
18세기 푸가의 응답형에 끼친 화성학의 영향에 관한 연구

김 경 은

(한양대학교 음악대학 강사)

- | |
|--|
| I. 서론 |
| II. 18세기 이론가들에 의한 푸가의 응답형 |
| 1. <폭스> (Johann Josef Fux) |
| 2. <라모> (Jean Philippe Rameau) |
| 3. <마테존> (Johann Mattheson) |
| 4. <마르푸르크> (Friedrich Wilhelm Marpurg) |
| 5. <포글러> (Georg Joseph Vogler) |
| III. 결론 |

I. 서론

푸가라는 용어는 지금까지 두 가지의 뜻으로 정의되어 왔다. 그 중 하나는 다성적인 대위법적 작품을 지칭하는 것으로, 곡의 시작부분에 나타나는 주제가 모방되고 반복되면서 곡 전체가 구성된다. 또 다른 하나는 이러한 구성을 가진 작품의 작곡 기법을 지칭하는 용어로 사용되어 왔다.¹⁾ 따라서, 오래 전부터 이 용어는 작품의 형식과 내용을 묘사하는 데에 모두 사용되었다.

푸가라는 단어가 처음 사용된 곳은 <자코뷔>(Jacobus of Liège)의 이론서 *Speculum musicae* (c. 1330)인데, 여기서 푸가는 모방기법을 사용하는 성악 작품의 하나로 기록되어 있다. <팅토리스>(Johannes Tinctoris)는 그 후에 그의 음악용어 사전인 *Diffinitorium musicae* (c. 1475)에서 푸가를 “리듬과 선

¹⁾ Roger Bullivant, "Fugue," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan Publishers Ltd., 1980), Vol. VII, 9쪽.

을 작법에 있어서의 모방기법, 즉 작곡기법의 하나"로 정의하였다. 르네상스 시대에 이르러 모방기법은 세속음악뿐 아니라 종교음악에서도 점차 그 사용이 증가되고 널리 활용되는 작곡기법의 하나로 자리잡게 되었다. 그리하여 <라모스>(Bartolomeo Ramos de Paraja)는 푸가를 그 시대의 성부작법들 중의 최상으로 꼽았으며, 모방 성부의 최적 음정은 4도와 5도, 그리고 옥타브라고 하였다.²⁾ 또한 <자를리노>(Giuseffo Zarlino) 역시 *Institutioni harmoniche* (1558)에 푸가의 구성에 대한 포괄적인 설명을 싣고 있는데, 여기에서 그는 주제를 "guida," 그리고 뒤따라 나오는 모방 성부를 "consequent"라고 부르고 있다.³⁾ 이러한 용어들은 후에 "dux"와 "comes"로 불리게 되었는데, 이들이 바로 지금의 "주제"(subject)와 "응답"(answer)에 해당되는 용어들이다.⁴⁾

본 논문에서는 주제를 5도 위에서 모방하는 응답에 관해 연구하고자 한다. 일반적으로 모방이 주제의 정확한 조옮김 형태일 때는 "진정응답"(real answer), 그리고 선율적인 변화가 있는 모방일 때는 "조성응답"(tonal answer)이라고 불리어진다. 이들 두 가지 경우가 모두 이미 16세기 경부터 발견되지만, 조성응답의 경우에 있어서는 18세기에 들어서 화성학과 조성에 대한 이해가 커짐에 따라 그 사용이 일반화되었다고 볼 수 있다.⁵⁾ 여기에서는 18세기 이론가들의 저서에서 다루어진 푸가의 응답형에 대하여 중점적으로 연구하고자 한다.

II. 18세기 이론가들에 의한 푸가의 응답형

모방기법을 사용한 16세기 작품들은 그 대부분이 선법을 혼용한 것으로 간주된다. 이런 작품들의 모방 성부는 대개 정확한 진정 응답형이 일반적이다. 그러나, 사용되는 음들이 하나의 선법으로 통일되도록 하기 위해서는 약간의 음조정이 불가피했는데,⁶⁾ 이것이 조성응답의 기원이라고 믿어진다.

²⁾ Alfred Mann, *The Study of Fugue* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1958), 10-11쪽.

³⁾ 위의 책, 19쪽.

⁴⁾ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Charles Harriss 역, *Johann Mattheson's Der vollkommene Capellmeister: A Translation and Commentary* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1981), 694쪽.

⁵⁾ Charles Nalden, *Fugal Answer* (London: Oxford University Press, 1970), 44쪽.

