

“베토벤 계속 들어야 해?”: 영화 《헌트》의 수사적 질문에 대한 음악학자의 변(辯)*

계 희 승
(한양대학교 조교수)

1. “베토벤 계속 들어야 해? 그냥 본론으로 들어가지?”

크레이그 조벨(Craig Zobel) 감독의 영화 《헌트》(*The Hunt*, 2020)의 최종 격투 장면. 베티 길핀(Betty Gilpin)이 연기하는 크리스탈(Crystal)이 아테나(Athena)로 분한 힐러리 스웱크(Hilary Swank)에게 던지는 질문 “베토벤 계속 들어야 해?”(Now, do I have to keep listening to Beethoven)는 물론 대답을 기대하는 질문이 아니다. 말장난은 이만하면 충분하니 이제 그만 싸우자(or can we fucking get on with it?)는 ‘수사적’ 표현이다. 하지만 (크리스탈에게는 미안하지만) “그냥 본론으로 들어”갈 수 없다. 크리스탈이 그만 듣자고 제안하는 ‘베토벤’이 애초에 거기 없기 때문이다. 정정하면 크리스탈이 들은 ‘베토벤’은 모차르트 《피아노 협주곡 23번》, A장조, K. 488(1786)의 2악장(Adagio). “이런”(Whoops).¹⁾ 곧이어 격투가 시작되고 같은 협주곡의 3악장(Allegro assai)이 연주된다.

혈투가 벌어지는 부엌의 블루투스 스피커에서 흘러나와 아테나의 저택을 울

* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2019S1A5C2A02082990).

1) 격투가 끝난 후 아테나가 숨을 거두기 직전 남기는 마지막 대사. 자세한 맥락은 본문의 “IV. ‘베토벤 지우기’와 ‘캔슬 컬처’”에서 확인할 수 있다.

리는 ‘베토벤’(실은 모차르트)은 크리스탈의 대사로 미루어 보아 내재적(diegetic) 음악이 틀림없다. 음원의 출처가 라디오인지 아니면 스트리밍 서비스인지는 알 수 없으나 음악의 제공자가 아테나라는 것 또한 분명하다. 그런 점에서 아테나가 크리스탈의 잘못된 질문에 별다른 반응을 보이지 않는다는 사실은 흥미롭다. 아테나는 이 음악이 모차르트라는 사실을 알고 있는 것일까? 생사가 걸린 결전의 순간 모차르트가 ‘베토벤’이 된다면 뭐 어떠하겠느냐는 이 음악을 계속 들어야 하느냐는 문제는 간단히 넘길 수 없다. 예술가(Künstler)나 음악가(Musikant), 전문가(Kenner)와 애호가(Liebhaber)를 막론하고 베토벤이 없는 세상(그리고 음악학)은 상상하기 어렵기 때문이다.²⁾

본고의 목적은 크리스탈의 수사적 질문에 진지하게 답하는 것이다. 이를 위해 먼저 ‘베토벤’(모차르트)의 영화적 기능을 살펴본다. 요컨대 이 음악이 어떠한 방식으로 영화 속 인물들(더 나아가 관객)을 비평하고 영화 안팎에서 구성되는 사회·계층적 갈등을 그려내고 있는지 고찰하려는 것이다. 구체적으로 수전 맥클러리(Susan McClary)의 1986년 모차르트 협주곡 분석 모델을 비판적으로 수용해 모차르트 《피아노 협주곡》, K. 488, 2악장에서 피아노와 오케스트라가 나누는 ‘대화’를 엿듣는다.³⁾ 이어지는 논의에서는 이를 바탕으로 최근 영미권 음악(학)계에서 일고 있는 이른바 ‘베토벤 지우기’(canceling Beethoven) 현상을 되짚어 보고 베토벤을 “계속 들어야” 하는 이유(만일 그런 것이 있다면)는 무엇인지 고민한다. 그러니까 본고의 전반부는 영화음악학적 고찰이고, 후반부는 이를 통해 얻은 통찰을 바탕으로 이어가는 음악학적 사색이다. 두 작업 모두 각각 부수적인 질문들을 수반하지만 가장 근본적인

2) 18세기 독일어권에서 ‘전문가’(Kenner)는 ‘애호가’(Liebhaber)와 마찬가지로 음악을 직업으로 삼지 않는 이들을 지칭하는 용어로 사용되었으며 ‘음악가’(Musikant) 혹은 ‘예술가’(Künstler)와는 구분되는 개념이었다. 굳이 나누면 ‘전문가’는 ‘예술가’와 ‘애호가’의 중간쯤에 위치한다. 이에 관한 자세한 논의는 매튜 라일리(Matthew Riley)의 다음 두 문헌을 참고하라. Matthew Riley, “Johann Nikolaus Forkel on the Listening Practices of ‘Kenner’ and ‘Liebhaber,’” *Music & Letters* 84/3 (2003), 414-33; *Musical Listening in the German Enlightenment: Attention, Wonder and Astonishment* (London: Routledge, 2004), 특히 88-92.

3) Susan McClary, “A Musical Dialectic from the Enlightenment: Mozart’s Piano Concerto in G Major, K. 453, Movement 2,” *Cultural Critique* 4 (1986), 129-169.

곳에서 출발하자. ‘베토벤’이 된 모차르트는 제작진의 ‘실수’인가?

II. 정치 성향과 음악적 취향에 관하여4)

영화 《헌트》의 줄거리를 요약하면 ‘엘리트’ 진보주의자들이 ‘개탄스러운’(deplorable) 보수주의자들을 납치해 자신들의 저택에 풀어놓고 ‘사냥’하는 것이다. 알 수 없는 경로로 납치된 자들은 입에 재갈을 문 채 잠에서 깨어난다. 입에 재갈을 물렸다는 건 말할 수 없도록 했다는 뜻이다. 깨어난 후 얼마 되지 않아 금방 재갈을 풀 수 있는 열쇠가 제공되는 것으로 보아 큰 의미는 없겠지만 오대수가 “말이 너무 많아” 15년을 감금했다는 박찬욱 감독의 영화 《올드보이》(2003)의 이우진처럼 이들 또한 말로써 죄지은 자들이라는 것을 짐작할 수 있다.⁵⁾ 개봉 전 제목(가제) “공화당 지지 주 대 민주당 지지 주”(Red State Vs. Blue State)를 반영하듯 영화 속 엘리트 진보주의자들은 민주당(Republican Party) 지지자를, ‘개탄스러운 자들’(deplorables)은 공화당(Democratic Party) 지지자를 대변한다.⁶⁾ 영화에 사용된 ‘개탄스러운 자들’이라는 표현은 물론 2016년 민주당 대선 주자로 나선 힐러리 클린턴(Hillary Clinton)의 발언 “트럼프 지지자의 절반은 ‘개탄스러운 집단’(the basket of deplorables)”을 차용한 것이다.⁷⁾ 정치에 아무런 관심이 없는 미

-
- 4) 본고에서 논의되는 정치 이념은 미합중국의 사례에 한정된다. 선거 제도부터 의회 구성 방식까지 정치, 경제, 사회 구조와 역사가 전혀 다른 국내 상황에는 단순 적용되지 않는다.
 - 5) 본고의 분석 대상인 최종 격투 장면에서 크리스탈과 아테나의 대화를 통해 정말 ‘말’이 문제였다는 사실을 확인하게 된다.
 - 6) Kim Masters and Tatiana Siegel, “Ads Pulled for Gory Universal Thriller *The Hunt* in Wake of Mass Shootings (Exclusive),” *The Hollywood Reporter*, August 6, 2019, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/ads-pulled-hunt-wake-mass-shootings-1229829/> [2022년 2월 28일 접속]. 잘 알려진 것처럼 빨강과 파랑은 각각 공화당과 민주당을 상징하는 색이다.
 - 7) 2016년 9월 9일 있었던 힐러리 클린턴의 연설 일부와 영상은 다음 기사에서 확인할 수 있다. Katie Reilly, “Hillary Clinton Transcript: ‘Basket of Deplorables’ Comment,” *Time*, September 10, 2016, <https://time.com/4486502/hillary-clinton-basket-of-deplorables-transcript/> [2022년 2월 28일 접속].

국민이 아니라면 놓치기 어려운 대목이다.

