

# Structural Expansion in Javanese *Gamelan* and Chinese *Jiangnan Sizhu*

J. Lawrence Witzleben  
*Chinese University of Hong Kong*

I n her seminal 1980 article, Judith Becker convincingly demonstrated that Thai and Javanese gong-chime traditions share a “Southeast Asian musical process” of “expansion and/or contraction allowing a single piece to assume different lengths, instrumentation, different styles and degrees of improvisation, and consequently, different meanings and ethos” (1980: 454). The pieces chosen for comparison contained three levels of expansion and contraction played in sequence (*ibid.*: 457-58). More recently, Alan Thrasher posed the question: “Is there ... a shared ... structural ideal in the instrumental genres, one that is based on melodies of fixed length and performed in suite-like variations at slow, moderate and fast tempos?” (1995: 111). Unlike the process described by Becker, the latter “structural ideal” is as an “East Asian” one, illustrated by a comparison of the repertoires for the Chinese *zheng* and Japanese *koto*.

Cross-cultural comparison of apparently similar phenomena or concepts is fraught with danger, even between countries sharing as much culturally and musically as Indonesia and Thailand or Japan and China: nevertheless, in the present paper I will venture to suggest that these “Southeast Asian” and “East Asian” processes clearly share a great deal with each other. José Maceda, among others, has been pursuing intra-Asian musical continuities for years, most recently with an examination of structural similarities among Asian court music traditions (1998). In the present paper, I suggest a somewhat different focus, namely the striking similarities between certain processes and structures in the gong-chime court traditions of Indonesia and the secular instrumental traditions of China.

For the present purposes, I will limit the discussion to two tradition: the

string and wind ensemble music from the Shanghai area known as *Jiangnan sizhu*, and the *gamelan* music of Central Java, but the possibilities for broadening the scope of this topic are vast. In China, there are obvious parallels between *Jiangnan sizhu*, other ensemble traditions such as Chaozhou music, certain styles of *zheng* music, and the many forms of Chinese opera such as *Jingju* (Peking opera) which belong to the *banqiang* family. Javanese *gamelan* music, in turn, shares many principles with the gong-chime traditions of other parts of Indonesia, and as the opening quotations have already shown, Thailand and Japan may be brought into the discussion as well. The examination of other countries in the region may well suggest other variations on similar themes of musical organization: the *sanjo* traditions of Korea, for example, immediately come to mind.

### *Jiangnan Sizhu*

At the heart of the principles of expansion and contraction in Chinese music is the concept of “*ban*”. The word is simultaneously one of the most pervasive and one of the least-easily-translated terms in Chinese music. At times it could be called “beat”; in other contexts its meaning is closer to “meter” or “tempo”, and some scholars of Chinese opera have even translated it as “aria type”. In *Jiangnan sizhu*, pieces or sections of pieces which share expanded or contracted versions of the same *qupai* (“labelled tune”) are distinguished as being in “slow”, “medium”, or “fast” *ban*.

The process by which compact units become expanded is described by scholars as “making slow and adding flowers” (*fangman jiahua*), and by some folk performers simply as “expanding” (*kuochong*). “Adding flowers” means to ornament; as the notes of the original *qupai* become further apart, other notes are added to fill in the resultant spaces; because of this, the melodic density — number of notes per unit of time — may remain relatively constant between the expanded or contracted pieces or sections.

What actually gets slower or faster is most conveniently described as the strong beats of a clapper (also called *ban!*), but since *Jiangna sizhu* is often performed without any percussion, these beats may actually only be “heard” in the minds of performers or knowledgeable listeners.

In *Jiangnan sizhu*, these expanded or contracted *qupai* may exist as independent pieces (“Medium Ornamented Six Beats” and “Slow Six Beats,” “Three Six” and “Slow Three Six”) or be played in sequence within a piece. “Song of Joy” consists of slow, medium, and fast versions of the same *qupai*, while “Street Procession” and “Four Together, As You Please” contain slow, medium, and fast versions of one *qupai*.

As in many types of Chinese instrumental music, when pieces or segments based on the same *qupai* are played in sequence, the progression is almost inevitably from slow/expanded to fast/compact. Given the pervasiveness of these structures, I am aware of surprisingly little discussion of their aesthetic, philosophical, or cosmological basis, a situation undoubtedly related to the long-term preference of scholars for literati traditions and the neglect of "folk" or orally-transmitted aesthetic concepts.

The significance of this structural principle can at least be glimpsed in the title of the longest sequence in the repertoire, the often-mentioned though rarely — if ever — performed suite consisting of the *qupai* "Old Six Beats" (Lao Liuban) played at five levels of expansion. The five-part suite is called "Five Generations in the Same Hall" (Wudia Tongtang), and one can hardly imagine a more auspicious title in traditional Chinese culture. The word "*tang*" traditionally referred to an "ancestral hall," and the gathering together of a multi-generation family is always an illustrious occasion.

