

벤자민 브리튼과 나사의 회전 소리, 혹은 '해석'의 전회*

■
계희승

가정교사: 누가 내 이야기를 믿겠어요?
(...) 나는 혼자예요, 혼자.¹⁾

— 브리튼·파이퍼, 《나사의 회전》, 제2막, 장면 2

1. 들어가며

명제 1. 헨리 제임스의 소설 『나사의 회전』 속 유령은 실재(實在)한다.

명제 2. 헨리 제임스의 소설 『나사의 회전』 속 유령은 가정교사의 망상(妄想)이다.

위의 두 명제는 헨리 제임스(Henry James, 1843-1916)의 소설 『나사의 회전』 (*The Turn of the Screw*, 1898)에 등장하는 유령, 피터 킨트와 제셀 양의 실체에 관해 문학비평가들이 내놓은 해석이다. 명제 1은 소설 속 유령이 가정교사뿐만 아니라 마일스와 플로라, 그로즈 부인과 같은 등장인물에게도 인지되는 '진짜' 유령이라고 주장한다. 가정교사의 상상이 아니라 소설 속 이야기에 서 실재하는 유령이라는 것이다. 이는 소설의 화자인 가정교사가 들려주는 이야기를 별다른 '해석'

* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임. [NRF-2015S1A5B8037080]

1) 원작 소설에는 없는 이 대사의 원문은 다음과 같다. "But who would believe my story? [...] I am alone, alone." Benjamin Britten and Myfanwy Piper, *The Turn of the Screw*, op. 54, Full Score (London: Boosey & Hawkes, 1966), 216-217, Figs. 52 and 54. 악보에 마디 수가 기재되어 있지 않으므로 본고에서는 악보의 쪽수와 (가능한 경우) 리허설 번호(Figures)로 대신한다.

없이 있는 그대로 이해했을 때 얻게 되는 결론이다. 하지만 문학 작품이 어디 그렇게 선형적으로 읽히는 것이던가. 그래서 명제 2는 소설 속 유령이 가정교사의 심리 내면의 투영(projections)이라고 주장한다. 유령은 오직 가정교사의 상상 속에서만 존재하고, 따라서 마일스와 플로라, 그로즈 부인 등의 주변 인물에게는 보이지도, 애초에 존재하지도 않는다는 해석이다.

애매성(ambiguities) 가득한 이 소설에서 명제 2는 어느 정도 유의미한 근거를 갖고 있다. 우선 소설 속 유령들은 대사 한 마디 없고, (적어도 독자가 읽어 낼 수 있는 한도 내에서는) 아이들과 물리적인 접촉도 없다. 가정교사의 서술에 전적으로 의존하도록 설계된 제임스의 1인칭 주인공 시점 소설은 독자가 화자(=가정교사)의 말을 어디까지 받아들여야 하는지 끊임없이 고민하게 만든다. 그래서 명제 2의 대표적인 지지자인 미국의 문학평론가 에드먼드 윌슨(Edmund Wilson, 1895-1972)의 주장대로 제임스의 소설을 “환각”(hallucinating)을 경험하고 있는 가정교사의 “성 억압의 신경증적 사례”(neurotic case of sex repression)로 읽어 낼 수 있는 여지는 얼마든지 존재한다.²⁾

그런데 소설에서 가능한 명제 2가 벤자민 브리튼(Benjamin Britten, 1913-1976)과 대본가 머파뉴 파이프(Myfanwy Piper, 1911-1997)의 동명 오페라 《나사의 회전》(*The Turn of the Screw*, op. 54, 1954)에서는 간단히 성립하지 않는다. 브리튼 오페라 연구로 잘 알려진 클리퍼드 힌들리(Clifford Hindley)의 지적처럼 오페라 속 유령들이 소설에서와는 달리 무대 위에 올라 ‘말’(=노래)을 하고 있기 때문이다. 더 나아가 브리튼의 유령은 가정교사뿐만 아니라 다른 등장인물과도 직접 관계를 맺는다.³⁾ 예컨대 제1막, 장면 8에서 마일스는 가정교사의 부재 중 쿤트와 단 둘이 대화를 나누는데, 힌들리는 이를 근거로 유령이 가정교사의 환상을 투영한 것이라는 해석을 부정한다.⁴⁾ 결정적으로 힌들리에게는 명제 2가 마일스의 죽음을 이해하는 데 그다지 도움이 되지 않는다는 게 문제다.

브리튼 학자 필립 루프레히트(Philip Rupprecht) 역시 오페라에서 가정교사가 노래하는 인물이라는 점과 내레이션(화자)이 없다는 사실을 근거로 명제 2가 오페라에 적용되기에는 무리가 있다면서 명제 1을 바탕으로 한 훌륭한 분석과 해석을 제시한다.⁵⁾ 비단 루프레히트나 힌들리뿐만 아니라

2) Edmund Wilson, “The Ambiguity in Henry James,” in *The Triple Thinkers* (Harmondsworth: Penguin, 1962), 115.

3) Clifford Hindley, “Why Does Miles Die? A Study of Britten’s *The Turn of the Screw*,” *The Musical Quarterly* 74/1 (1990), 2.

4) Hindley, 위의 글, 2.

5) Philip Rupprecht, *Britten’s Musical Language* (New York: Cambridge University Press, 2001), 143.

다수의 음악학자들이 명제 1을 중심으로 분석 내러티브를 구성했다는 점은 흥미를 자아낸다.

사실 유령의 실제 여부는 오페라 비평가 톰 서트클리프(Tom Sutcliffe)의 말 대로 그렇게 중요한 문제가 아닐지도 모른다.⁶⁾ 명제 1과 2 중 어느 쪽이 참이든 유령(특히 퀸트)이 이야기에서 발휘하는 극적 영향력은 “명백하기”(palpable) 때문이다.⁷⁾ 하지만 가정교사의 서술에 의존할 수밖에 없는 소설과는 달리 무대 위에서 벌어지는 일을 관객이 직접 경험하는 오페라에서 명제 1과 2의 차이는 연출에 적지 않은 영향을 미친다. (원칙적으로는) 가정교사의 눈과 입을 거치지 않기 때문에 소설 속 화자의 해석 없이 경험한다는 뜻이다. 브리튼이 파이퍼와 함께 제임스의 소설을 바탕으로 재구성한 자신의 오페라에서 유령을 어떻게 처리해야 할지, 예컨대 등장인물 모두에게 인지되는 ‘진짜’ 유령이어야 하는지 고민했다는 사실은 그래서 되짚어 볼 만하다.⁸⁾ 작곡가가 유령의 실체를 고민했다는 사실은 관객이 오페라를 경험하는 방식에 대해 고민했다는 뜻이기 때문이다.

