



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 교수지도  
석사학위 청구논문

플랑크 《바이올린 소나타》 (FP.119)  
제1악장 분석연구

-신고전주의 음악어법을 중심으로-

2020

성신여자대학교 대학원  
반주학과  
박 혜 진

플랑크 《바이올린 소나타》 (FP.119)

제1악장 분석연구

-신고전주의 음악어법을 중심으로-

신인선 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2020년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

박혜진

# 인 준 서

박혜진의 석사학위 논문으로 인준함

2020년 5월

심사위원장..... 김 미 영..... (서명 또는 인)

심 사 위 원..... 신 인 선..... (서명 또는 인)

심 사 위 원..... 지 형 주..... (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문은 프랑시스 풀랑크(F. Poulenc, 1899-1963)의 《바이올린 소나타》(FP. 119) 제1악장을 신고전주의 음악어법 관점으로 분석 연구한 내용을 담고 있다.

분석에 앞서 20세기 전반 프랑스 음악문화와 풀랑크의 생애를 알아 본 뒤 『새 그로브 음악사전』에 따라 풀랑크의 실내악 창작을 세 시기로 나누어 보았다. 그 결과 그의 ‘소나타’라는 제목을 가진 실내악 작품들은 18-19세기 고전적인 소나타형식을 바탕으로 두고 작곡되었다는 것을 확인하였다.

《바이올린 소나타》는 총 3악장의 다악장 구성으로, 외형적으로 고전적 소나타형식을 보인다. 그러나 각 악장의 조성관계를 조표를 제시하여 조성을 확립시키지 않고, 조적중심을 통하여 조성감을 부여했다.

이를 바탕으로 제1악장을 분석한 결과 제시부는 두 주제를 다른 조적중심으로 제시하여 대조시켰으며, 재현부 또한 제2주제가 원조로 재현되었다는 점은 풀랑크의 고전 소나타악장형식의 수용으로 볼 수 있다.

또한 처음 도입부에 나타나는 음형들이 악장 내에서 계속 변화 발전되어 소나타악장형식 내에 ‘변주형식’을 결합시켜 변화를 주었다. 도입부에서 등장한 음형을 악장 전체 진행에서 반복적으로 등장하게 하는 짜임새는 유기적 구조로 설명되고, 이는 19세기 기악음악의 형식과 연결시킬 수 있다.

풀랑크는 《바이올린 소나타》를 통하여 소나타악장형식이라는 외형을 빌려와 자신만의 독자적인 모습으로 수용하였다. 이를 통하여 그가 신고전주의를 이끈 작곡가임을 확인할 수 있다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 이론적 배경 .....	3
1. 20세기 전반 프랑스 음악문화와 폴랑크 .....	3
1) 20세기 전반 프랑스 음악문화 .....	3
2) 폴랑크의 생애와 창작세계 .....	8
3) 폴랑크의 실내악 창작 .....	12
III. 작품 분석 .....	19
1. 《바이올린 소나타》(FP. 119)에 대한 창작배경 및 구성 .....	19
2. 제1악장 분석 .....	21
1) 도입부와 종결부 .....	23
2) 제시부 .....	28
3) 발전부 .....	40
4) 재현부 .....	44
IV. 결론 .....	48

## 참고문헌

## ABSTRACT

## 표 목차

[표1] 플랑크의 세 시기로 나누어 본 실내악 작품들 .....	12
[표2] 플랑크 《바이올린 소나타》의 악장 구성 및 형식 .....	20
[표3] 플랑크의 《바이올린 소나타》 제1악장 구성 .....	22

## 악보 목차

(악보 1) 《플루트 소나타》 제1악장, 마디 1-7 .....	16
(악보 2) 《플루트 소나타》 제1악장, 마디 34-39 .....	17
(악보 3) 제1악장 도입부, 마디 1-2 .....	24
(악보 4) 제1악장 발전부 도입부, 마디 97-101 .....	25
(악보 5) 제1악장 재현부 도입부, 마디 130-135 .....	26
(악보 6) 제2악장 도입부, 마디 5-8 .....	26
(악보 7) 제1악장 종결부, 마디 157-160 .....	27
(악보 8) 제1악장 제시부, 마디 3-6 .....	29
(악보 9) 제1악장 제시부, 마디 7-9 .....	30
(악보 10) 제1악장 제시부, 마디 14-16 .....	30
(악보 11) 제1악장 제시부, 마디 17-22 .....	31
(악보 12) 제1악장 제시부, 마디 23-26 .....	32
(악보 13) 제1악장 제시부, 마디 27-29 .....	33
(악보 14) 제1악장 제시부, 마디 30-34 .....	33
(악보 15) 제1악장 제시부, 마디 35-40 .....	34
(악보 16) 제1악장 제시부, 마디 41-44 .....	35

(악보 17) 제1악장 제시부, 마디 49-56 .....	36
(악보 18) 제1악장 제시부, 마디 61-66 .....	37
(악보 19) 제1악장 제시부, 마디 70-76 .....	38
(악보 20) 제1악장 제시부, 마디 77-83 .....	39
(악보 21) 제1악장 제시부, 마디 87-96 .....	40
(악보 22) 제시부와 발전부 비교 .....	41
(악보 23) 제1악장 발전부, 마디 104-112 .....	42
(악보 24) 제1악장 발전부, 마디 113-119 .....	43
(악보 25) 제1악장 발전부, 마디 126-129 .....	44
(악보 26) 제1악장 재현부 마디 136-139 .....	45
(악보 27) 제1악장 재현부 마디 140-142 .....	45
(악보 28) 제1악장 재현부, 마디 143-150 .....	46

## I. 서론

신고전주의 작곡가인 폴랑크(Francis Poulenc, 1899-1963)의 《바이올린 소나타》는 그의 유일한 바이올린을 위한 작품이다. 연주자로서 이 작품을 연주할 때, 작품 내의 각 음형들이 급격한 변화를 가지고 있어 단편의 나열과 같은 음악적인 모습을 느낄 수 있다. 이러한 이유에서인지 《바이올린 소나타》를 연주함에 있어 음악적인 연결이 쉽지 않다. 이 어려움을 해결하기 위하여 ‘소나타’라는 제목을 가진 이 작품이 고전 소나타형식과 밀접한 관계를 가지는지 분석해보고, 분석을 바탕으로 작품 내에 음악적인 연결고리가 있는지 찾아보도록 한다. 또한 이는 이 작품을 단편의 나열이 아닌 음악적 연결을 주어 연주하기 위한 연주 해석에 도움이 될 것이다.

본 논문의 연구 방법으로 작품 분석에 앞서 20세기 전반 프랑스 음악문화의 흐름을 살펴보고, 폴랑크의 생애와 창작세계를 알아본다. 이를 통하여 프랑스 신고전주의의 배경과 폴랑크가 신고전주의 작곡가임을 확인하여 이론적 배경을 형성한다. 또한 그의 실내악 작품들의 구성과 특징을 정리하여 《바이올린 소나타》를 고전적인 내용과 연결할 가능성이 있는지 확인하고, 연구범위를 제1악장으로 국한하여 집중 분석한다. 이는 소나타형식, 즉 ‘소나타’라는 작품명과 연결되는 다악장 구성인 소나타형식 중 제1악장이 핵심 악장이기 때문이다.

《바이올린 소나타》를 신고전주의 관점에서 연구 분석한 선행 논문들은 많이 존재 한다<sup>1)</sup>. 그 중 작품 내의 음형들을 나누어 분석 연구한 것은 최유

---

1) 정분영, "Francis Poulenc의 Sonate pour Violon et Piano에 관한 연구," (연세대학교 석사학위논문, 2005); 최유정, "Francis Poulenc의 sonate pour violon et piano에 대한 연구," (서울대학교 석사학위논문, 2006); 우지연, "F. Poulenc의 <바이올린과 피아노를 위한 소나타>에 대한 연구," (경원대학교 석사학위논문, 2007); 이정은, "F. Poulenc의 sonate pour violon et piano에 관한 연구," (성신여자대학교 석사학위논문, 2008); 박소현, "Francis Poulenc의 Violin Sonata d minor에 대한 분석 연구," (신라대학교 석사학위논문, 2013); 김보람, "폴랑크의 《바이올린소나타 FP.119》에 나타난 신고전주의

정의 석사논문이 있는데, 본 논문에서는 제1악장만을 분석 대상으로 하였다. 또한 선행 연구물들 중 제1악장의 형식을 규명함에 있어 소나타악장형식이나 변형된 소나타형식 그리고 자유로운 형식으로 규정하는 등의 다양한 결론이 나오는 것을 확인하였다. 이렇게 다양한 결론이 나오는 이유를 제1악장 분석에 집중하여 재확인하고, 분석을 바탕으로 음악적 연결고리를 찾아 연주해석의 어려움을 극복하고자 한다.

---

경향에 대한 연구," (숙명여자대학교 석사학위논문, 2014); 공보경, "FRANCIS POULENC의 'Sonata pour Violin et Piano'에 나타난 신고전주의 성향에 대한 분석," (이화여자대학교 석사학위논문, 2017); 신혜원, "Francis Poulenc의 <Sonate pour violon et piano> 분석연구," (이화여자대학교 석사학위논문, 2019); 김영은, "Francis Poulenc의 Violin Sonata d minor에 대한 분석 연구," (경희대학교 석사학위논문, 2019).

## II. 이론적 배경

### 1. 20세기 전반 프랑스 음악문화와 폴랑크

#### 1) 20세기 전반 프랑스 음악문화

19세기에서 20세기로 접어들 무렵, 프랑스의 예술가들은 바그너(R. Wagner, 1813-1883)의 음악에 크게 압도되어 있었다. 프랑스 비평가인 보들레르(C. P. Baudelaire, 1821-1867)는 1869년 초에 이미 바그너의 중요성을 인식했었고, 시인인 말라르메(S. Mallarmé 1842-1898)와 화가 앙리 팡탱-라투르(Henri Fantin-Latour, 1836-1904) 또한 바그너 숭배자가 되었다. 음악가로서 드뷔시(C. Debussy, 1862-1918)와 뒤카스(P. Dukas, 1865-1935) 역시 바그너 추종자였다. 이와 같이 19세기 말에서 20세기로 넘어오는 프랑스 문화는 독일 작곡가 바그너의 영향 하에 있었다고 할 수 있다. 바그너의 음악극은 음악, 연극, 건축, 배경 회화 등을 결합시킴으로써 관중들을 사로잡기에 충분하였고, 프랑스의 작곡가 땡디(V. D'indy, 1851-1931)와 쇼송(E. Chausson, 1855-1899)은 바그너와 비슷한 스케일의 오페라를 작곡하기도 하였다. 그들에게 있어서 바그너의 음악은 마치 하나의 교본과도 같은 것이었다<sup>2)</sup>.

1870년의 보불전쟁<sup>3)</sup>의 패배 이후 프랑스는 자국 작곡가들의 창작 활동을 돕고, 프랑스 음악의 중흥을 위하여 1871년에 <국립음악협회>(Société Nationale de Musique)를 창단하였다. 이 협회를 중심으로 프랑스 작곡가들은 진지하고 높은 이상을 가지고 관현악, 실내악, 피아노음악 등에 격

2) 중앙일보사. 『음악의 유산 9』 (중앙일보사, 1996), 8.

3) 프로이센-오스트리아 전쟁에서 오스트리아 제국을 패배시킨 오토 폰 비스마르크가 독일 통일의 마지막 걸림돌인 프랑스를 제거하여 독일 통일을 마무리하고자 했던 목적으로 일으킨, 프랑스 제2제국과 프로이센 왕국간의 전쟁이다.

