

Corée

L'ART DU SANJO DE GEOMUNGO

par Lee Jae-hwa



Korea

THE ART OF THE GEOMUNGO SANJO

by Lee Jae-hwa



Sanjo de geomungo (École de Han Gap-deuk)
Geomungo sanjo (Han Gap-deuk School)

1. Jinyangjo24:20
2. Jungmori9:18
3. Eotmori2:27
4. Jungjungmori3:32
5. Jajinmori10:36

Lee Jae-hwa, geomungo

Dépositaire du bien immatériel important n°16:
le sanjo de geomungo
Holder of the Important Intangible Asset #16:
geomungo sanjo

Collection fondée par Françoise Gründ
et dirigée par Pierre Bois

Enregistré en 2011 au Yeh Eum Studio par **Choi Nam-Jin**. Mixé au E-um Studio et masterisé au Sanjo Studio par **Oh Young-Hun**. Direction artistique, **Kim Sun-kook**. Notice, **Pierre Bois** (éd.), **Kim Hae-sook**, **Lee Jae-hwa**, **Kim Sun-kook**. Photographies, **Koo Bon-sook**. Traduction française, **Han Yumi** et **Hervé Péjaudier**. Traduction anglaise, **Frank Kane**.

© et © 2013 MCM / Just Music & Publishing avec le soutien du Ministère de la culture, des sports et du tourisme de Corée et du Centre culturel coréen à Paris. INEDIT est une marque de la Maison des Cultures du Monde (fondateur Chérif Khaznadar – direction Arwad Esber).

Corée

L'ART DU SANJO DE GEOMUNGO

Le *sanjo*, considéré comme l'un des genres majeurs de la musique traditionnelle coréenne, est une forme instrumentale soliste constituée de pièces de plus de trente minutes, parfois accompagnées par un joueur de tambour-tonneau *puk* ou de tambour en forme de sablier *janggu*.

Le mot *sanjo* signifie mélodies éparpillées, expression légèrement péjorative qui renvoie sans doute à l'origine improvisée du genre, et souligne le fait que ces pièces sont par nature évolutives.

Le *sanjo* a été inventé vers 1890 par Kim Chang-jo (1856-1919) pour le *gayageum*, cithare à douze cordes pincées, puis a été étendu au fur et à mesure à d'autres instruments : à cordes comme la cithare *geomungo*, la vièle *haegeum*, ou la cithare à cordes frottées *ajaeng*, mais aussi à vent comme le *piri*, hautbois, le *daegeum*, flûte traversière, ou le *danso*, flûte droite à encoche. En un peu plus d'un siècle, ce qui est peu au regard des deux millénaires d'histoire de la musique coréenne, le *sanjo* connut un essor remarquable. Ce succès tient au fait qu'il exprime parfaitement l'essence de la musique coréenne à travers une forme raffinée fondée sur une compréhension parfaite de l'instrument et de ses possibilités techniques.

Le *sanjo* n'est pas une musique de cérémonie ou de rituel. Il n'a rien à voir avec les abstractions aristocratiques ou religieuses. Il se veut avant tout l'expression de l'âme, à commencer par celle de ses interprètes. En Corée, on compare volontiers son évolution au cycle de la vie : lorsqu'un disciple reçoit un *sanjo* de son maître, il y apporte sa propre créativité et crée à son tour une nouvelle école d'où d'autres disciples seront issus. Ainsi le *sanjo* continue-t-il aujourd'hui de se développer tout en essaimant en de multiples versions qui se nourrissent de l'expérience personnelle de ses interprètes.

Tranquillité, tendresse ou ténacité, souffrance, passion ou résignation, se fondent dans la musique en couleurs diverses selon les rythmes ou les modes qui sont utilisés. On dit qu'il faut une vie entière de travail pour qu'un interprète de *sanjo* découvre sa sonorité personnelle et parvienne à faire partager ses émotions. Le *sanjo* illustre la manière dont évolue une musique populaire, avec la force vitale des herbes folles dans les champs.

Aux origines du sanjo

La distinction entre musique savante et musique populaire a beaucoup évolué tout au long de la dynastie Joseon (1392-1910).

Au début, dans cette société confucéenne à la fois hiérarchisée et ritualisée, la musique avait pour fonction majeure d'accompagner les cérémonies, les fêtes ou les défilés. Musique, chants et danses étaient ainsi soumis au respect d'un système confucéen rigoureux. Au XVI^e siècle apparaissent les prémices d'une musique plus libre et, aux XVII^e et XVIII^e siècles, s'instaure un véritable art musical à la fois savant et populaire. Celui-ci va revêtir diverses formes comme le *pungnyu*, musique de chambre pratiquée par les lettrés, les ballades chantées *gagok* interprétées par des groupes de chanteurs de la classe moyenne *jung'in*, les *pansori* interprétés par des troupes de chanteurs professionnels, les *japga*, chants narratifs plus brefs, ou les chants populaires *minyŏ*, ainsi que les spectacles de danse masquée *talchum* ou les rituels chamaniques *gut*. Le peuple apprécie ces spectacles qui, tout en le divertissant, lui parlent de sa vie quotidienne. Ces formes d'expression populaires mêlant la musique, le chant, la danse, connaissent un essor important grâce à des artistes professionnels souvent spécialisés : *gisaeng*, *gwangdae*, *gagaek*, *jae'in* ou *chang'u*.

Le *sanjo* est issu de ces genres populaires, en particulier de la double lignée du *sinawi*, la musique chamanique improvisée, et du *pansori* : l'influence de cette longue narration chantée est telle qu'on dit couramment que le *sanjo* est un *pansori* sans paroles. Le *pansori* est un spectacle de théâtre musical (*geug-*

eumag) dans lequel un chanteur (ou une chanteuse) accompagné(e) par un tambour alterne récit et chant pour raconter pendant des heures une histoire épique ou dramatique. Vraisemblablement apparu au cours du XVII^e siècle, ce genre, complètement formé à la fin du XVIII^e siècle, s'est nourri de contes populaires, de vieux récits épiques ou de mélodrames en vogue, et les a unifiés tout en conservant leurs couleurs chatoyantes et leurs ambiances contrastées.

