



저작자표시-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



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](#)

우 혜 언 교수 지도

석사학위 청구논문

J. S. 바흐의 《파르티타 2번》에서  
나타난 유기적 연관성

2018

성신여자대학교 대학원

음악학과

조진영

J. S. 바흐의 《파르티타 2번》에서  
나타난 유기적 연관성

우 혜 언 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2018년 5월

성신여자대학교 일반대학원

음악학과

조진영

# 인 준 서

조진영의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 5월

심 사 위 원 장 오윤주 (인)

심 사 위 원 이혜진 (인)

심 사 위 원 우혜언 (인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문은 J. S. 바흐의 《파르티타 2번》 BWV 826을 중심으로 파르티타의 초기 의미인 변주곡의 특성을 악장간의 유기적 연관성으로 증명해 보이고자 하였다. 《6개의 건반 파르티타》 BWV 825-830는 바흐의 다른 건반 모음곡과 유사하게 춤 악장으로 구성되어 있다. 하지만 이 작품은 모음곡으로서의 성격 이상으로 여러 악장들을 하나로 묶는 공통된 음악 특징들을 지녔다. 이 특징들을 구체적으로 파악하기 위해 먼저 ‘파르티타’(Partita) 의미의 역사적 변천을 다루었다. 파르티타는 이탈리아에서 유래된 말로 16세기 말 서양음악사에 등장하였다. 오늘날 파르티타는 바흐의 《6개의 건반 파르티타》처럼 모음곡을 뜻하지만, 17세기 초기에는 변주곡을 의미했다. 또한 18세기에 이르러서는 변주곡과 모음곡 형식이 혼합되어 작곡되는 등 파르티타의 의미는 역사적으로 조금씩 변화하였음을 확인할 수 있었다.

두 번째로 바흐의 대표적인 건반 파르티타 작품에 속하는 《코랄 파르티타》, 《프렐류드와 파르티타》 BWV 833 그리고 《6개의 건반 파르티타》를 중심으로 각각의 파르티타 의미에 대해 연구하였다. 이 세 파르티타는 각기 다른 형식과 특징들을 보여 주었다. 《코랄 파르티타》는 17세기 파르티타의 뜻과 같이 완전한 변주곡의 모습을 갖추고 있었으며, 나머지 두 파르티타는 모음곡으로 구성되었다. 하지만 《프렐류드와 파르티타》 그리고 《6개의 건반 파르티타》는 모음곡 형식에도 불구하고 파르티타 본래의 의미가 담긴 악장간의 변주적 양상을 가지고 있음을 선행연구들을 통해 확인할 수 있었다.

마지막으로 《6개의 건반 파르티타》가 지닌 유기적 연관성의 더 구체적인 증명을 위해 비교적 다루어지지 않은 《파르티타 2번》을 선정하여 논하였다. 본 연구의 핵심인 《파르티타 2번》 분석연구와 함께 앞서 논의된 연구들을 바

탕으로 이 곡의 악장들에서 공통적으로 나타나는 화성적 토대, 모티브적 음형 그리고 리듬의 연관성을 확인하였다. 결론적으로 바흐의 《파르티타 2번》도 그의 다른 파르티타 작품처럼 모음곡 형식이지만 파르티타 그 본래 의미로 인해 변주곡에서 나타나는 유기적 연관성을 지니고 있었다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 본론 .....	3
1. 파르티타의 정의 .....	3
1) 16세기와 17세기 파르티타 .....	3
2) 17세기 말과 18세기 파르티타 .....	7
2. J. S. 바흐의 파르티타 .....	12
1) 오르간 코랄 파르티타 .....	12
2) 《프렐류드와 파르티타》 BWV 833 .....	17
3) 《6개의 건반 파르티타》 .....	23
3. J. S. 바흐의 《파르티타 2번》 BWV 826 .....	30
1) J. S. 바흐의 《파르티타 2번》 .....	35
2) 《파르티타 2번》 분석 .....	37
① 화성 .....	37
② 선율 .....	44
③ 리듬 .....	52
III. 결론 .....	56

## 참고문헌

## ABSTRACT

## 표 목 차

〈표 1〉 비버의 《하모니아》 중 Partia I - III .....	9
〈표 2〉 파헬렐의 《음악의 기쁨》 중 Partie I - III .....	9
〈표 3〉 쿠나우의 《신 클라비어 연습곡》 속 Partie의 조성 구성 .....	10
〈표 4〉 쿠나우의 《신 클라비어 연습곡》 속 Partie I - III의 악장 구성 .....	10
〈표 5〉 J. S. 바흐의 코랄 파르티타 목록 .....	14
〈표 6〉 BWV 833의 악장구성 .....	18
〈표 7〉 J. S. 바흐의 《Violin Partita No. 1 in b단조》 BWV 1002 악장 구성 .....	21
〈표 8〉 J. S. 바흐의 《6개의 건반 파르티타》의 작품 목록 및 조성 .....	23
〈표 9〉 J. S. 바흐의 《6개의 건반 파르티타》의 서곡들 .....	24
〈표 10〉 J. S. 바흐의 《6개의 건반 파르티타》의 선택적 무곡 .....	24
〈표 11〉 J. S. 바흐 《파르티타 2번》의 악장 구성 .....	30
〈표 12〉 《파르티타 2번》 신포니아 개요 .....	31
〈표 13〉 《파르티타 2번》 알르망드 개요 .....	32
〈표 14〉 《파르티타 2번》 쿠랑트 개요 .....	33
〈표 15〉 《파르티타 2번》 사라방드 개요 .....	34
〈표 16〉 《파르티타 2번》 론도 개요 .....	34
〈표 17〉 《파르티타 2번》 카프리치오 개요 .....	35
〈표 18〉 《파르티타 2번》 알르망드와 쿠랑트의 조성계획 .....	43
〈표 19〉 《파르티타 2번》 각 악장의 머리 모티브 .....	45

## 악 보 목 차

〈악보 1〉 뱀의 《Ach wie nichtig, ach wie flüchtig》의 파르티타 1과 2 ……	6
〈악보 2〉 프레스코발디의 《Partita, Aria detta la frescobalda》의 변주 2와 변주 4 ……	7
〈악보 3〉 프로베르거의 《Partita, Auf die Mayerin》의 3개의 춤 악장 첫 부분 ……	8
〈악보 4〉 뱀의 《Freu dich sehr o meine Seele》의 파르티타 1과 2 ……	13
〈악보 5〉 J. S. 바흐의 《O Gott, du frommer Gott!》의 파르티타 1, 2, 6·15	
〈악보 6〉 라인켄의 《Partita diverse sopra l’Aria Schweiget mir》 파르티타 1과 2 ……	16
〈악보 7〉 J. S. 바흐의 《프렐류드와 파르티타》 BWV 833의 알르망드 마디 5-11 ……	19
〈악보 8〉 J. S. 바흐의 《프렐류드와 파르티타》 BWV 833의 쿠랑트 마디 9-20 ……	20
〈악보 9〉 J. S. 바흐의 《Violin Partita No. 1 in b단조》 BWV 1002의 알르 망드와 두블 마디 1-2 ……	21
〈악보 10〉 J. S. 바흐의 《Violin Partita No. 1 in b단조》 BWV 1002의 쿠랑 트와 두블 마디 1-2 ……	21
〈악보 11〉 《파르티타 1번》의 프렐루디움 마디 1-2 ……	26
〈악보 12〉 《파르티타 1번》의 알르망드 마디 1-4 ……	26
〈악보 13〉 《파르티타 1번》의 쿠랑트 마디 1-3 ……	27
〈악보 14〉 《파르티타 1번》의 쿠랑트 마디 18-19와 사라방드 마디 9-10 ……	27
〈악보 15〉 《파르티타 4번》의 서곡 마디 1-3 ……	28
〈악보 16〉 《파르티타 4번》의 알르망드 마디 1-2 ……	28

〈악보 17〉 《파르티타 4번》의 아리아 마디 1-3 .....	28
〈악보 18〉 《파르티타 2번》의 신포니아 마디 1-2 .....	38
〈악보 19〉 《파르티타 2번》의 쿠랑트 마디 1-2 .....	38
〈악보 20〉 《파르티타 2번》의 알르망드 마디 15-17 .....	39
〈악보 21〉 《파르티타 2번》의 쿠랑트 마디 11-13 .....	39
〈악보 22〉 《파르티타 2번》의 카프리치오 마디 47-50 .....	39
〈악보 23〉 《파르티타 2번》의 알르망드 마디 7-16 .....	41
〈악보 24〉 《파르티타 2번》의 쿠랑트 마디 6-12 .....	42
〈악보 25〉 《파르티타 2번》의 신포니아 마디 8-9 .....	46
〈악보 26〉 《파르티타 2번》의 알르망드 마디 1-2 .....	46
〈악보 27〉 《파르티타 2번》의 사라방드 마디 1 .....	46
〈악보 28〉 《파르티타 2번》의 쿠랑트 마디 1-2 .....	47
〈악보 29〉 《파르티타 2번》의 론도 마디 1-3 .....	47
〈악보 30〉 《파르티타 2번》의 신포니아 마디 1-2 .....	48
〈악보 31〉 《파르티타 2번》의 쿠랑트 마디 1-2 .....	48
〈악보 32〉 《파르티타 2번》의 신포니아의 알레그로 마디 1-3 .....	49
〈악보 33〉 《파르티타 2번》의 카프리치오 마디 49-53 .....	49
〈악보 34〉 《파르티타 2번》의 알르망드 마디 1-2 .....	49
〈악보 35〉 《파르티타 2번》의 알르망드 마디 3-4 .....	50
〈악보 36〉 《파르티타 2번》의 쿠랑트 마디 1-2 .....	50
〈악보 37〉 《파르티타 2번》의 쿠랑트 마디 13 .....	50
〈악보 38〉 《파르티타 2번》의 카프리치오 마디 1-4 .....	51
〈악보 39〉 《파르티타 2번》의 카프리치오 마디 49-53 .....	51
〈악보 40〉 《파르티타 2번》의 알르망드 마디 13-14 .....	52
〈악보 41〉 《파르티타 2번》의 론도 마디 18-21 .....	53

〈악보 42〉 《파르티타 2번》의 알르망드 마디 29-30 .....	53
〈악보 43〉 《파르티타 2번》의 론도 마디 61-64 .....	53
〈악보 44〉 《파르티타 2번》의 신포니아 마디 24-25 .....	54
〈악보 45〉 《파르티타 2번》의 사라방드 마디 13-15와 21-22 .....	54
〈악보 46〉 《파르티타 2번》의 론도 마디 56- 65 .....	55

## 그림 목 차

〈그림 1〉 J.S. 바흐의 《프렐류드와 파르티타》 BWV 833의 악장 구성 .....	22
---	----

## I. 서론

파르티타(Partita)는 바로크 시대 다양한 악기들을 위해 작곡되었던 장르이다. 이 용어는 본래 이탈리아에서 온 단어로 ‘부분’이란 의미를 뜻했으며, 17세기 서양음악사에서 주로 변주곡 형식의 작품을 일컫는 표현으로 사용되었다. 하지만 18세기에 들어서면서 파르티타는 점차 본래의 형식에서 벗어나 여러 의미로 사용되었고, 오늘날 변주곡 보다는 모음곡 형식의 작품을 칭하는 용어로 확립되었다.

이러한 파르티타의 의미 변화는 바흐의 여러 건반 파르티타 작품에서도 나타났다. 바흐의 건반 파르티타 작품으로는 《6개의 건반 파르티타》 BWV 825-830을 포함하여 이전에 작곡된 《코랄 파르티타》와 《프렐류드와 파르티타》 BWV 833 이 세 유형의 작품들을 들 수 있다. 《코랄 파르티타》는 이들 중 가장 먼저 작곡되었으며 17세 초 파르티타들과 같은 변주곡 형식을 갖춘 작품이다. 하지만 《프렐류드와 파르티타》와 《6개의 건반 파르티타》는 춤 악장으로 구성된 모음곡 형식이며, 동시에 이 두 작품은 각기 악장들이 가진 독특성과 유기적 관계로 인해 파르티타 의미를 둘러싼 분분한 의견을 내어놓고 있다.

선행연구에 따르면 이 두 작품은 악장들 간에 보여준 음악적 통일성 때문에 모음곡의 형식에도 불구하고 ‘파르티타’ 초기 특징인 변주적 양상을 보이는 것으로 주장되고 있다. 그리고 《6개의 건반 파르티타》에서는 6개의 파르티타가 모두 균등한 수준으로 다루어지기 보다는 《파르티타 1번》과 《파르티타 4번》을 중점으로 논의되어 있다.

본 연구는 이러한 선행연구를 근거로 그리고 파르티타 의미 고찰을 시작으로, 《6개의 건반 파르티타》중 상대적으로 다루어지지 않은 《파르티타 2번》

BWV 826에서도 악장들 간의 유기적 연관성이 나타나는지 또한 파르티타가 지닌 변주적 양상을 확인할 수 있는지 고찰해 보고자 한다. 먼저 파르티타의 의미가 역사적으로 어떠한 변화 과정을 거쳐 왔는지 살펴보고 이러한 변화들에 맞춰 작곡된 몇몇 이탈리아와 독일 작곡가들의 파르티타 작품들을 연구할 것이다. 그리고 앞서 언급하였던 바흐의 《코랄 파르티타》와 《프렐류드와 파르티타》가 어떤 특징을 보이는지 알아보고, 이 파르티타 작품들에서도 마찬가지로 변주적 양상을 찾아볼 수 있는지 다루어 볼 것이다. 마지막으로 앞서 이루어진 연구들을 바탕으로 《파르티타 2번》을 분석하여 실제로 모음곡 형식을 가진 파르티타에서도 파르티타의 초기 양식인 변주곡 같이 악장간의 유기적 연관성을 지니고 있는지 논의해 볼 것이다.