모차르트와 베토벤을 구분하지 못하는 크리스탈이 정말 공화당 지지자인지는 영화 끝까지 의문으로 남지만 본고의 논의에서 중요한 점은 정치 성향에 따른 미국인의 음악적 취향이다. 힐러리 클린턴과 마찬가지로 “일반화의 오류를 감수하고”(to just be grossly generalistic) 구분하면 미국인의 정치 성향과 음악적 취향의 관계는 공화당과 컨트리 음악, 민주당과 ‘클래식’ 음악으로 요약된다.⁸⁾ 음악학자 제임스 디빌(James Deaville)의 연구에 따르면 공화당과 컨트리 음악의 “동맹”(alliance)은 적어도 로널드 레이건(Ronald Reagan, 1911-2004) 대통령 시절(1981-1989)로 거슬러 올라간다.⁹⁾ 물론 디빌의 연구가 밝히고 있는 것처럼 이러한 이분법은 더 이상 간단히 적용되지 않는다.¹⁰⁾ 하지만 이러한 관계가 통계적으로 유의미한지 여부와 관계없이 실제로 그렇다는 인식이 미국 내 만연해 있다는 점, 그리고 영화 《헛트》에서 음악이 이러한 이분법을 따르고 있다는 점은 주목할 만하다.

이러테면 영화에서 ‘클래식’ 음악을 들을 수 있는 장면은 단 두 곳에 불과한데 모두 진보주의자들의 음악으로 사용된다. 본고를 시작하며 언급한 최종 격투 장면의 모차르트 《피아노 협주곡》 2, 3악장과 오프닝 크레딧(opening credits)에 사용된 말러 《교향곡 6번》(1904), A단조 ‘비극적’(Tragische)의 1악장이 여기에 해당된다. 반면 영화 전반에 걸쳐 외재적(non-diegetic)으로 사용되는 1960-70년대 펑크, 팝 음악의 중심에는 크리스탈이 있다.¹¹⁾ 말러와 모차르트 두 곡만 내재적으로 사용된다는 사실을 감안

8) Reilly, “Hillary Clinton Transcript: ‘Basket of Deplorables’ Comment” [2022년 2월 28일 접속]. 미국인의 정치 성향과 음악적 취향에 관한 연구는 다음 문헌을 참고하라. James Deaville, “The Sound of Media Spectacle: Music at the Party Conventions,” *Music and Politics* 9/2 (2015), <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0009.205> [2022년 2월 28일 접속].

9) Deaville, “The Sound of Media Spectacle” [2022년 2월 28일 접속].

10) 예컨대 도널드 트럼프(Donald Trump) 대통령이 2016년 공화당 대선 후보 시절 선거 운동에서 테너 루치아노 파바로티(Luciano Pavarotti, 1935-2007)의 ‘아무도 잠들지 말라’(Nessun dorma) 음원을 사용한 것에 대해 유가족이 이의를 제기한 바 있다. Michael Cooper, “Luciano Pavarotti’s Family Wants Him Off Donald Trump’s Soundtrack,” *The New York Times*, July 22, 2016, <https://www.nytimes.com/2016/07/23/arts/music/luciano-pavarotti-donald-trump-soundtrack.html> [2022년 2월 28일 접속].

하면 영화 속 세상에는 진보주의자의 음악만 존재하는 셈이다. 적어도 음악적 관점에서 보면 그렇다는 뜻이다. 오프닝 크레디트를 자세히 살펴보자.

영화는 한 여성이 스마트폰으로 채팅하는 모습을 뒤에서 비추며 시작한다. 여성의 얼굴과 정체는 공개되지 않는다.¹²⁾ 이미 영화 ‘안’으로 들어왔지만 말리는 여전히 외재적으로 사용된다.¹³⁾ 채팅 참여자들이 농담을 주고받는 외중에 영상 속 여성이 “그래도 곧 사냥이잖아. 영지에서 개탄스러운 것들 쓸어버리는 게 최고”(At least the hunt is coming up. Nothing better than going out to The Manor and slaughtering a dozen deplorables)라며 곧 벌어질 일들을 암시한다. “영지 얘긴 문자로 안 남기기로”(We promised not to talk about ‘The Manor’ on text!) 하지 않았냐며 경계하는 사람도 있다. 흔적을 지우기 위해 채팅방을 삭제한다는 마지막 메시지와 함께 영화 제목이 표시되고 그렇게 본격적으로 이야기가 시작되는가 싶지만 예상 외로 음악은 멈추지 않는다. 장면은 비행기 내부로 전환되고 승객과 승무원의 대화가 시작된다. 승무원의 질문에 답하기 위해 승객이 헤드폰을 벗는 순간 말리가 사라지고 이 음악이 처음부터 내재적으로 사용되고 있었다는 사실을 확인하게 된다. 관객이 혹여나 농칠까 싶었는지 승객은 헤드폰을 순간 다시 착용했다가(말리가 다시 들린다) 바로 벗는다(다시 사라진다). 말리 6번을 감상하고 있던 승객이 ‘사냥’의 주체인 엘리트 진보주의자 중 하나라는 사실이 곧 밝혀지면서 ‘클래식’ 음악이 맥락화된다.

말리 《교향곡 6번》 1악장은 오프닝 크레디트에 삽입되면서 영화 전체를 여는 음악이라는 점이 주목할 만하다. 엄밀히 말하면 이 곡은 오프닝 크레디트의 첫 번째 정보에 해당하는 배급사명 ‘유니버설 스튜디오’(Universal)가 제시되기도 전에 빈 공간(검은 화면)을 채우기 시작해 영화 속 채팅 장면으로 넘어가기까지 45초 이상 외재적으로 사용된다. 말리 6번에 대한 리하르트 슈페히트(Richard Specht)의 “적멸의 고요함”(silence of annihilation)이나 울

11) 영화에서 사용되는 순서대로 *The Raincoats of the Fairytale in the Supermarket* (1979), Bobbie Gentry의 *Mississippi Delta*(1967), Dusty Springfield의 *Girls It Ain't Easy*(1972) 등이다.

12) 이 여성이 아테나라는 사실은 구체적으로 명시되지 않지만 영화의 맥락 안에서 추론 가능하다.

13) 내재적으로 들을 만한 명확한 근거가 없다는 게 더 정확한 표현이다.

리어스 코른골트(Julius Korngold)의 “악마 같은 기질”(satanic character) 따위의 묘사는 오프닝 크레딧 이전의 암흑과 곧 벌어질 일들을 예고하는 채팅 장면에 잘 어울린다.¹⁴⁾

하지만 말러 《교향곡 6번》 1악장은 아테나를 비롯한 진보주의자들에게 어울리지 않는다. 데릭 쿡(Deryck Cooke)의 지적대로 6번은 말러의 교향곡 가운데 유일하게 “고전양식에 가까운”(the classical side) 소나타 형식을 구현하기 때문이다.¹⁵⁾ 심지어 세스 모나한(Seth Monahan)은 이 악장의 형식을 “과도하게 보수적”(hyper-conservative)이라고 평가한다.¹⁶⁾ 엘리트 진보주의자를 자칭하는 아테나와 ‘매너’(Manor) 일당에게는 그다지 어울리지 않는 음악이다. 하지만 모나한에 따르면 말러 6번 1악장은 보수적인 동시에 “베토벤적”(Beethovenian)이다.¹⁷⁾ 베토벤이 진보적 작곡가라는 데 동의할 수 있다면 말러 6번이 아테나 일당에게 어울리지 않는다는 결론도 재평가가 필요하다. “사회의 모순을 변화와 개혁을 통하여 점진적으로 해결해 나가려는 사고방식”이 진보주의라면 아테나 일당에게 이보다 더 적절한 음악도 없기 때문이다.¹⁸⁾ 그렇다면 크리스탈이 아테나가 듣고 있는 음악을 ‘베토벤’으로 생각하는 것도 무리가 아니다.

모차르트를 베토벤으로 아는 크리스탈의 대사가 제작진의 실수가 아니라면 감독은 어떤 의도로 ‘실수’를 가공한 것일까? 이렇게 질문할 수밖에 없는 이유는 모차르트 대신 영화 제목과 조금 더 부합하는 음악, 예컨대 베토벤 《피아노 소나타》, Op. 31/3 ‘사냥’(The Hunt)을 사용할 수도 있었기 때문이다. 이 곡의 3악장(Menuetto)과 4악장(Presto con fuoco)은 성격적으로도 영화

14) Richard Specht, *Gustav Mahler* (Berlin and Leipzig: Schuster & Loeffler, 1913), 282; Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler*, Vol. 3, *Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)* (New York: Oxford University Press, 1999), 425; Seth Monahan, *Mahler's Symphonic Sonatas* (New York: Oxford University Press, 2015), 93에서 재인용.