Représenté à l'origine sur les places de village les jours de foire, son public s'élargit rapidement aux classes moyennes alors en plein essor économique. Les œuvres se raffinent, les récits se structurent, le langage se châtie, enfin la palette musicale s'enrichit et se diversifie. Passant de la foire au salon puis aux demeures princières, les grands interprètes de *pansori* justifient leur nouveau statut en y introduisant leur signature, leur touche personnelle, le *deoneum*. Au cours de ce processus de création, ils modifient certains airs, en suppriment pour en ajouter d'autres de leur cru, et deviennent ainsi les fondateurs d'écoles spécifiques, encore reconnues aujourd'hui. Même après son introduction à la cour, alors que ses plus éminents interprètes seront décorés par le roi, le *pansori* demeurera toujours présent dans les villages et le cœur du petit peuple coréen.

L'influence du *pansori* sur le *sanjo* se manifeste de bien des manières : dans les rythmes, les mélodies, les couleurs, l'accom-

pagnement au tambour d'un soliste, ainsi que dans ce besoin des interprètes de s'approprier un genre pour le faire évoluer et essaimer en plusieurs écoles.

L'autre source du *sanjo* est le *sinawi*, une forme d'improvisation instrumentale où les musiciens qui accompagnaient les rituels chamaniques *gut* faisaient assaut de virtuosité et d'invention à partir de rythmes populaires proches de ceux du *pansori*.

Les rituels chamaniques coréens ont pris origine dans les cérémonies d'offrandes au Ciel pratiquées depuis l'Antiquité. Chaque village organisait de grandes cérémonies saisonnières et propitiatoires pour se protéger des calamités, prévenir les maladies, les guérir, s'assurer une récolte ou une pêche abondantes, mais aussi pour des funérailles ou des occasions plus spécifiquement locales. Ces longs rituels à la liturgie complexe rassemblaient des groupes de chamanes en de véritables spectacles associant le chant, la musique et la danse, qui étaient à bien des égards aussi riches et variés que ceux que l'on donnait à la cour royale. Ces chamanes, organisés en troupes familiales dans lesquelles le savoir se transmettait de manière héréditaire, jouèrent un rôle majeur en tant qu'artistes populaires dans la société traditionnelle.

Le *sinawi* accompagnait les parties où la chamane dansait et chantait sans paroles dans un style très libre. S'inspirant des traditions populaires de la région où se déroulait le

rituel, les instrumentistes se livraient à une improvisation collective. Après s'être accordés sur le mode mélodique et les rythmes qui allaient se succéder, chacun jouait librement sans se soucier des dissonances qui pouvaient surgir.

Le *sinawi* n'était pas cantonné au rituel. Il pouvait aussi être joué dans des divertissements populaires appelés *simbanggok*, accompagner la danse de purification *salpuri*, des danses bouddhiques ou les danses du sabre. Par la suite, le *sinawi* fut introduit en concert, dans une forme stylisée, c'est-à-dire plus ou moins fixée.

C'est au moment où le *pansori* et le *sinawi* sont passés d'un spectacle de plein air à un art de salon, à la fin du XIX^e siècle, que le *sanjo* – solo instrumental d'intérieur – est né. Citons enfin une dernière source, qui lui est contemporaine : le *bonjangchwi*, musique de chambre dont le nom évoque la plainte d'un oiseau. Cette adaptation savante d'airs populaires pouvait être exécutée en solo ou en petite formation, dans le style du *sinawi*, sur le mode triste *gyemyeon* et les rythmes *jungjungmori* (modéré) et *jajinmori* (rapide). En résumé, trois formes ou genres président à la naissance du *sanjo* : le *pansori* alors reconnu comme un modèle d'art traditionnel, le *sinawi* et sa version profane, le *simbanggok*, où s'inventent de nouvelles techniques instrumentales, et le *bonjangchwi* où l'on fait chanter les instruments comme des oiseaux.

Formation et développement du sanjo

Vers 1890, Kim Chang-jo, virtuose de la cithare *gayageum* et grand connaisseur des musiques populaires, donne forme au *sanjo*. Le squelette est une succession de mouvements rythmiques ou *jangdan* empruntés au *bonjangchwi* et au *simbanggok* (rythmes *jungjungmori* et *jajinmori*) ainsi qu'au *pansori* (rythme lent *jinyangjo*). Quant à la palette mélodique, outre le mode *gyemyeonjo*, elle s'enrichit de deux modes empruntés au *pansori* : *pyeongjo* et *ujo*.

Cette initiative marque les esprits. Aussitôt, le virtuose de la cithare *geomungo* Baek Nak-jun, invente le *sanjo de geomungo*, ouvrant ainsi la voie à d'autres instruments. Kim Chang-jo quant à lui transmet son œuvre à plusieurs disciples : Han Seong-gi, An Gi-ok, Kang Tae-hong, Kim Beyong-ho... Cette première génération de maîtres du *sanjo de gayageum* va en former une seconde avec Jeong Nam-hee, Choi Ok-sam, Kim Juk-pa, etc. Ainsi, en deux générations se constituent plusieurs écoles stylistiques de *sanjo*. Au début, le *sanjo* est relativement court. Mais peu à peu, les musiciens ne se limitent pas à des variations sur des airs de *pansori*. Bien vite, le genre s'émancipe, de nouveaux airs apparaissent et sa durée s'allonge, dépassant parfois les 40 minutes. Ce qui importe pour les musiciens, c'est de mettre en valeur les qualités sonores et les possibilités techniques de leur instrument ainsi que leur virtuosité tout en s'inspirant des *sanjo* déjà existants.

Quelques années après l'invention du *sanjo de gayageum* par Kim Chang-jo, Baek Nak-jun (1876-1930?) crée le *sanjo de geomungo*. L'un de ses disciples les plus célèbres est Sin Kwae-dong (1910-1976) qui sera déclaré en 1967 *Dépositaire du bien immatériel important n°16*, le *sanjo de geomungo*. Baek Nak-jun transmet également son art à Kim Jong-gi et à Bak Seok-gi, lequel deviendra le maître de Han Gap-deuk. *Dépositaire du bien immatériel important n°16* en 1978, Han Gap-deuk compose son propre *sanjo* dont Lee Jae-hwa, l'artiste de cet album, est l'héritière directe. Elle devient à son tour *dépositaire* en 2012.

