

화성법과 대위법의 결합 이론에 대한 역사적 고찰

김미옥

I. 들어가면서

하인리히 쉐커(Heinrich Schenker, 1868–1935)의 ‘분석이론’은 화성법과 대위법을 결합시킨 이론의 대명사로 취급되어 온 것이다.¹⁾ 이 이론의 핵심은 전체적인 음악적 흐름(도, Vordergrund [근경층])의 근본 구조(도, Ursatz)를 근원적 단계의 층(도, Hintergrund[원경층])에서 드러나는 화성적·선율적 골조로 보여주하고자 한 것이다(도, Bassbrechung과 Urlinie). 기본 전제는 한 작품 또는 한 악장이 하나의 조성으로 이루어져 있다는 것인데, 따라서 전조는 화성의 연장 또는 장식적으로 삽입된 것에 불과하게 된다. 선율적 골조에 대한 고려는 음악적 흐름과 구조의 파악에서 수직적 개념의 화성이 지나치게 강조되던 관행의 단점을 보완하고자 한 것이다.²⁾ 그리고 새로운 그래픽 분석도 주목을 받았다.

그러나 화성법과 대위법의 결합에 대한 이론적 시도는 훨씬 이전부터, 특히 이론과 실제 사이의 소통을 추구한 이론가들이나 음악교육가들에 의해 시작되었다. 본고에서는 우선 그런 결합의 근간이 되는 화성과 대위 이론, 그리고 화성 vs 선율의 우위에 대한 18세기의 주장들을 간단히 살펴본 다음, 쉐커 이전의 실제 결합 시도들을 역사적 맥락에서 고찰해 보겠다.

1) H. Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, 1906–1935. 그의 이론은 독일/오스트리아의 이론가들(Ernst Kurth[*Romantische Harmonik*, 1920], Oswald Jonas[*Das Wesen des musikalischen Kunstwerks*, 1934])뿐만 아니라 이후 미국의 이론가와 교육가들에게도 전파되었다(William J. Mitchell, Ernst Oster, Felix Salzer[*Structural Hearing*, 1952], Allen Forte 등). S. Sadie, ed., *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., s.v. “Theory, Theorists”, by Claude V. Palisca/Ian D. Bent, p. 759.

2) 수직적 개념의 화성이 강조되던 관행에 관련해서는, François-Joseph Fétis(*Traité élémentaire de musique*, 1831–1832), Moritz Hauptmann(*Die Natur der Harmonik und Metrik*, 1853), Herman von Helmholtz(*Die Lehre von den Tonempfindungen also physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863) 등을 들 수 있다.

II. 역사적 배경

결합이론의 역사적 배경이 되는 이론으로는 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)의 화성법과 폭스(Johann Joseph Fux, 1660-1741)의 대위법을 정리해 보겠다. 흥미롭게도 이들은 동시대에 활동했다.

I. 라모의 화성이론

라모는 바로크 후반에 바흐(J. S. Bach, 1685-1750)와 헨델(Georg F. Handel, 1685-1759)과 함께 주목받던 작곡가인 동시에 이론가였는데,³⁾ 특히 이론가로서의 성과는 실로 엄청난 것이었다. 라모는 화성에 관한 그의 첫 논문인 『자연법에서 이끌어 낸 화성론』(*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, 1722)을 40세에 출간한 이후, 추가적으로 페이지를 삽입하거나 원본과 부록을 함께 출판하는 등 문제시되는 자신의 화성이론의 부분들을 계속 수정·보완했고, 이와 같은 철저한 탐구정신은 뒤이은 40여 년에 걸쳐서도 꾸준한 저작활동으로 이어진다.⁴⁾

그는 자신의 음악관을 『자연법에서 이끌어 낸 화성론』의 서문에서부터 명확히 밝히고 있다: “음악은 과학으로서 분명한 법칙을 가진다. 이 법칙들은 하나의 분명한 원리에서 나와야 하며, 이 원리는 수학의 도움 없이는 알 수 없다.”⁵⁾ 그는 이와 같이 화성을 수학을 바탕으로 한 자연과학적 법칙으로 설명하기 위해,⁶⁾ 음정에서 시작하여 화음의 생성과 기능, 화음진행과 기초저음(프. *basse fondamentale*, 영. *Fundamental Bass*), 음계와 조성에 이르기까지 광범위한 주제들을 각각 체계적으로 다루었다. 그러나 그가 계속적으로 그의 이론에 수정을 가하면서, 특히 단조 화성이나 단조음계 이론은 서서히 다른 방향으로 전개되고, 불협화음의 설명도 그가 평생 부딪히는 문제이다.⁷⁾ 따라서 그의 화성이론을 사실 간단히 요약하기가 쉽지 않다.

바로크 음악의 화성적 토대를 이루었던 계속저음은 18세기 중엽에 단순한 화성과 특히 분산화음의 선호로 쇠퇴하게 되나, 화음 개념과 18세기 초에 확립되는 24 조성체계는 라모 화성이론의 터전이 된다.⁸⁾ 그러나 라모 화성연구의 본격적인 출발은 무엇보다도 배음이론과의 만남에서 비롯된다.

3) 현존하는 라모의 작품으로는 오페라 30여 개, 건반음악 60여 곡, 그리고 소량의 모테트와 칸타타가 있다.

4) Joan Ferris, “The Evolution of Rameau's Harmonic Theories”, *JMT* 3 (1959), pp. 231-256.

5) Jean-Philippe Rameau, *Treatise on Harmony*, trans. Philip Gossett (NY: Dover, 1971), p. xxxv.

6) 라모는 자신이 자연적 법칙체계를 자명한 원칙 위에 세우고자 한 데카르트(René Descartes, 1596-1650)의 영향을 받았다고 밝히고 있다. 데카르트는 *Compendium musicae* (1618)라는 통론적 성격의 음악이론서를 쓰기도 했는데, 주요 관심 사항은 조율과 음정이론이다. 덧붙여, 마디의 첫 음이 강박이라는 주장도 바로 이 책에서 최초로 등장한 것으로 추정된다. J. Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century* (MA: Harvard University Press, 1992), pp. 127-128.

7) 라모는 평생의 연구를 통해서도 단3화음과 단음계, IV도화음, 불협화음(감3화음과 감7화음) 등을 자연법칙으로 설명하지 못했다. 근음 아래로 진행되는 배음체계도 시도해봤지만, 그의 근음진행이론 자체와 들어맞지 않았다. Ferris, 위의 책, p. 235.

