

두란테와 페나롤리의 레골레: 구술문화와 문자문화의 관점에서*

강 용 식

(국립안동대학교 조교수)

1. 들어가며

본 논문은 크게 두 가지 목적을 가지고 있다. 첫째, 최근 18세기 음악사에서 활발히 논의되고 있는 파르티멘토(partimento)와 그것의 기본규칙인 레골레(regole)에 대한 소개이다. 파르티멘토에 대한 한국어 문헌이 전무한 실정에서 기본적인 내용을 알리고, 이를 통해 학문적인 관심을 불러일으키고자 한다. 둘째, 프란체스코 두란테(Francesco Durante, 1684-1755)와 페델레 페나롤리(Fedele Fenaroli, 1730-1818)의 레골레에 대해 심도 있게 논의함으로써 단편적인 소개에 그치지 않고 파르티멘토에 담겨있는 역사적 함의들을 생각해 본다. 이를 위해 필자는 18세기에 확립된 조성의 개념에서 두란테와 페나롤리의 레골레에 접근해보겠으며, 이를 통해 두란테는 구술문화의 특징을, 페나롤리는 문자문화의 특징을 가진다고 주장하겠다. 본격적인 논의에 앞서 파르티멘토의 정의와 기원, 그리고 발전 과정에 대해 살펴보겠다.

* 이 논문은 안동대학교 기본연구지원사업에 의하여 연구되었음.

II. 파르티멘토의 정의

파르티멘토가 음악학자들에게 본격적으로 알려지기 시작한 것은 최근의 일이다. 로버트 여딩엔(Robert Gjerdingen)은 2007년 저서 『갈랑 양식의 음악』(*Music in the Galant Style*)에서 18세기 음악에 반복적으로 등장하는 패턴들을 스키마라고 부르고, 이렇게 특정한 패턴들이 오랜 시간 동안 사용된 것은 파르티멘토 때문이라고 주장한다.

이 시기[18세기] 위대한 마에스트로들은 이탈리아에서 활동하였는데, 그들은 파르티멘토를 중심으로 한 독특한 교육방식을 발전시켰다. 파르티멘토는 교육용 베이스 선율로서, 이것은 18세기 반주자들에게 주어지는 베이스 파트보와 유사해 보인다. 그러나 이 악보들은 다른 연주자들을 반주하기 위한 것이 아니다. 파르티멘토는 학생이 마음속에서 연주하는 가상 앙상블의 베이스 선율이다. 이 가상의 앙상블은 건반악기를 통해서 연주됨으로써 실제 음악이 된다.¹⁾

정리하면 파르티멘토는 학생들을 가르치기 위한 교육용 수단으로 계속저음과 비슷해 보인다. 그러나 파르티멘토는 반주를 위한 것이 아니라는 점이 다르다.

조르지오 산귀네티(Giorgio Sanguinetti)는 페나롤리의 파르티멘토를 예로 들며 다음과 같은 차이점을 추가한다(〈예 1〉). 첫째, 파르티멘토 악보에는 음자리표가 바뀔 수 있으며, 낮은음자리표 외의 다른 것들이 사용되기도 한다. 둘째, 계속저음과는 달리 베이스 선율에 숫자가 붙지 않는 경우도 많다. 셋째, 악보에 한 음 이상이 기보되기도 한다.²⁾

1) Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (New York: Oxford University Press, 2007), 25.

2) Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice* (New York: Oxford University Press, 2012), 10-14.

〈예 1〉 페나롤리, 『파르티멘토』(*Partimento*) 6권 중 첫 번째 곡, 마디 1-22³⁾



그런데 필자가 보기에는, 여기서 주목할 점은 파르티멘토가 교육용 수단이라는 점과 독주를 위한 음악이라는 점이다. 왜냐하면 파르티멘토를 핵심 교육 수단으로 삼았던 나폴리 음악원은 구전 방식에 의존하였고, 따라서 학생들은 파르티멘토를 선생님 앞에서 즉흥으로 연주하였다. 다시 말하면, 학생들은 파르티멘토의 다른 성부들을 악보에 옮겨 적은 후 그것을 보면서 연주하는 것이 아니라, 악보에 적혀있는 베이스 성부만을 보면서 다른 성부들을 즉흥으로 연주하는 것이었다. 실제로 다른 학자들도 파르티멘토를 정의하면서 즉흥연주라는 점을 강조한다. 산귀네티는 “파르티멘토는 한 줄로 된 악보에 기록되는 스케치로서, 가장 중요한 목적은 건반악기에서 작품을 즉흥연주하기 위한 안내자 역할이다”⁴⁾라고 주장하였으며, 욥 이쩌만(Job Ijzerman)도 “파르티멘토는 숫자가 붙은 혹은 붙지 않은 베이스 선율로서, 건반악기에서 즉흥연주나 작곡을 위한 연습으로 활용된다”⁵⁾고 설명하였다. 피터 반 투어(Peter van Tour) 역시 파르티멘토는 “계속저음의 연주에 기반하고 있는 건반악기 즉흥연주를 위한 연습곡”⁶⁾이라고 이야기한다.

3) Fedele Fenaroli, *Partimenti ossia Basso Numerato*, Book 6, 6, http://partimenti.org/partimenti/collections/fenaroli/fenaroli_book6.pdf [2021년 8월 21일 접속].

4) Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 14.

5) Job Ijzerman, *Harmony, Counterpoint, Partimento: A New Method Inspired by Old Masters* (New York: Oxford University Press, 2018), xi.

6) Peter van Tour, “Partimento Teaching according to Francesco Durante, Investigated through the Earliest Manuscript Sources,” in *Studies in Historical Improvisation*, ed. Massimiliano Guido (New York: Routledge, 2017), 131.

또한 일반적으로 파르티멘토는 네 가지, 즉 레골레, 누메라티(numerati), 디미누티(diminuti), 푸가로 나뉘어 설명된다.⁷⁾ 레골레는 이탈리아 말로 규칙을 의미하며, 파르티멘토 풀이를 위한 기본적인 규칙을 담고 있다. 누메라티는 숫자가 붙은 파르티멘토를 가리키며, 디미누티는 선율을 장식(diminution)할 수 있는, 즉 숫자가 붙지 않은 파르티멘토를 의미한다. 마지막으로 푸가는 푸가로 연주되도록 고안된 파르티멘토를 의미한다. 누메라티에서 디미누티, 푸가로 갈수록 난이도가 점점 높아지며, <예 1>은 푸가의 예로 가장 난이도가 높은 곡 중의 하나이다. 이제 파르티멘토가 어떤 과정을 통해 발전하게 되었는지에 대하여 간단히 살펴보겠다.

III. 파르티멘토의 기원과 발전

파르티멘토라는 말을 처음으로 사용한 사람은 1634년 조반니 필리포 카발리에레(Giovanni Filippo Cavalliere, ?-1634)로 알려져 있는데, 그는 자신의 저서에서 파르티멘토를 베이스 성부를 가리키는 말로 사용하였다.⁸⁾ 파르티멘토가 앞에서 설명한 의미를 가지게 된 것은 일반적으로 베르나르도 파스쿠니(Bernardo Pasquini, 1637-1710)부터라고 생각된다. 파스쿠니는 아르칸젤로 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713)의 건반악기 반주자로 잘 알려져 있으며, 로마에 거주하면서 수많은 제자들을 양성하였다. 특히 파스쿠니는 레골레와 파르티멘토를 남긴 최초의 인물 중 하나로 알려져 있다.⁹⁾ 존 하퍼(John Harper)는 이 곡들에 대하여 다음과 같이 언급한다.

파스쿠니는 숫자저음만을 위한 소나타를 28곡 작곡하였다. 이것은 그의 작품 중 가장 특이하고 흥미롭다. 이들 중 14곡은 2개의 하프시코드를 위

7) Tour, "Partimento Teaching according to Francesco Durante, Investigated through the Earliest Manuscript Sources," 132.

8) Hye Sang Ahn, "From Partimento to Finished Work: Realizing, Revising, and Expanding Partimenti Using Techniques of the Bach Family," (Ph.D. diss., University of Michigan, 2018), 4.

9) Robert Gjerdingen, *Child Composers in the Old Conservatories* (New York: Oxford University Press, 2020), 34.

