

**Corée**

# **L'ART DU SANJO D'AJAENG**

**par Kim Young-gil**



**Korea**

# **THE ART OF THE AJAENG SANJO**

**by Kim Young-gil**



## Sanjo d'ajaeng (École de Pak Jong-sun) Ajaeng sanjo (Pak Jong-sun School)

1. Jinyangjo.....12:29
2. Jungmori.....6:13
3. Jungjungmori .....3:32
4. Jajinmori .....6:14

## Sinawi (Kim Young-gil)

5. Introduction, gutgeori, interlude, jajinmori,  
hwimori, finale .....13:08

**Kim Young-gil**, ajaeng  
**Yoon Ho-se**, janggu

Collection fondée par Françoise Gründ  
et dirigée par Pierre Bois

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

© et © 2012 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 D'AJAENG

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, accompagnées par un percussionniste jouant du tambour tonneau *puk* ou du tambour 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, d'abord 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* connaît 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 est 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 ajoute sa propre créativité musicale 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).



## 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, la 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*.

À ses débuts, le *sanjo* était relativement court. Mais avec le temps, les musiciens ne se contentent pas de faire des variations sur des airs de *pansori*. Bien vite, le genre s'émancipe, de nouveaux airs apparaissent et la durée du *sanjo* 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 vir-

tuosité tout en s'inspirant des *sanjo* déjà existants.

Le *sanjo* d'*ajaeng* enregistré ici est un morceau de Han Il-seob (1929-1973), le véritable créateur du *sanjo* d'*ajaeng* et non Jeong Cheol-ho (né en 1927) comme on le dit parfois. Aujourd'hui on compte plusieurs écoles de *sanjo* d'*ajaeng* issues de plusieurs transmissions de maître à disciple : de Han Il-seob à Baek Jong-seon, de Jang Woljungseon à Kim Il-ku, de Jeong Cheol-ho à Seo Yong-seok, etc.

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, créateur du genre. La création 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 chamanique) 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 *daegeum* 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 transmission 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 le rythme 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*, *eomori* 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'enchaîner 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 tout à fait caractéristique des musiques traditionnelles coréennes.

Le *hwimori* est le plus rapide (4 x ♩). Il termine traditionnellement les *sanjo* d'instruments à cordes, surtout de *gayageum*, même

s'il est plus rare pour les *sanjo* d'instruments à vent.

### La mélodie

Pour distinguer les mélodies, qu'il s'agisse de *pansori* ou de *sanjo*, on utilise des termes reconnus comme *ujo(gil)*, *pyeongjo(gil)*, *gyemyeonjo(gil)* ou *gyeongdeureum*, mais la tradition orale a transmis 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-mi.

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*) ; *teoneuncheong* 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 *deoemcheong*.

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.

### Les instruments

L'*ajaeng* est un des rares exemples connus de cithares à cordes frottées encore en usage aujourd'hui. Les plus anciennes mentions que l'on en trouve datent des débuts de la dynastie Goryeo au x<sup>e</sup> siècle.

L'*ajaeng* est d'abord utilisé dans la musique de cour pour doubler dans le grave la mélodie du hautbois *piri* ou de la flûte *daegeum*. Ce « grand *ajaeng* » se compose alors d'une caisse rectangulaire de 160 cm de longueur sur 24 cm de largeur, construite dans du bois de paulownia. Ses sept cordes en soie sont tendues sur une table d'harmonie bombée et leur accord est affiné grâce à des chevalets mobiles appelés *anjok* en raison de leur forme en patte d'oie. On les frotte avec une longue baguette de forsythia enduite de résine. Le musicien s'assied en tailleur, l'instrument posé devant lui sur un support.

Au début du xx<sup>e</sup> siècle, l'*ajaeng* est introduit dans la musique de danse et le théâtre chanté *changgeuk* que l'on vient d'inventer à partir du *pansori*. Il subit alors des modifications : la caisse est raccourcie, la puissance augmentée par la superposition d'une seconde table d'harmonie par-dessus la première et le registre élargi par l'addition d'une huitième corde. C'est sous cette forme qu'on l'utilise pour jouer le *sanjo* et, pour le distinguer du grand *ajaeng*, on l'appelle « *ajaeng* de *sanjo* ». L'archet est également modifié, avec l'adjonction d'une petite mèche en crin qui produit un timbre plus malléable.

