Journal of the Korea Academia-Industrial cooperation Society
Vol. 17, No. 11 pp. 437-442, 2016

http://dx.doi.org/10.5762/KAIS.2016.17.11.437
ISSN 1975-4701 / eISSN 2288-4688

영화의 장면에 악센트를 부여하는 음악 기법 연구

신혜승
여주대학교 실용음악과

A Study on the Compositional Manners for Emphasizing the Dramatic Lines in Film

Hye Seung Shin
Department of Popular Music, Yeojoo College

요 약 음악과 영화는 시간예술로서의 공통점을 갖고 있다. 음악은 영화의 대사와 장면의 빈 공간을 채우거나 특정 장면의 앞이나 뒤에 나옴으로써 사건의 흐름을 암시하고 장면의 여운을 지속시키는 기능을 한다. 따라서 영화음악 작곡가들은 인물의 성격 묘사와 이미지의 부여, 극적인 장면의 강조 등 영화의 대사만으로 부족한 효과들을 음악을 통해 구축하고자 하며 영화의 특정 장면이나 인물의 성격에 맞는 적절한 음악을 찾기 위해, 혹은 창조하기 위해 고심한다. 그들은 모티브나 선율, 리듬이나 화음, 음악 스타일 등 음악의 요소를 특정 캐릭터나 장면의 분위기와 연관시키려는 시도를 함에 있어 극작가와 맞먹는 영감을 보여준다. 본 논문에서는 1950년대를 전후로 한 영화음악 작곡가들의 작곡 기법들을 중심으로 주제의 사용 방식, 조성 구조와 작품 속에서 다양하게 나타나는 주제들 간의 상호 연관, 리듬 패턴 등을 분석함으로써 장면의 효과를 깊게 하거나 스토리의 한 측면에 집중하게 만드는 음악적 악센트의 방법들을 연구하고자 한다. 알렉스 노스나 휴고 프리드호퍼, 버나드 허먼, 데이비드 랙신 같은 할리우드 작곡가들의 작곡 기법을 중심으로 하여 영화의 중요 시퀀스와 음악의 악센트가 어떻게 조화를 이루는 가를 실제 장면과 음악을 통하여 고찰하였다.

Abstract The marriage between music and film, both temporal art forms, demands that the inherent aspects of note in each medium are brought into correspondence within a dramatic context. In film-making, the most crucial and difficult problem a film composer faces is finding the music that seems absolutely right for the film and its characters, sequences and dramatic lines. When writing a film score, composers become musical dramatists; some have a special instinct that enables them to find the right kind of melodic line, orchestral texture, rhythmic device and musical style to bring out what they intuitively recognize as the essential aspect of the drama. In this study, several examples are cited - Alex North, Hugo Friedhofer, Bernard Herrmann and David Raksin - that underline this kinetic function of music in film. Effort is made to uncover as many possibilities as possible, so as to arrive at a better understanding of how the two media interrelate for the purpose of emphasizing the dramatic lines.

Keywords : Ambiguous Tonal Structure, Film music, Musical Irony, Musical Synchronization, Thematic Repetition

1. 서론

작곡가 아론 코플랜드는 1949년 11월 6일자 뉴욕 타임스에서 영화음악의 미학을 다음과 같이 정리하였다. 첫째, 음악은 시간과 장소의 분위기를 더욱 설득력 있게 만들 수 있다. 둘째, 음악은 한 인물의 무언의 사고나 눈에 보이지 않는 상황에 대한 함축으로 기능할 수 있다. 또한 음악은 단순한 배경 채우기로도 쓰일 수 있으며 영화가 연속성을 형성하는데 도움을 줄 수 있다. 마지막으로 음악은 한 장면의 극적 전개를 위한 기반을 제공할

*Corresponding Author: Hye Seung Shin(Yeojoo College)
Tel: +82-10-4424-4068 email: muse220@yit.ac.kr
Received October 13, 2016 Revised October 26, 2016
Accepted November 10, 2016 Published November 30, 2016

수 있으며 그것을 종결짓게 하는 역할도 할 수 있다[1].