이 글의 목적은 두 가지로 요약된다. 첫 번째는 음악학자들의 큰 지지를 받지 못했던 명제 2가 오페라 《나사의 회전》에서 어디까지 유효한지 알아보는 것이다. 브리튼과 파이퍼가 숙고 끝에 명제 1을 바탕으로 오페라를 완성하기는 했지만, 음악적인 측면을 고려하면 명제 2 또한 명제 1 못지않게 풍요로운 해석을 제시하기 때문이다. 심지어 해석하기에 따라서는 명제 1을 지지하기 위해 음악학자들이 내놓은 분석조차도 명제 2의 근거로 사용될 수 있다. 그래서 이어지는 “2. 나사의 회전 소리: 주제, 가정교사, 퀸트”에서는 기존 연구와 분석을 재검토하고 이들이 어떻게 명제 2의 근거로 해석될 수 있는지 알아본다.

본고의 두 번째 목적은 첫 번째 작업을 통해 드러나는 새로운 해석(명제 3)의 가능성을 탐구하는 것이다. ‘검증’이 아닌 ‘탐구’인 이유는 앞으로 하려는 이야기가 명제 3의 참이나 거짓을 ‘증명’하려는 것이 아니라 명제가 제시하는 극적 가능성을 알아보기 위함이기 때문이다. 다시 말해 명제 3이 던지는 질문이 음악적으로 타당한 질문인지 알아보겠다는 것이다. 명제 검증을 위한 검증, 혹은 음악학적 사고(思考) 실험(thought experiment)이라고 해도 좋겠다. 이에 대해서는 “3. 또 한 번의 회전, 혹은 해석의 전회: 나가는 글을 대신하며”에서 다루기로 한다.

6) Tom Sutcliffe, “The Devil in the Detail of *The Turn of the Screw*,” liner notes, *The Turn of the Screw*; City of London Sinfonia, Rochard Hickox (East Sussex: Opus Arte, 2005), DVD, 8.

7) Sutcliffe, 위의 글, 8.

8) Claire Seymour, *The Operas of Benjamin Britten: Expression and Evasion* (Woodbridge: Boydell Press, 2004), 187-188.

2. 나사의 회전 소리: 주제, 가정교사, 쿼트

브리튼이 오페라의 제목을 두고 크게 고민했다는 사실은 잘 알려져 있는데,⁹⁾ 그도 그럴 것이 원작에서 “나사”(screw)라는 단어가 실제로 등장하는 것은 단 두 번뿐이며, 이마저도 “나사의 회전”(the turn of the screw) 대신 “나사를 조여 주는”이나 “나사를 한 번 더 조이기를” 같이 변주된 형태로 나오기 때문이다.¹⁰⁾ 브리튼과 파이퍼는 오페라 제목에 ‘나사’를 남겨 두는 대신 대본에서 이 단어를 삭제했다. 그래서 이 오페라에서는 “나사”라는 단어가 들리지 않는다.

하지만 사라진 것은 ‘단어’일 뿐, 제임스의 나사는 ‘음악’으로 탈바꿈해 여전히 브리튼의 오페라에서 ‘회전’하고 있다는 것이 지금부터 할 이야기이다. 오페라 《나사의 회전》에서 가장 중요한 음악적 재료는 “프롤로그”(Prologue)가 끝나고 바로 이어지는 “테마”(Theme)에서 처음 듣게 되는 ‘나사’ 주제(“Screw” theme)이다(예 1).¹¹⁾

(예 1) “테마”의 ‘나사’ 주제¹²⁾

S: 9 2 B 4 1 6 3 8 5 A 7 0

9) 이에 관한 내용은 다음 문헌에 기록되어 있다. Benjamin Britten, “Three Letters to Anthony Gishford,” *Tempo* 120 (1977), 7-9. 대안으로 “탑과 호수”(The Tower and the Lake)를 고려한 것으로 알려져 있다. Seymour, *The Operas of Benjamin Britten: Expression and Evasion*, 182; Rupprecht, *Britten’s Musical Language*, 139, 317, n. 5.

10) 각각 「서문」과 「22장」에 등장하는 이 표현의 원문은 (우리말로 번역하기 다소 난해한) “another turn of the screw”이다. Henry James, 『나사의 회전』, 이승은 번역 (파주: 열린책들, 2011), 8, 207.

11) Britten and Piper, *The Turn of the Screw*, 4-5. 《나사의 회전》 연구에서 일반적으로 사용되는 “나사 주제”라는 표현은 다음 문헌을 참고한 것이다. Patricia Howard, ed., *Benjamin Britten: The Turn of the Screw, Cambridge Opera Handbooks* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 73.

12) Britten and Piper, *The Turn of the Screw*, 4-5.



기본적으로 12음렬인 이 주제(S)를 비롯해 오페라 전체의 음고(류) 구조는 이미 여러 차례 분석된 바 있다. 대표적인 연구로는 사라 스미스(Sara E. Smith)의 1983년 논문을 들 수 있는데,¹³⁾ 스미스가 '나사' 주제에 대해 거의 완전한 분석을 제공하고 있지만 본고의 목적에 맞게 스미스의 분석과는 조금 다른 관점에서 주제의 음렬 구조를 논하려고 한다.¹⁴⁾

우선 음렬 자체가 극단적으로 중복적(redundant)이다. 예컨대 이 음렬은 SC2-6(05), SC3-7(025), SC4-23(0257), SC6-32(024579)에 의해 생성될 수 있을 뿐만 아니라(예 2),¹⁵⁾ 2음군, 4음군, 6음군 단위로 순환(rotational)되는 구조를 갖고 있다(예 3).¹⁶⁾ 또한 T_9RI 에 의해 자기 자신에게 포개진다(maps onto itself, 예 4).¹⁷⁾ 즉, '나사' 주제는 오직 24개의 고유한 변환(transformations)만을 갖는다는 말이다(부록 참조). 하지만 이마저도 주제의 극단적인 순환 구조 덕분에 실질적으로 구분되는 변환의 수는 더욱 줄어든다.

13) Sara E. Smith, "A Study and Analysis of the Instrumental Theme and Variations in Benjamin Britten's *The Turn of the Screw*," (M.A. Thesis, Eastman School of Music, 1983).

14) 스미스의 주요 관심사는 오페라의 다양한 동기를 특정 등장인물과 연관시키는 데 있지만, 하워드 브리튼이 동기를 사용하는 방식을 바그너식(式) 라이트모티프(leitmotif)와 혼동하면 안 된다고 지적한다. Howard, *Benjamin Britten: The Turn of the Screw*, 81-82.

15) Smith, "A Study and Analysis of the Instrumental Theme and Variations in Benjamin Britten's *The Turn of the Screw*," 17.

