

# 바흐의 《평균율 클라비어곡집》, 그 수용사의 특이성에 대하여

나 주 리

## 1. 들어가는 말

요한 세바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)가 사후 잊혀진 바로크 음악의 거장이었는지에 대한 논쟁은 이제 다소 진부하기도, 바흐수용사적 의미에서 긴한 필요성을 상실한 것 같기도 하다. 여하튼 긍정과 부정이 활기차게 공존했던 이 논쟁을 통해 규명된 ‘사실’은 그 긍정과 부정의 주장들 사이 즈음에 놓여 있는 듯하다. 양적, 질적으로 가치가 특별한 바흐의 교회칸타타들은 18세기 후반기에 라이프치히에서조차 정규적으로 연주되는 일이 없었으며, 그리하여 바흐의 성악 작품 대부분이 본래의 실용적 기능을 잃고 세인들의 귀에서 멀어졌다. 기악 작품들 역시 대체적으로 새로운 기운을 띠며 곳곳으로부터 밀려든, 빈 고전주의의 교향곡 및 소나타 등을 위한 토양을 준비한 ‘현대적’ 음악 양식들의 희생물이 되었다. 오르간 음악이 상대적으로 선방했으나 바흐의 제자들과 제자의 제자들이 주도한 그 선방은 주로 작센과 튀링엔 지방에 한정된 지역적 현상이었다.

바흐의 음악 대부분이 이렇듯 전수의 어려움에 맞닥뜨리고 있었던 때에 《푸가의 기법》(*Die Kunst der Fuge*)과 《평균율 클라비어곡집》(*Das Wohltemperierte Klavier*) 같은 대위법적 작품들은 그 ‘비관적인’ 형국의 바깥 편에 자리하고 있었다. 특히 《평균율 클라비어곡집》은 비록 바흐 생전에 출판되지 못했지만 그의 제자들, 그 제자들의 제자들에게 필사본으로 전해지는 한편, 마푸르크(Friedrich Wilhelm Marpurg, 1718-1795)의 『푸가에 대한 논고』(*Abhandlung von der Fuge*, 1753-1754), 키른베르거(Johann Philipp Kirnberger, 1721-1783)의 『순수 작법』(*Kunst des reinen Satzes*, 1771), 알브레히츠베르거(Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809)의 『기초 작곡론』(*Gründlicher Anweisung zur Komposition*, 1790)을 통해 푸가 중심으로 부분적으로 인쇄되어 유포되었다. 작품 전체의 필사본이 필요한 경우에는 라이프치히의 브라이트코프(Breitkopf), 함부르크의 베스트팔(Westphal), 빈의 요한 트렉(Johann Traeg) 출판사를 통해 구입이 가능했다.<sup>1)</sup> 이러한 정황들은 《평균율 클라비어곡집》이 당대에도 여전히 음악 교육 및 학습의 필수 과제로 여겨졌던 대위법을 위한 ‘내밀’하고도 전문적인 자료, 교육과 학습, 연구의 대상이었다는 점을 말해준다.

1801년 《평균율 클라비어곡집》은 마침내 바흐의 작품으로는 처음으로 출판되기에 이른다. “바흐 르네상스의 실제적 출발점”<sup>2)</sup>이라 일컬어지기도 하는 짐록(Simrock)과 네겔리

1) Michael Kube, “Das Wohltemperierte Klavier,” in *Bach Handbuch*, hrsg. v. Konrad Küster (Kassel: Bärenreiter · Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1999), 832.

2) Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier* (Kassel: Bärenreiter,

(Nägeli), 호프마이스터 & 퀴넬(Hoffmeister & Kühnel) 사의 그 동시적 출판은 짐록(Nikolaus Simrock, 1751-1832)의 악보 예약 광고문<sup>3)</sup>에서도 읽히는 것처럼 《평균율 클라비어곡집》이 최고의 대위법 교본으로서, 나아가 “영원한 독일 예술의 걸작”으로서 가치를 인정받은 결과였다. 이후 30여 년 동안 《평균율 클라비어곡집》의 출판이 20차례 이상 이어졌다면, 짐록의 말에 과장이 없었음이 입증된 셈이다.

같은 시기에 다른 한편에서는 프로이센 궁정에서 외교관으로 일하며(1770-1777) 키른베르거, 마푸르크와 교통하고 ‘옛’ 음악 자료들을 모아 가지고 빈으로 돌아온 반 스비텐 남작(Baron Gottfried van Swieten, 1733-1803)의 황실도서관 음악 살롱에서 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)가 《평균율 클라비어곡집》 제2권의 4성부 푸가들(c단조, D장조, E<sup>b</sup>장조, d<sup>#</sup>단조, E장조 푸가)을 현악4중주로 편곡했다(KV 405, 1782).<sup>4)</sup> 또 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 13살의 나이로 “네페 씨가 건네준 세바스티안 바흐의 《평균율 클라비어곡집》을 주로 연주했으며”<sup>5)</sup>, 빈에서는 역시 반 스비텐 남작의 살롱 모임에 동참하면서 《평균율 클라비어곡집》의 5성부(제1권의 b<sup>b</sup> 단조 푸가)와 4성부 푸가(제1권의 b 단조 푸가)를 각각 현악5중주와 현악4중주로 편곡했다. 모차르트의 《주피터교향곡》(*Jupiter-Sinfonie*)과 《레퀴엠》(*Requiem*), 베토벤의 후기 피아노소나타와 후기 현악4중주 등과 같은 빈 고전주의 음악의 걸작들에 바흐의 푸가, 《평균율 클라비어곡집》의 푸가가 파고들기 시작하는 첫 순간들이다.

1829년에 멘델스존(Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847)이 《마태수난곡》(*Matthäus-Passion*)의 바흐 사후 초연을 하고, 바흐 서거 100주년 기념해인 1850년에 반세기 후 46권의 『바흐 작품 전집』(*Bach-Gesamtausgabe*) 출판을 완료하는 바흐협회(Bachgesellschaft)가 설립되며, 1873년과 1880년에는 슈피타(Philipp Spitta, 1841-1894)의 기념비적인 바흐 평전 『요한 세바스티안 바흐』(*J. S. Bach*)가 발간되는 등 소위 ‘바흐 르네상스’가 본격적으로 출발하고 거침없이 절정에 이르는 19세기에 도 《평균율 클라비어곡집》의 위상은 여전히 각별했다. 바흐의 오르간음악과 교회음악이 마침내 제 가치를 되찾아가는 그 역사적 세기에도 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)이 《평균율 클라비어곡집》을 “일용의 양식”<sup>6)</sup>, “작품 중의 작품”<sup>7)</sup>이라 일컬고, 폰 빌로우(Hans von Bülow,

2008<sup>3)</sup>, 441.

- 3) “우리 현 시대의 음악가들 대부분이 바라고 있는 바에 부응하고 학습자들의 시급한 필요를 해소해 주어야겠다는 확고한 신념으로 저는 요한 세바스티안 바흐가 작곡한, 클라비어를 위한 모든 조성의 48개 프렐류드와 푸가를 출판하고자 합니다. 이미 오래 전에 전 민족이 한 목소리로 그 영원한 가치를 인정한 이 독일 예술의 걸작에 대해 부연하는 것은 불필요하다고 생각합니다.” *Bach-Dokumente* Bd. III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, hrsg. v. Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von Werner Neumann, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze (Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter · Leipzig: VEB Deutscher Verlag, 1972), 617.
- 4) 나주리, “빈고전주의 음악의 자율성과 보편성에 이르기까지: 그 살진 토양으로서의 합스부르크 황제와 귀족의 음악 후원 및 문화,” 『서양음악학』 38 (2015), 28-29.
- 5) 크라머(Carl Friedrich Cramer, 1752-1807)의 『음악 잡지』(*Magazin der Musik*)에 실린 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)의 1783년 3월 2일자 보고문. *Bach-Dokumente* Bd. III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, 369.
- 6) Robert Schumann, “Musikalische Haus- und Lebensregeln,” in Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* Bd. II, hrsg. v. Martin Kreisig (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914), 166.
- 7) Robert Schumann, “Karl Czerny, die Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze. Werk 400,” in Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* Bd. 1, hrsg. v. Martin Kreisig (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914), 354.

1830-1894)가 “《평균율 클라비어곡집》은 (피아노 연주자의) 구약성경”<sup>8)</sup>이라고 단언했다면, 이는 작곡기법적, 미학적, 피아노테크닉적 견지에서 이 프렐류드와 푸가 모음집이 당대에 접한 특별한, 신화(神話)화의 의도까지 담고 있는 듯 한 위상을 명시적으로 드러내준다. 아울러 슈만이 《평균율 클라비어곡집》, 특히 그 푸가들을 “최고의 성격소곡, 부분적으로는 고유의 표현 양식, 특유의 빛과 그림자를 요하는 진정한 시(詩)적 창조물”<sup>9)</sup>로 이해했다면, 슈만의 이 흥미로운 시각은 그의 작품들에도 때로는 질계(《토카타》[*Toccat*] op. 7, 《클라라 비크의 주제에 의한 즉흥곡》[*Impromptus über ein Thema von Clara Wieck*] op. 5의 제10번, 《교향곡적 연습곡》[*Symphonische Etüden*] op. 13의 제1번 변주 등) 때로는 가볍게(《BACH에 의한 6개의 푸가》[*Sechs Fugen über den Namen BACH*] op. 60, 《4개의 푸가》[*Vier Fugen*] op. 72 등) 배어 있는 19세기의 낭만주의적 바흐 해석, 《평균율 클라비어곡집》 해석의 한 커다란 갈래를 대변하는 동시에 그 해석의 정점과 맞닿아 있다.

