



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](#)

계 희 승 교수 지도

석사학위 청구논문

## 리스트의 패러프레이즈 기법 연구

- 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434를 중심으로 -

2017

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

최 한 솔

# 리스트의 패러프레이즈 기법 연구

- 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434를 중심으로 -

계 희 승 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2016년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

최 한 솔

# 인 준 서

최한솔의 석사학위 논문으로 인준함

2016년 11월

심사위원장          오 윤 주          (서명 또는 인)

심사위원          이 준 성          (서명 또는 인)

심사위원          계 희 승          (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

이 논문은 19세기 최고의 작곡가이자 피아니스트였던 프란츠 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)가 자주 사용한 오페라 패러프레이즈(paraphrase) 작곡기법을 연구하는 데에 중점을 두고 있다.

19세기에는 오페라가 많은 인기를 끌었는데 그에 따라 오페라 곡을 피아노곡으로 편곡하는 오페라 패러프레이즈 기법이 발전되었다. 패러프레이즈는 원곡을 그대로 피아노 악보로 옮긴 트랜스크립션(transcription)과 달리 피아노로 표현할 수 있는 기교적인 화려함을 더한 편곡기법이다.

리스트가 처음 패러프레이즈를 시도했을 때에는 단지 오페라 곡에서 사용된 멜로디를 가져오는 것뿐이었지만 점차 비르투오소적인 화려함을 갖춘 오페라 패러프레이즈로 발전한다. 19세기의 작곡가 베르디의 오페라 《리골레토》 중 4중창을 패러프레이즈한 리스트의 《리골레토 패러프레이즈》(*Paraphrase de concert sur Rigoletto*, S. 434)는 이러한 비르투오소적인 화려함도 갖추면서 특정 장면에서 원곡의 멜로디를 잘 살려 패러프레이즈한 곡이다. 그리고 그보다 전시대에 작곡된 벨리니의 오페라 《노르마》(*Norma*)를 패러프레이즈한 《노르마의 회상》(*Réminiscences de Norma*, S. 394)와 그 이후에 작곡된 베르디의 오페라 《시몬 보카네그라》(*Simon Boccanegra*)를 패러프레이즈한 《시몬 보카네그라의 회상》(*Réminiscences de Boccanegra*, S. 438)를 비교하여 작곡 시기별의 차이점을 살펴보았다.

그에 따라 전시대에 작곡된 《노르마의 회상》은 오페라 곡 전체에서 멜로디를 가져와 패러프레이즈 하였고 원곡과 다른 조성을 쓰는 등의 새로운 시도를 하였음을 알 수 있었고, 이후의 시기에 작곡된 《시몬 보카네그라의 회상》은 화려함에만 치중되어있던 것에서 좀 더 단순성이 돋보이는 패러프레이즈로 변화했음을 알 수 있었다.

# 목 차

## 논문개요

|  |    |
|--|----|
| I. 서 론 .....   | 1  |
| II. 본 론 .....  | 3  |
| 1. 리스트의 패러프레이즈 .....   | 3  |
| 1) 리스트의 어린 시절 (1824-1829) .....                              | 4  |
| 2) 순회연주기간 (1835-1837) .....                                  | 4  |
| 3) 비르투오소적인 시기 (1839-1847) .....                              | 5  |
| 4) 무대 은퇴 후 바이마르와 로마에 있던 시기 (1848-1868) .....                 | 5  |
| 5) 마지막 시기 (1871-1882) .....                                  | 6  |
| 2. 리스트의 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434와 베르디의 오페라<br>《리콜레토》 비교분석 ..... | 7  |
| 1) 형식 .....  | 7  |
| 2) 조성 .....  | 11 |
| 3) 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434에 사용된 주요 멜로디 .....                   | 11 |
| 4) 곡 분석 .....  | 18 |
| ① 1부분 (도입부) .....  | 18 |
| ② 2부분 (A-B-A'-C) .....                                       | 21 |
| ③ 3부분 (코다) .....   | 34 |
| 3. 리스트의 다른 작곡시기와의 패러프레이즈 기법 비교 .....                         | 36 |
| ① 비르투오소적인 시기: 《노르마의 회상》, S. 394 .....                        | 36 |

② 마지막 시기: 《시몬 보카네그라의 회상》, S. 438 ..... 44

III. 결 론 ..... 50

참고문헌

ABSTRACT

## 악 보 목 차

|   |    |
|---|----|
| 〈악보 1〉 만토바의 멜로디 .....                         | 12 |
| 〈악보 2〉 막달레나의 멜로디 .....                        | 13 |
| 〈악보 3a〉 질다의 첫 번째 멜로디 .....                    | 14 |
| 〈악보 3b〉 질다의 두 번째 멜로디 .....                    | 15 |
| 〈악보 3c〉 질다의 세 번째 멜로디 .....                    | 16 |
| 〈악보 4a〉 리골레토의 첫 번째 멜로디 .....                  | 16 |
| 〈악보 4b〉 리골레토의 두 번째 멜로디 .....                  | 17 |
| 〈악보 5〉 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 1~6마디 .....     | 18 |
| 〈악보 6〉 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 7~10마디 .....    | 19 |
| 〈악보 7〉 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 11~17마디 .....   | 20 |
| 〈악보 8a〉 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 18~25마디 .....  | 21 |
| 〈악보 8b〉 만토바의 멜로디(반주형의 변화) .....               | 22 |
| 〈악보 8c〉 만토바의 멜로디(화성의 재구성) .....               | 22 |
| 〈악보 9a〉 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 33~36마디 .....  | 23 |
| 〈악보 9b〉 막달레나와 질다의 멜로디(반주의 변화) .....           | 23 |
| 〈악보 10〉 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 37~44마디 .....  | 24 |
| 〈악보 11〉 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 45마디 .....     | 25 |
| 〈악보 12〉 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 46~50마디 .....  | 26 |
| 〈악보 13〉 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 51~52마디 .....  | 27 |
| 〈악보 14〉 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 53~57마디 .....  | 28 |
| 〈악보 15〉 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 65~67마디 .....  | 29 |
| 〈악보 16a〉 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 68~75마디 ..... | 30 |
| 〈악보 16b〉 질다의 두 번째 멜로디 반주형 .....               | 31 |

|   |    |
|---|----|
| <악보 16c> 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434, 76~81마디 .....                         | 32 |
| <악보 17> 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434, 84~85마디 .....                          | 33 |
| <악보 18> 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434, 89~91마디 .....                          | 33 |
| <악보 19> 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434, 92~100마디 .....                         | 34 |
| <악보 20a> 리스트, 《노르마의 회상》, S. 394, 1~16마디 .....                         | 37 |
| <악보 20b> 벨리니, 《노르마》, 1막 3장. Coro .....                                | 37 |
| <악보 21a> 리스트, 《노르마의 회상》, S. 394, 28~36마디 .....                        | 39 |
| <악보 21b> 벨리니 《노르마》 1막 1장. 현악파트와 바순파트 .....                            | 39 |
| <악보 22a> 리스트, 《노르마의 회상》, S. 394, 169~176마디 .....                      | 40 |
| <악보 22b> 벨리니, 《노르마》, 2막 3장 중 노르마의 아리아<br>‘저 때문에 아이들을 희생시키진 마세요’ ..... | 41 |
| <악보 23a> 리스트, 《노르마의 회상》, S. 394, 238~263마디 .....                      | 42 |
| <악보 23b> 벨리니, 《노르마》, 2막 2장. 합창 ‘전투다, 전투’ .....                        | 43 |
| <악보 24a> 리스트, 《시몬 보카네그라의 회상》, S. 438, 1~11마디 .....                    | 44 |
| <악보 24b> 베르디, 《시몬 보카네그라》, 프롤로그 .....                                  | 45 |
| <악보 25a> 리스트, 《시몬 보카네그라의 회상》, S. 438, 62~69마디 .....                   | 46 |
| <악보 25b> 리스트, 《시몬 보카네그라의 회상》, S. 438, 82~89마디 .....                   | 46 |
| <악보 25c> 베르디, 《시몬 보카네그라》, 3막 도입부 .....                                | 47 |
| <악보 26> 리스트, 《시몬 보카네그라의 회상》, S. 438, 242~254마디 ..                     | 48 |

## 표 목 차

|  |    |
|--|----|
| <표 1> 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434 형식구분 .....                       | 7  |
| <표 2> 베르디의 4중창과 리스트의 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434<br>형식분석 비교표 ..... | 10 |

## I. 서 론

이 논문은 프란츠 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)의 오페라 패러프레이즈(paraphrase)<sup>1)</sup> 기법에 관하여 알아보는 연구이다. 리스트는 19세기 최고의 작곡가이자 피아니스트였는데 많은 피아노곡의 작곡으로 피아노 음악의 발전에 큰 업적을 남겼다. 그 중 오페라 곡을 피아노로 연주할 수 있도록 편곡한 패러프레이즈 기법은 피아노 음악의 대중화에도 큰 영향을 주었다.