영화음악의 본질, 그 맥락을 가장 핵심적으로 관통하는 지점이 오리지널 스코어라는 점은 의심의 여지가 없다. source music에 비해 창작된 음악은 단순히 청각적 공허함을 메우는 기술적인 이유를 뛰어 넘어 영화의 내러티브를 발전시키고 영상과 음악의 결합에서 작곡가와 감독의 상호 협업을 통한 완성도 높은 드라마적 기능을 배가시키는데 기여해왔다.

본 논문은 영화가 사운드를 통해 그 화면의 정신적 세계를 구조화하는 장르[2]라는 전제로부터 출발하였다. 사실상 인물이나 상황을 음악적인 동기로 표현한다는 발상은 이미 오래전부터 존재해온 전통이다. 영화가 탄생하기 반세기 전부터 바그너의 라이트모티프 기법이나 베를리오즈의 고정악상 등은 이미 인물과 자연, 사건, 의식상태 등을 반복적으로 환기시키는 기능을 수행해왔다. 이러한 전제에서 출발하여 작곡가들이 음악의 요소를 어떤 방식으로 특정 캐릭터나 장면의 분위기와 연관시키고 영화의 시퀀스에 악센트를 부여하는가를 고찰하기 위해 1950년대를 전후한 할리우드의 작가들, 데이비드 랙신과 알렉스 노스, 휴고 프리드호퍼의 음악을 선택하였다.

이들 작가들은 소스 뮤직보다는 오리지널 스코어를 위주로 작업했으며 리듬과 화음의 배열, 텍스추어, 주제의 성격들을 이용하여 장면에서 강조되어야 할 부분들을 효과적으로 살려내었다는 평가를 받고 있다. 이들이 사용하는 어법은 주로 주제의 반복과 변형, 주제의 아이러니적 성격이나 역동적 힘을 유지하기 위한 지속적인 비트, 주제의 모호한 조성 등 수많은 예들이 있을 수 있다. 그러므로 본 논문에서는 몇몇 장면에 사용된 음악 기법의 실제 예를 통하여 작곡가들이 어떠한 방식으로 영화의 장면에 악센트를 부여하는가와 작곡가별로 어떤 특징을 갖고 있는가를 고찰하고자 한다.

2. 본론

2.1 주제의 반복과 변형, 조성의 모호함

작품의 핵심 장면에서 새로 작곡한 음악을 가지고 관객의 주의를 환기하는 드라마적 악센트 기능을 충실하게 수행한 것으로 평가[3]를 받는 할리우드 작곡가들 중에서 데이비드 랙신(David Raksin, 1912-2004)은 '영화음악의 아버지'로 까지 추앙받는 작곡가다. 그의 작법에서 주목할 만한 것은 주제의 반복과 변형이다. 특히 <로라(1944)>의 아파트 장면에서 주제는 영화 전체의 스코어를 지배하는 것으로, 탐정 마크가 로라를 사랑하게 되는 과정을 이해하는 실마리라는 점을 강조하는 장치로서 세 가지 방법으로 주제를 구현한다. 첫째, '초상화 속의 얼굴만을 보고 사랑에 빠진다.'는 독특한 설정과 함께 영화의 기이한 분위기를 부여하는 주제는 선율에서의 반음계적 하행 진행이다. 이것을 온음계 사이를 연결하는 반음계적 경과음(passing tone)으로 생각한 조지 버트(Geroge Burt)는 주제의 첫 부분과 그 축약형을 분석하면서 하행음계의 속성이 너무도 강력해서 갑자기 그러한 진행이 중단되면 순간적인 생각의 전환과 기대감을 유발하게 될 것이라는 점을 지적하면서 예를 들어, 4마디 끝에서 멈추고 그 마지막 음을 유지한다면 우리의 귀는 즉각 계속되기를 원할 것이며 그 결과 기대감이 생겨난다고 하였다[4].

