

갈로의 트리오 소나타에 나타난 18세기 음악 양식 연구: 1악장을 중심으로*

강용식(안동대학교, 조교수)

1. 들어가면서

18세기 이탈리아 작곡가 도메니코 갈로(Domenico Gallo, 18세기 중엽에 활동)에 대해 알려진 사실은 거의 없다.¹⁾ 그럼에도 불구하고 음악학자들이 그에 대해 알고 있는 것은 12곡으로 이루어진 갈로의 트리오 소나타가 1780년 영국에서 페르골레지(Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736)의 이름으로 출판되었기 때문이다. 페르골레지는 이 작품이 출판되기 약 44년 전에 사망하였기 때문에, 출판 당시부터 이 작품의 진위여부에 대한 논쟁이 있었다. 실제로 찰스 버니(Charles Burney, 1726-1814)는 이 곡에 대하여 페르골레지가 작곡한 것인지 “심히 의심스럽다”고 기록하였다.²⁾ 그럼에도 불구하고 이 작품의 첫 번째 곡은 1920년 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)가 <폴

* 이 논문은 2021학년도 안동대학교 학술연구조성비에 의하여 연구되었음.

- 1) 찰스 쿨드워스(Chalres Cudworth, 1908-1977)는 갈로의 그로브 사전 항목을 작성하면서 19세기 음악학자인 프랑소와 요제프 페티(François-Joseph Fétis, 1784-1871)와 로버트 아이트너(Robert Eitner, 1832-1905)에 의존하고 있다. 그러나 그들도 갈로에 대하여 많은 정보를 제공하지는 않는다. 페티는 갈로에 대하여 “뛰어난 작곡가이자 바이올린 연주자. 1730년경 베네치아에서 태어났으며 교회를 위한 작품들을 많이 남겼다. 그리고 바이올린 소나타와 교향곡의 성공으로 알려져있다. 그의 작품들은 모두 필사본으로 남아있다”고 적었다(François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. 3 (Paris: Firmin-Didot et cie, 1862), 391.). 아이트너는 갈로에 대하여 “18세기에 살았으며 3명의 가수과 악기를 위한 피아지엘로의 <클로리아>에 붙인 마지막 악장이 유명하다”고 기록하였다(Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten Christlicher Zeitrechnung bis Mitte des Neunzehnten Jahrhunderts* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900), 104.).
- 2) Charles Burney, *A General History of Music*, vol. 4 (London: For the Author, 1789), 557.

치넬라》(*Pulcinella*)를 작곡할 때 모델로 사용되었으며, 그 결과 많은 사람들에게 잘 알려진 곡이 되었다.³⁾ 이런 상황에서 지금까지 갈로의 곡은 다른 작곡가들과 관련하여 언급되었지만, 아직까지 갈로의 곡에 초점을 둔 연구는 찾아보기 힘들다.⁴⁾ 그러나 존 A. 라이스(John A. Rice, 1956-)에 따르면 이 곡은 런던에서 출판되었을 때 두 번 정도 재출판이 될 정도로 상당한 인기를 얻었다.⁵⁾

필자의 견해에 따르면 이 곡은 18세기의 오래된 음악 양식과 새로운 음악 양식을 모두 포함하고 있는 매우 흥미로운 작품이다. 먼저 트리오 소나타라는 장르에서 알 수 있듯이 이 곡에는 양식적으로 보수적인 특징들이 있다. 트리오 소나타는 17세기 후반 아르칸젤로 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713)에서 정점을 이루었고 이후 점차 인기를 잃어갔기 때문에 18세기 중엽에 작곡된 트리오 소나타는 찾아보기 어렵다. 실제로 라이스는 런던의 취향이 보수적이었기 때문에 이 곡이 유독 런던에서 많은 인기를 얻은 것이라고 주장하기도 하였다.⁶⁾ 다른 한편으로 이 곡은 이 당시 새로운 경향인 갈랑 양식의 특징을 보여준다. 이 곡이 페르골레지의 작품이라는 주장에 대해 회의적이었던 윌리엄 S. 뉴만(William S. Newman, 1912-2000)은 8번째 곡에 대하여 “소위 페르골레지의 소나타에 등장하는 갈랑 매너리즘은 분명히 이후 세대의 음악어법에 속한다. 이것은 《마님이 된 하녀》(*La serva padrona*)를 넘어서는 것으로서 아무리 천재라도 미리 예상할 수 있는 성질의 것이 아니다”⁷⁾라고 주장하였다.

본 논문은 갈로의 곡에 나타난 다양한 양식을 설명하기 위해서 먼저 일반적으로 18세기의 옛음악과 새음악을 가리키는 개념인 학자 양식(learned style)과 갈랑 양식(galant style)에 대하여 살펴보겠다. 하지만 필자의 연구에 따르면 갈로의 곡에 나타난 여러 양식을 이해하기 위해서는 곡의 조성 체계에 대해서도 반드시 살펴보아야 한다. 레너드 라트너(Leonard Ratner, 1916-2011)는 18세기 음악에서 사용되는 조성 체계를 솔라 시스템(solar system)과 폴라 시스템(polar system)으로 구분하였는데, 솔라 시스템은 18세기 전반기에, 폴라 시스템은 18세기 후반기에 많이 사용되었다고 주장하였다.⁸⁾ 정리해서 말하면 18세기 전반에는 학자 양식과 폴라 시스템이, 18세기 후반에

3) 이 곡의 작곡자에 대한 논쟁은 1960년대에 갈로의 이름이 기록된 필사본들이 발견되면서 일단락되었다. 이 발견과 관련하여서는 Charles Cudworth, *Review of Thematic Catalog of a Manuscript Collections of Eighteenth-Century Italian Instrumental Music in the University of California, Berkeley, Music Library by Vincent Duckles, Minnie Elmer and Pierluigi Petrobelli, The Galpin Society Journal* 18 (1965), 140-141을 참고하십시오.

4) 필자의 조사에 따르면 이 곡에 초점을 맞춘 연구는 Lena Laurea, “The Trio Sonatas of Giovanni Battista Pergolesi” (M.A. Thesis, Boston University, 1955)이 유일하다.

5) John A. Rice, *Music in the Eighteenth Century* (New York: W. W. Norton, 2013), 102.

6) Rice, 위의 글.

7) William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, 3rd ed. (New York: W. W. Norton, 1972), 197.

는 갈랑 양식과 폴라 시스템이 많이 사용되었다는 것이다. 본 논문에서는 이런 양식들이 갈로의 곡에 어떻게 나타나는지를 살펴보도록 하겠다. 한편 갈로의 트리오 소나타는 각각 세 개의 악장으로 이루어져 있는데, 본 논문에서는 1악장에 초점을 맞출 예정이다. 12개의 1악장들을 형식에 따라 분류한 후 각각의 형식을 대표하는 곡들에서 옛 음악과 새로운 음악의 특징들이 어떻게 나타나는지 논의하겠다. 이 과정에서 18세기 음악을 설명하는데 기본적인 도구로 자리잡은 로버트 여딩엔(Robert Gjerdingen)의 스키마 이론⁹⁾을 주요 분석 도구로 사용하겠다.

