

Nationalism, Regionalism, Modernization, and Cross-Cultural Paradigms in Chinese and Indonesian Performing Arts

Some preliminary thoughts

J. Lawrence Witzleben
Chinese University of Hong Kong

In the 1950s, “comparative musicology” gave way to “ethnomusicology” as the favored term for the scholarly study of music which includes all of the world’s cultures. At least two reasons for this widely accepted change can be observed: firstly, “comparison” as a mode of inquiry may suggest qualitative judgments of the relative value or sophistication of musical cultures; most noticeably, though by no means exclusively, comparison of Euro-American art music with other traditions. To ethnomusicologists and anthropologists schooled in cultural relativism, this type of comparison is, at best, misguided. Secondly, as many ethnomusicologists have noted, comparison is only one of many directions of inquiry available in the study of music, and should not be singled out as the defining element in our work. In fact, the vast majority of ethnomusicological studies, even during the era of so-called “comparative musicology,” have been culture-specific, with the case study of a particular community or musical genre occupying a central place in the ethnomusicological canon. This is not to suggest that attempts to develop cross-culturally valid ways to study the various aspects of music have not continued to shape and influence ethnomusicology, but to point out that area specialization has most often been the norm. In recent years, the name comparative musicology (as in Nettl and Bohlman 1991) has made somewhat of a comeback, but for the most part, the comparison involves closely related cultures or different communities within a single culture, exemplified by Thomas Turino’s description of his research in Peru as “explicitly comparative, grounded ethnographically at the local level”

(1993: 7). Commonalities in musical instruments, writing systems, music theory, and religion and philosophy have also resulted in convincing cross-cultural studies of music in East Asia, such as in the work of Wang Yaohua (1991) for China, Japan, and Okinawa and Hwang Jun-yon (1998) for China, Japan, and Korea.

Bearing in mind the dangers inherent in discussing broad issues cross-culturally, comparative examination of parallel developments in two cultures can shed light on and raise further questions for our understanding of both areas. The impetus for the present paper is similar to what Clifford Geertz has observed in his recent reflections on Javanese and Moroccan cultures: "they reflect back and forth upon one another, mutually framing, reciprocally clarifying. Or so they seem to do to me" (1995: 28).

Although culturally and musically distinguished as belonging to East and Southeast Asia, China and Indonesia share several interesting similarities. Both are large, ethnically diverse countries that only became unified nations under their present geographical boundaries and political systems near the middle of this century. Both rely on nationally shared languages existing over a layer of regional languages and dialects which are often mutually unintelligible. In terms of music, both countries have invested considerable energy in developing music conservatories and have adopted some elements of Western or Western-influenced teaching methods, notation, tunings, and musical forms. At the present time, a variety of popular musics attract the largest audiences in both countries, along with the collective disdain of many music educators, government authorities, and religious leaders.

My own interest in this topic has been sparked by the often striking similarities between the concerns of Chinese and Indonesian scholars and musicians with reference to their respective musical traditions. As Judith Becker has noted:

One repeatedly articulated aim was that within the confines of the conservatory an attempt should be made to synthesize Indonesian musical arts and create an artistic expression that would be representative of the whole republic.... [in the words of one scholar] "artists will have the opportunity to organize a thousand and one varieties, experiments, until finally they will meet that which they are always seeking, that is Indonesian music that is truly based upon the foundation of national culture" (1980: 34).

To anyone conversant with the rhetoric surrounding Chinese music over the past several decades, all of these ideas should sound a familiar gong.

Despite many shared characteristics and aspirations, Chinese and Indonesian musical cultures have developed in quite different ways. In the present paper, I will briefly discuss four factors which may help to explain these differences: the nature of pre-existing traditions, the relative values placed on old traditions in the new societies, areas of compatibility between indigenous musics and Western musics, and language and ethnicity.

Pre-existing traditions

In 1920s and 30s, the idea of *Guoyue* or National Music took hold in China. At the time, the term referred to developments such as the Modern Chinese Orchestra and to new compositions for solo instruments, such as the *erhu* and *pipa* pieces of Liu Tianhua. The coining of a new term suggests that prior to the early twentieth century, there were no nationally-shared traditions in China: in fact some solo traditions such as that of the *qin* zither had devotees throughout the nation, but these were too esoteric to fit the mood of modern nationalism growing out of the New Culture Movement in the 1920s and 30s. In most ensemble traditions, similar tools — instrument types — and ideas about music-making were traditionally manifested in a myriad of regionally diverse genres, repertoires, variants on basic instrumental types, and schools of playing. The centralized traditions of court music had become essentially extinct by the early twentieth century; even more important, court music in China has always been cultivated in a highly restricted environment, and interaction between court traditions and regional musics, at least in modern times, has been minimal.