한 곡이고, 대부분은 알레그로, 안단테, 알레그로의 세 개의 악장으로 되어 있다. 나머지 14곡은 하나의 악기를 위한 곡으로, 2악장에서 5악장까지 편성이 다양하다. 이 곡들의 명백한 선례는 찾아보기 힘들다.¹⁰⁾

파스퀴니의 이런 업적에도 불구하고 한 가지 짚고 넘어가야 할 점이 있다. 그것은 파스퀴니가 로마에서 활동하였기 때문에 어떻게 그의 작품들이 나폴리로 전해지게 되었느냐는 것이다. 파스퀴니의 교수법은 알렉산드로 스카를라티(Alessandro Scarlatti, 1660-1725)를 통해서 전파된 것으로 생각된다. 19세기에 활동했던 이탈리아 음악학자 프란체스코 플로리모(Francesco Florimo, 1800-1888)는 스카를라티를 나폴리 악파의 창시자로 생각하였다. 그러나 최근의 연구에 따르면 스카를라티의 영향은 매우 제한적이었을 것이다.¹¹⁾ 왜냐하면 스카를라티가 1689년에 나폴리 음악원에서 가르치지만, 일 년도 못 되어서 로마로 돌아갔기 때문이다. 이런 논란에도 불구하고 스카를라티는 레콜레와 파르티멘토를 모두 남겼는데, 이것들은 그가 로마에서 다시 나폴리로 돌아온 이후인 1715년경에 쓰여진 것으로 추정된다.¹²⁾

파르티멘토가 나폴리 음악원¹³⁾에서 본격적으로 사용되기 시작한 것은 두란테 세대에서부터이다. 이 세대는 두란테와 레오나르도 레오(Leonardo Leo, 1694-1744)로 대표되는데, 산귀네티는 이 시기를 “파르티멘토의 황금 시기”라고 부르며 “이 두 명의 대가를 통해, 파르티멘토는 최종적인 형태를 띠게 되었다. 그들이 작곡한 위대한 파르티멘토들은 높은 수준의 음악적 특징과 자유로운 창의력, 그리고 예술적인 내용과 교육적인 기능 사이의 완벽한 조화를 보여준다”고 격찬하였다.¹⁴⁾ 또한 이 둘은 당대에 라이벌 구도를 이루면서 이들을

10) John Harper, “Pasquini, Bernardo,” in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2021년 8월 21일 접속].

11) Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 29.

12) Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 60.

13) 18세기 나폴리에는 네 곳의 음악원이 명성을 떨쳤다. 이 음악원들의 이름은 산타 마리아 디 로레토(Santa Maria di Loreto, 1535년 개원, 이하 ‘로레토’), 산토노 프리오 아 포르타 카푸아나(Sant’Onofrio a Porta Capuana, 1578년 개원, 이하 ‘오노프리오’), 라 피에타 데이 투르키니(La Pietà dei Turchini, 1583년 개원, 이하 ‘투르키니’), 이 포베리 디 제수 크리스토(I Poveri di Gesù Christo, 1589년 개원, 이하 ‘포베리’) 등이다.

14) Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 67.

지지하는 사람들은 “두란티스티(Durantisti)”, “레이스티(Leisti)”라고 불렀다.¹⁵⁾

두란테는 1702년부터 1705년까지 오노프리오 음악원을 다녔고, 이후 로마에서 파스퀴니와 5년 동안 공부하였다고 알려져 있다. 이후 1728년부터 포베리 음악원에서 가르치기 시작하였으며 1742년부터 로레토 음악원의 원장으로 재직하였다. 두란테가 배출해낸 제자들은 조반니 바티스타 페르골레지(Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736), 파스칼레 안포시(Pasquale Anfossi, 1727-1797), 토마소 트레타(Tommaso Traetta, 1727-1779), 니콜로 피치니(Niccolò Piccinni, 1728-1800), 안토니오 사키니(Antonio Sacchini, 1730-1786), 페나롤리 등이었다.¹⁶⁾ 말년에 그는 “나폴리에서 가장 뛰어난 선생님이로 존경”을 받았으며, 프랑스의 철학자이자 작곡가인 장 자크 루소(Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778)는 두란테를 “이탈리아, 즉 전 세계에서 가장 유명한 화성학자(harmonist)”¹⁷⁾라고 칭송하였다. 교육자로서의 명성은 “그의 작품들로 추정되는 곡들이 18세기, 19세기 동안 만들어진 1000개 이상의 필사본에 실려있다”¹⁸⁾는 사실에서 확인할 수 있다.¹⁹⁾

15) 두란티스티와 레이스티에 관해서는 Peter van Tour, *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2015), 55-64를 참고하시오.

16) 1770년에 찰스 버니는 “나에게 만약 현재 살아있는 작곡가 중에 최고의 오페라 작곡가를 고르라고 한다면, [...] 그 순서는 음펠리, 갈루피, 피치니, 사키니일 것이다”라고 말했다. 버니가 언급한 가장 뛰어난 오페라 작곡가 중 2명이 두란테의 제자였다는 것은 스승으로서 그의 명성을 잘 보여주는 것이다. Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy* (London: T. Becket, 1773), 330; Robert Gjerdingen, “Editorial,” *Eighteenth-Century Music* 4/2 (2007), 187에서 재인용.

17) Jean-Jacques Rousseau, “Harmoniste,” *Dictionnaire de Musique* (Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1768); Hanns-Bertold Dietz, “Durante, Francesco,” in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/>에서 재인용 [2021년 8월 21일 접속].

18) Dietz, “Durante, Francesco” [2021년 8월 21일 접속].

19) 그의 작품으로 추정되는 곡들이 “1000개 이상의 필사본”에 실려 있다는 언급에서 추측할 수 있듯이, 두란테의 파르티멘토는 소스 정리 작업이 아직 완결되지 않았다. 즉 아직까지 두란테가 작곡한 파르티멘토의 개수나 정확한 판본 등이 정립되지 않았다. 따라서 본 논문에서는 두란테의 레골레에 대하여 논의하기 위해 여딩엔의 판본이 사용될 것이다. 여딩엔의 판본은 다음 인터넷 주소에서 확인할 수 있다. http://partimenti.org/partimenti/collections/durante/durante_regole.pdf [2021년 8월 21일 접속]. 두란테의 소스에 대해서는 Tour, *Counterpoint*

두란테 이후로 가장 유명한 파르티멘토 작곡가는 페나롤리이다. 그는 로레토 음악원에 두란테의 제자로 입학하여 1762년부터 로레토 음악원에서 가르치기 시작하였다. 1777년부터는 같은 음악원의 원장으로 재직하였다. 그는 1818년 사망할 때까지 도메니코 치마로사(Domenico Cimarosa, 1749-1801), 니콜로 안토니오 진가렐리(Niccolò Antonio Zingarelli, 1752-1837), 빈첸초 라비냐(Vincenzo Lavigna, 1776-1836) 등 수많은 제자들을 길러내었다. 특히 라비냐는 주세페 베르디(Giuseppe Verdi, 1813-1901)의 스승으로, 베르디에게 페나롤리의 파르티멘토를 소개한 것으로 잘 알려져 있다.²⁰⁾ 페나롤리는 교육방식으로 이탈리아에서 매우 존경받았는데, 그는 자신의 스승이었던 두란테의 작곡 양식을 계승함으로써 “소위 나폴리 전통을 보존하는 데 기여하였다”는 평가를 받는다.²¹⁾ 또한 페나롤리는 여섯 권으로 파르티멘토와 레골레를 출판하였는데, 이것이 그의 가장 중요한 업적으로 평가된다.²²⁾ 1775년에 처음으로 출판된 페나롤리의 레골레는 1930년에 마지막으로 출판되기까지 150년이 넘는 시간 동안 이탈리아 음악교육의 “논란의 여지가 없는 기초”로 사용되었다.²³⁾ 산귀네티는 페나롤리의 파르티멘토에 대하여 다음과 같이 평가한다.

19세기 이탈리아에서 여섯 권으로 된 페나롤리의 파르티멘토는 모든 음악적인 진실을 담고 있는 성경처럼 신성시되었다. 몇 십 년 안에 페나롤리는 (자신의 스승이었던 두란테를 포함하여) 자신보다 앞에 있었던 모든

and Partimento, 96-105를 참고하십시오.