Aujourd'hui les *sanjo* sont transmis par des maîtres de la quatrième génération. Cette transmission associe l'apprentissage à l'ancienne, de maître à disciple, et l'enseignement académique des musiques traditionnelles coréennes dans les écoles, les conservatoires et les collèges de musique universitaires. Les modes de transmission ont évolué, la pure tradition orale ayant laissé place à des méthodes modernes basées sur l'enregistrement sonore et les transcriptions musicales. De même, le *sanjo* est remanié pour les salles de concert à l'occidentale, celles-ci ayant fait leur apparition en Corée peu après sa naissance.

Le premier enregistrement de *sanjo* est un *sanjo de gayageum* interprété par Kim Hae-seon vers 1925. Paraissent ensuite des enregistrements sur disques 78 tours, comme le *sanjo de geomungo* de Baek Nak-jun. La créa-

tion de la radio Gyeongseong en 1927 et de l'Association de recherche pour les musiques vocales de la dynastie Joseon (*Joseon seonggyeonguhoe*) en 1933 favorisent la diffusion du *pansori* et de sa variante "opératique", le *changgeuk*, mais aussi de genres instrumentaux tels que le *sinawi*, le *gutgeori* (autre type de musique chamannique) et le *sanjo*.

Après la Libération en 1945 et la guerre civile de 1950-1953, la Corée est divisée en deux États. On perd alors la trace de certains maîtres du *sanjo* comme An Gi-ok ou Jeong Nam-hee qui ont choisi de vivre au Nord, tandis qu'au Sud, à Busan, est créé dès 1951 le Centre national de musique coréenne (*Gungnip gugakwon*), institution qui joue toujours aujourd'hui un rôle essentiel dans la conservation du patrimoine.

En 1964, un système de patrimonialisation des Trésors Immatériels est mis en place en Corée du sud et les *sanjo de gayageum*, de *geomungo* et de *dageum* y sont inscrits. Par ailleurs, à partir de 1988, certaines pièces de *sanjo* de Corée du Nord dont on avait perdu la trace, sont recueillies, transcrites et publiées.

Aujourd'hui, le *sanjo* jouit d'une forte reconnaissance et fait partie des œuvres que tout musicien traditionnel coréen doit travailler. Outre ses interprétations traditionnelles, il est parfois adapté dans une forme concertante pour ensemble d'instruments traditionnels ou pour de nouveaux *gayageum* à 18 cordes, plus puissants. D'un côté, la trans-

mission des versions des diverses écoles est toujours assurée par les maîtres, en privé ou à l'université, et de l'autre la diffusion s'élargit avec la création de nouveaux *sanjo* par des virtuoses de la quatrième génération. On a également reconstitué la version originale du *sanjo de gayageum* du créateur Kim Chang-jo.

La forme

L'élément le plus caractéristique du *sanjo* est son organisation en plusieurs *jangdan* (littéralement "long-court") ou mouvements rythmiques s'enchaînant du plus lent vers le plus rapide. Le *jangdan* est formé de l'enchaînement répétitif de cycles rythmiques déterminés et il a une structure, un tempo, une répartition des accents, etc. qui lui sont propres.

Le *sanjo* commence par un *jangdan* lent : *jinyangjo*, puis se poursuit avec des rythmes de plus en plus rapides, *jungmori*, *jungjungmori*, *jajinmori* et *hwimori*. Selon l'école ou les instruments, peuvent s'y adjoindre d'autres rythmes comme par exemple *gutgeori*, *eotmori* ou *neujeun jajinmori* et *sesanjosi*. *Jinyangjo* est un mouvement d'une grande profondeur. Il est fondé sur la répétition d'une mesure à six temps ternaires (6 x ↓.). Le tambour *janggu* qui accompagne l'instrumentiste fait vivre ce schéma rythmique en modulant sans cesse sa frappe et en accentuant plutôt le cinquième ou le sixième temps. Ce noyau de six temps peut s'enchaî-

ner en cycles de douze, dix-huit ou vingt-quatre temps qui sont combinés entre eux. Dans la tradition orale, les quatre parties du cycle de vingt-quatre temps s'appellent *ujo*, *pyeongjo*, et *gyemyeonjo* (les noms des trois principaux modes coréens) et *doljang* (transition entre *pyeongjo* et *gyemyeonjo*).

Le deuxième rythme, *jungmori*, est fondé sur une mesure à douze temps, ou plus communément quatre cycles de trois temps chacun : 4 x (3 x ♩). Le tambour *janggu* accentue généralement le neuvième temps, mais opère aussi diverses variations internes pour faire vivre le rythme.

Jungjungmori, un peu plus rapide que *jungmori*, a lui aussi douze temps que l'on peut regrouper en quatre unités ternaires : 12 x ♩ = 4 x ♩. ; on peut donc le considérer comme un rythme à douze temps (à la croche) ou comme un rythme à quatre temps (à la noire pointée). Le *jajinmori* n'est a priori pas différent du *jungjungmori*, mais son tempo plus rapide le fait plutôt percevoir comme un rythme à quatre temps qu'à douze.

Ceci a son importance, car lorsqu'ils sont joués, les rythmes coréens révèlent en permanence une forte ambiguïté entre le binaire et le ternaire. En effet, le tissage par superposition et/ou juxtaposition du binaire et du ternaire crée une fluctuation rythmique qui est caractéristique des musiques traditionnelles coréennes.

Contrairement au *sanjo* de *gayageum*, le *sanjo* de *geomungo* ne s'achève pas sur le

rythme à quatre temps *hwimori*. En revanche, Han Gap-deuk a inséré entre *jungmori* et *jungjungmori* une courte séquence en *eotmori*, un rythme à 10 temps asymétrique (3+2+3+2 x ♩).

La mélodie

Pour distinguer les mélodies, qu'il s'agisse de *pansori* ou de *sanjo*, les termes les plus utilisés sont *ujo(gil)*, *pyeongjo(gil)*, *gyemyeonjo(gil)* ou *gyeongdeureum*, mais la tradition orale retient aussi d'autres termes comme *jingyemyeon*, *byeongyemyeon*, etc. Tous désignent à la fois un motif mélodique, le type d'émission vocale ou instrumentale qui lui est associé, le mode utilisé et dans quelle variante.

