

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



«Προσεγγίζοντας την Κορεάτικη Μουσική *Sanjo*: Ζητήματα Ιστορίας,  
Ανάλυσης, Εκμάθησης και Ερμηνείας στο Δυτικό Φλάουτο»

“Approaching the *Sanjo* Music of Korea: Questions Concerning its History,  
Analysis, Learning and Interpretation on the Western Flute”

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

της φοιτήτριας

Κωνσταντινίδου Ερμιόνη

ΑΕΜ: 2206

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ/ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Πατσιαούρα Ευανθία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, Φεβρουάριος 2026

## Ευχαριστίες

Θα ήθελα πρωτίστως να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια της διπλωματικής μου εργασίας, Ευανθία Πατσιαούρα, της οποίας οι συμβουλές και γνώσεις ήταν πολύτιμες από την αρχή της έρευνας μου μέχρι το τέλος της συγγραφής της παρούσας εργασίας.

Στη συνέχεια, θα ήθελα φυσικά να ευχαριστήσω την οικογένεια και φίλους μου. Η στήριξη και αγάπη που μου έδειξαν από τα πρώτα κιόλας βήματα μου στο ταξίδι μου στον κόσμο της μουσικής μέχρι και σήμερα, στην ολοκλήρωση των σπουδών μου είναι κάτι για το οποίο θα είμαι πάντα ευγνώμων.

Θα ήθελα να αναφερθώ και στον άνθρωπο που ενέπνευσε την έρευνά μου. Ευχαριστώ πολύ τον καθηγητή μου, Rafael Caro Repetto, στο Kunstuniversität Graz, που με εισήγαγε στον κόσμο της κορεάτικης παραδοσιακής μουσικής. Οι εμπειρίες που απέκτησα από το μάθημά του για την ερμηνεία του παραδοσιακού τυμπάνου *changgo* ήταν και είναι πολύτιμες.

Τέλος, ευχαριστώ την Soh-Hyun Park Altino για την προθυμία της να βοηθήσει και να συμμετάσχει στην έρευνα μου. Η βοήθειά της ήταν πολύτιμη για τη συγγραφή αυτής της εργασίας.

## Πίνακας Περιεχομένων

Περίληψη.....	
Abstract .....	
<b>Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή, Μεθοδολογία της Έρευνας και Γενικές Διευκρινίσεις.....</b>	<b>1</b>
1.1 Εισαγωγή.....	1
1.2 Μεθοδολογία .....	3
1.2.1 Βιβλιογραφική Έρευνα .....	3
1.2.2 Συνέντευξη και Παρατήρηση Οπτικοακουστικού Υλικού.....	5
1.3 Γενικές Διευκρινίσεις .....	7
<b>Κεφάλαιο 2: Η Ιστορία και Εξέλιξη του <i>Sanjo</i> .....</b>	<b>9</b>
2.1 Η Σχέση του <i>Sanjo</i> με Άλλα Μουσικά Είδη.....	10
2.1.1 <i>P'ansori</i> .....	11
2.1.2 <i>Shinawi</i> .....	13
2.2 Η Εξέλιξη του <i>Sanjo</i> : Πρώιμο και Ύστερο <i>Sanjo</i> .....	15
2.2.1 Πρώιμο <i>Sanjo</i> .....	16
2.2.2 Ύστερο <i>Sanjo</i> .....	20
2.3 Το <i>Sanjo</i> Στη Σύγχρονη Εποχή.....	21
<b>Κεφάλαιο 3: Τα Μορφολογικά και Αισθητικά Χαρακτηριστικά του <i>Sanjo</i>.....</b>	<b>23</b>
3.1 <i>Changdan</i> και Κορεάτικοι Ρυθμοί.....	23
3.1.1 <i>Tasŭryŭm</i> .....	26
3.1.2 <i>Chinyangjo</i> .....	27
3.1.3 <i>Chungmori</i> .....	29
3.1.4 <i>Chungjungmori</i> .....	30
3.1.5 <i>Chajinmori</i> .....	31
3.2 Ο Ρόλος του <i>Kosu</i> και τα <i>Ch'uiimsae</i> .....	32
3.3 Μελωδικοί Τρόποι και Κλίμακες .....	33
3.3.1 Ο Τρόπος <i>Kyemyŏn Cho</i> .....	35
3.3.2 Ο Τρόπος <i>U Cho</i> .....	38
3.3.3 Ο Τρόπος <i>P'yŏng Cho</i> .....	39
3.4 Αισθητικά Χαρακτηριστικά .....	40
3.4.1 Ένταση και Χαλάρωση .....	40
3.4.2 <i>Shigimsae</i> και Στολίδια .....	41
3.4.3 Μουσική Χροιά και Φιλοσοφία του <i>Han</i> .....	42
3.4.4 Αυτοσχεδιασμός.....	43

3.4.5 Άλλα Χαρακτηριστικά .....	46
<b>Κεφάλαιο 4: Τρόποι Εκμάθησης και Μετάδοσης του <i>Sanjo</i> .....</b>	<b>48</b>
4.1 Παραδοσιακή Μέθοδος Εκμάθησης.....	48
4.2 Σύγχρονες Μέθοδοι Εκμάθησης.....	52
<b>Κεφάλαιο 5: Το Κορεάτικο Φλάουτο <i>Taegŭm</i> και το Είδος του <i>Taegŭm Sanjo</i> .....</b>	<b>56</b>
5.1 Η Δημιουργία και Ιστορία του <i>Taegŭm</i> .....	56
5.2 Κατηγοριοποίηση και Χαρακτηριστικά του <i>Taegŭm</i> .....	58
5.2.1 Κατηγοριοποίηση του <i>Taegŭm</i> .....	58
5.2.2 Χαρακτηριστικά και Είδη του <i>Taegŭm</i> .....	59
5.3 Τρόπος Ερμηνείας του <i>Taegŭm</i> .....	62
5.3.1 Στάση Σώματος και Τοποθέτηση των Δαχτύλων.....	62
5.3.2 Τρόπος Παραγωγής Ήχου και Τονικές Περιοχές του <i>Taegŭm</i> .....	64
5.4 Το Είδος του <i>Taegŭm Sanjo</i> .....	66
5.5 Μερικές Παρατηρήσεις για το <i>Taegŭm</i> και την Κορεάτικη Μουσική.....	70
<b>Κεφάλαιο 6: Το Κορεάτικο Φλάουτο <i>Taegŭm</i> και το Δυτικό Φλάουτο: Προς την Ερμηνεία.....</b>	<b>71</b>
6.1 Σύγκριση της Κατασκευής των Δύο Μουσικών Οργάνων.....	71
6.2 Μέθοδος Ερμηνείας του <i>Taegŭm</i> και του Φλάουτου.....	73
6.3 Οι Βασικές Τεχνικές του <i>Taegŭm</i> και οι Πιθανές τους Ερμηνείες στο Φλάουτο .....	75
6.3.1 <i>Nongŭm</i> .....	76
6.3.2 <i>T'oesŏng</i> και <i>Ch'usŏng</i> .....	79
6.3.3 <i>Kkŏknŭn-ŭm</i> .....	83
6.3.4 <i>Taru</i> .....	83
<b>Κεφάλαιο 7: Προσωπική Διαδρομή Εκμάθησης του <i>Taegŭm Sanjo</i> στο Φλάουτο .....</b>	<b>85</b>
<b>Επίλογος.....</b>	<b>97</b>
<b>Γλωσσάρι.....</b>	<b>101</b>
<b>Λίστα Αναφορών .....</b>	<b>107</b>
Ακαδημαϊκές Πηγές.....	107
Ψηφιακές Πηγές/Οπτικοαστουκό Υλικό .....	112
Τύπος/Συνεντεύξεις/Ευρύτερες Πηγές.....	117
Ιστοσελίδες .....	117
Παρτιτούρες.....	118

## Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία επικεντρώνεται σε δύο θέματα: την παρουσίαση και ανάλυση του *sanjo*, ενός είδους παραδοσιακής μουσικής της Κορέας, καθώς και ενός από τα κυριότερα όργανα για την ερμηνεία του, το *taegŭm*. Επίσης, πραγματεύεται την προσέγγιση τεχνικών και εκπαιδευτικών μεθόδων που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για την ερμηνεία αυτής της μουσικής στο δυτικό φλάουτο. Τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα διαμορφώνονται ως εξής: τι είναι το *sanjo*; Με ποιους τρόπους θα μπορούσε να προσεγγιστεί η εκμάθηση και ερμηνεία του στο δυτικό φλάουτο;

Για την προσέγγιση των ερευνητικών αντικειμένων και των παραπάνω ερωτημάτων, αναζητήθηκαν και μελετήθηκαν θεωρητικές πηγές για το *sanjo* και το *taegŭm*, ενώ επίσης χρησιμοποιήθηκαν και οπτικοακουστικά μέσα για τον εμπλουτισμό και ανάλυση της έρευνας. Σημαντικό κομμάτι της μεθοδολογίας αποτέλεσε και μία συνέντευξη με μια ερμηνεύτρια του *sanjo* στο βιολί.

Τα αποτελέσματα της έρευνας είναι ποικίλα. Η συγκεκριμένη εργασία αποτελεί την πρώτη ελληνόφωνη αποτύπωση κατανοήσεων σχετικά με το *sanjo*, το *taegŭm sanjo* και την προσπάθεια ερμηνείας του στο δυτικό φλάουτο. Επίσης, οι μέθοδοι που παρουσιάζονται για την εκμάθηση του *taegŭm sanjo* στο δυτικό φλάουτο, θα μπορούσαν πιθανώς να λειτουργήσουν ως ένα είδος «οδηγού» για μια παρόμοια διαδικασία ερμηνείας του *sanjo* σε άλλα όργανα που δεν ανήκουν στην κορεάτικη μουσική παράδοση.

## Abstract

This thesis focuses on the presentation and analysis of *sanjo*, a genre of Korean traditional music, and one of the main instruments used for its performance, the *taegŭm*. Furthermore, it discusses the techniques and learning methods that could be used for its performance on the western flute. The main questions that are thus formed are: what is *sanjo*? What methods could be used to approach its learning and performance practice on the western flute?

To provide answers to the above questions and to gain a better understanding of this music, theoretical and audiovisual sources about *sanjo* and *taegŭm* were studied and analysed. Also, an important part of the research was an interview with a performer of *sanjo* on the violin.

The findings of the research are numerous. This is the first time that something has been written in Greek about *sanjo* and *taegŭm sanjo*, specifically regarding the understanding and analysis of its music and its possible performance on the western flute. In addition, the presentation of the methods used for the learning and performance practice of *taegŭm sanjo* on the western flute could possibly act as a “guide” for anyone who would like to attempt the performance of *sanjo* on a non-traditional Korean instrument.

# Κεφάλαιο 1

## Εισαγωγή, Μεθοδολογία της Έρευνας και Γενικές Διευκρινίσεις

### 1.1 Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία πραγματεύεται την κορεάτικη μουσική του *sanjo*, είδος για σολιστικό μελωδικό όργανο με τη συνοδεία παραδοσιακού τυμπάνου, και πιο συγκεκριμένα, το είδος του *taegŭm sanjo* και τους πιθανούς τρόπους εκμάθησης και ερμηνείας αυτού στο δυτικό φλάουτο.

Το ενδιαφέρον μου για το *sanjo* και τη μουσική του ξεκίνησε την άνοιξη του 2023, κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στο Πανεπιστήμιο Μουσικής και Παραστατικών Σπουδών του Graz (Kunstuniversität Graz) στην Αυστρία, στα πλαίσια του προγράμματος Erasmus+. Μέχρι τότε, οι μουσικές μου σπουδές είχαν βασιστεί εξολοκλήρου στην μελέτη, εκπαίδευση και ερμηνεία της κλασικής δυτικής μουσικής στο φλάουτο, το οποίο ήταν και αυτό που με οδήγησε στην απόφαση να σπουδάσω στο συγκεκριμένο πανεπιστήμιο, στο Τμήμα της Μουσικής Ερμηνείας. Ως μέρος, ωστόσο, των σπουδών μου στο Kunstuniversität Graz είχα την ευκαιρία να παρακολουθήσω και να συμμετέχω σε μια ποικιλία μαθημάτων και μουσικών συνόλων του Ινστιτούτου Εθνομουσικολογίας. Ένα από αυτά τα μουσικά σύνολα ήταν και αυτό που αφορούσε την ερμηνεία ενός παραδοσιακού κρουστού οργάνου της Κορέας, του *changgo*, υπό την εποπτεία του καθηγητή Rafael Caro Repetto.<sup>1</sup> Μέσω αυτού του συνόλου ήρθα σε επαφή με ένα μέρος της παραδοσιακής μουσικής της Κορέας,<sup>2</sup> ενώ μπόρεσα να αποκτήσω γνώσεις και για άλλα είδη αυτής της παράδοσης χάρη στις πληροφορίες και βίντεο που μας παρείχε ο καθηγητής μας, ένα εκ

---

<sup>1</sup> Ο Rafael Caro Repetto είναι εθνομουσικολόγος με ειδίκευση στην παραδοσιακή κινέζικη μουσική και ιδιαίτερα στη μουσική του παραδοσιακού κινέζικου θεάτρου/όπερας. Επίσης, είναι μέλος του CompMusic, ένα διεθνές ερευνητικό πρόγραμμα που στοχεύει στη χρήση υπολογιστικών τεχνικών για την ανάλυση της μουσικής. Παράλληλα, ασχολείται και ερευνά και άλλες μουσικές παραδόσεις όπως αυτές της κλασικής μουσικής της Βόρειας Ινδίας και της παραδοσιακής μουσικής της Κορέας. Για παραπάνω πληροφορίες σχετικά με την έρευνα του βλ. Ying and Ding (2025).

<sup>2</sup> Μέχρι την περίοδο εκείνη οι γνώσεις μου για την παραδοσιακή κορεάτικη μουσική ήταν ελάχιστες και αρκετά επιφανειακές ενώ περιορίζονταν και μόνο στην παρακολούθηση βίντεο ερμηνειών του *p'ansori*, μία μορφή μουσικής αφήγησης από έναν τραγουδιστή υπό τη συνοδεία του *changgo*.

των οποίων ήταν και το *sanjo*. Από την πρώτη στιγμή που άκουσα τη μουσική του *sanjo* ένιωσα την ανάγκη να μάθω περισσότερα για αυτό και ταυτόχρονα άρχισα να αναρωτιέμαι αν θα ήμουν ποτέ σε θέση να αναπαράγω αυτό που άκουγα στο δυτικό φλάουτο. Έτσι, η απόφαση να βασίσω την έρευνα της διπλωματικής μου εργασίας πάνω σε αυτό το είδος μουσικής και να ερευνήσω πιθανούς τρόπους ερμηνείας του στο δυτικό φλάουτο ήταν μία φυσική συνέπεια του ενδιαφέροντος και της γοητείας που μου είχε δημιουργηθεί για το *sanjo*.

Το *sanjo* ως μουσική, και κατ' επέκταση ως είδος της παραδοσιακής μουσικής της Κορέας, είναι δύσκολο να κατανοηθεί αν ως βάση για αυτή τη διαδικασία χρησιμοποιηθεί μια στερεοτυπική αντίληψη περί μουσικής που είναι προσκολλημένη στη δυτική λόγια μουσική. Η μουσική του *sanjo* εμπεριέχει μέσα της ιδιαίτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά που είναι βαθιά συνδεδεμένα με τον πολιτισμό και την κουλτούρα της χώρας από την οποία προέρχεται. Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου, υπήρχαν δύο σημεία προβληματισμού που με απασχολούσαν συνεχώς. Το πρώτο αφορούσε τον τρόπο με τον οποίο εγώ, ως μουσικός που έχει εκπαιδευτεί από μικρή ηλικία μόνο στην κλασική δυτική μουσική, θα ήμουν σε θέση να κατανοήσω τα δεδομένα της έρευνάς μου, τα οποία σχετίζονταν με έναν μουσικό πολιτισμό που είναι πολύ διαφορετικός σε σχέση με τη μουσική με την οποία είχα μεγαλώσει. Το άλλο κομμάτι ανησυχίας μου ήταν το πώς θα μπορούσα να παρουσιάσω αυτά τα δεδομένα με τρόπο που θα έφερνε τους αναγνώστες όχι μόνο πιο κοντά σε αυτή τη μουσική, αλλά και σε έναν τρόπο αντίληψης που θα διέφευγε από τα δυτικά πλαίσια. Σύμφωνα με τον Rafael Caro Repetto:

...η μουσική είναι παγκόσμια με την έννοια ότι όλες οι κουλτούρες έχουν μουσική, αλλά η κατανόηση της μουσικής απαιτεί και τη μελέτη αυτής. Όπως...όταν μελετάς μία ξένη γλώσσα χρειάζεται να καταλάβεις το πολιτισμικό πλαίσιο για να μπορείς να επικοινωνείς κατάλληλα έτσι και όταν μελετάς τη μουσική, μαθαίνεις πώς μία καινούρια ομάδα ατόμων...εκφράζει τα αισθήματα της (Ying and Ding 2025).

Αυτά τα λόγια, καθώς και η ίδια η διαδικασία της έρευνας μου, με οδήγησαν στο να συνειδητοποιήσω ότι θα ήταν, πιθανώς, αδύνατο να επιτευχθεί κάτι από τα παραπάνω εάν πρώτα δε φρόντιζα να εισάγω τόσο τον εαυτό μου, όσο και το αναγνωστικό κοινό, στην κουλτούρα και την ιστορία της χώρας που υπάρχει πίσω από το *sanjo*. Για το λόγο αυτό, σε όλη την έκταση της εργασίας μου, εκτός από την ανάλυση των μορφολογικών χαρακτηριστικών του *sanjo* προσπάθησα να παραθέσω και

στοιχεία της κορεάτικης φιλοσοφίας και πολιτισμού που έχουν επηρεάσει τη διαμόρφωση του.

Έτσι, η διπλωματική μου εργασία διαμορφώνεται ως εξής: το πρώτο κεφάλαιο αποτελεί μια ανάλυση των μεθόδων έρευνας που ακολουθήθηκαν για τη συγγραφή της εργασίας ενώ επίσης λειτουργεί και ως μία πρώτη εισαγωγή στα θέματα που πρόκειται να συζητηθούν στην υπόλοιπη εργασία. Στο δεύτερο κεφάλαιο, παρουσιάζεται αναλυτικά η ιστορία της δημιουργίας και εξέλιξης του *sanjo*, ενώ γίνεται και μια μικρή ανάλυση των ειδών του *p'ansori* και του *shinawi* σε σχέση με αυτό. Το τρίτο κεφάλαιο αφορά τα μουσικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά του *sanjo*. Το τέταρτο αναλύει τον τρόπο εκμάθησης του. Η παρουσίαση του *taegŭm* όπως και του *taegŭm sanjo* δίνεται στο πέμπτο κεφάλαιο. Στο έκτο, αναλύονται οι διαφορές του *taegŭm* με το δυτικό φλάουτο ενώ παρουσιάζονται και κάποιες από τις βασικές τεχνικές ερμηνείας του. Επίσης, δίνονται και προτάσεις για την απόδοση αυτών των τεχνικών στο δυτικό φλάουτο. Τέλος, στο έβδομο κεφάλαιο, αναλύονται οι μέθοδοι και τα βήματα που θα μπορούσαν να οδηγήσουν στην εκμάθηση και ερμηνεία του *taegŭm sanjo* στο δυτικό φλάουτο.

## 1.2. Μεθοδολογία

### 1.2.1 Βιβλιογραφική Έρευνα

Η έρευνα μου για το *sanjo* και την κορεάτικη μουσική, καθώς και για την πιθανή ερμηνεία του *taegŭm sanjo* στο φλάουτο, βασίστηκε τόσο σε δευτερογενείς όσο και σε πρωτογενείς πηγές. Η βιβλιογραφία από την οποία αντλήθηκαν πληροφορίες για την έρευνα και την εργασία είναι επί το πλείστον αγγλόφωνη. Κατά την περίοδο συλλογής υλικού και συγγραφής της διπλωματικής μου δεν κατάφερα να βρω κάποια πηγή που να σχετίζεται με το είδος του *sanjo*, ή γενικότερα την κορεάτικη παραδοσιακή μουσική, στα ελληνικά. Ευελπιστώ ότι στο μέλλον αυτό θα αλλάξει ενώ θα ήθελα να θεωρώ ότι αυτή η εργασία μπορεί να λειτουργήσει ίσως, ως το πρώτο βήμα προς αυτή την κατεύθυνση.

Για τη μελέτη και ανάλυση των θεμάτων που διαπραγματεύεται η συγκεκριμένη έρευνα, η βιβλιογραφία της εργασίας, όσον αφορά τις δευτερογενείς πηγές της, στηρίχθηκε σε επιστημονικά βιβλία από διάφορους κλάδους των μουσικών σπουδών, όπως είναι η εθνομουσικολογία, η ιστορική μουσικολογία και η μουσική ανάλυση. Επίσης, μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας αποτέλεσαν άρθρα, ακαδημαϊκά και μη, και διαδικτυακές

ιστοσελίδες, όπως και διπλωματικές εργασίες και διδακτορικές διατριβές, καθώς και δημοσιεύσεις από φορείς και ερμηνευτές που ειδικεύονται στην κορεάτικη μουσική και το *sanjo*. Επιπλέον, μελετήθηκαν και πηγές αναφερόμενες σε ζητήματα της ανθρωπολογίας και της λαογραφίας με σκοπό την κατανόηση του πολιτισμικού πλαισίου που επηρέασε και διαμόρφωσε τη μουσική του *sanjo*.

Εξαιρετικά σημαντική για την έρευνα μου και τη μετέπειτα καλύτερη κατανόηση του *sanjo* ήταν η μελέτη πηγών που αναφέρονταν όχι μόνο στα μορφολογικά χαρακτηριστικά του, αλλά και στην ιστορία και τον πολιτισμό πίσω από αυτό. Όπως αναφέρει και η Μπαλάντινα (2025, 215), «...η μουσική και ο ήχος αρχίζουν να αποκτούν νόημα όταν κατανοούμε τη σχέση τους με ευρύτερα ζητήματα και διαδικασίες...». Έτσι, με στόχο την κατανόηση αυτής της σχέσης, η εύρεση πηγών όπου αναφερόταν η μουσική του *sanjo*, σε συνδυασμό με το πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο υπάρχει ήταν πολύ σημαντικές για την έρευνα. Αν αναλογιστούμε κιόλας, ότι όλη η έρευνα έγινε χωρίς να έχω υπάρξει ποτέ στον τόπο από τον οποίο προέρχεται αυτή η μουσική παράδοση, τα παραπάνω αποκτάνε ακόμα μεγαλύτερη σημαντικότητα. Μέσω αυτών των πηγών μπόρεσα να μπω στη διαδικασία σχηματισμού μιας αντίληψης που δε θα ήταν τόσο επηρεασμένη από τον δυτικό τρόπο αντίληψης της μουσικής.

Ενδεικτικά, κάποιες από αυτές τις πηγές ήταν το *Tradition and Creativity in Korean Taegŭm Flute Performance* (2022) της Kim Hyelim, ερμηνεύτρια του *taegŭm* και του *taegŭm sanjo* η οποία αναλύει στο βιβλίο της ζητήματα της ιστορίας της Κορέας και της μουσικής της, ενώ συνδυάζει και διεπιστημονικές προσεγγίσεις στην ερμηνεία του *taegŭm*.<sup>3</sup> Ο τρίτος τόμος του *Korean Musicology Series* (2009) που έχει δημοσιευτεί υπό την αιγίδα του Εθνικού Κέντρου Παραδοσιακής Μουσικής της Ν. Κορέας (National Gugak Center) αποτέλεσε ακόμη μια σημαντική πηγή για την έρευνα μου. Σε αυτόν αναλύονται ζητήματα που σχετίζονται με την ιστορία, τη μουσική ανάλυση, την αισθητική και την πρακτική του *sanjo* από τις απαρχές του έως και σήμερα. Τέλος, μέρη από το *The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia, China, Japan and Korea* (2002) όπως τα κεφάλαια «Philosophy and Aesthetics in Korea» και «Sanjo» ήταν επίσης ιδιαίτερα βοηθητικά καθώς ανέλυαν τα μουσικά χαρακτηριστικά του *sanjo* και των μουσικών παραδόσεων της Κορέας μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο.

---

<sup>3</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την ίδια και το έργο της βλ. Kim 2022 και <https://www.hyelimkimmusic.com/research>.

### 1.2.2 Συνέντευξη και Παρατήρηση Οπτικοακουστικού Υλικού

Τα διαφορετικά είδη ρυθμών, μουσικών τρόπων, αλλά και η τελείως διαφορετική αισθητική που χαρακτηρίζει τη μουσική *sanjo* είναι δύσκολο να γίνουν πλήρως αντιληπτά μόνο μέσω της απλής μελέτης εθνομουσικολογικών και άλλων πηγών, ειδικά για κάποιον που δεν είναι οικείος με αυτή την κουλτούρα ή δεν έχει ασχοληθεί ξανά με αυτό το είδος μουσικής. Με σκοπό λοιπόν την εμπάθυνση και την μεγαλύτερη κατανόηση των πληροφοριών που υπάρχουν στις δημοσιευμένες πηγές, αλλά και την απόκτηση μία διαφορετικής οπτικής για τη μουσική του *sanjo* και την αισθητική αυτής, επιλέχθηκαν η συνέντευξη και η παρατήρηση οπτικοακουστικού υλικού ως δύο ακόμη μέθοδοι έρευνας.

Σχετικά με τη δεύτερη μέθοδο, η παρακολούθηση εκπαιδευτικών και μη βίντεο ή διαλέξεων, –από φορείς όπως είναι για παράδειγμα το Εθνικό Κέντρο Παραδοσιακής Μουσικής της Ν. Κορέας–, αλλά και διαδικτυακών ερμηνειών διαφόρων ειδών της κορεάτικης παραδοσιακής μουσικής ήταν πολύ βοηθητική. Με αυτό τον τρόπο ήταν δυνατό να συλλεχθούν και να κατανοηθούν πληροφορίες που αφορούν την ερμηνεία του *sanjo* αυτή κάθε αυτή, τα χαρακτηριστικά του ιδιώματα, αλλά και τον τρόπο εκτέλεσης του, κάτι που σε άλλες περιπτώσεις θα ήταν δύσκολο να γίνει σε ικανοποιητικό επίπεδο.

Όσον αφορά τη συνέντευξη, θα ήθελα να διευκρινίσω ότι η συγκεκριμένη προσέγγιση ήταν αρκετά περιορισμένη κι αυτό γιατί δεν υπήρξε μεγάλος αριθμός συνεντεύξεων. Συγκεκριμένα, πραγματοποιήθηκε μόνο μία συνέντευξη. Παρόλα αυτά, έλαβα εξαιρετικά πολύτιμες πληροφορίες, καθώς και προσωπικές αντιλήψεις της καλλιτέχνιδας που συμμετείχε, για το *sanjo*.

Η, εξ αποστάσεως, συνέντευξη πραγματοποιήθηκε το Μάιο του 2025. Το άτομο που συμμετείχε ήταν η Soh-Hyun Park Altino, βιολονίστρια, καθηγήτρια βιολιού στο πανεπιστήμιο του Wheaton, Illinois, αλλά και ερευνήτρια και ερμηνεύτρια του *sanjo* στο βιολί.<sup>4</sup> Το είδος συνέντευξης που χρησιμοποιήθηκε ήταν αυτό της ημιδομημένης. Ο λόγος που αποφάσισα να επιλέξω αυτή τη μέθοδο βασίστηκε στο γεγονός ότι αν και είχα κάποιες συγκεκριμένες ερωτήσεις και θέματα που ήθελα να συζητήσω με την Altino, ταυτόχρονα, ήθελα να υπάρχει ένας χώρος που θα επέτρεπε την αλλαγή και ανακατεύθυνση της ροής της συζήτησης. Αυτό έγινε γιατί θεώρησα ότι θα μπορούσα έτσι να αποκτήσω ακόμα περισσότερες γνώσεις και πληροφορίες που ίσως δεν θα είχα την ευκαιρία να μάθω αν επέμενα μόνο στη χρήση των δικών μου ερωτήσεων (Reily and Patsiaoura 2019).

---

<sup>4</sup> Για περισσότερες πληροφορίες για την ίδια και την έρευνα της πάνω στην ερμηνεία του *ajaeng sanjo* στο βιολί βλ. <https://www.sohhyunparkaltino.com/home>.

Η συνέντευξη αυτή χρησιμοποιήθηκε πρωτίστως ως ένα ακόμα είδος πηγής που ενίσχυσε τη βιβλιογραφική έρευνα που είχε ήδη πραγματοποιηθεί μέχρι εκείνη την περίοδο. Παράλληλα, λειτούργησε και ως ένα εργαλείο μέσω του οποίου συζητήθηκαν και αναλύθηκαν ζητήματα της ερμηνείας και της εκμάθησης του *sanjo* που είναι αρκετά δύσκολο να απαντηθούν μόνο μέσω της θεωρητικής έρευνας. Εκτός από τη συζήτηση μας με την Altino πάνω σε διάφορα θέματα που σχετίζονταν με τα χαρακτηριστικά και την εκμάθηση του *sanjo*, η ίδια μου έδειξε –μέσω της ερμηνείας της στο βιολί–, παραδείγματα για το πώς θα έπρεπε να ακουστεί κάτι ή τον τρόπο με τον οποίο συγκεκριμένα μουσικά στοιχεία γίνονται αντιληπτά από του μουσικούς της κορεάτικης παραδοσιακής μουσικής.<sup>5</sup> Έτσι, τα δεδομένα που συλλέχθηκαν μέσω της ψηφιακής αυτής έρευνας είναι πολύτιμα και ισάξια με τα δεδομένα που μπορεί κανείς να αντλήσει μέσω του παραδοσιακού τύπου έρευνας, ή από αυτά που θα έπαιρνε από μία συνέντευξη που θα γινόταν με τη φυσική παρουσία των συμμετεχόντων (Παπαηλία και Πετρίδης 2015).

Για τους λόγους αυτούς, η χρήση του διαδικτύου και της τεχνολογίας, αποδεικνύεται ως ένα πολύτιμο εργαλείο που επιτρέπει την παρατήρηση, αλληλεπίδραση και συμμετοχή σε δρώμενα και καταστάσεις που αλλιώς θα ήταν σχεδόν απίθανο να βιώσει κανείς. Καθώς η συγκεκριμένη εργασία πραγματεύεται ένα είδος μουσικής που είναι τελείως ξένο για τα δεδομένα της χώρας στην οποία γίνεται η έρευνα, αλλά και το ότι η έρευνα πεδίου είναι ιδιαίτερα δύσκολο να γίνει μέσω της φυσικής παρουσίας στον τόπο από τον οποίο η μουσική αυτή προέρχεται, η χρήση της τεχνολογίας ήταν και είναι απαραίτητη (ibid.).

Η έρευνα που πραγματοποιήθηκε δεν έγινε μέσω της δικής μου ενεργής προσπάθειας εκμάθησης του *sanjo* με σκοπό την απόκτηση γνώσεων εκ των έσω και άρα, δεν δύναται να θεωρηθεί ως καλλιτεχνική έρευνα. Ωστόσο, κάποιες από τις ερευνητικές μεθόδους που χρησιμοποιήθηκαν είναι ίσως κοντά σε αυτή. Συγκεκριμένα, η ανάλυση θεμάτων που σχετίζονται με το *taegŭm* και ιδιαίτερα της ερμηνευτικές του τεχνικές και την απόδοση αυτών στο δυτικό φλάουτο, βασίστηκε στις δικές μου προσωπικές εμπειρίες και καλλιτεχνική πρακτική ως φλαουτίστρια. Τέλος, η εμπειρία μου ως μέλος του συνόλου *changgo* στο *Kunstuniversität Graz* μου χάρισε χρήσιμες πληροφορίες και γνώσεις, ενώ

---

<sup>5</sup> Για ένα παράδειγμα αυτού βλ. σελ 54 και 89.

μου επέτρεψε να εξοικειωθώ και με τον παραδοσιακό τρόπο εκμάθησης της παραδοσιακής κορεάτικης μουσικής.<sup>6</sup>

### 1.3 Γενικές Διευκρινήσεις

Θεωρώ ότι είναι σημαντικό να δοθούν κάποιες διευκρινήσεις σχετικά με θέματα που αφορούν την έρευνά μου και εμφανίζονται και μέσα στη διπλωματική εργασία. Αρχικά, ο τρόπος χρήσης των όρων «Κορέα» και «κορεάτικος/η/ο» είναι κάτι που χρειάζεται να ξεκαθαριστεί. Παρά το σημερινό διαχωρισμό της κορεάτικης χερσονήσου σε δύο διαφορετικά κράτη, τη Δημοκρατία της Κορέας (Νότια Κορέα, Taehan Min'guk) και τη Λαϊκή Δημοκρατία της Κορέας (Βόρεια Κορέα, Chosŏn Minjujuŭi Inmun Konghwaguk), η ύπαρξη της Κορέας ως ένα ενιαίο βασίλειο κράτησε από το 668 Κ.Χ. ως το 1910 Κ.Χ. Από το 1910 ως το 1945 η Κορέα ήταν υπό την κατοχή της Ιαπωνίας ενώ ο επίσημος διαχωρισμός της έγινε μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, το 1948. Ως αποτέλεσμα, η μουσική παράδοση των δύο χωρών έχει διαφοροποιηθεί, ωστόσο το *sanjo* δημιουργήθηκε και αναπτύχθηκε σε μία περίοδο που η Κορέα ήταν ακόμα ενοποιημένη (Lee 1997; Province 2001).<sup>7</sup> Για το λόγο αυτό, όπου γίνεται χρήση του όρου «Κορέα» στην εργασία, θα εννοείται η ιστορική σημασία της, δηλαδή, η χώρα και χερσόνησος της Κορέας πριν το διαχωρισμό της. Οι λέξεις «κορεάτικος/η/ο» και ιδιαίτερα ο όρος «κορεάτικη μουσική» όμως, θα χρησιμοποιούνται για να αναφερθούν είτε στην παραδοσιακή μουσική που υπήρχε και παιζόταν όσο ακόμα η Κορέα ήταν ενοποιημένη ή συγκεκριμένα στη Ν. Κορέα. Αυτό οφείλεται στο ότι η έρευνα που αφορά την εργασία έγινε ειδικά πάνω στο *sanjo* που συναντάται και ερμηνεύεται στη Ν. Κορέα ακόμη και σήμερα.<sup>8</sup> Σε κάθε άλλη περίπτωση όπου μπορεί να εννοείται κάτι διαφορετικό, θα δίνεται διευκρίνιση.

Κάτι ακόμα που καλό θα ήταν να διευκρινιστεί είναι το τι είδος μουσικής είναι το *sanjo* και το πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται μέσα στην μουσική παράδοση της Κορέας. Από την εισαγωγή της κλασικής δυτικής μουσικής στην Κορέα στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αι. η παραδοσιακή μουσική έχει αποκτήσει την ονομασία *kugak*, κυριολεκτικά «εθνική

---

<sup>6</sup> Για ανάλυση αυτού βλ. σελ. 48.

<sup>7</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με αυτό το θέμα, την πρακτική της παραδοσιακής μουσικής στη Β. Κορέα και τις διαφορές της σε σχέση με τη Ν. Κορέα, ενδεικτικές πηγές είναι: Lee (1997, 19-26), Kwon (2012, 1-21) και Howard (1995, 1-9).

<sup>8</sup> Αν και το *sanjo* υπάρχει ως είδος στη Β. Κορέα η ερμηνεία του είναι σπάνια (Howard 1995, 22; Kwon 2012, 60).

μουσική» (Lee 1997, 11).<sup>9</sup> Σύμφωνα με μουσικολόγους και ερμηνευτές,<sup>10</sup> η «εθνική» αυτή μουσική διαχωρίζεται σε δύο είδη. Το πρώτο είδος είναι αυτό του *chŏngak*, «πρέπων μουσική», που σχετίζεται με την κλασική και αυλική μουσική της αριστοκρατίας και των ευγενών (Kim 2007). Το δεύτερο είδος είναι το *minsogak*, η μουσική, θρησκευτική και μη, των απλών ανθρώπων η οποία συνήθως χαρακτηρίζεται ως «λαϊκή/δημοτική μουσική» στις ακαδημαϊκές πηγές.<sup>11</sup> Τόσο η μουσική *chŏngak* όσο και η *minsogak* αποτελούνται από πολλά και διαφορετικά είδη τα οποία κατηγοριοποιούνται σε δύο ομάδες, αυτές της οργανικής και φωνητικής μουσικής. Το *sanjo* συγκεκριμένα, ανήκει στην οργανική μουσική του *minsogak* (Song 1980; Kang Sunjae 2022) ενώ μπορεί να θεωρηθεί και ως «επαγγελματική οργανική μουσική» (Howard 2007). Έτσι, όταν θα γίνεται αναφορά σε αυτό μέσα στην εργασία θα είναι στα πλαίσια κυρίως της δημοτικής μουσικής παράδοσης της Κορέας. Φράσεις όπως «κορεάτικη μουσική παράδοση» ή «παραδοσιακή κορεάτικη μουσική» σχετίζονται με το γενικότερο όρο *kugak*.

Όσον αφορά τον όρο «φλάουτο», από αυτό το σημείο και για το υπόλοιπο της εργασίας, θα χρησιμοποιείται μόνο για την αναφορά στο σύγχρονο δυτικό φλάουτο – αλλιώς γνωστό και ως φλάουτο συστήματος Boehm – ενώ για την αναφορά στο κορεάτικο φλάουτο θα χρησιμοποιείται η κορεάτικη ονομασία του, *taegŭm* (Montagu et al 2001). Σε κάθε άλλη περίπτωση θα δίνεται διευκρίνηση.

Για την απόδοση των κορεάτικων χαρακτήρων και ονομάτων με λατινικούς χαρακτήρες χρησιμοποιείται το σύστημα McCune-Reischauer, το οποίο είναι και αυτό που προτιμάται και χρησιμοποιείται ευρέως από ακαδημαϊκούς και ερευνητές αυτού του πεδίου. Σεβόμενη το ότι υπάρχουν περιπτώσεις όπου άτομα και φορείς μπορεί να χρησιμοποιούν διαφορετικό τρόπο ορθογραφίας για την απόδοση των ονομάτων τους, γίνονται εξαιρέσεις στις οποίες ακολουθείται η προσωπική τους προτίμηση (Howard et al 2008; Killick 2013). Τέλος, όλες οι μεταφράσεις σχολίων και όρων που δίνονται από τα αγγλικά στα ελληνικά είναι δικές μου.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Σε αντίθεση με τη λέξη *ŭmak* που αντιστοιχεί στον όρο «μουσική» και χρησιμοποιείται κυρίως για την αναφορά στην κλασική δυτική μουσική.

<sup>10</sup> Τόσο του εξωτερικού όσο και της Ν. Κορέας.

<sup>11</sup> Ο όρος «/λαϊκή/δημοτική» μουσική αποτελεί μετάφραση της λέξης «folk». Από εδώ και για το υπόλοιπο της εργασίας η απόδοση του αγγλικού όρου θα γίνεται με αυτές τις λέξεις.

<sup>12</sup> Από αυτές τις μεταφράσεις κάποιες αποτελούν «δεύτερη μετάφραση» καθώς οι πρώτες ήταν από τα κορεάτικα στα αγγλικά και έχουν γίνει από τους συγγραφείς των βιβλιογραφικών πηγών.

## Κεφάλαιο 2

### Η Ιστορία και Εξέλιξη του *Sanjo*

Η δημιουργία της μουσικής *sanjo* αποτελεί ζήτημα που παρουσιάζει ιδιαίτερη περιπλοκότητα και ενδιαφέρον. Η ιστορία της προέλευσής του χάνεται μέσα στους αιώνες και τους ανθρώπους που τη διαμόρφωσαν. Ωστόσο, θεωρώ πως είναι σημαντικό να παρουσιαστεί αυτή η ιστορία, καθώς λειτουργεί ως ένας οδηγός για την καλύτερη κατανόηση του *sanjo* ως μουσικό είδος και ιδίωμα, αλλά και γιατί μέσω αυτής μπορεί κάποιος να αντιληφθεί τις πολλαπλές ερμηνείες που αποδίδονται σε αυτό από τους ερευνητές και επιτελεστές του. Όπως όταν ένας μουσικός εκπαιδευμένος στην κλασική δυτική μουσική χρειάζεται να μορφωθεί όχι μόνο σε θέματα τεχνικής αλλά και ιστορίας της μουσικής που δύναται να παίξει, με σκοπό να μπορεί να επιτευχθεί η καλύτερη απόδοση αυτής,<sup>13</sup> έτσι και για το *sanjo* είναι απαραίτητο να εξερευνηθεί πρώτα η ιστορία του, καθώς αυτή έχει διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη και στα χαρακτηριστικά του.

Αν και ο πιο απλός ορισμός που θα μπορούσε να δοθεί για το *sanjo* είναι αυτός της σόλο οργανικής μουσικής υπό τη συνοδεία κρουστού οργάνου, η απάντηση στο ερώτημα «τι είναι το *sanjo*;» είναι δύσκολο να δοθεί με ακρίβεια. Αυτό οφείλεται εν μέρη, στη σχέση του με άλλα είδη της κορεάτικης μουσικής, αλλά και στο γεγονός ότι δεν παρουσιάζει κάποια σταθερή ή απόλυτη μουσική φόρμα. Αντιθέτως, θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί ως μια «ανοικτή έννοια» (open concept) (Willoughby 2009, 104). Η ιστορία του *sanjo* και ο τρόπος δημιουργίας του συνιστούν ζητήματα περίπλοκα τα οποία θα συζητηθούν στη συνέχεια με στόχο την απόκτηση μιας πιο ευρείας κατανόησης του *sanjo* ως είδος, αλλά και της μουσικής του αυτής καθ' αυτής.

Το *sanjo* είναι είδος μουσικής για σόλο όργανο υπό τη συνοδεία ενός παραδοσιακού κορεάτικου τυμπάνου, του *changgo*.<sup>14</sup> Οι δύο χαρακτήρες που απαρτίζουν τη λέξη *sanjo* προέρχονται από τη μανδαρινική κινέζικη γλώσσα και μπορούν να αποδοθούν ως εξής: «*san*», που σημαίνει διασκορπισμένο ή τυχαίο, και «*jo*», που σημαίνει μελωδία. Πιστεύεται

---

<sup>13</sup> Εδώ θα ήθελα να προσθέσω και τη δική μου εμπειρία ως μουσικός που μαθαίνει αυτό το είδος (δυτική κλασική μουσική) τα τελευταία 15 χρόνια.

<sup>14</sup> Το *changgo* είναι ένα τύμπανο σε σχήμα κλεψύδρας, αλλά μπορεί εκτός από αυτό να χρησιμοποιείται και το *puk*, ένα άλλο είδος κρουστού.

πως αυτή η ονομασία εξελίχθηκε από την κορεάτικη ονομασία *hōt'ŭn karak* που αποδίδεται ως «διασκορπισμένες ή ελεύθερα οργανωμένες μελωδίες» (B. Hwang 2002β, 913; Killick 2013, 19). Η δομή του χαρακτηρίζεται από ρυθμικούς κύκλους, *changdan*, που χωρίζουν το *sanjo* σε μέρη, ξεκινώντας από τον πιο αργό και επιταχύνοντας σταδιακά φτάνουν στον τελευταίο και πιο γρήγορο (e-Gugak Academy 2020, 2021α).<sup>15</sup> Η συναισθηματική ατμόσφαιρα και αισθητική του *sanjo* διαμορφώνεται από τους διάφορους τρόπους, *cho*, που παρουσιάζονται στην πορεία της μουσικής ερμηνείας του (Kim 2009; Howard 2007). Το *sanjo*, μαζί με το *p'ansori* (επικό είδος φωνητικής μουσικής) θεωρούνται ως τα πιο σημαντικά και αντιπροσωπευτικά είδη της μουσικής παράδοσης της Κορέας κι αυτό γιατί εμπεριέχουν στην πρακτική τους τα σημαντικότερα μουσικά και αισθητικά χαρακτηριστικά της (Y. Lee 2009α, 1). Μάλιστα, κάποιои προσδίδουν στο *sanjo* τον τίτλο του «ζενίθ» της οργανικής μουσικής (Willoughby 2009, 103).

## 2.1 Η Σχέση του *Sanjo* με Άλλα Μουσικά Είδη

Ο τόπος προέλευσης του *sanjo* είναι η Chōlla, μία περιοχή στο νότιο τμήμα της Κορέας (πλέον Ν. Κορέας). Η επίσημη εμφάνισή του ως διακριτό μουσικό είδος θεωρείται πως πραγματοποιήθηκε στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αι. (Song 1980; Howard 1995). Ωστόσο, η ιστορία της προέλευσής του δεν είναι τόσο απλή. Η ανάπτυξή του σχετίζεται άμεσα με άλλα είδη της κορεάτικης παραδοσιακής μουσικής, τα οποία προϋπήρχαν του *sanjo* και λειτούργησαν ως έναυσμα για την μετέπειτα εξέλιξή του, ενώ παράλληλα χάρισαν σε αυτό και πολλά από τα μουσικά τους χαρακτηριστικά.

Ως εκ τούτου, με σκοπό την καλύτερη κατανόηση του *sanjo* κρίνεται αναγκαίο να αναφερθούν πρώτα κάποια ιστορικά και κοινωνικοπολιτικά στοιχεία που καθόρισαν την ανάπτυξή του, όπως επίσης και στοιχεία αυτού που σχετίζονται με κάποια άλλα μουσικά είδη της Κορέας. Αυτά, είναι το *p'ansori* και το *shinawi*, των οποίων η ιστορία είναι

---

<sup>15</sup> Το e-Gugak Academy αποτελεί μία από τις ιστοσελίδες του National Gugak Center η οποία είναι αφιερωμένη στη μετάδοση της παραδοσιακής κορεάτικης μουσικής στο ευρύτερο κοινό. Ένα μέρος αυτής της ιστοσελίδας είναι συγκεκριμένα σχεδιασμένο για το ξένο κοινό με βίντεο και πληροφορίες στα αγγλικά. Επειδή δεν επιτρέπεται η αντιγραφή των συνδέσμων των βίντεο που έχουν χρησιμοποιηθεί σε αυτή την εργασία βλ. <https://academy.gugak.go.kr/open/foreigner/main.do> και για την εύρεση των βίντεο αναζήτησε στη μπάρα αναζήτησης «sanjo». Τα βίντεο είναι το «sanjo intro» και το «understanding gugak 07». Η ίδια μέθοδος αναζήτησης ισχύει και για τα υπόλοιπα βίντεο, βλ. Λίστα Αναφορών για τους τίτλους αυτών.

συνυφασμένη με του *sanjo* διαμορφώνοντας σημαντικά τη δημιουργία του (Song 1986; B. Hwang 2002β; Kim 2022).

### 2.1.1 *P'ansori*

Το *p'ansori* (*p'an* = το μέρος όπου συγκεντρώνεται ο κόσμος και *sori* = ήχος/τραγούδι), ανήκει στο είδος του μουσικού δράματος και θεωρείται ως το πιο έξοχο από τα φωνητικά είδη της παραδοσιακής μουσικής της Κορέας<sup>16</sup> (Um 2007, 105; Song 1986, 83). Η μουσική ερμηνεία του *p'ansori* γίνεται παραδοσιακά από ένα άτομο, *sorikkun*, που τραγουδά και αφηγείται μια ιστορία σε οπερατικό ύφος με τη χρήση των *sori* (τραγούδι), *aniri* (αφήγηση/διάλογος) και *pallim* (χειρονομίες/κινήσεις) υπό τη συνοδεία του *puk*, ενός παραδοσιακού κορεάτικου κρουστού (Jang 2021α;<sup>17</sup> Song 1986). Μία ερμηνεία ενός έργου στην πλήρη μορφή του (*wanchang*) μπορεί να κρατήσει από τρεις έως οχτώ ώρες. Κατά τη διάρκεια του έργου ο/η ερμηνευτής/τρια ταλαντεύεται, τόσο φωνητικά όσο και συναισθηματικά, ανάμεσα στους διάφορους ρόλους και πρόσωπα της ιστορίας (Um 2007). Από τα δώδεκα συνολικά έπη που υπήρχαν στο *p'ansori*, πέντε έχουν κληροδοτηθεί από γενιά σε γενιά, κυρίως μέσω της προφορικής παράδοσης, και παρουσιάζονται ακόμη και σήμερα (Song 1986).<sup>18</sup>

Αν και η ακριβής προέλευσή του δεν είναι γνωστή, πιστεύεται πως αναπτύχθηκε στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αι. στην περιοχή Cholla. Αρκετοί μελετητές αποδίδουν την προέλευσή του στα τραγούδια των σαμάνων και στις παραδοσιακές μορφές διασκέδασης εκείνης της περιόδου (Um 2007). Η πιο κοινή θεωρία για την ανάπτυξή του είναι ότι προήλθε από ομάδες επαγγελματιών μουσικών δημοτικής παράδοσης, *chang-u*.<sup>19</sup> Ο ρόλος τους ήταν να ψυχαγωγούν μέσω μουσικής, ακροβατικών και άλλων τεχνών, τόσο τον απλό λαό κατά τη

---

<sup>16</sup> Το 1964 το *p'ansori* ορίστηκε ως Άυλη Εθνική Πολιτιστική Κληρονομιά της Κορέας (National Intangible Cultural Heritage) και το 2003 αναγνωρίστηκε από την UNESCO ως Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά της Ανθρωπότητας (Intangible Heritage of Humanity). Βλ. Pansori στο Korea Heritage Service και UNESCO, οι σύνδεσμοι βρίσκονται στη λίστα αναφορών, σελ. 117-118.

<sup>17</sup> Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=BFR81qPXiDo&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAFcXRfQUrT&index=56>.

<sup>18</sup> Για ένα απόσπασμα από έπος του *p'ansori* βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=15MTxd0ENTI&list=PL6df5rb1VB-4E1O7AwYvCtZp8R333ApRt&index=2>

<sup>19</sup> Ο B. Lee (2009, 5) αναφέρεται σε αυτούς ως «folk musicians». Οι ομάδες αυτές φαίνεται να υπήρχαν ήδη από την εποχή της δυναστείας Koryō (918 K.X-1392 K.X) και η παράδοση τους να συνεχίστηκε καθ' όλη τη διάρκεια της Δυναστείας Chosōn (1392 K.X-1910 K.X) (B. Lee 2009).

διάρκεια ποικίλων εθνικών εορτών, όσο και τις αριστοκρατικές και επιφανείς οικογένειες που τους προσκαλούσαν ως μέρος της διασκέδασης που παρεχόταν σε τελετές και φεστιβάλ που διοργάνωναν. Παρά την σημαντική θέση που φαίνεται να κατείχαν στα κοινωνικά δρώμενα της εποχής, οι *chang-u* ανήκαν στην κατώτερη κοινωνική τάξη. Τα μέλη τους ειδικεύονταν σε διαφορετικά είδη τεχνών και θεωρείται πως κάποια από αυτά, οι *kwangdae*,<sup>20</sup> ήταν υπεύθυνα για την ανάπτυξη του *p'ansori* και αργότερα, του *sanjo* (B. Lee 2009; Song 1986).

