

조율 한 번 해주세요 - 협화음의 자연적 문화적 기초

최유준(전남대 HK교수)

옥타브는 같은 음일까? - 옥타브 등가성

‘협화음’의 문자 그대로의 의미는 ‘어울리는 음정(음간격, interval)’이다. 동시에 울리든 순차적으로 울리든 우리 귀에 어울리게 들리는 음정이 ‘협화음’이다. 잘 어울리지 않는다면 ‘불협화음’이라 한다. 그런데, ‘어울리게 들린다’는 게 무슨 말일까? ‘어울린다’는 것은 그저 주관적인 판단이 아닐까? 혹은, ‘어울리는 옷’에 대한 판단이 그렇듯 ‘어울리는 음’에 대한 판단 또한 문화적인 관습에 따른 상대적인 판단이 될 수밖에 없지 않을까? 오늘날의 여성들에게 잘 ‘어울려 보이는’ 원피스 드레스 차림이 조선 시대의 사람들에게는 눈살 찌푸리게 하는 괴팍한 복장이었을 터. 마찬가지로 오늘날의 협화음이 과거의 불협화음일 수 있고, 반대로 오늘날의 불협화음이 미래의 협화음일 수 있지 않을까?

그런데, 그렇게만 얘기하기에는 미심쩍은 몇 가지 기초적 사실들이 있다. 부정할 수 없는, 말하자면 ‘절대적’ 협화음이 적어도 몇 가지는 있다는 뜻이다. 두 사람이 ‘같은 음’으로 노래한다고 하자. 두 사람 모두 ‘음치’가 아니라는 전제에서 이 노래는 확실히 ‘협화적’이다. 이 울림은 어떤 까다로운 귀에도 거슬리게 들릴 이유가 없다는 뜻이다. 음높이가 완전히 같은 두 음의 관계를 동음(同音) 또는 유니즌(unison)이라고 한다. 그렇다면, 오직 유니즌만 ‘절대적 협화음’일까?

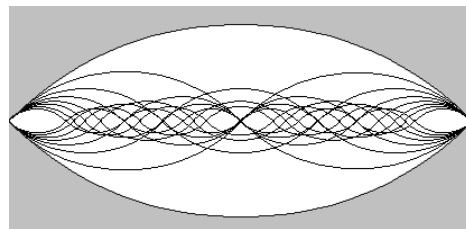
문제는 그렇게 단순하지 않다. 노래를 부르던 두 사람이 각각 성인 남자와 여자라고 해보자. 이 경우 둘이 부르는 노래의 음간격은 자연스럽게 ‘옥타브(octave)’를 이루게 된다. 이 경우의 울림도 사실상 귀에 거슬릴 게 없다. ‘옥타브’도 말하자면 절대적 협화음인 것이다. 그런데, ‘옥타브’의 협화적 성격은 수수께끼에 가깝다. 옥타브 관계의 두 음은 어째서 우리 귀에 어울리게 들릴까? 아니, 어울리는 정도가 아니라 사실상 ‘같은 음’으로 들린다. 그래서 노래하는 두 남녀조차도 옥타브로 노래하면서도 ‘같은 음’을 노래한다고 착각하고 있는 것이다. 그러다보니 옥타브 관계의 두 음은 이름까지 같아서, ‘도’ 부터 차례로 음계를 밟아 옥타브 음정에 도달할 때, 그 음을 우리는 다시 ‘도’라고 부른다. 처음 시작할 때의 음 ‘도’와 여덟 번째에 다시 부르게 된 ‘도’는 명백히 서로 다른 음높이(진동수/주파수)를 가진, 음향학적으로 전혀 다른 두 음이다. 그럼에도 이 두 음이 ‘같은 음’으로 불리는 이유가 뭘까?

