

르네상스 화성과 조성에 관한 최근의 이론적 논쟁 고찰

金 美 玉

(음악학 박사 · 숙명여대 강사)

- I. 르네상스 화성 : 횡적 · 종적 개념의 대립에 관한 견해들
 - I-1. 세 그룹으로 나누어 본 횡적 · 종적 개념에 관한 견해들
 - I-2. 제2그룹의 디스칸트 이론에 입각한 음정이론에 대립하는 제3그룹의 3화음 이론
 - I-3. 제3그룹의 견해를 뒷받침하는 “단독테너”(Solus Tenor) 이론
- II. 르네상스 음악에 있어서의 선법과 조성 논쟁
 - II-1. 세 그룹으로 나누어 본 선법과 조성에 관한 견해
 - II-2. 르네상스 음악에 선법을 적용하는 제1그룹의 견해
 - II-3. 선법을 르네상스 음악에 적용하는 데에 부정적인 제2그룹의 견해
 - II-4. 르네상스 음악에 조성 개념의 적용을 제안하는 제3그룹의 견해
- III. 맺음말

음악이론에 있어서 최근 약 30년 간의 격렬한 쟁점으로 부각되어 있는 것 중의 하나는 화성개념과 조성개념의 초기 발전 시기에 관한 것이다.¹⁾ 그 이전의 견해는 그 시기를 르네상스 말엽이나 바로크, 또는 그 이후로도 보았던 것에 반해, 근래에는 그 개념들이 르네상스 전반에 이미 발전되고 있었다는 새로운 주장이 대두되었다. 이러한 주장에 대한 비판이 끊이지 않고 있지만, 한편으로 그것은 르네상스 음악에서는 물론이고 그 당시의 이론서나 문헌에서도 이미 새로운 변화가 나타나고 있다는 증거를 제시하고 있기도 하다. 현재의

¹⁾ “조성”이란 용어는 폭넓게 사용된다. 포괄적 의미로서의 조성은 중심음을 갖고 있는 모든 음계 내의 음 관계를 뜻하는 반면, 좁은 의미로서의 조성은 기능적 화성을 수반하는 장·단음계 내의 음관계를 뜻한다. 본고에서의 “조성”은 좁은 의미로 쓰인다.

이런 상황에서 문제의 쟁점에 대해 여러 학자들의 연구나 주장을 살펴 보는 것은 어떤 주장을 지지하느냐의 차원을 넘어서 르네상스 화성과 조성의 근본적 이해에 도움이 되리라 생각한다.

1. 르네상스 화성 : 횡적·종적 개념의 대립에 관한 견해들

1-1. 세 그룹으로 나누어 본 횡적·종적 개념에 관한 견해들

르네상스 음악을 분석해 온 음악이론가들은 그들의 견해에 따라 크게 세 그룹으로 나누어질 수 있다. 제1그룹의 주장은 르네상스 음악도 — 중세 음악과 마찬가지로 — 각 성부의 횡적 진행에 기초되어 있는 것으로서, 완전음정 이외의 다른 음정들은 이런 진행에 따른 우연적 산물이라는 것이다.²⁾ 그러나 이 주장은 오늘날 거의 받아들여지고 있지 않다.

제2그룹은 중세와 르네상스 음악에 있어서 종적으로 계획된 진행을 인정한다.³⁾ 그러나 이들은 이와 같은 진행을 오로지 최상성부와 테너 성부와와의 관계로만 적용하는 반면, 콘트라테너 베이스와 알토는 부수적인 것으로서 — 오직 음향을 풍부하게 하기 위해 — 나중에 첨가된 것으로 본다. 다성부 곡에서 이처럼 오직 테너와 최상성부만이 기본으로 취급되는 근거는 옛 이론서에 나타난 “디스칸트(discant) 이론”이다.⁴⁾ 디스칸트 이론이란 13-16세기에 나타난 몇몇 이론서에 제시된 즉흥곡 또는 작품을 만드는 방법, 즉 협화음정과 불협화음정의 기본적 원칙에 입각해 어떻게 하나의 주어진 선율(tenor)을 바탕으로 다른 선율을 붙일 수 있는가에 대한 방법을 의미한다.⁵⁾ 그런데 이 이론에서 3-4성부 곡의 경우 항상 셋째와 넷째 성부는 단순히 둘째 성부(최상성부)를 만들 때와 같이 하면 된다는 언급만 있는데, 제2그룹의 학자들에 의하면, 이것이 그 당시의 화성을 이해하는데 중요한 단서가 된다는 것이다. 이 제2그룹에 속하는 학자들 중에서 대표적인 사람은 <리처드 크록커>(Richard Crocker)이다.⁶⁾

²⁾ Richard Crocker, "Discant, Counterpoint, and Harmony," *Journal of the American Musicological Society* 15 (1962), 1쪽 참조.

³⁾ 위의 책, 13쪽. 여기에서 <크록커>는 단순히 계획된 진행에 관해 이야기하고 있는 것으로서, 후세 화성음악에 있어서의 다른 면은 고려하고 있지 않다.

⁴⁾ Ernst Apfel, "Der Discant in der Musiktheorie des 12-15. Jahrhunderts" (Ph.D. 학위논문, Heidelberg University, 1953).

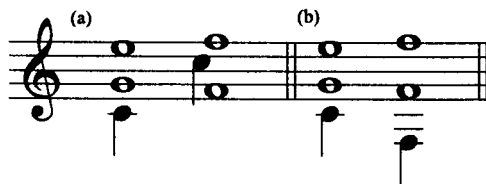
⁵⁾ 디스칸트에 대한 여기에서의 이런 용어해석은 가장 포괄적인 정의이다. 디스칸트는 좁은 의미로는 특정음악 스타일이나 기법 또는 상성부(다성부일 경우 최상성부)를 의미하기도 한다. 후자에 관해서는 본고의 <각주 16번> 참조.
Rudolf Flotsinger and Ernest Sanders, "Discant," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie 편, 제5권, 487쪽 참조.

