

Corée

L'ART DU SANJO DE CHEOLHYEONGEUM
par Yu Kyung-hwa



Korea

THE ART OF THE CHEOLHYEONGEUM SANJO
by Yu Kyung-hwa



Sanjo de cheolhyeongeum

(école de Kim Yeong-cheol)

Cheolhyeongeum sanjo

(Kim Yeong-cheol school)

1. Jinyangjo 20:34
2. Jungmori 11:00
3. Jungjungmori 3:57
4. Gutgeori 1:44
5. Jajinmori 7:59

Yu Kyung-hwa

cithare | zither *cheolhyeongeum*

Lee Yong-koo

tambour | drum *janggu*

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Prise de son (2015), Jang Hyung-duk, Seo Jeong-cheol (Gugak Broadcasting Foundation). Mixage, Seo Jeong-cheol, Jo Deundeun. Mastérisation, Jo Deundeun. Direction artistique, Kim Sun-kook. Notice, Yu Kyung-hwa, Kim Hae-sook, Pierre Bois. Photographies, Woo Jong-duk et X (D.R.). Traduction française, Kim Youn-sil, Han Yumi, Hervé Péjaudier. Traduction anglaise, Frank Kane.

© et © 2015 Maison des Cultures du Monde / Just Music & Publishing.

Cette publication a été réalisée dans le cadre de l'Année France-Corée 2015-2016 avec le soutien du Arts Council Korea.



Ministry of Foreign Affairs
Republic of Korea



Korean Culture and Information Service
Ministry of Culture, Sports and Tourism



문화체육관광부
Ministry of Culture, Sports and Tourism
REPUBLIC OF KOREA



문화예술경영지원센터
Korea Arts Management Service
ARTS MANAGEMENT SERVICE

INSTITUT
FRANÇAIS

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

Corée

L'ART DU SANJO DE CHEOLHYEONGEUM

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 hautbois *piri*, la flûte traversière *daegeum* ou la flûte droite à encoche *danso*. 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).

Au début, dans une 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 musiciens professionnels, les *japga*, chants narratifs plus brefs, ou les chants populaires *minyo*, 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 surtout 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 musi-

cal (*geug-eumag*) dans lequel un chanteur (ou une chanteuse) accompagné(e) par un tambour alterne récit et chant pour raconter des heures durant 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, qu'il a unifiés tout en conservant les couleurs chatoyantes et les 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 et 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 récréation, 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. Mais, tandis qu'il est introduit à la cour et que ses plus éminents interprètes sont décorés par le roi, le *pansori* demeure 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-

pagement 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 le chaman 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.

On notera que c'est au moment où le *pansori* et le *sinawi* sont passés d'un spectacle de plein air à un art de salon que le *sanjo* – solo instrumental d'intérieur – est né.

Citons enfin une dernière source, qui lui est contemporaine : le *bonjangchwi*, forme musicale 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 aux *bonjangchwi* et au *simbanggok* (rythmes *jungjungmori* et *jajinmori*) ainsi qu'au *pansori* (rythme lent *jinyangjo*). Quant à la palette mélodique, outre le mode *gyemyeonjo* propre au *sinawi* 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*.

À ses débuts, le *sanjo* est 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 mn. Ce qui importe, c'est de mettre en valeur sa virtuosité et les possibilités techniques et acoustiques de son instrument tout en s'inspirant des *sanjo* déjà existants.

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 universités.

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 seongagyeonguhoe*) 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 encore 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 apprendre. 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 *ujjo*, *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 : $12 \times \text{♪} = 4 \times \text{♩}$; 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.

On en a un exemple dans l'avant-dernier mouvement du *sanjo* de *cheollhyeongeum* avec le rythme *gutgeori* qui superpose deux couches rythmiques : dans l'une les 12 temps sont divisés en quatre unités ternaires ($4 \times \text{♩}$), dans l'autre en six unités binaires ($6 \times \text{♩}$).

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 instru-

mentale qui lui est associé, le mode utilisé et dans quelle variante.

Les modes sont indiqués par le suffixe *-jo*. On trouve ainsi 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-si-do-ré-mi

– *gyemyeongil* : mi-sol-la-si-do-ré.

