



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](#)

이 준 성 교수 지도
석사학위 청구논문

Francis Poulenc의
「Trois Pièces(세 개의 소곡)」에
관한 분석

2017

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
김 유 정

Francis Poulenc의
「Trois Pièces(세 개의 소곡)」에
관한 분석

이 준 성 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2016년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

김 유 정

인 준 서

김유정의 석사학위 논문으로 인준함.

2016년 11월

심사위원장 이혜진 (인)

심사위원 이준성 (인)

심사위원 정혜경 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

프랑시스 뿔랑(Francis Poulenc, 1899-1963)은 '6인조' 중 핵심적 인물로 그들의 음악적, 정신적 지주였던 에릭 사티(Eric Satie, 1866-1925)의 음악적 이상을 바탕으로 신고전주의적 작품을 작곡한 20세기 초 프랑스의 대표적인 작곡가 중 한 사람이다. 뛰어난 피아니스트이기도 했던 그는 38곡의 피아노 작품을 남겨 20세기 피아노 음악문헌에 큰 족적을 남기게 된다.

그의 피아노 작품은 대부분 젊은 시절의 것으로 19세기 피아노 음악의 전통을 유지하면서도 불협화음, 복조성, 8음음계(Octatonic-Scale), 온음음계(Whole-tone scale) 등의 자유로운 사용으로 현대적인 느낌을 준다. 교향곡(Symphony)을 한 곡도 작곡하지 않았던 뿔랑은 피아노 독주용 소나타를 전혀 쓰지 않았는데, 이는 대규모의 음악양식을 기피한 그의 작곡경향을 보여 준다.

뿔랑은 피아노작품 외에도 실내악, 관현악, 무대음악, 오페라 등 다양한 분야에 많은 곡을 남겼다. 그의 음악은 선율의 흐름을 우선시하여 작곡되었기 때문에 리듬과 형식은 비교적 단순하고 간결하게 취급되었다. 곡의 분위기는 심각하지 않고 가벼운 편인데, 이것은 생각하면서 들어야 하는 복잡한 음악이 아닌 귀로 듣고 즐기는 음악을 추구한 뿔랑의 음악관이 반영된 것이다.

<Trois Pièces(세 개의 소곡)>은 생애 중반기의 작품으로 음악학자 키스 다니엘(Keith W. Daniel)이 뿔랑의 피아노 작품을 세 개의 시기로 구분한 것으로 볼 때 2기에 해당되는 곡이다. 이 시기의 특징은 이고르 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 영향이 나타나면서도 자신만의 스타일을 구축한 것이다. 이 작품은 Pastorale, Hymne, Toccata로 구성된 모음곡으로 신고전주의적 경향을 분명히 보여주는 작품이라고 할 수 있다.

목 차

논문개요

표목차

악보목차

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 6인조(Les six)	3
2. 뿔랑의 생애	7
3. 뿔랑 음악의 일반적 특징	11
4. 뿔랑의 주요작품 목록	14
1) 실내악	14
2) 관현악 작품	15
3) 무대음악	15
4) 합창음악	16
5) 성악곡	17
5. 뿔랑의 피아노 음악	18
6. <Trois Pièces(세 개의 소곡)> 분석	24
1) 작곡배경	24
2) 곡 분석	24
① Pastorale	24
② Hymne	31
③ Toccata	40
III. 결론	54
참고문헌	
ABSTRACT(영문초록)	

표 목 차

<표 1> 빨랑의 실내악 주요작품 목록	14
<표 2> 빨랑의 관현악 주요작품 목록	15
<표 3> 빨랑의 발레음악 작품 목록	16
<표 4> 빨랑의 오페라 작품 목록	16
<표 5> 빨랑의 합창곡 주요작품 목록	17
<표 6> 빨랑의 성악곡 주요작품 목록	17
<표 7> 빨랑의 피아노 작품 목록	18
<표 8> Pastorale의 구조	25
<표 9> Hymne의 구조	31
<표 10> Toccata의 구조	40

악 보 목 차

<악보 1> <Mouvements Perpétuels(무궁동)> 세 번째 곡 (마디 41-45)	11
<악보 2> Rhapsodie nègre(흑인광시곡) 2악장 (마디 44-48)	12
<악보 3> Promenades(산책) 3번곡 (마디 1-3)	13
<악보 4> Promenades(산책) 8번곡 (마디 16-19)	19
<악보 5> <Mouvements Perpétuels(무궁동)> 첫 번째 곡 (마디 1-4)	21
<악보 6> <Trois Pièces> Pastorale (마디 1)	25
<악보 7> <Trois Pièces> Pastorale (마디 3-4)	26
<악보 8> <Trois Pièces> Pastorale (마디 5-6)	26
<악보 9> <Trois Pièces> Pastorale (마디 7-8)	27
<악보 10> <Trois Pièces> Pastorale (마디 12-15)	27
<악보 11> <Trois Pièces> Pastorale (마디 16-17)	28
<악보 12> <Trois Pièces> Pastorale (마디 18-21)	28
<악보 13> <Trois Pièces> Pastorale (마디 26-28)	29
<악보 14> <Trois Pièces> Pastorale (마디 29-30)	30
<악보 15> <Trois Pièces> Pastorale (마디 33-35)	30
<악보 16> <Trois Pièces> Hymne (마디 1-4)	32
<악보 17> <Trois Pièces> Hymne (마디 7-8)	32
<악보 18> <Trois Pièces> Hymne (마디 11-14)	33
<악보 19> <Trois Pièces> Hymne (마디 15-18)	33
<악보 20> <Trois Pièces> Hymne (마디 19-20)	34

<악보 21>	<Trois Pièces> Hymne (마디 23-24)	34
<악보 22>	<Trois Pièces> Hymne (마디 25-26)	35
<악보 23>	<Trois Pièces> Hymne (마디 29-30)	35
<악보 24>	<Trois Pièces> Hymne (마디 31-32)	36
<악보 25>	<Trois Pièces> Hymne (마디 33-34)	36
<악보 26>	<Trois Pièces> Hymne (마디 35-38)	37
<악보 27>	<Trois Pièces> Hymne (마디 39-42)	38
<악보 28>	<Trois Pièces> Hymne (마디 43-48)	39
<악보 29>	<Trois Pièces> Hymne (마디 51-56)	39
<악보 30>	<Trois Pièces> Toccata (마디 1-4)	41
<악보 31>	<Trois Pièces> Toccata (마디 10-11)	42
<악보 32>	Stravinsky <Petrushka(페투르슈카)>	
	The Wet Nurse's Dance (마디 1-2)	42
<악보 33>	<Trois Pièces> Toccata (마디 14-19)	43
<악보 34>	<Trois Pièces> Toccata (마디 29-30)	44
<악보 35>	<Trois Pièces> Toccata (마디 33-34)	44
<악보 36>	<Trois Pièces> Toccata (마디 35-36)	45
<악보 37>	<Trois Pièces> Toccata (마디 39-41)	46
<악보 38>	<Trois Pièces> Toccata (마디 29-30, 마디 43-44)	47
<악보 39>	<Trois Pièces> Toccata (마디 33-34, 마디 47-48)	48
<악보 40>	<Trois Pièces> Toccata (마디 39-41, 마디 51-53)	49
<악보 41>	<Trois Pièces> Toccata (마디 58-59)	50
<악보 42>	<Trois Pièces> Toccata (마디 62)	50
<악보 43>	<Trois Pièces> Toccata (마디 72-73)	51
<악보 44>	<Trois Pièces> Toccata (마디 68-69)	51
<악보 45>	<Trois Pièces> Toccata (마디 74-77)	52
<악보 46>	<Trois Pièces> Toccata (마디 1-3, 마디 78-79)	53

I. 서론

19세기 마지막 몇 십년간 프랑스에서는 장 필리프 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764), 프랑수아 쿠프랭(François Couperin, 1668-1733)등으로 대표되는 18세기 초 바로크 시대의 기악음악을 동경하여 부흥을 꿈꾸는 작곡가들이 있었다. 이러한 경향은 카미유 생상스(Camille Saint-Saëns, 1835-1921)와 가브리엘 포레(Gabriel Fauré, 1845-1924)를 거쳐 클로드 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)에 이르러 개성적인 면모를 갖추게 되었고 이는 프랑스 현대 음악의 시발점이 되었다.

1차 세계대전이 끝난 후 에릭 사티(Eric Satie, 1866-1925)는 신고전주의라는 새로운 바람을 불러일으켰는데, 드뷔시와 동시대인이었던 사티는 근본적으로 당시 유럽 음악을 지배했던 리하르트 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)로 대표되는 독일 음악으로부터 프랑스 음악이 독립되어야 한다고 생각했다.

1917년, 《행진》(Parade)¹⁾의 성공은 사티 주위로 젊은 프랑스 작곡가들을 모여들게 만들었다. 이들 중 파리음악원을 인연으로 하여 함께 연주 무대에 섰던 6명의 음악인은 한 비평가의 즉흥적인 발상에 의해 ‘6인조’(Les Six)라 불리게 되었는데, 그들의 미적인 이상은 외국적 요소에서부터 독립된 프랑스 음악의 정신을 표현하는 것에 있었다. 그리하여, 이들은 드뷔시, 모리스 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937)로 이어지는 프랑스 음악의 계보를 잇게 되고 20세기 현대 음악의 형성에 큰 역할을 하게 된다.

프랑시스 풀랑(Francis Poulenc, 1899-1963)은 ‘6인조’ 중 핵심적 인물로, 사티의 음악적 이상을 바탕으로 피아노 음악에 애착을 가지고 있던 작곡가

1) 사티가 작곡한 발레음악으로 디아길레프(Sergei Diaghilev, 1872-1929)에게 의뢰받아 장 콕토의 시나리오를 참고하여 만들어졌다.

였다. 뛰어난 피아니스트이기도 했던 그는 다수의 개성 있는 피아노 작품을 남겨 20세기 피아노 음악문헌에 큰 족적을 남기게 된다.

본 논문에서는 생애 중반의 작품인 <세 개의 소곡>(Trois Pièces)에 대한 분석을 바탕으로 뿔랑의 피아노 작품에 대해 연구해보고자 한다. 먼저, 그가 속했던 '6인조'에 대해 알아보고 그의 생애, 음악적 특징, 피아노를 제외한 다른 분야의 주요작품을 살펴봄으로 작품경향을 이해하고 그의 작품을 올바르게 연주하는 데에 도움이 되고자 한다.

II. 본론

1. 6인조(Les Six)

‘6인조’란 에릭 사티(Eric Satie, 1866-1925)를 음악적, 정신적 스승으로 삼는 프랑스의 진보적인 젊은 작곡가들의 모임으로, 루이 뒤레(Louis Durey, 1888-1979), 조르주 오릭(Georges Auric, 1899-1983), 아르투르 오네게르(Arthur Honegger, 1892-1955), 제르맹 타유펜르(Germaine Tailleferre, 1892-1983), 프랑시스 뿔랑(Francis Poulenc, 1899-1963), 그리고 다리우스 미요(Darius Milhaud, 1892-1974)로 구성되었다.