Although I have never heard this five-part piece played in either a live or recorded performance, the *qupai* "Old Six Beats" is played in several different levels of expansion and contraction in the core repertory of the "Eight Great Famous Pieces." "Medium Ornamented Six Beats" and "Slow Six Beats" are independent pieces. In addition, a more compact version, corresponding to "Ornamented Six Beats," is frequently played as an untitled third section to "Medium Ornamented Six Beats," and abbreviated version of the most compact form, "Old Six Beats," is an optional but common addition near the end of two of the other "Eight Great Famous Pieces."

Figure 1 shows the original *qupai* and a suggested skeletal melody for "Medium Ornamented Six Beats." Obviously, even in this skeletal form, the melody has acquired an identity far removed from the source. "Slow Six Beats" (Figure 2), in turn, has its own character, and none of these pieces could be identified as variants of each other based on listening alone.

Having given a rather skeletal introduction to the Chinese process, I will now turn to its Indonesian counterpart.

### Javanese *Gamelan*

In Central Javanese *gamelan* music, the versions of a similar melody with different degrees of expansion or contraction are referred to as being in different *irama*, a term sometimes translated as "level" which is also used in this sense to describe different levels of language (Becker 1980: 460).

In *gamelan* music, the punctuating instruments clearly mark the level of

a)  $\underline{3 \quad 3} \quad \underline{6 \quad 2} \quad | \quad 1 \quad \underline{5 \quad 6}$   
 b) 3 -  $\underline{3 \ 2 \ 5 \ 3}$  | 6  $\underline{6 \ i \ 2}$   $\underline{3 \ 2}$  | i  $\underline{i \ 6 \ 2 \ 7 \ 6 \ 3}$  |  $\underline{5 \ 5 \ 3 \ 2 \ 5 \ 3 \ 5}$  |

a) 1  $\underline{6 \quad 1}$  |  $\underline{1 \quad 3} \quad 2$   
 b) i  $\underline{6 \ 2 \ 1 \ 3 \ 2}$  |  $\underline{3 \ 5 \ 6 \ i \ 5 \ i \ 6 \ 3 \ 2}$  | 1  $\underline{1 \ 2 \ 3 \ 6 \ 5 \ 3}$  | 2  $\underline{- \ 3 \ 2 \ 6 \ 5 \ 4}$  |

a)  $\underline{3 \quad 3} \quad \underline{6 \quad 2} \quad | \quad 1 \quad \underline{5 \quad 6}$   
 b) 3  $\underline{3 \ 2 \ 3 \ 6 \ 5 \ 3}$  | 6  $\underline{6 \ i \ 2}$   $\underline{3 \ 2}$  | i  $\underline{i \ 6 \ 2 \ i \ 6 \ 3}$  | 5  $\underline{3 \ 2 \ 5 \ 3 \ 5 \ 6}$  |

a) 1  $\underline{3 \quad 2}$  |  $\underline{1 \quad 6} \quad 5$   
 b) i  $\underline{6 \ 2 \ 1 \ 3 \ 2 \ 1 \ 2}$  |  $\underline{3 \ 5 \ 6 \ i \ 5 \ i \ 6 \ 3 \ 2}$  | i  $\underline{i \ 3 \ 2 \ i \ 6 \ 3}$  | 5  $\underline{3 \ 2 \ 5 \ i \ 6 \ 3 \ 2}$  |

a)  $\underline{5 \quad 5} \quad \underline{3 \quad 3} \quad | \quad 5 \quad \underline{5} \quad 2$   
 b) 5  $\underline{5 \ i \ 6 \ 2 \ i \ 6 \ 5}$  | 3  $\underline{2 \ 1 \ 3 \ 6 \ 5 \ 3 \ 5}$  | 6  $\underline{i \ 6 \ 5 \ 3 \ 6 \ 5 \ 3}$  | 2  $\underline{2 \ 3 \ 2 \ 1 \ 2}$  |

a)  $\underline{3 \quad 2} \quad \underline{1 \quad 1} \quad | \quad 6 \quad \underline{1} \quad 2$   
 b) 3 -  $\underline{5 \ 3 \ 2 \ 1 \ 6 \ 2}$  | 1 -  $\underline{1 \ 2 \ 1 \ 3 \ 2 \ 1}$  | 6 -  $\underline{- \ i \ 6 \ 5 \ 1 \ 3}$  | 2 -  $\underline{- \ 3 \ 2 \ - \ 1 \ 2}$  |

a)  $\underline{3 \quad 2} \quad \underline{2 \quad 3} \quad | \quad 5 \quad \underline{5 \quad 6}$   
 b) 3  $\underline{5 \ 3 \ 2 \ 1 \ 2 \ 3}$  |  $\underline{2 \ 6 \ 5 \ 4 \ 3}$   $\underline{3 \ 5}$  | 6  $\underline{i \ 3 \ 2 \ 5 \ i \ 6 \ 3}$  | 5  $\underline{5 \ i \ 6 \ 3 \ 3 \ 2}$  |

a) i  $\underline{6 \quad i}$  |  $\underline{i \quad 6} \quad 5$   
 b) i  $\underline{2 \ 3 \ i \ 3 \ 2 \ i}$  | 6  $\underline{6 \ i \ 2}$   $\underline{3 \ 2}$  | i  $\underline{i \ 3 \ 2 \ i \ 6}$  | 5  $\underline{3 \ 2 \ 5 \ i \ 6 \ 3}$  |

