무지카 픽타의 이론적 제 규명

김 미 옥

1. 머리말
2. 무지카 픽타의 정의
3. 임시표의 기능
4. 임시조표로서의 기능
5. 무지카 픽타 적용의 규칙과 관행
6. 무지카 픽타 개념의 쇠퇴
7. 맺음말

1. 머리말

무지카 픽타(Musica ficta)는 중세와 르네상스(10-16세기) 음악의 근본적 구성요소 중의 하나이다. 그러나, 이에 대한 당시 이론서들의 설명이 모호하거나 일관적이지 않은 경우가 많아 그것을 정확하게 규명하고 옛 음악에 적용해보려는 근대의 학자들을 당혹시켜 왔다. 그 이론서들에서의 문제점은 주로 무지카 픽타가, 원래는 단성성가를 위해 고안된 헥사코드의 부산물이었으나, 차차 (헥사코드와 함께) 다성음악에서의 사용이 당연한 것으로 받아들여지게 된 데서 유래한 것이다. 즉, 이런 과정에서 이론가들은 원래 실제적 목적에서 쓰였던 것을 이론적 대상으로 주목하게 되었을 뿐만 아니라, 한 걸음 더 나아가 별개의 기존 이론들(선법, 테트라코드, 옥타브 음계 등)과의 결합도 무리하게 시도하였던 것이다. 결과적으로, 무지카 픽타에 대한 근대적 해석과 그에 따른 초기 음악에의 적용은 20세기의 가장 흥미 있는 음악이론 주제 중의 하나가 되었고, 현재도 그에 대한 논란이 완전히 종결

되거나 체계적으로 정리가 안된 상태이다. 위하게 무지카 픽타 또는 헥사코드와 관련된 임시표의 기능들이 당시의 이론가들과 근대의 학자들에 의해 거론되어 왔다.

본고는 중세와 르네상스 음악이론가들의 논급과 근래의 학자들의 다양한 해석들을 바탕으로 무지카 픽타를 명확하게 규명하는데 도움이 되고자 한다.

2. 무지카 픽타의 정의

무지카 픽타는 귀도 다렛조(Guido d'Arezzo 991/992년 경-1033년 이후)의 헥사코드 체계에 포함되지 않은 반음들(즉, '귀도의 손' 밖의 '가짜' 음들)을 지칭하는 용어이다. 그러나 사실 무지카 픽타라는 용어의 언급 자체는 12세기 말에, 헥사코드 체계의 이론적 확립은 13세기에야 처음 등장한다.[1] 귀도 자신의 고안과 그것을 이론으로 체계화하고자 했던 후대의 이론서들은 근대에 보편적으로 통용되어 온 무지카 픽타에 대한 정의가 잘못되어 있음을 다음과 같이 분명히 보여준다.

(1) $B^{\flat}$은 무지카 픽타인가?

많은 학자들이 $B^{\flat}$을 포함한 모든 반음을 무지카 픽타로 분류해 왔고, 대부분의 우리나라 저서들도 이 분류를 그대로 따라 왔다. 그러나 귀도 자신의 음체계에는 물론이고 후대 이론가가 그린 '귀도의 손'에도 $B^{\flat}$이 포함되

1) Stanley Sadie, ed., *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed.(Washington, DC: New Grove Dictionaries, 2001), s.v. "Musica ficta", by Margaret Bent, p.443. 귀도의 헥사코드와는 관계가 없는 것이지만, '활사'란 말이 반음의 높임 또는 낮춤을 의미하는 말로 이미 9세기 말 경(『스콜리카 엔키리아디스』)에도 쓰인 바 있다(falsus sonus: 가짜 음향): M. Gerbert, ed., *Scriptores Ecclesiastici De Musica Sacra Potissimum*, vol. I(Hildesheim: Georg Olm Verlagsbuchhandlung, 1963/Rep. of 1784 edition: 이후 *GS*로 표기함), p.177. 그리고 13세기에는 무지카 픽타를 뜻하는 말로 같은 의미의 무지카 활사(Musica falsa)가 쓰였으며, 무지카 픽타는 14세기부터 나타나는 용어이다. 14세기에는 무지타 픽타를 의미하는 말로 코니웅타(coniuncta: 연접)란 용어도 등장하기 시작하는데(이 용어는 또한 헥사코드의 치환[각주 15 참조]을 가리키는 말로도 사용된다), 16세기에 가서는 부정적인 뜻이 내포되어 있는 무지카 픽타 대신 이 용어가 널리 쓰이게 된다.

어 있다. 먼저 귀도의 이론적 음역 안에서의 음체계를 살펴보면, 두 옥타브와 5도에 이르는 음역 가운데, 아래 옥타브의 B음을 제외한 나머지 두 개의 B음에는 $B^{\flat}$음도 나란히 제시되어 있다.

<예 1> 귀도의 음체계[2]

$$G\text{-}A\text{-}B\text{-}c\text{-}d\text{-}e\text{-}f\text{-}g\text{-}a\text{-}b^{\flat} \cdot b^{\natural}\text{-}c^{1}\text{-}d^{1}\text{-}e^{1}\text{-}f^{1}\text{-}g^{1}\text{-}a^{1}\text{-}b^{1\natural} \cdot b^{1\natural}\text{-}c^{11}\text{-}d^{11}$$

이와 같은 $B^{\flat}$이 포함된 음체계는 적어도 9세기의 혹크발드(H. de St. Amand, 850년 경-930년)의 것에서부터 유래하는 것으로서, $B^{\flat}$은 헥사코드가 고안되기 이전부터 이미 이론적 음체계 안에 포함되어 있다.[3]

13세기와 그 이후의 '귀도의 손'에는 손가락의 마디마다 헥사코드의 계명이 지정되어 있는데, B음의 경우에는 F 헥사코드(또는 '둥근' 헥사코드)와 관련된 $B^{\flat}$이 '무지카 렉타'(Musica recta: 진정한 음[손 안의 음])로서 나란히 표시되어 있다.[4]

(2) $B^{\flat}$ 이외의 반음들도 무지카 렉타가 될 수 있는가?

이 주제는 일부 학자들에 의해 제기된 것이며, 현재 강력한 반박도 나와 있는 상태이다. 마가렛 벤트(M. Bent)와 앤드류 휴우즈(A. Hughes) 등의 학자들은 반음이 헥사코드 음체계 안에서의 위치에 따라 상대적으로 무지카 픽타나 렉타가 될 수 있는 것이라고 주장한다. 예를 들어 $E^{\flat}$은 기본적

---

2) 박신희, 「Hermannus Contractus의 *Musica*: 번역 및 연구」, 한양대학교 석사학위 논문, 1987, p..84.

3) 혹크발드는 4개의 테트라코드로 이루어진 음체계를 제시했는데, 여기에 g음으로부터 시작하는 5번째의 테트라코드($g\text{-}a\text{-}b^{\natural}\text{-}c$)를 부차적으로 첨가한다: *GS*, I, p.114; A. Traub, "Hucbald von Saint-Amand 'De harmonica institutione'", *Beträge zur Gregorianik* 7(1989), p.54. 또한 혹크발드와 비슷한 시기의 무명씨에 의한 『무지카 엔키리아디스』에서도 음체계 안에 $b^{\natural}$이 등장한다: G. Reese, *Music in the Middle Ages*(NY: W. W. Norton, 1940), p.254.

4) G. G. Allair, *The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System*, *MSD*, No. 24(Rome: AIM, 1972), p.19 참조. 무지카 렉타는 이론가들에 따라 무지카 베라(Musica vera: 참된 음), 무지카 레굴라리스(Musica regularis: 정규적인 음) 등으로 다양하게 불리었다. K. Berger, *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflection in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*(Cambridge: Cambridge University Press, 1987), p.12 참조.

위치의 '둥근' 헥사코드 체계에서는 무지카 픽타이지만, B♭에서 시작되는 자리옮김된 '둥근' 헥사코드에서는 (기본적 위치에서의 B♭에 해당되므로) 무지카 렉타가 된다는 것이다.[5]

그러나 캐롤 버거(Karol Berger)는 옛 이론가들이 그와 같은 자리옮김된 헥사코드를 렉타가 아닌 픽타 헥사코드((무지카 픽타를 음계 안에 포함하는 헥사코드)로 분명히 언급했음을 상기시키면서, 그런 주장을 전혀 이론적 뒷받침이 없는 것으로 간주한다.[6]

(3) 악보에 표기되어 있는 반음도 무지카 픽타인가?

