UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL, DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

Título:

EL MUNDO MUSICAL DE COREA. MÚSICA TRADICIONAL COREANA A TRAVÉS DE SUS HUELLAS HISTÓRICAS Y LA RECEPCIÓN DE LA MÚSICA OCCIDENTAL

[서양음악의 도입과 한국전통음악에 미친영향]

Tesis Doctoral defendida por: SUN HWA CHOI

Director: **DR. ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN**

PROGRAMA DE DOCTORADO EN MÚSICA
(ABRIL, 2015)

RESUMEN (ESPAÑOL)

La presente tesis doctoral pretende realizar una aproximación, destinada al ámbito hispano-parlante, a la música de Corea, así como a sus condicionantes históricos y sociales, y valorar su contribución al desarrollo de la cultura, el arte y la música a nivel internacional. Se trata de analizar cuáles han sido los rasgos distintivos de la música coreana, tanto propios como foráneos aunque asimilados en territorio coreano, y explicarlos al ámbito español, al tiempo que estudiar la llegada de la música occidental (y muy en particular, de la música cristiana y más específicamente, católica) al país de la calma matutina, así como analizar su desarrollo a lo largo del tiempo y posibles relaciones futuras.

La justificación del trabajo tiene plena actualidad, dado que no existe en lengua castellana un trabajo de las presentes características, que sin duda podrá servir como puente de entendimiento entre dos países y culturas alejados en el espacio, aunque ambos comprometidos con el espíritu de progreso de los países democráticos, y que poco a poco, van estrechando mutuas relaciones. La metodología que se ha empleado ha consistido en ofrecer en primer término al lector español un estado de la cuestión a propósito de cuál ha sido y es el contexto histórico y social de la península de Corea, es decir, señalar sus características geográficas, lingüísticas e históricas, que sirvan para comprender mejor el desarrollo cultural y artístico del país, así como detenerse muy especialmente en cuestiones de religión y pensamiento, fundamentales en Corea, pues se trata sin duda de un país que valora muchísimo todo lo relacionado con la cultura religiosa y las ciencias del espíritu (su cosmogonía —mitos, leyendas, símbolos—, la religión, teología y filosofía)desde la antigüedad. A continuación, el trabajo analiza la historia del cristianismo en Corea y sus implicaciones hasta el presente, para pasar enseguida a tratar del mundo musical de Corea: la música tradicional coreana a través de sus huellas históricas y la recepción de la música occidental, poniendo un especial énfasis en el análisis y estudio de los instrumentos musicales coreanos, así como de la música oriental en el país (música budista -de origen indio- y música china -confucianista-). A continuación, se hace un repaso minucioso a la historia de la música coreana, por períodos históricos: período antiguo, dinastía de Chóson, época moderna y época contemporánea, con un apartado específico dedicado al estudio de la música occidental en la Corea contemporánea, para finalizar con una aproximación detenida a la historia de la música católica en Corea, es decir, a la música occidental en Corea a través de la música cristiana, y a la música tradicional coreana a través de sus huellas históricas y la recepción de la música occidental. Finalmente, se ofrecen las pertinentes conclusiones y perspectivas de futuro (es decir, la apertura a nuevas investigaciones que este trabajo pretende aportar), y se expone una amplísima bibliografía, aquí reunida por vez primera dentro del ámbito musicológico de habla hispana.

El trabajo se ha querido ilustrar profusamente, con vistas a facilitar una mayor y mejor aprehensión de los temas tratados, en ocasiones muy alejados conceptualmente del concepto musicológico europeo y español, tratando de ofrecer al mismo tiempo, cuando ha parecido necesario o ha sido posible, la traducción terminológica de determinados conceptos, de manera plurilingüe: transcripción fonética al castellano, término en inglés, en coreano y alfabeto hánkel, e incluso en chino. De modo semejante, ha parecido interesante incluir como Anexo, dada su gran relación con el ámbito coreano, y que ello puede explicar determinadas cuestiones tratadas en el cuerpo del trabajo, un capítulo dedicado al estudio de los instrumentos tradicionales de la India, para finalizar con una reflexión en torno a la necesidad de tender puentes entre dos países y dos pueblos que comienzan a conocerse, y que, en el apartado musical, como en el artístico y cultural, y en tantos otros (muy especialmente también en el apartado religioso y del cultivo del espíritu), tienen mucho que poderse ofrecer mutuamente y apenas comienzan a abrir nuevas vías de conocimiento común.

RESUMEN (VALENCIÀ)

La present tesi doctoral pretén realitzar una aproximació, destinada a l'àmbit hispà-parlant, a la música de Corea, així com als seus condicionants històrics i socials, i valorar la seva contribució al desenvolupament de la cultura, l'art i la música a nivell internacional. Es tracta d'analitzar quins han estat els trets distintius de la música coreana, tant propis com forans encara que assimilats en territori coreà, i explicar-los a l'àmbit espanyol, alhora que estudiar l'arribada de la música occidental (i molt en particular, de la música cristiana i més específicament, catòlica) al país de la calma matutina, així com analitzar el seu desenvolupament al llarg del temps i les seves possibles relacions futures.

La justificació del treball té plena actualitat, atès que no existeix en llengua castellana un treball de les presents característiques, que sens dubte podrà servir com a pont d'entesa entre dos països i cultures allunyats en l'espai, encara que tots dos compromesos amb l'esperit de progrés dels països democràtics, i què, a poc a poc, van estrenyent mútues relacions. La metodologia que s'ha emprat ha

consistit en oferir en primer terme al lector espanyol un estat de la qüestió a propòsit de quin ha estat i quin és el context històric i social de la península de Corea, és a dir, assenyalar les seves característiques geogràfiques, lingüístiques i històriques, que serveixin per comprendre millor el desenvolupament cultural i artístic del país, així com aturar-se, molt especialment, en qüestions de religió i pensament, fonamentals a Corea, ja que es tracta sens dubte d'un país que valora moltíssim tot el relacionat amb la cultura religiosa i les ciències de l'esperit (la seva cosmogonia -mites, llegendes, símbols-, la religió, teologia i filosofia) des de l'antiguitat. A continuació, el treball analitza la història del cristianisme a Corea i les seves implicacions fins al present, per passar de seguida a tractar del món musical de Corea: la música tradicional coreana a través de les seves petjades històriques i la recepció de la música occidental, posant un especial èmfasi en l'anàlisi i estudi dels instruments musicals coreans, així com de la música oriental al país (música budista -d'origen indi- i música xinesa -confucianista-). A continuació, es fa un repàs minuciós a la història de la música coreana, per períodes històrics: període antic, dinastia Choson, època moderna i època contemporània, amb un apartat específic dedicat a l'estudi de la música occidental a la Corea contemporània, per finalitzar amb una aproximació detinguda a la història de la música catòlica a Corea, és a dir, a la música occidental a Corea a través de la música cristiana, i a la música tradicional coreana a través de les seves petjades històriques i la recepció de la música occidental. Finalment, s'ofereixen les pertinents conclusions i perspectives de futur (és a dir, l'obertura a noves investigacions que aquest treball pretén aportar), i s'exposa una amplíssima bibliografia, aquí reunida per primera vegada dins de l'àmbit musicològic de parla hispana.

El treball s'ha volgut il·lustrar profusament, per tal de facilitar una major i millor aprehensió dels temes tractats, de vegades molt allunyats conceptualment del concepte musicològic europeu i espanyol, tractant d'oferir, a la vegada, quan ha semblat necessari o ha estat possible, la traducció terminològica de determinats conceptes, de manera plurilingüe: transcripció fonètica al castellà, terme en anglès, en coreà i alfabet Hankel, i fins i tot, en xinès. De manera semblant, ha semblat interessant incloure, com a annex (donada la seva gran relació amb l'àmbit coreà, i que això pot explicar determinades qüestions tractades en el cos del treball), un capítol dedicat a l'estudi dels instruments tradicionals de l'Índia, per finalitzar amb una reflexió al voltant de la necessitat de construir ponts entre dos països i dos pobles que comencen a conèixer-se, i que, en l'apartat musical, com en l'artístic i cultural, i en tants altres (molt especialment també en l'apartat religiós i del cultiu de l'esperit), tenen molt a poder-se oferir mútuament, i tot, just quan es comencen a obrir noves vies de coneixement comú.

ABSTRACT (ENGLISH)

This doctoral dissertation aims to make an approach aimed at Spanish-speaking area, to the music of Korea, as well as their historical and social conditions, and assess its contribution to the development of culture, art and music internationally. It is to analyze analyze what were the distinguishing traits (both native and imported but assimilated into Korean territory) Korean music, and explain all that to the Spanish area, while studying the arrival of Western music (and particularly, Christian and Catholic music) to the country of the Morning Calm, and analyze its development over time and possible future relationships.

The justification of the work is relevant today, because it doesn't exists up to now, in Spanish language, one work like this, that certainly can serve as a bridge of understanding between two countries and distant cultures in space, although both committed to the spirit of progress in democratic countries, and gradually taper mutual relations. The methodology that has been used has been to provide first to the Spanish reader a state of the question about what has been and is the historical and social context of the Korean peninsula, ie identify their geographical, linguistic characteristics and historical, serve to better understand the cultural and artistic development of the country. I wanted to stop, especially, in matters of religion and thought, fundamental in Korea, because it is certainly a country that values much everything about the religious culture and the human sciences (its cosmogony, with its myths, legends, symbols…, religion, theology and philosophy) since antiquity. Then the paper analyzes the history of Christianity in Korea and its implications to the present, to move quickly to deal with the musical world of Korea: Korean traditional music through its historical traces and reception of Western music, putting a special emphasis on the analysis and study of Korean musical instruments, as well as the oriental music at home (Buddhist music -with an Indian-origin-, and Chinese music -Confucianism-). Next, a detailed history of Korean music review, through its historical periods: ancient period, Choson dynasty, modern times and contemporary period, with a special section devoted to the study of Western music in contemporary Korea to end with a careful history of Catholic music in Korea

approximation, ie the Western music in Korea through Christian music, and traditional Korean music through its historical traces and reception of Western music. Finally, I provide the relevant conclusions and future perspectives (ie, openness to new research that this paper provides), and an extensive bibliography is exposed, gathered here for the first time within the musicological field in Spanish language.

I wanted to illustrate the work profusely, in order to facilitate more and better grasp of the issues, -sometimes very distant conceptually from the usual European musicological concept and Spanish-, trying to offer, at the same time (when it seemed necessary or it has been possible), terminology translation of certain concepts, in a multilingual way: the Castilian phonetic transcription, the term in English, the term in Korean and Hankel alphabet, and even, in Chinese. Similarly, it seemed interesting to include, as Annex (given its great relationship with the Korean field, and that this may explain certain issues addressed in the body of work), a chapter devoted to the study of traditional Indian instruments, ending with a reflection on the need to build bridges between two countries and two peoples begin to know, and in the music section, as in the arts and culture, and many other fields (especially also in the religious section and cultivation of the spirit), have much to be able to offer each other and just beginning to open new avenues of common knowledge.

EL MUNDO MUSICAL DE COREA. MÚSICA TRADICIONAL COREANA A TRAVÉS DE SUS HUELLAS HISTÓRICAS Y LA RECEPCIÓN DE LA MÚSICA OCCIDENTAL
[서양음악의 도입과 한국전통음악에 미친영향]

REFLEXIÓN

Miles de años atrás, los coreanos asimilaron la música extranjera, llegada desde China, India etc. A lo largo de la historia, y como una constante, el pueblo coreano hizo siempre un gran esfuerzo por asumir como propias las músicas foráneas que recibía. Pero a partir de la época moderna, y muy especialmente con la llegada de la música occidental a partir del siglo XIX, ya no sucedió lo mismo. La música occidental quedó como una corriente cultural independiente de la música coreana. Como es natural, existe en la actualidad en Corea un gran número de simpatizantes de la música típica coreana, como así también, paralelamente, de la música occidental. Sin embargo, ambas músicas no tienen demasiada relación entre sí, como tampoco, con el paso del tiempo, la música occidental ha conseguido, excepcionalmente, hacerse "autóctona". Sucede como si fueran dos pilares, siempre paralelos, pero que nunca se llegan a juntar. Éste es, precisamente, uno de los grandes retos actuales para los músicos coreanos: conseguir que ambas músicas se asimilen, y lograr de algún modo, a partir de esa unión, obtener una nueva música autóctona.

También tienen un deber de establecer una verdadera música étnica coreana con la adaptación de la música occidental. A través de la conexión de ambas músicas se podría aportar a la humanidad, una música que se ofrece como impulso del crecimiento del humano.

A través de la aplicación del Canto Gregoriano como valor de musicoterapia, se nos ha dado como resultado significante que este género musical no rechaza el sentimiento y la emoción en Corea. Debería encontrar un punto común si es que la música es universal y tiene una función social.Los musicólogos orientales parten de la idea de que la música típica oriental, porsus características, seguramente contribuirá a la música universal.

INDICE

Págs.

Introducción: 3-33

- *Reflexión* 3
- *Resumen* 9-23
- *Justificación* 23-28
- *Objetivos* 28-29
- *Metodología* 29-30
- *Estado de la cuestión* 30-31
- *Finalidad del estudio* 31-33

1. Contexto histórico y social:
(La península coreana: características geográficas, lingüísticas e históricas) 34-274

1.1 *Geografía y población* **34-76**
1.1.1 La Península Coreana: el espacio físico e histórico 36-40
1.1.2 Lengua coreana 40-44
1.1.3 Historia 44-76
Fechas de la historia de Corea 44-45

2. Religión y pensamiento (종교와 가치관**)** [La cultura religiosa coreana de la antigüedad. Cosmogonía —mitos, leyendas, símbolos— y ciencias del espíritu —religión, teología, filosofía—] **77-274**

Religión (종교): aspectos generales (introducción general a las diferentes religiones coreanas) *77-111*
2.1 Budismo (불교) 78-89
2.2 Confucianismo (유교) 89-101
2.3 Taoísmo (道教) 101-111
2.4 Chamanismo, mitos coreanos y leyendas. (한국의 무교와 신화) 111-170
2.4.1 Historia del chamanismo (무교의 역사) 121-145
2.4.2 "Gut" (굿) y "Gutpan" (굿판) 146-154
2.4.3 La exorcista de kán-shin (강신무) y la de shée-sub (세습무) 155-164
2.4.4 El espíritu de Gut. Mitos. Leyendas 164-170
2.4.5 Conclusión 170
2.5 El Púngniudo como cultura religiosa y filosofía coreana de la antigüedad (한국의 전통철학과 종교적 심성으로서의 풍류도) 171-184
2.5.1 *Púngniudo.* Espiritualidad y cultura religiosa en la antigua Corea 171-172
2.5.2 Los ritos de las ofrendas 173
2.5.3 El sistema juárang (*Hwarang;* 화랑; 花郎). Sus antecedentes y formación 173-176
2.5.4 El proceso ascético de los caballeros juárang 176-178
2.5.5 El púngniudo (en relación a la doctrina moral juárang) y su estructura: cultura religiosa y filosofía coreana de la antigüedad 178-181
2.5.6 Características culturales de la espiritualidad nacional. El Púngniudo y la cultura religiosa de Corea 181-184

3. El cristianismo en Corea[1] **185-274**

3.1 Aportación del Catolicismo (가톨릭교)[2]. 185-266

[1] El cristianismo ha tenido y tiene todavía una gran importancia en Corea. Hablar de cristianismo implica tener en cuenta tanto el catolicismo como el protestantismo. Pero dada la mayor importancia histórica del catolicismo en el contexto coreano, así como los objetivos de esta tesis, en este capítulo introductorio me limitaré al catolicismo.

[2] El catolicismo llegó a Corea en el siglo XVII, aunque sufrió una gran persecución, que le impidió extenderse mucho. Los primeros misioneros occidentales franceses (파리외방전교회) se encargaron de enseñar a los primeros fieles católicos coreanos los cantos litúrgicos occidentales y, más en concreto, el

Fechas de la historia de la Iglesia católica coreana 186-187
3.1.1 Los misioneros católicos y la mediación cultural 188-243
3.1.2 Aportación para el resurgimiento del idioma coreano 243-255
3.1.3 Corea en Europa 255-266
3.2 Aportación del Protestantismo (개신교) 267-274

4. El mundo musical de Corea
(Música tradicional coreana a través de sus huellas históricas y la recepción de la música occidental) [서양음악의도입과한국전통음악에미친영향] 275-893

4. 1 *Introducción* 275-381
4.1.1 Instrumentos musicales coreanos 284-381
(Yáachen), áachen 287-291
Kómungo, (kum, gúquin) 291-301
Káyakum, (cheng, koto, yatga, yan tran, yétiguen) 302-316
Téekum, chúnkum, sókum 316-325
Yánkum 325-329
Tánso 329-335
Los tres géneros: *Sináui, sáncho* y *pánsori.* El *sáamulnori* 336-348
Rítmica y percusión. *Punmulnoóri* 348-352
Chin, chángo, grandes campanas, kuénguari, el *nóngak* 353-359
Puk, galgo, chólgo, chuágo, kóngo, ionkó, únko, sákgo, yobankó, mugo 359-370
Chunkó, nóko, négo, ionkó, to, nóto, néto, iontó, 371-378
Música neotradicional, conciertos y bailes del abanico 379-381
4. 2 *Música oriental en Corea* (아시아음악의 영향) 382-549
4.2.1 Música budista (불교음악) 382-490
4.2.1.1 Ciencia y espíritu de la música épica de la India budista (인도불교음악의 영향) 384-400
4.2.1.2 El desarrollo histórico de las artes interpretativas rituales budistas 401-404
4.2.1.3 Los rituales especiales (Ché, *Jae,* 재) 404-449
(Jukbi, Popkó)
A.-El Sutra yómbul o píonyombul 413
B.-Yómbul 413-422
(Móktak, Mokugyu, Muyu, Iórion, Bánguls, Mók-óo, Kió-ban, Úmpan)
C.-Pómpe 423-436
Origen, Rasgos
(Laúd pipa, píba, liúquin, biwa)
D.-El sonido del anchébi 436-439
Tipos de anchébi
E.-El sonido del bakachébi 439-444
Tipos de bakachébi
F.-El sonido de juáchon 445-449
Tipos de juáchon
4.2.1.4 La música instrumental (Chuita: 취타) 449-469
(Téepion-só, Chin, Puk, Chékum, Nabal, Nagak, Ionkó)
(La *téechuita* y la *gochuiak*)
4.2.1.5 El baile ritual chák-pop (creando el darma: 작법) 470-490
(Nábichum, Bárachum, Popkóchum, Tájuchum, Ióochap)
Píri, (Guan, Chóote, Jéekum,)
4.2.2 Música china (en especial, música confucianista: 유교음악의영향) 491-549
4.2.2.1 Música ritual del confucianismo (유교제사음악) 492-505
A.-La áak 494-495
B.-La Tangák 496-500
(Pak)
C.-La jiángak 500-505
4.2.2.2 Múnmio chéreak y Chón-mio chéreak (*Jongmyo chéreak;* 문묘제례악과 종묘제례악) 506-510
4.2.2.3 Estilo, el formato del ritual y metafísica de fondo 510-528
Túk-chón, Túk-kión, Chuk, Óo, (Yu), Yak, Chok
4.2.2.4 Instrumentación 529-543
Sénjuan, (sho), Gran campana, (Sen), Pak,

canto gregoriano, canto litúrgico francés y coral de Alemania. A pesar de la clandestinidad, la Iglesia continuó desarrollando la música litúrgica durante más de 200 años.

Túk-chón, Túk-kión, Pión-kión, Pión-chón, (Kum, Sul), Chíngo Bangjián, Téepion-só, Chin, Kómungo, Chángo
4.2.2.5 Música para danza 544-549
Jipbak, Tánchok, Chuágo
4.3 ***Historia de la música coreana*** 550-857
4.3.1 El período antiguo (antes del 57 a.C-1392) 고대 551-606
4.3.1.1 La época de Sámjan ó *Sam-han* (antes del 57 a.C) 삼한시대 551-557
4.3.1.2 Época de los Tres Reinos y Gaya (57 a.C.-668 d.C.) 삼국시대와 가야 558-571
4.3.1.3 La época de Síla Unificado (676-935) 통일신라시대 572-581
4.3.1.4 La época de Kório (918-1392) 고려시대 582-606
4.3.2 La música del período de la dinastía de Chó-son (1392-1910) 조선시대 607-747
4.3.2.1 La dinastía temprana de Chó-son (1392-1592) 전기조선 612-645
4.3.2.2 La dinastía tardía de Chó-son (1592-1910) 후기조선 645-652
4.3.2.3 La música instrumental 653-694
4.3.2.3.1 Instrumentos musicales coreanos y su clasificación 657-694
1.- Percusión: Pión-kión (Biánquing), Pión-chón (Biánzhong), Un-ná (Yunluó), Pu (Yu, Zhou, Fou), Sókum.
2.- Aerófonos: Tánchok, Chok, Jun (Tsuchibue, Xun, So, Paixiao). *3.- Cordófonos:* Téechen, Kónju, Guólkum, (Ruan, Yuéquin, Laúd luna), Chóljion-kúm, Óñiu-kúm, Únkum, Sójekum, Chúnjekum, Téejekum, Chójekum, Sóko.
4.3.2.4 La música vocal 695-747
4.3.2.4.1 Música clásica vocal 696-712
4.3.2.4.1.1 La Gása 가사 696-700
4.3.2.4.1.2 La Gágok 가곡 (más corta que la Gása) 700-709
4.3.2.4.1.3 El Sícho 시조: el verso regular coreano 709-712
4.3.2.4.2 Música vocal popular. Síla Unificado (676-935) 713-715
4.3.2.4.2.1 El Mínio 민요 715-718
4.3.2.4.2.2 La Chápka 잡가 718-720
4.3.2.4.2.3 El canto profesional, el Pánsori 판소리 720-747
4.3.3 La época moderna 근대음악 748-782
4.3.3.1 Antes de la República de Corea (1894[3]-1945) 748-775
4.3.3.1.1 Las aportaciones de los misioneros protestantes Europeos (la difusión de la música europea) 748-770
4.3.3.1.2 La banda militar moderna 771-775
4.3.3.2 La República de Corea (1948-actualidad) 776-782
4.3.4 La época contemporánea 현대음악 782-858
4.3.4.1 Introducción 782-784
4.3.4.2 Tiempo inicial (1939- 1962) 785-792
4.3.4.3 Segunda etapa (1963-1986) 793-797
4.3.4.4 Tercera etapa (1987-1990) 797-814
La fusión kúgak 803-807
Instituciones y Fundaciones 807-814
Instituto Nacional de Música Clásica Tradicional 808
Asociación de la Música Clásica Tradicional Coreana 808-809
Órganos de la educación en música clásica Tradicional 809
Orquesta Municipal de Seúl de Música Clásica Tradicional Coreana 810-812
Academia de Educación en la Música Clásica Tradicional de Corea 812-813

[3] En el año 1894 se aceleran en Corea los cambios por los que un sistema de sociedad feudal dio paso aotro sistema de civilización al estilo europeo.

Instituto de Investigaciones de Música Oriental 813-814
4.3.5 ***La música occidental en la Corea contemporánea*** 815-858
4.4 ***Historia de la música católica en Corea*** (가톨릭교)
(La música occidental en Corea a través de la música cristiana, y la música tradicional coreana a través de sus huellas históricas y la recepción de la música occidental) 859-893
4.4.1 Del siglo XVII hasta la opresión japonesa (1910-1945) 859-885
El Cantoral Kón-guio 879-882
Cantoral del Instituto Tók-uón, de Seúl 882-884
Cantoral Chán-jo-uón 884-885
4.4.2 Desde la Independencia (1945) hasta la actualidad 885-893
Cantoral Católico 886
Cantoral Unificado 886-888
Cantoral de la Comunidad Católica y Cantoral Católico de la Nueva Liturgia 888-891
Cantoral Católico de la Unificación 891-893
5. Conclusión y nuevo desarrollo en el futuro **894-902**
Bibliografía **903-946**
ANEXO: Instrumentos tradicionales de la India **[i]-[cclxix]**

INTRODUCCIÓN

RESUMEN:

La sociedad y cultura coreanas manifiestan un gran interés hacia la religión (abierta, y de gran tolerancia a "lo externo"), mientras que el pueblo coreano destaca por su disfrute con el arte, particularmente con la Música y el baile.

Corea es un país peninsular cuyo pueblo tiene unas características muy singulares, debido a sus peculiaridades topográficas. Las inclinaciones oceánicas se combinan con las continentales para formar la identidad de la población, que subyace en la cultura y las artes del país.

En el transcurso de miles de años, Corea, ha interactuado con las culturas continentales predominantes de Asia, a pesar de su ubicación periférica en el nordeste. Sin embargo, resulta notable que el país, a pesar de albergar importantes religiones y tradiciones de otras regiones asiáticas, ha desarrollado una cultura verdaderamente diferente en muchos aspectos, lo cual es denominado por algunos como la "centralidad de la cultura coreana". De hecho, Corea ha desarrollado una variedad increíblemente rica de expresiones culturales y artísticas. Además, ha creado creencias singulares, modos de vida, literatura y arte mezclando influencias extranjeras, especialmente chinas e indias y elementos autóctonos. En la época moderna, han intervenido influencias occidentales, las culturas cristianas, una mezcla sorprendente de lo antiguo con lo nuevo, contrastes y yuxtaposiciones en el contexto de la vida coreana.

Mapa de Corea en la actualidad.

El interés del presente estudio, se centra en el esclarecimiento del espíritu coreano, según aparece en la historia de la cultura religiosa de Corea. La espiritualidad, a pesar de su carácter universal, en cada nación adquiere formas únicas, de acuerdo a sus circunstancias culturales y tradicionales. La primitiva espiritualidad de los coreanos aparece claramente en el marco de la cultura religiosa de la antigüedad, mucho antes de recibir la influencia de otras religiones extranjeras.

Sin embargo, esa espiritualidad primitiva, al encontrarse con culturas religiosas desarrolladas que venían del extranjero, fue capaz de fundirlas y consolidarlas en la espiritualidad de la nación. Esa fue la función del Púngniudo (풍류도; 風流徒 también llamado Hyonmiochi)[4], un tipo de pensamiento musical (una filosofía o religión que explica el mundo —y con él, la propia música que forma parte de él—, a través de la música), que concibe la música no sólo como algo técnico o algo capaz de entretener (de deleitar), sino como algo relacionado con la naturaleza (자연주의 및 홍익인간사상; 自然主義, 弘益人間思想), que ayuda al hombre a soportar los obstáculos que le plantea la vida, a manera de un camino hacia la perfección, abriéndole a un mundo positivo y alejándole de la negatividad. En este sentido, el Púngniudo o Hyonmiochi presenta aparentemente algunas semejanzas con el chamanismo —religión de la antigüedad—, a pesar de que muestra unas características particularesque lo diferencian claramente de éste.

Precisamente, fue a partir de los primeros tiempos de la historia (existen ciertos estudios que apuntan a que los primeros reinos o estados en la península coreana, habrían empezado a formarse durante la Edad del Bronce (청동기시대; 青銅器時代: 1000 a.C.-300 a.C.), cuando apareció el Púngniudo, que era uno de los nombres dados a la religión coreana más temprana.

[4] -Wanna J. JOE; y Hongkyu A. CHOE: *Traditional Korea: A Cultural History.* Seúl, Hollym, 1997. -Ryu TONGSHIK: *El Pungniudo y el pensamiento religioso de Corea.* (Hyun-Chang KIM; y Othón MORENO RUBIO, trads.). Madrid, Verbum, 2005 [ed. original, Seúl, Yonsei University Press, 2004].

1000	**Edad de bronce** **Antigua Joseon**
100 d.C. 200 300 500	**Tres Reinos:** **Silla (57 a.C. - d.D. 935)** **Goguryeo (37 a.C. - d.C. 668)** **Baekje (18 a.C. - d.C. 660)**
600 800	**Reino de Silla unificada (676-935)**
900 1200	**Dinastía Goryeo (918-1392)**
1300 1900	**Dinastía Joseon (1392-1910)**
1900	**Dominio japonés (1910)** **Establecimiento de la República de Corea (1948)** **Guerra coreana (1950-1953)**

Historia de Corea. Cronología (연대기; 年代記)**.**

La finalidad de los ritos religiosos de los antiguos coreanos, se dirigía hacia la obtención de una vida libre, de paz y prosperidad. Para obtener este tipo de vida, se recurría al trato personal con el Jáneñim (하느님), o "Espíritu del Cielo" (인내천사상; 人乃天思想), dios de los cielos y la tierra[5]. Precisamente, ese trato personal se materializaba de forma ritual, en un proceso de sublimación de la diosa de la Tierra, a través de los cantos, las danzas y las bebidas embriagantes. Es decir, que los ritos de las ofrendas de la antigüedad eran una repetición, mediante acciones, de la estructura de la creación que los mitos manifestaban. El objetivo se lograba mediante la unión de los tres seres (천지인합일사상; 天地人合一思想): el Cielo (하늘; 天), la Tierra (땅; 地) y el Hombre (사람; 人).

La espiritualidad originaria de los coreanos, que dio forma a la cultura religiosa antigua, se fue desarrollando en contacto con otras corrientes culturales. Así ocurrió con

[5] Los mitos que se han transmitido por escrito en Corea no son muchos; se ha conservado una colección del siglo XIII, de entre los cuales, los que atraen nuestro interés son los seis que se refieren al fundador de Corea. Dichos seis mitos son los siguientes (el primero de ellos, manda o gobierna sobre los restantes cinco): *Jáneñim* (환웅; 桓雄): Luna (달; 月), Sol (해; 太陽), Lluvia (비), Nube (구름; 雲), y Viento (바람; 風). Por su parte, el fundador de Corea es *Tángun* (시조단군: 始祖檀君) [primer emperador], quien en el año 2333 a.C. fundó el reino de *Kó Cho Son* (고조선; 古朝鮮) —nombre de la antigua Corea, es decir, del primer reino de Corea—). -Ana LUCIO (traducc.) y Sebastián GÓMEZ CIFUENTOS (adapt.): *Cuentos y leyendas Tradicionales de Corea.* [Con la colaboración de la Embajada de Corea en España]. Madrid, Miraguano, 2001, pp.9-12.

la transmisión de la cultura china a lo largo de unos cinco siglos (sucedido concretamente en el transcurso de tiempo entre el siglo I a.C. y el siglo VII d.C.), y junto a ella, con la llegada del confucianismo (유교; 儒教), el budismo (불교; 佛教) y el taoísmo (도교; 道教).

De esta manera se prestó una mayor y creciente atención al cultivo de la espiritualidad, llegando a moldearse y conformarse el espíritu de los coreanos (de manera ahora más consolidada), el cual se refinó principalmente por medio del sistema Juárang (화랑; 花郎: cuerpos de élite paramilitares integrados por jóvenes) del reino de Síla (신라; 新羅: siendo este último el nombre antiguo para designar a Corea, entre el 57 a.C. y el 668 d.C.)[6]. Podemos resumir varios puntos característicos de la organización Juárang:

1.- Era un organismo de educación nacional —de carácter social— de la juventud.
2.- Era también un grupo religioso de jóvenes, que tenían como base la fe tradicional en el Jáneñim (하느님) o "Espíritu del Cielo" (dios de los cielos y la tierra).
3.- Era un grupo de Púngniudo que tenía la especialidad de interpretar cantos, danzas y dar largos paseos (화랑과 낭도; 花郎과 郎徒: lo que les condujo naturalmente a adquirir un carácter militar de grupo).
4.- Era un grupo de jóvenes que actuaban como protectores de la nación cuando se presentaban tiempos de emergencia.

El camino Juárang, en cuanto espiritualidad nacional que sostiene la identidad coreana, tiene su origen en las ceremonias de las ofrendas al cielo. Permanece en lo profundo de la conciencia de Corea hasta la considerada como Edad Media coreana (con la desaparición en el año 1392 del reino de Síla y el inicio del reino de Kório), llegando a formar el espíritu nacional. Podría decirse, por tanto, que la estructura original de la espiritualidad de los coreanos (su cultura religiosa, y con ella, sus creaciones culturales) puede conocerse mediante el estudio y análisis de la evolución y desarrollo de los sistemas Juárang y Púngniudo. Desde este punto de vista, la cultura coreana se articula en torno a las relaciones orgánicas establecidas entre los tres elementos básicos de la naturaleza (Cielo, Tierra, Hombre) y su fusión completa. Es así

[6] Entre 57 a.C. y 668 d.C. coexistieron en el actual territorio coreano tres países o reinos (Síla —57 a.C.-918 d.C. —, Kogúrio —37 a.C.-668 d.C.— y Pétche —18 a.C.-665 d.C.—), quedando, a partir de 668, unidos todos bajo el dominio de Síla —período de "Síla unificado (통일신라; 統一新羅)"—. Tras el amplio período (del 57 a.C. hasta 918 d.C) en que la actual Corea fue conocida como *Síla,* el monarca llamado Úangkon (왕건; 王建) llamó a su reino —nuevamente fundado— *Kório* (고려; 高麗: 918-1392), de donde procede el actual nombre de Corea.

como el arte coreano, animado por las diversas maneras de vivir de sus ciudadanos, y con vistas a favorecer esta religión y espiritualidad mencionadas, fomentó una de sus ramas más destacadas: la música. Con esta misma finalidad, y de la misma manera que hace siglos, o incluso miles de años, se producen en Corea, todavía hoy, abundantes obras musicales religiosas.

Los Tres Reinos: Antiguo Síla, Kogúrio y Pétche (삼국시대: 三國時代).

La composición de la música religiosa en el país, encontró su apogeo con la introducción del budismo —que llegó desde la India— durante el período en el que la actual Corea se conocía con el nombre de Síla (57a.C.-918d.C)[7].

Enterramiento real (왕릉:王陵) **Reino de Síla.**

Por su parte, el rey sabio Chinghúng(진흥왕; 眞興王) (*534; †576), cuyo reinado se extendió desde el año 540 hasta su muerte, construyó el templo Juángñiong (*Hwangnyong*) en el año 553, fortaleciendo la disciplina nacional mediante el budismo

[7] -Daisetsu Teitaro SUZUKI: *Manual del buddhismo Zen.* Buenos Aires, Kier, 1992. -Ananda K. COOMARASWAMY: *Buddha y el evangelio del buddhismo.* Barcelona, Paidós, 1994.

para la defensa de la nación. En especial, con la ayuda de Urrúk (우륵; 于勒) de Káia (가야; 伽倻: siglo VI), estableció y transmitió el arte tradicional de baile y cantos y, finalmente, instituyó el sistema Juárang para el cultivo del espíritu del pueblo y su educación[8].

Izda.: **Confucio;** ***dcha.:*** **Buda.**

Desde fechas muy tempranas, la corte real de Kório (918-1392) —dinastía nuevamente instaurada, adoptó ya el budismo como religión oficial del Estado, de manera que el citado budismo alcanzó gran esplendor y estimuló la construcción de templos y la talla de imágenes de Buda (불상; 佛像), así como las pinturas de estilo figurativo. Durante los últimos años de este reino, no obstante, los conflictos entre funcionarios (letrados) y guerreros, y entre confucianistas y budistas, debilitaron el país.

Antología de enseñanzas zen de los grandes sacerdotes budistas (Chík-chi Sím-che Yúo-chol). Impreso en el año 1377 —en tipos móviles metálicos, y unos setenta años antes que la Biblia de

[8] Durante el reino de Síla (57 a.C.-918 d.C.) los Juárang siguieron, para entrenarse, un tipo de religión en cierto modo similar al budismo: el *Zhánmudo,* cuyos monjes recalcaban que mediante el entrenamiento se podía alcanzar la armonía entre la mente y el cuerpo, es decir, armonizar la dualidad existente entre el "tú" y el "yo" (o entre el universo y el "yo", la fuerza y la delicadeza, calma y movimiento, subjetividad y objetividad, etc.), con vistas a alcanzar la iluminación. De hecho, la religión del *Zhánmudo,* con el entrenamiento que promovía, compartía el mismo ideal del budismo, de acuerdo con las siguientes tres perspectivas: auto-disciplina, salud, y arte marcial.

Gutenberg— por los estudiantes Seokchan y Daldam, bajo los auspicios de la monja budista Myodeok, en el templo Hún-dók-sa [*Heungdeoksa*] de la ciudad de Chón-chu [*Cheongju*][9].

Un documento de importancia crucial para la expansión del budismo en Corea lo constituye el segundo tomo (Chík-chi Sím-che Yúo-chol [*Jikji Simche Yojeol* 직지심체요절] de la *Antología de enseñanzas zen de los grandes sacerdotes budistas*[10], que contiene lo esencial del budismo zen, recopilado por el anciano sacerdote Pék-un [*Baegun*][11] en el vigésimo primer año del reinado (1372) del monarca Kún-min [*Gongmin*], último rey de la dinastía Kório, cuando el soberano contaba con 75 años de edad.

Por su parte, el confucianismo —conjunto de doctrinas morales y religiosas predicadas por el filósofo, pensador e ideólogo de origen chino Confucio (공자; 孔子) (*551 a.C.; †479 a.C. aprox.)—[12], forjó las bases de su pensamiento durante el largo período que abarca en Corea las épocas de "Primaveras y Otoños", y Reinos

[9] El empleo de tipos móviles metálicos propició una tecnología más barata, rápida de producir y fácil de corregir, y dio lugar a la invención de un tipo de tinta oleosa, apropiada para esta clase de impresión sobre una base de metal; este práctico método, inventado en Corea (que no en China, como a menudo se suele sostener), influyó en la historia de la imprenta en Extremo Oriente, y se cree que pudo haber sido difundido a Europa.

[10] Estos dos volúmenes, *Chík-chi* (de los que todavía no se ha localizado el primero, hallándose el segundo, desde 1950, en la Bibliothèque Nationale de France en París), recogen algunas biografías históricas, que debían estudiar los monjes novicios tras completar su estudio de las enseñanzas precisas para comprender la esencia del Zen, incluyendo las últimas palabras de Buda, así como algunas cartas de oración, frases educativas, canciones, diálogos, etc. Proporciona una buena comprensión del budismo, y da noticia sobre 145 sacerdotes y monjes de la India, China y Corea. Las palabras *Chík-chi Sím-che* derivan de una famosa frase acerca de la obtención de la iluminación a través del zen: "Jikji insim gyeonseong seongbul"; es decir, que tenemos que ser, ahora mismo, como dios, budas vivientes; y dado que, desde esa perspectiva, la naturaleza humana es pura desde el principio, cuando la mente se da cuenta de ello y practica el ascetismo, consigue que uno se convierta en Buda, es decir, que cuando uno se ilumina a través del zen, su mente llega a ser el mismo Buda.

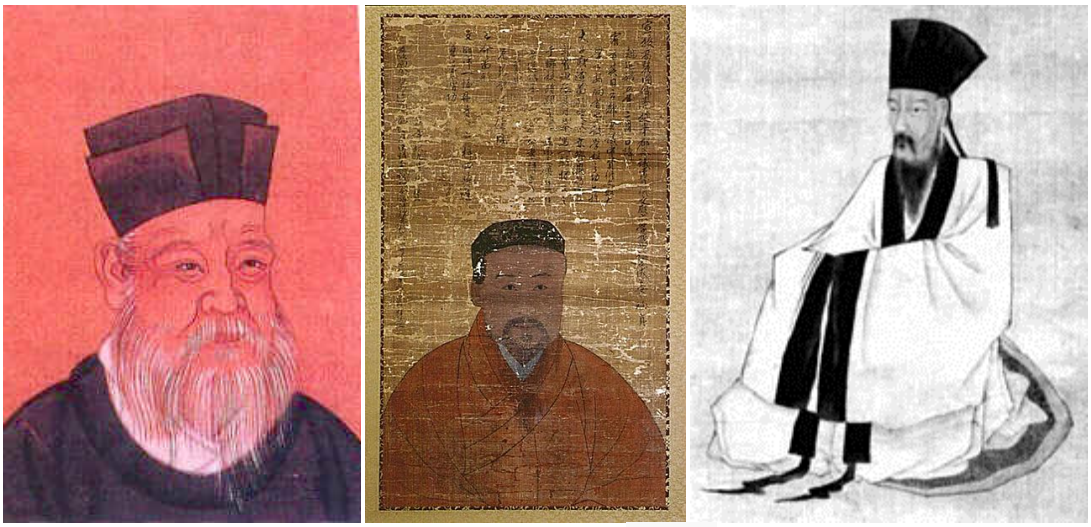
[11] El viejo sacerdote Pék-un (*Gobu, provincia de Chól-la-púk-do, 전라북도, 1282; †Templo Chí-am-sa, de Yón-chu, 1374), recogióen el *Chík-chi Sím-che* (básicamente en un solo libro, el segundo de los dos de que se compone), las ideas transmitidas por su maestro zen, Seogok Cheonggong. Para ello, seleccionó sólo lo principal del zen, con vistas a difundir su filosofía y enseñarla a sus propios alumnos. Pék-un, había prendido las doctrinas del sacerdote Chí-kon, de la India, y tras regresar del extranjero fue mentor del monarca junto a los principales preceptores nacionales, también sacerdotes, Pó-u y Ná-on.

[12] Según el confucianismo, el hombre debe armonizarse con el cosmos, estar de acuerdo con lo ordenado por el cielo. Para ello, debe auto-perfeccionarse mediante la introspección y el estudio, de manera que, si lo logra, alcanzará el conocimiento de sí mismo y de los deseos del cielo, lo que le servirá para desarrollar su *Li* (los ritos y ceremonias, la rectitud, y las buenas formas interiorizadas). El *Li,* es útil para desarrollar el *Ren* (los buenos sentimientos hacia los demás). La práctica del *Ren* supone las virtudes *Zhong* y *Shu:* "lealtad o fidelidad" y "perdón o compasión". Si el hombre tiene *Ren*, podrá fácilmente practicar la justicia, los buenos principios, llamados *Yi.* [-Anne-Hélène SUÁREZ (trad., intr., y notas): *Confucio [Maestro KONG]: Lun yu. Reflexiones y enseñanzas*. Barcelona, Kairós, 1997. -Joaquín PÉREZ ARROYO (trad.): *[Confucio y Mencio:] Los cuatro libros.* Barcelona, Paidós, 2002].

Combatientes (siglos VII al III a.C.). Cuando China fue reunificada por el primer emperador Chin (진시황; 始皇: 221 a.C.), y se abolió el confucianismo, éste sobrevivió a su supresión, pues era ya una doctrina perfectamente formada y definida, con muchos seguidores y un gran corpus textual.

Después de la dinastía Chin (진나라; 秦: 221 a.C.-206 a.C), con la nueva dinastía Han (*Jan,* 한나라; 漢 : 206 a.C.-220 d.C.), el estudio de las obras clásicas del confucianismo se convirtió en la base del sistema de exámenes del gobierno y del plan educativo. Después, como neo-confucianismo[13], estimulado por el filosofo chino Chucha (주자; 朱子) (*1130; †1200) también se aceptó como filosofía de Estado en Corea y Japón. De hecho, con la dinastía Chóson (조선; 朝鮮: 1392-1910), se llegó a identificar a Corea con un "estado confucianizado" (유교주의; 儒教主義).

[13] Especialmente a partir del siglo XII, en tiempo de la dinastía Song, con las reformas del filósofo ortodoxo confuciano chino ***Zhu Xi*** (en chino 朱熹, *Chu Hsi*) (*1130; †1200), que codificó —juntos a otros filósofos— el "cánon confuciano" de textos clásicos (los *Cuatro Libros* —Su Shu— y los *Seis Clásicos* —Liu Ching—, entre estos últimos el "Libro de la Música" o Yüeh Ching). Éste, que reformó la "Academia de la cueva del ciervo blanco", una de las cuatro más importantes de la antigua China, fue seguido en Japón por la "escuela Shushigaku" o escuela del maestro Zhu, siendo su filosofia conocida en Corea como "Jujahak" (주자학). A éste le siguieron otros neo-confucianos, como, particularmente en la península coreana, el coreano ***An Hyang*** (*1243; †1306), que introdujo la nueva filosofía en el reino de Kório (en un tiempo en el que, bajo la influencia de la dinastía Yuan de Mongolia, predominaba el budismo) tras haber visitado China: transcribió algunos textos y llevó desde China a su país retratos de Confucio y de Zhu Xi, tratando de sustituir el budismo por el confucianismo, que acabaría por convertirse, ya en tiempo de Chó-son, en la ideología del Estado. Con el tiempo, otros pensadores y eruditos proseguirían la senda neo-confuciana, como el general chino de la dinastía Ming, ***Wang Yangmin*** (en chino 王陽明, conocido como "Ō Yōmei" en Japón) (*1472; †1529) [llamado al nacer Wang Shouren, y más tarde, Wang Bo'an], y otros. [*Vid.*:-Derk BODDE (trad.): *[Yu-lan Fung:] A History of Chinese Philosophy.* Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1953. -Max KALTENMARK: *La filosofía china.* Madrid, Morata, 1982. -Antonio S. CUA: *The Unity of Knowledge and Action: A Study in Wang Yang-ming's Moral Psychology.* Honolulu, University of Hawaii Press, 1982. -Jesús GONZÁLEZ VALLES: *Historia de la filosofía japonesa.* Madrid, Tecnos, 2000. -Anne CHENG: *Historia del pensamiento chino.* Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2002. -James Huntley GRAYSON: *Korea - A Religious History.* Nueva York, Routledge Curzon, 2002. -Francisco DÍEZ DE VELASCO: *Introducción a la historia de las religiones.* Madrid, Trotta, 2002].



Filósofos neo-confucianos: el chino Zhu Xi (Chu Hsi; 朱熹, 주희) (*1130; †1200); el coreano An Hyang (안향) (*1243; †1306); y el chino Wang Yangmin (王陽明; en Japón, Ō Yōmei) (*1472; †1529).

El confucianismo se había introducido en Corea a principios de la era cristiana, casi coincidiendo en el tiempo con la llegada de la escritura y caracteres chinos. Sin embargo, no llegó a influir mucho en la sociedad coreana, sino hasta el inicio de la dinastía Chóson (1392-1910 dinastía reinante bajo el apellido Lee). El fundador de esta última dinastía, se había servido de la influencia de los intelectuales confucianos para derrocar a la anterior dinastía Kório (918-1392). A partir de finales del siglo XIV, el confucianismo (de hecho, el neo-confucianismo) penetró en toda la vida de Corea, valiéndose en la práctica los nuevos soberanos de Chóson, para gobernar, de un sofisticado y equilibrado sistema político, basado en principios confucianos.

Generalmente, se admite que la dinastía Chóson tuvo su época dorada bajo el reinado de su cuarto monarca, el rey Séchon (세종대왕; 世宗大王: 1418-1450). Durante dicho reinado, Corea gozó de un florecimiento cultural y artístico sin precedentes [14], produciéndose avances y progresos prácticamente en todas las disciplinas: agricultura, astronomía, defensa, diplomacia, geografía, literatura, medicina, imprenta, ciencia, arte, etc. Podría decirse que su influencia incluso se puede sentir todavía hoy en día, en aspectos tales como la política, la ética, historia, música, literatura, ciencia, pero sobre todo, en la lengua. De hecho, los músicos tradicionales coreanos todavía utilizan

[14] Para ámbito hispánico, podrían buscarse ciertos paralelismos o rastrearse ciertas analogías entre lo que significó este monarca para Corea y lo que pudo haber supuesto tiempo atrás el monarca castellano Alfonso X "el Sabio".

partituras con notaciones coreanas (정간보; 井間譜) elaboradas por el monarca citado, llamadas Akjáquebom (악학궤범; 樂學軌範).

Con la introducción de nuevos estilos chinos y técnicas occidentales, se desarrollaron en Corea diferentes estilos de música. La herencia de la música tradicional padeció cierto decaimiento a partir de los últimos años del siglo XIX, cuando se introdujeron los estilos modernos de la música occidental. Muchos artistas coreanos fueron ya, durante los primeros años del siglo XX, a Francia y otros países (como Alemania), con la intención de estudiar música y otras formas del arte occidental. Sobre todo los jóvenes, adaptaron el expresionismo abstracto, de moda en Europa y otros países después de la Segunda Guerra Mundial.

La música moderna coreana se ha desarrollado continuamente desde esa época. Con la llegada de los misioneros occidentales, se iniciaron las enseñanzas modernas, a pesar de que obviamente ya existía en Corea una enseñanza de alto nivel filosófico-oriental. Sin embargo, solamente una clase muy selecta podía acceder a ella, dado que establecía un sistema social que solamente permitía estudiar a los nobles y varones. Las mujeres de pobres y esclavos —la servidumbre— no podían acceder a la enseñanza, con lo que, puede decirse que el haber conseguido hacer accesible la enseñanza general para el pueblo, democratizando la cultura, supuso un enorme mérito, y todo un éxito. Cuando los misioneros occidentales llegaron a Corea, fundaron las principales escuelas modernas (신학문; 新學問), sin discriminación de sexo ni clase social. Del mismo modo, el aprendizaje de la música occidental comenzó de manos misioneras. Y aunque parece que también estaba en su intención respetar la música tradicional autóctona, no debió ser fácil (bien por falta de conocimiento, bien por su especial interés en difundir su propia cultura occidental).

En cualquier caso, da la impresión de que, a día de hoy, los artistas coreanos han podido experimentar diferentes tendencias internacionales del arte moderno occidental. Sin embargo, es preciso tener bien en cuenta que, paralelamente, también han existido movimientos interesados en redescubrir el espíritu del arte tradicional. Sea como fuere,

parece una evidencia que la música tradicional coreana ha experimentado cambios drásticos mediante la incorporación de perspectivas del arte moderno occidental.

Es difícil resumir brevemente la música tradicional coreana, ya que, tanto su arte como su historia, son materias que requerirían un tratamiento de cierta amplitud. Y tampoco es el objeto de este estudio redactar toda una "historia de la música en Corea", sino, más bien, contextualizarla de manera sintética, de manera que podamos centrarnos en el análisis de la música propiamente religiosa y en el desarrollo de su cultivo a lo largo del tiempo en Corea.

La diversidad de la música en el país, de sus géneros, formas musicales y repertorio propios, instrumentario, etc., es enorme. Se han llegado a contabilizar más de 60 instrumentos distintos (entre aquellos autóctonos y algunos otros que llegaron de diversas procedencias —China, India, Occidente...— y se aclimataron y/o adaptaron en el país y sus orquestas). De dichos instrumentos, todavía se utilizan 45.

La música instrumental coreana más antigua que se toca hasta hoy en día es Yón-sán-hué-sán (*Youngsanheesang,* 영산회상) una clase de música budista con más de mil años de historia, tocada por un conjunto instrumental que incluye Téecum (*Daegeum,* 대금: una flauta travesera de bambú), Píri (피리: un oboe cilíndrico), Káiacum (*Gayageum,* 가야금: una cítara de doce cuerdas), y una variedad de tambores (북) y otros instrumentos de percusión.

Yón-sán-hué-sán (영산회상): ***Izda.:* Sán-yón-san [primera modalidad]** (상영산); ***Centro:* versión para instrumentos de viento** (영산회상군악)**; y *Dcha.:* versión de danza** (영산회상별곡)**.**

El eje de la música budista se concentró en la ciudad de Kíanchu (경주; 慶州: antigua capital del Reino de Síla), y más concretamente en el templo Bulgúksa (불국사; 佛

國寺) construido en el año 533 d.C. y ampliado en 751 d.C. El nombre de este templo significa “Tierra de Felicidad”, refiriéndose a la fe ciega del país, en que no le faltará de nada.

La música cortesana también incluye la música militar y la música ritual, que acompañaban a las ceremonias confucianas en los santuarios reales (existía un santuario real en cada capital del reino, hasta el año 1392 —con el final de Kório—).

La música vocal, además de interpretada por el pueblo, era también disfrutada por la nobleza (que la estudiaba e interpretaba de forma obligatoria, pues, considerada la música como equilibrio entre el ser humano y la imitación de la naturaleza, el ejercicio de la música comportaba “ser mejor”, se entendía como oración, y desde ese punto de vista, la nobleza debía de ser “un ejemplo vivo” ante el pueblo). Esta música realizada por la nobleza se concretaba de dos modos: ***1)*** en forma de Káa-kok (*Gagok,* 가곡: 歌曲): una larga estrofa —de 10 a 16 versos— cantada por un solista vocal (que se recita muy lentamente), acompañado por un músico de instrumento que toca el Puk (un tambor que se toca por sus dos lados con las manos); y ***2)*** en forma de Sícho (*Sijo,* 시조: 時調): un canto vocal solístico, corto y de carácter lírico, que se canta lentamente y a manera de recitación salmódica, introduciendo improvisaciones (variantes o glosas de la melodía básica).

Una característica de las canciones folclóricas coreanas es que se basan, en general, en el sistema pentatónico, a partir de cinco notas, Sol, La, Do, Re, Mi.

Otra característica distintiva de las canciones folclóricas de Corea es el uso del compás ternario, a diferencia de otro tipo de canciones folclóricas de Extremo Oriente (China y Japón), que utilizan el compás binario.

La música vocal de origen folclórico, cuenta en Corea con otra manifestación destacada: el Pánsori (판소리), que consiste en una suerte de ópera —de larga duración, puede llegar a durar de cuatro a ocho horas—, interpretada con dramatismo, en la que se

combinan la actuación (apoyada por el gesto), con partes habladas y partes cantadas; la ejecución corre a cargo de un único un solista vocal (el "Pánsori" propiamente dicho), acompañado por un músico de instrumento que toca el Puk. En este tipo de espectáculo, en el que el protagonista —a partir del guión dado por la música— puede introducir improvisaciones, el Pánsori, cuenta uno de los cinco relatos basados en antiguas leyendas de Corea.

Los instrumentos tradicionales como el tambor, parecido al reloj de arena, llamado Chang-go (장고), y el gong Kúenwari (꽹과리), siguen ganando popularidad.

Instrumentos tradicionales coreanos: *Chang-go* (장고; tambor) y *Kúengwari* (꽹과리; gong).

Tras la llegada de los misioneros, los coreanos ya pudieron tener, en líneas generales, una enseñanza musical occidental. En 1945 se formó, por primera vez, una orquesta sinfónica moderna, en Seúl. Entretanto, la música tradicional en Corea está sufriendo un complejo proceso de adaptación (está experimentando y haciendo sus propias mezclas), con vistas a obtener un tono que continúe siendo, de algún modo, familiar a lo propios coreanos, aunque se elabore a partir de lenguajes extranjeros, y combine esa novedad con verdaderos esfuerzos para no perder su propia identidad.

Entre la mayoría de músicas y danzas tradicionales que sobreviven hasta hoy (con influencias del budismo e incluso del confucianismo), la más popular es la que ejecutaban los "plebeyos": danzas de chamanes y de campesinos, en las que las músicas y los bailes se siguen improvisando.

El año 2003 fue designado “Año de España” en Corea, bajo la iniciativa de la Embajada Española en dicho país asiático, y en 2007, se celebró el “Año de Corea” en España. Finalmente en 2010 se celebró el 60 aniversario del establecimiento oficial de relaciones diplomáticas entre los Estados de España y Corea.

Estas conmemoraciones motivaron la celebración de numerosas exposiciones, actuaciones de orquestas sinfónicas, de teatro, conferencias, y otros varios acontecimientos culturales, que tuvieron lugar tanto en España como en Corea, con el consiguiente impulso, rastreable hasta día de hoy, en las relaciones bilaterales entre ambos países, particularmente de carácter cultural y académico.

Coincidiendo con los motivos citados, me ha parecido oportuno elaborar un trabajo de investigación, y la subsiguiente tesis posterior, que pusiera en relación a Occidente con Oriente. En un mundo cada día más globalizado, trataré de analizar dónde puede estar y cómo ha sido el origen, desarrollo y evolución histórica de la música occidental, cristiana, y católica, en el Lejano Oriente.

Por otra parte, con la presente tesis, desearía contribuir a ayudar un poco más a los lectores hispanohablantes a entender la filosofía (su espíritu y creencias) del pueblo coreano, ampliando su visión a propósito de cuál fue su origen, y cómo son, hoy día, su visión cosmogónica del mundo e incluso su manera de pensar y sentir.

En mi tesis aparecerá un esquema resumido de la historia de Corea, para que los lectores tengan puntual información, muy conveniente para valorar con conocimiento de causa los hechos, procesos y fenómenos descritos a lo largo del trabajo.

Esperamos que esta tesis contribuya a un mayor conocimiento de la cultura coreana, como un “País de la Calma Matutina” (조용한아침의나라), sobre todo musical, en beneficio de las relaciones entre los pueblos hispanohablantes y el pueblo coreano.

Por último, quisiera poner de relieve el hecho de que Corea es una sociedad en la que conviven, de modo sorprendente, las innovaciones culturales que llegaron desde el

exterior, junto al profundo respeto por las tradiciones milenarias propias de su cultura. Una característica peculiar de Corea a lo largo de su historia ha sido su capacidad para acoger las ideas y tradiciones provenientes de otros lugares, para luego transformarlas, dándoles una nueva forma que podríamos llamar "coreanizada", creando así una síntesis entre lo nuevo y lo propio. En un mundo globalizado, como el occidental, y más concretamente, España, donde cada vez se habla más de la imperiosa necesidad de un diálogo entre culturas, artes y religiones, así como del respeto por las identidades, la experiencia coreana de acogida y síntesis puede servir de ejemplo a propósito de cómo entablar dicho diálogo, de un modo pacífico, respetuoso y constructivo[15].

JUSTIFICACIÓN:

Todos los pueblos y naciones tienen sus propias culturas y lenguas. El pueblo coreano destaca particularmente por su enorme disfrute con el arte, sobre todo con la música y el baile, lo que se ha demostrado a lo largo de su historia, durante miles de años. Podría decirse que la base de su sociedad está en una cultura muy religiosa y abierta, con gran tolerancia a "lo externo"[16].

En el presente trabajo pretendo hacer una primera aproximación, desde un contexto español, al pasado histórico-social, cultural y musical de Corea, tratando de exponer las bases de su formación a lo largo del tiempo hasta la llegada de los primeros misioneros cristianos a la península coreana, con vistas a analizar más tarde cuáles fueron las interrelaciones que se establecieron entre el ámbito musical autóctono coreano y el importado ámbito musical occidental, fundamentalmente europeo.

Corea es un país peninsular cuyo pueblo tiene unas características muy singulares, debido a sus peculiaridades topográficas. Las inclinaciones oceánicas se combinan con las continentales para formar la identidad de la población, que subyace en la cultura y las artes del país. A lo largo de muchos milenios, Corea ha interactuado con las culturas

[15] -Antonio J. DOMÉNECH DEL RÍO: *Corea en España - El encuentro del pensamiento de Oriente y Occidente en tierras coreanas.* Madrid, Editorial Verbum, 2006, p.34.
[16] -Hyun Kyung CHUNG: *The Struggle to be the Sun Again.* Nueva York, Maryknoll, Orbis, 1997. -David CHUNG: *Syncretism: The Religious Context of Christian Beginnings in Korea.* Nueva York, State University of New York Press, 2001.

continentales predominantes de Asia. Sin embargo, resulta notable que el país haya desarrollado una cultura verdaderamente diferente en muchos aspectos, lo cual es denominado por algunos como la "centralidad de la cultura coreana".

En la cultura coreana hay un gran interés por la religión. Además, es un pueblo que disfruta mucho con el arte, especialmente con la música y el baile.

El chamanismo es una religión primitiva que no tiene una estructura sistemática, pero a través de las tradiciones y costumbres, se halla presente en la vida diaria de las personas[17].

El chamanismo coreano comprende la adoración de miles de espíritus y demonios, que se cree que moran en cada elemento del mundo natural como las rocas, árboles, montañas y corrientes de agua, al igual que los astros.

El chamanismo fue una religión de temor y superstición en la antigua Corea (Chóson antigua, 2.333 a.C.), pero para las generaciones modernas constituye un elemento colorido y artístico de su cultura. Un ritual chamánico, rico en elementos de exorcismo, presenta características teatrales con música y danza.

La introducción de religiones más sofisticadas como el taoísmo [18], el confucianismo y el budismo, no ocasionó el abandono de las creencias y prácticas chamánicas. Esas religiones asimilaron elementos de la creencia chamánica y coexistieron de forma pacífica. El chamanismo ha permanecido como una religión subyacente en el pueblo coreano y como un aspecto vital de su cultura.

---

[17] -Pu Yŏng LEE: *Han'guk Musok ŭi Chonghapjŏk Kochal. [Estudio sintético del Chamanismo en Corea]*. Seúl, Instituto de Cultura Nacional de la Universidad Koryŏ, 1982. -Jae Han KIM: *Han'guk Christian Church ae Mich'in Shamanism ŭi Yŏnghyang. [Influencia del Chamanismo en la Iglesia Cristiana coreana]*. Tesis de licenciatura, Seúl, Koryŏ Taehakgyo, 1982. -Dong Sik YU: *Han'guk Mugyo ŭi Yŏksawa Kujo. [Historia y estructura del Chamanismo coreano]*. Seúl, Universidad Yense, 1997.

[18] -Hang Yong SONG: "Han'guk Kodae ŭi Togyo Sasang" ["El taoísmo en la Antigüedad coreana"], en *Togyo wa Han'guk Sasang [Taoísmo y Pensamiento coreano]*. (Han'guk Togyo Munhwa Hakhoe Pyŏn [Instituto coreano de cultura taoísta], ed.). Seúl, Pŏmyangsa Chulpanbu, 1987. -Rak-pil KIM: "Chosŏn Hugi Mingan Togyo ŭi Yunri Sasang" ["El pensamiento moral del taoísmo en el pueblo, en la sociedad del Chóson tardío"], en *Han'guk Togyo ŭi Hyŏndaejŏk Chomyŏng. [La Ilustración contemporánea del taoísmo en Corea]*. Seúl, Asian Munhwasa, 1992.

La historia de Corea data de la dinastía Chóson antigua (2.333 a.C.). Durante cinco mil años, Corea ha mantenido un intercambio permanente con las principales culturas del continente, desarrollando al mismo tiempo una cultura auténtica y diferente al resto de las naciones.

En su historia, durante miles de años, se demuestra lo expuesto. La base de su sociedad está en una cultura muy religiosa y abierta, con gran tolerancia a lo externo, pues, a diferencia de algunas culturas, en las cuales sólo existe una religión dominante, la cultura coreana comprende una amplia variedad de elementos religiosos que han influido en la manera de pensar y de comportarse de su pueblo. En las primeras etapas de la historia de Corea, las funciones religiosas y políticas estaban interrelacionadas, pero más tarde se diferenciaron.

Históricamente, los coreanos han vivido bajo la influencia del chamanismo, el budismo, el taoísmo, el confucianismo, y en tiempos modernos, el cristianismo ha tenido fuerte raigambre en el país, un factor importante capaz de cambiar el panorama espiritual de la población. La industrialización, con su rápido avance, que ocurrió en un período de dos décadas, comparado con las dos centurias en las que se dio en Occidente, ha originado considerable ansiedad y alienación, perturbando la paz mental de los coreanos, lo que estimula su búsqueda de alivio y solaz en actividades religiosas. Como resultado, la población de creyentes religiosos se ha expandido de manera notable con instituciones religiosas que surgen como organizaciones sociales con influencia[19].

Desde tiempos remotos, los coreanos tenían el *Púngniudo*[20] (풍류도; 風流徒; también llamado Hyonmiochi), uno de los nombres de la religión coreana en los primeros momentos de su historia, cuya estructura básica de espiritualidad está constituida por la

[19] -Kwang Sŏn SŎ: "Han'guk Yŏsŏng kwa Chonggyo" ["Mujeres y religión coreanas"], en *Han'guk Yŏsŏngsa. [Historia de las Mujeres coreanas]*. Seúl, Universidad Yi hwa, 1972. -Kyu Tae YI: *Han'guk Yŏsŏngŭi ŭisik Kujo. [Modos de pensar de las mujeres coreanas]*. Seúl, Sinwon Munhwasa, 1993. -Hyŏn Jŏng KIM: *Han'guk Yŏsŏng ŭi Han ŭi Silsanggwa Han pulriae taehan Yŏsŏng Sinhakjŏk Kochal. [La realidad del 'Han' entre las mujeres coreanas y el estudio de la teología feminista a propósito de la eliminación del 'Han']*. Tesis de licenciatura, Taejŏn, Universidad Mokwon, 1996. -Sŏk Jin KANG: *Han'gukin ŭi Chŏntongjŏk Chonggyo Simsŏnggwa Christian Yŏngsŏng Tochakhwa Yŏngu. [Un estudio de la mentalidad religiosa tradicional de los coreanos y de la inculturación espiritual cristiana, con énfasis en la religión popular coreana]*. Tesis de licenciatura, Seúl, Universidad Católica, 1998.

[20] -Dong Shik RYU: *El Pungniudo y el pensamiento religioso de Corea.* Madrid, Verbum, 2005, p.20 [versión española: Hyun-Chang KIM; y Othon MORENO RUBIO; trads.].

fusión completa de los tres seres: el Cielo, la Tierra y el Hombre.

Con el paso del tiempo, llegaron a la península coreana el budismo y el confucianismo, —así como otras formas de religión ancestral— que fueron admitidas, aunque según el modo autóctono[21]. Sin embargo, la música occidental, que entró en Corea en la Edad Moderna mediante los misioneros occidentales, no tuvo el mismo destino.

Aunque en el capítulo siguiente voy a examinarlo con más detalle, me gustaría introducir algunas consideraciones sobre música budista, confucianista, y especialmente, sobre la chereák (*jeryeak;* 제례악: 祭禮樂) o música ritual palaciega coreana, confucianista, ofrecida por el rey en honor de Confucio y como acción de gracias a sus ancestros reales (desde el siglo XIV hasta la actualidad).

En 1998, la UNESCO creó la "Proclamación de Obras Maestras de la Herencia Cultural Oral e Intangible de la Humanidad", para proteger la herencia cultural "oral e intangible" del mundo. Desde su primera proclamación en 2001, tres tesoros culturales intangibles de Corea han sido declarados "Obras Maestras", y, así, se ha incluido este

[21] -Fumio MASUTANI: *A Comparative Study of Buddhism and Christianity*. Tokyo, CIIB Press, 1965. - James Huntley GRAYSON: *Early Buddhism and Christianity in Korea.* Leiden (Holanda), E. J. Brill, 1985.

chereák[22].

Música palaciega ofrecida por el rey en acción de gracias (*chéreak*).
La "Munmyochéreak" (música de acompañamiento de las ceremonias rituales en honor de Confucio), si bien tuvo su origen en China, en la actualidad sólo se interpreta en Corea.

[22] -VV.AA.: *Datos sobre Corea.* Seúl, Korean Culture and Information Service, KOCIS (Servicio de Cultura e Información de Corea), Ministerio de Cultura, Deporte y Turismo, 2008, p.245.

A pesar de los intentos por unificar los dos tipos de música, la propiamente coreana, oriental, y la occidental de nuevo cuño, hoy en día existen, sin que se hayan mezclado particularmente salvo en casos aislados, y en lo que se conoce como "bi-musicality", dos tendencias (a la vez, musicales y culturales): un tipo de música propiamente coreana, y otra con un claro estilo occidental[23].

OBJETIVOS:

Mi investigación pretende estudiar el choque (con las consiguientes reacciones —inmediata y aun posterior—, tanto positivas como negativas, al evidente cruce de culturas) que se produjo con la llegada a Corea de los primeros misioneros católicos, que llevaban consigo unos cantos que les eran propios, aunque resultaran entonces "exóticos" en el área del Extremo Oriente, para solemnizar sus funciones religiosas (sus ritos, su liturgia). De la confluencia de tradiciones, instrumentos, formas musicales e incluso ambientes o situaciones en que la música tenía lugar, pudo haberse derivado una cierta simbiosis, que, si bien puede rastrearse en algunos aspectos de ambas tradiciones, oriental y occidental, sólo tuvo su efecto, en la práctica, en una parte muy reducida, pues a partir de entonces se desarrollaron dos modos de entender la música, que, en líneas generales, transcurrieron en paralelo, sin llegar a juntarse sino muy circunstancialmente. Ello no quiere decir que el pueblo coreano no hiciera suya la nueva música que recibió, sino que, antes al contrario, supo hacerla propia muy pronto, cultivándola en los momentos y lugares que se consideraron más adecuados, aunque generalmente sin mezclarla con la anterior música tradicional coreana, de modo que ambos modos de entender la música convivieron en mundos contiguos, manteniendo su pureza e independencia, y apenas filtrando pequeños elementos de la tradición contraria, muy poco a poco y de manera casi imperceptible.

En este sentido, conviene recordar que entre fronteras abiertas, la cultura se difunde de unas civilizaciones a otras. Cuando una nueva cultura llega a un país, la

[23]-Sang-sup LEE: "The Arts and Literature of Korea", en *The Social Studies,* 79 (July-August, 1988), pp.153-160. -Byoung Won LEE; y Yong Shik LEE: *History.* Seúl, The National Center for Korean Traditional Performing Arts, "Koreana Musicology Series, 1", 2007, pp.10-11.

propia no desaparece, sino que queda como sustrato reaccionando con la nueva forma. Seguramente la originalidad consiste en una forma de expresión renovada de la cultura recibida o en la reforma de la cultura poseída, y así por ejemplo, en el clima actual, no deben quedar dudas sobre la verdadera significación del cristianismo en Corea.

Sin perder la esencia de la cultura propia, hay que recibir influencias con una actitud tolerante y abierta. De este modo, sin excluir su valor propio, se podría contribuir a una verdadera globalización.

Finalmente, espero que esta tesis, elaborada con la finalidad de aunar las tendencias de occidente y oriente y, así, construir un lenguaje musical universal, sirva, a su vez, de terapia para mejorar el estado de ánimo, el estrés y las tensiones que sufre el hombre actual, contribuyendo igualmente al conocimiento de la cultura, historia y arte coreanas en beneficio de las relaciones entre los pueblos hispanohablantes y Corea.

METODOLOGÍA:

Dado que lamentablemente el contexto y realidad coreanos son unos grandes desconocidos todavía hoy para buena parte de la sociedad española que se dedica al estudio de la música, ha parecido muy conveniente realizar una introducción extensa que sirva para poner en antecedentes del lector medio español dónde se ubica Corea, cuáles han sido los rasgos fundamentales de su devenir histórico, como ha evolucionado su sociedad y a partir de qué anhelos e intereses y, en fin, cómo se ha manifestado su pueblo desde el punto de vista artístico y musical.

Tal vez, la característica más llamativa de la música coreana, sobre todo la del pasado, aunque también en cierto modo la actual, sea su íntima relación con la espiritualidad de su pueblo, emanada de un pensamiento complejo, indisociable de la religión y el culto a la naturaleza y directamente conectado con el cultivo del cuerpo y la mente. En ese sentido, desde hace milenios, el pueblo coreano ha recibido el impulso, para sus creaciones musicales, de corrientes de pensamiento (teologías y filosofías) como el confucianismo, el taoísmo, el chamanismo, el budismo, etc., en un constante

absorber los diferentes modos de explicar la vida y el mundo que han preocupado al hombre. Fruto de tales absorciones, de su acumulación, superposición y solapamiento, se ha ido conformando, muy poco a poco, el carácter coreano, y con él, sus manifestaciones culturales, artísticas y musicales.

En el presente estudio analizaré las diferentes corrientes religiosas que han arraigado en territorio coreano, para, más tarde, aproximarnos al mundo musical asiático de la antigüedad y a la llegada de la música occidental. Finalmente, se verán algunos aspectos de la música tradicional coreana a través de sus huellas históricas y la recepción de la música occidental, con especial atención en los cantos que esta última ha dejado, a partir del canto gregoriano y de las funciones que, hasta hoy, incluyen participación musical en las iglesias católicas del país.

ESTADO DE LA CUESTIÓN:

Esta tesis supone un intento de comparar la música autóctona coreana con la música occidental. Así como también, comprobar que estos dos estilos tienen un valor terapéutico, especialmente la música ritual.

La cultura musical evolucionista, comparativa y positiva está cambiando notablemente a lo largo de los siglos. Tras la Independencia, los dos estados de Corea se han ido separando a causa de sus ideologías contrarias, lo que ha podido derivar en determinadas limitaciones de investigación.

La llegada de la cultura occidental supone un cambio, tanto de paradigma, como de método y objeto. Los misioneros occidentales introdujeron su cultura, ciencia y arte modernos, motivo a partir del cual la presente tesis plantea las siguientes hipótesis:

La presencia cristiana, ¿favoreció la apertura de Corea a los valores científicos y filosóficos de Occidente? ¿Hubo, en la acción de los misioneros en Corea, una mediación cultural?

En su caso, en esa mediación, ¿había algún punto en común entre la música coreana y la occidental?

En líneas generales podríamos concluir que las respuestas son afirmativas, aunque con características muy especiales, debido a la forma en la que se llevó a cabo la introducción (de música, cultura y patrones sociales occidentales) en Corea.

De lo que no cabe duda es de que, con la llegada de los misioneros occidentales, se introdujo un nuevo sistema de enseñanza en el "País de la Calma Matutina" (조용한 아침의 나라)[24]: la escuela moderna. Asimismo, la introducción de la música coral fue un elemento importante para la evangelización. Con todo ello, se produjo un nuevo y fuerte desequilibrio, cuyo resultado fue la marginación de la música autóctona durante los siglos XIX y XX.

Mi investigación abarca tres dimensiones:

1.- Una reflexión sobre la definición, el objeto (centrándose en los distintos tipos de música) y la historia (incluye la historia etnomusicológica) sobre todo con especial atención a la música ritual, por ejemplo, en la música budista y en la confucianista en Corea que resulta ser al mismo tiempo la de las transformaciones del objeto del estudio).
2.- Reflexiones en torno al lenguaje musical y su análisis (sistema de equivalencias funcionales, cultura musical y estructuras universales) de la música coreana a través de su desarrollo en la historia.
3.- La música como cultura (la música étnica[25] como cultura musical, que revela el fondo universal que se establece a partir de la diversidad de las culturas musicales). Se aportará una dimensión paramédica en relación con la música para establecer el ánimo del estado y resolver la catarsis.

FINALIDAD DEL ESTUDIO:

Durante la época de la ilustración en Corea, a principios del siglo XIX y XX, la

[24] -Ió-Jan CHU: "Luz del Oriente", en *Ton-á,* 02.04.1929. Se trata de la traducción al coreano, en un célebre periódico nacional, del poema *La Tierra de la Calma Matutina,* del poeta, filósofo y músico bengalí, además de Premio Nobel de Literatura en 1913, Rabindranath Tagore (*1861; †1941). Este término para calificar a Corea, fue utilizado asimismo por el escritor y hombre de negocios estadounidense (además de matemático y astrónomo), P. L. Lowell (*1855; †1916), en: -Percival Lawrence LOWELL: *The Land of the Morning Calm [La Tierra de la Calma Matutina]*. Boston, Orient Choson, 1886.

[25] Actualmente, la etnomusicología da mucha importancia a prestar la atención debida no tan sólo a la música por sí misma, sino también al estudio del contexto cultural más amplio. *Cfr.:* -Alan P. MERRIAM: *The Anthropology of Music.* Evanston, Northwestern University Press, 1964.

expansión de la cultura occidental fue algo llamativo —si recordamos que Corea era un estado autárquico—, y muy especialmente en el campo científico y artístico. La occidental se trataba de una cultura opuesta a la de Corea, en relación con el modo de vida, la herencia social, la identidad colectiva, el patrimonio común, el lenguaje, el aprendizaje, los hábitos, la costumbre, la praxis, la tradición, la socialización, la memoria y la representación compartida.

Con esto no quiero decir que la música coreana se limite a un círculo reducido, a la tradición, ni que excluya por completo la del extranjero: la aportación occidental es muy positiva.

Para tomar conciencia de la música étnica o autóctona, se necesita tener una motivación pura y simple. Al mismo tiempo, el estudio de la música debe adoptar una forma de crítica cultural que busque, tanto el reconocimiento musical del otro, como la ampliación de la experiencia musical humana[26].

Conviene reflexionar sobre las siguientes ideas:

Miles de años atrás, los coreanos asimilaron la música extranjera desde China, India etc. Siempre hicieron un gran esfuerzo para asumirla como propia, pero en la época moderna, es decir, desde el siglo XIX (en el que llegó la música occidental), no ocurrió lo mismo, sino que ha quedado como una corriente musical independiente del estilo coreano.

Hoy en día, existe en Corea un gran número de seguidores de la música occidental, así como también de la música típica coreana. Ambos estilos artísticos no tienen demasiada relación entre ellos, ni tampoco la occidental se ha hecho autóctona. Se trata, por tanto, de dos pilares fundamentales dentro de la cultura coreana, que se han ido desarrollando paralelamente sin llegar nunca a encontrarse. De hecho, los músicos coreanos han tratado siempre de unir ambas manifestaciones, para fundirlas y hacer un estilo autóctono.

[26] -Francisco CRUCES; *et alii*: *Las culturas musicales, lecturas de Etnomusicología.* Madrid, Trotta, 2001, pp.14-15.

Podríamos encontrar no obstante un punto en común, por ejemplo, en el ámbito de la música ritual, ya que en los cantos de la música ritual budista, y en los de la confucianista, se aplica el estilo melismático como en el canto gregoriano occidental.

El canto ritual budista se llama "sutra" (수트라) ("yeombul", 염불, que significa invocación). Es musicalmente el canto más sencillo, tiene una realización estilizada, y se puede percibir en él un cierto parecido con el estilo silábico del canto gregoriano, donde una nota musical se asigna a una sílaba del texto (canto neumático).

Tanto la música ritual coreana, como el cantollano occidental, cuentan con un añadido valor paramédico, que contribuye a mejorar la salud psíquica de las personas. Desde la distancia y las enormes diferencias de concepción de la sociedad, la vida e incluso la naturaleza, ambas realidades, la occidental y la coreana, resultan mucho más cercanas de cuanto se podría sospechar, y fluyen positivamente, de nuevo, ya sea en paralelo o enlazando en convergencia, pero ahora conociéndose, en un mundo globalizado cada vez más consciente de los lazos que le unen, e incluso de aquellos que le diferencian, pero que, sin disonancias, renuncia firmemente a la confrontación.

* *

*

1.- CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL

LA PENÍNSULA COREANA: características geográficas, lingüísticas e históricas.

1.1.Geografía y población

Vista aérea de Corea del Sur.

En el transcurso de miles de años, Corea, ha desarrollado una variedad increíblemente rica de expresiones culturales y artísticas. Además, ha creado creencias singulares, modos de vida, literatura y arte mezclando influencias extranjeras, especialmente chinas e indias y elementos autóctonos. En la época moderna, han intervenido influencias occidentales, las culturas cristianas, una mezcla sorprendente de lo antiguo con lo nuevo, contrastes y yuxtaposiciones en el contexto de la vida coreana.

El interés del presente estudio, se centra en el esclarecimiento del espíritu coreano, según aparece en la historia de la cultura religiosa de Corea[27]. La espiritualidad, a pesar de su carácter universal, en cada nación adquiere formas

[27] Según un censo del año 2005, la mitad de la población coreana practica activamente alguna religión. De ellos, 10,7 millones de personas son budistas, 8,6 millones son protestantes, y 5,1 millones, católicos, que son actualmente las tres religiones predominantes en el país.

únicas, de acuerdo a sus circunstancias culturales y tradicionales. La primitiva espiritualidad de los coreanos aparece claramente en el marco de la cultura religiosa de la antigüedad, mucho antes de recibir la influencia de otras religiones extranjeras.

Mapa de Corea en la actualidad.

Sin embargo, esa espiritualidad primitiva, al encontrarse con culturas religiosas desarrolladas que venían del extranjero, fue capaz de fundirlas y consolidarlas en la espiritualidad de la nación. Esa fue la función del *Púngniudo* (풍류도:風流徒)[28] (también llamado *Hyonmiochi*), un tipo de pensamiento musical (una filosofía o religión que explica el mundo —y con él, la propia música que forma parte de él—, a través de la música), que concibe la música no sólo como algo técnico o algo capaz de entretener (de deleitar), sino como algo relacionado con la naturaleza, que ayuda al hombre a soportar los obstáculos que le plantea la vida, a manera de un camino hacia la perfección, abriéndole a un mundo positivo y alejándole de la negatividad. En este sentido, el *Púngniudo* o *Hyonmiochi* (defendido por un grupo de jóvenes protectores de la nación cuando se presentaban tiempos de emergencia), presenta aparentemente

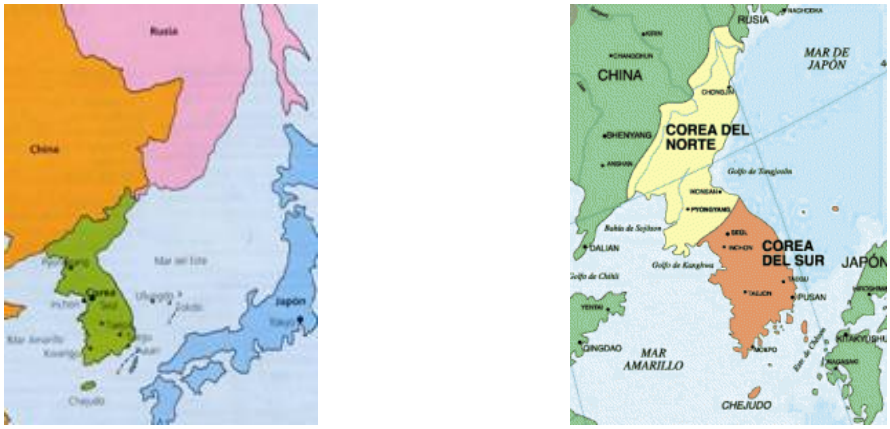
[28]Como criterio general, de aplicación a toda esta tesis doctoral, anotaré en primer lugar la transcripción fonética del coreano que más pueda aproximarse a la lengua española, anotando, en su caso, a continuación, y entre corchetes, el mismo nombre y tal y como se encuentre generalizado en lengua inglesa —caso de que difiera del término elegido para el castellano—, y a continuación, el nombre original en lengua coreana, y con el alfabeto coreano. Considérese la enorme dificultad de transcripción de determinados términos y fonemas o sonidos coreanos, sin correspondencia exacta con los disponibles en lengua española, así como el intento de no-excesiva dependencia del inglés, idioma que, por otra parte, se impone día a día en la sociedad mundial actual a través de medios de comunicación como Internet, entre otros.

algunas semejanzas con el chamanismo —religión de la antigüedad—, a pesar de que muestra unas características particulares que lo diferencian claramente de éste.

Festival Tán-o-ché (*Danoje;* 단오) de la ciudad de Kán-nun (*Gangneung;* 강릉단오제), el día 1 de mayo según el calendario lunar.

Precisamente, fue a partir de los primeros tiempos de la historia (existen ciertos estudios que apuntan a que los primeros reinos o estados en la península coreana, habrían empezado a formarse durante la Edad del Bronce, 1000 a.C.- 300 a.C.), cuando apareció el *Púngniudo,* que era uno de los nombres dados a la religión coreana más temprana.

1.1.1. La Península Coreana: el espacio físico e histórico:



Mapas de situación: Corea, entre Rusia, Japón y China.

La península coreana, emplaza en el noreste de Asia, se extiende hacia el sur desde la parte noreste del continente asiático. La península, que linda al norte con China

y el extremo oriental de Rusia, está dividida actualmente entre la República Popular Democrática de Corea, en el norte (con capital en Pyongyang, 평양), y la República de Corea, en el sur (con capital en Seúl). Al oeste está el Mar Amarillo, que separa a la península de China. Japón se encuentra al otro lado del Mar del Este (동해:東海), y el Océano Pacífico (태평양:太平洋) está en el sur.

La extensión total de la península coreana es 222.154 km^2, de los cuales Corea del Sur ocupa 99.460 km^2. El país tiene un terreno variado y accidentado, con un 70% de zona montañosa, particularmente en la costa oriental. Corea disfruta de cuatro estaciones y de gran variedad de tipos de clima. Así, la primavera (봄) y el otoño (가을) son relativamente cortos aunque muy agradables, con días frescos y soleados. Por estar situada en el cinturón del monzón del Este de Asia, el verano (여름) en la península es caliente y húmedo, con abundante lluvia durante la época de monzón que, generalmente, empieza a fines de junio (장마철). El invierno (겨울) es por su parte frío y seco, con nieves ocasionales, aunque los días fríos normalmente se alternan con otros más templados, más o menos en ciclos semanales (삼한사온:三寒四溫).

Primavera en la isla An-mión-do (*Anmyeondo;* 안면도), verano en la isla Pén-ñaon-do (*Baengnyeongdo;* 백령도), otoño en la montaña Chú-guan-san (*Juwangsan;* 주왕산) e invierno en el monte Tok-iú-san (*Deokyusan;* 덕유산)[29].

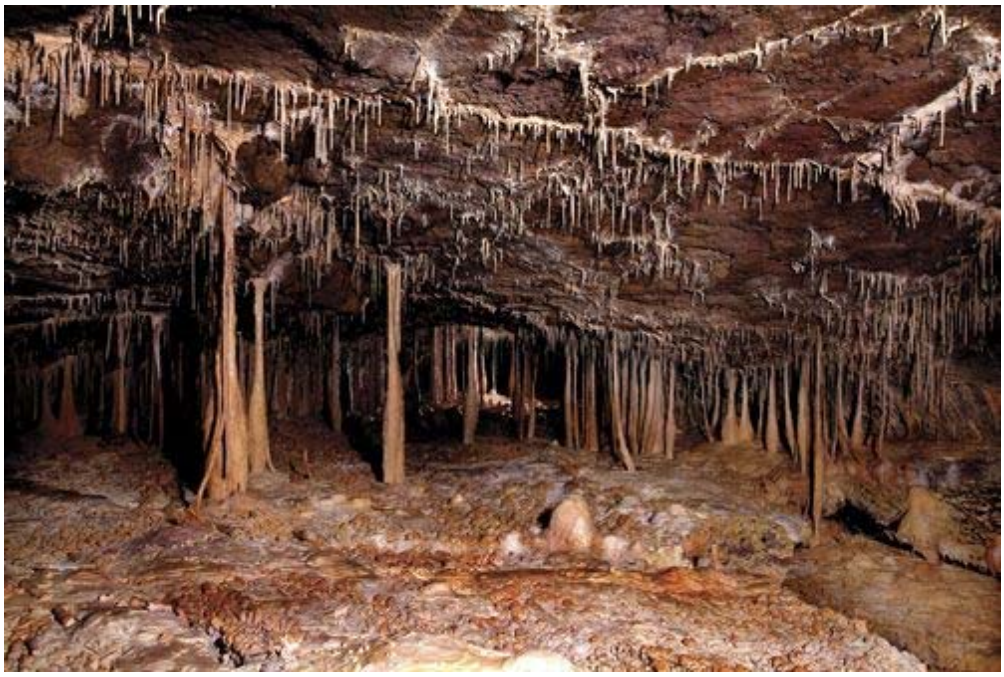
[29] Fotografías: -*Datos sobre Corea.*Séul, Korean Culture and Information Service, [2008] 2010, p.17.

En cuanto a la población actual de la península de Corea, ésta ascendía, hacia el año 2011, a 50.515.000 de habitantes, de los que 22,5 millones de habitantes correspondían a la población de Corea del Norte, y el resto (unos 26 millones) a Corea del Sur (de los que apenas 1,1 millones son residentes extranjeros)[30]. La capital de Corea del Sur, Seúl (서울), cuenta con una poblaciónde 10 millones de habitantes, siendo las principales ciudades del país Búusan (부산; 3,5 millones de habitantes), Ínchon (인천; 2,6 millones), Téegu (대구; 2,5 millones), Téechon (대전; 1,5 millones), Kúan-chu (광주; 1,4 millones), y Úulsan (울산; 1,1 millones).

Por su parte, las montañas más elevadas del país son los montes Béktusan (백두산; 2.744 mts.) y Hálasan (한라산; 1.950 mts.), mientras que los ríos más largos son el Ámnok-gang (압록강; 790 kms.), el Nákdong-gang (낙동강; 521,5 kms.), el Túuman-gang (두만강; 521 kms.) y el Hán-gang (한강; 481,7 kms).

Principales cumbres montañosas en Corea.

[30] La tasa de crecimiento poblacional se sitúa en el 0,31%, mientras que la edad media de la población es de 36,7 años, y la expectativa de vida en el país es de 76,1 años para los varones y de 82,7 años para las mujeres.



El volcán Hal-lá-san (한라산), y la isla volcánica de Chée-chu (제주; cuevas de lava).

1.1.2. Lengua coreana

La población coreana forma una sola familia étnica (단일민족국가:單一民族國家) y habla una misma lengua. El coreano es una lengua que cuenta con más de 65millones de hablantes (que viven en la península y sus islas), así como con otros 5 millones de coreanos residentes en otros continentes. El hecho de que todos los coreanos compartan

la misma lengua hablada y escrita, constituye un factor crucial en su arraigada identidad nacional.

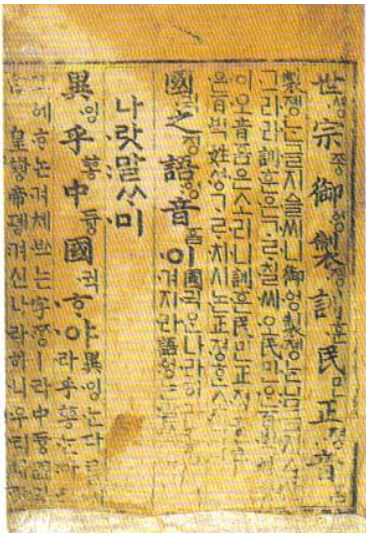
Los estudios lingüísticos y étnicos han demostrado que el coreano pertenece al grupo uraloaltaico (우랄알타이어) de Asia Central, en cuya familia se incluyen el turco, húngaro, finlandés, mongol, tungús, tibetano y japonés. El sistema creado por dichos idiomas se basa en su mayor parte en estudios fonológicos, así como en el desarrollo de una teoría de división tripartita de las sílabas: inicial, media y final.

El *Hánkel* (한글), alfabeto coreano que originalmente se llamaba Jún-min-chón-um (*Húnmin-jéongeum;* 훈민정음:訓民正音), fue inventado en el año 1446 por el rey Séchong (세종대왕:世宗大王)[31] y sus vasallos, y consta de diez vocales y catorce consonantes, que se utilizan para formar grupos silábicos. El Hánkel es un alfabeto sencillo, sistemático y comprensivo, por lo que se le considera uno de los sistemas de escritura más científicos del mundo, relativamente fácil de aprender (tanto para leer como para escribir), lo que ha contribuido en gran media a que Corea goce, desde antiguo, de muy elevados porcentajes de alfabetización.

La Academia Real (집현전) **elaboró el nuevo alfabeto coreano en el s. XV.*Izda.:* Palacio de Tók-suu-kun** (덕수궁)**, Seúl; y *Dcha.:* estatua del rey Séchong (*1418; †1450), que se ubica en su interior.**

[31] Salvando las distancias, podría pensarse que este monarca representa para Corea algo semejante a lo que el rey Alfonso X "el Sabio" significa para los hispanohablantes.

Palacio real de Cháng-dok-gung, en Seúl (donde la Academia Real elaboró el nuevo alfabeto). Y otra estatua del rey Séchong (*1418; †1450), en el palacio de Tók-suu-kun, de Seúl.



Prólogo a la primera edición impresa (1446) del alfabeto coreano Jún-min-chón-um (*Húnmin-jéongeum;* hoy llamado*Hánkel*), promovido por el rey Séchong y los eruditos de su academia real.

El *Yóng-bi-o-chón-ga* (1443), libro impreso, escrito en hánkel, con alabanzas al origen eterno de la fundación de Chó-son y a las virtudes de los antepasados de la familia Yi, fundadores de la dinastía.

Los *Wán-cho-síl-lok,* Anales (diarios) de la corte, o registros verídicos de la dinastía Chóson, 1392-1863 (el período más largo ocupado por una única dinastía en el mundo: 472 años, o 172.000 días)[32].

[32] Estos anales cubren (en 1893 capítulos y 888 libros) la historia de los reinados de 25 monarcas, a partir de informes sobre los asuntos diarios de los soberanos (encargos del rey, temas públicos, etc.) redactados por funcionarios de la corte, y van desde el fundador de aquella casa real, el rey Tée-cho, hasta el rey Chól-chón (25º monarca de la dinastía). Fueron realizados por numerosos historiadores, historiógrafos, censores y escribas, que redactaban diariamente sus borradores, para editarlos luego impresos. La constitución coreana garantizaba su libertad de expresión y secretismo, siendo sus registros diarios custodiados por el *Chún-chu-wan* (una especie de oficina para la compilación de anales, del Ministerio del Interior). Sólo podían ser leídos por los historiadores (ni siquiera por el rey), y cualquiera que desvelara sus contenidos era severamente castigado, según normas y ordenanzas muy estrictas. Se conservan impresos y manuscritos, y forman parte del Tesoro Nacional. Sobresalen ante cualquier otro libro de historia, pues fueron escritos en el mismo momento de la proclamación de cada nuevo rey, y no fueron recogidos por personas individuales en un momento determinado, sino por equipos especializados, a lo largo de la historia. El relato de los dos últimos reyes de la dinastía (Kóo-chon y Sún-chon, respectivamente), no se incluye en estos anales, debido a que los últimos años de la dinastía estuvieron casi por entero bajo el dominio de los japoneses, que destruyeron buena parte de su historia.

El *Chík-chi Sím-ché Yóo-chol* (segundo volumen de la *Antología de Enseñanzas Zen de Grandes Sacerdotes Budistas,* impreso en 1377). *Izda.:* plancha de madera original; *Dcha.:* Templo Chík-chi; *Abajo:* el volumen impreso.

1.1.3. Historia

FECHAS DE LA HISTORIA DE COREA

A. C.

2333 El rey mítico *Tángun* (단군:檀君), funda la primera nación: *Antiguo Chó-son* (고조선:古朝鮮)
300 Colonias chinas en Corea del Norte
57 Período de los "Tres Reinos": Antiguo Síla (*Silla;* 삼국시대:三國時代)
37 Reino Kogúrio (*Goguryeo;*고구려: 高句麗)
18 Reino Pétche [*Baekje*]. Entrada del Confucianismo

Herramientas: bifaces y piezas de hueso (700.000a.C. aprox.). Fig. 11. Herramientas: instrumentos pulidos de piedra y vasijas de barro (8.000 a.C. aprox.). Fig. 12. Herramientas: instrumentos de bronce (1.000 a.C. aprox.). Fig. 13. Armadura de losguerreros Gaya (42-562), —elaborada con placas deacero largas y rectangulares,unidas con clavos—, y casco. Fig. 14. Área histórica de la ciudad de Quéon-chu [*Gyeongju*] (capital del Reino de *Síla* durante un milenio)[33].

[33] Esta área histórica es conocida como "Museo sin paredes" debido a la riqueza de restos históricos. Los

D. C.

372	Introducción del budismo (불교전래:佛教傳來)
668	Unificación de toda Corea bajo la dinastía Síla (통일신라:統一新羅)
935	Llegada al poder de la dinastía Kório (*Goryeo;*고려시대:高麗時代)
1259- 1356	Dominación de los mogoles (몽고내정간섭:蒙古內政干涉)
1392	Dinastía Chó-son (*Joseon;*조선시대:朝鮮時代).Fundación de Seúl.
1403	Invención de tipos metálicos para la imprenta (금속활자발명:金屬活字發明)
1443	Invención del alfabeto Hánkel (*Hangul;* 한글발명)
s. XV	Siglo de oro de la literatura coreana
1592-1598	Invasión japonesa (임진왜란:壬辰倭亂)
1636	Conquista manchú: influencia china.
s. XVII	Fundación del movimiento "Doctrina Práctica" o Sil-hák (*Silhak;* 실학:實學)
1784	Introducción del cristianismo (천주교전래:天主教傳來)
1864	Asunción al trono del regente Té-Guon-kun (*Tae Won-gun;* 대원군:大院君)
1876	Tratado de Kánjua (*Kanghwa;* 강화도조약:江華島條約) con el Japón
1882	Tratado con Estados Unidos
1894	Movimiento religioso de origen coreano "Tón-hák" (*Tonghak;* 동학혁명:東學革命) que da lugar a la guerra chino-japonesa.
1905	Protectorado japonés (을사보호조약:乙巳保護條約)
1910	Anexión de Corea a Japón (한일합방:韓日合邦)
1919	Movimiento de Independencia del Primero de Marzo (3.1 독립만세운동:獨立晩歲運動)
1945	Fin del dominio japonés (일본패전:日本敗戰)
1948	Fundación de la "Republica de Corea" (대한민국건국:大韓民國建國)
1950-1953	Guerra de Corea. Península dividida en dos Estados por el paralelo 38º (6.25 동란:動亂)

Dolmen de Kó-chan, en la ciudad de Juá-son; y uno de los dólmenes de Cuán-chu, en el pueblo de Yún-lim-li (ciudad de Máa-san, condado de Kó-chan, provincia del Norte de Chól-la).

Según una leyenda extendida, en el año 2333 a.C., un ser semi-divino llamado *Tángun* (단군:檀君) fundó el reino de *Kó-cho-son* (o reino antiguode *Chó-son*) (Gojoseon or *Ancient Joseon;* 고조선:古朝鮮) en la península coreana. Dicho reino se encontraba en lo que actualmente es la Corea noroccidental y Manchuria del sur.Los coreanos consideran esa fecha como el año de fundación de la nación coreana.

---

sitios de dólmenes en las localidades de Kóchan [*Gochang;* 고창], Júason [*Hwasun;* 화성] y Kánjua [*Ganghwa;* 강화], fueron añadidos a la lista en el año 2000.

Desde entonces —y durante más de cuatro mil años—, el pueblo coreano ha sido constante en preservar sus conceptos y valores tradicionales, al tiempo que ha sabido adaptarse, rápida y hábilmente, a las cambiantes circunstancias.

En líneas generales, los estudiosos coinciden en afirmar que los primeros reinos o estados de la península coreana habrían comenzado a formarseya durante la Edadde Bronce (1000 a.C. – 300 a.C.). De entre ellos, aquel reino supuestamente fundado por *Tángun,* (es decir, el reino de *Kó Cho Son,* que data históricamente del siglo VII a.C. en adelante), surgió al parecer como el más poderoso,de manera que habría consolidado su poder ya hacia principios del siglo IV a.C., hasta su conquista por China en el año 108 a.C. Tras ello, aparecieron los llamados Tres Reinos.

Durante el período de los Tres Reinos, los antiguos coreanos regían sus vidas por medio de sus actividades y ritos religiosos, cuya finalidad se dirigía hacia la obtención de una vida libre, de paz y prosperidad. Para obtener este tipo de vida, serecurría al trato personal con el *Jáneñim* (하느님) o "Espíritu del Cielo", dios de los cielos y la tierra[34].

Los Tres Reinos: Antiguo Síla, Kogúrio y Pétche.

[34] Los mitos que se han transmitido por escrito en Corea no son muchos; se ha conservado una colección del siglo XIII, de entre los cuales, los que atraen nuestro interés son los seis que se refieren al fundador de Corea. Dichos seis mitos son los siguientes (el primero de ellos, manda o gobierna sobre los restantes cinco): *Jáneñim,* Luna, Sol, Lluvia, Nube, y Viento. Por su parte, el fundador de Corea es *Tángun,* quien, como he dicho, en el año 2333 a.C.fundó el reino de *Kó-cho-son* (nombre de la antigua Corea, es decir, del primer reino de Corea).

Precisamente, ese trato personal se materializaba de forma ritual, en un proceso de sublimación de la diosa de la Tierra, a través de los cantos, las danzas y el consumo de bebidas embriagantes. De este modo, los ritos de las ofrendas de la antigüedad consistían en una repetición, mediante acciones, de la estructura de la creación manifestada por los mitos. El objetivo pretendido se lograba mediante la unión de los tres seres: el Cielo, la Tierra y el Hombre (하늘과 땅, 그리고 사람:天地人).

El camino *Juárang* (화랑:花郎), en cuanto espiritualidad nacional que sostiene la identidad coreana, tiene su origen en las ceremonias de las ofrendas al cielo. Permanece en lo profundo de la conciencia de Corea hasta la considerada como Edad Media coreana (con la desaparición en el año 1392 del reino de Síla (신라:新羅) y el inicio del reino de Kório (고려:高麗), llegando a formar el espíritu nacional.

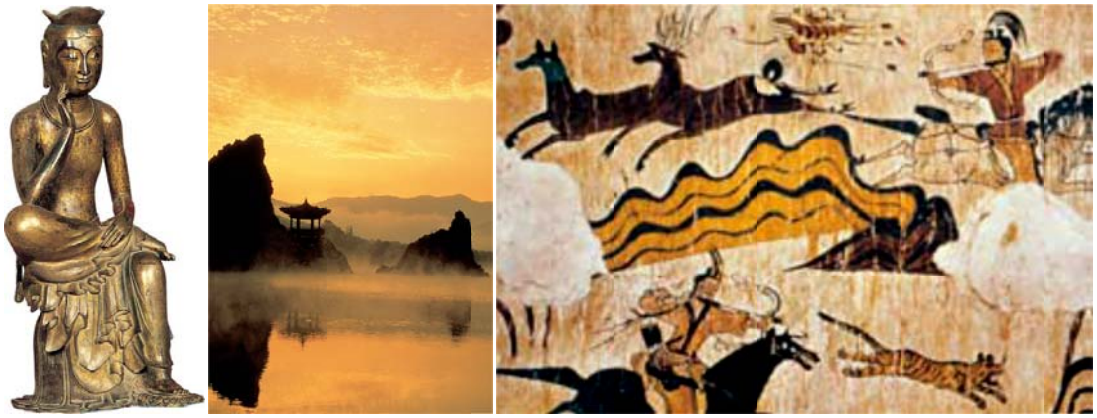
Podría decirse, por tanto, que la estructura original de la espiritualidad de los coreanos (su cultura religiosa, y con ella, sus creaciones culturales) puede conocerse mediante el estudio y análisis de la evolución y desarrollo de los sistemas *Juárang* y *Púngniudo.*

Desde este punto de vista, la cultura coreana se articula en torno a las relaciones orgánicas establecidas entre los tres elementos básicos de la naturaleza (Cielo, Tierra, Hombre) y su fusión completa. Es así como el arte coreano, animado por las diversas maneras de vivir de sus ciudadanos, y con vistas a favorecer esta religión y espiritualidad mencionadas, fomentó una de sus ramas más destacadas: la música.

Con esta misma finalidad, y de la misma manera que hace siglos, o incluso miles de años, se producen en Corea, todavía hoy, abundantes obras musicales religiosas.

Retomando nuestro recorrido histórico a lo largo del pasado coreano, unos años más tarde de la aparición del reino del antiguo Síla, emergió en el norte de la península el reino de Kogúrio (*Goguryeo;* 고구려:高句麗), una nación de guerreros guiados por reyes agresivos y valientes (37 a. C. – 668 d.C.).

Los guerreros del reino de Kogúrio conquistaron las tribus vecinas y expulsaron de ellas a los chinos. En su expansión, llegaron hasta el interior de Manchuria (만주정복: 滿洲征服) e incluso hasta la mitad sur de la península.



***(Izda.)* Maitreya (el príncipe Mai, o Mai-técha: 마의태자) en meditación (Tesoro Nacional Nº 83; Centro Nacional, Seúl)[35]. *(Dcha.)* Escena de caza (guerreros a caballo cazando un ciervo y tigres), actividad frecuente en el reino de Kogúrio (37 a.C.-668 d.C.), en una tumba "Muyonchon".**

Después del reino de Kogúrio, un nuevo reino, Pétche (*Baekje;* 백제:百濟),se desarrolló al sur del río Hán-kan (*Hangan;* 한강:漢江) (18 a.C. – 660 d.C.). De naturaleza pacífica, estableció un Estado próspero, y fomentó la cultura, al tiempo que sirvió de puente para la transmisión de la cultura "continental" (la escritura china, el budismo, los sistemas políticos y sociales) a Japón.

Casi paralelamente, surgió también otro reino, Síla (*Silla;* 신라:新羅), al sureste de la península coreana (57 a.C. – 668 d. C.). Situado más lejos de China que los otros dos, fue al principio el más débil y menos desarrollado de los Tres Reinos, siendo el último en aceptar las influencias extranjeras. Su sociedad, se regía por un sistema cerrado de clases. Sin embargo, se desarrolló rápidamente, entre otras razones, gracias a los recursos de su singular Cuerpo de Juárang (*Hwarang;* 화랑:花郎)[36] (término que quiere decir "flor de juventud"), y a las enseñanzas budistas.

[35] Un buda del futuro perteneciente al reino de Kogúrio: En realidad, se trata de la escultura más alta de un buda contemplativo (o Bodhisattva) en bronce dorado que existe en Corea: mide 93,5cm, y se le considera la obra maestra del arte escultórico del budismo coreano.

[36] El fundador de este Cuerpo de Juárang, en el año 540, fue el rey Chín-Jún (*Jin Hyoung;* 진흥왕: 眞興王). El apogeo de su reinado tuvo lugar entre los años 540 y 681. La espiritualidad de este *cuerpo de Juárang*

La espiritualidad originaria de los coreanos, que dio forma a la cultura religiosa antigua, se fue desarrollando en contacto con otras corrientes culturales. Así ocurrió con la transmisión de la cultura china a lo largo de unos cinco siglos (llevada a cabo en el amplio lapso abarcado entre el siglo I a.C. y el siglo VII d.C.), y junto a ella, con la llegada del confucianismo (유교:儒教), el budismo (불교:佛教) y el taoísmo (도교:道教).

De esta manera, se prestó una mayor y creciente atención al cultivo de la espiritualidad, llegando a moldearse y conformarse el espíritu de los coreanos —de manera ahora más consolidada—, que se refinó principalmente por medio del sistema *Juárang* del reino de *Síla* (nombre antiguo para designar a Corea, entre el 57 a.C. y el 668 d.C.)[37].

Podemos resumir varios puntos característicos dela organización *Juárang* (en cuanto espiritualidad nacional que sostiene la identidad coreana), la cual propugna un camino o trayectoria de superación individual: ***1.*** Era un organismo de educación nacional —de carácter social— de la juventud. ***2.*** Era también un grupo religioso de jóvenes, que tenían como base la fe tradicional en el *Jáneñim* o "Espíritu del Cielo" (dios de los cielos y la tierra) y sus ceremonias (ofrendas al cielo). ***3.*** Era un grupo de *Púngniudo* que tenía la especialidad de interpretar cantos, danzas y dar largas caminatas (lo que les condujo naturalmente a adquirir un carácter militar de grupo). ***4.*** Era un grupo de jóvenes que actuaban como protectores de la nación cuando se presentaban tiempos de emergencia.

(integrado por jóvenes patriotas paramilitares de elite, caballeros que eran a la vez miembros de la nobleza, oficiales del ejército, intelectuales y religiosos), abarcaba elementos propios del budismo, confucianismo y zen. [Véase el capítulo siguiente sobre budismo y confucianismo]. Con el tiempo (tras el reino de Síla unificado), este cuerpo desaparecería, quedando únicamente (integrado dentro del budismo, como si fuera una escuela o una especie de orden religiosa del mismo) el *Són-mu-do,* origen de la meditación Zen (el cual promueve la lucha por conseguir la armonía de mente y cuerpo, que permite alcanzar la iluminación al individuo). Este *Són-mu-do* (que todavía existe, y que fue introducido por primera vez en Corea durante la dinastía de Síla, 57 a.C. – 935 d.C.), consiste en un método de entrenamiento para los Juárang, y comprende a su vez tres métodos de entrenamiento específico para controlar la mente, el cuerpo y la respiración.

[37] Entre 57 a.C. y 668 d.C. coexistieron en el actual territorio coreano tres países o reinos (Síla —57 a.C.-918 d.C. —, Kogúrio —37 a.C.-668 d.C.— y Pétche —18 a.C.-665 d.C.—), quedando, a partir de 668, unidos todos bajo el dominio de Síla —período de "Síla unificado"— (dinastía reinante bajo el apellido "Pa"). Tras el amplio período (del 57 a.C. hasta 918 d.C) en que la actual Corea fue conocida como *Síla,* el monarca llamado Úangkon llamó a su reino —nuevamente fundado— *Kório* (918-1392), de donde procede el actual nombre de Corea.

En el siglo VI, Síla consolidó su poder y su expansión territorial. Aliada a la China de la dinastía Tán (*Tang;* 당나라:唐), sometió a los tres reinos de Kogúrio (고구려:高句麗) y Pétche (백제:百濟), así como a los reinos Gáya (*Gaya;* 가야:伽倻) (42 d.C. – 562 d.C.), un grupo de ciudades-estado al sureste de la península.

Comienza entonces el período histórico conocido como"Reino Unificado de Síla" (통일신라:統一新羅) (668 – 935), aunque este último no llegó a hacerse con todo el territorio de Kogúrio. De este modo, parte de los antiguos territorios de Kogúrio que no fueron sometidos por el Reino Unificado de Síla, fueron englobados a partir del año 668 en otro reino, bajo un nuevo nombre: el reino de Pal-hé (*Balhae*) (676 - 926), —el cual, de hecho, era lo mismo que el viejo reino de Kogúrio—.

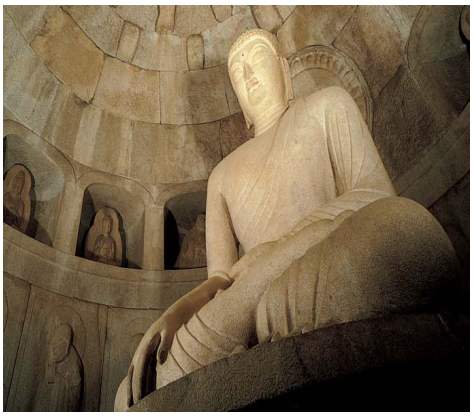
Mapa de Pal-hé (en color verde)[38].

[38] Síla repelió a los chinos en el año 676. En 698, el antiguo pueblo de Kogúrio que residía en la parte del centro-sur de Manchuria estableció el reino de Pal-hé. El mismo incluía no sólo a la gente de Kogúrio sino también a la gran población de Malgal (말갈족: un pueblo de la llanura de Manchuria). Pal-hé (발해) estableció un sistema de gobierno concentrado en cinco capitales regionales, que siguió el modelo de la estructura administrativa del reino de Kogúrio. Pal-hé poseía una avanzada cultura con raíces en la de Kogúrio. La prosperidad de Pal-hé llegó a su apogeo en la primera mitad del siglo IX con la ocupación de un vasto territorio que llegaba hasta el río Amur en el norte y el río Kaiyuan en la parte sur-central de Manchuria, hacia el occidente. También estableció nexos diplomáticos con Turquía y Japón. Pal-hé existió hasta el año 926, cuando este reino fue derrotado por el pueblo de Khitan. Fue entonces cuando muchas personas —en su mayoría coreanas—, pertenecientes a la clase dominante, se trasladaron hacia el sur y se unieron a la recién fundada dinastía Kório.

Y cuando el Reino Unificado de Síla desapareció en el año 935, este reino de Pal-hé (el antiguo Kogúrio), cambiará nuevamente su nombre, para pasar a llamarse Kório. Así, este reino de Pal-hé, formado en un principioa partir del viejo territorio de Kogúrio,se expandió con el tiempo hacia el este y el norte, llegando a establecer relaciones con Japón e incluso con la lejana Turquía.

Durante el Reino Unificado de Síla, la península conoció un período de paz y prosperidad. Florecieron el arte, la religión budista, el comercio y la educación. Algunos de los monumentos históricos y culturales de Corea se levantaron, precisamente, en esta época. En cambio, a mediados del siglo VIII comenzaron a surgir ya una serie de luchas intestinas, que originarían suprimera etapa de decadencia.