19세기에 오페라가 큰 인기를 끌었다. 낭만적인 멜로디와 가사, 화려한 무대장치, 당시의 시대상황을 반영한 줄거리로 인해 오페라는 대중들에게 인기를 끌 수밖에 없었다. 이에 따라 오페라 곡들을 피아노로 편곡하여 자신의 연주회에서 연주하는 피아니스트들도 늘어나게 되었다.<sup>2)</sup> 이렇게 기존의 오케스트라 곡을 피아노로 편곡하는 작곡기법을 트랜스크립션(transcription) 또는 패러프레이즈(paraphrase)라고 하는데 기존의 곡을 그대로 피아노 악보로 옮긴 트랜스크립션이 아닌 피아노로 표현할 수 있는 표현기법들을 사용하여 원곡의 대중성과 비르투오소적인 화려함까지 더한 패러프레이즈가 대중들 사이에 많은 호응을 얻었다.<sup>3)</sup>

리스트는 패러프레이즈 기법을 사용한 대표적인 작곡가였다. 그는 교향시, 협주곡 등의 많은 오케스트라 곡들을 작곡하기도 했지만 600여곡에 달하는 피아노곡을 작곡한 피아니스트 겸 작곡가로 더 잘 알려져 있다. 또 패러프레이즈 기법을 사용하여 190여개의 많은 피아노곡들을 남겼는데<sup>4)</sup>, 그 예술

---

1) Sadie(ed.), "Paraphrase", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.14, 179.

2) James Deaville, "Publishing Paraphrases and Creating Collectors: Friedrich Hofmeister, Franz Liszt, and the Technology of Popularity," in *Franz Liszt and His World*, edited by Christopher H. Gibbs and Dana Gooley (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006), 255-88.

3) 박유미, 『피아노 문헌』, (서울: 음악춘추사, 2010), 241.

4) Sadie(ed.), "Liszt", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.11, 67-71.

성은 지금까지도 널리 칭송받고 있다.

리스트는 그의 작곡시기에 따라 작곡기법이 조금씩 달라졌는데 패러프레이즈도 이에 해당한다. 처음 패러프레이즈를 시도했을 때에는 단지 오페라에서 사용된 멜로디들을 이용하는 것에서 시작하였지만 당시에 유명한 피아니스트였던 지기스문트 탈베르크(Sigismond Thalberg, 1812-1871)를 만난 후로 드라마틱한 오프닝, 확장된 간주부분, 그리고 아주 멋지고 화려한 피날레를 이용하여 발전하게 된다. 그리고 자신의 연주에 쓰일 오페라 패러프레이즈 곡들을 작곡하면서 더 화려하고 비르투오소적인 패러프레이즈로 확장된다. 그러나 무대에서 은퇴하면서 자신이 아닌 다른 사람들을 위한 곡들을 작곡하면서 곡의 전체적인 길이나 스케일이 조금 축소되는 경향을 보인다. 서주부, 발전부 구간, 화성의 재구성, 그리고 추가된 코다 등의 작곡기법을 발전시키는 데에는 계속 힘을 쓴다. 마지막 시기에 이르러서는 리스트의 초기에 기반한 화려한 스타일과 그 후의 대담한 분위기를 번갈아 보여준다.

본 논문에서는 리스트가 피아니스트로서 은퇴한 후 작곡에 전념하기 시작한 시기에 완성된 《리골레토 패러프레이즈》(*Paraphrase de concert sur Rigoletto*, S. 434)를 중심으로 그의 패러프레이즈 기법을 연구하고자 한다. 《리골레토 패러프레이즈》를 분석하여 베르디 원곡과의 구체적인 비교를 통해 리스트가 패러프레이즈 기법을 어떻게 발전시켰는지 자세히 연구할 것이다.

그리고 그보다 앞 시기에 작곡된 《노르마의 회상》(*Réminiscences de Norma*, S. 394)과 후에 작곡된 《시몬 보카네그라의 회상》(*Réminiscences de Boccanegra*, S. 438)을 비교하여 구체적으로 시기적인 어떤 변화가 있는지 특징은 무엇인지 자세히 연구하고자 한다.

## II. 본 론

### 1. 리스트의 오페라 패러프레이즈

리스트가 사용한 편곡기법에는 트랜스크립션(transcription)과 패러프레이즈(paraphrase)가 있는데, 트랜스크립션은 원곡을 가능한 한 정확하게 옮기는 편곡기법이고, 패러프레이즈는 원곡의 이미지만 가져와 작곡자의 기교와 창작력으로 새롭게 재창조하는 기법이다.<sup>5)</sup> 패러프레이즈의 원래의 뜻은 ‘바꾸어 말하는 것’으로 유명한 멜로디를 자유롭게 변형시킨 작품<sup>6)</sup>이다.<sup>7)</sup>

오페라 패러프레이즈는 19세기에 대부분의 공연장에서 피아니스트들의 연주곡으로 사용될 만큼 인기를 끌었다. 그리고 1880년에 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)가 “누구든지 리스트의 피아노를 위한 오페라 판타지 연구에 대한 업적을 알기 원한다.”고 말했을 만큼 이 오페라 패러프레이즈는 리스트의 음악적 성격에서 필수적인 부분이다. 리스트가 자주 사용한 작곡기법 중 하나인 오페라 패러프레이즈를 찰스 수토니(Charles Suttoni)가 제시한 시기별 구분에 따라 살펴보겠다.<sup>8)</sup>

---

5) *The Harvard Dictionary of Music*, 4th ed. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003), s.v. “Paraphrase”; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Vol. 19 (London: Macmillan, 2002), s.v. “Paraphrase.”

6) 김강희, 공누이, 형희전, 『연주자를 위한 음악용어사전』 (서울: 뮤직트리, 2009), 68.

7) Searle, Humphrey. 『리스트 음악세계』. 김경임 번역. 대구: 계명대학교 출판부, 1992. 8.

8) Charles Suttoni, “Opera Paraphrases,” in *The Liszt Companion*, edited by Ben Arnold (Westport, CT: Greenwood Press, 2002), 179-191.

## 1) 리스트의 어린 시절 (1824-1829)

리스트가 어린 시절 작곡한 첫 번째 패러프레이즈는 단지 오페라에서 사용된 멜로디들을 이용하는 것이었다. 1820년대 그가 겨우 열두 살 때, 체르니의 즉흥곡에서 첫 번째 패러프레이즈를 시도하였다. 체르니의 즉흥곡은 네 개의 인기 있는 오페라들에서 영감을 얻어 작곡한 곡이었다. 이 《*Grande fantaisie sur la tyrolienne de l'opéra La fiancée de Auber*》, S. 385가 그랜드 판타지라고 제목 지어지기는 했지만 단순히 도입부, 테마 그리고 변주로 구성되어 있다. 이 곡은 패러프레이즈라고 하기에는 단순한 편곡 수준이다.

## 2) 순회연주 기간 (1835-1837)

리스트는 1837년에 19세기에 가장 유명했던 피아니스트이자 작곡가인 탈베르크를 만난 이후부터 그의 영향을 받아 자신의 콘서트에서 오페라 패러프레이즈를 자주 연주했다. 파리로 떠난 1830년대 말에 리스트는 판타지풍의 패러프레이즈 곡들을 작곡하여 자신의 이름을 널리 알리고자 했다. 이 시기의 대표적인 작품에는 벨리니의 오페라 《청교도》(*I Puritani*)를 패러프레이즈한 《청교도의 회상》(*Réminiscences des Puritains*, S. 390)이 있다.

이 시기에 그는 보통 세 가지의 형식을 이용하여 작곡하였다. 그것은 드라마틱한 오프닝, 확장된 간주부분, 그리고 아주 멋지고 화려한 피날레였다. 그러나 이 세 가지 형태를 이용하여 작곡을 하면서 비르투오소적인 요소들이 너무나 과장되어 기존 멜로디들의 캐릭터를 파괴하는 흠을 내기도 했다.

### 3) 비르투오소적인 시기 (1839-1847)

1839년 말 10년에 걸친 연주 여행의 시작과 함께 리스트는 그의 연주회에서 자신이 연주 할 오페라 판타지 곡들을 작곡했다. 이 시기에 작곡된 《돈 후앙의 회상》(*Réminiscences de Don Juan*, S. 418)은 모차르트의 오페라 《돈 지오반니》(*Don Giovanni*)를 패러프레이즈한 작품으로 리스트가 선호하는 3부 형태로 구성된 피아노로서의 가능성을 최대한 활용한 작품이다. 젤리나와 그녀를 유혹하는 돈 지오반니의 이중창 ‘자, 서로 손을 잡고’ (*La ci darem la mano*)에서 리스트는 처음에 돈의 아리아와 듀엣 부분을 통해 주제를 제시한 후 변주한다.

### 4) 무대 은퇴 후 바이마르와 로마에 있던 시기 (1848-1868)

1847년 리스트가 콘서트 무대에서 은퇴 하면서 오페라 패러프레이즈를 작곡하는 이유가 크게 바뀌었다. 더 이상 자신의 연주를 위해 작곡하지 않고, 다른 사람들을 위해 패러프레이즈 작품을 쓰기 시작했다는 것이다. 그것은 콘서트용 작품으로서 다른 연주자들에게 제공하기 위해, 또는 단순히 출판사의 임무를 수행하기 위해, 또는 다른 작곡가들의 오페라 홍보를 돕기 위해서였다.

그리고 패러프레이즈 영역도 변화를 보인다. 이전처럼 전체 오페라 영역에서 에피소드들을 뽑아서 하나의 패러프레이즈로 만드는 것이 아니라, 특정 장면에서 패러프레이즈 하였다. 서주부, 발전부 구간, 화성의 재구성, 그리고 추가된 코다를 통해 리스트의 독자적인 접근방식으로 그것들을 피아노 작품 안에 만들어냈다.