- 20) Siegfried Gmeinwieser, “Fenaroli, Fedele,” in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2021년 8월 21일 접속].
- 21) Gmeinwieser, “Fenaroli, Fedele” [2021년 8월 21일 접속].
- 22) 두란테와 마찬가지로 페나롤리 파르티멘토의 소스와 구성도 아직 완전히 정리되지 않았다. 대표적으로 에wald 드마이어(Ewald Demeyere)는 페나롤리의 파르티멘토가 6권이 아니라 4권으로 구성되었다고 주장한다. Ewald Demeyere, “On Fedele Fenaroli’s Pedagogy: An Update,” *Eighteenth-Century Music* 15/2 (2018), 207을 참고하십시오. 본 논문에서 필자는 페나롤리의 레골레에 대하여 논의하기 위해 여딩엔의 판본을 사용하겠다. 여딩엔의 판본은 다음 인터넷 주소에서 확인할 수 있다. http://partimenti.org/partimenti/collections/fenaroli/fenaroli_book3.pdf [2021년 8월 21일 접속].
- 23) Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 78-79.

작곡가들을 뛰어넘었고, 나폴리 전통의 유일한 저장소가 되었다.²⁴⁾

지금까지 필자는 파르티멘토의 발전에 있어서 중요한 작곡가인 파스쿠니, 두란테, 페나롤리에 대하여 살펴보았다. 이제 본격적으로 두란테와 페라놀리의 레골레에 대하여 논의하겠다.

IV. 문제제기: 파르티멘토의 연속성

앞에서 살펴본 것처럼 두란테와 페라놀리의 파르티멘토는 후대 작곡가들에게 매우 중요한 모델로 자리매김하였다. 두란테에서 페나롤리로 이어지는 나폴리 전통의 연속성에 대하여 산귀네티는 다음과 같이 이야기한다.

나폴리 전통의 특이한 점 중의 하나는 음악원에서 사용하던 교육방법의 연속성과 일관성이다. 200년 동안 작곡은 동일한 방식으로 가르쳐졌고, 교육방식은 단절되지 않은 구전 전통으로 생생하게 유지되었다. [...] 여러 세대 동안 선생과 학생들은 같은 생각, 원칙, 기법 등을 공유하였다. 이것은 선생 개개인의 공헌을 초월하는 놀라운 연속성을 만들어냈다.²⁵⁾

비슷한 맥락에서 산귀네티는 레골레를 이렇게 분류한다.

나는 모든 파르티멘토의 규칙(레골레)을 작곡가, 순서, 분량의 차이에도 불구하고 기본적으로 다섯 가지 범주로 나눌 수 있다는 것을 발견하였다. 즉, 1) 기본 원리(중지), 2) 옥타브 규칙(Rule of the Octave), 3) 계류음, 4) 베이스 움직임(Bass motions), 5) 음계 변화 등으로 나눌 수 있다.²⁶⁾

그러나 필자의 관찰에 따르면 두란테와 페라놀리의 레골레는 구성과 내용, 그리고 적용방법에 있어서 많은 차이를 보인다. 이 점에 대해서는 투어도 유

24) Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 232.

25) Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 100, 317.

26) Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 100.

사한 의견을 밝힌다.

두란테의 파르티멘토를 4개의 그룹으로 나누어 설명하는 것은 19세기에 작성된 문헌들에서는 분명히 눈에 띈다. 그러나 1760년대와 1770년대에 작성된 문헌들을 보면 이런 구분들은 덜 명확하다.²⁷⁾

투어는 다른 글에서 산귀네티의 주장을 보다 분명하게 비판한다.

나는 이 글에서 두란테의 파르티멘토를 네 가지(레골레, 누메라티, 디미누티, 푸가)로 나누는 것은 두란테의 교수법을 왜곡하는 것이라고 주장할 것이다. 특정한 파르티멘토가 고안되고 사용된 목적을 이해하기 위해서는, 이 곡들이 19세기 문헌이 아니라 18세기 문헌에 어떻게 나타났는지를 파악하는 것이 필요할 것이다.²⁸⁾

다시 말하면 투어의 주장은 산귀네티의 구분이 페나롤리의 영향을 받은 19세기적인 생각이라는 것이다. 투어에 따르면 이런 주장은 시대착오적이며, 두란테가 18세기에 실제로 사용한 것으로 보이는 이중적인 접근법과는 거리가 있다.²⁹⁾ 필자는 두란테와 페나롤리의 접근법에 차이가 있다는 투어의 주장에 대하여 동의하며, 이것은 두란테와 페나롤리가 위치한 시대적, 문화적 상황의 차이 때문이라고 생각한다. 이 점에 대하여 크게 두 가지 관점에서 논의하겠다.

첫째, 18세기 초반의 가장 중요한 변화 중의 하나는 조성의 개념이다. 조성이라는 개념을 체계적으로 확립한 사람은 18세기 프랑스 음악이론가인 장 필립 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)로서,³⁰⁾ 그의 조성 개념은 이탈리아에도 적지 않은 영향을 미쳤다. 산귀네티에 따르면 “18세기 후반기 동

27) Tour, *Counterpoint and Partimento*, 97.

28) Tour, “Partimento Teaching according to Francesco Durante, Investigated through the Earliest Manuscript Sources,” 133.

29) Tour, “Partimento Teaching according to Francesco Durante, Investigated through the Earliest Manuscript Sources,” 142.

30) Joel Lester, “Rameau and Eighteenth-Century Harmonic Theory,” in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (New York: Cambridge University Press, 2002), 753.

안 파리와 나폴리의 빈번한 문화 교류 때문에 비록 피상적일지라도 라모의 사상이 파르티멘토 전통에도 영향을 주었다.”³¹⁾ 따라서 18세기 중엽부터 활동 하였던 페나롤리의 교수법에서 조성의 영향을 더욱 분명히 확인할 수 있다.

둘째, 페나롤리의 레골레는 1775년에 처음으로 출판되었는데, 이 점이 두란테의 레골레와 분명하게 다르다. 두란테의 레골레는 그가 나폴리 음악원에서 가르치던 내용을 학생들이 기록한 것이기 때문에 기본적으로 구술문화의 특징을 보여준다. 반면, 페나롤리의 레골레는 불특정 다수를 위해 출판된 것이기 때문에 문자문화의 예라고 생각할 수 있다. 문화역사학자 월터 옹(Walter Ong, 1912-2003)은 구술문화와 문자문화의 차이점에 대하여 다음과 같이 이야기한다.

구술문화에서 지식은 한번 얻어지면 계속하여 반복된다. 그렇지 않으면 그것은 사라진다. 고정되고 공식적인 생각의 유형들이 지혜와 효과적인 일처리를 위해선 필수적이다. [...] 쓰기는 단어를 공간에 가두어 놓음으로써 언어의 잠재력을 상상할 수 없을 정도로 확장한다. 쓰기는 생각을 재구조화한다.³²⁾

필자는 이런 점들을 염두에 두고 두란테와 페나롤리의 레골레를 비교하도록 하겠다. 논의의 편의를 위해 산귀네티의 구분을 따라가겠다.

V. 두란테와 페나롤리의 레골레

1. 종지

산귀네티가 레골레를 다섯 가지로 구분한 것은 페나롤리 레골레의 영향으로 보인다. 페나롤리는 처음에 기초적인 내용을 제시한 후 종지를 설명한다.

31) Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 366.

32) Walter Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (New York: Routledge, 1982), 23, 7-8.

종지는 베이스가 ①에서 ⑤로 갔다가 ⑤에서 ①로 돌아올 때 생긴다.³³⁾

종지에는 세 가지 유형이 있다. 즉 단순(simple) 종지, 복합(compound) 종지, 이중(double) 종지이다. 단순 종지는 ①과 ⑤ 위에서 단순 협화음을 추가하는 것이다. 즉, ①은 3음과 5음을 가지고, ⑤는 장3음과 5음을 가진다.

복합 종지는 ⑤ 위에서 4음이 불협음을 만드는 것이다. 이때 4음은 ①의 옥타브 음에 의해 예비되어야 하고 ⑤의 장3음으로 해결되어야 한다.

이중 종지는 ⑤ 위에 장3음과 5음을 넣고, 그다음 6음과 4음, 그다음 4음과 5음, 그다음 장3음과 5음을 넣는 것이다.³⁴⁾

페나롤리는 종지를 정의한 다음, 세 가지로 분류하며 그 구성음들을 일일이 나열한다. 그의 설명을 바탕으로 종지를 구성하면 다음과 같다.