Chaque degré de l'échelle a une fonction et donc un nom spécifique. Il y a tout d'abord la tonique ou *boncheong* par laquelle commencent et finissent les phrases mélodiques (cf. tableau p. 11) ; *tteoneuncheong* qui est vibrée plus ou moins intensément ; *kkeokneun aracheong*, que l'on fait glisser vers le bas ; *kkeokneun wicheong*, note appoggiaturée. En outre, certaines notes servent de pivot pour procéder à des modulations ou des transpositions de l'échelle : *eotcheong* et *deoeumcheong*.

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 microtonaux. Ces techniques d'ornementation, appelées *sigimsae*, sont très développées dans la musique traditionnelle coréenne, et s'adaptent à chaque famille d'instrument.

Les instruments

Le *cheolhyeongeum* est un instrument hybride résultant du croisement de la guitare et de la cithare à frettes *geomungo*. Il a été inventé entre 1943 et 1945 par Kim Yeong-cheol (1920-1988), artiste traditionnel de *jultagi* et grand connaisseur des musiques populaires coréennes.

Le *cheolhyeongeum* a la forme d'une guitare rectangulaire. Son manche court se prolonge sur la table d'harmonie et comprend 24 frettes. L'instrument est posé sur le dos et l'on en joue comme d'une cithare. Ses huit cordes de métal sont pincées de la main droite avec

une petite baguette en acrylique ou en bambou (*suldae*), tandis que de la main gauche on fait glisser sur les cordes une sorte de bottleneck, un cylindre de bois et d'acrylique (*nongkok*), comme sur une *slide guitar* ou une *vichitra veena* indienne ; cette technique de jeu très souple appelée *nonghyeon* permet de réaliser tous les ornements propres à la musique traditionnelle coréenne. Les cordes sont en étain et en cuivre, tendues à une faible distance les unes des autres, permettant ainsi une grande virtuosité. Le son à la fois ample et métallique a un caractère exotique pour les Coréens habitués au timbre rond et feutré des cithares à cordes en soie. L'organisation et l'accord des cordes, dont le registre s'étend sur plus de quatre octaves (du *si₁* au *fa₄*) sont calqués sur le modèle complexe de la cithare *geomungo*, avec deux cordes mélodiques centrales accordées à l'octave et plusieurs cordes d'accompagnement.



Yu Kyung-hwa joue d'un instrument qu'elle a elle-même amélioré en 2015 : sa table d'harmonie légèrement voûtée symbolise le ciel et son dos plat représente la terre, en outre il comprend 25 frettes au lieu de 24. Il est fabriqué dans du bois de paulownia, comme tous les autres instruments à cordes traditionnels coréens.

Le *cheolhyeongeum* est accompagné par le tambour en forme de 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 (*chuimsae*).

Kim Yeong-cheol et son sanjo

Le créateur du *sanjo* de *cheolhyeongeum*, Kim Yeong-cheol, est né le 28 juillet 1920 dans la province de Gyeonggi, proche de Séoul. Kim Yeong-cheol était un maître du *jultagi*. En Corée, cet art du funambulisme, reconnu comme patrimoine culturel immatériel coréen n°58, est un spectacle complet dans lequel l'équilibriste chante, danse, raconte des histoires drôles tout en étant accompagné par des musiciens. Musicien doué, Kim Yeong-cheol fréquenta et joua avec les plus grands virtuoses de son temps, comme Han Gap-deuk, Park Sang-geun, Seo Yong-seok, respectivement maîtres de la cithare à frettes *geomungo*, de la cithare à chevalets *gayageum* et de la flûte *daegeum*.

Vers l'âge de soixante ans, une paralysie le contraignit à renoncer au métier de funam-

bule. Dès lors, et jusqu'à sa mort en 1988, il se consacra au jeu du *cheolhyeongeum*. En adaptant le *sanjo* à ce nouvel instrument et en le transmettant à ses disciples il a marqué de son empreinte l'histoire de la musique traditionnelle coréenne au xx^e siècle.

