

# Collaboration, Feeling and the partnership of the Spiritual and Musical In Javanese *Gamelan* Music

Susan Pratt Walton  
*University of Michigan*

I ntense interaction among musicians is the distinctive attribute of the Central Javanese *gamelan* tradition. To perform *gamelan* pieces, musicians must collaborate in an extremely tight network, for this is in large part, an improvised music. They must co-create the *rasa*, or feeling of the music. In this paper, I argue that the concept of *rasa* is a crucial element of collaboration in *gamelan* music. Borrowed from ancient Indic theory, *rasa* has both spiritual and aesthetic dimensions. The strong association between *rasa* and collaboration leads me to a second point: the central position of group collaborative work in the spiritual and musical traditions of Java. Finally, I sketch the consequences of the kinship between these two traditions and the fading role of *rasa* in the music-making of the younger generation. My examples will be taken from my research on *pesindhens*, solo female singers.

In current Javanese usage, *rasa* means “feelings,” both emotions and the physical senses of taste and touch. A secondary definition is “meaning,” especially allusive meaning. As Clifford Geertz explains. “... *Rasa* is applied to words in a letter ... to indicate the between-the-lines ‘looking north and hitting south’ type of allusive suggestion that is so important in Javanese communication.”<sup>1</sup> *Rasa* frequently denotes the essential, often hidden, significance of something obscure. This notion of *rasa* points back to the first definition of *rasa* as feeling and taste. For the Javanese, the comprehension of something obscure requires the use of all one’s senses and feelings, as if one were savoring the essence of the thing.

The significance of *rasa* extends beyond its many uses in daily life; it is a

<sup>1</sup>C. Geertz (1976: 238), *The Religion of Java*.

pivotal concept in many ancient and contemporary Javanese mystical traditions. Those traditions were influenced, in part, by Sanskrit aesthetic theory which was first articulated in the *Natyasastra*, the main Sanskrit treatise on dramaturgy dating from the second to eighth centuries C.E., and was further developed in the tenth century by the Tantric Shivite philosopher, Abhinavagupta, of Kashmir. According to this theory, the hallmark of a good drama is its ability to develop a particular *rasa* which then dominates the work. The *Natyasastra* mentions eight primary *rasas*: erotic, comic, pathetic, furious, heroic, terrible, odious, and marvelous. Abhinavagupta added a ninth *rasa*: *santa rasa* or tranquil sentiment associated with mystical experience. The *rasa* magnetizes the viewer, pulling her into the dramatic situation so that she can relish the work in an almost gustatory way, experiencing it in mind and body. Enthralled by the *rasa*, the viewer is freed from his usual mental chatter and experiences mystic bliss. But not all viewers can achieve this state. Only those who can transcend their desires, fears, talents and weaknesses — in short, their egos, can do so. Such a person is called the *sahrdaya*, ‘the sensitive reader.’<sup>2</sup> Notice how the language of aesthetics has shaded into the language of spirituality. The attributes of a good drama are merged with the experiences of mystical bliss.<sup>3</sup>

Crucial to this theory of aesthetics is that the essential meaning of a work, its *rasa*, is never stated directly, but only suggested. Its fundamental essence is hidden, just as knowledge of ultimate reality is believed to lie deep within a person. Indeed, the word *rasa* is often conflated with the word “*rahasya*” (secret, mystery).<sup>4</sup>

<sup>2</sup>J.L. Masson and M.V. Patwardhan, 1969: 49-50.

<sup>3</sup>Sanskrit poetic theory differentiates between *rasa* (literally “flavor” or “taste,” but sometimes translated as “mood”) and emotion *bhava* (emotion). The flavors or moods (*rasa*) are derived from the basic emotions. The task of the dramatist is to enable his audience to taste the flavor (*rasa*) of the dominant emotion (*bhava*) of the drama. There are eight basic human emotions that roughly correspond to the eight flavors: sexual excitement, laughter, grief, anger, energy, fear, loathing and wonder, to which some add the ninth, peace. Ingalls (1968: 14) explains, “The mood [*rasa*] is not the original emotion itself or we would not enjoy hearing sad poetry like the *Ramayana*. Emotion (*bhava*) and mood (*rasa*) differ in several respects. An emotion is seldom pure or sustained and the emotions which contaminate it, since they depend on circumstances beyond our control, are seldom aesthetically harmonious. Our bursts of energy are mixed with anger and fear ... A mood, on the other hand, since it is created by an artist, may be purified and sustained and be combined with other moods in an artistic fashion.” Though the *Natyasastra* distinguishes emotions and moods, I have never seen this distinction in Javanese texts. Rather, *rasa* in the Javanese system embodies both mood and emotion.

<sup>4</sup>Florida, 1995: 350.

The concept of *rasa* plays a central role in contemporary Javanese mystical sects. Sumarah, one of the most prominent sects, was established in the mid 1930s. It blends elements of Tantric Shivism, Buddhism, and Islam (Sufism) with indigenous mystical practices. Because it is representative of Javanese mystical groups in its basic philosophical outlook, I will use it as an example.

The core of Sumarah is meditation. As one meditates, it is thought, the practitioner becomes aware of a deep level of feeling. This feeling is called *rasa sejati*, the true *rasa* which historian Paul Stange defines as “the mystical awareness of the fundamental vibration or energy within all life.”<sup>5</sup> Most people in Sumarah use the term ‘Allah’ to refer to *rasa sejati*, though some avoid Allah as too specific. The word “*sumarah*” means surrender, and refers to the process of transcending normal consciousness and becoming aware of *rasa sejati*.

When this occurs, according to members of Sumarah, one is able to perceive a fundamental truth: that all people, even all things, are essentially one. Since in the phenomenal world, there appear to be distinctions between the material and spiritual, the Javanese identify two aspects of reality: *lahir* and *batin*. *Lahir* (from Arabic *zahir*) consists of habits, behaviors, the material world, and surface phenomena. *Batin* (also an Arabic word) is the inner spiritual life of an individual. The Javanese value *batin* more highly for it is the essence; the surface forms of *lahir* reveal only the appearance of reality.<sup>6</sup> The two are related, for features apparent in the phenomenal world are regarded as manifestations of the inner reality. *Lahir* and *batin* are not really opposite, but merely different expressions of reality. They are ultimately identical.

Group meditation is central to Sumarah because of the focus on unity. *Rasa sejati* or absolute truth can be perceived by individuals, but can be “confirmed” only by the group. It is expressed as consensus achieved during group meditation. During periods of group division, members enter deep meditation together. Each person “attunes” himself to the *rasa* of the group. As each one becomes intuitively aware of the feelings of the group, consensus is reached. The group is central in making manifest the underlying truth. The assumption is that, as Stange says, “the correct decision ... is implicit in the situation.”<sup>7</sup> The absolute truth already exists but has to be discovered by humans. Likewise, in musical terms, as we shall see

<sup>5</sup>Stange, 1984: 119.

<sup>6</sup>Howe, 1980: 116.

<sup>7</sup>1984: 123.

later, the appropriate choice of a musical pattern is said to be “implicit” in the immediate musical context, and it is the job of the musician to discover that pattern.