〈예 2〉 페나롤리, 단순 종지, 복합 종지, 이중 종지

a. 단순 종지 b. 복합 종지 c. 이중 종지

The musical notation shows three examples of cadences in a grand staff (treble and bass clefs).
 a. 단순 종지 (Simple cadence): Treble clef has a whole note chord of G4-B4-D5. Bass clef has a whole note G2. Figured bass: 4 3.
 b. 복합 종지 (Compound cadence): Treble clef has a whole note chord of G4-B4-D5. Bass clef has a whole note G2. Figured bass: 4 3.
 c. 이중 종지 (Double cadence): Treble clef has a whole note chord of G4-B4-D5. Bass clef has a whole note G2. Figured bass: 6 5 3 / 4 4.

산귀네티는 페나롤리의 종지 유형에 대하여 “이 세 가지 유형들은, 비록 [작곡가에 따라] 이름이 조금 다르더라도, 일반적으로 필수적인 것으로 여겨졌다. [...]

33) 여딩엔은 페나롤리의 레골레를 영어로 번역하면서 간결하게 표기하기 위하여 음도를 원 안에 있는 숫자로 표현하였다. 이 글에서는 여딩엔의 표기 방식을 따르도록 하겠다.

34) Fedele Fenaroli, *Regole Musicali*, 3, http://partimenti.org/partimenti/collections/fenaroli/fenaroli_book3.pdf [2021년 8월 21일 접속].

페나롤리의 분류는 표준적인 것으로 생각할 수 있다. 즉 백 년간의 이야기가 담긴 최종 분류이다”라고 평가하였다.³⁵⁾

그러나 두란테의 종지에 대한 구분과 설명 방식은 페나롤리와 많은 차이를 보인다. 두란테는 종지를 단순 종지와 이중 종지로 구분하며 계속저음 악보를 제시할 뿐 구체적인 말로 설명하지 않는다.

〈예 3〉 두란테, 단순 종지와 이중 종지³⁶⁾

a. 모든 조에서의 단순 종지³⁷⁾

The image shows five staves of musical notation in bass clef, illustrating simple endings in various keys. Each staff contains a sequence of notes with specific fingering and accidentals indicated above them. The keys shown are: 1) C major (5 #3, 5 3, 5 #3, 5 3, 5 #3), 2) D major (5 #3, # 5 #3, 5 #3, 5 3, b 5 #3), 3) E major (5 3, b 5 3, 5 3, b 5 3), 4) F# major (5 #3, 5 #3, 5 #3, 5 #3), and 5) G major (5 #3, (5 #3), 5 #3, 5 #3).

35) Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 105-106.

36) Francesco Durante, *Regole*, 14-15, http://partimenti.org/partimenti/collections/durante/durante_regole.pdf [2021년 8월 21일 접속].

37) 두란테가 제시하는 “모든 조에서의 단순 종지”는 총 22가지이다. 즉, 지금 우리가 생각하는 24개의 조를 모두 포함하지 않는다. 또한 흥미로운 점은 두란테가 제시한 22가지 종지 중에 중복되는 조성이 있다는 점이다. A단조는 세 번째, 여덟 번째 종지로 두 번 등장하고, B단조 역시 여섯 번째, 열여섯 번째 종지로 두 번 등장한다. 이런 점들을 고려했을 때, 두란테가 제시하지 않고 있는 조는 C#장조, D#단조, F#단조, Bb단조이다.

b. 이중 종지

여기서 볼 수 있듯이 페나롤리와 두란테의 설명 방식에는 분명한 차이가 있다. 페나롤리는 자세하게 말로 설명하는 반면, 두란테는 아무런 설명을 하지 않는다.

더욱 흥미로운 것은 두란테에게는 복합 종지라는 구분이 없으며, 페나롤리의 복합 종지는 두란테의 단순 종지와 일치한다는 점이다. 두란테의 단순 종지와 이중 종지에서 C장조에 해당하는 것만 풀어보면 다음과 같다.

<예 4> 두란테, 단순 종지와 이중 종지

a. 단순 종지

b. 이중 종지

<예 4>의 단순 종지와 <예 2>의 복합 종지를 비교하면 이 둘이 완전히 동일하다는 것을 확인할 수 있다.

두란테와 페라놀리의 또 다른 점은 두란테는 ⑤음으로 접근하는 과정을 자세하게 설명한다는 것이다. 예를 들어 두란테는 단순 종지가 경과적 4화음을 통해 어떻게 예비되는지 보여준다.

〈예 5〉 두란테, 경과적인 6_4 화음을 가지는 단순 종지³⁸⁾



유사한 맥락에서 두란테는 불협음 4도가 이전 박자에서의 5도를 통해 예비되는 세 가지 경우를 제시한다.

〈예 6〉 두란테, 불협음 4도가 5도에 의해 예비되는 종지들³⁹⁾



지금까지 논의한 것을 요약하면, 두란테는 페나롤리와 다르게 종지를 분류하며, 또한 특정한 음이 어떻게 예비되는지, 즉 특정 성부의 진행에 주의를 기울이고 있다. 다시 말하면 두란테의 종지에서는 계류음이 중요한 쟁점이 되는 것이다. 여딩엔은 두란테의 레골레에 대하여 다음과 같이 말한다.

두란테는 페나롤리나 [쵸반니] 푸르노(Giovanni Furno, 1748-1837)에 비교하면 레골레에서 보다 많은 맥락을 제공한다. 다르게 말하면, 페나롤리나 푸르노는 간단한 모델을 주고 그 모델을 적절한 맥락에 배치하기 위해

38) Durante, *Regole*, 16 [2021년 8월 21일 접속]. 〈예 3〉에서 볼 수 있는 것처럼 두란테는 숫자가 붙은 베이스 선율만을 제시한다. 본 논문의 예에 나오는 윗성부들은 모두 필자가 풀이한 것이다.

39) Durante, *Regole*, 17, 18, 19 [2021년 8월 21일 접속].

긴 레슨을 주는 것을 선호하는 반면, 두란테는 이 구분을 모호하게 하는 경향이 있다.⁴⁰⁾

여딩엔의 말처럼 두란테의 종지와 계류음은 구분이 모호하다. 이런 차이점은 계류음을 설명할 때 더욱 두드러진다.

한편 필자가 보기에 또 다른 중요한 차이점은 페나롤리가 종지에 대해 정의를 하고 있다는 사실이다. 두란테는 종지의 개념에 대하여 아무런 언급을 하지 않는 점을 고려하면 이것은 매우 중요한 차이이다. 인류학자 잭 구디(Jack Goody, 1919-2015)는 문자문화의 특징에 대하여 “완전한 정보나 생각을 제공하고 모든 추측들을 명확히 하려고 노력”하며 “생각을 체계화하기 위해 “주제”, “주제문”, “지시하는 증거” 등과 같은 신중한 방법에 의존한다”⁴¹⁾라고 적었다. 이런 특징은 페나롤리의 종지에 대한 설명에서 찾아볼 수 있다.

2. 계류음

여딩엔에 따르면 두란테는 계류음 처리를 파르티멘토의 첫 부분에서 가르쳤을 가능성이 크다. 왜냐하면 두란테의 필사본들에 4도 계류음에 관한 내용이 맨 앞에 나오기 때문이다.⁴²⁾ 위에서 언급한 것처럼, 4도 계류음은 종지와 밀접한 연관이 있다.

<예 7> 두란테, 4도 계류음을 만드는 법⁴³⁾

8 5 3 / 4, 5 5 3 / 4, 3 4 3, 6 4 3

40) Gjerdingen, *Child Composers in the Old Conservatories*, 89.

41) Jack Goody, *The Interface between the Written and the Oral* (New York: Cambridge University Press, 1987), 264.

42) Gjerdingen, *Child Composers in the Old Conservatories*, 88.

43) Durante, *Regole*, 6, 7, 8, 9 [2021년 8월 21일 접속].

두란테는 4도 계류음을 8음, 5음, 3음, 6음의 예비를 통해 만드는 법에 대하여 차례대로 설명한다. 이들의 공통점은 4도 계류음들이 모두 베이스의 ⑤-① 진행에서 만들어진다는 점이다. 이 중에 8음의 예비를 통해 만들어진 4도 계류음은 앞에서 살펴본 두란테의 단순 종지(〈예 4〉)와 완전히 동일하다. 이런 점을 보면 두란테에게 종지와 계류음의 구분이 명확하지 않다는 것을 다시 한번 확인할 수 있다.