Les modes sont indiqués par le suffixe *-jo*. Citons par exemple le mode *pyeongjo*, associé à un sentiment de raffinement, de paix et de sérénité, *ujo* qui exalte la grandeur et la générosité, ou encore *gyemyeonjo* qui évoque toutes les tonalités de la tristesse. Par ailleurs, les spécialistes du *pansori* ajoutent le suffixe *-gil* pour se référer à l'échelle musicale du mode :

– *pyeongjogil* : ré-mi-sol-la-do

– *ujogil* : sol-la-do-ré-mi

– *gyemyeongil* : mi-sol-la-si-do-ré

Chaque degré de l'échelle a une fonction et donc un nom spécifiques. Il y a tout d'abord la tonique ou *boncheong* par laquelle commencent et finissent les phrases mélodiques (dans l'échelle *gyemyeongil*, c'est le *la*) ; *teo-*

neuncheong qui est vibrée plus ou moins intensément (ici, le *mi*) ; *kkeokneun araecheong*, que l'on fait glisser vers le bas (ici, du *do* au *si*) ; *kkeokneun wicheong*, note appoggiaturée (ici, le *do*). En outre, certaines notes servent de pivot pour procéder à des modulations ou des transpositions de l'échelle : *eotcheong* (ici, le *ré*) ou encore *doeumcheong*.

Les mélodies des *sanjo* ne sont pas des phrases thématiques. Elles se construisent par petites touches dans une opposition continue entre tension et relâchement, par des jeux de questions-réponses entre des fragments musicaux. Elles peuvent être transposées à l'octave supérieure ou inférieure, et modulées selon les lois du *yin* et du *yang*.

Les techniques de jeu varient d'un instrument à l'autre, mais toutes ont un point commun propre à la musique traditionnelle coréenne, c'est de chercher à "secouer le son et faire trembler les notes pour atteindre la vibration". Pour les instruments à cordes on dit : *nonghyeon* (faire vibrer la corde), et pour les instruments à vent : *yoseong* (faire vibrer le son). Ce mode de jeu permet de fouiller profondément dans une mélodie et de remplir le vide entre les notes en utilisant toutes les ressources de contrastes, lent-vif, fort-doux, court-long, et toutes sortes de glissandi, des plus amples aux petits ornements micro-tonaux. Ces techniques d'ornementation, appelées *sigimsae*,

sont très développées dans la musique traditionnelle coréenne, et s'adaptent à chaque famille d'instrument.

Le geomungo

Selon les archives historiques, le *geomungo* aurait fait son apparition vers l'an 357 dans le royaume de Goguryeo. L'étymologie du terme *geomungo*, dérivant du mot *gamgo* : "instrument de Goguryeo" et "instrument sacré", semble confirmer cette origine, tout comme celle du nom de la cithare *gayageum* (*gayatgo*) renvoie au royaume de Gaya.

Dès son invention, le *geomungo* est réservé aux musiques rituelles de cour et ce n'est qu'au 1^{er} siècle qu'il entre dans l'espace profane. Un texte datant de 1215 ou 1216, *Hanrim Byelgok* (Chants lyriques des membres de l'Académie royale), mentionne le nom d'un grand joueur de *geomungo*, Ayang, tandis que d'autres textes, du 15^e siècle, célèbrent le jeu à la fois « simple et exquis » d'un certain Kim Dae-jeong.

Vers la fin du 18^e siècle, la culture de la dynastie Joseon est à son apogée. Le *geomungo* accompagne des ballades chantées alors très en vogue, les *gagok*, et tient un rôle central dans la musique des lettrés appelée *pungnyu* et *jul pungnyu*. Les riches lettrés de cette époque aiment en effet se tenir dans leur cabinet privé (*sarangbang*) où ils expriment à travers l'écriture, la peinture et la pratique du *geomungo*, les sentiments que leur inspire leur communion avec la nature.

Formés par les plus grands maîtres, ils laisseront de nombreuses œuvres pour cet instrument.

Parmi tous ces maîtres du *geomungo*, Baek Nak-jun (1876-1930?) occupe une place très particulière, car outre son rôle d'accompagnateur de *gagok* ou d'interprète de *jul pun-gnyu*, il élève le *geomungo* au rang d'instrument soliste en créant à la fin du XIX^e siècle le premier *sanjo* de *geomungo*, s'inspirant en cela de l'œuvre du maître Kim Chang-jo, créateur du *sanjo* pour cithare *gayageum*. En travaillant sur les formes d'expression vocale héritées de son père Baek Seon-dal, Baek Nak-jun développe aussi une technique de jeu qui augmente la puissance de l'instrument et élargit son potentiel expressif. Ainsi le *geomungo*, en acquérant la capacité d'exprimer la tristesse, sort du cercle étroit des lettrés pour toucher enfin à l'universalité. Par la suite, d'autres musiciens composeront des *sanjo* de *geomungo*, préservant ainsi la vitalité de ce genre musical.

Le *geomungo* est une grande cithare à six cordes en soie. Trois cordes sont équipées de chevalets mobiles *anjok*, comme le *gayageum*, et les trois autres passent par-dessus 16 grandes frettes *gwa*. Ces six cordes se nomment *muhyeon – gikwaecheong* (ou *gwowhacheong*) – *gwoesangcheong – daehyeon – yuhyeon – munhyeon*. Les cordes extérieures *munhyeon* et *muhyeon* sont accordées à la quarte ou à la quinte et les cordes *gikwaecheong* et *gwoesangcheong* à l'unisson et à

l'octave de la corde *muhyeon*. Les cordes *daehyeon* et *yuhyeon* sont les deux cordes mélodiques ; elles se distinguent non pas par leur registre mais par leur épaisseur et donc par leur timbre : *daehyeon* produit des sons riches et brutaux tandis que *yuhyeon* émet des sons doux et délicats.

