

## 12선법, <짜를리노>, 24조성

卞 惠 蓮

(한양대학교 음악대학 강사)

- I. <짜를리노> 이전
- II. <짜를리노>
- III. <짜를리노> 이후
  - 1. 영국
  - 2. 이태리
  - 3. 프랑스
  - 4. 독일

선법과 조성은 서양 고전음악의 가장 중요한 요소인 음높이의 체계이다. 11세기에 확립된 중세의 8선법은 16세기에 12선법으로 확장되었고 이후에 12선법은 각 선법의 종지음과 종지음으로부터 3도 위의 음이 정3도와 단3도인 2가지 유형으로 구분되기 시작하였다. 17세기동안 이 두 유형은 장, 단선법 또는 완전, 불완전선법 등 다양한 이름으로 불리웠고 이후에 확립된 24개의 장, 단조성은 바로 이 두 유형의 선법을 옥타브의 12반음을 으뜸음으로 사용한 것과 일치한다. 선법이 조성으로 변화하는 과정에서 가장 획기적인 사건은 12선법을 장, 단의 2가지 유형으로 구분하기 시작한 것이다. 장, 단선법의 인식은 24장, 단조성의 기틀을 마련한 것으로 선법이 조성으로 발전하기 위해서는 필연적인 것이었다. <조세포 짜를리노>(Gioseffo Zarlino 1517-90)는 바로 이러한 필연적인 업적을 이룩하였다.

중세부터 각 선법은 온음과 반음의 배열이 다른 옥타브 음계로 정의되었고 본질적으로 선율적 구조였다. <짜를리노> 역시 선법의 이러한 전통적 구조를 받아들였다. 그러나 <짜를리노>는 여기에 각 선법은 감정적 효과에 따라 크게 2가지 유형으로 나누어 질 수 있다고 덧붙였다. <짜를리노>는 12선

법을 종지음과 3음이 장3도 또는 단3도인 2개의 유형으로 나누면서 전자의 선법은 즐겁고 활기가 넘치는 작품에 적합하고 후자의 선법은 슬프고 애절한 느낌을 자아내는 작품에 사용할 것을 주장하였다. 르네쌍스 최대의 이론가인 <짜를리노>는 베니스 성 마르코 성당의 성가대장으로 재직하면서 다성음악을 작곡하고 연주하는데도 깊이 관여하였는데 이러한 경험은 그의 통찰력의 근원이었다. <짜를리노> 이후의 이론가들은 종지음과 3음이 이루는 3도에 토대한 음높이 체계를 확립시키고자 노력하였고 이들의 총체적인 노력의 결과는 24장단조성의 확립이었다. <짜를리노>는 선법과 조성을 연결한 고리였다.

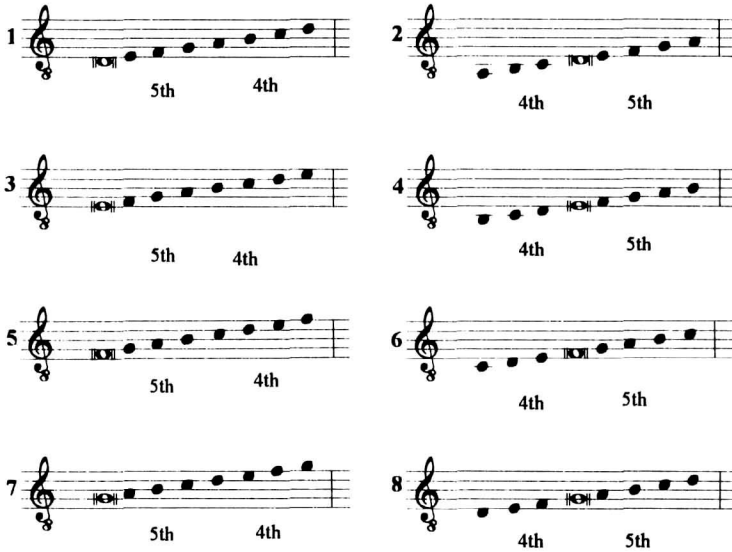
## I. <짜를리노> 이전

중세의 8선법은 <하인리히 글레리언>(Heinrich Glarean 1488-1563)에 의해 12선법으로 확장되었다. <글레리언>은 「12선법」(*Dodecachordon* 1547)에서 중세의 D, E, F, G 외에 A와 C를 종지음으로 하는 4개의 선법을 발명하였다. 새로 첨가된 A와 C선법은 조성의 자연단음계, 장음계와 일치하기 때문에 이 선법들은 당시 음악의 장단조성적 경향을 반영하기 위한 것으로 인식되어 왔다. 그러나 이러한 인식은 잘못된 것이다. <글레리언>이 A와 C선법을 첨가한 것은 두 선법의 장단조성적 경향을 인식하였기 때문이 아니었다. 오히려 A와 C선법은 <글레리언>이 중세 8선법의 구조적 요소를 올바르게 이해하고 따른 결과였다. 따라서 중세 8선법의 구조적 이해는 12선법이 탄생하게 된 참된 경위와 의도를 파악하기 위해 필수적이라 하겠다.

중세의 8선법은 건반악기의 하얀 건반만을 사용하는 옥타브 음계(species of octave 또는 diapason)이며 각 선법은 이 하얀 건반들이 이루는 온음과 반음의 위치에 따라 구별되었다. 각 선법의 옥타브 음계는 다시 첫음과 끝음이 완전5도를 이루는 5도음계(species of fifth 또는 diapente)와 완전4도를 이루는 4도음계(species of fourth 또는 diatessaron)로 나뉘어진다. 선법에서 가장 중요한 음은 5도음계의 첫 음인 종지음(final)인데 중세 8선법에는 모두 4개의 종지음, 즉 D, E, F, G음이 차례로 사용되었고 2개의 선법이 하나의 종지음을 공유하였다. 종지음을 공유하는 2개의 선법은 각각 정격과 변격선법으로 불리었는데 정격선법은 5도음계 위에 4도음계가 위치하고 변격선법의 경우는 5도음계 아래에 4도음계가 위치하게 된다. 예를 들어 D선법은 D-E-F-G-A의 5도음계와 A-B-C-D의 4도음계로 구성되는데 정격선법은 D-E-F-G-A/ A-B-C-D이며 변격선법은 A-B-C-D/D-E-F-G-A이다. 또

한 중세의 이론가들은 정격선법에서처럼 옥타브음계가 5도 위에 4도로 나누어지는 것을 조화분열(harmonic division), 변격선법에서와 같이 옥타브 음계가 4도 위에 5도로 나누어지는 것을 산술분열(arithmetic division)에 의해 증명하였다. 선법의 명칭은 고대 그리스 음계 또는 1부터 8까지의 숫자를 사용하였다(예 1).<sup>1)</sup>

[예 1] 중세 8선법



<글레리언>은 중세의 8선법이 온음과 반음의 배열에 따라 구별된다는 점을 강조하였고 바로 이 점을 A와 C선법을 새로이 발명할 수 밖에 없는 이론적 근거로 제시하였다. 당시의 음악에는 B♭이 조표로 자주 사용되었는데 그때까지 이러한 B♭의 사용은 선법에 영향을 주지 않는다고 보았다. 특히 D와 F선법에 B♭이 조표로 자주 사용되었는데 이 경우 D선법에서는 6음이, F선법에서는 4음이 각각 반음 내려간 것으로 간주하였다. 그러나 <글레리언>은 이러한 인식이 잘못되었음을 주장하였다. <글레리언>은 원래의 D정격 선법에서 반음은 2-3음과 6-7음에 나타나지만 B♭을 사용하면 반음이 2-3음과

<sup>1)</sup> Harold Powers, "Mode" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan Publishing, 1980), ed. Stanley Sadie, xii, 378쪽 이하.

5-6에 나타나기 때문에 더 이상 D선법이 아니라고 하였다(예 2). F선법의 경우도 원래 반음은 4-5음과 7-8음에 있지만 B $\flat$ 을 사용하면 반음의 위치가 3-4음과 7-8음으로 변하기 때문에 F선법이 될 수 없다고 주장하였다(예 3). <글레리언>은 이러한 문제점을 반음이 2-3음과 5-6음에 나타나는 A선법과 3-4음과 7-8음에 나타나는 C선법을 새로이 추가함으로써 해결하였다. 이에 따라 B $\flat$ 조표의 D선법은 A선법이 5도 아래로 이조되고 B $\flat$ 조표의 F선법은 C선법이 5도 아래로 이조된 것으로 설명되었다. <글레리언>은 12선법에서 하얀 건반의 7음 중에서 B를 제외한 6음을 선법의 종지음으로 사용하였는데 B를 종지음으로 하는 선법은 5도음계(B-C-D-E-F)와 4도음계(E-G-A-B)의 첫 음과 끝음이 각각 감5도와 증4도라는 이유로 제외시켰다.

