교회 선법의 기원과 생성, 발전*

고대 그리스에서 16세기까지

조 경 아

1. 서론
2. 교회 선법 생성 이전의 음계
 (1) 고대 그리스: 기원전 5세기경–기원후 6세기경
 (2) 비잔티움과 옥토에코스(oktoechos): 6–8세기
3. 중세 교회 선법
 (1) 그레고리오 성가와 교회 선법: 6–9세기
 (2) 교회 선법의 형성: 9–10세기
 (3) 교회 선법의 확립: 11–15세기
 (4) 르네상스의 선법: 15–16세기
 (5) 고대 그리스 선법과 중세 교회 선법 비교
4. 결론

* 이 논문은 필자의 2008학년도 이화여자대학교 박사학위 청구 논문의 앞부분을 요약, 재구성한 것입니다.

www.kci.go.kr

개 요

음계에 관련된 이론과 실제는 고대 그리스에서 시작되었는데, 고대 그리스 음계의 영향을 받은 교회 선법은 기독교 성가의 보급과 교육, 성가의 분류라는 실제적인 목적을 가지고 시작되어 6세기-16세기의 약 1000여 년에 걸쳐 발전 변화되었다.

고대 그리스에서는 음계의 최소 구성단위를 테트라코드로 보고, 테트라코드를 구성하는 음간의 관계를 규명하였는데, 테트라코드의 연결에 의해 그리스 민족의 이름을 본 따 명명된 7개의 선법을 정립하였다. T-T-S의 일정한 간격을 갖는 고대 그리스의 테트라코드는 연접과 이접을 통해 연결되어 대 완전 체계를 이루게 되었다.

고대 그리스의 음계와 초기 기독교 교회의 8개 선법 체계의 영향을 받아 6세기에 시작된 교회 선법은, 성가의 보급과 교육을 위해 성가를 구분하는 실제적인 면에서 시작되어 8개의 체제를 이룩하였으며, 5도+4도, 혹은 4도+5도의 음계 구성 방법, 피날리스, 테노르와 음역 등에 의해 구분되었다. 교회 선법의 종은 피날리스로 구별되었으며, 종은 다시 음역과 테노르에 따라 정격과 변격으로 세분되었다.

교회 선법은 교육과 연주라는 실용적인 관점에서 계명창에 의한 헥사코드 체제를 이룩하였으며 계명창에 의해 선법의 피날리스 구분, 음의 기억과 교육 등이 용이해졌는데, 교회 선법과 헥사코드라는 체계는 서로 보완적으로 사용되어 어느 하나가 지배적이거나 종속적인 역할을 담당하지 않았다.

르네상스 때 선법은 12개로의 수적 확장, 정격과 변격이 아닌 종만의 구별, 에올리아와 이오니아 선법의 사용이 증가, 5도를 두 개의 3도로 나누는 화성 개념의 포함, 선법의 순서가 재정리 등 다양한 변화가 일어나게 되었다.

고대 그리스 선법과 교회 선법, 장 · 단조는 테트라코드와 펜타코드로 구성되는데, 음계의 성질에 따라 각 요소를 이루는 방법이 상이하다. 테트라코드와 펜타코드는 이접과 연접을 통해 옥타브 음계를 이루며, 다시 두 옥타브로 구성

www.kci.go.kr

된 고대 그리스 대 완전체계, 20개의 음을 갖는 헥사코드로 확대되었다.

선법의 발달 과정을 통사적으로 정리하는 것은 음악의 흐름을 이해하는 중요한 자료가 될 수 있는 것으로 실제 악곡의 사용 예와 함께 심화 연구되어야 할 것이다.

주제어: 고대 그리스 선법, 교회 선법, 음계, 그레고리오 성가, 차를리노, 글라레아누스

www.kci.go.kr

1. 서론

고대 그리스에서 시작한 음계에 관련된 이론과 실제는 수학, 천문학, 기하학, 철학 등 타 학문과 관계를 갖고 발달하기 시작하여 서양 음악에서 음계의 기초를 이루게 되었는데, 이후 학자들과 음악가들에 의해 발전되었으며 이후의 음계 형성과 음계 이론에 큰 영향을 끼쳤다.

고대 그리스와 비잔티움의 초기 기독교 음악의 영향을 받아, 성가의 보급과 교육, 성가의 분류라는 목적을 가지고 6세기경 시작된 초기의 교회 선법은 9세기에서 10세기 걸쳐 이론적 체계의 확립, 다성 음악의 대두, 11세기 이후의 헥사코드와 계명창의 도입 등을 통해 이론과 실제를 조화시켜 나갔다.

6세기에서 14세기에 걸친 중세 시기에 발전과 변화를 거듭한 8개의 교회 선법은 15세기 르네상스에 들어서면서 새로운 선법의 추가에 의한 12개의 교회 선법의 사용과 조성적 특징을 갖는 종지의 발달, 선법에의 화음 개념의 도입 등의 변화가 나타나기 시작하였다.

각 시기별 선법의 변화와 사용에 관한 것은 그 시대를 대표하는 논서의 번역과 연구를 중심으로 이루어져 개별적인 사항에 관한 심화 연구는 활발히 이루어지나 선법의 발달과 변화 간의 연계성이나 통사적인 연구는 활발하지 못하였다. 음악의 발달은 개별적이 아니라 전 시대의 이론과 실제를 바탕으로 유기적인 연관성을 지니고 이루어지는 것이므로 전체의 모습을 볼 수 있어야 하기에 연구자는 이 논문을 통해서 선법의 기원, 생성과정과 시기별 사용 예를 통사적으로 정리하고자 한다.[1)]

1) 교회 선법의 이론의 역사적 변천과정은 고대 그리스에서 르네상스까지의 이론이 나타나는 이론서인 프톨레미의 『하모닉스』(*Harmonics*), 보에티우스(Boethius, 480-524경)의 『음악의 원리』(*De Institutione Musica*), 레오메의 아우렐리안(Aurelian of Reome, ?-850)의 『음악의 지침서』(*Musica disciplina*), 작자 미상의 『무지카 엔키리아디스』(*Musica Enchiriadis*)와 『스콜리카 엔키리아디스』(*Scolica Enchiriadis*), 귀도(Guido d'Arezzo, 992-1050경)의 『음악의 대화』(*Dialogus de Musica*)와 『소론』

www.kci.go.kr

2. 교회 선법 생성 이전의 음계

⑴ 고대 그리스: 기원전 5세기경-기원후 6세기경

음계[2] 소재로서의 선법은 기원전 5세기경의 하모니시스트(harmonicist)[3]인 에라토클레스(Eratocles, ?-?)[4]가 옥타브를 이루는 음의 간격을 이용하여 옥타브의 성격을 종(species)으로 표시하여 7개로 분류한 후[5] 학자들이 음을 4도와 5도, 옥타브로 구별하면서 시작되었는데, 고대 그리스 선법[6]은 테트라코드(tetrachord)[7]를 바탕으로 이루어진 것으로 후

(*Micrologus*) 등을 중심으로 연구하며, 이러한 이론서를 연구한 바커(Andrew Barker)의『그리스 음악 저술』(*Greek Musical Writings*, Ⅱ), 김연의『음악 이론의 역사』, 크리스텐슨(Thomas Christensen)의『캠브리지 서양 음악 이론의 역사』(*The Cambridge History of Western Music Theory*) 등의 서적과『그로브 음악사전』(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 2nd ed.)을 참조한다.

2) 음계(scale)는 음악에 사용되는 음을 차례대로 배열한 것으로, 본 연구에서 음계는 옥타브를 분할한 것으로 정의하며 음계의 구성요소인 테트라코드, 펜타코드 등은 음계와 구별하기 위해 용어 그대로 사용한다.

3) 하모니시스트란 아리스토크세누스 이전에 활동하던 음악가, 이론가를 말한다. Thomas J. Mathiesen, "Greece," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. (New York: Macmillan, 2001), 336.

4) 기원전 5세기경 활동한 하모니시스트로서 이후의 아리스토크세누스 등의 이론가의 고대 그리스 선법의 개념 확립에 영향을 끼쳤다. Thomas J. Mathiesen, "Greece," 336-337.

5) 이 후의 이론가들이 옥타브와 4도, 5도의 종을 구별하는데 영향을 끼치게 되었는데 지금의 음계와 같이 반음과 온음으로 구성된 것이 아니라 1/4음을 기준으로 구성되었다. Andrew Barker, *The Science of Harmonics in Classical Greece* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 43-45.

6) 고대 그리스에서는 선법을 시스테마(systema), 토누스(tonus), 하모니아(harmonia), 트로푸스(tropus), 모두스(modus) 등 여러 용어로 지칭하였는데 모두 선법을 나타내고 있긴 하나 시스테마는 system 혹은 scale로 번역되는 용어로 음간의 관계를 구별할 수 있는 성질을 뜻하는 음계 체계, 토누스는 tone으로 사용될 경우에는 음 자체

www.kci.go.kr

대 사람들은 이러한 7종류의 음계를 하모니아(harmonia[8])라고 지칭하였으며, 맨 위의 음부터 차례로 하행하는 형으로 시작하여 후에 가장 아래 음부터 상행하는 것으로 변하였다.[9] 다음 <표 1>[10]은 에라토클레스가 선법의 이름과 옥타브의 종을 설명한 것으로, 그의 종의 개념은 1/4음

를 설명하기도 하나 선법으로 쓰일 경우에는 mode와 동일하게 취급되는 것으로 서로 다른 음 간격으로 구성된 각각의 선법과 그 변화(transposition)를, 하모니아는 7종류의 8음 음계로 4도, 5도, 옥타브의 세 협화로 구성된 시스테마에서 파생된 것으로, 트로푸스는 형식(form), 양식(style), 다양성(variety) 등 여러 가지로 해석되는 용어로 선법의 전조(modulation)에 사용되는 것으로, 모두스는 라틴어로 선법을 의미하는데 옥타브의 종을 함축하고 있는 것으로 나중에는 리듬과 관련되어 사용되는 등 다양한 특성을 지니고 있었다. 이 용어들은 이외에도 다른 의미를 함께 갖고 있는 경우가 많아 속해있는 문장 안에서 어떤 의미로 해석할 지 주의해야 한다. 용어와 관련된 것은 주로 Andrew Barker의 『그리스의 음악 저술』(*Greek Musical Writings Vol. II, Harmonic and Acoustic Theory*)를 참조하였다. 각 항목별 참고 쪽수는 다음과 같다. Andrew Barker, *Greek Musical Writings Vol. II, Harmonic and Acoustic Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984-1989), 128(시스테마), 17-18(토누스), 482(하모니아), 360, 421, 432(트로푸스). 모두스는 다음 서적을을 참고하였다. Anicius Manlius Severinus Boethius, *Fundamentals of Music*, translated with introduction and notes by Calvin M. Bower, edited by Claude V. Palisca (New Haven: Yale University Press, 1989), 2.

7) 고대 그리스 음악 이론에서는 제누스(genus)라 하였는데 복수로는 제네라(genera)라 한다. 현재 테트라코드(tetrachord, 4음 음계로 번역하기도 한다)는 4개 음으로 이루어진 음계를 말하는데 고대 그리스 대 완전체계가 네 개의 테트라코드 체제로 이루어진 것은, 고대 그리스의 4원소설과 연관된다. 이는 그리스 철학자인 엠페도클레스(Empedokles, 기원전 493경-433경)에 의해 주장된, 만물의 기본이 흙, 물, 불, 공기 등 네 가지로 이루어져 있다는 이론이다. 이에 입각하여 기원전 5세기경 피타고라스 학파의 학자들은 1, 2, 3, 4의 정수비로 표시할 수 있는 음의 간격을 어울림(협화, consonance)으로, 표기할 수 없는 간격을 안어울림(불협화, dissonance)이라 표기하였다.

8) 단수는 harmonia, 복수는 harmoniai로 표기한다.

9) Andrew Barker, *The Science of Harmonics in Classical Greece*, 43-44.

10) M. L. West, *Ancient Greek Music* (Oxford, Oxford University Press, 1992), 227의 표를 인용하였다. 이 자료에서는 상행으로 에라토클레스의 옥타브 종을 표기하고 있다.

www.kci.go.kr

(quarter tone)과 장3도(ditone)를 포함하고 있어 아래 표에서는 1/4음을 ↑로 표기하였다.

<표 1> 에라토클레스의 옥타브의 종

옥타브 종	구성 음의 관계
믹솔리디아(Mixolydian mode[11])	B B↑ c e e↑f a b
리디아(Lydian)	B↑ c e e↑f a b b↑
프리지아(Phrygian)	c e e↑f a b b↑c′
도리아(Dorian)	e e↑f a b b↑ c′ e′
하이포도리아(Hypodorian)	e↑f a b b↑ c′ e′ e′↑
하이포리디아(Hypolydian)	f a b b↑ c′ e′ e′↑ f′
로크리아(Locrian) 혹은 하이포도리아(Hypodorian)	a b b↑ c′ e′ e′↑ f′ a′

하지만 에라토클레스는 음계를 테트라코드의 아래나 위로 다른 테트라코드를 연접이나 이접으로 연결하여 옥타브를 이룬다고 설명할 뿐 그 이유와 구성을 설명하지 못하는 제한점을 지니고 있는데, 아리스토크세누스(Aristoxenus, 기원전 4세기경)는 에라토클레스가 옥타브의 종을 설명하면서 옥타브를 이루는 중요한 음정인 4도와 5도의 종을 설명하지 않은 점을 비판하기도 하였다.[12]

고대 그리스 이론가인 아리스토크세누스는 처음으로 테트라코드를 온음계적(diatonic), 반음계적(chromatic), 이명 동음적(enharmonic)으로 나누고 성격을 규명하였다. 이후 아리스토크세누스 학파는 음간의 간격[13]으로, 피타고라스(Pythagoras, 기원전 6세기경) 학파는 음간의 비

11) 이후 선법의 원어 표기에서는 mode를 생략한 형용사형을 사용하였다.