Le *sanjo* de *cheolhyeongeum* de Kim Yeong-cheol est enregistré ici dans sa version complète. Il se compose de cinq mouvements rythmiques : *jinyangjo*, *jungmori*, *jungjungmori*, *gutgeori* et *jajinmori*. Relativement court par rapport à d'autres *sanjo* puisqu'il ne dure que 45 minutes environ, c'est cependant l'un des plus riches et des plus innovants sur le plan modal. En effet, grâce au jeu des transpositions, les trois échelles de base ne génèrent pas moins de 9 modes différents qu'il enchaîne en 27 modulations (voir ci-contre les modes qui ont été transposés à partir des échelles de base indiquées en page 8).

Le mouvement lent **jinyangjo** basé sur un rythme à 6 temps, long de 115 mesures enchaîne dix modulations selon le schéma suivant : 9 mesures en *gyemyeonjo* sur *sol*, 7 en *gyemyeonjo* sur *do*, 8 en *gyemyeonjo* sur *fa*, 1 en *gyemyeonjo* sur *si b*, 4 en *ujo* sur *mi b*, 76 en *gyemyeonjo* sur *si b*, 5 en *ujo* sur *ré b*, 1 en *gyemyeonjo* sur *si b*, 2 en *gyemyeonjo* sur *mi b*, 2 en *gyemyeonjo* sur *si b*.

Le mouvement **jungmori**, sur un rythme modéré à 12 temps, comprend 68 mesures : 21 mesures en *gyemyeonjo* sur *si b*, un pont de 6 mesures en *ujo* sur *si b* puis retour à *gyemyeonjo* sur *si b* pour les 40 dernières mesures.

Pyeongjo sur la \flat



Ujo sur mi \flat



Ujo sur ré \flat



Ujo sur si \flat



Gyemyeonjo sur sol



Gyemyeonjo sur do



Gyemyeonjo sur fa



Gyemyeonjo sur si \flat



Gyemyeonjo sur mi \flat



*bongcheong
(tonique)*

tonneuncheong

doeuncheong

*bongcheong
(tonique)*

kkockneuncheong

eastcheong

Le mouvement *jungjungmori*, fondé sur une mesure à 4 temps ternaires, marque une nette accélération du tempo. Il comprend 53 mesures suivant le même schéma de modulations que le mouvement précédent : 29 mesures en *gyemyeonjo* sur *si ♭*, 3 en *ujo* sur *si ♭* puis 21 en *gyemyeonjo* sur *si ♭*.

Avec le mouvement *gutgeori*, on entre dans la partie réellement rapide du *sanjo*. Ce rythme superpose une division binaire et ternaire des 12 temps, 4 noires pointées à une main et l'équivalent de 6 noires à l'autre qui sont monnayées en croches et doubles croches, ce qui produit un effet de légèreté et de balancement tout à fait remarquable. Ses mélodies, qui privilégient le mode *ujo* sont également plus lumineuses, moins dramatiques, que dans les autres mouvements. Ses 30 mesures se répartissent en 4 mesures en *gyemyeonjo* sur *si ♭* et 26 mesures en *ujo* sur *si ♭*.

Le mouvement *jajinmori* conclut le *sanjo* dans un style magistral, à la fois virtuose et majestueux. La première partie de 105 mesures, relativement stable, est entièrement en *gyemyeonjo* sur *si ♭*. Vient ensuite une partie modalement plus agitée : 5 mesures en *ujo* sur *ré ♭*, 16 en *gyemyeonjo* sur *si ♭*, 5 mesures en *ujo* sur *ré ♭*, 5 en *gyemyeonjo* sur *si ♭*, 11 en *gyemyeonjo* sur *fa*, 17 en *gyemyeonjo* sur *si ♭*, 9 en *pyeongjo* sur *la ♭*, et enfin le *sanjo* se conclut par 43 mesures en *gyemyeonjo* sur *si ♭*.

Yu Kyung-hwa, *cheolhyeongeum*

Grande connaisseuse des rythmes traditionnels coréens, Yu Kyung-hwa déploie ses multiples talents de compositeur, de chef d'ensemble et d'instrumentiste dans un éventail qui va de la pure tradition coréenne aux musiques du monde, de l'improvisation à la création.