[예 2] B $\flat$ 조표의 D선법[예 3] B $\flat$ 조표의 F선법

## II. <짜를리노>

<글레리언>이 장단조성의 확립에 미친 업적이 우연적인 것이었다면 <짜를리노>는 동시대 음악의 장단조성적 요소를 정확히 파악하고 그것을 선법에 적용한 최초의 이론가이다. 이러한 <짜를리노>의 업적은 선법과 다성음악의 일치점을 찾으려는 노력에서 비롯하였다. 본질적으로 선법은 그레고리오 성가를 위시한 단선율 음악을 바탕으로 확립되었고 또한 이러한 음악의 구조적 규명을 위해 활용되었다. 따라서 선법은 11세기 이후 급속도로 발전하기 시작하는 다성음악을 설명하기에 부적합하게 여겨졌고 일부 이론가들은 다성음악에서 선법을 논의하는 것이 무지에서 비롯하고 무의미한 것이라고 까지 하였다.<sup>2)</sup> 그러나 대다수의 이론가들은 선법과 다성음악을 조화시키

<sup>2)</sup> 예를 들어 <헤이든>(Sebald Heyden 1499-1561)은 다성음악에서 선법을 논하는 것이 무의미하다고 하였다. <그로케오>(Johannes Grocheo c1300)는 다성음악의

기 위해 끊임없이 노력하였다. 르네쌍스 초기의 <요하네스 틴토리스>(Johannes Tinctoris, 1435-1511)는 「선법의 본질과 속성에 관한 논문」(*Liber de natura et proprietate tonorum*, 1476)에서 다성음악의 선법은 테너에 의해 결정된다고 하였다. <짜를리노> 역시 테너가 다성음악의 선법을 결정하는 성부이고 또 성부중에서 가장 먼저 작곡되어야 한다고 하였다. 그러나 <짜를리노>가 남긴 가장 중요한 업적은 그 당시 다성음악을 구성하는 가장 중요한 요소인 불완전 협화음정과 선법의 감정적, 구조적 관계를 명확하게 설정한 것이다.

<짜를리노>의 선법에 관한 논의는 그의 4부작 논문 「화성의 체계」(*Istitutione harmoniche*, 1558)의 3부와 4부에서 찾아 볼 수 있다.<sup>1)</sup> 제3부 「대위법의 기술」은 다성음악의 작곡 요소들을 다루고 있는데 여기에는 완전음정과 불완전 협화음정들의 결합 방법, 성부간의 결합, 리듬 등 다성음악의 작곡에 필요한 제반사항들이 포함되어 있다. 제4부 「선법에 관하여」는 선법의 구조적 체계를 중점적으로 다루고 있다. <짜를리노>가 선법을 중지음과 3음의 음정이 장3도와 단3도인 2가지 유형으로 분류한 것은 「대위법의 기술」의 제10장, “불완전 협화음정의 본질”에 나타나 있다. “불완전 협화음정의 본질”은 복잡하고 우회적인 문장을 포함하고 있어 <짜를리노>의 참된 의도를 파악하기 위해서는 문장 하나하나를 세심한 주의를 기울여 이해하여야 한다. 아래에서는 그러한 노력과 함께 “불완전 협화음정의 본질”의 주요 문장들을 소개하고 있다.

<짜를리노>는 먼저 불완전 협화음정을 장음정(the major imperfect consonance)과 단음정(the minor imperfect consonances)으로 나누고 이 두 개의 음정이 서로 상반되는 감정적 효과를 갖고 있다고 밝힌다.

... 불완전 협화음정은 크게 두가지로 분류할 수 있다. 하나는 좀더 생기있고 유쾌한데 비해 다른 하나는 달콤하고 부드럽기는 하지만 다소 슬프고 우울한 것이다. 전자는 장3도와 장6도 그리고 이 두 음정의 복합음정이다. 후자는 단3도와 단6도 그리고 이들의 복합음정이다. 이 음정들은 작품을 슬프게 만들기도 하고 활기차게 만들기도 한다. .<sup>4)</sup>

논의에서 선법을 제외시켰다. 이 점에 관하여 Harold Powers, “Mode” in *The New Grove Dictionary*, xii, 397쪽을 참고할 것.

<sup>3)</sup> 「화성의 체계」의 제3부는 Guy A. Marco와 Claude Palisca에 의해 *The Art of Counterpoint* (New York: Da Capo Press, 1983)로, 제4부는 Vered Cohen과 Claude Palisca에 의해 *On the Modes* (New Haven: Yale University Press, 1983)로 영역되었다.

<sup>4)</sup> 다음에 인용한 문장은 Guy Marco와 Claude Palisca의 *The Art of Counterpoint*

곧 이어 <짜블리노>는 선법과 불완전 협화음정의 관계에 대해 처음으로 언급한다. “불완전 협화음정의 본질”은 다음과 같이 계속된다.

... 5, 6, 7, 8, 11, 12선법의 종지음과 5음위에는 때때로 장음정이 형성된다. 이 선법들은 매우 즐겁고 활기에 넘치는데 이 선법들에는 협화음정들이 종종 화성적 숫자(Senario)의 본질에 따라 배열되었기 때문이다. 즉 5도가 조화분열에 의해 장3도와 단3도로 나누어지고 이것들은 귀를 매우 즐겁게 한다. ... 다른 선법들, 즉 1, 2, 3, 4, 9, 10선법의 5도는 반대로 나누어진다. 이 선법들에 나타나는 5도는 화음적인 숫자(the sonorous number)의 본질에 반대되게 나누어진다. 5, 6, 7, 8, 11, 12선법의 5도음계에는 장3도가 단3도 아래에 위치하지만 1, 2, 3, 4, 9, 10선법의 5도음계에는 장3도가 단3도의 위에 위치하는데 이러한 선법들의 작품은 매우 슬프고 울적하다. . . 5)

위의 인용문은 선법과 불완전 협화음정의 관계를 규명하는 가장 핵심적인 문장으로 크게 3부분으로 나누어 볼 수 있다. 첫 번째 문장에서 5, 6, 7, 8, 11, 12선법(즉, F, G, C선법)의 종지음과 5음위에 장음정이 ‘때때로’ 형성된다고 한 것은 다음과 같은 의미이다. 예를 들어 F선법의 종지음은 F인데 이 음으로부터 3도와 6도 위의 음은 A와 D로써 각각 종지음으로부터 장3도와 장6도를 만들게 된다. 또한 F선법의 5음은 C인데 이 음으로부터 3도와 6도 위의 음은 E와 A이고 이 음들은 C로부터 장3도와 장6도인 것이다. 그

---

(New York: Da Capo Press, 1983), 21쪽에서 발췌한 것이다 : The property of nature of the imperfect consonance is such that some of them are lively and cheerful, accompanied by great sonority; and others, although sweet and smooth, tend to be sad and languid. The former are the major third and sixth with their compounds; the latter are the minor forms. All these have the capacity to alter every composition and to make it sad or cheerful, according to their respective natures. . .

5) 위의 책. : In the first named the major imperfect consonances are often heard on the finals or medians of certain modes or tones, namely the fifth, sixth, seventh, eighth, eleventh, and twelfth, as we shall see. These modes are very gay and lively, because in them the consonances are frequently arranged according to the nature of the sonorous number, that is, the fifth is harmonically divided into a major and minor third, which is very pleasing to the ear. . . In the other modes, then, which are the first, second, third, fourth, ninth, and the tenth, the fifth is divided otherwise. It is arithmetically divided by a middle note, in such a way that often one hears the consonances arranged contrary to the nature of the sonorous number. Whereas in the first group the major third is often placed beneath the minor, in the second the opposite is true, with a result I can only describe as sad or languid, and which renders the entire composition soft. . .

러나 5, 6, 7, 8, 11, 12선법의 종지음과 5음위의 3도와 6도가 항상 장음정은 아니다. 예를들어 G선법의 5음인 D로부터 3도 위의 F는 단3도를 형성한다. <짜를리노>는 이점을 의식하고 '항상' 대신 '때때로'라는 부사를 사용하였다.