Πολλά από τα μουσικά χαρακτηριστικά του *p'ansori* είναι ίδια ή αρκετά παρόμοια με αυτά του *sanjo*.<sup>21</sup> Οι ρυθμικοί κύκλοι είναι επί της ουσίας ίδιοι μεταξύ των δύο ειδών, παρουσιάζοντας μόνο κάποιες μικρές διαφορές που μπορεί να αφορούν τον αριθμό ή τη διάρκεια τους (Song 1986).<sup>22</sup> Στο *p'ansori* τα *changdan* παίζονται με τη χρήση του οργάνου *puk*, ενώ στο *sanjo* χρησιμοποιείται επί το πλείστον το *changgo*. Μια ακόμα ομοιότητα είναι ο ρόλος του μουσικού που παρέχει την κρουστή συνοδεία, καθώς αποτελεί καθοριστικό και αναπόσπαστο κομμάτι για την ερμηνεία του *p'ansori* και του *sanjo*. Ο μουσικός αυτός, *kosu*, λειτουργεί τόσο ως συνοδός κατά τη διάρκεια της μουσικής ερμηνείας αλλά και ως ένα είδος μαέστρου, καθώς είναι αυτός που θα προσφέρει στο σολίστ το ρυθμικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο θα «χτιστεί» όλη η μουσική δημιουργία. Παράλληλα, χρησιμοποιεί συχνά *ch'umsae*, φράσεις ενθάρρυνσης προς τον ερμηνευτή που ταιριάζουν με την συναισθηματική και ρυθμική ατμόσφαιρα στην εκάστοτε στιγμή<sup>23</sup> (Song 1986; Altino 2021β;<sup>24</sup> Jang 2021α).

Ένα άλλο χαρακτηριστικό που έχει μεταφερθεί από την παράδοση του *p'ansori* στο *sanjo*, επηρεάζοντάς το σημαντικά, είναι τα είδη των μουσικών τρόπων και μελωδιών που

---

<sup>20</sup> Οι *kwangdae* ήταν κλόουν, γελωτοποιοί και ψυχαγωγοί που συνδέονταν με τη δημοτική μουσική παράδοση της Κορέας.

<sup>21</sup> Η άποψη αυτή στηρίζεται τόσο από μελετητές και μουσικολόγους/εθνομουσικολόγους όσο και από βιβριούζους και δασκάλους του *p'ansori* και του *sanjo*.

<sup>22</sup> Ως παράδειγμα του παρόμοιο ρυθμού βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=U5TN0G6MqHs&list=PL6df5rb1VB-4E1O7AwYvCtZp8R333ApRt&index=3>

και [https://www.youtube.com/watch?v=tozSMEfTMuI&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4\\_kcPffs&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=tozSMEfTMuI&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4_kcPffs&index=3) (7:11- 8:30). Τόσο το βίντεο του συγκεκριμένου κομματιού *p'ansori* όσο και το απόσπασμα από το *taegŭm sanjo* παίζονται με βάση τον ρυθμικό κύκλο *chungjungmori*.

<sup>23</sup> Για παραπάνω λεπτομέρειες σχετικά με αυτά βλ. σελ. 32.

<sup>24</sup> Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=oF2uwHrWXcw&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAFcXRfQUrT&index=60>.

χρησιμοποιούνται. Ιδιαίτερα ο τρόπος που φέρει την ονομασία *kyemyŏn cho* θεωρείται ως ο βασικότερος και στα δύο είδη, ενώ υπάρχουν κι άλλοι τρόποι που επίσης φέρουν μεγάλη σημασία. Τα χαρακτηριστικά αυτών των τρόπων, όπως τα συναισθήματα και η διάθεση που δημιουργούν στο κοινό, είναι παρόμοια μεταξύ των δύο ειδών, γεγονός που αποδίδεται στον κοινό τόπο προέλευσης τους (Song 1986). Η χροιά που παρατηρείται στο *p'ansori* και στο *sanjo* εμφανίζει επίσης πολλές ομοιότητες και αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της κορεάτικης μουσικής. Συγκεκριμένα, φαίνεται να προτιμάται ένας ήχος του οποίου η ακουστική ποιότητα είναι τραχιά και με μια αίσθηση βουίσματος. Η χροιά της φωνής των τραγουδιστών του *p'ansori* φημίζεται για τη βραχνάδα και τραχύτητά της, ενώ το μουσικό όργανο *ajaeng*, ένα είδος τσίτερ που παίζεται με δοξάρι, επίσης παρουσιάζει αυτό το χαρακτηριστικό. Άλλα μουσικά όργανα, όπως για παράδειγμα διάφορα παραδοσιακά φλάουτα, ξεχωρίζουν για τον ήχο τους που ακούγεται σαν βουητό<sup>25</sup> (Lee 1997).

### 2.1.2 *Shinawi*

Φαίνεται να είναι κοινώς αποδεκτό μεταξύ των μελετητών ότι η επίδραση του *p'ansori* στο *sanjo* σχετίζεται κυρίως με τα μουσικά ιδιώματα που χάρισε σε αυτό. Όσον αφορά τη μουσική *shinawi*, θεωρείται πως ήταν η αφορμή για την ανάπτυξη του *sanjo*. Αυτό βασίζεται στο γεγονός ότι οι περισσότεροι από τους μουσικούς του *sanjo*, στις αρχές της εξέλιξής του, ήταν εκπαιδευμένοι στη μουσική *shinawi* (B. Lee 2009).

Το *shinawi*<sup>26</sup> είναι είδος μουσικής που παίζεται από μία ομάδα μουσικών κατά τη διάρκεια σαμανιστικών τελετουργιών. Ανάμεσα στα διάφορα είδη θρησκευτικής μουσικής που υπάρχουν στην Κορέα, η σαμανιστική μουσική είναι η αρχαιότερη και έχει επηρεάσει σημαντικά και άλλα παραδοσιακά μουσικά είδη. Αν και αυτό το είδος μουσικής παρατηρείται στις περισσότερες περιοχές της Κορέας, το *shinawi* αναφέρεται στη μουσική των σαμανιστικών τελετουργιών του νοτιοδυτικού τμήματός της –τα ρυθμικά και μελωδικά στοιχεία του είναι τυπικά αυτών– και ιδιαίτερα σε αυτό της περιοχής Chŏlla (Song 1980, 1986).

Μία σαμανιστική τελετουργία (*kut*) αποτελείται από μία σειρά πράξεων όπως για παράδειγμα είναι το τραγούδι, ο χορός καθώς και ξόρκια που πραγματοποιούνται από μια

---

<sup>25</sup> Η λέξη βουητό αποτελεί μετάφραση της αγγλικής λέξης «buzzing». Για μια καλύτερη κατανόηση του χαρακτηρισμού αυτού όσον αφορά την ηχητική ποιότητα θα μπορούσε ίσως να συνδυαστεί και με την έννοια της «δόνησης».

<sup>26</sup> Συνδέεται στενά με τη λέξη «Shin» που σημαίνει «Θεός» και μπορεί να αναφέρεται σε οποιαδήποτε θεότητα ή θεϊκή μορφή του σαμανισμού (Jang 2022).

σαμάνο, *mudang*,<sup>27</sup> όλα υπό τη συνοδεία μουσικής. Το *shinawi* είναι ίσως η πιο σημαντική μουσική μιας τελετής και χρησιμοποιείται για να συνοδεύσει το χορό της σαμάνου (Song 1986; Kwon 2012). Τα πιο συνηθισμένα όργανα αυτού του μουσικού συνόλου χωρίζονται σε μελωδικά, τα οποία είναι το *haegŭm* (παραδοσιακό είδος βιολιού που παίζεται κάθετα και έχει δύο χορδές), το *piri* (οboe με διπλή γλωττίδα), το *taegŭm* (μεγάλο είδος πλαγιάουλου), το *kŏmun'go* (τσίτερ με έξι χορδές), το *kayagŭm* (τσίτερ με δώδεκα χορδές) και το *ajaeng* (τσίτερ με επτά χορδές που παίζεται με δοξάρι) και σε αυτά που δίνουν το ρυθμό, το *puk* ή το *changgo* (είδη τυμπάνων) το *ching* (μεγάλο gong) και το *kkwaenggwari* (μικρό gong) ενώ σε κάποιες περιπτώσεις υπάρχει και τραγούδι (Song 1980; Y. Lee 2009β; e-Gugak Academy 2021β). Το *shinawi* βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό των μουσικών – κάθε μουσικός έχει έναν προετοιμασμένο αριθμό ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων που χρησιμοποιεί και παραλλάσσει– και η διάρκεια του εξαρτάται από τη διάρκεια του χορού της σαμάνου, που μπορεί να κρατήσει πολλές ώρες. Ο αυτοσχεδιασμός είναι η καρδιά του *shinawi*, γεγονός που το καθιστά εξαιρετικά απρόβλεπτο και ποτέ επαναλαμβανόμενο, ακόμα και αν παίζεται από τους ίδιους μουσικούς κάθε φορά<sup>28</sup> (Lee 1997).<sup>29</sup>

Πιστεύεται ότι το *shinawi* δεν αφορούσε μόνο τη σαμανιστική μουσική. Στη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αι. και κατά τα τέλη αυτού έφτασε να θεωρείται ως επαγγελματική οργανική μουσική. Στο πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αι. ξεκίνησε να παρουσιάζεται και σε χώρους συναυλιών. Οι μουσικοί του *shinawi* έπαιζαν επίσης σολιστικές εκδοχές της μουσικής τους, οι οποίες δεν σχετίζονταν με κάποια σαμανιστική τελετή αλλά αντιθέτως, παρουσίαζαν πιο οργανωμένες μελωδίες και ρυθμό που ήταν εξαιρετικά υψηλού τεχνικού επιπέδου, με σκοπό να αναδείξουν τις μουσικές τους ικανότητες. Αυτή η σόλο εκδοχή του *shinawi* πιστεύεται ότι έδρασε ως πρόδρομος της πρώιμης μορφής του *sanjo* (Lee 1997; Y. Lee 2009β)

Η επιρροή που έχει ασκήσει το *shinawi* τόσο στο *p'ansori* όσο και στο *sanjo* φανερώνεται από το γεγονός ότι τα βασικά μουσικά στοιχεία και των τριών ειδών είναι

---

<sup>27</sup> Συνήθως οι σαμάνοι ήταν γυναίκες και ονομάζονταν *mudang*. Για τους άντρες σαμάνους χρησιμοποιείται ο όρος *baksu* (Y. Lee 2007).

<sup>28</sup> Η μουσική κατανόηση μεταξύ των μουσικών αλλά και οι αυτοσχεδιαστικές ικανότητες του κάθε μουσικού ξεχωριστά είναι υψίστης σημασίας για την άρτια και καλή ερμηνεία του *shinawi*. Μάλιστα, η μεγάλη επανάληψη στερεοτυπικών μοτίβων, είτε μελωδικών είτε ρυθμικών, μπορεί να θεωρηθεί ως δείγμα κακής ερμηνείας (Song 1986, 91).

<sup>29</sup> Για μια ερμηνεία του *shinawi* βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=ZE-uA2nm7z8&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=55>.

ίδια. Το *shinawi* χρησιμοποιεί μελωδίες και τόνους που μοιάζουν στον τρόπο *kyemyŏn cho* που προαναφέρθηκε. Οι ρυθμικοί κύκλοι, και η ακολουθία αυτών, που ξεκινάει με τον πιο αργό ρυθμικό κύκλο και σταδιακά επιταχύνει ώσπου να καταλήξει τελικά στον πιο γρήγορο, είναι επίσης παρόμοια μεταξύ των τριών ειδών (Song 1986; Y. Lee 2009β; e-Gugak Academy 2021β). Ο αυτοσχεδιασμός είναι ένα ακόμα στοιχείο που απαντάται και στα τρία είδη. Στο *shinawi* όμως, παραμένει βασικό χαρακτηριστικό –ακόμη και σήμερα δεν υπάρχει κάποια γραπτή αναφορά πάνω στην οποία να μπορούν να βασιστούν οι μουσικοί– ενώ στην περίπτωση του *p'ansori* και του *sanjo*, αν και παραμένει μέρος της μουσικής ερμηνείας, η αρχική αξία και μορφή του έχουν αλλάξει σημαντικά<sup>30</sup> (Song 1986, 91; Lee 1997, 36; Y. Lee 2009, 120-121). Επιπλέον, το γεγονός ότι, όταν αναφερόμαστε στο *sanjo* για αερόφωνα ή χορδόφωνα μουσικά όργανα χρησιμοποιούνται τόσο οι όροι *shinawi* όσο και *sanjo*, για παράδειγμα *taegŭm shinawi* ή *taegŭm sanjo*, ενισχύει τις θεωρίες για τη μεταξύ τους σύνδεση (Song 1986, 86; Lee 1997, 40).<sup>31</sup>

Τα κοινά στοιχεία αυτών των μουσικών ειδών είναι πολλά και θα μπορούσαμε ίσως να τα διαχωρίσουμε σε ζητήματα ιστορίας, αισθητικής και μορφής, και ερμηνείας. Τα ιστορικά στοιχεία αφορούν τους μουσικούς *kwangdae* και το γεγονός ότι και τα τρία είδη αναπτύχθηκαν στην περιοχή Chŏlla, στο νότιο τμήμα της Κορέας. Τα κοινά χαρακτηριστικά της μορφής και αισθητικής σχετίζονται με θέματα ρυθμού, μελωδιών και μουσικών τρόπων, τα στολιδιών που διακοσμούν αυτές τις μελωδίες, τους διάφορους βαθμούς αυτοσχεδιασμού που απαντώνται μεταξύ των τριών ειδών και την ιδιαίτερη χροιά της κορεάτικης μουσικής. Τέλος, η μέθοδος εκμάθησης μέσω της προφορικής παράδοσης αλλά και ο ρόλος που κατέχει ο κρουστός μουσικός για τη μουσική ερμηνεία είναι κάποια ακόμα στοιχεία που δηλώνουν την κοινή προέλευση και πορεία αυτών των τριών μουσικών ειδών στο διάβα της ιστορίας.

## 2.2 Η Εξέλιξη του *Sanjo*: Πρώιμο και Ύστερο *Sanjo*

Υπάρχουν δύο απόψεις μεταξύ των μελετητών και μουσικολόγων για τον τρόπο δημιουργίας του *sanjo*. Η πρώτη αναφέρει ότι το *sanjo* δημιουργήθηκε ως απόρροια άλλων μουσικών ειδών που απέκτησαν σολιστική μορφή, ενώ η δεύτερη θέτει τον βιρτουόζο του

---

<sup>30</sup> Για το ζήτημα του αυτοσχεδιασμού στο *sanjo* βλ. σελ 43.

<sup>31</sup> Για ένα ηχητικό παράδειγμα των ομοιοτήτων των δύο μουσικών ειδών βλ. [Understanding Gugak] 08. *Sanjo's Jangdan and Sinawi* όπου παρουσιάζεται μία ερμηνεία ενός μουσικού συνόλου *sanjo* και μία ερμηνεία του *shinawi* (e-Gugak Academy 2021β).

*kayagŭm*, Kim Chang-jo, ως δημιουργό του. Θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι οι απόψεις αυτές αφηγούνται την ίδια ιστορία, με τη διαφορά όμως ότι αναφέρονται σε διαφορετικές φάσεις της εξέλιξης του *sanjo*, αυτή του πρώιμου και του ύστερου *sanjo*.<sup>32</sup>

### 2.2.1 Πρώιμο *Sanjo*

Η ακριβής τοποθέτηση όσον αφορά την προέλευση του *sanjo* είναι δύσκολο να γίνει. Σύμφωνα με τον εθνομουσικολόγο Frank Harrison (Howard 2009, 46), τις περισσότερες φορές που ερευνάται η μουσική πριν από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αι. βασιζόμαστε σε παρτιτούρες, χειρόγραφα και γραπτά τεκμήρια, τα οποία όμως μπορεί να μην είναι πάντα αξιόπιστα. Η εφεύρεση του φωνογράφου το 1877 άλλαξε τα δεδομένα έρευνας, επιτρέποντας τη δημιουργία ηχητικών τεκμηρίων που να πιστοποιούν την αυθεντικότητα των πηγών. Για τη μουσική που υπήρχε πριν από το φωνογράφο, όμως, δεν μπορούμε να είμαστε απολύτως σίγουροι για το πώς ακουγόταν ή παίζοταν (Howard 2009). Αυτός είναι και ένας από τους λόγους που υπάρχουν διαφορετικές εκδοχές για τις απαρχές του *sanjo* και την ιστορική του εξέλιξη.

Οι περισσότερες πηγές –κυρίως προφορικά τεκμήρια και μουσικές ερμηνείες– καθώς και μελετητές και φημισμένοι μουσικοί του είδους αναφέρουν ως ημερομηνία εγκαθίδρυσης του *sanjo* τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αι., περίπου το 1890,<sup>33</sup> και ως δημιουργό του είδους τον Kim Ch'ang-jo (1865-1919).<sup>34</sup> Η πρώτη αναφορά για το *sanjo* και τον δημιουργό του γίνεται από τον Ham Hwa-jin (1884-1949), ακαδημαϊκό και μουσικό, στο βιβλίο του *Chosŏn ūmak t'ongnon* (Μελέτη της Κορεάτικης Μουσικής, 1948).<sup>35</sup> Σε αυτό το κείμενο, ο Ham υποστηρίζει ότι το *sanjo* προήλθε από έναν εξαιρετικό μουσικό (master musician ή *myŏngjin* στα κορεάτικα)<sup>36</sup> αριστοκρατικής καταγωγής, τον Kim Ch'ang-jo, από

---

<sup>32</sup> Οι όροι πρώιμο και ύστερο *sanjo* χρησιμοποιούνται με βάση τον διαχωρισμό του Lee Bo-hyung στο *Social History of Sanjo* σε *Korean Musicology Series III*, 2009.

<sup>33</sup> Η ημερομηνία εγκαθίδρυσης δεν αναφέρεται στην ημερομηνία κατά την οποία ξεκίνησε να υπάρχει ή να παίζεται το *sanjo* αλλά στην χρονική περίοδο που αναγνωρίστηκε επισήμως ως ξεχωριστό μουσικό είδος.

<sup>34</sup> Σε κάποιες πηγές η ημερομηνία θανάτου αναφέρεται ως 1920, ενώ αυτή της γέννησης μπορεί να βρεθεί και ως 1856 ή 1667 (Howard et al. 2008, 7; Howard 2009, 45; Killick 2013, 17).

<sup>35</sup> Το συγκεκριμένο τεκμήριο είναι ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς ο Ham πήρε συνεντεύξεις και δούλεψε με μουσικούς που θυμόντουσαν ερμηνείες και μουσικές κατά τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αι.

<sup>36</sup> Ο όρος που χρησιμοποιείται κανονικά είναι «master» όμως δεν υπάρχει ακριβής μετάφρασή του στην ελληνική γλώσσα. Από αυτό το σημείο και για τη συνέχεια της εργασίας θα χρησιμοποιούνται λέξεις όπως

την περιοχή Chōlla, κατά το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αι., ο οποίος επινόησε το *sanjo* για το *kayagŭm* έχοντας ως βάση τη σαμανιστική μουσική (Howard et al. 2008; B. Lee 2009; Killick 2013). Αυτή η άποψη υποστηρίζεται επίσης και από την Kim Chuk-p'a (1911–1989), μία από της πιο γνωστές ερμηνεύτριες και *myōngin* του *kayagŭm sanjo*, και εγγονή του Kim Ch'ang-jo. Σύμφωνα με την ίδια, ο παππούς της «...έπαιζε ένα συγκεκριμένο είδος σόλο οργανικής μουσικής στο *kayagŭm* του, το οποίο δίδαξε σε μένα...» (Song 1986, 96).<sup>37</sup>

Το *sanjo* του Kim Ch'ang-jo δεν ηχογραφήθηκε ποτέ. Η αξιολόγηση και μελέτη του έχει γίνει με βάση τη δεύτερη γενιά μουσικών που συνέβαλαν στην ανακατασκευή του (Howard et al. 2008; Howard 2009). Η πρώτη φορά που ο Kim Ch'ang-jo παρουσίασε δημόσια το *sanjo* ήταν τη δεκαετία του 1880, ωστόσο θεωρείται ότι δεν ήταν ο μόνος μουσικός εκείνης της περιόδου που έπαιζε *sanjo* και πως η ανάπτυξή του ξεκίνησε νωρίτερα ή την ίδια περίοδο από άλλους μουσικούς. Αρκετές πηγές δηλώνουν τον Han Sukku (1850-1925),<sup>38</sup> *myōngin* του *kayagŭm* και *taegŭm*, ως το πρώτο άτομο που έπαιξε μία εκδοχή του *kayagŭm sanjo*, βασισμένη στο *simbanggok*,<sup>39</sup> πριν από τον Kim Ch'ang-jo (Song 1986; Howard et al 2008; B. Lee 2009).

Οι Lee Hye-ku (1908-2010), ιδρυτής της μοντέρνας κορεάτικης μουσικολογίας και ο Hwang Byung-ki (1936-2018), μουσικός, συνθέτης και ακαδημαϊκός, αναφέρουν τον Choe Chihak, μουσικό που ήταν ιδιαίτερα ενεργός κατά τη δεκαετία του 1840 και σχετιζόταν με το είδος του *simbanggok* ως ένα ακόμα άτομο που μπορεί να είχε παίξει κάποια μορφή του *sanjo* (Howard 2009). Ωστόσο, θα ήταν ίσως ιστορικά ανακριβές να θεωρήσουμε ως αρχή του *sanjo* τα μέσα μετέωλη του 19<sup>ου</sup> αι. Αν και αυτή ήταν η περίοδος που το *sanjo* απέκτησε υπόσταση και θέση ανάμεσα στα άλλα παραδοσιακά μουσικά είδη της Κορέας, αυτό δε σημαίνει ότι παρόμοια μουσική δεν υπήρχε πριν από τη συγκεκριμένη εποχή ή ότι η ανάπτυξή του έγινε τόσο ξαφνικά.

Η μουσική του *sanjo*, ή μάλλον μουσική που έμοιαζε με αυτό, σταδιακά εξελίχθηκε ως *sanjo* μέσω της αλληλεπίδρασης των κοινωνικών τάξεων. Κατά τα τέλη της Δυναστείας Chosŏn (1392 K.X-1910 K.X), οι λόγιοι της εποχής συναντιόντουσαν συχνά στα

---

«έξοχος» και «άριστος» για να περιγράψουν αυτή την ιδιότητα. Επίσης, μπορεί να γίνεται και χρήση του όρου *myōngin* που είναι η κορεάτικη λέξη για την έννοια του «master».

<sup>37</sup> Για το *sanjo* της σχολής της Kim Chuk-p'a, βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=zsxtr1ty3Oo>.

<sup>38</sup> Ο Howard (2007, 129) δίνει διαφορετικές ημερομηνίες, συγκεκριμένα 1849-1934.

<sup>39</sup> Μια άλλη ονομασία για το *shinawi* στο νότιο τμήμα της Κορέας.

*p'ungnyubang*, ιδιωτικές λέσχες/δωμάτια ψυχαγωγίας όπου παιζόταν μουσική δωματίου (Killick 2013). Η μουσική αυτή ονομάζεται *pungnyu* (άνεμος και ρέμα) και αποτελεί το πιο αντιπροσωπευτικό είδος της μουσικής *chōngak* (πρέπων μουσική) (Kim 2007). Τα άτομα που ερμήνευαν τη μουσική *pungnyu* σε αυτές τις συγκεντρώσεις ήταν οι *goin*, μέλη των ομάδων *chang-u*, που ειδικεύονταν στην οργανική μουσική. Εκτός από την κομψή και λεπτεπίλεπτη μουσική *pungnyu* που άρμοζε στη βασιλική και αριστοκρατική καταγωγή των πελατών τους, οι *goin* έπαιζαν και μουσική με την οποία ήταν ιδιαίτερα εξοικειωμένοι και βασιζόταν στο δικό τους υπόβαθρο ως άτομα των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων. Η μουσική αυτή ήταν το *simbanggok* ή *shinawi*, που μπορεί να διαχωριστεί σε δύο είδη, σε αυτό που παίζεται από σαμάνους μουσικούς σε σαμανιστικές τελετές και σε αυτό που βασίζεται στυλιστικά και ρυθμικά στο *p'ansori* –είδος μουσικής που εκείνη την εποχή είχε ήδη αποκτήσει την εύνοια των λόγιων και των μεσαίων στρωμάτων της κοινωνίας– που παιζόταν από επαγγελματίες μουσικούς, τους *chang-u*. Το τελευταίο είδος ήταν αυτό που αποτέλεσε τη βάση για την τροποποίηση του *simbanggok* από τους *goin*<sup>40</sup> (B. Lee 2009; Killick 2013). Αν και το *shinawi* είναι μουσική που αυτοσχεδιάζεται από ένα σύνολο οργάνων, η μορφή που έφτασε να παίζεται στα *p'ungnyubang* ήταν αυτή του σόλο *simbanggok* που εξελίχθηκε από τους *goin* και η οποία τελικά θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η πρόωμη μορφή του *sanjo* (B. Lee 2009).

Εκτός από τα μέλη των ομάδων *chang-u*, η μουσική *pungnyu* συχνά ερμηνευόταν και από τους ίδιους τους λόγιους, καθώς ήταν σχετικά απλή και δεν παρουσίαζε ιδιαίτερα δύσκολες τεχνικές παιξίματος. Θεωρείται πως οι λόγιοι προσάρμοσαν το σόλο *simbanggok* για το *kayagŭm*, συνδράμοντας έτσι στη γέννηση του *sanjo*.<sup>41</sup> Αυτό το σημείο θα μπορούσε να σταθεί ως παράδειγμα στην πρόταση που έγινε λίγο παραπάνω στο κεφάλαιο, ότι δηλαδή οι απόψεις των μελετητών αφηγούνται την ίδια ιστορία, έχοντας ως αρχή της διαφορετικά σημεία. Ο λόγος για αυτό είναι ότι ο Kim Ch'ang-jo, που συχνά αναφέρεται ως ιδρυτής του *sanjo*, ανήκε επίσης στην αριστοκρατική τάξη, κάτι που σημαίνει ότι το *kayagŭm sanjo* του θα ήταν λογικά βασισμένο και εμπνευσμένο από τη σόλο *simbanggok* μουσική που θα είχε ακούσει σε κάποιο *p'ungnyubang* (Killick 2013).

---

<sup>40</sup> Η τροποποίηση αυτή έγινε με σκοπό να δώσουν στο *simbanggok* μία μορφή που θα ταίριαζε περισσότερο σε είδος μουσικής που θα παιζόταν στα *p'ungnyubang* και στις συγκεντρώσεις των αριστοκρατών παρά σε σαμανιστικές τελετουργίες.

<sup>41</sup> Η θεωρία αυτή δεν υποστηρίζεται από όλους τους μελετητές. Πολλοί αναφέρουν κυρίως τους *goin* ως τους πιο σημαντικούς για την εξέλιξη του *sanjo*.

Υπάρχει και μία ακόμη θεωρία για την γέννηση του *sanjo*, η οποία ωστόσο δεν είναι ιδιαίτερα δημοφιλής μεταξύ των μελετητών κυρίως λόγω της έλλειψης γραπτών πηγών που να μπορούν να την υποστηρίξουν. Υποστηρίζεται ότι η αρχή του *sanjo* έγινε περισσότερο από δέκα αιώνες πριν κατά τον έκτο αιώνα της Δυναστείας Shilla (57 π.Κ.Χ-935 Κ.Χ.) στην περιοχή Chölla<sup>42</sup> (Song 1986; Howard et al 2008; Howard 2009). Τέλος, ο Yi Pö-hyöng, ειδικός στην παραδοσιακή μουσική, υποστηρίζει ότι «Υπήρχε μουσική που έμοιαζε με το *sanjo*... πριν από την εποχή του Kim Ch'ang-jo...» και ότι «...όπως η αριστεία των φουγκών του Μπαχ, σε σύγκριση με αυτές των επόμενων του, βασίζεται σε διάφορους λόγους: εξαιρετικές ικανότητες στην αντίστιξη...έτσι και το μεγάλο κατόρθωμα του Kim Ch'ang-jo ήταν να εγκαθιδρύσει τη γενική φόρμα του είδους όπως αυτό παίζεται σήμερα» και άρα «Ο Kim Ch'ang-jo πρέπει να θεωρηθεί ως ένα στάδιο της συνεχούς εξέλιξης του *sanjo*» (Song 1986, 97).

Αν και η ιστορία της ακριβούς προέλευσης του *sanjo* είναι ένα περίπλοκο ζήτημα, αυτό που είναι σίγουρο είναι ότι μουσική που έμοιαζε σε αυτό υπήρχε αρκετά πριν από την εποχή δραστηριοποίησης του Kim Ch'ang-jo. Η μορφή αυτής της μουσικής θα ήταν αυτή των μη αυστηρά οργανωμένων μελωδιών που έχρηζαν τυχαίου αυτοσχεδιασμού (*scattered melodies*). Ωστόσο, ο λόγος για τον οποίο ο Kim Ch'ang-jo συνεχίζει να έχει τόσο σπουδαία θέση στην ιστορία του *sanjo* και να αναφέρεται πάντα ως ένας, και ίσως ο σημαντικότερος, «ιδρυτής» του είδους, είναι γιατί ήταν αυτός που οργάνωσε τις τυχαίες αυτές μελωδίες, «έχοντας ως βάση το *simbanggok* και οργανώνοντας τους τρόπους *u cho* (αντιστοιχεί στη μείζονα κλίμακα της δυτικής μουσικής παράδοσης) και το *kyemyöng cho* (αντιστοιχεί στην ελάσσονα κλίμακα)» (B. Lee 2009,4). Έτσι, ο Kim Ch'ang-jo κατάφερε να ορίσει τα *höt' ün karak* ως ένα ξεχωριστό είδος μουσικής, δίνοντας του μια σταθερή μορφή (*fixed form*), πάνω στην οποία αργότερα βασίστηκαν και άλλοι μουσικοί που τροποποίησαν και εφάρμοσαν την πρακτική του *sanjo* σε άλλα όργανα (Song 1986; B. Lee 2009; Killick 2013). Ο Kim Ch'ang-jo ήταν η αφορμή για τη δημιουργία του ύστερου ή μοντέρνου *sanjo*, τόσο για το *kayagŭm* όσο και για άλλα μουσικά όργανα, και χάρη σε αυτό έχει αποκτήσει την ονομασία «Ο Πατέρας του *sanjo*» (B. Lee 2009, 4, 9).

---

<sup>42</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Song (1986, 97), Howard et al (2008, 7) και Howard (2009, 50).

### 2.2.2 Ύστερο *Sanjo*

Το ύστερο ή μοντέρνο *sanjo* ξεκινά από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αι. και συνεχίζεται μέχρι και σήμερα.<sup>43</sup> Σύμφωνα με τον Lee Bo-hyung (1937-), μουσικολόγος και ειδήμων στην κορεάτικη παραδοσιακή μουσική, ο Kim Ch'ang-jo ακολούθησε το πρότυπο κάποιων τραγουδιστών του *p'ansori* οι οποίοι προτιμούσαν να ακολουθούν στη μουσική ερμηνεία μία πρακτική που έδινε έμφαση σε μελωδίες (*dōnŭm*) που παραμένουν σταθερές, παρά να μένουν πιστοί στις παραδοσιακές μεθόδους ερμηνείας που βασιζόνταν κατά πολύ στον αυτοσχεδιασμό. Έτσι, «... ο Kim Ch'ang-jo ανέπτυξε μία νέα μορφή του *sanjo* βασισμένη στις μελωδίες του *p'ansori* και προσθέτοντας δημοφιλή *dōnŭm* μέσα σε ένα πλαίσιο μουσικής σύνθεσης» (B. Lee 2009, 9). Αυτή η μορφή μοιάζει με το ερμηνευτικό πλαίσιο των τραγουδιστών που χρησιμοποιούν μελωδίες και κείμενα που δέχονται περιορισμένη επεξεργασία (fixed melodies and texts). Σε σύγκριση με το πρώιμο *sanjo* που χαρακτηρίζεται από μεγάλο βαθμό αυτοσχεδιασμού και δεν λειτουργεί μέσα σε συνθετικά πλαίσια, η μορφή που απέκτησε το ύστερο *sanjo* είναι αυτή ενός «έργου»<sup>44</sup> που είναι «...λίγο πολύ προετοιμασμένο από σχετικά σταθερές μελωδίες...» (B. Lee 2009, 8).

Το *sanjo* απέκτησε την επίσημη δομή του αλλά και αναγνώριση ως ξεχωριστό μουσικό είδος χάρη στην πρώτη γενιά μουσικών (1850-1925). Η τελική του όμως μορφή, η οποία συνεχίζει να υπάρχει και να παίζεται μέχρι και σήμερα, οφείλεται στη δεύτερη γενιά (1890-1950) που συνέβαλε στην αποκρυστάλλωση των τυπικών χαρακτηριστικών και μορφής του *sanjo* μέσω της προσθήκης και τροποποίησης μελωδιών, αλλά και της ανάπτυξης των πιθανών τεχνικών δυνατοτήτων. Επιπλέον, οι μουσικοί της δεύτερης γενιάς ήταν οι πρώτοι που ηχογράφησαν το *sanjo* που έπαιζαν, βοηθώντας σημαντικά στην τυποποίηση του ρεπερτορίου και στην απόδοση κάποιων ειδικών χαρακτηριστικών που ήταν και είναι συγκεκριμένα, ανάλογα με τον εκάστοτε μουσικό που ερμήνευε το *sanjo*, οδηγώντας έτσι στην εγκαθίδρυση των διαφόρων σχολών, *ryu*. Οι μουσικοί της τρίτης γενιάς (1910-1980) δημιούργησαν κι αυτοί τις δικές τους σχολές, οι οποίες παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες με αυτές της δεύτερης γενιάς (Howard 2009; Killick 2013; Kim Youjin 2016). Αρκετοί από τους μουσικούς της τρίτης γενιάς ορίστηκαν από την κυβέρνηση της Ν. Κορέας ως κάτοχοι (*royuja*) Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς, μία πρακτική που

---

<sup>43</sup> Να σημειωθεί ότι οι αναφορές γίνονται πάντα με βάση το *kayagŭm* αφού ήταν το πρώτο όργανο για το οποίο αναπτύχθηκε το *sanjo* και συνέχισε να εξελίσσεται με τη χρήση αυτού.

<sup>44</sup> Ο λόγος που γίνεται χρήση εισαγωγικών σε αυτή την περίπτωση είναι γιατί το *sanjo* δεν αποτελεί κάποιο κομμάτι ή έργο με τη συμβατική έννοια αυτών των λέξεων.

εντάσσεται στα πλαίσια της Προστασίας Πολιτιστικής Περιουσίας που ξεκίνησε να εφαρμόζεται το 1962 και στοχεύει στην προστασία, διατήρηση, διάδοση και ερμηνεία της μουσικής και άλλων παραδοσιακών τεχνών της χώρας<sup>45</sup> (Lee 1997; Kim Youjin 2016).

### 2.3 Το *Sanjo* Στη Σύγχρονη Εποχή

Από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι. και έπειτα, οι ερμηνευτές του *sanjo* ξεκίνησαν να παρουσιάζουν τις συντομευμένες μορφές της μουσικής τους. Σε αυτή την αλλαγή της παραδοσιακής πρακτικής συνέβαλαν: η ανέγερση μοντέρνων θεάτρων και συναυλιακών χώρων και οι κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές που μετασημάτισαν σημαντικά το μέλλον της Κορέας και ως εκ τούτου, αυτό των παραδοσιακών της τεχνών, των οποίων η πρακτική παρουσίασε σημαντική εξασθένηση<sup>46</sup> (B. Lee 2009). Με σκοπό την αποφυγή της εξαφάνισης της παραδοσιακής της κουλτούρας, η κυβέρνηση της Ν. Κορέας μετέβη σε πράξεις όπως η εγκαθίδρυση του Εθνικού Κέντρου Παραδοσιακών Κορεάτικων Επιτελεστικών Τεχνών (National Center for Korean Traditional Performing Arts, πλέον επίσης γνωστό ως Εθνικό Κέντρο Gugak)<sup>47</sup> το 1951 και του Εθνικού Γυμνασίου/Λυκείου Gugak που ξεκίνησαν τη λειτουργία τους τη δεκαετία του '70'. Το 1959 το Εθνικό Πανεπιστήμιο της Σεούλ (Seoul National University, SNU) έγινε το πρώτο ίδρυμα τριτοβάθμιας εκπαίδευσης στην Ν. Κορέα που προσέφερε τη δυνατότητα απόκτησης πτυχίου στην παραδοσιακή μουσική ως μέρος του προγράμματος σπουδών του (ibid.).

Πλέον, εκτός από το SNU υπάρχουν κι άλλα πανεπιστήμια που ειδικεύονται ή διδάσκουν την παραδοσιακή μουσική. Ακόμα, το *sanjo* είναι προαπαιτούμενο μάθημα για όλους τους μαθητές που ειδικεύονται στην οργανική μουσική σε λύκεια και πανεπιστήμια (Kim 2022; Y. Lee 2009β). Η νομοθεσία για την προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς που εφαρμόζεται από το 1962, τόσο για το *sanjo* όσο και για άλλα είδη της κορεάτικης ερμηνευτικής παράδοσης, βοήθησε σημαντικά στην διάσωση της παραδοσιακής κουλτούρας. Ως απόρροια αυτών, τέχνες όπως το *sanjo* και το *p'ansori* μπόρεσαν όχι μόνο να διατηρήσουν την πρακτική τους, αλλά και να επιστρέψουν σε προηγούμενα δεδομένα

---

<sup>45</sup> Οι κάτοχοι αυτού του τίτλου φέρουν επίσης την ονομασία «Ανθρώπινοι Θησαυροί» (Human Treasures) (B. Lee 2009, 11).

<sup>46</sup> Για παραπάνω πληροφορίες βλ. B. Lee (2009, 10-11).

<sup>47</sup> Το Εθνικό Κέντρο Gugak δημιουργήθηκε από τη συγχώνευση μουσικών ινστιτούτων που υπήρχαν ήδη από την εποχή του Βασιλείου της Shilla (57 π.Χ – 935 μ.Χ) (Lee 1997).

ερμηνείας, αυτά δηλαδή της πλήρους μορφής και όχι απλά των συντομευμένων εκδοχών τους (B. Lee 2009; Howard 2009).

Στον 20<sup>ο</sup> αι. ξεκίνησε επίσης μια ακόμα πρακτική που σχετίζεται με την σύνθεση *sanjo* για όργανα της δυτικής παράδοσης. Κατά τη δεκαετία του 1970, Κορεάτες συνθέτες που ζούσαν και σπούδαζαν στο εξωτερικό, επηρεασμένοι από το κίνημα της *avant-garde* μουσικής συνέθεσαν έργα που ήταν είτε εμπνευσμένα από την κορεάτικη παράδοση και το *sanjo* ή αποτελούσαν ένα άλλο, νέο είδος *sanjo* αποσκοπώντας στην συμπερίληψη νέων οργάνων στην παράδοση της κορεάτικης μουσικής και την προβολή αυτής στο εξωτερικό και στην Κορέα (Clark 2009). Ο Isang Yun είναι ένας από τους πιο γνωστούς συνθέτες αυτής της εποχής. Το κομμάτι του *Sori* (1988) για σόλο φλάουτο είναι εμπνευσμένο από τη μουσική του *p'ansori*, τις τεχνικές, τα στολίδια και τον ήχο του *taegŭm*, αλλά και από βασικές αρχές της κορεάτικης μουσικής παράδοσης (Yun 1988; Choi Nayoon 2021). Το κομμάτι *Nong* (1970) για φλάουτο και πιάνο του Sukhi Kang «...παρουσιάζει την μοναδική έκφραση του παραδοσιακού μουσικού ιδιώματος της Κορέας του Kang σε συνδυασμό με δυτικές τεχνικές σύνθεσης...». Το ενδιαφέρον του Kang για τις διάφορες τεχνικές του *kayagŭm* και ιδίως του *taegŭm* είναι εμφανές καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, καθώς η εξερεύνηση αυτών των τεχνικών γίνεται μέσω της «μετάφρασής» τους για το δυτικό φλάουτο<sup>48</sup> (Kang 1979; Choi Nayoon 2021, 71-72).

Άλλα έργα όπως το *Piano Sanjo No. 2* (1994) του Yoo Byoung-Eun και το *Cello Sanjo* (1994) του Lee Geon-yong βασίζονται πολύ παραπάνω, αν όχι εξ' ολοκλήρου, στη δομή και αισθητική του *sanjo* (Choi Soo-Yon 2006; Clark 2009). Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζουν κι άλλες πρακτικές όπως είναι για παράδειγμα η διασκευή της σχολής *taegŭm sanjo* του Sŏ Yongsŏk για *taegŭm* και ορχήστρα παραδοσιακών κορεάτικων οργάνων (2024).<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Choi Nayoon (2021, 71-72). Για μία ανάλυση αυτών των τεχνικών και την απόδοση τους στο φλάουτο βλ. σελ. 73.

<sup>49</sup> Βλ. [https://www.youtube.com/watch?v=5Cp\\_a8ESMuI&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=57](https://www.youtube.com/watch?v=5Cp_a8ESMuI&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=57).

## Κεφάλαιο 3

### Τα Μορφολογικά και Αισθητικά Χαρακτηριστικά του *Sanjo*

Η περιγραφή του *sanjo*, σολιστική μουσική υπό τη συνοδεία κρουστού οργάνου, είναι δύσκολο να δοθεί σε λίγες μόλις λέξεις. Η ιστορική και μουσική περιπλοκότητα που παρουσιάζει το *sanjo* είναι ζητήματα που χρειάζονται χρόνο για να κατανοηθούν και να αφομοιωθούν πλήρως από έναν επίδοξο ερμηνευτή. Για το λόγο αυτό, το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας ήταν αφιερωμένο στην ιστορική αναδρομή και εξέλιξη του *sanjo* ως είδος, ενώ το παρόν κεφάλαιο θα αφοσιωθεί στην ανάλυση και παρουσίαση των μουσικών του χαρακτηριστικών, καθώς και στον τρόπο εκμάθησης του.

Εάν θα ήθελε να περιγράψει κάποιος το *sanjo* με περισσότερη λεπτομέρεια θα μπορούσε να πει ότι είναι «μία παράδοση λαϊκής τέχνης» (Howard 2007, 127) της οποίας η μουσική έχει αυτοσχεδιαστική φύση. Η δομή του *sanjo* έχει τη μορφή ενός μεγάλου κομματιού που αποτελείται από μία σειρά μερών συνεχώς αυξημένης ταχύτητας που βασίζεται σε ρυθμικά μοτίβα, μελωδικούς τρόπους και τονικά κέντρα, ενώ η συνολική του διάρκεια είναι μία ή και παραπάνω ώρα χωρίς την παρουσία διαλλείματος (Lenore K. Smith 1970; Howard 2007). Η αρχή του κάθε μέρους ενός *sanjo* παρουσιάζει απλή μελωδία και ρυθμό του οποίου η αλλαγή σε σχέση με αυτόν του προηγούμενου μέρους είναι ευδιάκριτη (B. Hwang 2002β).

#### 3.1 *Changdan* και Κορεάτικοι Ρυθμοί

Τα βασικά μουσικά χαρακτηριστικά του *sanjo* είναι αυτά που αφορούν ζητήματα ρυθμού, μελωδικών τρόπων και άλλων αισθητικών χαρακτηριστικών όπως η χροιά. Μεταξύ αυτών, τα *changdan*, οι ρυθμικοί κύκλοι,<sup>50</sup> είναι ζωτικής σημασίας για την κορεάτικη παραδοσιακή μουσική. Αυτό οφείλεται στο ότι λειτουργούν ως δομικά στοιχεία για την μετέπειτα μουσική δημιουργία. Κάθε ένα από τα μέρη ενός *sanjo* φέρει την ονομασία ενός *changdan* (κυριολεκτικά «μακρά διάρκεια–σύντομη διάρκεια»),<sup>51</sup> με βάση το οποίο θα

---

<sup>50</sup> Ο όρος *changdan* αν και πιο συχνά αποδίδεται ως «ρυθμικός κύκλος» στην ουσία εμπεριέχει και τις έννοιες του τέμπο, του μέτρου, της έμφασης σε συγκεκριμένα σημεία, τεχνικές κρουστών οργάνων ή μπορεί ακόμη να είναι και το όνομα ενός μέρους του συνολικού *sanjo*.

<sup>51</sup> Στην αγγλική βιβλιογραφία η απόδοση του όρου είναι «long-short».

εξελιχθεί η μουσική και η συναισθηματική ατμόσφαιρα του εκάστοτε μέρους (Kim 2009). Ο Song (1986, 151) περιγράφει τα *changdan* ως «μία συγκεκριμένη μονάδα χρόνου στην οποία αντιστοιχεί μία συγκεκριμένη ομάδα ρυθμικών μοτίβων».

Τα *changdan* είναι το επίκεντρο της κορεάτικης παραδοσιακής μουσικής και αποτελούν ξεχωριστό γνώρισμα αυτής, ενώ παρουσιάζουν και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που αφορούν την αίσθηση της ταχύτητας, της διάθεσης και της δομής τους (Altino 2021β). Επιπλέον, «...σε αντίθεση με την κλασική δυτική μουσική όπου η αρμονική διαδοχή οδηγεί τη μουσική αφήγηση...το *sanjo* δομείται πάνω σε ρυθμικά μοτίβα που παρουσιάζουν υψηλό βαθμό εκλεπτυσμού και παραλλαγών...» (Altino 2023).<sup>52</sup> Ένα *sanjo* συνήθως αποτελείται από τρία με τέσσερα βασικά *changdan* των οποίων η ταχύτητα εξελίσσεται συνεχώς ξεκινώντας από το πιο αργό, *chinyangjo*, προχωρώντας στο μετρίου ταχύτητας *chungmori*, έπειτα στο ακόμη πιο γρήγορο *chungjungmori* και τέλος στο *chajinmori*. Ο αριθμός των *changdan*, και άρα και μερών που θα έχει ένα *sanjo*, διαφέρει τόσο μεταξύ των σολιστικών οργάνων όσο και μεταξύ των σχολών του ίδιου *sanjo*, με την προσθήκη επιπλέον *changdan* μετά το *chajinmori*.<sup>53</sup> Για παράδειγμα, το *kayagŭm sanjo* συνήθως αποτελείται από πέντε με επτά *changdan* ενώ το *taegŭm sanjo* από τέσσερα<sup>54</sup> (Heo Jong-In 2002; Kim 2009; E-Gugak Academy 2021β).

Οι ρυθμοί της παραδοσιακής μουσικής της Κορέας βασίζονται σε τριπλό ρυθμό (triple time) ή σε ρυθμούς που χωρίζονται σε ομάδες τριών χτύπων.<sup>55</sup> Χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτού του τριπλού ρυθμού είναι ο έντονος τονισμός ή έμφαση στον τρίτο χτύπο (Lee 1997). Ο ρυθμός δίνεται από τους μουσικούς που παίζουν το *changgo* ή το *puk* οι οποίοι αυτοσχεδιάζουν δεξιοτεχνικά πάνω στα βασικά ρυθμικά μοτίβα του κάθε *changdan*. Αυτό που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, και στο οποίο χρειάζεται να δοθεί μεγάλη προσοχή, είναι η φιλοσοφία του χρόνου και ρυθμού που υπάρχει στην κορεάτικη παραδοσιακή μουσική. Τα *changdan*, σε αντίθεση με το ρυθμό στην κλασική δυτική

---

<sup>52</sup> Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=trHFEhD3Lt8&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=63>

<sup>53</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Kim (2009, 24-26).

<sup>54</sup> Οι διαφορές αυτές οφείλονται τόσο στους δασκάλους και μουσικούς που «δημιουργούν» την κάθε σχολή *sanjo* όσο και στις ιδιότητες των μουσικών οργάνων. Για παράδειγμα κάποια πολύ γρήγορα *changdan* που παρουσιάζονται στο *kayagŭm sanjo* δεν είναι δυνατό να παιχτούν σε αυτό του *taegŭm sanjo* εξαιτίας περιορισμών που παρουσιάζονται στις τεχνικές του οργάνου σε μεγάλες ταχύτητες.

<sup>55</sup> Αν και υπάρχει και διπλός ρυθμός στην παραδοσιακή μουσική, εμφανίζεται σπανίως και συνήθως συνδυάζεται με τριπλό ρυθμό δίνοντας την αίσθηση ασύμμετρου ρυθμού (Lee 1997, 62).

μουσική, δεν αντιστοιχούν σε ακριβείς μετρονομικές μετρήσεις αλλά σε ένα μήκος χρόνου που επαναλαμβάνεται μέσα στο οποίο «...υπάρχει μία αναμενόμενη ακολουθία “χτύπων”»,<sup>56</sup> όπου ένας χτύπος είναι «...ένα ζήτημα χρόνου μικρού μήκους...όπου η βασική ιδέα είναι η διάρκεια και όχι ο τονισμός...» (Provine 2002, 841).

Στην κορεάτικη παραδοσιακή μουσική «...ο παλμός...συνήθως ελέγχεται από την αναπνοή του μουσικού...και η έννοια του τέμπο...βασίζεται στο ρυθμό της ανθρώπινης αναπνοής ενώ στη δυτική μουσική βασίζεται στο ρυθμό του παλμού της καρδιάς...» (Lee 1997, 63). Η Altino, βιολονίστα και ερμηνεύτρια του *ajaeng sanjo* στο βιολί (2021β), αναφέρει ότι τα *changdan* «...βασίζονται στην αναπνοή και όχι στον παλμό, το τέμπο είναι γενικότερα πιο αργό και υπάρχει περισσότερος χώρος μεταξύ των χτύπων...» και πως «...οι μελωδικές φράσεις αναπνέουν και χορεύουν κατά μήκος αυτών...». Ο Robert C. Provine (2002, 842-843) δίνει τα τέσσερα βασικά χαρακτηριστικά των κορεάτικων ρυθμικών μοτίβων ως:

1. Ένα μήκος χρόνου, μικρό σε διάρκεια ώστε να μπορεί να απομνημονευθεί και αναγνωρισθεί εύκολα.
2. Μία αίσθηση ταχύτητας, όχι όμως τέμπο καθώς αυτό σχετίζεται με τη δυτική έννοια του χτύπου.
3. Ένα τυπικό μέτρο που γεμίζει το μήκος χρόνου που προαναφέρθηκε.
4. Χαρακτηριστικά γεγονότα που συμβαίνουν κατά τη διάρκεια των ρυθμικών μοτίβων.

Ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της κορεάτικης μουσικής παράδοσης είναι η σχέση που φαίνεται να έχει με τη φύση και η προσπάθεια εναρμόνισης των ανθρώπων με αυτή μέσω της μουσικής (B. Hwang 2002α). Είναι λοιπόν λογικό, ότι και οι ρυθμοί αυτής της παράδοσης δεν είναι δυνατό να «μπουν σε καλούπια» και να προσδιοριστούν με τόσο αυστηρό τρόπο όπως γίνεται στην κλασική δυτική μουσική. Ο Homer. B. Hulbert (1986, 45) για την κορεάτικη μουσική και τον ρυθμό της είχε αναφέρει, «...Λέμε ότι δεν «κρατάνε χρόνο»...Γιατί θα έπρεπε να το κάνουν αυτό; Δεν υπάρχει αναλογία για τον χρόνο στη φύση...».