## II. 본론

### 1. 파르티타의 정의

#### 1) 16세기와 17세기 파르티타

서양음악사에서 ‘파르티타(Partita)’는 지금까지 친숙하게 사용된 ‘모음곡’의 뜻과 달리 시대와 장소에 따라 서로 다른 의미로 해석되어왔다. 어원적으로 ‘파르티타’는 이탈리아어 ‘Partire’에서 온 단어로써 “뉘음”, “부분”을 뜻하며, ‘Partie’, ‘Partiri’, ‘Parte’, ‘Partia’, ‘Parthia’, ‘Partie’, ‘Parthie’, ‘Partye’ 등 나라에 따라 각기 다르게 표기되었다.<sup>1)</sup> 16세기 음악에서 파르티타의 개념은 처음에 ‘성부’를 뜻했다. 예를 들면 갈릴레이(Vincento Galilei, 1520-1591)의 첫 번째 대위법 연습책(*Il primo libro della prattica de Contrapunto*)과 제수알도(Carlo Gesualdo, 1561-1613)의 기악음악 작품(*Partite instrumentale*)이 있다.<sup>2)</sup> 갈릴레이 책에서 파르티타는 옥타브로 진행하는데 있어서 음정간의 규칙을 설명할 때 각 성부들을 지칭하기 위한 단어로써 사용되었으며, 제수알도의 기악 작품에서도 역시 성부의 의미로서 파르티타가 등장하였다.

하지만 이 후 16세기 말과 17세기 초 파르티타는 ‘성부’의 의미에서 더 나아가 다른 의미를 가졌다. 첫 번째로 파르티타는 “변주곡” 혹은 “변주곡 속 각각의 악장”을 뜻했다.<sup>3)</sup> 변주곡으로 만들어진 파르티타는 갈릴레이를 통해 확인할 수 있다. 갈릴레이는 이미 파르티타를 그의 대위법 책에서 성부의 의미로 사용하였지만, 16세기 말 짧은 주제 선율을 바탕으로 하여 화음, 리듬, 장식들

1) Thomas Schipperges, “Partita,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Ausgabe, Personenteil 10, hrsg. Ludwig Finscher (Kassel:Bärenreiter, 1994), 1415-1416.

2) Schipperges, “Partita,” 1415-1416.

3) Schipperges, “Partita,” 1417.

이 더해지는 변주곡 작품에 파르티타 용어를 붙였다.

두 번째로 파르티타는 문헌에서 종종 음악이 아닌 춤과 관련되어 거론되었다. 1589년에 루티(Prospero Luti)가 쓴 갈리아드 춤 지침서(*Opera bellissima nella quale si contengono molte partite et passaggi di gagliarda*)에서 파르티타는 갈리아드 춤의 다양한 스텝을 묘사할 때 각 스텝의 ‘부분’들을 지칭하는 말로 사용되었다.<sup>4)</sup> 또한 음악학자 토레프란카(Fausto Torrefranca, 1883-1955)는 파르티타 음악적 개념의 어원 자체를 발레에서 찾았다.<sup>5)</sup>

17세기 중반에는 본격적으로 변주곡 형식의 파르티타 작품들이 많이 등장하였고 주제 선율 역시 다양해졌다. 특히 16세기 인쇄술의 발달은 세속 노래 모음집의 출판을 야기하면서 선율의 대중화에 기여했고, 동시에 대다수의 작곡가들은 대중들에게 잘 알려져 있는 세속 노래를 주제 선율로 삼아 변주곡 형식의 파르티타를 작곡하였다. 17세기 초 파르티타 장르에서 두각을 보였던 작곡가로는 프레스코발디(Girolamo Frescobaldi, 1583-1643)를 꼽을 수 있다.

프레스코발디는 바로크 이탈리아 건반 음악 발전에 기여하며 중요한 작품을 남긴 대표 작곡가이다. 그는 이전시대의 음악가들과 달리 실험적인 불협화음이나 다이내믹의 극적인 대조, 화려한 건반 테크닉 등 새로운 작곡기법들을 선보였으며, 특히 파르티타나 토카타 장르에서 큰 발자취를 남겼다.<sup>6)</sup> 그의 대표적인 작품으로는 《Partite 8 sopra l' Aria di Ruggiero》, 《Partite 6 sopra l' aria di Monicha》, 《Paritite 12 sopra l' aria delle Romanesca》 등이 있으며, 주로 세속 노래를 바탕으로 작곡된 파르티타 작품들이 남아있다.

프레스코발디의 작품들은 이후 그의 제자인 작곡가 프로베르거(Johann Jakob Froberger, 1615-1667)에게 많은 영향을 끼쳤으며 프로베르거 또한 파르티타 작곡에 기여했다. 하지만 그는 프레스코발디가 보여주었던 변주곡으로

---

4) Schipperges, “Partita,” 1417-1418.

5) Schipperges, “Partita,” 1417-1418.

6) Manfred F. Bukofzer, *Music in the baroque era* (New York: W.W.Norton, 1947), 44-55.

의 의미와 달리 ‘작품 속 일부분’ 혹은 여러 소품들은 묶은 ‘하나의 작품’(pieces)으로서 파르티타 용어를 사용하였다.<sup>7)</sup> 그의 파르티타 작품 《Partita, Auf die Mayerin》을 살펴보면 모든 변주 후에 파르티타라는 제목이 붙어 있지 않은 두블, 쿠랑트, 사라방드의 춤 악장들이 새롭게 첨가되어 있는 것을 확인할 수 있다. (<악보 3> 참조) 여기서 더 나아가 서로 접점이 없는 기악 음악들을 하나로 묶어 놓은 작품에까지도 ‘partite’란 제목을 붙였다. 하지만 이 당시 프로베르거의 파르티타 작품들은 여전히 이탈리아의 변주곡 모습도 함께 보여주고 있으며, 동시대에 활동한 작곡가 라인켄(Johann Adam Reincken, 1623-1722)의 작품 《Partita diverse sopra l’Aria Schweiget mir》에서도 역시 동일하게 변주곡의 경향이 나타난다.

프로베르거에 의해서 ‘작품 속 일부분’ 혹은 ‘하나의 작품’이란 새로운 의미의 파르티타가 생성되어가고 있을 동안에 다른 한편에서는 계속적으로 변주곡 형태의 파르티타가 작곡되었다. 이것은 바로 독일 프로테스탄트 교회에 의해 만들어진 ‘코랄 파르티타’이다. 코랄은 16세기 종교개혁이 일어난 후, 음악이 가진 힘을 인식한 프로테스탄트가 회중 모두가 함께 부를 수 있는 새로운 찬송가가 필요하다는 생각 하에 탄생하게 되었다. 코랄은 한동안 프로테스탄트 교회음악의 핵심으로 자리 잡지만 17세기와 18세기에 들어오면서 예전만큼 좋은 호응을 얻지 못하였다. 하지만 코랄은 점차 기악음악으로 다양하게 편곡하여 활용되었고 이 과정 속에서 생겨난 하나의 장르가 바로 코랄 파르티타이다. 코랄 파르티타는 이미 익숙한 옛 코랄 선율을 바탕으로 변주되어지는 작품이며 이 장르의 대표적인 작곡가로는 뵘(Geroge Böhm, 1661-1733)을 들 수 있다. 그는 《Ach wie nichtig, ach wie flüchtig》, 《Freu dich sehr o meine Seele》 등 많은 코랄 파르티타를 작곡하였다. 더불어 그의 코랄 파르티타는 이후 J. S.

---

7) Schipperges, “Partita,” 1417-1418; David Fuller, Cliff Eisen, “Partita,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, vol. 18, ed. Stanley Sadie (New York: Macmillan, 2001), 173.

바흐의 코랄 파르티타 작품에 중요한 본보기가 되었다. 예를 들어 <악보 1>을 통해 코랄선율이 주제로 사용된 후 변주되는 형식을 확인할 수 있다.

<악보 1> 뱀의 《Ach wie nichtig, ach wie flüchtig》의 파르티타 1과 2

Partita 1

6

Partita 2 *tr*

11 *Lento*

## 2) 17세기 말과 18세기의 파르티타

17세기 말의 파르티타는 이전처럼 주제와 변주들로만 이루어진 것이 아닌 변주들과 춤곡 성향을 띤 악장들이 삽입되는 양상을 보여주었다. 당시에는 춤곡 성향을 가진 변주곡 작품이 유행을 이끌었고, 이 영향은 파르티타 작품에도 반영되었다. 하지만 춤곡 성향을 띤 악장이 삽입된 구체적인 파르티타 작품은 17세기 말 이전 프레스코발디의 《Partita, Aria detta la frescobalda》에서 먼저 찾아볼 수 있다. 이 파르티타는 주제와 4개의 변주로 구성되어 있으며, 작품 속 두 번째와 네 번째 변주는 ‘갈리아드’(Galliard)와 ‘코렌테’(Corrente)라고 특별히 명시되어있다. 더불어 이 변주들의 리듬 또한 각각의 춤곡 특성을 살려 갈리아드와 코렌테 리듬의 3/2과 3/4으로 작곡되었다. <악보 2>

<악보 2> 프레스코발디의 《Partita, Aria detta la frescobalda》의 변주 2와 변주 4

II Variazione (GAGLIARDA)  
Allegro  
(-combinaz. libera) *f*

IV Variazione (Corrente)  
Allegro

또한 앞에서 언급된 프로베르거의 작품 《Partita, Auf die Mayerin》 역시 하

나의 춤곡 성향을 가진 변주곡 작품이다. 이 작품에서 프로베르거는 일련의 변주곡 끝에 춤 악장들을 첨가시키는 새로운 시도를 선보였다. (<악보 3> 참고) 더 나아가 그는 앞의 변주곡들의 핵심 주제 선율을 바탕으로 춤 악장을 작곡하면서 악장 간의 테마적인 연결성을 더욱 확실히 하였다. 즉 이 작품은 일종의 춤곡 성향을 가진 변주곡으로 평가될 수 있으며, 혹자는 이 작품을 “변주 모음곡(Variation Suite)”이라고 지칭하기도 하였다.<sup>8)</sup>

<악보 3> 프로베르거의 《Partita, Auf die Mayerin》의 3개의 춤 악장 첫 부분

Courante sopra Mayrin

Double

Sarabande sopra Mayrin

The image shows three staves of musical notation. The first staff is titled 'Courante sopra Mayrin' and features a treble clef with a C-clef (soprano) and a bass clef with a C-clef (bass). The second staff is titled 'Double' and features a treble clef with a C-clef and a bass clef with a C-clef. The third staff is titled 'Sarabande sopra Mayrin' and features a treble clef with a C-clef and a bass clef with a C-clef. All three staves are in 3/4 time and contain musical notation for the first few measures of each piece.

춤곡 성향을 띤 변주곡 형식의 파르티타 작품으로 프로베르거 외에도 라인 쾨의 《Partite Diverse》와 스토라체(Bernardo Storace, 1664-?)의 작품집 《d´involutura per cimbalò ed organo》속 파르티타도 들 수 있다. 이후 18세기에 파르티타는 변주곡 안에 춤곡 성향을 띤 악장을 삽입하는 것에서 더

8) Bukofzer, *Music in the baroque era*, 110.