음악학에서는 이 문제를 ‘옥타브 등가성(octave equivalence)’이라고 부르는데, 학문적 난제들 가운데 하나다. 음악인류학자들은 오래 전부터 사람들이 옥타브 음정을 ‘같은 음’으로 인식하는 것이 인류의 보편적인 인지 현상인지, 특수한 문명의 단계에서 학습된 결과인지에 대해 연구해 왔다. 결론은 어느 정도 합의된 듯한데, 원시 문명을 유지하고 있는 다양한 종족들을 대상으로 실험을 해보아도 ‘옥타브 등가성’은 거의 예외 없이 관찰되었기 때문이다. 그렇다면, 서로 다른 옥타브 관계의 음이 같은 음처럼 들리게 만들어주는(옥타브 음정을 협화음으로 만들어주는) 모종의 자연적 근거가 있다는 뜻이 되겠다. 그것이 뭘까?

기본음과 옥타브 음은 바늘과 실

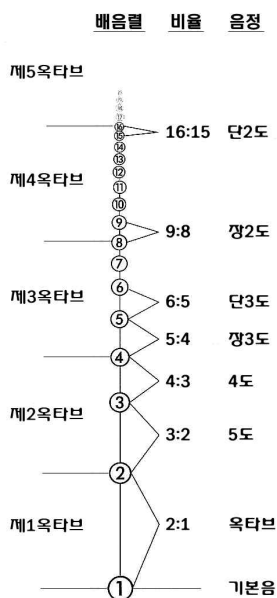
‘옥타브 등가성’이 발생하는 자연적 근거로 내세울 수 있는 것 가운데 하나는 ‘배음(倍音) 현상’이라는 음의 진동과 관련한 물리적 작용이다. 배음 현상이란 무엇일까? 이 질문에 답하기 위해서는 몇 가지 음향학적 상식을 전제해야 한다.

소리라고 하는 감각 현상은 물리학적으로 볼 때 물체의 진동이다. 이 진동이 규칙적인 진동수를 가질 때 우리는 음높이(pitch)를 파악할 수 있게 된다. 즉, 어떤 음이 ‘도’인가 ‘레’인가 하는 것은 규칙적인 진동수에 의해 파악된다. 하지만, 음높이를 지각한다는 것은 단순한 일이 아니다. 인위적으로 가공된 음이 아닌 이상, 하나의 음이 갖는 진동수의 패턴은 단일한 진동 수치에 머물지 않기 때문이다. 기타와 같은 현악기를 예로 들면, 개방현(왼손으로 지판을 누르지 않았을 때의 현)을 튕겼을 때 줄은 <그림1>에서와 같이 다양한 패턴의 진동 곡선을 그리게 되고, 이에 따라 개방현의 울림은 기본적인 진동수의 음만이 아니라 그와 비례관계를 갖는 무수히 많은 다른 진동수의 음이 함께 울리게 된다.



<그림 1>

<그림1>에서 가장 크게 그려지는 외곽의 타원이 현의 기본 진동수를 나타낸다면 그 다음으로 크게 그려지는 타원은 기본 진동수를 둘로 나누면서 2배의 진동수를 만들게 된다. 그 다음으로 크게 그려지는 타원은 기본 진동수를 셋으로 나누면서 기본 진동수에 대해 3배의 진동수를 만든다. 그리고 4배, 5배, 6배……. 이렇게 무수히 많은 배수 관계의 음들이 한꺼번에 생겨나게 되는 것이다. 음향학에서는 기본 진동수의 음을 기본음



<그림 2>

(fundamental/generating tone)이라고 하며 함께 울리는 그 밖의 음들, 즉 기본음에 대해 배수 관계의 진동수를 가진 음들을 상음(上音, overtones) 혹은 배음(harmonics)이라고 한다. 기본음의 진동이 지배적이기 때문에 우리는 기본음의 진동수만으로 그 음의 음높이를 지각하지만, 기본음 주위에서 형성되는 배음들은 기본음의 지각과 아울러 여러 선율의 지각에 강한 영향을 미치게 된다. 이러한 배음들은 일정한 패턴을 이루는데, 이 패턴에 따라 배열된 음들을 배음렬(series of harmonics)이라고 한다. 배음렬은 기본음을 ‘1배음’으로, 2배수음은 ‘2배음’, 3배수음은 ‘3배음’과 같이 표기한다.