하지만 이 모임은 스스로의 의지로 생겨난 것이 아니라 음악 비평가 앙리 콜레(Henri Collet, 1879-1943)가 쓴 기사로 인해 탄생되었다. 그는 이들 여섯 명의 연주회를 본 후, 1920년 1월 16일 <코메디아>(Comoedia)라는 잡지에 ‘러시아 5인조와 프랑스 6인조²⁾’라는 제목의 기사를 썼는데, 이것이 ‘6인조’라는 그룹의 시작이 된 것이다.

이렇게 여섯 사람의 연주회를 보고 ‘러시아 5인조³⁾’와 비교하여 만들어 낸 즉흥적인 발상에 지나지 않았던 이 기사가 뜻밖에 이들을 세상에 알리는데 기여하게 되었다. 이들은 음악적인 면에서 공통적으로 추구한 이상이 없지는 않았지만 각자가 강한 개성을 가지고 있었는데, 뿔랑을 제외한 ‘6인조’ 구성원 5명의 음악적 특징들과 삶에 대해 간단히 살펴보면 다음과 같다.

2) 미요의 기록에 따르면 기사 제목은 ‘러시아 5인조와 프랑스 6인조’(The Five Russians, the Six Frenchmen and Satie)로 전해진다.

3) 19세기 러시아 음악에 크게 기여한 작곡가들로 발라키레프(Mily Balakirev, 1837-1910), 무소르그스키(Modest Mussorgsky, 1839-1881), 보로딘(Alexander Borodin, 1833-1887), 림스키 코르사코프(Nicolay Rimsky-Korsakov, 1844-1908), 퀴(César Cui, 1835-1918)로 구성되었다.

오릭은 발레 음악, 리트, 피아노 및 오케스트라 음악을 작곡했으며, 특히 영화음악 부문에서 두드러진 활약을 했다. 그리고 일찍이 아놀드 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)의 음렬 기법⁴⁾에 정통한 인물이었다. 드뷔시와 라벨의 음악에 관심이 많았던 오릭은 사티의 피아노곡 <사라방드>(Sarabande)를 접하게 된 후, 그의 음악에 매료되어 모든 작품을 구입하는 계기가 된다. 이러한 인연으로 오릭은 1917년에는 사티의 《행진》 초연에 참석했고, 이 작품의 피아노 악보 출판본에 서문을 썼다.

뒤레는 1907년 바그너와 드뷔시의 오페라를 본 후 음악가가 되기로 결심하였다. 그는 사티, 이고르 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 영향을 받아 단순하고 복조성을 조화롭게 사용하며, 1914년에는 쇤베르크의 음악에 매료되어 이 시기에 작곡된 그의 음악에서는 무조기법이 나타나기도 한다. 6인조 중 가장 연장자였던 뒤레는 6인조가 세속적으로 변하고 있다고 생각하여 제일 먼저 그룹에서 탈퇴한다.

오네게르는 '6인조'의 일원이었으나 근본이 되는 사티의 작품을 별로 좋아하지 않았으며 '6인조'가 주장하는 미학에 적극적으로 찬성하는 편은 아니었다. 프랑스 태생의 스위스인으로 스위스 국적을 가지고 있었지만 프랑스를 정신적인 조국으로 받아들였다. 그는 <다윗왕>(King David)이라는 작품으로 세상에 자신의 음악세계를 널리 알릴 수 있었는데, 이 작품은 오페라와 오라토리오를 접목한 아주 참신한 시도였다. 오네게르의 음악적 스타일을 이 작품이 작곡되기 전후로 나눌 수 있을 만큼 중요한 작품으로 이 곡이 작곡된 시기인 1921년을 기점으로 오네게르의 음악은 지극히 주관적인 성향으로 변화된다. 하나의 음악관과 형식을 고집하기 보다는 새로운 기법과 아이디어로 새로운 음악을 추구하였으며, 고전적이고 전통적인 아름다움을 이상으로 옛것에서 받은 영감을

4) 한 옥타브 내에서 12음이 모두 동등한 중요성과 정체성을 가지게 한다는 원칙하에 12음이 모두 한 번씩 배열되어 만들어진 기본 음렬에 전위, 역행, 역행전위 등을 적용하여 총 48개의 다른 음렬을 얻어 내는 것이다. 이것은 현대음악 발전에 막대한 영향을 끼쳤다.

창조적으로 사용한 작곡가였다.

타유페르는 포레와 라벨의 전통을 계승한 작곡가로, '6인조' 중 유일하게 여성이었다. 당시 상황으로는 아무리 훌륭한 음악가라 하더라도 여성에게 작곡가라는 직업을 인정해주지 않았지만, '6인조'의 성공은 그녀의 음악 인생에 큰 영향을 미쳤다. '6인조' 중 가장 장수했던 그녀는 말년에 생계의 어려움으로 친구의 도움을 받기도 했지만, 음악활동만은 활발하였다. 그녀의 후기 작품 중에 인성과 관현악을 위한 <정조협주곡>(Concerto de la fidélité)(1957)은 1982년 3월 7일 파리 오페라 극장에서 초연되었는데, 그 때 그녀의 나이가 90세였다.⁵⁾

미요는 오페라, 발레곡, 성악곡, 영화음악, 합창곡 등의 여러 분야에서 444곡에 달하는 다작을 했으며, 창의적인 작품을 많이 남겼다. 미요의 작품에서 두드러지는 점은 복조⁶⁾와 다조⁷⁾ 기법을 발전시켜 자신의 어법으로 수용했다는 것이다. 쇤베르크가 미요를 “복조주의의 가장 중요한 대표자”라고 했을 정도로, 미요의 음악은 복조성에 대위법적 기법과 친근한 선율, 불협화음이 융합된 음악 어법을 사용하였다. 그리고 과감하게 대중음악의 선율을 사용하여 대중문화와 순수예술 사이의 벽을 성공적으로 허물기도 했다.

이처럼 이들은 서로 음악적인 주관이 다르고 접점이 없을 것 같았지만, 제1차 세계대전은 사회 전체를 정신적, 물리적으로 훼손시키고 민족주의 운동을 고조시켜 모든 종류의 예술가들에게 그 나라 고유의 영감을 찾게 하고 다른 외부의 모델은 배척하게 만들었다.

이러한 배경으로 인해 '6인조'는 공통적으로 1920년대에 대두된 인상주의, 바그너주의, 표현주의를 거부하며 단순한 음악을 추구했다. 그들은 사티의

5) 김은혜, 『20세기 작곡가 연구 II』 (서울: 음악세계, 2001), 459.

6) 두 개의 다른 조성이 동시에 사용되는 것으로 오른손과 왼손이 다른 조성으로 진행되는 경우를 예로 들 수 있다.

7) 많은 독립된 조성이 동시에 병렬되어 있는 것으로 현악 4중주곡에서 4개의 악기가 모두 다른 조성으로 진행되는 경우를 예로 들 수 있다.

새로운 음악적 사고와 더불어 장 콕토(Jean Cocteau, 1889-1963)⁸⁾의 아방가르드(avant-garde)⁹⁾적인 예술관을 정신적 기반을 삼았다. 여기서 사티의 새로운 음악적 사고라 함은 단순함을 추구하고 즉흥성을 중시하며 모든 음악이 일체의 허식을 떨쳐버려야 한다는 것이었는데 ‘가구 음악(Musique d’ameublement)’이라 칭한 일종의 배경음악을 주창했다. 가구 음악이란 사람의 주목을 끌지 않고 가구처럼 그 자리에 있는 음악이라는 의미로 본래 연주회의 중간의 휴식시간의 배경음악으로서 고안된 것이었다.

콕토는 1918년에 <수탉과 아를르갱>(Le coq et l’arlequin)이라는 제목의 글을 통해 ‘6인조’를 소개하면서 음악은 단순하고, 기술을 배제하여 청중이 감정적으로 압도당하기보다는 참여하고 즐길 수 있어야 한다는 자신의 예술관을 밝혔는데, 이를 위해 음악은 명백한 리듬과 쉽게 들어오는 멜로디로 구성되어야 한다고 주장했다. 그리고 이러한 유형을 잘 보여주는 음악이 파리의 카페에서 연주되는 음악이라고 덧붙였다.

‘6인조’의 활동은 그들의 자발적인 의지로 모인 그룹이 아니었기에 불과수년 밖에 지속되지 않았다. 뒤레의 탈퇴로 인해 그룹의 와해가 가속화되었고, ‘6인조’로서의 자신들의 색깔이 점차 퇴색되어가고 있음을 느끼자 자연스럽게 해체되었다.

‘6인조’는 독일의 낭만주의와 함께 프랑스 음악의 지나친 세련됨을 벗어던지려는 시도를 했는데, 그에 대한 반작용으로 단순하며 민요적인 소박한 선율들과 반복적이고 악센트가 강한 리듬 그리고 재즈의 요소 및 복조성 등을 전반적인 특징으로 하는 음악을 추구했다.¹⁰⁾

8) 스스로는 시인으로 여겼지만 영화감독, 시인, 소설가, 극작가, 화가, 무대연출가, 배우 등으로 활약하며 거의 모든 예술 분야를 섭렵했던 인물이다.

9) 제1차 세계대전 이후, 세계적 위기상황에서 앞으로 전개될 새로운 예술을 탐색하고 이제까지의 예술개념을 일변시킬 수 있는 20세기 초의 혁신적인 예술경향을 일컫는 용어.

10) 서정은, “현대 피아노음악의 이해 ⑦프랑스 6인조- 탄생과 활동, 사회상과 예술사조,” 『피아노 음악』, 2003년 8월호, 132.

2. 뿔랑의 생애

1899년 1월 7일 조제약 공장을 하는 비교적 부유한 가정에서 태어난 뿔랑은 어머니와 아버지의 상반된 성격을 골고루 물려받았다. 그의 어머니는 자유로운 기질의 소유자로 독립심이 강하고 예술을 깊이 사랑하는 사람이었다. 그의 아버지 에밀 뿔랑(Emile Poulenc, 1855-1917) 역시 음악 애호가로서 베토벤, 베를리오즈, 프랑크와 같은 작곡가를 좋아하였다. 또한, 아베이롱(Aveyrons)¹¹⁾ 출신의 독실한 카톨릭 교도였던 그의 신앙심은 나중에 뿔랑이 종교적인 작품을 작곡하는데 정신적인 기초가 되었다.¹²⁾

훌륭한 아마추어 피아니스트였던 그의 어머니는 모차르트와 쇼팽을 좋아했으며 5살 때 처음으로 뿔랑에게 피아노를 접하게 해주었고 그를 세자르 프랑크(César Franck, 1822-1890)의 조카인 부테 드 몽벨(Cécile Boutet de Monvel, 1864-1940)에게 맡기기 전까지 그를 가르쳤다.

뿔랑은 명문 사립학교인 콩도르세(Condorset)에서 교육을 받아서 대학 입학 자격을 취득해야만 음악학교의 입학이 허락해주겠다는 그의 아버지에 뜻에 따라 명백한 음악적 재능에도 불구하고, 전문적인 음악교육을 받지 못하고 일반 학교에서 교육을 받게 된다.