In theatrical music, regional operatic genres shared many musical and theatrical conventions, but were highly diverse in music, language, and accompaniment, and rarely had substantial followings outside of the region of their origin. Peking opera, most commonly referred to as *Jingju*, did emerge as a kind of national tradition in the twentieth century, and its development paralleled that of the Beijing-dialect based Mandarin as the national language. However, despite continued efforts at promotion on both sides of the Taiwan Straits, Peking opera has rarely rivaled regional operatic traditions in popularity or widespread interest. Nevertheless, many of its proponents continue to stress its appeal as a representation of national, rather than Beijing, culture.

In Indonesia, “national music” is also a relatively new phenomenon, but as in China, some common musical instrument types, ensemble groupings, and ideas about music-making have also been widely shared. *Gamelan* music, certainly the most internationally known and internally supported

tradition in Indonesia, is mainly associated with the islands of Java and Bali, but the principles of music-making involving a layered, stratified polyphony are shared to a certain degree in the gong chime traditions found on some other islands, including Sumatra and Kalimantan. Despite these similarities, however, it would be overstating the case to view *gamelan* music, or even gong chime traditions at large, as a national music, although its association with the numerically and politically dominant Javanese culture does allow *gamelan* traditions to play a rather prominent role in contemporary Indonesian music. Also in Java and Bali, the shadow puppet theater, *wayang kulit*, holds a place which is in many ways analogous to that of Chinese opera: the role-types, individual characters, and stories are standardized, as are many of the musical and theatrical conventions, but the specifics of the instrumental accompaniment and repertory vary widely and regional languages or dialects are the norm.

In contrast to China, the court traditions of music and dance flourished throughout the rise of the modern Indonesian nation. In addition, *gamelan* music has long existed in a continuum from the ancient bronze ensembles of the Central Javanese courts to the iron *gamelan* played in homes or villages throughout that island, and the relationship between court and other traditions was far more viable than that existing in early twentieth century China.

Old music and new societies

In the People's Republic of China, arts associated with the "folk" or the "masses" were given unprecedented attention and encouragement after 1949, and solo traditions for instruments formerly of relatively low social class, such as the *erhu* and *dizi*, underwent rapid development and promotion. The Modern Chinese Orchestra, soon referred to as the *Minzu Yuetuan* or "people's orchestra," was viewed both as an evolution of indigenous folk regional traditions and as an example of national aspirations, and has remained a centerpiece of China's modern musical culture. Especially since the 1980s, ancient instruments such as the large sets of bronze bells, *bian zhong*, and vertical harp, *konghou*, have been reconstructed and performed; realizations of ancient scores such as the Dunhuang manuscripts have been featured in performances both in China and abroad; in Qufu in Shandong province, Confucian ceremonial music has been revived. These musical reconstructions could be placed under the general heading of court music, and there is clearly some interaction between these activities and other modern developments. Still, these "new

old" traditions are somewhat peripheral to the mainstreams of modern Chinese instrumental music: these mainstreams have been the Modern Chinese Orchestra, which has absorbed instruments and repertory from many regional traditions, and the solo performance tradition, in which a performer of a given instrument is expected to master a sampling of pieces from a variety of regional styles.

In contrast to instrumental music, regional operatic genres have continued to thrive, not only among amateur performers, but with governmental support for schools and troupes, at least until recent economic de-centralization began to affect state-supported organizations, artistic and otherwise. Peking opera certainly continues to have wide appeal, but has remained rooted in tradition. The development of the Model Operas or *yangbanxi* during the Cultural Revolution may be seen as a failed attempt to develop a theatrical tradition which is both national and contemporary.

In Indonesia, the establishment of Jakarta as the permanent national capital would suggest a growing dominance by West Javanese (Sundanese) traditions, but Central Javanese *gamelan* has remained far more dominant, especially in terms of the modern conservatory systems. While the *gamelan* ensembles of the National radio stations have replaced the courts as the centers of musical influence, court *gamelan* are still actively performed and listened to, and conservatory music and dance students value the opportunities to perform in the elegant pavilions and to play the fine old instruments. The basic instrumental components, structural features, and some repertory are shared with amateur and village traditions. In addition, and unlike in China, the court traditions have carried far less stigma from associations with feudal oppression; in contrast to the widely despised "last emperor" of China, at least one of the Javanese sultans is respected for having hidden the revels from the Dutch during the struggle for Indonesia's independence.

Western music

From a Western ethnomusicological perspective, the *Minzu Yuetuan* of China is a syncretic tradition, combining indigenous instruments and playing techniques with elements of Western harmony and orchestration. The 12-tone equal-tempered scale has become almost universally adopted in the conservatory environment; this temperament was invented in China, and although its widespread acceptance is surely influenced by admiration of Western music played in equal-temperament, the very concept of

establishing a national tuning system is a venerable Chinese tradition. Musical notation has been widely used in China for centuries, and the adaptation of cipher notation or, later, the five-line staff, has been a relatively easy step.