Figure 1. a) "Lao Liuban" and b) "Zhonghua Liuban" (skeleton melody)

a)  $\underline{5 \quad 6} \quad \underline{5 \quad 3} \quad | \quad 2 \quad \underline{2 \quad 3}$

b)  $5 \quad \underline{5 \ 6} \quad \underline{i \ 3} \quad \underline{2 \ i} \quad | \quad 6 \quad \underline{i \ 6} \quad \underline{3 \ 6} \quad \underline{5 \ 3} \quad | \quad 2 \quad \underline{2 \ 3} \quad \underline{2-6} \quad \underline{5 \ 3} \quad | \quad \underline{2 \ 6} \quad \underline{5 \ 4} \quad 3 \quad \underline{3 \ 5}$

a)  $5 \quad \underline{3 \quad 5} \quad | \quad \underline{5 \quad 3} \quad 2$

b)  $\underline{6-5} \quad \underline{3 \ 2} \quad \underline{5 \ i} \quad \underline{6 \ 3} \quad | \quad 5 \quad \underline{5 \ 3} \quad \underline{i \ 3} \quad \underline{2 \ i} \quad | \quad 6 \quad \underline{i \ 6} \quad \underline{3 \ 6} \quad \underline{5 \ 3} \quad | \quad 2 \quad \underline{2 \ 3} \quad 2 \quad \underline{5 \ 3}$

a)  $\underline{2 \quad 5} \quad \underline{5 \quad 2} \quad | \quad \underline{3 \quad 2} \quad 1$

b)  $\underline{2 \ 1} \quad \underline{2-3} \quad 5 \quad \underline{3 \ 5} \quad | \quad 6 \quad i \quad \underline{6 \ 1} \quad \underline{6 \ 5} \quad | \quad 3 \quad \underline{5 \ 5} \quad \underline{2 \ 2} \quad \underline{6 \ 2} \quad | \quad 1 \quad \underline{1 \ 2} \quad \underline{1 \ 3} \quad \underline{2 \ 1}$

a)  $\underline{6 \quad 1} \quad \underline{5 \quad 6} \quad | \quad \underline{1 \quad 3} \quad 2$

b)  $6 \quad \underline{6 \ 2} \quad i \quad \underline{2 \ i} \quad \underline{7 \ 6} \quad \underline{5-6} \quad \underline{i-7} \quad \underline{6-5} \quad \underline{3 \ 2} \quad | \quad 1 \quad \underline{1-2} \quad 3 \quad \underline{5 \ 3} \quad | \quad 2 \quad \underline{2 \ 3} \quad 2 \quad \underline{5 \ 3}$

a)  $\underline{2 \quad 5} \quad \underline{5 \quad 2} \quad | \quad \underline{3 \quad 2} \quad 1$

b)  $\underline{2 \ 1} \quad \underline{2-3} \quad 5 \quad \underline{3-5} \quad | \quad 6 \quad \underline{i-7} \quad \underline{6 \ i} \quad \underline{6 \ 5} \quad | \quad 3 \quad \underline{5 \ 5} \quad \underline{2-1} \quad \underline{6 \ 2} \quad | \quad 1 \quad \underline{1 \ 2} \quad \underline{1 \ 3} \quad \underline{2 \ 5}$

a)  $\underline{3 \quad 3} \quad \underline{6 \quad 2} \quad | \quad 1 \quad \underline{5 \quad 6}$

b)  $3 \quad \underline{3 \ 2} \quad \underline{3 \ 6} \quad \underline{5 \ 3} \quad | \quad 6 \quad \underline{6 \ i} \quad 2 \quad \underline{3 \ 2} \quad | \quad i \quad \underline{i \ 6} \quad \underline{2-i} \quad \underline{6 \ 3} \quad | \quad 5 \quad \underline{3 \ 2} \quad \underline{5 \ 3} \quad \underline{5-6}$

a)  $1 \quad \underline{3 \quad 2} \quad | \quad \underline{1 \quad 6} \quad 5$

b)  $i \quad \underline{6 \ 2} \quad \underline{1 \ 3} \quad \underline{2 \ i} \quad | \quad \underline{3-5} \quad \underline{6 \ i} \quad \underline{5 \ i} \quad \underline{6 \ 3} \quad | \quad i \quad \underline{i \ 3} \quad \underline{2 \ i} \quad \underline{6 \ 3} \quad | \quad 5 \quad - \quad - \quad -$