[https://ko.wikipedia.org/wiki/프로이센-프랑스\\_전쟁](https://ko.wikipedia.org/wiki/프로이센-프랑스_전쟁) [2019.10.13. 접속]

조 높은 작품을 남겼으며, 프랑스의 민속음악 뿐만 아니라 라모(J. P. Rameau, 1683-1764), 쿠프랭(F. Couperin, 1668-1733) 등 과거 프랑스 출신 음악가들의 작품들에서도 음악적 소재를 모색하여 새로운 활동을 위한 자극으로 활용하였다.<sup>4)</sup> 그 후 1894년 종교음악 연주단체인 <스콜라 칸토룸>(Schola cantorum)을 설립하여 교회음악을 전문적으로 연구하고 가르쳤다. 또한 프랑스 정부의 노력으로 작곡과 연주활동, 교육과 장학제도 등이 개선되면서 전 유럽과 미국 등지에서 학생들이 프랑스로 몰려들기도 하였다.

한편 드뷔시는 1894년 상징파의 시인 말라르메(S. Mallarmé, 1842-1898)의 『목신의 오후』(*L'après-midi d'un faune*)를 토대로 한 작품인 《목신의 오후에의 전주곡》(*Prélude à l'après-midi d'un faune*)을 발표하였는데, 초연 당시 청중들의 반응은 매우 뜨거웠으며, 이 작품은 그 이후에 드뷔시 뿐 아니라 프랑스 작곡가들의 창작에 큰 영향을 미쳤다.<sup>5)</sup> 이로 인하여 독일, 즉 바그너와 거리를 둔 음악적 경향이 시작되었고 현재 서양음악사에서는 이를 프랑스 인상주의 음악이라 명명한다.

인상주의 음악은 “작곡의 한 양식으로서 풍부하고 다양한 화성과 음색으로 분위기를 불러일으켜 묘사적인 인상을 창조하도록 만들어진 것”<sup>6)</sup>이라 할 수 있으며, 상징주의 문학과 인상주의 미술에서 영향을 받아 새로운 경향의 음악을 추구하였다. 드뷔시는 인상주의 음악을 정착시켜 19세기 낭만주의와 확실한 결별을 보여주었고, 20세기 음악의 시작을 열었다. 그의 음악은 화성, 리듬, 형식, 관현악법 등에서 전통을 탈피하였으며, 주로 화성을 가지고 인상주의 언어의 요소인 색채효과를 얻어내었다.

1909년 디아길레프(S. Diaghilev, 1872-1929)의 러시아 발레단의 파리 시

4) 심성태. 『음악용어사전』 (현대음악출판사, 1996), 462.

5) 중앙일보사. 『음악의 유산 9』 (중앙일보사, 1996), 29.

6) Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder, A History of Western Music, 『그라우트의 서양 음악사 (하)』, 민은기 외 5인 역 (서울: 이앤비플러스, 2009), 228.

즌이 개막되면서 드뷔시 인상주의 음악이 진행되고 있던 프랑스에서 러시아 발레가 큰 인기를 끌게 되었다. 화려한 의상과 장엄한 안무, 그리고 림스키-코르사코프(N. Rimsky-Korsakov, 1844-1908)의 《세헤라자데》(Shekherezada, 1888), 스트라빈스키(I. Stravinsky, 1882 - 1971)의 《불새》(The Firebird, 1910) 등의 음악으로 인하여 러시아 발레는 1929년 디아길레프가 사망할 때까지 프랑스를 압도하였다. 디아길레프는 라벨(M. Ravel, 1875-1937)의 《다프니스와 클로에》(Daphnis et Chloé, 1912), 스트라빈스키의 《봄의 제전》(Le Sacre du Printemps, 1913) 그리고 풀랑크(F. Poulenc, 1899-1963)의 《암사슴》(Les Biches, 1924) 등의 발레 곡을 채택하였고, 특히 라벨의 《다프니스와 클로에》에 나타나는 고대 그리스와 동양적인 취향들은 프랑스 예술에 깊이 자리잡혀있던 경향이라고 볼 수 있었다.<sup>7)</sup>

한편 프랑스에서는 신고전주의<sup>8)</sup> 경향도 나타나게 되었는데, 이 음악활동은 프랑스의 정치와 깊이 관계된 것으로 본다. 보불전쟁 패배 이후 민속음악적 이디엄 확립과 연결되었던 댄스와 <스콜라 칸토룸>은 보수적 민족주의 단체인 <프랑스 영토연맹>의 지지를 받았고, 이에 반해 프랑스 음악을 전통의 굴레에서 풀어 준 생상스(C. Saint-Saëns, 1835-1921)와 베를리오즈(H. Berlioz, 1803-1869) 등의 작곡가들은 좌파의 주도하에 있던 정부의 지지를 받았다. 보수적 민족주의자들은 프랑스 음악이 독일의 낭만주의와는 반대로 본질적으로는 고전적이라 주장하면서, 신고전주의를 애국심과 연결하였지만, 좌파의 작곡가들은 신고전주의를 국가적인 것이 아니라 보편적인 것으로 보았다.<sup>9)</sup>

7) 중앙일보사. 『음악의 유산 9』(중앙일보사, 1996), 15-16.

8) 프랑스어 Néo-classicisme에서 유래하였으며 새로운 고전을 의미한다. 이 경향은 후기 낭만 음악의 중후하고 반음계적인 화성과 표현주의의 주관적 감정의 과다표출, 인상주의의 모호한 음악성 등에 대한 반동으로서, 바로크시대의 대위법과 운음계적인 사고방식, 명확한 선율, 고전시대의 분명한 형식 등으로 설명된다.

9) Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder, A History of Western Music,

스트라빈스키는 페르골레시(G. B. Pergolesi, 1710-1736)의 음악을 발레용으로 편곡한 《풀치넬라》(Pulcinella, 1919)를 발표하여 신고전주의의 작풍을 새로 열었다. 이로 인해 스트라빈스키는 신고전주의를 대표하는 작곡가로도 언급된다. 또한 장 콕토(Jean Cocteau, 1889-1963)<sup>10)</sup>는 『수탉과 아를르캥』(Le Coq et l'Arlequin)이라는 제목의 글을 통해 청중들에게 ‘객관적인’ 예술의 필요성을 알렸다. 콕토의 역설적인 문체로 쓰인 이 선언문은 후기낭만주의의 바그너 음악이 갖는 지배력을 허물도록 하였고, 무소르그스키(M. P. Mussorgsky, 1839-1881)와 립스키-코르사코프의 파리유행과 드뷔시의 인상주의에 대해서도 거침없이 비판하였다. 콕토의 주장에 따르자면, 지나친 정교함과 덧없는 장식은 혐오스러운 것이었다. 반면에 그는 사티(E. Sati, 1866-1925)의 정숙한 단순성을 옹호하였으며, 사티에 대해 ‘인상주의 다성음악의 아름다움에 부담을 느낀 젊은 작곡가들에게 길을 보여줄 음악가’라고 평했다.<sup>11)</sup> 사티는 프랑스에서 활동하고 있었던 새로운 세대의 젊은 작곡가들에게 까지 대단한 영향을 주었는데, 그는 인상주의 음악의 모호함과 낭만주의의 과장된 표현을 해소하기 위하여 재치와 풍자를 사용하였고, 프랑스 6인조는 이를 귀감으로 삼아 명료하며 산뜻한 짜임새를 가진 작품을 만들곤 하였다.

프랑스 신고전주의 작곡가들 그룹으로 거론되는 프랑스 6인조는 뒤레(L. Durey, 1888-1979), 오릭(G. Auric, 1899-1983), 오네게르(A. Honeger, 1892-1955), 타유페르(G. Tailleferre, 1892-?), 폴랑크, 미요(D. Milhaud, 1892-1974)의 프랑스 젊은 작곡가로 구성되었다. 프랑스에서 신고전주의 음악을 추구하던 이들은 1917년 발레작품인 사티의 《행진》(Parade)에 의하여

『그라우트의 서양 음악사 (하)』, 민은기 외 5인 역 (서울: 이앤비플러스, 2009), 316.

10) 프랑스의 시인·소설가·극작가·영화감독이다. 파리의 근교에서 출생하였으며, 학교를 싫어하여 문학적 사교계에 출입하였다. 제1차 세계대전 후 전위파 시인으로 두각을 나타내어 1917년 사티·피카소·디아길레프와 함께 초현실주의적인 작품을 발표하며 시·음악·회화·무용 등의 총화를 꿈꾸었다. [https://ko.wikipedia.org/wiki/장\\_콕토](https://ko.wikipedia.org/wiki/장_콕토) [2019.10.13. 접속]

11) Henri Hell, *Francis Poulenc* (New York: Grove Press, 1959), 13.

큰 영향을 받게 되는데, 《행진》은 장 콕토의 대본, 피카소(Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973)의 무대장치와 의상 그리고 디아길레프의 러시아 발레단으로 이루어져 ‘새로운 정신’의 탄생을 알렸고, 이는 곧 프랑스 6인조의 표본적 양식이 되었다.<sup>12)</sup> 이 작품에 대해 폴랑크는 다음과 같이 언급하였다.

<행진>에서 충격적인 것은 타자기소리만이 아니라 논쟁, 음악, 쇼 등 모든 것이 있으며, [...] 사티의 음악은 매우 단순하고 생생하고 순수하여 그의 추종자들에게 스캔들을 일으켰다. 그의 예술이 홀을 지배했고, 그 순간 홀은 박수 소리로 가득 찼다. 관객들은 비명을 질렀다. “Vive Picasso!” 오릭, 타유페르, 뒤레 등 많은 음악가들이 소리 쳤다. “Vive Satie!”<sup>13)</sup>

프랑스 6인조는 단 5년 동안 단체로 존재하였는데, 서로의 친밀한 우정에 의해 1917년과 1921년 사이에 같은 공연에서 함께 연주하였고, 각 한 악장씩 작곡한 《6개의 피아노 모음곡》(*L'Album des Six*, 1920)을 발표하기도 하였다. 이들은 몇몇 예술 애호가들에 의해 정신적, 재정적 지원을 받았으며, 청중들의 예술적 취향에 의해 서로 긴밀히 연결되었다.<sup>14)</sup>

1921년 이후, 이들은 미학적 견해 차이로 인해 그 결속력이 느슨해졌다. 그들은 각자 다른 길을 걷지만, 그들 중 폴랑크와 오릭은 신고전주의 음악을 지속해 나갔으며, 미요와 오네게르는 다양한 장르에서 새로운 시도를 하여 20세기 음악에서 중요한 역할을 했다. 짧은 기간이었지만 이들의 혁명적 정신은 러시아 5인조에 비유되며, 이들이 개척한 음악어법은 드뷔시, 라벨 이후의 오늘날 프랑스 음악에 가장 크게 부상하는 주류를 이루고 있다.<sup>15)</sup>

12) 김은혜, “프랑스 6인조”, 이석원. 오희숙 편집, 『20세기 작곡가 연구II』 (음악세계, 2004), 424.

13) Ihor Junyk. *Foreign Modernism: Cosmopolitanism, Identity, and Style in Paris* (University of Toronto Press, 2013). 65.

14) 김은혜, “프랑스 6인조”, 이석원. 오희숙 편집, 『20세기 작곡가 연구II』 (음악세계, 2004), 425.