그 다음의 문장을 이해하기 위해서는 <짜를리노>가 고안한 2개의 이론적 개념을 이해하여야 한다. 첫째는 화성적 숫자(*senario* 또는 *the sonorous number*)로 여섯 개의 숫자, 즉 1, 2, 3, 4, 5, 6을 말한다. 이것은 <짜를리노>가 고대 그리스의 <피타고라스>가 1, 2, 3, 4를 사용하여 완전음정을 수리적으로 증명한 것을 모방하여 고안한 것으로 <짜를리노>는 '화성적 숫자'를 이용하여 1도, 8도, 5도, 4도의 완전음정 외에 장3도와 단3도를 각각 5 : 4와 6 : 5로 정의하였다.<sup>6)</sup> 둘째는 5도음계를 조화분열과 산술분열에 의해 2개의 3도로 나눈 것이다. 이것 역시 중세 선법의 8도음계를 조화분열과 산술분열에 의해 5도와 4도로 나눈 것을 모방하여 고안한 것이다. <짜를리노>는 5도음계는 조화분열에 따르면 장3도 위에 단3도로 나누어지고 산술분열에 따르면 단3도 위에 장3도로 양분된다고 보았다.

<짜를리노>는 5, 6, 7, 8, 11, 12선법(즉, F, G, C선법)의 5도음계가 조화분열에 의해 장3도와 단3도로 나누어지는 것은 화성적 숫자의 본질에 따른 것이고 1, 2, 3, 4, 9, 10선법(즉, D, E, A선법)의 5도음계가 산술분열에 의해 단3도와 장3도로 나누어지는 것은 화성적 숫자의 본질에 반대되어 슬픈 느낌을 자아낸다고 하였는데 이것은 다음과 같은 의미로 해석될 수 있다. 즉, 5도음계가 장3도위에 단3도로 나누어 질 경우 두 음정 중에서 완전에 더 가깝다고 할 수 있는 장3도가 단3도의 아래에 나타나기 때문에 이것은 화성적 숫자의 본질에 일치하여 귀를 즐겁게 한다는 것이다. 반대로 장3도가 단3도의 위에 오면 되면 여기서는 좀더 완벽한 음정이 위에 위치하게 되어 화성적 숫자의 본질에 어긋나고 반대되는 감정을 표현하게 된다는 것이다.

"불완전 협화음정의 본질"에 나타난 내용을 종합하면 <짜를리노>는 결국 선법의 감정적 효과는 5도음계의 가운데 음인 3음에 의해 결정된다고 보았다는 것을 알 수 있다. 종지음과 3음이 장3도를 이루면 윤택하고 즐거운 효과를 내고 단3도를 이루면 슬프고 애처로운 느낌을 표현한다고 본 것이다. 중세부터 <글레리언>에 이르기까지 선법은 온음과 반음의 위치에 의해서만 구별되었으나 <짜를리노>에 의해 처음으로 선법은 종지음과 3음이 만드는 화성적 음정에 따라 구별되기 시작한 것이다.

<sup>6)</sup> Wienphal, "Zarlino, the Senario, and Tonality" in *The Journal of the American Musicological Society* xii (1959) : 27-41쪽.

5도음계를 각 선법의 가장 중요한 구조적 요소로 본 <짜를리노>는 5도음계의 첫음과 끝음 그리고 5도음계를 양분하는 3음을 선법의 가장 중요한 세음으로 규정하였다. 중세에서 <글레리언>까지 정격선법의 가장 중요한 음은 종지음이고 그 다음으로 중요한 음은 종지음으로부터 5도 위의 낭송음(repercussion, tenor, 또는 reciting tone)이었다. 5도 위의 낭송음이 B일 경우 이것은 반음 위인 C로 대체되었다. 변격선법의 낭송음은 같은 종지음을 갖는 정격선법의 낭송음보다 3도 아래였다.

<짜를리노>는 이러한 전통을 과감히 털어냈다. 그는 각 선법의 가장 중요한 구조적 요소인 5도음계의 1음이 가장 중요하고 5음이 두 번째로 중요하다고 보았다. 이러한 방법에 따라 정해진 음들은 전통적인 방법에 의해 정해진 음들과 두 가지 면에서 달랐다. 첫째는 같은 종지음을 사용하는 정격과 변격 선법의 중요한 음들이 서로 같아졌다는 것이다. 예를 들면 전통적으로 D 정격과 변격선법에서 두 번째로 중요한 음은 A와 F로 서로 달랐다. 그러나 <짜를리노>에 따르면 D 정격과 변격선법은 같은 5도음계(D-E-F-G-A)를 사용하므로 두 경우 모두 두 번째로 중요한 음은 A가 된다. 둘째는 5도음계를 기준으로 하였기 때문에 두 번째로 중요한 음이 B일 경우에도 C로 대체되지 않는다는 점이다. 예를 들어 E 정격과 변격선법에서 두 번째로 중요한 음은 5도음계(E-F-G-A-B)의 5음인 B가 되며 그 다음에 오는 C로 대체되지 않았다.

<짜를리노>는 여기서 한걸음 더 나아가 8도음계가 5도와 4도로 나누어진 것처럼 5도음계도 2개의 3도로 나누어 질 수 있고 따라서 5도음계의 가운데 음인 3음 즉, 종지음으로부터 3도 위의 음을 각 선법의 세 번째로 중요한 음으로 규정하였다. 결과적으로 <짜를리노>는 종지음을 공유하는 선법에 사용된 5도음계의 1음, 5음, 3음을 획일적으로 각 선법의 가장 중요한 음으로 정하고 작품의 선법을 강조하기 위하여 시작이나 종지에는 반드시 이 세음을 사용할 것을 강조하였다. 이전에는 같은 종지음의 정격과 변격선법이라도 서로 다른 중심음을 갖고 있었고 이것은 각 선법을 구별하는 중요한 요소였으나 <짜를리노>는 이러한 차이점을 제거한 것이다. <짜를리노>에 의해 12 선법은 각각의 고유한 특징을 잃고 획일화되어 갔다.

<짜를리노>가 이룩한 또 하나의 중요한 조성과 관계된 업적은 선법의 배열을 수정한 것이다. D에서 시작하여 E, F, G, A로 나아가는 순서 대신에 <짜를리노>는 C에서 시작하여 D, E, F, G, A의 순서로 정하고 C를 도리아, D를 프리지아, E를 리디아, F를 믹소리디아, G를 에올리아, A를 아이오니아라고 이름지었다(도표 1). 선법의 새로운 배열과 이름은 그의 또 다른 논문



「화성의 논증」(*Dimostrazione harmoniche*, 1571)에서 제기되었는데 <짜를리노>의 의도는 선법의 배열을 <귀도 다레쥔>(Guido d'Arezzo)의 헥사코드(Hexachord)와 일치시키려는 것이었다.<sup>7)</sup> C에서 시작하는 배열은 1573년과 1589년에 다시 출판된 「화성의 체계」에 사용되었다. 그러나 C에서 시작하는 배열은 <짜를리노> 이후에 프랑스에서 다소 사용하였을 뿐 다른 지역에서는 거의 사용되지 않았다.<sup>8)</sup> 그러나 이점 역시 24장단조성이 C에서부터 시작됨을 고려할 때 <짜를리노>의 통찰력을 보여주는 또 하나의 좋은 예라고 할 수 있다.

[도표 1] 「화성의 증명」(1571)에 나타난 12선법의 새로운 배열

| No. | 종지음 | 이름       |
|-----|-----|----------|
| 1   | C   | 도리아      |
| 2   | C   | 하이포도리아   |
| 3   | D   | 프리지아     |
| 4   | D   | 하이포프리지아  |
| 5   | E   | 리디아      |
| 6   | E   | 하이포리디아   |
| 7   | F   | 믹소리디아    |
| 8   | F   | 하이포믹소리디아 |
| 9   | G   | 에올리아     |
| 10  | G   | 하이포에올리아  |
| 11  | A   | 아이오니아    |
| 12  | A   | 하이포아이오니아 |

### III. <짜를리노> 이후

<짜를리노>의 이론은 알프스를 넘어 유럽 전역으로 전파되었다. 대부분의 이론가들은 당시 음악의 조성적 성향을 직시하고 <짜를리노>가 제시한 장단유형을 이론적으로 구체화시키려 노력하였다. 물론 모두가 <짜를리노>를 따른 것은 아니다. 종교음악이나 르네상스의 작곡기법을 지지한 보수적인 이론가들은 중세의 8선법 또는 <글레리언>의 12선법을 지켜나갔고 이들의 노력으로 선법은 24조성이 확립된 이후에도 명맥을 이어갈 수 있었다. 아래에서는 17세기의 영국, 프랑스, 이태리, 독일의 주요 이론가들의 논문을 중심으로 <짜를리노> 이후의 선법과 조성이론의 다양한 모습에 관하여 알아보고 있다.