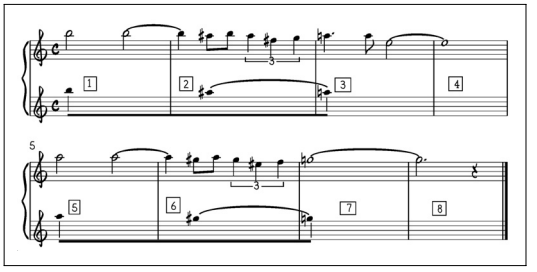

Fig. 1. Introduction of main theme and reduction melody

실제로 드라마의 극적 라인을 강조하기 위한 이러한 주제의 단절 효과는 아파트 장면에서 극적인 분위기를 만들어낸다. 여기서 작곡가는 첫 번째 악구의 생략 버전을 써서 선율을 중단 없이 계속 하행하도록 쓰고 있다. 이것은 3마디와 4마디 모두 제거함으로써 가능해진다. 이러한 효과는 밀도 높게 그 장면에서 극적인 기능들을 충족시킨다.

둘째로, 주제 자체가 갖는 의도적 모호함이 그것인데, 주제의 조성 구조는 쉽게 분석되지 않는다는 점에서 논쟁의 여지가 있다. 작곡가 자신을 포함한 여러 사람들은 작품이 G로 시작하여 버금딸림화음으로 끝난다고 주장하는 반면 C장조가 가장 중요한 조성이라고 주장하는 견해들도 있다.[5] 두 경우 모두 작품의 외견으로 보아 궁극적인 화성적 종착점은 쉽게 알 수 없다는 점이 공통점이다. 작품을 지배하는 진행은 지속적인 움직임이라는

것이며 하나의 으뜸화음 위에서 움직이지 않는다는 것이다. 이것은 마치 미궁 속으로 빠져드는 사건의 전후관계를 암시하는 것 같다. 표면은 물론 심층적 수준을 고려한다면 화성과 선율 구조만 봐서는 조성을 알아내기 쉽지 않다. 주제의 처음 절반은 G, F, Eb장조 화음 상에서 ii-V-I으로 종지하고 있기 때문에 G를 중심음으로 보기 어렵다. 첫 번째 엔딩부분의 마지막 네 마디에서 G로의 암시적인 복귀는-15마디의 예견된 G 화음은 반복을 준비하기 위해 회피하고 있기 때문에-G로 다시 초점이 모아지는 듯 보인다. 이러한 암시는 시작 마디들의 반복에서 확고해지는데 여기서 G는 다시 본래의 모습을 되찾는다.

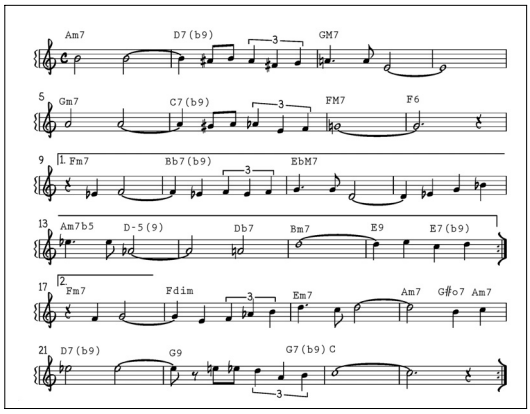

Fig. 2. The chords of main theme[6]

셋째로, 주제적 연관을 고려할 수 있는데 아파트 장면에서 주제의 단편들은 탐정이 무의식적으로 로라에게 끌리기 시작한다는 것을 암시하기 위해 중요한 요소들이었다. 그가 초상화 앞에 섰을 때, 그녀의 편지들과 일기를 발견했을 때, 그리고 그가 서랍 속에서 그녀의 손수건을 꺼내들었을 때 주제의 부분들이 변형되어 제시되었다. 이렇게 주제의 선택적 등장은 극적인 줄거리가 필요한 영화음악에서 유용한 기법이다.

2부는 마크의 얼굴을 클로즈업하는 것으로 시작하여 4초 후 식당에서 마크 혼자 서있는 중간 샷으로 넘어가는데 여기서 마크는 거푸 술을 마셔대며 스스로를 통제하려고 애쓰고 있다. 이 연결 장면에서 작곡가는 다시 주제를 축소 형태로 제시한다. 그의 행보는 음악적 맥박과 거의 동시에 진행된다. 작곡가가 이것을 의도했건, 또는 그것이 편집상에서 그렇게 되었든 그렇지 않든 간에 그 효과는 미묘하게 나타나서 마크가 그 상황과 대면하려는 노력을 음악적으로 보조한다.