《평균율 클라비어곡집》의 수용 양상은 20세기에 더욱 새롭고 다채로웠다. 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)의 《음의 유희. 대위법과 조성적 구조, 피아노 연주를 위한 연습곡》(*Ludus tonalis. Studies in Counterpoint, Tonal Organisation & Playing Piano*, 1942)에서처럼 반낭만주의적 음악관에 의지해 창작의 직접적인 본보기로 자리 잡아가 하면, “공공의 소유물”<sup>10)</sup>로 일컬어지기에 이른 《평균율 클라비어곡집》의 푸가는 급기야 음악의 경계를 넘어 미술의 영역으로까지 침투해 들어갔다. 20세기 초 미술이 전통적인 대상 재현의 ‘임무’와 자연적 주제에서 벗어나 순수 예술로 향하던 시기에 엄격한 질서와 균형, 구조를 상징하면서도 자유롭고 추상적인 본질을 지닌 이상적 음악 양식으로서의 바흐의 푸가가 화가들의 작품 주제로 선택된 것이다. 그리하여 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866-1944)의 《푸가》(*Fuga*, 1914), 훔첼(Adolf Hölzel, 1853-1934)의 《부활의 주제에 의한 푸가》(*Fuge über ein Auferstehungsthema*, 1916), 클레(Paul Klee, 1879-1940)의 《붉은 푸가》(*Fuge in Rot*, 1921), 누보(Henri Nouveau, 1901-1959)의 《요한 세바스티안 바흐의 E<sup>b</sup> 단조 푸가 마디 61 1/2 - 66의 그래픽 묘사》(*Graphische Darstellung der Takte 61 1/2 - 66 der Es-moll-Fuge von Johann Sebastian Bach mit dem 26., 27. und 28. Themeneinsatz*, 1928) 등의 작품들이 생산되었다.<sup>11)</sup> 그뿐만 아니라 역시 20세기 초에 반낭만주의적 역사관에 힘입어 획기적으로 실현된 ‘옛’ 연주실제(Performance Practice) 부활의 중심에는 바흐의 음악이, 그 중심의 중요한 한 켠에는 《평균율 클라비어곡집》이 위치했다. 요컨대 박물관의 악기였던 쳄발로를 연주 무대로 올려 기어이 되살리는데 성공한 란도브스카(Wanda Landowska, 1897-1957)가 자신이 연주, 녹음한 《평균율 클라비어곡집》에 대해 “나의 마지막 의지이자 유언”<sup>12)</sup>이라고 고백한 사실이 이를 단적으로 입증해준다.

20세기 후반기에 《평균율 클라비어곡집》은 재즈 편곡으로 ‘거듭난다’. “공공의 소유물”

8) Theodor Pfeiffer, *Studien bei Hans von Bülow* (Bremen: Dogma, 2012), 3.

9) Schumann, “Karl Czerny, die Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze. Werk 400,” 354.

10) Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2005<sup>12)</sup>, 295.

11) 당대 회화의 바흐 푸가 수용 배경 및 성과 등에 대해서는 다음의 줄고를 참고할 수 있다. 나주리, “20세기 음악과 회화에서의 푸가,” 『서양음악학』 11 (2006), 111-117.

12) Blake Neely, *Piano mit Trainingsprogramm* (Weinheim: Wiley-VCH Verlag, 2013), 287 재 인용.

로 온전히 자리 잡은 그 바흐 음악의 수용사가 매우 인상적인 궤도로 들어서게 된 것이다. 《평균율 클라비어곡집》의 재즈화는 소위 ‘고급음악’과 ‘저급음악’, 예술음악과 대중음악의 경계 허물기에도 기여했으니, 루시에(Jacques Loussier, 1934- )의 ‘플레이 바흐 트리 오’(Play Bach Trio), ‘스윙글 싱어즈’(Swingle Singers), 존 루이스(John Lewis, 1920-2001)와 그가 이끈 ‘모던 재즈 콰르텟’(Modern Jazz Quartet), 쿠노 슈미트(Kuno Schmid, 1955- ) 등이 그 재즈화의 주역들이었다.

《평균율 클라비어곡집》의 수용사를 개관하기란 쉽게 가능한 일이 아니다. 그만큼 폭넓고 풍성하다. 그렇다고 해서 《평균율 클라비어곡집》의 수용사적 면면들을 꼼꼼히 되새겨 보는 것에 이 글의 목적이 있는 것은 아니다. 이 글은 역사의 흐름에 따른 음악적, 문화적, 사회적 패러다임의 변화를 거치면서 바흐의 이 프렐류드와 푸가 모음집이 《브란덴부르크 협주곡》(*Brandenburgische Konzerte*), 《마태수난곡》, 《요한수난곡》(*Johannes-Passion*), 《b단조 미사》(*b-Moll Messe*) 등과 같이 각별하게 기려지는 그의 다른 걸작들과도 구별되는 수용의 역사를 이루어왔다는 점에 주목한다. 즉 바흐 사후 그의 가장 잘 알려진 작품일 뿐 아니라 거의 유일하게 알려진 작품으로 시작해 오늘날까지 부단히도, 또 교육, 해석, 창작, 재창작의 범주에서, 혹은 그 범주를 비롯해 음악장르 간의 뚜렷한 경계마저 넘나들며 활기차고도 변화무쌍하게 생명력을 유지해온 역사에 주목한다. 그리고 그 역사 안에서, 아울러 작품의 내부에서 《평균율 클라비어곡집》이 그러한 시대 및 장르 초월적 수용사에, 바흐의 가장 이름난 ‘오푸스 마그눔’ 중 하나에 이를 수 있었던 요인들을 살펴보는 것에 궁극적인 목적을 둔다.

## 2. 《평균율 클라비어곡집》 수용사의 궤적들

### 2.1 교육용 실용음악과 연주용 예술음악으로서의 전승

《평균율 클라비어곡집》이 끊임없이 생명력 강하고 명성 높은 ‘오푸스 마그눔’으로 자리매김해올 수 있었던 것은 이 작품이 후대의 지속적으로 변화하는 다양한 기대와 요구, 음악적 지평에 훌륭히 응하고 동화될 수 있는 속성들을 지니고 있기에 가능했을 것이다. 그러한 속성들 가운데 먼저 손꼽힐 수 있는 것은 교육용 음악으로서의 가치이다. 뒤르(Alfred Dürr)도 지적해주고 있다시피, 바흐 사후에 《평균율 클라비어곡집》이 그의 작품으로는 예외적으로 활발히 생존할 수 있었던 까닭은 대위법이 당대에 비록 진부한 옛 작법으로 전락했을지언정 여전히 (가톨릭과 프로테스탄트에 상관없이) 종교음악의 전형적이고도 핵심적인 언어로 인정되었기에 음악교육의 필수 과제에 속했고, 또 바흐 이후에 대위법을 가르치고 배우는 사람은 그의 푸가를 피해 둘리갈 수 없었기 때문이다.<sup>13)</sup> 실제로 한 예로서 바겐자일(Georg Christoph Wagenseil, 1715-1777)은 작곡을 가르치면서 “요한 폭스(의 『파르나소스로 오르는 계단』 [*Gradus ad Parnassum*]) 다음에 [...] 세바스티안 바흐의 프렐류드와 푸가들을 연습시켰다”<sup>14)</sup>. 그리고 베토벤은 스승인 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)에게 받은 《평균율 클라비어곡집》의 첫 권을 13살에 거의 섭렵했고, 그 전에

13) Dürr, *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier*, 439-440.

14) 쉥크(Johann Baptist Schenk, 1753-1836)의 자서전. Kube, “Das Wohltemperierte Klavier,” 810 재인용.

는 니콜라우스 짐록이 선물한 필사본으로 그 바흐의 작품을 “매일 혼신을 다해 공부했다”<sup>15)</sup>. 결론적으로 19세기의 ‘바흐 르네상스’가 본격적으로 시작되기 전 《평균율 클라비어곡집》의 ‘현재적’ 의미와 중요성은 무엇보다 탁월한 대위법 학습 자료로서의 교육적 가치로써 담보되었다.

그러나 이제 서서히 교육을 위한 실용적 음악과 연주를 위한 예술적 음악이라는 《평균율 클라비어곡집》의 이중적 목적성 가운데 후자가 전자의 것 못지않은 효력을 발휘하기 시작한다. 주지하다시피 바흐는 1722년 《평균율 클라비어곡집》 제1권의 정서본 표지에 그 24개의 프렐류드와 푸가가 “향학열 높고 음악적 재능 풍부한 청년들을 위해 유익하게 사용”될 수 있을 뿐 아니라, “숙련된 음악가들의 특별한 오락”용으로도 쓰일 수 있음을 명시했다. 하지만 바흐가 예전에 작곡해둔 프렐류드와 푸가들을, 《빌헬름 프리데만 바흐를 위한 작은 클라비어곡집》(*Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*)에서 발췌한 곡들을 세심하게 수정, 보완하여 《평균율 클라비어곡집》의 첫 권으로 들여 넣었다면, 또 1722년의 정서본에 세 차례(1732년, 1736년경, 1740년 이후)나 더 손을 대었다면<sup>16)</sup>, 그것은 “숙련된 음악가들의 특별한 오락”이라고 겸손하게 표현된, 출판까지도 진지하게 고려된 연주용 작품이었을 수 있음을 의미한다. 정서본의 표지가 출판을 위한 것처럼 매우 정교하고 정성스럽게 작성되어 있다는 점도 이러한 추측을 뒷받침한다. 따라서 최근에 자크만(Dominik Sackmann)이 《평균율 클라비어곡집》은 교육용 자료로서 “오직 향학열 높고 재능 풍부한 청년들”<sup>17)</sup>을 대상으로 하며, 그 청년들이란 바흐의 오르간 제자들을 뜻한다고 주장하는 바<sup>18)</sup>에는 동의하기 어렵다. 여하튼 19세기에 들어 그 (공공)연주를 위한 예술음악으로서의 가치가 간파돼 《평균율 클라비어곡집》의 개별 악곡들은 벌써 클라라 슈만(Clara Schumann, 1819-1896)과 멘델스존의 연주 프로그램에, 훗날에는 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)의 연주곡목으로 등장했다.<sup>19)</sup> 《평균율 클라비어곡집》의 연주회장 ‘커리어’가 시작된 것이다.

《평균율 클라비어곡집》의 연주회장 ‘커리어’ 출발 과정을 좀 더 가까이 들여다보면, 이 저작에 모아져 있는 프렐류드와 푸가들이 실용적 교육과 예술적 연주를 위한 이중 기능의 음악으로서 합목적적임을 다시금 확인하게 된다. 다시 말해서 《평균율 클라비어곡집》의 악곡들은 우선 매우 다양하면서도 파악이 용이한 구조 및 구성, 적당한 길이로써 학습과 연습에 유용한데, 이때 프렐류드들은 자주 피아노테크닉적 요소에 중점을 두곤 하면서도 바흐의 오르간 음악과 아리아적 ‘노래’ 선율, 그의 콘체르토 형식들과 더불어 이 장르의 탐닉적이기도 격렬하기도 한 표현, 갈랑양식 풍의 언어 등을 담아낸다. 또한 2성부에서 5성부까지의 푸가들은 체계적인 폴리포니적 다성부 연주 연습을 위한 여러 난이도와 함께 바흐의 코랄, 칸타타 등의 대위법까지 연상시키는 푸가의 거의 모든 작곡기법과 기교를 펼쳐나간다. 그 가운데에서 예컨대 비르투오소의 커리어를 목표로 교육받은 클라라 비크(Clara Wieck, 1819-1896)는 주로 콘서트홀 연주에 적합한, 제1권의 C<sup>#</sup>장조와 E장조 프렐류드와 푸가

15) 짐록이 고틀리트 베버(Gottfried Weber, 1779-1839)에게 보낸 1828년 3월 23일자 편지. Kube, 위의 글, 810 재인용.