---

<sup>56</sup> Στην κορεάτικη μουσική ο «χτύπος» δεν γίνεται κατανοητός ως κάτι σταθερό που χωρίζεται σε μικρότερα μέρη αλλά ως μικρότεροι χτύποι που «χτίζουν» μεγαλύτερους χτύπους και δημιουργούν ρυθμικές ομάδες. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Kim (2008, 31-32). Για λόγους διευκόλυνσης και απόδοσης από εδώ και πέρα στην εργασία θα γίνεται η χρήση της λέξης «χτύπος» για την απόδοση κάποιων εννοιών ρυθμικών θεμάτων.

Με βάση τα παραπάνω, γίνεται κατανοητό ότι η απόδοση των κορεάτικων ρυθμών σε δυτική σημειογραφία είναι δύσκολο να γίνει με ακρίβεια καθώς οι δύο αυτές μουσικές παραδόσεις παρουσιάζουν διαφορετικούς τρόπους κατανόησης του ρυθμού και του τρόπου λειτουργίας του. Οι κορεάτικοι «χτύποι» χαρακτηρίζονται από ελαστικότητα που δεν μπορεί να αποδοθεί πλήρως χρησιμοποιώντας τις πιο άκαμπτες μετρικές αξίες της δυτικής μουσικής (Provine 2002). Για αυτό το λόγο, αν και όταν αναλύονται τα *changdan* και τα χαρακτηριστικά τους η χρήση μετρικών μονάδων και ρυθμών της δυτικής μουσικής είναι πολύ συχνή, συνηθίζεται να δίνεται μαζί και η σχετική διάρκεια του κάθε ρυθμικού κύκλου από το οποίο αποτελείται ένα *changdan* με σκοπό να γίνει πιο εμφανής η ρυθμική του αίσθηση.<sup>57</sup>

### 3.1.1 *Tasŭrŭm*

Πριν την ανάλυση των βασικών *changdan* θα γίνει μια μικρή αναφορά στο *tasŭrŭm*. Το *tasŭrŭm* επί της ουσίας είναι ένα είδος εισαγωγής, βασισμένη στον αυτοσχεδιασμό, που παίζεται προαιρετικά πριν από την αρχή του πρώτου *changdan*. Είναι το μοναδικό μέρος του *sanjo* όπου παρουσιάζεται απουσία ρυθμικού μέτρου.<sup>58</sup>

Οι μελωδίες αυτού του μέρους είναι τα βασικά μελωδικά μοτίβα ή συνδυασμοί άλλων μελωδιών από τα υπόλοιπα μέρη του *sanjo*, συμβάλλοντας έτσι στη δημιουργία της κατάλληλης μουσικής ατμόσφαιρας (Lee 1997; Heo Jong-In 2002). Σκοπός του *tasŭrŭm* είναι να προετοιμάσει το κοινό και τους μουσικούς για ό,τι έπεται, αλλά και να παρέχει στον ερμηνευτή του σολιστικού οργάνου την ευκαιρία να ελέγξει το κούρδισμά του και να παρουσιάσει τις διάφορες τεχνικές αυτού (B. Hwang 2002β; Howard 2008; Kwon 2012). Η διάρκεια του *tasŭrŭm* δεν φαίνεται να ξεπερνάει τα δύο λεπτά.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Για περαιτέρω ανάλυση και παραδείγματα της δυσκολίας κατανόησης του ρυθμού της κορεάτικης μουσικής σε σχέση με αυτόν της κλασική δυτικής μουσικής βλ. Lee Kang Sook (1983, 37-38).

<sup>58</sup> Η Kim Hyelim (2022, 125) περιγράφει το *tasŭrŭm* ως ένα ρυθμικό μοτίβο που αποτελείται από 3+3+3+3 χτύπους.

<sup>59</sup> Μετά από παρατήρηση της συγγραφέως διαφόρων ερμηνειών *sanjo* τόσο στο *taegŭm* όσο και σε άλλα όργανα. Για παράδειγμα βλ. το *tasŭrŭm* από τη σχολή του Sŏ Yongsŏk. [https://www.youtube.com/watch?v=mBr6nCSjmt8&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4\\_kcPffs&index=45](https://www.youtube.com/watch?v=mBr6nCSjmt8&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4_kcPffs&index=45). Εδώ το *tasŭrŭm* ξεκινάω στο 0:15 και τελειώνει περίπου στο 01:00. Επίσης, βλ. [https://www.youtube.com/watch?v=U8N1Pgjarwc&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4\\_kcPffs&index=46](https://www.youtube.com/watch?v=U8N1Pgjarwc&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4_kcPffs&index=46). Στα πρώτα 15 δευτ. περίπου φαίνεται μια μικρή αλλαγή που κάνει ο ερμηνευτής.

### 3.1.2 *Chinyangjo*

Το *chinyangjo* (*chin* = αργό, *yang* = ήχος/μοτίβο, *jo* = κομμάτι) είναι το πρώτο και πιο αργό από όλα τα *changdan* ενός *sanjo*, αποτελώντας συνήθως το μισό του μήκος. Επίσης, είναι και αυτό με την πιο «βαριά» και «θλιβερή» ατμόσφαιρα, λειτουργώντας έτσι ως ο συναισθηματικός πυρήνας του συνολικού έργου (Heo Jong-In 2002; Howard 2007; Kim 2008). Είναι σύνθετος ρυθμός με τη δομή του να αποτελείται από έναν αριθμό ρυθμικών μονάδων που ονομάζονται *pak* (χτύπος) με τον κάθε έναν από αυτούς τους χτύπους να υποδιαιρείται σε ένα τρίηχο. Η μετρική μονάδα του *chinyangjo* είναι άρα ένα παρεστιγμένο τέταρτο (♩ = 3 ♪).

Οι απόψεις των ερευνητών καθώς και μουσικών του *sanjo* για τον αριθμό των *pak* φαίνεται να διαφέρουν, παρουσιάζοντας δύο εκδοχές. Η πρώτη, ορίζει έναν πλήρη ρυθμικό κύκλο ως το σύνολο 24 χτύπων που μπορούν να υποδιαιρεθούν σε τέσσερις ίσες ομάδες (κάθε μία με 6 χτύπους) που ονομάζονται *kak* (Lenore K. Smith 1970; Song 1986; Kim 2009). Το ένα *kak* έχει διάρκεια περίπου 10 με 12 δευτερόλεπτα (Provine 2002). Η άποψη αυτή φαίνεται να βασίζεται στον ίδιο ρυθμό του *p'ansori*, αν και το μελωδικό φραζάρισμα που παρουσιάζεται στο *chinyangjo* αυτού είναι διαφορετικό από του *sanjo*. Σε αυτή την περίπτωση, το ρυθμικό μέτρο κάποιες φορές δίνεται ως 24 x 3/8 με σκοπό να αποδοθεί η ιδιότητα των κύκλων που αποτελούνται από 6 χτύπους σε σύνθετο μέτρο (18/8) (Howard et al 2008, 62; Kim 2008, 34).<sup>60</sup> Εδώ, παρουσιάζει ενδιαφέρον η λειτουργία που φαίνεται να έχει το κάθε *kak* μέσα στη συνολική ακολουθία της μελωδίας και μουσικής. Το πρώτο, *ki* (άνοδος) είναι αυτό που εισάγει και εγκαθιδρύει την μουσική ένταση του κομματιού με τον πέμπτο και έκτο χτύπο να παρουσιάζουν μια ανοδική πορεία σαν σε αναμονή για κάτι. Το δεύτερο, *kyōng* (αιώρηση) τελειώνει σε μισή πτώση (half cadence), έχοντας φτάσει στη μέση του κύκλου και προς το σημείο της μουσικής αποδιέγερσης/χαλάρωσης. Το τρίτο, *kyōl* (ένωση/δέσιμο) αυξάνει την ήδη υπάρχουσα ένταση και οδηγεί στην μουσική κλιμάκωση που δίνεται μέσω της έμφασης στον δέκατο έβδομο χτύπο. Τέλος, το τέταρτο, *hae* (χαλάρωση/αποδιέγερση) αποτελεί τη λύση της έντασης και των πτώσεων και οδηγεί στο τέλος του ρυθμικού κύκλου (Howard et al 2008' Kim 2009).<sup>61</sup>

Η δεύτερη άποψη θεωρεί το *chinyangjo* ως «απλά έναν κύκλο έξι χτύπων» (Killick

<sup>60</sup> Το ρυθμικό μέτρο μπορεί να δίνεται και ως 6♩. (Kim 2009, 16).

<sup>61</sup> Για ένα παράδειγμα του βασικού ρυθμικού μοτίβου βλ. Εικόνα 1. Όλες οι εικόνες που χρησιμοποιούνται στην εργασία είναι ευγενική παραχώρηση του National Gugak Center της Ν. Κορέας. Οι υπόλοιπες εικόνες αποτελούν προσωπικό υλικό που έχει δημιουργηθεί σύμφωνα με τα δεδομένα των εκάστοτε πηγών.

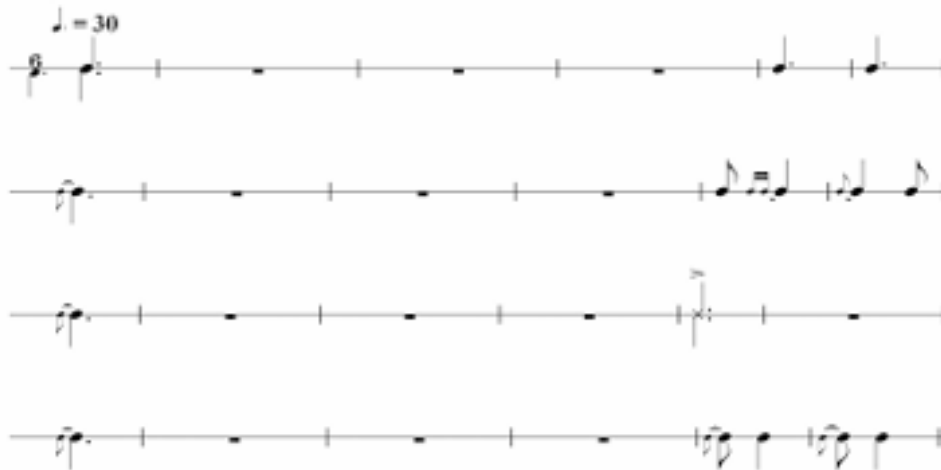
2013, 23). Δηλαδή, ένας πλήρης ρυθμικός κύκλος στο *chinyangjo* αποτελείται από 6 χτύπους (και άρα ένα *kak*), με τους δύο τελευταίους να συγκεντρώνουν την παραπάνω ρυθμική ένταση. Το μοτίβο αυτό των 6 χτύπων μπορεί να οργανωθεί σε μεγαλύτερες ομάδες, συνήθως τέσσερις, που θα σχηματίζουν έναν ευρύτερο κύκλο 24 χτύπων (Provine 2002, 843; Killick 2013, 23; Kim 2022, 130). Ο λόγος για την απόρριψη της πρώτης εκδοχής μάλλον βασίζεται στο γεγονός ότι ενώ στο *p'ansori* η ύπαρξη του ποιητικού κειμένου δημιουργεί φράσεις που ερμηνεύονται καθ' όλη τη διάρκεια των 24 χτύπων και η ακολουθία των *ki-kyōng-kyōl-hae* λειτουργεί κανονικά, στο *sanjo*, όπου η παρουσία κειμένου απουσιάζει, «δεν είναι πρακτικό για τον μουσικό να μετράει τους 24 χτύπους...» (Howard et al 2008, 62-63; Killick 2013,23). Άρα, στην προκειμένη περίπτωση, το *chinyangjo* θεωρείται ως ένα σύνθετο μέτρο 18/8.

Εάν εφαρμόσουμε την πρώτη εκδοχή για το ρυθμό του *chinyangjo* τότε, ο πρώτος χτύπος κάθε πρώτου *kak* τονίζεται μέσω του ταυτόχρονου χτυπήματος και των δύο πλευρών του *changgo*,<sup>62</sup> ενώ οι πρώτοι χτύποι των υπόλοιπων *kak* τονίζονται με το χτύπημα μόνο της αριστερής πλευράς του. Ομοιότητες παρουσιάζονται στα ρυθμικά μοτίβα των δύο τελευταίων χτύπων μεταξύ του πρώτου και τρίτου *kak*, καθώς και στο δεύτερο και τέταρτο, ενώ ο χτύπος που φαίνεται να φέρει τη μεγαλύτερη ένταση σε κάθε ολοκληρωμένο κύκλο είναι ο δέκατος έβδομος. Στο τέταρτο *kak* οι δύο τελευταίοι χτύποι (23 και 24) δίνονται από τον μουσικό μέσω του χτυπήματος της παλάμης του στην αριστερή πλευρά του *changgo* (Song 1986). Αυτό που φαίνεται να ισχύει πάντα είναι ότι στο *chinyangjo* ένας κύκλος έξι χτύπων αποτελείται από τρεις τονισμένους χτύπους: τον πρώτο που τονίζεται στο ισχυρό μέρος του μέτρου και έπειτα, ακολουθίες χτυπημάτων από τον μουσικό του *changgo* που δίνονται στον πέμπτο και έκτο χτύπο. Οι χτύποι δύο, τρία και τέσσερα συνήθως δεν παρουσιάζουν κάποια κρουστή συνοδεία (Howard et al 2008).<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Αυτό ισχύει και στην περίπτωση που θεωρήσουμε το *chinyangjo* ως έναν κύκλο 6 χτύπων. Πάντα, ο πρώτος χτύπος του κύκλου θα τονιστεί με τον ίδιο τρόπο από τον μουσικό που παίζει το *changgo*.

<sup>63</sup> Άκου ξανά το [https://www.youtube.com/watch?v=mBr6nCSjmt8&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4\\_kcPffs&index=45](https://www.youtube.com/watch?v=mBr6nCSjmt8&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4_kcPffs&index=45). Αυτή τη φορά όμως την ακρόαση. Από το 01:00 μέχρι το 02:47 είναι το *chinyangjo*. Δες αν μπορείς να εντοπίσεις κάποια από τα μελωδικά μοτίβα που ακούστηκαν στο *tasūrum*. Επίσης, προσπάθησε να νιώσεις την αργή του ταχύτητα.



Εικόνα 1. Το βασικό ρυθμικό μοτίβο του *chinyangjo*, National Gugak Center, *Korean Musicology Series 3*, “Chapter 2: Music of *Sanjo*”, σελ 16.

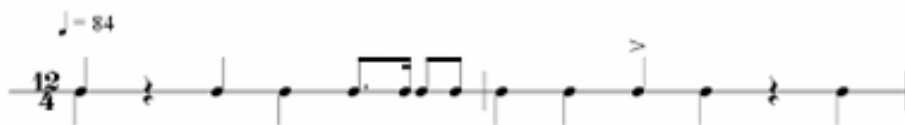
### 3.1.3 *Chungmori*

Το *chungmori* (*chung* = με μέτρια ταχύτητα, *mori* = ώθηση)<sup>64</sup> είναι το δεύτερο *changdan* μετά το *chinyangjo* με ρυθμό μέτριας ταχύτητας και διάρκεια περίπου 10-12 δευτερόλεπτα για έναν πλήρη κύκλο. Ένας πλήρης κύκλος του *chungmori* αποτελείται από 12 χτύπους με τον ένα χτύπο να αποδίδεται συνήθως ως ένα τέταρτο (♩) στη δυτική σημειογραφία. Οι 12 αυτοί χτύποι μπορούν να υποδιαιρεθούν σε τέσσερις ομάδες των τριών χτύπων, δημιουργώντας έτσι ένα σύνθετο τριμερές μέτρο όπου ο κάθε χτύπος δίνει την αίσθηση της υποδιαίρεσης σε δύο. Το *chungmori* τις περισσότερες φορές δίνεται ως 12/4 (3/4 + 3/4 + 3/4 + 3/4) (Song 1986; Provine 2001; Um 2007).<sup>65</sup> Οι πιο σημαντικοί χτύποι του συγκεκριμένου *changdan* είναι ο πρώτος, ο οποίος τονίζεται με το ταυτόχρονο χτύπημα και των δύο πλευρών του *changgo*, και ο ένατος, που φαίνεται να συγκεντρώνει την περισσότερη ρυθμική και μελωδική ένταση του κύκλου. Σε αυτόν δίνεται και η μεγαλύτερη έμφαση μέσω του χτυπήματος στη δεξιά πλευρά του *changgo* (Provine 2002; Altino 2023). Οι τρεις τελευταίοι χτύποι (10, 11 και 12) λειτουργούν ως λύση της έντασης που έχει κορυφωθεί στον ένατο χτύπο (Kim 2009). Σύμφωνα με τον Howard (2008, 67) «...αυτός

<sup>64</sup> Η λέξη *mori* που εμφανίζεται στα ονόματα των *changdan* μετά το *chinyangjo* μπορεί να αποδοθεί και ως «προχωρώντας/με πιο γρήγορο ρυθμό» υποδηλώνοντας την εξέλιξη του ρυθμού και της ταχύτητας που ακολουθούν το πρώτο *changdan* (Kim 2022, 73).

<sup>65</sup> Όλες οι πηγές αυτής της εργασίας (στις οποίες δίνεται το ρυθμικό μέτρο) παρουσιάζουν το *chungmori* ως 12/4. Εξάιρεση αποτελεί η Donna Lee Kwon στο βιβλίο της *Music In Korea* (2012, 67) όπου το *chungmori* δίνεται ως 12/8.

ο τελευταίος τονισμός κάνει την τέταρτη και τελευταία ομάδα τριών χτύπων να μοιάζει με μία μεγάλης διάρκειας άρση, επιστρέφοντας έτσι στην αρχή του κύκλου...». <sup>66</sup>



Εικόνα 2. Το βασικό ρυθμικό μοτίβο του *chungmori*, National Gugak Center, *Korean Musicology Series 3*, “Chapter 2: Music of *Sanjo*”, σελ 18.

### 3.1.4 *Chungjungmori*

Το *chungjungmori* είναι το τρίτο *changdan* και μέρος ενός *sanjo*. Η λέξη «*jung*» σημαίνει «μεταξύ» ή «μετρίως»<sup>67</sup> και άρα η ταχύτητα του συγκεκριμένου *changdan* είναι ανάμεσα στο *chungmori* και στο πιο γρήγορο *chajinmori* (Kim 2009). Η διάρκεια ενός ρυθμικού κύκλου είναι περίπου 4-5 δευτερόλεπτα. Το *chungjungmori* θεωρείται πως αποτελείται είτε από 12 χτύπους που χωρίζονται σε τέσσερις ομάδες των τριών, όπως και το *chungmori*, είτε από 4 χτύπους μεγαλύτερης διάρκειας που υποδιαιρούνται στα τρία. Η διαφορά του *chungjungmori* με το *chungmori* είναι ότι πλέον η μονάδα μέτρησης ενός χτύπου δεν είναι το τέταρτο (♩) αλλά το όγδοο (♩). Έτσι, το ρυθμικό μέτρο του *chungjungmori* είναι ένα σύνθετο τριμερές μέτρο 12/8 (3/8 + 3/8 + 3/8 + 3/8) (Song 1986; Provine 2001; Kim 2008; Altino 2023).<sup>68</sup> Στο *chungjungmori*, όπως και σε άλλα *changdan* μετά από αυτό, η παρουσία αντιχρονισμών και ημιόλων είναι συχνή, προσδίδοντας έτσι αυξημένη ένταση σε ένα *sanjo* ενώ επίσης δημιουργεί και μία «εκτός ρυθμού» αίσθηση<sup>69</sup> (Kim 2009). Παρομοίως με το *chungmori*, το ταυτόχρονο χτύπημα και των δύο πλευρών του *changgo* δίνει έμφαση στην πρώτη μετρική μονάδα, εδώ το πρώτο όγδοο, ενώ το έντονο χτύπημα στην δεξιά πλευρά τονίζει το ένατο όγδοο (Song 1986).<sup>70</sup>

<sup>66</sup> Άκου άλλη μία φορά το ίδιο βίντεο και προσπάθησε να αισθανθείς την αλλαγή του ρυθμού. Το *chungmori* ξεκινάει στο 02:47.

<sup>67</sup> Ο Song (1986, 165) δίνει μία ακόμα ετυμολογία χωρίζοντας το *chungjungmori* σε «*chungjung*» και «*mori*» με το *chungjungmori* τελικά να σημαίνει «πιο γρήγορα από το *chungmori*».

<sup>68</sup> Η Kim Kyung-hee (2008, 38) δίνει το *chungjungmori* ως 4♩.

<sup>69</sup> Αυτό οφείλεται στην αλλαγή μεταξύ 12/8 και 6/4 που δημιουργούν τα ημίολα (Kim 2009).

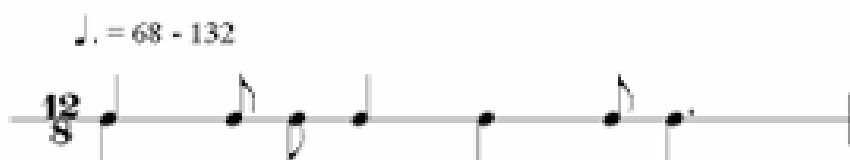
<sup>70</sup> Άκου για μια τελευταία φορά το ίδιο βίντεο και προσπάθησε να αισθανθείς αυτή τη φορά την αλλαγή από το *chungmori* στο *chungjungmori*. Το *chungjungmori* ξεκινάει στο 04: 55.



Εικόνα 3. Το βασικό ρυθμικό μοτίβο του *chungjungmori*, National Gugak Center, *Korean Musicology Series 3*, “Chapter 2: Music of *Sanjo*”, σελ 19.

### 3.1.5 *Chajinmori*

Το *chajinmori* (*chajin* = γρήγορο και *mori* = ώθηση) είναι το τέταρτο και τελευταίο *changdan*<sup>71</sup> καθώς και το πιο γρήγορο από όλα τα προηγούμενα, με τον έναν ρυθμικό του κύκλο να διαρκεί περίπου 2-3 δευτερόλεπτα. Είναι ένα μέρος σε σύνθετο τριμερές μέτρο με βασική μονάδα μέτρησης το τέταρτο παρεστιγμένο (♩.). Όπως και το *chungjungmori*, μπορεί και αυτό να θεωρηθεί πως αποτελείται είτε από 12 χτύπους που χωρίζονται σε τέσσερις υποομάδες με 3 χτύπους η κάθε μία, είτε από 4 χτύπους μεγάλης διάρκειας με τριπλή υποδιαίρεση. Το συνηθέστερο ρυθμικό μέτρο που δίνεται στο *chajinmori* είναι αυτό των 12/8 ((3/8 + 3/8 + 3/8 + 3/8) αλλά μπορεί επίσης να βρεθεί και ως 4♩. (Provine 2002; National Gugak Center 2004; Kim 2008; Kwon 2012). Στο *chajinmori* συναντάται συχνά η χρήση συγκοπών και ημιόλων καθώς αποτελούν βασικά ρυθμικά χαρακτηριστικά του<sup>72</sup> (Kim 2009). Οι τονισμοί των χτύπων είναι παρόμοιοι με τα δύο προηγούμενα *changdan*, έμφαση στον πρώτο και ιδιαίτερα τονισμένο τον ένατο χτύπο (Song 1986).<sup>73</sup>



Εικόνα 4. Το βασικό ρυθμικό μοτίβο του *chajinmori*, National Gugak Center, *Korean Musicology Series 3*, “Chapter 2: Music of *Sanjo*”, σελ 19.

<sup>71</sup> Όσον αφορά το *taegŭm sanjo* πάντα. Τα *sanjo* άλλων μουσικών οργάνων, όπως για παράδειγμα του *kaŷagŭm*, έχουν κι άλλα μέρη μετά το *chajinmori*.

<sup>72</sup> Για παραπάνω πληροφορίες και λεπτομέρειες σχετικά με τις συγκοπές και τα ημίολα βλ., Song (1986, 169-175).

<sup>73</sup> Βλ. [https://www.youtube.com/watch?v=-zK-qpUUqY0&list=OLAK5uy\\_lv4KFtdYRip2b478EtP3ZoatnVutJYEA8&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=-zK-qpUUqY0&list=OLAK5uy_lv4KFtdYRip2b478EtP3ZoatnVutJYEA8&index=4). Προσπάθησε να αισθανθείς πόσο πιο γρήγορο είναι αυτό το *changdan* σε σχέση με τα προηγούμενα.

### 3.2 Ο Ρόλος του *Kosu* και τα *Ch'uimsae*

Η σημαντικότητα του ρόλου που διαδραματίζει ο/η μουσικός του *changgo*, *kosu*, για την ερμηνεία ενός *sanjo* φανερώνεται από τη φράση «Il kosu i myōngch'ang» (Πρώτα είναι ένας καλός *kosu* και μετά ένας καλός τραγουδιστής), που προέρχεται από το *p'ansori* (Song 1986; Kim 2008). Αρχικά, ο *kosu* είναι αυτός που δίνει στον ερμηνευτή του σολιστικού οργάνου το μουσικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο θα «υφάνει» το *sanjo* του. Ο τονισμός των πρώτων χτύπων κάθε *changdan* και η έμφαση σε άλλους χτύπους, αποτελούν σημεία αναφοράς και καθοδήγησης για την σολίστ. Επίσης, τα ρυθμικά μοτίβα που χρησιμοποιούνται από την *kosu* δεν είναι πάντα τα ίδια αλλά διαφέρουν και παραλλάσσονται από αυτόν ανάλογα με τη μελωδία, τις δυναμικές και τις περιστάσεις μίας ερμηνείας.<sup>74</sup>

Ο *kosu*, σε αντίθεση με τον σολίστ, χρειάζεται να αυτοσχεδιάζει διαρκώς κατά τη διάρκεια ενός *sanjo*, όντας πάντα σε εγρήγορση και ετοιμότητα. Επιπλέον, χρησιμοποιεί συχνά επιφωνήματα όπως «cho't'a» (ωραίο/καλό) και «ōlsigu» (μπράβο), τα λεγόμενα *ch'uimsae*, παρέχοντας έτσι έμπνευση και ενθάρρυνση στον σολίστ. Τα *ch'uimsae* συνήθως δίνονται στο τέλος ενός ρυθμικού κύκλου και αποτελούν ιδιαίτερο φαινόμενο του *sanjo* και του *p'ansori* που δεν παρουσιάζεται συχνά σε άλλες μουσικές παραδόσεις (Song 1986; Lee 1997; Altino 2023). Μάλιστα, τα *ch'uimsae* δεν χρησιμοποιούνται μόνο από την *kosu*. Το κοινό είναι επίσης ελεύθερο να ενθαρρύνει τους ερμηνευτές και να δείξει πώς νιώθει για αυτό που ακούει μέσω της χρήσης των *ch'uimsae*. Τα *ch'uimsae* λειτουργούν με αυτό τον τρόπο κι ως ένας συνδετικός κρίκος μεταξύ του κοινού και των ερμηνευτών, φέρνοντας τους πιο κοντά. Παράλληλα, επιτρέπουν στο κοινό να συμμετέχει το ίδιο στη διαδικασία «σύνθεσης» του *sanjo* και του *p'ansori*, κάτι που διαφοροποιεί αυτές τις μουσικές παραδόσεις από άλλες, όπως αυτή της κλασικής δυτικής μουσικής, όπου η συμμετοχή του κοινού στην ερμηνευτική διαδικασία είναι εξαιρετικά περιορισμένη (Killick 2013, 47; Altino 2023).<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Για κάποιες παραλλαγές των βασικών ρυθμικών μοτίβων βλ. Song (1986, 211-21) και Kim (2009, 16-23).

<sup>75</sup> Βλ. [https://www.youtube.com/watch?v=L3nRgmIxrms&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4\\_kcPffs&index=41](https://www.youtube.com/watch?v=L3nRgmIxrms&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4_kcPffs&index=41).

### 3.3 Μελωδικοί Τρόποι και Κλίμακες

Ο προσδιορισμός και η ανάλυση των μελωδικών τρόπων και κλιμάκων της κορεάτικης παραδοσιακής μουσικής, όπως επίσης και ο τρόπος λειτουργίας τους, είναι ίσως ένα από τα πιο δύσκολα εγχειρήματα που αντιμετωπίζει κάποιος όταν καλείται να κατανοήσει σε επιτελεστικό ή/και ερευνητικό επίπεδο τη μουσική παράδοση της Κορέας.

Μεταξύ των λόγων που θα μπορούσαν να αιτιολογήσουν αυτό το φαινόμενο είναι: οι διαφορετικές απόψεις των ερευνητών αλλά και μουσικών (συχνά οι ερμηνευτές μπορεί να χρησιμοποιούν διαφορετικούς όρους για να περιγράψουν την ίδια κλίμακα), καθώς και το γεωγραφικό προφίλ της Κορέας που, παρά το μικρό της μέγεθος, απαρτίζεται από μεγάλο αριθμό βουνών, κάτι που ιστορικά καθιστά εξαιρετικά δύσκολη την αλληλεπίδραση μεταξύ των ανθρώπων από τις διαφορετικές περιοχές της, οδηγώντας έτσι στη δημιουργία ποικίλων γλωσσικών και μουσικών διαλέκτων (Kim 2009; National Theater of Korea 2021).<sup>76</sup>

Η κορεάτικη παραδοσιακή μουσική δεν ακολουθεί τους ίδιους αρμονικούς κανόνες που υφίστανται στη δυτική κλασική μουσική. Ο Lee Byong Won (1997, 58) αναφέρει ότι «Η υφή της κορεάτικης μουσικής είναι επί της ουσίας μονοφωνική και οργανωμένη με γραμμικό τρόπο...». Σε αντίθεση με την κλασική δυτική μουσική και την κάθετη υπόσταση της αρμονικής της διαδοχής, στην κορεάτικη μουσική η αρμονία όχι απλά απουσιάζει αλλά μοιάζει κιόλας να αποφεύγεται και αντί αυτής παρουσιάζεται ετεροφωνία με κάθε νότα να είναι σημαντική και να εμφανίζει τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Σε ένα κορεάτικο μουσικό σύνολο κάθε μέρος των βασικών μελωδικών γραμμών ακούγεται τόσο ξεχωριστά όσο και ταυτοχρόνως, από τα διαφορετικά μουσικά όργανα, παρουσιάζοντας πολλαπλές παραλλαγές (Hwang 1985; Lee 1997; Altino 2021β).

Στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου αναλύθηκε ο τρόπος οργάνωσης ενός *sanjo* σε ρυθμικό επίπεδο μέσω των διαφόρων *changdan* από τα οποία αποτελείται. Πηγαίνοντας ένα βήμα παραπέρα, κάθε ένα από αυτά τα μέρη (*changdan*) χωρίζεται σε μικρότερα τμήματα τα οποία παρουσιάζουν τα δικά τους μελωδικά χαρακτηριστικά. Η αλλαγή από το ένα τμήμα στο άλλο γίνεται με απόλυτη φυσικότητα και το σύνολο αυτών δημιουργεί τελικά ένα μέρος. Συνήθως, ένα τμήμα οργανώνεται γύρω από ένα *cho* (ή *jo*) (Kim 2009), όρος που χρησιμοποιείται για την αναφορά στις κορεάτικες κλίμακες ή στους τρόπους. Ο

---

<sup>76</sup> Για το National Theater of Korea (2021) βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=u6FKFZtmejw&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=64>

συγκεκριμένος όρος δεν είναι δυνατό να νοηματοδοτηθεί μέσα σε μόνο λίγες λέξεις, εν μέρη γιατί δεν παρατηρείται κάποια επικρατούσα άποψη μεταξύ των μελετητών και ερμηνευτών του *sanjo*, αλλά επίσης και γιατί η ίδια η λέξη *cho* εμπεριέχει πολλαπλές ερμηνείες.<sup>77</sup> Για αυτό το λόγο, συνιστάται όταν κάποιος ερευνά ή μαθαίνει την κορεάτικη παραδοσιακή μουσική, να αντιμετωπίζει το *cho* όχι ως μία αυστηρά νοηματοδοτημένη έννοια – όπως γίνεται για παράδειγμα στην περίπτωση των κλιμάκων της δυτικής κλασικής μουσικής– αλλά ως ένα σύνολο των παρακάτω ερμηνειών και χαρακτηριστικών (Kim 2008; Kim 2009):

1. *Cho* ως ο μελωδικός τρόπος ή κλίμακα μιας μουσικής.<sup>78</sup>
2. *Cho* ως ένα συγκεκριμένο μουσικό κλειδί.
3. *Cho* ως ένα είδος μελωδίας ή μελωδικού μοτίβου.
4. *Cho* ως δείκτης του τέμπο.
5. *Cho* ως αναφορά στο «στυλ» και την αισθητική της μουσικής.<sup>79</sup>

Επιπλέον, μία από τις κυριότερες ερμηνείες του *cho* απαντά στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και ιδιότητες που αφορούν τη συναισθηματική ατμόσφαιρα και διάθεση της μουσικής, όπως επίσης και την ποιότητα και χροιά του ήχου (Lee 1978; Willoughby 2000; B. Hwang 2002β; Kim 2009). Ο Marshall R. Pihl (1994, 91-92) αναφέρει ότι:

...Η λέξη *cho*...εμπεριέχει μέσα της έννοιες της δυτικής μουσικής όπως οι τρόποι και οι κλίμακες, με την προσθήκη της αισθητικής επιρροής ενός μουσικού κλειδιού. Επιπλέον, σε κάθε *cho* αποδίδονται ιδιότητες που σχετίζονται με πιο αφηρημένες έννοιες...Άρα, το *cho* είναι μία σύνθεση συγκεκριμένων μουσικών νοτών, συνήθως πέντε, που χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία μελωδιών. Η επιλογή και η οργάνωση αυτών των νοτών θεωρείται πως αποδίδει χαρακτηριστικά στις μελωδίες που βασίζονται σε αυτές (τις νότες), και έτσι, υποδεικνύουν συγκινησιακές

---

<sup>77</sup> Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την ετυμολογία του *cho*, βλ. Lee (1978, 41).

<sup>78</sup> Στο αγγλικό κείμενο δίνεται ως «...mode of music...» (Kim 2008, 45), εννοώντας τη μουσική ως μουσικό έργο και ως μουσικά τμήματα μέσα σε αυτό.

<sup>79</sup> Πλέον, οι έννοιες που συνηθίζεται να αποδίδονται στο *cho* είναι η πρώτη και η πέμπτη (Kim 2008, 45).

διαφοροποιήσεις μεταξύ των *cho*...όπως ‘θαρραλέο’, ‘αρμονικό’ ή ‘σπαρακτικό’... (Willoughby 2000, 25-26).<sup>80</sup>

Αν και στη δυτική κλασική μουσική υπάρχουν σταθερές θέσεις για τον κάθε τόνο, με βάση το ισοσυγκερασμένο σύστημα, η παραδοσιακή μουσική της Κορέας δίνει έμφαση στην διατήρηση της διάταξης των νοτών και των ιδιοτήτων που αυτές φέρουν μέσα σε έναν τρόπο. Δεν παρατηρούνται δηλαδή ακριβείς μετρήσεις για τα διαστήματα ανάμεσα στους τόνους ή για τη θέση αυτών. Μάλιστα, το τονικό ύψος μίας νότας μπορεί να διαφέρει και ανάμεσα στα ίδια μουσικά όργανα. Αυτές οι διαφορές έχουν ως αποτέλεσμα πολύ συχνά η κορεάτικη παραδοσιακή μουσική να ακούγεται «εκτός τόνου» σε όσους έχουν συνηθίσει στο ισοσυγκερασμένο άκουσμα της δυτικής κλασικής μουσικής (Lee 1983; Lee 1997; Altino 2021β).

Γίνεται λοιπόν εμφανές, ότι η κατανόηση του τρόπου λειτουργίας των κορεάτικων μουσικών κλιμάκων δεν μπορεί να γίνει με βάση το δυτικό μουσικό σύστημα και τα διαστήματα μεταξύ των νοτών που παρουσιάζονται σε αυτό. Η συνεχής αλλαγή και καμπυλότητα των μελωδικών φράσεων και η μεγάλου βαθμού χρήση μικροτόνων και μεταβολών του τονικού ύψους (*pitch bends*) είναι βασικά χαρακτηριστικά της κορεάτικης παραδοσιακής μουσικής. Επιπλέον, η οργάνωση των τρόπων βασίζεται σε μία δομή ανιμητονικών πεντατονικών κλιμάκων (*ibid.*).

Όπως είχε αναφερθεί αναλυτικότερα στο δεύτερο κεφάλαιο, το *p'ansori* έχει ασκήσει ιδιαίτερη επιρροή στο *sanjo* και κυρίως στο κομμάτι που αφορά τις κλίμακές του. Πιστεύεται πως υπάρχουν τρεις τρόποι που έχουν «μεταφερθεί» από το *p'ansori* στο *sanjo*, ο *kyemyŏn cho*, ο *u cho* και ο *p'yŏng cho*. Μεταξύ αυτών, ο *kyemyŏn cho* θεωρείται από αρκετούς μελετητές και ερμηνευτές ως ο βασικός τρόπος του *sanjo*. Κάθε ένας από αυτούς τους τρόπους φέρει τα δικά του ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και σχετίζεται με συγκεκριμένα συναισθήματα, ή συναισθηματικά φορτισμένες σκηνές στην περίπτωση του *p'ansori* (Howard 2008).

### 3.3.1 Ο Τρόπος *Kyemyŏn Cho*

Ο *kyemyŏn cho* είναι τυπικός τρόπος των τραγουδιών και της σαμανιστικής μουσικής της περιοχής Chŏlla (νοτιοδυτικό τμήμα της Ν. Κορέας) (Kim 2008; Howard 2007). Αν και ο

---

<sup>80</sup> Η ακριβής φράση που χρησιμοποιείται στο βιβλίο του Pihl (1994, 91-92) είναι «...impressionistic qualities...» ιδιότητες δηλαδή που βασίζονται σε γενικές εντυπώσεις και στην υποκειμενική αντίληψη των φαινομένων και ιδεών και όχι σε ακριβή γεγονότα.

*kyemyōn cho* αντιστοιχεί σε πεντατονική κλίμακα, οι νότες που υπερισχύουν και «τραβούν» την περισσότερη ενέργεια είναι τρεις (Hwang 1985; Willoughby 2000; Heo Jong-In 2002; Kim 2009):

1. Η κεντρική νότα, που ονομάζεται *pon ch'ōng* (*pon* = βάση και *ch'ōng* = τόνος ή φωνή) και έχει το ρόλο της τονικής, παρουσιάζοντας αρχικά απουσία βιμπράτο το οποίο όμως προστίθεται ελαφρώς στο τέλος της νότας.
2. Η χαμηλότερη νότα, *ttōnŭn ch'ōng* (*ttōnŭn* = τρέμουλο), που αντιστοιχεί στη δεσπόζουσα και η οποία παίζεται με έντονο και πλατύ βιμπράτο και βρίσκεται πάντα ένα διάστημα τέταρτης κάτω από την *pon ch'ōng*.
3. Η τρίτη νότα, *kkōngnŭn ch'ōng*, (*kkōngnŭn* = σπασμένος ή κσθοδικός) της οποίας κύριο χαρακτηριστικό είναι η παρουσία μικρότερων νοτών, περίπου ένα ή δύο ημιτόνια πάνω από αυτή που λειτουργούν ως αποτζιατούρα.<sup>81</sup>

Η Moon Soo-hyun, ερμηνεύτρια του *p'ansori*, αναφερόμενη στην πιο συχνή κλίμακα αυτού, δίνει ως βασικά χαρακτηριστικά της τις νότες που αναφέρθηκαν παραπάνω (National Theater of Korea 2021).<sup>82</sup> Παρατηρείται εδώ ένα φαινόμενο που κάνει την κορεάτικη παραδοσιακή μουσική να ξεχωρίζει από την κλασική δυτική, αλλά και από άλλες μουσικές παραδόσεις. Η τονική και βασικότερη νότα της κλίμακας γύρω από την οποία «περιστρέφεται» ο τρόπος δεν βρίσκεται στην αρχή της, ούτε είναι η χαμηλότερη νότα αλλά, αντιθέτως, η κεντρική.

Εάν κάποιος αναζητήσει στη βιβλιογραφία πληροφορίες για τις νότες που αποτελούν τον *kyemyōn cho* θα παρατηρήσει ότι δεν υπάρχει μία σαφής απάντηση. Ανάμεσα στους μελετητές «...ο Han Manyōng αναγνωρίζει πέντε τόνους για το συγκεκριμένο τρόπο: σολ, λα, ντο, ρε, και μι όπου το σολ είναι η δεσπόζουσα και το ντο η τονική, δίνοντας μία παρόμοια αίσθηση με αυτή της διατονικής ελάσσονας κλίμακας...» (Howard 2007, 134). Μία άλλη άποψη είναι ότι «...ο βασικός τόνος βρίσκεται στη μεσαία περιοχή της τονικής έκτασης ενός μουσικού οργάνου...» και πως «...για άλλα μουσικά όργανα ο βασικός τόνος είναι το ντο...»<sup>83</sup> (J. Hwang 2002, 850; Kim 2009, 29-30). Η Heo Jong-In (2002, 62) στην

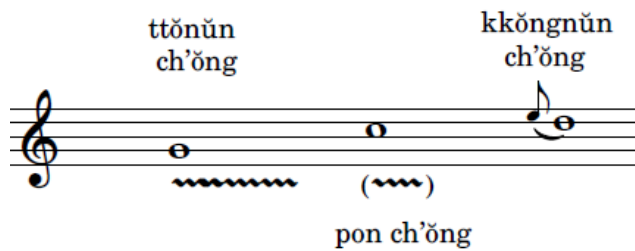
---

<sup>81</sup> Ο Howard (2008, 134) αναφέρει ότι η αποτζιατούρα αυτή μπορεί να είναι από ένα ημιτόνιο ως μία τρίτη μικρή ψηλότερα από την *kkōngnŭn ch'ōng*.

<sup>82</sup> Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=u6FKFZtmejw&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAFcXRfQUrT&index=64>. Η Moon στο 02:20-03:30 δίνει παράδειγμα για το πώς ακούγονται αυτές οι νότες και τα χαρακτηριστικά τους.

<sup>83</sup> Σε σχέση με το *kayagŭm*.

διδασκαρική της διατριβή με θέμα το *taegŭm sanjo* του Yi Saenggang θεωρεί επίσης ως *pon ch'ŏng*, βασικό τόνο, τη νότα ντο. Σε άλλες πηγές, η πεντατονική κλίμακα μι, λα, ντο, ρε, μι (και μι, ρε, [ντο], σι, λα, μι για την κατιούσα φορά της) αναφέρεται ως η συχνότερη κλίμακα του *p'ansori* στον τρόπο του *kyemyŏn cho*. Σε αυτή την περίπτωση, *pon ch'ŏng* είναι η νότα λα, *ttŏnŭn ch'ŏng* η νότα μι και *kkŏngnŭn ch'ŏng* η σι (Willoughby 2000; Kim 2008). Ο Hwang Junyuon (2002, 847-848) αναφέρει ότι ο *kyemyŏn cho* και ο *p'ŏng cho* έχουν ο κάθε ένας τους από επτά κλίμακες με την ίδια δομή, αλλά διαφορετικά τονικά κέντρα.



Εικόνα 5. Η εκδοχή του *kyemyŏn cho* με *pon ch'ŏng* τη Ντο.



Εικόνα 6. Η εκδοχή του *kyemyŏn cho* με *pon ch'ŏng* τη Λα.

Αν και υπάρχουν κι άλλες εκδοχές για την κλίμακα και τους βασικούς τόνους του *kyemyŏn cho*,<sup>84</sup> αυτό που ίσως θα έπρεπε να κρατήσει κανείς είναι η θεωρία της Kim Hae-suk (Kim 2009, 29), ακαδημαϊκός και *myŏngin* (master musician) του *kayagŭm*, σύμφωνα με την οποία η χρήση μετατροπιών είναι εξαιρετικά σημαντική στο *sanjo* καθώς οδηγούν στην «...αύξηση της μουσικής έντασης και δημιουργείται ένα πιο περίπλοκο και με μεγαλύτερο καλλιτεχνικό ενδιαφέρον *sanjo*...», ενώ επίσης αναφέρει ότι,

...σε μία συγκεκριμένη δομή τόνων, προκύπτουν με φυσικό τρόπο μετατροπίες όταν ο ερμηνευτής αλλάζει το σημείο έμφασης της μελωδίας μέσω της αλλαγής του *pon ch'ŏng* ενός τρόπου...μέσα σε ένα τμήμα *cho*, υπάρχουν αρκετά συχνά μετατροπίες. Ο κεντρικός τόνος (*pon ch'ŏng*) μπορεί να αλλάξει χωρίς να προκαλέσει ιδιαίτερες αλλαγές στο κούρδισμα ενώ η σχέση μεταξύ των διαστημάτων των νοτών παραμένει η ίδια...(ibid.).

<sup>84</sup> Βλ. Ο Hwang Byung-ki (1985, 41) και Donna Lee Kwon (2012, 69).

Ο *kyemyoŋ cho* αποδίδεται συνήθως ως *sōrūmjo* (στενάχωρος τρόπος), με θηλυκό χαρακτήρα που εκφράζει τα συναισθήματα της θλίψης, της μελαγχολίας και του καημού. Ο συνδυασμός του έντονου βιμπράτο του *ttōnūn ch'ōng* με το «σπάσιμο» του *kkōngnūn ch'ōng*, και ιδιαίτερα η αποτζιατούρα που παρατηρείται στον τελευταίο, πιστεύεται ότι ευθύνονται για τον χαρακτήρα του *kyemyoŋ cho*. Μάλιστα, οι ερμηνευτές συχνά κρατάνε λίγο παραπάνω τη διάρκεια αυτής της αποτζιατούρας (του «γλιστρήματος» προς τα κάτω) με σκοπό να μιμηθούν τον ήχο του κλάματος και να δώσουν έμφαση στον στενάχωρο χαρακτήρα (Willoughby 2000, 27; Heo Jong-In 2002, 62; Howard et al. 2008, 57; e-Gugak Academy 2021β). Στο *p'ansori* ο *kyemyoŋ cho* χρησιμοποιείται σε σκηνές θλίψης ή για να εκφράσει τα συναισθήματα των γυναικών. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η σκηνή από την *Ιστορία της Ch'unhyang* (Tale of Chunhyang) όπου η ηρωίδα (Chunhyang) πρέπει να αποχωριστεί τον αγαπημένο της, αλλά και η σκηνή από την *Ιστορία της Simchōng* (Tale of Sim Ch'ōng) όπου η πρωταγωνίστρια (Sim Ch'ōng) επιλέγει να αυτοθυσιαστεί ρίχνοντας τον εαυτό της στη θάλασσα (National Gugak Center 2004).<sup>85</sup>

### 3.3.2 Ο Τρόπος *U Cho*

Ο *u cho* προέρχεται από τα *kagok* και *sijo* (είδη φωνητικής μουσικής και ποίησης της κλασικής αριστοκρατικής μουσικής της Κορέας, *chōngak*) τα οποία προσαρμόστηκαν στο *p'ansori*. Οι νότες που φαίνεται να αποτελούν την πεντατονική του κλίμακα είναι οι σολ, λα, ντο, ρε και μι (Howard et al 2008, 58; Kim 2008, 46). Σε σύγκριση με τον *kyemyoŋ cho*, το βιμπράτο και το γκλισάντο που χρησιμοποιείται εδώ είναι πιο ήρεμο και ελεγχόμενο ενώ τα στολίδια του είναι και αυτά πιο περιορισμένα. Επίσης, παρατηρούνται μεγάλα «άλματα» μεταξύ των νοτών σε διαστήματα πέμπτης ή έκτης στα οποία μπορεί να προστίθενται και μελίσματα, ενώ το τονικό ύψος στο τέλος των φράσεων είτε παραμένει σταθερό ή ελαφρώς ανεβαίνει<sup>86</sup> (Howard et al 2008; Kim 2008).

Ως τρόπος, ο *u cho* φέρει έναν αρρενωπό χαρακτήρα που διακατέχεται από την αίσθηση της επισημότητας και της μεγαλοπρέπειας, χαρακτηριστικά που αποδίδονται στη σύνδεση του με την αριστοκρατική μουσική. Σκηνές στις οποίες γίνεται χρήση του τρόπου *u cho* είναι αυτές που χαρακτηρίζονται από ηρεμία και γαλήνη, όπως η θέα μεγαλοπρεπών

<sup>85</sup> Η πιο γνωστή σκηνή του *p'ansori* σε αυτό τον τρόπο είναι αυτή όπου η Chunhyang πενθεί για τον εαυτό της ενώ βρίσκεται στη φυλακή, βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=JKDJ0KXqxx0&list=PL6df5rb1VB-4E1O7AwYvCtzp8R333ApRt&index=11>.

<sup>86</sup> Σε σχέση με αυτό στο *kyemyoŋ cho* που «πέφτει» μέσω της χρήσης γκλισάντο ή pitch bend για παράδειγμα.

βουνών ή άλλες περιγραφές που αναφέρονται στη φύση, αλλά και σκηνές εμφάνισης ηρωικών και επιβλητικών χαρακτήρων ή ανθρώπων με εξουσία. Κάποιες από τις πιο διάσημες σκηνές του *p'ansori* που ερμηνεύονται σε *u cho* είναι το τραγούδι *Bōmpijungryu* από την *Ιστορία της Sim Ch'ōng*, στο οποίο η ηρωίδα περιγράφει τη θέα που βλέπει από ένα πλοίο κατά το ταξίδι της στη θάλασσα Indang,<sup>87</sup> καθώς και ένα επεισόδιο από την *Ιστορία του Sugung* (Tale of Sugung) κατά τη διάρκεια του οποίου μια χελώνα συμμετέχει στη συνέλευση των συμβούλων με τον αυτοκράτορα της ιστορίας (Um 2002, 907; National Gugak Center 2004, 35).

### 3.3.3 Ο Τρόπος *P'yōng Cho*

Όπως και ο τρόπος *u cho* έτσι και ο *p'yōng cho* προέρχεται από τα κλασικά είδη της κορεάτικης μουσικής.<sup>88</sup> Η δομή των δύο τρόπων είναι παρόμοια. Μάλιστα, θεωρείται ότι ο *p'yōng cho* είναι ίδιος με τον *u cho* με μόνη διαφορά τη βασική τους νότα (*pon ch'ōng*).<sup>89</sup> Σε αντίθεση όμως με τον *u cho*, η χρήση γκλισάντο και βιμπράτο είναι συχνή, ενώ η έκταση των μελωδιών και δυναμικών του είναι πιο περιορισμένη. Οι νότες που χρησιμοποιούνται είναι οι ίδιες με αυτές του *u cho*: σολ, λα, ντο, ρε και μι (Lee 1978, 43; Um 2002, 903; Heo Jong-In 2002, 61) Ο Howard (2007, 134) αναφέρει ότι ο *p'yōng cho* χρησιμοποιεί τα πεντατονικά «υλικά» σολ, λα, ντο, ρε και φα όπου όμως το φα μπορεί να πέσει ή να κουρδιστεί πιο κοντά στο μι.

Παρόλο που η δομή της κλίμακας του *p'yōng cho* είναι ίδια με αυτή του *u cho*, η συναισθηματική του ατμόσφαιρα είναι πιο ελαφριά και ζωηρή και χαρακτηρίζεται από μία αίσθηση γαλήνης και ηρεμίας. Αν ο *kyemyōn cho* αντιστοιχούσε σε μία ελάσσονα κλίμακα, τότε ο *p'yōng cho* θα ήταν η μείζονα. Ο χαρακτήρας του συγκεκριμένου τρόπου υποδηλώνει κάτι το καθημερινό και συνηθισμένο (Howard 2008, 56). Αυτό αντιπροσωπεύεται και στις σκηνές όπου χρησιμοποιείται ο *p'yōng cho* οι οποίες δεν είναι τόσο μεγαλοπρεπείς ή ηρωικές σε σχέση με τον *u cho*. Σκηνές όπως αυτή από την *Ιστορία της Ch'unhyang* όπου ο

---

<sup>87</sup> Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=MxMThr-P5G0&list=PL6df5rb1VB-4E1O7AwYvCtzp8R333ApRt&index=12>.