15) Deryck Cooke, *Gustav Mahler: An Introduction to His Music*, 2nd ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 86; Monahan, *Mahler's Symphonic Sonatas*, 94에서 재인용.

16) Monahan, *Mahler's Symphonic Sonatas*, 99.

17) Monahan, *Mahler's Symphonic Sonatas*, 98.

18) “진보주의,” 『국립국어원 표준국어대사전』, <https://stdict.korean.go.kr/main/main.do> [2022년 2월 28일 접속].

에 사용된 모차르트 협주곡, K. 488의 2악장과 3악장을 각각 훌륭히 대체한다. 그렇다면 ‘베토벤’이 된 모차르트는 클래식에 문외한인 공화당 지지자를 풍자하려는 목적으로 삽입한 농담인가? 하지만 그렇다고 하기에는 크리스탈의 정치 성향은 끝까지 모호한 상태로 남는다. (혹은 그렇게 보이도록 신중을 기한 흔적이 보인다.) 이제 모차르트를 들어볼 차례다.

III. 모차르트, K. 488, 2악장 분석

영화를 위해 작곡된 음악과는 달리 이미 존재하는 음악(pre-existing music)을 영화에 사용하는 일은 골칫거리다. 장면(숏) 고유의 리듬에 음악을 맞출 수 없기 때문이다. 물론 여기서 말하는 ‘리듬’은 장면의 밀도에 관한 것이다. ‘리듬’은 조각들을 운율적으로 배열하는 것을 의미하지 않는다. 리듬은 프레임 속 시간의 압력으로 구성된다. 영화에서 형식을 빚어내는 핵심 요소는 일반적으로 생각하는 것처럼 숏 편집, 다시 말해 몽타주가 아니라 바로 리듬¹⁹⁾이라는 러시아의 영화감독 안드레이 타르콥스키(Andrei Tarkovsky, 1932-1986)의 주장이 타당하다면 이 리듬을 영화와 무관하게 독립적으로 존재하는 음악과 병치하는 일은 쉽지 않다. 그래서 이런 경우 영화의 편집 방식은 자연스럽게 삽입된 음악의 영향을 받는다. 앞서 살펴본 오프닝 크레딧과 달리 《교향곡 6번》이 좋은 사례다. 예컨대 타이틀 크레딧에서 오프닝 신으로 넘어가는 순간은 1악장의 제1주제(리허설 번호 3)와 일치하며, “영지에서 개탄스러운 것들 쓸어버리는” 계획이 언급될 때 리허설 번호 7이 연주된다. 그러니까 이 장면에서 영상의 ‘리듬’은 음악 형식의 지배를 받는다. 그렇다면 모차르트 협주곡은 어떻게 사용되고 있는가?

모차르트 《피아노 협주곡》 2악장은 크리스탈이 아테나의 저택 문을 열고 첫 발을 내딛는 동시에 시작된다. 마치 크리스탈이 입장하는 순간을 기다렸다는 듯이 정확히 2악장 첫 마디부터 시작해 악장 대부분(정확히는 총 99마디 중 코다의 두 번째 코데타가 시작되는 마디89까지)을 듣게 된다. 처음에는 이

19) Andrei Tarkovsky, 『시간의 각인』(Запечатлённое время), 라승도 역 (서울: 곰출판, 2021), 158.

음악을 외재적으로 들을 수밖에 없다. 입장과 동시에 악장의 마디1부터 연주된다는 점이 부자연스럽기 때문이다. 크리스탈이 부엌에 도착해 아테나와 조우하며 긴 대화가 이어지고 격투가 시작된 후 수세에 몰린 크리스탈이 블루투스 스피커를 아테나에게 던져 부술 때까지 3악장을 듣게 되니 자연스럽게 드는 궁금증은 1악장의 행방이다. 아테나는 크리스탈이 저택 문을 열고 들어오기 전부터 이 협주곡을 듣고 있었던 것일까? 그렇다면 1악장이 끝나고 마침 2악장이 시작되는 찰나 크리스탈이 들어온 것은 순전히 우연의 일치인가? 정확히 알 수는 없지만 관객이 2악장을 온전히 처음부터 듣도록 편집되었다는 사실만큼은 분명해 보인다.

모차르트 협주곡이 일종의 ‘사회적 담론’(social discourse)이라는 맥클러리의 주장이 유효하다면 크리스탈과 아테나의 관계도 같은 맥락에서 해석해 볼 여지는 충분해 보인다.²⁰⁾ 요컨대 피아노와 오케스트라는 협력관계인가 아니면 종속관계인가? 구성과 소나타 형식, 그리고 협주곡 형식이라는 18세기 음악의 표준 담론 안에서 개인(피아노)이 사회(오케스트라)에 어떻게 순응하게 되는지 분석한 맥클러리의 내러티브 모델은 이 둘의 관계 설정을 이해하는 데 중요한 통찰을 제공한다. 물론 맥클러리의 분석과 주장은 논쟁의 여지가 없지 않다. 예컨대 해럴드 파워스(Harold Powers)는 맥클러리의 형식 분석과 화성 분석의 오류들을 지적하며 해석의 타당성을 반박한다.²¹⁾ 특히 피아노와 오케스트라 중 어느 쪽이 조성적 ‘일탈’을 선도했는지에 관한 문제는 맥클러리의 결론에 적잖은 영향을 미치기 때문에 정확한 분석이 요구된다. 파워스의 촘촘한 분석은 맥클러리의 개괄적인 ‘묘사’에 비해 신뢰할 만하지만 파워스는 이마저도 “단순한 전술적 오류”(mere tactical errors)라며 넘겨 버린다.²²⁾ 파워스가 동의하지 못하는 보다 근본적인 지점은 이미 훌륭한 맥클러리의 분석이 아도르노식(Adornian) 해석을 필요로 하느냐는 것이다.²³⁾ 개인과 집단을 대치시키기 위해 모차르트 비엔나 협주곡의 기본이라고 할 수 있는 피아노-관현의 삼각관계를 간과했다는 것이 파워스의 불만이다.²⁴⁾

20) McClary, “A Musical Dialectic from the Enlightenment,” 131.

21) Harold Powers, “Reading Mozart’s Music: Text and Topic, Syntax and Sense,” *Current Musicology* 57 (1995), 5-44.

22) Powers, “Reading Mozart’s Music,” 17.

23) Powers, “Reading Mozart’s Music,” 19.

파워스의 이러한 지적에도 불구하고 모차르트 협주곡이 ‘영화음악’으로 사용되고 있다는 사실을 감안하면 맥클러리의 분석 모델은 여전히 매력적이다. 더군다나 18세기 협주곡이 독주자와 오케스트라의 “상호적 관계”(the interactive relationship)에 기반을 두고 있다는 것은 부인할 수 없는 사실이다.²⁵⁾ 사이먼 키프(Simon P. Keefe)는 모차르트의 피아노 협주곡이 개인과 사회의 관계가 공개적으로 논의되기 시작한 계몽시대 작품이라는 사실을 감안하면 피아노와 오케스트라의 “상호적 관계”에 대해 체계적으로 연구된 바가 없다는 건 이상한 일이라고 주장한다.²⁶⁾ 피아노와 오케스트라의 ‘대화’를 (어쩌면 맥클러리처럼) 일반론으로 이해하려는 경향이 있기는 하지만 모차르트 피아노 협주곡에서 ‘대화’는 훨씬 “구체적인 음악적 함의”(specific musical connotations)를 담고 있다는 것이 키프의 생각이다.²⁷⁾ 키프는 18세기 이론가들의 문헌에 기대어 협주곡에서의 ‘대화’는 곧 ‘드라마’라는 사실을 지적한다.²⁸⁾ 직접 언급하지는 않지만 모차르트가 연극광이었다는 사실 또한 키프의 주장을 뒷받침한다.²⁹⁾

키프에 따르면 독일의 음악이론가 하인리히 크리스토프 코흐(Heinrich Christoph Koch, 1749-1816)는 협주곡을 “열정적인 대화”(leidenschaftliche Unterhaltung)로 이해했다.³⁰⁾ 무엇보다 흥미로운 건 코흐가 협주곡을 그리스 비극에 비유했다는 사실이다. 키프의 지적대로 그리스 비극은 18세기 극작가와 오페라 작곡가 모두에게 중요한 원전이었고 이를 바탕으로 한 2차 저작물

24) Powers, “Reading Mozart’s Music,” 20.

25) Simon P. Keefe, *Mozart’s Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment* (Woodbridge: Boydell, 2001), 1.

26) Keefe, *Mozart’s Piano Concertos*, 1.

