

# Importance of Intertextuality in East Asian Musics

Yosihiko Tokumaru  
*Ochanomizu University, Tokyo*

Dear colleagues, you may be shocked by the title of my paper. Before explaining the word "intertextuality," let me explain "intersubjectivity." I am now among you, after a long journey from Tokyo to Seoul. This means that I, as a subject, am not isolated from my fellows. I am cast into relationships with other subjects. We can call this relationship "intersubjectivity." Now, let us take a short musical phrase: an interval of an ascending fifth (musical example 1). Experienced Japanese music listeners tend to understand this phrase as a melodic pattern representing the sound of a temple bell. It may also remind listeners of many other musical works in which the same pattern is included. As in the case of relationships among human subjects, this phrase is cast into the relationships with other musical works. In order to minimise differences of size among phrases, melodic patterns, melodies, and pieces, I would like to use the word "texts" to any musical unit regardless of size. The English word "text" derives from the Latin word "*textus*," which means what is woven. If I apply this term to sounds that are woven, we can designate the relationships among musical texts as "intertextuality" (more detailed discussion: Tokumaru 1991).

Of course, it is the privilege of listeners to place a musical text into intertextual relationships with other units. We can construct such relationship by combining musical texts from anywhere, even geographically remote cultures. We always retain this privilege, neglecting the intention of composers and performers. There are many techniques for reinforcing or facilitating intertextuality in music, quotation and variation upon a certain musical text being two common example. I would like to

play a contemporary piece for two *syakuhati* (bamboo vertical flute of Japan). Moroi Makoto (born 1930) composed his *Taiwa godai* [Five dialogues] for two *syakuhati* in 1965. In its second movement, entitled “An offensive dialogue with the voice of ancestors,” the first player is asked to quote from the *honkyoku* (traditional repertoire belonging to the Huke Zen sect) piece “Koku.” Notation is not supplied, so the performer is free to quote from whichever part of the piece he pleases. At the same time, the second player is required to improvise, using traditional techniques in as unmelodic a way as possible. In this way, the composer succeeds in intentionally placing his work into the relationship of intertextuality with the traditional repertoire (musical example 2).

This example seems to symbolise for me a Japanese attitude towards musical creation. Traditionally, Japanese composers did not pretend to create ‘*musica nova*,’ or entirely new musical styles distinct from the pre-existing styles. Let us take Takemoto Gidayu I (1651-1714) as an example. There is no doubt that he is an extremely creative composer; the style he created, i.e. *gidayu-busi* has continued to be performed in both *bunraku* and *kabuki*. When he published his collected works in 1687, he described the formation and development of his own style in its preface: “Of all the musical pieces that came to my ears during my childhood, I carefully collected and arranged my favourite phrases, then I developed them into my own style, which I have performed as well as taught my disciples to perform” (translation by Tokumaru, reference Tokumaru 1991, 2000).

Reflecting Takemoto Gidayu’s attitude, subsequent *gidayu-busi* composers have continued to borrow musical texts of other musical styles, thus augmenting the number of its patterns. The following Japanese text is a transcription and translation of a *gidayu-busi* piece “Husimi no sato no dan” [A scene in Husimi] from a long drama entitled *Genzi ebosiori* [A genesis story of the *samurai* clan Genzi], composed by Takemoto Gidayu I. Its libretto was written by his companion, Tikamatu Monzaemon. This short section shows how they used the process of intertextuality. The names in parentheses refer to the styles to which those quoted patterns originally belonged.

“Kosode no tuma no uagaiwo” (*edo reizai*): the upper part of kimono

“Sikine no toko to katasikase” (*edo reizai*, continued): she lays for mattress

“Kasa wo byobu no hizi makura” (*bun’ya*): stands her hat to prevent the wind and uses her own arm as a pillow

“Mukasiwa suityo kokei ni” (*hyogu*): however, in the former days she

slept in a luxurious bedroom  
(musical example 3)

*Syamisen* players have the custom to write not only notes of their part (in tablature), but also the names of patterns. In other words, they do not conceal the fact that *gidayu-busi* contains a lot of heterogeneous elements. Even at the present, this habit is transmitted from teachers to disciples both orally and by means of notations. In this way, professionals continue to reinforce the strong consciousness that their music exists in a dense network of intertextuality.

