

Melodic Variation, Regional Identity, and Meaning in the *Xianshi* String Ensemble Music of Chaozhou, South China¹

Mercedes M. Dujunco
New York University

I n 1990, while in Hong Kong before embarking on ethnomusicological fieldwork in the Chaozhou region of Guangdong Province in South China, I was asked by a Cantonese² university student whom I had met what music I was going to do my research on. When I told him that it would be on the *xianshi* string ensemble music tradition of Chaozhou, he said rather incredulously: “Why do you want to study that music? It is so boring and monotonous. Those Chaozhou musicians repeat a melody over and over again and play it to death. Why don’t you study our folk music (i.e. Cantonese music or *Guangdong yinyue*) instead? The melodies are much more varied and livelier; they’re shorter too.”

Such a remark may be attributed in part to the subethnic³ and regional

¹This article is based on fieldwork conducted in Hong Kong during the academic year 1989-1990 and in Chaozhou (Mainland China) and Taiwan during the academic year 1990-91. I am grateful to both the Joint Committee on Chinese Studies of the American Council of Learned Societies (ACLS) and the Social Science Research Council (SSRC) and to the Office of International Studies Programmes (OISP) of the Chinese University of Hong Kong for financing the year of research in Hong Kong. I am indebted to the Pacific Cultural Foundation in Taiwan for the grant that made possible the year of research in both Chaozhou and Taiwan.

²Cantonese refers to the Yue branch of the Chinese language and, by extension, to the Chinese ethnolinguistic group who are largely concentrated in the area in and around the Pearl River Delta in southern Guangdong Province. It is also the form of Chinese spoken by majority of the people in the outlying areas of Hong Kong (and also Macao), which also host native speakers of other Chinese dialects, mainly Chaozhou (Teochiu) and Kejia (Hakka). See Moser 1985 for details regarding the various Chinese linguistic groups.

³I use the term, “subethnic,” in keeping with Lamley (1981: 282), who employs it to refer to “distinctions between groups who share a common Chinese background, but tend to form discrete communities and perpetuate the diverse customs of their subcultures.”

bias that the Hong Kong Cantonese student might have felt towards Chaozhou Chinese or Teochiu, as members of the Chaozhou subculture refer to themselves in their native dialect.⁴ However, he was also reacting to the extensive melodic variation that is a real and prominent feature of Chaozhou *xianshi* music, but which is relatively lacking in his native music tradition, *Guangdong yinyue*, and therefore clearly distinguishes the former music style from the latter. I replied that the numerous repetitions of a given melody as performed by *xianshi* musicians is not as unchanging as he thought and belie many subtle nuances that make the music quite interesting. But even as I did so, I realized that it would take more than an explanation of the inner workings of *xianshi* music alone to this young man in order to convince him of its positive qualities and help him appreciate it. In addition, it is also important for him to understand why *xianshi* musicians perform seemingly endless repetitions of the same melody when they could keep it short and succinct, as performers of *Guangdong yinyue* do. Without also addressing the larger social processes and structures of which Chaozhou *xianshi* music is part and, ultimately, the sense and experience of the world that give way to and is in turn shaped by such processes and structures, any explanation of the specific aspects of this or any other given music, no matter how detailed, would be inadequate in shedding light on why it sounds the way it does and is performed the way it is.

This essay may be regarded as a belated reply to that Cantonese student's comments regarding Chaozhou *xianshi*. I discuss here an aspect of the melodic structure of this Chinese folk music genre, its performance practice, as well as its underlying aesthetics. In the process, I illustrate how such structuring of the melody of a given tune by *xianshi* musicians is tied to a certain sensibility or disposition that also manifests itself in other Chaozhou cultural forms and behavior such as the particular way in which tea is prepared and served by Chinese from this region. I suggest that with an understanding of the inner "logic" at work which gives way to the coherence that can be perceived in different realms of Chaozhou culture, one would likely be more inclined to set aside the ethnocentric notions which often come into play when listening to music from outside one's usual sphere of experience, and to evaluate it according to how well it adheres to that "logic" and *not* according to standards and ideals extraneous to the culture in question.

⁴See Blake 1981 for an ethnographic account of ethnic relations between Teochiu, Cantonese, and Hakka groups in a town in the New Territories in Hong Kong.

Teochiu Stereotype and Sensibility

Chaozhou (also known as Chao-an) is a historic city located north of the Han River delta in eastern Guangdong Province along China's southeast coast. The name, Chaozhou, however, has traditionally referred not only to the city but also to its environs and their inhabitants who are native speakers of the local dialect, a branch of the southern Min dialect (*Minnan*) spoken in southern Fujian province to the north. Since the 1980s, the whole region has been officially known as the Shantou Metropolitan Region (*Chaoshan diqu*), after the bigger, noisier, and younger city of Shantou to the south along the coast (see Map in Appendix A). But in keeping with common local practice and for ease of distinction, I refer to the region and its culture in general as "Chaozhou" and to its people as "Teochiu" in this paper.

Chaozhou has an area of 10,580 square kilometers and a population of approximately 9.5 million. With an average of 900 people per square kilometer, it is by far the most densely populated region in Guangdong. Consequently, although it has long been one of China's agricultural high production zones especially for rice, its very large population coupled with limited arable land available for wet farming has consistently resulted in yields insufficient for local consumption. In the nineteenth century, population pressure, famine, and the Opium Wars forced desperately impoverished locals to flee Chaozhou and eastern Guangdong and emigrate to European colonies all over Southeast Asia, where their descendants comprise a large proportion of Chinese communities in Thailand, Malaysia, Singapore and Indonesia (Wu et al., 1989). Today, thanks largely to the investments of overseas Teochiu in their ancestral region, the local economy is flourishing and native cultural traditions, such as Chaozhou *xianshi*, are being revitalized, encouraged by the relatively lax political climate in post-Mao-Deng China.

The decades of hardship resulting from the intolerable socioeconomic conditions suffered by Teochiu back home and from discrimination and indentured servitude by those overseas in the nineteenth and early twentieth centuries may have forged what many people, both Teochiu and non-Teochiu alike, claim to be certain personality traits typical of Chinese who hail from the region. Among the key elements of the stereotype of Teochiu, according to Douglas Sparks (1978), are their conservativeness; their clannishness or tendency to stick together especially in times of adversity; their cunning in business; and their religious and non-religious superstitiousness — characteristic tendencies often attributed to groups

who have had to compete for very limited resources.

Stereotypes tend to represent an oversimplified opinion, prejudiced attitude, or uncritical judgment on the part of members of one group about members of another. However, although they may have originated with a discriminating out-group, they also exist from the point of view of the group members being stereotyped. Stereotypes have a way of being absorbed by group members and becoming self-fulfilling. What may start out as a standardized mental picture of them deployed by outsiders may eventually be embraced and reinforced by members of a group, especially if it is in their interest to do so and the image is a relatively positive one (Jussim and Fleming 1996).⁵ This seems to be the case with the stereotype of Teochiu. The perception of them particularly as conservative, clannish, and cunning businessmen have become more or less culturally ingrained in their psyche so that they often behave in ways that affirm and reinforce this perception.

The reputation of Teochiu as extremely conservative is legendary. They are often said to be the most conservative among the various Chinese regional subcultures in the way they closely adhere to tradition.⁶ Although most likely an outgrowth of Confucianism, such conservatism is perhaps only to be expected from people who are unaccustomed to excess and need to conserve whatever little resources they may have. Consequently, they tend to eschew change because of the uncertainty that it brings. For example, Teochiu typically engage in businesses that they regard as already tried and true — that is, businesses which other Teochiu, often a relative or town mate, have ventured in successfully and become wealthy as a result. These include the import and export of rice, Chinese medicines, and lumber, among other things. In Hong Kong, Taiwan, and many Southeast Asian countries, Teochiu have a near-monopoly of these lines of business.

The Teochiu habit of banding together and forming tightly-knit groups is likewise well-known. As with the propensity of Teochiu to be conservative

⁵There are cases when this is also true for negative stereotypes, although the assumption of such stereotypes is involuntary and done more on the subconscious level. For example, studies reveal that the generally poor academic performance of African-American children is traceable less to present-day racism than to the legacy of past racism which portrayed blacks as intellectually inferior to whites and consequently cultivated a culturally ingrained wariness of school as a “white affair” (see McWhorter 2000). It has also been found that even mere anxiety over “stereotype threat” or the fear that white professors might judge them unfairly for racial reasons also hurt black students’ academic performance (see Steele 1999).

⁶In particular, Teochiu pay strict attention to traditional gender roles. Women often do not eat at the dinner table at the same time as their husbands and do not participate in their activities in public.

and cautious in their activities and business dealings, their clannishness is conditioned by social environments both at home and abroad that used to be rife with violent outbreaks of intolerance and fierce competition between different ethnic groups. Teochiu apparently have long discovered safety and strength in numbers. Networks of Teochiu associations, such as chambers of commerce, mutual aid associations, religious associations, music clubs, etc., which span the globe attest to this. Although these associations are devoted to a range of different purposes and objectives, they all serve as sites where Teochiu can come together, interact with each other, and behave as a collective unit *vis-a-vis* the larger community of wherever in the world they happen to be.

Given the cultural traits described above which are typical of many Teochiu, it is not surprising that many of them are successful business people. Teochiu like to engage in all kinds of business, usually financed with money from relatives overseas. In Southeast Asia, Hong Kong, and Taiwan, many well-known business leaders are of Teochiu heritage. But although a head for business is certainly important and Teochiu have a reputation for shrewdness, the combination of their prudence, extensive regional networks, and ability to function as a team, not to mention persistence and hard work, almost always guarantees the success of whatever business they venture into. It is no wonder then that Teochiu maintain and reinforce the key elements of the stereotype often assigned to them by outsiders. Indeed, they have been doing so for some time now that it is perhaps no longer appropriate to talk of stereotypes as far as the conservatism and clannishness of Teochiu are concerned because these have become an inseparable part of their cultural make-up and identity as a group. Rather, it is probably more accurate to refer to them as the outward manifestations of an ethos or sensibility of being mindful of tradition which, as I further discuss below, in turn gives way to an emphasis on communality and conventionality (over individuality and originality) and to the extensive melodic variation in their regional music style.

Tradition-mindedness (*Fugu*) and Melodic Variation in Chaozhou *Xianshi* Music

The ethos of tradition-mindedness underlying the conservatism and clannishness exhibited by many Teochiu and which play an important factor in their business success is not limited to them alone. Emphasis on tradition is characteristic of Chinese culture in general, regardless of region. It seems to be very much ingrained in the Chinese character and

consciousness, and may help explain the general conservatism of the Chinese as a people. It has been blamed for much of China's technological backwardness and has been one of the targets of the struggle for social and political change since the early part of the twentieth century. On the other hand, however, the very same trait may be positively viewed as one of the factors responsible for the remarkable unity and continuity of its cultural style. The Chinese sense of history and their predisposition to look back and fashion the activities of the moment in the manner and spirit of the past has assured the transmission of many remarkable age-old customs and traditions to the present time.

The relationship and interaction of the Chinese present with the past are probably best summed up by the term *fugu* ("restoration of antiquity"). *Fugu* is manifested in many areas of intellectual and artistic creativity. One has only to open a book on any topic of Chinese culture by a native author for an example. More often than not, the actual text is preceded by and interspersed with numerous quotations from ancient classical texts. In citing the ancient classical scholars, an author demonstrates his connection with them and draws from their highly respected status to validate his own words. This manner of writing is very characteristic of many Chinese texts and can be considered one of the trademarks of Chinese scholarship. Even Confucius, the acknowledged founder of the Confucian school of thought, regarded himself as a "transmitter" of the teachings of the past rather than a "creator" (Mote 1976).

In the arts, we find the concern for *fugu* exemplified in the emulation of the styles of past masters and adherence to the conventions they have established. These conventions often consist of sets of methods, classified units of expression and their symbolism, and a code of ritualized behavior. Like the Confucian classics, ancient artistic models were believed to have universal and transcendent value. However, *fugu* does not imply total and slavish obedience and imitation of models of the past. One is expected to remain within the bounds of tradition yet, at the same time, also add something new and personal to the work of art being created. The way artists solve this creative dilemma is through variation.