흔히 무지카 픽타는 악보에 표기되어 있지 않은 반음으로서 연주자가 규칙과 관행에 따라 첨가시키는 것으로 정의되어 왔다.[7] 이런 정의는 '귀도의 손'에서 비롯된 것('손 밖의 음')으로서, 근대의 학자들이 악보 밖의 음으로 해석한 데서 유래한 것이다. 사실 일반적으로 옛 작곡가/필사가들은 이론적 체계 밖에 있는 반음들을 (비록 그 사용이 당연히 인정된다 하더라도) 특히 귀도의 권위로 말미암아 실제 악보에 표기하기를 주저하였고, 다른 한편으로는 너무도 자명하기 때문에 표기할 필요가 없다고 생각했다.[8] 즉, 결과적으로 연주자가 연주시에 알아서 붙여야 할 반음들이 생기게 된 것이다. 그러나 '손 밖의 음'으로서의 무지카 픽타는 원래 B♭ 이외의 모든 반음을 의미했던 것으로서, 그 표기 여부가 기준이 되지는 않았던 것이다.[9]

---

5) M. Bent, "Musical Recta and Musica Ficta", *MD* 26(1972), p.98.

6) K. Berger, *Musical Ficta*, pp.44-47, p.64 참조; Gilbert Reaney, "Accidentals in Early Fifteenth Century Music", in *Renaissance Muziek 1400-1600: Donum Natalicium Rene Bernard Lenaert*(Leuven: Katholieke Universiteit, 1969), p.224 참조. 본고의 6 - 4)도 참조.

7) D. J. Grout, *A History of Western Music*, 3rd ed.(NY: W. W. Norton, 1980), p.131, 174와 4th ed., p.156 참조.

8) K. Berger, *Musica Ficta*, p.162 참조.

9) D. J. Grout & C. Palisca, *A History of Western Music*, 6th ed.(NY: W. W. Norton, 2001), pp.113을 보면, 이전 에디션들(각주 7 참조)에서의 무지카 픽타의 정의가 새롭게 수정되어 있다. Gustave Reese, *Music in the Renaissance*(NY: W. W. Norton, 1954), p.79와 K. Berger, *Musica Ficta*, p.12도 참조.

3. 임시표의 기능

임시표는 중세부터 온음을 반음 낮추거나 높임으로써 무지카 픽타를 만들어내는 용도로 쓰였다. 그러나 이와 같은 근본적인 용도보다 훨씬 더 광범위하게 무지카 픽타 또는 헥사코드와 관련된 임시표의 기능들이 당시의 이론가들과 근대의 학자들에 의해 거론되어 왔다.

(1) 음고를 반음 낮추고 높이는 기능

임시표의 이와 같은 기능은 역사적으로 가장 전형적인 기능인 동시에 근대에 있어서는 유일한 것이기도 하다. 휴우즈는 15세기 이전에는 어떤 이론가도 이에 대해 언급한 적이 없었다고 단언하나,[10] 14세기 무명씨의 『버어클리 필사본』(Berkeley Ms, 빠리, 1375년 경)에서는 다음과 같이 음고의 실질적인 변화와 관련된 임시표의 사용을 분명히 언급하고 있다:[11]

> 어디에 내림표가 붙여져 있던 간에, [귀도의] 손에서의 렉타 음은 큰 반음만큼 낮추어지고 '파'로 불려야 한다. 어디에 올림표가 붙여져 있던 간에, 손에서의 렉타 음은 큰 반음만큼 높여져 '미'로 불려야 한다.

여기서 '미'와 '파'는 헥사코드 체계 내의 반음(E-F, A-B$^{\flat}$, B-C)에 대한 계명을 말하는 것으로서, 흔히 '미'는 올림표가 붙여진 음에 대한 상징적인 이름으로('각진' 헥사코드에서의 B$^{\natural}$), '파'는 내림표가 붙여진 음에 대한 상징적인 이름으로도('둥근' 헥사코드에서의 B$^{\flat}$) 불리게 된다.[12]

임시표가 붙여진 단일 음표(또는 같은 마디 안의 음표들)만 음고가 변화되는 근대적 의미와는 대조적으로, 일부 학자(윌리 아펠[W. Apel], 에드워

10) A. Hughes, *Manuscript Accidentals: Ficta in Focus 1350-1450, MSD*, No. 27(Rome: AIM, 1972), p.45.

11) 원문은 다음과 같다(M. Bent, "Musica Recta and Musica Ficta", p.86): "Wherever the sign ♭ is placed, the recta sound of that note on the hand should be lowered by a major semitone and called fa. Wherever the sign # is placed the sound of that note on the hand should be raised by a major semitone and called mi". 이태리의 지오반니 스파타로(Giovanni Spataro)가 1524년에 동료 음악가인 피에트로 아론(Pietro Aaron)에게 보낸 한 서신에서도 이와 본질적으로 같은 내용이 등장하며, 그 외에 다른 이론가들의 저서들에서도 함축적으로 암시되어 있는 것을 종종 볼 수 있다(K. Berger, *Musica Ficta*, p.39).

12) A. Hughes, *Manuscript Accidentals: Ficta in Focus 1350-1450*, pp.44-45.

드 로윈스키[E. Lowinsky] 등)들은 중세와 르네상스 시대에서의 임시표의 효력을 적어도 한 악구 정도에서는 지속되었던 것으로 본다.[13] 실제로 15세기 말의 음악이론가인 요한네스 팅토리스(J. Tinctoris 1435 경-1511 경)는 이와 같은 견해를 뒷받침할 만한 언급을 하고 있다:[14]

> 만약 그것[둥근 ♭ 임시표]이 보표의 시작 부분에 위치하면, 전체 선율이 둥근 ♭ 임시표와 함께 불려지게 될 것이다. 만약 이 임시표가 다른 어떤 곳에 위치하더라도, 그것이 가리키는 의미가 지속되는 한 선율은 둥근 ♭로 불려지게 될 것이다.

로윈스키는 16세기의 음악가들까지도 아직 이런 관행을 당연한 것으로 받아들였음을 확신한다.

(2) 헥사코드의 치환을 알리는 기능

휴우즈는 중세의 악보에서 임시표가 종종 관련 음표의 바로 앞 지점보다는 헥사코드가 치환(Mutation)되는 곳에 위치하고 있다는 사실에 주목하며, 임시표의 또 다른 기능, 즉 그 치환을 알리는 기능을 제시한다.[15] 이 경우에는 임시표가 붙여진 음표 자체의 음고는 변하지 않는다.

휴우즈의 이런 견해에 대해 학자들은 대부분 부정적이다.[16] 그 가운데 알레잔드로 플랜차트(A. Planchart)는, 그런 목적으로 임시표를 설정해 놓은 것으로 (휴우즈의 저서에) 제시된 예에 대해, 그 임시표가 결국에는 그 근처 음표의 음고를 변화시키는데 쓰인 것이라고 반박한다. 그러나 그도 13세기의 음악이론가인 요한네스 드 가를란디아(J. de Garlandia, 1240년 경 활동)가 제시한 예에 대해서는 치환을 알리는 기능으로서의 임시표를 인정한

---

13) W. Apel, "The Partial Signatures in the Sources up to 1450," *AcM* 10(1938), p.12; E. Lowinsky, "Conflicting Views on Conflicting Signatures", *JAMS* 7(1954), p.193.

14) 원문은 다음과 같다(K. Berger, *Musica Ficta*, 19): "If it [the sign of the round *b*] is placed at the beginning of the staff, the whole melody will be sung with the soft *b*. If, indeed, it is placed anywhere else, the melody will be sung with the soft *b* so long as the deduction which it prefaces will last."

15) A. Hughes, *Manuscript Accidentals: Ficta in Focus, 1350-1450*, p.44. 헥사코드의 치환이란 선율을 노래할 때 하나의 헥사코드에서 다른 헥사코드로의 이동을 말하는 것이다. 즉, 선율의 음역이 6도 이상이거나 B음이 B♭음으로 또는 그 반대로 바뀌게 되는 경우에 다른 헥사코드의 계이름으로 바로 옮겨가며 노래를 부르는 것이다. 치환하기에 좋은 위치는 양쪽의 헥사코드에 속해 있는 음이 반복되는 경우이다. 이와 같은 절차는 옥타브에 이르는 음역에서 헥사코드의 계명이 6개에 불과하기 때문에 생긴 것이다.

