
스트라빈스키의 「관악기를 위한 심포니」 (Symphonies d'instruments à vent)를 통해 보는 20세기 교향곡의 또 다른 의미¹

차 호 성

(대진대학교 예술대학 초빙교수)

I. 들어가면서

20세기 문화예술의 전반적인 흐름을 살펴보면, 특히 1900년대 초반부터 1920년경까지의 상황은 매우 복잡했을 뿐만 아니라 당시까지의 흐름에서 벗어나려는 경향이 종종 나타났던 것을 알 수 있다. 하지만 그러한 와중에서도 당시 활동했던 예술가들, 예를 들어 피카소(Pablo Ruiz Picasso, 1881-1978)나 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944) 등을 비롯한 화가나 드뷔시(Claude A. Debussy, 1862-1918), 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951) 그리고 스트라빈스키(Igor Strawinsky, 1882-1971) 등과 같은 음악가들의 작업은 그 때의 혼란스러운 상황에서 나름대로의 새로운 방향을 제시한 사실로서 역사에 기록되고 있다. 당시 스트라빈스키가 완성해낸 대부분의 작품들은 그에게 직접적인 영향을 주었던 림스키-코르사코프(Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844-1908)의 관현악법과 함께 러시아 음악의 요소를 다분히 보여주고 있다. 이러한 그의 음악을 양식적인 면에서 좀 더 구체적으로 살펴보면 대략 1908년부터 1920년 사이에 작곡된 작품을 그의 '러시아 시대' 작품으로 분류된다.² 이 시기 안에 작곡된 작품들은

-
- 1 본 논문은 이전에 필자가 발표했던 「C조의 교향곡」을 통해 본 스트라빈스키의 교향곡 연구 I'(음악이론연구 제4집 1999년 11월, 서울대학교 음악대학 서양음악연구소, 139-168쪽)과 이어지는 것이기 때문에 "이콜 스트라빈스키의 교향곡 연구 II"라는 큰 제목 하에 작성된 것임을 밝혀 둔다. 따라서 본 글에서는 스트라빈스키에 대한 일반적인 서술이나 그의 교향곡 전반에 대한 자세한 서술은 생략하기로 한다.
- 2 Edward Staempfli, "Strawinskys' Symphonies d'instruments à vent," *Melos* 36 (1969), 510 참조. 스템프리의 글에서는 스트라빈스키가 1962년 모스크바에서 있었던 인터뷰를 인용하고 있는데, 그 내용은 다음과 같다: "나는 내 전 생애를 통해 향

대부분 무용음악들로서, 「불새」(L'Oiseau de feu), 「페트루슈카」(Petruschka), 「결혼」(Le Noces), 「봄의 제전」(Le Sacre du Printemps), 「병사의 이야기」(Histoire de Soldat) 등이 있다. 이 작품들에서 스트라빈스키는 이른바 러시아적인 요소를 다양하게 사용하고 있는데, 예를 들어 러시아 전래동화를 바탕으로 작품의 이야기를 꾸몄거나, 러시아의 전통민요 선율이나 리듬을 인용하여 창작한 것들이 대부분이다. 러시아 민요를 인용할 경우 그는 주로 3개에서 5개의 음들에 의한 모티브를 만들어서 작품의 근본적인 요소로 사용하였던 것이다. 이러한 모습을 「관악기를 위한 심포니」(Symphonies d'instruments à vent)³에서의 주제를 통해서도 쉽게 찾을 수 있기 때문에, 「관악기를 위한 심포니」는 스트라빈스키의 「러시아 시대」 작품 가운데 하나로 평가될 수 있는 것이다. 특히 스트라빈스키 스스로도 1912년 이후의 당시의 음악적 흐름을 자신의 「봄의 제전」이나 쇤베르크의 「달에 홀린 피에로」(Pierrot lunaire) 이후의 새로운 경향, 즉 무엇인가를 「찾고」 「발견하는」 시기로 보았다. 이러한 「새로움에 대한 추구」를 담고 있는 작품으로 스트라빈스키는 베베른의 기악반주에 의한 가곡이나 베르크의 「보체크」(Wozzek), 쇤베르크의 「세레나데」(Serenade)와 「5개의 모음곡 op. 23」 그리고 자신의 「르나르」(Renard), 「결혼」, 「병사의 이야기」 및 본 논문에서 다루어질 작품인 「관악기를 위한 심포니」를 들고 있다. 이러한 경향을 스트라빈스키 스스로는 「신고전주의」라고 말하고 있다.⁴

본 논문에서는 스트라빈스키의 교향곡 작품 가운데 특별한 편성에 의한 작품인 「관악기를 위한 심포니」를 선택하여 집중 연구할 것이다. 우선 연구의 진행에 있어 교향곡이라는 장르에 이렇게 독특한 편성에 의한 작품들을 남긴 또 다른 작곡가의 교향곡 작품을 찾아 스트라빈스키의 장르에 대한 시도작업과 간단히 비교해 볼 것이다. 그 다음에 「관악기를 위한 심포니」를 악기편성과 악곡 구성의 측면에서 접근하여, 이 작품이 교향곡이라는 범주에 속하는 것으로 볼 수 있는지, 아니면 20세기의 다양한 관현악 음악의 한 유형인지에 대하여 규명해 볼 것이다. 이를 위한 분석과정은 스트라빈스키의 신고전주의 경향과 맞물려 이루어질 것이며, 이것을 통해 이 작품의 제목에 사용된 'symphonies'라는 의미

상 러시아어를 했으며, 생각도 러시아적으로 한다. 난 러시아적인 방식을 분명히 가지고 있다. 그것이 내 음악에서 혹시 즉각적으로 드러나진 않을 수 있어도, 그것은 항상 그 안에 있으며, 그 자체가 본질적인 것이다.”

3 스트라빈스키의 교향곡을 연구할 본 논문에서 교향곡이라는 장르 명을 사용하는데 있어 미리 언급되어야할 사항이 있음을 밝혀둔다. 스트라빈스키의 교향악적 작품들 5개 가운데 「Symphonies d'instruments à vent」의 제목에 심포니가 복수형으로 사용되고 있기 때문에, 다른 작품들을 교향곡이라고 지칭하는 반면 이 작품은 본 글에서의 주 연구대상으로서의 차별성을 위해 「심포니」라고 칭하기로 한다.

4 Wolfgang Brude, *Strawinsky, Leben/Werke-Dokumente* (Mainz, 1982), 270 참조.

를 파악해 보고자 한다. 그리고 이 작품이 갖는 장르사적 의미에 대한 연구를 통해 이 작품이 20세기 교향곡 발전의 측면에서 가지는 의미를 찾아 볼 것이다.

II. 20세기 교향곡의 또 다른 시도 - 편성의 다양성

교향곡의 역사 가운데 20세기에는 전통적인 장르의 모습을 유지하는 것 외에 변형된 모습의 새로운 시도가 종종 나타나고 있다. 이는 교향곡이라는 장르가 가져야 할 몇 가지의 조건들을 작곡가 나름대로 새롭게 설정하여 전통적인 유형과 상당히 다른 모습을 보이는 것과, 그럼에도 불구하고 전통적인 교향곡의 모습을 잃지 않으려는 의도가 보이는 작품들에서 찾아 볼 수 있다. 이러한 유형의 작품을 남긴 작곡가들로는 원베르크, 베베른(Anton Webern, 1883-1945), 오네게르(Arthur Honneger, 1892-1955), 스트라빈스키, 하르트만(Karl Amadeus Hartmann, 1905-1963), 쇼스타코비치(Dmitrii Dmitrievich Shostakovich, 1906- 1975), 브리튼(Benjamin Britten, 1913-1976) 등이 있다.

우선 원베르크의 「실내교향곡 제1번, E장조」(op. 9, 1906)의 경우 금관악기를 제외한 목관과 현악기에 의한 불과 15명의 연주자들로 구성된 편성이지만, 교향곡의 전형적인 형식을 따르고 있다. 이 작품은 전체가 1개의 악장으로 이루어져 있지만, 5개의 부분으로 나뉘어져 진행되는 이 단악장은 각각 제시부, 스케르초, 전개부, 느린 부분 그리고 재현부의 모습을 가진 소나타악장형식과 소나타다악장형식의 결합된 구성을 보인다. 또한 작은 편성에 의한 구성은 그 진행에 있어서 실내악적인 면을 효과적으로 활용하고 있는데, 각 악기의 특징과 기교를 바탕으로 주제로부터 발전시킨 모티브를 곡의 통일감을 잃지 않은 채 다양한 방법으로 전개시키고 있다.

스트라빈스키는 교향곡이라는 장르 명을 사용하여 모두 5개의 작품을 남기고 있으며, 그 가운데 「관악기를 위한 심포니」가 있다. 이 작품은 전통적인 교향곡과 상당히 다른 모습을 보이기 때문에, 종종 그의 교향곡 목록에서 제외되고 있다.⁵

스트라빈스키의 이 작품과 비슷한 유형을 보인 작품으로는 하르트만의 「교향곡 제5번」이 있다. 처음부터 트럼펫을 위한 협주적인 작품으로 고려되었던 이 작품 역시 관악기만으로 편성된 작품이지만, 스트라빈스키와는 달리 하르트만은 이 작품을 전통적인 교향곡의 유형에 훨씬 더 접근시키려는 노력을 한 것으로 알려졌다. 그는 최종적으로 이 「교향곡 제5번」을 교향곡이라는 장르 명을 붙여 발표하였지만, 그 편성이 관악기만으로 이루어진데다가 악장의 구성이나 진

5 자세한 내용은 본문에서 다룰 것임.