(Izda.): **Corona de oro (Tesoro Nacional, Nº 287).** ***(Dcha.):*****La campana "Emille" (에밀레), del período correspondiente al Reino Unificado de Síla, en Seúl, es la más grande de su tipo en Corea.**



(Izda.): **Tesoro de la época del Reino Unificado de Síla.** ***(Dcha.):*** **Gruta artificial de Sók-kúl-ám (*Seokguram;* 석굴암:石窟庵), con su Buda sentado, tallado en granito blanco**[39].

[39] Máxima expresión de las bellas artes del Reino Unificado de Síla, en ella (se construyó a la vez que el célebre Templo de Bulguksa) se combinan, dentro de los márgenes de una cierta moderación idealista, los

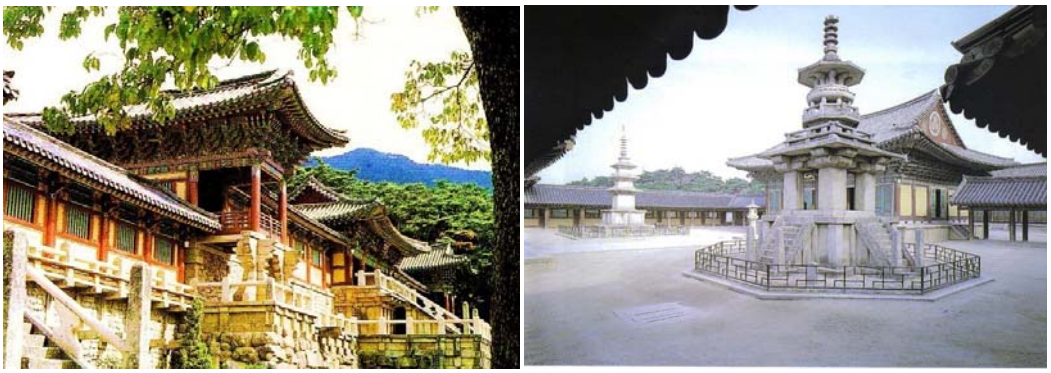
Gruta artificial de Sók-kúl-ám (*Seokguram;* 석굴암:石窟庵)[40].

Dioses guardianes en bajorrelieve (gruta de Sók-kúl-ám).

A continuación, podemos ver la herencia cultural de carácter mundial, perteneciente a este mismo período histórico, aquí representada por el templo budista coreano llamado Bulguksa (declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO):

conocimientos de la época sobre arquitectura, escultura, matemáticas, geometría, física, religión y arte, formando un todo orgánico. Sus figuras majestuosas, de grandes dimensiones, y dotadas de expresiones particularmente realistas, se relacionan también con las tendencias de otras culturas del mundo. Se veneran aquí 38 imágenes de Buda. Realizada (como las construcciones en las cercanías del Templo de Bulguksa) en granito, está formada por una antecámara de planta rectangular y una cámara interior (de planta circular techada con cúpula) conectadas por medio de un corredor de planta rectangular.

[40] Esculpido en un solo bloque de granito, este Buda principal (de 3,5 mts. de altura) se sienta con las piernas cruzadas en un trono de loto (orientado hacia el este), con los ojos cerrados, en meditación, y con expresión serena en el rostro.



***(Izda.):* Templo Bulguksa (불국사:佛國寺), en la ciudad de Quéon-chu (*Gyeongju;*경주) —la capital del Reino de Síla—. Fue construido en el año 774 durante el período Síla. Su diseño arquitectónico se ha convertido en modelo para la construcción de otros templos.**
***(Dcha.):* Torre de Táa-Bo-Tap (다보탑: 多寶塔), para orar a su alrededor (contiene en su basamento 38 reliquias óseas de Buda [o Bodhisattvas]).**

A pesar de las frecuentes invasiones extranjeras, la península de Corea ha sido regida por un solo gobierno desde la unificación de Síla en el año 668, conservando su independencia, herencia cultural y étnica. Las dinastías Kório (고려: 高麗) (918-1392) y posteriormente, Chó-son (조선: 朝鮮) (1392-1910), consolidaron su autoridad y florecieron culturalmente mientras repelían a los intrusos como los kitanos—pertenecientes al pueblo y reino de Kitán, floreciente a partir del año 926—, mongoles y japoneses.

Desde fechas muy tempranas, la corte real de Kório (918-1392) —dinastía nuevamente instaurada, reinante bajo el apellido "Uán" (왕王)—[41], adoptó ya el budismo como religión oficial del Estado, de manera que el citado budismo alcanzó gran esplendor y estimuló la construcción de templos y la talla de imágenes de Buda, así como las pinturas de estilo figurativo. Durante los últimos años de este reino, no obstante, los conflictos entre funcionarios (letrados) y guerreros, y entre confucianistas y budistas, debilitaron el país.

[41] El fundador de Kório fue el anterior general de Síla, Uán-kon (*Wang Geon* o *Wang Kon*), también llamado "Taejo" (*877; †943), célebre por haber unificado los tres reinos en que se había dividido la península coreana, fundando así la nueva dinastía de Kório.

Izda.: **Estatua de Confucio (Academia Imperial, cerca del templo confuciano, Pekín, China); y** ***Dcha.:*** **Estatua de Buda, enla gruta artificial de Sók-kúl-ám (Quéon-chu, Corea del Sur).**

Por su parte, el confucianismo (conjunto de doctrinas morales y religiosas predicadas por el filósofo, pensador e ideólogo de origen chino Confucio —*28.09.551; †479 a.C.—), forjó las bases de su pensamiento durante el largo período que abarca en Corea las épocas de "Primaveras y Otoños" (춘추전국시대: 春 秋 戰 國 時 代), y "Reinos Combatientes" (siglos VII al III a.C.)[42].

Cuando China fue reunificada por el primer emperador Chin (진:秦-진시황제:秦始皇) (221 a.C.), el confucianismo ya era una doctrina perfectamente formada y definida, con muchos seguidores y un gran corpus textual. Después de la dinastía *Chin* (221 a.C.-206 a.C.), con la nueva dinastía Jan (*Han;*한:韓) (206a.C.-220d.C.), el estudio de las obras clásicas del confucianismo se convirtió en la base del sistema de exámenes del gobierno y del plan educativo coreano. Después, como neo-confucianismo, estimulado por el filósofo chino Chucha (주자:朱子) (*1130; †1200), también se aceptó como filosofía de Estado en Corea y Japón. De hecho, con la dinastía Chóson (조선: 朝鮮) (1392-1910), se llegó a identificar a Corea con un "estado confucianizado" (유교주의: 儒敎主義).

[42] -Si Jun KIM (ed.): *Ki-gyŏng Yi, Pyŏkwip'yŏn.* [Una interpretación del catolicismo por un estudioso de Confucio, a comienzos del siglo XIX]. Seúl, Myŏng-mundang, 1987. -Julia CHING: *Confucianism and Christianity.* [Sun Yim CHAN; y Hyo-sŏn CH'OE (trad.)] Seúl, Sŏ Kwangsa, 1993. -Jang Tae KŬM: *Yuhak Sasang kwa Yugyo Munhwa.*[Cultura y pensamiento de Confucio]. Seúl, Chŏntong Munhwa Yŏnguwon [Instituto de Cultura Tradicional], 1996.

Confucio (공자: 孔子**; en chino, Kŏngzĭ**) **(1770c).**

El confucianismo se había introducido en Corea a principios de la era cristiana, casi coincidiendo en el tiempo con la llegada de la escritura y caracteres chinos. Sin embargo, no llegó a influir mucho en la sociedad coreana, sino hasta el inicio de la dinastía Chóson (조선: 朝鮮) (1392-1910), dinastía reinante bajo el apellido "Lee" (이씨조선: 李氏朝鮮). El fundador de esta última dinastía, se había servido de la influencia de los intelectuales confucianos para derrocar a la anterior dinastía Kório (고려: 高麗) (918-1392). A partir de finales del siglo XIV, el confucianismo (de hecho, el neo-confucianismo), penetró en toda la vida de Corea, valiéndose en la práctica los nuevos soberanos de Chóson, para gobernar, de un sofisticado y equilibrado sistema político, basado en principios confucianos.

Tesoro nacional "Chón-cha" (고려청자:高麗靑瓷)**, Nº 95.**

Jarra de celadón en forma de tortuga.

La dinastía Kório (고려:高麗) (918-1392) fue fundada por un general de Síla, llamado Uán-kon (*Wang Geon;* 왕건王建), de donde deriva el nombre actual de Corea. Aunque la dinastía Kóriono pudo llevar a cabo su ambición de reclamar los territorios perdidos, logró crear una cultura sofisticada (representada por un característico tipo de cerámica o celadón —propia de este período de la dinastía Kório—, llamada "Chón-cha" (*Cheongja;* 고려청자:高麗青瓷), de color verde azulado), así como una tradición budista floreciente.

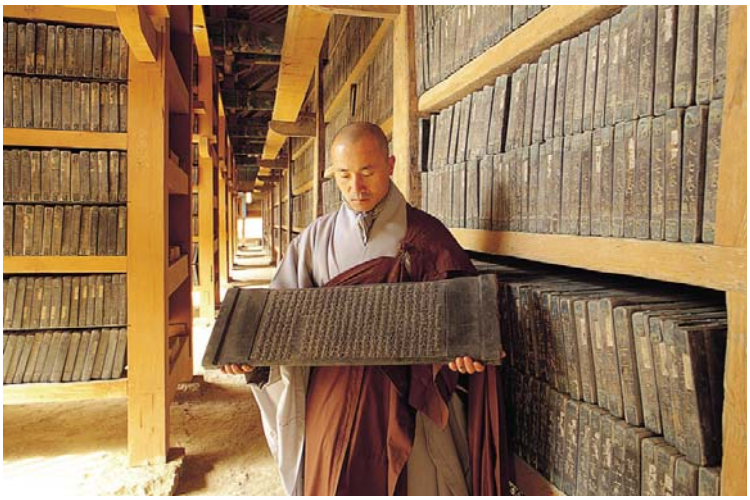
No menos significativa fue la invención del primer linotipo de metal movible del mundo, en el año 1234, que precedió en más de dos siglos a la invención de la imprenta a cargo del alemán Gutenberg.

Tipos móviles de metalrestaurados paraimpresión, de la épocadel primer linotipo de metal movible del mundo en 1234.

En esa época, artesanos coreanos concluyeron la enorme y compleja tarea de grabar todo el canon budista en grandes tablas de madera. El canon o colección completa de tablas de madera se conoce como la "Tripitaka Coreana", y se encuentra

actualmente en el templo históricode Héin-sa (*Haeinsa;* 해인사:海印寺), ubicado en la montaña de Gaya, en la provincia de Gyeong Sang nam do. Las tablas, llamadas "Pálman-te-chángkion" (*Janggyeong Panjeon;* 팔만대장경: 八萬大藏經), de las que se conservan más de 80.000, pretendían invocar la influencia de Buda para repeler a los invasores mongoles.

En sus últimos años —antes de 1392—, la dinastía Kório se debilitó por luchas internas entre eruditos y guerreros, así como entre confucianistas y budistas. Las incursiones mongoles que comenzaron en el año 1231 dejaron a Kório como estado vasallo de los mongoles durante casi un siglo (a pesar de la resistencia del pueblo de Kório).



La Tripitaka Coreana, en el histórico templo de Héin-sa. El monje budista archivero, muestra un pálman-te-chángkion (documento escrito sobre una tabla de madera).

La dinastía Chóson (조선시대: 朝鮮時代) (1392-1910), fundada también por un general, Í-son-gué (*Yi Seong-gye*), de la familia Lee, reemplazó el budismo por el neo-confucianismo, estimulado a ello por el filósofo chino Chucha. La fundación de esta nueva dinastía Lee, fue favorecida por los niveles medios de la burocracia y un movimiento a favor de la reforma social y política, a partir de un sistema sofisticado y equilibrado, basado en los principios confucianos.

El ancestral santuario real Chúnmyo, donde se conservan las lápidas de los reyes de Chó-son (1392-1910) y sus esposas, y se celebran rituales. Incluye dos santuarios reales: Chón-chón (el salón principal) y Chón-chón-chón (Salón de la Paz Eterna). Hoy se realiza una ceremonia el primer domingo de mayo (su ritual y música son Bienes Culturales Intangibles según la UNESCO).

Izda.: **Maestro principal de ceremonia en vestimentaritual para ofrecer la primera copa de licor.**
Dcha.: **Tablero del espíritu de reyes de Chó-son, que se conserva en el santuario.**

Maestro de ceremonias presidiendo el rito. Los demás participantes siguen las formalidades ritualesde forma estricta.

Funcionarios rindiendo culto a sus ancestros reales en el santuario Chón-mió (*Jongmyo,* 종묘).

Tumbas reales de la dinastía Chó-son. Reúnen las tumbas de toda la dinastía (27 reyes y sus reinas), entre ellas, las de los monarcas Yéon-san-gun, y Chón-cho (este último, junto a su esposa Hió-ui). Situadas en la base de una colina, están rodeadas por decoraciones ceremoniales, piezas de madera y las casas de los guardianes de las tumbas, que glorifican a los ancestros de la dinastía.

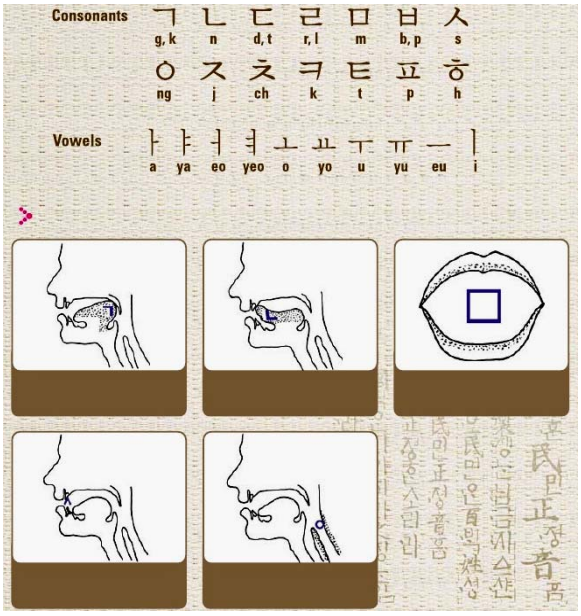
Los primeros reyes Lee y su elite neo-confuciana establecieron una sólida estructura política y social que pervivió hasta 1910. En 1394 trasladaron la capital a Seúl, una de las capitales más antiguas del mundo. Se consiguió un sistema político equilibrado para el país mediante la adopción del sistema confucianista de exámenes de servicio civil. El confucianismo privilegiaba los estudios académicos, en detrimento de las actividades comerciales y productivas, al tiempo que estructuraba el país en un rígido sistema de clases.

Vocal Consonante	ㅏ a	ㅑ ya	ㅓ eo	ㅕ yeo	ㅗ o	ㅛ yo	ㅜ u	ㅠ yu	ㅡ eu	ㅣ i
ㄱ (g, k)	가	갸	거	겨	고	교	구	규	그	기
ㄴ (n)	나	냐	너	녀	노	뇨	누	뉴	느	니
ㄷ (d t)	다	댜	더	뎌	도	됴	두	듀	드	디
ㄹ (r,l)	라	랴	러	려	로	료	루	류	르	리
ㅁ (m)	마	먀	머	며	모	묘	무	뮤	므	미
ㅂ (b,p)	바	뱌	버	벼	보	뵤	부	뷰	브	비
ㅅ (s)	사	샤	서	셔	소	쇼	수	슈	스	시
ㅇ (ng)	아	야	어	여	오	요	우	유	으	이
ㅈ (j)	자	쟈	저	져	조	죠	주	쥬	즈	지
ㅊ (ch)	차	챠	처	쳐	초	쵸	추	츄	츠	치
ㅋ (k)	카	캬	커	켜	코	쿄	쿠	큐	크	키
ㅌ (t)	타	탸	터	텨	토	툐	투	튜	트	티
ㅍ (p)	파	퍄	퍼	펴	포	표	푸	퓨	프	피
ㅎ (h)	하	햐	허	혀	호	효	후	휴	흐	히

El alfabeto hánkel coreano (con sus 10 vocales y 14 consonantes).

La dinastía vivió su mayor esplendor bajo el reinado de su cuarto monarca, el rey Sée Chon "el Grande" (*Sejong;* 세종대왕:世宗大王) (1418-1450), cuando la nación conoce un gran auge cultural y artístico. Se inventó el primer medidor de lluvia en el año 1441, y el primer acorazado, así como un nuevo sistema de escritura asentado en bases científicas. En el año 1443 se crea el alfabeto coreano, Hánkel (*Hangul*), sorprendente en la actualidad por su eficacia lingüística[43].

[43] Sobre este "nuevo" alfabeto para escribir coreano, véase lo tratado en el capítulo anterior. El idioma coreano, está vinculado con los idiomas ural-altaicos, sobre la base de un alfabeto silábico. Se trata de un sistema de escritura muy sencillo, que ofreció a las clases más humildes la posibilidad de tener acceso a la alfabetización.



Sistema de fonación del alfabeto coreano.

El rey Sée Chon se interesó igualmente por la astronomía, la cartografía y la navegación. Se produjeron entonces avances y progresos prácticamente en todas las disciplinas: agricultura, astronomía, defensa, diplomacia, geografía, literatura, medicina, *imprenta,* ciencia, arte, etc. Su influencia incluso se puede sentir todavía hoy en día, en aspectos tales como la política, la ética, historia, música, literatura, o la ciencia, pero, sobre todo, en la lengua. De hecho, los músicos tradicionales coreanos todavía utilizan partituras con notaciones coreanas elaboradas en el año 1493 por el monarca citado, llamadas "Ak-já-que-bom" (*Akakgwebeom;* 악학궤범:樂學軌範).

El complejo y Palacio Chán-do-kun 창덕궁 **(Ín-chon-chon** 인정전**), de Seúl.**

Piezas de cerámica "Buncheong", de la dinastía Chó-son (분청자기:糞淸瓷器)**.**

Entre las artes, la cerámica ocupó un papel muy destacado. Las nuevas piezas "Buncheong" (분청자기:糞淸瓷器), cerámicas de gres, pesadas y gruesas, de tonalidad grisácea, fueron sumamente admiradas por los japoneses, que durante sus invasiones tomaron prisioneros a diversos ceramistas, para que siguieran trabajando en el archipiélago.

Pintura de Kim-hon-dó (김홍도)**, (dinastía Chó-son), representando la práctica del deporte "sírum" o lucha coreana** (씨름). **Repárese en el niño que vende dulces.**

En lo relativo a la pintura se produjo unavance considerable, ya que, tomando como punto de partida la pintura china, se desarrolló un arte pictórico típicamente coreano.Tanto en los retratos como en los paisajes y las escenas de género, se aprecia una tendencia hacia el realismo[44].

[44] -Pilar CABAÑA MORENO; y Luis CAIERO IZQUIERDO: *Japón y Corea.* Madrid, Arlanza ediciones, colección "Historia de la humanidad, 15", 2000.

El Sún-chon-guan (*Seungjeongwon;* 승정원:承政院) era la Secretaría de la Realeza en la dinastía Chóson, responsable de custodiar el Sún-chon-guan-ílgui (*Seungjeongwonilgi;* 승정원일기:承政院日記), un detallado registro administrativo diario, manuscrito,de los sucesos que ocurrían cada día y de los eventos oficiales de la corte, desde el primer rey de la dinastía Chóson, Tée-cho (*Taejo*) (1392c-1398), hasta el 27º y último rey, Súnchon (*Sunjong;* 순종: 純宗) (1907c-1910)[45]. Sin embargo, actualmente sólo se conservan 3.243 volúmenes (de 41,2 x 129,4 cms., hoy conservados en la Universidad Nacional de Seúl), que incluyen recibos y órdenes reales y asuntos rutinarios de Estado. En los volúmenes del diario administrativo Sún-chon-guan-ílgui (*Seungjeongwonilgi;* 승정원일기: 承政院日記), se halla registrada la mayor cantidad de información histórica de carácter secreto (pues aborda secretos de Estado, reservados incluso para el rey), y oficial, de la dinastía Chóson. Estos diarios fueron la fuente primaria para redactar los Anales de la dinastía.

Sún-chon-guan-ílgui (승정원일기**).**

[45] -Donald L. BAKER: "From Pottery to Politics: The Transformation of Korean Catholicism", en *Religion and Contemporary Society in Korea.* (Lew LANCASTER; y Richard PAYNE, eds.). Berkeley, Institute of East Asian Studies, University of California, 1998, pp.127-168. -ID.: "A different thread: Orthodoxy, heterodoxy and Catholicism in a Confucian world", en *Culture and State in Late Chosŏn Korea.* (Ja Hyun K. HABOUSH; y Martina DEUCHLER, eds.). Cambridge MA, Harvard University Asia Center, 1999, pp.199-230.

Dos imágenes del almirante y general, héroe coreano, Sun Sin Yi (성웅이순신) (*1545; †1598).

Un navío de guerra coreano o "barco-tortuga" (거북선) (War Memorial, Seúl).

En 1592 Japón invade Corea para utilizarla como ruta hacia la conquista de China. En 1598, con la ayuda terrestre china, el temible héroe naval coreano, Í-Sun-sin (*Yi Sun sin;* 성웅이순신장군:聖雄李純信將軍), de la familia Lee, rechaza a los japoneses.

통영의 옛지도

Mapa antiguo de Corea. "El gran triunfo" contra los japoneses, en Tón-ñón, en 1598.

Corea sufre nuevas invasiones manchúes (1627, 1636). Con la conquista manchú de China en 1644, los coreanos se ven aliviados de la influencia china y desarrollan su propia cultura de manera más creativa. Durante los siglos XVII y XVIII, la dinastía Chóson, disfruta en términos generales de reyes capaces y de administraciones competentes. En el terreno social, la elite aumenta gradualmente con la incorporación de personas deseosas de ascender, y en el terreno económico, se produce un gran crecimiento de la economía monetaria y del sistema de mercado.

La fortaleza Juá-son (화성), en la ciudad de Sú-won.

Estos complejos cambios agotaron no obstante, gravemente, el sistema político y social de Chóson, que en el siglo XIX comenzaron a derrumbarse. Desde finales del siglo XVII empezaron a producirse por parte de los intelectuales —y dentro de la corriente cultural y de pensamiento dominantes— algunos intentos de reforma y de búsqueda de nuevas fuentes de inspiración, para su discurso filosófico y de organización social. Las nuevas ideas se encontrabanenfrentadas a la corriente de pensamiento que había dominado Corea desde la fundación de la dinastía Chóson (1392), es decir, al neo-confucianismo. De hecho, los intelectuales se encontraron ante el dilema de buscar

nuevas líneas de pensamiento dentro del propio neo-confucianismo, o romper definitivamente con la búsqueda de nuevas ideologías con que reemplazarlo[46].

Unos de los primeros movimientos reformadores que aparecieron en el período tardío de Chóson, el cual pretendía corregir la situación de cerrazón, fue la ideología llamada "Sil-hák" (실학: Escuela del Conocimiento Práctico), un movimiento para la modernización de la nación que comenzó como una fuerte corriente en busca de la recuperación de la identidad nacional y el abandono de la dependencia, tanto política como económica y cultural de China[47].

El primer intelectual que aplicó la ideología Sil-hák fue Jion-guon Yu (*You Hyeongwon;*유형원) (*1622; †1673)[48], auténtico fundador de esta escuela, ya que consiguió sistematizar su contenido bajo el principio de "busca la verdad en los hechos" (es decir, "Silsa Gusi", en coreano; 실사구시:實事求是), que convirtió en su lema, acentuando la importancia del conocimiento práctico.El segundo representante de esta ideología, Í-Ik (*Yi-Ik;*이익) (*1681; †1793), significó su culminación, ya que hizo su metodología mucho más exacta al combinarla con el conocimiento occidental[49]. Podemos resumir en tres las características de esta corriente "Sil-hák":

> ***1.***- El espíritu crítico: este criticismo fue dirigido principalmente hacia la rígida ortodoxia-confuciana. Se requerían reformas económicas y administrativas, buscadas en la convicción de que el gobierno tenía que ser para el beneficio del pueblo.
> ***2.***-El espíritu de buscar evidencias para establecer los hechos verdaderos: se trataba de buscar amplias propuestas para llevar a cabo dichas reformas económicas y administrativas, así como avances en los conocimientos intelectuales.
> ***3.***-El espíritu pragmático: basado en la búsqueda de mejoras sociales que favorecieran la situación del pueblo[50].

---

[46] -Antonio J. DOMÉNECH DEL RÍO: *El encuentro del pensamiento de Oriente y Occidente en tierras coreanas*. Madrid, Editorial Verbum, 2006, p.13.
[47]-Kyu Young CHO: "Implication of Korean Traditional Epistemology in Planning Theory: Focusing on the Pragmatic Philosophy of Silhak", en *Korea Journal,* 46/4 (2006), pp.168-191.
[48] Al contrario que en el occidente europeo, en Corea es habitual indicar en primer lugar el apellido de las personas, seguido inmediatamente por el nombre de pila. De este modo, Hyeongwon (o Jion-guon) sería el nombre de pila, mientras que You (o Yu), se correspondería con el apellido (téngase en cuenta para los sucesivos nombres que se mencionen en el presente trabajo). De manera similar, las mujeres adoptan para siempre, y desde el nacimiento, el apellido de su padre, de modo que, al nacer un niño, toma siempre el apellido del padre, perdiéndose, de esta manera, el apellido que lleva su madre.
[49] -Michael C. KALTON: "An introduction to Silhak", en *Korea Journal,* 15/5 (1975), pp. 29-46.
[50] *Ibidem.*

También en este tiempo se introdujo, desde China, el calendario occidental.

Por su parte, el cristianismo, introducido en 1784 desde China y propagado de forma encubierta después de 1836 por seglares nativos y misioneros católicos franceses, situó a las instituciones y los valores del país bajo una presión aún mayor.La Iglesia Católica coreana sufrió en ese tiempo como iglesia clandestina, padeciendo más de cuatro fuertes persecuciones.

En 1864 un nuevo movimiento político trata de afrontar estos retos: Tewon, padre del rey niño Kochong, se hizo con el poder. Prohibió el cristianismo y rechazó las intervenciones militares por parte de Francia (1866) y de Estado Unidos (1871). Al mismo tiempo, trató de eliminar la corrupción y restaurar el prestigio del reino. Pero, sin embargo, la reacción política desencadenada por estas reformas, desembocó en la caída del propio Tewon.

A principios del siglo XIX se producen los primeros contactos directos con las potencias occidentales. Pero, por lo general, este período final de la dinastía Chóson estuvo caracterizado por su incapacidad para conectar el desarrollo socio-económico con la modernización. Su incapacidad política facilitaría la invasión por parte de las fuerzas japonesas.

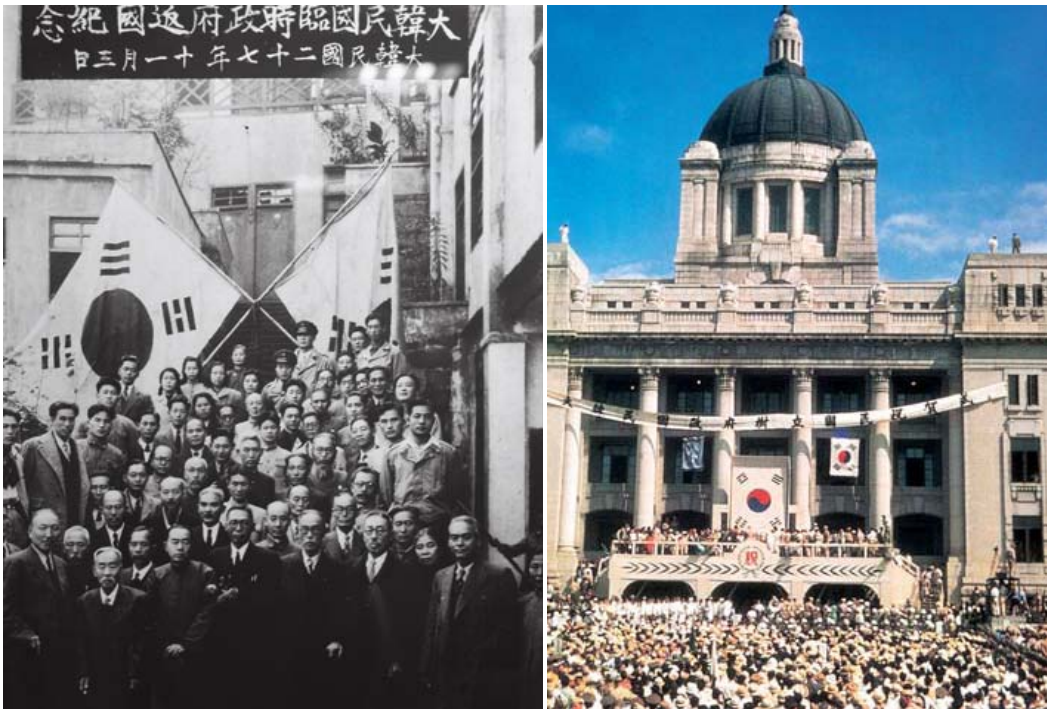
En 1876, los japoneses obligan a Corea establecer relaciones diplomáticas con ellos, forzando así los anteriores y tradicionales lazos amistosos existentes entre los pueblos de ambos países. Entretanto, China, que se hallaba en guerra con Japón, trataba de neutralizar los intereses japoneses, fomentando, desde dentro de Corea, las relaciones de este último país con otros países occidentales. Estas nuevas relacionesse iniciaron oficialmente con el tratado suscrito entre Corea y Estados Unidos, en 1882.

Durante los siguientes años, en un estado de guerras cercanas y complicadas relaciones diplomáticas, Corea llevó a cabo numerosos esfuerzos con el fin de lograr su propia modernización y establecer las reformas conducentes a ello, pero sus intentos se vieron frustrados por la continua influencia de diversas potencias extranjeras.

La victoria japonesa sobre China (1895) y Rusia (1905), trajo consigo la anexión de Corea a Japón, entre 1910-1945. El 15.08.1945, Japón se rindió incondicionalmente ante las Fuerzas Aliadas después de que las bombas atómicas cayeron en Hiroshima y Nagasaki (히로시마와 나가사키 원폭투하). Consecuentemente, Corea fue liberada, y recuperó su independencia después de treinta y cinco años de estar sometida al dominio japonés. Fue grande la alegría del pueblo coreano, aunque efímera. Muy pronto surgieron conflictos ideológicos en el seno del país, y el pueblo coreano se vio dividido, ante la presión, en el norte, de las tropas comunistas soviéticas, y en el sur, de la influencia estadounidense —de carácter capitalista—, que llevaron a la nación coreana a escindirse en dos países (조국분단: 祖國分斷).

Las fuerzas soviéticas habían ocupado la parte norte de la península, mientras las estadounidenses entraron por la parte sur, según el acuerdo hecho en la Conferencia de Potsdam en julio de 1945. En 1948 se celebraron elecciones generales sólo en el sur, y el 15 de agosto se estableció oficialmente "Tehanminkúk" (*Daehanminguk;* 대한민국: 大韓民國)[51], es decir, la "República de Corea", con Seúl como su capital y Sunman Li (*Syngman Rhee;* 이승만초대대통령: 李承晩初代大統領) como su presidente.

[51]Bandera Nacional: la bandera nacional coreana se llama "Tékkuki" [*Taegeukgi*]. Su diseño simboliza los principios del yin (음: 陰) y del yang (양:陽) en la filosofía oriental (동양철학사상: 東洋哲學思想). El círculo en el centro de la bandera esta dividido en dos partes iguales (태극사상:太極思想). La sección superior roja representa las fuerzas cósmicas proactivas del yang (양기: 陽氣). Por el contrario, la sección inferior azul representa las fuerzas cósmicas responsivas del yin (음기:陰氣). Las dos fuerzas encarnan los conceptos de continuo movimiento (만물생성원리: 萬物生成原理), equilibrio y armonía que caracterizan a la esfera del infinito (우주조화와 연속성: 宇宙調和와 連續性). El círculo está rodeado por cuatro grupos de tres barras, uno en cada esquina. Cada grupo de tres líneas simboliza uno de los cuatro elementos universales: cielo, tierra, fuego y agua (하늘: 天,땅: 地,불: 火,물:水).



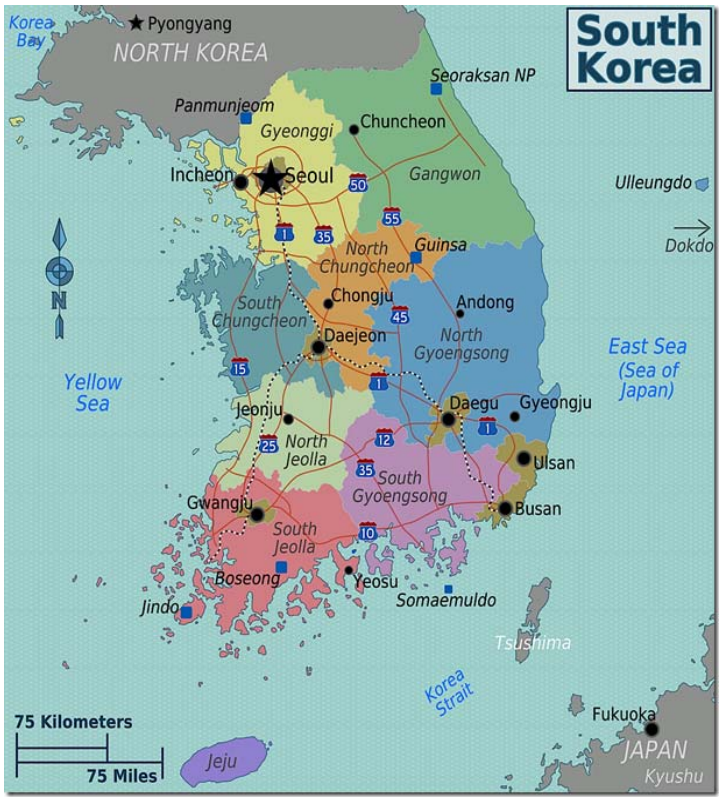
***Izda.:* Oficiales de alto rango del Gobierno Provisional de Corea en Shangai (상해임시정부: 1945).**
***Dcha.:* Ceremonia de toma de posesión del gobierno de la República de Corea (15.08.1948).**
(대한민국정부수립).

Casi al mismo tiempo, fue establecido un régimen comunista en el norte, con el general Kim Il Son (*Kim Il Sung;* 김일성) como su gobernante con poderes absolutos. Se estableció entonces "Chóson Minchuchuí Ínmin Kónjuakúk" (*Joseon Minzuzzui Inmin Gonghwaguk;* 민주주의인민공화국: 民主主義人民共和國), es decir, la "República Democrática Popular de Corea", en el norte, con su capital en Pyongyang (*Pyeongyang;* 평양:平壤). El 25.06.1950, Corea del Norte lanzó una invasión a toda escala a Corea del Sur, guerra que duró hasta 1953, cuando se firmó el acuerdo del cese de la guerra. Hasta el día de hoy, la nación coreana se mantiene lamentablemente dividida en dos estados, el del norte, comunista, y el del sur, democrático[52].

[52] Actualmente, Corea del Sur se rige por un sistema político democrático, dirigido por un presidente (actualmente y desde 2008, Myung-Bak Lee), elegido por sufragio popular y por mandatos únicos de cinco años. La división de poderes se articula en poder ejecutivo, legislativo (con una Asamblea Nacional constituida por una sola cámara) y judicial. La mayoría de edad que faculta para votar se alcanza a los 19 años; y las elecciones a la Asamblea Nacional y los Consejos Locales se realizan cada cuatro años. Los principales partidos políticos son el Gran Partido Nacional, el Partido Democrático Unido, el Partido Liberal Progresista, el Partido Democrático Laborista, la Alianza Pro-Park Geun-hye, y el Partido Renovado de Corea. Hoy, Corea cuenta con una población económicamente activa de 24,3 millones de habitantes, una renta *per capita* de 19.231 dólares USA, y su moneda oficial es el won. La economía productiva nacional se basa en la fabricación de semiconductores, automóviles, barcos, consumibles electrónicos, equipamiento de telecomunicaciones y telefonía móvil, acero y productos químicos. El país se encuentra incorporado como socio de pleno derecho a los principales organismos internacionales.

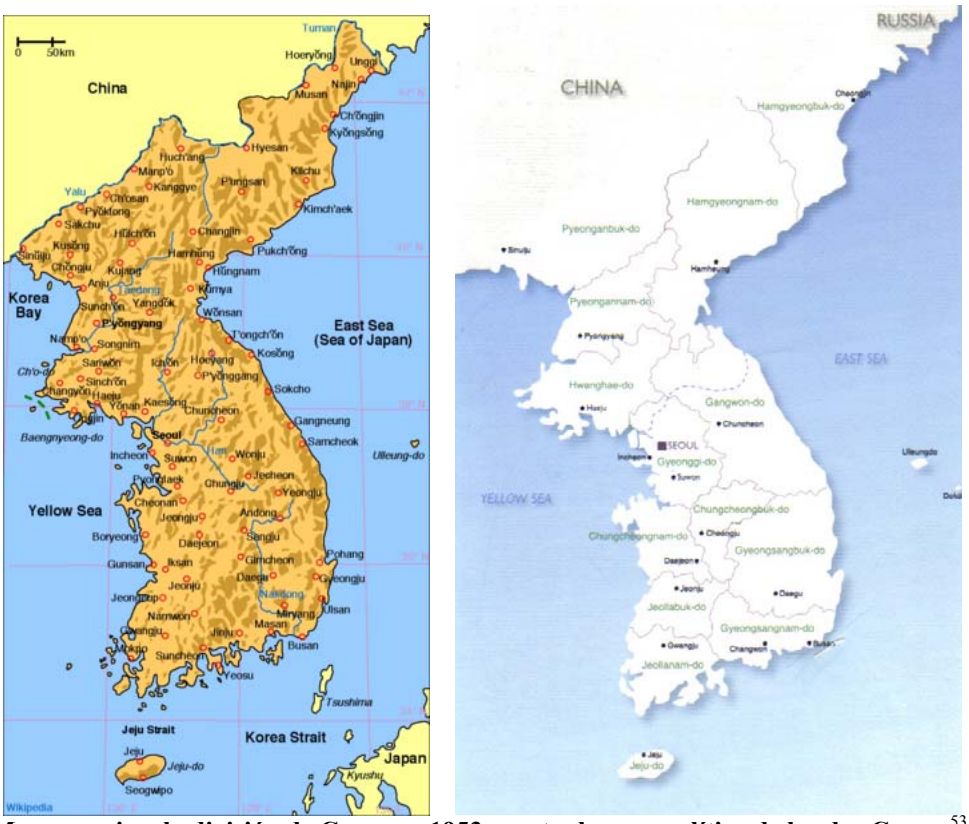
Flores de “Múkunjuá” (무궁화; o rosa de sharón —*hibiscus syriacus*—, de la familia de las malvas). Autóctona de Asia menor y distribuida por India, China y Corea, florece de julio a octubre, y es símbolo de la nación coreana. La palabra “múkun” significa inmortalidad, y simboliza el sentimiento nacional (el carácter natural de la cultura perdurable, determinación y perserverancia del pueblo coreano). Antiguamente se conocía a Corea como “tierra de la rosa de sharón”.

La bandera nacional coreana, o “Tékkuki” (*Taegeukgi;* 태극기: 太極旗).



Actual mapa político de Corea del Sur.

Culturalmente, Corea del Sur cuenta con algunos recursos individuales que han sido incorporados a los listados del Patrimonio Mundial de la UNESCO, y así por ejemplo: ***1.***-el histórico Templo Héin-sa donde se conservan los te-chángkion (documentos escritos sobre tabla de madera o *Tripitaka*); ***2.***- el ancestral santuario real Chúnmyo, de todos los monarcas pasados; ***3.***- la gruta artificial de Sók-kúl-ám, donde se venera a Buda; ***4.***-el complejo y Palacio Chán-do-kun (Ín-chon-chon), de Seúl; ***5.***-la fortaleza Juá-son, en la ciudad de Sú-won; ***6.***- los dólmenes de Kó-chan, Juá-son y Cán-juá; ***7.***- las áreas históricas de la ciudad de Quéon-chu; ***8.***- la isla volcánica de Chée-chu y sus cuevas de lava; ***9.***-las tumbas reales de la dinastía Chó-son; ***10.***-la música palaciega Chúnmyochéreak, ceremonial ofrecido por el rey en acción de gracias a sus antepasados; ***11.***-el canto épico del Pánsori; ***12.***- el festival Tán-o-ché (*Danoje;* 단오) de la ciudad de Kán-nun (*Gangneung;* 강릉단오제), el día 1 de mayo según el calendario lunar.



Mapa previo a la división de Corea en 1953, y actual mapa político de las dos Coreas[53].

Otros hitos coreanos recientemente añadidos (1997-2007) al Registro del Patrimonio Mundial son los siguientes: ***13.***- el Manuscrito Húnmin-jéongeum, o Hánkel; ***14.***- los Anales (diarios) de la dinastía Chó-son, o Wán-cho-síl-lok; ***15.***- los diarios manuscritos de la Secretaría de la Realeza en la dinastía Chóson, o Sún-chon-guan-ílgui; ***16.***- el segundo tomo de la *Antología de enseñanzas zen de los grandes sacerdotes budistas* (*Chík-chi Sím-che Yúo-chol*); ***17.***-las xilografías (planchas de madera para imprimir) o Tripitaka coreana, y las escrituras budistas misceláneas; ***18.***- los protocolos reales de la dinastía Chó-son, o Ui-pé 위패[54]; y ***19.***- los principios Dóngui-bógam 동의보감 (principios y prácticas de la medicina oriental)[55].

---

[53]-Alexander Kim JOUNGWON: *Divided Korea: The Politics of Development.* Cambridge (Mass., EE.UU.), Harvard University Press, 1975. -Young Jeh KIM: *Towards a unified Korea: history and alternatives.* Seúl, Research Center for Peace and Unification of Korea, col. "Korean Unification Studies Series, vol.2", 1977. -Freddy GAITÁN ESCORCIA: *Corea es una sola.* Managua (Nicaragua), s.e., 1983. -Ki-baik LEE: *A New History of Korea*. Cambridge (Mass., EE.UU.), Harvard University Press, 1984. -Bruce CUMMINGS: *The Two Koreas*. Nueva York, Foreign Policy Association, 1984. -KIM, Young Jeh: *The political unification of Korea in the 1990's: key to world peace.* Lewiston (Nueva York), Edwin Mellen Press, col. "Korean Studies, vol.1" y "Studies in World Peace, vol.3", 1989. -Hyung K. JIN: *Korea in the 1990's: prospects for reunification: Conference proceedings.* San Luis Obispo, Industrial Research Institute for Pacific Nations, College of Business Administration, California State Polytechnic University, 1990. -Santiago CASTILLO: *La unificación de Corea: el epílogo de la "guerra fría"*. Madrid, Los Libros de la Catarata, 2002. -Alfonso OJEDA; Álvaro HIDALGO; y Ernesto DE LAURENTIS (coord.): *Sociedad, economía y política en Corea.* Madrid, Ediciones Gondo, 2002. -Eunsook YANG: *Corea: Historia de un proceso de reunificación.*Madrid, Los Libros de la Catarata, 2007.

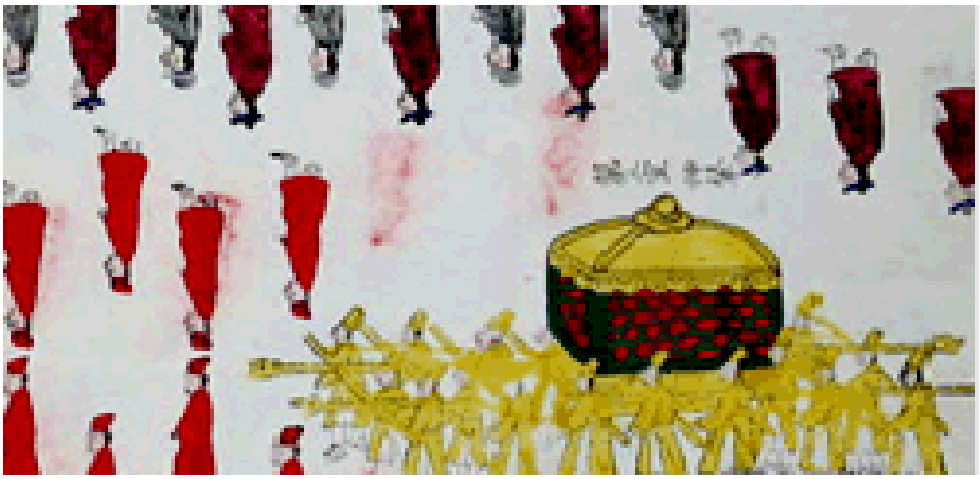
[54] Estos últimos antiguos libros reales, más de mil Ui-pé (*Uigwe,* 위패) o volúmenes de protocolos de ceremonias y rituales de la familia real de la Dinastía Chóson, junto a otros volúmenes centenarios coreanos (en total, unos 1.200 libros), han regresado a Corea recientemente (el 06.12.2010), devueltos

Ceremonia de devolución de los archivos reales (Santuario de Chón-mió, *Jongmyo,* 종묘, 13.12.2010)[56].

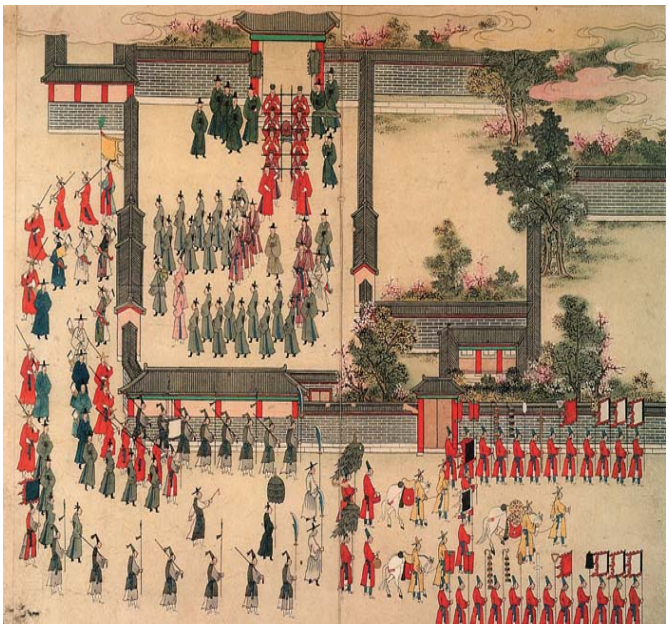
tras las acciones de la Administración del Patrimonio Cultural coreano emprendidas hace trece años, para lograr su devolución ante el gobierno japonés. Dichos libros, que habían salido tras la anexión forzada de Corea a Japón de 1910 y el consiguiente saqueo de archivos, se mantenían desde hace un siglo conservados en la Agencia de la Casa Imperial de Japón. La devolución se complementa con otros cinco volúmenes, entregados poco antes por el primer ministro japonés (Yoshihiko Noda) al presidente coreano (Lee Myung-bak, 이명박) en una cumbre bilateral. A diferencia de los libros de los archivos reales coreanos Ué-kiú-chán-ká (*Oegyujanggak,* 외규장각: 外奎章閣), devueltos también recientemente mediante un convenio de préstamo renovable de manera quinquenal por la Biblioteca Nacional de Francia, Japón ha transferido los derechos de propiedad sobre este patrimonio archivístico a Corea.

[55] *Dóngui-bógam* (동의보감: 東醫寶鑑) es una enciclopedia coreana de conocimientos médicos y técnicas de tratamiento, publicada en 25 tomos impresos en tipos de madera (de los que únicamente se conserva un ejemplar en lengua coreana), elaborada en el año 1613 por orden del rey Kuán-hé-kún (*Gwanhaegun,* 광해군), para ayudar a paliar la hambruna, guerra y sequía padecidos durante el anterior reinado del monarca Són-chó (*Seonjo,* 선조) (*1552; †1608), el cual había reinado en 1567-1608. La compiló y editó —en chino y coreano— el médico de la corte Jó-chún (*Heo Jun,* 허준), con la ayuda de otros expertos coreanos en medicina. El propio Jó-chún (*Heo Jun,* 허준) eligió las hierbas medicinales apropiadas a cada caso (autóctonas de la península de Corea), realizó ensayos clínicos en humanos para probar la eficacia de los medicamentos y anotó los nombres de las hierbas en coreano para que la gente común pudiera aprenderlos. La enciclopedia organiza sus contenidos en cinco apartados: Née-yón (*Naegyeong,* 내용; parte interior del cuerpo), Ué-yón (*Oehyeong,* 외용; parte exterior del cuerpo), Cháp-pión (*Japbyeong,* 잡병; enfermedades varias), Tán-iák (*Tangaek,* 탕약; jugos de hierbas), y Chím-kú (*Chimgu,* 침구; acupunctura). Ampliamente difundida, esta obra también se publicó posteriormente (después del siglo XVIII) en China y Japón, fomentando así el desarrollo y avance de la medicina en Extremo Oriente (e incluso más allá de Asia), y promoviendo la medicina preventiva y la salud pública a cargo del estado (ideas prácticamente desconocidas hasta el siglo XIX). Desde el año 2009 se halla inscrita en el registro de "Memoria del Mundo" de la UNESCO.

[56] Estos protocolos históricos o Ui-pé (*Uigwe,* 위패), han sido recientemente devueltos por Japón. Llegaron al aeropuerto internacional coreano de Ín-chón (*Incheon,* 인천), con un séquito de guardias del palacio real, y acompañados por la música ritual tradicional coreana "súu-che-chón" (*sujecheon,* 수재천). La repatriación documental se conmemoró asimismo el 16.12.2010, en el Monte Ódе (*Odae,* 오대; en la provincia de Kán-guon, *Gangwon,* 강원) y en el Templo de Uol-chón-sá (*Woljeongsa,* 월정사), en cuya biblioteca se conservaban con anterioridad a su salida del país, celebrándose además una exposición pública en el Museo del Palacio Nacional de Corea (en el interior del Palacio del Kión-pók-kun, *Gyeongbokgung,* 경복궁).



Kión-mo-kun Ui-kué (*Gyeongmogung Uigwe,* 경모궁의궤), protocolo real manuscrito del santuario Kión-mo-kun (*Gyeongmogung,* 경모궁), 1777-1800, que documenta el protocolo seguido durante los rituales celebrados en Kión-mo-kun (경모궁, santuario del padre del rey Chón-cho, *Jeongjo,* 정조, de la dinastía Chóson). Estos documentos se caracterizas por sus portadas y caligrafía esmerados y por sus dibujos coloristas.



"Ui-pé" (*Uigwe,* 의괘): protocolos reales de la dinastía Chóson. Comitiva del rey ante la tumba de su predecesor.

Dóngui-bógam 동의보감**.**

Finalmente, la biblioteca Chán-so-ká (*Jangseogak,* 장서각) conserva libros muy valiosos y documentosespecialmente variados, de procedencias como el Nák-son-ché (*Nakseonjae,* 낙선재), los siete grandes palacios, el santuario Chón-mió (*Jongmyo,* 종묘) y otros santuarios reales. Entre sus fondos se encuentran los libros de la familia real adquiridos de la biblioteca Í-uán-chik (*Iwangjik,* 이왕직) y la sala Pón-mió-tan (*Bongmodang,* 奉謨堂봉모당) y el pabellón Pó-gak (*Bogak,* 보각) del palacio de Chán-kión-kun (*Changkyeonggung,* 창경궁), además de la Geneaología Real de la dinastía Chóson, Redacciones y Caligrafías de Reyes, documentos escritos por príncipes, Ui-pé, artículos calcados de lápidas sepulcrales de la familia real, documentos antiguos de la familia real, diarios, información sobre la base militar, o documentos geográficos.

Sun-uón ké-po kíl-yak (*Seonwon gyebo giryak,* 승원계보길약) (Genealogía Real de la dinastía Chóson), 1882-1897, manuscrito preparado por Chón-pú-si (*Jongbusi,* 종부시) (Oficina del Registro del Clan). Recoge la genealogía de la familia real, desde la cuarta generación anterior del rey Tée-cho (*Taejo,* 태조) hasta el rey Sún-chon (*Sunjong,* 순종)[57].

Colección de escrituras de once reyes de la dinastía Chóson, el Yál-son-oo-pil (*Yeolseongeopil,* 열성어필列聖御筆) (escrituras de reyes anteriores), 1722-1723, es un impreso calcado, publicado por Kió-son-uán (*Gyoseogwan,* 교성원) (Oficina de revisión editorial). Mediante estas redacciones y caligrafías de monarcasse puedeapreciar el conocimiento académico, así como el estilode escritura y los gustos delos reyes.

[57] La *Geneaología Real de la dinastía Chóson,* contiene los nombres y el árbol familiar de los miembros de la monarquía de la citada dinastía. Consta de 1.256 libros, incluyendo Sun-uón-nó (*Seonwollok,* 승월록) (Registro del Manantial de Bella Jade) y el único ejemplar Tón-ñión pó-chop (*Donnyeong bocheop,* 동녕보첩) (Genealogía Real de la dinastía Chóson).

***1.*-Documentos geográficos, registro de cementerios y Mapas de condados y pueblos de la dinastía Chóson. Colección de pinturas de lugares históricos: Uól-chon-do (*Woljungdo,* 월정도) (mapa del pueblo Yán-uól (*Yeongwol,* 영월, provincia de Kán-uon, *Gangwon,* 강원) , manuscrito, en color, 1796p. *2.*- Novelas en coreano: con unas delicadas portadas y caligrafía, las novelas del Nák-son-ché (*Nakseonjae,* 낙선재) (del palacio Chán-kión-kun, *Changkyeonggung,* 창경궁) eran el género favorito de las damas de la monarquía. La novela clásica Nák-son-pírion (*Nakseongbiryong,* 낙선비령) (*La estrella fugaz y el dragón volador*), manuscrito, s.f., escrita en el estilo típico de la corte coreana, recoge cuentos de héroes chinos.**

Im-ó-ká-re-si pín-kun-ma-má ui-té-pal-kí (*Imogaryesi bingungmama uidaebalgi,* 임오가례시빈궁마마의대발기) (Lista del atuendo usado por la princesa durante la ceremonia de boda del año Im-ó, 임오), manuscrito, 1882. Buena muestra de las costumbres de la corte, describe el vestido de la princesa del príncipe Súnchon (*Sunjong,* 순종), hijo del rey Kó-chon (*Gojong,* 고종).

***1.*- Té-jan ié-chon (*Daehan yejeon,* 대한예전) (Libro de protocolo del Gran Imperio Han), ms., 1894-1906. *2.*-El Chí-chon chó-kió (*Jijeong jogyeok;* 지정조격; Código de la dinastía Yuan, de China), es el único ejemplar en el mundo (se halló entre los documentos de la famila Són (*Son,* 송, de Quéon-chu, *Gyeongju,* 경주). Fue elaborado durante el período Chí-chon (*Jijeong;* 지정; 1341-1367) de dicha dinastía. Se introdujo en la península coreana a fines de la dinastía Kório y se usó como referencia para la legislación y actividades diplomáticas durante las dinastías Kório y Chóson.**

* *

*

2.- RELIGIÓN Y PENSAMIENTO

(가치관) [La cultura religiosa coreana de la antigüedad. Cosmogonía —mitos, leyendas, símbolos— y ciencias del espíritu —religión, teología, filosofía—].

Santuario coreano en la ladera de una colina.

Religión (종교): aspectos generales (introducción general a las diferentes religiones coreanas)

La actual Constitución de Corea del Sur garantiza la libertad de cultos. El censo del año 2005 demostraba que la mitad de la población practicaba alguna religión. Entre otros, están representados el cristianismo (55,1%, correspondiendo un 34,5% al protestantismo y un 20,6% al catolicismo) y el budismo (43,0%) que constituyen las religiones dominantes. Además, el 1,9% de los coreanos se distribuye entre la práctica del confucianismo, chamanismo, islamismo o la religión tradicional del chón-do-guió (*chondogyo* o "camino divino").

Para penetrar en la espiritualidad coreana es importante aproximarse, sobre todo, al budismo y el confucianismo, que, por otra parte, son inseparables. Ofreceré, por tanto, una pequeña explicación al respecto. A diferencia de algunas culturas, en las cuales sólo existe una religión dominante, la cultura coreana comprende una amplia variedad de elementos religiosos que han dado forma a la manera de pensar y de comportarse de su pueblo. En las primeras etapas de la historia de Corea, las funciones religiosas y políticas estaban interrelacionadas, pero más tarde se diferenciaron.

Históricamente, los coreanos vivieron bajo la influencia del chamanismo, el budismo, el taoísmo o el confucianismo, mientras que, en tiempos modernos, el cristianismo ha ejercido una fuerte influencia en el país, donde ha arraigado, llegando a convertirse en un importante factor, capaz de cambiar el panorama espiritual de la población[58]. La industrialización, con su rápido avance, que tuvo lugar en el país en un vertiginoso período de apenas dos décadas (comparado con las dos centurias durante las que se produjo en Occidente), ha dado lugar a una considerable ansiedad y alineación, que ha convulsionado la sociedad —removiendo las conciencias y acaso, incluso perturbando la generalizada anterior paz mental—, estimulando una nueva búsqueda de alivio y consuelo en actividades religiosas. Como resultado, la población de creyentes religiosos se ha expandido de manera notable a través de diferentes instituciones religiosas, que surgen, aún hoy, como organizaciones sociales dotadas de no poca influencia.

2.1 Budismo (불교)[59].

El budismo es una religión no teísta, de origen hindú (pertenece a la familia dármica)[60], que parte de las creencias de la filosofía védica, si bien no acepta la

[58] En esta introducción tomaré en consideración someramente el budismo y el confucianismo, sin entrar a tratar muy a fondo el taoísmo. Este último, aunque también presente en Corea, se entendía más como una filosofía que no tanto como una religión propiamente dicha. De hecho, el sistema de pensamiento taoísta se presentó, desde un comienzo, como una especie de secta o agrupación secreta de astrólogos y herbolarios (geomantes, magos conjuradores de espíritus y adivinos), que llegó a influir mucho en el chamanismo. La difusión del taoísmo fue, no obstante, escasa. Con el triunfo de la primera dinastía Síla (676-935) y, más aún en el siglo XVI, se prohibió el taoísmo, llegando a haber incluso algunos períodos en los que sus adeptos fueron condenados al destierro.

[59] -Hee-Sung KEEL: "Korea", en *Encyclopedia of Buddhism, Volume 1.* (Robert E. BUSWELL, ed.). Nueva York, Macmillan Reference USA, 2004, pp.431-432.

[60] Del sánscrito, "dharma", religion, orden social, virud, ley natural, conducta adecuada… De hecho, el

autoridad final de los Vedas (es decir, de los textos sagrados del hinduismo), constituyéndose así como una modalidad religiosa de tipo "nastika" (del sánscrito, "heterodoxa"), frente a las demás escuelas filosóficas "astika" (ortodoxas, como por ejemplo el yoga o el vedanta), que sí aceptan dicha autoridad[61]. El budismo pone un particular énfasis en la salvación personal a través del renacimiento en un ciclo sin fin de reencarnaciones, y ha ido evolucionando históricamente, dando así lugar a una gran diversidad de escuelas y prácticas.

Su deidad principal la constituye su fundador, Siddharta Gautama Buda (siglo V a.C.), que estuvo activo en el noreste de la India, y difundió un pensamiento que alcanzó pronta fama[62], de manera que en el siglo III a.C. (cuando el entonces emperador hindú convirtió al budismo en la religión oficial, enviando monjes a expandir sus creencias a todo el mundo conocido), era ya la religión predominante del país[63]. Sus escritos sagrados se recogen, básicamente, en el "Pali Tripitaka" (o "tres canastas").

---

hinduismo es conocido por los hindúes como "sanátan dárma" o la eterna religión.

[61] Son religiones védicas, por ejemplo, el hinduismo, el jainismo o el sijismo.

[62] El príncipe indio Siddhartha Gautama (†461 a.C.) se separó de su familia y la sociedad para convertirse en un asceta. Un día, tras haber dejado su anterior ascetismo, y mientras se encontraba bajo un árbol bodhi (de donde tomaría luego su nombre, como "Buda" o "el iluminado"), alcanzó la iluminación a través de la meditación. Su primera enseñanza la constituyen las "Cuatro Nobles Verdades", que dio en primer lugar a un puñado de discípulos cercanos: ***1.***-La vida es sufrimiento (dukkha); ***2.***-El origen del sufrimiento es el deseo; ***3.***-Existe un camino para que cese el sufrimiento; ***4.***-Este camino, es el "Camino Óctuple" y el "Camino Medio".

[63] No obstante, algunas de las deidades budistas, para sus propias escuelas filosóficas (hoy se distinguen tres ramas o modalidades principales de budismo: theravada, mahayana y vajrayana), únicamente constituyen símbolos para meditar y para fomentar la devoción.

Fiesta solemne para la celebración del nacimiento de Buda.

El budismo se introdujo en Corea en el año 372 d.C., durante el período del reino de Kogúrio (고구려: 高句麗: 소수림왕: 小獸林王 2 년), por un monje así llamado Sundo (순도: 順道) que vino de la dinastía de China "Qin" (전진: 前秦).

En el año 384 d.C., el monje hindú Maranánta (o Malanánta, o Malanánda; 마라난타: 摩羅難陀), (바다를 건너 동진: 東晋: 317~420) llevó el budismo desde el estado oriental de Chin, en China, hasta la Corea del reino de Pétche (*Baekje;* 백제: 百濟; 침류왕: 枕流王 1 년). Hacia mediados del siglo V, el budismo iba a ser ya diseminado por todo el reino de Síla (*Silla;* 신라: 新羅: 미추왕: 味鄒王 2 년(263)), por el monje Ado (아도: 阿道) de Kogúrio. En el año 527 d.C., tras casi un siglo de cierta aceptación popular, el monarca Póp-hun (rey en 514-†540; *Beopheung;* 법흥왕: 法興王) adoptó oficialmente para el reino de Síla el budismo.

El budismo parece haber sido favorecido por los monarcas de los Tres Reinos, porque constituía un adecuado soporte espiritual para la estructura gobernante: al igual que Buda (único objeto de adoración), el rey era la única autoridad. De ese modo, y mediante el patrocinio real, se construyeron abudantes templos y monasterios, y aumentó de manera constante el número de creyentes.

Dos imágenes del templo Chó-ké-sá (*Jogyesa;* 조계사), en Seúl, centro del budismo zen en Corea.

La difusión de esta religión en territorio coreano se vio facilitada por la profundidad de su metafísica, la aceptación de muchos elementos del chamanismo local, su particular doctrina de la compasión, la reencarnación, el hecho de que fuese apoyada por los emperadores chinos de la dinastía Tang, y también, porque se creía que los bonzos y las estatuas de Buda poseían poderes milagrosos.

Se fundaron templos budistas, se intensificó la introducción de textos budistas desde China y aparecieron grandes personalidades religiosas como Guón-jió (*Wonhyo;* 원효대사; 617-686), considerado el filósofo budista coreano más importante. A él se debe la fundación del budismo de la dinastía Tang (en chino, 唐朝; 618-907), que se proponía la unificación de diferentes corrientes (mahayana e hinayana)[64] con las que el budismo se presentaba en Corea, y la armonización de las interpretaciones de las distintas sectas.

[64] El ***Mahayana*** (del sánscrito "gran vehículo" —o gran manera o enfoque para alcanzar la iluminación—, que aprecia en la enseñanza de Buda más un método que una doctrina), se practica en China, el Tíbet, Japón, Corea, Vietnam o Taiwán, y constituye una de las tres ramas principales del budismo. A partir de él se desarrolló el Vajrayana esotérico, que combina todas las escuelas precedentes. El Mahayana propugna en realidad un método semejante al "método científico", pues indaga para descubrir libremente y sin prejuicios la verdad (criticando para ello o poniendo en duda si es preciso las teorías del pasado). Sus enseñanzas, por consiguiente, pueden verificarse de igual modo a como se confirma la validez de las teorías científicas. Sus escrituras, como por ejemplo algunos comentarios o los sutras de "La perfección de la sabiduría" (sermones de Buda anteriormente ocultos y transmitidos, bien por tradición oral, bien mediante su revelación por vía mitológica), se fijaron en el siglo I d.C. En este sentido, el Mahayana se aparta de la tradición "Nikaya" o "escuela Theravada" (de la que no obstante, aceptan algunos sutras, como los que aparecen en el "Canon Pali"), la cual se ciñe únicamente a las enseñanzas del Buda histórico. Por su parte, el opuesto ***Hinayana*** (del sánscrito y pali, "vehículo inferior" —o vehículo menor, pequeño, deficiente, defectuoso, pobre, miserable, vil, innoble, abyecto, despreciable, infame o abandonado—), aparecido en torno a los siglos I ó II d.C., significa justo lo contrario al mahayana, con el que comparte la práctica de las Cuatro Nobles Verdades o la prohibición de las Cinco Ofensas. No obstante, conviene no identificar (pues no son sinónimos) "theravada" con "hinayana", ya que éste último puede verse como un término despectivo; y actualmente, además, ya no existe secta alguna hinayana en el mundo.

En el estado de iluminación (*satori*) no existen más distinciones ni conflictos, porque todo es "vacío" (*sunyata*), todo es la misma esencia de Buda[65].

Esta doctrina moldeó el budismo coreano e hizo de él (en los momentos de su apogeo —siglos VII-XI—), la fuerza motivadora del pueblo y el factor cultural que más influyó sobre el arte. Con el envío, en el año 552, de monjes, una estatua de Buda y un mensaje del rey, para que aceptara la nueva doctrina, pasó desde Corea (Pétche; *Baekje;* 백제:百濟), al emperador japonés[66]. Hacia el siglo VI, monjes y artesanos emigraron ya a Japón con sus escrituras y elementos de culto, con vistas a sentar las bases de la primera cultura budista en Japón. Pero, entretanto, la estrecha alianza del budismo con los poderes políticos se volvió, poco a poco, un factor negativo. Los monjes budistas o bonzos, más preocupados por ventajas materiales y privilegios que por ideales religiosos, acabaron por alcanzar el rango de funcionarios.

Con la unificación de Síla (676-935; 통일신라시대), —y a pesar de que seguía gozando de una posición en cierto modo privilegiada—, el Budismo comenzó a desempeñar un papel menos destacado en la política, pues la monarquía quiso adoptar el confucianismo chino como una estrategia para gobernar un estado más grande y reprimir el poder de las familias aristocráticas. Así, centenares de monjes viajaron entonces a la China de la dinastía Tang, en busca de educación y de procurarse los sutras budistas.

[65] Y así por ejemplo, la vida y la muerte, el sufrimiento y la liberación, el laico y el monje, el hombre y la mujer, lo sagrado y lo profano, todo son una sola y misma cosa. De hecho, para Guón-jió (*Wonhyo;* 원효대사; 617-686), la religión perfecta se identifica con la vida cotidiana, la armonía, el universo.

[66] Pétche (*Baekje;* 백제:百濟; 18 a.C-668 d.C): fue en la época de los Tres Reinos que desarrolló a partir de una ciudad ubicada al sur del río Hangang (한강), en la cercanía del Seúl actual, y se convirtió en un estado entralizado y aristocrático.

Templo Bulguksa (불국사: 佛國寺)[67]**, construido en el año 774 durante el período Síla, en la ciudad de Quéon-chu** (***Gyeongju;*** 경주) **—la capital del Reino de Síla—. *Izda.:* torre o pagoda de Sók-ka-tap** (***Seokgatap;*** 석가탑)**, con dos niveles, según el diseño tradicional coreano; *Dcha.:* torre o pagoda de Táa-bo-tap** (*Dabotap;* 다보탑: 多寶塔)**, para orar a su alrededor (contiene en su basamento 38 reliquias óseas de Buda [o Bodhisattvas]).**

Cuando Síla unificó toda la península coreana (los anteriores "Tres Reinos") en el año 668[68], se había aceptado el budismo como religión del Estado, aunque el sistema de gobierno siguiera la línea confuciana. La declarada entonces preferencia de la monarquía por el budismo, trajo consigo el florecimiento en los templos budistas de las artes y la arquitectura, como se puede constatar por el Templo de Bulguksa u otras reliquias en Quéon-chu (*Gyeongju;* 경주), la capital de Síla.

[67] El complejo conformado por este templo, todo él orientado a los cuatro puntos cardinales siguiendo una visión cósmica, se ubica en el terreno rocoso de una colina boscosa al pie del Monte Tohamsan (토함산). En su recinto se albergan destacadas obras de arte, como por ejemplo los dos Budas de bronce dorado de su interior. En el patio del pabellón de Té-un-chon (*Daeungjeon*) se encuentran dos torres o pagodas, datadas en torno al año 756 y realizadas en homenaje a sus padres por el arquitecto Kim-Te-Son (*Kim Dae-seong;* 김대성); la pagoda de Sók-ka-tap (*Seokgatap;* 석가탑; o pagoda de Sakyamuni —con reliquias de Buda—, de 8,3 metros de altura y de cierto carácter masculino, sencillo y de regia dignidad) y la pagoda de Táa-bo-tap (*Dabotap;* 다보탑; o pagoda de Múltiples Tesoros, de 10,5 metros de altura, de carácter femenino y mucho más ornamentada). Destacan asimismo en el conjunto las escaleras de Chón-un-kió (*Cheongungyo;* 청운교), Pék-un-kió (*Baegungyo;* 백운교) y Chil-bo-kió (*Chilbogyo;* 칠보교), que recibieron también el sobrenombre simbólico de "puentes", ya que conducen desde el mundo seglar hasta el país de Buda o "Bulguk" (불국사).

[68] Desde el año 57 a.C., Síla se estableció como un reino (o como un Estado más) dentro de los llamados "Tres Reinos". Pero todavía entonces, de los tres reinos diferentes que conformaban el mismo país —ya que compartían una misma lengua—, era el Estado menos desarrollado. Sin embargo, poco a poco fue alcanzando un notable desarrollo, hasta que, en el año 668, Síla sirvió como plataforma para unificar completamente dichos Tres Reinos, que se aglutinaron en torno a este Estado o reino de Síla, perviviendo este nuevo estado, ahora ya "unificado", hasta el año 935.

Entrada majestuosa del Templo Bulguksa.

La cultura de este período alcanzó un altísimo nivel, del que son testimonio todavía hoy los sorprendentes restos de numerosas construcciones conservados en la quera su capital, Quéon-chu (*Gyeongju;* 경주). Con el paso del tiempo no obstante, la nobleza se entregó a una vida fastuosa, de manera que el culto del budismo por parte del estado comenzó a descuidarse.

Mu-ku-chon-kuán Te-ta-ra-ní-kion (*Mugujeonggwang Daedaranigyeong; Great Dharani Sutra of Immaculate and Pure Light;* 무구정광대다라니경) o "Gran Sutra Dharani de la Luz pura e inmaculada". Restaurado en buena parte, se trata del documento impreso más antiguo (con imprenta de madera) que se conserva en el mundo: siglo VIII (750c), Museo de Cultura Coreana, de Seúl, Aeropuerto de Ín-chón (*Incheon,* 인천).

Desde el siglo X aproximadamente, con la denuncia de algunos abusos y casos de corrupción, emergió no obstante una tímida oposición al budismo. Y fue precisamente por entonces cuando, acaso como reacción, el budismo creó la secta zen (*zen; seon;*

선)[69], con vistas a —mediante la vida frugal— concentrarse en la meditación como búsqueda de la verdad universal. Se hizo, así, más fuerte. En este sentido, el budismo coreano orientado a la meditación capacita hoy a sus monjes en determinados centros zen de Seúl y de algunas capitales de provincia, así como en el Templo de Son-kuan-sá (*Songgwangsa;* 송광사), en la provincia de Chol-lá-nam-do (*Jeollanam-do;* 전라남도).

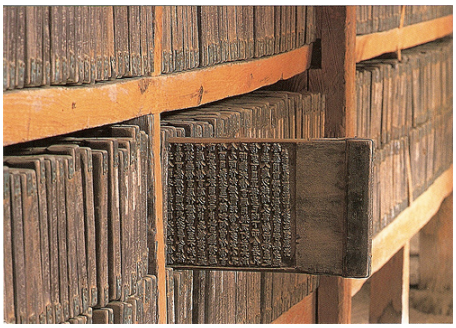
Templo budista de Son-kuan-sá (*Songgwangsa;* 송광사).

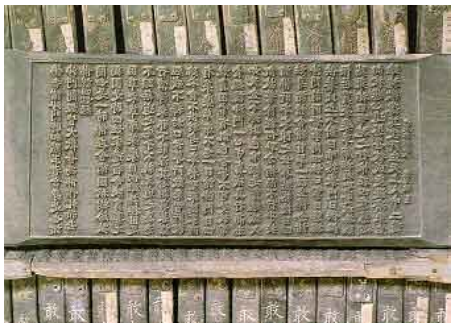
Los reyes de la siguiente dinastía, Kório (918-1392), apoyaron de una manera todavía más entusiasta el cultivo de esta religión, estableciendo el budismo como religión "oficial" del Estado (de cumplimiento obligatorio, por tanto). En consecuencia, durante este período, las artes y la arquitectura budistas continuaron floreciendo, con el apoyo total de la aristocracia. De este tiempo (en el que se quería invocar al influjo de Buda para repeler a Gengis Khan y los invasores mongoles) data la célebre "Tripitaka Coreana", una de las empresas culturales más importantes de la historia mundial, que se conserva en el templo de Héin-sa (*Haeinsa;* 해인사: 海印寺), y que consiste en la monumental compilación —la más antigua y completa que ha sobrevivido hasta la actualidad— del canon budista, grabado en grandes tablas de madera o "Pálman-te-chángkion" (*Janggyeong Panjeon;* 팔만대장경: 八萬大藏經)[70].

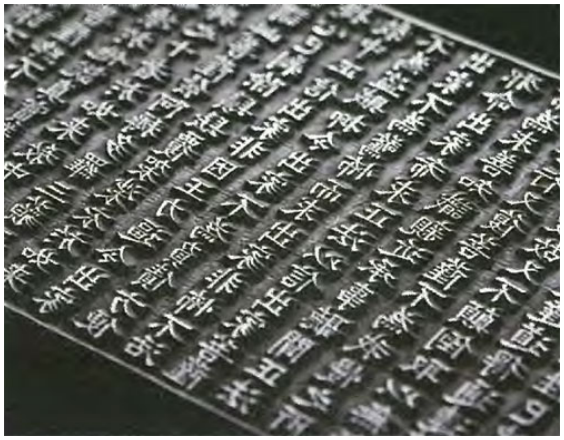
[69] -Jae Ryong SHIM: "Fundamento filosófico del budismo zen coreano", en *Budismo Coreano. Tradición y transformación.* (Sue Hee KIM, traduc.). Madrid, Verbum, 2005, pp.45-51.

[70] Se conservan más de ochenta mil de estas tablillas de madera (en concreto, 81.258), redactadas en lengua china durante dieciséis años de trabajos intensos, en las cuales se registran, grabados con gran precisión, más de 52 millones de caracteres.

La Tripitaka coreana (colección de escrituras budistas grabadas en 81.258 bloques de madera impresos), almacenada desde el año 1398 en el Templo de Jé-in-sa (*Haein-sa;* 해인사), o "Templo del reflejo sobre un mar tranquilo" (*Temple of Reflection on a Smooth Sea*), uno de los principales templos budistas Chó-ké —o Chó-ké-sá— (*Chogye; Jogye-sa;* 조계사) de Corea del Sur.







Detalles de Tripitaka coreana (abajo, dcha.: página impresa procedente de un Sutra, del año 1371).

El *Sutra del Diamante* (金剛般若波羅蜜多經), o "Sutra de la Perfección de la Sabiduría del Diamante que corta la ilusión", del año 868. Copia impresa en madera. Museo Británico, Londres[71].

[71] Mucho antes de la invención de la imprenta en Occidente por Johannes Gutenberg en 1454, los chinos ya conocían la impresión mediante tipos móviles (desde el año 1040), aunque más tarde desecharon aquel método. Incluso antes de 1040 (es decir, antes de la impresión de libros con tipos móviles), los chinos ya usaban bloques de madera para imprimir escritos budistas a mano en rollos. Lamentablemente no se han conservado ejemplos de aquellos impresos chinos del siglo XI, pero sí, en cambio, éste Sutra del Diamante, que es el libro impreso más antiguo conocido: data del año 868. Además, recientes excavaciones en una pagoda coreana han desenterrado otro bloque de madera budista impreso, con textos incluso más antiguos que los del Sutra del Diamante.

Pero en el siglo XIII los mongoles lograron invadir Corea, hallando una extremadamente débil reacción budista en el país: Corea se convirtió, de ese modo, en un país vasallo del imperio de Gengis Khan. A partir de entonces, con la fundación de la dinastía Chó-son (*Joseon;* 조선시대: 朝鮮時代; 1392-1910) a cargo del general Í-son-gué (*Yi Seong-gye;* 이성계) —de la familia Lee—, se organizó una rebelión (que culminó con su proclamación como rey en 1392), la cual trató de eliminar del gobierno las anteriores influencias del budismo, el cual comenzó a ser perseguido, adoptando para la administración estatal, en contraposición, y en lo sucesivo, el confucianismo y sus principios de decoro moral[72].

Así, durante el largo período de cinco siglos en que reinó la dinastía Chó-son, con la oficialización del confucianismo, se abolieron las fiestas budistas, se nacionalizaron sus templos (cuya propiedad pasó al Estado), y se confiscaron los bienes de los monasterios budistas, obligándose a los monjes bonzos (a quienes se les prohibió durante algunos años su entrada en la nueva capital, Seúl) a secularizarse. Cualquier esfuerzo por revivir el budismo se topó entonces con una fuerte oposición por parte de intelectuales y funcionarios confucianos. Pero, a pesar de ello, el budismo iba a dejar una herencia en el país que ha perdurado hasta nuestros días, constituyéndose, de hecho, en Patrimonio de la Humanidad.

Cuando, mucho tiempo más tarde, Japón finiquitó la dinastía Chó-son al apoderarse por la fuerza del territorio coreano, que convirtió en su colonia, en 1910, el imperio nipón intentó anexionar las sectas budistas coreanas que habían sobrevivido a las propias de Japón. Pero sus intentos fracasaron, generando, como reacción, un fuerte renacimiento entre los coreanos del interés por el budismo nativo[73].

[72] Los monjes budistas permanecieron entonces en áreas montañosas, dedicados a la autodisciplina y la meditación, bajando a partir de entonces sólo algunos a las ciudades, esporádicamente, para difundir su religión. Muchos de aquellos monjes, que se dedicaban al cultivo de la Teología y a la investigación académica sobre la religión, enseñarían más tarde su doctrina en universidades de dentro y fuera de Corea.

[73] El número de budistas fue disminuyendo a lo largo de los cinco siglos de la dinastía Chóson, hasta alcanzar, en el censo del año 1920, los 150.000 adeptos. Pero en realidad, no habría un decidido y notable renacimiento hasta después de 1945, con la independencia coreana.

En las últimas décadas, el budismo ha pasado en Corea por una suerte de nuevo florecimiento, que se esfuerza por adaptarse a los cambios de la sociedad moderna, como se muestra en el Mu-ku-chon-kuán Te-ta-ra-ní-kion (*Mugujeonggwang Daedaranigyeong;* 무구정광대다라니경: 無垢淨光大陀羅尼經)[74].

La festividad principal budista o "Festival de las linternas" (o "Festival de los faroles de loto"), se celebra para conmemorar el nacimiento de Buda, un fin de semana antes del 8 de abril (de acuerdo con el calendario lunar).

2.2 Confucianismo (유교)[75]

El confucianismo ("escuela de letrados"), es la doctrina moral y la creencia religiosa que fundó Confucio en el siglo VI a.C. y que ha influido especialmente en China, Japón, Corea y Vietnam[76]. Básicamente, se trata de un sistema de preceptos

[74] Tesoro Nacional (국보 제126-6호), Seúl (서울 종로구 우정국로 55), Museo del templo Chó-ké-sá (*Jogyesa;* 조계사) [templo central del budismo en Corea; 조계종 불교중앙박물관].

[75] -Martina DEUCHLER: "Introduction" y "Conclusion", en *The Confucian Transformation of Korea. A Study of Society and Ideology.* Cambridge Mass., Harvard University Press 1978. -Ja Hyun KIM HABOUSH: "The Confucianization of Korean Society", en *The East Asian Region: Confucian Heritage and Its Modern Adaptation.* (Gilbert ROZMAN, ed.). Princeton. Princeton University Press, 1991, pp.84-110. -Michael ROBINSON: "Perceptions of Confucianism in the Twentieth Century Korea", en *The East Asian Region: Confucian Heritage and Its Modern Adaptation.* Gilbert ROZMAN (ed.). Princeton. Princeton University Press, 1991, pp.204-225. -Byong-Ik KOH: "Confucianism in Asia's Modern Transformation", en *Korea Journal,* 32/4 (Winter, 1992), pp.46-64.

[76] En China, país donde se gestó, fue la religión oficial hasta el siglo VII. Su pensamiento se formó durante el largo período que abarca las épocas de Primaveras y Otoños, y Reinos Combatientes (siglos VII-III a.C.), de manera que al reunificarse el país con Qin Shi Huang en el 221 a.C., era ya una doctrina plenamente formada y definida, con múltiples adeptos y un amplio corpus textual. Tras la breve dinastía Qin, su núcleo básico permaneció inalterado, excepto por algunas interpolaciones accidentales o pequeños posibles errores de transmisión. El canon de su filosofía lo integran diversas recopilaciones, entre las que

éticos y espirituales en el que se concibe el cosmos como algo armónico que regula las estaciones y la vida (vegetal, animal y humana), predicando el amor y la benevolencia, la rectitud, el decoro y un liderazgo sabio (pues trastornar su armonía puede acarrear graves consecuencias, como el mal gobernante —que contradice el orden natural violando el mandato del cielo— conduce a la ruina a su pueblo mediante su conducta, lo que puede llevarle a perder su legitimidad y ser depuesto)[77]. Encaminado a inspirar y preservar la buena guía de la familia y la sociedad, el confucianismo —al igual que el budismo en sus comienzos— fue una religión sin dios, pero, con el paso del tiempo, el sabio y sus principales discípulos fueron canonizados por sus epígonos.

El poblado de Chón-hák-ton (Cheonghakdong; 청학동), en el sur de Corea, al pie del pico Sám-sin-bán (*Samsinbong;* 삼신봉), en el monte Chi-rí-san (*Jirisan*).
Mantiene el estilo coreano cotidiano tradicional.

El confucianismo se introdujo en Corea, junto con los primeros materiales escritos chinos, alrededor del comienzo de la era cristiana —incluso antes que el budismo—, de lo cual da testimonio el templo confuciano de la familia real de Kogúrio (*Goguryeo;* 고구려:高句麗; 37 a.C.-668 d.C), dedicado a los antepasados, el cual data de

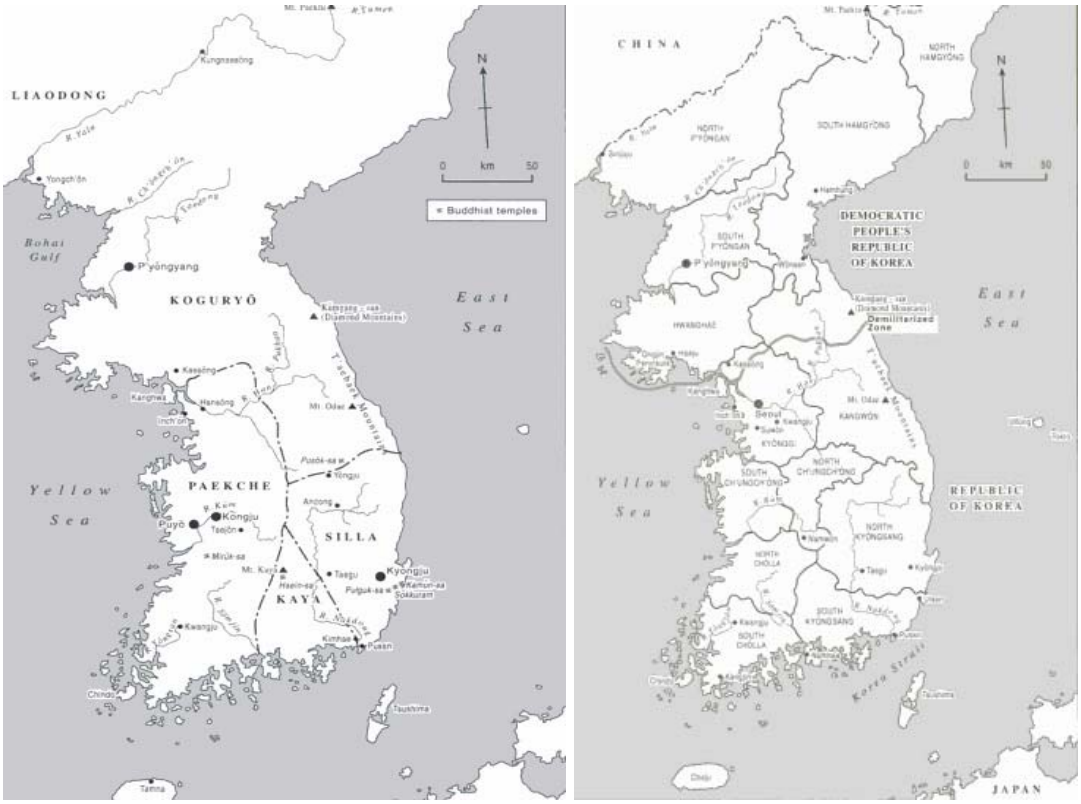
---

destacan la más antigua o ***Liu Ching*** ("los seis clásicos"; 五经; 五經; Wǔjīng), así como los llamados *Cuatro libros* o ***Ssu Shu*** (四书; 四書; Sìshū). Por su parte, los seis clásicos (cinco en realidad, pues el primer libro desapareció en la quema de libro del año 213 a.C.) son: 1.- el Libro de la Música o *Yüeh Ching;* 2.- el Libro de las Mutaciones o *I Ching;* 3.- el Libro de las Odas o *Shih Ching;* 4.- el Libro de la Historia o *Shu Ching;* 5.- el Libro de los Ritos o *Li Chi;* y 6.- los Anales de Primavera y Otoño o *Ch'un-Ch'iu.* Mientras que los "Cuatro Libros", una recopilación publicada en el año 1190, son: 1.- el Gran Saber (大學; 大学; *dà xué*); 2.- la Doctrina de la Medianía (中庸; *zhōngyōng*); 3.- las Analectas (論語; 论语; *Lúnyǔ*); y 4.- el Mencio (孟子; *mèng zǐ*).

[77] El cielo ejerce aquí como divinidad del confucianismo. El principal lugar sagrado de esta religión se halla en la ciudad de Qufu, en la provincia china de Shandong.

dichas fechas. Y aunque el budismo fuese, desde el siglo VII, religión de Estado, el confucianismo ofreció los principios para la administración civil del país y llegó a dominar toda la vida pública.

Los *Tres Reinos* de Kogúrio (*Goguryeo;* 고구려:高句麗; 37 a.C.-668 d.C), Pétche (*Baekje;* 백제:百濟; 18 a.C. – 660 d.C.) y Síla (*Silla;* 신라:新羅; 57 a.C. – 668 d. C.), dejaron registros que indican la existencia de una temprana influencia confuciana. Para Kogúrio en particular, ya se tienen datos al respecto en el año 372.



Los reinos de la antigua Corea, y la Corea actual.

Pronto se fundaron academias confucianas privadas, concretamente en provincias, y en la universidad estatal llamada Té-hak (*Daehak* o *Taehak;* 대학), siendo Pétche el reino más adelantado en establecer tales instituciones.

Dos aspectos de la universidad confuciana. *Arriba,* estudiosos del canon confuciano en un "sóo-guon" (*seowon;* 서원)[78]. *Abajo,* "són-kiun-cuán" (*Seonggyungwan;* 대학; 太學) en Seúl.

El Reino Unificado de Síla (통일신라:統一新羅; 668-935) envió luego delegaciones de letrados a la China de la dinastía Tang (618-907), para que observaran directamente el trabajo de las instituciones confucianas y trajeran consigo las principales obras sobre la materia. Con el advenimiento de la dinastía Kório, en el siglo X, el budismo se convirtió en la religión oficial, formando a partir de entonces el confucianismo la columna vertebral filosófica y estructural del Estado, para lo cual fue de gran ayuda la adopción —del sistema chino de fines del siglo X— del examen del servicio civil o "Cuá-ko" (*Gwageo;* 과거제도)[79], que contribuyó a impulsar los estudios de los clásicos confucianos y a implantar sus valores en las mentes coreanas.

[78] El "sóo-guon" (*seowon;* 서원), fue la institución educativa privada más común de Corea durante la segunda mitad de la dinastía Chóson, la cual combinaba las funciones de un templo de Confucio con las de una escuela preparatoria, preparando a sus estudiantes —a menudo, sólo alumnos de la clase aristocrática "yangban"— para los exámenes civiles nacionales.

[79] El cuá-ko (*gwageo* o *kwago;* 과거제도) era un examen muy exigente que se realizaba a escala nacional, para ingresar en el servicio civil (para conseguir puestos en la aristocracia). Se basaba en los exámenes para el servicio civil de la China imperial y, aunque apareció en Corea ya durante el Reino Unificado de Síla (통일신라; 668-935), adquirió una mayor importancia durante la dinastía Kório (고려시대; 918-1392), para alcanzar su máximo apogeo e implantación oficial como centro del sistema educativo, durante la dinastía Chóson (조선시대; 1392-1910). En dicho examen, se valoraba el conocimiento de los clásicos

El examen del servicio civil de Cuá-ko (*Gwageo;* 과거제도). *Izda.:* primer examen, a nivel local (hian-guió; *hyanggyo;* 향교); *Dcha.:* último examen, en palacio, ante el monarca.

Los contactos constantes con China del reino coreano de Chóson enriquecieron al confucianismo, gracias también a la aportación, en el terreno de la metafísica, del filósofo Zhu-Xi[80]. Finalmente, se adoptó como doctrina e ideología oficial de la citada dinastía Chóson (1392-1910), bajo la forma de *neo-confucianismo,* de suerte que se desarrolló un sistema confuciano de educación[81], que se llegó a aplicar de forma integral en la vida política, cultural y económica coreana, durante cinco siglos. El cultivo del

---

chinos, y también sobre ciertos temas técnicos. Existían tres tipos de escuelas donde se proporcionaba el tutelaje para superar dichos exámenes: el "hian-guió" (*hyanggyo;* 향교; estudio sobre Confucio en escuelas rurales que preparaban para el primer examen, aunque con diversos grados de dificultad), el "sóo-guon" (*seowon;* escuela dirigida por un erudito o gran maestro en la obra de Confucio), y el "són-kiun-cuán" (*Seonggyungwan;* último examen, escuela para optar a cargos políticos y llevar una carrera en el gobierno, a la que sólo podían acceder quienes hubieran aprobado los exámenes previos). Durante la dinastía Chóson, a no ser que el candidato hubiera aprobado el cuá-ko, solamente podían acceder a los cargos de mayor relevancia los jóvenes que no fueran hijos de oficiales de segundo rango o superiores; y quienes aprobaban el examen literario superior monopolizaban todos los puestos de mayor responsabilidad.

[80] El erudito chino confuciano Zhu Xi (o Chu Hsi; 朱熹; *Zhū Xī*) (*1130; †1200), de tiempos de la dinastía Song —en la que fue considerado un heterodoxo—, llegó a ser uno de los más importantes pensadores neoconfucianos. Influyó en Japón y Corea. Contribuyó a codificar el canon confuciano de textos clásicos: los *Cinco Clásicos* o "Liu Ching" (五经; 五經; Wǔjīng) y los *Cuatro Libros* o "Ssu Shu" (四书; 四書; Sìshū); escribió además extensos comentarios sobre dichos textos, que, aunque no fueron reconocidos por sus contemporáneos, fueron luego tenidos como modélicos, articulando lo que más más tarde se convertiría en la interpretación ortodoxa confuciana de algunas creencias del Taoísmo y el Budismo. En Corea, su filosofía se conoce como *Jujahak* (주자학).

[81] Estructurado en diversas ceremonias en las que los eruditos, ataviados con prendas tradicionales, estudian el mencionado canon confuciano. Se construyeron escuelas confucianistas, con estudiosos educados en el extranjero, se crearon grandes bibliotecas, se patrocinó a artistas y artesanos, y se diseñó un plan de estudios basado en los ideales confucianos. En tiempo del rey Sée Chon "el Grande" (*Sejong;* 세종대왕; 世宗大王; que gobernó en 1418-1450), todas las disciplinas absorbieron este modo de pensar, aunque todavía se dejó crecer el budismo fuera de los centros políticos principales, en demostración de tolerancia hacia otros tipos de culto. Se extendió entonces en Corea un nuevo plan de estudios confuciano (con entre 13 y 15 obras principales), y el comentario exegético.

confucianismo alcanzó su punto álgido en el siglo XVI, con los esfuerzos de Cho Kuán-chó (*Jo Gwang-jo;* 조광조; 1482-1519) por promover el citado neo-confucionismo entre la población, que fueron seguidos por dos prominentes eruditos: Íi Juán (*Yi Hwang;* 퇴계 이 황; *1501; †1570) y su coetáneo, aunque más joven, Íi I (*Yi I;* 율곡 이 이; 李珥; *1536; †1584)[82].

El ritual real en Puksukung, santuario ancestral del confucianismo.

[82] Íi Juán (*Yi Hwang;* *1501; †1570), constituye una figura clave de los literatos neo-confucianos; estableció la Escuela Ióng-am (*Yeongnam*) y configuró la Sóo-guon Tó-san (*Seowon Dosan*), academia privada confuciana. Se alude a él a menudo por su apodo, Tué-ke o "Arroyo que se retira" (*Toegye;* 퇴계); su nombre de cortesía era Kión-ho (*Gyeongho;* 경호) y póstumamente se le conoció como Mún-sun (*Munsun;* 문순). Por su parte, al estudioso confuciano Íi I (*Yi I;* *1536; †1584) se le conoce por su pseudónimo, Iul-kók o "Valle de castaños" (*Yul gok;* 율곡); su nombre de cortesía era Súk-jon (*Sukheon;* 숙헌). Fue también un destacado político y reformador. Sucedió académicamente a Cho Kuán-chó (*Jo Gwang-jo*). Ambos están en cierto modo presentes en la vida actual de Corea del Sur, pues sus efigies aparecen representadas en los billetes bancarios en circulación de 1.000 y 5.000 won, respectivamente, así como en los nombres de dos de las calles principales del centro de Seúl.

También, en esta época el confucianismo fue, sobre todo, un arte para gobernar, centrado en la fidelidad a ciertos ritos, el culto a los antepasados y a Confucio, la piedad filial y determinadas normas de convivencia. El ya citado sistema de exámenes anuales, para quienes deseaban obtener cargos en la administración estatal se hizo más riguroso, y se constituyó un grupo de funcionarios capaces, que, en el siglo XV, llevaron a cabo notables reformas sociales y adelantos en el ejercicio de la justicia.

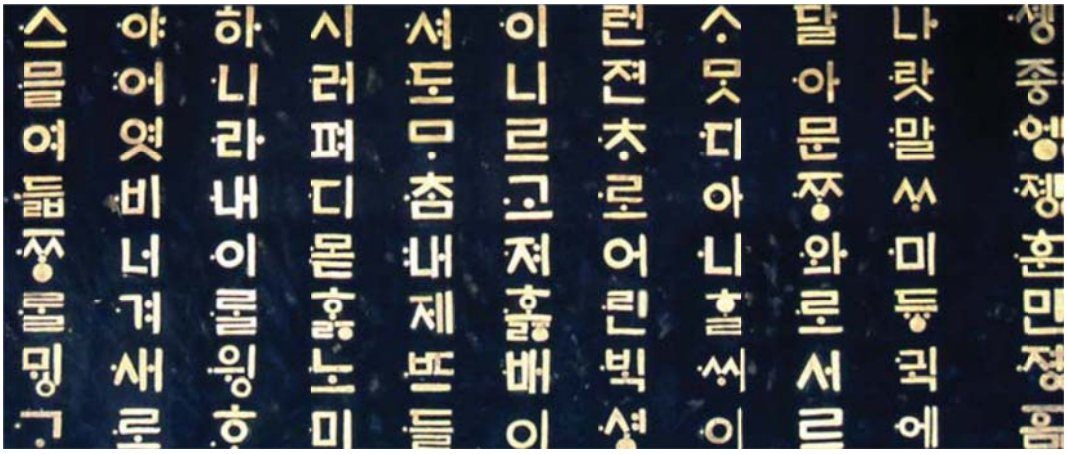
El erudito neoconfuciano coreano Chó Kuán-chó (*Jo Gwang-jo,* o *Jo Kwang-jo;* 조광조; *1482; †1519), también conocido como Chón-am (*Jeong-am;* 정암), o por su nombre de cortesía Hió-chik (*Hyojik;* 효직), y aun por su nombre póstumo, Mún-chon (*Munjeong;* 문정). Dos imágenes de 1750[83].

Billete coreano actual de 1.000 won, con el erudito confuciano Íi Juán (*Yi Hwang;* *1501; †1570).

[83] Pretendió llevar a cabo reformas radicales a comienzos del siglo XVI. Algunas facciones de la élite en el poder que se oponían a sus reformas lograron que fuera sentenciado a morir, tomando veneno, en el marco de la Tercera Purga de Letrados de 1519. Fue muy venerado por las generaciones posteriores, como mártir confuciano, y por encarnar el "espíritu sónbi" (*seonbi*), que caracterizaba a los estudiosos virtuosos y jóvenes de la nobleza que se preparaban para el examen Cuá-ko (*Gwageo;* 과거제도) y cuya reputación destacaba por su integridad y carácter incorruptible.

Billete coreano actual de 5.000 won, con la efigie del erudito confuciano Íi I (*Yi I;* *1536; †1584).

En la misma centuria—siglo XV—, la literatura coreana alcanzó lo que se ha llamado su "Siglo de Oro", elevándose el nivel cultural del pueblo gracias a la invención, en el año 1443, del alfabeto Hánkel (*Hangul;* 한글).



El abecedario "hánkel" (*Hangul;* 한글) ha permitido a Corea alcanzar casi el 100% de alfabetización. Elaborado con base científica, ha supuesto una gran ventaja en la era informática.

En el siglo XVII, un grupo de filósofos confucianistas organizó una nueva ideología, el movimiento (o enseñanza, o doctrina) llamado "Escuela del Conocimiento Práctico" (Sil-hák; 실학)[84], menos académico y más comprometido con problemas concretos como la defensa del país, el comercio, la agricultura, el bienestar del pueblo o

[84] Debido a que la dinastía Chóson (1392-1910) duró más de cinco siglos, puede sugerirse una división aproximada de la evolución del confucianismo en el país: durante la primera centuria (desde 1392 y siglo XV): confucianización de la administración gubernamental; en el siglo segundo (siglo XVI): edad de oro de los filósofos confucianos; en el siglo tercero (siglo XVII): desarrollo del sistema de linaje patrilineal basado en el poder ejercido por el primogénito; en el siglo cuarto (siglo XVIII): misticismo confuciano y búsqueda de la sabiduría como calidades de las clases dirigentes; en el siglo quinto (siglo XIX, hasta 1910): colapso del sistema confuciano cuando se enfrenta al encuentro con Occidente (colapso de la dinastía Qing, e invasiones japonesas); el confucianismo pasa a la clandestinidad, a la espera de una reactivación en el siglo sexto —siglo XX— (período republicano). A partir de fines del siglo XVII, algunos confucianos comenzaron a reaccionar a la naturaleza metafísica del Neo-Confucianismo. Estos estudiosos abogaron por reformas sociales más prácticas, en un movimiento conocido como Silhák.

la modernización[85]. Pero la nueva corriente no pudo superar la oposición de los burócratas, que impusieron la sumisión total a las tradiciones del pasado, impidiendo cualquier evolución y convirtiendo a Corea en el "reino Eremita", imponiendo así un aislamiento absoluto y la prohibición para que entraran extranjeros en el país.

Con la pérdida de la independencia coreana (1910), el confucianismo fue abolido como doctrina oficial del Estado y nunca más logró recuperar su anterior prestigio. Sin embargo, su herencia milenaria continúa influyendo en la actualidad, confiriendo al pueblo coreano algunas de sus cualidades más características, como el respeto a los ancianos, la valoración del conocimiento, el apego a las tradiciones familiares y sociales, o la lealtad.

Eruditos ataviados a la manera tradicional, estudiando el canon confuciano.

[85] De hecho, el confucianismo aboga porque el Cielo (en cierto modo, su divinidad) gobierne a través de la moralidad personal. Así, puede decirse que el objetivo final del confucianismo es alcanzar el yo moral último, que sigue a la manera en que las cosas están destinadas a ser. Una vez que el yo moral se logra, todo lo demás encaja en su lugar. Chó Kuán-chó (*Jo Gwang-Jo*), escribió a su rey: el camino es el único método por el cual se puede gobernar un país, y el camino consiste en seguir la naturaleza innata. No hay nada de lo que carezca la naturaleza, por lo cual, no hay nada que le falte al camino. Desde lo más grande (como los rituales, la música, el sistema judicial, o la política), hasta lo más pequeño, no hay nada que no solicite el poder del hombre, y nada de lo que cada quien carezca de la naturaleza. Éste es el principio por el que, juntos, los emperadores y reyes del pasado y el presente, condujeron sus actos y gobernaron; este principio llena el cielo y la tierra, y penetra en el pasado y el presente. Pero, de hecho, no se desvía de su propio corazón. Si se sigue, se ordena el país; pero si se pierde, lleva al país al caos. Por lo tanto, el camino no puede desviarse ni por un momento.

La ceremonia real confucianista, en el santuario de Puksukung.

Como ya se ha dicho, en 1998, la UNESCO creó la Proclamación de Obras Maestras de la Herencia Cultural Oral e Intangible de la Humanidad, para proteger su legado cultural. Desde su proclamación en 2001, se han declarado como Obras Maestras tres tesoros culturales intangibles de Corea: ***1.-*** la ceremonia ritual para los ancestros reales y música ritual, o Chón-mio-chére (*Jongmyojerye;* 종묘제례), también conocida como Chón-mio-chéreak (*Jongmyojeryeak;* 종묘제례악) cuando la anterior va acompañada de música; ***2.-*** el canto épico o Pánsori (판소리); y ***3.-*** el festival chamánico de Tán-o (o *Danoje;* 단오) de la ciudad de Kán-nun (*Gangneung;*강릉단오제), en la costa nororiental de Corea.

Música ritual en el santuario Chón-mio (*Jongmyo*).
Ceremonia ritual para los ancestros reales, o Chón-mio chére (*Jongmyojerye;* 종묘제례), y música ritual para la misma, o Chón-mio chéreak (*Jongmyojeryeak;* 종묘제례악).

Interpretación de canto épico o Pánsori (판소리).
Centro Cultural de Busan, ciudad al sur del país.

Festival de Tán-o (*Danoje;* 단오) de la ciudad de Kán-nun (*Gangneung;* 강릉단오제).

La ceremonia ritual confucianista Chón-mio-chére (*Jongmyojerye;* 종묘제례), se celebra en memoria de los ancestros (para el reposo de los espíritus de los monarcas y reinas del periodo Chóson). Se ofrece en Chón-mio (*Jongmyo*) —las tumbas de los ancestros reales—, donde se creía que yacían sus espíritus y los de sus antecesores. Y durante dicha ceremonia se ejecutaba una música ritual acompañada con danzas, o Chón-mio chéreak (*Jongmyojeryeak*).

Música ritual y danzas para la ceremonia del Chón-mio chéreak (*Jongmyojeryeak*). Pó-te-pión (*Botaepyeong;* 보태평).

Precisamente, el rey Sée Chon "el Grande" (*Sejong;* 세종대왕: 世宗大王) (1418-1450), compuso en el año 1447 dos series o juegos de composiciones musicales para acompañar las ceremonias de Chón-mio chéreak: el Pó-te-pión (*Botaepyeong;* 보태평) —que significa literalmente "Manteniendo la gran paz"—, consistente en once piezas musicales que combinan danza y música, elogiando los logros civiles de los reyes de la dinastía; y el Chón-te-óp (*Jeongdaeeop;* 정대업) —"Fundando una gran dinastía"—, formado por quince piezas musicales de carácter militar para enaltecer los logros militares de sus monarcas antepasados.

Chón-te-óp (*Jeongdaeeop;* 정대업).

Una modalidad distinta al Chón-mio chéreak, que se dirige a los monarcas, la constituye el Mún-mio chéreak (*Munmyochereak;* 문묘제례악), destinado directamente a honrar y dar gracias a Confucio.

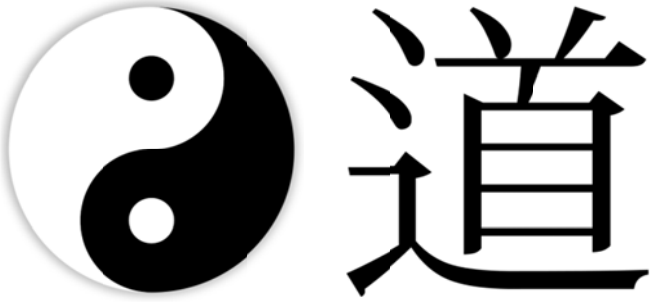
Mún-mio chéreak (*Munmyochereak;* 문묘제례악).

2.3 Taoísmo (道教)

El sistema filosófico y religioso de origen chino conocido como taoísmo, se basa en el texto clásico del *Tao Te Ching* (o *Tao Te King, Dào Dé Jing;* 道德經), literalmente, libro del "camino de virtud" o "camino de poder", tradicionalmente atribuido al sabio y filósofo chino del siglo VI a.C. —un archivero de la corte de la dinastía Zhou o Chou, 周—, llamado Lao Tsé (*Lao Tzu, Lao Zi, Laozi, Laocio;* "Viejo Maestro"; 老子).

Algunas representaciones de Lao Tse (arriba a la izda., monumento en Quanzhou, China).

Por tanto, el término taoísmo deriva del chino, "tao", camino, centrándose sus enseñanzas en la idea de unidad absoluta y a la vez mutable de este camino o tao, entendido como realidad suprema y principio de todas las cosas.



Izda.: **el "Taijitu", símbolo emblemático del taoísmo, como representación del Yin y el Yang;** ***dcha.:*** **letra o carácter chino (sinograma) del término "tao", camino.**

Como corriente de pensamiento, se desarrolló a partir del siglo IV a.C., a raíz de los escritos de los eruditos Lao Tsé (sobre todo, de su obra priniciapl, *Tao Te Ching,* 604 a.C.), y Zhuangzi (*Chuang Tzu, Chuang Tse;* "Maestro Zhuang; 莊子, 庄子) (*369c; †290 a.C), este ultimo, autor del libro que lleva su nombre (*Libro de Zhuangzi*).

Zhuangzi (*Chuang Tzu, Chuang Tse;* 莊子, 庄子) (*369c; †290 a.C).

La idea básica del taoísmo se basa en la armonía del hombre con el tao, según el curso de los acontecimientos, ensalzando valores como la piedad, la bondad, el sacrificio personal, la contemplación, meditación, introspección, la abnegación, equidad, magnanimidad, enseñar al que no sabe, ser analítico, fomentar la honestidad, hacer caminos y plantar árboles (como acto de entrega a la naturaleza o a otros seres humanos), etc. En esa misma línea, se reprueba la Guerra, la codicia, los tabúes, la desigualdad, la resignación, los convencionalismos y prejuicios, la sumisión, las normas rígidas, etc.[86].

Izda.: **manuscritos en seda del *Tao Te Ching. Dcha.:* una página del *Libro de Zhuangzi* (莊子; o 南華真經, es decir, el "Verdadero Clásico de la Florescencia Cultural del Sur").**

El taoísmo se introdujo en Corea desde China durante el período de los Tres Reinos (57 a.C.-676 d.C.), manteniéndose luego como un elemento menor, aunque significativo, del pensamiento coreano. Aunque nunca llegó a superar al budismo o el confucianismo, que impregnaban todos los estratos de la población de Corea, sí llegó a integrarse con el animismo nativo, así como las instituciones budistas y confucianas, y con sus templos y ceremonias.

---

[86] Sobre el taoísmo, pueden verse: -WILHELM, Richard (ed.): *I Ching. El Libro de las Mutaciones*. Barcelona, Edhasa, 1960 (32.ª edición, 2007). -SUN TZU: *El arte de la guerra*. Buenos Aires, Ediciones Lea, 1974 (Madrid, EDAF, 1993; Madrid, Trotta, 2001). -ELORDUY, Carmelo: *El libro de los cambios (I Ching)*. Madrid: Editora Nacional, 1983. -ZHUANG ZI: *Zhuang Zi. "Maestro Chuang Tsé"*. Barcelona, Kairós, 1996. -LAO TSE: *Tao te king. Libro del curso y de la virtud*. Madrid, Siruela, 1998. -MASPERO, Henry: *El taoísmo y las religiones chinas*. Madrid, Trotta, 2000. -LAO TSE: *Tao Te Ching: los libros del tao*. Madrid, Trotta, 2006. -WATTS, Alan: *El camino del Tao*. Barcelona, Kairós, 2006. -WILHELM, Richard (ed.): *Lao Tse: Tao Te King*. Barcelona: Sirio, 2009.

Desde los primeros siglos de nuestra era, taoísmo, confucianismo y budismo fueron las tres principales corrientes religiosas y de pensamiento en Corea, junto con el totemismo autóctono y el chamanismo, aunque el budismo constituyó el pensamiento oficial predominante durante las dinastías de Síla (57 a.C.-668 d.C. —Síla Unificado, 668-935—) y Kório (918-1392), siendo luego sustituido por el confucianismo durante la dinastía de Chóson (1392-1910).

En todo caso, el taoísmo nunca llegó a convertirse en una religión o una filosofía autónoma en Corea, —de donde la llamativa falta de documentación al respecto, derivada de su falta de base institucional o política—, lo cual facilitó y fue aprovechado para su rechazo por las élites confuciana y budista, siendo a menudo apenas aludido como una mera "influencia romántica" o un simple "tema literario".

Sin embargo, en la actualidad la investigación reivindica su papel y su notable efecto social, hasta hace poco tiempo limitado (fundamentalmente, por el poderoso e influyente punto de vista confuciano), reclamando una lectura más crítica de la historia (que revise otras fuentes alternativas y trate de aportar una definición más amplia sobre dicho taoísmo), la cual explique su amplia presencia en las prácticas rituales coreanas, todo ello desde una valoración mucho más positiva.

El taoísmo promulga la unión con el "San-shin" o espíritu de la montaña y con los picos sagrados.