The *gamelan* ensemble of Indonesia, however, presents formidable barriers to would-be syncretists. Traditional tuning systems are far removed from 12-tone equal temperament, and the concept of tuning, even within the courts, has always been a flexible one, with each *gamelan* maker creating a somewhat unique intervallic structure and resultant musical personality. The centrality of tuned percussion in Indonesia also contrasts sharply with the typical large ensemble in the West. For various reasons, five-line staff notation is not particularly suited to Indonesian music, but the cipher system, originally of Western origin, has become integral to the *gamelan* tradition.

Compatibility with Western music is not, of course, without its drawbacks. Aural transmission, improvisation, and/or non-equal-tempered tuning systems are integral to many musical traditions in China, but advocates of these elements are usually ignored or viewed as opponents of progress. In Indonesia, aural traditions have been affected by the increasing use of notation, though to a much lesser extent than in China; the issue of standardizing regional tuning systems has rarely even been raised, at least in Java.

Ethnicity and language

In political terms, Chinese “nationalism” includes all of the ethnic groups existing within the current borders of China, but the concept “national music” has been much more narrow in scope, in practice usually limited to the traditions of the majority Han Chinese. Compositions based on real or imagined musics of the “national minorities” have been a popular source of exoticism in recent decades, but no serious attempts have been made to create a national music fusing musical cultures as diverse as those of, for example, the Mongolians, Tibetans, and Uighurs, although this has been attempted in the area of “ethnic dance.” Beijing, as the location of both the nation’s capital and national language, has been the most important center of music education, scholarship, and performance, but modern developments in instrumental music have drawn from geographically diverse sources for repertory, styles, and ensemble types. Peking opera can be heard in most Chinese cities, but regional operatic traditions sung in local dialects are far more common and popular.

In Indonesia, the situation is, at least to a non-specialist such as myself, even more confusing. Javanese culture and performing arts have probably been the most widely influential, but the nation's capital is part of Sundanese culture, and the national language is derived from Malay. There is no equivalent to the distinction between the Han majority (who share, among other things, a common written language) and the "other" national minorities found in China, although in some ways the Javanese-Sundanese-Balinese regions seem to collectively compose a dominant cultural continuum; in terms of population if not in area, Java and Bali comprise a majority culture analogous to Han China. The distinction between the economic and political center of Jakarta and the cultural centers of Yogyakarta and Surakarta also results in a complicated separation of spheres of influence, a situation rather different from that found in China.

Conclusion

At a very broad level, contemporary Chinese instrumental music performance is dominated by national traditions that draw from a variety of regional sources, and a professional performer is expected to learn pieces from all the important regional traditions associated with his or her chosen instrument. Regional ensemble traditions exist both within and apart from the national tradition: for example, musicians throughout China are familiar with *Jiangnan sizhu* or *Chaozhou xianshi*, but specialization in these latter traditions, including mastery of a large repertory and improvisatory practices, remains within the purview of amateur music groups.

In Indonesia, again at a very broad level, *gamelan* music itself remains regionally diversified, but a Java-centric concept of national models can also be observed in the systematic training of performers in conservatories and in the influence of related arts such as the large-scale dance drama. Although notable efforts to create music and dance works including a diversity of regional elements have been made, the idea of a "national orchestra" combining instruments from various *gamelan* and non-*gamelan* traditions is hardly imaginable. Advocates of development in regional traditions may assimilate elements of the dominant Javanese performing arts in order to help their traditions achieve a higher level of national prominence and attention.

If we treat Chinese opera and Indonesian shadow theater as roughly parallel traditions, many more similarities can be observed. Most obviously, regional dialects continue to be used for singing and narration, and local musical styles are also incorporated. Shadow theater using the national

Indonesian language, Bahasa Indonesia, has never developed as a viable tradition; in China, Peking opera, sung in the national dialect, remains a viable genre, but outside of the Beijing area, it remains a minority tradition which is far outshadowed in popularity and prominence by regional operatic traditions. It can also be observed that in both China and Indonesia, some regional theatrical forms are able to survive commercially without any state or institutional support, a statement which is far less true for instrumental music, whether regional or national in nature.

The nature of traditional performing art genres, the perception of their relative values in modern society, the nature and extent of Western influences, and language and ethnicity are all useful paradigms to begin cross-cultural discussion of nationalism, regionalism, and modernization, but they are obviously only starting points. Further inquiry must include, among other things, examination of the reasons for the widely varying influence and acceptance of regional traditions within China and Indonesia, not only in terms of their political influence and/or "correctness," but also in terms of the artistic characteristics which affect their acceptance or lack of it, compatibility with national or dominant traditions, and capacity for or resistance to change. I welcome my fellow ethnomusicologists working in Indonesia and elsewhere to correct my misinterpretations and to suggest directions for further study of these important yet elusive issues.