8) 24개의 조 확립과 그에 따른 조표 체계의 완성은 18세기 초에 독일의 음악이론서들에 최초로 나타나는데(J. Heinchen, *Der General-Bass*, 1728), 이것들은 이후 이론가에 따라 그 순서의 나열이나 제시 방법 등에 서로 차이를 보인다. 한

배음체계의 첫 '6'음이 (한 옥타브 안으로 축소했을 때) 1, 3, 5도로만 이루어져 있는 것에 대해, 그는 실제음악에서 가장 근본적인 것으로 인정받는 장3화음이 자연법칙에서도 근본적인 실체임을 재확인한 것으로 믿었던 것이다.⁹⁾ 그리고 배음이 모두 기본음에 종속되어 있는 음 또는 기본음으로부터 나온 음들이라는 사실은 근음의 중요성을 객관적으로 증명할 수 있게 해 주었다.¹⁰⁾ 그의 "음악의 근본은 선율이 아니라 화성"이라는 주장도 여기서 비롯된 것이다.¹¹⁾

그리고 그는 근음과 장3화음의 중요성으로부터 기초저음, 옥타브 전위, 화음을 3도씩 쌓아올린 형태로서의 7, 9, 11화음, 배음에서 기본음 다음으로 나타나는 5도의 중요성을 반영한 '도미넌트'와 '서브도미넌트'(즉, 아래에 있는 도미넌트) 개념 등을 체계화시켰다. 물론 라모의 업적이 이와 같은 개념 등을 처음으로 밝힌데 있는 것은 아니다. 라모 이전에도 이미 화음의 전위, 이와 관련된 근음의 개념, 장단3화음 등이 인식되고 있었다.¹²⁾ 단 아직 체계화되지 않은 고립된 정보였다. 라모의 화성이론은 그런 법칙이나 개념들을 하나의 원리 아래 재조직하였다는데 큰 의미가 있다.

기초저음은 실제로 소리 나는 베이스를 의미하는 것이 아니라, 전위되어도 항상 근음으로 인지되는 베이스를 말하는 것으로서, 마침내 대위법과 계속저음으로부터의 탈출구를 제시했다. 기초저음은 5도(와 부차적으로 3도) 관계로의 진행이 기본 전제이며,¹³⁾ 그 자체는 3화음이나 7화음에 국한되어 있다. 5도와 3도 관계 베이스 진행의 중요성은 주요 3화음과 부차적 3화음 등의 계층화를 성립시켰는데, 이런 기능적 화성의 개념은 전조의 설명에도 그대로 적용될 수 있는 것이었다. 즉, 화음의 기능이 바뀔으로써 전조가 가능하다는 것이다.

그러나 이와 같은 그의 '원칙들'은 실제로 화성이론을 전개해 나가는데 심각한 문제들을 일으켰다. 첫째로, 근음 베이스에서의 5도(와 3도) 관계의 전제 때문에, 그런 틀에 맞출 수 없는 경우에 대해서는 전위화음을 근음화음으로 해석해야 되는 경우도 생기게 되었다. 그 대표적인 예로는 ii₇ 화음의 제1전위를 경우에 따라 6도 음정이 결합된 근음 형태의 IV도화음으로도 본 '이중 기능'(프. double emploi, 영. Double Employment)을 들 수 있다.¹⁴⁾ IV는 5도 관계인 I로 진행해야 되나, 실제로는 V로 더 많이 진행하는 것에 대해, 양쪽 진행 모두를 충족시킬 수 있는 설명이 필요했던 것이다.

편 조표 체계가 완성되었다고 해서 실제로 그 체계가 전부 반영된 것은 아니다. 특히 조표에서의 마지막 올림표(예 : A장조에서 G#)나 내림표는 조표의 표기에서는 빠져 있고, 그 대신 음악 안에 임시표로 표기되어 있는 경우가 많다.

9) 그는 사실 옥타브의 두 음을 같은 것으로 여긴다('replica'). Jean-Philippe Rameau, *Treatise on Harmony*, p. 8.

10) 라모는 원래 전통적인 짜를리노(G. Zarlino, 1517-1590)의 세나리오(senario: '6') 이론을 바탕으로 한 화성이론의 정립에 고심하고 있었으나, 『자연법에서 이끌어 낸 화성론』을 출판하고 난 후에는 뒤늦게 알게 된 요셉 소비르(Joseph Sauveur [1653-1716], *Système général des intervalles des sons*, 1701)의 배음이론을 전적으로 받아들인다. Robert Wienpahl, "Zarlino, the Senario, and Tonality," *JAMS* 12 (1959), p. 28; 김미옥, "음악이론의 이해", 『음악과 민족』 15 (1998), p. 25.

11) Jean-Philippe Rameau, *Treatise on Harmony*, p. 152.

12) 한 예로서, 3화음과 전위 개념에 대한 설명이 포함된 리피우스(Johann Lipius, 1582-1612)의 *Synopsis musicae novae*(1612) 등을 들 수 있다. B. Rivera, "The Seventeenth-Century Theory of Triadic Generation and Invertibility and its Application in Contemporaneous Rules of Composition", *Music Theory Spectrum* 6 (1984), p. 66.

13) 라모는 중지(V-I)진행의 연속적 모방을 가장 이상적인 화성진행으로 생각했다.

14) 라모는 이중기능 개념을 *Nouveau système de musique theorique*에서 처음으로 소개한 후, *Nouvelles reflexion de M. Rameau sur la Demonstration du principe de l'harmonie*(1752)에서 구체화시켰다.

<예 1> 라모의 ‘이중 기능’

The image shows a musical score for two parts: 'Basse continue' (top staff) and 'Basse fondamentale' (bottom staff). The 'Basse continue' part consists of four measures of chords. The 'Basse fondamentale' part consists of four measures of single notes. Below the 'Basse continue' staff, there are figured bass notations: 6, 6, 6 5, 6, b5. Below the 'Basse fondamentale' staff, there are figured bass notations: 7, 7 7, 7, 7.

위의 예에서 네 번째 화음이 ‘이중 기능’에 해당하는 것인데, 앞의 I_6 화음에서 이어지는 것으로 볼 때는 ‘6도 음정이 결합된 IV도화음’으로, 뒤의 V도 화음으로 이어지는 것을 고려할 때는 II_7 의 첫 번째 전위 형태로 각각 해석하는 것이다.

‘6도 음정이 결합된 IV도화음’의 근거는 ‘가상’ 베이스(프. supposition, 영. Supposition) 개념의 도입에서 비롯된 것이다. 즉, 이 베이스는 기본화음에는 포함되지 않는 임시적인 것으로서, 근음으로부터 3도 또는 5도 아래에 붙여진 음을 말한다. 따라서 ‘6도 음정이 결합된 IV도화음’은 근음의 3도 아래에 붙여진 음이 제1전위된 형태이나, 그 음이 임시음이고 실제의 근음은 여전히 베이스로 있는 상태이기 때문에 실제 전위된 화음으로는 표시되지 않는다는 것이다.

이 ‘가상’ 베이스 개념은 그 밖에도 라모가 자연법으로는 해결할 수 없었던 여러 문제들을 설명 가능하게 해주었다. 이를테면 화음의 근본을 3화음과 7화음에 국한시킨 상태에서 9화음, 11화음 등을 설명하는 데에 적용하였고, 여기서 한 걸음 더 나아가, 계류음과 같은 선율적인 현상조차도 모두 화음으로 취급할 수 있었다. 즉, 계류음도 역시 ‘가상’ 베이스와 임시적인 화음전위로 해석한 것이다.¹⁵⁾ 라모의 이론은 근본적으로는 과학적 원리에 꾸준한 실습과 경험을 결합하고자 한 것이었으나, 좀 더 완벽하고 이성적인 체계를 동경했던 것 같다.