1914년에서 1917년까지 뿔랑은 드뷔시와 라벨의 작품 전문 연주가인 리카르도 비네스(Ricardo Vinès, 1875-1943)에게 피아노를 배우게 되었는데, 비네스는 스페인 태생이어서 프랑스 음악과 함께 스페인 음악에 대한 눈을 뜨게 되는 계기가 되었다. 비네스와의 만남은 뿔랑이 훌륭한 피아니스트가 되는데 큰 도움이 되었으며, 그의 소개로 사티, 오릭, 미요, 오네게르와 친분을 맺게 되었다. 이들과의 만남은 음악가들뿐만 아니라, 시, 연극, 문학, 미술, 발레 등 예술계의 다양한 사람들과 친분관계를 맺게 되는 계기가 되었고, 이로 인해 뿔랑

11) 프랑스 남부에 있는 도(道)의 지명

12) 임문희, “뿔랑 서거 40주년 기획 ①생애와 음악,” 『피아노 음악』, 2003년 1월호, 150.

의 예술세계는 폭넓게 변화했다.

1917년 뿔랑은 사티의 걸작 《행진》의 초연을 듣고 감동을 받아 <흑인 광시곡>(Rhapsodie nègre)¹³⁾을 작곡하여 사티에게 헌정하였으며 이 곡은 12월 11일 비유 콜롱비에 극장(Théâtre du Vieux Colombier)에서 잔 바토리(Jane Bathori, 1877-1970)¹⁴⁾의 연주로 초연되었다. 이 작품은 작곡가로서의 능력을 인정받을 수 있었던 성공적인 작품이었으며, 작곡가로서의 입지를 굳히는데 큰 도움이 되었다.

1918년 제1차 세계대전 발발로 군입대를 하게 되어 체계적인 음악공부를 하지 못하였지만, 군 복무 시절에 작곡한 <무궁동>(Mouvements Perpétuels)(1918)은 크게 성공하였고, 1919년에는 아폴리네(Guillaume Apollinaire, 1880-1918)의 시에 멜로디를 붙여 가곡집 <동물시집>(Le Bestiaire)을 만들었다. 1921년 제대 후 미요의 권유에 따라 샤를 콤폴랭(Charles Koechlin, 1867-1950)¹⁵⁾에게 작곡을 배우게 된다. 콤폴랭은 뿔랑이 대위법에 매우 날카로운 감각이 있음을 간파하여 바흐의 코랄을 화음화하는 연습을 중점적으로 시켰다.

1924년 발레음악 <암사슴>(Les Biches)(1923)이 몬테카를로에서 디아길레프가 이끄는 러시아 발레단에 의해 초연을 성공적으로 마치게 되면서 뿔랑은 작곡가로서 명성이 높아지게 되었다. 그 후로 그는 가곡과 피아노곡 등 작곡을 계속 하였으며, 1929년 반다 란도브스카(Wanda Landowska, 1879-1959)¹⁶⁾의 권유로 하프시코드를 위한 실내 협주곡인 <전원 협주곡>(Le Concert Champêtre)을 작곡한다.

1930년대에 뿔랑에게 두 가지 중요한 사건이 있었는데 첫 번째는 성악가 피에르 베르냐(Pierre Bernac, 1899-1979)¹⁷⁾과의 재회이고 두 번째는 절친한

13) 다섯악장으로 구성된 관현악과 피아노 반주의 성악곡으로 길이는 10분 정도이다.

14) 프랑스의 메조소프라노로 오페라 무대에서 유명했으며, 현대 프랑스 음악 발전에 중요한 역할을 한 인물이다.

15) 포레의 제자로, 가곡을 비롯하여 관현악곡, 피아노곡 등의 많은 작품을 남겼다.

16) 폴란드 출생의 프랑스 피아니스트이자 쳄발로 연주자.

17) 뿔랑의 절친한 친구이자, 프랑스의 바리톤으로 유명하다. 뿔랑은 그를 위해 많은 곡을 헌정

친구이자 작곡가인 피에르 옥타브 페루(Pierre-Octace Perroud, 1900-1936)의 죽음인데, 이 사건들은 그의 작품 활동을 촉진시키는 계기가 되었다.

1926년 베르냐과 재회 이후, 뿔랑은 그의 반주를 도맡아 하게 되고 이 때부터 성악곡 작곡이 활발해지게 된다. 그들의 관계는 1959년까지 유지되었으며 베르냐과의 연주활동으로 인한 반주경험은 뿔랑에게 큰 영향을 미쳤다. 이 시기에 뿔랑은 베르냐과 연주활동을 하면서 90여곡의 가곡을 작곡했는데 경험은 바탕으로 작곡했기 때문에 성악과 반주선율의 조화가 뛰어난 것으로 평가를 받고 있다.

절친한 친구이자 뿔랑의 삶에 있어 정신적으로 영향을 준 페루의 죽음은 큰 충격으로, 이로 인해 뿔랑은 다시금 신앙심을 갖게 되었고 종교적인 곡을 작곡하게 되는 계기가 되는데, 이 때 작곡된 대표적 곡이 순례자를 주제로 한 인성(여자와 어린이의 목소리)과 오르간을 위한 코랄곡인 <흑인 성모 마리아의 기도>(Litanies a la Vierge Noire)(1936)이다. 이 작품은 뿔랑에게 결정적인 전환점이 되었고 이 시기부터 뿔랑은 위대한 카톨릭 작곡가로 인식되기 시작하였다.

제2차 세계대전 이후 그의 작품은 성악음악과 극음악으로 집중되었다. 전쟁 중에 많은 시간을 독일의 점거지였던 노이자이(Noizay)에서 보냈는데 거기서 그는 발레곡인 <전형적 동물>(Les Animaux Modèles)(1940-1942)을 작곡했고 1942년 초연되었다. 그리고 폴 엘루아드(Poul Eluard, 1895-1952)의 시에 의한 무반주 이중 합창 모음곡인 <형체로 나타난 인간>(Figure Humaine)(1943)을 비밀리에 출판, 음악적으로 레지스탕스(résistance)운동¹⁸⁾을 했다.

1947년 뿔랑의 첫 오페라인 <테레시아의 유방>(Les Mamelles de Tirésias)(1947)이 초연되었고, 1년 뒤에는 미국에서 첫 순회공연을 하게

했고 베르냐은 그의 작품을 알리는데 헌신했다고 알려졌다. 베르냐 사후 베르냐 국제 콩쿨이 생겨날 만큼 프랑스 근현대 성악가로서의 공도 인정받고 있다.

18) 제2차 대전 중 독일 점령 하의 프랑스에서 일어난 저항 운동.

되었다. 1947년에서 1949년까지는 라디오의 영향력에 대해 인지하여 프랑스 국영라디오에 자신의 음악을 제공하기도 하였으며, 뿔랑의 연주활동은 베르냐, 두발과 함께 1960년까지 계속 되었다.

그의 말년의 대부분은 그의 친구 베르냐와 함께 작곡과 연주 그리고 녹음 하는 것으로 보냈다. 결혼한 적은 없으며 친구들의 충고와 도움을 항상 받아들였으며 특히 오릭의 조언¹⁹⁾을 특별하게 여겼다고 한다. 뿔랑은 콧토의 대본에 의한 4번째 오페라를 작곡하던 중 심장발작으로 64세의 나이로 생을 마감했다.

19) 뿔랑의 동갑 친구로서 뿔랑이 '내 진정한 소울 메이트(soul mate)'라고 할 정도로 특별하게 생각했다고 한다.

3. 빨랑 음악의 일반적 특징

빨랑의 음악은 당시에 프랑스에서 유행했던 가벼운 스타일의 소품들이 대부분으로 프랑스 인상주의적 요소와 신고전주의적인 양상을 지니고 있다. 빨랑의 음악에서 몇 가지 특이할만한 점을 정리해보면 다음과 같다.

첫째, 빨랑의 음악은 형식에 있어서 명료하고 단순한 짜임새를 가지고 있다. 그는 큰 규모의 작품보다는 소품에서 자신이 표현하고자 하는 바를 명확하게 나타냈고 이것은 작품에 서정성을 반영하는 것을 우선시 하는 그만의 작풍으로 발전되었다.

둘째, 빨랑의 음악에 있어서 선율은 음역의 폭이 그리 넓지 않고 길어도 길지 않아 비교적 단조롭게 노래된다. 이렇게 단순화 된 주제 선율은 많은 발전이나 변화가 없이 반복되면서 단순미를 강조한다. 예를 들어 <무궁동>의 세 번째 곡을 살펴보면 주제 선율이 솔부터 레까지 5도로 좁은 음역 안에서 큰 변화 없이 반복되는 것을 볼 수 있다.(악보 1)

<악보 1> 무궁동(Mouvements Perpétuels) 중 세 번째 곡 (마디 41-45)

41 *Un peu moins vite*

p

pp

les deux pédales

44

셋째, 벨랑의 곡에서 세분화된 리듬과 반복되는 오스티나토(Ostinato)²⁰⁾ 유형의 빈번한 사용은 곡의 흐름을 매우 유동적이고 자유롭게 한다. 예를 들어 <흑인광시곡>의 2악장에서 피아노 파트의 오른손은 점리듬과 32분음표로 세분화된 리듬을, 왼손에서는 반복되는 오스티나토를 볼 수 있다.(악보 2)

<악보 2> 흑인광시곡(Rhapsodie nègre) 2악장 (마디 44-48)

The musical score consists of three systems. The first system (measures 44-48) shows the piano part. The right hand (treble clef) plays a complex, syncopated rhythm with eighth and sixteenth notes, marked 'f et gai' and 'a Tempo'. The left hand (bass clef) plays a repetitive ostinato pattern of eighth notes, marked 'f'. The second system (measures 49-52) shows the piano part continuing. The right hand (treble clef) plays a complex, syncopated rhythm with eighth and sixteenth notes, marked 'f' and 'sec'. The left hand (bass clef) plays a repetitive ostinato pattern of eighth notes, marked 'f'. The third system (measures 53-56) shows the piano part continuing. The right hand (treble clef) plays a complex, syncopated rhythm with eighth and sixteenth notes, marked 'f'. The left hand (bass clef) plays a repetitive ostinato pattern of eighth notes, marked 'f'. The score includes annotations for '세분화된 리듬' (divided rhythm) and '반복되는 오스티나토' (repeating ostinato).

20) 어떤 일정한 음형을 같은 성부에서 같은 음높이로 계속 되풀이하는 수법.

4. 빨랑의 주요작품 목록

빨랑은 실내악, 관현악, 무대음악, 합창음악 그리고 성악곡에 이르기까지 비교적 다양한 장르에서 작품을 남겼는데 그의 주요 작품들을 분야별로 정리하면 다음과 같다.

(1) 실내악 작품

빨랑의 실내악 작품을 살펴보면 한 악기를 깊이 연구하기보다는 다양한 편성을 시도했으며 대부분 소나타 형식으로 작곡한 것을 확인할 수 있다. 그는 현악기 독주곡을 쓸 때 가장 어려움을 느꼈다고 전해지며, 현재 남아있는 바이올린 소나타가 완성되기 전에 두 곡의 바이올린 소나타를 썼다가 폐기하였고, 1947년에는 현악 4중주곡도 썼다가 폐기했다.

실내악 작품 중 마지막 세 개는 목관악기를 위한 소나타로 각기 플룻, 클라리넷, 오보에를 위한 것인데 이는 드뷔시의 마지막 세 개의 실내악 작품과 구성이 같다. 빨랑은 바순을 위한 소나타까지 작곡해서 목관악기 소나타 세트로 만들고자 했으나 그 뜻을 이루지 못했다.