베르디의 오페라 《롬바르디의 첫 십자군》(*I Lombardi*) 중 ‘마리아여’ (*Salve maria*) 노래 선율을 패러프레이즈한 《예루살렘의 마리아여》(*Salve Maria de Jerusalem*, S. 431)는 특정 장면에서 테마를 가져온 대표적인 작품이다. 또 베르디의 오페라 《리골레토》 중 4중창을 이용하여 작곡한 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 그 외에도 《일 트로바토레》(*Il Trovatore*)에서 ‘불쌍히 여기소서’ (*Miserere*)를 패러프레이즈한 《트로바토레를 불쌍히 여기소서》(*Miserere du Trovatore*, S. 433), 마지막으로 《에르나니》(*Ernani*) 3막의 샤를마뉴의 ‘최고의 카를로’ (*O Sommo Carlo*)을 이용한 《에르나니, 콘서트 패러프레이즈》(*Paraphrase de concert sur Ernani II*, S. 432)들도 특정 장면에서 테마를 가져온 대표적인 곡들이다.

## 5) 마지막 시기 (1871-1882)

리스트의 마지막 시기에 패러프레이즈는 리스트의 초기에 기반한 화려한 스타일과 그 후의 피아노 작품의 대담한 분위기를 번갈아 보여준다. 그 중, 차이코프스키의 오페라 《예프게니 오네긴》(*Eugene Onegin*)의 폴로네이즈를 패러프레이즈한 《예프게니 오네긴의 폴로네이즈》(*Polonaise aus der Opera Eugene Onegin*, S. 429)는 차이코프스키의 힘찬 춤의 폴로네이즈를 더 향상시킨 훌륭한 작품이다.

리스트는 베르디의 작품 패러프레이즈도 계속했다. 오페라 《아이다》(*Aida*)의 패러프레이즈 《아이다. 두 사람의 마지막 춤》(*Danza sacra e duetto finale d' Aida*, S. 436)은 이국적인 멜로디와의 조화, 그 외 모든 방식으로 베르디의 테마를 패러프레이즈 하는 작품이다.

2. 리스트의 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434와 베르디의 오페라 《리골레토》 비교분석

1) 형식

리스트의 《리골레토 패러프레이즈》를 형식적으로 구분하면 크게 3부분으로 나눌 수 있는데 첫 번째는 도입부, 두 번째는 A-B-A'-C형식, 마지막 세 번째는 코다이다. 다음 표는 3부분으로 나뉘는 형식과 그에 따라 사용된 주요 멜로디들을 나타낸 것이다.

<표 1> 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434 형식구분<sup>9)</sup>

|               |          |                            |
|---------------|----------|----------------------------|
| 1부분(1~17마디)   | 도입부      | 막달레나, 질다(2) <sup>10)</sup> |
| 2부분(18~91마디)  | A-B-A'-C | A: 만토바                     |
|               |          | B: 막달레나, 질다(1), 리골레토(1)    |
|               |          | A': 만토바, 막달레나              |
|               |          | C: 질다(2, 3), 리골레토(2)       |
| 3부분(92~100마디) | 코다       | 옥타브패시지                     |

9) 배은지, “F. Liszt의 Rigoletto-Paraphrase에 관한 분석 연구.”, 계명대학교 석사학위논문, 2012. 12.(표3), 참고.

10) <표 1>에서 나타난 괄호안의 숫자는 2.3.1에서 설명할 각 인물들의 멜로디의 순서를 의미한다.

1부분인 도입부는 오페라의 서주처럼 앞으로 나올 멜로디들을 상기시켜주는 역할을 한다. 이 곡이 작곡된 시기에 리스트가 오페라 패러프레이즈에 많이 사용한 작곡기법으로 곡에 서주부가 있는 특징이 드러난다. 막달레나의 멜로디와 질다의 두 번째 멜로디를 이용하여 질문과 대답을 하는 형식으로 짧게 풀어내어 만들었다. 그리고 2부분으로 넘어가기 위한 반음계적 연결구를 이용해 전조를 한다.

2부분은 본격적인 주요 멜로디들이 나오는 부분으로 베르디의 오페라 《리콜레토》 중 4중창 ‘사랑이 넘치는 아름다운 아가씨여’ (Bella figlia dell’ amore) 아리아 순서와 그대로 진행된다. 처음 만토바의 아리아로 시작되어 막달레나와 질다가 주고받는 아리아가 나오고 거기에 리콜레토의 추가된 아리아가 왼손 베이스 파트에 등장한다. 그리고 다시 만토바의 아리아가 왼손에 멜로디로 등장하고 그에 답을 하는 오른손 선율의 막달레나의 아리아, 또 질다의 그 다음 등장하는 멜로디들이 오른손 멜로디에 리콜레토의 멜로디가 왼손에 나온다. 그리고 만토바의 멜로디를 다시 상기시키며 2부분이 마무리 된다.

마지막 3부분은 기존 곡에 없던 멜로디로 옥타브를 이용한 상행패시지를 이용하여 점점 더 고조된 분위기를 형성한 후 다시 하행하는 패시지로 격정적인 마지막을 향해 발전되다가 옥타브 도약과 함께 1도 전위화음으로 마무리 한다.

곡 전체를 형식적으로 원곡인 베르디 《리콜레토》의 4중창 전체와 리스트의 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434를 비교해보면 다음 장의 <표2>와 같다. 베르디의 A부분에서는 만토바의 ‘언젠가 너를 만난 것 같다’ (Un di, se ben rammentomi)로 시작된다. 이 멜로디는 리스트의 곡에서는 등장하지 않으며 리스트의 A부분은 뒷부분에 등장할 막달레나와 질다의 두 번째 멜로디로 서주부를 만들었다. 여기서 조성은 베르디의 A부분과 같은 E 장조로

조성은 그대로 사용 했다고 볼 수 있다. B부분으로 넘어가면서 두 곡이 모두 만토바의 ‘사랑이 넘치는 아름다운 아가씨여’ 아리아를 나타내고 있다. 그리고 베르디의 C부분에서는 네 인물이 모두 각각의 멜로디를 부르는데 리스트의 C부분에서는 그 중 만토바의 멜로디를 제외한 세 인물의 멜로디를 사용해 패러프레이즈 하고 있다. 그 다음은 B'부분으로 두 곡 모두에서 B부분에 등장했던 만토바의 멜로디를 메인으로 리스트는 막달레나의 멜로디만 추가로 등장시키면서 같은 진행을 한 번 더 반복한다. 이제 D부분으로 넘어가면 베르디는 계속 네 인물의 아리아가 다 등장하는데 리스트는 질다의 두 번째 멜로디와 리골레토의 멜로디만 등장시킨다. 그리고 베르디의 곡에서는 똑같은 진행으로 한 번 더 반복하는데 리스트는 질다의 멜로디 리듬을 쪼개어 반복한다. 베르디의 마지막 E부분에서도 모든 인물이 등장하고 리스트는 질다와 리골레토의 멜로디만 사용한다. 그리고 마지막에 만토바와 막달레나의 멜로디를 짧게 상기시킨다. 그리고 리스트는 코다부분의 F가 추가되어 반음계적인 옥타브 절정구로 곡이 마무리된다.

〈표 2〉 베르디의 4중창과 리스트의 「리콜레토 페리프레이즈」, S. 434 형식분석 비교표

11)

베르디 리콜레토 중 4중창

| A) 1-48   | B) 49-63    | C) 64-73  | B' ) 74-80                       | D) 81-96                        | E) 97-105                      |
|---|-------------|---|----------------------------------|---------------------------------|--------------------------------|
| 만토바<br>막달레나<br>질다, 리콜레토                               | 만토바         | 막달레나, 질다(I)<br>리콜레토, 만토바                                    | B) 만토바<br>C) 막달레나<br>질다(I), 리콜레토 | 만토바, 막달레나<br>질다(2), 리콜레토        | 질다(3)<br>리콜레토(2)<br>만토바, 막달레나  |
| I-V-I   | I-V-IV-V7   | I-V46-I-<br>V7(반중지<br>*파라도도,<br>II 사용<br>*라사시b시<br>(반음계상행)) | I-V7-IV-V7                       | I-V7                            | I-V7                           |
| *ii6, III, V7/ii 사용<br>*29마디 반중지<br>*V7/ii 이용하여<br>전조 | *III, vi 사용 |   | *III, vi 사용                      | *II, III, vi, ii 사용<br>*같은진행 두번 | *질다의 반음진행<br>*반음계베이스<br>(리콜레토) |

Liszt Rigoletto paraphrase

| A) 1-17<br>도입부              | B) 18-32<br>A           | C) 33-46<br>B               | B' ) 47-68<br>A'                           | D) 69-84<br>C                                       | E) 85-91   | F) 92-100<br>코다 |
|-----------------------------|-------------------------|-----------------------------|--|---|--|-----------------|
| 막달레나, 질다                    | 만토바                     | 막달레나, 질다(I)<br>리콜레토         | 만토바, 막달레나                                  | 질다(2), 리콜레토(I)                                      | 질다(3), 리콜레토(2)   | 코다              |
| I-V7(V7/ii)                 | I-V7<br>(Bbb 사용 iv)     | I-V7                        | I-V7                                       | I-V   | I  | 반음계진행 & I       |
| *V7/ii 이용하여 전조<br>*V7으로 반중지 | *ii6, iv, III, vi<br>사용 | *AMajor:EMajor 등<br>*반음계베이스 | *ii° /IV, iv°<br>감화음<br>*만토바 델로디<br>두 번 반복 | *I-V7/IV-IV-II7-<br>V-III-vi-V7<br>*질다델로디<br>리듬 쪼개기 | *I-V56/IV-V-vii° /F<br>-iii° -iv-(DMajor)-V7<br>*만토바&막달레나<br>델로디 짧게 등장 | *중지 16          |

11) 김보민, “리스트 피아노 음악에 나타난 편곡기법 연구”, 건국대학교 석사학위논문, 2011. 17 <표2-1> 참고.