<sup>88</sup> Με τον όρο «κλασικά» εδώ εννοούνται τα είδη φωνητικής μουσικής που είναι μέρος της ευρύτερης κατηγορίας της παραδοσιακής κλασικής/λόγιας μουσικής *chōngak*.

<sup>89</sup> Η λέξη «*u*» σημαίνει «επάνω» και *u cho* (*ujo*) μπορεί να αναφέρεται τόσο στην έννοια της κλίμακας/τρόπου όσο και στην έννοια της ψηλότερης περιοχής και άρα, στη μεταφορά του τονικού κέντρου μίας άλλης κλίμακας. Σύμφωνα με τον Lee (1978, 43) το τονικό κέντρο του *u cho* είναι μία τέταρτη καθαρή πάνω από αυτού του *p'yōng cho* ενώ ο J. Hwang (2002, 849-850) αναφέρει ότι στο *kayagum sanjo* το τονικό κέντρο του *u cho* είναι μία δεύτερη μεγάλη πάνω από αυτά των *p'yōng cho* και *kyemyōn cho*.

πρωταγωνιστής διαβάζει ένα βιβλίο, και αυτή από την *Ιστορία του Sugung* στην οποία ένας λαγός αναδύεται από το υποθαλάσσιο βασίλειο, περιγράφουν αυτά τα γεγονότα με τη χρήση του *p'yŏng cho* (Um 2002, 901; National Gugak Center 2004, 35; Kim 2008, 46).<sup>90</sup>

### 3.4 Αισθητικά Χαρακτηριστικά

«...Η υψηλότερη μορφή της κορεάτικης μουσικής αισθητικής» (Willoughby 2009, 103). Αυτά είναι τα λόγια που χρησιμοποίησε ο Hwang Byung-ki για να χαρακτηρίσει το *sanjo*. Η αισθητική του *sanjo* βασίζεται τόσο στην ιστορία του ως είδος όσο και σε θέματα που αφορούν τη μουσική και την ερμηνεία του (Willoughby 2009). Εκτός από το ρυθμό και τους μελωδικούς τρόπους, οι μελετητές και επιτελεστές του *sanjo* διακρίνουν κάποια ακόμα στοιχεία που χαρίζουν, μέχρι και σήμερα, σε αυτό την τελική του μορφή και αισθητική.

#### 3.4.1 Ένταση και Χαλάρωση

Ένα από τα βασικότερα αισθητικά χαρακτηριστικά του *sanjo* είναι το αίσθημα της «έντασης και χαλάρωσης» (tension and release).<sup>91</sup> Μάλιστα, κατά την περιγραφή του ρυθμού της δημοτικής κορεάτικης μουσικής συχνά χρησιμοποιούνται οι εκφράσεις: «να γίνει πιο «σφιχτό» (ή να δημιουργηθούν κόμποι) και «να χαλαρώσει/ξεσφίξει»<sup>92</sup> (Kim 2008, 33). Είναι κοινώς αποδεκτό μεταξύ των μελετητών και μουσικών ότι «...το κάλλος του *sanjo* οφείλεται σε αυτή την ένταση και χαλάρωση...» (Kim 2009, 16). Τα μέσα που χρησιμοποιούν οι μουσικοί με σκοπό να αποδώσουν αυτή την αίσθηση ποικίλουν. Αρχικά, η αίσθηση αυτή δίνεται μέσω του ρυθμού και ακολουθώντας τους κανόνες του *hanbae*<sup>93</sup> η συνολική διάθεση εντείνεται όλο και περισσότερο μέσω των *changdan* του *sanjo*. Από την αργή και πιο ήρεμη αρχή οδηγούμαστε σταδιακά σε όλο και πιο γρήγορα και πυκνά *changdan*, ώσπου τελικά να φτάσουμε στο τέλος, που είναι και η «λύση» όλης της έντασης

<sup>90</sup> Για μια άλλη σκηνή σε αυτό τον τρόπο βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=ouL7eFaD3Zc&list=PL6df5rb1VB-4E1O7AwYvCtZp8R333ApRt&index=13>.

<sup>91</sup> Οι έννοιες της έντασης και της χαλάρωσης θα μπορούσαν να κατανοηθούν επίσης και ως «τάση και ελαστικότητα» (tautness and flexibility) και για αυτό το λόγο θα χρησιμοποιούνται χωρίς κάποια διάκριση.

<sup>92</sup> Στο αγγλικό κείμενο: «to tighten (or to make knots)» και «to loosen».

<sup>93</sup> Κυριολεκτικά, *hanbae* είναι «η απόσταση από την οποία ρίχνεται ένα βέλος» αλλά χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει την ταχύτητα της μουσικής (e-Gugak Academy 2020).

που έχει συσσωρευθεί κατά τη διάρκεια της ερμηνείας (e-Gugak Academy 2020). Ένταση και χαλάρωση υπάρχει ακόμα και μέσα στα ίδια τα *changdan*, όπως φαίνεται στην περίπτωση του *chinyangjo* και των χαρακτηριστικών των διαφορετικών του *kak* (Howard et al 2008, 62).<sup>94</sup>

Η Altino (προσωπική συνέντευξη, Μάιος, 2025) περιγράφοντας αυτή την αίσθηση της «τάσης και ελαστικότητας» αναφέρει ότι είναι «...σαν να χορεύεις πάνω σε ένα τεντωμένο σχοινί...». Σύμφωνα με την ίδια (ibid.), «...η ελαστικότητα είναι πολύ πιο ευρεία σε σχέση με αυτό που θα παίζαμε στη δυτική μουσική... μπορεί να φανεί με αλλαγές στο τονικό ύψος μία νότας... με το πόσο απαλά ή δυνατά θα ακουστεί η μουσική σε ένα σύντομο χρονικό διάστημα...». Η φιλοσοφία αυτή που είναι ξεχωριστή στην κορεάτικη μουσική διαφέρει αρκετά από παρόμοιες έννοιες στην κλασική δυτική μουσική όπου: «...η νοτροπία της ελαστικότητας συνδέεται κυρίως με το ρουμπάτο, στην κορεάτικη μουσική όμως δεν υπάρχει ρουμπάτο, δεν μπορείς να “κλέψεις” χρόνο, για αυτό, ο τρόπος με τον οποίο δίνεις ελαστικότητα είναι όχι με το χρόνο αλλά με τη μορφή/σχήμα, το τονικό ύψος, τις αλλαγές στους τονισμούς...» (ibid.).

Η κατάλληλη διαχείριση των τρόπων που προσδίδουν αυτή την αίσθηση οδηγεί στη δημιουργία μίας ερμηνείας που χαρακτηρίζεται από τα στάδια της «εισαγωγής, ανάπτυξης, κορύφωσης και απελευθέρωσης», καθώς περνάει από συνεχείς αλλαγές και διακυμάνσεις χρησιμοποιώντας την «ένταση και χαλάρωση», εκφράζοντας έτσι τελικά την «ομορφιά» του *sanjo* (e-Gugak Academy 2020).<sup>95</sup>

### 3.4.2 *Shigimsae* και Στολίδια

Στην κορεάτικη μουσική, οι βασικές μελωδικές γραμμές πολύ συχνά εμπλουτίζονται μέσω της χρήσης στολιδιών, τα λεγόμενα *shigimsae*,<sup>96</sup> τα οποία διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο για τη μουσική έκφραση και ερμηνεία (Heo Jong-In 2002). Μάλιστα, είναι τόσο σημαντικά για την ερμηνευτική διαδικασία που όλα τα βασικά μελωδικά μουσικά όργανα της Κορέας κατασκευάζονται έτσι ώστε να μπορούν να παράγουν ελεύθερα *shigimsae* (B. Hwang

---

<sup>94</sup> Βλ. σελ. 27.

<sup>95</sup> Βλ. [https://www.youtube.com/watch?v=5HHBToMupoY&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4\\_kcPffs&index=30](https://www.youtube.com/watch?v=5HHBToMupoY&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4_kcPffs&index=30). Οι ρυθμικοί κύκλοι που ακούγονται είναι το *chungjungmori* και το *chajinmori*. Προσπάθησε να νιώσεις την αίσθηση της έντασης και χαλάρωσης μέσα από την κορύφωση στον τονισμένο 9<sup>ο</sup> χτύπο και την αποδιέγερση αμέσως μετά.

<sup>96</sup> Ο όρος υποδηλώνει κάτι που «ζυμώνει» (ferments) έναν ήχο με σκοπό να τον κάνει πιο «γευστικό» (Hwang 2002, 815).

2002α, 815). Ο Lee Byong Won (1997) εξηγεί ότι υπάρχουν δύο τύποι μουσικών στολιδιών. Ο πρώτος αφορά στολίδια που είναι εύκολο να τα διακρίνουμε,<sup>97</sup> λειτουργούν «βοηθητικά» σε σχέση με την κυρίως μελωδία και τα οποία η μουσικός θα πρέπει να ερμηνεύσει ακριβώς με τον τρόπο που είναι γραμμένα. Αυτός ο τύπος στολιδιών συνηθίζεται να χρησιμοποιείται στην κλασική δυτική μουσική, κάτι που σημαίνει ότι και οι ερμηνευτές της είναι πιο εξοικειωμένοι με αυτά. Η κορεάτικη μουσική όμως χρησιμοποιεί έναν άλλο τύπο στολιδιών, αυτών που μοιάζουν να «θολώνουν» τα όρια μεταξύ των βοηθητικών και βασικών νοτών μίας μελωδίας. Για κάποιον που δεν είναι γνώστης αυτής της μουσικής η διάκριση μεταξύ των βασικών νοτών νότες και αυτών που προστίθενται για να διευρύνουν τη μουσική ερμηνεία και ένταση καθίσταται εξαιρετικά δύσκολη (ibid.).

Τα *shigimsae*, στην κορεάτικη παραδοσιακή μουσική, είναι ερμηνευτικές τεχνικές στη μορφή δραματικών στολιδιών που χρησιμοποιούνται πριν ή μετά την κυρίως νότα με σκοπό να παραλλάξουν το χρώμα, τον τόνο και τον τρόπο με τον οποίο σχηματίζονται οι μελωδίες ενώ επίσης μπορεί να επηρεάζουν και το ρυθμό (Kim 2019; Kim 2022). Μέσω των *shigimsae* η μουσική του *sanjo* μοιάζει περισσότερο με το *p'ansori* καθώς τα διάφορα αυτά στολίδια μιμούνται τον εκφραστικό τρόπο ομιλίας αλλά και το κλάμα των τραγουδιστών (Altino 2021β, 2023). Αναλόγως με το κάθε μουσικό όργανο και τις τεχνικές που είναι διαθέσιμες σε αυτό, τα *shigimsae* μπορεί να διαφέρουν στο είδος αλλά και στον τρόπο με τον οποίο εκφράζονται και παίζονται.<sup>98</sup> Τα *shigimsae* όμως, δεν είναι μόνο μικρότερες νότες που ακούγονται σε συνδυασμό με τη βασική μελωδική γραμμή. Αφορούν τεχνικές που σχετίζονται με το βιμπράτο –πόσο έντονο θα είναι και πόσες φορές θα ακουστεί σε μία νότα– και με την αλλοίωση του τονικού ύψους. Επιπλέον, δεν είναι σταθερά αλλά αλλάζουν, αναλόγως με τις αποφάσεις που παίρνει ο κάθε μουσικός την στιγμή της ερμηνείας, παρουσιάζοντας έτσι τις μουσικές του προθέσεις και την καλλιτεχνική του προσωπικότητα (Lee 1997; Choi Nayoon 2021).

### 3.4.3 Μουσική Χροιά και Φιλοσοφία του *Han*

Στην παραδοσιακή κορεάτικη μουσική προτιμάται η χροιά του ήχου να είναι βραχνή και τραχιά. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό μέσω των τραγουδιστών του *p'ansori*. Παρόμοια χαρακτηριστικά παρουσιάζονται και στον ήχο του *sanjo* μέσω των διαφόρων τεχνικών των

---

<sup>97</sup> Συνήθως η διάκριση αυτή γίνεται είτε μέσω της χρήσης διαφόρων ειδικών σημαδιών ή γράφοντας τα στολίδια χρησιμοποιώντας μικρότερη γραμματοσειρά από αυτή της βασικής μελωδίας.

<sup>98</sup> Για ανάλυση κάποιων από τα *shigimsae* του *taegŭm* βλ. Κεφάλαιο 5. Για πίνακες με τα σύμβολα και επεξήγηση τους βλ. Kim (2019, 162-164) και Kim (2022, 32-33).

μουσικών οργάνων που έχουν διαμορφωθεί με τρόπο που διευκολύνει την παραγωγή «σκληρότερων» ήχων<sup>99</sup> (Lee 1997).

Αυτή η ηχητική ποιότητα συνδέεται με την φιλοσοφία του *han*, μια έννοια που θεωρείται πως είναι μοναδική στην Κορέα και περικλείει μέσα της πολλές ερμηνείες όπως καημός, βάσανο, λαχτάρα, ενώ χρησιμοποιείται για να αποδώσει το πάθος και το ήθος του λαού της (Willoughby 2000; Paek 2007; Kwon 2012; Kim 2022). Το *han* θεωρείται πως είναι «...ένα αναπόσπαστο στοιχείο που αποτελεί τη βάση όλης της κορεάτικης δημοτικής μουσικής...» (B. Hwang 2002α, 815). Η μουσική του *p'ansori* και του *sanjo* στοχεύει στην απόδοση της πραγματικότητας των καθημερινών ανθρώπων της Κορέας και άρα και στα συναισθήματα, θετικά και αρνητικά, που αυτοί βιώνουν. Πολλές φορές, όσον αφορά το *p'ansori*,

...τα βάσανα και ο θρήνος των χαρακτήρων του δεν υπηρετούν τόσο την πλοκή όσο την ανάγκη του κοινού για κάθαρση...η διαδικασία της ταλαιπωρίας φαίνεται να είναι σημαντικότερη για το κοινό από ότι ένα ευχάριστο τέλος...το *p'ansori*...λειτουργεί για το κοινό του ως ένα μέσο αντοχής του πόνου (Pihl 1994, 5-6 στο Willoughby 2000, 20)

Αυτή η ιδιότητα του *p'ansori* θεωρώ ότι διακρίνεται και στο *sanjo*, αφενός μέσω του ίδιου του ηχοχρώματος των μουσικών οργάνων που παρουσιάζουν πιο «σκληρές» ηχητικές ιδιότητες σε σχέση με παρόμοια μουσικά όργανα της κλασικής δυτικής μουσικής και αφετέρου, μέσω των διαφόρων τεχνικών που χρησιμοποιούνται από τους ερμηνευτές με σκοπό να αποδώσουν την αίσθηση του κλάματος και τις φωνητικές διακυμάνσεις των τραγουδιστών του *p'ansori*. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αίσθηση και ο ήχος του *han* υπάρχει στο *sanjo* γιατί «...η ερμηνεία του *sanjo* είναι ζήτημα μιας ζωής και αφορά τον ειλικρινή αντικατοπτρισμό των σωματικών, ψυχικών και συναισθηματικών καταστάσεων των ερμηνευτών του στα διάφορα στάδια της ζωής τους...» (Altino 2023).

#### 3.4.4 Αυτοσχεδιασμός

...Το πιο σημαντικό στιλιστικό χαρακτηριστικό της κορεάτικης μουσικής είναι η ευελιξία της η οποία επιτρέπει την προσωπική απόκλιση, παραλλαγή και αυτοσχεδιασμό στην ερμηνευτική διαδικασία. Πρέπει να σημειωθεί ότι η Κορέα

---

<sup>99</sup> Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Lee 1997, 53-57.

διαφέρει από άλλες βορειοανατολικές χώρες της Ασίας όσον αφορά το εύρος των αυτοσχεδιαστικών της μουσικών ειδών. Το εύρος αυτών των μουσικών μεταβλητών εξαρτάται από την καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του ερμηνευτή και τις αισθητικές του προτιμήσεις...( Lee 1997, 33).

Στο Κεφάλαιο 2 έγινε μία μικρή αναφορά στο στοιχείο του αυτοσχεδιασμού που είναι όχι μόνο βασικός αλλά επίσης πανταχού παρών στην παραδοσιακή μουσική της Κορέας και ιδιαίτερα της δημοτικής.<sup>100</sup> Ειδικότερα, τα *shinawi*, *p'ansori* και *sanjo* θεωρούνται τα αντιπροσωπευτικά είδη της *chŏkhŭngŭmak* (αυτοσχεδιαστική μουσική). Από τα παραπάνω, αυτό που ακόμα διατηρεί σε πολύ μεγάλο βαθμό το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού στην ερμηνευτική διαδικασία του είναι το *shinawi* ( Lee 1997, 35).

Το *sanjo* που ερμηνεύεται και παρουσιάζεται σήμερα βασίζεται σε μία «καθορισμένη φόρμα» (fixed form) που, αν και όχι απολύτως αυστηρή –σε σύγκριση με την πρακτική που ακολουθείται στην κλασική δυτική μουσική– παρουσιάζει πολύ μικρότερο βαθμό και ελευθερία αυτοσχεδιασμού σε σχέση με την πρόιμη μορφή του. Πλέον, τα αυτοσχεδιαστικά στοιχεία που προσθέτει ο σολίστ περιορίζονται σε κάποια στολίδια, μικρές διακυμάνσεις στις νότες ή στην προσθήκη ενός πολύ μικρού αριθμού μέτρων. Το φαινόμενο αυτό φαίνεται να είναι αποτέλεσμα ενός συνδυασμού παραγόντων όπως: η μοντέρνα ακουστική και ερμηνευτική εμπειρία που πολλές φορές ευνοεί τις μουσικές εκτελέσεις μικρότερων έργων ή μερών έργων (π.χ. παρουσίαση στο ραδιόφωνο ή στην τηλεόραση). Για αυτό το λόγο, πολλοί μουσικοί επιλέγουν συχνά να παρουσιάσουν σύντομες μορφές ενός *sanjo*, διάρκειας 10 με 20 λεπτών συνήθως, έναντι της πλήρους μορφής του. Επιπλέον, η εισαγωγή της παραδοσιακής μουσικής στην τριτοβάθμια εκπαίδευση άλλαξε σημαντικά τη διαδικασία εκμάθησης του *sanjo* και οδήγησε στην όλο και πιο διαδεδομένη χρήση παρτιτούρων και γραπτών βοηθημάτων/εγχειριδίων, συμβάλλοντας στη μείωση του αυτοσχεδιαστικού στοιχείου (Lee 1997).

Ο ορισμός μουσικών, μεταξύ καλλιτεχνών άλλων ιδιοτήτων, ως κατόχων (*royuja*) Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς έπαιξε επίσης ρόλο στην οριστικοποίηση της φόρμας του *sanjo*. Οι μουσικοί που φέρουν αυτό τον τίτλο αποτελούν μέρος της προσπάθειας της κυβέρνησης της Ν. Κορέας να προστατέψει και να διατηρήσει τις παραδοσιακές της τέχνες. Ωστόσο, αυτή η πρακτική παρουσιάζει και ένα μειονέκτημα. Ο ρόλος των *royuja* είναι να διατηρήσουν και να μεταδώσουν στις επόμενες γενιές την «αυθεντική» μορφή της μουσικής. Αυτό σημαίνει ότι ο αυτοσχεδιασμός, μια διαδικασία που δεν επαναλαμβάνεται

---

<sup>100</sup> Βλ. Κεφάλαιο 1, σελ. 7-8.

ποτέ με την ίδια μορφή, δεν είναι κατάλληλος για την πρακτική της διατήρησης και ως απόρροια αυτού, η χρήση του συχνά αποθαρρύνεται<sup>101</sup> (Lee 1997; B. Lee 2009).

Τέλος, η Soh-Hyun Park Altino, κατά τη διάρκεια της συνέντευξής μας και σε μια ερώτηση που της είχα κάνει σχετικά με την οριστικοποίηση της φόρμας του *sanjo* και της πιθανής του εξέλιξης, ανέφερε ότι:

...το αίσθημα που έμαθα εγώ όσον αφορά το κορεάτικο *sanjo* είναι πως για να μάθεις το πλήρες *sanjo*, θεωρούν ότι θα χρειαστεί μια ζωή, και άρα για να φτάσεις ο ίδιος στο σημείο όπου θα μπορείς να εκτιμήσεις πλήρως τι συμβαίνει (στη μουσική του *sanjo*) και μετά να προσπαθήσεις να το παραλλάξεις, θα πρέπει να είσαι αρκετά μεγάλος σε ηλικία... (προσωπική συνέντευξη, Μάιος, 2025).

Η ίδια συνέχισε δίνοντάς μου κάποια παραδείγματα του δασκάλου της (Kim Il-gu) και του πώς αυτός άλλαζε στοιχεία στο δικό του *sanjo*, χωρίς ωστόσο να επεμβαίνει σε θέματα ρυθμού ή μελωδιών, αλλά αλλάζοντας κυρίως στοιχεία που θα μπορούσαν εύκολα να μη γίνουν αντιληπτά από κάποιον που δεν είναι εξοικειωμένος με αυτό το είδος:

...παρατηρούσα από τη μια ηχογράφιση στην άλλη 10 χρόνια αργότερα ότι αντί να ενώνει τη μία νότα με την επόμενη θα σήκωνε το τόξο και έτσι οι δύο νότες δεν ήταν ενωμένες...αυτή είναι μία τεράστια διαφορά για κάποιον που ξέρει όλες τις λεπτομέρειες αλλά δεν άλλαξε το ρυθμό, τις νότες, άλλαξαν οι τονισμοί, αλλά νομίζω πως αυτό είναι το πόσο αργά αλλάζει το *sanjo*...(ibid.).

Η κορεάτικη παραδοσιακή μουσική, και άρα και το *sanjo* «...ήταν μία τέχνη διαδικασίας όπου η προσωπική ερμηνεία του καλλιτέχνη καθόριζε το αποτέλεσμα...» (Lee 1997, 64). Παρόλο που ο αυτοσχεδιασμός στην τωρινή μορφή του *sanjo* δεν μοιάζει με αυτόν που συνηθιζόταν να υπάρχει, θα ήταν λάθος να θεωρήσουμε ότι απουσιάζει πλήρως ή πως έχει οριστικά εξαλειφθεί. Μικρές αυτοσχεδιαστικές πρωτοβουλίες στη μορφή διαφόρων στολιδιών και *shigimsae* εισάγονται στην «καθορισμένη» μορφή του *sanjo* από έμπειρους μουσικούς, διατηρώντας έτσι κάποια από τα παλαιότερα αυτοσχεδιαστικά

---

<sup>101</sup> Ο Lee (1997, 44) δίνει ως παράδειγμα τον Sim Sanggōn του οποίου το *kayagŭm sanjo* ήταν πλήρως αυτοσχεδιαστικό κάθε φορά που το ερμήνευε, καθιστώντας το εξαιρετικά απρόβλεπτο. Ως αποτέλεσμα, δεν υπήρχαν μουσικοί που ήταν πρόθυμοι να γίνουν μαθητές του και να ειδικευθούν στο *sanjo* του, οδηγώντας τελικά στην εξαφάνιση του συγκεκριμένου στυλ μετά το θάνατο του.

χαρακτηριστικά του. Επίσης, αν και οι ερμηνευτικές ελευθερίες που «επιτρέπεται» να πάρει ο σολίστ ενός *sanjo* είναι περιορισμένες, ο *kosu* (μουσικός που παίζει το *changgo*) παραλλάσει και επεμβαίνει συνεχώς στα ρυθμικά μοτίβα ενός *changdan*, αναλόγως με τα δεδομένα της κάθε στιγμής στην εκάστοτε ερμηνεία.<sup>102</sup>

### 3.4.5 Άλλα Χαρακτηριστικά

Η φιλοσοφία του *yin and yang* έχει σημαντικό ρόλο στην κορεάτικη παραδοσιακή μουσική και εμφανίζεται μέσα σε αυτή με διάφορους τρόπους. Ένας από αυτούς είναι τα *changdan*. Όταν ο *kosu* χτυπά την αριστερή πλευρά του *changgo* παράγει έναν ήχο που συνδέεται με το *yin* ενώ όταν χτυπά τη δεξιά πλευρά ο ήχος που παράγεται αντιστοιχεί στο *yang* και τελικά «...όλα τα *changdan* είναι δημιουργημένα από εναλλασσόμενους ήχους του *yin and yang*...» (B. Hwang 2002α, 816). Στον ρυθμικό κύκλο του *chinyangjo* το *yin and yang* μπορεί να παρατηρηθεί μέσω των τεσσάρων κύκλων από τους οποίους αποτελείται το συγκεκριμένο *changdan* (Howard et al 2008, 62-63).<sup>103</sup> Η εναλλαγή του ρυθμού από αργό (*yin*) σε γρήγορο (*yang*) είναι ακόμα ένας τρόπος εμφάνισης αυτής της φιλοσοφίας. Επιπλέον, το *yin and yang* μπορεί επίσης να γίνει αντιληπτό και μέσω της έντασης, όπου *yin* είναι η πιο ήρεμη και απαλή ένταση ενώ *yang* η δυνατή, των τονικών υψών, με το *yin* να αντιπροσωπεύει τις ψηλές περιοχές και το *yang* τις χαμηλές, αλλά και μέσω της τάσης (*yang*) και ελαστικότητας (*yin*). Τέλος, το *yin and yang* μπορεί να εμφανιστεί και μέσω της χρήσης ερμηνευτικών τεχνικών όπως το *nonghyōn/nongŭm*<sup>104</sup> (Choi Soo-Yon 2006, 34).

Θεμελιώδης για την παραδοσιακή μουσική της Κορέας είναι και η φιλοσοφία του *hin*, η ζωτικότητα του σύμπαντος. Στην κορεάτικη παραδοσιακή μουσική ο ήχος που προτιμάται να ακούγεται δεν χαρακτηρίζεται από «διαύγεια» ή «τρυφερότητα» αλλά αντιθέτως είναι ζοηρός και ισχυρός, ενώ παράλληλα πρέπει να παρουσιάζει και δυναμικές διακυμάνσεις μέσω αλλαγών στο τονικό ύψος, το μουσικό χρώμα και την ένταση. Ο τρόπος που επιτυγχάνεται αυτό είναι με τη χρήση των *shigimsae* που προαναφέρθηκαν (B. Hwang 2002α, 815). Επίσης, το *hin* μπορεί να φανεί και μέσω της έντασης και χαλάρωσης, όπου «...το σφίξιμο/ένταση σημαίνει τη συγκέντρωση του *hin*...» (B. Hwang 2002α, 816.). Μία

<sup>102</sup> Για ένα παράδειγμα αυτοσχεδιασμού βλ. την εξής ερμηνεία του *shinawi*, [https://www.youtube.com/watch?v=ziLSMGzXS\\_w&list=RDziLSMGzXS\\_w&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=ziLSMGzXS_w&list=RDziLSMGzXS_w&start_radio=1). Όσον αφορά το *sanjo*, η αναγνώριση των σημείων που αυτοσχεδιάζει ο/η σολίστ είναι δύσκολο να γίνει. Όμως, προσπάθησε να ακούσεις τους αυτοσχεδιασμούς του *kosu* στα βίντεο που έχουν δοθεί για το *sanjo* μέσα στο κεφάλαιο.

<sup>103</sup> Βλ. Howard et al (2008, 62-63).

<sup>104</sup> Για ανάλυση και επεξήγηση της συγκεκριμένης τεχνικής βλ. σελ. 76.

μέθοδος που χρησιμοποιείται για την απόδοση του *hin* και την αίσθηση του σφιξίματος και της χαλάρωσης είναι η αύξηση της ρυθμικής πυκνότητας που παρατηρείται στη μουσική και η μετέπειτα μείωση αυτής αφού έχει επέλθει η κορύφωση. Ο μεγαλύτερος βαθμός αυτού του είδους «δυναμικής μελωδικής οργάνωσης» παρουσιάζεται στο *sanjo* και για αυτό το λόγο «...θεωρείται συνήθως ως το μεγαλύτερο συνθετικό επίτευγμα της δημοτικής οργανικής μουσικής» (ibid.).

...Παραδοσιακά, οι Κορεάτες έχουν φυλάξει στο νου τους δύο είδη μουσικής συνείδησης ταυτόχρονα. Το ένα είναι η ιδέα της ομορφιάς στη μουσική ως ετερόνομη–δηλαδή, προβλέπεται από τη μουσική ή έκφραση ιδεών, ηθικών κανόνων και συναισθημάτων. Το άλλο είδος είναι η ιδέα της ομορφιάς στη μουσική ως αυτόνομη–αυτή είναι η ιδέα ότι η μουσική είναι όμορφη από μόνη της, και βασίζεται στη φιλοσοφία του *hin*... (B. Hwang 2002α, 816).

Τέλος, ένα άλλο αισθητικό χαρακτηριστικό είναι αυτός της φιλοσοφίας του *yōbaek* (κενός/λευκός χώρος). Το *yōbaek* είναι βασικό αισθητικό γνώρισμα της τέχνης χωρών όπως η Κορέα και η Κίνα και αφορά τον κενό λευκό χώρο που υπάρχει στα έργα τέχνης. Ο κενός αυτός χώρος είναι το *yin* ενώ οι ζωγραφισμένες μορφές το *yang*. Στο *sanjo*, το *yōbaek* εμφανίζεται μέσω των *changdan* και κυρίως των παραλλαγών αυτών που παίζει ο *kosu* παραλείποντας χτύπους μέσα στους ρυθμικούς κύκλους. Το *yōbaek* δηλαδή, είναι «...σαν ένας φανταστικός χώρος μέσα στα *changdan* που σου δίνει ελευθερία, δε χρειάζεται να “εμφανίζεσαι” σε κάθε χτύπο...» (προσωπική συνέντευξη με Altino, Μάιος, 2025). Η παύση αυτή που δημιουργείται στον ήχο είναι σημαντικό στοιχείο της κορεάτικης παραδοσιακής μουσικής. Μέσω της σιωπής που δημιουργείται ανάμεσα στις νότες, η μουσική αποκτά ένα αίσθημα μυστηρίου και ενθαρρύνεται η καλλιτεχνική φαντασία (Lee 1997, 62). Ο κενός αυτός χώρος δεν υπάρχει για να «γεμίσει» οπτικά ή ακουστικά αλλά αντιθέτως, λειτουργεί ως ένα μέσο σύνδεσης μεταξύ του παρατηρητή/ακροατή ο οποίος είναι ελεύθερος να «γεμίσει» αυτό το κενό με τη φαντασία του (Lee 2025).<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Βλ. βίντεο από ένταση-χαλάρωση. Αυτή τη φορά προσπάθησε να αισθανθείς τον κενό χώρο που υπάρχει ανάμεσα στους κύκλους του κάθε *changdan* όπως και στους χτύπους που παραλείπει ο ερμηνευτής του *changgo*.

## Κεφάλαιο 4

### Τρόποι Εκμάθησης και Μετάδοσης του *Sanjo*

#### 4.1 Παραδοσιακή Μέθοδος Εκμάθησης

Ο παραδοσιακός τρόπος εκμάθησης της μουσικής *sanjo*, αλλά και της μουσικής *kugak* (εθνική/παραδοσιακή μουσική της Κορέας) ενικότερα, βασίζεται στην προφορική εκμάθηση που γίνεται από ένα δάσκαλο προς το μαθητή του. Η μέθοδος αυτή ονομάζεται *gugŏnsimsu* και εφαρμόζεται μέσω της επανάληψης και μίμησης από τον μαθητή των όσων του έχει διδάξει ο δάσκαλός του. Η εκπαίδευση πάνω στο *sanjo* γίνεται είτε στα πλαίσια επίσημων δομών, όπως σχολεία, πανεπιστημιακά τμήματα και κέντρα αφιερωμένα στην παραδοσιακή μουσική, είτε απευθείας σε συνεννόηση με τον εκάστοτε δάσκαλο. Υπάρχουν διάφορες σχολές, *ryu*, του *sanjo*, οι οποίες βασίζονται στην παράδοση του μουσικού που δημιούργησε την κάθε σχολή και φέρουν την ονομασία του.<sup>106</sup> Οι μαθητές των πρώτων δημιουργών της κάθε σχολής έγιναν με τη σειρά τους δάσκαλοι που διδάσκουν στους μαθητευόμενους τους το *sanjo* του αρχικού *myŏngin* (master musician). Με αυτό τον τρόπο συνεχίζεται και η διδασκαλία του *sanjo* στον 21<sup>ο</sup> αι. Αρχικά, η κάθε μαθητευόμενη εκπαιδεύεται σε μία μόνο σχολή του *sanjo*. Αργότερα, μπορεί να μαθητεύσει και με άλλους δασκάλους. Οι περισσότεροι επαγγελματίες μουσικοί του *sanjo* συνήθως ερμηνεύουν δύο ή και παραπάνω σχολές κατά τη διάρκεια της καριέρας τους (Howard 2009; Kim Youjin 2016, 20; Kim 2022, 11).

Ο εθνομουσικολόγος Lee Byong Won (1997), παραθέτει τέσσερα βασικά στάδια ανάπτυξης (four developmental stages) από τα οποία περνούν παραδοσιακά οι μαθητές της κορεάτικης παραδοσιακής μουσικής ούτως ώστε να μετατραπούν σε επαγγελματίες μουσικούς. Το πρώτο στάδιο σχετίζεται με την παρατήρηση και «απορρόφηση» της ερμηνείας του κυρίως δασκάλου. Στο δεύτερο στάδιο, ο μαθητής μαθαίνει μέσω της προφορικής παράδοσης και συνεχούς επανάληψης των όσων του διδάσκει ο δάσκαλος του. Κατά το τρίτο στάδιο αρχίζει να εμφανίζεται και να αναπτύσσεται το προσωπικό στυλ της κάθε μαθήτριας, ενώ παράλληλα παρακολουθεί μαθήματα και από άλλους δασκάλους. Στο τέταρτο και τελικό στάδιο η μουσική ωριμότητα του μαθητή –η οποία καθορίζεται από την θεμελίωση του προσωπικού στυλ του και την απόκτηση μαεστρίας όσον αφορά τις

---

<sup>106</sup> Για παράδειγμα Yi Saenggang style/school *taegŭm sanjo school*.

ερμηνευτικές του ικανότητες– έχει πλέον καθιερωθεί (ibid.).

Παρόμοια στάδια αναγνωρίζει και ο Hwang Byung-ki (1936–2018) –ακαδημαϊκός, συνθέτης, *myōngin* του *kayagŭm* και εξαιρετικά σημαντική προσωπικότητα στον χώρο του *sanjo* και της κορεάτικης μουσικής– για τη διάδοση και εκμάθηση του *sanjo*.<sup>107</sup> Ο Hwang (2002β, 915) αναφέρει ότι ως πρώτο στάδιο, ο κάθε μαθητής θα πρέπει να είναι ήδη εξοικειωμένος και να έχει προ-υπάρχουσα γνώση για τις τεχνικές του οργάνου που έχει επιλέξει να μάθει.<sup>108</sup> Η καλλιέργεια ερμηνευτικών ικανοτήτων αλλά και η εκμάθηση της αριστοκρατικής σουίτας *Yōngsanhoesang*<sup>109</sup> με τη χρήση παραδοσιακών τεχνικών παιξίματος, αποτελούν επίσης μέρη του πρώτου σταδίου εκμάθησης του *sanjo*. Το δεύτερο στάδιο του Hwang είναι ίδιο με το πρώτο του Lee (1997). Η μαθήτρια παρατηρεί το δάσκαλό της και μαθαίνει τις μελωδίες και τις τεχνικές της συγκεκριμένης σχολής *sanjo* μέσω της συνεχής επανάληψης και μίμησης. Η διαδικασία αυτή, από την οποία παραδοσιακά απουσιάζει και αποφεύγεται η χρήση παρτιτούρας, επαναλαμβάνεται καθημερινά, συνήθως για πολλές ώρες, ώσπου ο μαθητής να έχει μάθει και απομνημονεύσει το *sanjo* της δασκάλας του εξ’ ολοκλήρου. Παρόλο που η πλήρης φόρμα του *sanjo* διαρκεί από μία έως μιάμιση ώρα, συνήθως χρειάζονται αρκετοί μήνες, αν όχι χρόνια, για την πλήρη απομνημόνευσή του.<sup>110</sup>

Μία από τις μεθόδους που ακολουθούνται στη διαδικασία της εκμάθησης μέσω της μίμησης αφορά τη χρήση των *ku-ŭm* (κυριολεκτικά «στοματικοί ήχοι»)<sup>111</sup> που αποτελούν στην ουσία μία «προφορική ονοματοποιία» των ήχων που παράγουν τα κορεάτικα παραδοσιακά μουσικά όργανα (Song 1986; Howard et al 2008; Lee 2010). Τα *ku-ŭm* παρέχουν στην μαθητευόμενη οδηγίες που σχετίζονται με τη μελωδία που πρέπει να παίζει αλλά και τον τρόπο ερμηνείας αυτής (Lee 2010).

Ως παράδειγμα θα ήθελα να παραθέσω την προσωπική μου εμπειρία. Κατά τη

---

<sup>107</sup> Τα τέσσερα στάδια του Lee (1997) δεν αναφέρονται αποκλειστικά στην εκμάθηση του *sanjo*, σε αντίθεση με αυτά του Hwang (2002β) αλλά αφορούν την εκμάθηση διαφόρων ειδών της Κορεάτικης μουσικής.

<sup>108</sup> Ο Hwang Byung-ki αναφέρεται συγκεκριμένα στο *kayagŭm*.

<sup>109</sup> Το *Yōngsanhoesang* ανήκει στο είδος *chōngak* (πρέπων μουσική) και αποτελεί μια σουίτα που βασίζεται σε βουδιστικό κείμενο.

<sup>110</sup> Υπολογίζεται ότι χρειάζονται περίπου τρία χρόνια για την πλήρη εκμάθηση ενός *sanjo* μέσω της προφορικής παράδοσης. Σύμφωνα με κάποιες καθηγήτριες και *myōngin* του *kayagŭm*, χρειάζονται περίπου 10 χρόνια για την απόκτηση των βασικών ερμηνευτικών ικανοτήτων και τεχνικών σε υψηλό επίπεδο και περίπου 20 χρόνια για την επίτευξη της άψογης ερμηνείας αυτών (Kim Youjin 2016).

<sup>111</sup> Ο όρος θα μπορούσε να αποδοθεί και ως «προφορικοί μνημονικοί κανόνες».

διάρκεια των σπουδών μου στο Kunstuniversität Graz στην Αυστρία, είχα την ευκαιρία να είμαι μέλος ενός συνόλου *changgo*.<sup>112</sup> Ο τρόπος που ο δάσκαλός μας, Rafael Caro Repetto, μας δίδασκε τα διαφορετικά *changdan* ήταν μέσω της χρήσης των *ku-ŭm*. Όταν για παράδειγμα μας έλεγε «dŏng», αυτό σήμαινε πως εμείς θα έπρεπε να χτυπήσουμε ταυτόχρονα και τις δύο πλευρές του *changgo*, ενώ εάν η προφορική οδηγία που μας έδινε ήταν «gung» ή «tta» τότε εμείς καταλαβαίναμε ότι χρειαζόταν να χτυπήσουμε μόνο την αριστερή ή μόνο τη δεξιά πλευρά αντίστοιχα. Η εκμάθηση ενός *changdan*, άρα, γινόταν μέσω της επανάληψης και μίμησης των *ku-ŭm* του δασκάλου μας, ο οποίος αρχικά μας τα τραγουδούσε χωρίς κάποια συνοδεία ενώ έπειτα τα ερμήνευε παράλληλα και στο *changgo*. Στη συνέχεια εμείς ως μαθητευόμενοι έπρεπε να επαναλάβουμε αυτά τα βήματα, είτε ατομικά είτε ομαδικά. Ως αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας, ήμασταν σε θέση να θυμόμαστε έναν αριθμό διαφορετικών *changdan* χωρίς να χρειάζεται, τις περισσότερες φορές, να συμβουλευτούμε κάποια παρτιτούρα.

Ο Hwang αναφέρει ως τρίτο στάδιο τη συνεχή εξάσκηση του μαθητή πάνω στο *sanjo* που μαθαίνει. Ταυτόχρονα, εξοικειώνεται και μελετά και άλλα μουσικά είδη, όπως το *p'ansori* και το *shinawi* που έχουν επηρεάσει σημαντικά το *sanjo*, οδηγώντας έτσι σταδιακά στην βελτίωση των ερμηνευτικών ικανοτήτων του μαθητή (B. Hwang 2002β, 915). Η μελέτη άλλων κορεάτικων μουσικών ειδών φαίνεται να είναι απαραίτητη για την εκμάθηση του *sanjo* καθώς οδηγεί σε μία βαθύτερη κατανόηση της μουσικής και των αισθητικών χαρακτηριστικών του. Εξάλλου, όργανα όπως το *kayagŭm* και το *taegŭm* εξελίχθηκαν και απέκτησαν κι άλλες μορφές με σκοπό να μπορούν να μιμηθούν και να ανταπεξέλθουν στις φωνητικές διακυμάνσεις που παρουσιάζονται στο *p'ansori* και σε άλλα είδη της δημοτικής μουσικής (Killick 2013, 18-19; Kim Youjin 2016, 69-70; Kim 2022).

Η Kim Hyelim (2022), μουσικός, ερμηνεύτρια του *taegŭm* και ακαδημαϊκός, αναφέρει ότι κατά τη φοίτηση της στο Εθνικό Γυμνάσιο και Εθνικό Λύκειο Παραδοσιακής Μουσικής χρειάστηκε να παρακολουθήσει μια σειρά μαθημάτων, παράλληλα με την πρακτική της εκπαίδευση. Τα μαθήματα αυτά σχετίζονταν με τη θεωρία και πρακτική όχι μόνο του *sanjo* αλλά και άλλων ειδών, όπως το *p'ansori* και το *kagok* (κλασικό τραγούδι). Όπως υποστηρίζει η ίδια (Kim 2022, 7), «Η εκμάθηση των παραδοσιακών τραγουδιών θεωρείται βασικό μέρος της εκπαιδευτικής διαδικασίας αφού πιστεύεται ότι τα φωνητικά

---

<sup>112</sup> Τα είδη μουσικής που παίζαμε ήταν αυτά των *pungmulnori* και *samulnori*. Το πρώτο αναφέρεται στην δημοτική παράδοση που προέρχεται από την αγροτική κουλτούρα. Το δεύτερο, είναι η μοντέρνα εκδοχή και προσαρμογή του πρώτου, για την παρουσίαση σε σκηνή (Hesslink 2007).

είδη παρέχουν την στυλιστική βάση για την κατανόηση της κορεάτικης παραδοσιακής μουσικής».

Η Soh-Hyun Park Altino, βιολονίστα, καθηγήτρια βιολιού και ερμηνεύτρια του *ajaeng sanjo* στο βιολί, στις διαλέξεις και παρουσιάσεις που έχει δώσει, τονίζει ιδιαίτερα τη σημασία που έχουν τα άλλα παραδοσιακά μουσικά είδη, και ιδίως το *p'ansori*, στην εκμάθηση του *sanjo*. Η άποψη αυτή διαμορφώθηκε μέσω της προσωπικής της εμπειρίας ως μουσικός εκπαιδευμένη στην κλασική δυτική μουσική που μαθαίνει να ερμηνεύει για πρώτη φορά την κορεάτικη παραδοσιακή μουσική. Η εκμάθηση της Altino αφορά την ερμηνεία της σχολής *ajaeng sanjo* του Kim Il-gu (1940-) στο βιολί, μία πρακτική που ξεκίνησε με δική της πρωτοβουλία το 2019. Στις 15 Αυγούστου του 2025, στα πλαίσια του Jeonju International Sori Festival, το παραδοσιακό *sanjo* ερμηνευμένο στο βιολί παρουσιάστηκε από την ίδια για πρώτη φορά στην Ν. Κορέα.

Θυμάμαι χαρακτηριστικά την Altino (προσωπική συνέντευξη, Μάιος, 2025) να μου λέει, ότι αυτό που τη βοήθησε ιδιαίτερα στην αρχή αυτού του «ταξιδιού» της ήταν η συνεχής ακρόαση του *p'ansori*. Όπως έχει αναφερθεί και στο Κεφάλαιο 2, τα δύο αυτά μουσικά είδη μοιράζονται πολλά από τα χαρακτηριστικά τους, κάτι που μου το επιβεβαίωσε και η ίδια η Altino, λέγοντας μου ότι «...το *p'ansori* και το *sanjo* μοιράζονται τα ίδια *changdan* (ρυθμικοί κύκλοι), αυτός είναι άλλος ένας λόγος που καθιστά την ακρόαση του *p'ansori* ιδιαίτερα βοηθητική...» (ibid.). Μάλιστα, όταν τη ρώτησα αν θα μπορούσε να μου δώσει την άποψη της ως προς το «ποιο είναι το βαθύτερο αίσθημα του *sanjo*» μου ανέφερε ότι αυτό που τη βοήθησε ιδιαίτερα στην ερμηνεία του *sanjo* ήταν η ακρόαση των ιστοριών του *p'ansori* καθώς: «...ο τρόπος με τον οποίο η φωνή και η άρθρωση ή οι νότες «πέφτουν», ή η ένταση (tension) στον ήχο,<sup>113</sup> όλα αυτά που υποτίθεται ότι πρέπει να επικοινωνήσουν, τα έμαθα κυρίως από το *p'ansori*...», ενώ συνέχισε λέγοντας μου το εξής: «Πιστεύω ότι η ψυχή του *sanjo* βρίσκεται στο *p'ansori*» (ibid.). Αυτό ήταν κάτι που επηρέασε τόσο την έρευνα μου, όσο και τον τρόπο που προσπαθώ να προσεγγίζω πλέον το *sanjo*.

Κάτι ακόμα που μου ανέφερε, ήταν ότι έμαθε πολλά για τον τρόπο που λειτουργούν τα *changdan* από την παρατήρηση των χορευτών των παραδοσιακών κορεάτικων χορών. Μία ακόμα συμβουλή της ήταν ότι η ακρόαση άλλων ειδών μουσικής όπως το *shinawi* και

---

<sup>113</sup> Η «ένταση» (tension) εδώ αναφέρεται στο αισθητικό χαρακτηριστικό της έντασης-χαλάρωσης, βλ. σελ. 40.

το *pungmul*<sup>114</sup> είναι ιδιαίτερα βοηθητική για την εκμάθηση του *sanjo* και των ρυθμικών χαρακτηριστικών του. Οι εμπειρίες και η επαφή των Kim και Altino με άλλα είδη κορεάτικης μουσικής, κατά την πολυετή τους εκμάθηση του *sanjo*, ενισχύει το επιχείρημα που αναφέρθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο: η μελέτη και άλλων μουσικών ειδών, όπως αυτά του *p'ansori* και του *shinawi*, φαίνεται να είναι αναγκαία για την καλύτερη κατανόηση της μουσικής του *sanjo*. Η εξοικείωση με αυτά τα είδη εκτός από το ότι βοηθά στην εκμάθηση των βασικών χαρακτηριστικών του *sanjo* συμβάλει και στην μετέπειτα εξέλιξη του μαθητή από έναν «απλό» μουσικό σε ερμηνευτή.

Επιστρέφοντας στα στάδια του Hwang (2002β), το τέταρτο στάδιο βρίσκει το μαθητή σε θέση όπου θα είναι ικανός να ερμηνεύσει με «πλήρη οικειότητα» το *sanjo* που μαθαίνει. Σε αυτό το σημείο, η μαθήτρια μπορεί σταδιακά να προσθέσει δικό της υλικό ή να κάνει μικρές αλλαγές στο *sanjo* που έχει μάθει, οδηγώντας με αυτό τον τρόπο στη δημιουργία του δικού της *sanjo*, και σχολής αυτού, που θα μπορεί αργότερα να διδάξει σε μαθητές της. Για το πέμπτο και τελευταίο στάδιο ο Hwang αναφέρει ότι «Η δημιουργία μίας ξεχωριστής σχολής *sanjo* είναι παρά μόνο η αρχή: όσο περνάει ο χρόνος, ο ερμηνευτής κάνει συνεχώς βελτιώσεις και αλλαγές στο *sanjo* του...». Κατά τη διάρκεια της καριέρας της, η ερμηνεύτρια μπορεί να προσθέτει και να αφαιρεί μελωδίες ή άλλα στοιχεία από το *sanjo* της τα οποία είτε αποτελούν δική της έμπνευση ή επιρροές από τα *sanjo* άλλων μουσικών (B. Hwang, 2002β).

## 4.2 Σύγχρονες Μέθοδοι Εκμάθησης

Η εισαγωγή της παραδοσιακής μουσικής ως ξεχωριστό τμήμα στο Εθνικό Πανεπιστήμιο της Σεούλ το 1959, αλλά και σε άλλα πανεπιστήμια αργότερα,<sup>115</sup> άλλαξε τα εκπαιδευτικά δεδομένα που παρατηρούνταν ως τότε. Το εκπαιδευτικό σύστημα που καθιερώθηκε βασιζόταν σε αυτό της δυτικής μουσικής, δηλαδή στην εκμάθηση μουσικής μέσω της σημειογραφίας και παρτιτούρας και στα εβδομαδιαία πρακτικά μαθήματα κάποιου μουσικού οργάνου. Σταδιακά, καθηγητές και μαθητές ξεκίνησαν τη μεταγραφή του *sanjo* χρησιμοποιώντας τη δυτική μουσική σημειογραφία, οδηγώντας τελικά στην ενσωμάτωση παρτιτούρων στην βασική εκπαιδευτική διαδικασία (B. Lee 2009)

---

<sup>114</sup> Το *pungmul* είναι είδος της δημοτικής/λαϊκής κορεάτικης μουσικής, με ρίζες στην αγροτική κουλτούρα (Hesselink 2007).

<sup>115</sup> Σήμερα υπάρχουν 24 σχολές στην Ν. Κορέα που έχουν ειδικό τμήμα για την παραδοσιακή μουσική.

Η πρώτη πλήρης έκδοση *sanjo* σημειογραφίας έγινε το 1971 από τη Lee Chae-suk, *myōngin* και δασκάλα του *kayagŭm*.<sup>116</sup> Η Lee ήταν το πρώτο άτομο που χρησιμοποίησε τη σημειογραφία στο πεντάγραμμο για ολόκληρα κομμάτια του *sanjo*.<sup>117</sup> Με την πάροδο του χρόνου, η χρήση παρτιτούρας και γραπτών βοηθημάτων διαδόθηκε και έγινε επίσημα τμήμα της εκπαιδευτικής διαδικασίας. Πλέον, η μέθοδος εκμάθησης που ακολουθείται πολύ συχνά συνδυάζει τόσο τον παραδοσιακό τρόπο της προφορικής παράδοσης, όσο και την χρήση σημειογραφίας σε διαφόρους βαθμούς (Howard et al 2008; Clark 2009; Kim Youjin 2016; Kim 2022).

