



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악학석사 학위논문

프랑시스 풀랑크(F.Poulenc)
<바이올린과 피아노를 위한 소나타
FP 119>의 분석 및 연주자적 해석

2023년 2월

서울대학교 대학원

음악과 관현악전공

이 유 진

프랑시스 풀랑크(F.Poulenc)
<바이올린과 피아노를 위한 소나타
FP 119>의 분석 및 연주자적 해석

지도교수 김 다 미

이 논문을 음악학석사 학위논문으로 제출함
2023 년 2 월

서울대학교 대학원
음악과 관현악전공
이 유 진

이유진의 석사 학위논문을 인준함
2023 년 2 월

위 원 장 백 주 영 (인)

부위원장 최 은 식 (인)

위 원 김 두 민 (인)

이 곡은 총 세 개의 악장으로 구성되었으며 소나타 형식으로 작곡되었다. 제1악장에서는 고전적인 소나타-알레그로 형식을 바탕으로 제시부, 발전부, 재현부에 각각 도입부를 추가해서 새로움을 더했다. 제2악장에서는 르네상스 시대의 교회선법과 증화음, 9화음, 11화음과 같은 현대적인 화성어법이 동시에 사용되어 다채로운 음색을 구사한다. 제3악장은 변화무쌍한 리듬과 음형의 활용이 돋보이며 반음계적 진행이 두드러지게 나타난다.

그의 작품 속에서 음형들의 급격한 변화들은 마치 음형조각들의 무작위적 나열처럼 보일 수 있으나, 신고전주의 음악적 접근을 통하여 여러 음악요소들의 체계적인 구성에 대한 이해가 필요하다. 따라서 본 연구는 폴랑크의 <바이올린과 피아노를 위한 소나타, FP 119>에 나타난 신고전주의 음악적 양식을 분석하여 이에 적합한 연주 기법을 구상하는데에 방향을 제시하고자 한다.

주요어 : 프랑시스 폴랑크, 바이올린 소나타, 신고전주의 음악
학 번 : 2020-20339

목 차

I. 서론	1
II. 프랑시스 풀랑크 작품의 경향	2
1. 프랑시스 풀랑크와 신고전주의	2
2. 시기별 작곡 경향	4
2. 1. 제1시기 (1916-1922)	4
2. 2. 제2시기 (1923-1935)	5
2. 3. 제3시기 (1936-1952)	7
2. 4. 제4시기 (1953-1963)	8
III. 바이올린과 피아노를 위한 소나타 FP 119 분석 및 연주자적 해석	11
1. 작품 배경	11
2. 제1악장 (Allegro con fuoco)	12
3. 제2악장 (Intermezzo)	32
4. 제3악장 (Presto Tragico)	40
5. 초판(1944년)과 수정판(1949년)의 악보 비교	49
IV. 결론	53

참고문헌	54
Abstract	56

표 목 차

<표 1> 폴랑크 <바이올린 소나타> 악장 분석	12
<표 2> 제1악장 형식	13
<표 3> 제1악장 제시부 세부형식	15
<표 4> 로르카의 시 - <기타 여섯 줄>	32
<표 5> 제2악장 형식	33
<표 6> 제2악장의 지시어	34
<표 7> 제3악장 형식	40

악 보 목 차

<악보 1> 제1악장 제시부 도입부 마디 1 - 2	14
<악보 2> 제1악장 제시부 제1주제부 A 마디 3 - 9	16
<악보 3> 제1악장 제시부 제1주제부 A'-b' 마디 14 - 16	17
<악보 4> 제1악장 제시부 제1주제부 경과구 마디 17 - 22, 제1악장 제시부 제1주제부 A'' 마디 23	18
<악보 5> 제1악장 제시부 제1주제부 A'' - b'' 마디 27 - 29	19
<악보 6> 제1악장 제시부 제1주제부 B 마디 30 - 31	20
<악보 7> 제1악장 제시부 제1주제부 B 마디 37 - 40	20
<악보 8> 제1악장 제시부 경과구 마디 41 - 47	21
<악보 9> 제1악장 제시부 경과구 마디 48 - 59	22
<악보 10> 제1악장 제시부 제2주제부 마디 61 - 68	24
<악보 11> 제1악장 제시부 제2주제부 마디 72 - 77	25
<악보 12> 제1악장 제시부 코데타 마디 87 - 96	26
<악보 13> 제1악장 발전부 도입부 마디 97 - 99	27
<악보 14> 제1악장 발전부 마디 104 - 107	28
<악보 15> 제1악장 발전부 피아노 아르페지오 마디 114	29
<악보 16> 제1악장 발전부 마디 124 - 127	29

<악보 17> 제1악장 재현부 - 도입부 마디 132 - 135	30
<악보 18> 제1악장 재현부 마디 136 - 144	31
<악보 19> 제2악장 도입부 마디 1 - 8	35
<악보 20> 제2악장 A 마디 9 - 14	36
<악보 21> 제2악장 B 마디 19 - 22	37
<악보 22> 제2악장 B'와 B'연결구 마디 27 - 30	38
<악보 23> 제2악장 C 클라이맥스 마디 51 - 55	39
<악보 24> 제2악장 코다 마디 55 - 58	39
<악보 25> 제3악장 A - 주제 a 마디 1 - 2	41
<악보 26> 제3악장 A - 주제 b, a 마디 15 - 26	42
<악보 27> 제3악장 A - 주제 c 마디 27 - 30	43
<악보 28> 제3악장 A - 주제 c, d 마디 34 - 43	44
<악보 29> 제3악장 B - 주제 e, b 마디 45 - 54	45
<악보 30> 제3악장 B - 주제 d, 제1악장과의 연관성 마디 70 - 78	46
<악보 31> 제3악장 B - 클라이맥스, 제1악장과의 연관성 마디 106 - 109	47
<악보 32> 제3악장 코다 마디 115 - 120	47
<악보 33> 제3악장 코다 마디 121 - 128	48
<악보 34> 제3악장 코다 마디 134 - 138	48
<악보 35> 초판(1944년)과 생략된 부분 - 부분 1	49
<악보 36> 초판(1944년)과 생략된 부분 - 부분 2	50
<악보 37> 초판(1944년)과 생략된 부분 - 부분 3과 4	51

I. 서론

20세기 초 프랑스에서는 인상주의, 후기 낭만주의 음악에 반(反)하여 그 이전시대 형식, 작곡 기법, 곡의 구성을 부활시켜 모방하고자 하는 신고전주의 음악이 지배적인 경향이 되었다. 에릭 사티(Érik Satie, 1866-1925)의 영감을 받은 6명의 작곡가들이 각각 신고전주의 음악이라는 큰 틀 내에서 독자적 음악활동을 펼쳤다. 이들은 당시 프랑스 음악의 발달에 기여했으며 프랑스 6인조(Les Six)라고 불렸다.

프랑스 6인조의 일원인 프랑시스 풀랑크(Francis Poulenc, 1899-1963)는 피아노, 실내악, 가곡을 다수 남긴 작곡가이자 피아니스트이다. 리듬의 다양성, 반음계적 화성과 조성, 불협화음 등을 사용하여 자신만의 새로운 음악세계를 수립하였고 우아하고 섬세한 프랑스 특유의 정서를 표현하였다.¹⁾

다양한 악기를 위한 곡을 작곡했지만 프랑시스 풀랑크는 현악기, 특히 바이올린을 위한 소나타를 작곡하는 데에 어려움을 겪었다. 그는 바이올린 소나타를 작곡하기 시작한지 약 30년 만에 바이올리니스트 지네트 느뵈(Ginette Neveu, 1919-1949)의 도움을 받아 곡을 완성할 수 있었다. 당시 풀랑크 스스로는 만족하지 못했지만 이 작품은 현재 클로드 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)의 <바이올린과 피아노를 위한 소나타 G단조>와 모리스 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937)의 두 개의 바이올린과 피아노를 위한 소나타를 뒤잇는 주요 프랑스 바이올린 소나타 레퍼토리 중 하나이다. 특히 새로운 주법으로 인한 새로운 음향적 시도와 전통적인 소나타 형식에서 벗어난 구조의 난해함으로 인해 연주자의 해석과 곡의 양식적 특성에 관한 연구가 필요한 곡이다. 따라서 본 논문에서는 20세기 프랑스 음악사 흐름 안에서 프랑시스 풀랑크의 신고전주의적 경향을 살펴본 후 각 악장별 분석을 바탕으로 해석의 방향을 제시하고자 한다.

1) 한수웅, 「오페라 작곡가들의 생애와 작품」 (여백미디어, 2015), 622.

II. 프랑시스 폴랑크 작품의 경향

1. 프랑시스 폴랑크와 신고전주의

20세기 초 유럽 사회에서는 사회적, 정치적으로 많은 변화들이 일어났다. 제 1차 세계대전 이후 독재정권으로 인해 음악이 정치의 영향을 받기 시작하며 소련과 나치 독일에서 음악에 대한 규제가 심하게 나타났다. 혼란을 겪기 시작한 음악가들은 직면하게 된 상황 속에서 각자의 방법으로 노력하였는데, 작곡가들은 더 다양한 양식이나 형식을 개성 있게 나타내기를 시도하며 원시주의, 민족주의, 신비주의와 같은 다양한 음악적 사조를 형성하기 시작했다. 이 때, 바로크, 고전주의 음악의 익숙한 틀에 대해 다시 관심을 가지고 그 속에 새로운 소리를 입히는 움직임이 주목받기 시작했다. 과다한 감정, 관현악의 방대한 편성, 지나친 주관성에서 탈피하여 객관성과 형식미를 중시하였고 옛 음악 양식을 모방하면서 동시에 20세기 현대음악의 불협화음의 사용과 복잡한 리듬을 접목하였는데 이를 “신고전주의(Neo-classicism)”라고 부른다.²⁾ 1910년대에 모리스 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937), 에릭 사티, 페루치오 부조니(Feruccio Busoni 1866-1924), 막스 레거(Maximilian Reger, 1873-1916)등의 작품에서부터 이러한 경향을 찾아볼 수 있다. 명확한 선율, 형식을 사용하여 ‘고전주의자’라고 불린 모리스 라벨은 고대 그리스 작가인 롱구스(Longus)의 소설을 배경으로 하여 발레음악 <다프니스와 클로에>(Daphnis et Chloé, 1909-1911)를 작곡하며 고대 그리스 예술에 대한 관심을 표현했다.³⁾ 또, 바로크 음악 형식에 관심이 많았던 라벨은 바로크 시대의 모음곡들의 형태로 <쿠프랭의 무덤>(Le tombeau de Couperin, 1917)을 작곡하여⁴⁾ 전주곡(Prelude), 푸가(Fugue), 포를란(Forlane), 리고동(Rigaudon), 미뉴에트(Menuet), 토카타(Toccat)로 곡을 구성하였다.

신고전주의 음악은 1920-1950년대까지 지배적인 경향이 되었으며 대표적인 작곡가로는 이고르 스트라빈스키(Igor Stravinsky 1882-1971), 파울 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963), 세르게이 프로코피에프(Sergei Prokofiev, 1891-1953), 프랑스 6인조(Les Six) 등이 있다. 이 중 결정적인 신고전적 작품을 처음으로 보인 사람은 이고르 스트라빈스키이다. 그는 발레와 성악을 위한 <풀치넬라>(Pulcinella, 1920)를 통해 조반니 바티스타 페르골레시(Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736)

2) 김문자, 노영해, 박미경, 이석원 허영한 공저, 「들으며 배우는 서양음악사 본문 2」, 서울 : 심설당, 1997, 737.

3) 서은정, 「(한눈에 "쏘옥~" 들어오는)현대음악이야기」, 서울 : 도서출판 작은우리, 2006, 144.

4) Eric Salzman, 조용순 역, 「20세기 음악사」, 대구 : 영남대학교출판부, 1988, 70.

의 작품을 거의 그대로 사용하는 시도를 하였다.

프랑스에서는 명료하고 간결한 선율을 즐겨 작곡한 에릭 사티를 선두로 6명의 작곡가들이 각각 신고전주의의 큰 틀 내에서 독자적 음악활동을 펼쳤다. 프랑스의 음악 평론가 앙리 콜레(Henri Collet)는 아르튀르 오네게르(Arthur Honegger, 1892-1974), 다리우스 미요(Darius Milhaud 1892-1974), 프랑시스 풀랑크, 루이 뒤레(Louis Durey, 1888-1979), 제르맹 테유펜(Germaine Tailleferre, 1892-1983), 조르주 오리크(Georges Auric, 1899-1983)를 두고 프랑스 6인조라고 불렀다.