L'interprète, assis sur une natte, cale le *geomungo* obliquement, une extrémité sur ses jambes, l'autre au sol et, tenant dans sa main droite le *suldae*, un bâtonnet en bambou de 17 cm de longueur, il percute perpendiculairement les cordes, d'un coup violent, produisant parfois un effet de percussion contre la caisse appelé *daejeom*. De la main gauche, il presse l'une ou l'autre des deux cordes mélodiques dans les espaces situés entre les frettes de manière à en faire varier la hauteur et réaliser des ornements dont l'ambitus peut atteindre la quarte. On peut dire que la main droite fait entendre la voix de l'instrument, tandis que la gauche assure la justesse et l'ornementation, et imite le bruit du vent et de la pluie en frottant les cordes contre les frettes.

De tous les instruments de musique coréens, le *geomungo* est réputé pour son esthétique harmonieuse, la perfection de ses timbres, la variété de ses contrastes, notamment entre le jeu retenu de la corde *yuhyeon* et la force pleine de gravité de la corde *daehyeon*, et enfin pour l'énergie explosive que produit le choc du plectre contre les cordes. Ceci lui a valu d'être surnommé le *chef des cent musiques*.

Le sanjo de geomungo de l'école de Han Gap-deuk

Han Gap-deuk (1919-1987) est né dans une famille de musiciens : son grand-père était l'élève de Kim Chang-jo, l'inventeur du *sanjo*, et son père était non seulement un célèbre joueur de *sanjo* de *gayageum* mais aussi un chanteur de *pansori*. À 9 ans, il apprend le *sanjo* de *gayageum* sous la direction d'An Gi-ok, mais quatre ans plus tard, ayant assisté à un concert de *sanjo* de *geomungo* par son créateur Baek Nak-jun, il devient l'élève de Bak Seok-gi, l'un des disciples de Baek Nak-jun, et pendant sept années s'initie aux différents genres de musique de *geomungo* : accompagnement des *gagok*, suite *Yeongsang hoesang* et *sanjo* de *geomungo*.

Par la suite, devenu un musicien accompli, il développe ses propres versions du *sanjo* de *geomungo*, dans un style nouveau et inventif qui va assurer sa renommée. Aujourd'hui, Lee Jae-hwa a pu reconstituer les différentes versions du *sanjo* de Han Gap-deuk dont l'une, qui dure 80 minutes, est la plus longue du répertoire.

Le *sanjo* de *geomungo* de l'école de Han Gap-deuk est apprécié pour sa virtuosité, l'élégance de ses mouvements, l'aisance naturelle de

son phrasé mais aussi pour ce style chamarré, éclatant et quelque peu féminin qui lui vient du Jeolla du Sud.

Traditionnellement le *sanjo* de *geomungo* est accompagné au tambour, mais ici Lee Jae-hwa l'a enregistré en solo afin de mieux faire ressortir la beauté sonore et les caractéristiques percussives de son instrument.

Lee Jae-hwa

Née en 1953, Lee Jae-hwa a passé près de vingt ans à étudier le *sanjo* de *geomungo* auprès de son maître Han Gap-deuk et son travail de reconstitution des diverses versions de celui-ci lui vaut aujourd'hui le titre de *Dépositaire du Trésor immatériel n°16, le sanjo de geomungo*.

Après être passée par l'université nationale de Séoul, Lee Jae-hwa a obtenu un doctorat de musicologie à l'université de Hanyang. Lauréate du prix KBS de musique traditionnelle coréenne, elle est compositeur, musicologue et professeur à l'université des arts de Chugye. Elle est également propriétaire d'un brevet d'amélioration du *geomungo*.

Maître de l'École de *sanjo* de *geomungo* de Han Gap-Deuk, Lee Jae-hwa est considérée comme son interprète la plus fidèle à la forme originale.



Korea

THE ART OF THE GEOMUNGO SANJO

The *sanjo*, considered one of the major genres of Korean folk music, is an instrumental piece of more than thirty minutes, accompanied sometimes by a drummer on the barrel drum *puk* or one the hourglass drum *janggu*.

The word *sanjo* means “scattered melodies”, a slightly pejorative expression which probably refers to the improvised origin of the genre and underscores the fact that these pieces are evolutive by nature.

The *sanjo* was invented in about 1890 by Kim Chang-jo (1856-1919) for the plucked twelve-string zither *gayageum*, and was then gradually broadened to other instruments, stringed instruments such as the plucked zither *geomungo*, the spike fiddle *haegeum*, the bowed zither *ajaeng*, and wind instruments such as the oboe *piri*, the transverse flute *daegeum* and the notched flute *danso*. In slightly more than one century of existence, which is not long compared with the two millennia of history of Korean music, the *sanjo* has enjoyed a remarkable expansion. This is due to the fact that it perfectly synthesizes the artistic essence of the Korean musical tradition within a form that is refined and based on an absolute understanding of the technical possibilities of each of its instruments.

The *sanjo* is not ceremonial or ritual music. It has nothing to do with aristocratic or religious abstractions. It is above all the expression of the soul, starting with that of its performers. In Korea, its evolution is readily compared with that of life: when a disciple receives a *sanjo* from his master, he adds to it his own musical creativity and in turn creates a new school which will give rise to other disciples. In this way, the *sanjo* continues to develop today while expanding in multiple versions nourished by the experience of its performers.

Tranquility, tenderness and tenacity, suffering, passion and resignation, blend together in diverse colors according to the rhythms or modes that are used. It is said that it takes a whole lifetime of work for *sanjo* performers to discover their personal sonority and to manage to transmit their emotions. And indeed, the *sanjo* gives a good illustration of the way in which folk music evolves, with the life force of wild grasses in the fields.

The origins of sanjo

The distinction between classical music and folk music evolved considerably throughout the Joseon dynasty (1392-1910). In the beginning, in this Confucian society that was both

hierarchized and ritualized, the main function of music was to accompany ceremonies, celebrations, and parades. Music, singing and dancing were thus subject to observance of a strict Confucian system. The 16th century saw the beginnings of a freer form of music and, in the 17th and 18th centuries, the formation of a genuine musical art that was both classical and folk. I took on various forms such as the *pungnyu*, chamber music played by learned people, sung ballads *gagok* performed by groups of singers of the middle class *jung'in*, the *pansori* performed by troupes of professional musicians, the *japga*, shorter narrative songs, or folk songs *minyo*, as well as masked dance performances *talchum* or shamanic rituals *gut*. The people appreciated these performances as an entertainment but also because they referred to their daily lives. These forms of folk expression mixing music, singing and dancing, enjoyed substantial development thanks to professional artists, who were often specialized: *gisaeng*, *gwangdae*, *gagaek*, *jae'in* or *chang'u*.

