

뒤파리와뱅슈아의 성악곡에 나타나는 화성적 구조 비교분석

김미옥

I. 머리말

르네상스 다성음악의 구조는 오랫동안 선법과 대위법으로 설명되어 왔다. 그 근거는 15-16 세기의 이론서에 나타난 내용을 존중한 데서 비롯된 것이다. 그러나 그 당시의 이론서에도 이미 새로운 변화가 나타나고 있었다는 증거가 근래에 꾸준히 제시되고 있고,¹⁾ 또 다른 한편으로는—선법과 대위법이론이 다성음악의 조성적·화성적 구조를 설명하기에는 역부족이라는 주장과 함께—이미 르네상스 음악에 3화음적 화성과 이를 수반하는 조성이론이 적용되기도 했다. 예를 들면, 로윈스키(Edward Lowinsky)는 15세기 말의 이태리음악(falsobordoni, lauda, frottola 등)에서 베이스 성부에 이미 근음의 개념이 반영되어 있음을 확신하고, 샬롭(Arnold Salop)은 같은 시기에 이태리에서 활동한 플랑드르 작곡가인 오브레흐트(Jacob Obrecht, 1450경-1505)의 음악에 역시 근음진행의 베이스 성부가 확립되어 있음을 주시한다.²⁾

1) 김미옥, “르네상스 화성과 조성에 대한 최근의 이론적 논쟁 고찰,” 『음악논단』 7(1993), 1-19쪽.

2) Edward Lowinsky, “Canon Technique and Simultaneous Conception in Fifteenth-century Music: A Comparison of North and South,” in *Essays on the Music of J. S. Bach and Other Divers Subjects*, ed. Robert

필자는 “기욤 뒤파이의 성악곡(Songs)을 통하여 본 장·단음계의 초기 발전”이란 논문에서, 오브레흐트보다 한 세대 앞서서 역시 이태리에서 활동한 바 있는 부르그뉴 태생의 뒤파이(Guillaume Dufay, 1400-1474)의 음악에 이미 조성개념이 뚜렷이 반영되어 있음을 논의한 바 있다.³⁾

본고에서는, 이에 대한 후속으로, 뒤파이와 또 동시대의 부르그뉴 작곡가인 뱅슈아(Gilles Binchois, 1400-1460)의 음악에 나타나는 화성적 구조를 비교 분석함으로써 화성의 초기 발전 단계를 고찰하고자 한다.⁴⁾ 그리고 그 역사적 조망을 위해, 한 세대 전의 대표적 작곡가인 마쇼(Guillaume de Machaut, 133-1377)와 란디니(Franisco Landini, 1325-1397)의 성악곡도 참고적으로 함께 분석하겠다.⁵⁾

화성적 진행의 초기 발전에 대한 연구로서, 트로우브리지(Lynn Trowbridge)는 이미 뒤파이를 비롯한 15세기 작곡가들의 성악곡에서 최저음들이 도약하는 빈도를 음정별로 산출·비교했고,⁶⁾ 뒤파이의 음악에서 4도나 5도 음정의 도약이 상대적으로 많다는 결론을 내린 바 있다. 그러나 이런 통계가 화성적 진행에 대한 결론으로 직결될 수는 없다고 본다. 왜냐하면, 그런 도약진행들이 전혀 으뜸음과의 관계에서 고려되지 않은 지엽적인 것들에 불과하기 때문이다. 본고에서는 뒤파이와 뱅슈아의 성악곡에 나타나는 화성적 구조와 진행을 조성적 응집력과 결부시켜 거시적 그리고 미시적으로 살펴보겠다. 그러면, 우선 전체적 틀을 이루는 화성부터 알아보도록 하자.

L. Weaver(Louisville, KY: University of Louisville, 1981), 190; Arnold Salop, “The Masses of Jacob Obrecht: Structure and Style”(Ph.D. diss., Indiana University Press, 1959), p. 227.

3) 김미옥, “기욤 뒤파이의 성악곡(Songs)을 통하여 본 장·단음계의 초기 발전,” 『낭만음악』 3(1991), 75-101쪽.

4) Wolfgang Rehm, ed., *Die Chansons von Gilles Binchois*(Mainz: Academie der Wissenschaften und der Literatur, 1957; Heinrich Bessler, ed., *Dufay: Opera omnia*, vol.6(Rome: AIM), 1964.

5) Leo Schrade, ed., *The Works of Machaut, Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vols.2-3(Monaco: Editions de L' Oiseau-Lyre), 1956; *The Works of Landini, Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol.4, 1958. 뒤파이와 동시대인인 존 던스타블(John Dunstable, 1370경-1450)의 성악곡은 단 2곡만이 현존하기 때문에 고려대상에서 제외하였다.

6) Lynn Mason Trowbridge, “The Fifteenth-century French Chanson: A Computer-Aided Study of Styles and Style Change”(Ph.D. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign), 1982.

II. 성악곡들의 전체적인 화성적 틀

본고에서 살펴볼 뒤파이와 뱅슈아의 성악곡은 각각 76곡과 60곡로서 모두 3성부 이상으로 되어 있는데,⁷⁾ 그 이전의 마쇼(3성부 이상의 42곡 중 41곡: 각주 10 참조)나 란디니(3성부 이상의 54곡)의 음악과 마찬가지로, 대부분이 두 부분으로 되어 있고 몇 곡만이 세 부분으로 되어 있다.⁸⁾ 발라드들과, 예외적으로 통절형식으로 된 뒤파이의 1곡이 세 부분의 곡에 속한다. 두 부분 또는 세 부분의 시작과 끝부분의 화음이 각각 I이나/과 V로만 되어 있는 곡의 빈도수는 다음과 같다.⁹⁾ 두 부분의 곡들 가운데 비레레나 발라타는 앞부분의 반복으로 곡이 끝나므로, 다음의 도표에 세 부분으로 표기하되 'R'로 구별하여 반복부분임을 밝혔다.

〈도표 1〉 I이나 /과 V의 틀로만 짜여진 성악곡의 빈도수

뱅슈아(18/60=30%)			뒤파이(43/72=60%)			
제1부분	제2부분	곡 수	제1부분	제2부분	제3부분	곡 수
I—I	1/V—I	6	I—I	I/V—I		7
I—V	1/V—I	5	I—V	I/V—I		14
V—I	I/V—I	2	V—I	I/V—I		6
V—V	1/V—I	5	V—V	I/V—I		6
			I—I	I—V	R: I—I	1
			I—I	V—I	R: I—I	1
			I—I	V—V	I—I	2
			I—V	I—V		2
			V—I	I—I	V—I	2
			V—I	I—V		2

7) 베슬러(Heinrich Bessler)에 의해 편집된 뒤파이의 성악곡은 86곡이나, 작곡가의 진위에 대해 논란이 있는 9곡과 불완전한 1곡(No.9)을 고려대상에서 제외하였다. 그 9곡에 대한 참고문헌은 다음과 같다. No.2: Charles Hamm, *A Chronology of the Works of G. Dufay Based on a Study of Mensural Practice*(Princeton, NJ: Princeton University Press, 1964), p. 8; No. 6, 7, 17: Margaret Bent, "The Songs of Dufay: Some Questions of Form and Authenticity," *Early Music* 8(1980), p. 458; No. 12, 86: Gustave Reese, *Music in the Renaissance*(NY: W. W. Norton, 1954), pp. 44-45; No. 21, 62: David Fallows, *Dufay, The Master Musicians Series*(London: H. M. Dent & Sons, 1982), p. 290; No. 56: Heinrich Bessler, ed., *Dufay: Opera omnia*, vol. 6, p. 115.

