

# Drumming in Java and Makassar, Indonesia —Structure, Process, and Experience—

R. Anderson Sutton  
*University of Wisconsin-Madison*

Musical structure, performance process, and aesthetic experience are inextricably linked. In Indonesia, best known musically for the large *gamelan* ensembles of Central Java and Bali, many varieties of percussion ensembles have proliferated. The artistic agenda of this diverse nation, still struggling to establish a cultural basis for unity, has been to stress shared underlying aesthetic principles and practices, while acknowledging surface diversity. In this article, however, I wish to consider contrasts in drum performance in two Indonesian cultures, Javanese and Makassarese. It is true that the Javanese *kendhang* and Makassarese *ganrang* are nearly identical in construction — they are both double-headed, barrel drums — and are played with similar techniques, employing a variety of left- and right-hand strokes. However, the differences in the process of performance and resultant musical structure are tremendous. These two cultural areas, Java and Makassar, have developed approaches to drumming that result in fundamentally different experiences, both for the drummers and for those who hear them. The differences emerge in the way drumming patterns are structured from discrete motifs, to the way drummers interact with other musicians, dancers, and (sometimes) audience. In this article I wish to explore these differences and the resulting contrasts in the experience of drumming, illustrated by examples from each area.

## Drumming in Javanese *Gamelan* Music

The core repertory of Javanese *gamelan* music is comprised of pieces known as *gendhing*, which are characterized in performance by multiple layers of related melody, structured into binary phrases marked by regular

punctuation on gong instruments. A performing group consists of somewhere between 8 and 24 percussionists, and, in addition, one player each for flute, fiddle, and zither, and between 3 and 10 vocalists. Regardless of the size of the ensemble, the musician most widely acknowledged as the director, who controls tempo, dynamic level, endings and transitions, is the drummer.<sup>1</sup> When accompanying dance or puppet theater (*wayang kulit*), the drummer often not only coordinates the tempo and dynamics to fit the dance or puppet movement, but plays drum patterns that accentuate the particular movements of the dancers or puppets.

Depending on the type of piece and the mood of the particular section of the piece, the drummer plays in one of three basic styles. For the calmest, he plays the largest drum alone (*kendhang gendhing*), with slow, sparse strokes (basically only three varieties: *dung*, *dang*, and *tak*, often interspersed with several soft “filler” strokes, *ket* and *tong*). For somewhat more animated pieces (or sections), he plays the largest and smallest (*kendhang ketipung*) in combination, at a faster piece (again, with the same three basic strokes and filler strokes).<sup>2</sup> And for the most lively pieces (or sections), including much dance and shadow-puppetry (*wayang kulit*) accompaniment, he plays a medium-sized drum (*kendhang ciblon* or sometimes the very similar but slightly larger *kendhang wayang*). This drum is capable of producing a much wider variety of sounds (*tung*, *lung*, *dlang*, *dlak*, *dak*, *det*, *gen*, *sut*, *hut*, *net*, *trung*, *tok*, in addition to the *dung*, *dang*, *tak*, *ket*, and *tong* of the other drums).

Playing the large drum alone, for the calmest, most refined pieces, is primarily an act of time keeping and requires good memory and meditative concentration. The strokes are sparse, similar in some ways to the slow, sparse *jangu* parts in Korean court music. The player needs to know the “form” of the piece, i.e., the pattern of gong punctuation; he does not need to have memorized the particular melody, although usually he would have.

<sup>1</sup>For further general introductory information on Javanese gamelan, see Lindsay 1992, Sorrell 1990, and Sutton 1993. For more detailed information on the role of the drummer, see especially Brinner 1995. In practice, the player of a lead melodic instrument — either the small gong-chime (*bonang*) or the fiddle (*rebab*) — may be said to “lead” the ensemble, not only by playing introductions and signaling transitions, but also by subtly controlling the tempo, nudging the other musicians to initiate tempo changes, which would then be directed by the drummer.

<sup>2</sup>Drum patterns involving the large drum alone are referred to as *kendhang setunggal* (lit. “one drum”) style; those involving the large and small drum in combination are referred to as *kendhang kalih* (lit. “two drum”) style. For “one drum” style, sometimes a second drummer plays a simple ostinato on the *ketipung*, but the main drum pattern is still the one heard on the “one (large) drum.”

What is important is playing the correct stroke on the correct beat, and signaling tempo changes when appropriate. In dance or puppetry accompaniment, the moments for such tempo changes are often signaled explicitly by a dance master, playing a wooden slit gong (*keprak*), or a puppeteer, knocking on the wooden puppet chest (*kothak*) or metal plates (*kecrèk*); but the drummer's patterns on the large drum do not alter in response to dance or puppet movement. Regardless of performance context, then, the playing of the large drum alone demands attention primarily to the progression of the pulse.

The *gamelan* musicians playing the main melody or its elaboration must follow the drummer's tempo changes, but otherwise need not know or pay much attention to his sequence of strokes. However, the players of the punctuating instruments, if they know the drum pattern, may anticipate their moments of punctuation not only by simply counting beats (e.g., *kenong*, which plays every 16 or 32 beats in many large, calm pieces), but also by playing at the appropriate moment in the drum pattern. As a rhythmic system, the drum and the gong punctuation work by contrast to one another — the punctuation is always regular (each type of instrument playing every certain number of beats, or middle of each 4-beat measure, etc.), whereas the drum part is always asymmetrical. For example, see the drum part for the first section (*mérong*) of a calm piece with 16 beats per *kenong* phrase (64 beats per large *gong*).

MM = ca. 40-44*	KEY: Gong instruments
beat: . . . . .	t = <i>kethuk</i>
gongs: . . . . . t . . . . .	N = <i>kenong</i>
drum: . . . . . D . . . . . T D d . . . . . D . . . . .	G = large gong
	<i>Kendhang</i> (drum)
beat: . . . . .	D = <i>dang</i>
gongs: . . . . . t . . . . . t . . . . . N	d = <i>dung</i>
drum: d d . . . . . d d . . . . . D . . . . . d T	T = <i>tak</i>
beat: . . . . .	
gongs: . . . . . t . . . . . t . . . . . N	
drum: D d D . . . . . d d D d . . . . . d D	
beat: . . . . .	
gongs: . . . . . t . . . . . t . . . . . N/G	
drum: d d . . . . . d D . . . . . d T D d	

\* normal settled tempo; same pattern is used during tempo changes and at faster tempos (up to ca. MM 80-92)

**Figure 1.** Drumming and gong punctuation for *Gendhing kethuk 2 kerep, mérong* section (for pieces in *sléndro* tuning system).

