



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

김택완 교수 지도
석사학위 청구논문

F. 리스트의 <메피스토 왈츠 제 1번> 연구

2015

성신여자대학교 대학원

음악학과

오예진

F. 리스트의 <메피스토 왈츠 제 1번> 연구

김택완 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2015년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과

오예진

인 준 서

오예진의 석사학위 논문으로 인준함

2015년 5월

심사 위원장 이영민 인

심사 위원 김택완 인

심사 위원 정재원 인

성신여자대학교 대학원

논문 개요

19세기 낭만주의 시대의 뛰어난 피아노 비르투오소였던 프란츠 리스트(F. Liszt, 1811-1886)는 피아노음악 양식과 새로운 연주법에 큰 업적을 남겼다. 또한 문학과 음악을 결합시킨 표제음악을 작곡함으로써 낭만주의 피아노 음악에 새로운 지평을 열었다.

1860년경에 작곡된 <메피스토 왈츠 제 1번>(Mephisto Waltz I)은 리스트 피아노 음악의 양식적 특징을 잘 보여주는 대표적 작품이다. 이 작품은 리스트가 레나우(N. Lenau, 1802-1850)의 장편 서사시 <파우스트>(Faust)를 토대로 악마 메피스토펠레스가 파우스트를 이끌고 마을 선술집으로 들어가 쾌락을 즐기는 장면을 음악적으로 표현한 표제음악이다. 그는 이 작품에서 메피스토펠레스와 파우스트의 주제 선율을 제시하고 그 변형을 통해 문학적 프로그램을 전개시키면서 동시에 음악적 통일성을 유지할 수 있는 주제변형 기법을 사용하였다.

악곡 전체는 세 부분으로 구성되어 있으며 다양한 불협화음과 반음계, 온음음계, 증·감음정, 빈번한 전조 등을 사용한 진보적인 화성어법을 보여준다. 이로 인해 조성이 상당히 모호한 부분들이 나타나기도 한다.

리스트는 프로그램 전개에 따른 각 부분의 분위기를 생생하게 표현하기 위해 이전 피아노 음악에서는 볼 수 없었던 화려하고 풍부한 오케스트라적인 음향 효과와 비르투오소적인 기교를 사용하였다. 긴 페달이 빈번하게 사용되기도 하고 옥타브 진행, 트릴과 트레몰로, 폭넓은 다이내믹, 풍부한 화음, 장식적인 아르페지오, 넓은 음역의 도약, 레치타티보적 패시지 등이 매우 효과적으로 사용되었음을 볼 수 있다.

이 곡의 분위기와 성격을 잘 표현할 수 있도록 연주하기 위해서는 네 마

디를 하나의 프레이즈로 연주하여 곡의 율동성을 살리고 트릴과 분산화음 등에서는 손목을 이완시켜 회전하는 터치 방법이 좋다. 또한 옥타브 패시지에서는 팔꿈치부터 손목을 함께 떨어뜨리는 자연낙하적인 연주법이 효과적이라고 볼 수 있다.

<메피스토 왈츠 제 1번>은 ‘내용이 곧 형식’이라고 주장한 리스트의 음악관을 반영한 작품으로 주제변형 기법을 비롯하여 그의 독창적인 화성어법과 음악양식을 잘 보여주는 작품이다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 19세기 낭만주의의 표제음악	3
III. 리스트의 작품세계	11
1. 리스트의 시기별 작품 활동	11
2. 리스트 피아노 음악의 양식적 특징	20
3. 리스트의 표제음악	33
IV. <메피스토 왈츠 제 1번> (Mephisto Waltz I)의 분석	38
1. 작품의 배경 및 개요	38
2. 작품분석 및 연주기법	46
V. 결론	106

참고문헌

ABSTRACT

I. 서 론

19세기는 그 어느 시대보다 피아노 음악의 발전에 있어 매우 의미있는 시기라 할 수 있다. 당시 유럽에서는 프랑스 혁명과 산업혁명으로 경제적인 부와 사회적인 지위를 갖게 된 중산층이 새로운 음악 수요층을 형성하였고, 이들에게 기술 혁신을 통해 표현력이 풍부한 가정용 피아노가 대량으로 제작되어 널리 보급되면서 피아노 음악은 큰 대중적인 인기를 누리게 되었다. 이에 따라 슈베르트(Franz Peter Schubert, 1797-1828)를 비롯한 쇼팽(Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-1849), 멘델스존(Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847), 슈만(Robert Alexander Schumann, 1810-1856), 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897), 리스트 등 낭만시대의 대표 작곡가들은 피아노를 위한 뛰어난 소품들을 많이 작곡하였고 기존의 오페라 아리아와 교향곡들까지 피아노곡으로 편곡하였다.

그 중 리스트는 19세기 피아노 음악을 대표하는 작곡가이며 당시 자신의 기량을 과시하는 대표적인 비르투오소로도 명성을 떨쳤다. 그는 피아노의 전 영역을 폭넓게 사용하고 악기가 지닌 모든 가능성을 적극적으로 활용해 자신의 피아노 음악에서 오케스트라 음악과 같은 풍부한 음향과 색채감을 구사하였다. 피아노 주법에 있어서도 누구도 모방할 수 없는 새롭고 탁월한 스타일로 피아노 문헌에서 피아노 연주기법을 가장 많이 발전시킨 인물로 손꼽힌다. 또한 문학이나 회화 같은 음악 외적인 요소와 음악의 통합을 매우 중요하게 생각하여 음악 외적인 내용을 표현하는 표제음악을 추구하였다. 리스트는 연습곡, 소나타, 편곡작품을 포함하여 모두 400여 곡의 피아노 작품을 남겼는데, 그의 작품의 상당수는 표제음악이다.

리스트의 작품 가운데 <메피스토 왈츠 제 1번>은 그의 피아노 음악의 특징을 잘 보여주는 작품이다. <메피스토 왈츠 제 1번>은 리스트가 레나우(N.

Lenau, 1802-1850)의 서사시 <파우스트>에 나오는 장면을 1860년경 관현악곡으로 작곡하였고 다시 같은 해에 피아노곡으로 편곡한 표제음악이다. 화려하고 드라마틱하여 리스트의 피아노 작품들 중에서도 가장 대중적인 곡이라 할 수 있으며 연주시 무한한 체력과 고도의 집중력, 극적 감수성을 요구하여 음악사적으로 상당히 중요한 위치를 점유하고 있는 작품이기도 하다.

본 논문은 표제음악 <메피스토 왈츠 제 1번>을 더 효과적으로 연주하기 위해 작품을 표제와 연관시켜 해석 및 분석하고 리스트 표제음악의 특징과 작곡가가 의도하는 피아노 연주기법을 연주자의 측면에서 살펴보는데 그 의의가 있다. 본론에 해당하는 제 2장과 제 3장에서는 낭만주의 표제음악과 작곡가의 음악세계에 대해 피아노음악을 중심으로 살펴볼 것이다. 제 4장에서는 <메피스토 왈츠 제 1번>의 배경이 되는 레나우의 <파우스트>에 대해 알아본 다음 주제와 전개방법, 형식구성, 화성 등의 분석을 통해 작품을 이해하고 연주기법을 연구해 볼 것이다. 마지막으로 결론 부분에서는 위의 내용들을 요약하고 정리할 것이다. 이 논문을 통하여 리스트의 피아노를 위한 표제음악에 대해 이해를 높이고 <메피스토 왈츠 제 1번>을 연주하고자 하는 이들에게 도움이 되고자 한다.

II. 19세기 낭만주의의 표제음악

표제음악(program music)은 리스트가 자신의 교향시(symphonic poem)를 설명하기 위해 처음으로 사용한 용어로¹⁾ 19세기 낭만주의 시대를 중심으로 발전하였다. 19세기는 음악과 미술, 문학 등 여러 예술장르들을 결합시키려는 다양한 시도가 이루어진 시기이다. 이에 따라 음악을 통해 문학이나 그 외의 비음악적 내용을 표현하는 표제음악이 등장하였다. 표제음악의 내용은 주로 이야기의 줄거리·사건·자연·생각·사랑·삶에 관한 것으로, 여기서 표제는 작곡가의 상상력을 자극시키고 청중을 일정한 방향으로 이끌어 나가는 역할을 한다.²⁾

19세기 이전의 표제적 수법은 약 14세기부터 찾아 볼 수 있다. 14세기 이탈리아에서 나타난 카치아(caccia)는 당시 주요한 시·음악의 형식 중 하나로 사냥장면, 거리소음, 나팔소리 등을 음악을 통해 사실적으로 묘사한 것이다. 그러나 카치아는 19세기 표제음악의 의미를 갖는다고보다는 자연의 소리를 묘사한 곡이 대부분이었다. 또 16세기 르네상스 시대의 프랑스 작곡가 자느캥(Clement Janequin, 1485-1560)은 자신의 표제적 작품 <전투>(La guerre, 1529), <새의 노래>(Le chant des oiseaux) 등에서 파리퐁 상송에 다채로운 표현과 묘사를 더하였다. 하지만 이러한 곡들도 묘사적 성격의 제목을 가지고 있지만 곡의 형식에는 아무런 영향을 주지 못하므로 진정한 표제음악이라고 보기는 어렵다.³⁾ 17세기 이후 쿠나우(Johann Kuhnau, 1660-1722)는 자신의 <성서 소나타>(Musikalische Vorstellungen einiger biblischer Historien in 6 Sonaten auff dem Claviere zu Spielen, 1700)에서 성서의 유명한 몇 가지

1) Roger Scruton, "Programme music," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 15, ed. by Stanley Sadie(London: Macmillan Publishers, 1980), p. 283.

2) Ulrich Michels, 홍정수 · 조선우 역, 「음악은이」(서울: 음악춘추사, 2000), p. 143.

3) 홍세원, 「낭만파 음악」(서울: 연세대학교 출판부, 2010), p. 38.

이야기들을 총 여섯 곡의 소나타로 작곡하여 음악을 일종의 언어로 다루려는 시도를 하였다. 각각의 소나타는 ‘다윗과 골리앗의 싸움’(Der Streit zwischen David und Goliath), ‘야곱의 결혼’(Jacobs Heyrath), ‘히스기아왕의 병과 회복’(Der totkrancke und wieder gesunde Hiskias)처럼 표제가 있는 곡으로 해설자와 등장인물이 나타나는 점이 특징적이다.⁴⁾

19세기에 이르러 표제음악은 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)에 의해 중요한 발전을 하게 된다. 19세기 표제교향곡(program symphony)의 효시로 알려져 있는 베토벤의 <전원 교향곡>(Symphony No. 6 ‘Pastorale’ Op. 68, 1808)은 다섯 개의 각 악장마다 작곡가가 실제로 보았거나 생각했던 전원의 풍경을 암시하는 표제를 사용하였다.⁵⁾ 그러나 베토벤은 그의 작품을 “묘사보다는 감정의 표현”이라고 말하며 내면적인 표현수단으로 음악에 있어 표현 능력을 높이려 하였다.⁶⁾ 그럼에도 불구하고 이러한 의도는 19세기 낭만파 작곡가들, 특히 베를리오즈(Louis Hector Berlioz, 1803-1869)와 리스트, 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)에게 영향을 주어 표제교향곡, 교향시, 연주용 서곡(concert overture), 음악극(Musikdrama) 등 다양한 장르의 관현악 작품에 새로운 방향을 제시해 주었다.

표제교향곡은 표제음악의 중요한 한 장르로서 음악 외적 아이디어를 전통

4) 쿠나우 <성서 소나타>의 총 여섯 곡의 표제는 다음과 같다.

1. 다윗과 골리앗의 싸움(Der Streit zwischen David und Goliath)
2. 다윗의 음악으로 치유된 사울(Der von David vermittelt der Musik curirte Saul)
3. 야곱의 결혼(Jacobs Heyrath)
4. 히스기아왕의 병과 회복(Der totkrancke und wieder gesunde Hiskias)
5. 이스라엘의 구세주 기드온(Der Heyland Israelis, Gideon)
6. 야곱의 죽음과 장례식(Jacobs Tod und Begräbniss)

5) 제 1악장 ‘전원에 도착해서 생긴 유쾌한 감정의 눈뜰’

제 2악장 ‘시냇가의 정경’

제 3악장 ‘농부들의 즐거운 춤’

제 4악장 ‘뇌우 폭풍’

제 5악장 ‘양치기의 노래. 폭풍 뒤의 기쁜 감사에 넘친 노래’

6) Roger Scruton, “Programme music”, *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Vol. 15, p. 283에서 재인용.

적인 교향곡 형식에 연결한 것이다. 베를리오즈의 <환상 교향곡>(Symphonie fantastique Op. 14, 1830)은 낭만시대 표제교향곡의 전형을 보여준다. 이 작품에는 베를리오즈의 자전적인 프로그램이 바탕이 되었다. “병적인 관능과 상상력을 가진 어떤 젊은 예술가가 연애에 미쳐 인생에 권태를 느낀 나머지 아편을 먹는다. 그러나 약의 분량이 적어 죽기까지는 이르지 못하고 의식을 잃고 깊은 잠에 빠진다. 기괴한 꿈이 연달아 스쳐간다. 그의 관능과 감정, 그리고 추상은 음악의 사상과 환상을 가지고 끊임없이 그의 병적인 머리에 나타난다. 사랑하는 여인 자체가 선율이 된다. 그 테마는 그가 어디서나 볼 수 있고 들을 수 있는 고정된 관념이다.”⁷⁾ 이러한 표제는 드 퀴нси(Tomas de Quincey, 1785-1859)의 <어느 아편 중독자의 고백>(Confessions of an English Opium Eater)과 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)의 <파우스트>와의 문학적 연관성도 보여준다.⁸⁾

<환상 교향곡>은 전통적인 소나타 형식을 따르고 있으며 베토벤의 <전원 교향곡>처럼 다섯 개의 각 악장마다 상세한 표제가 붙어있다.⁹⁾ 베를리오즈는 ‘고정상념’(idée fixe)¹⁰⁾이라는 선율을 통해 청중이 줄거리 전개를 따라가도록 할 뿐 아니라 묘사된 심리 상태를 알 수 있도록 하였고 다섯 악장의 곡을 하나의 유기체로 볼 수 있도록 전체적인 통일성을 구축하였다.

베를리오즈의 <환상 교향곡>과 더불어 바이런(George Gordon Byron, 1788-1824)경의 시 <어린 헤럴드의 순례여행>(Childe Harold’s Pilgrimage, 1812-1818)에서 제목을 가져온 <이탈리아의 헤럴드>(Harold en Italie, Op. 16, 1843)

7) 현대음악교재 연구회, 「명곡해설」 (서울: 현대음악출판사, 1993), p. 168에서 재인용.

8) D. J. Grout, 김진균 외 역, 「서양음악사」 (서울: 세광출판사, 1986), p. 661.

9) 제 1악장 ‘꿈, 정열’

제 2악장 ‘무도회’

제 3악장 ‘들 풍경’

제 4악장 ‘단두대로의 행진’

제 5악장 ‘마녀들의 밤의 향연과 꿈’

10) 베를리오즈가 <환상 교향곡>에서 처음으로 사용한 수법으로서, 어떤 표제적 음악을 작곡하는데 있어 특정한 음정 관계로 이루어진 동기나 주제이다. 이 작품에서는 주인공의 연인을 상징하는 고유한 악상을 뜻하며, 이 악상이 여러 가지로 변형되면서 전 악장에 순환한다.

와 셰익스피어(William Shakespeare, 1564-1616)의 명작 <로미오와 줄리엣>(Romeo and Juliet, 1594)을 기초로 한 성악이 포함된 대규모 작품인 <로미오와 줄리엣>(Roméo et Juliette, Op. 17, 1839, 1847경 개작), 또 표제를 사용한 리스트의 <파우스트 교향곡>(Faust-Sinfonie, 1854)¹¹⁾과 두 개의 악장으로 구성되어 있는 <단테 교향곡>(Dante-Sinfonie, 1856)¹²⁾ 등이 표제 교향곡의 대표작이다.

이외에도 19세기에는 표제교향곡에 비해 길이가 짧은 교향시가 리스트에 의해 탄생, 발전되었다. 교향시는 ‘교향악’과 ‘시’라는 두 가지 개념이 결합된 단악장의 표제음악으로 음악자체가 한편의 시가 되어야 한다는 사고를 목표로 하였다.¹³⁾ 또 단악장 구성이지만 성격이 다른 여러 부분으로 이루어져 있으며 형식과 구성이 자유롭다. 리스트는 모두 13개의 교향시¹⁴⁾를 작곡하였는데 그 중 대표적 교향시로는 <전주곡>(Les Préludes, 1848), <마제파>(Mazeppa, 1851), <햄릿>(Hamlet, 1858) 등이 있다. 리스트는 교향시에

11) <파우스트 교향곡>의 본래 제목은 <3인의 인물 묘사로 구성된 파우스트 교향곡>(Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern)으로 문학적 내용을 장대하고 섬세하게 묘사한 성공적인 표제음악으로 평가 받고 있다. <파우스트 교향곡>은 본래 제목처럼 괴테의 <파우스트>의 등장인물, 파우스트(Faust), 그레트헨(Gretchen), 메피스토펠레스(Mephistopheles)의 성격을 각각 세 개의 악장으로 그리고 있다.

12) <단테 교향곡>의 본래 제목은 <단테의 신곡에 의한 교향곡>(Eine Symphonie zu Dantes Divina Comedia, 1856)으로 단테의 <신곡>의 구성과 일치하도록 지옥(inferno), 연옥(purgatorio), 천국(paradiso)의 세 개의 악장으로 계획되었으나 지옥과 연옥 두 악장만 작곡되었다.

13) 김용환, 「19세기 음악」 (서울: 도서출판 음악세계, 2005), p. 83.

14) H. Searle, 김경임 역, 「리스트의 음악세계」 (대구: 계명대학교 출판부, 1992)의 작품 정리에 따르면

1. (S. 95) <산악교향곡>(Bergsymphonie, 1848-1850)
2. (S. 96) <타소>(Tasso, 1849)
3. (S. 97) <프렐류드>(Les Prélude, 1848)
4. (S. 98) <오르페우스>(Orpheus, 1853-1854)
5. (S. 99) <프로메테우스>(Prometheus, 1850)
6. (S. 100) <마제파>(Mazeppa, 1851)
7. (S. 101) <축제의 소리>(Festklänge, 1853)
8. (S. 102) <영웅의 탄식>(Heldenklage, 1849-1850)
9. (S. 103) <헝가리아>(Hungaria, 1854)
10. (S. 104) <햄릿>(Hamlet, 1858)
11. (S. 105) <훈노족의 전투>(Hunnenschlacht nach Kaulbach, 1857)
12. (S. 106) <이상>(Die Ideale, 1857)
13. (S. 107) <요람에서 무덤까지>(Von der Wiege bis zum Grabe, 1881-1882)

서 오케스트라와 같은 음향적 색채감을 시도하였고, 모호한 화성을 사용하고 반음계적 이동을 하지만 결코 조성을 파괴하지는 않는다. 이러한 시도는 이후 교향시 작곡가들에게 강한 영향을 끼쳤다.¹⁵⁾

리하르트 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949)는 <이탈리아에서>(Aus Italien, Op. 16, 1886), <돈 후안>(Don Juan, Op. 20, 1888), <짜라투스트라는 이렇게 말했다>(Also sprach Zarathustra Op. 30, 1896)를 포함한 10개의 교향시¹⁶⁾를 발표하였다. 이외에도 생상스(Camille Saint-Saëns, 1835-1921)의 <죽음의 무도>(La danse macabre, 1874), 시벨리우스(Jean Sibelius, 1865-1957)의 <핀란드어>(Finlandia, 1899), 스메타나(Bedrich Smetana, 1824-1884)의 <나의 조국>(Má Vlast, 1879)¹⁷⁾, 프랑크(Cesar Franck, 1822-1890)의 <저주받은 사냥꾼>(Le Chasseur maudit 1882), 무소르그스키(Modest P. Mussorgsky, 1839-1881)의 <민둥산의 요한의 밤>(Johannisnacht auf dem kahlen Berge, 1867), 립스키 코르사코프(Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844-1908)의 <세헤라자데>(Scheherazade,

15) 김용환, 「19세기 음악」, p. 83.