*Rasa* is fundamental not only to Javanese mystical practice but to Javanese notions of aesthetics as well. According to historian Laurie Sears, Javanese *wayang kulit* (shadow puppet theater) was strongly influenced by Sanskrit notions of *rasa*.<sup>8</sup> Judith Becker<sup>9</sup> shows how *rasa* and other vestiges of ancient mystical practices can be found in titles of musical pieces, in the sacred *bedhaya* dance and in esoteric writings about *gamelan* music by contemporary figures. Sastrapustaka, a highly respected Javanese musician who was trained in the courts in the 1920s, paints *gamelan* music in terms reminiscent of Sanskrit theory. He says, “the art [of *gamelan*] — which is thought to be only for entertainment — is actually important for the physical (*lahir*) and spiritual (*batin*) education of all who study it in depth. Also, art is ... a device for raising the grandeur of a people’s spirit.”<sup>10</sup> For Sastrapustaka, music is a guide for spiritual development. In Sanskrit theory, drama also has this function, as aesthetic experience shades imperceptibly into mystical bliss. Sastrapustaka continues, “Indeed it is very clear that this art can only give rise to a radiance or light which is pure, if it resides within a person whose temperament is noble and refined.”<sup>11</sup> This statement suggests the Sanskrit notion of the “sensitive reader,” for only highly spiritually developed individuals can appreciate art, he suggests. Furthermore, his exegesis of the meaning of pitch names is suggestive of crucial Hindu/Buddhist concepts of bodily *chakras* and oneness, as Judith Becker has argued.

But it is not the general ways in which the Sanskrit notion of *rasa* has influenced *gamelan* music that I want to focus on here, but the collaborative element common to both the spiritual and musical traditions in Java. Just as absolute truth (*rasa sejati*) resides deep in the *batin* beneath the external manifestations of the *lahir*, the essence of a piece is thought by some theorists to be hidden beneath surface phenomena. Sumarsam calls this essence the inner melody, a tune that exists in complete form only in the minds of the musicians, for it cannot be played by any one musician. Expressing the *rasa* of the piece, it is its core, its *batin*. Each instrument of the ensemble sounds a different variant of the inner melody, depending on the performance practice of the instrument, the performer’s skill, and the

<sup>8</sup>Sears, 1986: 19-35.

<sup>9</sup>1993, *Gamelan Stories: Tantrism, Islma and Aesthetics in Central Java*.

<sup>10</sup>In Becker and Feinstein (1984: 310).

<sup>11</sup>Ibid.

musical choices of the other musicians. The instrumental and vocal melodies are akin to the *lahir*, or surface manifestations.

How do the musicians in the *gamelan* ensemble make manifest the inner melody? This question has two answers, involving searching and collaborating. First, the process is analogous to the search that Sumarah members undertake in their attempt to find *rasa sejati*. For them, solving a problem is not a matter of creating a solution but of discovering the truth, which is thought to be implicit in the situation. The *gamelan* musician chooses melodic formulas, called *cengkoks*, to fit the particular musical situation. Some of those formulas are standard ones, heard in many pieces, but many are contrived for the situation, as variations of the standard ones. Whereas a Western musicologist might regard this task as creating, the Javanese characterize it as “*golek*,” or searching. R. Anderson Sutton<sup>12</sup> points out that searching differs from innovative creation in that searching implies that the object sought already exists. The Javanese musicologist Sindoesawarno also focuses on the notion of an underlying essence that has to be discovered. He says, “By his/her manner of ... altering, embellishing, or clarifying a piece, ... a player ... may influence and expand the melody until its inherent atmosphere and emotion (*rasa*) emerge.”<sup>13</sup>

Collaboration is a second key element in making manifest the inner melody. Just as in Sumarah, uncovering the absolute truth is the responsibility of the group, discovering, or unveiling the inner melody requires the energies of everyone in the ensemble. Although it is theoretically possible for one musician to play his interpretation of the inner melody on a single instrument, no one instrument can play it without breaking rules of style and range. Furthermore, other musicians would not agree with his conception in every detail. The inner melody can be realized only by all the instruments of the ensemble playing the piece together, for the inner melody is a compilation of interpretations of all the musicians present. Although Supanggah’s view of the melodic essence of a piece differs in crucial ways from Sumarsam’s, Supanggah, like Sumarsam, emphasizes the combinational and holistic aspects of the implicit, unplayed melody. He states, “It is the sound produced by ... the entire ensemble that is called the *gendhing* or piece. The *gendhing* exists only in the moment of performance.”<sup>14</sup>

Collaboration is evident not only in the inner melody but also in the

<sup>12</sup>1982: 291.

<sup>13</sup>1984: 393.

<sup>14</sup>1988: 4, transl by Marc Perlman.

leadership style in the *gamelan*. Just as in Sumarah, there is no absolute leader. Members of Sumarah stress that the *pamong*, or guide, is not a teacher. Through meditation, he becomes intuitively aware of the inner states of the individuals in the group, and he makes suggestions about their practice based on that knowledge. However, he frequently reminds people not to use his suggestions without testing them internally for their applicability.<sup>15</sup> If members of the group feel that the *pamong* is not making intuitive contact with them, the *pamong* is replaced. Likewise, in *gamelan* music, leadership is shared. In playing a piece, musicians both follow their own conceptions of the inner melody and listen to the suggestions from other instruments that express it. Sometimes they even ignore it. According to Sutton, unbending fidelity to the inner melody (which he calls *lagu*) is not aesthetically appropriate. Instead, he says, “instruments should exhibit some aspects of the *lagu* and some pleasing deviations from it.”<sup>16</sup> Like Sumarah, the *gamelan* group has its guide: the *rebab*, a two-stringed bowed lute. Called the “*pamurba jatmaka*” or “that which controls the soul,”<sup>17</sup> the *rebab* is thought to express the main emotion, or *rasa* of a piece.<sup>18</sup> But, the absence of the *rebab* is not critical: other instruments can take over its leadership role.

In order to show how group collaborative work and *rasa* are crucial in the music-making of the older generation of *pesindhens*, solo female singers, I turn to my oldest *pesindhens* informant, Nyi Gitotenoyo (born in 1919). She told me, “I must say that I, well, *pesindhens* in the past, did not understand writing and did not go to school. So, we could only practice ... *rasa*. With *rasa*, wherever the music went, I could enter in. I could sing just by listening to the sound of the *gamelan*.”<sup>19</sup> The understanding of *rasa* among *pesindhens* in Nyi Gitotenoyo’s generation allowed them to sing pieces they had never even heard before, though they could not read notation.

Nyi Gitotenoyo explained that *pesindhens* of her time were trained to discover what they should sing by listening to the melodies played on the softer sounding instruments, particularly the *rebab*, the bowed instrument. In her words, *pesindhens* “sang by using *rasa*,” for they felt or sensed where

<sup>15</sup>Stange, 1984: 117-118.

<sup>16</sup>1975: 207.

<sup>17</sup>Gitosaprodjo, 1971: 18.

<sup>18</sup>Sutton, 1982: 185; Sastrapustaka, 1984: 315 (in Becker and Feinstein (1984)).

<sup>19</sup>Namung kula matur nggih, kula menika rumiyin sindhen mboten ngerti tulis, lan mboten sekolah. Lajeng saged kula namung praktek [...], mung rasa. Nek rasa ngaten menapa mriku anunepun kula [...] saged nyindheni, kula namung mirengaken suwanten gamelan. (2. VIII. 92)

the melody was going before it went there. Embedded in the *rebab* melody are clues about the identity of the goal-tone for the next phrase. The *pesindhen* should sing a *cengkok* or melodic formula whose last pitch matches the pitch of the goal tone. As soon as the *rebab* melody hints what the next goal tone is, the *pesindhen* chooses a *cengkok* whose last pitch matches the pitch of the goal-tone.