음향학적 상식에 따르면, 진동수가 두 배가 되면 옥타브 음정을 이룬다. 따라서 <그림 2>에서 보듯 기본음(1배음) 바로 다음에 울리는 음(2배음)이 옥타브 음이 된다. 또한 2배음의 2배가 되는 4배음에서 두 번째 옥타브가 만들어 지고, 4배음의 2배가 되는 8배음이 또 그 위의 옥타브, 8

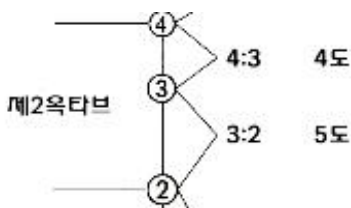
배음의 2배가 되는 16배음에서 그 위의 옥타브..... 이렇게 배음렬 상에서 옥타브는 반복적으로 등장하게 된다.

여기서 ‘옥타브 등가성’과 관련하여 무엇보다 중요한 점은 배음렬 상에서 제2배음(옥타브)은 제1배음(기본음/유니즌) 다음으로 크고 명확하게 들리는 음이라는 것이다. 배음의 번호가 커질수록 세기가 약화되어 우리 귀에는 거의 들리지 않게 되지만, 2배음의 경우는 주의 깊게 들으면 보통의 귀도 판별해낼 수 있다. 결국, 기본음 하나가 울릴 때, 2배음으로서의 옥타브음은 보통의 귀에도 항상 함께 지각되는 셈이다. 물론, 나머지 수많은 배음들도 함께 들리지만 우리 귀에 잘 들리지 않는 반면 기본음과 옥타브음은 마치 ‘바늘과 실’처럼 한 세트의 우리 귀에 들려오는 것이다. 그러니 옥타브 관계의 두 음이 ‘같은 음’처럼 지각되는 것도 무리가 아니다.

4도음과 5도음은 기본음의 사촌 - 옥타브 불균등 분할

배음렬은 이론적으로는 무한히 연속되지만 그 강도는 점점 약해진다. <그림2>에서 원문자로 표시되어 있는 배음렬 번호는 한 음이 진동했을 때 귀에 가장 잘 들리는 순서이기도 하며, 이는 음계를 만들거나 선율 구조를 파악하는 데에 있어서 매우 중요한 근거가 된다. 예컨대 서구 음악에서 자연 음계 혹은 온음계를 영어로 ‘diatonic’이라고 쓰는데, 여기서 ‘dia-’라는 접두어는 ‘through’의 의미로서, 음향학적으로는 ‘배음렬을 통과한다’는 뜻이다. 즉 기본음과 가깝다는 뜻으로 해석될 수 있을 것이다. 반면, 반음계를 뜻하는 ‘chromatic’은 ‘색채를 더해주는 음’이라는 뜻으로, 배음렬상에서 멀리 떨어져 있는 음들을 가리킨다.¹⁾

위에서 밝혀보았듯이 기본음인 1배음과 옥타브 관계인 2배음이 우리 귀에 가장 명확히 들리지만, 그 다음 배음인 3배음과 4배음도 강도는 약해지지만 예민한 귀에 포착될 수 있다. 특히 2배음과 3배음, 그리고 4배음의 동시적 울림이 두 개의 새로운 음간격을 만들어내는 것에 주목할 필요가 있다.