나아가 춤곡들로만 구성된 하나의 모음곡 형식을 갖추기 시작하였다. 그 예로 서는 하인리히 비버(Heinrich Ignaz Franz von Biber, 1644-1704)의 《하모니아》(*Harmonia artificiosa-ariosa*, 1696)와 파헬렐(Johann Pachelbel, 1653-1706)의 《음악의 기쁨》(*Musicalische Ergötzung*, 1691)이 있다. 비버는 프랑스 춤곡의 자유로운 형식을 가져와 작곡했기 때문에 오늘날 모음곡의 일반화된 춤 악장구성과 다른 양상을 보인다.(〈표1〉 참고) 반면 파헬렐은 크리거(Johann Krieger, 1651-1735)와 슈미어러(Johann Abraham Schmierer, 1661-1719)의 영향을 받아 비교적 고전적인 모음곡 순서를 가졌다. 하지만 파헬렐 역시 악장들 사이에 불규칙적으로 미뉴에트, 부레, 가보트 등을 추가하여 완전히 고정적인 순서를 가졌다고 보기는 어렵다. 〈표 1-2〉

〈표 1〉 비버의 《하모니아》 중 Partia I - III

Partia I	Partia II	Partia III
Sonata	Praeludium	Praeludium
Allamande	Allamande - Variatio	Allamande
Gigue - Variatio I & II	Balletto	Amener
Aria	Aria	Balletto
Sarabande - Variatio I & II	Gigue	Gigue

〈표 2〉 파헬렐의 《음악의 기쁨》 중 Partie I - III

Partie I	Partie II	Partie III
Sonata	Sonata	Sonata
Allemande	Gavotte	Allemande
Courante	Trezza	Courante
Ballet	Aria	Gavotte
Sarabande	Sarabande	Sarabande
Gigue	Gigue	Gigue

전통적인 모음곡 형식의 파르티타는 쿠나우(Johann Kuhnau, 1660-1722)의<sup>9)</sup> 《신 클라비어 연습곡》(*Neue Clavierübung I / II*)에서 등장한다. 《신 클

9) 쿠나우는 독일의 작곡가이자 오르가니스트이다. 그는 독일 바로크 음악에서 중요한 위치를 차지하고 있으며, 교회음악을 비롯한 성악음악과 건반음악에서 많은 작품들을 남겼다. 특히 건반작품들

라비어 연습곡》은 두 권으로 나뉘져 있으며 각 권에 ‘Partie’라는 제목의 7개 모음곡이 들어있고, 첫 번째 권은 장조, 두 번째 권은 단조로 구성되어 있다. (〈표 3〉 참고) 그리고 파르티타의 춤 악장들은 전통적인 모음곡 순서로 이루어져 보통 프렐류드를 첫 시작으로 알르망드, 쿠랑트, 사라방드, 지그 순서로 배치된다. 그리고 사라방드와 지그 사이에 선택적 무곡이 삽입되어 있다. 〈표 4〉

〈표 3〉 쿠나우의 《신 클라비어 연습곡》 속 Partie의 조성 구성

Neue Clavierübung I	Neue Clavierübung II
Partie I C 장조	Parite I c 단조
Partie II D 장조	Parite II d 단조
Partie III E 장조	Parite III e 단조
Parite IV F 장조	Partie IV f 단조
Partie V G 장조	Partie V g 단조
Partie VI A 장조	Parite VI a 단조
Parite VII B♭ 장조	Partie VII b 단조
	Sonata b♭ 단조

〈표 4〉 쿠나우의 《신 클라비어 연습곡》 속 Partie I-III의 악장 구성

Neue Clavierübung I		
Partie I	Partie II	Partie III
Praeludium	Praeludium	Praeludium
Allemande	Allemande	Allemande
Courante	Couratne	Courante
Sarabande	Sarabande	Sarabande
Gigue	Gigue	Menuet

Neue Clavierübung II		
Partie I	Partie II	Partie III
Praeludium	Praeludium	Praeludium
Allemande	Allemande	Allemande
Courante	Double	Courante
Sarabande	Courante	Sarabande
Double	Sarabande	Double
Gigue	Bouree	Gigue

은 1700년 이후 그의 생애 말년에 본격적으로 작곡되었다. 그 중 《성서소나타》(*Biblische Historien*, 1700)와 파르티타 작품이 들어 있는 《신 클라비어 연습곡》 그리고 칸타타 작품들이 대표적이다.

쿠나우의 《신 클라비어 연습곡》은 장르사적으로 파르티타가 모음곡으로 자리 잡는데 일조하였으며, 더불어 쿠나우의 성 토마스 교회 (Thomaskirche) 합창단의 후임자였던 J. S. 바흐에게 영향을 주었다. 후에 바흐는 쿠나우 모음곡 형식의 파르티타를 작곡하였으며, 춤곡 또한 전통적인 모음곡 순서를 따르고 있다. 그리고 바흐는 쿠나우의 파르티타 작품집인 《신 클라비어 연습곡》의 제목을 가져와 자신의 파르티타 작품들을 《클라비어 연습곡》(*Clavier-Übung*)이라는 이름으로 출판하였다.

## 2. J. S. 바흐의 파르티타

### 1) 오르간 코랄 파르티타(The Organ Chorale Partitas)

바흐가 건반을 위해 작곡한 파르티타 유형은 3가지로 분류될 수 있다. 먼저 《6개의 건반 파르티타》 BWV 825-830은 모음곡 형식이며, 《프렐류드와 파르티타》 BWV 833은 변주곡과 모음곡 이 두 가지 성격을 갖춘 ‘변주모음곡’ 형식이다. 그리고 이 장에서 다룰 오르간 코랄 파르티타는 변주곡 형식을 갖추고 있다. 3개의 유형 모두 파르티타라는 제목을 달고 있지만 그 형식들은 조금씩 차이를 보인다. 코랄 파르티타는 옛 코랄 선율을 주제로 하여 변주가 이루어지는 작품이며, 교회나 가정 예배에서 사용하였던 음악으로 코랄 푸가와 함께 루터 종교개혁 이후 17세기 중반부터 18세기 오르간 음악에서 큰 역할을 한 장르이다.

코랄 파르티타에서 파르티타의 의미는 이탈리아에서 시작되었던 변주곡의 의미를 함축하고 있으며, 파헬벨, 뵘, J.S. 바흐 등을 대표적인 코랄 파르티타 작곡가로 들 수 있다. 코랄 파르티타 이전에는 유사 형식인 ‘코랄 변주곡’(chorale variation)이 있었는데, 코랄 변주곡은 17세기 초 스벨링크(Jan Pieterszoon Sweelinck, 1562-1621), 그리고 그의 대표적인 두 제자 샤프트(Samuel Scheidt)와 샤프데만(Heinrich Scheidemann)에 의해 눈에 띄게 발전하였으며, 이후 북스테후데(Dietrich Buxtehude, 1637-1707)에게로 이어졌다.

코랄 변주곡은 코랄 리체르카레처럼 코랄 선율을 매번 다른 폴리포니 구조로 변주하는 반면, 코랄 파르티타는 이전의 코랄 변주곡들과 달리 변주들이 주제 선율(cantus firmus)과 같은 화성적, 구조적 비율을 갖는다.<sup>10)</sup> 17세기 후반

---

10) Robert L. Marsall, “Chorale variation,” in *The New Grove Dictionary of Music and*

파헬렐이 코랄 변주곡 형식의 작품에 코랄 파르티타라는 명칭을 붙여 작곡하였고,<sup>11)</sup> 18세기부터 코랄 변주곡은 큰 차이 없이 코랄 파르티타와 혼동되어 사용되었다.

18세기에는 뵘에 의해 코랄 파르티타 장르가 더욱 발전하게 된다. 파헬렐과 뵘의 코랄 파르티타 악보를 보면 코랄 주제가 등장한 후 뒤따라 변주 악장들이 나오는 것을 확인할 수 있는데 이는 이탈리아의 변주곡적 파르티타 영향과 관계 지어 설명할 수 있다. <악보 4>

<악보 4> 뵘의 《Freu dich sehr o meine Seele》의 파르티타 1과 2



뵘이 뤼네베르크(Lüneberg)에 있는 요한 교회(Johanniskirche)의 오르가니스트로 재직하였을 당시, 바흐는 이 도시의 미하엘 수도원(Michaelkloster) 학교에서 수학(1700-1702)하고 있었다. 바흐가 실제로 뵘으로부터 직접적인 영향을 받았는가에 대해 확실히 알려진 바 없지만, 뵘의 유명세를 볼 때 바흐가 코랄 파르티타를 작곡하게 되는데 뵘의 음악이 특별한 영향을 주었을 가능성은

*Musicians*, 2nd ed. vol.3, ed. Stanley Sadie (New York: Macmillan, 2001), 763.

11) Marsall, "Chorale settings," 758.

있다. 바흐는 그의 다른 장르들에 비해 많은 코랄 파르티타 작품을 남기지 않았지만 북스테후데와 뵘에 이어 코랄 파르티타의 전통을 이어갔다고 평가할 수 있다.

바흐는 코랄 파르티타를 바이마르 시기 이전 1700-1708년에 작곡하였으며 후에 바흐가 바이마르 있을 당시에 이 코랄 파르티타 작품들을 다시 수정하여 재출판하기도 했다. 바흐는 BWV 766, 767, 768, 770까지 총 4개의 코랄 파르티타를 작곡했다.<sup>12)</sup>

〈표5〉 J. S. 바흐의 코랄 파르티타 목록<sup>13)</sup>

BWV 766	Christ, der du bist der helle Tag
BWV 767	O Gott, du frommer Gott
BWV 768	Sei gegrüßet, Jesu gütig
BWV 770	Ach, was soll ich Sünder machen

바흐는 자신의 코랄 파르티타 작품에서 북독일, 중앙독일 그리고 특히 뵘의 작곡 스타일과 기술들을 융합하는 시도를 행하였다.<sup>14)</sup> 바흐의 코랄 파르티타는 왼손이 16분음표 음형들로 나타나면 오른손이 화성으로 등장하고, 혹은 반대로 진행된다면 양손이 서로 대조되는 움직임을 나타냈다. 또한 도입부에서 5개 성부의 넓은 음역대로 시작하거나 바소 오스티나토 반주를 바탕으로 솔로 소프라노 선율이 등장하는 방식 등의 공통된 특징들을 보여준다. 〈악보 5〉

12) BWV 769은 코랄 파르티타가 아닌 바흐의 《골드베르크 변주곡》과 같은 케논식 변주곡으로 분류한다. 그리고 BWV 771은 현재 바흐의 곡이 아닌 다른 작곡가의 곡으로 평가되고 있기에 이 두 곡을 코랄 파르티타 범주에 포함하지 않았다.

13) New Grove Dictionary와 MGG에서의 요한 세바스티안 바흐의 작품 목록을 참조하였다.

14) Richard Jones, *The Creative Development of Johann Sebastian Bach, Volume I: 1695-1717* (London: Oxford University Press, 2007), 93-94.

〈악보 5〉 J. S. 바흐의 《O Gott, du frommer Gott!》의 파르티타 1, 2, 6

The image shows three staves of musical notation for J.S. Bach's Partita for Organ, BWV 826. The first staff is labeled 'Partita 1' and shows a chorale with a simple harmonic structure. The second staff is labeled 'Partita 2 (a 2 clav)' and shows a two-clavier piece with a more complex, rhythmic texture. The third staff is labeled 'Partita 6' and shows another chorale with a similar harmonic structure to Part 1. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C).

바흐의 이 작품들을 코랄 변주곡으로 부를지 혹은 코랄 파르티타로 부를지에 대한 의견은 학자들 사이에서 분분하다.<sup>15)</sup> 실제로 바흐가 본인의 코랄 파르티타 작품들을 두고 파르티타라고 불렀는지에 대해 문헌상으로 남겨져 있지 않다. 하지만 바흐 스스로가 직접 악보에 ‘Partite diverse’라 적어 놓은 점을 고려해 볼 때 그리고 이 작품들을 변주곡 의미를 가졌던 이탈리아와 독일 작곡가들의 파르티타 작품들과, 예를 들어 라인켄의 파르티타 작품, 비교해 보았을 때, 바흐의 코랄 파르티타 작품은 변주곡적 양상을 지닌 ‘파르티타’로 평가된다.

〈악보 6〉

15) Peter Williams, *The Organ Music of J.S. Bach* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 499.

〈악보 6〉 라인켄의 《Partita diverse sopra l'Aria Schweiget mir》 파르티타 1과 2

Partite diverse sopra l'Aria : Schweiget mir von Weiber nehmen,  
altrimente chiamata,, La Meyerin J.A. Reinken

Partita 1

Musical score for Partita 1, measures 1-4. The score is in G major and common time. The right hand (treble clef) plays a melody starting with a dotted quarter note G, followed by eighth notes A, B, C, D, E, F, G. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes: G, A, B, C, D, E, F, G.

5 Partita 2

Musical score for Partita 2, measures 5-8. The score is in G major and common time. The right hand (treble clef) plays a melody starting with a dotted quarter note G, followed by eighth notes A, B, C, D, E, F, G. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes: G, A, B, C, D, E, F, G.

## 2) 《프렐류드와 파르티타》 BWV 833

파르티타는 17세기말부터 변주곡의 의미에서 벗어나 점차 춤모음곡이란 의미로 사용되기 시작했다. 그 과정에서 프로베르거, 라인켄 등의 작곡가들에 의해 춤곡 성향을 지닌 변주곡 형식의 파르티타가 탄생하였으며, 그와 동시에 모음곡으로 명시되어 있지만 변주적 특징을 가진 작품들도 함께 등장하였다. 또한 크리거는 그의 작품 《음악의 파르티타》 (*Musicalische Partien*)에서 변주곡과 춤모음곡 이 두 개의 의미를 함께 사용하였다고 악보 서문에 언급하기도 하였다.<sup>16)</sup> 이 장에서 다룰 바흐의 《프렐류드와 파르티타》 BWV 833 (*Praeludium et partita dei tuono terz*, 1704-1707)도 파르티타의 장르사에서 이러한 과도기적 과정을 보여주는 대표적인 작품에 속한다.