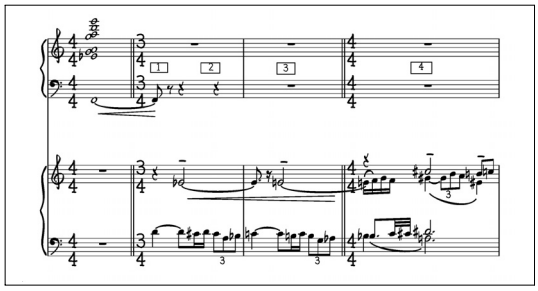

Fig. 3. Repetition of reduction of main theme

그 다음에는 그 장면이 끝까지 단순하고 확고하게 유지된다. 탐정은 지쳐서 공간을 응시하고 다시 초상화를 보다가 잠이 빠져든다. 로라 주제의 후반이 이때부터 제시된다. 그러나 이때 주제는 중간에 생략되거나 축소되지 않고 주제의 원래 모습 그대로 유지된다. 중요한 것은 카메라가 로라를 다시 보여주고 그녀가 아파트로 들어가는 살아있는 모습을 보여줄 때 주제는 으뜸화음으로 종지하지 않고 끝에서 두 번째 화성으로 종지한다는 사실이다. 그녀는 휴가를 갔고 아마도 죽지 않았을 것이다. 으뜸화음으로 종지를 회피함으로써 작곡가는 로라의 생존에 대한 기대감을 창조한다. 로라를 향해 카메라가 이동한 것은 피아노 부분의 악센트에 의해 강조된다. 넓은 음역에 걸친 페달 포인트와 목관악기와 하프, 피아노, 비브라폰 등 다양한 악기가 만들어내는 화음의 클러스터는 여주인공 로라에 대한 관객의 집중을 배가시키는 음악적 악센트이다.

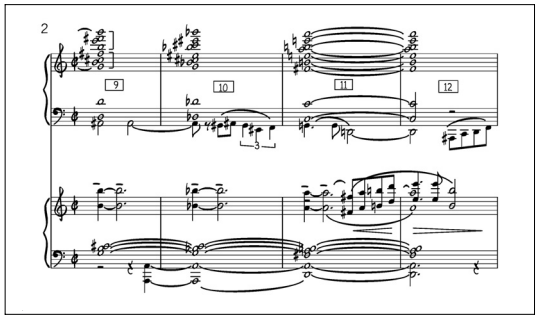

Fig. 4. Appearance of Laura and musical accent

2.2 주제의 모순된 성격

스탠리 큐브릭 감독의 영화 <시계태엽 오렌지>는 폭

력에 대해 말하면서 우스꽝스러움과 섬뜩함을 보여준다. 이 영화는 전체적으로 이미지에 모순되는 음악을 사용함으로써 브레히트의 서사극 이론으로 '낯설게 하기'[7] 효과를 거둔다. 즉 주인공의 탈선행위나 폭력성과 어울리지 않는 엘가의 '위풍당당 행진곡'이나 로시니의 '빌헬름 텔'서곡, 'singing in the rain' 등 대중음악과 클래식을 배합하는 것이다. 이렇듯 주제의 성격 자체를 장면의 느낌과 전혀 다른 아이러니적 속성으로 작곡하는 방법, 즉 이미지에 어울리는 음악에 비해 이미지에 모순되는 음악을 사용하는 예로 'Unchained Melody'로 유명한 알렉스 노스(Alex North, 1910-1991)의 <누가 버지니아 울프를 두려워하랴? 1966>의 주제를 들 수 있다.