In seeking to adhere to the concept of *fugu*, art forms associated with the Chinese elite literati as well as those belonging to the sphere of Chinese folk and popular culture tend to develop countless variations based on a limited number of themes. But Chinese folk and popular art forms, by their very nature as oral traditions, are more highly prone to variation than their elite, classical counterparts. As with Chinese "high" art forms such as calligraphy, *qin* zither performance, and *kunqu* opera, rigid conventions and standards

set by acknowledged masters also exist in folk and popular art forms, although they are often undocumented. They are passed on from one generation to the next mostly by oral means and require years to learn, mostly through apprenticeship with a reputed master. With the lack of documentation, practitioners of folk and popular art forms are more apt to take liberty and deviate from the norm wherever and whenever they see it fit to do so. But for the same reason, they are also compelled to stick to the conventions that form the basis of their art and work within the restrictions these impose since that is the only way tradition can be maintained.

Chaozhou *xianshi* music is a folk/popular art form that well exemplifies adherence to the notion of *fugu*. It is a style of string ensemble music indigenous to the Chaozhou region, but which is also performed today in places outside China where many Teochiu have relocated. Chaozhou *xianshi* belongs to the category of Chinese folk ensemble music generally known as *sizhu* ("silk and bamboo"), which is typically performed indoors for the musicians' own private entertainment and makes use of a group of soft-sounding string and wind instruments and a few small percussion. Specifically, the *xianshi* ensemble falls under a subgroup of *sizhu* known as *xiansuo*, which almost always consists only of string instruments of the plucked and bowed variety. The characteristic string instruments of a Chaozhou *xianshi* ensemble are the *erxian* or *touxian*, *tihu*, big and small *yehu* (all two-stringed bowed lutes), *pipa*, big and small *sanxian*, *qinqin*, *ruan*, *meihuaqin* (all plucked lutes), *zheng* (horizontal board zither with bridges), and *yangqin* (hammered dulcimer). The percussion instruments consist of a hand-held wooden clapper (*muban*), a pair of hollow wooden blocks (*daban* and *fuban*), and a small drum (*zhegu*).

Chaozhou *xianshi* has a written repertoire numbering several hundred pieces. In practice, however, only a handful of these are actually performed. The few that are played are subjected to different techniques of melodic variation, thus expanding the small active repertoire and making it highly diverse.

Melodic variation is an important characteristic of all Chinese traditional music. Given a *qupai* or basic melody, singers and musicians customarily embellish and expand on it using the different techniques of variation at their disposal. The manner in which they carry this out during performance defines their individual style and that of the "school" or musical tradition they belong to, which is usually associated with a particular Chinese region or locality. In many cases, the same *qupai* melodies are found in the repertoires of various regional genres throughout the country (e.g. *Baban*, *Liu Qing Niang*, *Molihua* etc.). But the nature of the variation techniques and

the degree to which they are applied serve to make heterophonic and modal interpretations of the same *qupai* quite distinct from region to region and result in variants which resemble the “mother tune” to varying extents.

The theme-and-variations formula is used to quite a great extent in Chaozhou *xianshi* where it is employed both synchronically and diachronically. In fact, if there is anything that best characterizes this particular regional music style, it is the pervasiveness of melodic variation. Synchronic variation, which occurs in all traditional Chinese ensemble music, refers to the simultaneous performance of variant versions of the same melody on different instruments by musicians in the ensemble resulting in heterophony. Diachronic variation or variation which progresses in a linear fashion refers to the performance of variant versions of the *qupai* melody in succession. There are two instances of diachronic variation in the performance practice of Chaozhou *xianshi*. But in this paper, I am mainly concerned with the type of diachronic variation exemplified by a series of sectional variants making up the entire performance of a piece or *qupai*.⁷

“Ban” or Sectional (Diachronic) Variation

Teochiu musicians can extend the performance of a single *qupai* up to half an hour or more through repetition, each time subjecting the melody to a different type of variation and increasing in tempo. The succession of variants forms a suite-like structure called *taoqu* (“set of melodies”) and follows an ordered sequence. In the case of pieces based on *guyue shipu* melodies — a body of ancient instrumental ensemble melodies which were used to accompany poems — the sequence is observed quite strictly and the resulting structure is known as *da taoqu* (“great set of melodies”).

A *da taoqu* begins with the *touban* (“head beat”), a section often performed in quadruple meter (sometimes in 8/4 meter) played at a very slow tempo in which the *qupai* melody is drawn out and filled in with elaborate melodic interpolations (see Example 1.1 and Appendix B).⁸ This is followed by a section in duple meter called *erban* (“two beats”). It basically repeats the melody in the *touban*, but with a lesser number of interpolations and in

⁷A second instance of diachronic variation is exemplified by performance of a series of variant sections of a *qupai* melody in a mode other than the one originally designated for it to be performed in. In this instance of modal variation, synchronic variation and the other instance of diachronic variation are simultaneously taking place.

⁸Since the tuning of the pitches of the Chaozhou *xianshi* modal scale is not equal-tempered, I have chosen to use cipher notation instead of Western staff notation in the musical examples here to avoid misrepresentation. See Appendix B for the approximate pitches denoted by the numbers in the notation.

notes half the length of those in the *touban* (Ex. 1.2). The switch from *touban* to *erban* is usually very subtle and can be perceived as an accelerated version of the *touban*.

After the *erban*, one or more optional variants, also in duple meter, follow next. Known as *erban cuiban*, it employs a variation technique called *cui* ("to hurry" or "to press") wherein repeated tones, passing tones, and neighboring tones fill in the space between the structural tones of the *qupai* melody falling on the main and secondary beats of every measure to which the melody has been reduced. This increases the note density, which has the effect of accelerating the tempo of the piece and driving it forward.

The *cui* technique is usually based on the *erban* and *sanban* ("three beats")

Examples 1.1-1.8: Sectional variants of *Hanya Xishui* (Excerpt)

1=F

(Ex. 1.1) || (4/4) 5 4 5 6 5 6 5 2 | 4 2 4 5 4 — |

(Ex. 1.2) || (2/4) 5 5 4 6 5 6 5 2 | 4 4 2 5 4 |

(Ex. 1.3) || (2/4) 5 5 4 6 5 5 5 5 | 4 4 2 5 4 4 4 4 |

(Ex. 1.4) || (2/4) 5 6 5 6 5 6 4 6 5 6 5 6 5 6 5 2 | 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 |

(Ex. 1.5) || (1/4) 5 ————— 5 | 4 ————— 4 |

(Ex. 1.6) || (1/4) 5 ————— 5 ————— 5 ————— 6 | 4 ————— 0 |

(Ex. 1.7) || (1/4) 5 ————— 5 ————— 5 ————— 6 | 4 ————— 4 ————— 4 ————— 4 |

(Ex. 1.8) || (1/4) 5 ————— 5 | 4 ————— 4 |

//

(Ex. 1.1) | 5 5 4 5 6 5 4 3 | 2 3 2 1 7 1 2 1 7 6 |

(Ex. 1.2) | 5 5 4 6 5 5 4 3 | 2 1 7 1 2 1 7 6 |

(Ex. 1.3) | 5 5 4 6 5 5 4 3 | 2 2 7 1 2 2 2 2 |

(Ex. 1.4) | 5 6 5 6 5 6 4 6 5 6 5 6 5 6 4 3 | 2 3 2 3 2 1 7 1 2 3 2 3 2 3 2 6 |

(Ex. 1.5) | 0 ————— 5 ————— 5 | 2 ————— 2 |

(Ex. 1.6) | 5 5 5 3 | 2 ————— 0 |

(Ex. 1.7) | 5 5 5 3 | 2 2 2 2 |

(Ex. 1.8) | 5 5 | 2 2 |

//

(Ex. 1.1) | 5 4 5 6 5 2 6 5 | 4 . 5 3 4 3 2 |

(Ex. 1.2) | 5 6 7 6 5 2 6 5 | 4 . 5 3 4 3 2 |

(Ex. 1.3) | 5 5 4 6 5 5 5 5 | 4 4 4 5 3 3 3 2 |

(Ex. 1.4) | 5 6 5 6 5 6 4 6 5 6 5 6 5 6 5 6 | 4 5 4 5 4 5 4 5 3 4 3 4 3 4 3 2 |

(Ex. 1.5) | 0 5 | 0 5 |

(Ex. 1.6) | 5 5 5 6 | 4 5 |

(Ex. 1.7) | 5 5 5 6 | 4 4 5 5 |

(Ex. 1.8) | 5 5 | 4 5 |

//

(Ex. 1.1) | 1 2 1 7 1 5 6 5 4 3 | 2 3 2 1 7 1 2 — | etc.

(Ex. 1.2) | 1 7 1 5 4 3 | 2 1 7 1 2 | etc.

(Ex. 1.3) | 1 1 7 1 5 5 4 3 | 2 1 7 1 2 2 2 2 | etc.

(Ex. 1.4) | 1 2 1 2 1 2 7 1 5 6 5 6 5 6 4 3 | 2 3 2 3 2 1 7 1 2 3 2 3 2 3 2 3 | etc.

(Ex. 1.5) | 0 7 1 | 2 2 | etc.

(Ex. 1.6) | 1 1 7 1 | 2 2 2 2 | etc.

(Ex. 1.7) | 1 1 1 1 | 2 2 2 2 | etc.

(Ex. 1.8) | 1 1 | 2 2 | etc.

sections of a *qupai* performed as a *da taoqu*. It appears in many forms, which differ from one another in terms of note density and rhythmic pattern.⁹ Two forms of *cui* are commonly used in the *erban cuiban* of *da taoqu* pieces. One is called *sandianyi* ("three points and one") or *shuangcui* ("double *cui*"). It

features a cluster of four notes for every beat, of which the first note is a structural tone retained from the *qupai* melody and the other three are filler notes (Ex. 1.3). The other, called *qidianyi* ("seven points and one"), has a cluster of eight notes for every beat. Like the *sandianyi*, the first note in the cluster is a structural tone and the rest are filler notes (Ex. 1.4). The *sandianyi* by itself or both the *sandianyi* and the *qidianyi* may be played in the erban cuiban section.

After the excitement built up by the accelerating tempo of the *erban* and *erban cuiban* sections, momentary relief is provided by the following playful-sounding section in 1/4 meter called *kaoda* which features syncopated rhythms (Ex. 1.5).¹⁰

The *kaoda* section actually developed from the *sanban* ("three beats"), a moderately fast section 1/4 which comes after it. The *sanban* is a further reduction of the elaborate melody of the *touban* and *erban* to a simple form. It basically consists of the structural tones of the *qupai* melody on the first beat of every measure and sparse filler notes in eighth-note and sixteenth-note values in between them (Ex. 1.6). There may be measures when other pitches are substituted for the structural tones, but these are few, and therefore do not alter the relationship between the *sanban* and the previous variant sections in any radical way.

Often, however, the *sanban* is skipped over and a *sanban cuiban* takes its place right after the *kaoda*. One or two forms of the *cui* are commonly played in this part of the *da taoqu*. When only one form is played, it is often a *sandianyi* (Ex. 1.7). It is first played once or twice and then the *kaoda* is repeated. After the *kaoda* is played for the second time, the *sandianyi* is played again twice, each time in a faster tempo of about M.M.=120-176 until a climax is reached near the last few measures of the piece. The tempo then slows down and the piece finally ends.

When there are two forms of *cui*, one is a *sandianyi* and the other one, an *yidianyi* ("one point and one"), also called *dancui* ("single *cui*"). *Yidianyi* features a cluster of two eighth-notes for every measure. The first note is a structural tone and the other is a filler note (Ex. 1.8). The *yidianyi* often precedes the *sandianyi* in the sections after the *kaoda* is first played.

The different variant sections comprising the performance of a *da taoqu*

⁹For a more detailed discussion of *cui*, see Chen Tianguo (1981, 1988) and Zheng and Cai (1987). Lin (1986) and Chen Qijun (1992) discuss the application of the *cui* technique with respect to the *yangqin* dulcimer and the *zheng* zither.

¹⁰It is also known as *kaopai* or *koupai*. The term *kaoda* is derived from the names of two right hand finger techniques used in playing notes on the upbeat on the *pipa* and sanxian plucked lutes (Su and Chen 1989: 6).

and their usual pattern of progression have been described above. They can be outlined as follows:

<i>Touban</i> → <i>Erban</i> → <i>Erban Cuiban</i> → : <i>Kaoda</i> → <i>Sanban/Sanban Cuiban</i> :				
4/4	2/4	2/4	1/4	1/4
1=44-80	1=80-116		1=88-116	1=120-176

Figure 1. Usual pattern of progression of the different variant sections in the performance of a *da taoqu*

Two other patterns of progression (Figures 2 and 3) may be observed, according to Chen Wei (1983: 67), but they are not very common.