2. 폭스의 대위법

대위법은 17세기까지는 여전히 작곡 지도의 유일한 방법으로 존속하였다. 이와 병행하여 음악의 본질을 화성적으로 규명해 보이는 이론적 시도도 부분적으로 일어나지만, 화성 이론은 18세기에 들어가서야 대위법과 맞설 수 있을 정도로 뒤늦게 정립된다.

17세기의 이론가들은 대위법을 크게 ‘엄격대위법’(라. contrappunto osservato, 영. Strict Counterpoint)과 ‘자유대위법’(영. Free Counterpoint)으로 나누었다. 전자는 팔레스트리나(Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525/1526–1594)의 음악 양식에 국한된 전통적인 것으로서 교회(특히 가톨릭교회) 음악에 존속되고 있었던 것인 반면, 자유 대위법은 불협화음정의 규제를 완화한 것으로

15) 라모는 *Code de musique pratique*(1760)에서 처음으로 계류음 같은 선율적인 현상에 대해 옥타브 음역을 넘는 화음으로 설명이 될 수도 있다고 하였다.

서 이론가에 따라 매우 다양하게 다루어져 있다.¹⁶⁾ 계속저음에서 비롯된 화성적 성부구성이 차차 보편화됨에 따라, ‘자유대위법’은 18세기에 ‘화성적 대위법’(영. Harmonic Counterpoint)으로 발전된다. 화성적 대위법을 대표하는 실제적인 예로는 바흐의 음악을 들 수 있다.

다른 한편으로는, 점점 음악적 실제와 거리가 생기는 엄격대위법의 좀 더 조직적인 학습을 위한 방법들로서 ‘종별 대위법’ 체계가 고안된다. 종별 대위법을 처음 다룬 이론서는 7종을 제시했지만, 곧 이어 5종이 등장한 후 차차 정규체계로 자리 잡게 된다.¹⁷⁾ 이 가운데 폭스의 『파르나토스의 계단』(Gradus ad Parnassum, 1725)은 종별 이론에 기초한 엄격대위법을 가장 체계적으로 다룬 이론서로서, 이후 현재까지 대위법 교육의 표준 교재로 사용되어 왔다.¹⁸⁾

폭스의 5종 대위법은 2성부에서 시작해서 4성부 학습으로 나아가는데, 제1종에 해당하는 온음표 대 온음표(1:1) 진행에서는 협화음정만 허용되나, 제2종인 2분음표 대 온음표(2:1) 부터는 약박에 한하여 경과적 불협화음정이 허용된다. 제3종인 4분음표 대 온음표(4:1) 진행에서는 강박이 제13박이고 약박이 제24박이라는 점 외에는 위의 제2종과 동일하나, 이 경우 만약 제24박이 협화음정이면 제3박에 경과나 아래보조적 불협화음정이 올 수도 있다. 그리고 약박에 놓이는 불협화음정으로서의 ‘폭스의 전과음’(라. Nota cambiata: 노타 캄비아타, ‘뒤바뀐 음’)이 등장하는 경우에 한해서는 이 불협화음정의 3도 도약도 가능하다. 다음은 팔레스트리나의 음악에서 그 한 예를 보여준다.

<예 2> 팔레스트리나의 음악에서 볼 수 있는 폭스의 전과음의 예
(모테트 “Adjuro vos” 중에서)¹⁹⁾



위의 예를 보면, 중간성부에서 둘째 마디의 둘째 음이 베이스와 7도 관계의 불협화음정을 이루나, 그 다음 음에서 3도 하강하고 있다. 실제의 해결음인 하행2도음은 ‘뒤바뀐’ 상태로서 그 3도 하강음 다음에 등장한다.

16) 엄격대위법을 신봉한 보수적인 이론가들은 ‘자유 대위법’ 대신 ‘방종 대위법’(영. Licentious Counterpoint)이란 용어를 적용하기도 했다.

17) 7종 대위법을 다룬 이론서로는 디루타(Girolamo Diruta, 1554경-1610경)의 *Il transilvano* (2 vol, 1593, 1609)가 있다.

18) Alfred Mann, ed. & trans., *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum* (NY: W. W. Norton, 1971).

19) S. Sadie, ed., *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., s.v. “Nota cambiata”, by William Drabkin의 Ex.1 인용.

제4종은 당김음적 성부진행의 학습으로서, 강박에서 앞의 음이 그대로 유지되면서 불협화음정이 만들어진 다음 이어지는 약박에서 순차진행하여 불완전협화음정으로 해결되도록 하는 것이다. 제5종에서는, 앞 선 학습의 실제 실습으로서, 여러 가지의 음가의 빠른 음표들이 앞선음(해결음의 선행음)이나 전과음으로 사용되며 매끄러운 선율적 흐름을 만들어내도록 하는 것이다.

이 모든 선율적 흐름에서의 성부들의 진행 방향에 대한 규칙도 제시되어 있는데, 근본적으로는 각각의 성부가 다른 성부들과의 관련성을 잃지 않으면서도 최대한의 독자성을 갖게 하는 것이다. 이를 위한 실제적 금지 규정들로는 완전음정의 병행이나 숨은 병행(은복), 반병행, 추월도약, 증감음정진행이 있다. 숨은 병행은 불완전어울림음정에서 완전어울림음정으로의 진행이 같은 방향일 경우, 반병행은 성부의 교차를 포함하는 병행, 추월도약은 한 성부가 다른 성부의 음 위로 넘어가는 진행을 의미한다. 증감음정진행은 특별한 이유가 있다면 가능한데, 한 성부 내에서의 반음진행과 착오대립(False Relation)²⁰⁾ 등이 그것이다.

3. 화성 vs 선율의 우위에 대한 18세기의 주장들

화성 vs 선율의 우위에 대한 18세기의 주장들은 화성적인 음악을 대상으로 한 것과 화성적 vs 대위적 구조의 비교에서 비롯된 것의 두 가지로 정리될 수 있다. 그리고 이 두 가지 모두에서, 화성의 우위를 강조한 대표적인 사람은 라모였다.