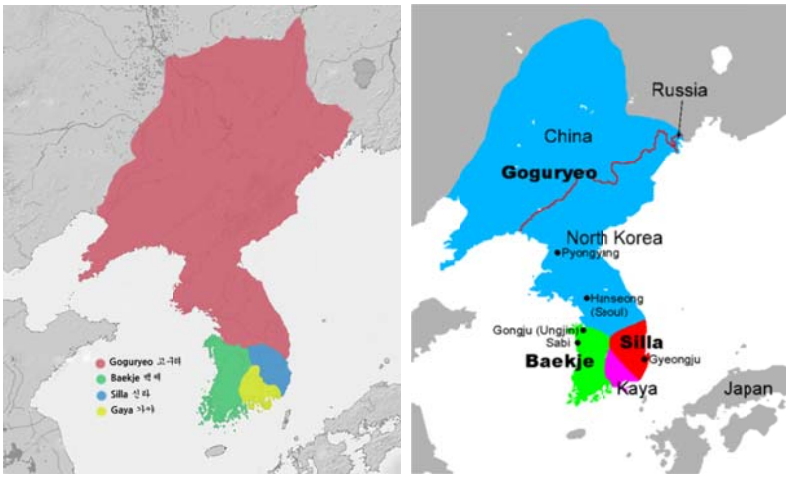
Período de los Tres Reinos (57 a.C.-676 d.C):

El taoísmo en Kogúrio (*Goguryeo;* 고구려 : 高句麗; 37 a.C.-668 d.C)

El taoísmo llegó a Corea en el año 624, cuando el emperador Gaozu (*Gao Zu;* 高祖), fundador de la dinastía Tang de China (唐朝; 618-907), envió a un predicador taoísta, llegando con él la literatura de los filósofos Lao Tse y Zhuangzi al reino de Kogúrio, que fueron recibidos con entusiasmo por el entonces monarca de Kogúrio, el rey Yeongnyu (영류왕 榮留王; o *Go Geonmu,* 고건무, 高建武; o *Seong,* 성 成; o *Gomu,* 고무 高武) (†642) y por su ministro, el dictador militar Yeon Gaesomun (*603; †666).

***Izda.:* el emperador chino Gaozu (*Gao Zu;* o *Li Yuan;* 高祖) (*566; †635). *Dcha.:* el general en jefe y primer ministro coreano Yeon Gaesomun (*603; †666).**

Muchos templos budistas fueron entonces transformados en templos taoístas. Pero aquel primer entusiasmo solamente duró treinta años. (Todavía pueden verse no obstante algunos símbolos taoístas de la época en las tumbas murales de Kogúrio cerca de Kangso, en la provincial de P'yongan del sur, en la actual Corea del Norte).



El reino de Kogúrio, hacia el año 476, y en su máxima expansion (con la actual division fronteriza).

El taoísmo en Pétche (*Baekje;* 백제 : 百濟; 18 a.C.-660 d.C.)

En Pétche, el taoísmo apenas se menciona en algunos tratados tangencialmente, de manera que no parece que se afianzara como en otros reinos coreanos.

Quemador de incienso en bronce, del siglo VII, procedente del Reino de Pétche. (Pieza del Tesoro Nacional Núm.287).

El taoísmo en Síla (*Silla;* 신라 : 新羅; 57 a.C.-668 d. C.)

El principal legado del taoísmo en Síla, fue la recepción en el año 738 del texto del *Tao Te Ching* del filósofo Lao Tse, enviado por el emperador Tang. A partir de entonces, acudieron sabios y estudiosos de Síla a China para estudiar el taoísmo y las doctrinas de Lao Tse, que se implantarían desde entonces en el coreano reino de Síla como prueba de los exámenes para la función pública o *Sinseon Sasang.*

Esta importancia dada al taoísmo, relativamente generalizada en Síla, tenía sus raíces en las creencias y prácticas animistas populares, aunque también estuvo influida por el propio pensamiento coreano taoísta que se forjó, centrado en la práctica y el entrenamiento de la mente, así como en la autodisciplina, y que tuvo su ejemplo más distintivo en el juárang (*Hwarang*), la fuerza armada de élite coreana, conocida por cumplir cada uno de los componentes del taoísmo filosófico: compostura disciplinada, armonía, sencillez y relajación.

El taoísmo en Kório (918-1392)

Durante esta dinastía el taoísmo gozó de su mayor popularidad, sobre todo en la corte y entre la clase dominante. Los rituales de corte taoístas se introdujeron en Corea

desde la dinastía Song de China (宋朝; 960-1279), especialmente bajo el reinado de Yejong de Kório (o *Wang U,* o *Semin;* 예종, 왕우, 세민) (*1079; †1122), iniciado en el año 1105. En estos rituales se rendía culto a la mayoría de las deidades del panteón taoísta, aunque algunos dioses como Samgye (三界), T'aeil (太一) o Pukdo (北斗), parecen haber estado entre los más populares. Sin embargo, ya hacia mediados del reinado de la dinastía, el budismo acabó por imponerse en Corea, absorbiendo a otras religiones y filosofías, como el taoísmo.

El taoísmo en Chóson (1392-1910)

Aunque no fuera especialmnente popular entre el pueblo llano, puede considerarse al neo-confucianismo la religión de Estado bajo la dinastía Chóson. La literatura taoísta fue muy popular en los grupos de intelectuales, al menos al comienzo de la dinastía, viéndose los escritos taoístas predominantemente desde la óptica confuciana. Pero pronto surgió una creciente oposición al taoísmo por parte de la principal facción confuciana, de manera que empezó a percibirse como "herético", a consecuencia de lo cual la presencia del taoísmo se redujo notablemente y de forma progresiva, hasta la invasión japonesa del año 1592, que supuso su abolición.

En los siglos XVI a XVIII, floreció la filosofía taoísta a nivel de académicos particulares (*sarim*), literatos, religiosos, e incluso mujeres, que estudiaron y practicaron la meditación taoísta y la introspección, dando lugar a nuevos relatos anecdóticos y hagiográficos tanto de sus antepasados taoístas, como de sus coetáneos. Los relatos más importantes conocidos hasta la fecha, son: cuatro biografías de anécdotas de inmortales (*Sason chon*) en los escritos recogidos por el escritor y politico Heo Gyun (o *Ho Kyun,* o *Gyosan, Kyosan,* o *Songso, Seongso;* 허균 許筠; 교산 蛟山; 성소 惺所) (*1569; †1618); los *Ch'onghakjip* (o *Chonghak jip;* Discursos compilados del Maestro "Grulla azul"), de comienzos del siglo XVII, de Cho Yojok (*fl.*1588); el *Haedong Chondorok* y *Tongguk Chondop'ilgi* ("Registro de Transmisión del Tao a Korea. Un relato secreto de la transmisión del taoísmo al Oriente de la Nación", 1610c) atribuido a Han Mu'oe (*1517; †1610); la *Haedong Ijok* ("Colección de huellas fantásticas", 1666) de Hong Manjong (*Hong Man-jong, Hong Man jong*) (*1643; †1725) —autor también de *Milagros en Corea,* una colección de 38 historias sobre los magos de las montañas—; el

texto anónimo de finales del siglo XVII, *Hoehonp'asurok* ("Registro de Hoehon que ahuyenta el sueño"), y el *Haedong Ijokp'o* (Suplemento al *Haedong Ijok*), de Yunsok Hwang (*1788; †1863). No obstante, es preciso advertir que estas narraciones (que replantean y amplian el significado de la historia religiosa de Corea al reiterar sus tradiciones nacionalistas y populares) se escribieron para animar a los coreanos a practicar la introspección en aras de la inmortalidad (a partir de temas como los magos de las montañas de Corea o los inmortales terrestres) y con vistas a mantener y proteger la sociedad coreana.

La cumbre de las Montañas Péektu (o *Baekdu,* o *Paektu,* 백두산), con el lago Chónchi (*Cheonji,* 천지) en el cráter, y el Monte Chánbek (*Changbai,* 장백산). Allí se sitúa el origen legendario de la nación, considerándose una de las tres montañas sagradas del país, junto a los montes Chíri (*Jiri,* 지리산) y Jála (*Halla,* 한라산)[87].

El Monte Téebe (*Taebaek,* 태백산). El taoísmo sigue la idea del Sánshin (*San-shin,* 산신) o espíritu de la montaña.

El taoísmo en época moderna

El taoísmo se ha visto marginado desde fines de la dinastía Chóson, no sólo por la corte coreana, y por confucionistas y budistas, sino también por la sociedad en su conjunto, por lo que apenas queda en la actualidad un puñado de taoístas en el país. Absorbido por la visión coreana tradicional del mundo, que conforma un complejo

[87] El Péektu-san (*Baekdusan,* 백두산), o montaña de cima blanca, se encuentra en la frontera entre China y Corea del Norte, y supone la mayor elevación de toda la península coreana, con 2744 mts. de altitud.

entramado en el que se entrelazan elementos chamánicos, confucianos, budistas y taoístas, a menudo sólo los eruditos son capaces de distinguir cuál es cuál.

Una ceremonia taoísta.

No obstante, pueden hallarse evidencias de la recuperación taoísta actual en la gran vitalidad y éxito social de diversas prácticas de origen taoísta:

> -El ***Tanjeon Hoheup*** (ejercicios físicos que desarrollan la energía interna individual, mediante el control de la respiración abdominal, y en los que se concentra la fuerza en el centro del abdomen, y desde allí se distribuye al resto del cuerpo, con ánimo de unificar la energía de la naturaleza con la de "mente y cuerpo");
> -La ***Tonghak*** (o *Donghak,* 동학; aprendizaje oriental propio del academicismo neoconfuciano coreano, que buscaba el "camino celestial" y alcanzar la inmortalidad mediante el cultivo de la mente y el espíritu); y
> -El ***Kouk Sun Do*** (una antigua arte marcial coreana o sistema de prácticas de auto-desarrollo integral que tiene como objetivo acercarse a la energía vital universal o *Ki,* desarrollar la fuerza física esencial, la máxima potencia mental, y la suma iluminación espiritual, a los que se llega mediante el control de la respiración abdominal profunda, como centro de energía).

Dichas prácticas, aunque no utilicen expresamente el término "taoísmo", son, por su vocabulario, técnicas, y objetivos, claramente taoístas. También los caracteres chinos que identifican el término taoísmo, el empleo generalizado del "dobok" (*topok;* 도복; de "do", camino vital, y "bok", ropa de entrenamiento) o uniforme empleado para practicar las artes marciales coreanas, así como la decoración de múltiples artículos y utensilios cotidianos (desde cucharas a fundas de almohada), recogen hoy día elementos del pensamiento y filosofía taoísta. Asimismo, la incorporación del símbolo taoísta "Téeguk", que aparece en la bandera de Corea del Sur, o la adopción de numerosos

nombres de lugares y de la toponimia coreana, especialmente los relacionados con las montañas, denotan una fuerte influencia taoísta.

Dos imágenes de Sísop Kim "Méguoldan" (*Kim Si-seup "Maewoldang";* 매월당, 김시습) (*1435; †1493).

Algunos de los autores que más han contribuido históricamente a la difusión del pensamiento taoísta han sido el poeta y calígrafo Síisu Kim "Méguoltan" (*Sísop Kim "Méguoldan", Kim Si-seup "Maewoldang"; Solcham;* 매월당, 설잠 雪岑, 김시습, 金時習) (*1435; †1493)[88]; el filósofo neoconfuciano coreano Kióndok Só (*Seo Gyeong-deok, So Kyong-dok,* 서경덕; o *Juádam, Hwadam,* 화담) (*1489; †1546) —autor de Juádamchip, *Hwadamjip,* 화담집, 花潭集, una colección de sus escritos—; el erudito escritor Kiú-kíon-Li (*Kiú-kíon Lee, Gyu-gyeong Íi, Yi Gyu-gyeong;* 이규경 李圭景) (*1788; †1856)[89]; y el famoso historiador y estudioso del folclore Núnjua Íi (*Núnjua Lee, Yi Newnhwa, Yi Ning-hwa, Yi Nung-hwa, Yi Neung-hwa,* 이능화 李能和) (*1869; †1943)[90]. Por su parte,

[88] Autor de la primera novela de Corea, *Geumosinhwa* (*Los cuentos del Monte Geumo;* 금오신화; 金鰲新話), escrita en caracteres chinos. Se hizo monje budista. Escribió la colección de poemas *Sayurok,* en la que muestra la difícil situación del campesinado y su enojo por la nobleza yangban. Defendía que tanto el rey como sus súbditos debían respetar a toda la nación, independientemente de la condición y origen de cada individuo. De pensamiento muy avanzado para su tiempo, se le considera uno de los primeros autores en propagar ideas relacionadas con la democracia en la península coreana.

[89] Se destacó como estudioso sílak. Escribió numerosos artículos sobre el taoísmo, así como sobre historia, historia de la escritura, literatura y ciencias.

[90] Recopiló numerosísimos documentos históricos y fue uno de los autores del *Chosonsa,* o *Historia de Corea* oficial, encargada por el gobierno japonés. Escribió abundante sobre historia de Corea y sobre las principales religiones del país (budismo, confucianismo y cristianismo): *Historia de los Dioses en Corea; Historia del budismo en Corea; Investigación de textos sobre costumbres de brujería en Corea;* y *Estudio*

después de la Segunda Guerra Mundial, han destacado por sus estudios sobre el taoísmo los profesores Junwan Cha (서평 차주환) (*1920) y Gwangsun Do (도광순, 都現惇) (*1927).

2.4 Chamanismo, mitos coreanos y leyendas (한국의 무교와 신화)

El chamanismo, los mitos, y el Púngnuido, son inseparables para entender la espiritualidad y la religiosidad en Corea[91].

Por"mito",se entiende el mecanismo que codifica e impone una ideología dominante con la finalidad de reproducir el orden social establecido en un determinado grupo humano; es decir, el mito vendría a ser un modelo ideal a partir del cual se tiende a organizar una sociedad[92].A pesar de las diferencias entre ellos, no cabe duda de que los mitos, bajo la forma de *relatos,* constituyen una racionalización de los fenómenos naturales, evocan supuestos episodios de la vida, relatan el origen y la historia de las divinidades, intentan explicar la creación del mundo, el origen de los seres y de las

---

de las Religiones. Historia del taoísmo en Corea, que es el primer libro de historia escrito en chino antiguo a propósito de la llegada del taoísmo a Corea (escrito en dicho idioma, probablemente porque no se le permitió escribir en coreano, ni estaba dispuesto a hacerlo en japonés bajo la ocupación nipona). Muy versátil, otros de sus temas de interés fueron el chamanismo coreano, la mitología, la medicina, la familia, el matrimonio, el amor y el sexo, las mujeres (tema en el que fue pionero, con su *Choson Yosok-ko,* o *Historia de las Mujeres en Corea*), las costumbres, la educación, el idioma, la poesía y la historia social.

[91] -Richard W. L. GUISSO; y Chai-shin YU (eds.): *Shamanism: the Spirit World of Korea.* Berkeley (California, EE.UU.), Asian Humanities Press, 1988. -Inhoe KIM: "Korean Shamanism - a Bibliographical Introduction", en *Shamanism: the Spirit World of Korea.* (Richard W. L. GUISSO; y Chai-shin YU, eds.). Berkeley (California, EE.UU.), Asian Humanities Press, 1988, pp.12-29. -Edward R. CANDA: "Korean Shamanism in the Contemporary World: Challenge for Renewal", en *Korea Journal,* 29/4 (April 1989), pp.4-11.

[92] Por otro lado, el estructuralismo —en especial, a partir del antropólogo belga Claude Lévi-Strauss (*1908; †2009)—, afirma que la mitología construye un sistema independiente, un paradigma aparte, del que el analista ha de extraer sus propiedades intrínsecas antes de asignarle una función social o de someterlo a juicios de valor. El mito construiría, así, una representación opaca de la realidad cultural de una sociedad. [Puede verse buena parte del pensamiento de Lévi-Strauss al respecto en varias de sus obras de referencia: -Claude LÉVI-STRAUSS: *Anthropologie sociale.* París, Librairie Plon, 1958. (Traduc.: *Antropología estructural.* Buenos Aires, Eudeba, 1977). -ID.: *Le totémisme aujourd'hui.* París, PUF, 1962. (Traduc.: *El totemismo en la actualidad.* México, FCE, 1965). -ID.: *La pensée sauvage.* París, Plon, 1962. (Traduc.: *El pensamiento salvaje.* México, FCE, 1964). -ID.: *Les mythologiques 1: Le cru et le cuit.* París, Plon, 1964. (Traduc.: *Lo crudo y lo cocido.* México, FCE, 1968). -ID.: *Les mythologiques 2: Du miel aux cendres.* París, Plon, 1967. (Traduc.: *De la miel a las cenizas.* México, FCE, 1970). -ID.: *Les mythologiques 3: L'origine des manières de table.* París, Plon, 1968. (Traduc.: *El origen de las maneras en la mesa.* México-Buenos Aires, Siglo XXI, 1970). -ID.: *Les mythologiques 4: L'homme un.* París, Plon, 1971. (Traduc.: *El hombre desnudo.* México, Siglo XXI, 1976). -ID.: "Race et Culture", en *Revue Internationale des Sciences Sociales,* 23/4 (1971), pp.647-666. [*Race et culture.* (Prólogo a *Le regard éloigné*). París, Plon, 1979 (1983)]. (Traduc.: *Raza y Cultura.* (*La mirada distante*). Madrid, Argos-Vergara, 1984)].

cosas, tratan, en suma, de explicar el futuro, el fin del mundo, procuran establecer valores morales.

Los mitos coreanos no constituyen una excepción para entender las creencias del pueblo coreano sobre su origen, las fundaciones del país, su visión cosmogónica y hasta sus sentimientos[93]. Historiadores y sociólogos han demostrado que los coreanos son especialmente sensibles a todo lo religioso, cualquiera que sea su procedencia.

La base de la cultura nacional de Corea es el *chamanismo*[94].El chamanismo coreano es la creencia en un ser divino y en la experiencia endiosada del "chamán" (sacerdote o sacerdotisa). Comprende, tanto el rito religioso del individuo (privado o personal), como el rito de la familia, oel de la comunidad de la aldea, en una reunión del conjunto de la tradición hechicera y religiosa que se recoge en el folclore. Estas creencias plasmadas en el folclore tradicional han recibido diversos nombres por parte de los eruditos: "Mú" (무,"hechicera"), "Musók"(무속, "costumbres" de las hechiceras), Múkio(*Mugyo;*무교; "religión de Mú", o de las hechiceras)[95], *chamanismo,* etc.

El chamanismo fue la primera religión que existió en la antigua península coreana, desde que la raza coreana se estableció en ella (llegados sus primeros

[93] -Juang PEGANG: *Mitos Coreanos.* Madrid, Verbum, 2002, p.9.

[94] -Henri Charles PUECH (dir.): *Historia de las religiones Siglo XXI. Las religiones constituidas en Asia y sus contracorrientes, II.* Madrid, Siglo XXI, 1981. -ID.: *Historia de las religiones Siglo XXI. Las religiones antiguas, III.* Madrid, Siglo XXI, 1984.-James Huntley GRAYSON: *Korea: A religious story.* Oxford, Clarendon Press, 1989. -MINISTRY OF CULTURE AND SPORTS, REPUBLIC OF KOREA: *Religious Culture in Korea.* Seúl, Hollym, 1996. -José María POVEDA: *Chamanismo. El arte natural de curar.* Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1997. -Tae-kon KIM; y Soo-kyung CHANG: *Korean Shamanism-Muism.* Seúl, Jimondaang Publishing Co., 1998. -Hyun-key ["Hogarth"] KIM: *Kut: Happyness through reciprocity.* Budapest, Akadémiai Kiadó, "International Society for Shamanistic Research, vol.7", 1998. -Michael D. COOGAN (ed.): *Religiones del mundo.* Barcelona, Blume, 1999. -Hyun-key ["Hogarth"] KIM: *Korean Shamanism and Cultural Nationalism.* Seúl, Jimondaang Publishing Co., 1999. -Hyun-key ["Hogarth"] KIM: *Syncretism of Buddhism and Shamanism in Korea.* Seúl, Jimoondang Publishing Co., 2002. – Francisco DÍEZ DE VELASCO: *Introducción a la Historia de las religiones.* Madrid, Trotta, 2002. -Antoni PREVOSTI I MONCLÚS (coord.); Antonio José DOMÉNECH DEL RÍO; y Ramon N. PRATS: *Pensamiento y religión en Asia Oriental*. Barcelona, Editorial Universitat Oberta de Catalunya, 2005.

[95] También llamado shinismo (de síin-kio, o *Shingyo,*신교, "religión de los dioses", en la que síin, 신 , es el carácter coreano derivado del chino shen). Buena parte de Múkio se asocia con creencias confucianas, aunque el Muismo como religión, tras la Guerra de Corea, se ha desvanecido, a pesar de que continúa grabado en la cultura coreana y muchas de sus tradiciones se conservan. Existen también gran número de mitos y leyendas sobre la Creación del mundo, aunque en la actualidad se reducen apenas a cuentos populares que se enseñan a los niños, por lo que, para un observador externo, la mayoría del Muismo se aproxima más a la superstición que a la religión, confundiéndose a menudo también con el sintoísmo.

pobladores desde las tribus de Asia Central), y ha sido durante largo tiempo la religión principal del Estado[96].

Tal (탈) o máscarasde baile popular coreanas, símbolo representativo del han (한)[97].

Se trata de una religión que reconocía la existencia de un Ser supremo, llamado Já-nel (*Hanul;*하늘:Cielo) o Jáneñim(*Hanunim;*하느님:el Uno Celestial). En ocasiones, se le ha considerado como el Chán (*Tien;*천:天) o el Sán-ché (*Shangai;*상제:上帝) de los chinos, en forma material, como el firmamento azul o el que mueve los astros y el sol;

[96] El 03.10.2333 a.C., el rey Tángun (단군: 檀君) fundó la primera nación documentada en la península coreana: *Kó Cho Son* (nombre por tanto de la antigua Corea, es decir, del primer reino de Corea). Como rey, Tángun era director político, y también director religioso, en el marco de una sociedad teocrática. Más tarde desaparece la información documentada, hasta que volvemos a encontrar el término "chamán" como identificador de todo el país y de un período dinástico muy extenso, en el que coexistieron tres países o reinos (del 57 a.C. hasta el 668 d.C.): *Síla* (el reino preponderante, que perduró desde el 57 a.C. hasta el 918 d.C.), *Kogúrio* (del 37 a.C. hasta el 668 d.C.), y *Pétche* (del 18 a.C. al 665 d.C.). Precisamente, el nombre dado al reino en su conjunto ("un país de tres países"), y al largo período mencionado, fue *Cháchahung* (literalmente, "el chamán"), nombre impuesto por el rey del país de Síla.

[97] Desde el punto de vista étnico, Corea se compone casi en exclusiva de coreanos, si bien existe una minoría de chinos (unos veinte mil) en Corea del Sur. El grupo étnico-racial que constituye la nación coreana es el pueblo Jan (*Han;* 한민족), que conforma por otra parte un aspecto espiritual propio de la nación, caracterizado por un peculiar sentimiento de tristeza, nostalgia y frustración, que tiene sus raíces en el chamanismo tradicional.

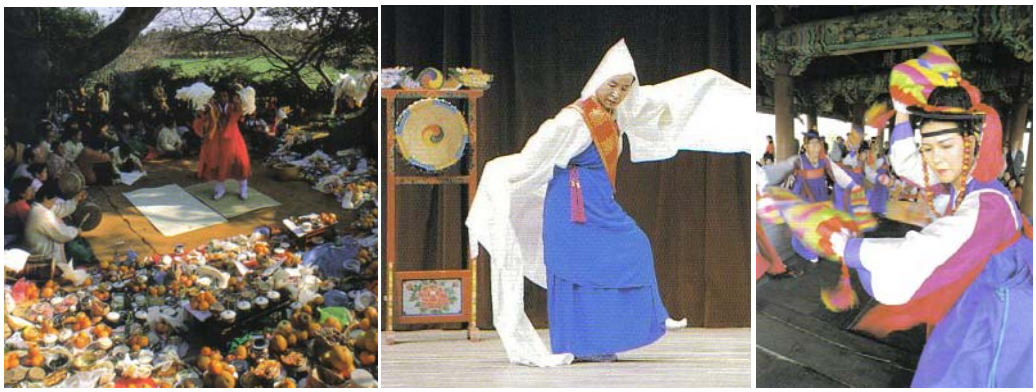
en otras, como un principio espiritual y sobrenatural creador de todas las cosas, el Señor del cielo que premia el bien y castiga el mal.

Según creencia del chamanismo, el hijo del Já-nel (*Hanul*) vino a la tierra, al monte Pék-tu (*Paektu;* 백두산) en compañía de tres mil espíritus. De su unión con una mujer, que antes había sido oso, nació el mítico Tángun (단군), el primer soberano del pueblo coreano[98].

Pintura en tinta a color, sobre seda (colección privada).
***Tángun* (단군) *como el Espíritu de la Montaña* (dinastía Yi, siglo XVII).**

Junto con aquella tradición primitiva,a partir del primer milenio a.C. se desarrolló un culto solar de notable pureza y elevación, a Pák (*Palk;*박), el dios del sol, que fundó en la tierra un "reino de la luz" —Corea—, cuyos habitantes, como "hijos de la luz", debían dar preferencia a las vestimentas blancas y tributarle sus ofrendas en lugares sagrados, especialmente en las alturas de las montañas orientadas hacia el este.

[98] Según la leyenda, estemítico fundador del país, el primitivo héroe cultural, el rey Tángun, habría nacido milagrosamente, en el año 2333 a.C., de un espíritu divino y de un oso transformado en mujer. Aquel suceso marcaría el establecimiento o fecha de la fundación del reino Antiguo Chóson, o Kóchoson (고조선), testimonio y memoria de la longevidad de la historia de Corea. Esta herencia es también una fuente de orgullo que proporciona a los coreanos fuerza para perseverar en momentos de adversidad.



Diferentes chamanes y ceremonias chamánicas.

En la sociedad antigua, probablemente desde el tiempo de las sociedades tribales, el chamán (arrogado de autoridad, pues se comunicaba con los espíritus) asumía el papel de un líder, ya que su poder sobrenatural contribuía a los intereses comunes de la comunidad. Mucho tiempo más tarde, con la llegada sucesiva del confucianismo (el 18 a.C.) y del budismo (en el 372 d.C.), así como con el fuerte y paulatino empuje de ambas confesiones, en el siglo IV d.C.el chamanismo se quedaría relegado ya a una religión marginada del pueblo, ya que no disponía de una biblia, de un catecismoo texto reglado, ni de una organización religiosa bien sistematizada. Y no obstante, el chamanismo (el conjunto de sus ritos y ceremonias) ha protagonizado en Corea todo el entramado de la cultura nacional (podría decirse que constituye su base), la filosofía y la vida ordinaria, durante más de cinco mil años, llegando a ser, todavía hoy, una fuerte creencia, arraigada en el pueblo y representada en sufolclore, especialmente representativa de la población de elevado estatus social y cultural[99].

[99] Sobre el chamanismo puede consultarse una amplia bibliografía, de entre la que destacaré algunos títulos: -Jung Young LEE: *Korean Shamanistic Rituals.* Nueva York, Mouton, 1981. -Chai-shin YU; y Richard GUISSO (eds.): *Shamanism: The Spirit World of Korea.* Berkeley (California, EE.UU.), Asian Humanities Press, 1988. -James H. GRAYSON: *Korea: A Religious History.* Nueva York, Oxford University Press, 1989. -Seung-yong YUN: *Folk Beliefs in Religious culture in Korea.* (Hallim CH'ULP'ANSA, ed.). Elizabeth (Nueva Jersey, EE.UU.), Hollym, 1996, pp.119-133. -Tae-gon KIM: *Korean Shamanism: Muism.* (Soo-kyung CHANG, trad.). Seúl, ROK Jimoondang, 1998. -Alan Carter COVELL: *Folk Art and Magic: Shamanism in Korea.* Seúl, ROK Hollym, 1998. -Hyun-key ["Hogarth"] KIM: *Korean Shamanism and Cultural Nationalism.* Seúl, ROK Jimoondang, 1998. -ID.: *Syncretism of Buddhism and Shamanism in Korea.* Seúl, ROK Jimoondang, 2002. -Chongho KIM: *Korean Shamanism: The Cultural Paradox.* Burlington, Ashgate, 2003. -Hung-Youn CHO: "'An Archetypal Myth and It's Reality in Korean Shamanism", en *Bibliotheca Shamanistica,* 11 (2003), pp.21-35. -Yee-Heum YOON: "The Diversity and Continuity of Shamanism in Korean Religious History", en *Bibliotheca Shamanistica,* 11 (2003), pp.255-263. -Seong-Nae KIM: "Korean Shamanic Heritage in Cyber Culture", en *Bibliotheca Shamanistica,* 11 (2003), pp.279-295. -Jordon PAPER: *The Deities Are Many: A Polytheistic Theology.* Albany (Nueva York, EE.UU.), State University of New York Press, 2005. -Richard D. MCBRIDE II: "Yi Kyubo's 'Lay of the Old Shaman'", en *Religions of Korea in Practice.* (Robert E. BUSWELL JR., ed.). Princeton (Nueva Jersey, EE.UU.), Princeton University Press, 2007, pp.333-343.

Un elemento imprescindible del chamanismo, característico de su folclore, es la creencia en gran multitud de espíritus buenos y malos presentes en cualquier elemento natural (ríos, plantas, el viento, la lluvia, el fuego, las colinas, las casas…), que confieren a esta religión de un marcado carácter animista. Pero, poco a poco, el dios del cielo y el dios del sol, igual que sucedió en la mayoría de culturas primitivas y animistas, pasaron a un segundo plano para dar lugar al culto de los espíritus, más cercanos a la vida cotidiana del hombre. Es en este sentido en el que las fiestas de Año Nuevo(설날), los sacrificios de la siembra y de la cosecha, obedecían a las necesidades de la agricultura.

Una chamán, sacerdotisa o hechicera: la "Múdang" (무당). Se sirve de la magia para efectuar curaciones, aventurar la fortuna, conciliar y reunir los espíritus de los muertos y ahuyentar el mal.

Los fieles y seguidores de esta creencia, a través del chamán, dirigían sus oraciones al dios llamado Gut (굿)—protector del mal y de la oscuridad—, para alejar con sus exorcismos y conjuros mágicos cualquier influencia negativa y apoderarse de las fuerzas positivas. De hecho, los ritos o celebraciones religiosas de estos chamanes, constituyen el Gutpan (굿판)[100], una especie de liturgia (salvando las distancias, una suerte de ceremonia religiosa a manera de la misa), en la que, en su primera parte, los fieles hacen una invocación a la divinidad, y más tarde, en una segunda parte, realizan una acción de gracias.

[100] Este término, que designa en realidad un rito o celebración religiosa, procede de "Gut" (굿), el exorcismo propiamente dicho, y de "pan" (판), el lugar donde se hace dicho exorcismo (el campo, el patio de una casa…), cantando, tocando, bailando, etc.

Mediante la celebración del exorcismo (Gut), una fiesta en la que todos toman parte, el chamán (a menudo, una sacerdotisa)[101] trata de lograr las peticiones de los fieles: obtener la bienaventuranza de los fallecidos, alejar mediante el perdón la desgracia y la enfermedad, etc. Y con dicho objetivo, la sacerdotisa o chamán intenta alegrar a la divinidad (mediante el "Gutpan") y conseguir que dios juegue con ella, tomando sus ofrendas y la bebida que se le dan[102]. En la celebración, muy alegre, todos los presentes toman pastel de arroz y otras comidas festivas, y se beben licores muy suaves ("mákoli"; 막걸리), para que todos puedan disfrutar y se les conceda lo que piden. De este modo, quienes acuden al "Gutpan" sirven a la divinidad para vencer todas sus dificultades presentes, y entablan amistad con dios compartiendo sus tortas de arroz, bebiendo, cantando y bailando, de manera que "Gutpan"se convierte en un lugar en el que la divinidad y los hombres se reúnen, para jugar y disfrutar juntos.

[101] Había varias categorías de chamanes, aunque predominaban —quizá como supervivencia de una estructura social matriarcal— las mujeres, hechiceras o "Múdangs" (무당). A su vez, había dos tipos principales de Múdangs o hechiceras: ***1.-*** La Kán-síin-mu (*Kangshinmu,*강신무) que protagonizaba la ceremonia de iniciación, en la que se sometía a un estado de síin-pan (*shinbyeong;*신병), o trance (en donde quedaba poseída por un espíritu, y a menudo sumida en una suerte de dolorosa enfermedad mental), para sanarse del cual se celebraba el néerim-gut (내림굿), que servía de iniciación al nuevo chamán). La Kán-síin-mu (*Kangshinmu,*강신무), podía ser de dos tipos: la Múdang o Pák-su (*Paksu;*박수), si se trataba de un hechicero varón), que era un chamán que podía ser poseído por un móm-chu (*momju;*몸주), una especie de dios; y la Mión-pu (*Myŏngdu;*명두), que podía presentarse en el espíritu de un muerto, en lugar de en el espíritu de un dios; y ***2.-*** Las Sée-sub-mu (*Seseummu;*세습무), o chamanes que proceden de una estirpe de chamanes, y que se dividían en dos tipos: las Síim-ban (*shimbang;*심방), que, como las múdang, podían convocar a los dioses por derecho hereditario, pero que, a diferencia de las múdang, no podían llegar a convertirse en uno solo con el espíritu; y las "tán-gol" (*danggol;*당골),que tenían derecho a celebrar ceremonias o el gut para servir o entretener a un dios.

[102] Los chamanes, mediadores profesionales y mensajeros del mundo de los espíritus, adivinaban el porvenir, curaban enfermedades y ofrecían a los dioses sacrificios con animales (pollos o perros), con los que se preparaba una comida sagrada sobre un altar. El chamán danzaba largo tiempo (a veces toda la noche), hasta llegar al trance, momento en el que el espíritu bajaba para compartir la comida sagrada y comunicar su voluntad.

Diversas múdangs o hechiceras, practicando sus ritos chamánicos.

De hecho, el "Gut" o exorcismo es un rito religioso—una suerte de representación teatral— en el que el chamán suplica a la divinidadpor la felicidad de los hombres, mediante el canto, el baile y el gesto, deviniendo en un arte sintético, una especie de ópera o zarzuela de esencia religiosa,en donde todo se hace a la vez, es decir convirtiéndose en un arte integral o Ak-ká-mu-kú (*Akámukuk;*악가무극), en el que se integran la música como divertimento, las canciones, el baile y el teatro, a la manera de una zarzuela, en donde hay partes habladas o recitadas, partes cantadas, etc.

Gutpan, sala espiritual de un chamán.

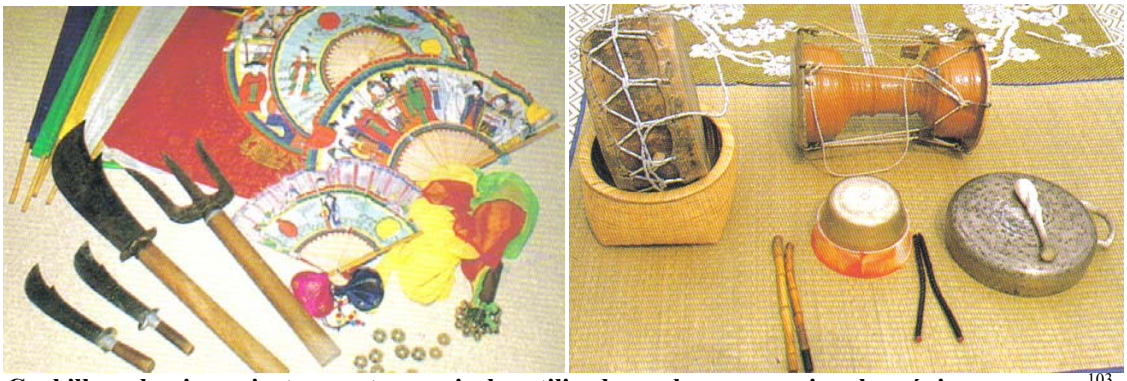
Este Ak-ká-mu-kú (*Akámukuk;* 악가무극) o arte integral, puede derivar en diversas modalidades o géneros artísticos:

1.- La canción de la exorcista (es decir, de la sacerdotisa, celebrante o esposa del chamán, que es la que prepara y preside el rito, canta y baila), de Chol-ládo (전라도; una provincia de Corea), que ha influido directa y decisivamente en el desarrollo del "**Pánsori**"(판소리) —una especie de ópera—.
2.- El baile de las exorcistas: se danza para aportar consuelo o esperanza, o bien para pedir un deseo —a manera de rogativa—, o para quitar la mala suerte; este baile dio lugar a una modalidad más concreta —pues sólo sirve para pedir algo a la divinidad—: el "baile de **Salpúri**" (살풀이; concebido para quitar la mala suerte, la enfermedad, o cualquier otro aspecto que comporte negatividad).
3.- El ***Shínaui*** (시나위) música ejecutada por la sacerdotisa o exorcista, que baila (apoyándose eventualmente ella misma con un instrumento de percusión) y que canta, con acompañamiento de tres o cuatro instrumentistas (flauta dulce y gong).
4.- El baile del cuchillo (***Kóm-mu****;* 군무): baile folclórico que realiza la exorcista o sacerdotisa, que blande ceremonialmente dos cuchillos articulados por el mango, cuyas hojas —incapaces de herir— pueden girar en círculo, simbolizando que ella es en ese momento la divinidad, que es poderosa y que puede interceder por los deseos del solicitante ante dios.
5.- El baile de la exorcista (***Tépeonmu****;* 태평무), de Kéonguido (경기도; una provincia coreana): se hace, muy lentamente, a manera de bendición general, para pedir por la paz y la felicidad de todos, porque haya suerte y oportunidades, y que todo el mundo tenga salud y todo sea positivo. Otro baile es el "**Ton-sálpuri-chum**" (당살풀이춤).

En la actualidad, todavía persiste la celebración de "Gut", que se ha extendido por todo Corea, adoptando diferentes aspectos dependiendo de cada región, debido a las diversas transformaciones culturales y adaptaciones locales sufridas a lo largo del tiempo. Para entender bien el "Gut", conviene por tantoconocer su origen e historia,y relacionar cada manifestación local concreta con la música y la cultura de cada región.

El chamanismo coreano se conoce hoy como "Muismo" (de Múkio, *Mugyo,* 무교, "religión del Mu", es decir, religión del sacerdote o sacerdotisa), o en ocasiones, "Sinismo" (de síin-kio, *Shingyo,* 신교, "religión de los dioses", siendo "síin" (신) el carácter coreano derivado de los Mu, sacerdotes o sacerdotisas, 무, 巫), que abarca diversas creencias religiosas indígenas y prácticas del pueblo y esfera coreanos. El término hoy más usado en Corea del Sur es *Muismo,* llamándose al chamán,

habitualmente una mujer, "Múdang" (무당, 巫堂), cuyo papel es actuar como intercesora entre un dios o los dioses y los seres humanos.



Cuchillos, abanicos e instrumentos musicales utilizados en las ceremonias chamánicas coreanas[103].

Distintas ofrendas ceremoniales (comida, bebida, dinero…).

De hecho, el chamanismo ha acompañado e impregnado todas las manifestaciones religiosas de los coreanos hasta nuestros días, destacando especialmente la celebración

[103] Como utensilios litúrgicos, los chamanes se sirven de diversas herramientas durante esta ceremonia: varias espadas o cuchillos para representar la autoridad de los espíritus, así como abanicos, banderas con cinco colores, monedas antiguas, cajitas de palos de bambú para adivinar la suerte, etc.

de las fiestas del Año Nuevo según el calendario lunar (설날), en las que las celebraciones domésticas se extienden a todos los ámbitos de la sociedad coreana.

Danza de la Múdang. Sesión de espiritismo ritual (gut) en una villa de pescadores, cerca de Ún-san (부여은산별신제). (Músicos en primer término).

Desde el punto de vista histórico, la religiosidad coreana, asentada sobre la base conformada por el chamanismo (es decir, sobre la creencia de un ser divino y la experiencia endiosada del chamán)[104], de acuerdo con una tradición hechicera y religiosa propias del folclore local (el cual incluye el rito religioso del individuo, el de la familia y el de la comunidad de la aldea), fue añadiendo, progresivamente,otros tres movimientos ético-religiosos, procedentes de China y la India: el budismo, el confucianismo y el taoísmo.

* *

*

[104] Son sinónimos de esta creencia del folclore tradicional los términos Mu (무: "las hechiceras"), y Mu-sók (무속: "la costumbre de las hechiceras").

2.4.1 Historia del chamanismo (무교의 역사)[105]:

***A*.- Antiguo Chó-son (*Ancient Joseon,* o Kó-cho-son, *Gojoseon,* 고조선; 古朝鮮): desde la Edad del Bronce (2.333 a.C.), hasta el año 108 a.C.**

Como ya se ha visto, el primer reino del que se tiene noticia en Corea fue el llamado Antiguo Chóson, situado en los territorios que hoy se corresponden con la Corea noroccidental y con Manchuria del sur. Se atribuye la fundación de este reino al mítico monarca llamado Tángun (단군; 檀君), considerado como el padre de la nación, y se le supone una existencia desde el año 2333 a.C. hasta el año108 a.C., en que fue conquistado definitivamente por China (potencia que se había interesado por estos territorios al menos desde el siglo VII a.C.)[106].

Ya desde la época del rey Tángun (que vivió 93 años, y que contribuyó a difundir los primeros elementos del saber y del derecho, desapareciendo luego hacia un lugar desconocido)[107], comenzó a conformarse una mitología propia, que resume el arquetipo del pensamiento creativo de todo cuanto existe, es decir, de los "tres seres": el Cielo (하늘), la Tierra(땅), y el Hombre(사람), convertidosasí en expresión de los tres grandes principios.

Según la explicación para la Creación del mundo que ofrece el mito de Tángun, el hijo de Dios, Juan-ún (*Juan Hung;* 환웅), habría bajado del Cielo, llevando consigo a los tres dioses que se necesitan para cultivar el arroz en la península coreana: el dios de la lluvia (비), el dios de las nubes (구름), y el dios del viento(바람). Pero, dado que en aquellas tierras no había mujeres,Juan-ún dio de comer a una tigresa y a una osa únicamente ajo y ajenjo, ordenándoles que aguantaran durante cien días en una cueva comiendo tan sólo esos alimentos.La tigresa aguantó poco y se salió; pero la osa resistió los cien días con sus noches, de manera que, cumplido el mandamiento, y con su poder divino, Juan-ún convirtió a la osa en una mujer muy bella (a la que llamó Ún-ño, *Hung Nyeo,*웅녀), y se casó con ella. De la unión del hijo de Dios (Juan-ún) y la osa-mujer (Ún-ño), nació Tángun, que sería, el día 03.10.2333 a.C., el fundador y primer monarca

[105] *Cfr.:* -Andrei A. ZNAMENSKI: *Shamanism: critical concepts in sociology.* Londres, Routledge, 2004.
[106] Constan colonias chinas en Corea del Norte al menos desde el año 301 a.C.
[107] Lo que no impide que se venere su tumba en el distrito de Cáan-ton (*Kang-Tong;*강동).

de un reino (el Antiguo Chó-son) en territorio coreano, es decir, el creador de la primera nación coreana, e iniciador de su pueblo, y de su idioma.

El dios de la montaña. **Color sobre papel. Comienzos del siglo XX. (*The Korea Society Collection*).**

Según esta leyenda y mitología de Tángun[108], que tiene una gran relación con el chamanismo, los coreanos serían hijos de Dios e hijos de la Luz, lo que acabó por convertirse en su columna espiritual. De hecho, en Múkio (*Mugyo,*무교), es decir, en el chamanismo coreano, el abuelo del rey Tángun, Juan-ín (*Juan In;*환인), también llamado Chée-sok (*Cheseok;*제석), es considerado el dios del cielo[109], mientras que Juan-ún (*Juan Hung;*환웅), el padre de Tángun, habría descendido al Síin-dan-su (*Sindansu;*신단수), un altar, que se relaciona con el Ú-chu-mok (*Uchumok;*우주목; árbol universal)[110], del que habla Mircea Eliade (*1907; †1986)[111].

[108] Existen no obstante dos leyendas o relatos mitológicos a propósito de la fundación nacional, que se corresponden con las dos culturas del país, al Norte y al Sur del río Jan, respectivamente; así, en el Norte, arraigó la creencia en *Tángun*, que bajó del cielo. Mientras que en el sur, la historia más enraizada es la de Park jyeokkeose (박혁거세), fundador y primer rey de Síla, el "país de los Tres Reinos" (57 a.C.-667 d.C.), según cuya leyenda, este último habría nacido rompiendo la cáscara de un huevo.

[109] El significado de la palabra "Tángun", se relaciona con un términoutilizado en Asia Central, "téngri" (텡그리), es decir, el Cielo. Por otra parte, a la exorcista también se la conoce como "tán-gol" (*danggol;* 당골), término, a su vez, derivado de téngri.

[110] Síin-dan-su (*Sindansu;* 신단수) tiene el mismo símbolo que Só-nan-ná-mu (*Seonangnamu;* 서낭나무), árbol elegido como altar para el servicio religioso, del mismo modo que sót-de (*sotde;* 솟대), que se asocia con el poste que simboliza el año abundante, y que pueden encontrar en la aldea o en el monte.

[111] El filósofo, novelista e historiador de las religiones rumano (uno de los fundadores de la historia moderna de las religiones), Mircea Eliade, acuñó el término *hierofanía* para la manifestación de lo

Los objetos que trajo consigo Juan-ún, un espejo, un cuchillo, y el "*Cheonbuin* (청동방울) de los cascabeles" (un instrumento con un mango dotado de cascabeles, llamado Pán-ul; *Bangul;* 방울), desempeñan un papel muy destacado en los ritos chamánicos.

B.- Los reinos de la *Confederación de Sám-Jan* (*Samhan;* 삼한시대; 三韓時代), o Tres Estados Jan (한): desde el año 500 a.C., hasta el200 a.C.

En la antigüedad, las naciones ya celebraban grandes encuentros o festivales tribales, a manera de ritos religiosos, en cuya celebración participaba todo el pueblo. Es el caso de Ión-ko (*Younggo;* 영고), en Pú-io (*Buyo;* 부여), Tón-men (*Dongmaeng;* 동맹) en Kogúrio, Só-do (*Sodo;* 소도) en Chín-jan (*Ginhan;* 진한), y Mú-chon (*Mucheon* o *Muchun;* 무천) en Ié (*Ie* o *Ye;* 예).

Por ejemplo, la fiesta de Ión-ko (*Younggo;* 영고), en Pú-io (*Buyo;* 부여), se celebraba el primer día de enero del calendario lunar de todos los años. En dicho encuentro participaba el pueblo y, durante varios días, todos compartían la comida, la bebida, el baile y el canto, practicando activamente el culto religioso al dios del cielo (Chún-sin; *Chunsin;* 천신), al espíritu que permanece después de la muerte okúi-sin (*kwisin;* 귀신), y a espíritus animistas tales como el dios tigre, el dios oso, y el dios de la

---

sagrado aplicada a diversos objetos (una montaña, un árbol, o un cáliz). Estudioso de los mitos, expuso una visión comparada de las religiones, con numerosas relaciones de proximidad entre las diferentes culturas y momentos históricos. Ve al árbol como símbolo de la ondulación universal, de la savia que germina, como un poder vegetal con el efecto sagrado del rejuvenecimiento, con un efecto de renovación de la vida universal. Para él, "lo sagrado" acaba siendo una experiencia primordial del *Homo religiosus.* Y en este sentido, el árbol del mundo está atestiguado en toda Asia: existen vínculos de carácter místico entre los árboles y los hombres, considerado el árbol como receptáculo de las almas, en cuyo origen está la fuente inagotable de la vida universal. De hecho, el chamán fabrica la caja de su tambor con una de las ramas de este árbol, cósmico y místico, que se sitúa en el centro del mundo. [Estudios de este autor sobre el tema: -Mircea ELIADE: *Traité d'histoire des Religions. Morphologie du scaré.*París, Payot, 1949; -ID.: *Le mythe de l'éternel retour.* París, Gallimard, 1949; -ID.: *Le Chamanisme et les Techniques archaïques de l'extase.* París, Payot, 1951; -ID.: *Images et symboles.* París, Gallimard, 1952; -ID.: *Le Sacré et le Profane.* París, Gallimard, 1956; -ID.: *Mythes, rêves et mystères: les essays LXXXIV.* París, Gallimard, 1957; -ID.: *Aspects du mythe.* París, Gallimard, "Idées", 1963; -ID.: *From Primitives to Zen: A Thematic Sourcebook of the History of Religions.* Londres, Collins, 1963; -ID.: *Myth and Reality.* Nueva York, Harper & Row, 1963; -ID.: *Occultism, witchcraft, and cultural fashions: essays in comparative religions.* Chicago, University of Chicago Press, 1976; -ID.: *Histoire des croyances et des idees religieuses: vol.I: De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis; vol.II: De Gautama Bouddha au triomphe du Christianisme.* París, Payot, 1976].

montaña, con la intención última de alcanzar la unidad con Chún-sin, conocido también con su nombre popular, Jáneñim (하느님), que era el dios principal. Finalmente, se liberaba a los presos. Todos los ritos tribales de la antigua Corea se focalizaban en el culto a Jáneñim.

Chamanes.

***C.*-La difusión. Los "Tres Reinos" (Antiguo Síla, Kogúrio y Pétche), y Síla unificado (hasta el 918 d.C.)**

La costumbre de practicar el rito al cielo, Gut, se mantuvo, al menos, hasta los Tres Reinos (desde el año 57 a.C. hasta el 676 d.C.), como la religión central de los coreanos. Puede decirse que el chamanismo prosperó durante esta época de los Tres Reinos (57 a.C.-676 d.C).

Corona del reino Antiguo Síla. Procedente de la tumba Juán-nam-Te-chón (*Hwangnam-Daechong;* 황남대총) en Chón-chu (*Gyeongju;* 경주), provincia de Chón-sang (*Gyeongsang;* 경상남도). Museo Nacional de Corea, en Seúl.

El dirigente de la sociedad política y civil (una sociedad fuertemente teocrática) era entonces, al mismo tiempo, el dirigente de la religión: el chamán. De hecho, al rey antiguo de Síla (57 a.C.-918 d.C.) le llamaron Chá-cha-un (*Chachahung;* 차차웅), que significa el sumo chamán[112].

Su corona real, que representa los cuernos del reno, no simboliza sólo la figura del rey, sino que también indica su categoría como sumo dirigente de la religión. Por otro lado, el monarca y su entorno, junto a losjóvenes Juárang (cuerpos de élite paramilitares) de Síla, constituían el grupo de la clase aristócrata e intelectual, política y religiosa, que protagonizaba la experiencia mística chamanista.

[112] Como ya se ha dicho, de los denominados "Tres Reinos" (antecedentes de la actual Corea), el de Síla, situado al sureste de la península coreana, era el más alejado de China, siendo al principio el más débil y menos desarrollado de los tres. Fue el último en aceptar las influencias extranjeras y su sociedad se regía por un cerrado sistema de clases. Pero se desarrolló rápidamente, gracias a los recursos de su singular cuerpo de Juárang. Iniciado en el año 57 a.C., este antiguo reino (Antiguo Síla: 삼국시대; 三國時代) coexistió hasta el año 668 d.C. con los otros dos reinos (Kogúrio y Pétche), quedando a partir de dicha fecha los tres reinos unidos bajo el dominio de Síla (en el período llamado de Síla unificado: 통일신라; 統一新羅).

Orfebrería coreana: coronas del período de Síla.

D.- Retroceso del chamanismo en la época de Kório (918-1392)

El reino de Kório debió enfrentarse a sucesivas incursiones de manchúes, kitanos[113], mongoles y japoneses. Se adoptó el budismo como religión del Estado y se

[113] Los kitanos (契丹), o el Imperio Kitán (907-1125) —de donde el término Catay para designar a China—, eran un pueblo nómada de Mongolia y Manchuria (esta última, la región nororiental de la actual China), que desde el siglo IV dominaron amplios territorios al norte de China (e incluso algunas zonas de dicho país). Era uno de los grupos étnicos tunguses, de origen altaico (la minoría étnica llamada Quidán o Kitán), que habitaban desde hacía siglos la actual Manchuria y algunas áreas del noreste de China, y que en el año 907 (coincidiendo con el final de la dinastía china Tang), fundaron como régimen político, basado en el sistema feudal y de esclavitud, el llamado Estado Kitán: un reino establecido por el líder militar llamado Quidán Yelu Abaoji (耶律阿保機). Al parecer, este militar logró unir entonces a las diversas tribus kitán bajo un estado único, del que fue kan, el cual abarcaba gran parte de los territorios actuales de Manchuria y Mongolia, para, al poco, tras proclamarse emperador (en el año 916), y tras conquistar el norte de China, pasar a asumir formas de gobierno de estilo chino. Abaoji (†926) nombró sucesor a su hijo, aunque finalmente le sucedió otro de sus hijos, Yelu Déguang (耶律德光), como nuevo emperador, quien adoptó el nombre dinástico de Liao (en el año 947), tomado del nombre del río que bañaba su tierra ancestral, en la actual provincia china de Liaoning. En el año 938 llegaron a conquistar el territorio de la actual Pekín. El Imperio de los Liao convivió con la dinastía china Song al sur (a la que sometió en el año 1004), y con el Imperio Tangut (o Xia occidental), que gobernaba parte del noroeste chino (a quienes

favoreció el desarrollo de las artes vinculadas a los templos budistas. Una profunda fe budista inspiró no pocos avances en el campo del saber y de las artes, mientras que este período, como consecuencia, trajo consigo una progresiva marginacióndel Múkio como religión (무교: chamanismo), el cual, poco a poco (y aunque comenzara con una etapa de cierta prosperidad), prosiguió el cultivo del chamanismo, presionado por el avance del budismo, de un modo progresivamente languideciente, cultivándose en círculos reducidos, hasta casi su desaparición.

E.- La represión del chamanismo en la época de Chó-son (1392-1910)

Con la llegada de la época de Chó-son (1392), caracterizada por la aparición de nuevos oficiales ilustres comprometidos con el confucianismo, la persecución pasó a realizarse de modo más abierto, situando al chamán y a la exorcista en el último estadio social, junto con los budistas, que gozaron no obstante de ciertos beneficios hasta la época de Kório. (A pesar de que la población coreana siempre respetó a los budistas, se prohibieron entonces sus actividades en las ciudades, rebajándose de ese modo por completo el cultivo del budismo y del chamanismo a la categoría de religión marginada).

---

conquistó parte de su territorio en el año 1046). El territorio de la dinastía Liao abarcaba principalmente la parte norte de China, con el estuario del río Amur en el noreste, la parte media de Mongolia en el noroeste, así como Tianjin y la provincia de Hebei en el sur. Los kitán adoptaron para su sistema de escritura, como los coreanos, los caracteres chinos, en una lengua hoy ya extinguida, que al parecer estaba emparentada con el idioma proto-mongólico. Su vida y costumbres estaban influidas por los hábitos nómadas tradicionales y por el modelo de vida del pueblo Han. La Dinastía Liao contó con cinco capitales: la *capital suprema,* en la ciudad de Baarin Left Banner [o Bairin, o Balin] (巴林左旗), y más concretamente, en su zona sur, Shangjing (918-1120, en la actual Mongolia interior); la *capital central,* en el Ningcheng; la *capital oriental,* en Liaoyang; la *capital occidental,* en Datong; y la *capital del sur,* en Pekín. Su imperio cayó en el año 1125, derrotado por otro pueblo altaico, los yurchen, que conquistaron el territorio de los Liao, fundando su propia dinastía, la Jin (1125-1234). Tras esa derrota en el siglo XII, algunos nobles kitán se desplazaron hacia el oeste, consiguiendo refundar un estado liao en Asia Central; la dinastía Liao occidental o Kanato de Kara-Kitai, que fue finalmente aniquilado por el Imperio Mongol en el año 1218, el cual se sirvió de la experiencia y habilidades lingüísticas de los nobles kitán para su posterior conquista de China. [*Vid.:* -Shu CHEN: *Qidan Shi Lunzheng Gao [A Study on the History of the Khitan]*. Pekín, Zhongyang Yanjiu Yuan Shixue Yanjiu Suo, 1948. -Karl WITTFOGEL; y Chia-sheng FENG: *History of Chinese Society: Liao (907-1125)*. Filadelfia, American Philosophical Society, 1949. -Wolgram EBERHARD: *A History of China*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1967. -Owen LATTIMORE: *Inner Asian Frontier of China.* Nueva York, Oxford University Press, 1988. -Valerie HANSEN: *The Open Empire. A History of China to 1600*. Nueva York, W.W. Norton, 2000. -Elina-Qian XU: *Historical Development of the Pre-Dynastic Khitan.* Helsinki, University of Helsinki, "Publications of the Institute for Asian and African Studies, 7", 2005].

Baile tradicional del Pú-che-chum (*Buchaechum;* 부채춤), a cargo de bailarinas, ataviadas con abanicos y el traje típico o ján-bok (*hanbok;*한복). Esta danza se desarrolló bajo el influjo de los bailes chamánicos y las interpretaciones cortesanas de la dinastía Chó-son.

Los primeros reyes de Chó-son y su élite neo-confuciana establecieron así una nueva estructura política y social,que fue capaz de resistir todos los desafíos, hasta la invasión japonesa (1910-1945). De ese modo, la dinastía Chó-son, fuertemente "confucianizada", no permitió que floreciera el chamanismo, aunque éste fue tolerado.

Estudiantes en traje tradicional, bailandoen la ceremonia confuciana de Sók-ion (*Seokjeon;*석현). Universidad Són-kiun-kuan (*Sungkyunkwan*; 성균관), Seúl.

Y en ese contexto, dado que el confucianismo relegaba a la mujer, puede decirse que aquel tiempo contribuyó a acrecentar la desigualdad entre hombres y mujeres: sólo tenían derecho a la educación los hombres, de modo que las mujeres, guiadas por la exorcista,tendieron a aferrarseaún más al chamanismo tradicional, practicado en sectoresprivados.

Ceremonia chamánica (Gut) en contexto rural: baile de la múdang, música, ofrendas de frutas…

De este modo, tras los últimos años del siglo XIX,y en un nuevo ambiente de cierta tolerancia, los misioneros americanos (siguiendo su propio su interés en propagar el cristianismo y presentar el chamanismo como una práctica pagana o una mera superstición, según la cual los chamanes serían simples charlatanes), realizaron algunos estudios a propósito del chamanismo: Homer Bezaleel Hulbert—además de misionero, periodista y activista político a favor de la independencia de Corea—, completó un primer trabajo académico en seis artículos para *The Korea Review* (1903-1906), sobre los chamanes coreanos[114];el misionero presbiteriano Horace Grant Underwood abordó

[114]-Homer Bezaleel HULBERT (ed.): *The Korea Review. Vols.1-6.* Seúl, Methodist Publishing House, 1902-1906. *Vid.* también: -ID.: *The Passing of Korea.* Nueva York, Doubleday, Page & Co., 1906.

en 1908 las prácticas chamánicas en *The Call of Korea*[115]; y años más tarde, —siguiendo a Hulbert—, el también presbiteriano Charles Allen Clarksostuvo la importancia del chamanismo para comprender la cultura coreana (1929), hallando su origen en el chamanismo siberiano[116].

Tres misioneros norteamericanos, estudiosos del chamanismo coreano a comienzos del siglo XX: Homer Bezaleel Hulbert (*1863; †1949), Horace Grant Underwood (*1859; †1916) y Charles Allen Clark (*1878; †1961).

F.- La época de la colonización japonesa (1910-1945)

En su política expansionista desarrollada a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX,y tras ganar sus guerras contra China y Rusia, Japón procedió a anexionarse Corea a la fuerzaen el año 1910,impulsandoasí su colonización[117].

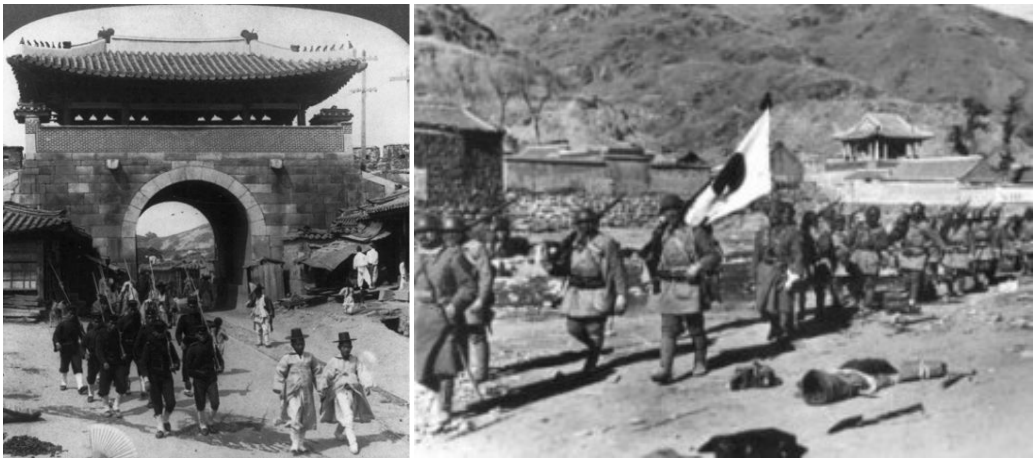
[115] -Horace Grant UNDERWOOD: *The call of Korea (political-social-religious).*Nueva York-Chicago, Fleming H. Revell Co., 1908. [Ilustrado con fotografías de Cameron Johnson].

[116] -Charles Allen CLARK: *The Korean Church and the Nevius Methods.* Ginebra, World Council of Churches, 1929.

[117] Durante el siglo XIX, Japón, en auge demográfico y militar, había fijado su atención en la vecina península de Corea, ya que la situación estratégica de esta última resultaba esencial para garantizar la defensa y aspiraciones expansionistas del archipiélago nipón. Un primer conflicto entre Japón y Corea se saldó con la firma del Tratado de Kanghwa (1876), que franqueaba a los japoneses el acceso a los puertos coreanos. En 1894, un líder coreano pro japonés fue asesinado en Shangai, acelerando la crisis política, que se agravó cuando, desoyendo los acuerdos chino-japoneses de la Convención de Tianjin (por los que ambas potencias se comprometían a retirar sus ejércitos de la península coreana), el ejército chino aplastó la Rebelión Tonghak (동학) en suelo coreano. Estalló así la*Primera Guerra Sino-Japonesa* (que acabó al cabo de varios meses, en 1895 con el Tratado de Shimonoseki), en la que un Japón vencedor a la postre, respondió a la incursión china. Al final, se reconocía la independencia de Corea (que dejaba de considerarse un estado tributario), China indemnizaba económicamente a Corea, se permitía que los japoneses llevaran sus negocios a China (abriéndose el río Yangtsé al comercio japonés), y pasaban a Japón los territorios de Taiwán, islas Pescadores y la península de Liaodong (que fue luego devuelta, ante las objeciones de Francia, Rusia y Alemania).

La batalla de Pyongyang en Corea, en la primera guerra sino-japonesa (1894). **Estampa japonesa o "ukiyo-e" (xilografía impresa) de Mizuno Toshikata (*1866; †1908).**

Previamente, había estallado la guerra ruso-japonesa (1904), ocasionada por las ambiciones imperialistas de dichas dos potencias (Rusia, interesada en mantener el control sobre China, y Japón, que aspiraba a controlar Corea). Tras diversas victorias japonesas(navales y terrestres), se celebró una conferencia de paz —con EE.UU. como mediador—[118], que dio la victoria al imperio nipón, aumentando así su poderío militar y auge nacionalista, e inaugurando una nueva etapa en su expansión territorial, que culminó con la ocupación japonesa de Corea y el Tratado de Anexión de Corea (1910) al imperio japonés.



Izda.: **Tropas japonesas (1904) desfilando a través de la Puerta Occidental, en Seúl.** ***Dcha.:*** **Militares japoneses en Corea (1910).**

[118] Tanto Rusia como Japón acordaron evacuar Manchuria. Rusia, reconoció además los intereses de Japón en Corea, garantizando evitar represalias militares tanto en Corea como en Manchuria, al tiempo que cedía a Japón algunas prerrogativas (como el derecho de pesca en el mar de Ojotsk y el mar de Bering), la parte sur de la isla de Sajalín, etc.

De este modo, Corea pasó a formar parte del Imperio Japonés, pasando los coreanos a ser considerados ciudadanos japoneses y comenzando su población a ser movilizada como fuerza de trabajo hacia Japón y la isla de Sajalín (más de 40.000 coreanos)[119].

Japón ocupó Corea como colonia desde 1910 (de hecho, algunos años antes) hasta 1945 y la integró como un componente subordinado de su imperio altamente militarizado[120].

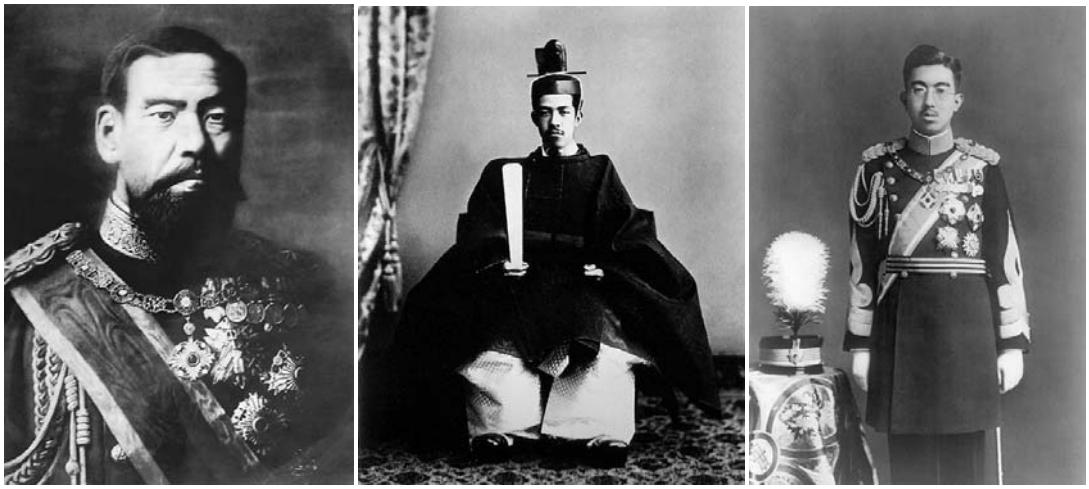
Durante los treinta y cinco años que duró lacolonización japonesa de Corea (1910-1945), Múkio perdió oficialmente el rango de religión para pasar a ser considerada como una mera costumbre o tradición[121]. En un contexto de opresión

[119] Esta isla, donde todavía residen parte de los coreanos que llegaron allí durante la dominación japonesa, pasó a Rusia al final de la guerra (1945). Por su parte, los coreanos que marcharon a Japón, a pesar de poseer la nacionalidad japonesa, no fueron nunca tratados como ciudadanos de primera: durante el grave terremoto de Kanto (1923), muchos chinos y coreanos residentes en Japón fueron asesinados. En 1952, además, por el Tratado de Paz de San Francisco, estos coreanos "desplazados" iban a ser despojados de su ciudadanía japonesa, pasando a ser considerados "extranjeros". La repatriación de buena parte de este contingente poblacional a partir de dicha fecha, tuvo como destino Corea del Norte. De otro lado, la población coreana en Japón se organiza en la actualidad en torno a dos grupos principales, cada uno de los cuales dispone de sus propias escuelas, universidades y asociaciones: Mindan (Corea del Sur) y Chongryŏn (Corea del Norte).

[120] En 1938, el 99,3% del comercio exterior coreano se realizaba en la órbita del yen (el 80,8% con el propio Japón, y el 13,9% con Manchuria), sufriendo una espectacular industrialización, combinada con la extracción de mineral a gran escala.

[121] Coincidió este tiempo de expansionismo del imperio nipón con el gobierno sucesivo de tres emperadores: ***1.-*** El emperador Meiji, *Mutsuhito* (*1852; †1912), que reinó desde 1867. La "Era Meiji" inauguró la modernización del país, que abandonó el sistema feudal y el de los samurái; la capital se trasladó a Tokio; se comenzó un serio proceso de occidentalización, y Japón emergió como primer país asiático industrializado; un fuerte expansionismo territorial condujo a conflictos bélicos con Rusia y

militar, el chamanismo fue perseguido, y con él, se prohibieron todas las religiones populares[122].



Los emperadores nipones Mutsuhito, Yoshihito, e Hirohito.

Los japoneses, interesados no obstante en aumentar la eficacia de su gobierno en Corea, formular una política colonial efectiva y no dispersarse en cuestiones que les alejaran de sus principales objetivos, emprendieron diversos estudios sobre la cultura coreana, si bien los eruditos y etnólogos del país del sol naciente entendieron el Múkio como "Musók", es decir, brujería.

Así, Murayama Chijun realizó, en plena ocupación nipona, entre 1929 (luego, en 1932) y 1937, los primeros de toda una serie de materiales de investigación sobre la

---

China. ***2.-*** El emperador Taisho, *Yoshihito* (*1879; †1926), que reinó desde 1912 y que, débil física e intelectualmente, fue alejado de cuestiones políticas (las decisiones de gobierno recayeron en la Dieta y su gabinete). Se estableció así un gobierno central, consolidándose Japón como potencia dentro de Asia, que rivalizaba con Occidente.Y ***3.-*** El emperador Showa, *Hirohito* (*1901; †1989), que fue nombrado "príncipe regente" en 1921 y reinó desde 1926. Convivió con un gran aumento demográfico y económico y con el auge en la década de 1930 del extremismo político y militar. Al estallar la guerra en Europa, se anexionó otras zonas en Asia y el Pacífico. En 1941, empeoraron sus relaciones diplomáticas con EE.UU. (los americanos bloquearon sus suministros petrolíferos y congelaron los créditos japoneses en EE.UU.). El 07.12.1941, Japón atacó Pearl Harbour, entrando en la Segunda Guerra Mundial. pese a sus victorias iniciales, fue derrotado por los Aliados, presentando su rendición incondicional tras los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki. Fue así ocupado por tropas americanas, que desmantelaron su ejército, liberaron zonas ocupadas, y suprimieron el poder político del emperador, siendo elegido a partir de entonces su primer ministro por el parlamento.

[122] En un contexto de triunfalismo político y militar nipón, tuvo lugar la *Segunda Guerra Sino-Japonesa* (1937-1945). A las victorias iniciales japonesas les siguió un período de cierto estancamiento. Entre 1938 y 1941 hubo una fase de estancamiento, hasta que Japón entró en la Segunda Guerra Mundial, sólo finalizada en 1945, con la rendición incondicional japonesa ante los aliados, tras sufrir las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki.

religión popular coreana que fueron publicados por el Gobierno General de Corea[123]. Sus apuntes reflejan una aproximación al fenómeno chamánico,según la cual los coreanos actuarían casi en el mismo nivel pre-lógico que otro investigador, el sociólogo y antropólogo francés Lucien Lévy-Bruhl (*1857; †1939), había hallado entre los "primitivos" de África. También los sociólogos japoneses Akamatsu Chijo (*1886; †1960) y Akiba Takashi (*1888; †1954) realizaron trabajos de campo —caracterizados por una política de dominio colonial— por toda la península coreana(1938)[124]. El trabajo de Akamatsu y Akiba incluía textos de canciones chamánicas en coreano y en japonés. En 1950, Akiba publicó un libro basado en sus estudios, que veía el chamanismo coreano como una religión "femenina" y "maternal"[125].

Propaganda del Imperio japonés (un cartel gubernamental de 1941) durante su época de expansionismo político y militar.

[123] -Chijun MURAYAMA: *Chôsen no kishin. [Gods and Spirits of Korea / Espíritus y dioses de Corea]*. Keijô, Chôsen Sôtokufu, 1929.
[124] -Chijo AKAMATSU; y Takashi AKIBA: *Chosen fuzoku no kenkyo. [Studies in Korean Shamanism,* vol.II*]* Tokio, Osaka yago shoten, 1938. [-Shim WU-SONG, traducc.: *Han'guk musok ui yon'gu. [A Study of Korean Shamanism]*. Seúl, Tongmunson, 1991)].
[125] -Takashi, AKIBA: "A Study on Korean folkways", en *Folklore Studies,* [Tokio], 14 (1938/1957), pp.1-106. -ID.: *Chosen fuzoku no genchi kenkyu.* [*A field research on Korean shamanism*]. Tenri, Yotokusha, 1950. [-Kil-song CHOI, traducc. (-John BEATTIE; y John MIDDLETON, eds.): Seúl, Londres, Spirit Mediumship and Society in America, 1969].

Entretanto, algunos nacionalistas coreanos fundamentaron en sus estudios el origen y esencia de la cultura coreana en el chamanismo. El historiador, escritor, editor e independentista coreano Choe Nam-seon (*1890; †1957) analizó los rasgos únicos del chamanismo coreano (1927-1930), comparándolo con las diversas clases de chamanismo del Norte de Asia[126]. Yi Neung-hwa (*1869; †1943) —criticado a veces como pro-japonés pues trabajó para el gobierno nipón en el consejo editorial del comité para la compilación de la historia de Chóson desde 1922—, el primer autor que trató sobre las kísen coreanas (기녀), y que trabajó sobre la cultura popular coreana del período Chóson, estudió el desarrollo histórico del chamanismo coreano a través de la literatura china, japonesa y coreana (1927), sugiriendo que las antiguas prácticas religiosas eran precursoras del actual chamanismo y demostrando el protagonismo del chamanismo en la vida religiosa del pueblo coreano[127]. Por su parte, Son Jin-tae (*1900; †1950) llevó a cabo un trabajo de campo con el que se aproximó al chamanismo desde una posición socio-antropológica (1927, 1930 y 1948), que dio lugar a que publicara diversas canciones chamánicas coreanas (Chóson shín-ga iú-pion; *Joseon singa yupeon;* 조선신가유편 1930)[128], que se convirtió en el texto de referencia al respecto hasta 1960, momento en que la edición de este tipo de canciones comenzó a proliferar.

[126] -Namson CHOE: "Tan'gun ron", en *Tonga ilbo*, (3 March-25 July, 1926). *Yuktang Ch'oe Namson chonjip*. (Yuktang chonjip p'yonch'an wiwonhoe, ed.). 15 vols. Seúl, Hyonamsa, 1973-1975, vol.2, pp.79-149. -ID.: "Fukan bunkaron", en *Chosen oyobi Chosenminzoku* (August, 1927). [Traducc. coreana; "Purham munhwa ron", en *Yuktang Ch'oe Namson chonjip*. (Yuktang chonjip p'yonch'an wiwonhoe, ed.). 15 vols. Seúl, Hyonamsa, 1973-1975, vol.2, pp.43-76. -ID.: "Salman'gyo ch'agi", en *Kyemyong* (May, 1927). *Yuktang Ch'oe Namson chonjip*. (Yuktang chonjip p'yonch'an wiwonhoe, ed.). 15 vols. Seúl, Hyonamsa, 1973-1975, vol.2, pp. 490-518. -ID.: "Yoksa rul t'onghayoso pon chosonin", (1928). *Yuktang Ch'oe Namson chonjip*. (Yuktang chonjip p'yonch'an wiwonhoe, ed.). 15 vols. Seúl, Hyonamsa, 1973-1975, vol.1, pp.86-90. -ID.: "Choson ui sinhwa wa Ilbon ui sinhwa", (emitido por radio 25-26 April, 1930). *Yuktang Ch'oe Namson chonjip*. (Yuktang chonjip p'yonch'an wiwonhoe, ed.). 15 vols. Seúl, Hyonamsa, 1973-1975, vol.5, pp.36-45.

[127] -Neung-Hwa YI: *Joseonyeosoksa* [*A History of Korean Women's Life*]. Seúl, Daeyang Seojeok, 1926 [Kim SANGEOK, traducc., 1991]. -ID.: "Joseon Musokgo" [Jae-gon LEE, traduc.: "A study of Korean shamanism"], en *Gyemyung,*19 (1927) [Seúl, Dongmunseon, 2002]. -ID.: *Joseon Haeeohwasa* [*A History of Korean Kisang*]. Seúl, Dongmunseon, 1927 [Jaegon YI, traduc., 1992]. -ID.:"Joseon Gidokgyo Geup Woegyosa" ["A History of Joseon Christianity and Diplomacy"], en *Hangukhak Yeon'guso* (1928). *Yi Neung-hwa Collections,* vol.3, 1977.

[128] -Jin-tae SON: "Joseon Sanggosa ui Yeon'gu—Joseon Godae Jonggyo ui Jonggyohakjeok Tosokhakjeok Yeon'gu", ["A Study of Ancient Korean History "], en *Dong gwang,*11-12 (1927), pp.14-16. -ID.:*Joseon Minjok Munhwa ui Yeon'gu* [*The Study of Joseon National Culture*]. Seúl, Euryumunhwasa, 1948.

Libro de partituras de pánsori.

Mientras, durante la ocupación japonesa, otras varias e importantes manifestaciones culturales de carácter popular coreano, como el Pánsori (arte de narrar cantando), también quedaron relegadas a la marginalidad.

El pánsori, hoy nuevamente recuperado,
decayó durante el período colonial japonés (1910-1945)[129].

Parece ser que el pánsori tiene su origen en el tiempo del reinado (1674-1720) del rey Súk-chon (*Sukjong;* 숙종) (*1661; †1720), 19º monarcade la dinastía Chóson. Sin embargo, el primer testimonio documentado sobre pánsori (se ha localizado un repertorio de hasta doce canciones) data de 1754 ó 1755: se trata de la "canción de

[129] Se trata de una especie de ópera o espectáculo hablado, cantado y danzado, en el que el protagonista es un canto a solo, acompañado apenas por los tañidos de un tambor. En él, se entonan canciones narrativas de gran extensión, con una voz visceral, mezclando *aniri* (vocalizaciones semi-cantadas y semi-habladas, similares a los recitativos y arias), y *ballim* (gestos dramáticos), mientras el ejecutante del tambor, sentado cerca del cantor, marca el ritmo del canto, e intercala interjecciones de aliento (del tipo "¡bien hecho!", "¡muy bien!", "¡excelente!", u otros, un poco a la manera del guitarrista que acompaña al cantaor de cante jondo en un tablao de flamenco).

Chún-jian" (*Chunhyang;* 춘향), que aparece en una obra literaria cuyo título coincide con el pseudónimo de su autor, Mán-jua-chib (*Manhwajib;* 晩華集), escrita por el erudito y aristócrata Iú-chin-jan(*Yu Jin Han;* 유진한). En el libro (Mán-jua-chib) se relata la historia de Chún-jian, en forma de poemas anotados en caracteres chinos o "hánsi" (한시). De ese modo, puede decirse que el pánsori existía ya hacia el siglo XVII, focalizado en las provincias del sur de la península coreana, y que evolucionó hasta su forma actual de arte escénica hacia el siglo XVIII[130].

De las doce producciones o máa-tang (*batang;* 마당) que nos han llegado, se sabe que cinco de ellas (que desaparecieron gradualmente) tenían argumentos cercanos a los del teatro de marionetas, mientras que, de las siete canciones o máa-tang restantes, sólo se conservan cinco en la actualidad[131]. El pánsori decayó en el período colonial japonés

[130] Originalmente, los cantores de pánsori, para entretener a su audiencia (el pueblo llano), desarrollaron unos cantos recitativos, los cuales mezclaban con algunas líneas de humor coloquial y con ciertos componentes del teatro de marionetas. Rápidamente, hacia mediados del siglo XVIII, el género alcanzó gran popularidad por todo el país, no obstante lo cual, hacia finales del período Chóson, las producciones de pánsori atrajeron también a algunos aficionados de la clase aristocrática. Con ello, se refinaron tanto las melodías como sus textos, si bien nunca se llegó a perder su principal base popular. A fines del período Chó-son, cantores versátiles de pánsori diversificaron los ciclos rítmicos y la dicción melódica, al mismo tiempo que desarrollaron las variedades regionales de tiempo y expresión emotiva.

[131] ***1.-*** La "canción de Chún-jian" (*Chunhyang*; 춘향) (o **Chún-jian-ká**; *Chunhyangga;* 춘향가), se considera el mejor pánsori desde el punto de vista musical, escénico y literario. Fue designado Patrimonio Cultural Intangible de Corea en 1964. No se trata de una simple historia sobre la reputación de una mujer que mantiene su castidad, sino que trata de una cierta resistencia y justicia social frente al poder de la aristocracia, así como de los deseos del pueblo llano por defender la verdad y la libertad humana. Relata el amor fiel de Sóon Chún-jian (*Seong Chunhyang;* 성춘향), la hija de una artista retirada (una kí-sen —*kisaeng, gisaeng* o *ginyeo*—; 기녀), que se enamora y se casa con Íi Mon-nión (*Yi Mong Nyong;* 이몽룡), el hijo del juez de Nám-uón (*Namwon;*남원; ciudad de la provincia de Chola-do, al suroeste de la península coreana). [Las kí-sen eran mujeres dedicadas al entretenimiento de varones de la nobleza y la realeza, similares a las oiran japonesas o a la antigua hetairas griegas; realizaban funciones de Estado y se entrenaban en artes, prosa, poesía, enfermería y costura; poseían no obstante una condición social baja; en ocasiones adoptaron el papel de heroínas]. Chún-jian supera todos los obstáculos que surgen de la discriminación social, y finalmente los amantes logran reunirse.***2.-***La "canción de Sím-chón (*Sim Cheong;* 심청; o **Sím-chón-ká**; *Simcheongga;* 심청가), relata por su parte la historia de una jovencita que necesita trescientos sacos de arroz para realizar una ofrenda a Buda con el fin de que su padre ciego recupere la vista. Sím-chón se vende a sí misma para conseguir los sacos de arroz, y parte a bordo de un barco como víctima de un sacrificio que apacigüe al dragón, rey de los mares. Llegados a altamar, ella se arroja a un remolino y el rey dragón la salva y la convierte en su esposa, logrando de este modo, gracias a su profundo amor filial, devolverle la vista a su padre.***3.-***En la "canción de Júm-bo" (*Heungbo;* 흥보; o **Júm-bo-ká**; *Heungboga;* 흥보가), también llamada Pak-tá-rion (*Bak-taryeong;* 박타령), la cual habitualmente se interpreta con un conjunto de percusionistas relativamente abultado, se aborda la historia de un hombre bueno, pero muy pobre (Júm-bo), con doce hijos, en lo que constituye el argumento más realista de los cinco máa-tang conservados, seguramente concebido a mediados del período Chó-son (se documenta en libros de finales del período, como Kúan-ki, *Gwanuhui,* 관기, 1810; Song Mán-che,*Song Manjae,* 송만재, 1788-1851, o Gwangeukpallyeong, *Gwangeukpallyeong,* 관극팔령팔수, de Íi Yu-guón,*Yi Yuwon,* 이유원, 1814-1888) ; todos los personajes son plebeyos; el relato, narra las vidas y acciones de dos

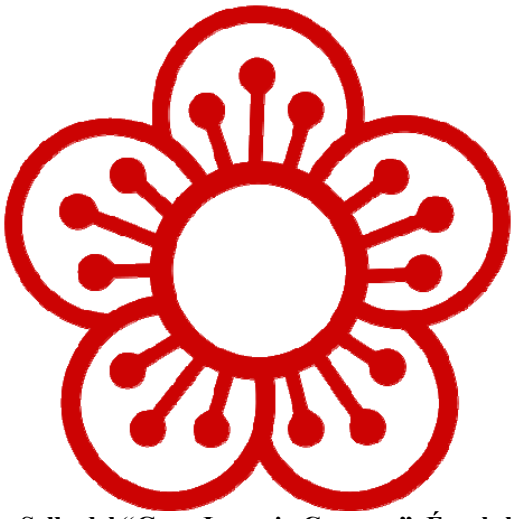
(1910-1945), aunque volvió a revivir gradualmente después de la emancipación y la Guerra de Corea.

En el centro de la fotografía, Ahn Chang-ho (안창호) (*1876; †1938), alias "Dosan" (도산). Fue un activista por la independencia coreano, que luchó contra la ocupación japonesa de su país[132]. Es el compositor del himno del Imperio Coreano "É-guk-ká" (*Aegukga*; 애국가) (y no Yun Chi Ho) y uno de los dos autores de su letra.

---

hermanos (siendo el hermano mayor de Júm-bo, Nolbo, rico, codicioso y malvado), en la cual se acabarñá recompensando la bondad y castigando la maldad; Júm-bo es echado de su casa por su hermano, que le obliga a vivir en la pobreza con toda su familia, y le maltrata; un día, Júm-bo le cura la pata rota a una golondrina, y ésta le recompensa al año siguiente con una semilla, que al crecer dará calabazas llenas de tesoros (arroz, oro, joyas…). Al enterarse, el envidioso Nolbu le rompe intencionadamente la pata a una golondrina, y se la venda. El pájaro también le traerá una semilla, pero las calabazas que obtendrán él y su esposa, estarán llenas de calamidades (batallones, guerreros y duendes), que traen la ruina de su fortuna. Al final, los castigados se arrepienten y prometen portarse mejor en lo sucesivo con los campesions. ***4.-*** En la "canción del Palacio submarino", o **Sú-kun-ká** (*Sugungga;* 수궁가), una extraña enfermedad, que sólo puede curarse con el hígado de un conejo, aqueja al rey de los mares. Una tortuga logra atraer a un conejo al fondo del mar, pero el astuto animal descubre la confabulación y escapa de la trampa, demostrando así su ingenio. ***5.-*** La "canción del Precipicio rojo", o **Chók-piok-ká** (*Jeokbyeokga;* 적벽가), toma prestada la historia clásica china *Historia de aventuras de los Tres Reinos.* Según su argumento heroico, a orillas del río llamado Precipicio Rojo, tres generales y compañeros de armas, leales a la dinastía china Jan, derrotan al gran ejército liderado por el formidable Cáo-Cáo (*Cao Cao;* 가오가오).

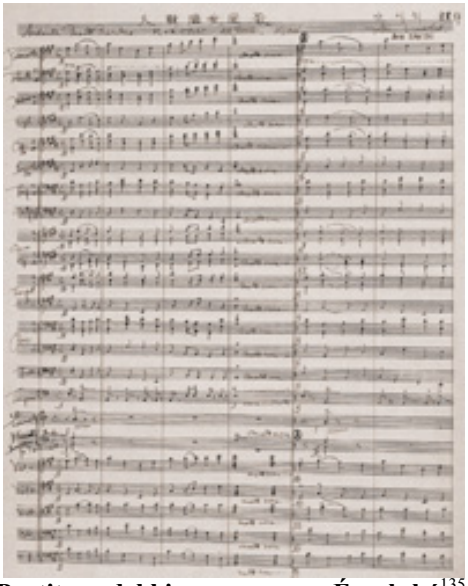
[132] Fue uno de los primeros líderes de la comunidad inmigrante coreano-americana en los EE.UU. Estableció la Joven Academia Coreana (*Young Korean Academy;* 흥사단; 興士團) en San Francisco en 1913 y fue miembro clave en la fundación del Gobierno Provisional de la República de Corea en Shanghai, en 1919.



Izda.: **Sello del "Gran Imperio Coreano", É-guk-ká. El Té-han ché-kuk é-guk-ká (*Daehan jeguk Aegukga;* 대한제국애국가), o himno nacional coreano, con letra de Min Young Hwan (1902) y música del alemán Franz Eckert (1902), fue el himno usado a comienzos del siglo XX por el Imperio Coreano[133]. *Dcha.:* portada de su primera edición.**

Primera banda de música del Imperio Coreano, con Franz Eckert.

[133] Encargado por el emperador Gojong en 1901, fue presentado a la corte el 01.07.1902 por el compositor prusiano Franz Eckert (*1852; †1916), entonces director de la banda militar del Imperio Coreano. Se publicó en Alemania en cinco idiomas (coreano, chino, alemán, inglés y francés) y se estrenó el 09.09.1902, durante la ceremonia de cumpleaños del emperador. De estilo wagneriano, contiene elementos propios del gusto de la época.

Izda.: **Escudo de Corea del Sur.** ***Dcha.:*** **Partitura del himno nacional de Corea del Sur, "É-guk-ká", con música de Án Íik-té (*Ahn Eak-tae;* 안익태)[134].**

Partitura del himno coreano, É-guk-ká[135].

[134] El "Aegukga", o canción patriótica (canción de amor al país), es el himno nacional de Corea del Sur. Su letra fue probablemente escrita en 1896 (para la ceremonia de colocación de la primera piedra de la Puerta de la Independencia en Seúl), bien por el político Chi-ho Yun, o bien por el educador y líder pro-independentista Chang-ho An. En un primer momento (es decir, durante el Imperio Coreano, 1897-1910) se cantó con la música de la melodía tradicional escocesa *Auld Lang Syne* ("No es más que un hasta pronto"), introducida en Corea por los misioneros occidentales (en realidad, se trataba de un aire de fanfarria o banda militar "a la occidental", que se interpretaba en las grandes solemnidades y acontecimientos). La letra, de hecho, sufriría múltiples modificaciones, una de ellas en 1907. Pero durante la ocupación japonesa (1910-1945), se prohibió cantarla. A pesar de ello, los coreanos la seguían cantando en el exterior, como expresión de sus deseos de independencia. En 1935 ó 1937, el reconocido músico coreano radicado en España, Eak-tae Ahn, le compuso una nueva música, reemplazando aquella melodía popular escocesa por el Finale de su propia *Fantasía Corea.* Esta nueva música fue oficialmente adoptada por el Gobierno Provisional de la República de Corea (1919-1945), en Shanghai, China. Y el 15.08.1948 (tres años después de la liberación coreana del régimen japonés), el Aegukga fue cantado ya en la ceremonia de celebración de la fundación de la República de Corea del Sur. El nuevo Aegukga se adoptó oficialmente ese mismo año 1948 por Decreto Presidencial de Sunman Lee (Syngman Rhee o Seungman Lee).

Tres aspectos del maestro ÁnÍik-té (*Pyongyang, 1906; †Barcelona, 1965), compositor del himno nacional coreano "É-guk-ká", dirigiendo[136]. A la izda., ante la Orquesta Sinfónica de Viena, durante un ensayo, en 1942.

Mapa de Japón y Corea en 1945.

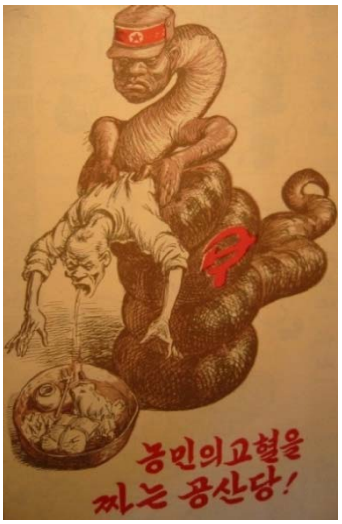
---

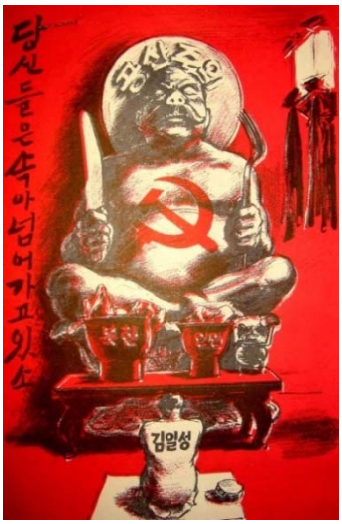
[135] La letra de este himno dice así: ***1.-***"Hasta que el Mar del Este se seque y el monte Pék-tu (*Paektu;* 백두산) se desgaste / Que el cielo nos guarde, que viva Corea. // ***2.-*** Como un pino del monte Nam (남산) / Resistiendo tormentas y heladas, que así sea nuestro espíritu. // ***3.-*** Cielo que abarcas el otoño, alto y claro / La luna radiando en nuestro corazón, único y confiado. // ***4.-*** En alegría y sufrimiento, amaremos a la patria / con nuestro espíritu y nuestro corazón. // ***Coro:*** Bellos ríos y montañas seguidos por rosa de sharón. / Coreanos, que se mantenga vivo nuestro camino".

[136] Niño prodigio, de una familia acomodada de la actual Corea del Norte, estudió en su ciudad natal, para pasar más tarde a estudiar en Japón. En 1930 se traslada a EE.UU. En 1935 concluye en Philadelphia la primera parte del "Aegukga". En 1936 estudia dirección con Felix Weingartner en Viena, y completa las tres partes de su pieza sinfónica *Fantasía coreana,* que culmina con el gran coro "Aegukga", que rinde homenaje a su patria, libre y soberana. El 20.02.1938 se estrenó la *Fantasía coreana* en el Teatro Gaiety, por invitación de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Irlanda. La obra presenta melodías emotivas que describen la fundación de Corea, recogiendo además los momentos más relevantes de la historia de la nación, que ha obtenido su soberanía tras su lucha contra el imperialismo enemigo. Desde entonces, el director de orquesta interpretó la obra en todos los escenarios a cuyo podio subió, haciendo resonar en todo el mundo el himno nacional de Corea (interpretado siempre en coreano), aún antes de la independencia del país, que se produjo en 1945, y dando a conocer la música, el idioma y el espíritu del pueblo coreano a nivel internacional. Poco después, con el establecimiento del gobierno de la República de Corea en 1948,la obra se decretóya como himno nacional, al que el maestro todavía añadiría una cuarta parte, ya tras la Guerra de Corea, en la que expresa la alegría de la emancipación nacional y la tragedia de la guerra fratricida. En 1955, tras haber pasado 25 años en el extranjero, el maestro Eak Tae Ahn regresó a Corea para subir al escenario su*Fantasía coreana.* Desde entonces, compaginó su tiempo entre Corea y España. Finalmente, ofreció la partitura completa en 1958, bajo el epígrafe siguiente: "¡Oh Corea, patria mía, cuánto te he añorado! ¡Tu hermoso paisaje, tu música melodiosa!". Falleció en un pequeño hospital de Barcelona, el 16.09.1965.

G.- Después de la Liberación (1945-actualidad)

Tras la Liberación, el gobierno de la República de Corea, tenía dos alternativas para el Múkio, por un lado, suprimir sus ritos, y por otro, estimularlos. De hecho, tras la liberación de 1945 se produjo una pausa en los estudios sobre el chamanismo de más de dos décadas, ocasionada por el caos socio-político, prolongado durante la Guerra de Corea (1950-1953) y sus años posteriores.





La propaganda durante la Guerra de Corea, a favor y en contra de uno y otro bando, fue una herramienta política de primer orden, involucrando a las potencias que apoyaban tanto al Norte (China y la Unión Soviética), como al Sur (Estados Unidos), con la intención de fomentar entre la población los sentimientos xenófobos, o, al contrario, de apoyo y simpatía internacional.

A partir de entonces, fueron varios los estudiosos que editaron transcripciones de textos de canciones chamánicas, que se convirtieron, de ese modo, en la base para las investigaciones posteriores. Pero desde el año 1970, mientras el gobierno de Corea del Sur desarrollaba el "Sée-mául-un-tón" (*Semaulundong;*새마을 운동), —o"Movimiento de la Nueva Comunidad"—[137], se suprimió el Múkio —por ser entonces apreciado como una práctica supersticiosa—, aunque, por otro lado, bajo la bandera del nacionalismo, se consideró que estos ritos suponían un bien cultural y que protegían la nación, de modo que se logró que se siguiera cultivando, fruto del esfuerzo del gobierno y del Círculo del Movimiento Popular, que pretendían reedificar el país, levantando la economía nacional y, al mismo tiempo, haciendo resurgir dicha cultura. Entretanto, el Ministerio de Información y Cultura, apoyado por la Sociedad de Antropología

[137] El "Movimiento de la Nueva Comunidad" fue creado por el presidente Páak-Chon-Jí (*Park Chun Hee;*박정희) (*1917; †1979) (que era general en 1961, y merced al golpe de estado había ascendido a gobernador; fue presidente de Corea del Sur en 1963-1979). [Páak-Chon-Jí estableció un régimen militar duro y personalista, proclamando la Tercera República, sólo oficialmente una democracia; pero llevó a cabo una política de represión y terror, restringiendo las libertades; prohibió la libertad de prensa, ilegalizó los partidos políticos de la oposición y estableció un férreo control sobre el poder judicial y las universidades, supuestamente para evitar la expansión del comunismo, para lo que fundó la KCIA, servicio Central de Inteligencia de Corea del Sur]. El Movimiento de la Nueva Comunidadllevó a cabo la restauración de las casas de las aldeas (lo que hizo extensivoa todas las localidades), de modo que éstas cambiaron notablemente, nombrándose a un director en cada pueblo. A este desarrollo económico del paísse le denominó en el extranjero, de forma sacrcástica, "el milagro del Río Han" (한강), que era el lugar al que se arrojaban las cabezas de los innumerables mártires coreanos católicos, decapitados tras ser torturados de forma inmisericorde.

Coreana, editó varios volúmenes de informes sobre etnografía, incluyendo prácticas chamánicas locales[138].

Tras la década de 1980 y hasta la actualidad, los investigadores coreanos han publicado estudios teóricos y sistemáticos, examinando el arquetipo de la cultura y religión coreanas a través del chamanismo (los chamanes coreanos compartirían con los siberianos el mismo tipo de posesión por trance), que distingue cuatro tipos de chamán: "múdang" (exorcistas por posesión, en el Norte del país), "mión-do" (*myeongdo;* 명도) (exorcistas poseídos por el espíritu de un niño fallecido), "tán-gol" (*danggol;* 당골),exorcistas por herencia, en el Sur del país) y "shím-ban" (*simbang;*심방; chamanes por herencia, en la isla de Cheé-chu (*Jeju;* 제주도). De hecho, estos cuatro tipos pueden resumirse en dos: chamanes "por posesión" (múdang y myeongdo) y chamanes "por herencia" (danggol y simbang). Entretanto, dos antropólogas estadounidenses (Y. K. Harvey y L. Kendall) han estudiado la importancia del papel femenino en el chamanismo coreano[139], analizando su rol como mujeres profesionales y amas de casa al tiempo, su salud mental, o su presencia en la vida ritual del país.

[138] "Munhwajae Gwalliguk" (Oficina del Patrimonio Cultural), 1969-1982. Uno de los volúmenes que se publicaron seguidamente se dedicó precisamente a los rituales chamánicos (1983).Y sobre ese mismo tema se publicaron también algunas monografías, especialmente extensas para el caso del chamanismo en la costa oriental y de Seúl.

[139] -Youngsook Kim HARVEY: *Six Korean Women. The Socialization of Shamans.* St. Paul, Nueva York-Los Ángeles-San Francisco, West Publishing, "American Ethnological Society Monographs", 1979. – Laurel KENDALL: *Shamans, Housewives, and Other Restless Spirits: Women in Korean Rural Life*. Manoa, University of Hawaii Press, 1985. -EADEM: *The Life and Hard Times of a Korean Shaman: Of Tales and the Telling of Tales.* Honolulu, University of Hawaii Press, 1988. -EADEM: *Getting Married in Korea: Of Gender, Morality, and Modernity.*Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1996.

2.4.2 “Gut” (굿) y “Gutpan” (굿판)[140]:

“Gut” (굿) es un arte sintético que combina diferentes artes: “Ak-ká-mu-kúk” (*Akgamuguk;* 악가무극), es decir, la música, las canciones, el baile y el teatro, y, a su vez, es un rito religioso en el que el chamán suplica a dios la felicidad de los hombres a través del canto, el baile y el teatro. La historia de “Ak-ká-mu-kúk”, concebida como géneros del arte, es muy antigua. La misión del chamánes servir y ayudar a determinados espíritus conocidos, protectores de la naturaleza.

El baile del cuchillo (칼춤).

En el rito chamanista se experimenta el estado de éxtasis (trance) por medio de la danza. Una de las danzas chamánicas más destacadas es el llamado “baile del Cuchillo” (칼춤), representado en este rito (“Gut”) por la exorcista, rito que se desarrolló como baile folclórico o“Kúun-mu” (*Geommu;* 군무).

[140] “Gut” quiere decir exorcismo y “pan” el lugar donde se hace el exorcismo cantando, tocando, bailando…

El “Gut” se desarrolló como baile folclórico:
kísen (기녀) interpretando un baile de cuchillos, Kúun-mu (군무).

***Izda.:* La influencia del chamanismo se encuentra también en la danza moderna coreana: baile del cuchillo, Patrimonio Cultural Intangible de Corea, número 12 (중요무형문화재 제 12 호 진주검무). Kúun-mu, en la ciudad de Chín-chu (*Jinju;* 진주). *Dcha.:* Kúun-mu (baile de Múdang o sacerdotisa).**

Aún en la actualidad se sigue haciendo el rito de “Gut” por todos los lugares de Corea, pero en cada región adquiere un aspecto diferente, ya que a lo largo del tiempo cada región la adoptó según su cultura, y así la transmitía.

El dios de “Gutpan” no recoge el mismo concepto de Dios todopoderoso del catolicismo. Si se le cuida bien, traerá bienaventuranzas, pero si no es así, se mostrará tan humano, que traerá la desgracia y la enfermedad. De este modo, el chamán tiene que alegrarse con el “Gutpan”, y en reciprocidad, el dios, que acepta las ofrendas y la bebida, se alegrará y concederá lo que se le pida.

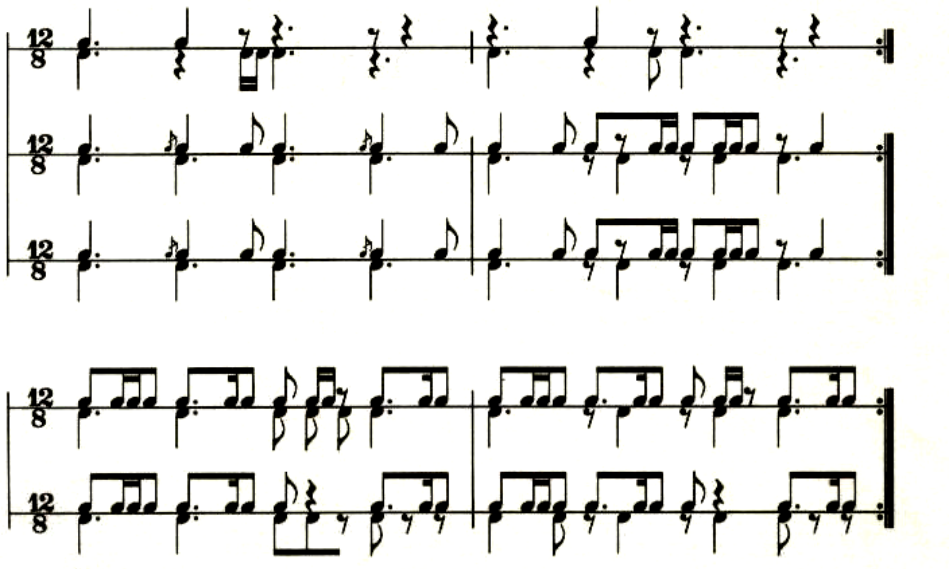
Los hombres que acuden al "Gutpan" (el lugar en el que dios y los hombres se reúnen), piden al dios vencer todas las dificultades presentes, prestando su voluntad, pero no sólo eso, sino también comiendo, bebiendo, cantando y bailando. Se trata, en definitiva, de una relación amistosa con dios.

En Kíon-ki-do (*Kyeonguido;* 경기도), una provincia coreana, la exorcista representaba dos bailes: Tée-pion-mú (*Tepyeongmu;* 태평무)[141] y Sáal-pul-í-chum (*Salpurichum;* 살풀이춤)[142].

[141] Tée-pion-mú (*Tepyeongmu;* 태평무) es una danza que se realiza para pedir la paz en el país; se desconoce su origen, pero últimamente el bailarín y timbalero Hahn Sóon-chun (*Hahn Seungjun;* 한성준) readaptó el baile basándose en una danza cortesana interpretada ocasionalmente por el rey durante la dinastía Chóson. Así, los vestidos usados por estos bailarines son muy similares a los trajes oficiales palaciegos del rey y la reina (kuán-bok; *gwanbok;* 관복), considerándose al Tée-pion-mú uno de los principales patrimonios culturales intangibles de Corea del Sur.

[142] La danza solista para la purificación espiritual, Sáal-pul-í-chum (*Salpurichum*), constituye el Patrimonio Cultural Intangible nº 97 de Corea. Enraizada en la tradición chamánica, esta danza concebida como exorcismo para expulsar los males que residen dentro de una persona o una casa, vivió una profunda revisión "neo-tradicional" a fines del siglo XX. Interpretada como medio para purificar el espíritu en ritos a los antepasados, la realizaban artistas itinerantes en mercados al aire libre, siendo enriquecida por bailarines solistas profesionales en salas de ocio, al suroeste y en el centro del país. Aparecieron algunas variantes regionales: Ípchum (*Ipchum;* 입춤), Sán-cho-chum (*Sanjochum;* 산조춤), Chú-hun-mú (*Jeukheungmu;* 즉흥무) y Sú-kon-chum (*Sugeonchum;* 수건춤; baile del pañuelo). A partir de 1936, Hahn Sóon-chun comenzó a llamarla Sáal-pul-í-chum. Esta forma de las artes escénicas coreanas, depende, en su versión al aire libre, del conjunto de percusión improvisada shínaui (*sinawi*; 시나위). Los patrones rítmicos del síi-na-wi cambian según el gusto del músico. Actualmente Esta sólo la bailan mujeres solistas (con cierta gracia femenina y erotismo), de modo que la bailarina revela, de manera sentida y grandilocuente, la emoción del "han" (combinación de añoranza, remordimiento y lamento), en un estilo improvisado individual. Viste con falda y chaqueta blancas, y lleva un largo foulard de seda blanco, que resalta sus movimientos corporales y con el que representa diversas emociones (de la agonía, al goce), mediante las líneas ondulantes al moverlo (libera tensiones y eleva las pasiones). La bailarina, con rostro imapsible, empieza su baile con movimientos lentos al ritmo de gut-kóri (*gutgeori;* 굿거리; un esquema rítmico *ostinato*), en 12/8 y con los ritmos básicos del síi-na-wi. El baile se acompaña con un conjunto instrumental de cámara (nueve instrumentistas) llamado "sám-jion-yú-ká" (*samhyeonyukgak;* 삼현육각), formado por tres instrumentos de cuerda (*1.*- kó-mun-go; *geomungo;*거문고; una cítara de seis cuerdas, con trastes; *2.*- ká-ya-kum; *gayageum;*가야금; una cítara de doce cuerdas; y *3.*- tán-bíi-pa; *dangbipa;* 당비파; un laúd chino de cuatro cuerdas), además de dos búk (*buk;* 북; tambores en forma de

Gutpan. Celebración de una mudang, en una aldea coreana.

En el rito chamanista se usan los instrumentos de percusión, que se tocan en ritmos rápidos y excitantes para acompañar a la chamán, que, bailando, cae en éxtasis.

Patrones rítmicos que suelen aplicarse en la ceremonia.

barril), un cháng-gó (*janggo;*장고; tambor de doble cara en forma de reloj de arena), jé-gum (*haegeum;* 해금; laúd de dos cuerdas con arco), píri (*piri;* 피리; oboe cilíndrico de bambú), y té-pion-só (*taepyeongso;* 태평소; oboe con campana de metal).Siguiendo la armonía del conjunto, la bailarina improvisa movimientos de manos y pies. Luego, música y danza pasan al ritmo cháa-chin-mó-ri (*jajinmori;* 자진모리; un ritmo muy rápido *ostinato*). Los movimientos vigorosos de reposo y suspensión de la bailarina (dotados de su energía interna regulada), hacen de esta danza la personificación de la perfección.

El shínaui (*sinawi;* 시나위), conjunto instrumental improvisado.

A pesar de la persecución del Estado, Múkio seguía siendo la religión más importante para el pueblo llano (y especialmente, como ya se ha visto, entre la población femenina). De este modo, el rito confucianista acabó siendo realizado por hombres, mientras que las mujeres siguieron los ritos Gutpan (굿판) de Múkio, o chamanismo.

Una "mudang" durante la celebración del "gut" (imagen de Gutpan). "Munyeodo" (무녀도). Pintura titulada "Mú-ño shín-mu" (*Munyeo sinmu;* 무녀신무: 巫女神舞), por el artista apodado Jé-guon (*Hyewon;* '혜원: 蕙園), cuyo nombre real eraShín Iún-bók (*Shin Yunbok;* 신윤복) (dinastía Chó-son tardía, 1805)[143]. ('혜원풍속도첩: 蕙園風俗圖帖: 서울 성북구 간송미술관 소장).

[143] Como puede apreciarse, en el siglo XVIII, para el desarrollo de sus funciones, la exorcista debía llevar un tipo de peinado denominado "Kín-móo-ri" (*Kinmori;* 긴머리): la cabeza se adornaba con cabellos de mujer, representando así a las mujeres pobres que vendían su cabello. Además, vestía el atuendo de gala coreano (el "tóo-po" —*dopo*— rojo; 도포), y un sombrero negro.

En la ilustración precedente puede verse elabanico que sostiene con su mano izquierda la chamán, así como una especie de flauta, o píri (*piri;*피리), instrumento musical que, junto al tambor, o cháng-go (*changgo;* 장고), se continúa utilizando en la actualidad.

Diversos tipos de flauta ceremonial, o "píri" (피리**).**

En la misma escena comentada, pueden verse, a la izquierda, dos personas con sombreros negros tocando instrumentos musicales, una de las cuales debe ser el marido de la exorcista, llamado "pák-so" (*bakau;* 박수)[144]. Las cuatro mujeres a su lado miran a Gut. A la derechahayuna mesita con ofrendas(tartas de arroz) tapadas, y a la izquierda de la exorcista, una sierva contempla atentamente su baile. La exorcista va vestida con el "chóo-go-ri" (*cheogori;* 저고리), una blusa tradicional,de color amarillo; a su lado se encuentra otra mujer, también con "kín-móo-ri"(*kinmori;* 긴머리), y delante de ella se sitúa una beata, suplicando con ambas manos, que coloca una ofrenda con arroz en una mesita; detrás de ella, puede verse una señora con "cháng-od" (*chang-ot;* 장옷),una gabardina típica femenina utilizada para estar fuera de casa, con la que se tapabanla cara y figura, para no ser vistas). Debe tratarse de una señora noble que haya pedido este rito. Fuera, se aprecia un muuro de piedra, de baja altura, con lo que podía verse perfectamente el interior. Asomado a la pared, aparece un joven, soltero, que no se atreve a entrar en Gutdang (굿당) (término que tiene el mismo significado que Gutpan, simbolizando el rito de Gut en una casa, y que normalmente se dedica a la mujer). Por

[144]El término "mudang" se refiere habitualmente a las chamanes femeninas. Los chamanes masculinos se llaman "pákso-Mudang" (박수무당), quienes, generalmente, son los maridos de las chamanes femeninas.

su parte, la que prepara, celebra y preside el rito, la que canta y baila es la esposa del chamán, la exorcista. El baile de estas exorcistas surgió del baile de Sám-Jan (*Samhan;* 삼한시대), y deshínaui (*sinawi;* 시나위),la música para el acompañamiento del "Gutpan".

