

Corée

L'ART DU SANJO DE GAYAGEUM
par Park Hyun-sook



Korea
THE ART OF THE GAYAGEUM SANJO
by Park Hyun-sook

L'ART DU SANJO DE GAYAGEUM | THE ART OF THE GAYAGEUM SANJO



Sanjo de gayageum (École de Kim Juk-pa) ***Gayageum sanjo (Kim Juk-pa School)***

1. Daseureum2:51
2. Jinyangjo.....22:45
3. Jungmori.....11:06
4. Jungjungmori3:29
5. Jajinmori3:52
6. Hwimori.....5:59
7. Sesanjosi.....4:18

Pungryu (École de Kim Juk-pa) ***Pungryu (Kim Juk-pa School)***

8. Gyeomyeon dodeuri, Geulgyeyangcheong
dodeuri, Ujogarak dodeuri, Gutgeori....9:05

Park Hyun-sook, gayageum
Lee Tae-baek, janggu

Collection fondée par Françoise Gründ
et dirigée par Pierre Bois

Enregistré le 25 novembre 2010 à la Maison des Cultures du Monde. Prise de son, mastering et notice, **Pierre Bois**. Supervision artistique, **Chang Soo-hong**. Photographies, **Don Pollard, Lee Jin-hwan, DR**. Traduction anglaise, **Frank Kane**.

© et © 2012 MCM / Gugak FM avec le soutien du Ministère de la culture, des sports et du tourisme de Corée.

INEDIT est une marque de la Maison des Cultures du Monde (fondateur Chérif Khaznadar – direction Arwad Esber).

Corée

L'ART DU SANJO DE GAYAGEUM

Le mot *sanjo* signifie *mélodies éparpillées*¹. Voilà qui illustre assez bien l'impression que ressent un auditeur non averti à l'écoute de cette musique prenante mais quelque peu déroutante.

Ce genre musical conçu pour instrument mélodique et tambour fut créé à la fin du XIX^e siècle par Kim Chang-jo (1856-1919), un maître de la cithare à douze cordes *gayageum*. Initialement composé pour le *gayageum*, le *sanjo* peut aussi être joué à la cithare à six cordes *geomungo*, à la vièle *haegeum*, à la cithare à archet *ajaeng*, ou encore sur des instruments à vent comme le hautbois *piri*, la flûte traversière *daegeum* ou la flûte droite à encoche *danso*. Généralement accompagné au tambour en sablier *janggu*, il est parfois joué en solo ou accompagné au tambour en tonneau *puk*. Le *sanjo* est aujourd'hui considéré comme l'un des genres majeurs de la musique traditionnelle coréenne.

À l'époque de la naissance du *sanjo*, les pratiques musicales coréennes sont régies par un système social qui s'est mis en place sous la dynastie Joseon (1392-1910). La

société coréenne est alors stratifiée de manière extrêmement rigide : pour la classe aristocratique *yangban*, une musique de lettrés dite « élégante », le *pungnyu* ; pour les gens du commun, les chants, musiques et danses de village, les danses masquées *talchum*, les musiques des rites chamaniques, et les amuseurs *chang-u*.

Les *chang-u* sont des artistes professionnels, baladins et saltimbanques. On les invite lors des grandes fêtes comme la Fête des Huit Serments, la Fête des Lanternes de Lotus, ou la cérémonie d'exorcisme *narye*.

Chacun a sa spécialité :

- les *gwandae* pratiquent le *pansori*, un long récit déclamé et chanté par un acteur (ou une actrice) accompagné par un tambour ;
- les *jaein* sont acrobates, funambules...;
- les *mudang* dansent (le mot désigne en priorité les chamanes qui chassent les mauvais esprits en chantant, en jouant d'un instrument et en dansant) ;
- les *goin* sont instrumentistes, ils jouent dans les fêtes et les rituels chamaniques mais peuvent aussi interpréter le *pungnyu* pour un public aristocratique.

1. Une partie des informations contenues dans cette notice sont puisées dans *Korean Musicology Series 3*, sous la direction de Lee Yong-shik, National Center for Korean Traditional Performing Arts, Séoul, 2009, 134 pages.

Deux formes musicales vont jouer un rôle fondamental dans la naissance et le développement du *sanjo* : le *sinawi* et le *pansori*. Le *sinawi* est la musique chamanique. Le chant, la musique et la danse ont toujours joué un rôle central dans le chamanisme coréen car on leur accorde une vertu purificatrice et thérapeutique. Ils peuvent être pratiqués par les chamanes eux-mêmes, les *mudang*, ou bien par les musiciens professionnels *goin*. La musique des *mudang* est principalement basée sur le rythme *salpuri* (« chasser les mauvais esprits ») tandis que le *sinawi* des *goin* est une improvisation collective sur des rythmes empruntés au *pansori* : *jungmori*, *jungjungmori* et *jajinmori*. Au milieu du XIX^e siècle, les *goin* les plus réputés élaborent une forme de *sinawi* en solo, qui préfigure le *sanjo*, et l'incluent dans leurs programmes de concerts pour la haute société.