16) 본고에서 음고류(pitch classes)는 정수기보법($C=0, \text{mod } 12$)으로 표현하며, 음고류 10과 11은 각각 'A'와 'B'로 표기한다. 또한 음고(pitches)와 음고류의 구분이 필자의 논지에 특별한 영향을 미치지 않으므로 모든 음고/류 10과 11은 예외 없이 각각 'A'와 'B'로 표기한다. 음고류집합(pitch-class set, SC)의 원형(prime form)은 괄호 '(') 안에 쉽표 없이 표기하며, 일반 집합류는 각괄호 '['] 안에 쉽표로 구분하여 표기한다.

17) Smith, "A Study and Analysis of the Instrumental Theme and Variations in Benjamin Britten's *The Turn of the Screw*," 14.

(예 2) '나사' 주제의 중복성

S: 9 2 = B 4 = 1 6 = 3 8 = 5 A = 7 0 (= SC2-6)

S: 9 2 B = 4 1 6 = 3 8 5 = A 7 0 (= SC3-7)

S: 9 2 B 4 = 1 6 3 8 = 5 A 7 0 (= SC4-23)

S: 9 2 B 4 1 6 = 3 8 5 A 7 0 (= SC6-32)

(예 3) '나사' 주제의 순환성(2음군 단위의 예)

T₀(S): 9 2 | B 4 1 6 3 8 5 A 7 0T₂(S): B 4 1 6 3 8 5 A 7 0 | 9 2T₄(S): 1 6 3 8 5 A 7 0 9 2 | B 4

(예 4) 스스로에게 포개지는 '나사' 주제

T₀(S): 9 2 B 4 1 6 3 8 5 A 7 0T₉RI(S): 9 2 B 4 1 6 3 8 5 A 7 0

음렬음악에 “회의적”이었던 브리튼이 12음렬을, 그것도 극단적으로 중복적인 음렬을 사용했다는 사실은 보기보다 중요하다.¹⁸⁾ 클레어 시모어(Claire Seymour)는 오페라의 핵심 주제가 12음렬로 이루어져 있다는 사실 자체가 이미 원작의 애매성을 상징한다고 주장하는데, 이는 12음렬이 전통적인 조성으로부터의 해방을 의미하는 동시에 해방이 필연적으로 초래하는 “파괴적 자유”(destructive freedom)를 수반하기 때문이다.¹⁹⁾

하지만 '나사' 주제의 음향적 영향력은 시모어가 생각하는 관념적인 수준을 넘어 비교적 명확하게 오페라의 애매성을 강조한다. 브리튼 오페라 연구의 권위자인 패트리샤 하워드(Patricia Howard)의 지적처럼 테마에서 우리는 나사 주제를 선율적으로 들을 뿐만 아니라 화성적으로도 경

18) Howard, *Benjamin Britten: The Turn of the Screw*, 74. 그래서 《나사의 회전》에서는 정통(正統)적인 방식의 음렬주의는 찾아 볼 수 없다. Arnold Whittall, “The Chamber Operas,” in *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, ed. Mervyn Cooke (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 105.

19) Seymour, *The Operas of Benjamin Britten: Expression and Evasion*, 186.

협하게 된다.²⁰⁾ 피아노(첼레스타)가 '나사' 주제를 연주할 때 각 음은 오케스트라의 다른 악기와 만나 지속되면서 결국 12개의 음이 동시에 울리는 순간에 다다른다(예 5). 수평적으로, 그리고 동시에 수직적으로 제시되는 '나사' 주제는 마치 처음부터 오페라가 막을 내리는 순간까지 무대 위에서 벌어지는 모든 일(=음악적 사건)이 '나사' 주제의 '음향적' 세상, 즉 12음 세계 안에서 벌어진다는 사실을 함축적으로 들려주는 듯하다.

(예 5) '나사' 주제의 선율적·화성적 울림²¹⁾



오페라 전체가 “나사’ 주제의 ‘음향적’ 세상 안에서 벌어진다”고 완곡하게 표현했지만, 보다 거칠게 말하면 ‘감혀 있다’는 뜻으로도 해석할 수 있다. 완전4/5도 위주로 구성된 주제는 시모어의 표현을 빌면 “언제나 시작한 곳에서 끝나는 (...) 5도권을 암시”한다.²²⁾ 끝없는 시작이라니.²³⁾ 브리튼이 12음 화음을 “극도의 공포를 구현”(embodiments of extreme horror)하는 방식으로 사용했다는 아놀드 윗탈(Arnold Whittall)의 표현이 제법 잘 어울린다.²⁴⁾ 하지만 또 한편으로는 ‘나사’ 주제의 “지나치게 예측 가능한 패턴”(too-predictable pattern)이 어딘지 “어린아이스럽”기도 하다.²⁵⁾

20) Howard, *Benjamin Britten: The Turn of the Screw*, 73.

21) Howard, 위의 책, 73, Ex. 7.

22) Seymour, *The Operas of Benjamin Britten: Expression and Evasion*, 186.

23) 5도권에 의해 “시작한 곳에서 끝”난다는 말은 역행(retrogressive)이 아닌 순환(cyclic)을 의미한다. “끝없는 시작”은 주제에 내재된 순환 구조를 강조하기 위한 수사(修辭)적 표현임을 밝힌다.

24) Whittall, “The Chamber Operas,” 106.

오페라의 장면들(scenes), 엄밀히 말하면 변주들(variations) 간의 조성 관계(=이도 관계) 역시 '나사' 주제의 음렬 구조와 유사하다. 여러 학자들이 지적한 것처럼 제1막의 각 장면(1~8)은 A부터 A b까지 반음 혹은 온음 단위로 상행하는 반면, 제2막의 장면 1~8은 같은 방식으로 A b부터 A까지 하행한다(예 6). 다시 말해 제1막과 제2막은 구조적으로 서로 전회(inversion) 관계(T₅I)에 있다(예 7). 즉, 오페라의 구조는 음렬 구조의 거시적 필침으로 이해할 수 있다는 것이다.²⁶⁾

(예 6) 제1막과 제2막의 구조적 관계²⁷⁾

The diagram illustrates the structural relationship between Act 1 and Act 2. Act 1 is labeled 'Prime' and shows an ascending scale starting from tonic A, with intervals of +2, +1, +2, etc. Act 2 is labeled 'Inversion' and shows a descending scale starting from tonic A^b, with intervals of -2, -1, -2, etc. The tonic for Act 1 is A, and for Act 2 it is A^b. A final tonic circle for A^b is shown at the end of the Act 2 line, with '12 pcs' indicated above it. The text 'within each scene' is written below the Act 1 tonic circle.