2. 이론적 배경

2.1. 학자 양식과 갈랑 양식

18세기에 음악양식은 빠르게 변화하였다. 이렇게 급변하는 음악 양식을 가리키기 위해 18세기부터 다양한 용어들이 사용되었는데, 이들 중 가장 많이 사용된 것이 학자 양식과 갈랑 양식이었다.¹⁰⁾ 기본적으로 학자 양식은 오래된 양식을, 갈랑 양식은 새로운 양식을 의미하였다. 구체적인 특징들을 살펴보면, 학자 양식은 대위법적인 음악을 가리키는 용어로 모든 성부들이 음악적으로 동등한 경향이 있다. 이렇게 동등한 성부들은 흰 음표를 이용한 선율들이 많았으며, 이 선율들은 종종 서로를 모방하였다. 이 과정에서 화음은 빨리 변하였으며, 계류음을 이용한 진행이 즐겨 사용되었다. 반면 갈랑 양식은 선율과 반주가 명확히 구분되는 것을 의미한다. 이렇게 반주와 구분된 독립적인 선율은 종종 화려한 장식음을 수반하는 경우가 많았으며, 그 결과 화음의 변화도 느려지게 되었다.¹¹⁾

그러나 학자 양식과 갈랑 양식은 개념적으로는 명확해 보이지만 기본적으로 텍스트에 관

8) Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style* (New York: Schirmer Books, 1980), 48-51.

9) 여딩엔의 스키마 이론에 대해서는 Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (New York: Oxford University Press, 2007)을 참고하시오. 한국어로 된 간단한 소개를 위해서는 강용식, “피에트로 마리아 크리 스피 교향곡의 2악장에 나타난 갈랑 양식의 변화: 여딩엔의 스키마 이론을 중심으로,” 『음악이론연구』 28 (2017), 68-101과 박지영, “갈 필립 엠마누엘 바흐의 《건반악기를 위한 A장조 소나타》 분석 - 갈랑 스키마와 형식적 구조 측면에서,” 『음악이론포럼』 26/1 (2019), 71-98을 참고하시오.

10) Daniel Heartz, “Galant,” in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2022년 4월 21일 접속].

11) Ratner, *Classic Music*, 23.

한 개념이기 때문에 실제 음악에 적용될 때는 구분이 모호할 수 있다. 즉, 어떤 곡을 학자 양식으로 볼지, 갈랑 양식으로 볼지에 대해 사람마다 의견이 다를 수 있다. 또한 곡의 특정 부분을 학자 양식으로 볼 것인지, 갈랑 양식으로 볼 것인지에 대해서도 주관적인 해석의 여지가 존재할 수 있다. 게다가 학자 양식과 갈랑 양식은 텍스처에 따른 구분이기 때문에 구조적인 관점에서 가장 낮은 층위의 논의에 적용되는 경우가 많다. 다시 말하면, 텍스처의 문제를 넘어서는 형식적인 면에 대해 설명하기 위해서는 학자 양식과 갈랑 양식의 구분이 충분하지 않다는 것이다. 이런 구조적인 차이점을 논의하기 위해서는 곡의 조성 구조에 대하여 설명하는 것이 필요한데, 이를 위해 18세기의 두 가지 조성 체계에 대하여 살펴보겠다.

2.2. 솔라 시스템과 플라 시스템

라트너는 고전주의 음악에서 사용하는 화성의 “수사학”이 다른 시기의 양식과는 큰 차이를 보인다고 주장한다. 여기서 그가 말하는 수사학은 “화음과 종지가 배열되는 방식과 그 결과 생겨나는 조에 대한 인상”을 의미한다. 그에 따르면 “역사상 어떤 양식도 고전주의 음악보다 조를 강조하거나 조가 확립되는 과정을 [...] 철저히 탐구하지 않았다. 고전주의 음악에서 조의 확립은 구조적으로 가장 중요한 사건이다.”¹²⁾ 라트너는 이렇게 특별한 고전주의 음악의 조성 체계를 솔라 시스템과 플라 시스템이라는 두 가지 방식으로 구분하는데, 그에 따르면 솔라 시스템은 “순환하는(circular)” 방식이고 플라 시스템은 “대조적인(contrasting)” 방식이다. 라트너는 이 두 체계에 대하여 다음과 같이 설명한다.

순환하는 방식의 조성 체계는 18세기 초반에 주로 사용되었다. [...] 이것은 예전에 사용되던 교회 선법 체계에서 종지를 강화함으로써 만들어진 것으로서, 으뜸음은 “태양”과 같은 역할을 한다. 즉 으뜸음과 밀접하게 연관되는 조성들이 마치 별자리들이 태양을 둘러싸는 것처럼 으뜸음을 둘러싸고 있다. [...] 솔라 시스템은 관계조들을 으뜸조에 종속시키거나 종종 원조로 돌아옴으로써 조성의 통일성을 확립한다. 반면, 플라 시스템은 으뜸조에 대항하여 딸림조를 대비시킨다. [...] 이런 대비는 극적인 면을 가지고 있다. 왜냐하면 곡의 전반부에서 딸림조가 으뜸조를 대신하게 되고, 곡의 후반부에서 다시 으뜸조가 궁극적으로 자신의 주도권을 되찾아오기 때문이다. [...] 플라 시스템은 소나타, 아리아 [...] 등에서 지배적인 고전주의 양식의 구조가 되었다.¹³⁾

12) Ratner, 위의 글, 48.

13) Ratner, 위의 글, 48, 51.

라트너의 주장을 간략하게 정리하면 솔라 시스템에서는 여러 가지 관계조들이 비슷한 비중으로 사용되는 반면, 폴라 시스템에서는 으뜸조와 딸림조가 다른 조성들에 비해 유독 중요하게 사용되는 것이다. 한편 18세기 후반으로 갈수록 점차 폴라 시스템이 더욱 많이 사용되게 되는데, 그 결과 화성의 전개가 떠도는 듯한(discursive) 방식에서 극적인(dramatic) 방식으로 바뀌게 된다. 즉 “화음 변화 속도는 점차 느려지게 되었고, 진행들은 더욱 균형 잡히게 되었다. 또한 악구의 마지막에 화성적인 목표가 보다 뚜렷해지게 되었는데, 이렇게 폴라 시스템은 고전주의 양식의 특징적인 구조라고 할 수 있는 주기성(periodicity)을 확립하는데 기여”하게 된다.¹⁴⁾

이제 지금까지 살펴본 학자 양식/갈랑 양식과 솔라 시스템/폴라 시스템이 갈로의 트리오 소나타에서 어떻게 나타나는지 살펴보겠다. 이를 위해 갈로의 곡들을 형식에 따라 분류하고 그 특징에 대하여 논의하겠다.

3. 분석 및 논의

3.1. 형식에 따른 구분

위에서 살펴본 18세기의 여러 양식들이 공통적으로 사용하는 것은 형식이다. 이 점에 대하여 라이스는 다음과 같이 언급한다.

학자 양식과 갈랑 양식의 작곡가들은 특정한 형식들을 공통적으로 사용하였다. 17세기에 태어난 나이 많은 작곡가든지 18세기에 태어난 젊은 작곡가이든지 그들은 모두 이 시대에 가장 많이 사용되는 두 가지 형식, 즉 2부 형식과 다카포 형식을 사용하였다.¹⁵⁾

이런 점은 갈로의 음악에서도 확인할 수 있다. 갈로의 트리오 소나타 1악장들은 형식과 조성에 따라 다음과 같이 네 가지로 분류할 수 있다.

- 1) 순환 2부 형식: 1번, 2번, 5번, 10번
- 2) 장조로 된 2부 형식: 4번, 8번

14) Ratner, 위의 글, 51.