The same kind of contrastive relationship, between symmetrical gong punctuation and asymmetrical drumming, pertains in almost all pieces and styles of central Javanese drumming. Playing the two-drum style, while livelier, still requires memory and execution of a fixed pattern of drum strokes, albeit variable in some small detail. Yet the experience of playing the middle-sized drum, *ciblon*, contrasts somewhat with the other styles. *Ciblon* drumming is fundamentally “movement” accompaniment — i.e., it is an aural translation of dance or puppet movements, accentuating certain movements. Because *ciblon* playing is lively, exciting, and more variable in style, it is often used in music concerts that involve no dance or puppetry. Yet even when there is no dancer present, for example, the *ciblon* drumming is constituted from dance patterns (*kembangan*), and a knowledgeable listener can actually visualize a precise choreography by hearing the *ciblon* drum patterns. This may be comparable in some ways to the use in Korean *sanjo* of the *jangdan* (rhythmic patterns), many of which are also used for dances, such as *salpuri*, although the relationship between dance movements and drum patterns is not nearly as specific in Korea as in Java.

The *ciblon* drummer’s experience, of course, varies depending on whether he is accompanying an actual dance, a shadow puppet performance, or just playing for a music concert. Yet in all these cases, he is still playing asymmetrical patterns against symmetrical gong punctuation and melody constructed in units of four beats (*cf.* Maceda 2001). The other musicians may experience it in basically the same way as drumming on the large drum, or two drums — i.e., the melody players only need to follow the tempo set by the drum, and the gong-punctuating players can listen to the sequence of patterns as a guide to playing their parts, though they can also simply count or relate it to the progression of basic melody tones.<sup>3</sup>

Drummers tell me that they do not pay special attention to any particular instrument, other than selective attention at certain points to the rebab (fiddle) or bonang (gong-chime), which are recognized as “melodic leaders” and which not only can signal transition from one section or piece to another, but also can sometimes nudge the drummer to increase or slacken

<sup>3</sup>The degree to which experience is “shared” can be debated from a number of perspectives. No two individuals, no matter how similar their cultural background, have identical experiences of anything. But I believe Bruner overstates the case when he notes that “We know that participants in a performance do not necessarily share a common experience or meaning; what they share is only their common participation” (1986: 11). In absolute terms, this would seem to be correct, but verbal accounts and interpretations of experiences deriving from shared participation strongly suggest that experiences can be very similar, particularly of formalized, culturally-sanctioned events such as musical performances.

the tempo. Otherwise, the drummer's focus is partially on the overall sound and rhythmic progression of the ensemble and partially detached, as he works his way through his patterns, which in almost all cases are independent of the particular piece being played. (A few pieces have unique drumming patterns, identified individually by the title of the piece and referred to in general as *kendhangan pamijèn*, literally, "unique drumming pattern(s)."

When I first began studying Javanese drumming, my teacher had me practise by singing the tones of the melody of a particular piece while saying the names of the drum strokes.<sup>4</sup> For example, here is how I learned the drum pattern known as *bubaran* (a formal structure with 16 beats per gong) with the melody known as *Bubaran Udan Mas*.

This was very helpful in getting me to play the drum correctly for that piece, but when he asked me to play the same pattern while the gamelan

introduction (*buka*):

Javanese cipher notation:	7	7	7	5	6	7	2
Western pitch approximation:	b	b	b	G#	a	b	d#
Javanese drum syllables (as sung for learning)							tak

MM = ca. 80-92								
JCN:	2	7	6	5	6	7	6	5
WPA:	d#	b	a	G#	a	b	a	G#
JDS:	tak	ketak	dung	dang	takdung	dung	dung	dung

first phrase (*gongan A*):

JCN:	6	5	3	2	6	5	3	2
WPA:	a	G#	E	D#	a	G#	E	D#
JDS:	dung	dung	dungdang	dungdung	dung	dungdang		

JCN:	3	3	2	3	6	5	3	2
WPA:	E	E	D#	E	a	G#	E	D#
JDS:	dungdung	dung	dungdang	dungdangdungdang	dungdang			

second phrase (*gongan B*), ending pattern (*suwuk*):

JCN:	7	5	6	7	5	6	7	2
WPA:	b	G#	a	b	G#	a	b	D#
JDS:	Takdung	dung	dung	dang	takdung	dungdang	ketakdungdang	

JCN:	2	7	6	5	6	7	6	5
WPA:	D#	b	a	G#	a	b	a	G#
JDS:	dungdang	takdung	ket	dung	takdang	dung	dang	dungdung

**Figure 2.** Drum Mnemonics for *bubaran* drum pattern, with melody of *Bubaran Udan Mas*, *pélog pathet barang*, shown in Javanese cipher notation with approximate Western pitch equivalents.

<sup>4</sup>Cf. the presence of melody instrument players at drum lessons for Balinese *gamelan beleganjur* described by Bakan (1999: 291).

ensemble played a different piece, I had a difficult time at first. He did not find this unusual, but said I would need to separate the drumming from the particular melody in my mind, and learn the drumming so thoroughly that I could sing or play it with any melody.

What about audiences? Knowledgeable audiences, like the other musicians in the ensemble, even if they have do not know the drumming part fully, will not listen to the drumming in search of originality or surprise. Good drummers are evaluated primarily on their ability to direct tempo (set a good tempo and signal changes at the appropriate moments), produce good sound quality in their drum strokes (clean sounds and clear distinction between timbres), execute their drum patterns correctly, and respond instantly to signals and movements in dance and shadow-puppetry accompaniment. Individual variation is acceptable to some small degree, but not highly valued. In fact, it is negatively valued if it begins to obscure the expected sequence of “basic” strokes in the sparser drumming, or the identity of the patterns in *ciblon* drumming. Only in rare circumstances will a drummer modify his playing in response to audience reaction, and even then only slightly.<sup>5</sup>