References

- Anderson, Benedict
 1983 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso.
- Becker, Judith
 1980 *Traditional Music in Modern Java: Gamelan in a Changing Society*. Honolulu: University of Hawaii.
- Geertz, Clifford
 1995 *After the Fact: Two Countries, Four Decades, One Anthropologist*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gorlinski, V.K.
 1994 "Gongs among the Kenyah Uma' Jalan: Past and Present Position of an Instrumental Tradition." *Yearbook for Traditional Music* 26: 81-99.
- Holt, Claire, Benedict R. O'G. Anderson, and James Siegel
 1972 *Culture and Politics in Indonesia*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Hood, Mantle
 1980 "Indonesia: VIII. Outer Islands." In Stanley Sadie, ed., *The New Grove*

Dictionary of Music and Musicians (London, Macmillan, 217-220).

Hwang, Jun-yon

1998 "A Current Comparative View on East Asian Music." *Tongyang Ŭmak: Journal of the Asian Music Research Institute, Seoul National University* 20: 1-15.

Kahin, George McTurnan

1952 *Nationalism and Revolution in Indonesia*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Kartomi, Margaret

1980 "Musical Strata in Sumatra, Java, and Bali." In *Musics of Many Cultures* (Elizabeth May, ed., Berkeley: University of California Press).

Koentjaraningrat

1983 *Javanese Culture*. Singapore: Oxford University Press.

Liang Maochun 梁茂春

1983 *Zhongguo Dangdai Yinyue* 中國當代音樂(1949-1989) [Chinese music of today]. Beijing: Beijing Guangbo Xueyuan Chubanshe 北京廣播學院出版[Beijing Broadcasting Institute Publishers].

Nettl, Bruno, and Bohman, Philip V., editors

1991 *Comparative Musicology and the Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Ricklefs, M.C.

1993 [1981] *A History of Modern Indonesia since c. 1300*. Second Edition. Houndmills and London: Macmillan.

Sutton, R. Anderson

1991 *Traditions of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

1995 "Powerful Centers Away from the Center: Performance and the State in South Sulawesi, Indonesia." Paper presented at the 33rd World Conference of the International Council for Traditional Music, Canberra, Australia.

Turino, Thomas

1993 *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press.

Wang Yaohua 王耀華

1991 *Sanxian Yishu Lun* 三弦藝術論 [Theories on the art of the *sanxian*]. 3 vols. Fuzhou: Haixia Wenyi Chubanshe [Straits literature and arts publishing company].

Wang Yuhe 汪毓和

1991 *Zhongguo Xiandai Yinyue Shigang* 中國現代音樂史綱 (1949-1986) [An outline history of modern Chinese music]. Beijing: Huawen Chubanshe 華文出版社 [Chinese language publishers].

Glossary

bian zhong 編鐘

Chaozhou xianshi 潮州弦詩

bell chime

string and wind ensemble music from coastal Guangdong province

dizi 笛子	transverse bamboo flute
erhu 二胡	two-stringed bowed lute
Guoyue 國樂	National Music
Jiangnan sizhu 江南絲竹	string and wind ensemble music from the Shanghai area
Jingju 京劇	Peking opera
konghou 箏篎	vertical harp
Minzu Yuetuan 民族樂團	symphonized Modern Chinese Orchestra
pipa 琵琶	four-stringed plucked lute
yangbanxi 樣板戲	revolutionary opera from the Cultural Revolution period

중국과 인도네시아 연행예술에 나타난 국가주의, 지역주의, 근대화 및 교차문화적 패러다임 예비적 고찰

로렌스 위츨레븐(홍콩中文대학)
위 철 옮김

세계 모든 문화권의 음악을 포괄하는 학문적 연구의 명칭으로서 '비교음악학(Comparative Musicology)'은 1950년대에 '민족음악학(ethnomusicology)'에 자리를 내주었다. 널리 받아들여진 이 변화의 원인으로 적어도 두 가지를 살필 수 있다. 첫째, 탐구방법으로서 '비교'는 음악문화 간의 상대적 가치나 수준에 대한 질적 판단을 시사할 수 있다. 무엇보다, 십중팔구 구미의 예술음악을 다른 전통과 비교하는 인상을 준다는 것이다. 문화적 상대주의 안에서 훈련받은 민족음악학자와 인류학자들에게 이런 식의 비교는 오도하는 것이 되기 십상이다. 둘째, 여러 민족음악학자들이 지적해 왔듯 비교는 음악 연구에 활용되는 여러 탐구방향 중 하나일 뿐이어서, 우리의 작업을 정의하는 요소로 특정될 수 없다. 실제로 이른바 '비교음악학'의 시기에조차 대다수의 민족음악학 연구들은 특정 문화에 관한 것이어서, 특정 사회나 음악 장르의 사례연구가 민족음악학 전범(典範)의 중심 위치를 점해 왔다. 음악의 다양한 측면들을 연구하기 위해 교차문화적으로 타당한 방법들을 개발코자 하는 시도가 민족음악학에 지속적으로 형태를 부여하고 영향을 끼치지 못했다는 얘기가 아니라, 지역의 특화가 흔히 규범이 되어왔다는 말이다. 근년에 비교음악학이란 명칭이 되살아나는 감이 없지 않지만(Nettl and Bohlman 1991), 토마스 투리노가 페루에서의 자신의 연구를 "명백하게 비교적이며, 민족지적으로 특정 지역에 근거를 두었다"(Turino 1993: 7)고 한 데서 보듯 비교란 대부분 밀접하게 연관된 문화들 또는 단일 문화권 내의 다른 집단 사이에서 이루어진다. 악기, 기보 체계, 음악이론, 종교와 철학의 공통점들은 또 설득력 있는 동아시아 음악의 교차문화적 연구를 낳았다. 중국·일본·오키나와의 왕 야오화(王耀華, Wang Yaohua 1991), 중국·일본·한국의 황준연(1998)의 연구 같은 것들이다.