행에 있어 기존의 전통적인 교향곡의 모습을 적용하기가 어렵기 때문에 교향곡 장르라기보다는 오히려 협주적 관현악 작품으로 평가받고 있다.

작은 편성의 교향곡으로 가장 대표적인 작품은 역시 베베른의 「교향곡 op. 21」일 것이다. 베베른의 교향곡은 클라리넷, 베이스클라리넷, 프렌치호른, 하프 그리고 현악4부로만 이루어져 있을 뿐만 아니라, 연주 시간도 불과 10여분에 지나지 않을 정도로 편성과 형식적인 면에서 최소 규모를 가지고 있다. 이 작품은 첫 악장이 소나타악장형식에 의한 그리고 두 번째 악장이 주제와 변주기법에 의한 2개의 악장으로 구성되었다. 비록 이 베베른의 「교향곡 op. 21」이 전통적인 4개 악장 구성은 아니지만, 그는 이 작품에서 교향곡용 악기들을 최소한의 한도 내에서 사용하면서 그 자신이 추구하던 새로운 기법 및 어법을 교향곡이라는 장르에서 시도한 것으로 볼 수 있다. 그 밖에도 트럼펫 독주와 현악기만을 위한 오네게르의 「교향곡 제2번」,⁶이나 쇼스타코비치의 「교향곡 제14번」,⁷ 그리고 브리튼의 「신포니에타 op. 1」⁸ 등이 편성이나 악장구성 면에서 전통적인 유형을 따르지 않고 있는 교향곡들이지만, 그것들 역시 각 작곡가들의 독자적인 어법과 기법을 보여 주는 작품들로 평가받고 있다.

III. 스트라빈스키의 「관악기를 위한 신포니」 연구

20세기 초반의 다양한 경향 속에서 스트라빈스키는 「교향곡 제1번 E^b장조」(1905-1907), 「관악기를 위한 신포니」(1920/21), 「시편교향곡」(1930), 「C조의 교향곡」(Symphony en ut, 1938-1940) 그리고 「3악장 교향곡」(Symphony in three Movements, 1942-1945)의 5개 작품을 “교향곡”이라는 장르 명을 가지고 작곡하였다.⁸ 하지만 그 가운데 3개의 작품들만이 교향곡이라는 장르에 속하는 것으로 볼 수 있고, 나머지 2개의 작품인 「시편교향곡」과 「관악기를 위한 신포니」는 일반적인 작품해설집이나 문헌상에서 교향곡 장르에 속하지 않는 것으로 평가되고 있다. 좀 더 구체적으로 살펴보면, 이 가운데 현재까지 그의 첫 번째 교향곡인 「교향곡 제1번」,⁹은 립스키-코르사코프에게 작곡을 배우던 시기의 습작기 작

6 오네게르의 「교향곡 제2번」은 1941년 작곡된 작품으로, 당시의 어두웠던 상황을 그리고 있으며, 연주도 전시 체제 하에서 가능하도록 트럼펫 독주와 현악합주만을 위하여 편성되었다.

7 1969년에 작곡된 이 작품의 악기 편성은 몇몇의 타악기와 특별한 음향을 위한 채찍, 벨 등의 도구 그리고 성악4중창, 현악파트로 이루어져 있다.

8 한 가지 놀라운 것은 스트라빈스키가 음렬작곡에 관심을 가지던 1950년대 이후에는 교향곡에 대한 관심을 전혀 나타내고 있지 않다는 것이다.

9 그의 첫 번째 교향곡 작품인 「E^b장조의 교향곡」(op.1)은 1905년부터 1907년 사이에 작곡되었다. 립스키-코르사코프에게 헌정된 이 작품은 상트 페테르부르크에서 1907년 4월 초연된 이후 스트라빈스키가 스스로 지휘하며 여러 차례 연주되기도

품으로서, 스트라빈스키의 독자적인 음악 어법을 아직은 거의 보이지 않고 있기 때문에 흔히 그의 본격적인 교향곡 작품으로 포함시키지 않고 있다. 그리고 「관악기를 위한 심포니」와 「시편교향곡」 역시 “교향곡”이란 장르 명만을 가졌을 뿐이지, 각 작품에서의 악장 구성이나 악기 편성 등이 전통적인 장르의 교향곡에서 벗어나 있는 것으로 평가 받고 있다. 전통적인 교향곡의 형태를 유지하면서 규모가 크고 인상적인 작품으로 평가받고 있는 「C조의 교향곡」¹⁰과 함께 전통적인 교향곡 장르에 포함된 것으로 보이는 「3악장 교향곡」은 그러나 「관악기를 위한 심포니」나 「시편교향곡」처럼 협주적인 성격을 가지고 있기 때문에 전통적인 교향곡에서 벗어나는 것으로도 볼 수 있다.

「관악기를 위한 심포니」가 전통적인 교향곡에서 벗어난 작품이라는 볼프강 부르데(Wolfgang Brude)에 의해서도 제기되었다. 그는 이 심포니가 악장의 구성이나 악기편성의 독특함을 보이고 있기 때문에 이 작품을 스트라빈스키가 1920년대에 프랑스에서 완성한 실내악 작품들 가운데 하나로 분류하고 있다. 이 당시 스트라빈스키가 발표한 또 다른 기악작품들로는 이 교향곡과 같은 해에 완성한 「현악4중주를 위한 '콘체르티노'」¹¹를 들 수 있다. 부르데의 견해에 따르면, 이 심포니에서의 음향은 피아노협주곡에서의 관악합주 부분이나 「관악을 위한 8중주」에서의 그것과 차이를 나타내고 있다고 본다.¹²

교향곡이라는 장르 하에 작곡된 작품들에서 스트라빈스키는 다른 장르의 작품과는 달리 소나타악장형식에 근거한 전통적인 형식과 전개 그리고 음향적인 측면을 고려한 면이 많다. 그렇지만 교향곡 장르 명을 사용한 그의 5개의 작품들이 앞에서 언급한 바와 같이 모두 전통적인 교향곡의 범주에 속하는 것은 아니다. 그럼에도 불구하고 그의 작품들에서는 20세기의 전혀 새로운 형식이나 기법적인 면도 있지만, 반대로 교향악적인 전통을 느낄 수 있는 요소도 쉽게 발견할 수 있는 것이다.

무용음악 「봄의 제전」 이후 바로크 시대나 고전주의 시대의 음악에 대한 스트라빈스키의 관심은 「관악기를 위한 심포니」를 거치며 자신의 중요한 음악적 어법으로 자리잡게 된다. 1919년에 페르골레지의 작품으로 알려졌던 것을 바탕

하였다. 하지만 이러한 것은 연주에도 불구하고 스트라빈스키 자신이 이 작품에 대해 크게 만족하지 않았던 것으로 언급하기도 했다. “이 작품은 정말로 재미없는 것이며, 단지 어떤 식으로 사람들이 작곡하지 말아야 할지에 대해 한 번 일깨워주기 위한 자료일 뿐이다.” *Harenberg Konzertführer* (Dortmund, 2000), 834에서 재인용.

10 차호성, “「C조의 교향곡」을 통해 본 스트라빈스키의 교향곡 연구 I”, 166 참조.

11 “콘체르티노”는 1952년에 작곡자에 의해 12대의 악기를 위한 작품으로 편곡되었다.

12 Brude, *Strawinsky, Leben/Werke/Dokumente*, 138 참조.

으로 작곡한 「풀치넬라」(Pulcinella)에 이어서 그는 바로크시대의 음악에 관심을 가졌으며, 특히 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 음악에서 영감을 얻어 「관악을 위한 8중주」(1922)¹³와 「피아노협주곡」(1923/24)을 발표한다. 이 같이 이전의 시대 음악에 관심을 가졌던 1920년에 이미 스트라빈스키는 「관악기를 위한 심포니」를 작곡하게 되었다.

「관악기를 위한 심포니」는 원제목이 「Symphonies d'instruments à vent」(Symphonies of Wind Instruments)로 되어 있는데, 여기서 심포니(Symphony)라는 단수형 대신에 스트라빈스키가 'Symphonies'라는 복수형을 쓴 것이 특이한 일이다. 이는 이 작품이 전통적인 교향곡을 의미하는 것이 아니라 작곡자가 생각하는 또 다른 의미가 있음을 암시하는 것으로 볼 수 있는데, '교향곡'이라는 용어의 역사적인 변천사를 살펴보면 그 이유를 어느 정도 추측해 나갈 수 있다.