16) 1. <이탈리아에서>(Aus Italien, Sinfonische Fantasie für großes Orchester Op. 16, 1886)

2. <맥베트, 셰익스피어에 의한 교향시>(Macbeth. Tondichtung nach Shakespeares Drama für großes Orchester Op. 23, 1888/ 1890)

3. <돈 후안, 레나우에 의한 교향시>(Don Juan, Tondichtung(nach Nikolaus Lenau) für großes Orchester Op. 20, 1888)

4. <죽음과 변용>(Tod und Verklärung, Tondichtung für großes Orchester Op. 24, 1889)

5. <틸 오일렌슈피겔의 유쾌한 장난>(Till Eulenspiegel's lustige Streiche, Op. 28, 1895)

6. <차라투스트라는 이렇게 말했다(니체)>(Also sprach Zarathustra, Tondichtung(frei nach Friedrich Nietzsche) für großes Orchester Op. 30, 1896)

7. <돈 키호테, 기사적 성격 주제에 의한 환상적 변주곡>(Don Quixote. Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Characters für großes Orchester Op. 35, 1897)

8. <영웅의 생애>(Ein Heldenleben. Tondichtung für großes Orchester Op. 40, 1898)

9. <가정 교향곡>(Sinfonia domestica für großes Orchester Op. 53, 1903)

10. <알프스 교향곡>(Eine Alpensinfonie für großes Orchester Op. 64, 1915)

17) 여섯 개의 교향시가 모여 하나의 곡을 이룬 연작 교향시로 1873-1879년에 걸쳐 작곡 되었다. 여섯 곡 모두 조국의 역사와 자연을 소재로 다뤘으며, 스메타나 작품 중에서도 가장 널리 알려진 곡이다.

제 1곡 '비세호라트'

제 2곡 '몰다우'

제 3곡 '샤르카'

제 4곡 '보헤미아의 숲과 초원에서'

제 5곡 '타보르'

제 6곡 '블라니크'

1888) 등이 19세기 교향시의 대표작이다.

또한 19세기의 교향시는 이후 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)를 비롯한 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951), 막스 레거(Max Reger, 1873-1916), 스크리아빈(Alexander Nikolayevich Scriabin, 1872-1915), 라흐마니노프(Sergei Rachmaninoff, 1873-1943) 등의 작곡가들 작품에서도 중요한 의미를 갖는다.¹⁸⁾

낭만주의 음악가들은 연극의 줄거리나 등장인물을 기초로 한 서곡을 많이 작곡하였다. 서곡이란 원래 오페라, 오라토리오, 발레 등의 도입부 역할을 하는 단악장의 관현악곡으로 그 작품의 주제들을 미리 소개하여 곡의 분위기를 확립시켜 주는 역할을 한다. 그러나 연주회용 서곡은 오페라나 발레와 관련 없는 하나의 독립된 서곡을 말하며 단악장의 관현악 작품으로 자리잡게 되었고 특별한 기념행사를 위해서도 작곡되었다. 연주회용 서곡은 보통 고전주의 소나타 형식을 취하거나 교향시의 자유로운 구성을 보이기도 한다. 대표적인 작품으로는 멘델스존의 <핑갈의 동굴>(The Hebrides, Overture in b minor for Orchestra "Fingal's Cave" Op. 26, 1832)과 러시아가 나폴레옹 군대를 물리치자 차이코프스키(Peter Ilich Tchaikovsky, 1840-1893)가 승리를 축하하기 위하여 작곡한 <1812 서곡>(1812 Overture Op. 49, 1880), 브람스의 <대학축전 서곡>(Academic Festival Overture Op. 80, 1880) 등이 있다.

부수음악(incidental music)은 주로 연극의 텍스트를 음악화하여 중요한 장면을 더 사실적으로 표현하기 위해 상황에 맞게 연주되는 음악이다. 막과 막 사이의 간주곡, 후주곡으로 작곡되었으며 부수음악이 많이 작곡된 경우에는 일부 모음곡으로 재구성되기도 하였다. 19세기 작곡가들은 부수음악을 통해 음향묘사, 성격묘사, 연극적인 분위기 등을 강조하였다. 부수음악 중

18) 김용환, 「19세기 음악」, p. 101.

가장 유명한 작품으로는 도데(Alphonse Daudet, 1840-1897)의 희곡에 기초한 비제(Georges Bizet, 1838-1875)의 <아를르의 여인>(L' Arlésienne, 1872)과 입센(Henrik Ibsen, 1828-1906)의 희곡을 배경으로 한 그리그(Edvard Grieg, 1843-1907)의 <페르 키타>(Peer Gynt, 1875)가 있다. 멘델스존이 셰익스피어의 연극 <한여름 밤의 꿈>의 영감을 받아 쓴 작품 <한여름 밤의 꿈>(A Midsummer Night's Dream, Overture Op. 21 & incidental musics Op. 61, 1826)은 처음에는 서곡으로 작곡되었다가 후에 연극의 상연을 계기로 '극중음악'을 추가로 작곡하여 한편의 연극음악으로 완성된 예이다.

19세기말에는 표제음악이 점점 성황을 이루고 신독일악파¹⁹⁾에 의해 나아가야 할 “새로운 길”²⁰⁾로 규정되면서 전통적인 음악 형식을 고수하던 절대음악 옹호자들과의 미학적 논쟁이 일어났다. 절대음악(absolute music)은 표제음악과 상반되는 개념으로 문학적 내용과 회화적 정경 같은 음악 외적인 내용과는 관련 없이 순수한 음의 구성에 집중하려는 음악을 뜻한다. 절대음악은 음악 자체를 미적 대상으로 여기며 형식을 중시하는 미학으로 음악에 어떤 감정이나 내용을 표현하는 내용미학의 표제음악과 대립하였다. 이러한 논쟁은 당시 브람스로 대표되는 보수그룹²¹⁾과 신독일악파로 대변되는 진보그룹간의 대립을 초래했다.²²⁾ 절대음악을 옹호한 보수그룹의 음악평론가 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904)은 1854년 출판한 자신의 저서 「음악미론」에서 음악은 오로지 음악의 내재적 요소로 이루어져야 하며 따라서 음악에 음악 외적인 요소가 개입되어서는 안 된다고 주장했다. 그에게 “음악의 내용은 소리 내며 움직이는 형식들”이다.²³⁾ 이와 반대로 표제음악의 주창자들

19) 신독일악파(Neudeutsche Schule)는 당시 표제음악을 자신들의 이상으로 삼은 혁신적인 그룹이었다. 리스트와 바그너를 중심으로 모티브를 끊임없이 진조하여 화성적 색채가 빈번하게 변하는 음악을 추구하였고, 음악을 사회와 관련하여 이해하려 했다.

20) 홍정수 · 오희숙, 「음악미학」 (서울: 음악세계, 1999), p. 243.

21) 브람스와 한슬릭(Eduard Hanslick, 1825-1904), 요아힘(Joseph Joachim, 1831-1907)이 형식미학을 주장하는 보수그룹의 대표적 인물이다.

22) 홍정수 · 김미옥 · 오희숙, 「두길 서양음악사 2」 (파주: 나남출판사, 2006), p. 154.

23) 한독음악학회 편, 「음악미학텍스트」 (부산: 세종출판사, 1998), p. 342.

은 자신들의 음악이 당대의 새로운 표현형식을 보여줄 수 있고, 미래를 이끌어갈 음악이라고 주장하였다. 이러한 양상은 표제음악이 음악외적 내용을 포함하고 있는지 아닌지의 문제뿐만이 아닌 가치판단의 문제와 여러 다른 문제들까지 얽혀 상당기간 지속되었지만 이 논쟁은 결국 비생산적인 일이 되어버렸다.²⁴⁾

19세기 표제음악은 소나타 형식, 론도형식 등의 절대음악의 형식을 취하기 때문에 절대음악과 그 구분이 모호해질 때도 있다. 브람스, 브루크너 (Anton Bruckner, 1824-1896) 등은 절대음악의 교향곡 전통을 이어나갔으며 19세기에는 이처럼 절대음악과 표제음악이 함께 공존하였다.

24) 홍정수 · 오희숙, 「음악미학」, p. 243.

Ⅲ. 리스트의 작품세계

1. 리스트의 시기별 작품 활동

리스트의 작품은 양식에 따라 크게 네 시기로 나눌 수 있다. 제 1기는 파리를 중심으로 활동했던 초기 작품시기, 제 2기는 비르투오소 시기, 제 3기는 바이마르 시기, 제 4기는 후기 작품시기이다.²⁵⁾

1) 제 1기: 초기 작품시기(1822-1839)

19세기를 대표하는 비르투오소이자 작곡가였던 리스트는 1811년 헝가리 라이딩에서 태어났다. 그의 아버지 아담 리스트(Adam Liszt, 1776-1827)는 에스테르하지 후작의 토지 관리인이었으며 후작의 악단에서 첼로 연주와 합창단에서 노래를 할 정도로 음악 애호가였기 때문에 리스트는 아버지의 영향으로 일찍 음악을 접할 수 있었다. 리스트는 6세부터 피아노를 배우기 시작하여 8세 때에는 소품을 작곡할 정도로 음악에 뛰어난 재능을 보이기 시작하였다.

1821년, 리스트가 10세가 되던 해 그의 가족은 리스트가 좀 더 좋은 음악 교육을 받을 수 있도록 빈으로 이사를 하였다. 그곳에서 리스트는 피아노 교육의 대가였던 베토벤의 제자 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)에게 피아노 수업을, 살리에리(Antonio Salieri, 1750-1825)에게 음악이론과 작곡을 배웠다. 1822년 빈에서 데뷔 연주회를 열어 화제를 모았고 그 다음 해에는 베토벤도 리스트의 연주를 듣고 그의 재능을 칭찬하며 이마에 키스를 해주었

25) H. Searle, 김경임 역, 「리스트의 음악세계」, pp. 1-131.

다.²⁶⁾

리스트의 가족은 1823년 리스트를 파리 국립음악원에 입학시키기 위해 파리로 이주하였다. 그러나 리스트는 외국인이라는 이유로 입학을 거부당하였고, 결국 파에르(Ferdinando Paer, 1771-1839)와 라이하(Anton Reicha, 1770-1836)에게 작곡과 대위법을 배우며 이후 5년간 파리뿐만 아니라 영국, 스위스 등지에서 활발한 연주활동을 하였다. 그러나 1827년 그가 17세가 되던 해 연주여행 중 아버지를 여의게 되고, 이후 카롤리네(Caroline de Saint-Cricq, 1812-1872)와의 첫사랑마저 실패하자 리스트는 우울증과 자기 강박에 사로잡혀 종교에 심취하였고 엄청난 독서량으로 문학에 눈을 뜨게 되었다.

1830년대 파리는 음악·문학·예술·과학 분야의 세계적인 지성인들이 모여들었던 중심지였다. 리스트도 그들이 모였던 살롱에 참석하여 문학가인 위고(Victor Hugo, 1802-1885)와 상드(George Sand, 1804-1876)를 비롯해 음악가 파가니니(Nicoló Paganini, 1782-1840), 베를리오즈, 쇼팽과 친교를 맺게 되었다. 리스트는 그중 특히 베를리오즈의 <환상 교향곡>을 듣고 강한 인상을 받았으며 표제음악에 눈을 뜨게 되었다. 또 베를리오즈의 관현악법을 자신의 피아노곡에 적용하고자 연구를 시작하였다. 이후 리스트는 <환상 교향곡>을 포함한 베를리오즈의 몇 작품들을 피아노곡으로 편곡하였다.²⁷⁾

1831년 리스트는 파가니니의 바이올린 연주에 감동을 받아 파가니니의 고난도 테크닉을 피아노로 옮기기 위해 노력하였다. 그 결과물이 <파가니니에 의한 초절기교 연습곡>(Études d'exécution transcendante d'après Paganini, 1838)이다.

1832년에 리스트는 쇼팽을 만나게 되면서 쇼팽이 보여준 음악에 대한 감

26) 김용환, 「19세기 음악」, p. 78.

27) 리스트가 편곡한 베를리오즈의 작품으로는 <이탈리아의 헤럴드>, <리어왕>(Le Roi Lear), <종교재판관 서곡>(Overture les Francs-Juges), <요정의 춤>(Danse des Sylphes) 등이 있다.

정과 선율, 시적 접근방식을 자신의 음악에 적용하였다. 쇼팽의 영향을 받은 리스트의 작품으로는 <시적이며 종교적인 하모니>(Harmonies poétiques et religieuses), <환영>(Apparitions), <화려한 마주르카>(Mazurka brillante, 1850), <폴로네이즈>(Polonaises) 등이 있다.

1834년 리스트는 마리 다구(Marie d'Agoult, 1805-1876) 백작부인과 사랑에 빠지게 되었고 둘은 함께 순회 연주여행을 하며 스위스와 이탈리아에서 함께 살았다. 이때 스위스와 이탈리아의 풍경에서 얻은 감상은 리스트가 후에 작곡한 <순례 연보>의 모티브가 되었다.

초기 시기의 대표적 작품들은 비르투오소적인 테크닉 위주의 곡으로 <파가니니에 의한 초절기교 연습곡>(Études d'exécution transcendante d'après Paganini), <반음계적 대 갈롭>(Grand Galop chromatique), 수많은 환상곡과 편곡 작품 등이 있다.²⁸⁾ 이 시기의 대표적인 작품은 다음과 같다(표 1).

28) J. Gillespie, 김경임 역, 「피아노 음악」 (대구: 계명대학교 출판부, 2008), p. 282.

<표 1> 제 1기의 대표적 작품 목록

년 도	곡 명
1822	<디아벨리 왈츠에 의한 변주곡> (Variation über einen Walzer von Diabelli)
1824	<로시니 선율에 의한 화려한 변주곡> (Variations brillantes sur un air de Rossini)
1826	<12개의 연습곡>(Étude en douze exercices)
1827	<스케르초 G단조>(Scherzo in G minor)
1833	베를리오즈의 <환상 교향곡>(Symphonie fantastique) 편곡
1834	<시적이며 종교적인 하모니>(Harmonies poétiques et religieuses)
	<환영>(Apparitions)
1835	<여행자의 앨범>(Album d'un voyageur)
1836	베를리오즈의 <이탈리아의 헤럴드>(Harold en Italie) 편곡
	<화려한 대 왈츠>(Grande Valse di Bravura)
1837	<헥사메론>(Hexameron)
1838	<파가니니에 의한 초절기교 연습곡> (Études d'exécution transcendante d'après Paganini)
	<반음계적 대 갈롭>(Grand Galop chromatique)

2) 제 2기: 비르투오소 시기(1839-1847)

리스트는 1839년부터 1847년까지 포르투갈, 영국, 러시아, 터키를 포함한 전 유럽을 여행하며 비르투오소로 활동하였고, 바이마르 시기에 완성하게 될 많은 작품들을 구상하였다. 가곡을 작곡하기 시작하였고 특히 1839년 이후에 헝가리로 돌아와 헝가리 민속음악과 집시음악에 흥미를 가지게 되어 <헝가리 광시곡>(Hungarian Rhapsody)²⁹⁾을 작곡하기 시작하였다. 첫 번째 <헝가리 광시곡 제 1번>은 1846년에, 제 2번은 1847년에 작곡되었으며 오

29) 헝가리 광시곡은 리스트가 헝가리의 고유한 민속선율과 붓점 리듬을 사용하여 작곡한 집시풍의 작품으로 작곡년도는 1846년부터 1885년까지이다. 19곡으로 구성되어 있으며 비교적 자유로운 형식을 취하고 있다.

늘날에도 빈번히 연주되고 있다.

1844년 리스트는 마리 다구 백작부인과 결별하였다. 그러나 그는 이후에도 최정상급의 연주자로 연주생활을 계속하였고 1847년에는 러시아 자선 연주회에서 만난 비트겐슈타인(Carolyne de Sayn-Wittgenstein, 1819-1887) 백작부인과 또 다시 사랑에 빠지게 되었다. 그녀는 리스트에게 연주생활을 중단하고 창작에 몰두할 것을 적극적으로 권유하였고 결국 리스트는 1847년 비르투오소 활동을 중단하고 창작활동에 전념하게 되었다.

리스트는 종종 다른 악기로 된 작품을 피아노곡으로 편곡하였다. 그는 이러한 편곡 작품을 통하여 일반 대중들에게 익숙하지 않았던 많은 작품들을 소개하였다. 이 시기에 리스트가 편곡한 작품으로는 슈베르트의 <겨울 나그네>(Winterreise), 벨리니(Vincenzo Bellini, 1801-1835)의 <몽유병에 걸린 여인>(La Sonnambula), 모차르트의 <돈 조반니>(Don Giovanni), 베토벤의 <아델라이데>(Adelaide) 등이 있다.

음악적 내용보다 외형적으로 화려함이 돋보였던 이 시기에도 리스트는 작곡가로서 꾸준한 발전을 하였으며 이 노력은 마침내 바이마르 시기에 결실을 맺게 된다. 이 시기의 대표적인 작품은 다음과 같다(표 2).

<표 2> 제 2기의 대표적 작품 목록

년 도	곡 명
1839	<베네치아와 나폴리>(Venezia e Napoli)
	슈베르트의 <겨울 나그네>(Winterreise) 편곡
	벨리니의 <몽유병에 걸린 여인>(La Sonnambula) 편곡
	베토벤의 <아델라이데>(Adelaide) 편곡
1840	<헝가리풍의 영웅 행진곡> (Heroischer Marsch im ungarischen Stil)
1841	모차르트의 <돈 조반니>(Don Giovanni) 편곡
	<라인강에서>(Im Rhein)
1842	<미뇽의 노래>(Mignons Lied)
	<왈츠 형식의 소품>(Albumblatt in Walzerform)
1843	베버의 <오베론 서곡>(Oberon Overture) 편곡
1844	<가곡집>(Buch der Lieder) 출판
1845	<빌헬름 텔 중의 세 개의 노래>(Three Songs from Wilhelm Tell)
	<스페인의 노래에 의한 연주회용 대 판타지> (Grosse Konzertfantasie über spanische Weisen)
1846	<헝가리 광시곡 제 1번>(Hungarian Rhapsody I)
	<아베 마리아>(Ave Maria)
1847	<헝가리 광시곡 제 2번>(Hungarian Rhapsody II)

3) 제 3기: 바이마르 시기(1848-1861)

바이마르 시기는 리스트가 작곡가로서 가장 활발하게 활동했던 시기이다. 리스트는 십여 년간 바이마르에서 궁정 음악 감독직을 맡아 지휘, 작곡, 집필, 음악회 기획 등 다양한 활동을 하였다. 지휘자인 한스 폰 빌로(Hans Guido von Bülow, 1830-1894)를 비롯해 바이올리니스트 요아힘(Joseph Joachim, 1831-1907), 작곡가이자 시인인 코르넬리우스(Peter Cornelius, 1824-1874), 브람스 등 유명한 시인과 음악가를 비롯한 예술가들이 리스트를 만나기 위해 바이

마르를 찾았다. 이러한 만남을 통해 리스트는 예술적으로 폭넓은 영향을 받았다.

이 시기에 리스트는 비트겐슈타인 백작부인의 간청으로 오케스트라 작품에 관심을 쏟게 되었고, 그 결과 두 개의 피아노 협주곡, 12곡의 교향시, 두 개의 표제 교향곡 등 큰 규모의 오케스트라 음악을 많이 작곡하였다. 그가 창작활동에 전념했던 이 시기는 피아노 작품을 포함하여 그의 작품 중 2/3 이상이 작곡된 시기였다. 교향시는 표제를 가지며 단악장으로 구성된 곡으로 리스트가 본래 연주회용 서곡으로 작곡한 <타소>를 1854년 개정·발표하면서 ‘교향시’라는 명칭을 처음으로 사용하였다. 리스트의 교향시 중 <전주곡>(Le Prélude)은 오늘날 가장 잘 알려져 있는 곡으로 그의 교향시 중 현재까지 빈번히 연주되는 곡이다. 본래 1848년 남성합창곡의 서곡으로 작곡되었지만 몇 년 후에 다시 개정하여 교향시로 발표하였다.³⁰⁾ 또한 이 시기에 리스트는 바그너, 베를리오즈, 슈만, 슈베르트 등 다른 작곡가들의 주요 작품들을 초연하고 연주하여 널리 알리는 데도 앞장섰다.³¹⁾ 1848년 이후 그는 초기작품 대부분을 최종 형식으로 수정하였으나 이 시기에 많은 작품들을 서둘러 작곡하는 바람에 작품의 질이 고르지 못하고 곡에 담겨진 내용이 제대로 구체화 되지 못한 것 같다는 평을 받기도 하였다.³²⁾

리스트가 바이마르 시기에 작곡한 작품 중 대단히 영향력 있는 작품으로는 1853년에 완성되어 슈만에게 헌정된 <피아노 소나타 b단조>(Piano Sonata b minor, 1852-1853)이다. 이 곡은 리스트의 유일한 피아노 소나타이며 특이하게 단일 악장으로 구성되어 있지만 연주시간이 30분 이상 소요되는 대작이다. 이 시기의 대표적인 작품을 정리해보면 다음과 같다(표 3).

30) 이러한 리스트의 교향시들은 프랑크, 생상, 스메타나, 시벨리우스, 차이코프스키, 말러, 리하르트 슈트라우스 등 여러 작곡가들에게 영향을 미쳤다.