15) Keith W. Daniel, *Francis Poulenc: his artistic development and musical style* (Ann

## 2) 풀랑크의 생애와 창작세계

프랑스 6인조의 멤버인 풀랑크는 1899년 1월 7일 파리의 플라스 드 소세 2번지에서 태어났다. 가톨릭 신자인 그의 아버지 에밀 풀랑크(E. Poulenc, 1855-1917)는 롱 풀랑크 제약회사 소유주의 한 사람이었으며, 회사는 성공적으로 번창하였다. 부유한 가정환경에서 자란 풀랑크는 예술가 집안 출신의 피아니스트인 어머니에게 5세 때부터 피아노를 배우기 시작하였다. 그의 어머니는 아들이 파리 음악원에 들어가길 바랐지만, 전형적인 학교공부를 강요했던 부친에 의해 풀랑크는 리쎬 콩도로쎬(Lycée Condorcet)를 졸업하였다.

풀랑크는 14세 때 스페인 출신 피아니스트인 리카르도 비네(R. Viñes, 1875-1943)<sup>16)</sup>에게 본격적으로 피아노를 배우기 시작하였다. 풀랑크는 비네의 명확하고 다채로운 연주기법과 페달, 스타카토 사용방법 등을 배워 현대 음악에 눈을 뜨게 되었다. 풀랑크는 그의 스승을 다음과 같이 묘사 하였다.

“현대 음악의 기본적인 요소인 페달의 사용법을 아무도 그보다도 더 잘 가르치지지는 못했다. 그는 페달의 흐름 속에서 음들을 선명하게 연주하도록 하는 기법에까지 도달해 있었다! 또 하나의 완전한 레가토(Legato)에 반하는 스타카토(Staccato)의 재능은 또 얼마나 멋진 것인지!”<sup>17)</sup>

풀랑크는 또한 비네로 인하여 작곡가 사티 그리고 오릭과 친분을 맺게 되어 향후 그의 작곡가로써의 음악 발전에 큰 영향을 받게 된다.

청소년기로 들어선 풀랑크는 혼자 작곡을 시도하기 시작하였다. 드뷔시의

---

Arbor: UMI, 1982), 22.

16) 비네는 라벨, 드뷔시, 파야(Manuel de Falla y Matheu, 1876-1946)의 작품 전문 연주자로 매우 뛰어난 대기교가였다.

17) 조명희. 『불란서의 음악가들』 (청한문화사, 1990), 223.

영향을 받은 《피아노를 위한 전주곡》과 스트라빈스키의 영감을 받아 작곡한 《한 중국인의 화장》(Processional for the Cremation of a Mandarin)<sup>18)</sup> 등이 있지만 크게 주목받지 못하였고, 그의 나이 18세에 이르러 본격적으로 작곡가로서의 삶을 시작하였다. 폴랑크는 장 콕토의 시나리오에 사티가 음악을 붙인 발레작품 《행진》의 영향을 받게 되었고, 이 영향으로 인해 《흑인 광시곡》(La Rhapsodie Nègre, 1917)<sup>19)</sup>을 작곡하여 큰 성공을 거두었다. 이 작품 이후 창작 능력을 인정받은 폴랑크는 작곡가로서 순조로운 출발을 하게 되었으며, 화가, 문학가 등 다방면의 뛰어난 예술가들과의 교류를 통하여 독자적인 음악세계를 구축해나갔다.

제 1차 세계대전 발발로 폴랑크는 1917년에 군 입대를 하였는데, 군 생활 중에도 《피아노 2중주를 위한 소나타》(Sonata for Piano Four Hands, 1918)와 《두 대의 클라리넷을 위한 소나타》(Sonata for two clarinets, Op. 7, 1918) 그리고 프랑스 시인 아폴리네르(G. Apollinaire, 1880-1918)의 시를 바탕으로 한 가곡집 《동물우화집》(Le Bestiaire, 1919) 등을 발표했다.

1920년부터 폴랑크는 미요, 오네게르, 오리, 뒤레, 타우페르와 함께 5년 동안 프랑스 6인조로 활동 하였다. 프랑스 6인조에 합류 할 때 까지도 체계적인 작곡 공부를 하지 못했던 그는 3년간의 군복무를 마치고 케를랭(C. Koechlin, 1867-1950)<sup>20)</sup>에게 약 4년간 화성법을 비롯한 합창법, 대위법 등을 배웠다. 케를랭은 폴랑크의 첫 합창곡인 《마실 노래》(Chanson à boire,

18) 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), 233.

『그로브사전』의 폴랑크 항목에는 15세 때 《한 중국인의 화장》을 처음 작곡했다고 언급되어 있으나 이는 유실되어 현재 남아있지 않다.

19) 바리톤, 플루트, 클라리넷, 현악4중주, 피아노로 편성되었다.

20) 프랑스의 작곡가. 비평가, 이론가로서도 뛰어나 1909년부터 『예술록』 잡지에 평론 집필을 시작한 것을 비롯하여 1915년까지 대위법이나 작곡법이 뛰어난 저술을 남겼으며, 1935년부터 1943년까지의 8년간에 쓴 『관현악법 개론 : 전4권』에 의하여 당대를 대표하는 이론가로서의 명성을 확립하였다. [https://ko.wikipedia.org/wiki/샤를\\_케를랭](https://ko.wikipedia.org/wiki/샤를_케를랭) [2019.9.25.접속]

1922)를 쓸 수 있도록 도움을 주었으며, 음악가로서의 기질을 펼칠 수 있도록 이끌어 주었다. 이 시기에 풀랑크는 《클라리넷과 바순을 위한 소나타》(1922)와 《호른, 트럼펫, 트롬본을 위한 소나타》(1922) 등의 실내악들을 작곡했다.

그가 실내악 작품들을 활발히 작곡하고 있을 무렵, 디아길레프의 요청으로 작곡한 《암사슴》(Les Biches, 1924)을 발표하여 크게 호평 받았다. 실내악 창작에서 발레음악 창작까지 영역을 넓힌 그는 챔발로를 위한 협주곡인 《전원 협주곡》(Concert champêtre, 1928)과 9중주 실내악곡인 《프랑스 모음곡》(Suite française, 1935) 등을 작곡하면서 점차 악기 편성과 악곡의 규모를 확장해나갔다.

기악음악 창작 외에도 그는 1926년 처음 만나 평생동안 함께 했던 바리톤 가수인 베르낙(P. Bernac, 1899-1979)과의 친분으로 90여곡에 달하는 가곡을 작곡하였다.

1936년 동료였던 옥타브 웨루의(P. Octave-Ferroud, 1900-1936) 죽음으로 그의 인생에 있어 큰 전환점을 맞게 된다. 비극을 맞은 풀랑크는 로카마두르의 노트르담 성지를 방문하였고, 이 계기로 카톨릭 신앙심을 회복하여 《흑인 성모 마리아에의 기도》(Litanies a la Vierge Noire, 1936)를 비롯한 종교음악들을 작곡하기 시작했다. 친구의 죽음에 대한 풀랑크의 슬픔과 그로 인한 종교음악 창작에 대한 내용은 아래의 인용문에서 확인할 수 있다.

“활동적이던 음악가의 죽음에 나는 육체의 허망함을 느끼고, 정신적인 삶에 마음이 끌리게 되었습니다, 로카마두르는 나에게 유년시절의 신앙을 되찾게 해 주었습니다”<sup>21)</sup>

제 2차 세계대전 중 그는 로르카(F. G. Lorca, 1898-1936)에게 헌정한 《바이올린 소나타》(1943)를 발표했고, 전시 후에는 가곡과 극음악 창작에 집중하였다. 아폴리네르의 희곡을 대본으로 한 그의 첫 오페라 《티레시아의

---

21) 김영희. 『프랑스 오페라 작곡가 15』 (비즈앤비즈, 2012), 226.

유방》(Les Mamelles de Tirésias)은 1945년에 작곡되어 1947년 오페라 코미크 극장에서 초연되었다. 그 후로 풀랑크의 대표작으로 꼽히는 오페라인 《카르멜회 수녀들의 대화》(Dialogues des Camélites, 1957)와 장 콕토의 대본에 기초한 《인간의 목소리》(La Voixhumaine, 1959)를 발표했다.

그는 오페라와 가곡을 포함한 성악곡과 기악곡 등의 다양한 음악장르들에서 작품을 남겼고, 1957년에 《플루트 소나타》, 1962년에 《클라리넷 소나타》와 《오보에 소나타》의 목관소나타들을 작곡하였다. 그 중 《오보에 소나타》는 그의 생애 마지막 작품이 되었다. 풀랑크는 그의 나이 64세에 장 콕토의 희곡으로 한 네 번째 오페라를 작곡하던 중 심장 발작으로 파리에서 갑작스런 죽음을 맞게 된다.

풀랑크는 포레(G. Fauré, 1845-1924)의 뒤를 잇는 뛰어난 가곡 작곡가이자 메시앙(O. Messiaen, 1908-1992)에 비견되는 최고의 종교음악가로서 20세기 프랑스음악을 대표한다. 그는 자신의 작품에 선율의 명확성 및 단순성을 부각시키며 바그너의 낭만주의와 드뷔시의 인상주의에 반기를 들었다. 또한 고전적인 화성과 리듬, 그리고 비교적 규칙적인 주제구성을 구사함으로써 신고전주의적 경향이 매우 두드러졌다. 하지만 그 안에서도 리듬의 다양성, 반음계적 화성과 조성, 불협화음 등을 사용하여 자신만의 새로운 음악세계를 수립하였고 우아하고 섬세한 프랑스 특유의 정서를 표현하였다.<sup>22)</sup> 프랑스 6인조 중 가장 젊고 뛰어난 작곡가로 평가받는 풀랑크는 단순함과 솔직함을 지닌 진지한 작곡가였고 그의 음악은 관습의 벽을 뛰어 넘는 대담함이 있었다.<sup>23)</sup>

---

22) 한수웅. 『오페라 작곡가들의 생애와 작품』 (여백미디어, 2015), 622.

23) 김은혜, “프랑스 6인조”, 이석원. 오희숙 편집, 『20세기 작곡가 연구II』 (음악세계, 2004), 452.

### 3) 풀랑크의 실내악 창작

앞 장에서 설명한 풀랑크의 생애를 실내악 창작의 관점으로 재정리 해본다.

[표1] 풀랑크의 세 시기로 나누어 본 실내악 작품들<sup>24)</sup>

시기	곡명	악기편성	악장구성	년도
1기	Sonata FP. 7	두 대의 클라리넷	1. Presto 2. Andante 3. Bref	1918
	Sonata FP. 32	클라리넷, 바순	1. Allegro 2. Romance 3. Final	1922
	Sonata FP. 33	호른, 트럼펫, 트롬본	1. Allegre moderato 2. Andante 3. Rondeau	1922
	Trio FP. 43	오보에, 바순, 피아노	1. Presto 2. Andante 3. Rondo	1926

24) 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), 228-229.

『새 그로브 사전』의 풀랑크의 항목에서는 그의 실내악 작품을 아래 [표1]에 제시한 바와 같이 세 시기로 나누고 있다.

2기	Villanelle FP. 74	피페 <sup>25)</sup> , 피아노	-	1934
	Suite française FP. 80	두 대의 오보에, 두 대의 바순, 두 대의 트럼펫, 세 대의 트롬본, 타악기, 하프시코드	1. Bransle de Bourgogne (부르고뉴의 춤) ♩=100 2. Pavane (파반느) ♩=46 3. Petite marche militaire (작은 군대 행진곡) ♩=138 4. Complainte (애가) ♩=46 5. Bransle de Champagne (샴페인 춤) ♩=96 6. Sicilienne (시칠리안) ♩=48 7. Carillon (카리용) ♩=92	1935
	Sextet FP. 100	목관 5중주, 피아노	1. Allegro vivace 2. Divertissement: Andantino 3. Finale: Prestissimo	1932 -9
	Sonata FP. 119	바이올린, 피아노	1. Allegro con fuoco 2. Intermezzo 3. Presto tragico	1942 -3
	Sonata FP. 143	첼로, 피아노	1. Allegro- Tempo di Marcia 2. Cavatine 3. Ballabile 4. Finale	1940 -8
	Trois mouvements FP. 14	9 대의 악기 <sup>26)</sup>	1. Assez moderé 2. Très moderé 3. Alerté	1946

25) 플루트와 주법이 동일하지만 피콜로처럼 크기를 줄이고 리코더에서 기본 구조를 따온 악기이다

26) 플루트, 오보에, 잉글리쉬호른, 프렌치호른, 클라리넷, 바순, 바이올린, 비올라, 첼로, 콘트라베이스로 편성되었다.