<i>Touban</i> → <i>Erban</i> → <i>Sanban</i> → <i>Sanban Cuiban</i>			
4/4	2/4	1/4	1/4
1=44-80	1=80-116	1=120-176	

Figure 2. The pattern of progression of the different variant sections in the performance of a *da taoqu* with no *kaoda* section.

<i>Touban</i> → <i>Sanban</i> → <i>Sanban Cuiban</i>		
4/4	1/4	1/4
1=44-80	1=88-116	1=120-176

Figure 3. The pattern of progression of the different variant sections in the performance of a *da taoqu* with no *erban* and *kaoda* sections.

In all three patterns, it can be noted that the performance always begins with the *touban* which is played in a very slow tempo. Thereafter, the tempo gradually accelerates and the meter changes, signalled by the *erxian* player at the end of the section to the percussionist, who then strikes the appropriate pattern to indicate the switch to the new meter. The actual number of strong beats (*ban*), however, is maintained consistently in every section throughout the performance of the *da taoqu* suite.

Unlike the *da taoqu* pieces which are based on *guyue shipu* melodies, the variant *ban* sections comprising the pieces based on short vocal *qupai* melodies and ditties (*xiaodiao*) are less restricted in number and in their order of progression. They may have as few as three variant sections or as many as ten or more. The performance of most of the pieces belonging to this group of the Chaozhou *xianshi* repertoire begin with the *erban* section in 2/4 meter instead of a *touban*, progressing thereafter to the *erban cuiban*, *sanban* and *sanban cuiban*. A few begin with a *sanban* and then gradually accelerate into the *sanban cuiban*. There is no *kaoda* section like in the

performance of *da taoqu* pieces.

After the opening section which is played in a moderately slow tempo, the melody is subjected to different forms of the *cui* variation technique. Here, Teochiu musicians can give free rein to their skill in improvisation and innovation as they render the same basic melody in various ways, setting it to different kinds of rhythms and applying different kinds of melodic ornamentation (see Example 2).

Example 2: Sectional variants of *Qi Yue Ban*

1=F

1)

	(2/4) 5 5 5 6 5	4 5 6 4 5 1	7 7 7 1	2 —	5 5 5 6 5	
4 5 6 4 5 2 1	7 1 7 4 3 2 1	2 —	2 2 1 7 7 1	2 0 7 1		
2 3 2 1 7 6	5 0	2 4 5 4	5 4 5 4 3	2 1 2 3 4 3		
2 3 2 3 2 7	6 7 6 1 7 6	5 4 5 0 7	1 1 5 1 7	1 —		
5 5 5 6 5	4 6 5 4	5 4 5 6 6 5	4 6 5 4	3 2 4 3 2		
1 1 2 1 2 3	1 1 3 2 3 5	2 2 4 3 4 2	3 2 3 4 3 4 2	3 2 3 0 5		
2 3 2	2 1 7 6	5 —	5 4 6 5 4	5 —		
4 5 2 4	5 4 5 6 5		: 4 5 2 4	5 6 5 4 5 :		5 5 4 3
2 —	2 2 1 2	5 5 4 5	4 4 4 3	2 1 2 3 4 3		
2 —						

2)

	(2/4) 5 5 5 6 5	4 5 6 4 5 1	7 7 7 1	2 —	5 5 6 5 5 6	
4 4 6 5 5 6	7 7 1 7 7 1	2 2 3 2 2 3	2 2 3 2 2 1	2 2 3 2 2 3		
2 2 1 7 7 6	5 5 6 5 5 4	2 2 4 5 5 4	5 5 6 5 5 3	2 2 3 4 4 3		
2 2 3 2 2 1	7 7 1 7 7 6	5 5 6 5 5 7	1 2 1 5 1 7	1 —		
5 5 5 6 5	4 6 5 4	5 4 5 6 6 5	4 6 5 4	3 2 4 3 2		
1 1 2 1 2 3	1 1 3 2 3 5	2 2 4 3 4 2	3 2 3 4 3 4 2	3 2 3 0 5		
2 3 2	0 1 7 6	5 —	5 6 5 4	5 6 5 5		
4 5 2 4	5 4 5 6		: 4 5 2 4	5 4 5 6 :		5 6 4 3
2 3 2 3	2 3 2 7	5 6 5 6	4 4 4 3	2 1 2 3 4 3		
2 5 2 6						

3)

	(2/4) 5 5 5 6	4 6 5 1	7 1 7 1	2 3 2 6	5 5 5 6	4 6 5 1
7 1 7 1	2 3 2 3	2 3 2 1	2 3 2 3	2 3 2 6	5 6 5 4	
2 4 5 4	5 5 5 3	2 3 4 3	2 3 1 7	6 1 7 6	5 6 5 7	
1 1 5 7	1 1 1 6	5 5 5 6	4 5 4 6	5 6 5 6	4 5 4 5	
3 4 3 2	1 1 1 2	1 1 1 3	2 2 2 4	3 3 3 4	3 3 3 5	
2 3 2	0 1 7 6	5 0 6	5 5 5 5	5 5 5 5	4 5 2 5	
5 5 5 5	4 5 2 5	5 5 5 5	4 5 2 5	5 5 5 5	5 5 5 5	
2 5 2 5	2 5 2 5	5 5 5 5	4 4 4 3	2 1 2 3 4 3	2 —	

The Inner Dynamics and Iconicity of Style of Chaozhou *Xianshi* Music

To the uninitiated and the uninformed, the performance of Chaozhou *xianshi*, especially the pieces performed resulting in a structure called *da taoqu* with their seemingly endless number of sectional variants, may appear to be long and monotonously repetitive. This is compounded by the fact that a very small number of *da taoqu* pieces (only ten) are commonly played.

What outsiders to Chaozhou music culture are not aware of is that the numerous melodic repetitions in Chaozhou *xianshi* belie a latent inner dynamics in the music. It arises from the tension built by the musicians' attempts to offset the recurring melody with slight and subtle changes in each repetition. The presence of this creative tension is what engages the attention of both *xianshi* musicians and socialized listeners alike and distinguishes a good performance of a piece from a bad one. Steven Feld (1988) refers to it as "groove" — "an intuitive sense of style as process". When people get deeply involved with the dynamics of a style, they are said to be "getting into the groove".

... "getting into the groove" describes how a socialized listener anticipates pattern in a style, momentarily able to track and appreciate subtleties *vis-a-vis* overt regularities. It also describes how a seasoned performer structures and maintains a perceptible coherence.... "Getting into the groove" also describes a feelingful participation, a positive physical and emotional attachment, a move from being "hip to it" to "getting down" and being "into it" (Feld 1988: 75).

There is no equivalent term in the Chaozhou dialect for "getting into the

groove". But there are clear signs of it when it is happening. It is the magical moment when each sectional variant of a *qupai* undergoing performance by a *xianshi* ensemble unfolds in such a way that it invokes the basic melody, retaining the structural tones that are integral to it but also changing ever so slightly so as to create minor refreshing deviations, and then shifts seamlessly into the next sectional variant. All the while, the *xianshi* ensemble exhibits a fine coordination of its various instrumental parts so that they are all together yet, at the same time, also beautifully "out of sync" as they weave their way through the contracting meters, changing rhythmic patterns, and accelerating tempi of the successive *ban* sectional variants. The result is the musical embodiment of the communal ethos embraced by many Teochiu, balanced by a significant display of individuality through variation of the melody.

This quality of being simultaneously "in" and "out of sync" is similar to that observed by Charles Keil in jazz and polka bands that "swing" and for which he developed the concept of "participatory discrepancies" (Keil 1987). According to Keil, participatory discrepancies are behind music performances that engage both musician and listener. He distinguishes two levels of creative tension: (1) the processual, which relates to "out of time-ness"; and (2) the textural, which relates to "out of tune-ness".¹¹

"Out of time-ness" in a performance of a Chaozhou *xianshi* piece occurs when the notes of the various individual instrumental parts fall on different parts of a beat and different beats within a measure. It results from the different ways in which musicians divide the same given measure rhythmically in their attempts to manipulate musical time. They extend and shorten the duration of notes, stress or unstress certain beats and use various rhythmic combinations.¹² The "gestalt" or overall effect these produce is that of activity and movement, of the melody being driven forward to its conclusion, only to begin again. "Out of tune-ness," meanwhile, occurs when the notes played on the different instruments of the ensemble in the process of melodic elaboration do not coincide in pitch. This highlights the different instrumental timbres and creates anticipation

¹¹In discussing Kaluli musical aesthetics, Feld (1988: 82-83) refers to processual and textural participatory discrepancies respectively as "in synchrony while out-of-phrase" and "textural densification".

¹²This has partly something to do with the individual resonating capabilities of the three classes of Chinese string instruments (bowed, plucked, and struck) in the *xianshi* ensemble. For instance, on the *erxian* fiddle, it is possible to sustain the sound of a tied note with just one long stroke of the bow. Thus, the *erxian* melodic part often consists of notes of long duration. In contrast, plucked and struck instruments such as the *pipa* and the *yangqin*, have to rely on rolls on the same note, tremolos, and melodic fillers in order to sustain its sound.

for moments of pitch coincidence. “Out of time-ness” and “out of tune-ness” are interlinked and occur together.

The generation of inner dynamics in a performance of Chaozhou *xianshi*, however, is largely meaningful only when the listeners are able to perceive and experience it. The ability of both performers and listeners to “get into the *xianshi* groove” is rooted in a shared understanding and appreciation of the subtlety and intricacy of melodic variation. The acquisition of this ability involves learning the theory underlying the *xianshi* compositional and variation process, such as knowing, for instance, the melodic rendering of the *qupai* or piece in the different *ban* sections and the correct order of the sequence of sectional variants in pieces with a *da taoqu* structure.

In addition, it also involves understanding the sensibility that generates such a major concern among Teochiu for variation such as that exemplified in Chaozhou *xianshi*.

According to Pierre Bourdieu’s concept of “habitus”, individuals in a social group internalize a commonsense understanding of the world that is shaped by responses to objective realities. These internalized perceptions or apprehensions of the world become externalized in social behavior and forms, which then become part of the “objective realities” that serve as the basis for future internalizations through socialization (Bourdieu 1977). In the Teochiu case, the practice of variation in Chaozhou *xianshi* is a product of a collective experience and understanding of the world based on the harsh realities of their past and current social and economic environments. At the same time, this musical practice serves as a model for internalized structures such as the circumspect behavior stemming from the tradition-mindedness that they have been predisposed to which continually manifest themselves externally.

Due to the circular interaction between internalized and externalized structures, there is often a homologous relationship between forms and behavior in different fields within a cultural system resulting in coherence (Turino 1989). Iconicity, the non-arbitrary existence of the same image in different objects and even different realms of reality (Becker 1979; Becker and Becker 1981), thus characterizes metaphors within a cultural system and reflect the collective thinking and feeling of the group to which it belongs. Chaozhou *xianshi* exemplifies an iconic metaphor. Its style, which is characterized by synchronic and diachronic variation, is simply one of the many manifestations of adherence to the concept of *fugu* discussed earlier, and its basis in the perception of the cyclical nature of things.

Another local cultural practice that mirrors cyclicity very well is the process of making Chaozhou *gongfu* tea. The Teochiu have an elaborate way

of preparing tea, but it is not ritualistic like the Japanese tea ceremony. As described in detail by Weng Huidong (1957) in his canonic treatise, *Chaozhou chajing* — *Chaozhou gongfucha*, they use a set of tiny round porcelain cups placed in a circle on top of a covered basin-like vessel along with a very small teapot. The cover of the basin is flat and has three or four holes in the center. Nearby, water is boiled in a tiny kettle set on top of a small kerosene burner. The person preparing the tea fills the small teapot with leaves of black tea known as *Tieguanyin*. He pours boiling water into the teapot, puts on the lid, and allows the tea to brew for a while. Then he pours tea into the tiny cups using a continuous circular motion so that all the cups are gradually filled one after the other. The first brew is not drunk. It is used to clean the cups and then emptied on top of the basin-like vessel where it drains through the holes. The teapot is refilled with water from the kettle and tea is poured into the cups with the hand going round and round several times until all the cups are almost full. This stage of the pouring of the tea into the cups is commonly called “*Guan Gong xuncheng*”, a descriptive phrase that alludes to an important historical figure of the Three Kingdoms period (220-280 A.D.), General Guan Gong, making the patrol rounds of the capital. Care is taken in order that the tea is equally distributed among the cups, both in terms of amount and concentration. In other words, none of the cups should have more tea or tea darker in color than the rest (*ibid*). As in the performance of *xianshi* music, the ethos of unity and community is evident here. It is important that everyone gets equal treatment and nobody blatantly stands out from the rest.