Nyi Gitotenoyo's interaction with the *rebab* and the crucial role of *rasa* in her singing are evident from her choices of *cengkoks*. Once she sang a *cengkok* whose last pitch did not match the goal tone, pitch 3. Instead, she followed the lead of the *rebab*, who also did not end on pitch 3, but ended on pitch 2. This *rebab* player evidently felt, as do some Javanese musicians, that this passage requires a "*plesedan*," that is slipping to a tone other than the one expected. The famous musician Soekanto lauded her singing as "exquisite," because her *cengkok* had enhanced the beauty of the *rebab* player's move; he commented that younger singers nowadays, who do not listen to the *rebab*, usually sing a *cengkok* that ends on pitch 3 here, with less satisfying results.<sup>20</sup> "Exquisite" was Soekanto's translation of *enak*, the term usually used to describe a felicitous *cengkok* choice. Its primary meaning, "delicious," suggests *rasa*, for one definition of *rasa* is the physical sensation of taste. A secondary meaning is "comfortable" (as in *kepenak*). In *gamelan* music, *enak* refers to *cengkoks* that are skillfully fashioned to fit the contributions of the other musicians playing. We can conclude that good *cengkoks* are delectable and that their tastefulness stems from their cozy fit with other *cengkoks*. Nyi Gitotenoyo emphasized the playful, interactive aim of making music for people of her generation in the following.

When Mas Citro Jambul was playing the *gambang* (a xylophone), I always teased him [with my *cengkoks*]; I chased after [his *cengkoks*]. Musicians in the past had fun teasing the *pesindhens*, and once we had that kind of teasing relationship, it was as if we were actually related to each other. If the drummer played a *cengkok* that extended [beyond the goal tone], I could follow him. It was as if we would be very close relatives until death because of the [shared] enjoyment.<sup>21</sup>

The similarity in the terminology used in the musical and mystical

<sup>20</sup>I am indebted to Marc Perlman and Kathryn Emerson for help in elucidating this passage and Soekanto's remarks on it.

<sup>21</sup>Yen mas gambange sing karo aku mas Citro Jambul. Pokoke aku mesthi mbeda, ning aku mesthi isa ngoyak. Nek anu mbeda ngono lho, yen penabuh kuna senengane mbeda pesindhen, nek uwis kuwi dadi sedulur tenan (2. VIII. 92). Elsewhere Nyi Gitotenoyo mentioned that she also based her singing on the *gender cengkoks*.

practice suggests that *gamelan* music has a spiritual dimension for some musicians. Nyi Gitotenoyo told me that to deepen her engagement with the music, she closed her eyes when she sang. Her voluntary sightlessness did not separate her from her fellow musicians, but intensified her awareness of their veiled musical suggestions. The image of Nyi Gitotenoyo immersing herself in musical sounds and interweaving her 'delicious' *cengkoks* with them is strikingly akin to the subtle harmonizing of individual feelings to the *rasa* of the group in Sumarah meditations. In both cases, practitioners directed their inner reception to the *rasa* of the group so that their contributions could be attuned to that communal *rasa* or to that collective musical expression.

The spiritual dimension in Nyi Gitotenoyo's singing is also evident in her stated focus on starting her melodic patterns approximately when the instruments begin theirs. This allowed her to sing her patterns slowly, stretching them out before finally resting on the goal tone. Most *pesindhens* nowadays start their *cengkoks* so late that have to rush through them to end at the appropriate time. She told me proudly that another musician had said of her singing, "Singing like that can make a person feel calm." According to her most prominent student, her deliberately slow style creates a feeling of *sumeleh*. "Sumeleh is a good feeling, like surrendering all problems to God, a feeling of tranquility." Again, it is noteworthy that the language of spirituality has been invoked to describe a musical phenomenon.

I am not suggesting that Nyi Gitotneoyo was consciously using her singing to communicate spiritual feelings (though she may have), but that her stated musical goals are strikingly resonant with Javanese spiritual practices. Those goals are discovering the hidden inner truth (*rasa*) and working collaboratively with others to create harmoniousness and tranquility. This is not to deny that occasionally agonistic elements enter into *gamelan* playing.

The strong link between mystical and musical traditions in Java that I have suggested throughout this paper is shifting. Though some male musicians still go to grave sites of famous musicians to meditate, young *pesindhens* today no longer talk about *rasa* and they no longer improvise collaboratively with their fellow musicians to "discover" *cengkoks*. Most are not trained to respond to the melodies played around them, but to notation. Some even compose their *cengkoks* outside of the context of a *gamelan*. Their aim seems to be to display their individuality and creativity. Sumarmi, a *pesindhen* famous thirty years ago, vividly describes this change. "When Nyai Bei Mardusari sang Pangkur, it was as if the listeners could cry along with her! That is *rasa*, art, for it can deeply affect a person. That is so



different from nowadays. Now, [*pesindhens*] use notation; they don't use *rasa*."

My main point in this paper has been to show how the notion of *rasa* is deeply embedded in the collaborative nature of *gamelan* music. But my research has led me to an important secondary conclusion: The shared discourse in Javanese aesthetic and spiritual traditions suggests that at least for the Javanese of the older generation, the experiences of listening to *gamelan* music and achieving contact with the absolute truth may be linked. But the spiritual meaning of *gamelan* music appears to be shifting. This change is particularly evident in the shadow puppet (*wayang*) performances of the most popular puppeteers. While ritual and mystical knowledge were at the heart of the traditional *wayang*, humor and popular entertainment are now the focus of many *wayang kulit* performances.<sup>22</sup> Instead of participating as quasi-ritual practitioners in *wayang* performances, many *pesindhens* now function like pop stars: Dressed provocatively, they sing short, sexy, popular tunes. With the decline of *rasa* as a central tenet in Javanese music making, the collaborative dimension among *pesindhens* is fading. For women of Nyi Gitotenoyo's generation, to sing was to interweave a delicate but essential musical thread into a rich communal tapestry so as to make the whole more pleasing and harmonious. For many *pesindhens* of today, to sing is to use one's pre-composed *cengkok*s to distinguish oneself from the group as a scintillating musical and visual star. Some musicians decry these changes. Others welcome them. They make more innovative *cengkok*s possible, demonstrating the vitality and flexibility of *gamelan* music.

## References

Becker, Judith

1975 "Kroncong, Indonesian Popular Music." *Asian Music* 8, no.1 : 14-19.

1980 *Traditional Music in Modern Java: Gamelan in a Changing Society*. Honolulu: University Press of Hawaii.

1993 *Gamelan Stories: Tantrism, Islam, and Aesthetics in Central Java*. Tempe: Arizona State University.

Becker, Judith and Alan Feinstein, eds.

1984, 1987, 1988 *Karawitan: Source Readings in Javanese Gamelan and Vocal Music*, 3 vols. Ann Arbor, Michigan: Center for South and Southeast Asian Studies, University of Michigan.

Bharata, Muni

1950 *The Natyasastra: A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics Ascribed to*

<sup>22</sup>Sears, 1986.

