

# 영화음악의 위치성에 대한 재고찰

## - 내재, 외재, 그리고 그 사이 공간들 -

안수환

### 1. 들어가면서

영화에서 음악은 내러티브와 영상에 종속된다. 음악은 영화의 즐거리에 어울리는 분위기를 형성하거나 영상과 어울림으로써 이들과의 의미 연합을 이끌어낸다. 음악은 내러티브와 영상을 헤치지 않는 선에서 그 역할을 충실히 이행한다. 효율적으로 사용된 음악은 감상자를 영화에 몰입하게 하고, 나아가 즐거이나 영상이 미처 표현하지 못한 함축적 의미들을 경험하고 때로는 상상하게 한다.

영화에서 음악의 역할에 대해 과거로부터 현재에 이르기까지 여러 학자들의 다양한 시각의 논의들이 이어지고 있다.<sup>1)</sup> 이와 같이 다양한 시각이 존재하는 까닭은 영화의 지속적인 발전과 더불어 영화에서 음악이 수행하는 역할들 역시 다양해지고 또 복잡해졌기 때문이다. 기술의 발전에 힘입어 음악과 소리 공간이 만들어내는 자유도를 높여 다양한 공간성을 추구하려는 영화제작 주체들의 부단한 시도와 노력 역시 음악의 역할을 다원화한 주요한 원인이다. 영화음악학자 최유리 역시 영화

1) 영화에서 음악의 역할을 5가지로 분류한 코플랜드의 논의는 당시 50년대 이전 영화분석에 유용하지만, 오늘날의 다양화 된 음악의 역할을 설명하기에는 한계가 있다. 그러나 영화음악의 기능에 대한 국내의 담론들이 코플랜드의 논의에서 비롯되었음을 감안할 때 그의 영화에서 음악의 5가지 기능은 언급할 가치가 있다고 본다. 코플랜드는 영화에서 음악의 기능을 1) 시공간적 배경을 확인시켜주는 기능, 2) 인물의 내부 심리, 상황의 내적인 의미 창출, 3) 순수한 배경음악으로서의 기능, 4) 시퀀스에 연속성을 부여하는 기능, 5) 영화의 감정적 기반을 구축하는 기능으로 설명하고 있다.

이수일은 코플랜드, 골만, 래리 팀을 비롯한 영화음악학자 혹은 작곡가들의 주장을 인용하여 영화음악이 시대적 환경에 따른 변화와 유행에 발맞추어 발전해왔다고 주장한다. 이수일, "영화음악의 기능 이론들에 대한 비교 연구," 『음악교육공학』 22 (2015), 1-22. 한편, 이상윤은 국내 장편 영화 『괴물』에 사용된 음악을 1) 등장인물의 감정을 묘사하는 음악, 2) 극적 효과를 위한 음악, 3) 장면 간의 연결을 위한 음악, 4) '배경'으로서의 음악의 네 가지로 분류하여 음악의 기능을 분석하고 있다. 이상윤, "음향과 음악으로 본 장편영화 '괴물' 분석," 『한국엔터테인먼트산업학회 논문집』 7/3 (2013), 1-13.

음악의 기술적인 발전이 영화의 의미 전달 기능을 강화했다는 데에 동의한다.<sup>2)</sup> 현대 영화에서 자주 사용되는 기법들 중, 음악이 유래하는 전통적인 두 공간 즉, 내재적 공간(diegetic space)과 외재적 공간(non-diegetic space)의 경계를 의도적으로 흐뜨리며 허물려는 노력은 특히 주목할 만하다. 즉, 영화음악은 그 동안 소극적으로 활용되어왔던 청각적 세계의 자유도를 제고하여 보다 적극적으로 영상과 내러티브에 적용되고 있다. 영화음악학자 홀브룩(Morris Holbrook)은 이러한 적극적인 자유도의 활용이 관객들의 몰입도를 향상시키는 효과가 있다고 주장하며, 이러한 경계 허물기가 가져다주는 미묘한 효과에 대해 관심을 보이고 있다.<sup>3)</sup>

본 논문은 영화에서 음악의 기능에 대한 근래의 논의들을 검토하고 다원화된 음악의 역할에 대한 학자들의 시각을 비교·설명함으로써 이들의 논의가 영화음악의 풍부한 감상에 기여할 수 있는 지점을 밝히고자 한다. 이러한 논의는 음악의 역할에 대한 골만(Claudia Gorbman)의 내재적, 외재적 음악으로부터 비롯된 것임을 보이는 것으로 시작하여, 이들 사이의 ‘환상적인 갭’(fantastic gab), 앰비다이제틱(ambidiegetic), ‘애매한 상태’ 등 ‘사이공간’의 개념적 정의를 시도하게 될 것이다. 또한 최근의 영화들이 이러한 대립적 공간들 사이에 위치하며 특히 몇몇 영화의 장면들에서 사용된 음악은 이들의 공간을 옮겨 다니며 풍부하고 미묘한 해석에 기여 한다는 사실을 입증할 것이다.

## 2. 영화음악의 기능에 대한 학자들의 이해방식

영화음악학자들은 골만이 제니트(Gerard Genette, 1930-2018)를 인용하여 표준화한 내재와 외재의 이분법을 중심으로 음악의 기능과 효과에 대해 논의한다.<sup>4)</sup> 특히 스틸웰(Robynn Stillwell), 스미스(Jeff Smith), 홀브룩 등은 이러한 쟁점에 대한 독특한 시각을 쏟아내며 활발한 담론 형성에

2) 최유리. “영화음악의 기능에 관한 메타이론의 연구,” (이화여자대학교 음악연구소 연구보고서, 2007), 31-40.

3) Morris B. Holbrook, "Ambi-diegetic Music in the Movies: The Crosby Duets in High Society," *Consumption, Markets and Culture* 8/2 (2005), 153-154.

4) 골만의 이분법적 공간이 학계의 중심이론이었던 것은 사실이나 이에 반대하는 소수의견도 존재한다. 예를 들어, 윈터스(Ben Winters)는 골만의 이분법적 분석과 메타 공간의 존재에 대한 반론으로 엑스트라다이제틱(extra-diegetic), 인트라다이제틱(intra-diegetic) 그리고 내재적 음악으로 나뉘는 세 가지 분류법을 제시하였지만 현재는 크게 받아들여지고 있지 않다. 그러나 그의 시도는 다양한 분석과 제시로 인하여 현대영화음악에 대한 이해의 폭을 넓히게 되는 계기를 마련해 주었다. Ben Winters, "The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space," *Music and Letters* 91/2 (2010), 224-244.