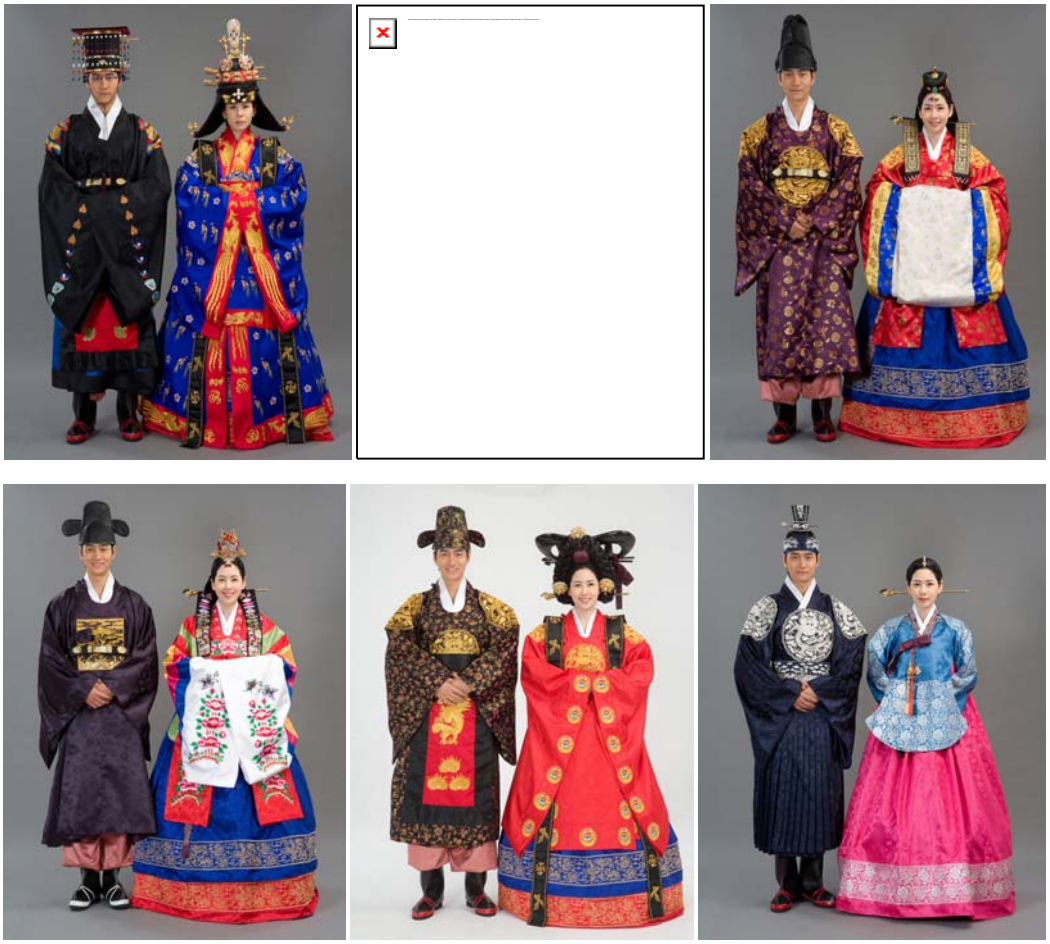
El traje tradicional (nacional) coreano, o "ján-bok" (*hanbok;* utilizado hasta hace medio siglo). Atuendo femenino. Entendido como el rostro delpueblo coreano, refleja las ideas y conceptosestéticos de la gente, y su mentalidad.

***Izda.:* dos modelos vistiendo "tán-ui" (*dangui;* 당의) y "se-rán-chi-ma" (*seuranchima;* 세란치마; decorados con "kúm-bak" (*geumbak;* 금박).**

Reconstrucción del atuendo de la monarquía coreana. *Izda.:* período de Kogúrio (37 a.C.-668 d.C)[145]; *Dcha.:* período de Síla (676-935) (Museo Popular Nacional de Corea, Seúl).

[145] La forma más antigua de ján-bok (*hanbok;* 한복), consistente enhombres y mujeres ataviados concamiseta larga o "chóo-go-ri" (*jeogori;* 저고리), y conpantalones y faldas, diferentesegún su estatus social y profesión, aparece precisamente en las pinturas murales de las tumbas de Kogúrio.

Pintura de una mujer con vestido tradicional, de la dinastía Kório (918-1392).



Vestidos de boda coreanos o "jól-le-bok" (*hollyebok;* 혼례복)—para bodas tradicionales— y "juál-od" (*hwarot;* 활옷)[146].

[146]El novio viste "páa-chi" (*baji;* 바지; pantalones), "chóo-ki" (*joggi;* 조끼; chaleco), "má-go-cha" (*magoja;* 마고자; chaqueta) y "tu-rú-ma-ki" (*durumagi;* 두루마기; sobretodo), mientras que la novia viste "chí-ma"

Atuendo típico coreano del período de la dinastía Chóson (1392-1910). El diseño del actual ján-bok, data de finales de esta dinastía (comienzos del siglo XX)[147].

* *

*

(*chima;* 치마; falda), "chóo-go-ri" (*jeogori;* 저고리; chaqueta corta) y "uón-sam" (*wonsam;* 원삼; sobretodo), luciendo un peinado decorado con "chok-du-ri" (*jokduri;* 족두리; un adorno especial).

[147]El vestido ceremonial, cuyo diseño fue cambiando según modas y nuevas dinastías, incluye insignias bordadas para el pecho en los vestidos ceremoniales del rey y de la reina. Los funcionarios civiles se identifican mediante una grulla entre nubes; los funcionarios militares, con un tigre entre nubes; etc.

2.4.3 La exorcista de kán-shin (*Gangsin;* 강신무) y la de shée-sub (*Sesub;* 세습무)

Entre las distintas clases de chamánidentificadas en Corea, se considera a las exorcistas de la provincia norteña de Juan-jé-do (*Hwangjedo;* 황해도)como el origen de las exorcistas de kán-shin (*Gangsin;*강신), de las que trataremos enseguida. A las exorcistas de Juan-jé-dose les conoce además con el nombre de "múdang" o "mánshin" (만신) —siendo esta última "la que sirve a mil dioses"—[148], y experimentan la llamada divina por el entendimiento mutuo con dios y por la comunicación con la que presiden Gut. Realizan ceremonias sagradas con cantos y danzas, y pueden adivinar la suerte de las personas con la virtud divina. De este modo, trasmiten la tradición del chamanismo puro de Asia del Norte.

Impreso procedente de un santuario de mánsin: *El Gran Espíritu de la Abuela,* sentada tras una bandeja de adivinación, en donde se ven algunas monedas.

[148] La exorcista de cada provincia tiene distintos aspectos, distintos nombres y distintos caracteres. Por ejemplo, en la provincia central de Kíon-ki-do (*Kyeonguido;* 경기도), la llaman "íi-mo" (*yimo;*이모); en Chól-la-do (*Choenlado;*전라도), "tán-gol" (*danggol;* 당골); en Chée-chu-do, Síim-ban (*shimbang;* 심방);etc. La exorcista de Juan-jé-do, o "mánshin" (만신), toma su nombre de "man" (만) (= mil, muchos) y de "sin" (= dios).

En cuanto a los acompañantes, en el mayor número de casos se trata del marido de la exorcista en Seúl, llamado shan-i (*san-i;*산이); enla provincia central de Kión-gui-do (*Kyonguido;* 경기도) y en el litoral del Mar del Este,se llama juáren-i (*hwareng-i;* 화랭이) o Ián-chún (*yangchung;* 양충); en la provincia sureña de Chól-la-do (*Choenlado;* 전라도), se llama kó-in (*goin;*고인); en la isla sureña de Chée-chu-do (*Chejudo;* 제주도), se llama sóo-mi (*soomi;* 수오미); etc.

***Izda.:* imagen tradicional de una múdang bailando. *Dcha.:* una mánsin invocando el espíritu del sabio budista.Repárese en el papel en sus manos.**

Dos imágenes de ritos chamánicos.

Generalmente las exorcistas de Corea son de dos clases: la exorcista de kán-shin (*Gangsin;*강신무; elegida por los espíritus como tal)[149] y la de shée-sub (Sesub; 세습무; que lo es de carácter hereditario)[150].

[149] Kán-shin, chamán poseída, se refiere a la persona que se hizo chamán por ser elegida por los espíritus.Creen que si sirvencon generosidadal espíritu —el dios de Gutpan—, ofreciéndole comida abudante, éste les dará dicha y bendición;pero si es al contrario, les acarreará la maldición. Lo mismo se piensa respecto a Chóo-san-shín (*Chosangsin;* 조상신; dios que otorga a sus hijos vivos y a sus

La mudang o exorcista de kán-shin.

Para llegar a ser una exorcista de kán-shin, se han de superar los siguientes pasos: se ha de padecer una "enfermedad divina", síntoma del llamamiento divino, que es imprescindible para llevar a cabo la transformación necesaria. Se ha de proceder siempre a que la nueva chamán reciba el "nerimgut" (내림굿), consistente en un rito o ceremonia iniciática de paso, como si se tratara de una consagración. El "nerimgut" se celebra ante la presencia de una exorcista de kán-shinque tenga mucha experiencia, de manera que,al acabar la ceremonia, se establece la relación entre "la madre nueva, la que precedió" y "la hija nueva, la que recibió nerimgut".Durante este período, la hija nueva aprende la habilidad y el arte necesarios para hacer gut, bajo la supervisión de la madre nueva. En este período además, la hija nueva aprenderá a presidir sola el gut, ya sin la ayuda de su nueva madre. "Kón-sú" (*Gongsu;* 공수), es otro poder divino que la exorcista de kán-shinotorga a las personas, con virtud divina.

En cuanto a la exorcista de shée-sub (*sesub;* 세습무), llamada también "tán-gol" (*danggol;* 당골),es la sacerdotisa o chamán que lleva a cabo su labor como un trabajo

---

generacionesvenideras la gracia y una larga vida). Por ello, en la mayoría de Gut hay "chóo-san-kó-ri" (*chosanggeori;* 조상거리), es decir, una ofrenda abundante de comida para los antepasados.

[150] "Shée-sub" es el chamán de tipo hereditario, cuya vocación ha sido heredada de sus antepasados. *Vid.:* -Bo-Hyeong LEE [YI]: <Hankuk Mukaseonhiul Yeonguseoseol> (1992).

heredado de generación en generación (es decir, que no ha pasado la experiencia divina de la anterior).

La exorcista de shée-sub es un chamán que hereda la vocación de sus antepasados.

La difusión de estos ritos, según una u otra modalidad del exorcista que los protagoniza, se distribuye de acuerdo con el límite marcado por el río Jan (*Han;* 한강)—situado casi en el centro de la península coreana—, de manera que, hacia el norte del mismo, aproximadamente donde en la actualidad se encuentra la capital Seúl, se encuentra la exorcista de kán-shin—acaso con orígenes en el chamanismo siberiano—, mientras que hacia el sur de dichorío, aparece con mayor frecuencia la exorcista de shée-sub —de orígenes nativos—[151]. Sin embargo, tampoco faltan algunos estudiosos que señalan que los dos tipos de exorcistas son semejantes a otros chamanismos del noreste aisático (China, Manchuria y Siberia), respondiendo así al mismo fenómeno religioso, aunque con diferentes aclimataciones locales.

De modo semejante, la distribución de los dos tipos de exorcistas coincide con la difusión de la tradición de dos culturas diferentes: así, en la parte norte del río Jan (*Han;* 한강), se considera como evento más importante la fiesta de "Tán-o" (*Dano;* 단오)[152], que

[151] -Gil-Seong CHOE: *The Study of Korea Folk Faith.* Tée-gu (*Daegu;* 대구), Kyemyong University Press, 1989.

[152] El Tán-o-ché (*Danoje;* 단오제), es el rito de Tán-o (*Dano;* 단오) para orar por una buena cosecha, y marca el final de la temporada de siembra (primavera) de la cebada y el arroz. Tradicionalmente, es una de las tres fiestas másimportantes, junto a la ya mencionada, festividad del Año Nuevo Lunar, y "Chú-sok" (*Chuseok;* 추석:秋夕), la fiesta de la cosecha. El festival Tán-o-ché (*Danoje;* 단오제: 端午祭), de la ciudad de Kán-nun (*Gangneung;* 강릉), es un espectáculo de pánsori, la fiesta tradicional más larga de Corea.

se celebra el día cinco del quinto mesdel calendario lunar; mientras que al sur del río Jan, se celebra la festividad de la luna llena el uno de enero del año nuevo, y la fiesta de la luna llena del año, "Jan-káa-ui" (*Hangawi;* 한가위; hoy conocido como "Chú-sok" (*Chuseok;* 추석:秋夕), el día 15 del octavo mes del calendario lunar.

Distribución de las exorcistas de kánshin, y de shéesub.

En cuanto al festival de "Tán-o" (*Dano;* 단오), o "Surit-nal" (수릿날), constituye una de las fiestas oficiales de Corea del Norte, así como es también una de las principales festividades tradicionales en Corea del Sur[153]. En este último país, y por la relevancia que reviste su celebración, el festival de Tán-o, de la ciudad de Kán-nun

[153] En la antigua Corea, era un día de ritos espirituales, dedicado a disfrutar con el canto, la danza y el vino, en el que las mujeres se lavaban el pelo para mantenerlo más brillante, se utilizaban hierbas para curar las heridas y las dolencias estomacales, y todos vestían de colores rojo y azul. En realidad, era un ritual chamánico que rendía culto al dios del cielo celebrando el final de la temporada de siembra. Los hombres jugaban entonces al "shí-rum" (*ssireum;* 씨름), un tipo de lucha tradicional de competición, y las mujeres al columpio. Otro juego popular era el "ték-kion" (*taekkyon;* 택견; nombre antiguamnte usado para el tae-kwon-do). También se popularizaron entre los campesinos los bailes de máscaras, debido a su natural inclinación por satirizar con sus letras a los aristócratas locales. Entre las comidas tradicionales de este día estaban el "su-rí-chi-tok" (*surichitteok;* 수리치떡), "súk-tok" (*ssuktteok;* 쑥떡), y otros pasteles de hierbas y arroz.

(*Gangneung;* 강릉) (강릉단오제) ha sido declarado por la UNESCO como una de las "Obras maestras del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad"[154].

Escena (*pungsokdo;* 풍속도), el día de Tán-o (*Dano pungjeong;* 단오풍경), por el pintor apodado Jé-guon (*Hyewon;* '혜원: 蕙園) (Museo de Arte Gansong, Seúl). Dos monjes escondidos al fondo contemplan la escena, mientras una dama vestida con un traje tradicionalrojo se columpia y otras mujeres semidesnudas se bañan en un arroyo.

***Izda.:* tapiz (o "póo-cha-ki"; *bojagi;* 보자기) azul, según una pintura de Tán-o (*Dano;* 단오), por Kim Jungyn ("Kisan"). *Dcha.:* una fiesta en un barco.**

[154] Kán-nun (*Gangneung;* 강릉) es una ciudad de la costa nororiental coreana, célebre por su festival de Dano, un festival chamánico (el mayor de cuantos se celebran en ese área en todo el año), que data de la dinastía de Kório (918-1392). En el primer día de celebración se cree que los espíritus bajan desde las montañas al área del festival de Dano, junto al río Nám-tée-chon (*Namdaecheon;* 남대천강). La gente camina entonces por la ciudad —junto a los espíritus—, portando linternas que les conducirán hasta el emplazamiento ritual. Una vez llegados, las linternas —ofrecidas como oraciones—, se depositan flotando a la deriva en el río Nám-tée-chon. Los espíritus permanecerán en el altar de dicho ritual durante cinco días, y en el último día, emprenderán de nuevo su viaje hacia las montañas.

Festival de Tán-o (*Dano;* 단오).

Distintos tipos de juegos de lucha tradicional coreana: "shí-rum" (*ssireum;* 씨름), y "ték-kion" (*taekkyon;* 택견).

Por su parte, el "Chú-sok" (*Chuseok;*추석:秋夕), es una suerte de "día de acción de gracias", un festival para celebrar las buenas cosechas (que suele coincidir con el equinoccio de otoño, y que se prolonga durante tres días de fiesta), en el que los coreanos visitan el lugar de origen de sus antepasados —para presentarles sus respetos a sus espíritus—[155]y comparten una fiesta con comida tradicional (en la que tienen un lugar destacado el pastel de arroz "són-pion" (*songpyeon;* 송편), u otros platos como "cháp-ché" (*japchae;* 잡채), "pul-kó-ki" (*bulgogi;* 불고기), las frutas y los vinos de arroz ("shin-do-chu" —*sindoju;* 신도주— y "ton-ton-chú" —*dongdongju;* 동동주—).

La fiesta de Luna llena del año, "Jan-káa-ui" (*Hangawi;* 한가위).

[155] A menudo, por la mañana temprano, se visitan los cementerios (donde están enterradoslos familiares más inmediatos), para recortar las plantas y limpiar el área alrededor de su tumba, y se ofrece a los espíritus de dichos antepasados comida y bebida, como símbolo de la buena cosecha.

Festival coreano de la Luna Llena ("Tée-po-run-nal"; *Daeboreumnal;* 대보름날), "Chón-uol-tée-po-rúm"; *Jeongwol Daeboreum;* 정월대보름).

Mesa de ofrendas, y licor de arroz o "ton-ton-chú" (*dongdongju;* 동동주).

"Són-pion" (*songpyeon;* 송편)[156].

"Cháp-ché" (*japchae;* 잡채) y "pul-kó-ki" (*bulgogi;* 불고기).

[156] Se trata de un pastel de arroz en forma de medialuna, que se cuece al vapor en agujas de pino.

"Chú-sok" (*Chuseok;* 추석: 秋夕) se celebra en la provincia de Kán-guon (*Gangwon-do;*강원도), principalmente en la ciudad de Kán-nun (*Gangneung;* 강릉), y dura cerca de cuatro semanas, entre el cuarto y quinto mes del calendario lunar. La música, danza, literatura y artesanías que se llevan a cabo en este festival (en el que, además de mostrar tradiciones religiosas coreanas, se incorporan asimismo elementos del confucianismo, chamanismo, budismo y taoísmo, y en el que se ofrecen gran diversidad de ceremonias y representaciones), reflejan la vida y la historia del pueblo; cuentan aproximadamente con unos mil años de historia, de donde se desprende su elevado nivel artístico.

2.4.4 El Espíritu de Gut. (Mitos y Leyendas).

A pesar de tan largo tiempo de opresión de la clase dirigente, Múkio ha sido considerada la religión nacional. Su vitalidad, tan duradera, se debe a su íntima conexión con la filosofía y el pensamiento, con una conciencia estética y con la creencia, mediante el rezo, en la bendición terrenal del pueblo coreano.Los espíritus de Múkio se realizan en Gut. Y este último, se clasifica en dos representaciones: el Gut del difunto y el Gut del vivo.

1."Ó-kui-gut"(*oguigut;* 오귀굿), o ceremonia (gut) del difunto: se ocupa del espacio que coexiste entre el vivo y el difunto, entre la vida y la muerte, pues se cree que en el momento en que el antepasado se convierte en Chó-san-shin (*Chosangsin;* 조상신)[157], concede la gracia a sus hijos vivos y otorga una vida larga a sus generaciones venideras.Ogüigut es también el espacio existente entre la vida (a la que trasciende) y la muerte, ya que en el múkio, la vida y la muerte no son cosas separadas, sino algo sucesivo, que coexiste. Según esto, Ogüigut da un consejo a los vivos: hay que

[157] Según la tradición, se cree que cuantas más personas participen en el Gutpan, y el banquete sea más abundante, se recibirá más gracia y se llenará de bendición a la familia. De modo que es costumbre, y bastante frecuente, que la familia que ha pedido el Gut sirva gratis comida y bebida a los espectadores, razón por la cualacude todo el pueblo, sin compromiso, a ver la representación del exorcismo y a comer "tók" (*teok;* 떡; tortas de arroz),o "a ver al duque y a comer atún" (según un refrán popular). La exorcista de Kán-sú (*Gangsub;* 강수), que preside el acto, da a los asistentes "Kón-sú" (*Gongsu;* 공수; un don divino) y adivina la suerte del individuo, no sólo de los miembros de la familia que lo han pedido, sino también de los espectadores que han venido para ver, comer y beber gratis. Por consiguiente, quien pide este tipo de ceremonias normalmente es rico, mientras la gente, entre gran algarabía, anima el rito.

acumular méritos de cara a la vidafutura. Y es en este contexto en el que se realiza lafiesta del lazo de la unidad en la comunidad humana, cuya música no es refinada, ya que lo que importa es trasmitir el mensaje y que los espectadores entiendan la letra. El contenido de la misma viene a decir: "Servimos, servimos al monte y al río de la tierra natal. Los servimos".

Ceremonia de chamamismo (exclusivamente femenina), llamada "ó-kui-gut" (*oguigut;* 오귀굿),mediante la cual, el difunto se despide de su familia para llegar con bien al cielo.

2."Ché-su-gut" (*chesugut;*재수굿), o ceremonia (gut) de los vivos: para los vivos, pueden realizarse dos rezos de bendición: el de bendición para el individuo (y para lograr la paz de los miembros de la familia), o el rezo de bendición para la comunidad del pueblo (y para que éste obtenga la paz), o "má-ul-gut"(*maul-gut;* 마을굿)[158].Así, chésugut se celebra poruna sola persona, aunquecuando se empieza no sólo participa el individuo o la familia que lo ha pedido, sino todos los habitantes de su localidad (convirtiéndose en algo equivalente a lo que en España podría ser una feria o fiesta colectiva). De este modo, reuniendo a todo el pueblo en ese Gutpan, en la casa de la familia que ha pedido dicho rito, se realiza un grandioso banquete y se puede observar el espectáculo resultante, convirtiéndose la celebración en"un lugar de encuentro"[159].

[158] A lo largo de la historia, la adivinación de la suerte se ha conformado en Corea como una ciencia, de manera que ésta se ha recogido, históricamente, en muchos tomos. Por consiguiente, no sólo la exorcista, sino cualquier persona que estudie esos libros bajo una guía, podrá llevar a cabo el rito, y cuanto más los estudie, más podrá adivinar. Con la ayuda de tales libros,se podrá, al parecer, cifrar la suerte y el futuro de cada uno, sabiendo la hora, el día, mes y año del nacimiento del individuo concreto.

[159] -Juan PEGANG: *Mitos coreanos.* Madrid, Verbum, 2002, p.27.

Ceremonia del "chésugut" (재수굿).

Música y ofrendas ("chésugut").

En cuanto al "má-ul-gut" (*maul-gut;* 마을굿), o rezo de bendición para la comunidad del pueblo, se trata de un rito para lograr el vínculo de la paz y el bienestar de la comunidad, del pueblo. En él participa todo el mundo, excepto los miembros de la comunidad que estén "kúm-gui" (*kumki;* 금기; es decir, quienes estén de luto, mujeres en cinta, etc.). Pero Gut es un "pan", es decir, un espacio abiertodonde se realiza el rito, un campo de igualdadpara todo el mundo (sin distinción de sexo, estratosocial, etc.); de este modo, al participar todas las personas del pueblo en Gutpan, se fomenta la unión de la comunidad, el sentido social unánime, se fomenta el entendimiento mutuoy se reza conjuntamente a dios por obtener una prosperidad económica y social duraderas[160].

[160] Para levantar la economía coreana, que había padecido las consecuencias de la ocupación japonesa y la Guerra Fría Coreana (1950-1953), el gobierno restó apoyo al Múkio, por el gasto económico que comportaba. Pero, a pesar de ello, y por su gran valor y empuje, logró sobrevivir y continuó celebrándose.

Ceremonia del "máulgut" (마을굿).

En cuanto a la música practicada en este tipo de ceremonias, la canción de la exorcista de la provincia de Chól-la (*Cheolado;* 전라도), ha ejercido un influjo directo y amplio en el desarrollo del canto épico del pánsori (판소리).Como ya hemos podido ver, el pánsori es un género musical que narra una historia, y que se interpreta mediante un canto acompañado por un tambor. Se trata de canciones populares de carácter épico, que interpreta un solista, y que se caracterizan por lo expresivo de su canto y del lenguaje corporal empleados, que siguen un discurso estilizado, todo ello en un contexto que realiza una peculiar simbiosis entre lo aristocrático y lo folclórico o popular.

Canto épico delpánsori (판소리**).**

El nombre de “pánsori” procede de la palabra “pan”, lugar público en el que se reúne la gente, y de “sori”, canción. Las interpretaciones pueden llegar a durar hasta ocho horas, durante las cuales el cantante improvisa sobre el texto, combinando dialectos rurales del coreano con expresiones literarias cultas. Los escenarios, personajes y situaciones que integran el pánsori, tienen sus orígenes en el período Chóson (1392-1910).

Canto épico: 판소리

Donsalpurichum: 살풀이춤

무당노래가락

판소리단가

Elementos propios del chamanismo coreano (Múkio).

En general, a pesar de que el ritual chamánico incorpora la música como un factor clave en su desarrollo, ésta se ha investigado poco. De acuerdo con las distintas estructuras tonales de las canciones populares de la música chamánica, se han distinguido cuatro áreas musicales en Corea: la oriental, la central, la noroccidental, y la suroccidental[161]. Es así como K. Howard ha analizado el patrimonio cultural intangible de Corea, particularmente en "Chindo" (*Jindo;* 진도; una isla en el extremo suroccidental de la península coreana) y ha detectado una jerarquía en dicha isla entre los especialistas en rituales, mientras que otros musicólogos han constatado que los chamanes de la isla de Jin muestran sus habilidades musicales mediante una expresión muy compleja (desde el punto de vista melódico, rítmico y dinámico), caracterizada por su estilo improvisado[162].

Geográficamente, se han documentado hasta cinco tipos de ritual chamánico en el área de Juan-jé (*Hwanghae;* 황해도), paradigmática del chamanismo "por posesión" (se han recogido ahí diversos textos de canciones chamánicas, recopilados en algunas antologías): ritual de iniciación, de sanación, de espiritismo, y otros dos tipos de ritual en la ciudad de Incheon, de carácter comunitario, y realizados por nueve chamanes. También se han descrito otros tipos de ritual, como los domésticos, los de canoa, etc., aportando breves descripciones de las canciones, especialmente de las antiguas, aunque

[161] -Bo-hyung LEE [YI]: "Muga wa pansori wa sanjo eso ui eotmori garak bigyo" ["Comparative study on melodic patterns of eotmori music used in shamanic song, pansori, and sanjo"], en *Yi Hye-gu Baksa Songsu Ginyeom Eumakhak Nonchong* [*Essays in Korean Music*]. Seúl, Hanguk gugak hakhoe, 1969. -ID.: "Han-guk mu-uisik eumak" ["Shaman ritual music in Korea"], in *Han-guk Musok ui Jonghapjeok Gochal* [*A Comprehensive Study of Korean Shamanism*]. Seúl, Korea University, "Minjok munhwa yeongu chongseo, 6", 1982. -ID.: "Kim Chang-jo ui gayageum sanjo wa hugi (geundae) sanjo jeonseongnon" ["Transmission of Kim Chang-jo Gagegeum Sanjo"], en *Sanjo yeongu: Sanjo changsija aksa Kim Changjo ginyeom nonmun teukjip* [*Study of Sanjo: Essays on Memory of Inventor of Kim Chang-jo*]. Seúl, Eunha chulpansa, "Gayageum sanjo hyeonchang saeop chujin wiwonhoe, eds., 1", 2001. -ID.: "Sinawi", en *The Garland Encyclopedia of World Music.* (Robert C. PROVINE; *et alii;* eds.). Nueva York, Routledge, 2002, vol.7 ("East Asia: China, Japan, and Korea"). -Yong-sik YI [LEE]: *Shaman ritual music in Korea.* Edison (Nueva Jersey, EE.UU.), Jimoondang International, "Korean Studies Dissertation, vol.5", 2004. -Bo-hyung LEE [YI]; Hee-sun KIM; Keith HOWARD; Jocelyn CLARK; y Heather A. WILLOUGH: *Sanjo.*Seúl, The National Center for Korean Traditional Performing Arts, "Korean Musicology Series, vol.3", 2009.

[162] -Keith HOWARD: *Bands, Songs, and Shamanistic Rituals: Folk Music in Korean Society.* Seúl, Branch of the Royal Asiatic Society, 1989 [1990]. -ID.: *Creating Korean Music: Tradition, Innovation and the Discourse of Identity.* Londres, Ashgate, 2006. -ID.: *Preserving Korean Music: Intangible Cultural Properties as Icons of Identity.* Londres, Ashgate, 2006. -Keith HOWARD; Chaesuk LEE; y Nicholas CASSWELL: *Korean Kayagum Sanjo: A Traditional Instrumental Genre.*Londres, Ashgate, 2008.

no tanto de las empleadas en las prácticas actuales. En general, los estudios al respecto han dado lugar a unas pocas transcripciones musicales sobre las características generales de este tipo de música[163]. Pero todavía faltan estudios y resulta complicado determinar con precisión cómo funciona la música en el ritual y en qué contexto se ejecuta, así como establecer el significado simbólico que la música aporta a las celebraciones chamánicas, y éstas, a l conformación de una identidad nacional.

2.4.5 Conclusión

Como se ha podido ver, históricamente, el refugio en el confucianismo ha constituido un buen remedio, o al menos una ayuda, en la vida social de los hombres; y también el budismo ha sido útil, para saciar, ante la rueda de la fortuna humana o el vacío, la sed filosófica de los hombres. Pero, más allá de interpretaciones históricas o teológicas, estas religiones (el confucianismo y el budismo), al menos en Corea, no han sido capaces de solucionar los problemas ordinarios, y los debidos al pasado histórico, razón por la cual hubieron de adoptar muchos de los elementos propios del Múkio, del chamanismo coreano, de un modo u otro, constantemente presente, durante siglos y hasta la actualidad, en la vida social y cultural coreana.

* *

*

[163] -Jeong-ja KIM: "Gayageum sanjo ui ujo wa gyemyeonjo: jinyangjo-e uihayeo" [A propósito de *Ujo* y *gyemyeonjo* en *sanjo*: centrándose en *jinyangjo*], en *Yi Hye-gu Baksa Songsu Ginyeom Eumakhak Nonchong* [*Essays in Korean Music*]. Seúl, Han-guk gugak hakhoe, 1969.

2.5 El Púngniudo como cultura religiosa y filosofía coreana de la Antigüedad (한국의 전통철학과 종교적 심성으로서의 풍류도).

2.5.1 *Púngniudo.* Espiritualidad y cultura religiosa en la antigua Corea

La espiritualidad, a pesar de su carácter universal, en cada nación adquiere formas únicas de acuerdo a sus circunstancias culturales y tradicionales. La primitiva espiritualidad de los coreanos aparece claramente en el marco de la cultura religiosa de la antigüedad, mucho antes de recibir la influencia de otras religiones extranjeras. Sin embargo, esa espiritualidad primitiva, al encontrarse con culturas religiosas desarrolladas que venían del extranjero, fue capaz de fundirlas y consolidarlas en la espiritualidad de la nación mediante el Púngniudo (풍류도: 風流徒; también llamado Jión-mu-chi —*Hyonmiochi;* 현무치—) y el sistema Juárang (*Hwarang;* 화랑: 花郞) durante el reino de Síla Unificado (통일신라시대; 676-935). Así pues, examinando el sistema Juárang y el Púngniudo podemos conocer la estructura original de la espiritualidad de los coreanos sobre la que se desarrolló la cultura religiosa de Corea.

Las relaciones entre la espiritualidad y la cultura religiosa se asemejan a las existentes entre la conciencia y la inconsciencia[164]. Según esto, espiritualidad y cultura constituirían una sola realidad, de modo que, si la *religión* supone la expresión cultural de la espiritualidad, que sobrepasa la razón, el *arte,* sería la expresión estética de la espiritualidad, que sobrepasa la habilidad del artista. El presente trabajo pretende

[164] De manera similar a lo que sucede con un iceberg. La base del iceberg, oculta bajo el mar, sería el mundo de la inconsciencia de la colectividad, que corresponde a la espiritualidad; mientras que el vértice sobre la superficie del mar, equiparable a la conciencia, vendría a ser la cultura religiosa.

desentrañar la espiritualidad coreana a través de su cultura religiosa. Pero la historia de la cultura religiosa de Corea es compleja, y se ha fraguado en la influencia de otras religiones extranjeras, enraizadas en su espiritualidad religiosa primitiva.

Los antiguos coreanos aspiraban a fundar su propia nación y a generar una cultura que le fuera propia. Creían que la obra de la Creación surgía de la unidad de Jáneñim (*Hanunim;* 하느님: Dios, el Uno Celestial) y el hombre. Pero el nacimiento del ser humano también surge de la unidad del espíritu celeste y la diosa de la Tierra. Por lo cual, la estructura básica de la espiritualidad, que se plasma en la cultura, está constituida por las relaciones orgánicas de una fusión completa de los tres seres: el Cielo, la Tierra y el Ser humano. Por tanto, la estructura de los tres grandes principios manifiesta el tipo y el distintivo de la espiritualidad coreana.

Observatorio Astronómico (para predicciones meteorológicas) de la "Torre que mira a las estrellas" o Chóm-son-dé (*Cheomseongdae;* 첨성대), en la ciudad costera de Chón-chu (*Gyeongju;* 경주시), al sureste del país[165]. En 1962 fue declarado 31º tesoro nacional coreano.

[165] Uno de los observatorios más antiguos de Asia (y una de las instalaciones científicas más antiguas del mundo), fue construido durante el reinado de la regente Són-tók de Síla (632-647). [Hija del rey Chín-pion (*Jinpyeong*), Són-tók (*606; †647; *Seondeok*) fue la 27ª mandataria de dicha dinastía y su primera reina, siendo la segunda soberana hembra de toda la historia del Lejano Oriente, a quien se considera una activa animadora del renacimiento en las artes, el pensamiento y la literatura]. Edificado sobre una plataforma rectangular, con 12 piedras rectangulares como base, cuenta con 365 bloques de granito (el mismo número que los días del calendario solar anual, los cuales, dispuestos en 30 hileras superpuestas, se estrechan hacia arriba).

2.5.2 Los ritos de las ofrendas

A pesar de la falta de documentos, se puede percibir la espiritualidad del Antiguo Chó-son[166] a través de los ritos de Sám-Jan (*Samhan;* 삼한시대; 三韓時代; o Tres Estados Jan, 한: desde el año 500 a.C., hasta el 200 a.C.), Kogúrio (*Goguryeo;* 고구려; 高句麗; 37 a.C.-668 d.C.), y otros.

Las formas de fe que se registran no obstante en los escasos documentos conservados, se pueden resumir del siguiente modo: **1)** Fe en la luz, con ritos de ofrendas celestes, es decir, ritos que se dedicaban al cielo o a Jáneñim (*Hanunim;* 하느님), como suprema divinidad; **2)** Fe en el dios que desciende, y en la diosa de la Tierra. Mediante estos ritos se entraba en comunicación con Jáneñim (que gobierna los altibajos de la vida de los seres humanos y de la naturaleza); y **3)** Fe en la bendición y la Creación, con ritos de sacrificios para implorar bendiciones. En tiempo de recolección (mayo y octubre), se celebraban algunos ritos de ofrendas, en ceremonias agrícolas que imploraban la abundancia de las cosechas. Y en tiempos de guerra, los rituales servían para pedir protección y victoria.

La finalidad de todos estos ritos religiosos era forjar una vida libre, de paz y prosperidad, estado que se alcanzaba a través del trato personal con Jáneñim (mediante cantos, danzas y bebidas embriagantes), para lograr la unión de los tres entes: el Cielo, la Tierra y el Ser humano.

2.5.3 El sistema juárang (*Hwarang;* 화랑; 花郞). Sus antecedentes y formación.

La unión de la cultura religiosa con otras corrientes culturales elevó la espiritualidad de los coreanos y se clarificó por el sistema juárang[167], que tiene su origen en las ceremonias de las ofrendas al cielo. La formación de este sistema juárang tuvo

---

[166] *Ancient Joseon,* o Kó-cho-son, *Gojoseon,* 고조선: 古朝鮮: desde la Edad del Bronce, 2.333 a.C., hasta el año 108 a.C.

[167] El Juárang constituye el origen de lo que posteriormente se desarrolló como el pensamiento de Púngniudo. También había tenido las denominaciones de Pungwoldo (풍월도), y Pungwolchu (*Pungwolchu* o *Pungwolju;* 風月主) o Juá-chu (*Hwachu* o *Hwaju;* 花主).

lugar en tiempos del rey Chín-jun "el Grande" (*Chin-hung* o *Jinheung Taewang;* 진흥태왕; 眞興太王; 540-576), época de la restauración del reino de Síla. Mediante la formación dentro de este sistema a jóvenes de identidad bien definida, el rey Chín-jun favoreció la protección y progreso del país.

Izda.: **El general Kim Yusin (*595; †673) (**김유신**), del reino de Síla, unificador de los reinos de la península coreana y amante imposible de la más tarde reina Són-tók (*Seondok;* 선덕왕; 善德王; 632-647), quien, atraída por el budismo, construyó el observatorio de Chóm-son-dé (*Cheomseongdae;* 첨성대). *Dcha.:* Guerrero juárang del reino de Kogúrio.**

La creación del sistema juárang se basa en los escritos históricos de los Tres Reinos ("Escritos del origen de Síla") del rey Chín-jun "el grande" (*Jinheung the Great; Jinheung Taewang;* 진흥태왕; 眞興太王; 540-576). En ellos se refleja cómo, a la búsqueda de ratificar la identidad del pueblo a través de potenciar su espiritualidad, se seleccionó a un grupo de hombres virtuosos, los mejores (los juárang), bajo cuya dirección se educaría a los jóvenes; enseguida, los juárang, una suerte de monjes-guerreros budistas, fueron considerados dignos de respeto: apuestos y elegantemente vestidos, encarnaban la finalidad de los ministros del reino, siendo modélicos en todas sus facetas (hijos fieles y piadosos, ejemplares en el hogar, pero también, fuera de casa, leales servidores del reino)[168].

[168] De manera semejante, el rey Chín-jun eligió asimismo a dos mujeres hermosas, a quienes llamó Guon-juá (*Wonhwa;* 원화), quienes ejercieron como guías o líderes espirituales de los monjes-guerreros budistas juárang; alrededor de ellas, en un intento de desarrollar una educación colectiva, se reunió a otras muchas

La reina de Síla, Són-tók (*Seondok; Seon Deok;* 선덕여왕; 善德王; 632-647).

Sus sacerdotisas eran seres carismáticos, alrededor de quienes se agrupaban otras mujeres jóvenes. Así, de las ceremonias de ofrendas se encargaba la hermana mayor del segundo monarca de Síla, el "rey chamán" Nám-jé Chácha-ún (*Namhae Chachaung;* 남해 차차웅; 南解次次雄; 4 d.C.-24 d.C.), llamada Aro.

El segundo monarca de Síla: el "rey chamán" Nám-jé Chácha-ún (*Namhae Chachaung;* 남해 차차웅; 南解次次雄; 4 d.C.-24 d.C.).

En definitiva, el sistema juárang, que pervivió durante cerca de trescientos años, desde los tiempos del rey Chín-jun "el Grande" (*Chin-hung* o *Jinheung Taewang;*

jóvenes-cadetes (unas 300 al principio, escogidas por su belleza y habilidades como monjas budistas, si bien no está claro hasta qué punto pudieron o no intervenir en combate), aunque esta casta femenina sería más tarde abolida y reemplazada definitivamente por los hombres juárang.

진흥태왕: 眞興太王; 540-576), hasta los de la reina Chín-son (*Chinsong* o *Jinseong;* 진성왕: 眞聖王; 887-897), fue un organismo de educación social nacional de la juventud, un método educativo nacional, instituido para la promoción de la espiritualidad tradicional del pueblo y para la formación de los líderes de la nueva era.

La reina de Síla, Chin-tók (*Jin deok;* 진덕여왕; 647–654).

2.5.4 El proceso ascético de los caballeros juárang

El proceso de enseñanza y entrenamiento en los principios y métodos de los juárang (es decir, la ocupación cotidiana de estos jóvenes elegidos), respecto al Púngniudo, comprendía tres fases, en cada una de las cuales se cultivaba la relación con tres planos o esferas espirituales: el cielo, la tierra, y el hombre.

Reproducción idealizada actual de los antiguos guerreros juárang.

Uno de los principales objetivos en la formación de los juárang, de los prototipos de hombres coreanos, cultos, piadosos y valientes, fue aprender los principios básicos que debe observar el ser humano; en este sentido, los juárang disfrutaban, como una actividad o placer natural, del cultivo musical (de la composición de buenos tonos musicales); es decir, que se dedicaban a componer canciones folclóricas (casi todas, realizadas por ellos, según las *Memorias de los Tres Reinos*). Pero este tipo de composiciones, así como los paseos que realizaban con asiduidad (una actividad relacionada con la aproximación del alma humana al espíritu del cielo), no eran simples pasatiempos, sino que estaban dotados de un profundo sentido religioso. En su preocupación por proteger la nación, los juárang trataban de comunicarse con la naturaleza que les rodeaba —de hecho, la finalidad de estos paseos era respirar la esencia de la naturaleza y comunicarse así con el espíritu del cielo que bajaba a ese lugar—, fomentando así sus andanzas por ríos y montañas, lo que les llevó al mejor conocimiento del territorio y de sí mismos, y les condujo, de forma natural, a partir del cultivo de esta actividad compartida, a adquirir un carácter militar de grupo.

De este modo, los juárang constituían un grupo religioso de jóvenes, una organización, que tenía como base la fe tradicional en el Jáneñim (*Hanunim;* 하느님), o espíritu del cielo, la divinidad principal, pero que, además, se especializaban en interpretar cantos, danzas y dar largas caminatas en comunión con la naturaleza (todo ello como expresión del Púngniudo o religión coreana primitiva), encaminados, en una

preparación constante para entrar en acción cuando se pudieran presentar tiempos difíciles, hacia la protección de la nación (guerrera o militar).

화랑
Hwa - Rang

2.5.5 El púngniudo (en relación a la doctrina moral juárang) y su estructura: cultura religiosa y filosofía coreana de la antigüedad

El sabio del reino de Síla —filósofo y poeta— y oficial confuciano, Chiwon Choi (*Choe Chiwon;* 최치원; *857; †siglo X), explicó la espiritualidad de los coreanos:

Tres imágenes del célebre poeta coreano Chi-won Choi (최치원), "Ko-un" (*857; †siglo X).

> "En nuestra nación hay una profunda y admirable doctrina moral, se llama Pungniu. El tao peculiar de nuestra nación es la espiritualidad del pueblo, llamada Pungwoldo (풍월도). La espiritualidad que aparece a través del sistema Hwarang se llama Pungniudo, lo que en realidad constituye la esencia de las tres doctrinas: confucianismo, budismo y taoísmo. El Pungniudo, la espiritualidad propia de nuestro pueblo, existió antes de la entrada de las tres doctrinas a nuestras tierras; sin embargo, ya contenía sus principios fundamentales"[169].

[169] Conocido literariamente como "Nube Solitaria" (Ko-un, o Go-un), o incluso como "Nube Marina" (Haeun), Chiwon Choi (해운; 고운), que vivía en el Púngniudo, fue un modelo para los coreanos. Tras completar sus estudios de confucianismo, budismo y taoísmo en el reino Tang de China, regresó a su patria, comprendiendo enseguida que en el alma del pueblo coreano se encontraba la verdad de las tres doctrinas con la posesión de la espiritualidad (Púngniudo). -Tok-sun CHANG: "Ch'oe Ch'i-wŏn and Legendary Literature", en *Korea Journal*, 17/8 (August 1977), pp.56-64. -Dongshik YU: *Pungnyudo y teologia coreana.* Seúl, Chonmangsa, 1992. -Tongshik RYU: *El Pungniudo y el pensamiento religioso de*

Según este autor, las tres doctrinas regresan al mismo gran camino, y en verdad, el gran camino es el gran espíritu del pueblo, que hace más humanos a los hombres. Pero para comprender mejor el carácter del Púngniudo, conviene comparar los mitos y ritos de la antigüedad con los elementos constitutivos del proceso educativo de los juárang. Así, en la actividad formativa de estos últimos, las montañas y los ríos no sólo simbolizan la naturaleza, sino también una interpretación artística y una expresión de los principios morales de la vida humana.

Pungniu es la expresión estética del estado ideal que la religión oriental persiguió de una manera ordinaria (un estado de tres devociones, en que la naturaleza, la vida humana y el arte se vuelven un todo)[170]. Su significado religioso, así entendido, explica las prácticas ascéticas de los juárang.

Diversas facetas de los guerreros juárang en acción.

Corea. [Edición original: Seúl, Yonsei University Press, 2004]. (Hyun-Chang KIM; Otón MORENO RUBIO; y José CATALÁN, traduccs.). Madrid, Verbum, Ensayo, 2005, p.39.

[170] El carácter chino con que se representa el sonido "pung" (풍: 風), significa "viento". En China, desde la antigüedad, esta palabra alude al espíritu divino, a partir de una simbología, la del viento, que parece ser universal.

El Púngniudo contiene en sí mismo el confucianismo, el budismo y el taoísmo. La naturaleza del cielo no es sino la naturaleza original del hombre dada por Dios, el corazón de Dios mismo, de manera que los cantos y las danzas de los ritos con sacrificios, o la interpretación del ascetismo Juárang, constituían una comunicación con el espíritu de Dios, una experiencia de la unión entre Dios y el ser humano. Esta realidad se expresaba en la mitología mediante los lazos de unión entre la sublime diosa de la Tierra (1) y el hombre (2), con el espíritu del cielo (3). El Púngniudo es precisamente la espiritualidad edificada sobre esta experiencia religiosa de la unidad del hombre con el espíritu.

Por lo tanto, los seres humanos comenzaron a vivir una vida basada en los principios morales al acercarse al Púngniudo, que es, en realidad, el alma del pueblo coreano armonizada con “la vida humana”.

El Púngniudo no es, sin embargo, el nombre de una religión de la antigüedad, sino que es la espiritualidad del pueblo que ha constituido el fundamento de todo lo

relativo a la historia cultural de Corea, que representa los principios inmutables y universales de los coreanos, porque, la perciban o no, está dentro de ellos.

2.5.6 Características culturales de la espiritualidad nacional. El Púngniudo y la cultura religiosa de Corea

En la comunidad del pueblo, donde sus miembros comparten las experiencias de la vida, existe un mismo sueño, un modo de ver la vida lo más adecuada para el hombre, que conforma el ideal del pueblo, el cual se convierte a su vez en la idea base de su cultura.

La religión intenta dar la respuesta última a la interrogación de qué es una "vida digna del ser humano". Ésta, con base en la espiritualidad trascendente, muestra el significado último y la dirección de la vida del hombre y desarrolla una cultura que trata de ofrecer una respuesta última al sentido de la vida del hombre. El ideal consciente del pueblo, sobre la conciencia profunda de su larga historia cultural, se encuentra con la espiritualidad, común a todos los hombres, y así da forma a una espiritualidad con características culturales nacionales. Esta espiritualidad dio paso, en la nación coreana, a una religión y una cultura religiosa peculiares, aceptando religiones del extranjero y apropiándose culturalmente de ellas.

Para comprender mejor el Púngniudo, o la espiritualidad peculiar de Corea, estableceré comparaciones con el Musado o "camino del guerrero" (무사도; 武士道: sistema del noble militar de Japón)[171], que constituye la médula del espíritu del pueblo japonés[172].

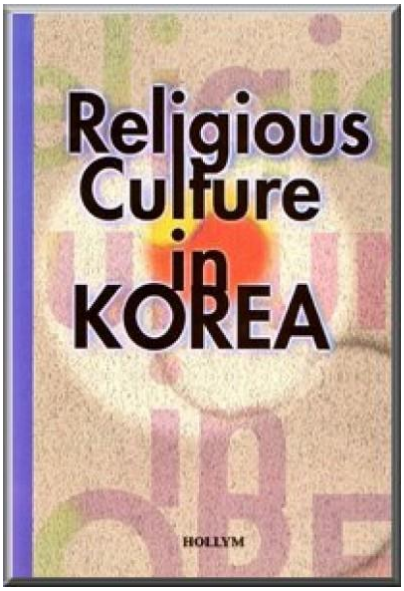
[171] El musado tradicional, como arte marcial que deriva de las artes marciales coreanas, exige cumplir un código de honor, el cual tiene su origen en aquel que tenían las antiguas unidades coreanas de juárang; así, sus estudiantes, una vez han prestado juramento (de lealtad a su país, a la enseñanza y sus instructores respecto a sus parientes, de confianza entre los amigos, arrojo o valentía al enfrentarse al enemigo, y de no matar nunca sin causa), ha de cumplir una serie de principios éticos y morales (*kyohun*): lealtad (*chung*), justicia (*sí*), sabiduría (*ji*), humanidad (*in*), virtud (*duk*), cortesía (*ye*), confianza (*sin*), coraje (*yong*) y bondad (*sum*).

[172] Es la base de los célebres *samuráis* nipones (사무라이), que tienen su paralelo en el *saurabi* coreano (싸울아비), literalmente, "padre que lucha". El sistema del noble militar pretendía, tanto para la lucha a pie como a caballo, formar guerreros experimentados en el manejo del arco (kún-sá; *kung sa;* 궁사), la esgrima (kún-sul-bú; *kum sool bub;* 궁술부), la hípica (kí-sa-bú; *kisa bub;* 기사부), el arte de lanzar pequeños

1.- El Púngniudo apareció como la espiritualidad que los Juárang debían alcanzar.
2.- El origen del Púngniudo se encuentra en la fe en Jáneñim (*Hanunim;* 하느님), manifestada en los ritos de las ofrendas de los antiguos.
3.- El Púngniudo recibe del chamanismo, una forma de religión autóctona, las tradicionales ofrendas con danzas y cantos en las que descendía el espíritu.
4.- En las virtudes del Púngniudo están incluidas la lealtad y la piedad filial del confucianismo, las obras buenas del budismo y lo natural por sí mismo del taoísmo. El origen de las virtudes del noble militar de Japón se encuentra principalmente en las enseñanzas del confucianismo.
5.- El símbolo del Púngniudo es la flauta (instrumento musical que expresa la esencia del Púngniudo), que representa las canciones y danzas (simboliza cantos, bailes y tonalidades). Los relatos sobre la flauta maravillosa dicen:

> "Si se toca la flauta se alejan los soldados enemigos, se curan las enfermedades, se acaban las sequías, se limpia el cielo después de las lluvias, se calman los vientos y se aplacan las olas del mar". (*Memorias de los Tres Reinos*).

6.- La flor de Corea, que simboliza el Púngniudo, es la rosa de sharón (무궁화). En el significado de esta flor de la familia de las malvas, de color morado, y que florece sin descanso, se encuentra la forma de ser de la gente común.



***Religious Culture In Korea,* del Ministerio de Cultura y Deportes coreano.**

---

cuchillos (dán-kom-súl; *dan kum sool;* 단검술), propinar puñetazos, golpes y patadas (té-kion; *taik kyun;* 태껸; técnica de dar patadas), la natación y la lucha acuática (sú-ion-bú; *soo young bub;* 수영부), la caza y la pesca (sú-riób-bú; *soo ryub bub;* 수렵부), el estudio de los sutras budistas (búl-su; *bool su;* 불수), de la política y de los clásicos de la literatura (kó-chun; *ko jun;* 고중), y la música —incluyendo tocar el gong y el bombo— (pún-iú-bú; *poong you bub;* 풍류부). Además, se practicaba la lucha con palo de madera (mók-pan; *mok bong;* 목방), con espada, lanza o jabalina, la lucha a manos vacías (kún-sul-bú; *kum sool bub;* 궁술부; sú-sul; *soo sool;* 수술), y la defensa contra múltiples ataques simultáneos (chún-te-bú; *joong dai bub;* 중대부). El colectivo más célebre dedicado a las artes marciales, juárang-do, llamaban juárang a su joven líder, y nán-dó (*Nang-do;* 낭도) a sus seguidores, que viajaban para sus entrenamientos hasta zonas de moñtana escarpadas,o a los ríos y a la costa del mar, mientras practicaban también la danza y la música.

La religión se entiende, se acepta y progresa dentro de la espiritualidad. Las religiones del mundo se culturizan de acuerdo con la estructura de la espiritualidad de los pueblos que las acogen. La espiritualidad que lleva dentro de sí el ideal de un pueblo no es un marco sencillo para el desarrollo de la cultura de la religión, pero sí es el contenido que señala la dirección del progreso de la cultura del pueblo. La historia de la cultura religiosa de Corea, pues, se ha desarrollado según la estructura del Púngniudo.

Pero la cultura de las religiones no se alcanza sólo mediante el encuentro de las ideas religiosas del pueblo con las ideas religiosas extranjeras, sino que la formación de una cultura religiosa nacional se realiza con la unión de tres elementos: la espiritualidad de la nación, las ideas extranjeras y la realidad histórica.

La historia de las religiones de Corea, partiendo del chamanismo, que es la expresión religiosa primitiva del Púngniudo, es el resultado de los cambios que le han aportado el budismo, el confucianismo y el cristianismo. En la cultura de la antigüedad dominó el *chamanismo;* en la de Síla y Kório, el *budismo;* y en la de Chó-son, el *confucianismo.* En la actualidad, la cultura cristiana, vinculada con la cultura occidental (*cristianismo*), ha comenzado a ejercer un papel dominante en la formación de la cultura coreana.

Resumiré los aspectos cristianos relacionados con el universo, la espiritualidad y la cultura de la religión. Dios es uno, es espíritu de libertad que hace realidad lo que se propone. Lo que Él quiere (Juan 4, 24) es dar la luz, es decir, ofrecer el origen de la vida (1, Juan 4,8); se trata del amor creativo. El orden de la creación del universo se realiza según un proceso vital evolutivo de lo inorgánico a lo vivo, lo humano, lo social y lo espiritual. El mundo espiritualizado, allí donde se ha hecho presente el mismo Dios, que es espíritu, muestra ya la libertad, el amor y la paz que componen la naturaleza de Dios. Así pues, el Púngniudo es la espiritualidad del coreano que pertenece al mundo que se ha espiritualizado, es el resultado del desarrollo de la cultura chamanista, budista, confucianista y, actualmente, de la cultura cristiana.

Si la historia del proceso de la libertad, el amor y la paz, es la historia de la cultura del mundo posterior a Cristo, los coreanos se unen a ella mediante la formación de la cultura Púngniudo. La consumación del universo se va perfeccionando mediante la cultura cristiana, oriental y pungnyu. La cultura religiosa de Corea es el resultado de la acogida y unificación de las culturas religiosas de Oriente y Occidente y, a este encuentro armonioso, se le podría llamar cultura pungnyu.

3.- EL CRISTIANISMO EN COREA

3.1 Aportación del Catolicismo (가톨릭교)[173]

La catedral de Seúl (iglesia "Mian-ton" de la Inmaculada Concepción; *Myeongdong;* 명동대성당).

[173] Debido a los objetivos concretos de esta tesis, en este apartado prestaré una mayor atención al cristianismo que a otras confesiones.

1594: El jesuita español, padre Gregorio de Céspedes, llega a Corea como capellán militar de los soldados de una expedición japonesa.
1597-1639: Martirio de cristianos coreanos en Japón.
1784: Bautismo en Pekín de Súnjun Íi (*Súnjun Yi, Lee Seung Hun,* 이승훈) y su regreso a Corea.
1785: Primer mártir: "Tomás" Póm-ú Kim (*Pom-gu Kim, Kim Beom-woo,* 김범우).
1794: Llegada del primer sacerdote a Corea, el chino "Jacobo" o "Santiago" Múnmo Chu (*Chu Mun-Mo; Chu Moon Mo, Ju Mun-mo,* 주문모). Los católicos coreanos son ya cuatro mil.
1801: Primera persecución nacional ("Persecución Sín-iú", *Sinyu,* 신유박해 辛酉迫害) y martirio del padre Múnmo Chu y muchos jefes de comunidades. La comunidad cristiana suma ya diez mil fieles.
1811: Decreto de prohibición del cristianismo.
1815: "Persecución Úul-je" (*Eulhae,* 을해박해 乙亥迫害).
1827: "Persecución Chón-je (*Jeonghae,* 년의 정해박해 丁亥迫害).
1831: Se elige el primer vicario apostólico de Corea, confiado a las Sociedad para los Misiones Extranjeras de París.
1836: Entrada del primer misionero europeo, el padre Maubant, y salida del país hacia Macao de tres seminaristas coreanos.
1839: Segunda persecución nacional ("Persecución Kí-je", *Gihae,* 기해박해 己亥迫害). Mueren el vicario apostólico, monseñor Imbert, y dos misioneros.
1846: Martirio del primer sacerdote coreano, "Andrés" Téekon Kim (*Kim Tae-gon, Kim Tae Gun,* 김대건).
1859: Publicación del primer catecismo en coreano (mediante xilografías) y Tercera persecución.
1866: Cuarta gran persecución ("Persecución Bíon-in", *Byeongin,* 병인박해, 丙寅迫害). Mueren dos obispos y nueve misioneros.
1867: Beatificación de nueve coreanos martirizados en Japón.
1880: Publicación del diccionario coreano-francés preparado por misioneros católicos.
1884: Entrada de misioneros protestantes.
1885: Apertura del primer orfanato y del primer asilo católicos en Corea. Tolerancia por la religión cristiana como consecuencia de los tratados con naciones occidentales. Fundación del primer seminario en el barrio de Béeron (*Béron,* 배론) (en la ciudad de Kánguon-dó, 강원도).
1888: Entrada en Corea de las religiosas francesas de San Pablo de Chartres.
1896: Ordenación de diez sacerdotes coreanos, después de las persecuciones.
1897: Consagración de la catedral de Seúl.
1909: Llegan los benedictinos alemanes de St. Ottilien (congregaciones masculina y femenina, respectivamente), y más tarde, los misioneros estadounidenses de Maryknoll (1923) y los de San Columbano (1933).
1911: Se erigen los vicariatos apostólicos de Seúl y Téegu (대구).
1925: Beatificación de 79 mártires coreanos.
1931: Constitución de la Conferencia Episcopal Nacional Coreana.
1937: Primer territorio (prefectura apostólica de Chón-chu —*Gyeongju,* 청주—) confiado al clero coreano.
1942: Consagración del primer obispo coreano, monseñor Pablo Ro Gui Nam, vicario apostólico de Seúl.

1946: Fundación de la Congregación femenina "Los Beatos Mártires Coreanos".
1947: Se establece la Delegación Apostólica de Seúl dirigida por monseñor Patricio Byrne M.M. (misionero de Maryknoll).
1952: Autorización para la fundación de una Universidad femenina Hyó-san en Téegu.
1960: Apertura en Seúl de la Universidad Sóo-gan confiada a los jesuitas americanos.
1962: Se establece la jerarquía ordinaria para Corea: tres archidiócesis y ocho diócesis.
1968: Beatificación de 24 mártires coreanos en Roma.
1969: Primer Cardenal coreano: Esteban Su Juan Kim.
1981: Aniversario de los 150 años de la fundación del vicariato apostólico de Corea.
1984: Visita de Juan Pablo II con motivo del bicentenario de la introducción del cristianismo en Corea y de la canonización de 103 mártires coreanos.

* *
*

El país de la calma matutina —que alojaba varios reinos que ocupaban toda la península—, era prácticamente desconocido fuera de Asia Oriental antes de la llegada imparable del imperialismo occidental y la colonización del siglo XIX. Esta tierra mística y misteriosa, situada entre la parte continental de China y el archipiélago japonés, toma su nombre figurado de su dinastía reinante más duradera: la dinastía de Chóson (조선 왕조 / 朝鮮 王朝, *Joseon Wangjo*) (1392-1897), siendo "calma matutina" una traducción directa del término "Joseon / Chóson". Precisamente, durante el reinado de esta dinastía, el cristianismo encontró por vez primera su camino en "el país de la calma matutina": Corea.

La llegada del catolicismo a Corea daría como resultado el surgimiento de una numerosa comunidad cristiana, llena de vitalidad y en rápida expansión. Pero lo cierto es que Corea fue uno de los últimos países de Asia en ser evangelizado. Cuando los europeos llegaron al Extremo Oriente, a fines del siglo XV, pudieron tomar contacto con todos los países, excepto con Corea, floreciendo el cristianismo católico en China y Japón a fines del siglo XVI y principios del XVII. El "Reino Eremita", prenda codiciada por chinos, mongoles y japoneses, se había encerrado en sí mismo y, como única

medida para preservar su independencia relativa, prohibía, de la forma más rígida, el ingreso de los extranjeros.

3.1.1 Aportación de los misioneros católicos a la mediación cultural

Se produjeron entretanto algunas conversaciones entre las comunidades cristianas establecidas en China y Japón, y hubo diversos intentos para llevar desde allí el Evangelio a Corea. El primer intento partió de Japón, donde el misionero jesuita portugués, padre Gaspar Vilela (*1525; †1572), ―famoso, por haber establecido la primera comunidad cristiana en Japón (en la capital imperial, Kyoto, donde estuvo en 1554-1570)―, elaboró planes para reclutar misioneros jesuitas e introducir el cristianismo en Corea. Pero sus planes no se materializaron, pues murió en Goa (India) en 1572, antes de tener oportunidad de llevarlos a cabo.

El siguiente intento de introducir el catolicismo en Corea llegó también desde Japón. En los años anteriores a 1592, el daimyo (un soberano feudal) Toyotomi Hideyoshi (en japonés: 豊 臣 秀吉) (*1536; †1598), uno de los tres grandes unificadores de Japón, había logrado poco a poco estabilizar su posición y fortalecer su influencia en el conjunto de aquel país. Conforme consolidaba mayor poder sobre algunos territorios antiguamente inconexos en el suroeste de Japón, fue creciendo en ambición, hasta que, finalmente, ordenó la invasión de la vecina Corea en 1592. Su última ambición fue conquistar también la China bajo la dinastía Ming.

Toyotomi Hideyoshi (豊臣秀吉) (*1536; †1598).

En mayo de 1592, Hideyoshi ordenaba el primer ataque contra Corea. Aunque él no condujo personalmente a su ejército en la batalla debido a su quebrantada salud, nombró a varios jefes militares destacados para dirigir a sus tropas en Corea, uno de los cuales fue Konishi Yukinaga (en japonés: 小西行长) (*1555; †1600), ardiente católico, señor de la guerra y jefe de los católicos en Japón. Bajo su patrocinio y protección, el cristianismo había florecido en todos los dominios de Yukinaga; y así, muchos de los soldados a los que llevó a Corea eran también cristianos. Como tales, Yukinaga solicitó la compañía de un sacerdote jesuita durante su expedición a Corea, el español padre Gregorio de Céspedes[174], con el fin de que atendiera las necesidades espirituales de sus tropas cristianas.

Pero parece que no habría habido casi ningún contacto espiritual entre las tropas cristianas japonesas de Yukinaga y los nativos coreanos durante la invasión. El padre de Céspedes se habría ocupado principalmente de las necesidades espirituales de las tropas de Yukinaga, y casi no habría hecho esfuerzo alguno por difundir el Evangelio a la población coreana (aunque sí que se habría preocupado por propagar el cristianismo entre los coreanos que fueron hechos cautivos por las tropas de Yukinaga).

En este período, si bien los misioneros no pudieron entrar en Corea —con la única excepción del citado padre Gregorio de Céspedes—, recogieron igualmente datos

[174] (*Madrid, 1551; †Kokura (Japón), 1611), se había formado en Salamanca, ingresando en los jesuitas de dicha ciudad en 1569; hizo votos en Ávila, estudió Teología, y pasó pronto a la India (a Goa, vía Lisboa), en 1574, donde se ordenó sacerdote en 1575. En 1576 marchó a Macao para embarcarse hacia Japón. Llegó a Nagasaki (Japón) en 1577 junto a catorce compañeros de su orden. Pasó en Extremo Oriente 34 años (en Japón, 1579-1587), durante los cuales desarrolló una pionera labor evangelizadora. Desembarcó en Corea (acompañando a las tropas del general Hideyoshi) el 06.09.1593. Escribió entonces cuatro cartas (1594), que son el primer testimonio escrito de la presencia occidental en el País de la Calma Matutina. Abandonó Corea contra su voluntad al cabo de un año aproximadamente, para regresar a Japón, donde presenció el gran martirio de Nagasaki en 1597. En 1602 se trasladó de Nakatsu a Kokura (organizó allá una residencia jesuita), donde falleció. Fue un excelente cronista de los acontecimientos vividos en aquel tiempo en Asia. -Park CHUL: *Testimonios literarios de la labor cultural de las misiones españolas en el Extremo Oriente*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1986 [Tesis doctoral de este hispanista coreano, que recoge las cuatro cartas sobre Corea del jesuita español G. de Céspedes]. -ID.: *Gregorio de Céspedes, jesuita español y primer visitante europeo a Corea en el siglo XVI*. Seúl, Universidad Sogang, 1987.

sobre el "Reino Eremita"[175]. En sus cartas, el padre Céspedes relata con gran detalle su acción apostólica entre los soldados japoneses, mientras se limita a observar que

> "el frío en Corea es muy duro y no tiene comparación con el de Japón. Todo el día mis miembros están medio entumecidos, y en la montaña, difícilmente puedo mover mis manos para decir la misa". "[…] de acuerdo a las informaciones, en un cierto lugar, hay más de mil monasterios de bonzos con grandes riquezas"[176].

Años después, a raíz de la primera invasión japonesa de Corea (1592-1593), muchos coreanos iban a ser esclavizados y llevados a Japón, principalmente de regreso a las provincias del suroeste japonés (incluyendo la ciudad portuaria de Nagasaki; en japonés: 长崎), donde las localidades eran en gran parte cristianas. Los sacerdotes jesuitas que servían en esas provincias trataron de propagar el Evangelio entre los coreanos esclavizados, con bastante éxito. De hecho, los registros históricos escritos por el padre Louis Frois (*1532; †1597), otro célebre misionero jesuita portugués en Japón, señalan que, solamente en Nagasaki, había alrededor de trescientos cristianos coreanos en el año 1596. Durante un combate de persecución contra los cristianos católicos de Nagasaki en los primeros años del siglo XVII, nueve de cada doscientos cinco mártires, eran coreanos.

La floreciente ciudad portuaria de Nagasaki (長崎), en la actualidad.

[175] Corea había sido descubierta por los occidentales (por portugueses) en el año 1543, siendo invadida por los japoneses en 1592, y enseguida evangelizada por la Compañía de Jesús.

[176] Las copias de las cartas (manuscrito en la biblioteca de Ajuda de Lisboa) se hallan en: -Luís FRÓIS: *Historia do Japõo* o *Historia de Japam (1583-1597).* Jose WICKI, ed. anotada, en portugués, 5 vols.: Lisboa, Presidencia do Conselho de Ministros, Secretaria de Estado da Cultura, Direccão-Geral do Patrimonio Cultural, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1976-1984. Ed. en inglés, Chicago, Chicago University Press, vol.I, 1971, pp.721-722.

Sobre la base de los informes previos de Gregorio de Céspedes —y sin haber viajado a Corea, que consideraba un país insular—, el también jesuita español Luis de Guzmán (*1544; †1605) esbozó, en 1601, la primera descripción de Corea, en la que trata de sus límites, montañas, productos, gobierno y población:

> "El reino de Corea está a 80 leguas de Hirado, Japón, hacia el norte, y limita esta gente con tres naciones [...]. Los coreanos hacen piezas de seda, pero lo más ordinario es de lino y algodón. Dicen que en el interior hay minas de oro y plata y se crian muchos y hermosos caballos, vacas, tigres y otros diversos animales fieros. La gente es pacífica e inteligente, y comúnmente blanca, de gran fuerza y hábil con el arco"[177].

De los coreanos, Guzmán dice en general que son dóciles, ingeniosos y fuertes; que su rey es respetado por todos; que el país está extremadamente separado de los extranjeros y que no se permite el comercio con otras naciones[178]. Este aislamiento no permitió que los misioneros pudieran ampliar sus informes sobre Corea en los siglos XVII y XVIII con la misma precisión y riqueza con que lo hicieron sobre Japón y China.

Los intentos posteriores de llevar el catolicismo a Corea, en aquella etapa de primeros contactos con Occidente, surgieron ya de China. Uno de *Los tres grandes pilares del catolicismo chino,* Uánqui Chu (en chino: 徐光启, *Xu Guangqi*, *Xú Guāngqǐ*) (*1562; †1633), con la íntima intención de llevar el Evangelio a Corea, hizo dos peticiones al emperador Ming en 1620 y 1621, respectivamente, solicitando permiso para entrar en el país con vistas a servir de ayuda en el manejo de ciertos asuntos políticos y militares; pero su petición fue denegada en ambas ocasiones por el emperador.

[177] -Luis de GUZMÁN: *Historia de las misiones que han hecho los religiosos de la Compañía de Jesús para predicar el Santo Evangelio en la India Oriental, y en los reinos de la China y Japón.* 2 vols. Alcalá de Henares, Viuda de Juan Gracián, 1601 y Barcelona, 1601 [reed. Bilbao, Mensajero del Corazón de Jesús, 1891]. Esta imagen de la Corea medieval sería distorsionada por sucesivos navegantes extranjeros y misioneros europeos que se establecieron en Japón.

[178] -Luis de GUZMÁN: *Historia de las misiones que han hecho los religiosos de la Compañía de Jesús para predicar el Santo Evangelio en la India Oriental, y en los reinos de la China y Japón.* 2 vols. Alcalá de Henares, Viuda de Juan Gracián, 1601; vol.1, pp.344-345.

Recreación de las vidas de Uánqui Chu (*Xu Guangqi;* 徐光启) y Matteo Ricci, en un documental sobre el catolicismo en China.

Se quiso aprovechar entonces las embajadas diplomáticas que, dos veces por año, iban desde Corea a China, pues en aquellas casiones,los miembros de las legaciones coreanas tenían oportunidad de manejar los libros de los misioneros jesuitas que vivían en Pekín, que pronto quisieron introducir en el País de la Calma Matutina.

Por otra parte, la captura del príncipe heredero Sójion (소현 세자 / 昭显世 子, *Sohyeon, So-hyeon Seja*) (*1612; †1645) y su posterior cautiverio bajo el gobierno de Manchuria en Chénian (en chino: 沉 阳, *Shenyang, Shěnyáng*), casi se demostraron como un punto de inflexión para la difusión del cristianismo en la península coreana. Tras la flagrante derrota de los ejércitos coreanos a manos del gobierno de Manchuria durante la Segunda Invasión Manchú de Corea (병자 호란 / 丙子 胡乱, *Byeongja Horan*) en 1636, el príncipe heredero Sójion fue capturado y llevado a la capital de Manchuria, Chénian[179]. Cuando el ejército de Manchuria quiso apoderarse en 1644 la capital de la China Ming, Pekín, el príncipe heredero Sójion continuó preso[180].

[179] *Shenyang;* capital desde 1625, casi fronteriza con Corea del Norte, fue rebautizada en 1634 como Mukden, ejerciendo como capital manchú hasta el traslado de ésta a Pekín en 1644, al fundarse la nueva dinastía Quing; hoy, es la capital de la provincia china de Liaoning.

[180] Debe tenerse en cuenta que el gobierno de Manchuria del norte de China estaba en ese preciso momento consolidando su poder y que, posteriormente, conquistaría la China Ming, estableciendo la nueva dinastía Quing en 1644.

Námjan sansón (*Namhansanseong;* 남한산성 / 南 汉 山城, literalmente, fortaleza de la montaña Han del Sur), es el castillo en el que el rey Íncho (*Injo*) se refugió durante la segunda invasión manchú de Corea, el año 1636.

En Pekín, estando todavía en cautividad, el príncipe heredero pudo conocer al sacerdote católico y misionero en China, el jesuita alemán Johann Adam Schall von Bell (*1591; †1666). Durante este corto pero significativo encuentro, el príncipe heredero Sójion adquirió una gran cantidad de conocimientos sobre el catolicismo, el Evangelio y las ciencias occidentales, todo lo cual él deseaba llevar a su tierra natal, en beneficio de su pueblo. Tras su liberación, el príncipe heredero logró llevar a Corea varios libros y tratados sobre diversos temas, incluyendo Teología, Astronomía y Ciencias.

Retrato del padre Johann Adam Schall von Bell, amigo de infancia y astrónomo de la corte del emperador Shunzhi, de la dinastía Quing (1666a).

En los círculos católicos de China se tenían depositadas grandes esperanzas en el sentido de que el regreso del príncipe heredero Sójion a Corea anunciaría un nuevo y prometedor comienzo de la propagación del catolicismo en todo el reino de Chóson, ya que él era el heredero al trono de su padre, el rey Íncho (*Injo;* 인조 / 仁祖) (*1595; †1649). El príncipe heredero era muy favorable al cristianismo y se mostró entusiasmado en hacer llegar el Evangelio y el conocimiento de las ciencias occidentales a Corea. Pero la nueva actitud que llevó de vuelta a su país tras su cautiverio, no encajó bien con su padre y algunos funcionarios ilustrados del gobierno de Chóson. Además, murió de repente apenas a los sesenta días de haber regresado a casa, al parecer tras haber sido envenenado, acabando así con la última esperanza de los misioneros jesuitas de ver florecer el catolicismo en Corea.

El príncipe heredero Sójion (*Sohyeon, So-hyeon Seja;* 소현 세자 / 昭显世 子) (*1612; †1645), caracterizado en una dramatización de la televisión coreana.

Pero a pesar de todos estos intentos iniciales fallidos de llevar el Evangelio a Corea, los académicos y altos funcionarios coreanos no eran todavía plenamente conscientes de la existencia de la cristiandad católica y de las enseñanzas de la Biblia. En 1603, el diplomático surcoreano de Pekín, Kuánion Yi (*Yi Gwangjong;* 이광종 / 李光钟), llevó de regreso a Corea un mapamundi y un par de libros de Teología escritos por el reconocido misionero católico italiano de la China Ming, el padre Matteo Ricci, S. J.

El padre Matteo Ricci (en chino: 利玛窦, *Lì Mǎdòu*) (*Macerata, Italia, 06.10.1552; †Pekín, 11.05.1610), introductor del cristianismo en Extremo Oriente[181]**.**

Lo cierto es que la ola de la actividad misionera cristiana llegó a Corea en el siglo XVII, cuando la delegación diplomática coreana, que llevaba el tributo anual al emperador de China (se trataba de coreanos procedentes de familias nobles y dotados de una buena formación, que se interesaban por el conocimiento de la literatura occidental), regresó de Pekín trayendo abundantes obras realizadas por misioneros católicos y sacerdotes residentes en China —es decir, ejemplares de sus obras redactadas en chino—, incluyendo *El verdadero significado del Señor de los Cielos* o *El*

[181] Formado en la escuela jesuita local, marchó a Roma en 1568, donde cursó estudios de Derecho. Jesuita desde 1571, fue discípulo de Cristóbal Clavio en matemáticas y astronomía. Prosiguió estudios (1577) en la Universidad de Coimbra (Portugal), embarcando en 1578 en Lisboa como misionero con destino a Goa (entonces enclave portugués, al este de la India). Permaneció dos años en Goa, donde se ordenó sacerdote (1580). En 1582 viajó a Macao, ciudad bajo dominio portugués en China. Desde ahí entró en la China de la dinastía Ming (se instaló en la ciudad de Zhaoqing, provincia de Guangdong, donde estudió el idioma del país), como misionero jesuita, ocultando su intención de propagar una religión extranjera. Ahí, elaboró un mapamundi, basado en los conocimientos cartográficos europeos, que fue el primer mapa realizado en China que incluía territorios de Europa, África y América. En 1589 se instaló en la ciudad de Shaozhou, en la misma provincia, donde enseñó matemáticas a intelectuales chinos, poniendo así en contacto ambas tradiciones matemáticas, la occidental y la oriental. Su labor evangelizadora y su difusión de la ciencia europea le granjearon cierta fama. En 1595 se instaló en Nanchang, provincia de Jiangxi, y más tarde en Nanjing, hasta 1601, fecha en que el emperador le llamó a su corte en Pekín, donde residió hasta su muerte. Fundó las primeras comunidades católicas en China y escribió, en lengua china, obras sobre religión (las que llegaron más tarde a Corea). Colaboró con el matemático chino Uánqui Chu (en chino: 徐光启, *Xu Guangqi, Xú Guāngqǐ*) (*1562; †1633) en la primera traducción al chino de *Los elementos* de Euclides. Sus escritos sobre China aumentaron el conocimiento de dicho país que se tenía en occidente. Durante cierto tiempo no estuvo claro en occidente si la China de que hablaba Ricci era el mismo país que el "Catay" de los relatos de Marco Polo. [Véase: -SPENCE, Jonathan, D.: *El palacio de la memoria de Matteo Ricci: un jesuita en la China del siglo XVI*. Barcelona, Tusquets, 2002].

verdadero concepto de Dios (en chino: 天主 实 义, *Tianzhu Shiyi, Tiānzhǔ Shíyì;* 천주실의), del año 1604, del misionero católico —el padre jesuita— Matteo Ricci (*1552; †1610) (마태오릿치)[182].

-Matteo RICCI: *El verdadero significado del Señor de los Cielos* o *El verdadero concepto del Señor del Cielo* (en chino: 天主 实 义, *Tiānzhǔ Shíyì*), 1604.

Además, estos embajadores y diplomáticos atrajeron también a su país un amplio surtido de herramientas científicas occidentales, armas y mapas. Pero aunque estos objetos y obras escritas se convirtieron en tesoros para las bibliotecas de los eruditos imperiales coreanos de la época, no dejaron gran huella en las clases ilustradas y la población en general, hasta un siglo más tarde.

Junto a la doctrina religiosa no obstante, aquellos libros incluían aspectos del conocimiento occidental, tales como el calendario solar y otros temas que atrajeron la atención de los intelectuales de Síla, o estudios prácticos, en la época de Chóson. Y de resultas de todo aquello, para el siglo XVIII, había ya varios católicos conversos entre esos intelectuales y sus familias.

[182] El citado libro habría llegado a Corea pues de la mano de un coreano, al regresar éste a su patria. Su lectura fue el desencadenante de que aquellos jóvenes estudiosos abrazaran poco después la fe católica.

Izda.: **Mapamundi realizado por M. Ricci en China.** ***Dcha.:*** **M. Ricci (利瑪竇) (a la izqda.) y Uánqui Chu (en chino: 徐光启徐光啟, *Xu Guangqi, Xú Guāngqǐ*) (*1562; †1633) (a la dcha.), en la edición china de *Los elementos* de Euclides.**

A los escritos de Ricci siguieron, durante todo el siglo XVII, otros textos de sacredotes, como los del padre Aleni[183].

Giulio Alenio. *Mapa completo de todos los países,* editado por Alenio en lengua china (China, en el centro).

[183] El jesuita italiano ***Giulio Alenio*** [o Aleni] (艾儒略) (*Brescia, Italia, 1582; †Fuzhou, Yenping, China, 1649), misionero y erudito, más conocido como el "Gran Canciller del Imperio", fue la primera autoridad china después del emperador, también llamado "Confucio de Occidente". Jesuita desde 1600, destacó por sus conocimientos en matemáticas y teología; enviado a Extremo Oriente, desembarcó en Macao (1610), donde enseñó matemáticas durante tres años (allí publicó su "Résultat de l'observation sur l'éclipse de lune du 8 Novembre, 1612, faite a Macao", en *Mémoires de l'Académie des Sciences,* VII, 706), a la espera de hallar una oportunidad para entrar en China. Residió 30 años en China (predicó en las provincias de Xan-si y Fi-Kien), con un éxito notable. Primer misionero cristiano en Kiangsi, edificó varias iglesias en Fujian. Escribió una *Vida de Jesús, Nuestro Salvador, a partir de los Cuatro Evangelios* en lengua china (Pekín, 1635-1637, en 8 vols.), que fue ampliamente reimpresa, y utilizada posteriormente, incluso por misioneros protestantes, así como una cosmografía *Iche fang wai ki Hang-chow* (1623, en 6 vols.), que fue traducida al manchú con el título de *El verdadero origen de todas las cosas*, libro (una controversia sobre la fe católica, en donde se refutaba lo que él consideraba los principales errores de los chinos) del que se envió una copia desde Pekín a París en 1789. [*Vid.:* - SOMMERVOGEL, Charles: *Bibliothèque de la Compagnie de Jesus.* I, p.157 y ss. (con lista completa de sus obras)].

Giulio Alenio. *Vida de Jesús* (Pekín, 1637).

Al padre Aleni le siguieron asimismo otros trabajos del ya citado padre Schall[184].

[184] Por su parte, el misionero jesuita alemán ***Johann Adam Schall von Bell*** (湯若望) (*Colonia, Alemania, 1591; †Pekín, China, 1666), se unió a la Compañía en Roma, en 1611; en 1618 fue enviado a China (desembarcó en Macao en 1619), país en el que destacó por el éxito de su tarea misionera y por sus conocimientos en astronomía: el emperador Tiangi (Shunzhi) de la dinastía Qing, le nombró su consejero personal, le dio algún cargo de responsabilidad en relación con su escuela matemática, y le encargó dirigir el Observatorio Astronómico Imperial, así como reformar el calendario. Obtuvo del emperador permiso para que los jesuitas pudieran construir iglesias y predicar por todo el país. Escribió diferentes obras sobre matemáticas y astronomía, redactadas en lengua china. A la muerte del emperador en 1661, cambió su fortuna y fue encarcelado y condenado a muerte, sentencia que no se llevó a cabo, aunque murió más tarde, debido a las penas y privaciones que había padecido. La Biblioteca Vaticana conserva una colección de sus manuscritos. El príncipe heredero de Corea, "So-Jeon", mientras estuvo prisionero en Manchuria, visitó a Schall, invitándole a que le enseñara las ciencias occidentales. A cambio, Schall regaló al príncipe libros católicos, mapas, etc., logrando que aceptara la presencia del catolicismo en Corea. No obstante, el príncipe fue asesinado al regresar a Corea, de manera que no llegó a producirse la difusión del catolicismo en dicho país que Schall pretendía. [-BRUCKER, Joseph: *The Catholic Encyclopedia.* Robert Appleton Company, 1912. -VÄTH, Alfons, S.J.: *Johann Adam Schall von Bell S.J.: Missionar in China, kaiserlicher Astronom und Ratgeber am Hofe von Peking 1592-1666.* Steyler Verlag Nettetal, 1991].

El misionero jesuita alemán Johann Adam Schall von Bell (湯若望) (*1591; †1666).

***Izda.:* frontispicio de la obra del erudito jesuita alemán, también músico, A. Kircher, *China illustrata*, en donde se muestra a los también jesuitas M. Ricci y J. A.Schall sosteniendo un mapa de China[185]. *Dcha.:* mapa de China, en el que se incluye la península coreana, procedente del tratado *China illustrata,* de Athanasius Kircher (Amsterdam, Johannes Jansson van Waesberg, 1667).**

[185] -Athanasius KIRCHER: *China monumentis, qua sacris qua profanis, nec non variis naturae and artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrate.* Amsterdam, Johannes Jansson van Waesberg, 1667. El sabio de Fulda Athanasius Kircher (*1601; †1680) tuvo un temprano interés por China, que le llevó a pedir a sus superiores que deseaba hacerse misionero y acudir a dicho país ya en 1629.

Matteo Ricci, Johann Adam Schall y Ferdinand Verbiest[186]**.**

Astrónomos jesuitas con el emperador Kangxi.

[186] El sabio padre Ferdinand Verbiest (en chino: 南懷仁, *Nan Huairen*) (*1623; †1688), fue un célebre misionero jesuita de origen belga ―flamenco―, activo en China durante la dinastí Quing, inventor del primer vehículo a vapor conocido. Formado en Brujas, Lovaina, Sevilla (donde se ordenó sacerdote en 1655) y Roma (donde concluyó sus estudios de Teología y Astronomía), había ingresado en la Compañía de Jesús en 1641. Pasó a China en 1658, vía Lisboa, para potenciar las misiones de Extremo Oriente. Dominaba el holandés, latín, alemán, español e italiano y estudió manchú, idioma al que tradujo los seis primeros libros de Euclides. Matemático, geómetra, cartógrafo, astrónomo, músico, filósofo y diplomático, escribió más de treinta libros. Amigo personal y consejero del emperador Kangxi, obtuvo en su corte celebridad, al corregir el calendario chino y enseñar los avances astronómicos de la ciencia europea. Fue Director del Antiguo Observatorio Astronómico de Pekín (que reconstruyó y reequipó) y Jefe del Departamento de Matemáticas. -Noël GOLVERS: *The Christian Mission in China in the Verbiest Era: Some Aspects of the Missionary Approach*. Lovaina, Leuven University Press-Ferdinand Verbiest Foundation, col. "Louvain Chinese Studies, VI", 1999. -ID.: *Ferdinand Verbiest, S. J. (1623-1688) and the Chinese Heaven*. Lovaina, Leuven University Press-Ferdinand Verbiest Foundation, col. "Leuven Chinese Studies, XII", 2003.

Y a los trabajos del padre Schaall le siguieron los de los padres Sambiasi[187], y Hallerstein[188].

Algunos de estos libros trataban directamente sobre religión, otros sobre ética, filosofía, matemáticas, geografía y astronomía. Hubo traducciones de obras clásicas, como los *Elementos de Geometría* de Euclides, adaptaciones de manuales científicos europeos, o libros originales de los misioneros. Se introdujeron, también, instrumentos de astronomía, mapas y cuadros europeos.

De esta manera, por primera vez, Corea entró en contacto con el pensamiento occidental. El impacto no fue tan fuerte como en China, por la política de intransigente aislacionismo adoptada por la dinastía Chóson. Sólo unos pocos ejemplares de dichos textos llegaron a Corea, y ningún misionero pudo entrar, a pesar de las numerosas tentativas hechas en los siglos XVII y XVIII. Lo cual no impidió que algunos de los intelectuales más destacados de los siglos mencionados tomaran en consideración las nuevas ideas, sintiendo la necesidad de explorar en nuevas direcciones. Y se encontraron ante el dilema de buscar esas nuevas líneas de pensamiento dentro del

[187] En cuanto al también misionero jesuita de origen italiano ***Francesco Sambiasi*** (Bi Fangji) (*Cosenza, Calabria, Italia, 1582; †Cantón, China, 1649), llegó a Macao en 1610; entre 1613 y 1616 estaba en Pekín, y en 1622 en Sanghai; viajó también a Corea, pasando en 1628 a Kaifeng (China) y luego a las ciudades de Shanxi, Shandong y Nanjing (1631-1643), obteniendo "patente de embajador" nuevamente en Macao, en 1645. En 1646 estuvo activo en la corte del emperador chino "Yongli" de la dinastía Ming. Participó en la revisión del calendario chino. Elaboró un *Mapa completo de la Tierra* (K'un-yü ch'üan-t'u), que era una copia del anterior de Ricci (K'un-yü wan-kuo ch'üan-t'u): ambos pusieron a China en el centro del mapa, añadiendo Sambiasi, respecto al de Ricci, los últimos avances en los conocimientos geográficos. En la biblioteca de El Escorial se conservan siete libros chinos, obras de misioneros jesuitas, Tianxue chuhan (天學初涵), impresas entre 1608 y 1629 en Pekín y Hangzhou (tres de ellas de Matteo Ricci, dos de Sambiasi, y una de Diego de Pantoja). Al parecer, publicó también un *Doble diálogo sobre el sueño y sobre la pintura*, posiblemente, adaptaciones para el contexto chino de los textos clásicos o escolásticos en uso en los colegios jesuíticos europeos.

[188] Finalmente, el misionero jesuita de origen esloveno ***Ferdinand Augustin [Haller von] Hallerstein*** *[o* ***Allerstein****]* (*Ljubljana, Eslovenia, 1703; †China, 1774), fue asimismo recomendado por sus conocimientos matemáticos y de astronomía a la corte del emperador chino en Pekín, donde obtuvo la estima personal del soberano "Qianlong", que le nombró director de su departamento de Matemáticas, puesto que ocupó muchos años. Elaboró un censo de China para los 25 y 26 años del reinado del emperador, cuyos listados (que confirman todos los cálculos de su predecesor, el padre Amiot) y su traducción china, llegaron a Europa en 1779. Los gobernantes manchúes se quejaron de que lo hubiera hecho, pues daba noticia de la fortaleza y flancos débiles de los chinos a sus posibles enemigos, así como del incremento progresivo de su población (en el año 25, la población china superaba los 196 millones de almas, y al año siguiente excedía ya los 198 millones; su censo se encuentra en: -Jean Baptiste Gabriel Alexandre GROSIER: *Déscription Générale de la Chine, ou Tableau de l'État actuel de cet Empire.* París, Chez Moutard, 1785, p.283.

propio neo-confucianismo, o romper definitivamente con la búsqueda de nuevas ideologías con que reemplazarlo[189].

Ya en 1643, en los anales oficiales del reino, se habla de una "ciencia de Europa". En esos mismos años empezaron a delinearse dos tendencias: la primera, representada por los neoconfucianistas más radicalizados, se opuso —en nombre de la ortodoxia—, pues las verdades científico-filosóficas importadas sacudían las bases de la tradición nacional; la segunda, en la que se incluían letrados provenientes de una corriente abierta a la modernización denominada "Sil-hák" (Escuela del Conocimiento Práctico), se mostró menos severa, y así, empezaron a circular en Corea nuevas ideas procedentes de Europa, a través de la mediación de los misioneros.

En el sector científico, la visión geográfica del mundo cobró nuevas dimensiones; se presentaron pruebas fehacientes sobre la redondez de la tierra y se introdujo la teoría heliocéntrica.

Johann Adam Schall von Bell y el emperador.

No obstante, hay que tener en cuenta que desde el siglo XVII y hasta principios del XIX, la Iglesia Católica no pudo desarrollar sus actividades apostólicas con fluidez, debido a que este choque cultural fomentó el radicalismo y las persecuciones.

[189] -DOMÉNECH DEL RÍO, A. J.: *El encuentro del pensamiento de Oriente y Occidente en tierra coreanas.* Madrid, Editorial Verbum, 2006, p.13.

En cualquier caso, el encuentro científico y de pensamiento oriente-occidente favoreció el desarrollo de métodos más precisos para el estudio y el dominio de la naturaleza con vistas a la promoción del progreso del país. En el plano filosófico, fueron más intensas las discusiones en Corea. Los neoconfucianos encontraban en la antropología filosófica occidental, conocida sobre todo a través de las obras del padre Ricci, muchos puntos de conflicto. Sin embargo, fue posible un diálogo y algunos letrados elaboraron una nueva concepción del hombre.

Han Sik Kim[190] destaca cinco aspectos en los cuales es evidente una influencia cristiana.

> "En primer lugar, —escribe el estudioso coreano contemporáneo—, la doctrina de la inmortalidad dio un nuevo sentido a la visión neoconfuciana de la historia humana. En segundo lugar, la teoría según la cual sólo el hombre posee un alma contribuyó al surgimiento de un nuevo humanismo. Tercero: la afirmación del carácter individual del alma hizo apreciar más la dignidad de cada ser humano. En cuarto lugar, la doctrina de la inclinación del hombre no sólo al bien, sino también al mal, debilitó la doctrina confuciana de la bondad esencial de la naturaleza humana".

En fin, la reivindicación de la supremacía de la voluntad divina sobre la del hombre sacudió las bases del absolutismo imperante.

El mismo escritor reconoce que la visión cristiana del hombre influyó en la corriente modernista "Sil-hák", y que el gobierno advirtió su carácter revolucionario por la importancia que daba al individuo y a la libertad de conciencia, por lo que persiguió al cristianismo de igual modo que se opuso a cualquier tentativa de reforma hasta fines del siglo XIX.

Sin embargo, a pesar de que durante largo tiempo se tratara de una iglesia clandestina, llegaría a editarse un resumen en verso del Antiguo y del Nuevo Testamento, titulado *Sumario de la doctrina de la Iglesia* (천주교리서), e incluso se compuso un *Himno a Dios* – Chónchu kása (*Cheonjugasa*, 천주가사) en el año 1777, del que sólo se conserva el texto.

[190] -Han Sik KIM: "The influence of Christianity on Modern Korean Political Thought", en *Korea Journal*, 23/12 (1983), pp.4-16.

La cuestión es que los inicios del cristianismo en Corea en el siglo XVIII no fueron fáciles precisamente, sobre todo en medio de una sociedad fuertemente confuciana y budista en la que casi todo lo que se consideraba de origen extranjero, era sospechoso. A pesar de esto, el cristianismo halló por primera vez sus raíces en Corea no como resultado de esfuerzos misioneros extranjeros, sino como resultado de la propagación del Evangelio por los propios coreanos, que produjo, de ese modo, y en el seno de una sociedad coreana tradicional, un cristianismo distintivo "de los coreanos y para los coreanos".

En comparación con sus vecinos más cercanos, China y Japón, es justo decir que la historia del cristianismo en Corea es relativamente corta y breve. Mientras que el cristianismo, particularmente el catolicismo, se extendía rápida, próspera y magníficamente tanto en China como en Japón durante los siglos XVI y XVII, el Evangelio era relativamente desconocido en toda la península de Corea. Lo que se acentúa por el hecho de que durante los últimos siglos de la dinastía de Chóson, el gobierno imperial coreano ejercía políticas aislacionistas estrictas, cerrando sus puertas a casi todo el comercio y los contactos con el extranjero.

Reconstrucción de una danza interpretada en la corte imperial durante la dinastía de Chóson.

Se han conservado, no obstante, unos pocos registros históricos que describen, vagamente, la difusión y práctica del cristianismo católico por las comunidades locales en varias áreas de Corea antes del año 1784. Uno de estos testimonios menciona que en el año 1758, algunas comunidades de las provincias de Juán-gué (*Hwanghae;* 황해 /

黃海) y Kánguon (*Gangwon;* 강원 / 江 原) comenzaron a adoptar el cristianismo católico y, en consecuencia, dejaron de practicar sus anteriores ritos conmemorativos por los muertos, lo que no sentó bien al rey Ión-jó (*Yeongjo;* 영조 / 英 祖) (*1694; †1776), que tomó medidas estrictas para proscribir el cristianismo católico y denunciarlo como una mala enseñanza[191].

El caso es que todos los acontecimientos mencionados (los intentos fracasados para llevar el Evangelio al Reino Chóson de Corea en los siglos XVI y XVII desde la vecina China de la dinastía Ming y desde Japón), aunque no llegaron a materializarse y no dejaron gran huella en tierras coreanas en general, sí que sirvieron para establecer unos antecedentes y allanar el camino para la propagación a las masas de una forma autóctona coreana del cristianismo; es decir, que condujeron al inicio y propagación de un cristianismo coreano individualizado, "por los coreanos y para los coreanos", pues nunca antes se había visto en la historia del cristianismo un caso en el que éste se introdujera por vez primera entre el pueblo de un país, no por los esfuerzos de misioneros o emisarios extranjeros, sino, más bien, por un movimiento autóctono de naturales del país. Corea fue la única nación en la que el catolicismo se propagó primero entre las masas por los propios nativos coreanos, adquiriendo por ello una forma distintiva, coreana, que mantuvo la mayoría de los principios de la Biblia con gran fervor y precisión, a pesar de la ausencia de guía espiritual de sacerdotes cualificados y misioneros.

La era del reinado del monarca llamado Jión-chó (*Jeongjo;* desde 1776 hasta 1800), estuvo salpicada por luchas políticas e intrigas dentro de la familia real y la corte imperial. Una corte imperial donde proliferaba la envidia y reinaba el odio, y donde el ansia de poder era el pan de cada día. En tal contexto, el rey Jión-chó (*Jeongjo;* 정조 / 正 祖) (*1752; †1800) ascendió a un trono rodeado de disensión, reinando durante un período de turbulencias y tribulaciones, que se manifestaron no sólo en el ámbito de la

[191] -James Huntley GRAYSON: *Early Buddhism and Christianity in Korea: a study in the emplantation of religion.* Leiden (Holanda), E. J. Brill, "Studies in the History of Religions, 47", 1985. -Jai-Keun CHOI: *The origin of the Roman Catholic Church in Korea: An examination of popular and governmental responses to Catholic missions in the late Choson Dynasty.* Norwalk (California, EE.UU.), The Hermit Kingdom Press, 2006.

corte imperial, sino también entre los grupos de estudiosos que sostenían las escuelas de pensamiento en conflicto.

El rey Jión-chó (*Jeongjo;* 정조 / 正 祖) (*1752; †1800).

En medio de tiempos tan convulsos, no se podía hallar la paz, por más que se quisiera permanecer neutral entre las grandes rivalidades y facciones que asolaban el país. Así, en el año 1777, los eruditos proclives a adoptar la nueva fe católica, buscaron un lugar relativamente aislado y tranquilo, eligiendo como sede para sus reuniones (que se prolongaron entonces durante diez días), un templo budista situado en Íchon (*Icheon;* 이천 / 利川), cerca de Jínam Chon (*Chon Jin-Am; Cheonjinam;* 천진암/ 天 眞 庵), en el que fundaron el movimiento que denominaron "Doctrina Práctica" (강학회) o "Asociación de la Doctrina para la Enseñanza del Cristianismo" (Kánjak-jué, *Kang-Hah-Hoe;* 천진암강학회; 1779), comprometiéndose a rezar todos los días —tanto por la mañana como por la tarde—, y a reunirse cada siete días, según el calendario lunar, para celebrar un servicio religioso en honor del "Señor del Cielo" (천주님), obligándose, además, a observar los Diez Mandamientos y los preceptos de la Iglesia. El erudito sílak (*Silhak;* 실학 / 实 学)[192] llamado Chólsin Kuón (*Cheol-sin Kwon;* 권철신 / 权 哲 身) (*1736; †1801),

[192] El movimiento "Sil-hák" tenía raíz científica e intelectual, y habría nacido y se habría desarrollado en Corea gracias a los estímulos provenientes de las ideas occidentales introducidas por los misioneros. (*Handbook of Corea*, Seúl, Ministerio de Cultura, 1978).

fue el responsable de organizar aquellas reuniones en 1779, que contaron con la participación de varios jóvenes estudiosos sílak (*Silhak*), casi armados caballeros.

Jínam Chon (*Chon Jin-Am, Cheon Jin-am;* 천진암 / 天眞庵) el "corazón sagrado" del cristianismo coreano, hoy.

Durante aquellos diez días, los jóvenes estudiosos sílak (*Silhak*) se dedicaron a estudiar intensivamente varios textos teológicos, filosóficos y científicos, escritos por eruditos confucianos y budistas, así como otros, producidos por misioneros jesuitas residentes en China[193]. Al final de la reunión de diez días, se llegó a la conclusión unánime y consensuada de que el cristianismo proporcionaba respuestas para muchas de las preguntas que las enseñanzas neo-confucianas no podían responder satisfactoriamente. Eso condujo a todo el cuerpo de jóvenes estudiosos sílak (*Silhak*) que participaron en las reuniones, a adoptar el Evangelio como su forma habitual de vida, y a querer compartirla con los demás cuanto fuera posible. Y fue así como comenzaron los primeros esfuerzos, de los propios coreanos, por difundir el Evangelio a sus compatriotas coreanos, sin ayuda alguna de misioneros extranjeros.

De los varios eruditos sílak (*Silhak*) que participaron en aquellas reuniones en Jínam Chon (*Cheon Jin-am;* 천진암 / 天 眞 庵), dos se destacaron en particular más que el

[193] Entre esos textos se encontraba el ya citado y famoso tratado teológico de Matteo Ricci, *El verdadero significado del Señor de los Cielos* (en chino: 天主 实 义, *Tiānzhǔ Shíyì*). Durante esta serie de encuentros, las discusiones intelectuales se centraban en cuestiones relativas a los cielos y la tierra, la naturaleza y el sufrimiento humanos, así como a la inmortalidad del alma. -Antton Egiguren IRAOLA: *True Confucians, bold Christians: Korean missionary experience, a model for the third millennium.* Amsterdam, Editions Rodopi BV, 2007.

resto: el aristócrata laico Súnjun Yi (*Yi Sung-hun;* 이승훈 / 李承 薰) (*1756; †1801) y Piók Yi (*Yi Byeok;* 이벽 / 李 檗) (*1754; †1785).

Piók Yi (*Yi Byeok*) mostró un extraordinario interés en las enseñanzas del cristianismo y tomó la iniciativa de examinar con más detalle los trabajos escritos de Matteo Ricci y otros misioneros jesuitas en China. De hecho, al oír que Súnjun Yi (*Yi Sung-hun*) iba a ser parte de una delegación de embajadores a Pekín en 1783, Piók Yi (*Yi Byeok*) lo buscó y le pidió que se quedara en Pekín durante un período de tiempo más largo para adquirir el mayor conocimiento posible sobre las enseñanzas del cristianismo. Así, siguiendo el consejo de Piók Yi (*Yi Byeok*), Súnjun Yi (*Yi Sung-hun*) se dirigió a la capital imperial china con el resto de la delegación, y se quedó allí durante unos tres meses.

Aquel viaje a Pekín (북경), que sería tan relevante para el asentamiento católico en el País de la Calma Matutina, quedó detallado para la posteridad en una carta de 25.11.1784, escrita por el padre jesuita francés Jean Matthieu Tournu de Ventavon (*Wang Dahong, Matou, Wang Ta-hung, Ma-t'ou*) (*1733; †1787), testigo ocular de lo sucedido:

> "A fines del año pasado vinieron a visitar nuestra iglesia los embajadores coreanos y su séquito. Les proporcionamos libros de religión. El hijo de los miembros de la misión, de 24 años, y excelente letrado, los leyó con mucha atención, se abrió a la verdad y, bajo la acción de la gracia que actuaba en su corazón, tras haber estudiado a fondo el cristianismo, resolvió pedir el bautismo. Antes de admitirle, le hicimos muchas preguntas, a las que respondió perfectamente. Le preguntamos, entre otras cosas, qué habría hecho en el caso de que el rey condenara su decisión. Y respondió sin miedo alguno que estaba dispuesto a sufrir cualquier tormento, y aun la muerte, antes que renegar de la fe católica, en la que había descubierto claramente la verdad. No dejamos de advertirle que el cristianismo no permitía más que una mujer. Pero él replicó: 'Yo no tengo más que una esposa legítima, y nunca tendré otras'. Finalmente, recibió el bautismo, que le administró el padre Luis de Gramont[194]. Le impusieron el nombre de Pedro. Su apellido era Lee, y por cuanto sabemos, pertenecía a la familia real"[195].

[194] Se trata del misionero jesuita francés en Pekín, padre Louis de Grammont.

[195] *Vid.: Lettres édificantes et curieuses.* París, 1818, vol.II, p.20 en -Claude-Charles DALLET: *Histoire de l'Église de Corée.* París, Librairie Victor Palmé, 1874. [Nueva edición, 2 vols., Seúl, Royal Asiatic Society, 1975, vol.I, pp.18-19]. Según esta misma fuente, tras de lo ahí narrado, sus compañeros se pusieron en contacto con él para que regresara a Corea, lo que efectivamente hizo.

En general, resulta claro que todos los esfuerzos para cruzar las fronteras coreanas hechos por los misioneros desde fuera, antes de 1784, resultaron inútiles. El cristianismo se propagó por tanto, a partir de 1784 (con el primer caso de bautismo), de un modo atípico y absolutamente singular, mediante un proceso en el que los coreanos salieron de su país, interesados por conocer y aprender la doctrina cristiana.

En ese contexto, hubo algunos laicos coreanos —diplomáticos— [동지사冬至使], que, comoquiera que debían salir de su país a China dos veces o más al año, acabaron por aprender allí la religión católica. Así, convertidos por la lectura de libros escritos por los jesuitas europeos que trabajaban en Pekín, regresaron a su propio país (a Seúl), actuando ya, clandestinamente, como misioneros, y comenzando así su labor de evangelización.

Dos imágenes de Súnjun Yi (*Lee Seung Hun, Yi Seung Hun, Yi Sung-hun;* 이승훈 / 李承 薰) (*1756; †1801).

Entretanto, el pueblo del país se preparaba para recibir una nueva ilusión, un nuevo modo de pensar y vivir, que les traería el cristianismo: mientras estuvo en Pekín, Súnjun Yi (*Yi Sung-hun*) visitó varias veces la Catedral del Sur (en chino: 南 堂, *Nántáng*) y buscó a los misioneros jesuitas y sacerdotes de aquella catedral, deseando conocer más acerca de la fe cristiana y las enseñanzas de la Biblia. De ellos recibió instrucción —escrita y oral— sobre el Evangelio, siendo bautizado posteriormente en la fe católica. Súnjun Yi (*Yi Sung*-hun) regresó a su patria al año siguiente, llevando consigo un gran número de libros, crucifijos y regalos, y una mayor comprensión de la

fe cristiana, dispuesto a compartir la buena nueva del Evangelio con sus compañeros académicos y compatriotas.

La iglesia católica Nantang en Pekín (en chino: 南堂*, Nántáng;* literalmente, "Iglesia del Sur"), —una de las más antiguas de China—, en la actualidad.

Pero la primera persona a la que Súnjun Yi (*Yi Sung-hun*) buscó después de su regreso a Corea fue su mentor, Piók Yi (*Yi Byeok*), a quien le presentó todos los libros y materiales escritos que había traído consigo de parte de los misioneros jesuitas de Pekín. Y también lo mostró a sus compañeros académicos sílak (*Silhak*) que habían participado en las reuniones de Jínam Chon (*Cheon Jin-am*).

El fundador de la Iglesia católica en Corea, Piók Yi (*Byok Lee, Yi Byeok;* 이벽 / 李檗) (*1754; †1786).

Piók Yi (*Yi Byeok*) mostró especial gran interés por esos materiales recién recibidos, y comenzó a dedicar mucho tiempo en soledad para ahondar en el Evangelio y la fe cristiana; y cuanto más estudiaba las Escrituras y las obras de los misioneros jesuitas, más persuadido quedaba de la verdad y autenticidad del Evangelio, y mayor era su deseo de propagar su nueva fe.

Después de un minucioso estudio de las Escrituras, tanto Piók Yi (*Yi Byeok*) como Súnjun Yi (*Yi Sung-hun*) se hicieron misioneros y evangelistas activos entre sus parientes y amigos. Compartieron las enseñanzas y el conocimiento de las Escrituras cristianas con todos los miembros de su familia, parientes y amigos, la mayoría de los cuales pertenecían a las clases cultivadas altas y medias. Pero también llegaron de forma activa e incansable a las clases bajas de la sociedad.

Piók Yi (*Yi Byeok*), además de ser un ardiente predicador y orador católico, fue un escritor prolífico: a partir de su estudio autodidacta de las Escrituras cristianas y las obras escritas por los misioneros jesuitas de China, redactó gran cantidad de escritos, en donde propuso, explicó y comentó las enseñanzas de la Biblia y los principios del cristianismo. Uno de sus trabajos más influyentes fue *La esencia de la Enseñanza Sagrada* (성교 요지 /聖 敎 要旨, *Seonggyo Yoji*), que proporcionó un comentario sobre conceptos bíblicos claves, tales como la existencia de Dios, la Creación, el pecado y la caída del hombre, la salvación de Jesucristo, la vida y enseñanzas de Jesús, o el juicio y la inmortalidad del alma. Otra obra destacada de Piók Yi (*Yi Byeok*) es el *Himno de adoración al Señor de los Cielos* (천주 공경가 / 天主 恭敬 歌, *Cheonju Kongkyeongka*), que fue muy influyente en la propagación y fortalecimiento de la fe de los cristianos coreanos.

Como resultado de los esfuerzos de Piók Yi (*Yi Byeok*) y Súnjun Yi (*Yi Sung-hun*) por propagar la doctrina católica, tanto entre las clases altas como entre las bajas de la sociedad coreana, el catolicismo se extendió muy rápidamente y floreció especialmente entre las clases cultas. Llegó a ser extremadamente popular entre los demás estudiosos sílak (*Silhak*) y la nobleza, llevándose a cabo reuniones regulares en el templo budista de Jínam Chon (*Cheon Jin-am*), donde los nuevos cristianos coreanos

estudiaron las Escrituras cristianas y organizaron, juntos, el culto. El número de cristianos coreanos finalmente se multiplicó a pasos agigantados: pronto se hizo imposible mantener reuniones cristianas en el templo aislado de Jínam Chon (*Cheon Jin-am*). Y así, se eligió, para la celebración de las reuniones cristianas de mayores dimensiones, la casa de Piók Yi (*Yi Byeok*) en las afueras de la capital imperial coreana de Jánson (*Hanseong;* 한성 / 汉城; actualmente, Seúl).

Piók Yi (*Byok Lee, Yi Byeok*), predicando la Biblia en una reunión cristiana de la Kánjak-jué (*Kang-Hah-Hoe,* 천진암강학회) o "Asociación de la Doctrina para la Enseñanza del Cristianismo" en su residencia de Jánson (*Hanseong;* Seúl).

De este modo, puede decirse que la historia de la Iglesia católica coreana arrancó, sin ayuda de misioneros, en el año 1784, cuando el erudito coreano neoconfuciano "Juan Bautista" Piók Yi (*1754; †1786) [o Byok Lee, Yi Piek, Yi Pyok o Yi Byok] (이벽), considerado el fundador de la Iglesia católica coreana, con la intención de establecer una nueva Iglesia católica en su país, decidió enviar a China a uno de los integrantes de aquel movimiento, Súnjun Yi (*Seung Hun Lee, Yi Sung-hun;* 이승훈 / 李承 薰) (*1756; †1801)[196], para que conociera mejor la fe católica y les ayudara a su regreso a conocerla y practicarla.

En la primavera de 1785, incluso la casa de Piók Yi (*Yi Byeok*), se quedó pequeña para la creciente congregación de cristianos coreanos. De modo que las

[196] Fue el primer coreano en bautizarse como católico, en Pekín, en 1784, y desempeñó un papel fundamental en los primeros años del asentamiento católico y crecimiento de dicha confesión en territorio coreano.

reuniones cristianas hubieron de trasladarse posteriormente a la residencia, algo más grande, de "Tomás" Pom-gu Kim (*Kim Beom-woo;* 김범우 / 金范禹) (*1751; †1787), un erudito y traductor del gobierno imperial, que también se cuidó de propagar la fe católica y expandir la comunidad cristiana de Corea. En esa época, ya había más de mil personas, fieles partidarias del catolicismo.

En lo sucesivo, la comunidad cristiana de Corea creció con tanta rapidez que requeriría una organización más formal para la administración de los asuntos espirituales. Sin embargo, y dado que no había misioneros extranjeros, y por tanto no había sacerdotes católicos cualificados formalmente en Corea en ese momento, unos pocos de los eruditos sílak (*Silhak*) mejor formados en la materia, como Piók Yi (*Yi Byeok*), Súnjun Yi (*Yi Sung-hun*) y Yakión Chon (*Jeong Yak-yong;* 정약용 / 丁 若 鏞) (*1762; †1836) se hicieron cargo de la función de los sacerdotes católicos y llevaron a cabo deberes espirituales tales como la administración del bautismo y de la Santa Comunión, entre otros.

Sin embargo, ningún sacerdote ordenado entró en Corea hasta 1785, cuando un jesuita, el padre Peter Grammont, cruzó la frontera de manera clandestina y, a manera de obispo, comenzó a bautizar a los creyentes y a ordenar clérigos.

Yakión Chon (*Jeong Yak-yong;* 정약용 / 丁 若 鏞) (*1762; †1836).

Con el establecimiento formal de una organización eclesiástica a cargo de cristianos coreanos, y con la creciente popularidad de la Biblia, especialmente entre las clases aristocráticas e intelectuales, el cristianismo se percibió muy pronto como una amenaza por los defensores de la filosofía neo-confuciana, que, en su deseo de crear una sociedad coreana ideal (regida por sólidos principios neo-confucianos), rechazaron el cristianismo, aduciendo sus supuestos orígenes extranjeros, y equiparándolo a las "supersticiosas" enseñanzas budistas.

Como resultado de esa oposición, las autoridades locales organizaron una persecución, no mucho después de que se hubieran iniciado aquellas reuniones cristianas regulares celebradas en casa de Pom-gu Kim (*Kim Beom-woo;* 김범우 / 金范禹) (*1751; †1787). Durante una repentina redada en su residencia, en medio de una reunión cristiana, los cristianos coreanos que se habían reunido allí, incluido el propio Kim, fueron arrestados, encarcelados y maltratados. Kim fue gravemente torturado durante su encarcelamiento, antes de ser arrojado al exilio, en el que murió, a causa de la gravedad de sus heridas. Así pues, este asalto inesperado supuso el inicio de una serie de persecuciones oficiales que se iban a suceder en el tiempo.