드넓은 쟁점들을 교차문화적으로 토론하는 데 숨겨진 위험을 염두에 두면, 두 문화권에서 나란히 나타나는 발전 양상에 대한 비교적 고찰은 두 지역 모두에 대한 우리의 이해에 새로운 빛줄기와 함께 더 많은 물음들을 던져줄 수 있다. 이 글을 쓰게 한 동인(動因)은 클리포드 기어츠가 자바와 모로코 문화에 대한 그의 최근 보고에서 관찰한 바와 유사하다. “그것들은 이리저리 서로 반영하고, 서로 틀지우며, 서로를 밝혀준다. 적어도 내게는 그렇게 보인다”(Geertz 1995: 28).

중국과 인도네시아는 동아시아와 동남아시아에 각각 속해 문화적으로나 음악적으로 별개의 단위로 보이지만, 두 나라 사이에는 흥미로운 유사점이 꽤 있다. 두 나라 모두 광대하고 민족구성이 다양하며, 금세기 중반에야 현재의 지리적 경계와 정치체제 하에서 통일국가가 되었다. 두 나라 모두 공용어가 있되 그 아래에는 많은 지방어와 방언의 층이 있어 이들끼리는 서로 통하지 않는 수가 많다. 음악 면에서 두 나라 모두 음악원을 발전시키기 위해 상당한 투자를 해 왔고, 서구식 또는 서구의 영향을 받은 교수법, 기보법, 조율, 음악형식의 요소를 일부 채용했다. 지금 이 순간 두 나라 모두에서 음악교육자, 정부 당국, 종교지도자들의 비난 속에서도 갖가지 대중음악들이 가장 많은 청중을 사로잡고 있다.

이러한 주제에 대한 필자의 관심은 중국과 인도네시아의 학자, 음악가들이 각자의 음악전통을 언급할 때 나타나는 관심사 사이의, 때로 놀라울 만큼의 유사성 때문에 촉발되었다. 주디스 베커의 다음 말 그대로이다.

누차 강조되는 목표는, 인도네시아 음악예술을 종합하고, 온 나라를 대표할 만한 예술적 표현을 창조하려는 시도가 음악원이라는 테두리 안에서 반드시 이루어져야 한다는 것이다. …… [혹자의 표현대로] “예술가들에게 수천 번의 개혁과 실험의 기회를 주어 마침내 그들이 늘 찾고자 하던 것, 진정으로 민족문화의 근저에 뿌리박은 인도네시아 음악을 만나게 할 것이다”(Becker 1980: 34).

중국음악을 둘러싼 지난 수십 년에 걸친 수사(rhetoric)들에 정통한 사람이라면 누구나 한 번쯤은 들어봤을 얘기다.

많은 특징들과 의욕을 공유하면서도 중국과 인도네시아의 음악문화는 사뭇 다른 방향으로 발전해 왔다. 이 글에서 필자는 이 차이를 설명하는 데 도움이 될 네 가지 요소를 간략하게 논의하고자 한다. 선행 전통의 성격, 신사회 내에서 구전통이 부여받는 상대적 가치, 토착음악과 서양음악이 양립하는 영역, 그리고 언어와 민족구성이 그것이다.

선행 전통

중국에서 민족음악, ‘국악(國樂)’의 이념은 1920~30년대에 확립되었다. 당시

이 말은 현대중국관현악단이나, 예컨대 류 쉰화의 얼후(二胡)나 비파 곡 같은 독주악기용 신작 따위의 발전을 가리켰다. 새로운 용어의 고안은 20세기 초 이전에는 중국에 전국적으로 공유된 전통이 없었음을 시사한다. 사실 첸(琴) 같은 일부 독주악기 전통이 중국 도처에 신봉자들을 거느리고 있었지만, 너무 고상한 탓에 20년대와 30년대 신문화운동으로부터 자라나던 근대 민족주의 정서에 맞지 않았다. 대부분의 합주 전통에서는 유사한 도구—악기 유형—와 음악 만들기에 대한 생각들이, 지역적으로 한없이 다양한 장르와 악곡, 기본 악기 유형의 변형, 유파들을 통해 전통적으로 명백하게 나타난다. 중앙의 궁정음악 전통은 20세기 초에 이르러 철저히 사멸했다. 더 중요한 것은, 중국에서 궁정음악은 항상 극도로 제약된 환경 안에서 가꾸어져 왔으며, 궁정 전통과 지방음악의 상호 영향은 적어도 근대에는 극미해졌다는 점이다.