## 2) 조성

조성면에서는 많은 변화를 보이지는 않지만 1부분에서는 E 장조의 조성을 보이다가 반음계적 상행 패시지를 통해 계속 전조된 후 2부분으로 넘어가면서 만토바의 ‘사랑이 넘치는 아름다운 아가씨여’ 부터의 조성인 Db 장조로 전조된다. 그 후에는 계속 Db 장조로 진행되고 마지막까지 그대로 마무리된다.

원곡인 베르디 《리골레토》 중 4중창 ‘언젠가 너를 만난 것 같다’ 처음 시작부분의 조성이 E장조인 것을 볼 때, 이 부분의 멜로디는 패러프레이즈에 사용하지 않았지만 4중창 곡 전체 조성을 따른 것이라고 볼 수 있다. 1부분의 중간부분부터 E 장조의 3음인 G#(Ab과 동음이어)을 자주 등장시키며 Db장조의 V도인 Ab장조화성을 이용하여 2부분의 Db 장조로의 자연스러운 전조를 야기했다.

## 3) 리스트의 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434에 사용된 주요 멜로디<sup>12)</sup>

4중창 중 만토바의 ‘사랑이 넘치는 아름다운 아가씨여’ 아리아 시작부터 리스트의 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434에 사용된 멜로디를 나오는 순서대로 각 인물들의 멜로디를 소개하고자 한다. 이는 본격적으로 리스트의 곡을 살펴보기 전 사용된 멜로디들을 확실하게 짚고 넘어가기 위해서이다.

---

12) Verdi Giuseppe, 『Rigoletto』, (Milan: G. Ricordi.), 1914.

① 만토바 공작의 멜로디

<악보 1> 만토바의 멜로디

The musical score consists of six staves of music in a single system. The first staff is a vocal line starting with the word "Bel-la". The second staff contains the lyrics "fi-glia dell'a-mo-re, schiavo son de' vezzi tuo-i, con un" and includes annotations for "포르타토 음형" (Portato rhythm) and "꾸밈음" (Ornamentation). The third staff continues the lyrics "det-to, un detto sol tu puo-i le mie pene, le mie pe-ne conso-lar. Vie-ni, e" and includes the annotation "pp dolce". The fourth staff contains the lyrics "sen-ti del mio co-re il fre-quen-te pal-pi-tar Con un" and includes annotations for "상행해서지" (Ascending), "stent.", and "Bb". The fifth staff continues the lyrics "det-to, un det-to sol tu puo-i le mie pe-ne, le mie pe-ne con-so-lar." and includes the annotation "pp". The sixth staff is a single note on a staff with the lyric "- lar.".

위 <악보 1>은 만토바 공작이 막달레나에게 사랑을 구애하며 부르는 아리아의 멜로디만 나타낸 것으로 포르타토 음형과 4도/5도 도약, 그리고 꾸밈음이 특징이다. 테너 아리아 특유의 고음(Ab, Bb 등)으로 상행하며 진행되는 음형도 자주 나타난다. 사랑의 아리아이기 때문에 이 멜로디를 연주할 때 아름다운 선율적인 부분이 잘 드러나도록 연주해야 한다. 만토바는 극 중에서 전형적인 바람둥이로 이 4중창은 만토바가 리골레토의 딸인 질다를 유혹

한 후 바로 배신하고 새로운 여인인 막달레나를 유혹하는 장면에서 나오는 아리아이다. 만토바가 부르는 아리아의 가사도 소개한다.<sup>13)</sup>

|                            |                      |
|----------------------------|----------------------|
| Bella figlia dell' amore,  | 사랑이 넘치는 아름다운 아가씨여,   |
| schiavo son dei vezzi tuoi | 그 사랑스러움에 이 몸을 바친다.   |
| con un detto sol tu puoi   | 단 한마디만이라도 베풀어 준다면    |
| le mie pene consolar.      | 위로받는 이 내 괴로움,        |
| Vieni e senti del mio core | 와서 들어라, 이토록 사납게 고통치는 |
| il fre quente palpitar.    | 내 가슴 소리를             |

## ② 막달레나의 멜로디

<악보 2> 막달레나의 멜로디



<악보 2>는 만토바 공작의 사랑고백 아리아를 듣고 나서 답가로 부르는 막달레나의 아리아이다. 막달레나는 극 중에서 청부살업자의 동생으로 지금까지 많은 남자들을 유혹하여 집으로 불러 죽이는 일을 해왔다. 그래서 만토바의 끈질긴 구애를 받고도 그것은 말도 안 된다며 노래하고 있지만 선율과 느낌은 사랑에 빠진 한 여인의 노래처럼 아름답다.

13) 앞으로 소개되는 각 인물들의 가사 내용은 이상문, “G. Verdi <Rigoletto>에 대한 분석연구” (창원대학교 석사학위논문, 2015)에 수록된 가사 내용을 토대로 작성한 것이다.

Ah! ah! rido ben di core,  
 che tai baje costan poco  
 quanto valga il vostro gioco,  
 mel credete, so apprezzar.

아 이상하다 정말로,  
 그런 농담은 찌꺼기 같아  
 당신의 장난이 몇 푼이나 되는지  
 잘 생각해보고 다시 오시지

### ③ 질다의 멜로디

<악보 3a> 질다의 첫 번째 멜로디

Gilda

Ah - co - si par - lar d'a -

- mo - re a - - me pur l'in - fa - me hou -

- di - to! In - fe - li - - - - ce. cor tra -

- di - - to, per an - go - - - - scia non scop -

상행패시지

위 <악보 3a>는 만토바 공작이 자신을 배신한 후 막달레나에게 구애의 아리아를 부르는 모습을 보여 절망에 빠져 부르는 질다의 아리아를 멜로디만 모아놓은 것이다. 고음부에서 탄식으로 시작하는 질다의 멜로디는 그녀의

심리적인 상태를 잘 보여준다. 그리고 그 다음 상행패시지를 통해 질다의 너무나 큰 고통의 마음상태를 잘 나타내고 있다.

Ah, così parlar d' amore  
a me l' infame ho udito  
Infelice cor tradito,  
per angoscia non scoppiar.

아 저 같은 사랑의 말을 들은  
내가 부끄럽다  
배반당한 가슴이 가엾게도  
너무 큰 고통으로 터져나갈 것만 같아.  
어째서 경솔하게 저런 분을 사랑했을까

<악보 3b> 질다의 두 번째 멜로디

The musical score for the second melody of 'Qualche' (Act 3b) is presented in five staves. The first staff contains the initial melody with lyrics 'In - fe - li - - ce co - re, cor tra - di - to, per an - go - scia non scop -' and includes annotations '당김음 액센트' and '도약상행진행'. The second staff continues the melody with lyrics '- pia - re, in - fe - li - ce cor tra - di - to, per an - go - scia non scop -'. The third staff continues with lyrics '- pia - re, in - fe - li - ce cor tra - di - to, per an - go - scia non scop -'. The fourth staff features a dynamic shift to *f* and includes lyrics '- piar, no, no, no, no, no, no, non scop -'. The fifth staff concludes the melody with the lyric '- pia -'.

<악보 3b>는 리스트의 곡에 사용된 질다의 두 번째 멜로디이다. 첫 번째 멜로디와 가사는 같지만 도약하면서 상행하는 패시지를 통해 더 고조된 감정을 보여주고 당김음으로 액센트를 주면서 리듬감을 더 강조하고 있다.

<악보 3c> 질다의 세 번째 멜로디

- piar, in - fe - li - ce cor tra - di - to, per an - go - scia non scop-  
 당김음 반음계적 상행 패시지

<악보 3c>는 두 번째 멜로디와 이어지는 질다의 세 번째 멜로디로 반음계적인 상행멜로디와 당김음 패시지를 보여주고 있다.

#### ④ 리콜레토의 멜로디

<악보 4a> 리콜레토의 첫 번째 멜로디

**Rit. (a Gilda)**  
 Ta - ci, il pian - ge - re non va - - - le, ta - - - ci,  
 동음반복  
 ta - ci, il pian - ge - re non va - - - le, no, non  
 반음계상행  
 val, no, no, non val.

<악보 4a>는 질다의 첫 번째 멜로디가 나올 때 나오는 리콜레토의 멜로디로 만토바의 배신으로 슬퍼하는 딸 질다에게 슬퍼할 필요 없다며 위로를 해주면서 만토바에 대한 복수를 결심한다. 멜로디가 동음(Ab, Cb 등)의 반복으로 레치타티보같은 느낌도 주며 더 단호하게 말하는 뉘앙스를 이를 통해 느낄 수 있다. 그리고 마지막에는 반음계 상행을 통해 고조된다.

|                             |                       |
|-----------------------------|-----------------------|
| Taci, il piangere non vale, | 더 말하지 마라 울어도 조용없다     |
| Ch' ei mentiva se sicura.   | 저놈의 거짓은 틀림이 없다.       |
| Taci, e mia sara la cura    | 더 말하지 마라              |
| la vendetta d' affrettar.   | 만드시 이 복수를 해낼 길이 있을 테니 |
| Pronta fia, sara fatale,    | 준비만 되면                |
| Io saprollo fulminar.       | 꿈쩍 못하게 놔줄 해치울 수 있다.   |

<악보 4b> 리콜레토의 두 번째 멜로디

위의 <악보 4b>는 질다의 두 번째 멜로디가 나올 때 같이 부르는 리콜레토의 아리아로 멜로디 위주가 아닌 화성의 베이스로서의 역할을 한다. 리스트의 곡에서도 왼손의 베이스진행에 사용되어 화성진행을 주도한다. 4분음표의 4도 상행 도약진행과 16분 음표의 하행진행이 특징적이다.