16세기말까지 교향곡은 '신포니아'(Sinfonia)라는 용어로 나타나며, 일반적으로 노래의 반주로 연주될 때 잠깐 노래 사이에 연주되는 악곡 또는 오케스트라 단독으로 짧게 연주하는 형태를 말했다. 그리고 16세기 말부터 17세기까지는 교향곡이라는 용어가 단순히 오케스트라를 위한 음악으로 분류되기 시작했으며, 간혹 성악파트를 가지기도 했다.¹⁴ 이와 같은 맥락에서 스트라빈스키의 「관악기를 위한 심포니」를 살펴보면, 하나의 악장이 여러 부분으로 나뉘어 진행되는 모습이 마치 바로크 시대에 성행했던 '신포니아'라 불리던 짧은 기악합주의 모음곡을 작곡자가 의도한 것으로도 생각해 볼 수 있다. 이러한 사실을 통해 스트라빈스키가 이 교향곡을 신고전주의 경향을 반영하여 작곡했을 것으로도 추측할 수 있다. 그는 이 교향곡을 작곡하고난 2년 후인 1922년 「관악을 위한 8중주」와 1924년 「피아노협주곡」작곡에 있어 바로크 시대 음악에 대한 커다란 관심을 가지고 있었다는 점으로 보아, 「관악기를 위한 심포니」는 스트라빈스키의 이러한 경향을 구체화하려는 의도의 시작을 알리는 작품으로 볼 수 있다.

1. 「관악기를 위한 심포니」의 작곡 배경

스트라빈스키가 스위스 망명에서 돌아와 프랑스로 완전히 정착한 직후인 1920년 여름, 그 두 해전인 1918년 세상을 떠난 드뷔시를 위해 「음악잡지」(Revue Musicale)에서 몇몇의 작곡가들에게 드뷔시를 추모하기 위한 작품을 위촉하였다. 스트라빈스키도 그 가운데 한 명으로 작곡을 위촉받았지만, 처음에는 작품

13 「관악을 위한 8중주」는 스트라빈스키의 신고전주의적 경향을 보여주는 대표적인 작품 가운데 하나로 알려져 있는데, 이 작품에서 바로크시대나 고전주의의 형식이 두드러지게 사용된 것이 아니라, 대위적인 기법의 사용 때문에 신고전주의적 작품으로 평가되고 있다.

14 Riemann Musiklexikon, (Mainz, 1967), 924 이하 참조.

위촉의 의도가 엄숙하기 때문에 새로운 음악적 아이디어를 나타내기가 부담스러웠다고 그의 자서전에 쓰고 있다.¹⁵ 하지만 나중에 「관악기를 위한 심포니」의 마지막 부분이 될 코랄을 작곡하고 피아노로 편곡하여 「음악잡지」에 송고하였다. 그는 코랄에 이어 「관악기를 위한 심포니」의 작곡에 계속 전념하여 1920/21년 겨울 프랑스의 가르슈에서 완성하였으며, 1921년 6월 10일 런던 퀸스 홀(Queen's Hall)에서 쿠세비츠키(Serge Koussevitzky, 1874-1951)의 지휘로 초연되었다. 이 연주회에서는 「관악기를 위한 심포니」 외에도 관현악 작품인 「금닭」(Coq d'Or)에서 발췌된 행진곡이 함께 연주되었는데, 이 행진곡은 규모가 크고 화려한 반면에 「관악기를 위한 심포니」는 화려하거나 또는 어떤 청중을 매료시킬만한 요소를 가지지 못했기 때문에 성공을 거두지 못했다. 스트라빈스키가 분석한 바에 따르면, 「관악기를 위한 심포니」는 이전에 커다란 성공을 거둔바 있던 「봄의 제전」에 비해 청중이 즐거워할 그 어떤 요소도 가지고 있지 않았으며, 더구나 열정적인 충동이나 다이내믹한 화려함이 아닌 동질성을 지닌 악기들에 의해 전개되는 엄숙한 분위기의 제식음악에 유사했기 때문에 실패할 수밖에 없었던 것이다. 이 작품이 실패한 이유에 대해 스트라빈스키는 다음과 같이 쓰고 있다.

“그 작품에서 열정적인 충동이나 다이내믹한 화려함을 찾는 것은 무익한 일이다. 그것은 동질성을 지닌 악기의 서로 다른 그룹 사이에서 전개되는 짧은 탄원인 엄숙한 제식음악이었던 것이다. 나는 전적으로 클라리넷과 플루트의 칸틸레나를 원했기 때문에 자주 이 악기들의 의전적인 대화와 조용한 기도를 번갈아 사용했다. 그러나 그것은 근래에 와서 혁명적인 ‘봄의 제전’에 대해 열렬한 반응을 보이는 청중을 즐겁게 하거나 열정을 불러일으킬만한 요소는 갖고 있지 않았다. 나는 감정적인 면을 만족시키기보다는 오히려 순수한 음악 그 자체를 받아들이는 사람들에게 인정받기를 바랐다.”¹⁶

이 초연이 실패한 이유에 대하여 나보코프(Nikolas Nabokov)는 “쿠세비츠키는 이 작품의 음악적 가치를 인정했지만 이 작품을 정확히 이해하지 못한 채 연주에 임했다”고 말하며 작품을 지휘했던 쿠세비츠키의 음악적 실수를 원인으로 제시하기도 하였다.¹⁷

15 스트라빈스키, 「나의 생애와 음악」(Erinnerungen), 박문정 역, 지문사, 1990, 114 참조.

16 스트라빈스키, 「나의 생애와 음악」, 120 참조.

17 Nikolas Nabokov, Igor Stravinsky, (Berlin, 1964), 66 참조.

스트라빈스키는 이 「관악기를 위한 심포니」를 작곡하는 동안 드뷔시에 대하여 많은 생각을 했다고 자서전에 쓰고 있다. 스트라빈스키는 이 교향곡에서 드뷔시의 음악적 영향을 담으려는 시도가 아닌, 가능한 자신만의 본질적인 언어를 표현하고자 했음을 자서전에서 밝히고 있다.¹⁸ 이 작품에서 스트라빈스키 자신이 드뷔시의 음악적 경향을 따르지 않았다는 점에 대해 자서전에 다음과 같이 쓰고 있다.

“나는 이 작품을 이 위대한 작곡가를 추모하기 위해서 작곡한 것이었지만 그의 음악적 사상으로서가 아니라 본질적으로 나 자신의 언어로서 표현하고 싶었다. 인간 사회의 모든 다른 행위와 마찬가지로 예술에 있어서도 변화라고 하는 것은 끊임없이 진행된다. 이것은 모든 사물의 본질이라고 할 수 있다. 그리고 우리 바로 직전의 시대가 오히려 시대적으로 먼 시대보다도 더 멀리 있는 것처럼 보일 때도 있다. 그것이 바로 내가 이 곡을 쓸 때 드뷔시에 대한 이해심만을 가지고 작곡할 수 있다고 생각하지 않았던 이유이다.”¹⁹

「관악기를 위한 심포니」는 초연이 된 후 1947년에 작곡자에 의해 수정²⁰되었으며, 1952년에는 1921년판을 약간 줄이고 메트로놈 표시가 첨가되어 출판되었다. 그리고 1947년판은 1951년 10월 8일 쾰른에서 서부독일 방송교향악단(WDR)에 의해 연주되었으며, 뒤에 콜롬비아(Columbia)사에서 음반으로 출판되었다. 뿐만 아니라 이 1947년판은 1968년에 뮌헨에서 존 크랭코(John Cranco)에 의해 발레음악으로 사용되었다. 현재의 편성으로 이루어진 「관악기를 위한 심포니」를 작곡하기 전에 먼저 스트라빈스키가 작곡했던 피아노용의 코랄을 포함하여 앞의 부분까지 모두 1926년에 피아노를 위한 악보로 완성되어 아르튀르 루리(Arthur Lourie)에 의해 연주되기도 하였다.

스트라빈스키는 「관악기를 위한 심포니」를 대위법적인 방식에 의해 작곡된 작품으로 밝히면서, 그 스스로는 이를 “순수한 음악”으로 표현하고 있다. 1926

18 스트라빈스키는 자신과 동시대에 살고 있는 작곡가들뿐만 아니라 특별히 자신도 드뷔시에게 감사한 마음을 가지고 있다고 말하면서도, 자신의 음악에서 드뷔시의 음악적인 영향을 직접적으로 받은 것은 단지 몇 개의 작품에서 흔적을 발견할 수 있다고 밝혔다. Staempfli, “Strawinskys ‘Symphonies d’instruments à vent’”, 509 참조.

19 스트라빈스키, 「나의 생애와 음악」, 115.

20 스트라빈스키는 1945년에 미국 시민권을 취득한 후 자신이 1931년 이전에 작곡한 작품들을 수정하는 작업을 하였다. 이때 다루어진 작품들로는 「관악기를 위한 심포니」, 「페트루슈카」 그리고 「시편교향곡」 등이었다.

년 출판된 바르샤바의 월간지 「무지카」(Muzyka)와의 인터뷰에서 스트라빈스키는 1920년대에 들어 작곡한 자신의 음악에서의 「순수성」을 「관악기를 위한 심포니」, 「피아노 협주곡」 그리고 「피아노 소나타」에서 제시했다고 밝히고 있다. 그리고 그는 “나는 바호가 보여 준 번쩍이는 대위법의 아이디어로 돌아가고 있다. 그리고 이 완벽한 대위법은 나에게 있어서 솔직하고 영속성 있는 음악을 만들 수 있는 단 하나의 가능성으로 다가왔다.”²¹

이러한 작곡 구성에 대한 그의 진술들은 이미 앞에서 추론했던 내용, 즉 이 작품의 제목에 사용된 ‘symphonies’가 바로크의 ‘신포니아’를 의도했다는 사실과 함께 신고전주의에 대한 자신의 추구를 구체화한 작품들의 시작을 알리는 작품이라는 내용에 확실한 근거를 제시해 준다.