The *sanjo* comes from these currents of folk music, in particular from the double lineage of the *sinawi*, the improvised shamanic music, and especially the *pansori*: the influence of this long sung narration is such that it is often said that the *sanjo* is a *pansori* without words.

The *pansori* is a musical theater (*geug-eumag*) performance in which a singer accompanied by a drum alternates talking and singing to

tell an epic or dramatic story that goes on for hours. This genre, which most likely appeared in the 17th century and was completely formed by the end of the 18th century, was nourished by folk tales, old epic tales or melodramas that were in fashion, which it unified while maintaining the sparkling colors and contrasted atmospheres.

It was originally performed in village squares on market days, but its audience grew rapidly to include the middle classes who were then enjoying steady economic development. The works became more refined, the stories took on structure, the language became more elegant and the musical palette became richer and more diversified. Moving from markets to salons and then to princely estates, the great *pansori* performers justified their new status by introducing their signatures, their personal touches, the *deoneum*. During this recreation process they modified certain tunes, eliminated some to add others to their repertoire, thereby becoming the founders of specific schools which are still recognized today. But although it was brought into the royal court and its most eminent performers received awards from the king, the *pansori* remained present in villages and in the hearts of the simple Korean people.

The influence of the *pansori* on the *sanjo* can be seen in many ways: in the rhythms, melodies, and colors, the drum accompaniment of a solo “voice”, and in the need of the

performers to appropriate a genre to make it evolve and spread into several schools.

The other source of the *sanjo* is the *sinawi*, a form of instrumental improvisation in which the musicians who accompanied the shamanic rituals *gut* rivaled each other in terms of virtuosity and invention with folk rhythms close to those of the *pansori*.

The Korean shamanic rituals stem from ceremonies of offerings to Heaven practiced since ancient times. Each village organized large seasonal and propitiatory ceremonies to protect themselves against calamities, to prevent or heal illnesses, to guarantee abundant harvests and fishing, and also for funerals or more specifically local occasions.

These long rituals with complex liturgies brought together groups of shamans in real performances combining singing, music and dancing, which were in many ways as rich and varied as those given at the royal court. These shamans, organized in family troupes within which the knowledge was transmitted from generation to generation, played a major role as folk artists in the traditional society.

The *sinawi* accompanied the parts in which the shaman danced and sang without words in a very free style. Drawing inspiration from the folk traditions of the region where the ritual was held, the instrumentalists undertook a collective improvisation. After agreeing on the melodic mode and the sequence of rhythms, each one would play

freely without worrying about the dissonances that might occur.

The *sinawi* was not limited to rituals. It could also be played at folk entertainment events called *simbanggok*, to accompany the evil cleansing dance *salpuri*, Buddhist dances and sword dances. Thereafter, the *sinawi* started to be played at concerts, in a stylized form, i.e. more or less fixed.

We observe that it was at the time when the *pansori* and the *sinawi* went from being open-air performances to salon art forms that the *sanjo* – an indoor solo instrumental style – was born.

We can cite one last source, contemporary with the *sanjo*: the chamber music *bongjangchwi* whose name suggests the moaning of a bird. This classical adaptation of folk tunes can be played solo or in small ensembles, in the style of the *sinawi*, in the sad mode *gyemyeon* and to the *jungjungmori* (moderate) and *jajinmori* (fast) rhythms.

In summary, three forms or genres presided over the birth of the *sanjo*: the *pansori*, recognized as a model of traditional art, the *sinawi* and its secular version, the *simbanggok*, in which new instrumental techniques are invented, and the *bongjangchwi* in which instruments are made to sing like birds.

Formation and development of the sanjo

In about 1890, Kim Chang-jo, a virtuoso of the zither *gayageum* and a great connoisseur of folk music, gave shape to the *sanjo*. The

skeleton is a succession of rhythmic movements or *jangdan* borrowed from the *bongjangchwi* and *simbanggok* (*jungjungmori* and *jajinmori* rhythms) and from the *pansori* (slow rhythm *jinyangjo*). As for the melodic palette, beyond the mode *gyemyeonjo*, it was enriched with two modes borrowed from the *pansori*: *pyeongjo* and *ujjo*.

This initiative had an impact on people. The zither *geomungo* virtuoso Baek Nak-jun immediately invented the *geomungo sanjo*, thereby opening the way for other instruments. Kim Chang-jo transmitted his work to several disciples: Han Seong-gi, An Gi-ok, Kang Taehong, Kim Beyong-ho... This first generation of *gayageum sanjo* masters went on to train a second one, which included Jeong Nam-hee, Choi Ok-sam, Kim Juk-pa, etc. In this way, over the course of two generations several stylistic *sanjo* schools were formed.

At the outset, the *sanjo* was relatively short. But as time passed, the musicians did not limit themselves to variations on *pansori* tunes. The genre quickly became freer, new tunes appeared, and the *sanjo* became longer, sometimes exceeding 40 minutes. What was important for the musicians was the enhancement of the sound qualities and the technical possibilities of their instruments and of their virtuosity while drawing inspiration from the already existing versions of *sanjo*.

Several years after the invention of the *gayageum sanjo* by Kim Chang-jo, Baek Nak-jun (1876-ca1930) created the *geomungo*

sanjo. He had several disciples, such as Sin Kwae-dong (1910-1976), first *Holder of Important Intangible Asset n°16*, the *geomungo sanjo* in 1967, Kim Jong-gi and Bak Seok-gi. The latter taught Han Gap-deuk who became *Holder* in 1978. Han Gap-deuk composed and handed down his own *sanjo* to Mrs. Lee Jae-hwa, the artist of this album, who became *Holder of Important Intangible Asset n°16* in 2012.

Today, the *sanjo* are transmitted by the masters of the fourth generation. This transmission includes old-fashioned teaching, from master to pupil, and the academic teaching of Korean folk music in schools, conservatories and university music colleges.

The modes of transmission evolved, and the pure oral tradition gave way to modern methods based on sound recordings and musical transcriptions. Likewise, the *sanjo* were rearranged for Western style concert halls, which appeared in Korea shortly after the birth of the *sanjo*.