⁶⁾ 만일 5도 음정의 도약이 정확하게 모방되면 선율은 선법의 음역을 벗어나서 한 옥타브를 넘게 된다.

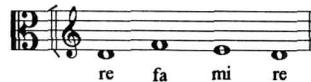
17세기 이르러서는 조성응답에 대해서 여러 가지 의견들이 작곡가와 이론가들에 의해 제시되었다. 예를 들면, <디루타>(Girolamo Diruta)는 조성응답만이 유일하게 옳은 것으로 생각했으며,⁷⁾ <베른하르트>(Christoph Bernhard)는 진정응답이 곡의 중간 부분에서는 사용될 수 있으나 시작 부분에서는 선법이나 조성을 확립하기 위해 조성응답이 사용되어야 한다고 주장하였다. 17세기 말에 와서는 르네상스 시대의 선법으로부터 멀어지면서 장·단조 조성의 기초가 확립되었다.

1. <폭스> (Johann Josef Fux)

18세기 초의 '푸가' 작법에 관한 원칙들은 <폭스>의 *Gradus ad Parnassum* (1725)에 명료하게 설명되어 있다. 그는 화성보다는 교회 선법에 근거한 선율에 중점을 두면서 적합한 주제를 만드는 데에 관한 상세한 규칙들을 나열하고 있다. 우선, 여섯 개의 교회 선법들과 이들 각각의 선법에서 반음의 위치를 찾아낸 다음, 각 선법에 잘 들어 맞는 주제를 만들어야 한다고 충고하고 있다(예 1).

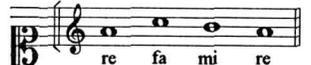
[예 1] Fux, *Gradus ad Parnassum*

주제



re fa mi re

응답(5도 위)



re fa mi re

그리고, <폭스>는 주제에서의 반음 사용을 금지하고 있는데, 그 이유는 주제에서 반음이 사용되면 주제의 선법을 이해하는 데에 장애 요인이 될 수 있기 때문이라고 설명하고 있다. 그 외에도 그는 “선법은 옥타브를 구성하는 4도나 5도 음정에 의해서 특징지어진다. 이들 음정에 의해 만들어진 틀에 맞추어 푸가 주제들은 조정되어야 한다”고 말하고 있다(예 2).⁸⁾

⁷⁾ Imogene Horsley, "Fugue and Mode in 18th Century Polyphony," *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese* (New York: W. W. Norton, 1971), 417쪽.

⁸⁾ Mann, 앞의 책, 81쪽.

[예 2] Fux, *Gradus ad Parnassum*

곧 이어서 5도 도약 음정이 선법(옥타브) 안에 머무르기 위해 4도 음정으로 응답되는 조성응답의 예가 제시된다(예 3).

[예 3] Fux, *Gradus ad Parnassum*

그는 푸가를 모방과 구별하였는데, 여기에서의 모방은 옥타브의 한계에 관계없이 음계나 도약진행을 그대로 따르는 것을 말한다. <폭스>가 말한 대부분의 규칙들은 그의 뒤를 이어 나오는 여러 이론가들의 저서에서도 발견된다.

2. <라모>(Jean Philippe Rameau)

<라모>는 *Traité de l'harmonie* (1772)의 마지막 장에서 푸가에 대하여 논하고 있다. 이 저서에서 <라모>는 푸가의 구조뿐 아니라 주제와 응답을 만드는 방법에 관한 규칙들을 자세하고 짜임새 있게 설명하고 있다. 말하자면, '주제'는 으뜸음으로 시작하여 딸림음으로 끝나야 한다고 하고 있으며, '응답'에 관한 규칙들도 나열하고 있다. 그는 응답이 주제의 조옮김이라고 단정하지는 않았지만 푸가에서 주제를 모방하는 성부에 '조옮김'이라는 용어를 사용했다. 그뿐만 아니라 <라모>는 '주제와 응답의 관계'에 있어서 '으뜸음과 딸림음 사이의 상응관계'가 철저히 지켜져야 한다는 것을 강조하고 있다.