Figure 1. continued

expansion or contraction. That is, the largest gong occurs at the beginning and end of the melodic unit, however contracted or expanded, and the other subdividing instruments will be correspondingly closer together or further

## 慢 六 板

(又名七眼板)

江 南 丝 竹  
陆春龄、周 惠整理

1=D(简音作5)

$\frac{4}{4}$  3 - 3.5 2 | 3.5 6 i 56 2 3253 | 6 56i7 6i5435 656i | 2.3 56 4 356i 523256 |

i 1623 1 2 3253 | 2356 32 1 6.i23 232i656i | 5 512 3235 6i32 | 565 356i 5632 523 |

i i32i 656i 232i6i23 | i i2 656i 2 35 2 i | 3. 2 3235 6.i23 i2i76i |

5356 i76i232i 6765 3 56 | 1 2535 16123 1612 | 3 35 6232i6 56i7 67653256 |

2 2356 3532 176i | 2. 6i 5 53 2354 | 3 - 3.5 2612 | 3.5 6 i 56 2 3253 |

6 56i7 6 53 656i | 2 23 56 4 356i 5235 | 1 1623 1 12 3253 |

2356 32 1 6.i23 2i6i | 5. i2 3235 6i32 | 5 356i 5632 5 23 |

i i2i7 656i 232i6i23 | i. 2 656i 2 35 32 i | 3 2 3235 6.i23 i2352i76 |

5.6 i76i232i 6765 3432 | i i2 656i 235 32i | 3 2 3235 6765 356i | 5. i2 3235 6i32 |

5.6 i32i 6765 356i | 5.6 356i 5632 5i2 | 6.i 2i23 i i2 6765 | 3  $\frac{5}{4}$  5i6535 223 56532356 |

Figure 2. "Man Liuban"

apart, as will the notes of the *balungan* or skeleton melody. In a typical large piece, additional notes fill in the spaces in the *balungan* in the third level of expansion, so that there is a shorter version for the compact *irama seseg*, one, and two and a longer version for *irama* three and four.

As the notes of the *balungan* get further apart, the elaborating instruments fill in the spaces with two, four, eight, sixteen, or thirty-two notes per *balungan* pulse, and the melodic density of the fastest parts stays roughly the same. However, the change in the tempo for the occurrence of the *balungan* and punctuating instruments clearly distinguishes the overall texture of each level of expansion. These textural contrasts may be even sharper when, as in many pieces, the softer-sounding elaborating instruments only enter in the "higher" or more-expanded *irama* levels.

A large piece such as "Ladrang Pangkur" typically expands. The typical progression is from *irama* one through two, three, and four, then returning to three.

Figure 3 gives the compact and expanded versions of one version of the *balungan* for "Ladrang Pangkur." Note that the *mulur* section is clearly derived from the standard *balungan*, while the *ngelik* section is melodically very different. Also note that the basic arrangement of punctuating instruments — the large gong marking the beginning and end of the section, the *kenong* marking off four equal subdivisions — is identical in both the compact and expanded versions.

## Comparison

Despite the many differences in musical texture, instrumentation, and organization, there are also obvious parallels between these seemingly unrelated traditions, and I want to state unequivocally that I have no basis for suggesting any transmission of musical or other principles in either direction. Nevertheless, further discussion of how these principles are applied in the two cultures may give us new insights into how they work in their own right: for example, which of the many possible sequences or combinations are developed and which are avoided?

Two significant differences between the structural principles of the two traditions are obvious: firstly, in Javanese *gamelan*, the expanded versions maintain the original skeleton melody or a slightly expanded version of it, resulting in the stratified polyphony which characterizes *gamelan* music. In *Jiangnan sizhu*, when the melody is expanded, all instruments play at approximately the same density: the original melody, or even a slightly less expanded version of it, has become a source rather than a part of the music.

Secondly, the typical sequence in *Jiangnan sizhu*, and in many other types of Chinese music, moves from expanded to compact, while the typical large Javanese multi-*irama* piece begins in the most compact form and progresses through successive levels of expansion.

However, in Java, there is also the form of the *talū* sequence, a suite-like overture used before a *wayang kulit* shadow puppet performance which consists of a sequence of seven pieces progressing from the most expanded to the most compact.

René Lysloff and Deborah Wong have elicited a great deal of symbolism and meaning from the suite structures used in overtures in Thailand and Java. The information on the latter is particularly suggestive, given its structural similarity to the *Jiangnan sizhu* form exemplified by "Five Generations in the Same Hall" and the dearth of comparable information in China. The Javanese suite is called the *talū*, an overture of seven pieces played before and all-night *wayang kulit* shadow play. The *talū* "moves from large to small forms, from sparse to dense punctuation, and from relatively calm to violently agitated" (Wong and Lysloff 1991: 323), and "the increasingly closer occurrences of the gong stroke [add] to a sense of intensifying focus and direction" (*ibid.*: 324).