기여한다. 이들은 영화에서 음악의 위치에 대한 관객의 세계관과 이해방식에 대하여 내·외재성 모두에 포함되거나 이들 사이에 위치하고, 또는 이들을 넘나드는 특이한 사례에 주의를 기울이며 저마다의 분석을 제시한 바 있다. 이들의 논의는 영화에서 음악의 위치성에 기반을 두어 그 기능에 대해 분석하는 다양한 관점을 제공하였다. 이 장에서는 골만의 전통적인 이분법적 시각인 내·외재적 음악을 비판적으로 검토하는 것으로 시작, 최근의 논의들과의 비교를 시도할 것이다. 이러한 논의 속에서 골만의 이분법적인 세계관이 여전히 음악의 역할을 설명하는 효율적인 패러다임을 확인할 것이다.

## 2.1 내·외재적 음악

한상준은 영화에서 사용되는 음악을 “형태상 디제시스적 음악과 비디제시스적 음악으로 분류할 수 있다”고 말하면서 음악이 비롯되는 지점이 ‘영화 속’이냐 아니면 ‘바깥에서 첨가’되느냐에 따라 디제시스와 비디제시스 즉, 내재와 외재로 나눈다. 그의 표현을 빌리자면,

[...] 디제시스적(내재적)이란 [음악이] 영화 속에서 진행되는 이야기 세계 안에 속하는 것이고, 비디제시스적(외삽적)이란 그 바깥에서 첨가된 상황을 뜻한다. 그러나 이러한 접근은 먼저 영화라는 매체가 지닌 이야기성에 대한 설명을 전제로 한다. 영화 음악의 종속적 기능(장식적인 배경음악으로서의 기능)과 대위법적인 기능(관객의 의식에 직접 호소하는 전경 음악으로서의 기능)이란 본질상 이야기와의 관계를 전제로 하기 때문이다.<sup>5)</sup>

이 책의 또 다른 곳에서 한상준은 외재적 음악을 “이야기 속 허구의 실제 세계 안에서 연주되는 음악, 즉 내러티브 내부 소스로부터 나오는 음악을 제외한 음악”으로 정의하면서 이 둘의 구분이 내러티브에 기인하느냐 아니냐의 문제로 귀결되는 점을 강조한다.

비에즈비키(James Wierzbicki)는 내재적 음악과 소스음악을 구분함으로써 내재와 외재의 경계를 한층 구체화한다. ‘소스음악’은 “음악의 진원이 어떤 방식으로든 영화의 내러티브에 포함되어 있을 것”에 더해 그 음악이 “영화 내의 등장인물에게 들릴 것”을 조건으로 명시하고 있다.<sup>6)</sup>

골만의 내재와 외재의 개념은 영화에서 음악의 위치성을 이해하는 전통적인 방식이다. 영화 또는 영화음악 이론에서 이 둘의 구분은 음악의 역할을 설명하는 가장 기본적인 방식이며, 그 구분은 실제로 꽤 유용하다. 골만이 말하는 내재와 외재 구분의 핵심은 음악의 진원이 내러티브 ‘안’이

5) 한상준, 『영화음악의 이해』 (서울: 한나래출판사, 2000), 122-123.

6) James Wierzbicki, *Film Music: A History* (Routledge, 2009), 5.

나, ‘밖’이 아니다. 내러티브 ‘안’에 존재하는 내재적 음악은 영화의 서사 공간 안에 존재하며, 반대로 외재적 음악은 서사적 공간에 포함되어 있지 않다. 골만은 이 ‘안’과 ‘밖’의 개념을 제니트의 “기본 내레이션에서 언급된 시공간적 우주”(the spatiotemporal universe referred to by the primary narration)에서 출발하며, 제니트가 제시한 서사공간과 관람객의 서사공간의 층위적 구분을 적용하여 고안한 것이다. 골만은 자신의 내·외재적 세계관이 독일의 영화이론가 크라카우어(Siegfried Kracauer 1889-1966)에서 비롯되었음을 밝히면서 영상과 소리에 관한 세 범주의 구별 방식을 소개한다. 영상과 소리 간 일치성, 상호 간 의미연관성, 그리고 청각 공간의 직접적 관련성이 그것이다.<sup>7)</sup> 골만은 세 번째 즉, 청각 공간과 음악이 직접적으로 관련되어 있는지의 여부에 따라 내재성과 외재성을 구분하였다.

나아가 골만은 내재와 외재 모두에 존재하는 애매한 지점에도 주의를 기울였는데, 이들이 공유하는 공간을 음악이 내·외재적 공간 사이를 자유롭게 넘나든 결과로 설명하였다. 골만에 따르면, 고전 영화는 서사공간의 존재를 불식시켜 내재적 공간을 강조하지만, 현대 영화는 공간적 위치에 얽매이지 않은 채 음악이 존재한다.<sup>8)</sup> 그녀는 『Hangover Square』 (1945, John Brahm 감독)의 분석에서 배경음악과 주인공의 연주가 동일한 테마를 갖고 있음을 지적하면서 음악이 내재와 외재 그리고 공유 공간인 메타다이제틱(metadiegetic)의 경계를 넘나들고 있다고 주장한다.<sup>9)</sup> 즉 골만은 내·외재적 공간에서 음악적 아이디어를 공유할 수 있는 음악을 메타다이제틱으로 간주하고 있는 것이다. 그녀가 말하는 메타다이제틱은 회상 장면에서 사용된 음악을 떠올리면 이해가 쉽다. 골만의 사례를 가져와 설명해보면, 서로를 잘 알고 있는 X와 Y라는 인물이 있다고 가정해보자. 이들이 만나 이야기를 나누던 중 Y가 X의 옛사랑 이름을 언급하자 X의 표정이 곧바로 변한다. 이 때 특정 화음을 배경으로 X는 회상에 빠진다. 여기서 음악은 극중 인물의 기억 속에 있지만, 영상 안에는 그 어떤 음원도 존재하지 않기 때문에 등장인물들은 음악을 실제로 들을 수 없다. 음악을 들을 수 있는 주체는 영화 밖의 관객이다. 이와 같이, 음악의 진원이 내러티브에 근거하지만, 물리적으로 들려오는 음악의 위치가 외재인 경우, 이를 메타다이제틱 음악이라고 부른다.<sup>10)</sup>

골만은 음악의 공간적 위치에 대한 모호성을 내재 혹은 외재적 음악에 모두 포함 시켜 풀어내고 있다. 그러나 후대의 학자들은 그녀의 분석에 다른 추상적 공간을 추가하여 이를 발전시키거나 내

7) Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Indiana University Press, 1987), 152.