L'*ajaeng* est accompagné par le tambour en sablier *janggu*, l'instrument à percussion le plus utilisé en Corée, que ce soit dans la musique savante ou dans la musique populaire. 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. Le percussionniste accompagne discrètement l'instrument soliste, en lui fournissant les séquences rythmiques et en l'encourageant ici et là par de petites exclamations.

#### Le sanjo d'ajaeng de l'école de Pak Jong-sun

Pak Jong-sun, né en 1942 et maître de Kim Young-Gil, a été formé par Han Il-Seop (1929-1973), le créateur du *sanjo* d'ajaeng, auprès de qui il a étudié dès l'âge de 15 ans le *gayageum*, le tambour en sablier *janggu*, le hautbois *taepyeongso* et, bien sûr, l'*ajaeng*. Il a ainsi pu assimiler les techniques de son maître jusqu'à créer son style de *sanjo* d'ajaeng, fondant ainsi sa propre école de *sanjo*. Nommé détenteur de patrimoine immatériel, il a choisi de se consacrer en priorité à la formation de ses disciples, quitte à donner moins de concerts. Il est apprécié pour son jeu sincère et profond.

La structure musicale du *sanjo* d'ajaeng de l'école de Pak Jong-sun est globalement fidèle au modèle d'origine. À l'exception d'un bref passage en mode *ujo* dans le *jinyangjo*

initial, l'ensemble est joué sur le mode *gyemyeonjo*, avec quelques modulations à la quarte, ce qui confère à cette musique une certaine simplicité dans la forme. Les phrases mélodiques et rythmiques se construisent, comme il est de tradition dans tous les *sanjo*, sous forme de jeux de questions et de réponses qui montent en tension et se relâchent en cadences apaisantes. Les deux rythmes rapides, *jungjungmori* et *jajinmori*, mettent bien en évidence certaines caractéristiques de la rythmique du *sanjo* comme l'alternance ou la superposition de mètres binaires et ternaires ou la simplification, l'effacement, du rythme au profit de la mélodie.

Si la structure musicale du *sanjo* d'ajaeng n'est pas aussi sophistiquée que celle du *sanjo* de *gayageum*, elle n'en provoque pas moins des émotions bien particulières. Le mode *gyemyeonjo* par exemple, avec ses attaques en glissando à partir du demi-ton inférieur, installe un climat intense et poignant que vient renforcer le timbre singulier de l'archet sur les cordes, provoquant chez l'auditeur une émotion ardente.

#### Sinawi

composition de Kim Young-gil

Le *sinawi* est à l'origine une musique improvisée lors des rituels chamaniques par un groupe d'instruments accordés dans la même tonalité. Les dissonances produites par la libre superposition de lignes mélodiques indépen-

dantes se fondent ainsi dans l'harmonie de cette tonalité commune. C'est, en quelque sorte, un «chaos harmonieux». Le *sinawi* n'était pas seulement joué lors des rituels chamaniques mais aussi à d'autres occasions, sous le nom de *simbanggok* ; cette pratique passe pour avoir été l'une des sources du *sanjo*. Aujourd'hui, les grands rituels chamaniques perdant de leur importance, le *sinawi* apparaît comme un témoignage essentiel de cette tradition ; on le présente sur scène comme un objet culturel, un héritage musical de la pensée chamanique, et on en conserve les enregistrements afin d'en assurer la préservation et d'en mesurer l'évolution.

Le *sinawi* enregistré ici a la particularité d'être une improvisation en solo. On appréciera la manière dont l'artiste respecte la syntaxe musicale du *sinawi* traditionnel tout en y injectant des éléments expressifs modernes, proposant ainsi un modèle évolutif et adapté au monde d'aujourd'hui.

