



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](#)

신 인 선 교수 지도
석사학위 청구논문

F. 폴랑크 《첼로 소나타》 (Op. 143)의
첼로와 피아노의 음악적 관계 연구

- 신고전주의 음악어법을 분석 관점으로 -

2019

성신여자대학교 대학원
반주학과
오 효 진

F. 폴랑크 《첼로 소나타》 (Op. 143)의
첼로와 피아노의 음악적 관계 연구

- 신고전주의 음악어법을 분석 관점으로 -

신 인 선 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2018년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

오 호 진

인 준 서

오효진의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 11월

심사위원장 김미영 (서명 또는 인)

심 사 위 원 권오연 (서명 또는 인)

심 사 위 원 신인선 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문에서는 프랑시스 풀랑크(Francis Poulenc, 1899-1963)의 《첼로 소나타》(Op. 143)의 분석적 연구를 내용으로 하였다. 이 곡은 풀랑크의 실내악 작품 중 유일한 4악장 구성이며, 1940-1948년에 걸쳐 작곡되었다.

본 논문에서는 풀랑크를 신고전주의 작곡가라는 관점에서 분석하여 제1악장을 중심으로 형식적 분석을 통해 두 악기간의 음악 진행의 역할 관계를 집중적으로 분석하였다.

이 작품은 ‘카바티네’(Cavatine) 그리고 ‘발라빌레’(Ballabile)라는 부제가 있지만, 각 악장들 간에 빠르기의 대조가 있는 4악장으로 구성되어있고, 제1악장의 구성은 소나타악장형식을 바탕에 두었다. 제1악장 제시부의 제1주제부와 제2주제부에서 주제 제시를 음색적 변화를 수반하여 세 번씩 반복하여 소나타악장형식 안에 론도형식으로 나타내었다. 또한 조표를 제시하여 조성을 확립시키지 않고, 조적중심음을 통해 조성감을 나타내었는데, 세 번의 주제 제시에서보다 주제와 주제 사이에 등장하는 에피소드 부분에서 강한 조성감을 확립시켰다.

제2, 3 그리고 4악장에서도 주요 선율과 동기를 여러 번 반복하여 나타내었고, 리디아 선법(Lydian-mode)과 모방기법 그리고 리듬반복 등으로 나타내었다. 또한 나머지 악장들에서도 조적중심을 나타내는 화성적 진행과 페달포인트를 통해서 조성이라는 내용을 벗어나지 않은 모습을 보여주었다.

풀랑크는 이 작품을 통해 소나타형식의 20세기적 수용의 면을 확실히 보여주었다. 또한 전통과 현대의 양식 모두를 수용하였고, 자신만의 방법으로 신고전주의를 이끌었음을 알 수 있었다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 이론적 배경	3
1. 폴랑크의 생애와 창작세계	3
2. 폴랑크의 실내악 창작	12
III. 작품 분석	17
1. 《첼로 소나타》(Op. 143) 창작 배경과 구성	17
2. 제1악장 분석	19
1) 제시부	20
2) 발전부	30
3) 재현부	32
3. 제2, 3 그리고 4악장 분석	36
1) 제2악장	36
2) 제3악장	41
3) 제4악장	44
IV. 결론	49

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

[표1] 폴랑크의 창작영역과 작품 수	7
[표2] 바흐의 《프랑스 모음곡》과 폴랑크의 《프랑스 모음곡》 비교	10
[표3] 폴랑크의 실내악과 독주음악	12
[표4] 폴랑크의 ‘소나타’와 관계된 작품들의 악장구성 및 작곡년도	14
[표5] 폴랑크의 《첼로 소나타》의 악장 구성 및 형식	18
[표6] 폴랑크의 《첼로 소나타》 제1악장 형식 구조	19
[표7] 제1주제 제시와 반복의 짜임새	25
[표8] 제2주제 제시와 반복의 짜임새	28
[표9] 폴랑크의 《첼로 소나타》 제2악장 형식 구조	36
[표10] 폴랑크의 《첼로 소나타》 제3악장 형식 구조	42
[표11] 폴랑크의 《첼로 소나타》 제4악장 형식 구조	44

악보 목차

[악보1] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 1-12	21
[악보2] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 20-31	23
[악보3] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 32-39	24
[악보4] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 47-58	26
[악보5] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 59-71	27
[악보6] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 80-91	29
[악보7] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 100-115	29
[악보8] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 116-120	30
[악보9] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 149-158	31
[악보10] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 208-215	33
[악보11] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 230-235	33
[악보12] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 236-247	34
[악보13] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제2악장, 마디 1-9	37
[악보14] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제2악장, 마디 10-13	38
[악보15] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제2악장, 마디 21-24	39
[악보16] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제2악장, 마디 54-57	39
[악보17] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제2악장, 마디 46-49	40
[악보18] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제3악장, 마디 5-13	42
[악보19] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제3악장, 마디 46-53	43
[악보20] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제4악장, 마디 11-18	45
[악보21] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제4악장, 마디 26-30	45
[악보22] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제4악장, 마디 34-39	46

[악보23] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제4악장, 마디 54-56	47
[악보24] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제4악장, 마디 62-63	47
[악보25] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제4악장, 마디 74-78	48

I. 서론

프랑시스 풀랑크(Francis Poulenc, 1899-1963)는 20세기 신고전주의 작곡가로 거의 모든 장르에서 작품을 남겼고, 그의 작품들 중 성악음악이 갖는 의미는 20세기 전반 성악음악 장르사에서 중요한 의미를 갖는다. 이러한 이유에서 인지는 몰라도 국내에서 풀랑크의 가곡 연주와 연구는 쉽게 접할 수 있다. 그러나 그의 《첼로 소나타》(Op. 143)에 대한 연구를 국내는 물론 국외에서도 쉽게 찾아볼 수 없다. 《첼로 소나타》 연주를 위한 연습 과정에서 부딪히는 조성적인 움직임과 음악적 구조에 대한 이해를 문헌적으로 해결할 수 없다는 것은 연주의 어려움으로 연결 된다. 이러한 어려움을 조금이나마 해결하기 위하여 본 논문은 《첼로 소나타》의 분석을 진행하고, 이를 바탕으로 연주해석에 도움을 주고자 한다.

본 논문의 연구 작품인 《첼로 소나타》 분석 방법은 풀랑크의 이름에 붙는 신고전주의 작곡가라는 관점에서 시작될 것이다. ‘소나타’(Sonata)라는 장르명 그리고 18세기 형식과 불가분의 관계를 갖는 이 작품 분석을 통해 풀랑크의 소나타형식에 대한 20세기적 수용을 확인할 것이다. 이를 위해 분석의 중심에 제1악장을 둔다. 그 이유는 소나타형식의 핵심 악장은 제1악장에 있기 때문이다. 제1악장의 형식적 분석을 바탕으로 음악 진행에 있어서 두 악기간의 역할 관계 또한 살펴볼 수 있을 것으로 기대된다.

본 논문의 연구 방법으로는 먼저 풀랑크의 생애와 그의 창작세계를 통해 그의 작품 특징을 확인하고자 한다. 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 이후 독주 악기를 위한 소나타를 2중주로 보는 관점이 많기 때문에 풀랑크의 《첼로 소나타》에 대한 이해를 위해 그의 실내악 창작에 대해 살펴볼 것이다. 풀랑크의 실내악 작품들을 표로 정리하여 창작적 특징,

즉 악기 편성이나 악곡 형식을 간단하게 살펴보고자 한다.

플랑크의 《첼로 소나타》 작품 분석은 이미 위에서 언급한 바와 같이 소나타형식의 변화 수용 그리고 두 악기간의 음악적 역할 관계라는 관점으로 진행될 것이다. 전체 4악장을 모두 같은 비중으로 진행하지 않고 제1악장을 집중적으로 분석하고, 제1악장 분석 후 제2악장부터 제4악장까지의 시작 부분을 중심으로 분석하여 다시 한번 음악 형식 그리고 음악 어법을 재확인하는 자료를 제공 한다.

II. 이론적 배경

1. 풀랑크의 생애와 창작세계

프랑시스 풀랑크(Francis Poulenc, 1899-1963)는 파리의 부유한 가정에서 태어났다. 풀랑크는 어머니를 통해 문학, 드라마, 발레, 영화 뿐 만아니라 시와 그림을 접할 수 있었다. 그는 10살에 상징주의 시인 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)의 시까지도 접했고, 이러한 성장 배경은 그에게 높은 문학 수준을 가질 수 있게 했다. 이는 많은 가곡과 오페라 창작의 밑거름이 되었다.

그의 음악 교육은 6살 때부터 어머니에게 피아노를 배우며 시작되었다. 그는 곧 쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810-1849)과 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)의 음악을 능숙하게 연주하게 되었고, 드뷔시의 음악을 처음 접하면서 다양한 피아노곡을 연주하고 공부하기 시작했다.¹⁾ 풀랑크는 아마추어인 어머니로부터 굉장히 일찍 음악 교육을 받았지만, 정식 음악 학교에는 입학하지 않았다. 그의 아버지는 아들이 음악 하는 것을 반대하진 않았지만 일반교육을 선호하였다. 그러한 이유로 풀랑크는 음악학교에 입학하지 못했지만, 음악에 대한 열망을 버리지 못했다.

1914년 그의 나이 15살이 되었을 때 풀랑크는 드뷔시와 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937) 작품 전문 연주가인 비네스(Ricardot Vinès, 1875-1943)에게 피아노를 정식으로 배우게 되었다. 풀랑크는 비네스로부터 피아노에 대해 모든 것을 배웠다. 풀랑크는 페달의 사용을 완전히 익혔고, 그것은 그의 연주 스타일의 특징일 뿐 아니라, 그의 피아노곡 창작에 있어서도 중요한 특

1) Keith W, Daniel, *Francis Poulenc: his artistic development and musical style* (Ann Arbor: UMI, 1982), 3.

정으로 자리 잡게 되었다. 또한 비네스를 통해 폴랑크는 그의 생애에서 큰 영향을 준 문화계에 종사하는 사람들과의 만남도 가질 수 있었다. 폴랑크는 비네스의 영향을 받아서 샤브리에(Emmanuel Chabrier, 1841-1894)²⁾의 음악을 연구하기 시작했다. 그리고 비네스는 폴랑크를 사티(Erik Satie 1866-1925), 콕토(Jean Cocteau, 1889-1963), 오릭(Georges Auric 1899-1983)에게도 소개했다. 또한 어린 시절부터 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)에 심취해 있었던 폴랑크에게 비네스는 그를 직접 만날 수 있는 기회를 만들어 주었다.

이러한 만남 이전에 스트라빈스키에 대한 폴랑크의 관심은 그가 11살이 되던 해인 1910년에 음악을 처음 접하게 되면서 이미 시작되었고,³⁾ 14세 때에는 몽토(Pierre Monteux, 1875-1964) 지휘에 의한 스트라빈스키 《봄의 제전》(*Le Sacre du printemps*, 1913)을 듣고 더욱더 심취 하였다. 이러한 자극을 통해 그는 스스로 작곡을 하려는 시도를 하게 되었다.⁴⁾ 폴랑크의 1920-1930년대의 신고전적 작품에서는 스트라빈스키의 영향이 가장 잘 나타난다.