Up to this point, I have given examples of intertextuality occurring between different musical styles. I classify this type as "inter-stylistic intertextuality." There is, however, another important type of intertextuality, which I call "intra-stylistic intertextuality." Suppose there is a musical style which comprises fifty melodic pattern and that musicians of this style can compose an indefinite number of pieces by combining the patterns. In other words, many pieces are connected in terms of the patterns used in common. Let us take *nagauta*, another genre of *syamisen* music, as an example. Please listen to an opening pattern named *zyo* (musical example 4). This pattern prefaces a story about a brave *samurai*. Because the function of the pattern is to introduce a piece or a section of a piece, many other *nagauta* pieces use the same pattern for the same function. For example, here the pattern is used to introduce the history of a Buddhist temple (musical example 5). Regardless of the contexts, these pieces form a relationship of intertextuality in terms of their common pattern. This is an example of intra-stylistic intertextuality.

Both types of intertextuality are found in the performing arts of Japan. It is essential for a musician to know musical texts of his/her style as well as other styles in order to recognise intertextuality relationships. But, according to prevailing theories of Japanese cultures, it is impossible for a musician to know different styles. For instance, the socialist Maruyama Masao proposed a contrast between octopus traps and fans to describe the differences in structure of Japanese and Western culture. According to this metaphor, musical genres of Japan are isolated from each other as octopus traps are (Maruyama 1961: 129-51) (Figures 1 and 2). Later, Nakane Chie, a social anthropologist, qualified Japanese society as "vertically" organised (Nakane 1973: 1-8). If we follow her theory, a musician can belong only to one group or style; musical groups or styles have no horizontal bridges among them. Both of these theories contribute to the understanding of certain aspects of Japanese musical life. For instance, they well explain the