바흐의 BWV 833은 작품의 구조적 특징 때문에 장르적으로 분분한 논의들을 불러일으켰다. 먼저 BWV 833은 춤곡으로 구성되어 있어서 일반적으로 모음곡으로 이해된다. 또한 작품 제목 《프렐류드와 파르티타》 (*Praeludium et partita dei tuono terz*)에 따라 파르티타로 분류되고, 파르티타의 초기 의미처럼 변주적 면모를 갖추고 있기에 이전에 작곡된 라인켄의 《Partite Diverse》나 프로베르거의 《Partita, Auf die Mayerin》처럼 춤곡 성향을 지닌 파르티타로 해석되기도 한다. 그리고 BWV 833이 모음곡과 변주곡 이 두 가지의 특징을 다 내포하고 있어서 몇몇 학자들에 의해 “변주모음곡”(Variation Suite)으로 불리기도 한다.<sup>17)</sup>

변주모음곡 BWV 833은 바흐의 《6개의 건반 파르티타》 (*The Keyboard Partita*, BWV 825-830) 이전에 작곡된 모음곡 형식의 파르티타로서 바흐의 초기 작품에 속한다. 그의 초기 작품들에 대한 자료가 많이 남아 있지 않아 이

16) Johann Kreiger, *Musicalische Partien* (Nürnberg: Wolfgang Moritz Endters, 1697); David Schulenberg, *The Keyboard Music of J.S. Bach* (London: Routledge, 2006), 49.

17) Schulenberg, 위의 책, 35-36; David Beach, *Aspects of Unity in J.S. Bach* (Rochester: University of Rochester Press, 2005), 10-11.

작품의 탄생 배경 또한 알려진 바가 없지만, 작곡된 시기는 바흐의 1700년대 초로 추정되고 있다. 또한 이 파르티타의 제목이 라틴어와 이탈리아어로 혼합되어 있는 점을 보아 이미 작곡되어 있던 파르티타 악장들 앞에 프렐루디움 이후에 삽입되었다고 해석하는 학자도 있다.<sup>18)</sup> 이 변주모음곡은 쿠나우의 《신 클라비어 연습곡》에서 등장한 전통적인 모음곡 순서로 구성되어 있으며, 이는 바흐가 《건반 파르티타》에서 보여준 정형화된 모음곡 형식보다 앞서 나타난 작품이다.

〈표 6〉 BWV 833의 악장구성

---

Praeludium - Allemande - Courante - Sarabande - Double - Air
--

---

바흐는 선배 작곡가들에게 많은 영향을 받아왔는데, 변주모음곡 BWV 833에서 역시 그러한 경향이 드러난다. 이 작품에서는 라인켄과 크리거의 영향을 받아 쿠랑트에서 라인켄의 G장조 모음곡의 멜로디를 사용하였으며, 크리거의 알르망드에서 영감을 얻어 반복음들과 도약된 음정을 사용하여 알르망드를 작곡하였다.<sup>19)</sup> 더불어 바흐는 종종 다른 악기와 장르에서 사용되는 음악적 표현 기법을 본인의 건반음악 작품에 적용하기도 하였다. 이 변주모음곡 작품에서는 두블 악장에서 바이올린 작품에서나 보일법한 연속적인 16분음표 음형이 곡 전체를 지배하고 있고, 에어 악장에서는 성악 스타일(air a` chanter)<sup>20)</sup> 영향을 받아 왼손 베이스에서 반복되는 성악적 선율이 나타난다.<sup>21)</sup>

비치(David Beach)는 BWV 833을 변주모음곡으로 분류하였으며, 그 이유로

---

18) Jones, *The Creative Development of Johann Sebastian Bach, Volume I: 1695-1717*, 17.  
 19) Tom Wilkinson, *Musical influences on the young J.S. Bach* (Journal of the Royal College of Organists, Volume 9, 2015), 12; Schulenberg, *The Keyboard Music of J.S. Bach*, 35.  
 20) Aira to sing. 아리아로 노래 부르는 것을 의미.  
 21) Jones, *The Creative Development of Johann Sebastian Bach, Volume I: 1695-1717*, 18.

변주곡처럼 악장들 사이에 공통적으로 나타나는 음악적 재료들을 들었다.<sup>22)</sup> 특히 6개의 악장들 중에 알르망드와 쿠랑트 그리고 사라방드와 두블, 이 네 악장들은 각기 한 쌍을 이루는 변주곡이라 할 수 있으며 각각 구조적, 모티브적, 화성적으로 관계하고 있다.

먼저 알르망드와 쿠랑트는 알르망드의 1개 마디가 쿠랑트의 2개 마디와 상응하는 형태이다. 그리고 이 두 악장은 몇몇의 모티브들을 공유하고 있으며, 무엇보다 명확한 화성적 토대로 연결되어 있다. 특히 각 악장의 A 부분이 종지를 이루며 f단조로 전조될 때 같은 화성적 토대를 이루고 있음을 쉽게 확인 할 수 있으며, 곡 전반 곳곳에 서로 연결되는 화음들이 존재한다. 또한 알르망드와 쿠랑트는 공통된 화성적 토대 외에 반복음 음형을 공유하고 있으며, 이 음형은 두 악장 전체에서 걸쳐 나타난다. <악보 7-8>

<악보 7> J. S. 바흐의 《프렐류드와 파르티타》 BWV 833의 알르망드 마디 5-11

The musical score shows measures 5 through 11. Measure 5 is the start of the first system. Measure 7 is the start of the second system, where the word '반복음' (repetition) is written above the treble clef staff, and a circled note in the bass clef staff is also labeled '반복음'. Measure 9 is the start of the third system, also labeled '반복음'. The harmonic analysis below the score indicates the following chords: F Major : I (measures 5-6), C Major : V<sub>7</sub> (measures 7-8), C Major : I (measures 9-10), and Bb Major : I (measures 10-11). Other labels include 'vi', 'VII', 'iii', and 'gm : V'.

22) Beach, *Aspects of Unity in J.S. Bach*, 10-11.

〈악보 8〉 J. S. 바흐의 《프렐류드와 파르티타》 BWV 833의 쿠랑트 마디 9-20

9  
F Major : I  
C Major : V<sub>7</sub>  
I

13  
반복음  
I V I

16  
C Major : I vi B $\flat$  Major : I g minor : V I

사라방드와 두블은 알르망드와 쿠랑트보다 더 뚜렷한 변주적 관계를 보여주고 있다. 그 근거는 먼저 두블의 의미에서 찾을 수 있는데, ‘두블’은 프랑스어에서 온 단어로 17세기와 18세기에 주제 선율에 정교한 장식음들을 더해 변주하는 변주기법을 의미했다.<sup>23)</sup> 특히 두블이 변주곡으로 사용된 예는 바흐의 《Violin Partita No. 1 in b단조》, BWV 1002에서 확인 할 수 있다. 〈악보 9-10〉

23) Howard Mayer Brown, “Double,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. vol.4, ed. Stanley Sadie (New York: Macmillan, 2001), 584-585.

〈표 7〉 J. S. 바흐의 《Violin Partita No. 1 in b단조》 BWV 1002 악장 구성

Allemande - Double	Courante - Double	Sarabande - Double	Tempo di Borea (Gavotte)- Double
-----------------------	----------------------	-----------------------	-------------------------------------

〈악보 9〉 J. S. 바흐의 《Violin Partita No. 1 in b단조》 BWV 1002의 알르망드와 두블 마디 1-2

Allemande

Double

〈악보 10〉 J. S. 바흐의 《Violin Partita No. 1 in b단조》 BWV 1002의 쿠랑트와 두블 마디 1-2

Courante

Double  
Presto

이러한 구조를 볼 때 BWV 833의 두블이 단순한 춤 악장이 아니라 바로 앞에 위치한 사라방드의 변주곡임을 알 수 있다. 또한 사라방드와 두블은 서로 동일하게 12마디로 구성되었으며, 동시에 유사한 음형들을 전개시킨다. 더 나아

가 1, 3, 5, 7 마디 등에서는 동일한 화성적 토대를 구성하고 있다.

에어와 프렐루디움 사이에서는 공유되는 뚜렷한 재료를 찾아볼 수 없지만, 슈렌베르그(David Schulenberg)에 의하면 이 두곡은 서로 대칭적 관계를 이룬다.<sup>24)</sup> 즉 프렐루디움은 주제선율이 윗성부에서 먼저 등장하고, 반대로 에어는 아래성부에서 주제 선율이 등장한다. 전체적인 악장 구성을 보았을 때 알르망드와 쿠랑트, 사라방드와 두블이 내적으로 각기 쌍을 이루고 프렐루디움과 에어가 처음과 마지막을 장식하며 전체적인 틀을 확립해 주고 있다. <그림 1>

<그림 1> J. S. 바흐의 《프렐류드와 파르티타》 BWV 833의 악장 구성



24) Schulenberg, *The Keyboard Music of J.S. Bach*, 49.

3) 《6개의 건반 파르티타》 BWV 825-830

바흐의 《6개의 건반 파르티타》는 라이프치히 시대에 탄생한 작품이며 모음곡 형식을 갖춘 곡으로 《프랑스 조곡》, 《영국 조곡》에 이어 ‘독일 조곡’으로 불린다. 이 곡들은 바흐의 작품들 중 첫 번째로 출판된 작품으로 1723년 라이프치히에 도착하여 3년 반이 지난 1726년부터 한 곡씩 발표되었고, 1731년 바흐는 6개의 건반 파르티타를 하나로 묶어 《클라비어 연습곡》으로 재출판하였다. 《클라비어 연습곡》이 그의 첫 출판물인 만큼 바흐는 자신의 욕심과 출판업자들이 요구하는 바를 모두 충족시키기 위해 많은 정성을 들였고, 그 결과 이 작품집은 바흐의 다른 작품집들과 비교하여 상당히 높은 출판량을 차지했다. 바흐는 《6개의 건반 파르티타》를 쿠나우의 모음곡인 《Parthien》에서 영감을 받아 작곡하였으며 작품 모음집 《클라비어 연습곡》 제목 또한 쿠나우의 《신 클라비어 연습곡》에서 착안하였다.<sup>25)</sup> <표8>

<표 8> J.S. 바흐의 《6개의 건반 파르티타》의 작품 목록 및 조성

Partita No. 1	B♭ 장조	BWV 825
Partita No. 2	c 단조	BWV 826
Partita No. 3	a 단조	BWV 827
Partita No. 4	D 장조	BWV 828
Partita No. 5	G 장조	BWV 829
Partita No. 6	e 단조	BWV 830

바흐는 《6개의 건반 파르티타》에서 모방적이고 대위법적인 양식에서 벗어나 갈랑 양식을 선보였고, 이전 작곡가들에 비해 규모가 큰 혹은 좀 더 자유로운 양식으로 모음곡 형식에 새로운 시도를 감행했다. 《6개의 건반 파르티타》의 서곡들과 선택적 무곡들은 각기 다르며 악장의 순서 또한 전통적 악장 순서

25) Schulenberg, *The Keyboard Music of J.S. Bach*, 321-323.

인 알르망드-쿠랑트-사라방드-선택적 무곡-지그에서 벗어나는 다양성을 드러냈다. 더불어 확장된 넓은 음역대의 연주와 수준 높은 테크닉을 요구한다. 포르켈(Johann Nikolaus Forkel)은 젊은 연주자들이 이렇게 멋지고 유쾌하면서도 표현성과 독창성을 가진 작품을 공부함으로써 많은 이익을 얻을 거라고 말했다.<sup>26)</sup> <표 9-10>

<표 9> J.S. 바흐의 《6개의 건반 파르티타》의 서곡들

No.1	No.2	No.3	No.4	No.5	No.6
Praeludium	Sinfonia	Fantasia	Overture	Preambulum	Toccatà

<표 10> J.S. 바흐의 《6개의 건반 파르티타》의 선택적 무곡

No.1	No.2	No.3	No.4	No.5	No.6
Menuet	Rondeaux	Burlesca	Aria	Tempo di Menuetta	Aira
	Capriccio	Scherzo	Menuet	Passepied	Tempo di Gavotte

《파르티타 1번》은 《클라비어 연습곡》의 시작을 알리는 곡으로서 6개의 파르티타 가운데 특별히 큰 규모를 가진 곡이 아니며 텍스처 또한 비교적 가볍다. 그렇지만 알르망드가 대위법적 형식이 아닌 아르페지오의 형태를 보이는 것과 지그에서 손 교차 테크닉이 첨가된 점을 보아, 바흐가 쉽고 가벼운 곡으로만 만족하지 않았음을 알 수 있다.

《파르티타 2번》은 《파르티타 1번》에 비해 좀 더 엄격하고 대위적인 성격을 나타내며, 단조의 분위기와 함께 신포니아로 첫 포문을 열면서 장중한 모습을 선보인다. 특히 마지막 악장이 지그가 아닌 카프리치오로 끝나는 것이 두

26) Johann Nikolaus Forkel, *Johann Sebastian Bach His Life, art, and work*, translated by Charles Sanford Terry (London: Constable and Company Ltd, 1920), 116.