8) 객관적인 비교를 위해, 마쇼와 란디니의 성악곡도 3성부 이상의 것만 분석 대상으로 하였다.

9) 르네상스 시대에, 3화음적 음향은 실제의 음악에서도 빈번하게 나타날 뿐 아니라 진보적 이론서에서도 언급되기 시작한다. 그러나 처음과 종지의 화음은 15세기는 물론 16세기 음악에서조차도 여전히 3도가 삭

위의 도표를 통해 I이나 V의 틀로만 짜여진 성악곡은 뱁슈아의 경우가 30%, 뒤파이는 60%에 이르는 것을 알 수 있다(참고로 마쇼는 20%(8/41), 란디니는 22%(12/54)).¹⁰⁾

곡이 중간에 크게 나뉘는 기점은, 두 부분으로 된 음악에서는 제1부분이 끝나고, 세 부분으로 된 것에서는 제1과 제2부분의 끝(제1부분의 반복으로 끝나는 세 부분의 곡의 경우에는 제2부분의 끝)이 된다. 이 기점들을 앞으로 편의상 ‘중간종지’라고 부르겠는데, 위의 성악곡들 가운데 ‘중간종지’가 V로 나타나는 빈도수는 각각 절반을 조금 넘는다. 뱁슈아는 56%(10/18), 뒤파이는 58%(25/43)(란디니는 17%(2/12), 마쇼는 0%).

중간종지가 V로 되어있더라도, 으뜸음과의 관계가 뚜렷하게 확립되지 않은 상태라면, 별로 의미가 없을 것이다.¹¹⁾ 이 곡들 가운데 시작부분이 I이나 V-I 진행(화성적 틀만을 보여주는 위의 도표에서는 볼 수 없음)으로 으뜸음이 강조되어 나타나는 비율은 뒤파이가 92%(23/25)이고 뱁슈아는 50%(5/10)이다(란디니는 1/2, 마쇼는 해당사항 없음). 마지막으로, I로 시작하는 뒤파이의 곡 가운데 41%(11/27)가 V로 곧장 도약진행하는 반면, 뱁슈아나 란디니의 곡에는 이런 진행이 나타나지 않는다(마쇼의 1곡은 매우 예외적인 것인데, 6.2 참조).

III. 종지의 유형

뱁슈아와 뒤파이의 성악곡들을 종지의 유형에 따라 나누면 아래와 같다.

이 도표는 중세 후기의 전형적인 VII₆-I 종지가 두 작곡가의 성악곡에도 아직 절반 정도로 나타나는 것을 보여준다.

제된 채로 나타나는 경우가 많다. 전통적으로 가장 강조되었던 대위법적 규칙이 “시작과 끝에는 완전음정이 와야 한다”는 것이었음을 상기할 때, 이것은 그 여력임을 짐작할 수 있다. Hugo Riemann, *History of Music Theory: Polyphonic Theory to the 16th Century*, trans. Raymond H. Hagg (Lincoln: University of Nebraska Press, 1962), pp. 221, 234.

- 10) 3성부 또는 그 이상으로 된 마쇼의 42곡 가운데, 작은 부분들의 연속으로 이루어진 레(Lai, no.12)는 고려 대상에서 제외하였다. 마쇼와 란디니의 성악곡 중 다수(발라드와 발라타)가 첫째 부분에서 이종의 종지를 갖고 있으며, 흔히 각각 열림과 닫힘종지로 끝난다(마쇼는 25/26, 란디니는 29/49). 발라드에서는 두번째의 닫힘종지가 첫째 부분을 종결짓는 위치에 있으므로 본고에서 중간종지로 취급되며, 앞의 열림종지는 내종지의 하나로 취급된다. 발라타의 경우에는 첫째 부분이 반복되며 끝나므로, 그 닫힘종지를 곡의 종지로 보고 그 대신 둘째 부분의 종결을 중간종지로 본다.

11) Richard Hoppin, “Tonal Organization in Music before the Renaissance,” in *Paul A. Pisk: Essays in His Honor*, ed. John Glowacki (Austin, TX: The University of Texas, 1966), p. 26.

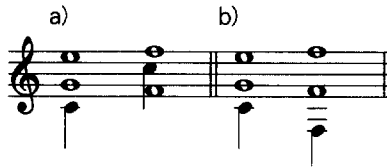
〈도표 2〉 종지의 유형

	VII ₆ -I	V-I		그 외의 유형
		V→I	V-I	
뱅슈아(60)	45%(27/60)	42%(25/60)	10%(6/60)	3%(2/60)
뒤파이(72)	50%(36/72)	24%(17/72)	13%(9/72)	14%(10/72)

* V→I 종지는 옥타브 도약 종지

V→I 종지는 15세기에 새롭게 나타나는 것으로서(마쇼와 란디니의 음악에는 없다) 콘트라테너의 옥타브 도약으로 테너와 성부가 교차되며 V-I을 만들어내는 것이다. 다음의 (a)가 그 예이다.

〈예 1〉 V→I 종지와 V-I 종지의 예



V→I 종지의 해석은 크게 두 가지가 있다. 하나는, 테너가 VII₆-I의 종지에서와 같이 여전히 순차진행하므로 대위법적 원칙 아래 콘트라테너를 장식적으로 보아야 한다는 견해이고, 다른 하나는 새롭게 V-I 종지를 사용하는데 있어서 두 저성부의 좁은 음역을 보완하고 병행5도를 피하기 위한 것이라는 견해이다. 즉, 위의 (a)에서 만약 성부가 교차하는 대신 테너가 g¹-c¹¹로, 콘트라테너가 c¹-f¹로 진행하면 병행5도가 만들어진다. 그러나, (b)의 V-I에서와 같이, 사용음역이 차차 넓어짐에 따라 콘트라테너가 하행으로 도약할 수 있음으로써 성부교차와 병행5도의 문제가 동시에 해결되었다는 것이다.¹²⁾

옥타브 도약종지인 V→I은 뱅슈아의 비율이 뒤파이의 것보다 훨씬 높다. V-I 종지의 비율은 뒤파이의 것이 약간 상회한다. 이들 곡들은 VII₆-I의 곡보다 내적인 화성진행에 있어서도 진보적이다. 란디니의 음악에는 V-I로 끝나는 것이 없는 반면 마쇼에서는 2곡에 나타나는데, 하나는 빠른 진행의 경과적인 것이고 다른 하나는 매우 특이한 구조의 결과로서 본질적인 것으로 볼 수는 없다(6.1과 6.2 참조).

‘그 외의 유형’에는 II-I, III-I, IV-I, II-V, IV-V 등이 속한다. 여기에는 뒤파이의 비율이

12) 김미옥, “르네상스 화성과 조성에 관한 최근의 이론적 논쟁 고찰,” 『음악논단』 7(1993), 3쪽.