Née en 1968, Yu Kyung-hwa découvre les musiques traditionnelles coréennes lorsqu'elle commence à prendre des cours de danse à l'âge de quatre ans. Elle se forme ensuite au lycée national de musique traditionnelle coréenne, à l'Université de Séoul, à l'Université Nationale des Arts, et obtient un doctorat de musicologie à l'Université Hanyang. Elle pratique la cithare *geomungo* et diverses danses traditionnelles, mais c'est dans l'art du *cheolhyeongeum* et des instruments à percussion qu'elle se forge depuis quelques années sa réputation d'artiste et de médiatrice entre la musique traditionnelle coréenne et les musiques métisses.

Elle a reçu l'enseignement de nombreux maîtres coréens : Kim Yong-bae pour les percussions, Bak Byeong pour le rituel chamanique *ssitgimgut*, Kim Jeong-hui et Kim Myeong-dae pour le *byeolsingut* ; Kim Jeong-su l'a introduite aux rythmes de la musique de cour tandis que Lee Tae-baek lui enseignait les rythmes populaires et Jeong Hwa-young l'art du tambour accompagnant le *pansori*. Elle a appris à improviser auprès de Kang Tae-hwan et s'est initiée aux tablas indiens auprès du Pandit Divyang Vakil. Enfin, Seong Chang-

soon, célèbre interprète du drame de *pansori Simcheong-ga*, lui a enseigné les compositions de Kim Yeong-cheol, l'inventeur du *cheolhyeongeum*, ce qui en fait une héritière de la seconde génération de l'École de Kim Yeong-cheol. Elle est également compositeur et dirige l'ensemble de musique du monde E-do.

Son travail a été couronné par de nombreux prix : « Artiste prometteur » du Ministère de la Culture, des Sports et du Tourisme coréen (2002) ; « Artiste de l'année » avec son premier récital de *cheolhyeongeum* (2004) ; Grand Prix KBS de musique traditionnelle dans la catégorie des instruments à cordes (2010), contribuant ainsi à la reconnaissance de cet instrument encore méconnu, même en Corée.

Enfin, son œuvre *Dream of the Great King Sejong* a permis au Seoul Metropolitan Youth Traditional Music Orchestra de remporter le prix de la Meilleure interprétation au Grand Prix de la Création musicale traditionnelle en 2014. La même année, le magazine coréen *News-Maker* lui attribuait le prix de l'innovation.

Lee Yong-koo, janggu

Joueur de flûte *daegeum* né en 1969, Lee Yong-koo a remporté le Grand Prix du 9^e concours national Gugak ainsi que plusieurs premiers prix, notamment au concours du Grand Prix KBS Gugak. C'est également un percussionniste réputé. Il occupe aujourd'hui le poste de directeur musical à l'Orchestre national de musique traditionnelle.



Lee Yong-koo







Korea

THE ART OF THE CHEOLHYEONGEUM SANJO

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 shawm *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 *jappa*, 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

bonjangchwi 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 *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 Beyond-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.

We have an example of it with the *gutgeori* rhythm used in the second to last movement which superimposes two rhythmic layers: in one of them the 12 beats are divided into four ternary units ($4 \times \text{♪♪}$), and in the other one into six binary units ($6 \times \text{♪}$).

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 *jingmyeong*, *byeongmyeong*, 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 (see the table of modes on page 24); *teoneuncheong* which is vibrated more or less intensely; *kkeokneun aracheong*, which is slid downward; *kkeokneun wicheong*, an appoggiature note. Furthermore, some notes act as pivots for modulations or transpositions of the scale: *eotcheong* and *doeumcheong*.

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 *cheolhyeongeum* is a hybrid instrument resulting from a crossing of the guitar and the fretted zither *geomungo*. It was invented between 1943 and 1945 by Kim Yeong-cheol (1920-1988), a traditional *jultagi* artist and great connoisseur of Korean folk music.