In accompanying a dance whose choreography has been fixed prior to performance (most court dances and even some folk dances fit this category), the drummer need not even look very closely at the movement, but simply plays from memory, following the signals from the *keprak* for tempo changes. Yet for shadow puppetry, much is determined at the moment of performance, requiring the drummer to pay very close attention to the actions, the words, and especially the percussive signals of the puppeteer. This is by far the most dynamic of the various contexts in which Javanese drummers perform and is certainly the most challenging for the drummer and the most exciting for the audience. Dance-dramas may also involve some level of spontaneity in performance, though usually not as much as in shadow puppetry. In either case, the drummer cannot lose himself in calm, inner mediation, playing his own pattern detached from the immediate circumstances of the performance. Thus, we might say that the experience of the drummer is determined not merely by the structure of the music itself, but by interactive demands of the particular context of performance, involving a marked difference between situations where the

<sup>5</sup>In informal gamelan sessions (*klenengan* or *uyon-uyon*), which often involving drinking of alcohol and a joking back and forth between musicians and listeners, a drummer might suddenly play loud, or alter a pattern, in order to make the audience and other musicians laugh, but even in this context he could not radically alter his part without confusing his musicians.

drummer is largely in control and those in which he must respond, almost instantaneously, to cues from others (puppeteer, dance master, or dancers).

### Drumming in Makassarese *Pakarena* Ensemble

In Makassar, South Sulawesi, located more than 1000 kilometers northeast of Java, the approach to drumming is quite different — in structure, process, and resulting experience. Makassar has no large ensemble comparable to gamelan. Its double-headed drums, *ganrang*, are played in small ensembles consisting of, minimally, two *ganrang* and one double-reed aerophone (*puik-puik*). This core ensemble is often augmented by one gong (*dengkang*), one wooden slit gong/idiophone (*kattok-kattok*), and one or two additional drums (see further Lathief 1980 and Sutton 2002). The ensemble, whether as small as three or as large as seven, may accompany the remarkably slow and graceful *pakarena* group female dance, provide music at various stages in an elaborate wedding ceremony, be carried and played in procession, or perform virtuosic music (mostly derived from *pakarena* accompaniment) for entertainment. Sometimes, especially in the early sections of the wedding ceremony accompaniment, the drumming is slow and sparse, and the music is calm. The processional music is usually moderate in tempo. However, the music for *pakarena* is mostly very lively, thunderously loud, and very often dazzlingly fast, contrasting markedly with the dance it accompanies.<sup>6</sup>

How is the drumming structured? In all contexts, it consists of two interlocking parts.<sup>7</sup> The lead part (*appalari*) is played by one drummer, usually the most experienced. He signals endings (usually abrupt stops) and transitions from one rhythmic pattern to another, the sequence of which is not fixed prior to performance. Between the moments when he is providing signals, his part is largely improvised, especially in the faster tempos. The other part (*attannang*), usually played by one drummer but sometimes by several, moves from one short ostinato pattern (*lerassang*) to another, always in response to the lead. The lead drummer constructs his improvisations to interlock with the ostinato part. In this tradition, variety and originality are highly valued. Comments about the best drummers I witnessed usually stressed the lead drummer's ability to produce a stream

<sup>6</sup>Makassarese themselves note this marked contrast and interpret it as an artistic representation of gender differences. On the dance, see further Lathief and Sumiani 1995; on the music, see Sutton 2002.

<sup>7</sup>In Bali, many ensembles include two drummers, playing fast interlocking patterns. I think it safe to propose for Makassar, as Tenzer notes for Bali, that among musicians, drummers constitute "a uniquely prestigious minority" (Tenzer 2000: 250).

	<b>Introduction: MM = ca. 480-492</b>			
AT		. . . . D . D .		
AP	P . t K t K t K	t . t . K D . K		
	<b>Ostinato:</b>			
AT	K . K . D . D .	K . K . D . D .	K . K . D . D .	(etc.)
	<b>Variations:</b>			
AP	t . k . K D . K	t . k . K D . K	t . k D t K t K	
AP	t . k K . D . K	t . t K . D . K	t . t K . d . K	
AP	t K . D . K t k	t K . D . K t k	t K . D . K . K	
AP	t . K . K D . K	t . . . K K . k		
	<b>Signal to end:</b>			
AT	K . K . D . D .	K . K . D . D .	K . K . D . D .	K
AP	. K . D . K . D	. K . D . K . D	K . K t K D . K	t

Key: loud strokes: D = deng; P = plak; K = kak;  
 soft strokes: t = tak; k = ket; d = det  
 AT = *ganrang attannang*; AP = *ganrang appalari*

**Figure 3.** *Ganrang* drumming, *tumbuk rua* pattern, short example, as played and taught by Daeng Mile, Kalasekrena, Gowa, South Sulawesi, July 1994.

of different patterns that complemented the ostinatos. Figure 3 provides a brief example transcribed from a recording I made in 1994 for study purposes; normally a single rhythmic pattern — i.e., one ostinato — would be played many more times, lasting several minutes, at least.

From an abstract, analytical perspective, one could liken the lead drumming's asymmetrical structure to Javanese drumming, and the ostinato drumming to Javanese gong punctuation (in its symmetrical, repeating structure), but the process of creation and the resulting experience are completely different. In Makassar, the drummers are engaged in an intense interaction, with a high degree of spontaneity. Though they do not sit looking intently at one another, their aural focus is, they told me, almost entirely directed towards the other drummers. An ostinato drummer listens intently for the signal to which he must respond almost instantaneously, and the lead drummer listens intently to the ostinato drumming as a referent around which to play his often highly syncopated variations. The other instrumentalists play their rhythmic or melodic patterns in response to the drumming. The flexibility in sequence of rhythmic patterns (*lerassang*) and number of repetitions of each requires intense concentration on the part of all musicians, comparable to the process of accompanying shadow



puppetry or dance-drama in Java, but with a greater degree of unpredictability in the Makassarese ensemble.