만약 한 성부가 으뜸음으로 시작하거나 끝난다면 다른 성부는 딸림음으로 시작하거나 끝나야 한다. 즉, 사용되어지는 조성 안에서 서로 연관되어져야 한다. 으뜸음과 딸림음 사이에 있는 음들도 각 성부에서 서로 상응되어야 한다... 푸가를 시작하고 끝내는 음들에서 지켜져야 하는 통일성은 푸가를 이루는 악구에서도 지켜져야 한다(예 4).⁹⁾

⁹⁾ Jean Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie*, Philip Gossett 역, *Treatise on Har-*

[예 4] Rameau, *Traité de l'harmonie*

The image displays six examples of figured bass notation, numbered (1) through (6), arranged in three rows. Each example consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Chord symbols (A, B, C, D, F, G, H, J, M, L, N, P, Q, R, T) are placed above the treble staff, and figured bass letters (A, A, C, D, B, F, G, H, L, J, M, M, N, P, Q, R, R, T, R, J) are placed below the bass staff. Example (1) is in 2/4 time, (2) in 3/4, (3) in 3/4, (4) in 4/4, (5) in 2/4, and (6) in 2/4. Example (6) includes a bracketed letter [L] above the treble staff. The word '혹은' (or) is written below the first staff of example (6).

또한 <라모>는, 장음계는 딸림음에 의해 불균등하게 나누어져 있으므로 응답은 주제를 따라야 한다고 설명하고 있다. 예를 들면, 완전 5도는 완전 4도로 응답되어야 한다는 것이다. 그리고 주제와 응답 사이의 이러한 일치는 선율의 시작보다는 끝부분에서 이루어지는 것이 더 바람직하다고 하고 있다. 그는 또한 조성적인 이유로 음조정을 할 때에는 선행하는 것보다는 뒤따라 나오는 것에, 또한 푸가를 시작하고 끝내는 으뜸음과 딸림음에 대해 관심을 갖는 것이 위에서 제시된 음정의 일치보다는 우선되어야 한다고 하고 있다.¹⁰⁾ 그럼에도

mony (New York, Dover Publication, 1971), 349쪽.

¹⁰⁾ 위의 책, 353쪽.

불구하고 여건이 허락하는 한 주제를 그대로 철저하게 모방하는 것이 필요하다고 하고 있다.

<라모>는 선율에 관한 규칙들 이외에도 푸가를 작곡하는데 있어서 화성적인 면에 대한 설명도 덧붙이고 있다. 즉, 주제와 응답을 쓰는데 있어 베이스가 매우 중요한 역할을 하며, “베이스는 본래의 선율이 올바르게 모방되어질 경우, 주제와 응답형에서 동일한 화음을 갖게 된다”고 말하고 있다.¹¹⁾ 이러한 중요성 때문에 <라모>는 이와 동일한 견해를 다음과 같이 반복하고 있다.

만약 화성진행이 딸림음으로 이끌어진다면 응답형에서는 으뜸화음으로 이끌어지도록 모방되어야 한다. 특히 화성진행이 종지형을 가지고 있을 경우에는 더 중요하다.¹²⁾

이러한 화성적 요소의 첨가로 인하여 으뜸화음으로부터 딸림화음으로 조바꿈하는 주제의 작곡이 가능하게 된다. [예 5]는 베이스를 동반한 주제와 응답형들이다. 그러나 <라모>는 결론적으로 이러한 포괄적인 규칙들로만 완전할 수는 없으며, 화성에 대한 지식과 좋은 감각만이 푸가 작법에 있어서의 성공을 보장해 줄 수 있다고 하였다.

음악이론사에 있어서 <라모>의 중요한 업적은 그의 *Traité de l'harmonie*에서 확립된 화성학 이론이다. 그러나 그의 화성 이론을 적용한 푸가에 관한 논의는 실제적으로 그 이후 18세기 푸가 이론가들에게 상당한 영향을 끼쳤다. 그 예로 <마테손>(J. Mattheson)이 푸가에 관하여 저술한 내용 중의 상당 부분이 <라모>의 주장에 근거하고 있으며, <라모>의 영향은 <마르푸르크>(F. W. Marpurg)와 <포글러>(G. J. Vogler)의 저서에서도 발견된다.¹³⁾

[예 5] Rameau, *Traité de l'harmonie*

The musical score for Example 5 is presented in two systems. The first system is labeled '원래선율' (Original Melody) and the second system is labeled '응답' (Answer). The score is in 3/4 time and features a treble clef for the original melody and a bass clef for the bass line. The original melody starts with a G4, A4, B4, C5 sequence, and the answer starts with a G4, A4, B4, C5 sequence. The bass line is labeled '기본베이스' (Basic Bass) and '지속저음' (Sustained Bass). Fingerings are indicated by numbers 6, 7, and 5. A sharp sign (#) is present under the first measure of the original melody.

