Music Theory Forum Vol. 25 No. 1 pp. 137-170
http://dx.doi.org/10.15571/MTF.2018.25.1.137

Print ISSN 1598-6659

샤타(Juan Chattah)의 의미 분석모델을 통한 영화 『암살』 다시보기

– 드보르작의 '유머레스크', '신세계', 슈만의 '트로이메라이'가 사용된 장면들을 중심으로 –

안수환

1. 들어가면서

영화에서 음악은 영상 또는 내러티브와 조응(照應)하면서 영화의 전개를 도우며 그 의미를 강화한다. 가령, 등장인물의 심리적 긴장감이 배가되는 장면에서 음악의 볼륨 확대가 이루어진다든지, 격투 장면에서 등장인물들 간의 격렬해지는 몸싸움이 드럼 리듬의 가속화에 의해 강화된다든지 하는, 매체 간의 즉각적인 조응은 영화에서 의미 생성의 효과를 극대화한다.[1)]

영상 또는 내러티브가 또 다른 매체인 음악과 성공적으로 매핑하며 감상자의 공감을 이끌어내는 데에는 이들 간 공통적으로 작용하는 기반이 있기 때문인데, 포코니에와 터너(Gilles Fauconnier and Mark Turner)의 '개념적 혼성이론'(conceptual blending theory)은 이러한 의미 규합을 공감할 만한 합리적인 것으로 판단하게 돕는다.[2)] 앞선 두 가지 사례는 모두 선형 도식(LINEARITY image schema)에 근거하여 인물의 심적 긴장감 증대와 음악의 볼륨 증가를 관련짓고, 또한 물리적 움직임의 속도 증가와 음악 요소들 중 리듬의 가속화 간 관계를 연합시키려는 개념적 혼성 작용에 의한 것이다. 기존의 영화음악 분석의 상당수는 영상과 내러티브, 음악 간에 이루어지는 개념적 혼성에 의식적 또는 무의식적으로 기대어 공감할만한 해석을 이끌어낸 결과였다.[3)]

---

1) Juan Chattah, "Semiotics, Pragmatics, and Metaphor in Film Music Analysis," (Ph.D. dissertation, Florida State University, 2006), 60-71.

2) Chattah, 위의 글, 22.

그러나 만약 영화의 특정 장면에 사용된 음악이 이미 존재하는 것이어서 감상자가 그 음악에 대해 미리 알고 있다면 어떠할까?[4] 영화에서 음악이 흘러나오는 순간 그 음악에 대한 객관적 정보나 그에 따른 주관적 청취 경험을 떠올린다면 감상자는 음악의 내적 구성요소 즉, 리듬, 선율, 화성 등에 의존하기보다는 그 악곡이 갖고 있는 담론 이를테면, 제목이나 생성배경 등에 의해 음악과 영상 또는 내러티브와 이루어지는 의미 변환의 적합성을 판단하고 평가하게 될 것이다. 샤타(Juan Chattah)가 제시하는 '상징적 은유'(symbolic metaphor)는 음악에 대한 입력정보의 근원을 음악의 구성요소가 아닌, 외적인 정보들로부터 가져와 그것을 의미 생성의 단초로 삼는 인지적 모델로서, 감상자에게 잘 알려진 음악정보를 받아들였을 때 다른 매체와 연합하게 되는 인지적 과정을 설명할 수 있는 근거가 된다. 더욱이 이러한 은유 모델은 이미 존재하는 음악의 정서와 호응하지 않는 영상이나 내러티브가 공존할 때 나오는 '아이러니'(irony)를 설명할 수 있는 이론적인 근거를 제시해 준다는 점에서 주목할 만하다.

국내 영화음악 연구에서 샤타의 분석모델이나 그 모태가 된, 포코니에와 터너의 개념적 통합연결망(conceptual integration network, CIN)을 활용한 사례는 찾아보기 힘들다. 국내의 연구 경향은 주로 라이트모티브 기법 활용에 주목하거나 영화와 음악 간의 응집력 탐구, 또는 음악과 등장인물의 감정 상태 간 관계를 조망하는 시도 등으로 간추려질 수 있다.[5] 또한 코른골트(Arnold Korngold, 1897-1957)나 슈타이너(Max Steiner, 1888-1971)와 같은 초기 할리우드 음악과 그들

---

3) 안수환·송무경, "영화 《킹스 스피치》에 나타나는 베토벤 『7번 교향곡』 제2악장의 유기적·암시적 기능," 『서양음악학』 20/1 (2017), 211-235. 이들의 분석이 개념적 혼성이론을 구체적인 방법론으로 명시하고 있지는 않지만, 영화 내러티브와 영상의 의미를 음악 구성 요소들과 다각적으로 관련지으며 의미 생성을 추구한다는 점에서 이미 암묵적으로 그 이론적 개념을 기반으로 한다고 볼 수 있다.

4) Kathryn Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction* (Oxford University Press, 2010), 46; Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Indiana University Press, 1987), 93-94. 클래식 음악은 영화의 역사에서 초기부터 사용되었다. 영화 『프랑켄슈타인』(*Frankenstein,* 1910)에서는 '프랑켄슈타인'의 주제 음악으로 베버(Carl Maria von Weber, 1786-1826)의 오페라 《마탄의 사수》(*Der Freischütz*)의 괴물 라이트모티브가 사용되었고(Kalinak, 2010, 46), 『인간의 굴레』(*of Human Bondage,* 1934)에서 달밤 장면에는 베토벤(Ludwig van Beethoven , 1770-1827)의 《월광》 제1악장, 극심한 뇌우 장면에는 로시니(Gioacchino Antonio Rossini, 1792-1868)의 《윌리엄 텔》(William Tell) 서곡이 사용되었다(Gorbman, 1987, 93-94).

5) 이복남, "영화음악 《반지의 제왕》에 사용된 유도동기의 이미지에 관한 연구," 『음악논단』 32 (2014), 331-337; 박은경, "〈석양의 무법자〉에 나타난 엔니오 모리꼬네의 영화음악연구," 『음악응용연구』 3 (2010), 45-63; 이상윤, "《영화 세가지색 : 레드》의 음악 분석을 통하여 본 주제음악의 역할과 기능," 『음악교육공학』 9 (2009), 133-153; 이상윤, "음향과 음악으로 본 장편영화 '괴물' 분석," 『한국엔터테인먼트산업학회논문지』 7/3 (2013), 1-13.

의 영화 음악 작업에 대한 역사와 분석을 조합한 연구,[6] 클래식 작곡가의 영화음악에 대한 성공적인 외유의 사례로 쇼스타코비치의 영화음악을 해부한 연구도 최근 학계에 소개된 신선한 사례이다.[7] 이러한 독창적이고 우수한 연구들 속에서 본 소고(小考)의 기여는 음악의 내적 구성요소들에 주목한 기존의 분석 연구들과는 달리 감상자의 의미 생성 가능성에 주목하면서 특히, 그들이 이미 갖는 음악에 대한 외적 정보가 감상 과정에 유입될 수 있는 가능성과 여지에 대해 탐구한 점이다.

2015년 국내에 개봉되어 천만 관객을 동원한 최동훈 감독의 영화 『암살』은 바로 기존의 클래식음악을 특정 장면에 도입함으로써 영화의 내러티브를 강화하고 때로는 부조화를 통해 아이러니를 생성해낸 주목할 만한 사례를 갖는 작품이다. 『암살』은 일제 강점기에서 해방까지를 배경으로 독립군들이 조선 주둔군 사령관을 암살하기 위한 임무 중에 일어나는 일련의 사건을 그린다.[8] 독립군 소속이었던 염석진(이정재 분)은 이완용과 데라우치 총독을 암살하는 임무 중에 생포되어 일본군 밀정이 되는 조건으로 풀려난다. 민족지도자 김구는 친일파 강인국(이경영 분)과 카와구치(심철종 분)를 암살할 새로운 임무를 실행할 인물을 선발한다. 여기서 선발된 안옥윤(전지현 분) 외 2인은 상해에서 경성으로 넘어가 암살 임무를 수행한다. 이 때 염석진은 현상금 사냥꾼 하와이 피스톨(하정우 분)을 고용하여 이들을 죽여 암살을 방해하려 하지만 하와이 피스톨은 안옥윤에게 연민을 느껴 이들을 돕는다. 결국 암살에는 성공하지만 해방 후 생존한 이는 안옥윤과 염석진 뿐이다. 염석진은 국가반역혐의의 재판을 받지만 증거부족으로 풀려나 거리로 나온다. 하지만 옛 동료인 안옥윤과 명우에 의해 사살당하고 만다.

이 영화에서 필자가 주목하려는 것은 드보르작(Antonín Leopold Dvořák, 1841-1904)의 '유머레스크'(humoresque, Op. 101, No.7), '신세계'(New World)로 알려진 《교향곡 9번》 Op. 95의 제2악장 '라르고', 그리고 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 《어린이 정경》(Kinderszenen) 중 '트로이메라이'(Träumerei, Op.15, No.7)가 사용된 장면으로 여기서 음악은 영상 및 내러티브와 어우러져 다층적 함의(含意)와 고유한 감정적 표현을 생성해낸다. 본 논문에서 필자는 이 악곡들이 갖는 음악 외적인 의미, 즉 제목, 프로그램, 악곡의 생성 및 수용 과정에서 나

---

6) 이성률, "막스 슈타이너(Max Steiner)의 영화음악《카사블랑카》와《바람과 함께 사라지다》를 중심으로," 『서양음악학』 16/1 (2013), 51-70; 이성률, "에리히 볼프강 코른골트의 영화음악의 음악적 특징과 의미," 『서양음악학』 19/2 (2016), 59-84.

7) 우혜언, "쇼스타코비치의 《므첸스크군의 맥베스 부인》에 대한 음악사회학적 고찰," 『서양음악학』 17/1 (2014), 117-152.

8) 영화 『암살』은 청룡영화상 최우수 작품상을 수상하였으며, 1200만 명이 넘는 관객을 동원하며 역대 9위의 관객 수를 갖고 있다.

타난 담론들을 취합하여 이 곡들이 영화의 특정 장면에서 사용되었을 때 유발되는 의미들을 탐구하고자 한다. 필자는 제2장에서 포코니에와 터너의 '개념적 혼성이론'에 근거한 샤타의 상징적 은유와 아이러니에 대해 살핀 후, 제3장에서 드보르작과 슈만의 음악이 사용된 세 장면에 집중하여 그 의미를 조명하고자 한다.

2. 다층적 의미 생성을 위한 분석모델

2.1. 상징적 은유와 아이러니 분석모델

포코니에와 터너가 제시한 개념적 혼성은 두 개 이상의 매체에서 나오는 개별적 의미들 간 연합을 가능하게 함으로써 의미의 조화와 부조화에 대해 보다 체계적으로 접근할 수 있는 기회를 제공한다. 개념적 혼성이론은 인간의 사고에서 나타나는 의미생성의 과정을 체계적이고 합리적으로 조망하게 하여 어떤 사물이나 현상에 대해 느끼는 심리상태의 원인을 논리적으로 규명할 수 있게 해준다. 이들이 제시한 개념적 통합연결망은 이러한 논리적 사고의 과정을 두 개의 입력공간(input space)과 이들의 의미 규합을 위한 공통적 기반을 제공하는 총칭공간(generic space), 그리고 이를 통해 의미가 새롭게 생성되는 혼성공간(blended space)을 통해 의미 생성의 경로와 그 적합성을 판단하게 해준다.[9)]

9) 1980년대 레이코프와 존슨이 주창한 개념적 은유, 이를 바탕으로 다중 매체 분석을 위한 보다 구체적인 방법론으로 발전시킨 포코니에와 터너, 음악분석의 '네비게이션'(navigation) 기능에 주목하면서 분석의 본질을 은유로 규정한 쿡(Nicholas Cook), 그리고 이를 음악과 다른 매체 사이의 분석에 적용하면서 개념적 혼성을 음악분석 영역으로 가져온 즈비코프스키(Lawrence Zbikowski)에 이르기까지 그간 30여 년 동안 인지심리학 분야와 음악이론과의 융합은 급속도로 또한 성공적으로 이루어졌다. 이 논문에서는 그러한 역사를 리뷰하기 보다는 몇몇 유용한 참고문헌을 소개하고자 한다. George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphor We Live by* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), 노양진·나익주 번역 『삶으로서의 은유』 (서울: 박이정, 2006); Gilles Fauconnier and Mark Turner, 『우리는 어떻게 생각하는가』, 김동환·최영호 번역 (고양: 지호출판사, 2009); Lawrence M. Zbikowski, "Metaphor and Music Theory: Reflections from Cognitive Science," *Music Theory Online* 4/1 (1998), 류혜린 번역, "은유와 음악이론-인지과학의 적용," 『음악, 말보다 더 유창한: 현대 독일영미 음악미학의 논의들』, 오희숙 책임편집 (파주: 음악세계, 2012), 212-230; Zbikowski, "Music Theory, Multimedia, and the Construction of Meaning." *Intégral* 16/17 (2002/2003), 251-268 등이 있으며, 즈비코프스키의 『음악 개념화하기: 인지과학, 이론, 분석』(*Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*)의 한 부분을 번역하고 개념적 혼성이론을 소개한 송무경, 『음악논문 작성법: 음악분석에서 글쓰기까지』 (파주: 음악세계, 2016), 274-286 참고.