#### 4) 곡 분석

이제 2.1 형식에서 살펴본 대로 3부분으로 나누어 각 부분마다 어떤 인물의 멜로디를 사용하여 패러프레이즈 하였는지 또 어떤 특징들이 있는지 자세히 다뤄보려고 한다.<sup>14)</sup>

##### ① 1부분 (도입부)

<악보 5> 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 1~6마디

14) Franz Liszt, “Paraphrase de concert sur Rigoletto, S. 434” ,Klavierwerke, Band 8: Opern-Phantasien für Klavier zu zwei Händen. (Leipzig: Edition Peters, No.3601d, n.d.[1917]), 1916.

<악보 5>는 1부분의 시작부분인 서주부이다. 처음에 E장조로 막달레나의 멜로디를 왼손에 등장시킨다. 그리고 곧바로 질다의 두 번째 멜로디를 오른손에 짧은 진행으로 등장시켜 마치 묻고 답하는 형식의 진행으로 보인다. 이 두 개의 멜로디는 원곡의 진행상에서는 같이 등장하지 않는다. 원래는 막달레나의 멜로디와 질다의 첫 번째 멜로디가 같이 등장한다. 그러나 리스트는 막달레나의 멜로디와 더 뒷부분에 나오는 질다의 두 번째 멜로디를 같이 사용하여 곡 전체를 압축하여 보여주는 효과를 나타냈다. 그리고 5마디부터는 막달레나의 멜로디도 짧은 동형진행으로 계속 전조를 하며 앞으로 전조가 될 것임을 암시한다.

<악보 6> 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 7~10마디

7 *a tempo*  
*(poco f)*  
*veloce*  
*(pp)*  
 8  
 9  
*(cresc.)*  
*accelerando*  
 Edition Peters 9881

<악보 6>의 7마디부터 G#을 등장시킴으로서 앞으로 전조될 Db장조의 V도 화성(Ab과 이명동음)을 반복해서 제시하고 있다. 빠른 아르페지오 패시지

로 피아노가 표현할 수 있는 아름다운 음색을 나타내는 데에도 큰 효과를 주었다. 9마디부터는 하행아르페지오로 반음씩 상행하며 점점 고조되어가는 양상을 보인다.

<악보 7> 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 11~17마디

11 *pp* 반음씩 상행

*velocissimo*  
Db Major 전조

13 *dim.* *pp*

15 *ppp* *velocissimo* *pp* *rit.*

V7(반중지)

이어지는 <악보 7>에서 볼 수 있듯 12마디에 이르러 Db장조로 전조가 되고 V7화성을 이용하여 하행한 후 그 화성 그대로 막달레나의 멜로디를 이용해 반중지(V도 마침)의 형태로 1부분은 마무리된다.

② 2부분(A-B-A'-C)

A: 만토바

<악보 8a> 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 18~25마디

2부분은 만토바의 선율이 시작되는 부분으로 만토바의 멜로디가 오른손에 반주가 왼손에 나타난다. 그런데 <악보 8a>의 19, 21, 25마디에서 보이는 아르페지오 음형은 <악보 8b>에서 보여지듯이 베르디의 원곡과는 다른 형태이다. 원곡에서는 관악기들의 스타카토 음형으로 나타나지만 리스트는 아르페지오 음형을 통하여 피아노로서의 음색을 더 살려냈다. 그리고 24마디에서 Bbb음이 나타나는데 원곡에서는 Ab으로 표현되어있다. 그래서 <악보 8c>에서 보이듯이 원래는 V7화음이었던 구성이 iv로 변화되었다. 이는 이 시기에 리스트의 패러프레이즈 작품에서 나타나는 화성의 재구성적인 특징으로 볼 수 있다.<sup>15)</sup> 그리고 만토바의 멜로디는 32마디까지 이러한 형태로 나타난다.

15) Suttoni, "Opera Paraphrases," 186.

<악보 8b> 만토바의 멜로디(반주형의 변화)

Andante ♩ = 66

목관반주형

현악반주형

Fi. - - - - -

Ob. - - - - -

Fag. - - - - -

D. *fi-glia dell' a - mo - - re, schiavo son de' vezzi tuo - - i, con un*

Viol. *pizz. p*

Vie *pizz. p*

Vc. *pizz. p*

Cb. *pizz. p*

<악보 8c> 만토바의 멜로디(화성의 재구성)

Fi. - - - - -

Ob. - - - - -

Clar. in Do - - - - -

Fag. - - - - -

D. *det-to, un detto sol tu puo - - i le mie pene, ie mie pe-ne conso-lar. Vie-nie*

Viol. - - - - -

Vie - - - - -

Vc. - - - - -

Cb. - - - - -

*pp dolce* 원곡멜로디

V7의 원래 화성

B: 막달레나, 질다(1), 리콜레토(1)

<악보 9a> 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434, 33~36마디

<악보 9b> 막달레나와 질다의 멜로디(반주의 변화)

<악보 9a>의 33마디부터 막달레나의 멜로디와 질다의 첫 번째 멜로디가 주고받는 형태로 등장한다. 질다의 멜로디가 나올 때도 <악보 9b>에서 보듯 기존의 반주형이 아닌 아르페지오의 반주형을 넣어 질다의 멜로디가 더 강조되어 잘 들리고 선율적이게 들리는 효과를 주었다.

<악보 10> 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434, 37~44마디

37 질다의 멜로디  
막달레나 리콜레토  
*pp* *pp* *sf* *f*  
*appassionato*

39  
*pp* *pp* *sf* *f*  
*appassionato*

41 리콜레토의 반음계  
*sempre più appassionato e cresc.*

43 만토바의 멜로디  
*ten.* *fff* *ten.* *fff*

이 이후로 <악보 10>부터는 막달레나의 멜로디를 짧게 인용한 동형진행을 통해 3도씩 상행하며(Ab, Cb, Eb) 고조감을 더하고 있고 질다의 첫 번째 멜로디 후반부는 그대로 사용하고 있다. 그리고 리골레토의 첫 번째 멜로디 리듬형을 사용하여 왼손에서 화성을 만들어줌과 동시에 질다의 멜로디가 더 고조될 수 있도록 도와준다.

41마디부터는 막달레나의 멜로디를 또 짧게 인용하여 44마디에 이르러서 V도 화음에서의 전조된 만토바의 멜로디로 연결된다. 그리고 41마디에 왼손에 등장하는 베이스는 리골레토의 첫 번째 멜로디 후반부를 이용한 것으로 반음씩 상행하는 패시지를 통해 더욱 더 음악의 고조를 나타낸다.

<악보 11> 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 45마디

막달레나와 질다, 그리고 리골레토 마지막에 이르러서는 만토바의 멜로디 까지 모두 어우러져서 등장하고 최고음까지 상행한 후 이어지는 <악보 11> 카덴짜 부분이다. 6도로 반음씩 하행하는 패시지로 전체적인 화음은 V7이

다. 피아노로 표현할 수 있는 고도의 테크닉적인 구간이며 하행 후 전마디에 잠깐 등장했던 만토바의 멜로디를 원조로 다시 등장시키며 마무리를 한다.

A' : 만토바, 막달레나

<악보 12> 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434, 46~50마디

46 *una corda* *dolce* *il canto ben marcato ed espressivo* *pp* \* *만토바의 멜로디* 막달레나 *un poco marcato*

48 \* *반음계 패시지* \* *아르페지오*

50 *sempre legato* \*

이제 다시 원곡의 흐름과 같이 <악보 12>처럼 만토바의 아리아가 시작되고, 아까와 다른 특징이 있다면 아리아가 왼손에 제시되고 오른손에는 반음

계적 패시지가 동형진행으로 빠른 스케일로 등장해 비르투오소적인 화려한 효과를 준다. 그리고 막달레나의 멜로디에도 왼손에 아르페지오의 빠른 스케일을 넣어 또한 화려한 효과를 준다.

<악보 13> 《리골레토 패러프레이즈》, S. 434, 51~52마디

51 3도스케일 하행 패시지  
 rinfz. 만토바의 멜로디

52 반음계 패시지  
 sempre una corda poco cresc.

그리고 <악보 13>에서 다시 만토바의 멜로디가 왼손에 진행되며 오른손에서는 3도스케일이 진행되어 이 또한 비르투오소적인 고도의 테크닉적인 구간이다. 그리고 52마디로 넘어가면서는 반음계 스케일로 나타난다. 46마디부터 52마디까지의 구간은 앞에 등장했던 만토바의 멜로디가 다시 반복되는 부분이기 때문에 똑같이 반복되기 보다는 피아니스트적인 화려한 패시지를 넣어 다시 반복되는 지루함을 없애려는 리스트의 노력이 엿보인다.