## Conclusion

From my perspective as a student of drumming in both cultures (Java in the 1970s and 1980s, Makassar in the 1990s), I found the experience remarkably different. Much of my learning efforts in Java were toward memorization, but in Makassar towards intense listening and instantaneous reaction. I could easily practice Javanese drumming by myself; but for Makassarese drumming it was too simple just to play the ostinatos alone and quite difficult to play lead drum patterns without someone providing the ostinato. I believe these two kinds of contrasting orientations can be theorized as two ends of a kind of continuum by which other drumming, at least in Asia, can be analyzed and the experience of drumming understood. For example, in Thai *pi phat* or *mahori* the drums play mostly memorized, asymmetrical patterns against a symmetrical, binary punctuation pattern,<sup>8</sup> whereas in Korean *pungmul* or *samulnori*, percussionists must focus intensely on each other's rhythms, particularly that of the small gong (*gwaenggwari*), with other musicians (such as *piri*) responding to the percussion, rather than the other way around.<sup>9</sup>

In the traditions where the details of structure are not set prior to performance, where tempos are fast, and where interaction and variation are stressed, the experience produced — for listeners, but especially for the drummers themselves — is intense, tightly focused, and something fundamentally different from simply “playing a part.” In some ways, then, it seems that not only rhythmic structures, but musical experience itself may vary substantially between neighboring cultures, or even within a given culture, whereas some traditions separated by great geographical and cultural distance may require similar processes of performance, resulting in similar musical experiences. Here I have stressed contrasts, but I would propose that a team of researchers, paying close attention to the ways musicians and audiences react and verbalize about their experiences, might fruitfully compare the drumming in diverse Asian traditions and find unexpected similarities. I am not attempting to argue for any music as a

<sup>8</sup>On Thai ensemble music, see further Morton 1976 and Miller 1998. For an excellent survey of drumming and other percussive patterns in various musical traditions of mainland Southeast Asia, see Becker 1968.

<sup>9</sup>For further description of Korean folk percussion ensembles, see Im and Yi 1986, Kim Duk-su *et al.* 1998, and Howard 1989.

universal language, but believe that drumming, particularly when independent from culturally specific scales, modes, and tonal ornamentation, may provide the greatest potential for cross-cultural musical comparison.

## References Cited

Bakan, Michael

1999 *Music of Death and New Creation: Experiences in the World of Balinese Gamelan Beleganjur*. Chicago: University of Chicago Press.

Becker, Judith

1968 "Percussive Patterns in the Music of Mainland Southeast Asia." *Ethnomusicology* 12(2): 173-191.

Brinner, Ben

1995 *Knowing Music, Making Music: Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.

Bruner, Edward

1986 "Introduction." In *The Anthropology of Experience*, edited by Victor Turner and Edward Bruner. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Howard, Keith

1989 *Bands, Songs, and Shamanistic Rituals: Folk Music in Korean Society*. Seoul: Royal Asiatic Society, Korea Branch.

Im Seok-jae and Yi Bo-hyung

1986 *Pungmulgut*. Seoul: Pyeongminsa.

Kim Duk-su, Yi Kwang-su, and Kang Min-seok

1998 *Samulnori 1, 2, 3*. Seoul: Samho.

Lathief, Halilintar

1980 *Alat-alat Musik Tradisional Sulawesi Selatan* [Traditional Musical Instruments of South Sulawesi]. Yogyakarta: LBS.

Lathief, Halilintar, and Niniek Sumiani HL

1995 *Pakarena: Sebuah Bentuk Tari Tradisi Makassar* [Pakarena: A Form of Traditional Dance of Makassar]. Pustaka Wisata Budaya. Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Lindsay, Jennifer

1992 *Javanese Gamelan: Traditional Orchestra of Indonesia*, 2<sup>nd</sup> ed. New York and Singapore: Oxford University Press.

Maceda, Jose

2001 "The Structure of Principal Court Musics of East and Southeast Asia." *Asian Music* 32(2): 143-178.

Miller, Terry E.

"Thailand." In *The Garland Encyclopedia of World Music*, Volume 7: Southeast Asia, edited by Terry E. Miller and Sean Williams. New York: Garland.

Morton, David

1976 *Traditional Music of Thailand*. Berkeley: University of California Press.

Sorrell, Neil

- 1990 *Guide to the Gamelan*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Sutton, R. Anderson
- 1993 *Variation in Central Javanese Gamelan: Dynamics of a Steady State*. DeKalb, Illinois: Northern Illinois University, Center for Southeast Asian Studies.
- 2002 *Calling Back the Spirit: Music, Dance, and Cultural Politics in Lowland South Sulawesi*. New York: Oxford University Press.
- Tenzer, Michael
- 2000 *Gamelan Gong Kebyar: The Art of Twentieth Century Balinese Music*. Chicago: University of Chicago Press.

# 인도네시아 자바와 마카사르 음악의 북 연주

## — 구조와 과정, 그리고 체험 —

앤더슨 서튼(위스컨신 메디슨 대학)

강혜진 옮김(서울대 석사과정)

음악적 구조와 연주과정 그리고 미학적 체험은 끊을 수 없이 연결되어 있다. 자바 중부와 발리의 큰 가믈란 합주가 음악적으로 가장 잘 알려져있는 인도네시아에서는 타악기 합주 종류가 급격히 불어나고 있다. 이 나라의 예술적인 협의사항은, 여전히 일치의 문화적 기초를 세우기 위해 투쟁하고 있지만, 표면적인 다양성은 인정하면서, 근원적인 미학적 원리와 실제로 나뉘지도록 압력을 넣어왔다. 자바와 마카사르의 전통적인 의상과 연극 양식이 상대편으로부터 쉽게 구분이 되는 반면 인도네시아의 음악가들과 문화이론가들은 둘간의, 특히 북 연주에 있어서 중요하고 심각한 유사성을 놓고 논쟁하고 있다. 자바의 켄당과 마카사르의 간랑—머리부분이 둘로 되어있고, 불룩한 통모양의 북—이 구조상으로 그리고 기본적인 연주기법상으로—주로 맨손을 쓰는 다양한 스트로크—일치하는 것은 사실이다. 그러나 연주 과정과 그 결과로서 생기는 음악적 구조의 차이는 대단하다. 이들 두 문화적 지역인 자바와 마카사르는 북 연주자들과 청중들에게 근본적으로 다른 경험을 주는 북연주에 접근하기 위해 발전되어왔다. 북을 연주하는 패턴에서 드러나는 차이는 분리된 선율동기로부터 조성되는데, 북 연주자들이 다른 연주자나 무희들 그리고 (때때로) 청중들과 주고 받는 방법이 그것이다. 본고는 이 차이점을 탐구하여 북 연주의 경험에서 대비점을 얻어내고, 각 지역에서 몇 가지의 실례를 들어 설명할 것이다.