Η Kim Hyelim (2022, 11), αναφορικά με τη δική της εκπαίδευση πάνω στο *taegŭm sanjo*, γράφει «...η εκμάθηση έγινε κυρίως μέσω της προφορικής παράδοσης και με λίγη βοήθεια από τη σημειογραφία...». Η Lee Chae-suk αναφέρει ότι όταν μάθαινε να παίζει το *kayagŭm sanjo* η ύπαρξη κάποιου είδους σημειογραφίας ήταν ελάχιστη. Η εκπαίδευσή της στο *sanjo* έγινε μέσω της προφορικής παράδοσης αλλά η ίδια συνήθιζε να κρατάει σημειώσεις μετά το τέλος των μαθημάτων της ως βοήθημα για την προσωπική της μελέτη (Howard et al 2008, 43). Αρκετό ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση της Jocelyn Clark, ερμηνεύτριας του *kayagŭm* και ακαδημαϊκού. Η Clark παρακολούθησε μαθήματα πάνω στην κορεάτικη μουσική στο National Gugak Center. Η ίδια (2009, 82-83) περιγράφει τις αρκετά διαφορετικές εμπειρίες που είχε κατά την παρακολούθηση μαθημάτων από διαφορετικές δασκάλες. Σε κάποιες περιπτώσεις το μάθημα γινόταν μόνο μέσω της προφορικής παράδοσης και με τη χρήση συσκευής ηχογράφησης καθώς η χρήση παρτιτούρας απαγορευόταν, ενώ δεν υπήρχε σαφής ώρα και διάρκεια του μαθήματος. Σε άλλες περιπτώσεις, η ηχογράφηση του μαθήματος απαγορευόταν και αντιθέτως η Clark χρησιμοποιούσε παρτιτούρα πάνω στην οποία κρατούσε σημειώσεις, ενώ επίσης, η ώρα και μέρα του μαθήματος ήταν σαφής (ibid.).

Αν και πλέον η χρήση σημειογραφίας για την εκμάθηση της κορεάτικης παραδοσιακής μουσικής έχει εξαπλωθεί, παρουσιάζονται κάποιοι περιορισμοί που σχετίζονται με τη φύση των μουσικών της ιδιωμάτων και χαρακτηριστικών. Πλεονεκτήματα όπως ο πιο γρήγορος χρόνος εκμάθησης σε σχέση με την παραδοσιακή

---

<sup>116</sup> Η Lee ήταν το πρώτο άτομο στην Κορέα που έλαβε πτυχίο και μεταπτυχιακό στην κορεάτικη παραδοσιακή μουσική. Το βιβλίο της *Gayageum Sanjo: An Anthology of the Six Schools* περιέχει την πλήρη γραπτή μορφή έξι σχολών του *kayagŭm sanjo*.

<sup>117</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Howard et al (2008, 43).

μέθοδο, έχουν καταστήσει τη χρήση παρτιτούρας δημοφιλή.<sup>118</sup> Παραμένει ωστόσο δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να μεταγραφούν πλήρως και με ακρίβεια τα χαρακτηριστικά της κορεάτικης παραδοσιακής μουσικής και του *sanjo*. Οι λεπτεπίλεπτες διαφοροποιήσεις στον ήχο και την τονικότητα, οι ιδιαίτερες τεχνικές που παρουσιάζουν τα κορεάτικα μουσικά όργανα, όπως και ο συναισθηματικός κόσμος που ξετυλίγεται μέσω της ερμηνείας του, μπορούν να διδαχθούν μόνο μέσω της προφορικής παράδοσης και της μίμησης από τον δάσκαλο προς το μαθητή. Όπως αναγνωρίζει και η Lee Chae-suk:

...χωρίς τη σημειογραφία δεν ήταν δυνατό να διατηρηθεί σε επαρκές επίπεδο η εκπαιδευτική ύλη στα πανεπιστήμια...από εκπαιδευτικής απόψεως, η ύπαρξη παρτιτούρας είναι απαραίτητη...υπάρχει ωστόσο και το ζήτημα της αίσθησης και του συναισθήματος. Τα περισσότερα εξ αυτών είναι δύσκολο να μεταγραφούν και χρειάζεται να διδαχθούν προφορικά από έναν δάσκαλο. Έτσι, για την ανάπτυξη της απαραίτητης συναισθηματικής αισθητικής διδάσκω χωρίς τη χρήση παρτιτούρας. Η παρτιτούρα μετατρέπεται σε έναν οδηγό που ο μαθητής μπορεί να χρησιμοποιεί εκτός του μαθήματος, κάτι που του επιτρέπει να μάθει να ερμηνεύει τις βασικές μελωδίες... (Howard et al 2008, 48).

Όταν ρώτησα την Altino (προσωπική συνέντευξη, Μάιος, 2025) για το πώς και αν θα μπορούσε κάποιος να μάθει να παίζει *sanjo* χωρίς τη χρήση σημειογραφίας μου απάντησε ότι στην αρχή της δικής της εκπαίδευσης ήταν αρκετά αισιόδοξη όσον αφορά τη χρήση παρτιτούρων, όμως πλέον έχει εγκαταλείψει αυτή την ιδέα. Μου εξήγησε ότι υπήρξαν πολλές φορές που χρειάστηκε από τους δασκάλους της να της δείξουν ή να της εξηγήσουν κάτι πριν μπορέσει τελικά να καταλάβει πλήρως τον τρόπο ερμηνείας μίας τεχνικής, ή την πολύ μικρή διαφορά μεταξύ αυτών που οι ίδιοι θεωρούσαν «σωστό» και «λάθος» μεταξύ δύο νοτών ή του τρόπου παιξίματος, παρόλο που στην ίδια μπορεί να ακουγόταν ακριβώς το ίδιο. Ένα παράδειγμα που μου έδωσε αφορούσε τη σημαντικότητα που παρουσιάζει στο *sanjo* ο τρόπος που σταματάει κάποιος μία νότα: «...το πότε σταματάς μία νότα είναι πολύ πιο σημαντικό από ότι είχα συνειδητοποιήσει. Πότε σταματάς και πώς σταματάς. Αυτό είναι κάτι

---

<sup>118</sup> Η Lee Chae-suk αναφέρει ότι κατά τη διάρκεια των πανεπιστημιακών σπουδών της δεν γινόταν χρήση της σημειογραφίας. Χρειάστηκε περίπου τέσσερα χρόνια για να μάθει πλήρως ένα *sanjo* ενώ πολλοί από τους συμφοιτητές της δεν έμαθαν παραπάνω από το πρώτο μέρος, το *chinyangjo* στο ίδιο χρονικό διάστημα.

που σκέφτονται ακόμη παραπάνω και από το πώς ξεκινάς τη νότα...» (ibid.).

Γίνεται εμφανές πως υπάρχουν διαφορετικές απόψεις και μέθοδοι όσον αφορά τον τρόπο εκμάθησης της παραδοσιακής μουσικής και του *sanjo*. Ποια από αυτές τις μεθόδους είναι η πιο κατάλληλη, η προφορική ή αυτή που χρησιμοποιεί τη σημειογραφία, είναι ένα ζήτημα που δεν έχει ξεκάθαρη απάντηση. Αν και η χρήση της σημειογραφίας είναι πλέον ευρέως διαδομένη για την εκμάθηση του *sanjo*, η πολυσύνθετη φύση του και τα ιδιαίτερα στοιχεία της μουσικής του καθιστούν την προφορική παράδοση αναπόσπαστο κομμάτι της εκπαιδευτικής διαδικασίας.

## Κεφάλαιο 5

### Το Κορεάτικο Φλάουτο *Taegŭm* και το Είδος του *Taegŭm Sanjo*

#### 5.1 Η Δημιουργία και Ιστορία του *Taegŭm*

Μπορεί ένα μουσικό όργανο να είναι τόσο θαυματουργό που μόνο στον ήχο αυτού οι εχθροί υποχωρούν, οι άνθρωποι θεραπεύονται από ασθένειες, βρέχει σε περιόδους ξηρασίας, ενώ ακόμη και η θάλασσα και ο αέρας ηρεμούν;

Σύμφωνα με τον μύθο δημιουργίας του *taegŭm* –που περιγράφεται από ερευνητές, εθνομουσικολόγους και ερμηνευτές όπως οι Song (1980), Howard (1995) και Kim (2022) και του οποίου η καταγραφή έγινε για πρώτη φορά στα *Samguk Sagi* [*Τα Χρονικά των Τριών Βασιλείων, 1145 Κ.Χ.*] και *Samguk Yusa* [*Ιστορία των Τριών Βασιλείων, 1281 Κ.Χ.*]–<sup>119</sup> όλα αυτά είναι πιθανά. Λέγεται πως την εποχή του βασιλιά Shinmun (681 Κ.Χ.-692 Κ.Χ), του δεύτερου βασιλιά της Δυναστείας Shilla,<sup>120</sup> ένα βουνό επέπλεε προς τον ναό Kamŭn που ο ίδιος είχε χτίσει. Ο βασιλιάς ζήτησε τη συμβουλή του αστρολόγου του με σκοπό να αποσαφηνίσει αυτό το θεϊκό μήνυμα. Σύμφωνα με τον αστρολόγο, ο αποθανών πατέρας του βασιλιά, καθώς και ο στρατηγός Kim Yushin που είχε πεθάνει πριν 10 χρόνια, είχαν επιστρέψει σε αυτό τον κόσμο για να δώσουν στον βασιλιά Shinmun ένα δώρο με το οποίο θα μπορούσε να προστατέψει το βασίλειό του. Το δώρο αυτό ήταν ένα μπαμπού που είχε φυτρώσει επάνω στο βουνό και το οποίο κατά τη διάρκεια της μέρας ήταν χωρισμένο στα δύο ενώ όταν νύχτωνε ενωνόταν σε ένα βλαστό. Ο βασιλιάς Shinmun συμβουλευτήκε πως αν κόψει το μπαμπού και φτιάξει από αυτό ένα φλάουτο,<sup>121</sup> το βασίλειό του θα γνωρίσει ειρήνη και ευημερία. Έτσι και έγινε. Χάρη στις θαυματουργές του ιδιότητες και τις ικανότητές του να προστατεύει το έθνος και να καθησυχάζει το λαό του, το φλάουτο αυτό ονομάστηκε *Manp'ashik chŏk* [*Το φλάουτο που ηρεμεί 10.000 κύματα*] και

---

<sup>119</sup> Τα *Samguk Sagi* και *Samguk Yusa* είναι συλλογές ιστορικών βιβλίων που θεωρούνται από ερευνητές ως τα σημαντικότερα τεκμήρια για την μελέτη και έρευνα της αρχαίας ιστορίας της Κορέας. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. *Samguk Sagi* και *Samguk Yusa* σε Korea Heritage Service. Οι σύνδεσμοι βρίσκονται στη λίστα αναφορών, σελ. 118.

<sup>120</sup> Με τον όρο Δυναστεία Shilla αναφέρεται η περίοδος του Ενοποιημένου Βασιλείου της Shilla (Unified Shilla), 668 Κ.Χ. – 935 Κ.Χ., και όχι το Βασίλειο της Shilla, 57 π.Κ.Χ. – 935 Κ.Χ., που υπήρχε κατά την εποχή των Τριών Βασιλείων της Κορέας, 57 π.Κ.Χ. – 668 Κ.Χ. (Lee 2007; Provine et al 2001).

<sup>121</sup> Με τη λέξη φλάουτο εδώ εννοείται το *taegŭm*.

χαρακτηρίστηκε ως εθνικός θησαυρός. Αργότερα, κατά την περίοδο βασιλείας του βασιλιά Hyoso (690 K.X.-701 K.X.) το ίδιο φλάουτο μετονομάστηκε σε *Manmanp'ashik chōk* [*To φλάουτο που ηρεμεί 100 εκατομμύρια κύματα*] (ibid' e-Gugak Academy 2021γ).

Αν και η ονομασία *taegŭm* φαίνεται να αναφέρεται για πρώτη φορά κατά την περίοδο του Ενοποιημένου Βασιλείου της Shilla, το *taegŭm* υπήρχε αρκετά πριν. Η πρώτη αναφορά σε όργανο που φαίνεται πως θα μπορούσε να σχετίζεται με αυτό, και να αποτελεί μια λιγότερο εξελιγμένη μορφή του, γίνεται σε έγγραφα που αφορούν το αρχαίο κορεάτικο βασίλειο Koguryō (37 π.Κ.Χ – 668 K.X) και στα οποία αυτό φέρει το όνομα *hoengchōk* (*hoeng* = «εγκάρσιο/πλάγιο» και *chōk* = «μπαμπού/αυλός/φλάουτο») (Kim 2022, 18-19). Το *taegŭm* αποτελεί την «κληρονομία της μουσικής κουλτούρας του *hoengchōk* της εποχής του Koguryō και ήταν ένα από τα σημαντικότερα μουσικά όργανα του Ενοποιημένου Βασιλείου της Shilla (Heo Jong-In 2002). Μάλιστα, η χρήση του *taegŭm* την περίοδο εκείνη ήταν σημαντική καθώς προωθούσε μια εικόνα κύρους και συλλογικότητας, ενώ επίσης επικύρωνε τις αισθητικές και ηθικές αξίες με σκοπό την καλύτερη πολιτική σταθερότητα του βασιλείου (Kim 2022, 18-19). Έτσι, ο μύθος του *Manp'ashik chōk* μπορεί να θεωρηθεί ως μία συμβολική ιστορία που ερμηνεύει την πολιτική κατάσταση εκείνης της περιόδου, ενώ επίσης παρουσιάζει και τον τρόπο με τον οποίο το *taegŭm* περνάει από την μία εποχή στην άλλη και αλλάζει κατά τη διάρκεια αυτών. Παράλληλα, αποδίδεται η σημαντικότητα του *taegŭm* για τους ανθρώπους εκείνης της εποχής αλλά και το πόσο οικείο πρέπει να ήταν για αυτούς (e-Gugak Academy 2021γ).

Το *taegŭm* είχε πολύ σημαντικό μουσικό ρόλο κατά τη δυναστεία Chosŏn (1392 K.X. – 1910 K.X.), καθώς ήταν αυτό που έδινε τον τόνο για το κούρδισμα ολόκληρης της ορχήστρας, ρόλο που είχε ήδη από την εποχή του Koryŏ (918 K.X.–1392 K.X.). Η συγκεκριμένη πρακτική ακολουθείται ακόμα και στη σημερινή εποχή (Heo Jong-In 2002, 8; Kim 2022, 19). Εκτός από τα *Samguk Sagi* και *Samguk Yusa* που προαναφέρθηκαν, αναφορά στη θρυλική προέλευσή του *taegŭm* γίνεται και στο *Akhak Kwebŏm* [Πραγματεία της Μουσικής/Οδηγός για τη Μελέτη της Μουσικής, 1493] μία από της σημαντικότερες πηγές,, όσον αφορά την κορεάτικη μουσικολογία (Provine et al 2001' Lee 2007).<sup>122</sup> Μέσω αυτών των ιστορικών αρχείων είναι εύκολο να γίνει κατανοητό πως το *taegŭm* ήταν μέρος

---

<sup>122</sup> Το *Akhak Kwebŏm* συντάχθηκε έπειτα από εντολή του βασιλιά Sŏngjong (1469 K.X.-1494 K.X.), με βασικό επιμελητή του τον Sŏng Hyŏn (1439-1504). Αποτελεί μία εικονογραφημένη μουσική πραγματεία για μουσικά όργανα που σχετίζονται με την αυλική μουσική. Εκτός από την ιστορία, τον τρόπο κατασκευής και τις τεχνικές των μουσικών οργάνων παρέχονται και σκηνικές οδηγίες (Song 1986; Heo Jong-In 2002).

της κληρονομιάς της Κορέας και των ανθρώπων της, αφού αναπτύχθηκε παράλληλα με αυτή, σε μια ιστορία που μετρά πάνω από χίλια έτη (e-Gugak Academy 2021γ).<sup>123</sup>

## 5.2 Κατηγοριοποίηση και Χαρακτηριστικά του *Taegŭm*

### 5.2.1 Κατηγοριοποίηση του *Taegŭm*

Συνολικά οι μελετητές έχουν καταγράψει περίπου 60 διαφορετικά κορεάτικα παραδοσιακά μουσικά όργανα που σώζονται μέχρι και σήμερα, αν και τα 15 εξ αυτών δεν είναι πλέον σε χρήση (Song 1980). Σύμφωνα με τον Killick, εθνομουσικολόγος, (2002, 823) «Η κατηγοριοποίηση των μουσικών οργάνων αποτελεί ζήτημα τόσο συμβολικής όσο και πρακτικής σημασίας στην Κορέα». Ο παραδοσιακός τρόπος κατηγοριοποίησης των διαφόρων μουσικών οργάνων αφορούσε τον διαχωρισμό τους σε οκτώ κατηγορίες, ανάλογα με το υλικό κατασκευής τους, ενώ μία μεταγενέστερη πρακτική βασιζόταν στη διαφοροποίησή τους με βάση τα τρία είδη αυλικής μουσικής που ήταν σε χρήση.<sup>124</sup> Αυτές οι μέθοδοι αντιστοιχούσαν σε φιλοσοφικές και κοσμολογικές πεποιθήσεις όπως το *yin and yang* –το *yin* είναι κρύο, σκοτεινό και έχει θηλυκό χαρακτήρα ενώ το *yang* είναι το αντίθετο, ζεστό, φωτεινό και ανδρικό (Kim 2022, 26)– ενώ φανέρωναν και τη σημαντικότητα των μουσικών οργάνων. Στο *Akhak Kwebŏm* (Οδηγός για τη Μελέτη της Μουσικής, 1493) αναγράφεται για το εξής το *taegŭm*:

Το μπαμπού επιλέχθηκε για τη μέτρηση του τονικού συστήματος καθώς το φυσικό αυτό υλικό θεωρείται ως ένα προϊόν που προέρχεται κατευθείαν από τη φύση... Έτσι, το μήκος, οι δυνατότητες και ο ήχος που παράγονται είναι αποτελέσματα ενός φυσικού νόμου και όχι ανθρώπινου (Kim 2022, 20).

Πλέον, η μέθοδος που προτιμάται να χρησιμοποιείται από τους Κορεάτες μουσικολόγους είναι αυτή του διαχωρισμού των μουσικών οργάνων στις κατηγορίες των εγχόρδων, πνευστών και κρουστών, βάσει του συστήματος ταξινόμησης των Hornbostel–Sachs (1914). Σύμφωνα με αυτόν, οι κατηγορίες των μουσικών οργάνων είναι: ιδιόφωνα, χορδόφωνα, αερόφωνα, και μεμβρανόφωνα (Song 1980). Με βάση τα παραπάνω, το *taegŭm* είναι ένα πνευστό (αερόφωνο) όργανο. Αν θα θέλαμε να το

<sup>123</sup> Όσον αφορά τη χρήση του *taegŭm* στη Β. Κορέα βλ. Howard (1995, 45-46) και Heo Jong-In (2002, 29).

<sup>124</sup> Βλ. Song (1980) και Kim (2022, 19).

κατηγοριοποιήσουμε με βάση το υλικό κατασκευής του, τότε θα λέγαμε ότι ανήκει στην κατηγορία «μπαμπού» και «είναι ένα μουσικό όργανο που αποτελείται από τις εξισορροπούμενες δυνάμεις του *yang* και του *ŭm*, το γερό ξύλο από μπαμπού είναι το *yang* και η λευκή μεμβράνη είναι το *ŭm*»<sup>125</sup> (Choi Woo-suk στο Kang Hyungwon 2022). Επιπλέον, είναι μέλος της ομάδας *samjuk* (sam = τρία και juk = μπαμπού) και αποτελεί το μεγαλύτερο σε μέγεθος.<sup>126</sup> Τα άλλα δύο μέλη είναι το μεσαίο μεγέθους *chunggŭm* που έχει πάψει να χρησιμοποιείται και το *sogŭm* που είναι το μικρότερο σε μέγεθος και αντιστοιχεί στο δυτικό πίκολο (Killick 2002; Heo Jong-In, 2002).

### 5.2.2 Χαρακτηριστικά και Είδη του *Taegŭm*

Τα είδη μπαμπού που χρησιμοποιούνται στην κατασκευή του *taegŭm* είναι δύο, το κίτρινο μπαμπού (*hwangjuk*) και το *ssangoljuk*, ένα ιδιαίτερα παχύ είδος μπαμπού. Από αυτά, το τελευταίο θεωρείται ως το πιο κατάλληλο γιατί προσδίδει στο *taegŭm* τον επιθυμητό τελικό ήχο που πρέπει να είναι καθαρός και στιβαρός (Kim 2019). Το *taegŭm* δεν αποτελείται από διαφορετικά μέρη που ενώνονται μεταξύ τους αλλά είναι επί της ουσίας ένας ενιαίος σωλήνας, όπως συμβαίνει και με τα περισσότερα παραδοσιακά όργανα αυτού του τύπου. Η επάνω άκρη του σφραγίζεται με κερί έτσι ώστε να μην μπορεί να διαφύγει αέρας (Heo Jong-In 2002).

Τα βασικά δομικά του στοιχεία είναι: το *ch'uiigu*, η οπή στο επιστόμιο<sup>127</sup> του οργάνου στην οποία η μουσικός φυσά με σκοπό την παραγωγή ήχου, οι έξι οπές *chigong* επάνω στις οποίες τοποθετούνται τα δάχτυλα των μουσικών, μία με δύο οπές στην δεξιά άκρη<sup>128</sup> του οργάνου που ρυθμίζουν και κάνουν πιο ακριβές το κούρδισμα και ονομάζονται *ch'ilsŏnggong* και μία οπή, *ch'ŏnggong*, που βρίσκεται ανάμεσα στο *ch'uiigu* και τις *chigong* και είναι αυτό που προσδίδει στο *taegŭm* το χαρακτηριστικό του ήχο που ακούγεται σαν βούισμα. Ο τρόπος με τον οποίο επιτυγχάνεται αυτό το αποτέλεσμα είναι μέσω της χρήσης μίας μεμβράνης, *ch'ŏng*, που παρασκευάζεται από τον εσωτερικό φλοιό καλαμιών και επικολλιέται επάνω στην οπή *ch'ŏnggong*. Το

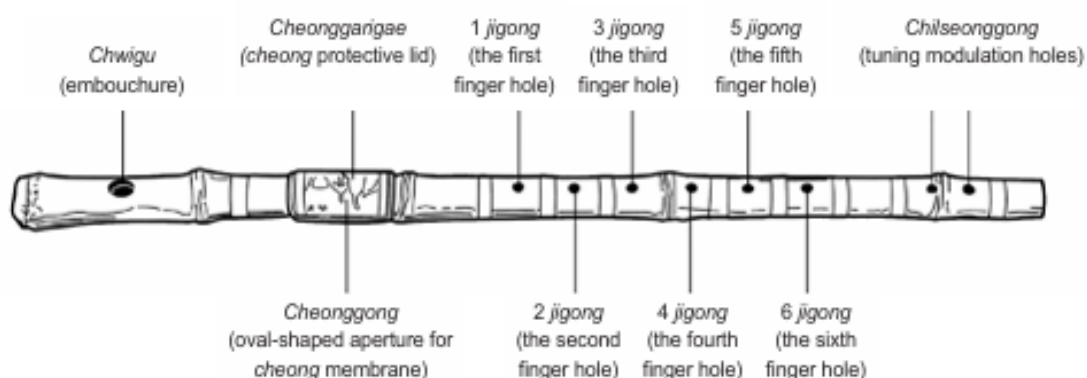
<sup>125</sup> Το «*ŭm*» είναι ο όρος που χρησιμοποιείται στην κορεάτικη γλώσσα για την απόδοση του «yin».

<sup>126</sup> Αυτό είναι κάτι που φαίνεται και από την ετυμολογία του ονόματος του όπου *tae* = μεγάλο και *gŭm* = μπαμπού (Kim 2022, 1).

<sup>127</sup> Γίνεται χρήση της λέξης «επιστόμιο» με σκοπό την καλύτερη κατανόηση. Το *taegŭm* δεν έχει επιστόμιο, τουλάχιστον όχι όπως αυτό του μοντέρνου φλάουτου (Kim 2022, 8).

<sup>128</sup> Με τον όρο «δεξιά άκρη» εννοείται η άκρη που βρίσκεται στην αντίθετη πλευρά από το επιστόμιο και αντιστοιχεί στο δεξί χέρι του/της μουσικού.

*ch'ong*, η μεμβράνη, πάλλεται και «βουίζει» όταν εισέρχεται αέρας στο εσωτερικό του σωλήνα του οργάνου. Το βουητό αυτό ενισχύει το φάσμα των πιθανών ήχων και ως αποτέλεσμα παράγεται ο χαρακτηριστικός και μοναδικός ήχος του *taegŭm*. Αυτό το είδος χροιάς προτιμάται ιδιαίτερα και χαρακτηρίζει την κορεάτικη μουσική. Εξαιτίας της εξαιρετικά εύθραυστης φύσης του *ch'ong*, τοποθετείται πάνω από αυτό μία μεταλλική πλάκα που ονομάζεται *ch'ongkarigae* και δένεται στο σώμα του *taegŭm* με δερμάτινα λουριά καλύπτοντας, και προστατεύοντας με αυτό τον τρόπο, το *ch'ong*. Η πλάκα αυτή μετακινείται μερικώς στο πλάι όταν πρέπει να γίνει χρήση του *taegŭm*. Το ποσοστό της μεμβράνης που καλύπτεται από το *ch'ongkarigae* δεν είναι πάντα το ίδιο αλλά εξαρτάται από την τονική περιοχή του *taegŭm* που χρησιμοποιείται περισσότερο στην εκάστοτε ερμηνεία. Στο σώμα του οργάνου τυλίγονται λωρίδες φτιαγμένες από νάιλον ή μετάξι για καλύτερη αντοχή αλλά και για διακοσμητικούς λόγους (Heo Jong-In 2002; Kim 2019; Kim 2022).



Εικόνα 7. Τα δομικά χαρακτηριστικά του *taegŭm*,  
National Gugak Center, *Traditional Korean Instruments: A Practical Guide for Composers*, “Chapter 4:  
*Daegŭm*”, σελ. 142.

Υπάρχουν δύο είδη *taegŭm*. Το *chŏngak taegŭm* το οποίο χρησιμοποιείται για την αυλική και αριστοκρατική μουσική (*chŏngak*), τη μουσική *pungnyu* –είδος μουσικής που παιζόταν ιδιωτικά από και για τους λόγιους κατά τη δυναστεία Chosŏn (1392–1910)– καθώς και είδη φωνητικής μουσικής. Το κούρδισμα του είναι σε Σιβ.<sup>129</sup> Το δεύτερο είδος είναι το *sanjo taegŭm* που χρησιμοποιείται στη δημοτική μουσική. Ο λόγος για την ύπαρξη δύο διαφορετικών *taegŭm* είναι το γεγονός ότι στη δημοτική μουσική το κούρδισμα που προτιμάται συνήθως είναι μία 2<sup>η</sup> μεγάλη ή τρίτη μικρή πάνω

<sup>129</sup> Με τον όρο «κούρδισμα» εννοείται η χαμηλότερη νότα που μπορεί να παραχθεί από το *taegŭm* όταν καλύπτονται και οι έξι οπές για τα δάχτυλα.

από αυτό της αριστοκρατικής μουσικής, αλλά και γιατί οι τεχνικές που απαιτούνται για την ερμηνεία της πρώτης είναι ελαφρώς διαφορετικές. Έτσι, στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα αναπτύχθηκε το *sanjo taegŭm* ως μία εξελιγμένη μορφή του *chŏngak taegŭm* με σκοπό να μπορεί να ανταποκριθεί στις ανάγκες της δημοτικής μουσικής (Heo Jong-In, 2002).

Οι ουσιαστικές διαφορές μεταξύ των δύο αφορούν το μέγεθος του σωλήνα και των οπών πάνω σε αυτόν,<sup>130</sup> καθώς και τον ήχο που παράγεται, ο οποίος είναι πιο βαθύς στο *chŏngak taegŭm*. Αναλυτικότερα, η διάμετρος του *chŏngak taegŭm* είναι μεγαλύτερη από αυτή του *sanjo taegŭm*. Το μήκος του πρώτου είναι περίπου 80–90 εκ.<sup>131</sup> και αυτό του *sanjo taegŭm* περίπου 10 εκ. μικρότερο. Αυτά τα χαρακτηριστικά κάνουν το *chŏngak taegŭm* κατάλληλο για την απόδοση ενός πιο «μεγαλοπρεπή» και «ενθουσιώδη» ήχου (Kim 2019, 143). Οι *chigong* (οπές τοποθέτησης των δαχτύλων) του *sanjo taegŭm* είναι σε κοντινότερη απόσταση μεταξύ τους, ενώ τόσο αυτές όσο και το *ch'uiigu* (οπή φυσήματος) είναι μεγαλύτερες. Αυτό γίνεται με σκοπό την παραγωγή έντονου βιμπράτο, μεγαλύτερου εύρους μελωδικών/τονικών αποχρώσεων (*pitch shading*) και γρήγορων δαχτυλισμών, βασικά χαρακτηριστικά της δημοτικής μουσικής. Επίσης, το *sanjo taegŭm* μπορεί να έχει ένα ή δύο *ch'ilsŏnggong* (οπές κουρδίσματος) ενώ το *chŏngak taegŭm* έχει πάντα δύο. Εξαιτίας αυτών των διαφορών, το τονικό εύρος των δύο οργάνων είναι διαφορετικό, με το *sanjo taegŭm* να έχει μεγαλύτερο πιθανό εύρος παραγωγής νοτών και το τονικό του ύψος να είναι συνήθως σε Ντο# (Heo Jong-In, 2002).<sup>132</sup>



Εικόνα 8. *Sanjo taegŭm*, National Gugak Center, *Traditional Korean Instruments: A Practical Guide for Composers*, “Chapter 4: Daegeum”, σελ 145.

<sup>130</sup> Αναφέρεται τόσο στις *chigong* όσο και στο *ch'uiigu*.

<sup>131</sup> Η διακύμανση στις τιμές αυτές είναι απόρροια του υλικού που χρησιμοποιείται για την κατασκευή του οργάνου. Καθώς κανένα μπαμπού δεν είναι ίδιο με κάποιο άλλο έτσι υπάρχουν και μικρές διαφορές στο μήκος του ίδιου είδους οργάνου.

<sup>132</sup> Στην αρχική του μορφή ήταν κουρδισμένο σε Ντο, έναν ολόκληρο τόνο πιο πάνω από το *chŏngak taegŭm* (Howard 1995; Kim 2019).

## 5.3 Τρόπος Ερμηνείας του *Taegŭm*

### 5.3.1 Στάση Σώματος και Τοποθέτηση των Δαχτύλων

Η στάση σώματος για το παίξιμο του *taegŭm* είναι αρκετά διαφορετική από αυτή που χρησιμοποιείται στην πρακτική άλλων πλαγιάυλων.<sup>133</sup> Συγκεκριμένα, στο *taegŭm*, τα σημεία ισορροπίας που παρουσιάζονται μεταξύ του οργάνου και του ερμηνευτή είναι οι αντίχειρες και των δύο χεριών και ο αριστερός ώμος, επάνω στον οποίο τοποθετείται η κεφαλή του *taegŭm*.<sup>134</sup> Τα χέρια είναι οριζοντίως παράλληλα, με τους αγκώνες να κρατιούνται μακριά από το σώμα του μουσικού. Το αριστερό χέρι υψώνεται σε οριζόντια στάση και είναι αυτό που βοηθά στην παραγωγή του βιμπράτο ενώ το δεξί χέρι πέφτει ελαφρώς. Η παραδοσιακή στάση σώματος για την ερμηνεία του *taegŭm* θέλει τους μουσικούς να κάθονται οκλαδόν στα πάτωμα με την πλάτη τεντωμένη και το κεφάλι να



πέφτει ελαφρώς μπροστά, ενώ ταυτόχρονα να είναι γυρισμένο 30 με 60 μοίρες προς τα αριστερά. Είναι πιθανό αυτή η στάση του κεφαλιού να δημιουργήσει μία αίσθηση σφιξίματος στο λαιμό (Heo Jong-In 2002; Kim 2019; Kim 2022).



Εικόνα 9. Η στάση σώματος για την ερμηνεία του *taegŭm*, National Gugak Center, *Traditional Korean Instruments: A Practical Guide for Composers*, “Chapter 4: *Daegŭm*”, σελ 149.

<sup>133</sup> Για σύγκριση με το φλάουτο βλ Κεφάλαιο 5 σελ. 73.

<sup>134</sup> Αυτό σημαίνει ότι αλλάζει και ο τρόπος που κατανέμεται το βάρος του οργάνου. Ένα μέρος του βάρους πέφτει στον ώμο του μουσικού.

Ο τρόπος που κρατιέται το *taegŭm* χωρίζεται σε δύο κατηγορίες, μια για το αριστερό και μια για το δεξί χέρι. Όσον αφορά τα δάχτυλα, οι τρεις πρώτες οπές καλύπτονται από τις άκρες του δεύτερου, τρίτου και τετάρτου δάχτυλου του αριστερού χεριού.<sup>135</sup> Το δεύτερο και τρίτο δάχτυλο πρέπει να σχηματίζουν το σύμβολο «ㄷ»<sup>136</sup> και άρα



Εικόνα 10. Τρόπος τοποθέτησης του αριστερού χεριού στο *taegŭm*, National Gugak Center, *Traditional Korean Instruments: A Practical Guide for Composers*, “Chapter 4: Daegeum”, σελ 151.

να έχουν μία θέση που είναι αρκετά καμπυλωμένη. Το τέταρτο δάχτυλο είναι ισιωμένο, ενώ το πέμπτο ακουμπάει επάνω στο σωλήνα και διατηρεί κι αυτό μία ίσια θέση.

Οι υπόλοιπες οπές καλύπτονται από τα ίδια δάχτυλα στο δεξί χέρι με τη διαφορά ότι το σημείο του δαχτύλου που χρησιμοποιείται για να καλύψει την τέταρτη και πέμπτη οπή είναι το μεσαίο τμήμα (φάλαγγα) αυτών και όχι η άκρη όπως συμβαίνει με το δάχτυλο που καλύπτει την έκτη οπή. Όλα τα δάχτυλα του δεξιού χεριού είναι ισιωμένα και το πέμπτο δάχτυλο ακουμπάει πάλι επάνω στο σωλήνα του οργάνου. Ο συγκεκριμένος τρόπος τοποθέτησης των δαχτύλων στο *taegŭm* είναι πολύ ιδιαίτερος και αποδίδεται στη μεγάλη απόσταση που έχουν οι οπές μεταξύ τους. Οι μουσικοί αποφεύγουν να βάζουν πίεση στα δάχτυλα που είναι τελείως ισιωμένα, ενώ χρειάζεται να διατηρούν ουδέτερη στάση σώματος για να μπορούν να προσφέρουν μια καλή ερμηνεία (Kim 2019; National Gugak



Center 2024).<sup>137</sup>

Εικόνα 11. Τρόπος τοποθέτησης του δεξιού χεριού στο *taegŭm*, National Gugak Center, *Traditional Korean Instruments: A Practical Guide for Composers*, “Chapter 4: Daegeum”, σελ 151.

<sup>135</sup> Πρώτο θεωρείται ο αντίχειρας.

<sup>136</sup> Το «ㄷ» είναι ένα από τα σύμφωνα του κορεάτικου αλφαβήτου.

<sup>137</sup> Για National Gugak Center βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=PkwsiZn-KIU&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=4>.

### 5.3.2 Τρόπος Παραγωγής Ήχου και Τονικές Περιοχές του *Taegŭm*

Η παραγωγή ήχου στο *taegŭm* απαιτεί εξαιρετικά καλό έλεγχο της λεγόμενης «μάσκας» του ερμηνευτή ο οποίος χρειάζεται να καλύψει περίπου το 80 τις εκατό της επιφάνειας του *ch'uiyu*, κάτι που πιθανός οφείλεται στο αρκετά μεγάλο μέγεθος που έχει η οπή του επιστομίου. Ο αέρας που εκπνέει η μουσικός «χτυπά» πάνω στην άκρη της οπής του επιστομίου και χωρίζεται στα δύο. Ένα μέρος του οδηγείται μέσα στο σωλήνα του *taegŭm* ενώ το υπόλοιπο διαφεύγει. Στόχος της μουσικού είναι η μεγιστοποίηση του ποσοστού του αέρα μέσα στον σωλήνα. Για την επίτευξη αυτού, οι άκρες των χειλιών πρέπει να είναι σφιχτά τραβηγμένες προς το πλάι, ενώ το κέντρο τους χρειάζεται να παραμένει χαλαρό και εύπλαστο για να επιτρέπονται οι απαραίτητες κινήσεις για τον έλεγχο της κατεύθυνσης του αέρα και την παραγωγή της κάθε νότας. Τα δόντια πρέπει να διατηρούν απόσταση μεταξύ τους και η γλώσσα να ακουμπάει στο κάτω μέρος της στοματικής κοιλότητας ώστε να δημιουργείται όσο το δυνατόν περισσότερος χώρος στο εσωτερικό του στόματος για να επιτυγχάνεται μεγαλύτερη αντήχηση (Heo Jong-In 2002; Kim 2022).

Το συνολικό εύρος των νοτών που μπορούν να παραχθούν στο *taegŭm* χωρίζεται σε τρεις περιοχές (registers): τη χαμηλή, τη μεσαία και την υψηλή. Η αλλαγή μεταξύ αυτών γίνεται μέσω τροποποίησης στην ταχύτητα και πίεση του αέρα από τον ερμηνευτή. Η χαμηλή περιοχή, *chŏch'wi*, χαρακτηρίζεται από ήχο πλούσιο και βαθύ που ωστόσο δεν είναι ιδιαίτερα δυνατός όσον αφορά την ακουστική του. Το τονικό εύρος της συγκεκριμένης περιοχής εκτείνεται από τη Ντο4 (ή Ντο#4) έως και τη νότα Ντο5. Η παραγωγή ήχου σε αυτή την οκτάβα απαιτεί τη χρήση αργής, ζεστής και απαλής ροής αέρα, ικανότητες που χρειάζονται χρόνο για να ωριμάσουν. Για αυτό το λόγο η χαμηλή περιοχή συνήθως θεωρείται και η πιο δύσκολη ως προς την εκμάθηση της (Kim 2019; Kim 2022).



Εικόνα 12. Οι τονικές περιοχές του *sanjo taegŭm*, National Gugak Center, *Traditional Korean Instruments: A Practical Guide for Composers*, “Chapter 4: *Daegŭm*”, σελ. 151.

Εξαιτίας των δυσκολιών που παρουσιάζονται στη χαμηλή περιοχή, οι μαθητές συνήθως ξεκινάνε την εκμάθησή τους από τη μεσαία περιοχή, *p' yōngch' wi*, (Kim 2022, 10), της οποίας το ηχώχρωμα είναι λαμπερό και ζωηρό. Το εύρος αυτής της περιοχής είναι από τη νότα Ντο#5 έως και τη νότα Ντο6. Η συγκεκριμένη περιοχή έχει έναν εκλεπτυσμένο και καθαρό ήχο και ο τρόπος παραγωγής του είναι με τη χρήση μιας τεχνικής που ονομάζεται «υπερφύσημα» (overblowing) στην οκτάβα. Τέλος, η υψηλότερη οκτάβα, *yōkch' wi*, στο *taegŭm*, είναι η πιο διαπεραστική και λαμπερή περιοχή και εκτείνεται από το Ντο#6 ως το Φα#6 (ή Σολ#6). Η παραγωγή του ήχου επιτυγχάνεται με υπερφύσημα στην δωδεκάτη. Όσο πιο ψηλά μετακινούμαστε στο ηχητικό εύρος του *taegŭm*, τόσο πιο δυνατά ακούγονται και οι εκάστοτε φθόγγοι (Heo Jong-In 2002; Kim 2019; Kim 2022).

Η ποιότητα του αέρα που παράγεται από την μουσική αλλάζει ανάλογα με την ηχητική περιοχή στην οποία βρίσκεται κάθε φορά. Έτσι, ο τρόπος μεταχείρισης του σχήματος των χειλιών και των ανάλογων μυών (embouchure),<sup>138</sup> *chwibeop* στο *taegŭm*, και η σωστή μεταχείριση της στήλης του αέρα είναι απαραίτητες ικανότητες που οι ερμηνευτές του *taegŭm* χρειάζεται να αναπτύξουν στο έπακρο. Ένας μουσικός, θα ήταν καλό να είναι ικανός να μπορεί να αλλάζει αυτές τις παραμέτρους με μεγάλη ευκολία, ακόμα και για τις πιο απειροελάχιστες διαφορές μεταξύ των διάφορων τοποθετήσεων που υπάρχουν για κάθε νότα, καθώς είναι υψίστης σημασίας για το τελικό αποτέλεσμα της μουσικής δημιουργίας (Kim 2019).

Τα ιδιάζοντα χαρακτηριστικά του *taegŭm* ως οργάνου και η σχετικά άβολη στάση σώματος που πρέπει να έχει η μουσικός για να μπορεί να παίξει, το καθιστούν ως ένα από τα πιο δύσκολα κορεατικά μουσικά όργανα. Μάλιστα, πολλοί μαθητές εγκαταλείπουν την εκμάθησή του καθώς δεν μπορούν να ανταπεξέλθουν στις συνθήκες που απαιτούνται για την παραγωγή ήχου σε αυτό. Σύμφωνα με τον Won Jang-hyun (στο H. Kang 2022) έναν από τους βιρτουόζους του *taegŭm*:

...Το 90 τις εκατό των μαθητών που προσπαθούν να μάθουν *taegŭm* παραιτούνται. Ο κόσμος σταματάει την εκμάθησή του γιατί η παραγωγή ενός όμορφου ήχου είναι δύσκολη στο *taegŭm*...Εξαιτίας της επίπονης διαδικασίας της ερμηνείας του *taegŭm*,

---

<sup>138</sup> Η λέξη «embouchure» μπορεί να αναφέρεται είτε στη θέση/χρήση που πρέπει να έχουν η γλώσσα, τα δόντια, τα χείλη και οι μύες αυτών για την παραγωγή ήχου στα πνευστά όργανα, είτε στην οπή που υπάρχει στο επιστόμιο των πνευστών οργάνων. Καθώς δεν υπάρχει κάποια αντίστοιχη μετάφραση της λέξης στα ελληνικά, από αυτό το σημείο και για το υπόλοιπο της εργασίας θα διευκρινίζεται κάθε φορά ποια από τις δύο σημασίες της λέξης εννοείται.

γνωρίζω κάποιους μουσικούς οι οποίοι δεν εξασκούν συχνά τις ικανότητές τους εκτός κι αν έχουν κάποια συναυλία...

Το μεγάλο μέγεθος της οπής του επιστομίου και η μεγάλη διάμετρος του οργάνου σημαίνουν ότι η ποσότητα αέρα που χρειάζεται να χρησιμοποιηθεί είναι πολύ μεγάλη. Έτσι, διακρίνονται δύο παράμετροι που συμβάλουν στο τελικό αποτέλεσμα της ερμηνείας του *taegŭm* και αιτιολογούν τη δυσκολία εκμάθησής του: η ξεχωριστή φύση του κάθε *taegŭm* που είναι απόρροια της φυσικής προέλευσής του σε συνδυασμό με τις σωματικές ιδιότητες του μουσικού, κυρίως τη χωρητικότητα και ικανότητα των πνευμόνων του και την αντοχή που απαιτείται για την παραγωγή μεγάλων νοτών (H. Kang 2022).

#### 5.4 Το Είδος του *Taegŭm Sanjo*

Ο τίτλος ενός *sanjo* αποτελείται από δύο μέρη, την ονομασία του εκάστοτε σολιστικού οργάνου και τη λέξη *sanjo*. Έτσι, *taegŭm sanjo* ονομάζεται η μουσική *sanjo* στην οποία το ρόλο του σολιστικού οργάνου έχει το *taegŭm* και συνοδεύεται από το παραδοσιακό κρουστό όργανο *changgo* (Lee 1997).

Το *taegŭm* ήταν από τα πρώτα όργανα που ανέπτυξαν το δικό τους *sanjo* και του οποίου η εξέλιξη ξεκίνησε από τη δεκαετία του 1920 και μετά (Howard 1995; Heo Jong-In 2002). Ως δημιουργός του αναφέρεται συνήθως ο Pak Chonggi (1879-1941;),<sup>139</sup> σαμάνος και επαγγελματίας μουσικός με ειδικευση στα παραδοσιακά πνευστά όργανα από την πόλη Chindo της επαρχίας Chŏlla. Κατά τη διάρκεια της μουσικής του καριέρας συνεργάστηκε με βιρτουόζους μουσικούς διαφόρων μουσικών ιδιωμάτων, όπως για παράδειγμα το *p'ansori* και το *sijo* που ανήκουν στην παραδοσιακή μουσική, αλλά και σύνολα μουσικής δωματίου. Το 1927 το όνομα του αρχίζει να εμφανίζεται σε ραδιοφωνικές εκπομπές και ηχογραφήσεις. Οι εμπειρίες που απέκτησε ήταν πολύτιμες καθώς τον κατέστησαν ικανό να συνθέσει μουσική για σόλο φλάουτο.<sup>140</sup> Πιστεύεται ότι αυτές οι συνθέσεις του αποτέλεσαν τις αρχές του *taegŭm sanjo*, ο ίδιος μάλιστα τις αποκαλούσε «*sanjo*» (Kim 2022; Howard 2009; Heo Jong-In 2002; e-Gugak Academy 2021δ).

Το *sanjo* του Pak φαίνεται να είναι επηρεασμένο από διάφορα είδη μουσικής (Kim

---

<sup>139</sup> Αν και το όνομα του Pak εμφανίζεται ως και τα τέλη του 1941 σε διάφορες ραδιοφωνικές εκπομπές, εκδόσεις από τον τόπο γέννησής του αναγράφουν την ημερομηνία θανάτου του ως 1939. (Heo Jong-In 2002; Howard 2007).

<sup>140</sup> Εδώ εννοείται το κορεάτικο φλάουτο.

2022, 22) αν και συνήθως αυτό που θεωρείται ότι είχε τη μεγαλύτερη επιρροή στην εξέλιξή του είναι το *p'ansori*: «μπορούμε να δούμε ότι το *taegŭm sanjo* του Pak Chonggi είναι ένα *sanjo* με έμφαση στο *p'ansori*» (e-Gugak Academy 2021δ). Θα μπορούσε όμως να ειπωθεί πως το *sanjo* του Pak βασίζεται στη μουσική *shinawi*, καθώς φαίνεται να παρουσιάζει αρκετά χαρακτηριστικά αυτής όπως ο διακριτικός χειρισμός του τονικού ύψους (pitch shading) (Howard 2009). Παρόλα αυτά, συνηθίζεται το *sanjo*, και άρα και το *ryu* (σχολή) του Pak, να αναφέρεται ως «βασισμένο στο *p'ansori*», κυρίως γιατί τα μελωδικά μοτίβα του απορρέουν από αυτό (Song 1986, 100). Αυτός ο τύπος *sanjo* ονομάζεται *soridŏnŭm sanjo*.<sup>141</sup> Το είδος που βασίζεται στο *shinawi* είναι το *shinawidŏnŭm sanjo* που αναπτύχθηκε από τον Kang Paekch'ŏn (1898-1982), μουσικού από την επαρχία Kyŏngsang, περίπου την ίδια περίοδο με αυτό του Pak (Song 1986; Heo Jong-In 2002; Kim 2022).

Τα *ryu* των Pak και Kang θεωρούνται οι δύο βασικές σχολές του *taegŭm sanjo*. Μέσω των μαθητών των δύο βιρτουόζων γεννήθηκαν κι άλλα *ryu* που ταξινομούνται σε δύο κατηγορίες, αυτά με βάση το *p'ansori* και αυτά με βάση το *shinawi*, αναλόγως με τα χαρακτηριστικά και την αισθητική τους. Το *soridŏnŭm sanjo* χαρακτηρίζεται από ποικίλες εναλλαγές τρόπων, ενώ το *shinawidŏnŭm sanjo* δίνει έμφαση στη χρήση του βιμπράτο και διαφόρων μελωδικών στολιδιών (Kim 2022; Heo Jong-In 2002). Το *ryu* του Han Chuhwan (1904;-1966)<sup>142</sup> μαθητή του Pak, γνωστό και ως «Η Σχολή του Han Chuhwan» (Han Chuhwan School), είναι βασισμένο σε αυτό του δασκάλου του, μάλιστα «...η σχολή του *taegŭm sanjo* που προήλθε από τον Pak συνήθως αναγνωρίζεται ως σχολή του Han Ju-hwan...» (Howard 2009; Heo Jong-In 2002). Ο Han επέκτεινε την αρχική μορφή του *sanjo* του Pak από 18 σε 32 λεπτά και το *taegŭm sanjo* του έγινε το μοντέλο που οδήγησε στη γέννηση των πιο δημοφιλών σχολών *taegŭm sanjo* της σημερινής εποχής, αυτών των Han Pŏmsu (1911-1984), Yi Saenggang (1941), Wŏn Changhyŏn (1950) και Sŏ Yongsŏk (1940-2013) (e-Gugak Academy 2021α, 2021γ). Η σχολή του Kang δεν είναι τόσο ευρέως διαδεδομένη όσο αυτή του Pak και συνηθίζεται να παρουσιάζεται συχνότερα στην περιοχή της Ν. Κορέας από την οποία καταγόταν ο Kang, από όσο σε άλλα μέρη της χώρας όπου μπορεί να μην είναι γνωστή. Η μετάδοσή της έγινε κυρίως μέσω των Kim Dongjin, Kim Dongp'yo και Mun Tongok (Heo Jeong-In 2002).

---

<sup>141</sup> *Sori* είναι ο ήχος και *dŏnŭm* είναι οι στυλιστικές προσαρμογές που αυτοσχεδιάζονταν από τους τραγουδιστές και αργότερα μετατράπηκαν σε σταθερά τμήματα της αρχικής μορφής των τραγουδιών.

<sup>142</sup> Κάποιοι πηγές αναφέρουν την ημερομηνία γέννησης ως 1914.

Αν και το *taegŭm sanjo* των προαναφερθέντων μουσικών θεωρείται ότι ανήκει σε μία από τις δύο βασικές σχολές, το *soridŏnŭm sanjo* ή το *shinawidŏnŭm sanjo*, κάποιιοι από τους ερμηνευτές μαθήτευσαν και εκπαιδεύτηκαν και στα δύο είδη. Παράδειγμα αποτελούν οι Han Pŏmsu και Yi Saenggang των οποίων οι σχολές θεωρούνται πως προέρχονται και ανήκουν στο *soridŏnŭm sanjo*, αλλά αποτελούν επίσης μουσικούς που έχουν διαδώσει το *ryu* του Kang Paekch'ŏn (Song 1986, 100). Ο Han Pŏmsu ειδικά ήταν μαθητής του Pak Chonggi καθώς και του Kim Tong-sik –μαθητή του Kang Paekch'ŏn– και έτσι το *sanjo* του είναι επηρεασμένο και από τους δύο μεγάλους δασκάλους του *taegŭm sanjo* (Howard 2009, 60-61).<sup>143</sup>

Τα βασικά *changdan* από τα οποία αποτελούνται οι περισσότερες σχολές του *sanjo* –και άρα και του *taegŭm sanjo*– είναι τρία, το *chinyangjo*, το *chungmori* και το *chajinmori*<sup>144</sup> (Lee 1997), τα οποία ήταν και αυτά που υπήρχαν στο αρχικό *sanjo* του Pak που αργότερα επέκτεινε ο Han (Heo Jong-In 2002). Τα *changdan* που παρουσιάζονται σε κάθε σχολή και ο τρόπος χρήσης τους αποτελούν ειδοποιούς διαφορές χάρη στις οποίες μπορεί να γίνει ο διαχωρισμός των διαφορετικών σχολών που υπάρχουν. Εκτός από τα *changdan* που αναφέρθηκαν συνηθίζεται να προστίθεται και το *chungjungmori*, πριν από το *chajinmori*, καθώς και άλλα *changdan* μετά από αυτό (ibid.). Το *ryu* του Sŏ Yongsŏk για παράδειγμα προσθέτει μετά το μέρος *chajinmori* δύο ακόμη *changdan* (Kim 2009).<sup>145</sup> Η διάρκεια ενός *sanjo* μπορεί να αλλάζει αναλόγως με τον αριθμό των *changdan* από τα οποία αποτελείται καθώς και τον σκοπό για τον οποίο προορίζεται η παρουσίαση του και τα χρονικά περιθώρια αυτής. Το *kin sanjo* είναι η αρχική μορφή ενός *sanjo* που συνήθως έχει διάρκεια περίπου μία ώρα ή και λίγο παραπάνω και παρουσιάζεται σχετικά σπάνια. Το *tchalbŭn sanjo* είναι η συντομευμένη μορφή του *kin sanjo* που εμπεριέχει τα βασικά στοιχεία αυτού και αποτελείται από ήδη υπάρχουσες μελωδίες του προηγούμενου. Η διάρκεια του μπορεί να είναι από 5 έως 20 λεπτά (Lee 1997; Heo Jong-In 2002; Kim 2022).