To achieve equal distribution and concentration, the pouring should be done with smooth circular motions.¹³ In the beginning of each pouring when the teapot is still full, the movement is slower, and each cup is filled to about a quarter full before the person preparing the tea moves on to the next cup. When the teapot is half empty, the circular movement becomes faster. At the point when almost all the tea is gone from the pot, the remaining drops are shaken into each cup, with the hand continuing to move in a circle, until the pot is fully empty (see Figure 4). This last stage is often described using another historical allusion. The phrase, “*Han Xin dianbing*”, compares the action of shaking out the remaining drops of tea to the actions of General Han Xin, an important aide of the founder and first emperor of

¹³In former times, an old clay spouted teapot with a handle is used and so this is not difficult to do. But nowadays, a covered small porcelain bowl has replaced this clay teapot with a handle. It is therefore no small feat to hold the hot vessel using just one hand, with the thumb holding the cover in place and the rest of the fingers underneath the bowl, and pour tea with just the right kind of circular motion.

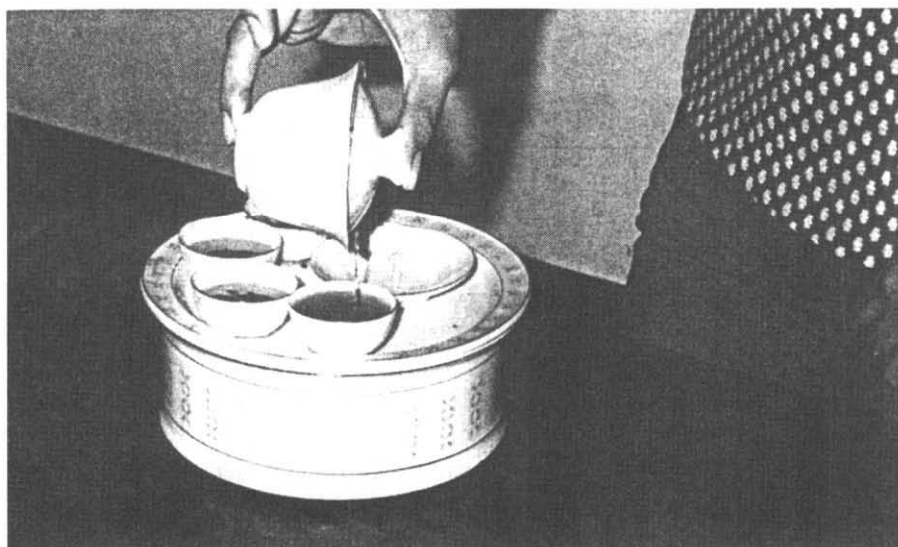


Figure 4. The preparation of *gongfucha*

the Western Han dynasty (206 B.C.-24 A.D.), who chose the men for his military campaigns by shaking his hand and pointing to those he was taking. The whole process of preparing *gongfu* tea takes about half a minute at the most. The tea is then drunk from the cups, after which another round of pouring begins. This continues until everyone thinks he has consumed enough tea or until the tea in the pot becomes weak (ibid). But as its name implies, the drinking of *gongfucha* (*gongfu* tea) is meant to take place over a long period of time (hence the term, *gongfu*, which means "time"), and with a group of people. So does the performance of Chaozhou *xianshi*. It is therefore not surprising that both tend to take place at the same time, with each one mirroring the other.

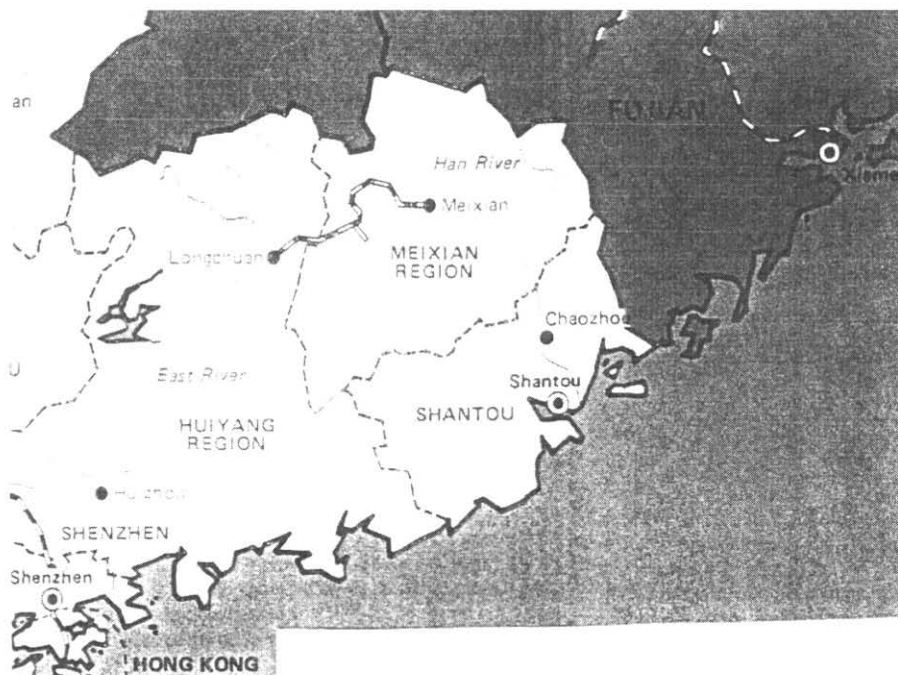
The progression of a Chaozhou *xianshi taoqu* piece in performance can be considered homologous to the process of pouring tea into the teacups. Both start out slowly with a wide circular movement and then goes faster as it repeats in a continuous cycle. Each new circle, however, becomes smaller and more compressed than the previous one. In the end, both the tea and the musical sound become thinner and sparser in density and texture. The *sanban cuiban* section wherein the performed melody is reduced to one note falling on the strong beat and one filler note on the weak beat corresponds to the shaking of remaining drops of tea into the teacups.

The redundant iconic representation of beliefs and feelings in forms such as Chaozhou *xianshi* and *gongfu* tea may explain why they are often

regarded as symbols of Chaozhou identity. They are externalizations of the group's "inner logic", even though this so-called "logic" may seem illogical to cultural outsiders who may be accustomed to thinking in terms of linear and causal relationships rather than relationships of circularity and interdependence. For the people within the culture, however, it makes a lot of sense and is taken for granted so much that it is often unarticulated. Nevertheless, the capacity to perceive, experience, and understand the "meaning" of Chaozhou *xianshi* can be acquired, mainly through internalization of the Teochiu worldview and previously externalized structures such as the preparation of *gongfu* tea. If that Cantonese student would take the time to do such a thing, he would likely eventually understand why "those Chaozhou musicians repeat a melody over and over again and play it to death".

APPENDIX A

Map: Eastern Guangdong Province (from The Hong Kong and Shanghai Banking Co. and The Guangdong Province Foreign Economic Trade Mission, Trade and Investment Guide to Guangdong, 1985)



APPENDIX B

The seven-tone scale used in Chaozhou *xianshi*



Glossary

ban	板	muban	木板
Baban	八板	pipa	琵琶
Chaoshan diqu	潮汕地區	Qí Yue Ban	七月半
Chaozhou	潮州	qidianyi	七點一
Chaozhou chajing	潮州茶經	qin	琴
Chaozhou xianshi	潮州弦詩	qinqin	秦琴
cui	催	qupai	曲牌
da taoqu	大套曲	ruan	阮
daban	大板	sanban	三板
dancui	單催	sanban cuiban	三板催板
erban	二板	sandianyi	三點一
erban cuiban	二板催板	sanxian	三弦
erxian	二弦	Shantou	汕頭
fuban	輔板	shuangcui	雙催
fugu	復古	sizhu	絲竹
gongfu	功夫	taoqu	套曲
gongfucha	功夫茶	Tieguanyin	鐵觀音
Guangdong yinyue	廣東音樂	tihu	提胡
Guan Gong xuncheng	關公巡城	touban	頭板
guyue shipu	古樂詩譜	touxian	頭弦
Han Xin dianbing	韓信點兵	xianshi	弦詩
Hanya Xishui	寒鴉戲水	xiansuo	弦索
kaoda	拷打	xiaodiao	小調
kaopai	拷拍	yangqin	揚琴
koupai	扣拍	yehu	椰胡
kunqu	崑曲	yidianyi	一點一
Liu Qing Niang	柳青娘	zhegu	哲鼓
meihuaqin	梅花琴	zheng	箏
Molihua	茉莉花		

차오저우 셴스(弦詩)의 가락변주, 지역 정체성, 의미¹

메르세데스 M. 두홍코(뉴욕대학)

김세중 옮김(서울시립대 강사)

1990년, 남중국 광둥(廣東)성 차오저우(潮州)로 종족음악학 현장연구를 떠나기 전 홍콩에 있을 때 만난 광둥어²를 쓰는 대학생 하나가, 무슨 음악에 대해 연구하러 가느냐고 내게 물었다. 아마 차오저우 셴스(弦詩) 전통일 거라고 하자, 학생은 조금 의아해하며 말했다. “왜 그 음악을 연구하려고 하세요? 그건 따분하고 단조로운데, 차오저우에서 음악 하는 사람들은 똑같은 가락을 죽어라고 되풀이만 하잖아요. 차라리 이 동네 민속음악(광둥음악)을 하시지요? 가락도 훨씬 다양하고, 생동감 있고, 게다가 짧은데.”

이 말은 어쩌면 광둥어를 쓰는 홍콩 학생이 차오저우인(그네들 방언으로는 ‘떠추인 Teochiu’³에 대해 갖고 있는 향족적(鄉族的, subethnic)⁴ 및 지역적 편견 탓일 수 있다. 그러나 이 학생의 반응은 또, 차오저우 셴스 음악의 실제적이고 두드러지는 특징인, 그러나 자기 본고장 음악인 광둥음악에는 없는, 따라서 두 음악을

¹이 논문은 1989-90학년도 홍콩과 1990-91학년도 차오저우 및 타이완에서 수행한 현장연구에 터잡은 것이다. 홍콩에서 연구하는 동안 경비를 지원해 준 미국 학술원(ACLS)·사회과학원(SSRC)의 중국학합동위원회와 홍콩중문대학 국제연구처(OISP)에 감사한다. 차오저우와 타이완 연구를 지원해 준 타이완의 태평양문화재단에도 감사한다.

²광둥어라 하면 중국어의 월(粵: 광둥) 방언, 나아가 광둥성 남부 주장(珠江) 삼각주 및 주변지역에 주로 집중된 방언을 가리킨다. 홍콩(및 마카오)처럼 차오저우(떠추)어나 커자(客家)어 등 다른 방언을 함께 쓰는 외곽지역에서도 인구 대다수는 광둥어를 쓴다. 중국의 여러 방언집단에 대하여는 모저(Moser 1985) 참조.

³홍콩 신제(新界, New Territories) 도회의 떠추인, 광둥인, 객가인 집단 사이의 종족관계에 대한 종족지적 설명은 블레이크(Blake 1981) 참조.

⁴‘향족적’이란 말은 램리(Lamley 1981: 282)에 따름. 램리는 이 말을 “중국이라는 같은 배경을 공유하지만 끼리끼리 공동체를 형성하고 자기네가 속한 하위문화의 다양한 관습을 항구화하는 집단들 간의 구별”을 지칭하기 위해 썼다.

확실히 구분해 주는, 철저한 가락변주에 대한 반작용이기도 하다. 나는 센스 음악인들이 주어진 가락을 수없이 되풀이 연주하는 것은 내 생각처럼 마냥 되풀이만 하는 것이 아니라 여러 가지 섬세한 뉘앙스를 숨기고 있어서 매우 흥미롭다고 대답해 주었다. 그러나 그러면서도 이 젊은이에게 센스 음악의 긍정적 특징을 납득 시키고 이를 음미할 줄 알게 하려면 센스 음악의 내적 기제를 그저 설명하는 것 이상의 작업이 필요하리라는 것을 깨달았다. 덧붙여, 왜 센스 음악인들은 광둥음악처럼 가락을 짧게 끊어가며 연주할 수 있을 터인데 얼핏 같은 가락만 한없이 되풀이 연주하는지를 이해시키는 일도 중요했다. 차오저우 센스를 품고 있는 더 큰 사회과정과 구조, 그리고 궁극적으로 이러한 과정과 구조에 의해 지배되고 거꾸로 이를 형성하기도 하는 세계감각과 체험을 함께 일러주지 않고서는, 이 음악은 물론 다른 어느 음악에서도 특정 면모를 아무리 자세히 설명해 준다 한들 왜 음악이 그렇게 들리고 왜 그렇게 연주되는지를 밝히 보여주기 힘들 터였다.