샤타는 포코니에와 터너의 개념적 혼성이론을 영화음악 분석에 적용함으로써 영상과 음악, 내러티브와의 관계에서 나오는 의미 생성의 사례를 성공적으로 제시한 바 있다. 그는 영화음악 분석에 스며든 은유적 속성에 주의를 기울이면서 영화음악 분석이 크게 두 가지 방식으로 이루어질 수 있음을 지적한다. 그가 말하는 은유에 대한 두 개의 접근 방식인 '도상적 은유'(iconic metaphor)와 '상징적 은유'(symbolic metaphor)는 음악에 대한 입력정보의 근원이 음악의 내적 구성요소로부터 오느냐 아니면 음악 외적인 정보들로부터 오느냐에 따른 것이다.

도상적 은유는 음악을 구성하는 내적인 요소들이 영상이나 내러티브와의 사상(寫像)을 통해 관계 맺는 것을 뜻한다. 앞서 예시한 바와 같이, 내러티브의 감정 고조가 영화에서 볼륨의 증대를 통해 표현되거나 음고의 고조가 긴장감의 증대, 리듬의 가속화가 속도의 가속화로 표현되는 등의 미키마우징(Mickymousing) 기법이 갖는 일차적 효과가 이에 해당한다.[10] 이에 반해 상징적 은유는 음악 외적인 요소가 영화 의미 생성의 주된 기능을 하는 것이다. 상징적 은유는 음악 '외적인 의미'(connotations)와 영화의 영상 또는 내러티브 간의 영역 간 교차 사상(cross domain mapping)을 통해 드러나는 의미를 명시적으로 규명할 수 있는 분석틀에 해당한다. 여기서 음악 외적인 의미란 음악을 구성하는 선율, 리듬, 화성, 형식 등의 내적인 구성요소가 아니라, 제목, 표제, 작품의 생성 배경, 수용의 역사 등 작품과 관련된 포괄적인 '사회문화적'(sociocultural) 정보를 뜻한다. 따라서 이 모델은 영화의 감상자가 악곡에 대한 선행 정보를 갖고 있다는 전제에서 시작한다.

샤타가 상징적 은유의 사례로 든 스필버그(Steven Spielberg) 감독의 영화 『마이너리티 리포트』(Minority Report, 2002)는 이미 존재하는 기악곡을 영화에 도입하여 내러티브의 의미를 강화한 사례에 해당한다. 『마이너리티 리포트』는 범죄가 일어날 것을 예측하는 일종의 범죄예측시스템을 통해 범죄가 발생하기 전에 경찰이 출동하여 그것을 막는 플롯을 가지고 있다. 샤타는 주인공 톰 크루즈가 슈베르트(Franz Schubert, 1797-1828)의 《미완성 교향곡》을 트는 장면(0:38:10~0:40:00)에서 이 음악이 갖는 제목 '미완성'이 범죄의 '미완성' 즉, 예방으로 이어질 것이라는 것을 암시하며 플롯과 음악의 외적 정보가 의미적으로 일맥상통한다고 주장한다.[11] 샤타가 제시하는 개념적 통합연결망은 (표 1)과 같은데, 여기서 《미완성 교향곡》이 연주되면서 내러티브와 음악이 평

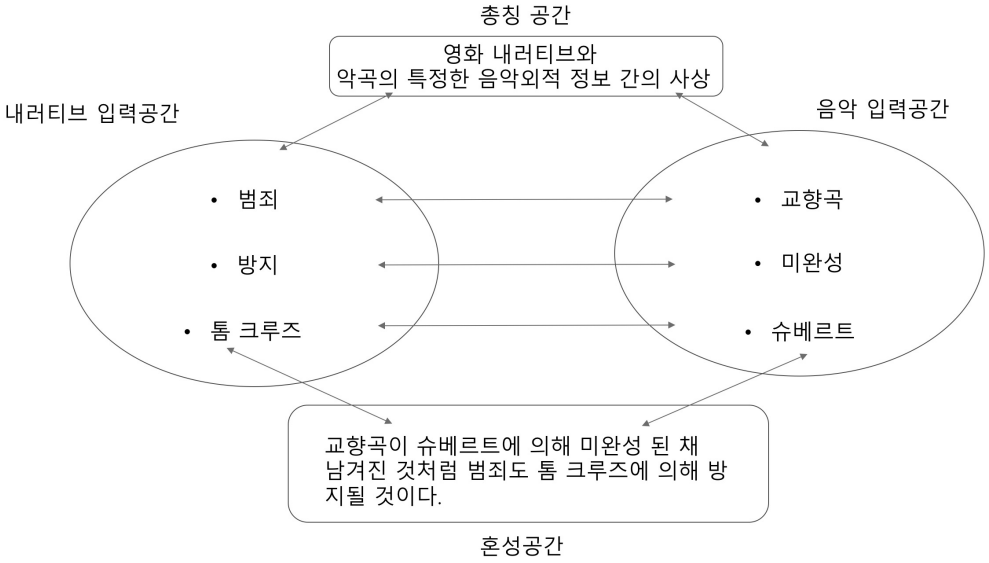
10) 샤타는 도상적 은유를 다시 '질적 도상 은유'(qualitative iconic metaphor)와 '구조적 도상 은유'(structural iconic metaphor)로 나눈다. 전자는 대체로 정보 출처와 대상과의 선형 도식에 근거하여 연관성을 갖는 반면, 후자는 이보다 음악에서 종지나 형식, 트로핑(troping) 등의 분석 작용이 영화의 내러티브와 조응되는 모델로서 한층 정교하다. 따라서 후자는 미키마우징과 같이 직접적이거나 즉각적이지 않고, 간접적이며 복합적이다. 또한 여러 음악적 요소들 간의 조화를 통해 드러난다.

11) Chattah, "Semiotics, Pragmatics, and Metaphor in Film Music Analysis," 66-67.

행을 이룬 상징적 은유가 생성된다.

내러티브 입력 공간에는 이 영화의 중심 플롯인 “범죄가 톰 크루즈에 의해 예방된다”는 사실이 단계적으로 투영되어 있다. 범죄, 예방, 그리고 그것의 주체인 톰 크루즈는 음악 입력공간의 세부적 요소들과 대응한다. 실시간 펼쳐지는 사건은 교향곡, 방지의 개념은 음악이 미완성되었다는 의미, 범죄를 방지한 톰 크루즈는 이 교향곡을 미완성으로 남겨 둔 작곡가 슈베르트로 조응된다. (표 1)은 『마이너리티 리포트』를 해석한 샤타의 영화와 음악 간 개념적 통합 네트워크를 보여준다.[12] 두 입력공간에서 나타나는 요소들의 함축된 의미체계들을 지정해주는 총칭공간은 영화와 음악 외적 정보 사이의 혼성을 조장한다. 또한 혼성공간에서 음악은, 범죄가 톰 크루즈에 의해 방지될 것이라는 사실을 예견하고 또 강화하는 역할을 한다.[13]

(표 1) 샤타의 『마이너리티 리포트』에 대한 CIN



상징적 은유의 부속 개념인 ‘아이러니 모델’은 포코니에와 터너의 개념적 혼성 네트워크를 변형한 것으로 요소들 간의 비유사성(dissimilarity)에 기초한다.[14] 이 모델에서 두 입력공간들 사이의 구성요소들은 서로 조응하는 것이 아니라 불일치함으로써 의미의 부조화를 이루어낸다. (CIN에서

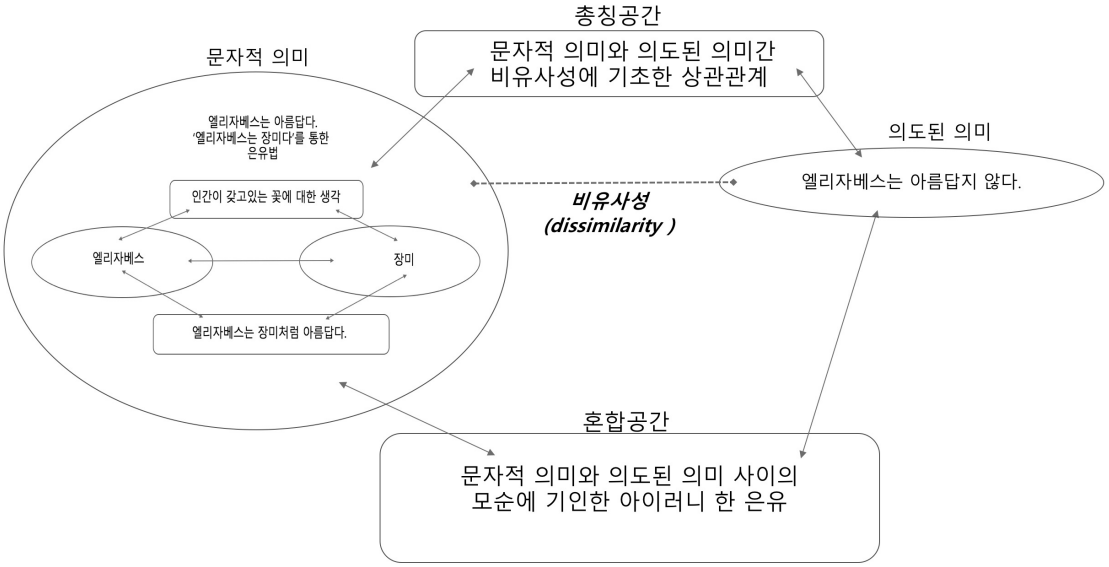
12) Chattah, 위의 글, 66.

13) Chattah, 위의 글, 67.

14) Chattah, 위의 글, 72-77.

비유사성은 점선으로 표시된다.) (표 2)는 샤타가 예시한 간단한 아이러니 모델의 사례로서, 일상생활에서 사람들이 아이러니를 어떻게 경험하게 되는지 보여준다. 가령 의도된 의미인 '엘리자베스는 장미다'라는 진술이 '참'으로 받아들여지기 위해서는 엘리자베스의 모습이 아름다워야 하지만, 만약 그렇지 못하다면 '엘리자베스는 장미다'의 문자적 의미는 '거짓'이 된다. 이러한 상황에서 '엘리자베스는 장미다'라는 '의도된' 의미와 실제로는 아름답지 못한 엘리자베스의 '문자적' 의미가 부조화를 이루게 되고 청취자는 그 과정에서 아이러니를 경험하게 된다.[15]

(표 2) 샤타의 아이러니 모델

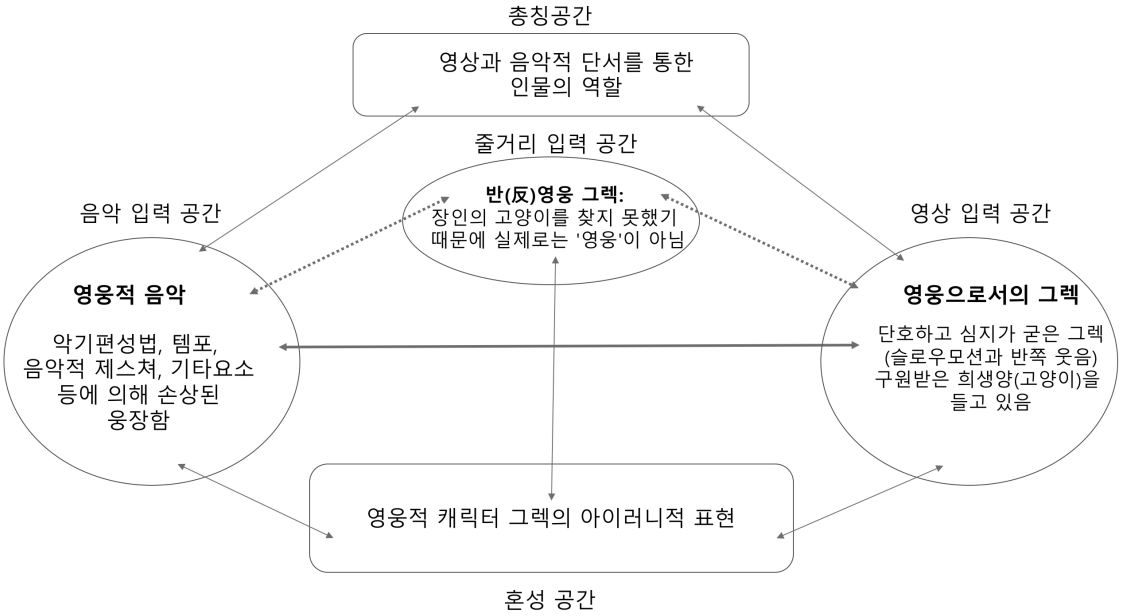


『미트 페어런츠』 (Meet Parents, 2001)는 영상과 음악, 내러티브가 송출하는 아이러니의 모범적인 사례에 해당한다(표 3). 이 영화는 장인과 사위의 갈등을 그린 코믹영화로 전직 CIA요원이었던 장인이 간호사인 사위를 못마땅하게 여기어 딸과 헤어지게 하려는 과정에서 빚어지는 여러 소동을 그린 영화이다. 샤타가 아이러니의 사례로 선택한 장면은 장인의 반려 고양이를 실수로 잃어버린 사위가 겉모습이 매우 흡사한 다른 고양이를 찾아 마치 그가 장인의 고양이를 찾아내 금의환향한 척하며 의기양양하여 등장하는 내용을 그린다. 이 장면의 음악은 승리 또는 영웅적 성격을 갖고 있어, 고양이를 찾아 돌아오는 사위의 늠름한 자태를 한껏 묘사하고 있다. 그러나 줄거리는 음악

15) Chattah, 위의 글, 77-79.