31) 1850년 바그너의 오페라 <로엔그린>(Lohengrin)이 리스트의 지휘로 초연되었다. 1851년 슈만의 <줄리어스 시저 서곡>(Overture Julius Caesar)이 리스트에 의해 연주되었고, 1852년 베를리오즈의 <벤베누토 첼리니>(Benvenuto Cellini)가 리스트의 지휘로 바이마르에서 초연되었다.

32) H. Searle, 「리스트의 음악세계」, p. 56.

<표 3> 제 3기의 대표적 작품 목록

년 도	곡 명
1848	<세 개의 연주회용 연습곡>(Trois Études de Concert)
	바그너의 <탄호이저 서곡>(Tannhäuser Overture) 편곡
	슈만의 <헌정>(Widmung) 편곡
1850	바하의 <여섯 개의 오르간 전주곡과 푸가> (Six Organ Preludes and Fuges) 편곡
	<화려한 마주르카>(Mazurka brillante)
1851	<파가니니에 의한 초절기교 연습곡> 개작 (Études d'exécution transcendante d'après Paganini)
	교향시 <마제파>(Mazeppa)
	<폴로네이즈>(Polonaises) 제 1번, 제 2번
1852-1853	<피아노 소나타 b단조>(Piano Sonata b minor)
1853	<발라드 제 2번 b단조>(Ballade No.2 in b minor)
	교향시 <축제의 소리>(Festklänge)
1854	<파우스트 교향곡>(Faust-Sinfonie)
1855	<순례 연보 제 1년 스위스> (Années de Pèlerinage. Première Année: Suisse)
1849-1856	<피아노 협주곡 제 1번>(Concerto No. 1 in E♭ Major)
1855-1856	<단테 교향곡>(Dante-Sinfonie)
1856	교향시 <전주곡>(Le Prélude) 출판
1857	<피아노 협주곡 제 2번>(Concerto No. 2 in A Major) 초연
1858	<순례 연보 제 2년 이탈리아> (Années de Pèlerinage. Deuxième Année: Italie) 출판
	교향시 <햄릿>(Hamlet)
1859	<메피스토 왈츠 제 1번>(Mephisto Waltz I) 피아노곡
1860	<레나우의 파우스트에 의한 두 개의 에피소드> (Zwei Episoden aus Lenau's Faust)

4) 제 4기: 후기작품 시기(1861-1886)

후기작품 시기는 리스트가 로마에 거주했었던 1861년부터 1869년까지의 로마시기와 이후 로마, 바이마르, 부다페스트를 오가며 생활했던 1886년까지의 시기로 나눌 수 있다.³³⁾ 1858년 리스트는 바이마르의 음악감독직을 사임하였고 비트겐슈타인 백작부인과 결혼할 수 있도록 1861년 로마로 건너가 백작부인과 함께 그녀 남편에게 이혼허가를 기다렸으나 승낙이 떨어지지 않아 결혼이 여의치 않게 되었다. 잇따라 리스트의 아들 다니엘과 장녀 블랑딘이 사망하면서 리스트는 감당할 수 없는 큰 시련을 맞았다. 이렇게 비극적 시기를 겪은 리스트는 종교에 귀의하기로 결심하여 1863년 몬테 마리오의 마돈나 델 로사리오 오라토리오 수도회에 입회하였다. 1865년 그는 그곳에서 네 개의 하위 성직을 받았으며 이후 검은색 옷만을 입게 되었다.

1869년부터 리스트는 남은 생애를 로마, 바이마르, 부다페스트를 오가며 생활하였다. 바이마르와 부다페스트에서 머물 때에는 약 400여명의 제자들을 가르쳤으며 1875년에는 헝가리 음악 아카데미의 총장으로 임명되었다. 1886년 리스트는 바그너의 음악극 <트리스탄과 이졸데>(Tristan und Isolde, 1865)를 보러 바이로이트에 들렀다가 그곳에서 급성 폐렴으로 사망하였다.

이 시기의 리스트는 외형적 화려함을 추구했던 이전과는 다르게 내면적이고 명상적인 미사곡과 레퀴엠, 오라토리오 등과 같은 종교음악들을 작곡하였다. 또한 피아노 작품에서 반음계적인 진행과 예비되거나 해결되지 않는 다양한 불협화음을 자유롭게 사용함으로써 조성을 모호하게 하는 새로운 화성적 실험을 하였다. 이 시기의 대표적인 작품들로는 <전설>(Légendes), <미사 코랄리스>(Missa choralis), <레퀴엠>(Requien), <젓빛 구름>(Nuages gris), <순례 연보 제 3년>(Années de Pèlerinag. Troisième Année) 등이 있

33) H. Searle, 「리스트의 음악세계」, pp. 103-131.

다. 이 시기의 대표적인 작품은 다음과 같다(표 4).

<표 4> 제 4기의 대표적 작품 목록

년 도	곡 명
1862	<성 엘리자베스의 전설>(The Legende of St. Elizabeth)
	<알렐루야와 아베 마리아>(Alleluja et Ave Maria)
1863	<스페인 광시곡>(Rhapsodie espagnole)
	<전설>(Légendes)
1864	<밤>(La Notte)
1865	<미사 코랄리스>(Missa choralis)
1866	<크리스투스>(Christus)
1867	<헝가리 대관식 미사>(Hungarian Coronation Mass)
1868	<레퀴엠>(Requiem)
	<미이 아우템 아드에레레>(Mihi autem adhaerere)
1869	<주의 기도>(Pater noster)
1876	생상스의 <죽음의 무도>(Danse macabre) 편곡
1879	<로자리오>(Rosario)
1880	<메피스토 왈츠 제 2번>(Mephisto Waltz II)
1881	<젯빛 구름>(Nuages gris)
1883	<순례 연보 제 3년> (Années de Pèlerinag. Troisième Année) 출판
1884	<두 개의 차르다쉬>(2 Csárdás)

2. 리스트 피아노 음악의 양식적 특징

리스트가 남긴 작품 수는 약 1200여 곡으로 미사곡, 오라토리오를 포함한 종교음악과 오페라, 합창곡, 관현악곡, 협주곡, 실내악곡, 가곡, 피아노 독주곡 등이 있다. 이처럼 많은 작품들 중에서도 피아노를 위한 음악은 두 개의 협주곡과 20곡으로 구성된 <헝가리 광시곡>, 피아노와 관현악을 위한 작품

들, 열 개의 성격 모음곡집, 여섯 개의 연습곡집, 표제를 붙인 다수의 피아노 독주곡들 등 개작 및 편곡까지 합치면 약 400여 곡으로 리스트 작품의 거의 절반을 차지하고 있다. 여기에서는 리스트의 피아노 음악을 중심으로 그의 양식적 특징들을 살펴보고자 한다.

리스트의 작품에 나타나는 특징으로는 우선 ‘주제변형 기법(transformation of theme)’의 사용을 꼽을 수 있다. 주제변형 기법은 하나 또는 그 이상의 짧은 주제나 모티프를 제시하고 주제를 변형시켜 작곡하는 기법이다. 주제는 리듬이나 박자의 변화, 장식 혹은 반주부의 변화, 장·단조의 변화 등을 통해 변형된다. 이러한 기법은 오페라나 교향시, 교향곡 또는 대규모의 피아노 작품에 적합하다. 주제변형 기법은 리스트의 표제음악에서 문학적, 회화적 아이디어를 전개하는 데에도 매우 효과적이다. 이 기법은 프로그램의 전개에 맞춰 주제를 변형시킴으로써 다양한 분위기와 성격을 만들어내면서도 동시에 주제를 반복하여 음악적으로 유기적인 통일성을 유지할 수 있다. 이 주제변형 기법은 리스트의 <피아노 소나타 b단조>와 <초절기교 연습곡> 중 ‘마제파’ 등에서 잘 엿볼 수 있다(악보 1, 2).

<악보 1-1> 리스트 <피아노 소나타 b단조> 모티브 a 마디 8-12



<악보 1-2> 모티브 a의 변형 마디 125-128

Musical score for 'dolce con grazia'. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the right hand playing a melodic line with grace notes and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar textures. The tempo and mood are indicated as 'dolce con grazia'.

<악보 2-1> 리스트 <초절기교 연습곡> 중 '마제파' 모티브 a 마디 7-10

Musical score for 'sempre fortissimo e con strepito' and 'simile'. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system is marked 'sempre fortissimo e con strepito' and features a complex rhythmic pattern with many accidentals. The second system is marked 'simile' and continues the rhythmic pattern. The tempo and mood are indicated as 'sempre fortissimo e con strepito' and 'simile'.

<악보 2-1> 모티브 a의 변형 마디 62-65

Musical score for 'il canto marcato e vibrato assai'. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the right hand playing a melodic line with vibrato and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar textures. The tempo and mood are indicated as 'il canto marcato e vibrato assai'.

리스트는 새로운 화성을 실험하고 반음계적 악곡기법을 구사하였다. 후기 작품에 일반적으로 자주 나타나는 화성적 특징으로는 증3화음의 빈번한 사용을 들 수 있는데 증3화음은 상당히 특별하고 미묘한 울림을 만들어낸다(악보 5).

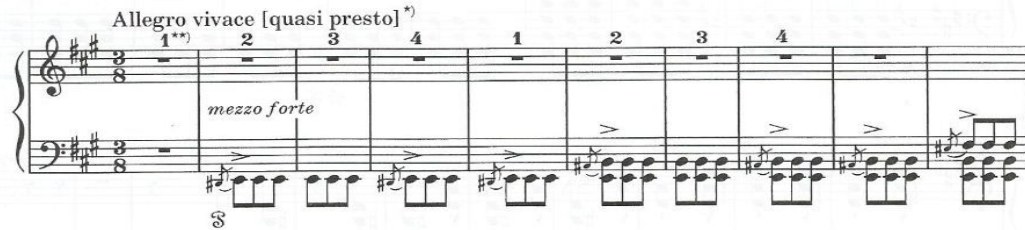
<악보 5> 리스트 <젯빛 구름> 마디 33-42

The musical score shows two systems of music. The first system (measures 33-37) features a treble clef with chords and a bass clef with a triplet bass line. The second system (measures 38-42) continues the piece. Annotations include '반음계적 진행' (Chromatic progression) above the treble line, 'sempre legato' below the bass line, and '증3화음' (Augmented triad) pointing to a chord in measure 38.

리스트는 증·감 음정과 반음계, 온음음계, 해결되지 않은 불협화음을 사용하였다. 또 단일한 음정에서 쌓아올린 화음을 사용하여 새로운 시도를 하였다. 이는 종지에 모호하고 불확정적인 느낌을 주고 화성의 충돌로 조성 이탈을 가져온다(악보 6). 리스트의 이러한 화성은 낭만파 음악의 새로운 경향을 보여주었고 이후 인상주의(impressionism)와 표현주의(expressionism)를 예견하는 것이라 할 수 있다.³⁴⁾

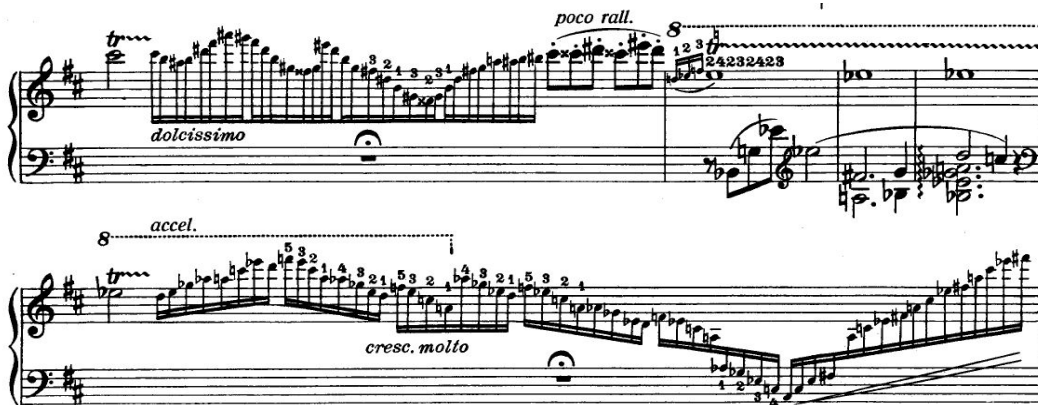
34) 김용환, 「19세기 음악」, p. 169.

<악보 6> 리스트 <메피스토 왈츠 제 1번 > 마디 1-10



리스트는 레치타티보적 카덴차를 즉흥적 요소로 빈번히 구사하였는데 짧고 단편적인 음형을 삽입하기도 하였고 건반의 넓은 음역을 다루는 길고 화려한 스케일 패턴을 사용하기도 하였다. 이러한 레치타티보적 카덴차는 음악에 화려한 색채감과 입체감을 주며 환상적인 느낌과 극적인 요소를 끌어내는 역할을 한다(악보 7).³⁵⁾

<악보 7> 리스트 <피아노 소나타 b단조> 레치타티보적 카덴차



리스트는 자신의 피아노 음악에 민속적인 선율과 리듬을 자유롭게 활용하기도 하였다. 그는 헝가리 태생으로 고국에서 오랜 기간 동안 살지는 않았지만 자신의 작품으로 헝가리에 대한 애정을 드러냈다. 헝가리의 집시 선율

35) J. Gillespie, 「피아노 음악」, p. 283.

과 이국적인 민속 선율, 전통적인 리듬을 차용하여 작곡한 집시풍의 작품으로는 19곡으로 구성된 <헝가리 광시곡>과 <스페인 광시곡> 등이 있다(악보 8, 9).

<악보 8> 리스트 <헝가리 광시곡 제 2번> 마디 9-14



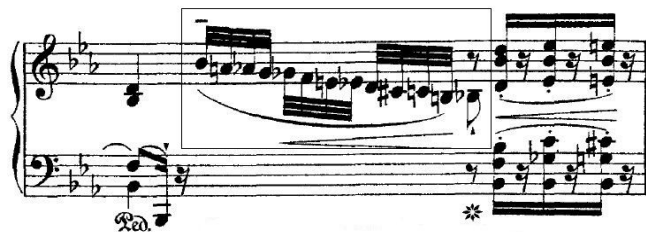
<악보 9> 리스트 <스페인 광시곡> 마디 61-65 스페인 세기디야스 대표적 리듬



리스트는 작곡가로 명성을 얻기 이전에 비르투오소로 활발히 활동하였고 많은 예술가들로부터 영향을 받아 자신만의 고유한 음악양식을 확립하였다. 그는 파가니니를 모델로 삼아 화려한 기교를 과시할 수 있도록 피아노 연주상의 새로운 기법들을 창안하였고 자신의 작품에 적용하였다. 이러한 기법으로는 빠른 템포에서 양손을 교대하면서 스케일이나 반음계를 연주하는 것(악보 10), 한 손이 반음계적 스케일을 연주할 때 다른 한 손은 화음이나 분산 화음을 연주하는 패시지(악보 11), 폭넓은 도약(악보 12), 세 손으로 연주하는 듯한 효과를 내는 기법(악보 13), 주선율을 테너 파트에 주어 양손의 엄지로

연주하는 기법 등이 있다(악보 14). 이렇게 리스트는 피아노의 표현영역을 더욱 확장시킬 수 있었고 피아노 테크닉을 가장 많이 발전시킨 음악가 중 한 사람으로 꼽힌다.

<악보 10> 리스트 <파가니니에 의한 초절기교 연습곡> 중
 ‘제 2번 E♭장조’ 마디 14



<악보 11> 리스트 <초절기교 연습곡> 중 ‘눈 치우기’ 마디 51



<악보 12> 리스트 <순례의 해 3> 중 '에스테 별장의 사이프러스 숲 제 1번' 마디 191-200

<악보 13> 리스트 <초절기교 연습곡> '마제파' 마디 7-8

<악보 14> 리스트 <초절기교 연습곡> 중 '마제파' 마디 63-67

또한 리스트는 베를리오즈의 관현악법의 영향을 받아 소리에 대해 끊임없는 연구를 하였다. 그는 특히 옥타브 진행에 있어 각기 다른 효과를 얻어내는 다양한 방식을 보여주었는데, 이러한 방식으로는 폭넓은 음역에서 행해지는 옥타브의 대담한 도약(악보 15), 빠른 템포에서 유니즌으로 진행되는 천둥 같은 소리의 옥타브 진행(악보 16), 양손이 옥타브를 번갈아 연주하며 만들어내는 반음계의 스케일 등이 있다(악보 17).

<악보 15> 리스트 <세 개의 연주회용 연습곡> 중 ‘탄식’ 마디 29-30



<악보 16> 리스트 <초절기교 연습곡> 중 ‘환영’ 마디 28-29



<악보 17> 리스트 <두 개의 전설> 중 ‘불 위를 걷는 파울라의 성자 프란체스코’
 마디 93-94



이외에도 빠른 템포로 건반의 넓은 음역을 사용하는 아르페지오(악보 18)와 트릴과 트레몰로(악보 19), 반복음의 사용(악보 20), 페달 포인트(악보 21), 이중 글리산도(악보 22) 등은 피아노의 음역 변화와 음색 효과에 따른 표현의 다양성을 이끌어낸다.

<악보 18> 리스트 <초절기교 연습곡> 중 ‘회상’ 마디 100-101



<악보 19> 리스트 <헝가리 광시곡 제 2번> 마디 57-60



<악보 22> 리스트 <헝가리 광시곡 제 10번> 마디 107-108

리스트는 소리나 음을 긴 페달로 한데 섞어 새로운 음향효과를 만들어내기도 하였다(악보 23). 또한 두터운 텍스처의 코드로 밀도 있는 소리의 음향효과(악보 24)와 감정을 몰아치는 듯한 느낌도 만들어냈는데, 이는 베를리오즈의 영향으로 볼 수 있다.³⁶⁾

<악보 23> 리스트 <헝가리 광시곡 제 12번> 마디 32

36) Walter Georgii, *Klaviermusik*(Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1984), p. 352.

<악보 24> 리스트 <초절기교 연습곡> '사냥' 마디 164-169



위에서 언급한 바와 같이 리스트의 피아노 작품에는 옥타브 패시지 테크닉이 많은데 그는 옥타브에서 얻어낼 수 있는 웅장한 효과와 다이내믹 폭의 확장을 위해 연주 자세와 연주법을 이전의 피아니스트들과는 다르게 자신만의 방법으로 바꿔 연주하였다. 리스트 이전의 피아니스트들은 가능한 손을 건반에 가까이 두고 연주하는 것이 일반적이었지만 리스트는 팔 전체와 어깨, 더 나아가 척추의 근육 등 몸의 무게로 건반을 깊게 내리쳐 풍부한 포르테시모(*ff*)의 효과와 선율의 율곡도 강화시켰다.

리스트는 베를리오즈뿐만 아니라 쇼팽에게서도 많은 영향을 받았다. 쇼팽의 서정적인 선율과 루바토 주법, 화성의 충돌, 진보적인 화성 등은 리스트에게로 와서 더욱 화려하게 변신하였다. 하지만 쇼팽과는 다른 리스트만의 특징이 있는데 이는 글리산도의 활용이다. 리스트는 음악적 구성 요소로서가 아니라 비르투오소로서 연주 테크닉적 효과를 드높이기 위해 글리산도를 사용하였다.³⁷⁾

이렇듯 리스트의 진보적이고 새로운 음악양식은 말러(Gustav Mahler, 1860-1911), 볼프(Hugo Philipp Jacob Wolf, 1860-1903), R. 슈트라우스 등 후기낭만파 작곡가들과 드뷔시, 라벨(Maurice Joseph Ravel, 1875-1937)을 포함한 인상주의 작곡가들을 비롯하여 쇤베르크, 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971),

37) Walter Georgii, *Klaviermusik*(Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1984), p. 352.

프로코피에프(Sergei Prokofiev, 1891-1953) 등의 20세기 작곡가들에게까지 폭넓게 영향을 미쳤다.³⁸⁾

3. 리스트의 표제음악

바그너와 함께 신독일악파를 이끌었던 작곡가 리스트는 소수의 청취자들만이 이해하는 순수 기악음악에 대해 비판적인 태도를 보였고, 음악평론가 페티스(François-Joseph Fétis, 1784-1871)의 말을 통해 이러한 자신의 견해를 밝힌 적이 있다.

아름다운 기악작품은 오페라보다 훨씬 소수의 청취자들에게 이해된다. 이를 완전하게 향유하기 위해서는 예술인식, 숙련된 느낌을 필요로 한다. 이와 비슷한 청중에게 음식은 항상 표현으로 받아들여질 것이다. 그러나 추상적 이상을 형성할 수 없는 개인들로 구성된 청중들이라면 심포니, 사중주 또는 이런 장르에서 두드러진 작품도 연주에서 웅장하고, 생동감 있고, 격렬하고, 유쾌하고, 부드럽거나 또는 우울한 성격의 프로그램을 만들지 않고서는 절대로 청취하지 않을 것이다. 이러한 인위적 조치를 통해서 청중들은 기악음악을 어떤 감정적 느낌과 관련시킨다.³⁹⁾

리스트는 음악가와 청중 사이의 이해를 돕고 많은 사람들에게 영향을 줄 수 있는 음악을 지향하면서 그 가능성을 표제음악에서 발견하였고⁴⁰⁾ “오페라에 낭송양식을 도입하는 일처럼 연주회장에 프로그램을 도입하는 일이 불가피하다고” 주장하였다.⁴¹⁾ 그에게 표제란 “작곡가가 자신의 기악작품에 대

38) 홍세원, 「낭만과 음악」, p. 237.