The first *sanjo* recording was a *gayageum sanjo* performed by Kim Hae-seon in about 1925. Then came several recordings on 78 rpm records, in particular the *geomungo sanjo* of Baek Nak-jun, the creator of the genre.

The founding of the Gyeongseong radio station in 1927 and of the Association for Research on the Vocal Music of the Joseon dynasty (*joseon seongagyeonguhoe*) in 1933 promoted the dissemination of the *pansori* and its “operatic” variant, the *changgeuk*, but

also instrumental genres such as the *sinawi*, the *gutgeori* (another type of shamanic music) and the *sanjo*.

After the Liberation in 1945 and the civil war of 1950-1953, Korea was divided into two countries. We lost track of some *sanjo* masters such as An Gi-ok or Jeong Nam-hee who chose to live in the North, while in the South, in Busan, the National Center for Korean Music (*Gungnip gugakwon*), an institution which now plays an essential role in the conservation of the heritage, was founded in 1951.

In 1964, a system of definition as heritage of the Intangible Treasures was implemented in South Korea and the *gayageum*, *geomungo* and *daegeum sanjo* were included in it. Moreover, starting in 1988, certain *sanjo* pieces from North Korea of which traces had been lost, were collected, transcribed and published.

Today, the *sanjo* is very well-known and is among the works that all Korean folk musicians must work on. In addition to its traditional interpretations, it is sometimes adapted in a concert form for an ensemble of folk instruments or for new 18-string *gayageum*, which are more powerful. On the one hand, the versions of the various schools are still being transmitted by the masters, in private or at universities, and on the other hand the dissemination is broadening with the creation of new *sanjo* by virtuosos of the fourth generation. The original version of the *gayageum sanjo* of the creator Kim Chang-jo was also reconstituted.

The form

The most characteristic element of the *sanjo* is its organization into several *jangdan* (literally "long-short") or rhythmic movements linked together from the slowest to the fastest. The *jangdan* is formed from a repetitive linking of determined rhythmic cycles and it has a structure, tempo, a distribution of the accents, etc. which are specific to it.

The *sanjo* begins with a slow *jangdan* called *jinyangjo*, and then continues with faster and faster rhythms, *jungmori*, *jungjungmori*, *jajinmori* and *hwimori*. Depending on the school or the instruments, other rhythms may be added such as *gutgeori*, *eomori* or *neujeun jajinmori* and *sesanjosi*.

Jinyangjo is a movement of great depth. It is based on the repetition of a measure of six beats in triple meter (6 x ↓.). The drum *janggu* which accompanies the instrumentalist brings this rhythmic framework to life by constantly modulating its playing, and tending to accentuate the fifteen or sixth beat. This core of six beats can be linked together in cycles of twelve, eighteen or twenty-four beats which are combined with each other. In the oral tradition, the four parts of the cycle of twenty-four beats are called *ujo*, *pyeongjo*, and *gyemyeonjo* (the names of the three main Korean modes) and *doljang* (the melodic transition between *pyeongjo* and *gyemyeonjo*).

The second rhythm, *jungmori*, is based on a measure in twelve beats, or more commonly four cycles of three beats each: 4 x (3 x ↓.).

The drum *janggu* generally accentuates the ninth beat, but also plays diverse internal variations to bring the rhythm to life.

Jungjungmori, which is a little faster than *jungmori*, also has twelve beats which can be grouped into four triple units: 12 x ↓ = 4 x ↓.; it can thus be interpreted as a rhythm in twelve or as a rhythm in four beats.

The *jajinmori* is theoretically not different from the *jungjungmori*, but its faster tempo makes us perceive it as a rhythm in four rather than in twelve.

This is important, because when they are played, the Korean rhythms constantly show a strong ambiguity between duple and triple time. The weaving through superposition and/or juxtaposition of the duple and triple times creates a rhythmic fluctuation which is very characteristic of Korean folk music.

Unlike the *gayageum sanjo*, the *geomungo sanjo* does not end with a sequence on the rhythm in four beats *hwimori*. However, Han Gap-deuk inserted between *jungmori* and *junjungmori* a short sequence in the *eotmori* rhythm, a 10-beat asymmetric rhythm (3+2+3+2 x ↓.).

The melody

To distinguish the melodies, whether for the *pansori* or the *sanjo*, recognized terms such as *ujo(gil)*, *pyeongjo(gil)*, *gyemyeonjo(gil)* and *gyeongdeureum* are used, but the oral tradition has also transmitted other terms such

as *jingyemyeon*, *byeongyemyeon*, etc. They all mean the melodic motif, the type of emission technique that is linked to it, and also the mode used and in which variant. The modes are indicated by the suffix *-jo*. For example, *pyeongjo* is a mode associated with a feeling of refinement, peace and serenity, *ujo* exalts grandeur and generosity, and *gyemyeonjo* evokes all of the tonalities of sadness.

Moreover, the specialists of the *pansori* add the suffix *-gil* to refer to the musical scale of the mode:

– *pyeongjogil*: D-E-G-A-C

– *ujogil*: G-A-C-D-E

– *gyemyeongil*: E-G-A-B-C-D

Each degree of the scale has a specific function and name. There is firstly the tonic or *boncheong* with which the melodic phrases begin and end (in the scale *gyemyeongil*, it is A); *tteoneuncheong* which is vibrated more or less intensely (here, E); *kkeokneun araecheong*, which is slid downward (here, from C to B); *kkeokneun wicheong*, an appoggiatured note (here, C). Furthermore, some notes act as pivots for modulations or transpositions of the scale: *eotcheong* (here, D) and *deoeumcheong*.

The *sanjo* melodies are not phrases that link together themes in a discursive manner. On the contrary, they are built with small touches in a continual opposition between tension and relaxation, and by the interplay of questions and answers between

musical fragments. They can be transposed to the upper or lower octave, and modulated according to the *yin* and *yang* theory.

The playing techniques vary from one instrument to another, but they all have a common point which is specific to Korean traditional music: trying to “shake the sound and make the notes quake to reach the vibration”. For stringed instruments, that is *nonghyeon* (making the string vibrate), and for wind instruments: *yoseong* (making the sound vibrate). This mode of playing digs deep into the melodies to fill in the spaces between the notes by using all of the contrasting resources, slow-fast, loud-soft, short-long, and all sorts of glissandi, from the most ample ones to small micro-tonal ornaments. These ornamentation techniques, called *sigimsae*, are highly developed in Korean traditional music, and adapted to all families of instruments.