음악적 용어로 표현될 수 없는 의미, 즉 심리적으로 폭력적인 부부의 환상이 갖고 있는 심층적 의미를 표현하기 위해 노스는 역설적으로 주제 음악을 매우 서정적인 선율로 작곡하였다.[8]

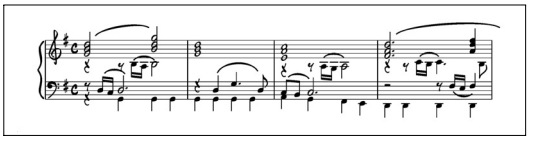

Fig. 5. Theme of Virginia Wolf

장면의 도입 부분에서 느리게 진행되는 첼로와 콘트라베이스의 피치카토 반주 위에서 단순한 3화음 패턴의 으뜸화음이 현악기로 부드럽게 연주되고 여기에 간간히 끼어드는 하프의 오블리가토는 짐짓 평화롭고 고풍스러운 느낌마저 주는 것이다. 가장된 평화와 곧 파괴적으로 변하게 될 으르렁거리는 부부의 분노와 고통, 좌절 등이 증폭되어 곧 자멸의 길로 치닫게 될 상황에서 노스는 이러한 상황이나 분위기와는 지극히 대조적인 선율로 시작함으로써 아이러니(irony)의 효과를 극대화한다. 베이스선의 움직임은 거의 온음계적인 화음 선으로만 되어있으며 상성부의 화음은 여덟 번째 마디의 7화음을 제외하고는 I-ii-V의 표준적이고 상투적인 3화음 진행만을 보여준다. 이러한 화음진행은 너무도 익숙해서 청자들의 주의를 거의 환기시키지 않는 그림자처럼 작용하는 것이다.

즉 주인공들이 엮어가는 폭력적인 대화의 성격과는 대치되면서 그럼에도 불구하고 서로에게 강렬한 애착과 매력을 느낌으로써 더욱 비참해지는 주인공들의 심리 상태를 가장 경제적이고 간결하게 보여주는 음악적 장치이며 이 주제는 영화 내내 그것이 텍스추어의 변화이든, 리듬의 변형이든, 악기의 배치를 달리 하든 다양한 변형의 형태로 사용된다.

이러한 아이러니적인 기법은 수많은 작품에서 찾아볼 수 있는데 가령 마피아의 두목인 알 카포네가 자신의 적이었던 상대의 장례식에 가지고 갈 화환을 사기위해 꽃집에 들어가는 장면에서 그를 죽인 사람이 바로 카포네였음에도 불구하고 마치 공식적으로 아무런 잘못도 없다는 듯 꾸미기 위해 장례식장에 참석하는 일은 필수적이었으므로 데이빗 랙신은 여기서 우울하면서도 암시적으로 암살의 폭력을 드러낼 수 있는 장례식 음악을 추구하기 위해 pedal point위에서 복잡한 반음계진행을 사용하였다.[9]

2.3 음악적 리듬의 동시성

많은 장면들은 역동적인 힘을 유지하기 위해서 사람들을 흥분시키는 지속적인 비트나 음악의 박자를 요구한다. 이런 예 중에 <천국과 지옥 사이 Between Heaven and Hell>의 마지막 시퀀스가 있다. 여기서 지속적인 비트의 효과는 물론 음악적 형식이 넓은 범위에 걸쳐 초월적인 리듬적 구조를 제공할 수 있다는 것을 보여준다. 휴고 프리드호퍼(Hugo Friedhofer, 1901-1981)는 네 성부의 푸가 제시부를 만들었는데, 몇몇 주제의 등장이 다른 조성으로 뒤따른다. 푸가는 "진노의 날(Die Irae)"의 두 개의 주제가 등장하는 부분에서 전략적으로 절정에 이른다. 그밖에 다른 것들 사이에 균형 있게 위치한 주제의 제시는, 푸가 형식 고유의 축적된 긴장의 효과와 더해져서 위에서 언급된 커다란 범위의 리듬적 박절을 만들어낸다.

이 시퀀스에서 샘(로버트 와그너)는 그의 다친 동료를 도와주기 위해 산중턱으로 쏜살같이 달려온다. 이 장면은 대화가 없는 긴 시퀀스이고 그가 달리기하는 급박한 상황은 그 큐의 길이동안 지속되는 타악기로 연주되는 두 마디의 오스티나토 음형에 의해 처음부터 고조된다.