뱅슈아보다 훨씬 높는데, 뒤파이의 이 곡들 가운데는 실험적이며 V-I 종지의 곡에 못지 않은 진보적인 화성진행을 보여주는 것도 많다. 그러면 각각의 종지유형에 따라 성악곡들을 세부적으로 살펴보도록 하자.

IV. VII₆ - 1 종지의 성악곡

이 부류의 성악곡들을 곡이 중간에 크게 나뉘어지는 기점인 중간종지의 화음에 따라 분류해 보면 다음과 같다.

〈도표 3〉 중간종지의 화음별 비율

	I	V	그 외의 화음
뱅슈아(27)	22%(6/27)	19%(5/27)	59%(16/27)
뒤파이(36)	25%(9/36)	36%(13/36)	39%(14/36)

위의 도표를 통해, 반종지는 뒤파이의 경우가 뱅슈아의 것보다 2배에 이르는 것을 알 수 있다(마쇼와 란디니의 경우는 I로 끝나는 빈도가 압도적이다). 그러면 여기서 한 단계 더 들어가 중간종지의 유형별로 세부적인 화성진행을 살펴보도록 하자.

1. 중간종지로 I을 갖는 곡들의 화성

먼저 이 곡들의 화성적 틀은 다음과 같다.

〈도표 4〉 중간종지로 I을 갖는 곡들의 화성적 틀¹³⁾

뱅슈아(5/27=19%)			뒤파이(9/36=25%)			
제1부분	제2부분	곡 수	제1부분	제2부분	제3부분	곡 수
I---VII ₆ -I	V---VII ₆ -I	1	I---VII ₆ -I	I---VII ₆ -I	R: I---VII ₆ -I	1
V---VII ₆ -I	I---VII ₆ -I	1	I---VII ₆ -I	V---VII ₆ -I	R: I---VII ₆ -I	1
IV---VII ₆ -I	VII---VII ₆ -I	1	V---VII ₆ -I	I---VII ₆ -I		1
IV---V-I	I---VII ₆ -I	1	VI---VII ₆ -I	I---VII ₆ -I	R: VI---VII ₆ -I	1
I---II ₆ -I	I---VII ₆ -I	1	VII---VII ₆ -I	I---VII ₆ -I		1
			V---V-I	I---VII ₆ -I		2
			V---II-I	I---VII ₆ -I		1
			I---II ₆ -I	I---VII ₆ -I		1

VII₆-I로 끝나는 성악곡은, 뱅슈아와 뒤파이의 경우 모두에서, 역시 대부분 중간종지로 VII₆-I을 갖고 있다. 이 음악들의 V-I 중간종지도 뱅슈아와 뒤파이에서 비슷한 빈도로 나타난다(각각 1/5, 2/9). 덧붙여서, 이 유형의 음악 가운데 란디니의 것에는 특이한 점이 나타난다. 그의 음악에서는, 상대적으로 테너성부가 다른 성부와 구별되는 낮은 음역을 갖고 있어 다른 성부와 별로 교차되지 않는다. 이러한 낮은 음역의 테너는 이태리음악의 진보적 특징으로서 화성적 베이스 성부의 기원으로 논급되기도 하는 것이다.¹⁴⁾ 다음의 도표는 란디니를 포함한 네 작곡가의 현재 논의되고 있는 성악곡에 쓰인 보표에 대한 통계이다. 뱅슈아와 뒤파이의 곡에서는 두 개의 밑성부에 전부 같은 보표가 쓰인 반면, 란디니의 곡에서는 현저하게 그 성부들이 차별화되어 있는 것을 알 수 있다.

〈도표 5〉 중간종지로 I을 갖는 곡들에 사용된 보표

	2개의 밑성부에 같은 보표 사용	모든 성부같은 보표 사용
마쇼(16)	75%(12/16)	38%(6/16)
란디니(38)	16%(6/38)	5%(2/38)
뱅슈아(5)	100%(5/5)	—
뒤파이(9)	100%(9/9)	—

란디니의 테너성부에는 고립적이기는 하지만 4도와 5도의 도약도 많이 나타나는데, I이나 V를 포함하는 도약(I-IV, I-V, V-II 등)이 한 번 이상 나타나는 곡은 61%(23/38)에 이르고, 한 번이라도 I-V나 V-I 진행을 포함하는 비율은 92%에 이른다. 이 비율들은 뱅슈아의 60%(3/5), 80%(4/5)나 뒤파이의 56%(4/9), 89%(8/9)와 유사한 반면, 마쇼의 38%(6/16), 75%(12/16)보다는 훨씬 높다.

다음의 예는 란디니의 발라타(No.106)의 테너에서 발췌한 부분인데, 최저음으로만 이루어져 있으며 I과 V 중심(으뜸음: D)으로 움직이고 있다.¹⁵⁾

13) <도표 4>에 해당하는 뱅슈아의 곡은 도표의 첫 줄에서부터 아래로 No.55, 48, 12, 11, 42. 뒤파이의 곡은 순서대로 No.1, 4, 57, 24, 28, 52, 78, 20, 31.

14) Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon: Studien zum Ursprung der niederlandischen Musik*(Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1950, rev. 2nd ed. Peter Gulker, 1974), pp. 72-85 참조.

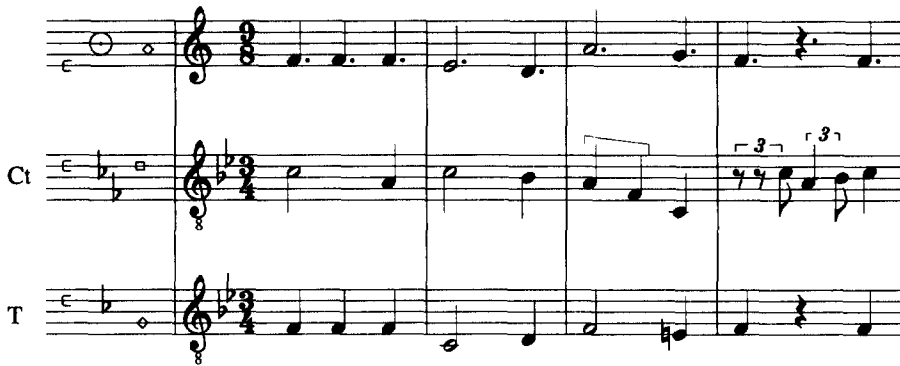
15) 란디니의 성악곡 No.112, 118, 128, 130, 140에서도 유사한 테너의 진행을 볼 수 있다.

〈예 2〉 란디니의 발라타(No. 106): 마디 5-13, 테너 성부¹⁶⁾



그러나 이와 같은 란디니의 화성은 아직 3도가 빠져 있는 열린 5도음향이 일반적이라는 점에서, 15세기의 음악과 구별된다. 특히 뒤파이의 음악에서는 시작과 종지 부분을 제외한 나머지 부분에는 열린 5도의 화음이 드물다. 예를 들어, 뒤파이의 성악곡 No.31(3성부)의 시작부분을 보면, 첫 화음만 제외하고 3음이 포함되거나 아니면 5음이 생략된 상태에서 근음이 중복된 화음으로만 이루어져 있다.

〈예 3〉 뒤파이의 성악곡, No. 31, 마디 1-4¹⁷⁾



이 부분의 화성은 I - V로 시작된 후 IV6 - I - V(성부교차) - I의 진행을 갖는데, 이 곡의 다른 부분에서도 유사한 진행이 나타나며 악구들도 모두 I이나 V로 맺는다. No. 52와 78(V-I 중간종

16) Schrade, ed., *Landini*, p. 132.