제3그룹은 디스칸트 이론에 대한 제2그룹의 해석에 동의하지 않는다. 이들의 주장은, 옛 이론서에서의 디스칸트 이론이 “새로 첨가되는 셋째나 넷째 성부는 둘째 성부 때와 같이 하라”고 간단히 언급하고 있는 것은 이들이 중요한 성부가 아니라는 이유에서는 아니고 이들도 둘째 성부와 마찬가지로 테너와 좋은 음정 관계를 유지해야 한다는 것이다. 따라서 똑같은 방식으로 다른 성부를 더 첨가하는데 있어서 불필요한 설명을 더 할 것이 없다는 것이다.⁷⁾ 제3그룹이 내세우는 주장은 모든 성부가 종적으로 동일하게 계획되는 새로운 음악이 르네상스 시대부터 이미 발전하고 있었다는 것이고, 일부는 그 시기에 15세기 전반까지를 포함시키기도 한다. 즉, 각 성부가 기본적으로 테너와의 협화음 원칙에 따라 쌓아지는 종래의 작곡 기법은 종종 성부들 간에 불협화음을 초래했지만, 르네상스 초기에 이미 모든 성부들의 상호 음정관계가 고려되는 새로운 기법 — 화성적 개념에 입각한 기법 — 이 등장하게 되었다는 것이다.

1-2. 제2그룹의 디스칸트 이론에 입각한 음정이론에 대립하는 제3그룹의 3화음 이론

<크로커>는 15세기 초반부터 눈에 띄게 나타나기 시작하는 정격중지(V-I)의 중요성조차 인정하지를 않는다. 가령 <에드워드 로윈스키>(Edward Lowinsky)같은 학자들은 이 중지를 조성 발전의 요람으로 본 반면, 크로커는 이를 단순히 디스칸트 이론을 적용해 설명한다.

[예 1] 크로커에 의해 제시된 두 종류의 V-I 중지



⁶⁾ <크로커>의 주장에 의하면, 중세와 르네상스 음악은 후세의 조성 음악보다 전혀 더 횡적이지는 않지만, 아직 제3음 대신 제2음 사이의 관계로 되어있다는 것이다. Crocker, 같은 책, 13쪽.

⁷⁾ Gilbert Reaney, "Fourteenth-century Harmony and the Ballades, Rondeaux, and Virelais of Guillaume de Machaut," *Musica disciplina* 7 (1953), 134, 138쪽.

[예 1]의 첫째 경우에 있어서, 셋째 성부[4분음표로 표시됨]는 그 진행이 명백하게 비기능적이다: 그것은 단지 첫째와 둘째 화음을 음향적으로 풍요롭게 하는데 기여한다. 둘째 경우도 원칙적으로 동일하다: 여기서도 역시 셋째 성부의 역할은 음향적 기여에 그친다. 그것은 — 18세기의 관점에서 볼 때를 제외하고는 — 어떤 기능도 갖고 있다고 말할 수 없다. 위의 예의 두번째 경우에 있어서의 기능적 부분은, 베이스에 의해 가려지기는 했어도, 여전히 6도와 옥타브이다.⁸⁾

크록커의 이러한 관점은 이들 종지를 14세기 디스칸트 이론서에서 가장 “참된” 종지법으로 일컬어지는 것, 즉 장6도에서 옥타브(또는 장3도에서 완전5도)로의 진행처럼, 가장 가까운 거리로 순차진행하여 완전음정을 이루는 선율적 종지의 존속으로 보는 것인데, 콘트라테너 바수스(bassus) 성부가 테너 아래에 위치해 있는 15세기 말의 프랑코-플랑드르 미사곡을 논하는데 있어서도 그 관점은 그대로 나타난다.⁹⁾ 이러한 관점에 대해, 제3그룹의 <어니스트 샌더스>(Ernest Sanders)는 다음과 같은 비유로 비판한다:

명백히, 15세기 전반의 작곡가들은 격세유전적으로 되어 가는 전통적 기법에 새로운 개념을 적용하였다. 상송의 V-I 종지에 있어서 테너가 2-1로 진행되는 것은 쉰베르그가 그의 반음계적 기보체에서 전통적인 울림표와 내림표를 그대로 사용하는 것과 다를 바가 없다. 옛 기능과 경향이 때때로 그대로 존재하는 것같이 보이지만, 그들은 더 이상 필수적이지 아니다.¹⁰⁾

<베니토 리베라>(Benito Rivera)도 — 샌더스와 유사하게 — 15세기 말에 큰 화성적 변혁이 표면화되기 시작했다고 본다.¹¹⁾ 그는 두 성부 사이의 음정에 대한 규칙이 그 당시 3화음적 구성에 대한 새로운 관심으로 빛을 잃어 가기 시작했다고 언급했는데, 특히 그 당시 진보적인 음악이론서들을 인용해 그의 주장을 뒷받침했다. 이들 중 몇몇은 여기 언급할 가치가 있을 것으로 본다.

⁸⁾ Crocker, 같은 책, 14쪽; V-I 종지에 대해서는 다음의 문헌을 참고하기 바람: Edward Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-century Music* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961), 4쪽; Robert E. Wienpahl, "The Evolutionary Significance of 15th-century Cadential Formulae," *Journal of Music Theory* 4 (1960), 132쪽.

⁹⁾ Crocker, *A History of Musical Style* (New York: McGraw-Hill, 1966), 154쪽. 크록커의 관점은 이보다 앞서 발표된 Ernst Apfel의 주장과 다르지 않다. 본고의 <각주 4번> 참조.

¹⁰⁾ Ernest Sanders, "Medieval English Polyphony and Its Significance for the Continent" (Ph.D. 학위논문, Columbia University, 1963), 373쪽.

¹¹⁾ Benito V. Rivera, "Harmonic Theory in Musical Treatises of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries," *Music Theory Spectrum* 1 (1979), 95쪽.

(1) 프란치노 가푸리우스(Franchino Gaffurius)

<가푸리우스>는 「음악과 실제」(*Practica musicae*, 1496)라는 저서에서 협화음정에 대한 설명과 함께 3화음을 — “3화음”이란 용어는 사용하지 않았지만 — 통일된 하나의 실체로 보았다:

3개의 온음과 하나의 반음으로 이루어져 있는 5도는 조화된 중간 음을 갖는다. 왜냐하면 이 5도는 두 개의 단순한 음정, 즉 단3도와 장3도의 조화이기 때문이다. 이와 같이 이 중간음은 화성적 중재 역할을 함으로써 두 개의 바깥음을 더욱 조화롭게 들리게 한다.¹²⁾

가푸리우스는 위에서 언급한 저서에서 음정의 전위에 관해서도 설명을 했다. 즉, 그는 옥타브를 음역의 기준으로 볼 때 장3도를 테너에서 쌓아 올리거나 최상성부에서 내려오면 단6도도 동시에 만들어지며, 또 이와 반대로 단6도를 사용함으로써 동시에 장3도로 만들어 낼 수 있다고 했다.¹³⁾ 하나의 조화된 실체로서의 3화음과 음정의 전위 개념은 16세기 초의 음악이론서 가운데에서도 발견된다.