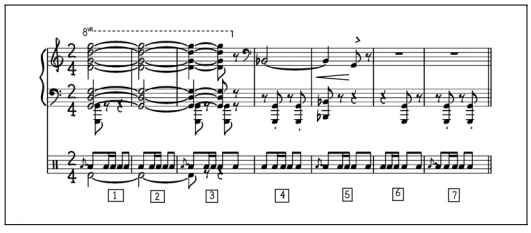

Fig. 6. Drum's Ostinato Rhythm

시퀀스의 마지막까지 전개되는 드럼의 오스티나토 리듬 위에서 전개되는 이 음악은 주인공이 달리는 장면에서 팀파니와 피아노, 트롬본의 으르렁거리는 사운드에 의해 강조되며 영화 속 템포와 음악적 템포의 절묘한 결합을 이룬 것[10]으로 평가받고 있다. 작곡가들이 음악의 확장된 패시지를 강화하기 위해 반복적 리듬 형태를 사용한 예는 수없이 많지만 스트라빈스키의 <봄의 제전>에서 '젊은이들의 춤'이 대표적 예일 것이며 이와 유사한 기술을 사용한 예는 버나드 허만(Bernard Herrmann, 1911-1975)의 <강박관념 Obsession 1969>의 마지막 장면에서도 볼 수 있다. 1분 이상 지속되는 마지막 샷에서 거의 미칠 지경에 이른 주인공은 빠르게 공항 터미널을 걷고 있다. 허만은 주인공의 강한 내적 동요를 빠르게 묘사해주는 팀파니의 리듬 패턴과 저음 현악기들을 도입하여 장면에 악센트를 부여하였다.

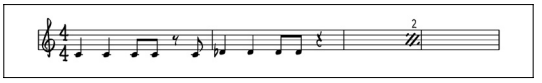

Fig. 7. Rhythmic Pattern of Timpani and Lower Strings

3. 결론

음악이 영화의 장면의 효과를 깊게 하거나 그 스토리의 한 측면에 더욱 집중하도록 영화의 필수 요소가 되어 온 것은 주지의 사실이거니와 한 장면의 감정적인 변화를 통제하거나 관객들이 사건의 전개를 예측하지 못하는 경우의 장면에서 앞으로 일어날 사건의 분위기를 예시하는 역할을 한다는 점[11]은 여러 영화의 장면에서 입증된 바 있다. 영화가 진행되는 도중 이미 환기되었던 인물들, 상황들, 장소들은 그것과 연관된 몇몇 음조의 모티프나 주제 덕분에 시퀀스에서 그들의 잠재적인 존재를 표현할 수 있다.

영화음악에 관한 많은 담론에서 상투적으로 언급되는 것 중의 하나는 '반복'에 관한 것이다. 즉 음악이 영상에 이미 담겨있는 감정들을 음악 자체의 방식으로 되풀이한다는 것이다.[12] 주제나 관현악곡이 영화가 진행되면서 스스로의 존재방식에 따라 많은 의미작용을 생성할 수 있다는 사실을 넘어, 사운드적인 요소에 의해 유발된 정보나 감정, 분위기의 기여를 마치 자연스럽게 된 것처럼 관객이 무의식적으로 받아들이는 효과가 창출된다는 이론은 미셸 시옹의 '부가된 가치' 이론으로 설명할 수 있다. 즉 관객은 음악 덕분에 그가 들은 것을 본다고 믿으며 음악에 담지된 가치를 자연스럽게 영상과 결부시키는 능력을 갖고 있다는 것이다.[13]

영화음악은 그 쓰이는 용도에 따라 두 가지로 나눌 수 있다. 앞에서 고찰했듯이 영화의 주제를 변화시켜서 영화 전편에 흐르는 동일한 주제를 함축하고 그 주제를 반복적으로 전달함으로써 관객에게 뚜렷한 이미지로 부각시킬 수 있는 주제음악으로서의 경우가 그 하나고, 장면의 극적 상승이나 전환을 위한 효과음으로서의 경우가 다른 하나다.