<그림3>

<그림3>을 보면, 2배음과 4배음 사이의 옥타브 음정을 3배음이 둘로 나누고 있다. 그런데 옥타브 음간격을 정확히 절반으로 균등하게 나누는 것이 아니라 불균등한 간격으로 나눈다. 배음렬상의 제2옥타브에서 발생하는 이러한 음정 분할 현상을 ‘옥타브 불균등 분할’이라고 말한다. <그림3>에서 제2옥타브를 이루는 두 음(2배음과 4배음)을 ‘도’라고 했을 때, 3배음은 ‘솔’이 된다. 이 ‘솔’음이 만드는 옥타브 불균등 분할에 의해서 두 개의 중요한 음정이 발생하는데, 각각 5도(2배음과 3배음 사이, ‘도’에서 ‘솔’까지의 음간격)와 4도(3배음과 4배음 사이, ‘솔’에서 ‘도’까지의 음간격) 음정이다.

결국, 배음렬상에서 5도와 4도 음정은 옥타브(8도) 다음으로 귀에 잘 들리는 음정이 된다. 배음렬상에서 옥타브가 가장 가깝게 소리나기 때문에 기본음과 거의 ‘같은 음’으로 들린다면, 5도와 4도는 옥타브만큼은 아니더라도 기본음과 매우 ‘친한’ 음으로 들리게 된다. 옥타브가 기본음의 직계 가족이라면, 5도와 4도는 사촌이라고나 할까? 어쨌든 5도 간격이나 4도 간격은 음악에서 매우 자연스럽게 들린다.

이는 선율 구성에서도 마찬가지로 적용되는데, 옥타브나 5도는 동시적으로 울리는 화성적 맥락에서 큰 의미를 갖는 반면 선율 형성에 있어서는 노래하기에 편한 4도 간격이 잘 쓰인다. 음악이라고도 보기 어려운 원초적 선율들, 예컨대 ‘하늘 천, 따 지’ 하고 소리 내어 읊조

1) 로베르 주르맹, 앞의 책, 130쪽 참조.

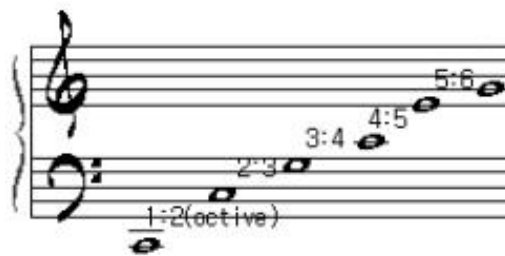
리는 천자문 성독(聲讀)에서의 선율이 4도 상행 음정으로 출발하며, ‘이일은 이, 이삼은 육, 이사 팔’ 하는 구구단 역시 마찬가지다. 동학 농민전쟁 때 불렀다던 ‘새야 새야 파랑새야’ 선율은 4도 하행 음정으로 시작한다. 한국뿐만이 아닌 세계 곳곳의 민속음악에서 4도 음정은 거의 예외 없이 기초선율을 형성한다. 요컨대, 3배음이 만들어내는 ‘옥타브 불균등 분할’과 4도, 5도 음정의 발생은 적어도 보편적 인간의 음 사고를 무의식적으로 지배할 만큼 커다란 영향을 미치는 것이 분명하다.

완전한 음정과 ‘도미솔’ 삼화음

이렇게 해서 우리는 통상의 음악이론에서 ‘완전하다(perfect)’라고 규정하는 네 개의 음정을 자연 배음렬을 통해 골라낼 수 있게 되었다. 그것은 각각 1도(유니즌), 4도, 5도, 8도(옥타브) 음정이다. 이들 음정 앞에는 ‘완전’이라는 수식어가 붙어 각각 ‘완전1도’, ‘완전4도’, ‘완전5도’, ‘완전8도’라고 불린다. 왜 이들이 ‘완전한’ 음정일까? 자연적·물리적 현상인 배음렬상에서 기본음과 거의 완전하게 어울리기 때문이다. 그렇다면, 이제 처음의 문제제기로 돌아와서, 이들 네 개의 음간격이 연출하는 협화음에 대해서는 자연적 근거가 있다고 말할 수 있지 않을까?