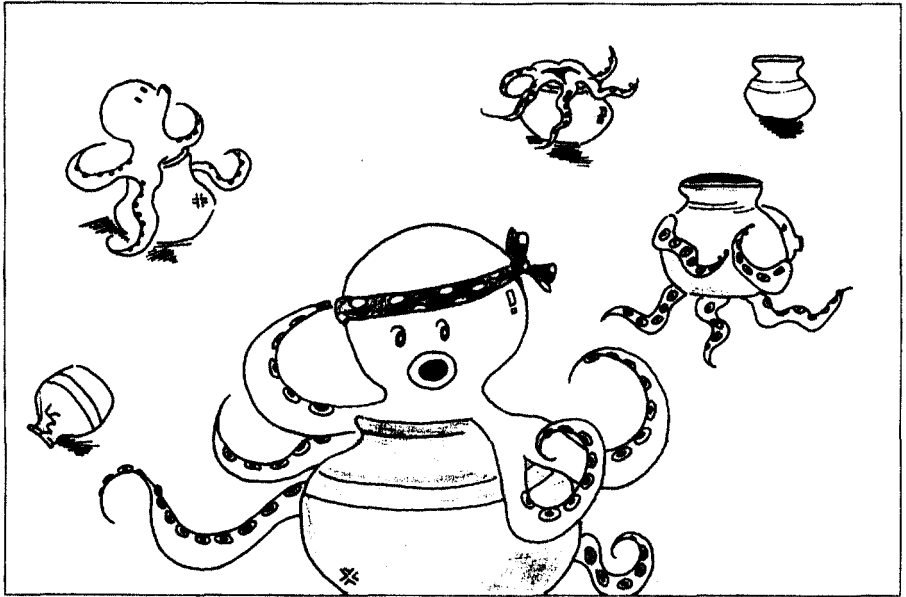


Figure 1. Octopus trap representing cultural forms of Japan

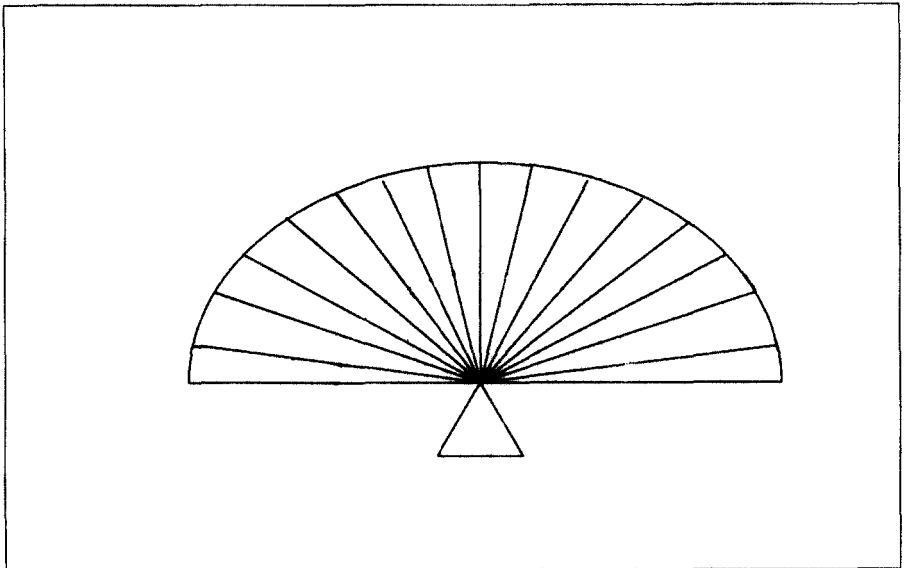


Figure 2. Fan representing cultural forms of the West

simultaneous existence of different musical genres and different groups or sub-groups. Although I was first attracted to both theories, the process of intertextuality and certain practical experiences made me suspicious. Later I realised that musicians in the past and the present learned other styles in addition to the style they perform professionally. It was (and still is) possible for a musician to have a working knowledge of several styles and to belong to several different groups. Evidently, widespread use of intertextuality in Japanese music is based upon the simultaneous existence of different styles; and the existence of different styles is enhanced by the group-oriented tendency of musicians. In the case of music, however, intertextuality functions as a network relating musical styles and groups which otherwise would have had no contact.

In case of vocal music, we must also take literary intertextuality into consideration. Tang dynasty poems and epics of China are frequently used in the music of China, Korea, Japan and Vietnam. Some Japanese *koto* pieces are thus connected to Chinese literature through literary texts such as *Tale of Genji*. It is important to mention that such processes of literary intertextuality are not the result of compulsion by the Chinese state: they are expressions of respect for the past among East Asian peoples.

My research on intertextuality in Chinese, Korean and Vietnamese music is still in a primordial state. I would greatly appreciate learning of other examples from you, my colleagues. Use of *qupai* in Chinese music, Li Po's poems in Korean *p'ansori*, court music melodies in Vietnamese folk operas are just a few examples that occurred to me.

Of course, intertextuality is not restricted to East Asia. European music has developed its own techniques regarding intertextuality. Therefore, the existence of intertextuality is not effective means of understanding the difference between the East and the West. However, more-detailed observations of various music cultures in terms of the paradigm "intertextuality" may reveal hidden similarities and differences. At least, such observations will lead us to recognise hidden relations between them. I believe this attitude towards searching our hidden relationship will become increasingly important in the future. In conclusion, I would like to quote my own motto: *reputare nihil insulatum* ("consider nothing isolated").

## References

- Maruyama, Masao  
1961 *Nihon no siso* (Ideas of Japan). Tokyo: Iwanami shoten.

Nakane, Chie

1973 *Japanese Society*. Harmondsworth, UK: Penguin.

Tokumaru, Yosihiko

1991 "Intertextuality in Japanese traditional music." In Ikegami, Yoshihiko (ed.), *The Empire of Signs: Semiotic Essays on Japanese Culture*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, pp.139-55.