라모의 화성우위론을 가장 강력히 비판한 사람은 철학자이며 오페라 작곡가이기도 한 루소(Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778)였는데, 이 경우가 화성적인 음악을 대상으로 한 선율의 우위 주장에 해당된다. 루소는 선율이 음악의 가장 중요한 역할인 감정표현의 근원이고, 원래는 그리스 음악처럼 언어와 선율이 동일한 것이었다고 생각했다.²¹⁾ 그러나 시간이 지나면서 언어와 선율이 분리됨에 따라, 부차적으로 화성이 음악에서의 이와 같은 언어 상실에 대한 보완으로서 탄생한 것으로 보았다. 그리고 자연사상에 입각한 루소의 음악관은 규칙과 수학적 계산에 의한 라모의 화음이론을 인위적 관습의 결과물로 비판할 수밖에 없었다.²²⁾ 루소는 이와 같은 음악의 '타락'에 대한 현실적인 해결책으로 선율의 표현력을 강화시킬 수 있도록 화음을 단순화하자고 제안하였다.²³⁾ 이와 같은 생각은 당시 음악적 흐름의 영향을 받은 바가 크다. 1720-30년대부터 부각되는 새로운 음악 양식, 즉 단순한 화성적 반주와 선율로 이루어진 음악을 자신의 이상에 대한 현실적인 대안으로 보

20) '착오대립'이란 용어는 『음악은이』를 참조한 것인데, 그 밖에 '대사진행'(Cross Relation)으로 번역되기도 한다. 홍정수·조선우 편역, 『음악은이』(서울: 음악춘추사, 2000), p. 94 참조.

21) 장 자크 루소(주경복·고봉만 역), 『언어 기원에 관한 시론』(서울: 책세상, 2008), p. 97.

22) 『학문예술론』(Discours sur les sciences et les arts, 1750), 『인간불평등기원론』(Discours sur l'origine de l'inegalite parmi les hommes, 1754)과 이후의 저작에서 루소는 문명과 사회에 의해 훼손된 인간의 본성을 회복하기 위해서는 자연으로 돌아가야 된다고 주장했다. Tom Furniss, "Rousseau: Enlightened Critic of The Enlightenment?", *The Enlightenment World* (London, New York: Routledge, 2004), p. 599; Charlotte Kaufman ed., *Jean-Jacques Rousseau Le Devin du village* (Madison: A-R Editions, Inc., 1998), p. xi.

23) 1720-30년대 나타난 새로운 음악적 스타일에 있어서의 선율의 중심적 역할을 인정한 최초의 사람은 요한 마테손(Johann Mattheson, 1681-1764)이다. 그는 선율이 모든 음악적 요소들의 기초이며 감정들이 그것에 따라 움직여지는 유일한 필수요소라고 주장했다(*Der vollkommene Capellmeister*, 1739, 제2부). 선율에 대해 유사한 견해를 피력한 음악가로는 샤페(Johann Adolph Scheibe, 1708-1776) 등이 있다.

왔던 것을 알 수 있다.²⁴⁾

그 밖에, 라모의 화성이론을 축소판²⁵⁾으로 발간했던 수학자·철학자·음악이론가인 달랑베르(Jean le Rond d'Alembert, 1717-1783)도 이후 라모에게 기본적 원칙으로 음악의 모든 것을 설명할 수는 없다는 것을 인정하라고 충고하면서, 화성과 선율은 서로 의존관계에 있다고 주장했다.²⁶⁾ 그러나 달랑베르의 축소판을 독일어로 번역해 전파시킨 마르푸르크(Friedrich Wilhelm Marpurg, 1718-1795)의 경우는 라모의 화성우위론을 지지했다.²⁷⁾

화성 vs 선율의 우위 논쟁은 18세기 말에 이르러 잠잠해지는데, 코흐(Heinrich Koch, 1749-1816)의 “최상의 선율은 화성적으로 만들어진 선율”이라는 언급을 보면, 기악음악 시대로 접어들었음을 단적으로 보여주는 것 같다.²⁸⁾

다음으로 화성적 vs 대위적 구조의 비교에서 비롯된 주장과 관련하여, 라모가 대위적 음악구조에 서의 화성 우위론적인 언급을 한 부분을 살펴보면 다음과 같다.²⁹⁾

다성음악에서는 성부들 모두를 총괄하는 무엇이 있어야 하는데, 이러한 역할을 하는 것이 바로 화성이다. 언뜻 보아 독립적으로 생성된 듯한 각 성부들의 선율들은 화성의 규범에 묶여 있다. 화성적 전체를 더 잘 이해시키기 위하여 편의상 선율 작법부터 가르치지만, 제2의 성부를 추가할 때에는 더 이상 선율을 마음대로 만들 수 없다. 여기서부터는 한 성부와 다른 성부의 관련성을 생각할 수밖에 없기 때문이다. 이때에 처음 제1선율을 변화시키게 된다. 그래서 중요한 것은 선율이 아니라 화성이다.

이와 같은 라모의 주장은 사실 한 선율 성부를 중심으로 하고 다른 성부의 선율성이 별로 고려되지 않는 당시의 화성적 음악에 대해서는 불필요한 시대착오적인 것일 수도 있다. 1750년경부터 실질적으로 모든 음악이론서에서 이미 화음전위와 근음진행에 대해 구체화되기 시작했고, 많은 이론가들이 보편적으로 라모의 설명으로부터 음정과 화음을 차용하였다.³⁰⁾ 뿐만 아니라 대위법이론서에도 기초저음 개념이 접목되기 시작한다(다음의 III 부분 참조).

그러나 주목해야 할 것은 폭스의 대위법이론서도 결코 관심 밖으로 벗어난 적이 없다는 것이다.

24) 루소의 음악관이 잘 나타나 있는 대표적인 작품이 오페라 《마을의 점쟁이》(*Le Devin du village*, 1752)이다. 양치기 소년과 소녀의 사랑을 다룬 이 오페라는 한편으로는 춤이나 합창 등의 프랑스 전통을 유지하면서 이탈리아 오페라의 단순하고 자연스러운 스타일을 접목시켜 쉽게 노래하고 다가가갈 수 있게 한 작품이다.

25) *Elements de musique, theorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau* (1752). J. W. Bernard, “The Principle and the Elements: Rameau’s Controversy with d’Alembert”, *JMT* 24 (1980), p. 40.

26) *Origine de Sciences* (1762).

27) *Systemmatische Einleitung in die musikalische Setzkunst* (1757). J. Mekeel, “The Harmonic Theories of Kirnberger and Marpurg”, *JMT* 4 (1960), p. 179.

28) *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 제2권 (1787); J. Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, p. 285.

29) 필자의 번역. 선율을 화성에서 생겨나고 화성이 인간에게 본능적이라는 기본 개념을 논의한다. 이 연결로 그는 어떤 화성이 귀에 영향을 주는 지에 대한 많은 관찰을 했는데, 감정은 이런 효과에 의해 나타나는 것으로 보았다. *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754). Joan Ferris, “The Evolution of Rameau’s Harmonic Theories”, p. 232.

30) Georg Andreas Sorge(1703-1778)의 *Compendium harmonicum, oder... Lehre von der Harmonie* (1760), Christoph Nichelmann(1717-1762)의 *Die Melodie nach ihrem wewen sowohl, als nach ihren Eigenschaften* (1755) 등 다수가 있다. 이와 같은 이론서들은 흔히 라모의 견해를 표절, 또는 잘못 설명하고 있는 것으로 비판 또는 논쟁의 대상이 되기도 하였다.