À la même époque, le chant épique *pansori* est en plein essor grâce à l'émergence d'une classe moyenne qui prend peu à peu une place importante dans la société coréenne. Le *pansori* dérive de la tradition vocale et théâtrale des *gwandae*. Il s'est cristallisé au XVII^e siècle en réunissant des récits épiques, des contes et des chants populaires. Les *gwandae* se produisaient en extérieur devant de grandes assemblées populaires, incorporant dans leur récit des chants adaptés au goût du public. Grâce au patronage de la classe moyenne, le *pansori*

va passer des cours de villages aux intérieurs cossus et il va se raffiner : les récits se codifient, le langage se châtie, la palette musicale s'enrichit et se diversifie. Cet art de rue devient un « *pansori* de chambre » ; quelques *gwandae* vont même jouer devant le roi et en tirer gloire et honneurs.

De ce mélange de *pansori* de chambre, de *sinawi* en solo et de musique élégante *pungnyu* va naître un prototype de *sanjo* totalement improvisé.

La fin du XIX^e siècle est marquée par une mutation intéressante dans les arts de la scène coréens, notamment en ce qui concerne le *pansori*. Deux courants s'opposent : les traditionalistes qui défendent les pratiques improvisatoires jusqu'alors en usage et les progressistes qui préconisent une académisation et donc une fixation du répertoire.

Kim Chang-jo appartient au second courant et c'est dans cet esprit qu'il compose son *sanjo* pour cithare *gayageum*. Reprenant des mélodies populaires et des thèmes de *pansori* connus, il les organise selon le principe d'enchaînement modal et rythmique du *sinawi*.

Kim Chang-jo forme une première génération de disciples dont certains vont devenir à leur tour des maîtres du *gayageum sanjo* : Oh Su-gwan, An Gi-ok, Han Seong-gi, Gang Tae-hong, Kim Byeong-ho. Ils formeront à leur tour une seconde génération : Jeong Nam-hui, Choi Ok-sam, Kim Juk-pa et bien

d'autres. Chacun, sur son propre instrument de prédilection, apportera sa touche personnelle à l'œuvre de Kim Chang-jo, donnant ainsi naissance à plusieurs écoles ou *ryupa* de *gayageum sanjo*, de *geomungo sanjo*, de *haegeum sanjo*, etc.

Le xx^e siècle avec ses changements politiques, sociaux et économiques modifie profondément la situation des arts traditionnels en Corée. Après une période de déclin pendant l'occupation japonaise, le gouvernement entreprend dans les années cinquante de restaurer la culture traditionnelle, symbole de l'identité coréenne, en créant le National Center for Korean Traditional Performing Arts (devenu aujourd'hui le Gugak Center) et le Théâtre national. Des acteurs de *pansori* et des interprètes de *sanjo* se produisent sur scène et transmettent leur art dans le cadre des conservatoires et des universités.

Au cours des années soixante, une législation du patrimoine culturel immatériel voit le jour en Corée. D'éminents musiciens se voient décerner le titre de « Trésor humain » et des genres musicaux celui de « Bien culturel immatériel important ». Les répertoires deviennent dès lors immuables et rares sont les musiciens qui prendront l'initiative de renouer avec les pratiques improvisatoires qui furent à l'origine du *sanjo*.

La forme

Le *sanjo* est une suite de plusieurs mouvements qui s'enchaînent pratiquement sans interruption. Sa structure musicale s'organise autour de quatre principes : le rythme, la mélodie, l'expression et l'interprétation.

Le rythme

Le principal élément structurant du *sanjo* est le *jangdan* (littér. « long et court »). Ce terme désigne le cycle rythmique mais recouvre aussi les notions de tempo, de mètre, d'accent et de frappes. Chaque mouvement du *sanjo* est composé sur un cycle rythmique particulier qui lui donne son nom. L'ordre de ces mouvements est déterminé une fois pour toutes et va du plus lent vers le plus rapide. L'interprète peut sauter certains mouvements ou ne jouer qu'une partie du *sanjo*, mais en aucun cas les intervertir.

Le *sanjo* comprend trois cycles rythmiques de base : *jinyango* (lent), *jungmori* (modéré), *jajinmori* (rapide), auxquels s'ajoutent, selon l'école ou le style, d'autres rythmes comme *jungjungmori*, *hwimori*, *danmori*, *gutgeori*, *eotmori*, *sesanjosi*, etc. Le passage d'un mouvement à l'autre se traduit donc par un changement de rythme et de tempo, mais aussi de mélodie et parfois de mode.

Pour mieux comprendre la structure du *sanjo*, prenons comme exemple le mouvement lent *jinyangjo*. Il est composé sur un cycle rythmique de 24 temps ternaires qui peuvent valoir : ♩. ou ♩ ♩ ou ♩ ♩ ou ♩ ♩ ♩

avec d'éventuelles subdivisions en doubles ou triples croches (voir les transcriptions page 11). Notons que les rythmes ternaires sont une particularité de la musique coréenne et sont pratiquement inconnus dans les autres traditions d'Asie orientale.