15) Rice, *Music in the Eighteenth Century*, 22.

3) 단조로 된 2부 형식: 3번, 7번, 11번

4) 푸가: 6번, 9번, 12번

이렇게 나누어진 네 개의 형식에서 특정한 패턴들을 발견할 수 있는데, 갈로는 이들을 일종의 구조적인 틀로 사용한다. 이 틀을 배경으로 갈로는 앞에서 언급한 여러 양식들을 다양한 방식으로 조합하는데, 이 점을 설명하기 위해 먼저 각 형식에 나타나는 패턴들을 논의하고 그다음 각 형식의 대표적인 곡들을 선택하여 그 곡에서 18세기 음악의 양식들이 어떻게 나타나는지 살펴 보겠다.

3.2. 순환 2부 형식

순환 2부 형식은 갈로에게 가장 중요한 형식으로 소나타 형식과 매우 흡사하다. 순환 2부 형식으로 되어 있는 4곡은 모두 장조이며 형식에서 다음과 같은 특징들이 공통적으로 발견된다.

- 제시부, 발전부, 재현부로 나누어짐.
- 전체적인 조성구조도 일반적인 소나타 형식을 따름. 즉 제시부에서 제2주제는 원조의 5도로 등장하고, 재현부에서는 원조로 돌아온다.
- 제시부는 제1주제, 경과구, 제2주제로 나누어짐.
- 발전부는 제1주제를 딸림조에서 연주하는 것으로 시작함.
- 발전부의 마지막 부분에서 단조(iii)에서 종지(PAC 혹은 HC)를 함.
- 단조에서의 종지 이후 재경과구를 통해 원조로 돌아옴.
- 재현부는 제1주제가 원조로 돌아오는 것으로 시작함.
- 재현부에서 제2주제는 원조로 돌아옴.

이것을 표로 정리하면 다음과 같다.¹⁶⁾

16) 본 논문에서는 소나타 형식을 설명하기 위해 James Hepokoski와 Warren Darcy의 소나타 이론의 개념과 어휘를 사용하였다. James Hepokoski and Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata* (New York: Oxford University Press, 2006)을 참고하시오.

	제시부				
	P	TR	MC	S	EEC
구성:	I	I → V		V	V: PAC

	발전부			재현부		
	P		re-TR	P	TR	S
구성:	V	iii: PAC (HC)		I		I

한편 갈로는 순환 2부 형식에서 학자 양식보다는 갈랑 양식을 많이 사용한다. 따라서 본 장에서는 갈로의 순환 2부 형식에서 폴라 시스템과 솔라 시스템이 어떻게 사용되는지를 살펴보겠다. 이를 위해 폴라 시스템을 잘 보여주는 1번의 1악장과 솔라 시스템을 대표하는 10번의 1악장을 자세하게 논의하겠다.

1) 1번 1악장(1/1): 폴라 시스템¹⁷⁾

(1) 전개부

마디 1-14는 소나타 형식의 제시부와 유사하다. 즉 원조에서의 P, 5도로 전조하는 TR, 5도에서의 S, 그리고 새로운 조인 5도에서 명확한 종지(EEC)를 포함한다. 마디 1-4는 P이다. 마디 1-2는 로마네스카(Romanesca)와 프리너(Prinner)로 시작하는데, 이것은 전형적인 갈랑 음악의 패턴이다.¹⁸⁾ 마디 3에서 로마네스카가 다시 등장하고, 이후 수렴종지(Converging Cadence)를 통해 5도 화음으로 반종지(이하 HC)한다. 수렴종지의 특성상 새로운 조성에 도달했다고 생각할 수는 없다. 따라서 새로운 조로의 이동을 명확히 하기 위해 마디 5-6에서 전조가 이루어진다. 마디 5-6에서 콤마(Comma)가 두 번 사용되는데 두 번째 콤마는 첫 번째 콤마의 4도 위로 사용된다.¹⁹⁾ 즉 한 마디 단위의 짧은 콤마가 두 번 다른 조성에서 사용됨으로써 음악적인 불안정감을 증가시킨다. 이것은

17) 본 논문에서는 갈로의 곡들을 지칭할 때 다음과 같이 줄임말을 사용하겠다. 예를 들어 트리오 소나타 1번의 1악장은 1/1로, 트리오 소나타 10번의 1악장은 10/1로 표기하겠다. 또한 1/1의 전체 악보와 분석은 다음의 유튜브 링크(<https://youtu.be/djwhSPUCURY>)에서 확인할 수 있다.

18) Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, 46-51.

19) Nathaniel Mitchell(Nathaniel Mitchell)은 콤마를 4도 위로 연달아 사용하는 스키마를 “볼타(Volta)”라고 이름 붙였다. Nathaniel Mitchell, “The Volta: A Galant Gesture of Culmination,” *Music Theory Spectrum* 42/2 (2020), 280-304를 참고하십시오.

소나타 형식에서 다른 조로 이동하기 위해 불안정감을 증가하는 경과부의 역할과 흡사하다. 마디 7-10에서는 프리너가 딸림조에서 등장하는데, 이 프리너는 마디 2에서 나왔던 프리너와는 전혀 다른 형태와 기능을 가지고 있다.²⁰⁾ 이 부분은 전형적인 4도 상행/5도 하행 시퀀스인데, 이 시퀀스는 새로 바뀐 조성, 즉 D장조를 확립하는 역할을 하고 있다.²¹⁾

프리너

D: 4 3 2 1

<예 1> 1/1, 마디 7-10

이 프리너는 마디 10에서 불완전 정격종지(이하 IAC)로 끝맺는데, 곧이어 종지를 확립하기 위한 선율이 들어온다. 마디 10에서는 두 번의 콤마를 이용하여 불안정감을 만들고, 마디 12에

20) 윌리엄 캐플린(William Caplin, 1948-)은 프리너의 기능에 따라 연장(prolongational) 프리너, 동형진행(sequential) 프리너, 종지(cadential) 프리너로 구분하였다. 이 구분에 따르면 마디 2에 나온 프리너는 종지 프리너인 반면, 마디 7-10에서 등장하는 프리너는 동형진행 프리너이다. William Caplin, “Harmony and Cadence in Gjerdingen’s “Prinner”” in *What Is a Cadence?: Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*, eds. Markus Neuwirth and Pieter Bergé (Leuven: Leuven University Press, 2015), 17-57를 참고하십시오. 캐플린의 이론에 대해서는 William Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York: Oxford University Press, 1998)을 보시오. 한국어로 된 간단한 소개를 위해서는 김경은, “조성음악의 주제 형식 유형: 센텐스 구조,” 『음악이론연구』 13 (2008), 69-88을 참고하십시오.

21) 일반적으로 코렐리가 사용한 4도 상행/5도 하행 시퀀스는 조성음악의 확립에 지대한 영향을 미쳤다고 생각한다. Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach* (New York: W. W. Norton, 1947), 219를 참고하십시오. 리차드 타루스킨 역시 코렐리가 사용한 4도 상행/5도 하행 시퀀스가 우리가 오늘날 알고 있는 조성을 “결정지는 것”이 되었으며, 코렐리의 ““시퀀스-종지 모델”은 “조성” 음악에서 형식이 생겨나는데 중요한 요소가 되었다”고 평가하였다. Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music: Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, vol. 2 (New York: Oxford University Press, 2005), 185, 189.