39) F. Liszt, “베를리오즈와 그의 헤럴드 심포니,” 한독음악학회 편, 「음악미학 텍스트」, p. 361.

40) 홍정수·오희숙, 「음악미학」, p. 264.

해 청중의 잘못된 시적 해석을 막고 자신의 곡 전체나 또는 특정 부분의 시적 아이디어(poetic idea)에 주목할 수 있도록 하기 위해 붙인 서문(preface)”이다.⁴²⁾

리스트는 특히 음악과 문학을 결합시키고자 하였다. 그 결합은 과거 성악 음악에서 가사를 통해 이루어진 음악과 문학의 결합보다 더 긴밀해야 했다.

가사는 예로부터 음악과 문학, 또는 이와 비슷한 작품 사이의 결합을 야기시켰다. 현대의 경향은 이 두 가지가 섞여져서 지금까지 행해졌던 것보다 더 내적으로 융합하는 것이다. 음악의 명작은 더 한층 문학의 명작을 자신 안으로 수용한다.⁴³⁾

그러나 리스트가 시의 내용을 묘사하거나 시를 음악이라는 언어로 번역하여 표현하려고 한 것은 아니다. 예를 들어 그의 <파우스트 교향곡>의 경우, 괴테의 파우스트는 이 교향곡의 내용이 아니라 주제이며, 그 주제는 모방의 대상이 아니라 작곡가가 가공하는 질료에 해당한다. 음악의 내용이란 주제와 “소리내며 울리는 형식들”의 상호작용으로 구성되는 결과물이다. 즉 주제가 음악적 테마와 모티브를 통해 전개되면서 새로운 틀을 만들어 내는 것이다.⁴⁴⁾ 궁극적으로 “내용이 형식을 결정한다”는 것이다.⁴⁵⁾

리스트는 표제음악을 옹호하면서 직접 표제음악을 작곡하였다. 그는 음악 외적 표제가 있는 모든 음악을 표제음악으로 보면서, 실제적 대상을 묘사하는 것부터 “내적인 과정의 제시”나 “영혼의 상태”의 표현까지 표제음악에 포함시켰다.⁴⁶⁾

41) F. Liszt, “베를리오즈와 그의 헤럴드 심포니,” 「음악미학 텍스트」, p. 361.

42) Roger Scruton, “Programme music,” *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Vol. 15, p. 283에서 재인용.

43) F. Liszt, “베를리오즈와 그의 헤럴드 심포니,” 한독음악학회 편, 「음악미학 텍스트」, pp. 361-362.

44) C. Dahlhaus, 조영주·주동률 역, 「음악미학」(서울: 이론과 실천, 1987), p. 92.

45) C. Dahlhaus, 「음악미학」, p. 92.

46) 오희숙, 「음악속의 철학」(서울: 심설당, 2009), p. 112에서 재인용.

리스트의 표제음악은 음악외적인 요소가 음악의 형식과 진행에 직접적인 영향을 미친다는 특성을 가지고 있다. 그의 작품에서는 음악외적 요소와의 연관성을 어렵지 않게 찾아볼 수 있다. 어릴 적부터 문학에 대한 열정을 보여 많은 책을 읽었던 리스트는 자신이 문학 작품에서 받은 영감을 자연스럽게 음악에 반영할 수 있었다.

리스트의 표제음악에 직접적으로 영향을 준 작곡가는 베를리오즈로 리스트는 1830년 베를리오즈의 표제교향곡 <환상 교향곡>을 듣고 표제음악에 눈을 뜨게 되었다. 리스트는 음악외적 요소가 “작곡가들이 문학적으로 말하고자 하는 것을 시적으로 구상한 착상을 갖도록 하는데, 이것은 청취자가 음악적 구조뿐만 아니라 형태와 순서에 의해 나타나는 아이디어에도 주의를 기울이게 한다”라고 말하며⁴⁷⁾ 베를리오즈의 표제음악을 옹호하였다. 그리고 베를리오즈의 표제교향곡이 베토벤으로부터 힌트를 얻었던 것처럼 자신의 교향시 역시 베토벤 음악을 수용한 결과라고 언급하였다.

15년 전 경부터 점점 더 빈번해지는 노력들, 즉 베토벤의 교향곡, 사중주, 소나타들에 주석을 붙이고 그것들이 우리에게 주는 인상과 우리에게 불러 일으키는 형상들을 시적이고 철학적인 논문들로서 해명하고 확정 지우려는 노력들은 위대한 기악작품들의 지도적인 사상들이 정확하게 특징 지워지는 것을 보려는 욕구가 얼마나 큰지를 실증하고 있다.⁴⁸⁾

리스트는 교향시라는 용어를 1849년에 연주회용 서곡으로 작곡했다 1854년 개작한 <타소>에 처음으로 사용하고 1858년까지 12곡, 1881-1882년에 한 곡을 더 작곡하여 총 13곡의 교향시를 작곡하였다. 교향시의 내용으로는 문학, 회화, 연극의 주제와 이밖에도 자연과 인물까지 표현되었다. 예로는

47) F. Liszt, “베를리오즈와 그의 헤럴드 심포니,” 한독음악학회 편, 「음악미학 텍스트」, p. 362.

48) C. Dahlhaus, 「음악미학」, p. 96.

회화의 주제에서 가져온 <홍노족의 전투> 시의 인물을 표현한 <마제파>, 희곡의 줄거리인 <햄릿>, 신화의 인물은 담은 <프로메테우스>을 꼽을 수 있다.⁴⁹⁾

리스트는 교향시 외에도 두 개의 표제 교향곡을 작곡하였다. <파우스트 교향곡>은 베를리오즈에게 헌정된 곡으로 괴테의 작품 <파우스트>에서 영감을 얻었다. 이 작품은 파우스트, 그레트헨, 메피스토펠레스라고 이름 붙여진 세 개의 악장과 후에 첨부된 끝악장⁵⁰⁾으로 이루어져 있다. <파우스트 교향곡>은 문학적인 내용을 섬세하고 장대하게 표현한 표제음악의 대표적 작품으로 평가받고 있다. <단테 교향곡>은 단테(Alighieri Dante, 1265-1321)의 <신곡>(Divina Comedia)에서 힌트를 얻고 자유로운 형식으로 작곡된 대규모의 작품으로 <파우스트 교향곡>과 함께 음악사에서 표제 교향곡을 대표하는 작품이다.

리스트의 표제음악적 특성은 교향시와 교향곡뿐 아니라 피아노 작품에서도 잘 나타나고 있다. 리스트의 피아노 작품들은 대부분 표제가 붙어있는데 그 중 <순례 연보>는 리스트가 여행을 하면서 받은 자연의 인상들이나 문학적 영감을 음악화한 것으로 총 세 권으로 이루어져있다. <순례 연보 제 1년 스위스>는 리스트가 마리 다구 백작부인과 스위스 여행 중 구상했던 아홉 개의 작품으로 이루어졌는데 다수의 곡들이 전원적이고 서정적이다. 제 1년의 네 번째 곡인 '봄에'(Au Bord d' une source)는 곡의 앞머리에 실러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805)의 시 일부분을 인용하여 곡의 분위기를 나타내고 있다. 이후에 작곡된 <순례 연보 제 2년 이탈리아>는 제 1년과는 다르게 문학적인 내용과 조각, 회화에서 영감을 얻은 작품들로 그중 '단테를 읽고'(Après une lecture de Dante)가 대표적이다. 보

49) 홍세원, 「낭만과 음악」, p. 244.

50) 끝악장은 1857년에 리스트가 따로 작곡하여 삽입한 합창곡으로 <신비한 합창>으로 불린다. 테너 솔로와 남성 합창이 연이어 나오는데 이것은 베토벤의 <제 9번 교향곡>의 합창과 유사하다.

통 <단테 소나타>(Fantasia quasi Sonata)로 불리며 리스트가 단테의 <신곡>을 읽고 난 뒤 작곡한 곡으로 리스트는 ‘Dante, a Fragment’라고 이름을 붙였으나 후에 빅토르 위고의 시 제목인 ‘단테를 읽고’의 제목을 빌려 출판하였다.⁵¹⁾

1845년부터 1852년까지 작곡된 <시적이고 종교적인 하모니>는 라마르틴(Alphonse de Lamartine, 1790-1869)의 종교적인 시에서 영감을 얻은 곡으로 열 개의 곡으로 구성되어 있다. 또 1863년에 작곡된 <전설>(Légendes)은 프란체스코 성인의 일화를 담고 있다. 제 1곡은 아시시의 성 프란체스코가 새들에게 하나님의 말씀을 전하는 모습을, 그리고 제 2곡은 하나님을 증명하기 위해 물 위를 걷고 있는 파올라의 성 프란체스코의 모습을 표현한 음악으로 표제음악적 특성이 잘 나타나 있다.⁵²⁾ 이 외에도 <초절기교 연습곡>의 ‘마제파’⁵³⁾와 ‘도깨비 불’(Feux follets), <두 대의 연주회용 연습곡>(2 Concert studies)의 ‘난장이의 춤’(Gnomenreigen)과 ‘숲 속의 속삭임’ 등의 같은 연습곡에도 표제가 붙어 있다.

51) 조현수, “낭만주의 음악에 반영된 문학적 요소들,” 『피아노 음악』 제 172호(1996. 7), p. 146.

52) 박유미, 『피아노 문헌』 (서울: 음악춘추사, 2011), pp. 237-238.

53) 빅토르 위고의 시에서 영감을 얻은 작품이다. 시에 등장하는 인물 마제파는 1708년에 반란을 일으킨 우크라이나의 기마병 사령관으로 작품 속에서 그의 영웅적인 면모와 죽음을 묘사하고 있다.

IV. <메피스토 왈츠 제 1번>(Mephisto Waltz I)의 분석

1. 작품의 배경 및 개요

<메피스토 왈츠 제 1번>은 리스트가 바이마르에 머물렀던 1860년경에 작곡되었다. 리스트가 작곡한 관현악곡 <레나우의 파우스트에 의한 두 개의 에피소드>(Two Episode from Lenau's Faust)중 두 번째 에피소드 '마을 선술집의 춤'(Der Tanz in der Dorfschenke)을 피아노 독주곡으로 편곡한 작품이다. 이 작품은 폴란드 바르샤바 출신의 피아니스트이자 작곡가인 칼 타우지히(Carl Tausig, 1841-1871)에게 헌정되었고 1862년 출판되었다.

헝가리 태생의 독일 시인 레나우의 <파우스트>⁵⁴⁾는 장대하고 드라마틱한 시로서 괴테의 <파우스트>⁵⁵⁾에 들어있지 않은 여러 에피소드들을 포함하고 있다. 다음은 레나우의 <파우스트> 중 '마을 선술집의 춤'의 텍스트이다.

54) 레나우의 <파우스트>는 1836년에 출판되었다. 23개의 장면으로 이루어져 있고 괴테의 <파우스트>내용과는 달리 마지막에 파우스트가 죽고 악마들이 파우스트의 영혼을 받는다는 내용을 담고 있다.

55) 괴테의 <파우스트>는 고전주의 시대에 쓰여진 독서용 드라마(레제드라마Lesedrama)로 2부로 나뉘져 각각 1809년, 1832년에 출판되었다. 내용을 살펴보면 신과 메피스토펠레스는 파우스트를 두고 내기를 한다. 메피스토펠레스는 파우스트의 영혼을 지옥으로 밀어낼 수 있다고 믿고 파우스트를 유혹해 죄를 짓게 만든다. 그래서 파우스트의 영혼은 결국 빼앗기게 되었지만 파우스트가 사랑한 소녀 그레트헨과 성모마리아의 영혼이 나타나 파우스트의 영혼을 지켜준다는 내용이다.

Episode aus Lenau's Faust
(Der Tanz in der Dorfschenke)

Hochzeit. Musik und Tanz

Mephistopheles,

als Jäger(zum Fenster herein)
Da drinnen geht es lustig zu;
Da sind wir auch dabei. Juchhu!
(Mit Faust eintretend.)
So eine Dirne lustentbrannt
Schmeckt besser als ein Foliant.

Faust

Ich weiß nicht wie mir da geschieht,
Wie mich's an allen Sinnen zieht.
So kochte niemals noch mein Blut,
Mir ist ganz wunderlich zu Muth.

Mephistopheles

Dein heißes Auge blitzt es klar:
Es ist der Lüste tolle Schaar,
Die eingesperrt dein Narrendünkel,
Sie brechen los aus jedem Winkel.
Fang Eine die zum Tanz heraus,
Und stürze keck dich in's Gebraus!

레나우의 파우스트에 의한 에피소드⁵⁶⁾
(마을 선술집의 춤)

결혼식, 음악과 춤

메피스토펠레스

사냥꾼으로 분장(창문으로 다가간다)
저기 안에 흥겨운 잔치 벌어졌구나.
저기 우리도 한번 끼어볼거나, 야호!
(파우스트와 함께 들어가면서)
그래 욕정에 불타오르는 계집은
책보다 더 감미로워.

파우스트

내게 지금 무슨 일 일어난 것일까
내 속의 모든 관능 깨어나니
이토록 피 끓어오른 적 없었고
내 마음 대답하기 이를 데 없구나!

메피스토펠레스

네 뜨거운 눈 번개처럼 모든 걸 파악하니
이는 쾌락에 들끓는 한 떼의 사람들.
바보 같은 네 자부심에 족쇄 채우니
쾌락이 온 몸에서 터져 나오네.
여자를 붙들고 춤추러 나가서,
미친 듯이 돌고 돌아라!

56) 이 번역은 권유나, “프란츠 리스트 <Mephisto Waltz I>에 관한 연주기법 분석연구”(창원대학교 석사학위 논문, 2010), pp. 23-26에서 인용함.

Faust

Die mit den schwarzen Augen dort
Reißt mir die ganze Seele fort.
Ihr Aug mit lockender Gewalt
Ein Abgrund tiefer Wonne strahlt.
Wie diese rothen Wangen glühn,
Ein volles, frisches Leben sprühn!
's muß unermesslich süße Lust seyn,
An diese Lippen sich zu schließen,
Die schmachkend schwellen, dern
Bewußtseyn
Zwei wollustweiche Sterbekissen.
Wie diese Brüste ringend bangen
In selig flutendem Verlangen!
Um diesen Leib, den üppig schlanken,
Möcht' ich entzückt herum
mich ranken.
Ha! wie die langen schwarzen Locken
Voll Ungeduld den Zwang besiegen
Und um den Hals geschwungen fliegen,
Der Wollust rasche Sturmesglocken!
Ich werde rasend, ich verschmachte,
Wenn länger ich das Weib betrachte;
Und doch versagt mit der Entschluß,
Sie anzugehn mit meinem Gruß.

파우스트

저기 검은 눈의 여자,
내 온 마음을 흐리네.
강력한 유혹의 눈
더할 나위 없는 기쁨의 심연 빛나네.
이 붉은 뺨 달아오르듯
힘차고 청초한 생명 번득이네!
형언할 길 없이 감미로운 쾌락일 걸세
이 입술에 입 맞추는 건
애 타는 듯이 부풀어 오르는 의식
관능적 쾌락에 부드러운 두 개의
죽음의 베개.
황홀하게 밀려오는 열망으로
이 가슴 두려워 떨리네!
풍만하게 날씬한 육체,
이 육체를 황홀하게 온 몸으로
휘감고 싶어라
아! 초조함으로 가득한 길고 검은
곱슬머릿결
속박을 억누르며
목덜미 주위로 사랑거리며 날리고
격렬한 폭풍 같은 종소리의 관능의 쾌락!
나 미쳐 날뛰리, 나 애타 쇠진하리
오랫동안 이 계집을 바라본다면.
하지만 그녀에게 인사를 건넬 용기가
나지 않아.

Mephistopheles

Ein wunderlich Geschlecht fürwahr,
Die Brut vom ersten Sünderpaar!
Der mit der Höll' es hat gewagt,
Vor einem Weiblein jetzt verzagt,
Das viel zwar hat an Leibeszierden,
Doch zehnmal mehr noch an Begierden.

(Zu den Spielteuten.)

Ihr lieben Leutchen, euer Bogen
Ist viel zu schläfrig noch gezogen!
Nach eurem Walzer mag sich drehen
Die sieche Lust auf lahmen Zehen,

Doch Jugend nicht voll Blut und Brand.

Reicht eine Geige mir zur Hand,
's wird geben gleich ein
andres Klingen,
Und in der Schenk' ein
andres Springen!

Der Spielmann dem Jäger die
Fidel reicht,
Der Jäger die Fidel gewaltig streicht.
Bald wogen und schwinden
die scherzenden Töne
Wie selig hinsterbendes Lustgestöhne,
Wie süßes Geplauder, so heimlich

메피스토펠레스

참으로 놀라운 여자
첫 죄인 부부의 아이!
지옥이라도 주저하지 않던 녀석이
조그만 계집 앞에서 지금 기 죽었네.
그것은 육체의 아름다움도
아름다움이려니와
그보다 열 배 더 강한 육체의
열망 때문이지

(악사들을 향하여)

그대 사랑스러운 이들이여,
그대들의 활은
너무 완만하고 졸리게 현을 타는구려!
그대들이 타는 왈츠로는 맥 빠진 쾌락이
절름발이 발가락으로 돌고 도는 풀이오.
허나 젊은이들은 피와 정열이
전연 일지 않소.
바이올린 한 개를 내 손에 넘겨주오.
곧 다른 음악이 울려 퍼지리니
술집에는 다른 흥이 넘치리라!

악사가 사냥꾼에게 바이올린을 넘겨주자
사냥꾼은 바이올린을 미친 듯이 쾅다네.
곧 명랑하게 들뜬 소리가
출렁이고 잦아지니
이는 황홀하게 사라져 가는
열락의 신음소리
이는 달콤한 수다,

und sicher,
 In schwülen Nächten
 verliebtes Gekicher.
 Bald wieder ein Steigen und Fallen und
 Schwellen;
 So schmiegen sich lüsterne Badeswellen
 Um blühende nackte Mädchengestalt.
 Jetzt gellend ein Schrei in's
 Gemurmel schallt:
 Das Mädchen erschrickt, sie ruft
 nach Hilfe,
 Der Bursche, der feurige, springt
 aus dem Schilfe.
 Da hassen sich, fassen sich mächtig
 die Klänge,
 Und kämpfen verschlungen im wirren
 Gedränge.
 Die badende Jungfrau,
 die lange gerungen,
 Wird endlich vom Mann zur Umarmung
 gezwungen.
 Dort fleht ein Buhle,
 das Weib hat Erbarmen,
 Man hört sie von seinen
 Küssen erwärmen.
 Jetzt klingen im Dreigriff die
 lustigen Saiten,
 Wie wenn um ein Mädcl zwei Buben
 sich streiten;

그토록 은밀하고 확실한
 색정적인 밤 연인들의 킁킁거림
 곧 다시 솟아오르고 떨어지며
 부풀어 오르니
 그렇게 음탕한 욕탕의 물결 생기발랄한
 별거벗은 아가씨들을 휘감는 구나
 이때 한 비명소리 웅성거리는
 무리를 향해 날카롭게 울려
 그 소녀 깜짝 놀라 도와 달라 외치니
 불같은 이 녀석 갈대로부터 뛰쳐나가네.
 그때 음악소리 큰 소리로 다투는 듯,
 어르는 듯
 뒤죽박죽 혼란 속에 얼키설키 싸우네.

 목욕하는 이 처녀 필사적으로 싸웠더니
 결국 부득불 이 남자를 껴안을 수밖에.
 저기 한 연인 간청하니,
 이 계집 자비를 얻는구나.

 그의 입맞춤 소리에 그녀 따뜻해지는 걸
 사람들 듣누나.
 이제 유쾌한 현 세 가닥 모두 울리니

 한 아가씨를 놓고 서로 다투는 두 젊은이
 같아라.