17) Besseler, ed., *Dufay*, p. 53.

지를 갖는 곡들)에서도 같은 특징을 찾아볼 수 있다.

중간중지로 I을 갖는 뱅슈아의 5곡 가운데는 가장 뚜렷한 화성적 진행으로 볼 수 있는 부분이 No. 55에 나타난다. 마디 12-17을 보면, I과 V를 강조하는 도약을 포함하고 있다.

<예 4> 뱅슈아의 성악곡 No. 55, 마디 12-17¹⁸⁾

그러나 위의 음악에서는 아래의 두 성부가 같은 음역에서 교차하고 있을 뿐만 아니라, 4성 부인데도 불구하고 절반 이상의 화음에 3도가 빠져있음을 볼 수 있다. 또한 마디 13에서 최상 성부의 G음(4분음표)은 다른 성부의 모든 음과 불협화적으로 충돌하고 있다. 이런 특성은 마 쇼의 음악에서도 많이 볼 수 있는 것으로서 15세기의 음악적 특성과는 거리가 멀다.

2. 중간중지로 V를 갖는 곡들의 화성

이 곡들의 큰 부분을 이루는 화성적 틀은 <도표 6>과 같다.

이 도표를 참조하면, 각 부분의 화성적 틀이 I이나 V로만 되어 있는 비율은 뱅슈아의 경우가 67%(4/6), 뒤파이가 85%(11/13)이다(마쇼는 해당사항 없고, 란디니는 50%(2/4)).

악곡 내의 작은 악구들을 살펴보면, I-V 또는 V-I로 맺는 빈도수도 위의 비율에 상응한다. 뱅슈아가 50%(3/6)이고 뒤파이가 85%(11/13)(란디니는 0%). 곡의 진행 중에 I이나 V(I-IV, II-V 등)를 포함하는 최저음의 도약은 뒤파이의 성악곡에서는 69%인 반면, 뱅슈아는 17%(즉, 1

18) Rehm, ed., *Binchois*, p. 52.

곡)에 불과하다.¹⁹⁾ 뒤파이의 곡은 조성적으로 웅집된 연속적인 도약들도 포함하고 있다. No.55의 마디 14-19를 보면, 화성의 최하음이 모두 콘트라테너 성부에 놓여 있다(I - V - II - V → V - II - IV₆ - I - V).

〈도표 6〉 중간중지로 V를 갖는 곡들의 화성적 틀²⁰⁾

뱅슈아(6/27=22%)			뒤파이(13/36=36%)			
제1부분	제2부분	곡 수	제1부분	제2부분	제3부분	곡 수
I---IV ₆ -V	V---VII ₆ -I	1	I---IV ₆ -V	I/V---VII ₆ -I		2
V---IV ₆ -V	III ₆ --VII ₆ -I	1	I---VII ₆ -I	V---IV ₆ -V	I---VII ₆ -I	1
I---VI-V	V--VII ₆ -I	1	V---IV ₆ -V	I/V--VII ₆ -I		4
I---VI-V	VI--VII ₆ -I	1	V---IV ₆ -V	III---VII ₆ -I		1
I---I-V	V---VII ₆ -I	1	I---I-V	I---VII ₆ -I		1
I---II-V	I---VII ₆ -I	1	I---VII ₆ -I	V---I ₆ -V	I---VII ₆ -I	1
			I---II-V	IV---VII ₆ -I		1
			V---II→V	V---VII ₆ -I		1
			I---VII ₆ -I	I---II→V	I---VII ₆ -I	1

〈예 5〉 뒤파이의 성악곡, No. 55, 마디 14-19(콘트라테너)²¹⁾



이상과 같이, V의 중간중지를 갖는 뒤파이의 곡들은 뱅슈아의 것보다 화성이 더 기능적이며, 또한 중간중지로 I을 갖는 그 자신의 곡들보다도 화성적인 것을 알 수 있다.

19) VII₆-I중지와 V의 중간중지를 갖는 란디니의 성악곡은 4곡인데, 그 가운데 1곡에서만 이런 특징이 나타난다. 그러나 4곡 모두에서 아래의 두 성부가 다른 보표를 갖고 있으며, 테너에 최하음이 집중되어 있다. 이런 특징은 뒤파이의 음악과 비교해도 진보적이다.

20) <도표 6>에 해당하는 뱅슈아의 곡은 도표의 첫 줄에서부터 아래로 No.60, 59, 53, 20, 24, 32. 뒤파이의 곡은 순서대로 No.33, 59, 11, 55, 63, 67, 73, 76, 41, 5, 61, 8, 16.

21) Besseler, ed., *Dufay*, p. 74.

3. 중간종지로 I/V 이외의 화음을 갖는 곡들의 화성

앞의 <도표 3>에서 보았듯이, 이 부류에 속하는 성악곡은 뱅슈아의 것이 59%로서 뒤파이의 39%보다 상대적으로 매우 많다.

그 곡들에서 I - V 또는 V - I로 끝나는 악구를 갖는 빈도는 뱅슈아가 44%(7/16), 뒤파이가 50%(7/14)로서 비슷하다(마쇼와 란디니는 0%). 그런데 I 또는 V - I의 시작이나 I 또는 V를 포함하는 4도 또는 5도 도약진행의 빈도는 뱅슈아의 음악에서—뒤파이는 물론 마쇼의 음악에서보다도—훨씬 낮게 나타난다.

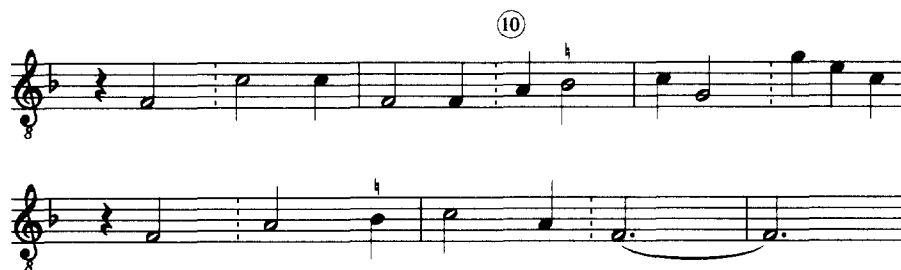
<도표 7> 중간종지로 I/V 이외의 화성을 갖는 곡들의 화성

	시작부분이 I 또는 V-I	I 또는 V를 포함하는 도약
마쇼(9)	78%(7/9)	44%(4/9)
란디니(6)	17%(1/6)	33%(2/6)
뱅슈아(16)	50%(8/16)	37%(6/16)
뒤파이(14)	79%(11/14)	71%(10/14)

위와 같은 화성적 진행이 나타나는 뱅슈아의 곡들 자체에 있어서도 전체적인 응집력은 약하다. 그의 성악곡 No.15를 예로 들면, 시작 부분은 V - I - V - II - V의 강한 화성적 진행을 보여 주지만, 모든 악구는 순차적으로 해결된다. 그의 No. 40과 44도 이와 유사한 특징을 갖고 있다.