16) Dominik Sackmann, “Das Wohltemperierte Klavier,” in *Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch* Teilband II, hrsg. v. Siegbert Rampe (Laaber: Laaber Verlag, 2008), 675.

17) Sackmann, 위의 글, 677.

18) Sackmann, 위의 글, 677-679.

19) Janina Klassen, “Eichenwälder und Blumenwiesen. Aspekte der Rezeption von Bachs ‘Wohltemperiertem Klavier’ zur Schumann-Zeit,” *Archiv für Musikwissenschaft* 53/1 (1996), 41-44.

같이 특히 기교적이고도 화려한 악곡들을 선택하거나 음악적, 피아니스트적 사고력을 제고할 수 있는 제1권의 c<sup>#</sup>단조 프렐류드와 푸가 같은 -간결하면서도 비애적인 주제와 두 대주제를 복합적으로 엮어내는 이 5성부의 c<sup>#</sup>단조 푸가는 베토벤 후기 현악4중주의 본보기로 취해지기도 했다<sup>20)</sup>- 쌍들을 골랐고, 《평균율 클라비어곡집》은 이 같은 연주와 학습의 두 가지 목적을 훌륭히 충족시켰다.<sup>21)</sup> 빼어난 연주 실력이 동반된 클라라의 ‘선택들’이 청중의 기대를 넘어서는 것이었는지 그녀는 빈의 연주회에서 C<sup>#</sup>장조의 프렐류드와 푸가를 청중의 요청에 따라 “두 번 연주해야 했다”<sup>22)</sup>. 이를 두고 프리드리히 비크(Friedrich Wieck, 1785-1873)는 클라라가 “빈에서 피아노연주의 새로운 시대를 열었다. 빈의 연주회에서 바흐의 푸가가 앙코르를 받은 것은 전대미문의 일이다”<sup>23)</sup>라고 평했다. 클라라 비크의 이 성공적인 《평균율 클라비어곡집》의 연주는 다른 한편으로 당대 시민계급의 음악적 취향에 기인한 것으로도 여겨질 수 있다. 작곡가이자 음악비평가인 엘러트(Louis Ehlert, 1825-1884)가 타우지히(Carl Tausig, 1841-1871)에 의해 발행된 《평균율 클라비어곡집》의 서문에서 “푸가는 오직 교양인들을 위한 것이다”<sup>24)</sup>라고 확인해주는 바와 같이 푸가의 정수를 품으며 지적 인상을 풍기는 이 작품은 19세기 중반에 이미 “음악적 교양을 갖춘 엘리트들의 스탠더드”<sup>25)</sup>로 자리 잡고 당대의 교양시민들, 교양인이고자 한 시민들에게 쾌히 수용 및 소비되었던 것이다.

부연하자면, 《평균율 클라비어곡집》은 특정한 음악적, 작곡기법적 맥락으로 엮인 통일체적 작품으로 구상된 것이 아니므로 클라라 비크뿐 아니라, (아라우[Claudio Arrau, 1903-1991]가 1922년에 작품 전체의 초연을 하기 전) 이 푸가와 프렐류드의 모음집을 레퍼토리로 선택한 연주자들, 그리고 학습자들은 개인의 필요와 능력, 기호에 따라 개별 악곡들을 발췌할 수 있었고, 이러한 열린 접근성은 《평균율 클라비어곡집》이 보급, 전파되는 데 중요한 한 요인으로 작용했을 것이다.

## 2.2 해석과 재생산

서양음악의 역사에서 《평균율 클라비어곡집》처럼 다양한 형태와 방식으로 후대의 손을 타며 빈번하고도 꾸준히 재생산되어 오는 작품을 찾아보기란 쉽지 않다. 즉 ‘편곡’이라는 개념으로 포괄될 수 있는 그 부단하고도 활발한 재생산의 스펙트럼은 해석판에서 시작해 앙상블이나 오케스트라를 위한 개별 악곡들의 편곡, 당대의 예술음악이나 대중음악을 통한 개작에까지 이른다. 그렇다면 이렇듯 폭넓고 다양한 ‘편곡’의 대상이 될 수 있었던 《평균율 클라비어곡집》의 ‘매력’은 어디에서 찾아지는가.

20) Sackmann, “Das Wohltemperierte Klavier,” 712.

21) 클라라 비크는 1837-1838년의 프라하, 빈, 베를린 연주 여행 때 C<sup>#</sup>장조의 프렐류드와 푸가를 연주 프로그램에 올렸는데, 이것은 프렐류드와 푸가 c<sup>#</sup>단조, E장조와 함께 1840년대까지 클라라의 단골 레퍼토리였다. Klassen, “Eichenwälder und Blumenwiesen. Aspekte der Rezeption von Bachs ‘Wohltemperiertem Klavier’ zur Schumann-Zeit,” 43.

22) 로버트 슈만에게 보낸 클라라 비크의 1837년 12월 21일자 편지. Klassen, 위의 글, 43 재인용.

23) Klassen, 위의 글, 44 재인용.

24) Hans-Joachim Hinrichsen, “‘Urvater der Harmonie’? Die Bach-Rezeption,” in *Bach Handbuch*, hrsg. v. Konrad Küster (Kassel: Bärenreiter · Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1999), 34 재인용.

25) Klassen, “Eichenwälder und Blumenwiesen. Aspekte der Rezeption von Bachs ‘Wohltemperiertem Klavier’ zur Schumann-Zeit,” 41.

“근래 음악의 매우 조직적이고 시(詩)적인, 해학적인 면모들은 대부분 바흐의 음악에서 유래한 것이다”<sup>26)</sup>라고 주장하며 낭만주의적 바흐 음악관을 이끈 슈만은 동시에 《평균율 클라비어곡집》의 푸가들을 “최고의 성격소곡”으로 규정지으며 낭만주의의 음악으로 동화시켰다. 이러한 바흐 음악, 바흐 푸가의 낭만주의적 해석 및 낭만주의화의 기초가 서서히 형성되는 가운데 바흐의 작품으로는 처음으로 《평균율 클라비어곡집》의 해석판이 출판되기에 이른다. 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)의 공적인 그 첫 해석판은 1837년 페터스(Peters) 사에 의해 출판되었으며, 여기에는 체르니의 스승인 “베토벤이 연주한 수많은 푸가들을 듣고 잘 기억해 둔 바에 따라”<sup>27)</sup> 템포, 다이내믹, 아티클레이션, 프레이징 등의 지시들이 풍부하게 보태져 있을 뿐 아니라, 거친 화성의 완화, 연주테크닉적 화려함의 고조, 감성적 음악 효과 등을 위해 바흐의 음들에 수정, 보충까지 가해져 있다.<sup>28)</sup> 그리고 체르니의 그 연주해석적 지시, 혹은 제안들은 궁극적으로 구조적, 구성적 짜임새보다는 음악적 표현과 뉘앙스 같은 ‘현대적’ 가치들을 부각시킴으로써 프렐류드와 푸가들을 독특한 개성의 피아노독주곡들로 거듭나게 했다. 이는 슈만이 《평균율 클라비어곡집》을 “최고의 성격소곡”, “진정한 시(詩)적 창조물”로 일컬은 바와 궤를 같이 하는 것이다. 이렇게 체르니에 의해 시작된 《평균율 클라비어곡집》의 시대적, 자기미학적 해석판은 라이네케(Carl Reinecke, 1824-1910), 타우지히, 비쇼프(Hans Bischoff, 1852-1889), 포레(Gabriel Fauré, 1845-1924), 달베르(Eugen D’Albert, 1864-1932), 바르톡(Béla Bartók, 1881-1945), 부조니(Ferruccio Busoni, 1866-1924)의 것에 이르기까지 거의 한 세기 동안 모두 손꼽기 어려울 정도로 연이어졌다.

《평균율 클라비어곡집》이 이처럼 바흐 해석판 출판의 선두와 정점에 섰었던 것은 분명 우연이 아닐 터이다. 연주 방식이나 양식에 관한 작곡가의 의도가 거의 명시되어 있지 않은 ‘정갈한’ 악보집으로서의 《평균율 클라비어곡집》은 먼저 그 해석적 개방성으로 인해 낭만화에, 새시대적 ‘현실화’에, 개인적 ‘자기표현’에 각별히 적합했다. 아울러 힌리히센(Hans-Joachim Hinrichsen)도 지적해주고 있는 바와 같이 출판사들의 상업적 논리도 이에 한 몫을 했다.<sup>29)</sup> 즉 아마추어 음악가들뿐 아니라 전문연주자들 역시 이 생소한 옛 음악의 학습이나 연주를 위해 (저명한 피아니스트나 음악교육자의) 연주해석적 코멘트가 달려 있는 인쇄본을 필요로 했고<sup>30)</sup>, 출판사들은 그 수요에 부응해 부단히 새로운 해석판들을 공급하기 위해 애썼다는 것이다. 이러한 사실은 에디션 페터스(Edition Peters)가 레거(Max Reger, 1873-1916)에게 “《평균율 클라비어곡집》의 출판본이 전혀 부족하지 않은 상황이지만 에

26) 케퍼슈타인(Gustav Adolph Keferstein, 1799-1861)에게 보낸 슈만의 1840년 1월 31일자 편지. Georg von Dadelsen, “Robert Schumann und die Musik Bachs,” *Archiv für Musikwissenschaft* 14/1 (1957), 47 재인용.

27) Carl Czerny, “Vorwort,” in *Das Wohltemperierte Klavier von Joh. Seb. Bach*, revidirt und mit Fingersatz versehen von Carl Czerny und F. A. Roitzsch (Leipzig: C. F. Peters, 1863), 3.

28) Siglind Bruhn, *J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier. Analyse und Gestaltung* (Waldkirch: Edition Gorz, 2006), 59.

29) Hans-Joachim Hinrichsen, “Zwischen Bearbeitung und Interpretation: Zum praktischen Umgang mit Bachs Instrumentalmusik,” in *Bach und die Nachwelt* Bd. 2, hrsg. v. Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen (Laaber: Laaber Verlag, 1999), 341.