2000 *L'aspect mélodique de la musique de syamisen*. Paris: Peeters-France.

## 동아시아 음악에서 상호텍스트성의 중요성

도쿠마루 요시히코(徳丸吉彦·오차노미즈 여자대학)

윤아영 옮김(서울대 석사과정)

제 글의 제목이 충격적일지도 모르겠습니다. ‘상호텍스트성(intertextuality)’이라는 말을 설명하기 전에, ‘상호주관성(intersubjectivity)’을 설명드리도록 하겠습니다. 저는 도쿄에서 서울까지의 긴 여행 끝에 지금 여기 여러분과 함께 있습니다. 이것은 제가, 한 주체로서 여러분과 동떨어져 있지 않다는 것을 의미합니다. 저는 다른 주체들과의 관계 속에 내던져져 있습니다. 이 관계를 ‘상호주관성’이라고 부를 수 있습니다. 이제 짧은 악구 하나, 상행 5도 음정을 들어봅시다(보기 1). 경험 많은 일본음악 청자들은 이 악구를, 절간의 종 소리를 나타내는 선율패턴으로 이해하려는 경향이 있습니다. 똑같은 패턴을 쓰는 수많은 다른 음악작품을 떠올리게 할 수도 있을 것입니다. 인간 주체들 사이 관계의 경우처럼 이 악구는 다른 음악작품들과의 관계 속에 내던져져 있습니다. 악구, 선율패턴, 선율, 작품의 규모 차이를 최소화하기 위해서, 저는 규모에 상관없이 어떤 음악 단위에도 ‘텍스트’라는 단어를 사용하려고 합니다. 영어 ‘텍스트’는 라틴어 ‘텍스투스(textus)’에서 나왔고, 텍스투스는 ‘직조된 것’을 의미합니다. 직조된 소리에 이 용어를 적용하면, 음악 텍스트들 사이의 관계를 ‘상호텍스트성’이라고 표시할 수 있습니다(상세는 Tokumaru 1991 참고).

물론, 어떤 음악 텍스트를 다른 단위들과의 상호텍스트성 속에 자리매기는 것은 청자의 특권입니다. 어디서든, 심지어 지리적으로 먼 문화권의 음악 텍스트를 결합함으로써 우리는 이러한 관계를 구축할 수 있습니다. 음악에서 상호텍스트성을 강화하거나 도입하는 테크닉에는 여러 가지가 있는데, 혼한 예로 어떤 음악 텍스트를 인용하거나 변주하는 두 가지를 들 수 있습니다. 두 대의 샤쿠하치를 위한 현대곡 하나를 들려드리겠습니다. 모로이 마코토(1930~)의 1965년작, 두 대의 샤쿠하치를 위한 <다섯 개의 대화>입니다. “조상들의 목소리로 하는 공격적 대화”라는 제목의 둘째 악장에서, 제1주자에게는 혼쿄쿠(本曲) 곡 “고쿠”를 인용하라고 지시

합니다. 악보를 제시하지 않았으므로 연주자는 자기가 좋아하는 곡의 어느 부분이든 자유로이 인용할 수 있습니다. 이 때 제2주자는, 전통적 테크닉을 쓰되 가능한 한 비(非)선율적인 방법으로 즉흥연주를 하라고 되어 있습니다. 이런 식으로 작곡자는 자기 작품을 전통 레퍼토리와 상호텍스트성의 관계 안에 의도적으로 자리매김하는 데 성공합니다(보기 2).