Les 24 temps du cycle *jinyangjo* se découpent en quatre *gak* de 6 temps ayant chacun une fonction expressive. Le premier *gak* établit un climat de tension ; le second amène vers une demi-cadence ; le troisième accroît la tension jusqu'à un acmé sur le 17^e temps ; le quatrième *gak* s'achève par une cadence. Le cycle est répété une vingtaine de fois, avec des variations qui affectent notamment le nombre de *gak*, le cycle pouvant alors compter 12, 18 ou même 30 temps.

La relation entre tension et relâchement est un des fondements esthétiques du *sanjo*. Elle se manifeste à tous les niveaux :

- dans la réalisation du rythme lui-même, soit en remplaçant des notes par des silences pour le rendre presque indiscernable ou, au contraire, en dédoublant les frappes pour le rendre plus prégnant ;
- dans le cycle : les quatre *gak* ont, comme on l'a vu, des fonctions différentes ;
- au niveau du mouvement, certains cycles pouvant être plus tendus que d'autres ;
- enfin, au niveau du *sanjo* dans son entier avec cette accélération progressive des mouvements jusqu'à la partie finale qui conclut l'œuvre sur une cadence lente et de rythme libre.

La mélodie

Le concept de *jo* recouvre aussi bien le mode mélodique, l'échelle musicale, une nuance, une séquence mélodique, qu'un sentiment, une ambiance, un genre musical.

Il serait vain ici de tenter d'expliquer, même brièvement, le système modal utilisé dans le *sanjo* tant les théories des musicologues coréens divergent quant à son origine, sa structure et son organisation. Chacune semble vouloir mettre de l'ordre dans un ensemble qui s'est forgé empiriquement à partir d'éléments empruntés à droite et à gauche. Disons simplement que les trois principaux modes mélodiques, *ujo*, *pyeongjo* et *gyemyeonjo*, sont grosso modo des renversements différents de l'échelle pentatonique anhémitonique (*sol-la-si-ré-mi*).

Pyeongjo est associé à un sentiment de raffinement, de paix et de sérénité. *Ujo* exalte la grandeur et la générosité, mais d'aucuns le considèrent comme une variante de *pyeongjo*. *Gyemyeonjo* exprime la tristesse, effet qui est accentué par un fort vibrato. Les trois modes peuvent être joués dans le même mouvement.

La mélodie progresse sous forme de courtes séquences qui peuvent être un motif de quelques notes, des variations sur ce motif, des jeux d'appel et de réponses. Ces séquences s'enchaînent sous forme de phrases musicales qui, organiquement reliées entre elles, vont constituer un *jo*. Plusieurs *jo* forment un mouvement.

L'expression et l'interprétation

Le tympanon *yanggeum* est le seul instrument à sons fixes de la musique de chambre coréenne et il n'existe pas à notre connaissance de *sanjo* de *yanggeum*. En revanche, tous les autres instruments, à cordes ou à vent, sont capables de produire des variations de hauteur sur un registre parfois très étendu.

Nonghyeon (littér. « jouer les cordes ») désigne toutes ces techniques de vibrato rapides ou lentes, légères ou brutales, soudaines ou continues, ces glissandos larges ou au contraire micro-tonaux, qui agrémentent chaque note de la mélodie. Ces ornements jouent un rôle majeur dans l'expression musicale coréenne et sont fixés par des règles établies. Par exemple, la même note ne sera pas ornementée de la même manière selon que l'on joue dans un mode ou dans un autre.

À ces ornements obligés vient s'ajouter l'apport de l'interprète. C'est ce que les Coréens appellent *sigimsae* et que l'on peut traduire par *embellissement idiomatique*.

Ce peuvent être des ornements, de courts motifs mélodiques ou des imitations des bruits de la nature : pluie, galop d'un cheval, chants d'oiseaux, etc. Ils dépendent de l'instrument sur lequel le *sanjo* est joué, de la région natale de l'interprète, de son sexe et de sa vision de l'œuvre. Le *sigimsae* est ce qui permet le mieux de faire la différence entre un simple interprète et un maître.

Les écoles de sanjo et le sanjo de l'École de Kim Juk-pa

Il existe plusieurs écoles stylistiques de *sanjo* et chacune porte le nom du maître qui a revisité l'héritage de Kim Chang-jo et proposé une version personnelle du *sanjo*.

Ces variantes portent sur l'organisation générale de l'œuvre, certains maîtres se limitant aux trois mouvements principaux, d'autres en proposant quatre, cinq, ou six ; sur l'organisation interne des mouvements et notamment leur nombre de cycles rythmiques ; sur la réalisation des rythmes eux-mêmes ; sur le matériau mélodique, en insérant par exemple des motifs personnels ou empruntés à des traditions locales ou régionales ; sur l'ornementation et l'interprétation personnelle.

C'est le cas du *sanjo* présenté dans cet album. Il fut composé au milieu du xx^e siècle par la musicienne Kim Juk-pa.