Εκτός από τις διαφορές στα *changdan* των σχολών υπάρχουν και διαφορές που αφορούν την αισθητική τους. Το *sanjo* του Yi Saenggang –ο οποίος θεωρείται ως ο πιο

---

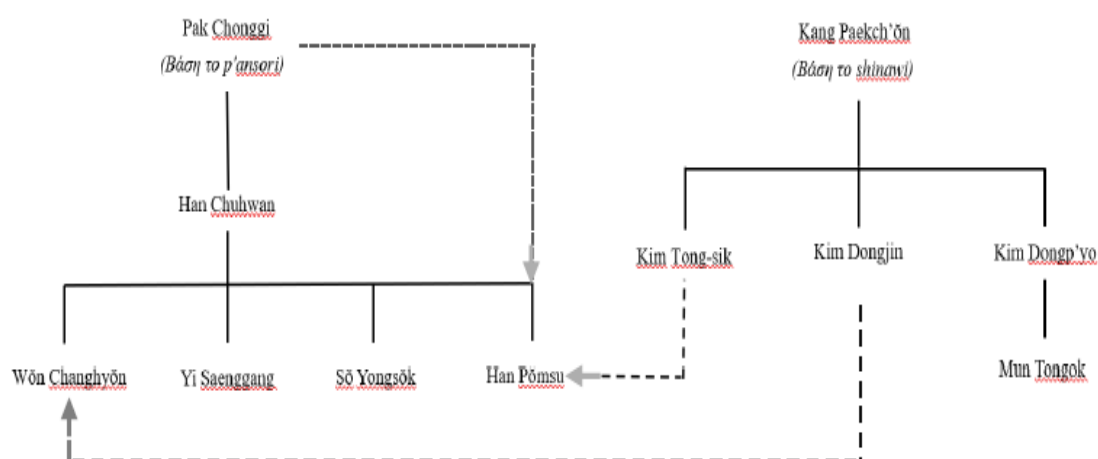
<sup>143</sup> Για το *sanjo* του Han βλ. [https://www.youtube.com/watch?v=KC1E9fBsJT0&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4\\_kcPffs&index=36](https://www.youtube.com/watch?v=KC1E9fBsJT0&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4_kcPffs&index=36). Προσπάθησε να ακούσεις το διαφορετικό του στυλ σε σχέση με τα προηγούμενα *sanjo* από το Κεφάλαιο 3.

<sup>144</sup> Τα βασικά *changdan* μπορεί να είναι τρία με τέσσερα. Στο *taegŭm sanjo*, όπως και σε άλλα μουσικά όργανα, συνηθίζεται να είναι τέσσερα.

<sup>145</sup> Για σύγκριση των *changdan* στις διαφορετικές σχολές του *taegŭm sanjo* που υπάρχουν βλ. Kim (2009, 24, Πίνακας 3).

περίφημος και τεχνικά ικανός ερμηνευτής σήμερα (Howard 2007, 131)– χαρακτηρίζεται από τη συχνή χρήση λεπτεπίλεπτων στολιδιών, διακριτικές τονικές αλλαγές και βιμπράτο που προσδίδουν στο *sanjo* του έναν πιο εκλεπτυσμένο και ευαίσθητο χαρακτήρα. Το *sanjo* του Won παρουσιάζει μία πιο σκοτεινή και αξιοπρεπή ποιότητα στον ήχο, ενώ επίσης η τεχνική φύσηματός του είναι ξεχωριστή σε σύγκριση με άλλες σχολές και δημιουργεί ένα μεγαλοπρεπές αποτέλεσμα. Η σχολή του Han έχει έναν πιο μαλακό και θηλυκό χαρακτήρα και είναι αυτή που συνδυάζει καλύτερα από όλες τις δύο αρχικές σχολές των Pak και Kang. Τα *sanjo* των Kang και Sō έχουν έναν πιο ευθύ και σοβαρό χαρακτήρα από τα υπόλοιπα. Αυτό θα μπορούσε ίσως να αποδοθεί στο ότι το *sanjo* του Kang χρησιμοποιεί πολύ τον τρόπο *kyemyōn cho* που συνήθως σχετίζεται με αισθήματα θλίψης και μελαγχολίας σε αντίθεση με άλλους τρόπους που προσδίδουν έναν πιο ζωηρό και επίσημο χαρακτήρα (Lee 1997; Heo Jong-In 2002). Οι μελωδίες στα *sanjo* των Sō και Yi είναι παρόμοιες γιατί προέρχονται από το αρχικό *sanjo* του Pak. Διαφορά παρουσιάζει στη μελωδία το *sanjo* του Mun, καθώς είναι το μόνο που προέρχεται από το *shinawidōnūm sanjo* του Kang και άρα φέρει και τα χαρακτηριστικά αυτού (Heo Jong-In 2002).

Παρά τις διαφορετικές σχολές *taegūm sanjo* που υπάρχουν σήμερα, η κάθε μία με τα δικά της ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και στυλ, όλες βασίζονται σε στοιχεία παραδοσιακών μουσικών και μελωδιών της Κορέας. Κάποιες από τις σχολές του *taegūm sanjo*, συγκεκριμένα αυτές των Kang, Yi και Han ορίστηκαν το 1971 από το σύστημα πολιτιστικής κληρονομιάς της Ν. Κορέας ως Άυλη Εθνική Πολιτιστική Κληρονομιά (Kim 2022; Korea Heritage Service).<sup>146</sup>



Εικόνα 13. Η γενεολογία του *taegūm sanjo*.

<sup>146</sup> Για Korea Heritage Service βλ. Daegum Sanjo. Ο σύνδεσμος είναι στη λίστα αναφορών σελ. 118.

## 5.5 Μερικές Παρατηρήσεις για το *Taegŭm* και την Κορεάτικη Μουσική

Με βάση όσα έχουν αναφερθεί σε αυτό το κεφάλαιο, είναι εύκολο να παρατήσουμε ότι το *taegŭm* παρουσιάζει μια χροιά που εκτός από χαρακτηριστική, χάρη στο *ch'ŏng*, είναι και μοναδική σε αυτό ανάμεσα στα υπόλοιπα μουσικά όργανα της Κορέας. Χάρη σε αυτή την ξεχωριστή ποιότητα του ήχου του, θεωρείται ιδιαίτερα κατάλληλο για την έκφραση του κορεάτικου πάθους και των συναισθημάτων του κορεάτικου λαού, κυρίως του αισθήματος του *han* (Kim 2022; Heo Jong-In 2002). Σύμφωνα με τη Willoughby (2009, 107) «ο κόσμος φαίνεται να απολαμβάνει να ακούει μουσική που δημιουργείται από όργανα που ανήκουν στην οικογένεια των πνευστών...γιατί η ποιότητα του ήχου των οργάνων...λέγεται πως μιμείται ιδιαίτερα την ανθρώπινη φωνή».

Για κάποιον που είναι συνηθισμένος στο άκουσμα της δυτικής κλασικής μουσικής, η μουσική της Κορέας και ο ήχος του *taegŭm* θα μπορούσαν πιθανώς να χαρακτηριστούν ως «παραμορφωμένα» ή «περίεργα» (Broughton 2022). Ωστόσο, πιστεύω ότι είναι σημαντικό να θυμόμαστε ότι η έκφραση της κουλτούρας και του πολιτισμού ενός λαού μέσω της μουσικής του παρουσιάζεται με εξαιρετικά διαφορετικούς τρόπους ανά τον κόσμο. Πάνω σε αυτό θα ήθελα να αναφέρω δύο φράσεις. Η πρώτη είναι της Kim Hyelim, βιρτουόζος του *taegŭm* και ερευνήτρια, η οποία αναφέρει ότι «με σκοπό να περιγράψεις δυσάρεστα συναισθήματα χρειάζεσαι άσχημους ήχους...» (Broughton 2022). Η δεύτερη φράση, προέρχεται από ένα άρθρο του Homer B. Hulbert (1863-1949):

...Η κορεάτικη μουσική δεν είναι μύθος. Οι ήχοι της μοιάζουν παράξενοι και δεν είναι καθόλου ευχάριστοι γιατί δεν γνωρίζουμε ή νιώθουμε αυτό στο οποίο στοχεύουν να εκφράσουν και έτσι αποδίδουμε σε αυτούς όχι την κορεάτικη ιδιοσυγκρασία και εκπαίδευση αλλά τον στερεοτυπικό δυτικό τρόπο αντίληψης της μουσικής...Για αυτό το λόγο σας παρακαλώ να αποβάλλετε την κρίση σας για την κορεάτικη μουσική μέχρι τη στιγμή που θα είστε σε θέση να την αφουγκραστείτε...με τον τρόπο που την αντιλαμβάνεται ο λαός της Κορέας (1896, 45).

## Κεφάλαιο 6

### Το Κορεάτικο Φλάουτο *Taegŭm* και το Δυτικό Φλάουτο: Προς την Ερμηνεία

Σε συνέχεια της ανάλυσης της ιστορίας και των χαρακτηριστικών του *taegŭm* που έγινε στο προηγούμενο κεφάλαιο θα παρουσιαστούν τώρα οι βασικές διαφορές του με το φλάουτο, καθώς και κάποιες από τις κυριότερες ερμηνευτικές τεχνικές του *taegŭm sanjo*. Επιπλέον, θα εξεταστούν και η απόδοση και οι τρόποι της πιθανής ερμηνείας αυτών των τεχνικών στο φλάουτο.

#### 6.1 Σύγκριση της Κατασκευής των Δύο Μουσικών Οργάνων

Όσον αφορά τα χαρακτηριστικά κατασκευής των δύο μουσικών οργάνων, το φλάουτο μπορεί να είναι κατασκευασμένο από κάποιο είδος μετάλλου, το οποίο είναι και το πιο σύνηθες, ή από ξύλο, ενώ το υλικό κατασκευής του *taegŭm* είναι πάντα το μπαμπού. Μία επιπλέον βασική κατασκευαστική διαφορά μεταξύ τους είναι το γεγονός ότι το *taegŭm* είναι ένας ενιαίος σωλήνας, ενώ το φλάουτο διαιρείται σε τρία μέρη, την κεφαλή, το μεσαίο τμήμα και τη βάση, που ενώνονται πριν τη χρήση του και αργότερα αποσυναρμολογούνται και αποθηκεύονται ξεχωριστά. Όπως και στην περίπτωση του *taegŭm*, του οποίου η επάνω άκρη σφραγίζεται με κερί έτσι ώστε να μην μπορεί να διαφύγει αέρας, μία παρόμοια πρακτική ακολουθείται και στην κατασκευή του φλάουτου όπου χρησιμοποιείται ένας φελλός που ενώνεται με την κορώνα<sup>147</sup> στο επάνω μέρος του οργάνου (Heo Jong-In 2002; Toff 2012; Kim 2019).

Άλλες διαφορές που παρατηρούνται μεταξύ των δύο οργάνων είναι αυτές που σχετίζονται με τον αριθμό των οπών στο μήκος του σωλήνα τους, το μέγεθος τους αλλά και το μηχανισμό τους. Στο *taegŭm* ο συνολικός αριθμός των οπών μπορεί να κυμαίνεται από 9 έως 10 αναλόγως με τον αριθμό των *ch'ilsŏnggong* (οπές που ρυθμίζουν το

---

<sup>147</sup> Η κορώνα είναι ένας τύπος μικρού πώματος που βρίσκεται στην άκρη της κεφαλής του φλάουτου. Ο ρόλος της είναι να σφραγίζει το επάνω μέρος της κεφαλής και να σταθεροποιεί το φελλό που υπάρχει μέσα σε αυτή και ευθύνεται για το κούρδισμα του οργάνου, ενώ παράλληλα ανάλογα με το υλικό και το σχήμα της μπορεί να αποδώσει διαφορετικές ιδιότητες στον τελικό ήχο ενός φλάουτου (Toff 2012, 7-8).

κούρδισμα) του κάθε οργάνου ενώ στο φλάουτο παρατηρούνται 17 με 18 οπές.<sup>148</sup> Η παρουσία του *ch'ŏnggong* (η οπή όπου επικολλείται η μεμβράνη από καλάμι) αποτελεί ένα ακόμη χαρακτηριστικό του *taegŭm* που δεν συναντιέται στο φλάουτο. Επιπλέον, μία άλλη πολύ σημαντική διαφορά που παρατηρείται, σχετίζεται με το μέγεθος της οπής φυσήματος (*embouchure hole* ή *ch'uiigu* στο *taegŭm*) η οποία είναι σχεδόν τέσσερις φορές μεγαλύτερη στο *taegŭm* σε σύγκριση με το φλάουτο (βλ. εικόνα 14), ενώ επίσης δεν παρατηρείται



Εικόνα 14. Σύγκριση τη οπής φυσήματος μεταξύ του *taegŭm* και του δυτικού φλάουτου, National Gugak Center, *Traditional Korean Instruments: A Practical Guide for Composers*, “Chapter 4: *Daejeum*”. σελ 150.

κάποιο είδος επιστομίου που να μπορεί να χρησιμοποιήσει η μουσικός έτσι ώστε να σταθεροποιήσει τα χείλη της (Heo Jong-In 2002; Toff 2012; Kim 2019; Kim 2022).

Για την κατασκευή του *taegŭm* δε γίνεται χρήση άλλων μερών που προσκολλώνται πάνω στο σωλήνα του οργάνου –με

εξαίρεση το *ch'ŏngkarigae*– αλλά οι οπές λαξεύονται με το χέρι απευθείας επάνω στο μπαμπού. Σε αντίθεση με αυτή την πρακτική, το φλάουτο παρουσιάζει ένα πολύ πιο περίπλοκο σύστημα κατασκευής χρησιμοποιώντας διάφορα εξαρτήματα όπως βέργες και βίδες, ενώ γίνεται και επικόλληση διάφορων μερών, όπως το επιστόμιο, με σκοπό να αποκτήσει την τελική του μορφή. Επίσης, οι οπές των δαχτύλων δεν είναι ανοιχτές όπως στο *taegŭm* αλλά καλύπτονται εν μέρη από «κλειδιά». Το μήκος του *sanjo taegŭm* είναι παρόμοιο με αυτό του φλάουτου ενώ του *chŏnggak taegŭm* με αυτό του άλτο φλάουτου (Heo Jong-In 2002; Toff 2012).<sup>149</sup>



Εικόνα 15. Δυτικό φλάουτο συστήματος Boehm.

<sup>148</sup> Ο αριθμός αυτός εξαρτάται από το είδος της βάσης που μπορεί να έχει το κάθε φλάουτο. Οι αριθμοί που αναφέρονται λαμβάνουν υπόψη και τις οπές φυσήματος των οργάνων καθώς και το *ch'ŏnggong* του *taegŭm*.

<sup>149</sup> Για την καλύτερη κατανόηση αυτών των διαφορών, βλ. Εικόνα 8, σελ 61 σε σχέση με Εικόνα 15.

## 6.2 Μέθοδος Ερμηνείας του *Taegŭm* και του Φλάουτου

Όπως αναφέρθηκε και στο Κεφάλαιο 4, η στάση που χρειάζεται να έχει το σώμα του μουσικού όταν παίζει *taegŭm* είναι αρκετά διαφορετική από αυτή που χρησιμοποιείται στην πρακτική άλλων πλαγιάουλων. Συγκεκριμένα, στο φλάουτο τα σημεία ισορροπίας –σε σχέση με το σώμα του μουσικού– είναι: το μέρος όπου ακουμπάει το όργανο στο κάτω χείλος/γνάθο, η τρίτη φάλαγγα του δείκτη του αριστερού χεριού και ο αντίχειρας του δεξιού χεριού. Αντιθέτως, στο *taegŭm* αυτά τα σημεία ισορροπίας και κατανομής του βάρους του οργάνου είναι οι αντίχειρες και των δύο χεριών<sup>150</sup> και ο αριστερός ώμος του μουσικού στον οποίο επάνω τοποθετείται η κεφαλή του *taegŭm*<sup>151</sup> (Galway 1982; Toff 2012; Kim 2019; Kim 2022).

Μία άλλη βασική διαφορά είναι το γεγονός ότι η παραδοσιακή στάση σώματος για το *taegŭm* ζητά από το μουσικό να κάθεται οκλαδόν στα πάτωμα, με την πλάτη του τεντωμένη, αλλά ταυτόχρονα γυρισμένη προς τα αριστερά, και το κεφάλι του να πέφτει ελαφρώς μπροστά, ενώ ταυτόχρονα να είναι γυρισμένο 30 με 60 μοίρες προς τα αριστερά. Το *taegŭm* χρειάζεται να κρατιέται από τον μουσικό σε όσο πιο οριζόντια θέση γίνεται έτσι ώστε να αποφευχθεί η κίνηση του οργάνου είτε προς τα πάνω είτε προς τα κάτω. Σε αντίθεση, με βάση τα δυτικά πλαίσια εκπαίδευσης στην ερμηνεία του φλάουτου, η πιο συνηθισμένη πρακτική είναι αυτή που θέλει το σώμα, και κατά επέκταση και το κεφάλι, να είναι ευθυτενή, χωρίς να παρατηρούνται ιδιαίτερες γωνίες ή καμπυλώσεις, με σκοπό την παραγωγή του επιθυμητού ήχου. Επίσης, η στάση που παίρνουν τα χέρια του δυτικά εκπαιδευμένου μουσικού παρουσιάζει κάποιες μικρές διαφορές, κυρίως όσον αφορά το αριστερό χέρι, που δε χρειάζεται να είναι οριζοντίως παράλληλο με το σώμα του φλάουτου. Ο τρόπος με τον οποίο τοποθετούνται τα δάχτυλα πάνω στις οπές των δύο οργάνων παρουσιάζει επίσης κάποιες μικρές διαφορές<sup>152</sup> χαρακτηριστικότερες εκ των οποίων είναι: το γεγονός ότι στο φλάουτο τα δάχτυλα, τις περισσότερες φορές, παρουσιάζουν μία καμπύλη και τα κλειδιά (και άρα οι οπές) καλύπτονται πάντα με τις άκρες αυτών ενώ στο

---

<sup>150</sup> Αν και πάλι χρησιμοποιείται το σημείο ανάμεσα στον αντίχειρα και το δείκτη του αριστερού χεριού η διαφορά είναι ότι η στο *taegŭm* αυτό το σημείο δε σχετίζεται τόσο με την ισορροπία αλλά κυρίως με το γεγονός ότι γίνεται αναγκαστική επαφή με το σώμα του *taegŭm* εξαιτίας της αρκετά μεγαλύτερης διαμέτρου του σε σχέση με το δυτικό φλάουτο (προσωπική παρατήρηση).

<sup>151</sup> Αυτό σημαίνει ότι αλλάζει και ο τρόπος που κατανέμεται το βάρος του οργάνου. Στο *taegŭm* ένα μέρος του βάρους πέφτει στον ώμο του μουσικού ενώ στο φλάουτο στο κάτω χείλος/γνάθο.

<sup>152</sup> Για πιο αναλυτική περιγραφή τις τοποθέτησης των δαχτύλων στο *taegŭm* βλ. Κεφάλαιο 4 σελ. 63.

*taegŭm* η μουσικός χρησιμοποιεί τις φάλαγγες του μεσαίου δαχτύλου της καθώς και του παράμεσου για να καλύψει κάποιες από τις οπές κρατώντας τα σε ευθεία θέση (Galway 1982; Heo Jong-In 2002; Toff 2012; Kim 2019; National Gugak Center 2024).

Οι βασικές αρχές για την παραγωγή ήχου και τη σωστή θέση των χειλιών (*embouchure*) είναι αρκετά παρόμοιες μεταξύ των δύο οργάνων. Στο φλάουτο το κάτω χείλος πρέπει ιδανικά να καλύπτει το 1/3 με 1/4 της οπής του επιστομίου, καθώς λιγότερο ή περισσότερο από αυτό μπορεί να επιδράσει αρνητικά στον ήχο. Στο *taegŭm* ωστόσο, το κάτω χείλος καλύπτει περίπου το 80 τις εκατό της επιφάνειας του *ch'uiigu* κάτι που πιθανός οφείλεται στο πολύ μεγαλύτερο μέγεθος της οπής φυσήματος. Τόσο στο *taegŭm* όσο και στο φλάουτο είναι απαραίτητο το κέντρο των χειλιών να είναι ούτε πολύ χαλαρό ούτε πολύ σφιχτό, ενώ οι μυς των χειλιών χρειάζεται να είναι σχετικά σφιγμένοι,<sup>153</sup> αλλά όχι σε βαθμό που μπορεί να δυσχεραίνει την παραγωγή του ήχου. Τα δόντια της κάτω και άνω γνάθου χρειάζεται να διατηρούν μία μικρή απόσταση μεταξύ τους και η γλώσσα πρέπει να ακουμπά στο κάτω μέρος του στόματος. Ο συνδυασμός αυτών των δύο ιδιοτήτων, η ελαστικότητα και ο πλήρης έλεγχος των χειλιών και των μυών γύρω από αυτά, δίνουν στους μουσικούς και των δύο οργάνων την ικανότητα να ελέγχουν και να προσαρμόζουν την ταχύτητα και ποσότητα του αέρα όπως είναι επιθυμητό (Galway 1982; Heo Jong-In 2002; Toff 2012; Kim 2019; Kim 2022).

Το συνολικό εύρος των νοτών που μπορούν να παραχθούν στα δύο όργανα χωρίζεται σε τρεις περιοχές: τη χαμηλή, τη μεσαία και την υψηλή. Το τονικό εύρος του *taegŭm* και του φλάουτου είναι αρκετά παρόμοιο με κάποιες μικρές διαφοροποιήσεις. Στο *taegŭm*<sup>154</sup> η χαμηλή περιοχή (*chŏch'wi*) έχει εύρος από τη νότα Ντο4 (ή Ντο#4) έως και τη νότα Ντο5 ενώ στο φλάουτο η αντίστοιχη περιοχή εκτείνεται από τη νότα Ντο4 (ή Σι3 αναλόγως με το είδος βάσης που μπορεί να έχει ένα φλάουτο) έως τη νότα Σι4 με Ρε#. <sup>155</sup> Η συγκεκριμένη περιοχή χαρακτηρίζεται από ήχο πλούσιο και βαθύ που ωστόσο δεν είναι ιδιαίτερα δυνατός όσον αφορά την ακουστική του. Η παραγωγή ενός ήχου που είναι, όπως συνηθίζεται να λέγεται από τους ερμηνευτές του δυτικού φλάουτο, «κεντραρισμένος» σε αυτή την περιοχή απαιτεί τη χρήση αργής, ζεστής και απαλής ροής αέρα, ικανότητες που χρειάζονται χρόνο

---

<sup>153</sup> Με τη λέξη «σφιγμένοι» εννοείται η πιο ενεργή κατάσταση που έχουν σε σχέση με το κέντρο των χειλιών.

<sup>154</sup> Αναφέρεται στο *sanjo taegŭm*.

<sup>155</sup> Δε φαίνεται να υπάρχει κάποια καθολική άποψη για αυτό το θέμα. Διαφορετικοί ερμηνευτές και μελετητές δίνουν και διαφορετικές απόψεις για την αρχή και το τέλος της κάθε περιοχής στο φλάουτο. Για παράδειγμα, βλ. Toff (2012, xiv) και Suzuki (2021).

για να ωριμάσουν και για αυτό το λόγο η χαμηλή περιοχή συνήθως θεωρείται εξαιρετικά δύσκολη, αν όχι η πιο δύσκολη, ως προς την εκμάθηση της και στα δύο όργανα. Στο *taegŭm* η μεσαία περιοχή (*p' yŏngch' wi*), που χαρακτηρίζεται από καθαρό και εκλεπτυσμένο ήχο, εκτείνεται από τη νότα Ντο#5 έως τη Ντο6. Στο φλάουτο η έκταση της συγκεκριμένης περιοχής είναι από το Ντο5 (ή Ντο#5 με Μι5) ως το Σι5 (ή Ντο#6). Τέλος, η υψηλότερη οκτάβα, (*yŏkch' wi*) στο *taegŭm* εκτείνεται από το Ντο#6 ως το Φα#6 με Σολ#6 ενώ στο φλάουτο η έκταση της ίδιας περιοχής είναι από το Ντο6 (ή Ντο#6 με Ρε6) ως το Σι6 με Ντο7 (ή ακόμη και το Ρε7). Αυτή η περιοχή είναι η πιο διαπεραστική και λαμπερή και των δύο φλάουτων. Όπως και για τη χαμηλή περιοχή, οι τεχνικές για την παραγωγή του ήχου είναι παρόμοιες, έτσι και σε αυτές της μεσαίας και υψηλής περιοχής οι ερμηνευτικές μέθοδοι που απαιτούνται από τους μουσικούς των δύο οργάνων είναι επίσης σχεδόν ίδιες μεταξύ τους (Toff 2012; Kim 2019; Suzuki 2021; Kim 2022).

Οι τεχνικές που χρησιμοποιεί ένας μουσικός για τη διαφοροποίηση του ήχου ανάμεσα στις ηχητικές περιοχές των δύο οργάνων δεν παρουσιάζουν κάποια ιδιαίτερη διαφορά μεταξύ τους. Ο τρόπος μεταχείρισης του σχήματος των χειλιών και των ανάλογων μυών (*embouchure*) και η σωστή μεταχείριση της στήλης του αέρα είναι απαραίτητες ικανότητες που οι ερμηνευτές και των δύο οργάνων χρειάζεται να αναπτύξουν στο έπακρο.

### **6.3 Οι Βασικές Τεχνικές του *Taegŭm* και οι Πιθανές τους Ερμηνείες στο Φλάουτο**

Εάν κάποιος ακούσει μία ερμηνεία ενός *taegŭm sanjo* θα παρατηρήσει ότι η μελωδία του δεν αποτελείται μόνο από «καθαρές»<sup>156</sup> νότες αλλά αντιθέτως, παρουσιάζει μια ποικιλία από τόνους που μεταβάλλουν συχνά το τονικό τους ύψος, μικρό-διαστήματα και άλλα ακούσματα που δεν συναντιόνται συχνά στην κλασική δυτική μουσική. Εκτός από τις ερμηνευτικές τεχνικές που αφορούν τη σωστή διαχείριση του αέρα, των χειλιών (*embouchure*) και των δαχτύλων απαιτείται από το μουσικό του *taegŭm* και η εκμάθηση και χρήση πολλαπλών τεχνικών με στόχο την τελική ερμηνεία του *taegŭm sanjo*. Έτσι, θα παρουσιαστούν οι πιο βασικές από αυτές τις τεχνικές, καθώς και οι πιθανές ερμηνευτικές

---

<sup>156</sup> Ο όρος «καθαρές» χρησιμοποιείται σε αυτή την περίπτωση για να γίνει καλύτερα κατανοητός ο διαχωρισμός μεταξύ των νοτών που δεν επιδέχονται κάποια μεταβολή, μέσω συγκεκριμένων τεχνικών, στο φυσικό τους άκουσμα και σε αυτές των οποίων το άκουσμα μπορεί να αλλάξει μετά από παρέμβαση του μουσικού.

αποδόσεις που θα μπορούσαν να έχουν στο φλάουτο μέσω της χρήσης διευρυμένων τεχνικών.<sup>157</sup> Σε αυτό το σημείο, θα ήθελα να διευκρινίσω ότι οι ερμηνευτικές αποδόσεις που δίνονται βασίζονται στην προσωπική μου εμπειρία και πειραματισμούς πάνω στις διευρυμένες τεχνικές του δυτικού φλάουτου και το πώς αυτές θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για την ερμηνεία του *taegŭm sanjo*. Επίσης, συμβουλευτήκα και διάφορες πηγές (όπως βιβλία και βίντεο) που αφορούν τις διευρυμένες τεχνικές του φλάουτου.

### 6.3.1 *Nongŭm*

Σαν τεχνική, το *nongŭm* συνήθως αναφέρεται ως αντίστοιχο του βιμπράτο στην κλασική δυτική μουσική. Η κυριολεκτική απόδοση της λέξης *nongŭm* είναι «παίζοντας με τον ήχο/νότα» (Kim 2022, 8) και αναλογεί στο *nonghyŏn* (παίζοντας με τη χορδή), την τεχνική που χρησιμοποιείται για την παραγωγή του βιμπράτο στα παραδοσιακά έγχορδα μουσικά όργανα της Κορέας.<sup>158</sup> (Kim 2009, 30; Kim 2019, 154).

Ο τρόπος παραγωγής του *nongŭm* είναι ο εξής: η μουσικός χρησιμοποιεί τα χέρια και το κεφάλι της έτσι ώστε να μεταβάλει το τονικό ύψος (πάνω ή κάτω) μέσω της αύξησης ή μείωσης του μεγέθους του *ch'uiqu* (οπή φυσήματος), σηκώνοντας ή χαμηλώνοντας το *taegŭm*, σε σχέση με το *embouchure*. Από τις ερμηνευτικές τεχνικές του *taegŭm*, το *nongŭm* είναι μία από τις πιο δύσκολες, καθώς η κίνηση των χεριών και του κεφαλιού που απαιτούνται για την επίτευξή του μπορεί να επηρεάσει σημαντικά τη σταθερότητα των μυών γύρω από τα χείλη. Το *nongŭm* μπορεί να κατηγοριοποιηθεί αναλόγως με: τον βαθμό μεταβολής της ταχύτητας, σε γρήγορο *nongŭm* και αργό *nongŭm* και τον βαθμό μεταβολής του τονικού ύψους, σε πυκνό *nongŭm* και λεπτό *nongŭm* (Kim 2022; National Gugak Center 2024).

Ο τύπος του *nongŭm* που χρησιμοποιείται είναι διαφορετικός αναλόγως με το είδος της μουσικής. Στη μουσική *chŏngak* (πρέπων μουσική) το *nongŭm* παρουσιάζει έναν πιο συγκρατημένο και εκλεπτυσμένο χαρακτήρα που οφείλεται στο μικρότερο βαθμό αλλαγής του τονικού ύψους, ενώ επίσης συνηθίζεται να ξεκινάει στον τελευταίο χτύπο μίας νότας. Στη δημοτική μουσική και στο *sanjo*, το *nongŭm* υπάρχει από την αρχή της νότας και το εκφραστικό του φάσμα είναι πολύ πιο ευρύ με μεγαλύτερες αλλαγές ταχύτητας και πιο έντονες μεταβολές του τονικού ύψους (Kim 2019; Kim 2022).

---

<sup>157</sup> Όλες οι ερμηνευτικές αντιστοιχίες/αποδόσεις έχουν δοκιμαστεί σε φλάουτο με ανοιχτά κλειδιά, βάση με χαμηλότερη νότα το Σι3 και σύστημα split E (split E mechanism).

<sup>158</sup> Για τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται για την υπόδειξη του στην παραδοσιακή σημειογραφία, καθώς και αυτά των υπόλοιπων τεχνικών βλ. Kim 2019.

Η απόδοση της τεχνικής του *nongŭm* στο φλάουτο και η «μετάφραση» αυτού με τη χρήση μίας τεχνικής θεωρώ πως είναι δύσκολο να δοθεί με τρόπο σχετικά ξεκάθαρο και απλό. Αυτό έγκειται στο ότι αν και η σημασία που αποδίδεται συνήθως στο *nongŭm* είναι αυτή του βιμπράτο, η φιλοσοφία αυτού και τα χαρακτηριστικά του είναι πολύ πιο περίπλοκα. Παρόλο που ο ήχος που παράγεται με τη χρήση του *nongŭm* είναι παρόμοιος με αυτόν του βιμπράτο της δυτικής κλασικής μουσικής, και άρα και αυτού που χρησιμοποιείται στο φλάουτο, η συχνότητα στην αλλαγή του τονικού ύψους και οι κορυφές και τα κοιλώματα που δημιουργούνται μέσω του *nongŭm* οδηγούν σε ένα ηχητικό αποτέλεσμα που δεν είναι απότομο ή βεβιασμένο, αλλά αντιθέτως χαρακτηρίζεται από φυσικότητα. Στην κλασική μουσική, όμως, το εύρος της αλλαγής του τονικού ύψους που πραγματοποιείται σε ένα βιμπράτο και η συχνότητα αυτού ελέγχονται σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από τους ερμηνευτές, οδηγώντας έτσι σε ένα αποτέλεσμα που μπορεί πιθανός να ακούγεται πιο τεχνητό ή ακόμη και προσποιητό (Choi Nayoon 2021, 59).<sup>159</sup>

Με σκοπό την απόδοση του *nongŭm* στο φλάουτο, και λαμβάνοντας πάντα υπόψιν τα παραπάνω, η ερμηνεύτρια μπορεί να χρησιμοποιήσει τις εξής διευρυμένες τεχνικές (Levine and Mitropoulos-Bott 2003; Korean Music Association 2021; Bremer Barockorchester 2025):<sup>160</sup>

1. Vibrato όπου το τρεμούλιασμα γίνεται μέσω της χρήσης των δαχτύλων (Finger Vibrato).
2. Vibrato όπου το τρεμούλιασμα γίνεται μέσω της κίνησης των χεριών.
3. Vibrato όπου το τρεμούλιασμα γίνεται μέσω της κίνησης της γλώσσας (Tongue Vibrato).
4. Vibrato όπου το τρεμούλιασμα γίνεται μέσω της κίνησης των χειλιών (Lip Vibrato ή αλλιώς Smorzato).<sup>161</sup>

Στην πρώτη περίπτωση το εφέ του *nongŭm* μπορεί να δημιουργηθεί με τη χρήση των δαχτύλων. Επιλέγοντας ποια νότα είναι αυτή που επιθυμούμε να έχει τρεμούλιασμα μπορούμε να κινήσουμε το δάχτυλο που κλείνει τη συγκεκριμένη οπή, είτε σε κυκλικές κινήσεις είτε μπρος πίσω, έτσι ώστε να εναλλάσσεται με τεχνητό τρόπο το μέγεθος

---

<sup>159</sup> Περισσότερες λεπτομέρειες για τη φιλοσοφία του *nongŭm* δίνονται στη σελ. 89.

<sup>160</sup> Η απόδοση αυτής της τεχνικής, όπως και αυτών που ακολουθούν, στο φλάουτο έγινε και με βάση τον προσωπικό πειραματισμό στο δικό μου φλάουτο.

<sup>161</sup> Από αυτό το σημείο θα χρησιμοποιείται και η αγγλική γραφή του «βιμπράτο» αλλά και άλλων παρόμοιων όρων με σκοπό να αποδοθούν καλύτερα οι ονομασίες των τεχνικών.

αυτής της οπής. Το τονικό εύρος αυτής της τεχνικής είναι περίπου μισός με έναν τόνο, αναλόγως τις νότες και τα κλειδιά που χρησιμοποιούνται. Η συγκεκριμένη τεχνική μοιάζει με το *flattement* που χρησιμοποιείται στην ερμηνεία της μουσικής του Μπαρόκ.<sup>162</sup> Υπάρχουν τρεις τρόποι για την ερμηνεία του *flattement* εκ των οποίων οι δύο αφορούν τη χρήση των δαχτύλων με τρόπο που όμως δεν μπορεί να αναπαραχθεί ακριβώς στο σύγχρονο φλάουτο εξαιτίας της διαφορετικής κατασκευής του σε σχέση με αυτό της εποχής του Μπαρόκ (Bremer Barockorchester 2025).<sup>163</sup> Ωστόσο, μπορούμε να εμπνευστούμε από αυτές τις τεχνικές και να προσπαθήσουμε να τις αναπαράγουμε με τα μέσα που διαθέτουμε. Παρόλα αυτά, η τρίτη μέθοδος μπορεί να αναπαραχθεί ακριβώς και αφορά την κίνηση του φλάουτο προς τα χείλη του ερμηνευτή, δηλαδή, μέσω της απαλής κίνησης του δεξιού χεριού προς τα δεξιά και τα αριστερά (οριζόντιο επίπεδο) πάνω στον άξονα ισορροπίας του φλάουτο και κρατώντας σταθερή τη θέση των χειλιών μπορεί να δημιουργηθεί το εφέ του βιμπράτο.<sup>164</sup> Αυτή η μέθοδος μπορεί να αποδειχθεί εξαιρετικά χρήσιμη σε περιπτώσεις όπου δεν μπορεί ή είναι πιο δύσκολο να χρησιμοποιηθεί το βιμπράτο με τη χρήση των δαχτύλων (Hotteterre 1984, 45; Bremer Barockorchester 2025).

Όσον αφορά την κίνηση των χεριών υπάρχουν ακόμη δύο τρόποι μέσω των οποίων μπορεί να αποδοθεί το *nongŭm*. Ο ένας από αυτούς σχετίζεται με την κίνηση του φλάουτου προς τα πάνω και προς τα κάτω (κάθετο επίπεδο) –κάτι παρόμοιο δηλαδή με την τεχνική που εφαρμόζεται στην ερμηνεία του *taegŭm*– ενώ ο άλλος αφορά την κίνηση των χεριών προς τα εμπρός και προς τα πίσω δίνοντας ώθηση στο φλάουτο (Korean Music Association 2021).<sup>165</sup> Και οι τρεις από αυτές τις τεχνικές μπορούν να μεταβάλλουν την πυκνότητα του βιμπράτο αναλόγως με την ταχύτητα της κίνησης των χεριών, όμως οι δύο τελευταίες μπορούν να δημιουργήσουν πολύ δραματικότερα

---

<sup>162</sup> Το *flattement* (ή αλλιώς *bebung* στα γερμανικά) δεν αντιστοιχεί στη σημερινή έννοια του βιμπράτο αλλά αντιθέτως χρησιμοποιούνταν για να «στολίσει» τις νότες και να τους προσδώσει ζωντάνια και φωτεινότητα (Quantz 2001, 165-166; Hotteterre 1984, 21).

<sup>163</sup> Η διαφορά αυτή αφορά την ύπαρξη κλειδιών πάνω από τις οπές στο μοντέρνο φλάουτο.

<sup>164</sup> Για την παρουσίαση αυτών των τριών μεθόδων σε μορφή βίντεο βλ. Bremer Barockorchester 2025. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_7PT2WtQXAk&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAFcXRfQUrT&index=75](https://www.youtube.com/watch?v=_7PT2WtQXAk&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAFcXRfQUrT&index=75).

<sup>165</sup> Βίντεο όπου παρουσιάζεται η ερμηνεία αυτών των τεχνικών αποτελεί η διασκευή του *taegŭm sanjo* για φλάουτο από την Donna Shin (Korean Music Association 2021). [https://www.youtube.com/watch?v=FfrWXk9cos4&list=RDFfrWXk9cos4&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=FfrWXk9cos4&list=RDFfrWXk9cos4&start_radio=1)

βιμπράτο. Ο λόγος για αυτό είναι ότι το εύρος κίνησης που δίνεται στα χέρια της ερμηνεύτριας είναι πολύ μεγαλύτερο και άρα επηρεάζει και το εύρος μεταβολής των τονικών υψών που εμπλέκονται.

Το *tongue vibrato* αφορά την αλλαγή της τοποθέτησης της γλώσσας, η οποία συνήθως ακουμπά το κάτω μέρος του στόματος, μέσω της συνεχόμενης άρθρωσης λέξεων όπως το «yo» ή το «y». Ο ήχος που τελικά παράγεται είναι πιο ακανόνιστος και απαλός σε σχέση με το συνηθισμένο βιμπράτο. Το *lip vibrato* από την άλλη παράγεται μέσω γρήγορων ανοδικών και καθοδικών κινήσεων των χειλιών. Είναι πολύ σημαντικό η κάτω γνάθος να είναι εξαιρετικά χαλαρή για να επιτρέπεται το απαραίτητο εύρος κίνησης που χρειάζεται για την ερμηνεία της συγκεκριμένης τεχνικής. Μία συμβουλή για τον ερμηνευτή θα ήταν να φανταστεί ότι η κίνηση του σαγονιού και των δοντιών του είναι παρόμοια με αυτή όταν τρέμει εξαιτίας του κρύου (Levine and Mitropoulos-Bott 2003, 32-33).

Κάποιες άλλοι μέθοδοι που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν θα ήταν ίσως το ελαφρύ ταρακούνημα του φλάουτου προς τα μέσα και προς τα έξω μέσω της κίνησης του καρπού του αριστερού χεριού, ή ακόμη και η χρήση της μεθόδου παραγωγής βιμπράτο της κλασικής δυτικής μουσικής παράδοσης, η οποία όμως θα είναι παραλλαγμένη για να ταιριάζει στα δεδομένα του *nongŭm* της κορεάτικης μουσικής. Φυσικά, όλες αυτές οι μέθοδοι μπορούν να συνδυαστούν μεταξύ τους με διάφορους τρόπους (π.χ. κίνηση δαχτύλων και κίνηση φλάουτου) αναλόγως το είδος του *nongŭm* που προσπαθούμε να αποδώσουμε και να ερμηνεύσουμε. Μιας και στο *taegŭm sanjo* το *nongŭm* δεν είναι πάντα σταθερό, καλό θα ήταν η μουσικός να πειραματιστεί με όλες αυτές τις τεχνικές έτσι ώστε να δει τι της ταιριάζει περισσότερο, αλλά και ποια από αυτές ανταποκρίνεται κάθε φορά στον τύπο του εκάστοτε *nongŭm*.

### 6.2.2 T'oesŏng και Ch'usŏng

Τόσο το *t'oesŏng* όσο και το *ch'usŏng* αφορούν τεχνικές τροποποίησης του τονικού ύψους (pitch bending) μέσω της αλλαγής στο μέγεθος της οπής φυσήματος και τον τρόπο κατεύθυνσης του αέρα σε αυτή (embouchure). Στο *t'oesŏng* η μουσικός καλείται να στενέψει την οπή με αποτέλεσμα την πτώση του τονικού ύψους, ενώ στο *ch'usŏng* συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο, το μέγεθος της οπής μεγαλώνει και το τονικό ύψος ανεβαίνει. Ο συνδυασμός των δύο αυτών τεχνικών δημιουργεί το προαναφερθέν *nongŭm* (Heo Jong-In 2002; Kim 2019).

Η ερμηνεία του *t'oesŏng* και του *ch'usŏng* γίνεται με δύο τρόπους. Η πρώτη μέθοδος

αφορά την αλλαγή του τονικού ύψους μόνο μέσω του χειρισμού της οπής φυσήματος, στρίβοντας το *taegŭm* –και κατά συνέπεια και την οπή φυσήματος– προς τα έξω για το *ch'usŏng* και προς τα μέσα για το *t'oesŏng*. Ο μουσικός επίσης σκύβει ή ανεβάζει ελαφρώς το κεφάλι του, ενώ ταυτόχρονα η πορεία της στήλης του αέρα αλλάζει είτε προς τα κάτω είτε προς τα πάνω, αναλόγως με την επιθυμητή κατεύθυνση μεταβολής του τονικού ύψους. Με τη χρήση αυτής της μεθόδου το τονικό ύψος στο *chŏngak taegŭm* μπορεί να μεταβληθεί περίπου κατά έναν τόνο (διάστημα δευτέρας μεγάλης) ενώ στο *sanjo taegŭm* το διάστημα αυτό είναι περίπου μία τρίτη μεγάλη. Η δεύτερη μέθοδος εμπλέκει εκτός από τον χειρισμό της οπής φυσήματος και τη χρήση των δαχτύλων, γλιστρώντας είτε προς τις οπές στην περίπτωση του *t'oesŏng* ή μακριά από αυτές στην περίπτωση του *ch'usŏng*. Με αυτό τον τρόπο το πιθανό εύρος αλλαγής του τονικού ύψους είναι μεγαλύτερο σε σχέση με την πρώτη μέθοδο. Η συγκεκριμένη τεχνική (συνδυασμός οπής φυσήματος και δαχτύλων) χρησιμοποιείται κυρίως στο *sanjo taegŭm* (Choi Nayoon 2021; National Gugak Center 2024).

Στο φλάουτο το *t'oesŏng* και το *ch'usŏng* θα μπορούσαν να αποδοθούν με τις τεχνικές του *glissando* ή/και του *pitch bending*.<sup>166</sup> Τα βήματα που χρειάζεται να ακολουθήσει ένας μουσικός για την ερμηνεία αυτών είναι παρόμοια με αυτά που παρατηρούνται στο *taegŭm*. Οι συγκεκριμένες τεχνικές στο φλάουτο μπορούν άρα να επιτευχθούν με τους εξής τρόπους: αλλάζοντας το μέγεθος της οπής φυσήματος, *embouchure glissando*, αλλάζοντας τον δαχτυλισμό, *fingered glissando*, ή με έναν συνδυασμό αυτών των δύο (Levine and Mitropoulos-Bott 2003, 46; FluteXpansions n.d, Accessed January 16, 2026).

Στο *embouchure glissando* –σε αυτή την περίπτωση αναφερόμαστε και στις δύο σημασίες της λέξης *embouchure*–<sup>167</sup> η μεταβολή του τονικού ύψους και το εφέ του «γλιστρήματος»<sup>168</sup> από τη μία νότα στην άλλη επιτυγχάνεται αλλάζοντας το μέγεθος της

---

<sup>166</sup> Εξαιτίας της σχετικής ανακρίβειας που υπάρχει τόσο στη σημειογραφία όσο και στη γενικότερη κατανόηση μεταξύ των μουσικών και συνθετών για τις μοντέρνες τεχνικές στο φλάουτο το *glissando* και το *pitch bending* μπορεί να θεωρούνται όροι που είναι είτε ταυτόσημοι και αναφέρονται στην ίδια τεχνική, είτε όχι. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, θεωρούμε πως οι όροι αναφέρονται στο ίδιο ηχητικό εφέ.

<sup>167</sup> Βλ. υποσημείωση σελ. 65.

<sup>168</sup> Αυτό το «γλιστρήμα» θα μπορούσε να αποδοθεί και ως «λύγισμα» αν χρησιμοποιηθεί η κυριολεκτική σημασία του *pitch bending*. Προσωπικά πιστεύω ότι μέσω της χρήσης του πρώτου όρου γίνονται καλύτερα κατανοητές οι κινήσεις που χρειάζεται να κάνει η μουσικός με σκοπό ερμηνείας αυτής της τεχνικής. Για το

οπής φυσήματος (embouchure hole), καλύπτοντας τη λιγότερο εάν το επιθυμητό αποτέλεσμα είναι ένα ανοδικό glissando, ή περισσότερο για το καθοδικό glissando. Οι κύριοι μέθοδοι για την παραγωγή αυτού είναι: αλλαγή στην κίνηση των χειλιών και διαφοροποίηση στην ένταση (lip tension) που υπάρχει σε αυτά, αλλαγή του σχήματος της στοματικής κοιλότητας έτσι ώστε η αντήχηση να μεταβάλλεται ανάλογα με το είδος των φωνηέντων που χρησιμοποιούνται, –ανοιχτά (α,ε και ο) και κλειστά (ι και ου)<sup>169</sup> και ήπιο κατέβασμα ή ανέβασμα του σαγονιού και του κεφαλιού. Συνήθως, για ένα καλύτερο αποτέλεσμα, χρειάζεται ένας συνδυασμός των παραπάνω. Επίσης υπάρχει και η επιλογή της περιστροφής του φλάουτο προς τα μέσα (καθοδικό glissando) ή προς τα έξω (ανοδικό glissando) (Levine and Mitropoulos-Bott 2003, 46; FluteXpansions n.d. Accessed January 16, 2026).<sup>170</sup> Εννοείται ότι οι συγκεκριμένες μέθοδοι επηρεάζουν και τη γωνία και κατεύθυνση του αέρα προς την οπή φυσήματος.<sup>171</sup> Για αυτό το λόγο ενθαρρύνεται ο πειραματισμός με σκοπό την εύρεση μίας τεχνικής που θα λειτουργεί καλύτερα ανάλογα με την ατομική ανατομία και τρόπο ερμηνείας της κάθε μουσικού.

Όσον αφορά το fingered glissando, υπάρχουν δύο τρόποι ερμηνείας του. Στον πρώτο, η μουσικός χρειάζεται να γλιστρήσει τα δάχτυλά της από ή προς τα κλειδιά του φλάουτου, αναλόγως με την επιθυμητή κατεύθυνση του glissando. Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να θυμηθούμε μία διαφορά του φλάουτου σε σχέση με το *taegŭm*. Οι οπές πάνω στις οποίες ακουμπά τα δάχτυλα του η μουσικός του *taegŭm* δεν καλύπτονται από κλειδιά, όπως γίνεται στο φλάουτο. Εκτός αυτού, ένας μεγάλος αριθμός των κλειδιών που

---

λόγο αυτό θα χρησιμοποιηθεί από εδώ και στο εξής αυτός ο όρος χωρίς όμως να σημαίνει ότι η έννοια του «λυγίσματος» αναιρείται.

<sup>169</sup> Η χρήση διαφορετικών φωνηέντων προκαλεί αλλαγές στο σχήμα της στοματικής κοιλότητας και τη θέση της γλώσσας. Αυτό μπορεί να βοηθήσει σημαντικά στο τελικό ηχητικό αποτέλεσμα ή τουλάχιστον να λειτουργήσει ως ένα είδος βοηθήματος για τον μουσικό. Για παράδειγμα, για την ερμηνεία ενός καθοδικού glissando η αλλαγή από ένα ανοιχτό σε ένα κλειστό φωνήεν (από το «α» στο «ι») μπορεί να επηρεάσει θετικά την παραγωγή αυτού. Για ένα ανοδικό glissando θα ισχύει το αντίθετο (από «ι» σε «α»).

<sup>170</sup> Καλό θα ήταν η συγκεκριμένη μέθοδος να εφαρμόζεται με προσοχή καθώς μπορεί να επιδράσει αρνητικά στο τελικό αποτέλεσμα περιορίζοντας τον έλεγχο και το εύρος του glissando.

<sup>171</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες όσον αφορά την κατεύθυνση του αέρα βλ <https://www.youtube.com/watch?v=5u3VYim6OcY&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HafFcXRfQUrT&index=73>.