반면 이 부류의 뒤파이의 음악은 상대적으로 훨씬 기능화성적이다. No.54의 경우에는 마디 7-17에서, No.72의 경우에는 마지막 악구만 제외하고, 콘트라테너가 대부분의 최하음을 갖는 베이스성부로서의 역할을 담당하고 있다.

<예 6> 뒤파이의 성악곡 No. 54, 마디 7-17, 콘트라테너²²⁾



22) Besseler, ed., *Dufay*, pp. 72-73.

VII₆-I 종지의 성악곡에 대해 정리해 보면, 뱁슈아의 곡에서는 I/V 외의 중간종지가 가장 높은 비율이고, 특히 이곡들에서 화성적 진행이 마쇼의 음악에서보다도 뒤떨어질 정도로 약하게 나타난다. I이나 V를 중간종지로 갖는 곡들에서도 열린 5도 진행과 (최하음이 한 테너에 집중된) 베이스성부 개념의 부재가 드러난다. 반면, 뒤파이의 곡에서는 V를 중간종지로 갖는 것이 상대적으로 훨씬 높았으며, 화성적 진행과 함께 콘트라테너의 베이스성부로서의 역할도 부분부분 보인다. 그리고 뒤파이의 경우에는 I/V 외에 중간종지를 갖는 곡들에서도 이런 특징이 유사하게 나타난다.

V. V→I 종지의 성악곡

V→I 종지는 뱁슈아의 성악곡에서는 42%(25/60), 뒤파이에서는 24%(17/72)를 차지하며 (<도표 2> 참조), 그 곡들을 중간종지의 화음에 따라 나누면 다음과 같다.

<도표 8> 중간종지의 화음별 비율

	I	V	I과 V 이외의 화음
뱁슈아(25)	16%(4/25)	52%(13/25)	32%(8/25)
뒤파이(19)	47%(8/17)	35%(6/17)	18%(3/17)

이 도표는 뱁슈아의 음악에서 I과 V 이외의 화음으로 된 중간종지의 빈도가 뒤파이보다 상대적으로 훨씬 높게 나타남을 보여준다. 그러면 중간종지의 유형별로 화성을 살펴보자.

1. 중간종지로 I을 갖는 곡들의 화성

도표 9는 뱁슈아와 뒤파이의 V→I 종지로 된 성악곡 중 I의 중간종지를 갖는 것들의 화성적 틀이다.

이 도표를 보면, 두 작곡가의 성악곡이 갖고 있는 중간종지의 유형이 대부분 V-I임을 알 수 있다. 그러나 그 음악들을 세부적으로 살펴보면 이들 곡에서도 화성적으로 차이를 보인다 (이 부분의 뱁슈아의 음악이 양적으로는 적지만, 역시 그의 음악에서 나타나는 전반적인 특징이 그대로 반영되어 있다). 우선, 뒤파이의 성악곡은 각 부분의 틀이 I과 V로만 되어 있는 반면, 뱁슈아의 곡은 50%(2/4)에 국한되어 있다. 또한 이 2곡(No.13, 49) 가운데 No.13은 부분적

으로는 강한 화성적 진행을 포함하고 있기는 하지만(마디 8-10), 악구들은 모두 순차적으로 해결된다(두 곳은 VI으로 끝남).

<도표 9> 중간종지로 I을 갖는 곡들의 화성적 틀²³⁾

뱅슈아(4/25=16%)			뒤파이(8/17=47%)			
제1부분	제2부분	곡 수	제1부분	제2부분	제3부분	곡 수
I--VII6-I	I--V--H	1	I--IV-I	I--V--H		1
V--V--H	V--V--H	1	I--V--H	I/V--V--H		3
IV--V--H	II--V--H	1	V--V--H	I--VII6-I	R: V--V--H	1
VII--V--H	II--V--H	1	V--V--H	I--V--H	R: V--V--H	1
			V--VII6-I	V--V--H		1
			V--V--H	I--V--H		1

뒤파이의 경우는 I과/또는 V를 포함하는 화성적 도약이 5곡(88%)에 나타나며, 그 가운데 No.18에서는 마디 42-51에서 최저음들이 1개만 제외하고 모두 콘트라테너에 주어져 있다.

<예 7> 뒤파이의 성악곡 No. 18, 마디 42-51, 콘트라테너²⁴⁾

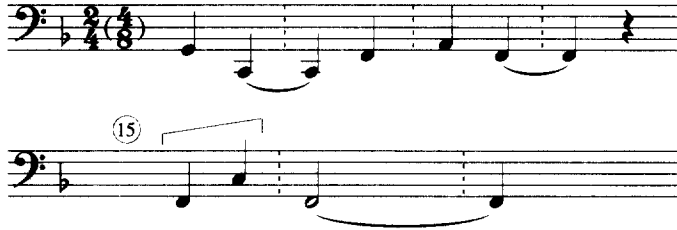


No.23과 84에서도 유사한 특징이 나타난다. 특히 No.84의 경우, 베이스 보표의 콘트라테너는 C음으로 6차례나 내려간다. 아래의 예는 No.84의 마디 11-17을 보여주는데, 한 경우만 제외하고 모두 화음의 근음으로 되어 있다.

23) <도표 9>에 해당하는 뱅슈아의 곡은 도표의 첫 줄에서부터 아래로 No.13, 49, 51, 52. 뒤파이의 곡은 위에서부터 순서대로 No.84, 13, 18, 34, 22, 23, 42, 81.

24) Bessler, ed., *Dufay*, p. 35.

〈예 8〉 뒤파이의 성악곡 No. 84, 마디 11-17, 콘트라테너(“Concordans II”)²⁵⁾



2. 중간중지로 V를 갖는 곡들의 화성

V-I 종지와 V에 중간중지를 갖는 성악곡은 I에 중간중지를 갖는 것과 역시 유사한 특징을 보여준다. 그것을 요약하면 다음과 같다.

〈도표 10〉 중간중지로 V를 갖는 성악곡들의 화성

	뱅슈아	뒤파이
I 또는 V-I로 시작	54%(7/13)	100%(6/6)
I과/또는 V를 포함한 도약	54%(7/13)	67%(4/6)
I 또는 V로 끝나는 휴지부	38%(5/13)	67%(4/6)
I과/또는 V로만 틀을 이룸	62%(8/13)	83%(5/6)

뱅슈아의 13곡 가운데 4성부의 No.50a는 첫 6마디의 최하음이 1개만 제외하고 모두 I과 V로 되어 있어 예외적으로 매우 기능화성적으로 보이는 곡이다. 그러나 실제의 화성은 I-VII₆-I-I₆[♭]-VI₆이다.

반면, 뒤파이의 No.65는 마디 11-21에 걸쳐 강한 기능화성적인 도약을 갖고 있는데, 화음의 근음들도 한 경우만 제외하고 최저성부인 콘트라테너 최저성부에 속해 있다.

25) Besseler, ed., *Dufay*, p. 97.

〈예 9〉 뱅슈아의 성악곡 No. 50a, 마디 1-6²⁶⁾

The image shows a musical score for voice and instruments. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff is labeled 'T' (Tenor) and the third 'Ct' (Cello), both with treble clefs. The fourth staff is labeled 'Ct' (Cello) and has a bass clef. The music is in 3/4 time and features various chordal and melodic structures. A circled number 5 is placed above the vocal line in measure 5.