- Bharata Muni*. Translated by Manomohan Ghosh. Calcutta: The Asiatic Society.
- Florida, Nancy K.  
 1995 *Writing the Past, Inscribing the Future: History as Prophecy in Colonial Java*. Durham: Duke University Press.  
 1996 "Sex Wars: Writing Gender Relations in Nineteenth-Century Java." In *Fantasizing the Feminine in Indonesia*. Edited by Laurie J. Sears. Durham and London: Duke University Press, pp. 207-24.
- Geertz, Clifford  
 1976 *The Religion of Java*. Chicago: University of Chicago Press (first printed, 1960).  
 1990 "'Popular Art' and the Javanese Tradition," *Indonesia*, 25th anniversary edn., 50: 77-94.
- Geertz, Hildred  
 1959 "The Vocabulary of Emotion: A Study of Javanese Socialization Processes." *Psychiatry* 22: 225-237.  
 1961 *The Javanese Family*. Illinois: The Free Press of Glencoe, Illinois.
- Gitosaprodjo, Sulaiman  
 1971 *Ichtisar Teori Sindenan* (A Summary of the Theory of Solo Female Singing). Published in stencil form. Malang, Indonesia: Keluarga Karawitan Studio RRI Malang.
- Howe, David  
 1980 *Sumarah: A Study of the Art of Living*. Ph.D. dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill.
- Ingalls, Daniel, trans.  
 1968 *Sanskrit Poetry from Vidyakara's "Treasury"*. Cambridge: the Belnap Press.
- Masson, J.L. and M.V. Patwardhan  
 1969 *Santarasa*. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.
- Sastrapustaka  
 1984 "Wedha Pradangga Kawedhar (Knowledge of Gamelan Revealed)" Translated by R. Anderson Sutton. In *Karawitan: Source Readings in Javanese Gamelan and Vocal Music*, vol. 1. Edited by Judith Becker and Alan Feinstein. Ann Arbor: Center for South and Southeast Asian Studies, pp. 305-443.  
 "Wedha Pradangga Kawedhar,(Knowledge of Gamelan Revealed)." Unpublished manuscript. Yogyakarta, Indonesia.
- Sears, Laurie Jo  
 1986 *Text and Performance in Javanese Shadow Theatre: Changing Authorities in an Oral Tradition*, Ph.D. dissertation, University of Wisconsin at Madison.
- Stange, Paul Denison  
 1980 *The Sumarah Movement in Javanese Mysticism*, Ph.D. dissertation, University of Wisconsin at Madison.  
 1984 "The Logic of Rasa in Java," *Indonesia* 38 (October, 1984): 113-134.  
 "New 'Orientalisms' of Java: Deconstructions of 'Tradition as Disempowerment.'" Forthcoming.
- Sumarsam  
 1984 "Inner Melody in Javanese Music" in *Karawitan: Source Readings in Javanese Gamelan and Vocal Music*, vol. 1. Edited by Judith Becker and Alan Feinstein.

- Ann Arbor: Center for South and Southeast Asian Studies.
- 1995 *Gamelan: Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*. Chicago: University of Chicago Press.
- Supanggih, Rahayu
- 1985 *Introduction aux Styles d'Interpretation dans la Musique Javanaise*. Ph.D. dissertation. Paris: University of Paris.
- 1988 "Balungan." Translated by Marc Perlman. *Balungan* 3, no. 2 : 2-10.
- Sutton, R. Anderson
- 1975 "The Javanese Gambang and Its Music." Unpublished MA. thesis, University of Hawaii.
- 1982 *Variation in Javanese Gamelan Music: Dynamics of a Steady State*. Ph.D. dissertation, University of Michigan, Ann Arbor.
- 1991 *Traditions of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zoetmulder, P.J.
- 1965 "The Significance of the Study of Culture and Religion for Indonesian Historiography." In *An Introduction to Indonesian Historiography*. Edited by Soedjatmoko et al. Ithaca and London: Cornell University Press, pp. 326-43.
- 1974 *Kalangwan: A Survey of Old Javanese Literature*. The Hague: Martinus Nijhoff.

# 자바 가믈란 음악에서의 협동, 느낌, 영적, 음악적 교감

수잔 프랫 윌튼(미시건대학)

윤영해 옮김(서울대 석사)

중앙 자바 가믈란 전통에서 연주자 사이의 긴밀한 상호작용은 독특한 특징이다. 가믈란 작품을 연주하기 위해서 연주자들은 매우 긴밀한 연결 망에서 협력 하여야만 한다. 왜냐하면 이것은 많은 부분이 즉흥적인 음악이기 때문이다. 연주자들은 라사 — 또는 음악의 감정 — 를 함께 만들어 내야만 한다. 본고에서 필자는 라사의 개념이 가믈란 음악에서 협력의 필수적인 요소라는 것을 논의 하고자 한다. 고대 인도의 이론에 의하면 라사는 초자연적인 면과 미학적인 측면을 모두 가지고 있다. 두번째는 라사와 공동작업 사이의 긴밀한 연관이다: 자바의 영적 음악적 전통에서 집단 공동작업의 중심적인 위치가 그것이다. 마지막으로, 필자는 두 전통 사이 연관의 결과와 젊은 세대의 음악 창작에서 라사 역할의 소멸을 간략히 서술할 것이다. 본고에서 참고한 표본은 솔로 여성 가수들인 페신드헨에 관한 연구에 바탕한다.

현재 자바어 용법에서 라사는 기호와 촉감의 물리적인 지각과 감정적인 지각 모두를 의미하는 “감정(feelings)”을 의미한다. 두 번째 정의는 “의미” — 특히 암시하는 의미 — 이다. 클리포드 기어츠가 설명했듯이 “... 라사는 편지글에서 사용되는 단어에 비견된다 ... 자바인의 소통에서 매우 중요한 암시적인 제안의 형식으로 ‘북쪽을 보면서 남쪽을 친다’와 같이 행간의 의미를 지시하는 것이다.”<sup>1</sup> 라사는 종종 감춰진 무엇의 핵심적인, 숨겨진, 중대함을 지시한다. 이러한 라사의 개념은 다시 감정과 기호로서의 첫번째 라사의 정의로 돌아가는 것이다. 자바인들에게 감춰진 무엇에 대한 이해는 마치 무엇의 정수를 음미하는 것과 같이, 모든 감각과 감정의 유용을 필요로 한다.

라사의 의미는 일상 생활에서의 광범위한 사용을 넘어서 확장된다: 그것은 여러 과거와 현재의 자바 신비주의 전통에서 중추적인 개념이다. 그러한 전통들은 부분

<sup>1</sup>C. Geertz(1976: 238 The religion of Java)

적으로 「나타사스트라(*natyasastra*)」 — 2세기부터 8세기 C.E.에서 시작된 주된 산스크리트 극작법에 관한 논문 — 에서 처음으로 표현된 산스크리트 미학 이론의 영향을 받았고, 카슈미르의 탄트릭 사빗(Tantric Sáivite) 철학자 압힌나바굽타(*Abhinavagupta*)에 의해 10세기에 더 발전 되었다. 이 이론에 따르면 좋은 드라마를 보장하는 것은 작품을 주도하는 특정한 라사를 발전시키는 능력이다. 나타사스트라는 여덟 개의 주된 라사를 언급한다.: 에로틱한, 우스운, 측은한, 걱정적인, 영웅적인, 끔찍한, 추악한, 놀라운 등이 그것이다. 압힌나바굽타는 아홉번째 라사를 추가했다.: 산타 라사 또는 조용한 감상은 영적 경험과 연관 지어진다. 라사는 관람자를 매료시키고 극적인 상황으로 인도하여 관람자로 하여금 거의 음식을 음미하는 방식으로 작품을 맛보게 하여, 몸과 마음으로 체험하게 한다. 관람자는 라사에 매혹되어 정신적인 번뇌로부터 자유로워져서 영적 환희를 경험하게 된다. 그러나 모든 관람자들이 이러한 경지를 경험하는 것은 아니다. 그들의 욕망, 두려움, 재능과 결점 — 말하자면, 그들의 자아 — 초월할 수 있는 사람만이 이러한 경지를 체험할 수 있다. 바로 이러한 사람이 '에민한 독자', 샤다야 라고 불린다.<sup>2</sup> 미학의 언어가 어떻게 영적 언어를 무색하게 했는지에 주목하자. 좋은 드라마의 속성이 영적 환희의 경험에 흡수 되었다.<sup>3</sup>