(2) 요하네스 코클레우스(Johannes Cochlaeus)

<코클레우스>가 그의 저서 「무지카」(*Musica*, 1504)에서 보여 주는 4성부 종지형태는 이것이 디스칸트 이론으로는 더이상 설명될 수 없음을 명백히 보여 준다:

[예 2] 코클레우스의 무지카에 설명된 4성부 종지형태¹⁴⁾



¹²⁾ 위의 책, 93쪽.

¹³⁾ 위의 책, 같은 쪽.

¹⁴⁾ 위의 책, 83쪽.

즉, 이들은 전부 V-I 종지로서 특히 최상성부와 테너가 디스칸트 이론에 따른 음정 진행(예를 들어, 장6도→옥타브 또는 장3도→완전5도로 움직이는 3도 부재의 종지) 대신 한결같이 단3도가 장3도로 움직임으로써 3화음을 이루는 구조를 갖고 있다. <리베라>는 이러한 종지 형태가 그 당시 드문 예에 속하는 것이 아니라는 것을 밝히기 위해 많은 다른 인용을 한다.

(3) 보니 블랙번(Bonnie Balckburn)

<리베라>뿐만이 아니라 <블랙번>도 <피에트로 아론>(Pietro Aaron)을 모든 성부가 동시에 계획되는 화성적 기법을 언급한 최초의 이론가로 인정한다.¹⁵⁾ 이러한 견해를 뒷받침하는 한 예로서, <아론>이 동료 음악이론가인 <지오반니 스파타르노>(Giovanni Spatarno)에게 보낸 편지(1529)를 들 수가 있는데, 여기서 <아론>은 16세기 음악에 있어서 대위법(디스칸트 이론을 포함하는 포괄적인 중세 및 르네상스 음악이론)이 평가 절하되고 화성 개념이 이미 뿌리를 내리고 있음을 보여준다.¹⁶⁾

나는 대위법에 관해 많은 것을 써 왔다. . . . 그러나 대부분의 음악가들과 성악가들이 존경받을 만한 학자에 의해 전수된 규칙이나 가르침을 더 이상 존중하지 않기 때문에, 그것들을 출판한다는 것은 노력과 비용의 낭비인 것을 잘 알고 있다. 당신은 현재 전통적인 기호들이 도태되어 가는 것을 잘 알고 있을 것이다; 오직 ♪ 만이 사용되고 있고. . . 그리고 대위법의 규칙을 공부하지 않더라도 모두 화성을 만드는데 전문가가 될 수 있다.¹⁷⁾

¹⁵⁾ 위의 책, 85쪽; Edward Lowinsky, "The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance," *Papers read in American Musicological Society* (1951), 67쪽.

¹⁶⁾ 디스칸트와 대위법이라는 용어는 밀접한 관계를 갖고 있고 또 때때로 혼동되기 쉽다. "한 성부(tenor)를 기초로 다른 성부를 만들어 붙이는 기법"이라는 포괄적 의미로서의 디스칸트는 14세기에 들어오면서 대위법이란 이름으로 차차 바뀌어 갔다. 이러한 변화는 그 내용이 변화한 것에서 온 것은 아닌 것으로 보인다. 왜냐하면 13세기 디스칸트 이론에서는 주로 완전음정만이 협화음정으로 다루어진 것에 비해, 14세기 대위법 이론에서는 3도와 6도 음정 사용에 대한 방법과, 한 종류의 완전음정이 연속적으로 나타나는 것을 금하는 조항이 첨가된 정도 이외에는 별로 그 내용이 변한 것은 없다. 용어상의 변화는 음악양식의 변화에서 기인된 것으로 보인다.

즉흥음악이나 멜리스마틱한 음악이 14세기에 와서는 "음대음"(Punctum contra Punctum)으로 움직이는 구조의 음악에 의해 밀려 나면서, 이러한 새로운 기법을 위해 고안된 이론서란 뜻에서 <대위법>(Contrapunctum)이란 말이 제목으로 나타나게 된 것 같다. 이와 같은 과정을 거치면서 <디스칸트>란 용어는 그 포괄적인 의미는 잃어버리게 되었지만, 그대로 도태되어 버리지는 않고, 대위법에 기초한 가장 단순한 작곡기법—엄격한 "음대음" 구조의 기법—을 의미하는 말로 대위법 이론서 내에 살아 남았다.

이제까지 — 화성개념과 관련하여 — 15세기 말에서 16세기 초에 이르는 세 이론가의 글을 살펴 보았는데, <블랙번>은 이들보다 몇십년 앞선 <요하네스 텅토리스>(Johannes Tinctoris)의 글에도 이미 새로운 작곡법이 언급되어 있음을 주장했다. 블랙번은 텅토리스가 그의 「대위법 기교에 관한 저서」(*Liber de arte contrapuncti*, 1477)에서 처음 사용한 “레스 팩타”(Res Facta)라는 용어가 새로운 화성 진행을 의미한다고 보는데, 이 견해는 그 용어에 대한 <마가렛 벤틀>(Margaret Bent)나 <어니스트 페란드>(Ernest Ferand)의 다른 해석을 비판하는 것이기도 하다.¹⁸⁾ 이 용어에 대한 논쟁은 여기에 서술하기에는 너무 광범위하다. 그러므로 블랙번이 위에 언급한 텅토리스의 저서에서 그의 주장을 뒷받침하는 가장 중요한 대목이라고 여기는 부분만을 여기서 인용한다:

어쨌든, “레스 팩타”는 대위법과는 다른데, 이 점은 무엇보다도 “레스 팩타”에 있어서의 모든 성부들 — 3, 4 또는 그 이상 — 은 각각 상호간에 밀접한 관계를 맺고 있어야 하는 것이다. 그 이유는 협화음적 규칙이 어떤 성부 관계에서뿐만 아니라 동시에 모든 성부에 있어서도 지켜져야 하기 때문이다.¹⁹⁾

블랙번의 결론에 따르면, 텅토리스는 그 당시 대위법의 범주를 넘어선 새로운 “화성법 작품”을 설명하기 위해서는 새로운 이론(“레스 팩타 기법”)이 필요했던 것이다. 모든 성부가 종적으로 동시에 고려되는 3화음적 화성개념이 르네상스때 이미 그 당시 이론가들에 의해 논의되었다는 주장은 — 위에서 살펴본 바와 같이 — 이제는 예외적인 것이 아닌 것으로서 디스칸트 음정 이론의 정통성에 대한 심각한 도전으로 보여진다.