서 완결종지(Complete Cadence)를 통해 완전정격종지(이하 PAC)를 이룬다. 이후 동일한 진행이 마디 12-14에서 반복됨으로써 조성을 확립한다.²²⁾ 제시부에서 사용된 스키마들을 정리하면 다음과 같다.

제1주제(마디 1-4): 로마네스카, 프리너, 로마네스카, 수렴종지

경과부(마디 5-6): 콤마(2번, 4도 상행)

제2주제a(마디 7-10): 프리너

제2주제b(마디 10-12/12-14): 콤마(2번), 완결종지

지금까지 제시부의 진행 과정을 살펴보았다. 여기서 강조되고 있는 조성은 으뜸조와 딸림조이다. 이런 양상은 발전부에서도 확인할 수 있다.

(2) 발전부

발전부에서 사용하는 스키마는 다음과 같다.

제1주제(마디 15-18): 로마네스카, 프리너, 로마네스카, 수렴종지

경과부(마디 19-21): 콤마(3번, 1도 상행)

제2주제a(마디 22-25): 프리너

제2주제b(마디 25-26): 콤마(2번), 미-레-도(Mi-Re-Do)

재경과부(마디 27-30): 폰테(Fonte)

스키마의 관점에서 보면, 1/1의 발전부는 제시부와 거의 유사하다. 다만 조성의 진행이 제시부와 다르기 때문에 그에 따른 최소한의 수정이 필요하다. 이런 조성의 차이가 가장 두드러지는 지점은 P와 S이다. P는 마디 15-18에서 D장조로 등장하고, S는 마디 22-26에서 b단조로 나온다. 갈로는 두 주제의 조성적 연결을 위해 콤마를 사용하는데, 제시부와는 달리 발전부에서는 콤마를 한 음씩 위로 두 번 사용한다. 한편 S에서의 프리너 이후 새로운 조성인 b단조를 확립하기 위한

22) 캐플린에 따르면 시퀀스는 형식을 “느슨하게(loose)” 만드는데, 이런 이유로 P에 비해 느슨한 주제 형식인 S에 시퀀스가 자주 사용된다. 이런 점들을 고려할 때 1/1의 마디 7-10에 나오는 동형진행 프리너부터 1/1의 S로 보는 것이 적절하다. Olga Ellen Bakulina, “The Loosening Role of Polyphony: Texture and Formal Functions in Mozart’s “Haydn” Quartet,” *Intersections* 32/1-2 (2012), 12, 14를 참고하십시오.

시도가 이어지는데, 완결종지를 반복했던 제시부와는 달리 발전부에서는 마-레-도 종지를 한 번만 연주한다. 이런 점은 발전부에 등장한 새로운 조성인 가온음조(iii)가 지나치게 강조되는 것을 막기 위한 갈로의 의도인 것으로 보인다.

(3) 재현부

1/1의 재현부는 마디 31에서 시작하는데, 제시부에서 사용된 스키마들이 동일한 순서로 나온다. 유일하게 다른 점은 TR 기능을 하던 콤마가 사라졌다는 것이다. 소나타 형식의 재현부에서 S가 원조에서 사용된다는 점을 감안하면 TR을 생략하는 것이 가능하다. 재현부에서 사용된 스키마들을 정리하면 다음과 같다.

제1주제(마디 31-34): 로마네스카, 프리너, 로마네스카, 수렴종지

제2주제a(마디 35-38): 프리너

제2주제b(마디 38-40/40-42): 콤마(2번), 완결종지

지금까지 논의를 정리하면 1/1은 전형적인 소나타 형식과 매우 유사하며, 으뜸조와 딸림조를 중심으로 최소한의 조성(가온음조)만 강조하고 있다. 이런 점은 다양한 조성을 사용하는 10번의 1악장과 비교할 때 분명히 드러난다.

2) 10번 1악장(10/1): 솔라 시스템²³⁾

(1) 제시부

1/1과는 달리, 10/1은 솔라 시스템을 따르고 있다. 먼저 P의 경우 4마디 길이로 원조에서 HC로 끝난다(마디 1-4). 이후 P를 한 옥타브 아래에서 반복하고(마디 5-8), 이후 마디 9에서 딸림조인 C장조에서 새로운 주제 선율이 등장한다. 즉 아무런 전조의 과정 없이 새로운 조에서 선율이 등장한다는 것이다. 이런 점은 솔라 시스템의 특징으로 보인다.

23) 10/1의 전체 악보와 분석은 다음의 유튜브 링크(<https://youtu.be/8pPIHV1NHl4>)에서 확인할 수 있다.

들어오고, 그 이후 동일한 선율이 한 음 위인 버금가온음조(d단조)에서 다시 연주된다(마디 28-31). 다니엘 해리슨(Daniel Harrison, 1959-)에 따르면 동일한 주제 선율을 다른 음고에서 반복하는 것²⁵⁾은 “사람들의 관심을 선율들이 어떻게 연결되는지가 아니라 선율 자체에 놓이게 함”으로써 “전체적으로 단순하게 조립된 인상을 준다. 즉 [...] 낮은 층위에서 음악적 재료들이 어디서 단절되는지를 분명히 보여준다.”²⁶⁾ 다시 말하면 이것을 통해 긴장이 쌓이기보다는 단절된다는 것이다. 이렇게 반복된 선율은 마디 31에서 d단조로 HC를 하는데, d단조에서 특별한 중지 없이 곧이어 새로운 재료를 이용하여 g단조로 전조를 한다. g단조에서 IAC를 한 이후, 동일한 음악적 재료가 a단조로 다시 등장한다. 그 다음에는 마디 38-41에서 a단조로 P가 다시 등장하는데, 그 이후 마디 42-45에서 d단조, C장조, g단조, F장조로 콤마가 나오면서 다시 F장조로 돌아온다. 발전부에서 등장하는 조성을 정리하면 다음과 같다.

제시부(1-23):

$F \rightarrow C$

발전부(24-45):

$C \rightarrow dm \rightarrow gm \rightarrow am \rightarrow dm \rightarrow C \rightarrow gm \rightarrow F$

조금전 살펴본 1/1과 비교하면 10/1에서 훨씬 많은 조성이 사용되고 있는 점을 알 수 있다. 이런 점들을 고려하면 10번은 솔라 시스템의 예라고 생각할 수 있다.

(3) 재현부

한편 재현부는 제시부와 동일한 구조를 띠고 있다. 마디 46에서 P가 원조인 F장조로 들어오고, 그 이후 S가 원조로 돌아오며 곡을 끝맺는다. 이 과정에서 1/1과 마찬가지로 경과부가 생략되었다.

제1주제(마디 46-49): 베르가마스카, 프리너, 반중지

제2주제a(마디 50-54): 3-4-5-6-5, 반중지

제2주제b(마디 55-57/58-60): 프리너, 완결중지

25) 특정 선율을 한 음 위로 그대로 반복하는 것을 18세기에는 “로잘리아(Rosalia)”라고 불렀다. 이 진행은 당대에도 너무 자주 사용되어 부정적인 의미를 띠게 되었다. William Drabkin, “Rosalia,” in *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2022년 4월 21일 접속].

26) Daniel Harrison, “Rosalia, Aloysius, and Arcangelo: A Genealogy of the Sequence,” *Journal of Music Theory* 47/2 (2003), 229-230.