드러진 특징이다. 《파르티타 3번》은 2성부로 이루어진 긴 인벤션 형식의 판타지아로 시작하며 2개의 유쾌한 성격을 가진 부를레스카와 스케르초 악장이 들어있다.<sup>27)</sup>

《파르티타 4번》은 《파르티타 6번》과 함께 《6개의 건반 파르티타》 중 길고 비중 있는 작품으로 알려져 있다. 서곡과 쿠랑트, 지그 그리고 미뉴에트는 오케스트라 양식을 떠올리게 하며 그 외의 다른 악장들은 모방적이고 표현력 또한 풍부하다. 《파르티타 5번》은 이전 건반 파르티타들에 비해 더 짧지만 서곡의 규모가 크고, 인상적인 푸가 형식의 지그로 인해 상당히 가치 있는 작품으로 평가된다. 《파르티타 6번》은 바흐의 작품들 가운데 손꼽히는 것 중 하나이며 바흐의 모음곡들 중에서 상당히 높은 음악적 가치를 보여준다. 알르망드와 사라방드는 대담하고 극적인 멜로디 장식을 가졌으며, 이 작품의 시작과 마지막 악장들은 야심적인 대위법 형식을 가지고 있다.<sup>28)</sup>

《6개의 건반 파르티타》는 모음곡 의미의 대표적인 파르티타 작품으로 알려져 있지만, 바흐의 《오르간 코랄 파르티타》와 《프렐류드 파르티타》 BWV 833에서 나타난 바와 같이 《6개의 건반 파르티타》에도 변주적 양상이 어느 정도 투영되어 있다. 바흐의 코랄 파르티타는 파르티타가 변주곡의 의미를 포함하고 있다는 것을 확인시켜 주었다. 하지만 코랄 파르티타 이후 바흐의 파르티타에서 악장들 사이의 주제적 연결성은 조금씩 희미해졌고, 점차 파르티타 작품들은 변주곡 보다는 모음곡 양상을 가지게 되었다. 그럼에도 바흐의 《6개의 건반 파르티타》에서 파르티타 원래 의미에 따라 악장들 간의 연관성을 찾아 볼 수 있는데, 이것은 특히 《파르티타 1번》과 《파르티타 4번》에 대한 연구들에서 증명되고 있다.

슈렌베르그는 《파르티타 1번》에서 악장 간의 통일성이 명확히 존재한다고 주장하였다. 예시로 그는 b♭음 페달 포인트가 프렐루디엄, 알르망드, 쿠랑트의

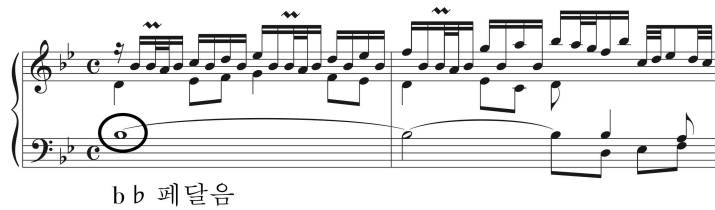
---

27) Schulenberg, *The Keyboard Music of J.S. Bach*, 324, 326, 330.

28) Schulenberg, *The Keyboard Music of J.S. Bach*, 333, 337, 340.

도입부에 존재한다는 것과 사라방드에서 지속적으로 등장하는 하행 음계가 쿠랑트에서도 등장하는 것을 들었다.<sup>29)</sup> 그리고 쉐커(Heinrich Schenker)는 《파르티타 1번》 분석에 관한 초기 스케치에서 b b 음을 향하는 음형들이 존재한다고 주장하였으며, B b 장조 조성의 버금가온음인 g 단조로의 전조가 몇몇 악장에 포함되어있는 점 또한 통일성의 예시가 될 수 있다고 말하였다.<sup>30)</sup> <악보 11-14>

<악보 11> 《파르티타 1번》의 프렐루디움 마디 1-2



<악보 12> 《파르티타 1번》의 알르망드 마디 1-4



29) Schulenberg, 위의 책, 321-323.

30) 후에 비치(David Beach)는 쉐커의 《파르티타 1번》 스케치에서 영향을 받아 더 심도 있게 《파르티타 1번》에서 나타난 연결성을 논하였다. David Beach, *Bach's Partita No. 1 in B-flat, BWV 825: Schenker's Unpublished Sketches with Commentary and Alternative Readings* (Music Theory Spectrum, Vol. 30, 2008), 1; 김아영, "J. S. Bach Partita No. 1 in B-flat Major, BWV 825의 연구 분석 -Schenker와 Schulenberg의 분석을 중심으로," (서울대학교 석사 학위논문, 2014), 12.

〈악보 13〉 《파르티타 1번》의 쿠랑트 마디 1-3



〈악보 14〉 《파르티타 1번》의 쿠랑트 마디 18-19와 사라방드 마디 9-10



리드베터(David Ledbetter)는 《파르티타 4번》에서 “f#-e-d” 이 세 음이 모든 악장에 공통적으로 등장한다고 주장하였다.<sup>31)</sup> 이에 관해 히스(Eric Micheal Hicks) 역시 리드베터와 비슷하게 악장들 사이에 하나의 모티브처럼 공통적으로 나타나는 3개의 음이 존재한다고 보았으며, 여기서 더 나아가 모든 악장에서 f#음이 시작 마디에 등장하는 것과 넓은 음역대의 음계들이 악장들 간에 빈번하게 등장하는 것을 《파르티타 4번》에서 나타난 통일성의 예로 제시하였다.<sup>32)</sup>

31) 김아영, “J. S. Bach Partita No. 1 in B-flat Major, BWV 825의 연구 분석 -Schenker와 Schulenberg의 분석을 중심으로,” 6-12.

〈악보 15〉 《파르티타 4번》의 서곡 마디 1-3

〈악보 16〉 《파르티타 4번》의 알르망드 마디 1-2

〈악보 17〉 《파르티타 4번》의 아리아 마디 1-3

반면 발렌티(Fernando Valenti)는 파르티타에서 통일적인 음형들이 존재한다는 것에 동의하지만, 그 음형들이 바흐의 《6개의 건반 파르티타》에서만 나타나는 것이 아니며, 당시에 바흐가 습관적으로 사용했던 상투적인 표현일 뿐이지 한 곡의 통일성을 의미하는 것은 아니라고 반대하였다.<sup>32)</sup> 그러나 비치,

32) Eric Michael Hicks, "A historical perspective on unity in the keyboard Partitas of Johann Sebastian Bach" (Texas: The University of Texas at Austin, 1993), 219-235.

레드베터, 힉스 등의 학자들은 단순히 상투적인 표현으로 치부하기에는 각 악장 간에 있는 패턴들의 통일성이 두드러지며, 심지어 《바이올린 파르티타 1번》과 《첼로 모음곡 1번》에서 조차도 통일적인 요소들이 발견되는 것으로 보아 파르티타와 변주곡과의 연관성을 간과할 수 없다고 주장한다.

파르티타라는 의미가 변주곡에서 왔듯이, 변주곡에서 보이는 유기적 연관성이 바흐의 건반 파르티타 작품들에 여전히 남아있음을 확인 할 수 있었다. 바흐가 초기에 작곡하였던 코랄 파르티타는 완전히 변주곡 형식의 작품이었고, 《프렐류드와 파르티타》 BWV 833은 모음곡 형식이지만 악장 간의 화성적 토대와 음형의 유기적 관계성 때문에 ‘변주모음곡’으로 해석되었다. 그리고 《6개의 건반 파르티타 작품》에서 또한 학자들에 의해 통일성과 공통된 음악적 특징들이 논해지고 있다. 다음 장에서는 언급된 《파르티타 1번》과 《파르티타 4번》에서 더 나아가 《파르티타 2번》에서 나타난 바흐의 건반 파르티타의 유기적 연관성에 대해 다루어 볼 것이다.

---

33) 김아영, “J. S. Bach Partita No. 1 in B-flat Major, BWV 825의 연구 분석 -Schenker와 Schulenberg의 분석을 중심으로,” 52-53.

### 3. J. S. 바흐의 《파르티타 2번》 BWV 826

#### 1) J. S. 바흐의 《파르티타 2번》

J. S. 바흐의 《파르티타 2번》은 1727년 9월에 출판되었다. c단조 조성으로 쓰인 이 작품은 여섯 개의 악장으로 이루어져 있으며 음악적 진지함과 중후함을 보여준다. 《파르티타 2번》은 바흐가 쓴 6개의 건반 파르티타 작품 중 비교적 전통적인 모음곡 짜임새를 갖추고 있으며, 쿠프랭(Francois Couperin, 1668-1773)과 다른 프랑스 작곡가들이 자주 사용하던 방식, 즉 알르망드와 쿠랑트 다음에 론도가 나오는 순서로 악장을 구성하고 있다. 하지만 일반적으로 등장하는 프렐류드 대신 실포니아로 시작한 점, 마지막 악장에 지그가 아닌 카프리치오가 등장하는 점은 바흐가 악장을 구성하는 데 있어서 음악적 관습에 머무르지 않았음을 암시해 준다. 더 나아가 론도와 카프리치오 악장은 원래 춤곡에서 유래된 악장도 아니다.

이 작품은 사라방드를 제외하고 대부분의 악장에서 모방적 진행을 선보인다. 론도에서조차 주제가 계속 변주되어가며 모방적인 장식음들이 등장한다. 이렇게 모방 기법이 두드러진 이유는 《파르티타 1번》에서 부재한 푸가적인 작곡 기법을 만회하려 한 것으로 보인다.<sup>34)</sup> 이 장에서는 각 악장의 전반적인 구조를 분석하고, 파르티타를 구성함에 있어 바흐가 어떤 방식으로 전통을 계승하고 혁신을 성취하였는지 알아볼 것이다.

---

34) Schulenberg, *The Keyboard Music of J.S. Bach*, 326-327; 김경임, 『J.S. 바흐의 건반음악』, (대구: 경북대학교 출판부, 2013), 166-167.

〈표 11〉 J. S. 바흐 《파르티타 2번》의 악장 구성

---

Sinfonia - Allemande - Courante - Sarabande - Rondeaux - Capriccio

---

① 시포니아 (Sinfonia)

시포니아는 주로 오페라와 오라토리오, 발레 같은 무대작품들이 본격적으로 시작하기 전 가장 앞에 배치되는 곡으로 17세기 중반에는 오케스트라를 위한 모음곡 작품의 서두에 나오기도 하였다. 이 곡이 작곡된 18세기 초반에는 시포니아를 여전히 나폴리 오페라에 나오는 이탈리아 풍 서곡을 지칭하였으나, 《파르티타 2번》은 시포니아에서 등장하는 부점음표와 음악적 지시어 Grave, 그리고 광대하고 장중한 느린 부분 뒤에 모방적 부분이 나오는 짜임새를 가지고 있어서 프랑스 서곡 양식과 유사한 모습을 보인다.

〈표 12〉 《파르티타 2번》 시포니아 개요

부분	마디	조성	특징
Grave	1-7	c	느리며 두꺼운 텍스처를 통해 웅장함을 나타내는 서주
Andante	8-15	c-E $\flat$ -c	우아한 주제적 선율의 등장
	16-19	c-E $\flat$ -f	f단조로 약한 종지감으로 마무리
	19-23	E $\flat$ -g	g단조로 확실히 종지
	23-29	g	g단조를 연장하는 코다적 성격을 가짐
Allegro	1-58	c	2성부의 푸가로 주제와 동형진행이 끊임없이 교차됨

## ② 알르망드 (Allemande)

단순 2부분 형식인 이 곡은 모방적 짜임새로 시작한다. 보통 알르망드는 4/4 박자의 Allegro moderato에 가까운 빠르기로 연주되지만, 《파르티타 2번》은 2/2 박자를 가져 일반적인 알르망드 보다는 비교적 빠른 느낌으로 연주한다. 느린 악장인 알르망드는 빠른 속도의 쿠랑트와 한 쌍으로 균형을 이룬다. 다성음악 풍으로 작곡되었지만 전체에서 2성부의 진행이 두드러지는 편이며 주제 선율이 2마디에 걸쳐 양 손에서 서로 주고받으며 악장 전반에 주기적으로 반복되어진다.

〈표 13〉 《파르티타 2번》 알르망드 개요

부분	마디	조성	특징
A	1-6	c	주제가 등장하여 모방적으로 제시됨
	7-16	c-B $\flat$ -g	전조와 여러 동형진행 끝에 피카르디로 종지
A'	17-22	c-f	주제가 모티브적으로 사용됨
	22-32	f-c	동형진행 후에 변형된 주제 재현

## ③ 쿠랑트 (Courante)

3/2 박자의 프랑스식 쿠랑트이다. 프랑스식 쿠랑트는 부점 리듬과 장식음, 그리고 헤미올라를 수반하며 원래 귀족들을 위한 춤이었기에 느린 3/2박자 혹은 6/4박자로 진지하고 고상한 분위기를 가진 것이 특징이다. 반면 《파르티타 1번》에서 볼 수 있는 이탈리아식 코렌테는 즉흥적인 스텝 패턴에서 유래된 것으로 빠른 템포로 달리는 듯한 음형을 가졌고 짜임새 또한 단순하다.