<표 1> 빨랑의 실내악 주요작품 목록

곡명	작곡년도
Sonata for horn, trumpet and trombone(호른, 트럼펫, 트럼본을 위한 소나타)	1922
Sextet for piano and wind(피아노와 관악기를 위한 6중주)	1932-1939
Sonata for violin and piano(바이올린과 피아노를 위한 소나타)	1942-1943
Sonata for cello and piano(첼로와 피아노를 위한 소나타)	1940-1948
Sonata for flute and piano(플루트와 피아노를 위한 소나타)	1956-1957
Sonata for clarinet and piano(클라리넷과 피아노를 위한 소나타)	1962
Sonata for oboe and piano(오보에와 피아노를 위한 소나타)	1962

(2) 관현악 작품

뿔랑의 대표적인 관현악 작품은 모두 건반악기 협주곡으로 하프시코드, 두 대의 피아노, 오르간, 피아노를 위한 협주곡이다. 이들 중 <두 대의 피아노를 위한 협주곡>(Concerto for two pianos)은 고전적인 협주곡 양식을 사용하면서 조성의 자유로움, 불규칙적인 리듬, 예상치 못한 다이내믹의 대조 등을 통해 뿔랑 특유의 작곡기법을 충실히 보여준다. 연주시간은 약 20분 정도로 협주곡치고는 규모가 작은 편이다. <오르간과 현악기와 팀파니를 위한 협주곡>(Concerto for organ, string and timpani)은 종교 작품이 아님에도 불구하고 종교적인 색채를 느낄 수 있다. <신포니에타>(Sinfonietta)에서는 1947년에 폐기된 현악 4중주의 흔적을 볼 수 있는데 그 중의 세 개의 테마를 살려서 신포니에타에 사용했다고 전해진다.

<표 2> 뿔랑의 관현악 주요작품 목록

곡명	작곡년도
Le Concert Champêtre(전원 협주곡)	1927-1928
Concerto for two pianos(두 대의 피아노를 위한 협주곡)	1932
Concerto for organ, strings and timpani(오르간, 현악기, 팀파니를 위한 협주곡)	1938
Sinfonietta(신포니에타)	1947-1948
Piano concerto(피아노 협주곡)	1949

(3) 무대음악

① 발레음악

뿔랑은 디아길레프의 위촉으로 발레음악을 작곡하기 시작하여 모두 4곡을 완성했다. 첫 작품인 <암사슴>은 1924년 초연되었는데 뿔랑의 발레음악 중 가장 잘 알려진 곡으로, 미요는 이 곡의 관현악법에 대해 “뿔랑의 악기조합은 현명한 선택이었으며 다양성을 갖고 있다. 여기서 타악기는 항상 감추어져 있으며 적재적소에 사용되었다. 음색이 다른 2개의 작은북의 사용은 아주 특별한 장식적 음색을 가져다주었다. 금관은 단순히 메마른 악센트만을

강조하기 위해 무더기로 사용된 반면, 목관은 뉘앙스의 차이를 크게 두지 않으면서 악기의 모든 가능성을 사용하였다”²¹⁾라고 평가했다.

<표 3> 뿔랑의 발레음악 작품 목록

곡명	작곡년도
*Les mariés de la tour Eiffel(에펠탑의 신랑, 신부)	1921
Les Biches(암사슴)	1923
Aubade(여명악)	1929
Les animaux modèles(전형적 동물)	1940-1942

*'6인조'의 공동작품

②오페라

뿔랑은 40대에 이르러서야 첫 오페라를 썼는데 그 이유는 오페라를 작곡하기 위해서는 연륜이 필요하다고 생각했기 때문이다. 그는 1958년의 인터뷰에서 직접 “내가 24살엔 <암사슴>을 쓸 수 있는 능력은 있었지만 모차르트나 슈베르트와 같은 천재가 아니기 때문에 2-30대의 젊은 나이에 오페라를 쓰는 것은 불가능하다.”고 말했다. 그는 세 곡의 오페라를 남겼는데 모두 규모가 크지는 않지만 현대의 오페라 레파토리에서 중요한 위치를 차지하고 있다.

<표 4> 뿔랑의 오페라 작품 목록

곡명	작곡년도
Les mamelles de Tirésias(테레시아의 유방)	1947
Dialogues of the Carmelites(카르멜 수도회 수녀들의 대화)	1953-1956
La voix humaine(인간의 목소리)	1958

(4) 합창음악

뿔랑은 1936년부터 합창곡을 쓰기 시작했는데, 종종 순수한 인성의

21) 김은혜, 『20세기 작곡가 연구 II』, p.453

아름다움을 보여주기 위해 무반주 합창곡을 쓰기도 했다. 그는 변박을 사용하여 가사의 운율과 음악적인 표현을 나타내었고 화성적 진행이 지배적인 가운데 단순하고 기본적인 대위법을 보여주기도 한다.

<표 5> 뽀랑의 합창곡 주요작품 목록

곡명	작곡년도
Litanies à la vierge noire (흑인 성모마리아의 기도)	1936
Mass in G (G장조 미사)	1937
Quatre motets pour un temps de pénitence(고해성사를 위한 4개의 모테트)	1938-1939
Figure humaine(형체로 나타난 인간)	1943
Quatre petites prières de Saint François d'Assise (아시스의 성 프랑시스를 위한 4개의 작은 기도)	1948
Laudes de Saint Antoine de Padoue(파두의 성 앙트완을 위한 라우데)	1957-1959
Gloria(영광)	1959-1960

(5) 성악곡

뽀랑의 성악곡은 대부분 길이가 짧은 소품들로 멜로디는 대개 2-4마디의 프레이즈(Phrase)로 이루어져 있다. 그는 특정한 조성으로 영감을 받았을 경우에는 그 조성을 처음부터 끝까지 유지하고 전조를 시키지 않았다고 한다. 그는 성악곡을 쓰는 것에 있어서 시의 선택을 중요하게 여겼는데 시의 내용과 구조의 이해에서 그친 것이 아니라 시인의 성격과 미학적 경향까지 연구하였고 시의 내용을 음악적 선율과 결합하는 것에 큰 비중을 두었다.

<표 6> 뽀랑의 성악곡 주요작품 목록

곡명	작곡년도
Rhapsodie nègre(흑인 광시곡)	1917
Le bestiaire(동물시집)	1919
Chansons Gaillardes(외설스런 노래)	1925-1926
Deux poèmes d'Apollinaire(아폴리네의 2편의 시)	1938
Banalités(평범)	1940
Chansons villageoises(마을의 노래)	1942
Rosemonde(로자문테)	1954
Le travail du peintre(화가의 작업)	1956

4. 빨랑의 피아노 음악

빨랑의 피아노곡은 모두 38곡이며, 독주곡이 32곡, 듀오곡이 4곡 있으며, 피아노 협주곡 1곡과 피아노 듀오 협주곡 1곡이 있다. 그의 피아노 작품을 작곡 년도 순으로 정리하면 (표 7)과 같다.

<표 7> 빨랑의 피아노 작품 목록

곡명	FP22)	작곡년도	작곡시기
Trois Pastorales(세 개의 전원곡)	5	1918	1기
Sonate pour 4 Mains(네 손을 위한 소나타)	8	1918	
Mouvement Perpétuels(무궁동)	14	1918	
Valse(왈츠)	17	1919	
Suite en Ut(C장조 모음곡)	19	1920	
Impromptus(즉흥곡)	21	1920-21	
Promenades(산책)	24	1921	
Napoli(나폴리 모음곡)	40	1922-25	2기
Dorfmusikanten-sextett von Mozart-Ein musikalischer Spaß (모차르트의 마을 악사를 위한 6중주-음악적 농담)	41	1925	
Pastourelle(양치기 소녀)	45	1927	
Deux Novelettes(두 개의 노벨레테)	47	1927-28	
Trois Pièces(세 개의 소곡)	48	1918-28	
Pièces Brève sur le Nom d'Albert Roussel (앨버트 루셀을 기리기 위한 소품)	50	1929	
Nocturnes(야상곡)	56	1929-38	
Caprice(카프리스)	60	1932	
Concerto for two pianos and orchestra in D minor (두 대의 피아노와 오케스트라를 위한 협주곡 D단조)	61	1932	
Valse-Improvisation sur le Nom Bach (바흐를 기리는 즉흥왈츠)	62	1932	
Improvisations(즉흥곡)	63	1932-59	
Villageoises(마을사람들)	65	1933	
Feuillets d'album(나뭇잎 앨범)	68	1933	
Presto(빠르게)	70	1934	
Deux Intermezzi(두 개의 간주곡)	71	1934	
Humoreque(유모레스크)	72	1934	
Badinage(농담)	73	1934	
Suite Française(프랑스 조곡)	80	1935	
Les Soirées de Nazelles(나젤의 밤)	84	1930-36	
Bourée au Pavillon d'Auvergne(오베뉴 별장의 부레)	87	1937	

Francaise(Allemande) 프랑스(알라망드)	103	1939	3기
Mélancolie(애수)	105	1940	
Intermezzo en La b Majeur(A b 장조 간주곡)	118	1943	
Concerto for piano and orchestra (피아노와 오케스트라를 위한 협주곡)	146	1949	
L'Embarquement pour Cythère for 2 Pianos (두 대의 피아노를 위한 시테섬으로의 출발)	150	1951	
Thème Varié(다양한 주제)	151	1951	
Capriccio for 2 Pianos(두 대의 피아노를 위한 카프리치오)	155	1952	
Sonate pour Deux Pianos(두 대의 피아노를 위한 소나타)	156	1952-53	
Bucolique from Variation sur le nom de Marguerite Long (마가렛 롱을 위한 전원 변주곡)	160	1956	
Novelette sur un Thème de Manuel de Falla (파야주제에 의한 노벨레테)	173	1959	
Elégie pour Deux Pianos(두 대의 피아노를 위한 애가)	175	1959	

뿔랑의 피아노곡의 특징은 단순한 리듬, ‘알베르티 베이스(Alberti Bass)’²³⁾ 식 반주 형태(악보 4), 지그재그 형태의 들쭉날쭉한 선을 사용, 그리고 가끔씩 뜻밖의 불협화음을 집어넣는 것이다.²⁴⁾

<악보 4>

알베르티 베이스식 반주를 사용한 예 : 산책(Promenades) 8번곡 (마디 16-19)



알베르티 베이스

22) 뿔랑의 작품번호로 Francis Poulenc의 약자.

23) 고전 시대 음악의 반주법 중 하나로 반주 부분의 화음을 분산해서 짧은 음들을 단순하게 반복하는 것.

24) 박유미, “현대 피아노 음악의 이해 ⑦프랑스 6인조- 뿔랑의 피아노 음악,” 『피아노 음악』, 2003년 8월호, 126.