두란테의 7도 계류음을 만드는 방법 또한 흥미롭다. 두란테는 4도 계류음에서와 마찬가지로 계류음을 어떻게 예비하는지에 대하여 많은 지면을 할애한다. 7도 계류음의 예들을 보면 테노르 종지(clausula tenorizan)와 유사하게 보인다. 즉 여기서도 계류음과 종지가 밀접하게 연결되어 있다.

〈예 8〉 두란테, 7도 계류음을 만드는 법⁴⁴⁾

한편 여딩엔은 테노르 종지를 클라우줄라 베라(clausula vera)라고 부르는 데,⁴⁵⁾ 두란테의 7도 계류음에는 테노르 종지 외에 다른 종지도 포함되어 있다.

〈예 9〉 두란테, 7도 계류음을 만드는 법⁴⁶⁾

44) Durante, *Regole*, 10, 11, 12, 13 [2021년 8월 21일 접속].

45) Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, 164.

46) Durante, *Regole*, 10, 11, 12, 13 [2021년 8월 21일 접속].

여당엔에 따르면 이 종지는 “클라우줄라 베라의 일종으로서, 오늘날에는 프리지아 종지라는 이름으로 불린다.”⁴⁷⁾ 이 두 종지의 차이점은 클라우줄라 베라는 ①로 진행되는 반면, 프리지아 종지는 ⑤로 진행되는 것이다. 정리하면 두란테의 7도 계류음은 4도 계류음과 마찬가지로 종지와 밀접하게 연관된다.

이 지점에서 페나롤리는 두란테와 분명한 차이점을 보인다. 페나롤리는 계류음을 반드시 종지와 연관시키지는 않는다. 페나롤리는 7도 계류음에 대하여 다음과 같이 설명한다.

7도 계류음은 4개의 협화음에 의하여 예비될 수 있다. 즉 8음, 3음, 5음, 6음이다. [...] 7도 계류음을 3음으로 예비하기 위해서, 파르티멘토는 4도 상행하거나 5도 하행하여야 한다. 마치 ①에서 ④로 진행하듯이, 혹은 ⑥에서 ②로 진행하듯이.⁴⁸⁾

이 진행을 악보로 그리면 다음과 같다.

〈예 10〉 페나롤리, 7도 계류음의 예시



페나롤리가 언급한 ①에서 ④로의 진행과 ⑥에서 ②로의 진행은 계류음의 관점에서 보면 두란테의 설명과 큰 차이가 없다. 그러나 이다음에 어떤 진행이 이어질지를 생각해보면 그 결과는 매우 다르다.

먼저 ⑥에서 ②로의 진행은 소프라노 선율에서 7음이 나오기 때문에 그다음 1음으로 진행할 가능성이 크다. 이 경우 베이스 선율은 ②에서 ①로 진행하면서 자연스럽게 클라우줄라 베라를 만들 수 있다.

47) Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, 165.

48) Fenaroli, *Regole Musicali*, 7 [2021년 8월 21일 접속].

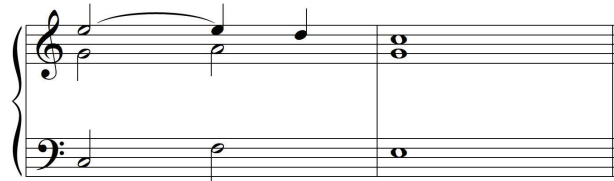
〈예 11〉 페나롤리, ⑥에서 ②로 진행의 연장



이 진행은 매우 자연스러워 보이며, 실제로 〈예 8〉에 있는 두란테의 세 번째 진행과 동일하다.

①에서 ④로 진행하는 경우는 그다음에 여러 가지 진행이 나올 수 있다. 그러나 두란테의 경우에서처럼 베이스가 f에서 e로 진행하는 것을 상상하면 그 결과는 사뭇 달라진다.

〈예 12〉 페나롤리, ①에서 ④로 연장



페나롤리는 베이스음이 ①에서 ④로 진행한다고 하였기 때문에 이 진행을 프리지아 종지로 볼 수 없다. 또한 소프라노 선율에서 7음이 나오지 않기 때문에 종지로 보기도 힘들다. 다시 말하면 페나롤리는 계류음과 종지를 반드시 연결하지는 않는다. 〈예 9〉에 나오는 두란테의 세 번째 진행과 비교하면 그 차이를 분명히 알 수 있다.

그러면 여기서 이렇게 계류음과 종지를 분리하는 것이 어떤 함의를 가지는지에 대하여 생각해볼 필요가 있다. 페나롤리는 〈예 12〉에서 반음 하행하는 베이스 선율을 ⑥에서 ⑤로 진행하는 것으로 볼 수 없게 만들으로써, 1도와 5도를 중심으로 하는 조성을 강조하고 있다. 여딩엔은 두란테의 계류음에 대하여 “두란테의 접근방식은 많은 부분을 17세기에 빚지고 있다. 17세기에 두란

테는 나폴리 포베리 음악원의 젊은 견습생이었다”⁴⁹⁾고 언급한다. 즉 두란테는 17세기 음악의 영향을 많이 받았다는 것이다. 반면, 페나롤리는 두란테와 달리 18세기 전반기 음악의 영향을 받았을 가능성이 크다. 이것은 앞에서 잠깐 언급한 라모의 영향일 수 있다. 이런 점은 다음에 살펴볼 옥타브 규칙에서 두드러진다.

3. 옥타브 규칙

옥타브 규칙은 옥타브의 상행 음계와 하행 음계에 특정한 화음을 붙여서 그것을 하나의 규칙처럼 연주하는 것이다. 이 용어는 프랑스 기타연주자이자 음악 이론가인 프랑소와 캄피온(François Campion, 1668-1747)이 처음으로 사용한 것으로 알려져 있는데,⁵⁰⁾ 이런 식의 연주법은 계속저음이 생긴 17세기 이후 많은 연주자들이 관습적으로 사용하였다.⁵¹⁾ 따라서 시대, 장소, 연주자에 따라 다양한 옥타브 규칙이 만들어졌다. 18세기에 옥타브 규칙은 매우 중요하게 사용되었는데, 토마스 크리스텐슨(Thomas Christensen)은 “18세기 통주저음이나 작곡 관련 책을 보면 옥타브 규칙을 언급하지 않는 책이 없다”⁵²⁾며 중요성을 강조하였다. 산귀네티는 옥타브 규칙은 “음계를 반주하기 위한 기발한 도구 이상”이며, “조성적 일관성을 위한 강력한 도구”라고 설명하였다.⁵³⁾ 여딩엔 역시 “[나폴리 음악원에 속하지 않는] 외부인들에게, 옥타브 규칙은 [...] 복잡한 암호로 되어있는 이상한 마법처럼 보였을 것이다”⁵⁴⁾라고 언급하였다.

여기서는 두란테와 페나롤리의 옥타브 규칙에 대하여 알아보고 차이점을 조성의 관점에서 생각해보도록 하겠다. 먼저 두란테의 옥타브 규칙은 다음과 같다.

49) Gjerdingen, *Child Composers in the Old Conservatories*, 88.

50) 가스파레 셀바지(Gaspere Selvaggi, 1763-1856)에 따르면, 이 용어는 프랑스에서 온 것으로 당시 이탈리아 사람들은 이 용어 대신 “화성적 카논”(harmonic canon)이라는 용어를 사용했다. Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 365.

51) Peter Williams, “Regola dell’Ottava,” in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2021년 8월 21일 접속].

52) Thomas Christensen, “The “Règle de l’Octave” in Thorough-Bass Theory and Practice,” *Acta Musicologica* 64/2 (1992), 91.

53) Sanguinetti, *The Art of Partimento*, 113.

54) Gjerdingen, *Child Composers in the Old Conservatories*, 88.

〈예 13〉 두란테, 옥타브 규칙⁵⁵⁾

6 6 6 6 5 6 #6 6 4 6 6

다음은 페나롤리의 옥타브 규칙이다. 페나롤리는 오른손의 위치에 따라 세 가지 유형을 제시하였지만, 여기서는 첫 번째 것만 살펴보겠다.

〈예 14〉 페나롤리, 옥타브 규칙, 첫 번째 포지션⁵⁶⁾

4 6 6 6 6 6 6 #4 4 6 4 3 3 5 5 3 2 6 4 3

두란테와 페나롤리를 비교하면, 다음과 같은 점들이 눈에 띈다. 첫째, 두란테는 상행 음계와 하행 음계를 구분하여 제시하는 반면, 페나롤리는 상행 음계와 하행 음계를 붙여서 설명한다. 둘째, 두란테는 박자의 규칙성을 유지하기 위해 상행 음계 두 번째 마디에서 5음을 반복하며, 마찬가지로 하행 음

55) Durante, *Regole*, 20, 21 [2021년 8월 21일 접속].