Kim Juk-pa (1910-1989), de son vrai nom Kim Nan-cho, était la petite-fille de Kim Chang-jo, le créateur du *sanjo*. Initiée à la musique par son grand-père, elle se heurta à l'opposition de son père et dut quitter sa famille pour poursuivre sa formation musicale. À l'âge de 14 ans elle entra dans une troupe et commença à se produire sur scène. Puis, elle se perfectionna au sein de la *Joseon gwonbeon*, une institution où des jeunes filles, appelées *gisaeng*, étaient formées aux disciplines littéraires et artistiques pour distraire la haute société.



Après son mariage, Kim Juk-pa [photo] cessa de se produire en public. Mais elle continua à travailler son instrument et élabora une version personnelle du *sanjo* de son grand-père. Par la suite elle entreprit d'enseigner le *gayageum* à des amateurs puis à des étudiantes et des musiciennes professionnelles.

En 1978, le *Kim Juk-pa ryu gayageum sanjo* fut classé par une commission nationale *Bien culturel immatériel important n°23*.

Les instruments

Le *gayageum* est l'instrument emblématique de la musique coréenne. Un texte du XI^e siècle sur l'histoire des Trois Royaumes de Corée rapporte que cette cithare à

douze cordes a été créée au VI^e siècle à partir du *guzheng* chinois, dans le royaume de Gaya au sud-est de la péninsule coréenne. Utilisé tout d'abord dans le répertoire aristocratique et élégant *pungnyu*, le *gayageum* fut adapté au cours du XI^e siècle aux besoins du *sanjo*. Afin de gagner en vélocité, les cordes furent raccourcies et rapprochées les unes des autres et la caisse en bois de paulownia fut remplacée par un fond et des éclisses en bois plus dur, châtaignier ou noyer, surmontés d'une table d'harmonie en paulownia.

L'instrument mesure 160 cm de long, 35 cm de large et 10 cm d'épaisseur. Les douze cordes en soie sont enfilées à travers l'extrémité supérieure de la caisse et sont enroulées sur des chevilles fixées sous l'instrument. À l'autre extrémité elles sont nouées à des chevilles flottantes et les bouts sont rassemblés en un double chignon sur la table d'harmonie. Les douze chevalets mobiles, appelés *anjok* en raison de leur forme en patte d'oie, permettent d'affiner l'accord de l'instrument.

L'interprète est assis(e) en tailleur, la partie droite de l'instrument posée sur ses cuisses tandis que l'extrémité gauche repose sur le sol. On a recensé au moins douze techniques d'attaque différentes à la main droite : avec le pouce, l'index, ou le majeur, par chiquenaude, en staccato, en notes successives avec le pouce ou au contraire avec trois doigts différents, en

étouffant la corde, etc., et pas moins de dix-huit techniques ornementales à la main gauche : vibrato léger, moyen, fort, coup brutal sur la corde, glissando ascendant, glissando descendant, glissando suivi d'un staccato, tirer la corde pour faire descendre le son, appuyer avant de jouer puis relâcher, etc.

Le *janggu* est l'instrument à percussion le plus utilisé en Corée, que ce soit dans la musique savante ou dans la musique populaire. Ce tambour en sablier est composé de deux caisses en forme de calice, façonnées dans du bois de peuplier ou de paulownia et assemblées au niveau de leurs bases par un tube dont la section, plus ou moins large, détermine la profondeur sonore de l'instrument. Les deux membranes sont attachées à des larges cercles de métal et mises en pression de chaque côté de la caisse par des lanières en corde. La membrane gauche, frappée à main nue, est taillée dans du cuir épais de vache, de cheval ou de cerf ; celle de droite, plus aiguë, est en peau de chien ou de cheval et frappée avec une baguette de bambou.

Dans le *sanjo*, le jeu du *janggu* s'inspire de la technique du tambour *puk* qui accompagne le *pansori*. Le percussionniste accompagne discrètement l'instrument soliste, en lui fournissant les séquences rythmiques et en l'encourageant ici et là par de petites exclamations.

GAYAGEUM SANJO (ÉCOLE DE KIM JUK-PA)

1. Daseureum

Ce prélude non mesuré introduit le *sanjo*.

2. Jinyangjo

Mouvement très lent décrit pages 5-6.

3. Jungmori

Ce mouvement de tempo modéré est basé sur un cycle de douze temps réparti en deux unités de 6 temps qui peuvent être traitées de manière binaire ou ternaire.

4. Jungjungmori

Ce rythme à quatre temps ternaires est déjà plus rapide. Les nombreuses syncopes et les hémioles (alternance de binaire et de ternaire) accentuent la tension en troublant la régularité de la pulsation.

5. Jajinmori

On passe ici à un rythme rapide à douze temps. Les syncopes et les hémioles y sont encore plus fréquentes, avec un décalage des accents entre le *gayageum* et le *janggu* lorsque l'un joue en binaire et l'autre en ternaire.

6. Hwimori

C'est un rythme binaire à quatre temps sur un tempo très rapide. Les syncopes cèdent la place à la vitesse et à la répétition obsédante des motifs mélodiques.