<sup>7)</sup> Richard Crocker, "Perche Zarlino diede una nuova numerazione ai mode?" in *Rivista italiana di musicologia*, iii (1968), 48쪽.

<sup>8)</sup> Harold Powers, "Mode" in *The New Grove Dictionary*, xii, 413쪽.

## 1. 영국

유럽 대륙의 이론가들이 중세와 르네상스 선법의 전통을 유지시키고자 한 것과 대조적으로 영국의 이론가들은 자국의 지리적, 종교적, 사회적인 여건에 힘입어 자유롭게 조성이론을 발전시켜 나아갔다.<sup>9)</sup> 17세기 초에 이미 <지오반니 코페라리오>(Giovanni Coperario, 1570-1626)와 <토마스 캄피온>(Thomas Campion, 1567-1620)에 의해 장단의 2선법 체계가 뿌리를 내렸다. 또한 17세기 후반에 대륙의 이론가들이 비로서 장단의 2선법 체계를 인식하기 시작할 무렵 영국의 <크리스토퍼 심슨>(Christopher Simpson, 1605-1669)은 1667년의 「실용음악 사전」(*A Compendium of Practical Music*)에서 이미 병행 장단조(parallel major-minor keys)의 관계를 규정하였고 <토마스 살몬>(Thomas Salmon, 1648-1706)은 1688년의 「수학적 비율의 음악 연주」(*A Proposal to Perform Music in Perfect & Mathematical Proporgions*)에서 관계 장단조(relative major-minor keys)의 관계를 처음으로 규정하였다. 물론 17세기의 영국 이론가들이 선법에 관해 전혀 언급하지 않았던 것은 아니다. 그러나 이들은 선법이 동시대의 음악을 대변할 수 없는 구시대 유물임을 인식하고 일찍부터 장단조성의 확립을 시도한 것이다. 그러나 영국의 이러한 진보적인 업적 역시 지리적인 이유로 대륙의 이론가들에게 큰 영향을 주지 못하였다.

## 2. 이태리

17세기의 이태리는 모노디 양식의 제2양식을 탄생시킴으로써 조성음악의 발전을 주도한 나라이다. 그러나 실제 음악과 달리 당시의 이론가들은 매우 보수적이어서 이들은 <짜를리노>의 12선법을 그대로 받아 들였을 뿐이다. 이들은 <짜를리노>가 주장한 5도음계의 1, 5, 3음이 이루는 선법적 3화음(modal triad)을 강조하였는데 이것은 선법의 장단 2개 유형을 더욱 강조하는 결과를 가져왔으나 이들에게 선법은 여전히 고유한 온음과 반음의 배열을 갖는 8도음계로 인식되었다. 17세기 이태리의 대표적 이론가 <지오반니 마리아 보논치니>(Giovanni Maria Bononcini, 1642-78)의 「실용적 음악」(*Musico pratico*, 1678)에는 <짜를리노>와 <글레리언>의 12선법이 그대로 나타나 있다.

<sup>9)</sup> Albert Cohen, "Symposium on Seventeenth-Century Music Theory: England" in the *Journal of Music Theory*, xvi/1, (1972): 6-15, 11.

그러나 17세기의 이태리가 조성의 확립에 전혀 공헌하지 못한 것은 아니다. 선법에서 매우 보수적이었던 이태리의 이론가들은 선법과 조성의 중간단계라고 할 수 있는 교회조성(church keys)을 고안하여 24조성의 확립에 중요한 공헌을 하였다. 교회조성의 정확한 출처는 알 수 없으나 대략 16세기 말부터 이태리의 교회 음악가들이 선법을 연주하기 쉬운 음역으로 이조(transpose)한데서 비롯한 것으로 보인다. 이론가들은 이렇게 실제 음악에서 자주 사용되는 이조된 선법의 종지음과 조표를 하나의 목록으로 정리하였는데 교회조성에 관한 최초의 기록은 <짜를리노>의 제자였던 <아드리아노 방키에리>(Adriano Banchieri, 1567-1634)의 「오르간 연주」(*L'Organo suonarino*, 1605)에서 발견된다. <방키에리>는 “종교적 평성가의 8개 조성”(the Eight Tones of Ecclesiastical Plainchants)이라는 제목 아래 모두 8개의 교회조성을 제시하였다(도표 2).<sup>10)</sup>

[도표 2] <방키에리>의 「오르간 연주」(1605)에 나타난 8개 교회조성

| No. | 종지음 | 조 표 |
|-----|-----|-----|
| 1   | D   | 없음  |
| 2   | G   | B♭  |
| 3   | A   | 없음  |
| 4   | E   | 없음  |
| 5   | C   | 없음  |
| 6   | F   | B♭  |
| 7   | D   | B♭  |
| 8   | G   | 없음  |

교회조성의 근원에 대한 언급은 <방키에리>의 또 다른 논문 「음악적 목록」(*Cartella musicale* 1613-1614)에 나타난다. 「음악적 목록」에는 「오르간 연주」에 실렸던 8개의 교회조성이 그대로 포함되어 있는데 여기서 <방키에리>는 제7교회조성은 제1번 D선법과 조표만 다를 뿐 종지음과 구조적 특징이 서로 같다고 하여 교회조성과 선법의 연관성을 직언하였다. 이러한 사실은 위의 목록에 잘 나타나 있다. 제1교회조성은 D선법과 같고 제2교회조성은 B♭을 사용하여 D선법을 5도 아래로 이조한 것과 같다. 제3조성은 A선법과 일치하며 제4조성은 E선법과 같다. 제5조성은 C선법과 같으며 제6조성은 C선법을 B♭을 사용하여 5도 아래로 이조한 것과 일치한다. 제7교회조성은 A선법을 5도 아래로 이조한 것과 같으며 B♭의 조표를 갖고 제8교회조성

<sup>10)</sup> <방키에리>의 8개 교회조성은 Girolamo Diruta의 *Il Transilvano* (Venice, 1593, pt. 2)에도 나타나 있다.

은 G선법과 같다. 위의 8개 교회조성에는 F선법이 빠진 대신 C, D, A선법이 각각 2개씩, E와 G선법이 하나씩 포함되어 있다. 이러한 사실과 <방키에리>의 언급으로 미루어 보아 교회조성은 사용에 있어서 음역외의 여러 가지 요소의 제한을 받던 선법 대신 자유롭게 사용할 수 있도록 고안되었고 또 이러한 자유로움으로 그당시 음악가들이 즐겨 사용한 것으로 보인다. 17세기 이태리의 이론가들은 방키에리의 8개 교회조성을 지속적으로 언급하였고 때로는 전통적인 선법과 병행하여 소개하기도 하였다. 그러나 이들은 <방키에리>가 처음 소개한 8개의 교회조성을 그대로 유지시키는데 머물렀을 뿐 더 이상 확장시키지는 못했다. 교회조성의 확장은 독일의 이론가들에 의해 이루어졌는데 이것은 24조성의 확립으로 직결되었다.

### 3. 프랑스

17세기 프랑스의 이론가들은 <짜를리노>가 제시한 2선법 체계를 확립하는데 매우 적극적이었다. 이들은 12선법 중에서 그당시의 음악에 적합하지 않은 선법을 가려내고 또 유사한 선법은 서로 통폐합하려는 노력을 기울였다. <살로몬 드 코>(Salomon de Caus)는 「화성의 체계」(*Institution harmonique* 1615)에서 F선법은 잣은 B♭의 사용으로 C선법과 동일하며 G변격선법 역시 잣은 B♭의 사용으로 A선법과 같다고 하였다. <데카르트>(Descartes)는 「음악사전」(*Compendium Musicae*, 1618)에서 프리지아, 하이포프리지아, 리디아, 하이포리디아는 5도음계 안에 포함된 증4도(F-B) 때문에 더 이상 사용되지 않는다고 하였다. 이러한 통폐합 현상은 선법을 이조한 교회조성에도 잘 나타났다. 대표적인 예로 <가브리엘 니베르>(Gabriel Nivers)의 「작곡논문」(*Traite de la composition de la musique*, 1667)에 나타난 8개의 선법 중에서 1번과 2번은 D선법과 일치하고 5, 6, 7번 선법은 C선법의 음계와 동일하다(도표 3).