8) 위의 글, 45.

9) 위의 글, 164.

10) 위글 글, 21.

재성과 외재성에 대한 문제적 해석을 다양하게 제시하고 있다. 다음 절에서는 이들의 논의를 간략히 소개할 것이다.

## 2.2 환상적인 갭과 앰비다이제시스

영화음악학자 쿡(Mervyn Cooke)은 현대 영화음악에서 음악의 내재와 외재의 전통적 위치와 이 둘의 이분법적 존재론을 흐뜨리는 영화음악 작법을 높이 평가하며, “현대 영화에서 내재적, 외재적 음악, 사운드 그리고 이 둘 즉, [내재와 외재의 구분을 흐리게 하는 것 사이의 세밀하게 의도된 대조는 긴장이나 모호함을 조성하는 강력한 도구”라고 말한다.<sup>11)</sup>

스틸웰은 영화의 세계관에 내재와 외재로 구분한 제니트의 주장에 따라 영화음악의 위치성을 지정했다. 다만, 그는 연극이나 오페라의 피트-오케스트라와 무대의 경계에서 출발한 개념을 가지고 외재성과 내재성을 구분 짓는다는 점에서 앞선 학자들과 다르다. 이 구분을 영화에 적용하면 무대는 스크린이 되고, 무대 밖은 스크린의 밖의 공간이 된다. 이 구분대로라면 스크린에 음악의 진원이 반드시 제시되어야 하므로 스틸웰은 소스음악과 다이제틱 음악을 동일시하는 오류를 범할 뻔 하지만, ‘환상적인 갭’(fantastic gap)이라는 내재와 외재 사이의 추상적인 공간을 만들어 그의 해석에 생길법한 오류를 피한다. 스틸웰은 영화에서 대다수의 음악이 어느 한 쪽에 쉽게 배치될 수 있음을 인정하지만, 많은 사례들이 영화상의 이야기 즉, 복잡한 감정 상태와 인물과의 심리적 유대관계, 배경적 장치 사이에 존재하는 불안정하고 모호한 영역에 놓일 수 있다고 주장한다.

스미스는 연극에 대한 기반을 삼고 있는 스틸웰의 구분 방식에 문제를 제기한다. 스미스는 스틸웰이 음향 효과적 측면 즉, 극장에서 생성되는 고유의 음향을 간과했다고 비난한다. 스틸웰의 음향 효과를 간과한 분류 방식은 음향적 변화가 없는 배경음악 특히, 음향적 효과를 쉽게 생산할 수 없었던 70년대 이전의 영화들을 분석하는 도구로써는 유용하지만 다양한 음향적 변화에 대한 청각적 정보가 제공되는 현대 영화에 적용하기에는 한계가 있다. 다시 말해, 스미스가 바라보는 스틸웰의 세계관은 시대착오적이다. 스미스는 내재적인지 외재적인지 불분명하게 시작된 음악이 이후 줄거리에서 제공된 정보에 의하여 내재적 성격이 짙어지는 경우를 환상적인 갭으로 간주함은 옳지 않다고 지적한다.<sup>12)</sup> 스미스에게 이러한 음악은 내재적일 따름이며, 이는 골만의 견해와 맥을 같이 한다.

11) Mervyn Cooke, *A History of Film Music* (Cambridge University Press, 2008), loc. 1291.

12) 스미스는 『인터게스트』 피아노 음악에 대하여 스틸웰의 환상적인 갭을 반박하며 단서가 스토리 내에 존재함을 들어 내재적이라 주장한다. 주인공이 “소년이 피아노를 치고 있어”라는 대사는 음악적 단서가 이야기 내부에 존재한다.

한편, 홀브룩은 내·외재 음악의 양극적인 기능을 인정하면서 앰비다이제틱의 필요성을 주장하고 있다. 그는 시온(Michel Chion)과 카사비안(Anahid Kassabian)의 내재와 외재 그리고 사이공간의 구분을 수용하면서 앰비다이제틱의 공간을 새롭게 제시하고 있다.<sup>13)</sup> 홀브룩이 주장하는 앰비다이제틱은 내재적 음악처럼 스크린 안에서 캐릭터가 음악을 연주하지만 동시에 줄거리, 등장인물 혹은 다른 중요한 영화적 주제들을 극적인 전개로 향상시키는 외재적 음악으로 표출되는, 말 그대로 양쪽에 존재성을 두는 양가적 음악을 뜻한다.<sup>14)</sup> 이 네 번째 유형의 음악은 전통적으로 내재적 음악의 유형과 닮아있지만, 외재적 음악이 해오던 기능을 수행하여 영화의 극적인 발전에 기여한다. 그러나 앰비다이제틱의 지점을 설정하는 과정에서 야기될 수 있는 위험 요소는 단순히 화면 안에 존재할법하다는 이유로 그것을 소리의 진원으로 치부하는 데 있다. 화면상의 캐릭터들의 행동과 음악 소리가 일치하더라도 외재적 공간에서 흘러나오는 음악으로 분류할 수 있는 경우도 빈번하기 때문이다. 따라서 앰비다이제틱 공간에 대한 홀브룩의 개념은 메타다이제틱 공간을 사서 축소되어야 하며, 이러한 존재론적 개편은 본 논문의 3장에서 이루어질 것이다.

(표1)은 홀브룩의 음악 기능에 대한 이해를 보인다. 홀브룩은 소스음악과 내재적 음악을 동일시함으로써 음원의 힌트가 내재적으로 존재함에도 불구하고 그것을 사이음악으로 분류하는 오류를 범한다. 이러한 오류는 부홀러(James Buhler)가 지적한대로,<sup>15)</sup> 소스음악과 내재적 음악을 동일시하는 데에서 시작된 듯 보인다. 근본적으로 이러한 오류는 카사비안과 시온의 세계관을 임의로 해석한 것에서 비롯된 것이다. 즉, 줄거리 공간에 포함된 내재적 음악을 ‘사이 공간’이라고 구분한 것은 골만이 주장한 내재성에 대한 논리를 폭넓게 수용하지 못한 데서 나왔다.

13) Morris Holbrook, "A Book-Review Essay on the Role of Ambi-Diegetic Film Music in the Product Design of Hollywood Movies: Macromarketing in La-La-Land," *Consumption, Markets and Culture* 6/3 (2003), 223-224.