이 글은 차오저우 센스에 대한 그 광둥 학생의 말에 대한 뒤늦은 대답으로 보아도 좋다. 이 글에서 나는 센스의 가락구조의 한 측면과 그 연주실제, 그리고 그 바탕에 깔려 있는 미의식을 논의한다. 그 과정에서 센스 음악인들이 주어진 가락을 그런 식으로 구조화하는 모습이 특히 이 지역 중국인들이 차(茶)를 대접하는 방식 같은 다른 문화형식과 행동에서도 드러나는 특정 감수성 또는 경향과 어떻게 연결될 수 있는지를 보인다. 차오저우 문화의 다른 여러 영역에서 감지되는 정합성에 지배받는 내적 '논리'를 이해함으로써, 자기 일상의 체험영역 밖에 있는 음악을 들을 때 흔히 작용하는 종족 중심적 사고를 불식하고, 음악을 그 문화 밖의 기준과 이념에 따라서가 아니라 그 음악의 '논리'에 충실하게 평가할 수 있게 되리라는 생각이다.

전형적 떠추인과 그들의 감수성

차오저우(차오안 潮安이라고도 한다)는 중국 남동해안, 한장(韓江) 삼각주 북쪽에 자리잡은 유서 깊은 도시이다. 그러나 차오저우라는 이름은 전통적으로 차오안 뿐 아니라 그 주변지역, 그리고 이 지역 방언인 푸젠(福建)성 남부 이북 지역의 민난(閩南)어를 쓰는 주민들을 다같이 가리켜 왔다. 1980년대부터 지역 전체의 공식 이름은 더 크고 변화한 해안 신도시 산터우(汕頭)의 이름을 따 산터우 광역시 또는 차오산 지구(潮汕地區)가 되었다(부록 A 지도 참조). 그러나 지역에서 통용되는 이름대로, 그리고 구별의 편의를 위해 이 글에서는 이 지역과 문화 전반을 '차오저우', 이 지역 사람들은 '떠추인'이라 부르겠다.

차오저우는 10,580평방킬로미터 면적에 인구는 약 9,500만이다. 평방킬로미터당 인구밀도 900명으로, 현재까지 광둥에서 가장 높다. 그래서 오랫동안 중국의 농업 주산지(특히 쌀)에 속하면서도 인구가 많고 수전(水田) 농업을 할 만한 경작지가

부족해 소출은 늘 자급량에도 못 미쳤다. 19세기에 인구압력과 기근, 아편전쟁 등으로 극빈해진 지역민들이 차오저우를 떠나 광둥 동부와 동남아시아 곳곳의 유럽 식민지들로 이주했고, 그 후손들이 타이, 말레이시아, 싱가포르, 인도네시아 등의 화교사회에서 큰 비중을 차지하게 됐다(Wu et al. 1989). 오늘날 해외 떠추인의 본향 투자에 크게 힘입어 지역경제는 살아나고 있고, 차오저우 센스 같은 토착 문화 전통도 마오쩌둥과 덩샤오핑 사후 중국의 비교적 느슨해진 정치정세를 틈타 다시 활성화되고 있다.

아마도 19세기부터 20세기 초에 이르는 수십 년 동안 귀향 떠추인이 겪은 혹독한 사회경제적 여건, 그리고 객지 떠추인이 겪은 차별과 예측 등 고난의 산물인 듯, 떠추인·비(非)떠추인 할 것 없이 많은 사람이 이 지역에 전형적이라고 여기는 특유의 개성이 형성되었다. 더글라스 스팅스(Sparks 1978)에 따르면 전형적인 떠추인 상(像)의 핵심요소는 보수성, 배타성(특히 역경에서 단결하는 경향), 장사수완, (종교적 및 비종교적) 미신 따위인데, 이는 매우 한정된 자원에 맞서나가야 하는 집단들에서 흔히 나타나는 특징적 경향이기도 하다.

전형이란 한 집단 성원의 다른 집단 성원에 대한 지나친 단순화나 편견 또는 무비판적 단정이기 쉽다. 그러나 비록 국외자 집단을 차별하는 데서 기인했을망정 이러한 전형들은 그 집단 성원들의 시각에도 존재한다. 전형은 집단 성원들에 의해 흡수되면서 자기충족하는 경향이 있다. 외부자들이 그려 놓은 표준화된 심적 밑그림으로서 출발한 것이 마침내는 그 집단의 성원들에 의해 포용되고 더 강화되기도 한다. 그것이 자기네의 이익에 부합하고 그 이미지가 비교적 긍정적일 때 특히 그러하다(Jussim and Fleming 1996).⁵ 전형적 떠추인 상도 마찬가지이다. 특히 떠추인은 보수적이고 폐쇄적이다, 약삭빠른 장사꾼이다 하는 느낌이 그들의 심리 속에 어느 정도 문화적으로 스며 있어, 그들 자신 이러한 느낌을 확인하고 더 강화하는 쪽으로 행동하는 경우가 흔히 있다.

떠추인이 지극히 보수적이라는 사실은 유명하다. 전통에 집착하는 점에서 터추인은 중국내 지역하부문화들 가운데서도 가장 보수적이라고들 한다.⁶ 무엇보다 유교가 득세한 탓이겠지, 이러한 보수 성향은 아마 잉여에 익숙하지 않아 당장 갖고 있는 보잘것없는 자원이거나 잘 지키지 않으면 안 되는 사람들에게는 충분히

⁵부정적 전형도 그런 경우가 있다. 그런 전형의 획득은 비자발적으로, 무의식 층위에서 이루어지기는 하지만 말이다. 예컨대, 아프리카계 미국 어린이가 일반으로 학업성취도가 떨어지는 것은 오늘날의 인종주의보다는, 흑인은 지적으로 백인보다 저열하다 하여 '백인의 일'인 학교에 대한 문화적 거부감을 심어준 과거의 인종주의의 산물임을 여러 연구가 보여준다(McWhorter 2000 참조). 단순히 '전형의 위험'에 대한 불안, 또는 백인 교사들이 자기들을 인종적 이유로 부당하게 평가할 것이라는 두려움도 흑인 학생들의 학업 수행을 저해한다는 사실도 관측되었다(Steele 1999 참조).

⁶특히, 떠추인은 전통적 성역할을 엄격히 따진다. 여자는 남편과 한 밥상에서 밥을 먹을 수 없고, 바깥일에 나서도 안되는 경우가 많다.

예상할 수 있는 것이다. 그 결과 이들은 변화가 물고 오는 불확실성 때문에 변화를 꺼리는 경향이 있다. 예컨대 전형적인 떠추인은 이미 손대 봤고 확실하다고 여기는—그러니까 다른 떠추인(대개 친척이나 동네 사람)이 해 봐서 성공하고 그래서 부자가 된—사업에만 손댄다. 쌀과 한약재, 목재 수출업이 대표적인 경우이다. 홍콩과 타이완, 여러 동남아시아 나라들에서 떠추인은 이들 사업을 거의 독점하다시피 하고 있다.

잘 뭉치고 끈끈한 집단을 형성하는 떠추인의 습성도 마찬가지로 유명하다. 생활과 사업에서 보이는 보수적이고 조심성 많은 성향과 마찬가지로 이들의 배타성도 본향과 외국에서 이들이 처한, 너그럽지 못하고 다른 민족집단 간의 치열한 경쟁으로 가득찬 사회 환경에 의해 조건지워진다. 떠추인들은 오랜 세월을 걸쳐, 뭉쳐야 안전하고 힘도 있다는 것을 깨달았나보다. 전 세계에 걸치는 번영회, 상조회, 종교단체, 악회(樂會) 등등 떠추인 단체의 네트워크가 이를 증명한다. 목적과 목표는 제각각일지라도 이들 단체들은 한결같이 떠추인이 모이고 서로 교류하면서 세계 어느 곳에 있든지 자기네가 속한 더 큰 공동체와 맞서는 집합적 단위로 행동할 수 있게 하는 장이 된다.

많은 떠추인에게서 전형적으로 발견되는 위와 같은 문화적 특징을 고려하면, 이들 다수가 장사에서 성공한 것은 놀랄 일도 아니다. 떠추인은 장사(대개 해외 친척이 돈을 대는)라면 무엇이든 손대기 좋아한다. 동남아시아와 홍콩, 타이완에서 유명한 경영총수 다수가 떠추계이다. 타고난 머리도 중요하고 약삭빠르기로도 유명하지만, 이들의 조심성과 드넓은 지역 네트워크와 팀을 이뤄 일하는 능력이 결합하면 (굳이 인내와 근면까지 들먹이지 않더라도) 어느 사업에 뛰어들든 거의 언제나 성공은 때론 당상이다. 그러니 주로 외부인에 의해 부여된 전형적 이미지 대부분을 떠추인 스스로 유지하고 더 굳혀가는 것은 놀랍지 않다. 보수성과 배타성에 관한 한 이제는 집단으로서 떠추인의 문화적 외양과 집단 정체성의 때놓을 수 없는 일부가 되어 버려서 이런 것들을 떠추인의 전형이라고 말하기가 부적절해졌는데도 떠추인은 실로 상당 기간 이렇게 자기네 이미지를 굳혀 왔다. 차라리 보수니 배타니 하는 것들은 전통 존중이라는 이념이나 감수성의 외적 발현이라고 하는 것이 더 정확할지도 모르겠다. 그리고 아래에서 논의하게 되듯 이러한 전통 존중은 다시 이 지역 음악양식이 (개성과 독창성보다) 공동체성과 전통성을, 그리고 철저한 가락변주를 강조하는 것과 궤를 같이한다.

복고(復古)와 차오저우 센스의 가락변주

많은 떠추인에게서 발견되고 이들의 사업 성공의 중요한 요인이 되어준 보수성과 배타성 밑에 깔려 있는 전통존중 이념은 떠추인에 국한된 것만은 아니다. 전통 강조는 지역과 상관없이 중국문화 일반의 특징이다. 중국인의 성격과 의식에 깊이

스며들어 있고, 중국 민족의 일반적 보수성을 설명하는 데 도움이 되는 것이 바로 전통 강조이다. 중국의 기술적 낙후성은 주로 이 전통 강조 탓이라고 비판되어 왔고, 20세기 초반 이래 사회·정치적 변화를 위한 싸움의 타깃 가운데 하나이기도 했다. 그러나 다른 한 편으로, 바로 이 특질이 긍정적으로는 중국의 문화양식의 두드러진 통일성과 지속성의 원인으로 여겨져 오기도 했다. 중국인의 역사 의식과 회고 성향, 그리고 당장의 활동을 과거의 방식과 정신으로 포장하는 성향은 수많은 팔목할 옛 관습과 전통을 오늘날까지 전승될 수 있게 했다.

중국에서 현재와 과거의 관계와 상호작용은 아마 '복고(復古)'라는 말로 가장 잘 요약할 수 있을 것이다. 복고는 여러 분야의 지적, 예술적 창조에서 발현된다. 중국 문화에 대해 어떤 주제로든 중국인이 쓴 책만 펴보면 이를 알 수 있다. 진짜 텍스트에 앞서, 그리고 본문 여기저기에, 옛 고전의 인용이 수없이 나타나는 경우가 많다. 고전 제자(諸子)를 인용함으로써 저자는 이들과 자기와의 관계를 과시하고, 이들의 지고(至高)의 권위에 힘입어 자기 주장을 먹혀들게 한다. 이러한 방식의 글쓰기는 중국 책 다수의 특징이며, 중국 학풍의 트레이드마크 중 하나로 여길 만하다. 유가의 태두인 공자만 하더라도 스스로를 '창신자' 보다는 옛 가르침의 '전달자'로 여기지 않았던가(Mote 1976).

예술에서 복고에 대한 관심이 잘 나타나는 것은 옛 대가들의 양식을 답습하고 그들이 확립한 관행에 집착하는 데서이다. 이들 관행은 일련의 수법, 법식, 개개 법식이 갖는 상징성, 그리고 의례화된 행동의 약호 따위로 이루어진다. 유가 경전과 마찬가지로 옛 예술 전범도 보편적이고 초월적인 가치를 갖는다고 믿어져 왔다. 그러나 복고는 과거의 전범에 대한 전면적이고 맹목적인 추종과 모방을 뜻하지는 않는다. 전통의 틀 안에 머무르면서 동시에, 자기가 창조하고 있는 예술작품에 새롭고 개성적인 것을 더할 것이 으레 기대된다. 예술가가 이 창작의 딜레마를 푸는 길이 변주이다.