[도표 3] <니베르>의 「작곡논문」(1667)에 나타난 8개의 이조된 선법

| No. | 종지음 | 조 표    |
|-----|-----|--------|
| 1   | D   | 없음     |
| 2   | G   | B♭     |
| 3   | A   | 없음     |
| 4   | E   | 없음     |
| 5   | C   | 없음     |
| 6   | F   | B♭     |
| 7   | D   | F♯, C♯ |
| 8   | G   | 없음     |

2선법 체계를 언급한 최초의 프랑스 이론가는 <장-자크 루소> (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778)이다. <루소>는 그의 논문 「가창지도를 위한 간편하고 확실한 방법」(*Methode claire, certaine, et facile pour apprendre a chanter la musique*, 1683)에서 2선법 체계를 처음으로 구축하고 C선법을 장선법, D선법을 단선법의 음계로 규정하였다. <루소> 이후 수학자 <오자낭> (Ozanam, 1640-1717)은 「수학사전」(*Dictionnaire mathematique*, 1691)에서 처음으로 24개 조성을 제시하였으며 <오자낭> 이후의 프랑스 이론가들은 조성의 체계를 다듬는 작업을 활발히 진행시켰다. <알렉산더 프레레> (Alexander Frere)는 「음악의 전조」(*Transpositions de musique*, 1706)에서 24조성의 올바른 조표를 사용할 것을 주장하였으며 <미셸 생 랑베르> (Michel de Saint-Lambert)는<sup>11)</sup> 「클라브생 반주에 관한 새로운 논문」(*Nouveau traite de l'accompagnement du clavecin*, 1707)에서 '으뜸음'(tonic)이라는 용어를 처음 소개하였다. <장 필립 라모> (Jean Phillippe Rameau, 1683-1764)는 「화성의 논문」(*Traite de l'harmonie*, 1722)에서 화성진행 체계를 정립함으로써 조성 이론을 더욱 공고히 확립하였다.

그러나 프랑스의 이론가들은 2선법 체계를 이의없이 받아 들인 반면에 단선법의 음계에 관해서는 불일치를 보였다. <루소>가 주장한 D선법 외에도 3개의 단선법의 음계가 추가로 거론되었다. <생 랑베르>는 「클라브생 반주에 관한 새로운 논문」에서 A선법을 단음계라고 하였으며 <세바스티앙 브로사르> (Sebastien de Brossard, 1655-1730)는 「음악사전」(*Dictionnaire de musique*, 1703)에서 6음과 7음이 중2도 간격인 화성단음계를 주장하였다. <라모>는 「화성의 논문」에서 D선법과 화성적 단음계 외에 선율적 단음계를 추가로 제시하였다. 이러한 4가지 형태의 단음계는 6음과 7음은 서로 다르나 공통적으로 반음이 내려간 3음을 갖고 있는데 이 점은 <짜를리노>가 처음 제시한 대로 각 음계의 3음이 장단선법을 구별하는 유일무이한 요소라는 사실에는 이견이 없었음을 말해준다.

#### 4. 독일

독일의 이론가들은 선법과 교회조성을 2개의 독립적인 이론으로 다루었다. 두 음높이 체계는 분리되어 선법이 좀더 순확문적이고 사변적인 이론으

<sup>11)</sup> Saint-Lambert의 출생에 관한 정확한 기록은 남아 있지 않다. Lambert는 하프시코드 연주자와 작곡가로 활동하였는데 1700년경에 전성기를 맞은 것으로 알려져 있다.

로 나아간 반면 교회조성은 실제 연주에서 용이하게 사용할 수 있는 실용적인 이론으로 다루어졌다. 독일에서 <짜를리노>의 이론을 최초로 전수한 이론가는 <세투스 칼비지우스>(Sethus Calvisius, 1556-1615)이다. <칼비지우스>는 <짜를리노>와 마찬가지로 12선법을 감정적인 측면에 따라 장단의 2가지 유형으로 나누었다. 그러나 <칼비지우스>는 여전히 선법을 온음과 반음의 배열이 다른 옥타브음계로 규정하여 중세와 르네상스의 전통을 이어나갔다.<sup>12)</sup>

17세기 독일 선법이론의 가장 획기적인 업적은 선법을 온음과 반음의 선율적 요소가 아닌 3화음의 화성적 요소에 토대하여 체계화한 것이다. 이러한 위업은 <요하네스 리피우스>(Johannes Lippius, 1585-1612)에 의해 이루어졌다. 음악이론가이자 신학자였던 <리피우스>는 3화음을 삼위일체를 상징하는 가장 완벽한 화음으로 보았고 3화음(라틴 : trias harmonica)이라는 용어를 처음 사용한 장본인이기도 하다. <리피우스>는 또한 음정의 옥타브 전위를 인식한 최초의 이론가인데 따라서 3도와 6도, 2도와 7도, 4도와 5도 등이 서로 같은 성질을 갖고 있음을 처음으로 밝혀 냈다. 이러한 화성에 대한 올바른 인식을 갖고 있던 <리피우스>는 각 선법의 5도음계의 1, 3, 5음이 이루는 3화음을 선법의 가장 중요한 구조적 요소로 보았다. <리피우스>는 먼저 중지음을 공유하는 정격과 변격선법은 공통의 3화음을 갖고 있고 정격 선법에서는 완전4도가 3화음의 위에 위치하고 변격선법에서는 완전4도가 전 위에 의해 3화음의 아래에 위치한다고 하였다. 다음은 <리피우스>의 「신음악의 개요」(*Synopsis musicae novae*, 1612)에서 인용한 것이다.

... 선법은 1차적(primary 정격) 선법과 2차적(secondary 변격) 선법으로 나누어진다. 1차적 선법은 조화분열에 의해 (5도 위에 4도로) 나누어지고 2차적 선법은 산술분열에 의해 (4도 위에 5도로) 나누어진다. 1차와 2차선법은 같은 3화음을 갖고 있다. .<sup>13)</sup>

<sup>12)</sup> 다음은 <칼비지우스>의 논문 *Melopoeia sive melodiae condendae ratio* (Erfurt, 1592)에서 인용한 것이다: “좀더 밝고 기쁨을 표현하는 선법은 아이오니아와 리디아와 믹소리디아이다. 왜냐하면 5도음계가 조화분열에 의해 (장3도와 단3도로) 나누어지기 때문이다. 반면에 좀더 애절하고 엄숙한 선법들은 도리아, 프리지아, 에올리아인데 이것은 5도음계가 산술분열에 의해 (단3도와 장3도로) 나누어지기 때문이다. 어느 경우에도 조화분열은 산술분열보다 좀더 자연스럽고 부드러운 표현에 적합하다.”

<sup>13)</sup> Joel Lester의 *Between Modes and Keys: German Theory 1592-1802* (Stuyesant Pendragon Press, 1989), 41쪽.

<리피우스>는 종지음을 근음으로 하는 3화음이 장3화음이거나 단3화음인 선법을 합법적인 선법으로 보고 B를 종지음으로 하는 선법은 종지음을 근음으로 하는 3화음이 감3화음이기 때문에 비합법적인 선법으로 보았다. 합법적인 선법중에서 종지음 위의 3화음이 장3화음인 것은 장선법, 단3화음인 것은 단선법으로 분류하면서 장선법과 단선법에는 각각 세 개의 1차적인 선법이 포함된다고 하였다.

... 합법적인 선법의 2종류(즉, 장선법과 단선법)는 각각 3개의 선법을 갖고 있다. 장선법에는 아이오니아, 리디아, 믹소리디아가 있고 단선법에는 도리아, 프리지아, 에올리아가 있다. (따라서) 모두 6개의 합법적이고 1차적인(정격) 선법이 있으며 이 선법들의 2차적인(변격) 선법까지 포함하면 모두 12개의 선법이 존재한다. . .<sup>14)</sup>

장선법과 단선법을 정의한 뒤에 각 선법에 대한 개별적인 설명이 이어진다. 다음은 C, D, E선법에 관한 <리피우스>의 설명이다.