극음악 분야에서는 지방극 장르들이 많은 음악적, 극적 관습을 공유했지만, 음악과 언어와 반주가 너무나 갖가지여서 각 장르가 발생한 지역 밖에서는 실질적인 파생물을 거의 낳지 못했다. 흔히 경극(京劇)이라 불리는 베이징 곡예가 20세기에 일종의 국가적 전통으로 등장했으며, 경극의 발전은 베이징 방언에 기초한 보통화(普通話)가 국가언어로 발전한 것과 궤를 같이한다. 그러나 양안(兩岸)에서 즐기차게 이어진 장려 노력도 헛되이, 경극은 대중성이나 광범한 관심 면에서 지방극 전통의 상대가 거의 되지 못했다. 그럼에도 경극의 많은 지지자들은 여전히 경극이 베이징 문화가 아니라 국가 문화의 표상으로서 호소력을 갖는다고 강조한다.

인도네시아에서도 ‘민족음악’은 비교적 새로운 현상이지만, 중국에서처럼 공통 악기유형, 악기편성, 음악 만들기에 대한 생각들 몇몇이 또한 넓게 공유되어 왔다. 인도네시아에서 국제적으로 가장 잘 알려져 있고 국내적으로 후원받고 있는 전통인 가믈란 음악은 주로 자바와 발리 섬과 연관되어 있지만, 다층 폴리포니라는 음악 만들기 원리를 수마트라와 칼리만탄을 비롯한 몇몇 다른 섬들에서 발견되는 공차임(gong chime) 전통들도 어느 정도 공유하고 있다. 그러나 이러한 유사성에도 불구하고 가믈란 음악, 나아가 공차임 전통을 민족음악으로 보는 것은, 아무리 수적으로나 정치적으로 우세한 자바 문화와의 연관성으로 인해 가믈란 전통이 현대 인도네시아 음악에서 다소 두드러진 역할을 한다 하더라도, 지나친 과장이 될 것이다. 또 자바와 발리에서는 그림자극 와양 쿨릿(wayang kulit)이 여러 가지 면에서 중국 곡예에 해당하는 위치를 점하고 있다. 음악적 및 극적 관습 다수와 마찬가지로 역할유형, 개개의 등장인물, 줄거리가 표준화되어 있지만, 기악 반주와 레퍼토리는 아주 다양하며, 지방어나 방언으로 하는 게 상례다.

중국과는 대조적으로, 궁정음악과 무용의 전통은 인도네시아 근대국가의 성장 속에서도 지속적으로 번창했다. 이에 더하여, 가믈란 음악은 중앙 자바 궁정의 고대 청동기 악기에서부터 자바 섬 도처의 가정과 마을에서 연주되는 철제 가믈란에 이르기까지 오랫동안 지속적으로 존재해 왔고, 궁정 전통과 다른 전통들 간의 관

계는 20세기 초 중국에서보다 훨씬 더 생명력을 띠고 있었다.

구음악과 신사회

중화인민공화국에서는 '민중'이나 '대중'과 관련된 예술이 1949년 이후 전례 없는 관심과 장려를 받았고, 얼후나 디지(笛子) 등 예전에는 상대적으로 낮은 계급의 것이던 악기들의 독주 전통이 급격한 발전과 진흥을 겪었다. '민족악단'으로 불리게 될 현대중국관현악단이 토착 민중 전통의 진화로, 그리고 국가적 열망의 본보기로 간주되었고, 지금까지도 중국 근대 음악문화의 핵심으로 남아 있다. 특히 1980년대 이래 여러 틀의 편종과 공후 같은 고대 악기들이 복원되어 연주되었고, 둔황 필사본 등 고대 악보의 실연이 국내외에서 이루어졌으며, 산둥성 추푸(曲阜)¹에서는 문묘악이 복원되었다. 이렇게 재건된 음악들은 모두 궁정음악이라는 이름으로 묶을 수 있고, 이러한 활동들과 그 밖의 근대적 발전 사이에는 확실히 어떤 상호작용이 존재한다. 그러나 여전히, 이러한 전통의 '쇄신'은 근대 중국 기악의 주류에서 다소 비껴나 있다. 주류는 줄곧 현대중국관현악단(많은 지역 전통으로부터 악기와 악곡을 흡수했다), 그리고 독주 전통(악기 연주자는 으레 자기 지방의 다양한 양식을 골고루 조금씩 숙달하는 게 상식이다)이었다.