복고 개념에 충실하려다보니, 사대부는 물론 민속 및 대중문화 영역에 속하는 예술형식도 제한된 수의 주제에 터잡아 무수히 많은 변주형을 개발하려는 경향을 보인다. 그러나 중국의 민속 및 대중 예술형식은 바로 구전 전통이라는 본성 때문에 고전적 사대부 예술보다 변주가 심하게 마련이다. 서예, 금도(琴道), 곤곡(崑曲) 따위의 '고급' 예술형식에서처럼 민속 및 대중 예술형식에도 유명한 대가들이 수립한 엄격한 관행과 표준들이 있지만, 이것들은 기록되지 않았기 십상이다. 이것들 대부분은 구전으로, 대부분 몇 년씩 걸려 유명한 스승 밑에서 도제식 수업을 통해 세대간에 전승된다. 기록 부재로 민속 및 대중 예술형식의 연행자들은 더 많은 자유를 누리고, 그때그때 필요하면 규범에서 벗어날 수도 있다. 그러나 똑같은 이유로, 자기네 예술의 기초를 이루는 관행들을 존중해야 하고, 이 관행들이 부과하는 제약 안에 머물러야 한다. 이 길만이 전통을 유지하는 길이기 때문이다.

차오저우 셴스는 복고 관념에 충실한 면모를 잘 보여주는 민속/대중 예술형식이

다. 센스는 차오저우 지방 고유의 현악합주 양식이지만, 오늘날 중국 밖의 많은 떠돌이들이 재정착한 곳에서도 연주된다. 차오저우 센스는 일반적으로 쓰주(絲竹)라 불리는 중국 민간합주 범주에 속하는데, 전형적인 쓰주는 실내에서 음악인들 자신의 사적인 유희를 위해 연주하며 소리가 부드러운 일련의 현악기와 관악기 및 몇 가지 조그만 타악기를 쓴다. 특히 센스 합주는 쓰주 중에서도 거의 언제나 뜯고 비비는 여러 가지 현악기만으로 편성되는 셴췌(弦索)라는 하위그룹에 속한다. 차오저우 센스에 특징적인 현악기들은 얼셴(二弦) 또는 터우셴(頭弦), 티후(提胡), 크고작은 예후(椰胡, 이상은 모두 호금류), 피파(琵琶), 크고작은 썬셴(三弦), 친친(秦琴), 환(阮), 메이화친(梅花琴, 이상 줄뜯음 류트), 징(箏, 안죽이 있는 가로타는 판형 지더), 양친(揚琴, 줄때림 덜시머)이다. 타악기로는 손에 드는 무반(木板), 속이 빈 두 쪽 짜리 다반(大板)과 푸반(輔板), 조그만 북 저구(哲鼓)가 있다.

차오저우 센스는 수백 편에 이르는 악보를 보유하고 있다. 그러나 실제에서는 이 가운데 몇 곡만이 연주된다. 연주되는 극소수 작품은 갖가지 가락변주 기법에 힘입어 레퍼토리가 확대되고 고도로 다채로워진다.

가락변주는 중국 전통음악 모두에서 중요한 특징이다. 기본가락인 취파이(曲牌)가 하나 주어지면 노래부르거나 연주하는 이는 통상 갖가지 변주기법을 활용해 이 가락을 마음대로 장식하고 확대한다. 연주에서 이 변주를 하는 방식에 따라 개개인의 양식과 지역에 따른 '악파'가 나누인다. 중국 전역의 갖가지 지방 갈래(예컨대 <바반 八板>, <류칭낭 柳靑娘>, <모리화 茉莉花> 등)의 악곡에서 똑같은 취파이 가락이 발견되는 경우가 많다. 그러나 변주기법의 본질과 변주를 시행하는 정도에 따라 같은 취파이라도 헤테로포니와 선법 해석이 달라져 지방마다 사뭇 다르게 되고, '어미가락'을 닮고 안 닮고가 천차만별로 나타난다.

주제와 변주라는 공식은 차오저우 센스에서 아주 폭넓게 나타나는데, 공시적 변주와 통시적 변주가 있다. 사실 이 지방 음악양식을 가장 잘 특징지워 주는 것이 바로 철저한 가락변주이다. 공시적 변주란 중국 전통 합주음악 모두에서 일어나는 것으로, 같은 가락을 합주 속 다른 악기를 연주하는 사람마다 다른 버전으로 냄으로써 헤테로포니를 만들어내는 것을 말한다. 통시적 변주 또는 선적으로 진행되는 변주란 한 취파이 가락의 여러 가지 변주 버전들을 잇달아 엮어내는 것을 말한다. 차오저우 센스 연주실제에는 통시적 변주의 보기가 둘 있다. 그러나 이 글에서는 주로, 한 악곡 또는 취파이의 연주 전체를 이루는 일련의 도막변주에서 나타나는 유형의 통시적 변주를 주로 다룬다.⁷

⁷ 나머지 하나의 통시적 변주의 보기는 한 취파이 가락의 일련의 변주도막을 처음 지시된 선법과 다르게 연주해 연결해 나가는 것이다. 이러한 선법변주에서는 공시적 변주와 통시적 변주가 동시에 일어난다.

‘반(板)’ 또는 도막(통시적) 변주

떠추 음악인들은 단일 취파이의 연주를 30분 이상 되풀이하며 확대연주할 수 있다. 매번 되풀이 때마다 가락은 다른 유형의 변주를 겪고 빠르기도 빨라진다. 변주형을 연결하면 타오취(套曲)라는, 모음곡 비슷하게 차례대로 연결되는 구조가 만들어진다. ‘고악시보(古樂詩譜)’—시 반주에 쓰였던 옛 기악합주 가락 모음—가락에 터잡은 악곡들의 경우 도막 연쇄가 사뭇 엄격히 지켜지는데, 이러한 구조를 다타오취(大套曲)라 한다.

다타오취는 흔히 4박자(때로 8/4박자)이고 아주 느린 빠르기로 취파이 가락을 길게 끌면서 간음을 집어넣는 터우반(頭板, 보기 1.1 및 부록 B)⁸으로 시작한다. 여기에 2박자의 열반(二板)이 뒤따른다. 열반은 기본적으로 터우반의 가락을 되풀이하지만, 간음이 적고 개개 음길어도 터우반의 절반쯤 된다(보기 1.2). 터우반에서 열반으로의 연결은 보통 아주 매끄러워, 마치 터우반을 빨리 하는 것처럼 느껴진다.

열반 다음에는 있어도 없어도 그만인, 역시 2박자의 변주도막이 한둘 나온다. 열반추이반(二板催板)이라 불리는 이 도막은 ‘추이(催)’라는, 구조음만으로 단순화된 취파이의 매 마디 주박과 부박에 떨어지는 구조음 사이 여백을 반복음, 경과음, 보조음으로 채우는 변주기법을 쓴다. 이로써 음들 사이 밀도가 높아지고, 이는 곡의 빠르기를 높여 곡을 몰아나가는 효과를 낸다.

추이 기법은 통상 다타오취로 연주되는 취파이의 열반과 썬반(三板)을 기초로 한다. 추이는 여러 형태로 나타나는데, 형태마다 음밀도와 리듬패턴이 다르다.⁹ 다타오취 악곡의 열반추이반에서는 두 가지 형식의 추이가 쓰인다. 하나는 썬덴이(三點一) 또는 쌍추이(雙催)이다. 이것은 매 박마다 네 개 음덩이가 나오는 것이 특징인데, 이 가운데 첫 번째 음이 취파이 가락의 구조음이고 나머지 셋은 간음이다(보기 1.3). 또 하나, 칠덴이(七點一)는 박마다 여덟 개 음덩이를 갖는다. 썬덴이처럼 음덩이에서 첫 음이 구조음, 나머지는 간음이다(보기 1.4). 열반추이반 도막에서는 썬덴이만 연주할 수도 있고, 썬덴이와 칠덴이를 다 연주하기도 한다.

열반과 열반추이반 도막에서 빠르기가 빨라짐으로써 분위기가 고조되면 카오다(拷打)¹⁰라는, 1/4박자 당김음 리듬이 특징인 흥겨운 도막이 나와 잠깐 안정감을

⁸차오저우 쉐스 선법음계의 조율은 평균율이 아니므로 여기서는 오해를 피하기 위해 서구 오선보 대신 숫자보로 보례를 제시한다. 숫자가 지시하는 음들의 근사 음높이는 부록 B 참조.

⁹추이에 관한 상세한 내용은 천텐궈(Chen Tianguo 1981, 1988) 및 정스민·차이위원(Zheng and Cai 1987) 참조. 린이수(Lin 1986)와 천치궈(Chen Qijun 1992)은 추이 기법의 응용을 양친(揚琴) 및 정(箏)과 관련해 논의한다.

¹⁰카오파이(拷拍) 또는 커우파이(扣拍)이라고도 한다. ‘카오다’라는 말은 줄뜯음 류트인 피파와 썬센의 약박에서 쓰는 오른손 두 손가락 주법 이름에서 왔다(Su and Chen 1989: 6).

보기 1.1-1.8 <한야시수이(寒鴉戲水)>의 도막변주들

1=F

(Ex. 1.1) || (4/4) 5 4 5 6 5. 6 5 2 | 4 2 4 5 4 — |

(Ex. 1.2) || (2/4) 5 5 4 6 5 6 5 2 | 4 4 2 5 4 |

(Ex. 1.3) || (2/4) 5 5 4 6 5 5 5 5 | 4 4 2 5 4 4 4 4 |

(Ex. 1.4) || (2/4) 5 6 5 6 5 6 4 6 5 6 5 6 5 6 5 2 | 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 |

(Ex. 1.5) || (1/4) 5 ————— 5 | 4 ————— 4 |

(Ex. 1.6) || (1/4) 5 ————— 5 ————— 5 ————— 6 | 4 ————— 0 |

(Ex. 1.7) || (1/4) 5 ————— 5 ————— 5 ————— 6 | 4 ————— 4 ————— 4 ————— 4 |

(Ex. 1.8) || (1/4) 5 ————— 5 | 4 ————— 4 |

//

(Ex. 1.1) | 5 5 4 5 6 5 4 3 | 2 3 2 1 7 1 2. 1 7 6 |

(Ex. 1.2) | 5 5 4 6 5 5 4 3 | 2 1 7 1 2 1 7 6 |

(Ex. 1.3) | 5 5 4 6 5 5 4 3 | 2 2 7 1 2 2 2 2 |

(Ex. 1.4) | 5 6 5 6 5 6 4 6 5 6 5 6 5 6 4 3 | 2 3 2 3 2 1 7 1 2 3 2 3 2 3 2 6 |

(Ex. 1.5) | 0 ————— 5 ————— 5 | 2 ————— 2 |

(Ex. 1.6) | 5 ————— 5 ————— 5 ————— 3 | 2 ————— 0 |

(Ex. 1.7) | 5 ————— 5 ————— 5 ————— 3 | 2 ————— 2 ————— 2 ————— 2 |

(Ex. 1.8) | 5 ————— 5 | 2 ————— 2 |

//

(Ex. 1.1) | 5 4 5 6 5 2 6 5 | 4 . 5 3 4 3 2 |

(Ex. 1.2) | 5 6 7 6 5 2 6 5 | 4 . 5 3 4 3 2 |

(Ex. 1.3) | 5 5 4 6 5 5 5 5 | 4 4 4 5 3 3 3 2 |

(Ex. 1.4) | 5 6 5 6 5 6 4 6 5 6 5 6 5 6 5 6 | 4 5 4 5 4 5 4 5 3 4 3 4 3 4 3 2 |

(Ex. 1.5) | 0 _____ 5 | 0 _____ 5 |

(Ex. 1.6) | 5 5 5 6 | 4 _____ 5 |

(Ex. 1.7) | 5 5 5 6 | 4 4 5 5 |

(Ex. 1.8) | 5 _____ 5 | 4 _____ 5 |

//

(Ex. 1.1) | 1 2 1 7 1 5 6 5 4 3 | 2 3 2 1 7 1 2 — | etc.

(Ex. 1.2) | 1 7 1 5 4 3 | 2 1 7 1 2 | etc.

(Ex. 1.3) | 1 1 7 1 5 5 4 3 | 2 1 7 1 2 2 2 2 | etc.

(Ex. 1.4) | 1 2 1 2 1 2 7 1 5 6 5 6 5 6 4 3 | 2 3 2 3 2 1 7 1 2 3 2 3 2 3 2 3 | etc.