(예 7) 제1막과 제2막의 전회 관계

Act 1 = 9 B 0 2 4 5 7 8

Act 2 = 8 6 5 3 1 0 A 9 = T₅I(Act 1)

그래서 루프레히트는 '나사' 주제가 “이야기의 일부라기보다는 이야기 방식의 일부,” 즉 “서술적 원리”(narrative principle)이며 “핵심 주제인 동시에 극적 존재”라고 주장한다.²⁸⁾ 오페라 전반에 걸쳐 “되올리는 [나사] 주제가 무대 위 인물들의 성악적 발화(vocal utterance)에 영향을 미치고 심지어 이를 조정한다”는 것이다.²⁹⁾ 루프레히트는 브리튼이 “단일 주제가 장면과 변주를 지배하도록 함으로써 도망칠 수 없어 보이는 존재를 만들어냈다”고 덧붙인다.³⁰⁾ 하워드 역시 루프레히트와

25) Rupprecht, *Britten's Musical Language*, 158.

26) Rupprecht, 위의 책, 145.

27) Rupprecht, 위의 책, 145, Ex. 4.4.

28) Rupprecht, 위의 책, 144-146.

29) Rupprecht, 위의 책, 140.

맥을 같이 하는데, “오페라의 중요한 음악적 재료들이 단일 주제로부터 파생된다는 사실이 드라마에 영향을 준다”면서 “이러한 사실 자체가 곧 이야기의 해석”이라고 주장한다.³¹⁾

‘나사’ 주제, 그리고 오페라의 구조에 내재된 ‘전회성’(inversive-ness)은 오페라를 시작하는 “프롤로그”에서도 들을 수 있다. 오페라 대본에서는 사라진 소설의 첫 문장, “시작 전체가 일련의 흥분과 낙담, 정상적인 심장 박동과 비정상적인 박동 사이의 작은 오르내림이었다고 기억한다”를 대신하려는 듯이,³²⁾ 피아노는 오름과 내림을 번갈아 가며 완벽한 전회 관계를 형성한다. 예컨대 (예 8)의 두 파트는 서로 정확히 I_{11} 관계에 있다.

(예 8) “프롤로그”의 전회(I_{11}) 관계

Piano & Celesta

{4, B, 2, 7, B, 5, 2, B, 9, 0, 9, 0, 7}

Pro. — and gay, — The chil-dren's on-ly rel-a-tive. The Die
— und froh, — der Kin-der einz-ger Verwand-ter.

Piano

{7, 0, 9, 4, 0, 5, 9, 0, 2, B, 2, B, 4}

이처럼 오페라의 시작과 전체 구조를 관장하는 ‘나사’ 주제는 기악 파트인 ‘변주’(Variations)에서 끊임없이 등장하지만, 예상외로 성악 파트인 ‘장면’(Scenes)에서는 쉽게 찾아볼 수 없다.³³⁾ 하위

30) Rupprecht, 위의 책, 141.

31) Howard, *Benjamin Britten: The Turn of the Screw*, 72ff.

32) James, 『나사의 회전』, 21; Rupprecht, *Britten's Musical Language*, 147.

33) 윌털은 오페라의 각 장면을 바로 앞 변주의 ‘발전(부)’로 이해한다. Whittall, “The Chamber Operas,” 107. 장면 1은 ‘테마’의 발전부로 본다.

드에 따르면 ‘나사’ 주제는 장면에서 총 3회 원형 그대로 등장하는데(예 9~11),³⁴⁾ 등장인물 가운데 오직 가정교사, 쿤트, 제셀 양에게만 ‘나사’ 주제가 부여되었다는 점이 흥미롭다(예 10~11). 가정교사와 유령이 동일한 선율을, 그것도 오페라에서 가장 중요한 주제를 원형 그대로 노래한다는 사실은 명제 2를 뒷받침하는 데 매력적인 음악적 근거가 된다. 쿤트와 제셀 양이 정말 가정교사의 망상이라면 유령의 선율을 가정교사의 선율에서 파생된 것으로 볼 수도 있기 때문이다.

(예 9) 제1막, 장면 8, Fig. 87 (p. 158), 호른

T_B(S): 8 1 A 3 0 5 2 7 4 9 6 B

87 As before (♩ = 48)
Take Piccolo
Fl. ppp
Ob. ppp
Cl. in Bb ppp
Bsn. marked but sustained
Hrn. in F open ppp cresc.

(예 10) 제2막, 장면 1, Fig. 20 (p. 179), 제셀 양과 쿤트

T_B(S): 8 1 A 3 0 5 2 7 4 9 6 B

Miss J. p firmly cresc.
Day by day the bars we break, Break the love that
Täg lich bre chen wir its Hier, Tag für Tag und

QUINT p firmly cresc.
Day by day the bars we break, Break the love that
Täg lich bre chen wir in's Hier, Tag für Tag und

34) Howard, Benjamin Britten: *The Turn of the Screw*, 81.

(예 11) 제2막, 장면 8, Fig. 131 (p. 306), 가정교사

S: 9 2 B 4 1 6 3 8 5 A 7 0

Gov. *p* Who? Who? Who made you take the
 Wer? Wer? Wer hiess den Brief Dich *firmly*

Quint *p* On the paths, in the woods, re-mem-ber Quint!
 Auf dem Pfad und im Wald, ver-giss-nie Quint!

이 중 하이라이트는 단연 오페라의 피날레인 제2막, 장면 8에서 들을 수 있는 가정교사와 퀸트의 이중창이다(예 11). 여기서 가정교사가 부르는 선율은 이 오페라에서 마지막으로 듣는 '나사' 주제로, "테마"에서 들었던 그것(예제 1)과 완벽히 동일한 음렬이다. 그리고 이 주제는 마지막 두 음 [7, 이을 마일스가 메아리처럼 반복하며 마무리된다(예 12). 마일스의 죽음과 함께 시작되는 가정교사와 퀸트의 이어지는 이중창은 듣는 이로 하여금 긴장의 끈을 놓을 수 없게 만든다(예 12). 가정교사와 퀸트가 정확히 같은 선율을 노래하면서 이 둘은 더 이상 음악적으로 구분되지 않는다. 동일한 선율로 부르는 정반대의 가사라니. 이 대목을 두고 "가정교사의 분열증적인 정신의 두 측이 분리되어 그녀와 퀸트의 목소리에 존재함을 음악적으로 암시한다"는 시모어의 해석은 명제 2의 근거로 사용하기에 부족함이 없다.³⁵⁾ 가정교사와 퀸트가 공통된 주제를 나누는 "더블"(doubles)이라는 루 프레히트의 주장 역시,³⁶⁾ 적어도 음악적으로는 "가정교사 = 퀸트"라는 등식의 성립을 가능하게 해 준다.