... 아이오니아와 그것의 2차적 선법, 즉 하이포아이오니아는 C-E-G의 3화음을 갖고 있으며 요즘 음악에 사용되는 선법중에서 가장 자연스럽게 중요하다(과거와 현재의 많은 이론가들이 이 사실에 동의하지 않는다). 도리아와 하이포도리아는 D-F-A의 3화음을 갖고 있다. 프리지아와 히포프리지아는 3화음 E-G-B를 갖고 있다. . .<sup>15)</sup>

위에서 알 수 있듯이 <리피우스>는 선법을 장단의 2가지 유형으로 분류한 다음에야 비로써 각각의 12선법에 관해 설명하였다. 이것은 <리피우스>가 12선법 하나하나를 개별적인 개체가 아닌 장단의 2가지 유형이 변형된 것으로 보았다는 것을 말해준다. 이러한 그의 시각은 장단선법을 12번 이조시켜 24조성을 확립한 조성이론가와 같은 것으로 <리피우스>가 1612년에 27세로 요절하지 않았다면 24장단조성의 확립이 더욱 앞당겨졌을 것이라는 추측을 낳게 한다.

<요한 크뤼거>(Johann Crüger, 1598-1662)도 <리피우스>처럼 3화음을 선법의 중요한 구조적 요소로 보았다. 그러나 <리피우스>와 달리 <크뤼거>는 선법을 먼저 고유한 옥타브음계로 보고 3화음은 부차적인 구조적 요소로 보았다. 이러한 <크뤼거>의 견해는 <짜를리노>와 <칼비지우스>의 견해와 일치하는 것으로 그가 진보적이면서도 매우 보수적이었음을 보여준다.

<sup>14)</sup> 위의 책, 42쪽.

<sup>15)</sup> 위의 책, 43쪽.

<크뤼거> 이론의 가장 특이한 점은 B를 종지음으로 하는 2개의 선법을 추가하여 선법을 14개로 확장한 것이다. <크뤼거>는 B정격선법을 제13선법 또는 하이퍼에올리아(Hyperaeolia, 에올리아위의 선법이라는 뜻)라고 하고 B변격선법을 제14선법 또는 하이퍼프리지아(Hyperphrigia, 프리지아위의 선법이라는 뜻)이라고 하였는데 두 선법에는 종전의 12선법과 달리 반음계가 사용되었다. 전통적으로 B선법은 5도음계의 첫음과 끝음이 감5도라는 이유로 제외되었다. 그러나 <크뤼거>는 B선법에 F 대신 F♯을 사용하면 완전5도를 만들 수 있고 따라서 정당한 선법으로 인정되어야 한다고 주장하였다. 아래는 그의 「음악의 개관」(*Synopsis musicae*, 1654)에서 인용한 것이다.

... 하이퍼에올리아와 하이퍼프리지아는 비화성적인 3화음을 갖고 있기 때문에 선법으로 간주되지 않았다. 그러나 나를 비롯한 상식이 있는 음악가들은 더 이상 이 두 선법들을 그러한 이유로 제외하지 않을 것이다. 왜냐하면 이 비화성적인 3화음은 반음을 이용하면 쉽게 화성적인 3화음으로 바뀌기 때문이다: 즉, 칸투스 두루스(*cantus durus*, 조표를 사용하지 않는 조성)에서 3화음의 가장 높은 음인 F는 반음을 더하면 F-sharp으로 바뀌게 된다. 결과적으로 이러한 방법에 의하여 거짓5도(즉, 감5도)에서 참된 3화음이 탄생하게 되는 것이다. 한편 칸투스 몰리스(*cantus mollis*, ♭을 사용하는 조표, 즉, 완전5도 아래로 이조한 것)에서는 비화성적인 3화음의 가장 낮은 음인 E를 E♭으로 만들면 감5도를 완전5도로 바꿀 수 있다. .<sup>16)</sup>

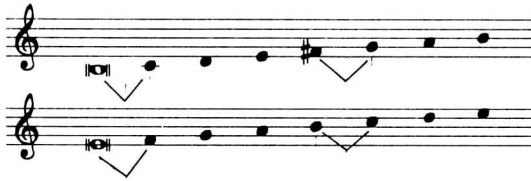
그러나 위와 같은 주장은 선법을 반음과 온음의 배열에 따른 8도음계로 정의한 <크뤼거> 자신의 이론과 모순된다. 왜냐하면 F♯을 사용할 경우 B선법의 옥타브음계는 E선법과 같아지기 때문이다(예 4). 이러한 모순에도 불구하고 <크뤼거>는 B선법을 하나의 독립된 선법으로 간주함으로써 조성으로 가는 중요한 단계를 뛰어 넘은 것으로 평가받는다. 왜냐하면 24장단조성에서 각각의 조성은 장선법과 단선법이 이조된 것이 아닌 개개의 독립된 조성으로 간주되기 때문이다.<sup>17)</sup>

<sup>16)</sup> 위의 책, 55쪽 이하.

<sup>17)</sup> 물론 독일의 17세기 선법이론가들이 모두 이렇게 진보적인 견해를 소유한 것은 아니다. 선법을 온음과 반음의 위치만으로 구별하는 전통도 여러 이론가들에 의해 꾸준히 유지되었다. 한가지 흥미로운 사실은 다른 분야에서는 매우 진보적이었던 이론가들이 선법에서는 보수적인 면을 고수한 점이다. 예를 들면 <마지루스>(Johann Magirus, ca. 1557-1631)와 <부르마이스터>(Johaim Burmeister, ca. 1566-1629)는 3화음의 전위에 관하여 논의한 최초의 이론가들이지만 선법은 3화음과 관계없이 온음과 반음의 위치에 따라 분류하였다. <마지루스>는 「음악의 기술」(*Artis musicae*, 1596; 1611, 2nd)에서 선법을 4도음계와 5도음계의 반음의 위치가 같고 다름에 따라 '평등'(*pari*)과 '불평등'(*impari*) 선법으로 나누었다.



[예 4] F#를 사용한 B선법과 E선법



<리피우스>와 <크뤼거> 같은 선법이론가들은 조성을 실제 음악에 쉽게 사용될 수 있는 도구로 보았기에 조성에 관해 전혀 언급하지 않았다. 반면에 독일의 조성이론가들은 선법과 조성의 연관성에 관한 언급없이 단지 3화음만을 사용하여 조성을 제시하였다. <볼프강 밀리우스>(Wolfgang Mylius, 1636-1713)는 「음악의 요소들」(*Rudimenta musices* 1685)에서 B와 E-flat 선법을 포함한 14개의 선법을 제시한 후에 D장조, E장조, F-sharp장조, A장조, B장조, B단조 등 6개의 조성을 3화음을 이용하여 제시하였다. <게오르크 팔크>(Georg Falck 1630-1689)는 그의 「아름다운 노래」(*Idea boni cantoris*)에서 <방키에리>가 제시한 8개 교회조성 외에 8개의 새로운 조성을 추가하였는데 이것들을 “이조된 (transposed) 조성 또는 가짜(ficta) 조성”이라고 표현하였다. <팔크>는 각 조성의 으뜸음과 3음의 음정과 3화음만을 표시하였다(도표 4).

[도표 4] &lt;팔크&gt;의 8개 '가짜'조성

| No. | 조성          | 3화음         |
|-----|-------------|-------------|
| 1   | 장3도를 가진 A조  | a - c# - e  |
| 2   | 장3도를 가진 B♭조 | b♭ - d - f  |
| 3   | 단3도를 가진 B조  | b - d - f#  |
| 4   | 단3도를 가진 C조  | c - e♭ - g  |
| 5   | 장3도를 가진 E♭조 | e♭ - g - b♭ |
| 6   | 장3도를 가진 E조  | e - g# - b  |
| 7   | 단3도를 가진 F조  | f - a♭ - c  |
| 8   | 단3도를 가진 F#조 | f# - a - c# |

예를 들어 프리지아 선법은 5도음계 e-f-g-a-b와 4도음계 b-c-d-e의 반음이 공통되게 1음과 2음 사이에 있기 때문에 '평등 선법'으로 분류되었고 리디아 선법은 5도음계 f-g-a-b-c의 반음은 4-5음에 나타나고 4도음계 c-d-e-f의 반음은 3-4음에 나타나기 때문에 '불평등' 선법으로 분류되었다. 또한 <번하트>(Christoph Bernhard 1628-92)는 제2양식을 독일에 전파하고 이론적으로 확립한 진보적인 음악가였지만 선법에 관한 한 매우 보수적이었다. 선법은 그의 「화려한 음악에 관한 논문」(*Tractatus compositionis augmentatus*)의 44-53장에서 간략하게 다루어지고 있는데 여기서 선법은 선율적 음계로 정의되어 있을 뿐 장단선법에 관한 언급은 전혀 찾아 볼 수 없다.