16) M. Bent, "Musica Recta and Ficta", p.83.

다.[17]

임시표의 이와 같은 기능은, 만약 존재했다고 하더라도, 주로 중세에 국한되었던 것으로 보인다: 이후의 다른 이론서들에서는 전혀 언급이 없으며, 휴우즈도 많은 악보들을 분석한 결과로서 이와 같은 선율적 고려에서 기인된 임시표의 사용이 중세 이후에는 점차 도태되어 간 것으로 결론을 내린다.[18]

(3) 그 밖의 기능들

여기서 말하고자 하는 기능들은 대부분 근본적으로 반음을 높이고 낮추는 임시표의 기능에 속하는 것이나, 특별한 경우에 속하는 것들로서 휴우즈가 제시한 것들이다.[19] 이 예들의 공통점은 헥사코드적 진행을 전제로 하는 것으로서 어떠한 경우에도 임시표가 붙여진 음과 인접음 사이에 반음(미-파의 관계)이 만들어지도록 하는 것이다.

① 올림표가 지시되어 있으나 반음을 내려야 하는 경우(또는 그 반대의 경우): 올림표가 붙어 있는 음표를 반음 올릴 수 없다면, '미-파' 형태를 만들기 위하여, 인접음을 반음 내리라는 것이다. 반대의 경우도 마찬가지이다.

② 임시표가 붙어 있으나 음고를 변화시키지 않아야 하는 경우: 이 경우는, 만약 내림표가 붙어 있는 음이 이미 '파'이면(즉, 인접음과 이미 반음을 이루고 있으면), 반음을 더 이상 내리지 말라는 것이다. 그 반대의 경우도 마찬가지가 된다.

4. 임시조표로서의 기능

무지카 픽타와 관련된 또 다른 격렬한 논쟁은 임시표가 악곡의 중간에서 뿐만 아니라, 근대의 조표처럼, 보표의 앞부분에도 흔히 등장하는 것에 관

17) A. E. Planchart, review of *The Theory of Hexachords, Somization and The Modal System: A Practical Application*, by Gaston G. Allaire, in *JMT* 18(1974), p.217.

18) A. Hughes, *Manuscript Accidentals: Ficta in Focus, 1350-1450*, p.45.

19) A. Hughes, p.44.

한 것이다. 따라서 이에 대한 논의는 임시표의 기능과는 별도로 이 부분에서 독립적으로 다루어보겠다.

그와 같은 임시표에 대해, 버거는 조표라는 용어와 구별하여 '임시 조표'(Accidental Signatures)라는 용어를 적용한다.[20] 이것이 근대의 조표에 상응하는 기능(전조의 역할)을 갖고 있다는 주장이 있기는 하나, 그밖에도 많은 상충되는 견해들이 제시된 바 있으므로 본고에서도 편의상 임시조표라는 용어를 그대로 사용하겠다.

임시조표에 대해서는 특히 당시 이론가들의 구체적 언급이 전혀 없는 실정이기 때문에, 어떤 견해도 이론적 근거를 확정적으로 내세울 수가 없는 상황이다. 다성음악에서의 임시조표(흔히 성부조표[Partial Signatures]라 불리며, 본고에서도 이 용어를 사용하겠다)에 대해서는 논의된 예가 하나 있으나,[21] 그 사례조차도 그것의 사용을 비난하는데 불과한 것이다.[22] 조표는 거의 내림표에 국한되어 있는데, 그 이유는 대체로 그렇게 지정함으로써 무지카 렉타를 픽타보다 더 많이 사용할 수 있었기 때문으로 추정된다.[23]

(1) 단선율에서의 임시조표

단선율에 붙여져 있는 임시조표의 기능에 대해서는 다음과 같이 크게 두 가지의 견해가 있다.

① 선법을 자리옮김 시키는 기능: 버거를 비롯한 일부 학자들의 견해인데, 버거가 이론적인 증거와 함께 내세운 주장은 다음과 같다:[24]

---

20) K. Berger, *Musica Ficta*, p.58.

21) 성부조표는 13~16세기의 음악에서 단일 다성악곡의 성부들에 차별적으로 사용된 조표를 의미한다.

22) 본고의 6 - 5) 참조; Thomas J. McGary, "Partial Signature Implications in the Escorial Manuscript V. III. 24", *MR* 40(1979), p.77.

23) T. Brothers, "Musica Ficta and Harmony in Machaut's Songs", *JM* 15(1997), pp.507. 그런 견해에 대해 버거는 부정적이다: K. Berger, *Musica Ficta*, pp.139-50 참조.

24) K. Berger, *Musica Ficta*, p.58: Marchetto da Padova, in his *Lucidarium in arte musicae planae(1317-18)*, shows examples of the same first-mode melody untransposed, that is, without any accidental signature, and transposed a fourth up, that is, with a ♭-signature, and comments on the examples as follows: 'A mode so transposed will be called "proper with regard to composition," since it is formed of its proper melodic species, but "improper with regard to location", since it is located on a pitch other than its proper one.' 길벗 리이니(Gilbert Reaney)도 자리옮김의 측면에서 임시조표의 사용을 설명한다. "Modes in the Fourteenth Century, in Particular in

마르케토 다 파도바는 그의 저서 『단성부 성가 예술의 이론적 해명』(Lucidarium in arte musicae planae, 1317-18)에서 똑같은 제1선법의 선율을, 하나는 조표가 없는 상태로, 또 다른 하나는 b조표가 하나 있는 것으로서 4도 위로 자리옮김된 상태로 제시하면서, 다음과 같이 논평한다: '이와 같이 자리옮김된 선법은 "작곡적 측면에서 적절하다." 왜냐하면 이러한 선법은 적절한 음정적 유형을 그대로 갖고 있기 때문이다. 그러나 이러한 선법은 적절한 위치보다 높은 곳에 위치하므로 "위치적 측면에서는 부적절하다".

사실 선법이 4도나 5도 위로 자리옮김 되어도 그 정체성은 그대로 유지된다는 논의는 이미 9세기의 『스콜리카 엔키리아디스』(Scolica enchiriadis)에서부터 나타나며,[25] 11세기의 이론서에서는 그와 같은 자리옮김을 위해서는 올림표나 내림표가 필요하다고 언급되어 있다(GS, II, p.75). 그러나 $b^{\flat}$ 조표가 (부분적으로 또는 전체적으로) 붙은 5도 및 6도 선법(리디아와 히포리디아)의 경우에는 대부분의 16세기 이론가들에 의해 자리옮김된 것이 아닌 정상적인 위치의 선법으로 논급된 바 있다.[26]

② 헥사코드를 자리옮김 시키는 기능: 벤트는, 앞부분에서도 밝혔듯이, 무지카 픽타와 렉타가 문맥에 따라 상대적으로 결정되는 것으로 본다. 그런 관점에서, 벤트는 $B^{\flat}$ 임시조표도 헥사코드의 자리옮김으로 해석한다. 즉, 내림표가 임시조표로서 붙여져 있는 경우는 C 헥사코드에서 F 헥사코드로의 자리옮김을 의미하는 것으로서, $E^{\flat}$이 무지카 렉타가 된다고 보는 것이다(원래 자리에서의 $B^{\flat}$에 해당). 이와 같이 함으로써, $B^{\flat}$뿐만 아니라 $E^{\flat}$의 사용이 보다 자유로워지고, 픽타로서의 $A^{\flat}$의 사용도 상대적으로 용이하게 된다는 것이다.[27]

임시조표가 선법 또는 헥사코드의 자리옮김, 또는 그 외의 용도를 의미하는지에 대해 결론을 내리기에는 이론적 증거가 충분하지 않다. 그러나 학자들은 적어도 그것이 어떤 체계적인 규칙을 만족시키는 것이기보다는 실제적인 편의를 위한 것이었다는 데에는 견해를 같이 한다. 즉, 연주자를 위해 선율을 노래 부르기 편한 음역으로 이동하거나 또는 무지카 픽타를 덜 사

---

the Music of Guillaume de Machaut", in *Organicae Voces: Festschrift Joseph Smits van Waesberghe*(Amsterdam: M. M. Instituut voor Middeleeuwse Muziekwetenschap, 1961), pp.137-43.

25) R. Erickson, trans., *Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis*, ed. C. V. Palisca(New Haven, CT: Yale University Press, 1990), p.43.

26) K. Berger, *Musica Ficta*, p.60.