프랑스 6인조의 음악에 크게 기여한 프랑시스 풀랑크는 피아노, 실내악, 가곡을 다수 남긴 작곡가이자 피아니스트이다. 1899년 1월 7일 파리의 부유한 가정에서 태어난 풀랑크는 피아니스트 어머니, 음악 애호가인 아버지 아래에서 어릴 때부터 음악에 익숙한 삶을 살았다. 그는 14세 때 피에르 몽퇴(Pierre Monteux, 1875-1964) 지휘에 의한 스트라빈스키의 <봄의 제전>(The Rite of Spring, 1913)을 듣고 감명을 받아 그 이후 작곡을 시도하였다.⁵⁾ 1915년 풀랑크는 클로드 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)와 모리스 라벨 작품 전문 연주가 스페인 출신 피아니스트 리카르도 비네스(Ricardot Viñes, 1875-1943)에게 근대 스페인 음악과 프랑스 음악에서의 피아노 페달 사용법과 스타카토 활용 방법을 배우며 당시의 프랑스 음악에 대한 눈을 떴다.⁶⁾ 이 무렵 풀랑크는 에릭 사티, 조르주 오리크, 미요, 오네게르와 친분을 맺게 되었다. 풀랑크는 음악가들뿐만 아니라 프랑스를 대표하는 작가 폴 발레리(Paul Valéry, 1871-1945), 앙드레 지드(Andre Gide, 1869-1951), 미술가 조르주 브라크(Georges Braque, 1882-1963), 마리 로랑생(Marie Laurencin, 1883-1956) 등 여러 예술가들과 교류하였다.

러시아 발레 음악의 대가인 세르게이 드 디아길레프(Sergei de Diaghilev, 1872-1929)가 이끄는 발레 뤼스 발레단(Ballets Russes, 1909)이 풀랑크의 발레음악 <암사슴>(Les Biches, 1924) 초연을 성공적으로 마치면서 풀랑크는 유명세를 떨치기 시작했다. 이 후 1926년부터 25년간 지속된 음악적 동반자 성악가 피에르 베르냐크(Pierre Bernac, 1899-1979)과의 친분으로 많은 가곡이 탄생하게 되었다. 또한 그는 친구인 프랑스 작곡가 피에르 옥타브 페루(Pierre Octave Calixte Ferroud, 1900 - 1936)의 죽음에 로카마두르 (Rocamadour)의 노트르담 성지를 방문하게 되었고, 이때부터 <검은 성모를 위한 찬가>(Litanies à la Vierge Noire, FP 82, 1936)와 같은 종교 작품을 많이 작곡하였다.

제2차 세계대전 중에 풀랑크는 루이 아라공⁷⁾(Louis Aragon, 1897-1982)과

5) 김은혜, “19장 프랑스 6인조” : 「20세기 작곡가 연구 II」, 이석원, 오희숙 책임편집, 서울 : 도서출판 음악세계, 2001, 450.

6) 위의 책, 450.

7) 루이 아라공은 프랑스의 초현실주의를 주도한 시인, 소설가이고 진보적 정치 행동가이기도 하다. 1927년 공산당에 입당했는데 그 후로 그는 공산당의 문학과 예술에 지속적인

폴 엘뤼아르⁸⁾(Paul Éluard, 1895-1952)의 시에 선율을 붙여, 음악적 의미에서 레지스탕스(La Résistance) 운동⁹⁾을 하였다. 그는 성악가 베르냐크와 함께 작곡, 연주, 녹음을 하며 말년을 보냈으며 프랑스의 시인이자 소설가, 극작가인 장 콕토¹⁰⁾(Jean Cocteau, 1889-1963)의 <지옥의 기계>(La Machine infernale) 대본에 4번째 오페라를 작곡하던 중 세상을 떠났다.

2. 시기별 작곡 경향

2. 1. 제1시기 (1916-1922)

폴랑크는 6세 때부터 피아니스트인 어머니에게 피아노를 배우기 시작했다. 그의 음악적 재능을 알아본 어머니는 그가 파리 음악원(Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris) 진학하기를 원했으나 아버지는 폴랑크가 일반 학교에서 교육 받기를 원했다. 폴랑크는 아버지의 뜻에 따라 콩도르세(Condorcet) 고등학교에 진학했고 음악을 독학하다가 이 후 피아니스트 리카르도 비네스에게 피아노를 배우게 되었다. 이 때 비네스의 모국인 스페인 음악과 근대 프랑스 음악을 익혔다. 피아니스트 비네스를 통해서 알게 된 성악가 잔 바토리(Jane Bathori, 1877-1970)는 폴랑크에게 가브리엘 포레(Gabriel Fauré, 1845-1924), 클로드 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918), 라벨, 사티의 가곡을 소개하였다. 1917년 에릭 사티의 음악과 장 콕토의 각본에 의해 탄생한 발레 작품 <행렬>(Parade, 1917)의 초연에 참석한 후 사티로부터 음악적 영향을 받기 시작한다.

1910년대 파리에서는 흑인들의 재즈 밴드 열풍이 불었고 미국의 재즈 색소폰 연주자 시드니 베첵(Sidney Bechet, 1897-1959)과 같은 유명 재즈 음악가들이 살고 있었다.¹¹⁾ 이 시기에 폴랑크는 <흑인 랩소디>(Rhapsody Nègre Op. 1, FP 3,

영향력을 행사했다. 장편 소설 「현실 세계」는 사회 혁명을 향해 나아가는 계급투쟁을 묘사하고 있으며, 「단장 시집」, 「프랑스의 기상 나팔」에 실린 시에서는 아라공의 열렬한 애국심을 느낄 수 있다.

Louis Aragon, 오중은 역, 「파리의 농부」, 서울 : 이모션픽처스, 2018, 작가소개.

8) 폴 엘뤼아르는 프랑스의 시인이자 초현실주의의 대표적 시인으로 활동하였다. 「자유」라는 시로 유명하며 시집 「시와 진실」, 「독일군의 주둔지에서」 등은 프랑스 저항시로 알려져 있다.

9) 제2차 세계대전 당시 나치 독일에 점령당한 각국은 독자적으로 독일에 저항하는 활동을 펼치기 시작했는데, 그 중 프랑스인들의 저항조직을 말한다. 레지스탕스 사이에서 폴 엘뤼아르나 루이 아라공의 시구가 유행했으며 폴랑크는 이 시구들에 노래를 붙였다. (본 논문 8p 참조.)

10) 프랑스의 시인이자 소설가, 극작가인 장 콕토(Jean Cocteau, 1889-1963)는 1917년 에릭 사티, 파블로 피카소(Pablo Picasso, 1881-1973), 세르게이 디아길레프와 함께 <행렬>을 발표했으며, 다리우스 미요와 <지붕 위의 황소>(Le Boeuf sur le Toit, 1920)를 작업하고, 프랑스 6인조와 <에펠탑의 신혼부부들>을 발표했다.

1917)를 작곡하여 사티에게 헌정하였다. 라이베리아 공화국(Republic of Liberia) 출신 흑인의 시를 접하고 작곡된 이 곡은 그의 작품 중 처음 공연되는 것이었으며 1917년 12월 11일 비유 콜롬비에 음악회(Théâtre du Vieux-Colombier)에서 성악가 바토리의 연주로 초연되었다.

폴랑크는 1918년부터 프랑스-독일 전선에 징집되어 있는 동안 피아노를 위한 <3개의 무궁동>(Trois mouvements perpétuels, FP 14, 1918), 기욤 아폴리네르(Guillaume Apollinaire, 1880-1918)의 시를 바탕으로 한 연가곡 <동물시집>(Le Bestiaire, FP 15, 1920)을 작곡했다. 아폴리네르 시에 선율을 붙이고 폴루트, 클라리넷, 바순, 현악 4중주의 반주로 이루어진 이 곡은 악기 구성에 있어서 실험적인 작품이라고 할 수 있다. 폴랑크는 전쟁 중 악기가 제한적인 상황에서 작곡을 하였고 이러한 배경으로 이후로도 특이한 구성의 연주자를 위한 곡들을 작곡하였다. 장 콥토의 시를 바탕으로 한 <휘장>(Cocardes, FP 16, 1919) 또한 트롬본, 코넷, 바이올린, 타악기의 특이한 악기 구성으로 이루어져 있다.

장 콥토는 <닭과 아를르캥>(Le Coq et l'Arlequin)이라는 글에서 20세기 초 독일의 리하르트 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)풍의 음악과 인상주의의 모호함을 지양하고 고전시대의 명확한 형식과 바로크 시대의 대위적 양식을 기반으로 구성한 음악을 추구하는 6명의 프랑스 작곡가들을 소개한다. 프랑시스 폴랑크는 아르튀르 오네게르, 다리우스 미요, 루이 뒤레, 제르맹 테유펜르, 조르주 오리크와 함께 프랑스 6인조라고 불리며 1920년에 <6악장의 모음곡>(L'Album des Six, 1920)을 발표한다. 폴랑크의 6인조로서의 활동은 1921년까지 3년간 지속된다. 그러나 뒤레가 장 콥토와 6인조의 공동작업인 발레곡 <에펠탑의 신혼부부들>(Les Mariés de la tour Eiffel, 1921)에서 이탈하면서 그룹은 해체의 길을 밟는다.

2. 2. 제2시기 (1923-1935)

폴랑크는 프랑스 6인조로부터 독립하고 자신만의 기법을 창조하며 작곡의 화성적 구조와 기교를 확립하였다. 정식으로 작곡을 배운 적이 없는 폴랑크는 제대 이후 다리우스 미요의 권유로 1921년부터 1925년까지 작곡가 샤를 케클랭(Charles Koechlin, 1867-1950)에게 가르침을 받는다.¹²⁾ 케클랭은 폴랑크에게 요한 제바스티안 바흐의 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 4성부 코랄(Chorale)을 바탕으로 대위법 작곡을 가르쳤다. 4성 화성학을 중점적으로 배운 폴랑크는 아 카펠라(a cappella) 기법¹³⁾에 익숙해졌고 첫 합창곡 <권주가>(Chanson à boire, FP 31, 1922)를

11) Wilfrid Mellers, *Francis Poulenc*, New York: Oxford, 1993, 1.

12) Roger Nichols, *Poulenc : A Biography*, New haven and London : Yale University Press, 2020, 46.

13) 카펠라(Cappella)는 이탈리아어로 교회를 뜻한다. 아 카펠라의 문자 그대로의 뜻은 “교

작곡했다.

폴랑크는 이 시기에 스트라빈스키의 영향을 받아 신고전주의적 작곡어법을 받아들이기 시작했다. 스트라빈스키의 3개의 발레 작품 <불새>(The Firebird, 1910), <페트르슈카>(Petrouchka, 1911), <봄의 제전>은 폴랑크의 음악에 영향을 미쳤으며 스트라빈스키에 대한 존경심을 갖게 했다. 스트라빈스키의 발레 작품들은 모두 세르게이 디아길레프가 설립한 발레 뤼스 발레단(Ballets Russes, 1909)에 의해 무대에 올랐다. 1921년 디아길레프는 폴랑크에게 패션 디자이너 제르맹 봉가드¹⁴⁾(Germaine Bongard, 1885-1971)가 쓴 극 대본 아가씨들(Les demoiselles)에 음악을 작곡해줄 것을 의뢰한다. 그러나 봉가드는 소극적인 태도를 보였고 이에 폴랑크는 스트라빈스키에게 자신은 이야기가 없이 춤과 음악만이 존재하는 발레 작품을 만들겠다고 하며 <암사슴>(Les biches, FP 36, 1924)을 탄생시킨다. 폴란드 안무가 브로니스와바 니진스카 (Bronislava Nijinska, 1891-1972)의 안무를 더해 1924년 1월 6일 몬테 카를로 오페라 극장(Opéra de Monte-Carlo)에서 초연되었고 대성공을 거두며 폴랑크는 국제적으로 작곡가로서 인정받게 되었다. 폴랑크가 다리우스 미요에게 <암사슴>은 18세기의 글을 바탕으로 노래를 작곡했으며 아주 명확하고 고전적이라고 했다. 마치 고전 시대의 교향곡들처럼 F장조의 딸림조(Dominant), 버금딸림조(Subdominant), 나란한조(relative minor)등 사이에서 변한다고 언급했다.¹⁵⁾ 미요는 이 곡이 간결하고 분명하며 폴랑크가 오케스트라 악기의 다양한 소리를 현명하게 조합했다고 설명했다.

폴랑크의 곡에서는 고전주의 작곡가 볼프강 아마데우스 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 영향도 자연스럽게 나타난다. 1925년 폴랑크는 모차르트의 <음악의 희롱>(Ein musikalischer Spaß K. 522, 1787)을 피아노를 위한 곡으로 편곡하였다. <두 대의 피아노를 위한 협주곡>(Concerto for Two Pianos and Orchestra in D minor, FP 61, 1932)의 느린 악장은 모차르트의 <피아노 협주곡 제20번 d단조>(Piano Concerto No.20 in D minor, K.466, 1785), <피아노 협주곡 제26번 D장조>(Piano Concerto No.26 in D major, K.537, 1788)를 일깨우며 모차르트에 대한 존경심이 드러난다.

1926년에 폴랑크가 작곡한 <명랑한 노래들>(Chansons Gaillardes, FP 42,

회식으로(in the church style)"이다. 중세 시대의 교회에서 대개 반주 없이 합창을 했던 데에서 유래하여, 무반주 합창을 말한다.