### 자바 가믈란 음악에서의 북 연주

자바 가믈란 음악에서 핵심적 연주곡목은 '젠딩'으로 알려져 있는 곡들로 이루어져있는데, 그 곡들은 여러 겹의 관련된 선율에 의한 연주와, 공(gong)으로 규칙적인 구두점을 표시해 주는 두 개의 악구로 구성되는 특징을 지닌다. 연주단은 대

락 8명에서 24명의 타악연주자들과 피리, 피들, 지터 연주자 각 한명씩과, 3명에서 10명 정도의 성악연주자를 더해서 이루어진다. 합주단의 규모와 상관 없이 빠르기와 다이내믹의 정도, 종지와 전조를 조절하는 지휘자로 인정되는 연주자는 북연주자이다.<sup>1</sup>

춤이나 인형극 와양 쿨릿을 반주할 때, 북 연주자들은 종종 빠르기와 다이내믹을 춤이나 인형의 움직임에 맞추어 조절할 뿐만 아니라 특별한 움직임을 강조하는 북의 패턴을 연주한다.

곡의 타입과 곡 중 특별한 부분의 분위기에 따라서 북 연주자는 세가지의 기본적인 스타일 중에 하나를 연주한다. 고요한 곡에서는 북 연주자가 가장 큰 북(*kendhang gendhing*) 만을 가지고 느리고 드문드문하게 스트로옥 주법으로 연주한다(기본적으로 'dung', 'dang', 'tak'의 세 가지 변주만이 있다: 여기에 몇가지 "보충된" 스트로옥인 'ket'와 'tong'을 섞는다). 약간 더 활기찬 곡(또는 부분)에서는 북 연주자가 가장 큰 북과 가장 작은 북(*kendhang ketipung*)을 빠른 곡(다시 동일한 세가지 기본 스트로옥과 보충 스트로옥으로)에서 병주로 연주한다.<sup>2</sup>

그리고 많은 춤과 그림자극(와양 쿨릿) 반주를 포함해서, 가장 활기찬 곡(또는 부분)을 연주할 때는, 북 연주자가 중간 크기의 북(*kendhang ciblon* 또는 때로 가장 유사하지만 약간 큰 *kendhang wayang*)을 연주한다. 이 북은 가장 다양한 소리의 변주를 만들어낼 수 있다(*tung, lung, dlang, dlak, dak det, gen, sut, hut, net, trung, tok*, 그리고 다른 북들의 *dung, dang, tak, ket, tong* 등이 있다).

가장 고요하고, 정제된 곡을 위해서 큰 북만을 연주하는 것은 주로 시간을 지키는 행동이며, 좋은 기억력과 명상적인 집중력을 요한다. 스트로옥 주법은 드물게 쓰며 한국 궁중음악에서 장구부분과 그 방법이 유사하다. 연주자는 곡의 모양을 알아야 한다. 예를 들면, 공(*gong*) 구두점의 패턴: 연주자는 비록 늘 그렇게 하는 것일지라도 특정한 선율을 기억해야 할 필요는 없다. 중요한 것은 정확한 박자에 정확한 스트로옥을 하는 것이며, 빠르기의 변화를 적당한 때에 알려줘야 한다는 것이다. 춤이나 인형극의 반주에서 그러한 빠르기 변화의 순간은 종종 가는 나무 *gong, keprak*를 연주하는 춤 매스터나 나무 인형의 가슴인 *kothak*나 금속 접시인 *kecrèk*를 두드리는 인형 움직이는 사람에게 의해서 명백하게 신호로 주어진다; 그러나 북 연주자는 춤이나 인형의 움직임에 대한 반응으로 패턴을 바꾸지 않는다. 연

<sup>1</sup>자바 가물란의 더 일반적이고 개괄적인 정보를 위해서는 Lindsay(1992), Sorrell(1990)과 Sutton(1993)을 보라. 북 연주자의 역할에 대한 더 상세한 정보를 위해서는 특별히 Brinner(1995)를 보라.

<sup>2</sup>큰 북만을 포함하는 북 연주 패턴은 *kendhang setunggal*(북 한개라는 말) 양식이라 한다. 크고 작은 북의 병주를 포함하는 그것들은 *kendang kalih*(북 두 개라는 말) 양식이라 한다. "북 한개" 양식을 위해서 때로는 두번째 북 연주자가 작은 북으로 간단한 오스티나토를 연주하기도 한다. 그러나 중요한 북 패턴은 여전히 한 번씩 들리는 큰 북이 연주한다.

주의 흐름에 상관 없이, 큰 북의 연주는 계속되는 고동소리로 집중할 것을 요구한다.

주선율이나 장식선율을 연주하는 가물란 연주자들은 반드시 북 연주자의 빠르기 변화를 따라야 하지만 다른 점에서는 연주자의 연속된 스트로옥을 알거나 그다지 집중할 필요는 없다. 그러나 구두점을 찍어주는 악기의 연주자는 만약 그들이 북의 패턴을 알고 있다면 단순히 박자를 세어서만이(예를 들어, 많은 크고 고요한 곡에서 첨농은 매 16박 또는 32박마다 연주한다)아니라, 북 연주 패턴에서 적당한 순간에 연주를 해서, 구두점을 찍어야 할 순간을 알아챌 수 있을 것이다. 리듬의 체계로서, 북과 공의 구두점은 서로 대비를 이룬다. 구두점은 항상 규칙적이다(각각의 악기는 매 특정한 박자나 매 4박자 등등의 중간에서 연주를 한다). 그런데 북 부분은 항상 비대칭적이다. 예를 들어 고요한 곡(보기 1)의 첫 번째 부분의 북 부분을 보아라.