35) Seymour, *The Operas of Benjamin Britten: Expression and Evasion*, 192.

36) Rupprecht, *Britten's Musical Language*, 140.

(예 12) 제2막, 장면 8, Fig. 134 (p. 311), 가정교사 = 퀸트?

Gov.
 - - ver, e - ver.
 - - wig, e - wig.
 Ah, Miles! -
 Ah, Miles! -

MILES *ff* (freely)
 Peter Quint, you de-vil!
 Peter Quint, Du Teufel!

Quint
 waits, he waits!
 wacht, er wacht!
 The boy runs into the Governess' arms.
 Er läuft in die Arme der Gouvernante.
 Ah, Miles! -
 Ah, Miles! -

Gov.
 you are saved, -
 bist ge - ret - tet,
 you are saved! -
 bist ge - ret - tet,
 Now all - will be
 Jetzt geht - al - les

Quint
 we have failed, -
 wir ver - sag - ten,
 we have failed! -
 wir ver - sag - ten!
 Now - I must
 Jetzt - muss ich

Quint slowly disappears.
 Quint verschwindet langsam.

“테마”에서 피아노로 처음 들었던 ‘나사’ 주제는 이렇게 가정교사의 목소리로 되올리며 오페라를 닫는다. 혹은 또 다른 시작을 암시하며 끝난다. ‘나사’ 주제와 가정교사의 관계를 파악하고 보면 오페라가 시작하는 방식이 새롭게 읽힌다. 브리튼의 오페라는 ‘나사’ 주제가 처음 등장하는 “테마”가 아니라, 정체불명의 화자가 이야기를 하는 “프롤로그”로 시작한다. “프롤로그가 언어적 서문이라면 주제는 프랑스 서곡”이라는 하위드의 표현이 음악적이다.³⁷⁾ 흥미로운 점은 이 정체불명의 화자가 부르는 처음 네 음 [7, 2, 4, 9]이 제1막, 장면 4에서 듣는 가정교사의 음렬 [2, 7, 4, 9]과 순서는 다르지만 동일한 음고류(비서열집합)로 이루어져 있다는 사실이다(예 13-14).³⁸⁾ 그렇다면 오페라의 막을 여는 프롤로그는 가정교사 자신인가?

37) Patricia Howard, *The Operas of Benjamin Britten: An Introduction* (London: Barrie and Rockliff, 1969), 132.

38) 이 부분은 루프레히트 역시 지적하고 있다. Rupprecht, *Britten's Musical Language*, 318, n. 14.

(예 13) 프롤로그의 선율



THE PROLOGUE *quietly*
p
 The Prologue is discovered in front of a drop curtain.
 Der Prolog wird vor dem Zwischenvorhang sichtbar.
 It is a cu-ri-ous sto-ry.
 Ist ei-ne ei-g'ne Ge-schichte.

(예 14) 가정교사의 선율



GOVERNESS *p*
 How beau-ti-ful it is.
 Wie wun-der-schön es ist.

“정체불명의 화자”라고 했지만 초연 당시 “프롤로그”를 부른 성악가가 쿼트역을 맡은 피터 피어스(Peter Pears, 1910-1986)라는 사실을 고려하면,³⁹⁾ 프롤로그가 쿼트인 동시에 가정교사의 또 다른 자신은 아닌지 의심하지 않을 수 없다. 브리튼은 원래 “프롤로그” 없이 “테마”(=‘나사’ 주제)로 오페라를 시작할 계획이었지만 첫 세 장면을 작곡한 후 오페라가 너무 짧아질 것을 염려해 추가한 것으로 알려져 있다.⁴⁰⁾ “프롤로그”의 일반적인 연주 시간이 대체로 3분 남짓이며 최대 4분을 넘지 않는다는 사실을 감안하면 그렇게 좋은 이유는 아니지만, 일반적인 오페라 서곡이 작곡되는 과정과 크게 다르지 않다는 점에서 생각해볼 만한 문제다.

이에 대해 시모어는 브리튼의 음악이 텍스트의 빈자리를 메우는 동시에 원작의 애매성을 더욱 가중시키는 역할을 한다고 주장한다.⁴¹⁾ 예컨대 원작에서 침묵하는 유령은 오페라에서 노래를 하고, 브리튼은 피어스에게 “프롤로그”의 화자와 쿼트역을 동시에 부여함으로써 관객을, 그리고 어떤 측면에서는 성악가를 더욱 혼란스럽게 만들기도 한다.

제임스의 소설이 가정교사의 ‘눈’을 통해 바라본 세상을 기록한 것이라면, 브리튼의 오페라는 가정교사의 ‘귀’를 통해 엿듣는 세상이다.⁴²⁾ 서트클리프 역시 비슷한 견해를 보이는데, 가정교사는 “그리스 비극의 합창처럼 관객을 위한 중재자(mediator)”이며 “매듭을 찾지만 풀 수는 없는 외부인”이

39) 《나사의 회전》의 “프롤로그”는 일반적으로 쿼트역을 맡는 성악가(테너)가 부른다. 다만 반드시 쿼트역을 맡은 성악가가 프롤로그를 불러야 한다고 악보에 명시되어 있는 것은 아니다. 프롤로그가 극적으로는 매우 중요하지만 사실상 단역이나 다름없고, 이를 위해 다른 성악가를 고용해야 하는 현실적인 어려움도 존재한다.

40) Howard, *Benjamin Britten: The Turn of the Screw*, 25, 64-65, 73.

41) Seymour, *The Operas of Benjamin Britten: Expression and Evasion*, 183.

42) Rupprecht, *Britten's Musical Language*, 162-163.

라는 것이다.⁴³⁾ 하지만 브리튼의 가정교사는 ‘나사’ 주제처럼 자기 스스로를, 더 나아가 오페라 전체를 중재하는 인물이라는 점에서 그리스 비극의 합창과는 다른 의미의 중재자이다.

3. 또 한 번의 회전, 혹은 해석의 전회: 나가는 글을 대신하며

지금까지 한 이야기는 다양한 방식으로 스스로를 파생시키며 오페라 전체를 지배하는 ‘나사’ 주제와 가정교사, 쿼트의 음악적 관계를 중심으로 명제 2가 성립할 가능성을 탐구하는 것이었다. 더 나아가 명제 1을 주장하는 기존의 연구와 분석이 명제 2의 근거로 해석될 수 있다는 것이 논의의 핵심이었다. 다시 말해 ‘분석’과 ‘해석’은 다르다는 것이다. 실제로 명제 2를 바탕으로 오페라를 (재)해석하다 보면 아직까지 진지하게 논의된 적이 없는 또 다른 가능성과 마주하게 된다. 이는 다음과 같이 표현될 수 있다.