14) Morris Holbrook, "Ambi-Diegetic Music in the Movies: The Crosby Duets in High Society," 153-154.

15) Jeff Smith, "Bridging the Gap: Reconsidering the Border between Diegetic and Nondiegetic Music," *Music and the Moving Image* 2/1 (2009), 1-2.

(표1) 홀브룩의 음악기능의 이해

	스토리 세계에 포함 (객관적, 실제적) (스크린 음악) 사실적 묘사	스토리 세계에 미포함 (주관적, 기념적)  극적인 발전
시각적으로 식별이 가능한 소리 요소가 없는 지점 (소리요소가 영상에 없음) 외부에서 소리 생산	스크린에 없음 사이 음악	외재적 무대 음악 외재적 음악
시각적으로 식별이 가능한 소리요소가 있는 지점 (소리요소가 영상에 있음) 내부에서 소리 생산	스크린에 있음 내재적 음악	양가적 음악

홀브룩의 앰비다이제틱 개념은 뮤지컬 영화에 잘 들어맞는다. 그 이유는 뮤지컬 영화를 보는 청중들의 감상 관점이 일반 영화와 다르기 때문이다. 뮤지컬 영화는 화면에 존재하지 않는 음악이 등장인물을 반주하더라도 관객들은 이에 발생하는 물리적 오류를 자연스럽게 받아들일 것이다. 그러나 일반 영화에서 이러한 물리적 위치성이 갑작스럽게 무너지면 관객은 몰입에 실패하거나 혹은 예기치 못한 유머를 경험하게 된다. 따라서 홀브룩의 앰비다이제틱 개념은 뮤지컬 영화를 제외한 다른 영화에는 적용되기 어려운 한계가 있다.

스미스는 골만의 내·외재적 음악의 구분을 거의 그대로 계승하여 공간성을 확보해 나가고 있으며 필자는 그러한 골만과 스미스의 분석을 토대로 현대 영화음악의 기능적 모호성에 대한 논의를 확장하고 그 실례를 들어 살펴보고자 한다.

### 3. 영화에서 음악의 역할

영화에서 음악은 내러티브적 공간을 강화하기 위하여 그 위치성을 모호하게 두기도 하고 때

로는 그 정체성을 바꾸기도 한다. 이러한 까닭으로 현대 영화에서 사용되는 음악은 골만이 말하는 내재와 외재 중 하나의 공간만으로 설명되기 어려우며, 앰비다이제틱과 메타다이제틱과 같은 공동 영역이 존재하게 되는 원인을 제공하였다. 특히 앰비다이제틱과 메타다이제틱 영역에 대한 학자들 간의 논란은 영화에서 음악의 역할을 더욱 흥미로운 것으로 만들었다. 더욱이 분명한 기능적 유래에서 출발한 음악이 시간의 경과에 따라 그 정체성을 여러 차례 바꾸는 복잡한 사례가 나타남으로써 음악의 역할은 더욱 난해하게 된다. 제3장에서는 몇몇 영화에서 음악이 앞서 정리한 위치성과 어떤 관계를 맺으며 풍부한 의미 창발을 이끌어내는지 살펴보도록 하겠다.

### 3.1. 앰비다이제시스와 메타다이제시스의 재정의

골만은 ‘앰비다이제틱’의 존재에 대해 논의한 바 없다. 스미스는 골만의 견해와 맥을 같이 하며 ‘앰비다이제시스’의 개념이 영화 음악 산업에서 유래한 개념이라 설명한다. 이에 반해, 홀브룩은 뮤지컬 영화에서 주로 사용되는 즐거리 세계를 위한 모호한 음악을 앰비다이제시스 음악이라고 정의하였다. 그의 주장대로 이 애매한 공간의 음악은 내재적 요소로 간주될 수도 있으며, 등장인물의 반주 역할을 하고 있다. 아쉬운 점은 현대 영화에 비추어 홀브룩의 앰비다이제시스 영역이 내재적 음악의 요소를 갖추었으면서도 외재적 음악의 기능을 수행하고 있는 장면을 놓치고 있다는 것이다. 즉, 앰비다이제틱 음악은 음악에 대한 즐거리적 세계관과 실제 세계 양쪽에서 시공을 초월하여 물리적 공존이 이루고 있다.

스미스는 부흘러를 인용하여 소스음악과 내재적 음악을 혼동해서는 안 된다고 경고한다. 부흘러에 따르면, 홀브룩을 포함한 많은 영화음악 학자들이 골만이 개념화한 내재적 음악과 외재적 음악과의 관계를 소스음악과 배경음악의 관계와 ‘동의어화’ 하는 것이 문제적이라고 지적한다. 이러한 오해는 골만의 논점을 흐트러뜨렸을 뿐 아니라, 이후 영화음악의 기능에 대한 많은 논쟁을 야기하게 되었다. 골만은 오프스크린 사운드(off-screen sound)<sup>16)</sup>에 대해 언급하면서 음악을 포함한 오프스크린 사운드는 영화상의 공간을 자연스럽게 펼쳐지게 하며, 특히 내재적 음악은 영화 공간을 장식하고, 녹음, 믹싱 및 볼륨 레벨의 변수는 특정 영화의 생생한 공간, 느낌 등을 살찌운다고 주장한다.<sup>17)</sup> 다시 말해, 골만은 물리적인 소스에 연연하지 않고 즐거리 공간에서 논리적인 음원(소스)을

16) 골만에 따르면, ‘오프스크린’이란 음원이 화면에 나타나지는 않지만, 화면 내의 단서로 인해 음원이 즐거리 세계 어딘가에 존재한다고 믿게 되는 공간을 뜻한다(Gorbman, 153).

17) Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, 24-25.

유추할 수 있다면 내재적 음악으로 분류한다.

가령 『어바웃타임』(About Time, 2013)의 ‘지하철 장면’(00:49:44~00:51:20)은 앰비다이제틱의 적합한 사례이다. 이 장면에 사용된 음악 “How long will I love you”는 분명 영화의 서사적 공간에 존재하는 밴드에 의해 연주되므로 분명 내재적이다. 그러나 음악은 시공을 초월하여 주인공들의 다양한 움직임과 상황을 반주하고 있다. 필자는 이 장면에서 나타는 음악이 내재적 진원을 갖고 있음에도 불구하고 외재적 음악으로 변하는 구간이 빈번하게 나타난다고 분석하는 것이 옳다고 간주하지만, 지나치게 많은 변화가 발생하므로 앰비다이제틱의 가능성을 열어두고자 한다.