MM = ca. 40-44*	KEY: Gong instruments
beat: . . . . .	t = <i>kethuk</i>
gongs: . . . . . t . . . . . N	N = <i>kenong</i>
drum: D . . . . . T D d D D	G = <i>large gong</i>
	<i>Kendhang (drum)</i>
beat: . . . . .	D = <i>dang</i>
gongs: . . . . . t . . . . . N	d = <i>dung</i>
drum: d d . . . . . d d D d d T	T = <i>tak</i>
beat: . . . . .	
gongs: . . . . . t . . . . . N	
drum: D d D . . . . . d d D d d D	
beat: . . . . .	
gongs: . . . . . t . . . . . N/G	
drum: d d . . . . . d D d T D d	

\* normal settled tempo; same pattern is used during tempo changes and at faster tempos (up to ca. MM 80-92)

<보기 1> 북과 공의 구두점

대칭적인 공의 구두점과 비대칭적인 북 사이의 유사한 종류의 대조적 관계가 대부분의 모든 북 연주곡과 북 연주 스타일에 적합하다. 두 북의 스타일을 연주하는 것은 더 활기찬 반면, 작은 세부선율에서는 다양하더라도, 여전히 기억력과 고정된 패턴의 연주솜씨가 필요하다. 그러나 중간 크기의 북인 사이블론을 연주하는 체험은 다른 스타일과는 다소 대조를 이룬다. 사이블론 북 연주는 기본적으로 춤 동작의 반주이다. 예를 들어, 그것은 춤이나 인형의 움직임에 대한 청각적인 전조이며 특별한 움직임을 강조해준다. 사이블론이 활발하게, 흥미진진하게, 그리고 좀더 다양한 스타일로 연주하기 때문에, 그것은 종종 춤이나 인형 없이 음악 공연

으로 사용되기도 한다. 그러나 무희가 나오지 않더라도 예를 들어 사이블론 연주는 춤의 패턴(*kembangan*)으로 구성된다. 그리고 지식이 있는 청중은 사실 사이블론 북의 패턴을 들음으로써 정교한 춤동작을 그려볼 수 있다. 이것은 장단(리듬 패턴)이 있는 한국의 산조와 비교할 수 있다. 비록 춤의 움직임과 북 패턴과의 관계가 자바에서처럼 그렇게 명확하지는 않을지라도, 산조 중 상당량이 살풀이와 같은 춤에도 사용된다.

사이블론 연주자들은 물론 그가 실제 춤과 그림자극을 반주하거나 또는 단지 음악 공연에서만 연주하는가에 따른 변화를 경험한다. 그러나 모든 경우에 그는 여전히 네 박자 단위로 이뤄진 균형잡힌 공의 구두점과 선율에 대해서 불균형적인 패턴을 연주한다(비교, Maceda 2001). 다른 연주자들은 기본적으로 큰 북이나 두 개의 북이 연주되는 것과 같은 방식으로 그것을 경험할 것이다. 예를 들어, 선율을 연주하는 연주자들은 북에 의해 맞춰진 빠르기만 따르던 된다. 그리고 구두점을 찍어주는 공 연주자들은 그들의 파트를 연주하도록 안내해주는 패턴의 연속을 들을 수 있다. 비록 그들이 기본선율의 음조를 단순히 세거나 할 수 있겠지만 말이다.<sup>3</sup>

북연주자들은 그들이 어떤 특정한 악기에 특별히 주의를 기울이지 않는다고 말해주었다. 특정한 시점에 레밤[피들]이나 보낭[공 차임]에 선택적으로 주의를 기울이기 보다, 그것은 “선율을 이끄는” 악기로 인식되고 한부분이나 한 곡에서 다른부분이나 곡으로 옮겨가는 것을 알려줄 수 있을 뿐만 아니라 북 연주자가 빠르기를 몰아가거나 늦추도록 때때로 주의를 끌 수 있다. 그렇지 않으면 북 연주자의 초점은 일부는 전면적인 합주의 모든 소리와 리듬진행에 맞추고, 일부는 분리될 것이다. 이는 그가 자신의 패턴을 통해서 작업을 진행시키기 때문인데 그것은 거의 모든 경우에 연주되는 특징곡에 달려있다.

내가 처음 자바의 북 연주를 연구하기 시작했을 때 나의 선생님은 북 스트로우들의 이름을 말하는 대신에 특정한 곡의 선율의 음조를 불러서 연습하게 했다.<sup>4</sup>

〈Bubaran Udan Mas〉로 알려진 선율과 함께 내가 버바란(*bubaran*, 16박의 구조)으로 알려진 북의 패턴을 어떻게 배웠는지 예를 들겠다. 이것은 내가 그 곡을 정확하게 연주하기 위해서는 매우 도움이 되었지만, 그가 나에게 가물란 합주가

<sup>3</sup>경험을 공유하는 정도는 얼마간의 전망을 통해 검토될 수 있다. 어떤 두 사람도, 그들의 음악적 배경이 동일하더라도, 동일한 체험을 하지 않는다. 그러나, 나는 브루너가 “연주에 참가하는 사람들이 일상적인 경험이나 의미를 나눌 필요가 없다는 것을 안다: 그들이 나누는 것은 오로지 그들의 일상적인 참여 뿐이다.”라고 적은 것은 과장이라고 믿는다(1986: 11). 절대적으로 말하면, 이것은 맞게 보일 수 있다. 그러나 공유된 참여로부터 빼앗긴 체험의 언어적 기술과 체험은, 음악 연주와 같은 문화적으로 허가된 이벤트처럼, 체험이 매우 동일하고 특별히 모양을 갖춘 것을 강력하게 제시한다.

<sup>4</sup>탈리의 가물란 *beleganjur*의 북 수업에서 선율악기 연주자의 존재는 바칸에 의해 서술되었다(1999: 291).

다른 곡을 연주하는 동안 같은 패턴을 연주하라고 요청했을 때, 나는 처음에는 어려웠다. 그는 이것이 이상하다는 것을 알지 못했지만 내가 내 머리 속의 특정 선율로부터 북 연주를 분리해 내어야 하며, 어느 선율로도 부르거나 노래할 수 있도록 충분히 북을 배워야 한다고 말했다.

introduction (*buka*):

Javanese cipher notation: 7 7 7 5 6 7 2  
 Western pitch approximation: b b b G# a b d#  
 Javanese drum syllables (as sung for learning) tak

MM = ca. 80-92

JCN: 2 7 6 5 6 7 6 5  
 WPA: d# b a G# a b a G#  
 JDS: tak ketak dung dang takdung dung dung dung

first phrase (*gongan A*):

JCN: 6 5 3 2 6 5 3 2  
 WPA: a G# E D# a G# E D#  
 JDS: dung dung dungdang dungdung dung dungdang

JCN: 3 3 2 3 6 5 3 2  
 WPA: E E D# E a G# E D#  
 JDS: dungdung dung dungdang dungdangdungdang dungdang

second phrase (*gongan B*), ending pattern (*suwuk*):

JCN: 7 5 6 7 5 6 7 2  
 WPA: b G# a b G# a b D#  
 JDS: Takdung dung dung dang takdung dungdangketakdungdang

JCN: 2 7 6 5 6 7 6 5  
 WPA: D# b a G# a b a G#  
 JDS: dungdangtakdung ket dungtakdung dung dang dungdung