고전시대의 세 거장의 학습과 교습을 그 예로 살펴보면 다음과 같다. 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809)은 폭스의 대위법이론서를 독학한 후 교습을 위한 압축본(Elementarbuch)을 만들었으며, 모차르트(W. A. Mozart, 1756-1791)는 부친을 통해, 그리고 폭스와 개인적으로 친분이 있는 대위법의 또 다른 대가 마르티니(Padre Martini, 1706-1784)를 통해 폭스의 대위법을 배웠고(1770년경), 말기에는 제자 아트우드(Thomas Attwood, 1765-1838) 등의 교습을 위해 폭스 이론서의 부분들을 발췌했다. 또한 베토벤은 세 명의 작곡가 하이든, 쉰크(Johann Baptist Schenk, 1753-1836), 알브레히츠베르거(Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809)를 스승으로 만났는데, 이들 모두 기본교재로 폭스의 이론서를 다루었으며, 베토벤은 이후 역시 교습용으로 『폭스의 대위법연구 개요』(Introduction to Fux's Study of Counterpoint, 1809)를 쓴다.³¹⁾ 베토벤은 실제 음악에서도 모티브적 상관관계나 '테마작업'에서의 대위법적 처리뿐만 아니라 푸가와 소나타-알레그로 형식을 접목하는 등 새롭게 대위법을 적용했다(예를 들면, 후기의 현악4중주 op. 131 등).

III. 화성법과 대위법의 결합 이론

베토벤의 후기 음악에서 볼 수 있는 화성과 대위의 균형감 있는 결합은 이론 분야에서도 그대로 시도되었다. 이런 시도들을 대위법과 화성 이론 각각을 통해 살펴보도록 하겠다.

1. 화성적 관점을 결합한 대위법

1) 18세기 후반

화성적 관점을 결합한 대위법을 내놓은 18세기 후반의 음악이론가로는 마르티니와 알브레히츠베르거가 대표적이다.

마르티니는 그 시대를 대표하는 볼로냐의 작곡가·이론가·교육자였는데, 1700여 논문과 악보들을 모아 출판할 정도로 방대한 지식을 갖고 있었고,³²⁾ 개인적으로는 폭스와 라모 모두와 친분이 있었을 뿐만 아니라, 그들의 이론도 섭렵했다. 폭스의 대위법이론서에 관해서는 “우리는 폭스의 그것 외에는 다른 체계를 갖고 있지 않다”고 말할 정도로 신봉했다.³³⁾ 라모와의 만남은 라모가 그의 화성 논문(『음악의 실제에 대한 규범』 [Code de musique pratique], 1760)을 볼로냐의 ‘과학 아카데미’(Accademia delle scienze)에 발표할 때 평가자로 참석하면서 이루어지게 된다. 마르티니는 라모의 이론을 지엽적이 아닌 전체로 이해하기 위해 발표 전에 파리에서 라모의 이전 논문들을 찾아와

31) Alfred Mann, ed. & trans, *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*, pp. xi-xiii.

32) *Storia della Musica*(1757-1781).

33) Alfred Mann, ed. & trans., *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*, p. xii.

연구했을 정도로 깊은 관심을 보였다.³⁴⁾

이와 같은 연구의 결실은 1774-1775년에 걸쳐 완성한 이론서에서 나타난다(『고정선율 위의 표본적이고 근본적인 대위법의 실제 예들』 *Exemplare O sia saggio fondamentale Pratio di contrappunto sopra il canto fermo*). 근본적으로 폭스 풍의 대위법이론서이나, 여기에 라모의 화성 이론을 결합시킨 것이다. 기초저음과 함께 라모가 다룬 화성적 진행을 똑같이 인용하며 5/3와 6/3 화음들의 특성을 설명하는가 하면, 기초저음 진행의 화성적 관계를 쟁점화하기도 하였다.³⁵⁾

알브레히츠베르거는 하이든에 의해 “이 시대의 비엔나 대가들 가운데 최고의 작곡 선생”으로 일컬어졌고, 젊은 베토벤을 제자로서 지도한 이론가이다(1794-1795). 그는 폭스의 뒤를 이어 비엔나 성 스테펜(St. Stephen) 성당의 음악감독으로 취임했는데, 폭스의 뒤를 따라 “새로운 양식을 습득하는 길은 엄격 양식을 배우는데 달려있다”고 주장한다.³⁶⁾

마르티니와 비교할 때 상대적으로 더 보수적인 편이기는 하지만, 그도 차차 시대적 흐름에 따른 변화를 수용한다. 1790년에 출간된 대위법 논문(『작곡학 철저입문』 [*Gründliche Anweisung zur Composition*])은 폭스처럼 간단한 음정들로부터 시작해 성부진행의 규칙, 종별 대위법, 모방과 푸가로 이어지며, 그 밖에 특이하게 악기들의 광대한 목록도 포함되어 있다. 근본적으로 새로운 점으로는 화음의 근음과 전위 등에 세부적인 설명을 할애하고, 선법적 고정선율을 장단조의 선율로 대체한 것을 들 수 있다.³⁷⁾ 그러나 기초저음에 대한 설명은 등장하지 않는다.

2) 19세기

화성적 관점을 결합한 19세기의 대위법이론서들 가운데에 더 이상 새롭게 시도된 것은 없다. 알브레히츠베르거의 이론서가 19세기에 걸쳐 폭넓게 전파되었고, 이에 못지않은 것이 베토벤의 『폭스의 대위법연구 개요』였다. 이 자체도 상당 부분 알브레히츠베르거와의 교습의 결과이기는 하다. 이 저작의 19세기 출판본들은 알브레히츠베르거의 또 다른 수제자였던 이그나츠 리터 폰 세이프리트(Ignaz Ritter von Seyfried, 1776-1841)가 임의로 편집한 것이었으나, 영어와 불어로도 번역되며 큰 관심을 불러 모았다.³⁸⁾ 쇼팽(F. Chopin, 1810-1849)과 리스트(F. Liszt, 1811-1886)를 비롯한 수많은 작곡가들이 이 판본을 소장하고 있었다.

19세기 후반으로 가면서는 폭스의 대위법이론서 자체에 다시 관심을 보이기 시작한다. 브람스가 그 대표적인 인물이었고, 비엔나의 대위법이론가 노테봄(Gustav Nottebohm, 1817-1882)과 만디체브스키(Eusebius Mandyczewski, 1857-1929) 등이 주도한 ‘폭스의 영향’에 대한 학문적 연구는 20

34) David Damschroder & David Russell Williams, *Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide* (NY: Pendragon Press, 1990), p. 186.

35) 알브레히츠베르거의 뒤를 이은 제자들로는 주세페 파올루치(Giuseppe Paolucci, 1726-66)와 프란체스코 발로티(Francesco Antonin Vallotti, 1697-1780) 등이 있다.

36) Alfred Mann, ed. & trans., 위의 책, p. xi.