Performers also attach various layers of significance to the *talū*, with the various pieces representing the various stages in the cycle of human life, or even, since it is performed before the play begins, "the manifestations of existence determined [even] before man is born into worldly being" (*ibid.*: 320).

What are we to make of the absence of comparable discussion of meaning and symbolism in the structures or individual pieces found in *Jiangnan sizhu*? Traditional written scholarship on Chinese music rarely included folk music: this trend has been reversed in the 20th century, especially since 1949, but modern scholarship has also been heavily influenced by ideology. Traditional Chinese instrumental music has been largely treated as secularized music, and ritual associations, legends, or mysticism have been down played. It is only in the 1980s that religious music itself has become an acceptable field of study, and in the case of *Jiangnan sizhu*, any direct associations with religion or ritual can only be glimpsed in the titles referring to events such as wedding processions and celebration of the coming of rain. Given the extensive discussions of aesthetics and extra-musical content in the literature on instruments such as the *qin*, the evidence of a significant body of Chinese "folk" aesthetics on aspects such as the nuances of performance and ensemble playing, and the attention scholars and performers in Java have given to the meaning of the structural



principles in their music, perhaps I and other researchers on Chinese folk music have not yet asked the right questions which will lead to insights on the aesthetics and symbolism of analogous principles in Chinese music — questions which may in turn lead to some truly meaningful inter-regional comparison of Asian musics.

## References

- Becker, Judith  
1980 "A Southeast Asian Musical Process: Thai *Thaw* and Javanese *Irama*." *Ethnomusicology* 24(3): 453-64.
- Maceda, José  
1998 "Structuralism in Music." *Abstract for Conference of the Asia – Pacific Music Society*.
- Thrasher, Alan R.  
1995 "The Melodic Modal as a Structural Device: Chinese *Zheng* and Japanese *Koto* Repertoires Compared." *Asian Music* 26(2): 96-118.
- Vetter, Roger R.  
1977 "Formal Aspects of Performance Practice in Central Javanese *Gamelan* Music." M.A. Thesis (University of Hawaii).
- Wong, Deborah, and René T.A. Lysloff  
1911 "Threshold to the Sacred: The Overture in Thai and Javanese Ritual Performance." *Ethnomusicology* 35 (3): 315-48.

## Glossary

<i>ba da ming qu</i>	八大名曲	"eight great famous pieces"
<i>ban</i>	板	beat, meter; wooden clapper
<i>fangman jiahua</i>	放慢加花	"making slow and adding flowers"
Hua Liuban	花六板	"Ornamented Six Beats"
Huanle Ge	歡樂歌	"Song of Joy"
<i>Jiangnan sizhu</i>	江南絲竹	"silk and bamboo" music from the lower Yangtze
Kuai Liuban	快六板	"Fast Six Beats"
<i>kuochong</i>	擴充	to expand (a melody)
Lao Liuban	老六板	"Old Six Beats"
Man Liuban	慢六板	"Slow Six Beats"
Man Sanliu	慢三六	"Slow Three Six"
<i>qupai</i>	曲牌	a tune or tune type
Sanliu	三六	"Three Six"
Sihe Ruyi	四合如意	"Four Together, As You Please"
Wudai Tongtang	五代同堂	"Five Generations in the Same Hall"
Xingjie	行街	"Street Procession"
Zhonghua Liuban	中花六板	"Medium Ornamented Six Beats"

## 자바 가믈란과 중국 江南絲竹에서의 구조적 확장

로렌스 위츨레븐

홍콩 中文대학

주 디스 베커는 1980년 논문에서, 타이와 자바의 공(gong)·차임(chime) 전통이 “한 악곡의 길이, 악기편성, 양식, 즉흥의 정도, 그 결과 의미와 에토스까지 달라지게 하는 확장/축약” 곧 “동남아시아적 음악과정”을 공유하고 있음을 설득력있게 논증했다(Becker 1980: 454). 비교를 위해 제시한 악곡들에서는 세 단계의 확장과 축약이 차례로 이루어지고 있었다(같은 책: 457-58). 최근에는 앨런 쓰래셔가 이런 문제를 제기했다: “고정된 길이에 바탕을 두고 모음곡처럼 느낌-보통-빠름의 템포로 변주하여 연주하는 기악 장르들 사이에 공통된 구조적 아이디어가 있는가?”(Thrasher 1995: 111). 베커가 설명하는 [동남아시아적] 과정과 달리 쓰래셔의 ‘구조적 아이디어’이란 중국의 쩡(箏)과 일본의 고토(箏) 악곡 비교에서 드러나는, ‘동아시아적’ 아이디어이다.