<보기 2> 바바란의 북 패턴

칭중은 어떠한가? 지식이 있는 칭중들은 합주의 다른 연주자들처럼 비록 그들이 북 파트를 완전히 알지 못하더라도 독창성이나 신기한 일을 찾아 북 연주를 들으려고 하지 않을 것이다. 훌륭한 북 연주자는 무엇보다 빠르기를 지휘하는 능력(적당한 빠르기를 정하고 적절한 시점에 변화를 알리는 것), 북을 스트로옥하면서 좋은 소리를 내는 능력(깨끗한 소리와 음색간의 구분을 명확하게 하는 것), 북의 패턴을 정확하게 연주하는 능력, 그리고 춤과 그림자인형극 반주에서 신호와 움직임에 즉시 반응하는 능력으로 평가받는다. 개인적인 변주는 적은 정도로는 허용되지만 많이는 안 된다. 사실 가끔 치는 북 연주에서 예상되는 기본적 스트로옥의 진행을 모호하게 하기 시작하거나 사이블론 북 연주에서 패턴의 정체성을 모호하게 하기 시작한다면 부정적으로 평가받는다. 단지 드물게 북 연주자가 칭중의 반응에 따라서 자신의 연주를 바꾸게 되는데 그럴 때라도 아주 약간일 뿐이다. 비공식의



가물란 연주자인 경우 종종 술을 마시고 연주자들과 청중들 사이를 왔다갔다 하면서 장난을 치기도 하는데, 북 연주자는 아마도 청중을 웃기기 위해서 갑자기 크게 연주하거나 패턴을 바꾸기도 할 것이다—그러나 이런 때조차 그의 연주자들을 혼란시켰으면 반드시 그 부분을 급격히 바꾼다.

이전의 공연에 안무가 고정된 춤(대부분의 궁중무용과 일부 민속무용은 이 범주에 든다)을 반주하면서 북 연주자는 움직임을 아주 자세하게 볼 필요는 없고 단순히 빠르게 변화를 위해서 케프락의 신호를 따라 기억을 더듬어 연주한다. 그러나 그림자극에서는 많은 것이 공연 순간에 결정되는데 북 연주자는 행동, 대사, 특히 인형의 충격에 의한 신호에 매우 주의를 기울여야 한다. 이는 자바 북이 연주되는 다양한 흐름 중에서도 단연 최고의 역동성을 지니며 북 연주자에게는 확실히 가장 도전적이며 청중에게는 가장 흥분되는 것이다. 무용극도 그림자극 만큼은 아니지만 어느 정도 공연에 자연스러움을 지닌다. 어느 경우든 북 연주자는 자신만의 중요한 내부의 조정을 잃지 않고 공연에서 갑작스런 상황으로부터 분리된 그만의 패턴을 연주해야 한다. 그러므로 북 연주자의 경험은 단순히 음악 자체의 구조로 결정되는 것이 아니라 북 연주자가 크게 지배를 받는 상황과 다른 이들(인형, 춤 매스터, 또는 무희들)의 신호에 거의 동시에 그가 응답해야 하는 상황들 간의 뚜렷한 차이를 포함한 공연의 특정한 흐름에서 상호작용하는 요구에 의해서 결정되는 것이다.

## 마카사르의 파카레나 합주의 북 연주

마카사르, 남 술라베시는 자바 북동쪽으로 1,000km 떨어진 곳에 위치하였는데, 북 연주에 대한 접근은 구조와 과정 그리고 결과로 일어나는 경험 면에서 꽤 다르다. 마카사르에는 가물란에 견줄만한 대규모의 합주가 없다. 머리가 두 개인 북인 간랑은 가장 적게는 간랑 둘과 겹 리드공명악기[puik-puik] 하나만으로 이루어지는 소규모 합주에서 연주된다. 이 핵심은 공 하나[dengkang], 나무로 만든 가는 공 하나/채명악기[kattok-kattok], 그리고 첨가되는 북들 하나나 둘(그 이상은 근간 Lathief 1980와 Sutton을 보라)으로써 종종 증대된다. 합주는 작게 셋으로 이루어지든지, 크게 일곱으로 이루어지든지간에, 아주 느리고 우아한 파카레나 그룹 여자 무용을 반주하게 되는데 정교한 결혼예식의 다양한 무대에서 음악을 연주하고 행렬에서 연주하거나 오락을 위해 대가의 음악(주로 파카레나 반주에서 끌어낸)을 공연하기도 한다. 때로는 특별히 결혼예식 반주의 앞부분에서, 북은 느리고 성글게 연주하는데, 음악은 가라앉는다. : 행렬음악은 대개 빠르기가 적당하다. 그러나, 파카레나를 위한 음악은 대부분 매우 활기있고, 우레같이 소리가 크고 매우 종종 눈부시게 빨라서 반주하는 춤과 현저하게 대조시킨다.<sup>5</sup>

북 연주는 어떤 구조로 되어있는가? 모든 상황에서 북 연주는 두 개의 연결된

부분으로 구성된다.<sup>6</sup> 리드 파트는(appalari)는 북 연주자 한명이 연주하는데, 대개는 가장 경험많은 사람이다. 그는 종지부(대개는 갑자기 멈춘다)와 앞의 연주에 고정되지 않게 진행되는, 다른 리듬패턴으로의 전이를 알려준다. 그가 알려주는 순간동안에 연주하는 부분은 매우 즉흥적인데 특히 빠른 템포에서 더 그러하다. 다른 파트는(attannang), 대개 북 연주자 한명이 연주하지만 때로는 몇 명이 연주하는데, 짧은 오스티나토 패턴(lerassang)에서 또다른 패턴으로 옮겨가며, 항상 리드에 응답한다. 리드 북 연주자는 오스티나토 파트와 연결해서 그의 즉흥선율을 만든다. 이런 전통에서 다양성과 독창성이 높게 평가된다. 내가 접한 최고 북연주자에 대한 언급들은 대개 오스티나토를 보완하는 다른 패턴의 주류를 만들어내는 리드 북 연주자의 능력을 강조하는 것이었다. 보기 3은 녹음한 것을 채보한 간단한 예를 보여주는데 1994년에 연구목적으로 필자가 작성한 것이다. 정상적으로 하나의 리듬 패턴은 하나의 오스티나토가 여러번 연주되고 최소 몇 분간 지속된다.