2. 「관악기를 위한 심포니」의 악기편성에 대하여

「관악기를 위한 심포니」를 위해 스트라빈스키는 기존의 교향곡에서 보인 일반적인 편성을 따르지 않고, 앞에서 언급한 바와 같이 관악기만으로 작곡하였다. 스트라빈스키는 이 작품을 작곡할 당시 다양한 목관악기의 합주에 커다란 관심을 가지고 있었음을 자서전에서 밝히고 있다.²² 처음에는 그가 이 작품을 음악잡지에 발표할 때는 피아노를 위한 작품이었지만, 곧 그는 현악기와 타악기를 제외한 관악기만의 편성으로 작품을 완성하였다. 우선 현재 「관악기를 위한 심포니」가 가진 편성을 보면, 3대의 플루트, 2대의 오보에, 잉글리쉬호른, 3대의 클라리넷 in B^b, 3대의 파곳(제3주자는 콘트라파곳을 함께 연주), 4대의 호른, 3대의 트럼펫(B^b), 3대의 트롬본 그리고 튜바로 구성되어 있다.

「관악기를 위한 심포니」의 초기 편성은 현재 주로 연주되고 있는 1947년판의 것과 다르게 구상되었다. 스트라빈스키가 이 작품의 편성을 위해 처음에는 하모니움(Harmonium)²³을 염두에 두었던 적이 있는 것으로 알려졌으며,²⁴ 그 다음에는 현악기 그리고 현악과 관악의 혼성에 의한 편성을 그리고 마지막으로 현재의 편성인 12대의 목관악기와 11대의 금관악기에 의한 편성으로 결정된 것으로 알려진다. 현재의 편성 이전에 그가 취했던 악기편성은 3대의 플루트, 3대의 오보에, 3대의 클라리넷, 3대의 파곳, 4대의 호른, 3대의 트럼펫(2 in C, 1 in

21 Boris Jarustowski, *Igor Stravinsky*, (Berlin, 1926), 볼프강 부르데의 책 390쪽에서 재인용.

22 스트라빈스키, 「나의 생애와 음악」, 131 참조.

23 스트라빈스키가 전기로 조작되는 악기인 하모니움에 관심을 가지고 작품에 적용하려했던 시도는 「결혼」에서도 있었지만, 기계 조작하는 사람과 연주자를 동시에 통솔하는 것이 어려워 포기하기도 했다. 스트라빈스키, 「나의 음악」, 132 참조.

24 Harenberg *Konzertführer*, 835 참조

A), 3대의 트럼본 그리고 튜바로 1947년 판보다 잉글리쉬호른, 콘트라파곳 그리고 트럼펫의 사용에 있어 차이를 보이고 있다.²⁵

이 심포니가 단순히 관악기만으로 편성되었지만, 그 편성은 대편성에 의한 교향곡에서의 관악기 규모와 거의 비슷한 것임을 알 수 있다. 스트라빈스키가 이 작품 이전에 작곡한 「교향곡 제1번 op. 1」²⁶도 19세기 후반에 일반적으로 나타나던 대규모 교향곡에서의 편성을 따르고 있지만, 「관악기를 위한 심포니」에서는 위에서 언급한 커다란 편성에서 현악기군과 타악기군을 뺀 형태의 편성으로 작곡한 것이다. 현악기를 제외한 편성을 통해 스트라빈스키는 이 작품에서 전반적으로 편안하고 서정적인 면을 배제하려 했고, 오히려 거칠고 장중한 분위기를 이끌어 내는 효과를 얻어낼 수 있었다. 또한 강렬한 음향을 보이는 금관악기군의 튜티는 그의 「3악장 교향곡」이나 「봄의 제전」 등의 발레음악에서 자주 등장하는 요소이다. 현악기와 타악기가 빠진 이러한 작은 규모의 편성에 대하여 스트라빈스키는 “일반적으로 오케스트라 파트의 숫자가 배가되면 더욱 더 큰 힘을 발휘할 수 있을 것이라 생각한다. 하지만 그것은 전적으로 잘못된 생각이다”²⁷라고 말하며 소편성의 관현악을 통해 얻을 수 있는 음악적 효과를 주지시키고 있다. 스트라빈스키는 「관악기를 위한 심포니」를 위한 이 같은 작은 편성에서 구체적으로 클라리넷과 플루트에 주로 선율적인 흐름을 맡겨 놓고, 종종 이 악기들에게 의전적인 대화와 조용한 기도를 표현하도록 지시하였다.²⁸

플루트를 비롯한 앙상블적인 형태로 진행되는 이 심포니는 여러 개의 단락적인 모습을 보이는 부분들로 구분되며, 각각의 부분들은 나름대로의 형태나 음향 또는 선율적인 특징을 보이고 있다. 이러한 단락적 구분으로 인해 이미 앞에서 언급한 바와 같이, 스트라빈스키는 이 작품의 제목에 바로크적인 의미에서의 ‘심포니스’(Symphonies)라는 복수형의 단어를 선택했을 것으로 볼 수 있다. 앙상블 부분은 곡의 처음부터 플루트와 클라리넷의 앙상블이 중심이 되어 진행되며, 후반부의 코랄 이후부터는 금관악기군과 파곳을 비롯한 낮은 음역의 목관악기가 중심이 되어 진행된다. 특히 플루트에 의해 제4-6째 마디에서 제시되는 선율은 이 작품의 진행에 중심적인 역할을 하는데, 플루트의 모티브가 등장할 때 클라리넷이나 파곳 또는 금관악기의 일부가 플루트의 모티브를 스타카토 등의 방식으로 보조하면서 음향적으로나 다이내믹적인 면에서 보조를 맞추고 있다.

25 Heinrich Lindlar, *Stravinsky Lexikon* (Bergische Gladbach, 1982), 44 참조.

26 1907년 작곡된 교향곡 「교향곡 제1번」에서 스트라빈스키는 특히 브람스의 교향곡에서의 음악적 경향을 많이 따랐으며, 편성 또한 19세기 후반의 많은 작곡가들이 취한 대편성처럼 많은 악기를 사용하였다.

27 Igor Strawinsky, *Musikalische Poetik* (Mainz, 1983), 150.

28 스트라빈스키, 「나의 생애와 음악」, 120 참조.

하나의 중심적 음향을 다른 악기들이 스타카토로 수식하게 하는 이러한 관현악법으로 볼 때, 스트라빈스키가 주제적 음형 활용과 함께 다양한 악기 음색을 구성의 중심에 두고 이 심포니를 작곡했을 것이라는 추측이 가능해진다. 하지만 스트라빈스키는 작품 속에서의 악기들의 아름다운 소리만을 단순히 추구한 것이 아니라, 곡이 진행되는 동안에 사용되는 다양한 유형의 형식이나 어법 등을 통해 그가 작품의 내면적인 아름다움을 추구하고자 했던 의도를 찾을 수도 있다. 관악기만의 편성에 대한 그의 관심은 이후에 작곡된 「관악을 위한 8중주」에서도 찾을 수 있다. 「8중주」를 위해 그는 플루트, 클라리넷 in A와 B^b, 2대의 파곳, 트럼펫 in C와 A 그리고 트롬본, 베이스트롬본의 편성을 취하였는데, 이러한 편성은 그의 말에 따르면 음색적인 효과가 극대화된 음향을 얻을 수 있기 때문이라고 설명하고 있다.²⁹

또한 금관악기의 운용에 있어서도 그는 「관악기를 위한 심포니」에서 특히 3성부의 트럼펫과 트롬본의 연주를 매우 중요하게 부각시켰는데, 이는 스트라빈스키의 제례적인 사고를 담고 있는 것으로 볼 수 있다. 이러한 양상물에 의한 제례적인 분위기를 찾을 수 있는 작품들로는 그가 1911년에 작곡했던 남성합창을 위한 칸타타(「Zwesdoliki」)나 1914년 작품인 「현악4중주를 위한 3개의 소품」(3 Stücke für Streichquartett) 가운데 마지막에 연주되는 「찬가」(Hymnus)³⁰ 등이 있다.³¹

3. 「관악기를 위한 심포니」의 전체적인 구성을 통해 본 음악적 특징

「관악기를 위한 심포니」는 전체적으로 살펴보면, 크게 2개의 부분으로 나뉘어져 있으며, 전반부에서는 선율적인 소재를 다양하게 전개했고, 후반부는 움직임이 강하고 약하게 나타내면서 대조적인 효과를 꾀했다. 전체 370마디로 이루어진 이 작품의 악보에 스트라빈스키는 75개의 단락으로 세부적인 구분을 해 놓았다. 단락장으로 작곡된 이 작품을 다시 세부적으로 보면, 4개의 특징적인 모습을 가진 부분들이 곡의 진행에 있어 중요한 위치를 차지하고 있음을 알 수 있다. 그리고 이러한 각 부분들 사이사이에는 곡의 처음부터 제시되는 짧은 모티브들이 반복되어 사용되며 리토르넬로적인 역할을 하는 간주부분이 자리 잡고 있다. 곡의 중심을 이루는 4개의 각 부분들을 살펴보면, 우선 제30-46째 마디(단락 6-8)에 걸쳐 나타나는 두 대의 플루트 반주에 한 대의 플루트가 러시아 풍의 선율을

29 Ingeborg Allihn, *Kammermusikführer* (München, 2000), 617 참조.

30 이 곡은 1929년 작곡된 「오케스트라를 위한 4 개의 에튀드」 가운데 목관악기와 현을 위한 칸티크(Cantique)로 편곡되었다.