1-3. 제3그룹의 견해를 뒷받침하는 “단독테너”(Solus Tenor) 이론

테너와 최상성부 이외의 성부들이 부차적으로 취급되는 디스칸트 이론은 정선율(cantus firmus)인 테너를 기초로 그 위에 음정관계 규칙에 따라 성부를 붙이는 중세의 작곡기법에서 유래된 것인데, 제2그룹에 속하는 학자들은 이것

¹⁷⁾ Bonnie Blackburn, “Compositional Process in the Fifteenth Century,” *JAMS* 40 (1987), 220쪽. 이와 유사한 내용은 <아론>의 「토스카넬로」(*Toscanello*, 1529), II, 제16장에서도 나타난다. 위의 책, 215쪽 참조.

¹⁸⁾ Blackburn, 같은 책, 249쪽. 참고: Margaret Bent, “Res facta and Cantare Super Librum,” *JAMS* 36 (1983), 371-91쪽; Ernest Ferand, “What is Res Facta?” *JAMS* 10 (1957), 141-50쪽.

¹⁹⁾ Blackburn, 같은 책, 249쪽.

을 최저음이 콘트라테너와 테너에 나누어져 나타나는 작품 — 콘트라테너와 테너의 음역이 교차되는 작품 — 은 물론 그것이 전부 콘트라테너에 나타나는 15세기 후반이나 16세기 곡에조차 이를 그대로 적용시킨다.

<프레데릭 바셔>(Frederick Bashour)의 경우는, 15세기 음악을 분석하는데 있어서 디스칸트 이론에 셴커(Schenker)이론을 합성 적용시킴으로써 테너에 “화성적 베이스” 기능까지 부여한다. 즉 셴커 분석은 음악에서 선율과 화성적 베이스의 두 성부로 축소된 본질적 진행 구조를 끌어내는 것이 그 핵심인데, 바셔는 15세기의 음악 분석에 디스칸트 이론을 적용시켜 — 최상성부와 테너 이외의 성부를 부수적인 것으로 취급함으로써 — 2성부 구조를 전체에서 간단히 끌어 내었다.²⁰⁾

그러나 최저음이 모두 콘트라테너에 나타나는 곡은 물론이고, 그것이 콘트라테너와 테너에 나누어져 나타나기 때문에 아직 화성적 베이스 개념이 적용될 수 없다고 주장되어 왔던 곡들조차도 새로운 시각으로 볼 수 있는 견해가 테너와 콘트라테너를 합해 하나의 성부로 축소시켜 놓은 것 같이 보이는, 소위 “단독테너”(Solus Tenor)의 사용을 근거로 제시되었다.

단독테너는 14세기와 15세기 초에 걸쳐 20여 곡의 아이소리듬 모테트와 미사곡 등에 나타난다.²¹⁾ 이들은 전부 4성부 또는 그 이상으로 된 곡들로서, 이들이 테너와 콘트라테너와 함께 별도로 단독테너도 구비하고 있는 이유에 대한 학자들의 견해는 다양하다. <벤투>는 기존의 견해들, 즉 단독테너는 한 성부를 줄여 작은 규모로 노래부를 필요가 있을 때나 또는 러허설과 같은 경우에 연습용으로 사용되었을 것이라는 추측을 다음과 같은 이유로 반박한다.²²⁾

- (1) 단독테너를 포함하고 있는 곡들은 한결같이 그 당시 화려한 음악의 중심지였던 — 연주시 축소된 규모가 요구될 가능성이 가장 희박한 — 곳의 필사본(Ivrea, Modena 568, Old Hall, Canonici misc. 213등)에 수록되어 있다;

²⁰⁾ Frederick J. Bashour, "A Model for the Analysis of Structural Levels and Tonal Movement in Composition of the Fifteenth Century" (Ph.D. 학위논문, Yale University, 1975).

²¹⁾ Margaret Bent, "Some Factors in the Control of Consonance and Sonority: Successive Composition and the Solus Tenor," *Report of the 12th Congress of the International Musicological Society*, (Berkeley, 1977), 630쪽.

²²⁾ 위의 책, 같은 쪽.

- (2) 이러한 곳의 성악가들이 리허설을 위해 아이소리듬이나 카논의 구조, 또는 차용된 그레고리오 성가 등, 곡의 특성을 무시하면서까지 단순화된 악보를 원했다고 생각하기 어렵다;
- (3) 위에 언급된 필사본들 중 대부분은 작곡가들이 직접 편집을 감독했다고 결론을 내릴 정도로 권위있는 것들로서, 단독테너가 연주때 임시방편으로 사용된 것이라면, 그것이 굳이 기록될 필요가 없었을 것이다.

이러한 논박에 이은 <벤트>의 주장은 단독테너는 근본적으로 연주때가 아니라 작곡 과정에서의 필요에 따라 사용되었다는 것이다. 즉 단독테너는 아래 두 성부들(테너와 콘트라테너)의 모태로서 일단 이 단독테너를 기초로 상성부들이 만들어진 다음, 그 자체는 마지막 단계로서 테너와 콘트라테너로 분리되었다는 것이다:

오직 소수의 경우에 한해서만, 단독테너는 콘트라테너와 테너의 완전한 통합이다. 나머지는 다소 빛나가거나 또는 종종 통합이라고 보기 어려울 때도 있다. 만약 단독테너가 보편적으로 주장되는 목적을 위해 만들어졌다면, 그들은 그들이 속해 있는 권위있는 필사본과 걸맞지 않는다. 내가 확신할 수 있는 한, 그들은 언제나 그들의 작품에 필요불가결한 것으로 수록되었고 결코 나중에 첨가되지 않았다.

우리가 단독테너의 기존 정의에 대한 문제점으로서 이러한 것들을 인정한다면, 그것은 도대체 무엇인가? 적어도 콘트라테너와 테너가 윗성부와 조화를 이루는 것 만큼 이들과 같이 나타나 있는 단독테너도 윗성부와 잘 어울리는 것은 보편적으로 사실이다. 그러나 그것이 만약 윗성부와 잘 어울리게 만들어진 또 하나의 새로운 테너라면, 왜 이러한 것들이 참으로 많은 경우에 있어 콘트라테너와 테너의 종합인지 설명하기가 어렵다. 단독테너는 간간이 콘트라테너나 테너보다 더 낮은 음을 갖고 있는 경우는 있지만, 흔히 이들 성부보다 윗 성부에 더 잘 어울린다. 이 경우에, 어색한 요소는 종종 <콘트라테너-테너> 한 쌍 중에서 위에 위치한 성부에 속한 음들로서 단독테너에는 포함되어 있지 않은 것이다.