제 생각에는 이 보기가 음악 창작에 대한 일본인의 태도를 상징적으로 보여주는 것 같습니다. 전통적으로 일본 작곡가들은 신음악(musica nova), 그러니까 기존 양식과 완전히 동떨어진 새로운 음악양식을 창조하려 하지 않았습니다. 다케모토 기다유 1세(1651~1714)를 예로 들겠습니다. 그가 지극히 창조적인 음악가임은 의심할 나위가 없습니다. 그가 창시한 양식 곧 기다유부시는 분라쿠와 가부키 모두에서 끊임없이 연주돼 오고 있습니다. 1687년, 작품집을 펴내면서 그는 서문에 자기 고유 양식의 형성과 발전을 이렇게 설명했습니다. “어린 시절 내 귀에 들려온 모든 음악작품 가운데서 마음에 드는 악구들을 조심스럽게 고르고 배열하여 내 양식으로 발전시키고, 이를 손수 연주하는 것은 물론 제자들에게도 가르쳤다”(번역 인용자, Tokumaru 1991, 2000).

다케모토 기다유의 태도를 반영하듯, 뒤이은 기다유부시 작곡가들은 다른 음악 양식의 음악 텍스트를 끊임없이 차용했고, 그리하여 패턴의 수를 늘려 왔습니다. 다음 일본어 텍스트는 <젠지 에보시오리>라는, 타케모토 기다유 1세가 작곡한 장편 극음악에 나오는 기다유부시 곡 “후시미 풍경”을 로마자로 옮기고 번역한 것입니다. 각본을 쓴 사람은 동료인 지카마쓰 몬자에몬입니다. 이 짧은 도막은 이들이 상호텍스트성의 과정을 어떻게 구사했는지 보여줍니다. 괄호 속에 적은 이름은 이 인용패턴이 본디 속하는 양식을 가리킵니다.

고소테노 쓰마노 우아가이오(에도 레이제이): 옷자락 이불 삼아  
 시키네노 토코토 가타시카세(에도 레이제이, 계속됨): 바다에 깔고  
 가사오 보부노 히지 마쿠라(분야): 고깔 세워 바람 막고 팔베개한 여인아  
 무카시와 스이초 고케이니(효구): 예전엔 고대광실에 잠들었거늘(보기 3)

샤미센 연주자들은 자기네 성부의 음뿐 아니라 패턴의 이름까지 (타블라처 tablature로) 적는 습관이 있습니다. 다시 말해서, 그들은 기다유부시가 수많은 이질적 요소들을 포함하고 있다는 사실을 숨기지 않습니다. 심지어 오늘날도, 이러한 관습은 구두로는 물론 악보를 통해서도 스승에게서 제자에게로 전승됩니다. 이렇게 해서 직업음악가들은 자기네 음악이 촘촘한 상호텍스트성의 네트워크 속에 존재한다는 강한 의식을 끊임없이 공고화해 나가는 것입니다.

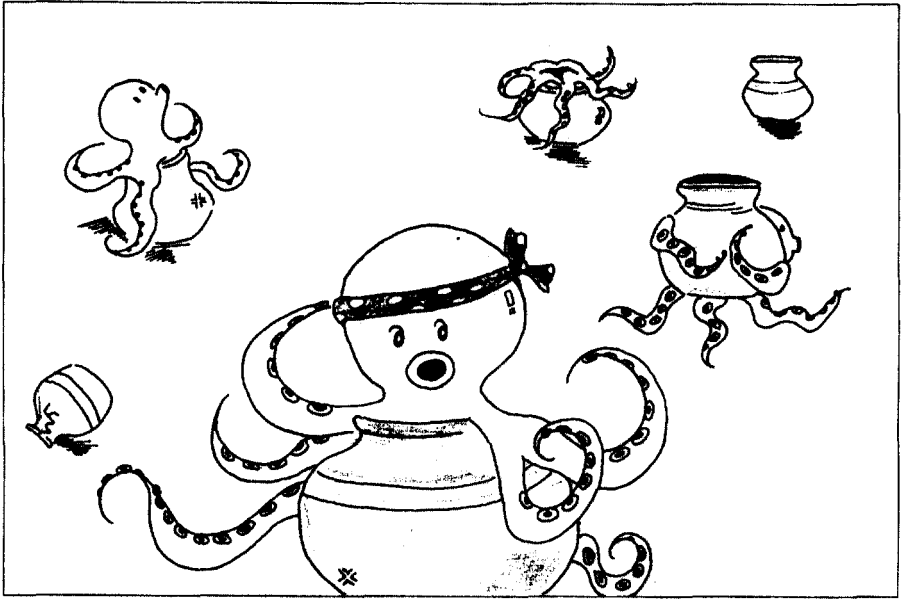
이제까지는 다른 음악양식들 사이에서 일어나는 상호텍스트성의 보기들을 들었습니다. 저는 이런 유형을 ‘양식간(inter-stylistic) 상호텍스트성’으로 분류합니다.