과 화면이 만들어내는 승리의 영웅과는 반대되는, 비유사성에 기초하고 있기 때문에 아이러니가 창출된다. 그러한 아이러니는 코믹한 요소로 관객들에게 전달된다.

(표 3) 『미트 페어런츠』에서 아이러니 생성



2.2. 샤타의 분석모델 이후

포코니에와 터너의 '개념적 혼성', 더욱 근본적으로 레이코프와 존슨의 '개념적 은유'에서 아이디어를 음악분석의 영역으로 가져온 즈비코프스키(Lawrence Zbwikowski)는 두 가지 가정에 기초하여 음악분석에 내재한 은유적 속성에 접근한다. 그것은 은유가 단순한 문학적 수사(修辭) 장치가 아니라 인간의 삶에 깊게 뿌리내린 사고의 틀이라는 것이며, 음악이 언어와는 별개의 개념적 영역을 구성한다는 것이다. 이 유용한 가설로 인해 음악에 대해 이루어지는 은유적 묘사 즉, 분석은 "음악에 대한 이해가 어떻게 구조화 되는지에 핵심적인 통찰력에 바탕을 둔다"는 것이 밝혀졌다.[16] 더욱

16) 현대 은유 이론과 밀접한 관련이 있는 이 이론은 이미지 스키마 관념이다. 이미지 스키마는 음악 지식의 본질에 대한 많은 분석가에게 다른 차원을 추가할 수 있는 방법을 제공하였다. Lawrence Zbikowski,

이 그 이해가 인간경험에 바탕을 둔 체험에 의해 뒷받침된다는 사실은 이들의 분석모델이 왜 다수의 감상자로부터 공감을 얻을 수 있는지의 까닭을 설명해준다.[17] 이와 같이, 개념적 은유 이론은 음악 뿐 아니라, 다양한 매체들이 음악과 결합한 사례들을 분석할 수 있는 방법들을 제공하였는데, 샤타의 영화음악 분석모델이 바로 여기에 포함된다.[18]

샤타가 발전시킨 CIN의 장점은 아이러니의 형성과정을 구조화하여 표현할 수 있다는 사실이다. 샤타의 아이러니 모델을 적용한 게이즈(Andrew Gades)는 볼콤(William Bolcom)이 기존의 시와 그림에 음악을 더한 다중매체 『인간추상』(The Human Abstract)을 분석하기 위해 CIN을 도입한다.[19] 게이즈는 샤타가 제시한 아이러니 모델을 이용하여 『인간추상』의 그림, 시, 음악이 주는 총체적 의미를 분석하였다.[20] 이에 앞서, 엣킨슨(Sean Atkinson)은 샤타가 개발한 CIN을 영화음악 분석에 적용해 혼성되어 나타나는 종합적 의미를 연구했다.[21] 엣킨슨은 CIN에서 총칭공간을 배제하고,[22] 세 개의 입력공간을 설정하는 등 샤타의 모델에서 한층 진일보한 모습을 보여주었다. 그의 입력공간은 각각 영상, 음악, 내러티브 영역으로 이루어져 있는데, 그것들이 혼성되어 새로운 의미를 생성하는 과정을 보여준다. 그의 모델은 필자의 분석 모델과 해석에 직접적인 영향을 주었다.

이와 같은 샤타 이후의 후속연구들은 그의 모델이 영화음악 분석은 물론 다중 매체가 결합된 예술의 다양한 형태를 들여다보는 유용한 방법론이라는 사실을 잘 보여준다. 이어지는 2.3절에서는

"Metaphor and Music," in *The Cambridge Handbook on Metaphor and Thought,* edited by Raymond W. Gibbs Jr. (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 502-524.

17) 위의 글, 508-510.

18) 위의 글, 511. 인지적 관점을 나타내는 은유와 음악에 대한 최근의 연구는 다소 넓은 범위의 문제를 중심으로 통합되어 많은 경우 이전의 접근법에 대한 대안을 제시한다. 여기서 주목할 점은 연구의 출발점을 구체화된 경험으로 생성된 음악의 의미에 둔다는 것이다.

19) 블레이크(William Blake, 1757-1827)의 『인간추상』(1795)은 인간과 신의 대립을 그린 시로서 출판 과정에 그림이 더해졌다. 1956년 볼콤은 그림이 더해진 시집의 감상이 음악과 함께 이루어지도록 했는데, 이것은 미술, 시, 음악이 결합한 다중 매체의 사례로 후대에 영향력을 끼쳤다.

20) Andrew Gades, "Music, Image, and Text: A Multi-Domain Analytical Approach to Bolcom's Songs of Innocence and of Experience," (Ph.D. Diss., Florida State University, 2013), 129-132.

21) 엣킨슨은 그가 확장한 개념적 혼성 네트워크를 통하여 네 개의 영화(*Three Tales, Bikini, Nixon in China, Lost Objects*)의 분석에 활용한다. Sean Atkinson, "An Analytical Model for the Study of Multimedia Compositions: A Case Study in Minimalist Music," (Ph.D. Diss., Florida State University, 2009), 7-15.

22) 총칭공간이 입력공간을 통해 유입된 다른 매체 간의 불변요소를 바탕으로 혼성이 이루어진다는 일반적인 사실을 보여준다는 것을 인정하여 이것을 제외시켰다. 이로써 모델이 다소 단순해지는 이점을 확보한 셈이다.

CIN에 기초한 샤타의 모델이 왜 영화 『암살』의 분석에 적합한지 분석모델과 영화 『암살』의 특징에 대해 살펴본다.

2.3. 영화 『암살』의 분석모델

샤타의 CIN에 기초한 분석모델은 시각, 청각, 내러티브 등의 다양한 정보가 공존하는 상황에서 감상자가 경험하게 되는 심리상태에 대해 이를 체계적으로 설명할 수 있는 방안을 제시해준다. 더욱이 그러한 다각적인 정보들이 부조화를 이루어 감상자가 아이러니를 경험하게 되는 상황이 발생한다면 그 까닭을 되돌아보는 것은 의미의 명료화를 위해 필요한 작업이다. 앞서 살펴본 샤타의 영화음악 분석모델은 내러티브, 영상, 음악의 정보가 서로 조응하며 의미를 강화하는 '상징적 은유 모델', 이 중 부조화가 발생하여 나타나는 '아이러니 모델'로 정리할 수 있다.

필자는 이 두 모델이 영화 『암살』의 특정 장면을 이해하고 또 감춰진 의미는 물론 더욱 풍부한 의미를 생성하는 데 적절한 사고의 틀이라 생각하여 본 논문의 분석 방법으로 수용하였다. 영화 『암살』은 매체들이 주는 의미들의 상충으로 인해 발생하는 아이러니한 장면들을 여럿 포함하고 있으며, 그 중 클래식음악을 삽입한 '염석진의 암살 임무 전 임시정부', '임무를 위해 출격하는 기차안', 그리고 '안옥윤, 가와구치, 하와이피스톨의 거실 장면'에서 음악감독은 기존 음악이 갖는 고정관념과 장면, 또는 내러티브를 의도적으로 상충시키고 있다. 이러한 매체 간 상충이 주는 미묘한 의미와 또 시시각각 달라지는 의미변화는 샤타가 제시한 모델과 필자가 본 논문에서 시간성을 가미해 보다 정교화 한 분석모델을 통해 보다 효과적으로 설명될 수 있다.

CIN 없이도 이러한 의미 상충은 아이러니하다는 심리상태를 이끌어낼 것은 분명하지만, 그것이 왜 아이러니한 지에 대한 논리적이고 친절한 설명은 부족할 것이다. 따라서 매체 간 의미 상충이 일어나 아이러니나 혹은 의미강화와 아이러니가 교차하는 복잡한 장면을 이해하기 위한 수단으로 샤타가 제시한 것과 같은 정교한 분석모델이 요구된다. 이 복합 모델에서는 등장인물들 간 다양하고 복잡한 이해관계에서 나오는 즉각적 의미로 인해 음악이 때로는 영상 또는 이야기와 조응하다가도 때로는 부조화를 이룬다. 다시 말해, 이 복합 모델은 시간의 흐름에 따라 상징적 은유와 아이러니가 교차하며 복잡한 의미생성 즉, 간결화 된 개념적 골격을 통한 매체 간의 유사성을 기반으로 인하여 생성된 복잡한 의미강화를 이루어내는 사례를 설명하는 효과적인 방법론에 해당한다.

본격적인 장면 분석에 앞서, 필자의 분석모델이 갖는 제한점에 대해 피력하고자 한다. 본 연구가 천착하는, 기존에 존재하는 음악에 대한 '외적 정보'는 이 논문이 갖는 독창성을 확보하는 장점이

자 동시에 치명적인 약점이다. 그 까닭은 영화를 보는 감상자가 영화 속에서 흘러나오는 음악의 생성 배경은 차치하더라도 제목조차 모를 수 있다는 점을 감안한다면, 본 논문에서 제안하는, 샤타의 분석모델에 기초한 분석은 헛된 것이 될 수밖에 없기 때문이다. 샤타가 사례로 든 『마이너리티 리포트』의 《미완성 교향곡》 역시 널리 알려져 있기는 하나, 제목이나 생성배경을 모르는 감상자는 영화에서 이들이 주는 매핑을 공감하며 인식할 수는 없을 것이다. 여기서 감상자는 샤타와 같은 논문이나 또 다른 평론가의 가이드에 이끌려 그 음악이 슈베르트의 《미완성 교향곡》이라는 사실을 알게 되고, 음악의 미완성이 범죄의 예방이라는 측면으로 매핑될 수 있음에 공감하면서 보다 고차원적인 감상을 향유하게 되는 것이다.

감상자의 선행지식을 어느 정도로 상정하느냐의 문제는 비단 영화음악 감상자의 수준을 어디에 둘 것이냐 더 나아가 샤타의 모델을 수용할 것이냐 말 것이냐의 문제를 넘어 음악분석에 내재한 더욱 근본적인 문제에 도전을 가한다. 전문적인 음악이론을 동원한 분석 특히, 20세기 12음 음악에서 이루어지는 다양한 분석쟁점들을 흔히 '듣는다'고 가정하고 이루어지는 경우가 많은데, 과연 얼마나 많은 청자가 실제로 그러한 기법을 '들어낼 수' 있을까? 적어도 분석자의 친절한 설명 없이 분석쟁점들을 들어낼 수 있는 감상자는 없을 것이며, 그러한 설명을 꼼꼼히 읽어가며 분석자가 말하는 바를 아가는 청취자가 대부분일 것이다. 그럼에도 불구하고 그러한 분석자들은 마치 그러한 현상들을 모두 들어내고 동의하는 것인 냥 그들의 분석을 이어간다. 결국 그들은 해당 분야의 전문성을 갖춘 감상자를 상정하고 그들이 자신이 제시하는 분석을 들어낼 것이라는 전제 하에 분석을 진행하는 것이다.