31 Lindlar, *Strawinsky Lexikon*, 45 참조.

연주하는 부분이 있고, 제71-121째 마디(단락 15-25)에서 연주되는 목가풍의 진행이 두 번째 부분으로 볼 수 있다. 그리고 셋 째 부분으로는 제216째 마디(단락 46) 이후의 빠르고 동적인 분위기의 춤곡풍의 진행이며, 마지막 4번째 부분으로는 제310-315째 마디(단락 65)에서 연주되는 코랄이 그것이다. 이와 같이 이 작품은 전체적으로 다양한 성격을 가진 여러 부분으로 진행되는 모습을 보이고 있으며, 지속적으로 나타나는 리토르넬로적인 구조로 인해 스트라빈스키가 이 심포니를 바로크 협주곡 양식을 염두에 두고 작곡했을 것으로도 볼 수 있다. 그리고 작품을 이끄는 소재의 사용에 있어서는 음정이나 화성 또는 다이내믹적인 요소를 상호 연관시키며 전체적인 통일성을 유지하는 모습을 찾을 수 있다. 비록 이 곡에서의 템포의 변화가 위에서 나눈 단락구분과 정확하게 일치하는 것은 아니지만, 이 작품에서 스트라빈스키가 템포의 사용에 있어서도 전체적인 일관성을 나름대로 추구했던 모습을 찾아볼 수 있다. 처음부터 단락 45까지는 $J=72$ ($\text{♩}=144$), $J=108$ 로 지시되어 있으며, 단락 46부터는 앞서서보다 속도가 많이 빨라지면서 $J=144$ 의 지시를 통해 곡의 전반적인 분위기가 역동적으로 바뀌게 된다. 그리고 코랄부분이 시작되며 다시 템포는 $J=108$ 로 돌아가서 장엄하고 전례적인 분위기 속에 끝까지 진행된다.

「관악기를 위한 심포니」를 세부적으로 분석해 보면서 앞에서 언급했듯이, 크게 2개의 부분으로 나뉘어지는데, 우선 시작부분부터 제199째 마디인 단락 41까지를 제1부로 본다. 스트라빈스키는 우선 6마디의 서주를 제시하며 이 심포니를 시작하는데, 이 6마디 안에서 그는 자신이 이 작품에서 다루고자하는 중요한 음악적 아이디어를 제시하고 있다. 예를 들어, 2/8와 3/8박자의 교차적인 사용은 곡이 진행되는 동안 나타나는 수많은 박자의 변화를 제시하고 있으며, 높고 넓은 음역(g1-d3) 안에서 연주되는 3대의 클라리넷 앙상블 역시 동질적인 음색 효과를 보여 주고 있다. 그리고 제4-6째 마디에서 제1플루트에 의해 연주되는 모티브는 작품 전체에서 마치 광파레적인 효과를 가지며 연주된다. 이 모티브는 3도의 음정관계 내에서 구성되었으며, 기본적으로 3도 상행에 이어 2도 하행으로 진행하며, 스타카토와 꾸밈음으로 더욱 효과적인 음색을 내도록 되어 있다. 확실한 음향적 효과를 가진 이 모티브는 이후 곡이 진행되는 동안 각각의 부분들을 연결하는 역할을 가지는 동시에 요소요소에 등장하며 작품의 통일적인 사고를 유지시켜주는 역할을 담당하고 있다.

[악보 예1] 제1플루트의 모티브, 제4-6째 마디



제7째 마디부터 시작되는 단락1에서는 코랄이 모든 악기들에 의해 튜터로 연주되는데, 이는 제11/12째 마디에서의 모티브로 일단락 짓는다. 여기서 나타나는 코랄풍의 진행은 나중에 제310째 마디 이후의 코랄을 단지 리듬만을 달리 하여 예시하는 것이다. 이는 스트라빈스키가 먼저 코랄을 작곡한 후 이 심포니로 개작하는 과정에서 코랄에서의 아이디어를 곡의 처음에 제시하여 논리적으로 전체적인 통일을 이루려는 의도로 이해할 수 있다. 이렇게 곡의 시작부분에 제시되는 코랄 부분에서 중요한 것은 제11/12째 마디의 모티브로서, 오보에, 잉글리쉬호른, 클라리넷 그리고 튜바에 의해 연주된다. 모티브의 구성을 살펴보면 특히 관심을 가질 부분은 오보에에 의해 연주되는 4개 음으로 이루어진 것으로서, 완전4도 음정 안에 상행하는 3개의 음과 다시 원래 음으로 하강하는 형태를 가지고 있다. 여기서 앞의 3개의 음이 상행하는 모습의 작은 패시지는 이후 곡의 진행에 있어 제58째 마디에서 새롭게 제시되는 모티브와 더불어 다양한 형태로 사용되며 악곡의 유기적 관계 형성에 있어 중요한 역할을 하게 된다.

[악보 예2] 제11/12째 마디



제58째 마디에서 3대의 트럼펫에 의해 제시되는 스타카토 모티브는 상행하는 3개의 음으로 구성된 모습을 통해 근본적으로 제12째 마디에서의 모티브로부터 이끌어내진 것으로 볼 수 있다.(악보 예3 참조)

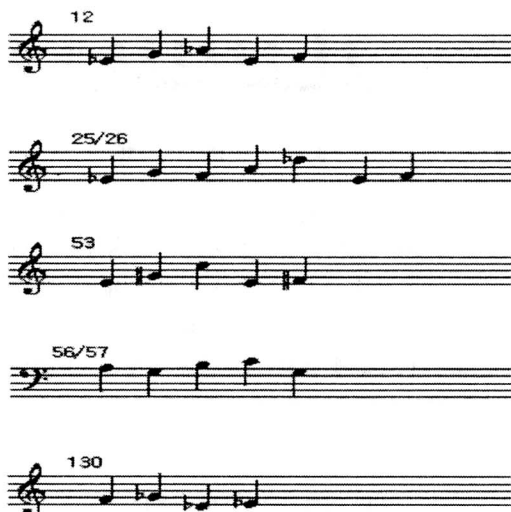
[악보 예3]

이 모티브 역시 앞에서 언급한 제12째 마디의 모티브와 함께 곡의 진행에 있어 연결구적인 모습을 띄는 등 중요한 역할을 하며, 때에 따라서는 두 개의 모티브들이 제99째 마디에서 볼 수 있는 것처럼 혼합되어 사용되기도 한다.(악보 예4 참조)

위의 악보2와 3에서 제시된 모티브들은 앞으로 곡 전체, 특히 간주 부분에서 지속적으로 등장하며 마치 오스티나토적인 모습을 보이게 된다. 특히 제12째 마디의 모티브는 매 등장마다 단순한 반복으로서 등장하는 것이 아니라 마치 변주의 모습으로 나타나는데(악보 예5 참조), 이는 마치 바로크 시대 음악의 특징 중에 하나인 리토르넬로적인 형태를 연상시킨다.

[악보 예4]

[악보 예5] 변주의 예



이러한 모티브의 지속적인 반복사용은 비록 이것들이 주제는 아닐지라도 이 작품에서 주제 전개 작업의 일면을 담고 있음을 보여 준다. 하지만 이것은 전통적인 교향곡에서 주제가 테마와 모티브작업을 통해 전개되는 것과는 다른 모습이다. 그리고 단락1의 마지막(제13째 마디)까지에서의 음악적 전개를 살펴보면, 처음부터 여기까지에서 나타나는 음색이나 리듬, 다이내믹, 화성적인 면이나 선법적인 흐름 등의 전반적인 음악적 움직임에서 이 곡이 어떻게 진행될 것이라는 추측을 가능케하고 있다. 이는 이미 스트라빈스키가 1913년 작곡한 「봄의 제전」에서 찾을 수 있는 어법과 비슷한 것으로서, 오래 지속되는 변함없는 화음 다음에 나타나는 화성의 변화라던가(제12/13째 마디), 선율에서 나타나는 도약적인 면(제6/7째 마디) 그리고 같은 템포 내에서의 계속적으로 변하는 박자 등(제1-6째 마디)이 두 작품 간의 유사점으로 볼 수 있다. 물론 이러한 면 때문에 이 작품이 스트라빈스키가 1910년 전반에 걸쳐 작곡한 무용음악들 가운데 한 곡으로도 여겨질 수도 있지만, 스트라빈스키는 그의 자서전에서 이 작품은 하나의 전례적인 엄숙한 성격을 가진 곡이라고 분명히 밝히고 있다.

제19-21째 마디는 스트라빈스키가 단락 3으로 구분하여 놓은 부분이며, 제19째 마디부터 두 대의 오보에가 5도 병진행으로 진행되는 선율은 장2도의 음정을 이용한 것으로서 단락 6인 제30-32째 마디(악보 예8 참조)에서 등장하는 제1플루트에 의한 주제선율을 이끌어 내는 역할을 하고 있다.