기악과 대조적으로 지방극 장르는 아마추어 연주가들 사이에서는 물론, 적어도 최근의 경계 분권화로 예술을 포함한 국가지원 단체들에 여파를 미치지 전까지는, 학교와 연주단체들에 대한 정부 지원을 통해 지속적으로 번성했다. 경극이 널리 호소력을 갖는 것은 사실이지만, 여전히 전통에 뿌리박고 있다. 문화혁명 기간의 양반시(樣板戲)라는 시범 곡예의 발전은 민족적인 동시에 현대적인 극전통을 개발하려다 실패한 시도라 할 수 있다.

인도네시아에서 자카르타가 상시 수도로 지정된 것은 서부 자바(순다 Sunda) 전통의 지배력의 성장을 시사하겠지만, 중부 자바의 가믈란이 특히 근대 음악원 체제에서 볼 때 여전히 훨씬 더 지배적이다. 음악적 영향력의 중심이 궁정에서 국영 라디오 방송국으로 옮겨간 가운데도 궁정 가믈란은 여전히 활발하게 연주되고 청취되고 있으며, 음악원에서 음악과 무용을 배우는 학생들은 멋들어진 نگاه에서 훌륭한 옛 악기들을 연주할 기회를 최고로 친다. 기초적인 악기 편성과 구조적 특징, 그리고 악곡 일부는 아마추어와 비전문가와 마을 전통들 사이에서 공유된다. 이에 더해, 중국에서와는 달리 궁정 전통은 봉건적 억압의 연상으로 인한 수모를 훨씬 덜 불렀다. 누구에게나 경멸받는 중국의 '마지막 황제'와 대조적으로, 자바의 술탄 중 적어도 한 명은 인도네시아 독립투쟁중 투사들을 숨겨주어 네덜란드인들로부터 지켜주었다며 존경받고 있다.

¹[여주] 공자의 고향.

서양음악

서구 민족음악학의 조망으로 보면 중국의 민족악단은 토착 악기와 연주기법을 서구 화성 및 관현악의 요소와 결합한 혼합 전통이다. 12평균율 음계가 음악원 환경에서 거의 보편적으로 수용되었다. 이 평균율은 중국에서 발명되었고, 비록 그 광범한 수용은 확실히 평균율로 연주되는 서양음악에 대한 동경의 영향이라고는 해도, 국가의 조율 체계를 제정한다는 그 개념 자체는 고귀한 중국적 전통이다. 기보법은 중국에서 수 세기 동안 널리 사용되어 왔으므로 숫자보, 나중에는 오선보의 수용은 비교적 용이한 조치였다.

그러나 인도네시아의 가믈란 합주는 혼합주의자들 앞에 심각한 장벽을 가로놓았다. 전통적 조율체계는 12평균율과 전혀 거리가 멀었고, 조율이라는 개념은 궁정에서조차 들쭉날쭉한 것이어서, 가믈란 제작자마다 나름대로 독특한 음정 구조와 그에 따른 음악적 개성을 창조해 냈다. 인도네시아에서는 율율 타악기가 중심이라는 것도 서구에 전형적인 대규모 합주와 극명한 대조를 이룬다. 여러 가지 이유로 인해 오선보는 인도네시아 음악에 특히 어울리지 않지만, 본래 서양 기원의 숫자보는 가믈란 전통의 본질이 되었다.

물론, 서양음악과의 양립 가능성에 따르는 손실도 없지 않다. 구비전승, 즉흥, 비평균율 체계 등이 중국의 많은 음악 전통에서 본질에 해당하지만, 이러한 요소들을 주창하는 이는 대개 무시받거나 진보의 반대자로 여겨진다. 중국에서보다는 훨씬 덜하긴 하지만 인도네시아의 구비 전통은 기보법의 사용이 증가함에 따라 타격을 입었다. 지방마다 다른 조율 체계를 표준화하는 문제는 적어도 자바에서는 거의 제기되지도 않았다.

민족구성과 언어

정치적 측면에서 중국의 '민족주의'는 현재 중국 영토 안에 존재하는 모든 민족 집단을 포괄하지만, '민족음악'이라는 개념은 범위가 훨씬 더 협소해 실제로는 다수인 한족 전통에 대개 국한돼 왔다. '소수민족'의 실제 또는 상상 속의 음악에 근거한 악곡들이 최근 수십 년간 이국 취향의 원천이 되어왔지만, 예컨대 몽골 티베트 위구르 등 잡다한 음악문화들을 융합한 민족음악을 만들려는 어떤 진지한 시도도 없었다. 고작 '소수민족 무용'의 영역에서나 이러한 시도가 있었을 뿐이다. 국가의 수도이자 국어의 고향으로서 베이징은 음악교육과 연구와 연주의 가장 중요한 중심지가 되었지만, 근대적 기악의 발전은 지리적으로 다양한 악곡, 양식, 합주 유형의 원천들로부터 멀어졌다. 중국 대부분의 도시에서 경극을 들을 수 있지만, 방언으로 부르는 지방극 전통이 훨씬 더 혼하고 대중적이다.