Der eine, besiegte, verstummt allmählig,
 Die liebenden Beiden umklammern
 sich selig,
 Im Doppelgetön die
 verschmolzenen Stimmen
 Aufrasend die Leiter der Lust
 erklimmen.
 Und feuriger, brausender,
 stürmischer immer,
 Wie Männergejauchze,
 Jungferngewimmer,
 Erschallen der Geige
 verführende Weisen,
 Und Alle verschlingt ein bacchantisches
 Kreisen.
 Wie närrisch die Geiger des Dorfs
 sich gebärden!
 Sie werfen ja sämtlich die Fiedel zur
 Erden.
 Der zauberergriffene Wirbel bewegt,
 Was irgend die Schenke
 Lebendiges hegt.
 Mit bleichem Neide die dröhnenden
 Mauern
 Daß sie nicht mittanzen
 können bedauern.
 Vor Allen aber der selige Faust
 Mit seiner Brünnette den
 Tanz hinbraust:
 Er drückt ihr die Händchen,
 er stammelt Schwüre,

싸움에 진 젊은이 점점 침묵에 빠지니
 사랑하는 두 사람 황홀하게 부둥켜 안네

 이중으로 완전히 서로 녹아든 소리
 욕망의 사닥다리 미친 듯이 기어오르네.

 점점 더 격렬하게, 점점 더 흥분하며,
 점점 더 광포하게
 남자들의 연달은 환호성,
 처녀들의 연달은 신음처럼
 바이올린 유혹적인 선율로 울려 퍼지니
 미친 듯이 떠들며 그리는 원이 모두를
 삼켜버리네

 마을의 바이올린 악사들은 얼마나
 바보처럼 굴었는가!
 그들 모두 바이올린을 땅바닥에
 내팽겨 쳐야하리.
 마력에 사로잡힌 음악소리 빠르게
 움직이니
 그 무언가 술집이 생력을 품은 듯
 울려 진동하는 담벼락은 함께 춤출 수
 없음을 처절하게 질투하며
 유감스러워하네

 그러나 누구보다도 황홀한 파우스트는
 그 갈색 살결 여자와 춤추며 날뛰네.
 그는 조그만 그녀 손을 꼭 쥐고,
 그는 더듬거리며 맹세하네.
 그러나 그녀가 열린 문을 통해 춤추며

Und tanzt sie hinaus durch die offene
Thüre.
Sie tanzen durch Flur und Gartengänge,
Und hinterher jagen die Geigenklänge;
Sie tanzen taumelnd hinaus zum Wald,
Und leiser und leiser die Geige verhallt.

Die schwindenden Töne durchsäuseln
die Bäume,
Wie lüsterne,
schmeichelnde Liebesträume.
Da hebt den flötenden Woneschall
Aus duftigen Büschen die Nachtigall,
Die heißer die Lust der
Trunkenen schwellt,
Als wäre der Sänger vom
Teufel bestellt.
Da zieht sie nieder die
Sehnsucht schwer,
Und brausend verschlingt sie
das Wonnemeer.

밖으로 나가네

그들은 현관과 정원 길을 통해 춤추고
그 뒤를 바이올린 소리 뒤쫓아 가네
그들은 신들린 듯 춤추며 숲까지 갔네.
그러자 점점 작게 점점 작게
바이올린 소리 울렸네
점점 사라지는⁵⁷⁾ 소리는 나무들에
산들 산들 스쳐 지나갔네
음탕하고 알랑거리는 사랑의 꿈처럼.
그때 피리 같은 황홀한 소리 질렀네
향내 나는 수풀에서 나이팅게일.
나이팅게일은 취한 사람들의 욕망을 더
뜨겁게 부풀려
그 가인(歌人) 마치 악마가 미리
준비한 듯
그때 나이팅게일 그리움 힘겹게 끌어내려
노호하듯 나이팅게일 황홀경의 바다
삼켜버리네.

57) 원래 번역문에는 “울려 퍼지는”이라 번역되어 있지만 오역이라 판단되어 “점점 사라지는”으로 정정함.

시를 통해 알 수 있듯이 ‘마을 선술집의 춤’은 파우스트와 메피스토펠레스가 마을 사람들이 춤을 추고 있는 선술집에 들어가면서 벌어지는 일련의 사태를 다룬다. 메피스토펠레스가 바이올린을 빼앗아 연주하여 사람들의 넋을 잃게 만들자 사람들은 서로 구애를 하며 두 사람씩 짝을 지어 별빛 가득한 밤 속으로 빠져 나가고 파우스트는 검은 눈을 가진 소녀와 사랑을 나누게 되는 내용이다.

<메피스토 왈츠 제 1번>은 시의 등장인물의 느낌과 성격이 잘 표현된 작품으로 3부 형식을 취하고 있지만 내용 진행에 따라 자유롭게 변화된다. 또 주제변형 기법을 통해 각 부분들이 순환적으로 발전되고 있다.

리스트가 작곡한 ‘메피스토 왈츠’라는 이름을 가진 곡은 <메피스토 왈츠 제 1번>을 제외하고도 세 곡이 더 있다. 이 곡들은 각각 다른 곡들이며 이들을 구분하기 위해 작곡된 순서대로 번호를 붙여 사용한다. <메피스토 왈츠 제 2번>은 1880-1881년 사이에 작곡된 관현악곡으로 생상에게 헌정되었으며 피아노 독주곡과 연탄곡(four hands)으로 편곡되었다. <메피스토 왈츠 제 3번>은 리스트의 가장 빼어난 작품들 중 하나로 1883년에 피아노곡으로 작곡되었다. 화성적, 음계적, 선율적인 실험들이 잘 융합된 작품으로 리스트의 후기 스타일을 잘 엿볼 수 있다.⁵⁸⁾ <메피스토 왈츠 제 4번>은 1885년에 작곡되었으나 리스트에 의해 개정되지 못한 채 미완성으로 남겨진 작품이었지만 1953년 ‘리스트 협회’에 의해서 출판되었다.

58) 황윤하, “리스트 메피스토 왈츠 제 1번,” 『피아노 음악』 제 192호(1998. 3) p. 101.

2. 작품분석 및 연주기법⁵⁹⁾

이 작품에는 메피스토펠레스와 파우스트를 상징하며 이야기를 이끌어가는 두 가지 중심 주제가 있다. 메피스토펠레스를 상징하는 주제(주제 1)는 메피스토펠레스가 춤추는 모습을 묘사한 것으로⁶⁰⁾ 스타카토와 레가토로 나타난다(악보 25).

<악보 25> 메피스토펠레스 주제, 마디 111-118



파우스트를 상징하는 주제(주제 2)는 메피스토펠레스 주제와는 다르게 당김음을 사용한 사랑스러운 분위기의 왈츠이다(악보 26).

<악보 26> 파우스트 주제, 마디 341-348



<메피스토 왈츠 제 1번>은 하나의 주제를 제시한 후 이에 대조되는 주제를 제시하고 두 주제가 재등장한다는 관점에서 3부 형식으로 볼 수 있다. 제 I부는 축제가 한창인 시골마을의 선술집을 배경으로 마을 사람들이 춤

59) 작품분석에 사용한 악보는 F. Liszt, *Mephisto-Walzer(Der Tanz in der Dorfschenke). Episode aus Lenaus "Faust"*(München: G. Henle Verlag, 2008)이다. 이하 마디만 표기함.

60) 정다위, “프란츠 리스트의 <밤의 행렬>과 <마을 선술집에서의 춤>에 관한 연구”(상명대학교 석사학위 논문, 2014), p. 34.

추는 모습이 묘사된 부분이다. 대부분이 메피스토펠레스 주제로 이루어져 있지만 마을 사람들의 춤추는 모습을 담은 선율이 메피스토펠레스 주제 사이에 연결구처럼 등장한다. 제 II부에서는 파우스트가 소녀에게 구애하는 모습을 담은 파우스트 주제가 여러 번 반복해서 나오고 나이팅게일의 새소리를 담은 선율도 등장한다. 제 III부는 메피스토펠레스가 악사의 바이올린을 빼앗아 연주하는 모습을 묘사한 부분으로 그 안에서 메피스토펠레스 주제와 파우스트 주제가 교대로 나오고 있다. 이렇게 이 곡에서는 두 가지의 대표적인 주제가 다양하게 변형되어 곡을 이끌어 가는데 이러한 기법을 주제변형 기법이라고 한다.

<메피스토 왈츠 제 1번>은 도입부와 제 I부, 제 II부, 제 III부, 코다로 이루어져 있다. 도입부는 마디 1-100으로 조성은 A장조이며 박자는 3/8이다. 제 I부는 마디 111-340으로 A-B-A¹-B¹-A²의 구조이며 조성은 A장조-A b 장조-D b 장조가 번갈아 나타난다. 박자는 도입부와 마찬가지로 3/8박자이다. 제 II부는 마디 341-650으로 C-D-C¹-D¹-C²의 구조로 이루어져 있다. 조성은 D b 장조-b b 단조-E장조-f단조-D b 장조-C장조로 이어지고 박자는 3/8-2/8-3/8박자로 변화한다. 제 III부는 마디 651-863으로 A³-C³-A⁴-C⁴ -D²-C⁵의 구조이다. 조성은 B b 장조-A장조-f# 단조-A장조-C# 장조로 변화되며 박자는 3/8박자와 2/4박자가 번갈아 나타난다. 마지막으로 코다 부분은 마디 864-911로 A장조의 조성이며 3/8박자이다.

이 곡에서는 두 개의 주제와 다양한 소재가 사용되었는데 조옮김과 변형을 통해 재출현하고 있다. A부분을 구성하는 주제 1은 메피스토펠레스, B부분을 구성하는 소재 1은 마을사람들의 춤추는 모습, C부분을 구성하는 주제 2는 구애하는 파우스트, D부분을 구성하는 소재 2는 나이팅게일의 새소리를 상징하고 있다. 이렇게 다양한 주제와 소재로 이루어진 이 작품의 형식, 조성, 템포, 박자를 도표로 정리해보면 다음과 같다(표 5).

<표 5> <메피스토 왈츠 제 1번> 작품 구조

구성	형식	마디	조성	박자표	템포
도입부		1-110	A Major		
제 I 부 마디 111-340	A	111-136	A Major	3/8	Allegro vivace (quasi presto)
	B	137-206	A ♭ Major		con brio rapido
	A ¹	207-232	A Major		a tempo
	B ¹	233-296	D ♭ Major		rapido
	A ²	297-340	A Major		a tempo
제 II 부 마디 341-650	C	341-456	D ♭ Major	3/8	Un Poco meno mosso (ma poco)
	D	457-483	b ♭ minor		Presto
	C ¹	484-525	E Major	2/8	Poco allegretto e rubato
	D ¹	526-557	f minor		Presto
	C ²	558-625	D ♭ Major	3/8	Un poco meno mosso(come prima)
		626-650	C Major		piu appassionato ma non accel.
제 III 부 마디 651-863	A ³	651-682	B ♭ Major	3/8	Più mosso
	C ³	683-698	A Major	2/4	
	A ⁴	699-742	f # minor	3/8	con fuoco
	C ⁴	743-813	A Major	2/4	Presto
	D ²	814-845		3/8	
	C ⁵	846-863	C # Major	2/4	dolce espressivo
코다		864-911	A Major	3/8	Presto

1) <메피스토 왈츠 제 1번>의 도입부(마디 1-110)

도입부는 시골 마을에서 농민들이 축제 분위기에 들떠 악기를 연주하는 모습을 타악기적으로 표현한 부분이다. 도입부는 세 부분으로 나눌 수 있는데 처음 부분은 a, b로 다시 작게 나뉘고, 두 번째 부분은 a, b'로, 마지막 세 번째 부분은 a'로 나타낼 수 있다. 이를 표로 나타내면 다음과 같다(표 6).

<표 6> 도입부 전체구조

구성	형식	마디	조성	박자표	템포
도입부	a	1-28	A Major	3/8	Allegro vivace (quasi presto)
	b	29-34			
	a	35-61			
	b'	62-92			
경과구	a'	93-110			

도입부의 전체적인 박자는 3/8박자이고 템포가 Allegro vivace(quasi presto)로 시작하기 때문에 3/8박자의 8분음표를 한 박으로 세는 것보다 마디를 하나의 박으로 간주하여 연주해야 한다(악보 27).

<악보 27> 마디 1-34

이 부분은 도입부의 처음 부분으로 a, b로 구성되어 있다. 곡을 시작하는 마디 1의 쉼표는 다음 마디의 강박과 악센트를 느끼는데 아주 중요하기 때문에 그냥 지나치지 말고 꼭 호흡을 한 뒤 시작하는 것이 좋다. 마디 2부터는 A장조의 팔림음인 E음을 시작으로 마디 6-12까지 B음, F#음, C#음으로 완전5도씩 쌓아 올라가 조성이 모호해진다. 마디 17-28에 나타나는 메피스토펠레스 주제 선율은 5도 간격으로 상행·하행하며 바이올리니스트가 바

이올린을 조율하는 모습을 연상시킨다. 마디 30-34에는 온음계로 순차 상행하여 완전4도 음정을 이루는 빠른 셋잇단음표 리듬과 8분음표의 스타카토가 나오는데 이 부분의 셋잇단음표는 빠르면서도 고르게 연주되어야 한다. 손을 건반에 밀착시킨 후 손 끝에 긴장을 주고 손목을 약간씩 돌리면서 가볍게 연주하는 것이 좋다.

마디 35-92는 도입부의 두 번째 부분으로 마디 35-61에서는 도입부 처음 부분의 a부분인 마디 2-28이 한 번 더 그대로 반복된다. 마디 62-92까지는 도입부 처음 부분의 b가 확대·변형되어 b'로 나타난다(악보 28).

<악보 28> 마디 62-93

62 *leggiro*
p
p sempre
 C Major ; I E Major ; I
 71
 80 V I
 c# minor ; i
 89 *marcatissimo*
f *ff*
 3rd 2 3rd

마디 63부터는 마디 30-34의 셋잇단음표와 8분음표의 음형이 다시 반복된다. 그러나 이후 마디 67부터는 리듬 형태가 완전4도의 도약음형으로 변형되어 나타나고 반음계로 상행한다. 마디 67-74 부분은 마디 75-82에서 한 옥타브 위로 반복되고 마디 83-86에서 두 옥타브 위에서 그대로 반복되고 있다.

마디 67-87의 스타카티시모는 악사가 바이올린을 피치카토 기법으로 연주하는 모습을 표현한 부분으로 건반을 짧고 강하게 터치하여 연주해야 한다.

마디 87-93은 긴장감이 최고조에 달하는 부분으로 첫 박의 악센트와 리듬을 충분히 느끼며 속도가 느려지지 않게 연주해야 한다. 악보에는 하나의 페달로 연주하도록 표기되어 있으나 마디 87-90까지는 각 마디의 첫 박에 페달을 주어 연주해야 악센트와 리듬이 흐트러지지 않을 수 있고 마디 91부터 한 페달로 연주한다.

마디 93-110은 도입부에서 제 I부로 이어지는 경과구에 해당되며 마디 93-98에서는 메피스토펠레스 주제 모티브가 여섯 마디에 걸쳐 짧게 제시되고 있다. 악보에 ‘마르카티시모’(marcatissimo)로 표시된 것처럼 매우 강조하여 강하게 표현한다(악보 29).

<악보 29> 마디 93-110

마디 99를 연주하기 직전에는 루프트파우제(Luftpause)⁶¹를 해주어 다시 시작하는 느낌으로 연주한다. 마디 99-110은 도입부의 처음 부분 α(마디

61) 루프트파우제(Luftpause)란 독일어로 영어의 ‘air-break’와 같은 의미이다. 아고식의 한 요소로 새로운 테마나 프레이즈, 악장의 새로운 부분과 끝악장 전 박자를 침묵에 의해 순간적으로 정지하는 것을 의미한다. 보통 악보 위에 쉼표나 ‘V’로 나타낸다. 짧게 숨을 쉬어주는 것으로 다음에 나올 테마나 프레이즈 등에 있어 인상적인 효과를 주기 위해 사용된다.

David Fallows, “Luftpause,” *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Vol. 11, p. 310.

1-28)의 음형이 변형된 부분으로 5도 음정씩 쌓아 올라가는 앞부분과는 달리 4, 5도 음정씩 쌓아 내려가 마디 106부터 분산화음으로 진행하는데 이것은 다음에 나타날 주제를 잘 드러내기 위함이다. 전체적으로 도입부를 연주할 때에는 꾸밈음에도 리듬이 흔들리지 않고 3박자의 리듬을 잘 살려 타악기적으로 연주해야 한다.

2) <메피스토 왈츠 제 1번>의 제 I 부(마디 111-340)

제 I 부는 A, B, A¹, B¹, A²로 구성되어 있고 전체적인 박자는 3/8박자이다. 템포는 Allegro vivace에서 크게 변하지 않고 조성은 A, A¹, A²는 A장조, B는 A b 장조, B¹은 D b 장조로 나타난다.

A부분은 마디 111부터 136까지로 도입부에서 짧게 예고되었던 메피스토 펠레스의 주제 선율(주제 1)이 온전하게 처음 등장하는 부분으로 메피스토 펠레스가 춤추는 모습을 나타내고 있다. 마디 111-118까지의 여덟 마디와 마디 119-126까지의 여덟 마디, 마디 127-136까지의 열 마디로 이루어져 있다(악보 30).

<악보 30> 마디 111-136

주제 선율인 마디 111-118에서는 오른손에서 메피스토펠레스의 주제 선율이 등장한다. 여덟 마디의 이 선율은 오른손의 상행하는 도약음형과 순차하행하는 음형으로 이루어져 있고 왼손에서는 I도 화음을 반복하여 강조하고 있다. 스타카토와 악센트, 레가토를 다양하게 사용하여 익살맞고 격렬한 느낌의 메피스토펠레스를 잘 표현해 주고 있다.

3박자의 리듬을 잘 살려 연주하기 위해서는 악보의 페달 표기와는 다르게 페달은 짧게 사용하며 레가토 부분을 제외하고는 날카로운 소리로 연주한다. 마디 119-126에서는 마디 111-118 부분이 한 번 더 그대로 반복된다.

마디 127-136은 B로 가기 위한 연결구로 메피스토펠레스의 모티브를 이

용하였다. 중간에 감vii화음을 넣어 변화를 주어 음역대를 높이며 상승감을 나타내고 있다. 이후에 나올 마디 137의 *ff*로 가기 위해 점차 크레센도 하여 연주한 후 마디 135-136에서 단호하고 강한 터치로 마무리한다.

B부분은 마디 137-206까지로 농민들이 춤추는 모습을 나타내고 있는 부분이다. A장조에서 A \flat 장조로 조옮김되었다. 마디 137-138의 두 마디는 상행하는 꾸밈음들로, 마디 139-140의 두 마디는 하행하는 오른손 아르페지오로 서로 대조적인 모습을 보여주며 마을 사람들이 춤추는 모습을 익살맞게 표현하고 있다. 마디 141-144에서는 마디 137-140 부분이 한 옥타브 위에서 그대로 반복된다(악보 31).

<악보 31> 마디 137-144

꾸밈음을 연주할 때 손의 위치와 순서는 악보에 표기된 대로 연주하는 것이 좋다. 마디 139의 중요한 첫 옥타브 화음이 오른손 성부에 있기 때문에 꾸밈음의 마지막 음을 왼손으로 연주하는 것이 효과적이기 때문이다.

마디 145-164는 마을 사람들이 춤을 추는 모습을 표현한 부분이다. 마디

145-152의 여덟 마디는 4+4 형태로 왼손 옥타브 화음을 반주음형으로 하는 마디 145-148까지의 네 마디, 메피스토펠레스 주제를 연상시키는 왼손 선율 위에 오른손 성부의 32분음표 리듬을 반주음형으로 하는 마디 149-152까지의 네 마디로 이루어져 있다. 이 여덟 마디는 마디 153부터 한 옥타브 위에서 반복된다. 마디 161-164에서는 마디 157-160이 오른손 성부만 한 옥타브 위에서 크레센도로 반복하여 긴장감을 주며 다음 마디로 연결된다(악보 32).

<악보 32> 마디 145-164

The image shows a musical score for measures 145-164. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. Measure 145 starts with a forte dynamic (*sf*) and a reinforcement instruction (*rinforz.*). The bass line includes a *vi* (vibrato) marking. Measure 149 features a *p* (piano) dynamic and a *schierzando* instruction. Measure 151 begins with a *rinforzando* instruction and a *ben staccato* marking. Measure 158 includes a *poco cresc.* (poco crescendo) instruction. The score is annotated with various performance markings such as asterisks, circled symbols, and slurs. A key signature of one sharp (F#) is indicated at the beginning of the first system.

마디 145-148의 전악구에서는 오른손 성부의 리듬을 연주할 때 ♩ 리듬으로 들리도록 강렬하면서도 가볍게 연주해야 하며 왼손 성부는 힘 있고 당차게 나오도록 연주해야한다. 마디 149-152의 후악구로 들어가기 전에는 다

이내믹과 분위기 전환을 위해 루프트파우제를 해준다. 메피스토펠레스 주제가 나오는 왼손 성부에 중심을 두어 악센트를 향해 가는 듯이 연주하며 그 위의 오른손 성부는 32분음표 리듬을 꾸밈음처럼 아주 가볍고 텅기듯이 연주한다.