음악학자 키스 다니엘(Keith W. Daniel)은 1982년에 출판한 그의 저서인 『그의 예술적 발전과 음악 스타일』(Francis Poulenc : His Artistic Development and Musical Style)에서 뿔랑의 피아노 작품을 음악적 특성에 따라 다음과 같이 세 개의 시기로 나누었는데, 정리하면 다음과 같다.²⁵⁾

(1) 제 1 기 (1916-1921)

‘야수파’로 불리던 시기로, 선율의 단순함과 복조성으로 성격이 귀결되며 무엇보다 의도적인 ‘잘못된 표기(wrong-note)’²⁶⁾를 사용한 불협화음을 사용했던 시기이다. 이 시기의 작품이 총 15곡인데, 그 중 피아노 독주곡은 8곡으로 대표작품은 <세 개의 전원곡>(Trois Pastorales)(1918), <무궁동>(Mouvement Perpétuels)(1918), <왈츠>(Valse)(1919), <C장조 모음곡>(Suite en Ut)(1920), <즉흥곡>(Impromptus)(1920-1921)이 있다. 뿔랑에게 영향을 주었던 사티의 음악과 유사한 어법이 많이 발견되는 시기로 후기 낭만의 프랑스를 대표하는 ‘6인조’와의 유대 관계를 통해 그들과 흡사한 음악적 맥락을 가졌던 시기이다.

이 시기의 곡들 중 뿔랑을 유명하게 만든 대표적인 곡인 <무궁동>은 1918년 작곡되었고 1962년 수정되었다. 3개의 단선율 양식의 곡들로 3곡 중 첫 번째 곡이 제일 유명한데 오스티나토 베이스를 사용하며, 두 번째 곡은 짧은 멜로디와 걷는 듯한 8분음표 그리고 편안한 분위기를 지녔고, 마지막 곡은 밝고, 다른 두 곡보다 울림이 풍부하지만 끝맺음이 조용하다. 비록 짧지만 건반악기 곡으로 창의적인 곡이라고 인정을 받았다.

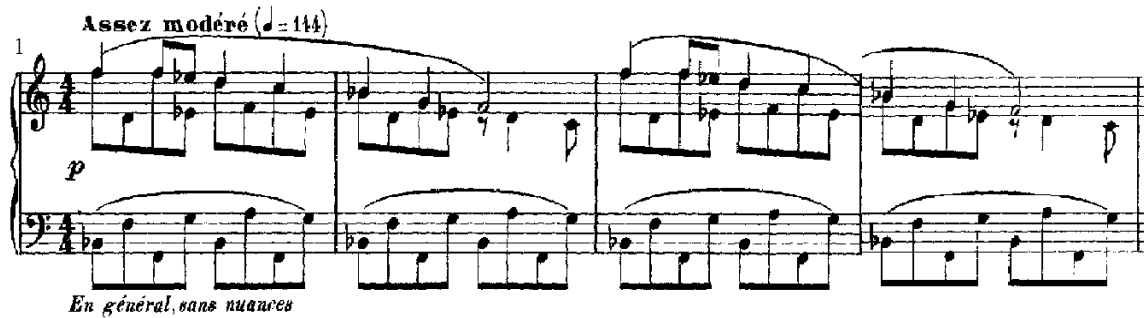
<무궁동>은 처음부터 끝까지 같은 길이와 같은 빠르기의 음표로 진행해 가며 선율은 반복되어 영구운동 같은 느낌을 준다.(악보 5) 뿔랑 이전에도

25) 최현숙, “피아노 협주곡의 세계-뿔랑,” 『피아노 음악』, 2010년 10월호, 121.

26) 화음에 포함되지 않는 비화성음을 의도적으로 사용해서 불협화음을 만든다.

무궁동이라는 곡이 있었는데 파가니니의 무궁동 op.11, 베버의 피아노 소나타 1번 4악장 등이 대표적이다.

<악보 5> <무궁동>(Mouvement Perpétuels) 중 첫 번째 곡 (마디 1-4)



(2) 제 2 기 (1922-1937)

이 시기는 스트라빈스키의 영향을 받은 시기로 자신만의 독자적인 스타일을 확립한 시기이기도 하다. 이 시기의 대표작품은 <나폴리 모음곡>(Napoli)(1922-1925), <세 개의 소곡>(Trois Pièces)(1918-1928), <유모레스크>(Humoreque)(1934), <나젤의 밤>(Les Soirées de Nazelles)(1930-1936) 등이 있다.

이 시기 곡들 중 가장 대표적인 <나폴리 모음곡>과 <나젤의 밤>에 대한 특징을 살펴보면 다음과 같다. <나폴리 모음곡>의 첫 두 악장은 미요와 함께한 이탈리아 여행을 했을 때 받은 인상을 바탕으로 1922년에 작곡했으며 마지막 악장은 1925년에 작곡되었다. 뱃노래(Barcarolle), 야상곡(Nocturne), 이탈리아 카프리시(Caprice Italien) 세 곡으로 구성되어 있는데 뱃노래는 서정적이고 뒤섞인 박자와 이색적인 화성들을 사용하여 전통적인 뱃노래의

느낌과는 상당히 다르다. 야상곡은 부드러운 선율의 소곡으로 풍요로운 화성과 대조적인 중간 부분으로 구성된다. 이탈리아 카프리스는 기교적이며 화려한 이탈리아 무곡풍의 악장이다. 즉흥곡 같은 성격이 가장 적게 느껴지는 곡이며 고전적인 성향이 강하게 드러난다. 이 작품에는 고전적인 어법 속에서 자신의 개성적인 뉘앙스를 살린 뿔랑의 신고전주의적인 경향이 잘 드러난다.

뿔랑의 피아노 작품 중 가장 중요하며 길이가 긴 곡이기도 한 《나젤의 밤》은 1930년에서 1936년까지 작곡되었고, 전주곡(Préambule), 주제와 매우 자유로운 8개의 변주들(8 Variation)²⁷⁾, 카덴자(Cadence)와 피날레(Finale)로 구성된다. 각 변주는 뿔랑의 친구들을 그린 음악적 초상화이다.

뿔랑은 나젤에서 보낸 저녁 시간을 회상하며 이 곡에 대해 이렇게 기록했다. “여기 소개된 변주곡은 나젤에서 보낸 저녁 모임에서 즉흥적으로 작곡된 단상들이다. 나는 시골에서 보낸 긴 저녁 시간동안 피아노에 둘러앉은 친구들과 함께 놀이를 했었다. 이 곡을 듣는 이들은 ‘전주곡’과 ‘피날레’ 사이에 등장하는 음악을 들으면서, 밤하늘을 향해 창문이 열려 있던 Tour-aîne 객실에서 우리가 즐겼던 놀이를 추억할 수 있기 바란다.”²⁸⁾

《나젤의 밤》은 뿔랑의 감수성과 해학이 잘 드러난, 그의 피아노 독주 작품 중 최고의 걸작으로 평가받는 작품이다.

이 시기부터 뿔랑은 ‘6인조’와의 음악적 견해를 다르게 하며, 그들의 영향력에서 벗어나 쇼팽과 슈만의 음악적 색채를 다시 받아들이고 있음을 볼 수 있다. 7도 이상의 음정을 사용한 풍부한 음색의 화성, 반음계의 사용, 조밀한 아르페지오 패시지 등을 사용하는 것은 이런 영향의 결과물이라 볼 수 있다. 이러한 변화는 담긴 의미를 파악하기 위해 머리를 쓰면서

27) 각 변주곡들은 제목을 달고 있는데 1번-품위의 절정, 2번-손 위의 심장, 3번-건방짐과 분별력, 4번-꼬리를 무는 생각, 5번-매력적인 농락꾼, 6번-자기 만족, 7번-불행에 대한 취미, 8번-노화 경보로 구성되며 표면적으로는 8개의 변주를 가진 작품이지만, 사실상 각자 성격이 다른 모음곡으로 보아도 무방하다.

28) 김혜선, 『20세기 피아노 음악: 1,500여명의 작곡가와 작품』, (서울: 도서출판 다리, 2010), 101.

들어야하는 음악이 아니라, 귀로 듣고 즐기는 음악을 추구하는 그의 음악관을 반영한 것이었다.

(3) 제 3 기 (1940-1959)

뿔랑의 음악에서 서정성이 더욱 강조되는 반면 기교적이며 비르투오조(Virtuoso)²⁹⁾적인 표현이 줄어든 작품들이 이 시기 음악의 특징이다. 이런 성향은 그의 생애 마지막 시기까지 이어지며 완숙함과 감동이 더해졌다. 그러나 이 시기는 피아노 독주곡에 대한 관심이 줄었고 상대적으로 피아노 작품들의 비중이 적어져서 8곡만이 작곡되었다. 대표적인 곡으로는 《애수》(Mélancolie)(1940), <파야주제에 의한 노벨레테>(Novelette sur un Thème de Manuel de Falla)(1959), 《두 대의 피아노를 위한 애가》(Elégie pour Deux Pianos)(1959) 등이 있다.

29) '덕이 있는', '고결한'의 뜻을 가진 이탈리아어로 음악적으로는 현란한 연주 기교를 뜻한다.

5. <Trois Pièces(세 개의 소곡)> 분석

(1) 작곡 배경

뵘랑의 피아노 작품으로는 두 번째인 <세 개의 전원곡>(Trois Pastorales) (1918)은 작곡 당시 출판되지는 않았으나, 비네스에게 헌정되었는데 이 곡이 <세 개의 소곡>의 발단이 되었다. 뵘랑은 1928년에 <세 개의 전원곡>의 재작업에 들어갔는데, 첫 번째 악장은 원곡과 거의 일치하게 해서 전원곡(Pastorale)이라 했고, 두 번째 악장은 처음 1-4마디만 유지시키고 결말지어서 토카타(Toccat)라 했으며, 마지막 악장은 자신의 <전원 협주곡>의 음향과 비슷하게 하여 찬송(Hymne)이라고 하여 <세 개의 소곡>을 완성하였다.

<세 개의 소곡>은 1928년 초연되었고, 1931년 Heugel출판사에서 출판되었다. 그러나 1953년 뵘랑에 의해 수정되었는데, 두 번째 악장과 세 번째 악장의 순서를 바꾸어서 지금의 순서인 전원곡, 찬송, 토카타가 되었다.³⁰⁾

(2) 곡 분석

① Pastorale(전원곡)

곡의 첫 머리에 지시어인 Calme et mystérieux는 조용하게, 그리고 신비적으로 라는 뜻으로 이러한 분위기를 나타내기 위해 다이내믹을 한 마디의 *f*를 제외하고는 모두 *p*, *pp*, *ppp*를 사용한다. 전체적인 조성은 명확하지 않고, 온음음계(Whole-tone scale)와 반음계(Chromatic scale)가 대조적으로 사용되었으며, 형식은 A-B-A'의 3부 형식으로 구조를 정리하면 (표 8)과 같다.

30) 박은혜, "Francis Poulenc의 「Trois Pieces pour Piano」에 관한 연구" (숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 2003), 32.