『캐치미 이프유캔』(Catch me if you can)의 공항에서 탈출 장면(00:47:13~00:49:42)은 바로 그 전 화면에서 대학의 강당에서 피아노 연주를 보여주며 음악에 대한 위치 정보를 미리 제공한다. 그리고 바로 장소를 공항으로 옮기지만 이때 음악은 배경음악으로 남아있다. 여기서 음악은 그저 내재적이라고 그 역할을 확정할 수 없다. 음악은 이미 화려하게 움직이며 외모를 뽐내는 승무원 옷을 입은 여학생들의 아름다운 모습과 주인공 프랭크(디카프리오 역)의 미소와 함께 즐기고 있는 사기꾼의 역할을 뮤지컬 음악처럼 반주하고 있기 때문이다. 이 장면의 음악은 내재에서 외재로 변화를 보인다. 하지만 음악의 진원이 제시되었고, 등장인물들과 관객들 간의 물리적 감정적 공유가 발생하였으므로 앰비다이제시스의 가능성을 열어두고자 한다.

『어바웃타임』과 『캐치미 이프유캔』의 장면들에 나타난 음악은 분명 내재적으로, 그 음원이 드러나 있지만 시공을 초월함으로써 뮤지컬 영화나 혹은 실제 뮤지컬 공연과 같은 효과를 이끌어내고 있다. 필자는 이런 음악을 앰비다이제틱으로 분류하고자 한다. 그 까닭은 줄거리 세계에 음악의 진원이 존재하면서도 시공을 초월하여 실제 세계와 그 음악을 공유하여 외재적 음악으로써의 기능을 동시에 수행하고 있기 때문이다.

앰비다이제틱과 혼동을 야기할 수 있는 경우가 메타다이제틱 음악이다. 메타다이제틱은 영화 속의 등장인물이 상상을 통하여 유발한 음악이 관객의 귀에도 들리는 상태를 뜻한다. 그러나 두 영역의 분명한 차이는 진원이 줄거리 공간에 존재하느냐 여부에 따라 달려있다. 앰비다이제틱의 경우 물리적인 공유가 내재적 공간과 외재적 공간에서 이루어지지만 메타다이제틱의 경우 그 진원이 줄거리 공간에 포함되어있지 않아 물리적 공유가 이루어지지 않는다. 메타다이제틱 음악을 활용하는 장면은 다음 사례들에서 찾을 수 있다. 『노트북』의 길거리 춤 장면(00:17:55~00:18:57)에서 남자 주인공은 잔잔한 허밍으로 여주인공과의 춤을 반주하며 음악을 공유하기 시작하며 그 음악은 결국 구체화되어 관객에게도 구현된다. 이러한 두 개념의 모호함을 알고 있는 골만에 의해 논의되었음에도 불구하고, 이 둘을 구분할 수 있는 핵심적인 특징에 대해서는 골만 조차 명확하게 정의내린 바

었다. 예를 들어 『왓 위민 원트』의 새 집에서의 춤 장면(1:37:21~1:39:24)에서 사용된 음악과 『노트북』의 길거리 춤음악의 역할은 문제적이다.

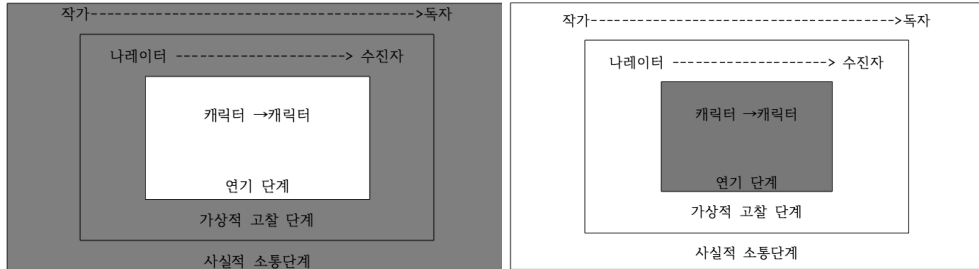
『노트북』의 춤 장면은 새벽의 길거리에서 이루어진다. 두 남녀는 한참을 웃다가 찾길 한 복판에서 춤을 추기 시작하는데 이때 남자 주인공은 노래를 시작하고 이어 음악이 흘러나온다. 또한, 이와 흡사한 장면을 『왓 위민 원트』에서 찾을 수 있다. 『왓 위민 원트』의 새 집에서의 춤 장면을 주인공의 입장에서 다시 설명하면 다음과 같다. 주인공들은 아무 가구도 없는 집에서 춤을 추기 시작한다. 춤이 시작되면서 음악이 함께 페이드인 되어 음악이 흘러나온다. 음악의 진원은 장면에서 찾을 수 없지만 두 남녀주인공은 음악에 맞추어 춤을 추기 시작한다. 등장인물과 관객이 음악을 물리적으로 그리고 감정적으로 공유하는 순간이다. 이때 구체적인 음악적 아이디어는 두 장면 모두 줄거리 세계의 주인공들의 머릿속에서 출발한다. 또한 그 실제적인 소리는 엠비다이제틱 음악처럼 줄거리 세계의 인물들이 들을 수 없다. 필자는 메타다이제틱 음악을 외재적 음악으로 간주할 수 있다고 판단하였으나, 이 경우 사용되는 음악은 등장인물에 의하여 그 음악적인 아이디어가 최초 발생하였기 때문에 감정적 교류가 발생하였다고 여겨, 메타다이제시스의 가능성을 열어두었다.

스미스는 골만의 메타다이제틱 음악과 스틸웰의 환상적인 갭과 공통되는 부분이 있음을 주장한다.<sup>18)</sup> 바로 청중과 극중 인물들이 음악을 공유한다는 데서 그 공통점을 찾을 수 있다. 그러나 필자는 메타다이제틱과 엠비다이제틱의 결정적인 차이는 음악의 진원이 줄거리 공간에 포함되어 있는지 아니면 극중에 창출된 또 하나의 내재 공간에서 출발하는지에 따라 구분되어야 함을 주장한다. 이에 더하여, 엠비다이제틱 음악과 메타다이제틱 음악의 또 하나의 차이는 구체성에 있다.<sup>19)</sup> 엠비다이제틱의 경우 음악은 줄거리 공간 어딘가에서 흘러나오는 음악이지만 메타다이제틱의 경우에는 그 음악의 아이디어가 주인공의 머릿속에서부터 출발한다.

18) Jeff Smith, "Bridging the Gap: Reconsidering the Border between Diegetic and Nondiegetic Music," 22-23.