마디 165-168에서는 오른손 성부가 상행·하행하며 화려한 스케일 진행을 하고 왈츠풍의 왼손 성부에서는 베이스가 반음씩 하행하고 있다. 마디 169-172에서는 마디 165-168에서의 오른손이 그대로 반복되고 있고 왼손만 3도 위에서 베이스가 반음씩 하행하며 진행하고 있다. 마디 165-172는 네 마디씩 여덟 마디의 스케일로 이루어진 부분으로 마디 165로 들어가기 전에 루프트파우제를 하여 템포가 불안정해지는 것을 방지한다(악보 33).

<악보 33> 마디 165-172

이 부분에서는 오시아(ossia)⁶²⁾ 변형이 있는데 이후 마디 173부터 옥타브

62) 오시아(ossia)는 'o-sia'라는 어원을 가진 이탈리아어로 '그 대신의'(alternatively)라는 의미를 갖는다.

트레몰로가 등장하기 때문에 반복의 단조로움을 막고 화려한 음색을 나타내기 위해 변형시키지 않고 연주하는 것이 좋다. 왼손 성부의 반음계로 하행하는 첫 음은 뚜렷한 소리로 울림을 나타내야 하고 오른손의 반음계 스케일은 건반에 손을 밀착시켜 손가락의 움직임만을 이용하여 고르게 연주해야 한다.

마디 173-176에서는 옥타브 트레몰로가 네 마디로 구성되어 있다. 마디 177-180에서는 마디 173-176 부분이 오른손 성부가 한 옥타브 아래에서 한번 더 반복되고, 열 마디로 이루어진 마디 181-190에서는 양손이 교대로 연주하는 상행하는 옥타브가 나온다(악보 34).

오페라나 피아노 솔로 작품에서 일반적으로 사용되며 악보의 일부에 두 가지 연주법이 있는 경우, 어느 연주법을 사용해도 좋다는 것을 지시한다.

David Fallows, "Ossia," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 14, p. 6.

<악보 34> 마디 173-190

마디 173-181에서는 지속음처럼 반복되는 왼손의 음형 위에 오른손 성부가 옥타브로 하행, 상행하고 있다. 이 부분의 오른손 성부에서 나타난 옥타브 트레몰로는 리스트가 즐겨 사용했던 기법으로 팔꿈치의 힘을 빼고 손목을 옆으로 회전시키며 연주하는 것이 효과적이다. 마디 182부터는 양손이 서로 번갈아가며 연주하는 옥타브 패시지로 사람들이 쿵쾅거리며 춤추는 모습을 표현하고 있다. 마디 187부터는 교대로 연주하던 옥타브가 병행 옥타브로 변화하여 상행한다. 옥타브 패시지에서는 손목과 손가락을 긴장시켜 손의 움직임을 작게 해 손을 던지는 기분으로 빠르게 연주한다.

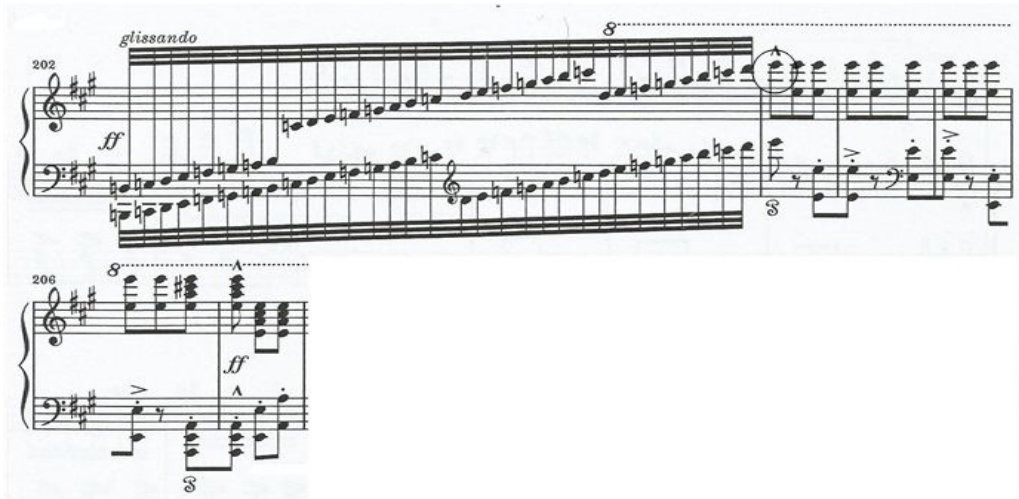
마디 191부터는 반진행을 반복적으로 사용한 화려한 부분으로 A장조에서 f 단조로 전조되었다(악보 35).

<악보 35> 마디 191-201

이 곡에는 마디 199처럼 긴 쉼표가 자주 나오는데 이것은 음과 음 사이의 정적을 통해 긴장감과 극적 효과를 주기 위한 것이다. 세 마디를 충분히 쉰 후 다음으로 넘어가는 것이 좋다.

세 마디 동안의 휴지 후 *ff*로 갑작스럽게 나타난 화려한 글리산도는 리스트가 분위기 전환과 테크닉적 효과를 위해 자주 사용하는 수법으로 정적 이후 갑작스러운 악마의 출현을 예고하고 있다. 또 곡의 분위기와 긴장감을 더욱 극적으로 몰아간다(악보 36).

<악보 36> 마디 202-207



왼손의 엄지와 오른손의 엄지를 제외한 네 개의 손가락을 이용하여 크레센도로 글리산도 한 후 마디 203에서 정확하게 E음을 날카롭게 끊어 연주한다. 마디 203의 E음은 A장조의 딸림음으로 이어 나올 A¹부분의 조성인 A장조를 예비한다.

A¹부분은 마디 207-232로 이루어져 있고 조성은 A장조이다. 메피스토펠레스 주제 선율이 왼손 성부에서 옥타브로 나타나고 있다(악보 37).

<악보 37> 마디 207-233

마디 207-214에서는 왼손에서 메피스토펠레스의 주제 선율이 나타나는데 앞의 A부분에서 오른손 성부의 단선율로 나왔던 것과는 달리 왼손 성부에서 옥타브로 나타나고 있다. 전보다 음역이 넓어지고 *ff*의 악상까지 더해져 강렬한 분위기를 조성하고 있다. 마디 215-222에서는 마디 207-214 부분이 한 번 더 그대로 반복된다.

마디 207-213, 마디 215-221, 마디 223-232에 나오는 오른손 성부의 반복 음형은 어깨와 팔을 충분히 이완시킨 뒤 너무 크거나 작지 않은 소리로 유연하게 터치하여 왼손의 주제 선율이 뚜렷하게 들리도록 연주해야 한다. 왼손은 악센트가 나올 때 손목의 무게로 팔을 내려놓으며 무거운 터치로 연주하고 앞으로 진행되는 느낌이 나도록 해야 한다.

마디 231-233의 윗소리는 E-F#-Ab (G#)음으로 상행하여 긴장감을 조

성하고 있다. A♭ 음은 G♯ 음의 이명동음으로 다음에 나오는 B¹부분의 조성 D♭ 장조로의 전조를 자연스럽게 해준다. 윗소리가 잘 들리도록 오른손의 5번 손가락을 긴장시켜 짧고 강하게 터치한다.

B¹부분은 마디 233-296까지로 B부분과 같은 형태이지만 A♭ 장조에서 완전4도 높은 D♭ 장조로 조옮김되어 나타나고 있다. 마디 233-273에서는 B부분과 같은 형태로 전개된다(악보 38).

<악보 38> 마디 233-240

마디 191-201이 변형된 마디 274-296은 제 I부의 절정부분으로 *ff*의 두터운 화음과 잇단음표가 등장한다(악보 39).

<악보 39> 마디 274-296

The image displays a musical score for measures 274-296. It consists of three systems of piano and bass staves. The top system (measures 274-283) features a piano part with a forte (*ff*) dynamic and a bass part with a sforzando (*sf*) dynamic. The middle system (measures 284-293) continues the piano and bass parts, with a piano part marked *ff*. The bottom system (measures 294-296) shows the final measures. Harmonic analysis symbols are provided below the staves, including chord symbols like B Major, V7, I 6, V7/F#, A Major, vii7, I 6₄, BbM, V2, I 6, V7/F#, b m, vii⁷/V, V₂, Ger.6/g, g m, i⁶₄, V₇/V, Ger.6/E, and A M, V₇. The score also includes dynamic markings such as *ff*, *sf*, and *fff*, and articulation marks like accents and slurs.

마디 274-276에서는 오른손 성부에 두잇단음표가 새롭게 등장하여 변박의 효과를 내고 3박자 음형의 지루함을 덜어준다. 왼손 성부에서는 각 마디의 첫 박이 반음계로 하행하고 있다. 마디 274부터 두잇단음표로 시작되는 선율의 진행은 마디 277부터 시작되는 오른손 옥타브 상행을 포함하여 여덟 마디에 걸쳐 나타난다. 마디 282부터는 마디 274-281이 반복되는데 두 마디가 더 확대되어 열 마디로 구성되었다. 세 번째로 반복되어 나오는 마디 292-294에서는 마디 274와 달리 오른손 성부가 F음에서 G음으로 상행, 왼손 성부는 E_b 음에서 D음으로 하행하여 음역이 확대되고 있다. 마디 296의 화음은 A장조의 V⁷화음으로 이어 나올 A²부분의 조성인 A장조를 예비하

고 있다.

이 부분은 어깨를 완전히 이완시켜 몸과 팔의 무게를 이용하여 터치하고 같은 부분이 반복될수록 *ff*에서 크레센도 하여 *fff*까지 표현한다. 마디 277부터는 오케스트라적인 효과를 위해 레가토 페달을 사용하거나 길게 한 페달을 사용하는 것이 좋다.

A²부분은 마디 297-340으로 조성은 A장조로 되어 있다. 제 I부에서 메피스토펠레스 선율이 마지막으로 나오는 부분으로 마디 297부터 오른손과 왼손에서 선명하게 나타나고 있다(악보 40).

<악보 40> 마디 297-304

이 부분은 3박자의 리듬을 잘 지켜 연주해야 하며 마디 297-302의 페달은 악보와는 다르게 악센트 페달로 첫 박에만 짧게 밟는 것이 효과적이다. 마디 303-304에서는 다이내믹의 효과를 위해 앞으로 진행하는 듯한 느낌으로 연주하고 페달은 한 페달로 길게 밟는다. 마디 305-312에서는 마디 297-304 부분이 한 번 더 그대로 반복된다.

마디 313-340은 제 II부로 가기 위한 연결구로 메피스토펠레스 모티브가 축소되어 짧게 나타나며 음역 폭이 E음(E4)-C#음(C#4)-E음(E3)으로 축소되고 다이내믹이 *pp*까지 점차적으로 줄어들어 여운을 남기며 사라진다(악보 41).

<악보 41> 마디 313-340

마디 334-340에서는 마디 330의 음가가 확대되어 나타난다. 이 부분에서는 페달을 사용하기보다는 3번과 2번 손가락을 이용해 하나의 선율로 생각하여 최대한 레가토로 연주하여 음을 자연스럽게 연결한다.

3) <메피스토 왈츠 제 1번>의 제 II부(마디 341-650)

제 II부는 그레트헨을 보고 첫 눈에 반한 파우스트가 자신의 존재를 드러낼 기회를 엿보고 있는 모습을 표현한 부분으로 파우스트 주제가 사랑에 빠진 파우스트의 모습을 보여주고 있다. C, D, C¹, D¹, C²로 구성되어 있고,

3/8 박자이지만 C¹부분에서 잠시 2/8박자로 바뀐 후 D¹부분에서 다시 3/8박자로 돌아온다.

C부분은 파우스트 선율이 등장하는 부분으로 마디 341-456까지이다. 조성은 D^b 장조이고 템포는 ‘다소 너무 빠르지 않게’(un poco meno mosso)로 제 I 부와는 상반된 서정적인 분위기가 나타난다.

마디 341-348은 D^b 장조의 딸림화음을 바탕으로 한 왼손 성부 위에 단2도, 완전4도, 감5도 음정을 포함한 파우스트 주제 선율이 오른손 성부로 연주된다. 파우스트 선율은 당김음 리듬으로 약박이 강조되고 있다(악보 42).

<악보 42> 마디 341-348

오른손 성부의 선율을 연주할 때에는 한 음씩 강조되지 않도록 손가락 끝이 아닌 손가락 안쪽의 평평한 부분으로 터치하는 것이 좋다. 왼손 성부는 베이스음을 강조하여 울림 있게 터치하고 이후 화음은 일정한 세기로 연주하는 것이 효과적이다. 마디 349-356에서는 마디 341-348이 한 번 더 그대로 반복된다.

마디 357-372에서는 여덟 마디로 이루어진 파우스트 주제가 변형되어 두 번 반복된다. 이 선율은 앞의 마디 341-356 프레이즈의 오른손 성부 첫 시작 음이 같지만 앞 프레이즈의 최고음 B^b 음보다 단2도 높은 C^b 음을 사용하여 음역을 높여 가고 있다(악보 43).

<악보 43> 마디 357-364

마디 373-392는 파우스트가 사랑을 속삭이고 소녀가 대답하여 서로의 대화가 이루어지는 부분이다. 네 마디의 전악구와 네 마디의 후악구로 이루어진 여덟 마디 단위로 장2도 낮게 반복되고 이후 전악구 형태인 네 마디가 이어진다(악보 44).

<악보 44> 마디 373-392

마디 373-376의 네 마디 전악구와 마디 377-380의 네 마디 후악구는 서로 대조되는 모습을 나타내고 있다. 전악구의 오른손 성부에서는 완전5도 상행한 후 단2도 하행하는 단선율로 파우스트가 소녀에게 묻고 있는 듯한 모습을 보이고 후악구의 오른손 성부에서는 옥타브로 완전5도 하행과 증4도 상행 후에 단2도로 하행하고 있는 형태로 소녀가 대답하는 모습을 묘사하고 있다.

이 부분은 음색과 다이내믹에 변화를 주어 긴장감과 이완감을 잘 표현하여 연주해야 한다. 후악구 오른손 성부의 첫 C음은 전악구에서 테크레센도로 작아진 마지막 C음과 같은 크기로 시작하여 점점 소리가 작아지게 연주한다. 이때 후악구에서 우나 코르다(una corda)를 사용하여 음색을 표현하는 것도 좋다.

마디 393-408은 <악보 44>와 같은 형태로 네 마디씩 전악구와 후악구로 구성되어 대조적인 성격을 표현하고 있으며 전체 여덟 마디가 두 번 반복된다(악보 45).

<악보 45> 마디 393-400

마디 393-398에서는 당김음 리듬이 사용되었고 전악구에서 온음계적 선율이, 후악구에서는 반음계적 선율이 하행하고 있다. 오시아 변형의 16분음표

는 앞과는 대비되는 선율로 진행된다. 마디 399에서는 bb 단조 vii 화음의 사용으로 미해결 종지 형태를 보인다.

왼손 성부는 강박에 오는 첫 음을 깊게 눌러 울림을 주고 이때 페달은 악보와는 달리 마디 393-396까지 마디마다 바뀌 페달 포인트가 섞이지 않게 연주하는 것이 효과적이다. 전악구에 나타나는 오른손 성부의 하행하는 온음계적 선율은 ‘아첼레란도’(accelerando)를 사용하여 진행한다. 이후 마디 397부터 오시아 변형의 16분음표 리듬 선율은 루바토를 적절히 사용하여 굴곡 없이 가볍게 연주한다. 마디 401-408에서는 마디 393-400이 한 번 더 그대로 반복된다.

마디 409-456에서는 여덟 마디 형태로 온음씩 상행하여 세 번 반복되고 그 뒤 네 마디씩 반음계로 하행하여 마지막에 네 마디 쉼표로 마무리된다 (악보 46).

<악보 46> 마디 409-456

409 *ossia:* *poco rall.*
 D Major ; I 6

417 *ossia:* *poco rall.*
 E Major ; I 6
 V 7/Eb
 V 7/F Gb Major ; I 6

426 *più appassionato*
ossia: *più appassionato* *poco*
 V 7/G vii 4 7

437 *a poco dimin. - - - più dimin. - - - perdendosi*
pp

448
 D^b Major ; vii

마디 409-412는 이전 마디 393-396의 당김음을 사용하는 하행 선율과는 달리 상행하며 아치형 선율로 이루어져 있다. 마디 413-416은 이전 마디 397-400의 오시아 변형 선율처럼 16분음표로 이루어져 있다. 마디 409-416의 여덟 마디는 이후 장2도씩 상행하는 동형진행으로 세 번 반복되면서 각 프레이즈 끝의 최고음이 Cb 음, Db 음, Eb 음으로 상행하여 긴장감을 충분히 고조시킨다. 이후 마디 432부터는 오른손 선율이 반음계적으로 하행하고 왼손 성부는 반음계로 상행하여 오른손 성부와 반진행 형태를 보이고 있으며 뒤에 나올 *ppp*부분을 위해 점차적으로 디미누엔도 한다.

마디 409-432에서 오른손 성부의 아치형 선율을 연주할 때에는 손가락만을 사용하지 않고 손목 또한 둥글게 원을 그리는 느낌으로 레가토를 하고 자연스러운 크레센도와 데크레센도를 조절하여 연주하면 효과적이다. 또한 같은 프레이즈가 반복될 때마다 다이내믹에 변화를 주어 각기 다른 느낌으로 표현하여 연주한다. 마디 446에서는 지시어 ‘점차 사라지듯이’(perdendosi)가 나온 뒤 곧바로 크레센도가 표시되어 있는데 이는 마치 사라지는 불꽃이 마지막으로 한 번 더 타오르는 듯한 느낌으로 해석이 가능하다. 이 부분 역시 오른손 성부를 레가토로 잘 표현하며 점차 사라지듯이 연주한다. 마디 453부터 네 마디 동안에는 충분한 쉬를 가지고 다음 부분을 준비한다. 이렇게 곡 중간에 나오는 긴 쉬표는 이후에 나올 뒷부분에 대한 긴장감을 주고 분위기 전환을 예고하는 등 곡에서 매우 중요한 역할을 한다.

D부분은 빠른 16분음표의 레가토 리듬과 8분음표의 스타카토로 나이팅게일의 새소리를 묘사한 부분이다. 삽입구적인 성격을 가지고 있으며 곡 전체에서 세 번 반복되고 있다. D부분은 마디 457-483이고 조성은 bb 단조, 박자는 3/8박자, 템포는 presto이다(악보 47).

<악보 47> 마디 457-483

The image shows a musical score for measures 457-483. The tempo is marked 'Presto'. The key signature is B-flat minor (three flats). The time signature is 2/8. The score is written for piano and includes detailed fingerings, articulation marks (asterisks), and dynamic markings such as 'ppp' and 'sempre pp'. Measure 457 starts with a forte dynamic and includes a 'bb minor; vii 7' chord. Measures 465-472 are marked 'ppp'. Measure 478 is marked 'ppp' and includes a 'vii 7' chord. The score concludes with a double bar line and a key signature change to E major (three sharps) in the final measure.

이 선율은 마디 457-460의 네 마디와 마디 461-464의 네 마디, 총 여덟 마디가 한 프레이즈로 마디 465-472에서는 마디 457-464가 한 옥타브 아래에서 한 번 더 그대로 반복된다. 마디 473-476에서는 이전 프레이즈의 같은 음형을 사용하지만 두 마디 단위로 축소되었고 마디 478부터는 한 마디 단위로 축소되었다. 검은 건반 사용이 많아 섬세하고 정교한 터치가 요구되는데 몸을 완전히 이완시켜 손목을 옆으로 털듯이 빠르게 회전시켜 연주한다. 이때 윗소리들이 정확하게 들려야 하며 페달은 16분음표가 나오는 마디에서만 사용하여 경쾌한 느낌이 들도록 한다.

C'부분은 사랑에 빠진 파우스트의 모습을 아름답고 우아한 선율로 표현한 부분이다. 마디 484-525로 구성되어 있고 조성은 E장조이며 2/8박자와 3/8

박자가 혼용되어 리듬의 대비가 강하게 나타난다. C'부분은 앞의 C부분과는 달리 파우스트 주제 선율이 변형되고 오른손 성부와 왼손 성부로 나뉘어져 나타난다(악보 48).

<악보 48> 마디 484-500

마디 484-489에서는 파우스트 주제 선율이 당김음 형태의 옥타브 스타카토로 변화된 오른손 성부와 넷잇단 음표의 아치형 모양인 아르페지오로 이루어진 왼손 성부로 구성되어 있다. 마디 490-492에서는 트릴을 포함한 스케일로 이루어진 오른손 성부가 반주를, 왼손 성부는 이전의 오른손 주제 선율 멜로디를 이어받아 주제 선율을 이어간다. 마디 493-500에서는 마디 485-492의 왼손 성부만 넷잇단음표에서 다섯잇단음표로 바뀌고 오른손 성부

는 한 옥타브 위에서 그대로 반복된다. 오른손 성부의 주제 선율은 손목을 풀어 둥근 모양을 만들면서 연주해야 하며 페달은 선율을 중심으로 레가토 페달을 사용하는 것이 좋다.