(Ex. 1.5) | 0 _____ 7 1 | 2 _____ 2 | etc.

(Ex. 1.6) | 1 1 7 1 | 2 2 2 2 | etc.

(Ex. 1.7) | 1 1 1 1 | 2 2 2 2 | etc.

(Ex. 1.8) | 1 _____ 1 | 2 _____ 2 | etc.

준다(보기 1.5).

카오다 도막은 실제로는, 그 뒤에 나오는 1/4박자 적당히 빨라진 도막인 찐반에서 발전한 것이다. 찐반은 터우반과 얼반의 장식가락을 더 단순화한 것이다. 기본적으로 취파이 가락의 구조음이 매 마디 첫박에 오고, 성긴 간점이 8분음표와 16분음표로 구조음 사이사이를 메운다(보기 1.6). 구조음 대신 다른 음이 나오는 마디들도 있지만 아주 적고, 따라서 찐반과 앞 변주도막들 사이의 관계를 심하게 변화시키지 않는다.

그러나 보통 찐반은 생략하고 ‘찐반추이반(三板催板)’이 카오다에 바로 잇따른다. 다타오취의 이 부분에서는 보통 한두 가지 추이 형식이 연주된다. 한 가지 추이만 쓴다면 찐덴이일 경우가 많다(보기 1.7). 찐덴이를 먼저 한두 번 연주하고 카오다를 되풀이한다. 두 번째 카오다 다음으로 찐덴이가 다시 두 번 연주되는데, 되풀이할 때마다 빠르기가 MM 120-176 정도로 빨라지면서 마지막 몇 마디에서 정점에 이른다. 여기서 빠르기가 느려지면서 곡이 끝난다.

두 가지 추이를 쓰는 경우 하나는 썬덴이, 다른 하나는 이덴이(一點一), 다른 말로 단추이(單催)이다. 이덴이는 매 마디마다 8분음표 둘의 음덩이가 특징이다. 첫 음이 구조음, 다른 하나는 간음이다(보기 1.8). 이 도막에서 이덴이는 흔히 첫 번째 카오다 다음, 썬덴이 앞에 나온다.

다타오취를 이루는 여러 가지 변주도막과 통상의 진행패턴을 위에서 설명했다. 간추리면 다음과 같다.

터우반	→	얼반	→	얼반추이반	→	:	카오다	→	썬반/썬반추이반	:
4/4		2/4		2/4			1/4		1/4	
1=44-80		80-116					88-116		120-176	

〈그림 1〉 다타오취의 여러 변주도막의 통상 진행패턴

천웨이(Chen Wei 1983: 67)에 따르면 다른 진행패턴이 둘 발견되기도 하지만 (그림 2, 3), 아주 흔하지는 않다.

터우반	→	얼반	→	썬반	→	썬반추이반
4/4		2/4		1/4		1/4
1=44-80		80-116		120-176		

〈그림 2〉 카오다를 뺀 다타오취의 변주도막 진행패턴

터우반	→	썬반	→	썬반추이반
4/4		1/4		1/4
1=44-80		80-116		120-176

〈그림 3〉 얼반과 카오다를 뺀 다타오취의 변주도막 진행패턴

세 가지 패턴 모두에서, 연주는 언제나 아주 느린 터우반으로 시작함을 알 수 있다. 다음, 빠르기가 차츰 빨라지면서 박자가 바뀌는데, 도막 마지막에서 얼센 연주자가 신호를 주면 타악 연주자가 이를 받아 새로운 박자로의 전환을 알리는 타악 패턴을 쳐준다. 그러나 강박인 반(板)의 실제 숫자는 다타오취 전체를 연주하는 동안 도막마다 철저히 유지된다.

고악시보 가락에 터잡은 다타오취 악곡과 달리 짧은 노래 쿼파이나 샤오다오(小調: 소곡) 가락에 터잡은 악곡의 갖가지 반(板) 도막들은 숫자와 진행순서가 덜 엄격하다. 도막의 수는 적게는 셋, 많게는 열 이상도 된다. 차오저우 셴스 레퍼토리 가운데 이 부류에 속하는 악곡 대부분은 연주 때 터우반 대신 2/4박자의 얼반으로 시작하고, 얼반추이반을 거쳐 썬반과 썬반추이반으로 이어진다. 몇몇은 썬반

으로 시작해 썬반추이반으로 차츰 빨라지기도 한다. 다타오취 악곡에서와 같은 카오다 도막은 없다.

적당히 느린 빠르기의 첫 도막 다음에, 가락은 갖가지 추이 변주기법에 의해 모습을 달리한다. 여기서 떠쵸 음악인들은 한껏 기량을 발휘한 즉흥과 창안으로써 똑같은 기본가락을 자유롭게 다양하게 내어, 리듬 종류도 가락장식 종류도 제각각이 된다(보기 2).

보기 2 <치웨반(七月半)>의 도막변주

1=F

1)

	(2/4) 5 5 5 6 5	4 5 6 4 5 1	7 7 7 1	2 —	5 5 5 6 5	
4 5 6 4 5 2 1	7 1 7 4 3 2 1	2 —	2 2 1 7 7 1	2 0 7 1		
2 3 2 1 7 6	5 0	2 4 5 4	5 4 5 4 3	2 1 2 3 4 3		
2 3 2 3 2 7	6 7 6 1 7 6	5 4 5 0 7	1 1 5 1 7	1 —		
5 5 5 6 5	4 6 5 4	5 4 5 6 6 5	4 6 5 4	3 2 4 3 2		
1 1 2 1 2 3	1 1 3 2 3 5	2 2 4 3 4 2	3 2 3 4 3 4 2	3 2 3 0 5		
2 3 2	2 1 7 6	5 —	5 4 6 5 4	5 —		
4 5 2 4	5 4 5 6 5		: 4 5 2 4	5 6 5 4 5 :		5 5 4 3
2 —	2 2 1 2	5 5 4 5	4 4 4 3	2 1 2 3 4 3		
2 —						

2)

	(2/4) 5 5 5 6 5	4 5 6 4 5 1	7 7 7 1	2 —	5 5 6 5 5 6	
4 4 6 5 5 6	7 7 1 7 7 1	2 2 3 2 2 3	2 2 3 2 2 1	2 2 3 2 2 3		
2 2 1 7 7 6	5 5 6 5 5 4	2 2 4 5 5 4	5 5 6 5 5 3	2 2 3 4 4 3		
2 2 3 2 2 1	7 7 1 7 7 6	5 5 6 5 5 7	1 2 1 5 1 7	1 —		
5 5 5 6 5	4 6 5 4	5 4 5 6 6 5	4 6 5 4	3 2 4 3 2		
1 1 2 1 2 3	1 1 3 2 3 5	2 2 4 3 4 2	3 2 3 4 3 4 2	3 2 3 0 5		
2 3 2	0 1 7 6	5 —	5 6 5 4	5 6 5 5		
4 5 2 4	5 4 5 6		: 4 5 2 4	5 4 5 6 :		5 6 4 3
2 3 2 3	2 3 2 7	5 6 5 6	4 4 4 3	2 1 2 3 4 3		
2 5 2 6						

3)

	(2/4) 5 5 5 6	4 6 5 1	7 1 7 1	2 3 2 6	5 5 5 6	4 6 5 1
7 1 7 1	2 3 2 3	2 3 2 1	2 3 2 3	2 3 2 6	5 6 5 4	
2 4 5 4	5 5 5 3	2 3 4 3	2 3 1 7	6 1 7 6	5 6 5 7	
1 1 5 7	1 1 1 6	5 5 5 6	4 5 4 6	5 6 5 6	4 5 4 5	
3 4 3 2	1 1 1 2	1 1 1 3	2 2 2 4	3 3 3 4	3 3 3 5	
2 3 2	0 1 7 6	5 0 6	5 5 5 5	5 5 5 5	4 5 2 5	
5 5 5 5	4 5 2 5	5 5 5 5	4 5 2 5	5 5 5 5	5 5 5 5	
2 5 2 5	2 5 2 5	5 5 5 5	4 4 4 3	2 1 2 3 4 3	2 —	

차오저우 센스의 내적 역동성과 도상성

초심자와 문외한에게 차오저우 센스 연주, 특히 얼핏 보아 수없이 많은 도막변주를 가진 다타오취라는 구조를 낳는 악곡은 길고 따분하게 되풀이만 되는 것처럼 보인다. 보통 연주되는 다타오취 악곡이 겨우 열 개로 아주 적다는 사실도 이러한 인상을 더한다.

차오저우 음악문화의 외부자들이 여기서 의식하지 못하는 것은, 차오저우 센스의 수많은 가락되풀이 아래 숨어 있는 음악의 내적 역동성이다. 역동성은 거듭 나오는 선율을 연주자들이 매번 되풀이 때마다 살짝 섬세하게 바꾸려 시도함으로써 일어나는 긴장에서 나온다. 이 창조적 긴장의 존재가 센스 음악인과 사회화된 청자의 관심을 다같이 끌어내고, 좋은 연주와 나쁜 연주를 구별하게 해 주는 실체이다. 스티븐 펠드(Feld 1988)는 이것을 ‘길(groove)’ 곧 “과정으로서의 양식에 대한 직관적 감각”이라고 부른다. 사람들이 어떤 양식의 역동성에 깊이 빠져들게 될 때 이것을 “길이 든다(get into the groove)”고 한다.

‘길이 든다’는 것은 사회화된 청자가 어떤 양식 안에서 패턴을 기대하면서, 판에 박은 듯한 규칙성 속의 섬세함을 순간적으로 찾아내고 음미할 줄 안다는 것을 말한다. 숙련된 연주자가, 지각가능한 정합성을 구조화하고 유지하는 것을 말하기도 한다. ‘길이 든다’는 것은 또, 느낌이 있는 기대, 긍정적인 신체적 및 정서적 밀착감, ‘아는’ 데서 ‘깨는’ 경지를 지나 ‘들어가 있는’ 상태에 이를 때를 말한다(Feld 1988: 75).

‘길든다’에 해당하는 차오저우 방언은 없다. 그러나 길이 든다는 징후는 현실에 정말로 있다. 센스 합주에서 한 취파이의 개개 도막변주가 기본가락을 떠올리게 하고 그 핵심인 구조음을 유지하면서도 동시에 조그만 신선한 일탈을 만들어내도록 언제나 살짝 바꾸고, 그러고 나서 이음매 없이 다음 도막변주로 넘어가는, 이런

방식으로 전개되는 마법의 순간이 그것이다. 그 과정에서 언제나 센스 합주는 갖가지 악기 파트를 말끔하게 조화시켜, 모두가 하나이면서 동시에 멋들어지게 ‘어긋나게(out of sync)’ 한다. 박자를 줄여나가고, 리듬패턴을 바꾸고, 반(板)이 바뀔 때마다 빠르기를 더해나가고 하면서 말이다. 그 결과는 수많은 떠추인이 포용하는 공동체 이념의 음악적 발현이되, 여기에 가락의 변주를 통한 개성의 의미심장한 과시가 끼어들어 균형을 잡는다.

‘안에’ 있으면서 동시에 ‘어긋나’ 있다는 이 특질은 찰스 카일이 재즈와 폴카 밴드의 ‘스윙’에서 찾아내 발전시킨 ‘따로 또 같이(participatory discrepancies)’ (Keil 1987) 개념과도 비슷한 것이다. 카일에 따르면, 따로 또 같이는 음악가와 청자를 다같이 참여시키는 음악연주의 저편에 있다. 카일은 두 층위의 창조적 긴장을 구분한다. (1) 과정의 피리 곧 ‘시간의 어긋남’과, (2) 텍스처의 피리 곧 ‘가락의 어긋남’이다.¹¹

차오저우 센스 악곡 연주에서 ‘시간의 어긋남’은 여러 개개 악기파트가 한 박 내 다른 시점, 한 마디 내 다른 박에 떨어질 때 일어난다. 연주자들이 음악적 시간을 조작하면서 주어진 같은 마디 리듬을 다르게 분할하는 데서 일어나는 결과이다. 연주자들은 음의 길이를 늘이거나 줄이고, 특정 박을 강조하거나 안 강조하고, 다양한 리듬 조합을 쓴다.¹² 이러한 행위의 ‘계슈탈트’ 또는 전체적 효과는, 결말로 치달아가면서도 늘 다시 시작하기만 하는 가락의, 활동과 운동의 계슈탈트 또는 효과이다. 그런가하면 ‘가락의 어긋남’은, 합주에 참여하는 다른 악기가 연주하는 음이 가락 장식 과정에서 음높이가 일치하지 않을 때 일어난다. 이 불일치 덕에 악기마다 다른 음빛깔이 부각되고, 음높이 일치 순간에 대한 기대감이 창조된다. ‘시간의 어긋남’과 ‘가락의 어긋남’은 서로 연결돼 있고, 함께 일어난다.