30) 《평균율 클라비어곡집》의 해석판들은 물론 비판과 반감에 부딪히기도 했으니, 제자에게 “체르니의 해석판에서 운지법만 수용해 항상 사용하고 나머지 지시들은 받아들이지 말라고 권한”(Siegmond Helms, “Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach,” *Bach-Jahrbuch* 57 [1971], 45 재인용) 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)의 경우가 그 예이다.

디션 페터스만 하더라도 벌써 네 편을 펴냈습니다! 이렇게 당신의 탁월한 《평균율 클라비어곡집》 해석 방식을 습득하는데 음악계의 관심이 큼니다”<sup>31)</sup>라며 해석관을 의뢰하는 편지를 통해서도 확인된다.

19세기 중반부터 20세기 초까지 이렇듯 해석관을 비롯해 아래에서 살펴볼 《평균율 클라비어곡집》의 여타 편곡들이 거듭되었던 것은, 다음과 같은 부조니의 말에서도 읽히듯이, 당대의 ‘현대적’ 피아노 연주의 초석이 시대를 앞서간 바흐에 의해 놓아졌다는, 그래서 낭만주의의 음악가들이 바흐의 피아노음악으로 곧장 접근할 수 있었다는 믿음에 힘입은 결과이기도 했다.

“그[바흐]가 오늘날의 창작 경향에 토대를 놓은 곳에서는 현대적인 피아노 연주의 출발점도 찾아볼 수 있다. 자신의 시대보다 몇 세대 앞서 있던 그는 당시의 표현수단들이 감당해낼 수 없을 정도로 폭넓게 느끼고 생각했다. 그가 쓴 몇몇 작품들의 ‘현대화’가 희화(戲畵)로 전락하지 않고 가능할 수 있었던 것은 바로 그 때문이다. 바흐의 후계자인 하이든과 모차르트는 사실 우리에게 더 멀다. [...] 이들의 작품을 편곡하려는 시도는 [...] 아둔한 오류에 지나지 않는다.”<sup>32)</sup>

이러한 관점에서 ‘현대적’ 피아노 연주의 창시자로서의 바흐 이해가 형성되는데 기여한 것 중 하나가 마침내 전(全) 조성을 이용하면서 장르와 양식, 표현의 여러 범주들을 넘나들고 연주테크닉적 면면들을 풍성히 담아내는 《평균율 클라비어곡집》이었음에 틀림없으므로, 이 작품이 당대에 “현대화”의 주요한 대상이 되었던 것은 그리 놀라운 일이 아니다. 또한 방향을 바꾸어 생각해 보면, 후대의 작곡가, 혹은 연주자들에 의해 《평균율 클라비어곡집》의 해석관을 비롯한 여러 형태의 편곡이 양적, 질적으로 풍요로워진 과정들은 이 작품의 역사적 가치를 이룬 또 한 요인으로 여겨지기에 충분하다.

《평균율 클라비어곡집》 편곡의 또 한 갈래를 형성한 것은 다른 악기편성으로의 전이였다. 여기에서는 우선 피아노테크닉적 면모를 자주, 강하게 나타내는 프렐류드들보다 폴리포니적 성부 진행의 푸가들이 선호되었는데, 바흐 푸가의 대위법적 성부들은 각각 독립적인 것으로 ‘분해’될 수 있을 뿐더러 대체적으로 음역에 상응하는 ‘통상’의 선율악기들로 연주되는데 별다른 어려움이 따르지 않는 보편성을 띤다. 악기 및 음향의 변화로 인해 부자연스럽거나 왜곡된 음악적 울림을 유발하지 않음은 물론이다. 오히려 푸가의 성부들은 서로 다른 악기들로 감당될 경우 한층 더 뚜렷하게 그 대위법적 조직을 드러내게 된다. 이러한 편곡 유형의 초기 예는 이미 1780년경에 피스터(Emanuel Aloys Förster, 1748-1823)가 《평균율 클라비어곡집》의 48개 푸가들을 모두 현악4중주로 옮겨 놓은 것에서 찾아볼 수 있다. 이후로도 《평균율 클라비어곡집》의 푸가들은 주로 동질의 소리로써 음향적 조화를 꾀하는, 근대의 새 음악장르인 현악4중주로 편곡되었다. ‘옛’ 음악에 대한 담론과 연주가 활발했던 반 스페텐 남작의 살롱에서 생산된 모차르트의 KV 405가 그 예이며, 베토벤 역시, 앞서 말한 바와 같이, 1801년과 1817년에 각각 5성부의  $b^b$  단조 푸가(제1권)와 4성부의  $b$  단조 푸가(제1권)를 현악5중주 및 현악4중주로 옮겼다. 이후의 것으로는 《평균율 클라비어곡집》 제2권의  $c$  단조,  $D$  장조,  $E^b$  장조,  $E$  장조,  $b^b$  단조,  $B$  장조 푸가를 현악4중주로 옮긴 편곡 집으로서 1821년경에 출판된 브라운(Wilhelm Theodor Johann Braun, 1796-1867)의

31) Kube, “Das Wohltemperierte Klavier,” 833 재인용.

32) Hinrichsen, “Zwischen Bearbeitung und Interpretation: Zum praktischen Umgang mit Bachs Instrumentalmusik,” 375 재인용.

《저명한 요한 세바스티안 바흐의 6개 푸가》(*Six Fugues du célèbre J. Seb. Bach*)가 꼽힐 수 있다.

20세기로 넘어가는 세기전환기에는 대위법적 짜임새를 견지한 실내악적, 음향절제적 편곡과 대조를 이루는 (후기)낭만주의적 ‘오케스트라음악화’가 등장했다. 레거가 “사실상 바흐의 순수한 오케스트라 작품이 아주 드물기에 [...] 오케스트라 음악으로 각색하기에 놀랍도록 적합한”<sup>33)</sup> 《평균율 클라비어곡집》 제1권의 c<sup>#</sup>단조 프렐류드를 1915년에 오케스트라의 편성으로 엮어낸 것이 한 예이다. 그러한 낭만주의적, 극적 색채가 짙은 《평균율 클라비어곡집》의 ‘오케스트라음악화’는 제1권의 e<sup>b</sup>단조 프렐류드를 가져온 스토크프스키(Leopold Stokowski, 1882-1977)의 《교향악적 편곡》(*Symphonic transcription*), 역시 스토크프스키에 의해 현악오케스트라를 위한 음악으로 재탄생된 제1권의 b단조 프렐류드 등으로 이어졌다.

위에서 거론된, 한 음악가나 한 시대의 바흐 상(像)이 투영되어 있기도 한 《평균율 클라비어곡집》의 편곡들은, 아래에서 다루어질 가공(加工)적, 창조적 편곡들을 통해 더 뚜렷하게 확인될 테지만, 원본의 폭넓은 음악적 가능성과 잠재력, 활발한 보급과 전파에 말미암은 것이었다. 특히 이때 《평균율 클라비어곡집》의 작곡 및 표현 양식은, 앞에서도 언급한 바와 같이, 특정한 악기나 장르에 매어 있는 모양새를 띠지 않으므로 다른 악기, 다른 장르로 재현된다 하더라도 본래의 특성을 상실하는 일이 거의 없는데, 이는 《평균율 클라비어곡집》이 해석의 범주뿐 아니라 음향 및 장르의 영역에 대해서도 다분히 열려 있음을 의미한다. 이 열려 있음의 한 극단적이면서도 흥미로운 예는 1968년에 녹음된 카를로스(Wendy Carlos, 1939-)의 앨범 《스위치드 온 바흐》(*Switched-On Bach*)에서 찾아진다. 카를로스는 이 앨범에서 악기로 인정받아야 마땅하다고 여긴 모그 신디사이저(Moog Synthesizer)<sup>34)</sup>로 《평균율 클라비어곡집》 제1권의 프렐류드와 푸가 E<sup>b</sup>장조, c단조를 재현해냈다. 그리고 이로써 《평균율 클라비어곡집》이 완전히 다른 차원의 음악적, 음향적 콘텍스트로 아주 성공적이고도 매력적으로 전이될 수 있다는 사실을 증명해냈다 -실제로 이 앨범은 162주 동안 클래식 차트에 올라 있었으며 오늘날까지 최다 판매된 클래식 앨범 중 하나로 자리매김하고 있다-. 더불어 모그 신디사이저로 “진짜 음악”을 할 수 있다는 것을 입증해보이기 위해 “바흐의 대 히트곡들”<sup>35)</sup>을 《스위치드 온 바흐》에 이용했다고 직접 밝힌 카를로스는 바흐의 음악이 모그 신디사이저가 생산해내는 선율선들과 유사한 대위법적 선율들, 그 신디사이저에 적합한 무감성적이고 순수한 선율들로 이루어져 있으며 오케스트레이션에 중립적이라는 점에서 앨범에 적합했노라고 설명했다.<sup>36)</sup> 이로써 카를로스는 다시금, 더 넓어진 의미에서, 《평균율 클라비어곡집》의 음향적, 음향매체적, 음악장르적 변환에 대한 넓은 개방성과 함께 이 작품의 높은 대중성마저 명료히 짚어준 셈이다. 이듬해인 1969년에 카를로스가 《스위치드 온 바흐》의 후속 앨범으로 발매한, 바흐의 《브란덴부르크협주곡》뿐

33) 페터스 출판사에 보낸 레거의 편지. Kube, “Das Wohltemperierte Klavier,” 838 재인용.

34) 카를로스의 공식 홈페이지 <http://www.wendycarlos.com/+sob.html#top> [2015년 9월 4일 접속]. 참고로 모그 신디사이저는 로버트 모그(Robert Moog, 1934-2005)가 설계한, 혹은 로버트 모그가 세운 모그 뮤직(Moog Music) 사에 의해 생산된 아날로그 신디사이저로서 모그는 이 ‘악기’로 신디사이저의 상업화에 성공했다. 또한 모그 신디사이저는 결정적으로 《스위치드 온 바흐》를 통해 ‘진정한 악기’로 인정받게 되었다. 이에 관한 자세한 내용은 다음의 글에서 읽어볼 수 있다. <http://moogfoundation.org/about/humble-visionary/bob-moog-timeline/>, <http://www.wendycarlos.com/+sob.html#top> [2015년 9월 4일 접속].

35) <http://www.wendycarlos.com/+sob.html#top> [2015년 9월 4일 접속].

36) 위의 글.

