직적 음향이 “화음의 개념”으로 가장 근접하게 발달하는 결과이다. 화성적 효과를 중점을 둔 이 종지형은 결국 조성음악에서 보이는 “베이스-소프라노”의 구조를 보인다.

“연속적-이완종지”는 또 다른 관점에서도 중요한 시대적 의미가 있다. “연속적 음정”의 병진행(6도 $\Rightarrow$ 6도)은 선법음악의 관계적인 종지를 보여주는 테너성부와 칸투스성부 사이의 종지적인 반진행(6도 $\Rightarrow$ 8도)이 조성음악의 종지(V<sup>7</sup>-I)에서 나타나는 종지적인 반진행(+4도 $\Rightarrow$ 6도)으로 발달하는 과정 사이에서 등장하는 선율적 종지로서, 결국 이런 선율적 병진행은 화성언어가 3화음에서 7화음으로 넘어가는 과도기 동안에 이완의 3화음을 만들기 위해서 나타나는 종지형의 경과적 현상이다. 선법음악에서는 병진행으로 종지에 도달하는 불완전 협화음정이, 17세기에 이르면 종지적 7화음이 갖고 있는 불협화 음정을 최종적으로 해결하는 절대 협화적인 음정으로 사용되며, 불완전 음정의 이완적인 역할은 화성적 발달이 단계적으로 7화음을 수용하는 과정을 보여준다.

7-8
2-1
V-I

7-8
2-3
V-I

7-8
4-3
V <sup>7</sup> -I

16세기의 불완전 화성은 근본적으로 협화적인 활동을 한다. ‘미-파’의 반음 진행에 협화적인 화성을 만들기 위하여 사용하는 단6도의 불완전 화성은 점진적으로 사용이 증가되어 온음계적인 반음진행으로부터 반음상행의 반음계적인 변화음에도 적용된다. 반면에 장6도의 불완전 화성은 종지의 딸림화음 앞에서 화성적 불협화의 역할을 한다는 것이 수평적인 전개과

정으로 얻어진 수직적 결과에서 관찰된다. 비화성적인 계류음으로 사용되던 종지의 계류음은 점차 종지적 불협화라는 56화성을 베이스의 4음 위에 쌓는 화성음으로 사용된다. 그러나 이 계류음은 베이스성부와는 협화, 테너성부와는 불협화를 이루는 이중적 역할을 갖는다. 이런 이유로 이 화성이 비록 불협화적 화성이라 할지라도, 베이스와 불협화를 이루는 7화음과는 구별되는 것이 당연하다. 또한 조성으로 발달하는 과정에서 발생하는 종지에서의 7화음적인 불협화음에 대한 올바른 화성적 해석을 위해서 필요하다. 이 불협화성의 시대적 의미는 3화음적 화성 시대에서 보여주는 4개의 음으로 구성된 불협화적인 화성의 발달 가능성이다.

이 시대의 과도기적 현상 속에서는 수평적 내용과 수직적 내용상의 차이를 보이는 종지형들이 상호 보완적으로 사용되는 연속적인 종지를 보여주며, 이것은 두 상반된 개념의 전개에 따른 다양한 음악적 요소들간의 균형과 대조를 만들어, 궁극적으로는 다성음악의 선율적·화성적 효과를 극대화시킨다.

16세기는 음악적 언어와 지각의 발달로 표현되는 선법다성음악의 시대이다. 수평적인 개념은 수직적인 개념으로, 선법음악은 조성음악으로 향하는 16세기의 다성음악의 발달은 두 가지 측면에서 근본적인 변화의 과정을 포함하고 있다:

1. “음정의 개념”이 “화음의 개념”으로
2. “3화음적인 화성”에서 “7화음적인 화성”으로

이러한 변화에 의해서 이 시대 동안에는 다성음악에서 여러 가지 복합적인 양상이 나타난다. 선법음계 안에서 나타나는 장·단조의 대비, 전위의 개념을 포함하지 않는 3화음적 화성, 종지를 만드는 딸림음 위의 화성(358)과 마침음 위의 못갖춘 화성(으뜸화음)—58화성 혹은 38화성—, 테너종지의 선율적인 이유를 배제함으로써 얻어지는 마침음 위의 갖춘화성(358) 그리고 딸림7화음 이전에 등장하는 불협화성 등은 과도기적인 시대가 갖는 대립과 공존의 결과로서 이 시대의 다성음악을 특징 지우는 경과적인 현상들이다.