<악보 14> 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434, 53~57마디

53

*pp*

막달레나의 멜로디를 이용한 발전부 구간

반음계적 패시지

*pp*

*cresc.*

*pp* *poco accelerando*

55

같은 진행에서도 조금씩의 변화를 주었다

*molto*

최고음에 도달한 후 반음계 하행

56

57

이제 원곡에서는 질다의 두 번째 멜로디로 넘어가는 부분이지만 <악보 14>처럼 리스트는 막달레나의 멜로디를 이용하여 연결구를 만들어 주었다.



57마디부터 64마디까지는 앞의 46~52마디를 그대로 반복한다. 그리고 앞에 52마디에서는 만토바의 멜로디를 그대로 인용하였는데 <악보 15>처럼 65마디로 넘어가면서부터 만토바의 멜로디가 Eb에서 반음 상행된 E의 형태로 보인다. 또 66마디에서는 한 번 더 반음 상행된 F의 형태로 나타난다. 그리고 이제 67마디에서는 옥타브 도약을 통해 최고음으로 올라간 후 오른손의 6도 스케일로 빠르게 하행한다.

C: 질다(2, 3), 리콜레토(2)

<악보 16a> 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434, 68~75마디

68 *a tempo* *dolce* *p* 질다 두번째 멜로디  
*Ped. sempre simile*

70 반주형 그대로 사용

72 *cresc.* *molto*

74 리콜레토의 두번째 멜로디  
*rinf. assai* *marcatissimo* *(poco string.)* *poco rit.*

<악보 16b> 질다의 두 번째 멜로디 반주형

Viol.  
V-le  
Vc.  
Cb.

반주형 그대로 사용

<악보 16a>에서 질다의 두 번째 멜로디가 등장한다. 원곡에서는 질다의 멜로디가 나오면서 나머지 만토바, 막달레나, 리콜레토 세 인물도 동시에 다른 멜로디들을 부르지만 리스트는 질다의 멜로디만 사용하고 반주형의 리듬을 그대로 넣어 질다의 멜로디만을 강조하였다. 아래 악보에서 질다의 두 번째 멜로디가 나올 때의 <악보 16b>의 반주형을 살펴보면 리스트 곡의 반주형 리듬이 그대로임을 알 수 있다. 그리고 72마디부터는 왼손에 리콜레토의 두 번째 멜로디를 베이스로 넣으면서 원곡의 화성적인 느낌을 그대로 살렸다.

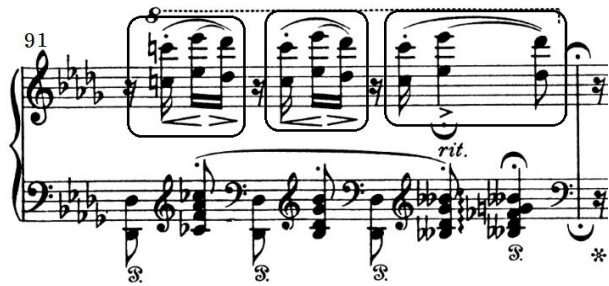
<악보 16c> 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434, 76~81마디

68~75 마디에서 사용된 질다의 멜로디와 리콜레토의 멜로디를 이용한 부분을 <악보 16c>의 76마디부터는 질다의 멜로디 부분에서 32분 음표로 더 쪼개어 83마디까지 한번 더 반복하였다. 원곡에서는 이러한 변화없이 그대로 한번 더 반복하는데 이 또한 같은 멜로디를 반복할 때 그대로 반복하지 않고 더 피아니스트적인 요소들을 가미해 반복하는 리스트의 면모를 볼 수 있다.

<악보 17> 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434, 84~85마디

질다의 두 번째 멜로디로부터 이어지는 반음계적인 <악보 17>의 질다의 세 번째 멜로디를 왼손에 배치하고 도약적인 꾸밈음을 넣어주어 더 강조되는 효과를 주었고, 오른손에는 질다의 멜로디와 함께 반음계 스케일로 상행했다가 다시 하행하는 빠른 패시지를 주었다.

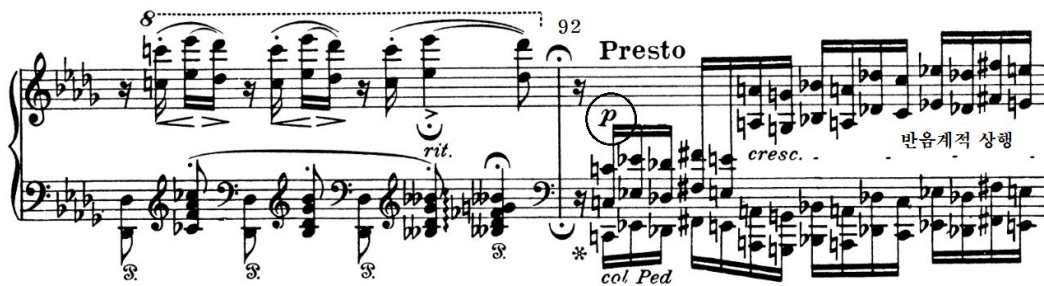
<악보 18> 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434, 89~91마디



2부분의 마지막 <악보18>부분에서 왼손에는 만토바의 멜로디를 그리고 오른손에는 막달레나의 멜로디를 짧게 이용하여 곡의 마무리를 하는 느낌과 동시에 다시 앞부분의 멜로디들을 상기시키는 효과를 주었다. 그리고 91마디에서 왼손의 위 성부 화성진행을 Cb음부터 Bb, Bbb에 이르기까지 반음계적인 하행을 하고 마지막에 에 Bbb음의 화성에 Fb, G등 임시표를 넣어 V7/D 장조 화성을 만들었다.

### ③ 3부분(Coda)

<악보 19> 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434, 92~100마디



93 *molto* *ff* *f*

95 *fff*

97

99 *C:III* *C:III* \* 1전위 마침

<악보 19>는 92마디인 프레스토(Presto)부분부터 마지막 3부분인 코다이다. 원래 코다는 앞에 제시되었던 테마를 이용하여 제시하는 경우가 대부분인데 이 경우에는 그에 해당되지 않는다. 그보다는 비르투오소적인 테크닉을 보여주기 위한 마지막 절정구로 보여진다. 옥타브 반음계적 패시지로 p부터 ff까지의 다이내믹으로 빠르게 상행한 후 94마디에 마지막 아르페지오 화음에서 앞에 91마디에 제시되었던 V7/D 장조 화성을 1전위의 형태로 다시 보여주고 95마디부터는 fff로 I도 화성의 옥타브패시지로 하행하는 모습을 보인다. 마지막 99마디 옥타브 도약 후 I도의 1전위 형태로 마무리한다. 이는 리

스트의 선호하는 작곡기법 중 하나로 리스트는 1전위, 2전위는 물론이고 감 7도 등의 화성도 많이 사용하는 것을 볼 수 있다.<sup>17)</sup>

### 3. 리스트의 다른 작곡시기와의 패러프레이즈 기법 비교

이제 리스트의 시기별로 변화된 패러프레이즈 기법을 살펴보고자 한다. 서론에서 설명한대로 다른 시기와의 비교를 통해 한 곡에만 국한되게 패러프레이즈 작곡기법을 알아보는 것이 아니라 리스트의 전반에 걸친 패러프레이즈 작곡기법의 변화를 함께 살펴보아 패러프레이즈라는 작곡기법에 대해 더 자세히 알 수 있다. 《리콜레토 패러프레이즈》보다 이전시기인 리스트가 연주자로 활동하던 비르투오소 시기의 《노르마의 회상》, S. 394와 그 이후의 마지막 시기에 작곡된 《시몬 보카네그라의 회상》, S. 438을 살펴보자.

#### 1) 비르투오소 시기: 《노르마의 회상》, S. 394

리스트의 비르투오소 시기에 작곡된 벨리니의 오페라 《노르마》를 패러프레이즈한 《노르마의 회상》, S. 394는 《노르마》극 전체에서 여러 테마부분을 조금씩 이용하여 곡 전체를 작곡한 특징이 있다. 오케스트라의 반주 부분과 합창부분 등 여러 테마들을 이용하여 패러프레이즈 하였지만 주인공인 노르마의 멜로디를 가장 많이 사용하여 패러프레이즈 했다. 리스트의 전체 곡 중 특징적인 부분을 조금씩 살펴보려고 한다.

---

17) Rey M. Longyear, 『19세기 낭만주의 음악』, 김혜선 번역, (서울: 다리, 2001), 189.

<악보 20a> 리스트, 《노르마의 회상》, S. 394, 1~16마디

<악보 20b> 벨리니, 《노르마》, 1막 3장. Coro

SCENA III.

Coro

Druidi, dal fondo, Sacerdotesse, Guerrieri, Bardi, Eubagi, Sacrificatori e in mezzo a tutti Oroveso.

Eb Major Allegro assai

**Allegro assai**      P.R. 1385

위의 <악보 20a><sup>18)</sup>는 리스트의 《노르마의 회상》 시작부분이고 다음의 <악보 20b><sup>19)</sup>는 그의 원곡인 벨리니의 오페라 《노르마》 1막 3장의 시작부분이다. 웅장한 오케스트라의 연주를 패러프레이즈 하였는데 특이한 점은 리스트의 《노르마의 회상》 시작이 원곡의 첫 번째 장이 아닌 세 번째 장의 오케스트라 연주라는 것과 원곡의 조인 Eb장조에서 g단조로 전조가 된 것이다. 이는 굉장히 이례적인 전조이며 곡의 시작 분위기 자체가 다르게 느껴진다. 이 시기에 많은 언론에서 탈베르크와 리스트를 끊임없이 비교하기도 하였는데 이에 따라 탈베르크보다 더 뛰어난 자신만의 패러프레이즈 기법을 만들어 그를 능가하려고 한 리스트의 노력으로 보인다.