37) 6/4/3 화음을 주된 7화음의 2번째 전위로 설명: J. Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, 예 7-7, 7-8(pp. 188-189) 참조.

38) Alfred Mann, ed. & trans., p. xiv; M. Schwager, “Nottebohm Revisited: Beethoven's op. 14 no. 1 in Perspective”, *Studi musicali* 16 (1987), pp. 157-169.

세기에 폭스 이론서의 부활로 이어진다.

2. 대위법적 관점을 결합한 화성법

18-19세기의 대위법적 관점을 결합한 화성 이론은 라모의 것에서 출발하여 이것을 비판하는데 그치지 않고 보완적인 내용을 제시한 것이다.

1) 18세기 후반

대위법적 관점을 결합한 화성법 이론을 내놓은 18세기 후반의 음악이론가로는 키른베르거(Johann Philip Kirnberger, 1721-1783)와 포글러(Abbé Vogler, 1749-1814)가 대표적이다.

키른베르거는 1740-1741년에 걸쳐 바흐에게 작곡과 이론 지도를 받은 후 그를 최고의 작곡가·연주가·교육가로 확신했는데, 그가 아무런 교습서나 이론서를 남기지 않은 것을 애석하게 생각하면서, 자신이 그에 준하는 저작물을 만들고자 했다.³⁹⁾ 키른베르거의 이론서 가운데 화성에 관한 그의 요점이 담겨 있는 것은 『엄격작곡예술』(*Die Kunst des reinen Satzes in der Musick*, 1771-1779, 2권)의 제 1권이다. 그는 옛 이론, 즉 폭스의 대위법이 갖는 장점이나 중요성을 알고 있었으나, 시대에 맞는 작곡교습서로 기획된 이 저서의 목차는 조율, 화음, 이 화음들의 문맥, 종지, 전조, 단순대위법, 이중대위법 순으로 다루어져 있다.⁴⁰⁾ 그리고 화음 자체에서도 문맥에 따른 선율적 고려가 보완되어 있다. 즉, 그는 화성에 관해서 대체로 라모의 이론을 받아들였지만, 특히 불협화음에서 실제적 문맥이 고려되지 않았다고 생각한 것이다. 그는 불협화음을 필수적인 것과 부수적인 것(계류음 등과 같이 선율적으로 예비되어야 하는 것), 즉 화성과 선율적인 것으로 구별하여 설명하였다. 전자에는 7화음이 해당되며, 예비 없이 화음이 바뀔 때 해결되는 경우이다. 후자에는 계류음이 속하는데, 예비 필요하고 한 화음 안에서 선율적인 진행으로 해결될 수 있다. 6/4화음의 경우도 선율과 관련된 경과적인 것과 화성종지적 진행의 두 가지 형태로 해석된다.⁴¹⁾

또한 반음계에 대한 설명에서는 실제적 조바꿈을 일으키는 것과 한 조성 안에 있는 것으로 구별했다. 후자는 부속화음(secondary 또는 tonicizing dominants)에 해당하는 것인데, 이 개념은 이후 음악적 흐름에서 장식적인 삽입으로 취급되는 포글러의 ‘선율적 화성’ 개념으로 발전된다.⁴²⁾

39) 이귀자, “키른베르거 화성 이론에 관한 연구”, 『음악연구』 18 (1998), pp. 135-173.

40) 제 2권에는 선율에 반주 붙이는 법, 음계, 조성, 전조, 선율진행, 빠르기, 박자, 리듬 이론이 다루어져 있다.

41) J. Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, p. 243; J. Mekeel, “The Harmonic Theories of Kirnberger and Marpurg”, *JMT* 4 (1960), p. 179.

42) 대부분의 이러한 논의는 아직 체계화 되지 못한 상태였으나, 조르게(Sorge)도 올림표가 실제적인 다른 조로의 변화를 일으키지 않고도 나타낼 수 있다는 것을 알았고, 코흐도 그러한 경우를 실제적 조바꿈과 구별하기도 하였다. 마르푸르크는 1750-1770년대에 키른베르거와 논쟁을 벌인다. 그러나 마르푸르크는 사실 라모식의 견해보다는 순이론적인 통주저음을 채택했고, 7도가 모든 불협화음들의 근원, 이중기능, 부가6화음, 기초저음에 대한 규칙을 거부했다. 그가 화음진행을 이야기할 때, 한 번도 근음진행을 이야기한 적이 없으며, 반음계와 온음계 안에서 배열된 모든 음들이 화음을 형성한다고 주장했다. J. Lester, 위의 책, pp. 231-233; J. W. Bernard, “The Principle and the Elements: Rameau’s Controversy with D’Alembert”, *JMT* 24 (1980), pp. 37-62; L. Roth, “Kirnberger’s Concept of Reductive

그는 여기서 한 걸음 더 나아가, 라모의 기초저음에 몇 가지를 첨가시킨 자신의 기초저음도 만들었는데, 성부작법에서 불협화음의 조합들과 그 해결을 설명할 수 있는 것이라고 주장했다.⁴³⁾ 즉, 그는 라모의 이중기능이나 ‘가상 베이스’ 개념을 비판하며 9, 11, 13도 화음을 화음보다는 음정적 계열과 지연으로 해석하고자 했던 것이다. 그의 이와 같은 주장은 부분적으로는 계속저음의 전통에 뿌리를 둔 것이기도 하다.

포글러는 위의 ‘화성적 관점을 결합한 대위법’ 부분에서 다루었던 마르티니와 알브레히츠베르거에게 직간접으로 교육을 받은 음악가이며 성직자이다. 1773년경 이태리에서 잠시 마르티니에게 배웠고, 이후 알브레히츠베르거의 제자이며 대위법의 대가인 발로티(Francesco Antonio Vallotti, 1697-1780)의 제자가 된다.⁴⁴⁾ 그러나 개인적으로는, 라모처럼, 과학에 입각한 음악의 근본적인 이해를 추구하였고, 교육도 그런 방향으로 이루어져야 된다고 확신했다. 즉, 라모와 그 계승자들의 기초저음 개념이 혼란스러운 계속저음 체계로부터 벗어나 향상을 거듭하게는 했으나, 그 다음 단계로서의 본인의 역할은 이론과 실제를 연결할 수 있는 과학적인 화성교습체계를 확립하는 것이라고 생각했던 것이다.⁴⁵⁾

포글러의 화성이론은 ‘환원이론’(Theory of Reduction)과 ‘선율적 화성’으로 요약될 수 있는데, 화성과 선율적 흐름의 결합으로 볼 수 있는 이 이론은 이미 쉐커의 분석이론을 예견하는 듯하다.

포글러의 대표적인 『음과학과 음분석기법』(*Tonwissenschaft und Tonsezkunst*, 1776)에서 ‘음과학’ 부분은 3화음, 음계, 협화/불협화음정에 관한 기초지식을, 그리고 본론에 해당하는 ‘음분석기법’ 부분은 이 재료들이 어떻게 조직되고 사용되는가를 불협화음 예비와 해결, 중지의 기능, 화음진행, 성부진행 규칙, 조성개념, 전조의 측면에서 설명하고 있다.