27) Keefe, *Mozart’s Piano Concertos*, 2.

28) Keefe, *Mozart’s Piano Concertos*, 3. ‘드라마’에는 오페라뿐만 아니라 연극(spoken drama)도 포함된다.

29) ‘연극광’ 모차르트에 관한 연구는 다음 문헌을 참고하라. John A. Rice, *Mozart on the Stage* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

30) Heinrich Christoph Koch, *Introductory Essay on Composition: The Mechanical Rules of Melody, Sections 3 and 4 (Versuch einer Anleitung zur Composition)*, trans. Nancy Kovaleff Baker (New Haven, CT: Yale University Press, 1983), 209; Keefe, *Mozart’s Piano Concertos*, 10에서 재인용.

의 성공을 가능할 수 있는 척도로 사용되었다.³¹⁾ 하지만 코흐의 지적이 흥미로운 이유는 영화 속 장면에서 크리스탈과 대치중인 여성의 이름이 그리스 신화에 등장하는 여신 ‘아테나’를 상기시키기 때문이다. 영화 속 아테나가 ‘수호’하려는 ‘아테네’는 미국인가? “개탄스러운 자들”로부터 미국을 지키려 한 아테나는 ‘수호신’인가? 음악을 살펴보자.

〈표 1〉 모차르트 《피아노 협주곡》, K. 488, 2악장의 형식

	A			B (maggiore)		
mm.	1-12	12-20	20-35	35-42	43-51	51-52
	Pf.	Orch.	Pf.	Orch.+Pf.	Pf.	Orch.
	Main theme (hybrid)	Rit. theme (period)	TR (sentential)	Interior theme (period)	(bravura + cadential trill)	RT
	f#	f#	f# → V/a	A	A	→
	I	I	I → V/III	III	III	→
	A'			Coda		
mm.	53-68	68-76	76-84	84-99		
	Pf.	Orch.	Pf.	Orch.		
	Main theme (ext.)	Rit. theme (period)	Rit. theme (period)	Codetta x 4		
	f#	f#	f#	f#		
	I	I	I	I		

12마디의 피아노 독주로 시작하는 K. 488, 2악장은 3부 형식(A-B-A')을 갖추고 있다(〈표 1〉 참조). 여러 음악학자들의 지적처럼 모차르트 피아노 협주곡 중에서 F# 단조가 사용된 유일한 악장이다.³²⁾ 로버트 레빈(Robert D. Levin)이 “애가(哀歌)체의 슬픔”(elegiac grief)³³⁾이라고 표현한 이 악장은 다

31) Keefe, *Mozart's Piano Concertos*, 11-12.

32) Robert D. Levin, “Mozart's Keyboard Concertos,” in *Eighteenth-Century Keyboard Music*, 2nd ed., ed. Robert L. Marshall (New York: Routledge, 2003), 346; Donald Francis Tovey, *Concertos and Choral Works: Essays in Musical Analysis* (Oxford: Oxford University Press, 1981), 172; John Irving, *Mozart's Piano Concertos* (London: Routledge, 2003), 62.

니엘 하츠(Daniel Heartz)에게는 “한없이 비통한”(infinitely more sorrowful) 음악이다.³⁴⁾ 피아노가 제시하는 12마디의 주제는 4마디의 선행악구와 8마디의 연속악구로 이루어진 비대칭적인 형식이다.³⁵⁾ 피아노 독주 후에는 8마디의 오케스트라 리토르넬로가 마디20까지 이어진다. 앞서 연주된 피아노 독주부와는 달리 매우 대칭적(4+4)인 악절이다. 뒤이어 피아노가 오케스트라 리토르넬로 주제를 혼자 반복하는 듯하지만 마디20-24에서 두 마디 단위로 F#단조의 으뜸화음을 반복하며 센텐스의 제시악구를 연주한다. 찰스 로젠(Charles Rosen)은 마디20부터 시작되는 피아노 독주가 마디1-12의 선율과 마디12-20의 오케스트라 주제를 “하나로 융합”(fused into one)한 것이라고 주장하지만³⁶⁾ 마디20-35의 형식적 기능은 센텐스적(sentential) 경과구(TR)에 불과하다.

피아노가 F#단조의 으뜸화음을 세 번째 반복하려는 순간 마디25에서 현악파트가 개입해 피아노에게 화성적 ‘방향’을 제시한다. 현이 제안한 화성은 A장조 팔림7화음의 제1전위로, 사실상 A장조 으뜸화음으로의 해결을 종용한다. 피아노는 현의 ‘안내’로 A장조에서 반증지(마디28) 하지만 이후 팔림화음이 연장되는 과정에서 C#을 연주(마디29)하면서 A장조를 부정하고 A단조로 이동하기 시작한다.³⁷⁾ A장조와 A단조가 같은 팔림화음을 공유한다는 점에서 큰 문제는 아니라는 듯 오케스트라도 피아노의 움직임에 특별한 반응을 보이지 않고 함께한다. 맥클러리식으로 표현하면 이 정도 ‘일탈’은 허용 범위 안에 있다는 것처럼 들린다. 실제로 피아노는 오케스트라의 기대에 부응하며 스스로 A단조를 포기하고 마디34에서 A장조로 돌아가 다시 한 번 반증지한다.

33) Levin, “Mozart’s Keyboard Concertos,” 346.

34) Daniel Heartz, *Mozart, Haydn and Early Beethoven 1781-1802* (New York: W. W. Norton & Company, 2009), 132.

35) 윌리엄 캐플린(William Caplin)의 용어를 빌리자면 악절과 센텐스가 혼합된(hybrid) 주제 형식이다. William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York: Oxford University Press, 1998), 59.

36) Charles Rosen, 『고전적 양식: 하이든, 모차르트, 베토벤의 음악 언어』(*The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*), 장호연 역 (서울: 풀월당, 2021), 413.

37) C#은 물론 같은 마디에서 제2바이올린도 연주한다. 하지만 논의 중인 대목(마디 20-35)은 이른바 ‘독주자의 시간’으로 주도적인 역할을 하는 악기는 피아노이다.

B파트를 시작하는 마디35-42에서는 이 악장에서 유일하게 찾아볼 수 있는 8마디짜리 악절이 연주된다. 오케스트라가 선행악구로 묻고(마디35-38) 피아노가 후행악구로 답하면서(마디39-42) 두 그룹이 완벽한 조화를 이룬다. 마디 43부터 마디51까지 18세기 협주곡에서 관행처럼 등장하는 화려하고 기교적인 주제(bravura theme)와 ‘중지적 트릴’(cadential trills)이 이어지고 마디 51에서 A장조의 완전정격중지(PAC)에 도달하지만 관악 파트는 두 마디에 불과한 재경과구(RT)에서 음악을 다시 F# 단조로 되돌리고, 피아노는 마디53에서 와이 제이미슨 앨런브룩(Wye Jamison Allanbrook)이 “잊을 수 없는”(haunting treatment) 시칠리아노(siciliano)라고 묘사한 오프닝 주제로 돌아간다.³⁸⁾

오케스트라는 마디51-52의 재경과구에서 피아노에게 무슨 말을 하고 있는가? 하츠가 “낙원의 환상”(visions of paradise)이라고 부른 B파트의 A장조(마디35-51)를 경험한 후 재현되는 F# 단조는 모든 것을 “절망적”(disheartened and dispiriting)으로 되돌린다.³⁹⁾ 레빈 또한 A'파트에서 재현되는 F# 단조의 피아노 주제를 “헛된 애원”(helpless pleading)이라 표현하며 이 작품에서 “가장 절망적인 순간”(the most despondent moment)으로 해석한다.⁴⁰⁾ 하츠와 레빈이 공통적으로 지적하는 ‘절망’은 무엇일까? 도널드 프랜시스 토비(Donald Francis Tovey)는 그 답을 B파트의 A장조 주제에서 찾는다. 그는 이 악장을 “가장 감동적인 애수”(the most touching melancholy)라고 묘사하지만,⁴¹⁾ A장조가 마냥 “가볍고 어찌면 행복한”(lighter and perhaps happier) 것만은 아니라고 덧붙인다.⁴²⁾ 마디51-52의 재경과구는 이제 그만 ‘환상’(A장조)에서 깨어나 ‘절망적’인 현실(F# 단조)을 마주해야 한다는 오케스트라의 경고일까? 커스버트 거들스톤(Cuthbert Girdlestone)이 마디20-35에서 “결국 장조가 승리하지만 설득력 없게”(finally the major wins but

38) Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: "Le nozze di Figaro" and "Don Giovanni"* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), 44-45.