《파르티타 2번》의 쿠랑트는 활력 있는 리듬과 가벼운 성격을 가지며, 빈번히 등장하는 16분음표 음형들이 음악의 흐름에 추진력을 부여하여 맹렬한 성

격을 더해준다. 또한 종종 일어나는 모방들은 《영국 조곡》의 쿠랑트들을 생 각나게 하지만 리듬과 텍스처에 있어서 《영국 조곡》보다 더 유연하다.<sup>35)</sup>

〈표 14〉 《파르티타 2번》 쿠랑트 개요

부분	마디	조성	특징
A	1-6	c	16분음표의 빠르고 화려한 느낌의 주제가 제시
	6-12	c - B <sup>b</sup> -g	g단조로 전조 후 피카르디 종지
A'	13-16	c	주제가 소프라노에서 전위되어 등장
	16-19	f	주제가 베이스에서 등장
	19-24	E <sup>b</sup> -c	원조로 복귀 후 주제가 베이스에서 재현

#### ④ 사라방드 (Sarabande)

일반적으로 사라방드는 3박 계열의 춤곡으로 두 번째 박에 악센트가 붙는 것이 특징이다. 보통 사라방드는 《파르티타 1번》의 것과 같이 첫 부분에서는 화성적 텍스처, 두 번째 부분에서는 모방적 텍스처를 등장시키거나 원래의 화 성에 장식음이 더해지는 형태를 가지고 있지만, 《파르티타 2번》은 이와 달리 비교적 얇은 텍스처인 2성부로 이루어져 있으며 2번째 박의 악센트도 가지지 않는 독특함을 보여준다. 더불어 16분음표들의 진행 때문에 꼭 알르망드처럼 보이기도 한다. 그리고 전체의 박자를 숨기기 위해 이음줄을 삽입하였으며, 선 울적이고 조용한 분위기로 감정을 강하게 표현하지 않는다.

35) Schulenberg, *The Keyboard Music of J.S. Bach*, 327-328.

〈표 15〉 《파르티타 2번》 사라방드 개요

부분	마디	조성	특징
A	1-8	c-E b	신포니아의 안단테와 닮은 음형으로 시작
B	9-16	E b -f	관계장조로 시작하며 헤미올라가 사용됨
	16-24	E b -c	하행하는 동형진행과 헤미올라 뒤 원조로 종지

⑤ 론도 (Rondeaux)

A-B-A'-C-A"-D-A"'의 구조로 4개의 리프레인(refrain)과 그 사이에 들어가는 에피소드(episode)로 구성되어 있다. 론도는 17세기에 샹보니에르(Jacques Champion de Chambonnières, 1602-1672)와 쿠프랭과 같은 클라브생 악파들에 의하여 발전되었으며, 이들의 론도 작품은 흔히 리프레인과 대조적인 다른 한 쌍의 에피소드가 교대로 등장하는 A-B-A-C 등의 예측 가능한 순서로 진행되는 방식이었다. 하지만 바흐의 《파르티타 2번》 속 론도의 리프레인은 매번 똑같은 모습이 아니라 변주하고 발전하는 모습을 보인다.

〈표 16〉 《파르티타 2번》 론도 개요

부분	마디	조성	특징
A	1-16	c	하행하는 주제가 모방적인 진행을 하며 2성부로 구성
B	17-24	E b -f	첫 번째 에피소드로 당김음이 사용
	24-32	E b -c	빠른 16분음표의 스케일과 왼손의 분산화음으로 구성
A'	33-48	c	A의 주제가 재등장
C	49-64	E b	두 번째 에피소드로 동형진행과 헤미올라가 사용
A"	65-80	c	변주 형태의 A가 등장
D	81-96	g	세 번째 에피소드로 성부가 추가됨
A"	96-112	c	A가 마지막으로 한번 더 변주하여 등장

⑥ 카프리치오 (Capriccio)

마지막 악장으로 지그 대신 카프리치오가 나온다는 것이 상당히 이례적이다. 카프리치오는 기상곡(奇想曲)으로 불리며 19세기에는 멘델스존이나 브람스 같은 작곡가들이 유행하고 변화무쌍한 분위기를 가진 피아노 소품의 제목으로 사용하였다. 하지만 17세기의 카프리치오는 푸가적 텍스처를 가진 장르 중 하나로 이해되었으며 이는 프레스코발디의 《Capricci》와 프로베르거의 《Capriccio》 작품들에서 확인할 수 있다.

바흐가 마지막에 카프리치오 악장을 구상한 이유는 명확하게 밝혀져 있지 않으나, 론도 악장이 3박 계열인 지그를 대신하기에 마지막 악장으로 2박 계열인 다른 종류의 음악을 택하게 되었다고 해석하기도 한다.<sup>36)</sup> 하지만 다른 한편으로 이 카프리치오는 지그의 일반적인 특징, 즉 2부 형식과 밝고 경쾌한 성격, 푸가적 진행을 가지고 있으므로 음악적으로는 지그의 형식을 따르고 있고 바흐 자신의 예술가적 의지에 따라 제목만을 카프리치오로 붙였다고 주장하기도 한다.<sup>37)</sup>

〈표 17〉 《파르티타 2번》 카프리치오 개요

부분	마디	조성	특징
A	1-22	c-g-f-E b -c	3성부 푸가 형식. 주제가 주요 관계조에서 등장
	22-48	c-B b -g-E b -c	5도씩 하행하는 동형진행과 변형된 주제
A'	49-77	c-f-E b -c-B b -g	전위된 주제와 5도 하행 동형진행과 피카르디 종지
	77-96	c-E b -c	주제가 모티브적으로 반복됨

36) 김경임, 『J.S. 바흐의 건반음악』, 169.

37) Hicks, *A historical perspective on unity in the keyboard Partitas of Johann Sebastian Bach*, 187.

이렇게 바흐는 《파르티타 2번》에서 각 악장에 기대되는 음악적 특징들을 충분히 보여주는 동시에 새로운 요소들을 결합하여 자신만의 음악 세계를 구축했다. 무엇보다 각 악장 사이에서 보여지는 긴밀한 연관성은 이 파르티타가 그저 여러 악장을 모아 놓은 모음곡이 아니라 서로 유기적으로 조화를 이루고 있음을 보여준다. 다음 장에서는 화성과 모티브적 음형, 리듬 등 각각의 부분에서 이들 악장이 어떻게 연결되는지 자세히 분석해 볼 것이다.

## 2) 《파르티타 2번》 분석

### ① 화성

화성적 토대의 유사성은 이전 바흐의 파르티타 작품들에서도 악장 간의 연결성을 보여주는 핵심 특징이었다. 앞서 논의했던 《프렐류드와 파르티타》의 알르망드와 쿠랑트 악장은 악보상으로도 한 눈에 비슷함을 느낄 정도의 유사한 화성 진행을 보여주었다. 또한 《코랄 파르티타》 역시 여러 변주 악장이 비슷한 화성적 토대를 공유하고 있었다. 바흐 파르티타 작품에서 드러났던 이러한 유기적 연관성은 《파르티타 2번》에서도 확인할 수 있다.

《파르티타 2번》에서 나타나는 화성적 연관성은 크게 세 가지로 설명될 수 있다. 첫째로 각 악장의 첫 마디를 구성하는 화음의 형태가 유사하다. 둘째, 2부분 형식으로 쓰인 악장들의 경우 첫 부분을 마무리하며 두 번째 부분으로 넘어갈 때 공통적인 화성을 이용한 전조가 나타난다. 마지막으로 특정한 악장들 사이에는 다른 악장들에 비해 더 밀접한 화성관계가 드러난다.

첫 번째 특징은 모든 악장의 서두마디에 등장하는 공통된 화성적 토대이다. c단조의 으뜸화음이 각 악장의 첫머리를 장식하면서 《파르티타 2번》의 기본 조성인 으뜸조가 명확하게 각인된다. 여기서 더 나아가 으뜸화음을 바탕으로 진행되는 악장들은 서로 유사한 화성진행 혹은 화성형태를 보여주면서 시작부분의 화성적 유사성을 부각시킨다. 이 특징이 가장 두드러지는 부분은 신포니아와 쿠랑트, 그리고 카프리치오의 시작 마디이다.

신포니아의 마디 1-2와 쿠랑트의 마디 1-2를 살펴보면 모두 c단조의 으뜸화음을 밀집화음 형태로 제시하며 시작한다. 큰 화성적 맥락에서 두 악장의 첫 두 마디는 모두 원조인 c단조의 i도가 지속되는 것으로 볼 수 있는데, c음을 페달음으로 쓰면서 으뜸화음 사이에 viii<sup>6</sup> 도를 삽입하여 i도를 연장하고 있다.

무엇보다 악장의 시작 부분에 이렇게 특정 화성이 페달음 위에 공통적으로 나타나는 것이 특징적이다. <악보 18-19>

<악보 18> 《파르티타 2번》의 시포니아 마디 1-2

Sinfonia  
Grave adagio

c minor : i                      vii<sub>5</sub><sup>6</sup>                      i

<악보 19> 《파르티타 2번》의 쿠랑트 마디 1-2

c minor : i                      vii<sub>5</sub><sup>6</sup>                      i

둘째, 2부분 형식을 가진 악장들의 두 번째 부분이 동일한 조성과 화음을 가진다. 2부분 형식의 악장 중 사라방드를 제외한 알르망드, 쿠랑트, 그리고 카프리치오는 첫 부분을 G장조 3화음으로 종지한 후, 두 번째 부분을 c단조의 딸림화음으로 시작한다. 카프리치오의 마지막 화음은 c단조의 V도로 반종지를 하는 것이므로 조성적 맥락까지 같다고는 할 수 없지만, 알르망드와 쿠랑트는 A부분을 g단조의 피카르디 종지로 마치고 A'부분은 c단조의 딸림화음으로 시작한다는 조성적 맥락까지 같다. <악보20-22>

<악보 20> 《파르티타 2번》의 알르망드 마디 15-17

피카르디 3도

g minor : V - I      c minor : V

<악보 21> 《파르티타 2번》의 쿠랑트 마디 11-13

피카르디 3도

g minor : V - I      c minor : V

<악보 22> 《파르티타 2번》의 카프리치오 마디 47-50

c minor : V      V

세 번째로 비치(David Beach)는 다른 악장들에 비해 알르망드와 쿠랑트 사이가 특별히 화성적으로 더 밀접하다고 주장하였다. 알르망드는 느리고 2성부로 구성된 비교적 얇은 텍스처를 가지고 있는 반면, 쿠랑트는 빠르고 여러 성부가 나오는 두터운 텍스처를 가졌기에 각 악장의 표면적인 디자인은 대조적이라고 할 수 있다. 하지만 알르망드와 쿠랑트는 이러한 서로의 차이 때문에 한 쌍의 곡처럼 하나로 묶여 생각되는 경우가 많다. 또한 대조적인 표면적 특징과

달리 세부적인 진행 방식 자체는 전반적으로 유사하다고 할 수 있는데, 비치는 알르망드의 마디 7-16과 그에 상응하는 쿠랑트의 마디 6-12를 예시로 두 악장이 같은 화성진행과 조계획, 전체적인 선율 윤곽을 공유한다고 주장한다.<sup>38)</sup>

알르망드의 마디 7-16과 쿠랑트 마디 6-12는 각 악장이 c단조에서 시작하여 주제를 보여주고 A의 첫 번째 악구를 종지한 다음인 두 번째 악구 부분이다. 위에서 언급하였듯이 큰 조성 맥락에서 보았을 때 c단조에서 g단조로 전조 후 피카르디 종지한다는 공통점을 가지고 있다. 악보에 분석한 바를 자세히 살펴보면, 두 악장은 먼저 c단조에서 iii도를 공통화음으로 삼아 B $\flat$  장조로 전조한다. 그 다음에는 B $\flat$ 장조의 ii도를 g단조의 iv도로 보아 목적지인 g단조에 도착한다. 결과적으로 알르망드와 쿠랑트의 A부분이 같은 조계획으로 전조하고 종지하는 것이다. 이 부분은 선율 윤곽까지 eb에서 g로 하행하여 서로간의 연관성을 강화하고 있다. <악보 23-24>

---

38) Beach, *Aspects of Unity in J.S. Bach*, 15-17.

〈악보 23〉 《파르티타 2번》의 알르망드 마디 7-16

7

cm : i      B b M : IV      V      I

9

B b M : ii<sub>6</sub>  
gm : iv<sub>6</sub>

11

13

15

v      i      v      i

〈악보 24〉 《파르티타 2번》의 쿠랑트 마디 6-12

비치가 알르망드와 쿠랑트의 A부분이 서로 밀접하게 연관되어 있다고 주장한 것에 더해, A'부분에서도 이러한 연관성을 찾을 수 있다. 〈표 18〉은 알르망드와 쿠랑트의 전체 조성 계획을 정리한 것인데, 여기에서 볼 수 있듯이 A부분 뿐 아니라 A'부분에서도 c단조로 시작하여 f단조로 전조하고, 다시 c단조로 돌아오는 동일한 조계획을 가지고 있다는 것을 알 수 있다. f단조에서 c단조로 돌아오는 부분에서 알르망드가 5도씩 하행하는 딸림화음을 사용하고, 쿠랑트는 잠시 E $\flat$ 장조를 거치는 서로 다른 방법을 사용하기는 하지만 뼈대가 되는 주요 화성과 종지, 전조는 c-f-c 단조 조성으로 동일하게 나타난다.

〈표 18〉 알르망드와 쿠랑트의 조성계획

	A-1	A-2		A'-1		A'-2		
조성계획	c	c	Bb	g	c	f	c	
알르망드	1-6	7	7-9	9-16	17	18-22	23-26	26-32
쿠랑트	1-6	6-7	7-8	8-12	13-15	16-18	19	20-24

이러하듯 《파르티타 2번》에 있어서 바흐는 여러 악장들에 걸쳐서 서로 공유하는 화성적 토대나 화성진행을 배치하였으며, 이것으로 각 악장들 사이의 연결성을 긴밀히 하고 있다. 또한 이러한 방식은 앞서 언급하였던 다른 파르티타 작품인 《프렐류드 파르티타》나 《코랄 파르티타》에서도 사용되었다. 즉 바흐의 《파르티타 2번》에서도 역시 각 악장들 사이의 화성적 연관성을 통하여 파르티타의 변주곡적 성향을 찾을 수 있었다.