7. Sesanjosi

Ce mouvement n'existe que dans le *sanjo* de Kim Juk-pa. C'est une variante de *hwimori* sur des mélodies villageoises *pungmul*. Le tempo est extrêmement rapide et, vers la fin, on peut déceler l'imitation d'un cheval au galop. Le mouvement s'achève par un *mujangdan*, une cadence lente, non mesurée qui clôt le *sanjo*.

PUNGRYU (ÉCOLE DE KIM JUK-PA)

8. Gyeomyeon dodeuri, Geulgyeyangcheong dodeuri, Ujogarak dodeuri, Gutgeori

Pungryu (ou *pungnyu*) désigne la musique de les lettrés. L'une des œuvres majeures de ce répertoire est la suite instrumentale *Yeongsanhoesang* qui s'est forgée au fil des siècles à partir d'un répertoire de chants bouddhiques (dont les textes se sont perdus) et de mélodies empruntées aux traditions villageoises. Kim Juk-pa a repris les éléments populaires du *Yeongsanhoesang* pour composer ce *Pungryu* dont la version intégrale dure environ une heure. Park Hyun-sook et Lee Tae-baek en interprètent ici les quatre dernières parties.

Park Hyun-sook, *gayageum*

Née en 1953 à Séoul, Park Hyun-sook se forma au collège de musique de l'université de Séoul puis suivit pendant plus de quinze ans l'enseignement de Kim Juk-pa. À la mort de celle-ci, elle prit pour maître le célèbre joueur de *gayageum* Hwang Byung-

ki auprès duquel elle s'initia au *sanjo* de l'école de Jeong Nam-hui. Cet élargissement de son répertoire lui permit de mettre en perspective le style de Kim Juk-pa et d'en approfondir ainsi l'interprétation.

Après avoir été membre de l'ensemble du National Center for Korean Traditional Performing Arts, Park Hyun-sook commença une carrière de soliste en 1986.

Park Hyun-sook tourne dans le monde entier, enregistre des disques et enseigne au département de musique de l'université Seowon où elle dirige également un ensemble de *gayageum*. En 2005, elle a reçu le grand prix de musique traditionnelle coréenne décerné par la radio nationale KBS.

Lee Tae-baek, *janggu*


Lee Tae-baek est à la fois un maître du tambour *janggu* et de la cithare à archet *ajaeng*. Il est réputé pour ses connaissances dans l'art musical chamanique, en particulier le rituel pour les morts *ssitgim gut* de l'île de Jindo, et l'accompagnement du *pansori* pour lequel il a remporté le Prix du Président de la Corée.

Il a dirigé pendant plusieurs années la Troupe nationale d'opéra *changguk* et l'Orchestre traditionnel de la ville de Gwangju et enseigne actuellement à l'université Mokwon. Il a également remporté de nombreux prix.

PIERRE BOIS

jinyangjo

$\text{♩} = 30$

variations → 

Gak 1 Gak 2

Gak 3 Gak 4

jungmori

$\text{♩} = 84$

12/4

jungjungmori

$\text{♩} = 60$

12/8

jajinmori

$\text{♩} = 70 - 130$


12/8


hwimori

$\text{♩} = 208$

4/4

janggu :

 main droite | right hand

 main gauche | left hand

Korea

THE ART OF THE GAYAGEUM SANJO

The word *sanjo* means *scattered melodies*¹. That is quite a good image for the impression which this absorbing but somewhat disconcerting music can make on the unfamiliar listener.

This musical genre, designed for a melodic instrument and drum, was created at the end of the 19th century by Kim Chang-jo (1856-1919), a master of the twelve-stringed zither *gayageum*. The *sanjo* is now considered to be one of the major genres of the Korean musical tradition.

Although it was initially composed for the *gayageum*, the *sanjo* can also be played on the six-stringed zither *geomungo*, the two-stringed fiddle *haegeum*, the bowed zither *ajaeng*, or on wind instruments such as the oboe *piri*, the flute *daegeum* or the notched flute *danso*. It is generally accompanied by an hourglass drum *janggu*, but can sometimes be played solo or accompanied by the barrel drum *puk*.

At the time of the birth of *sanjo*, Korean musical practices were governed by a social system implemented under the Joseon dynasty (1392-1910). At the time, Korean

society was stratified in an extremely rigid manner: for the aristocratic class *yangban*, a literate form of music, said to be “elegant”, *pungnyu*; for the common people, village songs, music and dances, the masked dances *talchum*, music for shamanistic rites, and entertainers *chang-u*.

The *chang-u* were professional artists, wandering entertainers and street performers. They were invited for major festivities such as the Festival of the Eight Vows, the Lotus Lantern Festival, or the rite of exorcism *narye*. They all had their specialties:

- The *gwandae* performed the *pansori*, a long story declaimed and sung by an actor (or an actress) accompanied by a drum;
- The *jaein* were acrobats, tightrope walkers, etc.;
- The *mudang* danced (the word refers firstly to the shamans who chase away evil spirits by singing, playing an instrument and dancing);
- The *goin* were instrumentalists, they played at festivities and shamanistic rituals, but could also play *pungnyu* music for aristocratic audiences.