3기	Sonata FP. 164	플루트, 피아노	1. Allegro malinconico 2. Cantilena 3. Presto giocoso	1956 -7
	Elegie FP. 168	호른, 피아노	Très calme	1957
	Sonata FP. 184	클라리넷, 피아노	1. Allegro tristamente 2. Romanza 3. Allegro con fuoco	1962
	Sonata FP. 185	오보에, 피아노	1. Elegie, ♩=66 2. Scherzo, ♩=160 3. Deploration, ♩=56	1962

폴랑크의 전 생애에 걸쳐 작곡된 실내악을 정리한 표1을 살펴보면 폴랑크는 현악기보다 관악기, 특히 목관악기를 실내악 편성의 중심에 두었음을 1기부터 3기까지의 특징으로 꼽을 수 있다. 이를 뒷받침 하듯이 독일을 중심으로 한 고전 그리고 낭만주의 시대를 거치면서 실내악의 전형적인 편성으로 간주하는 현악4중주, 피아노4중주 그리고 피아노 트리오와 같은 편성은 표1에서 찾아볼 수 없다. 1920년부터 폴랑크는 프랑스6인조로 활동하면서 그의 작품에 신고전적인 경향을 바탕에 두었지만, 그 안에서 자신만의 독자성을 추구하였다. 예를 들어 1926년에 트리오 편성의 실내악인 《오보에, 바순 및 피아노를 위한 트리오》가 작곡되었지만, 전형적인 피아노 트리오 편성에서의 현악기 두 대를 목관악기로 대체 하였다. 또한 1기에 작곡된 초기 소나타인 《두 대의 클라리넷 소나타》와 《클라리넷과 바순 소나타》는 피아노 없이 선율 악기인 두 대의 목관악기로만 편성된 점이 폴랑크의 악기 운용에서의 새로운 시도로 보이며, 점차 시간이 지나 2기 중반으로 들어서서 실내악에서 2중주 편성의 기본으로 보는 피아노 반주가 독주 악기와 함께 들어오게 된다. 같은 시기에 작곡된 《6중주》도 고전적인 목관 5중주에

피아노를 포함하여 새로운 음색을 추구하였다<sup>27)</sup>.

2기에 작곡된 《프랑스 모음곡》(Suite française)의 편성을 살펴보면 목관 악기뿐만 아니라 금관악기인 트럼펫을 두 대 그리고 트롬본을 세 대씩 편성하였고 타악기와 하프시코드까지 넣어 규모가 큰 편성의 실내악도 작곡하였다. 특히 바로크 악기인 하프시코드를 사용한 점은 고전적인 면모로 해석할 수 있는 여지를 주기도 하지만, 이 또한 폴랑크의 독자성을 보여주는 편성이라 할 수 있다. 그리고 관악기를 선호하였던 폴랑크가 유일하게 작곡한 현악 소나타인 《바이올린 소나타》와 《첼로 소나타》는 바로 2기에 작곡되었다.

2기에 작곡된 다양한 악기편성의 실내악을 통해 폴랑크의 새로운 음색을 찾고자 하는 시도를 확인할 수 있었다면, 3기에는 다시 폴랑크의 특색이라 할 수 있는 목관악기의 운용과 함께 피아노가 포함된 전형적인 2중주 소나타창작에 집중했음을 확인할 수 있다.

실내악 악기 편성을 보았을 때, 폴랑크는 프랑스 6인조, 즉 신고전주의를 대표하는 작곡가로 설명할 수 있는 고전적인 실내악 편성으로 작품을 작창하지 않았다는 점은 주목할 만하다.

지금까지 실내악 편성의 관점으로 폴랑크 창작의 특징을 살펴보았다면, 다시 폴랑크가 작곡한 실내악을 형식적인 측면으로 살펴보고자 한다. 표1을 보면, 폴랑크의 실내악 제목들이 ‘소나타’(Sonata)와 ‘모음곡’(Suite)을 갖고 있어 표면적으로 고전적 형식과의 연결을, 좀 더 나아가 그의 ‘신고전주의’ 성향을 엿볼 수 있게 한다. 또한 이러한 장르 또는 형식과 연결되는 제목을 가진 작품들의 악장 구성을 보았을 때(표1, 악장구성 참조), 표면적인 제목으로 추측한 고전적 형식의 수용을 확인할 수 있다.

2기에 작곡된 4악장 구성의 《첼로 소나타》를 제외한 ‘소나타’라는 제목

---

27) 투일레(Ludwig Thuille, 1861-1907)와 제이콥(Gordon Jacob, 1895-1984) 등 몇몇 작곡가들의 6중주 작품들이 있지만 흔히 찾아볼 수 없는 편성이다.

의 나머지 작품들은 모두 3악장 구성이며, 이 소나타들은 빠른 1악장과 느린 2악장 그리고 빠른 마지막 악장의 구성을 갖고 있다. 예를 들어, 3기에 작곡된 《플루트 소나타》의 1악장은 Allegro malincoic, 2악장은 Cantilena 그리고 3악장은 Presto giocoso로 빠름-느림-빠름의 전형적인 다악장 구성이다. 또한 1악장은 두 개의 주제를 가진 제시부, 발전부 그리고 재현부의 세 부분으로 구성된 소나타악장 형식으로 그리고 2부 형식의 2악장과 변형된 론도형식의 3악장으로 작곡되었다.<sup>28)</sup> 이 예를 《플루트 소나타》 제1악장으로 추가 설명한다면 제1주제의 플루트는 32분음표의 분산화음과 4분음표 그리고 점4분음표의 긴 리듬을 주로 연주하고, 피아노반주는 Dolce 지시어와 함께 이음줄을 사용한 분산화음을 반복한다(악보 1 참조).

(악보 1) 《플루트 소나타》 제1악장, 마디 1-7

The image shows a musical score for the first movement of a Flute Sonata, measures 1-7. The score is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 84. It features a Flute part and a Piano accompaniment. The piano part starts with a 'p dolce' marking and includes a pedaling instruction: 'mettre beaucoup de pédale (les doubles croches très estompées)'. The piano part has a dynamic marking of 'f' in measure 7.

제2주제는 플루트 파트에서 16분음표의 스타카토와 도약 그리고 당김음

28) Keith W. Daniel, *Francis Poulenc: his artistic development and musical style* (Ann Arbor: UMI, 1982), 128.

을 사용하여 짧은 리듬을 사용하였고, 불규칙한 악센트로 인하여 제1주제와는 대비되는 생동감을 느낄 수 있다(악보 2 참조).

(악보 2) 《플루트 소나타》 제1악장, 마디 34-39



이와 같이 빠른 악장으로 시작하는 다악장 구성 그리고 이 시작 악장을 대조되는 두 개의 주제를 가진 소나타악장형식을 기반으로 작곡하였다는 점은 폴랑크가 실내악 창작에 있어 새로운 음색을 추구하였지만, 형식적 측면에서는 신고전주의 작곡가로서의 일면을 보이고 있다. 단, 폴랑크의 마지막 작품인 《오보에 소나타》는 3악장 구성이지만 예외적으로 악장의 배열이 느림-빠름-느림의 배치를 가지고 있다(표1, 《오보에 소나타》 빠르기 참조).

2기에 작곡된 《프랑스 모음곡》에서 또한 폴랑크의 신고전주의적인 면모를 찾을 수 있는데, 바로크시대의 춤 모음곡을 구성하는 알르망드(Allemande), 쿠랑트(Courante), 사라방드(Sarabane) 그리고 지그(Gigue) 같은 구성을 그대로 사용하지 않았지만, ‘부르고뉴의 춤’, ‘파반느’, ‘삼페인 춤’과 같이 춤곡

의 이름을 가진 악장의 제목과 빠르기의 대조를 통하여 바로크시대의 전통적인 모음곡 형태에 대한 수용을 확인할 수 있다(표1 참조).

플랑크가 실내악 악기 편성에서 고전적인 측면으로 해석할 수 없게 끊임 없이 새로운 음색을 추구였지만, 형식적 측면에서는 신고전주의라고 언급할 수 있는 내용을 분명히 담아내고 있다고 표1을 기반으로 설명할 수 있다.

### Ⅲ. 작품 분석

#### 1. 《바이올린 소나타》(FP. 119)에 대한 창작배경 및 구성

플랑크 창작시기 중 두 번째 시기에 작곡된 《바이올린 소나타》는 플랑크의 실내악 작품 중 바이올린을 위한 유일한 소나타로, 스페인 내전 중 희생당한 시인 로르카를 기리기 위해 작곡된 작품이다. 그의 조카인 브리짓 멘소(Brigitte Manceaux, 1914-1963)에게 헌정된 이 곡은 1943년 6월 21일 프랑스 바이올리니스트인 느뵈(G. Neveu, 1919-1949)에 의해 파리에서 초연되었고 같은 해 막스 에쉬히(Max Eschig)에서 출판되었다.

플랑크는 그의 창작시기 중 1기를 시작하는 1918년부터 바이올린을 위한 소나타 작곡을 몇 차례 시도하였으나 완성하지 못하였다.<sup>29)</sup> 그는 안드레 샤프너(A. Schaeffner, 1895-1980)에게 보낸 편지에 바이올린 소나타에 대해 여러 차례 언급하였는데, 이 곡을 작곡하던 당시 많은 고심을 했던 플랑크의 심정을 아래의 편지 내용에서 알 수 있다.

“나쁘지는 않다. 하여간 내 생각엔 19세기 프랑스의 많은 바이올린 소나타의 선율과 많이 다른 것 같다. 아! 브람스 소나타들은 얼마나 아름다운가! 나는 그것들을 알지 못했다. 피아노와 바이올린이라는 대조적인 두 악기들에게 각각 일정한 양의 악구를 줌으로써 우리는 균등한 좋은 울림을 들을 수 있다. 피아노의 아르페지오 선율에 바이올린의 프리마돈나적인 선율은 나를 울렁거리게 한다.”<sup>30)</sup>

---

29) 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), 229. 『그로브사전』에 의하면 그가 바이올린 소나타를 완성하지 못한 채 1919년, 1925년에 파기시켰다고 언급되어있다.

30) Keith W. Daniel, *Francis Poulenc: his artistic development and musical style* (Ann Arbor: UMI, 1982), 120.

이처럼 폴랑크는 자신이 작곡하고 있었던 바이올린 소나타에 대해 부정적이었고, 브람스처럼 바이올린과 피아노 선율 사이의 균등한 조화를 형성함에 많은 어려움을 겪고 있음을 토로하였다. 그는 현악기를 위한 소나타를 작곡하기 시작한 지 약 30년이 지난 후에야 초연을 함께했던 바이올리니스트 느비의 도움으로 비로소 이 곡을 완성하였다.

폴랑크의 실내악 창작 2기에 작곡된 《바이올린 소나타》는 그의 신고전주의적인 내용을 반영하듯이 3악장 구성을 하고 있으며 그 악장 구성은 다음과 같다.