12) M. L. West, *Ancient Greek Music*, 227.

13) 1/4음에 속하는 이명 동음적 디에시스(enharmonic diesis), 1/3음에 해당하는 반음계적 디에시스(chromatic diesis), 1/2음에 해당하는 반음, 1음에 속하는 온음 등을 이용한다. 디에시스는 반음보다 작은 음정으로 고대 그리스에서는 피크논(pyknon)이라고도 표기한다.

www.kci.go.kr

율[14]로 테트라코드의 성격을 밝혔다. 이후 고대 그리스 음악가들은 테트라코드에 관하여 다양한 견해를 밝혔는데 설명하는 방법은 다르더라도 각 테트라코드의 차이는 네 음 중 위 두 음의 간격 차에 의해 발생한다는 점에는 동의하였다.[15]

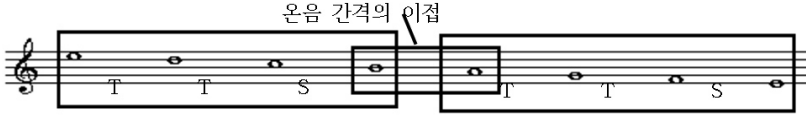
고대 그리스 학자들의 음 간격과 비율에 관한 연구를 바탕으로, 테트라코드 간격을 표시하면 다음 <표 2>와 같다.[16]

<표 2> 테트라코드와 구성음

테트라코드	음 간격
이명 동음계적	두 온음[17], 1/4음, 1/4음
반음계적	온음과 반음[18], 반음, 반음
온음계적	온음, 온음, 반음

고대 그리스의 선법은 테트라코드를 최소 단위로 하여 두 개의 테트라코드를 온음 간격으로 이접시켜 구성되는데(악보 1), 구성된 테트라코드의 성격에 의해 선법의 종류가 분류되며 고대 그리스 민족의 이름을 딴 고유 명칭이 부여되었다.

<악보 1> 고대 그리스 선법의 구조



14) 이론가에 따라 수의 비율을 다르게 해석하여 간격이 다르게 나타난다. Andrew Barker, *Greek Musical Writings Vol. II, Harmonic and Acoustic Theory*, 12.

15) Thomas J. Mathiesen, “Greece,” 338-339.

16) 가장 위 음부터 하행으로 표기하였다.

17) 두 개의 온음(tone). 디톤(ditone), 즉 장3도를 말한다.

18) 단3도를 말하며 세 개의 반음으로 이루어진 간격으로 세 반음으로 표기하기도 한다.

www.kci.go.kr

고대 그리스 음계 체제는 주로 리라나 키타라의 조율 방법에서 유래된 것으로, 이후 서양음악에서 음계의 기준을 이루는데 가장 적절한 음을 얻기 위해 학자들은 여러 학문[19]의 전문적 지식을 동원하여 그 구성 원리를 밝히고자 하였고 이러한 연유로 인하여 다양한 학문적인 접근[20]과 발전을 이루게 되었다.

테트라코드는 연접[21]과 이접[22]에 의해 고대 그리스 선법 체계인 대 완전체계(The Great perfect system)와 소 완전체계(The Lesser perfect system)를 이루는데[23] <표 3>은 대 완전체계와 소 완전체계의 음명을 하나의 표로 표기한 것이고, <악보 2>는 두 번의 연접과 온음 관계로 떨어진 한 번의 이접, 그리고 하나의 부가음 프로스람바노메노스(prolambanomenos)[24]로 이루어진 고대 그리스의 대 완전체계를 설명한 것이다.[25] 연접과 이접에 의해 만들어진 음계는 두 옥타브[26]를 이룰 수 없어 부가음으로 음역을 완성한다.[27]

---

19) 수학, 천문학, 기하학 등 다른 학문의 이론으로 음계를 설명하였다.

20) 이 당시 자신의 학문적인 이론과 음악 이론을 접목하여 발전시킨 학자들로는 수학자인 피타고라스 이외에도 천문학자인 프톨레미, 기하학자인 유클리드(Euclid, 기원전 330경-275경), 철학자인 플라톤(Plato, 기원전 428/427경-348/347경), 아리스토텔레스(Aristoteles, 기원전 384-322) 등이 있다.

21) 연접(conjunct)은 테트라코드의 연결 시 공통음을 지니고 연결되는 것을 의미한다.

22) 이접(disjunct)은 테트라코드의 연결 시 공통음 없이 순차적으로 연결된 것을 의미한다.

23) Thomas J. Mathiesen, “Greece,” 338-339.

24) 부가음이란 뜻으로 음계에서 가장 마지막을 차지하는 음으로 테트라코드에 속하지 않는다.

25) 각 테트라코드는 하이퍼볼라이온(hyperbolaion), 디조이그메논(diezeugmenon), 메종(meson), 히파톤(hypaton)이란 고유의 명칭을 갖는다.

26) 인간의 목소리로 소리 내기에 가장 적합한 음역인 두 옥타브는 음계의 음역으로 사용되었다.

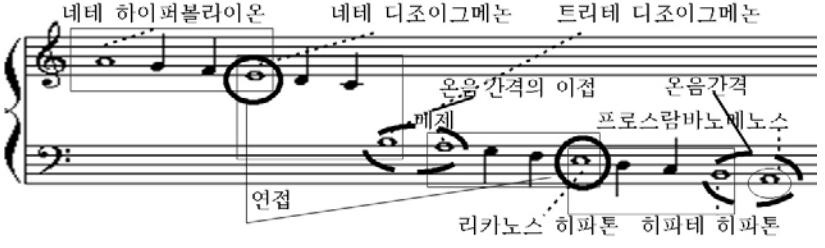
27) 대 완전체계의 음이 15개로 이루어진 것은 달이 차오르거나 다시 작아지는 기간이 15일인 것과 연관된다. Andrew Barker, *Greek Musical Writings Vol. II, Harmonic and Acoustic Theory*, 514. 모두 4 개의 테트라코드가 쓰이는 것은 1년의 1/4분기씩

www.kci.go.kr

<표 3>대 완전체계와 소 완전체계의 음과 음명

테트라코드	그리스음명	테트라코드	그리스음명
하이퍼볼라이온 (hyperbolaion)	네테 (nete)		
	파라네테(paranete)		
	트리테(trite)		
디조이그메논 (diezeumenon)	네테(nete)		
	파라네테(paranete)		
	트리테(trite)		
	파라메제(paramese)		
		시네메논 (synemenon)	네테(nete)
			파라네테(paranete)
			트리테(trite)
메종(meson)	메제(mese)		메제(mese)
	리카노스(lichanos)		
	파히파테(parhypate)		
히파톤 (hypaton)	히파테(hypate)		
	리카노스(lichanos)		
	파히파테(parhypate)		
	히파테(hypate)		
프로스람바메노스(proslambamenos)			

<악보 2> 고대 그리스의 대 완전체계



대 완전체계가 선법을 가지고 선율을 만들기 위해 필요하였다면 또 하나의 음계 체제인 소 완전체계는 선법의 변화를 위해서 사용되었

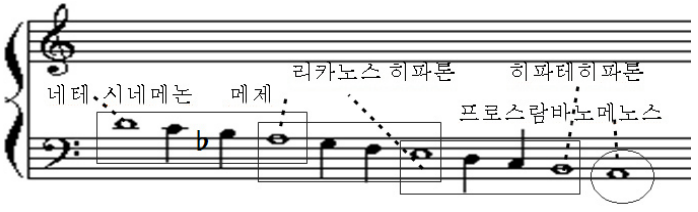
음이 담당하게 하기 위함이다. 중간 음인 메제는 보름달로 표기하며 프로스람바노메노스와 네테 하이퍼볼라이온은 새로운 달이 시작하는 초생달로 표현하였다. Jon. Solomon, *Ptolemy Harmonics*. Leiden: Brill. 2000, 161-162.

www.kci.go.kr

다.[28] 소 완전체계는 전체 음역이 1옥타브 4도로 시네메논(synemenon), 메종, 히파톤이라는 세 개의 테트라코드에 의한 연접만으로 이루어진 것인데, 대 완전체계가 2옥타브 음역을 갖는 네 개의 테트라코드에 의한 연접과 이접으로 이루어진 것과 대조를 이룬다.

다음 <악보 3>은 고대 그리스의 소 완전체계를 표시한 것으로 네테 시네메논에서 프로스람바노메노스까지의 음을 순서대로 표기한 것이다.

<악보 3> 고대 그리스의 소 완전체계



소 완전체계에서는 대 완전체계에서 사용하지 않는 시네메논이라는 테트라코드를 사용하게 되는데, 시네메논은 T-T-S[29]라는 동일한 간격을 갖는 테트라코드를 이루기 위해 대 완전체계에서는 사용하지 않는 b♭[30]음을 포함한다. 소 완전체계 역시 대 완전체계와 같이 음계의 가장 아래에 부가음인 프로스람바노메노스를 포함하여 완성되며 각 음은 고유의 명칭을 가진다.

고대 그리스 음계 체제는 2세기경 프톨레미(Ptolemy, 83-161경)에 의해 7선법[31]으로 규정되어 이후 고대 그리스 선법은 7개의 체계가 기본이 되었다. 고대 그리스 선법은 그리스 민족의 이름을 딴 도리아, 프리

28) Jon. Solomon, *Ptolemy Harmonic*, 81.

29) T는 tone(온음)이며, S는 semi-tone(반음)이다.

30) 이후의 음계에서 B♭이 나오는 근거를 제공하게 된다.

31) Thomas J. Mathiesen, “Greece,” 339-340.

www.kci.go.kr

지아, 리디아, 믹솔리디아와 함께 하이포[32]도리아, 하이포프리지아, 하이포리디아, 하이포믹솔리디아의 8가지 사용되었으나 프톨레미는 같은 음역을 갖는 도리아와 하이포믹솔리디아 중에서 하이포믹솔리디아를 사용하지 않았다.[33]

5세기경 보에티우스(Boethius, 480-524경)[34]는 고대 그리스 선법 체제를 정리[35]하였다. 보에티우스는 저서『드 인스티투니오네 무지카』(*De institutione musica*)[36] 4권 15장에서 선법을 '모두스'(modus) 이외에도 '트로푸스'(tropus), '토누스'(tonus)[37]라는 용어로 설명하면서 하이포믹솔리디아를 포함한 8개의 선법[38]을 이야기 하였다.

지금 우리가 사용하고 있는 선법과 다르게, 고대 그리스 선법의 첫 선법인 도리아 선법은 e음에서 시작하고 끝나는 하행형으로 표기하였

---

32) 하이포란 라틴어로 밑, 아래, 낮은, 바닥이라는 뜻이다. 가톨릭대학교 고전라틴어 연구소 편,『라틴-한글 사전 라틴 한국어 사전』(가톨릭대학교출판부, 1995), 394.

33) 믹솔리디아에서 시작한 고대 그리스 음계는 4도와 5도로 설명된다. 프톨레미의 선법 발생 원리가 4도 하행 음정 연속으로 나타나지 않고 4도 하행과 그 자리바꿈음정인 5도의 상행으로도 표기되는 것은 각 선법의 관계를 옥타브 안에서 설명하기 위함이다. Jon Solomon, *Ptolemy Harmonics*, 89-90.

34) Calvin Bower, "Boethius", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. 784-786.

35) 보에티우스 당시의 각 선법들은 반음이나 온음으로 구성되며, 이 중 하이포도리아가 가장 낮은 위치를 차지하고 있다. 그의 음계 체제에서의 선법의 명칭은 교회 선법의 것과 동일하나 성격은 다르다. Calvin Bower, "Boethius", 784-786.

36) 그는 저서『음악의 체계』의 1권에서 니코마쿠스의『하모니 개론』, 2-4권에서 니코마쿠스의 다른 논서를, 그리고 5권에서는 프톨레미의『하모니론』을 요약, 해석하였다.

37) 영어로는 modes, tropes, tones로 번역된다.

38) 보에티우스는 음계를 a음에서 시작하는 온음계적 테트라코드 구성음들의 연속으로 설명하기 위해, 하이포도리아 선법을 이용한다. 그가 이룩한 두 옥타브의 온음계적인 음계 체제는 중세 교회 선법 발생에 영향을 끼쳤는데 실제적으로는 프톨레미처럼 도리아와 하이포믹솔리디아를 동일하게 보았다. David E. Cohen, "Notes, Scales, and Modes in the Earlier Middle Ages," *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press. 2002), 333.

www.kci.go.kr

으며 정격선법을 이루는 두 테트라코드 중 위의 것을 아래로 내려서 5도 아래에서 변격을 만들었는데 낮고 높음이 지금의 개념과는 반대로 되어 있어 현재의 악보로 프로스람바메노스를 제외하고 가장 낮은 음인 히파테히파톤을 가장 높은 음으로, 가장 높은 음인 네테하이퍼볼라이온을 가장 낮은 음으로 표시하였다.[39]

보에티우스는 하행 선율로 선법을 설명하다가 상행으로 방향을 바꾸어 음계를 설명하면서 선법에는 변화가 일어나는데, 하행 음계 체제에서 a-A[40]인 하이포도리아 선법은 A-a 상행으로, e-E인 도리아 선법은 D-d 상행으로 변화되어(<표 4>)[41] 선법 명칭이 변화되었다.[42]

<표 4> 보에티우스의 음계[43]

	하행 음계	상행 음계
1	T-T-S-T-T-S-T(a-A)	S-T-T-S-T-T-T(B-b)
2	T-S-T-T-S-T-T(g′-g)	T-T-S-T-T-T-S(c-c′)
3	S-T-T-S-T-T-T(f′-f)	T-S-T-T-T-S-T(d-d′)
4	T-T-S-T-T-T-S(e′-e)	S-T-T-T-S-T-T(e-e′)
5	T-S-T-T-T-S-T(d′-d)	T-T-T-S-T-T-S(f-f′)
6	S-T-T-T-S-T-T(c′-c)	T-T-S-T-T-S-T(g-g′)
7	T-T-T-S-T-T-S(b-B)	T-S-T-T-S-T-T(A-a)

이러한 이론을 바탕으로 이루어진 고대 그리스 선법 중 도리아 선법을 하행으로 현재의 악보로 표기하여 정리하면 다음 <악보 4>와 같다.[44]

39) Calvin M. Bower, “The Modes of Boethius,” *The Journal of Musicology*, Vol. 3, No. 3 (Summer, 1984), 255

40) 가온 다음을 c′로 표기하고 옥타브 아래는 c, 두 옥타브 아래는 C로 표기한 것이다.