그는 환원이론을 음악의 짜임새와 화성적 구조 모두에 적용하고 있다. 우선 짜임새에 관한 환원이론은, 아무리 복잡해 보이는 대위법적 짜임새라도 3도음과 5도음을 지닌 근음을 찾을 수가 있기 때문에 그 진행은 하나의 3화음으로 단순화 시킬 수 있다는 것인데, 이 체계는 포글러로 하여금 기본화성과 비화성음들 또는 부차적인 음들 사이를 합리적으로 분간시켜 주었다.⁴⁶⁾ 그런데 그는, 라모와는 달리, 배음이론에서의 첫 여섯 음으로 형성되는 3화음만을 근본 화성으로 취급하고, 7화음은 여기서 제외시켰다. 더 엄격하게 배음의 첫 6음에 협화음 개념을 국한시킨 것이다.

화성적 구조와 관련된 환원이론은 음악의 모든 장식적 요소들이 궁극적으로는 V와 I의 5도관계로 환원된다는 것이다. 즉, 부속화음이나 전조 등도 하나의 조성 틀 안에서의 일탈이나 장식이라는 것인데, 이와 같은 일탈이나 장식이 곧 ‘선율적 화성’이다. 즉, 구조적 목표인 I과 V 사이의 화성의 진로를 지배하는 것인데, 세부적으로는 비화성음 등 다양한 선율적 장식음들도 선율적 기능을 가지면서 화성에 풍부함을 제공해 주는 ‘선율적 화성’에 속한다. 이제까지 살펴본 환원이론과 단일조성 개념 모두 이후 쉐커 이론의 핵심적 요소들로 등장한다.

Analysis”, in *Theory Only*, ix/8 (1987), pp. 21-29.

43) C. P. Grant, “The Real Relationship between Kirnberger's and Rameau's Concept of the Fundamental Bass”, *JMT* 21 (1977), pp. 324-338.

44) 발로티는 팔레스트리나를 비롯한 르네상스 음악에 정통한 이론가였다.

45) Floyd Grave, “Abbé Vogler's Theory of Reduction”, *CMC* 29 (1980), pp. 41-42.

46) 포글러는 이런 논리 아래 라모의 ‘6도가 결합된 IV화음’ 개념을 비판한다. 즉, 비화성적인 특징이 분명한 음이 어떻게 근본적 화음에 포함될 수 있는지 의아하게 생각했다.

덧붙여, 1802년에 출간된 『화성이론개론』 (*Hanbuch zur Harmonielehre*)에서는 몇 개의 종지와 7화음에 로마 숫자가 붙여져 있는데, ‘화성기호’ 사용의 기원으로 알려져 있다.⁴⁷⁾

2) 19세기

대위법적 관점을 결합한 화성법 이론을 내놓은 19세기의 대표적 음악이론가는 오스트리아 출신의 시몬 제히터(Simon Sechter, 1788-1867)이다. 그는 작곡가와 지휘자인 동시에 오르간주자였지만,⁴⁸⁾ 화성과 대위법 선생으로도 이름을 날렸다. 1851년에는 비엔나 음악원의 계속저음과 대위법 교수로 임명되며, 브루크너(Anton Bruckner, 1824-1896; 1855-1861년 지도) 등 많은 제자들을 길러낸다. 그의 이론은 대부분 보수적인 편이나, 새로운 관점도 포함되어 있다.

제히터의 대표적인 이론서는 3권으로 이루어진 『음악작품의 근본구조』 (*Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, 1853-1854)인데, 제 1권에서는 라모와 키르베르거의 기초저음 개념이 적용되어 있고, 제 3권에는 165페이지에 달하는 이중대위법 교습을 비롯한 대위법이 광범위하게 다루어져 있다. 그리고 제 2권에는 그의 새로운 박자이론으로서 화성진행을 박자가 결정하게 되는 판단기준이 개발되어 있다.⁴⁹⁾

이 이론은 포글러의 ‘환원이론’에 박자적 측면을 포함시켜 확대한 것으로서의 의미가 있다. 제히터는 박자가 환원적 분석에서 화성의 상층구조에 속하는 것으로 보고, 화성을 분석하기 이전에 박자를 고려해야 한다고 주장했는데, 그 핵심은 강박의 화음과 마디 끝에 놓인 약박의 화음이 강세 없는 박 위의 화음들보다도 구조적으로 더 큰 중요성을 지닌다는 것이다. 이것이 순환이론의 접목을 말해 준다.

그 다음 단계로서, 제히터는 화성을 어떻게 박자 틀 내에 배열하는가에 대해 논의하는데, 5도 하행순환(I - IV - VII - III - VI - II - V - I), 즉 ‘제히터-고리’(도. Sechtersche Kette, 영. Sechter-chain)라 불리는 개념을 도입한다. 이 개념은 화음뿐만 아니라 음도(scale degree)도 의미한다. 즉, 5도씩 하행 순환하는 음도는 7개의 전음계적 음들을 이룬다. 따라서 이 음도들은 음계에 속하는 음들인 동시에 한 조성 안에서의 기능화성의 역할도 표시한다. 라모의 기초저음 이론에서 발전시킨 것으로서 ‘스투펜 이론’(도. Stufentheorie)으로 불리는 것인데,⁵⁰⁾ 역시 이후 쉐커 이론에 반영된다.

화성을 박자와 연결시킨 그의 설명 중 한 마디에 4개 이상의 화음이 있는 경우를 예로 들면, 셋째 박 위에 오는 마디 안의 두 번째 강세는 강세가 없는 두 번째 박보다 더 마디 분절이 결정적이

47) 화음에 체계적인 로마 숫자를 붙이기 시작한 것은 1817년 고틀프리트 베버(Gottfried Weber, 1779-1839)에 의해서이다. 그리고 그 이전에 일종의 ‘화성기호’의 개념을 도입한 사람은 아일랜드의 이론가 존 트라이델(John Trydell, 1715-1776)로 추정된다. J. C. Kassler, *British Writings on Music, 1760-1830* (diss., Columbia University, 1971), i, p. 156.

48) 제히터의 음악작품은 8000곡이 넘는다.

49) W. E. Caplin, “Harmony and Meter in the Theories of Simon Sechter”, *Music Theory Spectrum* 2 (1980), pp. 74-89.

50) ‘스투펜 이론’을 우리말로 번역하면 ‘음계 이론’이 되겠지만, 화성이론과 관련된 특수 용어이기 때문에 보통 원어 그대로 표기되고 있다.

며 다음 마디의 첫 박에 강세가 가장 강하도록 예정시켜 주는 것이다. 여기에 5도 하행순환을 적용하는데 있어서, 순환고리의 끝인 으뜸화음에 가까운 진행일수록, 마디의 분절을 더 강하게 만들 수 있다는 것이다. 즉, 하행 5도 순환에서 가장 결정적인 진행은 V-I이고, 그 다음은 II-V, 그 다음은 VII-II가 된다.