¹¹⁾ 위의 책, 352쪽.

¹²⁾ 위의 책, 353쪽.

¹³⁾ Mann, 앞의 책, 54쪽.

원래선율

응답

3. <마테존> (Johann Mattheson)

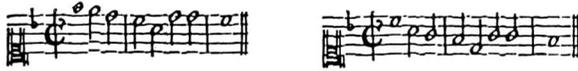
<마테존>은 *Der vollkommene Capellmeister* (1739)에서 푸가와 그에 관련된 형식들에 관하여 네 개의 단원에 걸쳐 다루고 있다. 푸가의 기술에 관한 자세한 규칙들을 다루고 있는 첫 번째 단원인 제20장에서는 단순푸가(simple fugue : 자유푸가의 일종)에 대하여 다루고 있는데, 여기서에는 주제가 전위없이 반복된다. <마테존>에 의하면, 푸가의 주제는 으뜸음이나 딸림음으로 시작해야만 규칙적이 될 수 있고 또한 조성에 일치되는 것이다. 다시 말해서 주제가 딸림음으로 시작하면 응답은 으뜸음으로 시작하고, 그와 반대의 경우에도 마찬가지이다. 그는 푸가의 구분이 선법의 정격형과 변격형에 의한 것이라고 생각하지는 않았다. 그러나, 으뜸음으로 시작하는 주제에서 상행 5도 음정을 쓰는 것이 상행 4도를 쓰는 것보다 낫다고 믿었는데, 그 이유는 상행 5도가 옥타브의 분할과 일치하기 때문이다. 그는 또 “모방이 올바르게 되려면 4도 음정이 5도가 되고 5도 음정이 4도가 되는 것이 확실하다—그것이 상행이건 하행이건, 순차 진행이건 도약 진행이건 간에 상관없이” 라고 부연 설명하고 있다.¹⁴⁾ 이것이 그가 말하는 “정상적인 모방”이라는 것인데 우리에게는 ‘조

¹⁴⁾ Mattheson, 앞의 책, 699쪽.

성응답'이라고 알려진 것이다. *Der vollkommene Capellemeister*에서는 이러한 그의 요점을 뒷받침해 주는 악보 예가 8개 제시되고 있다(예 6).

[예 6] Mattheson, *Der vollkommene Capellemeister*

- (1) 주제 : 4도 순차하행의 경우 응답 : 5도 순차하행
(불가피한 옥타브 금지가 생김)



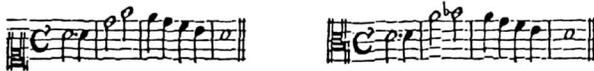
- (2) 주제 : 4도 도약하행의 경우 응답 : 5도 도약하행



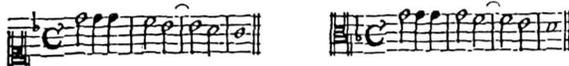
- (3) 주제 : 4도 순차상행의 경우 응답 : 4도 순차상행



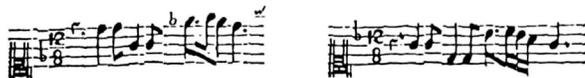
- (4) 주제 : 4도 도약상행의 경우 응답 : 5도 도약상행



- (5) 주제 : 5도 순차하행의 경우 응답 : 4도 순차하행



- (6) 주제 : 5도 도약하행의 경우 응답 : 4도 도약하행



그는 이 포괄적인 도표에 온음계적 조성과 반음계적 조성을 위한 것들을 첨가하여 보다 완전한 지침을 만들고 있다.

<마테존>이 '숫자붙은 저음 악파'(figured bass school)에 속하는 이론가이지만, 화성 이론과 그 당시 학자들이 이 이론을 인정하고 받아 들인다는 것을 알고 있었다. 그리고 그 역시 <라모>의 화성학 이론의 영향을 받은 것이 다음 문장에서 확연히 나타난다.

[주제의 시작에서] 으뜸화음의 제3음으로 도약하는 것은 항상 좋은 것이다. 왜냐하면 제3음은 그 화음에 속하는 음이기 때문이다. 이것은 참으로 음악에 있어 널리 퍼져 있는 원칙으로 다른 모든 원칙들도 모두 이 원칙에 근거하여 만들어질 수 있어 보이며, 또 3화음이 화성과 선율의 이론에 있어 보다 근본적인 주축으로서의 역할을 할 수 있는 것 같다. 단지 그 결합되어진 본질이 하나로 융합되어질 수만 있다면 말이다.