[표2] 폴랑크 《바이올린 소나타》의 악장 구성 및 형식

악장	빠르기	형식	조중심
제1악장	Allegro con fuoco ♩=120	소나타악장형식	d
제2악장	Intermezzo ♩=76	A-B-C-Coda	d
제3악장	Presto tragico ♩=144	A-B-C-Coda	b - d

《바이올린 소나타》는 빠른-느린-빠른 악장 배치로 독일의 기악음악 형식을 대변하는 다악장 소나타형식과 연결 할 수 있다. [표2]로 보면 제2악장과 제3악장이 3부 형식이지만, 제시-대조-반복의 3부 형식이 아님을 확인할 수 있다. 이렇게 제2악장과 제3악장이 비교적 자유로운 형식을 띠고 있지만, 제1악장을 소나타악장형식으로 규정한 선행연구물들이 있다<sup>31)</sup>. 다악장 구성뿐 아니라, 제1악장이 소나타악장형식이라고 하는 내용은 이 작품이 폴랑크의 신고전주의적인 측면으로 해석 가능한 작품임을 전제하게

31) 최유정, “Francis Poulenc의 sonate pour violon et piano에 대한 연구,” (서울대학교 석사학위논문, 2006); 김영은, “Francis Poulenc의 Violin Sonata d minor에 대한 분석 연구” (경희대학교 석사학위논문, 2019), 이정은, “F. Poulenc 의 Sonate pour Violon et Piano에 관한 연구” (성신여자대학교 석사학위논문, 2008).

한다. 이에 대한 확인을 다음 장에서 분석을 통해 제시하고자 한다.

## 2. 제1악장 분석

《바이올린 소나타》는 이미 앞에서 언급한 바와 같이 폴랑크의 신고전주의 작품으로 볼 수 있지만, 고전에서와 같은 명료한 조성 규명이 쉽지 않으며, 선행연구들이 소나타악장형식으로 규정한 제1악장에서도 조성파악은 쉽게 이루어지지 않는다. 그럼에도 불구하고 음악적 내용을 기준으로 제1악장의 형식을 파악하기 위해 소나타악장형식을 바탕에 두고 아래의 표3과 같이 제1악장 구성을 정리하였다. 표3에서 제1악장을 제시부, 발전부, 재현부 그리고 종결부로 표기해 두었지만 《바이올린 소나타》 제1악장을 소나타악장형식으로 분석하지 않은 연구물들이 있으며<sup>32)</sup>, 소나타악장형식으로 규정한 논문들에서도 고전적인 소나타악장형식의 틀에 맞추어 자세히 분석한 것은 찾기 어렵다. 그 이유는 제1주제와 제2주제의 음악적 요소를 바탕에 두고 다양한 조성에서 발전을 시켜주는 발전부가 두 주제의 음악적 요소와는 다른 새로운 요소를 가지고 있으며(표3 발전부 참조), 재현부에 나오는 제2주제 재현이 외형적으로 모호하기 때문이다. 하지만 제1악장을 소나타악장형식으로 규정한 선행연구물들은 표3에서 확인할 수 있는 것과 같이 제1주제와 제2주제가 축약되어 재현되지만 제2주제가 d조로 등장했다는 점에 기인한다고 해석할 수 있다. 그러나 소나타악장형식의 세 부분, 즉 제시부, 발전부 그리고 재현부가 모두 도입부를 갖고 있다는 점은 표준적인 소나타악장형식을 벗어나는 것이다.

32) 정문영, "Francis Poulenc의 Sonate pour Violon et Piano에 관한 연구," (연세대학교 석사학위논문, 2005); 김보람, "폴랑크의 《바이올린소나타 FP.119》에 나타난 신고전주의 경향에 대한 연구," (숙명여자대학교 석사학위논문, 2014); 공보경, "FRANCIS POULENC의 'Sonata pour Violin et Piano'에 나타난 신고전주의 성향에 대한 분석," (이화여자대학교 석사학위논문, 2017)

[표3] 풀랑크의 《바이올린 소나타》 제1악장 구성

구성		마디	조적중심(음) <sup>33)</sup>	
도입부		1-2	d	
제시부	제1주제부	a	3-6	d → c → d → d <sup>b</sup>
		b	7-9	e
		a'	10-13	d → c → d → e <sup>b</sup>
		b'	14-16	b <sup>b</sup>
		연결구	17-22	b <sup>b</sup> m → a
		a''	23-26	d → g → C → b <sup>b</sup>
		b''	27-29	불안정
		c	30-34	GM
		b'''	35-40	gm
		경과구	41-60	fm → cm → b → b <sup>b</sup>
	제2주제부	d	61-66	a <sup>b</sup> → 불안정
		d'	67-76	g → 불안정
		d''	77-86	d → 불안정
		코데타	87-96	반음계적 변화
도입부		97-103	e	
발전부	-	e	104-112	f
		e'	113-119	d
		e''	120-129	D <sup>b</sup>
도입부		130-135	g → a	
재현부	제1주제부	a	136-139	d
		b	140-142	불안정
	제2주제부	d	143-150	d
종결부		151-160	d - D	

33) 표3의 전체를 파악하기 위하여 제시해 놓은 조 중심(음)은 조성이 아닌 조 중심(Tonal center)을 기본을 하여 기재한 것이다.

물론 이러한 구성이 베토벤(L. v. Beethoven, 1770-1827)의 피아노 소나타 작품들, 예를 들어 《비창 소나타》(Op. 13)의 제1악장에 시작하는 도입부는 발전부와 종결부에도 발전하여 등장하므로 이를 폴랑크의 《바이올린 소나타》1악장의 구성과 연결할 수는 있다. 본 논문은 제1악장을 자세히 분석하면서 이를 소나타악장형식으로 해석할 가능성이 있는지 확인하고, 그 분석을 바탕으로 연주 해석을 유추해보고자 한다. 이를 바탕으로 폴랑크의 《바이올린 소나타》를 신고전주의로 볼 수 있지 또한 살펴본다.

### 1) 도입부와 종결부

도입부의 마디 1-2는 조표 없이 시작되지만, 피아노와 바이올린의 d-단3화음은 도입부 시작을 d-조로 볼 수 있게 한다. 이렇게 시작하는 d-단3화음을 기준으로 두 마디 도입부를 d단조로 볼 수 있는 근거는 도입부의 마지막 화음에서 F음을 제외하면 d단조의 딸림7화음이기 때문이다(악보 3 참조). 바이올린의 첫 음인 피치카토의 d-단3화음을 이 도입부에서 가장 중요한 음악적 요소로 볼 수 있다. 마디 1의 d-단3화음 피치카토 연주 후 바이올린이 트레몰로로 연주하는 음형(음형A)은 비화성음을 제외하면 바이올린이 피치카토로 연주한 d-단3화음이다. 그러므로 음형A는 비화성음을 첨가한 반음계적 진행과 d-단3화음의 펼친화음의 도약이 결합된 형태이다. 마디 2에서 피아노가 연주하는 펼침화음(음형B)은 d-단3화음이 아닌  $D^b$ -장3화음과  $E^b$ -장9화음이지만, 화음을 펼친 형태로 했다는 것으로 제1악장을 시작하는 d-단3화음 코드 변형으로 볼 수 있다. 두 음형이 모두 d-단3화음에서 시작되었지만, 음색적 그리고 선율적으로 대조적 성격을 갖는다(악보 3 참조). 이와 같이 제1악장에 있는 각 부분들(발전부와 재현부)의 도입부들은 제1악장을 시작하는 도입부의 음형A와 음형B에 기반한다. 또한 마디 1의 바이올린이 연주하는 붓점 리듬은 제1악장 내에 계속 등장하는 주

요 리듬으로, 이 작품의 리듬적 통일감 또한 확인할 수 있다.

(악보 3) 제1악장 도입부, 마디 1-2

도입부의 음형들은 발전부와 재현부의 도입부에도 나타난다. 마디 97-103까지의 발전부의 도입부에서 마디 97-98의 피아노 오른손 파트는 음형A의 반음계적 진행을 옥타브도약으로 변화 발전시킨 것으로 볼 수 있다. 제1악장의 도입부 마디 1에서의 음형A는 d-단3화음이었지만, 마디 97-98에서의 발전된 음형A'는 e-단3화음으로 색채적 변화도 담고 있다. 마디 98의 바이올린은 음형B의 리듬적 변화, 즉 붓점 리듬으로 변화시켰다(음형B'). 발전부 도입부의 e-조적중심은 마디 99까지 지속된다. 발전부 도입부의 후반부(마디 99-103)역시 음형A'와 음형B'가 번갈아 연주되며, 이 후반부를 마디 100-101의 수직적인 g-단3화음을 기준으로 마디 99-100 그리고 101-103으로 나뉘볼 수 있다. 마디 99-100의 피아노파트는 64분음표와 붓점 리듬을 사용한 음형A의 리듬적 변화와 a-감화음의 펼친형태인 음형B의 확장이 결합되었다. 마디 100-101은 제1악장의 도입부 마디 1에서 피치카토로 연주했던 d-단3화음의 음악적 요소를 g-단3화음으로 강하게 두 번 연주하여 변화 확장시켰다. 바로 그 뒤에 나오는 바이올린과 피아노 파트는 음형B의 리듬적 변화로 g-

단3화음을 붓점 리듬을 수반하는 펼침화음으로 변화시켰으며, 마디 98에서 발전된 음형B'의 전위형으로 볼 수 있다(악보 4 참조).

(악보 4) 제1악장 발전부 도입부, 마디 97-101

The image shows a musical score for measures 97-101. The top system is for the piano, with the tempo marking 'Le double plus lent' and a box containing the number '11'. The bottom system is for the violin. Annotations include '음형A' (Musical Type A) and '음형B' (Musical Type B) in both systems, with '음형B 확장' (Expansion of Musical Type B) in the violin part. Performance markings include 'pizz.' (pizzicato), 'p' (piano), 'f' (forte), 'arco' (arco), and 'm. d.' (mezzo-dolce). Specific notes are labeled as 'e-조적중심' (e-dominant center) and 'g-조적중심' (g-dominant center). A 'g-단3화음' (g-triad) is also indicated in the violin part.

재현부의 도입부인 마디 130-135 또한 도입부의 음형A와 B의 변형으로 이루어져있다. 피아노로 시작하는 마디 130-131은 음형A의 변형으로 g-감7화음에 비화성음을 포함하여 하행 및 상행하는 형태로 변화 확장시켰다. 마디 132에서 바이올린의 피치카토가 a-단3화음을 연주하고, 이 a-단3화음을 마디 133-134까지 피아노와 바이올린 파트에서 펼침화음으로 연주하는데, 이 펼침화음은 음형B의 확장으로 볼 수 있게 한다(악보 5 참조). 마디 133의 바이올린과 마디 134의 피아노 오른손파트의 선율은 제2악장의 도입부 마디 5-6의 바이올린에도 등장하여 이는 폴랑크가 제1악장 내에서 뿐만 아니라 악장과 악장 간의 통일감도 주었음을 확인할 수 있다(악보 5와 6 비교).