<다니엘 즈피어>(Daniel Speer, 1636-1707)는 「음악의 보고」(*Unterricht der musicalischen Kunst*, 1687;1697)에 모두 15개 조성의 으뜸 3화음을 제시하고 으뜸 3화음에  $\sharp$ 과  $\flat$ 이 사용되지 않은 것을 자연적 조성,  $\sharp$ 이 사용된 것을 올림조,  $\flat$ 이 사용된 것을 내림조로 분류하였다 ; G장조는 자연조와 올림조에 모두 기록되었다. 특히 <즈피어>는 장단에 관계없이  $\sharp$ 을 사용하는 올림조를 *dur*,  $\flat$ 을 사용한 내림조를 *moll*이라고 하였다(도표 5).

[도표 5] <즈피어>의 15개 조성

|   | 자연조   | 올림조                     | 내림조                   |
|---|-------|-------------------------|-----------------------|
| 1 | a c e | a c $\sharp$ e          | f a $\flat$ c         |
| 2 | c e g | b d $\sharp$ f $\sharp$ | g b $\flat$ d         |
| 3 | d f a | d f $\sharp$ a          | b $\flat$ d f         |
| 4 | e g b | e g $\sharp$ b          | c e $\flat$ g         |
| 5 | f a c | g b d                   | e $\flat$ g b $\flat$ |
| 6 | g b d |                         |                       |

이밖에도 <프리드리히 에르하르트 니트>(Friderich Erhard Niedt, 1674-1708)는 「음악적 필기」(*Musicalische Handleitung* 1710)에서 건반악기의 하얀 건반과 B-flat을 으뜸으로 하는 장조와 단조의 16개 조성을 기록하였고 <요한 필립 트리버>(Johann Philip Triber 1675-1727)는 「정확한 오르간 연주자」(*Der accurate Organist*, 1704)에서 20개의 조성을 제시하였다.

대부분의 독일의 조성이론가들이 그들이 제시한 조성의 구조적 특성 또는 선법과의 연관성등에 관하여 탐구한데 반해 <안드레아 베르크마이스터>(Andreas Werkmeister 1645-1706)는 선법의 올바른 이해만이 조성의 본질적인 이해에 도달할 수 있음을 인식한 유일한 조성이론가였다. <베르크마이스터>는 <짜를리노>와 <리피우스>의 이론을 계승하여 12선법이 2개의 장단선법으로 축소된다고 보았고 장선법을 자연적인 선법, 단선법을 자연스럽지 못한 선법이라고 불렀다. <베르크마이스터>는 또한 *dur*와 *moll*을 장조와 단조의 의미로 사용한 최초의 이론가이다. 다음은 그의 「수학적 음악」(*Musicae mathematicae* 1687)에서 발췌한 것이다.

... 요즘의 음악은 전과는 완전히 다르며 단지 4개의 선법만이 사용되고 있다 : 믹소리디아는 아이오니아와 혼합되고 에올리아는 도리아와 결합되는데 (이러한 결합은) 각 선법의 4도음계에서 이루어진다 즉, 아이오니아와 믹소리디아, 에올리아와 도리아는 5도음계는 같고 4도음계만이 다르다. . . 따라서 요즘 시대의 음악양식에는 2개의 선법만이 필요하고 2선법의 본질과 성격에 따라 이름을 정해야 한다. 첫 번째 선법은 자연

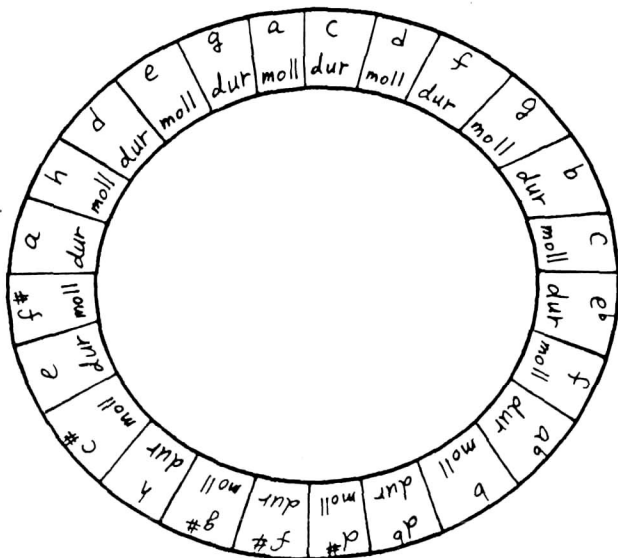
적인 선법(natural mode)인데 그 이유는 c e g c나 d f# a d과 같은 근음(fundamental note, 종지음과 같은 뜻)으로부터의 3음이 장3도이기 때문이다. . . 두 번째 선법은 덜 자연적인 선법(less natural mode)이라고 부를 수 있는데 첫 번째 선법처럼 아름다운 화음을 만들지 못하고 덜 조화스러운 것이다. . . 또한 두 선법을 완전한 것과 덜 완전한 것으로 부를 수도 있다. 어떤 연주자들은 이 두 선법들을 dur와 moll이라고 부른다 : 즉, C E G는 C dur, C E-flat G는 C moll, D F-sharp A는 D dur, D F A는 D moll이라고 한다. 이러한 명칭들은 그다지 만족스럽지 못하다. 왜냐하면 dur라는 단어의 의미가 첫 번째 선법의 성격과 일치하지 않기 때문이다 ; 슬픈 것을 묘사할 때 사람들은 dur라는 말을 사용하지만 첫 번째 선법(장3화음을 갖는)은 다른 어떤 것보다도 윤택하고 완전하다. 이럼에도 불구하고 dur와 moll은 이러한 의미로 사용되고 있으며 앞으로 계속 사용될 것이다. . .<sup>18)</sup>

이외에도 <베르크마이스터>는 12선법을 12번씩 이조하는 것과 5도순환(circle of fifths)의 화성진행, 평균율 등을 논의하고 각 조성에 맞는 조표를 사용할 것을 주장하여 24개 장단조성의 확립에 매우 근접하였다. 그러나 <베르크마이스터>는 선법과 조성을 전혀 다른 독립적인 이론으로 여긴 동시대의 조성이론가들로부터 배척당했다.

독일에서 처음으로 24개 장단조성을 제시한 이론가는 <토마스 야노프카>(Thomas Janowka, 1660경-1715경)이다. <야노프카>의 「음악사전」(*Clavissad thesaurum magnae artis musicae*, 1701)에는 24개 장단조가 2개의 병행장단조(parallel major-minor keys)로 짝을 지어 으뜸음, 으뜸화음, 음계, 조표 등과 함께 제시되었다. 그러나 <야노프카>의 논문은 라틴어로 쓰였기 때문에 동시대에 많이 알려지지 않았다. <요한 다비드 하이니켄>(Johann David Heinichen, 1683-1729)은 「통주저음의 새로운 지침서」(*Neu erfundene und grundliche Anweisung . . . des General-Basse*, 1711)에 24개 장단조를 2개의 관계장단조(relative major-minor keys)씩 묶어 음계와 조표와 함께 제시하였다. <하이니켄>을 가장 유명하게 만든 것은 24개 장단조를 담은 “음악적 원”(Musicalischer Circul)인데(도표 6 참고, 여기에는 1쌍의 관계장단조가 5도순환에 따라 원을 그리며 나타나 있다. 이 “음악적 원”은 <하이니켄>이 연주자들이 실제 연주에서 전조하는 것을 돕기 위한 도구로 제시한 것인데 이 원에는 조성의 필수적 요소라고 할 수 있는 화성진행이 그당시에 이미 확립되어 있음을 말해주고 있다.

<sup>18)</sup> 위의 책, 88쪽.