지금까지 두 곡에서 폴라 시스템과 솔라 시스템이 어떻게 나타나는지를 살펴보았다. 폴라 시스템과 비교했을 때, 특히 솔라 시스템의 발전부에서 조성이 빨리 바뀌는 것을 확인할 수 있었다. 한편 순환 2부 형식인 곡들은 학자 양식보다는 갈랑 양식에 속했다. 학자 양식의 영향은 단조로 된 2부 형식에서 조금 더 분명하게 느껴진다.

3.3. 단조로 된 2부 형식

단조로 된 2부 형식의 곡은 총 3곡이다(3/1, 7/1, 11/1). 이 세 곡은 모두 매우 유사한 구조적인 패턴을 따르고 있지만, 구체적으로는 서로 다른 양식의 영향을 보여준다. 필자는 3/1은 학자 양식과 폴라 시스템의 영향을, 7/1은 갈랑 양식과 솔라 시스템의 영향을 보여준다고 주장하겠다. 먼저 단조로 된 2부 형식에서 공통적으로 발견되는 패턴은 다음과 같다.

- 단조로 시작하는 곡들은 1주제가 나온 이후 반드시 관계장조(III)로 1주제를 반복한다.²⁷⁾
- A부분은 소나타 형식의 제시부와 유사하다. 즉 P, TR, S로 구분된다.
- A부분은 v에서 PAC로 끝맺는다.
- B부분의 시작 부분에서 1주제를 v로 연주, 그리고 곧바로 4도 위의 단조, 즉 원조로 1주제를 다시 연주한다.²⁸⁾

27) 라이스는 이 패턴을 “마이너-메이저(Minor-Major)” 스키마라고 이름 붙였다. John A. Rice, “The Minor-Major: Schema Theory, Phrase Structure, and Musical Form,” Published on Academia.edu on 22 February 2022. https://www.academia.edu/72232054/The_Minor_Major_Schema_Theory_Phrase_Structure_and_Musical_Form [2022년 4월 21일 접속].

28) 올리버 스트랭크(Oliver Strunk, 1901-1980)는 요제프 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809)의 바리톤 트리오에서 이런 형식을 발견하고 이것을 “너무 이른 재현(premature reprise)”이라고 부른다. Oliver Strunk, “Haydn’s Divertimenti for Baryton, Viola, and Bass,” *The Musical Quarterly* 18/2 (1932), 236. 한편 찰스 로젠(Charles Rosen, 1927-2012)은 “너무 이른 재현” 형식은 1750년대와 1760년대에 유행하고 이후 점차 사라지게 되었는데, 이 현상은 “대칭과 극적인 효과를 향한 혼란스러운 욕망이라는 관점에서 이해하여야 한다”고 언급하였다. Charles Rosen, *Sonata Forms*, rev. ed. (New York: W. W. Norton, 1988), 157.

1) 3번 1악장(3/1): 학자 양식, 플라 시스템²⁹⁾

(1) A부분

3/1의 마디 1-8에서 주제가 c단조로 나오고, 마디 9-16에서는 동일한 주제가 Eb장조로 다시 등장한다. 흥미로운 것은 이 주제가 매우 대위법적이라는 점이다. 제1바이올린이 시작한 선율을 한 마디 뒤에서 바소가 모방하고, 마디 3에서 제2바이올린의 선율은 마디 4에서 제1바이올린이, 마디 5에서 제2바이올린의 선율은 마디 7에서 바소가 연주한다. 이렇게 대위법적인 주제는 곡 전체에 영향을 미친다.

주제(단조)

Cm:

<예 3> 3/1, 마디 1-8

P가 나온 이후에는 순환 2부 형식과 마찬가지로 길이가 짧은 선율이 등장하여 TR로 기능한다. 실제로 순환 2부 형식과 유사하게 콤마를 이용한 몬테(Monte)가 사용된다(마디 16-20: Bb장조, 마디 20-24: c단조). 그다음 마디 29에서 G장3화음에서 HC를 하는데, 이것은 i: V에서 만들어지는 MC로 볼 수 있다. 한편 MC 이후에는 S가 나오는데, 마디 29 이후를 S로 볼 수 있는지에 대해서는 다소 논의의 여지가 있다. 왜냐하면 이 부분이 조성적으로 불안하기 때문이다. 마디 29-31은 F장조에서의 콤마이고, 마디 31-33은 g단조에서의 콤마이다. 또한 이 콤마에서 제1바이올린은 대위법적으로 다른 성부들과 모티브를 주고 받는다. 콤마가 끝나고 마디 34-36에서 허위종지가 나오고 이후 마디 38에서 완결종지를 통해 g단조에서 PAC를 만든다. 지금까지의 논의를 정리하면 마디 38에서 g단조로 PAC가 나오기 전까지 이 곡은 조성적으로 계속 불안정하며, 대위법적인 텍스처를 활용해서 불안정함이 증가하고 있다.

29) 3/1의 전체 악보와 분석은 다음의 유튜브 링크(<https://youtu.be/KS1qmpZMfQk>)에서 확인할 수 있다.

(2) B부분

B부분은 g단조에서 P를 연주하면서 시작하는데(마디 39-46), 곧이어 P를 원조인 c단조에서 다시 연주한다(마디 47-54). 이후 TR역할을 했던 콤마가 g단조(마디 55-57)와 F장조(마디 58-62)에서 연이어 나오고, 그후 마디 67에서는 HC가 나온다. 그다음 S를 시작하였던 콤마가 Bb장조(마디 67-69)와 c단조(마디 69-71)에서 등장한다.

여기까지는 조성을 제외하고는 A부분과 거의 동일하게 진행하였다. 그러나 이 이후에 새로운 재료(New Material, 이하 NM)가 추가된다(마디 72-79). 이 부분은 5도권을 이용하여 바로 앞에 나온 콤마를 확장시킨다. 즉 5도권 진행을 통해 C → F → Bb → Eb → Ab → D^o → G → C 등의 다양한 화음을 거치고, 이 과정에서 제1바이올린과 바소가 한 마디 간격으로 선율을 주고 받는다. 이렇게 새로 첨가된 부분은 마디 79에서 A부분에 나왔던 선율이 돌아오면서 원래의 음악으로 돌아온다. 이후 A부분과 동일하게 마디 82에서 허위종지하고 마디 84에서 완결종지로 PAC를 한다.

그러나 마디 84의 PAC 다음에 또다른 새로운 재료가 첨가되는데, 이 부분은 마디 84에서 만들어진 PAC를 강조하기 위한 코다이다. 이렇게 마지막에 새로운 부분이 첨가된 것은 곡의 특성에 기인한 것으로 보인다. B부분에서는 마디 84에서 PAC가 들어오기까지 분명한 종지가 없었다. 게다가 5도권 진행의 첨가로 인해 마디 67부터 마디 84까지 프레이즈가 길어짐으로써 조성이 더욱 불안정해졌다. 즉 원래 불안정하였던 S부분이 B부분에서 더욱 길어지면서 종지를 명확히 하기 위한 새로운 장치가 필요하게 된 것이다. 지금까지 논의한 것을 표로 정리하면 다음과 같다.

A부분

P	P	TR	MC	S	EEC
i	III		i: V		v: PAC

B부분

P	P	TR	MC	S (중간에 NM 삽입)	ESC	CODA
v	i		iv: V			i: PAC

한편 3/1에서는 B부분에 삽입된 5도권 진행과 코다를 통해 원조와 딸림조를 강조하는 폴라 시스템이 두드러지는 것을 볼 수 있었다. 또한 이 곡의 주제에서는 학자 양식이 나타나는 것을

확인하였다. 이와 전혀 다른 양상을 보여주는 곡이 7/1이다.