폴랑크는 1917년에 성악가 바토리(Jean Bathori, 1877-1970)를 알게 되었으며, 폴랑크는 그녀를 통해 포레(Gabriel Faure, 1845-1924), 드뷔시, 라벨, 그리고 사티의 가곡을 접할 수 있었다. 폴랑크는 1917년에 사티의 《퍼레이드》(*Parade*, 1917) 초연에 참석한 후 깊은 영향을 받아 사티의 음악적 사고와 어법을 수용했다. 이 해에 폴랑크는 《흑인 광시곡》(*Rhapsodie negre*, 1917)을 작곡하여 사티에게 헌정했다. 이 작품으로 그는 작곡가로서의 능력을 인정받을 수 있었으며 그가 작곡을 직업으로 삼는 계기가 되었다. 같은 해 가을에 폴랑크는 군대에 징집되었지만, 그 환경에서도 8곡⁵⁾ 정

2) 샤브리에(Emmanuel Chabrier, 1841-1894), 프랑스의 작곡가이자 피아니스트이다. 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)와 인상주의에 심취하고 활력에 넘치는 창작에 화성적 면에서의 창의력을 보여 후세에 크나큰 영향을 미친 당시의 혁신파였다.

3) Keith W, Daniel, *Francis Poulenc: his artistic development and musical style*, 25.

4) 김은혜, “프랑스 6인조”, 이석원. 오희숙 편집, 『20세기 작곡가 연구Ⅱ』 (서울: 음악세계, 2004), 450.

5) 《투우사》(*Toréador*, Op. 11, 1918), 《두 대의 클라리넷 소나타》(*Sonata for two clarinets*, Op. 7, 1918), 《3개의 무궁동》(*Trois mouvements perpétuels*, Op. 14, 1918),

도의 작품을 작곡했다.

풀랑크는 사티와 콕토의 만남을 통해서 오릭, 뒤레(Louis Durey 1888-1979), 타유페르(Germaine Tailleferre 1892-1983)등 후에 자신을 포함한 프랑스 6인조⁶⁾ 작곡가들도 알게 되었다.

체계적인 작곡 공부를 하지 못했던 풀랑크는 1921년 10월 제대 후 케클랭(Charles Koechlin, 1867-1950)⁷⁾에게 3년 동안 작곡을 배우게 된다. 케클랭은 풀랑크의 미적 관점과 스타일의 특징을 발견했고, 처음으로 풀랑크가 합창을 위해 작곡 할 수 있도록 도와주었다. 이 때 작곡된 그의 첫 합창곡은 《마실 노래》(*Chanson à boire*, 1922)이지만, 1936년까지 풀랑크는 합창곡을 작곡하지 않았다.

1926년에 열린 오릭과 풀랑크의 공동연주회에서 풀랑크는 바리톤과 피아노를 위한 8개의 노래인 《명랑한 노래》(*Chansons gaillardes*, 1926)를 발표했는데, 이때 바리톤 가수는 베르냐크(Pierre Bernac, 1899-1979)이었다. 풀랑크는 베르냐크의 성악적 테크닉과 해석적 능력에 깊은 인상을 받아 자신의 작품 연주를 요청했지만, 이는 8년 후에나 가능했다.⁸⁾

《동물우화집》(*Le Bestiaire*, Op. 15a, 1919), 《휘장》(*Cocardes*, Op. 16, 1919), 《왈츠》('Valse' for *Album des Six*, Op. 17, 1919), 《피아노 모음곡》(*Piano Suite*, Op. 19, 1920), 《6개의 즉흥곡》(*Six impromptus*, Op. 21, 1920-21).

6) '프랑스 6인조'는, 사티의 영향을 받은 오네케르(Arthur Honegger 1892-1955), 미요, 풀랑크, 오릭, 뒤레, 타유페르의 프랑스의 진보적인 젊은 작곡가 6명으로 구성되는 그룹을 일컫는 용어이다. 프랑스의 저명 문필가인 장 콕토는 1918년에 『수탉과 어릿광대』(*Le Coq et l'Arlequin*, 1918)라는 글을 통해 이들을 소개하면서, 이들의 음악적 이상, 즉 독일의 '바그너주의'(Wagnerism)를 거부하고 다른 한편으로는 드뷔시의 '인상주의'(Impressionism)가 지니는 모호성에 대해서도 비판적 자세를 견지하는 입장을 발표했다. 이들의 공동목표는 인상주의의 모호성이나 상징주의의 암시성에서 벗어나 보다 간명한 선율과 대위법으로의 복귀, 구조적 정확함 등으로 특징지어진다. '6인조(Les six)'라는 명칭은 앙리 콜레트(Henri Collet, 1879-1943)가 『코메디아』(*Comoedia*)라는 잡지에 러시아의 '5인조'에 빗대어 '6인조'라는 명칭을 사용한 이후부터 널리 알려지게 되었다. 이들은 신고전주의 작곡가로도 평가된다.

김용환, 『서양음악사 100장면 (2)』 (가람기획, 2002), 403.

허영환 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문2』 (심설당, 2009), 291.

7) 샤를르 케클랭(Charles Koechlin, 1867-1950), 프랑스의 작곡가로 가곡을 비롯하여 관현악, 실내악, 피아노곡 등 많은 작품을 남겼고, 라벨등과 함께 '독립음악협회'를 조직하였다.

1934년에 폴랑크와 베르냐이 다시 만나 1935-39년까지 둘이 함께 공연했고, 폴랑크는 이 기간 동안 많은 성악곡을 작곡했으며, 많은 곡을 베르냐이를 위해 특별히 작곡되었다.⁹⁾

1936년 동료 피에르 페루(Pierre Octave Ferroud, 1900-1936)¹⁰⁾의 비극적인 죽음으로 인해 상심한 폴랑크는 극심한 감정적 혼란을 겪었다. 이 시기에 그는 로카마두르의 노트르담 성지를 방문하게 되면서 아버지의 죽음(1917년)과 함께 ‘냉담자’로서 지냈던 로마 카톨릭 신앙에 귀의했다. 그리고 그의 종교적 열정이 되돌아온 것은 음악적 스타일에서 더 큰 깊이를 보여주는 계기가 되었다. 그의 첫 종교 작품인 《검은 성모를 위한 리타니》(*Litanies a la Vierge Noire*, 1936)를 비롯하여 많은 종교 작품을 작곡하게 된다. 폴랑크의 합창곡은 세속음악과 종교음악으로 나누어 볼 수 있다(표1, 참조). 1936년에 작곡된 《7개의 노래》(*Sept chansons*)와 같이 세속 합창음악은 가사를 시에서 가져와서 시의 제목들을 가지고 있다. 반면에 1936년 동료의 죽음으로 인해 신앙이 다시 귀의되며 창작한 종교합창음악은 그의 첫 번째 미사 작품 《검은 성모를 위한 리타니》처럼 미사, 모테트와 같은 제목을 가지고 있다.

폴랑크는 2차 세계대전 중에 프랑스에 남아서 로르카(Federico Garcia Lorca, 1898-1936)¹¹⁾에게 바치는 《바이올린 소나타》(Op. 119)를 작곡하였

8) Keith W, Daniel, *Francis Poulenc: his artistic development and musical style*, 26.

9) Keith W, Daniel는 그의 저서에서 1935-39년 사이에 100여곡을 작곡했다고 했는데, 『그로브사전』(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*)의 폴랑크 항목에 제시된 작품목록에서는 100여곡을 확인 할 수 없다.

Keith W, Daniel, *Francis Poulenc: his artistic development and musical style*.

Myriam Chimenes, Roger Nichols, “Poulenc, Francis”, In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Ed. edited by Stanley Sadie, Vol. 20 (New York: Macmillan Publishers Limited, 2001), 232.

10) 피에르 옥타브 페루(Pierre Octave Ferroud, 1900-1936), 프랑스 고전 음악 작곡가로 플로랑 슈미트(Florent Schmitt)의 동료이자 제자였고, 프랑스 신문에 뮤지컬 리뷰와 에세이를 정기적으로 기고했다.

11) 페데리코 가르시아 로르카 (Federico Garcia Lorca, 1898-1936), 에스파냐의 시인·극작가. 시집 『노래의 책』, 『집시 가집』(1928)으로 유명하다. 대학생 극단 ‘바라카’를

고, 2차 세계대전 이후 파리의 새로운 음악적 환경에서 자신의 입지를 굳혀 나간 그의 창작은 성악음악과 극음악으로 집중되었다(표1, 참조).

[표1] 폴랑크의 창작영역과 작품 수

장르	작품(작곡년도)
오페라 & 멜로드라마 (총 4곡)	《티레시아스의 유방》 (<i>Les Mamelles de Tirésias</i> , 1947) 《카르멜의 대화》 (<i>Dialogues des Carmélites</i> , 1957) 《인간의 목소리》 (<i>La voix humaine</i> , 1959) 《아기 코끼리 바바 이야기》 (<i>L'histoire de Babar, le petit éléphant</i> , 1940-45)
합창 (총 19곡)	세속 음악 7곡 종교 음악 12곡
(솔로를 위한) 성악곡 ¹²⁾ (총 62곡)	피아노 반주 53곡 앙상블 또는 오케스트라 반주 9곡
오케스트라 (총 37곡)	모음곡 3곡, 협주곡 4곡, 신포니에타 1곡, 부수음악 작품 23곡
피아노 (총 57곡)	소나타 2곡, 모음곡 2곡, 그 외 성격소품 53곡
실내악 & 독주음악 (총 16곡)	실내악 4곡 ¹³⁾ , 독주음악 12곡

폴랑크는 극음악에 대한 첫 번째 시도를 1940-45년에 작곡된 멜로드라마 《아기 코끼리 바바 이야기》 (*L'histoire de Babar, le petit éléphant*, 1940-45)로 하였고, 콥토의 연극 〈르노와 아르미드〉 (*Renaud et armide*, 1943)를 위

조직, 연극의 보급, 고전극 부활에 힘썼다. 극작으로 『피의 혼례』, 『베르나르다 알바의 집』 등이 있다.

12) 성악곡 중 연가곡으로 된 작품은 하나의 곡으로 간주해서 축약되었다.

13) 실내악곡 중 《프랑스 모음곡》 (*Suite française*, 1935)은 그로브 사전에서는 피아노곡에도 포함되어있다. 그러나 악기 편성으로 볼 때 두 대의 오보에, 두 대의 바순, 두 대의 트럼펫, 두 대의 트럼본, 타악기, 하프시코드가 포함되어 본 논문에서는 실내악곡에 삽입했다. 이러한 분류는 위키피디아에서도 동일하다.

한 부수음악도 작곡했으며, 이 작품들 이후에 세 곡의 오페라를 작곡하였다. 그 중 첫 번째 오페라 《티레시아스의 유방》(*Les Mamelles de Tirésias*, 1945)은 1947년 초연 이후 큰 성공을 거두었고, 그의 두 번째 오페라 《카르멜의 대화》(*Dialogues des Camélites*, 1957)와 장 콕토의 시에 붙인 단막 오페라 《인간의 목소리》(*La Voix humaine*, 1959)가 작곡되었다.

플랑크는 1956년 《플루트 소나타》(Op. 164)를 시작으로 목관악기를 위한 소나타 사이클을 완성하고 싶어 했다. 《클라리넷 소나타》(Op. 184), 그리고 《오보에 소나타》(Op. 185)를 1962년에 작곡했고, 이 작품들은 그의 마지막 작품이 되었다. 목관악기를 위한 소나타 사이클 기획은 《바순 소나타》를 작곡하지 못해 이루어지지 못했다(표3, 참조).

플랑크는 1962년 2월에 듀발(Denise Duval, 1921-2016)¹⁴과 함께 2주 동안 이탈리아에서 그리고 1963년 1월에도 벨기에와 네덜란드에서 짧은 콘서트 투어를 했다. 다시 파리로 돌아온 플랑크는 1963년 1월 30일에 심장마비로 갑자기 사망했다.

많은 사람들을 통해서 음악적인 세계와 문학적인 세계를 접한 플랑크의 작곡가로서의 창작은 표1에서 확인할 수 있는 것과 같이 다양한 장르에서 이루어졌다. 그 중에서 바토리와 베르낙이라는 성악가와의 만남을 통해서 특히 성악음악에 치중된 것은 작품의 수를 통해서도 알 수 있다.