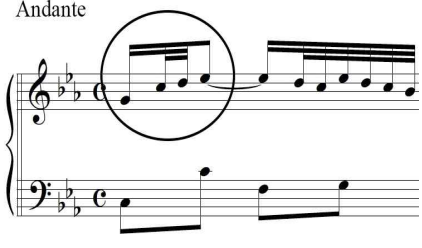
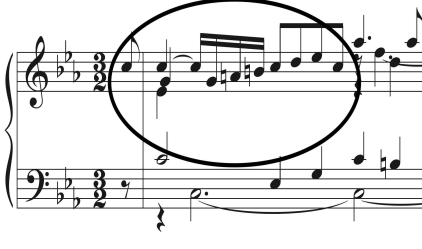

## ② 선율

《파르티타 2번》 악장들의 유기적 연관성에 대한 두 번째 근거는 바로 모티브들의 유사음형이다. 앞서 언급하였듯이 《프렐류드 파르티타》 BWV 833의 사라방드와 두블에서 모티브적 유사성이 나타났던 것, 그리고 《파르티타 1번》에서 한 옥타브를 걸쳐 b $\flat$  음까지 올라가는 유사음형들이 여러 악장에서 쓰였던 것과 마찬가지로 《파르티타 2번》에서도 유사한 음형들이 여러 악장에서 나타나 각 악장 사이의 연관성을 강화한다. 《파르티타 2번》에서는 특히 신포니아에서 등장하는 음형이 하나의 모티브가 되어 다음 악장들에서 유사 음형이나 혹은 변형된 형태로 등장하는 것을 볼 수 있다.

첫째, 《파르티타 2번》의 각 악장 시작 부분이 모티브적 유사성을 가진다. 각 악장의 시작 부분은 크게 선율 부분과 베이스 부분의 연관성으로 나눌 수 있는데, 먼저 선율 부분은 신포니아의 안단테 부분, 그리고 쿠랑트와 사라방드의 첫 마디 첫 박자에서 c단조의 으뜸화음이 모두 아르페지오 형태로 변주되면서 나타난다. 아래 <표19>로 정리한 바와 같이 선율 윤곽이 동일하며, 악장의 시작 부분에 사용되는 터라 하나의 ‘머리 모티브’(Kopfmotiv)로 해석되기도 한다. 신포니아의 경우 이전 챕터에서 분석한 바와 같이 Grave 부분이 느린 서주와 같은 기능을 하고 있으므로 실질적인 주제가 등장하는 안단테 부분에서 머리 모티브가 발견된다.

머리 모티브의 첫 등장인 신포니아 안단테의 경우를 기준으로 보면, 쿠랑트와 사라방드에서는 머리 모티브의 음가가 축소되거나 경과음이 추가되어 일종의 변주된 모습으로 나타난다. 그러나 최저음과 최고음이 g음과 e음으로 같고, g음에서 e음으로 상행하는 동안 도약 진행이나 음길이의 변화를 통해 중간의 c음을 강조하는 선율 윤곽이 동일하게 나타나고 있다. <표19>

〈표 19〉 각 악장의 머리 모티브

악장	형태	특징
<p>신포니아 안단테</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>* 최저음 g음에서 c음으로 도약하고, 이후 순차상행하여 최고음 e음에 도달한다.</li> <li>* 경과적인 음들이 짧고 도착하는 e음이 상대적으로 긴 음길이를 가진다.</li> </ul>
<p>쿠랑트</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>* c음에서 최저음 g음으로 도약하고, 이후 순차상행하여 e음에 도달한다.</li> <li>* 긴 음가의 c음으로 시작하며, 16분음표로 진행하다 다시 c음부터 8분음표로 상행한다.</li> </ul>
<p>사라방드</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>* 최저음 g음에서 c음으로 도약하고, 이후 순차상행하여 최고음 e음에 도달한다.</li> <li>* 모두 16분음표를 사용해 신포니아 안단테와 구분된다.</li> </ul>

이에 더해 베이스에서도 여러 악장의 시작 부분에서 같은 음형이 반복된다. 카프리치오를 제외한 전 악장의 시작 부분 베이스에서 C3-C4 한 옥타브 도약의 음형이 특징적으로 등장하는 것이다. 음길이의 차이는 있으나 이 베이스 옥

타브 또한 아르페지오 음형과 함께 전반적인 악장의 시작부분이 하나로 통일된 느낌을 준다. <악보 25-29>

<악보 25> 《파르티타 2번》의 신포니아 마디 8-9

Andante

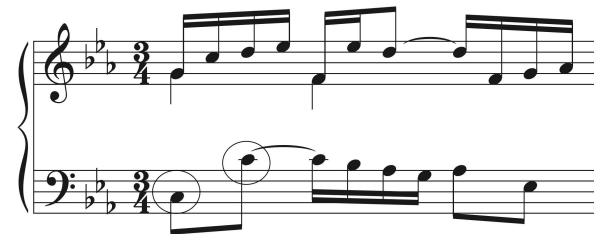


<악보 26> 《파르티타 2번》의 알르망드 마디 1-2

Allemande



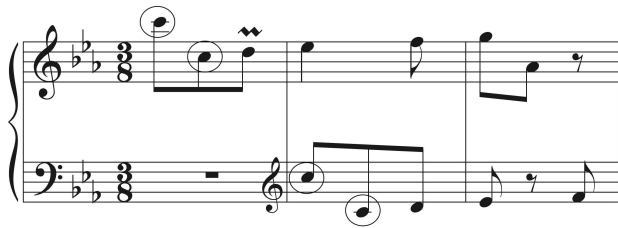
<악보 27> 《파르티타 2번》의 사라방드 마디 1



〈악보 28〉 《파르티타 2번》의 쿠랑트 마디 1-2



〈악보 29〉 《파르티타 2번》의 론도 마디 1-3



모티브적 연관성을 드러내는 두 번째 특징은  $ab$  음을 향해 올라갔다 하행하는 ‘아치형 음형’이다. 각 악장들의 특정 위치에서 이 아치형 음형이 공통적으로 등장하면서 모티브적으로 유사한 진행모습을 보여준다. 이 음형은 신포니아의 첫 두 마디에서 처음 등장하는데, 이후 알르망드와 쿠랑트, 카프리치오에서도  $ab$  음을 향해 전개되는 특징적인 선율 윤곽이 나타난다.

가장 먼저 신포니아의 마디 1-2와 쿠랑트의 마디 1-2는 앞서 논의한 바와 같이  $c$ 음의 페달포인트 위에  $c$ 단조의  $i-vii^{\flat}-i$ 로 같은 화성을 사용한다. 동시에 그 선율 윤곽 역시  $vii^{\flat}$ 화음의 제7음인  $ab$  음을 중심으로 아치형을 이루고 있다. 이 부분은 화성적으로도, 모티브적으로도 악장 사이의 관계를 뚜렷하게 드러낸다고 볼 수 있다. 〈악보 30-31〉

<악보 30> 《파르티타 2번》의 시포니아 마디 1-2

Sinfonia  
Grave adagio

c minor : i                      vii<sub>5</sub><sup>6</sup>                      i

<악보 31> 《파르티타 2번》의 쿠랑트 마디 1-2

c minor : i                      vii<sub>5</sub><sup>6</sup>                      i

화성진행은 다르지만 시포니아 알레그로의 시작 두 마디, 그리고 카프리치오의 A'부분을 시작하는 마디 49-50에서도 a b 음을 향해 상행하고 도착한 후에는 하행하는 아치형 음형이 등장한다. <악보 32>와 <악보 33>의 경우에는 g 음과 g의 장3화음으로 시작하여 옥타브 위의 a b 음까지 올라가는 것도 공통적이라고 할 수 있다.

〈악보 32〉 《파르티타 2번》의 신포니아의 알레그로 마디 1-3

c minor : V

〈악보 33〉 《파르티타 2번》의 카프리치오 마디 49-53

c minor : V

지금까지의 예시는 a b 음으로 상행하고 이후 하행하는 아치형 음형이었지만, 반대로 a b 음에서 시작하는 경우도 발견할 수 있다. 알르망드의 첫 두 마디는 a b 음에서 시작하여 한 옥타브를 하행하는데, 이후 마디 3-4에서 다시 a b 음으로 상행하여 거꾸로 뒤집어진 아치형을 만들고 있다. 〈악보 34-35〉

〈악보 34〉 《파르티타 2번》의 알르망드 마디 1-2

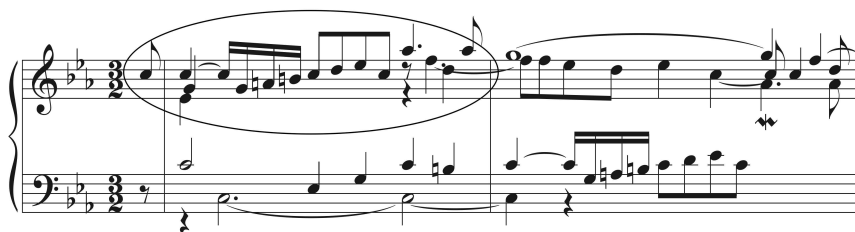
Allemande

〈악보 35〉 《파르티타 2번》의 알르망드 마디 3-4

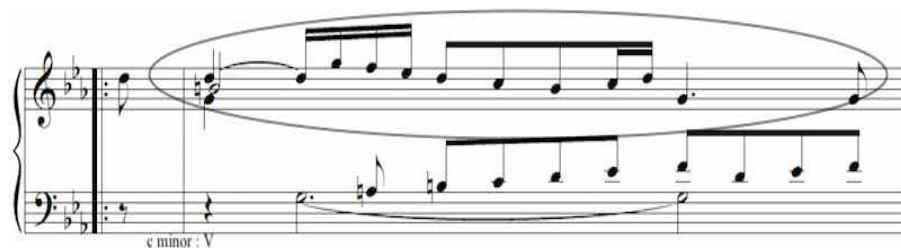


세 번째로 쿠랑트와 카프리치오에서 주제선율을 변주하는 방식이 동일하다. 두 악장 모두 2부분 형식으로 크게 A-A'로 나눌 수 있는데, A부분에서 제시된 주제 선율을 A'의 시작 부분에서 전위하여 등장시키는 것이다. 동시에 원조인 c단조의 5도 즉, G장3화음이어서 화성적으로도 동일한 모습으로 나타난다. 〈악보 36-39〉

〈악보 36〉 《파르티타 2번》의 쿠랑트 마디 1-2



〈악보 37〉 《파르티타 2번》의 쿠랑트 마디 13



〈악보 38〉 《파르티타 2번》의 카프리치오 마디 1-4

〈악보 39〉 《파르티타 2번》의 카프리치오 마디 49-53

바흐의 《파르티타 2번》 또한 기존에 논의된 《파르티타 1번》처럼 ‘파르티타’ 장르가 가진 변주적 양상을 모티브적으로 연결시켰다고 볼 수 있다. 코랄 파르티타처럼 선율의 변주적 관계가 명확하게 드러나지는 않지만, 특정한 음형의 음가를 변형시키거나 경과음들을 넣어 일종의 변주를 시킨 형태로 여러 악장에 빈번히 등장시킨다. 그리고 아치형 혹은 도약하는 모습의 특징적인 음형을 모티브적으로 사용하여 악장간을 하나로 묶는 공통된 요소들을 설치해 놓았다.

### ③ 리듬

바흐는 유사한 리듬들을 사용하여 악장간의 유기적 연관성을 드러냈다. 《파르티타 1번》에서는 프렐류드와 알르망드 그리고 쿠랑트에서 나타나는 모티브적 리듬의 형태가 사라방드에도 등장하여 악장들 사이에 공유되는 리듬을 보여주었고, 《프렐류드와 파르티타》 BWV 833에서는 사라방드의 선율이 두블 악장에서 음가가 축소되는 형식으로 변주되어 서로간의 연결성을 만들기도 하였다. 이렇게 리듬을 통해 악장의 통일성을 만드는 특징은 《파르티타 2번》에서도 찾아볼 수 있다.

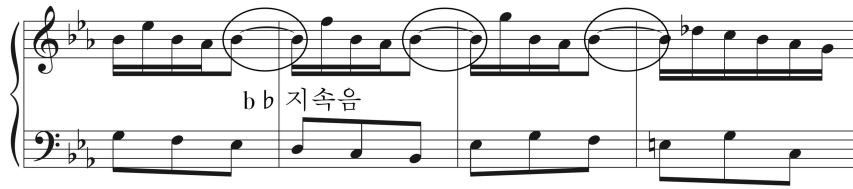
《파르티타 2번》에서 나타나는 리듬의 유사성은 두 가지 예시에서 살펴볼 수 있다. 첫째는 알르망드와 론도에서 특징적인 리듬 형태를 사용하여 지속음의 효과를 만들어 내는 것이고, 둘째는 사라방드와 론도 악장에서 헤미올라를 공통적으로 사용하여 론도 악장을 연주할 때 이전의 알르망드와 사라방드 악장을 상기시키게 만든 것이다.