39) Hertz, *Mozart, Haydn and Early Beethoven 1781-1802*, 133.

40) Levin, "Mozart's Keyboard Concertos," 346.

41) Tovey, *Concertos and Choral Works*, 172.

42) Tovey, *Concertos and Choral Works*, 173.

unconvincingly)⁴³⁾ 들린다고 주장한 것도 이 때문일 것이다.

A파트와 비교하면 A'파트에서 크게 달라진 점은 없지만 중요한 차이점 두 가지가 있다. A파트 피아노 독주부에서 아무런 개입 없이 지켜만 보고 있었던 오케스트라가 A'파트 마디64-65에서 잠시 개입한다. 하츠는 마디64-65에서 관악 파트가 참여하는 것에 대해 당시 포르테피아노(fortepiano)가 마디64한 마디를 온전히 지속하는 건 불가능에 가깝다는 사실을 지적하면서도 그보다는 “솔리스트를 포용하려는 감정이입적 표현”(to embrace the soloist with an empathic gesture)이라고 해석한다.⁴⁴⁾ 마디1-12의 비대칭적(4+8)인 주제가 더욱 극대화되었다는 사실도 눈에 띄는 차이점이다. 마디63-64에서 기대했던 종지가 이루어지지 않으면서 이 과정을 되풀이하며 4마디가 추가되었기 때문이다. 하지만 A파트와의 가장 큰 차이점은 오케스트라 리토르넬로 이후에 발견된다. 마디68-76의 리토르넬로 주제는 처음과 마찬가지로 8마디의 악절이지만 뒤이어 연주하는 피아노가 이번에는 경과구 대신 F#단조에서 8마디 악절을 연주하며(마디76-84) 오케스트라의 음악에 ‘순응’한다.

형식적인 측면에서 이는 물론 당연한 결과이다. A파트에서는 B파트에서의 모드 변화(maggiore)를 달성하기 위해 조바꿈과 경과구가 요구되는 반면 A'파트의 같은 지점은 이제 그만 악장을 마칠 시간에 해당한다. 하지만 마디76-84에서 피아노가 악장을 닫기 위해 앞서 연주된 오케스트라 리토르넬로 주제를 그대로 반복해야 할 의무는 없다. 마디20부터 이어지는 피아노 독주가 마디1-12의 선율과 마디12-20의 오케스트라 주제를 “하나로 융합”한 것이라는 로젠의 주장이 참이라면 마디76-84의 피아노 독주는 앞서 “하나로 융합”된 선율에서 자신의 흔적을 지운 채 오케스트라의 소리만 남긴 것이다.⁴⁵⁾ 그리고 악장은 사실상 여기서 마무리된다. 마디84의 완전정격종지 이후 이어지는 음악은 으뜸화음을 연장하는 네 개의 코데타(codetta)로 구성된 코다(coda)이다.

이 악장에서 무슨 일이 벌어졌는가? B파트(A장조)를 거친 후 변한 쪽은 피

43) Cuthbert Girdlestone, *Mozart and His Piano Concertos*, 2nd ed. (1958; repr., New York: Dover, 1964), 375.

44) Heartz, *Mozart, Haydn and Early Beethoven 1781-1802*, 133.

45) Rosen, 『고전적 양식: 하이든, 모차르트, 베토벤의 음악 언어』, 413.

아노다. 마디20-24에서 F#단조에 간혀 어디로 가야 할지 몰랐던 피아노는 오케스트라의 ‘도움’으로 A장조에 도달했고 이후 제 길을 찾아 마디76-84에서 오케스트라와 함께 처음이자 마지막으로 완벽한 악절을 연주한다. 마디 25-28에서 A장조의 이동을 제시한 측은 오케스트라(현)였고, 마디34에서 ‘리드인’(lead-in)을 통해 A장조를 확립(confirm)한 쪽은 분명 피아노였지만 A장조 주제를 제시한 건 다시 오케스트라(관)이다.⁴⁶⁾ 하지만 음악을 F#단조로 되돌리는 쪽도 오케스트라(관)이다. 오케스트라는 피아노에게 “딱 여기까지, 거기까지만”이라고 말하고 있는 것인가? 앨런브룩이 피아노의 시칠리아노 주제를 두고 “좋았던 시절의 기억”에 대한 “향수와 단념”(nostalgia and resignation)⁴⁷⁾이라고 표현한 것도 어쩌면 이 때문일 것이다. 중요한 사실은 오케스트라가 A장조와 F#단조 중 어느 쪽인가에 있는 것이 아니라 선택권을 쥐고 있다는 점이다. 반면 피아노에게는 선택권이 없어 보인다. 그래서 그토록 많은 음악학자들이 이 곡에서 가장 인상적이라고 입을 모으는 마디66의 피아노의 G#3에서 D6으로의 도약은 애절하다.

참고로 크리스탈이 “베토벤 계속 들어야 해?”라고 묻는 대목은 코다가 시작된 직후이다. 절묘한 타이밍이다. 마치 이 악장에서, 이미 F#단조에서 마지막 완전정격종지를 한 시점에서 더 이상 A장조의 가능성은, 타협의 여지는 남아 있지 않다는 듯 크리스탈은 “본론으로 들어가”자고 제안한다. 그리고 코다가 채 마무리되기 전에 3악장(A장조)이 시작된다. 2악장이 온전히 종료되지 않은 시점에서 3악장으로 넘어간 것은 이 음악이 내재적으로 사용되고 있다는 사실을 감안하면 분명 어색하다. 특히 3악장은 2악장에 비해 음량이 두드러지게 높아지면서 외재적으로 들린다. 하지만 크리스탈이 블루투스 스피커를 부수면서 중단되는 음악은 3악장 또한 내재적으로 사용되고 있었다는 사실을 방증한다. 그러니까 2악장의 코다가 끝나지 않은 상태에서 3악장으로 넘어간 것은 크리스탈의 제안대로 “본론으로 그냥 넘어”간 것이다. 오케스트라가 견고하게 닫아 버린 F#단조에 갇힌 크리스탈은 3악장으로 넘어가기 전에는 싸움을 시

46) 종지 후 다음 패시지로 넘어갈 때 즉흥연주 스타일로 연주되는 선율적 채움을 의미하는 “리드인”(lead-in)은 윌리엄 로슈타인(William Rothstein)의 용어이다. William Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music* (New York: Schirmer Books, 1989), 51-52.

47) Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, 44.

작할 수 없다. 그렇게 3악장은 피아노 독주로 시작된다. 깔끔한 8마디 악절이다. 이어서 오케스트라 리토르넬로가 8마디로 받는다. 한 치의 양보도 없는 공방전이다. 하지만 이어지는 음악은 모두 오케스트라의 주도하에 진행된다. 마디62에서 피아노 독주가 시작되자마자 궁지에 몰린 크리스탈이 싸구려 블루투스 스피커를 내던지며 음악도 멈춘다. 거들스톤에게 2악장의 코다는 “포기가 고요한 절망이 되는 곳”(where resignation turns to quiet hopelessness)이다.⁴⁸⁾ 고대 그리스 비극의 ‘합창’처럼 들리는 코다(특히 현의 피치카토)를 크리스탈은 차마 들을 수 없었을 것이다. 하지만 이 영화에서 진정 “포기가 고요한 절망이 되는 곳”은 크리스탈이 더 이상의 대화를 거부하고 스피커를 부술 때이다. ‘베토벤’(모차르트)이 지워지는 순간이다.

모차르트의 1786년 9월 30일 편지에 따르면 K. 488은 모차르트가 “자기 자신 혹은 소규모의 음악애호가들과 전문가들”(for myself or for a small circle of music-lovers and connoisseurs)을 위해 남겨둔 작품 중 하나다.⁴⁹⁾ 그래서 애초에 베토벤과 모차르트를 구분할 수 없는 관객이라면 제작진의 ‘의도’를 알 수 없는 것 아니냐는 주장은 설득력이 없다.⁵⁰⁾ 모차르트를 베토벤이라고 부르는 크리스탈의 말을 그대로 믿는 사람들에게는 그것이 ‘사실’이기 때문이다. 아테나가 K. 488을 듣고 있는 것도, 크리스탈이 알지 못 하는 것도, 심지어 이 장면을 보는 사람이 크리스탈의 오류를 알아채지 못하더라도 모차르트는 이해할 것이다.

48) Girdlestone, *Mozart and His Piano Concertos*, 377.

49) Emily Anderson (ed.), *The Letters of Mozart and His Family*, 3rd ed. (London: Macmillan, 1989), 900.