나는 이것이 다음과 같이 설명될 수 있다고 믿는다. 즉, 작곡가는 <콘트라테너-테너> 듀엣의 초안 — 즉, 단독테너 — 을 테너로 삼아 윗성부를 붙이고²³⁾

단독테너의 전형적인 특성은 화성적 진행의 인상을 강하게 풍기는 완전음정, 특히 5도의 도약이다.²⁴⁾ <벤트>는 14-15세기 초의 음악에 있어서의 단독

²³⁾ 위의 책, 같은 쪽.

테너의 사용과 1430년 경의 음악에 있어서의 단독테너의 도태 등이 모두 초기 단계의 화성적 개념의 발전을 반영한다고 본다. 전자에 관해서는 강력한 기존 이론, 즉 콘트라테너와 테너가 부단히 교차하는 구조를 갖고 있는 음악(15세기 중엽까지의 음악)에는 화성적 개념을 적용시킬 수 없다는 주장에 어느 정도 제동을 가할 수 있다고 본다; 또한, 진보적이라고 보는, 단독테너가 도태된 것을 오히려 화성적 발전의 또다른 진일보로 해석하는 근거는 중세 때와는 달리 르네상스에 와서는 모든 성부간에 협화음정이 고려되기 시작하면서 단독테너는 불편한 존재로 여겨지게 되었을 거라는 추측에서 나온 것이다.²⁵⁾ 즉, 콘트라테너와 테너가 단독테너의 정확한 분리가 아니기 때문에 종종 나타나게 되는 윗성부와의 불협화음은 — 르네상스 시대에는 허용될 수 없었기 때문에 — 모든 성부들의 음이 다시 검토되어야 하는 불편함을 초래하게 되었고, 이 점을 결국 단독테너의 도태를 가져오게 되었다는 것이다.

이제까지 르네상스 음악에 있어서의 종적·횡적 개념 논쟁을 음악분석 또는 그 당시의 이론서나 작곡기법을 근거로 한 여러 학자들의 견해를 중심으로 살펴 보았다. 종래의 디스칸트 이론에 반해, 그 당시의 음악은 물론 이론서조차 이미 모든 성부가 동시에 고려되는 화성 개념을 반영하고 있다는 근래의 주장은 위에서 본 바와 같이 주목할 만한 많은 이론적 뒷받침을 제시하고 있다.

II. 르네상스 음악에 있어서의 선법과 조성 논쟁

II-1. 세 그룹으로 나누어 본 선법과 조성에 관한 견해

르네상스 음악에 있어서 <종적·횡적 논쟁>에 못지 않게 논란의 대상이 되어온 <선법·조성 논쟁>도 그 주장에 따라 편의상 세 그룹으로 나누어 볼 수 있다:

<제1그룹>의 견해에 따르면, 중세와 르네상스 음악의 구조는 선율들로 이루어진 것이므로, 그 근본은 선법에서 찾아져야 한다;

<제2그룹>은 선법이 원래 단성 성가의 구조를 설명하기 위해 체계화된 것이므로, 그 어떤 다성음악에도 적용하기에 불충분하다고 주장한다;

²⁴⁾ Shelley Davis, "The Solus Tenor in the 14th and 15th Centuries," *Acta musicologica* 39 (1967), 45-47.

²⁵⁾ Bent, 같은 책, 633쪽; Davis, 같은 책, 50쪽.

여기서 한 걸음 더 나아가, <제3그룹>은 르네상스 음악에 조성이론을 적용하지는 제안을 한다.

위의 세 그룹은 중세와 르네상스의 이론서 중에서 각각 그들의 견해와 관련이 있는 부분을 발췌하여 설득력있게 해석한다. 논점을 폭넓게 이해하기 위해, 이 그룹들의 견해를 하나씩 살펴 보도록 하겠다.

II-2. 르네상스 음악에 선법을 적용하는 제1그룹의 견해

<푸트남 알드리치>(Putnam Aldrich)는 르네상스 음악에 대한 “시대착오적” 분석 방법 — (특히 근대의 화성 분석)을 비판하면서, 르네상스 음악은 그 당시의 음악적 사고와 원칙, 즉 선법 체계에 입각해 분석되어야 한다고 주장한다.²⁶⁾ 알드리치는 선법을 원래 단성 성가를 위해 체계화된 것으로 전제는 하지만, 다성음악이 발전되면서 이들 음악에도 선법이 적용되기 위해 이것은 15-16세기에 걸쳐 수정 보완되었고, 또한 르네상스 음악도 화성이 아니라 아직 음정 관계에 의존하는 것이기 때문에 그런 전환에 별로 문제될 것은 없었다고 본다.

“역사적 문맥에서의 음악분석”을 주장하는 <레오 트라이틀러>(Leo Treitler)는 선법의 기준(예를 들면, 5도와 4도 체제,²⁷⁾ 음역 등)이 <기욤 듀페이>(Guillaume Dufay)의 세속음악에 명백히 작용하고 있음을 주장한다:

듀페이는 한 쌍의 5도와 4도 음정을 중심으로 한 선율 구성으로 음악의 통일성을 이룸으로써 중세의 선법 전통을 따랐다. 이 한 쌍의 음정은 선율의 음역(부분과 전체 모두), 주요한 선율의 전환점과 종지를 지배한다. 이 점에서 듀페이는 모든 성부를 동등하게 취급했다. 그는 한 걸음 더 나아가 모든 곡의 모든 성부를 5도와 4도 음정을 기본으로 하여 구축함으로써 제한된 — 따라서 일관된 — 화성적 어법을 고집한다. 결과는 종지, 음역, 각 부분의 안배, 그리고 조표 사용에서 나타나는 분별력 있는 음구조이다.²⁸⁾

²⁶⁾ Putnam Aldrich, "An Approach to the Analysis of Renaissance Music," *The Music Review* 30 (1969), 2쪽.

²⁷⁾ 정격선법에서 으뜸음으로부터 위로 5도가 되는 음은 암송음(tenor)이고, 변격선법에서 위로 4도가 되는 음은 종지음(finalis)이다.

²⁸⁾ Leo Treitler, "Tone System in the Secular Works of Guillaume Dufay," *JAMS* 17 (1965), 166-67쪽.