[악보 예6] 제18-21째 마디



다음의 단락 4에서는 모든 악기들이 튜트로 코랄풍의 진행을 하고 이어서 악보 5에서 제시된 모티브에 의한 연결구를 거쳐 단락 5에서 단락 4가 간단하게 반복 연주된다. 이어서 단락 6이 시작되기 2마디 전인 제28/29째 마디에서 하나의 하강선을 모티브가 목관악기들만의 연주로 제시된다. 이 하강 모티브는 앞의 정적인 코랄풍의 진행에서 다음에 등장하는 선율 부분과 연결하는 다리 역할을 하고, 이를 통해 곡은 자연스럽게 다음의 주제선율이 등장할 수 있는 분위기를 조성하고 있다.(악보 예7 참조)

[악보 예7] 제28/29째 마디



이러한 패시지는 곧 앞으로 이어질 곡의 다양한 진행을 이끌어 내는 계기가 되는 것이다. 단락 3에서의 모티브는 제216째 마디부터인 단락 46에서 다시 반복 되면서 이 곡의 분위기가 전환되는 시점에서의 중요한 역할을 이끌어 내고 있다. 제30째 마디부터 단락 6이 시작되며, 여기서 드디어 본격적인 주제선율이 제1플루트에게 의해 제시된다.(악보 예8 참조) 무용음악 「불새」에서의 선율을 연상시키는 이 주제는 스트라빈스키가 러시아의 민요에서 주로 나타나는 특징을 이용해 만든 것으로, 5개의 음들(a^b, g^b, b^b, d^b, c^b)로 구성되어 있다. 이 주제선율은 단락 3(제19-21째 마디)에서 오보에에 의해 제시되었던 선율의 전위형일 뿐만 아니라, 단락 6 직전의 제29째 마디에서 연주되는 제2오보에의 선율과 비교해서 볼 때는

단락 3의 선율이 가지는 리듬 및 음가가 변화된 것으로도 볼 수 있다. 주제로 제시되는 제1플루트가 연주하고 다른 두 대의 플루트는 그것을 보조하고 있으며, 이어서 단락 8에서 등장하는 파곳이 이 작품의 제2주제를 연주하는 동안에도 음색은 거의 변하지 않은 채 서로서로 조화되어 진행되고 있다. 이렇게 음색적인 변화를 거의 느끼지 못한 채 다음의 주제 선율이 등장할 수 있는 것은 단락 8 바로 직전 마디인 제39째 마디에서 제1플루트에 의해 연주되는 g^b 음을 그 다음 음에서 이명동음인 $f^{\#}$ 음으로 연결하면서 페달포인트처럼 사용했기 때문인 것으로 볼 수 있다.(악보 예8 참조)

[악보 예8] 단락 6-8

The musical score for measures 6-8 of Stravinsky's 'Symphony for Wind Instruments' is presented. The score is for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. ingl.), and Bassoon (Fag.). Measure 6 is marked 'Piu mosso (Tempo II)' and 'mf Solo, ben cantabile'. Measures 7 and 8 are marked 'dolce in mp' and 'accompagnando in mp'. The score shows the first four measures of the piece, with measure numbers 6, 7, and 8 indicated in boxes.

이러한 동질적 음색 추구의 모습은 이미 서주에서 이루어진 플루트에 의한 동질적 음색에 대한 구체화로 해석함에 있어 부족함이 없다. 파곳에 의한 제2주제는 3개의 음들(b, d, c[#])로 구성되었으며, 이것도 3도의 음정관계를 중심으로 진행되고 있다. 두 개의 주제선율들이 제시되는 동안 나타나는 반주 파트의 유형은 미세한 음정의 변화를 가진 페달포인트로 연주되는데, 이는 스트라빈스키가 이 작품을 작곡하던 때의 다른 작품에서도 종종 사용하던 방법이다. 특히 단락 8에서 파곳의 선율을 반주하는 플루트 파트에서의 7도 음정의 사용은 페달포인트로 연주되면서 이 작품 전체적으로 음색적인 효과를 위해 중요한 요소로 사용되게 된다.³²(악보 예8 참조) 서주와 서주에 단락 1을 연결하는 간주 부분까지의 주제적 음형과 관현악법을 중심으로 살펴본 분석을 통해 볼 때, 서주와 간주 부분의 음악적 요소들은 본격적으로 제1,2주제를 제시하는 부분 I에서 각각의 단편으로서가 아니라 연결되어 하나를 이루고 있음을 알 수 있다.

이후 단락 13(제63째 마디)부터는 제58째 마디의 모티브를 시작으로 파곳이 또 하나의 선율을 연주하기 시작한다. 이 선율을 바탕으로 상성부의 오보에 2대와 잉글리쉬호른도 독자적인 선율 진행을 보이면서 모두 4개의 선율들은 대위적인 진행으로 다음의 단락 15에서 등장할 플루트와 클라리넷의 선율을 이끌어 내고 있다. 뿐만 아니라 지속적으로 변하는 박자(2/4-6/8-4/8-3/8-2/4-3/4)와 함께 각 성부의 선율에 놓여진 액센트를 통해 곡의 진행은 매우 리드미컬한 모습을 보이고 있다. 특히 파곳에 의해 연주되는 선율은 앞의 단락 8에서 제시되었던 제2주제 선율을 약간 변형한 형태로 볼 수 있다. 이러한 목관 앙상블적인 진행 속에 파곳의 선율은 다음의 단락 15에서 플루트와 제2클라리넷에 의해 제시되는 선율과 연결된다.

악보 예9에서 볼 수 있듯이, 제71째 마디부터 제1플루트와 제2클라리넷에 의해 제시되는 두 개의 선율은 대위적인 진행으로 목가적인 분위기를 풍기며 연주된다. 앞에서 언급했듯이, 이 부분이 「관악기를 위한 심포니」에서의 두 번째 부분이다.(악보 예9 참조) 그리고 이 두 개의 선율 사이에 제1클라리넷이 플루트의 선율 첫 마디를 장식적으로 변형시킨 모티브를 반복적으로 연주하고 있는데, 이 모티브는 스트라빈스키의 「봄의 제전」에서의 주제선율이 가지는 분위기에 매우 가까운 면을 보이고 있다.

32 이와 같이 주제 선율을 7도 음정을 이용한 반주가 보조하는 모습은 이전에 작곡된 「봄의 제전」에서의 주제가 제시되는 부분에서도 찾을 수 있다.

[악보 예9] 단락 15-18, 제71-88째 마디

Fl. 12

Clar. I

Clar. II

15

16

17

18

B.&H. 17144

이러한 목가적인 분위기의 진행은 제58째 마디(악보 예3 참조)에서 제시되었던 모티브의 사용으로(제100/101째 마디, 제111-113째 마디) 음향적인 효과를 더해 가며 단락 26 직전인 제121째 마디까지 이어지고 있다. 제122/123째 마디에서는 지금까지의 목가적인 분위기를 정리하는 역할로서 잉글리쉬호른과 2대의 파곳이 각각 하강하는 선율모티브³³를 간주처럼 연주하고 있는데, 이는 이전의 평화로운 분위기를 이 하강모티브 바로 다음에 나타나는 강한 다이내믹 음향의 튜티 부분과 확실한 대비를 보여주고 있다. 강렬한 음향의 이 튜티 부분에서는 곡의 처음에 제시되었던 팡파레적인 모티브와 제7째 마디에서의 연결구적인 모티브를 중심으로 연주되며, 특히 제7째 마디의 모티브가 각 악기별로 조금씩 변주된 형태로 나타나며 양상불적인 효과를 통해 단락을 매듭짓는 듯한 모습을 보이고 있다.

제134째 마디에서 시작되는 단락 29부터 제170째 마디(단락 37)까지는 앞에 제시되었던 단락 15 이하의 재현이며, 단락 37의 중간이 제171째 마디부터 다시

33 잉글리쉬호른은 b^1 음을 시작으로 $f^{\#1}$, a^1 , e^1 , d^1 , b 로 하강하고 있으며, 파곳은 g , f , e , d , C , B 음으로 하강하는 선율을 가지고 있다.

곡의 처음 부분을 이용한 삽입구적인 모습을 보이고 있다. 이러한 재현방식은 이어지는 단락 38에서도 찾을 수 있는데, 제174째 마디부터 연주되는 파곳 선율은 제40째 마디의 선율을 반복하고 있는 것이다. 단락 39에서 팡파레적인 모티브가 다시 연주된 후, 단락 40에서는 단락 6의 플루트 선율이 연주된다. 앞의 단락 6 이하에서는 먼저 플루트에 의한 선율이 제시된 후 단락 8부터 파곳의 선율이 연주되었지만, 여기서는 먼저 뒷부분에 있던 파곳의 선율이 재현된 후 단락 6의 플루트 선율이 반복되고 있다. 하지만 이 부분에서 플루트는 단순히 선율의 재현에만 국한되지 않고, 단락 41의 제195째 마디부터 제2, 제3플루트가 폭넓은 음역의 연주를 통한 음색적인 효과를 이끌어 내는 한편 다른 모든 악기들은 코랄 풍으로 곡을 마무리하는 모습을 보이고 있다. 여기서 플루트를 제외한 다른 악기들이 연주하는 선율의 기본적인 모티브는 2도의 음정관계를 바탕으로 구성되어 있는데, 이는 다음의 제2부에서 역동적인 분위기를 가진 단락 46-56의 기본적인 모티브로 작용하게 된다. 이 부분까지를 스트라빈스키는 이 심포니의 전반부로 구분지었으며, 다음의 단락 42부터는 선율적이기보다는 역동적인 분위기의 진행을 통해 앞부분과의 차별화된 모습을 보여주고 있다. 제1부를 마무리하는 단락 37-41까지의 음악적 내용은 위에서 나열한 것과 같이 서주를 비롯하여 두 개의 주제부분(I과 II) 그리고 간주 부분에 나왔던 음악적 내용에 대한 집약적인 재현이라 할 수 있다. 제1주제를 이끌었던 단락 3에서의 장2도를 특징으로 하는 모티브는 제1부의 끝에서 다시 한번 등장하면서 곡의 종결을 유도할 뿐만 아니라, 역동적인 제2부를 암시하는 역할을 담당하고 있는 것이다. 비록 곡의 진행이 역동적이고 힘찬 느낌을 추구하고 있지만, 그 진행에서의 근본적인 모티브는 아직도 팡파레적인 모티브나 제7째 마디에서의 연결구적인 모티브 등 제1부에서 제시되었던 요소들을 중요하게 사용하고 있는 것이다.