19) 골만은 제니트의 세 단계의 세계관 중 세 번째 단계인 현실 세계를 인용하지 않았다. 이 점이 메타다이제틱이 엠비다이제틱 음악과 비교될만한 혼동을 준다. 엠비다이제틱 음악의 경우 이미 현실 세계에 존재하는 음악의 구체적인 공유가 줄거리 공간의 주인공들과 관객들 사이에서 발생했을 때 성립할 수 있다.

(도식1) 제니트의 세계관에 기초한 골만의 외재적 음악과 내재적 음악의 위치<sup>20)</sup>



결국 엠비다이제틱 음악은 위에 제시된 표에서 그 위치성이 시간의 흐름에 따라 연기단계와 그 외의 단계를 오가고 있다는 것인데 이것을 무너뜨린 경우는 『어바웃타임』의 지하철 장면의 상황으로 현대 영화에서 이런 종류의 음악적 표현은 그 사용 빈도가 매우 낮다. 그래서 외재와 내재를 시간차에 의해 넘나들고 있다 할 수 있다. 또한 메타다이제틱 음악의 경우에는 위치성만 따졌을 때 그림의 왼쪽에 위치한 외재적 음악과 같은 공간에서 음악이 재생되고 있으므로 외재적 음악이라 할 수 있다.

### 3.2. 음악의 기능 이해에 따른 의미 창발의 사례

외재에서 시작하여 내재로 변이하며 내러티브적 단서에 밀접하게 접근하는 사례가 있다. 『아이언맨』의 오프닝 장면(00:00:45~00:02:23)을 반주하는 음악이 그러하다. 사막에 미군의 지프차가 달리는 장면을 반주하는 호주 락밴드 AC/DC의 Black in Black의 위치성 변화에 주목할 필요가 있다. 음악은 장면이 구체적으로 보이기 전부터 시작된다. 이후 카메라 앵글이 조망하는 차량 내부에는 CD플레이어가 등장한다. 음악의 진원에 대한 노출과 함께 Black in Black의 음질은 청각적 충실도를 높인다.<sup>21)</sup> 이러한 충실도의 제고는 차량 내부에 있는 CD플레이어의 존재와 맞물려 줄거리 공간을 강화한 셈이다. 스미스는 이 장면의 음악에 대하여 그 역할을 ‘내재적’으로 본다. 그는 음악의 정체성 변화를 간과하며 ‘영화와의 서사적 소통’(communicativeness of film narration)이라

20) <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm#N2.3> [2018년 10월5일 접속; Manfred Jahn, Narratology: A Guide to the Theory of Narrative.

21) 외재적으로 판단될 때는 깨끗한 음향으로 나오던 음악이 CD플레이어의 등장과 함께 음향이 변하면서 내재적 음악으로의 변환을 표현한다.

는 개념을 사서 이 부분의 특수한 사례를 설명한다. 그러나 이 장면의 음악의 기능을 ‘내재적’으로 구분하기에는 문제가 있다. 앞선 장면에서 깨끗한 음질로 흘러나오는 음악은 그 진원이 차량내부인가 아니면, 외재적인가? 필자는 이 경우 음악의 기능을 외재적 음악에서 내재적 음악으로 변한다고 봐야한다고 주장한다.

외재와 내재의 경계를 넘나드는 좀 더 복잡한 사례로 『미션임파서블 4』의 ‘인도 장면’(1:35:57~1:41:07)을 들 수 있다. 음악에 포함된 인도의 전통 악기와 음계는 영화가 인도를 배경으로 펼쳐지고 있음을 알린다. 인도 뭍바이, 한 부호(富豪)의 집으로 장소가 옮겨질 때 강력한 인도 풍의 음악이 흘러나오면서 뭍바이 전경이 화면에 펼쳐진다. 여기까지 음악의 역할은 분명 외재적이다. 주인공들의 등장과 함께 하프와 전자기타 등의 음색이 더해지면서 관객은 흐르는 음악이 외재적임을 확신하게 되지만, 곧 이어 등장하는 무희가 음악에 맞추어 춤추는 장면이 부각되면서 음악은 한순간에 내재적으로 변이한다. ‘벤지의 작업 공간에서 무전기를 통해 흐르는 변질된 음색의 음악소리는 음악의 진원이 영화 안에 있음을 더욱 강조한다. 음악이 끝나며 박수소리가 들리는 시점에서는 등장인물 중 한 명이 생사를 걸고 높은 곳에서 점프하는 장면과 그 시점을 일치시키는데, 이 때 음악의 절도 있는 종결은 음악의 위치성과 정체성을 미궁으로 빠뜨린다.

만약 스틸웰이라면 이 장면에 대한 음악의 모호성을 그의 “환상적인 깎”이라는 개념을 사서 표현할 것이다. 반면 스미스는 청각적 충실도가 강화된 부분을 부각시켜 내재적 음악으로 분류할 것이다. 그러나 이 장면은 외재적 음악이 침투하여 영화의 테마가 연주되기도 하며 음악의 끝이 내재적 음악으로 연결된다는 사실을 간과해서는 안 될 것이다. 골만의 관점에 기대어 이를 역동적으로 해석하게 되면 더욱 풍부한 의미를 얻을 수 있다. 장면의 음악은 본질적으로 내적인 공간을 형성하는데 음악이 위와 같은 변화를 통하여 매우 효과적으로 보조하고 있다는 것이다. 현대의 관객들은 이미 현실적인 음악이 영화의 내적인 요소들 중 가장 자유로운 부분임을 알고 있으며 음향의 변화로 인한 공간성 조성 후에 위기 장면에서의 음악적 변화는 관객들의 관심에서 멀어지게 된다. 이후 음악의 갑작스러운 끝맺음으로 인하여 외재적 공간으로 흘러갔던 음악이 내재적으로 한순간에 넘어오면서 관객들은 코믹한 정서와 함께 팽팽한 긴장감을 유지하며 높은 곳에 뛰어내린 등장인물의 생사에 대한 걱정을 영화 안의 인물들과 함께 공유하게 된다.