56) Fenaroli, *Regole Musicali*, 4 [2021년 8월 21일 접속].

계에서 첫 번째 박자를 쓴다. 셋째, 두란테는 3화음을 주로 사용하는 반면, 페나롤리는 7화음을 자주 사용한다. 두란테가 7화음을 사용하는 경우는 상행하는 7음이 유일하다.

그러나 이 점들 외에도 중요한 것은 5음에 어떻게 접근하느냐의 문제이다. 즉 상행하는 음계의 4음에 어떤 화음이 사용되는지, 그리고 하행하는 음계의 6음에 어떤 화음이 사용되는지이다. 페나롤리의 옥타브 규칙을 보면 기본위치로 사용되는 화음은 1음과 5음밖에 없다. 나머지 음들에서는 모두 전위된 형태의 화음이 사용되고 있다. 이런 특징들은 전체 음계에서 1음과 5음을 조성적으로 안정된 음으로 만들어준다. 이 점에 대하여 여딩엔은 “①, ⑤, ⑧은 안정감을 주는 역할을 하며, 전위되지 않는 3/5형태다. 반면, 다른 화음들은 모두 불안정하며, [...] 전위의 형태를 취하고 있다. [...] 게다가 ①, ⑤, ⑧을 선행하는 화음들은 불협음을 가지며, 그 불협음들은 안정감을 주는 음으로 해결된다”⁵⁷⁾고 설명한다. 특히 전위된 7화음들은 “앞으로 나아가는 느낌”을 강조하며 “듣는 사람들의 기대감”을 더욱 예민하게 만들어준다.⁵⁸⁾ 그러나 두란테의 옥타브 규칙은 페나롤리와는 사뭇 다르다. 특히 상행하는 음계의 4음에 기본위치로 된 3화음을 사용한다. 따라서 4음에서 5음으로 진행하는 긴장감을 전혀 만들지 못한다. 이런 점을 고려할 때 페나롤리는 두란테보다 1음과 5음을 강조하고 있다고 말할 수 있다.

두란테와 페나롤리의 이런 차이점은 이 시기 다른 작곡가들의 옥타브 규칙에서도 찾아볼 수 있다. 크리스튼슨은 17세기의 다양한 옥타브 규칙들이 18세기에 점차 어떤 형태로 자리잡게 되었는지에 대하여 다음과 같이 말한다.

[17세기 말까지] 벌어졌던 일들을 대략 정리하면, 장조와 단조라는 안정된 조성 체계 안에서 토닉과 도미넌트의 기능이 점차 중요한 위치를 차지하게 되었다는 점이다. [...]

57) Gjerdingen, *Child Composers in the Old Conservatories*, 88.

58) Makus Jans, “Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave,” in *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*, ed. Peter Dejans (Leuven: Leuven University Press, 2007), 122.

예 6, 안토니오 브루스키의 병행 6도를 이용한 음계의 화성화

[...] 18세기 초반에 이르면 다양한 형태의 옥타브 규칙들은 1711년에 출판된 안토니오 브루스키(Antonio Bruschi, 1666-1731)의 대위법과 건반 악기 반주를 위한 저서에서 볼 수 있는 형태로 점차 자리잡게 된다.⁵⁹⁾

브루스키의 예를 보면 1음, 4음, 5음에 기본위치를 쓴다는 점에서 두란테와 비슷하다. 더욱 흥미로운 점은 페나롤리의 옥타브 규칙은 1722년 라모가 자신의 저서에 수록한 옥타브 규칙과 동일하다는 점이다.

〈예 15〉 라모의 옥타브 규칙⁶⁰⁾

59) Christensen, “The “Règle de l’Octave” in Thorough-Bass Theory and Practice,” 99. 인용문 중 예 6은 크리스텐슨의 논문에 실려 있는 것으로 필자가 다른 예들과의 비교를 용이하게 하기 위하여 수정하였다. 조성을 G장조에서 C장조로, 온음표는 4분음표로, 3줄로 된 악보를 피아노 보표로 바꾸었다.

60) Jean-Philippe Rameau, *Traité de l’harmonie* (Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722); Patrice Nicolas, “Challenging Some Misconceptions about the Règle de l’Octave,” *Music Theory Online* 25/4 (2019)의 Example 3에서 일부 재인용, <https://www.mtosmt.org/issues/mto.19.25.4/mto.19.25.4.nicolas.html> [2021년 8월 21일 접속].

여기서 필자가 주장하고 싶은 것은 페나롤리가 라모의 옥타브 규칙을 알고 있었다거나 그것을 참고했다는 것은 아니다. 필자의 견해로는 라모와 페라놀리의 옥타브 규칙이 동일하다는 것은 그만큼 그들이 음악적으로 비슷한 배경을 가지고 있었다는 것이다. 이런 점은 두란테와 페나롤리를 다시 한번 분명히 구분 짓는다.

한편 여기서 흥미로운 것은 라모가 옥타브 규칙에 대하여 매우 비판적인 태도를 취하였다는 점이다. 라모는 “옥타브 규칙은 유용한 것을 담고 있긴 하다. 그러나 그것은 너무 제한적이어서 수많은 예외를 인정할 수밖에 없다”⁶¹⁾고 한계점을 지적하였다. 패트리스 니콜라스(Patrice Nicolas)는 라모가 자신의 이론인 근본 베이스의 중요성을 강조하기 위해 옥타브 규칙을 비판한 것으로 이해하는데,⁶²⁾ 비판의 이유가 무엇이든 라모의 주장은 문자문화의 특징을 잘 보여주는 것이다. 구디는 문자문화의 중요한 특징으로 “다양한 어휘를 사용하는 것”을 꼽으며,⁶³⁾ 옹 역시 문자문화는 “언어적 구조에 더욱 의존하기 때문에, 구술문화보다 더 세련되고 확고한 문법을 발전시킨다”⁶⁴⁾고 주장하였다. 라모가 더 다양한 화성어법을 추구하기 위해 노력하였던 것처럼 페나롤리도 확고한 화성진행을 위해 탐구하였던 것으로 보인다. 이것은 베이스 움직임에 관한 설명에서 분명하게 드러난다.

4. 베이스 움직임

파르티멘토를 연주하는 데 옥타브 규칙만으로 충분한 것은 아니다. 크리스튼슨은 이점에 대하여 다음과 같이 언급한다.

61) Jean-Philippe Rameau, “Observations sur la méthode d’accompagnement pour le clavecin,” *Mercur de France* (1731), 253; Nicolas, “Challenging Some Misconceptions about the Règle de l’Octave, [1.1]에서 재인용 [2021년 8월 21일 접속].

62) Nicolas, “Challenging Some Misconceptions about the Règle de l’Octave,” [1.2] [2021년 8월 21일 접속].

63) Goody, *The Interface between the Written and the Oral*, 263.

64) Ong, *Orality and Literacy*, 38.

파르티멘토를 가르치던 선생님들은 옥타브 규칙이 반드시 필요한 것이라고 생각하였지만, 그것만으로 충분하다고 믿지는 않았다. 건반악기 교수법에 있어서 옥타브 규칙은 통주저음 연주와 즉흥연주 독주라는 두 가지 기술을 획득하기 위한 첫 번째 과정이었다.⁶⁵⁾

나폴리 전통에서 옥타브 규칙 다음으로 가르치던 것은 베이스 움직임이다. 이것은 베이스가 일정한 음정 간격으로 규칙적으로 진행되는 것으로, 베이스에 알맞은 화음을 함께 연주하는 것이다. 오늘날의 용어로 하면 동행진행과 유사하며, 18세기 나폴리에서는 이것을 모비멘티(movimenti, 움직임) 혹은 모티 델 바소(moti del basso, 베이스의 움직임)라고 불렀다.

두란테와 페나롤리의 베이스 움직임은 앞에서 살펴본 것과 유사한 차이가 있다. 페나롤리는 두란테에 비하여 훨씬 체계적으로 베이스 움직임을 분류한다.