우리가 가곡의 영역에 들 수 있는 솔로 성악 작품은 일반적으로 피아노 반주가 기본인데 피아노 반주와 함께하는 플랑크의 가곡은 53곡이다. 그 중 《명랑한 노래》(*Chansons gaillardes*, 1926)가 있고, 두 명의 성악가와 피아노 반주가 함께 하는 《밀담》(*Colloque*, 1940)이라는 곡도 있다. 플루트, 클라리넷, 현악 4중주와 피아노 반주와 바리톤이 함께 연주하는 《흑인 광시곡》(*Rhapsodie negre*, 1917)과 같이 가곡을 앙상블이나 오케스트라 반주

14) 데니스 듀발(Denise Duval, 1921-2016), 파리에서 태어난 듀발은 플랑크의 작품에서 가장 잘 알려진 소프라노이다.

로 작곡한 곡도 9곡에 이른다.

오케스트라 음악은 크게 부수음악과 오케스트라 음악으로 나누어 볼 수 있는데, 부수음악에는 콧노래의 연극에 수반되는 음악, 영화음악 그리고 발레음악 등을 포함한다. 그리고 오케스트라 음악을 대표하는 음악은 일반적으로 교향곡으로 본다. 그러나 폴랑크의 14개의 관현악곡 중 교향곡이라는 장르에 포함될 수 있는 작품은 단 한 곡뿐이다. 그것은 《신포니에타》(*Sinfonietta*, 1947)라는 작품으로, 이 작품의 명칭 또한 교향곡을 의미하는 심포니(Symphony)가 아니라 신포니에타(Sinfonietta)로 기재되어 바로크적인 느낌을 준다. 그의 오케스트라 음악에서 고전적인 관현악곡의 유형을 찾아본다면 협주곡이 될 것이다. 19세기까지의 협주곡에서 주로 사용되는 독주 악기들은 바이올린, 첼로, 피아노 등인데, 폴랑크는 《피아노 협주곡》(1949)만 남겼다. 이 외에도 폴랑크의 협주곡은 《하프시코드와 오케스트라를 위한 전원 협주곡》(*Concert champêtre, for harpsichord and orchestra*, 1927 - 1928), 《두 대의 피아노와 오케스트라를 위한 협주곡 D minor》(*Concerto for two pianos and orchestra in D minor*, 1932), 그리고 《오르간 협주곡》(*Concerto for organ, strings and timpani in G minor*, 1938)을 작곡하였다. 하프시코드와 오르간은 바로크 시대에 많이 사용했던 악기로 폴랑크가 협주곡에 독주 악기로 이런 악기를 사용한 것은 바로크적 또는 신고전주의적인 창작 성향으로 해석 할 수 있다.

폴랑크의 솔로 독주곡 창작은 피아노를 위한 곡과 독주선율악기를 위한 곡으로 구분해 볼 수 있다. 그 중 피아노 소나타는 두 곡(Op. 8, Op. 156)이 있는데, 이 두 곡 또한 독주 피아노를 위한 것이 아니라 두 대의 피아노 또는 4개의 손을 위한 소나타로 작곡되었다. 이러한 편성은 19세기까지 일반적으로 피아노를 위한 독주 소나타와는 차별화되는 내용이다.

폴랑크의 모음곡은 《피아노 모음곡》(*Piano Suite*, 1920)과 《프랑스 모음

곡》(*Suite française*, 1935)으로 총 두 곡이다. 그 중 《프랑스 모음곡》은 두 대의 오보에, 두 대의 바순, 두 대의 트럼펫, 세 대의 트럼본, 타악기, 하프시코드로 악기 구성으로 된 버전도 있어 실내악곡으로 포함되기도 한다. 폴랑크의 《프랑스 모음곡》을 바로크 시대에 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)가 작곡한 6개의 《프랑스 모음곡》(*French Suites*, BWV 812 - 817) 중 《모음곡 1번》(*Suite No. 1 in D minor*, BWV 812)과 비교하면 신고전주의 작곡가 전통수용의 20세기적 면모를 확인할 수 있을 것이다.

[표2] 바흐의 《프랑스 모음곡》¹⁵⁾과 폴랑크의 《프랑스 모음곡》 비교

바흐의 《프랑스 모음곡》	폴랑크의 《프랑스 모음곡》
1. 알라망드 (Allemande)	1. 부르고뉴의 춤 (Bransle de Bourgogne) ♩=100
2. 쿠랑트 (Courante)	2. 파반느 (Pavane) ♩=46
3. 사라방드 (Sarabande)	3. 작은 군대 행진곡 (Petite marche militaire) ♩=138
4. 미뉴엣 (Menuet I/II)	4. 애가 (Complainte) ♩=46
5. 지그 (Gigue)	5. 샴페인 춤 (Bransle de Champagne) ♩=96
	6. 시칠리안 사람 (Sicilienne) ♩=48
	7. 카리용 (Carillon) ♩=92

바흐의 《프랑스 모음곡》은 바로크시대 모음곡 구성인 알라망드, 쿠랑트, 사라방드 그리고 지그 사이에 미뉴엣을 첨가하는 변화를 담고 있다. 그러나 폴랑크의 《프랑스 모음곡》의 악장구성은 알라망드, 쿠랑트, 사라방드와 같은 구성을 사용하지는 않았음을 제목에서 확인할 수 있다. 그러나 바로크시대 춤 모음곡 구성에서의 ‘파반느’ 그리고 ‘애가’와 같은 제목을 통해 그리고 악보에 제시된 빠르기를 통해(표2, 참조) 빠르기 대조를 악장구성의 기본으로 삼았다고 할 수 있다. 폴랑크의 《프랑스 모음곡》은 그가 신고전주의

15) <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP02100-BWV0812.pdf> [2018년 10월 23일 접속].

작곡가임을 다시 확인 시켜준다.

이 곡의 모음곡 외에 선율악기 솔로곡은 총 7곡이 있고 현악기를 위한 3곡, 관악기를 위한 4곡이 있다. 이에 대한 내용과 실내악에 대한 내용은 다음 장에서 조금 더 세밀하게 진행할 것이다.

2. 폴랑크의 실내악 창작

폴랑크가 작곡한 실내악과 독주곡을 목록으로 정리해보면, 현악기보다 관악기를, 그리고 금관악기보다 목관악기를 더 선호했음을 확인 할 수 있다 (표3, 참조).

[표3] 폴랑크의 실내악과 독주 음악¹⁶⁾

작품명	악기 편성	작곡년도
소나타 Op. 7	두 대의 클라리넷	1918, rev. 1945
소나타 Op. 32	클라리넷과 바순	1922, rev. 1945
소나타 Op. 33	호른, 트럼펫, 트럼본	1922, rev. 1945
3중주 Op. 43	오보에, 바순, 피아노	1926
목가(Villanelle) Op. 74	파이프 오르간, 피아노	1934
프랑스 모음곡 (<i>Suite française</i>) Op. 80 ¹⁷⁾	두 대의 오보에, 두 대의 바순, 두 대의 트럼펫, 세 대의 트럼본, 타악기, 하프시코드	1935
6중주(Sextet) Op. 100	목관 5중주와 피아노	1932-9
소나타 Op. 119	바이올린과 피아노	1942-3, rev. 1949
소나타 Op. 143	첼로와 피아노	1940-8
3개의 무궁동 (<i>Trio mouvements perpétuels</i>) Op. 14 ¹⁸⁾	9개의 악기	1946
소나타 Op. 164	플루트와 피아노	1956-7
비가(<i>Élégie</i>) Op. 168	호른과 피아노	1957
사라방드 (<i>Sarabande</i>) Op. 179	기타	1960
소나타 Op. 184	클라리넷과 피아노	1962
소나타 Op. 185	오보에와 피아노	1962

16) 본문 표3에서는 폴랑크가 1918년에 작곡한 바이올린 소나타와 1941년에 작곡한 플루트 무반주 독주곡은 하나는 악보가 없어졌고 하나는 출판이 되지 않았으므로 삭제했다.

1960년에 작곡된 기타를 위한 《사라방드》와 같이 피아노 반주를 수반하지 않는 음악을 제외하고, 독주 선율악기가 피아노 반주를 수반하는 독주곡으로는 총 6곡이 있다. 현악기를 위한 작품이 두 곡이고 관악기를 위한 작품은 네 곡이다. 그 중 호른과 피아노를 위한 독주곡은 《비가》라는 제목을 갖고 있다. 이 곡을 제외한 나머지 곡들은 모두 ‘소나타’(Sonata)라는 제목, 다시 말해서 고전주의 소나타형식(Sonata Form)과 연결할 수 있는 제목을 갖고 있다(표3, 참조). 네 개 악장 구성인 《첼로 소나타》를 제외한 나머지 소나타는 모두 세 악장 구성을 갖고 있다(표4, 참조). 3악장 또는 4악장 구성의 풀랑크 독주 소나타들은 전통적, 즉 고전주의 시대 소나타형식과 연결하여 설명할 수 있다는 전제를 준다.

피아노 반주가 없는 무반주 독주곡은 총 3곡이며, 그 중 하나는 기타를 위한 곡으로 《사라방드》라는 춤곡의 제목을 가지고 있고, 나머지 두 곡(Op. 7 과 Op. 32) 또한 피아노 반주를 수반하는 독주 음악처럼 ‘소나타’라는 제목을 갖고 있다. 이 또한 독주 소나타처럼 3악장으로 구성되어 있어서 전통적 소나타형식과 연결한 분석 가능성을 제공한다.

무반주 소나타를 제외한 ‘소나타’라는 제목을 가진 풀랑크 작품의 악장 구성을 정리하면 다음과 같다.

17) 《프랑스 모음곡》은 표2에서 제시한 악기 편성과 같이 실내악곡으로도 작곡되었고, 피아노 솔로곡으로도 작곡되었다.

18) 작품번호 Op. 14로 피아노곡(1918)으로 발표되었던 것을 같은 작품번호를 갖고 1946년에 9중주로 편곡한 작품이다. 그로브 사전에서는 9개의 악기로 편곡했다는 정보만 있을 뿐, 악기 편성에 대한 자세한 내용은 찾아볼 수 없었다. 단, 악보사이트 <https://imslp.org/> 에서 악보를 찾아 봤을 때에는 소프라노, 알토, 테너 그리고 베이스 색소폰 4대와 두 대의 첼로를 위한 모습을 확인 할 수 있었다. 그러므로 그로브 사전에서 제시한 9개 악기의 구성은 확인이 어렵다.

Myriam Chimenes, Roger Nichols, “Poulenc, Francis”, 233.
<https://imslp.org/>. [2018년 10월 13일 접속].

[표4] 폴랑크의 ‘소나타’와 관계된 작품들의 악장 구성 및 작곡년도

작품명	악장 구성	작곡년도
호른, 트럼펫, 트럼본을 위한 소나타 Op. 33	1.Allegro moderato 2.Andante 3.Rondeau	1922, rev. 1945
오보에, 바순, 피아노 3중주 Op. 43	1.Presto 2.Andante 3.Rondo	1926
목관5중주와 피아노를 위한 6중주 Op. 100	1.Allegro vivace 2.Divertissement: Andantino 3.Finale: Prestissimo	1932-9
첼로 소나타 Op. 143	1.Allegro- Tempo di Marcia 2.Cavatine 3.Ballabile 4.Finale	1940-48
바이올린소나타 Op. 119	1.Allegro con fuoco 2.Intermezzo ♩=76 3.Presto tragico	1942-3, rev. 1949
3개의 무궁동 (Trois mouvement perpétuels) Op. 14	1.Assez modéré ♩=144 2.Très modéré ♩=92 3.Alerte ♩=138	1946
플루트 소나타 Op. 164	1.Allegro malinconico 2.Cantilena 3.Presto giocoso	1956-7
클라리넷 소나타 Op. 184	1.Allegro tristamente 2.Romanza 3.Allegro con fuoco	1962
오보에 소나타 Op. 185	1.Élégie 2.Scherzo 3.Déploration	1962

표4를 보면 ‘소나타’라는 제목이 아닌 3중주, 6중주 그리고 9중주곡이 포함되어 있다. 이 곡들이 모두 3악장 구성이고, 고전적 실내악 편성을 연상시키는 제목을 갖고 있어서 이 표에 포함시켰다.