차오저우 센스 연주에서 내적 역동성의 창출은 그러나 크게 보아, 청자들이 그것을 지각하고 체험할 수 있을 때라야 의미있다. 연주자와 청자 모두 ‘센스에 길들’ 수 있음은 가락변주의 섬세함과 복잡함의 이해와 음미를 공유하는 데 근거한다. 이러한 능력을 터득하려면 예컨대 반(板)이 바뀌면 취파이 또는 악곡 가락도 바뀌고, 다타오취 구조 악곡의 도막변주 순서는 어떻게 따워, 센스의 작곡 및 변주 과정에 깔려 있는 이론을 배워야 한다. 덧붙여, 차오저우 센스가 보여주는 변주에 대한 떠추인의 관심의 큰 가다름 산출해 내는 감수성을 이해해야 한다.

¹¹칼롤리 족의 음악미의식 논의에서 펠드(Feld 1988: 82-83)는 과정의 따로 또 같이와 텍스처의 따로 또 같이로 각각 “흐름 밖의 동시성”과 “텍스처의 조밀화”라 한다.

¹²이는 센스 합주의 세 부류의 중국 현악기(비빔, 뜯음, 때림)의 개별 공명 역량이 다른 것과도 부분적으로 관계있다. 예컨대 열센 종류에서는 한 번 활을 길게 그음으로써 불임줄로 연결된 소리를 길게 끌 수 있다. 그래서 열센이 맡는 가락 파트는 음길이가 긴 경우가 많다. 거꾸로, 피파나 양친처럼 뜯거나 때리는 악기는 한 음을 길게 끌려면 굴리거나 트레몰로 하거나 간음을 넣어야 한다.

피에르 부르디외의 ‘하비투스(habitus)’ 개념에 따르면, 한 사회집단 속의 개인들은 대상 현실에 대한 반응에 의해 빚어지는 세계에 대한 상식적 이해를 내화한다. 이 내화된 세계지각 또는 파악은 사회적 행동과 형식에 의해 외화되고, 이는 다시 사회화를 통한 장차의 내화의 기초가 되는 ‘객관적 현실’의 일부가 된다(Bourdieu 1977). 떠추인의 경우, 차오저우 셴스의 변주 실체는 그들의 과거와 현재의 사회적 및 경제적 환경이라는 냉혹한 현실에 터잡은 집합적 세계체험과 이해의 산물이다. 동시에 이것은, 그들이 끊임없이 외적으로 자기를 드러내는 방식인, 몸에 익은 신중한 행동과 같은 내화된 구조의 전범으로도 기능한다.

내화된 구조와 외화된 구조의 순환적 상호작용 때문에, 한 문화체계 안의 다른 영역의 형식과 행동 사이에는 정합성을 보이는 상동(homologous) 관계가 흔히 존재한다(Turino 1989). 다른 대상, 심지어 현실의 다른 영역들 속에 같은 이미지가 자의적이지 않게 존재하는 도상성(iconicity)(Becker 1979; Becker and Becker 1981)은 그리하여 한 문화체계 내부의 은유를 특징지우고, 그 체계가 속하는 집단의 집합적 사고와 느낌을 반영한다. 차오저우 셴스는 도상적 은유의 보기이다. 공시적 및 통시적 변주로 특징지워지는 셴스의 양식은 앞에 논의한 복고 개념에 대한 집착의 여러 드러냄의 하나에 불과하며, 사물의 순환적 본질의 지각에 터잡은 것이다.

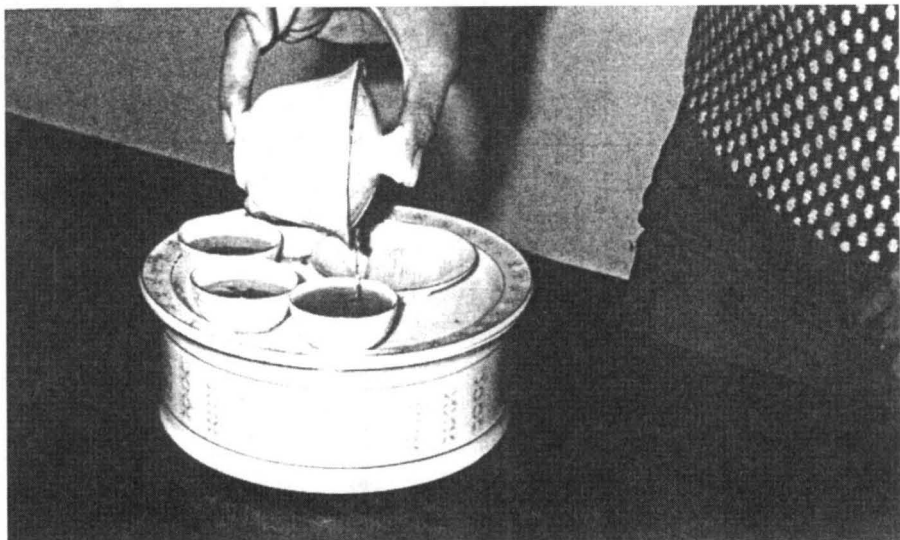
순환성을 아주 잘 반영하는 또 다른 지역문화의 실체가 차오저우 궁푸차(工夫茶)이다. 떠추인은 일본처럼 정식은 아니지만 나름대로 정교한 다례를 갖고 있다. 웅후이둥(Weng Huidong 1957)의 권위있는 저서 『차오저우 다경(茶經): 차오저우 궁푸차』에 따르면, 차오저우 다례에서는 뚜껑이 있는 대접 같은 그릇 위에 조그만 도자 찻종 여러 개를 조그만 다관과 함께 빙 둘러 놓는다. 대접 뚜껑은 평평하고 가운데 서너 개의 구멍이 있다. 곁에서는 조그만 석유버너 위의 작은 주전자에 물을 끓인다. 차를 대접하는 사람은 흑차(테관인 鐵觀音) 잎을 다관에 넣고 끓는 물을 붓고 뚜껑을 닫아 한동안 우려낸다. 그리고 나서 빙 둘러가며 조금씩 찻종에 차를 따른다. 첫물은 마시지 않고, 찻종만 씻어낸 뒤 대접 뚜껑에 부으면 구멍을 통해 흘러나간다. 다시 다관에 물을 채우고 우린 차를 빙 둘러가며 찻종에 채운다. 이 단계를 흔히 ‘관공순성(關公巡城)’이라 하여, 삼국시대(220-280) 관우의 도성 순시에 비유한다. 양이나 농도에서 여러 잔이 다 균일하도록 주의한다. 다시 말해, 어느 잔이 어느 잔보다 양이 많거나 진해서는 안된다(같은 책). 셴스 음악 연주에서처럼 단결과 공동체라는 이념이 여기서도 역력하다. 누구나 동등하게 대우받고, 아무도 남보다 튀어서는 안된다.

차의 양과 농도를 균일하게 하려면 빙 둘러놓은 찻종 위로 다관을 둘러가며 따라야 한다.¹³ 맨처음, 아직 다관에 차가 가득 차 있는 동안은 움직임이 느리고, 찻

¹³예전에는 손잡이가 달린 다관을 썼으므로 어려운 일이 아니었지만 요즘은 뚜껑만 있는

종 하나를 사분의일쯤 따른 뒤에 다관을 옆 찻종으로 옮겨가면 된다. 다관이 반쯤 비워지면 움직임도 빨라진다. 다관이 거의 다 비면 남은 한 방울까지 찻종에 따르면 다관을 훌쩍리듯 움직인다(그림 4). 이 마지막 단계는 흔히 ‘한신점병(韓信點兵)’이라 하여, 전한(전206-후24) 건국을 도운 한신이 손을 흔들다가 사람을 지목해 병사를 골라낸 고사에 비친다. 차를 대접하는 이 모든 과정이 기껏해야 30초면 끝난다. 대접받는 사람들이 자기 찻종의 차를 다 마시면 다시 처음부터 되풀이한다. 모두가 이제 됐다고 하거나, 차가 더 이상 우러나지 않을 때까지 계속한다(같은 책). 그러나 궁푸차라는 이름이 말해 주듯(‘궁푸’는 시간을 의미) 이 과정은 오랜 동안에 걸쳐 여러 사람이 함께 하는 것이다. 차오저우 센스도 마찬가지이다. 그러므로 센스와 궁푸차가 동시에, 서로를 되비추면서 이루어지는 것은 놀랄 일이 아니다.

차오저우 센스 타오취의 진행은 찻종에 차를 따르는 과정과 도상적으로 닮아 있다. 센스와 궁푸차 모두 느리게, 커다란 원을 그리며 시작했다가, 돌고 돌수록 빨라진다. 그러나 한 바퀴 다시 시작할 때마다 동작은 앞 동작보다 작아지고 농축된다. 마침내 차와 음악소리 모두 농도와 텍스처가 얇아진다. 취파이 가락이 강박 음표 하나에 약박 하나씩으로 축약되는 썬반추이반은 마지막 남은 차를 찻종에 따르는 동작에 상응한다.

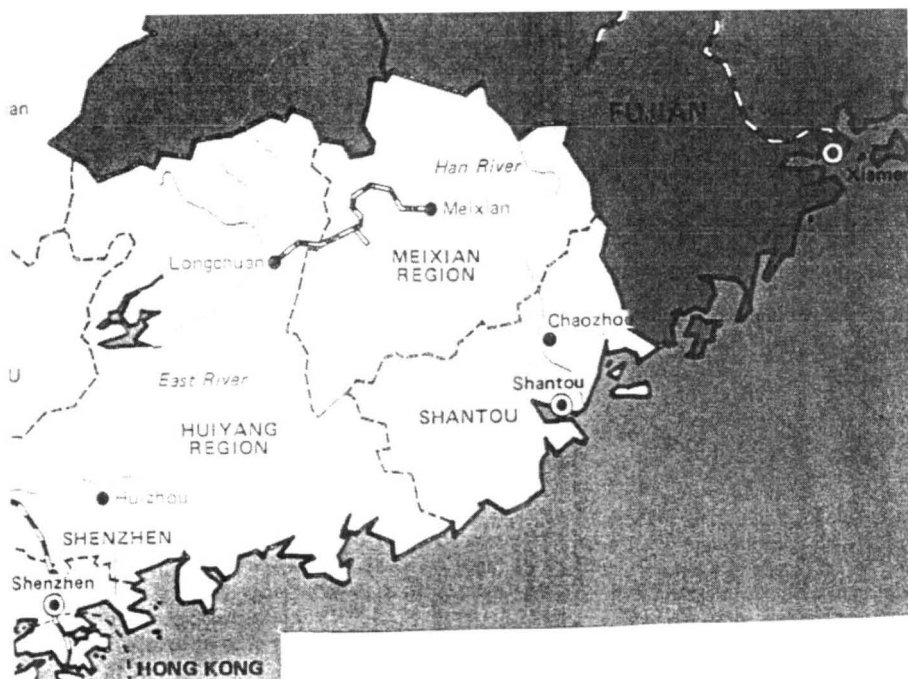


〈그림 4〉 궁푸차 따르기

조그만 다관을 쓰프로 뜨거운 다관을 한 손으로—엄지로 뚜껑을, 나머지 손가락으로 바닥을—잡고 돌려가며 따르기란 쉽지 않다.

차오저우 셴스와 궁푸차 같은 형식들에 들어 있는 잉여적·도상적인 신념과 느낌의 표출은 왜 이들 형식이 차오저우 정체성의 상징으로 여겨지는지를 말해 준다. 이들은 집단의 '내적 논리'의 외화인 것이다. 이 이른바 '논리'라는 것이, 순환적·상호독립적 관계보다 선적·인과적 관계의 사고에 익숙한 문화적 외부자들에게는 비논리적으로 보일지 몰라도 말이다. 그러나 문화 내에 있는 사람들에게 이것은 의미로 가득 차 있고, 대충 해도 할 수 있을 정도로 당연한 것으로 여겨진다. 그러므로 차오저우 셴스의 '의미'를 지각하고 체험하고 이해하는 능력은 주로, 떠추인의 세계관과 그에 앞서 외화된 구조를 내화함으로써 얻어질 수 있다.

부록 A
지도: 광둥성 동부

부록 B
차오저우 센스에 쓰이는 7음음계