(악보 5) 제1악장, 재현부 도입부 마디 130-135

130 Strictelement tempo I ♩=120

*m. d.*

음형A 확장

*m. g.*

g-조적중심

*pizz.*

a-단3화음

*arco*

*mf*

a-조적중심

음형B'

제2악장 도입부

*stacc.*

\*

(악보 6) 제2악장 도입부, 마디 5-8

*arco*

*tenu*

*p*

*p*

*pp*

종결부인 마디 157-160에도 도입부의 음형들이 등장하는데, 이 종결부는 제시부의 도입부 마디 1-2의 음형들의 순서가 반대로 역행하는 형태이다. 마디 157의 피아노파트는 음형B의 변형으로 g-감화음의 펼침화음을 연주하고, 마디 158의 피아노파트는 g-감화음에 비화성음을 포함시켜 음형A의 변화 및 확장으로 볼 수 있게 한다. 마디 160에서 바이올린은 D-장3화음의 피치카토로 제1악장을 종결하는데, 이는 제시부 도입부 마디 1에서 음악적 요소였던 d-단3화음의 피치카토와 연결시킬 수 있다(악보 7 참조).

(악보 7) 제1악장 종결부, 마디 157-160

The musical score shows the ending of the first movement, measures 157-160. It consists of a piano part and a violin part. The piano part has two main sections: the first section is labeled '음형B' and the second section is labeled '음형A확장'. The violin part has a section labeled 'D-장3화음' and 'DM'. Performance instructions include 'Sans ralentir', 'Strictement en mesure', and 'pizz.'. Dynamics include 'ff' and 'très sec'.

이처럼 폴랑크는 제시부, 발전부, 재현부 그리고 종결부에 마디 1-2에서 제시된 음악적 요소를 변화, 발전시켰다. 이 도입부들은 3화음을 확장시킴으로서 제1악장 전반부에 통일감을 주었을 뿐 아니라, 제1악장의 주제간의 그리고 단락감에서의 모호한 조성을 대신하여 조성적 느낌을 부여하였다.

## 2) 제시부

제시부의 제1주제부는 마디 3-60까지 총 58마디로 이루어졌다. 표3에서 확인할 수 있듯이 연결구를 기준으로 전반부인 마디 3-16 그리고 후반부인 마디 23-40로 나뉘며, 마디 41-60은 제1주제부에서 제2주제부로 넘어가는 경과구로 본다. 먼저 제1주제의 전반부(마디 3-16)는 마디 10-16이 마디 3-9의 반복으로 다시 두 부분으로 나눌 수 있다. 그러므로 제1주제의 주요주제는 마디 3-9로 볼 수 있고, 이 주요주제는 마디 10-16에서 반복된다. 제1주제의 주요주제인 마디 3-9는 다시 마디 3-6의 a부분과 마디 7-9의 b부분으로 나누어 볼 수 있다. a부분은 마디 3-4의 선행악구와 마디 5-6의 후행악구로 이루어졌고, 후행악구는 선행악구의 반복으로 유사악절의 형태를 보인다. a부분의 선행악구 마디 3-4는 바이올린이 단3도씩 붓점의 하행하는 음형(음형C)과 반음계적 진행과 옥타브가 결합된 16분음표의 음형(음형D)으로 이루어져 제1주제의 핵심 주제를 이룬다. 이 두 음형은 첫 도입부 음형들의 파생된 모습으로 설명할 수 있는데, 음형C는 단3도씩 펼침화음으로서 음형B, 그리고 음형D는 반음계적 진행 형태인 음형A와 밀접한 관계를 갖고 있다. 바이올린이 두 개의 핵심 음형으로 이루어진 제1주제의 선행악구를 연주할 때, 피아노의 오른손은 싱크페이션 리듬을 그리고 왼손은 엷박의 8분음표를 옥타브중복으로 연주한다. 선행악구와 후행악구의 끝은 동일한 리듬과 구조를 가지며 단락을 마감하는 부분들(마디 4, 6, 11, 13, 24, 26)에서 나타나는데, 이는 조성적인 종지를 대신하는 '종지적 음형'으로 볼 수 있다. 선행악구 마디 3-4는 후행악구 마디 5-6에서 그대로 반복되지만, 종지적 음형이 c-조적중심에서 d<sup>b</sup>-조적중심으로 이동하여 변화를 주었고, b부분에 나올 e-감7화음을 예비한다(악보 8과 9비교).

(악보 8) 제1악장 제시부, 마디 3-6

(선행악구) *D très violent* 음형C 음형D  
*mf très rythme sans lueur*  
 d-조적중심 c-조적중심 종지적음형

(후행악구) d-조적중심 db-조적중심

제1주제의 주요주제를 이루는 b부분의 마디 7에서 바이올린은 a부분의 핵심 음형C의 전위형으로 단3도씩 하행하던 붓점이 반대로 3도씩 상행하는 모습이 나타나며, 이때 피아노 파트는 e-감7화음의 울림 속에서 3도씩 높이며 동형진행한다. 마디 8-9에서 바이올린은 음형C의 붓점 리듬을 사용하여 도약과 반음계하행하는 선율을 옥타브 아래로 반복하고, 피아노 왼손파트는 a부분과 같이 엇박을 연주한다. 이처럼 b부분은 그 음악적 내용이 a부분에 근거하고 있음을 확인할 수 있다(악보 9 참조).

(악보 9) 제1악장 제시부, 마디 7-9

The musical score for measures 7-9 consists of two systems. The first system shows the violin part with a circled melodic phrase labeled '음형C전위' and an arrow pointing to a rhythmic pattern labeled '음형C리듬'. The second system shows the piano accompaniment with a circled bass line labeled 'e-감7화음' and a circled chord in the right hand labeled '엇박리듬'.

7마디(a+b)로 제시된 제1주제는 마디 10-16에서 다시 마디 10-13의 a'부분과 마디 14-16의 b'부분으로 반복된다. 하지만 a'부분의 마지막 마디 13의 종지적 음형이 마디 6의 d<sup>b</sup>-조적중심이 아니라, e<sup>b</sup>-조적중심으로 변할 뿐이다. b'부분은 제1주제부 핵심주제인 b'부분의 내용에 대한 변화를 담고 있다. 마디 14는 b'부분을 2도 위에서 동형진행하여 반복하지만, 마디 15-16의 후반부는 b<sup>b</sup>-감7화음과 반음계진행이 결합되어 하행하는 형태로 변화하였다. 또한 피치카토를 사용하여 음색적인 변화도 주었다. 여기서 피아노 파트는 b<sup>b</sup>단음계 진행으로 다음 마디에 나올 연결구의 b<sup>b</sup>단조 시작을 예비한다 (악보 10 참조).

(악보 10) 제1악장 제시부, 마디 14-16

The musical score for measures 14-16 shows the violin part with a circled melodic phrase labeled 'bb-감7화음+반음계진행' and a circled chord in the right hand labeled 'pizz.'. The piano accompaniment has a circled bass line labeled 'bbm:i'.

연결구는 마디 17-22로 피아노 오른손파트가  $b^b$ -단3화음의 도약을, 왼손파트가  $b^b$ 단조의 화성단음계를 연주하며  $b^b$ 단조의 조성감을 보인다. 피아노파트에 나타나는  $b^b$ -단3화음의 도약은 마디 21에서 바이올린이 a-단3화음으로 동형진행한다. 마디 19에서 바이올린은 단3화음의 펼침형태이지만 중복 음을 포함하는 음형(음형E)를 반복하는데, 이 음형E 또한 펼침화음으로 도입부 음형B와 연결시킬 수 있다. 마디 21은 a<sup>♯</sup>부분의 a-조적중심을 예비하고, 피아노 오른손파트가 C음을 제외한 a-단3화음을 연주한다. 이런 짜임새는 마디 22에서 바이올린과 피아노 파트가 교차 모방형태로 다시 반복된다(악보 11 참조).

(악보 11) 제1악장 제시부, 마디 17-22

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 17-18) shows the piano part with a  $b^b$ -단3화음 (tritone) in the right hand and a  $b^b$ 조적중심 (tritone center) in the left hand. The second system (measures 19-20) features a violin part with a motif labeled '음형E' (Type E) circled in red. The piano part continues with a similar accompaniment. The third system (measures 21-22) shows the violin part with an 'a-단3화음' (a-tritone) in measure 21, which is linked by an arrow to a '모방' (imitation) section in measure 22. The piano part also shows a 'pizz.' (pizzicato) marking in measure 22.

제1주제의 후반부인 마디 23-40는 주요주제가 반복되는 마디 23-29와 새로운 c부분이 등장하는 마디 30-40 두 부분으로 나뉜다. 제1주제의 전반부와 마찬가지로 마디 23-29는 다시 마디 23-26의 a”부분과 마디 27-29의 b”부분으로 나눌 수 있다.

a”부분은 연결구를 거치면서 a부분과 딸림조 관계인 a-조적중심으로 이동하였으며, 마디 25에서는 마디 23과 나란한조 관계인 c-조적중심으로 이동하였다. 이러한 조 관계는 폴랑크의 신고전주의 성향을 나타냄을 확인시켜 준다. 또한 마디 23, 25마디의 끝에 하행하는 선율로 변형시켜 a부분과 차이를 보인다(악보 12 참조).

(악보 12) 제1악장 제시부, 마디 23-26

b”부분 또한 b’부분과 마찬가지로 b부분에 대한 변화를 담고 있으며, 하행하는 음형에 화음을 추가하여 b’부분과 밀접한 관계를 갖고 있다(악보 13 참조)

(악보 13) 제1악장 제시부, 마디 27-29

제1주제 후반부인 마디 23-40을 다시 둘로 나누게 한 마디 30-34의 c부분은 경과구의 음형들과 새로운 음형의 결합으로 이루어진다. c부분의 바이올린은 3화음의 피치카토와 트릴로 이루어졌으며, 이는 도입부의 단3화음 피치카토와 연결시킬 수 있다. 마디 30의 피아노 왼손파트는 경과구의 음형E를 G-장3화음으로 바꾸어 그대로 연주하였고, 마디 31 또한 연결구 마디 21에 나타난 피아노선율의 하행하는 선율을 변화 발전시켰다(악보 9와 11 비교). 이렇게 연결구의 음형들이 c부분에서 나오는 동안 피아노 오른손파트는 붓점 리듬과 도약이 결합된 음형(음형F)을 연주하는데, 이 음형F의 첫 음과 끝 음은 반음계 하행의 관계를 가진다. 마디 34는 g-감7화음을 보이며 b” 부분에 나올 g단조를 예비한다(악보 14 참조).

(악보 14) 제1악장 제시부, 마디 30-34

32 pizz arco *tr* pizz arco pizz arco *tr*

32 음형F *très* g-감7화음

마디 35-40의 b<sup>♭</sup>부분 또한 b부분의 내용에 대한 변화를 담고 있다. G장 조였던 c부분과 같은 으뜸음조 관계인 g단조로 전조되었고, b부분과 같은 3/4로 박자변화를 가진다. 마디 37과 39의 바이올린은 b부분 마디 7에 등장하는 음형C의 리듬을 6도 음정으로 연주하여 변화시켰고, 뒤따라 나오는 피치카토는 b<sup>♭</sup>와 b<sup>♭</sup>부분이 변형되었다. 이때 피아노 왼손파트는 b부분과 마찬가지로 엇박 리듬과 g-감7화음의 펼침화음을 연주하고, 오른손파트에는 5잇단음표를 넣어 변화를 주었다. 마디 37은 f-팔립7화음을 연주하며 다음에 나올 f단조를 예비한다(악보 15 참조).