27) M. Bent, "Musica Recta and Musica Ficta", p.98.

용하도록 하기 위한 것으로 해석한다. 같은 곡인데 자료에 따라 조표가 다르게 나타나는 경우가 이런 해석을 뒷받침한다.[28]

(2) 다성음악에서의 임시조표(성부조표)

중세와 르네상스 시대의 음악의 임시조표는 후대의 것과는 달리 성부들 사이에 표기가 다르게 되어 있는 경우가 많다(그리고 필사본들 사이에 일관성이 없는 경우도 있다). 중세의 3성부 다성음악에서 가장 흔하게 나타나는 성부조표는 상성부로부터 아래 방향으로 -, -, ♭ 유형이며, 15세기에는 -, ♭, ♭ 유형이 차차 지배적이 된다.[29] 상성부가 하성부보다 임시조표를 더 갖고 있는 예는 거의 없다.[30] 성부조표의 기능에 관한 학자들의 주장들은 다음과 같다.

① 복조성을 유지하는 기능: 가장 오래된 견해로서 아펠이 1930년대에 주장한 것이다. 아펠은 성부조표가 한 성부(테노르)에서는 F장조로, 다른 성부(motetus와 triplum)에서는 리디아 선법으로서의 역할을 한다고 보았다.[31] 그러나 이에 대해, 로윈스키는 성부 사이의 이질성이 복조성으로 해석될 수는 없다고 논박하며, 옛 이론가들이 특정 선법 또는 선법의 자리옮김을 체계적으로 표시하려고 고려한 적이 전혀 없다고 주장한다.[32]

② 종지의 음정진행과 관련된 기능: 로윈스키가 1940년대에 제시한 견해이다. 하성부의 임시조표는 연주자들을 고려한 선율의 자리옮김을 위한 것이고, 상성부들에 임시조표가 없는 이유는 종지진행에서 이끔음을 고려했기 때문이라는 것이다. 즉, 상성부들에도 B♭이 임시조표로 사용될 경우, 종지에서의 이끔음들과 증음정이 형성된다는 것이다(도리아의 경우에는 증2도, 리디아의 경우에는 증4도 등).[33] 또한 그는 정격종지의 등장으로 이중 이끔

28) E. L. Kottick, "Flats, Modality, and Musica Ficta in Some Early Renaissance Chansons", *JMT* 12(1968), p.270.

29) 김미옥, "기욤 듀페이의 성악곡을 통하여 본 장·단음계의 초기 발전", 『낭만음악』 11(1991), 85쪽.

30) K. Berger, *Musica Ficta*, p.80; Edward Lowinsky, "The Function of Conflicting Signatures in Early Polyphonic Music", *MQ* 31(1945), p.227.

31) W. Apel, "A Postscript to The Partial Signatures in the Sources up to 1400", *AcM* 11(1939), p.40; Apel의 "The Partial Signatures in the Sources up to 1450", pp.1-13도 참조.

32) E. Lowinsky, "Conflicting Views on Conflicting Signatures", pp.188-89.

음 종지가 단일 이끔음 종지로 바뀌게 되면서 하성부만이 아닌 중간성부에도 B♭조표가 첨가되었다고 주장한다.[34] 그러나 리처드 호핀(R. Hoppin)은, 이와 같이 상대적으로 새로운 유형의 성부조표는 정격종지가 확립되기 이전에 이미 나타난 것으로서, 근거가 없는 주장이라고 논박한다.[35]

③ 복선법을 유지하는 기능: 호핀이 1950년대에 내놓은 견해이다. 호핀은 임시조표가 있는 성부와 없는 성부 사이의 음역이 5도 정도 차이가 나는 것을 지적하며, 한 곡에 다른 선법들이 동시에 쓰였거나, 또는 한 선법이 동시에 본래의 위치와 자리옮김된 위치에 쓰인 것으로 본다.[36] 그러나 로윈스키는 호핀이 선택한 레퍼토리 자체에서도 호핀의 이론에 맞지 않는 예가 많다고 지적한다.[37] 벤트도, 성부 사이에 5도 정도로 음고의 차이가 나는 것은 인정하나, 호핀의 견해에 대해서는 부정적이다. 벤트는 다성음악에 픽타 음표가 도입되면서 13세기와 그 이후의 이론가들(예를 들어 요한네스 드 그로케오[J. de Grocheo, 1300년 경 활동] 등) 가운데는 다성음악에 대한 선법의 적용 자체를 배척한 경우도 있음을 상기시킨다.[38]

④ 헥사코드를 원 위치와 자리옮김된 위치로 동시에 사용할 수 있는 기능: 벤트와 휴우즈의 견해이다(1970년대). 이 견해에 따르면, (B♭조표가 있는) 하성부는 (B♭조표가 없는) 상성부보다 더 많은 렉타 음표를 갖게 되며 (5-2]-① 참조), 결과적으로 상성부에 무지카 픽타로서 올림표가 쓰일 확률이 줄어들게 된다: 하성부에 B♭대신 B음이 있으면, 증4도를 피하기 위해 상성부에는 F♯이 와야 한다.[39] 그러나 버거는 이와 같은 헥사코드의 렉타-픽

33) E. Lowinsky, "The Function of Conflicting Signatures in Early Polyphonic Music", pp.242-43.

34) E. Lowinsky, "Conflicting Views on Conflicting Signatures", p.191.

35) R. Hoppin, "Partial Signatures and Musica Ficta in Some Early 15th-century Sources", *JAMS* 6 (1953), p.203. 또한 그의 "Conflicting Signatures Reviewed", *JAMS* 9(1956), pp.97-117도 참조.

36) R. Hoppin, "Partial Signatures and Musica Ficta in Some Early 15th-century Sources", p.203.

37) E. Lowinsky, "Conflicting Views on Conflicting Signatures", p.193.

38) 그 배척에 대한 이유는, 벤트의 추정에 의하면, 무지카 픽타가 일으키는 선법의 고정된 음정배열에 대한 변화 때문이다. M. Bent, "Musica Recta and Musica Ficta", P.83. 15세기 후반의 이론가들은 일반적으로 다성음악에서의 선법을 논의하기 시작하나, 해롤드 파워스(Harold Powers)는 그들이 선법을 작곡의 필요한 전제로서가 아니라 레퍼토리를 분류하는 수단으로 사용한 것이라고 주장한다. H. Powers, "Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony", *JAMS* 34(1981), p.435.

타적 측면에서 본 견해를 받아들이지 않으며, 다음과 같은 주장을 제시한다.[40]

⑤ 테노르 성부를 기준성부로 유지하는 기능: 버거의 이 견해(1980년대)는, 결과적으로는, 로윈스키의 주장(위의 ② 참조)과 크게 다르지 않은 것이다. 버거는 연속적 대위법의 시대에는 테노르 성부가 다성음악에서 유일하게 선법을 정하는데 기준이 되는 성부라고 정의한다(그러나 자리옮김은 될 수도 있다). 따라서 그 외의 다른 성부는 부차적 목적(이끔음의 사용, 증감음정의 교정 등)을 위해 흔히 테노르와는 다른 조건을 갖추게 되었다는 것이다. 사실 15세기 후반의 팅토리스는 다성음악에서의 선법이 테노르에 의해 결정된다고 밝힌다. 그러나 그는, 동시에, 테노르 외의 성부들이 다른 선법을 갖거나 그 선법에 의문이 생길 경우에는 그 성부들의 선법에도 주의를 기울여야 한다고 부언한 바도 있다. 즉, 그는 상성부가 경우에 따라 선법적 측면에서 동등하게 취급될 수 있음도 시사했던 것이다.[41] 따라서 성부조표와 선법과의 관련성은 여전히 확정적으로 결론을 내리기 어렵다.

이상과 같이 살펴본 임시조표의 기능에 관해, 제시된 어떤 주장도 그에 대한 논쟁을 종식시키기에 충분하지는 않은 것 같다. 일반적으로 학자들의 공통적인 견해는 성부조표가 연속적 대위법의 결과이며[42] 동시적 울림에 대한 인식의 증대와 발맞추어 -, -, ♭ 패턴이 -, ♭, ♭ 패턴을 거쳐 결국 통일된 조표로 발전된다는 정도에 국한되어 있다.[43]

5. 무지카 픽카 적용의 규칙과 관행

14세기와 그 이후의 이론가들에 의하면, 무지카 픽타는 필요에 의해(causa

39) M. Bent, "Musica Recta and Musica Ficta", pp.98-99; A. Hughes, *Manuscript Accidentals: Ficta in Focus*, pp.51-52.