2) 7번 1악장(7/1): 갈랑 양식, 솔라 시스템³⁰⁾

(1) A부분

7/1의 주제는 3/1에 비하면 매우 갈랑스럽다. 7/1의 주제는 두 개의 선율로 이루어져 있는데, 마디 1-3에 나오는 첫 번째 선율과 마디 4-6에 나오는 두 번째 선율 사이에는 거의 공통점을 찾기 힘들다. 1739년 요한 마테존(Johann Mattheson, 1681-1764)은 요즘 젊은 “갈랑” 작곡가들이 주제를 만들 때 “모로코에서 온 선율과 일본에서 온 선율을 같이 사용한다”³¹⁾고 비판하였는데, 7/1의 주제 선율은 이 말을 떠올리게 한다.



<예 4> 7/1, 마디 1-6, 바이올린 I

한편 갈로는 이 두 개의 선율을 모두 반복하지 않고, 두 번째 선율(마디 4-6)만 조성을 바꾸어서 반복한다. 즉 음악적 재료는 ABB 형태이지만, 조성은 g단조와 Bb장조가 섞여 있다. 마디 10-11에는 콤마를 이용한 짧은 선율이 c단조로 등장하고, 이후 마디 12-13에서 D장조로 반복되며 IAC를 한다. 이 IAC는 원조(g단조)에서의 반중지로 볼 수 있고, 따라서 MC로 생각할 수 있다. 그 이후 S가 나와야 하는데 3번과 마찬가지로 뒤이어 나오는 재료들이 조성적으로 불안정하다. 실제로 마디 14-17에서 한 마디 단위의 짧은 모티브를 3도 간격 아래로 배치하고 있는데, 이것은 일종의 시퀀스로서 베이스가 마디 17에서 A음에 도달할 때까지 계속된다. 이후 불완결종지(Incomplete Cadence)와 완결종지를 통해 마디 21에서 d단조로 PAC가 나오므로써 A부분이 끝맺는다. 요약하면 7/1의 A부분은 1주제의 형태와 특징을 제외하면 3/1과 크게 다르지 않다.

30) 7/1의 전체 악보와 분석은 다음의 유튜브 링크(<https://youtu.be/psvRMftjyak>)에서 확인할 수 있다.

31) Johann Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister* (Hamburg, 1739), 156. Judith Schwartz, “Conceptions of Musical Unity in the 18th Century,” *The Journal of Musicology* 18/1 (2001), 63에서 재인용.

(2) B부분

B부분은 3/1과 많이 다르다. 3/1에서 강조되었던 점은 S부분이었고 5도권과 코다를 이용하여 플라 시스템을 사용하였다. 7/1의 B부분에서는 다양한 조성을 강조하는 경향이 두드러진다. 먼저 마디 21-23에서 1주제의 첫 번째 선율이 d단조(v)로 등장한다. 그 후 마디 24-25에서 동일한 부분이 g단조(i)로 다시 연주된다. 그리고 그 다음 1주제의 두 번째 부분이 c단조(iv)로, 그 다음에는 Eb장조(VI)로 사용된다. 그다음 A부분에서 등장하지 않았던 새로운 재료가 삽입되는데 마디 33-36에 4도 상행/5도 하행 형태의 프리너가 나온다. 이것은 순환 2부 형식을 가지는 1/1에서 S로 사용되었던 프리너와 동일하며 단조로 된 2부 형식에서 사용되는 경우는 7/1이 유일하다.

프리너

<예 5> 7/1, 마디 33-36

이렇게 프리너를 통해 강조된 VI조성은 마디 37에서 HC를 한다. 그 이후 마디 38에서 A부분에 나왔던 TR과 S가 다시 등장하는데 원조인 cm를 확립하기 위해 이조되었다는 사실을 제외하고는 A부분과 동일하게 진행한다. 지금까지 7/1에 사용된 조성을 정리하면 다음과 같다.

A부분

P1	P2	P2	TR	MC	S	EEC
i		III		i: V		v: PAC

B부분

P1	P1	P2	P2	NM	TR	MC	S	ESC
v	i	iv	VI	VI: HC		iv: v	i: PAC	

위 표에서 3/1에 비하면 7/1에 훨씬 많은 조성이 사용되고 있다는 점을 알 수 있다. 3/1과 7/1을 종합하여 비교하면 흥미롭게도 3/1에는 학자 양식(옛 양식)과 플라 시스템(새로운 양식)이, 7/1에는 갈랑 양식(새로운 양식)과 솔라 시스템(옛 양식)이 사용되었다. 즉 옛 양식과 새로운 양식이 뒤섞여있으며, 이를 통해 특정 곡에서 어떤 양식을 사용하느냐는 결국 작곡가의 선택의 문제임을 알 수 있다. 이런 점은 갈로의 푸가 형식에서도 확인된다.

3.4. 푸가 형식

푸가 형식으로 되어 있는 곡은 총 3곡이다(6/1, 9/1, 12/1). 이 세 곡은 주제가 푸가의 구조를 따르고 있다는 점을 제외하면 형식적으로는 순환 2부 형식과 매우 유사하다. 즉 주제는 학자 양식인 반면, 전체 조성구조는 플라 시스템을 따르고 있다. 실제로 갈로의 푸가들은 제시부, 발전부, 재현부라는 세 부분으로 나누어지며, 스키마의 사용에 있어서도 순환 2부 형식과 매우 비슷하다. 이를 설명하기 위해 가장 대표적인 곡이라고 할 수 있는 6번을 살펴보겠다. 먼저 푸가 형식에서 공통적으로 발견되는 패턴은 다음과 같다.

- 제시부, 발전부, 재현부로 구분할 수 있음.
- 제시부는 1주제, 경과부, 2주제로 구분할 수 있음.
- 발전부에서 단조로 PAC합: iii로 PAC(6/1, 12/1) 혹은 vi로 PAC(9/1).
- 제시부, 발전부, 재현부가 조성 패턴을 제외하고 모두 동일한 주제선율로 구성됨.
- 제시부에서 주제가 모든 성부에 나옴.
- 발전부에서 주제가 V로 모든 성부에서 나옴.
- 재현부에서는 스트레토처럼 주제의 일부만 나옴.

1) 6번 1악장(6/1): 학자 양식, 갈랑 양식, 플라 시스템³²⁾

(1) 제시부

6/1은 푸가의 전형적인 주제와 응답 구조를 따르고 있다. 주제가 제1바이올린에서 등장한 이후(마디 1-5), 제2바이올린이 5도 위에서 조성응답을 한다. 이 응답이 마디 11에서 끝나고 베이스가

32) 6/1의 전체 악보와 분석은 다음의 유튜브 링크(<https://youtu.be/sYUMoOkc-qs>)에서 확인할 수 있다.

다시 주제를 원조에서 한 번 더 연주한다. 이 주제들은 마디 23에서 원조로 IAC를 한다.

The image shows a musical score for Violin I, Violin II, and Bass. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 6/1. The score is divided into two systems. The first system shows measures 1-12. Violin I plays a melodic line with fingerings 4, 3, 7, 1. Chord markings D and A are present. Violin II and Bass are mostly silent. The second system shows measures 13-23. Violin I and II play a response (응답) with fingerings 4, 3, 7, 1. Bass plays a bass line with fingerings 3, 7, 1, D: 5, 4, 3, 2, 1. Chord markings A and D are present.