14) 제르맹 봉가드는 오페라, 음악극의 대본작가이면서 발레단의 의상을 담당하는 패션 디자이너이다.

Lynn Garafola, *La Nijinska : Choreographer of the Modern*, England : Oxford University Press, 2022, 154.

15) Christopher Moore, "A Perfect Accord: Music and Gesture in Francis Poulenc's *Les Biches*", *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, (September 2012), 97.

1926)은 17세기 작자미상의 노래 모음집에서 발췌한 시에 붙여진 곡으로, 모두 여덟 곡으로 이루어져 있다. 성악가 피에르 베르냐크(Pierre Bernac, 1899-1979)의 노래에 폴랑크의 피아노 연주로 초연되었으며 이 연주를 시작으로 베르냐크는 폴랑크의 가곡 작곡에 오랫동안 큰 영향을 미치게 된다. 폴랑크는 시의 운율에 관심을 가졌고 특히 서정성과 익살스러움, 풍자가 가득한 시를 선호하였으며 초현실주의 시를 바탕으로 많은 가곡을 작곡하였다. 옛 시인 프랑수아 드 말레르브(François de Malherbe, 1555-1628), 장 라신(Jean-Baptiste Racine, 1639-1699), 장 모레아스(Jean Moréas, 1856-1910) 뿐만 아니라, 동시대 시인인 막스 자코브(Max Jacob, 1876-1944), 루이즈 드 빌모랭(Louise de Vilmorin 1902 - 1969), 폴 엘뤼아르(Paul Éluard, 1895-1952)등 여러 시인들의 시를 사용하였다. 그는 모레아스의 4개의 시를 바탕으로 한 <노래들>(Airs chantés, FP 46, 1927), 말레르브의 시에 의한 <묘비명>(Épitaphe, FP 55, 1930), <아폴리네르의 시에 의한 네 개의 시>(Quatre Poèmes de Guillaume Apollinaire, FP 58, 1931), 자코브의 시를 바탕으로 한 <막스 자코브에 의한 다섯 개의 시>(Cinq poèmes de Max Jacob, FP 59, 1931), 등 예술 가곡을 남겼다.

2. 3. 제3시기 (1936-1952)

1936년 친구이자 작곡가인 피에르 옥타브 페루(Pierre-Octave Calixte Ferroud, 1900-1936)의 차 사고로 인한 죽음은 폴랑크의 음악에 전환점이 되었다. 그는 로카마두르 성지(Rocamadour)를 방문하여 순례자에 관한 이야기를 주제로 성악과 오르간을 위한 <검은 성모를 위한 찬가>(Litanies à la Vierge Noire, FP 82, 1936)를 작곡한다.¹⁶⁾ 성지 순례로 믿음을 얻게 된 폴랑크는 <하프시코드와 관현악을 위한 전원 협주곡>과 <두 대의 피아노와 오케스트라를 위한 협주곡>(Concerto for Two Pianos and Orchestra, FP 61, 1932)을 작곡하느라 미루어지고 있었던 <오르간과 팀파니를 위한 협주곡>(Concerto for organ, timpani and strings in G minor, FP 93, 1938)을 작곡하는 데에도 박차를 가했다. 이 곡은 당대 프랑스의 영향력 높은 후원자였던 폴리냐 원나레타 싱거 공작부인(Winnaretta Singer, Princesse Edmond de Polignac 1865 - 1943)이 프랑스 작곡가 장 프랑스와(Jean Françaix, 1912-1997)에게 의뢰한 오르간 곡이다. 하지만 장 프랑스와는 이를 거절했고 폴랑크가 의뢰를 받아들였다. 오르간 작품 작곡에 경험이 없던 폴랑크는 오르가니스트 모리스 뒤뤼플레(Maurice Duruflé, 1902-1986)의 도움을 받았으며 요한 제바스티안 바흐, 디트리히 북스테후데(Dieterich Buxtehude, 1637-1707)의 작품들의 영향을 많이 받았다. 폴랑크는 이 작품에 대해 D단조에서 G단조로 가는 진행과 마

16) Roger Nichols, 앞의 책, 120-121.

지막 G단3화음은 예수의 무한함에 대해 말한 것이라고 언급했고¹⁷⁾ 이는 이 곡을 쓸 당시 종교적인 영향을 받았음을 알 수 있게 한다.

이후 종교적 작품을 다수 작곡하며 작품 내에 심오함과 서정적인 경향이 두드러지게 나타난다. <미사 G장조>(Mass in G major, FP 89, 1937), <고해성사를 위한 4개의 모테트>(Quatre motets pour un temps de pénitence, FP 97, 1939), <아시즈의 성 프랑스와의 4개의 작은 기도문>(Quatre petites prières de saint François d'Assise, FP 142, 1948), <스타바트 마테르>(Stabat Mater, FP 148, 1950)를 작곡한 폴랑크는 가톨릭 음악가로 자리매김 하였다.

1926년에 <명량한 노래들>의 초연으로 만난 성악가 베르냐크와 함께 1935년부터 1959년까지 연주회를 열며 <그런 날, 그런 밤>(Tel jour, Telle nuit, FP 86, 1937), <평범한 것들>(Banalités, FP 107, 1940), <변형>(Metamorphoses, FP 121, 1943)등 약 90개가 넘는 성악곡을 작곡한다. 1939년 발발한 제2차 세계 대전 동안에는 베르냐크와 파리에서 가곡 연주회를 열었다. 전쟁의 배경이 느껴지는 가사를 사용하거나 해방과 자유를 노래하는 내용을 담은 곡을 작곡했다.

폴랑크의 전쟁에 대한 인식이 처음으로 드러난 곡은 평화를 그리는 아폴리네르의 시를 바탕으로 한 <Bleuet>(Bleuet, FP 102, 1939)이다. 이 외에도 레지스탕스 사이에서 유행하던 폴 엘뤼아르나 루이 아라공의 시구에 노래를 붙였다. 1942년에 파리 오페라(Opéra Garnier)에서 초연한 발레 음악 <동물 모음곡>(Les Animaux Modèles FP 111, 1942)에서는 독일 체제에 반대하는 군가 <너희는 알자스 로렌을 차지하지 못하리라!>(Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine)의 선율을 반복해서 사용하였다.¹⁸⁾ <인간의 얼굴>(Figure humaine, 1945)은 엘뤼아르의 시를 바탕으로 한 칸타타이다. 나치의 프랑스 점령기 때에 작곡되었으며 전쟁과 폭력에 대한 저항정신이 나타난다.¹⁹⁾ 1944년 제2차 세계대전 당시 작곡되기 시작하여 1945년 완성된 폴랑크의 첫 번째 오페라 <티레시아스의 유방>(Les Mamelles de Tirésias, 1945)은 아폴리네르의 연극을 원작으로 하였으며 1947년에 초연된 2막으로 구성된 희극 오페라이다. 원작의 익살맞음과 진지함을 잘 살려 황폐해진 프랑스를 재건하자는 깊은 뜻을 담은 활기차고 명량한 오페라라는 평가를 받았다.

2. 4. 제4시기(1953-1963)

제4시기의 폴랑크는 미국과 유럽을 오가며 국제적으로 음악 활동을 하며 주로 극음악과 성악음악에 집중했다. 삶과 죽음, 성과 금욕, 용기와 두려움, 신념과 절

17) 위의 책, 122.

18) 위의 책, 156.

19) Wilfrid Mellers, 앞의 책, 84.

망, 근엄함과 경쾌함 등과 같은 대립적인 경향을 주제로 하는 작품을 다수 작곡했다.²⁰⁾

1953년부터 폴랑크는 그의 두 번째 오페라를 작곡하기 시작했다. 이탈리아의 라 스칼라 극장(La Scala)에서 코르토나의 성 마르가리타의 이야기(Santa Margherita of Cortona)를 주제로 한 발레 작품을 의뢰했으나, 종교적 오페라를 작곡하고 싶었던 폴랑크는 이를 거절한다. 프랑스 소설가 조르주 베르나노스(Georges Bernanos, 1888-1948)의 프랑스 혁명 당시 종교 탄압으로 단두대에서 사망한 카르멜회 수녀들의 실화를 바탕으로 한 연극 작품을 본 후 음악 출판사 카사 리코르디(Casa Ricordi)의 제안을 받아들여 <카르멜회 수녀들의 대화>(Dialogues des Carmélites, FP 159, 1956)를 작곡한다. 폴랑크는 종교적 문제를 정치적 사건과 연관시킨 주제와 베르나노스의 간결하고 힘 있는 문체에 동기부여를 받아 작곡에 힘쓰게 되었다.²¹⁾ 작품은 3년 뒤 1956년에 완성되어 1957년 밀라노의 스칼라 극장(Teatro alla Scala)에서 이탈리아어로 초연되었고, 프랑스어로는 파리에서 1957년 6월 21일에 초연되었다.

<인간의 목소리>(La Voix Humaine, FP 171, 1958)은 폴랑크의 마지막 오페라이다. 1958년 장 콕토의 대본을 바탕으로 작곡되었으며 소프라노와 관현악을 위한 단막 구성의 오페라이다. 소프라노 마리아 칼라스(Maria Callas, 1923-1977)를 주연으로 작곡하길 제안 받았으나 폴랑크는 그의 오페라 <티레시아스의 유방>에서 테레제(Thérèse) 역할, <카르멜회 수녀들의 대화>에서 블랑세(Blanche) 역할을 맡았던 소프라노 드니즈 뒤발(Denise Duval, 1921-2016)을 주연으로 세웠다. 폴랑크는 <카르멜회 수녀들의 대화>를 마친 뒤발이 <인간의 목소리> 엘레(Elle) 역할의 미묘한 감정을 표현할 수 있으리라고 생각했다.²²⁾ 뒤발은 <인간의 목소리> 작곡 과정을 함께하며 그녀의 목소리에 잘 맞을 수 있도록 곡을 세세하게 수정해나갔다. 첼리스트 므스티슬라프 로스트로포비치(Mstislav Rostropovich, 1927 - 2007)는 <인간의 목소리>를 듣고 폴랑크가 첼로를 사람의 목소리로 노래할 수 있게 만들 것이라며 첼로를 위한 곡을 써주길 부탁하지만 이미 1948년 <첼로 소나타>를 작곡했으며 작곡가 스스로 이 작품을 높게 평가하지 않아 부탁을 거절했다.²³⁾

<카르멜회 수녀들의 대화>를 완성해갈 무렵, 폴랑크는 <글로리아>(Gloria, FP 177, 1960)를 작곡할 계획을 세우고 있었다. 그는 프랑스의 오르가니스트이자 음악학자인 버나드 가보티(Bernard Gavoty, 1908-1981)에게 합창, 솔리스트와 오케스트라를 위한 비발디(Antonio Lucio Vivaldi, 1678 - 1741)풍의 작품 <글로리아>의

20) 장선희, <Francis Poulenc의 “Sonata for Flute and Piano” 에 관한 연구 분석> (이화여자대학교 석사학위 청구논문, 2002), 14.

21) Wilfred Mellers, 앞의 책, 103.

22) Roger Nichols, 앞의 책, 256.

23) Wilfred Mellers, 앞의 책, 160.

작곡을 시작했으며 라틴어와 라틴어가 아닌 언어가 혼합된 것의 배열이라고 설명했다.²⁴⁾ <글로리아>는 6개의 악장으로 구성되어 있으며, 1961년 소프라노 아델 애디슨(Adele Addison, 1925-)과 지휘자 샤를 뮌슈(Charles Munch, 1891-1968)가 지휘하는 보스턴 교향악단(Boston Symphony Orchestra), Chorus pro Musica의 연주로 초연되었다. 폴랑크는 무대를 보며 성공적이라고 생각하면서도 리허설의 무대가 더 좋았다고 베르냐에게 말했다.²⁵⁾

폴랑크는 제1시기 때부터 관악기를 위한 다양한 실내악곡을 작곡하였는데, 제4시기에는 특히 현재 관악기의 주요 레퍼토리를 이루는 곡들이 다수 완성되었다. 1957년에는 1952년부터 폴랑크가 계획했던 <플루트 소나타>(Flute Sonata, FP 164, 1957) 또한 완성되었다. 이 곡은 피아니스트이자 특히 실내악을 많이 후원한 엘리자베스 스프라그 콜리지(Elizabeth Sprague Coolidge, 1864 - 1953)를 기억하기 위해 의뢰되었으며 그녀에게 헌정된 곡이다. 1957년 스트라스부르 뮤직 페스티벌(Strasbourg Music Festival)에서 플루티스트 장-피에르 루이 랑팔(Jean-Pierre Rampal, 1922-2000)의 연주로 초연되었다. 고전시대의 소나타 형식을 따르면서도 주제 선율이 곡 전체에 반복적으로 나타나는 단일주제 양식을 볼 수 있다. 프랑스 근대주의 작곡가들의 작품에서 보이며 폴랑크는 베르냐에게 이 곡을 드뷔시적인 소나타이며 프랑스적인 균형감을 갖추었다고 설명한 바 있다.²⁶⁾

1962년 폴랑크는 1957년부터 작곡하고자 했던 그의 클라리넷과 오보에를 위해 소나타를 완성했다. <클라리넷 소나타>(Clarinet Sonata, FP 184, 1962)는 프랑스 6인조 시절 함께 했던 작곡가 아르튀르 오네게르에게 헌정되었다. 고전 소나타의 빠른 1악장, 느린 2악장, 빠른 3악장 성격의 구성이 1악장에서 함축적으로 빠르고 느리고 빠른 구간으로 나뉜다. <오보에 소나타>(Oboe Sonata, FP 185, 1962)는 세르게이 프로코피에프에게 헌정되었다. 마지막 악장 애도(Déploration)는 폴랑크가 작곡한 마지막 작품이다. <클라리넷 소나타>에서도 새로운 구성을 시도했던 것처럼 <오보에 소나타>에서도 느린 1악장, 빠른 2악장, 느린 3악장 구성으로 전통적인 악장 구성을 바꿔 작곡했다.²⁷⁾

24) Roger Nichols, 앞의 책, 262.