호프스태터와 샌더(Douglas Hofstadter and Emmanuel Sander)는 청취자들이 각 정보를 부호화하는 방식에 따라 대화나 글에서 이루어지는 유추가 얼마나 억지스러운지 혹은 자연스러운지 달리 판단할 수 있다고 주장한다.[23] 이들에 따르면, 비슷하지만 다른 여러 가지 에피소드들에 의해 유사한 정도를 기준으로 삼을 수 있는 객관적인 방식은 없다. 유사성은 주관적인일 뿐만 아니라 다차원적이기 때문이다. 부호화는 사람마다 크게 다를 수 있으며, 상황의 많은 측면이 부호화에 영향을 미친다. 음악적 정보에 의해 유추되는 개념적 골격과 영화가 주는 정보에 의해 유추되는 개념적 골격에서 유사성을 느낄 수 있다.

필자는 바로 청취 방법에 대한 다양성, 감상자의 인지적 수준 등에 대한 열린 가치관이 본 논문에서 추구하는 풍부한 영화 감상을 담보하며, 작품에 대한 외적 정보가 감상 과정에서 결합하는 방

23) Douglas Hofstadter and Emmanuel Sander, *Surfaces and Essences: Analogy as the Fuel and Fire of Thinking* (Basic Books, 2013), 김태훈 번역, 『사고의 본질: 유추, 지성의 연료와 불길』 (아르테, 2017), Google eBook Edition: Chapter 3, Location 454-456.

식을 통해 더 풍부한 의미를 생성해 감상자의 향유 폭을 넓힐 수 있다고 생각한다. 이러한 가정 하에 3장에서 이루어지는 특정 장면의 해석은 이 영화에 사용된 음악의 '공유된' 의미를 추적하는 것에서 시작한다. 드보르작의 '유머레스크'와 '신세계', 그리고 슈만의 '트로이메라이'가 갖는 작품 생성 배경과 수용 과정을 살펴봄으로써 악곡이 갖는 고정된 의미는 무엇인지 살핀다. 이를 위해 각 악곡이 어떻게 생성되었고, 또 어떠한 경로로 국내에 수용되었는지 나아가 이후 광고나 드라마, 영화, 교과서 등의 다양한 매체를 통해 '고정된' 의미로 대중에게 학습되었는지의 과정을 추적한다. 논의의 후반부에서는 각 음악이 갖고 있는 공유된 의미를 토대로 특정 장면에서 드러나는 새로운 의미 창출에 대해 샤타의 상징적 은유모델, 아이러니 모델, 그리고 필자의 시간성이 가미된 복합 모델을 통해 탐구할 것이다.

3. 『암살』에서 의미 강화와 아이러니

3.1. 드보르작 《신세계》 제2악장 '라르고'

드보르작은 망명 작곡가로서 고향 체코에 대한 그리움과 망명한 새로운 나라 미국에 대한 동경을 작품에 함께 녹여내곤 했다.[24] 그의 대표작 중 하나인 교향곡 9번 《신세계》, 제2악장 '라르고'는 고향에 대한 그리움의 이미지를 짙게 담고 있는 곡으로 알려져 있다. 제2악장 선율은 드보르작의 제자 피셔(William Arms Fisher, 1861-1948)에 의해 가사가 붙여져 편곡되었는데, 이 곡은 '꿈속의 고향'(Goin' Home)이라는 제목으로 널리 알려져 있다.[25]

이 악곡이 갖는, 집 또는 고향의 편안함의 이미지는 작곡가 드보르작의 시학(詩學)에서 비롯된 것으로 보인다. 음악학자 베커만(Michael Beckerman)은 드보르작이 《신세계》의 '라르고'를 작곡할 때 롱펠로우(Henry Wadsworth Longfellow, 1807-1882)의 총22장으로 이루어진 장시(長詩), 『히아와타의 노래』(Song of Hiawatha)[26]로부터 영감을 받았다고 주장하면서 시 전체를 넘나들

24) Hartmut Schick, "What's American about Dvorák's 'American' Quartet and Quintet?," *Czech Music: The Journal of the Dvořák Society for Czech and Slovak Music* 2 (1994), 72-83.

25) http://www.americanmusicpreservation.com/GoinHome.htm [2018년 3월 4일 접속].

26) 히아와타(Hiawatha, 1450년대 - ?)는 오논다가족의 전설적인 추장이다. 이름의 의미는 오지브와어로 "그가 강들을 만든다"라는 뜻이다. 인디언 전통에 따르면, 이 추장은 이로쿼이 연맹으로 알려진 '5부족 동맹'을 만들었다고 한다. 초자연적인 특성을 지녔고 인류 진보와 문명의 화신이다. 자기와 대항해서 싸우는 자연의 모든 힘을

며 플롯과 음악을 연관 짓는 해석을 시도한다.[27] 베커만이 제시하는 세 가지 해석들 중 드보르작과 동시대 음악학자인 크레비얼(Henry Krehbiel, 1854-1923)의 서신과 기사에 의한 첫 번째 해석이 흥미롭다.[28] '전설의 시작'을 의미하는 7화음들이 만들어내는 전주 후, 잉글리시호른이 펼치는 D♭ 장조 '파스토랄'은 미네하하(Minehaha, 히아와타의 연인)에게 구애(求愛)한 후의 고향으로 향하는 유쾌한 여행을 그린다.[29]

'라르고'는 장례식의 추모 이미지 또한 갖고 있다. '파스토랄'의 D♭조성과 잉글리시혼의 비탄적 음색은 종종 죽음과 관련되어 『히아와타의 노래』 20장에서 그려지고 있는 미네하하의 장례식을 표현한다.[30] 체코의 학자 아르바바(Katherina Emingerova, 1856-1934)는 드보르작의 미망인이 제공한 자료를 바탕으로 '라르고'를 분석하였는데, 그녀의 분석에는 이 부분이 장례식을 그려내고 있는 것으로 나타난다. 또한, 당시 발행되던 미국의 월간지 『세스타』(*Cesta*)에 실린 기사에 따르면 아르바바가 드보르작의 성명서를 통하여 "제2악장은 롱펠로우의 히아와타의 노래(숲속의 장례식)의 영향 하에 작곡되었[음]"을 인정하는 것으로 알려져 있다.[31] 아르바바의 해석은 드보르작의 전기작가 사우렉(Otakar Sourek, 1883-1956)[32]에 의해 정설로 확고히 자리 잡은 것으로 보인다. 사우렉은 '라르고'가 장례식 장면에서 영감을 받았다는 해석을 바탕으로 전기를 기술하였는데 그의 해석은

마술로 정복하면서 농경·항해술·의술·예술을 가르친다. 1855년 롱펠로우는 《히아와타의 노래》(Song of Hiawatha)에서 그에 대한 이야기를 한다. 이 시는 핀란드 작품인 《칼레발라》(Kalevala)의 음보에 맞추어 쓴 장시(長詩)로서 널리 인기를 누렸다.
https://ko.wikipedia.org/wiki/히아와타 [2018년 3월 2일 접속].

27) Michael Beckerman, "Dvořák's 'New World' Largo and 'The Song of Hiawatha'," *Nineteenth-Century Music* 16/1 (1992), 35-48. 헤포코스키(James Hepokoski)는 베커만의 해석에 대한 대안을 제시한 바 있다. 헤포코스키는 제10장 '히아와타의 구애'를 '라르고'뿐 아니라 다른 악장들을 아우르며 프로그램과 음악의 연관성을 파헤친다. James Hepokoski, "Culture Clash," *The Musical Times* 134/1810 (1993), 685-688.

28) 베커만이 주장하는 세 가지 해석은 첫째, 라르고는 하이워타의 구애(求愛) 장면에서 영감을 받았다, 둘째, 라르고는 히아와타의 연인, 미네하하의 장례식 장면에서 영감을 받았다, 셋째, 라르고와 히아와타의 노래는 관계가 없다는 것이다. 필자는 '라르고' 단락을 구애에서 영감을 받은 것으로 보는 첫 번째 해석을 받아들였다.

29) Beckerman, 위의 글, 39-44. 줄거리는 이러하다. 히아와타는 그의 할머니의 권유로 다코타 부족의 여인 미네하하와 결혼할 것을 다짐하고 구혼 여행을 떠난다. 히아와타는 미네하하와 그녀의 아버지에게 결혼 승낙을 받고 즐거운 마음으로 고향으로 돌아온다.

30) Beckerman, 위의 글, 44. 사실 베커만의 주장은 마디54의 C♯ 부분이 미네하하의 장례식과 연관성이 있다는 것이다.

31) Beckerman, 위의 글, 37-38.

32) 사우렉은 4권의 걸친 드보르작의 연구를 제시하였다. 드보르작에 대한 그의 평론은 이후 많은 전기작가들(New Grove on Dvorak의 기사문의 저자 Clapham을 포함하여)에게 귀중한 역사적 사료를 제공하였다.

『그로브 음악사전』의 “드보르작” 항목의 저자 클래팸(John Clapham, 1908~1992)을 포함한 이후 다른 전기 작가들에게 많은 영향을 끼쳤다.[33] 이러한 베커만의 진술을 바탕으로 미루어볼 때 ‘라르고’는 고향뿐 아니라 장례식의 이미지를 함께 담고 있는 것으로 보인다.

‘라르고’는 영화나 광고에 사용되면서 대중적인 인지도를 높이게 되었으며, 국내의 경우 초중등 교과서에 ‘그리운 내 고향’이라는 제목으로 실려 고향을 그리워하는 대표적인 노래로 각인되었다.[34] 예를 들어, 1994년 국내에 개봉되어 인기를 모은 영화 『긴급명령』(Clear and Present Danger, 1994)에서는 타지에서 전사한 군인이 미국으로 돌아와 공항에서 장례식을 치르는 장면에 이 곡이 흘러나온다.[35] 또한, 이 곡은 대한항공 프라하 행 광고영상에 사용되어 체코의 수도 프라하의 취항을 암시하면서 동시에 고향의 편안한 이미지를 제고하였다. 공익광고 병무청 홍보영상의 배경으로도 사용된 적이 있는 이 곡은 집을 그리워하는 병사들의 이미지를 표현하며 국내의 시청자들에게 집 또는 고향에 대한 평안함과 그리움을 상징하는 아이콘으로 자리매김하였다.[36]

영화 『암살』에서 김구와 김원봉이 비탄에 젖어 대화하는 장면(2:07:37~2:08:31)에 사용된 ‘라르고’는 내러티브 및 영상과 절묘하게 조화를 이루며 그 의미를 강화한다. 집, 고향을 향한 평안한 이미지, 장례식과의 이미지 연합은 영화에서 이 장면을 맞닥뜨릴 감상자에게 음악과 영상, 이야기 전개의 어울림을 종합적으로 판단할 여지를 제공한다. 음악은 김구와 김원봉의 애도 장면에서 외재적(non-digetic)으로 흐른다. 독립투사들의 항쟁과 희생을 회상하며 안타까워하는 두 민족지도자의 표정과 대사 속에는 비애가 가득 담겨 있다. 이 장면을 타고 흐르는 음악 ‘라르고’는 마치 그들의 장례식을 기리고 애도하는 듯, 장면과 절묘한 조화를 이루며 영상과 내러티브가 공통으로 추구하는 애도의 의미를 강화한다. 그들의 애도는 미네하하의 장례식에서 영감을 받았을 지도 모르는, 드보르작의 ‘라르고’에 배어 있는 애도와 미묘한 조화를 이룬다.

뒤따르는 화면은 “집에 가자”를 외치며 해방의 기쁨을 나누는 만주 독립군들의 모습을 담아낸다. 바로 앞선 장면에서 카메라가 독립투사들의 희생을 애도하는 김구와 김원봉을 클로즈업했음에도 불구하고, 기쁨을 표현하는 이 장면은 자연스러운 흐름을 이어간다. 여기서 계속해 흐르는 ‘라르고’가 이번에는 고향으로 돌아가고 싶어 하는 독립군들의 열망을 표현하는 데 일조한다. 음악은 고향을

33) Beckerman, “Dvořák's ‘New World’ Largo and ‘The Song of Hiawatha’,” 38.