아니라 몬테베르디(Claudio Monteverdi, 1567-1643)의 《오르페오》(*L'Orfeo*), 스카를라티(Domenico Scarlatti, 1685-1757)의 피아노소나타들, 헨델(Georg Friedrich Händel, 1685-1759)의 《수상음악》(*Water Music*)까지 (부분적으로) 수록되어 있는 《평균율 신디사이저》(*The Well-Tempered Synthesizer*)의 제목이 《평균율 클라비어곡집》에서 따와진 것이라면, 이 역시 그 바흐 작품집의 대중적 명성을 빌린 아이디어였음에 틀림없다.

### 2.3 창조적 재생산, 혹은 ‘가공’

창작의 지평으로 넘어서면서 본래의 것과 판이한 본질의 음악적 콘텍스트로 《평균율 클라비어곡집》이 옮겨 가는 형태의 한 갈래는 그 유명한 구노(Charles François Gounod, 1818-1893)의 《아베 마리아》(*Ave Maria*)가 대변한다. 주지하듯이 《평균율 클라비어곡집》 제1권의 C장조 프렐류드를 작품의 한 축으로 삼는 《아베 마리아》의 ‘전신’은 1853년 파리에서 출판된 《선택적 오르간 혹은 제2첼로로 반주되는 피아노와 바이올린 솔로 혹은 첼로를 위한 바흐의 제1번 피아노 프렐류드에 따른 명상곡》(*Méditation sur le 1er prélude de piano de S. Bach, composée pour piano et violon solo ou violoncelle avec acc. d'orgue ou d'un 2d violoncelle ad lib.*)이라는 긴 제목의 기악곡이다. 또 같은 해에 구노는 이 기악곡을 라마르틴(Alphonse de Lamartine, 1790-1869)의 시 『생애의 책』(*Le livre de la vie*)을 가사로 달아 성악곡으로 편곡했다. ‘아베 마리아’의 라틴어 가사를 취해 오늘날 널리 알려진 형태의 《아베 마리아》를 완성시킨 것은 1859년이였다. 구노의 《아베 마리아》는 이후 약 반세기에 걸쳐 현악4중주, 관악5중주 등 거의 모든 조합 가능한 악기편성으로 편곡 및 출판되었을 뿐 아니라, 코스말리(Carl Kossmaly, 1812-1894)의 《선택적 오르간 혹은 하모니움으로 반주되는 피아노 혹은 하프, 바이올린이나 플루트 혹은 첼로를 위한 바흐의 제3번 프렐류드》(《평균율 클라비어곡집》 제2권)에 따른 명상곡(*Méditation über das 3<sup>e</sup> Präludium (II. Theil des wohltemperierten Claviers) von J. S. Bach für Pianoforte oder Harfe und Violine oder Flöte oder Violoncello mit Begleitung von Orgel oder Harmonium ad libitum*, 1876) 등과 같은 여러 유사한 (낭만적이지자 통속성 짙은) ‘명상음악들’을 낳았다.<sup>37)</sup> 이는 구노의 《아베 마리아》가 거둔 대중적 성공의 결과였으며, 그 대중적 성공과 명성은 “종교적 유행가”의 성격에서 애호의 원인을 찾으려 《아베 마리아》의 달짝지근한 종교성은 “관용된 포르노그래피”를 위한 상업화된 웅졸한 “평계”<sup>38)</sup>라고 역설한 아도르노(Theodor W. Adorno, 1903-1969)의 혹평을 포함하는 적지 않은 비난들<sup>39)</sup>에도 불구하고 지금까지 지속되어 오고 있다. 이러한 관점에서 파니 멘델스존(Fanny Mendelssohn Bartholdy, 1805-1847)의 영향으로 19세기의 ‘바흐 걸

37) Georg Feder, “Gounod’s ‘Méditation’ und ihre Folgen,” in *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, hrsg. v. Walter Wiora (Regensburg: Bosse, 1969), 112-122.

38) Theodor W. Adorno, “Musikalische Warenanalysen,” in Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* Bd. 16: *Musikalische Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), 284.

39) 예컨대 달하우스(Carl Dahlhaus, 1928-1989)는 《아베 마리아》를 예술로 가장한 비예술로 간주했으며, 그레이(Cecil Gray, 1895-1951)는 구노를 역사적인 문화유산의 전면에 자신의 이름을 낙서처럼 새겨 넣은 몰지각한 여행자로 비유했다. Carl Dahlhaus, “Über die ‘mittlere’ Musik des 19. Jahrhunderts,” in *Klassische und romantische Musikästhetik*, hrsg. v. Carl Dahlhaus (Laaber: Laaber Verlag, 1988), 198; Cecil Gray, *The Forty-eight Preludes and Fugues of J. S. Bach* (London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1938), 13.

트'(Bach-Kult)에 찬동했던 구노가<sup>40)</sup> 《아베 마리아》로 《평균율 클라비어곡집》의 수용사에 기여한 바를 짚어보자면, 우선 낭만적, 서정적인 노래 선율과의 결합으로써 (부분적으로) 《평균율 클라비어곡집》의 (나아가 바흐 음악의) 대중화에 물꼬를 텃다는 점, 본래 음악적으로 '객관적인' C장조 프렐류드에 종교적 색채를 농후하게 입혔다는 점, 이로써 후대에 '위대한 교회음악가'로서의 바흐 상(像)과도 맞물리는 지점으로서 C장조 프렐류드가 《평균율 클라비어곡집》의 가장 대표적이고도 유명한 곡으로 자리매김하게 되는데 결정적 역할을 했다는 점을 꼽을 수 있다.

《평균율 클라비어곡집》의 첫 프렐류드를 빌려와 작품 구성의 한 골격으로 삼는 모습은 한 세기 후에도 찾아진다. 1968년에 작곡된 페르트(Arvo Pärt, 1935- )의 《크레도》(Credo)가 그것이다. 구노의 '공적'에 힘입어 《평균율 클라비어곡집》의 가장 유명한 곡이 된 C장조 프렐류드는 혼성합창과 피아노, 대규모 오케스트라로 12여 분간 쉴 틈 없이 강렬한 인상을 자아내는 페르트의 《크레도》에서도 역시 구노의 《아베 마리아》의 영향을 부인케 하기 어렵게 하면서 종교적 색채를 짙게 띤다. 즉 페르트의 《크레도》는 예수의 산상수훈 중 “또 눈은 눈으로, 이는 이로 갚으라 하였다는 것을 너희가 들었으나”(Audivistis dictum oculum pro oculo, dentem pro dente, 마태복음 5장 38절)와 “나는 너희에게 이르노니 악한 자를 대적하지 말라”(autem ego vobis dico non esse resistendum iniuriae, 마태복음 5장 39절)의 구절을 가사로 취하며 구약성서적 '복수'와 신약성서적 '용서'의 대비, 혹은 갈등을 음악적으로 풀어 나가는데, 이때 C장조 프렐류드를 '용서'의 단락을 위한 주도적 구성 요소로 끌어들인다. 전반의 '복수' 단락이 12음 음악을 거치면서 서서히 고조되다가 결국 오케스트라 투티와 피아노, 합창이 모두 합세해 즉흥적으로 만들어내는 파괴적 혼란의 소음에 이름으로써 복수가 초래하게 되는 혼돈과 파멸을 그려나가는 반면, 후반의 '용서' 단락에 들어서는 바흐의 C장조 프렐류드가 잔잔하게 합창의 화음을 동반하면서 피아노에 의해 온전한 형태로 연주되고는 현악기들의 유니슨으로 흘러들으로써 용서가 낳는 평화와 화합을 표현해내는 것이다.<sup>41)</sup> 이를 통해 페르트가 전하고자 하는 음악적 메시지는 비교적 명료하다. 자기 파괴로 치닫는 당대의 음렬음악과 대조되는 - 《크레도》 이후 페르트는 8여 년간(1968-1976)의 창작 휴지기를 갖고는 마침내 '틴티나불리'(Tintinnabuli)라 칭해진 단순성의 작곡양식으로 전환했다<sup>42)</sup>- 바흐의 음악은 시대 초월적이고 신성한 것으로서 선한 그리스도적 가르침을, 더 깊은 의미로는 세상 혼란 후의 구원을 상징할 수 있다는 것이다. 《평균율 클라비어곡집》의 C장조 프렐류드가 그러한 상징적 수단으로 사용될 수 있었던 데에는 이 음악이 (구노의 《아베 마리아》로 인해) 종교적 뉘앙스가 강하고 매우 잘 알려진 '바흐 음악'이라는 전제가 작용했을 것이다. 또 슈피타 이래로 굳건히 유지되고 보편화되기에 이른 “오로지 고귀한 하나님의 영광을 위해”<sup>43)</sup> 헌신한 위대한 교회음악가로서의 바흐상이<sup>44)</sup> 적지 않게 영향을 미쳤을 것이다.

여기에서 짚고 넘어가야 할 것은 구노와 페르트가 《평균율 클라비어곡집》 중에서 '가

40) Feder, “Gounod's 'Méditation' und ihre Folgen,” 86.

41) 이에 앞서 C장조 프렐류드는 《크레도》를 시작하는 가사 “예수 그리스도를 믿나이다”(Credo in Jesum Christum)에 화음의 형태로, '복수'의 단락에서는 단편들로 분해 및 왜곡되어 나타나기도 한다. 《크레도》의 상세한 작품 분석에 대해서는 다음의 문헌을 참고할 수 있다. Paul Hillier, *Arvo Pärt* (Oxford, New York: Oxford University Press, 1997), 59-63.

42) Hillier, 위의 책, 64-69.

43) 바흐가 작성한 《작은 오르간곡집》(*Orgelbüchlein*)의 표지 제목 중 일부. Schweitzer, *Johann Sebastian Bach* 248 재인용.

44) 나주리, “20세기 바흐수용관의 변천,” 『음악과 문화』 9 (2003), 82, 89-91.

공’ 및 콜라주의 대상으로 C장조 프렐류드를 선택한 것은 분명 우연이 아닐 것이라는 점이 다. 그렇다면 시대와 음악적 언어의 거리를 크게 두고 있는 이 작곡가들에게, 물론 페르트에게 미친 구노의 영향을 부인하기는 어렵지만, C장조 프렐류드가 작품의 재료로서 흥미로웠던 이유는 무엇이였겠는가. 우선 C장조 프렐류드는 16분음표의 분산화음적 음형을 줄곧 고수하는 미니멀적 구조를 띤다. 그리하여 《평균율 클라비어곡집》 중 “가장 단순한 프렐류드”<sup>45)</sup>라고 일컬어지기도 하는 이 프렐류드는 하지만 그 내부에, 다비드(Johann Nepomuk David)도 지적해주고 있는 바와 같이, 모든 반응계적 음들을 품고 있으며<sup>46)</sup>, 이로써 《평균율 클라비어곡집》의 시작 곡으로서 24개의 반응계적 조성들을 모두 아우르는 그 작품 전체를 함축하고 대변한다. 이렇듯 미니멀적 구조와 반응계의 전체가 공존하는, 그리고 바흐의 대표적인 ‘오푸스 마그눔’ 《평균율 클라비어곡집》의 ‘요체’인 C장조 프렐류드는 새시대적 ‘가공’을 위해 매력적이며 생산적 가능성, 역사적 의미가 충분한 것으로 여겨졌을 것이다.