위의 사례들과 달리 음향적 충실도가 낮으면서도 장면의 변화에 의해 그 정체성을 변이하는 음악이 있다. 『킹콩』(2005)의 오프닝 장면(00:01:02~00:02:57)에서 흘러나오는 “I am sitting on top of the World”는 1933년 미국에서 유행하던 곡으로 영화의 배경이 되는 시대를 대변하며 관객을 빠른 속도로 이 영화의 시대적 배경에 몰입하게 한다. 이것은 원작 『킹콩』(1933)의 제작

년도와 음악이 유행하던 시기가 같다. 또한 이 음악은 당시의 음악 재생 장치인 축음기로 흘러나오고 있다. 그래서 관객은 이 음악이 내재적인 것처럼 듣게 되며, 그 착각으로 인해 음악의 근원을 밝히기 위해 화면에 몰입하며, 영화의 서사로 빨려들어 간다. 이후 영상은 여주인공의 뮤지컬 동작을 조망하면서 음악이 내재적이었음을 표출한다. 시대를 대표하는 유행가를 청각적 충실도를 높여 제시하지만 영화 내에 진원이 노출되지 않으므로 음악의 역할은 분명 외재적이다. 장면의 끝에서 보여준 영상 단서는 음악의 진원이 내재적이었음을 알린다.

『트랜스포터』(2002)에서 주인공이 자동차에 올라타 운전을 시작하면서 음악이 시작된다. (00:16:33~00:17:05) 그러나 청각적 충실도는 낮다. 다시 말해, 사실성을 강조하는 주파수의 변화는 일어나지 않는다. 이 음악이 시작될 때 음악을 켜는 장면이나 음악이 나오고 있음을 암시하는 시각적 단서도 존재하지 않는다. 그러나 주인공이 시동을 멈춤과 동시에 음악소리는 CD플레이어에서 스크래치 잡음이 동반되며 사라진다.

『킹콩』과 『트랜스포터』에서 사용된 이 음악의 위치성에 대해 스틸웰은 ‘환상적인 갭’으로 간주할 것이며, 스미스는 줄거리 공간에 속함을 표현해주는 요소가 등장하기 때문에 내재적 음악으로 간주할 것이다. 그러나 이 두 부분의 음악은 시간이 지남에 따라 그 정체성을 여러 차례 바꾸는 역동적인 사례로 이해하여 풍부한 의미를 얻을 수 있다.

#### 4. 나가면서

골만은 표준화한 영화 음악의 내·외재적 기능의 분류와 메타다이제시스에 대한 가능성을 제시하는 등, 영화음악의 해석적 토대를 마련하는데 기여하였다. 이후 많은 학자들이 골만의 이분법적 분류를 토대로 위치성이 모호한 음악들에 대한 해석의 창을 열었다. 스틸웰은 ‘환상적인 갭’을 제시해 내재와 외재 사이의 파생 공간에 주목하였으며, 홀브룩은 시온과 카사비안의 이해방식에 앰비다이제틱을 더해 양쪽 공간에 걸치는 애매한 음악을 해석할 수 있는 여지를 마련하였다. 또한, 스미스는 이들의 개념을 비판·종합하며 내·외재적 음악의 위치에 대한 판별 기준으로 청각적 충실도를 강조하였다.

필자는 장면에 따라 시시각각 변하는 음악의 위치성을 역동적으로 파악하는 분석의 사례를 제시하였다. 이러한 역동적 분석은 시간성의 즉각적 고려로 인하여 음악의 위치성에 대한 변이 과정에 주목하였다. 시간의 흐름을 고려하게 되면 음악의 위치성은 대부분 내재 또는 외재 둘 중 하

나에 귀속되는 것으로 판단할 수 있게 된다(표2). 또한, 앰비다이제시스와 메타다이제시스의 축소된 의미는 70년대 이전의 영화 음악 분석, 당시의 영화음악 기법이 현대의 영화에 적용되는 경우, 그리고 제3의 세계관이 나타나는 경우에 활용될 수 있으나, 그 빈도는 매우 낮다. 또한 이들 중 대부분을 외재 혹은 내재로 구분할 수 있다.

결국 음악의 역할은 시간의 흐름에 따른 역동적인 변이와 공유를 통한 관객과의 공감 형성에 있으며, 이러한 분석은 장면에 대한 풍부한 이해를 가능하게 할 것이다. 이 논문에서 필자가 강조한 시간성의 재고, 줄거리에 포함되는지의 여부, 그리고 청각적 충실도에 대한 세밀한 판단을 기반으로 한 영화음악의 위치성에 대한 고려는 깊이 있는 영화 해석을 이끌리라 기대한다.

(표2) 영화음악의 위치성에 따른 학자들의 이해방식

	골만	홀브룩	스미스	스틸웰	안수환
내재적	1. 줄거리적 공간 (서사적 공간) 2. on/off screen 관계없음	1. 소스가 존재하는 음악 2. On Screen 3. 사실적 묘사 4. 줄거리 공간에 포함 5. 객관적, 사실적	1. 서사적 공간에 포함된 음악 2. 청각적 충실도가 높음 3. 수제 4. 줄거리적 (Narrative)	1. On Screen 2. 화면을 연극의 무대로 간주	1. 줄거리적 공간에 포함 2. 청각적 충실도가 높음 3. On/Off screen 관계없음 (골만/스미스와 거의 동일)
외재적	관객의 공간	1. 소스가 없음 2. Off Screen 3. 피트 음악으로 간주 4. 주관적 5. 기념적	1. 분위기를 형성하는 음악 2. 파블라 3. 묘사적	1. Off Screen 2. 피트공간에서의 음악	줄거리 공간에 불포함 선명한 음질 청각적 공유가 일어나지 않음 4. 묘사적 음악
meta-diegsis	내재적 요소안의 내재성	언급 없음	사이음악과 동일시	언급 없음	1. 내적인 공간의 존재에서 구체적인 아이디어가 출발 2. 음악적 공간이 뒤섞여 분리할 수 없는 상태로 존재하여 새로운 세계를 만들 3. 내재적 소스를 줄거리 세계에서 찾을 수 없음(또 다른 세계의 창출)
ambi-diegsis	언급 없음	1. 소스가 존재하는 음악 2. On Screen 3. 극적인 발전 4. 줄거리적 공간에 미포함	사이음악과 동일시	환상적인 겹으로 간주	청각적(물리적) 공유 감정적(내면적) 공유 두 차원의 존재론이 별도로 한 공간에 존재 내재적 소스 혹은 단서가 반드시 주어져야함

<p>사이 음악</p>	<p>Fellini 같은 작곡가는 내재와 외재의 경계를 흐림. 내재적 모호성과 갈리아 전통 (모호성으로 표현)</p>	<p>In-Between Music 1. 스크린에 없음 2. 사실적 묘사 3. 줄거리적 공간에 포함</p>	<p>(부정적, 환상적인 갭에 대한 부정적 입장)</p>	<p>‘환상적인 갭’ 1. 무대와 오케스트라 피트 개념에서 출발 2. 화면과 관객 사이의 어딘가 존재</p>	<p>존재하지 않음</p>
------------------	---	---	---	--	----------------