50) 예컨대 김호정, “[김호정의 왜 음악인가] 넷플릭스의 모차르트 오류,” 『중앙일보』, 2021년 2월 16일, <https://news.joins.com/article/23992618> [2022년 2월 28일 접속].

IV. ‘베토벤 지우기’와 ‘캔슬 컬처’

감독의 의도야 어찌되었든 간에 크리스탈의 질문 “베토벤 계속 들어야 해?”는 음악학자에게 절박한 문제로 다가온다. 지난 2년 사이 영미권 음악(학)계에서 일고 있는 ‘베토벤 지우기’ 논란을 떠올리지 않을 수 없기 때문이다.⁵¹⁾ 미국의 음악학자 필립 유엘(Philip A. Ewell) 뉴욕시립대 헌터컬리지(Hunter College, CUNY) 교수가 2019년 11월 미국서양음악이론학회 정기학술대회 총회(Plenary Session)에서 발표한 원고 “음악이론과 백인종 프레임”(Music Theory and the White Racial Frame)⁵²⁾이 발단이 되었다. 요는 제목에서 짐작할 수 있듯이 미국의 음악이론계에는 “구조적이고 제도화된”(structural and institutionalized) 백인 중심 사상이 존재한다는 것이다.⁵³⁾ 유엘의 발표가 촉발한 일련의 사건들은 국내에도 소개된 바 있으므로 자세한 설명은 생략하고 “그냥 본론으로 들어가”자.⁵⁴⁾

51) ‘베토벤 지우기’에 관한 논쟁은 다음 글을 참조하라. James Mitchell, “Is It Time to Cancel Beethoven?” *Varsity*, December 25, 2020, <https://www.varsity.co.uk/music/20344> [2022년 2월 28일 접속]; Maddy Shaw Roberts, “Beethoven ‘Cancelled’? Why People Are Debating Whether the Fifth Symphony Is Elitist,” *Classic FM*, September 21, 2020, <https://www.classicfm.com/composers/beethoven/composer-cancelled-fifth-symphony-elitist-vox-debate/> [2022년 2월 28일 접속]; Jonathan S. Tobin, “Canceling Beethoven Is the Latest Woke Madness for the Classical Music World,” *New York Post*, September 17, 2020, <https://nypost.com/2020/09/17/canceling-beethoven-is-the-latest-woke-madness-for-the-classical-music-world/> [2022년 2월 28일 접속].

52) Plenary Session of the Annual Conference of the Society for Music Theory in Columbus, Ohio, in November 2019. Philip A. Ewell, “Music Theory and the White Racial Frame,” *Music Theory Online* 26/2 (2020), <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.html> [2022년 2월 28일 접속].

53) Ewell, “Music Theory and the White Racial Frame” [2022년 2월 28일 접속].

54) 신동진, “웬커식 분석이론을 둘러싼 북미 음악이론계의 ‘백인종 프레임’(White Racial Frame) 논란,” 『음악이론포럼』 28/1 (2021), 163-84. 유엘-잭슨 논쟁을 중심에 두고 있지는 않지만 유의미한 수준에서 다루고 있는 다음 문헌도 참조하라. 조현리, “21세기 윤리와 음악이론: 체계와 분석,” 『음악이론연구』 37 (2021), 163-96(특히 180-86).

주목할 점은 유엘의 발표가 쟁커 학자뿐만 아니라 소위 음악 애호가까지 끌어들였다는 사실이다. 유엘은 베토벤이 “평균 이상”(above-average) 작곡가였고 충분히 관심 가질 만한 가치가 있지만 그 이상은 과장이라고 주장한다.⁵⁵⁾ 유엘이 말하는 “그 이상”이란 클래식 음악(학)계에 만연한 베토벤과 그의 음악에 대한 절대적인 믿음이다. 음악학자들 중에서도 소수의 음악이론가(국내의 경우 극소수)를 제외하면 전문성은 고사하고 별다른 관심조차 갖지 않는 쟁커와 그의 분석 이론을 인종차별주의로 해석해 지우려는 시도도 그 나름의 논쟁거리가 되겠지만 베토벤이 지금의 지위를 얻게 된 이유 또한 백인중심주의 혹은 엘리트주의에서 찾는 건 사실 여부를 떠나 결이 다른 이야기다.⁵⁶⁾ 왜냐하면 쟁커가 음악학계의 문제라면 베토벤은 ‘상아탑’을 넘어 존재하는 일종의 ‘성역’(聖域)이기 때문이다. 국내에도 잘 알려진 영국의 음악평론가 노먼 레브레히트(Norman Lebrecht)의 베토벤 ‘지지’가 좋은 사례다. 현대 음악학에 대한 부정적인 견해를 감추지 않는 레브레히트는 유엘의 문제 제기 이후 더욱 바빠졌다. 자신의 블로그를 통해 누구보다 빠르고 정확하게 관련 논쟁이 어떻게 발전되고 있는지 소개하면서 급기야 이제 그만 “음악학을 지울 때”(It may be time to cancel musicology)라고 주장하기에 이른다.⁵⁷⁾ “음악에 관한 학문과 21세기 ‘음악학’을 구분해 후자에서 접두사 ‘음악’을 제거해야 할 때”라는 그의 주장에 우리(음악학자들)는 어떻게 반박할 수 있는가?⁵⁸⁾

55) Philip A. Ewell, “Beethoven Was an Above Average Composer—Let’s Leave It at That,” *Music Theory’s White Racial Frame: Confronting Racism and Sexism in American Music Theory*, April 24, 2020, <https://musictheoryswhiteracialframe.wordpress.com/2020/04/24/beethoven-was-an-above-average-composer-lets-leave-it-at-that/> [2022년 2월 28일 접속].

56) 쟁커식 분석 이론이 북미 음악이론계를 지배했다는 주장은 음렬음악이 북미 20세기 음악을 지배했다는 주장과 비슷하다. 하지만 조셉 스트라우스(Joseph N. Straus)의 연구에 따르면 음렬음악은 미국에서조차 단 한순간도 주류였던 적이 없다. Joseph N. Straus, “The Myth of Serial ‘Tyranny’ in the 1950s and 1960s,” *The Musical Quarterly* 83/3 (1999), 301-343.

57) Norman Lebrecht, “It May be Time to Cancel Musicology,” *Slipped Disc*, December 28, 2020, <https://slippedisc.com/2020/12/it-may-be-time-to-cancel-musicology/> [2022년 2월 28일 접속].

58) Lebrecht, “It May be Time to Cancel Musicology” [2022년 2월 28일 접속].

잠시 영화 《헌트》로 돌아가자. 계속되는 사냥으로 분노가 극에 달한 크리스탈은 지금까지 함께 생존한 돈(Don)에게 우리가 익히 알고 있는 ‘토끼와 거북이’ 우화의 잔혹동화 버전을 들려준다. 오만한 토끼가 꾸준한 거북이에게 패했다는 결말까지는 우리가 알고 있는 이야기와 동일하다. 반전은 토끼가 경기를 마친 그날 저녁 가족들과 식사를 하고 있는 거북이 집에 들어가 일가족을 몰살한 후 테이블 위에 남은 저녁을 먹었다는 것이다. 큰 교훈을 찾기 어려운 잔혹동화를 어릴 때 어머니가 들려주었다는 말을 듣고 충격에 빠진 돈은 크리스탈에게 이렇게 묻는다. “그래서 너는 어느 쪽인데? 토끼야 거북이야?”

하지만 이걸 애초에 잘못된 질문이다. 아테나를 비롯한 진보주의자 일당을 모조리 살해한 후 아테나의 전용기에 탑승해 그들이 음미하던 캐비아와 샴페인을 즐기는 크리스탈의 모습에서 토끼가 연상되는 것은 자연스러운 일이지만 적어도 영화 마지막 장면에 도달하기 전까지 크리스탈은 토끼도 거북이도 아닌 ‘돼지’(스노볼)이기 때문이다. 스노볼은 “동물들 중에서 글씨를 제일 잘 썼”으며 ‘매너 농장’이라는 글씨를 지우고 그 자리에 ‘동물 농장’을 쓴 장본인이다.⁵⁹⁾ 문제는 크리스탈이 정확히 지적한 대로 스노볼이 ‘이상주의자’(idealist)라는 사실이다. 보수주의자가 이상주의자가 되지 말란 법은 없지만 한 가지 확실한 점은 시종일관 크리스탈을 스노볼이라고 부른 아테나가 조지 오웰(George Orwell, 1903-1950)의 『동물 농장』(*Animal Farm*, 1945)을 읽지 않았거나 읽었더라도 제대로 이해하지 못했다는 사실이다. 다시 말해 ‘베토벤’이 애초에 없었던 것처럼 ‘스노볼’도 처음부터 없었다. 모차르트와 베토벤도 구분하지 못하는 공화당 지지자 크리스탈이 (정작 아테나 본인은 읽지 않았을 지도 모르는) 『동물 농장』을 읽고 이해했다는 사실에 충격을 받은 아테나는 숨을 거두기 전 자신이 정말 엉뚱한 크리스탈을 잡은 것인지 다시 한 번 확인한다. 크리스탈은 끝까지 자신의 결백을 주장하고 아테나는 다음 한 마디를 남기고 눈을 감는다. “이런”(Whoops).