플랑크의 피아노 반주를 수반하는 독주 음악을 제외한 실내악을 살펴보면, 3중주 편성이 2곡, 6중주 1곡, 9중주 1곡이 있다. 그 외에도 파이프오르간과 피아노를 위한 《목가》(Villanelle, 1934)라는 곡이 있다.

18세기 이래 실내악 가운데 3중주 편성은 일반적으로 피아노 3중주로 여기고, 그 편성은 피아노, 바이올린 그리고 첼로를 기본으로 한다. 그러나 플랑크의 단 한 곡인 3중주는 오보에, 바순 그리고 피아노의 편성으로 이루어져 있어 ‘플랑크가 관악기를 선호했다’는 본 장을 시작하면서 언급했던 내용을 다시 한번 확인 할 수 있다. 플랑크의 한 곡의 6중주 실내악도 목관5중주와 피아노의 앙상블이다. 고전주의 이후 정착된 실내악 편성이 아닌 그리고 금관악기를 포함하는 실내악 편성에서 흔히 사용하지 않는 이러한 악기 편성은 플랑크의 실내악 창작의 특징이라 할 수 있다.

지금까지 플랑크의 작품 제목과 형식과의 관계 그리고 편성으로 설명하는 내용에서 빠진 작품이 두 개 있다. 그 하나는 《두 대의 클라리넷을 위한 소나타》(Op. 7)와 《클라리넷과 바순을 위한 소나타》(Op. 32)이다. 이 작품들이 피아노 반주가 없이 두 대의 선율악기 구성의 2중주이지만, ‘소나타’라는 제목을 갖고 있어 위에서의 내용과 같이 소나타형식과의 연결을 가능케 한다.

지금까지 살펴본 내용으로 보았을 때 플랑크의 악기 편성의 관계로 본 그의 음색적 추구는 고전적이지 않다는 결론에 도달할 수 있다. 그러나 형식적 측면을 봤을 때에는 플랑크가 포함된 프랑스 6인조를 대변하는 신고전주의의 면모를 보여준다. 특히 3악장 구성일 때 첫 번째 악장을 빠른 악장으로 시작하여 3악장이 빠르고, 느린 악장 그리고 빠른 악장으로 끝나 각 악

장이 빠르기의 대조성을 가지고 있다. 폴랑크의 작품의 악장 구성에서 이러한 내용이 보이는 작품들이 다수여서 폴랑크를 신고전주의로 볼 수 있는 또 하나의 이유가 된다.

이를 좀 더 보충하기 위해 폴랑크의 작품을 구성하는 소나타형식에 대해 좀 더 설명해 보면, 빠르기 표시를 전면에 두지 않은 작품들도 빠르기 대조를 갖고 있음을 확인할 수 있다. 예를 들어 폴랑크의 ‘소나타’라는 작품 중에서 《플루트 소나타》(Op. 164)는 1악장-Allegro malinconico, 2악장-Cantilena, 3악장-Presto giocoso로 구성되어 있다. 2악장의 ‘칸틸레나’(Cantilena)는 서정적인 선율을 의미하는 단어로 느린 악장에 해당되어, 빠르고-느리고-빠른의 빠르기 대조를 볼 수 있다.

Ⅲ. 작품 분석

1. 《첼로 소나타》(Op. 143) 창작 배경과 구성

1940년에 시작하여 1948년에 완성된 폴랑크의 《첼로 소나타》는 1956년에 계획한 목관악기를 위한 솔로 소나타 창작 기획 이전에 작곡된 ‘소나타’라는 제목을 가진 마지막 작품이다. 그의 작품에서 현악기를 솔로악기로 한 독주 소나타는 1942-43년, 즉 《첼로 소나타》 창작기간 동안에 작곡된 《바이올린 소나타》(Op. 119) 뿐이다.

폴랑크의 《첼로 소나타》는 1948년 5월 18일 파리에서 첼리스트 푸르니에(Pierre Fournier, 1906-1986)¹⁹⁾와 피아니스트 보스르동(Marthe Bosredon)의 연주로 초연되었다. 초판은 1948년 파리의 휴겔(Heugel)에서 출판되었고, 이 곡은 창작 요청자이자 초연 연주자인 첼리스트에게 헌정되었다.

1940년에 《첼로 소나타》가 작곡되기 시작하여 완성되기까지의 8년이라는 기간 동안에는 《바이올린 소나타》 창작 뿐 아니라, 창작 초기에 작곡했던 《두 대의 클라리넷 소나타》(Op. 7)와 《클라리넷과 바순 소나타》(Op. 32), 《호른, 트럼펫, 트럼본 소나타》(Op. 33)를 개작하기도 했다(표3, 참조).

8년이라는 시간 동안 폴랑크는 또한 다른 장르 창작에도 많은 시간을 할애했다. 그의 첫 오페라 《티레시아스의 유망》도 1947년에 완성되었고, Op. 107을 시작으로 15곡에 달하는 가곡뿐 아니라 합창곡 《인간의 모습》(*Figure humaine*, Op. 120, 1943)을 포함한 7곡의 합창 음악도 작곡했다.

《첼로 소나타》 창작 기간이 길었던 이유를 앞에서 설명한 바와 같이 다른 작품 창작에 의한 중단으로 볼 수 있지만, 다른 한편으로는 폴랑크가 첼로에 능숙하지 못한 점을 들 수 있다. 폴랑크는 푸르니에로부터 창작 의뢰

19) 피에르 푸르니에(Pierre Fournier, 1906-1986), 파리에서 태어난 프랑스 첼리스트.

를 받았지만, 첼로라는 악기에 능숙하지 못해서 작품을 의뢰한 푸르니에에게 첼로 연주법과 같은 기술적인 측면에 대해 도움 받았다. 이러한 이유로 창작이 오래 걸렸다고도 본다.²⁰⁾

이 작품은 ‘소나타’라는 제목을 가진 작품 중에서 그의 작품 중 처음으로 4악장 구성을 가진 곡이다. 전체 악장의 빠르기와 형식을 우선적으로 제시하면 아래와 같다.

[표5] 풀랑크의 《첼로 소나타》의 악장 구성 및 형식

악장	빠르기	형식
1악장	Allegro - Tempo di Marcia ♩=120	소나타악장형식
2악장	Cavatine ♩=56	전주-A-B-A'-후주
3악장	Ballabile ♩=152	A-B-A'-B'
4악장	Finale ♩=66/♩=168	서주-A-B-C-A'-C'-후주

《첼로 소나타》의 4악장 구성은 빠르고-느리고-빠르고-빠른 고전적인 기악곡의 형식과 연결이 된다. 그러나 표4에서 보는 것과 같이 제2악장과 제3악장에 ‘소나타’라는 형식에서의 빠르기 표시가 아닌 ‘카바티네’(Cavatine)와 ‘발라빌레’(Ballabile)²¹⁾라는 표제성과 연결 가능한 제목이 눈에 띈다. 그러나 ‘카바티네’가 선율적이고 자유로운 형식이라는 점과 ‘발라빌레’가 춤곡이라는 내용은 소나타다악장형식에 대한 예외가 아님을 확인시켜준다. 그러므로 프랑스 6인조에 포함된 풀랑크의 신고전주의적인 측면으로 해석 가능한 작품이다.

20) [https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Sonata_\(Poulenc\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Sonata_(Poulenc)) [2018년 10월 15일 접속].

21) ‘카바티네’는 선율적이고 자유로운 형식의 정리가 잘 된 소곡을 가리키는 말로 쓰이고, ‘발라빌레’는 발레용어로 일반적으로 춤곡의 성격이나 형식을 가진 기악곡에도 사용되었다. 이 표제에 대해서는 각 악장을 분석할 때 더 자세히 다루고자 한다.

2. 제1악장 분석

‘소나타’라는 제목으로 폴랑크의 신고전주의 경향과 연결할 수 있는 이 작품의 제1악장은 빠른 행진곡풍의 소나타악장형식으로 작곡되어있다. 소나타악장형식은 크게 제시부-발전부-재현부의 3부분으로 나누는데, 이 악장의 전체 형식 또한 이에 상응한다(표6, 참조).

[표6] 폴랑크의 《첼로 소나타》 제1악장 형식 구조

단락	부분	마디	조적중심음(Tonal center), 선율 특징	
제시부	제1주제부	제1주제	1-12	E-조적중심 → 와해
		에피소드	13-19	c-단3화음
		제1주제	20-31	E-장3화음 → D ^b
		에피소드	32-39	D-정격중지, A ^b -정격중지
		제1주제	40-50	D ^b -장3화음
	제2주제부	제2주제	51-58	f [#] -조적중심 → c [#] -조적중심
		에피소드	59-71	A-정격중지, A ^b -정격중지
		제2주제	72-79	c-조적중심 → g-조적중심
		에피소드	80-91	증4도 선율
		제2주제	92-99	a-조적중심 → e-조적중심
		종결구	100-115	A ^b 페달음, 트릴선율
종결부		116-148	D ^b -조적중심 → C ^b -조적중심	
발전부	-	주제부	149-158	F-조적중심 → C-조적중심
		에피소드	159-162	-
		주제부	163-169	G-조적중심
		에피소드	170-177	-
		연결구	178-190	-
	종결부		191-207	강한 베이스 E ^b → A → F → C
재현부	제1주제부	제1주제	208-219	E-조적중심
		에피소드	220-226	c-단3화음
		제1주제	227-235	E-조적중심 → D ^b
	제2주제부	제2주제	236-243	f-조적중심 → c-조적중심
		에피소드	244-247	c
	종결부		248-261	D ^b -조적중심 → E-조적중심

플랑크의 《첼로 소나타》의 제1악장은 표6에서 보는 것과 같이 제시부 중 제1주제부가 경과구 없이 제2주제부로 넘어가는 구성, 제시부의 제1주제와 제2주제가 세 번씩 에피소드를 사이에 두고 반복하고 있어 고전 소나타악장 형식과는 차별화된 내용을 보인다. 이 내용을 제시부의 제1주제부를 예로 들어 구체적으로 설명하면 좀 더 쉽게 파악 가능하다. 고전주의 작곡가들의 독주 소나타들의 제1악장 제시부에서 하나의 악기가 제1주제를 제시하면 다른 악기가 반주를 하거나 연주를 하지 않는다. 이후 반주를 하던(혹은 연주를 안했던) 다른 악기가 제1주제를 받아 연주하면 주제를 연주했던 악기가 반주했던 악기의 음형을 연주한다. 이런 음색적 변화를 통해 제1주제를 확보하는 내용은 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 그리고 베토벤 독주 소나타들에서 흔히 등장한다. 물론 플랑크의 《첼로 소나타》 제1악장 제시부에서도 두 악기의 주고받음을 통해 주제가 반복될 때 음색적 변화가 수반된다. 그러나 플랑크의 《첼로 소나타》 제1악장 제시부의 제1주제부는 주제가 세 번 반복되고, 이 반복 사이에 주제와 큰 관련 없는 선율로 구성된 에피소드가 삽입되어 있다. 즉, 총 세 번 반복되는 제1주제 선율과 그리고 그 사이사이에 삽입된 에피소드로 볼 때, 제1주제부는 반복되는 리토르넬로(Ritornello)와 에피소드로 구성되는 작은 론도 형식으로 분석될 수 있다. 이러한 형식은 제2주제부에도 동일하게 적용된다. 그러므로 이 악장은 소나타악장형식이라는 전체 구조의 틀 안에서 제1주제부와 제2주제부를 론도형식으로 구성하고 있다. 형식속의 형식, 즉 소나타악장형식 속에 론도형식을 담아낸 점 또한 플랑크의 작품을 신고전주의로 볼 수 있는 내용이기도 하다.