καλύπτουν τις συγκεκριμένες οπές στο φλάουτο <sup>172</sup> παρουσιάζουν μία ιδιομορφία, έχουν τα ίδια τους οπές (βλ Εικόνα 16). Είναι απαραίτητο, λοιπόν, να δοθεί προσοχή κατά τη διάρκεια της διαδικασίας ερμηνείας του fingered glissando, καθώς η μουσικός χρειάζεται πρώτα να γλιστρήσει τα δάχτυλά της από τις οπές των κλειδιών, φροντίζοντας αυτά να είναι ακόμα πατημένα, και έπειτα να ελευθερώσει τελείως τα δάχτυλά της, επιτρέποντας έτσι στα κλειδιά να αποδεσμευτούν από το σώμα του φλάουτου και να ανοίξουν και οι οπές που βρίσκονται πάνω σε αυτό.



Εικόνα 16. Οι οπές των κλειδιών του δυτικού φλάουτου.

Για ένα ανοδικό glissando τα δάχτυλα της μουσικού γλιστράνε από τα κλειδιά προς τα πίσω, αυτά του δεξιού χεριού προς τον μηχανισμό ενώ του αριστερού χεριού μακριά από το μηχανισμό. Στο καθοδικό glissando ακολουθείται η αντίθετη διαδικασία. Ο δεύτερος τρόπος ερμηνείας αυτής της τεχνικής σχετίζεται με τη χρήση εναλλακτικών δαχτυλισμών (alternate fingerings).<sup>173</sup> Αυτή η μέθοδος μπορεί να φανεί αρκετά χρήσιμη σε νότες της ψηλής περιοχής του φλάουτου (Levine and Mitropoulos-Bott 2003, 47).

Το εύρος αλλαγής του τονικού ύψους που μπορεί να επιτευχθεί με τις συγκεκριμένες τεχνικές εξαρτάται από τη μέθοδο που χρησιμοποιείται κάθε φορά. Στο embouchure glissando η αλλαγή αυτή συνήθως περιορίζεται στο ένα τέταρτο του τόνου ή περίπου έναν τόνο για το καθοδικό glissando και ένα ημιτόνιο για το ανοδικό. Ωστόσο, με την κατάλληλη εξάσκηση και ανάλογα και τον κάθε μουσικό, είναι πιθανό τα διαστήματα αυτά να είναι μεγαλύτερα,<sup>174</sup> μέχρι 3<sup>η</sup> μικρή και 2<sup>η</sup> μεγάλη αντίστοιχα. Στην περίπτωση του fingered glissando το εύρος αλλαγής είναι πολύ μεγαλύτερο, μέχρι και το διάστημα εβδόμης (Levine and Mitropoulos-Bott 2003, 46-47; FluteXpansions n.d. Accessed January 16, 2026).

Φυσικά, υπάρχει πάντα και η περίπτωση της ταυτόχρονης χρήσης αυτών των δύο τεχνικών ή η πιθανότητα να αρχίσει ένα glissando μόνο με τη χρήση του embouchure και έπειτα να συνδυαστούν και τα δάχτυλα. Σύμφωνα με την προσωπική μου εμπειρία ερμηνείας των συγκεκριμένων τεχνικών στο φλάουτο, αλλά και την προσπάθεια απόδοσης των τεχνικών του *taegŭm* μέσω αυτών, πιστεύω ότι θα ήταν καλό η κάθε μουσικός να εξερευνήσει η ίδια τις διαφορετικές πιθανότητες που υπάρχουν για τη δημιουργία glissando

<sup>172</sup> Οι οπές αυτές δεν καλύπτονται πάντα πλήρως αλλά μερικώς.

<sup>173</sup> Για λίστα των εναλλακτικών αυτών δαχτυλισμών στο φλάουτο (και άλλα πνευστά) βλ. [wfg.woodwind.org](http://wfg.woodwind.org)

<sup>174</sup> Αναλόγως με τις νότες που χρησιμοποιούνται και την οκτάβα στην οποία βρίσκονται.

και να δοκιμάσει μία ποικιλία τεχνικών, έτσι ώστε να γνωρίζει τι ταιριάζει καλύτερα στον δικό της τρόπο ερμηνείας και στην ανατομία της. Επίσης, η εξερεύνηση αυτή θα φανεί πολύ χρήσιμη για την προσπάθεια ερμηνείας του *sanjo* όπου μπορεί να απαιτείται η χρήση διαφορετικών ειδών *glissando*, μιας και θα είναι σε θέση να προσαρμόσει τις τεχνικές αυτές στα ζητούμενα της κάθε περίπτωσης.

### 6.2.3 *Kkōknŭn-ŭm*

Το *kkōknŭn-ŭm*, αλλιώς «bending sound/tone», είναι μία από τις πιο σημαντικές τεχνικές στο *sanjo* και στο *p'ansori* και αναφέρεται στην πολύ γρήγορη μεταβολή του τονικού ύψους, μέσω του καθοδικού «γλιστρήματος» από μία νότα σε διάστημα 2<sup>ης</sup> μικρής κατά τη διάρκεια της ερμηνείας. Τόσο το *kkōknŭn-ŭm* όσο και τα *t'oesōng* και *ch'usōng* χρησιμοποιούνται από τις μουσικούς με ποικίλους τρόπους και χαρακτηρίζονται από την ικανότητα τους να μεταβάλλονται σε μεγάλο εύρος όσον αφορά την ταχύτητα ή το τονικό τους ύψος. Επιπλέον, το *kkōknŭn-ŭm* μπορεί να παιχτεί όχι μόνο μια φορά αλλά επαναλαμβανόμενα ή να συνδυαστεί με τα *t'oesōng* και *ch'usōng* (Kim 2019; National Gugak Center 2024).

Όπως και στην περίπτωση των *t'oesōng* και *ch'usōng*, η ερμηνεία του *kkōknŭn-ŭm* στο φλάουτο μπορεί να αποδοθεί με τη χρήση του *glissando/pitch bending*. Δεδομένου του ότι η εκτέλεση του *embouchure glissando* μπορεί συνήθως να γίνει με αρκετά μεγάλη ταχύτητα, κάτι που χρειάζεται στο *kkōknŭn-ŭm*, η χρήση αυτού θα ήταν ίσως πιο κατάλληλη σε σύγκριση με το *fingered glissando* (Levine and Mitropoulos-Bott 2003, 46-47). Θα μπορούσε ίσως να χρησιμοποιηθεί και ένας συνδυασμός αυτών των δύο, ξεκινώντας πιθανώς με το *embouchure glissando* και στη συνέχεια προσθέτοντας το *fingered glissando*, έχοντας υπόψιν βέβαια ότι αυτή η διαδικασία θα πρέπει να είναι εξαιρετικά γρήγορη. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η προσωπική εξερεύνηση όχι μόνο ενθαρρύνεται αλλά είναι μάλλον και απαραίτητη με στόχο να βρεθεί η πιο κατάλληλη μέθοδος για την κάθε μουσικό.

### 6.2.4 *Taru*

Το *taru*, αλλιώς *jōnsōng*, είναι άλλη μία τεχνική *pitch bending* στην οποία ο ήχος «γλιστράει» από μία νότα που βρίσκεται δύο τόνους κάτω από τη βασική νότα, προς αυτήν, και έπειτα ξανά «γλιστράει» σε ένα πιο υψηλό μη καθορισμένο τονικό ύψος. Ο τρόπος ερμηνείας του *taru* απαιτεί την απότομη και γρήγορη απελευθέρωση και επαναφορά των δαχτύλων από τις οπές. Το *taru* συνήθως παίζεται δύο ή τρεις φορές συνεχόμενα και

προσδίδει στη μελωδία ζωντάνια και ζωηράδα, ενώ επίσης δημιουργεί στον ακροατή την αίσθηση μίας μικρής παύσης που οφείλεται στην «αναπνοή» που μοιάζει να υπάρχει ανάμεσα στα επανλαμβανόμενα *taru* (Heo Jong-In 2002; Kim 2019; Choi Nayoon 2021).

Η μέθοδος παραγωγής του *taru* στο φλάουτο μοιάζει με την ερμηνεία της αποτζιατούρας, συνδυάζοντας όμως και την τεχνική του *pitch bending* που αναφέρθηκε παραπάνω. Η γρήγορη ταχύτητα που χρειάζεται για την παραγωγή του *taru* καθιστά την ερμηνεία του στο φλάουτο αρκετά απαιτητική. Παρόλο που το πρώτο μέρος είναι επί της ουσίας ίδιο με την ερμηνεία μίας αποτζιατούρας το δεύτερο μέρος, στο οποίο απαιτείται η ανοδική μεταβολή του τονικού ύψους (*pitch bend*) της βασικής νότας, είναι το κομμάτι που μπορεί να αποδειχθεί αρκετά δύσκολο για τον μουσικό. Με βάση τη δική μου εμπειρία όσον αφορά την προσπάθεια απόδοσης αυτής της τεχνικής του *taegŭm* στο φλάουτο, θα πρότεινα ως μέρος της εξάσκησης της η μουσικός να «σπάσει» το *taru* σε δύο κομμάτια: το πρώτο θα ήταν αυτό που μοιάζει με την αποτζιατούρα και το δεύτερο αυτό στο οποίο εφαρμόζεται το *pitch bending*, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο τελευταίο και προσπαθώντας σιγά σιγά να αυξήσει την ταχύτητα του. Σταδιακά μπορεί να αρχίσει να ενώνει τα δύο μέρη μέχρι να φτάσει τελικά στο επιθυμητό αποτέλεσμα.

## Κεφάλαιο 7

### Προσωπική Διαδρομή Εκμάθησης του *Taegŭm Sanjo* στο Φλάουτο

Σε συνέχεια του προηγούμενου κεφαλαίου, θα αναλυθούν κάποιες μέθοδοι και προτάσεις που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για την εκμάθηση του *taegŭm sanjo* στο φλάουτο. Οι μέθοδοι αυτές αποτελούν απόρροια της προσωπικής μου έρευνας στη μουσική του *sanjo* μέχρι στιγμής και αφορούν πρωτίστως, τα βήματα που θα ακολουθούσα προσωπικά για την εκμάθηση της, στοχεύοντας σε μία ερμηνεία που θα ήταν όσο το δυνατόν πιο κοντά στην αισθητική της κορεάτικης παραδοσιακής μουσικής, αλλά επίσης παρόμοια με την ερμηνεία του *taegŭm sanjo*. Παρόλα αυτά, θα ήθελα να πιστεύω ότι αυτό το κεφάλαιο και οι μέθοδοι που παρουσιάζονται, θα μπορούσαν ίσως να λειτουργήσουν ως ένα είδος «οδηγού» για άλλους επίδοξους ερμηνευτές του *sanjo* σε μουσικά όργανα της κλασικής δυτικής μουσικής.

Η εκμάθηση του *taegŭm sanjo* στο φλάουτο, και πιθανώς η ερμηνεία ενός «flute *sanjo*»,<sup>175</sup> συνιστά μία περίπλοκη και πολυετής διαδικασία. Όταν ξεκίνησα την έρευνα μου για τη μουσική του *sanjo* δε φανταζόμουν ότι στην πορεία αυτής θα μελετούσα ταυτόχρονα κι άλλα είδη της μουσικής παράδοσης της Κορέας εκτός από αυτό, κάτι που τελικά αποδείχθηκε απαραίτητο. Αν και η μελέτη μου πάνω σε είδη όπως το *p'ansori* και το *shinawi* δεν έγινε τόσο εις βάθος όσο αυτή του *sanjo* παραμένει σημαντική, καθώς μου επέτρεψε να κατανοήσω καλύτερα την ιστορία του *sanjo* και την πορεία εξέλιξής του. Παράλληλα, και αυτό θα ήθελα να το τονίσω ιδιαίτερος, μου έδωσε την ευκαιρία να νιώσω το *sanjo* και τη μουσική του σε ένα βαθύτερο και πιο εσωτερικό επίπεδο, σε σύγκριση με μια πιο απλή μελέτη που θα μπορούσα να είχα κάνει για τα χαρακτηριστικά αυτού.

Ένα από τα πρώτα πράγματα που φρόντισα να κάνω με σκοπό την κατανόηση του «αισθήματος» του *sanjo* ήταν η μελέτη της ιστορίας του, το οποίο λειτουργεί και ως ένα βοηθητικό εργαλείο στη διαδικασία εκμάθησης και ερμηνείας αυτού στο δυτικό φλάουτο. Εκτός από την ιστορική μελέτη, η απόκτηση εξοικείωσης με τη μουσική του *sanjo* γίνεται φυσικά και μέσω της μελέτης των μουσικών χαρακτηριστικών του. Η κατανόηση του τρόπου λειτουργίας των ρυθμικών κύκλων πάνω στους οποίους χτίζεται ένα *sanjo*, είναι υψίστης σημασίας ειδικά εάν τελικός σκοπός είναι η ερμηνεία. Κατά τη διάρκεια της

---

<sup>175</sup> Εννοώντας την ερμηνεία του *taegŭm sanjo* στο δυτικό φλάουτο.

συνέντευξής μου με την βιολονίστα και ερμηνεύτρια του *ajaeng sanjo* στο βιολί, So-Hyun Park Altino (Μάιος, 2025), της ζήτησα να μου δώσει την άποψη της πάνω στο εξής θέμα: τι είναι αυτό που χαρακτηρίζει έναν μουσικό του *sanjo*;<sup>176</sup> Τι χαρακτηριστικά και ιδιότητες χρειάζεται να έχει ένας μουσικός έτσι ώστε να μπορεί να ερμηνεύσει τη μουσική του *sanjo*; Το πρώτο πράγμα που φρόντισε να μου αναφέρει ήταν η σχέση που θα έπρεπε να έχει η μουσικός με τα *changdan*. Δεν αρκεί μόνο η θεωρητική κατανόηση του ρυθμού και του τρόπου με τον οποίο αυτός λειτουργεί μέσα σε ένα *sanjo*. Είναι αναγκαίο η αίσθηση των *changdan* και του ρυθμού τους, εκτός από το μυαλό, να κατανοηθεί και με το σώμα. Ένας μουσικός του *sanjo* πρέπει να είναι ικανός να ακούει και να νιώθει ανά πάσα στιγμή τα *changdan* σαν να είναι κομμάτι του εαυτού του.

Η εξοικείωση με τα *changdan* και η μετέπειτα εσωτερίκευση αυτών είναι διαδικασίες που απαιτούν από την μουσικό να αφιερώσει πολλές ώρες. Η ακρόαση και μελέτη των ρυθμικών κύκλων οδηγεί, όχι μόνο στην ικανότητα αναγνώρισης των διαφορετικών *changdan*, αλλά επίσης και στο να είναι ικανή να νιώθει και να καταλαβαίνει την αίσθηση που αφήνει το κάθε ένα από αυτά. Σύμφωνα με την Altino (προσωπική συνέντευξη, Μάιος, 2025), η ακρόαση, όπως επίσης και η προσπάθεια να νιώσει η μουσικός τους διάφορους ρυθμούς, σε όσο μεγαλύτερο βαθμό γίνεται, είναι ίσως ο καλύτερος τρόπος εκμάθησης των *changdan*, αλλά χρειάζεται πολύ καιρό. Ακόμα και αυτή η ακρόαση όμως δεν πρέπει να γίνεται αφηρημένα. Όπως τόνισε η ίδια (*ibid.*),

Εάν ακούσεις οποιοδήποτε *sanjo* ή *p'ansori* μπορείς να ακούσεις τα *changdan* στη συνοδεία (εννοώντας τη συνοδεία που δίνει το *changgo*) ωστόσο, πριν να μπορείς να το ακούσεις αυτό χρειάζεται να γνωρίζεις τι ακριβώς είναι αυτό που ακούς...η ακρόαση των *changdan* χωρίς την παρουσία του σολιστικού οργάνου είναι σίγουρα βοηθητική αλλά όταν ακούς ένα *sanjo* είναι πάντα διαιρεμένο με βάση τα *changdan*, οπότε θα ήταν ίσως καλό να ακούς ένα είδος (*changdan*) τη φορά....

Αυτό που προσπαθούσε να μου εξηγήσει η Altino είναι ότι, παρόλο που είναι απαραίτητο, ως ερμηνεύτριες που έχουν εκπαιδευτεί στη δυτική κλασική μουσική, να μπορούμε στη διαδικασία ακρόασης διαφορετικών *changdan* πρέπει να είμαστε προσεκτικές ως προς τον τρόπο με τον οποίο θα το κάνουμε αυτό. Η παρακολούθηση βίντεο όπου εξηγούνται τα

---

<sup>176</sup> Στα αγγλικά, η ερώτηση που της έκανα ήταν «what makes a *sanjo* musician?».

κυριότερα *changdan*<sup>177</sup> είναι εξαιρετικά βοηθητική ωστόσο, θα ήταν καλό η εκμάθηση και προσοχή μας να μη διαχέονται ταυτόχρονα σε όλα τα διαφορετικά *changdan* που επιθυμούμε να μάθουμε αλλά σε ένα τη φορά, έτσι ώστε να είναι πιο εύκολη η διαδικασία της αφομοίωσης τους. Φυσικά αυτό δε σημαίνει ότι θα πρέπει να πάψει τελείως η ακρόαση των άλλων *changdan*. Απλά, καλό θα ήταν να φροντίσουμε να δίνεται περισσότερο έμφαση σε ένα από αυτά, συνεχίζοντας όμως και την ακρόαση των υπόλοιπων.

Επιπλέον, κάτι ακόμα που μου πρότεινε η Altino να εφαρμόσω ως μέρος της μελέτης μου και προσπάθειας κατανόησης των *changdan* είναι η μίμηση του τρόπου με τον οποίο μετράει ο ερμηνευτής του *changgo*, τους χτύπους αυτών. Όπως μου είπε (προσωπική συνέντευξη με Altino, Μάιος, 2025),

...αυτό που βοήθησε εμένα να μάθω τα *karak* (τις μελωδίες) του *sanjo* ήταν το να μιμούμαι τον τρόπο που μετρούσε (ο δάσκαλός μου)<sup>178</sup>...χρειαζόταν να καταλάβω ποιο μέρος αυτού του μετρήματος κρατούσε περισσότερο ή λιγότερο –το οποίο ήταν κάτι που δε σκεφτόταν καν ο ίδιος– έπρεπε να μιμούμαι τις διακυμάνσεις από το μέτρημά του...αυτό ήταν για μένα μία γέφυρα που μου έδωσε την ικανότητα να ερμηνεύω καλύτερα τα *changdan*, να μπορώ να λέω τα *changdan* με τον τρόπο που τα λέει και ο ίδιος, γιατί, παρόλο που παίζει όλους αυτούς τους διαφορετικούς ρυθμούς (εννοώντας τις παραλλαγές που μπορεί να επιδέχεται το βασικό ρυθμικό σχήμα ενός *changdan*) συνεχίζει να μετράει με τον ίδιο τρόπο...υπήρχαν τόσες πολλές διακυμάνσεις στη φωνή του, αυτό ήταν σαν ένα κλειδί για να ξεκλειδώσει κάποιο μυστικό...

Η μίμηση αυτή εκτός από το γεγονός ότι βοηθάει στο να δοθούν απαντήσεις σε ερωτήματα όπως το πού δίνεται η έμφαση κάθε φορά, ή το πώς οδηγείται και διαμορφώνεται η ρυθμική φράση, προσφέρει κάτι ακόμα, την ευκαιρία εξοικείωσης και καλύτερης αναγνώρισης της αίσθησης που αφήνει το κάθε *changdan*. Αυτό θα μπορούσε αργότερα, να μας οδηγήσει σε μία ερμηνεία κατά την οποία η μουσική και συναισθηματική ατμόσφαιρα θα

---

<sup>177</sup> Ένα πολύ καλό παράδειγμα είναι το *Ep 2. Pansori Beat* της *Oh! Pansori Series* από το Korean Cultural Center Los Angeles (2022) στο οποίο εξηγούνται κάποια από τα βασικά *changdan* του *p'ansori*, που υπάρχουν όμως και στο *sanjo*, μέσω προφορικής παράδοσης με τη χρήση των *ku-um* και της ερμηνείας αυτών στο *puk*.

<sup>178</sup> Στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν αναφέρεται στον Kim Il-gu που ήταν αυτός που της δίδαξε το *ajaeng sanjo* αλλά στον βασικό της δάσκαλο ο οποίος είναι ερμηνευτής του *changgo*, και συνοδός σε ερμηνείες *sanjo*.

διαφοροποιείται αναλόγως με τα χαρακτηριστικά των διαφορετικών *changdan*. Βοηθητική στις παραπάνω διαδικασίες είναι και η προσπάθεια υπόδειξης του ρυθμού και των διακυμάνσεων αυτού με τη χρήση των χεριών.<sup>179</sup> Τέλος, χρήσιμη στην κατανόηση των *changdan* μπορεί να φανεί και η παρατήρηση των κινήσεων, και ιδιαιτέρως αυτές των ποδιών, από χορευτές παραδοσιακών χορών της Κορέας καθώς μπορεί να βοηθήσει στην οπτικοποίηση και άρα ακόμα καλύτερη αντίληψη των ρυθμικών κύκλων (προσωπική συνέντευξη με Altino, Μάιος, 2025).

Πριν συνεχίσω στην ανάλυση άλλων πιθανών προτάσεων για την εκμάθηση του *sanjo*, θα ήθελα σε αυτό το σημείο να αναφέρω εν συντομία κάποια ζητήματα που σχετίζονται με τη χρήση της δυτικής σημειογραφίας και παρτιτούρας. Παρόλο που από τότε που εντάχθηκε η παραδοσιακή μουσική ως ξεχωριστό τμήμα σπουδών στα πανεπιστήμια της Ν. Κορέας η χρήση παρτιτούρας έχει γίνει αρκετά, έως πολύ, πιο διαδεδομένη σε σχέση με παλαιότερες πρακτικές, δεν είναι ακόμα σε θέση να αντικαταστήσει τη μαθητεία μέσω της προφορικής παράδοσης.<sup>180</sup> Όπως και με πολλές άλλες μουσικές παραδόσεις του κόσμου, έτσι και το *sanjo* είναι σχεδόν αδύνατο να μαθευτεί εξ ολοκλήρου χωρίς την παρουσία, είτε φυσική είτε διαδικτυακή, ενός δασκάλου ο οποίος θα μπορεί να υποδείξει και να σχολιάσει ζητήματα και λεπτομέρειες που δεν είναι δυνατό να γίνουν εμφανή μέσω της σημειογραφίας (προσωπική συνέντευξη με Altino, Μάιος, 2025). Η χρήση, επίσης, του δυτικού πενταγράμμου για τη μεταγραφή της παραδοσιακής κορεάτικης μουσικής εμπεριέχει κι έναν ακόμη κίνδυνο: μπορεί να «...υπονοεί ότι υπάρχει μία απόλυτη εκδοχή ενός κομματιού, ενώ συνήθως δεν υπάρχει κάποια “ολοκληρωμένη” παρτιτούρα» (Lee 2007, 11)

Αυτό που μου έχει δείξει μέχρι στιγμής η έρευνά μου, είναι ότι οι παρτιτούρες θα μπορούσαν ίσως να χρησιμοποιηθούν από τους μαθητές ως ένα επιπλέον βοήθημα για την καλύτερη πιθανώς απομνημόνευση ή εκμάθηση των πολύ βασικών μελωδιών ενός *sanjo*, με τη μαθητεία όμως κοντά σε ένα δάσκαλο να παραμένει αναγκαία. Η δισδιάστατη υπόσταση μίας παρτιτούρας καθίσταται λίγη μπροστά στα ιδιαίτερα αισθητικά και συναισθηματικά χαρακτηριστικά που παρουσιάζει η μουσική του *sanjo* και τα οποία μπορούν να γίνουν αντιληπτά μόνο μέσω της μουσικής και προσωπικής επικοινωνίας.

---

<sup>179</sup> Όπως αναφέρθηκε και στο Κεφάλαιο 3, κάποιοι χτύποι είναι πιο τονισμένοι από άλλους, ενώ δημιουργείται και μια αίσθηση έντασης και χαλάρωσης. Έτσι, ως υπόδειξη εδώ, εννοείται η οπτικοποίηση αυτής της πορείας των χτύπων και των κορυφώσεων-αποδιεγέρσεων μέσω της κίνησης των χεριών.

<sup>180</sup> Για παραπάνω λεπτομέρειες σχετικά με αυτό το θέμα βλ. σελ. 52-55.

Παρόλο που η εύρεση δασκάλου και η μαθητεία κοντά του δεν είναι πάντα δυνατή, υπάρχουν κάποια βήματα που μπορεί να φανούν βοηθητικά στην προσπάθεια απόδοσης και κατανόησης αυτών των χαρακτηριστικών και συναισθημάτων. Σε αυτό το σημείο, θα ήθελα να επιστρέψω στην προσωπική θεωρητική μελέτη που είχα προαναφέρει και να προσθέσω ότι εκτός από την αναζήτηση πληροφοριών για την ιστορία του *sanjo*, θεωρώ σημαντική και τη μελέτη πάνω σε θέματα που αφορούν αυτά τα αισθητικά χαρακτηριστικά και βαθύτερη φιλοσοφία του *sanjo*.

Η αισθητική της μουσικής παράδοσης της Κορέας είναι βαθιά επηρεασμένη από φιλοσοφίες της κινεζικής και κορεάτικης κουλτούρας. Το ποσοστό εμβάθυνσης πάνω σε αυτές τις φιλοσοφίες και τις επιρροές τους στην κορεάτικη μουσική και το *sanjo* είναι ένα ζήτημα καθαρά προσωπικό. Όμως, θεωρώ ότι θα ήταν καλό να γίνει έστω μια επιφανειακή μελέτη των βασικότερων εξ αυτών, ούτως ώστε να κατανοηθεί καλύτερα το βαθύτερο νόημα που διέπει τη μουσική του *sanjo*.

Για την καλύτερη κατανόηση των παραπάνω θα ήθελα να δώσω ένα παράδειγμα μέσω του *nongŭm*, την τεχνική που αποδίδεται συχνότερα ως βιμπράτο. Όταν ξεκίνησα τη μελέτη μου πάνω στο *sanjo*, και για αρκετό καιρό αργότερα, θεωρούσα το *nongŭm* ως απλά ένα είδος βιμπράτο που χρησιμοποιείται στην κορεάτικη μουσική, και του οποίου οι ιδιότητες είναι παρόμοιες με το βιμπράτο που υπάρχει και χρησιμοποιούν οι ερμηνευτές της κλασικής δυτικής μουσικής. Όμως, όσο περισσότερο προχωρούσε η έρευνά μου και όσο περισσότερο έδινα προσοχή σε ζητήματα της φιλοσοφίας πίσω από τα αισθητικά χαρακτηριστικά του *sanjo*, άρχισα να αντιλαμβάνομαι ότι τελικά το *nongŭm* δεν ήταν κάτι τόσο απλό όπως αρχικά είχα υποθέσει. Παρόλο που το *nongŭm* αποδίδεται συχνότερα χρησιμοποιώντας την έννοια του βιμπράτο, ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός, αν και ορθός, δεν αποκαλύπτει την λειτουργία και υπόστασή του στην παραδοσιακή κορεάτικη μουσική.

Ο Lee Kang-sook (1983, 35-37), ακαδημαϊκός και μία από τις σημαντικότερες προσωπικότητες στο χώρο της κορεάτικης μουσικολογίας και μουσικής ιστορίας, εξηγεί ότι σε αντίθεση με την περίπτωση της κλασικής μουσικής, όπου το βιμπράτο γίνεται αντιληπτό από τους ερμηνευτές της ως ένα σύνολο διαφορετικών τονικών υψών, οι ερμηνευτές της κορεάτικης μουσικής «...έχουν μάθει να εκτιμούν και να ακούν τα ποικίλα τονικά ύψη στο *nonghyŏn* ως μία οντότητα ενός τόνου».<sup>181</sup> Προσθέτει επίσης, ότι μέσω του *nonghyŏn* «...παράγονται πολλές μικρό-μεταβολές που χρωματίζουν και εμπλουτίζουν τη

---

<sup>181</sup> Το *nonghyŏn* είναι ταυτόσημο με το *nongŭm* αλλά χρησιμοποιείται όταν αναφερόμαστε σε έγχορδα μουσικά όργανα.

μελωδία», ενώ συνεχίζει λέγοντας ότι ο ορισμός του *ponghyōn* απλά ως βιμπράτο εμπεριέχει τον κίνδυνο διαστρέβλωσης της κατανόησης της «αληθινής ποιότητας της κορεάτικης μουσικής» τονίζοντας πως:

...όταν χρησιμοποιείται το *ponghyōn* ο ήχος ταλαντεύεται, εμπλέκοντας παραπάνω από μία νότα γύρω από τον βασικό τόνο... το βιμπράτο, αν και έχει εκφραστική ιδιότητα, μπορεί να υπονοεί απλά ένα είδος στολιδιού ενώ στο *ponghyōn* το τρεμούλιασμα των τονικών υψών γύρω από τον βασικό τόνο είναι απαραίτητο για το ηχητικό φαινόμενο που υποδηλώνεται από τον όρο της λέξης...(ibid.).

Για την κατανόηση αυτής της άποψης ο Lee δίνει ένα παράδειγμα μέσω της σύγκρισης δύο μουσικών αποσπασμάτων, ένα της κλασικής δυτικής μουσικής και ένα της κορεάτικης παραδοσιακής μουσικής. Το συμπέρασμα του είναι ότι στο πρώτο κομμάτι, «...κινούμαστε από την τονική στη δεσπίζουσα μέσω της αρμονικής διαδοχής...», ενώ στο δεύτερο, όπου παρουσιάζεται απουσία αρμονικής διαδοχής,<sup>182</sup> «...η αίσθηση της κίνησης μεταξύ δύο σημείων δημιουργείται με τη χρήση του τόνου χωρίς τρεμούλιασμα και αυτού με τρεμούλιασμα....μέσω του οποίου μπορεί κάποιος να διαισθανθεί υπονοούμενες δραματικές αλλαγές, συμπεριλαμβανομένου και της αίσθησης της έντασης και χαλάρωσης» (ibid.).<sup>183</sup>

Εκτός από το γεγονός ότι το βιμπράτο στην παραδοσιακή κορεάτικη μουσική ποικίλει και «...καλύπτει ένα πολύ μεγάλο εύρος τονικού ύψους που μπορεί να ξαφνιάσει όσους είναι συνηθισμένους στο άκουσμα της δυτικής κλασικής μουσικής...» (Hebert 2000, 98), κάτι ακόμα που παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι ότι στην κλασική δυτική μουσική, ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε το βιμπράτο είναι ως ένα τρεμούλιασμα από έναν υψηλό βασικό τόνο προς έναν άλλο χαμηλότερα από αυτόν. Στην κορεάτικη μουσική όμως φαίνεται να ισχύει το αντίθετο. Σύμφωνα με την Altino (προσωπική συνέντευξη, Μάιος, 2025) «...στο *ajaeng* χρειάζεται να κατευθυνθείς ανοδικά, πρέπει να είναι από το χαμηλότερο προς το υψηλότερο και το τονικό ύψος που ακούν (εννοώντας τους μουσικούς) εκ φύσεως είναι το χαμηλότερο...ακούν τη χαμηλότερη νότα ως τη βασική και δημιουργούν βιμπράτο προς μία υψηλότερη...».

Η περίπτωση του *pongyim* και οι αισθητικές και φιλοσοφικές αντιλήψεις πίσω από αυτό, αποτελούν ένα μόνο παράδειγμα του διαφορετικού τρόπου αντιμετώπισης

---

<sup>182</sup> Όπως αναφέρθηκε και στο Κεφάλαιο 3, βλ. σελ 33.

<sup>183</sup> Για την ολοκληρωμένη ανάλυση βλ. Lee (1983, 35-37).

και αντίληψης των αισθητικών χαρακτηριστικών της μουσικής του *sanjo* που δυστυχώς δεν μπορούν να γίνουν αντιληπτά μόνο μέσα από τη μελέτη μίας παρτιτούρας. Άλλα ξεχωριστά χαρακτηριστικά, όπως αυτά που αποδίδονται στους μελωδικούς τρόπους, η φιλοσοφία του *han*, ή η αίσθηση της έντασης και χαλάρωσης, είναι εξίσου σημαντικά. Εξαιτίας των περιορισμών που παρουσιάζει η δυτική μουσική σημειογραφία, πιστεύω ότι η έρευνα και θεωρητική μελέτη αυτών των χαρακτηριστικών θα ήταν εξαιρετικά βοηθητική για την προσπάθεια ερμηνείας του *sanjo*.

Αν και η εύρεση δασκάλου φαίνεται να είναι ο ιδανικότερος τρόπος για την εκμάθηση του *sanjo* αυτό δεν είναι πάντα δυνατό να γίνει. Ωστόσο, η μελέτη πηγών και παρακολούθηση βίντεο στα οποία εξηγούνται τα βασικά χαρακτηριστικά του *taegŭm* και οι τεχνικές ερμηνείας του αποδεικνύεται βοηθητική. Βίντεο όπως αυτά της σειράς *Traditional Korean Instruments: A Practical Guide for Composers* (National Gugak Center 2024)<sup>184</sup> του Εθνικού Κέντρου Παραδοσιακής Μουσικής της Κορέας όπου αναφέρονται τα βασικά χαρακτηριστικά και οι τεχνικές του *taegŭm* μαζί με οπτικά και ηχητικά παραδείγματα, αποτελούν ένα εξαιρετικά καλό υλικό για την εξοικείωση ενός φλαουτίστα με το *taegŭm*.<sup>185</sup> Επίσης, υπάρχει και η σειρά μαθημάτων, του ίδιου φορέα, στη μορφή 22 βίντεο μικρού μήκους, τα οποία λειτουργούν ως ένας πρώτος οδηγός για την εκμάθηση των κυριότερων νοτών και δαχτυλισμών τους στο *taegŭm*, ενώ παράλληλα φαίνεται και ο τρόπος που φυσάει ο ερμηνευτής.

Μετά από αυτή την πρώτη εξοικείωση, μέσω αυτών των βίντεο αλλά και άλλου παρόμοιου περιεχομένου, θα προχωρούσα με παρόμοιο τρόπο, στην πιο αναλυτική παρατήρηση άλλων στοιχείων, όπως είναι η στάση του σώματος του ερμηνευτή του *taegŭm* ή ο τρόπος ερμηνείας τεχνικών όπως το *nongŭm*. Το ενδιαφέρον και για άλλα στοιχεία δεν παύει να υπάρχει. Όμως, όπως και με την περίπτωση εκμάθησης των *changdan* θα προσπαθούσα να επικεντρώνομαι κάθε φορά σε ένα με δύο βασικά πράγματα και σιγά σιγά, να επεκτείνω την έρευνά μου. Εννοείται ότι η παρακολούθηση βίντεο από ερμηνείες του *taegŭm sanjo* είναι επίσης εξαιρετικά χρήσιμη και βοηθητική στην όλη διαδικασία. Εδώ ωστόσο, θα ήμουν ιδιαίτερα προσεκτική, καθώς δεν είναι πάντα ή εύκολα εμφανή τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά του *taegŭm*.

Ο λόγος που θα ακολουθούσα την συγκεκριμένη μέθοδο για την εκμάθηση του

---

<sup>184</sup> Για τη γραπτή εκδοχή αυτής της πηγής βλ. Kim (2019).

<sup>185</sup> Το Εθνικό Κέντρο Παραδοσιακής Μουσικής της Κορέας παρέχει αντίστοιχα βίντεο και υλικό για τα περισσότερα παραδοσιακά μουσικά όργανα.

*taegŭm sanjo* στο φλάουτο, σχετίζεται αφενός με τους περιορισμούς που προαναφέρθηκαν όσον αφορά τη χρήση της δυτικής σημειογραφίας για την απόδοση των μελωδιών και τεχνικών της μουσικής του *sanjo* και αφετέρου, με το γεγονός ότι ως μουσικός που έχω εκπαιδευτεί στην κλασική δυτική μουσική βρίσκω συχνά τον εαυτό μου παγιδευμένο από την παρτιτούρα. Στην περίπτωση του *sanjo* όμως, όπου αν εξαιρέσουμε τις βασικές μελωδίες του, πολλά από τα μελωδικά του χαρακτηριστικά χάνονται ή δεν είναι δυνατό να αποδοθούν γραπτώς, η έμμονη προσκόλληση στην παρτιτούρα και τι ακριβώς μπορεί να εννοείται με κάθε σύμβολο αυτής εμπεριέχει τον κίνδυνο να επιδράσει αρνητικά στην διαδικασία εκμάθησης του. Ένας μουσικός που έχει εκπαιδευτεί και ερμηνεύει αυτό το είδος μουσικής –και άρα γνωρίζει όλα τα χαρακτηριστικά του, ακόμη και αν δεν τα βλέπει στη γραπτή μορφή τους– αντιλαμβάνεται και βλέπει μία παρτιτούρα ενός *sanjo* με διαφορετικό τρόπο σε σχέση με έναν δυτικά εκπαιδευμένο μουσικό (προσωπική συνέντευξη με Altino, Μάιος, 2025).

Ένας άλλος λόγος για τον οποίο θεωρώ ότι αυτό το βήμα είναι αρκετά σημαντικό στην εκμάθηση και ερμηνεία του *sanjo* στο φλάουτο είναι γιατί συχνά, όπως μου ανέφερε και η Altino (προσωπική συνέντευξη, Μάιος, 2025), η οικειότητα που έχουμε ως μουσικοί με το όργανο που παίζουμε και τις τεχνικές ερμηνείας του μπορεί να λειτουργήσει ως εμπόδιο σε αυτό που προσπαθούμε να επιτύχουμε, την ερμηνεία μίας παραδοσιακής μουσικής μίας άλλης κουλτούρας με μη παραδοσιακά μέσα. Είναι σημαντικό λοιπόν, να έχουμε την ικανότητα να κατανοούμε τον τρόπο λειτουργίας του εκάστοτε παραδοσιακού κορεάτικου οργάνου, σε βαθμό που όταν ερμηνεύουμε τη μουσική του *sanjo* σε ένα δυτικό μουσικό όργανο θα μπορούμε, όχι μόνο να ακούμε τον ήχο του κορεάτικου αυτού οργάνου με όλο μας το σώμα, αλλά επίσης να φανταζόμαστε ότι ερμηνεύουμε το *sanjo* χρησιμοποιώντας αυτό. Με αυτό τον τρόπο, θα είμαστε σε θέση να αποφύγουμε τα όρια και τα δεσμά που συχνά ορίζει μία παρτιτούρα (ibid.). Η εξοικείωση μου, άρα, και η κατανόηση του τρόπου λειτουργίας του *taegŭm*, όπως επίσης και το τι είναι ερμηνευτικά δυνατόν σε αυτό, φαίνεται τελικά να είναι αναγκαίες, ακόμη και αν δεν υπάρχει η δυνατότητα πρακτικής επαφής με αυτό.

Τέλος, θα ήθελα να αναφερθώ για ακόμη μία φορά στη μίμηση ως εργαλείο εκμάθησης του *sanjo* στο φλάουτο. Όπως αναφέρθηκε και στο Κεφάλαιο 3, ο παραδοσιακός τρόπος εκμάθησης του *sanjo* βασιζόταν στην προφορική παράδοση των μελωδιών και γενικότερα της μουσικής από έναν δάσκαλο στο μαθητή και τη μίμηση αυτών από το δεύτερο. Ακόμα και αν υπάρχει απουσία δασκάλου, αυτό δε σημαίνει ότι

η εκμάθηση του *sanjo* στο φλάουτο δεν μπορεί να λειτουργήσει με παρόμοιο τρόπο, τουλάχιστον για τα αρχικά της στάδια. Στην περίπτωση των *changdan* η ακρόαση και μετέπειτα μίμηση μπορεί να αποδειχθεί βοηθητική στην εξοικείωση και κατανόηση αυτών. Η μίμηση τώρα, λειτουργεί ως μία «γέφυρα», προσφέροντας μου τη δυνατότητα να έρθω πιο κοντά με τη μουσική που επιθυμώ να μάθω.

Ο τρόπος με τον οποίο πιστεύω πως θα ήταν καλό να γίνει η συγκεκριμένη εκμάθηση μέσω της μίμησης αφορά αρχικά την επιλογή μιας σχολής του *taegŭm sanjo* που θα ήθελα να ερμηνεύσω στο φλάουτο.<sup>186</sup> Αφού γίνει αυτή η επιλογή, το επόμενο βήμα είναι η εύρεση βίντεο ή ηχητικού υλικού με ερμηνείες της συγκεκριμένης σχολής *taegŭm sanjo* από τον ιδρυτή αυτής της σχολής.<sup>187</sup> Θα ήταν επίσης πιθανώς προτιμότερο, για αρχή, να γίνει επιλογή υλικού στο οποίο παρουσιάζεται η σύντομη μορφή του *taegŭm sanjo* (διάρκειας περίπου 10-20 λεπτών), καθώς η εκμάθηση της θα ήταν πιο εύκολη σε σχέση με την πλήρης μορφή του. Στη συνέχεια θα άκουγα αρκετές φορές την ερμηνεία που έχω επιλέξει να ακολουθήσω έτσι ώστε να εξοικειωθώ με τις μελωδίες και τα χαρακτηριστικά της. Έπειτα, θα ξεκινούσα σιγά σιγά την εκμάθηση του *taegŭm sanjo* ως εξής: στην αρχή θα χωρίζα τα μέρη του, *changdan*, από τα οποία αποτελείται αυτό το *sanjo*. Μετά, θα επέλεγα ένα από αυτά, και θα έδινα εκεί το μεγαλύτερο μέρος της προσοχής μου για αρχή.

Η επιλογή αυτή θα βασιζόταν κυρίως στην άνεση θα ένιωθα ως προς την αναγνώριση των ρυθμών και μελωδιών του *sanjo*. Ρυθμικοί κύκλοι όπως το *chungmori* ή το *chungjungmori* είναι πιο εύκολοι ως προς την αναγνώριση των βασικών τους ρυθμών και χτύπων σε σχέση με *chinyangjo* το οποίο, εξαιτίας του πολύ αργού ρυθμού του, μπορεί να δυσκολέψει κάποιον που δεν είναι αρκετά εξοικειωμένος με τα *changdan* και τον τρόπο λειτουργίας τους. Ωστόσο, ο ίδιος αργός ρυθμός που δυσκολεύει τη ρυθμική κατανόηση του *chinyangjo* καθιστά πιο εύκολη την αναγνώριση

---

<sup>186</sup> Παρά το γεγονός ότι οι βασικές μελωδίες και τα χαρακτηριστικά αυτών είναι παρόμοια μεταξύ των διαφορετικών σχολών του *taegŭm sanjo*, η κάθε μία παρουσιάζει διαφοροποιήσεις και ιδιαίτερα στοιχεία πάνω σε αυτά. Έτσι, όπως και με την περίπτωση που η ύπαρξη δασκάλου θα ήταν πιθανή και η εκμάθηση του *sanjo* θα γινόταν με βάση μία σχολή, παρόμοια πρακτική θα πρέπει να ακολουθηθεί και στην περίπτωση που δεν υπάρχει δάσκαλος. Για μία αναφορά στις υπάρχουσες σχολές του *taegŭm sanjo* βλ. σελ. 66-69.

<sup>187</sup> Καθώς αναφερόμαστε σε περίπτωση εκμάθησης με απουσία δασκάλου πιστεύω ότι το υλικό που θα χρησιμοποιηθεί χρειάζεται να είναι ερμηνευμένο από τον ίδιο τον ιδρυτή της σχολής. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι δεν έχω αποκτήσει ακόμα την απαραίτητη γνώση πάνω στο *taegŭm sanjo* έτσι ώστε να μπορώ να αναγνωρίσω πότε κάτι είναι στοιχείο που έχει προστεθεί από έναν μαθητή του συγκεκριμένου ιδρυτή ή όχι.

και μίμηση των μελωδιών και ερμηνευτικών τεχνικών που θα χρειαστεί να μάθει κάποιος σε σύγκριση με τα πιο γρήγορα *changdan*. Σε κάθε περίπτωση, μετά την επιλογή του *changdan*, θα ξεκινούσε το κομμάτι της εκμάθησης μέσω της μίμησης. Για άλλη μια φορά χρειάζεται να επαναληφθεί για αρκετές φορές η ακρόαση, αυτή τη φορά όμως του συγκεκριμένου *changdan* που έχει επιλεγθεί.

Αφού γίνουν τα παραπάνω, ξεκινά πλέον η προσπάθεια της μίμησης. Ακούγοντας μόνο τα πρώτα λίγα δευτερόλεπτα του μέρους,<sup>188</sup> θα επιχειρούσα να μιμηθώ και να παίξω αυτό που άκουσα. Αρχικά, θα προσπαθούσα να επικεντρωθώ στην αναγνώριση της βασικής μελωδίας και τις νότες που φαίνεται να την απαρτίζουν. Αφού θα είχα καταφέρει να ερμηνεύσω αυτή τη μελωδία στο φλάουτο θα επιχειρούσα τη σταδιακή προσθήκη και των πιο ιδιαίτερων τεχνικών. Ένας λόγος που επέλεξα να αφήσω αυτό το στάδιο ως το τελικό στη διαδικασία εκμάθησης είναι γιατί η αναγνώριση των βασικών μελωδιών, σε σχέση με τα γεμίσματα και στολίδια, πιστεύω πως θα είναι αρκετά πιο δύσκολη αν δεν προηγηθούν τα προηγούμενα στάδια που έχουν αναφερθεί.

Έπειτα, θα προχωρούσα στην ακρόαση των επόμενων λίγων δευτερολέπτων, εφαρμόζοντας την ίδια διαδικασία με πριν, με τη διαφορά ότι τώρα θα προσπαθούσα να ενώσω τα δύο μικρότερα τμήματα που έμαθα, σε ένα. Με παρόμοιο τρόπο θα συνεχιζόταν και η εκμάθηση του υπόλοιπου μέρους –και σε μεγαλύτερη κλίμακα ολόκληρου του *sanjo*– ακρόαση λίγων δευτερολέπτων και προσπάθεια για την όσο δυνατόν καλύτερη μίμηση αυτού που έχει ακουστεί. Φυσικά, δεν είναι απαραίτητο, ούτε αναμένεται η μίμηση αυτή να είναι από την αρχή τέλεια, καθώς αυτό είναι κάτι που χρειάζεται αρκετό χρόνο, αν όχι χρόνια, για να επιτευχθεί. Θα ήταν όμως καλό, τα βασικά, τουλάχιστον, μελωδικά και τεχνικά χαρακτηριστικά να έχουν αποκτήσει μία αρκετά σταθερή μορφή, τόσο στο μυαλό όσο και στην ερμηνεία μου. Κάτι που μπορεί να βοηθήσει στην αναγνώριση αυτών των βασικών μελωδικών σχημάτων και νοτών, είναι ίσως η χρήση παρτιτούρας που όμως, όπως προαναφέρθηκε, θα πρέπει να γίνει με προσοχή.

Θα ήθελα να κλείσω αυτό το κεφάλαιο αναφέροντας κάποιες από τις σκέψεις που είχα κατά τη διάρκεια της έρευνας μου αλλά και της συγγραφής αυτής της εργασίας. Όταν ξεκίνησα την έρευνά μου για το *sanjo*, είχα την εντύπωση ότι η ερμηνεία και η απόδοση αυτής της μουσικής στο φλάουτο θα ήταν μία εμπειρία παρόμοια με την

---

<sup>188</sup> Καλό θα ήταν να μην γίνει υπέρβαση των δέκα δευτερολέπτων.

εκμάθηση ενός έργου σύγχρονης δυτικής μουσικής. Πίστευα δηλαδή, ότι αν μπορούσα να βρω ποιες είναι οι τεχνικές του *taegŭm* και να τις αντιστοιχίσω με κάποιες από τις διευρυμένες τεχνικές που χρησιμοποιούνται στο φλάουτο, θα ήμουν με αυτό τον τρόπο σε θέση να ερμηνεύσω τη μουσική του *sanjo*.

Όσο προχωρούσε η έρευνα μου άρχισα να συνειδητοποιώ ότι αυτή η άποψη απείχε πολύ από την αλήθεια. Το *sanjo* δεν είναι απλά μία μουσική μέσω της οποίας ο ερμηνευτής αναδεικνύει την τεχνική του αριστεία και γνώση, αλλά ένας τρόπος αντικατοπτρισμού της πραγματικής ζωής μέσω της μουσικής (e-Gugak Academy; Altino 2023). Η εκμάθηση και ερμηνεία του *sanjo* είναι διαδικασίες που κρατούν μία ζωή, ακριβώς γιατί περιγράφουν τη ζωή και τα στάδια αυτής του ανθρώπου που το ερμηνεύει.

...Η ερμηνεία του *sanjo* κρατά μία ζωή και αντανακλά με τρόπο ειλικρινή τις σωματικές, ψυχικές και συναισθηματικές καταστάσεις του ερμηνευτή της στα διάφορα στάδια της ζωής του...(Altino 2023).

...Για έναν δυτικά εκπαιδευμένο μουσικό, χρειάζεται εξαιρετικά μεγάλη αποφασιστικότητα και πολλές ώρες ακουστικής και ερμηνευτικής εξάσκησης, έτσι ώστε να μπορεί να είναι σε θέση να κατανοήσει και να μιλήσει την κορεάτικη μουσική γλώσσα...(Altino 2021α).<sup>189</sup>

Η πεποίθησή μου, λοιπόν, ότι θα είχα την ικανότητα να μπορώ να παίξω έστω και ένα μικρό μέρος του *sanjo* στο φλάουτο, επειδή έτυχε να σπουδάζω το συγκεκριμένο μουσικό όργανο για το μεγαλύτερο κομμάτι της ζωής μου, ήταν λάθος, κι αυτό είναι κάτι που πιστεύω πως χρειάζεται να γνωρίζει όποιος επιθυμεί να επιχειρήσει κάτι παρόμοιο. Η προσπάθεια ερμηνείας του *sanjo* σημαίνει ότι ο δυτικά εκπαιδευμένος μουσικός θα πρέπει να είναι πρόθυμος να αφήσει πίσω του όσα έχει μάθει και πιστεύει ως στερεοτυπικά «σωστά» για τη μουσική αλλά και τις τεχνικές του μουσικού του οργάνου. Επιπλέον, χρειάζεται να είναι σε θέση να μπει σε μία διαδικασία όπου θα πρέπει επί της ουσίας, να αρχίσει ξανά το μουσικό του ταξίδι αυτή τη φορά όμως, σε έναν τελείως διαφορετικό κόσμο (Baily 2001; McKerrell 2022).

Αυτό φυσικά δε σημαίνει ότι η ερμηνεία του *sanjo* στο φλάουτο, ή σε κάποιο άλλο

---

<sup>189</sup> Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=o3mZSpW9KB4&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=61>

μη παραδοσιακό μουσικό όργανο της Κορέας, δεν μπορεί να επιτευχθεί σε μικρότερο χρονικό διάστημα, ωστόσο αυτό μπορεί να εγείρει το εξής ερώτημα: κατά πόσο αυτό που ακούμε είναι τελικά *sanjo*; Ή ακόμα, μπορεί η ερμηνεία αυτής της μουσικής σε ένα μη παραδοσιακό κορεάτικο όργανο να χαρακτηριστεί ως *sanjo*; <sup>190</sup> Αυτά είναι ερωτήματα που χρειάζονται περαιτέρω έρευνα και για τα οποία ελπίζω να βρω απαντήσεις στο μέλλον.

Αυτό στο οποίο όμως θα ήθελα να σταθώ, είναι ότι η έρευνά μου με οδήγησε στο να καταλάβω ότι η προσπάθεια εμβάθυνσης, έστω και ελάχιστα, στη φιλοσοφία που διέπει και συμβάλει στη δημιουργία αυτής της μουσικής και η μελέτη της κουλτούρας μέσα στην οποία διαδραματίζεται, είναι απαραίτητη εάν στόχος μας είναι μία ερμηνεία που αντικατοπτρίζει ακόμα και σε μικρό βαθμό το αίσθημα του *sanjo*.