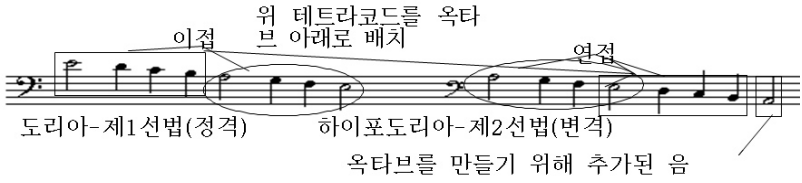
41) 하행 음계는 일반적인 고대 그리스의 하행 음계에 의한 8도의 종을, 상행 음계는 보에티우스에 의해 변화된 것을 표기한 것이다. Calvin M. Bower, “The Modes of Boethius,” *The Journal of Musicology*, 256-258.

42) David E. Cohen, “Notes, Scales, and Modes in the Earlier Middle Ages,” *The Cambridge History of Western Music Theory*, 332-335.

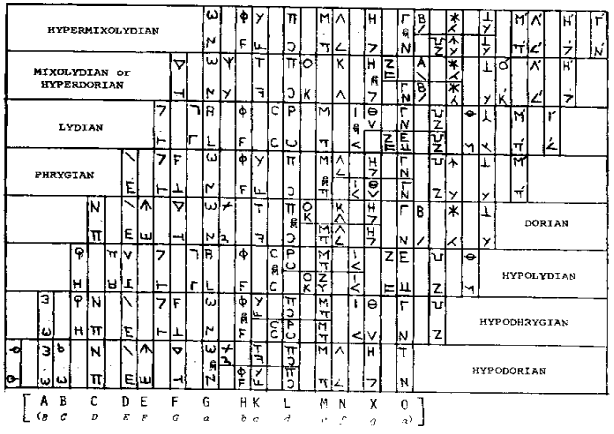
43) 보에티우스가 이용한 음계 도표이다.

www.kci.go.kr

<악보 4> 고대 그리스의 선법 중 도리아와 하이포도리아의 형태[45]



변격 선법은 위 테트라코드를 옥타브 아래로 내려 배치하기 때문에 음역이 5도 아래에서 나타나야 하나 제 2선법인 하이포도리아를 제외한 변격 선법은 모두 정격보다 4도 위에서 표기하는데 이는 대 완전체계 안에서 선법의 음이 표기되어야 하기 때문이다.[46]



Anicius Manlius Severinus Boethius, *Fundamentals of Music*, translated with introduction and notes by Calvin M. Bower, 156

44) <악보 4>에서 볼 수 있는 것처럼 위 테트라코드를 아래로 내려 배치하면 이접으로 이루어진 정격과 달리 하나의 음이 겹쳐지는 연접 형태가 된다. 연접으로 이루어진 경우 옥타브를 이룰 수 없어 끝에 하나의 음을 더해서 체계를 완성한다.

45) 리디아는 중세 교회 선법의 lydia와 달리 lidia로, 믹솔리디아는 mixolidia로 표기한다. 차인현,『그레고리오성가』(가톨릭대학교출판부, 2004), 74.

46) 하이포도리아의 경우 가장 낮은 음이 대 완전체계의 가장 낮은 음인 프로스람바노

www.kci.go.kr

⑵ 비잔티움과 옥토에코스(oktoechos): 6-8세기

고대 그리스어로 8개의 소리를 의미하는 옥토에코스[47]는 초기 기독교의 중심지인 비잔티움에서 사용된 8가지 음계를 말하는데, 성가의 분류를 위하여 만들어진 것으로 이것에 의해 성가의 체제를 구분하였다.[48]

비잔티움의 성가는 선법의 숫자 순서대로 노래하며 매 일요일에 성가를 구성하는 선법이 변화[49]되었는데 제 1선법에서 제 8선법까지 모두 노래하면 선법이 모두 완성되는 형태를 지니고 있었으며[50] 기원이 정확히 알려지지 않은 초기 동방 교회의 옥토에코스는 7개의 선법으로 설명되는 고대 그리스 선법과 달리 4×2라는 8배 체계(eightfold system)로 구성된다. 옥토에코스 체제의 핵심은 T-T-S 간격을 지닌 테트라코드의 연결로 이루어진 고대 그리스의 음계 체제와 달리, 반음이 중간에 놓이는 d-e-f-g(T-S-T) 테트라코드와 같은 간격을 갖는 a-b-c-d를 이접시켜 옥타브 체제를 완성하는 것에 있다.

중세 교회 선법의 정격이 홀수로, 변격이 짝수로 분류되는 것과 달리, 1번에서 4번까지의 선법은 정격으로, 5번에서 8번까지의 선법은 변격으로 분류하였는데, 정격과 변격으로 이루어진 8개의 선법 체계는 중세 초기 이론가들에 의해 받아들여져 8개 중세 교회 선법의 성립에 영향을 끼쳤다.

옥토에코스의 정격과 변격의 구별은 선율이 주로 사용되는 음역과 선

메노스라 낮게 표기할 수 있지만 다른 변격 선법은 대 완전체계 밖으로 나가게 되어 옥타브 위로 표기한다.

47) 본 연구에서는 옥토에코스의 개략적인 면만을 살펴보았다.

48) 중세의 8선법에 영향을 주었다. Peter Jeffery, “Oktoechos,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. 370.

49) 일주일을 단위로 선법이 변화하였다. Peter Jeffery, “Oktoechos,” 370.

50) 이 당시의 교회 음악은 선법 순서로 정리되었다. Peter Jeffery, “Oktoechos,” 370.

www.kci.go.kr

율의 진행방향에 의해 이루어졌는데, 음계에서 좀 더 높은 위치를 차지하거나 상행하는 선율은 정격(authentic)이라 불렸으며, 낮은 테트라코드에 위치하거나 하행하는 경향이 있는 것은 변격(plagal)이라 말해졌다.

옥토에코스의 테트라코드를 이용한 기본 구조는 일정한 간격으로 이루어진 고대 그리스의 테트라코드를 응용한 것으로 이후 교회 선법의 8개 선법 체계의 확립에 영향을 끼쳤다.[51]

3. 중세 교회 선법

⑴ 그레고리오 성가와 교회 선법: 6-9세기

중세 초기의 이론가들은 고대 그리스와 비잔틴의 음계 체제를 이어받아 중세음악을 발전시켰는데, 이들은 그레고리오 성가를 통하여 중세 초기 음악에 사용된 선법의 체계화와 일반화를 이루었다.

그레고리오 성가는 6세기경 시작되어 9세기 초에 그 형이 완성된 것으로 이 시기의 이론을 알 수 있는 논서가 많이 남아 있지 않지만 실제 악곡인 그레고리오 성가를 통해 그 발전 과정을 추측할 수 있어 이론보다 올바른 성가 연주라는 실용적 측면이 더 강조되었음을 알 수 있다.

그레고리오 성가는 중세 교회 음악에서 중요한 역할을 하는 것으로 8 교회선법을 바탕으로 이루어졌는데 발생 초기부터 8선법 체계를 완전히 갖춘 것은 아니었는데 중세 교회 음악은 지속적인 발전을 하여 그 결과 선율의 분류와 조직을 위한 8개의 모드(mode) 혹은 톤(tone)[52]이라 불리는 선법 체계가 만들어졌다.

---

51) Peter Jeffery, “Oktoechos,” 370-571.

52) mode는 modus, tone은 toni라고도 한다.

www.kci.go.kr

중세 선법의 8개라는 선법 개수는 7세기까지의 비잔티움의 옥토에코스에서 유래한 것으로 두 체계 모두 정격과 변격이라 불리는 두 체계로 나뉘는데[53] 중세 교회 선법은 초기에는 고대 그리스 음계의 고유 명칭을 따르지 않고 그리스 서수인 프로투스(protus), 도이테루스(deuterus), 트리투스(tritus), 테트라두스(tetradus)만을 사용하였다[54].

9세기경 활동한 고대 그리스[55]와 중세 초기의 논서를 바탕으로 교회 선법을 발달시킨 음악학자들의 연구는 음악 자체를 위한 것이 아니라 종교적 동질성 향상을 위해 성가의 체계화를 이룩하기 위한 것이었다. 이론가들은 노래 부르는 방법인 칸투스(cantus)[56]와 고대 그리스의 하모닉스(harmonics)[57] 전통을 융합하려 하였으며 경험을 통해 음악의 실체와 현상(event)을 개념화하여 서양 음악 이론의 개념(thought)의 기초를 이룬다.

초기의 중세 교회 선법에서는 선법 자체나 피날리스(finalis)[58]에 관한 연구가 나타나지 않았고 9세기 말경 논서에서 선법의 구별을 위해 피날리스의 개념이 사용되기 시작하였는데[59] 피날리스라는 용어가 사용되긴 하였으나 이 용어를 사용하여 선법을 구별하기보다 선법의 음역(ambitus)[60] 등을 통해 분류하였다.

---

53) 그러나 두 체계의 순서와 관계는 서로 다르다

54) 처음, 두 번째, 세 번째, 네 번째를 나타내는 서수이다. David E. Cohen, “Notes, Scales, and Modes in the Earlier Middle Ages,” 310-311.

55) 고대 그리스 하모닉스(harmonics)와 음악의 음정 구조의 과학적인 연구(pitch, note, interval, scale, mode 등)에서 나온 개념, 구조, 분석의 연구가 주를 이루었다.

56) cantus tradition, 즉 노래 부르는 방법이라고 한다.

57) 어울림, 협화와 불협화의 구별 등을 뜻한다. Thomas Christensen, “Introduction” *The Cambridge History of Western Music Theory*, 3.

58) finalis는 종음, 마지막음, 끝나는 음 등으로 해석하는데 본 연구에서는 피날리스로 표기한다.

59) Thomas Christensen, *The Cambridge History of Western Music Theory*, 311-312.

60) 한 옥타브 정도의 음역을 사용하였는데 옥타브보다 한 두 음 정도 위아래로 확장

www.kci.go.kr

『성 리퀴르의 토나리』(*Tonary of St. Riquier*)[61]에서 본격적인 연구가 시작된 교회 선법은 9세기경 레오메의 아우렐리안(Aurelian of Reome, ?-850)의 저서 『무지카 디시플라나』(*Musica Disciplina*)에서 이론적으로 정리되었으며 이러한 이론적 연구를 통하여 초기 중세 선법은 비잔틴의 옥토에코스처럼 각 네 개의 정격 선법과 변격 선법으로 구분되어 갔다.[62]

『무지카 디시플라나』에서는 그레고리오 성가에 기초하여 선법[63]의 사용을 말하는데, 이 책에서는 보에티우스, 카시오도루스(Cassiodorus, 485-580경) 이시도레(Isidore of Seville, 559-636) 등의 논서들과 마찬가지로 수를 이용해서 음계의 특징을 밝힌다. 아우렐리안은 그레고리오 성가의 선율을 인용하여 옥타브, 완전 5도와 4도, 온음의 성격을 밝히고 네 음정과 네 정격선법을 연결[64]시켜 설명하는데 정격은 높은 것으로, 변격은 상대적으로 정격보다 낮은 것으로 설명하였다. 그는 선법의 성격을 분류할 때 정격선법은 높은 것, 변격 선법은 낮은 것으로 표기하였는데 이 개념은 지금의 높고 낮은 의미와는 달리 선법의 성격이 서로 다름을 표시하는 것이었다.[65]

그러나 『무지카 디시플라나』는 피날리스, 암비투스, 음계의 음정관계 등의 용어가 정립되기 이전의 논서로 음악의 본질로서 선법이 중시되

이 가능하였다.

61) 795-800년경 쓰여진 중세 미사와 성무일도에 사용되던 음악 중 안티폰을 모아놓은 전례책의 하나. 8개의 교회 선법으로 정리하는데 선법 안에서는 시편창 형에 따라 정리하였다.

62) 1. protus 2. deuterus 3. tritus 4. tetradus가 각각 정격과 변격으로 이루어져 있다.

63) 아우렐리안은 토누스로 표현한다.

64) David E. Cohen, “Notes, Scales, and Modes in the Earlier Middle Ages.” 313-317.