La pièce comprend plusieurs parties :

0'00" : introduction

1'46" : *gutgeori*

5'13" : interlude improvisé de rythme libre

6'36" : *jajinmori*

10'56" : *hwimori*

12'24" : finale

#### Kim Young-gil, ajaeng

Né en 1961 sur l'île de Jindo, une région réputée pour son patrimoine de chants populaires et sa tradition musicale chama-

nique, Kim Young-gil s'imprègne très tôt de ce riche environnement culturel. Il s'initie à plusieurs instruments traditionnels comme la cithare *gayageum* et la flûte traversière *daegeum* et opte à l'âge de vingt ans pour l'*ajaeng*. Après avoir étudié auprès du maître Pak Jong-Sun, il remporte le Grand prix du concours de musique traditionnelle organisé par la chaîne KBS. Devenu premier *ajaeng* à l'Orchestre national de musique traditionnelle, il tourne dans le monde entier, notamment aux USA, en Chine et au Japon. Kim Young-gil enseigne également à l'Université nationale de Séoul et à l'Institut des arts traditionnels coréens de l'Université nationale des arts, où il forme une nouvelle génération de musiciens. Son jeu virtuose et rigoureux témoigne d'une excellente connaissance des traditions musicales chamanique et populaire et il est reconnu comme le meilleur interprète du *sanjo* d'ajaeng de Pak Jong-sun.

#### Yoon Ho-se, janggu

Né en 1969 à Gwangju dans la région du Jeolla du Sud, Yoon Ho-se a grandi dans le monde de la musique traditionnelle. Il a appris non seulement les genres dits populaires comme le *pansori*, le *sanjo* et les chants *minyong*, mais aussi la musique chamanique et la musique de cour. Réputé pour son jeu équilibré et profond, sa connaissance intime des musiques traditionnelles coréennes l'a conduit à diriger de nombreux projets et à tourner dans le monde entier.



Kim Young-gil, *ajaeng*

## Korea THE ART OF THE AJAENG SANJO



Yoon Ho-se, *janggu*

The *sanjo*, considered one of the major genres of Korean folk music, is an instrumental piece of more than thirty minutes, accompanied by a percussionist playing the barrel drum *puk* or 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 *minyŏ*, 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 *jajimmori* (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

*bonjangchwi* and *simbangkok* (*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 *ujo*.

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 Tae-hong, 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*.

The *ajaeng sanjo* recorded here is a piece of Han Il-seob (1929-1973). He is the creator of the *ajaeng sanjo* unlike Jeong Cheol-ho

(born in 1927) as is sometimes said. Today there are several *ajaeng sanjo* schools stemming from several transmissions from master to disciple: from Han Il-seob to Baek Jong-seon, from Jang Woljungseon to Kim Il-ku, from Jeong Cheol-ho to Seo Yong-seok, etc.

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 seonggyeonguhoe*) 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 the slow rhythm *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:  $12 \times \text{♪} = 4 \times \text{♪♪}$ ; 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.

The *hwimori* is the fastest one ( $4 \times \text{♪♪}$ ). It traditionally ends the *sanjo* of stringed instruments, especially *gayageum*, although it is rarer for the *sanjo* of wind instruments.

### The melody

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

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); *kkeokneum wicheong*, an appoggiature 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 instruments

The *ajaeng* is one of the rare known examples of bowed string zither still in use today. The oldest references found date from the beginning of the Goryeo dynasty in the 10th century.

The *ajaeng* was used firstly in court music to double the melody of the oboe *piri* or the flute *daegeum* in the lower octave. This “large *ajaeng*” was made of a 160 cm long by 24 cm wide rectangular soundbox of paulownia wood. Its seven silk strings were stretched on a rounded sounding board and finely tuned with mobile bridges called *anjok* because of their goose-foot shape. They were bowed

with a long stick of forsythia wood coated with resin. The musician placed the instrument in front of him on a small stand.

At the beginning of the 20th century, the *ajaeng* was introduced into the dance and sung theater *changgeuk* which had just been invented from the *pansori*. It underwent various modifications: the soundbox was shortened, its sound power was increased by the superposition of a second soundboard above the first one and the range was enlarged by the addition of an eighth string. It is in this form that it is used to play the *sanjo* and, to distinguish it from the large *ajaeng*, it is called *sanjo ajaeng*. The bow was also modified, with the addition of a small lock of horsehair which produces a more flexible sound.

The *ajaeng* is accompanied by the hourglass drum *janggu*, the most widely used percussion instrument in Korea in both classical and folk music. The left membrane, struck with the bare hand, is made of thick cow, horse or stag leather; the right one is higher, made of dog or horse skin and struck with a bamboo stick. The percussionist discreetly accompanies the solo instrument, providing it with rhythmic sequences and encouraging it from time to time with little exclamations.