인도네시아의 상황은 적어도 필자 같은 비전문가에게는 훨씬 더 혼란스럽다. 자바 문화와 연행예술의 영향이 아마도 가장 강력하게 남아 있었지만, 국가의 수도는 순다 문화의 일부이고, 국어는 말레이어로부터 유래했다. 중국에서 보이는 다수 한족(이들은 무엇보다 공동문어를 갖고 있다)과 '여타' 소수민족 사이의 차별 같은 것은 없어도, 몇 가지 면에서 자바-순다-발리 지역이 집합적으로 어떤 문화적 연속체를 이루고 있는 것으로 보인다. 면적 아닌 인구로 보면 자바와 발리가 중국의 한족에 해당하는 다수의 문화를 이룬다. 정치·경제의 중심인 자카르타와 문화의 중심인 요그야카르타·수라카르타의 차별성이 결과적으로 세력권의 복잡한 분리를 가져왔고, 이는 중국에서와는 꽤 다른 상황이다.

결 론

이주 널리 보아 현대 중국 기악연행은 다양한 지역적 소재들에 연원을 두는 국가적 전통에 의해 지배되어, 전문 연주자는 자신이 선택한 악기와 연관된 모든 주요 지역전통의 악곡을 익히도록 되어 있다. 지방의 합주전통은 국가적 전통의 안에, 그리고 그와 별개로 동시에 존재한다. 예를 들어 중국 도처에 있는 음악가들이 장난 쓰주(江南絲竹)나 차오저우 셴스(潮州弦詩)을 익히지만, 폭넓은 악곡과 즉흥 관습에 숙달하는 등 이들 전통을 전문적으로 익히는 일은 아마추어 음악집단의 일로 남아 있다.

역시 널리 보아, 인도네시아에서 가물란 음악 자체는 지역적으로 다양화되어 남아 있지만, 음악원에 속한 연주자들의 조직적 훈련에서 그리고 대규모의 무용극과 같은 관련예술의 영향 속에서는 자바 중심의 민족 모델 개념이 또한 관찰된다. 다양한 지역적 요소를 포함하는 음악·무용작품들을 창조하려는 주목할 만한 노력이 있어왔음에도, 갖가지 가물란 및 비(非) 가물란 전통에서 나온 악기들을 결합시키는 '민족 관현악'의 이념은 거의 상상하기 어렵다. 지역적 전통 내에서의 발전을 주창하는 이들은, 자기네 전통이 전국적 수준의 예술성을 띠고 관심을 끌게 하기 위하여 지배적인 자바 연행예술의 요소들을 수용해도 좋을 것이다.

중국의 곡예와 인도네시아의 그림자극을 대충 비슷한 전통으로 취급한다면, 더 많은 유사성이 관찰될 수 있다. 무엇보다, 지역 방언이 여전히 노래와 서사에 사용되고 지역 음악양식이 두루 채용된다. 인도네시아 국어인 하하사 인도네시아(Hahasa Indonesia)를 쓰는 그림자극은 자생 가능한 전통으로 발전하지 못했다. 중국에서 표준어로 노래되는 경극은 여전히 자생 가능한 장르이지만, 베이징 지역 밖에서는 지방극 전통에 비해 대중성과 예술성에서 훨씬 미미한 소수 전통으로 남아 있다. 중국과 인도네시아 모두에서, 어떤 지방극 형식들은 정부나 기관의 지원 없이도 상업적으로 살아남을 수 있다는 것이 또 눈에 띄는데, 이는 지역적 성격의 것이든 전국적 성격의 것이든 기악에서는 찾아보기 힘든 일이다.

전통 연행예술 장르의 본질, 근대 사회에서 그것들의 상대적 가치의 인식, 서구의 영향의 성격과 정도, 그리고 언어와 민족구성은 모두 다 민족주의, 지역주의, 그리고 근대화에 대한 교차문화적 검토를 시작하는 데 유용한 패러다임이긴 하나, 그것들은 분명 출발점일 뿐이다. 더 심도 있는 연구는 무엇보다 중국과 인도네시아 내 지역전통들의 영향력과 수용 양상의 커다란 편차의 원인을 살피는 일을 포함해야 할 것이다. 이는 정치적 영향력이나 '정확성'의 면에서뿐 아니라, 예술적 성격이 어떠하길래 어떤 것은 수용이 되고 어떤 것은 안 되었는지, 전국적 또는 지배적 전통과 양립 가능한지, 그리고 변화를 받아들일 수 있는지 거부하는지 따위 면에서도 이루어져야 한다. 인도네시아 기타 지역에서 작업하고 있는 동료 민족음악학자들이 필자의 잘못된 해석을 바로잡고, 이 중요하면서도 아직까지 밝혀지지 않은 문제들에 대한 더 심도있는 연구의 방향을 제시해 줄 수 있기를 기대한다.