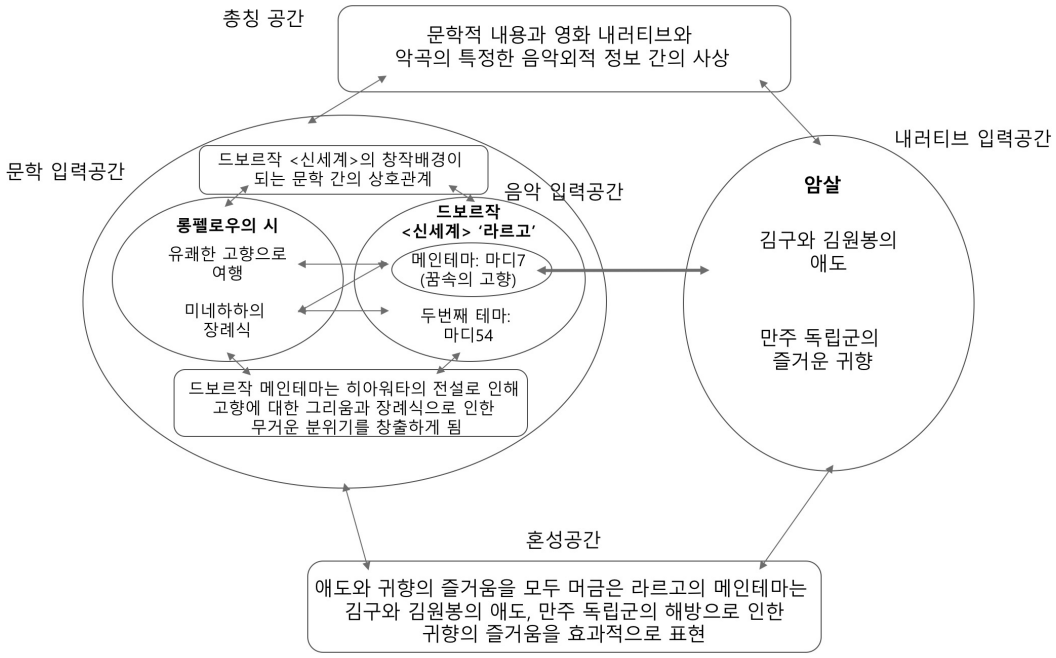
34) http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=200608161545591&code=900313 [2018년 3월 19일 접속].

35) https://www.youtube.com/watch?v=P0uxKjm_oms_[2018년 3월1일 접속]. 악기의 편성을 바꾸어 배경음악으로 사용하였다.

36) http://www.mnet.com/track/1052382 [2018년 5월 23일 접속].

향한 향수를 불러일으키며 독립군들의 열망을 강화한다. 이 장면 역시 '유쾌한 고향으로의 여행'이라는 프로그램을 담아낸 드보르작의 창작 의도로 성공적인 매핑을 이룬다.

(표 4) 독립투사 애도장면에 대한 상징적 은유 모델



(표 4)는 롱펠로우, 드보르작 그리고 『암살』로 이어지는 이차원적 의미생성 모델이다. 롱펠로우의 장시와 이를 흡수하여 창작된 '라르고'의 의미는 애도와 귀향의 의미를 동시에 담은 영화 내러티브와 매핑을 이루며 음악 외적 정보가 내러티브와 영상과 이루어내는 조화를 체험할 수 있게 한다. 왼편의 문화 입력공간은 히아와타의 전설을 알고 이를 프로그램으로 사용한 작곡가 드보르작의 시학 공간 내 사상을 보인다. 문학과 음악 간의 매핑은 드보르작 《신세계》의 주제선율인 '라르고'가 히아와타의 전설과 긴밀하게 연합되어 장례식의 무거운 분위기와 고향에 대한 그리움을 대표하는 지표로 의미가 고정된 것처럼 보인다. 즉, 여기서 '라르고'에 투영된 '유쾌한 고향 여행'과 '미네하하의 장례식'의 의미는 고향에 대한 그리움과 장례식의 엄숙함으로 일반화되어 영화의 내러티브에 위치한 애도와 귀향의 이미지와 효과적으로 조응한다. 다시 말해, 애도의 정서와 고향을 그리워하는

향수의 이미지를 동시에 담고 있는 이 '라르고' 선율은 애도와 기쁨의 대조적인 시퀀스로 이루어진 이 장면을 성공적으로 아우를 뿐 아니라 조화시키고 있는 것이다.

3.2. 드보르작 《유머레스크》

드보르작의 '유머레스크'는 1894년 작곡되었다.[37] 그는 이 곡을 원래 1877년 작곡한 《스코티시 댄스》(Scottish Dances)의 후속작품 즉, '새로운 스코티쉬 댄스'(New Scottish Dance)로 구상하였으나 처음 기획의도와는 달라져 이 둘 간의 관련성을 포기하고 결국 《유머레스크》라는 새로운 제목으로 출판하게 되었다. 《유머레스크》는 《스코티쉬 댄스》의 선율적 아이디어를 기반으로 하지만 "유쾌한 것에서 멜랑콜리 한 것"에 이르기까지 다양한 성격이 과도하게 더해지면서 《스코티쉬 댄스》와는 구분되는 새로운 작품이 세상의 빛을 보게 된 것이다.[38] 헨레(Henle)판 악보의 주석에는 《유머레스크》의 스케치가 이미 1880년 이루어졌으나 완성했을 당시 다양한 국제적인 생성배경으로 인해 《스코티쉬 댄스》의 시리즈로 귀속되지 않았음을 적고 있는데,[39] 이러한 작품 생성배경에 대한 일화는 필자의 영화 해석의 흥미로운 단초를 제공한다.

이 곡의 탄생 배경에 대한 또 다른 이야기는 체코인으로서의 정체성과 이방인으로서의 삶과의 갈등에서 비롯된 것으로 보인다. 체코인으로서의 자각이 강했던 드보르작은 자신이 전속해있던 짐로크 출판사에서 자신의 이름을 독일식으로 표기하는 것에 대해 불만이 컸으며, 이러한 이유로 출판사와 관계가 좋지 않았다. 출판사와의 불화로 인한 경제적 타격을 염려한 드보르작은 안정적인 직업을 갈망했으며, 마침내 1892년 뉴욕에 있는 아메리카 국립음악원(National Conservatory of America)의 원장으로 취임한다. 이후 휴가를 내어 귀국하는 길에 이 곡을 완성하게 된다. (이후 드

37) Maurice Brown, "Humoresque," in *Grove Music Online* [2018년 4월13일 접속]. '유머레스크'는 19세기 초 독일에서 처음 등장했다. 라틴어 '유머'(humor)에서 찾을 수 있는 그 어원은 오늘날 '유머러스'(humorous)란 의미에 고정되어 있지 않았다. 문학의 잡동사니 격의 장르에 속하던 이 용어를 악곡의 제목으로 가장 처음 사용한 사람은 슈만이었다. 그 이후 작곡가들에 의해 보다 형식이 뚜렷해지고, 강하고 명확한 박자와 짧은 소곡들의 빈번한 반복적인 사용 등이 유머레스크 스타일의 특징이 되었다. 이후 그리그, 차이코프스키, 험퍼딩크 등이 '유머레스크'라는 이름으로 쓴 소품들 역시 유쾌하고 편안한 느낌을 띠고 있어 유머레스크가 갖는 일반적인 정서를 확립시켰다.

38) http://www.antonin-dvorak.cz/en/humoresques [2018년 3월 20일 접속].

39) 헨레판 편집자 샤퍼(Christian Schaper)에 따르면 이 곡은 보헤미안적인 성격으로 만들어진 것이 아니며, 이미 유럽에서 시작한 아이디어를 미국 거주 시절과 귀향 시절을 거쳐 완성하였기에 국제적인 곡(international piece)라고 지칭한다.
http://henle.de/us/detail/index.html?Title=Humoresken+op.+101_1044 [2018년 3월 8일 접속].

보르작은 미국으로 돌아가지 않았다.) 드보르작이 고향으로 돌아가는 기차의 바퀴를 보고 영감을 얻어 '유머레스크' 7번을 작곡했다는 일화는 유명하다.[40] 또한 영국의 가디언지(Guardian)는 기차에 의해 영감을 받은 최고의 곡 10선에 드보르작의 유머레스크 7번을 포함시켰다.[41]

'유머레스크' 7번은 염석진과 독립군 장면에 이어, 임무수행을 위하여 고향으로 처음 돌아가는 안옥윤과 그 일행을 반주한다. 이때 '유머레스크'와 기차에 대한 일화는 같은 상황에 놓여있는, 고향으로 돌아가는 안옥윤의 들뜬 마음을 효과적으로 표현한다.

'유머레스크'가 갖는 유머와 해학적 이미지는 수용 과정에서 보태어진 듯 보인다. '유머레스크'는 과거 미국인들의 주요한 교통수단이었던 철도(Amtrack)에서 승객 계몽을 목적으로 한 노래로 오랫동안 사용된 것으로 알려져 있다.[42] 당시 미국에서는 이 곡에 "기차가 역에 정차했을 때 변기 물을 내리지 마라"는 가사를 붙여 사용했다고 전해진다. 이후 이 곡 특유의 경쾌하고 명랑한 느낌은 유머러스함과 어우러져 사람들에게 각인되었다.[43] 또한, 영화 『하타리』(Hatari, 1962)와 『청춘의 증언』(Testament of Youth, 2014)에 나타나는 '유머레스크'는 경쾌하고 밝은 분위기를 이끌어내는 용도로 사용되었다.[44] 국내에서는 '유머레스크'가 1940년 홍난파의 지휘로 연주되었다는 기록이 있으나 장소에 대한 기록은 미상이다.[45] 2002년에는 국내 광고의 배경음악으로 사용되어, 경쾌하고 밝은 분위기를 이끌어내었다.[46] '유머레스크'는 위에 언급되었던 것처럼 유쾌함과 밝음의 대명사로 우리의 생활 속에서 고정된 의미를 생성한 것으로 보인다.

---

40) http://news.donga.com/Issue/List/09000000000032/3/09000000000032/20120225/44314468/ 1 [2018년 3월 6일 접속].

41) https://www.theguardian.com/music/musicblog/2016/jan/01/the-10-best-pieces-inspired- by-trains [2018년 3월 9일 접속].

42) 이 노래는 미국의 가수 브랜드(Oscar Brand, 1920-2016)가 불렀으며, 1930년대에 New Heaven Railroad라는 운송회사의 기차에서 사용되었다. Ed Cray, *The Erotic Muse: American Bawdy Songs* (University of Illinois Press, 1999), 433.

43) Morris Feinberg and others, *My Brother Larry: The Stooge in the Middle* (Last Gasp, 1984), 14-15.

44) 『하타리』는 아프리카 평원에서 야생동물을 생포하거나 사냥하면서 생기는 일화를 담은 영화로 '유머레스크'는 이 영화에서 사냥꾼들이 쉬는 장소에서 여흥을 즐길 때 내재적 음악으로 등장하며, 『청춘의 증언』은 제2차 세계대전을 배경으로 한 영화로 남녀 간의 사랑과 인본주의에 대한 내용을 담고 있으며, 여기서 '유머레스크'는 여주인공이 기쁨을 느낄 때 배경음악으로 사용된다.

45) 이수정, "자료: 일제시대 동아, 조선일보 음악기사 음악평 (1920~1933)," 『민족음악의 이해 1-3』 (1994), 309-428.

46) https://www.youtube.com/watch?v=ONAHQs6bN_8 [2018년 2월 28일 접속]. 영화배우 고소영이 주인공인 여성속옷의 광고로 기지개를 켤 때에도 매우 자유롭게 팔을 활동할 수 있음을 강조하는 기능을 수행하였다.

《유머레스크》의 생성 배경에 관한 일화는 또 다른 해석을 이끈다. 바차나(Kevin Bazzana)는 '유머레스크' 7번이 미국의 민속음악에 흠뻑 젖어있는 드보르작을 잘 보여준다고 그의 음반 라벨에 회고하였다. 그는 이 7번이 다른 유머레스크들에 비하여 단순하지만 감상적이고 정감어린 멜로디가 특징적이며 특유의 부점 리듬은 미국 남부 흑인들이 춤을 추듯 점잖게 걷는 모습(gentle cakewalk)을 표현하고 있다고 지적한다. 바차나는 '유머레스크'에 미국 민속음악의 영향이 강하게 나타나고 있다고 주장한다.[47] 체코에 대한 민족애가 강한 드보르작이 전통적 미국음악에 매료되어 고향으로 돌아가는 길에 미국의 민속 음악적 특징을 '유머레스크'에 반영한 것은 영화 해석에 흥미로운 단초를 제공한다. 체코인으로서 정체성을 중시하던 드보르작이 미국 문화에 동화된 사실은 마치 염석진의 행동양상을 보여주는 듯하다. 처음에 독립군으로 활동할 만큼 깊은 애국심을 가진 염석진이 결국 일본의 힘에 굴복되어 자발적으로 일본군의 밀정노릇을 하는 영화의 내러티브는 드보르작의 심리상태 및 행동양상과 미묘한 유사성을 이루어낸다.