---

<sup>190</sup> Κάτι που συνδέεται γενικότερα με άλλα ερωτήματα που υπάρχουν ως προς το τι τελικά μπορεί να θεωρηθεί ως *sanjo* και «πότε το *sanjo* σταματά να είναι *sanjo*» (Clark 2009; Howard 2009; Willoughby 2009).

## Επίλογος

Φτάνοντας στο τέλος αυτής της εργασίας θα ήθελα να ανακεφαλαιώσω κάποια από τα βασικότερα σημεία της έρευνάς μου, αλλά και να αναφέρω κάποιους από τους περιορισμούς που σχετίζονται με αυτή. Επίσης, θα ήθελα να παραθέσω και μερικούς από τους προβληματισμούς που είχα κατά τη διάρκεια της συγγραφής της, όπως και κάποιες σκέψεις μου σχετικά με τη μελλοντική μου έρευνα πάνω στη μουσική του *sanjo* και την ερμηνεία της στο δυτικό φλάουτο.

Αρχικά, η έρευνά μου ξεκίνησε με τη μελέτη της ιστορίας του *sanjo*, με στόχο την καλύτερη και βαθύτερη κατανόηση της μουσικής του. Αυτό, με οδήγησε στη δημιουργία μιας πιο ολοκληρωμένης εικόνας για το τι μπορεί να είναι τελικά το *sanjo*. Πιστεύω ότι πλέον έχω αποκτήσει μια αντίληψη η οποία ξεφεύγει, ακόμα και λίγο, από το δυτικό τρόπο μουσικής αντίληψης πάνω στον οποίο έχω εκπαιδευτεί από νεαρή ηλικία και είμαι πολύ πιο εξοικειωμένη. Το ίδιο ισχύει και για το *taegŭm*. Αν και στην αρχή το άκουσμά του είναι αρκετά διαφορετικό από αυτό του δυτικού φλάουτου, μέσω της μελέτης των ιστορικών, κατασκευαστικών και ερμηνευτικών χαρακτηριστικών του μπόρεσα να έρθω ένα βήμα πιο κοντά σε αυτό που η Altino (προσωπική συνέντευξη, Μάιος, 2025) αναφέρει ως «οπτικοποίηση» του κορεάτικου μουσικού οργάνου ακόμα κι όταν η ερμηνεία του *sanjo* γίνεται με τη χρήση ενός δυτικού μουσικού οργάνου.

Έτσι, ένα μέρος της παρούσας εργασίας αφιερώθηκε στην ανάλυση της ιστορίας του *sanjo* και του *taegŭm* που αργότερα συνδέθηκε με την παρουσίαση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους. Αυτό οδήγησε στη δημιουργία μιας πιο ολοκληρωμένης εικόνας για αυτή τη μουσική. Στη συνέχεια, έγινε σύγκριση του *taegŭm* με το δυτικό φλάουτο. Η προσπάθεια απόδοσης κάποιων εκ των κυριότερων ερμηνευτικών τεχνικών του *taegŭm* στο δυτικό φλάουτο ήταν απόρροια των παραπάνω και παράλληλα το πρώτο βήμα προς την προσπάθεια σύνταξης ενός «οδηγού» για την εκμάθηση και ερμηνεία του *taegŭm sanjo* στο δυτικό φλάουτο.

Οι μέθοδοι που αναλύθηκαν με σκοπό την εκμάθηση είναι αποτέλεσμα της ευρύτερης έρευνάς μου πάνω στο *sanjo*, σε συνδυασμό με τη θεωρητική μελέτη των παραδοσιακών τρόπων εκμάθησης που ακολουθούνται συνήθως για την ερμηνεία του. Έμπνευση αποτέλεσε και η προσωπική μου εμπειρία πάνω στη χρήση αυτών των παραδοσιακών μεθόδων κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στο *Kunstuniversität Graz* ως

μέλος του συνόλου *changgo*.

Όταν ξεκίνησα την έρευνά μου ήμουν αρκετά απαισιόδοξη ως προς τον αριθμό των πηγών στις οποίες θα είχα πρόσβαση και θα μπορούσα να αντλήσω το απαραίτητο υλικό για την έρευνά μου. Ωστόσο, βρέθηκα στην ευχάριστη θέση να έχω στη διάθεσή μου μια αρκετά μεγάλη συλλογή πηγών. Παρόλα αυτά, η έρευνά μου παρουσιάζει κάποιους περιορισμούς. Ο πρώτος, σχετίζεται με το γεγονός ότι το μεγαλύτερο κομμάτι της βασίστηκε στην θεωρητική μελέτη των πηγών που είχα και στην ανάλυση των δεδομένων αυτών. Ακόμα και στην περίπτωση όπου η έρευνα γινόταν μέσω της παρατήρησης και ανάλυσης οπτικοακουστικού υλικού, δεν ήμουν πάλι σε θέση να αποκτήσω γνώσεις για το *sanjo* μέσω της συζήτησης και προσωπικής επικοινωνίας με ερμηνευτές ή μελετητές αυτής. Αυτό ήταν κάτι που με προβλημάτισε αρκετά, καθώς θεώρησα ότι χωρίς αυτή την πιο προσωπική επαφή με άτομα αυτού του χώρου έχανα την ευκαιρία να έρθω πιο κοντά στη μουσική που ερευνούσα.

Εξάιρεση αποτέλεσε μία συνέντευξη που έκανα με τη Soh-Hyun Park Altino, ερμηνεύτρια του *sanjo* στο βιολί, η οποία μου προσέφερε ιδιαίτερα σημαντικά δεδομένα για την έρευνά μου. Εκτός αυτού, με οδήγησε πιο κοντά στη δημιουργία μιας μουσικής αντίληψης για το *sanjo* που θα διέφευγε από αυτή της δυτικής μουσικής και την οποία προσπαθούσα για αρκετό καιρό να εφαρμόσω για την κατανόηση της μουσικής του *sanjo*. Ελπίζω ότι στην περίπτωση μελλοντικής μου έρευνας θα έχω την ευκαιρία να βιώσω κι άλλες παρόμοιες πολύτιμες εμπειρίες. Αυτό θα μπορούσε να γίνει είτε μέσω της συνέντευξης/συζήτησης με ερμηνευτές και μελετητές του *sanjo*, αλλά και του *taegŭm*, είτε μέσω της δικής μου προσπάθειας ένταξης σε κάποιο μουσικό σύνολο που θα σχετιζόταν με την ερμηνεία της κορεάτικης παραδοσιακής μουσικής.

Όσον αφορά το *taegŭm*, οι προβληματισμοί μου είναι παρόμοιοι. Παρά το ότι κατάφερα να έχω πρόσβαση τόσο σε θεωρητικές όσο και σε οπτικοακουστικές πηγές για το *taegŭm* και το *taegŭm sanjo*, δεν είχα πάλι την ευκαιρία να έρθω σε συζήτηση με ερμηνευτές του ή να προσπαθήσω η ίδια να παίξω *taegŭm*, έτσι ώστε να μπορέσω να κατανοήσω περισσότερο τον τρόπο λειτουργίας και ερμηνείας του. Όπως αναφέρει και η Μπαλάντινα (2025, 338), «...η μουσική αποτελεί μέρος της άυλης κληρονομιάς, τα εργαλεία της μουσικής αντιπροσωπεύουν την απτή πλευρά αυτής της κληρονομιάς...». Θεωρώ λοιπόν, ότι μία επαφή με το μουσικό όργανο που χρησιμοποιείται στο είδος της μουσικής που μελετούσα –και παράλληλα προσπαθούσα να ανακαλύψω μεθόδους για την ερμηνεία της στο δυτικό φλάουτο– θα ήταν ιδιαίτερα βοηθητική. Έτσι, εκτός από το ότι θα αποκτούσα μία άλλη οπτική και κατανόηση για το *sanjo* θα μπορούσα να ανακαλύψω

και πτυχές αυτής της μουσικής που ως και σήμερα μπορεί να παραμένουν κρυμμένες, εξαιτίας των περιορισμών που ανέφερα.

Ένας άλλος περιορισμός αφορά τη γλώσσα των πηγών μου. Σχεδόν όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για την έρευνα μου και τη συγγραφή της εργασίας είναι αγγλόφωνες. Ωστόσο, υπάρχουν πολλές πηγές πάνω στην κορεάτικη παραδοσιακή μουσική και τη μουσική του *sanjo* οι οποίες είναι γραμμένες στα κορεάτικα. Η μη γνώση μου της κορεάτικης γλώσσας, λειτούργησε ως ένα εμπόδιο που απέτρεψε την πρόσβασή μου σε ένα μεγάλο μέρος του διαθέσιμου υλικού και της έρευνας που σχετίζονται με τα ζητήματα της εργασίας μου. Εννοείται ότι εάν υπάρξει μελλοντική έρευνά μου για τη μουσική παράδοση της Κορέας και το *sanjo*, ένας από τους πρωταρχικούς μου στόχους θα είναι η εκμάθηση της κορεάτικης γλώσσας με σκοπό να είμαι σε θέση να κατανοώ και να έχω πρόσβαση σε αυτές τις πηγές, αλλά και για να έρθω πιο κοντά με την κουλτούρα και τον πολιτισμό πίσω από αυτή τη μουσική. Ταυτόχρονα, αυτή η γνώση θα μπορούσε να μπορεί να λειτουργήσει και ως μία γέφυρα για την επικοινωνία με Κορεάτες ερμηνευτές και μελετητές του *sanjo*.

Τέλος, θα ήθελα να αναφερθώ σε κάποιες σκέψεις που έχω σχετικά με τη μελλοντική έρευνα που θα μπορούσα να κάνω πάνω στο *sanjo*. Η αρχική μου εντύπωση ότι θα ήμουν σε θέση να ερμηνεύσω τη μουσική του *sanjo* στο δυτικό φλάουτο σε σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα, αποδείχθηκε φυσικά να είναι λάθος. Για την ερμηνεία μίας μουσικής, που παραδοσιακά θεωρείται ότι η εκμάθηση της είναι ζήτημα μίας ολόκληρης ζωής, περικλείοντας μέσα της νοήματα που σχετίζονται με βιωμένες εμπειρίες κατά τη διάρκεια της ζωής του ερμηνευτή, χρειάζεται πρώτα η κατανόηση του πλαισίου στο οποίο αναπτύσσεται και υπάρχει, και έπειτα, η αφιέρωση χρόνου στην εκμάθηση της. Για αυτό, θα έδινα ιδιαίτερη σημασία στην εύρεση ενός δασκάλου με τον οποίο θα μπορούσα να κάνω μαθήματα με σκοπό την ερμηνεία του *sanjo* στο δυτικό φλάουτο. Με αυτό τον τρόπο η μελέτη μου θα μπορούσε αργότερα να οδηγήσει σε μία έρευνα που θα βασιζόταν στην καλλιτεχνική πρακτική και στην άντληση δεδομένων μέσω αυτής. Η εκμάθηση του *sanjo* θα λειτουργούσε έτσι ως ένα είδος μουσικής συμμετοχικής παρατήρησης αποκτώντας έτσι «...βιωματική και ενσώματη γνώση και εμπειρία της μουσικής, η οποία οδηγεί στην κατανόηση της μουσικής «εκ των έσω»...» (Μπαλάντινα 2025, 218).

Μέχρι στιγμής, η έρευνά μου και η εργασία αυτή, λειτούργησαν ως ένα πολύ καλό θεωρητικό υπόβαθρο για την ανάπτυξη μίας κατανόησης των μεθόδων που χρειάζεται να ακολουθήσω στην προσωπική μου μελλοντική μελέτη. Θα με ενδιέφερε επίσης, η μελλοντική μου έρευνα να αποκτήσει ίσως έναν πιο εθνογραφικό χαρακτήρα. Ο τρόπος

που μετουσιώνεται η κορεάτικη μουσική παράδοση του *sanjo* μέσω της ερμηνείας της στο δυτικό φλάουτο, το αν τα αρχικά του μουσικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά παραμένουν αναγνωρίσιμα και η άποψη των επιτελεστών και μελετητών του για αυτό το εγχείρημα είναι όλα ερωτήματα που θα ήθελα να ερευνήσω περισσότερο εις βάθος.

Τα ερωτήματα που είχα θέσει όταν ξεκίνησα την έρευνα μου πιστεύω ότι απαντήθηκαν σε ικανοποιητικό βαθμό. Φυσικά, όταν αναλύεται μία μουσική σαν το *sanjo*, της οποίας τελικά το πλαίσιο ύπαρξης είναι ιδιαίτερα περίπλοκο, η απάντηση σε ερωτήματα όπως «τι είναι το *sanjo*;» καταλήγει να είναι πολυσύνθετη. Ωστόσο, πιστεύω ότι κατάφερα να αναπτύξω μία πρώτη εικόνα για ένα θέμα που ίσως τελικά να μην έχει ή και να μη χρειάζεται ακριβείς απαντήσεις. Αντιθέτως, αυτό που μάλλον είναι πιο σημαντικό, είναι το πώς αυτή η μουσική επιδρά και συνδέεται με τη ζωή αυτών που την ερμηνεύουν και την ακούν. Αυτό είναι κάτι ακόμα που θα με ενδιέφερε να μελετήσω περισσότερο εις βάθος στο μέλλον.

Κλείνοντας, θα ήθελα να πω ότι εκτός από την πολύτιμη εμπειρία που μου χάρισε η παρούσα διπλωματική εργασία, ευελπιστώ ότι θα αποτελέσει για τους αναγνώστες της ένα μικρό παραθυράκι, μέσω του οποίου κατάφεραν να διεισδύσουν στον κόσμο του *sanjo* και της παραδοσιακής μουσικής της Κορέας.

## Γλωσσάρι

*ajaeng* (아쟁): τσίτερ (zither) με εφτά χορδές που παίζεται με δοξάρι

*Akhak kwebŏm* (악학궤범): Πραγματεία της Μουσικής/Οδηγός για τη Μελέτη της Μουσικής (1493)

*baksu* (박수): ο σαμάνος

*ch'ilsŏnggong* (칠성공): οπές ρύθμισης του κουρδίσματος στο *taegŭm*

*ch'ŏng* (청): η μεμβράνη από μπαμπού

*ch'ŏnggong* (청공): η οπή όπου επικολλάται η μεμβράνη από μπαμπού

*ch'ŏngkarigae* (청가리개): η μεταλλική πλάκα που καλύπτει το *ch'ŏnggong*

*ch'uiigu* (취구): η οπή φυσήματος του *taegŭm*

*ch'uimsae* (추임새): τα επιφωνήματα που δίνονται από τον *kosu* και το κοινό κατά τη διάρκεια της ερμηνείας

*ch'usŏng* (추성): ερμηνευτική τεχνική κατά την οποία παρατηρείται ανοδικό «γλίστρημα» του τονικού ύψους

*chajinmori* (자진모리): ο πιο γρήγορος από τους βασικούς ρυθμικούς κύκλους

*changdan* (장단): ο ρυθμικός κύκλος

*changgo* (장고): παραδοσιακό κορεάτικο τύμπανο σε σχήμα κλεψύδρας

*chang-u*: ομάδες επαγγελματιών παραδοσιακών μουσικών

*chigong* (지공): οι οπές τοποθέτησης των δαχτύλων στο *taegŭm*

*ching* (징): μεγάλο gong

*chinyangjo* (진양조): ο πιο αργός ρυθμικός κύκλος

*cho/jo* (조): τρόπος, κλίμακα

*chŏch'wi* (초취): η χαμηλότερη περιοχή του *taegŭm*

Chŏlla(do) (전라도): περιοχή στο νοτιοδυτικό τμήμα της Κορέας

*chŏngak* (정악): «πρέπων μουσική», κλασική οργανική μουσική

*chōngak taegŭm* (정악대금): το taegŭm που χρησιμοποιείται για την ερμηνεία της μουσικής *chōngak*

Chosŏn (조선): ένα από τα βασίλεια/δυναστείες της Κορέας (1392 K.X.-1910 K.X.)

*chŭkkŭngŭmak*: η αυτοσχεδιαστική μουσική

*chunggŭm* (중금): ο μεσαίος σε μέγεθος πλαγίαυλος της ομάδας *samjuk*

*chunggungmori* (중중모리): ο τρίτος από τους βασικούς κύκλους του *sanjo*

*chungmori* (중모리): ο δεύτερος από τους βασικούς κύκλους του *sanjo*

*chwibeop* (취법): η τεχνική διαχείρισης του embouchure

*dŏnŭm* (더늠): οι σταθερές μελωδίες και κείμενα του *p'ansori*

*goin*: τα μέλη των ομάδων *chang-u* που ειδικεύονταν στην ερμηνεία οργανικής μουσικής

*gugŏnsimsu* (구전심수): η παραδοσιακή μέθοδος εκμάθησης

*hae*: το τέταρτο *kak* του *chinyangjo* (χαλάρωση)

*haegŭm* (해금): παραδοσιακό είδος βιολιού (fiddle) που παίζεται κάθετα και έχει δύο χορδές

*han* (한): ο καημός, το βάσανο, η στεναχώρια

*hanbae* (한배): η απόσταση από την οποία ρίχνεται ένα βέλος, εδώ για την ένταση-χαλάρωση

*hin*: μία από τις θεμελιώδεις φιλοσοφίες για την παραδοσιακή κορεάτικη μουσική

*hoengchŏk* (형적): η αρχική μορφή του *taegŭm*

*hŏt'ŭn karak*: οι διασκορπισμένες ή ελεύθερα οργανωμένες μελωδίες

*hwangjuk* (황죽): κίτρινο μπαμπού

*hwimori* (휘모리): ένας γρήγορος ρυθμικός κύκλος που μπορεί να ακολουθεί μετά το *chajinmori*

*jŏnsŏng* (전성): η άλλη ονομασία του *taru*

*kagok* (가곡): είδος της φωνητικής κλασικής παραδοσιακής κορεάτικης μουσικής

*kak* (각): η ρυθμική ομάδα

*karak* (가락): οι μελωδίες, τα μελωδικά μοτίβα

*kayagŭm* (가야금): τσίτερ (zither) με δώδεκα χορδές

*kayagum sanjo* (가야금산조): η μουσική *sanjo* για το *kayagum*

*ki*: το πρώτο *kak* του *chinyangjo* (άνοδος)

*kin sanjo* (긴산조): η πλήρης εκδοχή του *sanjo*

*kkŏknŭn-ŭm*: μία από τις βασικές τεχνικές μεταβολής του τονικού ύψους

*kkŏngnŭn chŏng* (꺾는 청): η νότα που «σπάει/πέφτει» σε έναν τρόπο (breaking tone)

*kkwaenggwari* (꽝과리): μικρό gong

Koguryŏ (고구려): ένα από τα βασίλεια της Κορέας κατά την περίοδο των Τριών Βασιλείων (37 π.Κ.Χ-668 Κ.Χ.)

*kŏmun'go* (거문고): τσίτερ (zither) με έξι χορδές

Koryŏ (고려): ένα από τα βασίλεια της Κορέας (918-1392)

*kosu* (고수): ο ερμηνευτής του *puk* και του *changgo* που συνοδεύει τις ερμηνείες του *p'ansori* και του *sanjo*

*kugak* (국악): «εθνική μουσική», το σύνολο της παραδοσιακής μουσικής της Κορέας

*kut* (굿): η σαμανιστική τελετουργία

*ku-ŭm* (구음): οι «στοματικοί ήχοι» που χρησιμοποιούνται στην προφορική παράδοση εκμάθησης

*kwangdae* (광대): οι επαγγελματίες παραδοσιακοί ψυχαγωγοί

*kyemyŏn cho/kyemyŏnjo* (계면조): ένας από τους βασικούς τρόπους σε ελάσσονα χαρακτήρα/κλειδί

*kyŏl*: το τρίτο *kak* του *chinyangjo* (ένωση)

*kyŏng*: το δεύτερο *kak* του *chinyangjo* (αίωρηση)

*minsogak* (민속악): η δημοτική μουσική της Κορέας

*mudang* (무당): η σαμάνος

*myōngin* (명인): ο εξάριετος μουσικός (master musician)

*nonghyōn* (농현): τεχνική vibrato για έγχορδα όργανα

*nongŭm* (농음): τεχνική vibrato για πνευστά όργανα

*p'ansori* (판소리): επικό είδος φωνητικής μουσικής υπό τη συνοδεία παραδοσιακού κρουστού.

*p'ungnyubang* (풍류방): ιδιωτικές λέσχες/δωμάτια ψυχαγωγίας όπου παιζόταν μουσική *pungnyu*

*p'yōng cho/p'yōngjo* (평조): ένας από τους βασικούς τρόπους σε μείζονα χαρακτήρα/κλειδί

*p'yōngch'wi* (평취): η μεσαία περιοχή του *taegŭm*

*pak*: η ρυθμική μονάδα/χτύπος

*pallim* (발림): οι κινήσεις/χειρονομίες των τραγουδιστών του *p'ansori*

*piri* (피리): oboe με διπλή γλωττίδα

*pon chōng* (본청): η κεντρική νότα ενός τρόπου

*royuja* (포유자): οι κάτοχοι της Αυλής Πολιτιστικής Κληρονομιάς

*puk* (북): παραδοσιακό τύμπανο

*pungmul/pungmulnori* (풍물/풍물놀이): είδος της δημοτικής/λαϊκής μουσικής

*pungnyu/pungryu* (풍류): η κλασική μουσική δωματίου των αριστοκρατών/λόγιων

*ryu* (류): η σχολή που έχει ιδρύσει ένας μουσικός (master musician)

*salp'uri* (살풀이): ο χορός του/της σαμάνου με σκοπό τον εξορκισμό των κακών πνευμάτων

*Samguk sagi* (삼국사기): Η Ιστορία των Τριών Βασιλείων (1145)

*Samguk yusa* (삼국유사): Η Πραγματεία των Τριών Βασιλείων (1281)

*samjuk* (삼죽): τρεις κορεάτικοι πλαγιάυλοι *taegŭm*, *chunggŭm*, και *sogŭm*

*samulnori* (사물놀이): η μοντέρνα εκδοχή του *pungmul*

*sanjo* (산조): μουσική για μελωδικό σολιστικό όργανο υπό τη συνοδεία παραδοσιακού τυμπάνου

*sanjo taegŭm* (산조대금): το *taegŭm* που χρησιμοποιείται για την ερμηνεία της μουσικής *sanjo*

*shigimsae* (시김새): τα διάφορα είδη στολιδιών της κορεάτικης παραδοσιακής μουσικής

Shilla (신라): ένα από τα βασίλεια της Κορέας κατά την περίοδο των Τριών Βασιλείων (57 π.Κ.Χ-668 Κ.Χ.)

*shinawi/sinawi* (시나위): αυτοσχεδιαστική μουσική που παίζεται κατά τη διάρκεια σαμανιστικών τελετών

*shinawidŏnŭm sanjo* (시나위더늬): ένα είδος του *sanjo* του οποίου η μουσική είναι επηρεασμένη από το *shinawi*

*sijo* (시조): ένα είδος ποιητικής φόρμας και φωνητικής κλασικής μουσικής

*sogŭm* (소금): ο μικρότερος σε μέγεθος πλαγιάυλος της ομάδας *samjuk*

*simbanggok/sinbamnggok* (심방곡): μία άλλη ονομασία της μουσικής *shinawi*

*sori* (소리): ήχος/τραγούδι

*soridŏnŭm sanjo* (소리더늬산조): ένα είδος του *sanjo* του οποίου η μουσική είναι επηρεασμένη από το *p'ansori*

*sorikkun* (소리꾼): ο/η τραγουδιστής/ρια του *p'ansori*

*ssangoljuk* (쌍골죽): μπαμπού με δύο ραβδώσεις

*Sugung* (수궁): το υποθαλάσσιο παλάτι στην *Ιστορία του Sugung*.

*t'oesŏng* (퇴성): ερμηνευτική τεχνική κατά την οποία παρατηρείται καθοδικό «γλίστρημα» του τονικού ύψους

*taegŭm* (대금): ο μεγαλύτερος σε μέγεθος πλαγιάυλος της ομάδας *samjuk*

*taegŭm sanjo* (대금산조): η μουσική *sanjo* για το *taegŭm*

*tanmori* (단모리): ένας γρήγορος  
ρυθμικός κύκλος

*taru*: τεχνική του *taegŭm* που προσδίδει  
ζωντάνια και ζωηράδα

*tasŭrŭm* (다스름): μικρό  
αυτοσχεδιαστικό μέρος πριν την έναρξη  
του *sanjo*

*tchalbŭn sanjo* (짧은산조): η σύντομη  
εκδοχή του *sanjo*

*ttŏnŭn chŏng*: η νότα που δέχεται το  
περισσότερο βιμπράτο σε έναν τρόπο

*u cho/ujŏ* (우조): ένας από τους βασικούς  
τρόπους σε μείζονα χαρακτήρα/κλειδί

*ŭm* (음): η κορεάτικη απόδοση της λέξης  
«yin»

*ŭmak* (음악): η μουσική

*wanchang* (완창): η πλήρης μορφή του  
*p'ansori*

*yin and yang* (음양): μία από τις βασικές  
φιλοσοφίες της παραδοσιακής  
κορεάτικης μουσικής

*yŏbaek* (여백): ο κενός/λευκός χώρος  
στην ασιατική τέχνη

*yŏkch'wi* (역취): η υψηλότερη περιοχή  
του *taegŭm*

*Yŏngsanhoesang* (영산회상): μία  
μουσική σουίτα του είδους *chŏngak*

*yukchabaegi* (육자배기): ένας από τους  
βασικούς τρόπους του *p'ansori*

*aniri* (아니리): αφήγηση/διάλογος

*Manp'ashik chŏk* (만파식적)

*Manmanp'ashik chŏk* (만만파식적): οι  
ονομασίες του *taegŭm* σύμφωνα με το  
μύθο δημιουργίας του

## Λίστα Αναφορών

### Ακαδημαϊκές Πηγές:

Baily, John. 2001. “Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology.” *British Journal of Ethnomusicology* 10, no. 2: 85–98. <http://www.jstor.org/stable/3060663>.

Choi, Nayoon. 2021. “Integration of Korean Traditional Musical Elements and Daegeum Techniques into Western Flute Composition: Sori, Nong, and Un-VI”. PhD diss., George Mason University. <https://mars.gmu.edu/items/73c9e9d3-267c-4c9a-96fd-a3e135c39823>.

Choi, Soo-Yon. 2006. “Expression of Korean Identity Through Music for Western Instruments”. PhD diss., Florida State University. <https://repository.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182010>.

Clark, Jocelyn. 2009. “Chapter IV. Scattered Thoughts on Scattered Melodies: Sanjo in the 21st Century” In *Korean Musicology Series 3*, edited by Yong-Shik Lee. The National Center for Korean Traditional Performing Arts.

Galway, James. 1982. *Flute*. Schirmer Books.

Hebert, David G. 2000. “Tradition and Modernity in South Korean Music Education: A Critical Analysis.” *Contributions to Music Education* 27, no. 2: 95–108. <http://www.jstor.org/stable/24127079>.

Heo, Jong-In. 2002. “The Korean Transverse Flute Taegŭm and its Music Taegŭm Sanjo”. PhD diss., Florida State University. <https://repository.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:254639>.

Hesselink, Nathan. 2007. “Folk Music: Instrumental”. In *Korean Musicology Series 1*, edited by Byong-Won Lee and Yong-Shik Lee. The National Center for Korean Traditional Performing Arts.

Hotteterre, Jacques Martin. [1707] 1984. *Principles of the Flute, Recorder and Oboe* [in French]. Translated by Paul Marschall Douglas. Dover Publications.

Howard, Keith, Chaesuk Lee and Nicholas Casswell. 2008. *Korean Kayagŭm Sanjo: A Traditional Instrumental Genre*. Ashgate Publishing.

Howard, Keith. 1995. *Korean Musical Instruments*. Oxford University Press.

\_\_\_\_\_. 2007. "Professional Music: Instrumental". In *Korean Musicology Series 1*, edited by Byong-Won Lee and Yong-Shik Lee. The National Center for Korean Traditional Performing Arts.

\_\_\_\_\_. 2009. "Chapter III. Sanjo Evolution and Transmission: The Formation of 'Schools'". In *Korean Musicology Series 3*, edited by Yong-Shik Lee. The National Center for Korean Traditional Performing Arts.

Hwang, Byong-ki. 1978. "Aesthetic Characteristics of Korean Music in Theory and in Practice." *Asian Music* 9, no. 2: 29–40. <https://doi.org/10.2307/833754>.

Hwang, Byung-ki. 1985. "Some Notes on Korean Music and Aspects of Its Aesthetics." *The World of Music* 27, no. 2: 32–48. <http://www.jstor.org/stable/43562696>.

\_\_\_\_\_. 2002 $\alpha$ . "Philosophy and Aesthetics in Korea". In *The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia, China, Japan and Korea*, edited by Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru and J. Lawrence Witzleben. Routledge.

\_\_\_\_\_. 2002 $\beta$ . "Sanjo". In *The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia, China, Japan and Korea*, edited by Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru and J. Lawrence Witzleben. Routledge.

Hwang, Junyon. 2002. "Melodic Patterns in Korea: Modes and Scales". In *The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia, China, Japan and Korea*, edited by Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru and J. Lawrence Witzleben. Routledge.

Kang, Sunjae. 2022. "Sound of Line: Korean Clarinet Music Bases on Traditional Korean Musical Style – Practical Guide to Selected Works". PhD diss., University of Illinois Urbana-Champaign. <https://www.ideals.illinois.edu/items/125456>.

Killick, Andrew P. 2002. "Musical Instruments of Korea". In *The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia, China, Japan and Korea*, edited by Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru and J. Lawrence Witzleben. Routledge.

\_\_\_\_\_. 2013. *Hwang Byungki: Traditional Music and the Contemporary Composer in the Republic of Korea*. Ashgate Publishing.

Kim, Hee-sun. 2007. "Classical Music: Instrumental". In *Korean Musicology Series 1*, edited by Byong-Won Lee and Yong-Shik Lee. The National Center for Korean Traditional Performing Arts.

\_\_\_\_\_. 2009. "Chapter II. Music of Sanjo". In *Korean Musicology Series 3*, edited by Yong-Shik Lee. The National Center for Korean Traditional Performing Arts.

Kim, HyeLim. 2022. *Tradition and Creativity in Korean Taegŭm Flute Performance*. Routledge.

Kim, Jeong-seung. 2019. "Chapter 4. Daegeum". In *Traditional Korean Instruments: A Practical Guide for Composers 1*. Translated by Kim Hye-lim. The National Gugak Center.

Kim, Kyung-hee. 2008. "Chapter II. Theory of Pansori". In *Korean Musicology Series 2*. The National Center for Korean Traditional Performing Arts.

Kim, Youjin. 2016. "Teaching a Traditional Korean Art Form: Descriptive Analyses of Individual Lessons Taught by Three Gayageum Sanjo Master Teachers". PhD diss., The University of Texas at Austin. <https://repositories.lib.utexas.edu/items/88b8c725-32f6-49e3-bd70-6570b4c6f60d>.

Kwon, Donna Lee. 2012. *Music in Korea: Experiencing Music, Expressing Culture*. Edited by Bonnie C. Wade and Patricia Shehan Campbell. Oxford University Press.

Lee, Byong Won. 1997. *Styles and Esthetics in Korean Traditional Music*. The National Center for Korean Traditional Performing Arts.

\_\_\_\_\_. 2007. "History". In *Korean Musicology Series 1*, edited by Byong-Won Lee and Yong-Shik Lee. The National Center for Korean Traditional Performing Arts.

Lee, Kang-Sook. 1978. "An Essay on Korean Modes." *Asian Music* 9, no. 2: 41–47. <https://doi.org/10.2307/833755>.

\_\_\_\_\_. 1983. "Certain Experiences in Korean Music". In *Musics of Many Cultures: An Introduction*, edited by Elizabeth May. University of California Press.

- Lee, Sang-kyu. 2010. "Chapter IV: The Gueum (Oral Mnemonics) for Wind Instruments". In *Korean Musicology Series 4*. National Gugak Center.
- Lee, Yong-Shik. 2007. "Religious Music: Shamanism". In *Korean Musicology Series 1*, edited by Byong-Won Lee and Yong-Shik Lee. The National Center for Korean Traditional Performing Arts.
- \_\_\_\_\_. 2009α. "Introduction". In *Korean Musicology Series 3*, edited by Yong-Shik Lee. The National Center for Korean Traditional Performing Arts.
- \_\_\_\_\_. 2009β. "Chapter VI. Sinawi". In *Korean Musicology Series 3*, edited by Yong-Shik Lee. The National Center for Korean Traditional Performing Arts.
- Levine, Carine and Christina Mitropoulos-Bott. 2003. *The Techniques of Flute Playing I*. Bärenreiter.
- McKerell, Simon. 2022. "Towards practice research in ethnomusicology". *Ethnomusicology Forum* 31 (1): 10-27. <https://doi.org/10.1080/17411912.2021.1964374>
- Montagu, Jeremy, Howard Mayer Brown, Jaap Frank, and Ardal Powell. 2001. "Flute." *Grove Music Online*. Accessed 15 Jan. 2026. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040569>.
- Μπαλάντινα, Α. 2025. *Εθνογραφική έρευνα στην εθνομουσικολογία*. [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-1018>
- Paek, Inok. 2007. "Folk Music: Vocal". In *Korean Musicology Series 1*, edited by Byong-Won Lee and Yong-Shik Lee. The National Center for Korean Traditional Performing Arts.
- Provine, Robert C. 2002. "Rhythmic Patterns and Form in Korea". In *The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia, China, Japan and Korea*, edited by Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru and J. Lawrence Witzleben. Routledge.

Provine, Robert C., Okon Hwang, and Keith Howard. 2001. "Korea." *Grove Music Online*. Accessed 15 Jan. 2026. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045812>.

Quantz, Johann Joachim. [1752] 2001. *On Playing the Flute* [in German]. Translated by Edward R. Reilly. Faber and Faber

Reily, Suzel Ana and Patsiaoura, Evanthia. 2019. "Ethnomusicology". *SAGE Research Methods Foundation*. <https://doi.org/10.4135/9781526421036820919>.

Smith, Lenore K. 1970. "The Korean Sanjo Taekeum and its Music". Master's thesis, Wesleyan University.

Song, Bang-song. 1980. *Korean Music and Instruments*. Korean Overseas Information Service Ministry of Culture and Information.

\_\_\_\_\_. 1986. *The Sanjo Tradition of Korean Kōmung'go Music*. Edited by The Korean National Commission for UNESCO. Jung Eum Sa/ UNESCO.

The National Center for Korean Traditional Performing Arts. 2004. "Musical Structure and Expressions of Pansori". In *Pansori*. The National Center for Korean Traditional Performing Arts

Toff, Nancy. 2012. *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*. Oxford University Press.

Um, Hae Kyung. 2002. "P'ansori and Kayagŭm Pyŏngch'ang". In *The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia, China, Japan and Korea*, edited by Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru and J. Lawrence Witzleben. Routledge.

\_\_\_\_\_. 2007. "Professional Music: Vocal". In *Korean Musicology Series 1*, edited by Byong-Won Lee and Yong-Shik Lee. The National Center for Korean Traditional Performing Arts.

Willoughby, Heather A. 2009. "Chapter V. Sanjo Aesthetics: An Interview with Hwang Byeong-gi". In *Korean Musicology Series 3*, edited by Yong-Shik Lee. The National Center for Korean Traditional Performing Arts.

\_\_\_\_\_. 2000. “The Sound of Han: P’ansori, Timbre and a Korean Ethos of Pain and Suffering.” *Yearbook for Traditional Music* 32: 17–30. <https://doi.org/10.2307/3185241..>

Παπαηλία, Πηνελόπη και Πέτρος Πετρίδης. 2015. *Ψηφιακή Εθνογραφία*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις. <https://dx.doi.org/10.57713/kallipos-450>.

### **Ψηφιακές Πηγές/Οπτικοακουστό Υλικό:**

Ahn Sung-Woo – Θέμα. 2015. “Daegeum Sanjo: Jajinmori”. Video. Posted October 6. Youtube. 06 min., 39 sec. [https://www.youtube.com/watch?v=-zK-gpUUqY0&list=OLAK5uy\\_lv4KFtdYRip2b478EtP3ZoatnVutJYEA8&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=-zK-gpUUqY0&list=OLAK5uy_lv4KFtdYRip2b478EtP3ZoatnVutJYEA8&index=4).

Artis Music. 2013. “Denis Bouriakov - Note Bending for flutists - Part 1”. Video. Posted October 18. Youtube, 3 min., 34 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=5u3VYim6OcY&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=73>.

Bremer Barockorchester. 2025. “BEHIND BAROQUE MUSIC #4 Flattement / Finger vibrato / Minor trill!”. Video. Posted March 29. Youtube, 03 min., 08 sec. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_7PT2WtQXAk&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=75](https://www.youtube.com/watch?v=_7PT2WtQXAk&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=75).

E-Gugak Academy. 2020. “Sanjo-Intro”. Video Lecture. Posted December 21 by the e-Gugak Academy of The National Gugak Center. 04 min., 33 sec. <https://academy.gugak.go.kr/open/foreigner/main.do>.

\_\_\_\_\_. 2021α. “[Understanding Gugak] 07. Instrumental Solo, Sanjo”. Video Lecture. Posted March 18 by the e-Gugak Academy of The National Gugak Center. 3 h., 43 min., 47 sec. <https://academy.gugak.go.kr/open/foreigner/main.do>.

\_\_\_\_\_. 2021β. “[Understanding Gugak] 08. Sanjo's Jangdan and Sinawi”. Video Lecture. Posted March 18 by the e-Gugak Academy of The National Gugak Center. 49 min., 31 sec. <https://academy.gugak.go.kr/open/foreigner/main.do>.

\_\_\_\_\_. 2021γ. “2-1. Daegeum, Calming the Waves 1”. Video Lecture. Posted March 19 by the e-Gugak Academy of The National Gugak Center. 14 min., 55 sec. <https://academy.gugak.go.kr/open/foreigner/main.do>.

\_\_\_\_\_. 2021δ. “2-2. Daegeum, Calming the Waves 2”. Video Lecture. Posted March 19 by the e-Gugak Academy of The National Gugak Center. 36 min., 08 sec. <https://academy.gugak.go.kr/open/foreigner/main.do>.

KBS 레전드 케이팝. 2025. “[4K] 대금 차루빈 - 서용석류 '대금산조' ▶제 35 회 KBS 국악대경연 대상◀ [국악한마당] 올해의 얼굴 | KBS 2025/12/06 토 방송”. Video. Posted December 25. Youtube. 05 min., 26. [https://www.youtube.com/watch?v=L3nRgmIxrms&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4\\_kcPffs&index=41](https://www.youtube.com/watch?v=L3nRgmIxrms&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4_kcPffs&index=41).

Korean Music Association. 2021. “KMA Autumn Concert 2021 Flute Donna Shin 'Cantabile et Presto' 'Daegeum Sanjo for solo flute'”. Video. Posted October 28. Youtube, 12 min., 48 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=FfrWXk9cos4&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=69>.

국립국악고등학교[Gugak National High School]. 2023. “023 학년도 개교 68 돌 기념 제 52 회 목멱예술제: 독주\_서용석류 대금 산조”. Video. Posted July 16. Youtube. 09 min., 18 sec. [https://www.youtube.com/watch?v=mBr6nCSjmt8&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4\\_kcPffs&index=45](https://www.youtube.com/watch?v=mBr6nCSjmt8&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4_kcPffs&index=45).

국립국악원[National Gugak Center]. 2011. “판소리 심청가 중 범피중류”. Video. Posted December 28. Youtube. 09 min., 43 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=MxMThr-P5G0&list=PL6df5rb1VB-4E1O7AwYvCtzip8R333ApRt&index=12>.

\_\_\_\_\_. 2015. “국립국악원 토요정담: 서예가 김종원[2015.08.22.] 03. 원장현류 대금산조( Wonjanghyeonryu daegeumsanjo) 중 '중중모리~자진모리'”. Video. Posted August 31. Youtube. 05 min. [https://www.youtube.com/watch?v=5HHBToMupoY&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4\\_kcPffs&index=30](https://www.youtube.com/watch?v=5HHBToMupoY&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4_kcPffs&index=30).

\_\_\_\_\_. 2016. “국립국악원 목요풍류: 산조시리즈, 대금산조[2016.03.17.] 01. 한주환류 대금산조”. Video. Posted March 23. Youtube. 23 min., 03 sec. [https://www.youtube.com/watch?v=U8N1Pgjarwc&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4\\_kcPffs&index=46](https://www.youtube.com/watch?v=U8N1Pgjarwc&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4_kcPffs&index=46).

\_\_\_\_\_. 2016. “국립국악원 목요풍류: 산조시리즈, 대금산조[2016.03.17.] 02. 한범수류 대금산조”. Video. Posted March 23. Youtube. 33 min., 59 sec. [https://www.youtube.com/watch?v=KC1E9fBsJT0&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4\\_kcPffs&index=36](https://www.youtube.com/watch?v=KC1E9fBsJT0&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4_kcPffs&index=36).

\_\_\_\_\_. 2020. “[Daily Gugak] Day 1 - "Namdo Sinawi",”. Video. Posted April 28. Youtube. 13 min., 26 sec. [https://www.youtube.com/watch?v=ziLSMGzxS\\_w&list=RDziLSMGzxS\\_w&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=ziLSMGzxS_w&list=RDziLSMGzxS_w&start_radio=1).

\_\_\_\_\_. 2020. “[Daily Gugak] Day 6 – "Gayageum Sanjo" Kim Juk-pa school”. Video. Posted April 28. Youtube. 09 min., 36 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=zsxtr1ty3Oo>.

\_\_\_\_\_. 2020. “[Daily Gugak] Day 8 – "Daegeum Sanjo", Won Jang-hyeon School”. Video. Posted April 28. Youtube, 11 min., 45 sec. [https://www.youtube.com/watch?v=tozSMEfTMuI&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4\\_kcPffs&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=tozSMEfTMuI&list=PL6df5rb1VB-5QVPQw6uSzJGzX4_kcPffs&index=4).

\_\_\_\_\_. 2024. “[Traditional Korean Instruments: A Practical Guide for Composers] #3 Daegeum”. Video. Posted January 9. Youtube, 36 min., 01 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=PkwsiZn-KIU&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=4>

국립극장 National Theater of Korea. 2021. “[Let's GugakI] The scale of pansori”. Video. Posted February 25. Youtube, 13 min., 40 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=u6FKFZtmejw&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=64>.

국립민속국악원. 2022. “춘향가 중 숙대머리”. Video. Posted February 7. Youtube. 07 min., 26 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=JKDJ0KXqxx0&list=PL6df5rb1VB-4E1O7AwYvCt zp8R333ApRt&index=11>.

국악방송라디오(Gugak Broadcasting System: FM). 2022. “[온고을상사디아 특집공개방송 EP-4] 김일구 - 적벽가 중 '장승타령’”. Video. Posted February 19. Youtube. 04 min., 34 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=ouL7eFaD3Zc&list=PL6df5rb1VB-4E1O7AwYvCt zp8R333ApRt&index=13>.

Lance Suzuki. 2021. “Flute Registers Explained (How to Play Low Notes, Middle Register & High Notes with Ease)”. Video. Posted October 9. Youtube, 21 min. 15 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=4y7UK8F-fMk&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=79>.

Soh-Hyun Park Altino. 2021 $\alpha$ . "Playing Traditional Korean Music on the Violin" by Soh-Hyun Altino. Virtual Lecture, January 14, 2021. Posted January 20, 2021. Youtube, 33 min. <https://www.youtube.com/watch?v=o3mZSpW9KB4&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=61>.

\_\_\_\_\_. 2021 $\beta$ . “Violin Sanjo: Lecture & World Premiere by Soh-Hyun Altino”. Lecture, October 7, 2021. Posted October 24, 2021. Youtube, 41 min., 47 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=oF2uwHrWXcw&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=60>.

\_\_\_\_\_. 2023. “The Kim Ilgu School of Ajaeng Sanjo, Long Sanjo, violin version”. Lecture, September 25, 2023. Posted October 20, 2023. Youtube, 1 h., 03 min., 39 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=trHFEhD3Lt8&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=63>.

The Korean Cultural Center Los Angeles. 2022. “[Eng Sub] Ep 2. Pansori Beat | Oh! Pansori Series”. Video. Posted February 23. Youtube, 8 min., 51 sec. [https://www.youtube.com/watch?v=G\\_QtEc8WusE](https://www.youtube.com/watch?v=G_QtEc8WusE).

장서윤 Seoyoon Jang / KTM101. 2021α. “[Eng] What is PANSORI? | Korean Traditional Music 101”. Video. Posted January 5. Youtube, 03 min., 55 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=BFR81qPXiDo&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=56>.

\_\_\_\_\_. 2021β. “[Eng Sub] Pansori 'Sarang-ga' (Love Song) from the Story of Chunhyang | Korean Traditional Music 101”. Video. Posted January 5. Youtube, 06 min., 33 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=U5TN0G6MqHs&list=PL6df5rb1VB-4E1O7AwYvCtzip8R333ApRt&index=3>.

\_\_\_\_\_. 2022. “[Live] ‘Sinawi’ | Sounds of Korea S2 Ep.2 | Korean Traditional Music 101”. Video. Posted October 21. Youtube, 10 min., 32 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=ZE-uA2nm7z8&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=55>.

전통공연예술진흥재단. 2024. “이생강 Lee Saeng-gang – 대금산조 (Daegeum Sanjo)”. Video. Posted August 14. Youtube, 02 min., 57 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=6-DoPGffSIE&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=77>.

차루빈. 2024. “서용석류 대금산조를 위한 협주곡 협연:차루빈 Concerto for Daegeum Sanjo by Seo Yong-Seok school (Ryu)” Video. Posted September 23. Youtube, 17 min., 19 sec. [https://www.youtube.com/watch?v=5Cp\\_a8ESMuI&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=57](https://www.youtube.com/watch?v=5Cp_a8ESMuI&list=PL6df5rb1VB-6zymMkV3A8HAfFcXRfQUrT&index=57).

YouTube KCCLA. 2021. “[Eng Sub] Pansori Simchung-Ga (Song of Simchung) | Korean Traditional Music 101 영어 판소리 심청가”. Video. Posted July 28. Youtube. 06 min., 55 sec. <https://www.youtube.com/watch?v=15MTxd0ENTI&list=PL6df5rb1VB-4E1O7AwYvCtzip8R333ApRt&index=2>.

## Τύπος/Συνηντεύξεις/Ευρύτερες Πηγές:

Altino, Soh-Hyun Park. 2025. In discussion with the author. May 07.

Broughton, Simon. 2022. “My Instrument: Hyelim Kim and her Daegeum”. *Songlines*. November 8. <https://www.songlines.co.uk/features/my-instrument-hyelim-kim-and-her-daegeum>

Ding, Claire and Ying Yu. 2025. “Rafael Caro Repetto: Learning about China through Peking Opera”. *People’s Daily Online*, September 24. <https://en.people.cn/n3/2025/0924/c90000-20370223.html>

Hulbert, Homer B. 1896. “Korean Vocal Music”. *The Korean Repository*: 45-53.

Kang, Hyungwon. 2022. “[Visual History of Korea] Daegeum: Korean bamboo flute hits all the right notes”. *The Korea Herald*, January 1. <https://www.koreaherald.com/article/2749032>

Lee, Jinmyung. 2025. “The Art of the Unfilled Space, Yeobaek”. Edited by Choi Jini. *Morning Calm*, November/December. <https://morningcalm.koreanair.com/en/issues/nov-dec-2025/yeobaek>

## Ιστοσελίδες:

Altino, Soh-Hyun Park. n.d. “Journey into Traditional Korean Music”. Accessed January 16, 2016. <https://www.sohhyunparkaltino.com/home>

The Hulbert Memorial Society. n.d. “Dr. Hulbert’s Accomplishments/Biography”. Accessed January 16, 2026. <http://en.hulbert.or.kr/esub2.php>

Woodwindorg. n.d. “Flute and Piccolo Fingering Charts”. Accessed January 16, 2026. <https://www.wfg.woodwind.org/flute/>

Korea Heritage Service. n.d. “Pansori (Epic Chant)”. Accessed January 16, 2026. [https://english.khs.go.kr/chaen/search/selectGeneralSearchDetail.do?mn=EN\\_02\\_02&sCcEbKdcd=17&ccebAsno=0000050000000&sCcebCtcd=ZZ&pageIndex=1&region=&canA](https://english.khs.go.kr/chaen/search/selectGeneralSearchDetail.do?mn=EN_02_02&sCcEbKdcd=17&ccebAsno=0000050000000&sCcebCtcd=ZZ&pageIndex=1&region=&canA)

[sset=&ccebPcd1=&searchWrd=PANSORI&startNum=&endNum=&stCcebAsdt=&enCcebAsdt=&canceled=&ccebKdcd=&ccebCtcd=.](#)

\_\_\_\_\_. “Daegeum Sanjo (Free-style Daegeum Solo Music)”. Accessed January 16, 2026. [\\_\\_\\_\\_\\_. “Samguk sagi\(History of the Three Kingdoms\)”. Accessed January 16, 2026. \[\\\_\\\_\\\_\\\_\\\_. “Samguk yusa \\(Memorabilia of the Three Kingdoms\\)”. Accessed January 16, 2026. \\[Kim, Hyelim. n.d. “Research” Accessed January 16, 2016. <https://www.hyelimkimmusic.com/research>\\]\\(https://english.khs.go.kr/chaen/search/selectGeneralSearchDetail.do?mn=EN\\_02\\_02&sCcebKdcd=11&ccebAsno=0003060000200&sCcebCtcd=11&pageIndex=1&region=&canAsset=&ccebPcd1=&searchWrd=SAMGUK+YUSA&startNum=&endNum=&stCcebAsdt=&enCcebAsdt=&canceled=&ccebKdcd=&ccebCtcd=.</a></u></p></div><div data-bbox=\\)\]\(https://english.khs.go.kr/chaen/search/selectGeneralSearchDetail.do?mn=EN\_02\_02&sCcebKdcd=11&ccebAsno=0003220000200&sCcebCtcd=11&pageIndex=1&region=&canAsset=&ccebPcd1=&searchWrd=SAMGUK+SAGI&startNum=&endNum=&stCcebAsdt=&enCcebAsdt=&canceled=&ccebKdcd=&ccebCtcd=.</a></u></p></div><div data-bbox=\)](https://english.khs.go.kr/chaen/search/selectGeneralSearchDetail.do?mn=EN_02_02&sCcebKdcd=17&ccebAsno=0000450000000&sCcebCtcd=11&pageIndex=1&region=&canAsset=&ccebPcd1=&searchWrd=SANJO&startNum=&endNum=&stCcebAsdt=&enCcebAsdt=&canceled=&ccebKdcd=&ccebCtcd=.</a></u></p></div><div data-bbox=)

FluteXPansions. n.d. “Techniques”. Accessed January 16, 2026. <https://www.flutexpansions.com/videos>

UNESCO. n.d. “Pansori epic chant”. Accessed January 16, 2026. <https://ich.unesco.org/en/RL/pansori-epic-chant-00070>

## **Παρτιτούρες:**

Kang, Sukhi. *Nong für Flöte und Klavier*. München: Edition modern, [1970] 1979

Yun, Isang. *Sori: für Flöte solo*. Berlin: Bote & Bock, 1988