비슷해 보이는 현상이나 개념을 교차문화적으로 상호 비교하는 일은, 인도네시아와 타이, 일본과 중국처럼 문화적으로나 음악적으로 많은 것을 공유하고 있는 나라들 사이에서조차 매우 위험스러운 일이다. 그럼에도 필자는 이 글에서 ‘동남아시아적’ 과정과 ‘동아시아적’ 과정 사이에 틀림없이 커다란 공통점이 있음을 주장하는 모험을 감행하고자 한다. 다른 학자들 중에서는 호세 마세다가 아시아권 내의 음악적 연속성을 여러 해에 걸쳐 탐구해 왔으며, 가장 최근에는 아시아 각국의 궁정음악 전통 속에서 구조적 유사성을 검증한 바 있다(1998). 이 글에서 필자는 조금 색다른 초점을 제안하고자 한다. 곧, 공·차임 위주의 인도네시아 궁정음악 전통과 중국 민간기악 전통의 몇몇 과정과 구조에서 나타나는 놀라운 유사성이다.

이러한 목적을 위한 필자의 논의는 두 가지 전통에 국한될 것이다. 하나는 ‘장난쓰주(江南絲竹)’라는 상하이 지방의 관현합주이고, 또 하나는 중부 자바의 가믈란 음악이다. 그러나 이러한 초점을 가지고 접근할 수 있는 범위가 더 확대될 가능성은 무한하다. 중국에는 차오저우(潮州) 음악 같은 합주전통, 쩡 음악 가운데 몇

몇 양식, 판창(板腔: clapper opera) 류에 속하는 경극 따위 극음악 다수 등, 장난 쓰주와 비슷한 양상을 보이는 장르가 많이 있다. 자바의 가믈란도 인도네시아 다른 지방의 공·차임 전통들과 많은 원리들을 공유하고 있으며, 앞에서 말했듯 타이와 일본도 논의에 끌어들일 수 있다. 아시아권 다른 나라들을 조사하면 음악 조직에서 비슷한 주제들이 또다른 변이형으로 나타날 수 있을텐데, 얼른 떠오르는 것은 한국의 산조 전통 같은 것이다.

## 江南絲竹

중국음악의 확장과 축약의 원리의 핵심에 있는 것은 ‘판(板)’이라는 개념이다. 이 말은 중국음악에서 가장 널리 쓰이는 말 가운데 하나이면서, 가장 번역하기 어려운 용어에 속한다. ‘판’은 때로 ‘박(beat)’이라 불리기도 하고, 어떤 맥락에서는 ‘박자(meter)’나 ‘템포(tempo)’에 가깝다. 중국 극음악을 연구하는 학자들은 이것을 ‘소리제(aria type)’로 번역하기도 한다. 장난쓰주에서, 한 취파이(曲牌)<sup>1</sup>의 확장 또는 축약 버전을 공유하는 악곡 또는 악곡의 일부분은 ‘느린 판’, ‘여느 판’, ‘빠른 판’이라는 말로 특정된다. 압축된 단위들이 확장되어 가는 과정을 학자들은 ‘팡만 자화(放慢加華)’라 부르며, 일부 민속예능인들은 그냥 ‘취충(擴充)’이라 하기도 한다. ‘자화’는 장식한다는 뜻이다. 본래의 취파이의 음과 음 사이가 멀어지면서 다른 음들이 덧붙여 그 공간을 메우는 것으로, 이로써 악곡(또는 그 일부)의 선율 밀도—단위시간당 음의 수—는 확장이나 축약 전후에 걸쳐 비교적 균일하게 유지될 수 있다. 실제로 빨라지거나 느려지는 것은 박판(이것도 ‘판’이라 한다!)의 타점이라고 설명하면 가장 편리하지만, 장난쓰주는 타악기를 전혀 쓰지 않는 경우도 많으므로 이러한 박은 실제로는 음악을 잘 아는 청자나 연주자의 마음 속에서나 ‘들리는’ 것이다.

장난쓰주에서 이들 확장되거나 축약된 취파이는 독립 악곡으로 존재하거나(〈중화류판 中花六板〉과 〈만류판 慢六板〉, 〈싼류 三六〉와 〈만싼류 慢三六〉), 한 악곡 내에서 접속하여 연주된다. 〈환러거(歡樂歌)〉는 한 취파이의 만·중·삭 버전으로 이루어지며, 〈싱제(行街)〉와 〈쓰허 루이(四合如意)〉는 한 취파이의 만·중·삭 버전을 악곡의 일부로 포함한다.

중국 기악의 많은 유형에서 보듯이, 같은 취파이에 터잡은 악곡이나 악곡의 일부가 접속하여 연주될 때는 거의 예외없이 느린/확장 버전에서 빠른/압축 버전으로 진행된다. 이러한 구조가 두루 퍼져 있는데도 그 미학적, 철학적 또는 우주론적 기초에 대한 논의가 놀랍게도 거의 이루어지지 않고 있다. 이는 분명 학자들이 오랫동안 문헌 전통을 선호하여 ‘민속’이나 구비전승의 미학 개념에는 무관심했던

<sup>1</sup>(역주) 오페어나 뮤지컬의 ‘넘버’에 해당.