## 참고문헌

- Arnold, Denis (Ed.). "Tonality," in *The New Oxford Companion to Music*, New York, Oxford Univ. Press, 1983.
- Bergquist, Peter. "Mode and Polyphony around 1500: Theory and Practice," in *The Music Form*, New York-London, 1967, 99-161.
- Bianciardi, Francesco. "Breve Regola per imparar' a sonare sopra il Basse con ogni sorte d'Istrumento," Siena, 1607, in *Mélanges : Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstage*, Berlin, Verlag Von Martin Breslauser, reprint, 1929, 48-56.
- Bourgeois, Loys. *Le Droict Chemin de Musique*, Genève, 1550, Facsimilé par P. A. Gaillard, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1954, 65.
- Caus, Salomon de. *Institution harmonique*, Francfort, J. Norton, 1615, Genève, Minkoff, reprint, 1980, 58.
- Cauchie, Maurice. "La Pureté des modes dans la musique vocale franco-belge du début de XVIe siècle," in *Kroyer Mélange*, 1933, 182.
- Chailley, Jacques. *Eléments de philologie musicale*, Paris, A. Leduc, 1985, 180.
- \_\_\_\_\_. "Esprit technique du chromatisme de la Renaissance," in *Musique et poésie du XVIe siècle*, Paris, C. N. R. S., 1954, 225-239.
- \_\_\_\_\_. *L'imbroglio des modes*, Paris, A. Leduc, 1977, 93.
- \_\_\_\_\_. "Le problème de l'harmonie 7 devant l'histoire musicale," in *Acoustique Musicale*, Paris, C. N. R. S., 1959, 47.
- \_\_\_\_\_. *Traité historique d'analyse harmonique*, Paris, A. Leduc, 1977, 156.
- Dahlhaus, Carl. *La tonalité harmonique, étude des origines*, Trad. de L'allemand par Anne-Emmanuelle Ceulemans, Liège, Mardaga, 1933, 326.
- Dandrieu, Jean-François. *Principes de l'accompagnement du clavecin*, Paris, Bayard, 1755, Genève, Minkoff, reprint, 1972, limin, 6p-XXIII ff. 19.
- Delair, Denis. *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin*, Paris, Chez l'auteur, 1690, Genève, Minkoff, 1972, reprint, 61.
- Douen, Emmanuel-Orentin. *Clément Marot et le psautier huguenot*, Paris, Imprimerie nationale, 1878-1879, 2 Vols., reprint, Nieuwkoop, 1967.
- Egan-Buffet, Maire. *Les chansons de Claude Goudimel: analyses modales et stylistiques*, Ottawa, The Institute of Medieval Music, 1992, XVI-921.
- Expert, Henry. "XVIe siècle: à propos de la musique française à l'époque de la Renaissance," in *Encyclopédie de la musique*, Paris, Lavignac, T. III, 1924, 1261-1342.

- Fleury, Nicolas. *Méthode pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse continue*, Paris, R. Ballard, 1660, Genève, Minkoff, reprint, 1972, 40.
- Gruber, Albion. *Evolving tonal theory in seventeenth-century France*, Michigan Univ. of Rochester, 1969, Facsimilé 1984, 312.
- Gut, Serge. *La tierce harmonique dans la musique occidentale*, Paris, Heugel, 1969, 235.
- Glarean, Heinrich Loris. *Dodecachordon*, Bâle, Heinrich Pertus, 1547, Livre III, Ch. 24, Trad. par O. Strunk, New York, W. W. Norton, 1950, 219-227.
- Harran, Don. "New Evidence for Musica Ficta: The Cautionary Sign," in *J. A. M. S.*, Vol. XXIX, spring/1976, 77-98.
- Hass, Robert. "Das Generalbassflugblatt Francesco Biancardis," in *Festschrift Johannes Wolf*, 1929, 48-56.
- Haydon, Glen. *The evolution of six-four Chord*, Berkeley, Univ. of California press, 1933, 141.
- Herlinger, Jan. *Prosdocimo de' Bedomandi brevis simmula proportionum quantum ad musicam pertinet and Parvus tractatulus de modo monacordum dividendi*, Lincoln, Univ. of Nebraska press, 1987, 182p.
- Honegger, Marc (Ed.). *Dictionnaire de la Musique*, Paris, Bordas, 1970, 2 Vols.
- \_\_\_\_\_. "Psaumes protestant" in *Larousse de la Musique*, Paris, Bordas, Vol. II, 1976, 843-846.
- \_\_\_\_\_. (Ed.). *Science de la Musique, Forms, Thechniaues, Instruments*, Paris, Bordas, 1976, 2 Vols.
- Hoppin, Richard H. "Tonal organization in music before the Renaissance," in *Paul A. Pisk, Essays in his honor*, Texas, Univ. of Texas press, 1966, 25-37.
- Jambe de Fer, Philibert. *Epitome Musical des tons, sons, et accords et voix humaines, Fleutes d'Alleman, Fleutes à neuf tours, Violes et Violons* (...), Lyon, Michel du Bois, 1556, Ed. en Facsimilé par F. Lesure, in *Annales Musicologiques*, Tome VI, C. N. R. S., 1963, 347-386.
- Jeppesen, Knud. *Counterppoint-The polyphonic vocal style of the sixteenth century*, Trad. avec une introduction par G. Haydon, New York, Prentice-Hall, 6/1956, XVIII-302.
- \_\_\_\_\_. *The Style of Palestrina and the dissonance*, avec une introduction par Edward J. Dent. Trad. en anglais par Margret W. Hamerik, Copenhagen, Levin og Munksgaard, 1925, 272.
- Lee, Naesun et Collaborateurs. "Les règles des sixtes: un moment du développement de la théorie tonale au XVIIe siècle," in *Musurgia*:

- Analyse et Pratique Musicales*, Paris, Eska, 1996, Vol. III, No. 2, 67-79.
- Lee, Naesun. *Les formules cadentielles dans les psaumes huguenots: formation horizontale et conséquences verticales*, Paris, Univ. de Paris IV-Sorbonne, 1996, 2 Vols., 687.
- Lester, Joel. "Root-position and inverted triads in theory around 1600," in *J. A. M. S.*, Vol. XXVII, 1974, 110-119.
- Lippius, Johannes. *Synopsis of new music*, Strasbourg, 1612, Trad. par Benito V. Rivera, 1977, Colorado college music Press, 65.
- Lowinsky, Edward E. "Awereness of tonality in sixteenth century," in *International Musicological Society*, New York, Kassel, 1961, Vol. I, pp. 44-52, 1962, Vol. II, 58-63.
- \_\_\_\_\_. "Echoes of Adrian Willaert's Chromatic Duo in sixteenth century and seventeenth century composition," in *Oliver Strunk Melanges: Studies in Music Story*, Princeton, Princeton Univ. press, 1968, 183-238.
- \_\_\_\_\_. "Humanism in music of the Renaissance," in *proceedings of the Southeastern institute of medieval and Renaissance studies summer 1978*, Durham, Duke Univ. press, reprint, 1982, 87-220.
- \_\_\_\_\_. *Tonality and atonality in sixteenth century music*, Berkeley, Losangeles, Univ. of California press, 1962, XIV-101.
- Machabey, Armand. *Genèse de la tonalité musicale classique des origines au XVIe siècle*, Paris, Richard-Mass, 1955, 303.
- Ménéhou, Michel de. *Nouvelle instruction familière en laquelle sont continues les difficultés de la musique*(. . .), Paris, N. du Chemin, 1558, A. Leduc, reprint, 1900, 41.
- Marin, Mersenne. "Traité des consonances, des dissonances des genres, des modes & de la composition," in *Harmonie universelle*, Paris, 1636, Ed. Facsimilé du C. N. R. S., 1986, Livres I-V, 330.
- Montfort, Blockland. *Instruction méthodique et fort facile pour apprendre la musique pratique*, Lyon, J. de Tournes, 1587, Genève, Minkoff, reprint, 1972, 59.
- Morley, Thomas. *A Plaine and easie introduction to praticall musicke*, London, 1597, The Shakespeare Association, Oxford Univ. press, reprint, 1937, XIII-183.
- Ouvrard, Jean-Pierre. *Polyphonie française du XVI, siècle*, Paris, Centre d'Études polyphoniques et chorales de Paris, 1982, 182.
- Penna, Lorenzo. *Primi albori musicali*, 3/1679, Livre III, 151-154.
- Pidoux, Pierre. *Le Psuatier Huguenot du XVIe siècle; Mélodies et documents*, Bâle, Bäerenteiter, 1962, 2 Vols.

- Praetorius, Michael. *Syntagma musicum*, 3 Volumes, Wolfenbüttel, E. Holwein; Wittemberg, J. Richter, 1614-1619, facsimilé Kassel, 1958, Vol. 3.
- Radcliffe, Philippe F. "The relation of rhythm and tonality in the sixteenth century," in *Proceedings of the Musical Association*, London, 57, 1931, 73-97.
- Rameau, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, J. B. C. Ballard, 1722, Livre II, 49-168.
- Roussier (abbé). *Traité des accords et de leur succession selon le système de la basse-fondamentale*, Paris, Duchesne, 1764, 192.
- Sadie, Stanley (Ed.). "Cadence", "Mode III", "Tonality" et "Zarlino", in *The New Grove Dictionnary of Music and Musicians*, London, Macmillian Pub. Ltd., 1980.
- Saint-Lambert, Michel de. *Les principes du clavecin*, Paris, Ch. Ballard, 1702, facsimilé Genève, Minkoff, reprint, 1972, 68.
- \_\_\_\_\_. *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*, Paris, Ch. Ballard 1707, facsimilé Genève, Minkoff, reprint, 1972, 64.
- Swindale, Owen. *Polyphonic Composition*, London, Univ. of Oxford, 1962, 140.
- Terry, Richard R. "Calvin's first psalter," in *Proceedings of the Musical Association*, London, 57, 1930, 16-21.
- Weber, Edith. *La musique protestante de langue française*, Paris, Honoré Champion, 1979, 199.
- \_\_\_\_\_. *La Musique mesurée à l'antique en Allemagne*, Paris, Klincksieck, 1974, 2 tomes, 1009.
- Wienphal, Robert W. "Zarlino, the Senario, and Tonality," in *J. A. M. S.*, Vol. XII, spring/1959, No. 1, 27-41.
- Yssandon, Jean. *Traité de la musique pratique, divisé en deux parties*, Paris, A. Roy & R. Ballard, 1582, Genève, Minkoff, reprint, 1972, 22.
- Zarlino, Giosseffo. "Le Istitutioni Harmoniche," Venise, Gaetano Gaspari, 1558, Livre III-IV Trad. par O. Struck in *Source Reading in Music Theory*, New York, W. W. Norton, 1950, 229-261.