65) 이는 고대 그리스와 로마의 음악이론에서 높은 것은 예리한 혹은 뾰족한 것으로, 낮은 것은 엄숙한 혹은 ‘무거운’의 의미로 사용한 것과 연관된다. 언어에서는 높은 것을 표현하는 아큐테(acute)는 ´ 로, 낮은 것을 표현하는 그라베(grave)는 ` 로 표기한다.

www.kci.go.kr

었으나 성격에 대한 명확한 구별이 일어나지 않았으며 실제 악곡에서 실체가 드러날 뿐 선법의 구별에 사용되는 어떠한 규범도 나타나지 않았다. 이런 이유로 그의 논서에는 선법이라는 용어의 정의나 사용, 혹은 실제 악곡에서 사용된 선법의 성격 등이 나타나지 않는데 그 중에서도 선법의 성격을 결정짓는데 중요한 역할을 하는 피날리스에 관련된 것이 전혀 나타나고 있지 않고 있다.

⑵ 교회 선법의 형성: 9-10세기

선법 이론이 본격적으로 발달하기 시작한 것은 9세기 후반으로, 9-10세기경의 음악학자들은 고대 그리스 하모닉스 전통[66]에 입각하여 고대 그리스 선법의 개념, 구조, 진행을 받아들여 중세의 음악 이론을 발전시켰는데 대표적인 학자가 헉발드(Hucbald, 850-930)였다.

헉발드는 고대 그리스 대 완전체계와 동일하게 두 옥타브를 이루나 고대 그리스의 T-T-S 간격으로 구성된 하행 테트라코드의 연속과 달리, 최저음에서 상행하는 T-S-T 테트라코드[67] 연속을 제안하였다. 헉발드의 T-S-T 간격으로 이루어진 상행 음계 체제는 중세 교회 선법의 성격이 고대 그리스와 달라지는 결과를 가져오는데[68] 헉발드의 음계에서는 최저음으로 부가음이 놓인 고대 그리스의 음계와 달리 최고음으로 부가음이 놓이게 된다.

<악보 5>는 T-S-T 테트라코드로 이루어진 헉발드의 상행 음계를 표시한 것으로 각 테트라코드는 T-S-T로 이루어지며 연접과 고대 그리스 음계와 마찬가지로 온음으로 연결되는 이접이 나타난다.

---

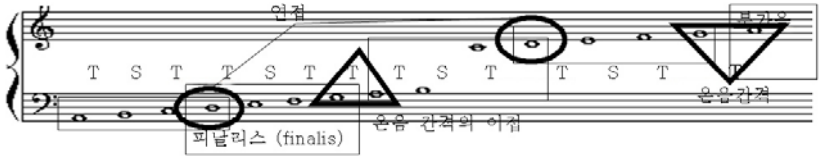
66) 보에티우스(Boethius), 카펠라(Capella), 혹은 다른 후기 로마 저술가들의 고대 음악에 관한 논서를 참조하고 있다.

67) 이 음계가 처음 사용되기 시작한 것은 옥토에코스였다.

68) 김미옥,『중세 음악 역사 · 이론』(심설당, 2005), 436-437.

www.kci.go.kr

<악보 5> 헉발드의 음계 체제



헉발드 음계가 사용되던 시기는 아직 선법의 고유 명칭이 명명되기 이전으로, 헉발드는 중세 초기 교회 선법을 다룬 이론가들처럼 그리스 서수[69]를 이용하여 선법의 종을 분류하고 다시 정격과 변격으로 선법의 성격을 세분하였는데 헉발드 음계 체제의 두 번째 테트라코드에는 피날리스로 사용되는 음들이 놓여 피날리스 테트라코드라고 불리게 된다.

헉발드의 논서에서는 중세 초기의 논서들과 다르게 피날리스의 중요성을 설명하고, 피날리스 음들은 선율의 시작이나 끝과 연관되며 대부분의 선율은 피날리스로 마무리 한다고 밝힌다.

헉발드의 T-S-T 테트라코드는 이후 『무지카 엔키리아디스』(*Musica Enchiriadis*)와 『스콜리카 엔키리아디스』(*Scolica Enchiriadis*) 논서에 소개되는 음계 체제 등 중세 서양 음계 체제의 기본 유형이 되며 귀도(Guido d'Arezzo, 992-1050경)의 헥사코드 체계까지 영향을 끼치는데, 『무지카 엔키리아디스』와 『스콜리카 엔키리아디스』[70]는 헉발드 이후의 중요한 논서로서 그 당시의 음계나 다성 음악 작법 등 주요 이론이 설명되어 있다.

두 『엔키리아디스』논서에서도 테트라코드에 관한 이론이 제시되는데, 각 테트라코드는 그레고리오 성가 선율 안에서의 기능에 의해 그라

69) 그리스 서수를 이용하여 프로투스, 도이테루스, 트리투스, 테트라두스라고 분류하였다.

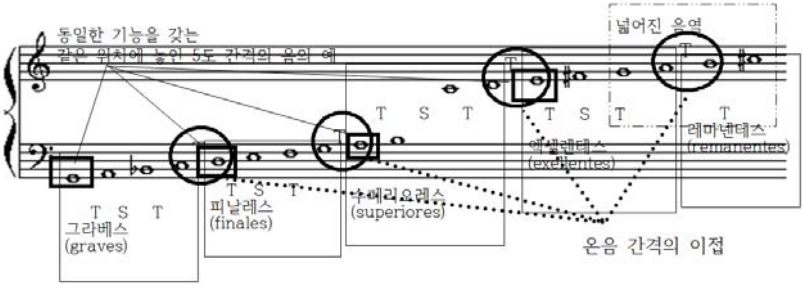
70) 간혹 10세기 것이라고 주장되기도 한다. 두 논서는 선법의 기보와 오르가눔의 실제(연습)에서 유사한 근거의 기초를 사용하나 양식이나 조직방법이 상이하며 주제도 완전히 일치하지는 않는다.

www.kci.go.kr

베스(graves, low), 피날리스(finalis, final), 수페리오레스(superiores, higher), 엑셀렌테스(excellentes, highest)라는 이름이 부여되며, 테트라코드의 각 음은 놓여진 순서에 따라 그리스 서수인 프로투스, 도이테루스, 트리투스, 테트라두스라는 명칭을 사용한다.

『엔키리아디스』 논서의 음계는 고대 그리스 음계 체제와 헉발드 테트라코드의 연결이 이접과 연접으로 이루어진 것과 달리, 온음 차이 나는 이접만으로 구성되며 고대 그리스의 대 완전 체계보다 4도 넓어진 음역을 갖는데 다음 <악보 6>은 소 완전 체계 시네멤논 테트라코드의 b♭(트리테 시네멤논)과 f♯을 사용하여 동일한 T-S-T 간격의 상행 음계로 정리된 것이다[71].

<악보 6>『엔키리아디스』 논서의 음계 체제[72]



<악보 6>에 제시된 것과 같이 각 테트라코드는 임시표에 의해 모두 T-S-T의 간격을 지니게 되는데, 각 테트라코드의 같은 위치에 놓인 5도 간격의 음들은 동일한 기능[73]을 지니게 된다.[74].

71) <악보 6>에 나오는 레마넨테스는 나머지란 뜻으로 다른 말로 레시두이(residui)라 한다. Geoffrey Chew & Richard Rastall, “residui,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. 100.

72) Thomas Christensen, *The Cambridge History of Western Music Theory*, 324.

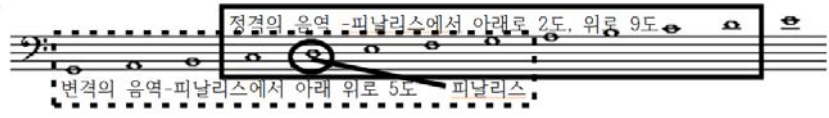
73) 5도 떨어져 있는 음과 동일한 기능을 갖게 한 것은 5도 병행 오르가눔의 준비과정

www.kci.go.kr

『엔키리아디스』 음계는 비잔틴의 음계에서 유래한 것으로 보이는데, 『엔키리아디스』에 사용된 테트라코드의 간격과 비잔틴 선법의 간격이 T-S-T으로 동일하다는 점, 『엔키리아디스』 논서 선법과 비잔틴 옥토에코스 선법의 분류 목적이 전례적인 칸투스 전통에 의한 성가의 체계화에 있다는 점 등에서 연관점을 찾아볼 수 있다.

『엔키리아디스』 논서에서는 선법의 음역을 피날리스에서 아래로 5도, 위로 9도 정도로 규정하면서, 정격의 경우엔 피날리스에서 아래로 2도, 위로 9도 정도, 변격의 경우엔 피날리스에서 아래위로 5도 정도 음역을 사용한다. <악보 7>은 『엔키리아디스』 논서의 음역을 정리한 것으로 『무지카 엔키리아디스』에서는 선법의 성격으로 정격과 변격의 피날리스가 동일한 것, 테노르가 다르다는 것, 그리고 변격의 음역이 정격보다 4도 아래라는 것을 제시하고 있다.

<악보 7> 『엔키리아디스』 논서에 나타난 선법의 음역



『무지카 엔키리아디스』는 처음으로 다성음악에 관한 내용이 제시된 논서로, 『무지카 엔키리아디스』와 『스콜리카 엔키리아디스』에는 오르가눔을 만들고 노래하는 방법이 악보와 함께 표기되어 있어 오르가눔의 형태와 연주에 관한 상세 내용을 알 수 있는데[75] 다성음악에 사용된

이라 할 수 있다. 김미옥, 『중세 음악 역사 · 이론』, 442.

74) 이러한 체계에서는 증음정이 발생되는데 각 테트라코드의 세 번째 음인 트리투스와 8단계 위의 음인 도이테루스 사이에서 나타나게 된다.

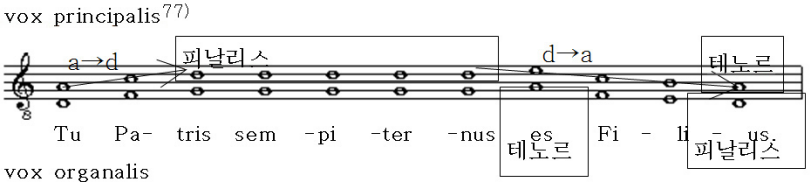
75) Richard Le Holladay의 “The Musica Enchiriadis and Scholia Eenchiriadis: a Translation and Commentary,” (Columbus: The Ohio State University, 1977)를 기초로 연구하였다.

www.kci.go.kr

교회 선법은 중심선율이 사용된 원선율(vox principalis 혹은 tenor)의 선법으로 판단한다.

<악보 8>은 오르가눔의 첫 유형인 병행 오르가눔의 예로 원선율이 상성에, 대선율인 오르가눔 성부(vox organalis)가 하성에 놓인 전형적인 5도 병행 오르가눔이다.

<악보 8> 병행 오르가눔의 예[76]



<악보 8>은 마지막 음이 a이고 선율 진행이 a와 d 중심으로 이루어진 악곡인데 초기 병행 오르가눔이 만들어진 시기는 9세기경으로 아직 a를 피날리스로 하는 에올리아 선법이 널리 사용되지 않았기에 마지막 음이 a라 할지라도 a음을 피날리스로 해석하지 않는다. 보통 악곡의 마지막 음은 사용된 선법의 피날리스가 사용되나, 사용된 선법의 테노르나 관계 선법[77]의 테노르로도 마감하는 것을 참고하여야 한다.

<악보 8>의 악곡은 주요 음으로 a와 d가 사용되어 제 1종의 정격으로 판단할 수도 있다. 그러나 최고음이 d이고, 그 음 아래의 4도 음역이 주로 사용되어 제 1종의 변격인 제 2선법 즉, 하이포도리아로 분석하는데, <악보 8>은 관계선법의 테노르로 종지하고, 변격 선법의 아래 음역이 주로 사용된 예가 된다.

76) W. Thomas Marrocco & Nicholas Sandon, *The Oxford Anthology of Music : Medieval Music* (London: Oxford University Press, 1977), 84.

77) 같은 피날리스를 사용하는 선법을 말한다. 정격의 경우 변격, 변격의 경우 정격이 된다.

www.kci.go.kr

다성음악으로 들어오면서 선법은 수평적인 선율의 흐름과 함께 어울리는 소리를 중시하였는데 악곡의 주요 부분은 협화 음정으로, 부차적인 부분은 불협화와 협화를 경우에 따라 사용하였다.

두 종의 엔키리아디스에 이어 선법의 발전과정을 알 수 있는 논서는 『알리아 무지카』(*Alia musica*)[78]으로 모두 3권으로 구성된 작자미상의 이 논서는 9세기 말부터 10세기의 것이라 생각되는데, 각 권은 서로 다른 작자가 쓴 것으로 추측된다.

1권은 모노코드(monochord)[79]에 의해 선법을 수학적으로 구별하고 정의한 부분으로, 음계나 음계의 구성음에 대해 정의하지 않으며 1권에서는 음이 아닌 수로 모든 것을 설명하는데, 음계는 중세의 성가 분류방법(intonation formula)[80]에 의해 분류되고 그 음계의 표기는 그리스의 표기를 따른다.

2권은 1권을 보에티우스의 이론과 고대 그리스의 명칭을 사용하여 선법을 더 명확하게 설명하는 부분으로 옥타브 종(species)의 분류, 도리아(dorian) 등 그리스 용어를 사용한 선법(toni) 명칭 등(<표 5>)을 설명하면서 고대 그리스 음계의 변화(transposition)를 알려준다.

78) Harold S. Powers, Frans Wiering, “Mode,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.16, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. 780-782.

79) 단현악기, 하나의 줄을 매어 놓고 비율에 따른 음의 성질을 밝히는데 사용하였다.