에서 비롯한 상황일 것이다.

이러한 구조적 원리가 함의하는 바가 무엇인가는, 장난쓰주의 악곡 가운데 가장 긴 접속곡의 곡명에서 최소한 짐작할 수는 있다. 전혀는 아니지만 거의 연주되지 않으면서 언급은 자주 되는, <라오류판(老六板)> 취파이를 다섯 단계로 확장하며 연주하는 모음곡이 그것이다. 다섯 도막 짜리 이 모음곡의 이름은 <우다이 통탕(五代同堂)>인데, 중국의 전통문화에서 이보다 더 적절한 제목을 찾기란 쉽지 않다. '탕(堂)'은 전통적으로 '조상의 사당'을 말하며, 여러 세대가 모여사는 일은 중국에서는 아주 흔한 현상이다.

필자는 실황이나 녹음으로 이 다섯 도막 모음곡을 들어보지 못했지만, <라오류판>이라는 취파이는 '8대명곡(八大名曲)'이라는 핵심 레퍼터리 속에서 몇 단계의 확장과 축약을 거치면서 연주된다. <중화류판>과 <만류판>은 독립 악곡이다. 또 더 압축된 버전에 해당하는 <화류판(花六板)>은 <중화류판>의 세번째 도막으로 제목 없이 자주 연주되고, 가장 압축된 버전인 <라오류판>은 필수적인 것은 아니나 8대명곡 가운데 두 곡의 끝부분 무렵에 흔히 끼어든다.

<악보 1>은 원래의 취파이와, <중화류판>의 골격선율을 뽑아본 것이다. 이러한 골격 형태에서조차 선율은 원곡에서 한참 떨어진 모습임에 틀림없다. 다음, <만류판>(악보 2)도 나름의 특징이 있어, 이들 악곡 가운데 어느 것도 귀로만 들어서는 서로 변주한 것임을 알아챌 수 없다.

중국음악에 대한 개략적인 설명에 이어, 인도네시아의 경우를 살펴보기로 한다.

## 자바의 가믈란

중부 자바의 가믈란 음악에서는, 비슷한 선율이 다양한 정도로 확장 또는 축약된 버전들을 "이라마(irama)가 다르다"고 한다. '이라마'는 '층위(level)'라고도 번역하는데, "언어의 층위가 다르다"고 할 때도 이런 의미로 쓰인다(Becker 1980: 460).

가믈란 음악에서는 구두점 역할을 하는 악기들이 확장이나 축약의 층위를 뚜렷하게 표시한다. 곧, 아무리 축약되거나 확장되더라도 선율 단위의 맨처음과 맨끝에는 가장 큰 공이 울리고, 발룽간(balungan: 골격선율)의 음이 모이고 헤어짐에 따라 하위의 구두점 악기들도 이합집산한다. 전형적인 대곡에서는 세번째 층위의 확장(이라마 3)에서부터 간음이 추가되어 발룽간 사이의 빈틈을 메우기 시작하므로, 짧은 버전인 이라마 세섹(seseg: 1)과 이라마 2, 이보다 긴 버전인 이라마 3과 이라마 4가 나타나게 된다. 발룽간의 음과 음 사이가 더 넓어짐에 따라 장식기능을 가진 악기들이 발룽간의 음과 음 사이 공간을 2, 4, 8, 16, 32로 차례로 분할하며 메우므로, 가장 빠른 도막이라도 선율 밀도는 처음과 대체로 같다. 그러나 확장의 각 층위의 전체 텍스처를 특정해 주는 것은, 발룽간과 구두점 악기의 출현을 수반

하는 템포 변화이다. 여러 작품에서 나타나듯 상대적으로 '높은' 또는 더 확장된 이라마에서만 부드러운 소리의 장식악기들이 등장하므로 이 때에 이르면 텍스처의 대비가 더욱 선명해진다.

〈라드랑 팡쿠르(Ladrang Pangkur)〉와 같은 대곡은 전형적인 확장곡이다. 전형적인 진행은 이라마 1에서 이라마 2, 3, 4를 차례로 거쳐 이라마 3으로 되돌아오는 것이다.

〈악보 3〉은 〈라드랑 팡쿠르〉에 나오는 한 발롱간의 압축 및 확장 버전이다. '물루르(mulur)' 도막은 얼른 보기에 표준 발롱간에서 나온 것이지만, '응겔릭(ngelik)' 도막은 선율적으로 매우 다른 것이 눈에 띈다. 또 구두점 악기의 기본 배열—큰 공이 도막의 시작과 끝을, 케농(kenong)이 바로 아래 4분할된 층위를 표시—이 압축 버전에서나 확장 버전에서 똑같이 나타나는 것도 눈여겨볼 만하다.