제시된 미학이론의 중요한 점은 작품의 필수적인 의미 — 라사 — 가 직접 언급되지 않고 제시되지만 한다는 점이다. 궁극적인 실체적 지식이 개인의 깊숙한 곳에 내재되어 있다고 믿는 것과 같이, 그것의 기본적인 핵심은 감춰져 있다. 사실 “라사”라는 용어는 종종 “라하사”(비밀, 미스터리)라는 용어와 동일시 된다.<sup>4</sup>

라사의 개념은 현대 자바 신비주의 분파에서 중심적인 역할을 한다. 수마라 — 가장 뛰어난 분파중의 하나 — 는 1930년대의 중반에 설립되었다. 수마라는 탄트

<sup>2</sup>L. Masson and M.V. Pratwardhan, 1969: 49-50.

<sup>3</sup>산스크리트 시학 이론에서 라사(문자 그대로 “맛” 또는 “미각”을 의미하나, 종종 “분위기”로 번역된다)와 감정 비하바(*bhava*)를 구분한다. 맛 또는 분위기(라사)는 기본적인 감정으로부터 나온다. 드라마작가의 주된 임무는 그의 청중들로 하여금 드라마의 지배적인 감정(비하바)을 맛(라사)보게 하는 것이다.: 기본적인 여덟 개의 인간 감정은 여덟 개의 맛에 비견된다.: 성적 환희, 웃음, 슬픔, 분노, 에너지, 두려움, 혐오, 호기심. 몇몇은 아홉 번째 평화를 추가한다. 인갈스(*Ingalls* 1968: 14)는 다음과 같이 설명한다. “분위기(라사)는 본래의 감정 자체가 아니고 우리는 라마야나(*Ramayana*)와 같은 슬픈 시는 듣고 싶어하지 않는다. 감정(비하바)과 분위기(라사)는 여러 견지에서 다르다. 한 가지 감정은 거의 순수하거나 지탱되지 않지만, 그것을 오염시키는 감정들은(그들이 우리의 지배권 밖의 환경에 의존하므로) 거의 미학적으로 조화롭지 않다. 우리의 에너지 발산은 분노와 두려움과 섞여 있지만 … 분위기는 반면에(그것들이 예술가들에 의해 창작되므로) 예술적 경향에서 정화되고 지탱되고 다른 분위기들과 혼합된다” 비록 나타사스트라가 감정과 분위기를 구분하지만, 나는 자바어의 텍스트에서 이러한 구분을 본 적이 없다. 오히려, 자바어의 시스템에서 라사는 무드와 감정 모두를 구체화한다.

<sup>4</sup>Florida 1995: 350.

릭 사비즘(Tantric Sáivism), 불교, 이슬람(Sufism)의 요소들과 공유한 신비주의 관습을 혼합한다. 왜냐하면 그것은 기본 철학적 외형에서 자바 신비주의 그룹의 대표이기 때문이다. 이하 이것을 예로 들 것이다.

수마라의 정수는 명상이다. 수련자가 명상을 할 때, 심도 깊은 감정을 인식하게 된다고 여겨진다. 이러한 감정을 라사 세자티 또는 진정한 라사 — 역사학자 폴 스타지가 정의한 “모든 생명체의 기초적인 진동 또는 에너지의 신비적인 인식”<sup>5</sup> — 라고 지칭한다. 비록 몇몇은 너무 구체적이라는 이유로 알라를 사용하기 꺼리지만, 수마라의 대부분의 사람은 라사 세자티 를 언급하기 위해 ‘알라’라는 용어를 사용한다. “수마라”라는 용어는 양도를 의미하고, 일상적인 의식 세계를 초월하여 라사 세자티를 인식하게 되는 과정을 지칭한다.

이러한 상황이 벌어졌을 때 — 수마라의 구성원에 따르면 — 근본적인 진실(모든 사람, 심지어 모든 사물들이 필수적으로 하나이다)을 인식할 수 있다. 현상적인 세계에서 물질과 정신 사이의 구분은 뚜렷이 나타난다. 자바인들은 현실의 두 측면(라히르와 바틴)을 구분한다. 라히르는(아랍어의 자히르로부터 유래한) 습관, 행동, 물질세계, 표면적 현상으로 구성되어 있다. 바틴(아랍어이기도 한)은 개인의 잠재된 영적 생활이다. 자바인들은 바틴이 핵심이므로 더 높게 평가한다. 라히르의 표면적인 형식은 실체의 외양만 드러낼 뿐이다.<sup>6</sup> 현상적 세계에서 특징은 내재된 실체의 표현으로 간주되므로 이 둘은 관련이 있다. 라히르와 바틴은 사실 반대되는 개념은 아니고 단지 실체의 다른 표현에 불과하다. 그들은 궁극적으로는 다르다.

집단 명상은 통일성에 대한 관심의 집중으로 인해 수마라에게는 필수적이다. 라사 세자티 또는 절대 진실은 개인에 의해 인지될 수는 있지만 집단에 의해서만 확인 될 수 있다. 그것은 집단 명상을 하는 동안 얻어진 교감으로 표현된다. 집단활동 기간 동안 구성원들은 깊은 명상에 같이 참가한다. 각 개인은 그 자신을 집단의 라사로 “조율”시킨다. 개인이 직관적으로 집단의 감정을 인식했을 때 교감이 이루어진다. 잠재된 진실을 밝혀 내는데 집단은 필수적이다. 스타지가 말했듯이 “올바른 결정은 ... 상황에서 절대적이다.”<sup>7</sup> 라는 것이 가설이다. 절대적인 진실은 이미 존재하지만 인간에 의해서 발견되어야 한다. 이와 마찬가지로, 음악적 용어에서도, 우리가 이후에 살펴볼 내용과 마찬가지로 음악적 패턴의 적절한 선택은 당면한 음악적 구조에서 “절대적”인 것이고, 그 패턴을 발견하는 것은 음악가들의 몫이다.

라사는 자바의 신비주의 관습에서 뿐만 아니라 자바의 미학 개념에서도 근본 법

<sup>5</sup>Stange 1984: 119.

<sup>6</sup>Howe 1980: 116.

<sup>7</sup>1984: 123.