25) 위의 책, 270.

26) Roger Nichols, 앞의 책, 251.

27) 위의 책, 281.

Ⅲ. 바이올린과 피아노를 위한 소나타 FP 119의 분석 및 연주자적 해석

1. 작품 배경

폴랑크는 바이올린 소나타 작곡을 여러 번 시도했다. 그는 1918년 프랑스의 바이올리니스트 엘렌 주르당 모항주(Hélène Jourdan-Morhange, 1888 - 1961)와 피아니스트 마르셀 마이어(Marcelle Meyer, 1897-1958)가 연주했던 그의 첫 작품을 없애버렸다.²⁸⁾ 이후 1924년 바이올리니스트 옐리 다라니(Jelly d'Arányi, 1893 - 1966)를 위해 작곡하던 바이올린 소나타, 1929년에 시도한 바이올린 소나타 모두 실패한 작품으로 여겼으며 현재 남아있지 않다.

폴랑크는 1940년대에 들어 프랑스의 바이올린 연주자인 지네트 느뵈(Ginette Neveu, 1919-1949)의 부탁으로 다시 바이올린 소나타의 작곡하기 시작하였다. 폴랑크는 1942-1943년, 프랑스가 2차 세계대전으로 힘든 시기를 겪고 있을 때 곡을 완성한다. 1악장 *Allegro con fuoco*(정열을 담아서)와 3악장 *Presto tragico*(비극적으로)는 전쟁에 대한 분노와 슬픔을 표현하였다. 2악장 *Intermezzo*는 1936년 스페인 내전 중 희생된 스페인의 시인이자 극작가인 페데리코 가르시아 로르카(Federico García Lorca, 1898-1936)를 위한 곡으로 그의 시 구절을 인용한 비가(悲歌, elegy)이다. 폴랑크는 이 곡에 대해 설명하며 아래와 같이 말했다.

...로르카에게 항상 작품을 헌정하고 싶었다. ‘기타는 꿈을 울게 한다.’라는 그의 유명한 시구에서 감명 받았다. 처음에는 스페인 풍의 *Andante - Cantilene*을 작곡했다. 그러다가 리드미컬하고 생동감 넘치다가 갑자기 느리고 비극적인 코다로 바뀌는 *Presto Tragico*의 피날레(finale)를 상상해보았다. 격정적인 1악장은 곡의 분위기를 조성해야한다.²⁹⁾...

<바이올린과 피아노를 위한 소나타>는 폴랑크의 조카이자 피아니스트인 브

28) 위의 책, 27.

29) “...Having always wished to dedicate a work to the memory of Lorca, I was inspired by one of his most celebrated verses: “The guitar makes dreams cry” (even translated it is pretty). At first, I composed a sort of vaguely Spanish *Andante-Cantilene*. Then, I imagined as a finale, a *Presto Tragico* of which the rhythmic and vital spirit would suddenly be broken by a slow and tragic coda. An impetuous first movement must set the mood...”

Tsai, Hsin-Lin, <Poulenc Sonata for Violin and Piano: An analysis>, (Boston University ProQuest Dissertations Publishing, 2009), 17에서 재인용.

리지트 만소(Brigitte Manceaux, 1914-1963)에게 헌정되었다. 이 곡은 지네트 느비의 바이올린 연주와 프랑시스 풀랑크 본인의 피아노 연주로 1943년 6월 21일 파리에서 초연되었다. 풀랑크는 초연 당시 연주되었던 3악장에 만족할 수 없어 에쉬히(Eschig)에서 1944년에 발행되었던 초판의 출판을 정지하였다. 풀랑크는 자신의 <바이올린과 피아노를 위한 소나타>에 대해 이 곡은 완전한 실패작이며 감정을 인위적으로 호소한다고 말한다. 또, 자신이 바이올린을 솔로악기로 작곡하는 것을 선호하지 않는다고 말한다.³⁰⁾ 이후 그는 갑작스러운 사고로 죽은 지네트 느비를 추모하기 위해 3악장의 문제점을 보완하여 새롭게 완성한 뒤 1949년 재출판하였다. 바이올린 선율을 작곡하는 데에 어려움을 겪었던 풀랑크는 바이올린 파트 작곡에 지네트 느비의 조언을 많이 받았으며 소나타에 대해 부정적인 생각이 컸음에도 후에 느비를 위한 바이올린 콘체르토를 작곡할 의향을 보였다.³¹⁾

이 곡은 풀랑크의 신고전주의적 성향을 반영하듯이 템포가 빠른 제1악장, 느린 제2악장, 다시 빠른 제3악장과 같은 소나타 형식(Sonata form)으로 작곡되었고 이는 소나타 또는 협주곡의 악장구조와 일치한다는 점에서 이 작품은 전통적인 고전주의 시대 소나타 구성의 영향을 받았다는 것을 알 수 있다.

<표 1> 풀랑크 <바이올린 소나타> 악장 분석

악장	빠르기	형식
제1악장	Allegro con fuoco ♩ = 120	소나타-알레그로 형식
제2악장	Intermezzo ♩ = 76	A-B-C-Coda
제3악장	Presto tragico ♩ = 144	A-B-Coda

2. 제1악장 (Allegro con fuoco)

제1악장은 신고전주의적 성격이 잘 드러나는 자유로운 소나타-알레그로 형식(Sonata-Allegro form)이다. 소나타-알레그로 형식은 고전과 시대 초기부터 사용된 악곡의 형식을 말하며 제시부(Exposition), 발전부(Development), 재현부(Recapitulation)로 나누어진다. 제시부는 제1주제(1st Theme)와 제2주제(2nd Theme)로 구성되며 두 주제는 대조되는 조성과 성격으로 구분이 된다. 그러나 풀랑크의 <바이올린 소나타> 1악장은 조성을 명확하게 파악하기 쉽지 않으며 제시부의 제1주제와 제2주제의 성격이 뚜렷하게 대조되지 않는다는 점에서 해당 악장을

30) Roger Nichols, 앞의 책, 162.

31) 위의 책, 163.

A-B-A'-Coda 형식이라고 분석하는 선행연구들도 존재한다. 그럼에도 불구하고 필자는 음악적 내용을 바탕으로 이 곡의 구성이 소나타-알레그로 형식을 기반으로 한다고 해석하여 아래의 <표 2>와 같이 구성을 정리하였다.

<표 2> 제1악장 형식

구성		마디	박자	조성
제시부 도입부		1-2	4/4, 3/4	Dm
제시부	제1주제부	3-40	4/4, 3/4, 2/4	Dm, Am, GM
	경과구	41-60	4/4	Fm
	제2주제부	61-86	2/2	A b m, Gm, Dm
	코데타 (Codetta)	87-96	2/2	Chromatic
발전부 도입부		97-103	2/4, 4/4	Em, Gm
발전부		104-129	12/8	Fm, Dm, D b M
재현부 도입부		130-135	12/8, 3/4, 4/4	Am
재현부	제1주제부	136-142	4/4, 3/4	Dm
	제2주제부	143-156	4/4	Dm
종결부(Coda)		157-160	3/4, 4/4	Dm, DM(Picardy third)

제시부, 발전부, 재현부 각각 도입부를 가지고 있는 점은 전통적인 소나타-알레그로 형식에서 확장된 모습으로 제1악장의 특징이라고 볼 수 있다. 제시부의 도입부 마디 1-2는 ‘매우 건조하게’(très sec)라는 지시어와 함께 바이올린의 강렬한 D단조의 으뜸화음 피치카토(Pizzicato)와 피아노의 2옥타브에 걸친 3개의 D음으로 시작된다. 풀랑크는 음악의 극적인 내용을 전달하기 위해 바이올린의 두 마디 동안

<표 3> 제1악장 제시부 세부형식

구성		마디	
제시부	제1주제부	A	3 - 9
		A'	10 - 16
		경과구	17 - 22
		A''	23 - 29
		B	30 - 40
	경과구	41 - 60	
	제2주제부	C	61 - 66
		C'	67 - 76
		C''	77 - 86
	코데타	87 - 96	

제1주제부는 크게 A와 B 그리고 이를 이어주는 경과구로 구성된다. A는 제1악장에서 동일하지는 않지만 세부적인 요소들이 변형되어 총4번 반복되어 나타난다. <악보 2>의 첫 번째 A에서 바이올린은 ‘폭력적으로’(très violent)라는 지시어와 함께 포르테시모(♩로 전개된다. 이를 피아노가 오른손의 두 성부로 중복하고 있으며 왼손은 약박에서 날카로운 리듬감을 형성한다.

<악보 2> 제1악장 제시부 제1주제부 A 마디 3 - 9

제1주제부

<악보 2>와 같이 A는 다시 a, b로 나눌 수 있다. Aa는 선행악구인 마디 3-4와 후행악구인 마디 5-6로 이루어지며 선행악구와 후행악구의 전개가 동일하지만 전자의 경우 C 장3화음, 후자의 경우 Db 단3화음으로 종지하는 유사악절 형태이다. C에서 Db으로 상행하여 마무리되는 음을 빠른 진행속에서 들리게 하기 위해 왼손과 오른손의 아티큘레이션(articulation)을 분명하게 해야 한다.

Aa는 음형 1과 음형 2로 구성되어 있다. 이 두 음형은 제1악장을 이루는 핵심 동기(motive)이며 음형 1은 단3도씩 하행하는 부점, 음형 2는 하행하는 반음 진행(Chromatic motion) 후 옥타브나 그 이상의 음으로 도약하는 16분음표로 이루어져 있다. 음형 1의 부점을 연주할 때에 점8분음표의 악센트(accent)와 16분음표의 스타카토의 성격이 잘 나타나도록 한다.

이 곡은 조성 기호가 없고 조성적 종지가 명확하게 이루어지지 않아 조성을 파악하기 어렵다는 것이 특징이지만 제1악장에서는 음형 2와 같은 ‘종지적 음형’이

단락을 마감하는 부분들(마디 4, 6, 11, 13, 24, 26)에서 나타난다.³²⁾ Ab는 Aa의 음악적 내용을 사용하면서도 이전의 2+2 마디 진행에서 벗어나 3마디로 구성되어 곡의 긴장감을 높여준다. 마디 7에서 음형 1이 전위되어 반대로 상행하는 것을 볼 수 있다. 하지만 슬러(slur)로 이어져있고 강세와 스타카토가 없다는 점을 살려 Aa의 음형1과는 다르게 부드럽게 이어준다. 마디 8-9 에서 바이올린은 음형 1의 부점 리듬을 활용하여 하행하고 마디 9의 마지막 박자에서 5음이 생략된 D단조의 속7화음(V⁷)을 사용하며 다음 마디 10의 D단조 전개를 예비하고 있다.

이어서 마디 10-16에서 A가 변형되어 A'가 전개된다. A'는 A와 동일한 리드미컬한 텍스처(texture)를 피아니시모(pp)로 연주하여 반복되지만 긴장감을 유지할 수 있도록 진행된다. Aa의 선행악구는 그대로 반복된 이후 Aa의 후행악구에서 종지가 D b 단3화음으로 되었다면 A'a의 후행악구는 E b 단3화음으로 마무리된다.

<악보 3> 제1악장 제시부 제1주제부 A'b' 마디 14 - 16

위 <악보 3>에 나타난 마디 14-16은 A'b'로, Ab에서 쓰인 음형이 2도 위에서 진행되어 바이올린 파트는 B b 단조의 감7화음(vii^{o7}), 피아노는 B b 단조의 으뜸화음(Tonic)이 사용되어 B b 단조로 진행되는 마디 17-22의 경과구를 예비한다.

경과구까지의 진행에서 피아노와 바이올린은 비슷한 음역대에서 선율을 함께 노래하는 모습이 보였다면, <악보 4>에 보이는 마디 17-18에서는 바이올린의 상행하는 음형, 피아노의 하행하는 음형이 두 악기 사이의 음역대를 확장시키고 있

32) 박혜진, <폴랑크 바이올린 소나타 (FP.119) 제1악장 분석연구 -신고전주의 음악어법을 중심으로>, (성신여자대학교 대학원 반주학과, 2020), 28.