트라이틀러도 — 알드리치와 마찬가지로 — 선법이론에 입각하여 음정관계를 르네상스 음악 구조의 핵심으로 본다. 그러나 트라이틀러는 중세 선법이론을 그대로 르네상스 음악에 적용시키는 점에서 르네상스 시대의 수정 보완된 선법이론을 언급한 알드리치보다 한층 더 보수적인 면을 드러내 보이는데, 그의 이러한 적용은 르네상스 음악도 — 중세음악과 마찬가지로 — 선율적으로 구성되었고 또 분석되어야 한다는 관점에서 나온 것이다.

트라이틀러의 이러한 보수적인 관점은 <리이만 퍼킨스>(Leeman Perkins)의 견해에서도 유사하게 나타난다. 즉 그는 르네상스 이론서에서 선법이 많이 다루어진 것을 — 옛 이론을 수정 보완하려는 노력으로 본 알드리치와는 달리 — 기존 선법이론 그 자체에 르네상스 음악을 적용시켜 보려는 노력으로 본다:

그 당시 [르네상스]의 음악가들은 점점 더 선법과 또 이것이 옛 단성성가에 어떻게 적용되었는가에 대해 관심을 갖게 되었는데, 그것은 보다 큰 규모의 음악을 하나로 결합할 수 있는 방법을 선법에서 찾아내기 위해서이다.²⁹⁾

II-3. 선법을 르네상스 음악에 적용하는 데 부정적인 제2그룹의 견해

다성음악은 중세 후기부터 발전했지만, 중세에 선법이 다성음악과 연관되어서 언급된 것은 매우 예외적인 경우에 속한다. 몇몇 학자들은 이러한 경우들조차 선법이 피상적이거나 부수적으로만 취급되어 있음을 지적한다. 한 예로 <크로커>는 <버어클리 필사본>(Berkeley MS)이라고 명명된 작가불명의 불란서 이론서에서 언급된 선법에 관한 부분을 다음과 같이 평가한다:

선법에 관한 설명은 오직 이론서 뒤에 짧막하게 추가된 것인데, 이 부분은 선법이 아니라 핵사코드로 시작되고 선법은 이것과 관련지워져 있다. 이렇게 부수적으로 다성음악에 선법을 적용하는 부분조차도, 이것이 다성음악에서 무엇을 의미하는가에 대한 명확한 언급 없이, 오직 마지막 종지음들만을 다루고 있다.³⁰⁾

크로커의 결론은 중세 다성음악에 선법이 그 어떤 의미로도 적용될 수 없다는 것인데, 사실 이와 유사한 견해는 중세 이론가인 <요하네스 드 그로케

²⁹⁾ Leeman Perkins, "Mode and Structure in the Masses of Josquin," *JAMS* 26 (1973), 198쪽.

³⁰⁾ Crocker, "A New Source for Medieval music Theory," *AcM* 39 (1967), 166.

오>(Johannes de Grocheo, 1300경 활동)에 의해 이미 밝혀진 바 있었다. 즉 그는 음악(성악곡)이 간단하든, 혹은 복잡하든간에 선법의 규칙에 의해 지배되지 않으며, 특히 세속음악은 선법에 의해 구별되지 않는다고 했다.³¹⁾

르네상스 시대에 들어와서는, 15세기 후반에 나타난 <귄렐무스 모나쿠스>(Guillelmus Monachus)의 『음악기법 지도서』(*De Preceptis artis musicae*, 1480경)에서 처음으로 선법에 관하여 언급이 된 것으로 알려져 있다. 그러나 이것도 <헤롤드 파워스>(Harold Powers)에 의하면 전혀 새로운 것이 없다. 즉 선법은 여전히 종지를 설명하는 부분에서만 간단히 다루어져 있다.³²⁾ <파워스>는 르네상스의 대표적 음악이론가인 <팅토리스>와 <아론>의 선법이론조차도 중세이론에서 크게 벗어나지 못한 비체계적인 것으로 평가한다.³³⁾ 즉, 팅토리스는 단성성가만이 아니라 다성음악에도 선법이 적용된다고 주장했다. 그러나 그가 제시한 성부 하나하나에 선법을 개별적으로 적용하는 방법은 아직도 중세선법이 다성음악을 위해 수정 보완되지 않은 채 사용되고 있음을 보여준다는 것이다— 단지 한번 다성음악의 선법은 테너의 선법으로 대표된다고 간단히 언급했을 뿐이다.

파워스에 의하면, <아론>의 경우에도 그 당시 레파토리(1500-1522에 <옥타비아노 페트루치>와 <안드레아 안티코>가 출판한 곡들)와 선법을 조화시켜 보려고 시도했다. 다시 말하면 그의 논술은 어떤 선택된 선법을 기초로 해서 어떻게 곡이 만들어졌느냐에 대한 것이 아니라 어떤 곡이 어떤 선법으로 분류되어야 한다는 것에 지나지 않는다.

<파워스>는 선법이 르네상스 후반에 이르면서 차차 다성음악 이론에서 비중있게 다루어진 것은 인정한다. 그는 그 이유를 16세기 초부터 유행하기 시작한 모방적 대위법에 기초된 곡들이 성부들 사이에 선율적 유사성 또는 동일성을 갖게 되면서 선법적인 분석을 하기에 용이해진 때문으로 본다. 그러나 이 경우에도 <파워스>는 선법이 작곡과정에서 고려된 것이 아니라 기존의 곡들을 체계적으로 분류하는 도구로서 사용된 것임에 불과하다는 것을 강조한다.³⁴⁾

<한스 티슬러>(Hans Tischler)는 선법이 다성음악에는 물론이고 그 훨씬 이전에 단성성가에 적용되었을때조차 많은 문제점을 야기했다고 주장한다:

³¹⁾ Crocker, *Review of Tonality and Atonality in Sixteenth-century Music*, by E. E. Lowinsky, in *JMT* 6 (1962), 152.

³²⁾ Harold Powers, "Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony," *JAMS* 34 (1981), 432.

³³⁾ 위의 책, 433쪽.

³⁴⁾ 위의 책, 435쪽.