C장조 프렐류드는 클래식음악과 대중음악의 경계허물기적 크로스오버에서도 쓰였으니, 2003년에 발매된 스팅(Sting[예명], Gordon Matthew Sumner, 1951-)의 앨범 《신성한 사랑》(*Sacred Love*)의 ‘내가 그대의 이름을 부를 때마다’(Whenver I Say Your Name)가 그 예이다. “바흐는 내가 아는 한 신과도 같은 존재이다”<sup>47)</sup>라고 고백한 바 있는 스팅은 여기에서 C장조 프렐류드를 이질적인 장르의 열개 안으로 자연스럽게 녹아들게 한다. 즉 미국의 알앤비(R&B) 싱어송라이터이자 래퍼인 블라이즈(Mary J. Blige, 1971-)와 스팅이 함께 노래 부른 듀엣 곡인 ‘내가 그대의 이름을 부를 때마다’에서 스팅은 C장조 프렐류드의 시작 단락(마디 1-9)을 빌려와 구노의 《아베 마리아》에서처럼 그 위에 자신의 선율을 올려놓는다. 더 구체적으로 말하자면, 스팅은 먼저 C장조 프렐류드의 분산화음적 16분음표 음형들을 8분음표로 늘이고, 이것을 첼발로 소리를 흉내 내는 기타 사운드로 울리게 하고는(마디 1-15) 종결부에 다다를 때까지 키보드의 여러 음향층이 두텁게 반주를 구성해나가는 가운데에서도(마디 16-55) C장조 프렐류드의 그 기타 사운드를 바흐의 분산화음들의 베이스음과 화성을 거의 유지하기도(마디 21-34), 일부(마디 7-9)를 재현하기도 하면서(마디 52-55) 끊임없이 지속시킨다.<sup>48)</sup> 스팅의 이 크로스오버 음악에서 흥미로운 것은 바흐의 C장조 프렐류드가 작법뿐 아니라 성격의 측면에서도 구노의 《아베 마리아》를 연상시킨다는 점이다. “나는 기도한다”(I’m already praying, I kneel to pray 등)는 반복적 가사가 그러한 종교적 성격을 자아내는 것이다.

《평균율 클라비어곡집》이 대중음악과 만나 또 다른 생명력을 얻고 청자의 폭을 현저히 넓히는 지점에 강력하게 자리하는 것은 바로 재즈 편곡이다. 《평균율 클라비어곡집》과 재즈의 잦은 어우러짐은 물론 바흐 음악의 재즈적 해석이라는 큰 흐름<sup>49)</sup>의 일각에 불과하다

45) Dürr, *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier*, 98.

46) 다비드는 마디 6의 f<sup>#</sup>, 마디 12의 c<sup>#</sup>과 b<sup>b</sup>, 마디 14의 a<sup>b</sup>, 마디 22의 e<sup>b</sup>음을 지목하면서 “베르 크마이스터의 조율법으로 인해 모든 반응계적 음들으로써의 전조가 가능해진 《평균율 클라비어곡집》의 시작 곡에서 바흐는 운음계적 전개 사이에 모든 12개 반응들을 표시해 두었다”고 역설했다. Johann Nepomuk David, *Das Wohltemperierte Klavier. Der Versuch einer Synopsis* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1962), 14.

47) 2003년 10월 4일자 『인디펜던트』(*The Independent*) 지에 실린 스팅의 인터뷰 기사. <http://www.sting.com/news/article/132> [2015년 9월 1일 접속].

48) 스팅이 C장조 프렐류드를 ‘가공’해나가는 수법과 과정에 대해서는 다음의 줄고를 참고할 수 있다. 나주리, “‘대중음악가’의 ‘클래식음악’으로의 경계 넘어서기: 스팅의 경우,” 『서양음악학』 33 (2013), 24-27.

고 할 수 있다. 하지만 그 프렐류드와 푸가 모음집은 분명 재즈와 바흐 음악의 활발한 ‘공생’을 가능케 하는 이 두 음악 영역의 공통적 요소들을 심분 내포하고 있으며, 이로써 본질을 달리하는 음악 장르, 음악적 콘텍스트로의 전이가 유리한 《평균율 클라비어곡집》의 특성이 다시금 주목을 끈다. 《평균율 클라비어곡집》이 재즈와 공유하는 그 요소들 중 하나는 우선 프렐류드들에서 자주, 또 특히 도드라지는 독특하고도 규칙적인 리듬의 움직임이다. 그리고 이는 미요(Darius Milhaud, 1892-1974)가 “경과적인 연주 없이 그 둘(장 비에네르[Jean Wiener]와 반스 로리[Vance Lowry])은 랙타임에서 폭스트로트로 넘어 갔고, 그리고 나서는 바흐의 그 유명한 패시지들로 이동했다. 당김음화된 음악은 실제로 바흐의 음악처럼 철저하게 균일한 리듬을 요한다. 두 음악이 동일한 토대 위에 구축되어 있기 때문이다”<sup>50</sup>라는 말로 1920년대 파리의 가야 바(Gaya Bar)에서 연주된 음악들에 대해 전해주는 바를 통해서도 짐작, 확인되기에 충분하다. 뿐만 아니라 테일러(Nicolas G. Taylor, 1893-1962)는 『뮤지컬 쿠리어』(*Musical Courier*)에서 “재즈 음악 전체를 통틀어 지금까지 사용된 당김음보다 더 많은 당김음이 바흐의 《평균율 클라비어곡집》에 들어있다. 그것은 폭스트로트와 긴밀하게 연관되어 있다”<sup>51</sup>면서 《평균율 클라비어곡집》이 리듬의 측면에서 재즈와 상통한다는 점을 명시해준다.

그 밖에도 역시 프렐류드들에서 주로 부각되는 강도 높은 진조와 화성적 확대 등이 재즈의 다채롭고 자유로운 화성과 접점을 이룬다. 주제의 전개 및 에피소드적 ‘발전’에 집중하는 푸가에서 두드러지는 독특한 생김새의 주제는 재즈의 특징적, 인상적 주제와 상통한다. 더욱이 제2차 세계대전 이후에 빅 밴드의 시대가 저물고 솔로 연주를 전면으로 내세우는 소규모 앙상블 형태의 재즈 음악이 주류를 형성하면서 베이스와 타악기, 그리고 피아노나 기타 같은 화성 악기를 토대로 하고 여기에 하나 혹은 두 대의 선율 악기가 더해지는 3중주나 4중주, 5중주의 편성이 자리 잡음으로써 대위법적 폴리포니를 위한 기반이 조성되었으니, 또 실제로 모던 재즈(Modern Jazz)에서 그러한 대위법적 폴리포니의 시도가 행해졌으니, 이제 재즈가 바흐의 푸가를 직접적으로 만날 수 있는 토양이 마련된 셈이다. 그리하여 예컨대 1951년에 결성된 ‘모던 재즈 콰르텟’은 -비브라폰의 밀트 잭슨(Milt Jackson), 피아노의 존 루이스, 베이스의 레이 브라운(Ray Brown), 드럼의 케니 클락(Kenny Clark)이 창단멤버였다- 미리 작곡되어 있는 듯 한 두 독립적인 선율선을 ‘푸가 풍’으로 연주하면서 바로크적 폴리포니를 재즈에 도입했고, 이후 이 재즈 앙상블의 리더였던 존 루이스는 1984년에서 1988년 사이에 《평균율 클라비어곡집》의 첫 권을 4장의 앨범으로 녹음했다. 이때 루이스는 피아노 독주를 고수한 프렐류드들과는 달리 푸가에서는 피아노, 기타, 바이올린, 비올라, 베이스 등의 여러 악기들을 이용해 대위법적 짜임새를 선명하게 하는 동시에 각 선율선의 성격과 특징을 부각시켰다. 아울러 개별 악곡들의 구성적, 감성적 성향과 어우러지는 재즈 특유의 스윙감, 바흐의 음악으로 조심스럽고도 섬세하게 보태지는 즉흥은 《평균율 클라비어곡집》을 다시금 새롭게 살아나게 하는데, 대중으로 더 깊숙이 파고들게 하는데 부족함이 없었다.

‘모던 재즈 콰르텟’과 함께 재즈계의 ‘바흐 스페셜리스트’라 일컬어지곤 하는 ‘플레이 바흐

49) Jürgen Hunkemöller, “Roots and Wings: Jazz-Dialoge mit Bach im Jahr 2000,” in *Bach und die Nachwelt* Bd. 4, hrsg. v. Joachim Lüdtke (Laaber: Laaber Verlag, 2005), 351.

50) Kube, “Das Wohltemperierte Klavier,” 840 재인용.

51) Henry T. Finck, “Jazz-Lowbrow and Highbrow,” in *Jazz in Print(1856-1929). An Anthology of Selected Early Readings in Jazz History*, hrsg. v. Karl Koenig (Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2002), 337 재인용.

트리오’는 -1959년에 결성되었으며 “세상의 첫 재즈 음악가는 바흐였다”<sup>52)</sup>고 역설한 자크 루시에가 이끈 이 재즈 앙상블의 멤버는 피아노의 루시에, 베이스의 피에르 미쉬로(Pierre Michelot), 드럼의 크리스티앙 가로(Christian Garros)였다. 창단해인 1959년과 1964년 사이에 5장의 앨범으로 구성된 《플레이 바흐》(Play Bach) 시리즈를 발매했다. 흥미로운 것은 이 시리즈의 첫 앨범이 《토카타와 푸가 d단조》 BWV 565를 제외하고는 모두 《평균율 클라비어곡집》의 곡들(제1권의 C장조, c단조, D장조 프렐류드와 푸가, e<sup>b</sup> 단조 프렐류드)로 채워져 있다는 점이다. 이는 《평균율 클라비어곡집》을 바흐의 대표작이자 인기작, 무엇보다 재즈화에 가장 용이한 바흐의 음악으로 인정한 것에 다름 아니다. 또한 그 앨범을 통해 ‘플레이 바흐 트리오’는 ‘모던 재즈 콰르텟’의 지성적인 해석과는 또 다른 현란하고도 역동적인, 그러나 “작곡가에 대한 존경심”<sup>53)</sup>을 기반으로 한 정교한 해석으로써 커다란 흥행과 상업적 성공을 거둔 《평균율 클라비어곡집》을 이루어냈다.