<표 8> Pastorale의 구조

A	B	A'
a(마디 1-2)	a(마디 16-21)	a(마디 29-30)
b(마디 3-6)	b(마디 22-25)	b(마디 31-32)
c(마디 7-10)	c(마디 26-28)	c(마디 33-35)
d(마디 11-15)		

A-a부분은 주제를 제시하는 부분인데 주제 선율은 한 마디로 구성되어있다. 주제 선율은 E^b에서 B^b까지 완전4도안에서 구성되어 있어 음역대가 좁은 편이고, 중심음은 E^b, D, B^b으로 이는 뒷부분에 여러 번 반복된다. 주제선율은 마디 2에서 반복되는데 셋째, 넷째 박에서 선율의 일부를 생략하여 변형된다. 곡을 시작하는 꾸밈음은 G[#]이 생략된 온음음계를 사용하고 주제선율은 대부분 반음계적인 진행을 사용하여 대조되는 효과를 주었다.(악보 6)

<악보 6> <Trois Pièces> Pastorale (마디 1)

주제선율

Calme et mystérieux ♩ = 72

주제선율의 중심음

《온음음계》

생략

A-b부분 중 마디 3에서는 3/4박자로 바뀌고 주제선율의 변형이 나타나는데 마디 1에 제시된 주제선율에서 32분음표를 생략시켜 단순하게 만들고, 마디 4에서는 마디 1의 둘째 박에 있던 32분음표가 셋째 박으로 이동한다. 마디 3에서 조성이 e^b 단조로 확립되는 것으로 보이나 연속되는 증4도의 사용으로 인해 다시 조성감이 모호해진다.(악보 7)

<악보 7> <Trois Pièces> Pastorale (마디 3-4)

마디 5-6에서는 마디 3-4의 선율을 사용하지만, 셋째 박에서 화성을 증5도와 장3도로 변형시켜 사용했다. 그리고 마디 6에서는 32분음표를 생략시켜 단순하게 했다.(악보 8)

<악보 8> <Trois Pièces> Pastorale (마디 5-6)

A-c부분 중 마디 7-8에서는 동형진행을 볼 수 있는데, 이 부분을 통해 즉각적으로 선율을 반복하는 빨랑의 작품을 확인 할 수 있다. 왼손 상성부 선율은 대부분 반음계적 진행을 한다.(악보 9)

<악보 9> <Trois Pièces> Pastorale (마디 7-8)

마디 12-13에서는 선율이 소프라노와 알토 성부에서 동형진행하고, 마디 14에서 순차상행하면서 마무리 된다. 왼손의 반주는 하성부에 5도 병진행하고 마디 14에서 $D^b-A^b-F^b(E)-C^b(B)$ 로 5도씩 상행하면서 연속성을 지닌다. 마디 15 왼손 후반부에서는 B부분의 주제 리듬을 암시하고 있다.(악보 10)

<악보 10> <Trois Pièces> Pastorale (마디 12-15)

B-a부분 중 마디 16-17에서는 이전까지 모호했던 조성이 C Major로 확실해진다. 리듬은 마디 15에 암시된 점리듬이 반복되며, 왼손 4분음표 코드 반주가 두 마디 단위로 반복된다.(악보 11)

<악보 11> <Trois Pièces> Pastorale (마디 16-17)

C Major: 우울하게 반복

마디 18-21는 마디 16-17에서 한 마디 단위로 나타났던 리듬의 형태가 두 마디 단위로 확대되어 나타난다. 마디 20-21는 동일한 선율을 F-E음만 옥타브 아래와 위로 배치해서 단순한 변화를 두었다.(악보 12)

<악보 12> <Trois Pièces> Pastorale (마디 18-21)

두 마디 단위로 리듬 변형

한 옥타브 차이

B-c부분은 이 곡의 클라이막스 부분으로 animez un peu(좀 더 움직여서) 라는 지시어 뒤 마디 26에 *crescendo*가 이어지며 분위기를 고조시키고 마디 28에서 정점에 이른다.

마디 26에서 마디 27까지는 빨랑이 스트라빈스키의 영향을 받았다는 것을 확인할 수 있는 부분이다. 마디 26의 선율을 순차적으로 나열하자면 B^b-C-D^b-E^b-E-F[#]-G인데, 음정 간격이 온음-반음-온음-반음-온음-반음으로 이루어져 있다. 이는 마디 26 마지막 박자에서 오른손과 왼손이 서로 교차되면서 왼손에서도 똑같이 나타난다. 이와 같은 온음-반음의 서로 번갈아가면서 쓰이는 음정관계는 8음음계(Octatonic-Scale)로 이 음계는 스트라빈스키가 즐겨 쓴 것으로 알려져 있다. 마디 27에는 이 악장의 유일한 *f*가 나오며 마디 28에 *subito p*와 *cédez*(점점 느리게)로 B부분을 끝맺는다.(악보 13)

<악보 13> <Trois Pièces> Pastorale (마디 26-28)

Octatonic Scale

서로 교차

A'-a부분의 마디 29-30에서는 A부분의 주제가 재현되는데, A부분과는 달리 완전한 온음음계를 사용했고 꾸밈음을 사용하지 않았다. 주제 선율의 중심음도 바뀌었는데 마디 1에서 주선율이 E^b-D로 하행하면서 E^b-D-B^b였는데, 여기서는 E음으로 머무르면서 주선율의 중심음이 E-B^b으로 변형되었다.(악보 14)

<악보 14> <Trois Pièces> Pastorale (마디 29-30)

주제선율의 중심음

완전한 온음음계

A'-c부분은 B부분의 주제 리듬이 오른손에 나타나고, 양손이 동일한 음으로 리듬만 다르게 반음계 진행을 한다. 마지막 마디에서는 감 7화음을 넓은 음역대로 사용해 화성을 강조한다.(악보 15)

<악보 15> <Trois Pièces> Pastorale (마디 33-35)

* Red. (1918 - 1928)

전원곡은 A-B-A'의 3부 형식으로 구성되며 전체적으로 조성이 명확하게 나타나지 않고 온음음계와 반음계를 대조하여 사용했다. 다이내믹은 전원의 조용한 분위기를 나타내기 위해 한 마디의 *f*를 제외하고는 모두 *p*, *pp*, *ppp*를 사용했으며, 곡의 후반부에는 스트라빈스키의 영향을 확인할 수 있는 8음음계(Octatonic Scale)를 사용했다. 리듬은 비교적 단순하며, 보통 곡의 종지에 사용되지 않는 감 7화음을 넓은 음역대에 펼쳐 사용하여 끝맺는다.

② Hymne(찬송)

이 악장은 첫 번째 곡인 전원곡에 비해 조성이 확실한 곡이다. 리듬은 겹점리듬(♩ ♪.. ♪♩)이 전반적으로 사용되며, 다이내믹은 *ff*에서 *pp*까지 다양한 변화를 볼 수 있고, 주제선율의 강조를 위해 악센트를 지속적으로 사용한다. 형식은 A-B-A'의 3부 형식으로 정리해보면 (표 9)와 같다.

<표 9> Hymne의 구조

A	B	A'
a(마디 1-6)	a(마디 19-22)	a(마디 39-42)
b(마디 7-10)	b(마디 23-30)	b(마디 43-48)
c(마디 11-14)	c(마디 31-32)	c(마디 49-56)
a'(마디 15-18)	d(마디 33-38)	

A-a부분의 첫 두 마디는 풍부한 코드를 사용한 행진곡의 느낌이다. 이 부분에서는 Major와 minor 조성을 대조 시키는데, 마디 1-3까지는 E^bMajor, 마디 3의 unison부분을 기준으로 뒷부분부터는 e^bminor를 사용했다.(악보 16) 이러한 조성의 대조는 마디 11-14에 b^bminor에서 B^bMajor로 바뀌면서 다시 등장한다.(악보 18)

<악보 16> <Trois Pièces> Hymne (마디 1-4)

A-b부분에서는 이전까지 분명했던 조성감이 반음계 위주의 진행으로 인해 흐려진다.(악보 17)

<악보 17> <Trois Pièces> Hymne (마디 7-8)

반음계 위주 진행

A-c부분에서는 주제선율의 성부이동과 다이내믹의 변화가 생긴다. 오른손의 최상성부에 위치했던 주제선율이 내성으로 옮겨간다. 그리고 다이내믹이 초반에 *ff*로 일관되었는데 마디 11-13까지 세 마디만에 *p*로 시작해서 점점 커져 *f*에 이르면서 폭이 넓어진다.(악보 18)

<악보 18> <Trois Pièces> Hymne (마디 11-14)

내성에 주제선율

b b minor:

B b Major:

A-a'부분은 a부분과 유사하지만 옥타브 위를 사용하는 것과 왼손의 악센트 사용으로 변화를 주었다. 마디 15-17에서는 화성이 반진행 위주로 구성되어 이후의 unison과 대비된다.(악보 19)

<악보 19> <Trois Pièces> Hymne (마디 15-18)

반진행 위주로 진행

양손 모두 악센트,
왼손 옥타브 위로 변형

unison

B부분은 화성적이고 장엄한 느낌을 지니는 A부분에 비해 선율적인 부분으로 기교적, 대위법적으로 씌여졌다. 즉흥적인 느낌의 주요선율은 프레이즈가 길어지며, 이에 비해 왼손의 반주는 규칙적인 리듬과 화음으로 이뤄진다.(악보 20)

<악보 20> <Trois Pièces> Hymne (마디 19-20)

즉흥적인 느낌의 긴 선율

au même Mouvt

p bien chanté

충분히 노래하면서

규칙적인 리듬

B-b부분은 주제 선율을 오른손과 왼손이 서로 주고받는 형태로 대위법적인 요소를 지니고 있으며, 전반적인 음역대가 오른손의 높은 G부터 왼손의 낮은 E까지 넓게 나타난다.(악보 21)

<악보 21> <Trois Pièces> Hymne (마디 23-24)

G

대위법적 선율 사용

23

mf

E

마디 25-26에서 화성은 반음계적인 4도 병진행을 하며, 리듬은 비슷하게 반복된다.(악보 22)

<악보 22> <Trois Pièces> Hymne (마디 25-26)

마디 30에서는 주로 오른손 상성부에 위치하던 주선율이 왼손에 위치 하며, 오른손은 마디 29 마지막 음부터 마디 30까지 악센트를 사용해 반음계 하행을 강조한다.(악보 23)

<악보 23> <Trois Pièces> Hymne (마디 29-30)

B-c부분은 A부분에서 제시된 주제 리듬을 오른손에 사용하며, 왼손의 반주패턴은 마디 31에서는 왼손이 2도 상행- 3도 하행하는 규칙적인 진행이며, 마디 32에서는 음계적 진행이다.(악보 24)

<악보 24> <Trois Pièces> Hymne (마디 31-32)

주제리듬 사용

2도상행 3도하행

음계적 형태 반주

B-d부분은 animez(활기차게)라는 지시어로 시작되며 주선율이 화음으로 병진행되어 충분히 강조가 될 수 있음에도 악센트까지 사용하여 강조하고 있다.(악보 25)

<악보 25> <Trois Pièces> Hymne (마디 33-34)

주선율의 악센트 처리

animez

이 곡의 클라이막스 부분은 마디 35-38이며 *emporté*(격렬하게)라는 지시어와 함께 시작된다. 박자가 한 마디 간격으로 바뀌고 넓은 음역대를 사용한다. 마디 37-38의 오른손에 악센트가 위치한 음은 C-A^b-F-D로 반감7화음을 펼친 형태이며, 왼손 반주패턴은 리듬이 16분음표 위주에서 셋잇단음표로 바뀌면서 세분화되어 점차 빨라지는 것 같은 효과가 있다. (악보 26)

<악보 26> <Trois Pièces> Hymne (마디 35-38)

격렬하게 음역대가 점차 상승

35 *emporté*

37 최고음 반감7화음이 펼쳐진 형태 *cédez* 점점 느리게

변박

A'부분에서는 A부분의 주제 선율이 등장하지 않지만 리듬은 주제 선율의 접점리듬을 사용한다. 그리고 이전에 쓰인 적이 없었던 32분음표의 셋잇단을 사용해서 변화를 주었다. 마디 39의 두 번째 박자에 괄호와 함께 'Poser l'accord sans le frapper et reprendre sa vibration avec la pédale' 라는 지시어가 있는데 이것은 '소리내지 말고 건반을 눌러서 조화시키고 페달로 울림을 더 취하라'는 뜻이다. 지시어를 기준으로 다이내믹과 화성사용의 차이를 보이는데, 앞부분에서는 *ff*와 함께 풍부한 화성을 강조하고 뒷부분은 *p*로 unison을 연주한다. 이로 인해, 서로 대비되며 뒷부분에서 상대적으로 공허함이 느껴진다.(악보 27)

<악보 27> <Trois Pièces> Hymne (마디 39-42)

* Poser l'accord sans le frapper et reprendre sa vibration avec la pédale.