단성성가를 논의하는 이론가들은 어떤 특정한 선율의 선법을 정하는 데에 종종 어려움을 느낀다; 사실 현대 그레고리오 성가집에 있는 선율 중에서 여러 개가 책에 따라 다른 임시표를 갖고 있거나 다른 선법으로 분류되어 있다. 가장 중요하거나, 또는 그 다음으로 중요한 음들(즉, 딸림음 *dominant*과 으뜸음 *tonic*)을 가려내기 어려울 때도 있다; 음역이 규칙에 어긋난다; 중지 부분조차 분명한 단서가 되지 못한다; 이와 같이 해서, 흔히 주어지는 단 하나의 충고는 종지음을 기준으로 해야한다는 것이다.³⁵⁾

티슬러는 이와 같이 원래 단성성가를 위해 고안되었으나 이것 자체에도 잘 들어맞지 않는 선법이 어떻게 다성음악에 적용될 수 있는가 반문한다. 더구나 이미 12-13세기의 다성음악들(Organum, Clausula, Motet)에서부터 나타나는 많은 임시표들(Bb, G#, F#, C#, Eb)은 선법 음계와 거리가 멀다. 요약하면, 중세와 르네상스의 이론적 근거와 실제 음악의 고찰을 통한 제2그룹의 견해는 르네상스 음악(또는 다성음악 자체)에 선법을 적용하는 것이 바람직하지 못하다는 것이다.

제2그룹의 학자들이 이러한 지적에 그친 반면, 본고에서 제3그룹으로 분류된 학자들은 한 걸음 더 나아가, 르네상스 음악에 조성개념의 적용을 제안한다.

II-4. 르네상스 음악에 조성 개념의 적용을 제안하는 제3그룹의 견해

제3그룹이 르네상스 음악에 조성 개념을 적용하는 것은 다음과 같은 근거에서 나온 것이다:

- (1) 선법이 중세 다성음악에는 적용될 수 있어도, 르네상스 음악에는 이미 선법으로서서는 설명될 수 없는 새로운 조성개념이 나타나고 있다. 또는;
- (2) 르네상스 음악에 아직 선법을 적용할 수는 있지만, 이것은 어디까지나 선율적인 측면을 살펴보는 데에 지나지 않고, 따라서 곡 전체의 화성적 논리를 이해하려면 새로운 이론이 필요하다.

제3그룹의 견해를 가장 강력하게 표명한 사람중의 하나는 다음과 같이 주장한 로윈스키이다:

³⁵⁾ Hans Tischler, " 'Musica Ficta' in the Thirteenth Century," *Music and Letters* 54 (1973), 40-41쪽.

어떤 학자들에게는 이 방법은 단순히 이단이다. 그러나 르네상스가 역사상 처음으로 3화음적 화성이 나타나고 또한 화성진행이 조성적 용어로 표현될 수 있는 시대라는 것은 의의가 깊다.

화성적 현상이 . . . “대위법적으로 구성된” 것으로 설명될 때는, 조성음악에서의 종지구조에서 나타나는 근본적인 베이스 진행조차 15-16세기 음악에서의 종지형태에는 비구조적이고 비본질적으로 취급되어야 할 것이다. 이러한 견해는 다음과 같은 주장을 지지한다: “나는 화성을 보고 듣고 하지만, 내가 그것을 화성으로 인정할 수 없는 이유는 작곡가들이 화성을 의도한 것이 아니기 때문이다.” 작곡가가 무엇을 의도했는지 자기는 “알고,” 또 그러한 인식은 그가 듣는 것을 부정할 권리가 있다는 믿음은 두 가지 오류에서 비롯된다: 첫번째 오류는 음악학자들이 그가 듣는 것보다는 그가 아는 것을 기준으로 해야 한다는 것이고 . . . 어떤 학자도 [모테트 *Nuper rosarum flores*에서의] 큰 합창단을 위한 긴 섹션이 근음을 베이스에 갖고 있는 3화음적 화성진행으로 이루어져 있다는 것을 알아보지 못했다.³⁶⁾

그러나 조성개념을 르네상스 음악에 적용하는 것이 개인의 주관적 차원을 넘어서서 과연 역사적으로 정당화될 수 있는 것인가?라는 의문에 대해, <돈란델>(Don Randel)은 이것이야말로 역사적 정당성이라는 명분아래 주관적 견해를 정당화하려는 변명에 지나지 않는다고 주장한다.³⁷⁾ <란델>에 따르면, 현재 역사적 정당성이라고 주장되는 것은 작곡가 자신이 어떤 의도를 갖고 있었느냐를 모든 평가의 기준으로 하는 위험성을 내포하고 있고, 또한 이러한 원칙 아래서는 과거를 연구하는데 있어 새로운 개념을 결코 적용할 수 없다. 이어서 그는 이와 같은 편견이 곡 전체가 조성적 구조를 이루고 있지 않으면 조성의 어떤 특징도 적용될 수 없다는 주장이나 또는 조성은 18세기에 체계화된 것이므로 15세기 음악과는 무관하다는 주장과 일맥상통한 것임을 지적하면서, 이러한 편견들은 모두 18세기 음악이 완벽하게 조성에 들어맞는다는 그릇된 전제에서 비롯된 것이라고 강조한다.³⁸⁾

³⁶⁾ Lowinsky, "Canon Technique and Simultaneous Conception in Fifteenth-century Music: A Comparison of North and South," Robert Waver 편, *Essays on the Music of J. S. Bach and Other Divers Subjects* (Louisville, Kentucky: University of Louisville Press, 1981), 183, 184, 190쪽.

³⁷⁾ Don M. Randel, "Emerging Triadic Tonality in the Fifteenth Century," *The Musical Quarterly* 62 (1971), 75-76쪽.

³⁸⁾ 위의 책, 같은 쪽.

III. 맺음말

최근까지 여러 학자들이 15-16세기의 이론서에서 디스칸트 이론이나 선법에 관해 언급된 것을 근거로 하여 르네상스 음악을 설명해 왔으나, 이제까지 살펴 본 르네상스 화성과 조성에 관한 근래의 이론적 논쟁을 종합해 보면, 많은 다른 학자들이 르네상스 음악에서 새롭게 나타나는 것으로 보이는 3화음적 음향이나 화성적 진행을 디스칸트 이론이나 선법으로 설명하기에는 부적합하다고 결론을 내렸음을 알 수 있었다. 이러한 결론은 다음과 같은 관점에서 비롯되었다:

- (1) 이론서는 대부분 그 당시의 음악적 상황이 반영되지 않은 시대 착오적 인 것으로서 중세 이론을 그대로 답습하고 있다.³⁹⁾
- (2) 이 보수적인 이론서들에 조차 간혹 부분적으로나마 나타나는 새로운 화성적 변화에 대한 고찰은 간과되어 왔다.
- (3) 단독테너(Solus Tenor)의 사용과 도태에 관한 최근의 새로운 해석은 음악 이론적인 면에서 뿐만이 아니라 실제 음악에서도 이미 15세기 초에 새로운 화성적 변화가 일어나고 있음을 보여주는 증거로 제시될 수 있는 것이다.
- (4) 르네상스 후기에 선법이론이 상대적으로 비중있게 다루어지게 된 것은 모방기법을 따른 다성음악 내의 선율들이 서로 유사 또는 동일한 특성을 갖게 되면서부터인데, 아직도 선법은 선율 하나하나를 독립적으로 취급하는 데에 지나지 않고, 따라서 곡 전체의 화성적 구조에 관한 것은 전혀 다루고 있지 않다.
- (5) 선법은 작곡과정에서 필요한 것으로 요구되었던 것이 아니라 기존의 곡들을 종지음에 따라 체계적으로 분류하기 위해 사용되었던 도구에 불과하다.