Por otra parte, en marzo del año 1785 varios estudiantes de la reconocida institución educativa confuciana de Súnkiun-kuán (*Sungkyunkwan;* 성균관 / 成 均 馆) hicieron circular un infundio contra los cristianos coreanos, instando a familiares y amigos de los cristianos a cortar todo lazo con ellos, a menos que se retractaran de su fe. Pero la calumnia, que circuló por escrito, no tuvo mucho impacto hasta un tiempo más tarde ese mismo año, cuando el rey Chón-jó (*Jeongjo,* 정조) (*1752; †1800) se vio cada vez más presionado por algunos funcionarios del gobierno, para que prohibiera el cristianismo, por temor a que pudiera crecer fuera de control. Ante dichas presiones, se emitió un edicto imperial, que declaraba ilegal al cristianismo católico, y que instaba a parientes y amigos de los cristianos a denunciarles públicamente por profesar su fe. Además, se prohibió también, por orden imperial, importar al reino de Chóson obras católicas desde China.

El rey Chón-jó de Chóson (*Jeongjo, Yi San;* 정조; 이산) (*1752; †1800) —que reinó desde 1776—.

La institución Súnkiun-kuán (*Sungkyunkwan;* 성균관 / 成 均 馆), renombrado centro de educación confuciana durante la dinastía de Chóson.

Como parte del cumplimiento del edicto y orden imperial, se exigió también a todas las distintas familias y clanes del reino que regresaran a su ciudad natal, condado o asentamiento, requiriendo a los miembros de cada clan que averiguaran quién de ellos se había convertido al cristianismo, y que presionaran a los cristianos para que renegaran de su fe, en una medida que tuvo obviamente un éxito generalizado en su objetivo de reducir la propagación del cristianismo y el número de simpatizantes en todo el reino, aunque tan sólo fuera por breve período de tiempo.

En las reuniones de cada clan que contaban entre ellos con algunos creyentes, estos últimos eran presionados para que renunciaran a su fe y se retractaran

públicamente de haber abrazado las enseñanzas del Evangelio. Los cristianos que no lo hicieron fueron cruelmente humillados y amenazados, de manera que, al final, fueron muchos los que claudicaron. Además, para probar su sinceridad en la renuncia a su fe, se obligó luego a estos coreanos cristianos a que redactaran cartas de disculpa pública y que pidieran perdón en persona a los responsables más ancianos de sus respectivos clanes. Incluso Súnjun Yi (*Yi Sung-hun*), Chólsin Kuón (*Kwon Cheol-sin*) y Yakión Chon (*Jeong Yak-yong*) se doblegaron al final ante dicha presión.

Piók Yi (*Yi Byeok*) sin embargo, de carácter fuerte, se negó rotundamente a renunciar a su fe, incluso encarando las constantes amenazas de su propia familia y de su clan. De la ira, su propio padre puso al joven estudioso sílak (*Silhak*) bajo arresto domiciliario, cortándole sus conexiones con el mundo exterior hasta que accediera a renunciar a su fe. Pero Piók Yi (*Yi Byeok*) no cedió, y pasó los últimos días de su vida encerrado, orando y ayunando: se negó a comer y a dormir, hasta que finalmente murió de agotamiento, en junio de 1785.

Con la muerte del ferviente predicador y maestro del cristianismo católico de Corea, Piók Yi (*Yi Byeok*), parecía como si el cristianismo en Corea durante esa época se fuera a colapsar bajo el intolerante edicto imperial del rey Chón-jó (*Jeongjo,* 정조).

Fue singular la forma en que el cristianismo se introdujo y propagó en el Reino Chóson de Corea, sin participación, en la práctica, de misioneros extranjeros. En cambio, los propios coreanos fueron responsables de la rápida propagación y aceptación del Evangelio, que dio lugar a un cristianismo "por y para los coreanos", a diferencia de lo sucedido en la mayoría de otras naciones, donde el Evangelio se extendió como resultado de los esfuerzos de misioneros foráneos. Sin embargo, su rápida expansión significó también que hubo de hacer frente a su rápido descenso, tras la emisión del edicto imperial que denunciaba al cristianismo como enseñanza ilegal, lo que conllevó la deserción de muchos de sus seguidores. Pero incluso con el abnegado predicador Piók Yi (*Yi Byeok*) muerto, y con muchos líderes de la organización eclesiástica del momento desertados, el Evangelio no desapareció.

De este modo, muchos estudiosos sílak (*Silhak*) que ocupaban puestos de responsabilidad en la Iglesia coreana de la época, se plegaron ante la presión ejercida sobre ellos para que renunciaran al cristianismo. Fueron obligados a retractarse públicamente por escrito, y en persona a sus respectivos clanes familiares, por haberse convertido en cristianos. Pero alguno de estos líderes eclesiásticos comenzó más tarde a arrepentirse de sus acciones, y decidieron regresar al cristianismo para reformar la Iglesia y reorganizarse.

Reunión de cristianos coreanos durante la dinastía de Chóson.

En 1787 se reorganizó la Iglesia coreana, con Súnjun Yi (*Yi Sung-hun*) como supervisor principal para su funcionamiento, y encargado también del nombramiento de sacerdotes y control de los ritos que se celebraran. Con su experiencia previa en la Iglesia Católica durante su breve estancia en Pekín, Súnjun Yi (*Yi Sung-hun*) pudo remodelar la Iglesia coreana, basándose para ello en la Iglesia católica china de la época. Designó a algunos cristianos coreanos destacados como "sacerdotes", tales como Kuónsin Il (*Il Kwon-sin;* 권일신 / 权日身) (*1751; †1791), Tánuon Yi (*Yi Tan-won;* 이단원 / 李端源) (*?; †1801), Jánkom Iú (*Yu Hang-geom;* 유항검 / 柳恒检) (*1756; †1801) y Chánjion Choi (*Choi Chang-hyeon;* 최창현 / 崔昌贤) (*1759; †1801). En concreto, Choi ejerció además como traductor, desempeñando un importante papel en la transmisión de abundantes materiales cristianos chinos, que llegaron a Corea desde Pekín.

Como “sacerdotes”, éstos, además de difundir la Buena Nueva y atraer más fieles a la Iglesia coreana, ejercieron su “autoridad espiritual” dirigiendo a las masas, así como administrando el bautismo y otros sacramentos con regularidad. Y así lo hicieron, hasta que se dieron cuenta ―conforme leían más sobre el catolicismo―, que ellos no poseían autoridad para llevar a cabo esas tareas, ya que no habían sido oficialmente ordenados sacerdotes. De ese modo, y por consenso, los cristianos coreanos decidieron entonces aclarar el asunto, buscando el consejo y asesoramiento de los misioneros católicos de Pekín.

Kuónsin Il (*Il Kwon-sin, Kwon Il-sin;* 권일신 / 权日身) (*1751; †1791).

Súnjun Yi (*Yi Sung-hun*), escribió una carta a los misioneros católicos de Pekín en el año 1789, para investigar sobre el tema y aclarar la posición y las obligaciones de los sacerdotes y líderes laicos en la Iglesia. Sin embargo, uno de los mayores desafíos que la Iglesia coreana hubo de encarar para hacer entrega de la carta, fue despachar clandestinamente a un enviado de confianza sin que levantara sospechas y la hostilidad hacia los cristianos coreanos. Súnjun Yi (*Yi Sung-hun*), y los otros líderes eclesiásticos sabían muy bien que a raíz del edicto imperial del rey Jión-chó o Chón-jó (*Jeongjo;* 정조 / 正 祖) (*1752; †1800) contra el cristianismo, cualquier movimiento en falso que pudieran dar plantearía la sospecha y las iras de los opositores del catolicismo, resultando desastroso para la posición de la Iglesia católica en Corea.

Líderes de la Iglesia coreana, escribiendo una carta de consulta a los misioneros católicos de Pekín.

Se elaboró cuidadosamente un plan, que se ejecutó sin problemas: se eligió como mensajero para entregar la carta de la Iglesia coreana a la Iglesia católica en Pekín, al cristiano coreano llamado Iúil Iún (*Yun Yu-il;* 윤유일 / 尹有一) (*1760; †1795), que se disfrazó como comerciante y siguió a una delegación de invierno a la corte imperial Quing de Pekín. A su llegada a la capital imperial china, pudo entregar secretamente la carta a los misioneros católicos de allí, quienes, a cambio, redactaron una carta de respuesta explicativa, cuyo contenido era en cierto modo indulgente y favorable. No reprendían ni criticaban las acciones de los cristianos de Corea para llevar a cabo deberes sacerdotales que no estaban bajo su autoridad, aunque señalaban, diplomáticamente, que se arrepintieran de sus errores y hallaran soluciones adecuadas para participar en los sacramentos de la iglesia. Los misioneros católicos de Pekín también alababan a los cristianos coreanos por su notable iniciativa y perseverancia en la difusión y preservación del Evangelio por todo el Reino de Chóson, además de afirmar que ellos entendían que los cristianos coreanos habían tomado esas funciones sacerdotales con buena intención, en medio de una falta de adecuada comprensión del funcionamiento de la Iglesia católica.

Iúil Iún (*Yun Yu-il;* 윤유일 / 尹有一) (*1760; †1795).

Al recibir esta respuesta, los cristianos coreanos finalmente se dieron cuenta de que necesitaban un sacerdote ordenado que estuviera entre ellos, con el fin de administrar los santos sacramentos y llevar a cabo las obligaciones sacerdotales en la Iglesia. De modo que, en contestación a la respuesta china, Súnjun Yi (*Yi Sung-hun*) escribió una nueva segunda carta al año siguiente, dirigida a los misioneros católicos de Pekín, esta vez solicitando un sacerdote. Además, y dado que los ritos *Jesa* (제사 / 祭祀), es decir, los ritos para honrar a los antepasados de cada persona (lo que algunos llaman "culto a los ancestros"), se había convertido en un tema fundamental, que agobiaba a la Iglesia coreana de la época, Súnjun Yi (*Yi Sung-hun*) también incluyó en su carta que se hiciera una investigación sobre ese tema.

Una vez más, se escogió a Iúil Iún (*Yun Yu-il*) para que entregara en secreto la carta a la Iglesia católica de Pekín: se disfrazó de comerciante y siguió a otra delegación de Chóson enviada a la capital imperial china para celebrar el cumpleaños del emperador Quing. Tras leer la segunda carta de Súnjun Yi (*Yi Sung-hun*), los misioneros católicos pekineses respondieron en dos apartados: primero, que los cristianos coreanos no estaban autorizados para realizar los ritos *Jesa,* ya que tales prácticas se consideraban

idólatras, y eso equivalía a adorar a los antepasados[197]; y segundo, que la Iglesia de Pekín se comprometía a enviar misioneros a Corea tan pronto como fuera posible, pero que no podía hacerlo de inmediato, debido a la escasez de misioneros y sacerdotes en China en ese momento.

Rituales *Jesa* (제 사 / 祭祀), tradicionales en Corea para honrar a los antepasados.

Con esta respuesta de la Iglesia Católica de Pekín, muchos cristianos coreanos decidieron abandonar la práctica de los rituales *Jesa,* aguardando ansiosamente la llegada de cualquier sacerdote católico que la Iglesia pudiera enviar a Corea. Pero el abandono masivo de la larga tradición acostumbrada por los coreanos de celebrar los ritos *Jesa,* provocó la ira de algunos funcionarios del gobierno y académicos neo-confucianos, que alegaron que se trataba de una flagrante infracción de la cultura tradicional y la piedad filial. Y una vez más, el rey Jión-chó o Chón-jó (*Jeongjo;* 정조 / 正祖) (*1752; †1800) fue obligado a dar su aprobación para, con tal excusa, proceder al acorralamiento y captura, detención y ejecución de los cristianos coreanos.

Debido a este incidente, varios cristianos coreanos fueron capturados y sometidos a tortura para obligarles a abjurar de su fe, ante cuya negativa se procedería a su brutal ejecución. Entre los capturados y torturados estaban Kuónsin Il (*Il Kwon-sin,*

[197] La cuestión de la realización de los ritos *Jesa* a los antepasados, era similar a la controversia china de los ritos, con la que ya se habían tenido que enfrentar los cristianos chinos a finales de la dinastía Ming y durante la dinastía Quing.

Kwon Il-sin; 권일신 / 权日身) (*1751; †1791), y Tánuon Yi (*Yi Tan-won;* 이단원 / 李端源) (*?; †1801)[198].

A raíz de este segundo episodio de persecución contra los cristianos coreanos, la necesidad de enviar un sacerdote a Corea para su dirección espiritual se convirtió en aún más crucial. Una vez más, se entregó una nueva carta a la Iglesia católica de Pekín pidiendo un sacerdote, pero esta vez tuvo la respuesta esperada: el sacerdote católico y misionero en China, "Jacobo" o "Santiago" Uenmó Chu (*Chou Wen Mo, Chu Mun-Mo;* en chino: 周文谟, *Zhōu Wénmó, Zhou Wenmo;* en coreano: 주문모 신부님 / 周文谟, *Ju Mun-mo*) (*1752; †1801), fue enviado a Corea a finales del año 1794. Fue el primer misionero-sacerdote católico chino en el País de la Calma Matutina: llegó el 23.12.1794, para cuando formaban ya la comunidad cristiana de Corea cuatro mil miembros bautizados, cifra no muy alta todavía, debido a las numerosas persecuciones y a la falta de sacerdotes.

Uenmó Chu (en chino: 周文谟, *Zhōu Wénmó, Zhou Wenmo;* en coreano: 주문모 / 周文谟, *Ju Mun-mo, Chu Mun-Mo*) (*1752; †1801).

[198] Según refiere Súnjun Yi (*Yi Sung-hun*), Kwon fue desterrado, tras una terrible tortura, a causa de cuyas graves heridas finalmente murió; al parecer, se habría retractado de su fe tras constante y despiadada tortura, y lo mismo algunos otros de quienes fueron capturados. De los restantes, quienes valientemente se negaron a abjurar de su fe, fueron enviados al martirio con el consentimiento imperial, forzado a salir de boca de un rey reticente. El propio monarca tenía al parecer una postura algo más comprensiva hacia los cristianos: para evitar el derramamiento de sangre, publicó un perdón para ellos en el último minuto, aunque el indulto no llegó a tiempo y fueron ejecutados.

Cuando el padre Chu (*Zhou*) llegó a Jánson (*Hanseong;* 한성 / 汉城; la actual Seúl) a comienzos del año 1795, descubrió con agrado que su llegada fue cálidamente recibida: a pesar de las últimas persecuciones puestas en marcha por el gobierno imperial, ya había más de cuatro mil fieles en la Iglesia católica coreana. El padre Chu (*Zhou*) se instaló al principio en la casa del traductor oficial del gobierno imperial Ínguil Choi (*Choi In-gil;* 최인길 / 崔仁吉) (*1765; †1795).

Imposición del primer bautismo realizado en Corea (1794p) por el primer sacerdote católico, el padre chino [Santiago; 야고보**] Uenmó Chu (en chino:** 周文谟**, *Zhōu Wénmó, Zhou Wenmo;* en coreano:** 주문모 / 周文谟**, *Ju Mun-mo, Chu Mun-Mo*) (*1752; †1801), a Matías Choi.**

La presencia del padre Chu (*Zhou*) en Jánson (*Hanseong;* Seúl), fue beneficiosa para el progreso católico en el Reino de Chóson: nada más llegar, reorganizó la Iglesia coreana, celebró misa y administró los sacramentos. Tradujo muchos materiales cristianos chinos al coreano, escribió libros nuevos e instruyó a los cristianos coreanos en el Evangelio, con lo que la Iglesia coreana creció firmemente en número y estabilidad. Pero, a pesar de que llevara a cabo sus actividades de manera tan encubierta como le era posible, las autoridades no estaban inadvertidas del todo respecto a su presencia y actividades: a los seis meses de su llegada, se ordenó una redada en la residencia de Choi, que fue prendido y ejecutado inmediatamente, bajo los cargos de alojar secretamente a un sacerdote extranjero.

Por su parte, el padre Chu (*Zhou*) escapó de ser capturado, instalándose luego en casa de una mujer miembro de la nobleza, muy respetada en sociedad, que ya enseñaba activamente la fe cristiana y se preocupaba por atraer a la fe a cuantas mujeres y jovencitas podía: Uánsuk Kan (*Kang Wan-suk*).

Uánsuk Kan (*Kang Wan-suk;* 강완숙 / 姜完淑) (*1761; †1801), retratada en una dramatización-documental sobre su vida.

Y de nuevo, el padre Chu (*Zhou*) —ya instalado en casa de Kan (*Kang*)—, se convirtió en el centro de la actividad y propagación cristiana. Su mudanza fue un acierto, ya que la alta posición social de Kan (*Kang*) le concedía cierta protección, e inmunidad ante posibles registros de las autoridades. Allí se mantuvieron en secreto frecuentes reuniones cristianas, así como en las casas o las tiendas de otros muchos miembros de la Iglesia (en aquel momento no se podían construir legalmente edificios eclesiásticos), con lo que, a pesar de los retos y dificultades, el padre Chu (*Zhou*) cosechó cierto éxito en su ánimo de expandir la comunidad cristiana.

Con la ayuda continua de los responsables y miembros de la Iglesia, incluida la propia Kan (*Kang*), el número de cristianos coreanos pasó, de unos cuatro mil a la llegada del padre Chu (*Zhou*) a Jánson (*Hanseong;* Seúl) en 1795, a más de diez mil hacia el año 1801, justo antes de la "Persecución Síñu" (*Sinyu,* 신유박해). Cifras que incluyen a dos princesas de la casa imperial, y al hermano de Yakión Chon (*Jeong Yak-yong;* 정약용 / 丁 若 鏞) (*1762; †1836), llamado Yákchon Chon (*Jeong Yak-jong;* 정약종 / 丁若钟) (*1760; †1801). Luego, Yákchon Chon (*Jeong Yak-jong*) se convirtió en un impulso vital para la propagación del cristianismo en Corea, ya que fue responsable de escribir varios materiales de gran importancia, utilizando para ello la escritura nativa

coreana “hánkel” (*hangul*), que era la más ampliamente utilizada entre las clases más bajas y trabajadoras, lo que hizo posible su expansión social.

Yákchon Chon (*Jeong Yak-jong;* 정약종 / 丁若钟) (*1760; †1801).

El cristianismo católico se propagó no sólo dentro de la capital imperial, Jánson (*Hanseong;* Seúl), sino también a casi todas las provincias vecinas. Se podían encontrar grandes poblaciones de creyentes, sobre todo en las provincias de Chóla (*Jeolla;* 전라 / 全羅) y Chúnchon (*Chungcheong;* 충청 / 忠清), merced a los esfuerzos de los primeros cristianos coreanos por propagar su fe en sus respectivas aldeas y lugares de origen.

Las provincias de Chóla (*Jeolla;* 전라 / 全罗) y Chúnchon (*Chungcheong;* 충청 / 忠清) durante la dinastía de Chóson.

De modo que en los años siguientes a la llegada del padre Chu (*Zhou*) a Jánson (*Hanseong;* Seúl), el cristianismo católico floreció enormemente por toda la península de Corea sin apenas interferencias del gobierno imperial. Esto también se debió, en parte, a la política de simpatía y tolerancia hacia los cristianos por parte del rey Jión-chó o Chón-jó (*Jeongjo*) (*1752; †1800), que no quería derramar más sangre de inocentes. Pero todo empeoró al morir el monarca en el año 1800, con el ascenso al trono de un nuevo monarca: el rey Sunjo (순조 / 純祖; *I Kong,* 이공) (*1790; †1834), entonces, todavía menor de edad —apenas tenía once años—, razón por la cual se encargó de la regencia la reina viuda Chónsun (*Jeongsun;* 정순 / 貞純) (*1745; †1805), que había sido hasta 1800 reina consorte.

La reina cayó con dureza sobre los cristianos coreanos en todo el reino, y nada más acabar el luto nacional por su marido, emitió un decreto imperial que declaraba al cristianismo católico una "mala enseñanza", equiparando su práctica a cometer traición contra el Estado, destruir la moral social y mostrar falta de respeto hacia las prácticas acostumbradas. Además, pidió a cada cabeza de familia que se asegurara de que cada miembro cristiano en su clan o su familia abandonara su fe.

La reina viuda Chónsun (*Jeongsun;* 정순 / 貞純) (*1745; †1805), que ejerció como reina regente en 1800-1805. Imagen dramatizada para la televisión coreana.

El decreto de la reina provocó la gran "Persecución Síñu" (*Sinyu,* 신유박해 / 辛酉迫害) de 1801, durante la cual se detuvo a miles de personas (torturadas y desterradas al desierto) y se decapitó a unos trescientos católicos, incluidos los siguientes: Tánuon Íi

(*Yi Tan-won;* 이단원 / 李端源) (*?; †1801); Chólsin Kuón (*Cheol-sin Kwon, Kwon Cheol-sin;* 권철신 / 权 哲 身) (*1736; †1801); el padre Munmó Chu (周文谟, *Zhōu Wénmó, Zhou Wenmo;* 주문모 / 周文谟, *Ju Mun-mo*) (*1752; †1801); Súnjun Íi (*Yi Sung-hun;* 이승훈 / 李承薰) (*1756; †1801); Jánkom Iun (*Yu Hang-geom;* 유항검 / 柳恒检) (*1756; †1801); Chánjion Choi (*Choi Chang-hyeon;* 최창현 / 崔昌贤) (*1759; †1801); Yákchon Chon (*Jeong Yak-jong;* 정약종 / 丁若钟) (*1760; †1801); y Uánsuk Kan (*Kang Wan-suk;* 강완숙 / 姜完淑) (*1761; †1801).

Pero de hecho, las cosas todavía empeoraron más, tras la interceptación de una carta escrita por un aristocrático líder cristiano coreano llamado Sáion Juan (*Hwang Sa-yeong;* 황사영 / 黃嗣永) (*1775; †1801), quien, abatido por la persecución contra los católicos, había escrito una carta de súplica a la Iglesia católica de Pekín, pidiendo la intervención militar de las fuerzas occidentales para que protegieran a la Iglesia coreana, lo que sería luego utilizado por el gobierno, en su contra, como prueba para acusar a los cristianos coreanos de traición al reino al pedir una intervención extranjera. Interceptada la carta, se detuvo a Juan (*Hwang*), arreciando en el país las persecuciones contra los cristianos y su agresividad.

Escena televisiva del drama-documental sobre la vida de Uánsuk Kan (*Kang Wan-suk;* 강완숙 / 姜完淑), con el encarcelamiento previo a su ejecución.

Con la "Persecución Síñu" cobrándose las vidas del único sacerdote ordenado de Corea y de muchos líderes prominentes de la Iglesia en aquel momento, la aspiración de la reina viuda Chónsun (*Jeongsun*) de desarraigar la "mala enseñanza" del país de la calma matutina, parecía haberse logrado con éxito. La Iglesia coreana fue prácticamente

aniquilada, aunque se las arregló para pasar a la clandestinidad y, la mayoría de las veces, eludir la vigilancia imperial en los años siguientes.

Hasta aquí hemos visto, pues, cómo la Iglesia coreana se expandió tras la desaparición del predicador Piók Yi (*Yi Byeok;* 이벽 / 李 檗) (*1754; †1785), así como de la llegada a Corea del primer sacerdote ordenado (un misionero extranjero), el padre Uenmó Chu, de China (周文謨, *Zhōu Wénmó, Zhou Wenmo;* 주문모 / 周文謨, *Ju Mun-mo, Chu Mun-Mo*) (*1752; †1801), que iba a morir martirizado. Pero la gran Persecución Síñu de 1801 acabó con la Iglesia coreana, cuya comunidad cristiana se encontró de nuevo sin sacerdotes, quedando así abocada a tener que subsistir en la clandestinidad en las décadas siguientes y a ser dirigida por laicos hasta 1836, año en el que, nuevamente, ingresó el primer misionero europeo (francés) (파리외방선교회).[199].

A esta situación todavía se añadiría un nuevo fenómeno relacionado con el catolicismo, que asumió en Corea proporciones extraordinarias: la persecución. Desde la entrada del catolicismo en Corea en 1784, y durante un período de unos cien años, se produjeron brotes esporádicos aunque ininterrumpidos de persecuciones, que causaron la muerte de diez mil cristianos[200]. La religión oficial del siglo XIX, preocupada en preservar los privilegios de la clase dirigente y una rígida fidelidad a los principios confucianos, se opondría al cristianismo mediante una lucha violenta y despiadada, hasta el año 1882, fecha en que se suscribieron los primeros tratados de Corea con potencias occidentales.

[199] La Persecución Síñu fue el resultado del edicto contra los cristianos de la reina viuda Chónsun (*Jeongsun;* 정순 / 贞纯) (*1745; †1805), que dejó a la Iglesia coreana en aquel momento sin su único sacerdote ordenado, además de cobrarse la vida de numerosos líderes y misioneros nativos, y de cortar toda comunicación con la Iglesia católica de Pekín. Con la Iglesia en la clandestinidad y la cabeza cortada de muchos responsables de las iglesias nativas, todo apuntaba a que la Iglesia tendría que derrumbarse en los años siguientes. Pero, pasando a la clandestinidad y funcionando oculta, la Iglesia coreana fue capaz, la mayor parte del tiempo, de evitar cualquier fricción no deseada con el gobierno imperial.

[200] Entre ellos, se encontraba ya el primer grupo de bautizados, el primer sacerdote chino, los primeros doce misioneros europeos, todos franceses, incluyendo a tres obispos (todos ellos miembros de la *Sociedad para las Misiones Extranjeras,* fundada en París en 1659), así como el primer sacerdote nativo coreano, Andrés Kim (김대건 안드레아), que fueron martirizados en el año 1882. El papa Juan Pablo II, les canonizó en 1984.

Una de las múltiples manifestaciones culturales de la dinastía Chóson.

A raíz de que finalizara aquella primera persecución organizada de 1801 hubo no obstante, y hasta que apareciera una nueva persecución orquestada gubernamentalmente, algunos incidentes ocasionales (por los que se atacó a los cristianos coreanos, aunque en número relativamente pequeño), resultado de celos o de conflictos locales, que se limitaron en su mayoría a zonas geográficas concretas. Uno de los episodios más tristemente célebres fue la "Persecución Úlje" (*Eulhae,* 을해박해 / 乙亥迫害) de 1815, que se produjo en la provincia de Kiónsan (*Gyeongsang;* 경상 / 庆尙). Este episodio fue protagonizado por los cristianos coreanos que habían logrado escapar de la "Persecución Siñu", huyendo a las regiones montañosas de Kiónsan (*Gyeongsang*). Esta "Persecución Úlje" (*Eulhae*) surgió de un estallido popular, suscitado por la envidia de los residentes locales, que veían cómo los cristianos disfrutaban de gran cantidad de recursos y de cierta prosperidad durante un período de hambruna en el país, con el resultado de que cientos de cristianos perdieron sus vidas y propiedades. Otro incidente similar fue la "Persecución Chónje" (*Jeonghae;* 정해박해 / 丁亥迫害) de 1827, que tuvo lugar en la provincia de Chóla (*Jeolla*), aunque fuera algo menos grave que la "Persecución Úlje" (*Eulhae*).

Las provincias de Kiónsan (*Gyeongsang;* 경상 / 庆尙) y Chóla (*Jeolla*), focos de las persecuciones "Úlje" (*Eulhae*) de 1815, y "Chónje" (*Jeonghae*) de 1827, respectivamente, durante la dinastía de Chóson.

Tras la muerte del padre Chu (*Zhou*), se hicieron peticiones reiteradas a la Iglesia católica de Pekín para que enviaran sacerdotes y misioneros al Reino de Chóson[201]. Entre quienes hicieron dichas solicitudes estaba el hijo de Yákchon Chon (*Jeong Yak-jong;* 정약종 / 丁若钟) (*1760; †1801), Jásan Chon (*Jeong Ha-sang;* 정하상 / 丁夏祥) (*1794; †1839), quien, según parece, consiguió entrar en China tras la Persecución Síñu más de diez veces, disfrazándose como un pobre siervo.

[201] Pero tales incesantes peticiones no pudieron satisfacerse de inmediato, debido a que la Iglesia católica de China también se enfrentaba en aquel momento a escasez de sacerdotes y misioneros.

Jásan Chon (*Jeong Ha-sang;* 정하상 / 丁夏祥) (*1794; †1839), conocido comúnmente en las fuentes históricas como Pablo Jásan Chon (*Paul Chong Ha-sang*).

Finalmente, en el año 1831, la Iglesia católica china pudo enviar con éxito otro sacerdote y misionero al Reino de Chóson. Ese mismo año, Fánchi Iú (*Liu Fangji;* en chino: 刘方济, *Liú Fangji;* en coreano: 유방 제 / 刘方济, *Yu Bang-je*) llegó a la capital, Jánson (*Hanseong;* Seúl), comenzando inmediatamente a cubrir las obligaciones sacerdotales y misioneras de la Iglesia católica coreana, junto a la que permaneció durante varios años antes de regresar nuevamente a China en 1837.

El mismo año en que el padre Iú (*Liu*) comenzó su trabajo en el Reino de Chóson (1831), se estableció —creada por el papa Gregorio y encomendada a las Misiones Extranjeras de París— la Vicaría Apostólica de Corea, primer paso para que la Iglesia católica coreana obtuviera una jurisdicción independiente respecto a la Iglesia católica de China en Pekín. El obispo de origen francés Barthélemy Bruguière (*1792; †1835) —procedente de la diócesis de Carcasona y que había pertenecido a las Misiones extranjeras de París, siendo luego vicario apostólico de Siam en Tailandia y obispo titular de Capso—, fue nombrado primer Vicario Apostólico de Corea. Pero tras repetidos intentos infructuosos de entrar en el país, monseñor Bruguière murió en 1835, en Mongolia, sin llegar nunca a poner un pie en la tierra que tenía que servir.

Monseñor Barthélemy Bruguière M. E. (*1792; †1835) (소 바르톨로메오 주교**), primer Vicario Apostólico de Corea, 1831-1835.**

En los años siguientes, la Iglesia Católica coreana se vio reforzada con la presencia de otros tres sacerdotes franceses en el país. Pierre-Philibert Maubant (나백다록 / 羅伯多祿, *Nabaek Darok*) (*1803; †1839) entró con éxito Corea en 1835, seguido por Jacques-Honoré Chastan (정아각백 / 鄭牙各伯, *Jeong-Agak baek*) (*1803; †1839) al año siguiente. Después que el padre Iú (*Liu*) regresara a China en 1837, otro sacerdote francés llegó a Jánson (*Hanseong;* Seúl): el obispo Laurent-Joseph-Marius Imbert (범세형 / 范世亨, *Beom Se-hyeong*) (*1796; †1839), que fue nombrado segundo Vicario Apostólico de Corea.

De izda. a dcha.: Pierre-Philibert Maubant (나백다록 / 羅伯多祿**, *Nabaek Darok*) (*1803; †1839); Jacques-Honoré Chastan (**정아각백 / 鄭牙各伯**, *Jeong-Agak baek*) (*1803; †1839); y Laurent-Joseph-Marius Imbert (**범세형 / 范世亨**, *Beom Se-hyeong*) (*1796; †1839).**

El padre Maubant fue el primero de los tres sacerdotes franceses en llegar a Corea[202]. Se quedó en la capital, Jánson (*Hanseong;* Seúl), durante un tiempo, antes de

[202] -Jean-Marie THIEBAUD: *La présence française en Corée de la fin du XVIIIème siècle à nos jours.* París,

viajar a las otras provincias del Reino de Chóson, lejos de la capital, en el interior del país, lo que hizo por caminos en mal estado, descalzo, y durante gélidos inviernos. El padre Maubant contribuyó también a preparar sacerdotes coreanos nativos de cara a su ordenación, algo vital para garantizar la supervivencia de la Iglesia, y para dar una perspectiva más aceptable, nativa, para las gentes del lugar. De este modo, se las ingenió para enviar en 1836 a Téekon Kim (*Kim Tae-gon;* 김대건 / 金大建) (*1821; †1846) y a Ián-óp Choi (*Choi Yang-op;* 최양업 / 崔良業) (*1821; †1861), para que estudiaran en un seminario católico en Macao. Tiempo más tarde, Kim se convertiría en el primer coreano de la historia en ser ordenado como sacerdote católico.

El padre Maubant enseñando el Evangelio a los coreanos.

Téekon Kim (*Kim Tae-gon;* 김대건 / 金大建) (*1821; †1846), el primer coreano en ser ordenado oficialmente como sacerdote católico.

Harmattan, 2005.

En cuanto al padre Chastan, al llegar a la capital coreana se quedó durante un tiempo, con vistas a aprender el idioma y atender las necesidades espirituales de los cristianos de la ciudad. Más tarde, invertiría también algún tiempo viajando al interior y a las regiones montañosas de provincias, repartiendo limosna a los pobres en forma de dinero, ropa o comida, con el fin de difundir y enseñar los contenidos de la Biblia.

Por lo que respecta al obispo Imbert, éste comenzó a aprender el idioma coreano inmediatamente después de llegar a Jánson (*Hanseong;* Seúl). Era un estudiante despierto y después de sólo unos meses pudo dominar el idioma. Fue el responsable de la traducción de algunas obras católicas del chino al coreano, con el fin de promover la lectura y comprensión del Evangelio.

Pero a diferencia de los padres Maubant y Chastan, el obispo Imbert no pasó mucho tiempo en provincias. Sí hizo visitas ocasionales a las aldeas y asentamientos de fuera de la capital, pero fueron relativamente cortas, centrándose su labor principalmente en la capital. Se preocupó especialmente por los mártires, dándoles un enterramiento digno, y por los encarcelados, a quienes repartía sus necesidades básicas con regularidad. Participó también en la formación sacerdotal de cuatro candidatos coreanos, uno de los cuales era Jásan Chon (*Jeong Ha-sang;* 정하상 / 丁夏祥) (*1794; †1839), quien destacó a su vez por su fervor, talento y gran compromiso. Estudiante prometedor (por su celo y agudeza en el aprendizaje de las Escrituras estuvo a punto de ser ordenado sacerdote), Jásan Chon (*Jeong Ha-sang*) ayudó a reconstruir y mantener la Iglesia Católica coreana, incluso antes de la llegada del padre Iú (*Liu*). Gracias a su insistencia solicitando sacerdotes a la Iglesia Católica de Pekín, finalmente se logró el envío de varios misioneros católicos a Corea. Pero él no llegaría a ordenarse, pues lo impidió la repentina erupción de la "Persecución Kíje" (*Gihae*, 기해박해 / 己亥迫害) del año 1839.

La "Persecución Kíje" (*Gihae*) comenzó con la traición de un miembro de la Iglesia coreana en 1838, Iósan Kim (*Kim Yo-sang*), quien, por ganar dinero, entregó un buen número de cristianos a manos del gobierno, buscando luego una oportunidad para

traicionar también al obispo Imbert. Cuando finalmente pudo hacerlo, Kim engañó a un cristiano inocente para que le revelara el escondite del obispo en Súguon (*Suwon;* 수원 / 水原). Así, al darse cuenta el obispo Imbert de que ya había sido traicionado, y que no tenía escapatoria, celebró misa con toda calma y comió modestamente antes de entregarse a las autoridades.

Al capturar al obispo, el gobierno se desvivió en buscar también a los otros dos sacerdotes, movilizando funcionarios y oficiales por todo el reino. Entretanto, las prisiones, hacinadas, se llenaron sin piedad de cristianos. El mismo obispo fue llevado a la capital, interrogado y torturado para obligarlo a revelar dónde se escondían los otros dos sacerdotes, aunque se negó rotundamente, hasta que, pensando conforme el tiempo pasaba, que sería mejor para los sacerdotes sacrificarse a sí mismos en lugar de permitir que fueran perseguidos más cristianos, el obispo Imbert se decidió a escribir a los dos sacerdotes, exhortándoles a entregarse a las autoridades. Cuando los padres Maubant y Chastan recibieron la carta, dispusieron arreglos finales en sus congregaciones antes de marchar, bien dispuestos, a encarar su martirio; y se entregaron al encarcelamiento y la tortura.

Así pues, los tres misioneros franceses fueron sometidos a crueles torturas a sangre fría para obligarles a revelar dónde estaban los otros cristianos coreanos. Pero ante su obstinada negativa a ceder, fueron condenados a ser decapitados en septiembre de 1839 en Séenam-tó (*Saenamteo,* 새남터), un lugar junto al río Jan (한강 / 漢江, *Han-gang*), cerca de la capital.

El obispo Imbert, conducido al martirio, junto con los padres Maubant y Chastan.

Encarcelamiento y sufrimiento de los cristianos de Corea.

Ni siquiera Jásan Chon (*Jeong Ha-sang;* 정하상 / 丁夏祥) (*1794; †1839) se salvó de ser consumido por las terribles oleadas de la "Persecución Kíje" (*Gihae*). En el proceso que se organizó por todo el reino para acorralar a los creyentes, Chon (*Jeong*) fue detenido, junto con algunos de sus familiares, y al ver que él era una figura prominente de la Iglesia coreana, los funcionarios le maltrataron y azotaron, obligándole a revelar el paradero de los misioneros franceses antes de su captura. Pero sin vacilar, se negó a ceder, proclamando la fe cristiana a sus torturadores, incluso ante la certeza de padecer por ello un duro sufrimiento. Durante su interrogatorio y tortura, antes de ser ejecutado en septiembre de 1839, dijo lo siguiente:

> "No está bien boicotear la enseñanza de la verdad sólo porque proceda del extranjero. El cristianismo es la religión que abraza la fe de todo el mundo... Os he dicho que yo soy cristiano, y lo seré hasta mi muerte".

De resultas de la "Persecución Síñu" de 1801 y de las persecuciones menores que siguieron, la población cristiana en Corea se redujo, pero nunca se borró. Con un crecimiento lento pero constante, el número de creyentes creció de nuevo a cerca de tres mil en el año 1836, inflándose hasta unos nueve mil hacia 1838, tras la llegada de los tres misioneros franceses. Sin embargo, la "Persecución Kíje" (*Gihae*) de 1839 revirtió el crecimiento temporalmente, con el martirio de los tres misioneros franceses y de Jásan Chon (*Jeong Ha-sang*), así como la ejecución de unos cincuenta cristianos coreanos y la muerte de más de sesenta fieles bajo tortura o prisión en Jánson (*Hanseong;* Seúl). Muchos otros fueron encarcelados, decapitados o desterrados a otras

provincias lejos de la capital imperial, reduciendo aún más la propagación del cristianismo. La Iglesia coreana se encaminaba, sin embargo, a tiempos más tranquilos en las décadas siguientes, antes de que le llegara su peor y última tormenta[203].

Basílica de Séenam-tó (*Saenamteo*), construida de acuerdo con la arquitectura tradicional coreana, y erigida en conmemoración de los cristianos católicos que fueron martirizados en dicho lugar.

El caso es que poco antes, el padre Pierre-Philibert Maubant, interesado en aumentar los sacerdotes católicos coreanos nativos de la Iglesia coreana, había enviado en 1836 a dos cristianos coreanos para que estudiaran en un seminario católico de Macao. Téekon Kim (*Kim Tae-gon;* 김대건 / 金大建) (*1821; †1846) era uno de ellos: completó sus estudios en el seminario y trató de regresar a su patria en 1843 (una vez finalizada la Persecución Kíje), junto a un grupo de comerciantes, aunque se le negó la entrada en el país al caer bajo sospecha de las autoridades fronterizas[204].

[203] -Andrew E. KIM: "A history of Christianity in Korea: from its troubled beginning to its contemporary success", en *Korea Journal*, 35/2 (1995), pp.34-53.

[204] Resumiendo lo sucedido hasta entonces, podría decirse que la llegada de los primeros misioneros occidentales a Corea en el siglo XVI no tuvo continuidad, produciéndose, de hecho, un vacío en este sentido hasta la entrada definitiva y primeros asentamientos de misioneros europeos ya en 1836, cuando la mediación cultural entre Oriente y Occidente tomó otros derroteros. El hecho de que el cristianismo fuera perseguido en Corea a lo largo de casi todo el siglo XIX, no permitió el apostolado entre la clase culta, como sucedió en China. Los cristianos letrados, que habían constituido el alma de la primera Iglesia Coreana años atrás (desde 1784 a 1804), fueron martirizados por la persecución. Quedaron no obstante unos miles de fieles, esparcidos por los lugares más empobrecidos y alejados de la capital y núcleos urbanos, pertenecientes a las capas más humildes de la sociedad. Los misioneros debían trasladarse entonces con mucha prudencia, para evitar los controles, disfrazados, pasando ocultos, en ocasiones, de un escondite a otro.

Obligados momentáneamente a regresar a China, Téekon Kim (*Kim Tae-gon*) se reunió con el obispo Jean-Joseph Ferréol (*1808; †1853) en Shanghai, donde Ferréol le ordenó sacerdote poco más tarde. Por aquel entonces, el obispo Ferréol fue nombrado tercer Vicario Apostólico de Corea, sucediendo al obispo Imbert.

Jean-Joseph Ferréol M .E .P. (고 요한 주교) (*1808; †1853).

Se hizo, pues, un nuevo intento de volver a Corea en 1845, esta vez por la ruta marítima en lugar de por vía terrestre. El recién ordenado padre Kim tuvo éxito, y además, se las arregló para llevar consigo, en secreto, al obispo Ferréol y al padre Nicholas Antoine Marie Daveluy (*1818; †1866) hasta el Reino de Chóson.

Nicholas Daveluy (1866 1818)[205] redactando materiales para la Iglesia coreana.

[205] Nicholas Antoine Marie Daveluy, natural de Amiens (Francia), procedía de una familia muy religiosa e

El padre Téekon Kim (*Kim Tae-gon*) era un ardiente predicador, que nunca renunció a difundir el Evangelio y atraer fieles a la religión católica a pesar de las constantes amenazas de captura y encarcelamiento por parte del gobierno. Participó activamente en la incorporación a Corea de más misioneros y sacerdotes desde la China

---

influyente. Ingresó en el Seminario de San Sulpicio, cerca de su ciudad natal, en 1834 y dos años después se trasladó al Seminario de San Sulpicio de París. En 1841 se ordenó sacerdote y se le asignó una parroquia como asistente, aunque dos años más tarde se unió a la Sociedad de las Misiones Extranjeras de París. Partió en 1844 a Macao. Mientras, el obispo Ferréol trataba de ir a Chóson, y le convenció para que fuera con él: desde Shanghai, el obispo, y los padres Kim y Daveluy, pasaron a Corea en barco, llegando a Kánchion (*Ganggyeong*) en Chúnchonnam-do (*Chungcheongnam-do*) tras un viaje largo y tormentoso. Daveluy comenzó su trabajo pastoral en 1846, administrando sacramentos a más de 700 católicos en sus dos primeros meses, y bautizando a más de 1700 personas en apenas dos años. Su estado de salud empeoraba, mientras enseñaba latín a los jóvenes seminaristas, y escribía un diccionario coreano-francés, que se perdió durante la persecución de 1866. El obispo Siméon Berneux, sucesor de monseñor Ferréol en 1856, le ordenó como obispo (en una casa privada, el 25.03.1857), y le hizo coadjutor en cuanto llegó a Corea. Daveluy se ofreció entonces voluntario para cuidar de las zonas más remotas y difíciles del país, mientras imprimía y publicaba libros católicos (escribió la mayoría de los libros de historia católica hoy disponibles). Después del martirio del obispo Berneux en 1866, el obispo Daveluy pasó a ser el quinto Vicario Apostólico de Corea, aunque por un corto período (un mes escaso), pues el 11.03.1866, el obispo y su asistente, Lucas Hwang Sok-du fueron arrestados. El propio obispo se entregó a la policía, para evitar que se prendiera a multitud de cristianos. Tres días después, junto con otros dos misioneros, los padres Pedro Aumaitre y Martín Lucas Huin, fueron encarcelados en Seúl, torturados e interrogados, y el obispo, que podía hablar bien coreano, fue tratado con mayor severidad, aunque defendió la fe católica. Como el rey se iba a casar, y acaso por superstición, se prefirió que el lugar para su ejecución no fuera Seúl, sino una base naval en Chungcheong-do, a unos 100 kilómetros de la ciudad (la aldea de Su-Ryong). Fue decapitado el 30.03.1866, junto a sus compañeros, el padre Pedro Aumaitre y el padre Huin, y a tres catequistas, Lucas Hwang Sok-tu, José Chang Chu-gi y Tomás Son Cha-son. Por su parte, Pedro Aumaître (*Aizecq, Charente, Francia, 1837; †1866), y Martín Lucas Huin (*Guyonvelle, Haute-Marne, Francia, 1836; †1866), eran, al igual que el obispo, sacerdotes de las Misiones Extranjeras. Aumaitre había llegado a Corea en 1863, mientras que Huin no hacía aún un año de su estancia en la misión coreana. Lucas Hwang Sok-tu (*Yonp'ung, Ch'ungch'ong, Corea del Sur, 1813; †1866), de familia muy rica, se convirtió a los 20 años y tuvo que padecer el desprecio de los suyos, especialmente de su padre, quien finalmente se convirtió, con toda la familia. Lucas colaboraba en la traducción de libros cristianos al coreano. José Chang Chu-gi (*Suwon, Kyonggi-do, Corea del Sur, 1803; †1866), de familia cristiana, era, como los otros dos compañeros, catequista; cristiano cultivado, prudente y piadoso. Tomás Son Cha-son (*Deoksan, Chungcheong-do, Corea del Sur, 1839; †1866), era catequista, casado. Aunque pertenece al mismo grupo y se le inscribe en esta fecha, murió en prisión, el 18 de mayo. Durante tres días, se abandonaron los cuerpos de los tres mártires en la playa; y después de varios traslados, en la actualidad sus reliquias se conservan en la cripta de la Iglesia de Chóltusan (*Jeoldusan*).

continental y Macao, incluyendo al obispo Ferréol y al padre Daveluy. Al intentar traer a Iángop Choi (*Choi Yang-op;* 최양업 / 崔良業) (*1821; †1861) ―el otro seminarista coreano a quien el padre Maubant antes había enviado a Macao―, y al padre Jean-Ambroise Maistre (*1808; †1857) a Corea, sin embargo, fue aprehendido por funcionarios imperiales y sometido a tortura. Luego, Téekon Kim (*Kim Tae-gon*) sería ejecutado en Séenam-tó (*Saenamteo*) en 1846. Sus últimas palabras a sus ejecutores fueron:

> "Esta es mi última hora de vida, escúchame con atención: si he mantenido comunicación con extranjeros, ha sido por mi religión y mi Dios. Es por él que muero. Mi vida inmortal está en el punto de partida. Haceos cristianos si queréis ser felices después de la muerte, porque Dios tiene castigos eternos almacenados para quienes se han negado a conocerle".

Réplica de Téekon Kim (*Kim Tae-gon;* 김대건 / 金大建) (*1821; †1846) en la Basílica de Séenam-tó (*Saenamteo*).

Pocos años después de la muerte del padre Téekon Kim (*Kim Tae-gon*), la Iglesia coreana pudo disfrutar de un nuevo período de paz y crecimiento, especialmente tras el ascenso al trono del rey Chólchon (*Cheoljong;* 철종 / 哲宗) (*1831; †1863) en 1849. El monarca era muy tolerante con el catolicismo y permitió que el cristianismo circulara libremente por todo su reino a pesar de la oposición de algunos funcionarios. El hecho de que hubiera creyentes entre los miembros de la casa imperial, incluido el

propio suegro del rey, Múngun Kim (*Kim Mun-gun;* 김문근 / 金汶根) (*1801; †1863), fortaleció la tolerancia del monarca hacia el cristianismo.

El rey Chólchon (*Cheoljong*) de Chóson (철종 / 哲宗) (*1831; †1863).

Fue así como el catolicismo floreció durante el reinado de Chólchon (*Cheoljong*), y entraron en Corea otros once sacerdotes y misioneros franceses, entre ellos, el obispo Siméon-François Berneux (장경일 / 張敬一, *Jang Gyeong-il*) (*1814; †1866), que sustituyó al obispo Ferréol como cuarto Vicario Apostólico de Corea tras la muerte de éste por causas naturales en 1853.

El obispo Siméon Berneux (*1814; †1866), de la Sociedad de las Misiones Extranjeras de París, que sería torturado y decapitado el 07.03.1866.

El obispo Berneux llegó a Jánson (*Hanseong;* Seúl) en 1856. Enseguida, en su esfuerzo por aumentar el número de sacerdotes coreanos nativos, estableció un seminario en una montaña cerca de Chéechon (*Jecheon;* 제천 / 堤川).

Panorámica de las montañas cerca de Chéechon (*Jecheon;* 제천 / 堤川).

Por otra parte, el prelado contribuyó también a la redacción de nuevos libros y obras escritas para la Iglesia coreana, aumentando así la riqueza de la literatura y la educación espiritual de sus miembros. Reconoció el enorme valor de utilizar el hánkel (*hangul;* la escritura nativa coreana, en contraposición al háncha o *hanja,* que emplea caracteres chinos adaptados al idioma coreano) y animó a los niños católicos a aprenderlo desde pequeños. Así, se redactaron y difundieron muchos libros y obras cristianas en escritura hánkel (*hangul*), y dado que el hánkel se usaba muy comúnmente entre las clases bajas de la sociedad en aquel momento, eso permitió que el Evangelio se extendiera más allá de las elites y que causara también gran impacto entre las clases populares. De hecho, fue a través de las obras del obispo Berneux y de la Iglesia Católica coreana, y del empleo del hánkel, como en ese momento se incrementó rápidamente la alfabetización de la sociedad coreana, convirtiéndose, hoy, en la escritura nacional de las dos Coreas.

Los dos tipos de escritura en Corea: arriba, hánkel (*hangul;* escritura coreana nativa) y abajo, háncha (*hanja;* escritura china adaptada para su uso en el idioma coreano).

3.1.2 Aportación para el resurgimiento del idioma coreano

En este contexto, puede decirse que el aporte más precioso de los misioneros al terreno cultural con carácter general se realizó en el ámbito lingüístico. Desde los comienzos de su historia literaria (siglo II a.C.), los coreanos habían utilizado la escritura china, redactando con ideogramas sus anales históricos. Como ya se ha visto anteriormente, en el año 1443, el rey Séechon "el Grande" (*Sejong;* 세종대왕: 世宗大王) (*1397; †1450), que reinó desde 1418, creó el "hánkel"[206].

Sin embargo, y aun a pesar de la publicación de algunos textos en hánkel en el siglo XV, el chino permaneció siempre como el idioma oficial, tanto para todos los documentos del gobierno, como para la clase jurídica. De hecho, las ideas cristianas se transmitieron en primer término a través del idioma chino (pues los primeros libros cristianos se importaron desde China, redactados en lengua china, y por creyentes chinos de clase culta), una lengua muy complicada de aprender, y por tanto reservada, en Corea, a las clases más altas, de manera que únicamente se fueron propagando, en un principio, entre las clases más pudientes, con acceso a la cultura y a los más complejos procesos intelectuales.

Pero, a medida que, paulatinamente, fueron aumentando los pobres y los humildes en la comunidad cristiana, se fue adoptando también, poco a poco, el más

[206] Se trata de un "nuevo" idioma coreano, muy sencillo (que, como ya se ha dicho, ofreció a las clases más humildes la posibilidad de tener acceso a la alfabetización, y que técnicamente estaba vinculado con los idiomas ural-altaicos, a partir de la base de un alfabeto silábico).

democrático hánkel en la preparación de catecismos, libros de oración, espiritualidad y doctrina, así como también para la traducción de los libros religiosos importados de China.

El período de paz del que disfrutó el cristianismo católico bajo el rey Chólchon (*Cheoljong*) entre 1849 y 1863, se reflejó además en un aumento del número de creyentes en el Reino de Chóson: hacia 1857, se contabilizaban 15.206 fieles en todo el país, cifras que continuaron creciendo asombrosamente en los años siguientes. Fue así como los misioneros se dedicaron con ahínco, desde muy pronto, al estudio del coreano, y para facilitar el aprendizaje de dicho idioma prepararon, desde el principio, los textos adecuados. Entre 1852 y 1856 se compilaron tres diccionarios: uno, chino-coreano-francés, por el obispo y santo mártir de origen francés, Antoine Daveluy (*1818; †1866), autor asimismo de una historia de la Iglesia coreana[207]; otro, coreano-chino-latín, por el padre Jean Antoine Charles Pourthié (*1830; †1866) —que trabajó también una gramática coreana—, y el tercero, latín-coreano, con 30.000 palabras latinas y 100.000 coreanas, por el padre Michel Alexandre Petitnicolas (*1828; †1866).

Monseñor Daveluy —a la dcha., como san Antonio Daveluy (*Amiens, Francia, 1818; †Seúl, Corea, 1866)—.

[207] *Dictionnaire coréen-chinois-français; Histoire des Martyrs coréens français.* 7 vols. Escribió además, entre otras obras: *Premiers pas dans la vie spirituelle*, *Recueil de méditations.* 2 vols. (1864-1886); *Catéchisme de la doctrine chrétienne*. Traducido del chino (1864); *Rituel de la Sainte-Église de Dieu.* (1865-1885).

***Izda.*, dos imágenes del padre Jean Antoine Pourthié (**푸르티에 신부**) (*1830; †1866). *Dcha.*, dos retratos de Michel Alexandre Petitnicolas (**프티니콜라**) (*1828; †1866).**

Estos tres diccionarios ya estaban redactados, junto con una gramática coreana, y se estaban copiando para enviar un ejemplar a Francia, donde debían imprimirse, cuando comenzó la persecución de 1866[208]. Todo el material fue requisado y arrojado al fuego[209].

Texto coreano conservado en la Bibliothèque National de France.

Fue precisamente por entonces cuando fructificó el movimiento científico e intelectual sil-ják (*sil-hak*).Tenemos una muestra en el mapa Tée-ton (*Dea Dong You*, 1861), hecho por el geógrafo coreano Chon-Jó Kim (*1804?; †1866?), de enorme

[208] -Pierre-Emmanuel ROUX: *La Croix, la baleine et le canon: La France face à la Corée au milieu du XIXe siècle.* París, Le Cerf, 2012.

[209] -Claude-Charles DALLET: *Histoire de l'Église de Corée.* París, Librairie Victor Palmé, 1874. [Nueva edición, 2 vols., Seúl, Royal Asiatic Society, 1975, p.LXXIX].

mérito, pues supuso un esfuerzo titánico, particularmente al no disponer su autor, para su elaboración, de ningún método avanzado moderno: solamente contaba con sus mediciones y cálculos y sus propios pasos por todo el país, por lo que, comparados sus resultados con los de un mapa moderno, se puede apreciar la enorme semejanza y la precisión que llegó a alcanzar Chon-Jó Kim. Fue una elocuente labor realizada en el siglo XIX, a pesar de establecerse un estado "Eremita".

Corea. *(Izda.):* Mapa Tée-ton (*Dea Dong You,* 1861). *(Dcha.):* Mapa actual.

El espectacular crecimiento del cristianismo mientras tanto, sin embargo, apenas duró en vida del rey Chólchon (*Cheoljong*)[210].

[210] El número de conversiones y nuevos fieles había ido aumentando sin cesar, aunque la propagación de religiones extranjeras en Corea se consideraba todavía ilegal, produciéndose algunas persecuciones esporádicas. En 1865, una docena de sacerdotes coreanos atendían ya a una comunidad de unos 23.000 creyentes.

El obispo Siméon Berneux predicando el Evangelio a los coreanos[211]**.**

Pero la prematura muerte del monarca, en diciembre de 1863, resultó ser desastrosa para el cristianismo, especialmente tras el ascenso al trono del rey Kóchon (*Gojong;* 고종 / 高宗) (*1852; †1919), 26º monarca de la dinastía Chóson, y luego —desde 1897—, primer emperador Kuánmu (*Gwangmu;* 광무 / 光武). Dado que en 1863 era todavía incapaz de gobernar por derecho propio, pues apenas tenía 11 años, su padre, Júnson Téeuon (*Heungseon Daewongun*, 흥선대원군 / 興宣大院君) (*1820; †1898)[212] gobernó en su nombre como Príncipe Regente hasta que su hijo alcanzó la edad adulta en 1874.

[211] Los presbíteros de la Sociedad de las Misiones Extranjeras de París, Simeón Berneux, Justo Ranfer de Bretenières, Luis Beaulieu y Pedro Enrique Dorie, hoy proclamados santos, serían martirizados y decapitados el 07.03.1866.

[212] También conocido como "el Téeuonkun" (*Daewongun*) o Príncipe de la gran corte (대원군), Kukté-kon (*Guktaegong;* 국태공, "El gran archiduque") o formalmente, Júnson Jónui Téeuon-uán (*Heungseon Heonui Daewonwang;* 흥선헌의대원왕), e incluso como el Príncipe Kun (*Gung*), que tuvo el título de Jaún Li (*Li Ha-eung, Lee Ha-eung;* regente de Chóson durante la minoría de edad de su hijo). Fue, hasta su muerte, una figura política clave en la Corea de fines de la dinastía Chóson, que protagonizó la persecución contra los cristianos y los extranjeros.

El regente Jaún Li (*Li Ha-eung, Lee Ha-eung;* 이하응 李昰應) o Jónson Téeuonkun (*Heungseon Daewongun;* 흥선대원군 / 興宣大院君) (*1820; †1898). Arriba, a la izda., en una fotografía, hacia 1869.

Kóchon (*Gojong;* 고종 광무제; *Gojong Gwangmu, Kojong Kwangmu; Yi Myong-bok,* 이명복) (*1852; †1919), 26º rey de la dinastía Chóson, y más tarde emperador Kuánmu (*Gwangmu*), tras la formación del Imperio Coreano en 1897.

El reinado del gran Téeuonkun (*Daewongun;* es decir, del "Príncipe de la gran corte" o "Gran archiduque"), coincidió con la época del imperialismo occidental y la Restauración Meiji en Japón, que tuvo como resultado la aparición de numerosas amenazas externas hacia la soberanía de Corea. Además, el debilitamiento gradual del poder central de la dinastía Quing, frente a la creciente influencia occidental en China, significó que Corea perdiera a su único protector y benefactor[213]. El imperialismo

[213] -Mary C. WRIGHT: "The Adaptability of Ch'ing Diplomacy: The Case of Korea", en *Journal of Asian Studies,* (Mayo, 1958), pp.363-381.

occidental y japonés aumentó, siendo inminente su llegada a las costas de Corea, de lo que el gran Téeuonkun (*Daewongun*) era bien consciente.

Los temores del Téeuonkun (*Daewongun*) se materializaron finalmente, cuando Rusia se convirtió en la primera potencia occidental en hacer su aparición en el escenario de las costas coreanas. Después de presionar con éxito a la China Quing para que firmara tratados desiguales con Rusia, esta última adquirió hacia 1860 vastos territorios y consiguió beneficios comerciales y militares en torno al río Amur (en chino: 黑龙江, *Hēilóng Jiāng*, *Heilong Jiang*). Deseando adquirir una posición más estratégica para los militares y el comercio, el Imperio Ruso envió luego barcos a la costa oriental de Corea en enero de 1866, presionando así al gobierno de Chóson para que proporcionara mayores beneficios comerciales y de residencia para Rusia.

El río Amur, también conocido en chino como el río del Dragón Negro (黑龙江, *Heilongjiang Jiāng*).

Algunos cristianos coreanos que tenían influencias en la corte imperial sugirieron que las fuerzas rusas podrían ser expulsadas con la ayuda de Francia. Y dado que además el obispo Berneux era francés, los cristianos coreanos propusieron que el Téeuonkun (*Daewongun*) sostuviera conversaciones con el obispo para establecer una alianza franco-coreana. A pesar de que el Téeuonkun (*Daewongun*) estuvo inicialmente abierto a esta propuesta, numerosos funcionarios del gobierno imperial estaban en

desacuerdo, y veían al cristianismo con suspicacia y lo relacionaban con el plan estratégico y los intereses particulares de una potencia extranjera. Al final, estos funcionarios consiguieron envenenar la mente del Téeuonkun (*Daewongun*) e instigaron los sentimientos anti-cristianos en la corte imperial.

Un militar (general) durante la dinastía Chóson, porteado sobre un monociclo (1863).

Se urdió una trampa, para la que bastaba con atraerles sin que se dieran cuenta. Bajo el pretexto de querer hablar con el obispo sobre la materialización de una alianza franco-coreana contra los rusos, se convocó al obispo Berneux a la corte a principios de 1866. Poco imaginaba el prelado, sin embargo, que si hubiera accedido a presentarse en la corte le esperarían su captura y tortura. Pero se dirigió a Jánson (*Hanseong;* Seúl), donde posteriormente, engañado, le hicieron prisionero. Su detención fue seguida de una serie de arrestos, que involucraron a los demás sacerdotes y misioneros franceses presentes en el país. Todos ellos fueron sometidos a cruel tortura y represión, al igual que sus predecesores, y finalmente fueron condenados a muerte por decapitación.

Partida hacia las misiones de jóvenes sacerdotes de las *Missions étrangères* de París (1864). Los cuatro personajes de la izda. serían martirizados en Corea[214].

El padre Pierre Henri Dorie (*1839; †1866), de la Sociedad para las Misiones Extranjeras de París, en 1864, antes de su partida hacia Corea, donde sería martirizado en 1866.

Justo Ranfer de Betenières (*1828; †1866) y Luis Beaulieu (*1840; †1866)[215].

[214] -Adrien LAUNAY: *Histoire générale de la Société des Missions-Étrangères.* París, Pierre Tequi, 1894. 3 vols. [Ed. facsímil: París, Missions Étrangères de Paris, "Les Indes savantes", 2003]. -Jean GUENNOU: *Missions Étrangères de Paris.* París, Apostolat des Éditions, 1963. -Marcel LAUNAY y Gérard MOUSSAY: *Les Missions Étrangères: trois siècles et demi d'histoire et d'aventure en Asie.* París, Perrin, 2008.

El martirio del obispo Berneux y los otros misioneros franceses en Corea (en el contexto de los llamados 103 mártires de la persecución en Corea, 1839-1867), marcó el comienzo de la última y más oscura tormenta, que arrasó a la cristiandad católica del país: la terrible "Persecución Pión-ín" (*Byeongin*, 병인박해 / 丙寅迫害) de 1866, que se cobró la vida de más de ocho mil cristianos, destruyendo casi la mitad de la comunidad católica del país.

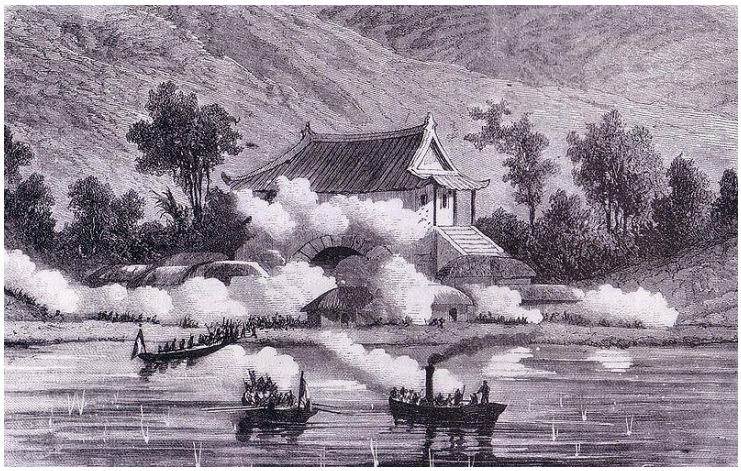
Interrogatorio a Siméon Berneux, según una pintura coreana del siglo XIX.

La decapitación masiva de coreanos que sostenían la fe en Cristo se llevó a cabo principalmente en el Monte Chóltu o "Monte de la decapitación" (*Jeoldu;* 절두산 / 切頭山, *Jeoldu-san;* de Chóltu o *Jeoldu,* literalmente, "decapitación") sobre el río Jan (*Han*), en la capital imperial. De los doce sacerdotes extranjeros y misioneros que residían en Corea en ese momento, sólo tres lograron escapar del país con vida.

[215] El cristiano coreano Juan Bautista Nam Chong-sam (*Chungju, Chungcheong-do, 1817; †1866) había hecho carrera en la corte y llegó a ser mandarín. Establecido en Seúl, enseñó chino en la corte y puso en contacto a los misioneros con el gobierno. Fue decapitado el mismo día que sus compañeros.

Monumento en la cima del Monte Chóltu (*Jeoldu;* 절두산 / 切頭山, *Jeoldu-san*), en recuerdo de los cristianos ahí martirizados durante la "Persecución Pión-ín" (*Byeongin*) de 1866[216].

Ante la masacre (nueve misioneros galos ejecutados y diez mil cristianos coreanos muertos), se organizó aquel mismo año —entre el 11 de octubre y el 12 de noviembre de 1866—, en ayuda de la Sociedad de las Misiones Extranjeras de París, presente en el Reino Eremita, una expedición militar francesa contra Corea, ataque que fue dirigido por el contraalmirante Pierre-Gustave Roze (*1812; †1883), y que significó la primera acción militar (más bien un golpe de castigo) de una nación occidental contra Corea.



Grabado con el ataque de la flota francesa a la isla de Kánjua (*Ganghwa*), Chóson (1866).

La "Persecución Pión-ín" (*Byeongin*) había sido tan grave, que el cristianismo no remontaría hasta 1871, cuando el gran Téeuonkun (*Daewongun*) renunció a la

[216] En 1925 fueron beatificados en la Basílica de San Pedro en Roma 79 coreanos que habían sufrido el martirio durante las persecuciones que hubo en la época de la dinastía Chóson; y en 1968, 24 más fueron honrados de la misma manera.

regencia, para dar paso al rey Kóchon (*Gojong;* 고종 / 高宗) (*1852; †1919), ya mayor de edad, para que gobernara por derecho propio. Pero aunque el Téeuonkun (*Daewongun*) ya no tuviera la posición suprema en la corte imperial, todavía ejercería una gran influencia sobre el gobierno de su hijo, hasta su muerte. Sin embargo, los constantes problemas internos de la corte imperial, y las crecientes amenazas externas a la soberanía de Corea, acapararon gran parte de la atención de los gobernantes imperiales, que dejaron de focalizarse en la Iglesia.

Acabada la última persecución, se garantizó una vez más la libertad y estabilidad del cristianismo católico en el país de la calma matutina. Los cristianos coreanos pudieron empezar de nuevo, y la Iglesia, una vez más, fue creciendo en número y fuerza en las décadas siguientes. El Evangelio continuó floreciendo en el país. En 1877 se reactivó el seminario católico que se había establecido en Corea, y en 1888, la sede editorial que era responsable de imprimir masivamente Biblias y materiales católicos, se trasladó desde Nagasaki a Jánson (*Hanseong;* Seúl).

Los misioneros que siguieron, bajo la dirección del nuevo obispo (y Vicario Apostólico de Corea desde 1869), monseñor Felix Clair Ridel (*1830; †1884), durante los largos años que debieron pasar en Manchuria esperando el momento oportuno para entrar en Corea, prepararon un diccionario coreano-francés publicado en Japón en 1880[217]. Al año siguiente, se imprimió una gramática coreana. Éstos fueron los primeros trabajos de extranjeros sobre el idioma hánkel, coreano, los cuales se convirtieron en punto de referencia obligado para todos los estudios posteriores.

[217] -Félix Clair RIDEL: *Grammaire Coreenne.* [p'yŏnja Kim Min-su, Ha Tong-ho, Ko Yŏng-gŭn] [編者金敏洙, 河東鎬, 高永根] Yokohama, Imprimerie de L. Levy et S. Salabelle, 1881.

Monseñor Félix Clair Ridel (*1830; †1884).

Con la apertura de dos imprentas y la multiplicación de la literatura religiosa en Corea, el cristianismo hizo una preciosa contribución al resurgimiento del idioma coreano, hasta su pleno reconocimiento como idioma nacional, ya en el siglo XX.

3.1.3 Corea en Europa

Al mismo tiempo, los misioneros dieron a conocer el idioma hánkel a Europa y, con él, todo lo referente a Corea. En este ámbito, legaron a la posteridad una obra clásica: la historia de la Iglesia de Corea, del padre Claude-Charles Dallet (샤를르 달레) (*1829; †1878), publicada en 1874 en dos volúmenes de 788 páginas[218].

Vocal / Consonant	ㅏ (a)	ㅑ (ya)	ㅓ (eo)	ㅕ (yeo)	ㅗ (o)	ㅛ (yo)	ㅜ (u)	ㅠ (yu)	ㅡ (eu)	ㅣ (i)
ㄱ (g, k)	가	갸	거	겨	고	교	구	규	그	기
ㄴ (n)	나	냐	너	녀	노	뇨	누	뉴	느	니
ㄷ (d, t)	다	댜	더	뎌	도	됴	두	듀	드	디
ㄹ (r, l)	라	랴	러	려	로	료	루	류	르	리
ㅁ (m)	마	먀	머	며	모	묘	무	뮤	므	미
ㅂ (b, p)	바	뱌	버	벼	보	뵤	부	뷰	브	비
ㅅ (s)	사	샤	서	셔	소	쇼	수	슈	스	시
ㅇ (ng)	아	야	어	여	오	요	우	유	으	이
ㅈ (j)	자	쟈	저	져	조	죠	주	쥬	즈	지
ㅊ (ch)	차	챠	처	쳐	초	쵸	추	츄	츠	치
ㅋ (k)	카	캬	커	켜	코	쿄	쿠	큐	크	키
ㅌ (t)	타	탸	터	텨	토	툐	투	튜	트	티
ㅍ (p)	파	퍄	퍼	펴	포	표	푸	퓨	프	피
ㅎ (h)	하	햐	허	혀	호	효	후	휴	흐	히

Alfabeto hánkel inventado por eruditos dela academia real durante el reinado del monarca Séechon (1418-1450). *Izda.:* manuscrito Júnmin chón-úm (*Hunmin-chóngum*, 1446); página con el prólogo del rey (Museo Nacional de Corea, Seúl). *Dcha.:* fonemas del alfabeto coreano (*hánkel*).

[218] -Claude-Charles DALLET: *Histoire de l'Église de Corée: précédée d'une introduction sur l'histoire, les institutions, la langue, les moeurs et coutumes coréennes*. 2 vols. París, Librairie Victor Palmé, 1874. [Nueva edición, 2 vols., Seúl, Royal Asiatic Society, 1975].

El francés padre Dallet pertenecía —como todos los misioneros de Corea del siglo XIX—, a la Sociedad de las Misiones Extranjeras de París. Se había ordenado en 1852, siendo enviado luego como misionero durante trece años en la India, donde ejerció como vicario de Bangalore y publicó alguna obra en inglés. Pero, epiléptico, debió regresar a Francia por motivos de salud (1860-1863). Allí se le encargó escribir la historia de sus compañeros que habían trabajado en Corea, doce de los cuales habían sido martirizados. Para ello, el padre Dallet tenía a su disposición un gran número de cartas e informes escritos por los misioneros a lo largo de 25 años de permanencia en Corea. Estudiando y clasificando el material, pudo no sólo escribir la historia de los primeros 90 años de la Iglesia Coreana, sino también recoger una gran cantidad de datos sobre Corea. Como el padre Ricci, Dallet hizo preceder su *Historia del Cristianismo en China* de un largo estudio sobre China y los chinos, de modo que, ya desde el título, Dallet anuncia una introducción sobre "la historia, las instituciones, el idioma y las costumbres de los coreanos", parte que ocupa 192 páginas, y que supone la primera monografía sobre Corea escrita en un idioma occidental[219].

> "Todos han pretendido hablar de China y de Japón —escribe en el prefacio—; todos han leído libros y relatos de viaje que presentan datos más o menos exactos. Pero, ¿quién conoce Corea? Los geógrafos mismos saben sólo su nombre; ningún erudito se ha ocupado de ella, ningún viajero ha podido recorrerla. Ella permanece hasta nuestros días, más obstinada que nunca en su aislamiento"[220].

El padre Dallet trabajó también la tipografía de los idiomas telagu y kanara, que llevó consigo al regresar a Bangalore en 1863 y que utilizó en ediciones a su cargo en las lenguas vernáculas. Y varios de sus textos religiosos fueron musicados por el célebre compositor francés Charles François Gounod (*1818; †1893)[221].

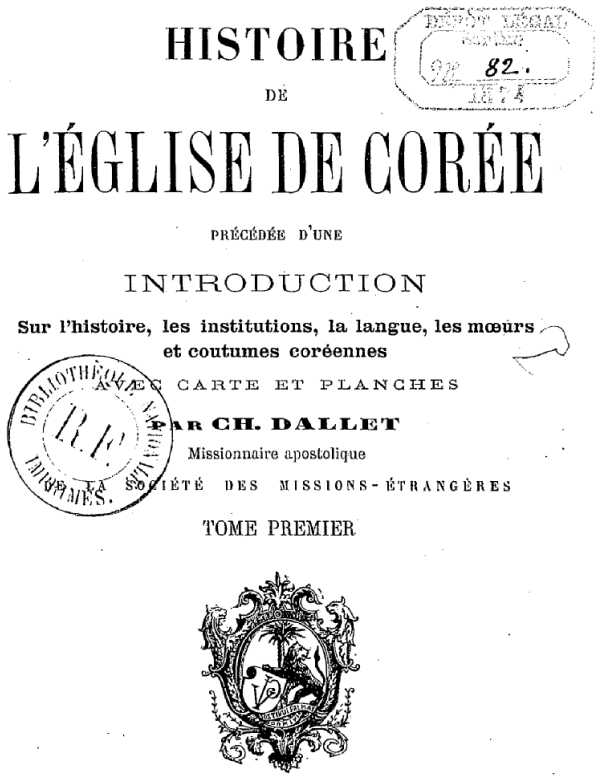
---

[219] -Walter GARDINI: *El Cristianismo en Corea*. Buenos Aires, Editorial Guadalupe, colección "Obras Misionales Pontificias", 1984.

[220] -Claude-Charles DALLET: *Histoire de l'Église de Corée.* París, Librairie Victor Palmé, 1874. [Nueva edición, 2 vols., Seúl, Royal Asiatic Society, 1975, p.VI].

[221] En 1867, Dallet hubo de regresar nuevamente a Francia, desde donde sería enviado a Canadá. En la Universidad Laval de Québec revisó sus manuscritos coreanos sobre la historia del cristianismo en dicho país. En 1877 regresó a la India, de donde pasó a Rusia, Manchuria, China, Japón y la Cochinchina, hasta que murió de disentería. Redactó un diccionario sánscrito y diversos trabajos relacionados con las lenguas asiáticas. En cuanto a los textos religiosos que fueron musicados por Gounod se cuentan: *À la reine des apôtres* (partitura editada en París, Choudens, 1852), y un *Cantique pour l'anniversaire des martyrs* (partitura editada en París, Choudens, 1869).

Portada de dos partituras con música de Charles Gounod y letra del padre Charles Dallet.



Primera edición, en francés, de la Historia de la Iglesia de Corea, del padre Dallet.

Por otro lado, el padre Dallet se introduce en los secretos del "Reino Eremita" describiendo su geografía, historia, sistemas de gobierno, leyes, educación, lengua, clases sociales, situación de la mujer, religiones, juegos, viviendas. Transmite un análisis minucioso, en el que sobresalen las páginas destinadas a presentar el idioma "hánkel" y las características de los coreanos.

Típico interior de una casa tradicional coreana. "Ondol" o calefacción de suelo radiante; por este término se puede entender también una habitación en la que se practica la forma tradicional de comer y dormir en el suelo. *Dcha.:* la casa tradicional coreana se llama "Ján-ó". Imagen de un pueblo tradicional, en el barrio de Nam-san-gol (en el centro de Seúl).

Los jardines coreanos intentan recrear paisajes naturales con colinas, arroyos y campos, generalmente a pequeña escala, tratando de ofrecer una armonía ideal entre la naturaleza y el hombre. Se pretende erigir un jardín natural con la menor perturbación posible, ya que la naturaleza, para los coreanos, es una entidad perfecta y absoluta que regenera y sostiene la vida.

***Izda.:* villa de campo en la ciudad de Yóng-ín. (Ocupando una extensión de unos 983 km^2, se pueden ver en ella, en un ambiente natural, más de 270 casas tradicionales de diferentes regiones). *Dcha.:* el barrio de Juá-jué (regido por el clan familiar Pung-san Ryu), típica aldea tradicional coreana en la ciudad de Andong.**

Su texto dedicado al último tema, empieza con estas palabras:

> "La mayor virtud coreana es el respeto innato y la práctica cotidiana de las leyes de la fraternidad humana. Ya hemos visto cómo las diversas corporaciones, y sobre todo las familias, constituyen cuerpos íntimamente unidos para defenderse, sostenerse, apoyarse y ayudarse recíprocamente".

"Séebe", o costumbre de los jóvenes de presentar su respeto a los mayores como saludo de Año Nuevo. Una familia haciendo "Són-pion" (*songpyeon;* 송편; pasteles de arroz con forma de media luna), como agradecimiento otoñal por las cosechas o "chú-sok" (*Chuseok;* 추석; 秋夕).

Pero este sentimiento de confraternidad se extiende más allá de los límites del parentesco, y la asistencia mutua y la hospitalidad, como elementos distintivos del carácter nacional coreano[222]. El padre Dallet describe detalladamente los aspectos de la hospitalidad coreana, añadiendo otras virtudes, como la fuerza de voluntad para afrontar con aplomo suplicios y enfermedades. Aunque tampoco omite los defectos: cierta facilidad para encolerizarse, vengarse, e incluso suicidarse; o determinada tendencia a realizar excesos en el consumo de comida y bebidas; así como una notoria dificultad para guardar los secretos y una cierta libertad de costumbres.

Amas de casa preparan el "kímchi", plato típico o comida tradicional, realizada a base de col salada fermentada, que se sirve como acompañamiento para casi todos los platos. La comida coreana, rica en vitaminas y minerales, sana y nutritiva, aporta excelente defensas contra el cáncer.

[222] *Íbid.*, p.CLI.

"Pibímpa", típica comida coreana (originaria de Chón-chu —*Gyeongju*—, ciudad a dos horas en tren al sur de Seúl), consistente en un tazón de arroz mezclado con diversas verduras y carne picada, frutos secos, y diferentes boles para mezclar.

***1ª imagen:* en el desayuno del día "Tée-bó-rum" (el 15 del primer mes del calendario lunar), se come "ogókbap" (arroz, al que se añaden otros cinco ingredientes —abundantes hierbas secas—). *2ª imagen:* el "bulgógui", el plato coreano más popular, es una especie de barbacoa (aquí sobre un típico hornillo), con un guiso a base de lomo de ternera cortado en tiras muy delgadas y marinado en salsa de soja, con aceite de sésamo y ajo, entre otros condimentos (pimiento rojo, puerros, pimienta, piñones, vino de arroz y zumo de pera). *3ª imagen:* en Corea se suele iniciar el Año Nuevo —para la buena suerte— con un tazón de sopa caliente ("tók-ku"), a base de pastel de arroz con caldo de ternera y rebanadas de pasta de arroz, todo ello adornado con huevo —yema y clara hiladas—, tiras de carne, zanahoria, algas, guindillas rojas y puerros. *4ª imagen:* el "galbi" (bajos de ternera guisada con castañas, sésamo, soja, semillas, zanahoria, verduras…), es, junto al bulgógui, el plato más familiar de la cocina coreana**.

Al escribir esta introducción a su obra, el padre Dallet, consciente de las "lagunas inevitables" de su trabajo, reafirmó paradójicamente su "valor único", ya que los misioneros, sobre cuya autoridad se fundamentaba, fueron los

> "únicos europeos que residieron (hasta 1874) en el país, que hablaron su idioma, que vivieron largos años con sus habitantes, pudiendo así conocer seriamente sus leyes y costumbres"[223].

[223] *Íbid.*, p.x.

No se equivocaba. Su obra, supone la contribución más importante de los misioneros católicos para el conocimiento de Corea en Occidente. Su importancia queda demostrada por una edición en inglés (aunque abreviada) y una reedición hecha en 1975, en Seúl, por la sección coreana de la "Royal Asiatic Society"[224].

En una enciclopedia recientemente publicada en Seúl por una agencia gubernamental se brinda a los misioneros de los siglos modernos, católicos y sólo más tarde, protestantes, este testimonio:

> "Ellos fueron los portadores de los conocimientos modernos en todos los campos del saber y llenaron aquel vacío que la nación coreana, aislada e introvertida, necesitaba desesperadamente que fuese colmado para poder lograr aquella modernización que garantizara su independencia"[225].

Capilla de la Misión Sán-jon-guí (*Sanghong-ri*), en la localidad de Sóosan (*Seosan*). Edificada en 1920 por misioneros franceses, combina el gótico occidental con el estilo arquitectónico "jan-ók" coreano.

[224] -Claude-Charles DALLET: *Traditional Korea.* New Haven (Connecticut)-París, Human Relations Area Files, 1954.
[225] -THE KOREAN OVERSEAS INFORMATION SERVICE: *Handbook of Korea.* Seúl, Jung Moon Sa Printing Co., 2008, p.206.

Tumba del padre Pierre Barraux (que había llegado a Corea en 1930 como ayudante del padre Perrin en la iglesia de la comarca de Jáp-tok o *Hapdeok*), quien fundó la Iglesia Católica de Tón-mun-ton (*Dongmun-dong*), en la localidad de Tán-chín (*Dangjin*), en 1937.

Iglesia católica de Tón-mun-ton (*Dongmun-dong*).

La iglesia católica de la localidad de Kón-se-ri (*Gongse-ri*), y su antigua rectoría.

Iglesia católica de Chóndon (*Jeondong*), en la ciudad de Chónchu (*Jeonju*).

Los 103 mártires coreanos.

* *

*

> "En la Edad de Oro de Asia / Corea fue uno de sus porta-lámparas / Y esa lámpara está esperando / Para ser encendida una vez más / Para iluminación de Oriente"[226].

Durante y después de la Guerra de Corea (1950-1953), aumentó el número de organizaciones de ayuda y de misioneros católicos. La iglesia católica coreana creció rápidamente y su jerarquía fue establecida en 1962. La Iglesia Católica Romana en Corea celebró su bicentenario en 1984, con la visita del papa Juan Pablo II a Seúl y la canonización de 93 coreanos y 10 misioneros franceses mártires. Fue la primera ceremonia de canonización celebrada fuera del Vaticano, lo que le dio a Corea el cuarto mayor número de santos católicos en el mundo, aunque el crecimiento cuantitativo del catolicismo ha sido lento.

Por otra parte, conviene tener en cuenta que aunque los cristianos constituyen hoy una parte importante de la población total de Corea del Sur, superando incluso al número de fieles budistas (la religión tradicional del país), sus comienzos no fueron fáciles. Se perdieron muchas vidas en las diversas persecuciones, y gran cantidad de bienes y materiales fueron incautados y destruidos antes de que el Evangelio llegara a todos los rincones del país para convertirse en lo que es hoy. En cualquier caso, la fe en Cristo puede verse como algo inherente y nativo de Corea desde sus inicios hasta el día de hoy, como lo demuestran su historia en tiempos pasados y su realidad en la actualidad.

[226] Cuando el poeta y dramaturgo indio, Rabindranath Tagore (*1861; †1941) escribió esta breve descripción de Corea en 1929 durante una visita a Tokio (Japón), alababa la resistencia y determinación del pueblo del "País de la calma matutina". Aunque no llegó a visitar el país, Tagore manifestó su honda admiración en este poema de una sola estrofa, titulado *La lámpara de Oriente* (*The Lamp of the East*). La alusión de Tagore a Corea como una lámpara que estaba siendo apagada (lo que reflejaba con exactitud la realidad de la ocupación japonesa y la anexión de la nación durante la época inmediatamente anterior a la Segunda Guerra Mundial), su predicción poética describía, precisamente, la realidad de que hoy Corea es un país que ilumina el Lejano Oriente.

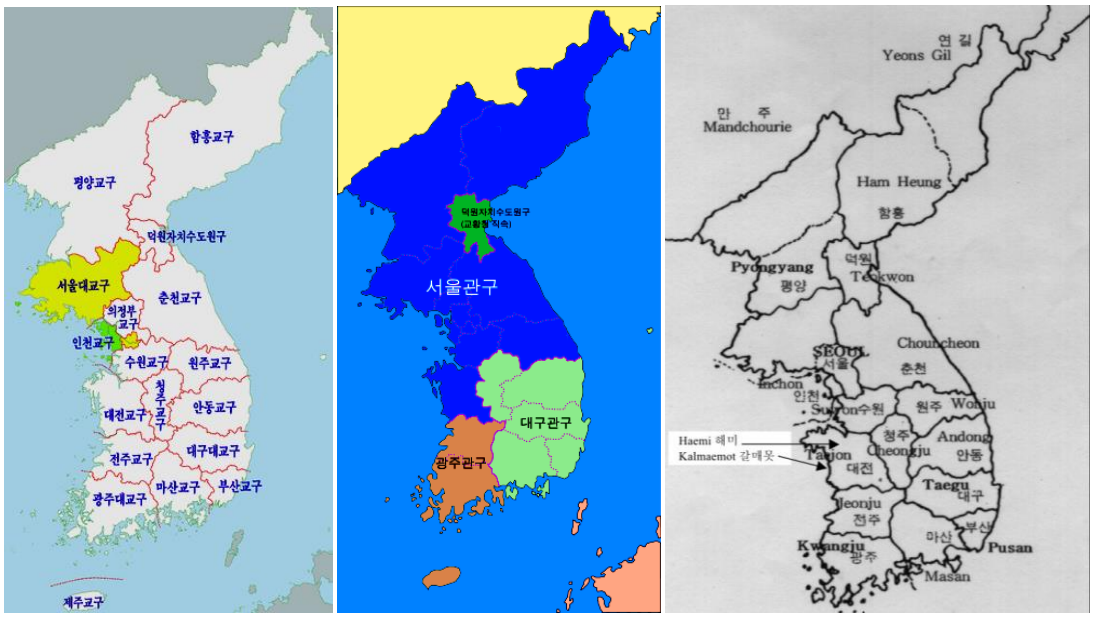
Miriné (*Mirinae,* 미리내) en Án-són (*Anseong,* 안성 / 安城), donde se encuentra la tumba del obispo Jean-Joseph Ferréol (*1808; †1853) y del padre Téekon Kim (*Kim Tae-gon;* 김대건 / 金大建) (*1821; †1846).

Por último, la capital del país, Seúl (서울), tiene hoy una floreciente presencia cristiana (tanto católica como protestante), con varias iglesias grandes y catedrales casi en cada esquina de la ciudad. La popularidad del cristianismo —en su más amplio sentido— en Corea del Sur, ha crecido a pasos agigantados en la última mitad del siglo XX hasta nuestros días. Se dice que Corea del Sur es una de las pocas naciones en el mundo que ha visto un auge tan espectacular en el tamaño de su población cristiana.

Escultura y pintura de la Virgen María y el Niño Jesús, respectivamente, en estilo coreano.

Algunas cifras del catolicismo en Corea en la actualidad (año 2010):

Número de fieles católicos: 5.309.964.- (명; 총인구수의약), que suponen el 10,3% del total de la población del país, con un ritmo de crecimiento del 2,0%. De ellos, 3.097.858 son mujeres (명; el 58,5%), y 2.194.758 son hombres (명; el 41,5%). *Número de religiosos católicos:* mujeres, 10.146 (명); hombres, 1.521 (명). *Número de sacerdotes:* 4.555 (명), de los cuales, 3.818 son curas de parroquia (명), y 703 son presbíteros pertenecientes a diversas órdenes o misioneros (명). *Número de obispos:* 34 (명). *Número de iglesias (templos católicos) en el país* (a cada iglesia le corresponden aproximadamente unas 3.225 personas): 1.647 (개); ermitas: 793 (개).



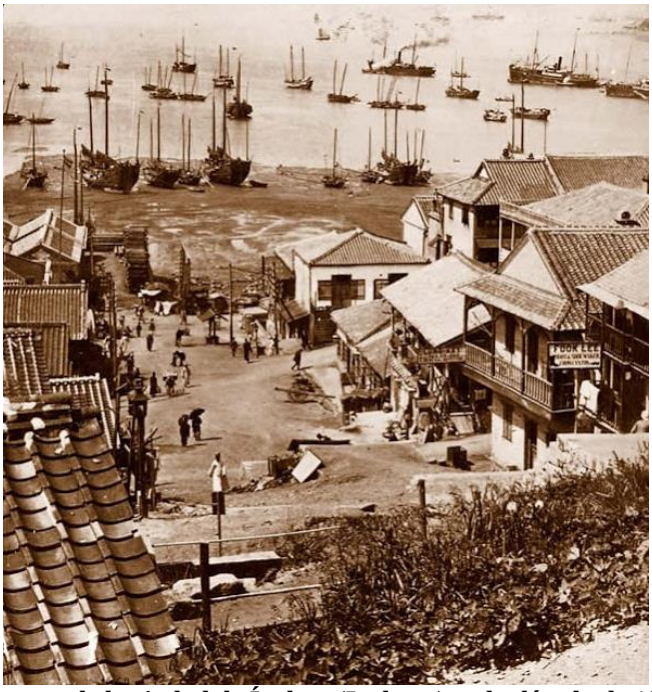
Diócesis de Corea en la actualidad, y provincia eclesiástica de Corea.

* *

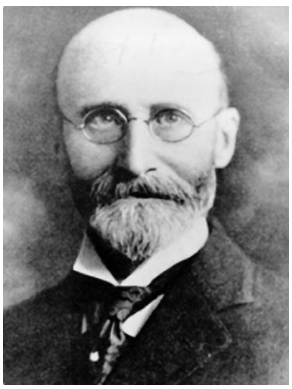
*

3.2 APORTACIÓN DEL PROTESTANTISMO (개신교)

En 1884, llegó a Corea con su esposa Frances, el pionero estadounidense Dr. Horace N. Allen, médico, diplomático y misionero presbiteriano, que el año anterior había sido nombrado misionero médico en China por el Comité para las Misiones Extranjeras de la Iglesia Presbiteriana en EE.UU. Su labor como médico de la embajada le valió entrar en contacto con la familia real (salvó la vida al sobrino favorito de la reina, gravemente enfermo, demostrando el valor de la medicina occidental), de manera que en 1887 pudo acompañar ya a una primera legación coreana hasta Washington, que le llevó a dar el salto, de médico y misionero, hacia la carrera diplomática.



El puerto de la ciudad de Ínchon (Incheon) en la década de 1880.



Horace Newton Allen (*1858; †1932), primer misionero presbiteriano en Corea[227]**.**

[227] Desde su posición, impulsó los negocios e intereses norteamericanos en Corea, llegando a ser

Al año siguiente, llegaron desde Estados Unidos Horace G. Underwood, de la misma filiación (también misionero presbiteriano, además de educador y traductor)[228], y el misionero metodista episcopal Henry G. Appenzeller[229]. Estos misioneros ayudaron a la sociedad coreana al brindar servicios médicos y educación como medios de difusión de su credo.

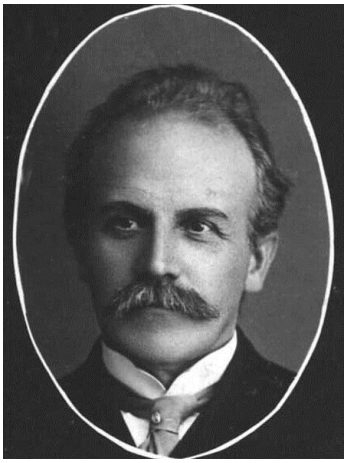
---

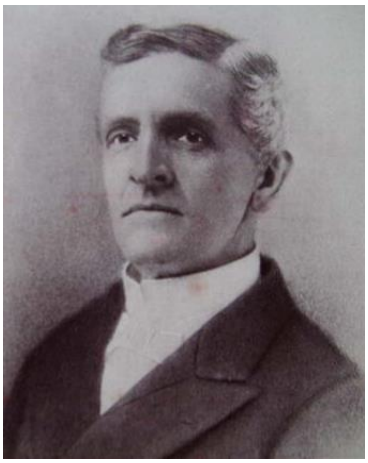
secretario de la legación estadounidense en Seúl en 1890 y embajador (ministro de los EE.UU. y cónsul general en Corea) en 1897. Hubo de abandonar Corea en 1905 (había apoyado a Rusia frente a Japón, mientras que su gobierno se puso a favor de la intervención japonesa en territorio coreano), y se esforzó por mantener la soberanía coreana, aunque no pudo convencer al presidente norteamericano F. D. Roosevelt de que Corea no pertenecía a Japón. Fue requerido de nuevo en los EE.UU. en 1905, donde volvió a ejercer la medicina. Escribió diversos trabajos: -Horace Newton ALLEN: *Korean Tales: Being a Collection of Stories Translated from the Korean Folk Lore*. Nueva York-Londres, G. P. Putnam's sons, 1889. [Introdujeron la literatura coreana en ámbito anglosajón]. -ID.: *A Chronological Index of the Foreign Relations of Korea from the Beginning of the Christian Era to the Twentieth Century.* Seúl, el autor, 1901. -ID.: *Things Korean: A Collection of Sketches and Anecdotes Missionary and Diplomatic*. Seúl, F. H. Revell Company, 1908. [*Cfr.:* -Wi Jo KANG: "Allen, Horace Newton", en *Biographical Dictionary of Christian Missions*. [Gerald ANDERSON (ed.)]. Nueva York, Macmillan Reference USA, 1998, p.12. -ID.: "The legacy of Horace Newton Allen", en *International Bulletin of Missionary Research*, 20/3 (July, 1996), pp.125-128].

[228] De origen inglés pero formado en los EE.UU., Horace Grant Underwood se graduó en la Universidad de Nueva York en 1881, y poco más tarde, específicamente en Teología, en 1884. Se casó con la Dra. Lillias Horton, médica de la reina. Llegó a Corea como misionero, enseñando física y química en el primer hospital moderno coreano de Gwanhyewon (광혜원), en Seúl. Colaboró con otros estudiosos como Henry G. Appenzeller, William B. Scranton, James Scarth Gale y William D. Reynolds, para editar la *Biblia Coreana* (*Nuevo Testamento*, 1900; y *Antiguo Testamento*, 1910). Estableció, junto a James Scarth Gale, el YMCA de Seúl en 1900 y fundó la Gyeongsin School, luego Colegio Cristiano de Chóson (경신학교; 儆新學校), del que fue presidente en 1915 (rebautizado como "Yonhi College" en 1917, fue el antecedente de la Universidad Yonsei). Escribió *The Call of Korea*. Nueva York, Fleming H. Revell Company, 1908. [-Horace Grant UNDERWOOD; James Scarth GALE; y Homer B. HULBERT: *Han-Yŏng chadyŏn / A Concise Dictionnary of the Korean Language: in Two Parts, Korean-English & English-Korean.* Yokohama-Londres-Nueva York, Kelly&Walsh-Trübner-A.D.F. Randolph, 1890].

[229] Henry Gerhard Appenzeller fue el primer misionero metodista que llegó a Corea (en el mismo barco que H. G. Underwood), el domingo de Pascua de Resurrección, 05.04.1885. Hombre dinámico, y con escaso interés hacia la antigua cultura o las tradiciones coreanas, llegó como agente de bolsa, convencido de que lo que los coreanos necesitaban era hacerse cristianos, recibir una educación occidental y adoptar la democracia al estilo norteamericano. Abrió la primera escuela occidental del país en 1885, Pai Chai Hakdang (Hall for the Rearing of Useful Men / Salón para la crianza de hombres útiles), que dos años después contaba con un nuevo edificio. En 1890 fundó, en los terrenos de la escuela, la "Trilingual Press" (Imprenta Trilingüe), que producía libros en inglés, hánkel y chino, y que más tarde llegaría a ser la Imprenta y Casa Editorial Metodista. Esta última, bajo la dirección del reverendo F. Ohlinger, comenzó a publicar en 1892 *The Korean Repository* ("El archivo coreano"), una revista mensual sobre la vida coreana. Líder nato, Appenzeller fundó la "Sociedad de la Biblia", la "Sociedad de Literatura" y el "Union Club" de Seúl (un centro social para residentes extranjeros, del que nació la RASKB en 1900 — Royal Asiatic Society Korea Branch, que es la organización más antigua del país, dedicada a introducir al pueblo en la belleza y cultura coreanas—). Formó parte del Comité de Traductores Oficiales de la *Biblia Coreana*, junto a James Gale, Horace G. Underwood, William B. Scranton, y William D. Reynolds.

Horace N. Allen. Bicicletas en Corea (1899c).





Horace Grant Underwood (*1859; †1916) y Henry Gerhard Appenzeller (*1858; †1902).

Otros misioneros destacados fueron el presbiteriano canadiense James Scarth Gale[230], o el metodista Dr. William B. Scranton[231]. Por su parte, entre los primeros

[230] Natural de Ontario y graduado bachiller en lenguas extranjeras en la Universidad de Toronto (1888), James Scarth Gale marchó a Corea como misionero voluntario a fines de 1888. Predicó y enseñó inglés en numerosos lugares (1889-1890) de Corea del Norte, y en Busan, desde donde viajó al actual Incheon, Haeju, Hwanghae y Gyeongsang. En 1890 enseñaba inglés en la "Escuela Cristiana" (예수교 학당). En 1891, junto a Samuel A. Moffet, visitó al misionero John Ross en Mukden (Manchuria), regresando a los pocos meses a Seúl. Acabada si relación con el YMCA de la Universidad de Toronto, en 1891 pasó al Comité de la Misión Presbiteriana Norteamericana. Entre 1893 y 1923 vivió en Wonsan, como miembro del Comité de Traductores Oficiales de la Biblia Coreana. En 1894 publicó, en la Imprenta Trilingüe, unas "Formas Gramaticales Coreanas" [-James Scarth GALE: *Korean Grammatical Forms. (辭課指南).* Seúl, T'ap Ch'ulp'ansa: ch'ongp'an Kwangmunsa, col. "Yŏktae Han'guk munpŏp taegye", 1979], y al año siguiente (1895) editó en la misma imprenta una traducción coreana —preparada por su esposa y por él mismo—, de *El progreso del peregrino* de John Bunyan, que significó la primera traducción de una obra de la literatura inglesa al coreano. [-James Scarth GALE (traduc.): *John Bunyan: T'yŏllo yŏktyŏng (El progreso del peregrino).* Wŏnsan, Imprenta Trilingüe, 1895]. Regresó a Canadá y EE.UU. en 1897, siendo ordenado como sacerdote presbiteriano en Indiana. Ese mismo año publicó sus *Korean Sketches* (Esbozos

protestantes coreanos, es preciso mencionar por sus fervientes creencias, al político Dr. Ché-píl Só (*Jae-pil Seo*)[232], al líder religioso y luchador por la independencia Sánche Íi (*Yi Sangjae*)[233], o al activista e intelectual Chíjo Íun (*Yun Chi-ho*)[234], todos ellos líderes de la independencia, que se comprometieron con la causa política coreana.

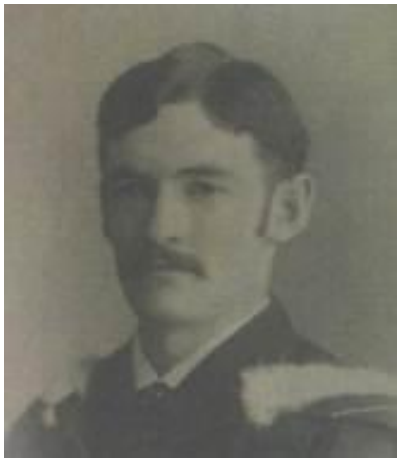
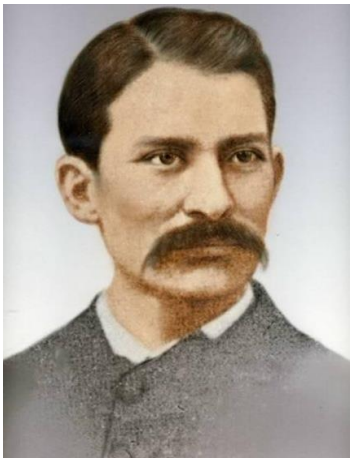
Coreanos) en Chicago [-James Scarth GALE: *Korean Sketches.* Nueva York, Fleming H. Revell Company, 1898], y su *Diccionario Coreano-Inglés* en Yokohama [-Horace Grant UNDERWOOD; James Scarth GALE; y Homer B. HULBERT: *Han-Yoŭng chadyoŭn / A Concise Dictionnary of the Korean Language: in Two Parts, Korean-English & English-Korean.* Yokohama-Londres-Nueva York, Kelly&Walsh-Trübner-A.D.F. Randolph, 1890; y -James Scarth GALE: *Unabridged Korean-English Dictionary.* 3ª ed., Seúl, Christian Literature Society of Korea, 1931]. En 1900 se convirtió en pastor (primer ministro) de la Iglesia Presbiteriana de Yondong (연동교회) en Seúl. Gale fue el principal estudioso del idioma coreano de su tiempo, pero también disfrutó escribiendo obras de tipo literario [-ID.: *The vanguard: a tale of Korea.* Nueva York-Chicago-Toronto-Londres-Edimburgo, Fleming H. Revell Company, 1904]. Fundó la "Jesus Church Middle School" (Instituto de enseñanza secundaria de la Iglesia de Jesús, hoy "Kongsin Middle and High School") y la "Escuela para Niñas de Yondong" (hoy Chongsin Girl's School) en Seúl. Fue también profesor del Seminario Teológico de Pyongyang. En 1904 organizó la Asociación para la educación Coreana, con miembros de la Iglesia de Yondong. Al tiempo, editó uno de sus trabajos más influyentes: -ID.: *Korea in transition.* NuevaYork, Young People's Missionary Movement of the United States and Canada, col. "Forward Mission Study Courses", 1909. Fue presidente de la RASKB (Royal Asiatic Society Korea Branch / Real Sociedad Asiática en Corea) en 1915, y más tarde, su vicepresidente (1923-1927). En 1917, había fundado la "Korean Music Society" (Sociedad de la Música Coreana). En 1927 renunció como pastor de la Iglesia de Yondong, y regresó a Inglaterra. Escribió una *History of the Korean People* ("Historia del Pueblo coreano"). [-James Scarth GALE; y Richard RUTT: *James Scarthe Gale and his History of the Korean People.* Seúl, Royal Asiatic Society, Korea Branch, 1972].

[231] El Dr. William B. Scranton, nombrado en 1884 miembro del Comité Metodista de Corea, llegó a dicho país en 1885 para realizar tareas médicas. Abrió enseguida "Sibyeongwon", una Casa de Socorro Universal, en la céntrica calle Jeong-dong de Seúl, donde todavía se levanta la Iglesia Jeil, así como inauguró otras clínicas en la misma zona, incluida "Boguyeogwan" (solamente para mujeres, con la ayuda de su madre, Mary F. B. Scranton —la primera mujer misionera en Corea—, quien también estableció en 1886, en el mismo barrio, "Ewha Hakdang", la primera escuela para niñas). En 1888, fundó la Iglesia Metodista de Sangdong, cabeza de la Iglesia Metodista en Corea. Fue uno de los traductores oficiales de la *Biblia Coreana.*

[232] Ché-píl Só (*Seo Jae-pil,* 서재필), o Philip Jaisohn fue un adalid de la independencia coreana, además del primer coreano que se naturalizó como ciudadano de los EE.UU. Doctor en medicina formado en EE.UU. (el primer coreano en obtener dicho título), impulsó la democratización de Corea durante la ocupación japonesa (fue consejero del gobierno militar estadounidense en Corea en 1947-1948); publicó el primer periódico moderno en Corea, *The Independent* (1896-1898) y popularizó su lenguaje escrito.

[233] Sánche Íi (*Lee Sang-jae*): su verdadero nombre era Gey-ho. Fue presidente de la Asociación para la Indepencencia y publicó el primer diario privado coreano, *Independence Newspaper* (El periódico de la independencia). Contribuyó, mientras Corea era colonia de Japón, a establecer una Universidad Privada Coreana. Fue el primer presidente de "Singanhoe", uno de los mayores grupos independentistas de Corea.

[234] Chíjo Íun (*Yun Chi-ho,* 윤치호; 尹致昊), también conocido por su pseudónimo "Jwaong" (좌옹), fue, además, político y pensador, y profesor de coreano. Miembro de una de las familias de la nobleza coreana ("yangban"), era hijo del general Yun Ung-nyeol, que fuera ministro durante el gobierno de la dinastía Chóson. Asistió la Universidad Vanderbilt en Tennessee (EE.UU.) antes de pasar a la Universidad Emory de Georgia en dicho país. Se doctoró en Derecho. Destacó por su lucha contra la ocupación japonesa y, metodista practicante, fue uno de los primeros miembros del YMCA coreano. En 1945 fue elegido para la Casa de los Cancilleres del Japón Imperial (貴族院議員), aunque al alcanzar Corea su independencia tras la rendición japonesa, él regresó a Corea. Era tío de Bóo-son Íun (*Yun Bo-seon,* presidente de Corea del Sur en 1960).

James Scarth Gale (*1863; †1937) y William B. Scranton (*1856; †1922).

La "Fundación Norteamericana Metodista para la Misión de mujeres coreanas" (fundada en 1924) animaba a las mujeres coreanas a convertirse en personas completas en Jesucristo, por medio del Evangelio, la educación, los cuidados médicos y los servicios sociales.

Chée-píl Só (*Seo Jae-pil*) (*1864; †1951), Sánche Íi (*Yi Sangjae*) (*1850; †1927) y Chíj Íun (*Yun Chi-ho*) (*1864; †1945).

Los colegios privados protestantes, y las instituciones de enseñanza superior (ahora convertidas en la Universidad de Yonsei y la Universidad femenina "Ewha"),

impartían sus clases al tiempo que promovían el nacionalismo entre sus alumnos. La Asociación Cristiana de Jóvenes de Seúl (YMCA), se fundó en 1903, junto con otras organizaciones cristianas. Dichas organizaciones llevaban a cabo unos activos programas socio-políticos, alentando la creación de agrupaciones similares de jóvenes coreanos, de manera que estos grupos no sólo se dedicaban a las causas políticas y educativas, sino que también buscaban despertar la conciencia social contra las antiguas prácticas (en cuanto a supersticiones o malos hábitos), al tiempo que promovían la igualdad entre el hombre y la mujer, la supresión del concubinato, o la simplificación de los ritos ceremoniales.

Templo de Seúl, de la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días.
En Sín-chón (*Shinchon*), distrito de Sótee mungú (*Seodaemun-gu*).

La creciente vitalidad de las iglesias protestantes en Corea promovió la inauguración de las conferencias de estudio de la Biblia a gran escala en 1905. Cuatro años más tarde, se lanzó la campaña "Un millón de almas para Cristo", con el fin de motivar las conversiones masivas a la fe protestante. En general, el protestantismo fue recibido cálidamente, no sólo como credo religioso, sino también por los aspectos políticos, sociales, educativos y culturales que defendía[235].

[235] *Datos sobre Corea*. Seúl, Ministerio de Cultura, 2002, p.202.

Izda.: **el obispo de la Iglesia Metodista Unida (1992-2005), Jéechon Kim (*Jéion Kim, Kim Hae Jong, Gim Haejeong;* 김해정) (*1935).** ***Dcha.:*** **el fundador de la Iglesia de la Unificación y de la federación para la Paz Universal, que mezcla credos cristianos con enseñanzas espiritualistas orientales, Sóon Mion Mun (*Sun Myung Moon,* 문선명) (*1920; †2012).**

Catedral de la ciudad de Súu-guón (*Suwon,* 수원).

Izda.: **el actual obispo anglicano primado de Corea y arzobispo de Seúl, Paul Geun-Sang Kim (김상근).** ***Dcha.:*** **Iglesia-catedral anglicana de Santa María y San Nicolás, en Seúl.**
(La Iglesia anglicana en Corea se convirtió en provincia en 1993).

Iglesia anglicana ortodoxa de Corea.

Izda.: **Iglesia Ióo-íi-dó (*Yógüi-tó, Yoido,* o *Youido,* 여의도) del Evangelio Completo (*Yoido Full Gospel Church;* 여의도 순복음 교회 / 汝 矣 島 純 福音 敎 会, *Yeouido Sunbogeum Gyohoe*), en Seúl (cuenta con 230.000 miembros). Es actualmente la iglesia protestante (pentecostal) más grande del mundo.** ***Dcha.:*** **el pastor fundador de la Iglesia del Evangelio Completo, David Íon-gui Chó (*Yonggi Cho,* 조용기).**

Iglesia Protestante de Ióo-íi-dó (*Yógüi-tó, Youido,* 여의도), Seúl.

Miles de años atrás, los coreanos asimilaron la música extranjera, llegada desde China, la India, etc. A lo largo de la historia, y como una constante, el pueblo coreano hizo siempre un gran esfuerzo por asumir como propias las músicas foráneas que recibía. Pero a partir de la época moderna, y muy especialmente con la llegada de la música occidental a partir del siglo XIX, ya no sucedió lo mismo. La música occidental quedó como una corriente cultural independiente de la música coreana.

Como resultado, y como es natural, existe en la actualidad en Corea un gran número de simpatizantes de la música típica coreana, como así también, paralelamente, de la música occidental. Pero ambas músicas no tienen demasiada relación entre sí, como tampoco, con el paso del tiempo, la música occidental ha conseguido, excepcionalmente, hacerse "autóctona". Sucede como si fueran dos pilares, siempre paralelos, pero que nunca se llegan a juntar. Éste es, precisamente, uno de los grandes retos actuales para los músicos coreanos: conseguir que ambas músicas se asimilen, y lograr de algún modo, a partir de esa unión, obtener una nueva música autóctona.

4.- EL MUNDO MUSICAL DE COREA

(Música tradicional coreana a través de sus huellas históricas y la recepción de la música occidental) [서양음악의도입과한국전통음악에미친영향]

4.1 INTRODUCCIÓN

El paisaje musical presente en Corea del Sur es vivo y diverso. En el último siglo, la influencia de la cultura y la música occidental ha sido tan pujante, que incluso las tradiciones propias del país, arraigadas durante centurias, han pasado por diferentes etapas, en las que el sincretismo ha sido el factor predominante, que ha perdurado,

quedando poco a poco las músicas propias, relegadas a un ámbito muy concreto, focalizado en el terreno de lo local[236].

No obstante, Corea ofrece hoy en día una enorme variedad de conciertos de música tradicional, en el ánimo de "preservar" sus tradiciones, y particularmente como imagen nacional que se proyecta hacia el exterior (el turismo, fundamentalmente).

[236] -Maurice COURANT: "Corée", en *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire.* (Albert LAVIGNAC, ed.). 11 vols. París, Delagrave, 1913-1931, Première partie: Histoire de la musique (1913-1922), 5 vols., vol. 1, pp.211-220. -Andreas ECKARDT: "Koreanische Musik", en *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens,* vol.24, parte B. Tokio, Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1930. -Chung-sik KEH [Chôngsik KYE]: *Die koreanische Musik.* Estrasburgo-Leipzig, Zürich, Heitz, 1935. -Bang-Song SONG [Pangsong SONG]: *An Annotated Bibliography of Korean Music.* Providence, Asian Music Publications, 1971. -Hye-Ku LEE: *An Introduction to Korean Music and Dance.* Seúl, Royal Asiatic Society, Korea Branch, 1977. -Bang-Song SONG [Pangsong SONG]: *Source Readings in Korean Music.* Seúl, Comisión Nacional Corena de la UNESCO, "Korean Traditional Music, 1", 1980. -Byong Won LEE [Pyôngwôn YI]: "Korea", en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians.* (Stanley SADIE, ed.). Londres, Macmillan, 1981, vol.10, pp.192-208. -ID.: "La Musique d'Interpretation Traditionnelle de Corée. Concept, Pratique et Répertoire", en *Revue de Corée,* 13/3 (1981), pp.36-52. -Frank NELLEN: *Bibliographie zu Musik und Tanz im traditionellen Korea. Teil A: Literatur in Europäischen Sprachen.* Bochum, Verlag Norbert R. Adami, "Kleine Schriften zur Koreaforschung, 1", 1984. -Wolfgang BURDE (ed.): *Korea: Einführung in die Musiktradition Koreas.* Maguncia, Schott, 1985. -Keith L. PRATT: *Korean Music: Its History and Its Performance.* Seúl-Londres, Jungeumsa [Chôngûmsa] y Faber Music, "Traditional Korean Music, 4". 1987. -Robert C. PROVINE: "Korea", en *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies.* (Helen MYERS, ed.). Londres, Macmillan, "New Grove Handbooks in Music", 1993, pp.363-376. -Keith HOWARD; Joachim BÜHLER; y Kyông-sun CHU: "Korea", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel- Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 1996, vol.5, cols.733-756. -Byong Won LEE [Pyôngwôn YI]: *Styles and Esthetics in Korean Traditional Music.* Seúl, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 1997. -Robert C. PROVINE; Hwang OKON; y Keith HOWARD: "Korea", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2ª ed. (Stanley SADIE, ed.). Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2001, vol.13, pp.801-819. -Keith HOWARD: *Creating Korean Music: Tradition, Innovation and the Discourse of Identity. (Perspectives on Korean Music Volume 2).* Aldershot (Inglaterra), Ashgate Publishing Ltd., SOAS Musicology Series, 2006.