1) 제시부

조표가 없이 시작되고 악장의 진행에서 수없이 보이는 임시표로 인해 제1

악장의 구성을 쉽게 단정할 수 없다. 그러나 제1주제는 피아노 화음 도입으로 E-조적중심을 강하게 보이며 제시된다. 제1주제는 피아노 화음 도입부→ 피아노 주제 선율→첼로 주제 선율 세 부분으로 나뉘며, 각 작은 부분은 4마디+4마디+4마디의 균등한 길이를 갖는다. 제1주제 도입부의 처음 네 마디는 피아노 양손이 한 음을 두 옥타브 음역을 범위로 한 유니즌으로 그리고 강한 다이내믹으로 연주하며 시작한다. 이 네 마디는 5음이 생략된 E-장3화음이고, 이에 더해 첼로가 부점리듬으로 피아노 성부와 동일하게 5음이 생략된 E-장3화음을 펼침화음으로 연주하며 마디 2부터 합류한다.

[악보1] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 1-12

E-장3화음을 강하게 보인 제1주제 도입부에 이은 마디 4부터의 중간부분은 장2도 하행을 주요 음정으로 시작하는 동기a(마디 4-6)와 동기a의 순차 하행 음형 사이에 D#음이 추가 된 동기a'(마디 6-8)의 두 부분으로 나눌

수 있다. 마디 5의 F[#]음과 마디 6의 D[#]음은 동기a의 E-장3화음 계류음(Suspension)으로 E-조적중심을 방해한다. 불협화음의 첨가로 인한 순차 하행의 선율, 그리고 이를 통해 얻어지는 당김음 리듬 특징이 제1주제를 구축한다. 동기a'는 F[#]음과 D[#]음이 강박의 상박과 하박에 첨가되었지만, 이 두 음들은 모두 E음을 꾸며주고, 이후 피아노 오른손의 상성부가 E-G[#]-B음으로 진행되어 E-장3화음이 강조된다(악보1, 참조).

그러나 E-조적중심의 제1주제는 첼로가 마디 8-12에서 받아 연주할 때 지금까지 강조되던 E-조적중심이 흔들리게 된다. 제1주제의 후반부에 해당되는 첼로의 선율은 마디 4-8까지의 피아노에 의한 제1주제 중간부선율에 대한 부분적 전위형(Inversion)이다(악보1, 참조). 이런 변화로 인해 제1주제 후반부는 A[#]음으로 종결되고, 제1주제 도입부부터 강조된 E-조적중심음이 흔들리게 된다.

E-조적중심이 A[#]화음 종결로 흐려진 제1주제의 종지 이후, 에피소드는 마디 13-16의 네 마디 동안 c-단3화음을 강하게 보인다. 첼로의 선율도 c-단3화음의 펼침화음 구조로 c단조의 조성을 강화한다. 그러나 마디 18부터 c-단3화음에서 벗어나 순차 하행 베이스를 통해 본래의 E-조적중심음으로 이동하며 마디 20부터의 제1주제 반복을 준비한다.

두 번째 등장한 제1주제, 즉 제1주제부를 론도형식으로 볼 때, 두 번째 리트르넬로의 마디 20-24마디는 제1주제 첫 번째 제시와 마찬가지로 피아노 화음으로 시작된다. 이때 마디 1-4에서는 없었던 E-장3화음의 5음인 B음이 삽입되어 E-장3화음의 성격을 보다 강하게 한다(악보 1과2, 비교참조). 그러나 제1주제의 중간부와 후반부 반복(마디 24-31)은 마디 4-12에 대해 증2도 아래로 이도되어 이루어지고, 그로 인해 조적중심은 D^b으로 변한다. 또한 첼로가 중간부를 그리고 피아노가 후반부를 연주하므로 마디 4-12까지와는 차이 나는 음색적 변화까지 보인다(악보2, 참조).

[악보2] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 20-31

마디 32부터 등장하는 두 번째 에피소드는 첼로가 중심이 되어 시작되며, 첫 번째 에피소드와 유사한 리듬으로 연주된다. 이 에피소드는 4마디+4마디 구성으로, 첫 악절(마디 32-35)과 두 번째 악절(마디 36-39) 모두 강한 조성 종지(Tonal cadence)로 종결된다. 마디 35에서는 D장조의 완전정격종지 그리고 마디 39에서는 A^b장조의 완전정격종지의 형태를 갖는다(악보3, 참조).

E-조적중심이 흐려지면서 끝난 제1주제 첫 번째 등장에서 이은 첫 번째 에피소드는 명확한 c-단3화음으로 시작해 E-조적중심음으로 이동하면서 D^b조의 두 번째 제1주제 반복과 연결된다.

두 개의 악절로 구성된 두 번째 에피소드는 모두 강한 조성 종지로 종결된다. 다시 말해 제1주제가 반복된 마디 20-31이 조성적으로 모호함에 반해 두 번째 에피소드에서 명확한 조성 종지로 종결된다.

[악보3] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 32-39

The musical score shows two systems of music. The first system (measures 32-35) includes a cello line and piano accompaniment. The second system (measures 36-39) also includes a cello line and piano accompaniment. A box highlights the final measure of the second episode (measure 39), which is annotated with 'D; V7 - I' and 'A^b; V⁷ - I'.

두 에피소드의 공통점은 바로 강한 조성감이다. 명확하게 하나의 조성으로 규명할 수 없는 제1악장에서 이 두 개의 에피소드 부분은 조성감을 제1주제 제시와 반복보다 더 강하게 갖고 있어 소나타악장형식에서의 전조의 과정 형성을 위한 역할과 이러한 에피소드 구성은 차별화된 내용을 갖는다. 조표를 곡의 시작에 제시하지 않았지만, 무조음악이 아닌 조성적 음악을 작곡하려는 폴랑크의 의도로 해석할 수 있다.

마디 40-50에서는 제1주제가 증2도 아래로 이도되어 세 번째로 반복된다. 그러므로 주제 선율은 E-조적중심음에서 D^b-조적중심으로 이동된다(표6, 참조). 마디 39, 즉 두 번째 에피소드의 마지막 마디가 A^b-정격중지로 끝난 것은 바로 세 번째 주제의 조적중심인 D^b에 대한 딸림조이므로 두 번째 에피소드는 조성적 경과구 역할도 명확하게 한다. 제1주제 세 번째 반복의 중간부와 후반부는 두 번째 반복과 비교할 때, 조성적 중심은 동일하게 D^b이지만 음색적 변화를 수반한다(표6, 참조). 지금까지 설명한 제1주제의 세 번

의 등장에서 조성과 음색 변화를 표7로 정리하면 좀 더 쉽게 이해 할 수 있을 것이다.

[표7] 제1주제 제시와 반복의 짜임새

부분	제1주제 R1 (마디1-12)			R2 (마디20-31)			R3 (40-50)		
	도입부	중간부	후반부	도입부	중간부	후반부	도입부	중간부	후반부
조적중심	E		A [#]	E	증2도 아래 D ^b →		D ^b		
주제선율 연주악기	피아노	피아노	첼로	피아노	첼로	피아노	피아노	피아노	첼로

론도형식으로 볼 수 있는 제1주제부에서의 제1주제 제시와 반복에서 나타난 첼로와 피아노의 음악적 역할 관계는 첼로 독주 소나타가 아닌 첼로와 피아노의 이중주로 해석할 수 있게 한다.

마디 47-50의 첼로 선율은 제1주제의 두 번째 반복에서 마디 29의 마지막 박자부터의 내용이 마디 50의 한 마디로 축소되었다(악보 4와 2, 비교참조). 마디 50은 제1주제 반복의 마지막 부분이지만 제2주제부로 넘어가는 경과적 역할을 한다.²²⁾

이 후 여덟 마디로 구성된 제2주제(마디 51-58)는 마디 51의 첼로 성부에서 먼저 시작되고, 마디 55의 피아노 성부에서 제2주제를 받아 연주한다. 여덟 마디로 구성된 제2주제의 핵심은 마디 51-54이다. 이 제2주제의 음악적 특징은 리듬적으로는 4분음표에 16분음표가 결합, 그리고 선율적으로는 반음 하행음형이다. 이러한 네 마디의 구성을 음색변화로 여덟 마디로 확장한 것이다. 제2주제 또한 제1주제부에서처럼 론도형식으로도 볼 수 있다(표8, 참조).

22) 마디 50의 한 마디를 짧은 경과부로 볼 수도 있으나, 너무 짧은 길이와 선율의 특이점이 존재하지 않기에 이 부분을 제1주제부의 끝으로 보았다.

제2주제가 처음 제시되는 마디 51은 첼로 성부가 A음을 강조하며 시작하고 마디 54에서 G[#]음으로 종결된다. 제2주제를 마디 55에서 피아노 성부가 연주 할 때는 시작음이 E음이고 종결음은 E^b 음이다. 악기 교환으로 인한 제2주제의 음색적 변화는 조적중심의 변화도 수반한다. 이는 첼로성부에서 제2주제를 처음 제시 한 후 피아노 성부에서 선율이 반복될 때 완전5도 위에서 이루어진 결과이다(악보4, 참조).

[악보4] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 47-58

5도 위에서 주제를 반복하는 내용은 푸가의 주제 제시-주제 응답과 비교될 수 있다. 네 마디를 여덟 마디로 확장하는 제2주제 구성에서 나타난 주제와 응답의 관계는 제2주제부에서의 제2주제 반복에 모두 적용된다.

제2주제 제시 후 첫 번째 등장하는 에피소드는 세 부분(마디 x:59-62/

y:63-66/ z:67-70)으로 나눌 수 있다. 에피소드 마디 x59-62와 z:67-70은 제2주제에의 리듬적 특징을 바탕에 두고 있고, 마디 x59-62는 주제 선율을 받음계 하행패턴에서 상행선율로 전위 된 선율적 특징도 갖는다. 마디 y:63-66은 다른 형태로 리듬적 특징만 비슷하게 보인다. 마디 y:63-66에서 A장조의 조성종지로 종결되고, 마디 z:67-70에서는 악장 시작인 마디 2 첼로 성부 못갖춘마디에서 등장했던 행진곡풍의 부점리듬이 못갖춘마디에 첨가되어 등장하고, 이후 피아노에서 A^b장조의 조성종지를 보여준다. 마디 70-71의 마지막 부점리듬 선율은 조성종지를 이루지 못하고, 변박으로 바뀌며 제2주제의 두 번째 반복과 연결된다(악보5, 참조).

[악보5] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 59-71

제2주제 리듬형

상행선율

상행선율

행진곡풍의 부점리듬

A

A^b

제2주제가 두 번째로 반복 되어지는 부분 설명하기 위해 제1주제부에서 조적 중심과 주제를 연주하는 악기 순서를 표로 나타낸 바와 같이 제2주제부도 그와 같은 표를 만들어 본다.

[표8] 제2주제 제시와 반복의 짜임새

부분	제2주제 R1 (마디 51-58)		R2 (마디 72-79)		R3 (마디 92-99)	
	b	c	d	e	f	g
조적중심	f [#]	c [#]	c	g	a	e
주제선율 연주악기	첼로	피아노	피아노	첼로	첼로	피아노

두 번째 등장한 제2주제, 즉 제2주제부를 론도형식으로 볼 때, 두 번째 리토르넬로의 마디 72-79는 첫 번째 제2주제 제시와 악기 순서는 다르지만 두 악기가 5도 관계의 응답처럼 등장하는 것은 동일하다.