칙이다. 역사학자인 로리 시어스에 따르면, 자바의 와양 쿠릿(그림자 인형극)은 산스크리트 라사의 개념에서 많은 영향을 받았다.<sup>8</sup> 주디스 베커<sup>9</sup>는 라사와 다른 고대 신비주의적 관습의 흔적들이 음악 작품의 — 신성한 베드하야 댄스에서 그리고 동시대 인물들에 의한 가믈란 음악에 대한 난해한 글들에서 — 제목들에서 어떻게 나타나는지를 보여준다. 1920년대 궁정에서 교육 받은 저명한 자바 음악가인 사스트라푸스타카(Sastrapustaka)는 가믈란 음악을 산스크리트 이론의 회상이라는 견지에서 설명한다. 그는 말하길 “가믈란의 예술성은 — 오락의 수단으로만 여겨지는 — 사실 그것을 깊이 있게 연구하고자 하는 모든 이의 물리적인(lahir) 그리고 영적인(batin) 교육에 있어서 매우 중요하다. 그리고 예술은 인간 정신세계의 위대함을 부양하는 도구이다.”<sup>10</sup> 사스트라푸스타카에게 있어서 음악은 영적 발전을 이끄는 것이다. 산스크리트 이론에서 미학적 경험이 근소한 차이로 신비적인 환희로 변하는 것과 마찬가지로 드라마도 이러한 기능을 가지고 있다. 사스트라푸스타카는 또 다음과 같이 말했다. “만약 그것이 그 기질이 고귀하고 고상한 사람에게 내재 되어 있다면, 예술이 순수한 빛 또는 광명을 초래하는 것에 불과하다는 것은 자명한 일이다.”<sup>11</sup> 위의 진술은 산스크리트의 “민감한 독자” 개념을 제시하고 영적으로 고도로 발달한 개인만이 예술을 감상할 수 있다고 그는 제안한다. 더 나아가, 주디스 베커가 논의 했듯이 음 이름에 대한 그의 해석은 육체적인 샹크라(chakras)와 조화에 대한 힌두/불교의 필수적인 개념을 연상시킨다.

그러나 필자가 여기서 강조하고 싶은 것은 산스크리트 개념의 라사가 가믈란 음악에 영향을 끼친 일반적인 방식이 아니라, 자바의 영적, 음악적 전통 모두에 공통적인 협동의 요소이다.

절대 진실(rasa sejati)이 라히르의 외부적 표현 아래 깊은 곳 바틴에 존재하는 것과 같이, 작품의 정수는 현상의 표면 아래 깊은 곳에 감춰져 있다고 몇몇의 이론가들은 생각한다. 수마삼은 이러한 정수를 내부의 선율, 또는 연주자들의 마음속에서만 완성된 형식으로 존재하는 선율이라 지칭한다. 왜냐하면 이것은 한 사람에게 의해서는 연주될 수 없기 때문이다. 작품의 라사를 표현하는 것은, 그것의 핵심이고 바틴이다. 앙상블의 각 악기는 내부 선율의 다양함에 따라 다르고 악기의 연주 방법, 연주자의 숙련도 그리고 다른 연주자들의 음악적 선택에 의존한다. 악기 연주부분과 노래의 선율은 라히르 또는 표면적 표현과 가깝다.

가믈란 앙상블의 연주자들은 어떻게 내부의 선율을 표현해 내는가? 이 질문에 대한 답은 탐색과 협동을 포함해서 두 가지이다. 첫 번째로, 이 과정은 수마라 구성원들이 라사 세자티를 찾기 위해 수행하는 탐색에 비견할 수 있다. 그들에게 있

<sup>8</sup>Sears 1986: 19-35.

<sup>9</sup>1994 Gamelan Stories: Tantrism, Islma and Aesthetics in Central Java.

<sup>10</sup>In Becker and Feinstein (1984: 310).

<sup>11</sup>Ibid.

어서, 문제를 해결하는 것은 해답을 창조하는 일이 아니라, 그 상황에서 명백하다고 여겨지는 진실을 발견하는 것이다. 가믈란 연주자들은 특별한 음악 상황에 맞추기 위해 첵콕(cengkoks)이라 불리는 선율 공식을 선택한다. 이 공식들 중 일부는 많은 작품에서 나타난 기본적인 것들이나, 많은 것들은 기본적인 선율의 변형들로 그 상황에 맞게 고안된 것들이다. 서구 음악학자들이 이러한 작업을 창작으로 간주하는 반면 자바인들은 이 작업을 “고렉(golek)” 또는 탐색이라고 정의한다. 앤더슨 서튼<sup>12</sup>은 탐색이 이미 존재하고 있는 실체를 탐구하는 것이라는 점에서 새로운 창작과 다르다고 지적한다. 자바의 음악학자 신도에사와노(Sindoesawarno) 역시 밝혀져야만 하는 잠재된 정수의 개념에 중점을 둔다. 그는 다음과 같이 말했다. “... 변환, 장식 또는 작품을 명료하게 하는 그의/그녀의 방식에 따라서, ... 연주자는 그것의 내재된 분위기와 감정(라사)이 나타날 때까지 선율에 영향을 끼치고 확장한다.”<sup>13</sup>

협동은 내부 선율을 명시 하는데 있어서 두번째 중요한 요소이다. 수마라에서와 같이 절대 진실을 밝혀내는 것은 집단에 달려 있고, 내부 선율을 발견하거나 나타나게 하는 작업은 앙상블 구성원 모두의 에너지를 필요로 한다. 한명의 연주자가 자신의 악기로 자신의 해석에 따라 내부 선율을 연주하는 것은 이론적으로 가능하지만 스타일과 영역의 규칙을 깨지 않고 연주할 수 있는 단일 악기는 없다. 게다가 다른 연주자들은 모든 세부사항에서 그의 개념에 동의 하지는 않을 것이다. 내부 선율은 앙상블의 모든 악기가 작품을 같이 연주할 때만 이해되어 질 수 있는데, 왜냐하면 내부 선율은 모든 연주자의 해석이 편집된 것이기 때문이다. 비록 수팡가(Supanggah)의 작품의 선율적 핵심에 관한 견해가 수마삼(Sumarsam)의 견해와 많이 다르다 해도 수팡가는 수마람처럼 암시적인, 연주되지 않은 선율의 혼합적인 신성한 관점을 강조한다. 그는 또 다음과 같이 말한다. “그것은 젠드HING(gendhing) 또는 작품이라 불리는 전체 앙상블에 의해 만들어지는 소리이다. 젠드HING은 공연의 순간에만 존재한다.”<sup>14</sup>

협동은 가믈란의 내부선율에서 뿐만 아니라 지도력의 방식에 있어서도 명백하다. 수마라에서와 같이 절대적인 지도자는 존재하지 않는다. 수마라의 구성원들은 파몽(pamong) 또는 인도자를 강조하는데 그는 교사가 아니다. 명상을 통해서, 그는 집단에 속한 개인의 내부 상황을 직관적으로 인지하게 되고, 그는 그 지식에 기초해서 그들의 연습 방향을 제안한다. 그러나 그의 제안을 그들의 적응력에 대한 내부적 시험 없이 사용하지 말 것을 그는 종종 상기 시킨다.<sup>15</sup> 만약 단체의 구성원들이, 파몽이 직관적으로 그들과 접촉하고 있지 않다고 느껴지면, 파몽은 대체된

<sup>12</sup>1982: 291.

<sup>13</sup>1984: 393.

<sup>14</sup>1988: 4 transl by Marc Perlman.

<sup>15</sup>Stange 1984: 117-8.