제200째 마디인 단락 42부터 시작되는 제2부는 앞서도 언급했듯이, 전체적으로 동적인 진행을 보이며, 제310째 마디부터 시작되는 단락 65부터는 스트라빈스키가 가장 먼저 작곡했다고 알려지는 코랄이 연주된다.(악보 예10 참조)

단락 65의 코랄모티브는 이미 단락 42에서 트럼펫, 트롬본, 튜바에 의해 코랄 풍으로 제시되며, 이어지는 단락 43에서부터 45까지는 46에서 등장할 동적인 부분의 예시를 알리는 모티브들이 연주된다. 특히 이 같은 모티브의 사용과 더불어 스트라빈스키는 단락 44인 제207째 마디에서는 단락 3인 제18-21째 마디에서 제시되었던 5도 음정으로 병진해하던 모습의 모티브를 바탕으로 5도 음정과 4도 음정의 혼합된 형태로 만들어 사용하거나 또는 그 형태를 변형시켜 사용함으로써 좀 더 다이내믹한 음향과 빠른 움직임의 통째로 곡의 분위기 전환에 중요한 요소로 사용하기 시작한다. 제1부의 음악적 특징이 동적인 제2부에서 중요한

게 취급되는 현상은 제1부와 제2부의 음악적 내용이 대조적이지만 악곡 전체를 하나로 묶어 주려는 스트라빈스키의 의도를 보여주는 것이다.

[악보 예10] 단락 42

단락 46(제216째 마디)부터는 단락 3에서 나타났던 음악 소재들이 매우 빠른 속도로 역동적이며 간결한 분위기가 박자의 변화와 함께 활기차게 진행된다.(악보 예11참조)

[악보 예11] 단락 46, 오보에와 잉글리쉬호른

5도 병행으로 이루어진 단락 3인 제19-21째 마디에서의 모티브를 인용하였지만, 여기서는 4도 병행으로 변형하여 만들어진 모티브에 스트라빈스키는 다시 동적인 효과를 위한 또 하나의 요소를 첨부한 것을 볼 수 있다. 즉, 움직임의 더욱 역동적으로 만드는 것은 제208째 마디에서 볼 수 있는 것처럼, 장2도 음정으로 구성된 3개의 8분음표에 의한 모티브로서, 이는 이미 앞의 단락 44의 제208째 마디에서 제시되었던 것으로 볼 수 있다.(악보 예12 참조) 이러한 3개의 8분음표

에 의한 모티브는 여기서 새로 등장한 것은 아니고 역시 단락 3에서 이미 보여졌던 것이며, 이것은 이후 코랄이 등장하기 전인 단락 54까지 매우 다양한 모습으로 곡의 진행에 중요한 역할을 하고 있다.

[악보 예12] 단락 44의 금관악기군

207

T. be

Tr. ni

2/4 3/8 2/4

단락 46부터 55(제269째 마디)까지의 진행에서 처음에는 음색이나 악기편성에서의 서로 상이한 유형의 층이 점차 리듬이나 대위적인 면 또는 화성적인 요소들에 의해 튜티로 모아져가는 것을 볼 수 있다. 이러한 과정에서 이 작품의 클라이맥스가 이루어지며, 스타카토와 넓은 음역 안에서 연주되는 단락 54와 55는 그 절정 부분으로서(악보 예13 참조), 「봄의 제전」에서의 음향적인 면과 리듬적인 분위기를 거의 유사하게 재연하고 있다. 제270째 마디부터 시작되는 단락 56에서는 코랄모티브가 금관악기군에서 경과구처럼 잠시 연주되며, 다시 단락 57에서는 목관악기군에서 단락 46에서 제시되었던 모티브를 연상시키는 패시지를 연주한다. 단락 58부터 단락 64까지의 진행은 단락 46부터 연주되었던 부분을 연상시키고 있다.

단락 65부터는 코랄로서 앞부분과 비교할 때 빠르기는 큰 변화가 없는 듯하지만 기본적인 음표가 4분음표로 바뀌면서 장중하고 선적인 분위기를 보이고 있다. 이 부분을 스트라빈스키는 드뷔시의 죽음에 부치는 추모곡으로 먼저 작곡하여 피아노를 위한 곡으로 편곡하여 다른 작곡가들의 작품과 함께 출판했던 것이다. 금관악기군의 앙상블로 시작되는 전체적인 진행은 2도 음정의 순차적인 모습을 보이기 때문에 급격한 변화보다는 섬세하고 화성적인 면이 부각된 것으로 나타나며, 이는 단락 64 이전까지의 앞부분에서 나타났던 선율적인 진행의 분위기를 다시 느낄 수 있게 한다.(악보 예 14참조)

[악보 예13] 단락 54

26

54 55

I. Fl.

II. III. Fl.

Ob.

C. ingi.

Clar.

Fag.

I. II. Cor.

III. IV. Cor.

T. be

I. II. Tr. ni

III. Tr. ni

Tuba

54 55

B.&H. 171 44

코랄이 제시된 후 이어지는 단락 66에서 다시 제11/12째 마디의 모티브가 두 번에 걸쳐 사용되는데, 여기서 이 모티브는 앞의 단순한 선율적인 모습에서 이 부분의 특징인 코랄의 모습으로 변화되어 나타난다. 이러한 코랄풍의 패시지는 자연스럽게 화성적인 성격을 담게 되는데, 이러한 화성적 변화과정은 곡이 진행되는 동안 서로 연관되어 나타나고 있다. 이 가운데 가장 의미있는 화성은 9화음의 사용이며, 스트라빈스키는 그것을 상당히 폭넓게 사용하고 있다. 이 같은 화성의 변화되는 과정에서 음악적 진행은 복조성을 가진 채 진행되고 있는

것으로 볼 수 있다. 특히 이 작품의 마지막 부분은 카덴차로서 스트라빈스키의 당시 작품들에서 흔히 나타나는 종지형의 모습을 다시 보이고 있다. 단락 74부터 나타나는 조성은 E코드와 D코드의 복합적인 성격을 가지고 있으며, 이어서 D코드와 C코드의 복조적인 모습 그리고 마지막 3마디에서는 C코드와 G코드가 동시에 울리게 만들었다.(악보 예 15참조)

[악보 예14] 단락 65

Meno mosso (Tempo 12) ♩ = 72

Cor. I, II, III, IV

Tuba

65

pesante

sim.

3/4

2/4

3/4

3/4

65

[악보 예15] 제362, 366, 368째 마디

362

366

368

이 마지막 코드에서는 C장조의 으뜸화음과 팔림화음이 동시에 울리는 것이다. 이것은 다르게 말하자면, C장조의 9화음의 사용으로 볼 수 있기도 하며 또 다른 면에서는 앞에서 언급했듯이, 당시 스트라빈스키 작품에서의 일반적인 특징인 복조의 사용을 찾아볼 수 있게 한 것이다.³⁴ 이를 통해 그가 이 심포니에서

신고전주의적인 경향을 보인 것으로도 알 수 있다.

앞에서 살펴본 바와 같이, 스트라빈스키는 이 작품의 처음부분인 단락 1-5에서 제시했던 음형들이 악곡 전체에서 다양한 모습으로 유기적인 통일성을 추구하였으며, 나아가 몇 개의 선율을 통해 그 음악적 흐름을 원활하게 이끌어 낸 것을 알 수 있다. 하지만 여러 개의 단락적인 특징의 연결로 이루어진 전반적인 진행은 비록 스트라빈스키가 '심포니'라는 장르 명을 사용했음에도 불구하고 이 작품에서 고전적인 소나타 형식의 변형 또는 바로크 시대의 심포니아에서 사용되던 변주적 형식의 또 다른 시도로도 이해할 수 있다.

IV. 나가면서

스트라빈스키의 「관악기를 위한 심포니」는 본문에서 살펴보았듯이, 기존의 전통적인 교향곡들과는 커다란 차이를 가진 작품으로 볼 수 있는데, 그 차이점은 몇 가지의 요소로도 확인할 수 있었다. 전체적으로 세 개의 기본적인 템포를 토대로 진행되고 있는 이 작품은 우선 팡파레적인 튜티와 플루트에 의한 선율이 이 작품의 서두를 장식한다. 여기서 선율적인 모습을 처음 보인 플루트의 모티브는 이후 곡 전체에서 주제적인 모티브로 활용되고 있다. 이어서 등장하는 코랄 풍의 패시지 역시 하나의 특징적인 요소이며, 이 패시지는 앞의 플루트 모티브와 함께 곡이 진행되는 동안 지속적으로 사용되고 있다. 이어지는 또 다른 특징으로는 단락 6부터 등장하는 두 개의 러시아 풍의 선율들이다. 그리고 또 다른 특징으로는 이러한 주제적 선율 모티브는 거의 발전되지 않은 채 오스티나토적인 모습으로 곡 전체에서 나타나고 있는 점이다.³⁵ 이와 같은 요소들의 지속적인 사용으로 인해 스트라빈스키는 이 심포니에서 규칙적인 움직임을 거의 의도적으로 요구한 듯한 진행을 보이고 있다고도 볼 수 있다. 따라서 이 작품에서는 서정적인 루바토나 선율적인 패시지가 거의 나타나지 않으며, 고전적인 의미에서의 제시부나 전개부의 모습도 찾을 수 없다.