40) K. Berger, *Musica Ficta*, p.69.

41) E. Lowinsky, "Conflicting Views on Conflicting Signatures", pp.195-96.

42) E. L. Kottick, "Flat, Modality, and Musica Ficta in Some Early Renaissance Chansons", p.271 참조.

43) E. Lowinsky, "Conflicting Views on Conflicting Signatures", p.198.

necessitatis) 또는 미적인 이유 때문에(causa pulchritudinis)에 쓰인다. 필요에 의한 경우는 일반적으로 동시에 울리는 수직적 음향에서의 규칙에 따른 필수적인 첨가(증감음정의 교정)로 해석되고, 미적인 이유는 선율에서의 관행에 따른 첨가로 해석된다.[44] 비록 몇몇 중세 초기의 이론가들이 단선율에 임시표를 적용하는 규칙을 제시하였지만, 일반적으로 당시의 이론가들은 단선율보다는 다성음악에 임시표의 적용이 더 필요하다고 생각했다. 예를 들어 필립 드 비트리(P. de Vitry 1291-1361)는 무지카 픽타 없이는 어떤 모테트나 론델루스도 부를 수 없기 때문에 무지가 픽타가 "허구적인 것이 아닌 참되고 필요한 것"이라고 주장했다.[45]

무지카 픽타는 단선율과 다성음악 모두에서 근본적으로 증감음정의 교정을 위한 것이었다. 그러나 당시의 이론서나 악보를 통해 그것의 적용이 이런 목적에 국한되어 있지 않음을 알 수 있다. 이론서들의 설명과 악보에 표기되어 있는 무지카 픽타를 중심으로 규칙과 관행에 따른 용도를 살펴보겠다.

(1) 증감음정의 교정

중세와 르네상스의 이론서에서 언급하는 다성음악 구조에서의 근본적인 금기를 말하는 것으로서, 흔히 '미에 대한 파'(mi contra fa)로 표현된다. 즉, 옥타브를 비롯한 완전음정들이 증음정 또는 감음정으로 변하여 완전하지 않게 된 경우를 말하는 것인데, 이런 상태에서 탈피하기 위해서는 임시표가 반드시 필요하게 된다.

(2) 불완전협화음정의 교정

이 경우는 필수적이지는 않지만 '최상의 음향적 효과'를 위한 것을 말하는데, 특히 종지에서 완전음정으로 가장 부드럽게 진행하기 위해(즉, 순차진행의 경우에도 온음보다는 반음으로 진행하기 위해) 무지카 픽타가 필요한 것이다.

중세의 대위법 이론에서 음정 진행에 관한 논급은 아직 종지에서의 진행에만 국한되어 있다. 그리고 여기서 다루어지는 내용은 근본적으로 불완전

44) M. Bent, "Musica Recta and Musica Ficta", p.78.
45) M. Bent, p.78.

협화음정에서 완전협화음정으로의 진행이며, 반진행이 강조되어 있다. 14세기의 이론서 가운데 이런 내용을 포함하고 있는 것들이 등장하는데, 이에 대해 누구보다도 구체적으로 설명을 한 이론가는 이태리의 마르케토 다 파도바(M. da Padova 1305~26년 경 활동)이다:[46]

어떤 불협화음은 우리들의 귀와 마음에 받아들여질 수 있으나 다른 것들은 그렇지 않다. 받아들여질 수 있는 것들은 3도, 6도 및 10도 음정이다. 이것들과 이와 유사한 것들은 반진행으로 [완전]협화음정에 접근할 때 이 협화음정의 바로 인근에 위치하므로 우리들의 귀가 받아들일 수 있다. 두 성부가 어떤 불협화음정[즉 불완전협화음정]을 형성할 때는 협화음정을 향해 서로 반진행으로 이동해야 한다; 그리고 불협화음정은 두 음이 지향하는 협화음정과 가능한 한 가까운 위치에 있어야 한다.

가장 가까운 거리의 반진행의 예로, 마르케토는 단3도에서 유니즌으로, 장3도에서 완전5도로, 장6도에서 옥타브로의 진행을 제시한다. 그러나 이러한 규칙이 곡의 내부 진행에 얼마만큼 엄격하게 적용될 수 있느냐는 여전히 문제로 남아 있다. 르네상스 시대조차도 이론가들 사이에 일치를 보이지 않는다. 예를 들어, 15세기 말의 프란키누스 가푸리우스(F. Grafurius 1451-1522)는 이 규칙을 종지에서만 필수적인 것이라고 말하나, 16세기 후반의 지오세포 짜를리노(G. Zarlino 1517-1590)는 이 견해를 비판한다.[47]

(3) 이끔음

① 단성음악에서의 이끔음: 무지카 픽타는 원래 단선율에서의 이끔음과는 거리가 먼 것이었다.[48] 8개의 교회선법 가운데 리디아가 유일하게 자연적인

46) 본문은 다음과 같다: "Some diaphonies or dissonances are acceptable to the ear and the mind and others are not. The principal ones which are acceptable are the third, the sixth, and the tenth. These and those similar to them, are acceptable to the ear because, as they approach consonances in contrary motion, they lie in the immediate vicinity of the consonances. When two voices form a dissonance [that is, an imperfect consonance], they must move in contrary motion toward the consonance they seek; and the dissonance must lie as close as possible to the consonance they approach." Jan. W. Herlinger, ed., "Lucidarium in arte musicae planae," in *The Lucidarium of Marchetto of Padua: A Critical Edition, Translation and Commentary* (Ph.D. diss., University of Chicago, 1978), p.335. 괄호의 출처는 K. Berger, *Musica Ficta*, p.122.

47) K. Berger, pp.122-23.

48) M. L. Mackey, "The Evolution of the Leading Tone in Western European Music to circa 1600 A.D."(Ph.D. diss., Catholic University of America, 1962), p.85.

이끔음을 갖고 있지만, 오히려 그러한 이유 때문에 교회음악에서는 상대적으로 덜 선호되었다.[49] 그러나 트루바도르와 트루베르의 세속 단성노래에는 이미 이끔음을 포함한 다양한 용도로 무지카 픽타가 나타난다.[50] 길버트 리이니(G. Reaney)는 특히 이 초기 세속음악과 이오니아 선법과의 관련성에 주목하며, 이미 이끔음을 갖춘 C장조 음계가 등장했음을 강조한다.[51] 일부 학자들은 이끔음의 사용이 선법에 부정적인 영향을 미쳤다고 주장하나, 다른 한편으로는 B♭조표가 있는 리디아 선법(즉, 장조음계)은 이미 선법 발전의 초기 단계부터 나타났다는 점에 주목해 볼 필요도 있다.[52]

② 다성음악에서의 이끔음: 14세기의 다성음악에서는 이끔음이 이미 큰 비중으로 나타난다. 한 예로 기욤 드 마쇼(G. de Machaut 1300-1377)의 세속노래(42곡)를 살펴보면, 이 가운데 45%(19곡/42곡)가 자연적 이끔음을 갖고 있는 이오니아 선법으로 되어 있으며, 나머지 곡들 가운데에도 80% 이상의 곡에 이끔음의 표기가 포함되어 있다.[53] 리이니를 비롯한 여러 학자들은 세속 단성노래에서부터 표기되어 나타나는 이끔음을 장·단조 발전의 측면에서 중요한 요소로 보는 한편, 토마스 맥게리(T. McGary)는 이끔음이 중세 후기에 종지 진행에 대한 이론가들의 관심(위에서 언급한 가장 가까운 거리에 의한 반진행의 선호)이 증대함에 따라 대위법에서 이론적으로 부각되기 시작한 것으로 본다.[54] 옥타브 종지(2성부 진행에서의 가장 전형적인

---

49) M. Mackey, p.240.

50) P. Aubry, *Trouvères and Troubadours*, trans. and ed. Claude Aveling, from the 2nd French Edition of 1910(NY: Cooper Square Publishers, 1969), p.148.

51) G. Reaney, "Modes in the Fourteenth Century, in Particular in the Music of Guillaume de Machaut", in *Organicae Voces: Festschrift Joseph Smits van Waesberghe* (Amsterdam: M. M. Instituut voor Middeleeuwse Muziekwetenschap, 1961), p.139.