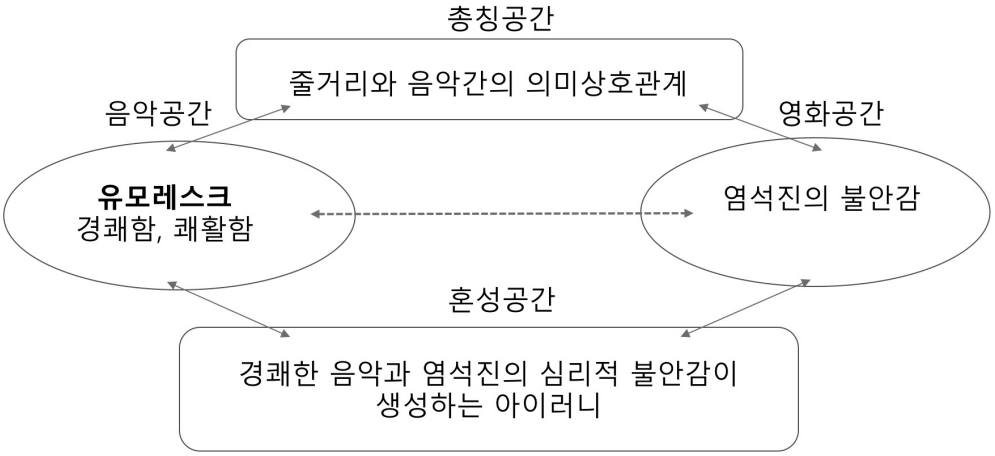
영화 『암살』에서는 이 음악이 두 차례 등장하는데, 두 장면 모두에서 미묘한 아이러니를 생성하는 수단으로 사용되었다. 첫 번째 장면(32:35~33:34)에서 염석진이 임시정부의 독립군들과 함께 나른한 오전을 보내며 장난을 친다. 겉으로 보기에는 밝고 유쾌한 분위기가 가득 담긴 영상 속에서 염석진은 시계를 보며 불안한 심정을 숨기지 못한다. 그의 이러한 불안감은 명우가 연주하는 경쾌한 분위기의 바이올린 가락과 부조화를 이룬다. 영상과 내러티브, 영상과 음악이 부조화를 이루면서 아이러니를 생성하는 순간이다(표 5).

두 번째 장면(2:13:00~2:13:39)에서는 염석진이 국가반역혐의에 대한 재판을 받은 후 저잣거리로 나섰을 때 시장의 한 귀퉁이에서 축음기에 '유머레스크'가 흘러나온다. 여기서 흘러나오는 내재적 가락은 염석진으로 하여금 임시정부에서 독립군으로 활동하던 과거의 자신을 떠올리게 함으로써 자신의 이적행위를 상기시킨다. 염석진은 진실을 애써 외면하면서 산보 가듯 홀로 군중 속으로 걸어들어간다. 이어 식료품을 사기 위하여 필요한 물건을 찾다가 '유머레스크'가 흘러나오는 축음기를 불쾌하게 응시하며 부정적인 속내를 표출한다. '유머레스크'는 염석진의 기억하고 싶지 않은 배신을 떠올리게 하는 단초로 작용한다. 이러한 그의 감정 상태는 '유머레스크'가 갖는 경쾌한 정서와 비유사성을 이루며 아이러니를 생성한다.

---

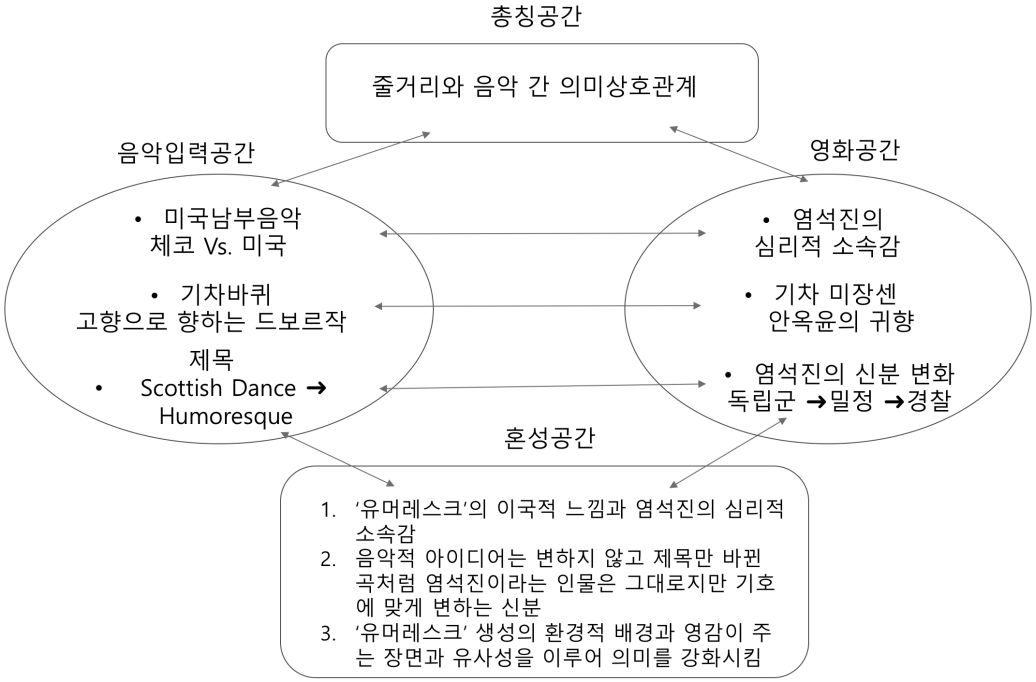
47) Kevin Bazzana, "Antonin Dvorák, *Complete Works for Solo Piano,*" 95100 Dvorak Edition [CD 프로그램 노트].

(표 5) 유머레스크와 염석진의 불안감이 생성하는 CIN



(표 6)은 앞서 설명한 '유머레스크'의 창작 배경과 수용 과정에서 부가된 일화들이 영화 감상의 단초로 사용되었을 때, 그 의미가 어떻게 혼성을 이루며 의미를 종합적으로 강화시키는지 보여준다. 앞서 탐구한 '유머레스크'에 얽힌 담론은 음악 입력공간으로 유입되면서 다음과 같은 세 가지 감상을 가능하게 한다. 첫째, '유머레스크' 창작 당시 그리운 조국 체코와 평안한 안식처를 제공하는 미국 사이에서 드보르작이 겪었을 정체성의 혼란은 영화 공간 내 염석진의 심리상태로 매핑된다. 다시 말해, 음악 입력공간으로 유입된 정체성의 혼란이 일본군 밀정과 조선인 사이의 정체성 혼란으로 전이된 것이다. 둘째, '유머레스크'가 드보르작이 고향 체코를 향해 돌아가는 길에 착상되었다는 외적인 정보는 비록 암살의 무거운 임무를 지고 있기는 하지만, 고향으로 향하는 안옥윤에게 혼성된다. 수심 가득한 안옥윤 얼굴의 클로즈업과 쉴 새 없이 돌아가는 기차바퀴 미장센과 거기서 울려나오는 굉음은 고향을 향하는 주인공의 모습을 효과적으로 그려낸다. 셋째, 생성 과정에서 그 정체성을 바꾼 '유머레스크'의 전신 《스코티쉬 댄스》는 신분 변화를 이룬 염석진에게 혼성된다. 독립군이었던 그가 일본군 밀정으로, 또 광복 후에는 경찰로 신분을 바꾸는 모습은 '유머레스크'의 생성 배경과 닮아 있다.

(표 6) '유머레스크'의 외적 의미들과 조응하는 영화 내러티브 간의 CIN



3.3. 슈만 '트로이메라이'

'트로이메라이'(Traümerei)는 세계적으로 잘 알려진 대중적인 클래식 음악이다. 음악 내적으로 킷치(Kitch)와 예술음악 사이의 중간적 성격을 가지고 있어, 대중들이 좋아할 요소들이 풍부할 뿐 아니라, 슈만의 전기적인 이야기가 창작 배경으로 깊게 뿌리내리고 있다. '트로이메라이'의 작곡 시기는 슈만이 그의 아내가 될 클라라 비크(Clara Wiech)와 비밀리에 약혼했던 때로, 그는 이 곡 외에도 클라라를 위하여 약 30여곡을 더 작곡하였다.[48] 그렇기 때문에 "트로이메라이의 대중화"와 클라라와 슈만의 금단의 러브스토리에 대한 지식의 보급은 각별히 연관성이 있다.[49]

48) Bruno Repp, "Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of Timing Microstructure in Schumann's 'Träumerei'," *The Journal of the Acoustical Society of America* 92/5 (1992), 2549.

49) Michelle Braunschweig, "Biographical Listening: Intimacy, Madness and the Music of Robert Schumann" (Ph.D. Diss., University of California, Berkeley, 2013), 17.

호프마이스터의 음악문헌목록(Hofmeister's Handbuch der Musikalischen Literatur)[50]은 '트로이메라이'의 인기를 실감할 수 있는 자료이다. 이 목록에 따르면 100개가 넘는 다른 출판사가 독일어권 국가에서 악보를 발행한 것으로 보고되었고, 이 데이터는 '트로이메라이' 출판부수가 슈만의 다른 작품들의 출판물 수를 웃돌고 있음을 보여준다.[51]

'트로이메라이'는 국내에서 또한 많은 연주와 매체에서 활용되었으며, 음악 교과서에 작곡가 슈만의 대표곡으로 소개되기도 하였다.[52] 드라마 『겨울연가』(2002), 영화 『호로비츠를 위하여』(2006)에 삽입곡으로 사용되었는데, 『겨울연가』에서는 연인 간의 사랑이야기를 반주하며, '호로비츠를 위하여'에서는 '작은 꿈'이라는 곡의 부제를 붙여 이상향에 대하여 말하는 주인공을 반주한다. 현실 세계와 꿈에 대한 대립 구조로 이 곡을 해석하려는 견해는 음악학자 오희숙의 분석에도 잘 나타난다.[53] 오희숙은 "이 악곡은 박절 구조와 꿈꾸는 듯한 선율의 특징, 선율선 절정의 불협화음, 그리고 마지막 프레이즈의 모티브 역행 등을 이용하여 음악으로 하여금 그 제목을 떠오르게 한다"고 주장한다.[54]

'트로이메라이'는 이와 같이 즐거운 꿈을 꾸는 듯한 감정을 품고 있는 곡으로 사람들에게 알려져 있다. 필자는 이러한 관점으로 『암살』에서 이 곡이 어떻게 사용되었는지 분석하였다. 『암살』에서 이 곡은 내재적으로 흘러나온다. 장면 1:36:31~1:39:25는 시녀의 문두드림으로 시작된다. 안옥윤은 문소리에 소스라치게 놀라면서 깨어난다. 카와구치는 미츠코의 집에 들어와 익숙한 듯 축음기를 켠다. 그리고 축음기에서 '트로이메라이'가 흘러나온다.

일차적으로는 안옥윤의 사투 후 잠에서 깬 후 미치코로 행세해야 하는 대립적인 상황과도 이 음악은 잘 어울린다. 안옥윤이 겪고 있는 상황은 분명 현실이지만 비현실 즉 꿈과 같다. 죽은 언니인 척 해야 하며, 또 예정된 언니의 결혼식에서 아버지를 죽여야 하는 현실은 이 장면을 반주하는 '꿈'과 더욱 닮아 있다. 여기서 음악은 현실에 대한 부조화를 암시하는 아이러니로 사용된다. 현실을 '꿈'이라는 제목의 음악으로 반주하는 아이러니가 여기서 나온다. 음악과 안옥윤이 놀라며 잠에서 깨어나는 장면은 일치하여 나오지는 않으나 '트로이메라이'가 송출하는 외적 의미는 불과 몇 초전에 잠에서 깨어나는 안옥윤의 모습을 강한 부조화로 감상자들에게 상기된다.

---

50) 1817년에 시작되어 Hofmeister 's Handbuch는 1930년대까지 계속 출판되었다.

51) Braunschweig, "Biographical Listening: Intimacy, Madness and the Music of Robert Schumann," 18.

52) 황병숙 외 6인, 『음악과 생활』 (서울: 지학사, 2009), 111.