그는 계속해서 “나에게 있어서 그러한 법칙은 측량과 계산의 기술에 더 가까운 것으로 느껴진다. 따라서 나는, 이론에 대한 편견 없이, 실질적인 원칙을 더 선호한다. 그렇지만 그 이론이 약속된대로 충분히 설명된다면, 나는 주저함 없이 따를 것이다”라고 하여,¹⁵⁾ 아직 화성 이론을 전적으로 수용할 뜻이 없음을 나타낸다. 이 부분은 숫자붙은 저음 악파에 속하는 이론가로서의 그의 위치를 지키기 위해 첨가한 것처럼 보인다. 그럼에도 불구하고 <라모>와 그의 화성 이론의 영향은 다른 곳에서도 발견된다. <마테존>이 제안한 푸가에 관한 일반적인 규칙들도 <라모>의 규칙들과 겹치는 부분이 많다. 이러한 규칙에는 다음과 같은 것들이 있다 :

- (1) 위 혹은 아래로든 간에 조의 한계를 벗어나서는 안된다 ;
- (2) 상반되는 음에서 응답형을 시작해서는 안된다 ;
- (3) 응답형에서는 주제의 음정을 좋은 작법의 한계 안에서 가능한 한 비슷한 형태로 유지시켜야 한다.

<마테존>에게 있어서 첫 번째 규칙은 가장 중요하고, 두 번째는 가장 필요한 것이며, 세 번째는 첫째, 둘째 법칙 다음 순서로 앞의 두 원칙이 세 번째에 우선 하는 것이라 하였다. 푸가 작법에 관한 <마테존>의 규칙들도 역시 <라모>의 중요한 의견들 중의 하나를 잘 반영하고 있다.

¹⁵⁾ 위의 책, 같은 쪽.

푸가 작법에서 좋은 선율을 만드는 것은 선율의 성격과 이것을 만드는 데 필요한 점들을 통달한 사람, 그리고 자신이 원하는 대로 “화성”을 마음대로 진행시킬 수 있는 “화성”의 대가만이 가장 잘 해낼 수 있다. 따라서 나는 후자가 전자보다 푸가 작법에 있어서 더 중요하다고 인정한다.¹⁶⁾

<마테존>이 푸가 응답에 관한 그의 저술에서 선율적인 면만 다루고 있지만, 실제의 푸가 작법에서는 <라모>처럼 화성적 이론에 기초를 두어야 한다고 주장한 것은 명백한 일이다. 따라서 음악이론사에 있어서 서로 다른 위치에 있는 두 위대한 이론가들인 <라모>와 <마테존>은 푸가의 중요한 측면, 즉 푸가는 본질적으로 화성적인 작품이라는 점에 있어서는 서로 의견 일치를 본 셈이다.

4. <마르푸르크> (Friedrich Wilhelm Marpurg)

<마테존>의 *Abhandlung von der Fuge* (1753-1754)는 푸가에 관한 대단히 중요한 이론서들 중의 하나로 간주된다. 그 이유는 우선, 이 책이 푸가 작법에 관한 잘 짜여진 규칙과 푸가에 관해서 요즘도 사용되는 용어들을 수록하고 있으며, 또한 당시에 실제로 쓰여졌던 작품들, 특히 <바하>(J. S. Bach)의 곡들로부터 유추되어진 푸가 작법의 규칙들을 다루고 있기 때문이다.¹⁷⁾ 그는 푸가 작법에서 사용되는 대부분의 용어에 관한 정의를 내렸으며, 결과적으로 그 이전에 사용되었던 용어들로 인한 모호함과 혼돈을 제거하는 데에 큰 도움을 주었다. 그는 사용법이 혼란스러웠던 세 가지의 용어를 다음과 같이 정의하고 있다.

‘같은 성부’에서 ‘같은 음’들로 나타나는 주제의 재등장을 <반복>이라고 한다. 같은 성부에서 다른 음들로 반복되는 주제의 재등장을 <이도>(移度)라고 한다. ‘반복’이나 ‘이도’의 형태로 주제가 다른 성부에서 재등장하는 것을 <모방>이라고 한다.¹⁸⁾

그는 ‘응답’을 “시작선율의 반복이 다른 성부에서 더 높은 음역이나 낮은 음역으로 이도되어지는 것”이라고 정의를 내렸다.¹⁹⁾ 엄격푸가와 자유푸가의 차이점은 그 당시 작곡가들의 작품을 언급하면서 설명되었다. ‘엄격푸가’는 푸가 전체를 통해 주제 이외에는 사용되는 것이 없는데, <바하>의 푸가 작품들

¹⁶⁾ 위의 책, 708쪽.