조금만 더 들어가보자. 서양 음악에서 가장 기초적인 협화음인 장삼화음, 즉 ‘도미솔’ 화음은 어떨까? 이 화음의 협화성에 대해서도 자연적 근거를 제시할 수 있을까? 일단 ‘도’와 ‘솔’ 사이는 ‘완전5도’이기 때문에 배음렬을 통한 자연적 근거가 이미 마련되었지만, ‘미’가 문제다. 하지만, 흥미롭게도 이 ‘미’ 음 역시 배음렬을 통해 그 협화성의 근거를 제시해 볼 수 있다. 1배음(기본음)을 ‘도’라고 할 때, 완전음정들 바로 다음에 오는 5배음이 바로 ‘미’가 되기 때문이다. 그 다음 6배음이 또한 ‘솔’이기 때문에(3배음 ‘솔’의 2배수 옥타브 음), 4배음 ‘도’부터 차례로 ‘도미솔’ 화음이 나타난다. 배음렬에서 최초의 서로 다른 세 개 음 결합이 나타나는 지점에서 ‘도미솔’ 삼화음이 형성되는 것이다.

기본음을 C(도)로 했을 때 나타나는 배음렬을 6배음까지 음이름을 차례대로 써보면, C(도)-C(도)-G(솔)-C(도)-E(미)-G(솔)이 된다.(<그림4>)



<그림4>

<그림4>의 악보를 보면 마치 화성학 설명을 위해 삼화음(도미솔)을 펼침화음으로 악보에 그려놓은 듯하다. 이쯤 되면, 서양 음악의 기초 삼화음 역시 자연적 근거를 갖추고 있는 것처럼 보인다. 사실 고전주의 시대(18세기 후반) 서양의 음악이론가들과 작곡가들은 모두들 그렇게 믿었다. 그래서 당시의 작곡가들은 자신들의 작품 속에서 ‘아름다운 자연의 질서’를 표현해야 할 때가 되면 어김없이 이 삼화음을 썼다. 이와 관련하여 하이든의 오라토리오 ‘천지창조’ 만큼 극적인 사례도 드물 것 같다.

말년의 하이든은 영국에 방문하여 헨델의 오라토리오 ‘메시아’를 듣고 감명을 받게 되는데, 그에 맞먹는 대규모의 오라토리오를 써야겠다는 동기로 작곡에 몰두하여 1798년에 완성시킨 걸작 오라토리오가 ‘천지창조’다. 이 오라토리오의 도입부 음악을 들어보자. 내용은 천지창조의 순간을 그리고 있는데, 혼돈 속의 우주, 하느님이 ‘빛이 있으라!’ 하고 장엄하게 외치자 이 우주에 질서가 부여되는 순간을 묘사하는 것이다. 여러분이라면, 이 순간의 음악을 어떤 화음으로 표현하겠는가. 우주의 질서를 음악적으로 표현하는데 자연적 ‘음질서’인 배음렬이 빠질 수 있을까? 그렇다. 하이든은 이 배음렬의 음들을 통해 ‘창조의 순간’과 ‘우주의 질서’를 표현했던 것이다.

<그림5>

<그림5>는 오라토리오 ‘천지창조’에서 말 그대로 천지가 창조되는 부분을 간략 악보화한 것이다. 합창이 하느님의 목소리를 노래하기 직전 현악기들이 깔아주는 화음을 보자(악보의 첫 번째 마디 2분음표의 첫 번째 화음). 아래 베이스음부터 차례로 배음렬상의 1, 2, 3배음이 있지만 테너성부가 단3도 음이라 단조화음(C단조)을 내고 있다. 뭔가 정리될 조짐이 보이지만 아직 혼돈 상태라는 뜻이다. 이어서 합창이 원초적 선율인 완전4도 상행음정으로 노래하면(“하느님이 말씀하시기를”) 현악기의 배경음은 숨죽여서 C단조화음을 소리냄으로써 혼돈이 채 가지지 않은 상황을 드러낸다. 또 한 번 합창이 완전4도의 상행음정으로 “빛이 있으라!” 하고 노래하자 전체 관현악은 이제 단호한 준비태세를 갖춘 뒤, 여섯 번째 마디(“빛이 생겼다”)에서 일제히 포르테시모로 광명의 빛과 우주의 질서를 표현하게 되는데, 이 화음은 배음렬상의 1배음에서 6배음까지를 빠르게 조합한 딱 찬 기초 삼화음이다. ‘태초의 빛’을 표현하는 데 이보다 훌륭한 음악적 은유가 있을 수 있을까?