Corea. Conciertos de música en la actualidad.

En este contexto, y partiendo de la base de materias musicales tradicionales[237], con frecuencia se experimenta, en las salas de conciertos, con nuevos estilos, que a menudo se incorporan, absorben o integran en el bagage musical propio de Corea. Pero todos estos nuevos factores que afectan al cultivo de la música en la actualidad (con la consiguiente disminución de interés y popularidad —notable, evidente— de la música tradicional), responden sobre todo a cuestiones de índole sociológica, y de globalización, más que a un trasfondo propiamente musicológico[238].

La última emperatriz **es un musical que representa la trágica desaparición de la monarquía en Corea y de la emperatriz Mión-són (*Myeonseong;* 뮤지컬 명성황후; 明成皇后), de Chóson (조선시대; 朝鮮時代).**

Conciertos de música pop, en la actualidad. Jóvenes universitarios (홍익대학교주변 무대), Seúl. (광화문광장무대).

---

[237] Sobre las diversas tradciones musicales coreanas, *cfr.:* -Coralie ROCKWELL: *Kagok: A Traditional Korean Vocal Form.* Providence, Asian Music Publications, 1972. -Chong-Hwa PARK (ed.): *Survey of Korean Arts: Traditional Music.* Seúl, National Academy of Arts, 1973. -Bang-Song SONG [Pangsong SONG]: "Ritual Tradition of Korea", en *Asian Music,* VIII/2 (1977), pp.26-46. -Hye-Ku LEE: *Essays on Traditional Korean Music.* (Robert C. PROVINE, ed. y traduc.). Seúl, Royal Asiatic Society, 1981. -Man-young HAHN [Manyông HAN]: *Kugak: Studies in Korean Traditional Music.* (Inok PAEK; y Keith HOWARD; traduccs. y eds.). Seúl, Tamgu Dang Publishing Company [T'amgudang], 1991.

[238] -Byong Won LEE: "The Current State of Research on Korean Music", en *Yearbook for Traditional Music,* 32 (2000), pp.143-149.

Es muy destacable, a pesar de ello, que el número de estudiantes coreanos matriculados en colegios e institutos de música, es uno de los más elevados de todos los países no-occidentales, lo que evidencia asimismo una particular inclinación de la sociedad y pueblo coreano hacia las manifestaciones sonoras, acaso más acusada que en otros países, contextos o sociedades. Los músicos nacidos en Corea que componen en estilo occidental son sumamente respetados en el país y en general en todo Extremo Oriente, convertidos en verdaderos iconos o modelos a seguir para las clases medias, que se identifican, a través de la actividad musical, con sus aspiraciones y ambiciones[239].

JUMP: **representación espectacular de artes marciales, ganadora del Premio de Comedia del Festival Fringe de Edimburgo (2006). Ese mismo año, se representó en la BBC Royal Variety Performance. La puesta en escena enfrenta al antiguo arte coreano del *taekwondo* contra el téekion (o *taekkyeon*) y otras artes marciales orientales.**

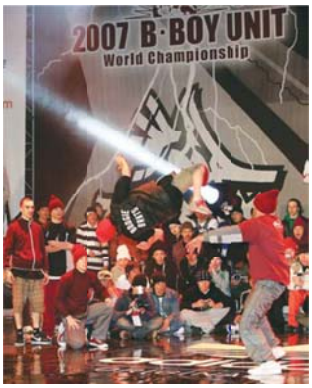
Desde la introducción del arte musical occidental en Corea, hacia finales del siglo XIX, la música tradicional coreana se ha identificado como kúk-ak (*gugak;* 국악: 國樂), es decir, como "música nacional", reservando el iáng-ak (*yang-ak*; 양악: 洋樂) (es decir, la "música occidental"), o incluso, a menudo, el úum-ak (*eém-ak, eumak;* 음악: 音樂) ("música"), para la música occidental.

[239] -Seo-seok YOON: *Festive Occasions. The Customs in Korea.* Seúl, Ewha Womans University Press, "The Spirit of Korean Cultural Roots, 24", 2008.

Grupo nacional de música clásica tradicional, interpretando Sú-ye-chon (*Sujecheon;* 수제천연주실황; 壽齊天演奏實況), o "larga vida, eterna como los cielos".

La escena musical popular presente en Corea (anteriormente dominada por influencias occidentales y japonesas), se halla representada hoy por el jál-iu (*hallyu;* 한류; 韓流), un tipo de música sincrética actual coreana, que recoge elementos del pop y de la música difundida internacionalmente por los medios de comunicación de masas)[240].

[240] Jál-iu (*Hallyu*), "la ola coreana" (*Korean wave;* 한류; 韓流), designa espectacular aumento de popularidad de la cultura coreana contemporánea en otros países —desde el año 1999—, entendida como una nueva simbiosis cultural y musical (con un creciente interés, que se ha extendido por toda Asia —particularmente en el Este—, Europa y América). En ella, se mezclan elementos de la cultura moderna occidental, con otros tomados de la cultura tradicional coreana. El término se originó en Pekín, acuñado por periodistas chinos asombrados por la creciente popularidad de los surcoreanos y la fama de las retransmisiones surcoreanas en China, por ejemplo, de películas o música popular, y sobre todo, de telenovelas de éxito, como Té-chan-kum (*Daejanggeum; Jewel in the Palace;* 대장금; "La joya de palacio", sobre la vida en el Palacio Real coreano durante el siglo XVI, que ha puesto de moda el vestuario tradicional coreano, las medicinas tradicionales, e incluso la comida del Palacio Real de Corea), o *Winter Sonata* (*Endless Love 2*; 겨울연가; "Sonata de invierno"). Es así como personalidades del mundo del espectáculo de Corea, incluyendo al actor Pé Ión-chún (*Bae Yong-joon;* 배용준) (*1972), se convirtieron rápidamente en estrellas destacadas en Japón, China y otros países asiático-pacíficos. En la actualidad, el Jál-iu (*Hallyu*) consolida su fama gracias a la gran popularidad de la industria cinematográfica y la música popular coreana. Cada vez es mayor el número de artistas coreanos que han alcanzado fama, recibiendo el reconocimiento internacional por su talento artístico y musical, como por ejemplo, el compositor y videoartista Nam-June Paik (백남준) (*1932; †2006), pionero en el arte de video; el compositor Isang Yun (윤이상) (*1917; †1995); las violinistas Kión-juá Chón (*Kyung-wha Chung;* 정경화) (*1948) y Sarah Chang (Ión-chú Chan; *Young-joo Chang;* 장영주) (*1980); el director de orquesta y pianista Mión-jun Chón (*Myung-whun Chung;* 정명훈) (*1953); o la cantante soprano Sú-mi Chó (*Su-mi Jo;* 조수미) (*1962). -Hae-kyung UM [Hyegyông ÔM]: "The Poetics of Resistance and the Politics of Border Crossing: Korean Hip hop and Cultural Reterritorialisation", en *Popular Music,* 32/1 (2012), pp.51-64.



Jál-iu (*Hallyu;* 한류): la ola coreana.
Los *B-boys* han obtenido reconocimiento mundial por triunfar en concursos internacionales[241].

Las estrellas de la canción, Pí (*Bi; Rain;* Lluvia; [Chi-jún Iún; *Ji-Hoon Jung;* 비) (*1982), y BoA (*Best of Asia, Beat of Angel;* 권보아) (*1986), la reina del pop coreano. *Extremo dcho.:* Festival Internacional de Púsan (*Busan,* 부산).

[241] Los B-boys son bailarines de "break" (breakdancers), un estilo de baile callejero que surgió como parte de la cultura del hip-hop entre los jóvenes afroamericanos y latinos de Nueva York en la década de 1970, y que obtuvieron una enorme y rápida popularidad en los medios de comunicación, extendiéndose por todo el mundo, y muy especialmente en Corea del Sur, el Reino Unido, Alemania, Francia, Rusia y Japón. Aunque sus grupos pueden estar compuestos por diversos miembros, constan a menudo de cuatro elementos principales: *toprock* (el que baila arriba), *downrock* (el que baila abajo), *power moves* (el que se mueve), y *freezes* (el que está quieto). Bailan fundamentalmente hip-hop y breakbeats, aunque las tendencias más modernas admiten mucha mayor variedad de músicas de acuerdo con ciertos tipos de patrones de tempo y ritmo.

Arte de video, del artista Nam-yún Pék (*Nam-June Paik;* 백남준) (*1932; †2006)[242].

El jál-iu (*hallyu,* 한류) ha cobrado un ímpetu inusitado en muchos países de Asia y el Pacífico, particularmente gracias a la popularidad de los bares de karaoke o nóre-bang (노래방: "sala para cantar"), donde estas nuevas manifestaciones musicales se han canalizado a través del sector empresarial. De hecho, esta novísima tendencia, recuerda a lo sucedido en el siglo VI, con los cuentos históricos chinos, que registran la práctica de "beber y realizar música bulliciosa de día y noche...", especialmente en las festividades más señaladas del calendario[243].

[242] Sobre este artista, puede verse: -Íñigo SARRIUGARTE GÓMEZ: "John Cage y su influencia en la obra del video artista Nam June Paik", en *Anuario Musical,* 64 (2009), pp.237-258.
[243] -Marshall R. PIHL: *The Korean Singer of Tales.* Cambridge, Council on East Asian Studies, Harvard University, 1994.

El jál-iu (*hallyu*) ha cobrado un ímpetu inusitado en muchos países de Asia y el Pacífico, particularmente gracias a la popularidad del *nóre-bang* (*noraebang;* 노래방) ("cuarto o sala de la canción" o bares de karaoke), donde estas nuevas manifestaciones musicales se han canalizado a través del sector empresarial. De hecho, esta novísima tendencia, recuerda a lo sucedido en el siglo VI, con los cuentos históricos chinos, que registran la práctica de "beber y realizar música bulliciosa de día y noche...", especialmente en las festividades más señaladas del calendario.

"Salas para cantar" o bares de karaoke: nóre-bang (노래방).

La historia de la música de Corea, hasta el principio del siglo XX, se caracteriza por su lenta evolución gradual, según avanza el tiempo, antes que por acusar reformas drásticas en su proceso de transmisión: la mayoría de los repertorios indígenas duraderos (incluso aquellos más remotos), se han transmitido y preservado hasta hoy sin apenas reformas pronunciadas, mientras que los repertorios "importados" (en su mayor parte, de China), quedaron al margen de la música nativa, sin influencia significativa del uno sobre el otro[244].

4.1.1. Instrumentos musicales coreanos

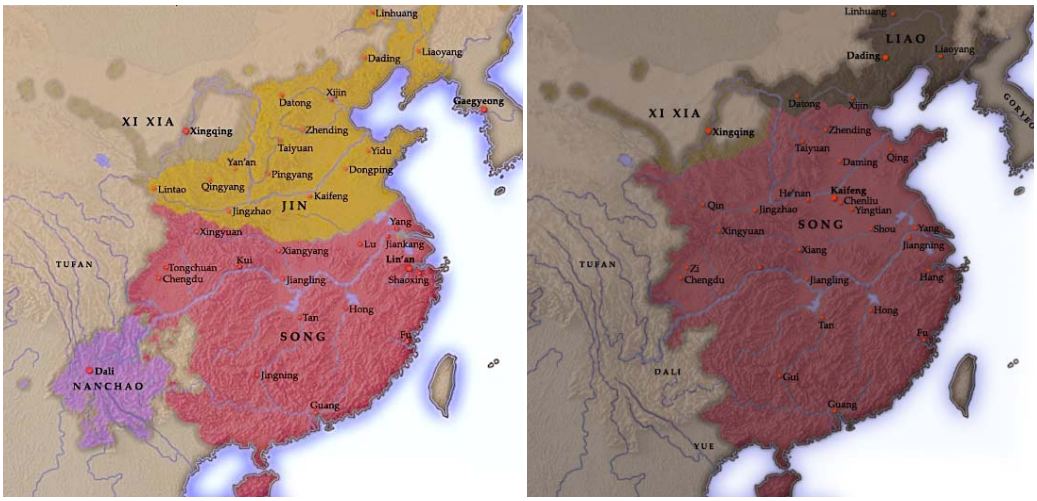
Algunos instrumentos chinos (más tarde desaparecidos del uso en su propio país) se introdujeron en Corea, donde se les dio un uso propio, nacional. Es por esta razón por la que, algunos repertorios e instrumentos chinos que fueron introducidos antiguamente en la península coreana, y que más tarde dejaron de usarse incluso en su propio país de origen, no sólo se conservaron en Corea, sino que adquirieron aquí un uso propio,

[244] -Byong-ki HWANG [Pyônggi HWANG]: "Aesthetic Characteristics of Korean Music in theory and in Practice", en *Asian Music,* IX/2 (1978), pp.29-40. -Kang-sook LEE [Kangsuk YI]: "Certain Experiences in Korean Music", en *Musics of Many Cultures: An Introduction.* (Elizabeth MAY, ed.). Berkeley, University of California Press, 1980.

nacional (como es el caso, por ejemplo, de lá música ritual y de banquete del tribunal chino, que llegaron a Corea en el siglo XII)[245].

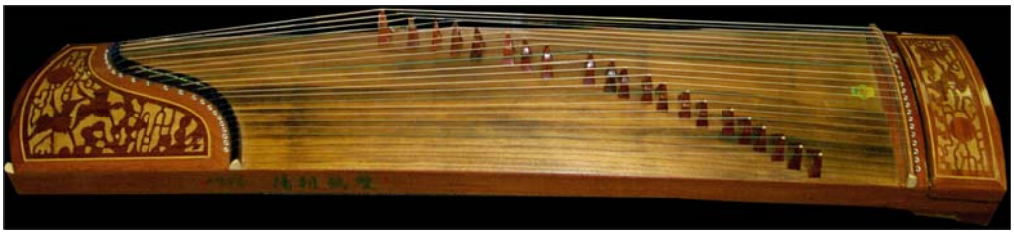
Escuela femenina profesional de música (estas escuelas comenzaron en la dinastía Song (송나라; 宋).

[245] De este modo, antes del siglo XII, el emperador del reino "Son" (송나라; 宋; que gobernó en China en 960-1279) había entrado en Corea desde China, en viaje diplomático de amistad. Llevaba consigo su séquito musical (músicos para sus palacios), que interpretaba sus propios repertorios, con sus instrumentos, ritual, etc. Ello supuso un enorme cambio en la música palaciega que a partir de entonces se hizo en Corea y, de hecho, todavía hoy quedan algunos resabios de aquellas músicas en las composiciones de palacio coreanas. Fuera de palacio en cambio, la música popular y tradicional coreanas, continuaron como anteriormente.



El imperio Song de China (arriba, mapa general del tiempo de su reinado), en relación a Kório (*abajo izda.*, la dinastía Song del Sur, en el año 1142; *abajo dcha.*, la dinastía Song del Norte, y sus fronteras con los reinos de Xi Xia —país de los *tanguts*— y Liao —país de los *kitanos*—).

La música coreana presenta muchas similitudes con las culturas musicales de China y Japón, semejanzas que se evidencian en notaciones, instrumentos, repertorio… Sin embargo, ciertos conceptos estéticos, distinguen e individualizan la música tradicional coreana respecto de la que hacen sus vecinos. Como rasgos distintivos de esta música popular coreana conviene señalar la capacidad de producir variaciones de tono durante la ejecución, así como su capacidad para producir un ambiente abrasivo, como de zumbido, sugerido por instrumentos como la cítara, el violín, las flautas de caña o los grandes juegos instrumentales.



El yáachen chino (o *ya cheng, ya zheng* o *yaqin*).

Intérpretes coreanos de áachen (아쟁).

Los instrumentos extranjeros, así como el **áachen** de origen chino (*ajaeng, azeng,* 아쟁: cítara inclinada de siete cuerdas) satisfacen estos requisitos y se han adaptado a la

música autóctona coreana (a la que se unió desde la dinastía de Kório, 918-1392) con ligeras modificaciones[246].

Un áachen coreano (아 쟁), y áachen sáncho.

El **áachen** (*ajaeng, azeng,* 아 쟁; en chino *ya zheng,* 軋箏, 軋箏; y también, *ya cheng* o *yaqin*) es básicamente una cítara coreana sobre tabla que suele tocarse con el intérprete sentado en el suelo y el instrumento colocado horizontalmente, la cual se utilizaba en la música de la corte; en contraposición a la sonoridad habitual de los instrumentos coreanos, generalmente aguda, el áachen produce un sonido grave, un registro similar al del violonchelo, aunque algo más áspero o rasposo, sonido peculiarmente grave al que intentan acoplarse en la actualidad paulatinamente los constructores coreanos y los instrumentistas[247].

---

[246] -Sa-hun CHANG: *Han'guk akki taegwan.* [*Korean musical instruments*]. Seúl, Han'guk kugak hakhoe, 1969. -Robert C. PROVINE: "Ajaeng", en *The New Grove Dictionary of Musiucal Instruments.* (Stanley SADIE, ed.). Londres, Macmillan, 1984, vol.1, pp.36-37. -Haeoe KONGBOGWAN: *Korean heritage.* Seúl, Hollym, 1996, vol.2. -Chung EHICHUNG: *Song Hyon's Model for Study of Music (Akhak Kwebom) and the Historical Development of the Neo-Confucian Concept oif Music in Fifteenth-century Choson Korea: with Translations of the Introduction to the Model for Study of Music and Excerpts from the Investigation of Music (Akko) in the Late Choson Reference Compilation of Documents on Korea (Chungbo Munhon Pigo).* Nueva York, Columbia University, 2003. -Keith HOWARD: *Preserving Korean Music: Intangible Cultural Properties as Icons of Identity. (Perspectives on Korean Music Volume 1).* Aldershot (Inglaterra), Ashgate Publishing Ltd., SOAS Musicology Series, 2006.

[247] -Byong Won LEE: "The Charasteristic Timbre in Korean Music as Reflected in the Adoption of the Chinese Yazheng and the Modification of Traditional Instruments", en *Essays in Musicology: An Offering in Celebration of Lee Hye-ku in his Ninetieth Birthday.* Seúl, Yihyegu hagsulsang unyong wiwonhoe, 1998, pp.537-544.

Diversos tipos del áachen coreano (아쟁), o cítara inclinada de siete cuerdas.

Consta, en la mayoría de los casos (según la versión del áachen chóngak, 정악)[248], de siete cuerdas (que pasan sobre siete puentes móviles), las cuales se frotan con un arco de madera de forsítia —un arbusto de la familia del olivo— embadurnada en resina, con cinta de crin de caballo[249].

[248] Música clásica tradicional coreana o música de la corte, instrumental y vocal (literalmente, "música correcta o apropiada"), que interpreteban sobre todo los literatos de clase alta de la sociedad de la dinastía de Chóson. El iónsan-uesáng (o *yongsan hoesang*) —nombre que se toma de la primera línea de un sutra budista— es el repertorio principal de la tradición instrumental chóngak, y el conjunto de cámara más representativo de Corea. Su nombre procede del breve texto budista coreano iónsan-uesáng púlbosal (o *yongsan hoesang pulbosal*), que quiere decir "Buda y los bodisatvas se encuentran en el Pico del Espíritu del Buitre". La música budista coreana con textos anotados en el manuscrito del siglo XV *Taeak Hubo* (téak jupó; Taeak 휴보, "segundo volumen de la Gran Música") era una obra vocal acompañada de orquesta.

[249] El áachen chóngak (o *jeong-ak ajaeng*), generalmente es de siete cuerdas, pero puede tener hasta nueve. Produce sonidos graves y gruesos.

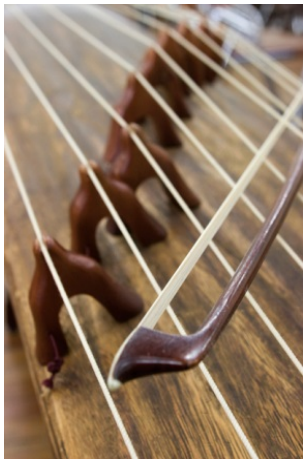
Dos áachen chóngak de siete cuerdas.

Pero el modelo del áachen sáncho (산조)[250] o el que se utiliza en el sináui (시나위)[251], produce melodías melancólicas y puede constar de ocho cuerdas, o incluso de nueve y hasta de diez.

Varios modelos de áachen sáncho.

[250] Música instrumental que se toca ininterrumpidamente, en tempo rápido y que incluye cambios en los modos rítmicos y melódicos durante cada composición individual. El tempo aumenta a cada nuevo movimiento. El estilo general del sáncho se caracteriza por los glissandi en sus movimientos lentos y por su complejidad rítmica en los movimientos rápidos. Toman parte en él instrumentos como el conjunto de tambores chángo, contra un instrumento melódico, tal como el káyakum o el áachen. -Bo-hyung LEE; Hee-sun KIM; Keith HOWARD; Jocelyn CLARK; y Heather A. WILLOUGHBY: *Sanjo.* Seúl, The National Center for Korean Traditional Performing Arts, "Korean Musicology Series, 3", 2009. El áachen sáncho es algo más pequeño y se caracteriza por su sonoridad algo menos gruesa y grave que la del áachen chóngak.

[251] Música coreana que se lleva a cabo durante la ejecución de la danza ritual de un chamán —es decir, en el marco de una ceremonia religiosa popular o kut—, para entretener y consolar a los dioses. Equivale a sínban-kok (*shinbanggok,* "música de cámara del espíritu").



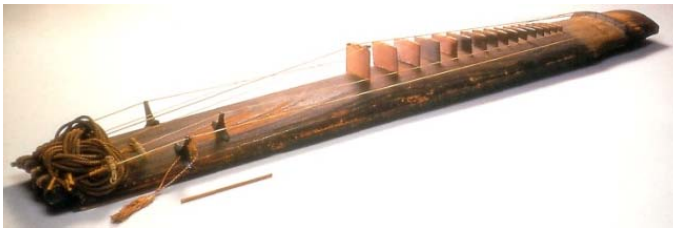
Vista superior, detalle y un aspecto de la ejecución (áachen, 아쟁).

El áachen (아쟁), que se ha utilizado al menos desde el período de Kório, puede no obstante tocarse sin arco, mediante un palo alargado, que se frota contra las cuerdas, elaboradas con seda trenzada. Además de en el ámbito cortesano, también se usó en círculos de la aristocracia e incluso en la música popular, habiéndose hoy incorporado a la música clásica contemporánea e incluso al cine.

Algunos otros instrumentos tradicionales coreanos, como el **kómungo** (*geomungo, gaumungo, kum,* 거문고: una cítara de seis cuerdas)[252] y el téekum (*daegum, daegeum,* 대금: flauta travesera alargada) se han modificado más notablemente.

---

[252] El **kómungo** (cítara tradicional coreana de seis cuerdas) es, junto con el káyakum (cítara tradicional coreana de doce cuerdas), uno de los instrumentos musicales más característicos de Corea. Aunque, si tradicionalmente se asocia al káyakum con un entorno y sonoridad femeninos, al komungo en cambio se le atribuiría un perfil masculino. -Bang-song SONG: *Komun'go sanjo: an Analytical Study of a Style of Korean Folk Instrumental Music.* Tesis doctoral, Middletown (Connecticut, EE.UU.), Wesleyan University, 1975. -Hye-gu YI: *Han'guk umak nonch'ong.* [*Essays on Korean Music*]. Seúl, Sumundang, 1976. -Robert C. PROVINE: "Komun'go", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* (Stanley SADIE, ed.). Londres, Macmillan, 1984, vol.2, pp.454-455. -Kyung-chae HYEON: *The Comparison between Chinese Chin and Korean Geomun-go.* Seúl, Seoul National University. "Minjok eumakhak", 1990. -Woo-jin KIM:



A Historical study on the Yukbo system of Geomun-go. Tesis doctoral, Seúl, Seoul National University, 2006.

El kó-mun-go (*geomungo*) coreano (o kum, *geum,* 금); o jiónkum, *hyeongeum, hyongum,* 거문고).

Existen dos teorías sobre el origen del kómungo; una, que alude a que su nombre derivaría del nombre del reino de Kogúrio[253], por lo que se traduce como "cítara de Kogúrio"; y otra, que se refiere a su color oscuro, pues este instrumento se conoce también como **jiónkum** (o *hyeongeum, hyongum,* "cítara negra")[254], por lo que se traduce como "cítara-grulla negra".

El kum (*geum,* 금), es una cítara de 7 cuerdas[255].

---

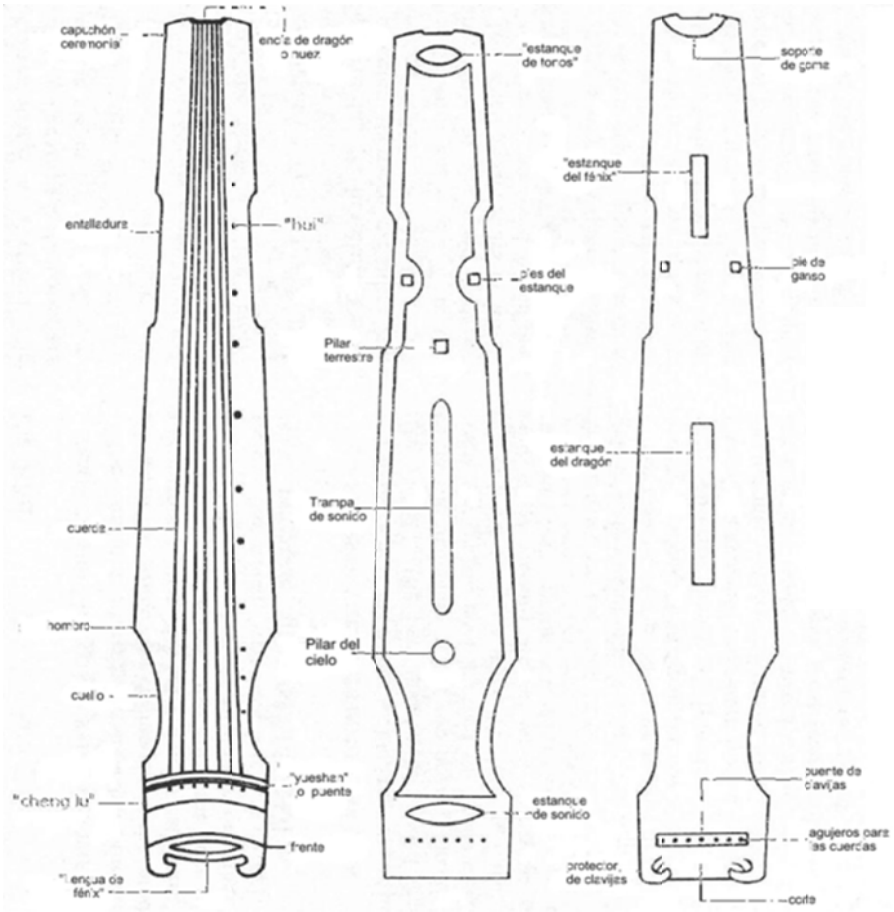
[253] Parece ser que este instrumento se remontaría a los siglos IV y VII, durante el reino de Kogúrio (el pueblo más al norte de los Tres Reinos de Corea). Según las "Crónicas de los Tres Reinos" o Sám-kúuk Sáagui (*Samguk Sagi,* 삼국사기), del año 1145, el *kómungo* lo habría inventado hacia el año 550 Sáan-ak Uan (*Sanak Wang, Hwang San Ak;* 왕산악, 王山岳), viceministro de Kogúrio, a partir del antiguo kóo-kum, *gúquin* o *guqin* chino (고금; también llamado Chil-jíonkum, *Chilhyeongeum,* 칠현금, o "cítara de siete-cuerdas"). Al morir, el instrumento habría pasado sucesivamente a Pógo Óok (*Ok Bogo,*옥보고, 玉寶高), el hijo de Míon-dok (*Myeong-deuk son,* 속명덕, 續明得), Güí-kum (o *Gwi geum,* 귀금), Áan-chan (*An Jang,* 안장, 安長), Chón-chán (*Cheong Jang,* 청장, 淸長), y Kúuk Chon (*Geuk Jong,* 극종, 克宗), mientras se difundía por todo el reino. Aparece ya pintado en antiguos murales de las tumbas de Kogúrio (tumbas de Míon-Chon —*Muyong Chong,* 명종, 무용총, 舞踊塚— y Áan-ak —*Anak,* 안악 3 호분, 安岳 3 號墳— número 3).

[254] Los distintos modelos desdibujan sus fronteras, por su cercanía. Así, el **kum** (*geum, deum,* 금, literalmente, "instrumento de cuerda" —arpa o cítara—) se identifica a menudo con el Chil-jión-kum (o *Chil-hyeon-geum,* 칠현금), en realidad, un kum de 7 cuerdas, que se construye con 7 cuerdas estiradas sobre una caja armónica de base rectangular, de madera de paulonia. En lugar de trastes o puentes tiene 13 incrustaciones de perla o nácar en el lateral del instrumento, que indican las distintas afinaciones (notas o alturas específicas de los sonidos). Este instrumento llegó a Corea desde China durante la dinastía de Kório y se utilizó en diversas piezas hasta alrededor del siglo XV, aunque hoy sólo se usa en la música ritual de las ceremonias del santuario de Confucio (o munmyo chéreak).

[255] El kum (*geum, deum,* 금), o chíl-jión-kum (o *chilheyongeum,* 칠현금), deriva al parecer del kóo-kum (o *gúquin* o *guqin* chino, 고금).

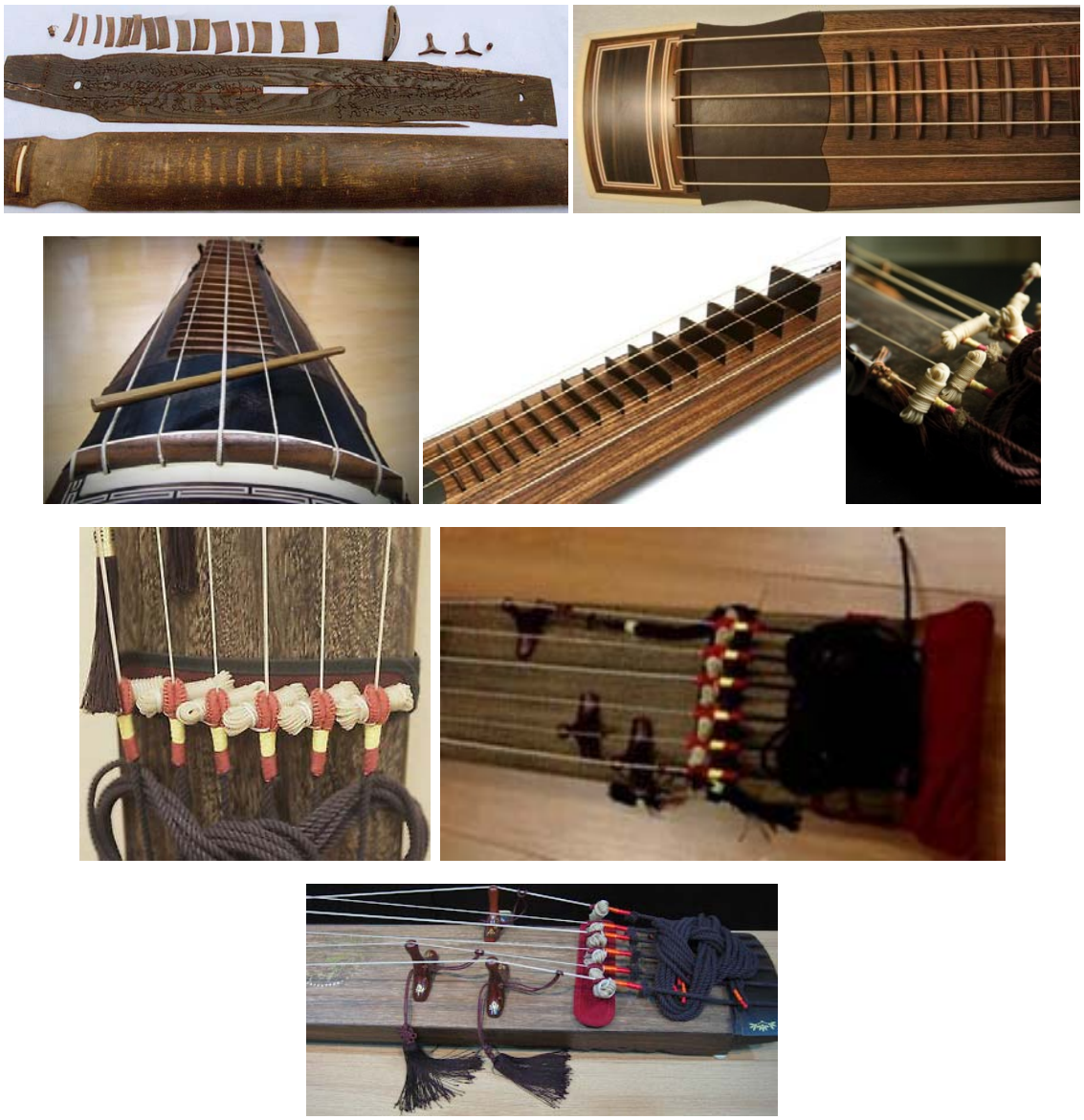
La *Historia de los Tres Reinos* (o *Samguk Sagi, San-guoshiji, Zhenzhuoziju*) describe así el legendario origen del kómungo:

> "A partir de la dinastía Chin (*Jin*), se trajo a Corea el arpa de siete cuerdas (*qixianqin*); pero la gente de Kogúrio, aunque sabía que era un instrumento, no había escuchado su sonido ni conocia el modo de tocarlo; por esa razón, se ofreció un gran premio a quienquiera que fuera capaz de reconocer su sonido y saberlo tocar. Y Sanak Wang, viceministro de Kogúrio en la época, después de cambiar las leyes que iban en contra de la creación de nuevos instrumentos, procedió a transformar el *qixianqin* en un nuevo instrumento musical: así, además de su nueva creación, compuso cien canciones para aquel instrumento; y cuando las estaba interpretando, se le acercó una grulla negra y comenzó a bailar, de donde el nombre "arpa de la grulla negra", nombre que, más tarde, se redujo al de "arpa negra".



El arpa china de siete cuerdas, kóokum (*gúquin, guqin, gunqin, qinxianqin,* 고금), antecedente directo del kómungo coreano. Abajo, *qin* chino del príncipe Lu (1628-1644), del año 1634 (dinastía Ming), procedente de Hangchow (China), y fabricado con madera, seda y jade.

El kómungo coreano mide entre metro y medio y unos 162 cms. de largo, por 23 cms. de ancho; tiene abundantes puentes desplazables o *anjok* (tres al menos), y dispone de dieciséis puentes convexos (en realidad, trastes fijos).

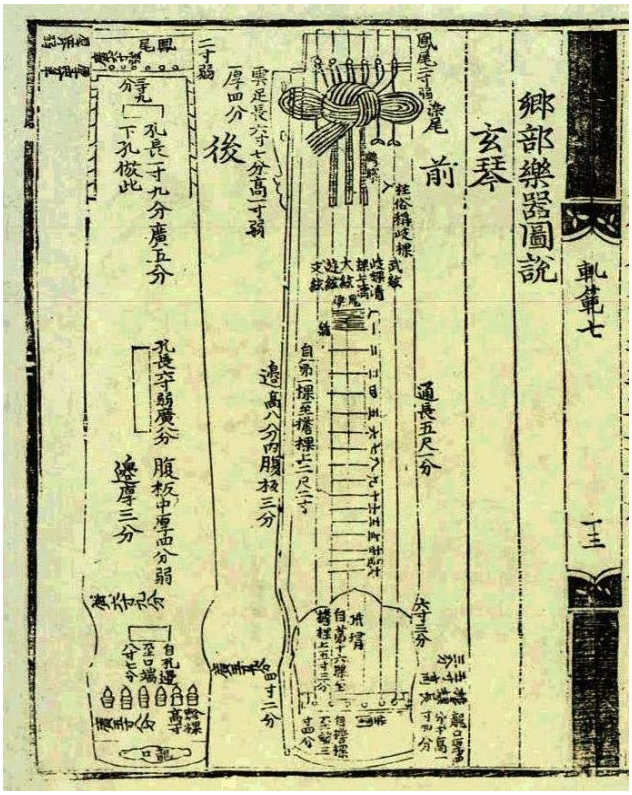


Detalle de los componentes y piezas del kó-mun-go.

Su cuerpo es de madera ahuecada; la placa frontal se fabrica con madera de paulonia y la trasera con madera dura de castaño. Generalmente tiene seis cuerdas (elaboradas con hilos de seda trenzada) que pasan a través de la placa posterior, y que se pueden doblar para pinzarlas en la ejecución. Se utiliza para ello un plectro, que se construye con una vara de bambú relativamente corta (del tamaño de un lápiz), el cual, manejado con la mano derecha, pernite pinzar o golpear las cuerdas. Eventualmente, puede usarse también un arco.

El kómungo, que fue especialmente apreciado por los literatos, nobles y escribanos de la dinastía de Chóson, produce un sonido profundo y majestuoso, y se utiliza para acompañar composiciones líricas, así como en la música de cámara o en el *sáncho* (composiciones para instrumento solista, con acompañamiento de percusión)[256].

***Kómungo* (거문고), o cítara de seis cuerdas.**



Parte delantera y trasera del kómungo, egún el tratado de música histórica coreana del siglo XV o Akákebom (*Akhak Gwebeom,* 악학궤범; 1493).

[256] -Bang-Song SONG: *The Sanjo Tradition of Korean Komun'go Music.* Seúl, Jung Eum Sa, 1986.

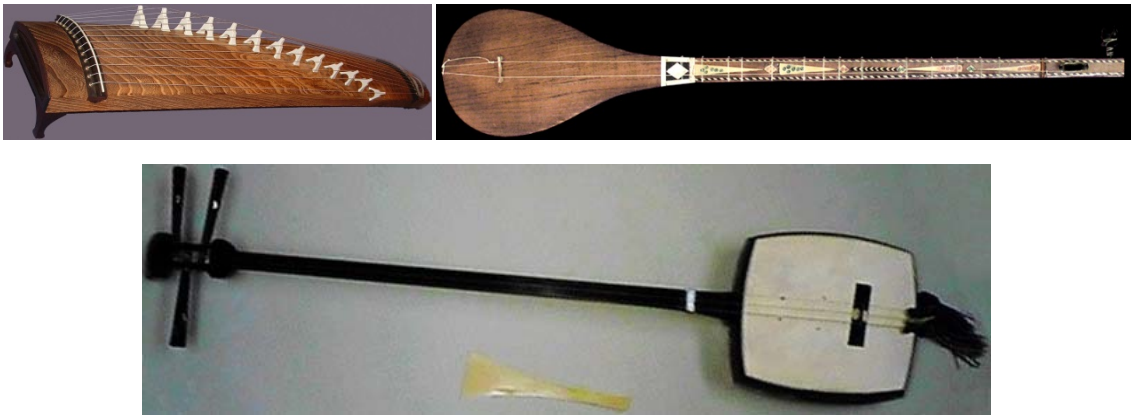
Modo de pisar las cuerdas y sujetar el plectro o súlte (*suldae*).

El kómungo se toca generalmente con el ejecutante sentado en el suelo, y con el extremo derecho del instrumento apoyado en las rodillas. El intérprete pulsa las cuerdas con una vara corta de bambú llamada súlte (*suldae,* 술대), que se sujeta entre los dedos

indice y corazón de la mano derecha, mientras la mano izquierda presiona sobre las cuerdas para producir los distintos tonos.

Intérpretes de kó-mun-go.

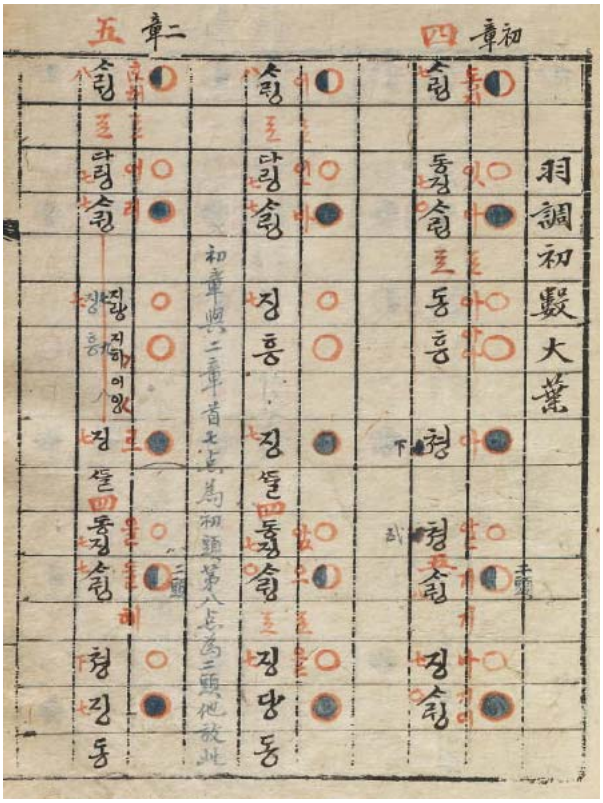
La afinación más característica y típica de la música tradicional coreana —generalmente pentáfona— con cuerdas al aire (el kómungo se toca en la música cortesana y en los estilos folclóricos del sáncho y sináui), es: Re#/Mib; Sol#/Lab; Do; La#/Sib; La#/Sib; y La#/Sib octava baja respecto al tono central. Su sonoridad de cuerdas pulsadas recuerda la de otros instrumentos asiáticos, como el **koto** japonés, el **dutar** de Asia Central, o la vibración del **sámisen** nipón[257].



Instrumentos asiáticos de cuerda pulsada y sonoridad similar al kómungo coreano: koto, dutar y sámisen.

[257] -Thomas D. ROSSING (ed.): *The Science of String Instruments.* Stanford (California, EE.UU.), Stanford University, Center for Computer Research in Music and Acoustics, Springer, 2010.

El kó-mun-go coreano.



El sámchuk-kumpó (o *samjukgeumbo*), partitura para kómungo.

Aunque los dos instrumentos —ambos, cítaras coreanas— los tocan intérpretes de ambos sexos, debido a lo percusivo de su sonido y a las características vigorosas de su técnica de ejecución, se considera al *kómungo* un instrumento más "masculino" que el káyakum de doce cuerdas.

Escultura del compositor del siglo VI, Ureuk, perfeccionador del káyakum.

Por lo que respecta al **káyakum** (*gayageum, gayagum, gayatgo, gayago,* 가야금)[258], se trata, acaso, del instrumento musical tradicional coreano más conocido y representativo, de tono suave, delicado y sutil. Su invención se atribuye al rey Kasil (*Gasil, Gashil,* o *Haji*) de Tée-kaya (*Daegaya,* 대가야) (하지왕 荷知王, 가실왕), que ordenó perfeccionarlo al músico Ureuk (*Urug, Wu Ruk*)[259] en el año 540; es decir, que tendría su origen en el reino o confederación de Káya o Gáya (42 a.C.-562 d.C.) ―de donde tomaría su nombre―[260], en pleno siglo VI, momento en el que la dinastía de Síla estaba

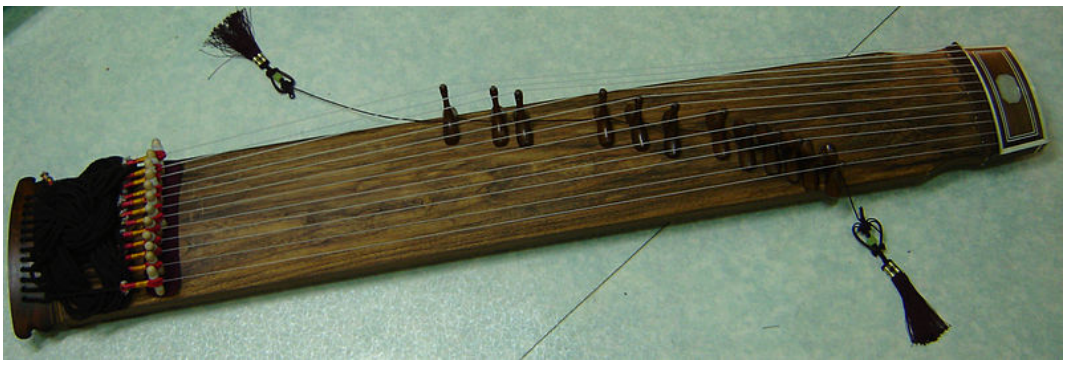
---

[258] -Kenzo HAYASHI: *Dongya yueqi kao* [*Estudios sobre instrumentos musicales asiáticos*]. Pekín, People's Music Publishing House, 1962. -Kenzo HAYASHI; Shigeo KISHIBE; Ryoichi TAKI; y Sukehiro SHIBA: *Shosoin no gakki.* [*Instrumentos musicales en el Shosoin*]. Tokio, Nihon Keizai Shimbun Sha, 1967. -Sa-hun CHANG: *Han'guk akki taegwan* [Instrumentos Musicales Coreanos]. Seúl, Han'guk kugak hakhoe, 1969. -Chae-suk YI: *Kayagum sanjo.* Seúl, Han'guk kugak hakhoe, 1971. -Chong-ja KIM: *Chongak kayagum po* [*Música aristocrática para káyakum*]. Seúl, Han'guk Kugak Hakhoe, 1979. -Robert C. PROVINE: "Kayagum", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* (Stanley SADIE, ed.). Londres, Macmillan, 1984, vol.2, pp.367-368. -Young-woon KIM: "Study on the transition of Gayageum Gueumbeop", en *Gugagwon Nonmunjip.* Seúl, National Gugak Center, 1990, vol. 2, pp.55-70. -Hee-sun KIM: *Contemporary Kayagum Music in Korea: Tradition, Modernity and Identity.* Seúl, 민속원, "Minsokwon Korean Series, vol.1", 2008.

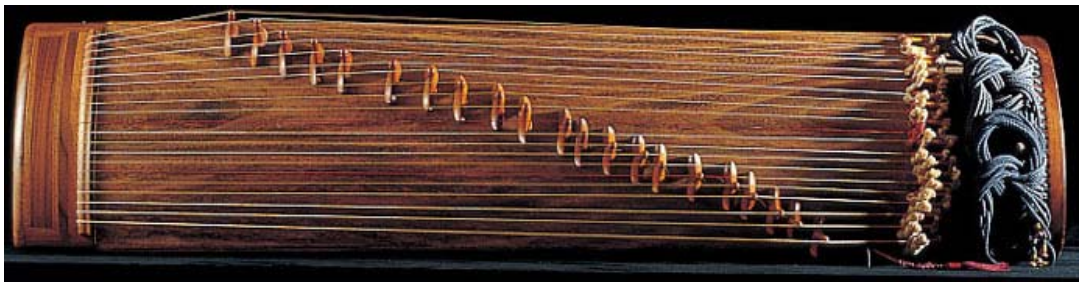
[259] Se le considera uno de los tres músicos sagrados de Corea, junto con Sáan-ak Uan (*Sanak Wang, Hwang San Ak;* 왕산악, 王山岳), de Kogúrio, y Pak Yeon (*Park Yeon, Nangye;* 박연, 朴堧) (*1378; †1458), de la dinastía Chóson. Al parecer, el sabio rey Kasil le habría encargado también componer doce piezas musicales para el nuevo instrumento, que, sintetizando los ya existentes, fuera caz, como también dichas melodías, de expresar lo mejor posible las distintas tradiciones musicales de las diferentes regiones del país, fundiéndolas, y manteniendo, al mismo tiempo, sus rasgos distintivos. Así, Ureuk se exilió desde Káya (Gáya) en el año 551 al vecino y entonces reino enemigo de Síla, donde fue recibido con honores por el monarca Chinhung, y daría a conocer el nuevo instrumento.

[260] Esta confederación de seis estados entrelazados cultural y socialmente entre sí, se estableció alrededor de la cuenca del río Nakdong, al sur de la península coreana. La confederación vivió un período tardío

regida por el monarca Chín-jún (*Chinhung, Jinhung, Jinheung, Zin-hung,* 진흥왕) (*534; †576), que reinó desde el año 540.



El káyakum (*gayageum,* 가야금) o cítara tradicional coreana de doce cuerdas.

Sin embargo, hay pruebas de que su uso debe remontarse a mucho antes de la época de la dinastía de Síla, como se muestra en recientes excavaciones arqueológicas en las áreas Kuánsan (*Kwangsan,* 광산구) en la provincia de Chólanam-do (*Jeollanamdo,* 전라남도), donde se han encontrado algunos fragmentos de un káyakum usado en torno al siglo I a.C.

hacia el siglo V, pasando a llamarse reino Téekaya (*Daegaya,* 대가야). Su area de poder se centró en torno a la actual ciudad de Kímje (*Kimhae,* 김제), muy cerca de Púsan (*Busan,* 부산). Alcanzó tal grado de desarrollo (especialmente, en la industria del hierro y de la cerámica, que era de una calidad excepcional, aplicando técnicas innovadoras, con cocción de vasijas a temperaturas superiores a los 1.200 grados) que amenazó Síla e influyó notablemente en Japón (o Wa, antiguo Japón), ya que este último no llegó a producir hierro hasta el siglo V, debiendo importar utensilios de Káya (*Gaya,* 가야).

Diferentes modelos de káyakum.

En realidad, se trata de un cordófono, de una cítara de doce cuerdas (aunque más recientemente se construyen también variantes con otro número de cuerdas, hasta 21), fabricada en madera de paulonia[261]. Sus cuerdas están hechas de hilos trenzados de seda

[261] Una variante muy interesante es el **sul** (*seul,* 슬), que es una cítara alargada de 25 cuerdas, derivada de la china se (o *se,* un antiguo instrumento de cuerda pulsada o cítara china, de 25 a 50 cuerdas, provista de puentes móviles y con un ámbito de hasta cinco octavas). El sul llegó a Corea desde China durante la dinastía de Kório y en la actualidad se utiliza únicamente en el áak (música ritual confuciana del múnmio chéreak; 제례악). De aspecto similar al káyakum, tiene 25 cuerdas, colocadas sobre un tablero rectangular de madera de paulonia. La mano derecha pulsa las 12 cuerdas superiores, mientras que la mano izquierda pulsa las 12 cuerdas inferiores (y la cuerda divisoria del medio no se toca), de manera que cuando se tocan las dos notas juntas forman una octava justa. El instrumento suena en los registros más graves y cubre un

(tienen diferente grosor) y se sitúan por encima de unos puentes. El instrumento, que suele ser tañido por mujeres, se toca pulsando o pellizcando las cuerdas, lo que produce un sonido muy dulce, de carácter femenino[262].

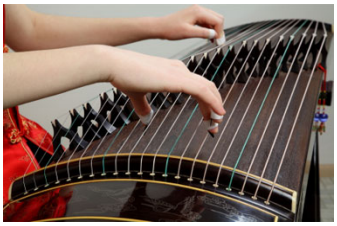
ámbito de 24 semitonos (por tanto, un poco menos de dos octavas). Hoy se utiliza en la música ritual confuciana de Corea o munmyo chéreak.

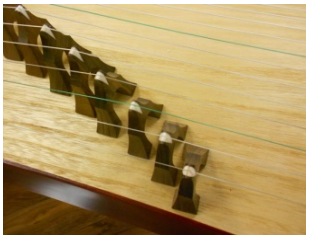
[262] -Bang-song SONG: *Korean Music and Instruments.* Seúl, National Classical Music Institute, 1973.

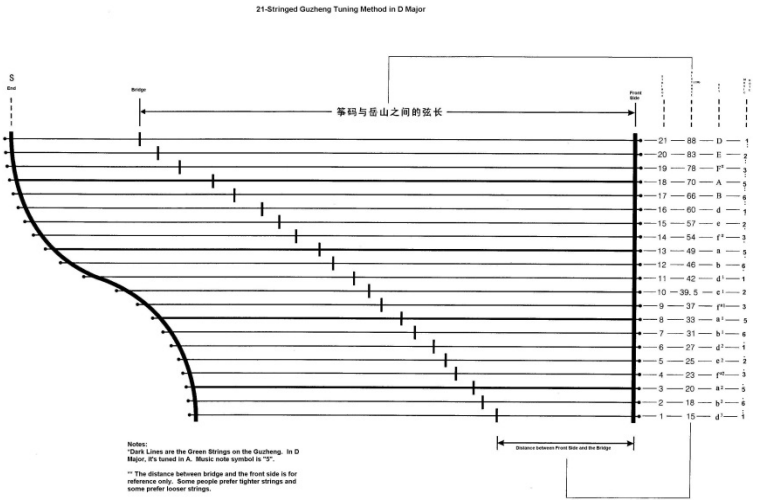
Detalles del káyakum[263].

Este instrumento está claramente relacionado con otras cítaras asiáticas, célebres todavía hoy en sus respectivos países, como el cheng chino de dieciséis cuerdas, el ***koto*** japonés de trece cuerdas, el ***yatga*** mongol, el ***yan tran*** vietnamita, o el ***yétiguen*** kazajo:

[263] -Keith HOWARD: *Korean Musical Instruments.* Oxford, Oxford University Press, 1995. -Keith HOWARD; Chaesuk LEE; Chaesuk YI; y Nicholas CASSWELL: *Korean kayagum sanjo: A Traditional Instrumental Genre.* Aldershot, Ashgate, SOAS Musicology Series, 2008.

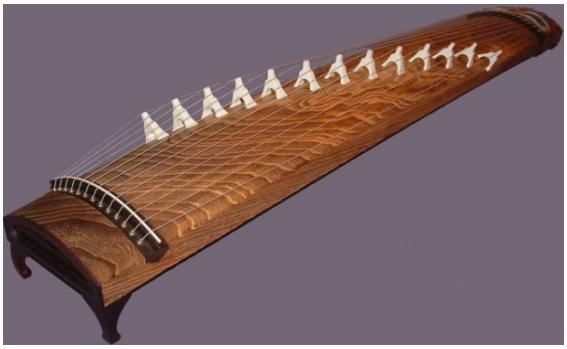


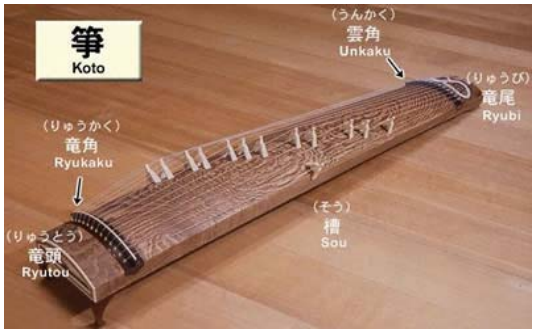


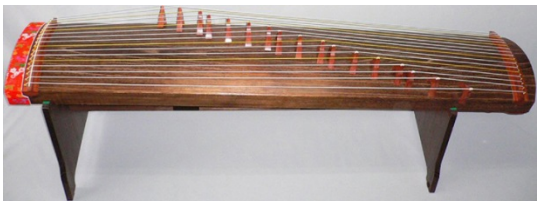
单指拨弦练习(一)
One Finger Plucking Exercise 1
音高 Pitch Name
简谱唱名 Numerical Notation
指法符号 Symbol
指法名称 Fingering
1. "勾" (中指) "Gou" (Middle Finger)
2. "抹" (食指) "Mo" (Index Finger)
3. "托" (拇指) "Tuo" (Thumb)
Sol La Do Re
5 5 | 6 6 | 1 1 | 2 2 |
Mi Sol
3 3 | 5 5 | 5 5 | 3 3 |
2 2 | 1 1 | 6 6 | 5 5 ‖
中指 "勾" Middle Finger "Gou"
食指 "抹" Index Finger "Mo"
大指 "托" Thumb "Tuo"

21-Stringed Guzheng Tuning Method in D Major
S
End
Bridge
Front Side
等码与岳山之间的弦长
Notes:
*Dark Lines are the Green Strings on the Guzheng. In D Major, it's tuned in A. Music note symbol is "5".
** The distance between bridge and the front side is for reference only. Some people prefer tighter strings and some prefer looser strings.
Distance between Front Side and the Bridge

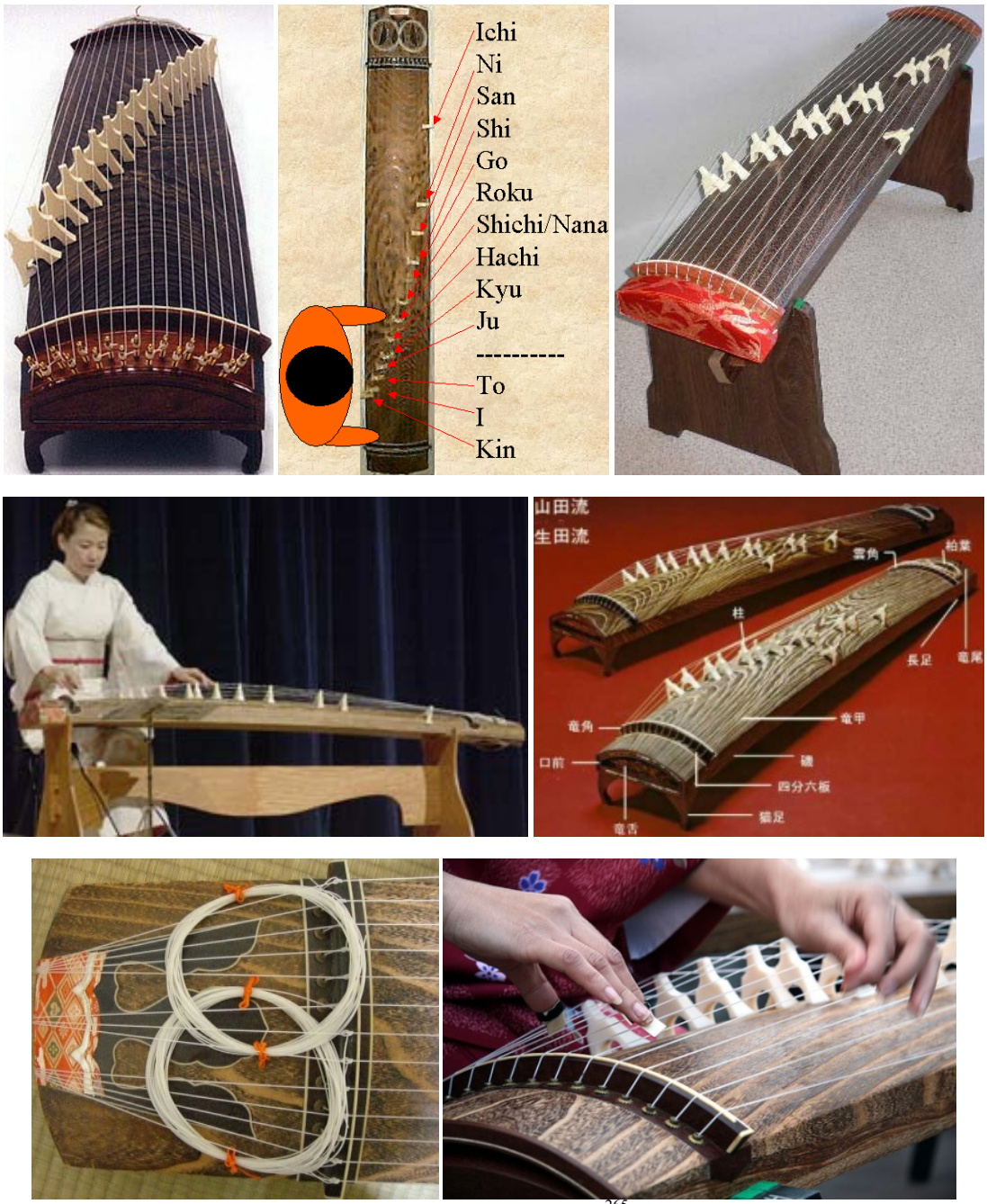
La cítara de China: cheng o kúcheng[264].

[264] El cheng o kúcheng chino (*zheng, ku cheng, gu zheng, guzheng* —de "ku", antiguo—), es un instrumento tradicional chino, provisto de 18 o más cuerdas pulsadas, perteneciente a la familia de las cítaras y provisto de puentes móviles (no hay que confundirlo por tanto con el kóo-kum (*gúquin, guqin,* 고금) chino, que lleva menos o carece de puentes), antecesor de otras cítaras asiáticas, como el koto japonés, el káyakum coreano, el yatga mongol, o el yan tran vietnamita. El *kúcheng* moderno tiene 21 cuerdas y puentes. Se toca con unos plectros o "daimao" colocados en los dedos, hechos generalmente de concha de carey. *Vid.:* -Robert VAN GULIK: *The Lore of the Chinese Lute: An Essay in Ch'in Ideology.* Tokio, Sophia University, Monumenta Nipponica Monographs, 1940. -Derui HUANG: *Guzheng zhuanji.* Taipei, Zhonghua Renmin Chuban, 1964. -Zaiping LIANG: "Plucking Instruments", en *Chinese Musical Instruments and Pictures.* Taipei, Chinese Classical Music Association, 1970. -Frederic LIEBERMAN: *The Chinese Long Zither Ch'in: A Study Based on the Mei'an Ch'in-p'u.* Tesis doctoral, Los Ángeles, UCLA, 1977. -Laurence PICKEN; y Yoko MITANI: "Finger-Techniques for the Zithers *So-no-koto* y *Kin* in Heian Times", en *Musica Asiatica,* 2 (1979), pp.89-114. -Byong Won LEE: "Korea", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (Stanley SADIE, ed.). Londres, Macmillan, 1980, vol.10, pp.192-208. -Ming Yueh LIANG: "Qin", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (Stanley SADIE, ed.). Londres, Macmillan, 1980, vol.4, pp.264-268. -Zhao WU: "Guqin – the Chinese Zither", en *Chinese Literature,* 12 (1980), pp.110-113. -Yoko MITANI y Laurence Ernest Rowland PICKEN: "Some Melodic features of Chinese qin music", en *Music and Tradition. Essays on Asian & other musics.* (D. Richard WIDDESS y Rembrandt F. WOLPERT). Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp.123-142. -Zheng CAO: "A Discussion of the History of the Gu Zheng", en *Asian Music,* 14/2 (1983), pp.1-16. -Ming Yueh LIANG: "Qin" y "Zheng", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* (Stanley SADIE, ed.). Londres, Macmillan Press, 1984, vol.3, pp.171-173 y 893-894. -ID.: "Performance Practice as a Recreative Process in Chinese Zheng Zither Music", en *World of Music,* 27/1 (1985), pp.48-65. -Bell YUNG: "Historical Interdependency of Music. A Case Study of the Chinese Seven-String Zither", en *Journal of the American Musicological Society,* 40 (1987), pp.82-91. -Keith HOWARD: *Korean Musical Instruments: A Practical Guide.* Seúl, Se-Kwang Music Publishing Co., 1988. -Yanzhi CHEN: *The Zheng: A Chinese Instrument and its Music.* Tesis doctoral, Providence (Rhode Island, New England, EE.UU.), Brown University, 1991. -Teyuan CHENG: *Zheng, Tradition and Change.* Tesis doctoral, College Park (Prince George, Washington DC, EE.UU.), University of Maryland, 1991. -Harriet Rosemary Ann GAYWOOD: *Guqin and Guzheng: the historical and contemporary development of two Chinese musical instruments.* Tesis de Maestría, Durham, Durham University, St. Mary's College, 1997. -Zhuo SUN: *The Chinese* Zheng *Zither: 20th-21st Century Transformations.* Tesis doctoral, Londres, SOAS, University of London, 2011.




箏
Koto
（うんかく）
雲角
Unkaku
（りゅうび）
竜尾
Ryubi
（りゅうかく）
竜角
Ryukaku
（そう）
槽
Sou
（りゅうとう）
竜頭
Ryutou





La cítara de Japón: koto[265].

[265] El koto es un instrumento tradicional de cuerda de la familia de las cítaras (derivado del cheng chino), y el instrumento nacional de Japón (un arpa japonesa, especialmente usada en un ámbito de cámara). Mide en torno a 180 cms. de longitud y se fabrica con madera de paulonia; tiene 13 cuerdas que se tienden a lo largo del cuerpo hueco del instrumento (una caja de resonancia rectangular con dos aberturas en su parte posterior), y que se apoyan sobre 13 puentes móviles (originalmente de marfil) que sirven para ajustar la afinación. Se tañe pinzando las cuerdas con los dedos, provistos de plectros ("-tsume") de bambú o marfil (y que tienen forma distinta según la escuela de interpretación, yamada o ikuta), los cuales se colocan en los dedos pulgar, índice y corazón de la mano derecha, mientras la mano izquierda presiona las cuerdas para cambiar levemente la afinación y hacer ornamentaciones sobre algunos sonidos. Se ha utilizado ampliamente, no sólo para interpretar música tradicional, sino también otros muchos géneros

La cítara de Mongolia: yatga[266].

---

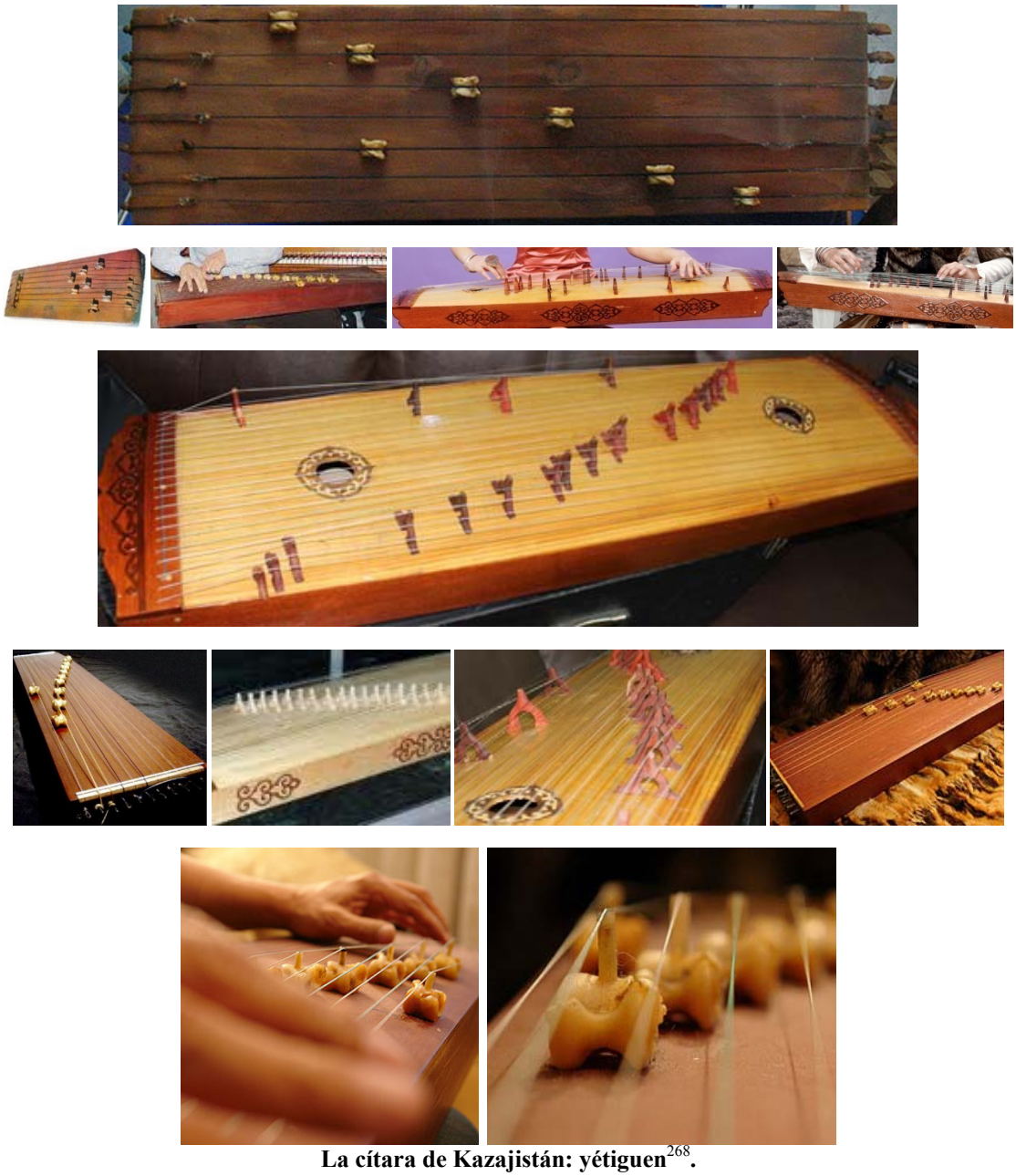
contemporáneos. A menudo las melodías también se cantan, a cargo del propio instrumentista o de otros músicos. Se introdujo desde China durante la era Nara (710-793), a partir de la cítara so o gakuso de la música cortesana "gagaku" ―música orquestal de la Corte Imperial― (la música para este instrumento se llama "sokyoku"). En origen era un instrumento sagrado, usado en las ceremonias religiosas. Una de sus modalidades más famosas es el *jūshichigen* ("17 cuerdas"), que inventó el célebre músico Michio Miyagi (*1894; †1956). Existen no obstante otro tipo de kotos, de 23 (*nijusangen*) y 30 cuerdas (*sanjugen*), desarrollados por la famosa intérprete contemporánea Keiko Nosaka, o el llamado *hachijūgen* ("80 cuerdas"), asimismo inventado por Michio Miyagi como un instrumento cromático que pudiera adaptarse a los requerimientos técnicos de la música occidental, pero del que hoy solamente queda una copia de museo en Tokio. *Cfr.:* -Curt SACHS: *The History of Music and Musical Instruments.* Nueva York, W. W. Norton, 1940. -Willem ADRIAANSZ: *The Kumiuta and Danmono Traditions of Japanese Koto Music.* Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1973. -David LOEB: "An Analytic Study of Japanese Koto Music", en *Music Forum,* 4 (1976), pp.335-394. -Bonnie C. WADE: *Tegotomono: Music for the Japanese Koto.* Westport, Greenwood Press, 1976. -Henry Mabley JOHNSON: *The Koto: A Traditional Instrument in Contemporary Japan.* Amsterdam, Hotei, 2004.

[266] El yatga (*yatug, yatuga*) de Mongolia, es un instrumento de cuerda pulsada, es decir, una cítara tradicional de aquel país (la más usual, de 21 cuerdas), asimismo relacionada con el cheng chino. Puede variar mucho de tamaño y afinación según los diferentes modelos (hay un yatga maestro, un yatga de mano ―de 13 cuerdas―, etc.). Tiene un cuerpo alargado de madera (de unos 162 cms.), con una superficie convexa, y uno de sus extremos se curva en ángulo hacia el suelo; dispone de un puente móvil. De sonido muy suave, cuanto menor es su tamaño, más aguda es su afinación (que suele ser pentatónica, a menudo Do-Re-Mi-Sol-La, en Fa Mayor, Si bemol Mayor, o Mi Mayor). Se tañe pinzando las cuerdas con las uñas de la mano derecha, mientras la izquierda pisa las cuerdas. La mano izquierda puede usarse también para tocar las cuerdas más graves sin plectros. Las cuerdas más agudas se pulsan con los dedos o mediante púas. Sus cuerdas se fabrican de seda, o bien de crin de caballo, o nincluso de tripa de ganso. Se consideraba un instrumento sagrado: tocarlo constituía todo un rito, condicionado por tabúes. Se utilizaba sobre todo en la corte y en los monasterios, ya que sus cuerdas simbolizaban los 12 niveles de la jerarquía palaciega. Los pastores tenían prohibido tocar la cítara de 12 cuerdas, aunque se les permitió tocar la de 10, que se usaba también en los interludios durante los recitales de poemas épicos. Los mongoles tocan tradicionalmente tres tipos de esta cítara, diferenciados por sus resonadores o cuerpos huecos en los que se amplifica el sonido. Los diseños incluyen la yatga maestro, yatga ikh gariing, yatga nacional, yatga Akhun ikh, y un arpa, llamada yatga bosoo. -Andrea NIXON: "Yatga [yataga, yatuga]", en *The New Grove*

La cítara de Vietnam: yan tran[267].

Dictionary of Musical Instruments. Londres, Macmillan, 1984, vol.3, p.884. -Carole PEGG: *Mongolian Music, Dance, and Oral Narrative: Performing Diverse Identities.* Seattle (Washington, EE.UU.), University of Washington Press, 2001.

[267] Cítara tradicional de cuerdas pulsadas del Vietnam (*djan tranh;* también llamada yan tap luc o *djan thap luc*), tiene cuerpo de madera y cuerdas de acero, cada una de las cuales se apoya en un puente en forma de "V" invertida. El yan tran puede usarse como instrumento solista, o como uno de los muchos instrumentos acompañantes de los cantores. Originalmente tenía 16 cuerdas, pero a mediados de la década de 1950 lo renovó el maestro Nguyễn Vĩnh Bảo (*1918), de Vietnam del Sur, ganando desde entonces popularidad y convirtiéndose en el preferido en todo el país, la modalidad del instrumento de 17 cuerdas. Es similar al cheng chino (que tiene una sola línea de puentes, mientras que este instrumento tiene dos), y al koto japonés y el káyakum coreano. Largo y estrecho, tiene una superficie convexa y mide unos 110 cms. de longitud. Se decora a menudo con diseños laqueados o con incrustaciones de madre-perla. Dispone de 16 puentes móviles (de madera, o de hueso con un botón de cobre), que sirven de apoyo a las cuerdas y para ajustar la afinación. Sus cuerdas, que se afinan según una escala pentatónica, son de acero y tienen distinto grosor. Los ejecutantes se ponen en los dedos plectros de metal, plástico o carey para pulsar las cuerdas. Existen tres tipos principales de yan tran: la antigua yan tran, y la yan tap luc, tienen 16 cuerdas; la que hoy más se utiliza es la de 17 cuerdas, y es un poco más grande que su prototipo. Abarca tres octavas, de Do_1 a Do_3. El antiguo profesor del Conservatorio de Música y Arte Dramático de Saigón, Nguyen Vinh Bao, ha desarrollado un nuevo modelo, de 22 cuerdas y que sirve para ejecutar piezas que se exteienden en un ámbito más amplio. Su música suele ser alegre y ligera. Se toca más a menudo como instrumento solista, aunque también se utiliza para acompañar recitales de poesía u obras dramáticas como *luong cai.* También puede formar parte de un grupo de cámara, o de la orquesta. La mano derecha se usa para pinzar la cuerda mientras que la mano izquierda añade la ornamentación. En música tradicional, el ejecutante suele usar dos o tres dedos para pulsar las cuerdas; pero en la música moderna, el artista puede usar hasta cuatro o cinco dedos. A menudo se pulsan las cuerdas simultáneamente de dos en dos, formando octavas, mientras que los acordes se suelen arpegiar. La función de la mano izquierda es fundamental para

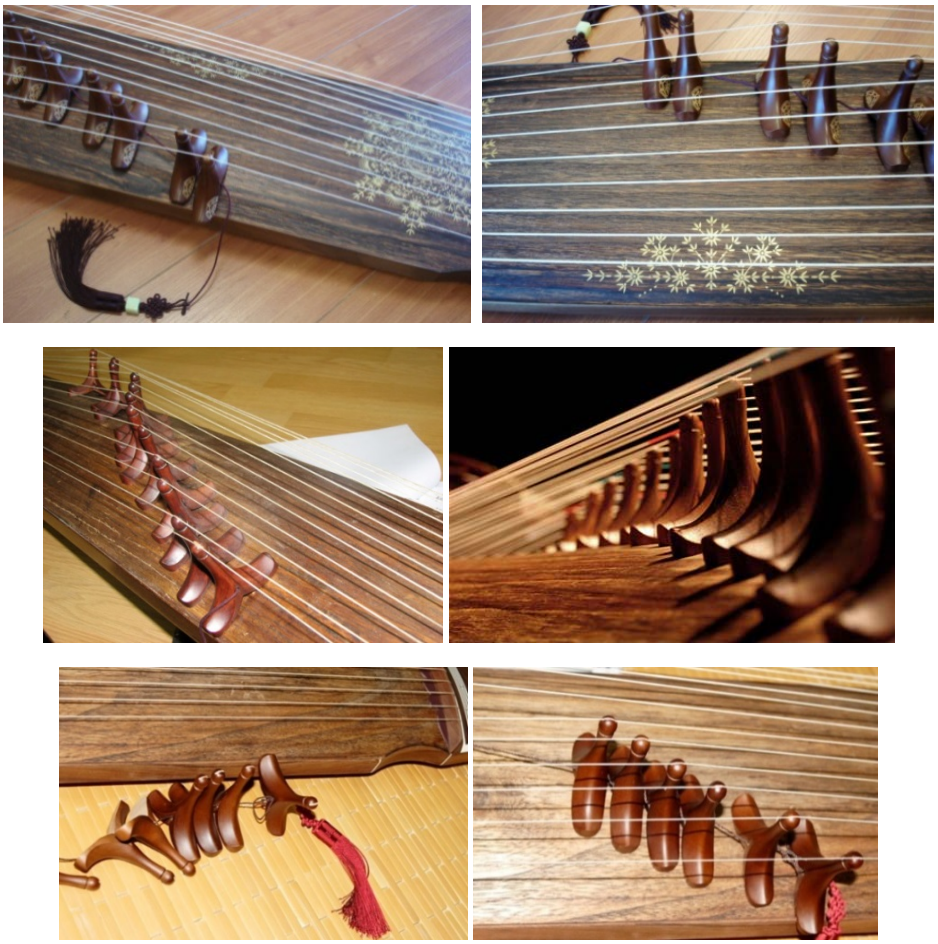


La cítara de Kazajistán: yétiguen[268].

aportar musicalidad. Se usa para añadir ornamentaciones, incluyendo el vibrato y las flexiones de tono (doblando y forzando manualmente la cuerda hacia dentro o fuera o hacia los lados, para obtener notas más allá de la escala pentatónica —cuartos de tono, efectos de portamentos, etc.—, así como para transmitir diferentes emociones. Algunos músicos consumados también pueden usar la mano izquierda para pulsar notas simultáneamente con la mano derecha para producir acordes más amplios. -John Paul TRAINOR: *The Dan Tranh: An Analysis of Technique and Style.* Seattle (Washington, EE.UU.), University of Washington, 1974. -Pham DUY: *Musics of Vietnam.* Carbondale (Illinois, EE.UU.), Southern Illinois University Press, 1975. -Tuấn Hùng LÊ: *Dan Tranh Music of Vietnam: Traditions and Innovations.* Melbourne, Australia Asia Foundation, 1998.

[268] El yétiguen de Kazajistán (*жетіген, jetigen, dzhetigan, zhetygen*), es una cítara kazaja de siete cuerdas similar al yatga mongol.

Se construyen káyakums de dos clases distintas, que difieren en forma y tamaño: el káyakum pópkum o káyakum púngniu (*gayageum beopkgeum, gayageum pungnyu*) tiene 160 cm de largo por 30 cm de ancho y 10 cm de alto; su cuerpo está hecho de una sola pieza de madera de paulonia; y la cámara de resonancia consiste en un hueco practicado en la madera. Por su parte, el káyakum sáncho tiene 142cm de largo por 23cm de ancho y 10cm de alto; tiene también su caja de resonancia de madera de paulonia, pero utiliza una madera más dura, como castaño o nogal en sus laterales y parte posterior, por lo que el resultado final es la combinación de ambos tipos de madera.



Káyakum. Puentes desplazables (Áan-chok, *Anjok,* 안족).

En la tabla armónica, las cuerdas se apoyan en diversos Áan-chok (*Anjok,* 안족) o puentes móviles (doce), desplazables para ajustar la afinación. Las cuerdas se extienden desde la parte superior del cuerpo, y llevan por debajo unas clavijas o tóolkue (*tolgwae,* 돌괘, 줄감개). En el otro extremo, las cuerdas se enrollan en bucle alrededor de unas clavijas independientes, ensartadas a través de unos agujeros a la parte inferior del instrumento, y a continuación, las cuerdas se atan todas a una bobina. La mano izquierda pulsa las cuerdas mediante distintos movimientos de los dedos, que las agitan, doblan o hacen vibrar. La mano derecha se usa para pinzar o pisar las cuerdas.

Interpretación musical al káyakum.

El káyakum se emplea en tres tipos distintos de música: 1.- para káyakum sáncho (música instrumental solística), que se completa en tiempo relativamente reciente; 2.- para káyakum pún-ñiu (*púngryu,* 풍류), donde se utiliza el instrumento original (el tamaño del primero es menor que el de este último); en el caso del káyakum sáncho, el hueco entre dos cuerdas es estrecho, por lo que va muy bien para música con ritmo rápido, como en sok-ak (속악), tal como en sáncho, sináui. Por el contrario, en el caso de este último, el hueco entre dos cuerdas es tan grande, que se adapta a la música

chóngak (*jeong-ak*) con tempo lento, como iónsan-uesáng (*yeongsan-hoesang,* 영산회상), mit-tóoteri (*mit-doduri,* 밑도드리), etc. Últimamente, y para tocar música contemporánea, se añaden cuerdas al káyakum haciendo su cuerpo mucho más ancho, lo que se conoce como íisib-il jiónkum (*ísibil jiónkum, isibil hyongeum,* 이십일현금) [es decir, instrumentos de 21 cuerdas], en el que su ámbito es mayor. El káyakum se utiliza no sólo en la música para conjunto instrumental, como káyakum píonchan (*káyakumbyeongchang,* 가야금 병창), sino también como solista, como el káyakum sáncho.

Ejemplares de cítaras coreanas: káyakum y kómungo.

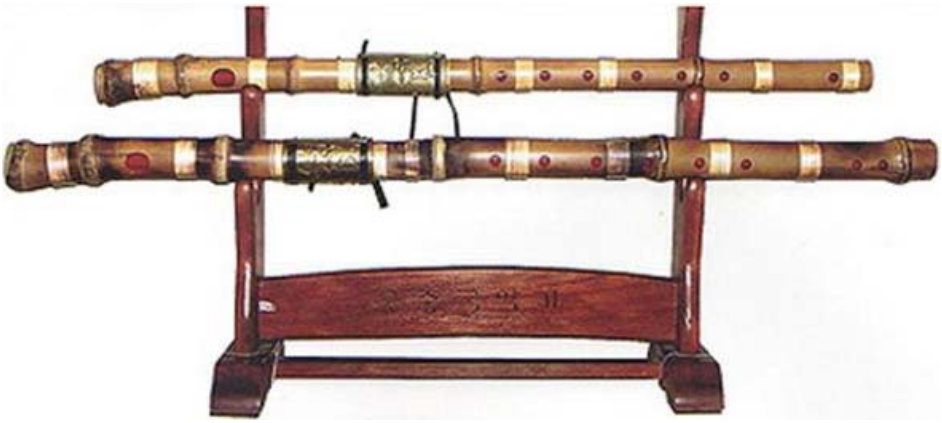
En cuanto al **tée-kum** o téekum (*daegum, daegeum, taegum,* 대금), es una versión más pequeña del chi, una flauta travesera alargada de bambú, que data del reino de Síla (57 a.C.-935 d.C) —hacia el siglo VII—[269], y que se emplea para acompañar a otros instrumentos, así como canciones populares y danzas (particularmente, las danzas rituales budistas)[270].

[269] -Ki-su KIM: *Taegum kyobon.* [Manual didáctico para téekum]. Seúl, 1961. -Robert C. PROVINE: "Taegum", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.3, p.499.
[270] Sobre la danza en Corea, *cfr.:* -Alan C. HEYMAN: *Dances of the Three-Thousand-League Land.* Seúl, Dong-A Publishing Company Ltd. [Tonga munhwasa], 1966. -Suhr Moon Ja MINH: *A History of Korean Dance.* Tesis doctoral, Denton (Texas, EE.UU.), Texas Woman's University, 1988. -Christine Joy LOKEN-KIM: *Release from Bitterness: Korean Dancer as Korean Woman.* Tesis doctoral, Chapel Hill (Carolina del Norte, EE.UU.), University of North Carolina, 1989. -Judy Van ZILE: *Perspectives on Korean Dance.* Middletown (Connecticut, EE.UU.), Wesleyan University Press, 2001.

Tée-kum.

Música para téekum (flauta travesera alargada), en la partitura del Chónmio-chéreak (*Jongmyo jereak*, 종묘제례악), para los ritos funerarios en el santuario real, escrita de acuerdo con el sistema coreano de notación musical, conocido como chónkan-pó (*jeongganbo;* 정간보, 井简谱).

Según el uso musical que se le dé, pueden distinguirse dos clases: téekum chóngak (para tcarla en grupo) y téekum sáncho (solista). Puede presentar una amplia variedad tonal, según los distintos modelos, características y tamaños con que se fabrique; es capaz de producir una amplia gama de calidades tonales, desde los tonos más graves y tristes o quejumbrosos a los tonos más agudos. Un agujero cubierto por una membrana en la parte trasera del instrumento le proporciona su característico sonido áspero.



Diversos modelos de *tée-kum.*

El **téekum** (*daegum,* 대금), uno de los instrumentos tradicionales más apreciados en Corea, se usa frecuentemente tanto en la música cortesana (y en la música aristocrática, y la de carácter político), como en la música popular, la música clásica contemporánea, e incluso en la música de cine. Es un instrumento originario de Corea, y la mayor de las tres flautas de bambú (o sámchuk) de la dinastía de Síla Unificado (618-932)[271]. Cubre un ámbito de dos octavas más una cuarta (una decinovena), y se construye con un agujero para el soplado, seis agujeros para los dedos, y un único orificio abierto en la base del instrumento, con una membrana, que produce un sonido distintivo como de zumbido, benigno y refinado.

Téekum de jade (옥저**, 관악기).**

Téekum chóngak (정악대금**, 관악기).**

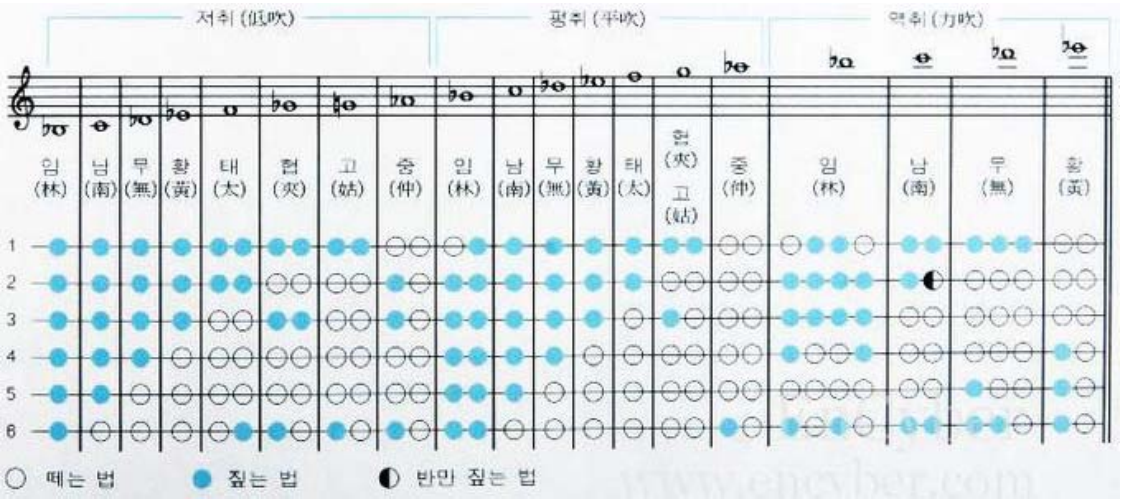
Téekum púngriu (풍류대금**, 관악기).**

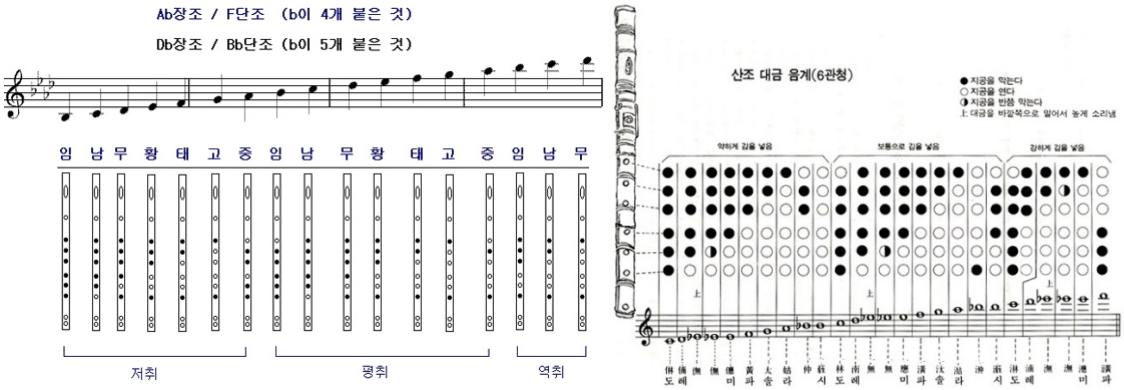
[271] Estas tres flautas son el téekum (*daegum,* la flauta más larga), el chúnkum (*junggeum;* la flauta mediana) y el sókum (*sogeum,* la flauta más pequeña).

Téekum sáncho (산조대금**, 관악기).**

Téekum sináui (시나위대금**, 관악기).**

Detalles, ensamblado y construcción de tée-kum (대금), flauta travesera.





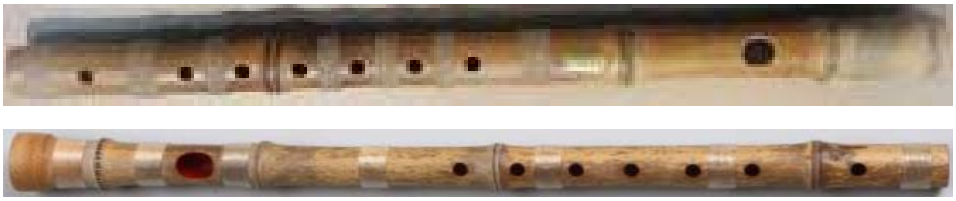
Características constructivas y de afinación, posición de las manos del ejecutante, y ámbito y tablas de digitación del tée-kum.

Los conciertos para este tipo de flauta en calidad de solista se conocen como “téekum sáncho”, y forman parte del patrimonio cultural intangible de Corea.

Intérpretes de tée-kum (대금; 길군악**).**

Según una leyenda coreana, el téekum (대금) se habría inventado en el siglo VII[272]. Variantes del téekum, aunque sean de su misma familia y carezcan de la membrana que proporciona esa característica sonoridad de zumbido al téekum (대금), son el **chúnkum** (중금) y el **sókum** (소금).

El chúnkum (*junggeum, chunggum, chunggŭm,* 중금, 관악기), flauta travesera coreana de bambú, de tamaño medio[273].



[272] Fue entonces cuando Park Suk Jun (ministro o vigilante del mar) habría informado al rey Sín-mún de Síla (신문왕, que reinó en 681-692) que una pequeña isla iba flotando hacia el templo budista en el Mar del Japón. El monarca ordenó entonces a su vigilante del sol que investigara si aquello era un augurio de buena suerte, quien respondió que un rey ya fallecido se había convertido en dragón del mar y que dos grandes guerreros estaban ofreciendo con todo aquello un regalo para proteger el reino de Síla, de modo que, si el rey visitaba el mar, recibiría un don que no tendría precio. El monarca envió enseguida a un emisario para que le llevara el regalo, pero éste replicó que había un árbol de bambú, en la cima de la isla, que se convertía en dos por la mañana, volviendo a ser uno por la noche. Al día siguiente, hubo un terremoto, y llovió y sopló el viento, y el mundo cayó en la oscuridad durante una semana. Cuando el rey fue a la isla en persona, apareció un dragón, que le dijo que si se cortaba el árbol de bambú, se fabricaba con él una flauta y se hacía sonar, el país sería pacífico. El rey cortó entonces el árbol, y llamó a la flauta hecha de bambú Man Pa Sik Juk.

[273] Aunque carece de la membrana que por ejemplo tiene el téekum, parece que antiguamente pudo haberla tenido también. Se usaba en la música cortesana, aristocrática y popular, aunque hoy ha caído en desuso.

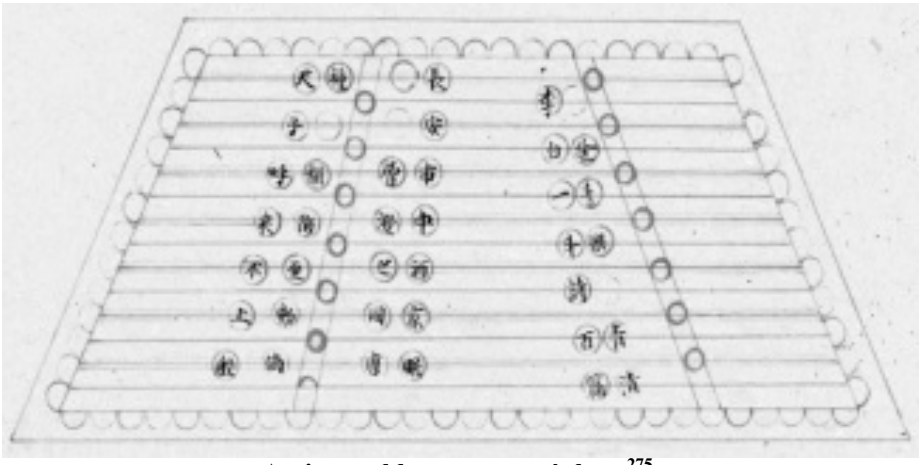
El sókum (*sogeum, sogŭm,* 소금, 관악기), flauta travesera coreana de bambú, de tamaño pequeño[274].

Al grupo de estas tres flautas (téekum, chúnkum y sókum), se les conoce como los "tres bambúes" o sámchuk.

Opuestamente, los instrumentos con una afinación más precisa, como el ***yánkum*** (*yanggeum, yang-gum,* 양금: una cítara de influencia occidental, de catorce cuerdas, que se tañe con una baqueta o un arco tallado en bambú, muy delgado), o con un sonido pulido como el tánso (*danso, tungso, tongso,* 단소: flauta dulce de bambú, de cinco agujeros), se consideran secundarios en la música tradicional coreana.

[274] Tampoco tiene membrana, aunque pudo tenerla en un pasado remoto. Se usa en la música cortesana, aristocrática, popular, y en la música clásica contemporánea, e incluso en partituras para el cine. Es similar al téekum (*daegum,* 대금), aunque más corto y ornamentado, y emite un sonido una octava más alto.

El *yán-kum* o *yánkum* (*yanggeum, yang-gum,* 양금), instrumento que produce una característica sonoridad metálica.



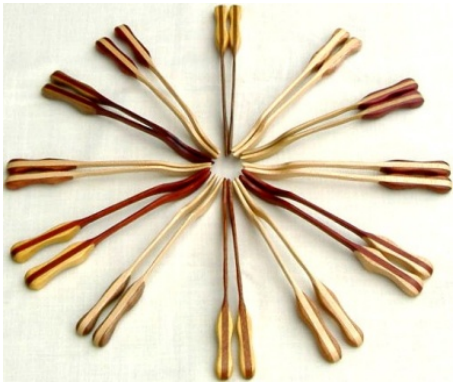
Antigua tablatura para yánkum[275].

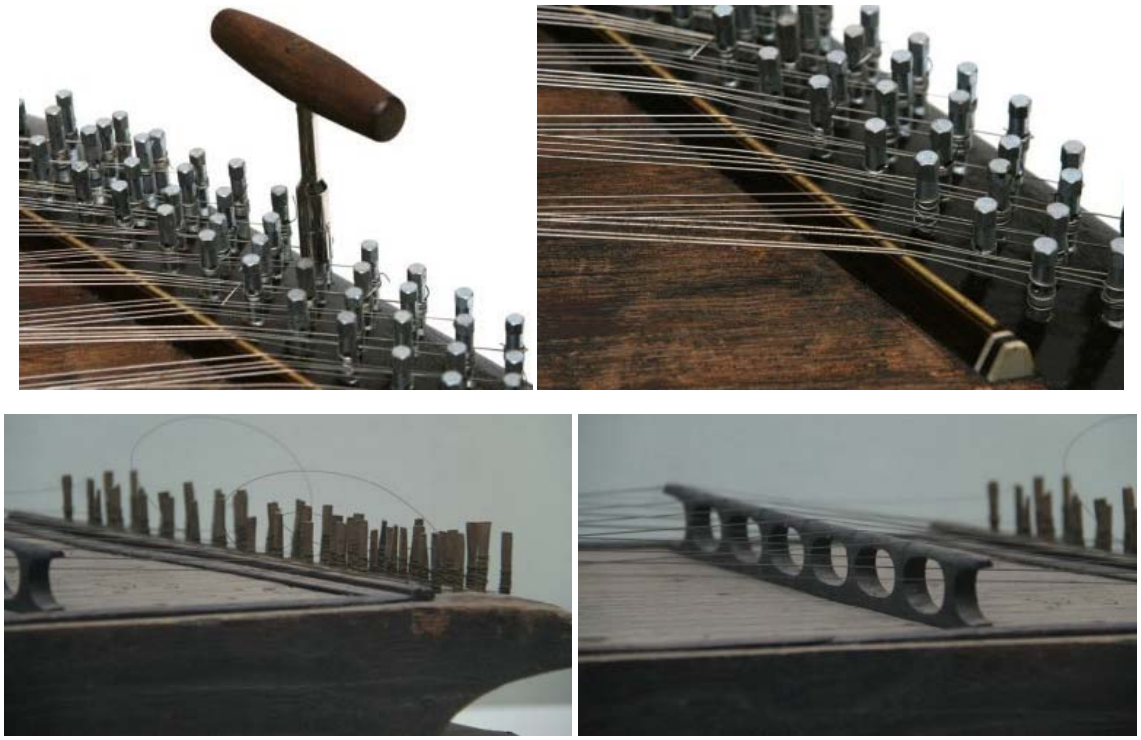
Normalmente, los coreanos prefieren realizar sus instrumentos de cuerda a partir de materias primas de las plantas (como en el caso del káyakum o del kómungo): sólo el *yánkum* es de hierro. El yánkum se construye con 14 cuerdas metálicas (de acero), cada una de ellas provista de cuatro alambres afinados en el mismo tono, y se toca con arco de bambú, que golpea ligeramente las cuerdas. Introducido en Corea desde

[275] -Young-woon KIM: *Assessment on the Interpretation of Samjopyo Found in Ancient Yanggeum Scores.* Seúl, Korean Musicological Society, "Hanguk Eumak Yeongu, 26", 1998, vol.26, pp.115-148.

occidente —es muy semejante a un salterio—, su nombre en coreano significa, de hecho, "instrumento occidental del siglo XVIII", fecha en la que, probablemente, lo habrían introducido en la península los primeros misioneros europeos[276].

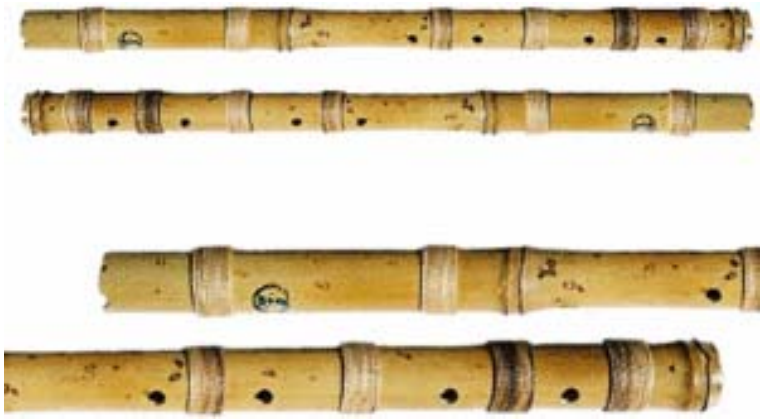
[276] -Robert C. PROVINE: "Yanggum", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.3, p.882.



Diversos modelos de yán-kum (*yanggeum, yang-gum,* 양금).
Detalle de la ejecución, y distintos tipos de baquetas.

Detalles (encordatura y afinación) del yán-kum (*yanggeum,* 양금).

El **tánso** (*danso,* 단소**,** 관악기), es una flauta dulce pequeña, de cinco agujeros, utilizada con carácter solista (en recitales a solo o en interpretaciones a dúo ―junto al sénjuan o al yánkum―, y en música de cámara). Se fabrica en bambú (por lo que presenta unos nudos característicos), emitiendo un sonido muy claro. Se utilizó por vez primera hacia finales de la dinastía de Chóson[277].

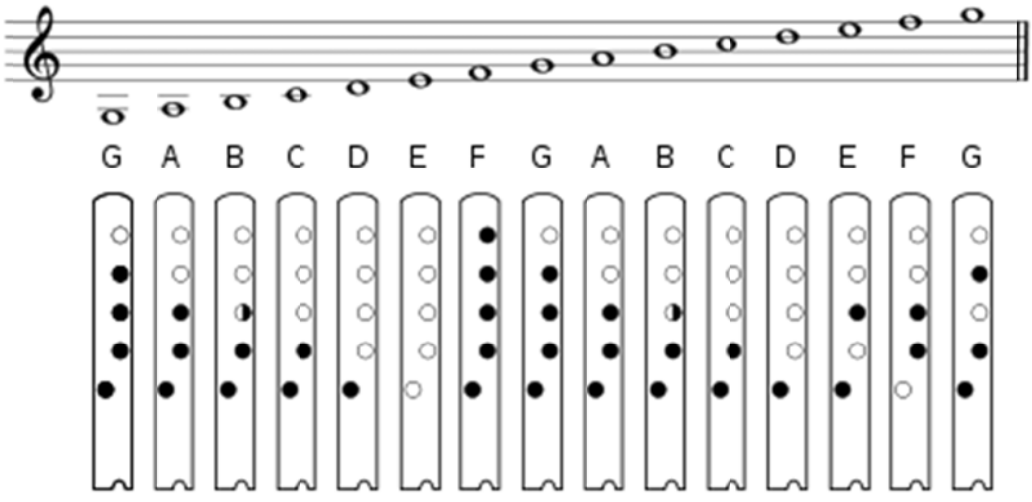
[277] -Wolfgang WURDE (ed.): *Korea: Einführung in die Musiktradition Koreas.* Maguncia, Schott, 1985.

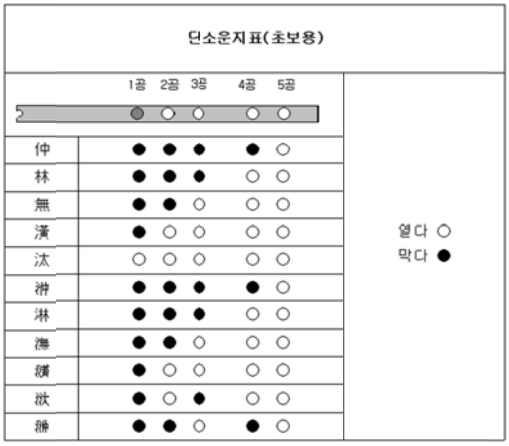
La flauta dulce coreana de cinco agujeros, tánso o tán-so (*danso,* 단소).

Distintos modelos de flauta dulce, o tánso.

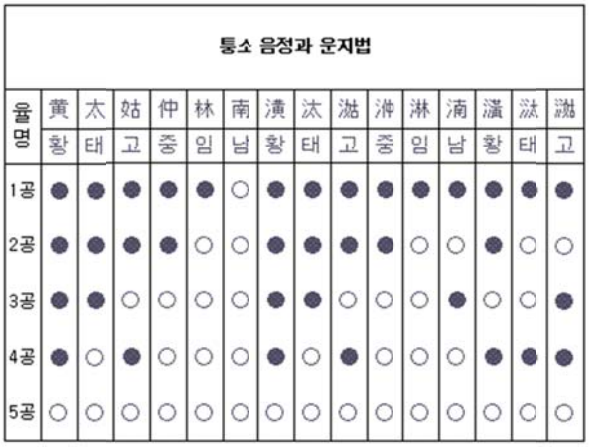
Un tánso pióncho (*danso pyeongjo,* 평조단소, 관악기).

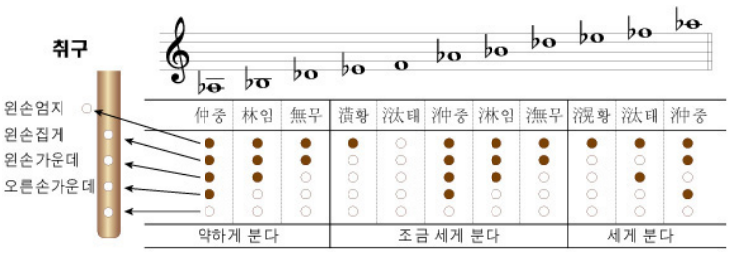
Tánso sáncho (산조단소, 관악기**).**

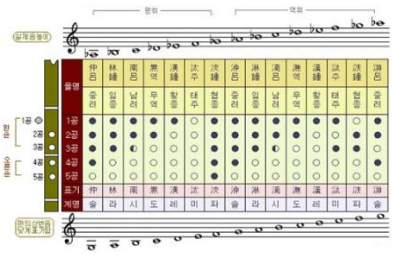
Modelo actual, de plástico, para principiantes, y modo de ejecución del tánso(단소), flauta dulce de cinco agujeros.

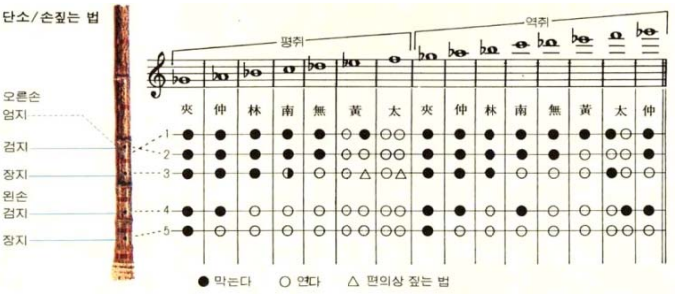


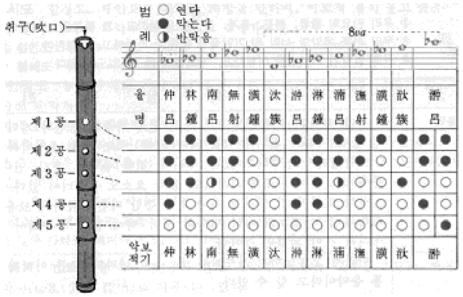

단소운지표(초보용)
1공 2공 3공 4공 5공
仲
林
無
潢
汰
潩
淋
濴
瀕
潵
열다 ○
막다 ●

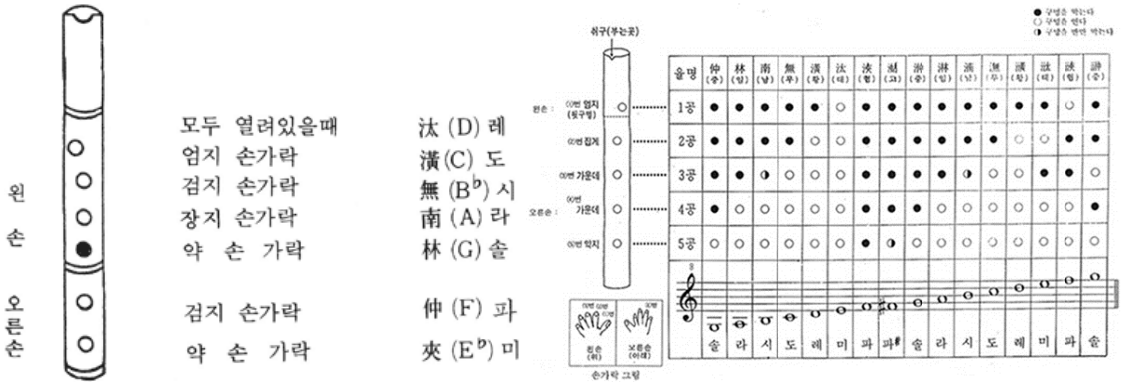

툥소 음정과 운지법
율명 黃 太 姑 仲 林 南 潢 汰 潩 潩 淋 滇 潢 泧 潩
황 태 고 중 임 남 황 태 고 중 임 남 황 태 고
1공
2공
3공
4공
5공

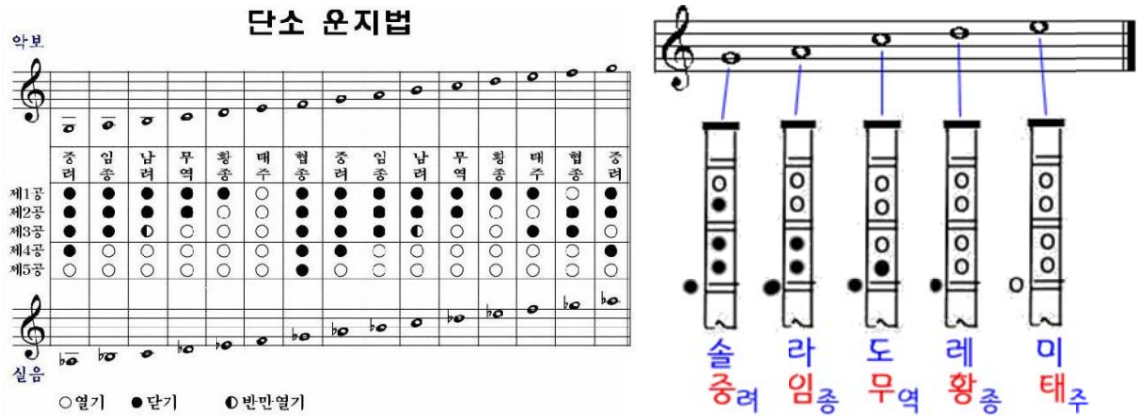

취구
왼손엄지
왼손집게
왼손가운데
오른손가운데
仲중 林임 無무 潢황 泧태 沖중 淋임 潕무 滉황 泧태 沖중
약하게 분다
조금 세게 분다
세게 분다



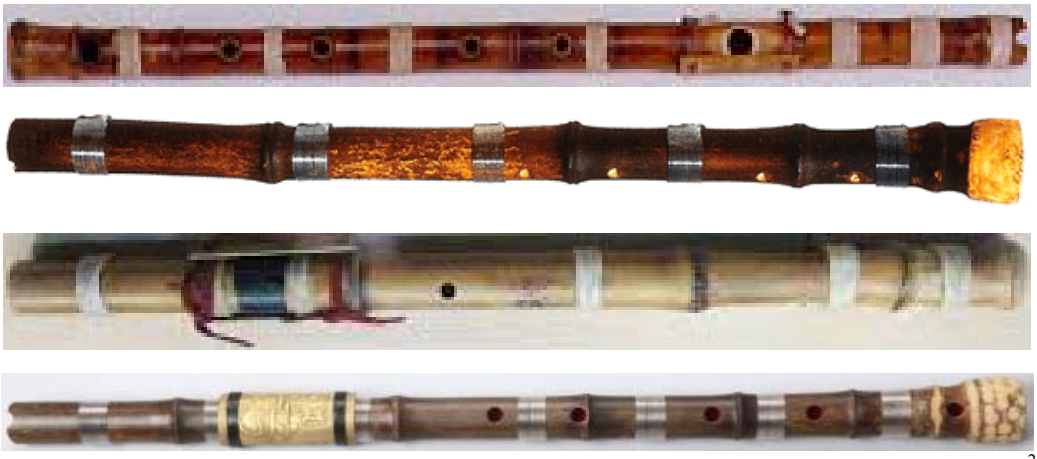

단소/손짚는 법
평취
역취
오른손
엄지
검지
장지
왼손
검지
장지
夾 仲 林 南 無 黃 太 夾 仲 林 南 無 黃 太 仲
● 막는다 ○ 연다 △ 편의상 짚는 법


범 ○ 연다
레 ● 막는다
◑ 반막음
취구(吹口)
제 1 공
제 2 공
제 3 공
제 4 공
제 5 공
8va
율명 仲 林 南 無 潢 汰 潩 淋 潵 濴 瀕 潵 潩
약보적기 仲 林 南 無 潢 汰 潩 淋 潵 濴 瀕 潵 潩


왼손
오른손
모두 열려있을때
엄지 손가락
검지 손가락
장지 손가락
약 손 가락
검지 손가락
약 손 가락
汰 (D) 레
潢(C) 도
無 (B♭) 시
南 (A) 라
林 (G) 솔
仲 (F) 파
夾 (E♭) 미
취구(부는곳)
율명 1공 2공 3공 4공 5공
솔 라 시 도 레 미 파 파♯ 솔 라 시 도 레 미 파 솔
손가락 그림



Diferentes tablas de digitación del tánso.