	<b>Introduction: MM = ca. 480-492</b>			
AT		. . . . D . D .		
AP	P . t K t K t K	t . t . K D . K		
	<b>Ostinato:</b>			
AT	K . K . D . D .	K . K . D . D .	K . K . D . D .	(etc.)
	<b>Variations:</b>			
AP	t . k . K D . K	t . k . K D . K	t . k D t K t K	
AP	t . k K . D . K	t . t K . D . K	t . t K . d . K	
AP	t K . D . K t k	t K . D . K t k	t K . D . K . K	
AP	t . K . K D . K	t . . . K K . k		
	<b>Signal to end:</b>			
AT	K . K . D . D .	K . K . D . D .	K . K . D . D .	K
AP	. K . D . K . D	. K . D . K . D	K . K t K D . K	t

Key: loud strokes: D = deng; P = plak; K = kak;  
 soft strokes: t = tak; k = ket; d = det  
 AT = *gambang attannang*; AP = *gambang appalari*

### <보기 3> 간랑 북 패턴

<sup>5</sup>마카사르인들 자신은 이 현저한 대비를 남녀의 차이라는 예술적인 표현으로 언급하고 해석한다. 춤에 관해, 그 이상은 Lathief와 Sumiani(1995)를 보라. 음악에 관해 근간(Sutton)을 보라.

<sup>6</sup>발리에서는 많은 합주가 두 개의 북을 포함하는데, 연결된 패턴을 빠르게 연주한다. 나는, 텐찌가 발리에 대해 기록했듯이 마카사르를 추천하는 것이 안전하다고 생각하는데, 그 북연주자들은 매우 명성있는 소수로만 이루어졌다(Tenzer 2000: 250).

추상적이고 분석적인 관점에서는 균형잡히지 않은 구조의 리드 북 연주를 자바의 북 연주에, 그리고 오스티나토 북 연주를 자바의 공 구두점(대칭적이고 반복되는 구조 면에서)에 비유할 수 있을 것이나 창작의 과정과 결과로 나타나는 경험은 완전히 다르다. 마카사르에서 북 연주자는 높은 수준의 자발성으로 열띤 상호작용을 하도록 약속되어 있다. 비록 그들이 의도적으로 서로를 바라보고 앉아있지 않을지라도 귀의 초점은 그들의 말에 따르면, 거의 전적으로 다른 북 연주자 쪽으로 맞춰져 있다. 오스티나토 북 연주자는 신호를 위해서 그가 거의 동시에 응답해야 하는 것을 유심히 듣고, 리드 북 연주자는 오스티나토 북 연주를 유심히 듣는다. 다른 연주자들은 각자의 리듬 패턴이나 선율패턴을 북 연주에 응답하여 연주한다. 리듬패턴과 각각 반복하는 횟수의 연속에 있어서의 유연성은 모든 연주자의 파트에 긴장된 집중력을 가질 것을 요하는데, 이는 자바의 그림자극이나 무용극 반주의 과정에 비유할만하지만 마카사르 합주에서는 더 예측할 수가 없다.

## 결론

양문화에서(1970년대와 1980년대에 자바, 1990년대에 마카사르) 북 연주를 공부한 학생의 입장에서, 필자는 경험이 현격하게 다르다는 것을 발견했다. 자바에서 필자의 학습의 노력은 암기 쪽이었으나, 마카사르는 주의깊게 듣고 즉각적으로 반응하는 쪽이었다. 필자는 자바의 북 연주를 스스로 쉽게 익힐 수 있었다. 그러나 마카사르의 북연주는 오스티나토만을 연주하기에는 너무 단순했으며 다른 사람의 오스티나토 연주가 없이는 리드 북의 패턴을 연주하기가 매우 어려웠다. 필자는 이러한 두 가지의 대비된 태도가 적어도 아시아에서는, 분석될 수 있는 다른 북 연주와 이해된 북 연주의 경험에 의한 일종의 연속체를 나타낸다고 믿는다. 예를 들어 타이의 피 팟이나 마호리에서 북은 균형적인 두 개의 구두점을 찍는 패턴에 반하여, 주로 암기된 불균형적인 패턴으로 연주한다.<sup>7</sup>

반면에 한국의 풍물이나 사물놀이에서 타악연주자들은 서로의 리듬, 특히 쟁가리의 리듬에 초점을 맞춰야 한다. 다른 연주자들(피리 같은)은 다른 악기들보다는 타악에 반응을 한다.<sup>8</sup>

구조의 세부선율이 앞의 연주에 맞춰지지 않고, 템포가 빠르고 상호작용과 변주가 강조되는 전통에서 경험은 청중을 위해서 만들어지지만, 특별히 북 연주자들 자신을 위해서 경험은 강렬하고 강하게 집중되어지며 단순히 연주되는 파트와는

<sup>7</sup>타이 합주음악에 대해서 보다 자세한 것은 Morton(1976)과 Miller(1998)를 보라. 동남아시아 대륙의 다양한 음악전통에서의 북 연주와 다른 타악기 패턴에 대한 뛰어난 개관은 Becker(1968)를 보라.

<sup>8</sup>한국 민속타악 합주에 대한 더 이상의 서술을 위해서는 임석재와 이보형(1986), 김덕수의(1998)와 Howard(1989)를 보라.

무언가 근본적으로 구별이 된다. 그렇다면 어떤 의미에서는 이웃 문화 또는 한 문화 내에서도 리듬의 구조만이 아니라 음악적 경험 그 자체도 근본적으로 변화하게 된다. 어떤 전통은 지리적, 문화적 거리에 의하여 분리되는 까닭에 유사한 음악적 경험에서 연유하는 유사한 연주과정이 요구되기도 한다. 본고에서 필자는 대비점을 강조했으나, 필자는 연구자들이 음악가들과 청중들이 서로 반응하는 방법에 좀 더 주목하고 그들의 경험을 말로 나타내주고 다양한 아시아 전통에서 복연주를 성과가 많이 나오도록 비교하여 예기치 않은 동질성을 발견해 줄 것을 제안한다. 필자는 어떤 음악을 세계적인 언어로 논쟁하자는 것이 아니라 복 연주가 문화적으로, 특별히 음계와 선법 그리고 조적 장식면에서 의존적일 때, 타문화권의 음악적 비교에 대단한 가능성을 제공할 것이라 믿는다.