자연적이고 물리적인 현상으로서의 배음렬은 이렇듯 서구의 화음과 화성에 대한 여러 개

님들을 이해하는 데에 핵심적인 이론적 근거가 된다. 서구의 협화음 개념이 이렇듯 자연적 물리적 근거를 갖게 됨으로써 서구의 음악이론가들은 종종 자신들의 화성 이론이 개별 음악 문화의 특수성을 넘어 보편성을 가진다고 자부해 왔다. 하지만, 배음 현상이 자연적인 현상이라는 사실을 부인할 수는 없다 해도, 배음렬상의 음들을 수직적으로 배열시키는 인위적 음 구성 방식까지 자연적이라고 할 수 있을지는 여전히 미지수다.

협화음에 대한 서구와 비서구의 서로 다른 이해

배음 현상이 우리에게 말해주는 핵심적 사실은 모든 개별 음들이 자연적으로 복잡한 화음의 구조를 갖는다는 것이다. 그렇다면, 같은 음(그리고 옥타브)의 중첩만으로도 우리의 귀는 충분히 복잡한 화음의 세계를 즐길 수 있지 않을까? 아니, 하나의 개별 음을 듣는 것만으로 우리는 우주의 오묘한 화음을 들을 수 있는 것이다. 사실상 한국 전통음악을 비롯한 비서구 전통의 음악 문화 대부분이 가지고 있었던 화음의 개념이 그랬다. 단선율의 오묘한 울림을 만들어 내거나 같은 음을 다양한 목소리와 다양한 악기 음색으로 내는 것, 무엇보다 그 오묘한 음색의 조화가 화음이며, 이때 자연적으로 얻어지는 배음렬의 음조화가 화음인 것이다.

이러한 비서구 전통의 음사고와 화음 개념을 전제로 서구의 화음 개념을 보게 되면, 마치 스틸 사진 찍듯 배음렬의 음조화를 바라보는 태도가 오히려 비음악적으로 느껴지게 된다. 비서구 음악인들에게 있어서 소리는 순간순간 생겼다 사라지고 그 강세도 세졌다 약해지기 마련이며, 이에 따라 음높이도 시시각각 굴곡을 갖는 것이 자연스럽다. 적어도 이러한 비서구의 음악관을 통해 볼 때, 바탕음의 물리적 진동이 일어나는 찰나적 순간을 동결시켜 그 배음들 각각을 추출한 뒤 이를 다시 서로 다른 바탕음의 조합으로 재현한다는 서구 음악의 발상은 도무지 자연에 부합하는 것으로 보이지 않는 것이다. 자연의 소리는 그렇게 정적이지 않기 때문이다.

그럼에도, 하이든의 <천지창조>에서와 같은 서구 근대음악의 수직적 음조합이 불러일으키는 정서적 효과는 실로 대단한 것이었다. 그것은 17세기 이후 서구 근대 음악문화의 온전한 새 발명품이었지만 배음렬의 자연적 원리를 근거로 삼은 기초 삼화음의 논리는 18세기를 지나오면서 서구인들의 청각 세계에서 일종의 ‘제2의 자연’을 형성시켰고, 19세기와 20세기에는 제국주의의 물결과 함께 비서구 세계에도 빠르게 전파되어 음악적 제2의 자연으로 자리 잡았다. 모차르트나 하이든과 같은 서구 근대 음악가들의 음악을 즐기는 사람은 이제 그리 많지 않아 보이지만, 그들이 남긴 음악적 유산인 기초 삼화음(‘도미솔 화음’)의 협화적 성격은 이미 지구상의 거의 모든 사람들을 설득시켜 놓은 것 같다. 그 설득의 힘이 자연적인 것이든 문화적인 것이든 말이다.