1. Some of the information contained in these liner notes comes from *Korean Musicology Series 3*, Lee Yong-shik editor, National Center for Korean Traditional Performing Arts, Seoul, 2009, 134 pages.

Two musical genres played a fundamental role in the birth and development of the *sanjo*: *sinawi* and *pansori*.

The *sinawi* is shamanistic music. Singing, music and dancing have always played a central role in Korean shamanism because they are considered to have purifying and therapeutic virtues. They can be performed by the shamans themselves, the *mudang*, or by professional musicians *goin*. The style of the *mudang* is mostly based on the *salpuri* rhythm (“chasing away the evil spirits”) whereas *goin's sinawi* is a collective improvisation on rhythms borrowed from *pansori*: *jungmori*, *jungjungmori* and *jajinmori*.

In the middle of the 19th century, the most famous *goin* developed a solo form of *sinawi*, which announces the *sanjo*, and they included it in their concert programs intended for high society.

In parallel, the *pansori* became more and more popular due to the emergence of a middle class which gradually became more substantial in Korean society.

The *pansori* stems from the vocal and theatrical tradition of the *gwandae*. It crystallized in the 17th century, bringing together epic tales, folk tales and folk songs. The *gwandae* performed in the open air for large gatherings, incorporating into their tales songs adapted to the audience's taste. Thanks to the patronage of the middle class, the *pansori* moved from village yards to opulent interiors and became more

refined: the stories became codified, the language more polished and the musical palette became richer and more diverse. This street art became a “chamber *pansori*” and some *gwandae* played before the king, winning glory and honors.

This mixture of chamber *pansori*, solo *sinawi* and elegant music *pungnyu* gave birth to a totally improvised *sanjo* prototype.

The end of the 19th century saw an interesting transformation in the Korean performing arts, particularly with regard to the interpretation of the *pansori*. Two opposing currents emerged: the traditionalists who defend the improvisational practices that had been in use up until then, and the progressives who wanted the academization and thus the fixing of the repertoire.

Kim Chang-jo belongs to the second current and it is in this spirit that he composed his *sanjo* for zither *gayageum*. Drawing on folk melodies and known *pansori* themes, he organized them according to the sequencing and rhythmic model of the *sinawi*.

He trained a first generation of disciples, some of whom went on to become masters of the *gayageum sanjo* in turn: Oh Su-gwan, An Gi-ok, Han Seong-gi, Gang Tae-hong, Kim Byeong-ho, who then trained a second generation: Jeong Nam-hui, Choi Ok-sam, Kim Juk-pa and many others. Using their favourite instrument, each one of them added a personal touch to the work

of Kim Chang-jo, thereby giving birth to several schools or *ryupa* of *gayageum sanjo*, *geomungo sanjo*, *haegeum sanjo*, etc.

The 20th century and its political, social and economic changes thoroughly transformed the situation of the traditional arts in Korea. After a period of decline during the Japanese occupation, in the 1950's the government tried to restore the traditional culture, as a symbol of the Korean identity, by creating the National Center for Korean Traditional Performing Arts (known now as the Gugak Center) and the National Theater. *Pansori* actors and *sanjo* performers appeared on stages and transmitted their art to the younger generations in conservatories and universities.

In the 1960's, legislation concerning the intangible cultural heritage was passed in Korea. Eminent musicians received the title of "Human Treasure" while musical genres were classified as important intangible cultural properties. The repertoires became fixed and it was rare thereafter that musicians took the initiative to return to the improvisational practices at the origins of the *sanjo*.

The form

The *sanjo* is a suite of several movements played in sequence with almost no interruption. Its musical structure is organized around four principles: rhythm, melody, expression and interpretation.

The rhythm

The main structuring element of the *sanjo* is the *jangdan* (literally "long and short"). This term refers to the rhythmic cycle but also covers the notions of time, tempo, meter, accent and beats. Each movement of the *sanjo* is composed on a particular rhythmic cycle which gives it its name. The order of these movements, from the slowest to the fastest one, is determined once and for all. A performer can skip certain movements or play only a part of the *sanjo*, but can never invert them.

The *sanjo* includes three basic rhythmic cycles: *jinyango* (slow), *jungmori* (moderate), *jajinmori* (fast), to which others can be added, depending on the school or the style, such as *jungjungmori*, *hwimori*, *danmori*, *gutgeori*, *eotmori*, *sesanjosi*, etc. The passage from one movement to another is thus marked by a change of rhythm and tempo, but also of melody and sometimes of mode.

To better understand the structure of the *sanjo*, let us take as an example the slow movement *jinyangjo*. It is composed on a rhythmic cycle of 24 beats. Each beat is in triple meter and can be played as: ♩. or ♩ ♪ or ♩ ♪ ♪ or ♩ ♪ ♪ ♪ with possible subdivisions into double or triple eighth notes (see transcriptions page 11). Let us note that triple meter is a common feature of Korean music and is almost unknown in the other traditions of Eastern Asia.