3. 중간종지로 I/V 이외의 화음을 갖는 곡들의 화성

이 부류의 성악곡의 비율은, 이미 <도표 8>에서 밝힌 바와 같이, 뱅슈아와 뒤파이가 각각 32%(8/25)와 18%(3/17)이다. 뱅슈아는 이 음악들에서 특히 약한 화성적 틀을 보여준다. 75%(6/8)가 I로 시작하지만, 이들 가운데 50%는 첫 악구가 I과 V 이외의 화음으로 끝난다(한 예로 No.7은 II). 나머지 50%에 속하는 곡 가운데에도 No.16은 IV - I 중심으로 움직인다. No.45의 경우는 I - V - II - V와 같은 화성적 진행도 눈에 띄지만, 이 진행은 VII로 끝나며, 그 다음 진행도 VII로 시작된다.

그러나 뒤파이의 세 곡은 모두 으뜸음이 확립되어 있으며, 화성적 틀도 상대적으로 뚜렷하다. No.71과 79는 첫 악구를 I로 시작하고 끝맺으며, No.71은 V - I - V - II - V로 이어진다. No.74는 IV에서 2성부로 시작하지만, 3성부가 되는 부분에서 I이 되며, 첫 악구도 I로 맺는다. 또한 중간종지를 제외한 모든 내종지에서 I 또는 V로 끝나며, I로 끝나는 악구는 전부 3도를 포함하고 있다.

V → I 종지의 성악곡에 대해 정리해보면, 뱅슈아는 새로운 종지유형의 하나인 V → I 종지를 높은 비율로 사용하기는 했지만, 그의 화음들은 대체적으로 아직 비기능적이다. 특히 I/V 이외의 중간종지를 갖는 곡들은 비율도 가장 높고 또한 그런 특징들이 가장 두드러진다. 뒤파

26) Rehm ed., *Binchois*, p. 46.

이의 성악곡에서는 전체적 틀과 세부적 화성진행에 있어 이미 I과 V의 기능적 관계를 상당히 뚜렷하게 보여준다. 특히 I과 V를 중간종지로 가진 곡들에서 낮은 음역의 콘트라테너 부분이 뱁슈아의 곡 뿐만 아니라 그 자신의 VII₆-1 종지의 곡보다도 비중있게 쓰였다.

VI. V-1 종지의 성악곡

V-1 종지가 뱁슈아와 뒤파이의 음악에 나타나는 비율은 아직 적다. 뱁슈아는 10%(6/60), 뒤파이는 13%(9/72)이다(마쇼, 2%(1/41)). 그러나 뒤파이의 성악곡에서는 베이스 성부의 중요성이 크게 부각되어 있다. V-I 종지의 성악곡을 중간종지의 화음에 따라 분류하면 다음과 같다.

〈도표 11〉중간종지의 화음별 비율

	I	V	I과 V 이외의 화음
(마쇼[2])	(50%(1/2))	—	(50%(1/2))
뱁슈아(6)	17%(1/6)	17%(1/6)	67%(4/6)
뒤파이(9)	33%(3/9)	56%(5/9)	11%(1/9)

이 도표를 통해 대부분의 뒤파이의 성악곡이 I이나 V의 중간종지를 갖는 반면, 뱁슈아의 곡은 대부분이 그 외의 화음으로 종지하는 것을 알 수 있다. I이나 V의 중간종지를 갖는 곡이 소량이므로 하나로 묶어 살펴보도록 하겠다.

1. 중간종지로 I과 V를 갖는 곡들의 화성

이 성악곡들의 화성적 틀은 <도표 12>와 같다.

이 도표를 보면 뱁슈아와 뒤파이의 모든 곡이 I과/또는 V로 짜여져 있다. 마쇼의 1곡은 예외적인 것이다. 전체적인 화성진행이 불안정한 가운데 중간종지와 끝 부분에서의 V의 음가도 8분음표로서 경과적이다. <예 10>은 그 끝부분을 보여준다.

<도표 12> 중간종지로 I과 V를 갖는 성악곡들의 화성적 틀²⁷⁾

뱅슈아(2/6=33%)			뒤파이(8/9=89%)			
제1부분	제2부분	곡 수	제1부분	제2부분	제3부분	곡 수
I----II-I	I---V-I	1	I----V-I	I---V-I		1
V----II-V	I6---V-I	1	I----V-I	I---IV-I	I---V-I	1
마쇼(1/2=50%)			I----V-I	V---V-I		1
VI---V-I	II---V-I	1	I---II-V	I---V-I		2
			I---II-V	V---V-I		2
			I---IV ₆ -V ₆	I---V-I		1

<예 10> 마쇼의 발라드 No. 3, 마디 52-55²⁸⁾



뱅슈아의 성악곡도 이와 크게 다르지 않다. 2곡 가운데 No.1의 악구들은 각각 I, II, III, V로 끝나며, 대부분 순차진행으로 해결된다(예외: VI - III). 나머지 한 곡인 No.57은 모든 악구가 도약진행의 V로 되어 있고 또한 콘트라테너도 대체로 최하음들을 포함하고 있지만, 역시 8분음표와 16분음표들의 순차적 진행들이 그 중요성을 약화시킨다.

베이스의 역할에 접근하는 콘트라테너 부분은 뒤파이의 음악에서 훨씬 두드러진다. 그의 8곡 가운데 5곡(No.10, 45, 58, 77, 82)이 이런 부분을 포함하고 있다. 다음은 그 가운데 No.77의 마지막 부분이다.

27) <도표 12>에 해당하는 마쇼의 곡은 No.3. 뱅슈아의 곡은 No.1과 17. 뒤파이의 곡은 위에 서부터 순서대로 No.10, 15, 77, 70, 82, 45, 58, 49.

28) Schrade, ed., *Machaut*, pp. 72-73.

〈예 11〉 뒤파이의 성악곡 No. 77, 마디 24-27²⁹⁾

나머지의 3곡(No.15, 49, 70)도 기능화성적이다. 모두 I - V로 시작하고, 악구들도 I 또는 V로 맺는다.

〈예 12〉 뒤파이의 No. 70, 마디 34-39³⁰⁾

No.15는 같은 간주와 후주를 갖고 있는데, 특히 이 부분의 화성진행이 강하다. 콘트라테너에 최하음이 모두 집중되어 있으며, I - V - I - II₆ - 1 - V - I로 진행된다.

29) Besseler, ed., *Dufay*, p. 92.

30) 위의 책, p. 87.

No.49의 경우는 최하음이 아래의 두 성부에 나뉘어 있지만, 모두 베이스보표에서 I과 V 중심으로 움직인다.

No.70(4성부)은 No.49와 구조적으로 유사한 특징을 갖고 있으며 전체적으로 3화음적 음향의 I과 V 중심으로 진행한다. 특히 끝부분에 C음을 중심으로 한 분산화음적 진행은 16세기 작품을 연상시킨다.