18) Franz Liszt, “*Réminiscences de Norma*, S. 394 ”, Klavierwerke, Band 8: Opern-Phantasien für Klavier zu zwei Händen (pp.81-103), (Leipzig: Edition Peters, No.3601d, n.d.[1917]) 1916.

19) Bellini Vincenzo, 『Norma』, (Milan: G. Ricordi, n.d.) 1987.

<악보21a> 리스트, 《노르마의 회상》, S. 394, 28~36마디

28 *Quasi andante* 현악파트

[*mf*]

*pesante espressivo*

반주형 아르페지오로 변화

33 바순 멜로디

<악보21b> 벨리니, 《노르마》, 1막 1장. 현악파트와 바순파트

Violini I.

Violini II.

Viole

Violoncelli

Contrabassi

*legato sempre e appoggiato*

div.

*pp*

div.

*pp*

*pp*

Fag.  
 in Re  
 Corni  
 in Do  
 Tr.<sup>pti</sup>  
 Vcl.  
 Vc.  
 Cb.

III. *ppp*  
 unite  
 unite  
*cres.*

27마디까지 첫 번째 테마가 끝나고 <악보 21a>의 28마디부터는 《노르마》의 첫 번째 장의 시작부분의 현악파트와 바순파트의 오케스트라 반주를 이용하여 패러프레이즈 하였다. 변화가 있다면 28마디부터 시작되는 왼손반주에 화음 아르페지오 반주형을 넣어 피아니스틱한 효과를 주었다. 그리고 이 부분에서는 원곡의 조성인 G장조를 그대로 사용하였다.

<악보 22a> 리스트, 《노르마의 회상》, S. 394, 169~176마디

169 **Andante con agitazione** *sempre più mosso al rito* 노르마의 멜로디  
 b minor  
 현악파트반주  
 [rit.]  
 173

<악보 22b> 벨리니, 《노르마》, 2막 3장. 노르마의 아리아 ‘저 때문에 아이들을 희생시키진 마세요’

**Più moderato**  
1. solo (a guisa di lamento)

Corno in Mi

N. e minor

*p* (sempre piano ad Orvoso) (aspirato) 노르마의 아리아  
Deh! non voler . li vit . ti . me del mio fata . le or .

Viol. *assai piano*

V. lo 현악파트 반주

Vo. *pizz.* *ppp*

Cb. *pizz.* *ppp*

**Più moderato**

1막 3장의 합창멜로디가 한 번 더 반복되고 그 후의 다른 합창멜로디도 제시된 후 <악보 22a>의 169마디부터는 2막 3장 중 거의 마지막 부분에 나오는 <악보 22b> 노르마의 아리아 ‘저 때문에 아이들을 희생시키진 마세요’ (Deh! non volerli vittime)가 등장한다. 바로 앞부분에서는 1막 1장의 합창 멜로디가 제시되었는데, 바로 2막 3장으로 이어지는 것도 특이한 점이다. 그리고 원곡에서는 e단조의 조성인데 리스트의 곡에서는 b단조의 형태로 나타났다. 이 또한 이례적인 전조방법이다.

<악보 23a> 리스트, 《노르마의 회상》, S. 394, 238~263마디

238 **Tempetuoso**  
*fff marcattissimo*  
 함장멜로디 모티브  
*poco sempre* strin.

239 반음계적 반복사용  
 옥타브페시지 상행

244 **assai**

248 **Doppio movimento. Presto con furia**  
*sempre ff*  
 eb minor 드쿠이드 교도들의 합창 멜로디

256

<악보 23b> 벨리니, 《노르마》, 2막 2장, 합창 ‘전투다, 전투’

<악보 23a>의 238마디부터 마지막 피날레를 향해 간다. 248마디부터 제시될 멜로디를 모티브로 임시표를 사용해 제시한 후 반음계적으로 반복 사용하여 강조를 하고 옥타브패시지로 상행하여 연결구를 만들어줌과 동시에 더 격정적인 피날레를 만들 수 있도록 도와준다. 그리고 248마디부터 드루이드 교도들의 합창 멜로디가 이어지는데 이는 또 바로 앞에 제시된 노르마의 아리아 ‘당신이 버린 내가 어떤 영혼을 지닌 사람인지’ (Qual cor tradisti, qual cor perdesti) 보다 더 앞부분인 <악보 23b>의 2막 2장에 제일 앞부분에 나오는 합창 ‘전투다, 전투’ (Guerra, guerra!)이다. 이 부분에서도 원곡은 a단조인데 리스트의 곡에서는 eb단조로 패러프레이즈 되었다. 그리고 앞에 제시되었던 테마들이 다시 더 화려한 패시지로 제시된 후 곡이 마무리된다.

비르투오소 시기에 작곡된 벨리니의 오페라 《노르마》를 패러프레이즈한 《노르마의 회상》, S. 394는 극 전체에서 테마를 가져왔다는 것과 극의 진행순서와는 다르게 진행된다는 것, 또 원곡의 조성과 3도 혹은 5도의 차이로 전조되어 나타난다는 특징이 있었다. 그리고 이 시기의 작곡 특성인 반음계, 옥타브 등의 화려한 패시지 같은 특징도 나타났다. 그리고 극 전체에서 테마를 가져온 만큼 곡의 길이도 전체적으로 길었다.

## 2) 마지막 시기: 《시몬 보카네그라의 회상》, S. 438

리스트의 마지막 시기에는 비르투오소의 시기와 무대 은퇴 후의 특징이 모두 나타난다. 그 대표적인 작품으로 베르디의 오페라 《시몬 보카네그라》를 패러프레이즈한 《시몬 보카네그라의 회상》, S. 438을 살펴보도록 하자.

<악보 24a> 리스트, 《시몬 보카네그라의 회상》, S. 438, 1~11마디

♩ = 92  
ALL. MODERATO

*p*

F#부터 시작

원곡의 리듬형 이용하여 점차 상행

*sempre legato*



<악보 24b> 베르디, 《시몬 보카네그라》, 프롤로그

N° 1. 다른 멜로디들 그대로 사용

Allegro moderato ♩ = 92 원곡 멜로디

<악보 24a><sup>20)</sup>의 《시몬 보카네그라의 회상》, S. 438 시작은 <악보 24b>  
 21) 베르디의 오페라 《시몬 보카네그라》 프롤로그의 패러프레이즈로 시작된다. 원곡의 형태는 <악보 24a>의 9마디부터 나타나고 그전까지는 원곡의 리듬형을 이용해서 F#부터 시작하는 음형으로 시작해 계속 상행하는 모습으로 8마디까지 이어지게 된다. 9마디부터는 현악파트의 모든 구성음을 빠짐없이 사용하여 트랜스크립션에 가까운 형태로 패러프레이즈 했다. 33마디부

20) Franz Liszt, "Reminiscences de Boccanegra" Early and Late Piano Works, Volume II [Vol. # 2] Paperback. (New York: Edwin F. Kalmus), 1964.  
 21) Verdi, Giuseppe. 『Simon Boccanegra』. (Milan: G. Ricordi, n.d), 1963.

터는 같은 테마를 한 옥타브 올려서 다시 반복하고 61마디에서 첫 번째 테마가 마무리된다.

<악보 25a> 리스트, 《시몬 보카네그라의 회상》, S. 438, 62~69마디

62 *ALLEGRO MARZIALE*

두번째 테마의 짧은 모티브로 인한 음형

65

<악보 25b> 리스트, 《시몬 보카네그라의 회상》, S. 438, 82~89마디

82 *ALLEGRO ASSAI*  $\text{♩} = 120$   
*più animato*

두번째 테마

86

<악보 25c> 베르디, 《시몬 보카네그라》, 3막 도입부

**N° 11.**

**Presto**  $\text{♩} = 132$  두번째 테마

CLARINETTI *Sib*  
 FAGOTTI  
*Mib*  
 CORNI  
*Sib*  
 VIOLINI I.  
 II.  
 VIOLE  
 VIOLONCELLI

<악보 25b> 82마디부터 두 번째 테마가 시작되는데 그 전인 <악보 25a>에서는 두 번째 테마의 짧은 모티브로 인한 연결구가 제시된다. 82마디부터는 <악보 25c>의 3막 처음에 나오는 오케스트라의 연주로 시작된다. 베르디의 《시몬 보카네그라》는 총 3막으로 구성되어 있는데 첫 번째 테마가 1막 제일 처음 프롤로그에서 제시된 것에 비해 바로 3막으로 넘어가는 비약적인 진행이다. 조성을 비교해보면 원곡은 Ab장조인데 리스트는 이를 a단조로 패러프레이즈 했다. 비르투오소 시대에서 보았던 이례적인 전조를 사용했다고 볼 수 있다.