[도표 6] &lt;하이니켄&gt;의 5도순환원



<짜를리노>가 5도음계의 1, 3, 5음을 선법의 가장 중요한 음으로 설정한 이후부터 종지는 이 세음 중의 하나에서 이루어져야 한다고 보았고 전조는 5음과 3음을 으뜸음으로 하는 조에서 가능하다고 보았다. 예를 들면 <베르크마이스터>는 아이오니아의 선법적 3화음은 C, E, G임으로 전조는 E 프리지아 또는 G 믹소리디아에서 이루어져야 한다고 하였다. 그러나 <하이니켄>의 “음악적 원”에는 2도, 6도, 관계단조 등이 3도보다 으뜸조로부터 더 쉽게 전조할 수 있도록 나타나 있다. 특히 <하이니켄>은 이러한 모든 조성에 관한 것들을 하나의 기정사실(fait accompli)처럼 소개했는데 이것은 24개 장단조성이 이당시 이미 깊게 뿌리내렸음을 말해주고 있다.

<요한 마테손>(Johann Mattheson, 1681-1764)은 <팔크>, <니이트>, <즈피어>와 같이 「새로운 오케스트라」(Das neu-eroffnete Orchestre, 1713)에 24개조를 일정한 법칙없이 으뜸3화음만을 사용하여 제시하였다(도표 7). 그러나 <하이니켄>과 달리 <마테손>은 선법과 장단조성의 연관성을 규명하기 위해 많은 노력을 기울였는데 특히 조성의 감정적 효과를 장단의 2가지로만 분류하는 것에 반기를 들고 24개 조성이 모두 고유한 감정적 효과를 갖고 있다고 보았다. 예를 들어 D단조는 도리아, E단조는 프리지아, C장조는 아이

오니아, A 단조는 에올리아의 감정적 효과를 발휘한다고 하였다. 또한 선법은 교회음악과 구시대의 음악에 어울리며 동시대의 새로운 음악에는 조성이 적합하다고 하였다. <하이니켄>은 <마테존>의 이러한 보수적 태도를 신랄하게 비난하였다.

[도표 7] &lt;마테존&gt;이 제시한 24조성

|    |                                 |                  |
|----|---------------------------------|------------------|
| 1  | d f a                           | d minor          |
| 2  | g b $\flat$ d                   | g minor          |
| 3  | a c e                           | a minor          |
| 4  | e g b                           | e minor          |
| 5  | c e g                           | c major          |
| 6  | f a c                           | f major          |
| 7  | d f $\sharp$ a                  | d major          |
| 8  | g b d                           | g major          |
| 9  | c d $\sharp$ g                  | c minor          |
| 10 | f g $\sharp$ c                  | f minor          |
| 11 | b $\flat$ d f                   | b $\flat$ minor  |
| 12 | d $\sharp$ g b $\flat$          | d $\sharp$ major |
| 13 | a c $\sharp$ e                  | a major          |
| 14 | e g $\sharp$ b                  | e major          |
| 15 | b d f $\sharp$                  | b minor          |
| 16 | f $\sharp$ a c $\sharp$         | f $\sharp$ minor |
| 17 | b e $\flat$ f $\sharp$          | b major          |
| 18 | f $\sharp$ b $\flat$ c $\sharp$ | f $\sharp$ major |
| 19 | g $\sharp$ b e $\flat$          | g $\sharp$ minor |
| 20 | b $\flat$ c $\sharp$ f          | b $\flat$ minor  |
| 21 | g $\sharp$ c e $\flat$          | g $\sharp$ major |
| 22 | c $\sharp$ e g $\sharp$         | c $\sharp$ minor |
| 23 | c $\sharp$ f g $\sharp$         | c $\sharp$ major |
| 24 | e $\flat$ f $\sharp$ b $\flat$  | e $\flat$ minor  |

<짜를리노> 이후 선법은 다양한 모습으로 변화하였고 조성 역시 다양한 경로를 통해 확립되었다.<sup>19)</sup> 영국에서 선법은 일찌감치 구 시대의 유물로 간

<sup>19)</sup> 이전에는 선법이 조성의 모태라는 견해가 지배적이었다. 예를 들어 <로윈스키>는 (Edward Lowinsky)는 C선법과 A선법이 장조와 단조로 발전하였다고 보았으며 (*Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music* (Los Angeles and Berkeley: California University Press, 1962), <달하우스>(Carl Dahlhaus)는 C선법과 C장조는 이름만 틀릴 뿐 근본적으로 같은 것이라고 하였다(Tonalität. B. Systematik," in MGG XIII, col. 517). 또한 <그라우트>(Donald J. Grout)는 D선법과 F선법에 B $\flat$  을 자주 사용한 것이 자연단음계와 장조음계로 성장하는 계기라고 하였다(*A History of Western Music*, 5th ed. (New York: W. W. Norton, 1992). 그러나 이러한 견해에 많은 학자들이 이견을 제시하였다. <아철슨>(Walter Atcherson)은 선법과 장단조성은 서로 다른 개념의 결정체이기 때문

주되어 음높이 체계로써의 위치를 조성에게 내주었다. 이태리는 <짜를리노>의 12선법을 그대로 지켜나갔을 뿐 장단선법으로의 축소는 이루지 못하였다. 대신 선법에서 유래한 교회조성을 발명하여 조성의 확립에 중요한 일몹을 하였다. 프랑스에서는 12선법이 장단의 2가지 선법으로 축소되었고 24개 장단 조성은 장선법과 단선법이 옥타브의 12반음을 통해 이조된 것으로 여겨졌다. 독일에서는 선법과 조성이론이 독립적으로 발전하였다. <짜를리노>의 진정한 후계자라고 할 수 있는 <리피우스>는 3화음을 선법의 구조적 요소로 정립시켰고 <야노프카>, <하이니켄>, <마테존> 등은 24조성을 확립하였다. 특히 독일에서는 24조성 하나하나가 독립적인 것으로 받아들여졌는데 이것은 프랑스의 견해와 상반되는 것이었다. <짜를리노>가 뿌린 작은 씨앗은 알프스 너머에서 진정한 토양을 발견하고 그 곳에서 열매를 거두었다.

### 참고문헌

- Atcherson, Walter. "Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books." *Journal of Music Theory*, XVII, 1973, 204-33.
- . "Symposium on Seventeenth-Century Music Theory: England." *Journal of Music Theory*, XVI, 1972, 6-15.
- Buelow, George. "Symposium on Seventeenth-Century Music Theory: Germany." *Journal of Music Theory*, XVI, 1972, 36-49.
- Cohen, Albert. "Symposium on Seventeenth-Century Music Theory: France." *Journal of Music Theory*, XVI, 1972, 16-35.
- Crocker, Richard. "Perche Zarlino diede una nuova numerazione ai Mode?" In *Rivista Italiana Di Musicologica* III, 1968, 48-58.
- Dahlhaus, Carl. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Kassel: Barenreiter, 1968., Trans. by Robert Gjerdingen as

---

에 결코 원인과 결과의 관계로 쉽게 단정될 수 없다고 하였고 <레스터>(Joel Lester)는 24조성의 확립에 결정적인 역할을 주도한 17세기의 독일에서는 조성이 선법과 무관하게 발전하였음을 강조하였다. Walter Atcherson, "Key and Mode in Seventeenth-Century Theory Books" in *The Journal of Music Theory* xvi (1973): 204-33; Joel Lester, *Between Modes and Keys: German Theory 1592-1802* (New York: Pendragon Press, 1989).

- Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.
- Horsley, Imogene. "Symposium on Seventeenth-Century Music Theory: Italy." *Journal of Music Theory*, XVI, 1972, 50-61.
- Howell, Almonte. "Symposium on Seventeenth-Century Music Theory: Spain." *Journal of Music Theory*, XVI, 1972, 62-71.
- Lester, Joel. *Between Keys and Modes: German Music Theory 1592-1802*. Stuyvesant, NY.: Pendragon Press, 1989.
- Lowinsky, Edward. *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962.
- Meier, Bernhard. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. Utrecht, 1974. Trans. by Ellen Beebe as *The Modes of Classical Vocal Polyphony*. New York: Broude Brothers, 1988.
- Power, Harold. "Modes." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie. 20 vols., London: Macmillan Publishers, 1980.
- Tolkoff, Lyn. "French Modal Theory Before Rameau." *Journal of Music Theory*, XVII, 1973, 150-63.
- Zarlino, Gioseffo. *The Art of Counterpoint*. Part III of *Le Institutione harmoniche*. New York: Da Capo Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. *On the Modes*. Part IV of *Le Istitutione harmoniche*. New Haven: Yale University Press, 1983.