<예 6> 6/1, 마디 1-23

마디 23까지를 P라고 생각한다면, 이후의 과정은 다른 조로 옮겨가기 위한 TR이다. 실제로 마디 23-27에서는 콤마와 수렴종지를 활용하여 A장3화음으로 HC를 한다. 마디 27-31은 앞에 나왔던 콤마와 수렴종지를 다시 한번 반복하여 조성적인 목적지를 분명하게 한다.

마디 32-38에는 A장조(V)에서 프리너가 등장한다. 이것은 1/1에서 S로 사용되던 4도 상행/5도 하행 프리너와 동일하며, 6/1에서도 S 역할을 한다. 한편 마디 38에서 A장3화음에 도달한 프리너는 수렴종지를 통해 마디 41에서 E장3화음으로 HC를 한다. 그다음 마디 41에서부터 네 번의 콤마를 활용하고 마디 47에서 쿠드워스(Cudworth)를 이용하여 PAC를 한다.³³⁾ 이 진행을 다시

33) 이 종지형을 처음으로 주목한 사람은 쿠드워스인데, 그는 이것을 “갈랑 종지”라고 불렀다. 1949년에 발표한 논문에서 쿠드워스는 “갈랑 종지”가 갈로의 트리오 소나타에 나오는 점을 지적하면서 “1735년 이전에 작곡된 곡들에서 이런 종지들을 찾아보기가 매우 힘들기 때문에, 이 트리오 소나타들은 페르골레지 이후에 작곡되었을 수 있다”고 언급하였다. Charles Cudworth, “Notes on the Instrumental Works Attributed to Pergolesi,” *Music & Letters* 30/4 (1949), 327.

한번 반복하여 마디 53에서 종지를 하면서 제시부를 끝맺는다. 지금까지 진행을 정리하면 다음과 같다.

- 제1주제(마디 1-23): 주제, 응답, 주제
- 경과부(마디 23-27/27-31): 콤마, 수렴종지
- 제2주제a(마디 32-41): 프리너, 반종지
- 제2주제b(마디 41-47/47-53): 콤마(4번), 쿠드위스

여기서 사용된 스키마들을 1/1의 제시부와 비교하면 거의 동일하다. 한편 제시부에서 사용된 스키마들은 발전부와 재현부에서도 큰 차이 없이 그대로 사용된다.

(2) 발전부와 재현부

발전부 역시 마디 53에서 P가 A장조로 들어오면서 시작한다. 그후 마디 71에서 D장조로 IAC를 하고, 그다음 콤마를 이용한 몬테가 나온다. 몬테를 이용하여 조성이 f#단조로 바뀌고 이후 마디 88에서 f#단조로 PAC를 한다. 여기서 실질적으로 발전부가 끝나는 부분이다. 그다음 폰테를 이용한 재경과구가 등장하여 원조로 돌아온다.

- 제1주제(마디 53-71): 주제, 응답, 주제
- 경과부(마디 71-77): 콤마(3번, 몬테)
- 제2주제a(마디 77-84): 프리너
- 제2주제b(마디 84-88): 허위종지, 완결종지
- 재경과구(마디 88-99): 폰테

6/1의 재현부는 제시부에서 사용된 스키마들을 거의 그대로 사용한다. 다른 점이 있다면 제1주제의 일부만을 사용함으로써 제1주제동안 항상 원조에 머무른다는 점이다.

- 제1주제(마디 99-105): 주제, 주제, 주제
- 경과부(마디 105-109/109-113): 콤마, 수렴종지
- 제2주제a(마디 113-123): 프리너, 반종지

제2주제b(마디 123-129/129-135): 콤파(4번), 쿠드워스

지금까지 6/1에 대해 살펴보았다. 이 곡의 양식적 특성을 살펴보면 학자 양식과 갈랑 양식의 중간에 있는 것으로 보인다. 왜냐하면 P가 푸가 주제의 구조를 따르고 있어서 학자 양식에 속하지만 다른 부분의 스키마들은 갈랑 양식에 가깝기 때문이다. 또한 푸가가 전형적인 소나타 형식의 구조를 따르고 있다는 점도 매우 흥미롭다. 워렌 커켄데일(Warren Kirkendale, 1932-)은 이 곡들에 대하여 “중립적인(neutral)” 푸가라고 부르는데, 이 곡의 형식이 “교회 소나타에서 볼 수 있는 푸가와 파르티타나 신포니아에서 나오는 2부 형식 푸가 악장들 간의 중간에 서있다”고 평가하였다.³⁴⁾ 커켄데일의 이런 주장은 갈로의 푸가의 특징들을 잘 반영하고 있는 것으로 보인다. 또한 이런 점들은 본 논문에서 살펴본 다른 형식들의 특징과도 일치하는 것이다.

4. 나가면서

본 논문에서는 갈로의 트리오 소나타에서 다섯 곡을 골라 학자 양식과 갈랑 양식, 솔라 시스템과 폴라 시스템이 어떻게 나타나는지를 살펴보았다. 필자는 각각의 곡에서 네 가지 양식이 여러 층위에서 다양한 방식으로 조합된다는 것을 주장하였으며, 이를 위해 작곡가가 구체적으로 어떤 선택을 하는지를 논의하였다. 일반적으로 학자 양식과 솔라 시스템이 오래된 양식으로, 갈랑 양식과 폴라 시스템이 새로운 양식으로 여겨지지만, 갈로는 이런 생각에 구애받지 않고 형식의 틀 안에서 이들을 자유롭게 사용하였다. 이런 태도는 18세기 음악 전반에 걸쳐 사용된 작곡기법인 아르스 콤비나토리아(Ars Combinatoria)와 관련된다. 아르스 콤비나토리아는 “주어진 대상들을 특정한 조건 아래 배열하는 방식”³⁵⁾을 의미하는 것으로 작곡가의 선택과 재료의 조합을 중요하게 여긴다. 갈로가 여러 양식들을 사용하여 개별 곡들을 전개하는 방식은 전형적인 아르스 콤비나토리아의 예라고 생각할 수 있다.

또한 이런 점은 18세기 음악에서의 통일성에 대한 논의를 떠올리게 한다. 주디스 슈바츠

34) Warren Kirkendale, *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music* (Durham: Duke University Press, 1979), 88.

35) Leonard Ratner, “Ars Combinatoria: Chance and Choice in Eighteenth-Century Music,” in *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday*, ed. H. C. Robbins Landon and Roger E. Chapman (London: Allen & Unwin, 1970), 345.

(Judith Schwartz)는 18세기에 음악의 통일성에 대하여 다양한 견해가 존재했다고 언급하면서 이들을 시대에 따라 오래된 개념과 새로운 개념으로 정리할 수 있다고 주장하였다. 그에 따르면 오래된 개념은 “하나의 주제를 통한 통일성”을 강조한 반면, 새로운 통일성의 개념은 “대조되는 주제를 포함하는 것”이다.³⁶⁾ 필자는 갈로의 트리오 소나타가 이런 다양한 통일성의 관점에서 설명될 수 있다고 생각한다. 18세기에 빠르게 변화한 음악 양식들은 갈로의 곡에 여러 특징들을 남겼는데, 이것들을 적절히 이해하기 위해서는 어떤 양식이 어떤 층위에서 어떻게 사용되는지를 유심히 관찰하여야 한다. 또한 이런 점들이 형식이나 다른 요소에서 기인하는 것은 아닌지도 숙고해보아야 한다. 이런 것들을 고려할 때, 갈로를 포함한 18세기 음악에 대한 논의는 여전히 확장될 필요가 있다. 이 과정을 통해 필자는 18세기의 다양한 음악 양식에 대한 관심이 증가하기를 희망하며 기존에 많이 알려지지 않았던 갈로의 음악도 재조명 받기를 기대한다.