52) 예를 들면, 헤르만누스 콘트락투스(Hermannus Contractus, 1013~54)의 『성모마리아를 위한 안티포나』(*Alma redemptoris Mater*). 미사모음집 『리베르 우수알리스』(Liber usualis)의 273쪽에 수록되어 있다: Richard Hoppin, ed., *Anthology of Medieval Music*(NY: W. W. Norton, 1978), p.1 참조. 또한 프레데릭 호먼(Frederic Homan)은 단선율 성가에서 5번과 6번 선법(리디아와 히포리디아)만이 종지에서 "3화음적인" 선율을 가진다고 강조한다(다른 선법들은 일반적으로 순차적인 선율선을 유지). F. Homan, "Final and Internal Cadential Patterns in Gregorian Chant", *JAMS* 17(1964), p.75.

53) 김미옥, 「기욤 뒤페이의 성악곡을 통하여 본 장·단음계의 초기 발전」, 『낭만음악』 11(1991), 93-95쪽.

54) T. McGary, "Codex Escorial MS V. III. 24: An Historical-analytical Evaluation and Transcription", vol. 1(Ph.D. diss., University of Cincinnati, 1973), pp.100-101.

종지)로 반진행 되는 가장 이상적인 음정 진행은 장6도(테노르 음은 2도 음, 선율은 7도 음)인데, 단6도의 경우 이 음정이 장6도로 변화되기 위해서는 밑음이 반음 내려지거나 선율이 반음 올려져야 한다.[55] 그런데 후자의 경우에는 이끔음이 만들어지게 되는 것이다.

14세기 프랑스의 음악이론가 장 드 무리스(J. de Muris, 1300 경 - 1350 경)와 『4가지의 원칙』(Ouatuor principalia)의 저자인 무명씨는 선율적인 이끔음에 올림표를 붙이라고 권한다.[56] 버거는 마르케토 다 파도바 등의 14세기 이태리의 이론가들도 이끔음의 선택을 명백히 밝히고 있으며, 15세기 스페인의 바르톨로메오 라모스 드 파레야(B. R. de Pareia 1440년 경 - 1491 이후)와 이후의 이론가들도 역시 마찬가지라고 주장한다.[57] 두 가지 다 무방한 것으로 보는 이론가들의 경우에도, 동일한 조건이라면, 선율을 변화시키는 것이 더 좋다고 말한다.[58]

③ 다성음악에서의 이중 이끔음: 이 경우도 14세기의 종지 진행에서 전형적으로 나타나는 것으로서, 역시 가장 가까운 거리로의 선율적 순차진행을 이상적인 것으로 보는 관행에서 비롯된 것이다.

14세기의 3성부의 음악에서, 종지(1 - 5 - 8 화음)로 이동하는 화음은 앞서 말한 2도 음과 7도 외에 흔히 4도를 갖는다. 이 4도는 5도로 순차진행하기 위한 것인데(6 → 5 진행은 병진행을 야기 시킨다), 14세기에는 7도 음처럼 이 4도 음에도 올림표가 흔히 붙여져 있다(학자들이 이와 같은 종지를 편의상 이중 이끔음 종지로 부른다). 즉, 반음 거리로서 5도로 이동하게 만든 것이다. 이 이중 이끔음은 동시에 장3도에서 완전5도로의 '최상의' 음정 진행을 만들게 되는 것이다.

---

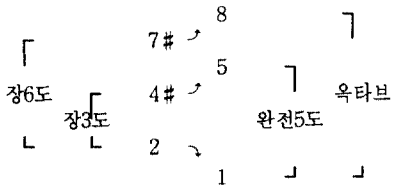
55) 이론가들은 일반적으로 종지에서의 이끔음을 무지카 픽타의 다른 경우들과 마찬가지로, 반드시 표기될 필요는 없다고 암시한다. K. Berger, *Musica Ficta*, p.163 참조.

56) M. Bent, "Musica Recta and Musica Ficta", p.90.

57) K. Berger, *Musica Ficta*, pp.143-44.

58) K. Berger, pp.117-18.

<예 2> 종지에서의 이중 이끔음 진행



반음 올려진 4도 음은 결과적으로 이끔음과의 증4도 관계도 피하게 된다. 이와 같은 증음정의 교정이 다른 어떤 목적보다도 우선적인 것이 아니었겠는가 하는 의문이 생길 수도 있으나, 참고로 당시 이론가들 중에는 종지에서 증4도가 나타나는 경우에 그것이 올바르게 해결만 된다면 무방한 것으로 인정한 경우도 있다.[59] 15세기 초부터는 차차 이중 이끔음 종지가 쇠퇴한다(연속적 대위법의 쇠퇴를 시사).[60]

④ 수사학적 표현 수단: 버거에 의해 제기된 견해로서, 옛 이론서에서는 전혀 논의된 바 없는 주제이다. 버거에 의하면, 이와 같은 현대적 용도로서의 무지카 픽타는 최소한 14세기부터 존재하였으며 그 후로 계속 커나간다.[61] 이런 용도의 무지카 픽타는 음악적 흐름만 가지고서는 연주자가 파악할 수 없는 것이기 때문에 악보에 임시표의 표기가 필수적이다. 무지카 픽타의 이와 같은 '비전통적' 사용을 증명하기 위한 차원에서 버거는 실제로 당시의 음악을 분석하였으며, 돈 랜들(D. Randel) 등의 학자들도 그녀의 주장을 지지한다.[62]

---

59) K. Berger, *Musica Ficta*, p.153 참조.

60) 김미옥, 「기욤 뒤페이의 성악곡을 통하여 본 장·단음계의 초기 발전」, 88쪽.

61) K. Berger, *Musica Ficta.*, p.174. 버거는 필사가(또는 연주가)도 작곡가가 의도적으로 표기해 놓은 임시표를 인식할 수 있었을 것으로 추정한다.

62) Don M. Randel, "Dufay the Reader", in *Music and Language, Studies in the History of Music*, vol. 1(NY: Broude Brothers, 1983), p.78; David Fallows, *Dufay*(London: J. M. Dent and Sons, 1982), p.100; Willem Elders, "Guillaume Dufay as Music Orator", *TVNM* 31(1981), pp.1-15 참조; Brothers, T., *Chromatic Beauty in the Late Medieval Chanson: an Interpretation of Manuscript Accidentals*(Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p.43.

6. 무지카 픽타 개념의 쇠퇴

르네상스 시대의 이론서와 악보 가운데는 무지카 픽타의 개념적 쇠퇴를 암시하는 내용이나 증거를 포함하는 것들이 있다. 이것들도 역시 다양하게 나타나지만, 이 주제의 경우에는 대부분 일맥상통하게 볼 수 있는 것들이기도 하다.

(1) 헥사코드에서 옥타브 계명음계로의 전환

파레야는 그의 급진적 저작인 『음악의 실제』(Musica practice, 1482)에서 전통적인 귀도의 헥사코드를 거부하고 8개의 새로운 음절을 가진 옥타브 계명음계를 제시한다.[63] 뿐만 아니라 5개의 반음 $B^{\flat}$, $C^{\#}$, $E^{\flat}$, $F^{\#}$, $A^{\flat}$을 포함하는 옥타브 체계도 선보인다(아직 구체적이지는 않으나 이와 유사한 설명이 1400년 경의 이태리 이론서[무명씨]에서 이미 나타난 바 있다).[64] 이와 같이 이제 옥타브 내의 어느 곳에서도 '미-파'(반음)가 만들어 질 수 있게 되었다는 것은 렉타와 픽타의 구별이 별 의미가 없다는 말이 된다.

(2) 옥타브를 기준으로 하는 변형된 헥사코드 계명창법의 출현

16세기에는 선율을 변형된 헥사코드 계명창법으로 부르는 방법이 소개된다. 즉, 헥사코드의 치환에 의하지 않고 하나의 헥사코드로 부르도록 하는 방법이 그것으로서, '라'음 바로 위의 음을 무조건 '파'(반음)로 부르도록 한 것이다(la super fa).[65] 이와 같이 ('파'가 중복되기는 하지만) 7개의 계명을 씀으로써, 옥타브를 기준으로 하는 어떤 음도 치환 없이 부를 수 있게 되고, 동시에 7도 음을 반음 내리게 함으로써 4도 음과 7도 음 사이의 증4도도 교정된다. 이런 방법은 이끔음으로서의 7도 음을 계명으로 부를 수 없는 단점이 있는 것으로서 일시적인 것에 불과하나, 역시 전통적인 헥사코드 계명창법의 붕괴를 암시하는 것이다.