A'-b부분 마디 43, 46에는 이전까지 없었던 꾸밈음의 등장으로 변화를 주었다. 마디 47-48에서는 4도 병행과 음음계 위주의 진행이 나타난다.(악보 28)

<악보 28> <Trois Pièces> Hymne (마디 43-48)

꾸밈음의 등장

43

p clair

47

4도 병행, 순차상행

음음계 진행, 순차상행

A'-c부분에서 마디 49-50은 A부분의 주제가 재현된다. 마디 51부터는 대조적인 화성사용을 볼 수 있는데, 마디 52-53은 장2도 관계의 불협화음, 마디 54-55에서는 E^b Major의 I₆으로 안정적인 협화음을 사용한다.

<악보 29> <Trois Pièces> Hymne (마디 51-56)

서로 대조


51

장2도 관계의 불협화음

E^b Major: I₆

pp

8va

찬송은 A-B-A'의 3부 형식으로 전원곡에 비해 조성이 확실하고 Major와 minor의 대조적 사용을 확인할 수 있다. 리듬은 겹점리듬()이 전반적으로 사용되고 다이내믹은 *ff*에서 *pp*까지 폭이 넓게 나타나며, 화성적이고 장엄한 느낌을 지니는 A부분과 즉흥적인 느낌의 선율이 대위법적으로 사용된 B부분이 분명한 대조를 이룬다. 곡의 후반부에는 'Poser l'accord sans le frapper et reprendre sa vibration avec la pédale' 라는 특별한 지시어가 등장하여 색채감을 표현하려 하였고 불협화음과 협화음을 번갈아가며 사용하면서 곡을 마무리한다.

③ Toccata(토카타)

이 곡은 <세 개의 소곡> 중 마지막 곡으로 화려하고 기교적이며 주로 사용된 리듬패턴은 8분음표, 16분음표이다. 형식은 서주-A-B-C-Coda로 서주와 Coda 사이에 서로 다른 세 부분으로 이루어져 있으며, 정리하면 (표 10)과 같다.

<표 10> Toccata의 구조

서주	A	B	C	Coda
a(마디 1-7) b(마디 8-9)	a(마디 10-13) b(마디 14-19) a'(마디 20-21) b'(마디 22-25) c(마디 26-28)	a(마디 29-32) b(마디 33-36) c(마디 37-42) a'(마디 43-46) b'(마디 47-50) c'(마디 51-54) d(마디 55-57)	a(마디 58-60) b(마디 61-64) c(마디 65-67) a'(마디 68-71) d(마디 72-73)	a(마디 74-77) b(마디 78-79)

서주의 a부분은 마디 3까지 조성이 오른손은 e minor, 왼손은 a minor로 복조성이 나타나고, 마디 4부터 조성이 e minor로 통일된다. 첫 마디에서는 짧은 음가에 긴 페달로 화성을 강조하며 마디 2부터 오른손과 왼손이 5도로 병진행한다.(악보 30)

<악보 30> <Trois Pièces> Toccata (마디 1-4)

매우 생기있게 (본 템포보다 약간 느리게 시작하시오)

Très animé (commencer un peu au dessous du mouv!)
♩ = 160

e minor
a minor

f
mf clair

Red.

화성의 울림 강조

양손이 5도병행으로 진행

e minor:

A-a부분의 마디 10부터 움직임이 규칙적인데, 오른손은 내성에 2도 하행-2도 상행, 2도 하행-3도 하행이 번갈아가며 나타난다. 그리고 왼손은 두 마디동안 하성부가 3도 하행하는 음형으로 진행된다. 악보 31에서 볼 수 있듯 마디 10-11은 타악기를 연주하는 것 같은 효과를 내며 스트라빈스키의 <페투르슈카>(Petrushka)를 연상시킨다.(악보 32)

<악보 31> <Trois Pièces> Toccata (마디 10-11)

10 **au Mouvt!** $\text{♩} = 176$

2도 하행

2도 상행

3도 하행

<악보 32> 스트라빈스키의 <Petrushka(페투르슈카)> 중
The Wet Nurse's Dance (마디 1-2)

90 **Allegretto** $\text{♩} : 69$

p

mf.

legato

A-b부분의 마디 14-16에서 주제선율의 위치는 오른손의 내성이며, 마디 17부터는 오른손의 상성부로 이동한다. 그리고 악센트 사용으로 주제 선율을 강조한다. 양손의 움직임이 마디 14-15 첫 번째 박자까지 서로 동일하게 상행, 하행하는 구조이며, 마디 15 두 번째 박자부터는 반진행한다. 마디 19 두 번째 박자에서 음형이 이전과 달라진다.(악보 33)

<악보 33> <Trois Pièces> Toccata (마디 14-19)

양손이 동일한 방향으로 진행

양손의 반진행

내성에 위치하는 주선율, 악센트로 강조

주선율의 성부 이동

이전과 다른 음형으로 진행

B-a부분에서 마디 29부터 왼손의 반주형태는 알베르티 베이스를 사용한다.
(악보 34)

<악보 34> <Trois Pièces> Toccata (마디 29-30)

29

알베르티 베이스

B-b부분은 오른손의 선율적인 멜로디를 중심으로 왼손이 단7도 상행-
단2도 하행- 장2도 하행의 음정관계로 규칙적인 반주를 한다.(악보 35)

<악보 35> <Trois Pièces> Toccata (마디 33-34)

선율적인 멜로디

33

단7도 상행 단2도 하행 장2도 하행

변형

마디 35-36에서는 양손 리듬의 교차가 이뤄진다. 마디 35에서는 양손이 서로 반진행을 하고, 마디 36에서는 양손 모두 규칙적인 음정관계로 이루어져 있는데 오른손은 단 3도 간격(세 번째 박자의 B음을 C^b의 이명동음으로 보면)으로, 왼손은 2도 간격으로 상행하면서 전체적으로는 하행한다.(악보 36)

<악보 36> <Trois Pièces> Toccata (마디 35-36)

전체적으로 하행하는 구조

반진행

35

sec

상행

2도 상행

2도씩 하행

모두 단3도

Cb의 이명동음

마디 39-40은 악센트와 슬러를 대조적으로 사용한다. 마디 39의 E-B-D-C와 마디 41의 F-C-D[#](E^b)-C[#](D^b)는 팔호 안의 이명동음으로 간주하면 완전4도 하행- 단3도 상행- 장2도 하행으로 음정관계가 동일하다. 마디 39-42는 왼손 반주의 첫 음정을 증4도로 사용한다.(악보 37)

<악보 37> <Trois Pièces> Toccata (마디 39-41)

악센트와 슬러의 대조

증4도

39

40

E^b의 이명동음

D^b의 이명동음

주선율의 동일한 음정관계

B-a'부분에서 마디 43-44는 a부분의 마디 29-30과 비슷하지만 왼손의 반주를 변형시켰는데 음역대가 넓게 사용되었던 a부분과 달리 반음계 중심으로 음역대를 좁게 사용한다.(악보 38)

<악보 38> <Trois Pièces> Toccata (마디 29-30, 마디 43-44)

29

넓은 음역대를 사용하는 반주

43

좁은 음역의 반음계 진행 반주

B-b'부분은 b부분과 유사하지만 양손의 리듬이 교차되었다. 마디 33-34에서 오른손이 4분음표 위주로, 왼손이 16분음표 위주의 진행을 했지만 마디 47-48에서는 양손을 바꿔서 사용했다. 그리고 주제 선율이 위치한 성부도 변형되었는데 b부분에서는 한 파트에 머물렀지만 여기서는 소프라노, 알토파트를 넘나든다.(악보 39)

<악보 39> <Trois Pièces> Toccata (마디 33-34, 마디 47-48)

주제선율

주제선율의 성부이동

양손의 리듬교차

B-c' 부분은 c부분과 왼손 반주의 형태가 변형되었는데, 첫 박자에 증4도 음정을 사용하던 왼손 반주가 아르페지오로 바뀌었다.(악보 40)

<악보 40> <Trois Pièces> Toccata (마디 39-41, 마디 51-53)

증4도

40

39

51

변형된
왼손의 반주 패턴

52

C부분은 주제선율에 변화가 나타나는데, 이 곡 전체에서 서주부분을 제외하고 주제선율에 모두 악센트를 동반해 강조했다. 하지만 이 부분에서는 악센트가 전혀 등장하지 않으면서 이전과 대비시킨다. 그리고 오른손의 선율을 중심으로 왼손 반주는 대부분 지그재그 구조의 음형을 지니고 있다.(악보 41)

<악보 41> <Trois Pièces> Toccata (마디 58-59)

58

mf

지그재그 형태의 반주

악센트 대신 슬러 사용

마디 62 왼손에서 대칭 구조를 볼 수 있는데 셋째 박 첫 음인 A음을 중심으로 나타난다.(악보 42) 이러한 대칭구조는 C-d부분 마디 72-73의 오른손에서 다시 볼 수 있다.(악보 43)

<악보 42> <Trois Pièces> Toccata (마디 62)

62

기준

<악보 43> <Trois Pièces> Toccata (마디 72-73)

기준

72

서로 대칭

C-a' 부분은 a 부분과 주제선율은 동일하지만 옥타브로 화성이 채워져서 진행되며, 다이내믹도 *mf*에서 *pp*로 달라진다. 왼손 반주에는 셋잇단음표와 다섯잇단음표가 새롭게 등장한다.(악보 44)

<악보 44> <Trois Pièces> Toccata (마디 68-69)

셋잇단, 다섯잇단음표 등장

68

pp clair

la basse très floue

베이스를 아주 흐리게

8도 병행, 화성중심

Coda-a에서는 대조적인 건반사용을 볼 수 있는데, 마디 74 왼손은 모두 흰 건반을, 오른손은 모두 검은 건반을 사용하고, 마디 77에서는 반대로 왼손이 검은 건반을, 오른손이 흰 건반을 사용한다. 마디 76에서는 낮은 음역에서 타악기적인 음향을 강조한다.(악보 45)

<악보 45> <Trois Pièces> Toccata (마디 74-77)

74 *très sec* 검은 건반
 흰 건반

77 흰 건반 검은 건반

8^{va} bassa
 8^{va} bassa

단선율로 하행
 낮은 음역대에서 타악기적인 음향을 강조

Coda-b부분은 a부분의 단선을 진행과 다르게 화음이 등장하며, 이 곡의 종지에서는 제일 처음 서주부분에서 사용한 두 개의 조성인 e minor와 a minor의 으뜸 화성을 사용한다.(악보 46)

<악보 46> <Trois Pièces> Toccata (마디 1-3, 마디 78-79)

Très animé (commencer un peu au dessous du mouv!)
♩ = 160

e minor
a minor

sf *mf clair*

Red. *

78

ff *ff* *8va bassa* (1928)

E_b


e minor의 으뜸화음 a minor의 으뜸화음

토카타는 서주-A-B-C-Coda로 구성되며, <세 개의 소곡>에서 유일하게 복조성을 볼 수 있는 곡이다. 다른 토카타에서 흔히 볼 수 없는 선율적인 부분이 등장하면서 알베르티 베이스의 단순한 반주형태가 사용되는 것도 특징적이다. 피아노를 타악기적으로 사용하여 스트라빈스키의 <페투르슈카>를 연상시키는 부분과 선율을 강조한 부분이 대조를 이루고 있다. 선율과 반주에서 대칭 구조가 나타나기도 하며, 양손에 검은 건반과 흰 건반의 대조를 사용하기도 한다. 곡의 종지에는 서주 부분에 사용된 두 개 조성의 으뜸화음으로 끝맺으며 전체적으로 통일감을 준다.