The geomungo

According to the historical archives, the *geomungo* appeared around the year 357 in the Kingdom of Goguryeo. The etymology of the term *geomungo* which derives from the word *gamgo*: a) instrument of Goguryeo, b) sacred instrument, seems to confirm this origin, just as the name of the zither *gayageum* (*gay-atgo*) refers to the Kingdom of Gaya.

As of its invention, the *geomungo* was reserved for the ritual court music and it was only in the 9th century that it entered the

secular sphere. A text dating back to 1215-1216, *Hanrim Byelgok* (Lyrical songs of the scholars of the Royal Academy) cites the name of a great *geomungo* player, Ayang, while others, starting in the 15th century, celebrate the “simple and exquisite” playing of a certain Kim Dae-jeong.

Towards the end of the 18th century, the culture of the Joseon dynasty was at its apogee. The *geomungo* accompanied the sung ballads which were very much in fashion at the time, the *gagok*, and played a central role in the music of the well-read people called *pungnyu* and *jul pungnyu*. The learned and rich people of this period liked to stay in their private salons (*sarangbang*) where they expressed through writing, painting and *geomungo* performance the feelings inspired by their communion with nature. They were trained by the greatest masters and left many works for this instrument.

Among all of the masters of the *geomungo*, Baek Nak-jun (1876-ca1930) occupies a very special place, because in addition to his role as *gagok* accompanist and *jul pungnyu* performer, he raised the *geomungo* to the rank of a solo instrument by creating, at the end of the 19th century, the first *geomungo sanjo*, inspired by the work of the master Kim Chang-jo, creator of the *sanjo* for the *gayageum* zither. By working on the forms of vocal expression inherited from his father Baek Seon-dal, Baek Nak-jun also developed a playing technique which increased the

power of the instrument and expanded its expressive potential. By acquiring the capacity to express sadness, the *geomungo* left the narrow circles of the literati to finally touch universality. After that, other musicians composed more *geomungo sanjo*, thereby preserving the vitality of this musical genre. The *geomungo* is a large zither with six silk strings. Three strings are equipped with bridges *anjok* like the *gayageum*, and the other three strings are played with 16 large frets (*gwae*). The six strings are called *muhyeon* – *gikwaechyeong* (or *gwoehacheong*) – *gwoesangcheong* – *daehyeon* – *yuhyeon* – *munhyeon*. The outside strings *munhyeon* and *muhyeon* are tuned to the fourth or the fifth and the strings *gikwaechyeong* and *gwoesangcheong* to the unison and the octave of the *muhyeon* string. The *daehyeon* and *yuhyeon* strings are the two melodic strings; they are distinguished not by their register but by their thickness and thus by their timbre: the *daehyeon* produces rich and brutal sounds while the *yuhyeon* emits soft and delicate sounds. The performer, sitting on a mat, wedges the *geomungo* obliquely, one end on his legs, the other one on the ground and, holding in his right hand the *suldae*, a 17 cm long bamboo stick, he strikes the strings perpendicularly, with a violent blow, sometimes producing a percussion effect (called *daejeom*) against the sound box. With the left hand, he presses one of the melodic strings into the spaces located between the frets in order to vary

the pitch and to make ornaments over a range of as much as a fourth. It can be said that the right hand lets us hear the voice of the instrument, while the left hand provides the pitch accuracy and the ornamentation, and imitates the sound of the wind and the rain by rubbing the strings against the frets. Of all of the Korean musical instruments, the *geomungo* is renowned for its harmonious esthetic, the perfection of its timbres, and the variety of its contrasts, particularly between the reserved playing of the *yuhyeon* string and the solemn strength of the *daehyeon* string, and lastly for the explosive energy produced by the plectrum striking the strings. This earned it the nickname of the *leader of one hundred musics*, the elder of all of the instruments.

The geomungo sanjo of the Han Gap-deuk school

Han Gap-deuk (1919-1987) was born into a family of musicians: his grandfather was the pupil of Kim Chang-jo, the inventor of the *sanjo*, and his father was not just a famous *gayageum sanjo* player, but also a *pansori* singer. At the age of 9, he learned the *gayageum sanjo* under the direction of An Gi-ok, but four years later, having attended a performance of *geomungo sanjo* by its creator Baek Nak-jun, he became the pupil of Bak Seok-gi, one of the disciples of Baek Nak-jun, and for seven years studied the various genres of *geomungo* music: *gagok* accompaniment, the *Yeongsang hoesang* suite and the

geomungo sanjo. He later became an accomplished musician and he developed his own versions of the *geomungo sanjo*, in a new and inventive style that made him famous.

Today, Lee Jae-hwa has managed to reconstitute the different versions of Han Gap-deuk's *sanjo* including one which runs for 80 minutes, the longest of the repertoire.

The *geomungo sanjo* of the Han Gap-deuk school is appreciated for its virtuosity, the elegance of its movements, the natural ease of its phrasing, but also for its feminine style, brightly colored and brilliant, which comes to it from the Jeolla of the South.

Traditionally, the *geomungo sanjo* is accompanied by the drum (*janggu* or *buk*), but here Lee Jae-hwa recorded it in solo in order to better bring out the sonorous beauty and the percussive characteristics of her instrument.

Lee Jae-hwa

Lee Jae-hwa, born in 1953, spent close to twenty years studying the *geomungo sanjo* with her master Han Gap-deuk and her work on the reconstitution of its various versions have earned her today the title of *Holder of Important Intangible Asset n°16, the geomungo sanjo*. After attending the Seoul National University, Lee Jae-hwa obtained a PhD in musicology at the Hanyang University. She won the KBS prize in Korean traditional music. She is a composer, musicologist and professor at the University of Arts of Chugye. She also holds a patent for the improvement of the *geomungo*.

As a master of the Han Gap-Deuk school of *geomungo sanjo*, Lee Jae-hwa is considered to be the most faithful performer to the original form of *geomungo sanjo*.



Han Gap-deuk