Una variante del tánso, algo más larga y grande: el túnso o tónso (*tungso, tongso,* 퉁소, 관악기)[278].

Un instrumento de viento: el Tún-é (*tungae, t'ungae,* 퉁애, 관악기).

---

[278] Se trata de un instrumento semejante al *xiao* chino y al *shakuhachi* japonés. El túnso o tónso (*tungso,* de "tong" = agujero) es una flauta vertical hecha de bambú grueso y envejecido. A diferencia de otras flautas verticales, el túnso puede tener una membrana de zumbido, similar a la de la típica flauta travesera coreana, o téekum, lo que es especialmente común en la variedad tradicional o popular del instrumento. De origen chino, se usó durante la dinastía de Kório en conjuntos o ensembles, junto a otros instrumentos de procedencia china. Más tarde, durante la dinastía de Chóson, se usó también para las composiciones musicales nativas coreanas. De hecho, el túnso puede presentar dos formas ligeramente diferentes: el túnso propiamente dicho, utilizado en la música de la corte —su entorno exclusivo de uso hasta mediados de la dinastía de Chóson— (el cual tiene 5 agujeros para los dedos en su parte frontal y 1 un agujero en la parte trasera), y el Tún-é (*tungae,* 퉁애) de la música tradicional o popular —entorno al que se amplió su uso a finales del siglo XIX y principios del siglo XX— (el cual tiene 4 orificios digitales y 1 agujero abierto en el frente, y 1 agujero en su parte posterior). Hoy puede tocarse también bastante a menudo como instrumento solista, y asimismo, como acompañamiento a los bailes de máscaras, tales como el Búuk-chon Sáa-cha nórum (*Bukcheong Sajanoreum,* 북청사자놀음). Abarca un ámbito muy amplio, que alcanza dos octavas enteras más una tercera mayor (una decisetena).

Por otra parte, conviene señalar que el aspecto más destacable del estilo de la música coreana es su flexibilidad, que permite una cierta desviación individual en la ejecución, así como desarrollar el arte de la variación, y de la improvisación, en el proceso de su puesta en práctica sonora.

La extensión de estas variables musicales depende no obstante, lógicamente, de la idiosincrasia del artista, de su pericia técnica y de sus preferencias estéticas. Es así como los músicos tienen la capacidad de variar su ejecución mediante sencillas modificaciones o desviaciones en sus ornamentaciones, como de hecho ocurre a menudo en la música del ritual —exclusivamente para instrumentos—, y en la improvisación a gran escala, tal y como sucede por ejemplo en formas tales como **(1)** el **si-ná-wi** (*shinawi, sinawi,* 시나위), un conjunto instrumental que improvisa la música que ejecuta, que comienza despacio y acaba rápido, caracterizandose por sus timbres estridentes y grandes fraseos; **(2)** el **sán-cho** (*sanjo,* 산조), música instrumental sola; y **(3)** el **pán-so-ri** (*pansori,* 판소리), en el que, —a manera de una larga ópera—[279], un narrador relata una historia, y canta y baila (pues representa las voces de todos los personajes del relato) con un acompañamiento instrumental (a cargo del kósu— *gosu;* 판소리 고수—, que tañe un tambor con forma de barril o "puk", 북); este último —el pánsori— se componía antiguamente de doce piezas, aunque actualmente sólo se han conservado cinco composiciones musicales: ***1.-*** Hún-boo-ká (*Heungbuga; Baktaryeong;* 흥부가; 박타령); ***2.-*** Tó-ki-chón, o Pial-chú-pu-chón, o Sú-kun-ká (*Sugungga;* 수궁가); ***3.-*** Chók-piok-ká (*Jeokbyeokga;* 적벽가); ***4.-*** Chun-jian-ká (*Chunhyangga;* 춘향가); y ***5.-*** Sím-chón-ká (*Simcheongga;* 심청가).

[279] La interpretación del pán-so-ri (판소리), constituye una forma de arte tradicional que engloba música vocal y de percusión (popularmente, "la ópera de Corea"), en donde un narrador-cantante puede representar en escena todos los personajes de una historia, con el simple acompañamiento de un intérprete de tambor. Puede durar desde ocho a doce horas, aunque puede llegar a reducirse a unas dos horas, o incluso hasta media hora (en interpretaciones para niños, jóvenes y estudiantes). Su libreto cuenta una historia, elegida entre cinco posibles, —aunque ésta la individualiza cada artista—, incluyendo a menudo chistes de actualidad, e incitando a que el público participe. El pánsori fue declarado por la UNESCO en 2003 patrimonio cultural inmaterial mundial. El Teatro Nacional de Corea (auditorio municipal de Seúl) ofrece cada mes funciones de pánsori, difundiendo así estas canciones tradicionales narrativas de Corea.

Ésos, pues, constituyen los tres géneros principales de la música tradicional coreana: sináwi, sáncho y pánsori.

El conjunto instrumental tradicional de shinawi seguía el principio de **sam-jión-iúk-kák** (*sam-hyeon-yuk-gak;* 三絃六角), y estaba formado por dos flautas, además de un **jéekum** (*haegeum, jeugum;* 해금) —una suerte de violín—[280], un **téekum** o flauta travesera, un **chángo** o tambor en forma de reloj de arena (*janggo, janggu, chang-go, seyogo,* 장고, 장구), y un gran **puk** o tambor (*buk;* 북). Sin embargo, hoy se incluyen a menudo otros instrumentos tradicionales coreanos, tales como el **káyakum** (*gayageum;* 가야금) —cítara de doce cuerdas—, y el **kómungo** (*geomungo;* 거문고) —cítara de seis cuerdas—.

[280] Tiene mástil en forma de varilla, caja de resonancia de madera hueca, y dos cuerdas de seda, que se tocan mediante un arco, mientras se sostiene el instrumento en posición vertical sobre la rodilla.

1.- El si-ná-ui (시나위), conjunto instrumental improvisado.

Sináui. "Niño bailando" (무동; 舞童), 1780c, Sámjion iúkkak (*samhyeon yukgak,* 삼현육각), mientras se tañen el jéekum (violín, 해금), téekum (flauta travesera, 대금), dos tánso (flautas de pico, 단소), un puk (tambor, 북), y un chángo (tambor con forma de reloj de arena, 장고).

2.- Sán-cho (산조), música instrumental solística (similar a una sonata occidental). Distintas modalidades (como si se tratara de una sonata occidental, salvando las distancias), según el instrumento protagonista utilizado: *a)* áachen sáncho (아쟁산조); *b)* téekum sáncho (대금산조); *c)* tánso sáncho (단소산조) ; y *d)* jéekum sáncho (해금산조).

Música instrumental solística tradicional, de carácter improvisatorio, o sán-cho (*sanjo,* 산조)[281].

[281] -Bang-Song SONG [Pangsong SONG]: *The Sanjo Tradition of Korean Kŏmun'go Music.* Seúl, Jung Eum Sa [Chŏngŭmsa], "Traditional Korean Music, 1", 1986.

3.- Pánsori. ***a.*****- pán-so-ri ("sú-kun-ká"); *b.*- canto introductorio, o "un-tám-pún-kéon" (para calentar la voz, artísticamente, y reclamar la atención de la audiencia), antes de entonar el pán-so-ri** (운담풍경(판소리부르기전 소리 가다듬는 발성곡)**; y *c.*- pán-so-ri ("jún-boo-ká").**

Pánsori.

Pánsori “Hún-boo-ká” (흥보가).

El pánsori.

Estos tres géneros (sináui, sáncho y pánsori, originados en el sur de Corea), y su historia genética, se relacionan con determinados rituales de chamanismo de la región[282]. Junto con el *sáamul-nóori* (*samulnori,* 사물놀이: un tipo de música instrumental muy ritmada, de carácter tradicional, que se realiza con un grupo de cuatro instrumentos de percusión)[283], son hoy las formas de música tradicional más populares en Corea del Sur.

[282] *Vid.:* -Boudewijn WALRAVEN: *Muga: the Songs of Korean Shamanism.* Tesis doctoral, Leiden, Rijksuniversiteit te Leiden, 1985. -Keith D. HOWARD: *Bands, Songs, and Shamanistic Rituals: Traditional Music on a Korean Island.* 2 vols. Tesis doctoral, Belfast (Irlanda), Queen's University of Belfast, 1985. -ID.: *Bands, Songs, and Shamanistic Rituals: Folk Music in Korean Society.* Seúl, Royal Asiatic Society, Korea Branch, 1989. -Boudewijn WALRAVEN: *Songs of the Shaman: The Ritual Chants of the Korean Mudang.* Londres-Nueva York, Kegan Paul International, 1994. -Yong-shik LEE: "Religious Music: Shamanism", en *Music of Korea.* (Byong Won LEE; y Yong-shik LEE; eds.). Seúl, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2007, pp.159-170.

[283] De "no-ri", reunión de personas para bailar, cantar, tocar música y recopilar energía.

Arriba, el director y compositor Kim-Tok-Sú (*Kim Duk-sóo,* 김덕수사물놀이패), dirigiendo un *sáamul-nóori* o conjunto de percusión que desarrolla ritmos populares, integrado por cuatro instrumentos diferentes (aquí dirige a su grupo, llamado *sáamul-nóori-pé*).

꽹과리_천둥의 소리
장구_비의 소리
북_구름의 소리
징_바람의 소리

꽹과리
장구
북
징

Kkwaenggwari
Janggu
Jing
Buk

Los cuatro instrumentos de percusión que componen el conjunto popular del sáamul-nóori: 1.- chin (*jing,* 징), o gong grande metálico; 2.- chán-go (*janggo, janggu, chang-go, seyogo,* 장고, 장구), o tambor con forma de reloj de arena que porta el director del ensemble, y que se usa para iniciar y llevar el ritmo; 3.- kuén-gua-rí (*gwaengwari,* 꽹과리), o pequeño gong metálico; y 4.- puk (*buk,* 북), o tambor de barril.

Con las nuevas limitaciones impuestas por los condicionantes de la vida y prácticas modernas (por ejemplo, la presencia limitada de la música —en cuanto a su duración temporal— en los medios de comunicación, y la rápida evolución —en el ámbito de la enseñanza— de la transcripción del *sán-cho,* 산조, desde la década de 1960), los aspectos improvisatorios del sán-cho han ido desapareciendo gradualmente, en un proceso que ha conducido a una cierta estandarización de este estilo de música, que fuera una vez flexible.

Por su parte, la textura de la música coreana es básicamente monofónica y se organiza linealmente. A diferencia del sonido formado por el aumento vertical de armonía en la música Occidental, cada parte —ya sea vocal o instrumental— en la música coreana está realizada para ser oída individualmente. Cada parte recibe una clase diferente de ornamentación. A veces, momentáneamente, las partes pueden ir en direcciones bastante diferentes, teniendo como resultado contrastes melódicos; en tales casos, las diversas partes vocales e instrumentales pueden encontrarse en la misma línea melódica. Este tipo de organización de textura aparece con frecuencia.

Una de las maneras de distinguir en la música coreana los principales tonos y ornamentos, consiste en que mientras el tono se mantiene fijo y constante, la ornamentación es variable y caprichosa. Si los tonos de una línea melódica han de realizarse de forma inmutable, pueden considerarse los tonos principales. Y al contrario, las ornamentaciones pueden utilizarse en una misma línea melódica, pueden omitirse, o pueden variarse de muchas formas distintas. Es así cómo, en la música tradicional

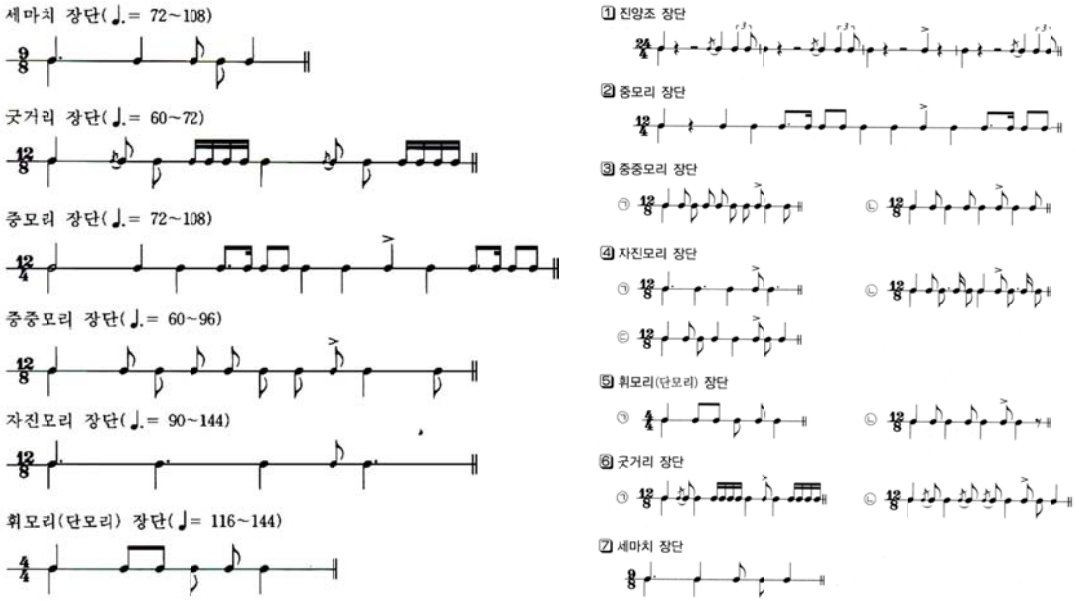
coreana, la ornamentación (uno de los vehículos más importantes mediante el cual los músicos muestran su estilo más personal), desempeña un papel primordial, al clarificar la estructura y la coordinación de la ejecución.

Este factor, en la práctica de la ejecución, constituye siempre un reto para los músicos. A partir de la década de 1960, y con el rápido avance de las prácticas contemporáneas, se ha dado lugar, gradualmente, a que la música tradicional cambiara, desde un formato anteriormente variable, a una nueva forma, ahora estandarizada.

Estandarización actual de la música popular coreana.

La mayoría de los ritmos usados en la música tradicional coreana (es decir, el esquema rítmico típico coreano) se basan en una unidad de tiempo (a partir de un esquema binario de compás, en el que un golpe —pulso, batida— equivale a un tiempo), o bien, en una *proporción tripla,* de modo que el segundo tiempo del compás coincida con tres golpes, con una duración para todo el grupeto de un único tiempo.

2/4 negra - negra / negra - tresillo de corcheas / negra - negra / negra - tresillo de corcheas / negra - negra / negra - tresillo de corcheas / etc.

Este esquema hace que el segundo tiempo del compás, "triplicado", se articule ascendentemente, prestando así mayor atención a esta parte final (el alzar) del compás, reforzando su idea y concepción típicamente anacrúsica, que se asimila tradicionalmente en Occidente a las cadencias femeninas.

Los principales pies métricos de la música tradicional coreana.

El compás propiamente binario (sin introducción de proporciones ternarias, como la tripla, la sesquiáltera, etc.), existe también en la música tradicional coreana, pero es muy raro. En la música folclórica coreana, por tanto, el compás binario se suele combinar con el ternario, formando así esquemas rítmicos asimétricos, largos.

Este tipo de ritmos asimétricos (con grupetos diversos, ya sea anotados en pauta, ya en el propio fluir de la ejecución musical), abundan en el pun-mul-nóo-ri regional (música de banda y baile al aire libre, rural, 풍물놀이) y su música ritual chamanista.

Ceremonia de chamamismo (exclusivamente femenina), mediante la cual, el difunto (aquí representado por su sombrero, en el centro), se despide de su familia para llegar con bien al cielo; a los lados, familiares del difunto; detrás, el celebrante; y a los lados, dos alumnas (ayudantes) del celebrante. Esta ceremonia (llamada "che-o-kui-kud", 제오귀굿), está en el origen del Pun-mul-nóo-ri.

El pun-mul-nóo-ri (풍물놀이, 풍물), es una música tradicional coreana que combina el canto, el baile y la percusión. Se interpretaba originalmente como parte de las tareas de las granjas, en el ámbito festivo rural, aunque también, luego, en eventos de las villas y rituales chamanísticos[284].

[284] -Man-young HAHN [Manyông HAN]: "Folk Songs of Korean Rural Life and their Characteristics based on the Rice Farming Songs", en *Asian Music,* IX/2 (1978), pp.21-28.

La duración de estos esquemas o ciclos rítmicos (a manera de los pies métricos), puede alcanzar, desde la más sencilla agrupación de dos compases (el primero de dos golpes, y el segundo, de cuatro —es decir, un pie métrico de seis golpes—, de suerte que en su segundo tiempo se produce la citada triplicación de batidas), hasta la más compleja, de doces compases (es decir, de treinta y seis golpes en total).

Cuando este ritmo lo ejecutan tambores —a modo de baterías— (소고; 꽹과리) o gongs (징), los golpes correspondientes pueden variar considerablemente a cada repetición, a voluntad del intérprete, que puede glosar u ornamentar la línea esquematizada rítmica y melódica a voluntad (manteniendo siempre el esquema básico), para enriquecer así el discurso, darle variedad e interés. E incluso, simplemente, para expresar cierto virtuosismo rítmico y/o melódico.

Distintas formaciones de percusión, típicas en Corea.

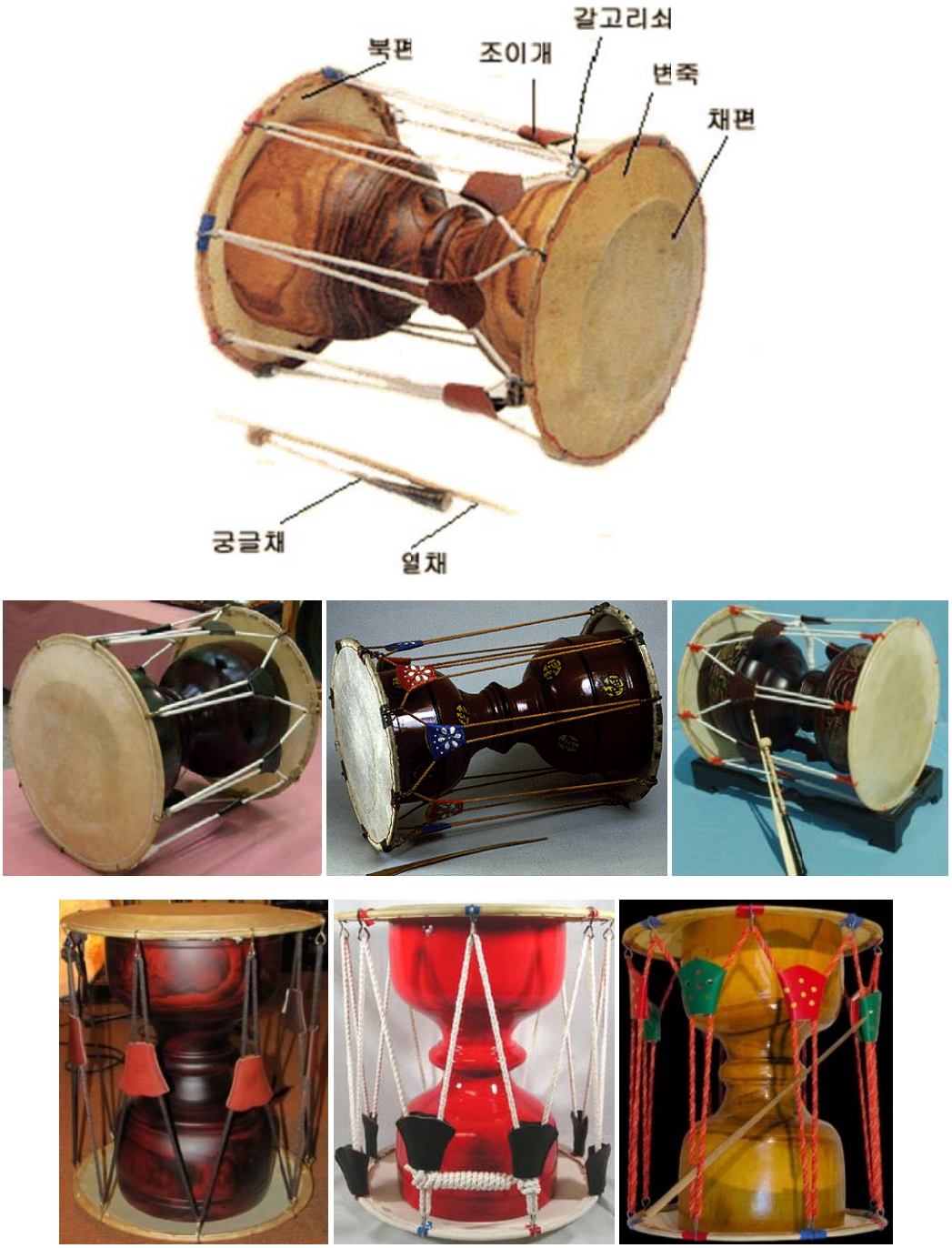
Distintos tipos de gong metálicos (en el centro, chin, o *jing*, para el sámul-nóori).

El chin coreano o gong metálico grande (징)[285].

Aparte del **chin** (*jing,* 징), o gong grande metálico, el segundo instrumento que integra el sáamul-nóori (*samulnori*) es el chán-go o **chángo** (*janggo, janggu, chang-go, seyogo,* 장고, 장구), o tambor tradicional coreano con forma de reloj de arena de doble parche (uno en cada extremo). Lo suele llevar el director del grupo instrumental, y se utiliza para dar inicio a la actuación y para llevar el ritmo[286].

[285] Se trata de un gong de gran tamaño, semejante al gong chino, que se fabrica de hierro, y que se toca con una baqueta de tambor que lleva la cabeza envuelta en tela. Originalmente se usó en ámbito militar, aunque en la actualidad se utiliza también para interpretar una gran variedad de música: para rituales de todo tipo, y en el ámbito de la música campesina, la música chamánica y la música budista.

[286] Se utiliza mucho en la música coreana de carácter popular (especialmente, en la de carácter exclusivamente instrumental, a la que aporta tonadas complejas y resistentes), pues acompaña toda clase de música (púngmul-nóori, música chamánica…), mostrando distintos tamaños según el tipo de música en el que se utiliza. El nombre de seyogo, por el que también se le conoce, alude a su peculiar y característica cintura, particularmente estrecha o delgada.



El tambor chángo (장고) tiene cuerpo de madera y forma de reloj de arena, y presenta dos superficies o parches de piel, que se tocan con sendos palos o baquetas.

El chángo se toca colgado alrededor del cuello, o bien colocado en el suelo, con una baqueta en cada mano, o bien, con una baqueta y una mano. Lo utiliza asiduamente la banda militar de Corea del Norte. Se clasifica en dos tipos principales, uno para la música clásica, y otro para la música popular.

El parche izquierdo del chángo se cubre con piel de vaca, y el derecho con piel de caballo, mientras que el cuerpo principal del instrumento se hace con madera de paulonia.

Este **chángo** (장고) es, de hecho, el instrumento coreano de percusión fundamental para proporcionar el patrón rítmico a seguir, ya que, importado en tiempos remotos desde la India, trajo consigo (a través del empleo de los *tala* o patrones rítmicos indios) una fuerte influencia para los ritmos coreanos tradicionales. Aparece ya representado en en antiguos murales de la dinastía de Kogúrio, y en las campanas de los templos budistas de Síla.

Músicos de chán-go (*janggo, janggu, chang-go, seyogo,* 장고, 장구).

Diversos ejemplos de grandes campanas colgadas de un bastidor de madera, utilizadas para los ceremoniales religiosos y la música ritual.

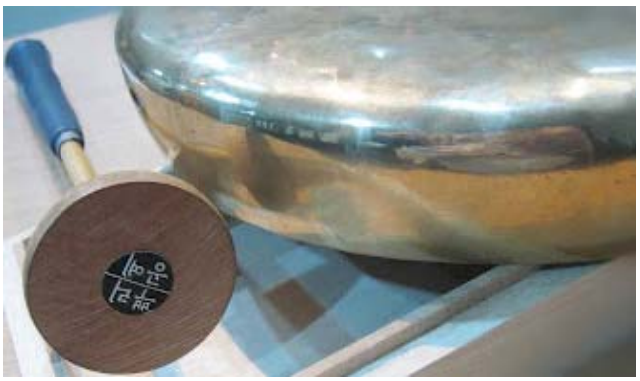
En cuanto al tercer instrumento integrante del conjunto del sáamul-nóori (*samulnori*), el kuén-gúa-rí o **kuénguari** (*gwaengwari, kuánguari, kwaenggwari, guegguari,* 꽹과리) es un instrumento metálico de percusión, un idiófono, gong de pequeño tamaño o gong de mano (consistente en un plato o disco pequeño y plano, de bronce o de latón picado), muy semejante al más grande chin (*zing, jing*), aunque produce un sonido más claro. Se utiliza en casi todas las fiestas coreanas, especialmente

para el púngmul-nóori[287] y en el nóngak o música y danza campesinas (농악)[288], y también en la música chamánica. Se golpea con un palo o baqueta de madera que suele llevar un nudo o lazo en su extremo.

Nóng-ak.

[287] Ejerce a menudo como instrumento director del púngmul-nóori. A su ejecutante se le llama Sáng-sué (*Sangsoe,* 상쇠).

[288] Literalmente, "música de los agricultores o granjeros". Representa un género musical destacado, desarrollado sobre todo por los labradores de la sociedad agrícola coreana, cuya música tiene lugar en espacios de la aldea al aire libre. La organización de nóngak varía no obstante según las distintas localidades y grupos de actuación, de manera que hoy día existen numerosos estilos o variedades regionales.



El kuénguari (*kwaenggwari*), es un gong metálico coreano pequeño, de mano.

Por último, el cuarto y último instrumento que integra el sáamul-nóori (*samulnori*), es el **puk** (o *buk, book,* 북), o tambor de barril, un instrumento de percusión membranófono o tambor popular —muy común y básico en cualquier actuación folclórica o ritual coreano tradicional—, utilizado fundamentalmente para interpretar la música *nóng-ak,* o música de campesinos.

Diversos modelos de puk (*buk, book,* 북), para sáamul-nóori, púngmul y pánsori. Púngmul-puk.

Púksori.

De cuerpo redondo de madera, y poco profundo, tiene sus dos aberturas recubiertas con piel de animal (para la fabricación de sus parches se utilizan los mismos materiales, tanto en el caso del puk, 북, como en el del chángo)[289].

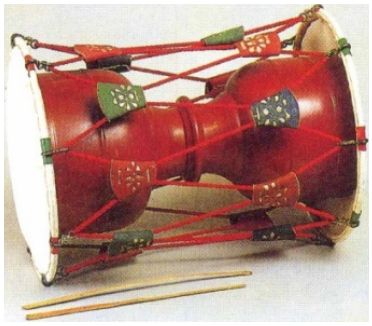
Baquetas para tañer el puk (북), o púk-che (*bukchae,* 북채), de madera y con extremos redondeados.

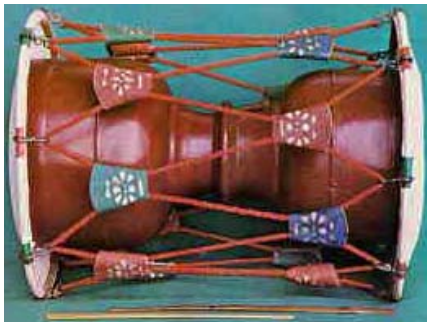
El **puk** se ha usado en Corea durante siglos, usando para ello una o dos baquetas, al menos desde el período de los Tres Reinos (57 a.C.-668 d.C.). Durante la dinastía de Chóson se usaron partituras musicales para este instrumento en el ámbito de la corte. Existe al menos una veintena de variedades de este instrumento, que se identifica

[289] Los puk (북) pertenecen en Corea a la categoria de los jókpu (*hyeokbu,* 혁부, 革 部) o instrumentos fabricados en cuero, que se han utilizado para la música de la corte denominada chóngak (o *jeongak,* 종각), y para la música folclórica. Sus parches se fijan con chinchetas al cuerpo del instrumento y se aseguran con tiras de cuero para mantener la forma del instrumento. Se toca con una sola baqueta en la música popular, y con dos baquetas en la música cortesana.

normalmente simplemente como tambor, si bien cada caso presenta especificidades diferentes[290].

La variedad de instrumentos de percusión utilizada en Corea es proverbial. Íntimamente relacionados con sus homólogos chinos, indios, japoneses, etc., sus distintas modalidades ofrecen un amplísimo abanico instrumental, en el que se distinguen piezas como el **chángo** (장구, 杖鼓), **kálgo** (갈고, 晉鼓), **chíngo** (진고, 晉鼓), **chólgo** (절고, 節鼓), **chuágo** (좌고, 座鼓), **kóngo** (건고, 建鼓), **ión-kó** (영고, 靈鼓), **únko** (응고, 應鼓), **sákgo** (삭고, 朔鼓), **kióban-kó** (교방고, 敎坊鼓), **chún-kó** (중고, 中鼓), **sóko** (소고, 小鼓), **nóko** (노고, 路鼓), **négo** (뇌고, 雷鼓), **to** (도, 鼗), **nó-tó** (노도, 路鼗), **né-tó** (뇌도, 雷鼗), **ión-tó** (영도, 靈鼗), o **móotpan-kó** (모방고, 舞坊鼓). Algunos de ellos ya los hemos visto. Del resto, daré cierta noticia a continuación.





El galgo (*yang, janggo, yanggo, yangjanggo,* 갈고, 양장고, 양고), es un tambor tradicional coreano muy popular (de doble parche, cuerpo de madera y forma de reloj de arena), muy similar al chángo en forma y tamaño[291].

---

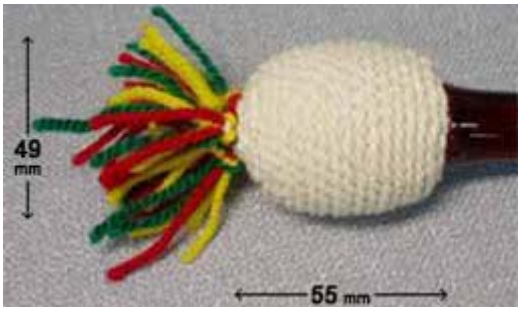
[290] Los tipos de puk (북) más populares en la actualidad son: ión-kó (*yong-go, yonggo, yongko, yonko,* 용고, 龍鼓), chuágo (*jwa-go, jwago, jweko,* 좌고), kióban-kó (*gyobang-go, gyobango,* 교방고), popkó (*beopgo,* 법고), sóko (*so-go, sogo,* ―tambor pequeño―, 소고), móotpan-kó (*motbang-go, motbanggo,* 모방고), sori púk (*sori-puk, sori buk,* 소리북), y máaku-puk (*margu-puk,* 매구북). El tipo más popular, que se usa para acompañar el pánsori, se llama púksori, y lleva los parches clavados con chinchetas. El puk (북) que se usa para acompañar la música púngmul, se llama púngmul-puk, 풍물북, y lleva sus parches atados (es uno de los cuatro instrumentos utilizados en sámul-nóori, la versión moderna del púngmul).

El chólgo (*jeolgo, julgo, chulko,* 절고) es un tambor tradicional en forma de barril, que se coloca sobre un pedestal de estructura cuadrangular[292].

---

[291] El ián-chán-go (*galgo. Yangjanggo,* 양장고) es un tambor de doble parche (de idéntico tamaño, y cuya afinación puede controlarse independientemente), que se toca siempre con dos baquetas de bambú o ché (*chae,* 채) y tiene sus dos parches cubiertos de cuero, más delgados que los del chángo (los cuales se golpean con las dos manos). Lleva, además, un embudo para ajustar el sonido distinto también al del chángo. Como el *kakko* japonés (한 일어로 가꼬; que se utiliza en la música "gagaku" nipona —한 일어로 가구, 雅楽—), deriva del káalgo chino (*jiegu;* 갈고; 羯鼓; adoptado a su vez desde la región centroasiática de Kucha (龜玆) durante la dinastía Tang). Se popularizó tras el gobierno del rey Ión-chó (*Yeongjo,* 영조, 英祖) de Chóson (*1694; †1776) —que reinó desde el año 1724—, y aparece siempre mencionado en los registros históricos de palacio o Chín-jíon-uíigue (*Jinyeoneuigwe,* 영조갑자진연의궤, 英祖甲子進宴儀軌). Actualmente ha caído en desuso.

[292] Se tocaba en la música ceremonial de la corte real y en la música para exequias. Dispuesto en tóngak (*deungaak,* música ejecutada en las escaleras de piedra de palacio), se utiliza principalmente para indicar el inicio y el final de la música.



El chuágo (*jwago, jweko,* 좌고), tambor montado en un bastidor de madera del que cuelga, se documenta por vez primera en la obra del pintor de género de la dinastía de Chóson tardía, Kim Hong-do. Su sonido refuerza el del tambor en forma de reloj de arena.

El kóngo (*geongo,* 건고) es un tambor de grandes proporciones, con forma de barril, que se dispone sobre un poste de madera con un pie en forma de cruz (y tallado con cuatro figuras de tigre acostadas) y con un remate profusamente ornamentado[293].

[293] Se pinta de vivos colores, mientras que su parte superior se decora con dos palanquines en miniatura (pán-gué, *panggae,* 방개, 方蓋) de tamaño diferente, uno encima del otro. Cada pán-gué (*panggae,* 팡개)

El ión-kó (*yonggo, yongko, yonko,* 응고) es un tambor pequeño con dos parches de piel de vaca de 35 a 40 cms. de diámetro, y con un dragón pintado en su cuerpo principal (de "ión / yong" = dragón, 응, 龍 , y "kó / go" = tambor), que se usa en el téechuita (*daechwita,* 대취타, 大吹打). Se toca con dos baquetas, colgado de los hombros (sujeto a la cintura con unas cuerdas atadas a los anillos que lleva a ambos lados)[294].

---

simula una caja, que se cubre con un paño de seda con un emblema verde y rojo. En cada una de las cuatro esquinas del primer palanquín se dispone un dragón, de cuya boca salen hilos o flecos colgantes de colores. Rematando la parte superior del segundo palanquín se coloca una garza blanca. Data del reinado del rey Séchon y se utiliza en varias funciones de la corte, en las ejecuciones de grupos instrumentales, para indicar el inicio de la música, cuando el sákgo y el únko (*eunggo,* 응고) se golpean una vez, y luego se golpea una vez el kóngo (*geongo,* 건고), en un proceso que se repite tres veces. Pero, por desgracia, se convirtió en un objeto antiguo y ya no se utiliza.

[294] -Robert C. PROVINE: "Yonggo", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.3.

El únko (*eunggo,* 응고) es un tambor en forma de barril, que cuelga de un bastidor ornamental de madera, y que simboliza el sol, colocándose en el este del conjunto instrumental[295].

[295] Junto al kóngo (*geongo,* 건고) y al sákgo (*sakgo,* 삭고), sirve para señalar el comienzo y el final de la música. Aunque es similar al sákgo, se individualiza porque tiene una forma de sol rojo pintada en su bastidor.

El sákgo (*sakgo, sakko,* 삭고) es un tambor grande en forma de barril, que cuelga suspendido de un bastidor de madera y simboliza la luna. Se coloca en el oeste del conjunto instrumental[296].

El kióban-kó (*gyobanggo,* 교방고) es un tambor plano que se asienta sobre caballetes de madera. Se usó en el ensemble de instrumentos de viento y en las danzas de música de la corte durante la dinastía de Kório, y hoy se usa en la danza cortesana del tambor (Múgo-chum, 무고춤) o para celebrar un triunfo bélico (Sún-chón-mú, *Sungjon-mu,* 승전무), y en bailes folclóricos[297].

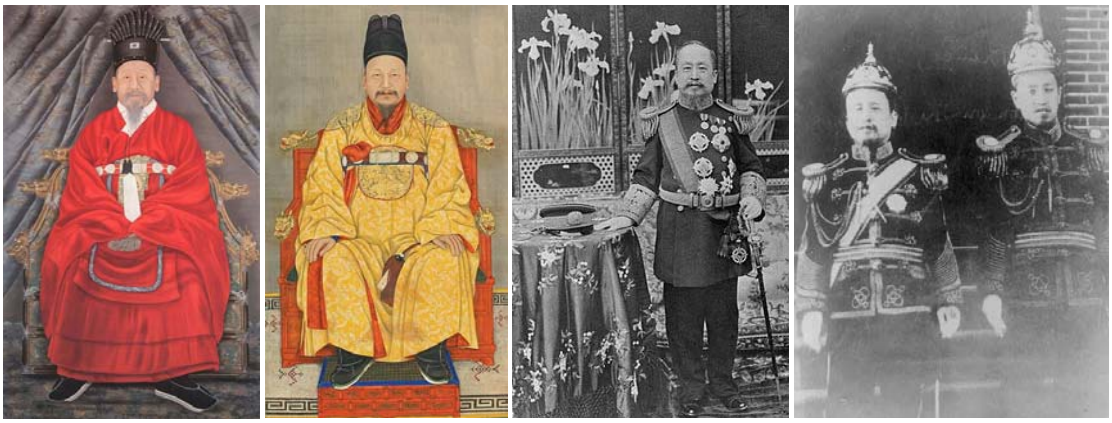
---

[296] Es idéntico al únko excepto por su decoración: el marco de madera que lo sostiene lleva pintado un sol blanco (o una luna) en su superficie central. En el encuentro real matutino de la dinastía de Kório, o en la festividad celebrada para los visitantes del Estado, se utilizaba para señalar el principio y final de la ceremonia cortesana, junto con el kóngo (*geongo*) y el únko (*eunggo*). Ha caído en desuso.

[297] El cuerpo del instrumento se decora con la figura de un dragón. Lo golpeaban cuatro hombres, que lo porteaban sobre largos postes. Con propósitos dancísticos, se ha modificado un poco en su forma,

haciéndolo algo más grande que un yóban-kó normal. Se cubre con una tela muy decorada. Se usa como complemento o herramienta para el baile más que como mero instrumento musical, destacando el clímax de la danza. En origen, el puk (북) del yóban-kó se fijaba con la ayuda de dos listones de madera alargados, y lo llevaban cuatro bailarines porteadores, que danzaban en torno suyo. No se distingue entre el yóban-kó (*gyobanggo*) y mugo.

Interpretación del mugo (무고, danza cortesana con tambor, chónche o *jeongjae,* 정제) creada en la dinastía de Kório[298] y descrita en el Kóochon Im Chinñion Tóopion (*Gojong Imin Jinyeon Dobyeong,* 고종 임인 진연도병, 壬寅 進宴圖屛), ilustrando la fiesta por el emperador coreano Kóiong (*Gojong,* 고종) en 1902[299].



Retrato del rey Kóiong (*Gojong,* 고종), antes de 1893, y ya como emperador Kuángmu (*Gwangmu,* 광무제) del Imperio Coreano, en 1901; a la dcha., fotografía en uniforme militar, y en el extremo, junto al príncipe heredero Wang Yi (*Sunjong,* 순종).

[298] Lo promovió el oficial del gobierno Jun Uí (*Hon Lee,* 각간, 위홍, 角干, 魏弘) durante el reinado del monarca Chún-ñol (*Chungnyeol,* 충렬왕), que reinó en 1274-1308. Más tarde, se transmitió a la dinastía de Chóson, interpretándose en diversos eventos oficiales.

[299] Kóiong (*Gojong,* 고종), el emperador Kuánmu (*Gwangmu,* 광무제) (*1852; †1919), fue el vigésimo sexto rey de la dinastía de Chóson (1863-1897) y el primer emperador coreano (1897-1907).

La danza del tambor, o mugo.

El chún-kó (*junggo,* 중고) es un tambor plano que cuelga de un bastidor, similar al yóban-kó (*gyobanggo,* 교방고), aunque algo más grande.

El nóko (*nogo,* 노고), es un instrumento de percusión, de calle, que se compone de dos tambores alargados en forma de barril (los cuales tienen ambos lados cubiertos de cuero), cada uno de ellos con el cuerpo del tambor pintado de rojo[300].

El négo (*noego, noeko,* 뇌고) lo forman seis pequeños tambores de un solo parche y forma cónica, colgados, mediante un poste corto, de un marco de madera, cuyos cuerpos de tambor se pintan de color negro. Se giran para tocarlos, con baqueta[301].

---

[300] Los dos tambores están fijos entre sí, atravesados en ángulo recto y sujetos a un poste o mástil colocado en el centro de un soporte o marco de madera tallada y pintada del que cuelgan. Este soporte se remata con dos dragones, y con la figura de un sol en su parte central superior, y se sostiene, como pie de sus patas, con ocho tigres de madera. Estos motivos ornamentales simbolizan la relación con la divinidad del instrumento. Aunque se toca junto al chíngo (como el nóko y el ión-kó), en realidad sólo se golpea uno de sus cuatro parches (que se decoran con el diseño colorido del téeguk o *taegeuk,* 태극, 太極). Se tocaba durante las ceremonias de culto a los dioses (sobre todo en Ínsinche, *Insinje,* 인신제, 人神祭).

El ión-kó (*yeonggo, younggo, youngko,* 영고) lo componen ocho pequeños tambores con cuerpo de color amarillo, unidos y sujetos a un poste corto que cuelga de un bastidor decorado de madera, los cuales se giran para tocar[302].

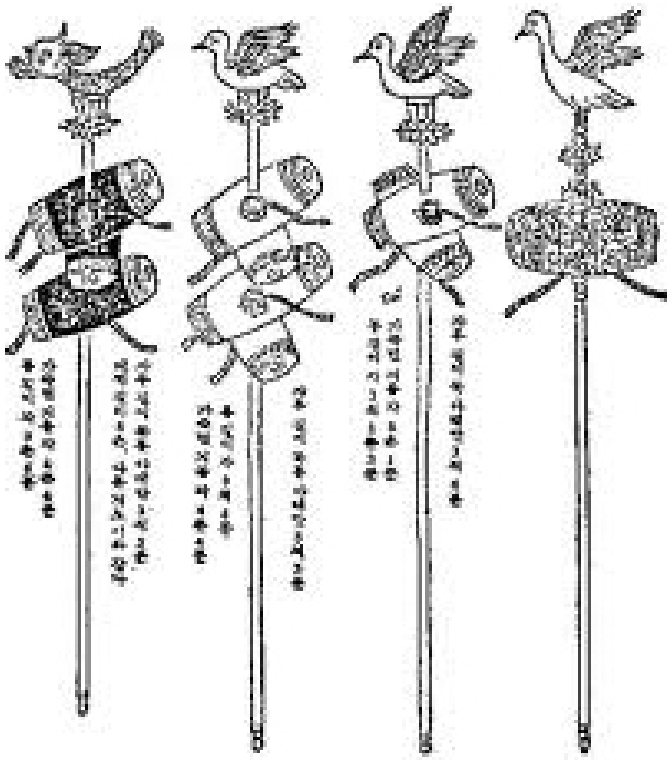
El to (*do,* 도) es un pequeño tambor individual con forma de barril, con dos parches y ensartado en lo alto de un mástil, provisto de una bolita para golpear sus dos parches al hacerlo girar[303].

---

[301] De significado místico, los parches se decoran con el colorista diseño del téeguk o *taegeuk.* Las patas del marco de madera se decoran con las figuras talladas de ocho tigres acostados, y su barra horizontal superior la custodian las figuras de dos dragones, con un sol llameante en el centro. Se usaba en la música ritual, para servicios ceremoniales de culto a los dioses (Chónsinche, *cheonsinje,* 천신제, 天神祭, adoración del cielo y las deidades), aunque, con el tiempo, dejó de usarse.

[302] Este "tambor del espíritu" se usaba en la música de las ceremonias rituales en adoración al dios de la tierra. Sus ocho parches responden a la idea de dar musicalmente la bienvenida a los dioses, puesto que con ellos se toca ocho veces la misma música. El instrumento constituye el contrapunto del négo, del que difiere únicamente porque consiste en ocho tambores pintados de color amarillo en lugar de negros.

[303] Se registra su uso en el tratado de música histórica *Akákebom* (o *Akhak Gwebeom,* 악학궤범, 樂學軌範), del siglo XV, donde se dice que su imagen fue dictada en el pasado, aunque en realidad, ya no se utiliza.



Diversos tipos de tambores (modalidad en poste, según el tratado de música histórica coreana —o cánon musical— *Akákebom* (*Akhak Gwebeom,* 악학궤범), del siglo XV (dinastía de Chóson).

El nó-tó (*nodo,* 노도) es un instrumento musical usado en la música ritual de culto a los dioses. Está formado por dos pequeños tambores con cuerpo de color rojo, ensartados en lo alto de un poste y unidos cruzados en ángulo recto. Se toca haciendo rotar tres veces las cuerdas que lleva unidas a los lados de los tambores —que golpean así los parches—, para indicar el inicio de la música)[304].

[304] Es la contrapartida del nóko, al que se asemeja en su forma y uso. Su principal diferencia es que los tambores del nó-tó son mucho más pequeños. También junto con el nóko, se utilizó desde tiempos del rey

El né-tó (*noedo,* 뇌도) consiste en tres pequeños tambores en forma de barril, de doble parche, ensartados en la parte superior de un poste (y unidos entre sí, cruzados en ángulo recto)[305].

El ión-tó (*yeongdo,* 영도) es un instrumento de percusión integrado por cuatro pequeños tambores amarillos atravesados por un poste alargado o pértiga[306].

Séchon, en Ínsinche (*Insinje,* 인신제) de los ritos confucianos (múnmio-chéjian, *munmyo-jehang,* 문묘재향, 文廟祭享).

[305] Es el homólogo al négo con el que comparte casi la misma apariencia y uso (en Chónsinche, *cheonsinje,* 천신제). Se diferencian en cambio en su modo de tocarlos: el négo se toca con un palo o baqueta, mientras que el né-tó se hace girar tres veces antes de que comience la música, golpeando los parches con las cuerdas de cuero que se ajustan a ambos lados de sus tambores. Su timbre produce un onomatopéyico efecto sonoro de "hu-d - d dg - hu- d-d dg". Se usaba en los servicios religiosos ceremoniales del culto divino (música ritual), quedando obsoleto más tarde.

[306] Lleva un pedestal de madera con cuatro tigres acostados, y se remata ornamentalmente con un pájaro blanco en actitud de volar. Como en el caso anterior, antes de que la música empiece, se sacude tres veces girándolo hacia los lados con rapidez, para dejar que las tiras de cuero que lleva atadas a ambos lados de los cuerpos de sus tambores golpeen los parches y produzcan el sonido. Se utilizaba en las ceremonias de culto al dios de la tierra.

Sin embargo, y a pesar de todas las ricas variantes que muestran los instrumentos de percusión coreanos, el principal de ellos sigue siendo el puk (북), en sus, a su vez, múltiples modalidades.

En general, cuando aparecen instrumentos provistos con más de un parche, cada uno de ellos presenta una afinación diferente. Además, su dinámica puede variarse golpeando los parches con mayor o menor fuerza, y también puede variarse el timbre golpeando en distintos puntos del parche, lo que produce distintas sonoridades. También pueden golpearse los bordes para obtener un sonido más agudo y seco.

Puede sostenerse mediante una correa que pasa por el hombro del ejecutante, de modo que se puede caminar y bailar con él a cuestas, o bien puede colgarse en el aire sujetos a una plataforma fija elevada (en cuyo caso, el ejecutante baila y se contorsiona para hacerlos sonar desde posturas complicadas). En ocasiones, pueden combinarse también distintos tambores para obtener distintas notas y sonoridades, tañidos por un mismo ejecutante, o por varios.

Distintos tipos y agrupaciones de tambores puk.

La peculiar manera de entender la composición genera distintos modos de individualizarla, y un estilo personal de ejecución, que incorpora un alto grado de flexibilidad en el arte de la variación y la improvisación (individualista y creadora), a menudo más allá de toda predicción y anticipación. Como consecuencia de ello, se obtiene un ambiente musical en el que la creatividad individual, la imitación no rígida, se convierte en la norma. De hecho, la adhesión rígida a una práctica estandarizada de la ejecución musical, nunca ha sido una convención propia de la música tradicional coreana. En cambio, en la práctica musical, tan diversa, las diferencias resultantes de una ejecución han suscitado a menudo el que se pudiera cuestionar su autenticidad. Y sin embargo, la continuidad de la práctica musical tradicional en la sociedad contemporánea todavía puede rastrearse en el ámbito de la música neo-tradicional y de la canción popular.

Música neo-tradicional.

A pesar de este tipo de pervivencias, es cierto que la influencia arrolladora en la Corea actual de la música occidental, así como el fuerte impacto que ésta tiene en la elaboración de las políticas culturales, y el deseo —socialmente generalizado— de globalización, han sido influencias perjudiciales para la música tradicional coreana, que incluso han afectado a su estética y modo de concebirla. En este sentido, no se trata aquí de ser exhaustivos, sino, más bien, de ofrecer noticia, seleccionada, sobre algunos géneros musicales, algunos de los cuales sin duda encierran buena parte de los grandes interrogantes que ayudarán a comprender mejor la música tradicional coreana en su contexto contemporáneo.

Desde 1948 (cuando el país quedó dividido geográfica e ideológicamente en dos repúblicas separadas), la polarización cultural entre Corea del Norte y Corea del Sur, ha

aumentado. El término “música coreana”, por consiguiente, necesita ponerse en claro, especialmente en lo que se refiere a las divergencias musicales, de antes y después de la separación, y en lo que respecta a las diferencias entre la música de Corea del Sur y Corea del Norte. Por otra parte, conviene no olvidar que la separación trajo consigo una división, artificial, entre dos tipos de práctica musical, y dos normas estéticas diferentes. Consecuentemente, hablar de la música en Corea antes de la Segunda Guerra Mundial implica hacer referencia, ineludiblemente, a “Corea”, en general, y en su sentido más amplio; mientras que hablar de la música después de la Segunda Guerra Mundial, supone referirse, principal y casi exclusivamente en nuestro caso concreto, a “Corea del Sur”.

Los bailes del abanico.

El concierto en la actualidad.

4.2 Música oriental en Corea [아시아음악의 영향]

4.2.1. MÚSICA BUDISTA (불교음악)

El origen de la música budista se halla en la música hindú, razón por la que conviene, en primer término, aproximarse al complejo terreno que se abre en torno a la música de tradición oral (la etnomusicología, la sociología y la antropología de la música)[307], y aludir en concreto a la citada música de la India, que trataré de resumir[308].

---

[307] Como guías de referencia, y entre un sinnúmero de títulos posibles, pueden consultarse: -Alain DANIÉLOU: *Traité de Musicologie Comparée.* París, Éditions Hermann, 1959. -Stephan BLUM; Philip BOHLMAN; y Daniel NEWMAN: *Ethnomusicology and modern music history.* Urbana (Illinois, EE.UU.), University of Illinois Press, 1991. -Anna Regula BURCKHARDT QURESHI: "«Whose Music?» Sources and Contexts in Indic Musicology", en *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology.* (Bruno NETTL; y Philip V. BOHLMAN, eds.). Chicago, The University of Chicago Press, 1991, pp.152-168. -Jeff Todd TITON; Timothy J. COOLEY; David LOCKE; David Park MCALLESTER; y Anne K. RASMUSSEN: *Custom Enrichment Module: Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples.* Belmont, Schirmer/Cengage Learning, 1996. -Bruno NETTL; y Gabriel SOLÍS (eds.): *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*. Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2009.

[308] Existe una amplísima bibliografía, particularmente en lengua inglesa, sobre la historia musical de la India. Con carácter general pueden consultarse: -Dhūrjaṭiprasāda P. MUKHOPĀDHYĀŶA: *Indian Music: An Introduction.* (P. R. BHIDE, ed.). Bombay-Shukrawar, Kutub Publishers, Neville N. R. Mistri, Vakil & Sons, s.a. -Atiya Begum Fyzee RAHAMIN: *Indian Music.* Londres, W. Marchant & Co., 1914. -Herbert Arthur POPLEY: *The Music of India*. Calcuta, Association Press, 1921. -Ruth Harriet EVANS: *Music of India.* Madison (Wisconsin, EE.UU.), University of Wisconsin, 1937. -O. GOSVAMI: *The Story of Indian Music: its growth and synthesis*. Bombay, Asia Pub. House, 1957. -Arnolkd A. BAKE: "The Music of India", en *The New Oxford History of Music, vol.1* "Ancient and Oriental Music". Londres, Oxford University Press, 1957. -Pichu SAMBAMOORTHY: *History of Indian Music.* Madrás, Indian Music Pub. House, 1960. -Tirupasoor Venkata Subba RAO: *Studies in Indian Music.* Bombay-Nueva York, Asia Pub. House, 1962. -Swami PRAJNANANANDA: *A History of Indian Music.* Calcuta, Ramakrishna Vedanta Math, 1963. -Swami PRAJNANANANDA: *A Historical Study of Indian Music.* Calcuta, Anandadhara Prakashan, 1965. -Harold Stone POWERS: "Indian Music and the English Language", en *Ethnomusicology,* 9/1 (1965), pp.1-12. -Viney K. AGARWALA: *Traditions and Trends in Indian Music.* Nueva Delhi, Rastogi, 1966. -William P. MALM: *Music cultures of the Pacific, the Near East and Asia.* Englewood Cliffs-Upper Saddle River (Nueva Jersey, EE.UU.), Prentice-Hall, 1967. [*Culturas musicales del Pacífico, el cercano Oriente y Asia.* Madrid, Alianza Editorial, 1985]. -Pumima SINHA: *An Approach to the Study of Indian Music.* Calcuta, Indian Publications, 1970. -Peggy HOLROYDE: *The Music of India.* Nueva York, Praeger, "Books that matter", 1972. -Bigamudre Chaitanya DEVA: *An introduction to Indian music.* Nueva Delhi, Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1973. -Govindrao N. JOSHI: *Understanding Indian Classical Music.* Bombay, Taraporevala, 1977. -Bonnie C. WADE: *Music in India: The Classical Traditions*. Englewood Cliffs-Upper Saddle River (Nueva Jersey, EE.UU.), Prentice Hall, "Prentice-Hall History of Music Series", 1979 [Nueva Delhi, Manohar, 1987]. -Madura Ramaswami GAUTAM: *The musical heritage of India.* Nueva Delhi, Abhinav Publications / Nueva Jersey, Humanities Press, 1980. -Leela FLOYD: *Indian music.* Londres, Oxford University Press, "Oxford Topics in Music", 1980. -Bonnie WADE: "Some Principles of Indian Classical Music", en *Musics of Many Cultures. An Introduction.* (Elizabeth MAY, ed.). Berkeley (California, EE.UU.), University of California Press, 1980, pp.83-110. -Bigamudre Chaitanya DEVA: *The Music of India: A scientific study.* Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1981. -Om Prakash JOSHI: "The changing social structure of music in India", en *International Social Science Journal,* 34/4 (1982), pp.625-637. -Patrick MOUTAL: "L'interprétation dans la musique indienne", en *Analyse Musicale* [Société Française d'Analyse Musicale], 7 (1987), pp.45-48. -Swami PRAJNANANANDA: *The form and function of music in ancient India: a*

Ceremonias budistas. A la dcha., participación de un gran coro.

* *

*

historical study. Calcuta, Ramakrishna Vedanta Math, 1989. -Suresh Chandra DEY: *The Quest for Music Divine.* Nueva Delhi, S. B. Nangia, Ashish Publishing House, the Author, 1990. -Līlā ŌŃCĒRI; y Deepti Omchery BHALLA: *Studies in Indian Music and Allied Arts.* Delhi, Sundeep Prakashan, 1990. -Richard KEELING: "The sources of Indian music: an Introduction and overview", en *The World of Music, Journal of the Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg,* 34/2 (1992), pp.3-22. -Gerry FARRELL: *Indian Music and the West.* Oxford, Clarendon Press / Nueva York, Oxford University Press, 1997. -Selina THIELEMANN: *Sounds of the Sacred: Religious Music in India.* Nueva Delhi, S. B. Nangia, A. P. H. Publishing Corporation, the Author, 1998. -EADEM: *Singing the Praises Divine: Music in the Hindu Tradition.* Nueva Delhi, S. B. Nangia, A. P. H. Publishing Corporation, the Author, 2000. -EADEM: *The Music of South Asia.* Nueva Delhi, S. B. Nangia, A. P. H. Publishing Corporation, the Author, 2000. - EADEM: *The Spirituality of Music.* Nueva Delhi, S. B. Nangia, A. P. H. Publishing Corporation, the Author, 2001. -Saurabh GOWSWAMI; y Selina THIELEMANN: *Music and Fine Artsin the Devotional Traditions of India: Worship through Beauty.* Nueva Delhi, S. B. Nangia, A. P. H. Publishing Corporation, the Authors, 2005. -Peter LAVEZZOLI: *The Dawn of Indian Music in the West. - Bhairavi.* Londres, Continuum International Publishing Group, 2006.

4.2.1.1 Ciencia y espíritu de la música épica en la India budista (인도불교음악의 영향)

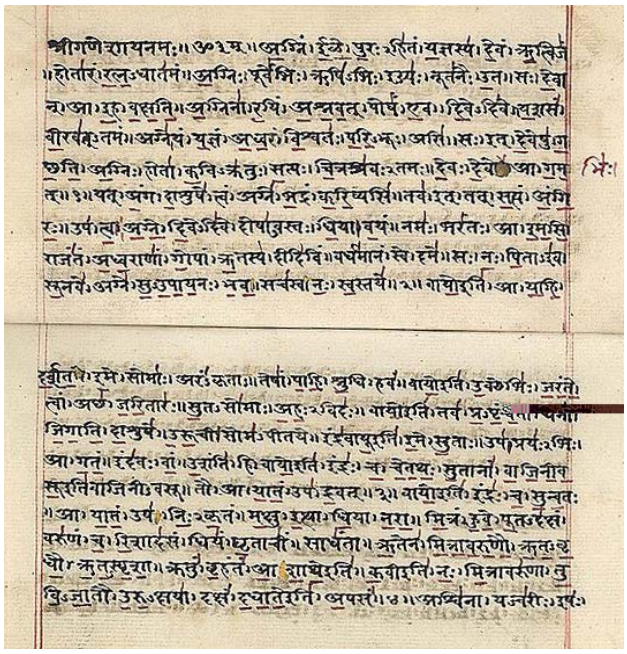
La música en la India se organiza, fundamentalmente, en torno a dos tradiciones o estilos, que parten de un mismo tronco común, pero que divergieron hacia el siglo XIII: la *música carnática,* en el sur del país, y la *música indostaní,* en el norte de tan gran subcontinente[309].

Ya desde el tercer milenio antes de Cristo existía, en el noroeste de la India, una antigua civilización hindú que mostraba determinadas relaciones tanto con Mesopotamia como con Egipto[310]. Esta música estaba vinculada con el culto védico (significando

[309] La formación de la música indostánica y su teoría y técnica se dio a conocer a Occidente a través de las publicaciones del rajah Sir Sourindro Mohun-Tagore (*1840; †1914), doctor en Música por la Universidad de Oxford, natural de Calcuta, que difundió, en 68 publicaciones de temática amplia y variada —costeadas por él mismo, estando 32 de ellas provistas de composiciones transmitidas en notación musical— los principales conocimientos sobre la música del norte de la India. Algunas de sus obras principales son: -Sourindro Mohun TAGORE: *Jatiya-Sangita-Visayaka-Prastava [A proposal concerning national music]*. Calcuta, 1870. -ID.: *Aektana, or the Indian Concert, containing Elementary Rules for the Hindu Musical Notation.* Calcuta, 1875. -ID. (ed.): *Hindu Music from Various Authors.* Calcuta, 1875 [Nueva York, Cambridge University Press, 2013]. -ID.: *Sangita-sara-sangraha. [Theory of Sanskrit music]*. Calcuta, 1875. -ID.: *Yantra kosha, or a Treasury of the Musical Instruments of Ancient and of Modern India, and of Various Other Countries.* Calcuta, 1875. -ID.: *Six Principal Ragas, with a Brief View of Hindu Music.* Calcuta, 1876. -ID.: *Short Notices of Hindu Musical Instruments.* Calcuta, 1877. -ID.: *A few specimens of Indian songs.* Calcuta, I. C. Bose & Co., the author, 1879. -ID.: *The Twenty-Two Musical Srutis of the Hindus.* Calcuta, The Bengal Academy of Music, 1886 [Charleston (Carolina del Sur, EE.U.), BiblioBazaar, 2012]. -ID.: *Gita pravesa: or Hindu Vocal Music in Bengali.* Calcuta, 1883. -ID.: *The Twenty-Two Musical Srutis of the Hindus.* Calcuta, 1886. [*Vid.* también: -Misore Gopalarao DIGGAVI: *A guide to intelligent appreciation of Hindustani and Karnatak music.* Ahmedabad, M. G. Diggavi, 1981. -Gerry FARRELL: *Indian Music and the West.* Oxford, Oxford University Press, 1997].

[310] -Bruno NETTL: *Music in Primitive Culture.* Cambridge (Massachusetts, EE.UU.), Harvard University Press, 1956. -Shripada BANDYOPADHYAYA: *Indian music through the ages: 2400 BC to the present era.*

"veda", en lengua sánscrita, sabiduría o conocimiento)[311]. El primer escrito sobre música en la India, se incluye en los llamados "cuatro libros de los vedas" (los textos más antiguos de la literatura india, confeccionados a partir del año 1000 a.C.), que contienen tanto música como textos[312].



Ejemplar del *Rig-veda,* en sánscrito, anotado con el alfabeto devanagari (comienzos del siglo XIX).

Concretamente, se menciona en el capítulo del *Sama-veda* dedicado al teatro, puesto que la música india está íntimamente ligada con la lengua, la danza y el gesto. Es así como se atribuye al autor de los cuatro antiguos libros de los vedas, Bárata (siglo III a.C.)[313], la composición de una música vocal[314] dedicada al dios Bramá[315]. Entretanto, la

---

Delhi, B. R. Pub. Corp., 1985. -Venkataraman PREMALATHA: *Music through the ages.* Delhi, Sundeep Prakashan, 1985.

311 -Nazir JAIRAZBHOY: "Legacy of India: Indian Music", en *Cultural History of India.* Oxford, Clarendon Press, 1974. -Marius SCHNEIDER: "Musique et langage sacrés dans la tradition védique", en *Cahiers de musiques traditionnelles* [Ginebra, Georg, "Musiques Rituelles"], 5 (1992), pp.151-182.

312 Esta religión védica, desaparecida, fue anterior a la religión hinduista (englobando el hinduismo diversas doctrinas, tales como el niaiá, el yoga, vedanta, tantra, sutra...). El término sánscrito "vedá" procede del indoeuropeo "weid", que significa ver (del latín, "video", ver, y del griego, "eidos / feidos", aspecto, o "oida / foida", saber). Los citados textos se originaron en la llamada "cultura védica", que se basaba en castas ("varna", o color) y ásramas (fases de la vida religiosa).

313 Siendo los *báratas* una tribu aria de mediados del segundo milenio a.C. en territorio de la India actual, éste era el nombre antiquísimo del dios del fuego Agní ("lo que se debe mantener"), alusivo al fuego que se procuraba mantener vivo, en aquel período en el que el hombre todavía no era capaz de reencenderlo a voluntad.

música profana (es decir, sobre todo la poesía amatoria y la música instrumental) se oponía a este culto brahmánico —como culto al dios aborigen, no-ario, Siva—[316].

---

[314] Hoy se considera que su autor fue el sabio mítico Viasa, de donde procede su nombre completo, "Veda-Viasa". A él se atribuye la división en cuatro, a partir del primer veda único, o "Rig-veda", a mediados del segundo milenio a.C. De este modo, los cuatro vedas serían: *Rig, Láyur, Sama,* y *Átarva.* De ellos, el Láyur-veda —o "uso del sacrificio"—, y el Sama-veda —cánticos— (ambos, sólo unos siglos posteriores al Rig-veda —o "recitar poético"—), contienen texto del Rig, mientras que el Átar-veda parece formar ya parte de otra tradición. Los tres vedas primeros fueron por tanto la división original, o "traí" (= "triple"), concepto trinitario que se refleja en los textos brámanas (es decir, en los comentarios sobre los vedas, como el *Satapata-brámana, Aitareia-brámana,* y otros), siendo el Rig-veda el único trabajo original de los tres, que junto a los otros dos desarrollan el concepto. Cada himno de los cuatro vedas aporta el nombre de su autor (Anguiras, Kanua, Vásistha, Visuámitra), si bien es posible que dicho nombre aluda más a clanes que no a escritores individuales. Los cuatro vedas, junto a los *Upanisads* (cada uno de los más de 200 libros sagrados hinduistas redactado en sánscrito —siglo VII a.C.-principios del siglo XX d.C.—) y el "Vedanta-sutra" contienen la revelación o *sruti* ("lo escuchado"), comunicada directa y oralmente por Dios a algunos sabios en la antigüedad. Mientras que la restante literatura hinduista (*Puranas* —colección enciclopédica de relatos escritos en pareados, que tratan sobre historia, mitos y leyendas, tradiciones o religión—, *Itijasa* —historias, como los libros épicos del *Majabárata* o el *Ramaiana*—, el *Bagavad-guita,* el *Pancha-ratra, Divia-prabanda, Darma-sastra,* los sutras, etc.), constituyen explicaciones escritas por el propio Viasa o *smriti* ("lo recordado"), con la intención de ayudar a los hombres a comprender los vedas. Por su parte, cada uno de los vedas se subdivide en dos partes: los *brámana* ("vidi" y "arta-vada"), o explicaciones detalladas para realizar ceremonias en las que se utilizan los *mantras;* y los *mantras* propiamente dichos, u oraciones secretas dirigidas por los sacerdotes o bramanes —tres veces al día— al fuego o el sol (o incluso al aire, el viento, el cielo...), invocando todo tipo de bienes (salud, riqueza, hijos, longevidad, perdón de los pecados, victoria, ganado...). Existen, como va dicho, tres *mantras:* 1.- *Rig* (versos métricos de alabanza, para recitarse en voz alta, y plegarias litúrgicas para entonar durante los sacrificios u *homa*); 2.- *Láyur* (rezos en prosa, para ser semitonados o murmurados durante un sacrificio de fuego); y 3.- *Sama* (versos métricos para ser recitados durante las ceremonias con la planta *soma*—una droga psicotrópica sólo permitida a los sacerdotes o bramanes—).

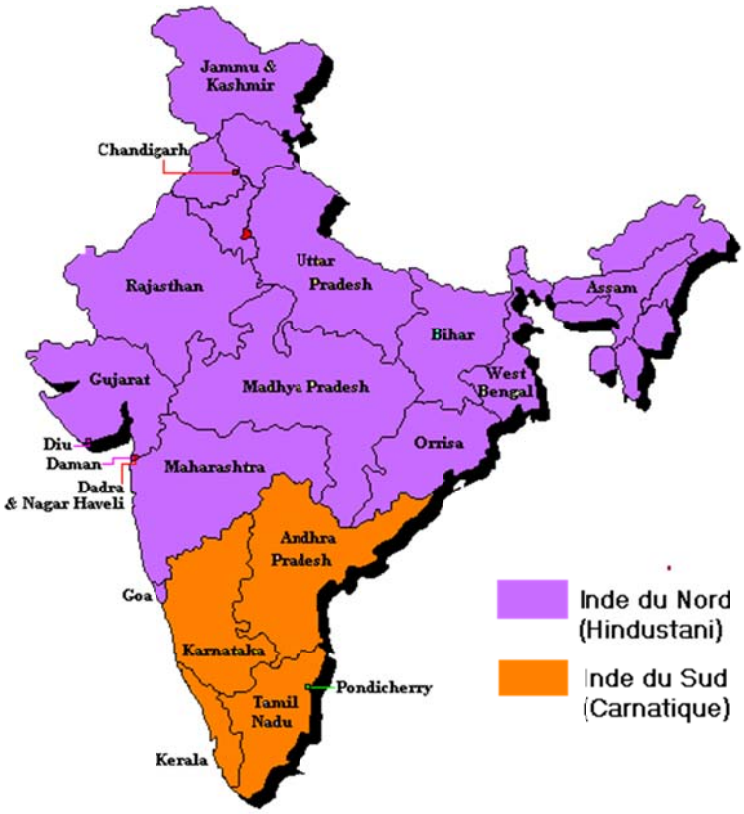
[315] Brama (del sánscrito, "evolución" o "desarrollo") es, en el hinduismo, el dios creador del universo, que integra la Tri-murti ("tres formas"), o trinidad —nacida de un huevo cósmico puesto por la diosa Ammavaru—, conformada por el propio Brama (dios creador), por Visnú (dios conservador) y por Sivá (dios destructor). Aunque nunca llegó a ser objeto en sí mismo de adoración, Bramá sería el primer ser (un agente) creado por el bramán, es decir, que sería la primera personificación del bramnán absoluto (del Ser supremo o Ser absoluto del hinduismo), que lo crea todo. Un mito relativamente moderno —originado por los seguidores de Visnú—, atribuye el origen de Brama a que habría surgido de una flor de loto que flotaba en el mar del ombligo de Visnú dormido (quien habría generado el universo en sus sueños). Pero, generalmente, se considera a Bráma, el Creador, como el esposo de Sáraswati (la diosa del conocimiento) y de Savitri (hija del dios de Sol, llamada Vivasuán, Savitrá o Gaiatrí —la cantada—). Considerado el padre de Darma (dios de la religión) y de Atri (legendario bardo y erudito, uno de los siete grandes sabios), todos sus hijos nacen de su mente, y no de su cuerpo, es decir, que son *mana-putra,* o hijos de la mente. La mitología señala que Bráma, que vive en Bramapura (ciudad ubicada en la cumbre del monte Meru, en medio del universo), apenas interviene en los asuntos de los dioses, y menos aún, en los de los mortales, en cuyo contexto se dice que obligó al dios Soma (dios de la Luna), a devolver a Tara (diosa estrella, la segunda de las diez grandes sabidurías, que concede sabiduría, protección y sanación a quienes le veneran) a su marido Brijáspati (el gurú de los semidioses). Iconográficamente se le representa con cuatro cabezas de barba blanca (símbolo de sabiduría) cuyas bocas recitan los cuatro vedas, cuatro brazos (cuyas manos sostienen un recipiente de agua usado para crear la vida), y piel roja (o amarilla); porta un collar de cuentas o *yapa-mala* (para controlar el tiempo del universo), los libros de los vedas y una flor de loto o *padma,* y vuela sobre el universo montado en un cisne (*Jansa*).

[316] Siva, Sivá (literalmente, propicio, amable, benigno, benevolente, amistoso...), sería, como se ha comentado, el dios destructor de la Tri-murti, junto a Bramá y Visnú, siendo, en el marco concreto del sivaísmo, el dios supremo.

Mucho tiempo más tarde, ya en el siglo XIV d.C., y coincidiendo con la islamización del norte de la India, la música védica para el culto pasaría ya a un segundo plano.

Izda.: **representación teatral en la que se figura a Bráhma, con sus cuatro brazos.** ***Dcha.:*** **monjes budistas de la India, rezando (recitados y melodías atribuidos a Bárata).**

Esta música de culto védica era vocal y monódica. Sus melodías desarrollaban determinadas tonalidades, expuestas, en un primer momento, por Bárata —aunque se remontaban a prácticas antiquísimas—, y que, hacia el siglo XIV, con la islamización del norte del país, quedaron musicalmente relegadas a un plano secundario. En cuanto a los textos del Rig-veda se semitonaban silábicamente, sin salirse del estrecho margen de tres alturas de tono entero.



Por su parte, la música clásica del Indostán —hoy interpretada en Afganistán, Pakistán, el norte de la India, Nepal y el territorio de Bangladesh, tanto por indios musulmanes, como budistas—, constituye el estilo musical tradicional del norte de la India, evolucionado desde del siglo XII, a partir de la unión del canto védico, de la tradición persa, y de las tradiciones folclóricas nativas[317]. Empleando tanto la voz

[317] -Ernest CLEMENTS: *Introduction to the Study of Indian Music: An Attempt to Reconcile Modern Hindustani Music with Ancient Musical Theory and to Propound an Accurate and Comprehensive Method of Treatment of the Subject of Indian Musical Intonation.* Londres, Longmans, Green & Co., 1913. -Arthur Henry Fox STRANGWAYS [India Society]: *The Music of Hindostan*. Londres-Oxford, Oxford University Press, Clarendon Press, 1914. -Vishnu Narayan BHATKHANDE PANDIT: *A Short Historical Survey of the Music of Upper India.* Bombay, B. S. Sukthankar, 1934. -Hermendra Lal ROY: *Problems of Hindustani Music.* Calcuta, K. B. Bhaduri, 1937. -Ganesh Hari RANADE: *Hindusthani Music: An Outline of its Physics and Aesthetics.* Sangli, G. H. Ranade, 1938. -S. S. AWASTHI: *A Critique of Hindusthani Music and Music Education.* Nueva Delhi, Dhanpat Rai, 1963. -Alain DANIÉLOU: *Inde du Nord.* París, Buchet/Chastel, "Les traditions musicales, 1", 1966. -Daniel Moses NEUMAN: *The cultural structure and social organization of musicians in India: the perspective from Delhi.* Urbana (Illinois, EE.UU.), University of Illinois at Urbana-Champaign, 1974. -Chetan KARNANI: *Listening to Hindustani music.* Bombay, Orient Longman, 1976. -Nazir Ali JAIRAZBHOY: "Music in Western Rajasthan: stability and change", en *Yearbook of the International Folk Music Council.* Kingston (Ontario, EE.UU.), Department of Music, Queen's University, 1976, vol.IX, pp.50-66. -Daniel M. NEUMAN: *The Life of Music in North India: The Organization of an Artistic Tradition.* Detroit, Wayne State University Press, 1980. -Ashok Damodar RANADE: *On music and musicians of Hindoostan.* Nueva Delhi, Promilla, 1984. -Najma Perveen AHMAD: *Hindustani Music: A*

humana como diversos tipos de instrumentos, se fundamenta y organiza en torno a dos conceptos básicos: la escala o "raga", y el ritmo o "tala".

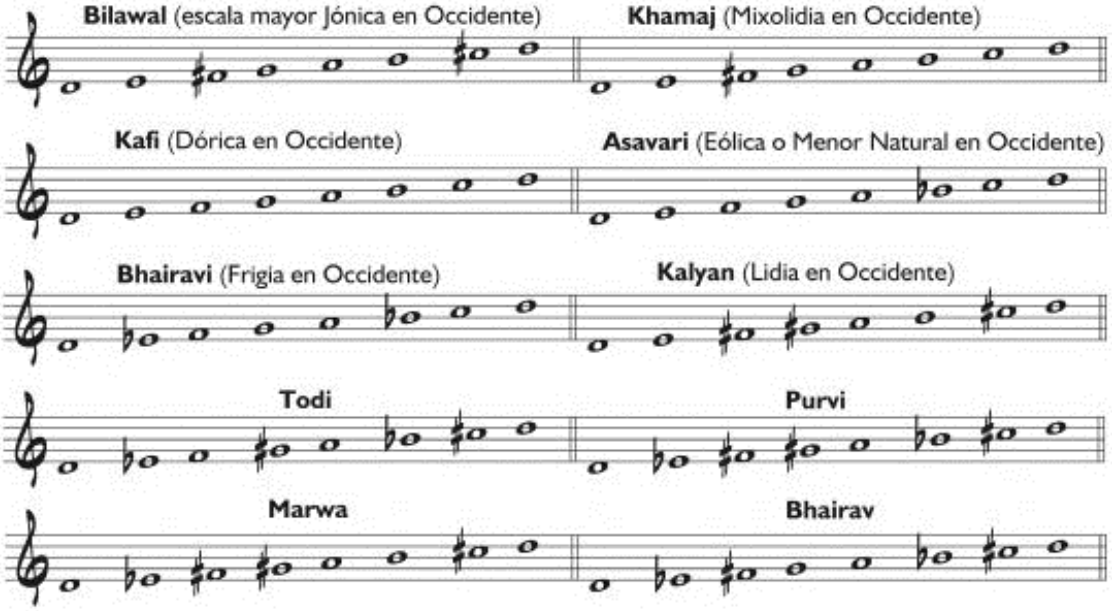
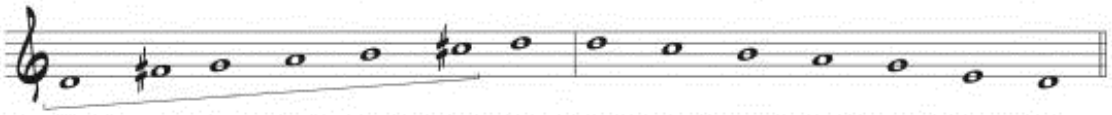
El ***raga*** (literalmente, del sánscrito, "color" o "modo, estado de ánimo"), que data de antes del siglo IX y cuyo uso se extiende por todo el sureste asiático, más que propiamente una escala, es un "modo" de carácter melódico, un vocabulario de rasgos

---

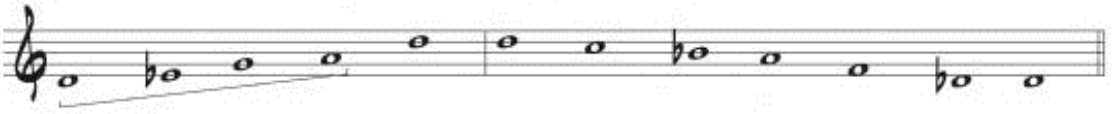
Study of its Development in Seventeenth and Eighteenth Centuries. Nueva Delhi, Manohar, 1984. -Ricardo CANZIO: "Aspects de l'improvisation dans la musique d'Inde du nord", en *L'improvisation dans les musiques de tradition orale.* (Bernard LORTAT-JACOB, ed.). París, Peeters Publishers, 1987, pp.189-202. -Huib SCHIPPERS: "L'art de l'imitation et l'imitation de l'art: La musique de l'Inde du Nord et sa transmission en Occident", en *Cahiers de musiques traditionnelles,* 1 (1988), pp.125-131. -Pandit AMARNATH: *Living Idioms in Hindustani Music.* Nueva Delhi, Vikas Publishing House, 1989. -Peter MANUEL: *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India.* Chicago, University of Chicago Press, col. "Chicago Studies in Ethnomusicology", 1993. -Vimalakanta Roya CAUDHURI: *Aesthetics of North Indian classical music.* Calcuta, Imdadkhani School of Sitar, 1993. -Ashok Damodar RANADE: *Hindustani music.* Nueva Delhi, National Book Trust, 1997. -Pat MOFFITT COOK: "Sacred Music Therapy in North India", en *The Word of Music*, 39/1 (1997), pp.61-84. -George RUCKERT; y Ali Akhbar KHAN: *The Classical Music of North India: The first years study. The Music of the Baba Allauddin Gharana as Taught by Ali Akbar Khan at he Ali Akbar College of Music.* Vol.1. [George RUCKERT; Ali Akbar KHAN; y Ustad Allaudin KHAN (eds.)]. Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers, 1998. -Anjali MITTAL: *Hindustānī Music and the Aesthetic Concept of Form.* Nueva Delhi, D. K. Print World, "New Vistas in Indian Performing Arts, 1", 2000. -Vimalakanta Roya CAUDHURI: *The Dictionary of Hindustani Classical Music.* Delhi, Motilal Banarsidass, 2000. -Nivedita SINGH: *Tradition of Hindustani Music: A Sociological Approach.* Nueva Delhi, Kanishka Publishers, 2004. -Deepak RAJA: *Hindustani Music: A Tradition in Transition.* Nueva Delhi, D. K. Printworld, 2005. -Kumāraprasāda MUKHOPĀDHYĀŸA: *The lost world of Hindustani music.* Nueva Delhi, Penguin Books India, 2006. -Ashok Damodar RANADE: *Music Contexts: A Concise Dictionary of Hindustani Music.* Nueva Delhi, Promilla & Co. Publishers, Bibliophile South Asia, 2006. -Manorma SHARMA: *Tradition of Hindustani Music.* Nueva Delhi, Deep Printers, the Author, 2006. -Rajeev NAIR: *A rasika's Journey through Hindustani Music.* Nueva Delhi, Indialog Publications, 2007. -Patrick MOUTAL: *Hindustāni Gata-s Compilation: Instrumental Themes in North Indian Classical Music*. Rouen, Patrick Moutal Editeur, 2012.

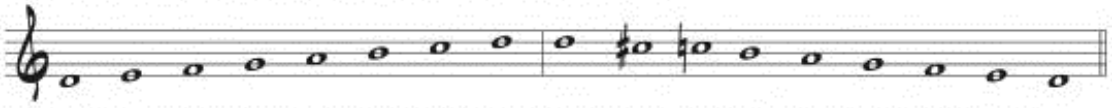
melódicos. Es, en definitiva, el esquema melódico (una serie de cinco notas —si bien puede llegar a ser hasta de siete notas—) en el que se establece una composición o una improvisación dados, el cual se combina con unos patrones rítmicos característicos. En el ámbito de la música clásica del Indostán, existen unos 100 ragas o melodías pentáfonas, mientras que en la música carnática se cuentan hasta 72, habiendo algunos casos comunes a ambos sistemas, aunque con nombres diferentes[318].

[318] -Ordhendra Coomar GANGOLY: *Ragas and Raginis: A Pictorial and Iconographic Study of Indian Musical Modes Based on Original Sources.* Calcuta, Clive Press, 1934-1935. -Shripada BANDYOPADHYAYA: *The origin of raga: A Short Historical Sketch of Indian Music.* Calcuta, Sircar Bros., 1946. -Alain DANIÉLOU: *Northern Indian Music.* (Vol.1, *Theory, History and Technique*. Vol.2, *The main ragas*). Londres, Christopher Johnson, 1949-1954 [Nueva Delhi, V. K. Publ. House, 1987]. -Harold Stone POWERS: *The Background of the South Indian Raga System.* Princeton (Nueva Jersey, EE.UU.), Princeton University, 1958. -Narendra Kumar BOSE: *Melodic Types of Hindusthan: A Scientific Interpretation of the Raga System of Northern India.* Bombay, Jaico Publishing House, 1960. -Nikhil GHOSH: *Fundamentals of raga and tala: with a new system of notation.* Bombay, Popular Prakashan, 1968. -Walter KAUFMANN: *The Ragas of North India.* Calcuta, Oxford & IBH Publishing Co. / Bloomington (Indiana, EE.UU.), International Affairs Center, Indiana University Press, Asian Studies Research Institute, "Oriental Series, 1", 1968. -Nazir Ali JAIRAZBHOY: *The Rāgs of North Indian Music: Their Structure and Evolution.* Middleton (Connecticut, EE.UU.), Wesleyan University Press, 1971. -Walter KAUFMANN: *The ragas of South India: a catalogue of scalar material.* Bloomington, Indiana University Press, 1976. -Shripada BANDYOPADHYAYA: *The origin of raga: a concise history of the evolution, growth, and the treatment of rāga from the age of Bharatamuni to Bhatkhande.* Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal, 1977. -Alain DANIÉLOU: *The raga-s of Northern Indian music.* Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal, 1980. -Ram AVTAR ("Vir"): *Theory of Indian ragas.* Nueva Delhi, Pankaj Publications, 1980. -Anupam MAHAJAN: *Ragas in Indian classical music.* Nueva Delhi, Gian Pub. House, 1989c. -Madura Ramaswami GAUTAM: *Evolution of raga and tala in Indian music.* Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers, 1989. -Patrick MOUTAL: *A Comparative Study of Selected Hindustāni Rāga-s: Based on Contemporary Practice*. Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd., 1991. -Patrick MOUTAL: *Hindustāni Rāga-s Index: bibliographical references on descriptions, compositions, and vistāra-s of Hindustānī rāga-s based on selected major contemporary works in Devanāgarī*. Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd., 1991. -Tanjore VISWANATHAN; y Jody CORMACK: "Melodic Improvisation in Karnatak Music: The Manifestations of Raga", en *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. (Bruno NETTL; y Melinda RUSSELL; eds.). Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1998, pp.219-233. -Sandeep BAGCHEE: *Nad: Understanding the Raga Music*. Nueva Delhi-Bombay, BPI Publishers, Eeshwar, 1998. -Gayatri Rajapur KASSEBAUM: "Karnatak raga", en *The Garland Encyclopedia of World Music.* (Alison ARNOLD, ed.). Nueva York-Londres, Taylor & Francis, 2000. -Ken HUNT: "Ragas and Riches", en *World Music. Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific.* (Simon BROUGHTON; Mark ELLINGHAM; James MCCONNACHIE; y Orla DUANE; eds.). [Part One: Asia and the Pacific: India]. Londres, Penguin Books, The Rough Guide, vol.2, 2000, pp.70-78. -Vijaya MOORTHY: *Romance of the Raga*. Nueva Delhi, Shakti Malik, Abhinav Publications, D. K. Fine Arts Press Pvt. Ltd., 2001. -Vimalakanta Roya CAUDHURI: *The grammar of North Indian ragas.* Calcuta, Imdadkhani School of Sitar, 2005.

Escalas y Ragas hindúes

Raga Khamaj: Está basado en la escala Bilawal cuando asciende (Jónica occidental) pero desciende como una Mixolidia occidental o escala Khamaj. Nótese que las primeras 6 notas son las más importantes del Raga y que las otras funcionan como ornamentos. Sobre estas notas principales suelen aparecer los cuartos de tono (shrutis) como apoyaturas, bendings, bordaduras, trinos u otros adornos.

La base de este Raga son la fundamental RE y su tercera mayor, cuarta, quinta, sexta y séptima mayor. El fondo armónico es un "Drone "formado por la nota RE y su principal armónico, LA..

Raga Bhairavi: Está basado en la escala Bhairavi (Frigia occidental)



Raga Kafi: Está basado en la escala Kafi (Dórica en Occidente)

La base de este Raga es la escala de RE Dórica pero incluye una séptima mayor de paso (la nota DO sostenido) cuando desciende

En este sentido, de las cinco notas o más de que se compone su escala, cada raga tiende a poner de relieve a algunas notas más que a otras (distinguiendo así entre unos sonidos o tonos primarios, y otros secundarios, utilizados estos últimos a manera de

ornamento, o bien para realzar los tonos primarios), de manera que el conjunto confiere a cada raga un "afecto" o carácter emocional concreto, que determinará el tipo de música —su carácter, tempo, etc.— que se vaya a desgranar a lo largo de la improvisación. Es así como cada escala (o conjunto de cinco —o incluso de seis o siete— notas) puede presentar diferentes ragas, dependiendo de cuáles sean las notas que se establezcan como primarias. Pero también puede influir en ese aspecto el mayor o menor énfasis que el intérprete ponga en determinadas ornamentaciones. Al final, el "·afecto" de cada raga condicionará, por tanto, el momento más adecuado para su empleo, llegando a determinar, por ejemplo, su utilización a una hora determinada del día —y no a otra—, o su aplicación en una estación concreta del año.

En cuanto al ***tala*** (o "tal", "taal", "taala" —literalmente, "palmada"—), o sistema rítmico de la música hindú, éste constituye el ciclo rítmico de un raga (es decir, en cierto modo, de un esquema melódico o melodía). Los diferentes talas se dividen o descomponen en acentos, que son los que dan nombre a toda la combinación rítmica. Puede haber talas que incluso tengan el mismo número de golpes, aunque se diferencian entre sí debido a que sus acentos no son iguales[319].

En la música carnática (del sur de la India), y según el principal sistema *Suladi Sapta Tala* (pues existen otros sistemas, tales como *Chapu Tala, Chanda Tala,* o *Melakarta Tala*), puede haber hasta 35 *talam* o combinaciones rítmicas básicas distintas. A continuación se inserta un cuadro explicativo de estas diversas combinaciones rítmicas, en las que la unidad rítmica o golpe se agrupa en un *jati* (o "jaati" —literalmente, colección de "castas"—), es decir, en un patrón rítmico o modo rítmico-musical antiguo formado por diversas notas o golpes[320]:

---

[319] -Dilip Ranjan BARTHAKUR: *The Music and Musical Instruments of North Eastern India.* Nueva Delhi, Naurang Rai, Mittal Publications, 2003. -Sarah M. VAN DOEL: *Sikh Music: History, text and Praxis.* Charleston (Carolina del Sur, EE.U.), BiblioBazaar, 2012.

[320] *Leyenda:* **I** = 3, 4, 5, 7, 9 jati; **O** = 2; **U** = 1. Por ejemplo: ***Chatusra jati Triputa talam*** = **4 + 2 + 2**, se obtiene de la manera siguiente: *Chatusra jati* (que corresponde al número 4); la familia *Triputa,* corresponde a la notación *IOO,* que, al sustituir dichos signos por sus valores numéricos nos da la combinación rítmica *4 + 2 + 2,* es decir, un total de **8 golpes**. Y siguiendo con ese mismo esquema, esto puede aplicarse a otros ejemplos: *Khanda jati Jampa talam* = 5 + 1 + 2; *Tisra jati Matya talam* = 3 + 2 + 3.

Tala	Notación anga	Tisra jati (3)	Chatusra jati (4)	Kanda jati (5)	Misra jati (7)	Sankérna jati (9)
Druva	lOll	11	14	17	23	29
Matya	lOl	8	10	12	16	20
Rupaka	Ol	5	6	7	9	11
Jampa	lUO	6	7	8	10	12
Triputa	lOO	7	8	9	11	13
Ata	llOO	10	12	14	18	22
Eka	l	3	4	5	7	9

En la música clásica indostaní en cambio, existen talas que pueden ir desde combinaciones sencillas de apenas tres golpes (llamándose cada golpe *Matra*), hasta combinaciones más complejas (la agrupación de matras se llama *Vibag*), dentro de un solo ciclo (o *Avartan*), que pueden alcanzar hasta los 108 golpes, si bien los talas más utilizados son aquellos que se componen de 5, 6, 7, 8, 10, 12, 14 ó 16 golpes en un solo ciclo (y los menos usados, los ciclos de 9, 11, 13, 15, 17 ó 19 golpes)[321].

Por su parte, la *música carnática*[322], originada hacia el 400 a.C., constituye la música tradicional del sur de la India, caracterizada por basarse, como la música

[321] Y así por ejemplo, el tala *Damar* se compone de 28 matras, 6 vibags y 2 avartans, que se corresponden con una serie de 5 + 5+ 4 + 5 + 5 + 4 golpes. Como también, el tala *Damar* puede estar compuesto de 14 matras, 3 vibags y 1 avartan, con una serie de 5 + 5 + 4 golpes. En este sentido, el tala *Damar* tiene 14 golpes en su ciclo, que, por sus acentos, se descomponen en 5 + 5 + 4, mientras que, por ejemplo, el tala *Ada Chautal* tiene igual número de golpes, 14, aunque se divide, en función de sus acentos, en 2 + 4+ 4 + 4, o el tala *Chanchar* se divide en 3 + 4 + 3 + 4. *Vid.:* -Winthrop SARGEANT; y Sarat LAHIRI: "A Study in East Indian Rhythm", en *Musical Quarterly,* 17/4 (1931), pp.427-438. -Donald Irwin ROBERTSON: *Tabla. A rhythmic introduction to Indian music.* Nueva York, Peer International Corp., [1968]. -Manfred Junius: *Die Talas der nordindischen Musik.* Salzburgo, Katzblicher, 1983. -Matthew MONTFORT: *Ancient Traditions-Future Possibilities. Rhythm Training Through the Traditions of Africa, bali and India.* Mill Valley, Panoramic Press, 1985. -B. M. SUNDARAM (comp.): *Tala sangraha: compendium of talas in Karnatak music.* Bangalore, Percussive Arts Centre, 1987. -Martin CLAYTON: *Time in Indian Rhythm, Metre and Form in North Indian Rag Performance.* Oxford, Oxford University Press, "Oxford Monographs on Music", 2000. -Matthew HUMBLE: *The Development of Rhythmic Organization in Indian Classical Music.* Tesis de Maestría, Londres, University of London, School of Oriental and African Studies, 2002.

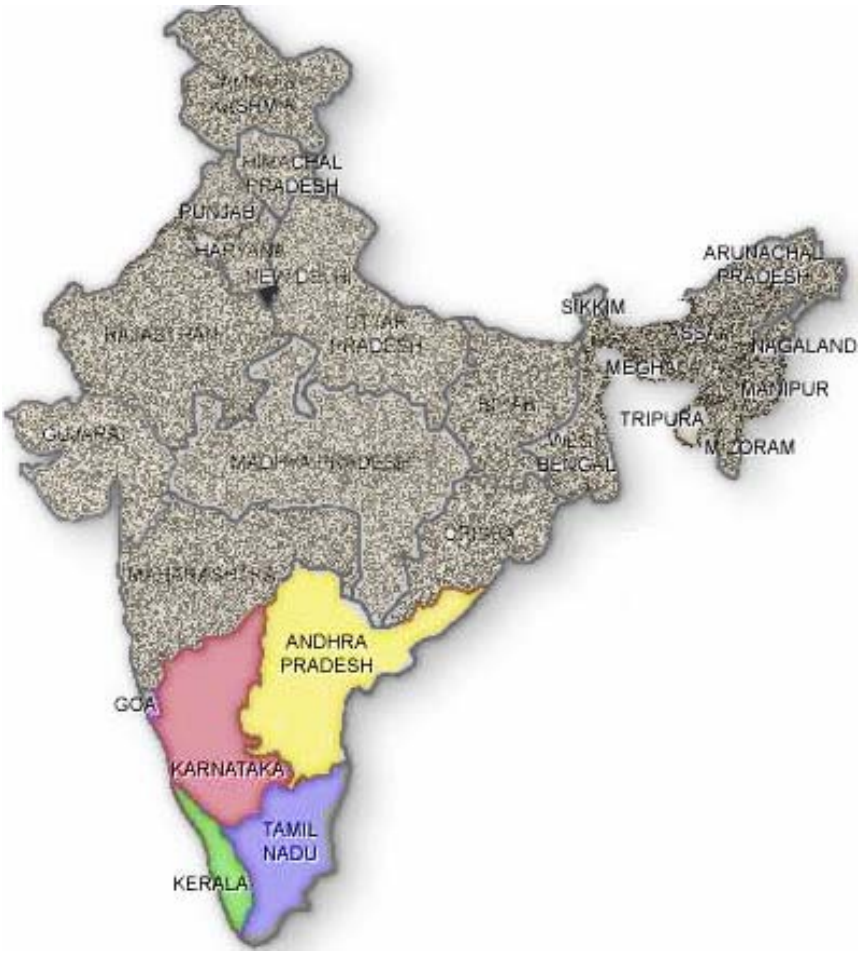
[322] -Charles Russell DAY: *The Music and Musical Instruments of Southern India and The Deccan.* Delhi, B. R. Publishing, 1891. [Delhi, B. R. Publishing Corporation, 1974]. -Chandrasekhar Subrahmanya AYYAR: *The Grammar of South Indian (Karnatic) Music.* Mylapore (Madrás), the author, 1939. -Pichu SAMBAMOORTHY: *A Dictionary of South Indian Music and Musicians.* Madrás, Indian Pub. House, 1952. -Pichu SAMBAMOORTHY: *Practical Course in Karnatic Music: for Beginners and for Use in Schools, Book*

indostaní o del norte, en los conceptos de *raga* (escala musical) y *tala* (ritmo), si bien, dado que el sur nunca fue conquistado por los mogules[323], su música presenta formas más puras e indígenas —arraigó en el pueblo con gran éxito, que la empleó como ritual espiritual—, poniendo mucho más de relieve la estructura de la canción, quedando más sujeta a un ámbito teórico, y siguiendo unas normas mucho más estrictas (regidas por el *sárgam* —o solfeo—, y por la estructura y estilo de cada composición)[324].

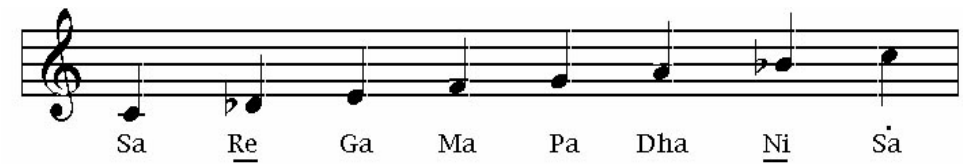
II. Madrás, The Indian Music Publishing, 1955. -Pichu SAMBAMOORTHY: *South Indian Music.* 6 vols. Madrás, Indian Music Publ. House, 1958-1969. -Suryanatha KAMAT: *A Concise History of Karnataka: From pre-historic Times to the Present.* Bangalore, Archana Prakashana, 1980. -Vidya SHANKAR: *The art and science of Carnatic music.* Madrás, Music Academy Madras, 1983. -Kanthimathi KUMAR; y Jean STACKHOUSE: *Classical Music of South India, Karnatic Tradition in Western Notation.* Nueva York, Pendragon Press, "Monographs in musicology, 5", 1987. -Jean Paul AUBOUX: "L'enseignament de la musique carnatique et son évolution", en *Cahiers de Musiques Traditionnelles,* 1 (1988), pp.132-139. -Alathur Srinivasa Panchapakesa IYER: *Karnataka Sangeeta Sastra: Theory of Carnatic Music.* Chennai, Ganamrutha Prachuram, 1989. -N. Ravikiran CHITRAVINA: *Appreciating Carnatic Music.* Madrás, Ganesh & Co., 1997. -Meera Rajaram PRANESH: *Musical Composers during Wodeyar Dynasty (1638-1947 A.D.)*. Bangalore, Vee Emm Publications, 2003. -Rolf KILLIUS: *Ritual Music and Hindu Rituals of Kerala.* Nueva Delhi, B.R. Rhythms, 2006.

[323] El imperio mongol de la India o Gran Mogol (siglos XVI-XIX) fue un estado islámico del subcontinente inidio, que llegó a comprender los territorios de Pakistán, India y Bangladés, alcanzando algunas áreas de los actuales Irán, Afganistán, Nepal y Bután.

[324] El *sárgam* de la música carnática es "sa-ri-ga-ma-pa-da-ni" (mientras que el *sárgam* de la música indostaní es "sa-*re*-ga-ma-pa-*dja*-ni"). Cada sílaba es una abreviatura, y así: *sádllamam, ríchabjam, gándjáram, mádjyamam, pánchamam, djáivatam* y *nichádam.* Cada "suara" o elemento mínimo-básico del solfeo puede presentar hasta tres variantes (excepto sádllama y pánchama, que sólo tienen una forma, y mádjyamam, que tiene dos). Pero cada raga sólo tiene una forma para cada *suara* (aunque en algunos ragas "ligeros" puede haber hasta dos, una cuando sus cinco, seis o siete notas van hacia arriba —con efecto artístico ascendente—, el *arójanam,* y otra, descendente, el *avarójanam*). Y cuando, porque el afecto del raga lo precise, se cante alguna nota extraña, a ese tipo de *suara* se le llamará *aña suara.* En cuanto a la estructura de las composiciones carnáticas, siguen un formato de tres estrofas (*kirtana*), que puede ser: a) *Pálavi:* o estribillo de dos versos; b) *Anupálavi:* la segunda estrofa, en una composición también de dos versos; o c) *Cháranam:* la estrofa final y más larga (en composiciones de tres versos), que suele usar ideas desarrolladas previamente en la Anupálavi. En ocasiones, entre b) y c) puede haber otra estrofa, *Chítasuara,* sin texto (solamente solfeada). Por último, el *Varna* es otro tipo de composición carnática, que aporta toda la información para cantar en un raga: la escala, qué suaras se deben enfatizar, como aproximarse a una nota, las frases clásicas y más características, etc.



El contenido de sus canciones es religioso (hinduista), aunque no siempre de alabanza a la deidad, a la que en ocasiones el compositor también puede reprender o manifestarle sus quejas. Hoy en cambio, buena parte de las composiciones "ligeras" de este tipo son de contenido laico (tratan sobre la naturaleza, la patria, la comida...). Originalmente, se incluía entre sus instrumentos el *náda-suaram* (un tipo de trompeta), y el *tavil* (un tambor en forma de barril, todavía utilizado en bodas y ceremonias). Entre sus compositores más celebrados se cuentan Sri Naraiana Tirtha (*1650; †1745), Syama Sastri (*1762; †1827), Mutusuami Díxitar (*1775; †1835), o Sri Tyagarála (†1848).



Sistema tonal

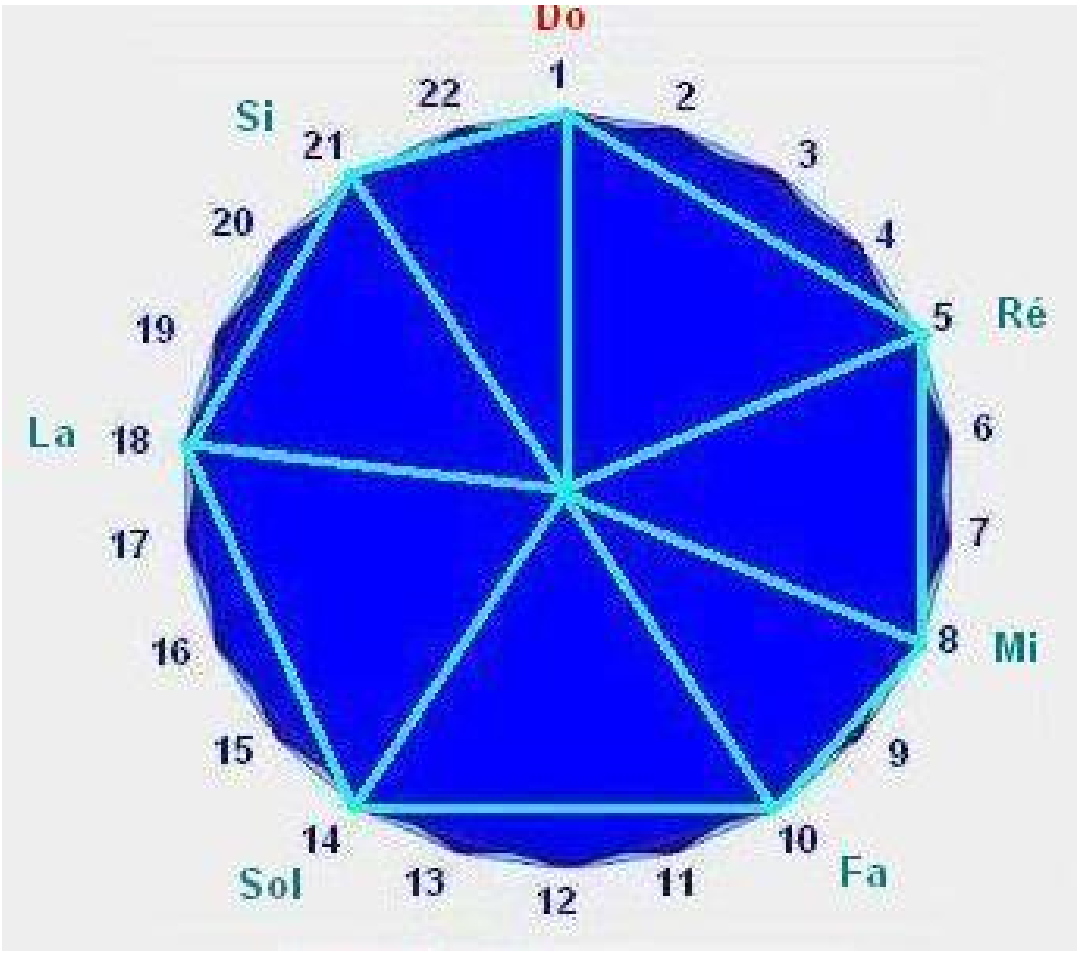
El sistema tonal hindú o indostánico es modal, y muy distinto al occidental. Se expuso por primera vez en la teoría musical de Bárata. Basado en una escala de siete grados, mide la distancia entre sonidos (los intervalos) en *srutis,* de manera que una octava se divide en 22 partes o srutis, no iguales, de donde las grandes diferencias con el sistema europeo u occidental (un sruti es algo mayor que un cuarto de tono)[325].

Se desconoce el origen de esta división, sin duda antiquísimo, que hace que la concepción occidental que se tiene de la consonancia no encaje en este sistema, ya que, de todos los intervalos que aquí se pueden formar, únicamente uno coincide con los intervalos del sistema occidental, el sruti número 12, que equivale a la cuarta aumentada occidental (Do-Fa#), siendo todos los demás intervalos hindúes extraños y diversos respecto a los posibles en el ámbito musical occidental. Es por ello que resulta muy difícil poder explicar, comprender, y aun representar gráficamente (plasmar en partitura o notación musical occidental), ni ejecutar (con instrumentos occidentales que apliquen el temperamento), la música de la India a partir de los parámetros en que se basa el sistema musical europeo. Por ello, las transcripciones de música indostánica realizadas con grafía occidental resultan deficientes y distorsionadoras, debiendo ser tomadas como meras aproximaciones a la realidad sonora final[326].

---

[325] *Vid.:* -Sourindro Mohun TAGORE: *The Twenty-Two Musical Srutis of the Hindus.* Calcuta, Bengal Academy of Music, 1886. -Ram AVTAR VIR: *Theory of Indian Music: The first book containing the sentiments, their effects on shrutis, notes and ragas in ornamental shape along with formation and manner of display.* Hyderabad, Pankaj Publications, 1980. -Satyaban CHAKRABORTY: *Svaras and srutis in Indian music.* Santragachi (Bengala Occidental, India), Kalyani Prakashani, 1990. -Sandeep BAGCHEE: *Shruti: Listening to Hindustani Classical Music*. Calcuta, Rupa & Company, 2006.

[326] -Walter KAUFMANN: *Musical Notations of the Orient. Notational Systems of Continental, East, South and Central Asia.* Bloomington, Indiana University Press, "Indiana University Humanities Series, 60", 1967. -Light ISAAC: *Theory of Indian music.* Ahmedabad, Shyam Printers, 1967. -Arthur Henry Fox STRANGWAYS: *Features, Principles and Technique of Indian Music.* Nueva Delhi, Kanishka Publishing House, 1989. -Mriganka Sekhar CHAKRABORTY: *Indian Musicology, Melodic Structure.* Calcuta, Firma KLM, 1992. -Richard WIDDESS: "The oral in writing: early Indian musical notations", en *Early Music,* 24/3 (1996), pp.391-406. -Debashree BHATTACHARYA: *The importance of tone, tune and text in Indian music.* Delhi-Bhopal, Sanjay Prakashan, 2007.



Los 22 srutis y su equivalencia con la escala heptáfona y el ciclo de quintas.

Nº	Sruti	%	Intervalo	Cents	Nombre del intervalo
1	S	0	1/1	0	Unísono
2	r1	5.35	256/243	90	Lima pitagórica
3	r2	6.66	16/15	111	Semitono menor diatónico
4	R1	11.11	10/9	182	Tono menor
5	R2	12.50	9/8	204	Tono Mayor
6	g1	18.51	32/27	294	Tercera menor pitagórica
7	g2	20.00	6/5	315	Tercera menor
8	G1	25.00	5/4	386	Tercera Mayor
9	G2	26.56	81/64	408	Tercera Mayor pitagórica
10	M1	33.33	4/3	498	Cuarta justa
11	M2	35.00	27/20	519	Cuarta fuerte

12	m1	40.62	45/32	590	Tritono
13	m2	42.38	729/512	612	Tritono pitagórico
14	P	50.00	3/2	702	Quinta justa
15	d1	58.02	128/81	792	Sexta menor pitagórica
16	d2	60.00	8/5	813	Sexta menor
17	D1	66.66	5/3	884	Sexta Mayor
18	D2	68.75	27/16	906	Sexta Mayor pitagórica
19	n1	77.77	16/9	996	Séptima menor pitagórica
20	n2	80.00	9/5	1017	Séptima menor
21	N1	87.50	15/8	1088	Séptima Mayor
22	N2	89.84	243/128	1110	Séptima Mayor pitagórica

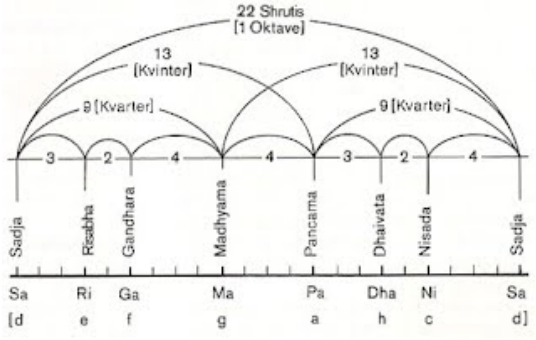
Los 22 srutis. Equivalencia en proporciones aritméticas, cents e interválica.

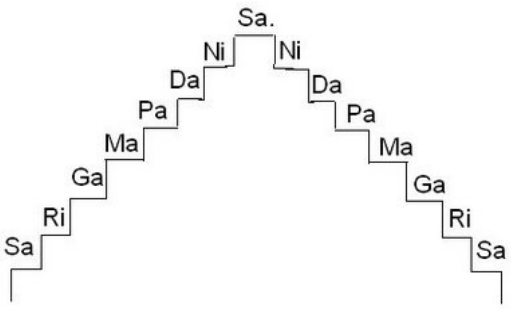
El instrumento también llamado *sruti.*

Su patrón de medida no consiste en un sistema matemático —como entre los griegos—, sino que se basa en el oído (del sánscrito "srut", oír). La escala o gama, superpone tres tipos de intervalos (originalmente, los srutis, al igual que los intervalos griegos, tenían dirección descendente): ***1)*** dos srutis, o sea, aproximadamente un semitono; ***2)*** tres srutis, es decir, un tono disminuido; y ***3)*** cuatro srutis, o sea, un tono aumentado.

Equivalencia de la escala de srutis.

La escala más importante se construye sobre el tono de *sa.* Esta *sa-gama* corresponde aproximadamente, con su distribución de semitonos y su tercera menor, al modo de Re menor, es decir, al Frigio griego, o al eclesiástico Dórico. La segunda escala fundamental, es la *ma-gama,* que parte de *ma,* y que corresponde al modo de Sol con el tercer grado mayor.





Ritmo

El ritmo, asimismo, modal, se basa en la teoría del ritmo de los "talas" (literalmente, "palma de la mano"). La música védica se limitaba a tres valores: ligero-pesado-extendido; es decir, a 1, 2 ó 3 tiempos, para lo cual la música "desi" ensamblaba dos valores breves.