## 2.4 창작으로써의 계승

커크패트릭(Ralph Kirkpatrick, 1911-1984)이 “사람들은 이 (《평균율 클라비어곡집》의) 곡들을 통해 영원히 마르지 않는 음악적 샘물을 길어 올릴 수 있다”<sup>54)</sup>고 언명한 바의 실제적 증거들은 연주 해석, 음악장르들 간의 크고 작은 경계들을 허문 편곡, 창조적 재생산 등의 영역을 넘어 순수 창작의 분야에서도 찾아진다. 즉 24개의 조성 전체를 담아내는 《평균율 클라비어곡집》의 구조와 내용으로부터 “음악적 샘물을 길어 올려” 창작적 필요, 혹은 욕구를 채운 작곡가들의 작품이 이미 1800년경부터, 그러니까 이 작품집의 첫 출판과 때를 같이 하여 눈에 띄게 등장하기 시작해 1950년경까지, 상대적으로 ‘유의미한’ 작품들로만 추려도, 40여 편에 이르도록 생산되었다.<sup>55)</sup> 물론 시대의 흐름에 따라 화성의 (기능적) 이해가 변화함으로써 조성의 배치에도 변화가 가해지곤 했다(쇼팽[Frédéric Chopin, 1810-1849]의 《프렐류드》[*Préludes*] op. 28[1836-1838], 헬러[Stephen Heller, 1813-1888]의 《24개 프렐류드》[*24 Préludes*] op. 81[1853], 쇼스타코비치[Dmitri Shostakovich, 1906-1975]의 《프렐류드》[*Préludes*] op. 34[1932-1933]와 《24개 프렐류드와 푸가》[*24 Präludien und Fugen*] op. 87[1950-1951] 등<sup>56)</sup>). 또 개별 악곡들은 19세기에 엄격한 대위법적 푸가보다는 느슨한 구성의 성격소곡이나 연주테크닉적 연습곡으로 기울기도(쇼팽의 op. 28, 모셀레스(Ignaz Moscheles, 1797-1870)의 《24개 에튀드》(*24 Études*) op. 70[1825-1826] 등<sup>57)</sup>), 20세기에 들어서는 반낭만주의적 사조를 바탕으로 구조성과 객관성, 바로크적 전통에 가치를 두면서 회고적 성격을 강하게 띠기도 하면서(힌데미트의 《음의 유희》, 쇼스타코비치의 《24개 프렐류드와 푸가》 op. 87 등<sup>58)</sup>) 외적,

52) 자크 루시에의 2005년 5월 1일자 인터뷰 기사. <http://www.planet-interview.de/interviews/jacques-loussier/33975/> [2015년 9월 13일 접속].

53) 위의 글.

54) 정운수, 『문화예술 100과 사전』 (서울: 숲비소리, 2007), 79 재인용.

55) Kube, “Das Wohltemperierte Klavier,” 835.

56) 이 작품들은 상행하는 5도권의 조성 배열로 바흐의 반음계적 조성 배치를 대체한다. 장단조성의 짝짓기도 달리해 장조의 조성 다음에 같은 으뜸음 단조 대신 병행 단조를 뒤따르게 한다.

57) 19세기에는 《평균율 클라비어곡집》에 대한 이해가 성격소곡집이나 연주테크닉을 위한 ‘교본’으로 기울어져 이 모델에 기대는 악곡집들이 ‘프렐류드’나 ‘에튀드’의 제목을 달고, 또 그러한 장르들로 엮여지곤 했다.

58) “대위법과 조성적 구조, 피아노 연주를 위한 연습곡”이라는 부제를 달고 있는 힌데미트의 《음의

내적 변모를 거듭했다. 장단조성의 체계가 급격하게 해체된 20세기의 작곡가들이 자신이 고안해낸 새로운 음체계를 《평균율 클라비어곡집》의 조성 구조에 대입하는 경우도 눈에 띈다. 한 옥타브를 동일한 간격의 24개 음으로 미분한 ‘4분음 체계’에 기반을 두는 비슈네크라드스키(Ivan Wyschnegradsky, 1893-1979)의 《24개 프렐류드》(24 *Préludes*, 1934[1960-1970 수정])와 음들의 친근도 체계인 ‘음열 1’<sup>59)</sup>에 준해, 그러니까 ‘음열 1’의 각 음을 차례로 중심음으로 부여하면서 작품의 축을 이루는 12개 푸가를 나열하는 힌데미트의 《음의 유희》가 그 대표적 예이다.<sup>60)</sup>

위와 같이 구조와 형식, 양식으로 방향을 맞추어 《평균율 클라비어곡집》에 담긴 바흐의 구상들을 시대성과 고유성 더해 이어나간 작품들은 근대 조성의 선구자, “화성의 원조”(Urvater der Harmonie)<sup>61)</sup>, 대위법의 완성자, “선율과 화성의 긴밀하고도 이상적인 결합”<sup>62)</sup>을 이루어낸 바흐의 “논 플루스 울트라”(non plus ultra)<sup>63)</sup> 작품의 계승을 통해 작곡가의 창조적 행위에 대한 가치를 담보 받고 저마다의 역사적 정당성과 위치를 확보하게 되었다.

### 3. 나가는 말

18세기 전반기에 유럽은 사회, 정치, 학문, 예술의 근대적 준칙들을 세워나갔다. 예컨대 루소(Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778)와 몽테스키외(Montesquieu, 1689-1755)는 민주주의의 이데올로기와 정치적 규범을, 뉴턴(Isaac Newton, 1642-1726)은 물리학의 체계를, 애덤 스미스(Adam Smith, 1723-1790)는 자유주의의 경제 원리를 밝히고 완성해나갔다. 이전 시대의 것들과 근본적으로 구별되는 근대적 준칙들이 만들어지던 이 때에 바흐는 근대 조성 및 화성의 체계, 표상을 확립해냈다. 그리고 그 결정체로 《평균율 클라비어곡

---

유희》는 작품의 ‘용도’에 있어서도 《평균율 클라비어곡집》과 상통한다. 한편 쇼스타코비치의 op. 87은 형식과 주제, 대위법적 작곡기법을 자아나가면서 스틸레 안티코에 의거하기도(C장조, e단조 푸가 등) 바흐의 것을 본보기로 삼기도(A장조, D장조 푸가 등) 파사칼리아나 아리아로 접근하기도 하면서(g<sup>#</sup>단조 프렐류드, f단조 프렐류드 등) 예스러움을 내풍기지만, 반음계적이고 그로테스크한 주제(D<sup>b</sup>장조 푸가)나 짙은 표현력(G장조, e단조 프렐류드 등)을 통해 자신의 음악언어를 부각시키기도 한다.

59) ‘음열 1’(C-G-F-A-E-E<sup>b</sup>-A<sup>b</sup>-D-B<sup>b</sup>-D<sup>b</sup>-B-F<sup>#</sup>)은 12개의 반음을 중심음(C)과 친근도가 높은 순서대로 배열한 것으로서, 힌데미트는 『작곡 지침서』(*Unterweisung im Tonsatz*)에서 물리학적 계산을 통해 배음들로부터 이 ‘음열 1’이 도출되는 과정을 설명한다. Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz I*, neue, erweiterte Aufl. (Mainz, London, New York, Paris, Tokyo, Toronto: Schott's Söhne, 1940), 75-79.

60) 12개의 푸가 사이에는 앞뒤의 푸가들을 음악적, 조성적으로 연결해주는 성격소곡적 형태의 인터류드(Interludium)들이 위치하며, ‘프렐류드’(Präludium)와 프렐류드의 전위역행형, 즉 프렐류드의 악보를 거꾸로 세워놓은 모양의 ‘포스트류드’(Postludium)가 《음의 유희》의 테두리를 형성한다. 《음의 유희》와 《평균율 클라비어곡집》의 거시적이고 세부적인 구상, 구조, 구성의 공통점 및 차이점들에 대해서는 다음의 줄고를 참고할 수 있다. 나주리, “힌데미트의 《음의 유희》와 바흐의 《평균율 클라비어곡집》,” 『음악과 민족』 28 (2004), 206-225.

61) 베토벤이 호프마이스터(Franz Anton Hoffmeister, 1754-1812)에게 보낸 1801년 1월 15일자 편지. Dürr, *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier*, 441 재인용.

62) Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802), 65.

63) 크라머의 『음악 잡지』에 실린 네페의 1783년 3월 2일자 보고문. *Bach-Dokumente* Bd. III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*, 369.

집》을 내놓았다. 아울러 바흐는 서양음악의 본원적 언어이자 문법인 대위법의 정제된 총체와 독일 음악의 ‘끝이자 시작’<sup>64)</sup>인 그의 음악을 가로지르는 단면들을 이 작품집에 고스란히 담아냈으니, 200여년의 역사를 거쳐 내려오면서 여기에 “최고의 대위법 교본”, “영원한 독일 예술의 걸작”, “구약성경”, “일용 양식”, “작품 중 작품”, “공공의 소유물”, “논 플루스 울트라” 등과 같은, 그 어느 음악작품의 경우와도 비견할 수 없을 정도로 많은 찬사의 수식어들이 달린 것은 그리 놀라운 일이 아니다.