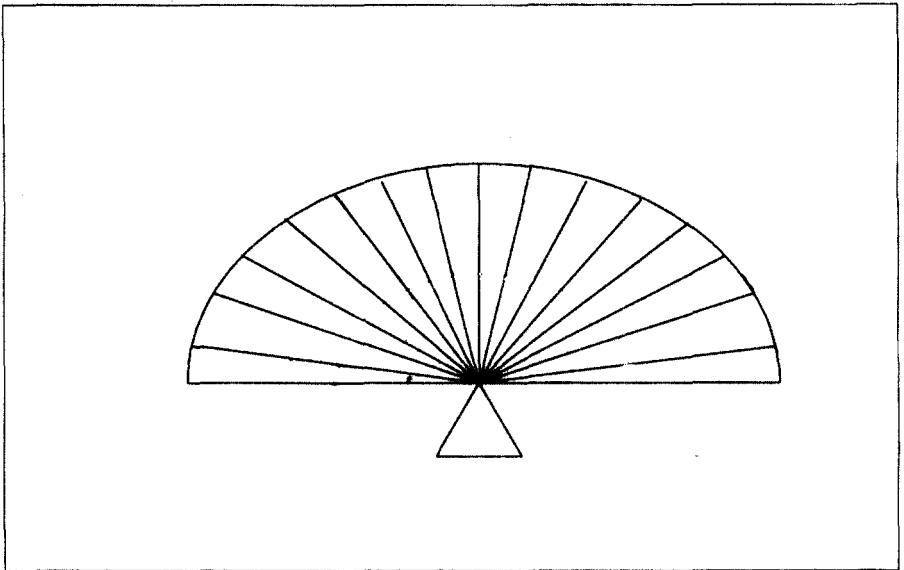
그러나 중요한 유형의 상호텍스트성이 하나 더 있는데, 이것을 저는 '양식내(intra-stylistic) 상호텍스트성'이라 부릅니다. 선 개의 선율패턴을 가진 음악양식이 하나 있고, 이 양식의 음악가들은 패턴의 결합으로 무수한 곡을 작곡할 수 있다고 합니다. 다시 말해서, 수많은 작품이 공통적으로 사용되는 패턴들에 의해 연결되어 있는 것입니다. 또 다른 샤미센 음악의 갈래인 나가우타를 예로 들겠습니다. 나가우타에서 '조(序)'라는 이름의 도입부를 들어봅시다(보기 4). 이 패턴 다음에는 용감한 무사 이야기가 나옵니다. 이 패턴의 기능이 한 편의 곡 또는 곡의 한 도막의 도입이다보니, 다른 많은 나가우타 곡들도 이와 똑같은 패턴을 똑같은 기능으로 씁니다. 예컨대, 여기서 이 패턴은 어떤 절(寺)의 유래 이야기의 서주로 쓰입니다(보기 5). 맥락과 무관하게 이들 곡은 공통 패턴에 의해 상호텍스트성 관계를 형성합니다. 양식내 상호텍스트성의 보기입니다.