먼저 알르망드와 론도 악장의 예시를 자세히 살펴보면, 선율을 구성하는데 있어 바흐는 악장 전반에 걸쳐 당김음을 특징적으로 사용하였다. 그 중 알르망드의 마디 13-14와 론도의 마디 18-21를 보면 동일한 bb 음에 당김음을 이용하여 일종의 지속음의 효과를 자아내고 있다. <악보 40-41>

<악보 40> 《파르티타 2번》의 알르망드 마디 13-14

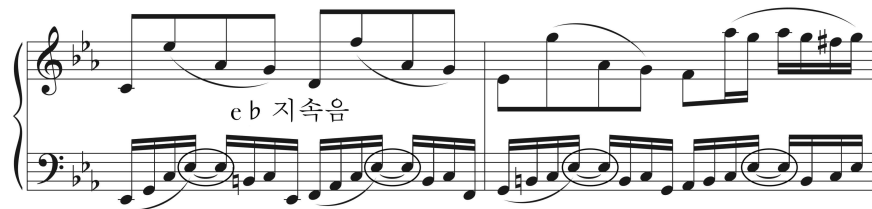
bb 지속음

〈악보 41〉 《파르티타 2번》의 론도 마디 18-21

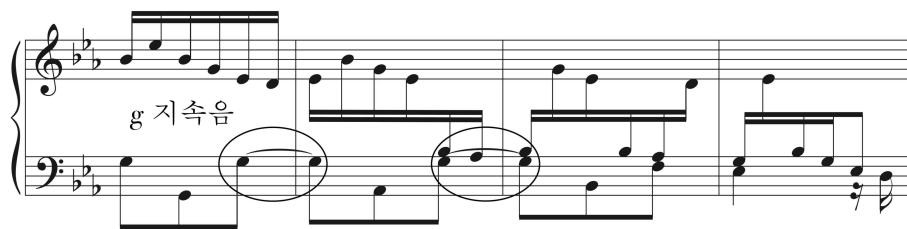


똑같은 음을 사용하지는 않았지만 알르망드의 마디 13-14에서 보인 오른손과 왼손의 성부진행이 교환되어 나타나는 알르망드의 마디 29-30, 그리고 론도의 마디 61-64와 신포니아의 마디 24-25에서도 유사한 방식의 선율적 지속음이 나타난다. 〈악보 42-44〉

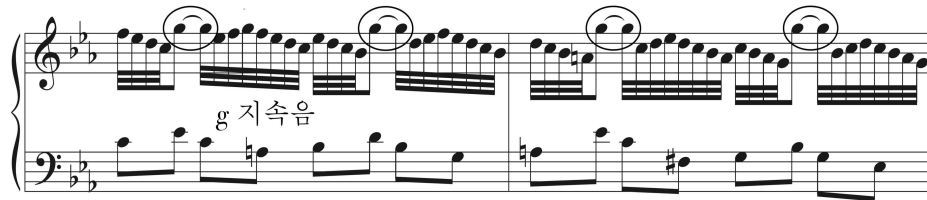
〈악보 42〉 《파르티타 2번》의 알르망드 마디 29-30



〈악보 43〉 《파르티타 2번》의 론도 마디 61-64



<악보 44> 《파르티타 2번》의 신포니아 마디 24-25



다음으로 헤미올라의 사용이다. 3박자 계열의 악장인 사라방드의 마디 13-15와 마디 21-22, 그리고 론도의 마디 56-65에서 마디가 2박으로 나뉘는 듯한 헤미올라가 사용되었다. 사라방드의 헤미올라는 마디 9에서 시작된 동형 진행으로부터 이어지는데, 한 마디씩 움직이던 화성 리듬이 마디 13부터 헤미올라가 시작되면서 2/3마디씩 움직이며 빨라져 긴장감을 높인다. 론도에서도 마찬가지로 마디 49부터 시작된 동형진행 이후 헤미올라가 시작된다. 동형진행 부분은 두 마디씩 길게 반복되는 것에 비해 헤미올라가 나타나는 마디 56부터는 화성리듬이 불규칙적으로 빨라져 보다 생기 있는 분위기의 변화를 이끌어낸다. <악보 45-46>

<악보 45> 《파르티타 2번》의 사라방드 마디 13-15와 21-22



〈악보 46〉 《파르티타 2번》의 론도 마디 56- 65

이렇듯 알르망드와 사라방드 그리고 론도 악장에 등장하는 당김음과 헤미올라는 단순히 리듬으로써의 역할 뿐 아니라 음악적 맥락에서도 공통된 역할을 하고 있다. 그러하기에 론도를 연주할 때에는 전 악장들인 알르망드와 사라방드를 환기하게 되며, 이러한 유기적 연관성이 연주를 해석하는데에 있어 방향성을 제시해준다.

#### IV. 결론

16세기 서양음악사에서 ‘파르티타’가 모습을 드러낸 이후부터 이 장르의 의미는 조금씩 변해왔다. 초기 파르티타는 그 어원에 따라 처음 변주곡 형식을 갖고 있었다. 16세기 말부터 파르티타는 점차 일반적인 세속 선율을 바탕으로 작곡되거나 혹은 코랄 선율을 바탕으로 변주되는 코랄 파르티타 작품까지 광범위하게 등장했다. 하지만 17세기 말 이후부터는 춤곡 성향을 가진 변주곡이 큰 반향을 일으키기 시작하였으며, 일련의 변주곡 이후에 춤곡 악장들이 첨가되는 새로운 유형의 작품들이 작곡되었다. 이를 계기로 18세기부터는 변주 악장들이 점점 사라지고 오직 춤 악장으로만 이루어진 모음곡 형식의 파르티타가 확립되었다.

바로크 건반음악에 지대한 영향을 끼친 J. S. 바흐 역시 여러 악기들을 위한 많은 파르티타 작품들을 남겼으며, 그 중 건반을 위한 파르티타 작품으로 《오르간 코랄 파르티타》, 《프렐류드와 파르티타》 그리고 《6개의 건반 파르티타》를 작곡하였다. 이 세 부류의 건반 파르티타는 파르티타 의미의 역사적 변천을 같이 하면서 각기 서로 다른 모습으로 구성되었다. 《오르간 코랄 파르티타》는 변주곡 형식으로 작곡되었고, 《프렐류드와 파르티타》는 춤 악장으로 구성되어 표면적으로 모음곡으로 보일 수 있으나 음악적 맥락에서 악장간의 긴밀한 연결성을 보이며 일종의 ‘변주 모음곡’으로 해석되었다.

마지막으로 《6개의 건반 파르티타》는 일반적으로 모음곡으로 이해된다. 하지만 본문에서 논의된 바와 같이 선행연구에 따르면 《6개의 건반 파르티타》는 각기 떨어진 춤곡으로 구성된 것이 아니라 악장간의 통일성으로 인해 파르티타 의미가 지닌 변주곡적 특성을 함축하고 있었다. 이를 바탕으로 연구한 《파르티타 2번》도 악장들이 유기적으로 연관되어 있음을 음악분석을 통해 구체적으

로 확인할 수 있었다.

《파르티타 2번》에서 나타난 악장간의 유기적 연관성은 3가지로 나누어 설명될 수 있었다. 첫째, 여러 악장들을 하나로 연결시키는 화성적 토대이다. 몇몇 악장들의 서두 마디들은 각기 동일한 화성적 토대로 곡을 시작하고 있었고, 2부분 형식의 악장들에서는 공통적인 전조 과정이 등장했다. 특히 알르망드와 쿠랑트 이 두 악장 사이는 다른 악장들에 비해 상당히 많은 부분 서로 밀접하게 연결되어 있는 화성적 토대를 확인할 수 있었다.

두 번째는 악장들 사이에서 유사하게 나타나는 음형이다. 여러 악장에서 곡의 첫 시작을 여는 머리 모티브의 음형들이 닮아 있었고, 베이스 음형 또한 유사성을 보여주었다. 그리고 ab음을 중심으로 형성되는 아치형 음형을 공통적으로 찾을 수 있었으며, 쿠랑트와 카프리치오와 같은 2부분 형식의 악장에서는 첫 부분의 주제 선율이 두 번째 부분에서 전위되어 등장하는 등 선율의 전개방식에서도 그 유사성이 증명되었다.

마지막으로 악장 간에 동일하게 사용된 리듬에서 유기적 연관성을 찾아볼 수 있었다. 《파르티타 2번》은 전반적으로 당김음이 특징적으로 사용되는 작품이다. 이러한 당김음을 통해 신포니아의 안단테와 알르망드 그리고 론도에서는 공통적으로 지속음의 효과를 자아냈다. 더불어 사라방드와 론도에서는 당김음 뿐만 아니라 헤미올라 리듬을 통해 서로 연결되어있음을 확인할 수 있다.

결과적으로 바흐의 《파르티타 2번》 분석과 언급하였던 다른 두 종류의 건반 파르티타 작품들의 연구를 통해 《파르티타 2번》에도 파르티타의 변주적 양상을 보여주는 유기적 연관성이 존재함을 알 수 있었다. 《파르티타 2번》은 서로 다른 춤으로 구성된 전형적인 춤 모음곡으로 알려져 있다. 하지만 이 파르티타가 지닌 악장들 간의 연관성을 이해하고 연주한다면 한다면, 바흐의 작품을 해석하고 연주하는데 있어서 춤곡의 의미를 뛰어 넘는 또 다른 방향의 연주 가능성을 제시할 것으로 평가된다.

## 참 고 문 헌

〈단행본〉

김경임. 『J.S 바흐의 건반음악』. 대구: 경북대학교 출판부, 2013.

Beach, David. *Aspects of Unity in J.S. Bach*. Rochester: University of Rochester Press, 2005.

Bukofzer, Manfred. F. *Music in the baroque era*. New York: W. W. Norton, 1947.

Forkel, Johann Nikolaus. *Johann Sebastian Bach His Life, art, and work*, translated by Charles Sanford Terry. London: Constable and Company Ltd, 1920.

Jones, Richard. *The Creative Development of Johann Sebastian Bach, Volume I: 1695-1717*. London: Oxford University Press, 2007.

Schulenberg, David. *The Keyboard Music of J.S. Bach*. London: Routledge, 2006.

Williams, Peter. *The Organ Music of J. S. Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

〈사전〉

Brown, Howard Mayer. “Double.” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. vol.4, edited by Stanley Sadie New York: Macmillan, 2001, 584–585.

Fuller, David and Eisen, Cliff. “Partita” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed vol.18, edited by Stanley Sadie. New York: Macmillan, 2001, 173–174.

Marsall, Robert L. “Chorale settings.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed, vol.3, edited by Stanley Sadie. New York: Macmillan, 2001, 755–763.

Marsall, Robert L. “George Böhm.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed, vol.3, edited by Stanley Sadie. New York: Macmillan, 2001, 797–799.

Schipperges, Thomas. “Partita.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite Ausgabe, Personenteil 10, herausgegeben von Ludwig Finscher. Kassel:Bärenreiter, 1994, 1417–1424.

〈학위논문 및 학술지〉

김아영. “J. S. Bach Partita No. 1 in B-flat Major, BWV 825의 연구 분석 -Schenker와 Schulenberg의 분석을 중심으로.” 서울대학교 석사 학위 논문. 2014.

Beach, David. “Bach’s Partita No. 1 in B♭, BWV 825: Schenker’s Unpublished Sketches with Commentary and Alternative Readings.” *Music Theory Spectrum*, Vol. 30 (2008), 1-34.

Hicks, Eric Michael. *A historical perspective on unity in the keyboard Partitas of Johann Sebastian Bach*. Texas: The University of Texas at Austin, 1993.

Wilkinson, Tom. “Musical influences on the young J.S Bach.” *Journal of the Royal College of Organists*, Vol 9 (2015), 5-17.

〈악보〉

Bach, Johann Sebastian. *Partiten 1-3 BWV 825-827*. Edited by Rudolf Steglich. Munchen: G. Henle Verlag, 1979.

# ABSTRACT

## A Study on 'Organic Connection' in Partita No. 2

### BWV 826

Cho, Jinyoung

Instrumental Music Major

Department of music

The Graduate School of

Shungshin Women's

University

Partita is a term derived from Italy in the late 16th century. Originally, Partita meant Variation until the early of 17th century. However, Partita started taking on the 'Suite' by the 18th century. 'Partita' is, nowadays, only used for Suite; "*The Six Partitas*" by J.S Bach is a representative keyboard work of Suite.

Among the many partitas used together with other instruments, there are three renowned partitas for keyboard: "*Choral Partitas*", "*Prelude and Partitas, BWV 833*", and "*The Six Partitas*". According to many previous studies of "*Partita No.1, BWV 825*" and "*Partita No.4, BWV 828*", "*Prelude and Partitas*" can be sorted as Variation as well.

"*Partita No.2, BWV 826*", the main work of this study, shows the

connection between harmonic plan, figuration, and rhythm in each of movements of "*Partita No.2.*" Based on studies of other partitas, it is clear that there is an organic connection with in "*Partita No.2*" which suggests that this partita is both Suite and Variation.