1950년대 할리우드 작가들을 중심으로 고찰한 결과 다음과 같이 요약할 수 있다. 데이빗 랙신의 경우 전체 영화의 스코어가 기본적으로 하나의 주제로 되어 있다는 점은 <로라>의 음악기법 중 핵심적인 부분이다. 대부분의 음악 자원을 포함하는 모든 장면은 로라 주제에서 파생된 것이다. Burt는 <로라> 주제가 거의 하나의 선율위에 기초한 최초의 메이저 영화음악이라고[14]주장한다. 이것은 당시로서는 전무후무한 접근이었으며 주제 자체에 이러한 길을 수행할 수 있는 독특한 무언가가 있다는 것이다. 확고한 특징과는 별도로 그 주제는 인물들의 본질적인 성격을 표현해내는데 성공했으며 따라서 거듭 반복되었다. 그 주제는 영화에 적합했을 뿐 아니라 주제의 선율적이며 구조적인 요소는 반복적으로 강조될 필요가 있었던 것으로 보인다.

또한 알렉스 노스의 경우를 비롯한 많은 작품들에서 주제의 성격을 장면의 느낌과 모순되도록 작곡하는 방법을 선택함으로써 낯설게 하기, 즉 이화효과[15]를 거두고 있는 점도 장면에 악센트를 부여하는 방법 중 하나이다. 또한 휴고 프리드호퍼나 버나드 허만의 경우 음악의 확장된 패시지를 강화하기 위한 수단으로 반복적 리듬 패턴과 악기의 중첩, 또는 푸가 진행 등의 기법을 효과적으로 사용했음을 고찰하였다. 그들은 이러한 방법을 통해 시간예술로서 드라마에 내재되어 있는 주관적 가치들을 드러내고 확장하는 역할을 수행해 내며 감정적인 선과 스토리 라인을 동시적으로 구현하는데 성공한 것으로 평가할 수 있다.

Reference

[1] Roy M. Prendergast, 『The Film Music : a neglected art : a critical study of music in film』, pp. 213-216, 1977.

[2] Roy M. Prendergast, 『The Film Music : a neglected art : a critical study of music in film』, p. 240, 1977.

[3] Hans Christian Schmidt, The Practices of Film Music, translated by Suk-Hee Kang, Gypmoondang Press, p. 213, 2001.

[4] George Burt. 『The Art of Film Music』, Northeastern Univ. Press, pp. 47-50, 1994.

[5] David Raksin, Liner notes for *Laura*, RCA ARL1-1490, 1986.

[6] Hye-Seung Shin, The Manners of Composition In the Sequence of <Laura>, Proceedings of The KAIS Fall Conference, pp. 531-534, 2010.

[7] Kyung-Eun, Goo. 『The Film and Music』, Literature & Intellecture, pp. 181-185, 1993.

[8] Hye-Seung Shin, The Study of The Compositional Techniques of Alex North, Proceedings of The KAIS Spring Conference, pp. 531-534, 2010.

[9] David Raksin, Liner notes for *Laura*, RCA ARL1-1490, 1986, pp. 10] George Burt. 『The Art of Film Music』, Northeastern Univ. Press, p. 86, 1994.

[11] Gilles Mouélic, Translated by Park Ji Hee, Michel Cion 『The Film Music』, Ehwa University Press, pp. 78-81, 2006.

[12] Roger Manbel · John Huntley, translated by Choi Chang Kwon. 『The Art of Film Music-The Function of Music in Film』, Film Promotion Public Corporation, pp. 36-57, 1990.

[13] Gilles Mouélic, Translated by Park Ji Hee, Michel Cion 『The Film Music』, Ehwa Univesity Press, p. 64, 2006.

[14] George Burt. 『The Art of Film Music』, Northeastern Univ. Press, p. 170, 1994.

[15] Kyung-Eun, Goo. 『The Film and Music』, Literature & Intellecture, p. 182, 1993.

신 혜 승(Hye-Seung Shin) **[종신회원]**

- 1990년 2월 : 서울대학교 대학원 음악학과(음악학석사)
- 1981년 11월 ~ 1984년 3월 : 한국방송공사(KBS) FM방송 PD
- 1993년 3월 ~ 1998년 2월 : 서우대학교 음악대학 강사
- 1999년 3월 ~ 현재 : 여주대학교 실용음악과 교수

<관심분야>
음악사, 영화음악