80) 선율 사이의 유사성 혹은 공통성으로 음악을 분류한 것. 노래하는 방법, 선율의 움직임의 특성들을 이용해 분류하였다. 선법의 분류도 처음에는 성가의 구별과 분류를 위해서 시작되었다는 점에서 연관이 있다고 본다. David E. Cohen, “Notes, Scales, and Modes in the Earlier Middle Ages,” 313-314.

www.kci.go.kr

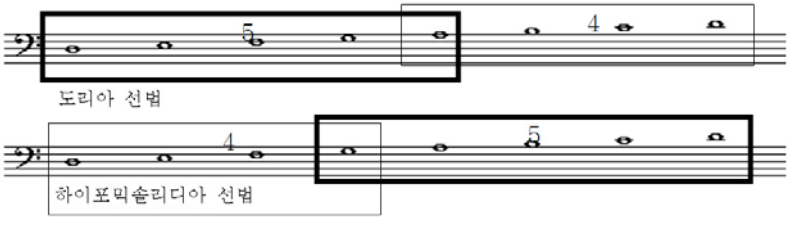
<표 5>『알리아 무지카』의 선법 명칭

종		선법 번호	고대 그리스 용어
1	정격	1	도리아(dorian)
	변격	2	하이포도리아(hypodorian)
2	정격	3	프리지아(phrygian)
	변격	4	하이포프리지아(hypophrygian)
3	정격	5	리디아(lydian)
	변격	6	하이포리디아(hypolydian)
4	정격	7	믹솔리디아(mixolydian)
	변격	8	하이포믹솔리디아(hypomixolydian)

『알리아 무지카』의 중요한 점은 선법의 성격을 5도+4도, 혹은 4도+5도로 구별한 점으로 5도+4도, 혹은 4도+5도로 분류하는 방법으로 인해 도리아 선법과 하이포믹솔리디아 선법의 차이를 명확하게 밝힐 수 있는 근거가 마련되었다.

다음 <악보 9>는 5도+4도, 4도+5도에 의해 구별된 도리아와 하이포믹솔리디아 선법의 구성이다.

<악보 9> 도리아 선법과 하이포믹솔리디아 선법의 구조



중세 이론가들은 음악에 있어서 종(species)[81]을 협화 음정인 완전 4, 5, 8도를 이루는 연속적인 음의 관계로 규정하였는데 각 음정은 온음과

81) 중세 이론가들은 이러한 음정의 성격을 종(species)이라 하고 분류하였는데, 고대 그리스의 분류에서 나온 것이다.

www.kci.go.kr

반음의 위치에 따라 성격이 나뉘고, 4도는 두 개의 온음과 하나의 반음으로 이루어진 3종류, 5도는 세 개의 온음과 하나의 반음으로 구성된 4가지 종류, 8도는 다섯 개의 온음과 두 개의 반음으로 이루어진 7 종류로 분류되며 10세기경 이론에 의한 종의 분류를 음정별로 정리하면 <표 6>과 같다.

<표 6> 종의 성격과 종류

음정	성격	개수	성격
4	2T+1S	3	T-T-S T-S-T S-T-T
5	3T+1S	4	T-T-T-S T-T-S-T T-S-T-T S-T-T-T
8	5T+2S	7	T-T-S-T-T-T-S T-S-T-T-T-S-T S-T-T-T-S-T-T T-T-T-S-T-T-S T-T-S-T-T-S-T T-S-T-T-S-T-T S-T-T-T-S-T-T

중세의 이론가들은 협화 음정인 4도, 5도, 8도의 성격을 구분하고, 음정의 성격에 의해 선법의 성질과 그 구성요소를 설명하였는데 각 교회 선법은 옥타브를 설명하는 7개의 종으로 설명되었다.[82]

82) 정격 도리아는 두 번째 종으로, 정격 프리지아는 세 번째 종으로, 정격 리디아는 네 번째 종으로, 정격 믹솔리디아는 다섯 번째 종으로 말한다.

www.kci.go.kr

⑶ 교회 선법의 확립: 11-15세기

11세기는 선법이론의 정립과 함께 귀도(Guido d'Arezzo, 992-1050경)의 가뭇(gamut)[83], 6음 음계(헥사코드, hexachord), 계명창법, 귀도의 손, 보표 기보법 등 중세 음악의 중요한 이론의 발달이 이루어지는데, 귀도 이외에도 수도-오도(Pseudo-Odo, 878 -942) 학파와 남부 독일의 라이헤노(Berno Reichenau, 1008-48)와 헤르마누스 콘트락투스(Hermannus Contractus, 1013-1054) 학파 등이 활동하였다.

이론의 발달에 의해 음정분석, 선율, 선법, 음계 구조에 관한 이론 등이 확고히 성립되어 선법의 유사성(affinities)[84], 모디 보쿰(modi vocum)[85], 협화에 의한 선법의 종류(modal species of the consonances) 등 선법 이론의 중요한 사항 들이 결정되게 되었다.

오도와 귀도 두 이론가는 모두 피날리스와 음계를 이루는 음에 관해 연구하였는데, 오도는 피날리스와 암비투스 안의 온음과 반음으로 이루어진 음간의 관계를 정의하고 선법의 형을 정의하고 그 이전까지 확정되지 않았던 선법의 개수를 정격 4개, 변격 4개로 확정지어 선법 개수를 8개로 확정지었으며, 귀도는 오도의 이론을 확장시켜 선법의 음역을 정격은 피날리스에서 하나 아래, 위로 9도나 10도 진행할 수 있으며 변격은 피날리스에서 아래로 5도(트리투스에서는 아래로 4도), 위로 6도 움직일 수 있다고 설명하였다.

---

83) 여러 의미로 사용된다. ① gamma ut 즉 가장 낮은 음을 지칭하는 것, ②) 6음 음계(헥사코드) 시스템 음계, ③ 6음 음계(헥사코드) 체계에서의 음역.

84) 선법에서 음정의 관계가 서로 유사한 것을 말한다. 예를 들어 d음에서 시작하는 음 관계는 T-S-T-T가 되는데 이와 같은 음 관계는 a음에서 나타나게 되는데 이러한 관계를 유사성이라 한다.

85) modi는 모드 즉 선법을, vocum은 성부, 소리를 말한다. 선법의 유사성이 피날리스에서 5도 위의 음에서 나타나는 같은 성질인데 반해 모디 보쿰은 기준음에서 하행하는 네 음의 동질성을 말한다.

www.kci.go.kr

중세의 가장 영향력 있는 음악이론가이자 교육자인 귀도는 북부 이태리 학파의 일원으로 중세 음악이론과 교육의 최고점이라 말해지는데 1026 -1033년 사이에 음악의 입문서라 불리는『디알로구스 드 무지카』(*Dialogus de Musica*) 등 4권의 논서를 썼다.『디알로구스 드 무지카』에서는 선법을 분류할 수 있는 것을 피날리스, 시작 음과의 관련성, 음역의 세 가지로 제시한다. 선법의 피날리스에 의해 선법의 종을 구분할 수 있는데, 시작 음은 피날리스, 혹은 피날리스와 협화를 이루는 음정으로 이루어지기 때문에 선법의 종을 분류한데 도움이 된다.

종이 구분되면 상세 구분을 위해 사용된 음역과 테노르를 파악하는데 음역이 피날리스에서 하나 아래 음에서부터 옥타브 정도의 음까지로 이루어진 경우는 정격으로, 피날리스에서 5도 정도 아래 음부터 6-7도 정도 위 음으로 이루어진 경우는 변격으로 구분하며 테노르로 판단되는 음이 피날리스에서 5도 위의 음이 강조되면 정격으로, 3도 위의 음이 강조되면 변격으로 판단한다.[86]

귀도는 성 요하네스 찬가의 “ut queant laxis”(당신의 종들이)의 가사를 이용하여 계명창을 고안하고 계명들의 간격인 T-T-S-T-T를 이용하여 헥사코드 체제를 만들었는데 계명창을 비롯한 귀도의 이론은 11-12세기의 이론가들에 의해 적용되고 발전되었다.[87] 귀도의 계명창은 현재의 용어로 표현한다면 이동도법(movable do solmization)에 의한 것으로 선법의 성질을 알려주는 피날리스의 판단에 도움을 주었다.[88]

임시표 등으로 음 간격에 변화가 생기게 되었을 경우 사용된 헥사코드의 계명창을 통해 선법의 피날리스와 테노르를 파악할 수 있으나 헥

86) 테노르가 b인 경우 c로 변하며 정격의 테노르가 c로 변하면 변격의 테노르 또한 a로 된다.

87) 본 연구에서는 헥사코드를 상세히 설명하지 않고 선법과의 관련만을 밝힌다.

88) 예를 들어 시작되는 절대 음에 상관없이 계명창으로 레(re)인 경우 제 1종으로 파악되었다.

www.kci.go.kr

사코드가 변한다고 하여 반드시 변화된 계명으로 사용된 선법을 파악하는 것은 아니며, 헥사코드로 인해 선법에 의한 선율 진행이 제약되지도 않는다. 헥사코드는 선법을 제한하는 게 아니라 선율의 자연스러운 진행과 변환을 가능하게 해주며 선율의 학습과 연주를 돕는 역할을 하기에 선법이라는 중심 음계체계를 활용하기 위해 헥사코드 체제가 사용되었다고 보는 것이 적절할 것이다.[89]

귀도의 이론은 성가 선율을 가장 적절한 자리에 놓고 노래하기 위한 것으로 그러한 이유로 인해 귀도의 관심사는 바른 노래를 위해서 사용된 선법의 성격과 함께 어떠한 헥사코드의 무슨 음인지를 판단하는 것이었다. 변환이 일어나는 위치와 함께 어느 음에서 어떠한 음으로 변화하는 지가 관심사였으며 이러한 것은 음계의 확장 사용으로 연결되게 되었는데 헥사코드의 변환은 이후 계속적으로 연구되어 15세기경 이론이 더욱 발달하였다.

헥사코드에서는 B♭, E♭, F♯ 등 임시표가 포함된 음들이 나오게 된다. B♭의 경우 나투랄 헥사코드나 두룸 헥사코드와 몰 헥사코드의 간격을 통일하기 위해 사용하여(f-g-a-b♭-c-d) 정상적인 음계의 구성음으로 여겼지만[90] E♭, F♯은 세 종류의 기본 헥사코드[91]에서 설명될 수 없어 보통 5도 위아래로의 이도(transposition)를 통해 설명되었다.[92]

11세기 동안 남 독일의 라이헤노, 헤르마누스 콘트락투스, 빌헬름 히

89) 즉 악곡의 분석 시 사용된 선법은 피날리스와 테노르의 파악을 통해서 이루어지며 그러한 음들로 인해 악곡의 중요음을 알고 강조할 수 있게 된다. 헥사코드는 그 유형 분석을 통해 실제 성가의 연주와 보급에 유효하게 사용되었으며 선법의 이도를 알 수 있게 하였다.

90) 몰 헥사코드의 구성음이라 그렇게 설명하였다.

91) c에서 시작하는 나투랄, f에서 시작하는 몰, g에서 시작하는 두룸을 뜻한다.

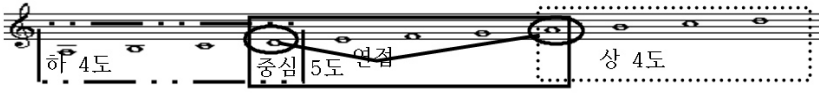
92) 예를 들어 f♯은 g에서 시작하는 두룸 헥사코드의 5도 위 이도(d-e-f♯-g-a-b)에서, e♭은 f에서 시작하는 몰 헥사코드의 5도 아래 이도(b♭-c-d-e♭-f-g)에서 말할 수 있는 것이다.

www.kci.go.kr

르소우(Wilhelm of Hirsau, ?-1091) 등 이론가에 의해 T-S-T로 구성된 헥발드의 두 옥타브 음계에 기초한 음계 체제가 더욱 발달하였는데『엔키리아디스』논서들의 테트라코드 명칭을 사용되었고 이러한 연구에서 협화의 종의 분류와 함께 구조적인 분석과 선법의 정의가 일어나 헤르마누스의 '세데스 트로포룸'(sedes troporum)[93]이 나오게 되었다.

11세기 남부 독일에서 3종의 4도와 5도의 상행 순서를 이용하여 중세 교회 선법을 설명하는 것이 일반화되기 시작하여[94] 중심 5도의 위치에 따라 정격과 변격의 성격을 정하였으며 중심 5도가 아래에 놓인 형(5도+4도)은 정격으로, 중심 5도가 위에 놓인 형(4도+5도)은 변격으로 표시된다. 중심 5도는 선법의 성격에 상관없이 주로 사용되는 부분으로 이것만으로는 선법의 정확한 종류를 알 수 없어 음역과 테노르[95]를 함께 고려해야 그 성격을 알 수 있게 된다. 이러한 구별의 일반화는 d-d의 음역으로 이루어진 1선법과 8선법을 구별할 때 4도와 5도의 위치에 의해 그 형을 알 수 있게 해주어 이견의 여지를 없애주게 되어 선법이론의 새로운 장을 열어주었다(<악보 10>).[96]

<악보 10> 중세 교회 선법의 구조



중세 선법을 이루는 각 펜타코드와 테트라코드는 고유한 온음과 반음

93) 앞서 설명한 선법의 공통성과 유사하다.

94) 이미 4도와 5도를 이용하여 설명하고 있긴 했으나 일반화되진 않고 일부 이론가들에 의해 제시되었을 뿐이었다.