53) 제목이 내용 전체에 영향을 미쳐 음악적 내용을 시적 사상으로 받아들이는 관점

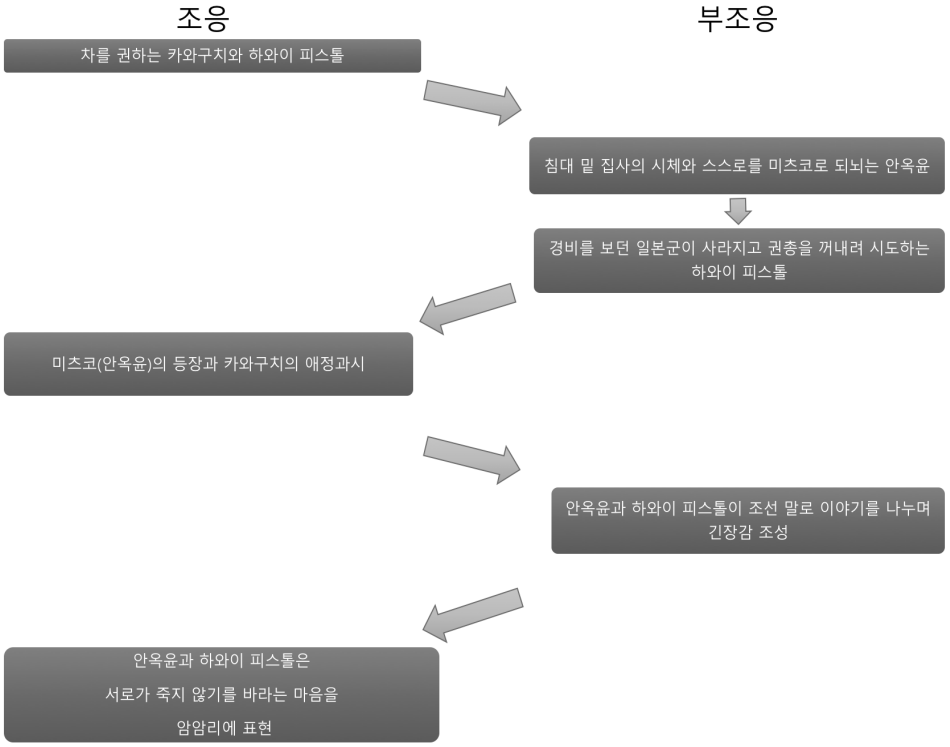
54) 오희숙, "미학적 분석의 시도 : 슈만의 '트로이메라이'를 중심으로," 『음악예술논단』 4 (1995), 282-285.

‘트로이메라이’는 계속해서 끊이지 않고 다음 장면을 반주한다. 햇살이 가득하고 화려한 가구들이 보이면서 카와구치는 매우 익숙하게 “집사가 어딜 갔지?”라고 하녀에게 묻는다. 곧 손님으로 등장한 하와이 피스톨에게 자신의 집인 냥 차를 권한다. 여기까지는 ‘트로이메라이’와 장면이 매우 순조롭게 조응한다.

이후 안옥윤의 침대 밑에 숨겨져 있는 집사의 시체가 화면에 나타나고, 안옥윤은 “나는 미츠코다”라고 되뇌고 있다. 이어지는 장면은 집안에서 경비를 보는 일본군이 사라지자 하와이 피스톨이 권총집을 여는 것이다. 안옥윤과 하와이 피스톨의 장면은 각각 강인국에 대한 암살 임무와 카와구치에 대한 살의를 장면에 보태며 ‘트로이메라이’와 상반되는 정보를 입력하고 있다. 안옥윤의 등장으로 장면은 다시 표면적인 안락감을 되찾는다. 하와이 피스톨은 그녀의 등장에 권총을 꺼내지 못하고 카와구치를 해치지 못한다. 카와구치는 곧바로 자신의 아내가 될 미츠코를 하와이 피스톨에게 소개하며 그녀에 대한 애정을 과시한다. ‘트로이메라이’가 갖고 있는 외적인 의미와 다시 순조롭게 조응하는 순간이다.

그러나 이 안락감은 오래가지 못한다. 두 사람은 한국말로 대화하며 서로가 숨기고 있는 카와구치 부자와 강인국에 대한 살인의도를 알아챈다. 이 때 카와구치가 한국말을 실제로 아는지 모르는지에 대한 정보가 드러나지 않아 팽팽한 긴장감을 생성한다. 음악이 장면에 다시 조응하지 못하는 순간이다. 이후 안옥윤과 하와이 피스톨은 서로가 죽지 않기를 바라는 마음에 이 일에서 빠지라고 권유한다. 그리고 서로에 대한 애틋한 감정을 어렴풋이나마 표현한다. 이 부분은 재차 ‘트로이메라이’가 애틋한 감정과 순간적으로 조응하는 곳이다.

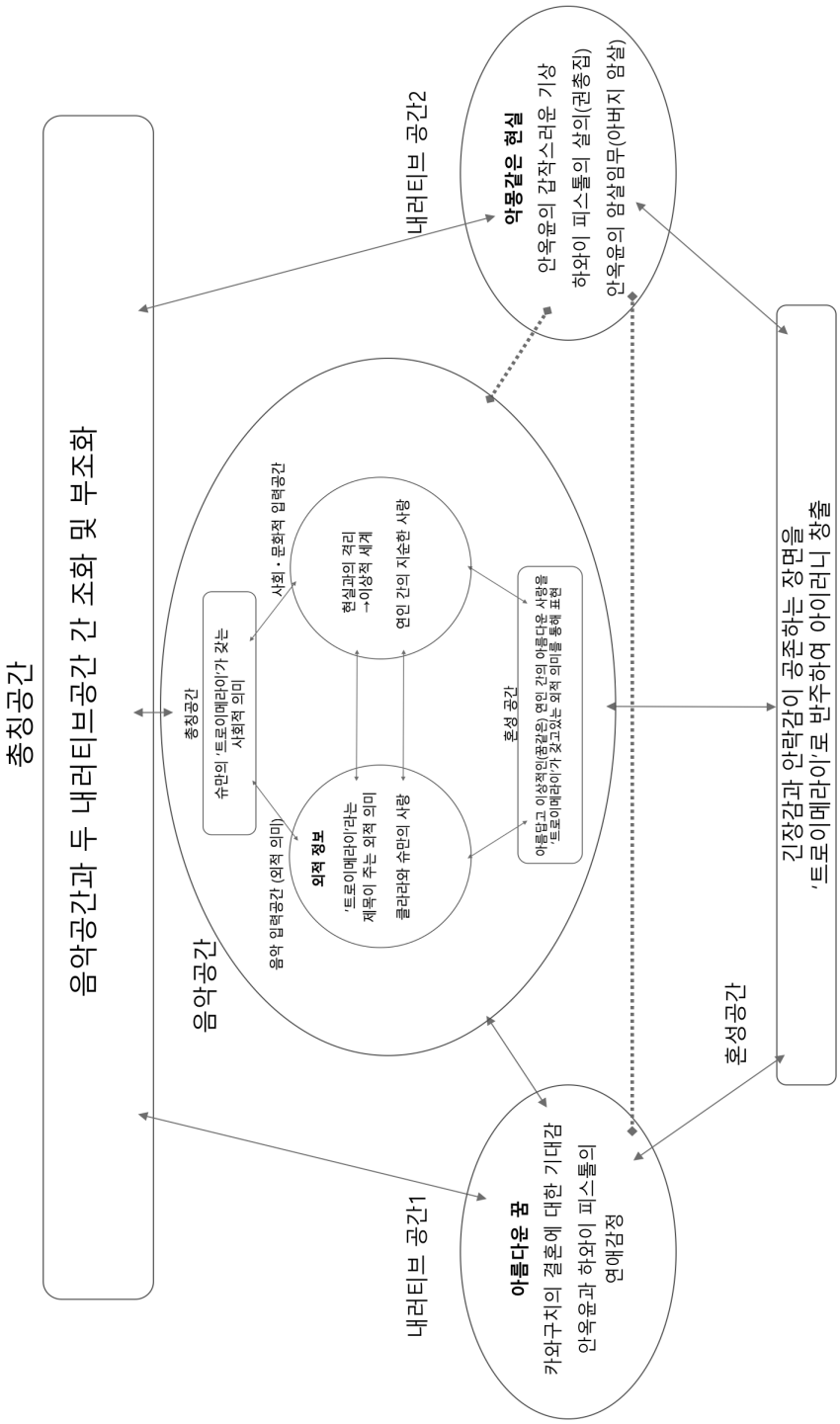
(표 7) 시간 흐름에 따른 음악과 영상, 내러티브 간의 조응/부조응



이와 같이 내러티브는 두 가지 대립적인 요소들로 나뉘어있다. (표 8)에서는 이 대립적인 두 요소를 내러티브1과 내러티브2로 지정하여 입력공간을 형성하였다. 내러티브1은 결혼을 앞두고 있는 카와구치의 감정과 안옥윤, 하와이 피스톨 두 사람 사이에서 미묘하게 흐르는 연애감정 등을 포함하는 희망적인 정서를 포함하고 있으며, 내러티브2는 하와이 피스톨의 살의, 안옥윤의 비극적 암살 임무 등을 포함하여 화면상의 비유사성을 보이고 있는 요소들이다.

(표 8)은 이 장면을 이해하기 위한 '트로이메라이'의 개념적 혼성 네트워크이다. 혼성공간에는 시간의 흐름에 따른 내러티브의 변화와 그에 영향을 주는 화면 요소들이 긴장감과 안락감을 전달함과 동시에 '트로이메라이'와 유사성과 비유사성을 넘나들며 아이러니적 표현을 효과적으로 담고 있다. 샤타의 모델은 음악 입력 공간과 화면 입력 공간의 유사성으로 이루어진 하위 개념의 제1입력공간과 내러티브 입력공간인 제2입력공간의 비유사성 대응이었다. 반면, (표 8)은 영화안의 시각적, 내러티브적 요소들을 시간의 순서에 따라 유사성과 비유사성을 넘나들며 두 가지 이상의 은유와 아이러니를 동시에 이끌어내고 있다. 이러한 다층적 의미가 함유된 정보들의 입력은 지적 정보가 공유된 관객으로 하여금 영화에 대한 깊은 몰입을 이끌어 낼 수 있다.

(표 8) ‘트로이메라이’와 영화에서 나타나는 두 가지 대립적 요소의 CIN



4. 나가면서

영화음악학자 골만(Claudia Gorbman)은 음악의 '비재현적 속성'에 주의를 기울이며 영화에서 음악의 역할에 대해 다음과 같이 말한다.

> 음악은 비재현적인 담론을 의미화 한다는 점에서 유쾌하다. 최면술사의 화법과 다르지 않게, 음악은 관객을 인도하며 서사의 이해력을 과도하게 높여준다. 사람들이 음악을 알아차리면 처음에는 음악 자체에 관심을 갖지만, 점차 상상하고 상징의 영역으로 이동한다. 영화음악 창작의 '고전적' 목표는 청자의 귀를 눈과 조화롭게 일치시키는 것이다. 그것은 통일된 환상적 실체 즉, 퇴보하는 자아를 위한 고조된 '나'를 창조하는 것이다.[55]

골만은 관객이 기존에 알고 있는 클래식 음악의 경우, 그들이 그 음악에 대해 사전에 갖고 있는 정보에서 의미 생성을 시작하지만 개인이 갖고 있는 배경지식에 따라 풍부한 의미 합성 즉, '상상에서 상징의 영역으로 이동'이 가능하다는 점을 역설한다. 다시 말해, 청자는 기존에 알고 있는 음악을 들었을 때 그 음악이 주는 주관적 이미지에서 의미 생성을 시작하지만, 점차 영상과 내러티브와의 내적 결합을 통해 종합적 의미를 '상상'하고 점차 '상징'을 해석하는 수준으로 나아가게 된다는 것이다. 이것이 바로 골만이 말한 "퇴보하는 자아를 위한 고조된 나"를 창조하는 과정이다.

샤타의 분석 모델을 통한 영화 『암살』의 감상은 단순한 의미를 더욱 복잡한 것으로 만들어버린 '불필요한 불편'을 초래했는지 모른다. 그러나 "모든 분석적 문제를 일소(一掃)할 단 한 가지 방

---

55) Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, 8. 원문은 다음과 같다.

> Music is pleasurable, signifying but nonrepresentational discourse. Not unlike the hypnotist's discourse, it guides the spectator-audience, and increases receptivity to the narrative in its excess. Music that is noticed, which calls attention to itself, swings away from the imaginary toward the symbolic. The goal of "classical" scoring is rather to place the auditor's ears in a subject position harmonious with the spectator's eyes: to create a unified phantasmatic body of identification, a heightened for-me-ness for the regressive ego.

여기서 골만은 관객이 영화에서 흘러나오는 음악을 이미 알고 있을 때 자기만의 세계로 들어가 이미 그 의미를 생성한 뒤 영화에서 흘러나오는 정보를 입력한다고 말하고 있다. '퇴보하는 자아'는 바로 영화 줄거리를 따라가지 못하고 음악에 대한 선행 지식 때문에 후퇴하는 감상자를 1인칭으로 표현하는 것이며, '고조된 나'는 이를 극복하여 진정한 감상을 향유하는 자아를 뜻한다. 고조된 자아는 선행지식이 없는 감상자와 감상에 있어 큰 차이와 감동이 있음을 의미한다.