사과와 반성 대신 ‘아님 말고’로 끝을 맺는 이 혈투에서 얻을 수 있는 교훈은 무엇인가? 『동물 농장』과 《헌트》가 공통적으로 가리키는 곳이 있다면 동물도 인간도, 보수주의자도 진보주의자도 서로 구분하기 어려울 정도로 자기

59) George Orwell, 『동물 농장』(*Animal Farm*), 박경서 역 (파주: 열린책들, 2009), 39.

모순에 빠졌다는 사실이다. 나폴레옹은 동물 농장의 독재자로 군림하지만 그 순간 “이미 어느 쪽이 인간이고 어느 쪽이 돼지인지 분간할 수 없었다”는 소설의 마지막 문장처럼 크리스탈과 아테나 역시 이념 논쟁의 텅없음을 보여준다.⁶⁰⁾ 영화에서 최종 승자는 마지막 순간까지 결백(그리고 정치적 무관심)을 주장한 크리스탈이지만(혹은 그렇게 보이지만) 그가 아테나의 전용기에 올라타 말러 6번을 듣고 있던 진보주의자의 모습을 그래도 재현하며 마무리되는 장면 뒤에 남는 씁쓸함은 지울 수 없다.

그리고 실제로 이와 비슷한 일들이 음악(학)계에서 일어나고 있다. 영국의 음악학자 J. P. E. 하퍼스콧(J. P. E. Harper-Scott)은 ‘베토벤 지우기’ 논쟁이 한창이던 2021년 여름, 자신의 홈페이지에 “나는 대학이 비평이 이루어지는 곳이라고 잘못 생각했다. 대학은 점점 더 교리적으로 변하고 있다”(I wrongly supposed that universities would be critical places, but they are becoming increasingly dogmatic)는 말을 남기며 16년간 재직하던 로열홀러웨이 런던대학교(Royal Holloway, University of London)를 떠났다.⁶¹⁾ 논쟁의 장이 되어야 하는 대학이라는 장소에서 서양고전음악에 대한 특정 이념이 따르지 않으면 안 되는 ‘교리’가 되는 곳에서 더 이상 머무를 수 없다는 뜻에서 내린 결정이다. 음악학자 이안 페이스(Ian Pace) 역시 대학에서 바흐, 베토벤, 바그너를 가르치는 데 죄책감을 느껴야 한다는 현실에 통탄한다.⁶²⁾

영화 《헌트》에서도 같은 방식으로 ‘베토벤’(모차르트)이 지워졌다. 크리스탈은 2악장 코다를 듣기 거부했고 3악장에서 이어질 수 있었던 ‘대화’ 역시 스피커를 파괴하는 것으로 중단했다. 하지만 영화의 결말이 이야기하는 것처럼 단순히 지우는 것으로 문제가 해결되지 않는다. 영화 《헌트》의 흥미로운 점 가운데 하나는 엘리트 진보주의자들의 ‘정치적 올바름’(political

60) Orwell, 『동물 농장』, 154.

61) J. P. E. Harper-Scott, “Why I Left Academia,” <https://jpehs.co.uk/why-i-left-academia/> [2022년 2월 28일 접속].

62) Ian Pace, “How the Culture Wars are Killing Western Classical Music,” *The Spectator*, October 7, 2021, <https://www.spectator.co.uk/article/how-the-culture-wars-are-killing-western-classical-music> [2022년 2월 28일 접속].

correctness)에 대한 풍자이다. 슬라보예 지젝(Slavoj Žižek)이나 스티븐 핑커(Steven Pinker) 같은 학자들의 주장처럼 정치적 올바름은 “전체주의의 더욱 위험한 형태”이다.⁶³⁾ 그래서 지젝은 “증오 효과를 효과적으로 폐지하는 유일한 길은 역설적으로 **사슬의 첫 번째 고리로 돌아가** 그 고리를 공격적이지 않은 방법으로 사용할 환경을 조성하는 것이라고 주장해야 한다.”⁶⁴⁾고 제안한다. 영화 《헌트》는 이념 논쟁이 파국으로 치닫는 과정을 마주하게 한다는 점에서 효과적이다. 그리고 이를 피아노와 오케스트라의 (지속되지 못한) ‘대화’를 통해 비평한다. 베토벤을 계속 들어야 하는 이유가 있다면 지워질 것 같지도 않지만 지운다고 해결되지도 않을 뿐더러 이 불편함을 마주하고 논쟁할 수 있을 때 진정 자유로워질 수 있기 때문이다. 물론 지젝의 말처럼 ‘첫 번째 고리로 돌아가는 전략은 위험하다. 그러나 이 전략이 겨냥하는 집단이 그것을 완전하게 받아들이는 순간 그것은 결정적인 효과를 나타내게 된다.’⁶⁵⁾ 지젝의 파격적인 제안이 실현 가능하다면 『동물 농장』을 재현한 영화 《헌트》 속 ‘베토벤’(모차르트)을 통해 얻을 수 있는 교훈은 자명하다. 도나 해러웨이(Donna J. Haraway)의 표현을 빌리자면 우리 모두 ‘상황적 지식’(situated knowledge)에서 자유롭지 못하다는 사실을 인정하고 ‘겸손한 청취자’(modest listener)가 되어야 한다는 사실이다.⁶⁶⁾

한글검색어: 헌트, 모차르트, 피아노 협주곡, 베토벤 지우기, 캔슬 컬처, 정치적 올바름, 개탄스러운 집단, 계층, 취향

영문검색어: The Hunt, Mozart, Piano Concerto, Canceling Beethoven, Cancel Culture, Political Correctness, The Basket of Deplorables, Class, Taste

63) Slavoj Žižek, “Political Correctness Is a More Dangerous Form of Totalitarianism,” *Big Think*, April 17, 2015, <https://youtu.be/5dNbWGaxWM> [2022년 2월 28일 접속].

64) Slavoj Žižek, “슈베르트를 듣는 레닌,” 『지젝이 만난 레닌: 레닌에게서 무엇을 배울 것인가?』(*Revolution at the Gates: Žižek on Lenin: The 1917 Writings*), 정영목 역 (서울: 교양인, 2008), 344. 강조는 원문의 것.

65) Žižek, “슈베르트를 듣는 레닌,” 344.

66) Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective,” *Feminist Studies* 14/3 (1988), 575-599.

참고문헌

- 김호정. “[김호정의 왜 음악인가] 넷플릭스의 모차르트 오류.” 『중앙일보』, 2021년 2월 16일, <https://news.joins.com/article/23992618> [2022년 2월 28일 접속].
- 신동진. “셴커식 분석이론을 둘러싼 북미 음악이론계의 ‘백인종 프레임’(White Racial Frame) 논란.” 『음악이론포럼』 28/1 (2021): 163-184.
- 조현리. “21세기 윤리와 음악이론: 체계와 분석.” 『음악이론연구』 37 (2021): 163-196.
- Allanbrook, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart: “Le nozze di Figaro” and “Don Giovanni”*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Anderson, Emily (Ed.). *The Letters of Mozart and His Family*. 3rd edition. London: Macmillan, 1989.
- Caplin, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Cooke, Deryck. *Gustav Mahler: An Introduction to His Music*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Cooper, Michael. “Luciano Pavarotti’s Family Wants Him Off Donald Trump’s Soundtrack.” *The New York Times*, July 22, 2016, <https://www.nytimes.com/2016/07/23/arts/music/luciano-pavarotti-donald-trump-soundtrack.html> [2022년 2월 28일 접속].
- Deville, James. “The Sound of Media Spectacle: Music at the Party Conventions.” *Music and Politics* 9/2 (2015), <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0009.205> [2022년 2월 28일 접속].
- De La Grange, Henry-Louis. *Gustav Mahler*. Vol. 3, *Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Ewell, Philip A. “Music Theory and the White Racial Frame.” *Music Theory Online* 26/2 (2020), <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/>

mto.20.26.2.ewell.html [2022년 2월 28일 접속].