These 24 beats are divided into four *gak* of 6 beats, each one having an expressive function. The first *gak* establishes a climate of tension, the second one leads towards a half-cadence, the third one increases to a climax on the 17th beat, and the fourth *gak* ends with a cadence. Then the cycle runs again about twenty times, with variations which can affect the number of *gak* and thus change the number of beats in the cycle to 12 or 18 or even 30.

The relationship between tension and relaxation is one of the esthetic fundamentals of the *sanjo*. It is manifested on all levels:

- In the realization of the rhythm itself, either by replacing notes with rests to make it almost imperceptible or, on the contrary, by doubling or tripling the strikes to make it more pronounced;
- In the cycle, the four *gak* which, as we saw, do not all have the same function;
- On the level of the movement, some cycles can be more tense than others;
- Lastly, on the level of the *sanjo* as a whole, with the speeding up of the tempo until the final part which concludes the piece with a slow cadence in a free meter.

The melody

The concept of *jo* refers to a melodic mode, a musical scale, dynamic expression, a melodic section, an emotion, an atmosphere, and also a musical genre.

It would be in vain to try to explain here, even briefly, the Korean modal system used in the *sanjo* because the theories of Korean musicologists diverge so greatly regarding its origins, its structure and its organization. They all try to put order into a phenomenon that was formed empirically from elements borrowed from all sides.

Let us simply say that the three main melodic modes, *ujo*, *pyeongjo* and *gyemyeonjo*, are more or less different inversions of the anhemitonic pentatonic scale (G-A-B-D-E). *Pyeongjo* is associated with an emotion of refinement, peace and serenity. *Ujo* exalts grandeur and generosity, but some people consider it a variant of *pyeongjo*. *Gyemyeonjo* expresses sadness, an effect that is accentuated by a strong vibrato. These modes can be played in the same movement.

The melody progresses in the form of short sections that can be a motif of several notes, variations on this motif, or calls and responses. These sections are linked together in the form of musical phrases which, organically interconnected, make a *jo*. Several *jo* form a movement.

Expression and interpretation

The hammered zither *yanggeum* is the only fixed sound instrument in Korean chamber music and as far as we know there is no *sanjo* for it. All of the other stringed or wind instruments can produce wide pitch variations.

Ornaments play a major role in Korean musical expression. *Nonghyeon* (literally “playing the strings”) is the generic term for all of these techniques of fast or slow, light or strong, short or long vibratos, these wide or micro-tonal glissandos, which enhance each note of the melody. These ornaments obey strict rules and are partly set in advance. For example, the way of ornamenting the same note varies depending on the mode being used.

In addition to these obligatory ornaments there can be other ones, chosen by the performer. This is what the Koreans call *sigimsae* and which can be translated as *idiomatic embellishment*.

These elements can be ornaments, short melodic motifs or imitations of the sounds of nature: rain, the galloping of a horse, bird songs, etc. They depend on the instrument on which the *sanjo* is played, the native region of the performer, his/her sex and his/her personal vision of the piece. The *sigimsae* allow us to make a distinction between a mere performer and a master.

The sanjo schools and the sanjo of the Kim Juk-pa School

There are several stylistic *sanjo* schools and each one bears the name of the master who reworked the heritage of Kim Chang-jo and produced his personal version of the *sanjo*.

These variants cover the general organization of the work, with some masters limiting themselves to the three main movements, others offering four, five, or six, the internal organization of the movements and in particular their number of rhythmic cycles, the realization of the rhythms themselves, the melodic material, by inserting personal motifs or patterns that are borrowed from local or regional traditions for example, and the ornamentation and personal interpretation.

This is the case for the *sanjo* presented on this CD which was composed in the middle of the 20th century by Kim Juk-pa (1910-1989).

Kim Juk-pa (real name Kim Nan-cho) was the granddaughter of Kim Chang-jo, the creator of the *sanjo*. She was initiated in the music by her grandfather, but faced opposition from her father and had to leave her family to continue her musical education. At the age of 14 she joined a performing group and began to perform on stage. Then she continued her training in the *Joseon gwonbeon*, one of the institutions in which young girls were trained in literary and artistic disciplines to become entertainers (*gisaeng*) for the high society. After her marriage, Kim Juk-pa stopped performing in public. But she continued to work on her instrument and, based on the *sanjo* of her grand-father, she developed her own version. Later on she started to



teach the *gayageum*, first to amateurs, then to students and professional musicians. In 1978, the *Kim Juk-pa ryu gayageum sanjo* was proclaimed Important Intangible Cultural Property No. 23.

The instruments

The *gayageum* is a twelve-stringed zither. A text from the 12th century on the history of the Three Kingdoms of Korea states that the *gayageum* was created from the Chinese *guzheng* in the 6th century, at the time of the kingdom of Gaya in the southeast of the Korean peninsula. The *gayageum* was first used in the aristocratic and elegant *pungnyu* repertoire, and was then adapted during the 19th century to the needs of the *sanjo*. To allow for faster playing, the

strings were shortened and brought closer together and the paulownia wood case was replaced with a back and sides made of harder wood, chestnut or walnut, topped with a paulownia sound board. The instrument measures 160 cm long, 35 cm wide and is 10 cm thick. The twelve silk strings are threaded through the upper extremity of the case and are then attached to pegs arranged under the instrument. At the other end they are tied to floating pegs and the ends are gathered into a double knot fastened to the sound board. The twelve mobile bridges, called *anjok* because of their shape in goose's foot, allow for the fine tuning of the instrument.