다. 마찬가지로 가믈란 음악에서 지도자의 지위는 공유된다. 작품을 연주함에 있어서, 음악가들은 그들 자신이 구상한 내부 선율을 따르기도 하고 그것을 표현하는 다른 악기들이 제안하는 것을 듣기도 한다. 가끔은 그들은 그것을 무시해 버리기도 한다. 서튼에 따르면, 그가 라구(lagu)라고 지칭하는 내부 선율에 대한 굽히지 않는 충성심은 미학적으로 적절한 것이 아니다. 그 대신에 그는 다음과 같이 말한다. “악기들은 라구의 관점과 라구에서 비롯된 유쾌한 변주들을 표현해야 한다.”<sup>16</sup> 수마라와 같이 가믈란 단체도 두줄의 곡경 류트인 레밥(rebab)이라는 인도가 있다. “파무바 잣마카(pamurba jatmaka)” 또는 “영혼을 지배하는 것”<sup>17</sup>이라 불리는 레밥이 작품의 주된 감정 또는 라사를 표현한다고 생각되어진다.<sup>18</sup> 그러나 레밥이 없다고 해서 크게 문제가 되지 않는다. 다른 악기들이 그것의 지도자적 위치를 대신할 수 있다.

집단 협동 작업과 라사가 솔로 여성 가수인 페신드헨(pesindhen)의 장년 세대의 음악창작에 얼마나 중요한지를 보여주기 위해 필자는 가장 나이가 많은 페신드헨 정보 제공자, 니 지토테노요(Nyi Gitotenoyo 1919년생)에게 의존했다. 그녀는 다음과 같이 말했다. “나는 과거의 페신드헨들과 마찬가지로 글을 읽지 못했고 학교도 가지 못했다. 그래서 우리는 ... 라사만을 연습했다. 라사와 함께 음악이 가는 어느 곳이건 나는 들어갈 수 있었다. 나는 가믈란의 소리만 듣고도 노래할 수 있었다.”<sup>19</sup> 니 지토테노요 세대의 페신드헨들 사이의 라사에 대한 이해는 그들로 하여금, 그들이 악보를 읽을 수 없음에도 불구하고 그들이 전혀 들어보지 못한 작품을 노래할 수 있게 한다.

그녀 시대의 페신드헨들은 부드러운 소리의 악기 — 특히 레밥, 곡경 류트 — 가 연주하는 선율을 듣고 나서 그들이 노래해야 할 것을 발견하도록 훈련 받았다고 니 지토테노요는 설명했다. 그녀의 말에 따르면, 페신드헨들은 “라사를 이용하여 노래를 했다”. 왜냐하면 그들은 선율이 그곳에 도달하기 전에 어디로 갈지 느끼거나 지각했기 때문이다. 레밥에 깊게 새겨진 선율이 다음 악구 목적음의 정체성이기 때문이다. 페신드헨은 그것의 마지막 음이 목적음의 음고와 일치하는 첩곡 또는 선율 공식을 노래해야 한다. 레밥 선율이 다음 목적음이 무엇인지 암시하자마자 페신드헨은 마지막 음이 목적음의 음고와 일치하는 첩곡을 선택한다.

니 지토테노요의 레밥과의 상호작용과 그녀의 노래에서 라사의 필수적인 역할은

<sup>16</sup>1975: 207.

<sup>17</sup>Gitosaprodjo 1971: 18.

<sup>18</sup>Sutton 1982: 185; Sastrapustaka, 1984: 315 (in Becker and Feinstein 1984).

<sup>19</sup>Namung kula matur nggih, kula menika rumiyin sindhen mboten ngerti tulis, lan mboten sekolah. Lajeng saged kula namung praktek [...], mung rasa. Nek rasa ngaten menapa mriku anunepun kula [...] saged nyindheni, kula namung mirengaken suwanten gamelan (2. VIII. 92).

첵콕에 대한 그녀의 선택으로부터 명백하다. 예전에 한번 그녀는 마지막 음고가 목적음 — 핏치(pitch) 3 — 과 일치하지 않는 첵콕을 노래했다. 대신에 그녀는 핏치 3으로 끝내지 않은 레밥의 인도를 따랐고, 핏치 2로 끝냈다. 몇몇의 자바 음악인들이 그랬듯이, 레밥 연주자는 이 악구가 “플리세단(plesadan)” — 기대했던 음이외의 다른 음으로 빠지는 — 이 필요하다고 명백히 느꼈다. 저명한 음악가인 수에칸토(Soekanto)는 그녀의 노래를 “매우 뛰어나다”고 칭찬했다. 왜냐하면 그녀의 첵콕은 레밥 연주자의 움직임의 아름다움을 배가 시켰기 때문이다. : 요즘의 젊은 가수들은 레밥을 듣지 않고, 덜 만족스러운 결과인 핏치 3으로 끝나는 첵콕을 노래한다고 그는 말했다.<sup>20</sup> “매우 뛰어나다”는 에낙(enak)에 대한 수에칸토의 번역이고, 이 용어는 적절한 첵콕의 선택을 묘사하는데 쓰인다. 첫번째 의미 “맛있는”은 라사를 연상시키는데, 라사의 한 정의는 맛의 물리적 감각이다. 두번째 의미는 “편안한”(케페낙 kepenak에서와 같이)이다. 가물란 음악에서, 에낙은 다른 음악가들의 공헌에 부합하는 고도로 숙련된 첵콕을 지칭한다. 훌륭한 첵콕은 “맛있는” 것이고 그 맛은 그들의 다른 첵콕들과 편안한 부합에서 기인한다고 결론지을 수 있다. 니 지토테노요는 그녀 세대 사람들이 음악을 만드는 상호 작용적인 즐거운 목적을 강조한다.

마스 시트로 잠불(Mas Citro Jambul)이 감방(실로폰)을 연주하고 있었을 때 나는 항상 [나의 첵콕]으로 그를 성가시게 했다. : 나는 [그의 첵콕]을 따라갔다. 과거의 음악가들은 페신드헨들을 성가시게 하는 것을 재미로 삼았고, 한때 우리는 이와 같은 성가심의 관계를 가졌었고 그것은 마치 우리가 서로 연결되어 있는 것과 같았다. 만약 북 연주자가 확장된 [목적음을 벗어나는] 첵콕을 연주한다면 나는 그를 따라갈 수가 있었다. [공유된] 즐거움 때문에 우리들이 죽음에 이를 때 까지 우리가 매우 가까운 친척들이 되는 것과 같다.<sup>21</sup>

음악적, 영적 수련에 사용되는 용어의 유사함은, 가물란 음악이 몇몇의 음악가들에게는 영적인 면모를 가지고 있음을 시사한다. 니 지토테노요는 다음과 같이 말했다. 음악에 더 몰입하게 하기 위해 그녀는 노래를 할 때 눈을 감는다. 그녀의 자발적 시각 상실은 그녀를 다른 동료 음악가들로부터 분리시키는 것이 아니라 가려진 음악적 제언의 인식을 더 강화 시킨다. 음악적 소리에 자신을 몰입 시키는, 그녀의 “맛있는” 첵콕들과 그들을 엮어내는 니 지토테노요의 이미지는, 수마라 명

<sup>20</sup>이 단락과 수에칸토의 말을 해석하는데 도움을 준 마크 펠만과 캐서린 에머슨(Marc Perlman and Kathryn Emerson)에게 감사한다.