_____. “Beethoven Was an Above Average Composer—Let’s Leave It at That.” *Music Theory’s White Racial Frame: Confronting Racism and Sexism in American Music Theory*, April 24, 2020, <https://musictheoryswhiteracialframe.wordpress.com/2020/04/24/beethoven-was-an-above-average-composer-lets-leave-it-at-that/> [2022년 2월 28일 접속].

Flothuis, Marius. *Mozart’s Piano Concertos*. Amsterdam: Rodopi, 2001.

Girdlestone, Cuthbert. *Mozart and His Piano Concertos*. 2nd edition. 1958. Reprint, New York: Dover, 1964. First published 1948 by Cassell (London).

Haraway, Donna. “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.” *Feminist Studies* 14/3 (1988): 575-599.

Harper-Scott, J. P. E. “Why I Left Academia.” 개인 홈페이지, <https://jpehs.co.uk/why-i-left-academia/> [2022년 2월 28일 접속].

Heartz, Daniel. *Mozart, Haydn and Early Beethoven 1781-1802*. New York: W. W. Norton & Company, 2009.

Hutchings, Arthur. *A Companion to Mozart’s Piano Concertos*. 2nd edition. Oxford: Oxford University Press, 1950.

Irving, John. *Mozart’s Piano Concertos*. London: Routledge, 2003.

Keefe, Simon P. *Mozart’s Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment*. Woodbridge: Boydell, 2001.

Koch, Heinrich Christoph. *Introductory Essay on Composition: The Mechanical Rules of Melody, Sections 3 and 4 (Versuch einer Anleitung zur Composition)*. Translated by Nancy Kovaleff Baker. New Haven, CT: Yale University Press, 1983.

Lebrecht, Norman. “It May Be Time to Cancel Musicology.” *Slipped Disc*, December 28, 2020, <https://slippedisc.com/2020/12/it-may-be-time-to-cancel-musicology/> [2022년 2월 28일 접속].

Levin, Robert D. “Mozart’s Keyboard Concertos.” In *Eighteenth-*

- Century Keyboard Music*. 2nd edition. Edited by Robert L. Marshall, 320-358. New York: Routledge, 2003.
- Masters, Kim, and Tatiana Siegel. “Ads Pulled for Gory Universal Thriller *The Hunt* in Wake of Mass Shootings.” *The Hollywood Reporter*, August 6, 2019, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/ads-pulled-hunt-wake-mass-shootings-1229829/> [2022년 2월 28일 접속].
- McClary, Susan. “A Musical Dialectic from the Enlightenment: Mozart’s Piano Concerto in G Major, K. 453, Movement 2.” *Cultural Critique* 4 (1986): 129-169.
- Mitchell, James. “Is It Time to Cancel Beethoven?” *Varsity*, December 25, 2020, <https://www.Varsity.co.uk/music/20344> [2022년 2월 28일 접속].
- Monahan, Seth. *Mahler’s Symphonic Sonatas*. New York: Oxford University Press, 2015.
- Orwell, George. 『동물 농장』(*Animal Farm*). 박경서 역. 파주: 열린책들, 2009.
- Pace, Ian. “How the Culture Wars are Killing Western Classical Music.” *The Spectator*, October 7, 2021, <https://www.spectator.co.uk/article/how-the-culture-wars-are-killing-western-classical-music> [2022년 2월 28일 접속].
- Powers, Harold. “Reading Mozart’s Music: Text and Topic, Syntax and Sense.” *Current Musicology* 57 (1995): 5-44.
- Reilly, Katie. “Hillary Clinton Transcript: ‘Basket of Deplorables’ Comment.” *Time*, September 10, 2016, <https://time.com/4486502/hillary-clinton-basket-of-deplorables-transcript/> [2022년 2월 28일 접속].
- Rice, John A. *Mozart on the Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Riley, Matthew. “Johann Nikolaus Forkel on the Listening Practices of ‘Kenner’ and ‘Liebhaber’.” *Music & Letters* 84/3 (2003): 414-433.
- _____. *Musical Listening in the German Enlightenment:*

- Attention, Wonder and Astonishment*. London: Routledge, 2004.
- Roberts, Maddy Shaw. “Beethoven ‘Cancelled’? Why People Are Debating Whether the Fifth Symphony Is Elitist.” *Classic FM*, September 21, 2020, <https://www.classicfm.com/composers/beethoven/composer-cancelled-fifth-symphony-elitist-vox-debate/> [2022년 2월 28일 접속].
- Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Exp. edition. New York: W. W. Norton, 1997.
- _____. 『고전적 양식: 하이든, 모차르트, 베토벤의 음악 언어』(*The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*). 장호연 역. 서울: 풍월당, 2021.
- Rothstein, William. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer Books, 1989.
- Specht, Richard. *Gustav Mahler*. Berlin and Leipzig: Schuster & Loeffler, 1913.
- Straus, Joseph N. “The Myth of Serial ‘Tyranny’ in the 1950s and 1960s.” *The Musical Quarterly* 83/3 (1999): 301-343.
- Tarkovsky, Andrei. 『시간의 각인』(*Запечатлённое время*). 라승도 역. 서울: 곰출판, 2021.
- Tobin, Jonathan S. “Canceling Beethoven Is the Latest Woke Madness for the Classical-Music World.” *New York Post*, September 17, 2020, <https://nypost.com/2020/09/17/canceling-beethoven-is-the-latest-woke-madness-for-the-classical-music-world/> [2022년 2월 28일 접속].
- Tovey, Donald Francis. *Concertos and Choral Works: Essays in Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- Žižek, Slavoj. 『지젝이 만난 레닌: 레닌에게서 무엇을 배울 것인가?』(*Revolution at the Gates: Žižek on Lenin, the 1917 Writings*). 정영목 역. 서울: 교양인, 2008.
- _____. “Political Correctness Is a More Dangerous Form of Totalitarianism.” *Big Think*, April 17, 2015, <https://youtu.be/5dNbWGaaxWM> [2022년 2월 28일 접속].

국문초록

“베토벤 계속 들어야 해?”:
영화 《헌트》의 수사적 질문에 대한 음악학자의 변(辯)

계 희 승

본 연구의 목적은 크레이그 조벨(Craig Zobel) 감독의 영화 《헌트》(*The Hunt*, 2020)의 최종 격투 신에서 크리스탈(Crystal)이 던지는 대사 “베토벤 계속 들어야 해?”(Now, do I have to keep listening to Beethoven?)를 ‘수사적’ 질문으로 넘기지 않고 진지하게 답하는 것이다. 먼저 이 장면에서 ‘베토벤’(실은 모차르트) 《피아노 협주곡》, K. 488, 2악장은 어떠한 방식으로 해당 장면과 영화 전체의 주제를 비평하는지 살펴보고, 이를 바탕으로 베토벤을 “계속 들어야” 하는 이유를 음악학적으로 사색한다. ‘사회적 담론’으로서의 협주곡 분석을 통해 아테나(Athena)와 크리스탈, 혹은 ‘엘리트’ 진보주의자들과 ‘개탄스러운’ 보수주의자들의 관계를 재해석하고, 이를 통해 얻게 된 통찰을 바탕으로 최근 미국 서양음악학계에서 일고 있는 ‘베토벤 지우기’(canceling Beethoven)와 ‘캔슬 컬처’(cancel culture)의 사례를 분석한다.

Abstract

“Now, do I have to keep listening to Beethoven?”:
Musicologist’s Response to
a Rhetorical Question in *The Hunt*

Kye, Hee Seng

“Now, do I have to keep listening to Beethoven?,” asks Crystal (Betty Gilpin) in Craig Zobel’s film *The Hunt* (2020). It is a rhetorical question, to be sure, but the purpose of this paper is to answer it seriously. I first analyze the Adagio movement of “Beethoven’s” (i.e., Mozart’s) *Piano Concerto* in A, K. 488 (1786) to show the ways in which the concerto comments on the scene and the theme of the film. As a ‘social discourse,’ I suggest, the concerto provides insights into understanding the relationship between Athena (Hilary Swank) and Crystal, or the “elite” liberals and the “deplorable” conservatives. I then move on to muse on the recent “events” in the North American musicological community, including cancel culture and a call-out to cancel Beethoven.

[논문투고일: 2022. 02. 28]

[논문심사일: 2022. 03. 18]

[게재확정일: 2022. 03. 28]