두 유형의 상호텍스트성 모두 일본 연행예술에서 발견됩니다. 상호텍스트성 관계를 인식하기 위해 음악가들은 반드시 자기 양식은 물론 다른 양식의 음악 텍스트들까지 알아야 합니다. 그러나 일본의 주류 문화이론에 따르면, 음악가가 다른 양식을 안다는 것은 불가능합니다. 예를 들어, 사회학자 마루야마 마사오는 일본 문화와 서구문화의 구조 차이를 기술하기 위해 문어잡이 덩과 부채의 대조를 제안했습니다. 이 은유에 의하면, 일본의 음악 장르들은 문어잡이 덩처럼 서로 고립되어 있습니다(Maruyama 1961: 129-51)(그림 1, 2). 후에, 사회인류학자 나카네 지에는 일본 사회를 '수직' 조직으로 규정했습니다(Nakane 1973: 1-8). 나카네의 이론대로라면 한 음악가는 단 하나의 집단이나 양식에만 속할 수 있고, 음악집단이나 양식 사이를 이을 아무런 수평적인 교량도 없습니다. 두 이론 모두, 일본 음악 생활의 어떤 면을 이해하는 데 도움이 됩니다. 예를 들어 다른 음악장르, 다른 음악집단이나 하위집단이 동시에 존재하는 것을 이 이론들은 잘 설명해 줍니다. 저도 처음에는 두 이론에 매료되었으나, 상호텍스트성의 과정과 몇 가지 실질적 경험 때문에 회의적이 되었습니다. 후에 저는, 과거와 현재의 음악가들은 자기네가 직업적으로 연주하는 양식에 더해 다른 양식도 익힌다는 것을 깨달았습니다. 한 음악가가 몇 가지 양식을 실질적으로 알 수 있었고, 몇 가지 다른 집단에 속할 수 있었고, 지금도 그렇다는 말입니다. 명백히, 일본음악에 상호텍스트성이 널리 쓰이는 것은 다양한 양식의 동시적 공존 덕에 가능합니다. 그리고 다른 양식들의 존재는 음악가들의 집단지향적 성향에 의해 더 부추겨집니다. 그러나 음악의 경우 상호텍스트성은, 다른 방법으로는 접촉할 수 없었을 음악양식과 양식, 음악집단과 집단을 맺어주는 네트워크로 기능합니다.

성악의 경우에는 문학적 상호텍스트성도 고려에 넣어야 합니다. 중국 당시(唐詩)와 서사물들은 중국, 한국, 일본과 베트남 음악에 자주 쓰입니다. <겐지 모노가타리> 같은 일본의 일부 고토 곡들은 문학텍스트를 통해 이렇게 중국문학과 연결됩니다. 이러한 문학적 상호텍스트성의 과정이 중국의 강제에 따른 결과가 아니라



<그림 1> 문어잡이 돛 (일본의 문화형식)



<그림 2> 부채 (서양의 문화형식)

는 것을 짚고넘어가야 하겠습니다. 이것은 동아시아 나라들 사이에 나타나는, 과거 숭상의 표현인 것입니다.

중국, 한국, 베트남 음악에서 상호텍스트성에 관한 저의 연구는 여전히 초보적인 상태에 있습니다. 여러분 사이에서 또 다른 보기들을 배울 수 있다면 대단히 감사하겠습니다. 중국음악의 곡패(曲牌) 사용, 한국 판소리의 이백(李白) 시 사용, 베트남 민간악극에서 궁중음악 선율 사용 등이 언뜻 떠오르는 몇 가지 보기가 되겠습니다.

물론, 상호텍스트성은 동아시아에 국한되지 않습니다. 유럽 음악은 상호텍스트성과 관련하여 나름의 테크닉을 개발해 왔습니다. 그러므로, 상호텍스트성의 존재는 동과 서의 차이를 이해하는 효과적 수단은 아닙니다. 그러나 '상호텍스트성'의 패러다임으로 다양한 음악문화를 더 자세히 관찰하면 숨어 있는 유사성과 차이를 들춰볼 수 있을 것입니다. 최소한, 이러한 관찰은 우리로 하여금 동과 서 사이의 숨은 관계들을 알아차리게 할 것입니다. 숨은 관계를 찾는 이러한 태도가 미래에 점점 더 중요해질 것이라고 저는 믿습니다. 제 좌우명을 인용하면서 글을 마치고자 합니다: "reputare nihil insulatum(고립된 것은 생각하지 말라)."