---

63) J. Wolf, trans. and ed., *Musica practica Bartolomei Rami de Parcia*(Leipzig: Breitkoph & Hartel, 1901; rev. 1968), p.47; Mackey, "The Evolution of the Leading Tone", p.120 참조.

64) K. Berger, *Musica Ficta*, pp.48-49.

65) Stanley Sadie, ed., s.v. "Musica ficta", by M. Bent, p.445.

(3) 헥사코드와 무지카 픽타 개념의 분리

가푸리우스는, 예외적이기는 하나, 무지카 픽타를 헥사코드 대신 고대 그리스의 음체계(대완전체계)와 관련지어 설명한다. 그는 무지카 픽타와 함께 '무지카 아퀴지타'(Musica acquisita: 첨가된 음)라는 용어도 새롭게 사용하며, 여기에 반음뿐만 아니라 미분음까지 포함시킨다.[66]

(4) $A^{\#}$의 등장

버거는 15세기 초의 이태리 음악이론서(프로스도치무스 데 벨데만디스[Prosdocimus de Beldemandis]의 『대위법』[Contrapunctus], 1412)에서 $B^{\flat}$의 이명동음인 $A^{\#}$이 음체계에 새로이 도입되어 있는 것에 주목하며, 이 음표로 인해 마침내 헥사코드 계명 체계의 장벽이 무너지게 된다고 주장한다. 그 이유는 $a^{\#}$의 사용이 의미하는 것은 임시표의 기본 용도가 이제 반음을 만드는데 있는 것이고 더 이상 헥사코드 계명의 표시 기능이 중요하지 않음을 시사하는 것이기 때문이라는 것이다. 사실 $a^{\#}$이 사용될 수 있다면, 다른 어떤 반음도 사용 못할 한계는 더 이상 없는 것으로서, 렉타와 픽타의 구별이 더 이상 의미가 없는 것으로 볼 수 있다.[67]

(5) 일관성 없는 무지카 픽타와 성부조표에 대한 비판

피에트로 아론(P. Aaron 1480-1545)의 무지카 픽타와 성부조표에 대한 논평은 무지타 픽타의 최종 단계를 반영한다. 열렬한 인문주의자였던 그는 당시의 이론가로서는 유일하게 임시표의 일관성 없는 표시를 비난하였다(Il toscanello in musica, 1529).[68] 성부조표에 관해서도 유일하게 그는 다음과 같이 비판한다(Aggiunta del Toscanello, 1523):[69]

---

66) I. Young, "Franchinus Gaffurius, Renaissance Theorist and Composer, 1451-1522" (Ph.D. diss., University of Southern California, 1954), pp.122, 249.

67) K. Berger, *Musica Ficta*, p.42. 실제 음악에서도 이미 14세기 후반의 일부 필사본(특히 Chantilly)에 $D^{\#}$, $D^{\flat}$, $G^{\#}$, $A^{\flat}$과 함께 $a^{\#}$이 등장한다. 이와 관련하여, 벤트도 14세기 후반부터는 계명의 사용이 피상적인 것에 지나지 않았을 것으로 추정한다. M. Bent, "Musica Recta and Musica Ficta", p.83.

68) E. Lowinsky, "The Function of Conflicting Signature in Early Polyphonic Music", p.230. 아론은 무지카 렉타, 무지카 픽타 라는 용어 대신 무지카 나투랄레(musica naturale 또는 proprio), 무지카 악시덴탈레(musica accidentale)라는 용어도 사용한다.

69) 본문은 다음과 같다(E. Lowinsky, "The Function of Conflicting Signatures in Early

나는 일부 작곡가들의 부주의함에 반대한다. 그들은 신중히 고려해보지도 않고 대부분 다성음악의 하성부에 임의로 B♭을 붙인다. 이러한 방종은 금지되며 허용되어서는 안 된다. 진정한 음악가라면 그러한 기법을 고려해서는 안 된다. . . . 모든 성부에 내림표에 사용해야 한다. 그러면 처음에는 불협화적이었던 부분들이 모든 선율진행과 음정에서 흠 없고 조화를 이루게 될 것이다.

아론의 비판은 동일한 선율이 일관되게 계명화 되지 않으며, 그로 인해 옥타브 위와 아래의 반음들이 일치하지 않는 데 대한 것이었다.

실제 음악에서도, 이태리가 이와 관련된 진보적인 측면을 보여준다. 1540년대에 출판된 치프리아노 드 로레(C. de Rore 1515년 경-1565)의 교회음악곡집에서는 성부조표가 전혀 나타나지 않는다. 그러나 비슷한 시기인 1550년대에 플랑드르(앤트워프)에서 출판된 클레멘스 논 파파(C. non Papa 1512년 경-1555/6) 등의 무반주 다성 교회음악곡집을 보면 성부조표를 가진 곡이 상당히 많이 포함되어 있다.[70]

7. 맺음말

이제까지 살펴본 무지카 픽타의 사용에 대한 당시의 또는 근대의 해석들은 다음과 같이 크게 세 가지로 정리될 수 있다.

첫째는, 당시 이론가들에 의해 고찰·표명된 무지카 픽타의 기능들로서, 쉽게 납득될 수 있는 내용들이다: 증감음정의 교정, 종지진행에서의 최선의 효과(가장 가깝게 이어지는 반진행), 이끔음, 선율의 자리옮김을 위한 수단 등으로서의 필요성을 인정했다. 이 가운데 이끔음은 최선의 종지진행에 대한 14세기 대위법이론의 발전과 함께 부각되기 시작한 것이다.

Polyphonic Music", p.259): "I oppose also the carelessness of some composers who, without deeper consideration, place a B-flat in one part of their polyphonic work, mostly in the lowest part. I say that such license is forbidden and not permitted, it is not even taken into consideration by the true musician. . . . use the signature of a flat for all other parts too, and all melodic progression and consonances will be immaculate, concordant, and harmonious together, where first some of them were dissonant."

70) E. Lowinsky, pp.256, 258, 260. 또한 그의 "Conflicting Views on Conflicting Signatures", p.198도 참조.

둘째는, 당시의 이론에 거의 반영되어 있지 않은 무지카 픽타에 대한 기능들로서, 근대의 학자들이 다양하게 해석을 제시한 것이다: 헥사코드의 치환, 올림표가 지시되어 있으나 내림표를 적용해야 하는 경우(또는 그 반대의 경우), 임시표가 있으나 음고를 변화시키지 않아야 되는 경우, 수사적 표현 수단, 성부조표 등. 특히 악보에 흔히 나타나는 성부조표에 대한 당시의 논의는 그 사용 자체에 대한 유일한 비판이 전부로서 여전히 논쟁거리로 남아 있다. 이와 같은 이론적인 근거의 결여는 성부조표가 이론적 규명의 대상이 아닌 실제적 기능을 갖고 있었음을 시사한다고 볼 수도 있다. 이러한 추정에 가장 가까운 해석은 벤트와 휴우즈의 견해으로서, 하성부(테노르)에 우선적으로 $B^{\flat}$을 임시조표로 줌으로써 상성부들도 이에 근거하여 내림표(무지카 렉타)를 쓰도록 유도하였다는 것이다(그러나, 예외적이기는 하지만, 올림표를 성부조표로 갖고 있는 음악도 존재한다).

셋째는, 당시의 이론서에 논급되어 있으나 이론가들에 따라 다양한 견해의 차이를 보이거나 기존의 별개 이론(특히 선법)과의 접목이 시도된 것으로서, 역시 근대의 학자들에게 논쟁의 여지를 남긴 것이다. 단선율에서의 임시조표의 역할, 선법과 헥사코드의 이론적 연계성, 무지카 픽타의 사용으로 인한 다성음악에서의 선법 자체의 무용성 등이 여기에 속한다.

이와 같은 다양한 해석에도 불구하고, 무지카 픽타 사용의 규칙과 관행이 대부분 연속적 작곡기법에서 기인한 것이라는 데에는 학자들이 견해를 같이 한다. 이들은 15세기부터 화성 개념의 인식과 발맞추어 무지카 픽타의 개념이 차차 쇠퇴한 것으로 보는데, 이런 시각은 당대의 새로운 이론적 제안들(옥타브 계명음계, 변형된 헥사코드 계명창법, 헥사코드와 무지카 픽타 개념의 분리, $A^{\#}$의 등장, 무지카 픽타를 대체하는 새로운 용어들의 등장 등)과 실제 음악에서의 변화(성부조표 유형의 변화와 쇠퇴)가 확고히 뒷받침한다.