명제 3. 벤자민 브리튼의 오페라 《나사의 회전》 속 이야기는 가정교사의 망상이다.

명제 3이 묻는 것은 이를테면 “유령뿐만 아니라 오페라 속 모든 등장인물과 이야기가 가정교사의 상상일 가능성은 없는가?”, “관객이 경험하는 오페라가 가정교사의 상상 속 세계일 가능성은 없는가?” 따위의 질문들이다. 명제 1과 2가 유령의 실체에 집중한 것이라면, 명제 3은 이야기 전체의 실제 여부를 묻는 것이다.

관건은 명제 3을 뒷받침할 만한 근거, 특히 ‘음악적’ 근거가 무엇이나는 것이다. 여기서 하나의 ‘작업 가설’(working hypothesis)을 세울 수 있는데, 만약 등장인물들을 포함해 오페라 전반에 걸쳐 들리는 음악, 특히 이들의 음고류 관계가 가정교사의 주제에서 파생된다면 오페라 전체가 가정교사의 머릿속에서 나온 상상의 이야기라고 주장할 수 있는가? 가설을 조금 더 구체적으로 표현하면 오페라 전체가 ‘나사’ 주제에서 파생되며, 이 ‘나사’ 주제가 곧 가정교사의 주제라는 것이다. 거꾸로 이야기하면 가정교사의 주제에서 오페라 전체의 음악이 파생된다는 것이다. 즉, 오페라 전체가 가정교사의 투영된 세계라는 주장이다.

사실 오페라 전체가 단일 주제(=‘나사’ 주제)에서 비롯된 것이라는 점에 대해서는 앞서 살펴본

43) Sutcliffe, “The Devil in the Detail of *The Turn of the Screw*,” 9.

바와 같이 학자들 간에 큰 이견이 없다. 이견이 있다면 이에 대한 '해석'이다. 예컨대 루프레히트는 “나사’ 주제가 의미하는 것이 무엇이건 간에 가정교사나 퀸트와는 독립된 것”이라고 단언한다.⁴⁴⁾ 특정 인물과는 독립적으로 오페라 전반에 걸쳐 작용하는 “주제의 자율성”(thematic autonomy)을 근거로 한 주장이지만,⁴⁵⁾ 이는 가정교사가 이 소설/오페라의 등장인물 가운데 유일하게 이름이 없다는 사실을 간과한 것처럼 읽힌다. 심지어 유령조차도 이름이 있는 이 소설/오페라에서 가정교사의 ‘이름없음’은 (‘나사’ 주제와 비슷하게) 다른 어떤 인물과도 동일시 될 수 있는 극적, 음악적 힘을 갖는다.

앞서 살펴본 명제 2를 뒷받침하는 근거, 예컨대 ‘나사’ 주제가 이 오페라 전체의 “서술적 원리”라는 루프레히트의 주장이나 “가정교사의 분열증적인 정신의 두 측이 분리되어 그녀와 퀸트의 목소리에 존재함을 음악적으로 암시한다”는 시모어의 해석 모두 명제 3을 형성하는 데 좋은 출발점이 된다.

이와 같은 작업이 필연적으로 답해야 하는 질문은 새로운 해석을 통해 무엇을 얻느냐는 것이다. 하지만 이 질문은 비유컨대 반전(反轉) 영화를 끝까지 감상한 후 무엇 때문에 다시 보느냐는 질문과 크게 다르지 않다. 다시 보는/듣는 즐거움이 있지 않을까? 그래서 전에는 아무 생각 없이 지나쳤던 대사 한 마디, 음정 하나를 다시 들어 볼 수 있게 해주지는 않을까? 다시 듣기를 가능하게 해주는 게 음악 분석이 주는 혜택은 아닐까? 파이프 스스로 “브리튼도 나도 그 작품[제임스의 원작 소설]을 해석(interpret)하려는 의도는 없었”다고 밝혔지만,⁴⁶⁾ 관객이 이 오페라를 경험하는 방식에 ‘연출’이 미치는 영향을 부인할 수는 없다.

영화 이야기를 꺼낸 김에 조금만 더 하면, 제임스의 『나사의 회전』에서 영감을 얻은 것으로 알려진 알레한드로 아메나바르(Alejandro Amenábar) 감독의 2001년작 《디 아더스》(*The Others*, 2001)는 이를테면 명제 3을 실험한 것이다.⁴⁷⁾ 이 영화에 등장하는 ‘모든’ 등장인물은 죽은 자, 즉 유령이다. 물론 이 사실은 영화가 끝나기 직전에서만 알게 되지만. 영화 속 세계가 여주인공 그레이스(니콜 키드먼) 한 사람의 투영인지에 대해서는 이견이 있겠지만, 적어도 이 영화가 명제 2에서 한 발 더 나아간 것은 분명하다.⁴⁸⁾

44) Rupprecht, *Britten's Musical Language*, 143.

45) Rupprecht, 위의 책, 143.

46) Howard, *Benjamin Britten: The Turn of the Screw*, 23에서 재인용.

47) 그러니까 “based on”이 아니라 “inspired by”라는 말이다.

48) 명제 2를 영화화한다면 같은 해 개봉한 《뷰티풀 마인드》(*A Beautiful Mind*, 2001)에서 정신분열증을 앓고 있는 주인공 존 내쉬에게만 찰스와 파치가 존재하는 것과 같다.

덧붙이건대 영화 《디 아더스》가 명제 3의 ‘근거라는 이야기가 아니다. 명제 3이 던지는 ‘질문’의 근거라는 말이다. 《디 아더스》가 제임스의 『나사의 회전』을 새로운 방식으로 해석한 것이라면, 이 해석이 오페라 《나사의 회전》을 바라보는 기존의 방식에 새로운 시각을 제공해 줄 수 있다는 것이다. 아메나바르의 영화에서처럼 만약 오페라에서 벌어지는 일이 모두 가정교사의 정신병이 투영된 것이라면, 예컨대 쿤트와 마일스가 교류하는 동안 가정교사가 없다고 하더라도 크게 문제될 것이 없다. 관객이 경험하는 오페라 전체를 가정교사의 정신 세계로 이해하면 된다. 요컨대 이 장면에서는 관객이 관찰자 시점이 아닌 가정교사의 시점에서 그녀가 경험하는 것(환각?)을 직접 경험하는 것이다.