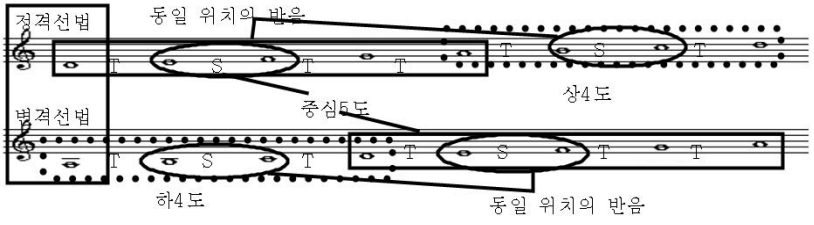
95) tenor 혹은 dominant로 표기되는 음으로 속음, 낭송음, 도미넌트 등으로 해석하는데 본 연구에서는 테노르로 표기한다.

96) 앞 <악보 9>참조.

www.kci.go.kr

의 배열을 지니고 있는데, 그 간격에 의해 선법의 종이 구별되었다. 전체 선법의 음 간격은 모두 상이하나 펜타코드와 테트라코드의 반음이 놓이게 된 위치를 보면 일정한 규칙이 있음을 알 수 있다. 제 1-2, 3-4, 5-6 선법은 모두 각 펜타코드와 테트라코드에서 같은 순서의 음에 반음이 나오게 되며 그러한 것은 변격이 되어도 동일하나 고대 그리스의 7-8 선법이 반음이 놓이는 위치가 다른 것처럼 다른 선법은 각 펜타코드와 테트라코드의 첫 음에서의 반음의 위치가 동일하나 7-8선법은 펜타코드와 테트라코드의 마지막 음에서 반음의 위치가 동일한 차이를 보이게 된다(<악보 11>).

<악보 11> 교회 선법의 정격과 변격



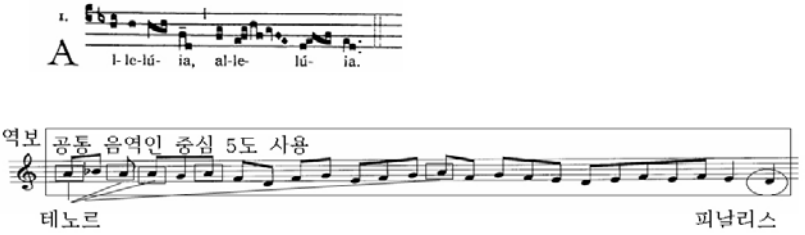
중세 교회 선법은 고대 그리스의 선법이 테트라코드로 이루어진 것과 달리 중심을 이루는 펜타코드(중심 5도)와 위나 아래의 테트라코드(상 4도, 혹은 하 4도)의 연접으로 구성되는데 펜타코드는 테트라코드에서 위로 한 음이 첨가된 형태로 선율 진행의 중심을 이루며 가장 많이 사용된다.

여러 논서와 성가를 통해 발달된 중세의 교회 선법은 13세기경 체계를 갖추게 되는데 선법의 음역은 종에 따라 피날리스에서 아래로 5도, 위로 9도 정도의 음을 사용하며, 선법에서 주로 사용되는 음역은 중심 5도인 피날리스에서 5도 위까지의 음으로, 정격과 변격에 따라 사용 음역은 9개 정도의 음으로 제한된다. 선법의 성격은 고대 그리스 음명과 음계의 온음, 반음 배열에 의해 구별된다.

www.kci.go.kr

다음 <악보 12>와 <악보 13>은 '알렐루야'라는 가사에 서로 다른 선법을 이용한 악곡으로 가톨릭의 전례 성가인 그레고리오 성가에 나온 것인데[97] 악곡의 피날리스에 의해 종을 분류하고, 사용된 음역과 테노르, 악곡의 끝 음을 살펴보아 선법을 구분하였다[98]. <악보 12>는 정격 선법인 제 1선법이 사용된 악곡의 원보[99]와 역보이다.

<악보 12> 제 1선법이 사용된 악곡



<악보 12>는 마지막 음이 제 1종의 피날리스로 이루어져 종의 구별이 용이한 것으로 정격과 변격의 구별을 위해 테노르를 살펴보면 처음 시작 부분이 정격의 테노르 a를 중심으로 구성되어 있어 제 1종의 정격임을 알 수 있다. 또 하나의 척도인 음역에서는 선법의 공통 음역인 중심 5도 d-a가 사용되어 구별에 도움을 주진 않으며 피날리스와 음역으로 종을 테노르로 세부 성격을 파악할 수 있는 예가 된다.

97) 그레고리오 성가는『리베르 우주알리스』(*The Liber Usualis*, 유용한 책이라는 뜻으로 전례성가가 수록된 책이다.)에 나오는 것 중에서 현재 한국 가톨릭 교회에서 사용하고 있는 것을 발췌한 것으로 원래의 4선 보표와 연구를 위해 번역한 악보를 함께 제시하여 사용된 선법의 특성을 살펴본다. <악보 11>, <악보 12>는『리베르 우주알리스』에 '부활 시기에 알렐루야를 부르는 방법, 8선법에 의해'로 표기된 부분으로 입당 때(At the Introit) 연주하였다. *The Liber Usualis with Introduction and Rubrics in English* (Washington D. C.: The Catholic Education Press, 1934), 95.

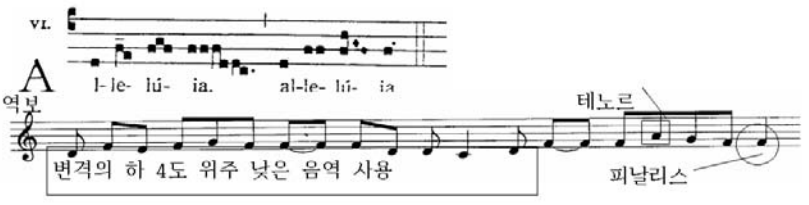
98) 피날리스는 원으로 테노르는 네모로 표기하였다.

99) 그레고리오 성가를 기록한 중세 악보의 앞머리에는 악곡에 사용된 선법이 로마숫자로 표기 되어 있어 성가에 사용된 선법을 파악하기 용이하다.

www.kci.go.kr

다음 <악보 13>은 변격 선법인 제 6선법이 사용된 악곡의 원보와 역보이다.

<악보 13> 제 6선법이 사용된 악곡



<악보 13>의 예는 마지막 음이 제 3종의 피날리스인 f로 나타나 종의 구별은 쉬운 예로 상세 구별을 위해 음역을 살펴보면, 정격의 경우 f-f의 음역을 주로 사용하나 이 악곡에서는 c-a로 음역이 나타나 하 4도와 중심 5도의 낮은 음역이 사용되고 있고 선율의 최고음이 제 6선법의 테노르인 a로 나타나 변격으로 분류할 수 있다.

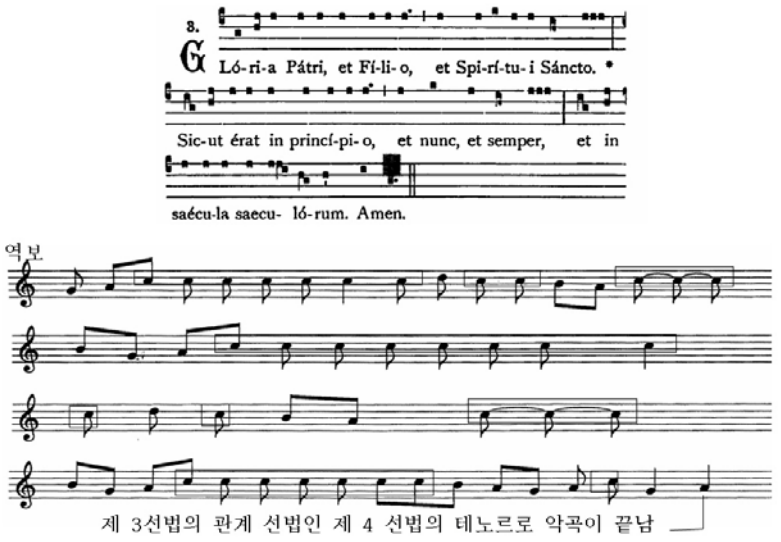
<악보 12>와 <악보 13>에서 알 수 있듯이 선법의 성격 구별을 위해선 피날리스로 종을 먼저 구분하고, 음역, 테노르를 통해 정격과 변격의 세부 성격을 파악해야 한다. 앞서 제시한 <악보 12, 13>은 선법의 유형이 명확히 드러나는 짧은 악곡을 분석한 것으로 사용된 선법의 파악이 용이한 예이나 악곡에 따라 선법의 변화가 일어나거나 각 선법의 특성이 잘 나타나지 않는 경우 선법의 판단이 어려워진다.

<악보 14>는 3선법으로 구성된 악곡으로 테노르로 종지하는 예로[100] 보통의 경우 피날리스로 종지하는 경우가 많지만 이 예에서처럼 사용된 선법의 테노르 혹은 관계 선법의 테노르로 마감하기도 한다.

100) 차인현, 『그레고리오성가』, 82.

www.kci.go.kr

<악보 14> 관계 선법의 테노르로 종지하는 악곡[101]



<악보 14>는 악곡의 마지막에 피날리스가 등장하지 않는 예로서 c가 강조되고 있어 테노르로 사용되고 있음을 알 수 있는데 악곡의 최종음 또한 피날리스나 테노르가 아닌 관계 선법의 피날리스로 이루어져 있어 주의해서 선법을 파악하여야 한다.

<악보 14>의 악곡에 나타난 테노르는 c로, 제 1종을 제외하고는 모두 테노르로 사용할 수 있으나 악곡의 마지막 음이 a이기 때문에 두 선법의 테노르가 정격은 c, 변격은 a라고 추측할 수 있어 제 4종은 사용된 선법으로는 적절하지 못하다. 제 3종의 경우엔 피날리스 f와 4번째 음인 b 사이의 증4도를 피하기 위해 b♭이 나오게 되는 경우가 많은데 이 악곡에서는 나오고 있지 않아 제 3선법으로 판단하는 것이 더 적절하며 각

101) 미사 입당송 중 <주께 영광>(Gloria Patri)(Tones of the Ⅴ. <Gloria Patri> at the Introit of the Mass) 중 제 3곡이다. *The Liber Usualis with Introduction and Rubrics in English*, 14.

www.kci.go.kr

악구의 처음이 g, b, c로서 악구의 시작은 피날리스와 협화를 이룬다는 규칙을 고려한다면 제 3종이라는 것이 확실해지며 선율에서 더 강조된 음이 제 3종 정격의 테노르인 c이기에 이 악곡의 선법은 제 3종의 정격으로 판단한다.

현재 가톨릭에서 그레고리오 성가를 분류하는 것은 시작 음을 기준으로 이루어지는데 헥사코드의 시작음인 c, f, g 음으로 기준점을 삼는데 각 기준의 첫 음에서 3도씩 쌓인 화음의 성격이 장화음이라는 점, 모두 3-4음 사이에 반음을 갖는다는 점, 헥사코드의 범위가 장 6도라는 공통점을 가지며 이는 귀도의 헥사코드를 충실히 받아들인 것이라 할 수 있다. 즉 악곡의 분석 시 사용된 선법은 피날리스와 테노르의 파악을 통해서 이루어지며 그러한 음들로 인해 악곡의 중요음을 알고 강조할 수 있게 되어 헥사코드는 그 유형 분석을 통해 실제 성가의 연주와 보급에 유효하게 사용되었으며 선법의 이도를 알 수 있는 척도로서의 역할을 담당하기도 하였다.

11-13세기는 다성음악의 발달이 본격적으로 시작되던 시기로 같은 간격으로 움직이는 병행 오르가눔이 병진행, 반진행, 사진행, 유사진행을 사용하는 자유 오르가눔(free organum), 긴 테노르 음에 여러 음을 붙이는 꾸밈 오르가눔(melismatic organum)으로 발전하였다. 원선율에 대한 대선율을 만드는 방법은 여러 유형으로 변화 , 발전되었지만 원선율의 성격으로 선법을 판단하는 것은 계속 유지되었다.

14-15세기의 선법 이론의 발전은 파도바의 마르케토(Marchetto da Padova, 1305-1319[102])의 논서『루치다리움』(*Lucidarium*)과 리지의 야코부스(Jacobus of Liège, 1260-1330경)의 논서『스페쿨룸 무지케』(*Speculum Musice*)로 대표될 수 있다.『루치다리움』에서는 헥사코드의 변화에 관한 이론과 함께 선법의 성격을 밝히는데 선법을 5도와 4도로

102) 확실한 활동한 시기이고 생몰년도는 확실치 않다.

www.kci.go.kr

설명하고 음의 성질과, 오르가눔 작법 등 그 이전의 이론을 정리하고 14세기 음악의 특성을,『스페쿨룸 무지케』에서는 선법의 구성과 함께 헥사코드의 변화와 선법의 이도, 피날리스의 이도를 설명하고 있는데 이러한 논서들에 의해 헥사코드의 성격과 변환, 선법의 이도가 설명되고 검증되었다.

⑷ 르네상스의 선법: 15-16세기

15-16세기 르네상스의 선법은 선법의 개수 첨가라는 외형적인 확장과 함께 음정 혹은 화음이라 불리는 내부적인 확장 등이 이루어진 시기인데, 이 시기의 가장 중요한 사항을 세 가지로 나누어 설명한다.