다. 피아노 왼손의 B \flat 화성단음계와 오른손의 B \flat 단조의 으뜸화음은 B \flat 단조 조성감을 형성한다. 마디 17-18 피아노 오른손의 8분음표는 마디 21에서 펼친 A단조 으뜸화음으로 바이올린이 연주한다. 이 때 연주자는 피아니스트가 연주했던 8분음표의 길이감과 울림을 모방하듯이 연주한다. 서로를 모방하는 바이올린과 피아노의 형태는 폴랑크가 두 대의 악기를 동등한 위치에 두려고 했음을 알 수 있게 한다. 다시 마디 22에서 피아노 오른손으로 넘어갈 때 전체적으로 어울리는 것을 확인할 수 있다.

<악보 4> 제1악장 제시부 제1주제부 경과구 마디 17 - 22
제1악장 제시부 제1주제부 A''마디 23

경과구

b \flat :i

b \flat harmonic minor

18

b \flat minor

음형 3

20

a:i

22

A'''

하행

a minor

23마디에서 A가 다시 A''로 반복될 때는 앞의 21-22마디의 A단조를 이어받아 D단조가 지배적이었던 A, A'와는 다르게 A단조로 진행된다. <악보 5>에 나타난 것과 같이 A''b''는 A'b'의 영향을 많이 받았다. A'b'에서 피치카토 주법으로 단선율로 하행했던 음형이 A'' b''에서 4도, 5도의 화음으로 하행하면서 색채감을 한층 더 살릴 수 있게 하며 자연스럽게 분위기가 전환되어 B로 진입하게 된다. 하행하는 화음은 와 5도의 전환이 빠르게 이루어져야 한다는 점에서 피아노에 더 적합한 것으로 보인다. 바이올리니스트는 왼손의 빠르고 정확한 이동을 필요로 하며 오른손 또한 피치카토로 빠르게 전환되는 기술이 필요하다. 또한, 장면이 전환되는 부분에서 오히려 피아노의 소리에 가려질 수도 있는 피치카토가 사용되므로 악기 특성을 고려하여 더 강하게 연주할 필요성이 있다.

<악보 5> 제1악장 제시부 제1주제부 A''b'' 마디 27 - 29

The image shows a musical score for measures 27-29. Measure 27 features a single melodic line with a fermata and fingering (1, 2, 1, 2, 1, 1, 2, 3). Measure 28 shows a piano accompaniment with a circled section of the right hand labeled "4도, 5도 화음" and "pizz.". Measure 29 continues the piano accompaniment.

B로 도입한 후 마디 30-34까지 마디의 첫 박자에 위치한 바이올린의 피치카토는 도입부의 피치카토를 연상시킨다. 도입부에서 D단조 으뜸화음을 강렬하게 연주했다면 B에서 버금딸림조 관계인 G장조의 으뜸화음을 부드럽게 연주한다. 아래 <악보 6>에 나타난 마디 30의 피아노 왼손은 경과구에서 바이올린이 19마디에 연주했던 음형 3(위 <악보 4> 참조)을 모방하고 마디 31에서 경과구의 마디 16, 21의 하행하는 피아노 음형을 모방하고 있다. B는 전체적으로 앞의 경과구에서 등장했던 음형들이 다시 나오는 것을 확인 할 수 있다. 새로운 음형 4는 음형의 시작인 부점 리듬의 첫 음(G)에서 도약한 후(B) 첫 음(G)에서 반음 하행한 음(F#)으로 끝맺는 특징이 있다.

<악보 6> 제1악장 제시부 제1주제부 B 마디 30 - 31

마디 30-34 G장조 이후 마디 35에서 같은 으뜸음조 관계인 G단조로 전조가 된다. 앞의 Ab부분과 마찬가지로 3/4로 박자 변화가 있고 분위기는 다시 B이전의 음악과 비슷해진다. <악보 7>의 마디 37와 마디 39에서 바이올린은 음형 1을 6도 음정으로 부점이 아닌 16분음표, 16분쉼표 구성으로 변형하여 연주한다. 마디 40에서 피아노는 엇박으로 나오는 F단조의 속7화음을 이용하여 한마디 동안 앞서 유지해오던 긴박함을 급하게 진정시키며 마디 41부터 전개되는 F단조의 서정적인 분위기를 가진 경과구로 넘어가게 한다.

<악보 7> 제1악장 제시부 제1주제부 B 마디 37 - 40

마디 41 경과구에 이르기까지 곡은 끊임없는 16분음표로 진행되어 왔다. 마디 41부터 8분음표가 이어지면서 곡의 긴장감을 해소해준다. ‘달콤하게’(très doux) 연주하는 바이올린과 피아노의 주고받는 선율이 돋보이는 구간이다. 폴랑크는 바이올린 선율이 중심이 되는 19세기 프랑스 바이올린 소나타들을 경계하고 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 작품과 같이 바이올린과 피아노 사이의 균형 잡힌 조화를 잘 이루는 것에 대해 늘 고민했는데, 마디 41부터 마디 60까지의 경과구는 그의 의도가 느껴지는 부분이라고 볼 수 있다.³³⁾

<악보 8> 제1악장 제시부 경과구 마디 41 - 47

경과구

arco 2 p f melodic minor scale pizz. pp très doux

5 au mouvement p très doux mf

6 Pf. 와 Vn. 교차 모방 진행

44 IV arco. très lié 3 3 2 2 2 fr IV

c harmonic minor scale

<악보 8>의 마디 41에서 F 가락단음계를 기반으로 한 선율을 바이올린에서 연주하고 피아노는 F단조 으뜸화음을 연주한다. 마디 43에서 역할이 바뀌어 바이올

33) "...I have revised and finished the rough draft of a Sonata for Piano and Violin. The 'monstre' is now ready. I am going to begin the realization. It is not bad, I believe, and in any case very different from the endless violin line melody sonatas written in France in the nineteenth century. How beautiful Brahms' sonatas are! I did not know them very well. One cannot achieve a proper balance between two such different instruments as the piano and the violin unless one treats them absolutely equally. The prima donna violin over an arpeggio piano accompaniment makes me vomit. Debussy, somewhat breathless in his Sonata, has nevertheless succeeded in turning it into a masterpiece by sheer instrumental tact..."

Carl B. Schmidt, *Entrancing Muse: a documented biography of Francis Poulenc*. Hillsdale, (NY : Pendragon Press, 2001), 282에서 재인용

린 선율을 그대로 피아노가 모방한다. 마디 45부터 C 화성단음계를 함께 연주하여 다음 구간의 중심 조성을 예비하고 있다.

<악보 9> 제1악장 제1부 경과구 마디 48 - 59

c minor 음형 1, 2의 리듬 2배 확장

Pf. 와 Vn. 교차 모방 진행

b minor

b b minor

위 <악보 8>에 나타난 마디 45-47의 C 화성단음계를 이어받아 마디 48에서 C단조의 속7화음이 연주되고 마디 49부터 C단조의 바이올린 선율이 연주된다. 이 음형은 제1주제의 A에 등장한 음형 1과 2의 리듬이 2배 확장된 것이다. 마디 53에서 피아노가 B단조로 이어받고 마디 57에서 B b 단조로 바이올린이 다시 선율을 연주하게 된다. C-B-B b로 중심 조성이 반음 하행하는 것을 볼 수 있다.

제2주제부는 마디 61부터 마디 86으로 이를 세 부분으로 나눌 수 있는데, C 부분이 C'와 C''로 변형, 발전하여 전개되는 형태라고 볼 수 있다. 전통적인 소나타와 다르게 제1주제부와 다른 성격으로 진행되는 것이 아니라 제1주제부에 사용되었던 음형들을 활용하고 '거칠게'(violent)연주하는 분위기도 남아있는 모습을 보인다.

<악보 10>의 마디 61부터 마디 67 C는 A b 단조로 전개되며 피아노의 오른손이 주제 선율을 연주한다. 주제 선율은 A b에서 시작하여 5도 위 E b으로 도약

한 후 A b 에서 반음 하행하여 G로 도착하는데, 이는 제1주제부의 B 음형 4에서 음이 구성된 방법과 동일하다. 마디 62 마지막 박자부터 마디 65까지 사용되는 4분음표와 부점의 진행도 음형 4의 리듬을 발전시킨 것이라고 볼 수 있다. 마디 61 A b 에서 마디 62 G, G b, 마디 63 F까지 반음 하행하는 음형도 앞의 음악적 요소들을 계속 사용되고 있는 모습이다. 피아노의 왼손은 제시부 도입부 마디 2에 등장했던 상행하는 음형(<악보 1>참조)이 하행하는 음형으로 나타난다. 바이올린은 도약이 있는 16분음표와 8분음표 후 8분점표의 형태인 음형 5를 반복적으로 연주하여 긴장감을 형성하고 있다. 바이올린의 D, A, E선을 번갈아가며 연주해야하기 때문에 3개의 현의 중심이 되는 A선에 오른 팔꿈치 각도를 맞추고 적은 양의 활로 연주하는 것이 움직임을 최소화하면서 효율적으로 연주할 수 있는 방법이다. 마디 61의 첫 시작은 피아니시모이기 때문에 윗 반활을 사용하며 활을 넓혀 적은 양의 활털을 사용한다. 다만, 마지막 8분음표의 전달은 간결하고 힘 있게 표현되어야 하므로 왼손의 아티큘레이션을 강하게 하며 활의 순간적인 속도를 이용한다.

A b 단조 C를 이어 C'는 반음 하행한 G단조로 바이올린이 먼저 주제 선율을 C에서와 동일한 방법으로 음형 4의 도약, 반음 하행을 이용하여 연주한다. C'에서는 바이올린 주제 선율 6마디 이후 피아노 선율 4마디가 추가된다.

제2주제부

음형 5 7

7 *le chant très rythmé* Pf. 주제선율

음형 4 발전

violent **ab minor** 제시부 도입부 연상

63 반음 하행

C' Vn. 주제선율 **음형 3 변형**

ff éclatant

8

g minor

<악보 11> 제1악장 제시부 제2주제부 마디 72 - 77

추가된 4마디의 피아노 선율은 위 <악보 11>에서 보이는 것과 같이 마디 73에서 E-D#-D \flat -C#으로 반음 하행 진행 후 다시 마디 75에서 F#-E#-E \flat 로 반음 하행한다. C''는 D단조로 C'와 마찬가지로 6마디의 바이올린 주제 선율 후 4마디 피아노 주제 선율로 진행된다. C''에서는 주제 선율이 5도, 6도와 7도를 사용한 화음으로 진행된다. 제2주제부에서 중점적으로 사용된 반음 진행은 87마디부터 이어지는 코데타(Codetta)³⁴에서 화려하게 사용된다.

34) 코데타는 소나타 악장 전체 뒤가 아니라 소나타 악장 내의 제시부나 재현부 뒤에 붙는 짧은 코다를 가리킨다.

Lewis Lockwood, 장호연 역, 「베토벤 심포니」, 서울 : 바다출판사, 2020, 13.

<악보 12> 제1악장 제시부 코데타 마디 87 - 96

Codetta chromatic motion

제시부 도입부, 제2주제부 음형

8. -- loco

e : V⁹
stictement sans pédale

<악보 12> 코데타에서 바이올린은 B \flat -C \flat (B)-C \sharp -C \sharp -D \sharp -D \sharp 로 반음 상행 진행한다. 마디 87은 스피카토로 시작하지만 피아노의 음량과 상행하는 반음을 더 효과적으로 전달하기 위해서 활을 늘려가며 강하게 그어준다. 주제 선율을 담당하고 있는 피아노의 오른손은 음형 4의 부점 진행을 발전시켜 연주하며 부점을 구성하는 음들은 마디 88에서 F-G \flat -F, 마디 90에서 D-E \flat , F-F \sharp , 마디 92에서 A \flat -G, A \sharp -B로 반음 관계를 형성하고 있다. 긴장감을 형성한 코데타의 반음 진행은 마디 94의 E단조의 속9화음(V⁹)에 도착하게 된다. 3마디동안 이어지는 이 화성은 발전부의 도입부의 중심 조성이 E단조가 되는 것으로 연결된다.

<악보 13> 제1악장 발전부 도입부 마디 97 - 99

10
97 **발전부-도입부**

Le double plus lent

G#-G ♭ -F#-G ♭

e minor

제1악장은 앞서 언급되었듯이 기존 소나타 형식과는 다르게 제시부, 발전부, 재현부가 모두 도입부를 가지고 있는 것이 특징이다. <악보 13> 발전부의 도입부는 음 간격이 넓은 것이 특징이며 제시부에서 사용되었던 부점 리듬을 더욱더 극대화하고 다이내믹 변화 또한 피아노(*p*)에서 포르테시시모(*fff*)까지 급격하게 변화되는 모습을 보이고 있다. 이 부점 리듬의 형태는 폴랑크의 후기 실내악 작품, <플루트 소나타>, <클라리넷 소나타>, <오보에 소나타>에서 자주 사용되었다.³⁵⁾ 97마디에서 서로 반음 관계인 G#, G, F#을 들려준 후 E단조의 으뜸화음을 길게 연주하여 불안정한 느낌을 준다. 101마디에서 강렬하게 G단조 으뜸화음을 연주한 후 104마디에서 발전부로 넘어가게 된다.