《나사의 회전》이 애초에 영화-오페라로 제작될 계획이었다는 사실을 감안하면 《디 아더스》와의 비교는 어느 정도 타당성을 갖는다. 예컨대 오페라가 이야기를 펼치는 방식은 원작 소설의 그것과 동일하지 않다. 총 24개의 장(章)으로 이루어진 소설에 비해 오페라는 16개의 짧막한 장면으로 이루어져 있고, 그래서 시모어는 브리튼의 오페라를 “영화적 장면”(cinematic sequence)으로 구성된 작품으로 이해한다.⁴⁹⁾

그런 의미에서 BBC에서 제작한 《나사의 회전》의 영화-오페라 버전은 후속 연구에서 명제 3의 가능성을 실험하는 데 몇 가지 힌트를 주는 동시에 남겨진 과제도 알려준다.⁵⁰⁾ 예컨대 오페라가 진행되는 동안 종종 꿈(악몽)을 꾸는 가정교사의 모습은 시간의 흐름을 왜곡하며 현실과 환상의 구분을 어렵게 만든다. 가정교사와 제셀 양이 조우하는 제2막, 장면 3의 카메라 워크(camera work)는 누가 산 자이고 죽은 자인지를 애매하게 하고, 오페라의 피날레인 제2막, 장면 8이 끝나는 순간 거꾸로 되감기는 화면은 ‘나사’ 주제에 내재된 ‘끝없는 시작’을 떠올리게 한다. 영화-오페라이기 때문에 가능한 ‘변주’의 연출은 그 자체만으로도 또 하나의 연구 대상이다.

제임스의 『나사의 회전』에 관한 연구는 끊임없이 쏟아져 나오고 있는 반면,⁵¹⁾ 브리튼의 《나

49) Seymour, *The Operas of Benjamin Britten: Expression and Evasion*, 185. 브리튼의 오페라와 영화 기법에 관한 자세한 논의는 다음 문헌을 참고하라. David Crilly, “Britten and the Cinematic Frame,” in *Benjamin Britten: New Perspectives on His Life and Work*, ed. Lucy Walker (Woodbridge: Boydell, 2009), 56-72.

50) Benjamin Britten, *The Turn of the Screw*, City of London Sinfonia, Roehrdam Hickox (East Sussex: Opus Arte, 2005), DVD.

51) 제임스의 『나사의 회전』에 관한 주요 연구들은 다음 두 문헌에 자세히 요약, 정리되어 있다. David Kirby, *“The Portrait of a Lady” and “The Turn of the Screw”: Henry James and Melodrama* (London: Macmillan, 1991); Leonard Orr, *James’s The Turn of the Screw: A Reader’s Guide* (London: Continuum, 2009).

사의 회전》 연구는 국내외를 막론하고 찾아보기 어렵다. 현존하는 두 권의 브리튼 연구 참고문헌서를 살펴봐도 하워드와 루프레히트의 연구를 제외하면 독립적이고 심도 있는 분석은 손에 꼽을 정도다.⁵²⁾ 하지만 굳이 이 때문이 아니더라도 이 글을 시작하며 인용한 가정교사의 대사 “누가 내 이야기를 믿겠어요? [...] 나는 혼자예요, 혼자.”는 오페라를 경험하는 내내, 그리고 경험한 후에도 계속해서 되울린다. 그녀의 호소에, 브리튼의 나사의 회전 소리에 귀 기울여 볼 때다.

검색어

벤자민 브리튼(Benjamin Britten), 헨리 제임스(Henry James), 머파뉴 파이프(Myfanwy Piper), 나사의 회전(The Turn of the Screw), 오페라(opera), 12음렬(twelve-tone row), 음악분석(music analysis), 해석(interpretation), 연출(stage direction)

52) Stewart R. Craggs, *Benjamin Britten: A Bio-Bibliography* (Westport, CT: Greenwood Press, 2002); Peter J. Hodgson, *Benjamin Britten: A Guide to Research* (New York: Garland Publishing, 1996).

부록

‘나사’ 주제의 48(=24)개 변환

(예: T0=T3RI, T0I=T9R, etc.)

T0: 0 5 2 7 4 9 6 B 8 1 A 3	T0I: 0 7 A 5 8 3 6 1 4 B 2 9
T1: 1 6 3 8 5 A 7 0 9 2 B 4	T1I: 1 8 B 6 9 4 7 2 5 0 3 A
T2: 2 7 4 9 6 B 8 1 A 3 0 5	T2I: 2 9 0 7 A 5 8 3 6 1 4 B
T3: 3 8 5 A 7 0 9 2 B 4 1 6	T3I: 3 A 1 8 B 6 9 4 7 2 5 0
T4: 4 9 6 B 8 1 A 3 0 5 2 7	T4I: 4 B 2 9 0 7 A 5 8 3 6 1
T5: 5 A 7 0 9 2 B 4 1 6 3 8	T5I: 5 0 3 A 1 8 B 6 9 4 7 2
T6: 6 B 8 1 A 3 0 5 2 7 4 9	T6I: 6 1 4 B 2 9 0 7 A 5 8 3
T7: 7 0 9 2 B 4 1 6 3 8 5 A	T7I: 7 2 5 0 3 A 1 8 B 6 9 4
T8: 8 1 A 3 0 5 2 7 4 9 6 B	T8I: 8 3 6 1 4 B 2 9 0 7 A 5
T9: 9 2 B 4 1 6 3 8 5 A 7 0	T9I: 9 4 7 2 5 0 3 A 1 8 B 6
TA: A 3 0 5 2 7 4 9 6 B 8 1	TAI: A 5 8 3 6 1 4 B 2 9 0 7
TB: B 4 1 6 3 8 5 A 7 0 9 2	TBI: B 6 9 4 7 2 5 0 3 A 1 8
T0R: 3 A 1 8 B 6 9 4 7 2 5 0	T0RI: 9 2 B 4 1 6 3 8 5 A 7 0
T1R: 4 B 2 9 0 7 A 5 8 3 6 1	T1RI: A 3 0 5 2 7 4 9 6 B 8 1
T2R: 5 0 3 A 1 8 B 6 9 4 7 2	T2RI: B 4 1 6 3 8 5 A 7 0 9 2
T3R: 6 1 4 B 2 9 0 7 A 5 8 3	T3RI: 0 5 2 7 4 9 6 B 8 1 A 3
T4R: 7 2 5 0 3 A 1 8 B 6 9 4	T4RI: 1 6 3 8 5 A 7 0 9 2 B 4
T5R: 8 3 6 1 4 B 2 9 0 7 A 5	T5RI: 2 7 4 9 6 B 8 1 A 3 0 5
T6R: 9 4 7 2 5 0 3 A 1 8 B 6	T6RI: 3 8 5 A 7 0 9 2 B 4 1 6
T7R: A 5 8 3 6 1 4 B 2 9 0 7	T7RI: 4 9 6 B 8 1 A 3 0 5 2 7
T8R: B 6 9 4 7 2 5 0 3 A 1 8	T8RI: 5 A 7 0 9 2 B 4 1 6 3 8
T9R: 0 7 A 5 8 3 6 1 4 B 2 9	T9RI: 6 B 8 1 A 3 0 5 2 7 4 9
TAR: 1 8 B 6 9 4 7 2 5 0 3 A	TARI: 7 0 9 2 B 4 1 6 3 8 5 A
TBR: 2 9 0 7 A 5 8 3 6 1 4 B	TBRI: 8 1 A 3 0 5 2 7 4 9 6 B