글라레아누스(Henricus Glareanus, 혹은 Heinrich Glarean, 1488 -1563)는 중세까지의 교회 선법이 필요에 따라 임시표를 사용하는 것은 선법의 변화를 야기한다고 주장하여 8종류의 교회 선법 체계를 발전시켜, 새로운 음정체계인 에올리아 선법과 이오니아 선법 체계를 만들어 12교회 선법 체계를 구축하였다. 중세 시기에는 임시표가 아닌 피날리스, 음역, 테노르로 선법을 판단하였는데 글라레아누스는 그 외에도 음계를 구성하는 온음과 반음 간격으로 선법을 파악한다고 하여 조성음악의 장・단조 개념과 유사한 이도된 선법이론을 확립하였다.[103] 르네상스의 악곡에 나타난 선법은 12선법을 기준으로 구성되는데 새롭게 추가된 에올리아와 이오니아 선법이 제일 사용빈도가 높아지게 되었다.

그는 그의 논서『도데카코르돈』(*Dodecachordon*, 1547)[104]에서 12개 선법의 음역을 5도+4도, 4도+5도로 설명과 명칭을 밝혔는데 선법의 설명에는 b에서 시작하는 로크리아(locrian)도 포함되어 있으나 선법의 번

103) Clement A. Miller, “Glarean,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. 925-927.

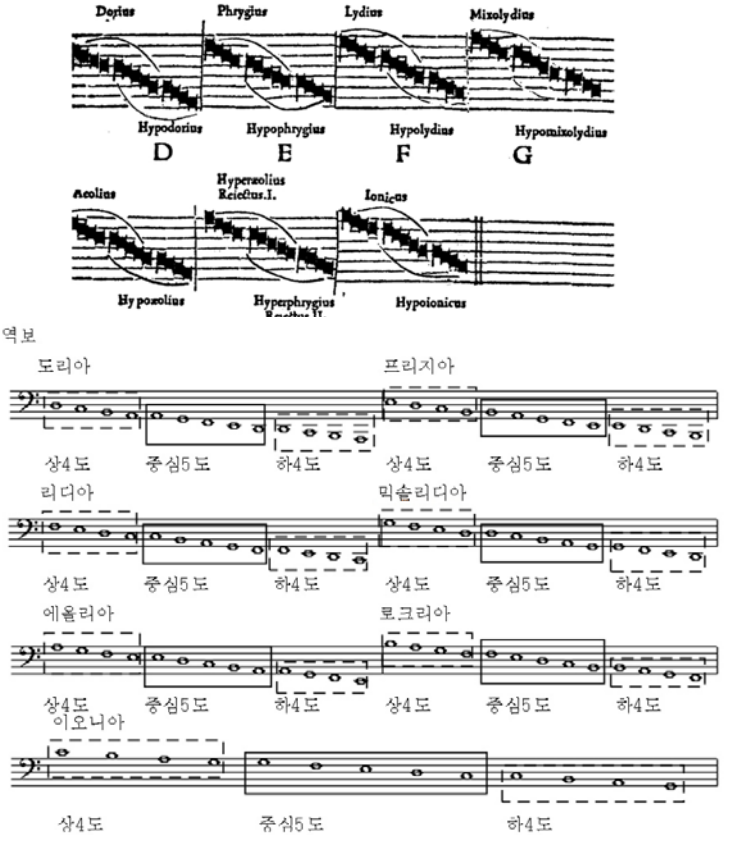
104) 도데카코르돈은 12개의 현을 의미한다.

www.kci.go.kr

호도 부여되지 않고 어떠한 언급도 나타나지 않는다.[105]

다음은『도데카코르돈』에 나타난 선법의 설명과 역보이다. 악보에서 네모는 중심 5도, 실선으로 표시된 네모는 상 4도, 혹은 하 4도를 표기한 것이다(<악보 15>).

<악보 15> 글라레아누스의 선법 체제[106]



105) 김연,『음악이론의 역사』(심설당, 2006), 79.

106) Cristle Collins Judd, “Renaissance Modal Theory: Theoretical, Compositional, and Editorial Perspectives,” *The Cambridge History of Western Music Theory*, 391.

www.kci.go.kr

다성음악의 발달과 함께 성부가 점차 증가되고 성부간 음역이 겹치는 경우가 증가하면서 정격과 변격의 구별이 희미해지고 피날리스를 중심으로 선법을 파악하게 되는 경우가 증가하게 되어 정격과 변격의 구별보다 종의 구별이 더 중요하게 여겨졌다.

중세 다성음악의 각 성부에 사용된 선법은 원선율과 대선율은 서로 관계 선법으로, 원선율과 짝을 이루는 성부는 원선율과 같은 선법을, 대선율과 짝을 이루는 성부는 대선율과 동일한 선법으로 구성되었는데 르네상스로 오면서 이러한 성부의 구성이 변화하게 된다.

후기 르네상스로 가면서 선법의 구별은 종으로 한정되어 피날리스는 여전히 구별의 척도가 되나 사용된 음역과 테노르에 의한 정격과 변격의 구별이 차츰 사라지기 시작하였다.

글라레아누스와 동시대 이론가 겸 작곡가이며 르네상스 대표 이론가 중 한 사람인 차를리노(Gioseffo Zarlino, 1517 -1590경)는 초반에는 중세의 선법 구분 규칙을 따라 악곡을 분류하여 그의 모테트 곡집 ≪칸티쿰 칸티코룸≫(Canticum canticorum, 1540)을 분류하였는데 임시표에 관계없이 선법의 피날리스와 테노르, 그리고 음역에 따라 나누어 놓았다.[107]

차를리노는 글라레아누스의 12 교회 선법 이후, 자신의 작품에 사용된 선법을 임시표를 포함하여 음계를 파악하고, 새로 첨가된 선법인 에올리아와 이오니아 선법을 이용하여 분류하여 차를리노의 저서『화성의 체계』(*Le istitutione harmonishe*, 1558)에는 글라레아누스의 것과 동일한 순서와 번호를 지닌 선법 분류가 나타났다. <표 7>은『화성의 체계』에 나오는 선법 분류이다.

107) 김연,『음악 이론의 역사』, 81.

www.kci.go.kr

<표 7> 차를리노『화성의 체계』의 선법 분류

피날리스	선법 번호	정격, 변격
d	1	정격
	2	변격
e	3	정격
	4	변격
f	5	정격
	6	변격
g	7	정격
	8	변격
a	9	정격
	10	변격
c	11	정격
	12	변격

이후 출간된 차를리노의『화성의 논증』(*Dimonstrationi harmonische*, 1571)에서는 선법 번호가 변화되어 d부터 시작하는 기존의 선법 번호 체계와 다른 c부터 시작되는 선법 체계를 따르게 되는데, 이는 조성 음악의 장조와 같은 이오니아 선법의 중요성을 깨닫고 시작한 것이 아니라, 순정률 체계가 c에서 시작하고 귀도의 계명창이 re가 아닌 ut로 시작하는 것과 연관되는 것이었다.[108] <표 8>은 새로운 번호가 부여된 차를리노의 선법 체계이다.

108) 김연,『음악 이론의 역사』, 85-86.

www.kci.go.kr

<표 8> 이전과 다른 차를리노의 선법 순서표

피날리스	선법 번호	정격, 변격
c	1	정격
	2	변격
d	3	정격
	4	변격
e	5	정격
	6	변격
f	7	정격
	8	변격
g	9	정격
	10	변격
a	11	정격
	12	변격

차를리노에 의해 선법의 순서가 바뀐 것보다 더 중요한 이론적 전환은 이전의 작곡가나 이론가들과 달리 차를리노가 선법 체계에 화성이 포함시켰다는 점인데 화성적 개념이 선법 체계에 포함되게 된 것은 영국의 디스칸트 형식(English discant style)[109]의 발달 이후 협화로 쓰이기 시작한 장, 단 3, 6도[110]에 대한 이론적 근거를 차를리노가 제시하였기 때문이었다.[111]

차를리노는 이전의 음악가들이 옥타브를 5도와 4도로 분할하여 생각한 것처럼 5도를 장3도와 단3도로 분할하고 장3도를 더 완전한 것으로 보아 장3도를 먼저 놓고 그 위에 단 3도를 쌓은 장 3화음을 더 완전하다

109) Rudolf Flotzinger, Ernest H.Sanders, Peter M. Lefferts, “Discant,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. 371-372.

110) 고대 그리스에서 중세의 이론가들에게 수적으로 정수비가 이루어지지 않는 3, 6도 음정은 불협화 음정으로 인식되었다. Claude V. Palsca, “Zarlino,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 27, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. 752.

111) 김연, 『음악 이론의 역사』, 87.

www.kci.go.kr

고 분류하고 단3도를 먼저 놓고 그 위로 장 3도를 쌓은 단 3화음을 덜 완전하다고 하였다. 차를리노는 정격과 변격의 테노르를 서로 다른 것으로 규정한 이론에서 벗어나 가장 중요한 음을 피날리스와 피날리스에서 5도 위 음으로 보고 성격을 두 음 사이의 3도음(피날리스에서 3도를 이루는 음)에 의해 분류하여 테노르로 정격과 변격의 구별하는 것이 의미가 없어지게 되었다.

장, 단 3, 6도를 협화로 분류한 후 차를리노는 각 선법의 피날리스와 5도 위의 음에서 나타나는 3, 6도의 성격으로 선법의 성격을 두 가지로 분류하였는데, <표 9>[112]는 차를리노에 의해 규정된, 피날리스와 5도 위 음에서 생기는 3도와 6도의 성격을 선법별로 정리한 것이다.

<표 9> 피날리스와 5도 위 음에서 발생하는 3, 6도 음정관계

선법	피날리스 위로 발생하는 3도 6도의 성격	테노르 위로 발생하는 3도 6도의 성격
제 1, 2선법(도리아 선법)	단3, 장6	단3, 단6
제 3, 4선법(프리지아 선법)	단3, 단6	단3, 단6
제 5, 6선법(리디아 선법)	장3, 장6	장3, 장6
제 7, 8선법(믹솔리디아 선법)	장3, 장6	단3, 장6
제 9, 10선법(에올리아 선법)	단3, 단6	단3, 단6
제 11, 12선법(이오니아 선법)	장3, 장6	장3, 장6

조성 음악의 자연단음계에 속하는 에올리아와 장음계에 속하는 이오니아 선법이 많이 사용되게 되면서 각 선법의 성격을 에올리아와 유사한 것과 이오니아와 유사한 것으로 분류하게 되었는데 앞 <표 9>를 보면 에올리아는 피날리스와 5도 위 음에서 3도, 6도로 쌓인 음이 모두 단음정으로 나타나며, 이오니아는 모두 장음정으로 나타남을 알 수 있으며 도리아와 프리지아는 3도와 6도를 이루는 음정이 단음정으로 이

112) 김연, 『음악 이론의 역사』, 88.

www.kci.go.kr

루어져 에올리아 계통으로, 리디아와 믹솔리디아는 3도와 6도를 이루는 음정이 장음정으로 이루어져 이오니아 계통으로 분류된다. <표 9>의 도리아와 믹솔리디아 선법에서 굵게 표시 된 것은 에올리아나 이오이안과 성격이 다른 것인데 이러한 차이가 각 선법의 독특함을 설명해 주었다.

그러나 차를리노가 에올리아와 이오니아를 중심으로 분류한 것은 어울리는 음향을 만들어내는 성부간의 관계를 밝히기 위함일 뿐, 장・단조 체계를 확립하기 위한 것은 아니었다. 이 당시 음악의 중심은 가장 아래 성부인 바수스(Bassus, contratenor bassus)가 아니라 여전히 테노르였으며, 차를리노는 테노르를 중심으로 한 각 성부간의 어울림을 중요하게 논의 하였다.[113]

중세시대부터 발달된 선법 체계는 여러 단계를 거쳐 조성(tonality)으로 발전하는데 중세 때 확립 발전된 8개의 교회 선법은 르네상스에 들어와 글라레아누스의 12교회 선법과 차를리노의 화성 개념의 도입으로 더욱 발전되었으며, 중세 시기부터 사용된 여러 임시표(무지카 픽타, musica ficta)에 의해 조성음악의 음계소재인 장, 단음계와 유사한 모습으로 변해갔다.

선법에서 조성으로 옮겨가는 것은 주로 무지카 픽타라는 임시표에 의해서 설명되며, 이와 함께 글라레아누스의 12 교회 선법에서 중심을 이루는 것이 조성의 성질과 같은 에올리아와 이오니아라고 하는데 그것은 독특한 음계 체제를 지니고 있던 각 선법이 무지카 픽타에 의해 에올리아적, 이오니아 적으로 변화되기 때문이다.

113) 김연, 『음악 이론의 역사』, 170-171.

www.kci.go.kr

⑸ 고대 그리스 선법과 중세 교회 선법 비교

고대 그리스 선법은 연속적인 하행 하는 음계로 중세의 교회 선법 연속적인 상행 하는 음계로 구성된다. 고대 그리스 선법은 개개의 선법을 설명할 때 상행으로 혹은 하행으로 설명하나 대 완전 체계와 소 완전 체계를 설명하는 경우에는 하행으로 하는 경우가 많았으며 보에티우스에 와서 상행 음계로 변화되었다. 교회 선법은 각각의 선법과 음계 체계 모두 상행으로 만들어지며 후에 헥사코드라는 것과 함께 체계를 이룬다.

고대 그리스 각각의 선법은 완전 4도로 고정되어 있는 두 음과 두 음사이의 가변적인 두 유동음으로 구성된 테트라코드의 하행 이접으로 이루어져 있는데 여러 테트라코드의 연결에 의한 음계 체제 구성 시 음은 T-T-S로 일관성 있게 배치되며 관계 선법은 위에 배치된 테트라코드를 옥타브 아래로 옮겨서 나타나게 되며 피날리스와 더 중시되는 음에 관한 사항은 밝혀지지 않고 있으며 고대 그리스 선법의 각 선법은 테트라코드를 구성하는 음이 일정하여 선법이 독특한 성격을 지니는 것이 아니라 선법의 이도를 위해 여러 가지로 나타난 것이다.