발전부 또한 제시부의 제2주제부와 마찬가지로 세 부분으로 나눌 수 있다. D, D', D''로 나눌 수 있으며 각각 F단조, D단조, D \flat 장조가 중심이라고 말할 수 있다. D는 4+4 마디 구성으로 볼 수 있으며 후에 따라오는 4마디는 앞선 4마디의 리듬을 활용하여 연장된 것이라고 볼 수 있다. 아래의 <악보 14>는 선행하는 4마디이다.

35) Tsai, Hsin-Lin, 앞의 논문, 49.

<악보 14> 제1악장 발전부 마디 104 - 107

The image shows a musical score for measures 104-107. At the top right, there is a section titled '발전부 - D' with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/8. It includes the instruction 'Un peu plus vite très lié' and 'f minor'. Below this, a violin part is shown with a circled note and a box around a chromatic passage. The piano accompaniment is shown below. The text 'Chromatic, 음형 2와 비슷' is written above the violin part, and '옥타브 도약' is written below it. The tempo marking 'Cédez - - - - Tempo' is also present.

발전부에서는 제시부의 제1주제부의 음형과 제2주제부의 음형이 변형, 결합되어 나타난다. 마디 104에서는 제1주제부 B의 음형 4에서 도약, 반음 하행하는 음의 진행을 발전시켰던 제2주제부의 음형 4와 유사한 모습이 바이올린 선율에서 진행된다. 발전부에서는 처음으로 바이올린이 주도적으로 주제 선율을 담당하여 프랑스 특유의 색채가 돋보이는 멜로디를 노래하게 된다. 연주자는 활을 가볍게 지판 쪽에서 사용하고 동시에 느리고 넓은 비브라토를 사용하여 제시부에서 주로 사용했던 음색과는 다른 부드러운 음색을 연주하여야 한다.

제2주제부에서는 A_b-E_b로 5도 위로 도약하였다면 발전부에서는 도약의 폭이 넓어져 시작음 A_b가 옥타브 위의 A_b으로 도약한다. 마디 105에서 반복된 후 마디 106-107에 걸쳐 제1주제부 A의 음형 2 리듬이 확장되어 발전시켰다. 바이올린이 선율을 연주하는 동안 피아노는 F단조 화음으로 연속적인 8분음표로 반주 파트를 연주한다.

<악보 15> 제1악장 발전부 피아노 아르페지오 마디 114

마디 113-119의 D'는 D단조로 이동하여 D와 동일한 요소들로 진행된다. D'에서 마디 114에 피아노에서 아르페지오가 추가되면서 색채감을 더한다(위 <악보 15>). 마디 117-119의 피아노 왼손 당김음, 쏟아지는 4도, 5도 화성의 풍성함을 거치며 발전부의 가장 절정 부분인 D''에 도착한다. <악보 16>은 D''의 후반부이며 5도, 6도, 7도 간격으로 순차적으로 도약하는 바이올린 선율을 피아노 오른손도 함께 옥타브 아래에서 연주하는 것이 보이며 이는 더 웅장한 소리를 만들어낸다.

<악보 16> 제1악장 발전부 마디 124 - 127

마디 126의 3, 4번째 박자를 구성하는 화음들은 E⁷화음(E, G#, B, D)와 B^b장조의 으뜸화음(B^b, D, F)으로 트라이톤(tritone)간격으로 떨어진 두 개의 장3화음

이다. “페트루슈카 코드”(Petrushka chord)라고 불리며 이고르 스트라빈스키의 <페트루슈카>에서 사용된 화음이다.³⁶⁾ 고전적인 음악 형식을 차용하면서 동시에 현대적인 화성을 사용했다는 점에서 폴랑크의 신고전주의적인 면을 볼 수 있다.

이어서 완전4도, 5도, 7음, 9음 사용을 마디 129까지 보여준 뒤 재현부의 도입부로 넘어가게 된다. 피아노의 강한 재현부 도입부에서 바이올린의 마디 132에 나타난 피치카토는 마치 곡을 시작할 때의 피치카토처럼 강하게 현을 뜯도록 해야 한다. <악보 17> 재현부의 도입부에서 제2악장과 연관성이 짙은 선율이 먼저 바이올린이 A자연단음계로 연주한 후 마디 134에서 피아노가 그대로 반복한다. 마디 135의 첫 번째 박자와 두 번째 박자의 리듬은 제1주제부 Aa의 피아노 리듬과 동일하며 재현부의 시작을 예상할 수 있게 된다.

<악보 17> 제1악장 재현부 - 도입부 마디 132 - 135

제2악장과 연관성

a natural minor scale

제1주제부 Aa Pf. 리듬

stacc.

* sans pédale

재현부의 중심 조성은 D단조로 제시부의 제1주제부 A와 제2주제부의 음악적 재료들이 사용된다. <악보 18>의 마디 136에서 A의 주제선율을 피아노에서 주도적으로 연주하는 A''a''가 등장한다. 바이올린은 음형 3의 전위된 모습을 연주하게 되는데 제시부의 음형 3은 슬러(slur)를 이용해 피아노의 아티큘레이션(articulation)과 동일하게 맞춰주었다면 재현부에서는 각활로 ‘거칠게’(rude) 연주된다. 마디 140-142 b'''에서는 제1주제부 A의 b가 활용되었는데 b, b', b'' 모두 마지막 두 마디동안 하행하는 음형이었다면 b'''의 마디 141-142에서 Bb-C-C#으로 상행하여 강렬한 코드로 마무리 되는 것을 확인할 수 있다. 마디 143부터는 제2주

36) Tsai, Hsin-Lin, 위의 논문, 46.

제부의 요소들이 활용되는데 바이올린에서 음형 5가 ‘부드럽게’(doux) 연주되며 마디 145에서 피아노에서 음형 4의 리듬이 등장하는 것을 볼 수 있다.

<악보 18> 제1악장 재현부 마디 136 - 144

재현부

136 **음형 3 전위**

pp rude

17

d minor
제1주제부 A'''a'''

138

제1주제부 A'''b'''

140 *emporé*

très rythmé et emporé

상행

제2주제부 **음형 5**

Exactement a Tempo 1° sur la touche

sec

doux

18

très violent

pp

doux

짧은 3마디의 종결부(Coda)에서 곡의 마지막 화성은 D장조의 으뜸화음으로 끝나게 되며 피카르디(Picardy) 3도로 종지하게 된다. 피카르디 3도는 바로크 시대 음악에 자주 쓰인 단조 음악의 종결부로 많이 활용되었다.

3. 제2악장 (Intermezzo)

제2악장은 <기타 여섯 줄>(Les six cordes)라는 페데리코 가르시아 로르카의 시의 첫 구절 ‘기타는 꿈을 울게 한다.’(La guitare fait pleurer les songes.)에서 영감을 받아 작곡되었다. 시는 몽환적이며 우울한 특성이 있으며 스페인의 특색이 잘 묻어난다. 프랑스로 번역되었음에도 아름다운 시라고 느낀 폴랑크는 시의 구절을 악보에 새겼다.³⁷⁾ 아래의 <표 4>는 로르카의 시를 번역한 것이다.³⁸⁾ 기타의 모습이 연상되는 이 시처럼 폴랑크의 <바이올린 소나타> 제2악장에서도 기타의 음색적 특징이 나타난다.

<표 4> 로르카의 시 - <기타 여섯 줄>

<p>Les six cordes</p> <p>La guitare fait pleurer les songes. Le sanglot des âmes perdues s'échappe par sa bouche ronde.</p> <p>Et comme la tarentule, elle tisse une grande étoile pour chasser les soupirs qui flottent dans sa noire citerne en bois.</p>	<p>기타 여섯 줄</p> <p>기타는 꿈을 울게 한다. 잃어버린 영혼의 흐느낌이 기타의 둥그런 입으로 새어나온다.</p> <p>그리고 기타는 자기의 검은 빛물받이 나무통에 떠다니는 한숨 소리들을 잡으려, 땅거미처럼 하나의 커다란 별을 거미줄로 짰다.</p>
---	--

37)...at the head of Intermezzo I inscribed this line by Lorca, so beautiful in spanish with its resonance of a plucked string, and which, despite the translation, retains in French its evocative power...

Roger Nichols, 앞의 책, 162.

38) Federico García Lorca, 민용태 역, 『로르카 시 선집』, 서울 : 을유문화사, 135.

제2악장은 제1악장과 마찬가지로 D단조에서 여러 다양한 중심 조성, 중심 화음으로 전개된다. 도입부와 코다 안에서 여러 주제, 동기들이 교대로 나타나는데 폴랑크는 느린 기악곡에서 자주 보이는 특징이다.³⁹⁾ 제2악장의 구성은 아래와 같이 나눌 수 있다.

<표 5> 제2악장 형식

구성	마디	중심 조성, 중심음
도입부	1 - 8	A
A	9 - 19	A
B	20 - 38	DM, B b M
C	39 - 54	찾은 변화
Coda	55 - 69	A

폴랑크는 해당 악장에 음악적 흐름, 분위기, 감정을 자세하게 자주 표기해 두었다. 지시어는 제2악장에서 음색을 좌우하는 중요한 요소이며 아래의 <표 6>은 제2악장에 나타난 폴랑크의 지시어를 정리한 내용이다.

39) Tsai, Hsin-Lin, 위의 논문, 50.

<표 6> 제2악장의 지시어

très lent et calme(commencer très sensiblement plus lent qu'au Numéro 1)	매우 느리고 침착하게 (1번보다 확연하게 느리게 시작)
très doux et mélancolique	매우 부드럽고 우울하게
modéré sans lenteur	느려짐 없이 보통 빠르기로
très mélancolique et lointain	우울하게 그리고 먼 곳에서 ⁴⁰⁾
très arpège et vibrant mais très doux	아르페지오로 생동감 있게 그러나 여리게
tendre et doux	따뜻하게
très expressif	표현을 강하게
très doux	달콤하게
très expressif et tres lié	표현을 강하고 연관성 있게
tres chaleureux	매우 따뜻하게
suivre le piano	피아노를 따라가다.
très souple	유연하게
cédez beaucoup	많이 느려지게
laisser vibrer	진동 시킨다.
strictement en mesure	엄격한 박자

40) '베일에 싸인, 먼 곳에서 들리는 듯한 소리'를 뜻하며 20세기 초 피아노 음악에 많이 나타난다.

II. INTERMEZZO

도입부 *«La guitare fait pleurer les songes»* (G. Lorca)
Très lent et calme ♩ = 76 (commencer très sensiblement plus lent qu'au Numéro 1.)

음형 1 *pp* *très doux et mélancolique*
les deux pédales

5 *a11 화음* *arco* *IV* *p* *tenu* *2전위* *pp*

<악보 19> 제2악장의 도입부는 ‘매우 느리고 침착하게’(Très lent et calme) 시작하며 도입부 이후 마디 9부터 전개되는 A보다 느리게 시작해야 한다. 도입부의 16분음표 진행은 코다(Coda) 직전까지 계속 이어진다. 피아노가 옥타브 간격으로 동일한 음을 16분음표와 부점 리듬의 조합인 음형 1로 연주하며 곡은 시작된다. 플랑크는 B, C#, D만을 사용하여 조성을 파악하기 어려운 모호한 분위기를 형성했다. 제1악장 재현부의 도입부 마디 133-134(<악보 17> 참조)에서 A 자연단음계로 연주되었던 선율을 제2악장에서 바이올린이 A 도리안 선법으로 연주하게 되고 이를 음형 2라고 본다. 음형 2가 시작하기 전 5마디의 첫 박자에서 a11화음이 등장한다. 제1악장에서도 마디 133-134에 본격적으로 선율이 등장하기 전 마디 132에 해당 화음이 연주된 것을 알 수 있다.(<악보 17> 참조) a11 화성의 구성은 A, C, E, G, B, D에서 B에 b를 추가하여 불안정함을 주고 다음 피아노 왼손의 베이스를 E로 연주하여 2전위 시켜 긴장감을 더 증가시켰다. 곡의 마디 20 B부분에서 중심 조성이 D장조가 되는데 a11화성은 D장조의 딸림화음 역할을 한다고 해석할 수도 있다. 제2악장의 음형 2는 제1악장과 비슷한 음을 연주하면서도 전혀 다른 성격을 가지고 있다. 바이올린은 느린 박자로 낮은 음역대에서 이 선율을 G선에서만 연주하여 음 사이 간격이 더 잘 느껴질 수 있도록 한다. 포지션 이동 속도는 느리게 하며 음이 자연스럽게 연결되어 들리도록 한다.