Ⅲ. 결론

뵈랑은 20세기 초반 프랑스를 대표하는 작곡가 중 한 사람으로 '6인조' 중 사티의 음악적 이상에 가장 부합되며 신고전주의적 작품을 남긴 작곡가였다. 뛰어난 피아니스트였던 그는 38곡의 피아노곡을 남겼는데 대부분 젊은 시절 작곡된 것으로 큰 규모의 곡보다는 소품 위주로 작곡했다.

음악학자 다니엘은 뵈랑의 피아노 작품을 음악적 특성에 따라 세 개의 시기로 나누었다. <세 개의 소곡>(Trois Pièces)은 그 중 2기에 해당되는 곡이며 분석해 본 결과 다음과 같은 점을 확인할 수 있었다.

이 곡은 전원곡, 찬송, 토카타 세 곡으로 이루어져 있는데 각각의 곡들이 매우 뚜렷한 개성을 가지고 있다. 전원곡은 전체적으로 조성이 명확하게 나타나지 않고 온음음계와 반음계를 대조하여 사용했다. 다이내믹은 전원의 조용한 분위기를 나타내기 위해 한 마디의 *f*를 제외하고는 모두 *p*, *pp*, *ppp*를 사용했으며, 리듬은 비교적 단순하고 보통 곡의 종지에 사용되지 않는 감7화음을 넓은 음역에 펼쳐 사용하여 끝맺는다. 찬송은 전원곡에 비해 조성이 확실하고 장조와 단조의 대조적 사용을 확인할 수 있다. 리듬은 점점리듬()이 전반적으로 사용되고 다이내믹은 *ff*에서 *pp*까지 폭넓게 나타나며, 화성적이고 장엄한 느낌을 지니는 A부분과 즉흥적인 느낌의 선율이 대위법적으로 사용된 B부분이 분명한 대조를 이룬다. 토카타는 <세 개의 소곡>에서 유일하게 복조성을 볼 수 있는 곡으로, 다른 토카타에서 흔히 볼 수 없는 선율적인 부분에 알베르티 베이스의 단순한 반주형태가 사용되는 것이 특징적이다. 피아노를 타악기적으로 사용된 부분은 스트라빈스키를 연상시키고, 선율을 강조한 부분에서는 대칭 구조와 검은 건반과 흰 건반의 대조적 사용을 볼 수 있다. 곡의 종지에는 서주 부분에 사용된 두 개

조성의 으뜸화음으로 끝맺으며 전체적으로 통일감을 준다.

<세 개의 소곡>은 빨랑의 음악적 특징이 잘 드러나는 곡으로, 선율, 리듬, 조성, 형식에 대해 다음과 같이 정리할 수 있다.

첫째, 선율의 사용에 있어서 그 음역은 대부분 넓지 않다. 선율은 보통 한 두 마디의 프레이즈로 이루어지며, 한 번 제시되고 난 뒤에 즉시 반복되거나 동형진행으로 여러 번 사용된다. 주제 선율의 변형은 복잡하게 발전, 확장되지 않고 음역대만 달리하거나 일부를 생략, 추가하는 것 같은 단순한 형태로 나타난다.

둘째, 리듬은 비교적 단순한데 이는 빨랑이 선율 위주로 곡을 쓴 데서 기인한다. 선율의 흐름에 따라 변박을 자유롭게 사용하지만 리듬은 비교적 가볍고 단순하게 취급된다.

셋째, 조성을 가지고 있지만 잦은 전조, 증음정과 감7화음의 불규칙적 사용, 온음음계, 반음계 진행의 대조로 인해 확실한 조성감을 느낄 수 없게 만든다. 화성은 전통적인 화음과 비화성음을 추가한 불협화음을 선율의 진행에 방해가 되지 않는 한도 내에서 사용하고 있다.

다섯째, 전원곡과 찬송은 A-B-A'의 3부 형식, 그리고 토카타는 서주-A-B-C-Coda로 형식이 명료하고 단순하다.

여섯째, 전원곡에서 8음음계의 사용, 그리고 토카타에 나타난 피아노의 타악기적 사용은 빨랑이 스트라빈스키의 영향을 적지 않게 받았다는 것을 보여준다.

이러한 것을 바탕으로 볼 때 <세 개의 소곡>은 전통적인 요소와 현대적인 요소가 조화를 이룬 신고전주의적 작품으로 볼 수 있다.

<참고문헌>

1. 단행본

- 김용환. 『서양음악사 100장면(2)』. 서울: 가람기획, 2002.
- 김은혜. 『20세기 작곡가 연구 II』. 음악세계, 2001.
- 김혜선. 『20세기 피아노 음악: 1,500여명의 작곡가와 작품』. 서울: 도서출판 다리, 2010.
- 박신준. 『최신 명곡해설전집 18(독주곡 IV)』. 서울: 세광음악출판사, 1982.
- 박유미. 『피아노 문헌』. 서울: 음악춘추사, 2010.
- 오희숙. 『피아노문헌 연구 II』. 서울: 심설당, 2012.
- 이석원. 『현대사회·현대문화·현대음악』. 서울: 심설당, 2010.

2. 번역서

- David Burge. 『20세기 피아노 음악(Twentieth Century Piano Music)』. 박숙련 역, 서울: 음악춘추사, 1997.
- Eric Salzman. 『20세기 음악(Twentieth-Century Music)』. 김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 2001.
- Joseph Machliis. 『현대음악 上(Introduction to Contemporary Music)』. 이찬해 역, 서울: 수문당, 2000.
- Kirby,F.E. 『피아노 음악사: 20세기 말까지(Music for Piano: A Short History)』. 김혜선 역, 서울: 도서출판 다리, 2002.

3. 국외서적

Machliis, Joseph. *Introduction to Contemporary Music*.

New York: W.W.Norton&Company, Inc, 1979.

Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music*

New York: W.W.Norton&Company, Inc, 1991.

4. 학위논문

강가람. “Francis Poulenc의 「Les Soirées de Nazelles」 분석연구.”

경희대학교 석사학위 청구논문, 2015.

고아람. “프랑스 6인조 작품에 나타난 신고전주의적 특성 연구.”

충남대학교 석사학위 청구논문, 2014.

박언정. “Francis Poulenc의 「Napoli Suite」에 관한 연구.”

이화여자대학교 석사학위 청구논문, 1997.

박은혜. “Francis Poulenc의 「Trois Pieces pour Piano」에 관한 연구.”

숙명여자대학교 석사학위 청구논문, 2003.

안은영. “Francis Poulenc 「Sonate pour Flute et Piano」 분석연구.”

성신여자대학교 석사학위 청구논문. 2012.

임소영. “Francis Poulenc의 「Trois Pieces pour Piano」에 관한 분석.”

영남대학교 석사학위 청구논문, 2008.

추태현. “Francis Poulenc의 「클라리넷과 피아노를 위한 소나타」 분석

연구.” 연세대학교 석사학위 청구논문, 2015.

5. 정기간행물

구미정 외 4명 공저. “피아노 협주곡의 세계 Francis Poulenc.” 『월간 피아노 음악』. 서울: 음연, 2010, 10월호, 107-127.

박유미, “빨랑 서거 40주년 기획.” 『월간 피아노 음악』. 서울: 음연, 2003, 1월호, 150-154.

박유미 외 6명 공저. “현대 피아노 음악의 이해 ⑦프랑스 6인조.” 『월간 피아노 음악』. 서울: 음연, 2003, 8월호, 113-135.

한형실. “빨랑의 두 대의 피아노와 오케스트라를 위한 협주곡 d단조.” 『월간 피아노 음악』. 서울: 음연, 2001, 12월호, 84-87.

6. 사전

Chimènes, Myriam., and Roger Nichols “Francis Poulenc.” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20, Edited by Stanley Sadie, 227-235. Second Edition. New York: Macmillan, 2001.

7. 악보

Poulenc, Francis. *Mouvements Perpétuels*. London: J. & W. Chester, 1919.

Poulenc, Francis. *Rhapsodie nègre*. London: J. & W. Chester, 1919.

Poulenc, Francis. *Promenades*. London: J. & W. Chester, 1923.

Poulenc, Francis. *Trois Pieces*. Paris: Heugel, 1931.

Stravinsky, Igor. *The Wet Nurse's Dance - Petrushka. for Piano solo*. Berlin: Editions Russes de Musique, 1911.

ABSTRACT

Analysis on Francis Poulenc's <Trois Pièces>

KIM, YU JUNG

Department of Music

Instrumental Music Major

Graduate School of

Sungshin Women's University

Francis Poulenc(1899–1963) was a key figure of the 'Les Six', a group of six French composers who followed Eric Satie(1866–1925) as their musical and spiritual leader. He was one of the composers who wrote neoclassical music based on Satie's musical ideas. Poulenc was also a very talented pianist. which was why he was able to compose thirty-eight piano works that contributed greatly to the 20th century piano literature.

Many of Poulenc's piano works were written in his young age. Poulenc used dissonances, polytonalities, octatonic scales, and whole tone scales freely which gave his music a modern impression, but still managed to uphold the traditions of 19th century piano music techniques. He never composed a symphony nor solo piano sonatas because he preferred to write small sized pieces.

He also composed chamber music, stage music, operas, and for

orchestras. He prioritized melody the most, so naturally, the rhythm and forms were handled in relatively simple fashions. The atmosphere of his music is not serious. It is cheerful, reflecting Poulenc's musical view. He thought music should be simple and enjoyable, not complex and requiring listeners to think.

<Trois Pièces> was written in the second period according to musicologist Keith W. Daniel, who divided Poulenc's musical life into three periods. Poulenc built up his own musical style while portraying the influence of Igor Stravinsky (1882-1971) in the second period. This composition is a suite that consists of Partorale, Hymne, and Toccata and clearly shows Poulenc's tendency towards the neoclassical style.