¹⁷⁾ Mann, 앞의 책, 139-141쪽.

¹⁸⁾ 위의 책, 142쪽.

¹⁹⁾ 위의 책, 155쪽.

대부분이 여기에 속한다. 반면에 ‘자유푸가’는 푸가 전체를 통해 주제만을 다루지는 않는 것으로서, 예를 들면 <헨델>의 푸가 작품들이 주로 이 유형에 속한다.²⁰⁾ 그는 또한 푸가의 주제에 관해서도 지켜야 할 규칙들을 제시하였다. 주제의 제시는 안정된 음으로 강박에서 끝나야 하지만, 종지형을 가져서는 안 된다. 만약 종지형이 불가피하면 응답의 시작과 겹쳐지도록 하거나, 혹은 선율적 수식 등으로 종지 형태를 숨기도록 해야 한다. 그는 5도 음정으로의 응답을 가장 자연스러운 것으로 생각했는데 그것은 으뜸음과 딸림음이 장조나 단조에 있어서 기본적인 두 개의 음으로서, 조성 확립에 있어서 주요화음들의 근음이기 때문이다. 주제의 화성 구조는 이 두 3화음과 그들이 나타내는 조성에 기초한다.

<마르푸르크>는 이전에 <마테존>과 <라모>가 제시하였던 푸가의 응답에 관한 규칙들을 모두 융합시켜 다음과 같은 원칙들을 내세웠다.²¹⁾ 응답의 기본이 되는 첫 번째 원칙은 다음과 같다: “응답형은 주제의 선율형과 꼭 같아야 한다.” 왜냐하면 “응답형은 이미 말한 바와 같이 단순히 주제가 비슷하게 반복되는 주제의 이도(移度) 형태이기 때문이다.”²²⁾ 일반적으로 주제와 응답에서는 으뜸음과 딸림음을 기초로 한 각각의 음계에 속하는 음들이 사용된다. 이 두가지 음계에서 어떤 음들이 서로 상응하는지를 알아보기 위해 그는 C장조에서 두 개의 음계를 비교해 보았다.

첫음으로 시작하는 음계	c d e fg a b c
제5음으로 시작하는 음계	g a b c d e fg ²³⁾

위의 비교표는 <마테존>의 것과 매우 흡사하다. 단지 <마테존>은 어떤 특정한 조성과의 관련을 짓지 않았을 뿐이다. 한 옥타브가 동일하지 않은 두 개의 반쪽 음계로 구성되어 있기 때문에 조성의 음계를 유지하기 위해서는 선율선에 대한 약간의 수정과 본래의 조성을 지키기 위한 음정의 분배 등의 이유로 인하여 어떤 변화가 필요하게 된다.²⁴⁾ 그의 두 번째 규칙은 “선율의 변형, 즉 선율의 조성적 음조정이다.” 조성을 유지하고 있는 선율에 대한 응답은 첫 번째 법칙에 근거해야 한다. 이 경우 응답은 주제의 각 음들이 딸림조로 정확하게 이도된다(예 9).

²⁰⁾ 위의 책, 156쪽.

²¹⁾ Nalden, 앞의 책, 12쪽.

²²⁾ Mann, 앞의 책, 165쪽.

²³⁾ 위의 책, 164쪽.

²⁴⁾ 전반부의 큰쪽음계 ; C - G (5음), 후반부의 작은쪽 음계 ; G - C (4음)

[예 10] Marpurg의 *Abhandlung von der Fuge* 중에서.

반음계적 주제



1. 온음계적 형태



2. 기본적 응답형




3. 반음음계적 형태




5. <포글러> (Georg Joseph Vogler)