다음 <악보 20>에 보여지는 마디 9부터 마디 19까지 이어지는 A는 도입부의 음악적 요소를 많이 활용했다. 피아노는 도입부의 음형 1을 확대하여 화음을 4

개의 16분음표와 부점 리듬으로 동일하게 전개시킨다. 마디 5의 a11화음 구성음인 E, A, D는 마디 19까지 피아노 왼손 베이스로 진행된다. 이 때, 바이올린의 피치카토 주법은 기타 소리를 연상하게 한다. 마디 13에서 바이올린은 도입부의 음형 2를 연장하여 연주하였다.

<악보 20> 제2악장 A 마디 9 - 14

The musical score for 'A' section, measures 9-14, is presented in three systems. The first system (measures 9-10) shows piano accompaniment with a 'pp' dynamic and a 'plizz.' marking. The second system (measures 11-12) includes a guitar-like texture ('pp 기타 음색') and an arco marking ('arco mp'). The third system (measures 13-14) features an extended melodic line ('음형 2 연장') with a 'tenu pp' dynamic.

<악보 21>의 마디 19에서 D장조의 딸림음인 A를 지속시키고 D장조 감7화음(C#, E, G, B b)의 3음에 #을 추가해 F(E# 동명이음)가 B부분의 D장조 으뜸화음으로 향하는 방향성을 더해준다. B에서 바이올린 선율은 D장조의 F#, C#, D자연단음계의 F, C의 혼합사용으로 조성을 계속해서 불안정하게 구성하고 있다.

<악보 21> 제2악장 B 마디 19 - 22

19 **B** 중심 조성 - D Major
arco
P tendre et doux clair
D Major로 방향성
Cédez
2 **음형 3**
au mouvement
très expressif!
P très doux
음형 4 - Pf. 리듬
les batteries à peine effleurées

21 **음형 3 연장**

B는 곡의 중심부를 형성하는 주제가 된다. B는 4마디 구성이며 B', B''로 변형되어 전개되며 각 구간을 이어주는 연결구가 존재한다. B는 A에서 사용되었던 음형 1에서 파생된 음형 3과 음형 4로 전개된다. 음형 3은 부점 리듬의 형태이며 바이올린에서 F#-D-F#를 부점으로 먼저 제시한 것을 피아노에서 받아 똑같이 연주한다. 바이올린과 피아노가 음형 3을 주고받은 후 마디 21부터 음형 3이 연장되어 하행 진행한다. 음형 4는 4개의 연달아 나오는 16분음표를 변형하여 16분음표와 3개의 연속적 16분음표로 구성되어있다. 피아노는 음형 4를 연주하며 화성적 음색을 더해주고 있다. 마디 24-27 B'의 중심 조성은 B \flat 장조로 B와 동일한 구조로 전개된다. 이후 마디 28-30은 31마디의 B''로 가기 전 연결구이며 아래 <악보 22>에서 확인할 수 있다.

<악보 22> 제2악장 B'와 B''연결구 마디 27 - 30

27 *sur la touche* *P très doux* 음형 3 D B^b aug D aug

29 *naturel* *Cédez* *Ped.* * D B^b aug⁷ D aug

마디 28, 29에 걸쳐 앞서 B와 B'에서 중심이 되었던 D장조와 B^b장조의 제3전위된 B^b증7화음(B^b, D, F#, G#=A^b), 제2전위된 D증3화음(D, F#, A#=B^b)을 사용하여 풍부한 색채감을 조성한다. 이때, 바이올린이 '지판 위에서'(Sur la touche) 주법을 사용하여 연주하는데 이는 화성이 주는 효과를 극대화시킨다. 바이올리니스트는 음색의 차이를 확실히 주기위해서 '지판 위에서' 연주할 때, 활대를 얹혀 적은 양의 활을 가볍게 사용하여야 한다. 이 때 마디 27에서 마디 29에 나오는 32분침표는 마치 성악가들이 숨을 쉬는 것처럼 표현되어야 한다. 마디 30은 앞의 마디 19 전개와 동일하며 이는 B''를 D장조로 이끈다. B''는 바이올린 선율이 B보다 옥타브 위에서 진행된다.

마디 39 C부분부터 곡은 절정으로 향해간다. 클라이맥스를 극적으로 표현하기 위해 마디 39는 피아니시모(pp)로 '먼 곳에서'(très lointain) 들리는 것처럼 연주한다. 음악은 2마디 프레이징(phrasing)으로 클라이맥스를 향해 발전해나가고 <악보 23>의 51마디에서 피아노의 아르페지오의 도움으로 음형 1의 부점이 화려하게 꾸며지며 음형 2가 피아노에서 반복되고 바이올린이 음형 2를 반복하여 연주하여 수미상관의 효과를 준다.

<악보 23> 제2악장 C 클라이맥스 마디 51 - 55

이어지는 마디 55 코다에서 피아노의 화음 병진행은 스페인 시인 로르카의 죽음을 애도하는 장송행진곡과 같은 분위기를 자아낸다. 피아노가 주도적으로 주제를 연주하게 되는 마디 55-58는 제3악장에 재등장하여 연관성을 보인다. 제2악장은 바이올린의 글리산도(glisando)와 피치카토 주법을 함께 구사하여 기타를 모방하는 효과를 끝으로 마무리된다.

<악보 24> 제2악장 코다 마디 55 - 58

4. 제3악장 (Presto Tragico)

풀랑크는 1943년 초연에서의 3악장에 만족할 수 없어 에쉬히(Eschig)에서 1944년에 발행되었던 초판의 출판을 정지하였다. 이후 1949년 비행기 추락사고로 사망한 지네트 느비를 추모하며 이 곡을 다시 수정하여 출판하였고 현재 출판사 에쉬히와 듀랑(Durand)에서 출판되고 연주자들에 의해 연주되는 버전(version)은 수정된 판이다.

제2악장에서 화성의 음색, 감성적인 선율이 돋보였다면 제3악장에서는 스트라빈스키를 연상시키는 변박, 모티브의 분할, 잦은 흐름의 변화가 핵심이 된다. 구간별 다양한 성격과 감정이 뚜렷하고 드라마틱하게 표현되어야하는 제3악장은 제2악장과는 다르게 로르카의 죽음의 비극을 생동감 넘치는 음악으로 더 모순적으로 표현했다고 생각할 수 있고 전쟁의 참상, 분노를 표현했다고 볼 수도 있다. 풀랑크는 제3악장이 리드미컬하고 활기찬 비극(Presto Tragico)과 느리고 절망적인(Tragico Coda)로 나뉜다고 언급했다.⁴¹⁾

제3악장은 아래의 <표 7>와 같이 나눌 수 있다. 풀랑크가 지시한 빠르기를 근거로 크게 A-B-Coda로 구분되어지지만 각 부분을 구성하는 주제 선율들은 그 경계를 넘나들며 퍼즐과 같이 배치되는 특징이 있으며 이는 스트라빈스키가 자주 사용한 작곡기법이다.⁴²⁾

<표 7> 제3악장 형식

구성	마디	빠르기
A	1 - 44	$\text{♩} = 144$
B	45 - 114	$\text{♩} = 160$
Coda	115 - 138	$\text{♩} = 80, \text{♩} = 80$

A는 포르테시모로 ‘매우 폭력적으로’(très violent) 진행되는 주제 a로 시작된다. <악보 25>에 보이는 주제 a는 중심 조성이 B단조인 2마디 구성으로 바이올린은 넓은 음정 간격과 반음 진행으로 이루어졌다. B에서 시작하여 F#으로 도약한 후 다시 A#으로 떨어져 A로 반음 하행 후 다시 도약과 반음하행을 반복한다. 피아노

41) Carl B. Schmidt, *Entrancing Muse: a documented biography of Francis Poulenc*, (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2001), 283.

42) Tsai, Hsin-Lin, 앞의 논문, 58.

는 D를 반복적으로 치는 오른손과 B에서 시작하여 반음으로 오르내리며 B를 강조하는 듯한 음형으로 구성되어 있다. 주제 a는 마디 1-2, 5-6, 11-12에 시작음 B인 형태로 반복적으로 나타난다. 마디 13-14에서 C로 시작음이 반음 상행하여 전개된다.

<악보 25> 제3악장 A - 주제 a 마디 1 - 2

III. PRESTO TRAGICO
(Nouvelle version 1049)

A 주제 a Presto tragico $\text{♩} = 144$

très violent chromatic chromatic chromatic

Presto tragico $\text{♩} = 114$

<악보 26>의 마디 15에서 피아노는 수직적이었던 주제 a와는 다르게 수평적으로 선율이 중심인 주제 b를 연주한다. 바이올린도 마디 1부터 마디 14까지 도약과 예상치 않은 악센트로 수직적이었다면 마디 15부터 순차적으로 3도 간격의 진행이 보여 선율적으로 연주된다. 따라서 비교적 부드럽고 고른 소리를 필요로 한다. 4마디가 한 프레이즈(phrase)를 이루고 마디 19부터 주제 b가 다시 반복되는데 마디 20이 2/4로 단축되면서 주제 b가 갑자기 끊어지고 주제 a를 피아노가 모방한다. 마디 1-2에서 B, 마디 13-14에서 C로 시작했었던 바이올린을 이어 마디 21-22의 시작음은 C#, 마디 23는 D로 시작음은 반음 상행한다. 마디 23 주제 a는 끝맺음 하지 못하고 다시 주제 b가 연주되면서 끊어지게 된다. 마디 21-23 바이올린 음형은 음형 x라고 부른다. 주제 b는 2마디 전개 후 바이올린의 트릴과 피아노의 5연음부가 만나며 주제 c으로 들어서게 된다.

<악보 26> 제3악장 A - 주제 b, a 마디 15 - 26

The musical score consists of five systems, each with a violin part on the top staff and a piano part on the bottom staff. Measure numbers 15, 17, 19, 22, and 25 are indicated at the start of their respective systems.

- System 1 (Measures 15-16):** The violin part begins with a *mf* dynamic and a *détaché* marking. The piano part features a *f* dynamic. A box labeled "주제 b" spans measures 15 and 16.
- System 2 (Measures 17-18):** Continuation of the piano accompaniment.
- System 3 (Measures 19-21):** An "Interruption" occurs in the violin part. The piano part includes a section labeled "주제 b 반복" (repetition of theme b) and a section labeled "주제 a" (theme a) circled in red. Dynamics include *ff* and *très violent*. A *Ped.* marking and an asterisk are present at the end of the system.
- System 4 (Measures 22-24):** Another "Interruption" in the violin part. The piano part includes a section labeled "주제 b" circled in red. Dynamics include *ff* and *Ped.* markings, with an asterisk at the end.
- System 5 (Measures 25-26):** The violin part features a *tr* (trill) marking. The piano part includes a section with a circled *f* dynamic.

이어지는 <악보 27> 마디 27부터 마디 33까지 바이올린이 주제 c를 7마디 동안 연주한다. 동시에 피아노는 마디 27-30에서 반음 음계를 상행, 하행하고 마디

31-33에서는 음형 x를 모방하여 연주한다.

<악보 27> 제3악장 A - 주제 c 마디 27 - 30

주제 c

27

très violent

4

p chromatic scale

29

바이올린이 먼저 연주했던 주제 c는 <악보 28>의 마디 34부터 피아노에서 모방되어 연주된다. 7마디 구성이었던 바이올린의 주제 c는 4마디 후 새로 등장하는 주제 d에 의해 끊어진다. 주제 d가 피아노에서 연주될 동안 바이올린은 음형 x를 모방하여 연주한다.

<악보 28> 제3악장 A - 주제 c, d 마디 34 - 43

주제 c

35

주제 d 음형 x 모방

38

41

<악보 29>의 마디 45부터 빠르기가 $\text{♩} = 160$ 으로 바뀌면서 B부분이 시작된다. 플랑크는 $\text{♩} = 144$ 였던 A의 템포보다 비교적 빠른 템포로 설정하면서도 ‘초기 템포보다 훨씬 빠르지만 유연하게’(très sensiblement plus vite que le tempo initial mais souple)라고 지시하였다. 제2악장의 코다에서 피아노가 화성을 병진행하며 진행했던 선율이 단성으로 재사용되는데 이를 주제 e라고 본다. 무겁고 느렸던 제2악

주제 e와 주제 b가 총 세 번 번갈아 나온 후 마디 70에서 주제 d가 피아노에서 먼저 제시된다. <악보 30>의 바이올린은 마디 70에서 음형 x를 모방하여 연주하고 마디 74와 마디 75 두 번째 박자까지 제1악장 제2주제부 음형 5의 역행 형태를 연주한다. 곧바로 바이올린은 피아노에서 주제 d를 이어받게 된다. 이 때 ‘즐거움’(joyeux)음색을 내기 위해서 활을 꼬집듯이 사용하여 튀어오르는 듯한 소리를 내어준다.

<악보 30> 제3악장 B - 주제 d, 제1악장과의 연관성 마디 70 - 78

음형 x 모방

70

10

Pf - 주제 d

제1악장 제2주제부 음형 5 역행

73

très marqué Vn - 주제 d

joyeux

76

loco

마디 83부터 클라이맥스까지 주제 b, c, d의 음악적 요소들이 파편처럼 배치되어 전개된다. <악보 31> 106마디에서 클라이맥스에 포르테시모(♩로 도달하며 이는 소나타 전체 중 가장 강렬한 부분이다. 피아노의 왼손은 반음 음계를 연주하고 오른손과 바이올린은 제1악장 제1주제부 음형 1의 리듬을 2배 늘렸던 경과구를 모방하고 있다.