The *cheolhyeongeum* is shaped like a rectangular guitar. Its short neck extends onto the sounding board and has 24 frets. The instrument is placed on its back and played like a traditional zither. Its eight metal strings are plucked with the right hand with a small stick of acrylic or bamboo (*suldae*), while the left hand adjusts the pitch by sliding a kind

of wooden and acrylic bottleneck (*nongok*) over the strings, as on the strings of a slide guitar or an Indian *vichitra veena*; this very flexible playing technique (*nonghyeon*) allows for the production of all of the ornaments that are specific to Korean traditional music. The strings, made of tin and copper, are held at a short distance from each other, allowing for great virtuosity, and they produce a sound which is both ample and metallic, very exotic for Koreans who are used to the round and hushed timbre of zithers with silk strings. The organization and the tuning of the strings, with a register that extends over more than four octaves (B \flat 1 to F4), is based on the complex model of the zither *geomungo*, with two central melodic strings tuned in an octave and accompanying strings.



Yu Kyung-hwa plays an instrument that she herself improved in 2015: its slightly arched sounding board symbolizes the sky and its flat back represents the earth, and furthermore it has 25 frets instead of 24. It is made of paulownia wood, like all other Korean traditional stringed instruments.

The *cheolhyeongeum* 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 (*chuimsae*).

Kim Yeong-cheol and his sanjo

Kim Yeong-cheol, the creator of the *cheolhyeongeum sanjo*, was born on July 28, 1920 in the province of Gyeonggi, near Seoul. Kim Yeong-cheol was a master of the *jultagi*. In Korea, this art of tightrope walking, recognized as Korean intangible cultural heritage No. 58, is a complete performance in which the tightrope walker sings, dances, and tells funny stories to the accompaniment of musicians. Kim Yeong-cheol was also a gifted musician and he spent time with and played with the greatest virtuosos of his time, such as Han Gap-deuk, Park Sang-geun, Seo Yong-seok, respectively masters of the fretted zither *geomungo*, the bridged zither *gayageum* and the transverse flute *daegeum*.

Paralysis forced Kim Yeong-cheol to stop his acrobatics around the age of sixty. As of that point, and until his death in 1988, he devoted himself to playing the *cheolhyeongeum*. By adapting the *sanjo* to this new instrument and transmitting it to his disciples, he left his mark on the history of Korean music in the 20th century.

The *cheolhyeongeum sanjo* recorded on this album is that of the school of Kim Yeong-cheol in its complete version. It is composed of five rhythmic movements: *jinyangjo*, *jungmori*, *jungjungmori*, *gutgeori* and *jajinmori*. It is relatively short compared with other *sanjo*, it only lasts for about 45 minutes, but it is certainly one of the richest and most innovative in terms of modes because, from three base scales, it uses no less than nine different modes and has a sequence of twenty-seven modulations (see page 24 the table of modes transposed from the scales page 21).

The slow movement *jinyangjo* based on a 6-beat rhythm, 115 measures long, includes a sequence of ten modulations in the following pattern: 9 measures in *gyemyeonjo* on G, 7 in *gyemyeonjo* on C, 8 in *gyemyeonjo* on F, 1 in *gyemyeonjo* on B \flat , 4 in *ujo* on B \flat , 76 in *gyemyeonjo* on B \flat , 5 in *ujo* on D \flat , 1 in *gyemyeonjo* on B \flat , 2 in *gyemyeonjo* on E \flat , 2 in *gyemyeonjo* on B \flat .

The movement *jungmori*, on a moderate 12-beat rhythm, includes 68 measures: 21 measures in *gyemyeonjo* on B \flat , a bridge of 6 measures in *ujo* on B \flat and then a return to *gyemyeonjo* on B \flat for the last 40 measures.

The movement *jungjungmori*, based on a measure with four ternary beats, marks a clear acceleration of the tempo. It includes 53 measures following the same pattern of modulations as the preceding movement: 29 measures in *gyemyeonjo* on B \flat , 3 in *ujo* on B \flat then 21 in *gyemyeonjo* on B \flat .