<포글러>는 푸가를 “음악적 구조에 있어 고전적인 표본”이라고 생각했으며 그 과정을 “화성적으로 통합된 주제적 핵심의 순수한 수식”이라고 단정지었다.²⁶⁾ 푸가에 대한 그의 이론적 서술은 그의 저서 *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* (1780–1781)와 *System für den Fugensbau* (1811)에 실려 있다. 그는 모든 수직적인 울림에 있어서의 기초는 3화음이라고 주장하면서 그 3화음의 근음으로부터 모든 협화음과 불협화음이 측정되어 진다고 하였다—즉, 어떤 화음이든 근음위치의 3화음으로 축소될 수 있다. 그의 *Reduktion* 개념에 의하면 전위된 화음의 근음은 제3음과 제5음에 의해 정의되는데 이들은 음들 사이의 관계를 통해서 결정된다. 그는 또한 음악적 구조를 위한 계급 단계를 발전시켰는데 여기에서 화성 진행은 구조적 패턴으로 축소되고, 이들 구조적 패턴들은 다시 협화적 음정들인 3도와 5도 음정들로 축소된다.²⁷⁾ 화성

²⁶⁾ Floyd K. Grave, "Abbe Vogler and the Study of Fugue," *Music Theory Spectrum* I (1979), 45쪽.

²⁷⁾ 위의 책.

진행에서 나타나는 화음들 사이의 관계가 조성 중심을 결정하는 데에 중요한 역할을 한다고 말한 그는, 또한 조성을 결정하는 데에 있어서 5도 음정의 중요성을 강조하고 있다. 조성 안에서 여러 화음들의 다양한 기능을 나타낼 수 있는 방법의 필요성을 느낀 그는 화음을 로마숫자로 표기하는 방법을 도입한다. 그 당시 많은 이론가들처럼 그 역시 근음위치 화음의 5도권 진행이 화음들 사이의 가장 강하고도 가까운 관계를 나타낸다고 생각하였다.

*Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*에 실린 푸가에 대한 <포글러>의 글에서 보면, 푸가란 맨처음 주제가 서술되고 이에 대하여 응답이 나타난 후, 이들에 의해 진행되는 음악적 대화라는 데에 근거를 두고 있다. 주제의 서술은 5도 위의 딸림조로 조바꿈된 주제에 의하여 완성된다. 따라서 적당한 응답을 형성하기 위하여 응답은 주제가 끝난 조성에서 시작해야 하며, 또한 응답을 마칠 때에는 주제가 시작된 조성에서 끝나야 한다. 필요한 선율적인 음조정이 있는 뒤에는 사용될 화음의 근음이 결정되어야 하며, 또한 주제에 사용된 화음의 기능은 응답에서도 그대로 나타나야 한다. 다시 말해서 으뜸조에서 나타난 주제의 화성적 기능들과 완전5도 관계의 조에 있는 응답의 화성적 기능이 일치해야 한다는 것이다(예 11).

<포글러>의 주요 관심사는 다음과 같이 세 가지로 정리할 수 있다. 그의 첫 번째 관심사는 주제와 응답 사이의 화성적 일치에 관한 원칙이며, 두 번째의 것은 주제와 응답 또 그에 따르는 대위법적 기법들에 의해 나타나는 선율적 다양성과 화성적 일관성에 관한 것이다. 또한 그는 작품 전체의 주제적 통일성과 조성적인 일관성에 관해서도 관심을 보이고 있다.²⁸⁾ 이러한 그의 생각들은 *System für den Fugenbau*에 잘 요약되어 있다. 여기에서 그는 올바른 푸가의 주제는 으뜸조에서 딸림조로 조바꿈되거나, 또는 딸림조에서 으뜸조로 조바꿈되어야 한다고 다시 한번 말하고 있다. 응답형은 주제가 시작되었던 조로 다시 돌아오도록 해야 하며, 따라서 조성응답만이 적합한 응답 형태라고 하고 있다. 그는 주제와 응답을 계획하는데 있어서 대화의 수사적(修辭的)인 측면을 강조하였다.

최초의 조바꿈은 논쟁을 시작하도록 길을 열어 준다. 그리고 응답은 조성적으로 일관성있는 대답을 한다. 수사적인 면에 더하여서 이런 계획은 논리적이기까지하다. 그 까닭은 응답이 주제의 논리적인 결과로 따라 나오기 때문이다. 더구나 그 계획의 화성적 통일성은 듣는 이에게 설득력을 줄 수 있는 잠재성이 있고, 따라서 고유의 미학적인 의의까지 내재하고 있는 것이다.²⁹⁾

²⁸⁾ 위의 책, 51-52쪽.