법은 없으며, [...] 음악적 자극을 좀 더 면밀히 연구할수록 사안은 더 복잡해진다. [...] 그리고 그러한 복잡성은 멀티미디어 예술을 포함한 예술성의 활력소가 될 수 있다"는 배쉬위너(David Bashwiner)의 진술은 본 논문에서 분석방법론으로 취한 개념적 혼성모델에 기초한 다차원적 청취 모델이 이 영화의 풍부한 감상에 긍정적 기여를 했음을 보여준다.[56]

드보르작의 '라르고'가 갖는, 집 또는 고향을 향한 회귀본능과 장례식의 분위기는 영화에서 해방 후 독립열사들을 기리는 김원봉과 김구의 대화와 조응하며 의미를 적절히 배가하였을 뿐 아니라, '집에 가자'를 외치는 임시정부 사람들의 간절한 열망과 성공적으로 조응하여 음악과 영상, 플롯 간의 조화를 보여주었다. 한편, 드보르작의 '유머레스크'는 음악이 갖는 희극적 요소와 대치되는 염석진의 불안과 걱정이 부조화를 이루며 아이러니를 생성해내었다. 슈만의 '트로이메라이'는 한층 복잡한 의미강화와 아이러니를 창출해내었는데, 내러티브 전개 과정에서 나오는 안옥윤과 카와구치 그리고 하와이 피스톨 간의 심리적 긴장감은 평안함을 상징하는 영상과 조화, 음악과는 부조화를 이루며 시간의 흐름에 따라 미묘하게 변화하는 다차원적인 아이러니를 만들어냈음을 확인할 수 있었다.

검색어

영화 『암살』(Assassination), 드보르작(Antonín Leopold Dvořák, 1841-1904), 신세계 교향곡(New World Symphony), 슈만(Robert Schumann, 1810-1856), 개념적 통합 연결망(conceptual integration network, CIN), 사상(cross domain mapping), 개념적 혼성(conceptual blending), 개념적 은유(conceptual metaphor), 아이러니(irony), 샤타(Juan Chattah)

56) David Bashwiner, "Musical Analysis for Multimedia: A Perspective from Music Theory," in *The Psychology of Music in Multimedia,* ed. Siu-Lan Tan and others (New York: Oxford University Press, 2013), 112.

참고문헌

박은경. “〈석양의 무법자〉 에 나타난 엔니오 모리꼬네의 영화음악연구.” 『음악응용연구』 3 (2010): 45-63

송무경. 『음악논문 작성법: 음악분석에서 글쓰기까지』. 파주, 음악세계, 2016.

안수환 · 송무경. “영화 《킹스 스피치》에 나타나는 베토벤 『7번 교향곡』 제2악장의 유기적 · 암시적 기능.” 『서양음악학』 20/1 (2017): 211-235.

오희숙 책임편집. 『음악, 말보다 더 유창한: 현대 독일영미 음악미학의 논의들』. 파주: 음악세계, 2012.

오희숙. “미학적 분석의 시도 : 슈만의 ‘트로이메라이’를 중심으로.” 『음악예술논단』 4 (1995): 269-288.

우혜언. “쇼스타코비치의 《므첸스크군의 맥베스 부인》에 대한 음악사회학적 고찰.” 『서양음악학』 17/1 (2014): 117-152.

이복남. “영화음악 《반지의 제왕》에 사용된 유도동기의 이미지에 관한 연구.” 『음악논단』 32 (2014): 331-337.

이상윤. “《영화 세가지색 : 레드》의 음악 분석을 통하여 본 주제음악의 역할과 기능.” 『음악교육공학』 9 (2009): 133-153.

_____. “음향과 음악으로 본 장편영화 ‘괴물’ 분석.” 『한국엔터테인먼트산업학회논문지』 7/3 (2013): 1-13.

이성률. “막스 슈타이너(Max Steiner)의 영화음악《카사블랑카》와 《바람과 함께 사라지다》를 중심으로.” 『서양음악학』 16/1 (2013): 51-70.

황병숙 · 정길선 · 강세연 · 박경준 · 김혜진 · 엄숙용. 『음악과 생활』. 서울: 지학사, 2009.

Bashwiner, David. “Musical Analysis for Multimedia: A Perspective from Music Theory.” In *The Psychology of Music in Multimedia*. Edited by Siu-Lan Tan, Annabel J. Cohen, Scott D. Lipscomb, and Roger A. Kendall, 89-117. New York: Oxford University Press, 2013.

Beckerman, Michael. “Dvořák's ‘New World’ Largo and ‘The Song of Hiawatha’.” *Nineteenth-Century Music* 16/1 (1992): 35-48.

Braunschweig, Michelle Elizabeth Yael. “Biographical Listening: Intimacy, Madness and

The Music of Robert Schumann." Ph.D. Diss., University of California, Berkeley, 2013.

Chattah, Juan. "Semiotics, Pragmatics, and Metaphor in Film Music Analysis." Ph.D. Diss., Florida State University, 2006.

Clapham, John. *Antonín Dvořák: Musician and Craftsman*. London: Faber and Faber, 1966.

Cook, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

_____. "Theorizing Musical Meanings." *Music Theory Spectrum* 23/2 (2001): 170-195

Fauconnier, Gilles, and Mark Turner. 『우리는 어떻게 생각하는가』. 김동환, 최영호 번역. 고양: 지호출판사, 2009.

Feinberg, Morris Moe and G. P. Skratz. *My Brother Larry: The Stooge in The Middle.* Last Gasp, 1984.

Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music.* Indiana University Press, 1987.

Hepokoski, James. "Culture Clash. James Hepokoski Revisits Dvořák's New World Symphony." *The Musical Times* 134/1810 (1993): 685-688.

Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. 『마음속의 몸 -의미 · 상상력 · 이성의 신체적 근거-』. 노양진 번역. 서울: 철학과 현실사, 2000.

Kalinak, Kathryn. *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2010.

Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphor We Live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 노양진 · 나익주 번역. 『삶으로서의 은유』. 서울: 박이정, 2006.

Neumeyer, David. "Film Music Analysis and Pedagogy." *Indiana Theory Review* 11 (1990): 1-27.

Repp, Bruno H. "Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of Timing Microstructure in Schumann's 'Träumerei'." *The Journal of The Acoustical Society of America* 92/5 (1992): 2546-2568.

Schick, Hartmut. "What's American About Dvorák's American Quartet and Quintet?."

Czech Music: The Journal of the Dvořák Society for Czech and Slovak Music 2 (1994): 72-83.

Wierzbicki, James. *Film music: A History*. Routledge Press, 2009.

Zbikowski, Lawrence M. "Metaphor and Music Theory: Reflections from Cognitive Science." *Music Theory Online* 4/1 (1998). 류혜린 번역. "은유와 음악이론-인지과학의 적용." 『음악, 말보다 더 유창한: 현대 독일영미 음악미학의 논의들』. 오희숙 책임편집: 212-230. 파주: 음악세계, 2012.

_____. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press, 2002.

_____. "Music Theory , Multimedia, and the Construction of Meaning." *Intégral* 16/17 (2002/2003): 251-268.

_____. "Metaphor and Music." In *The Cambridge Handbook on Metaphor and Thought*. Edited by Raymond W. Gibbs Jr., 502-524. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

인터넷자료

Brown, Maurice. "Humoresque." In *Grove Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013549. 2018년 4월13일 접속.

영상 자료

권형진. 『호로비츠를 위하여』 [쇼박스]. 대한민국: 싸이더스, 2006.

윤석호. 『겨울연가』 [KBS 2TV]. 대한민국: 팬 엔터테인먼트, 2002.

최동훈. 『암살』 [쇼박스]. 대한민국: 케이퍼필름, 2015.

Cromwell, John. *Of Human Bondage* [RKO Radio Pictures]. United States: RKO Radio Picutres, 1934.

Dawley, James. *Frankenstein* [Edison Manufacturing Company]. United States: Edison Manufacturing, 1910.

Hawks, Howard. *Hatari!* [Paramount Pictures]. United States: Paramount Pictures, 1962.

Hooper, Tom, Canning I, Sherman E, and Unwin G. *The King's Speech* [motion picture]. United Kingdom: UK Film Council, See-Saw Films, Bedlam Production, 2010.

Kent, James. *Testament of Youth* [Lionsgate]. United Kingdom: BBC Films, 2014.

Noyce, Phillip. *Clear and Present Danger* [Paramount Pictures]. United States: Paramount Pictures, Mace Neufeld Productions, 1994.

Spielberg, Steven. *Minority Report* [20th Centruy Fox. United States: Amblin Entertainment Cruise/Wanger Productions, Blue Tulip Productions, 2002.

Roach, Jay. *Meet the Parents* [Universal Pictures, DreamWokrs Pictures]. United States: Tribeca Productions, Nancy Tenebaum Productions, 2000.

Revisiting a Korean Film *Assassination* through Juan Chattah's Metaphoric Models: Focusing on Scenes Adopting Dvorak's *Humoresque* and *New World* and Schumann's *Traumerei*

Soo Hwan Ahn

This paper explores a process of generating meanings that audiences experience in specific scenes of a film in which the pre-existing classic music has been adopted as a source music. In such scenes, audiences tend to synthesize and judge suitability of the meanings from visual, narrative, and musical information, by relying not on introversive constituent elements, but rather on extra-musical connotations originated from extroversive informations and listening experiences. A Korean film *Assassination* has such noticeable examples where classic music pieces as a source music have reinforced the narrative function of the specific scenes. Dvořák's *Humoresque* Op. 101/7, ninth symphony entitled *From the New World*, second movement and Schumann's *Traumerei* from *Kinderszenen* Op.15/7 have been adopted either to intensify the plot of the film efficiently or to occasionally lead to an irony in the narrative trajectory.

I attempted to apply Juan Chattah's metaphoric model based on Gilles Fauconnier and Mark Turner' conceptual integration network (CIN) to film music analysis and proposed analytic models designed for transvaluation of meanings between different media. I explored discourses about the genesis and reception history of Dvořák's and Schumann's pieces and generated diverse meanings in the selected scenes by depending on Chattah's symbolic and irony models.

샤타(Juan Chattah)의 의미 분석모델을 통한 영화 『암살』 다시보기 – 드보르작의 ‘유머레스크’, ‘신세계’, 슈만의 ‘트로이메라이’가 사용된 장면들을 중심으로 –

안수환

본 논문은 이미 존재하는 클래식음악이 영화의 배경음악으로 사용된 장면에서 관객이 경험하게 되는 의미 생성의 과정을 탐구한다. 이미 잘 알려진 음악이 사용된 장면에서 관객은 음악의 내적 요소들에 의존하기보다는 기존 음악에 대한 외적 정보와 이전 청취경험에 기대어 영상과 내러티브, 음악이 어우러져 생성하는 의미를 판단하게 된다. 2015년 개봉되어 천만 관객을 동원한 『암살』은 잘 알려진 클래식음악을 활용하여 특정 장면이 갖는 내러티브적 기능을 극대화 한 주목할 만한 사례들을 갖고 있다. 『암살』에 사용된 드보르작의 ‘유머레스크’와 《신세계 교향곡》 중 제2악장 ‘라르고’, 슈만의 ‘트로이메라이’는 내러티브 전개 과정에서 효율적으로 플롯을 강화하거나 때로는 아이러니를 자아낸다.

필자는 샤타(Juan Chattah)가 포코니에와 터너(Gilles Fauconnier and Mark Turner)의 ‘개념적 통합연결망’(conceptual integration network, CIN)에서 발전시킨 은유 모델을 영화음악 분석에 적용하여 영화와 음악의 외적 정보들 간 의미 변환에 대한 분석틀을 제시하고 이에 따른 의미 생성을 시도하였다. 이 과정에서 드보르작과 슈만 악곡의 생성 배경과 수용 과정에서 나타난 담론들을 탐구하고 이들이 영화의 특정 장면에 사용되어 촉발해낸 다양한 함의들에 대해 샤타의 ‘상징적 은유 모델’(symbolic metaphoric model)과 ‘아이러니 모델’(irony model)에 기대어 추적하였다. 음악에 의한 의미 강화와 아이러니 효과에 대한 이론적 접근은 친근하지 않은 개념을 익숙한 물리적 세계로 끌어와 사고하는 인간의 속성, 나아가 다중 매체에서 그러한 조응 관계를 인지적으로 연합하는 판단에 대해 비판적으로 사고할 근거를 마련하였다.

논문투고일자: 2018년 4월 29일
심사일자: 2018년 5월 20일
게재확정일자: 2018년 5월 28일