Pyeongjo on A \flat



Ujo on E \flat



Ujo on D \flat



Ujo on B \flat



*bongcheong
(tonic)*

Gyemyeonjo on G



Gyemyeonjo on C



Gyemyeonjo on F



Gyemyeonjo on B \flat



Gyemyeonjo on E \flat



frongcheong

deoeumcheong

*bongcheong
(tonic)*

kkeoknunchong

eoicheong

With the movement *gutgeori*, the really fast part of the *sanjo* begins. This rhythm superimposes a binary and ternary division of its 12 beats: 4 dotted quarter notes with one hand and with the other hand 6 quarter notes which are subdivided into eighth notes and sixteenth notes. It produces a rather characteristic effect of lightness and swaying. Its melodies, which favor the *ujo* mode, are also more luminous and less tragic than in the other movements. Its 30 measures are divided into 4 measures in *gyemyeonjo* on B \flat and 26 measures in *ujo* on B \flat .

The movement *jajinmori* concludes the *sanjo* in a masterful style, both virtuosic and majestic. The first part of 105 measures, relatively stable, is entirely in *gyemyeonjo* on B \flat . Then comes a part that is more modally agitated: 5 measures in *ujo* on D \flat , 16 in *gyemyeonjo* on B \flat , 5 measures in *ujo* on D \flat , 5 in *gyemyeonjo* on B \flat , 11 in *gyemyeonjo* on F, 17 in *gyemyeonjo* on B \flat , 9 in *pyeongjo* on A \flat , and lastly the *sanjo* ends with 43 measures in *gyemyeonjo* on B \flat .

Yu Kyung-hwa, cheolhyeongeum

Yu Kyung-hwa, a specialist of traditional Korean rhythms, deploys her multiple talents as composer, ensemble director and instrumentalist covering the range from the pure Korean tradition to world music, from improvisation to creation.

Yu Kyung-hwa, born in 1968, entered the world of Korean traditional music at the age

of four when she began to take dancing lessons. She trained at the National High School for Korean Traditional Music, at Seoul University, and at the National University of the Arts, and she has a doctorate in musicology from Hanyang University. She plays the zither *geomungo* and performs various traditional dances, but it is in the art of the *cheolhyeongeum* and percussion instruments that she has, over the past few years, established her reputation as a performer and mediator between Korean traditional music and fusion music.

She studied with many Korean masters: Kim Yong-bae for percussions, Bak Byeong for the shamanic ritual *ssitgimgut*, Kim Jeong-hui and Kim Myeong-dae for the *byeolsingut*; Kim Jeong-su introduced her to the rhythms of court music while Lee Tae-baek taught her folk rhythms and Jeong Hwa-young how to play the drum which accompanies the *pansori*. She learned to improvise with Kang Tae-hwan and was initiated in the Indian tabla by Pandit Divyang Vakil. Lastly, Seong Chang-soon, the famous master of the *pansori* drama *Simcheong-ga*, taught her the compositions of Kim Yeong-cheol, the creator of the *cheolhyeongeum*, making her an heiress of the second generation of the School of Kim Yeong-cheol. She is also a composer and directs the E-do world music ensemble.

Her work has earned her many prizes: "Promising Artist" from the Korean Ministry of Culture, Sports Tourism (2002); "Artist of

the year" with her first *cheolhyeongeum* recital (2004); KBS Grand Prize for traditional music in the category of stringed instruments (2010), thereby contributing to the recognition of this largely unknown instrument, even in Korea. Lastly, her work *Dream of the Great King Sejong* allowed the Seoul Metropolitan Youth Traditional Music Orchestra to win the prize for the Best interpretation at the Grand Prize for traditional music Creation in 2014. In the same year, the Korean magazine *NewsMaker* awarded her the prize for innovation.



Lee Yong-koo

Lee Yong-koo, janggu

Born in 1969, Lee Yong-koo is one of the best known *daegum* flute players in Korea. He received the Grand Prize at the 9th National Gugak Competition which was hosted by the National Gugak Center and first prizes at several national level music competitions including the KBS Gugak Grand Prize for instrumental music. He plays percussion on this CD and is also well-known as a percussionist. He is now the musical director of the National Traditional Music Orchestra.



Janggu



Nongok

La musicienne tient la partie en bois dans la main gauche et fait glisser le cylindre transparent sur les cordes.

The musician holds the wooden part in her left hand and slides the transparent cylinder on the strings.

Suldae

Cheolhyeongeum