한 마디 내에 3개 화음이 있는 경우의 논의에서는 더 뚜렷하게 화성적 환원의 가능성을 보여준다. 그 가장 간단한 배치는 동일한 화음을 마디 시작과 끝에 배치하고 두 번째 박에서는 다른 화음을 두었을 때, 이 한 마디 안의 화음은 결국 한 가지가 되는 것이다.

IV. 나가면서

우리는 이 논문을 통해 음악의 근본적인 실체를 규명해보고자 노력한 이론가들을 만나볼 수 있었다. 이들은 모두 이론가인 동시에 작곡가로서, 음악이 주는 즐거움이나 매력적인 힘 같은 것의 근원을 구조적 성찰을 통해 파악해 보고자 했을 것이다.

이 가운데 라모는 자연법칙체계를 하나의 원칙 위에 세우고자 한 데카르트의 영향 아래 음악의 근본이라고 생각한 화성을 일종의 수학으로 규명해보고자 했고, 배음이론과의 만남은 그에게 이와 같은 연구에 일생을 바칠 가치가 있다고 확신하게 만들었다. 그는 옳지 않다는 결론에 이르면, 잘못된 점을 인정하면서 끊임없이 개선점을 찾아내고자 했고, 평생 그에 대한 논쟁도 대면해야 했다. 그가 방대한 작업을 통해서도 배음론 이론으로 규명하지 못한 부분은 이후 여러 이론가들의 노력과 실험으로도 끝내 확립되지 못했을 정도로, 그는 끝까지 나아갔던 사람이었다. 그리고 그 결과물은 이후의 화성이론에서 대부분이 수용될 정도로 가치가 있는 것이었다.

라모는 배음론이론으로 규명하지 못한 IV도화음과 단3화음 등을 ‘자연적 화성’에 대한 ‘인위적 화성’(영. Artificial Harmony)이라 불렀는데, 이것이 만일 그 이론으로 모두 설명되었다면 우리는 더 이상 ‘음악이란 무엇인가?’ 같은 의문을 갖지 않았을 지도 모른다. ‘인위’는 사람의 힘으로 이루어지는 일을 말한다. 그렇다면 음악은 자연의 선물과 인간적 산물이 조화롭게 결합된 것이라는 말이 아닐까? 그래서 일반 자연현상과는 차별화되는 그 무엇으로 우리와 상호작용을 하는 것은 아닐까?

화성법과 대위법의 결합을 시도한 이론가들은 아마도 이와 같은 의문을 갖고 라모의 이론을 보완하고자 하지 않았을까 생각해본다. 이들은 라모의 화성이론을 존중했으나, 실제의 음악에서는 그에 대한 이론적 보완의 필요성을 느낀 사람들이었던 것이다.

검색어 |

라모(Rameau), 기초저음(Fundamental bass), 폭스(Fux), 대위법(Counterpoint), 마르티니(Martini), 알브레히츠베르거(Albrechtsberger), 키른베르거(Kirnberger), 포글러(Vogler), 제히터(Sechter)

참 고 문 헌

- 김미옥. “음악이론의 이해”. 『음악과 민족』 15 (1998), pp. 8-32.
- 이귀자. “키르베르거 화성 이론에 관한 연구”. 『음악연구』 18 (1998), pp. 135-173.
- 홍정수·조선우 편역. 『음악은이』. 서울: 음악춘추사, 2000.
- Bernard, J. W. “The Principle and the Elements: Rameau's Controversy with D'Alembert”. *JMT* 24 (1980), pp. 37-62.
- Caplin, William. “Tonal Function and Metrical Accent: A Historical Perspective”. *Music Theory Spectrum* 5 (1983), pp. 1-14.
- Damschroder, David, & David Russell Williams. *Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide*. NY : Pendragon Press, 1990.
- Ferris, Joan. “The Evolution of Rameau's Harmonic Theories”. *JMT* 3 (1959), pp. 231-256.
- Grant, C. P. “The Real Relationship between Kirnberger's and Rameau's Concept of the Fundamental Bass” *JMT* 21 (1977), pp. 324-338.
- Grave, F. “Abbé Vogler's Theory of Reduction”. *CMC* 29 (1980), pp. 41-69.
- Hiller, Lejaren, and Ramon Fuller. “Structure and Information in Webern's Symphonie, Op. 21”. *JMT* 11 (1967), pp. 60-115.
- Jacobi, Erwin. “Harmonic Theory in England after the Time of Rameau”. *JMT* 1 (1957), pp. 126-146.
- Kassler, J. C. *British Writings on Music, 1760-1830*. Diss., Columbia University, 1971.
- Lester, J. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. MA: Harvard University Press, 1992.
- Lester, Joel. *Between Keys and Modes : German Music theory 1592-1802*. NY: Pendragon Press, 1989.
- _____. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. MA: Harvard University Press, 1992.
- Mann, Alfred, ed. & trans. *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. NY: W. W. Norton, 1971.
- Mekeel, J. ‘The Harmonic Theories of Kirnberger and Marpurg’. *JMT* 4 (1960), pp. 169-193.
- Rameau, Jean-Philippe. *Treatise on Harmony*, trans. Philip Gossett. NY: Dover, 1971.
- Rivera, Benito V. “The Seventeenth-Century Theory of Triadic Generation and Invertibility and its Application in Contemporaneous Rules of Composition”. *Music Theory Spectrum* 6 (1984), pp. 63-78.
- Roth, L. “Kirnberger's Concept of Reductive Analysis”. in *Theory Only* 9/8 (1987), pp. 21-29.
- Rowen, Ruth Halle. *Music Through Sources and Document*. NJ: Prentice-Hall, 1979.
- Schwager, M. “Nottebohm Revisited: Beethoven's op. 14 no. 1 in Perspective”. *Studi musicali* 16 (1987), pp. 157-169.
- Sheldon, D. A. “The Ninth Chord in German Theory”. *JMT* 26 (1982), pp. 26-61.
- Shirlaw, Matthew. *The Theory of Harmony*. NY: Da Capo Press, 1969.
- Wienpahl, Robert. “Zarlino, the Senario, and Tonality”. *JAMS* 12 (1959), pp. 27-41.

ABSTRACT

A Historical Study on the Synthesis of Harmonic & Contrapunctal Theory

Mi Ock Kim

This paper is concentrated on the synthesis of harmonic and contrapunctal theory in 18–19th century which could be regarded as the origin of the Schenckerian analytical theory. After examining Rameau's and Fux's theory in general as the historical background of harmonic and contrapunctal theory, discussion on synthesis is divided into two sections. One is about contrapunctal theory which incorporated harmonic elements concentrating on that of Martini and Albrechtsberger and lesser theorists, and the other is about harmonic theory which incorporated contrapunctal elements with that of Kirnberger, Vogler, Sechter.

투고일자: 2009년 7월 30일

심사일자: 2009년 9월 23일

게재확정일자: 2009년 11월 9일