Mike55@hanmail.net

◉ **검색어 : 무지카 픽타, 임시표, 임시조표, 성부조표, 헥사코드, 계명**

참고문헌

김미옥. "기욤 뒤페이의 성악곡을 통하여 본 장·단음계의 초기 발전", 『낭만음악』 11(1991), 75-101쪽.

박신희, "Hermannus Contractus의 Musica: 번역 및 연구", 한양대학교 석사학위 논문, 1987.

G. G. Allair, *The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System.* MSD, No. 24. Rome: AIM, 1972.

_____ , "Debunking the Myth of Musica ficta". *TVNM* 45(1995), pp.110-126.

W. Apel, "The Partial Signatures in the Sources up to 1450". *AcM* 10(1938), pp.1-13; 11(1939), pp.40-42.

_____ , *The Notation of Polyphonic Music 900-1600.* MA: The Medieval Academy of America, 1961.

P. Aubry, *Trouvères and Troubadours.* Trans. and Ed. Claude Aveling. From the 2nd French Edition of 1910. NY: Cooper Square Publishers, 1969.

M. Bent, "Musical Recta and Musica Ficta". *MD* 26(1972), pp.73-100.

_____ . "Diatonic Ficta". In *Early Music History: Studies in Medieval and Early Modern Music.* Ed. Iain Fenlon. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp.1-48.

K. Berger, *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflection in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

B. J. Blackburn, Review of *Chromatic Beauty in the Late Medieval Chanson: an Interpretation of Manuscript Accidentals*, by T. Brothers. In *JAMS* 51(1998), pp.630-636.

T. Brothers, *Chromatic Beauty in the Late Medieval Chanson: an Interpretation of Manuscript Accidentals.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

_____ . "Musica Ficta and Harmony in Machaut's Songs". *JM* 15(1997), pp.501-528.

B. R. Carvell, "Notes on 'una nota super la'". In *Music from the Middle Ages through the Twentieth Century: Essays in Honor of Gwynn S. McPeek.* Ed. C. P. Comberiati and M. C. Steel. NY: Routledge, 1988, pp.94-111.

R., trans. Erickson, *Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis.* Ed. C. V. Palisca. New Haven, CT: Yale University Press, 1990.

K. Falconer, "Consonance, Mode and Theories of Musica ficta". In *Modality in the Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries.* Ed. U. Günther et al. *MSD* 49(1996), pp.11-29.

M. Gerbert, ed. *Scriptores Ecclesiastici De Musica Sacra Potissimum.* Vol. I. Hildesheim: Georg Olm Verlagsbuchhandlung, 1963/Rep. of 1784 edition.

D. J. Grout, *A History of Western Music.* 3rd ed. NY: W. W. Norton, 1980.

D. J. Grout & C. Palisca. *A History of Western Music.* 4th ed. NY: W. W. Norton, 1988; 6th ed., 2001.

J. Harden, "'Musica Ficta' in Machaut". *EM* 5(1977), pp.473-477.

F. Homan, "Final and Internal Cadential Patterns in Gregorian Chant". *JAMS* 17(1964), pp.66-77.

R. Hoppin, "Partial Signatures and Musica Ficta in Some Early 15th-century

Sources". *JAMS* 6(1953), pp.197-215.

_____ , "Conflicting Signatures Reviewed". *JAMS* 9(1956), pp.97-117.

A. Hughes, *Manuscript Accidentals Ficta in Focus 1350-1450.* MSD, No. 27. Rome: AIM, 1972.

E. L. Kottick, "Flats, Modality, and Musica Ficta in Some Early Renaissance Chansons". *JMT* 12(1968), pp.264-280.

E. E. Lowinsky, "The Function of Conflicting Signatures in Early Polyphonic Music". *MQ* 31(1945), pp.227-260.

_____ , "Conflicting Views on Conflicting Signatures". *JAMS* 7(1954), pp.181-204.

Mary L. Mackey, "The Evolution of the Leading Tone in Western European Music to circa 1600 A.D.". Ph.D. diss., Catholic University of America, 1962.

T. J. McGary, "Codex Escorial MS V. III. 24: An Historical-analytical Evaluation and Transcription". Vol. 1. Ph.D. diss., University of Cincinnati, 1973.

_____ , "Partial Signature Implications in the Escorial Manuscript V. III. 24". *MR* 40(1979), pp.77-89.

J. Mckinnon, ed. *Strunk's Source Readings in Music History.* Rev. Ed., Vol. 2. NY: W. W. Norton, 1998.

A. Newcomb, "Unnotated Accidentals in the Music of the Post-Jostquin Generation". In *Music in the Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood.* Ed. J. A. Owens and A. M. Cummings. Warren, MI: Harmonie Park, 1997, pp.215-225.

A. E. Planchart, Review of *The Theory of Hexachords, Somization and The Modal System: A Practical Application*, by Gaston G. Allaire. In JMT 18(1974), pp.213-223.

G. Reaney, "Modes in the Fourteenth Century, in Particular in the Music of Guillaume de Machaut". In *Organicae Voces: Festschrift Joseph Smits van Waesberghe.* Amsterdam: M. M. Instituut voor Middeleeuwse Muziekwetenschap, 1961, pp.137-143.

_____ , "Accidentals in Early Fifteenth Century Music". In *Renaissance Muziek 1400-1600: Donum Natalicium Rene Bernard Lenaert.* Leuven: Katholieke Universiteit, 1969, pp.223-231.

G. Reese, *Music in the Middle Ages.* NY: W. W. Norton, 1940.

M. Russo and D. Bonge. "Musica ficta in Thirteenth-century Hexachordal Theory". *Studi musicali* 28(1999), pp.309-326.

A. Traub, "Hucbald von Saint-Amand 'De harmonica institutione'". *Beträge zur Gregorianik* 7(1989), pp.3-101.

R. C. Wegman, "Musica ficta". In *Companion to Medieval and Renaissance Music.* Ed. T. Knighton and D. Fallows. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1992, pp.265-274.

J. Wolf, trans. and ed. *Musica practica Bartolomei Rami de Parcia.* Leipzig: Breitkoph & Hartel, 1901; Rev. 1968.

I. Young, "Franchinus Gaffurius, Renaissance Theorist and Composer, 1451-1522". Ph.D. diss., University of Southern California, 1954.

Diverse Theoretical Clarifications On Musica Ficta

Kim, Mi-Ock

This study deals with the subject of musica ficta together with diverse theoretical clarifications made by early theorists and recent scholars, since it has been one of the most puzzling topics in the twentieth century in relation to the examination of Medieval and Renaissance music, and since clarifications of some problems are necessary.

Musica ficta, originally a by-product of the hexachord which was designed for monophonic plainsong, began to be taken for granted in polyphonic music for a number of melodic and harmonic reasons from the 13th century. Influenced by this change, early theorists became attentive to clarify its functions theoretically. And in some cases, they even went too far to reconcile with other independent theories, especially the church modes. In result, diverse interpretations on the use of musica ficta came out and in turn they caused much of the recent debate on the same subject. Diverse theoretical clarifications on the use of it in early and recent times can be summarized in 3 ways as follows:

1)Explanations on the function of musica ficta made by early theorists which are easily understandable: correction of dim./aug. intervals, best contrapunctal progressions in the cadence, leading tone, transposition of melody, and so on.

2)contentions on the function of musica ficta suggested by recent scholars, due to the lack of theoretical explanations in early treatises: mutation of the hexachords, cases when accidentals do not mean the alteration of notes, rhetorical means, partial signatures, etc.

3)Interpretations made by early theorists which also caused the recent debate, due to their diverse views or joining with other independent theories: the role of accidental signatures, relationship between the church modes and the hexachord, rejection of the concept of the church modes in polyphony with musica ficta.

In spite of the heated debate, scholars generally agree on that almost all the functions of musica ficta came from the importance of linear structure, and that, from the 15th century, the "modern Meaning" of accidentals(alteration of individual pitches, rhetorical means) began to take precedence over other traditional one, in accordance with the growing feeling for the simultaneous control of sonority. These agreements can be supported by new theoretical suggestions made around that time(an octave scale with new syllables or with twelve modern chromatic steps, appearances of $A^{\sharp}$, newly coined terms for musica ficta, etc.) and stylistic changes in music itself(the change in the pattern of partial signatures, and decline on the use of itself).