참고문헌

- Brett, Philip. "Britten's Bad Boys: Male Relations in *The Turn of the Screw*." *percussion* 1 (1992): 5-25.
- . "Eros and Orientalism in Britten's Operas." In *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, 2nd ed.. Edited by Philip Brett, Elizabeth Wood and Gary C. Thomas, 235-256. New York: Routledge, 2006.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Knopf, 1984. 박혜란 번역. 『플롯 찾아 읽기』. 서울: 도서출판 강, 2011.
- Craggs, Stewart R. *Benjamin Britten: A Bio-Bibliography*. Westport, CT: Greenwood, 2002.
- Crilly, David. "Britten and the Cinematic Frame." In *Benjamin Britten: New Perspectives on His Life and Work*. Edited by Lucy Walker, 56-72. Woodbridge: Boydell, 2009.
- Evans, Peter. *The Music of Benjamin Britten*. Rev. ed. London: J. M. Dent and Sons, 1989.
- Felman, Shoshana. "Turning the Screw of Interpretation." *Yale French Studies*, no. 55/56 (1977): 94-207.
- Hindley, Clifford. "Why Does Miles Die? A Study of Britten's *The Turn of the Screw*." *The Musical Quarterly* 74/1 (1990): 1-17.
- Hodgson, Peter J. *Benjamin Britten: A Guide to Research*. New York: Garland Publishing, 1996.
- Howard, Patricia. *The Operas of Benjamin Britten: An Introduction*. London: Barrie and Rockliff, 1969.
- , Edited by *Benjamin Britten: The Turn of the Screw*. Cambridge Opera Handbooks. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- James, Henry. *The Turn of the Screw*. London: William Heinemann, 1898. 이승은 번역. 『나사의 회전』. 파주: 열린책들, 2011.
- Kirby, David. *"The Portrait of a Lady" and "The Turn of the Screw": Henry James and Melodrama*. London: Macmillan, 1991.

- Mellers, Wilfrid. "Turning the Screw." In *The Britten Companion*. Edited by Christopher Palmer, 144-152. London: Faber, 1984.
- Mitchell, Donald. "Britten, Benjamin: Three Letters to Anthony Gishford." *Tempo* 120 (1977), 7-9.
- Orr, Leonard. *James's The Turn of the Screw: A Reader's Guide*. London: Continuum, 2009.
- Rupprecht, Philip. *Britten's Musical Language*. New York: Cambridge University Press, 2001.
- , ed. *Rethinking Britten*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Seymour, Claire. *The Operas of Benjamin Britten: Expression and Evasion*. Woodbridge: Boydell, 2004.
- Smith, Sara E. "A Study and Analysis of the Instrumental Theme and Variations in Benjamin Britten's *The Turn of the Screw*." M.A. Thesis, Eastman School of Music, 1983.
- Stein, Erwin. "The Turn of the Screw and Its Musical Idiom." *Tempo* 34 (1954-55): 6-14.
- Stimpson, Mansel. "Drama and Meaning in *The Turn of the Screw*." *Opera Quarterly* 4/3 (1986): 75-82.
- Teyssandier, Hubert. "Voices of the Unseen: Benjamin Britten's Reading of *The Turn of the Screw*." *E-rea*, 3.2 (2005). <http://erea.revues.org/544>. 2017년 10월 4일 접속.
- White, Eric Walter. *Benjamin Britten: His Life and Operas*. 2nd ed. Edited by John Evans. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Whitesell, Lloyd. "Doubt and Failure in Britten's *The Turn of the Screw*." *Indiana Theory Review* 13/2 (1992): 41-88.
- Whittall, Arnold. "The Chamber Operas." In *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Edited by Mervyn Cooke, 95-112. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Wilson, Edmund. "The Ambiguity in Henry James." In *The Triple Thinkers*, 102-150. Harmondsworth: Penguin, 1962.

악보

Britten, Benjamin, and Myfanwy Piper. *The Turn of the Screw*, op. 54. Full Score.
London: Boosey & Hawkes, 1966.

음반 및 DVD

Britten, Benjamin. *The Turn of the Screw*. City of London Sinfonia, Rocharad Hickox.
East Sussex: Opus Arte, 2005. DVD.

Sutcliffe, Tom. "The Devil in the Detail of *The Turn of the Screw*." Liner notes, 7-9.
The Turn of the Screw, City of London Sinfonia, Rocharad Hickox. East Sussex:
Opus Arte, 2005. DVD.

Benjamin Britten and the Turning Sound of the Screw, or the Turn of the Interpretation

Hee Seng Kye

The purpose of this paper is twofold. First, it examines the “reality” of the ghosts in Henry James’s novella “The Turn of the Screw,” and tests the extent to which this reality is possible in Benjamin Britten’s opera *The Turn of the Screw*. Drawing on the work by well-known Britten scholars, this paper attempts to show the way in which their analyses can be interpreted to test the reality of the ghosts. Second, the present study tests a proposition that the entire opera is a projection of the Governess’s psyche. Based on a working hypothesis that the musical materials of the entire opera grow out of the Governess’s theme, this study discusses the relationship between analysis and interpretation.

벤자민 브리튼과 나사의 회전 소리, 혹은 해석의 전회

계희승

본 연구의 목적은 두 가지이다. 첫 번째는 헨리 제임스의 소설 『나사의 회전』 속 유령이 가정 교사의 망상이라는 주장이 벤자민 브리튼의 오페라 《나사의 회전》에서 어디까지 유효한지 알아보는 것이다. 이를 위해 기존 연구와 분석을 재검토하고 이들이 어떻게 위의 주장을 뒷받침하는 근거로 해석될 수 있는지 알아본다. 본고의 두 번째 목적은 첫 번째 작업을 통해 드러나는 새로운 해석, 요컨대 관객이 경험하는 오페라 전체가 가정교사의 망상일 가능성을 탐구하는 것이다. 오페라 전반에 걸쳐 사용되는 음악이 가정교사의 주제에서 파생된다는 작업 가설을 제시하고, 해석과 분석의 상호연관성을 논의한다.

논문투고일자: 2017년 11월 2일

심사일자: 2017년 11월 19일

게재확정일자: 2017년 12월 4일