2. 중간중지로 I/V 이외의 화음을 갖는 곡들의 화성

이 부류의 성악곡으로는 뱅슈아의 4곡(No.2, 38, 39, 58)과 뒤파이의 1곡(No.40)이 있다. 마쇼의 1곡(론도, No.14)도 여기에 속하는데, 이 곡이 바로 그 매우 예외적인 구조로 유명한 <나의 시작은 나의 끝이다>(Ma fin est mon commencement)이다. 중지에서만뿐만 아니라 전체적으로 I과 V를 중심으로 한 단순한 화성진행으로 되어 있고 테너가 최하성부로 머물러 있지만, 이런 특징은 예외적인 곡의 구조에 따른 예외적인 것으로 보인다. 최상성부("triplum")와 중간성부("cantus")가 서로 역행의 관계를 갖고 있고, 최저성부("contratenor")는 중간부분에서 자체의 선율이 역행된다.³¹⁾

뱅슈아의 4곡 가운데 3곡은 대체로 콘트라테너가 최하성부로 되어 있지만, 빠른 순차적 진행 위주로 화성적 진행은 약하다. 우선 시작과 첫 악구를 살펴보면, I이나 V-I로 시작하거나 끝맺는 것이 없다. 예를 들어, No.39의 경우는 V-II로 시작되고 VI으로 끝난다. 또한 이 곡과 No.2에서는 어떤 악구도 I이나 V로 끝나는 것이 없다. No.58의 경우에도 한 부분만 제외하고는 같다.

뒤파이의 1곡(No.40)은 그 자신의 다른 곡들에 비하면, 베이스 역할로서의 콘트라테너의 기능은 약한 편이다. 그러나 V-I-V-I로 시작되고 첫 악구도 I로 끝난다.

V-I의 성악곡에 대해 정리하면, 뱅슈아의 음악은 중간중지로 I/V 이외의 화음을 갖는 것이 압도적이며 화성적 기능은 역시 약하다. 다만 그의 다른 종지의 곡들에 비하여 콘트라테너가 비중있게 최하성부로 나타나는 점은 새로운 특징이다. 뒤파이의 음악은 중간중지로 I/V를 갖는 것이 압도적이며, 강한 기능적 화성과 함께 베이스 성부의 중요성이 크게 부각되어 있다.

31) Schrade, ed., *Machaut*, pp. 156-57.

VII. 그 외의 종지를 갖는 성악곡

여기에 해당되는 곡들의 종지는 이제까지 살펴본 것(VII₆-I, 옥타브 도약의 V→I, 그리고 V-I)에 해당되지 않는 것들이며, 순차진행적인 것과 도약진행적인 것으로 나누어 살펴보겠다.

1. 순차진행적 종지를 갖는 성악곡들의 화성

이 부류에 속하는 뱅슈아의 곡은 2곡(No.4, 43)으로서 모두 V₆¹-I의 종지로 되어 있고, 뒤파이의 음악은 4곡으로서 VII₆-I₆(No.85)의 1곡과 IV-V 또는 IV₆-V의 곡(No.14, 44, 60)으로 이루어져 있다.³²⁾

뱅슈아의 2곡은 그의 VII₆-I의 곡들과 화성적으로 매우 유사하다. 뒤파이의 4곡은 모두 특이하게 I 이외의 화음형태로 종지하는데, 이 가운데 No.14를 제외한 3곡은 모두 가사가 끝나는 부분까지 뚜렷한 중심음과 강한 화성적 진행으로 나아가다가 후주에서 I₆ 또는 V로 진행된다.³³⁾

No.44(4성부)에서는 윗 성부들이 모두 높은 음자리표로 되어 있는 반면, 콘트라테너는 베이스 보표를 갖고 있고(몇 음만 제외하면 최하음으로만 이루어져 있다), 가사의 끝부분도 V-I로 진행한다. 후주는 6마디에 달한다. 3성부의 No.14는 곡 전체가 높은음자리표로 되어 있는데, 뒤파이가 이 곡의 구조적 문제를 No.44에서 낮은 음역의 콘트라테너를 붙임으로써 해결했다고 보는 견해도 있다.³⁴⁾ 이 2곡은 모두 중심음이 D이며, No.14도 9마디에 달하는 긴 후주를 갖고 있다.

No.85(4성부)에서는 콘트라테너 II가 베이스 보표로 되어 있고, 가사의 끝부분이 V-I로 진행한다. No.60은 최하음에 아래 두 성부에 나뉘어 있지만, 대부분의 악구들이 I로 시작되고 I로 끝나며, 가사의 끝부분도 I로 맺는다. 이 이후에 7마디에 달하는 후주에서 I-V-I로 진행한

32) 피에트로 아아론(Pietro Aaron)이나 지오세포 짜를리노(Giuseffo Zarlino) 등의 16세기 이론가들도 음악이 중심음(finalis)에서 5도 위의 음으로 종지할 수 있는 가능성을 언급하고 있다. 김미옥, “기욤 뒤파이(Guillaume Dufay)의 성악곡(Songs)을 통하여 본 장·단조의 초기 발전,” 81쪽 참조.

33) 기악적인 후주에 관해서는, 이것이 원래 뒤파이가 의도한 것이라기 보다는 후대 사람들이 악보를 재편집하면서 생긴 우연적인 결과가 아닌가 하는 의문이 생길 수도 있을 것이다. 그러나 뒤파이의 성악곡에서는 38%(29/76)가 후주 뿐만 아니라 제1부분의 끝에 간주를 갖고 있고, 또한 이 간주와 후주가 동일한 경우도 많다.

34) Leo Treitler, “Tone System in the Secular Works of Guillaume Dufay,” *JAMS* 18(1965), pp. 156-57.

다음 V로 종지한다.

2. 도약진행적 종지를 갖는 성악곡들의 화성

이러한 유형은 뱁슈아의 성악곡에는 없고, 뒤파이에게는 6곡이 여기에 속한다. III - I(3곡: No.3, 37, 39), I₆ - I(1곡: No.43), II - V(2곡: No.80, 83).³⁵⁾ 이 곡들 가운데 I로 끝나는 4곡은 모두 끝부분에서 테너가 5도음에서 1도음으로 하행도약하지만, 테너와 콘트라테너가 같은 음역에 있는 관계로 화음의 최하음들이 이 두 밀성부에 나뉘게 되어 III - I 또는 I₆ - I이 만들어지는 것이다. 그러나 V로 끝나는 2곡의 경우에는, 앞의 7.1에서 살펴본 V로 끝나는 음악과 마찬가지로, 모두 중심음이 강하게 나타나 있다. 또한 가사가 끝나는 부분도 I로 되어 있고, 후주에서 V로 이동한다.

‘그 외의 종지’를 갖는 곡들을 정리하면, I로 끝나는 뱁슈아와 뒤파이의 성악곡은 이들의 VII₆ - I로 종지하는 곡들과 별로 다르지 않다. 그러나 뒤파이의 V로 끝나는 5곡과 I₆으로 끝나는 1곡은 대체로 매우 기능화성적이며, 모두 가사부분에서 I로 끝난 다음 이어지는 후주에서 V나 I₆로 옮겨가는 특징을 보여준다.

VIII. 요약

뱁슈아의 60곡과 뒤파이의 72곡을 비교분석해 본 결과는 다음과 같다. 우선 거시적인 화성 구조로서 큰 부분들의 시작과 끝의 화음들을 살펴보았는데, 그 화음들이 I이나 V로만 이루어져 있는 뒤파이의 곡은 60%로 나타났고, 뱁슈아의 것은 30%로서 정확히 절반에 해당한다(마쇼는 20%, 란디니는 22%). 또한 이 비율들은 중간종지로 V를 갖는 비율이나 이런 곡들 가운데 특히 I로 시작되는(즉, 조성이 뚜렷하게 확립된) 곡의 비율들과도 매우 유사하다.