근본적으로 자연과 문화의 경계는 모호하기 때문에 협화음에 대한 인식의 근거가 자연에 있는지 문화에 있는지를 따지는 것이 비생산적인 논쟁으로 보일 수도 있다. 하지만, 이 논쟁에서 어떤 입장이나 태도를 갖추느냐에 따라 음악사와 음악문화는 전혀 다른 색깔로 포착될 수 있다. 조성파 무조성, 12음기법과 우연성 음악을 둘러싼 20세기 초 신음악 논쟁은 그 근본적인 지점에 협화음의 자연적 근거와 관련된 쟁점을 담고 있었다. “미래의 노동자들은 12음기법으로 작곡된 선율을 콧노래로 흥얼거릴 것”이라 했던 작곡가 쇤베르크의 예언은 협화음의 자연적 근거에 대한 부정에서 비롯된다. 베토벤 시대에는 정서적 불안을 야기했던 감7화음과 같은 ‘불협화음’이 지금은 이지리스닝 무드음악에까지 쓰이는 ‘협화음’으로 받아들여진다는 사실을 고려하면, 협화음과 불협화음에 대한 차별적 인식은 시대에 따라 상대적

으로 이루어지는 것이며, 사실상 모든 불협화음은 ‘미래의 협화음’이라고 해도 과언이 아닌 듯하다. 이렇게 협화음의 자연적 근거를 부정할 경우, 불협화음으로 가득 찬 20세기의 ‘현대 음악’이 단순히 ‘듣기 싫은’ 음악이 아니라 다양한 문화적 의미를 생산하는 매체로 다가올 수 있을 것이다. 반대로, 일반적인 대중음악이 그렇듯 기초 삼화음에 집착하는 음악은 시대에 뒤쳐진 낡은 음악으로 받아들여질 수 있는 것이다.

협화음의 자연적 근거에 대해 어떤 절충적 입장을 택한다 하더라도 인정해야 할 한 가지 사실이 있다. 음악의 어떠한 요소라도 사람들에게 ‘자연적’인 것으로 받아들여지는 순간 일종의 이데올로기적 성격을 부여받게 된다는 점, 다시 말해 모종의 사회문화적 권력 관계를 부추기거나 거기에 동참할 수 있다는 점이다. 19세기까지 한반도의 보통 사람들이 ‘자연스럽다’고 믿었던 음악의 질서와 20세기 이후의 보통 사람들이 ‘자연스럽다’고 믿는 음악의 질서 사이에는 적지 않은 갭이 있다. 뿐만이 아니다. 세대와 계층에 따라 음악의 ‘자연스러움’은 서로 다른 방식으로 규정된다. 힙합과 랩의 리듬이 자연스러운가? 바흐의 대위법적 선율이 자연스러운가? 판소리의 음색이 자연스러운가? 우리의 감성은 특정 시대와 세대, 혹은 계층의 품 안에서 그 ‘자연스러움’을 저울질한다. 그래서 우리의 음악적 감성이 규정하는 ‘편안하다’, ‘어울린다’, ‘마음에 든다’, ‘아름답다’는 따위의 판단은 부지불식간에 이데올로기적이며 정치적인 판단으로 기울게 되는 것이다. 물론 그 모든 음악들 속에 시대를 초월하고 세대와 계층을 뛰어넘는 모종의 공통된 ‘자연스러움’의 요소가 숨어 있을지도 모른다. 하지만, 그 요소를 과장하는 것은 또 다른 이데올로기가 될 가능성이 크다. 왜냐하면, 음악은 사람들이 만들어내는 것이기 때문, 다시 말해 숲 속의 바람소리나 물소리와는 근본적으로 구별되는 것이기 때문이다.