(악보 15) 제1악장 제시부, 마디 35-40

35 *ff* 음형C리듬 *ff*

35 *ff* *f léger* g-조적중심

마디 41-60은 제1주제에서 제2주제로 가기 위한 경과구로 볼 수 있다. 이 경과구는 f단조의 조성을 보이며 시작하는데, 바이올린과 피아노 두 파트가 서로 선율과 반주를 번갈아가며 반복하는 교차구성으로 되어있다. 마디 41-42의 바이올린은 f단조 화성단음계의 순차 상행과 도약이 결합된 선율을 연주하고, 피아노 파트는 f-단3화음의 반주를 형성한다. 이러한 짜임새는 마디 43에서 바이올린과 피아노 두 파트가 선율과 반주를 교차 모방형태로 다시 반복한다. 마디 48은 c단조의 딸림화음을 연주하여 다음 마디의 조적중심을 예비한다(악보 16 참조). 제1주제 확보를 위해 반복 이전의 연결구 마디 21-22에서 그리고 제2주제로 넘어가기 전인 경과구 마디 41-43에서의 교차 연주는 폴랑크가 바이올린 소나타 창작에서 두 파트간의 균등한 조화에 대한 고민 해결로도 볼 수 있다.

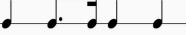

(악보 16) 제1악장 제시부, 마디 41-44

경과구의 후반부인 마디 49부터는 제1주제의 주요주제 모습이 변화 발전되었다. 마디 49-52의 바이올린은 제1주제의 핵심동기를 형성하는 음형C와 음형D의 변형으로, 이 두 음형의 리듬이 두 배로 확장되었고, 선율 또한 변화되었다. 여기서는 c-조적중심으로 이동하여 마디 41-48의 조성인 f단조와 딸림조(온음계적 전조)관계를 형성한다. 바이올린이 주제선율을 연주하는 동안 피아노 파트는 단3화음과 감화음의 반주를 연주한다. 마디 53-56은 피아노 오른손파트가 b-조적중심으로 이동하여 마디 49-52의 바이올린 선율을 동형진행하고, 바이올린은 피치카토로 반주 역할을 하며 교차 모방진행의 형태를 보인다. 마디 56의 피아노 파트는 b<sup>b</sup> 단조의 딸림화음을 연주하여 b<sup>b</sup>-조적중심을 예비한다. 마디 57부터는 b<sup>b</sup>-조적중심으로 이동하였고 점차 불안정한 조적중심을 보이며 제2주제로 연결된다. 이와 같이 마디 49부터는 조적중심이 C-B-B<sup>b</sup>로 이동하여 반음계 하행하는 모습을 확인할 수 있다 (악보 17 참조).

(악보 17) 제1악장 제시부, 마디 49-56

The musical score consists of two systems. The first system (measures 49-52) features a violin part with two circled motifs labeled '음형C변형' and '음형D변형'. The piano accompaniment is marked 'p' and includes the annotation 'c-조적중심 pizz.' and 'V/bm'. The second system (measures 53-56) features a piano part with the annotation 'pp en accompagnant' and '교차 모방진행'. The violin part is marked 'arco' and 'mf'. The piano accompaniment is marked 'mf' and includes the annotation 'b-조적중심' and 'V/bbm'. The key signature changes from one flat to two flats between the systems.

제2주제부는 마디 61-96로 d, d' 그리고 d''의 세 부분으로 나뉘는데, 제2주제 주제선율을 이루는 d부분이 d'와 d''부분으로 발전되는 모습을 보인다. d부분은 마디 61-66로 제1주제에서 바이올린이 주축이 되어 제시된 모습과 대조적으로 피아노가 6마디의 주제선율을 연주한다. d'부분과 d''부분은 앞서 피아노가 연주했던 6마디의 주제선율을 바이올린이 연주하고, 4마디의 피아노의 선율이 추가된 형태로 각각 6마디+4마디의 길이를 갖는다.

먼저 d부분인 마디 61-66은 도입부 음형B와 제1주제 음형F가 발전되어 제2주제의 핵심주제를 형성한다. 피아노 오른손파트가 a<sup>b</sup>-조적중심을 보이며 제2주제의 선율을 연주하는데, 제1주제가 짧은 붓점리듬이 하행하는 단3진행을 특징으로 한 것에 반해 제2주제 선율은 음형F의 발전으로 점2분음표와 4분음의 긴 리듬의 도약과 음형F의  리듬이 변형된 붓점 리듬을 연주한다. 따라서 제2주제는 제1주제와 서로 관계를 가진다고 볼 수 있다. 이 주요선율이 연주되는 동안 바이올린과 피아노 왼손파트는 음형B의 리듬적 변화로 a<sup>b</sup>-단3화음의 펼침화음인 의 리듬이 계속 반복된다. 이 리듬은 제2주제부 전체에 사용되었다. 마디 65부터는 불안정한 조적중심을 보이며 d'부분으로 넘어간다. (악보 18 참조)

(악보 18) 제1악장 제시부, 마디 61-66



d'부분인 마디 67-76은 g-조적중심으로 이동하여 피아노가 연주했던 주제선율을 바이올린이 그대로 동형진행한다. 하지만 마디 73부터 피아노 오른손파트에서 붓점리듬의 반음계 하행하는 선율과 제1주제 d''부분의 마디 35를 그대로 동형진행한 5잇단음표를 추가하여 변화시켰다(악보 19 참조).

(악보 19) 제1악장 제시부, 마디 70-76

d''부분인 마디 77-86또한 d-조적중심으로 이동하여 바이올린이 주제선율

을 그대로 반복하고, d'부분과 마찬가지로 피아노의 선율이 추가되었다. 하지만 바이올린의 주제선율에 화음을 넣었고, 강한 셈여림을 사용하여 점차 고조되어 종결부로 이어진다(악보 20 참조).

(악보 20) 제1악장 제시부, 마디 77-83

The musical score consists of three systems. The first system (measures 77-80) features a piano accompaniment with a forte (f) dynamic. The second system (measures 81-83) features a violin melody with a mezzo-forte (mf) dynamic and piano accompaniment with a fortissimo (ff) dynamic. The section is labeled 'd-조적중심' and '화음형태'.

제2주제의 종결부는 마디 87-96으로 피아노 오른손파트는 제2주제의 붓점리듬 선율에 완전8도를 추가하여 변화시켰고, 바이올린은 16분음표의 리듬을 계속 반복하며 B<sup>b</sup><sub>5</sub>-B<sub>5</sub>-C<sub>6</sub>-C<sup>#</sup><sub>6</sub>-D<sub>6</sub>-D<sup>#</sup><sub>6</sub>으로 반음계로 점차 상승한다. 이때 마디 93의 피아노파트는 e-팔림화음 코드를 연주하여 다음에 나올 발전부 도입부의 e단조를 예비한다(악보 21 참조).

(악보 21) 제1악장 제시부, 마디 87-96

87 *f* *spiccato* 반음계상행

87 *fff* 완전8도

90

93 *ff* *strictement sans pédale*

V7/em V9/em

3) 발전부

발전부는 앞서 분석한 도입부를 거친 뒤(악보 4 참조), 제시부의 제1주제와 제2주제의 음형들이 변화 발전된 모습을 보인다. 발전부는 마디 104-129로 세 부분으로 나눌 수 있는데, 제2주제부와 같이 e부분이 e'와 e"부분으로 발전되었다. 이 세 부분들은 f단조로 시작하여 d-조적중심 그리고 D<sup>b</sup>-조적

중심으로 잠시 이동하고 각 부분들의 끝은 불안정한 조적중심을 보인다.

발전부가 처음 시작되는 e부분은 제시부의 제1주제와 제2주제의 음형들이 결합되어 마디 104-107의 전반부를 이루고, 후반부는 이 전반부가 발전된 마디 108-112로 나눌 수 있다. 먼저 전반부 마디 104의 바이올린은 음형F가 변형된 제2주제 선율을 옥타브 도약으로 변화하여 발전시켰고, 마디 106-107의 바이올린 또한 제1주제 음형D의 리듬을 확장하여 발전시켰다(악보 22 참조).

(악보 22) 제시부와 발전부 비교

제2주제 마디 61       $\longrightarrow$       발전부 마디 104

제1주제 마디 4       $\longrightarrow$       발전부 마디 106

이처럼 발전부의 주요선율은 제1주제와 제2주제 음형들의 결합으로 볼 수 있다. 바이올린이 발전부의 선율을 연주하는 동안 피아노는 f-단3화음을 반복하여 반주파트를 형성한다. 후반부인 마디 108-112는 이 전반부(마디 104-107) 음형들의 발전이 주를 이룬다(악보 23 참조).

(악보 23) 제1악장 발전부, 마디 104-112

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 104-106) features a vocal line with a melodic phrase in measure 104, highlighted by a solid black box and labeled '제2주제발전'. The piano accompaniment is marked 'très expressif' and 'Un peu plus vite'. The second system (measures 107-109) shows the vocal line with a melodic phrase in measure 107, highlighted by a dashed oval and labeled '제1주제발전'. The piano accompaniment is marked 'très lié' and 'très enveloppé de pédales'. The third system (measures 110-112) continues the piano accompaniment. Annotations include 'Cédez' above the vocal line in measure 106, 'a tempo' above the piano line in measure 107, and 'en dehors' above the piano line in measure 109. Chord symbols 'V/D<sub>b</sub>', 'iv', and 'D<sub>b</sub>-조적중심' are placed below the piano accompaniment. The tempo marking 'fm' is at the bottom of the first system.

마디 113-119의 e'부분은 발전부의 주제선율을 d-조적중심으로 이동하여 그대로 반복하지만 마디 114의 피아노 파트에 아르페지오 선율을 넣어 색채적 변화를 주었다. 마디 117-118 역시 발전부 주제선율을 발전시켰고, 피아노 왼손파트는 싱코페이션 리듬을 사용하여 변화시켰다. 마지막 마디 119는 피아

노 파트가 감화음을 연주하며 e"으로 넘어간다(악보 24 참조).

(악보 24) 제1악장 발전부, 마디 113-119

마디 120-129의 e"부분 역시 마디 120-125까지 주제선율이 발전되어 반복한다. 하지만 마디 126-129에서 바이올린이 완전5도와 증4도 화음을 사용

하여 색채적 변화를 주었으며, 마디 129의 바이올린이 16분음표의 짧은 리듬을 반음계 하행하고 피아노 왼손파트가 단3도씩 상행하는 형태로 발전부를 마무리 한다(악보 25 참조).

(악보 25) 제1악장 발전부, 마디 126-129


#### 4) 재현부

재현부는 마디 136-142의 제1주제와 마디 143-156의 제2주제 재현으로 나뉜다. 먼저 제1주제 재현을 다시 마디 136-139 그리고 마디 140-142 두 부분으로 나눈다. 마디 136-139는 a부분의 재현으로 바이올린이 주요주제를 연주했던 제1주제와는 달리 피아노 상성부가 제1주제 a부분의 주제선율을 연주하여 음색적인 변화를 주었다. 또한 16분음표를 연주하는 바이올린은 음형F의 전위형태로 재현되었음을 확인할 수 있다(악보 26 참조).

(악보 26) 제1악장 재현부, 마디 136-139

마디 140-142는 제1주제 b부분이 변형되어 재현되었는데, 마디 140에서 바이올린은 2도위에서 동형진행 하지만, 피아노 파트는 감7화음의 펼침형태였던 b부분과 달리 모호한 진행을 보이며 차이를 보인다. 마디 141-142 또한 점차 상행하는 음형으로 변화되었다(악보 27 참조).

(악보 27) 제1악장 재현부, 마디 140-142

마디 143부터는 제2주제 재현으로 d-조적중심을 보이며 원조로 재현되었다. 바이올린과 피아노 왼손파트가 제2주제의  리듬을 다시 반복하는데, 이때 피아노 오른손파트는 제2주제의 주요선율이 변형되어 2분음표의 긴 리듬이 하행하는 모습과 붓점 리듬으로 형성된 선율을 연주한다. 마디 147-150마디의 바이올린은 d-단3화음을 포함한 피치카토를 연주하고(악보 28 참조), 마디 151-156까지는 피아노의 주제선율을 바이올린이 모방하여 연주한다.