프렐류드와 푸가 쌍의 연속이라는 단조로운 구조 및 구성에도 불구하고 그러한 역사적, 양식사적, 음악언어사적 무게에 비례해 《평균율 클라비어곡집》의 영향사, 혹은 수용사는 대단히 방대하다. 따라서 위에서 짚어본 면면들은 한 대략적 흐름에 불과하다. 그러나 그 대략적 흐름은 작품의 전수와 전파, 해석, 재생산, 창조적 재현 등의 중요한 수용사적 지점들을 포괄한 것이므로 찬찬히 돌이켜져보면, 다양하고 간혹은 매우 이질적인 시대, 양식, 장르, 음악적 콘텍스트로의 탁월한 동화력과 대위법을 전면에서 세우는 시대, 양식, 장르의 초월성으로 귀결되는 양면적 가치가 바흐의 여타 음악들, 나아가 서양음악의 창작 유산들과 차별화되는 《평균율 클라비어곡집》의 수용사를 가능케 한 요인으로 작용했다는 결론에 이르게 한다. 《평균율 클라비어곡집》의 그 양면적 가치가 때로는 한 쪽으로 때로는 다른 한 쪽으로 기울면서 부단한 생명력을 만들어내고, 고유의 본질을 잃지 않으면서도 양적, 질적으로 풍성한 해석, 재생산으로 이어져 작품의 역사적 가치, 전파의 폭을 더하고 넓히는 결과를 가져왔으며, 심지어 대중성마저 확보하기에 이르렀다는 것이다. 그러한 과정에서 (개별 악곡들의 발체를 허용하는) 열린 접근성도 일조한 활발한 전파, 역사적 가치 제고에 따른 명성은 다시금 《평균율 클라비어곡집》의 독창적, 재현적 ‘모방’에 자극제가 되고, 그 결실은 또다시 이 바흐 작품의 명성을 높이는데 기여했다. 아울러 방향을 바꾸어 보면, 《평균율 클라비어곡집》에 기대거나 이를 ‘이용’한 작품들이 역사적, 예술적 가치 및 정당성을 부여받게 되는 현상들이 목격된다. 시대의 바흐 상과 맞물리며 개별 악곡의 특정한 (종교적) 성격이 산출, 강화, (예술음악과 대중음악의 경계를 넘나들며) 되풀이되는 모습도 특이하게 눈길을 끄는 《평균율 클라비어곡집》의 수용의 역사는 결국 이 바흐의 ‘오푸스 마그눔’이 품고 있는 고유의 가치와 속성, 음악적 가능성과 잠재력이 역사의 흐름을 타며 한껏 발현되고 호응될 수 있는, 역사적·예술적 위상의 담보가 될 수 있는 성질의 것이라는 점에 기반을 둔다.

본 논문은 다른 한편으로 《평균율 클라비어곡집》이 여러 형태의 ‘자기실현’ 수단이기도 했다는 결론에 다다르기에, 오늘날의 음악가들이 어떻게 “이 곡들을 통해 영원히 마르지 않는 음악적 샘물을 길어 올릴”지, 혹 그들을 통해 《평균율 클라비어곡집》의 또 다른 수용사적 레도가 형성될지 흥미롭게 지켜볼 일이다.

## 검색어

평균율 클라비어곡집(*The Well-Tempered Clavier*), 프렐류드(*prelude*), 푸가(*fugue*), C장조 프렐류드(*Prelude in C Major*), 수용사(*reception history*), 구노(*Gounod*), 아베 마리아(*Ave Maria*), 파트(*Part*), 크레도(*Credo*), 스위치드 온 바흐(*Switched-on Bach*), 재즈편곡(*jazz arrangement*)

64) 나주리, “20세기 바흐수용관의 변천,” 87-88.

## 참고문헌

- 나주리. “20세기 바흐수용관의 변천.” 『음악과 문화』 9 (2003): 81-106.
- \_\_\_\_\_. “힌데미트의 《음의 유희》와 바흐의 《평균율 클라비어곡집》.” 『음악과 민족』 28 (2004): 201-227.
- \_\_\_\_\_. “20세기 음악과 회화에서의 푸가.” 『서양음악학』 11 (2006): 99-122.
- \_\_\_\_\_. “‘대중음악가’의 ‘클래식음악’으로의 경계 넘어서기: 스틱의 경우.” 『서양음악학』 33 (2013): 11-39.
- \_\_\_\_\_. “빈고전주의 음악의 자율성과 보편성에 이르기까지: 그 살진 토양으로서의 합스부르크 황제와 귀족의 음악 후원 및 문화.” 『서양음악학』 38 (2015): 11-37.
- 정윤수. 『문화예술 100과 사진』. 서울: 슝비소리, 2007.
- Adorno, Theodor W. “Musikalische Warenanalysen.” In Theodor W. Adorno. *Gesammelte Schriften* Bd. 16: *Musikalische Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, 284-297. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- Bach-Dokumente* Bd. III: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800*. Herausgegeben von Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von Werner Neumann, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter · Leipzig: VEB Deutscher Verlag, 1972.
- Bruhn, Siglind. *J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier. Analyse und Gestaltung*. Waldkirch: Edition Gorz, 2006.
- Czerny, Carl. “Vorwort.” In *Das Wohltemperierte Klavier von Joh. Seb. Bach*. Revidirt und mit Fingersatz versehen von Carl Czerny und F. A. Roitzsch, 3. Leipzig: C. F. Peters, 1863.
- Dahlhaus, Carl. “Über die ‘mittlere’ Musik des 19. Jahrhunderts.” In *Klassische und romantische Musikästhetik*. Herausgegeben von Carl Dahlhaus, 198-218. Laaber: Laaber Verlag, 1988.
- David, Johann Nepomuk. *Das Wohltemperierte Klavier. Der Versuch einer Synopsis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1962.
- Dürr, Alfred. *Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier*. Kassel: Bärenreiter, 2008<sup>3</sup>.
- Feder, Georg. “Gounod’s ‘Méditation’ und ihre Folgen.” In *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*. Herausgegeben von Walter Wiora, 85-122. Regensburg: Bosse, 1969.
- Finck, Henry T. “Jazz-Lowbrow and Highbrow.” In *Jazz in Print(1856-1929). An Anthology of Selected Early Readings in Jazz History*. Edited by Karl Koenig, 336-339. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2002.
- Forkel, Johann Nikolaus. *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802.
- Gray, Cecil. *The Forty-eight Preludes and Fugues of J. S. Bach*. London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1938.
- Helms, Siegmund. “Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach.” *Bach-Jahrbuch* 57

(1971): 13-81.

Hillier, Paul. *Arvo Pärt*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997.

Hindemith, Paul. *Unterweisung im Tonsatz I*. Neue, erweiterte Auflage. Mainz, London, New York, Paris, Tokyo, Toronto: Schott's Söhne, 1940.

Hinrichsen, Hans-Joachim. "‘Urvater der Harmonie’? Die Bach-Rezeption." In *Bach Handbuch*. Herausgegeben von Konrad Küster, 31-65. Kassel: Bärenreiter · Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1999.

\_\_\_\_\_. "Zwischen Bearbeitung und Interpretation: Zum praktischen Umgang mit Bachs Instrumentalmusik." In *Bach und die Nachwelt* Bd. 2. Herausgegeben von Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen, 341-391. Laaber: Laaber Verlag, 1999.

Hunkemöller, Jürgen. "Roots and Wings: Jazz-Dialoge mit Bach im Jahr 2000." In *Bach und die Nachwelt* Bd. 4. Herausgegeben von Joachim Lüdtke, 349-368. Laaber: Laaber Verlag, 2005.

Klassen, Janina. "Eichenwälder und Blumenwiesen. Aspekte der Rezeption von Bachs 'Wohltemperiertem Klavier' zur Schumann-Zeit." *Archiv für Musikwissenschaft* 53/1 (1996): 41-64.

Kube, Michael. "Das Wohltemperierte Klavier." In *Bach Handbuch*. Herausgegeben von Konrad Küster, 810-843. Kassel: Bärenreiter · Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 1999.

Neely, Blake. *Piano mit Trainingsprogramm*. Weinheim: Wiley-VCH Verlag, 2013.

Pfeiffer, Theodor. *Studien bei Hans von Bülow*. Bremen: Dogma, 2012.

Sackmann, Dominik. "Das Wohltemperierte Klavier." In *Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch* Teilband II. Herausgegeben von Siegbert Rampe, 672-739. Laaber: Laaber Verlag, 2008.

Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* Bd. I & II. Herausgegeben von Martin Kreisig. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914<sup>5</sup>.

Schweitzer, Albert. *Johann Sebastian Bach*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2005<sup>12</sup>.

von Dadelsen, Georg. "Robert Schumann und die Musik Bachs," *Archiv für Musikwissenschaft* 14/1 (1957): 46-59.

[인터넷자료]

<http://moogfoundation.org/about/humble-visionary/bob-moog-timeline/>. 2015년 9월 4일 접속.

<http://www.wendycarlos.com/+sob.html#top>. 2015년 9월 4일 접속.

<http://www.planet-interview.de/interviews/jacques-loussier/33975/>. 2015년 9월 13일 접속.

<http://www.sting.com/news/article/132>. 2015년 9월 1일 접속.

<http://www.wendycarlos.com/+sob.html#top>. 2015년 9월 4일 접속.

## Abstract

### The Uniqueness in the Reception History of Bach's *Well-Tempered Clavier*

Julie Ra

This study probed into the history of reception where Bach's *Well-Tempered Clavier* became distinguished from his other works; where it has steadily maintained the active and overwhelming influence in the realms of interpretation, reproduction, and creation even by crossing the clear distinction between artistic music and popular music since the death of the composer to today. This study looked for the main causes for the 'uniqueness' in the reception history in the context of history and found the following conclusion. The ambivalent aspects of *The Well-Tempered Clavier*, the outstanding power of assimilating into various or very different contexts of the time, style, genre, and music and its characteristic of transcending the time, style, and genre were the main causes that constituted the 'uniqueness' in its history of reception. The works of later generations inspired by *The Well-Tempered Clavier* have been given historical and artistic values. After all, the reception history of *The Well-Tempered Clavier* is based on the fact that its value and property, musical functionality and potential can be fully expressed along the current of the times and win responses from the audience and that it could secure the historical and artistic status.

## 바흐의 《평균율 클라비어곡집》, 그 수용사의 특이성에 대하여

나주리

본 논문은 바흐의 《평균율 클라비어곡집》이 그의 여타 작품들 및 서양음악의 창작 유산들과 구별되는 수용의 역사, 즉 작곡가 사후 오늘날까지 부단히도 해석, 재생산, 창작의 범주에서 예술음악과 대중음악 간의 뚜렷한 경계마저 넘나들며 활기차고도 압도적인 생명력을 유지해온 역사에 주목하면서 그 ‘특별한’ 수용사의 요인들을 역사의 흐름 안에서, 작품의 내부에서 찾으며, 다음과 같은 결론에 이른다. 다양하고 때로는 매우 이질적인 시대, 양식, 장르, 음악적 콘텍스트로의 탁월한 동화력과 시대, 양식, 장르의 초월성으로 귀결되는 양면적 가치가 《평균율 클라비어곡집》의 ‘특별한’ 수용사를 일군 주요 요인이었다. 《평균율 클라비어곡집》에 기댄 후대의 작품들은 역사적, 예술적 가치를 부여받기도 했다. 《평균율 클라비어곡집》의 수용사는 결국 이 작품이 품고 있는 가치와 속성, 음악적 가능성과 잠재력이 역사의 흐름을 타며 한껏 발현되고 호응될 수 있는, 역사적 · 예술적 위상의 담보가 될 수 있는 성질의 것이라는 점에 기반을 둔다.