마디 80부터 등장하는 두 번째 에피소드는 첼로가 증4도 음정 구조를 모티브로 삼아 선율로 사용했고, 피아노 반주부 오른손은 제2주제가 나왔을 때 나왔던 대선율이 연주되고, 반주부 왼손은 증4도 관계로 나타난다. 이 두 번째 에피소드는 제1주제부에 등장하는 두 번의 에피소드와는 달리 선율적으로 연주되는 것과 4마디+4마디+4마디의 규칙적인 악절로 이루어져있다(악보6, 참조).

마디 92-99에서 세 번째로 제2주제가 등장한다. 제2주제의 세 번째 등장은 마디 51-58과 마디 72-79에서 제시된 부분과 마찬가지로 두 악기가 5도관계의 응답처럼 등장한다.

이 후 첼로의 트릴 연주기법이 시작되면서 종결을 암시하며 마디 100부터 제2주제부의 종결구가 시작된다. 마디 107부터 피아노 성부에서 페달포인트로 A^b음이 제시되며 A^b-조적중심음을 가지며 제2주제부가 마무리된다(악보7, 참조).

[악보6] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 80-91

증4도 증4도 증4도 증4도

제2주제가 등장할 때 나온 대선율

mf mp pp

[악보7] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 100-115

mf mf

종결 암시

f p

mf *cresc.* *courts* *courts*

cédez beaucoup cédez encore

A \flat -조적중심 *courts*

마디 116부터 제시부의 종결부가 피아노 반주부에서 D^b음의 긴 페달포인트로 시작하여 D^b-조적중심음이 형성되는데, 이는 제2주제부의 종결구에서 제시된 페달포인트인 A^b음과 5도관계이다. 이 종결부는 박자의 변화와 느린 화음 진행으로 이전 단락들과 큰 대비를 보이고, 느리고 긴 프레이즈의 선율선은 이전의 고전소나타와 비교했을 때 이 부분을 주제 성격으로 제2주제부로 분석 될 수 있을 듯하다. 그러나 제1주제와 제2주제와는 다르게 첼로와 피아노 성부에서 교대되는 선율이 없는 점, 앞선 주제부들과 다르게 느린 화성진행과 긴 프레이즈의 선율로 구성된 점, 그리고 재현부에서 재진술 되지 않는다는 점을 고려하여 이 단락은 두 개의 주제부와는 차별되는 제시부의 종결부로 구분하였다.

[악보8] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 116-120

The musical score shows measures 116 to 120. The top staff is the piano part, and the bottom staff is the cello part. The piano part begins with a long D^b pedal point. The tempo is marked 'Très sensiblement plus calme' with a quarter note equal to 76. Dynamics include *mf*, *p*, *m.d.*, and *m.g.* The bass line is annotated with 'D^b-조적중심'.

2) 발전부

일반적인 소나타악장형식의 발전부에서는 앞서 등장된 제시부의 주제나 선율등의 변화 혹은 발전되는 것이 특징이다. 그러나 이 곡의 발전부에서는 이런 특징은 두드러지지 않고 형식이나 리듬 구조 측면에서 제시부와 연관성을 갖는다. 이러한 이유로 이 부분을 발전부로 분석하기에는 모호할 수 있다.

다만 이 발전부는 주요선율-에피소드가 반복되는 론도형식으로 구성되는

것과 피아노 반주 리듬이 제시부의 에피소드 부분들과 유사한 형태이다. 그리고 발전부의 주요선을 역시 제2주제부처럼 주제제시-응답 관계가 완전5도 관계로 이루어지는 공통점을 보인다. 이러한 형식 운용상의 유사성의 이유로 이 부분을 발전부로 분석하였다.

마디 149부터 시작되는 발전부는 빨라진 리듬과 계속되는 박자의 변화가 눈에 띄며, 느린 화성과 긴 프레이즈의 선율이 특징적이었던 앞선 제시부의 종결부와는 크게 대비된다. 발전부에서도 새로운 주요선율이 제시부처럼 반복되는데 첼로가 먼저 새로운 주요선율을 제시하며 발전부가 시작된다.

F-조적중심음을 갖는 발전부의 주요선율은 제2주제부에서 두 악기가 5도 관계의 응답과 동일하게 첼로의 F음과 피아노의 C음이 5도관계이며 응답처럼 제시된다(악보9, 참조).

[악보9] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 149-158

제2주제 제시 시작음의

5도관계를 가진 발전부의 동기

F-조적중심 ————— 완전5도, 응답관계

마디 159-162의 네 마디로 짧은 에피소드가 제시된다. 이 에피소드의 마지막 마디인 마디 162에서 첼로의 트릴과 피아노의 액센트가 특징이다.

마디 163부터 발전부의 주요선율이 두 번째로 등장하는데, 첫 번째 등장과는 다르게 G-조적중심음을 갖고, 첼로만이 주요선율을 연주하고 피아노의 응답은 없다.

이후 두 번째로 등장한 에피소드에서는 첼로와 피아노가 반음 관계 선율 형태이고, 첫 번째 에피소드와 마찬가지로 종결시 첼로의 트릴과 피아노에서 액센트가 등장한다.

마디 178에서 3/8박자로 박자가 바뀌고, 8분음표 단위의 리듬형태로 연주되며, 주요선율은 등장하지 않는 이 부분은 뒤이어지는 6/8박자의 종결부와 리듬적으로 유사한 부분이 있어 발전부의 종결부와 연결되는 연결구로 분석하였다.

마디 191에서 발전부의 종결부가 시작된다. 이 종결부는 앞선 모든 주제부들이 두 악기가 교대되던 것과 달리 주요선율이 느린 화음 진행으로 피아노에만 나온다. 피아노 왼손 베이스 진행이 중요한데, 첫 번째 프레이즈가 $E^b \rightarrow A^b$ 음으로, 두 번째 프레이즈가 $F \rightarrow G \rightarrow C$ 음으로 변하여 F음과 G음이 C음을 꾸며주며 C-조적중심음으로 마무리된다.

발전부의 종결부를 제시부의 종결부와 비교하면, 느린 화성 진행과 주요선율이 교대되지 않는 유사성을 가지고 있어서 종결부로 분석하였다.

3) 재현부

이 곡의 제시부는 작은 론도형식으로 구성되어 주제를 세 번 제시했지만 재현부에서는 작은 론도 형식을 가지고 있었던 각각의 주제부를 축소시켰다. 제1주제가 두 번, 제2주제가 한 번씩 재현되며, 소나타악장형식의 재현부 구성을 바탕으로 두었다.

재현부의 조적중심은 E-조적중심에서 D^b -조적중심음으로 변하는 제1주제

부와, f-조적중심에서 c-조적중심음으로 변하는 제2주제부로 이루어진다. 재현부에서 제1주제부의 조적중심은 제시부와 동일하나, 제2주제부의 조적중심은 제시부보다 반음 아래에서 나타난다.

마디 208부터 재현부가 시작된다. 재현부의 제1주제는 제시부의 마디 1-31까지 선율과 리듬은 동일하나 첼로 선율의 변화가 있고, 재현부의 마디 235부터 첼로 선율은 축소되었다(악보 10과 11, 참조).

[악보10] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 208-215

a Tempo I ♩ = 120 첼로 선율 변화

208 pizz. *ff* E-장3화음

212 arco *mf* *f*

[악보11] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 230-235

230 *p sub.* *mf* *f* 축소

230 D^b

마디 240부터 제시부의 제2주제 선율이 재현되는데, 제시부에서 제2주제부의 첫 제시 때 보다 반음 낮게 재현되고, 마디 224의 에피소드 부분도 제시부에서 나온 에피소드보다 완전4도 높게 재현되어 제2주제의 재현은 제1주제와 달리 음정구조에 변화가 있다(악보4와 12, 비교참조).

[악보12] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 236-247

제시부의 제2주제보다 반음 낮게 재현

완전4도 높게 재현

마디 248부터 첼로의 트릴로 종결이 암시되며 종결부가 시작된다. 마디 255부터 갑작스러운 *p*와 피치카토, 피아노의 음정 변화, 하모닉스 등으로 이 단락은 앞부분과 크게 대비된다. 최종 악구에서는 E-조적중심음으로 복귀되며 곡이 마무리된다.

폴랑크의 《첼로 소나타》 제1악장 분석한 것을 정리하자면, 제1주제부에서와 제2주제부, 그리고 발전부의 소단락의 구성이 모두 론도형식이라는 공통점을 갖는다. 또한 두 주제부 모두 첼로와 피아노 성부가 주제 선율이 교대

로 등장되는 특징을 갖는다. 다만 제1주제부는 처음 주제가 제시된 이 후 증2도 아래로의 이조만을 보여준 것과 달리, 제2주제부는 주제 선율의 각 주제 제시부마다 다른 음가로 등장되고, 각각은 주제 제시와 반복이 완전5도로 구성되어 흡사 푸가의 주제 제시-응답과 같은 특징을 보인다. 각 단락의 종결부는 주제부와는 다르게 첼로와 피아노가 교대로 연주하지 않고 느린 선율과 화성 진행으로 되어있고, 일반적으로 강하고 빠르게 종결되는 것을 무너뜨린다.

플랑크는 자신만의 방법으로 소나타형식의 곡을 작곡했고, 그 중 《첼로 소나타》는 소나타악장형식이지만, 그 안에서 주제 제시를 론도형식으로 나타내고, 그 안에서 주제 제시-응답의 음정관계를 나타내었다. 또한 조표를 제시하여 조성을 확립시키지 않고, 여러 차례 바뀌지만 조적중심음을 통해 조성감을 나타내었다. 이러한 점들이 플랑크가 신고전주의 작곡가로 불릴 수 있는 이유이고, 그의 《첼로 소나타》 또한 그러한 면이 잘 나타나는 곡이다.

3. 제2, 3 그리고 4악장 분석

1) 제2악장

일반적인 소나타악장형식에서 제1악장과 빠르기가 대비되는 제2악장은 느리고 선율적인 악장이다. 풀랑크의 《첼로 소나타》 제2악장은 ‘카바티네’라는 제목을 가진 악장이다. ‘카바티네’는 다 카포가 없는 짧은 아리아를 의미하고, ‘카바타’(Cavata)라는 말에서 유래된 것으로 원래 아리아에서 사용되는 용어인데, 기악곡에서는 비교적 원래의 뜻에서 벗어나 선율적이고 자유로운 형식의 정리가 잘 된 소곡을 가리키는 말로 쓰인다.²³⁾ 이러한 뜻을 바탕으로 볼 때, 풀랑크의 《첼로 소나타》 제2악장 또한 노래와 같은 선율적인 악장으로 볼 수 있다. 제2악장도 제1악장과 마찬가지로 반복을 주요 소재로 삼았다. 다만 이 반복이 악기 간의 교대로 등장되지 않는 것과 음향의 대비가 없는 것이 제1악장과는 차별화된 특징이라 할 수 있다.

제2악장은 제1악장과는 달리 처음부터 조표가 등장하지만, 마디 10부터는 생략되고 악장을 끝맺는 부분에서 다시 시작 부분과 같이 조표가 등장한다. 이 조표를 통해 조성감이 예상되지만, 마디 10-68까지 긴 부분이 제1악장과 같이 조표가 없어 이 악장 전체를 하나로 대표되는 조성으로 규정할 수는 없다.

[표9] 풀랑크의 《첼로 소나타》 제2악장 형식 구조

단락	마디	조적중심
전주	1-9	F [#]
A	10-38	-
B	39-53	-
A'	54-68	-
후주	69-84	F [#]

23) For bibliography see ARIA and CAVATA, “Cavatina”, In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Ed. edited by Stanley Sadie, Vol. 5 (New York: Macmillan Publishers Limited, 2001), 316.

서우석, 김원구 편역, “Cavatina”, 『라루스 음악사전』 (*Larousse de la musique*) (서울: 라루스출판사, 1998), 1402-1403.