(악보 28) 제1악장 재현부, 마디 143-150



143 *Sur la touche*  
*p* *doux*  
**Exactement a Tempo I**  
 제2주제 변형

145 *pizz largement arpégé*  
 d-단3화음  
 제2주제 발전  
 (음형F리듬)  
*pp* *très doux*

148 d-단3화음

종결부는 마디 157-160으로 처음 도입부 마디1-2와 통일성을 보인다. 앞서 분석했듯이 마지막은 D-장3화음으로 종결하며 원조로 끝나는 고전 기악 음악들과는 차이를 보이지만, 도입부의 음형을 그대로 사용하여 변화 발전시켰으며 이를 통해 악장 내의 통일성을 확인할 수 있다(악보 6 참조).

플랑크의 《바이올린 소나타》 제1악장 분석을 정리하자면, 제시부, 발전부 그리고 재현부를 가지고 있어 외형적으로는 소나타악장형식으로 볼 수 있다. 하지만 처음 도입부에 등장하는 d-단3화음과 음형들이 독립적으로 변화 발전하기도 하고, 파생하는 음형을 만들며 악장 전체에 반복된다. 제시부, 발전부, 재현부 그리고 종결부에 도입부 음형들을 사용하여 통일감을 주었고, 도입부에서 파생된 제1주제의 음형들 또한 제2주제와 발전부에 변화 발전한다. 따라서 외형적으로는 소나타악장형식이지만 그 안에는 ‘변주형식’을 사용하였음을 확인할 수 있다. 또한 고전에서와 같은 조성의 확립 대신, 조적 중심(tonal-center)을 사용하여 조성감을 나타내었다. 이러한 모습들은 플랑크가 신고전주의 작곡가임을 다시 확인할 수 있으며, 《바이올린 소나타》 또한 그의 신고전주의적인 모습이 잘 나타나는 작품이다.

## IV. 결론

본 논문은 프랑스 6인조 중 한 명인 풀랑크의 《바이올린 소나타》를 분석하고 그 분석을 바탕으로 연주해석을 위한 자료를 제공하였다. 분석에 앞서 풀랑크가 활동했던 20세기 전반 프랑스 음악문화와 그를 포함한 신고전주의 작곡가에 대해 알아보았고, 풀랑크의 생애와 창작세계를 살펴보았다.

20세기 프랑스 신고전주의를 대표하는 작곡가로 활동했던 풀랑크의 실내악 창작세계를 살펴본 결과, 그는 현악기보다 관악기를, 금관악기보다는 목관악기를 선호하였으며, 이 목관악기를 실내악 편성의 중심에 두었음을 특징으로 꼽을 수 있었다. 이는 드뷔시부터 시작하는 인상주의에서의 목관악기를 중심에 둔 프랑스적 음색에 대한 내용과 연결하여 해석할 수 있다.

또한 그의 실내악 작품 목록을 보면 표제를 가진 작품보다 보다 ‘소나타’라는 명칭을 가진 작품이 주를 이룬다. 이 ‘소나타’의 명칭을 가진 실내악 작품들은 다악장의 소나타형식 구성으로 18-19세기 고전적인 소나타형식을 바탕으로 작곡되었다는 것을 표면적으로 확인시켜 줄 뿐 아니라, 풀랑크를 신고전주의 작곡가라고 할 수 있는 근거를 준다.

풀랑크의 실내악 창작 시기는 『새 그로브사전』에 의하여 3기로 나눌 수 있었다. 그 중 ‘2기’에는 관악기를 선호하였던 풀랑크가 유일하게 두 개의 현악 소나타만을 작곡하였는데, 《바이올린 소나타》는 바로 이 시기에 작곡된 작품이다. 이 작품은 ‘소나타’라는 명칭을 갖고 있으며, 3악장의 다악장 구성(빠른-느린-빠른 악장 배치)과 제3악장이 원조로 끝난다는 점으로 보아 고전적인 소나타형식을 기반으로 한다고 볼 수 있다.

이처럼 《바이올린 소나타》에서 풀랑크의 고전적인 내용의 수용을 확인할 수 있었으며, 본 논문은 고전 소나타형식의 핵심악장인 제1악장을 집중 분석하였다. 제1악장은 제시부, 발전부 그리고 재현부의 구성을 가지고 있어 외형

적으로 소나타악장형식의 모습으로 해석할 수 있다. 도입부가 제시부 앞에만 오지 않고 발전부와 재현부에도 오는 모습은 베토벤의 《비창 소나타》(Op. 13)와의 연결을 가능하게 했다. 그러나 발전부와 재현부의 도입부가 제시부 도입부의 음형을 바탕으로 한 변주적 내용으로 확장된 모습은 풀랑크의 소나타악장형식 수용에 있어서의 변형 내용이라 할 수 있다.

《바이올린 소나타》에서 고전에서와 같은 조성의 색깔을 찾기 어려웠지만, 조적 중심(tonal-center)을 나타내는 새로운 조성적 내용을 확인할 수 있었다. 이러한 내용을 기반으로 제1악장을 살펴보면 제시부 제2주제가 제1주제와 서로 다른 조적 중심으로 제시되었고, 재현부의 제2주제 재현이 원조인 d-조적중심으로 재현되었다. 이는 풀랑크가 소나타악장형식의 조성적 내용을 새로운 조성의 개념으로 대체했음을 설명한다.

또한 제1악장의 처음 도입부를 구성하는 음형들이 독립적으로 변형 발전되어 악장 내에서 계속 반복되는 것을 확인하였다. 먼저 제1악장의 중요한 음악적 요소로 볼 수 있는 처음 단3화음은 도입부의 음형들을 형성하여 발전부 재현부의 도입부와 종결부에 발전되었다. 이 도입부의 음형들은 제1주제로 파생되어 음형을 형성하였고, 제2주제는 제1주제와 도입부의 음형들이 결합된 모습을 보인다. 이처럼 서로 관계를 갖는 두 주제의 음형들이 발전부에서 또한 변형 발전되는 모습을 찾을 수 있었다. 따라서 제1악장은 외형적으로는 소나타악장형식을, 내부적으로는 ‘변주형식’과 결합되었다는 결론에 도달하게 한다.

그 밖에도 제1악장 내에서 바이올린과 피아노 두 악기가 서로 선율을 여러 차례 반복하는 모습들을 찾을 수 있었는데, 이를 통하여 풀랑크가 바로크 시대적인 모방기법을 사용하였음을 확인 하였다.

작품 분석 결과, 풀랑크는 《바이올린 소나타》의 제1악장에서 소나타악장형식이라는 외형을 빌려와 자신만의 독자적인 모습으로 변형 수용하였음을 확

인시켜준다. 도입부의 음형이 제1주제, 제2주제와 관계하고 있고, 발전부 그리고 재현부의 도입부와도 관계있다는 ‘유기적 구조’ 또는 ‘변주형식’으로 본 분석결과는 이 작품의 연주해석에 있어 제1악장은 단편적인 음형의 나열이 아니라, 각 음형들을 연결하여 해석할 수 있는 자료를 제공할 것이다.

## 참 고 문 헌

### 1. 국내 문헌

- 김영희. 『프랑스 오페라 작곡가 15』. 서울: 비즈앤비즈, 2012.
- 김은혜, “프랑스 6인조”, 이석원. 오희숙 편집, 『20세기 작곡가 연구 II』. 서울: 음악세계, 2004.
- 심성태. 『음악용어사전』. 서울: 현대음악출판사, 1996.
- 조명희. 『불란서의 음악가들』. 서울: 청한문화사, 1990.
- 중앙일보사. 『음악의 유산 9』. 서울: 중앙일보사, 1996.
- 한수웅. 『오페라 작곡가들의 생애와 작품』. 서울: 여백미디어, 2015.

### 2. 외국 문헌

- 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.
- Daniel, Keith W. *Francis Poulenc: his artistic development and musical style*. Ann Arbor: UMI, 1982.
- Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Brukholder. *A history of western music*, 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 역, 『그라우트의 서양 음악사 (하)』. 서울: 이앤비플러스, 2009.
- Hell, Henri, *Francis Poulenc*. New York: Grove Press, 1959.
- Junyuk, Ihor, *Foreign Modernism: Cosmopolitanism, Identity, and Style*

*In Paris*, Toronto: University of Toronto Press, 2013.

### 3. 학위 논문

정문영, "Francis Poulenc의 Sonate pour Violon et Piano에 관한 연구," 연세대학교 석사학위논문, 2005.

최유정, "Francis Poulenc의 sonate pour violon et piano에 대한 연구," 서울대학교 석사학위논문, 2006.

우지연, "F. Poulenc의 <바이올린과 피아노를 위한 소나타>에 대한 연구," 경원대학교 석사학위논문, 2007.

이정은, "F. Poulenc 의 sonate pour violon et piano에 관한 연구," 성신여자대학교 석사학위논문, 2008.

박소현, "Francis Poulenc의 Violin Sonata d minor에 대한 분석 연구," 신라대학교 석사학위논문, 2013.

김보람, "폴랑크의 《바이올린소나타 FP.119》에 나타난 신고전주의 경향에 대한 연구," 숙명여자대학교 석사학위논문, 2014.

공보경, "FRANCIS POULENC의 'Sonata pour Violin et Piano'에 나타난 신고전주의 성향에 대한 분석," 이화여자대학교 석사학위논문, 2017.

신혜원, "Francis Poulenc의 <Sonate pour violon et piano> 분석연구," 이화여자대학교 석사학위논문, 2019.

김영은, "Francis Poulenc의 Violin Sonata d minor에 대한 분석 연구," 경희대학교 석사학위논문, 2019.

#### 4. 인터넷 자료

[https://ko.wikipedia.org/wiki/프로이센-프랑스\\_전쟁](https://ko.wikipedia.org/wiki/프로이센-프랑스_전쟁) [2019.10.13. 접속].

[https://ko.wikipedia.org/wiki/장\\_콕토](https://ko.wikipedia.org/wiki/장_콕토) [2019.10.13. 접속].

[https://ko.wikipedia.org/wiki/샤를\\_케클랭](https://ko.wikipedia.org/wiki/샤를_케클랭) [2019.9.25. 접속].

## ABSTRACT

A Study on the F. Poulenc Violin Sonata FP. 119

1st Movement

-From an analytical perspective on Neo-Classical Music-

Park Hye Jin

Department of Collaborative Piano.

Graduate School of

Sungshing University

This paper contains the analysis and study of the first movement of «Violin Sonatas»(FP. 119) of Francis Poulenc(1899-1963) an analytical perspective on Neo-Classical Music.

Prior to the analysis, after examining the French music culture and Poulenc's life in the first half of the 20th century, Poulenc's chamber music creation was divided into three periods according to the "New Grove Music Dictionary". The result confirmed that his chamber music works, titled "Sonata", were composed based on the classical 18-19th century sonata style. The violin sonatas are composed of a total of three movements and are shaped like classical sonatas. Based on this analysis of the first movement, the presentation parts contrasted the two themes

by presenting them as different tonal centers, and the reenactment of the second theme can also be seen as the acceptance of the form of the classical sonata movement of Poulenc. In addition, the figure that first appeared in the introduction continued to change and develop in the movement, combining the “Variations form” in the sonata movement form. The form that causes the sound that appeared in the introductory part to appear repeatedly in the whole course of the movement is explained by the organic structure, which can be linked to the form of musical instrumental music in the 19th century. Poulenc borrowed the form of a sonata movement and accepted it in its own way through the violin sonatas. This confirms that he is a composer who led neo-classicism.