<악보 31> 제3악장 B - 클라이맥스, 제1악장과의 연관성 마디 106 - 109

제1악장 제1주제부 음형 1 발전, 경과구 모방

106

15

chromatic scale

포르테시시모와 두꺼운 텍스처(texture) 이후 <악보 32>의 마디 115 Coda에서 급격하게 빠르기가 $\text{♩} = 80$ 으로 느려지며 피아노가 B단조 으뜸화음을 강하게 치며 극적인 효과를 준다. 마치 죽음에 다다른 듯한 느낌을 준다. 이어서 바이올린이 제2악장 C부분의 리듬을 모방하여 D부터 하행하다가 급격하게 D와 증6도 관계인 A#까지 도약한다. 폴랑크는 ‘폭력적으로, 자유롭게’(très violent très librement)라고 지시하면서도 빠르기가 ‘정확하게 두 배 느린 속도’(strictement le double plus lent)라는 것을 언급하였다. 마디 117에서 왼손으로 음 하나하나를 다지듯이 연주하여 마지막 A#으로 빠르게 도약하지만 음의 길이는 짧지 않게 연주하여 강렬하게 끝맺는다.

<악보 32> 제3악장 코다 마디 115 - 120

114

Coda

B minor

$\text{♩} = 80$
(dessus)

ff très violent très librement

Strictement le double plus lent 제2악장 C의 리듬 모방

117

tenu et très lié

très sec
mf
très sec

<악보 34>의 마디 134부터 ‘속도가 늦어지지 않게 주의하며’(strictement en mesure sans ralentir) 연주되어 세 번의 D단조 으뜸화음을 마지막으로 시간이 멈춰지듯 끝나게 된다. 제1악장에서 같은 화음을 강하게 연주하여 곡을 시작했던 것에서 같은 화음으로 끝나 곡 전체를 하나로 묶어주는 효과가 있다.

5. 초판(1944년)과 수정판(1949년)의 악보 비교

플랑크는 자신의 곡을 세상 밖으로 나올 수 있도록 힘써준 바이올리니스트 지네트 느뵈의 죽음 이후에 출판을 중지했던 <바이올린 소나타>를 수정하여 재출판하였다. 현재 국내에서는 출판사 듀랑에서 1949년 수정된 버전으로 판매가 이루어지고 있다.⁴³⁾ 1944년 초연 당시의 악보는 러시아의 출판사 무즈기즈(Muzgiz)에서 출판되었던 것을 국제 악보 도서관 프로젝트(International Music Score Library Project)에서 찾을 수 있다. 플랑크는 제3악장에서 총 4부분을 수정하였다.

<악보 35> 초판(1944년)과 생략된 부분 - 부분 1

첫 번째로 <악보 35>는 수정판의 마디 82와 마디 83 사이에서는 사라진 두 마디가 존재하는 초판이다. 피아노 왼손 베이스에서 주제 a를 변형하여 연주하고 오른손에서 상행하는 화성을 하는 반면 바이올린은 수직화음이 하나 있다. 비교적 빠른 빠르기에서 두 악기가 끊임없이 연주하다가 갑자기 바이올린에 공백이 생겨 클라이맥스 직전 긴장감 형성에 방해가 될 수 있는 부분이다.⁴⁴⁾ 또, 하나의 프레이

43) 2022년 10월 기준 에쉬히에서는 절판하였다.

즈가 끝나고 다음 프레이즈가 나오는 사이에 위치해있던 2마디를 생략하면서 구조적으로 더 간결한 짜임새를 형성할 수 있었다.

<악보 36> 초판(1944년)과 생략된 부분 - 부분 2



수정판에서 생략



두 번째로 <악보 36>는 수정판의 마디 91와 마디 92 사이에서는 사라진 네 마디가 존재하는 초판이다. 제3악장에 자주 등장하는 점4분음표와 8분음표 리듬을 첫 번째 박자나 세 번째 박자가 아닌 두 번째 박자에 위치시키면서 리듬적으로 불안정함을 주려고 했다. 하지만 첫 번째와 비슷한 이유로 클라이맥스에 다다르기 직전에 바이올린과 피아노의 오른손의 부재가 비효율적으로 보인다.

44) Tsai, Hsin-Lin, 위의 논문, 95-96.

<악보 37> 초판(1944년)과 생략된 부분 - 부분 3과 4

The image displays two pages of musical notation for '악보 37'. The top page shows the original 1944 edition and a revised edition with a pink box highlighting a section that was omitted. The bottom page shows further notation, also with a pink box highlighting a section that was omitted. The score includes various dynamics such as *ff feroce*, *fff*, *ff très violent*, *ff strident*, and *ff très violent très librement Strictelement le double plus lent*. Measure numbers 16 and 17 are marked.

<악보 37>은 수정판의 마디 110과 마디 111사이에서는 사라진 두 마디가 존재하며 수정판 마디 113과 114사이에 존재했던 한 마디가 남아있는 초판이다. 110마디와 111마디에 있었던 바이올린의 화려한 스케일이 있는 마디가 삭제되었는데 이 부분은 충분히 화려한 효과를 줄 수 있으나 바이올린의 스케일이 피아노의 굵고 강렬한 소리에 묻힐 가능성이 큰 것으로 보인다. 또, 앞에서 3+2의 프레이즈로

진행되어오던 음악에서 3+2+2+4로 진행시키지 않고 두 마디를 생략해 3+2+4마디 프레이징으로 변화시키며 더 설득력 있는 구조를 형성시켰다. 폴랑크는 해당 부분들을 삭제함으로써 자신의 곡을 더 간결하고 명확한 구조로 완성시킬 수 있었고 이러한 작곡 방식에서 신고전주의적 면모를 보인다.

IV. 결론

20세기 전반 유럽에서 신고전주의 음악이 주요 음악경향으로 떠오르며 그 이전시대인 바로크와 고전주의 시대의 전통적인 음악양식에 대한 관심이 부각되었고 작곡가들은 낭만주의 시대 이전의 음악을 현대적으로 새롭게 수용했다. 프랑스에서는 6인조 작곡가들이 신고전주의를 이끌었으며, 이들은 명확하고 친숙한 음악, 반낭만적인 새로운 음악을 원하는 이들에게 환영 받았다. 폴랑크는 프랑스 6인조의 일원으로 다수의 종교 음악, 발레 음악, 오페라, 성악곡 등 150여곡을 남겼다.

폴랑크의 작품들은 그만의 화성 어법과 다양한 리듬의 활용을 통해 옛 양식에 현대적인 기법을 더해 작곡되었는데 그의 유일한 <바이올린 소나타>에서도 신고전주의적 작곡어법을 찾아볼 수 있다. 각 악장의 빠르기와 형식 분석을 통하여 그가 전통적 소나타 형식을 새롭게 재해석하여 그의 어법을 자유롭게 구사하였음을 알 수 있었다.

제1악장은 고전적인 소나타-알레그로 형식을 바탕으로 제시부, 발전부, 재현부에 각각 도입부를 추가해서 새로움을 더했다. 각 주제간 조성의 확립 대신, 중심 조성, 중심음을 파악할 수 있다. 제시부에 등장하는 여러 음형들이 곡 전반적으로 발전, 변형, 전위되어 사용되어 통일감을 주었다. 바로크 시대의 피카르디 3도 화음의 사용과 현대적인 스트라빈스키의 페트루슈카 화음사용, 반음 진행, 4도, 5도의 진행 등 화성의 사용에서 그의 신고전주의적 모습이 잘 드러난다.

제2악장은 바이올린과 피아노가 어우러지는 음향에서 만들어지는 분위기가 중요한 악장이다. 르네상스 시대의 교회선법의 사용과 증화음, 7화음과 9화음의 사용이 동시에 보이며 다채로운 음색을 구사한다. 주제 선율이 시작과 마지막에 반복되면서 곡에 안정감을 준다.

3악장은 변화무쌍한 리듬과 다이내믹의 활용이 돋보이며 단2도 진행이 두드러지게 나타난다. 다양한 주제를 축소, 확대하여 반복하거나 부분적으로 음형의 파편처럼 나타나 스트라빈스키의 음악을 연상시키며 이 주제들은 제1악장과 제2악장과 연관성이 깊어 전 악장의 통일감을 준다.

폴랑크 <바이올린 소나타> 전 악장의 분석을 통하여 제1악장, 제2악장, 제3악장이 모두 유기적인 관계를 맺고 있으며 구조적으로 안정감을 준다는 것을 알 수 있었다. 각 악장에서 이질적으로 보이는 음형의 나열들은 유기적 관계를 갖고 있었으며 전통적인 형식을 따르고 있는 신고전주의적 특징을 보인다. 이와 함께 불협화음의 새로운 접근과 음향과 연주법에서 새로운 시도를 보인 폴랑크 <바이올린 소나타>의 연주 해석에 본 연구가 또 하나의 자료로 제시되기를 기대해본다.

참 고 문 헌

- Bernac, Pierre *Francis Poulenc : The Man and His Songs*, London : Kahn & Averill, 2001.
- Burton, Richard D. E. *Francis Poulenc*, Britain : Absolute Press, 2002.
- Garafola, Lynn *La Nijinska : Choreographer of the Modern*, England : Oxford University Press, 2022.
- Lorca, Federico García 민용태 역, 『로르카 시 선집』, 서울 : 을유문화사, 135.
- Mellers, Wilfrid *Francis Poulenc*, Oxford : New York : Oxford University Press, 1995.
- Moore, Christopher "A Perfect Accord: Music and Gesture in Francis Poulenc's *Les Biches*", *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, September, 2012.
- Nectoux, Jean-Michel *The New Grove Twentieth-century French Masters : Fauré, Debussy, Satie, Ravel, Poulenc, Messiaen, Boulez*, Great Britain : Apermac, 1986.
- Nichols, Roger *Poulenc : a biography* New Haven : Yale University Press, 2020.
- Salzman, Eric, 조용순 역, 『20세기 음악사』, 대구 : 영남대학교 출판부, 1988.

Shapiro, Robert *Les Six : the French Composers and Their Mentors, Jean Cocteau and Erik Satie*, London : Peter Owen, 2011.

Tsai, Hsin-Lin, <Poulenc Sonata for Violin and Piano: An analysis>, Boston University ProQuest Dissertations Publishing, 2009.

김문자, 노영해, 박미경, 이석원 허영한 공저, 『들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 서울 : 심설당, 1997.

김은혜, “19장 프랑스 6인조” : 『20세기 작곡가 연구 II』, 이석원, 오희숙 책임편집, 서울 : 도서출판 음악세계, 2001.

박혜진. <풀랑크 바이올린 소나타 (FP.119) 제1악장 분석연구>, 국내석사학위논문 성신여자대학교 일반대학원, 서울, 2020.

송안나, <F. Poulenc Sonata for Violin and Piano FP.119에 관한 분석 연구>, 국내석사학위논문 이화여자대학교 대학원, 서울, 2022.

오희숙, 『20세기 음악』, 서울 : 심설당, 2004.

조명희, 『불란서의 음악가들』, 서울 : 청한문화사, 1990.

장선희, <FRANCIS POULENC의 “SONATA FOR FLUTE AND PIANO” 에 관한 연구 분석> 이화여자대학교 석사학위 청구논문, 2002

한수웅, 『오페라 작곡가들의 생애와 작품』, 여백미디어, 2015.

Abstract

Analysis of Francis Poulenc <Sonata for Violin and Piano, FP 119 > and Musical Interpretation for Performers

Yoo Jin Lee

Department of Music, Violin

The Graduate School

Seoul National University

This is a study on <Sonata for Violin and Piano, FP 119>, the only violin sonata written by Francis Poulenc(1899-1963). A French composer, Francis Poulenc left many works in various genres, including opera, ballet music, instrumental music, and vocal music. He

had led neoclassicism in the first half of the 20th century as a member of the French Les Six group under the influence of Éric Satie(1866-1925).

This sonata consists of three movements; the first movement is in fast tempo, the second one is in slow tempo, and the final movement is in fast tempo again. In this sense, it matches the traditional order of movements in sonata form. In the first movement, introductions were added to the exposition, development, recapitulation, respectively, based on the classical Sonata-Allegro format. In the second movement, renaissance church modes and modern harmonies such as augmented chord, ninth chord, and eleventh chord are used simultaneously to create colorful tones. In the third movement, changing use of rhythm and sound patterns stands out, and the semi-pitch progression is remarkable.

When playing this work, in musical figures may seem like a random arrangement of fragments. In order to systematically organize and play the piece, we need to understand the neoclassical side of Poulenc. Therefore, this study aims to analyze the neoclassical musical style shown in Poulenc's <Sonata for Violin and Piano, FP 119> and suggest directions for devising appropriate performance techniques.

keywords : Francis Poulenc, Violin sonata, Neoclassical music

Student Number : 2020-20339