〈표 1〉 페나롤리의 베이스 움직임

베이스 움직임	플리법의 개수
순차 상행	3
반음 상행	2
순차 하행	4
붙임줄로 순차 하행	1
3도 상행, 2도 하행	3
3도 하행, 2도 상행	3
4도 상행, 3도 하행	3
4도 하행, 2도 상행	2
5도 상행, 4도 하행	2
4도 상행, 5도 하행	3
6도 상행, 5도 하행	2

페나롤리는 조성의 범위 내에서 가능한 모든 종류의 진행에 대하여 다양한 해결법을 제시하고 있다. 이와 달리, 두란테는 베이스 움직임에 대하여 전혀

65) Christensen, "The "Règle de l'Octave" in Thorough-Bass Theory and Practice," 114.

체계적으로 이야기하지 않는다. 그는 레골레 중간중간에 베이스 움직임에 대하여 설명한다.

〈표 2〉 두란테의 베이스 움직임

쪽번호	베이스 움직임	페나롤리의 풀이법
25	순차 하행	4번째
26	순차 상행	1번째
29	4도 상행, 5도 하행	3번째
31	4도 상행, 3도 하행	1번째
32	순차 상행	1번째(26쪽과 동일)
46-49	순차 하행	4번째(25쪽과 동일)
50-51	붙임줄로 순차 하행	1번째

〈표 2〉를 보면 두란테가 제시하는 베이스 움직임은 페나롤리에 비하면 매우 종류가 적고, 풀이법도 하나씩만 제공되고 있는 것을 볼 수 있다. 두란테의 베이스 움직임을 페나롤리의 순서대로 다시 정리해보면 순차 상행, 순차 하행, 붙임줄로 순차 하행, 4도 상행/3도 하행, 4도 상행/5도 하행 등이다. 그런데 흥미로운 것은 이 다섯 가지 베이스 움직임 모두 순차 진행과 관련이 있다는 점이다. 먼저 4도 상행/3도 하행은 순차 상행과 매우 유사하다.

〈예 16〉 두란테, 순차 상행⁶⁶⁾

5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6

66) Durante, *Regole*, 26 [2021년 8월 21일 접속].

〈예 17〉 두란테, 4도 상행/3도 하행⁶⁷⁾

5 6 5 6 5 6 5 6 4 3

위의 예에서 알 수 있듯이 두 진행에서 오른손은 기본적으로 같은 음을 연주한다. 왼손만 달라질 뿐이다. 이런 점은 순차하행에서도 마찬가지이다. 순차하행과 4도 상행/5도 하행도 기본적으로 동일한 진행이다.

〈예 18〉 두란테, 순차 하행⁶⁸⁾

5 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

〈예 19〉 두란테, 4도 상행/5도 하행⁶⁹⁾

7 7 7 7 7 7

두란테가 순차하행과 4도 상행/5도 하행을 기본적으로 동일한 진행이라고 생각하는 것은 “7도와 6도의 형성에 관하여”에서 보다 분명하게 드러난다.

67) Durante, *Regole*, 31 [2021년 8월 21일 접속].

68) Durante, *Regole*, 25 [2021년 8월 21일 접속].

69) Durante, *Regole*, 29 [2021년 8월 21일 접속].

<예 20> 두란테, 7도와 6도의 형성에 관하여⁷⁰⁾

The musical score consists of four staves of bass clef notation. The first staff starts at measure 33 and contains two measures with fingerings 5 6 7 6 and 7 6 7 6. The second staff contains two measures with fingerings 7 7 7 and 7 7 7 7. The third staff contains two measures with fingerings 5 6 7 7 and 7 7 7 6. The fourth staff contains two measures with fingerings 5 6 7 6 and 7 6. Each staff ends with a whole note chord marked with a sharp sign (#).

<예 20>은 순차하행하는 베이스 선율 위에 7도 계류음을 형성하는 예로 시작한다. 그러나 곧이어 4도 상행/5도 하행하는 베이스 선율이 나온다. 이 선율이 변주된 이후 다시 순차하행하는 베이스 선율이 나온다. 다시 말하면 두란테는 이 두 가지 진행을 전혀 구분하고 있지 않다.

그러나 두란테와 달리 페나롤리는 이 두 가지 진행을 분명히 구분한다. 페나롤리는 이 진행들에 대하여 다음과 같이 설명한다.

파르티멘토가 순차 하행하는 경우: [...]

IV. 파르티멘토가 순차 하행하는 경우 다음과 같이 연주될 수 있다. 시작하는 ①은 3음과 5음을 가지고, 그다음에 5음은 6음으로 올린다. 그 다음 파르티멘토가 ⑦로 하행하는 경우, ① 위에 사용되었던 6도는 계속 끌려져서, 7도 계류음을 만든다. 이후 이것은 6음으로 해결된다. 마찬가지로 방식으로 다음 음에서도 이 6음은 7도 계류음이 되고, 이것은 ②까지 동형진행으로 반복된다. ② 위에서 7도 계류음은 장6도로 해결되고, 이후 이것은 상행 진행하여 파르티멘토의 마지막 음과 함께 옥타브로 협화음을 이룬다.⁷¹⁾

70) Durante, *Regole*, 46-48 [2021년 8월 21일 접속].

파르티멘토가 4도 상행하고 5도 하행하는 경우: [...]

III. 위에서 언급한 대로 음들이 움직이는 경우, 모든 음들이 3음으로 예비된 7도 계류음으로 진행되는 것은 가능하다. (단 첫 번째 음은 3음, 5음, 8음으로 반주되어야 한다.)⁷²⁾

이 점들을 고려해보면 두란테와 페나롤리는 동일한 진행에 대하여 전혀 다른 관점을 가지고 있다는 것을 알 수 있다. “이탈리아 파르티멘토 전통은 옥타브 규칙에서 베이스의 순차 진행을 지나치게 강조한다”⁷³⁾고 비판하는 니콜라스는 “옥타브 규칙은 조성이 분명히 유지되는 한 도약 진행을 포함하는 대부분의 경우에도 적용될 수 있다”⁷⁴⁾고 주장한다. 두란테의 베이스 움직임에서 순차 진행과 도약 진행이 밀접하게 연관되었던 점을 고려하면, 니콜라스의 주장은 옥타브 규칙과 베이스 움직임의 경계가 사실은 모호하였다는 것을 지적하고 있는 것이다.

한편 이 점을 다른 관점에서 생각해보면, 두란테의 옥타브 규칙은 베이스 움직임을 포함하고(nested) 있다고 말할 수 있다. 여딩엔은 스키마의 사용에 있어서 포함되는 경우와 중첩되는(overlapped) 경우를 구분하면서 다음과 같이 이야기한다.

고도로 대위법적인 푸가와 같은 작품은 종종 스키마들을 중첩하여 사용한다. 예를 들면, 푸가의 주제는 이전의 부분이 완전히 끝나기 전에 들어올 수 있으며, 스트레토 역시 이런 중첩이 연속하여 일어나는 것이라고 말할 수 있다. 이와는 대조적으로, 갈랑 양식의 작품들은 포함된 스키마들이 사용되는 대표적인 경우이다.⁷⁵⁾

여딩엔은 포함된 스키마의 사용이 종종 구전 전통과 연결되고, 중첩된 스키

71) Fenaroli, *Regole Musicali*, 12-13 [2021년 8월 21일 접속].

72) Fenaroli, *Regole Musicali*, 20-21 [2021년 8월 21일 접속].

73) Nicolas, “Challenging Some Misconceptions about the Regle de l’Octave,” [2. 4] [2021년 8월 21일 접속].

74) Nicolas, “Challenging Some Misconceptions about the Regle de l’Octave,” [2. 9] [2021년 8월 21일 접속].

75) Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, 377.

마의 사용은 문자 전통과 연관이 있다고 주장한다.⁷⁶⁾ 정리하면, 베이스 움직임에서도 두란테는 구전 전통을, 페나롤리는 문자 전통을 따르고 있다는 사실을 다시 한번 확인할 수 있다.

VI. 나가면서

지금까지 필자는 두란테와 페나롤리의 레골레를 구술문화와 문자문화라는 관점에서 살펴보았다. 종지, 계류음, 옥타브 규칙, 베이스 움직임이라는 측면에서 두란테는 구술문화의 전통을, 페나롤리는 문자문화의 전통을 따르고 있다고 주장하였다. 이런 결과는 결국 의사소통 방식의 변화 때문이라고 이야기할 수 있다. 구디는 의사소통 방식의 중요성에 대하여 다음과 같이 이야기한다.