표9에서 확인되는 것과 같이 제2악장은 전주와 후주를 수반하는 세 부분 형식이다. 전주에 해당되는 마디 1-9까지는 F# 장조를 명확하게 하는 짝 찬 화성과, 화음의 병진행으로 인해 인상주의 음악을 연상시킨다. 피아노의 이 화음 병진행은 네 마디 단위로 마디 6-9에서 한 옥타브 위로 반복된다. 이런 반복 구성은 F# 장조를 강조하지만, 마지막 마디 9에서 버금가온화음(VI)으로 끝나 F# 장조의 중지형을 제시하지는 않는다. 이런 음악적 내용을 피아노가 중심이 되어 연주한 후, 첼로는 마디 4의 마지막 8분음표부터 F# 장조의 5음을 첫 음으로 강조하며 선율을 연주한다(악보13, 참조). 이 첼로 선율의 시작 음형은 마디 3의 피아노 오른손 상성부에 대한 모방이다.

[악보13] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제2악장, 마디 1-9

The musical score for the first system (measures 1-9) of the second movement of the Cello Sonata by Maurice Ravel. It is in F# major, 4/4 time, and marked 'Très calme' with a tempo of 56. The piano part features parallel motion chords, with the first measure marked 'pp' and the instruction 'mettre beaucoup de pédale (dans un halo sonore)'. The cello part enters in the fourth measure with a note circled and labeled '모방' (imitation), with the instruction 'sourdine' and 'très doux'. The second system (measures 6-9) shows the piano accompaniment with 'ppp' dynamics and the cello part with 'sur la touche' and 'sans sourd.' markings. The final measure of the system is marked 'ten.'.

이내 마디 10부터 조표가 사라지고 화음의 병진행을 전면에 둔 짜임새가 서정적 선율선과 분산화음 반주의 짜임새로 바뀐다. 이후 음악에서도 조적중심은 드러나나 겹세로줄의 사용과 조표를 없앤 음악적 표기는 조표를 통한 ‘조성’과 ‘비조성’의 명확한 대비를 표현하고자 한 것으로 분석된다.

전주 이후 새로운 음악적 짜임새로 시작하는 A부분(마디 10-38)은 마디

21을 기준으로 두 부분으로 나눌 수 있다. 마디 10-21까지 첼로가 주요선율을 이끈다. 이 긴 표현적인 노래 선율 중 마디 10-11의 두 마디 첼로 선율에서 제2악장의 주요선율 소재가 포함되어있다(악보14, 참조). 마디 12-13의 첼로 선율과 리듬은 이 후에 피아노에서 주요선율을 연주한 후, 마디 32-34에서 첼로가 두 차례 반복한다.

[악보14] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제2악장, 마디 10-13

The musical score shows measures 10-13. The cello part (top staff) begins with a long, expressive melodic line marked "Sans presser" and "p mais très intense". A specific melodic motif is boxed and labeled "주요선율의 요소를 포함" (Contains the elements of the main melody). The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a rhythmic pattern marked "p très enveloppé de pédale" and "8va bassa". The score includes dynamic markings like "mf" and "très express".

이 표현적이고 긴 노래선율은 반복 없이 긴 프레이즈의 첼로 선율로 마디 10-21까지 연주되고, 마디 14-15에서 피아노가 잠깐 주요선율을 연주하지만 중심은 첼로에게 있다.

마디 21부터 반복되는 제2악장 주요선율은 피아노에서만 7번 등장한다. 다시 말해 A부분과 A'부분에서 이 주요선율이 등장한다. A부분과 A'부분에서 피아노가 주요 선율을 7번 반복할 때, 제1악장에서 주요선율을 음정의 변화를 주면서 제시한 것과 같이 제2악장에서도 주요 선율을 음정의 변화를 주며 제시한다(악보15와 16, 참조).

[악보15] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제2악장, 마디 21-24

poco animato 아르페지오 음형

très chanté 주요선율 mf m.g. m.g.

D-리디안

mf espress.

f

(ré)

이 주요 선율의 반복은 시작음을 달리하는 리디아 선법(Lydian-mode)으로 이루어진다. 7회 반복되는 동안 리디아 선법의 두 번째 음은 모두 생략되어 있다. 마디 21에서 D-리디안을 시작으로, 마디 25에서 C-리디안, 마디 29에서 B^b-리디안, 마디 35에서 C-리디안, 마디 54에서 F-리디안, 마디 60에서 A-리디안, 그리고 마디 64에서 D^b-리디안으로 주요 선율이 반복된다.

[악보16] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제2악장, 마디 54-57

Tempo I ♩ = 56

다섯 번째 반복 sf p sf p

f 병진행 화음 f

F-리디안

A부분에서 네 번, 그리고 A'부분에서 세 번 반복되는 이 선율은 각 부분에서 파사칼리아(Passacaglia) 또는 샤콘느(Chaconne)에서와 같은 주제 역할을 한다. 다시 말해서 이렇게 반복되는 주요 선율을 바탕에 두고 자유롭게 반복 없이 기교적 음형을 연주하는 첼로 연주는 피아노가 변주의 주제를 중심으로 연주하는 바로크시대 파사칼리아 또는 샤콘느를 연상시킨다.

첫 번째(마디 21-23), 두 번째(마디 25-27), 네 번째(마디 35-37) 피아노의 주제 반복 위에서 첼로는 매우 빠르게 아르페지오 음형을 연주하고, 세 번째(마디 29-31) 반복되는 부분에서 첼로는 증음주법을 포함한 트레몰로를 연주하며 피아노에서 반복되는 주요 선율을 비르투오소(Virtuoso)적으로 변주한다.

마디 38-53은 앞서 나온 A부분과 다른 형식 단락 B부분으로, 이 부분에서는 앞서 제시된 A부분 주요선율이 제시되지 않는다. 또한 A부분을 지배했던 분산화음보다는 전주에서와 같은 화음적 반주와 피아노 오른손 상성부를 첼로가 함께 연주하므로 두 악기가 동등하게 연주된다(악보17, 참조).

[악보17] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제2악장, 마디 46-49



주요선율이 없고, 피아노의 화음적 반주

마디 69-84의 후주에서는 사라졌던 조표가 다시 등장된다. 마디 1-9마디와 동일하게 F# 장조이며 마디 78-80에서 다시 조표가 잠시 사라지지만 곡의 진행에서 G^b 음이 제시되어 F# 음과 이명동음으로 F# 장조와 같은 조성을 이

룬다. 마디 81에서 다시 조표가 제시되고 최종 화음이 F#장조의 으뜸화음으로 마무리되어 F#장조로 제2악장이 끝난다고 할 수 있다.

플랑크의 《첼로 소나타》 제1악장은 형식단락 운용 방법으로 인해 신고전주의로 볼 수 있었다면, 제2악장은 제1악장의 주제 제시 방법과 동일하게 주요 선율을 여러 차례 반복하는 것, 그리고 교회선법을 사용, 그리고 A부분과 A'부분에서 바로크시대 변주곡 유형을 보임으로 신고전주의 작품으로 《첼로 소나타》를 규정할 수 있는 자료를 제공한다.

2) 제3악장

플랑크의 《첼로 소나타》 제3악장 역시 ‘발라빌레’(Ballabile)라는 제목을 갖는다. 이 용어는 원래 발레용어인데, 일반적으로 독무가 없는 코르 드 발레 (corps de ballet)를 위한 군무를 뜻하며, 음악에서는 춤곡의 성격이나 형식을 가진 모든 작품에 적용될 수 있는 용어로 해석된다. 기악음악에서 사용될 때는 춤 음악의 요소가 포함된 악장을 일컫는다.²⁴⁾ 이 내용은 앞서도 잠깐 언급된 《첼로 소나타》 다악장 구성에서 미뉴엣 또는 스케르초 악장을 대체한 것으로 해석할 수 있다.

이 악장에서 춤과 연관 되는 내용으로는 부점리듬이 많고, 첼로의 피치카토와 아르코 주법이 자주 교대하며 나타나는 것을 볼 수 있다. 피치카토 주법으로 춤 음악에서의 타악기적 효과를 보인다.

다른 악장들과 비교해보면 제3악장은 명확하게 이루어진 단락으로 구성되어 있다(표10, 참조). 네 부분 구성이지만, 크게 두 부분, 다시 말해 A와 B부분에 대한 반복으로 볼 수 있다.

24) Andrew Porter, “Ballabile”, In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2.Ed. edited by Stanley Sadie, Vol. 2 (New York: Macmillan Publishers Limited, 2001), 540-541.

서울대학교 서양음악연구소, “Ballabile”, *Dictionary of music* (서울: 음악세계, 2001), 39.

[표10] 폴랑크의 《첼로 소나타》 제3악장 형식 구조

단락	마디	조적중심	마디
A	1-38	E	1-18
			19-38
B	39-86	D ^b	39-45
			46-55
			56-63
			64-76
			77-86
A'	87-105	E	-
B'	106-118	E	

A부분은 주요 동기들의 특징 음형으로 구성된 A부분의 도입부(마디 1-5)와 주요 동기가 연주되는 부분(마디 6-18)으로 나눌 수 있다. A부분의 도입부는 E-조적중심음을 가지고 시작되며, 마디 6-18에서 주요 동기가 연주되고, 이후 주요 동기 a와 b의 리듬 반복으로 나타난다(악보18, 참조).

[악보18] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제3악장, 마디 5-13

이 후, 마디 19-38에서 마디 1-18에서와 동일하게 도입부와 주요 동기 리듬 반복으로 나타난다. 마디 33-34에서 첼로와 피아노가 유니즌으로 연주되고, 마디 35의 첼로가 트릴로 연주되어 단락 A의 종결을 암시한다.

이후 마디 39부터 새로운 단락 B가 연주된다. B부분은 A부분과 동일하게 도입부와 주요 동기가 연주되는 부분으로 나눌 수 있다(표10, 참조).

B부분 주요 동기의 리듬적 특징과 모방기법을 미리 암시하는 도입부(마디 39-45)가 연주된 후, 마디 46부터 주요 동기 c를 성부간에 모방기법으로 나타낸다. B부분의 주요 동기 c의 반복은 동도모방과 리듬모방으로 나타나며, A부분과 다르게 부점리듬이 나오지 않고, 전체적으로 여린 셈여림으로 연주된다(악보19, 참조).

[악보19] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제3악장, 마디 46-53

The musical score shows measures 46-53. Measure 46 is marked 'a Tempo' and 'sur tout sans ralentir'. The first staff (cello) has a melodic line with 'mf très doux et espress.' and a '주요 동기 c' annotation. The piano accompaniment is marked 'pp' and 'très enveloppé de pédale'. Measure 47 has 'sur la touche' and 'mf' annotations. Measure 48 has '동도 모방' and 'mf' annotations. Measure 49 has 'naturel' and 'mf' annotations. Measure 50 has 'p' and 'mf' annotations. Measure 51 has 'p sust.' and 'mf' annotations. Measure 52 has 'mf' annotations. Measure 53 has 'mf' annotations.

앞선 악장들에서는 주요 선율을 반복할 때 음정의 변화가 주된 요소였다면, 제3악장에서는 리듬 반복에 초점을 두었다. 또한 제1악장과 동일하게 두

악기가 동등한 관계를 갖고 있다. A부분에서는 두 악기가 주요 동기 두 개를 서로 교대로 연주했고, B부분에서는 주요 동기 c를 성부간에 계속 모방했기 때문에 이중주로 볼 수 있다.

3) 제4악장

플랑크의 《첼로 소나타》 제4악장은 제1악장과 같이 E-조적중심음을 보이므로 원조로 돌아가 ‘소나타’를 마감하는 18세기 고전적 형식을 보인다. 피날레(Finale) 악장인 제4악장 형식구조는 표11에서 볼 수 있듯이 서주와 후주를 수반하는 작은 론도의 변형으로 볼 수 있다.