³⁹⁾ 역사적으로 볼때, 사실 이론은 종종 실체에 뒤져 나타난다. 예를 들어, 15세기 초의 불란서 작곡가였던 <요하네스 치코니아>(Johannes Ciconia)는 그의 작품에서는 화성적으로 매우 진보적인 면을 보여 주지만, 그의 이론서는 12세기 것을 그대로 답습한다. 15세기 중엽의 <요하네스 갈리쿠스>(Johannes Galicus)도 3도 음정을 아직 “용납할 만한 불협화음”으로 분류하는가 하면, 그의 음악에 관한 설명은 5세기의 <보에티우스>(Boethius) 이론으로서의 복귀를 보여준다: Roy Martin Ellefsen, “Music and Humanism in the Early Renaissance: Their Relationship and Its Roots in the Rhetorical and Philosophical Traditions” (Ph.D. 학위논문, Florida State University, 1981), 85, 236쪽.

르네상스 음악에 화성·조성이론을 적용할 수 있다는 견해는 이러한 여러 문제점에 따른 차선책으로 제안된 것이 아니라, 3화음적 화성을 수반하는 조성 개념이 이미 르네상스 초기부터 음악의 근본적인 구조로 발전하기 시작했다는 확신에서 비롯된 것이다.

선법이론은 원래 단성성가를 위하여 고안된 것으로서 다성음악의 화성적 구조를 설명하기에는 역부족이라는 주장이 이제는 전혀 낯설은 것이 아니라고 믿어진다. 르네상스 음악을 새로운 각도에서 재조명하는 것은 그 음악의 화성적 논리를 근본적으로 이해하는 데에 큰 도움을 줄 수 있는 주목할만한 작업이라고 생각한다.

참 고 문 헌

- Aldrich, Putnam. "An Approach to the Analysis of Renaissance Music." *The Music Review* 30/1 (1969), 1-21쪽.
- Apfel, Ernst. "Des Diskant in der Musiktheorie des 12.-15. Jahrhunderts." Ph.D. 학위논문, Heidelberg University, 1953.
- Bashour, Frederick Joseph. "A Model for the Analysis of Structural Levels and Tonal Movement in Compositions of the Fifteenth Century." Ph.D. 학위논문, Yale University, 1974.
- Bent, Margaret. "Some Factors in the Control of Consonance and Sonority: Successive Composition and the Solus Tenor." *Report of the 12th Congress of the International Musicological Society*. Berkeley, 1977, 625-33쪽.
- _____. "Res facta and Cantare Super Librum." *Journal of the American Musicological Society* 36 (1983), 371-91쪽.
- Blackburn, Bonnie J. "On Compositional Process in the Fifteenth Century." *JAMS* 40 (1987), 210-84쪽.
- Crocker, Richard. "Discant, Counterpoint, and Harmony." *JAMS* 15 (1962), 1-21쪽.
- _____. 서평: Edward E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-century Music*. *Journal of Music Theory* 6 (1962), 142-53쪽.
- _____. *A History of Musical Style*. New York: McGraw-Hill, 1966.
- _____. "A New Source for Medieval Music Theory." *JAMS* 20 (1967), 161-71쪽.
- Davis, Shelley. "The Solus Tenor in the 14th and 15th Centuries." *Acta musicologica* 39 (1967), 44-64; 40 (1968), 176-88쪽.

- Ellefsen, Roy M. "Music and Humanism in the Early Renaissance: Their Relationship and Its Roots in the Rhetorical and Philosophical Traditions." Ph.D. 학위논문, Florida State University, 1981.
- Ferand, Ernest. "What is Res Facta?" *JAMS* 10 (1957), 141-50쪽.
- Lowinsky, Edward. "The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance." *Papers Read in American Musicological Society*, 1941, 57-84쪽.
- _____. *Tonality and Atonality in 16th-century Music*. Los Angeles, CA: University of California Press, 1961; 수정판, 1962
- _____. "Canon Technique and Simultaneous Conception in Fifteenth-century Music: A Comparison of North and South." Robert L. Weaver 편. *Essays on the Music of J. S. Bach and Other Diverse Subjects*. Louisville, KY: University of Louisville, 1981, 181-222쪽.
- Perkins, Leeman. "Mode and Structure in the Masses of Josquin." *JAMS* 26 (1973), 189-239쪽.
- Powers, Harold S. "Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony." *JAMS* 34 (1981), 428-70쪽.
- Randel, Don M. "Emerging Triadic Tonality in the Fifteenth Century." *The Musical Quarterly* 62 (1971), 73-86쪽.
- Reaney, Gilbert. "Fourteenth-century Harmony and the Ballades, Rondeaux, and Virelais of Guillaume de Machaut." *Musica disciplina* 7 (1953), 129-46쪽.
- Rivera, Berito. "Harmonic Theory in Musical Treatises of the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries." *Music Theory Spectrum* 1 (1979), 80-95쪽.
- Flotsinger, Rudolf and Ernest Sanders. "Discant," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 제5권. Stanley Sadie 편. Washington, D.C.: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- Sanders, Ernest H. "Medieval English Polyphony and Its Significance for the Continent." Ph.D. 학위논문, Columbia University, 1963.
- Seay, Albert. "The 15th-century Coniuncta: A Preliminary Study." In *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*. Jan LaRue 편. New York: Pendragon Press, 1966, 723-37쪽.
- Tischler, Hans. "Musica ficta in the Thirteenth Century." *Music and Letters* 54 (1973), 38-56쪽.
- Treitler, Leo. "Tone System in the Secular Works of Guillaume Dufay." *JAMS* 18 (1965), 131-69쪽.

Wienpahl, Robert E. "The Emergence of Tonality." Ph.D. 학위논문,
University of California at Los Angeles, 1953.

_____. "The Evolutionary Significance of 15th-century Cadential For-
mulae." *Journal of Music Theory* 4 (1960), 131-52쪽.