문화는 결국 의사소통 행위의 연속이며, 의사소통 방식에 있어서 차이점은 종종 생산의 방식에서 차이점만큼이나 중요하다. [...] 보다 구체적인 나의 주장은 쓰기는 [...] 담화를 다른 방식으로 음미할 수 있도록 해주었다는 것이다. [...] 쓰기는 비평의 잠재력을 높였는데, 왜냐하면 기록은 담화를 우리의 눈앞에 다른 방식으로 펼쳐놓았기 때문이다. 동시에 이것은 지식이 축적될 수 있는 가능성을 증가시켰는데, 특히 추상적인 지식의 축적 가능성을 높였다. 왜냐하면 이것은 의사소통의 본질을 [...] 바꾸었을 뿐만 아니라 지식을 축적하는 체계를 바꾸었기 때문이다.⁷⁷⁾

구디의 관점에서 봤을 때, 1775년 페나롤리의 레골레가 책으로 출판된 것은 매우 중요한 사건이다. 또한 이것은 당대의 음악 생산 방식의 변화와 맞물린다. 19세기에 새로운 문화적 주체로 떠오른 부르주아들은 18세기의 “비밀스런 궁정 예술”을 자신들의 방식으로 재해석하는데,⁷⁸⁾ 구디의 표현을

76) Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, 378.

77) Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind* (New York: Cambridge University Press, 1977), 37.

78) Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, 173.

빌리면 페나롤리의 파르티멘토는 19세기에 추상적인 지식이 축적되는 데 시발점 역할을 한다. 왜냐하면 페나롤리는 레골레를 체계적으로 정리하고 일관성 있는 체제로 만든 최초의 인물이라는 평가를 받기 때문이다.⁷⁹⁾

한편 이에 비해 두란테의 레골레는 19세기에 어떤 평가를 받았는지에 대해 생각해보는 것도 흥미롭다. 앞에서 살펴본 것처럼 기존의 논의들은 두란테와 페나롤리의 연속성을 강조하는 경우가 많고 이 둘의 차이에 대한 언급하는 글은 찾아보기 힘들다. 그러나 약 50년의 시차를 두고 활동한 작곡가들에게서 다른 점이 없으리라고 상상하는 것은 매우 힘들다. 따라서 두란테의 레골레가 이후 어떻게 수용되었는지에 대해 성찰해보는 것도 우리가 모르고 있던 시대의 특징들을 보여주는 좋은 기회가 될 것이다. 앞으로 이런 차이들에 대한 더욱 세밀한 논의가 진행되기를 기대한다.

한글검색어: 프란체스코 두란테, 페델레 페나롤리, 파르티멘토, 레골레, 구술문화, 문자문화

영문검색어: Francesco Durante, Fedele Fenaroli, Partimento, Regole, Orality, Literacy

79) Rosa Cafiero, "The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey," *Journal of Music Theory* 51/1 (2007), 141.

참고문헌

- Ahn, Hye Sang. "From Partimento to Finished Work: Realizing, Revising, and Expanding Partimenti Using Techniques of the Bach Family." Ph.D. Dissertation, University of Michigan, 2018.
- Cafiero, Rosa. "The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey." *Journal of Music Theory* 51/1 (2007): 137-159.
- Christensen, Thomas. "The "Règle de l'Octave" in Thorough-Bass Theory and Practice." *Acta Musicologica* 64/2 (1992): 91-117.
- Demeyere, Ewald. "On Fedele Fenaroli's Pedagogy: An Update." *Eighteenth-Century Music* 15/2 (2018): 207-229.
- Dietz, Hanns-Bertold. "Durante, Francesco." In *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2021년 8월 21일 접속].
- Durante, Francesco. *Regole*, http://partimenti.org/partimenti/collections/durante/durante_regole.pdf [2021년 8월 21일 접속].
- Fenaroli, Fedele. *Regole Musicali*, http://partimenti.org/partimenti/collections/fenaroli/fenaroli_book3.pdf [2021년 8월 21일 접속].
- _____. *Partimenti ossia Basso Numerato*. Book 6, http://partimenti.org/partimenti/collections/fenaroli/fenaroli_book6.pdf [2021년 8월 21일 접속].
- Gjerdingen, Robert. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.
- _____. "Editorial." *Eighteenth-Century Music* 4/2 (2007): 187-189.
- _____. *Child Composers in the Old Conservatories: How Orphans Became Elite Musicians*. New York: Oxford University Press, 2020.
- Gmeinwieser, Siegfried. "Fenaroli, Fedele." In *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2021년 8월 21일 접속].
- Goody, Jack. *The Domestication of the Savage Mind*. New York: Cambridge University Press, 1977.

- _____. *The Interface between the Written and the Oral*. New York: Cambridge University Press, 1987.
- Harper, John. "Pasquini, Bernardo." In *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2021년 8월 21일 접속].
- Ijzerman, Job. *Harmony, Counterpoint, Partimento: A New Method Inspired by Old Masters*. New York: Oxford University Press, 2018.
- Jans, Makus. "Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave." In *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*. Edited by Peter Dejans, 119-143. Leuven: Leuven University Press, 2007.
- Lester, Joel. "Rameau and Eighteenth-Century Music Theory." In *The Cambridge History of Western Music Theory*. Edited by Thomas Christensen, 753-777. New York: Cambridge University Press, 2002.
- Nicolas, Patrice. "Challenging Some Misconceptions about the Règle de l'Octave." *Music Theory Online* 25/4 (2019), <https://www.mtosmt.org/issues/mt0.19.25.4/mt0.19.25.4.nicolas.html> [2021년 8월 21일 접속].
- Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Routledge, 1982.
- Sanguinetti, Giorgio. *The Art of Partimento*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Tour, Peter van. "Partimento Teaching according to Francesco Durante, Investigated through the Earliest Manuscript Sources." In *Studies in Historical Improvisation: From Cantare Super Liberum to Partimenti*. Edited by Massimiliano Guido, 131-148. New York: Routledge, 2017.
- _____. *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2015.
- Williams, Peter. "Regola dell'Ottava." In *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2021년 8월 21일 접속].

국문초록

두란테와 페나롤리의 레골레: 구술문화와 문자문화의 관점에서

강 용 식

최근 음악학계에서는 18세기 나폴리 음악원에서 교육 수단으로 사용되었던 파르티멘토에 대한 논의가 활발하다. 본 논문에서 필자는 파르티멘토의 가장 중요한 작곡가로 알려진 프란체스코 두란테(Francesco Durante, 1684-1755)와 페델레 페나롤리(Fedele Fenaroli, 1730-1818)의 레골레를 비교 분석하고, 그 결과를 구술문화와 문자문화의 관점에서 해석하였다. 이를 위해 먼저 파르티멘토의 정의와 기원, 그리고 발전 과정 등에 대하여 살펴보았고, 그다음 파르티멘토의 기본 규칙인 레골레를 종지, 계류음, 옥타브 규칙, 베이스 움직임 등으로 나누어 접근하였다. 그 결과 두란테의 레골레는 구분이 모호하거나 내용이 중복되는 경우가 많으며, 페나롤리의 레골레는 체계적으로 계획되었고 내용도 더 자세하다는 사실을 발견하였다. 이런 점을 통해 나폴리 음악원 학생들이 직접 기록한 두란테의 레골레는 구술문화의 영향을 보여주는 것으로, 1775년에 출판된 페나롤리의 레골레는 문자문화의 특징을 보여주는 것으로 이해하였다.

Abstract

Regoli of Durante and Fenaroli: From the Viewpoint of Orality and Literacy

Kang, Yongsik

In recent years, partimento has been one of the most prominent topics in musicological circles. Partimento is an instructional bass, developed by Neapolitan maestros such as Francesco Durante (1684-1755) and Fedele Fenaroli (1730-1818) in the eighteenth-century. In this study, I compare Durante and Fenaroli's regoli and interpreted their differences in terms of orality and literacy. For this purpose, I surveyed definitions and origin of partimento and its developmental process. I also investigated these regoli by dividing them into four separate topics: cadence, suspension, rule of the octave, and bass motions. By this procedure, I found that in Durante's regole, the categories are blurred and its contents are often redundant. In contrast, Fenaroli's regole is meticulously planned and its classifications are much more thorough. Based on these discoveries, I argued that Durante's regole reveals the impact of oral culture since it was originally written by his students in Neapolitan conservatories and that Fenaroli's regole which was published in 1775 can be considered as an example of written culture.

[논문투고일: 2021. 08. 31]

[논문심사일: 2021. 09. 16]

[게재확정일: 2021. 09. 24]