<악보 26> 리스트, 《시몬 보카네그라의 회상》, S. 438, 242~254마디

*UN POCO PIÙ MOSSO*

242 첫번째 테마의 음형이용

*f grandioso* 붓집리듬 사용

246 *> sempre forte*

250 *ff* 첫 번째 테마

252 *sempre tenuto*

<악보 26a>의 242마디부터는 처음에 제시되었던 첫 번째 테마의 리듬형과 비슷한 패턴으로 다시 패러프레이즈 된다. 부점 리듬이 사용되어 조금 더 고조된 느낌이 들고 250마디부터는 원형의 리듬으로 옥타브 도약하며 진행하며 마무리된다.

마지막시기의 패러프레이즈는 리스트가 연주자로 활동하던 비르투오소 시기와 연주자를 그만 둔 이후의 시기의 작곡기법들이 모두 포함되어 있는 것을 볼 수 있다. 비르투오소 시기의 화려한 패시지들도 많이 사용되었지만 당시의 작곡기법보다는 많이 단순화된 모습으로 나타나고<sup>22)</sup> 극 전체에서 가져온 것이 아니라 1막의 시작부분 그리고 3막의 일부분만을 발췌하여 특징적인 장면에서 패러프레이즈한 무대 은퇴 후 시기의 특징도 보인다.

이렇게 리스트의 말년의 작곡양식을 살펴보았을 때, 그 전시대에 비해 점점 더 화려하게 발전된 것이 아니라 더 단순화 된 모습으로 보여 지는 것을 알 수 있다. 말년의 작품이 어떻게 평생에 걸친 미적 노력을 완성하는지에 대해서 보여주는 작곡가들도 많지만 에드워드 사이드(Edward W. Said)가 보여준 것처럼 꼭 모든 작곡가가 그러한 모습을 보이는 것은 아니다.<sup>23)</sup> 리스트의 말년의 양식에도 볼 수 있듯 말년으로 가며 더 단순성이 돋보인다.

---

22) 홍세원, 『낭만과음악』, (서울: 연세대학교출판부, 2010), 75.

23) Edward W. Said, 『말년의 양식에 관하여』, 장호연 번역, (서울: 마티, 2005), 187.

### Ⅲ. 결 론

패러프레이즈 기법을 사용한 작곡가 중 19세기 최고의 작곡가이자 피아니스트였던 리스트에 대해 살펴보았다. 그는 그의 작곡인생 전반에 걸쳐 오페라 패러프레이즈 작곡기법을 사용하였으며, 그 시기별로 차이점이 있음을 알 수 있었다.

처음 패러프레이즈를 시도하였을 때는 단순히 오페라 곡에서 멜로디를 가져와 사용하는 것이었지만 시간이 지남에 따라 더 화려한 패시지들을 사용하고 오페라 전체에서 오페라요소들을 가져와 패러프레이즈를 하던 방식에서 특정 장면에서 멜로디를 가져와서 패러프레이즈를 하는 방식으로 변하였다. 또 말년에 가서는 오페라 전체에서 멜로디를 가져오긴 했지만 그 중 특징적인 부분에서 패러프레이즈하고 더 단순화 된 모습으로 나타나는 것을 알 수 있었다.

리스트가 무대에서 은퇴한 후인 1859년에 작곡된 《리콜레토 패러프레이즈》, S. 434를 중심으로 그 전시대인 1841년에 작곡된 《노르마의 회상》, S. 394와 그 후시대 1882년에 작곡된 《시몬 보카네그라의 회상》, S. 438을 비교 분석해 보았을 때 다음과 같은 특징을 찾을 수 있었다.

첫째, 《리콜레토 패러프레이즈》는 오페라 전체가 아닌 특징적인 에피소드인 4중창 ‘사랑이 넘치는 아름다운 아가씨여’에서 패러프레이즈 했다는 것이다. 이를 통해 《노르마의 회상》과 《시몬 보카네그라의 회상》은 오페라 전체에서 패러프레이즈를 했다는 차이점이 확실히 보인다.

둘째, 《노르마의 회상》과 《리콜레토 패러프레이즈》에서 볼 수 있는 비르투오소적인 화려함이 《시몬 보카네그라의 회상》에서는 더 단순화된 형태로 나타난다는 것이다. 이는 말년으로 갈수록 비르투오소적인 화려함에만 치중했던 그의 작곡양식에서 회의감을 느끼고 단순화되어가는 모습으로 볼

수 있다.

셋째, 원곡을 패러프레이즈하는 과정에서 《노르마의 회상》에서는 연관성이 없는 조성으로까지 변화하며 패러프레이즈 하였지만 《리콜레토 패러프레이즈》에서는 원곡 그대로의 조성을 사용하여 패러프레이즈하였고 《시몬 보카네그라의 회상》에서는 원곡의 조성을 거의 그대로 따르면서 조금 변화를 주는 패러프레이즈를 시도하였다.

이렇게 세 가지 특징들로 리스트의 전반에 걸친 패러프레이즈 작곡기법을 시기별로 비교해서 알아볼 수 있었다.

## 참 고 문 헌

### 1. 사전

김강희, 공누이, 형희전. 『연주자를 위한 음악용어사전』. 서울: 뮤직트리, 2009.

Randel, Don Michael, ed. *The Harvard Dictionary of Music*. 4th ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. 29 vols. London: Macmillan, 2002.

### 2. 단행본

박유미. 『피아노 문헌』. 서울: 음악춘추사, 2010.

서우석, 문호근. 『서양음악사』. 서울: 수문당, 1977.

홍세원. 『낭만파음악』. 서울: 연세대학교출판부, 2010.

Deaville, James. “Publishing Paraphrases and Creating Collectors: Friedrich Hofmeister, Franz Liszt, and the Technology of Popularity.” In *Franz Liszt and His World*, edited by Christopher H. Gibbs and Dana Gooley, 255-88. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006.

Longyear, Rey M. 『19세기 낭만주의 음악』. 김혜선 번역. 서울: 다리, 2001.

Said, Edward W. 『말년의 양식에 관하여』. 장호연 번역. 서울: 마티, 2005.

Searle, Humphrey. 『리스트 음악세계』. 김경임 번역. 대구: 계명대학교 출판부, 1992.

Suttoni, Charles. “Opera Paraphrases.” In *The Liszt Companion*, edited by Ben Arnold, 179-91. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.

### 3. 학위논문

김보민. “리스트 피아노 음악에 나타난 편곡기법 연구”, 건국대학교 석사학위논문, 2011.

김성자. “F. Liszt의 생애와 Piano 작품에 대한 고찰.” 수도여자사범대학교 석사학위논문, 1976.

배은지. “F. Liszt의 Rigoletto-Paraphrase에 관한 분석 연구.” 계명대학교 석사학위논문, 2012.

이상문. “G. Verdi <Rigoletto>에 대한 분석 연구.” 창원대학교 석사학위논문, 2015.

이현정. “F. Liszt의 Rigoletto Paraphrase에 관한 연구.” 추계예술대학교 석사학위논문, 2006.

### 4. 악보

Franz Liszt. “*Paraphrase de concert sur Rigoletto*, S. 434” Klavierwerke, Band 8: Opern-Phantasien für Klavier zu zwei Händen. Leipzig: Edition Peters, No.3601d, n.d.[1917], Plate 9881. 1916.

Verdi, Giuseppe. 『Rigoletto』. Milan: G. Ricordi, 1914.

Franz Liszt. “*Réminiscences de Norma*, S. 394 ” Klavierwerke, Band 8:

Opern-Phantasien für Klavier zu zwei Händen (pp.81-103). Leipzig:  
Edition Peters, No.3601d, n.d.[1917], Plate 9881. 1916.

Bellini, Vincenzo. 『Norma』 . Milan: G. Ricordi, n.d. Plate P.R. 1385. 1987.

Franz Liszt. “Reminiscences de Boccanegra ” Early and Late Piano  
Works, Volume II [Vol. # 2] Paperback. New York: Edwin F. Kalmus,  
1964.

Verdi, Guiseppe. 『Simon Boccanegra』 . Milan: G. Ricordi, n.d. Plate P.R.  
152, 1963.

## ABSTRACT

A Study of Franz Liszt' s Paraphrase Techniques:  
Focusing on *Paraphrase de concert sur Rigoletto*, S. 434

Hansol Choi  
Department of Music  
Instrumental Music Major  
Graduate School of Sungshin University

This study examines Franz Liszt' s paraphrase techniques, with a special emphasis on *Paraphrase de concert sur Rigoletto*, S. 434. As opera became a popular genre in nineteenth century, the technique of arranging opera pieces into piano music was widely developed. Unlike “transcription,” which translates the original song into piano music, “paraphrase” refers to an arrangement technique that adds a splendid glamour that can best be expressed on the instrument.

When Liszt first attempted paraphrase, he merely presented a collection of melodies taken out of opera. His paraphrase technique gradually developed over time, with brilliant gorgeousness. In particular, *Paraphrase de concert sur Rigoletto*, S. 434, based on the quartet “Bella figlia

dell'amore" from the opera *Rigoletto* by the nineteenth-century composer Verdi, captures the essence of Liszt's paraphrase techniques. A detailed analysis of Liszt's paraphrase with Verdi's opera will be followed by brief commentaries on two pieces, each written before and after *Paraphrase de concert sur Rigoletto: Reminiscences of Norma*, S. 394 and *Reminiscences de Simon Boccanegra*, S. 438, respectively.

It will be shown that in *Reminiscences of Norma*, Liszt made novel attempts, such as paraphrasing the melody from the entire opera and transposing to a key that is different from the original. The paraphrase technique of *Reminiscences de Simon Boccanegra*, on the other hand, seems to suggest a simplicity rather than brilliance and virtuosity.