**검색어**

영화음악(Film Music), 영화음악의 기능(Functions of Film Music), 내재적 음악(Diegetic Music), 외재적 음악(Non-Diegetic Music), 환상적인 갭(Fantastic Gap), 앰비다이제시스(Ambi-Diegesis), 메타다이제시스(Meta-Diegesis), 음악의 위치성(Locus of Film Music)

## 참고문헌

- 이수일. “영화음악의 기능 이론들에 대한 비교 연구.” 『음악교육공학』 22 (2015): 1-22.
- 최유리. “영화음악의 기능에 관한 메타이론의 연구.” 이화여자대학교 음악연구소 연구보고서, (2007): 31-40.
- 한상준, 『영화음악의 이해』, 서울: 한나래출판사, 2000.
- Adorno, Theodor and Hanns Eisler. *Composing for the Films*. London: Athlone, 1994.
- Buhler, James. “Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (II): Analyzing Interactions of Film and Music.” In *Film Music: Critical Approaches*, ed. K. J. Donnelly, 39-61. New York: Continuum, 2001.
- Cooke, Mervyn. *A History of Film Music*. Cambridge University Press, 2008.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse Revisited*. Translated by Jane E. Lewis Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press, 1987.
- Holbrook, Morris B. "A book-review essay on the role of ambi-diegetic film music in the product design of hollywood movies: macromarketing in la-la-land." *Consumption, Markets and Culture* 6/3 (2003): 223-224.
- \_\_\_\_\_. "The Ambi-Diegesis of 'My Funny Valentine'." In *Pop Fiction: The Song in Cinema*, ed. Steve Lannin and Matthew Caley (Bristol, UK: Intellect, 2005): 47-62
- Kalinak, Kathryn. *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2010.
- Kassabian, Anahid. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York, NY: Routledge, 2001.
- Neumeyer, David. “Performances in Early Hollywood Sound Films: Source Music, Background Music, and the Integrated Soundtrack.” *Contemporary Music Review* 19/1 (2000): 37-62
- Smith, Jeff. “Bridging the Gap: Reconsidering the Border between Diegetic and Nondiegetic Music.” *Music and the Moving Image* 2/1 (2009): 1-25.
- Stilwell, Robynn J. “The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic.” In *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, ed. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer, and Richard Leppert, 184-202. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Wierzbicki, James. *Film Music: A History*. Routledge, 2009.
- Winters, Ben. "The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space." *Music and Letters* 91/2 (2010): 224-244.

**[영화목록]**

- Bird, Brad. *Mission Impossible 4: Ghost Protocol* [Skydance Productions, TC Productions and Bad Robot Productions]. United States, Paramount Pictures, 2011.
- Cassavetes, Nick. *Notebook* [Avery Pix]. United States, New Line Cinema, 2004.
- Curtis, Richard. *About Time* [Working Title Films, Relativity Media]. United Kingdom, Universal Pictures, 2013.
- Faverau, Jon. *Iron Man* [Marvel Studios, Fairview Entertainment]. United States, Paramount Pictures, 2008.
- Edwards, Blake. *Breakfast at Tiffany's* [Juwor-Shepherd]. United States, Paramount Pictures, 1961.
- Jackson, Peter. *King Kong* [WingNut Films]. New Zealand, United States, Universal Pictures, 2005.
- Meyers, Nancy. *What Women Want* [Icon Entertainment, Wind Dancer Films]. United States, Paramount Pictures, 2000.
- Rickman, Alan. *Winter Guest* [Capitol Films]. United Kingdoms, Fine Line Features, 1997.
- Spielberg, Steven. *Catch Me if You Can* [Amblin Entertainment, Parkes/MacDonald Production]. United States, Dream Works Pictures, 2002.
- Yuen, Corey. *Transporter* [Europa Corp, TF1 Films Production, Current Entertainment, Camal+]. France, 20th Century Fox, 2002.

## Reconsidering the Locus of Film Music: Diegesis, Non-Diegesis, and In-between Spaces

Soo Hwan Ahn

This paper critically examines Claudia Gorbman's categorization of diegetic and non-diegetic music, and tries to define concepts of *ambi-diegetic* and *meta-diegetic*, in-between spaces beyond her dichotomous perspective. As the technical development led to music's diverse and delicate handling in film, film music scholars such as Morris Holbrook, Robynn Stilwell, and Jeff Smith defined and expanded the terms and concepts of ambi-diegesis, meta-diegesis, fantastic gap and ambiguous status. However, there was no consensus between them.

I have reviewed recent studies of film music in terms of music's locus according to whether sonic origin is either in or out of the narrative and asserted that the analyst should judge a shift of locus in film music according by taking temporal and dynamic changes in film into consideration. I selected several scenes from films, and explored possible interpretations and affluent emergent meanings that dynamic recognition of music's shift of locus could influence on.

## 영화음악의 위치성에 대한 재고찰 - 내재, 외재, 그리고 그 사이 공간들 -

안수환

본 논문은 골만(Claudia Gorbman)의 내재적·외재적 음악의 분류를 비판적으로 검토하고, 이러한 이분법적 공간을 넘어서는 공유공간과 사이공간인 앰비다이제시스(ambidiegesis)와 메타다이제시스(metadiegesis)에 대한 개념적 검토와 정의를 시도하였다. 기술발전이 힘입어 영화에서 음악의 처리 방식이 다원화되고 복잡해짐에 따라 홀브룩, 스틸웰, 스미스와 같은 학자들은 음악의 위치성을 설명하기 위한 수단으로 앰비다이제시스와 메타다이제시스는 물론, ‘환상적인 갭’(fantastic gap), ‘애매한 상태’ 등을 제시하였으나 이들 간의 함의는 도출되지 않았다. 필자는 음악의 위치성에 대한 최근의 논의들을 검토하고 이들에 대한 비교, 종합, 적용을 시도하였으며, 장면의 변화에 따라 음악의 위치성 변화를 역동적으로 판단해야 함을 주장하였다. 몇몇 사례로 든 영화의 장면들에서 시시각각 변하는 음악의 위치성 변화에 대한 역동적 인지가 해석에 끼칠 수 있는 영향과 여기서 나오는 풍부한 의미에 대해 탐구하였다.

논문투고일자: 2019년 4월 30일

심사일자: 2019년 5월 18일

게재확정일자: 2019년 5월 21일