그 다음 단계로는 그들의 성악곡들을 종지진행의 유형에 따라 크게 4가지로 분류하여 보았다. 전형적인 VII₆ - I 종지는 뱁슈아와 뒤파이의 음악에서 각각 45%와 50%로서 절반 정도로 비슷하게 나타나고(마쇼는 61%, 란디니는 89%), 새로운 V - I 종지의 비율은 각각 10%와 13%로서 역시 별로 다르지는 않다(마쇼는 5%, 란디니는 0%). 반면, 과도기적인 옥타브도약(V →

35) 란디니의 음악에는 해당사항이 없고, 마쇼의 경우에는 9곡이 이 부류에 속한다(III - I, III₆ - I, IV - I). 이 곡들은 별로 기능화성적이지 못하다. 9곡 가운데 6곡에서 모든 성부가 같은 보표를 사용하고 있고, 8곡이 I이나 V로 시작하지 않는다.

I) 종지는 뱁슈아의 비율이 42%로서 뒤파이의 24%보다 훨씬 높고(마쇼와 란디니는 0%), '그 외의 종지'에서는 뒤파이가 14%로서 뱁슈아의 3%보다 훨씬 높다(마쇼, 34%, 란디니 11%).

마지막으로는, 그 종지의 유형들을 각각 중간종지의 화음에 따라 다시 3가지로 세분화하여 미시적인 화성진행과 함께 화성적 통과의 상호관계도 분석해 보았다. 뱁슈아의 음악은 '그 외의 종지' (2곡만 해당됨)를 제외한 나머지 종지유형들에서 중간종지로 I이나 V 이외의 화음을 갖는 비율이 뒤파이의 것보다 모두 훨씬 높다(특히 V-I 종지의 경우는 각각 50%와 11%). 뱁슈아의 이런 곡들에서는 화성이 상대적으로 훨씬 비기능적이며, 3도가 빠진 열린 5도 진행과 (최하음들이 한 테너에 집중된) 베이스성부 개념의 부재도 두드러진다. 높은 비율의 V→I 종지에서는 중간종지로 V를 갖는 비율도 예외적으로 높지만(52%), 미시적인 화성적 기능 자체와 또 전체적인 화성적 통과의 상호관계도 역시 약하다. 다만 V-I 종지의 곡에서 그의 다른 곡들에 비하여 콘트라테너가 비중있게 최하성부로 나타나는 점은 주목할 만하다.

뒤파이의 성악곡에서는 전체적 통과 세부적 화성진행에 있어 이미 I과 V의 기능적 관계를 상당히 뚜렷하게 보여준다. V→I 종지의 곡에서는 특히 I과 V를 중간종지로 가진 곡들에서 낮은 음역의 콘트라테너 부분이 뱁슈아의 곡 뿐만 아니라 그 자신의 VII₆-I 종지의 곡보다도 비중있게 쓰였다. V-I 종지의 성악곡에서는, 여기서 한 걸음 더 나아가, 강한 기능적 화성과 함께 콘트라테너의 베이스 성부로서의 역할이 크게 확대되어 있다.

'그 외의 종지'에 속하는 곡들 가운데 I로 끝나는 뱁슈아와 뒤파이의 성악곡들(V₆⁴-I, III-I, I₆-I)은 그들의 VII₆-I로 종지하는 곡들과 화성적으로 유사하다. 나머지는 뒤파이의 V로 끝나는 5곡과 I₆으로 끝나는 1곡인데, 특이하게 모두 가사부분에서 I로 끝난 다음 이어지는 후주에서 V나 I₆로 옮겨가는 공통점을 갖고 있다. 이런 종지가 나타나는 이유를 현재로서는 뚜렷하게 밝힐 수는 없지만, 이 곡들이 대체로 그의 V-I 종지의 곡들 못지 않게 기능화성적이고 또한 이런 종지가 뱁슈아는 물론 마쇼나 란디니의 음악에서도 나타나지 않는 특징임을 상기할 때, 이것을 조성적 미성숙으로 취급하기는 어려울 것 같다.

결론적으로, 뱁슈아와 뒤파이의 성악곡 가운데 과도기적인 옥타브 도약종지와 새로운 V-I 종지의 곡에서 보다 기능화성적인 진행이 나타나고, 특히 뒤파이의 음악에서의 조성적 응집력을 보여주는 화성구조와 점차적으로 강해지는 베이스 성부의 개념은 화성의 초기 발전에 중요한 이정표가 되었다.

참고문헌

- 김미옥. “기욤 뒤파이의 성악곡(Songs)을 통하여 본 장·단음계의 초기 발전.” 『낭만음악』 3(1991), 75-101쪽.
- _____. “르네상스 화성과 조성에 관한 최근의 이론적 논쟁 고찰.” 『음악논단』7(1993), 1-19쪽.
- Bent, Margaret. “The Songs of Dufay: Some Questions of Form and Authenticity.” *Early Music* 8(1980), pp. 454-59.
- Besseler, Heinrich. *Bourdon und Fauxbourdon: Studien zum Ursprung der niederlandischen Musik*. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1950; Rev. 2nd Ed. Peter Gulker, 1974.
- _____, ed. *Dufay: Opera omnia*. Vol.6. Rome: AIM, 1964.
- Fallows, David. *Dufay*. The Master Musicians Series. London: H. M. Dent & Sons, 1982.
- Hamm, Charles. *A Chronology of the Works of G. Dufay Based on a Study of Mensural Practice*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1964.
- Hoppin, Richard. “Tonal Organization in Music before the Renaissance.” In *Paul A. Pisk: Essays in His Honor*. Ed. John Glowacki. Austin, TX: The University of Texas, 1966, pp. 25-37.
- Lowinsky, Edward. “Canon Technique and Simultaneous Conception in Fifteenth-century Music: A Comparison of North and South.” In *Essays on the Music of J. S. Bach and Other Divers Subjects*. Ed. Robert L. Weaver. Louisville, KY: University of Louisville, 1981, pp. 181-222.
- Reese, Gustave. *Music in the Renaissance*. NY: W. W. Norton, 1954.
- Rehm, Wolfgang, ed. *Die Chansons von Gilles Binchois*. Mainz: Academie der Wissenschaften und der Literatur, 1957.
- Riemann, Hugo. *History of Music Theory: Polyphonic Theory to the 16th Century*. Trans. Raymond H. Hagg. Lincoln: University of Nebraska Press, 1962.
- Salop, Arnold. “The Masses of Jacob Obrecht: Structure and Style.” Ph.D. diss., Indiana University Press, 1959.
- Schrade, Leo, ed. *The Works of Machaut, Polyphonic Music of the Fourteenth Century*. Vols.2-3. Monaco: Editions de L’Oiseau-Lyre, 1956; *The Works of Landini, Polyphonic Music of the Fourteenth Century*. Vol.4, 1958.
- Treitler, Leo. “Tone System in the Secular Works of Guillaume Dufay.” *JAMS* 18(1965), pp.

131-69.

Trowbridge, Lynn Mason. "The Fifteenth-century French Chanson: A Computer-Aided Study of Styles and Style Change." Ph.D. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1982.