<sup>21</sup>Yen mas gambange sing karo aku mas Citro Jambul. Pokoke aku mesthi mbeda, ning aku mesthi isa ngoyak. Nek anu mbeda ngono lho, yen penabuh kuna senengane mbeda pesindhen, nek uwis kuwi dadi sedulur tenan (2. VIII. 92). Elsewhere Nyi Gitotenoyo mentioned that she also based her singing on the gender cengkoks.

상에서 개인의 느낌을 집단의 라사에 정교하게 조화하는 것과 매우 유사하다. 이 두 가지 경우에서, 수련자들은 그들의 공헌이 공동사회의 라사 또는 집단적인 음악적 표현에 적응 시키려고, 그들의 내부 수용을 집단의 라사로 이끈다.

니 지토테노요가 노래함에 있어 영적측면이 있다는 것은 악기들이 연주를 시작할 때쯤 그녀가 멜로디 패턴 시작에 집중한다는 것을 보면 역시 명백하다. 이것은 목적음에 도달하기 전까지 패턴을 확장 시키면서 그녀가 그녀의 패턴을 천천히 노래하게 한다. 대부분 현재의 페신드헨들은 그들의 첩곡을 늦게 시작하기 때문에 적절한 시간에 끝내기 위해서는 첩곡을 서둘러야만 한다. 그녀는 다른 음악가들이 그녀의 노래에 대해 “그처럼 노래 부르는 것은 사람을 편안하게 느끼게 한다”라고 말해 왔다고 나에게 자랑스럽게 이야기해주었다. 그녀의 수제자에 따르면, 그녀의 정교하게 느린 스타일은 수멜레(Sumeleh)한 감정을 만들어낸다. “수멜레는 신에게 모든 문제를 맡기는 것처럼, 좋은 감정이며 평온한 감정이다.” 다시 말하면, 음악적 현상을 묘사하기 위해서 정신적 언어들이 사용되어 왔다는 것에 주목할 필요가 있다.

나는 니 지토테노요가 정신적 감정들과 교감하기 위해서 그녀가 노래를 의식적으로 사용했다고(그녀가 그랬을지라도) 말하는 것이 아니라, 언급된 그녀의 음악적 목표들이 자바인들의 정신적 수련과 함께 강하게 울려 퍼진다고 말하는 것이다. 그러한 목표들은 숨겨진 내적 진실(라사)을 발견해가고 있으며, 조화로움과 평온함을 창조하기 위하여 다른 것들과 함께 협력하여 작용하고 있다. 이것은 우연히 부자연스러운 요소들이 가믈란 연주에 포함된다는 것을 부정하는 것이 아니다.

내가 이 글을 통해서 제시했던 자바의 영적 전통과 음악적 전통 사이의 강한 결속은 변하고있다. 몇몇 남성 음악가들이 여전히 명상하기 위해서 유명한 음악가들의 묘지를 찾음에도 불구하고, 젊은 페신드헨들은 오늘날 더 이상 라사에 대해서 이야기하지 않고, 더 이상 첩곡을 “발견”하기 위해서 동료 음악가들과 협력하여 즉흥연주를 하지 않는다. 대부분은 그들 주위에서 연주되는 멜로디에 응답할 정도로 훈련된 것이 아니라 반복하도록 훈련 받았다. 심지어 몇몇은 가믈란의 구조에서 벗어나는 그들의 첩곡을 작곡하기도 한다. 그들의 목적은 그들의 개성과 창조성을 표현하는 것이라고 보여진다. 약 삼십 년 전쯤 세상을 품미 했던 페신드헨 수마미는 이러한 변화를 생생하게 표현한다. “나이 베이 마두사리(Nyai Bei Mardusari)가 팡쿠르(Pankur)를 불렀을 때 그것은 마치 듣는 사람들이 그녀와 함께 우는 것 같았다. 그것이 라사이고 예술이다. 왜냐하면 한 사람에게 강한 영향을 줄 수 있기 때문이다. 그것은 요즘의 세대과 매우 다른데 현재의 [페신드헨들은] 기록을 사용한다: 그들은 라사를 이용하지 않는다.”

이 글에서 나의 주요한 논점은 어떻게 라사의 개념이 가믈란 음악의 협동적인 성격에 깊이 새겨졌나를 보여주기 위한 것이었다. 그러나 나의 연구는 나를 중요

한 두 번째 결론에 이르게 하였다.: 자바의 예술적 정신적 전통에 있어서 공유된 이야기는, 적어도 나이 많은 세대의 자바인들에게 가믈란 음악을 듣는 것과 절대적인 진실과 접촉했다는 경험이 연결되어 있다는 것을 제시한다. 그러나 가믈란 음악의 정신적 의미는 변화하고 있는 것으로 보인다. 이러한 변화는 특히 가장 유명한 인형극 공연자들의 그림자 인형극 공연에서 특히 명백히 드러난다. 종교적이고 영적인 지식이 전통적인 와양(wayang)의 심장부에 있는 반면, 지금 많은 와양 쿠릿 공연들은 웃음과 흥미로운 여흥에 초점을 맞추고 있다.<sup>22</sup> 와양 공연에서 콰시(quasi) 의식 수련자로 참가하는 대신에 많은 페신드헨들은 지금 팝 스타처럼 기 능하고 있다. 도발적으로 차려 입고, 짧고 선정적이고 유명한 선율을 노래한다. 자바 음악창작에서 핵심적인 견해로서의 라사의 쇠퇴와 함께, 페신드헨들 사이에서 협동의 측면은 사라지고 있다. 니 지토테노요 세대의 여성들에게 노래하는 것은, 전체를 더 보기 좋게 그리고 조화롭게 만들기 위해, 정교하지만 핵심적인 음악이라는 실로 풍부한 공동의 태피스트리로 만들어 가는 것이었다. 오늘날의 많은 페신드헨들에게 노래를 부르는 것은, 화려하게 빛나는 음악적 시각적 스타로 자신을 집단으로부터 구분하기 위해 누군가 미리 구성해 놓은 채곡을 사용하는 것이다. 어떤 음악가들은 이러한 변화들을 비난하고 몇몇은 환영한다. 그들은 더 새로운 채곡을 가능하게 하고, 가믈란 음악의 활력과 유동성을 설명한다.

## 용어해설

가믈란	공, 북, 메탈로폰, 곡경 류트, 실로폰, 찌터와 가수들의 앙상블
페신드헨	자바 가믈란과 함께 노래부르는 솔로 여가수
라사	느낌, 감정, 감각, 함축적 의미, 취향, 정수
나타사스트라	8세기의 두번째 산스크리트 극작론 보고서
수마라	현재 자바 신비주의 학파; 수마라=양도하다
와양 쿠릿	그림자 인형극
탄트릭 사비즘	고대 인디언과 자바인들의 시바 숭배
라사 세자티	절대진실
라히르	습관, 행동, 물질사회 그리고 표면적 현상
바틴	개인의 내재적 영적 생활
챙곡	선율 공식
파몽	수마라에서 영적 지도자
젠드헨	뮤지컬 작품
라구	“내적 멜로디”의 다른 용어, 작품의 연주되지 않은 함축적인 선율
리밤	두 줄의 곡경 류트
파물바 잳마카	“영혼을 지배하는 것”
플레세단	다음 악구에서 강조되는 음고로 마치는, 목적음을 넘어서는 페신드헨 또는 리밤에 의한 선율 악구의 확장
에낙	맛있는

<sup>22</sup>Sears 1986.

**수메레**  
**와양**

누워있는: 책임이 경감된  
그림자 인형극, 와양쿠릿의 줄임말