단락 15부터 플루트와 클라리넷에 의해 연주되는 의식적인 대화풍의 목가적인 분위기까지 느낄 수 있는 선율 역시 스트라빈스키의 어법을 확인할 수 있는 요소이며, 단락 29부터 연주되는 제1주제의 변주형이나 단락 54 이후에 나타나

34 스트라빈스키는 이미 1914년에 완성한 「현악4중주를 위한 3개의 소품」(Drei Stücke für Streichquartett)의 세 번째 곡에서 이와 같은 복조의 사용을 시도한 적이 있다. Staempfli, "Strawinskys Symphonies d'instruments", 511 참조.

35 이 심포니에서 주요하게 사용되는 오스티나토적인 모습에 대해 스트라빈스키는 "그것은 지속적인 것으로서 발전이라는 개념과는 상반되는 것이다. 하지만 우리는 발전이라는 개념에 준하는 하나의 대응물이 필요했다"고 말하고 있다. Staempfli, "Strawinskys Symphonies d'instruments à vent", 511에서 재인용.

는 「봄의 제전」 풍의 걱정적인 부분도 중요한 특징 중에 하나이다. 이와 같이 이 작품에서는 후반부의 코랄이 연주되기 전까지 대략 6개의 중요한 요소들이 중심이 되어 마치 모자이크하는 것같이 전개되고 있으며, 후반부의 코랄은 스트라빈스키가 맨 처음 작곡했던 것처럼 확연히 전례적이며 종교적인 분위기를 통해 나중에 작곡된 앞부분과 차이를 두고 있다. 악기의 사용에 있어서도 전반적인 분위기는 어두운 느낌을 주고 있지만, 곳곳에서 스트라빈스키는 관악기의 다양한 색채와 섬세한 표현을 보여주고 있다.

이 심포니에서는 일반적으로 전통적 교향곡에서 찾을 수 있는 형식, 즉 2개의 주제를 가진 제시부와 주제, 동기 전개방법을 통한 전개부 그리고 재현부의 의미를 찾을 수는 없었다. 그 대신에 전체적인 진행이 리토르넬로적 형식이나 여러 단락으로 이루어진 모습 그리고 오스티나토 음형에 의한 전개 등의 특징을 가지고 있기 때문에 이 작품이 교향곡이 아니라 오히려 관현악을 위한 모음곡의 유형으로도 볼 수 있다. 이는 스트라빈스키가 이 작품을 위한 제목에서 ‘symphonies’라는 단어를 선택했던 것에 대한 점과 연결시켜 이해할 수도 있는 것이다. 이와 같이 작품 속에서 찾을 수 있는 음악적인 전개나 형식적인 구성에서의 새로운 시도, 그리고 악기의 편성과 운용에 따른 효과적인 요소들로 인해 「관악기를 위한 심포니」는 그의 관현악 작품의 하나로 평가받을 수 있지만, 교향곡 장르에서 많은 20세기 작곡가들이 보여주었던 다양한 시도의 한 측면으로 본다면 이 작품도 그에 속하는 하나의 예로도 이해될 수 있을 것이다. 스트라빈스키는 자신의 「봄의 제전」이나 「병사의 이야기」, 또는 「폴치넬라」 등과 같은 작품에서 새로운 음향이나 어법, 기법을 통해 특별한 음악적 의미를 얻었다. 그러한 면에서 스트라빈스키의 「관악기를 위한 심포니」는 이제까지 거의 알려지지 못하고 있던 작품이지만, 그의 교향곡적 작품들 가운데에서는 상당히 의미있는 작품으로 볼 수 있으며, 나아가 실내악이 아닌 교향곡의 한 유형으로서 20세기 교향곡 발전에 있어서의 새로운 의미와 방향을 제시한 작품으로서의 새로운 평가가 이루어져야 할 것이다.

검색어 : 스트라빈스키, 심포니, 교향곡, Stravinsky, Symphonies

참고문헌

- Allihn, Ingeborg. *Kammermusikführer*. München: Harenberg, 2000.
- Burde, Wolfgang. *Strawinsky, Leben · Werke · Dokumente*. Mainz: Schott, 1982.
- Berger, Gregor. *Igor Strawinsky*. Wolfenbüttel/Zürich: Moseler, 1965.
- Cone, Edward T. "Strawinsky : Die Evolution einer Methode". *Melos* 39 (1970), 133-139.
- Druskin, Michail. *Igor Strawinsky - Biografien* -, 1. Aufl. Dresden 1976 (Moskau 1974).
- Hirsbrunner, Theo. *Strawinsky in Paris*, Regensburg 1982.
- Jans, Hans Jörg. *Igor Strawinsky - Musikmanuskripte* -, Basel 1989.
- Joachim, Heinz. "Schöpferische Synthese : Igor Strawinsky", *Neue Zeitschrift für Musik* 118 (1957), 339-344.
- Lindlar, Heinrich (Hrsg.). *Igor Strawinsky*, Bonn 1954.
- _____ (Hrsg.). *Strawinsky in Amerika*, Bonn 1955.
- _____ (Hrsg.). *Strawinsky Lexikon*, Bergische Gladbach 1982.
- Navokov, Nicolas. *Igor Strawinsky*, Berlin 1964.
- Redlich, Hans Ferdinand. *Strawinsky, Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 12, München/Kassel 1989, 1499 이하.
- Riemann, Hugo. *Musiklexikon*, Mainz: Schott, 1967.
- Rueger, Christoph. *I. Strawinsky (Für sie porträtiert)*, Leipzig: Deutscher Verlag fuer Musik, 1988.
- Scherliess, Volker. *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Regensburg: Laaber, 1983.
- Schwandt, Christoph(편저). *Harenberg Konzertführer*, Dortmund: Harenberg, 2000.
- Staempfli, Edward. "Strawinskys 'Symphonies d'instruments á vent'", *Melos*, 1969, 제36호, 제12권, 509-512.
- Strawinsky, Igor. *Erinnerungen*, Zürich/Berlin: 1937.(스트라빈스키, 나의 생애와 음악, 박문정 역, 지문사 1990)
- _____, *Musikalische Poetik*, 'Schriften und Gespräche I', Mainz: Schott, 1983.
- _____, "35 Antworten auf 35 Fragen", *Melos* 24 (1957), 161-170.
- Strawinsky, I. u. Craft, Robert. *Dialogues*, Berkeley/Los Angeles: University

of California Press, 1982.

Venus, Dankmar. *Begegnung mit Igor Strawinsky*. Frankfurt am Main: Diesterweg, 1992.

차호성, “「C조의 교향곡」을 통해 본 스트라빈스키의 교향곡 연구 I.” 「음악이론 연구」 제4집 (1999), 서울대학교 음악대학 서양음악연구소, 139-168.

English Abstract:

Another meaning of symphony in 20th century
looking through 'Symphonies d'instruments à vent',
of Strawinsky

Ho Sung Cha

When we examine the music of Igor Strawinsky from the point of style, his works between 1908 and 1920 are classified into 'Russian age' products of him. Most of his works composed in this period are dancing music and 'Symphonies d'instruments à vent', was written in 1920, the last time of that period. Therefore it seems that this symphony has also Russian characters. In this thesis, I chose and studied 'Symphonies d'instruments à vent', a work which was specially organized by Strawinsky among his symphonies. In the early stage of this study, I compared the attempt by Strawinsky of this genre with symphonies of other composers who tried such unique organization in symphonies. Then approaching 'Symphonies d'instruments à vent', in the aspect of instrumental organization and musical composition, I examine whether this work can belong to the category of a symphony or be a kind of orchestral music tried variously in the 20th century.

Looking into 'Symphonies d'instruments à vent', of Strawinsky, a movement proceeds being divided into several parts. It seems that the composer intended a short instrumental suite called 'Sinfonia' which was popular in the Baroque Era. Consequently, in this work we can not find a style which we can see in a traditional symphony such as exposition with two themes, the development of a theme and a motive and recapitulation. Instead, since this work has such characteristics as an overall progress with ritornello style and with various ends, and development by ostinato figure, it can be seen a kind of a suite for orchestral music rather than a symphony. Due to the new trials in the development of music and formal constitution, and effective factors through the organization and operation of musical instruments, 'Symphonies d'instruments à vent', seems to be appraised as one of his works for orchestral music. But from the point of various attempts

which many composers in the 20th century tried in the genre of a symphony, also it can be understood as an example of such tryouts.

The 'Symphonies d'instruments à vent,' of Strawinsky has not been a well-known work, but it has a considerable meaning among his symphonies. As a kind of a work not for chamber music but a symphony, further, it should be newly evaluated as a work to present a new meaning and the direction for the development of symphonies in the 20th century.