검색어

도메니코 갈로(Domenico Gallo), 트리오 소나타(Trio Sonata), 학자 양식(Learned Style), 갈랑 양식(Galant Style), 솔라 시스템(Solar System), 폴라 시스템(Polar System), 스키마 이론(Schema Theory)

36) Schwawrtz, “Conceptions of Musical Unity in the 18th Century,” 56-57.

참고문헌

- 강용식. “피에트로 마리아 크리스피 교향곡의 2악장에 나타난 갈랑 양식의 변화: 여딩엔의 스키마 이론을 중심으로.” 『음악이론연구』 28(2017): 68-101.
- 김경은. “조성음악의 주제 형식 유형: 센텐스 구조.” 『음악이론연구』 13(2008): 69-88.
- 박지영. “갈 필립 엠마누엘 바흐의 《건반악기를 위한 A장조 소나타》 분석 - 갈랑 스키마와 형식적 구조 측면에서.” 『음악이론포럼』 26/1(2019): 71-98.
- Bakulina, Olga Ellen. “The Loosening Role of Polyphony: Texture and Formal Functions in Mozart’s “Haydn” Quartet.” *Intersections* 32/1-2(2012): 7-42.
- Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton, 1947.
- Burney, Charles. *A General History of Music*, Vol. 4. London: For the Author, 1789.
- Caplin, William. “Harmony and Cadence in Gjerdingen’s “Prinner.”” In *What Is a Cadence?: Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*. Edited by Markus Neuwirth and Pieter Bergé, 17-57. Leuven: Leuven University Press, 2015.
- _____. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Cudworth, Charles. “Gallo, Domenico.” In *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2022년 4월 21일 접속].
- _____. Review of *Thematic Catalog of a Manuscript Collections of Eighteenth-Century Italian Instrumental Music in the University of California, Berkeley, Music Library by Vincent Duckles, Minnie Elmer and Pierluigi Petrobelli*. *The Galpin Society Journal* 18 (1965): 140-141.
- _____. “Notes on the Instrumental Works Attributed to Pergolesi.” *Music & Letters* 30/4 (1949): 321-328.
- Drabkin, William. “Rosalia.” In *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2022년 4월 21일 접속].
- Eitner, Robert. *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*

- Christlicher Zeitrechnung bis Mitte des Neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900.
- Fétis, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Vol. 3. Paris: Firmin-Didot et cie, 1862.
- Gjerdingen, Robert. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Harrison, Daniel. "Rosalia, Aloysius, and Arcangelo: A Genealogy of the Sequence." *Journal of Music Theory* 47/2 (2003): 225-272.
- Hartmann, Ernesto. "O conceito de Schemata musical e seu empregona construção da Abertura em Ré do padre José Maurício Nunes Garcia." *Opus: Revista eletrônica da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música)* 24 (2018): 216-44.
- Heartz, Daniel. "Galant." In *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/> [2022년 4월 21일 접속].
- Hepokoski, James and Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Kirkendale, Warren. *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*. Durham: Duke University Press, 1979.
- Laurea, Lena. "The Trio Sonatas of Giovanni Battista Pergolesi." M.A. Thesis, Boston University, 1955.
- Mitchell, Nathaniel. "The Volta: A Galant Gesture of Culmination." *Music Theory Spectrum* 42/2 (2020): 280-304.
- Newman, William S. *The Sonata in the Baroque Era*, 3rd Ed. New York: W. W. Norton, 1972.
- Ratner, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- _____. "Ars Combinatoria: Chance and Choice in Eighteenth-Century Music" In *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday*. Edited by H. C. Robbins Landon and Roger E. Chapman, 343-363. London:

Allen & Unwin, 1970.

Rice, John A. "The Minor-Major: Schema Theory, Phrase Structure, and Musical Form."
Published on Academia.edu on 22 February 2022. https://www.academia.edu/72232054/The_Minor_Major_Schema_Theory_Phrase_Structure_and_Musical_Form
[2022년 4월 21일 접속].

_____. *Music in the Eighteenth Century*. New York: W. W. Norton, 2013.

Rosen, Charles. *Sonata Forms*. Revised Ed. New York: W. W. Norton, 1988.

Schwartz, Judith. "Conceptions of Musical Unity in the 18th Century." *The Journal of Musicology* 18/1 (2001): 56-75.

Strunk, Oliver. "Haydn's Divertimenti for Baryton, Viola, and Bass." *The Musical Quarterly* 18/2 (1932): 216-251.

Taruskin, Richard. *Oxford History of Western Music: Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Vol. 2. New York: Oxford University Press, 2005.

악보

Pergolesi, Giovanni Battista. *Opera Omnia di Giov. Batt. Pergolesi*. Rome: Gli Amici della musica de camera, 1939-1966.

**A Study on the Eighteenth-Century Musical Styles in
Gallo's Trio Sonata:
With a Focus on the First Movements**

Yongsik Kang

This article investigates various musical styles in Trio Sonatas by Domenico Gallo (fl. mid 18th-century). Music in the eighteenth-century changed so rapidly that even the contemporaries tried to distinguish between old and new styles. The old style had been generally called as *learned*, and the new one as *galant*. In this article, however, I argued that key systems also need to be considered to appropriately understand Gallo's works. For this purpose, I borrowed the concept of solar and polar systems from Leonard Ratner and classified Gallo's Trio Sonatas into four formal categories: Rounded Binary, Binary in Major Tonality, Binary in Minor Tonality, and Fugue. From these forms, I chose five pieces to reveal their musical characteristics. During this procedure, I borrowed Robert Gjerdingen's Schema Theory and found that Gallo combined the four musical styles in different ways in each piece.

갈로의 트리오 소나타에 나타난 18세기 음악 양식 연구: 1악장을 중심으로

강용식

본 논문은 도메니코 갈로(Domenico Gallo, 18세기 중엽 활동)의 트리오 소나타에 나오는 다양한 양식을 연구한 글이다. 18세기는 음악이 빠르게 변화했던 시기였기 때문에 옛 양식과 새로운 양식을 구분하는 경향이 있었고, 일반적으로 이것을 학자 양식과 갈랑 양식이라고 불렀다. 그러나 본 논문에서 필자는 갈로의 곡을 이해하기 위해서는 조성 체계 역시 반드시 고려하여야 한다고 주장하였으며 이를 위해 레너드 라트너(Leonard Ratner)가 언급한 솔라 시스템과 폴라 시스템이라는 관점을 사용하였다. 이 과정에서 갈로의 트리오 소나타를 형식에 따라 네 가지로 구분하였으며, 이들 중 순환 2부 형식, 단조로 된 2부 형식, 푸가 형식에 속하는 다섯 곡을 골라 개별 곡에 나타난 음악 양식의 특징들을 논의하였다. 이를 위해 로버트 여딩엔(Robert Gjerdingen)의 스키마 이론을 이용하였으며, 그 결과 갈로가 이 곡들에서 네 가지 양식들을 여러 방식으로 조합하고 있음을 확인하였다.

논문투고일자: 2022년 5월 1일

심사일자: 2022년 5월 22일

게재확정일자: 2022년 5월 23일