## 비 교

음악의 텍스처와 악기편성, 조직에서 많은 차이가 있어 얼핏 연관이 없어 보이는 두 전통 사이에는 그러나 뚜렷한 대응관계가 있다. 이쪽에서 저쪽으로 또는 반대 방향으로 음악적 및 음악외적 원리의 전이(轉移)가 일어났다고 주장하기에는 필자의 바탕이 얇다는 것을 솔직히 고백한다. 그럼에도, 이 원리들이 두 문화에 어떻게 적용되고 있는가를 더 논의해 보면 원리들이 자율적으로 기능하는 모습을 새로이 통찰할 수 있을 것이다. 예컨대 여러 가능한 접속이나 조합 가운데 어느 것이 발전되고 어느 것은 회피되는가 하는 따위이다.

두 전통의 구조적 원리 사이에는 두 가지 중요한 차이가 있다.

첫째, 자바 가믈란에서 확장된 버전은 본래의 골격선율(또는 이를 살짝 확장한 버전)을 그대로 유지하므로 가믈란 음악의 특징인 다층(多層) 폴리포니가 나타난다. 장난쓰주에서는 선율이 확장돼도 모든 악기가 확장 전과 거의 비슷한 밀도로 연주하므로, 원선율이나 원선율을 비교적 덜 확장한 버전은 음악의 드러난 일부가 아니라 감춰진 원천(source)이 된다.

둘째, 장난쓰주를 비롯한 여러 유형의 중국음악에서 전형적인 접속형태는 확장에서 압축으로 움직이는 반면, 자바의 전형적인 다(多)이라마 대곡은 가장 압축된 형식에서 시작하여 차츰 확장의 층위를 높여나간다.

그러나 자바에는 '탈루(talu)' 라는 접속곡 형식도 있는데, 이것은 그림자극 '와양 쿨릿(wayang kulit)' 공연에 앞서 쓰이는 모음곡 비슷한 서곡으로, 일곱 개의 구성악곡이 가장 확장된 형식에서 가장 압축된 형식까지 차례로 접속된다.

르네 리슬로프와 데보라 웡은 타이와 자바의 서곡에서 쓰이는 모음곡 구조에서 수많은 상징과 의미를 도출해 냈다. 〈우다이 퉁탕〉에서 보듯 장난쓰주도 자바의 모음곡과 구조적으로 비슷한데도 중국에는 이와 견줄 만한 논의가 없으므로, 자바

의 경우는 특히 시사하는 바 크다. 자바의 모음곡이 탈루인데, 이것은 밤새 하는 와양 쿨릿에 앞서 연주하는 일곱 곡 짜리 서곡이다. 탈루는 “큰 형식에서 작은 형식으로, 성긴 절박에서 촘촘한 절박으로, 비교적 차분한 데서 격렬한 데로 움직이며”(Wong and Lysloff 1991: 323), “공의 타점이 차츰 근접함에 따라 초침과 방향감이 강해진다”(같은 책: 324). 연주자들도 탈루에 다양한 층위의 의미를 부여하여, 탈루를 이루는 여러 악곡이 인생의 여러 단계를 표상한다거나, 심지어 탈루가 그림자극에 앞서 연주된다는 점에서 “탄생 전부터 결정되는 인간 실존의 현현”이라는 얘기들도 한다(같은 책: 320).

장난쓰주에서 발견되는 구조나 개별 악곡의 의미와 상징에 대해 자바의 경우와 견줄 만한 논의가 없는 것을 어떻게 설명할까? 전통적으로 문헌 위주인 중국음악 연구는 민속악을 거의 배제하다시피 했다. 이러한 학풍은 20세기 들어, 특히 1949년 이후 바뀌었지만, 근대적 연구도 이데올로기의 영향을 강하게 받아 왔다. 중국의 전통기악은 대체로 속된 음악으로 취급되어 왔고, 의식과의 연관이나 설화, 신비주의는 격이 낮은 것으로 여겨졌다. 1980년대에 들어서야 종교음악이 독립한 연구영역으로 인정받았고, 장난쓰주의 경우 종교나 의식과의 직접 연관은 결혼 행렬이나 강우(降雨) 감사제 같은 행사의 이름이 포함된 곡명에서나 엿볼 수 있을 뿐이다. 첩(琴)과 같은 문헌의 미학적 및 음악외적 내용에 대하여는 폭넓은 논의가 이루어지고 있고, 중국 ‘민속’ 미학에도 연주나 합주의 미묘한 문제 따위에 관한 유의미한 담론이 있고, 자바의 학자와 연주자들은 자기네 음악의 구조적 원리의 의미에 눈을 돌리고 있다. 그러나 필자를 포함, 중국 민속악을 연구하는 학자들은 아직 중국음악의 비슷한 원리들의 미학이나 상징을 통찰할 수 있게 해 줄, 마땅히 내놓아야 할 물음들을 아직 내놓지 못했다. 나아가 전(全) 아시아권의 음악의 참으로 의미있는 비교를 가능하게 해 줄 수 있는 물음들을 말이다.

김인숙 역(서울대 한국음악학 박사과정)