[예 11] Vogler, Grave의 "Abbé Vogler and the study of fugue" 중에서
Miserere, VI ("Semper et in saecula"), 푸가 주제 및 응답

주제
 Sem- per et in sac- cu- la sac- cu- lo- rum a- men
 암시되는 베이스 음

응답
 Sem- per et in sac- cu- la sac- cu- lo- rum a- men
 선율의 음조정

Miserere, 푸가: 주제 및 응답의 화성분석

주제
 I IV I IV IV II V I
 변경중지

응답
 I IV I IV IV II V I
 정격중지

+) = 조바꿈영역

따라서 주제와 응답의 설계는 이러한 세 가지 측면들, 즉 수사적·논리적·미학적인 면에 의해 관리되어지는 것이다. <포글러>의 푸가 이론은 화성적 요소를 주로 다루고 있다. 이것은 <라모>가 푸가에 관한 저술에서 화성적인

²⁹⁾ 위의 책, 58쪽.

면을 다룬 것으로부터 유래한 것으로 볼 수 있다. <라모>의 생각은 <마르푸르크>에 의해 받아 들여졌으며, <마르푸르크>는 더욱 발전된 <포글러>의 이론에 기초를 마련해 주었다.

III. 결 론

조성응답의 사용이 교회선법으로부터 조성에 의한 장·단조로 옮겨가는 변천 과정과 병행한다는 것은 확실하다. 16세기 초반의 응답은 진정응답이었으며, 선율의 조성적 음조정은 그 당시 이론가들에 의해 그다지 많이 논의되지는 않았다. 16세기 중반부터 조성응답의 사용은 점차적으로 일반적인 것이 되었다. 조성응답을 사용함으로써 작곡가들은 선법의 혼용으로부터 단일 선법의 사용으로 갈 수 있었다.

17세기에 조성응답은 더욱 널리 보급되어졌으며, 18세기에 이르러서는 일반화된 규칙으로 확립되었다.

18세기의 푸가 이론은 교회선법에 기초를 둔 <폭스>로부터 시작되는데, 그의 이론은 선율적 측면에만 국한되어 있었다. 그러나 18세기 후반의 이론가인 <포글러>는 조성에 근거한 고도로 발전된 푸가의 화성적 측면을 설명하면서 18세기의 이론을 마감하고 있다. 18세기의 푸가 이론은 화성학 이론에 힘입어 많은 발전을 볼 수 있었는데, 본 논문에서는 <라모>가 그 후의 이론가들의 푸가 이론에 어떠한 영향을 끼쳤는지도 살펴 보았다. 이것은 음악이론사에 있어서 가장 위대한 업적들 중의 하나인 <라모>의 화성학 이론이 실제로 거의 모든 음악에 관한 저술에 거대하고도 광범위한 영향을 준 것을 보여 주는 좋은 예가 될 것이다.

참고문헌

- Bullivant, Roger. *Fugue*. London: Hutchinson University Library, 1971.
- _____. "Fugue." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Ltd., 1980, Vol. VII, pp. 9-12.
- Fux, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum*. Vienna, 1725. Sections on *The Study of Fugue*, translated by Alfred Mann in *The Study of Fugue*.
- Grave, Folyd K. "Abbé Vogler and the Study of Fugue," *Music Theory Spectrum* 1 (1979), pp. 43-67.

- Horsley, Imogene. "Fugue and Mode in 16th Century Polyphony." In *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*. New York: W. W. Norton, 1971.
- Mann, Alfred. *The Study of Fugue*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1958.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. *Abhandlung von der Fuge*. Berlin, 1753. Portions translated by Alfred Mann in *The Study of Fugue*.
- Mattheson, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Translated by Ernest Charles Harriss as *Johann Mattheson's Der vollkommene Capellmeister: A Translation and Commentary*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1981.
- Nalden, Charles. *Fugal Answer*. London: Oxford University Press, 1970.
- Oldroyd, Georg. *The Technique and Spirit of Fugue*. London: Oxford University Press, 1948.
- Prout, Ebenezer. *Fugue*. London: Augener Ltd., 1891.
- Rameau, Jean Philippe. *Trité de L'harmonie*. Paris, 1722. Translated by Phillip Gossett as *Treatise on Harmony*. New York: Dover Publication, 1971.
- Serwer, Howard. "Marpurg versus Kirnberger: Theories of Fugal Composition," *Journal of Music Theory* 14/2 (1970), pp. 209-236.
- Shedlock, J. S. "The evolution of Fugue," *Proceedings of the Royal Musical Association* 24 (1897-1898), pp. 109-23.
- Vogler, Georg Joseph (Abbé). *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*. 3 vols. Mannheim, 1778-1781.
- _____. *System für den Fugenbau*. Offenbach, 1811.