The performer sits cross-legged, with the right part of the instrument placed on his thighs while the left end rests on the floor. At least twelve different attack techniques with the right hand have been inventoried: with the thumb, the index finger, or the middle finger, by flicking, in staccato, in successive notes with the thumb or on the contrary with three different fingers, muffling the string, etc., and no less than eighteen ornamental techniques for the left hand: light, medium, or strong vibrato, forceful striking of the string, ascending glissando, descending glissando, glissando followed by a staccato, pulling the string to make the sound go down, pressing before playing and then letting go, etc.

The *janggu* is the most widely used percussion instrument in Korea, in both classical and folk music. This hourglass drum is composed of two wooden goblet sound boxes, assembled at their base with a round tube whose wider or narrower section determines the sound depth of the instrument. Both membranes are attached to wide circles of metal which are tightened from either side of the drum with pieces of rope. The left membrane, struck with the bare hand, is cut from thick cow, horse or stag leather; the right one, which sounds higher, is made of dog or horse skin struck with a bamboo stick. In the *sanjo*, the playing of the *janggu* is inspired by that of the drum *puk* used in the opera *pansori*.

The role of the percussionist is to discreetly accompany the instrumental soloist, provoking him with rhythmic sequences and encouraging him by making little exclamations from time to time.

GAYAGEUM SANJO (KIM JUK-PA SCHOOL)

1. Daseureum

This movement is a prelude in free meter which introduces the climate of the *sanjo*.

2. Jinyangjo

This slow movement is described in the section devoted to rhythm (pages 14-15).

3. Jungmori

This movement in a moderate tempo is based on a cycle of twelve beats divided into two units of 6 beats which can be duple or triple.

4. Jungjungmori

This rhythm with 4 beats of triple meter is faster. Syncopations and hemiolas (alternating duple and triple) accentuate the tension by disturbing the regularity of the pulse.

5. Jajinmori

A shift to a fast rhythm with twelve beats. The syncopations and the hemiolas are still more frequent here, sometimes with the accents of the *gayageum* and the *janggu* out of phase when one plays in duple meter and the other in triple meter.

6. Hwimori

In duple time with four beats to a very fast tempo. The syncopations give way to the speed and to the obsessive repetition of melodic motifs.

7. Sesanjosi

This movement only exists in the *sanjo* of Kim Juk-pa. It is a variant of *hwimori* on village melodies *pungmul*. The tempo is extremely rapid and, towards the end, the imitation of a galloping horse can be heard. The last minute is a *mujangdan*, i.e. a slow cadence in free meter which ends the *sanjo*.

PUNGRYU (KIM JUK-PA SCHOOL)

8. Gyeomyeon dodeuri, Geulgyeyang-cheong dodeuri, Ujogarak dodeuri, Gudgeori

The term *pungryu* (or *pungnyu*) means elegant music, formerly reserved for high society. In this case it is a folk *pungryu*. Kim Juk-pa took on a major *pungnyu* piece: *Yeongsanhoesang*. This long instrumental suite was formed over the centuries from a repertoire of Buddhist chants (the texts of which have been lost) and melodies borrowed from folk traditions. From these folk elements, Kim Juk-pa composed this *Pungryu*, the complete version of which is about one hour long.

Park Hyun-sook and Lee Tae-baek perform the last four parts here.

Park Hyun-sook, *gayageum*

Park Hyun-sook, born in Seoul in 1953, is now considered to be one of the greatest performers of the *Kim Juk-pa ryu gayageum sanjo*. She was trained at the music college of Seoul University and was a disciple of Kim Juk-pa for several years. Upon the death of Kim Juk-pa, she took as her new master the famous *gayageum* player Hwang Byung-ki, with whom she learned the *sanjo* of Jeong Nam-hui's *ryupa*. This broadening of her repertoire allowed her to put the

style of Kim Juk-pa into perspective and to thereby deepen her own interpretation.

After having been a member of the ensemble of the National Center for Korean Traditional Performing Arts, Park Hyun-sook started a career as a soloist in 1986. She tours throughout the world, records CDs and teaches in the Music Department of Seowon University where she also conducts a *gayageum* ensemble.

In 2005, she received the Grand Prize in Korean traditional music awarded by the national radio KBS.

Lee Tae-baek, *janggu*

Lee Tae-baek is a master of both the drum *janggu* and the bowed zither *ajaeng*. This multi-talented musician is renowned for his knowledge of the shamanistic musical art, in particular the ritual for the dead *ssitgim gut* from the island of Jindo, and the accompaniment of the *pansori* for which he won the Prize of the President of Korea. He is now a teacher at Mokwon University after having directed the National Changguk Opera Company and the Municipal Folk Orchestra of Gwangju. He has been awarded several prizes.

PIERRE BOIS