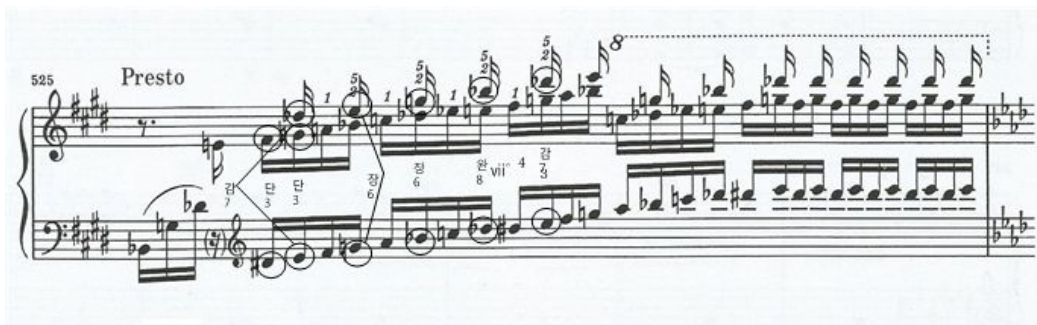
<악보 49> 마디 501-524

The image shows a musical score for measures 501 to 524. It consists of four systems of music, each with a right-hand (RH) and left-hand (LH) part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various performance markings: 'tr' (trill) and 'leggiere' (light) in measure 501; 'un poco cresc.' (a little more crescendo) in measure 514; and 'E Major ; Ger.6' and 'i 6_4' in measure 521. There are also several asterisks (*) and a circled 'S' (Sostenuto) marking throughout the score. The RH part features a melodic line with trills and slurs, while the LH part provides a rhythmic accompaniment with slurs and ties.

마디 501-516까지는 마디 484-500을 장2도 상행하여 동형진행하고 있다. 마디 517-520과 마디 521-524는 음역대를 약간씩 높여 각 네 마디 단위로 크레센도하며 상행하고 있고 이어 다음에 나올 마디 525를 준비한다. 전체 박자는 3/8박자이지만 마디 501-505, 마디 509-513, 마디 517-524는 2/8박자로, 마디 506-508, 마디 514-516은 3/8박자로 생각하여 연주해야 박자감을 잃지 않을 수 있다.

마디 525는 카덴차이다. 이 부분은 신비스러운 화음과 몽롱한 음색으로 인상주의적 색채가 느껴지는 부분이다. 외성에서 나타나는 감7도, 장6도, 완전8도 음정과 내성에서 만들어지는 단3도의 병행으로 상행하고 있다. 하나의 긴 페달을 사용하여 화음을 섞어 음색을 표현하는 것이 효과적이다. 다음 마디로의 연결을 위해 디미누엔도를 해주는 것이 좋으며 마디 526에 들어가기 전에는 루프트파우제를 한 후 이어서 연주한다(악보 50).

<악보 50> 마디 525



D부분은 마디 526-557로 나이팅게일 새소리가 다시 등장하는 부분이다. bb 단조의 조성을 가지고 있는 D부분과는 달리 f단조로 조옮김 되었다. 마디 553-557은 마디 558로 가기 위한 연결구로 이 부분은 여유를 가지고 고른 소리로 미끄러지듯이 연주한다(악보 51).

<악보 51> 마디 553-557



C²부분은 제 II부의 클라이맥스로 파우스트의 주제 선율이 가장 아름답게 표현된 부분이다. 3/8박자로 마디 558-625는 앞의 C부분과 같은 조성인 D^b장조 조성을 가지고 템포는 ‘다소 너무 빠르지 않게’(un poco meno mosso)로 너무 빠르지 않게 연주한다. C장조 조성의 마디 626-650에서는 템포는 ‘좀 더 정열적이지만 서두르지 않게’(piu appassionato ma non accel.) 연주한다.

C²부분의 시작부분인 마디 558-565에서는 파우스트 선율이 양손에서 같이 나타나는데 왼손 상성부에서 스타카토로 된 8분음표와 오른손 성부의 16분음표가 서로 조화를 이루고 있다. 여덟 마디가 하나의 선율 단위를 이룬다 (악보 52). 마디 566-574에서는 마디 558-565가 한 번 더 그대로 반복된다.

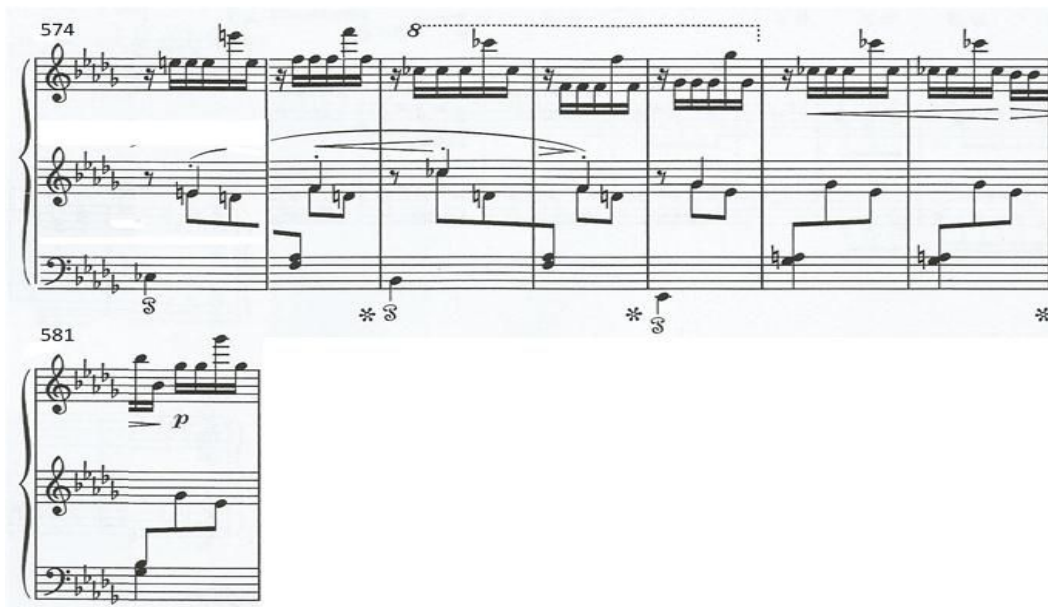
<악보 52> 마디 558-565

558 Un poco meno mosso [come prima]
dolce espressivo amoroso

564 D Major; V 7

마디 574-581에서는 마디 558-565의 주제 선율이 약간 변형되어 나타난다 (악보 53).

<악보 53> 마디 574-581



<악보 52>, <악보 53>의 오른손 성부에 나타나는 동음연타와 왼손 성부의 엄지손가락으로 주세선율을 연주하는 것은 리스트 피아노 작품의 특징으로 볼 수 있다. 왼손 성부의 베이스음과 왼손 엄지로 연주하게 되는 주선율을 뚜렷하게 표현해야 하며 오른손 성부의 연타음은 손을 건반 위에 편안한 상태로 올려놓은 후 손가락의 무게로만 미끄러지듯 서로를 연결시켜 연주한다.

마디 590-597은 오른손 성부에서 완전5도로 상행하여 단2도로 하행하는 네 마디와 반음계로 하행하며 화려한 장식적인 반주 음형이 나타나는 네 마디로 이루어져 있다. 마디 598-605에서는 마디 590-597이 장2도 하행하여 동형진행하고 있다(악보 54). 오른손 성부의 하행하는 반음계는 손을 건반에 가까이 붙인 후 손가락 끝을 긴장시켜 고르고 빠르게 연주한다.

<악보 54> 마디 590-605

The image displays a musical score for measures 590-605, arranged in three systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/8. Measure 590 is marked with a forte (f) dynamic and the instruction 'molto espressivo'. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Measures 591-595 show a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamics ranging from piano (pp) to forte (f). Measure 596 is marked with a forte (f) dynamic and features a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 597-601 show a continuation of the rhythmic patterns, with dynamics ranging from piano (pp) to forte (f). Measure 602 is marked with a forte (f) dynamic and features a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 603-605 show a continuation of the rhythmic patterns, with dynamics ranging from piano (pp) to forte (f). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

마디 606-609는 이전 마디 598-601이 변형되어 반복되는 부분이고 마디 610-617은 마디 393-399의 변형으로 볼 수 있다. 마디 610-617은 마디 618-625에서 한 번 더 그대로 반복된다. 열정적이고 생기 있는 부분이다(악보 55). 왼손의 테너 성부는 엄지손가락을 레가토로 연결하여 주선율이 잘 들리게 연주한다.

<악보 55> 마디 606-617

마디 626-650에서는 여덟 마디씩 두 번 장2도 상행으로 동형진행하고 있다. 세 번째 나오는 부분인 마디 642부터는 역시 장2도 상행으로 동형진행하고 있지만 길이가 한 마디 늘어난 아홉 마디로 뒤에 나올 제 III부로 가기 위한 연결구 역할을 한다(악보 56).

<악보 56> 마디 626-650

626 *più appassionato ma non accelerando*

632

638

644 *diminuendo* *perdendo* *pp rit.*

마디 633에서 왼손 성부의 윗소리인 C \flat 음이 마디 641의 D \flat 음으로 상행하고 있음을 볼 수 있는데 이 부분은 클라이맥스로 진행됨을 느낄 수 있도록 C \flat 음보다 D \flat 음을 더 강하게 터치해야 한다.

4) <메피스토 왈츠 제 1번>의 제 Ⅲ부(마디 651-863)

제 Ⅲ부는 메피스토펠레스가 악사의 바이올린을 빼앗아 신나게 연주하는 모습을 나타내는 장면으로 A³, C³, A⁴, C⁴, D², C⁵로 구성되어 있다. 조성은 B \flat 장조로 시작하여 A장조, f#단조, A장조, C#장조로 변화한다. 박자는 3/8, 2/4박자가 번갈아 나온다. 전체적으로 빠른 템포이며 다이내믹의 변화가 크다. 또한 메피스토펠레스와 파우스트의 주제가 함께 등장하는 부분이다.

A³부분은 마디 651-682로 메피스토펠레스의 주제가 다시 등장한다. 조성은 B \flat 장조로 바뀌었고 박자는 3/8박자이다. 우선 마디 651-658에서는 왼손 성부 오스티나토 음형의 트레몰로 위에 메피스토펠레스 주제가 오른손 성부에서 *pp*로 나타나 메피스토펠레스가 마치 속삭이며 유혹하는 듯한 느낌을 준다(악보 57). 마디 659-666에서는 마디 651-658 부분의 오른손 성부가 한 옥타브 위에서 반복된다.

<악보 57> 마디 651-658

왼손 성부에 나타나는 트레몰로는 손의 움직임을 작게 하여 속삭이듯 연주해야 하고 오른손 성부 주선율에 나타나는 스타카토와 레가토는 손목을 고정시킨 채 손가락만 움직여 날카롭게 터치해야 한다. 스타카토 효과를 살리기 위해 페달은 사용하지 않거나 아주 약간씩만 사용하는 것이 좋다.

마디 667-682에서는 오른손이 분산리듬 형태로 등장하여 긴장감을 주며 C³부분으로 가기 위한 연결구 역할을 하고 있다(악보 58).

<악보 58> 마디 667-682

이 부분은 마디 668-669, 마디 670-671, 마디 672-673처럼 두 마디 단위로 반복되며 한 옥타브씩 상승한다. 이때 왼손의 베이스 성부 또한 반음 하행하며 두 마디 단위로 이루어져 있다. 이 부분은 페달을 밟은 상태로 길게 유지하는 것이 좋으며 긴 페달 안에서 왼손 성부의 첫 박을 잘 표현해야 한

다.

C³부분은 마디 683-698까지로 파우스트의 주제가 지금까지 오른손 성부에서 단선율로 노래되던 것과는 달리 왼손 성부에서 옥타브로 나타난다. 박자는 3/8박자에서 2/4박자로 바뀌었고 조성은 A장조로 전조되었다. 넓은 음역의 오른손 성부는 분산화음의 반주형태로 왼손 성부의 옥타브 선율과 함께 어울려 파우스트 선율을 화려하고 오케스트라적으로 표현한다(악보 59).

<악보 59> 마디 683-686

A Major ; V

오른손 성부의 상행·하행하는 분산화음은 손가락의 움직임을 적게 하여 손목을 회전시켜 연주하고 고음역으로 올라가면서 자연스럽게 크레센도하는 것이 효과적이다. 왼손 성부는 주선율의 리듬과 팔의 무게를 느끼며 레가토로 무겁게 연주해야 한다. 이때 옥타브로 된 왼손 성부를 부드럽게 연결하기 위해서는 4, 5번 손가락을 함께 사용하는 것이 효과적이다. 마디 683-685에서는 페달이 표기되지 않았지만 각 마디의 첫 박에 레가토 페달로 길게 밟는 것이 울림을 만드는데 효과적이다. 마디 687-690에서는 마디 683-686이 한 번 더 그대로 반복된다.

마디 691-698에서는 마디 683-690의 왼손 성부가 장2도씩, 오른손 성부가 단3도로 상행하여 진행된다. 조금씩 크레센도하여 긴장감을 주도록 연주해야 한다(악보 60).

<악보 60> 마디 691-698

691

poco a poco cresc. -

B♭ Major ; vii° 7 / iii

695

più cresc.

rit.

A⁴부분은 마디 699-742로 메피스토펠레스 주제가 변형되어 오른손 성부에 옥타브로 등장한다. 조성이 f#단조로 바뀌고 박자 또한 2/4박자에서 3/8박자로 바뀐다. 마디 699-706까지의 여덟 마디가 마디 707-714에서 장2도로 이행하여 그대로 반복되었고 마디 715부터는 마디가 축소되어 네 마디 간격으로 두 번 반복된다. 마디 699-714에서는 메피스토펠레스 선율이 변형되어 오른손 성부에 옥타브로 등장하고 왼손 성부에서는 f# 단조에서 V⁷화음으로 시작된 화음이 B장조, E장조, A장조로 짧게 전조되면서 각 조성의 V⁷ 화음으로 전개된다(악보 61).

<악보 61> 마디 699-722

The image shows a musical score for three systems of measures. The first system (measures 699-706) is marked *f con fuoco* and includes chord symbols $V_7/f\#$ and V_7/B . The second system (measures 707-714) includes V_7/E and V_7/A . The third system (measures 715-722) is marked *ff* and contains asterisks (*) under the bass staff. The score is written in treble and bass clefs with various dynamic and articulation markings.

마디를 각각 따로 생각하기보다는 왼손 성부의 첫 옥타브 음을 중심으로 여덟 마디를 하나의 선율로 생각하여 *f*로 연주한다. 악센트와 *sf*를 정확히 지켜 연주하여 3박자의 리듬을 유지한다.

마디 723-742는 C부분으로 넘어가기 위한 연결구로 양손 성부의 상행선율에 의해 극도의 흥분감이 조성되는 부분이다(악보 62).

<악보 62> 마디 723-742

각 마디 첫 음에 있는 *sf*로 3박자의 리듬감을 잘 살려 연주한다. 손가락 끝을 긴장시켜 건반을 재빠르게 굽는 듯한 터치로 연주하며 페달은 악보에 표기된 것과는 달리 각 마디의 첫 박에서만 사용하는 것이 효과적이다. 악상은 효과를 극대화하기 위해서 악보에 표기되지 않았지만 *p*로 시작하여 양 손 성부의 음이 하나씩 상승할 때마다 조금씩 크레센도하여 *ff*까지 커지는 것이 좋다.

C⁴ 부분은 마디 743-813까지로, 마을 선술집의 사람들과 메피스토펠레스, 그레트헨이 사냥꾼(메피스토펠레스)이 켜는 바이올린 소리에 맞춰 점점 더 흥분하여 격렬하게 춤을 추면서 분위기 또한 점차 고조되고 혼잡스러운 장면이다. 조성은 A장조이며 박자가 3/8박자에서 2/4박자로 변화되었다.

마디 743-770은 광범위한 도약진행과 옥타브 패시지 등 리스트 피아노 작품의 기교적 특징이 잘 나타나 있는 부분이다. 마디 744-748은 앞에 나왔던 마디 393-400이 변형된 부분으로 마디 749-752까지 한 옥타브 위에서 그대로 반복된다. 마디 752부터는 이전의 프레이즈와 비슷하게 오른손 성부의

하행으로 진행하지만 마디 755부터는 오른손 성부가 반음계로 상행하다 하행하는 프레이즈이다. 마디 757-764까지는 마디 752-755가 네 마디씩 동형 진행하고 있다. 이후 마디 763-770에서는 프레이즈가 축소되어 두 마디씩 진행된다(악보 63).

<악보 63> 마디 743-770

The musical score for measures 743-770 is presented in five systems. The first system (measures 743-749) begins with a *Presto* tempo marking and a *ff strepitoso* dynamic. It features a triplet of eighth notes in the right hand. The second system (measures 750-755) includes a *mf* dynamic marking. The third system (measures 756-761) is marked *ff*. The fourth system (measures 762-767) also features *ff* dynamics. The fifth system (measures 768-770) concludes with *ff* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

마디 744-748이 선율선을 따라 하행할 때에는 데크레센도, 상행할 때에는 크레센도하여 연주한다. 마디 755부터 오른손 성부에서 반음계로 상행하는

옥타브 패시지를 연주할 때에는 *mf*부터 크레센도하여 약간의 아첼레란도를 해주면 긴장감을 조성하는데 효과적이다. 페달은 악보에 표기된 대로 두 마디씩 사용하는 것이 좋다.

마디 771-790에서는 파우스트 선율이 지금까지의 분위기와는 달리 오른손 성부의 가벼운 스타카토와 셋잇단음표, 또 두 옥타브를 뛰어넘는 넓은 도약으로 익살스러운 성격의 메피스토펠레스 선율처럼 표현되었다. 마디 771-774의 네 마디가 마디 775-778까지 한 번 더 그대로 반복되고, 마디 779-786에서는 마디 771-778이 음정상으로 약간 변형되어 반복 진행된다(악보 64).

<악보 64> 마디 771-791

광범위한 도약진행이 고도의 테크닉을 요구하는 부분이다. 넓은 도약 부분을 연주할 때에는 팔의 힘을 최대한 빼서 가볍게 한 다음 눈보다는 팔의 감각으로 거리감을 익혀 평행으로 재빠르게 움직여야 한다. 악보에 표기된 것처럼 매우 경쾌하게 연주해야 하며 넓은 도약 뒤에 나오는 마디 774에서는 *rinforzando*를 잘 표현하고 왼손 성부의 악센트 리듬에 페달을 사용한다.

또한 오른손 성부의 두 번째 박에 등장하는 악센트에 더욱 무게가 실리도록 연주한다.

마디 791-798은 레나우의 시 내용 중 메피스토펠레스의 선동으로 시작된 광란적인 춤의 장면이 음악으로 묘사된 부분으로 표제음악의 내용과 부합되며 클라이맥스로 치닫는 부분이다. 지금까지 단순했던 셋잇단음표의 리듬 형태 대신 빠른 16분음표 리듬의 화음이 추가되어 더욱 활기찬 분위기를 만들어내고 있다(악보 65).

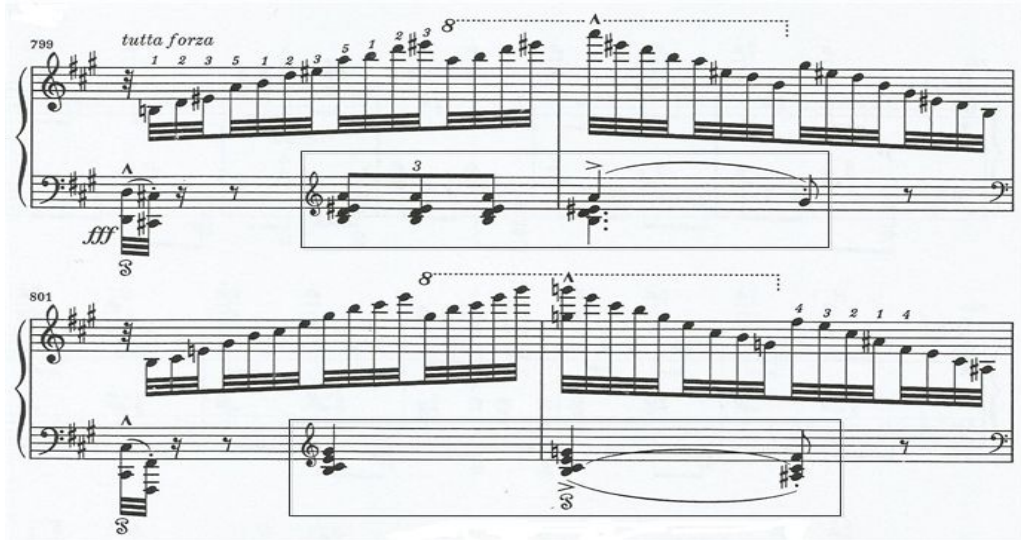
<악보 65> 마디 791-798

악보에 표기된 것처럼 첫 박에 페달을 사용하여 왼손 성부의 첫 음을 울리게 하고 오른손 성부의 가장 높은 음들이 잘 들리도록 5번 손가락에 더욱 신경 써 가볍게(*leggiero*) 연주한다.