**The *ajaeng sanjo* of the Pak Jong-sun school**  
Pak Jong-sun, born in 1942 and master of Kim Young-Gil, was trained by Han Il-Seop (1929-1973), creator the *ajaeng sanjo*, with

whom he studied the *gayageum*, the hour-glass drum *janggu*, the oboe *taepyeongso* and of course the *ajaeng* starting at the age of 15. He assimilated the techniques of his master to create his own style of *ajaeng sanjo*, thereby founding his own School of *sanjo*. Appointed as a *holder of intangible heritage*, he chose to give priority to the training of his disciples, even if that meant giving fewer concerts. He is appreciated for his sincere and profound playing.

The musical structure of the *ajaeng sanjo* of the Pak Jong-sun School is generally faithful to the original model. With the exception of a brief passage in *ujo* mode in the initial *jinyangjo*, the whole piece is played in the *gyemyeonjo* mode, with some modulations on the fourth, giving this music a certain simplicity in its form. As is traditional in all of the *sanjo*, the melodic and rhythmic phrases are constructed in the form of questions and answers, with mounting tension and release in soothing cadences. The two fast rhythms, *jungjungmori* and *jajinmori*, clearly demonstrate some of the rhythmic characteristics of the *sanjo* such as the alternation or superimposing of duple and triple meter or the simplification or dissolving of the rhythm in favor of the melody.

While the musical structure of the *ajaeng sanjo* is not as sophisticated as that of the *gayageum sanjo*, it still provokes quite particular emotions. The *gyemyeonjo* mode for example, with its glissando attacks from the

lower half-step, creates an intense and poignant climate which reinforces the unusual timbre of the bow on the strings, eliciting strong emotions among listeners.

### **Sinawi**

Composition of Kim Young-gil

*Sinawi* was originally music improvised during shamanic rituals by a group of instruments tuned in the same key. The dissonances produced by the free superimposing of independent melodic lines thus blend into the harmony of this common tonality. It is a sort of “harmonious chaos”. The *sinawi* was not just played at shamanic rituals but also in other circumstances, under the name of *simbanggungok*, a practice that is considered to be one of the sources of the *sanjo*. Today, as the major shamanic rituals are losing their importance, the *sinawi* practice is an essential expression of this tradition. It is presented on stage as a cultural object, a musical heritage of shamanic thought, and recordings of it are made to both preserve it and to measure its evolution.

The piece includes several parts:

- 0:00”: introduction
- 1’46”: *gutgeori*
- 5’13”: improvised interlude in free meter
- 6’36”: *jajinmori*
- 10’56”: *hwimori*
- 12’24”: finale

### **Kim Young-gil, ajaeng**

Kim Young-gil, born in 1961 on the island of Jindo, a region renowned for its heritage of folk songs and its shamanic musical tradition, was immersed in this rich cultural environment very early in his life. He studied several folk instruments including the zither *gayageum* and the flute *daegeum* and at the age of twenty he chose the *ajaeng*. After studying with the master Pak Jong-Sun, he won the Grand Prize of the folk music competition organized by the Korean Broadcasting System. He became the first *ajaeng* in the National Folk Music Orchestra and he tours regularly throughout the world, particularly in the USA, China and Japan. Kim Young-gil also teaches at the National University of Seoul and the Institute of Korean Traditional Arts of the

National University of Arts, where he is teaching a new generation of musicians. His virtuosic and rigorous playing reflects an excellent knowledge of the shamanic and folk musical traditions and he is acknowledged as the best interpreter of the *ajaeng sanjo* of Pak Jong-sun.

### **Yoon Ho-se, janggu**

Yoon Ho-se, born in 1969 in Gwangju of the region of Southern Jeolla, grew up in the world of folk music. He learned the so-called folk genres like *pansori*, *sanjo* and songs *minyong*, and also shamanic music and court music. He is renowned for his balanced and deep playing and his intimate knowledge of Korean folk music. He has directed many projects and performed in several countries around the world.



**W 260143**

INEDIT/Maison des Cultures du Monde • 101, Bd Raspail 75006 Paris France • tél. 01 45 44 72 30 • [www.maisondesculturesdumonde.org](http://www.maisondesculturesdumonde.org)