[표11] 플랑크의 《첼로 소나타》 제4악장 형식 구조

단락	마디		
서주	1-10		
A	11-53	11-33	11-26 26-34
		34-53	
	B	54-114	
C	115-195		
A'	196-220	196-205	196-203 204-205
			206-219
	C'	221-247	
후주	248-252		

피아노와 첼로의 음악적 관계를 좀 더 자세히 설명하기 위해 A부분을 집중적으로 설명하고자한다.

A부분은 동기a(마디 12-13)와 동기b(마디 16-17)로 나눌 수 있다. 이 동기들은 각 성부에서 모방기법으로 나타난다(악보20, 참조).

[악보20] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제4악장, 마디 11-18

Presto subito ♩ = 168

동기a

4도 아래 모방

p subito

마디 26-27의 동기c는 첼로에서 피아노로 동도 모방되어 나타난다. 이후 마디 29-30에서 동기c의 변화로 c'부분이 첼로와 피아노에서 차례로 나타난다(악보21, 참조).

[악보21] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제4악장, 마디 26-30

동기c

동도 모방

동기 c의 변화 (c')

마디 34-37에서 선율A가 피아노가 주도적으로 연주되고 첼로가 짧게 받아서 연주한다. 마디 38-41에서 선율A'가 연주되는데, 피아노 오른손 성부와 첼로가 주고 받으며 음색 혼합을 통한 변화를 보여준다(악보22, 참조).

[악보22] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제4악장, 마디 34-39

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 34-37, and the second system covers measures 38-39. The piano part is written in the upper staff, and the cello part is in the lower staff. In measures 34-37, the piano part is labeled '선율 A' and the cello part is labeled '선율 A'. In measures 38-39, the piano part is labeled '선율 A'' and the cello part is labeled '선율 A''. Dynamics include *p*, *léger*, *mf*, and *f*. There are also markings for '8' and 'f' in some measures.

마디 42-45의 선율A''는 첼로가 주도적으로 선율A를 변주한다. 이어서 마디 46-48에서 선율A'''와, 마디 49-51에서 선율A''''가 연주된다.

A부분이 마무리되고 마디 54부터 B부분이 시작된다. 마디 54-86의 동기d가 연주되고 뒤이어 바로 반복된다(악보23, 참조).

[악보23] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제4악장, 마디 54-56

동기d

반복

마디 62-63 두 마디 피아노 오른손 성부에서 가장 윗성부의 멜로디가 5도 상행 후 2도 하행하는 선율로 나타나며, 이는 마디 70-71의 피아노 오른손 윗성부, 마디 72-73의 첼로 성부, 마디 83-84의 피아노 오른손 윗성부 에서 동일하게 반복된다(악보24, 참조).

[악보24] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제4악장, 마디 62-63

5도 상행

2도 하행

마디 75-78에서는 피아노 왼손 리듬이 반복되어 나타나고, 이 후 피아노 오른손 성부의 리듬형태가 동일하게 두 번 더 반복된다(악보25, 참조).

[악보25] 폴랑크, 《첼로 소나타》, 제4악장, 마디 74-78

리듬반복

이 후 A'(마디 196-220)부분은 앞선 A부분과 동일한 형태로 나타나지만, A부분의 마디 19-25에 해당되는 부분이 생략되었고, 동기c가 주도했던 마디 26-34에 대한 부분이 마디 204-205의 두 마디로 축소되었다. 마디 34-53에서 이루어진 선율 A의 네 번의 걸친 변주가 세 번의 걸친 변주로 축소되었다.

앞선 악장들과 마찬가지로 주요 선율 혹은 주요 동기를 여러 번 반복해서 나타내는 것과 동일하게 제4악장에서도 주요 동기와 선율을 여러 번 반복해서 나타내었다. 또한 두 악기가 교대로 주요 동기와 선율을 교대로 연주하여 두 악기가 이중주로서 음악을 이끈다.

IV. 결론

폴랑크는 프랑스 6인조에 속한 작곡가로 프랑스의 신고전주의를 이끌었다. 본 논문에서 20세기 전반 프랑스의 신고전주의를 이끌었던 작곡가인 폴랑크의 생애와 그의 창작세계 그리고 음악적 특징을 알아본 후 《첼로 소나타》(Op. 143)를 분석하였다.

폴랑크는 실내악 작품에서 ‘소나타’라는 명칭을 가진 곡들을 18세기 고전적인 소나타형식 안에서 작곡하였다는 사실을 그의 실내악 작품들을 통해 쉽게 파악할 수 있었다. 그의 실내악 작품 목록을 보면 관악기를 그리고 금관악기 보다는 목관악기를 선호했음을 알 수 있었다. 이러한 단언은 목관악기를 위한 작품을 시리즈로 기획했다는 사실 그리고 그가 현악기를 위한 소나타를 단 두 곡 남겼다는 사실을 기반으로 한 것이다.

《첼로 소나타》 또한 ‘소나타’라는 명칭을 가진 곡으로 고전적인 소나타형식을 기반으로 하고 있다. 폴랑크의 실내악 작품들 중 ‘소나타’라는 제목을 가진 곡들이 모두 3악장 구성이지만, 《첼로 소나타》는 유일하게 4악장 구성의 곡이다.

본 논문에서 《첼로 소나타》 제1악장을 집중적으로 그리고 제2, 3, 4악장을 큰 형식과 주제 운용을 중심으로 분석한 결과는 폴랑크가 ‘신고전주의’ 작곡가임을 재차 확인시켜준다. 이 작품 분석에서 얻어진 신고전주의 어법을 정리하면 다음과 같다.

첫 번째로는 4악장 구성에서 ‘카바티네’ 그리고 ‘발라빌레’라는 부제가 있지만, 각 악장들 간에는 빠르기의 대조가 있었다. 이 부제들은 느린 서정적 악장 그리고 빠른 춤곡 악장에 대한 것으로 빠르고-느리고-빠르고-빠르고의 소나타형식의 외형적인 내용을 그대로 보여준다.

두 번째, 제1악장 구성에서 보면 소나타악장형식을 바탕에 두었음을 확인할 수 있었다. 18세기 소나타악장형식을 20세기적으로 수용한 풀랑크의 음악어법을 제1악장 제시부에서 확인할 수 있었다. 풀랑크는 제시부의 제1주제부와 제2주제부에서 각각 주제들을 세 번씩, 조적 중심을 달리하여 반복했고, 소나타악장형식 속에 론도 형식을 포함한 제시부를 보여주었다.

세 번째, 일반적으로 고전적인, 즉 모차르트나 베토벤의 독주 소나타에서 보면 두 악기가 주제를 서로 교차로 연주하는 음색적 변화를 통한 주제 확보가 있다. 풀랑크의 《첼로 소나타》 제1악장 제1주제부와 제2주제부가 론도 형식으로 구성되는 새로운 수용을 보였지만, 악기 교차 연주를 통한 음색 변화는 고전의 내용을 그대로 받아주고 있다.

네 번째, 《첼로 소나타》를 고전적인 18세기의 조성적 감각으로 설명할 수는 없지만, 조적중심을 나타내는 화성적 진행과 페달포인트를 통해서 새로운 조성적 내용을 악장 구성의 틀로 삼았음을 확인할 수 있었다.

다섯 번째, 풀랑크의 《첼로 소나타》에서는 에피소드에서 조성감이 명확하게 확립되는 새로운 내용이 있었다.

여섯 번째, 제2악장에서는 바로크적인 음악 짜임새를 확인할 수 있었다. 대위법적 모방기법과 교회선법인 리디아 선법의 운용을 악장 구성의 중심어법으로 삼았다. 또한 이조된 리디아 선법에 의한 주요 선율을 피아노가 주도적으로 연주함으로써 피아노가 단순한 반주 역할에 그치지 않음을 확인했다.

일곱 번째, 풀랑크는 제3악장에서도 주요 선율과 동기를 모방기법을 사용하여 여러 차례 반복시켰다. 제1악장에서는 음색적 변화를 중심으로 주제를 반복 제시했다면, 제3악장에서는 리듬적 반복에 초점을 두어 주요 선율과 동기를 반복했다.

여덟 번째, 제4악장 또한 주요 선율과 동기가 두 악기가 교대로 모방기법으로 여러 차례 반복된다. 제4악장의 조적중심음 또한 제1악장과 마찬가지로

E-조적중심음을 가지며, 고전 소나타형식의 외형적 내용을 명확히 보여준다.

플랑크의 말년 작품인 《첼로 소나타》는 소나타형식의 20세기적 수용을 확실히 보여주었고, 이 작품의 분석을 통해 플랑크의 신고전주의의 예술 경향을 볼 수 있었다. 또한 플랑크는 이렇게 작품 속에 전통과 현대의 기법들을 녹여냄으로써 전통과 현대의 양식 모두를 수용하였고, 자신만의 음악세계를 구축하였다. 이러한 분석을 통해서 두 악기간의 관계를 고려한 연주해석이 가능할 것이다.

참 고 문 헌

1. 단행본

김용환. 『서양음악사 100장면 (2)』. 서울: 가람기획, 2002.

김은혜. “프랑스 6인조”, 이석원. 오희숙 편집, 『20세기 작곡가 연구 II』. 서울: 음악세계, 2004,

허영환 외 6인. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문2』. 서울: 심설당, 2009.

음악지우사. 『최신 명곡해설 전집 실내악곡 7』. 서울: 세광출판사, 1983.

Daniel, Keith W. *Francis Poulenc: his artistic development and musical style*. Ann Arbor: UMI, 1982.

2. 사전

서우석, 김원구 편역. “Cavatina”, 『라루스 음악사전』 (*Larousse de la musique*). 서울: 라루스출판사, 1998, 1402-1403.

서울대학교 서양음악연구소, “Ballabile”, *Dictionary of music*. 서울: 음악세계, 2001, 39.

Porter, Andrew. “Ballabile”, In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, edited by Stanley Sadie, 540-541. Second Edition. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.

For bibliography see ARIA and CAVATA. “Cavatina”, In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 5, edited by Stanley Sadie, 316. Second Edition. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.

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

4. 악보

Poulenc, Francis. *SONATE pour violoncello et piano*, HEUGEL & C^{IE}, 1953.

5. 인터넷 자료

<https://imslp.org/> [2018년 10월 13일 접속] .

[https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Sonata_\(Poulenc\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Sonata_(Poulenc)) [2018년 10월 15일 접속] .

<http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP02100-BWV0812.pdf> [2018년 10월 23일 접속] .

ABSTRACT

F. Poulenc Cello Sonata Op. 143

A Study on the musical relationship
between cello and piano

- From an analytical perspective on Neo-Classical Music-

OH HYOJIN

Department of Collaborative Piano.

Graduate School of

Sungshin University

In this paper, Francis Poulenc(1899-1963) analyzed the analysis work of 《Cello Sonata》 (Op. 143). It is the only full-length quartet to be composed from 1940-1948.

In this paper, the Poulenc was analyzed from the perspective of a Neoclassicism composer and the role of the musical performance between the two instruments was analyzed intensively through formal analysis centering on the first movement.

The piece has a subtitle "Cavatine" and "Ballabile," but it is composed of four movement halls with fast contrast between each movement and the first movement is based on the sonata form. The presentation of the subject in the first and second chapters of the first movement

presentation is repeated three times with the phonological change, in the form of a sonata movement. In addition, the tables were presented to express a sense of composition through the centralization of the composition, rather than in the three presentation of the topic, a strong sense of composition was established in the parts of the episode between the subject and the subject.

Major melodies and motivations were repeatedly expressed in the second, third and fourth movements, as well as Lydian-mode, emulation techniques and rhythm rebound. He also showed the other musicians a harmony-oriented process and pedal points.

In this work, Poulenc clearly demonstrated the acceptance of the sonatas in the 20th century. It also accommodated both traditional and modern styles and led Neoclassicism in its own way.