마디 799부터는 곡 전체의 클라이맥스에 해당하는 부분이다. 왼손 성부의 넓은 도약과 다양한 리듬으로 변형된 주제 선율, 32분음표의 빠른 패시지로 아치형의 모습을 보이는 오른손 성부, 강한 악센트 사용, 넓은 음역의 사용

등으로 오케스트라적인 효과를 보여준다. 또한 악보에 *tutta forza*, *fff*로 표기되어 있는 것처럼 음량이 크게 확대되었다(악보 66).

<악보 66> 마디 799-802



오른손 성부의 빠른 패시지는 악보에 표기된 손가락 번호로 정점에 있는 악센트를 향해 한 호흡으로 연주한다. 왼손 성부의 화음을 연주할 때에는 엄지손가락에 중점을 두어 주제 선율이 잘 들릴 수 있도록 연주한다. 연주 페달은 악보에 표기된 것과는 달리 오른손 성부의 첫 음에서 밟는 것이 깨끗한 화음 처리를 위해서 효과적이다.

마디 803-806에서는 마디 799-802가 온음 하행하여 반복된다(악보 67).

<악보 67> 마디 803-806

The image displays a musical score for measures 803-806. It consists of two systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 803 features a piano staff with a melodic line starting on G5, with fingerings 1, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 5, 1. The bass staff has a bass line starting on G3, with a triplet of notes. Measure 804 continues the piano line with a fermata over the final note. Measure 805 shows a piano staff with a melodic line starting on G5, with fingerings 3, 2, 1, 4. The bass staff has a bass line starting on G3, with a triplet of notes. Measure 806 continues the piano line with a fermata over the final note. Dynamics include accents (^) and a forte (f) marking.

마디 807-812에서는 마디 803-804가 세 번 반복된다. 계속해서 긴장감을 늦추지 말고 추진력 있게 진행하여 절정으로 나아간다(악보 68).

<악보 68> 마디 807-812

The image displays a musical score for measures 807 through 812. It consists of three systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 807 features a piano staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 808 continues the piano staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Measure 809 shows a piano staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Measure 810 has a piano staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Measure 811 features a piano staff with a triplet and a bass staff with a triplet. Measure 812 concludes the system with a piano staff and a bass staff. The score includes various musical notations such as slurs, dynamic markings (p, f), and articulation marks.

마디 813은 이 곡에서 가장 화려한 카덴차로 곡의 분위기를 더욱 고조시키는 역할을 한다. 5옥타브에 걸쳐 같은 음형이 상행하는 부분과 반복되는 장식적인 패시지, 하행하는 패시지로 구성되어 있다(악보 69).

<악보 69> 마디 813

The image shows a musical score for measures 813 to 816. The score is in G major and 3/8 time. It features a right-hand melody with triplets and a left-hand accompaniment. Performance markings include 'ff', 'sempre S', 'rinforzando molto', 'di-', and 'minuendo'. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 816.

왼손 성부의 첫 화음을 강하게 터치한 후 템포를 점점 당기면서 진행하며 악센트 표시가 된 부분을 정확하게 표현하며 연주한다. 깔끔하고 고른 소리를 내도록 주의해야 하고 상행하다가 마지막의 장·단3도로 하행하는 부분에서는 모난 소리 없이 둥글게 연주해야 한다. 색채적 효과를 위해 페달은 악보에 표기된 것처럼 한 페달로 연주한다.

D²부분은 마디 814-845까지로 나이팅게일의 새소리를 묘사한 부분이다. 박자가 2/4박자에서 3/8박자로 바뀌었고 가볍고 섬세한 터치가 요구된다. 마

마디 814-817까지 왼손 성부에서 감3도(장2도)로 연주되는 네 마디가 나온 뒤
 마디 818부터는 오른손 성부에서 나이팅게일 새소리가 등장하며 점차 낮은
 음역으로 이동한다(악보 70).

<악보 70> 마디 814-825

The image shows a musical score for measures 814-825. The score is in f# minor and 3/8 time, marked 'Presto'. It features a 'una corda' instruction. The score is divided into three systems. The first system (measures 814-817) shows the left hand playing a steady eighth-note pattern in the bass clef, while the right hand is mostly silent, with a few notes appearing in the final measure. The second system (measures 818-823) shows the right hand entering with a melodic line of eighth notes, while the left hand continues its eighth-note pattern. The third system (measures 824-825) shows the right hand playing a final melodic phrase. The key signature is f# minor, and the tempo is Presto.

마디 819부터는 오른손 성부의 나이팅게일 새소리와 함께 왼손 성부의 구
 성음들이 감3도(장2도)에서 단2도로 불협화음을 이루며 변화하고 있다. 이러
 한 불협화 화성은 모호한 조성감을 느끼게 한다. *pp*로 작고 날렵한 느낌이
 들도록 빠르게 표현하는 것이 효과적이다. 마디 826-833에서는 마디 818-825
 가 한 옥타브 아래에서 그대로 반복된다.

마디 834-837에서는 오른손 성부의 반복되는 음형과 함께 왼손 성부에서

반음계로 상·하행하는 음형이 반복된다. 마디 834-835, 마디 836-837 이렇게 두 마디씩 두 번 진행되고 마디 838-841은 옥타브로 상행·하행하여 반복되고 있다. 마디 842-845에서는 이전 마디 834의 왼손 성부에서 나왔던 반음계 진행이 음가가 확대되어 나타나 다음 C⁵부분으로의 연결을 자연스럽게 한다(악보 71).

<악보 71> 마디 834-845

C⁵부분은 마디 846-863까지로 파우스트의 주제가 차분하면서 서정적으로 나온다. 조성은 C#장조이며 박자는 2/4박자이다. 이 부분은 레치타티보풍으로 파우스트와 나이팅게일이 대화하는 느낌을 주는 부분이다. 마디 846-857은 파우스트 사랑의 주제가 마지막으로 나오는 부분으로 서정적이고 몽환적인 분위기를 만들어낸다. 마디 858-860에서는 나이팅게일의 선율을 찾아볼 수 있다(악보 72).

<악보 72> 마디 846-863

마디 846부터는 우나 코르다를 사용하여 섬세하고 몽환적인 분위기를 연출하도록 한다. 붓점과 셋잇단음표의 리듬이 정확하도록 음가를 세분화하여 연주하는 것이 중요하다. 마디 858의 나이팅게일 주제에서 나오는 트릴은 빠르게 지나가지 않도록 템포를 조절하여 충분히 해주는 것이 좋다. 마디 861부터는 다음에 등장하는 코다의 분위기 전환을 위해 *rit.*와 *smorz.*, 페르 마타를 여유 있게 충분히 해 준다.

코다 부분의 마디 864-880은 파우스트가 그레트헨과 춤을 추는 모습을 표현한 부분으로 왼손 성부에 파우스트의 주제를 연상시키는 선율이 나타나고 있다. A장조이며 박자가 2/4박자에서 3/8박자로 변화한다. 빠르기는 presto로 C⁵부분과 대조를 이룬다(악보 73).

<악보 73> 마디 864-880



마디 864를 확실히 쉬고 호흡한 후 마디 865로 넘어간다. 왼손 성부의 리듬을 뚜렷하게 나타내어 박자감을 잃지 않아야 하는데 이때 오른손 성부를 들으면서 진행하는 것보다는 왼손 성부만 들으며 진행하는 것이 효과적이다. 네 마디씩 네 번 반복될 때마다 크레센도하여 다이내믹에 변화를 준다.

마디 880-893은 ff의 음량으로 리듬감 있게 진행되어 아주 흥분되고 웅장한 분위기를 연출한다. 양손 성부에 나타난 리듬을 재빠르고 정확하게 표현해야 하며 몸 전체를 이완시켜 손을 건반에 가까이 한 후 몸의 무게로 내리치는 스타카토 주법을 사용한다(악보 74).

<악보 74> 마디 880-893

마디 894부터는 결국 파우스트와 소녀가 숲속으로 사라지는 장면을 화려한 아르페지오로 풀어내는 부분이다. 곡의 분위기를 전환시키기 위해 bb 단조로 조성이 바뀐다. 하지만 곧 이어 빠르게 진행되는 양손 옥타브 패시지를 통해 점차적으로 A장조의 조성을 찾아가 결국 A장조의 으뜸화음으로 곡을 끝맺는다(악보 75).

<악보 75> 마디 894-911

894

p

rinforz.

ff

sf

b♭ minor; i 6

A Major; I

마디 900부터 나오는 양손 옥타브 패시지는 손목과 팔꿈치를 고정시켜 한 음씩 더 날카롭게 끊어서 연주한다. 연주할 때에 오른손 성부를 들으며 진행할 경우에는 리듬이 엉키거나 절룩거릴 수 있으므로 왼손 성부의 선율을 들으며 연주하는 것이 효과적이다.

V. 결 론

낭만주의 시대의 대표적인 작곡가이자 피아니스트였던 리스트는 자신의 피아노 작품에서 피아노라는 독주악기의 가능성을 최대한으로 확대시켜 오케스트라에 필적하는 음향을 추구하였고 기교적인 특성과 서정성을 살렸다. 리스트는 당시 파가니니와 쇼팽, 베를리오즈 등 많은 음악가들로부터 영향을 받았는데 특히 베를리오즈의 영향으로 표제적인 요소와 음악을 결합한 표제음악을 작곡하며 그 발전을 이끌었다.

<메피스토 왈츠 제 1번>은 리스트의 피아노 작품 중에서 표제적인 특징을 가지고 있으며 매우 대중적인 음악이다. 독일 시인 레나우의 작품 <파우스트>를 바탕으로 작곡된 이 곡에서는 두 명의 중심인물인 메피스토펠레스와 파우스트가 각각의 주제선율로 표현된다. 이 주제는 조성, 리듬, 화성 등을 다양하게 변형하는 주제변형 기법을 통해 표제를 이끄는 데 이러한 주제 변형 기법은 주제를 반복적으로 제시하여 작품에 다양성과 통일성을 유지한다.

음악형식은 도입부와 코다를 포함한 3부 형식으로 자유롭게 변화된다. 제 I부에서는 악센트와 레가토, 스타카토를 다양하게 사용하여 익살스러운 모습을 표현한 메피스토펠레스의 주제가 등장하며 선술집을 배경으로 한 마을사람들의 춤이 묘사된다. 제 II부에서는 메피스토펠레스의 모습과는 상반되는 사랑에 빠진 파우스트를 표현하는 파우스트 주제가 사용되었다. 이 주제는 단2도, 감5도의 음진행과 당김음 리듬으로 이루어졌다. 제 III부에서는 제 I, II부에 나왔던 메피스토펠레스와 파우스트의 주제가 변형되어 서로 번갈아가며 나타난다. 악마적 묘기의 바이올린 연주를 선보이는 메피스토펠레스와 이전보다 자신감과 확신에 찬 파우스트 주제가 옥타브와 넓은 도약으로 묘

사되었다.

화성에 있어서는 반음계적 어법이 나타나고 온음음계, 증음정, 감음정, 불협화음 등 진보적인 화성이 사용되어 조성이 모호한 부분이 많다. 또한 한 가지 조성이 지속되지 않고 빈번한 전조가 나타난다.

리스트는 다양한 악센트, 빠른 옥타브 패시지, 넓은 도약, 트릴, 트레몰로, 오시아 변형을 사용하여 화려한 음색과 리듬을 표현하였다. 그는 프로그램을 효과적으로 전개시키기 위해 긴 쉼표와 글리산도, 당김음, 반음계적 진행, *ppp*에서 *fff*까지의 폭넓은 다이내믹, 화려하고 장식적인 아르페지오 등 고도의 테크닉을 사용하여 자신만의 양식적 특징을 잘 보여주었다.

이 곡을 잘 연주하기 위해서는 8분음표를 한 박으로 하기보다는 네 마디를 하나의 프레이즈로 생각해서 연주하여 템포가 빠른 이 곡의 율동성을 살리는 것이 효과적이다. 트릴과 트레몰로, 분산화음 등에서는 손목을 이완시켜 회전하는 터치방법이 요구되고, 연속적인 옥타브 패시지와 화음에서는 손가락과 손목을 고정시킨 후 팔과 수평을 이루게 하여 팔꿈치부터 손목까지 함께 떨어뜨리는 자연낙하적인 연주법이 요구된다. 또 루프트파우제를 사용하여 다음에 나오는 프레이즈나 테마에 인상적인 효과를 가져올 수 있도록 해야 한다. 페달링에 있어서는 곡의 표제적 내용과 분위기에 적합하도록 왼쪽 페달과 오른쪽 페달을 같이 사용하는 것이 좋고 악센트 페달과 긴 페달을 사용하면 관현악적인 음향효과를 증대시킬 수 있다.

<메피스토 왈츠 제 1번>은 메피스토펠레스와 파우스트라는 두 주인공을 둘러싼 표제음악으로 주제변형 기법과 화성어법, 연주기법에서 리스트의 독창적인 음악 양식을 잘 보여주는 작품이다. 또한 ‘내용이 곧 형식’이란 리스트의 음악관이 잘 반영된 작품이다.

참 고 문 헌

<단행본>

- 강만희. 「간추린 19세기 낭만음악사」. 대전: 예광출판사, 2005.
- 김경임. 「낭만과 피아노 음악」. 대구: 경북대학교 출판부, 2010.
- 김문자 외 4인. 「들으며 배우는 서양음악사 본문 2」. 서울: 심설당, 2007.
- 김애자. 「시대별 작곡가 및 연주관습 총정리」. 서울: (주)상지원, 2002.
- 김용환. 「19세기 음악」. 서울: 음악세계, 2005.
- 김춘미. 「서양음악 문화사 강의」. 서울: 도서출판 예종, 2005
- 박유미. 「피아노 문헌」. 서울: 음악춘추사, 2011.
- 오희숙. 「음악속의 철학」. 서울: 도서출판 심설당, 2009.
- 임해정. 「피아노 문헌개요」. 서울: 수문당, 1998.
- 한독음악학회 편. 「음악미학 텍스트」. 부산: 세종 출판사, 1998.
- 홍세원. 「낭만과 음악」. 서울: 연세대학교 출판부, 2010.
- _____. 「서양음악사」. 서울: 연세대학교 출판부, 2001.
- 홍정수 · 김미옥 · 오희숙. 「두길 서양음악사 2」. 경기: 나남출판사, 2006.
- 홍정수 · 오희숙. 「음악미학」. 서울: 음악세계, 2003.
- Dahlhaus, C.. 조영주 · 주동률 역. 「음악미학」. 서울: 이론과 실천, 1987.
- Georgii, Walter. *Klaviermusik*. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1984.
- Gillespie, John. 김경임 역. 「피아노 음악」. 대구: 계명대학교 출판부, 2008.
- Grout, D. J. · C. V. Palisca · J. P. Burkholder. 민은기 외 역. 「그라우트의 서양음악사 하」 제 7판. 서울: 이엔비플러스, 2007.
- Grout, D. J.. 김진균 외 역, 「서양음악사」. 서울: 세광출판사, 1986.
- Kirby, F. E.. 김혜선 역. 「건반음악의 역사」. 서울: 도서출판 다리, 1997.

- _____. 김혜선 역. 「피아노 음악사 : 20세기 말까지」. 서울: 도서출판 다리, 2003.
- Loesser, Arthur. 김경임 역. 「피아노와 사회」. 대구: 계명대학교 출판부, 1998.
- Longyear, R. M.. 김혜선 역. 「19세기 낭만주의 음악」. 서울: 도서출판 다리, 2001.
- Michels, Ulrich. 홍정수 · 조선우 역. 「음악은이」. 서울: 음악춘추사, 2000.
- Schonberg, Harold C.. 윤미재 역. 「위대한 피아니스트」. 경기: 나남출판사, 2003.
- Searle, Humphrey. 김경임 역. 「리스트의 음악세계」. 대구: 계명대학교 출판부, 1992.

<학술지 및 정기 간행물>

- 유혁준 외 4인. “피아노 음악 중심의 작곡가 집중탐구-리스트.” 『피아노음악』 제 295호 (2006. 10).
- 조현수. “낭만주의 음악에 반영된 문학적 요소들.” 『피아노음악』 제 172호 (1996. 7).
- 최현숙. “화려한 가면 뒤에 숨겨진 고뇌.” 『피아노음악』 제 330호 (2009. 9).
- 황윤하. “리스트의 메피스토 왈츠 제 1번.” 『피아노음악』 제 192호 (1998. 3).

<학위논문>

- 권유나. “프란츠 리스트<Mephisto Waltz I>에 관한 연주기법 분석연구.” 창원대학교 석사학위논문. 2010.

- 박유경. “Franz Liszt <Mephisto Waltz I>의 연주분석에 관한 연구.” 건국대학교 석사학위논문. 2003.
- 박은미. “리스트의 순례연보와 회화의 관계성 연구.” 충남대학교 석사학위논문. 2007.
- 손명진. “Franz Liszt의 <Mephisto Waltz I>의 연주기법 연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문. 1995.
- 송선주. “F. Liszt의 작품형성에 미친 영향들에 관한 연구.” 전남대학교 석사학위논문. 2004.
- 오현웅. “리스트 메피스토 왈츠 제 1번에 관한 연구.” 건국대학교 석사학위논문. 2011.
- 정다워. “프란츠 리스트의 <밤의 행렬>과 <마을 선술집에서의 춤>에 관한 연구.” 상명대학교 석사학위논문. 2014.
- 한유란. “리스트의 두 개의 전설에 관한 연구.” 한양대학교 석사학위논문. 2013.

<악보>

Liszt, Franz. *Mephisto-Walzer(Der Tanz in der Dorfschenke). Episode aus Lenaus "Faust"*. München: G. Henle Verlag, 2008.

<사전>

『명곡해설』. 서울: 현대음악출판사, 1993.

『연주자를 위한 음악용어사전』. 서울: 뮤직트리, 2009.

『음악대사전』. 서울: 세광음악출판사, 1982.

『파퓰러 음악용어사전』 . 서울: 삼호뮤직, 2002.

Sadie, Stanley(ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.
15. London: Macmillan Publishers, 1980.

ABSTRACT

A Study on the *Mephisto Waltz I* by Franz Liszt

Oh, Ye Jin

Major in Instrumental Music

Department of Music, Graduate School

Sungshin Women's University

F. Liszt(1811-1886), a renowned piano virtuoso of the 19th century romanticism, has achieved great accomplishments in the field of piano style and new technique. Furthermore, by writing program music of combining poetry and music, F. Liszt opened a new horizon in romantic piano music.

The *Mephisto Waltz I*, composed during the 1860s can be viewed as the leading masterpiece representing the Liszt's style of piano music. This piece is a program music based on N. Lenau's(1802-1850) epics of *Faust*, representing the scene where the evil Mephistopheles hauls Faust to a tavern in the woods to enjoy the pleasure. Through this piece, F. Liszt provided the thematic melody for both Mephistopheles and Faust, and through its variation, it developed a cultural program, utilizing the transformation of theme to maintain the uniformity of the music.

The entire music is composed of three parts, and represents a progressive harmonic grammar utilizing various discord and chromatic

scale, whole-tone scale, augmented and diminished intervals, and continual modulation. Through this, there are many points in the music where the keys are ambiguous.

Furthermore, in order to vividly express the atmosphere of each part during the progression of the program, F. Liszt introduced impressive and abundant orchestral sound effects and virtuosic technique unfound in any previous works. In fact, long pedals were frequently used in his music, as well as, octave progression, trill and tremolo, wide dynamics, abundant harmony, decorative arpeggio, leaping of wide musical range, recitative passage and other techniques. Therefore, in order to successfully express the mood and characteristics of this music, four bars must be performed as one phrase as to maximize the rhythm; and relaxed rotary touch method should be introduced when playing the trill and broken chords. Also, for the octave passage, the natural free-fall technique, releasing the area from the elbow to the wrist can be said as the most effective technique.

In short, the *Mephisto Waltz I* clearly represents F. Liszt's perspective of music as "contents is structure," and demonstrates not only the transformation of theme but also his creative harmonic grammar and musical style.