중세 교회 선법은 펜타코드와 테트라코드의 연접의 상행 음계로 구성되는데 펜타코드의 구성과 테트라코드의 구성은 각 선법에 따라 다른 간격으로 나타나게 된다. 고대 그리스 선법의 음계가 위에 위치한 테트라코드를 옥타브로 움직여 관계 선법을 만드는 것처럼 아래 위치한 펜타코드를 움직이지 않고 위에 위치한 테트라코드의 위치를 옥타브 아래로 바꾸어 관계 선법을 이루게 되며 음역은 옥타브를 중심으로 하나 실제 사용하는 음역은 옥타브보다 하나나 둘 위나 아래의 음을 사용하게 되며 확실한 피날리스와 테노르가 존재하게 된다.

하모닉스라는 조화로운 소리를 찾기 위해 시작된 고대 그리스 선법의 이론은 옥타브와 5도, 4도의 종류를 구별하면서 선법의 체계를 갖추어

www.kci.go.kr

가기 시작하였으며 고대 그리스의 선법 이론은 조화로운 소리를 찾는 것에서 시작하여 선법을 이루는 테트라코드의 성격 규명과 큰 음계 체제 안에서의 조화와 변용을 위해 발전되어 갔다.

교회에서 사용되는 성가의 체계적인 분류와 교육을 위해서 시작된 교회 선법은 실제적인 것과 조화를 이루면서 이론을 형성해 갔다. 분류를 위해서 시작되어 선율을 중심으로 성격을 규명하면서 차츰 시작 음과 끝나는 음, 음역, 선법 자체의 성격을 규명해 나가기 시작하였고, 선법의 올바른 연주와 교육을 위해 새로운 체제인 헥사코드와 선법을 연결하여 음악을 발전시켜 나가게 된다. 다성 음악의 발전과 함께 관계 선법과 원래의 선법이 함께 음악에서 쓰이기 시작하면서 차츰 정격과 변격의 차이가 없어지기 시작하였고 금지되는 진행의 회피나 종지의 확립 등을 위해 나타난 무지카 픽타에 의해 에올리아와 이오이안의 사용이 증가되게 된다. 12개의 선법 중 에올리아와 이오니아로 선법의 소리가 집중되면서 종의 구별이 더욱 중요한 것이 되어갔는데 선법에 5도와 4도가 아닌 5도를 3도로 나눈 3도 음정에 의해 선법이 구별되는 화음 개념이 포함된 선법 이론의 변화를 가져 오게 되었다.

4. 결론

교회 선법의 변천에 관한 각 시대의 이론을 논서의 해석과 실제 악곡에서 사용된 예들을 분석하여 얻은 연구의 결과는 다음과 같이 요약된다.

고대 그리스에서 시작된 음계에 관련된 이론과 실제는 중세 교회 선법에 영향을 끼쳤는데, 특히 기독교 성가의 보급과 교육, 그리고 분류하는 실질적인 목적을 갖고 시작된 교회 선법은 6세기에서 16세기에 걸쳐 크게 변화하며, 발전되었다.

www.kci.go.kr

고대 그리스에서는 음계를 구성하는 단위를 4개의 음으로 이루어진 테트라코드로 보았다. 수학자인 피타고라스, 천문학자인 프톨레미, 기하학자인 유클리드, 철학자인 플라톤과 같은 음악 이외의 학문을 연구하는 학자들에 의해 이 이론이 발전되었다. 테트라코드의 이접으로 구성된 각 선법은 독특한 음 간격을 갖게 되었으며 선법은 그리스 민족의 이름을 본 따 명명되었다.

고대 그리스의 대 완전체계는 T-T-S의 일정한 간격의 테트라코드를 연접과 이접시켜 두 옥타브 간격을 갖도록 구성한 것으로 각 음은 음의 위치와 기능에 의해 고유 명칭이 부여되었다.

고대 그리스의 음계 생성 방법과 초기 기독교 교회의 8개의 선법 체계의 영향을 받아 6세기에 발달하게 된 교회 선법은 성가의 보급과 교육을 위해 성가를 구분하기 시작하여 이론가인 헉발드, 귀도 등의 이론가의 연구와 실제 악곡에서의 사용에 의해 발전되었다.

선법은 음악의 마지막에 주로 사용되는 피날리스와 낭송을 위한 음인 테노르, 그리고 음역에 의해 그 성격이 분류되었는데, 동일한 피날리스를 갖는 선법은 같은 종으로 분류하였으며 사용된 음역과 테노르의 차이로 인해 정격과 변격이 구별되었다.

교회 선법은 교육과 연주라는 실용적인 문제를 해결하기 위해서 자연스럽게 헥사코드 체제의 탄생을 야기했다. 교회 선법과 헥사코드라는 체계는 서로 보완적인 기능으로서 어느 하나가 지배적이거나 종속적이지 않고 독립적으로 사용되었다는 점이다.

다성음악의 발달과 음악에 사용되는 음역의 확장 사용으로 인해 종만 구별하고 정격과 변격을 구별하지 않기 시작하였으며 8개의 교회 선법은 수적으로 12개로 확장되었고 에올리아와 이오니아로 집중되어 갔으며 5도와 4도로 구별되던 선법의 성질은 5도를 두 개의 3도로 나누는 화성 개념의 포함으로 인해 새로운 변화를 맞이하기도 하였다.

소리의 어울림과 그 관계의 구명에서 시작되어 7개의 체계를 완성한

www.kci.go.kr

고대 그리스의 선법은 초기 기독교 교회의 성가의 분류 체계 확립이라는 실용적인 면과 맞물려 옥토에코스라는 8개의 체계로 연결되게 되는데 T-T-S 간격을 지니고 있던 고대 그리스 선법은 T-S-T 간격으로 변화되게 된다.

고대 그리스의 선법과 옥토에코스의 영향으로 시작된 교회 선법은 성가의 분류와 보급이라는 실제적인 이유에서 시작되었기에 이론적인 정리는 수 세기에 걸쳐 일어난 것으로 피날리스의 개념 정리, 정격과 변격의 구별, 각 선법의 특성 등은 실제 음악의 정리보다 늦게 확립되었다. 보다 체계적인 정리와 각 선법의 특성을 알기 위하여 피날리스, 음역, 각 선법을 이루는 음정의 관계, 테노르 등의 구별이 일어나기 시작하였으며, 성가의 교육을 위해 헥사코드가 도입되었다. 계명창과 함께 사용된 헥사코드로 인해 성가의 보급과 성가에 사용된 선법의 구별과 학습이 용이해졌다.

르네상스가 되면서 선법은 12개로 확대되는데 임시표의 사용으로 인해 새로운 선법인 에올리아와 이오니아의 성격이 많이 사용되면서 각 선법의 독특함이 약화되기 시작하며 정격과 변격의 구별이 음악에 사용되는 음역의 확대, 악기의 사용 등으로 인해 점차 사라지게 된다. 이와 함께 다성 음악의 발전으로 인한 화음 개념이 확대되어 선법의 설명에 화성적인 면이 추가되는데 이러한 발전은 교회 선법이 이론을 우선하여 발전한 것이 아니라 음악의 실제적인 면을 뒷받침하기 위해 이론이 발전되었다는 특성이 잘 드러나는 것이라 할 수 있다. 즉 교회 선법 이론은 음악을 위해 발전된 실용적인 학문으로 실제 음악과 밀접하게 연관되어 형성, 발전된 것이다.

교회 선법에 관한 국내의 연구는 1984년 이후 중세의 음악 이론을 다룬 역서나 논문을 통해 다수 시도되고 있다. 그러나 대부분의 연구가 공시적 관점에서 접근하거나, 개별 논서에 나타난 이론의 연구, 혹은 각 악곡에 나타난 선법의 사용으로 한정되어, 선법의 변천과정을 알아

www.kci.go.kr

보는 데에 어려움이 있었다.

본 연구는 고대 그리스에서 중세까지 교회 선법의 확립을 통시적으로 알아본 것으로, 교회 선법이 이후 어떠한 이론적인 변화 과정을 거쳐 실제 악곡에서의 사용과 함께 음계의 발달 과정이 연구되어야 할 것이다.

www.kci.go.kr

참고문헌

가톨릭대학교 고전라틴어연구소.『라틴-한글 사전 라틴 한국어 사전』. 가톨릭대학교출판부, 1995.

김미옥.『중세 음악 역사 · 이론』. 심설당, 2005.

김연.『음악이론의 역사』. 심설당, 2006.

뮌스터슈바르작 수도원(Der Abtei Münsterschwarzach)/이형우 옮김.『그레고리오 미사곡』. 분도출판사, 2005.

차인현.『그레고리오성가』. 가톨릭대학교출판부, 2004.

한국순교복자수도회.『그레고리오 성가이론』. 태림출판사, 1981.

Barker, Andrew. *Greek Musical Writings*. vol. II. Cambridge: Cambridge University Press, 1984-1989.

_____. *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Benedictine monk. *The Beginner's Book of Chant: A Simple Guide for Parishes Schools and Communities*. Farnborough, Hampshire (GU14 7NQ): Saint Michael Abbey, 2003.

Benedictines Of Solesmes. *The Liber Usualis with Introduction and Rubrics in English*. Washington: The Catholic Education Press, 1934.

Boethius, Anicius Manlius Severinus. *Fundamentals of Music*, translated, with introduction and notes by Calvin M. Bower, edited by Claude V. Palisca. New Haven: Yale University Press, c1989.

Bower, Calvin. "Boethius." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan, 2001, 784-786.

Chew, Geoffrey & Richard Rastall. "Notation." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, edited by Stanley

www.kci.go.kr

Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan, 2001, 98-100.

Christensen, Thomas. “Introduction” *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 1-23.

Cohen, David E. “Notes, Scales, and Modes in the Earlier Middle Ages.” *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 307-363.

Davison, Archibald Thompson. *Historical Anthology of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1949.

Flotzinger, Rudolf, Sanders, Ernest H., & Peter M. Lefferts, “Discant,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan, 2001, 366-374.

Gillingham, Bryan. *Medieval Polyphonic Sequences: an Anthology*. Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1985.

Holladay, Richard Le. “The Musica Enchiriadis and Scolica Enchiriadis: a Translation and Commentary.” Ph. D. Dissertation, The Ohio State University, 1977.

Jeffery, Peter. “Oktoechos.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan, 2001, 370-373.

Judd, Cristle Collins. “Renaissance modal theory: Theoretical, compositional, and editorial perspectives.” *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 364-406.

Mathiesen, Thomas J. “Greece.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan, 2001, 327-348.

Miller, Clement A. “Glarean.” *The New Grove Dictionary of Music and*

www.kci.go.kr

Musicians, vol. 9, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan, 2001, 925-927.

Palisca, Claude V. "Zarlino." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 27. edited by Stanley Sadie, 2nd ed. New York: Macmillan, 2001, 751-754.

Powers, Harold S. & Frans Wiering. "Mode." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. Macmillan, 2001, 775-860.

Solomon, Jon. *Ptolemy Harmonics*. Leiden: Brill, 2000.

Thomas, W. Marrocco & Nicholas Sandon. *The Oxford Anthology of Music: Medieval Music*. London: Oxford University Press, 1977.

West, M. L. *Ancient Greek Music*, Oxford: Oxford University Press, 1992.

www.kci.go.kr

Abstract

A Study of Developmental History of Church Mode

From Ancient Greece to 16th centuries

Cho, Kyung Ah

The theory and practice of musical scale was first started since the Ancient times. The formation of church mode was influenced by Ancient Greek modes and Byzantine oktoechos. From early medieval stages of music(the 6th century) to Renaissance(the 16th century), the church modes were used mostly in order to classify and organize the chant in the church use. Churches needed a particular system for educating singers as well as for spreading the chant. Therefore, they had begun to establish their own system of modes and use them in practical purpose.

In this dissertation, the development of church mode are historically examined by reading various theoretical treaties. Several example are analyzed to understand various usages of modes in music. My conclusions are following.

In this dissertation, using diachrony, the theories of church mode were adjusted in historial sequence, and analyzed their characters in musical pieces.

Church mode wasn't only musical material but also factor that was merged musical theories and practices from Ancient Greece to modern era in diachrony, so, it is in need of extensive researches.

By the development of polyphony and the expansion of musical range in medieval and renaissance music, only species of church mode were distinguished, but authentic and plagal were not. Since Glareanus found a new theory of aeolian and ionian, those two modes were took a major role,

www.kci.go.kr

and Zarlino devided 5th into two 3rds, unlike his antecedents who divided octave into 5+4, or 4+5.

In South Korea, several studies on the theory and use of church mode has begun since 1984. However, it is still the beginning stage of the research. In this dissertation, I have approached the theories of church mode in historial sequence by analyzing the theoretical treaties from the ancient time to medieval era. Starting with Ptolemy's *Harmonics*(the mid-2nd century), I have read the following articles: an anonymous author's *Musica Enchiriadis*(9th century), Guido d'Arezzo's *Micrologus*(11th century).

The historical understanding of studying church mode is significant not only because of its theoretical implication to the current scalar system of Western art music but also how musical theories are combined with the actual compositions throughout the music history. This research can be the foundation of more profound historical understanding of use of church mode in each historical era in the Western music history.

Keywords: ancient Greek mode, church mode, musical scale, Gregorian chant, Zarlino, Glareanus

투 고 일	심 사 일	게재 확정일
2010년 10월 28일	2010년 11월 5일~23일	2010년 11월 30일

www.kci.go.kr