Los compases binarios y ternarios forman combinaciones de dos a cuatro compases cada una, que se repiten. La sistematización de los tipos de compás en siete formas fundamentales (cada una de ellas con cinco variedades), se remonta seguramente a la tradición india más antigua. Mediante la superposición de diversos ritmos, se origina una polirritmia, típica de la música hindú.

La música clásica del Indostán distingue diversos géneros: drupad[327], damar, kyal, tarana y sadra; mientras que la música semiclásica o ligera presenta otro tipo de géneros, basados en los ragas, aunque intrepretados estos sin su habitual rigidez formal: tumri[328], dadra, gazal, chaiti, kajri y tapa.

En cuanto a los ***instrumentos tradicionales de la India,*** véase el amplio capítulo que dedico a este tema, dadas sus obvias conexiones con el contexto tradicional coreano, en el apartado de **ANEXOS**.

[327] -Sanghadasa PERERA: *The origin and development of Dhrupad and its bearing on instrumental music.* Calcuta, K. P. Bagchi & Co., 1994.
[328] -Peter Lamarche MANUEL: *Thumrī in Historical and Stylistic Perspectives.* Nueva Delhi: Motilal Banarsidass Publ., 1989.

4.2.1.2 El desarrollo histórico de las artes interpretativas rituales budistas en Corea

El budismo coreano, que hoy agrupa a más de doce millones de personas en Corea del Sur[329], se importó desde China a finales del siglo IV, durante el *Período de los Tres Reinos,* que, como se ha dicho, se extendía del 57 a.C. al 668 d.C. y comprendía los viejos reinos llamados Antiguo Síla, Kogúrio y Pétche. Según parece, el budismo habría llegado en primer término a aquel viejo reino de Kogúrio (고구려) en el año 372 d.C., como doctrina protectora y educativa; poco después, llegó al reino de Pétche (백제) en el año 384; para, finalmente, alcanzar el reino de Antiguo Síla (삼국시대), a finales del siglo

[329] La principal secta arraigada en el país es la Mahayana, que se integra en las vidas diarias de la población coreana practicante y cuyas manifestaciones rituales desempeñan un papel proponderante dentro de las experiencias budistas, más cercanas en Corea a las características del budismo tibetano que, por ejemplo, a las del budismo chino o japonés. [La rama "Mahayana" es una de las principales del budismo, practicada en China, Tibet, Taiwán, Japón, Corea y Vietnam, que se caracteriza por su estrecha relación con la ciencia y atenerse a las enseñanzas del Buda histórico; en este sentido, reconoce en el testimonio de Buda la búsqueda de la verdad, mediante el método científico, sin prejuicios y ejerciendo una crítica libre para cuestionar las teorías del pasado]. -Byong-Won LEE [Pyôngwôn YI]: *An Analytical Study of Sacred Buddhist Chant of Korea.* Tesis doctoral, Washington DC, University of Washington, 1974. -ID.: "Structural Formulae of Melodies in the Two Sacred Buddhist Chant Styles of Korea", en *Korean Studies,* 1 (1977), pp.111-196. -Man-Young HAHN: *Studies in Korean Buddhist Chant.* Seúl, Seoul National University, 1981. -ID.: "The Four Musical Types of Buddhist Chant in Korea", en *Yearbook for Traditional Music,* 15 (1983), pp.45-58. -Byong-Won LEE [Pyôngwôn YI]: "Micro- and Macro-Structure of Melody and Rhythm in Korean Buddhist Chant", en *Traditional Korean Music.* Seúl, Korean National Commisssion for UNESCO, 1983, pp.152-160. -ID.: "The Features of the Mahayana Buddhist Ritual Performing Arts of Korea", en *World of Music,* 27/2 (1985), pp.49-61. -ID.: *Buddhist Music of Korea.* Seúl, Jungeumsa [Chôngûmsa], "Traditional Korean Music Series, vol.3", 1987.

IV, en el cual se proclamaría más tarde el budismo como la religión oficialmente favorecida, en el año 528.

Pequeña estatua de Buda en bronce dorado, del año 539 —período de Kogúrio—. Es una de las miles de estatuas budistas distribuidas por Dongsa (동사, 东寺), en Pionyang (평양) (Museo Nacional de Corea, Tesoro Nacional Nº 119).

Con ayuda militar de la dinastía Tang china —o "de la espiga"— (618-907), el viejo reino coreano de Antiguo Síla procedió a unificar toda la península coreana, conquistando desde ahí el reino de Pékche en el año 660 y el de Kogúrio en el 668. Después de eso, el nuevo reino de *Síla unificado* (668-918), desarrolló una cultura nuevamente modelada y estableció en el país definitivamente la religión budista, con un fuerte apoyo, y con el favor declarado del tribunal de Síla.

Por mediación china, tanto Corea como Japón buscaron entonces implantar las doctrinas del budismo, aunque mostraron diferencias estilísticas en la adopción de sus cantos: a pesar de que ambos países adoptaron el canto budista chino, inicialmente hicieron uso de sus propios estilos individualizados, que fueron modificando progresivamente.

Estatuas de Buda esculpidas en roca, en la ciudad de Chónchu (*Jeonju,* 전주), Corea del Sur.

En la siguiente dinastía, Kório (918-1392), el interés de la monarquía coreana por el budismo y su práctica ritual llegó a ser aún más fuerte que en los reinos y períodos anteriores, declarándose el budismo como la religión oficial del Estado, de modo que alcanzó, en ese momento, su mayor esplendor en Corea.

En la dinastía de Chóson (1392-1910) sin embargo, se rechazó oficialmente el budismo, de manera que sus artes interpretativas rituales sufrieron a partir de entonces un declive gradual. Pero, a pesar del absoluto predominio vivido entonces por el neo-confucianismo, pervivieron todavía algunos esfuerzos significativos, que pugnaban por revitalizar los ritos budistas dentro del tribunal de la dinastía de Chóson, especialmente durante los reinados de su cuarto monarca, Séyong —cuyo nombre personal era I Do (이도; 李裯)— más conocido como Séchon, el Grande (*1397; †1450), que reinó entre 1418 y 1450, y de su séptimo rey, Séyo (세조) —nacido I Yu 이유— o Sécho (*1417; 1468), que reinó entre 1455 y 1468). Es así como el rey Séchon el Grande (*Sejong de Chóson,*

Seyong, Sejong Daewang; 세종대왕, 世宗大王; o *Do Yi, Do I,* 이도, 李祹; que reinó desde 1418) (*1397; †1450), mecenas cultural de primer orden, inventó durante su reinado el alfabeto coreano hánkel y contribuyó a la propagación del budismo, facilitando su traducción a partir de escrituras en chino y favoreciendo la composición de nuevos himnos —canciones con títulos budistas que pronto pasarían a ser consideradas como clásicas— en una forma que podía ser comprendida fácilmente por las clases populares[330].

Bandera de los reyes de la dinastía Chóson

Escudo de armas de la dinastía Chóson

4.2.1.3. Los rituales especiales (ché, *jae,* 재, 齋)

El estructuralmente complejo canto ritual budista, asocia la música instrumental y el baile[331] con unos pocos ritos especiales llamados "ché" (*jae,* 재), una sílaba derivada

---

[330] -Robert PROVINE: "The Treatise on Ceremonial Music (1439) in the Annals of the Korean King Sejong", en *Ethnomusicology,* 18/1 (Jan. 1974), pp.1-29.

[331] *Vid.:* -Anthony BAINES and Klaus P. WACHSMANN (traducs.): "Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs: Classification of Musical Instruments", en *The Galpin Society Journal,* 14 (Mar. 1961), pp.3-29. -Wol-chool LEE: *Anthology of Korean Traditional Music.* Seúl, Korean Traditional Music Publication Company, 1969, vol.1, p.108. -Kyong-Rin SONG: "Korean Musical Instruments", en *Survey of Korean Arts: Traditional Music.* Seúl, National Academy of Arts, 1973, pp.31-76. -Kang-Sook LEE: "An Essay on Korean Modes", en *Asian Music,* 9/2 (1978), pp.41-47. -Bang-song SONG: *Source Readings in Korean Music.* Seúl, Korean National Commission for UNESCO, 1980. -Hye-Ku LEE: *Essays on Traditional Korean Music.* Seúl, Royal Asiatic Society, Korean Branch, 1981. -Byong Won LEE: *Buddhist Music of Korea.* Seúl, Jungeumsa, 1987. -Keith HOWARD: *Korean Musical Instruments: A Practical Guide.* Seúl, Se-Kwang Music Publishing, 1988. -Keith HOWARD: *Bands, Songs, and Shamanistic Rituals: Folk Music in Korean Society.* Seúl, Royal Asiatic Society (Korea Branch), 1989. -Keith HOWARD: *Korean Musical Instruments*, Oxford, Oxford University Press, 1995. -Myung-won YUN: *A Study of Musical Instruments in Korean Traditional Music.* Seúl, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 1998. -Inhwa SO: *Theoretical Perspectives on Korean Traditional Music: An Introduction.* Seúl, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2002. -Maria SEO: *Hanyang Gut: Korean Shaman Ritual Music from Seoul.* Nueva York, Routledge, 2002. -Byong Won LEE: "Buddhist Music", en *The Garland Encyclopedia*

del sánscrito usopadha, que se usa como sufijo, indicativo de un rito específico (como por ejemplo, en el célebre iónsan-yé (*yeongsan-jae,* 영산재, 靈山齋). Los cinco rituales principales son:

1.- Síguan de Gákpe-ché (*gakbaejae Siwang,* 시왕각배제, 十王各拜齋) —siendo Síguan un modo y Gákpeche una sección o parte de la ceremonia, es decir, constituyendo todo, un método de oración con música y baile—, o sea, un rito de elogio a diez santos del otro mundo y de oración para la buena suerte (para guiar a las almas de los difuntos al cielo);

2.- Séenchon de Iésu-ché (*Saengjeon Yesu-jae,* 생전 예수제, 生前豫修齋) —siendo Sénchon el modo, y Iésu-ché la preparación—, un rito para purificar la vida pasada en la preparación para el nirvana (ceremonia para los vivos)[332];

3.- El de la región de Kánguon-ché (*Gweongong-jae,* 상주권공재, 常住勸公齋), concretamente, de la ciudad de Sánchu (*Sangju,* 상주시), que consiste en un rito para unificar la mente con Buda;

4.- Súriuk-ché (*Suryuk-jae,* 수륙재, 水陸齋), un rito de agua (Sú) y tierra (riuk), para consolar los espíritus (y también para guiar a las almas de los difuntos al cielo); y

5.- Iónsan-yé (*Yeongsan-jae* o *youngsanjae,* 영산재, 靈山齋), un rito de homenaje (ofrenda de monjes), que incluye el mejor repertorio de canto y baile y celebra la creación del sutra del loto[333]; declarado "bien cultural intangible" de Corea, se celebra cada año. el 6 de junio, e

---

of World Music. Vol.7 East Asia: China, Japan and Korea. Nueva York, Routledge, 2002, pp.871-874. -Byong Won LEE; y Steve NELSON: *Buddhist Ritual Chant from Korea and Japan.* Nueva York, Japan Society, 2003. -Yong-Shik LEE: *Shaman Ritual Music of Korea.* Seúl, Jimoondung International, 2004. -Jun-yeon HWANG: "Modes and Scales of Korean Music", en *Hanguk jeontong eumakui akjo* [A study of modes in Korean traditional music / Estudio de los modos en la música tradicional coreana]. Seúl, Seoul National University Press, 2005. -Nathan HESSELINK: *Pungmul: South Korean Drumming and Dance.* Chicago, University of Chicago Press, 2006.

[332] El Sánion-iésu-ché (*Sangjeon-yesujae,* 생전예수재, 生前豫修齋) consiste en rendir respetos al sutra frente al bodisatva de los muertos, Bodhisattva Chijang (지장 회상도, 地藏 會上圖), los Diez Reyes del infierno, y cada familia. Su principal objetivo es demostrar que se han hecho buenas obras en vida, ante los Diez Reyes, que habrán de juzgar nuestras vidas posteriores. En este rito se lleva a cabo la danza de los címbalos (que puede ser de tres tipos, iú-chab —*yoejab,* 요잡, 繞匝—; chón-su —*ch'onsu,* 천수, 千手—; y sáadarani —*sadarani,* 다라니경, 陀羅尼經—), y varios chák-pop —chak bop, *jakbeops,* 작법, 作法— (métodos de danza, que incluyen el chák-pop tóo-rian-gué —*jakbeop doryanggae,* 도량게작법, 道場偈作法—; el chák-pop tágue —*jakbeop dagae,* 다게작법, 茶偈作法—; y la danza de la mariposa, 나비춤).

[333] La palabra iónsan (*yeongsan,* 영산) es abreviatura de iónsan-uesáng (*yeongsanhoesang,* 영산회상). Se relaciona con la predicación de Buda en el monte Ión-chi (*Yeongchwi,* 영축산, 靈鷲山), ante cuyo sermón todos sus oyentes entraron en éxtasis. Se trata de una ceremonia, en el templo, que recuerda al público las enseñanzas de Buda y fomenta su creencia, ayudando a todos los seres vivios para formar una conexión con el budismo y obtener la salvación de los karmas y la iluminación; enseña también la emancipación del renacimiento y de la nueva vida en el cielo para los difuntos. Para la celebración del iónsan-yé (*yeongsanjae*) se utiliza un gran altar al aire libre con numerosas herramientas ante el mismo (murales y pinturas, grabados, joyas, monedas de oro y plata, banderas de colores y estandartes con todos los nombres

incluye ceremonias del té, oración, ritos de purificación, ofrendas a Buda y ritos de los muertos. Lo realizan los monjes de la orden Téego (*Taego,* o Téego-chón, *Taego-jong,* 태고종, 太古宗), de tipo zen (budismo zen = budismo *seon* en Corea, 선불교, 禪佛敎) —más de veinte monjes óo-chán (*eojang,* 어장, 魚丈), directores de coro especialmente entrenados en la técnica del canto, además de diversos expertos cualificados y otros monjes—[334].

Síguan de Gákpe-ché (*Siwang gakpae-jae; gakbaejae;* 시왕각배제); y Séenchon de Iésu-ché (*Saengjeon Yesu-jae,* 생전 예수제).

---

de Buda y los Bodisatvas, cometas, sombrillas —o chón-gue, *cheongae,* 청계, 聽戒, que protegen de la lluvia y el polvo—, un asiento tallado en forma de loto de la estatua de Buda —o ión-juá-te-chuá, *yeonhwadae-jwa,* 연화대좌, 蓮花臺座—, vajilla para ofrendar comida —juegos de té, quemadores de incienso—, la campana del templo…), altar frente al que cuelga una pintura de Buda y se extienden flores de papel —*hwaman,* o ramos de flores cosidas o atadas con cuerdas— e incienso, haciendo sonar la música mediante instrumentos musicales pequeños (tón-ra, *dongra,* 동라, 銅羅; tée-chin, *taejing,* 대징), como el pára (*bara,* 바라, 哱囉) o pá-rang (*barang,* 바랑), tón-bal (*dongbal,* 동발, 哱囉), ió-bal (*yobal,* 요발), una especie de címbalos que se usan en las danzas budistas, de forma redondeada y que se tañen con ambas manos mientras se sujeta una pieza de tela que lleva atada en su interior; el ió-rion (*yoryeong,* 요령, 鐃鈴) o páng-ul (*bangul,* 방울), que es una pequeña campana de latón provista de un badajo, que suena al agitarse; el chúk-pi (*jukbi,* 족비), consistente en un pedazo de bambú cortado a lo largo por la mitad, que se tañe sujetándolo con la mano derecha mientras se golpea en la palma de la mano izquierda, y que se usa también para la práctica zen y otras ceremonias; o el póp-la (*beopra,* 법라, 法螺), pée (*pae,* 배), que son instrumentos musicales hechos con pabellón de trompeta y dotados de una boquilla metálica, que se utilizan para convocar a reunión para las ceremonias, en el caso de las rondas públicas o misas budistas. Sám-jion (*Samhyeon,* 삼현, 三絃; significando "sam" tres, y "jion" cuerda), alude a tres tipos de instrumentos de cuerda: kómungo, káyakum y tán-pípa, que se conocen como "iúk-kak" (육각, 六角; significando "iúk" seis, y "kak" pica o pata), es decir, que entre dichos tres instrumentos suman seis patas —conjunto de instrumentos musicales, banda o "chuita-ak" (취타악, 吹打樂), con tambor, chángo, jéekum, píri (피리) y dos téepion-só (*taepyeongso*), bombo, tambor, chuá-bal (*jwabal,* 좌발), jó-chok (*hojeok,* 호적).

[334] La orden Téego (*Taego,* 태고종) es la segunda en importancia del budismo coreano (otro tipo de orden es Chóo-ke, *Jogye,* 조계종), de tipo "seon" (la rama coreana del zen). Cuenta con más de 8.000 monjes y 3.100 templos, entre los que destaca Sók-nam-sa (*Seonamsa,* 선암사, 仙巖寺), como uno de sus principales monasterios. Esta orden permite casarse —de manera opcional— a sus sacerdotes (como vestigio de la ocupación japonesa de Corea), aunque sus monjas deben permanecer célibes. No obstante, todavía buena parte de sus sacerdotes tienden a vivir separados de la sociedad, aislados en templos de montaña. Tanto la orden Téego (*Taego,* 태고종), como la orden Chóo-ke (*Jogye,* 조계종) usan el sutra Indaraja, que contiene 10 votos bodisatvas y 48 preceptos menores que se deben seguir.

Séenchon de Iésu-ché (*Saengjeon Yesu-jae,* 생전 예수제, 불교무용 능화).

Súriuk-ché (*Suryuk-jae,* 수륙제).

Tée-ko-chon (un tipo de monjes) Iónsan-yé (*Yeongsanjae,* 태고종영산재), y
Pón-uan-sa (*Bongwonsa,* 봉원사; templo budista de Seúl) Iónsan-yé (*Yeongsanjae,* 영산재).

Ritual iónsan-yé (*yeongsanjae,* 영산재) en el templo Pón-uan-sa (*Bongwonsa,* 봉원사)[335].

[335] Este templo (Pón-uan-sa, *Bongwonsa,* 봉원사), de larga historia y tradición (tiene más de un milenio de antigüedad), se ubica en la falda de la montaña de Ansan en Bongwon-dong (봉원동); distrito de Só-de-mun-gu, *Seodaemun-gu,* 서대문구; Seúl) y constituye el centro del budismo Téego en Corea. Lo fundó el

Iónsan-yé (*Yeongsanjae,* 영산재).

Chúk-pi (*Jukbi,* 죽비), instrumento musical de bambú utilizado en las ceremonias musicales budistas de Corea.

---

maestro Tóo-san (*827; †898) (*Dosun,* 도선국사, 道詵國師) en el año 889 (tercer año de gobierno de la reina Jinseong —진성여왕, 眞聖女王—, durante el período de Síla), en el terreno que entonces ocupaba el palacio Ión-ji (*Yeonhui,* 연희궁, 衍禧宮) (hoy, Universidad Yonsei), llamándole templo Pánia-sa (*Banyasa,* 반야사, 般若寺). Fue destruido durante la invasión japonesa de Corea en 1592. Más tarde, en 1748 (vigésimo cuarto año de gobierno del rey de Chóson, Ión-cho, *Yeongjo,* 영조, 英祖), lo reconstruyeron y rebautizaron como "Pón-uan-sa" (*Bongwonsa,* 봉원사) dos monjes budistas, Chán-chup (*Chanjeup;* 찬즙, 贊汁, 스님) y Chún-am (*Jeungam;* 증암, 增岩, 스님). Aquí tiene lugar cada 6 de junio el iónsan-yé (*yeongsanjae,* 영산재, 靈山齋), uno de los principales rituales budistas (Bien Cultural Intangible Nº 50, declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2009), como deseo de la paz mundial y de la reunificación de ambas Coreas. Durante el iónsan-yé (*yeongsanjae,* 영산재, 靈山齋), se puede disfrutar de artes budistas como el pómpe (*beompae,* 범패, música ceremonial del templo budista) y las danzas. Además, también se celebra aquí durante el verano un famoso "Festival de la Cultura de la Flor de Loto de Seúl", en el que proliferan hermosas flores de loto, símbolo del budismo.

Además, el Sík-tan Chák-pop (*Sikdang Jakbeop,* 식당작법**,** 食堂作法) —una ofrenda de comida—, se concibe no para los Budas y Bodisatvas, sino para los monjes que participan en su ceremonia (y simbólicamente, para todos los seres del universo), constituyendo un sub-rito que tiene lugar durante el iónsan-yé (*yeongsanjae,* 영산재).

En estos rituales se utiliza la música llamada pómpe (*pompae,* 범패, 梵唄) u óo-san (*eosan,* 어산, 魚山; admiración por las palabras sagradas de Buda), que tiene su origen en iónsan-uesáng (*yeongsanhoesang,* 영상회상) o la devoción musical por Miónum Póosal (*Myoeum Bosal,* 묘음보살, 妙音菩薩, Bodisatva)[336]. Consiste en una formación armónica, en donde interviene el cuerpo, la voz y las bebidas alcohólicas, con vistas a glorificar las ceremonias mediante efectos acústicos y visuales, a lo que se añade una función docente de carácter religioso: se rememora que, ante la predicación de Buda, muchachos y muchachas celestiales bajaron a la tierra entre flores e incienso para dedicarle sus cantos y bailes.

Iónsan-yé (*Yeongsanjae,* 영산재) implica un día de ofrendas a Buda y otros tres días (con sus días y noches) de iónsan (*yeongsan,* 영산, 靈山). El primer día de los tres consiste en sírion (*siryeon,* 시련, 侍輦), téerion (*daeryeong,* 대령, 對靈) y kuániok (*gwan-yok,* 관욕, 灌浴) durante el día; iónban (*yeongban,* 영반, 靈飯) por la tarde (cuando se adelanta, la víspera, la ceremonia de la madrugada y ronda del día siguiente). Luego viene en el segundo día Chóchon chóm-an (*jojeonjeom-an,* 조전점안, 造錢點眼), Sínchun Chák-pop (*sinjungjakbeop,* 신중작법, 神衆作法), kuépulíiun (*gwaebuliun, Guebuliun,* 괘불이운, 掛佛移運), y finalización de la primera mitad del iónsan-yé (*yeongsanjae,* 영산재). Luego, Sík-tan Chák-pop (*Sikdang Jakbeop,* 식당작법) y ceremonia, por adelantado, de la madrugada del día siguiente. El tercer día comienza con la segunda mitad del iónsan-yé (*yeongsanjae,* 영산재), y luego, Ún-su-san-tan (*unsusangdan,* 운수상단, 雲水上壇), Chúntan (*jungdan,* 중단, 中壇), Sóochon chongüi (*socheongjungwi,* 소청중위, 召請中位), Sínchun tuékon (*sinjungtoegong,* 신중퇴공, 神中退供), Kuan-um síisik (*gwaneumsisik,* 관음시식, 觀音施食), Chón síisik (*jeonsisik,* 전시식, 奠施食)

[336] Las ceremonias budistas las celebran los fieles budistas frente a la estatua de Buda, con la intención de obtener, por un lado, la salvación de los seres vivos, y por otro lado, alcanzar la iluminación, mediante la penitencia y la oración.

y Sódebanson (*sodaebongsong,* 소대봉송, 消臺奉送). El acontecimiento final es el sermón o Juéjian sólpop (*hoehyangseolbeop,* 회향설법, 回向說法), que anuncia el fin de la ceremonia[337].

La interpretación del baile en las ceremonias de Iónsan-yé (*Yeongsanjae,*영산재) se llama chák-pop-mu (*jakbeopmu,* 작법무), y representa una expresión de la formación budista y la iluminación[338]. Integra los movimientos físicos del cuerpo, con una devoción vocal mediante la entonación del sutra y con la devoción mental (que aglutina tres tesoros: Buda, sus enseñanzas, y los monjes), a lo que sigue la voz clara del monje óo-chán (*eojang,* 어장). Las danzas, que se usan en parte durante la ceremonia iónsan-yé (*yeongsanjae*), o chák-pop-mu (*jakbeopmu,* 작법무), pueden ser de cuatro tipos: bára-mú (*bara-mu,* 바라무, danza de los címbalos, 바라)[339], nábi-mú (*nabi-mu,* 나비무, baile de la

---

[337] Actualmente, iónsan-yé (*yeongsanjae,* 영산재) subsiste como ceremonia de un solo día, en lugar de la ceremonia de tres días. No hay ninguna diferencia entre la ceremonia de un día y la de tres en cuanto a su estructura, aunque su proceso ahora se simplifica en pómpe (범패; música budista) y chák-pop-mu (*jakbeopmu;* 작법무, espectáculo de danza budista).

[338] Si el pómpe (*bompae, pompae,* 범패) hace una ofrenda al templo budista a través del sonido, la chák-pop-mu (*jakbeopmu,* 작법무), una danza budista, lo hace a través del cuerpo, sumándose a la solemnidad de la ceremonia y elevando la fe de sus seguidores.

[339] Es el baile más enérgico de los chák-pop-mu (*jakbeopmu,* 작법무), un baile masculino, que se caracteriza por sus movimientos de baile feroces y el ritmo rápidode los címbalos o pá-ra (*bara,* 바라, 哱囉, 바라, un instrumento en forma de plato hecho de cobre y una aleación de estaño). En el *Museo Pómpe* de Ínchon (*Incheon,* 인천) pueden verse címbalos procedentes de diversos países, e información sobre ellos y su relación con el pómpe (*bompae, pompae,* 범패), donde puede comprobarse también cómo los címbalos coreanos difieren en uso o carácter de los de China, Japón, Vietnam, o cualquier otro país: mientras los címbalos del Tíbet, Bután, u otros países del sudeste asiático, tienen sus fondos redondeados y que sobresalen, debido a su principal propósito instrumental, los címbalos coreanos, que son distintos, se conciben en cambio específicamente para el baile. Así, tanto los címbalos chinos como los japoneses se concentran por ejemplo en la producción sonora más que en los movimientos de danza, mientras que los coreanos son los únicos que se concentran en su empleo para la danza. El baile de los címbalos se danza vestido con una túnica ceremonial gris y otra monástica roja; a veces, los bailarines visten la túnica monástica de seis capas y el traje cermonial, como en la danza de la mariposa. Cuando los bailarines se mueven con solemnidad y ligereza, con los címbalos en la mano, crean una armonía fantástica y elegante de movimiento y color. Dado que chák-pop (*jakbeop*) es a la vez un modo de auto-disciplina y predicación de la palabra budista, el bailarín debe tener siempre la espalda recta, el cuerpo recto y equilibrado, los ojos fijos en la punta de la nariz, y los címbalos deben quedar en la parte superior de la frente y no deben ir por debajo del ombligo. Aunque el pie siempre gira a la izquierda, se sigue la forma del carácter chino *jeong* (丁) y los címbalos se tocan mientras simultáneamente se doblan las rodillas y la espalda. A diferencia de la mayoría de las formas de danza en las que la bailarina crea una posición elevada al respirar y caminar con las rodillas rectas, esta danza se inicia con una rodilla en tierra. Las manos y brazos que sujetan los címbalos (pá-ra, *bara,* 바라, 哱囉), se mueven como el oleaje, separándose y uniéndose repetidamente, moviéndose hacia atrás y adelante, y luego arriba y abajo. Hay siete clases de baile de los címbalos, que significa purificar el alma defendiéndose de los malos espíritus: ***1.-*** 요잡바라 (繞匝哱囉; Yóchap bára; *Yoejab bara*); ***2.-*** 내림게바라 (來臨偈哱囉; Nérimgue bára; *Narimgae bara*); ***3.-*** 관욕게바라 (灌浴偈哱囉; Kuáñok-sué bára;

mariposa), popkó-mú (o *beopgo-mu,* 법고무, 法鼓舞 —de popkó o *beopgo,* 법고—; del tambor del templo) o táchu-mú (*taju-mu,* 타주무; danza Taju, 타주, parecida a la de la mariposa)[340].

***Izda.:* iónsan-yé (*yeongsan-jae,* 영산재); *dcha.:* Sík-tan chák-pop (*sikdang jakbeop,* 식당작법; templo Pón-uan-sa (*Bongwonsa,* 봉원사, Seúl).**

Gwanyoksui bara); ***4.-*** 화의재진언바라 (化衣財眞言哱囉; Juáuí-chéchinon bára; *Hwaeuijaejajineon bara*); ***5.-*** 명바라 (鳴哱囉; Mión bára; *Myeong bara*), ***6.-*** 사다라니바라 (四陀羅尼哱囉; Sádarani bára; *Sidarani bara*); ***7.-*** 천수바라 (千手鉢羅; Chónsu bára; *Cheonsu bara*). [Este tipo de danzas se relacionan con el sálpuri (*salpuri;* 살풀이), que es una danza para la limpieza del alma ("para limpiar y eliminar los malos espíritus"), cuyos modernos movimientos representan las esperanzas y aspiraciones humanas].

[340] Las danzas de la ceremonia iónsan-yé (*yeongsanjae,* 영산재) se realizan en: sírion (*siryeon,* 시련, 侍輦), kuánIok (*gwanyok,* 관욕, 灌浴), Sínchun Chákpop (*sinjungjakbeop,* 신중작법, 神衆作法), Chóchon chóm-an (*jojeonjeoman,* 조전점안, 造錢點眼), kuépulíiun (*gwaebuliun, Guebuliun,* 괘불이운, 掛佛移運), Sántan kúnkon (*sangdan-gwongong, Sangdangueongong,* 상단근공, 上壇勸供), y Sík-tan Chák-pop (*Sikdang Jakbeop,* 식당작법). Pero no hay bailes en téerion (*daeryeong,* 대령, 對靈), Sínchun tuékon (*sinjungtoegong,* 신중퇴공, 神中退供), Síisik (*sisik,* 시식, 施食) y pónsongüisik (*bongsonguisik,* 봉송의식, 奉送儀式). Por su parte, la danza Táchu (*Taju,*타주, 打柱; *Taju-mu,* 타주무, 打柱舞) es una parte de la danza budista que se celebra en una sala de ceremonias, y se compone de movimientos de baile que progresan hacia la iluminación. Se baila con el mismo traje que se usa para la danza de la mariposa. Se sostiene un palo Táchu (*Taju,* 타주, 打柱) en la mano derecha, mientras que el intérprete baila y rodea el Pálchondo (*paljeongdo,* 팔정도, 八正道), que significa los nobles ocho caminos.

El popkó (*beopgo,* 법고, 法鼓) o gran tambor del darma.

Por lo demás, el canto budista se clasifica en tres géneros principales[341]: yómbul (invocación), juáchon (*hwacheong,* 화청, 和請)[342] y pómpe (범패).

---

[341] -Hye-gu LEE: *Essays on Traditional Korean Music.* (Robert C. PROVINE, ed. y traduc.). Seúl, Royal Asiatic Society, Korean Branch, 1981. -Jonathan CONDIT: *Music of the Korean Renaissance: Songs and Dances of the fifteenth Century.* Cambridge, Cambridge University Press, 1984. -Keith L. PRATT: *Korean Music: Its History and Its Performance.* Seúl-Londres, Jungeumsa-Faber Music, "Traditional Korean Music, 4", 1987. -Byeong Won LEE: *Styles and Esthetics in Korean Traditional Music.* Seúl, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 1997. -Inok PAEK: *Transmission Processes in Korean Traditional Music: Contemporary Practice and National Identity.* Tesis doctoral, Belfast (Irlanda del Norte), Queen's University of Belfast, 1999. -Robert C. PROVINE: "Folk Song in Korea", en *Garland Encyclopedia of World Music.* (Robert C. PROVINE; Yosihiro TOKUMARU; y J. Lawrence WITZLEBEN; eds.). Oxford, Routledge, 1999, vol.7 "East Asia: China, Japan, and Korea", pp.879-888.

[342] Juáchon (*Hwacheong*) es el canto que usa la lengua vernácula coreana con el fin de propagar efectivamente las enseñanzas de Buda.

A.- El sutra. yómbul (*yeombul,* 염불, 念佛) o píonyombul (*pyeongyeombul,* 평염불, 平念佛)

Las artes interpretativas rituales budistas comprenden el baile ritual (chák-pop, *jakbeop,* 작법); en ocasiones, el conjunto de acompañamiento de baile (*yukgak* de Sámion o Samhyeon, 삼현육각); la banda instrumental que toca al aire libre (chuita, *chwita,* 취타, 吹打); y los cantos rituales (yómbul y pómpe, 범패).

Estos últimos, los cantos rituales, asumen el papel más relevante en el marco del ritual budista, distinguiéndose dos tipos principales: el sutra (yómbul, *yeombul,* 염불) y el canto solemne (o pómpe, *bompae, pompae,* 범패), que pueden subdividirse en seis partes, según el estilo musical y el idioma del texto[343].

Los sutras ―discursos de Buda o sus discípulos más cercanos― se llaman comúnmente yómbul (invocación, *yeombul,*염불) o píon-yómbul (invocación ordinaria, *pyeongyeombul,* 평염불), y constituyen musicalmente el tipo más sencillo y común de canto.

B.- Yómbul (*yeombul,* 염불)

La mayoría de los sacerdotes budistas pueden cantar sutras, e incluso parte del pueblo laico o seglar pueden tararearlos junto con el sacerdote en un ritual. Musicalmente, yómbul (*yeombul,* 염불) tiene una realización estilizada y sencilla, de forma similar al canto neumático o estilo silábico del canto gregoriano occidental, en el que a una sílaba del texto le corresponde una nota musical.

[343] Por otro lado, el canto budista ha influido poderosamente en otros géneros de música. Por ejemplo, la técnica vocal de gágok (*gagok*) se parece a pómpe (*bompae, pompae,* 범패) en algunos aspectos. Iónsan-uesáng (*yeongsanhoesang*) fue originalmente una música vocal budista que se convirtió en una gran suite instrumental, que se interpreta en varias versiones diferentes. -Byong Won LEE: "Structural Formulae of Melodies in the Two Sacred Buddhist Chant Styles of Korea", en *Korean Studies,* 1 (1977), pp.111-196.

El yómbul (*yeombul,* 염불) puede dividirse en dos tipos, según el idioma empleado, pues muchas de sus melodías contienen una mezcla de sánscrito y palabras en chino que hacen difícil aprehender su significado.

Los instrumentos que acompañan a los sutras tienen sólo uno o dos tonos básicos primarios, y son, generalmente, el gong de madera (móktak, *moktak,* 목탁, 木鐸), y la campanilla (iórion, *yoryeong* o bángul, *bangul,* 요령).

Gong de madera o móktak (*moktak,* 목탁).

Este móktak coreano (목탁) equivale al mokugyo japonés (木魚), al pez de madera chino (木魚, o mùyú), al mộc ngư hay mõ vietnamita, o al shingnya tibetano (ཤིང་ཉ།), a veces llamados genéricamente bloque chino, pues se fabrica en madera, como el bloque occidental.

El gong de madera coreano o móktak (*moktak*, 목탁, 木鐸), da un solo tono, y se usa para acompañar sutras.

En la tradición budista Mahayana (Corea, China, Japón y el sureste asiático), el pez de madera lo utilizan tanto monjes como laicos, en rituales en los que se recitan sutras, mantras u otros textos sagrados.

Móktak (*moktak,* 목탁).

El pez de madera se usa también en buena parte de las tradiciones budistas zen (para mantener el ritmo mientras se entonan los sutras) y en algunos rituales de los clérigos taoístas.

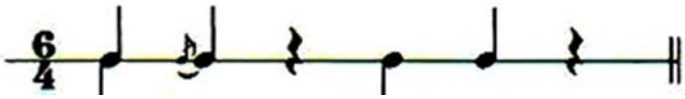
El bloque chino, similar al bloque occidental, es un instrumento musical de percusión que semeja un pez de madera. Llamado "mokugyu" o "mokugyo" (en japonés, 木魚), "mùyú"(en chino, 木魚), "mộc ngư mõ" (en vietnamita) o "shingnya" (en tibetano, ཤིང་ཉ), se conoce en coreano como "moktak" o "Mook-tak" (목탁). Lo usan los monjes budistas zen japoneses, a modo de campana, para su recitación, golpeado con una baqueta de madera.

El muyu o mumu chino.

Campanilla o iórion (*yoryeong*, 요령).

선사스님화청, 회심곡.

염불환입(念佛還入)



Los bánguls (*bang-uls,* 방울) son pequeños cascabeles (metálicos, de mano) ceremoniales de los chamanes coreanos (mudang): 무당 방울, que a menudo se unen en racimos sujetos por un mango[344].

Así como el móktak era un instrumento portátil de percusión, de tamaño menor, el mók-óo (*mogeo, mokeo,* 목어) en cambio es su versión mayor; se trata de un pez de madera, de grandes proprociones y cabeza de dragón, que vela por todos los seres vivos que viven en el agua y que se toca en los grandes templos budistas para sus ceremonias. Es por tanto un guardián que llama a los seres del agua y las criaturas del mar a congregarse y a celebrar con alegría su redención y a estar vigilantes mientras se realizan las oraciones y se practican las enseñanzas de Buda.

Pez-dragón mók-óo (목어). Templos de Jéeinsa (*Haeinsa,* 해인사, 海印寺), y Jábchon (*Hapcheon,* 합천, 陜川).

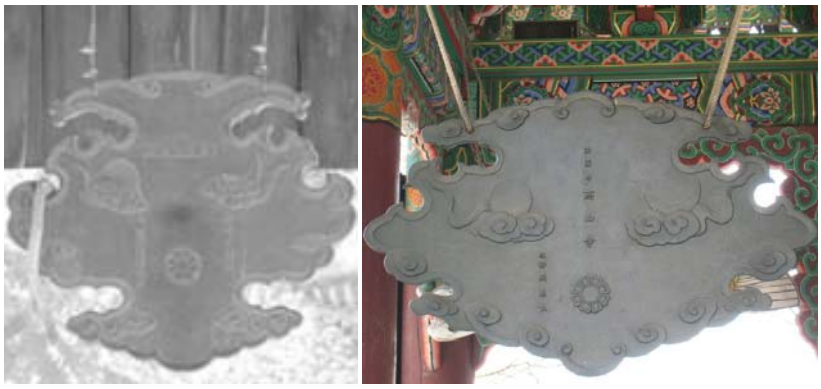
[344] La campana abierta coreana se llama ión (*jong,* 종, 钟, o *zhong,* en chino), mientras que las que se montan juntas se llaman bángul (*bang-ul,* 방울, o *ryeong,* 령, 铃, o *ling,* en chino). Pero ión (*jong,* 종) y bángul (*bang-ul,* 방울) se distinguen también por su tamaño, pues, mientras la primera tiende a ser más grande, la última (un grupo de bánguls), la utiliza comúnmente un chamán, que la sostiene y agita para invocar al espíritu. Sin embargo, pueden parecerse en que algunos bánguls son también abiertos, como el ión (*jong,* 종, 钟).

En la tercera fila: izda., mók-óo (*mogeo, mokeo,* 목어) budista en el Templo Chóogue (*Jogye,* 조계사) de Seúl; dcha., mók-óo en el Templo de Kíonchu (*Gyeongju,* 경주) Bulguksa (불국사); abajo: izda., mók-óo en Púnjuansa (*Bunhwangsa,* 분황사).

Ejemplares del templo coreano Kúnsansa (*Geumsansa,* 금산사), de Púsan (*Busan,* 부산) (izda.), y del templo Nanputuo (南普陀寺), de Xiamen (厦门; China), respectivamente.

Peces-instrumento musical, de madera, ceremoniales budistas, en Japón: izda., kió-ban (*gyoban,* 교방, 魚板) en el Templo Shofukuji (聖福寺; Nagasaki, 長崎市); dcha., kió-ban, en Manpuku-ji (萬福寺; Kyoto,京都市).

Por último, otro artefacto utilizado desde el punto de vista musical por los rituales budistas coreanos en sus grandes templos es el **úmpan** (*unpan,* 운판, 雲版), que consiste en un gong plano de grandes dimensiones en forma de nube, generalmente hecho de bronce o hierro.



El úmpan (*unpan,* 운판, 雲版) representa a los seres celestiales, y se usa para llamar al culto a las criaturas celestiales o del aire.

Piezas de cerámica usadas como instrumentos de percusión durante la dinastía de Kório. (Museo Nacional de Corea).

C.- Pómpe (*bompae, pompae,* 범패)

Entre los varios estilos de canto ritual budista en Corea, la forma más importante y arcaica es el pómpe (*bompae, pompae,* 범패), o óosan (*eosan;* 어산), un estilo especial de canto ritual solemne y tradicional realizado sólo por monjes budistas especialmente entrenados, que significa la admiración hacia las palabras sagradas de Buda y que representa todos los tipos de música utilizados en cualquier ritual de las ceremonias budistas[345]. En su sentido más estricto, el pómpe (*bompae, pompae,* 범패) se refiere al repertorio específico de ciertos cantos solemnes que se usan en los rituales especiales de ché (*jae,* 재); pero en un sentido más amplio, puede abrazar todas las artes interpretativas rituales budistas.

Según las distintas fuentes documentales históricas, que le confieren un significado amplio, existen varias versiones sobre el origen legendario del pómpe (*bompae, pompae,* 범패). Éste, se habría originado con el cuarto hijo del general, estadista y poeta chino Wei Wu-ti [o Tsao Tsao, o Cao Cao] (*155; †220), el príncipe-poeta llamado Tsao Chih (*192; †232) (차오 친), quien lo habría creado a partir de la experiencia mística que le inspiró el sonido sobrenatural e inolvidable procedente de los cielos que escuchó durante su viaje a un lugar situado en la actual provincia china de Shandong (山东)[346], llamado Yushan ("la montaña del pez").

C.1 Origen del pómpe (*bompae, pompae,* 범패) coreano

[345] -Byong Won LEE: "A Short History of Pomp'ae: Buddhist Ritual Chant of Korea", en *Journal of Korean Studies,* 1/2 (1971), pp.109-121. -Bang-Song SONG: "The Exchange of Musical Influences between Korea and Central Asia in Ancient Times", en *The Silk Roads, Highways of Culture and Commerce.* (Vadime ELISSEEFF, ed.). Nueva York, UNESCO-Berghan Books, 2000, capítulo 14, pp.264-271. De carácter melismático, pómpe (o *pompae, beompae,* 범패) suele cantarse en ritos especiales, a cargo de monjes especializados.

[346] Se trata de una provincia costera china situada frente a Corea, en el borde oriental de la Llanura China y bajo el río Amarillo, con capital en Jinan (济南市).

El pómpe (*bompae, pompae,* 범패) coreano, se corresponde terminológicamente con la música budista china *fanbei* —transmitida de generación en generación— y con el *pombai* japonés, y deriva del sánscrito Brama Ban ("cantar sagrado"). Tanto en Corea como en China, estas palabras designan al repertorio —un tipo de música tradicional—

únicamente empleado en rituales especiales por el budismo, que se caracteriza por su canto melismático de estilo claro y alargado[347].

En un documento de comienzos del siglo IX (unos cuarenta años después del reinado del monarca Kión-dok uan (*Gyeongdeok;* 경덕왕, 景德王)[348] y coincidiendo con el período de Síla unificado), el cual se conserva en el templo Sán-ké (*Ssanggye,* 쌍계, 雙磎, *Ssanggyesa,* 쌍계사, 雙磎寺) del distrito de Jáaton (*Hadong,* 하동, 河東), en la provincia de Kíonsan Sur (*Kyeongsang-do,* 경상도), se atribuye la introducción del pómpe (*pompae, bompae,* 범패) al monje zen y maestro de la meditación Chíngam (*Jin-gam;* 진감선사, 眞鑑禪師) también conocido como Jaso, 혜소, 慧昭, en círculos budistas] (*774; †850), que partió de Síla cuando contaba 30 años de edad hacia la China de la dinastía Tang en el año 804 (cuando reinaba —desde el año 800— el monarca Éeyang de Síla (*Aejang;* 애장왕, 哀莊王) (*788; †809)—, regresando a territorio coreano veintisiete años más tarde, en 830, y procediendo a enseñar la doctrina budista y *pompae* en el templo Ók-chon (*Okcheon,* 옥천, 玉泉) —hoy, templo Sán-ké, *Ssanggye,* 쌍계, 雙磎, *Ssanggyesa,* 쌍계사, 雙磎寺—, donde se acogió con entusiasmo por parte de monjes y estudiantes [349]. De hecho, el célebre filósofo confuciano coreano Chíguon Choi (*Chiwon Choi,* 최치원, 崔致遠) (*857; †10.sc) (también conocido como Jéun —*Haeun,* 해운, 海雲, "nube marina"—, o Kóun —*Goun,* 고운, 孤雲, "nube solitaria"—), escribiría más tarde que todo el pómpe (*pompae, bompae,* 범패)

[347] Ya en la dinastía Wu china (perteneciente al período de los Tres Reinos, 184-283 d.C.), el escritor de origen laico, aunque budista chino, Chi Kíon (*Zhi Qian,* 支謙) (*fl.*222-252 d.C.), famoso por traducir a lengua china abundantes escrituras budistas de la India, compuso una obra pómpe (*bompae, pompae,* 범패). Y también el monje Kán Sunjué (*Kang Senghui,* 康僧會) (*fl.*247-†280?) escribió partes de cantos y canciones budistas que se popularizaron en el sur de China.

[348] El rey Kíon-tok de Síla (*Gyeongdeok,* 경덕왕, 景德王), uno de los impulsores más destacados del budismo en Corea, fue el monarca 35º de la dinastía, y reinó entre el año 742 y el 765. A él se debe la erección del templo Bulguksa, en el año 751, o la gruta de Sók-kúl-ám (*Seokguram;* 석굴암, 石窟庵).

[349] Natural de Chónchu (*Jeonju,* 전주), Chíngam (*Jin-gam;* 진감) pertenecía a la familia Choi (su padre, Chánguon Choi, *Chang-won Choi,* 최창원, 崔昌元 era uno de los chinos descendientes de quienes se habían establecido en Corea durante las campañas Sui —de la dinastía china Sui, 수나라, 隋朝, 598-614— contra Kogúrio). Revestido de gran prestigio como monje virtuoso a su regreso de China, Chíngam (*Jin-gam;* 진감) era hábil en *pompae,* por lo que atraía a multitud de estudiantes al templo. [Por su parte, la dinastía china Tang se sucedió entre el año 618 y el 907].

de aquella época de Síla unificado derivaba del de Chíngam (*Jin-gam;* 진감선사)[350], cuya contribución al respecto había sido decisiva[351].

Templo Ók-chon (*Okcheon,* 옥천사, 玉泉寺).

El monje japonés Cháaga (자각대사 엔닌; "Ennin" en japonés; 円仁).

[350] No hay que confundir al citado monje Chín-gam, con otro monje de Síla igualmente célebre, Chíngak Gúksa (진각국사 혜심; 眞覺國師 慧諶) (*1178; †1234), asimismo preceptor nacional de la técnica de la meditación. -Roderick WHITFIELD (ed.): *Korean Buddhist Culture: Accounts of a Pilgrimage, Monuments and Eminent Monks.* Seúl, Jogye Order of Korean Buddhism, "Collected Works of Korean Buddhism, 10", 2012.

[351] Pero entretanto, el gran monje japonés Ennin [o Won In] (*793; †864) había viajado a la China de la dinastía Tang en 838-847, visitando en el año 839 el templo Síla de Choksanwon (o *Jeoksanwon,* 적산원, 赤山院, en la península de Shandong, en China), y registrando detalladamente los rituales musicales budistas Síla. Won-in anotó los títulos y formas de interpretar los tres *pompae* principales que vio (*antiguo* —que designaba al estilo de la sociedad de Síla anterior al "jián" o *hyang,* 향, del siglo IX—; *tradicional* —que designaba al estilo "jián" = tradicional, de Síla—; y *en estilo Tang,* 당 —que designaba al estilo preponderante de la música budista en la China de la dinastía Tang, 당, en el siglo IX—).

Chíguon Choi (*Chiwon Choi,* 최치원, 崔致遠) (*857; †10.sc) (también conocido como Jéun —*Haeun,* 해운, "nube marina"—, o Kóun —*Goun,* 고운, "nube solitaria"—).

El monje Chíngak Gúksa (진각국사) (*1178; †1234).

Pero, además de los pómpe (*pompae, bompae,* 범패) profesionales, había también algunas canciones que ayudaban a la propagación más rápida y fácil del budismo entre las clases populares, como por ejemplo la música del "monje casero" (entendida dicha expresión como las personas que llevaban vida monacal sin llegar a internarse en un templo). Este concepto se había originado a partir del pseudónimo otorgado a Gúon-jió (*Wonhyo,* 원효, 元曉) (*617; †686), más conocido como "monje casero de mentalidad pequeña, o "Sóo-son-kóo-sa" (*Soseonggeosa;* 소성거사, 小性居士)[352].

[352] Para propagar el budismo y la fe entre el pueblo, Gúon-jió (*Wonhyo,* 원효) (*617; †686) se valió de un pasaje de las Escrituras o sutra Juá-om (*Hwa-eom,* 화엄, 華嚴), que dice: "aquel que no duda, escapará del ciclo eterno a través de una sola verdad"; y así, tomó la visión de un intérprete enmascarado que danzaba sosteniendo un pequeño *totumo* en la mano (el *totumo* o *tapara* es una vasija de origen vegetal, similar al coco o la calabaza en su exterior, que procede del árbol homónimo y que se utiliza a menudo como utensilio de cocina, para contener líquidos y sólidos, beber agua, etc.): vació el *totumo* para hacer un contenedor, y llamó a su creación "Mu-é" (*Mu-ae,* 무애, 無碍), gracias al cual propagó el budismo como nunca hasta entonces (incluso la población analfabeta llegó a conocer el nombre de Buda), mediante las

Izda.: **sutra Juá-om (*Hwa-eom,* 화엄, 華嚴, transmisión coreana de la escuela Huayan de budismo chino), grabado en piedra; *dcha.:* totumo.**

El excéntrico sacerdote budista coreano Gúon-jió (*Wonhyo,* 원효) (*617; †686), que recorrió en peregrinación toda Corea.

Presencia de instrumentos de cuerda pulsada de la familia del laúd en la música tradicional coreana.

Por otro lado, existen asimismo algunos registros que datan del reinado de Múnmu de Síla (*Munmu,* 문무왕, 文武王) (*626; †681) —que reinó desde el año 661—, que apuntan a que el hermanastro menor del monarca —de distinta madre—, el monje Chán-

---

canciones y danzas que él mismo compuso (probablemente, un tipo de música Kóosa (*cheosa,* 거사, 處士; o *geosa,* 居士), o música devocional budista).

tók-kun (*Chadeukgong;* 창덕궁, 昌德宮)[353], recorría los pueblos del reino para observar la condición de la gente, camuflado con capa de clérigo y provisto de un laúd pí-pa[354], lo que explicaría la proliferación en la época de numerosos devotos ambulantes que tocaban el láud, así como la naturaleza de las canciones que éstos interpretaban[355].

[353] Su nombre se une al de otros monjes de talento musical que florecieron durante el Reino de Síla (57 a.C.-935 d.C), como por ejemplo Gúon-jió (*Wonhyo,* 원효) (*617; †686), Kíon-jun (*Gyeongheung,* 경흥, 憬興) (17.ex), o Guólmionsa (*Weolmyeongsa,* 월명사, 月明師). De todos ellos, se sabe que eran buenos bailarines e instrumentistas.

[354] La pípa (*bipa,* 비파, 琵琶) es una especie de laúd coreano en forma de pera, relacionado con la *pipa* china, el Tán-típa o *Dan tyba* vietnamita y la pígua o *bíwa* japonesa, aunque hoy en día no se encuentran ya instrumentistas profesionales capaces de ejecutarlo. Antiguamente, había dos tipos de pípa: la ján-pípa (o *hyang-pipa,* originaria de Corea, de 5 cuerdas y mástil recto) y la Tán-pípa (o *Táng-pípa, Dang-bipa,* importada durante la dinastía Tang china, de 4 cuerdas y mástil curvo).

[355] En lo que sería una evidente similitud, en paralelo, y salvando las lógicas distancias, con los actuales misioneros cristianos que tocan la guitarra ante los demás para propagar su fe.

El laúd pípa (비파, 琵琶), en sus modalidades coreana y china[356].

[356] -Shigeo KISHIBE: "The Origin of the Pipa", en *Transactions of the Asiatic Society of Japan,* 19 (1940), p.259-304. -Laurence PICKEN: "The Origin of the Short Lute", en *The Galpin Society Journal,* 8 (1955)., pp.32-42. -Bang-song SONG: "The Korean Pip'a and Its Notation", en *Ethnomusicology,* 17/3 (1973), pp.460-493. -Rembrant F. WOLPERT: "The Five-stringed Lute in East Asia", en *Musica Asiatica,* 3 (1981), pp.97-106. -Robert C. PROVINE: "Pipa (I). 1. The Chinese pipa. 2. The Korean pip'a", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.3, pp.115-116. -John MYERS: *The way of the pipa: structure and imagery in Chinese lute music*. Kent (Ohio, EE.UU.), Kent State University Press, 1992.

Distintos modelos de pípa china.

El laúd chino, pípa, utiliza para su construcción distintos materiales (madera, marfil, hueso, seda). Arriba, ejemplar de la dinastía Ming (1368-1644), y detalle. En medio, izda., modelo de fines del siglo XV-comienzos del XVI; dcha., tu-pí-ba chino; abajo dos ejemplares de liúquin (*liuqin*) chino, instrumento similar al pípa.

El laúd japonés, o biwa. Bajo las ejecutantes niponas, a la izda., biwa chikuzen; y dcha., biwa satsuma. Abajo, a la dcha., modelo de los siglos XVI-XVII.

Parece natural, en cualquier caso, que el pómpe (*pompae, bompae,* 범패) se introdujera en la península coreana al mismo tiempo que llegara del budismo. Y el caso

es que su existencia se traza ya en un antiguo poema llamado Tóo-sul-ka (*Dosolga,* 도솔가, 兜率歌), escrito por el monje Guól-mion-sá (*Wolmyeong;* 월명사, 月明師) —guerrero juárang del tiempo del reinado del monarca Kión-dok uan (*Gyeongdeok;* 경덕왕, 景德王), 742-765, poeta autor de viejas canciones populares coreanas y tañedor de la larga flauta travesera de bambú—, que aparecía en la historia no ortodoxa de los Tres Reinos, escrita por el monje y preceptor nacional ilustrado Íil-ión (*Il-yeon;* 일연) [o Kím Konmión (*Gimgeonmyeong,* 김견명, 金見明] (*1206; †1289)[357].

Tóo-sul-ka (*Dosolga,* 도솔가, 兜率歌).

[357] Tóo-sul-ka (*Dosolga,* 도솔가, 兜率歌), narra la extraña aparición de dos soles en el cielo, durante el reinado del monarca Kión-dok uan (*Gyeongdeok;* 경덕왕, 景德王) de Síla (경덕왕), que reinara entre el año 742 y el 765. [De hecho, y como antecedentes a lo aquí explicado, parece que el budismo floreció lo suficiente ya durante el periodo de los Tres Reinos (57 a.C-668 d.C.), como para dejar sus huellas a través de una herencia multicultural].

El monje Íil-ión (*Il-yeon;* 일연, 一然) [o Kím Konmión (*Gimgeonmyeong,* 김견명, 金見明] (*1206; †1289) (보각국사, 普覺國師).

C.2 Rasgos del pómpe (*pompae, bompae,* 범패)

El pómpe (*pompae, bompae,* 범패) puede llevarlo a cabo un solista o un coro (con o sin interpolaciones solistas), o bien puede realizarse a manera de llamada y respuesta. Se caracteriza por seguir un estilo musical muy melismático, y por el extenso empleo que hace de vocablos, siendo las sílabas originales del texto difíciles de situar.

Momento ritual de un festival de cinco días de pómpe (범패), cantos inspirados en las palabras sagradas de Buda, que buscan entrar en armonía con sus enseñanzas mediante acciones corporales, el habla, el canto, el baile y la meditación.

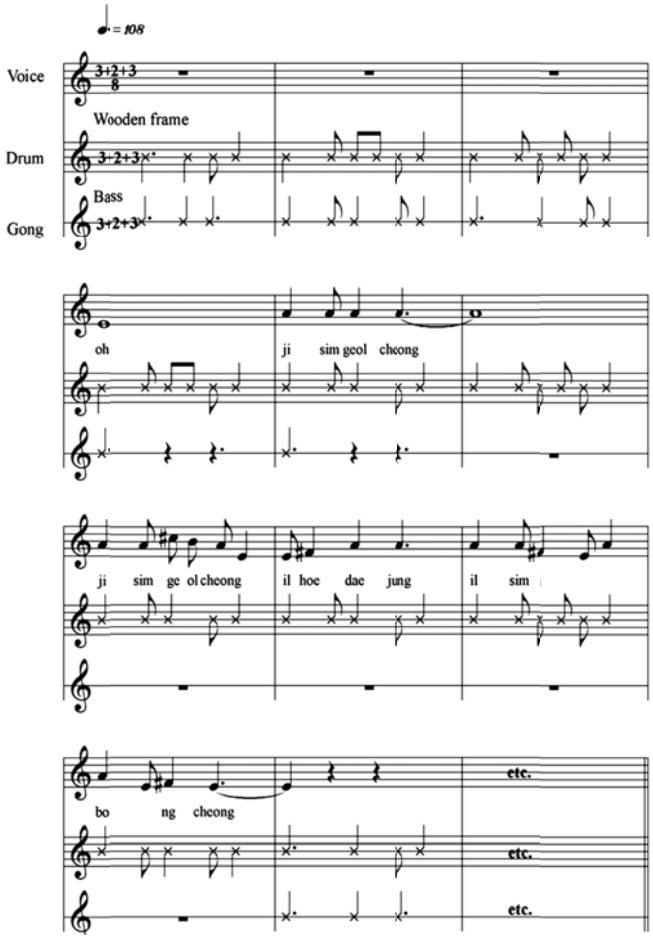
Se divide en tres tipos, según la ubicación y estilo musical al que se asocie: 1.- Sóri de anchébi —o anchébi-sóri, un canto de interior o de recinto, como el yómbul, estilo sutra— (안채비소리)[358]; 2.- Sóri de bakachébi — o bagachébi-sóri, un canto al aire libre o de exterior, que puede ser, a su vez, o bien *hotsóri* (홋소리), es decir, corto o breve, o bien, *jitsóri* (짓소리), es decir, largo— (바깥채비소리); y 3.- Juáchon o *Hwácheong* —un canto tradicional ritual budista— (회청, 和請).

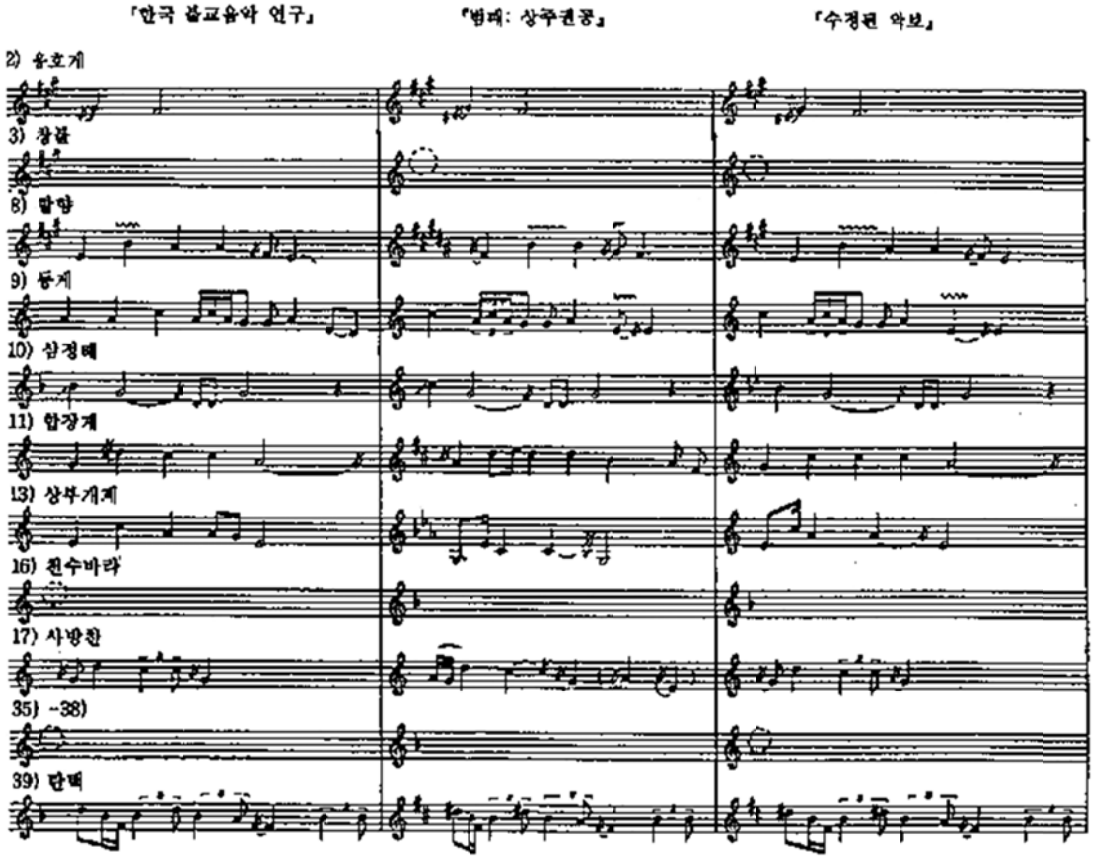
Música ritual budista (ejemplos de Corea, y de monjes tibetanos). Pómpae, anchébi...

El pómpe (범패) más puro es el repertorio de canto al aire libre. Por su parte, los textos del canto (tanto del ejecutado en interiores como del que se interpreta al aire

[358] En este tipo de cantos budistas, el sutra que se entona suele basarse en un estilo silábico, y se acompaña generalmente con un gong de madera. Estos sutras los cantan en los servicios religiosos diarios, no músicos especializados, sino los monjes que viven en el templo en el que se celebra el ritual, de donde el término canto de recinto o de interior.

libre), se basan en la lengua china, y en una forma poética también china, de manera que incluso para los coreanos resulta difícil comprender el significado de dichos textos[359].

D.- El sonido del anchébi (*anchaebi,* 안채비소리)

[359] Al final del pómpe (범패), se celebra la ceremonia o rito de regreso, consistente en que las virtudes de la masa budista se entregan o devuelven a los ángeles guardianes, a Buda y a los espíritus (de la tierra de promisión y la felicidad perfecta). En la ceremonia de quema de la predela, se prenden en el fuego —la boca del cielo— oro y plata, y se ofrecen a los ángeles guardianes y a los espíritus invitados al seminario budista.

El anchébi (*anchaebi,* 안채비) o yómbul (*yeombul,* 염불, 念佛) es una genuina ceremonia budista, en la modalidad más simple de la música ritual —pues su sonido se emplea en servicios religiosos sencillos—, cuyos textos en prosa se escriben fundamentalmente en chino. Consiste en la interpretación de cuatro tipos de composiciones: un iúchi-són (*yuchiseong,* 유치성, 由致聲), es decir, un himno cantado, antes de que el respetable se gane la aparición del profesor que reclama; así como consiste en la entonación de un chák-uísón (*chak-uiseong,* 착의성, 着語聲), es decir, de un himno cantado que describe las palabras de Buda y su comportamiento; un píon-kesong (*pyeon-gaeseong,* 편게성, 偏偈聲), o himno cantado de alabanza a la virtud y doctrina de Buda; y la ejecución de un ké-tak-són (*gaetagseong,* 게탁성, 開鐸聲), o himno cantado acompañado por un gong de madera.

Al revés que el bakachébi (*bakachaebi, bakkatchaebi;* 바깥채비), el anchébi (*anchaebi*) forma una serie compacta de sonidos breves con cuatro o seis sílabas por línea, que tañe el monje principal durante la ceremonia. Se usa en los servicios sencillos; aunque también puede usarse el sísik (*sisik,* 시식, 施食) para recitar un sutra por los padres fallecidos o por las pobres almas hambrientas, y para fijar ofrendas ante Buda. En el resto de los servicios religiosos, como el iónsan-yé (*yeongsanjae,* 영산재), se usan todos los anchébi (*anchaebi,* 안채비), bakachébi (*bakachaebi,* 바깥채비) y juáchon (*hwacheong,* canto popular, 회청).

D.1 Tipos de anchébi (*anchaebi,* 안채비):

Yuchiseoung 유치성	Chak-eoseong 착어성	Pyeon-geseong 편게성	Getakseong 게탁성	Soseong 소성
Jebultongchung 제불통청	Gwan-eumsisik 관음시식	Gwan-yok y sisik (Pyeon-geseong) 관욕 및 시식의 편게성	Yeongsangaege 영산개게	Geonhoeso 건회소
Mitacheong 미타청	Jeonsisik 전시식	Anchaebi Pyeon-gesong 안채비편게성	Wonbugaege 원부개게	Gaegeso 개게소
Yaksacheong 약사청	Gubyeongsisik 구병시식		Sangbugaege 상부개게	Daehoeso 대회소
Mireukcheong 미측청	Hwaeomsisik 화엄시식			Samboso 삼보소
Gwan-eumcheong 관음청				Sandanso 상당소
Jijangcheong 지장청				Siwangso 시왕소
Nahancheong 나한청				Sajaso 사자소
Chilseongcheong 칠성청				Haengcheongso 행첩소
Sinjungcheong 신중청				Cheongjangso 청장소
Sansincheong 산신청				Muljangso 물장소
Kwiwangcheong 귀왕청				Seongwiso 성위소
Dokseongcheong 독성청				Myeongwiso 명위소
Hyeonwangcheong 현왕청				Hamhapso 함합소

Jeseokcheong 제석청				Oroso 오로소
Sacheonwangcheong 사천왕청				Jungwiso 중위소
Pungbaek-usacheong 풍백우사청				Hawiso 하위소
Garamcheong 가람청				Hoehyangso 회향소
Yongwangcheong 용왕청				Pungbaek-usaso 풍백우사소
Jeongsincheong 정신청				Daeryeongso 대령소
Taesecheong 태세청				

E.- El sonido del bakachébi (*bakachaebi,* 바깥채비)

El bakachébi (*bakachaebi*) consiste en la recitación de un poema chino (es por tanto más difícil de aprender que el anchébi o *anchaebi* y de mayor duración) compuesto por estrofas —de texto más bien corto— de cuatro versos, mientras que el anchébi (*anchaebi*) es la lectura de una plegaria en prosa. El bakachébi (*bakachaebi*) se recita como un estadio preparatorio del anchébi (*anchaebi*), o como un resumen de la ceremonia después de la interpretación musical práctica. Generalmente, el sonido del bakachébi (*bakachaebi*) se refiere al pómpe (*pompae,* 범패)*:* su estilo se caracteriza por una afinación aguda para atrear la atención del público en el transcurso de la ceremonia, cuya atmósfera alcanza su clímax al entrar en armonía con la interpretación de danzas budistas[360], tales como el *nabimu,*나비춤*, seungmu*, 승무(danza de la mariposa)[361], *baramu* 바라춤 (danza de los címbalos, que ejecutan los monjes)[362], o popkó-mú (*beopgomu,*

[360] En conjunto, se realizan hasta dieciocho tipos de danza, incluyendo tóriangué (*doryanggae,* 도량게, 道場偈), sapaniósin (*sabangyoshin,* 사방요신, 四方搖身) o jian juá ke chák-pop (*hyanghwagaejakbeop,* 향화게작법, 香花偈 作法).

[361] Prototipo de la danza tradicional coreana. Se baila a solo (mientras se sostiene una flor de loto con ambas manos, símbolo de la perseverancia de la pureza, incluso en lugares turbios), y se acompaña con un tambor, de manera elegante. La bailarina se muestra ataviada con un largo vestido blanco, provisto de mangas largas y cofia, que apenas deja partes visibles del cuerpo (lleva un traje o túnica ceremonial conmemorativa, monástica, de seis capas, y un tocado o sombrero de pico amarillo o blanco). De ritmo lento y llena de serenidad, explica, de manera vaporosa y refinada, la transformación simbólica de la larva en mariposa, a semejanza de cómo el ser humano se libera de los males terrestres.

[362] Se inicia con un canto a solo, al que sigue un baile de cuatro monjes acompañados por el coro. Hay seis tipos de *baramu* (바라무, 鈸羅舞). Chónsu baramu (*Cheonsu baramu,* 천수바라무, 千手鈸羅舞) que es el tipo más solemne y suntuoso; y Ióchap baramu (*yaojab baramu,* 요잡바라무, 繞匝鈸羅舞), por ejemplo, que es un baile

법고무,danza del tambor —de popkó, *beopgo,* 법고—) que realiza un solo monje, cuyo ritmo se acelera y la afinación se eleva progresivamente hasta alcanzar el éxtasis)[363].

Por su parte, el estilo con el que se interpreta el juáchon (*hwacheong*) se relaciona estrechamente con las canciones populares en cuanto a su técnica de canto, forma poética, proyección vocal y estructura rítmica. Su melodía es fácil de seguir por el público, al igual que su texto, basado en el idioma coreano. Con esa intención, por ejemplo, jésimgok (*hoesimgok,* 회심곡, 回心曲 una canción de liberación, que aconseja llevar una vida de buen corazón y que canta cada monje pómpe, a una sola voz, en coreano), se articula en dos partes (por un lado, el relato de la vida, y por otro, la historia de lo que hay después de la muerte)[364]. Tal vez (debido al uso de la lengua coreana en el texto y a los elementos tradicionales de su música), el juáchon (*hwacheong,* 화청) podría haber tenido su origen en el intento de hacer que el budismo fuera más fácilmente comprensible para la gente común.

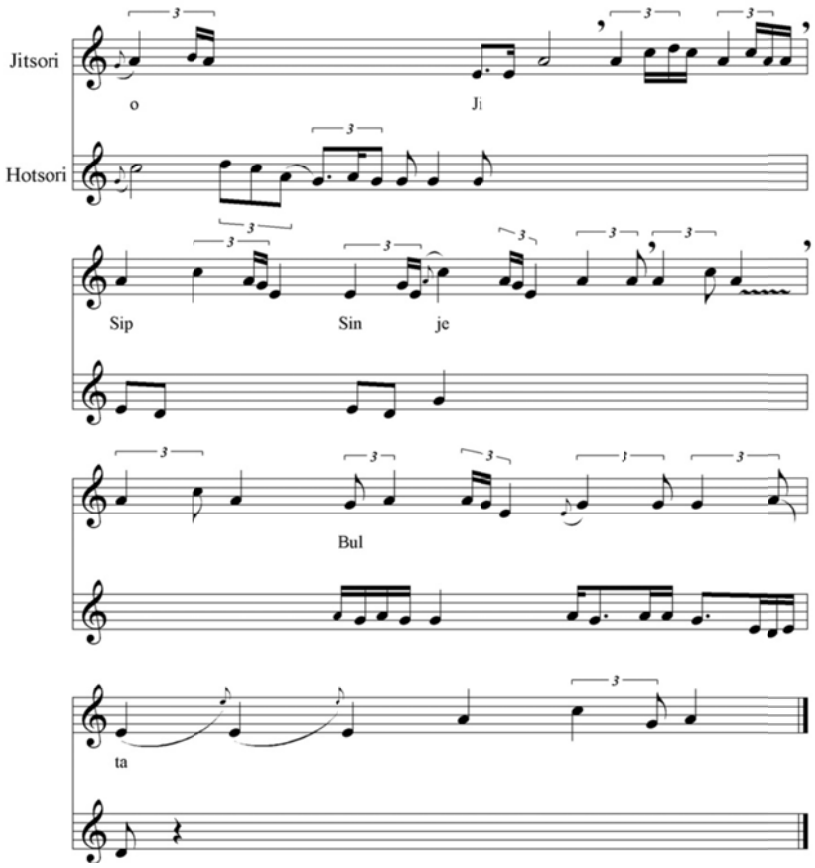
---

de júbilo que realizan todos los monjes acompañados con instrumentos tradicionales coreanos como el pequeño gong, el gran gong, el tambor, y el oboe cónico).

[363] La danza del tambor del templo (de la que solamente hay una modalidad), se realiza utilizando tambores. Comienza lentamente y culmina con un ritmo rápido, para terminar de nuevo lentamente. Describe la obtención del estado personal que se desea, a través de la perseverancia y el coraje. Se baila vestido con una túnica monacal de color gris o del color de la tinta (que procede de la familia real), y una túnica roja ceremonial.

[364] El jésimgok (*hoesimgok*, 회심곡) parece representar una forma más desarrollada de la práctica conocida en Corea como yómbul (*yeombul,* 염불)), en la que las Escrituras budistas se cantan de manera sencilla. La letra del jésimgok (*hoesimgok,* 회심곡) se toma de un texto escrito por el monje Sóosan (*Seosan,* 서산대사, 西山大師) (*1520; †1604). -KOREAN OVERSEAS INFORMATION SERVICE: *The Sounds of Korea, Korean Traditional Music.* Seúl, Korean Overseas Information Service, 1990, p.26.

Retrato del monje budista coreano Sóosan (*Seosan Daesa,* 서산대사, 西山大師) (*1520; †1604).

En pómpe (범패), la música se mezcla con el canto, y las voces solistas dialogan con el coro. Antiguamente abundaban las piezas de este tipo, pero en la actualidad sin embargo, sólo quedan unas pocas. Los viejos cánticos alargados han devenido hoy en versiones contemporáneas más cortas, pues se requiere de monjes que se tomen su tiempo en aprender este arte milenario. Pero a pesar de ello, recientemente se ponen en escena con una mayor frecuencia. Los textos recitativos se llevaron originalmente a Corea en chino y sánscrito, pero algunas partes se leen y recitan ahora en coreano. Esta música, simultáneamente con el *sáamul*, 사물, 四物 —cuatro instrumentos musicales—, glorifica las ceremonias budistas con efectos acústicos y visuales, al tiempo que desgrana hermosas canciones que inspiran la fe en la comunidad budista.

El bakachébi (*bakachaebi,* 바깥채비) está formado por un canto jótsori (*hotsori,* 홑소리), es decir, corto o breve (fluido y de sonidos agudos), y por un canto chítsori (*jitsori,* 짓소리), es decir, largo (algo más pesante y de giros suaves, complejos y más desarrollados), el cual canta normalmente el pómpeson (*pompaeseung,* 범패승, 梵唄僧) o maestro de pómpe y otros monjes especialistas (que aprendieron profesionalmente canciones como Sánchukuon-kon (*Sangjukwon-gong,* 상주권공, 常住勸供); Kák-pée (*Gakbae,* 각배, 各拜); y Iónsan (*Yeongsan,* 영산, 靈山).

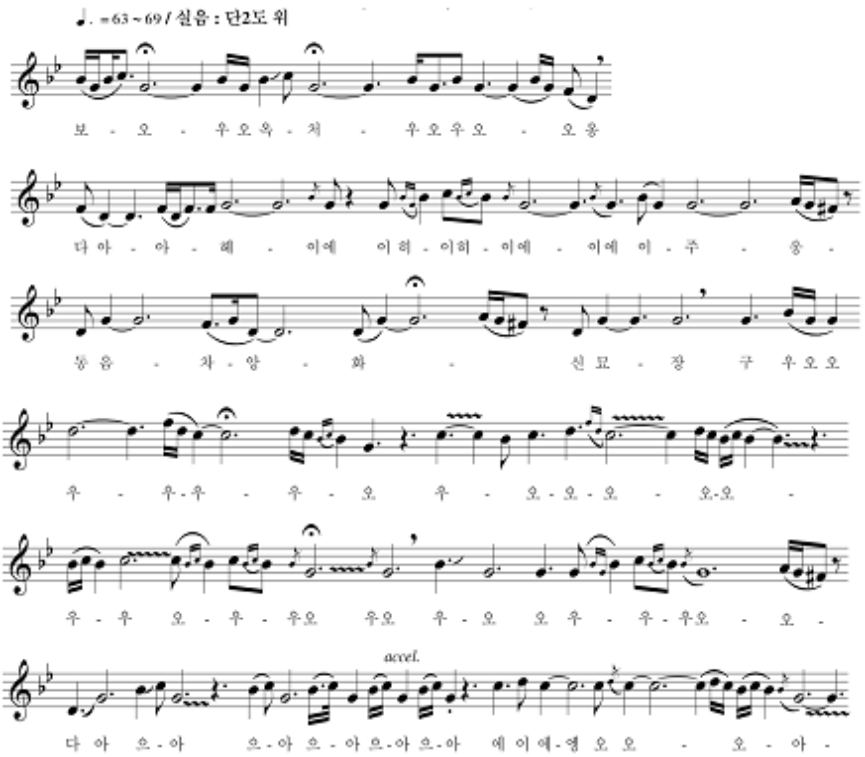
En general, una ceremonia budista pómpe (범패) indica una jótsori (*hotsori*). Las narraciones del jótsori (*hotsori,* 홑소리) se forman con cuatro frases (de 7 sílabas, o de 5 sílabas), las entona un solista o un coro en un tono de duración media, y normalmente están escritas en prosa y en nomenclatura china o chín-on (*jin-eon;* 진언, 眞言, mantra, dharani) en sánscrito. Un canto chítsori (*jitsori,* 짓소리) en cambio (también llamado pom-úm (*pom-eum,* 범음, 梵音), consta de una letra sencilla, escrita en prosa o en sánscrito, y

dura de treinta minutos a una hora (se llegaron a conocer hasta 72 canciones de chítsori (*jitsori,* 짓소리), aunque hoy en día apenas se conservan 15). El chítsori (*jitsori,* 짓소리) lo canta un coro de monjes entrenados profesionalmente (los óo-chán, *eojang,* 어장), en un tono de larga duración. Los óo-chán (*eojang,* 어장, maestros que terminaron correctamente los cursos de *Malgang,* 말강, 末講; Chúngang (*Junggang,* 중강, 中講); y Sáng-gang (*Sanggang,* 상강, 上講) deben ser capaces de cantar todos los tonos libremente, y también de entender los procedimientos de la ceremonia y su teoría.

E.1 Tipos de bakachébi (*bakachaebi,* 바깥채비)

Hotsori 홑소리	Jitsori 짓소리	Hotsori como acompañamiento de la Jakbeopmu (작법무) [danza budista]
Halhyanggeseong 할향게성	Insung 인성	Doryangge 도량게
Gaegeseong 개게성	Georyeongsan 거령산	Dage 다게
Gayoungseoung 가영성	Gwanyokge 관욕계	Unsimge 운심게
Songjaseong 송자성	Mok-yogjin-eon 목욕진언	Hyanghwage 향화게
Soseong 소성	Danjeongrye 단정례	Moranchan 모란잔
Changheunseong 창혼성	Borye 보례	Ogongyang 오공양
Won-ageseong 원아게성	Sikyeongsan 식영산	Samggwiui 삼귀의
Changbulseong 창불성	Dugeop 두겁	Changheun 찬게운
Samryesabuchungseong 삼례사불청성	Okwan-ge 오관게	Jiokge 지옥게
Yog-geon-iseong 욕건이성	Yeongsanjisim 영산지심	Samnamtae 삼남태
Hyangsunayeolseong 향수나열성	Teuksagaji 특사가지	Guwongeopjung 구원겁중

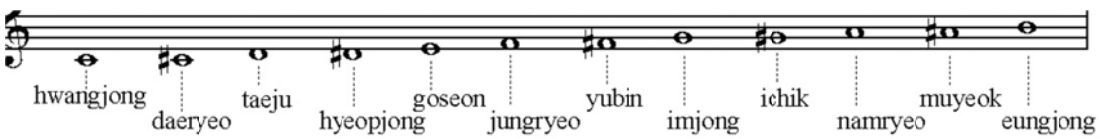
Gajigeseong 가지게성	Geobul 거불	Jeongrye 정례
Bogongyang 보공양 Bohoehyangseong 보회향성	Samnamtae 삼남태	Jagwibul 자귀불
Heonjwageseong 헌좌게성	Sammaha 삼마하	Daegakseokgason 대각석가손
Bokcheongge 복청게	Om-ahom 옴아홈	Sabangyosin, guikyeongjakbeop 사방요신, 귀경작법
Deungge 등게	Other Banjitsori (Onghoge,Changbul) 반짓소리 (옹호게, 장물)	Mandaljakbeop 만달작법
Hapjwage 합장게		

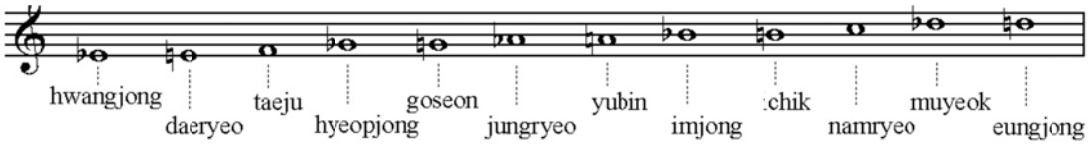
Como se ha explicado, las letras del anchébi (*anchaebi,* 안채비) se escriben principalmente en prosa y en lengua china; pero el bakachebi (*bakachaebi,* 바깥채비) se forma con una serie compacta de sonidos cortos. Normalmente, el Pión-pop (*Byeongbeop,* 병법, 秉法) o monje maestro de ceremonias, o bien el Póp-chu (*Beopju,* 법주, 法主) o monje predicador, utiliza, para su estrofa de cuatro versos, cuatro o seis sílabas para cada verso, como en el Chak-óoson (*Chak-eoseong,* 착성, 作聲), con o sin el repicar de una campana.

F.- El sonido de juáchon (*hwacheong,* el canto popular, 회청)

El juáchon (*hwacheong,* 회청) se diferencia del anchébi (*anchaebi,* 안채비) y bakachébi (*bakachaebi,* 바깥채비) en su estilo, y se ejecuta al finalizar determinados rituales especiales. Es el único canto que emplea el idioma vernáculo coreano (a diferencia de los textos sánscritos de yómbul (*yeombul,* 염불) y los textos chinos de canto al aire libre, es el único canto en el que los devotos que no son sacerdotes pueden comprender el significado del texto). Presenta similitudes con el juásan japonés (*wasan,* 和算; canto en japonés) y con el *byanwen* chino (canto familiar chino), y consiste en una bendición (un sándan chuk-uón, *Sandan Chukwon,* 상단축원 화청, 上壇祝願和請 y un Chúndan Chíchang Chúkuon, *Jungdan Jijang Chukwon,* 중단 지장축원 화청, 中壇地藏祝願和請).

De naturaleza profana, el juáchon (*hwacheong,* 화청) canta el carácter efímero de la vida, canta al amor y los méritos de los padres, y la entrada en la tierra de promisión mediante la práctica de las buenas obras y la reflexión sobre uno mismo. Se canta en el sóoto sóoricho (*seodosorijo,* 서도소리조), ótmori-chángdan (*eotmorijangdan,* 엇모리장단).

Ceremonia de juáchon (*hwacheong,* 화청), en el templo Kánchóng (*Gangjong,* 강정사), de la provincia de Púsan (*Busan,* 부산). [밀양 강정사 성수스님 용왕제 화청장면].



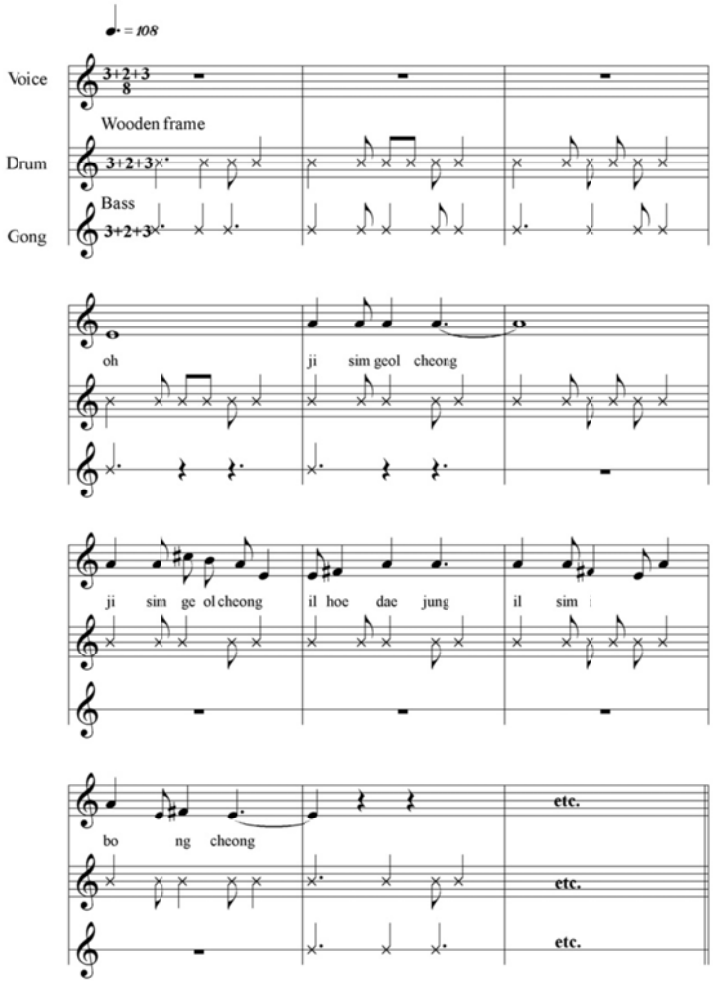


	Korean	*Chinese*	*'translation'*
C	*hwangjong*	*huangzhong*	yellow bell
C sharp	*taeryŏ*	*dalü*	great pipe
D	*t'aeju*	*taicu*	great frame
D sharp	*hyŏpchong*	*jiazhong*	pressed bell
E	*kosŏn*	*guxian*	old purified
F	*chungnyŏ*	*zhonglü*	median pipe
F sharp	*yubin*	*ruibin*	luxuriant guest
G	*imjong*	*linzhong*	forest pipe
G sharp	*ich'ik*	*yize*	equalised
A	*namnyŏ*	*nanlü*	southern pipe
A sharp	*muyŏk*	*wuyi*	unceasing
B	*ŭngjong*	*yingzhong*	resonant bell

El nombre de las notas de la escala, en coreano y chino.

Evolucionó probablemente a partir de la necesidad de hacer el budismo más fácil y accesible a la gente corriente, pues la mayoría de la población seglar disfrutaba al escuchar este canto, cuyo estilo musical se relaciona estrechamente con las canciones tradicionales y populares coreanas, con las que comparte un estilo semejante de canto, y también en cuanto a su forma poética, progresión melódica, timbre vocal y pauta rítmica. Esta última, consiste en un ritmo asimétrico de ocho golpes, que se agrupan 3+2+3. El juáchon (*hwacheong,* 화청) se canta acompañándose con un instrumento de cuerda: el kómungo[365].

[365] Como ya se ha visto, el kómungo es una cítara de seis cuerdas que se utiliza para acompañar a las composiciones líricas, así como en música de cámara y en el sáncho slístic cn acompañamiento de percusión. Es, junto con el káyakum, uno de los instrumentos musicales más característicos de Corea. Antiguamente, era especialmente apreciado por nobles y escribanos. Lo inventó Sáan-ak Uan (*Sanak Wang, Hwang San Ak;* 왕산악, 王山岳), (550c). Se toca con arco, dispone de 6 cuerdas de hilos de seda y de 16 puentes, y también puede tocarse con un plectro. Sobre el juáchon o *hwacheong,* véase: -Byong Won LEE: *Buddhist Music of Korea.* Seúl, Jungeumsa, 1987.

Uno de los cantos budistas coreanos más conocidos es el "canto de liberación", jésimgok (*hoesimgok,* 회심곡, 回心曲), una canción dividida en dos partes (la primera, la historia de la vida y la segunda, la historia después de la vida después de la muerte), que aconseja llevar una vida con buen corazón. Lo canta, a una sola voz y en coreano (a partir de textos anotados en hánkel), un monje de pómpe (범패).

F.1 Tipos de juáchon (*hwacheong,* 화청)

Melodía Hwacheong 선율화청	Sangdan Chukwon Hwacheong 상단축원화청 [bendición]	Chundan Jijang Hwacheong 중단지정화청 [bendición]
Chamseon-gok 참선곡		
Hoesimgok 회심곡		
Simmyeon-ga 신년가		
Changheunseong 창혼성	Borye 보례	Ogongyang 오공양
Won-ageseong 원아게성	Sikyeongsan 식영산	Samggwiui 삼귀의
Changbulseong 창불성	Dugeop 두겁	Changheun 찬게운
Samryesabuchungseong 삼례사불청성	Okwan-ge 오관게	Jiokge 지옥게
Yog-geon-iseong 욕건이성	Yeongsanjisim 영산지심	Samnamtae 삼남태
Hyangsunayeolseong 향수나열성	Teuksagaji 특사가지	Guwongeopjung 구원겁중
Gajigeseong 가지게성	Geobul 거불	Jeongrye 정례
Bogongyang 보공양 Bohoehyangseong 보회향성	Samnamtae 삼남태	Jagwibul 자귀불
Heonjwageseong 헌좌게성	Sammaha 삼마하	Daegakseokgason 대각석가손
Bokcheongge 복청게	Om-ahom 옴아훔	Sabangyosin, guikyeongjakbeop 사방요신, 귀경작법
Deungge 등게	Other Banjitsori 반짓소리 (Onghoge,Changbul) 옹호게, 장물	Mandaljakbeop 만달작법
Hapjwage 합장게		

Sáan-ak Uan (*Sanak Wang, Hwang San Ak;* 왕산악, 王山岳), viceministro de Kogúrio, y el kómungo.

Un kómungo —*geomungo,* "cítara negra", a la izda.— (거문고, 현금**) y un káyakum —*gayageum,* a la dcha.— (**가야금**).**

4.2.1.4 La música instrumental: chuita (*chwita,* 취타, 吹打)

La música de los ritos budistas oficiales coreanos de tipo instrumental la realiza una agrupación orquestal de tipo bandístico —asociada al ámbito de la banda militar—, que suele servir al desfile real —aunque también puede utilizarse para aportar la música a determinadas celebraciones rituales— y que actúa generalmente al aire libre, llamada chuita (o *chwita,* literalmente, soplar o golpear; 취타).

En un principio actuaba en lugares cerrados, aunque solía utilizarse también para la marcha o parada militar del rey, suprimiéndose poco a poco los instrumentos melódicos y destacando en su ejecución las series rítmicas que buscaban una armonía constante. Su historia, comienza en la dinastía Kogúrio (37 a.C.-668 d.C.).

Este género instrumental se compone de diversos instrumentos, tanto de viento como de percusión. En su instrumentación pueden intervenir: kómungo, káyakum, píri (피리), tánso, téekum, jéekum, chángo, puk (북), pión-chón (o *pyeonjong*, 편종, 編鐘) y pión-kión (o *pyeongyeong*, 편경, 編磬). Utiliza una escala pentáfona kémion-chó (*guemyouncho, guemyuncho;* 계면조, 界面調; Sol-La-Do-Re-Mi), y un ámbito interválico muy cerrado y estrecho, que no supera una octava. Implica ritmos irregulares, y para su sección final o coda, utiliza una escala descendente.

Este tipo de música la interpretaban principalmente chí-kosú (*chwigosu,* 취고수, 吹鼓手, una banda de vientos y percusión) y séakso (*se-aksu,* 세악수, 細樂手, una banda de música ligera). En ciertas ocasiones, como cuando presenta connotaciones militares (es

una palabra derivada del mongol, que significa "enrolado", 취라 吹螺), también puede llamarse chó-ráchi (*jorachi,* 조라치), ya que estuvo influida por los mongoles a finales de la dinastía de Kório[366]. También puede denominarse kíon-néchi (*gyeongnaechui,* 겸내취, 兼內吹), o *sáamul* (사물; literalmente, "cuatro cosas").

La banda instrumental budista coreana, o chuita (대취타임금행차**).**

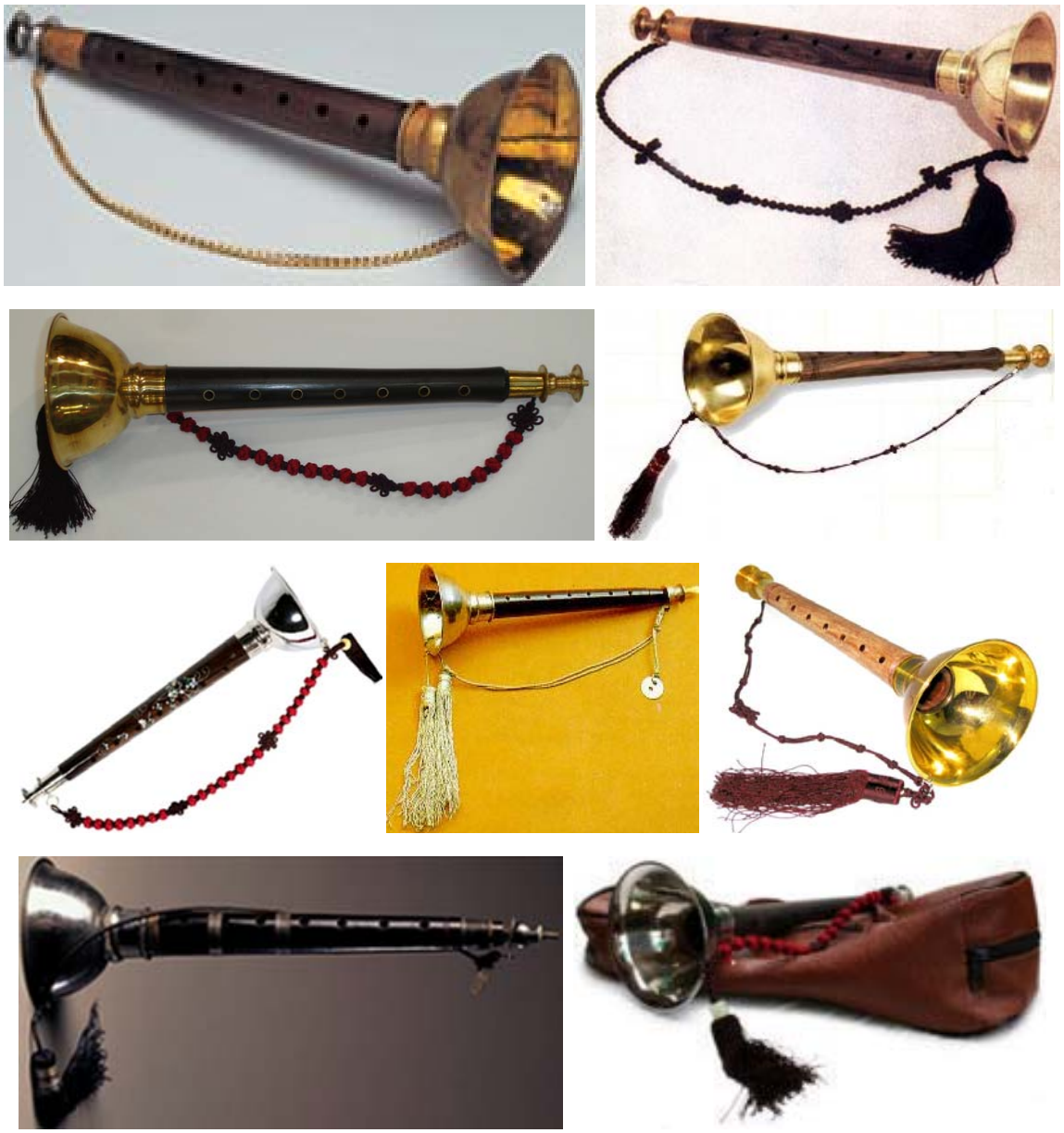
El repertorio principal de las bandas chí-kosú (*chwigosu,* 취고수) incluye téechuita (o *daechwita,* 대취타, 大吹打, literalmente, "gran chuita"), también conocida como múrion chigók (*muryeongjigok,* 무령지곡, 武寧之曲, literalmente, música militar de la paz), que se toca principalmente con instrumentos de viento y percusión. Su origen no se puede afirmar, ya que no se conservan registros escritos de esta música —no hay partituras—

[366] Existen distintas derivaciones musicales de chuita, causadas por la interacción entre la música militar y otro tipo de músicas.

en las colecciones antiguas anotadas. El único de sus instrumentos que produce diferentes alturas es el oboe cónico (**téepion-só**, *taepyeongso,* 태평소)[367].

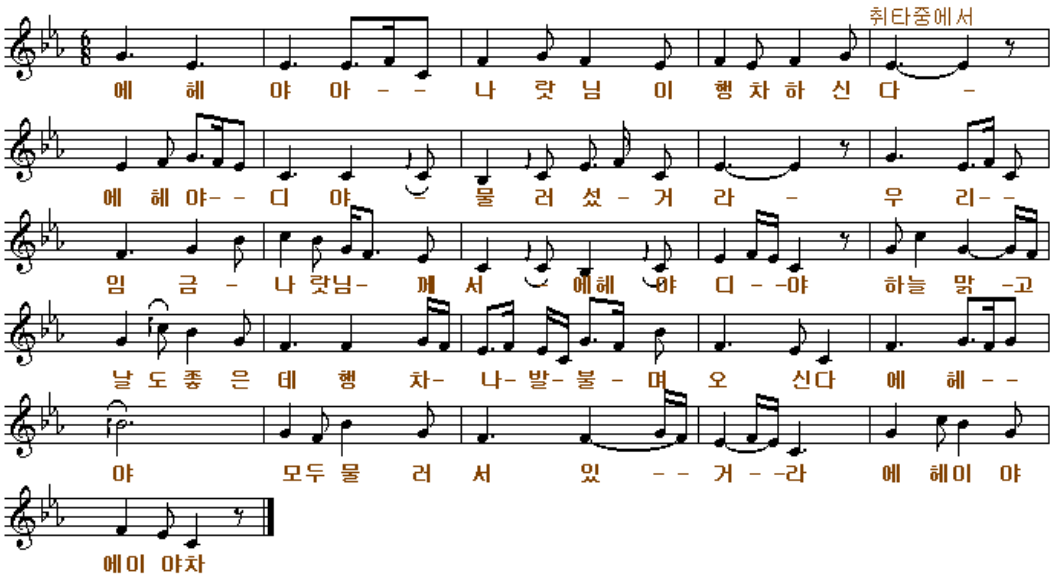
Detalle de algunas de las piezas componentes del téepion-só o *taepyeongso,* 태평소.

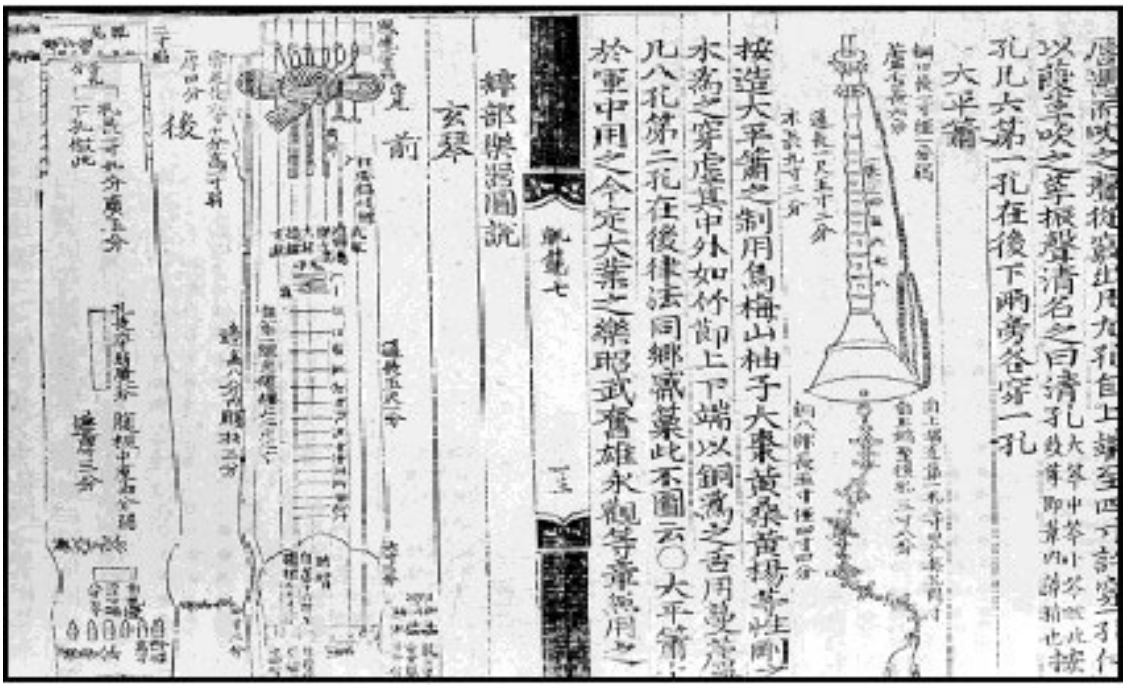
[367] El téepion-só o *taepyeongso* (literalmente, "instrumento de viento de la gran paz"), también conocido como jóo-chok (*hojok* u *hojeok,* 호적, 胡 笛), *nallari* o *saenap* (唢呐), es un instrumento tradicional coreano de viento, un aerófono de doble lengüeta corta (que se ajusta en una boquilla metálica), de la familia de la chirimía o del oboe, que desciende probablemente del *zurna* de Persia, y que está estrechamente relacionado con el *suona* chino. Cuenta con un cuerpo cónico de madera (hecho de *yuja* o limonero; téechu o *daechu* o azufaifo; o de madera amarilla de morera), y tiene boquilla y campana metálicas. [*Cfr.:* -Robert C. PROVINE: "T'aep'yongso", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.3, pp.499-500. -Uijong HWANG: *Taepyeongso-wa samulnolireul wihan gwanhyeonak, 'puri'* [*Puri* para téepion-só y sáamul-nóori]. Tesis de Máster. Púsan [*Busan*], Universidad de Púsan, 1991. -Yeonggeun KANG: *Daechwita byeonceon-gwajeong-e daehan yeongu: taepyeongso seonyul-eul jungsimero* [Estudio de la evolución de la melodía para téepion-só en téechuita o *daechwita,* 대취타, 大吹打]. Tesis de Máster. Seúl, National University, 1998. -Gyeongsu YU: *Hanguk jeontongeumakui yeongu: Bak Beomhun-ryu piri-sanjo, daepungnyu, taepyeongso-sináwi-reul jungsimeuro* [Estudio de la música tradicional coreana: conexiones entre el sináui de Bak Beomhun para téepion-só, sáncho píri (피리), y téepúngniu o *daepungnyu*]. Tesis de Máster. Jhongli City (Zhongli City, 中壢區), Taiwán, National Central University, 1998. -Wonseon KIM: *Yeongsanjae-e Yeonjudweneun taepyeongso garak bunseok* [Análisis de melodías de téepion-só para iónsan-yé o *yeongsanje*]. Tesis de Máster. Seúl, Universidad Dongguk (동국), 1999. -Nam-geun JEONG: *Bulgyo wisikgaw taepyeongso-e gwanhan yeongu* [Estudio del ritual budista y del téepion-só]. Tesis de Máster. Seúl, Universidad Dongguk (동국), 2001. -Boyun GO: "Pungmulnolireul wihan taepyeongso jidoban" [Estudio del téepion-só en *púngmul*], en *Gugakgwa gyoyuk* (국악과 교육), 20 (2002), pp.193-225. -Gyeong-hyeon BAK: *Taepyeongso sinawi seonyulbunseok yeon-gu: Bak Jongseonryoreul jungsimeuro.* [Análisis del sináui de Bak Jongseon, 박정선]. Tesis de Máster. Seúl, Universidad Dongguk (동국), 2004. -Gi-nam KIM: *Dung seoyang-ui gyeob rideu-akgi-ui baljeongwa yeoksajeok gochal* [Desarrollo e historia de los instrumentos de lengüeta doble en Corea y occidente]. Tesis de Máster. Daejeon (Déchon, 대전), Universidad de Chungnam (충남), 2004. -Joongbae Pyoun; Cho SANGJIN; Hong YEONWOO; y Chong UIPIL: "Extraction of Characteristics Corresponding to Bell of Taepyeongso Based on Acoustical Analysis", en *Hanguk eumhyanghakhoeji* (음향학회지), 27/1 (2008), pp.12-17. -Aaron FRANCIS: *Drinking Straws and Shaman Melodies: a Historical and Analytical Study of the Taepyeongso.* Tesis de Maestría. Vancouver (Canadá), The University of British Columbia, 2008].



Diversos ejemplares del oboe cónico de ocho agujeros coreano, o téepion-só (*taepyeongso, taepyongso,* 태평소), un instrumento de la chuita, también utilizado en rituales budistas y confucianos, y en la música nóngak (campesina) dentro del ámbito folclórico.

Se trata de un instrumento de viento-madera al que se añade una lengüeta doble que se inserta en una boquilla protegida por pirueta. Llegó a Corea desde China durante el período de Kório (918-1392), probablemente hacia el final del período, en el siglo XIV, cuando el instrumento era ya muy frecuente en Asia central.





Representación iconográfica y estudio orgamológico del téepion-só (*taepyeongso*) en el tratado de música histórica coreana del siglo XV o *Akákebom.*

Por su sonido fuerte y penetrante se ha mantenido restringido a diversos contextos: al ámbito de la música popular o folclórica de Corea (especialmente en el nóngak o música campesina y en la "música de banda rural o del granjero", o *púngmul-nóori*); y al ámbito del acompañamiento instrumental a las danzas chamánicas o sináui, y de las fanfarrias y bandas procesionales de música, en este último caso ejecutando la música

para la realeza en el género llamado téechuita (o *daechwita,* 대취타, 大吹打, música para desfiles militares). Sin embargo, también se usa moderadamente en otros géneros, que incluyen la música ritual confuciana, budista y ritual chamánica, así como en la música "fusión" neo-tradicional.

Intérpretes de téepion-só (*taepyeongso,* 태평소).

Por su parte, el repertorio principal de séakso (*se-aksu,* 세악수, cuya música no sólo se utilizaba en procesiones reales y militares, sino también en otros eventos en templos y aldeas) incluye chuita, de igual nombre que el del término general para la

música de bandas militares. Se trata de una adaptación (para toda una orquesta cortesana) de la música procesional militar téechuita (*daechwita,* 대취타, 大吹打). También se le conoce como mánpa-síkchok (*manpajeongsikjigok,* 만파식적; "música para calmar diez mil olas"), que con frecuencia es seguida por kíl-kun-ak (*gil-gunak,* 길군악; música militar de calle) o chól-juá (*jeolhwa,* 절화折花; recogiendo flores), kíl-táarion (*gil-taryeong,* 길타령; música de calle), y píol-úu-cho-táarion (*byeolujo-taryeong,* 별우조타령, 別羽調打令) (un táarion, *taryeong,* 타령, 打令, diferente en úucho (*ujo,* 우조, 羽調) también llamado kúm-chon-ak o *geumjeonak,* 금전락, 金殿樂, —"música del palacio dorado"—). Todo lo cual lo interpreta un conjunto que consiste principalmente en instrumentos melódicos. En este contexto se destaca *chuita-púngniu,* 취타풍류, 吹打風流, un género de música tradicional que ha sido transmitido por músicos de bandas militares y artistas, y que significa "viento y percusiones".

Orquesta de música cortesana, según aparece en el Uigwe (의궤) o colección de libros rituales —protocolos— del Estado coreano, de la dinastía de Chóson.

El chuita (o *chwita*) se usa únicamente en rituales especiales. Su instrumentación estándar (parecida a la que la banda procesional real llamaba téechuita (o *daechwita,* 대취타, 大吹打) y la banda rural o de granjeros llamaba *púngmul*)[368] consiste en algún

[368] El *púngmul* (풍물), es una tradición de música popular coreana para percusión, que incluye el empleo de tambores, además de canto y baile. La mayoría de sus actuaciones tienen lugar al aire libre, y en ellas intervienen docenas de intérpretes, todos en constante movimiento. Entretanto, el *sáamul-nóori* (originalmente el nombre de un grupo fundado en 1978), se ha convertido en un género famoso, incluso en

téepion-só (*taepyeongso*), en un **chin** (o *jing*)[369], un **puk** (o *buk*)[370], un **chékum** (jéekum o *jegeum,* 제금, 提金)[371], en un **nabal**, y en un **nagak**[372]. Los músicos de la banda son budistas, pero no monjes; pueden estar relacionados con la banda procesional de la corte real o con la banda rural o de granjeros, y pertenecen a un gremio o clase de músicos profesionales que se distinguen claramente por vestir brillantes sombreros y batas o capas amarillos.

---

el extranjero. Basado en patrones rítmico-musicales del púngmul, utiliza sus mismos instrumentos, aunque es más rápido y por lo general se interpreta mientras se está sentado. -Nathan HESSELINK: *SamulNori: Contemporary Korean Drumming and the Rebirth of Itinerant Performance Culture.* Chicago, University of Chicago Press, "Chicago Studies in Ethnomusicology", 2012.

[369] El chin (*jing, zing,* 징) es un gran gong de latón o bronce picado que se usa ampliamente en la música tradicional coreana (para dar comienzo a las ceremonias y en ocasiones especiales), especialmente en *sáamul-nóori, púngmul* y téechuita (o *daechwita,* 대취타, 大吹打). También se usa en la música militar. Su nombre se pronunciaba originalmente chóng (*jeong,* 정, 鉦). Se golpea con un martillo forrado de paño (para suavizar la textura del sonido que produce) y lleva un mango o bastón para asirlo. Su afinación decae ligeramente cuando se golpea con fuerza. Se llama téekum o *daegeum* cuando se usa para la música ritual chónmio o *jongmyo,* y chín (o *jing*) cuando se usa para el *púngmul-nóori.* Se sostiene en una mano y se golpea con un mazo.

[370] El ***puk*** (북) es un tambor tradicional coreano. Mientras que el término se corresponde con una palabra nativa coreana usada genéricamente para significar "tambor" (en chino-coreano, kó, o *go*), se usa más a menudo para referirse a un tambor con forma de barril de poca profundidad, de cuerpo redondo de madera, que se cubre en ambos extremos con piel de animal. Se toca con una baqueta, que golpea uno de sus dos lados. Los *puk* (북) se clasifican como puk jiók (o *hyeokbu,* 혁부, 革 部), es decir, instrumentos hechos con cuero, y se han utilizado en chóngak (o *jeongak,* música de la corte de Corea) y en la música popular. Pueden variar también según su uso, y así el *puk* (북) usado en el *púngmul-nóori* se llama *púngmul-puk;* el que se usa en las interpretaciones de *pánsori* se llama *púksori;* y el que se usa en téechuita (o *daechwita,* 대취타, 大吹打) se llama ión-kó o *yong-go.*

[371] Pareja de címbalos grandes de latón: **chékum** (o jéekum, *jegeum,* 제금, 提金) o chábara (*jabara,* 자바라, 啫哱囉), o pá-ra (*bara,* 바라, 哱囉), o *bal* (발).

[372] El **nágak** (*nagak,* 나각), también llamado *na* (나), *sora* (소라), o *godong* (고둥), es un curioso instrumento realizado mediante la perforación de un agujero en el extremo de una gran concha marina (del caracol "Tritonis Charonia", conocido como "trompeta de Tritón"), que se toca, a manera de cuerno, en la música tradicional coreana. El músico sopla en dicho agujero para producir un tono, cuya altura depende del tamaño de la caracola. Produce un solo tono y se utiliza sobre todo en la música procesional militar o téechuita (*daechwita,* 대취타, 大吹打).

Chin (*jing*, 징).

El **chin** (*zing, jing,* 징); kúm-chín (*geumjing,* 금징, 金鉦); *na* (나, 鑼); kúmna (*geumna,* 금나, 金鑼); y kum o *geum;* 금, 金, son variantes suyas, que sólo se diferencian en su tamaño) se construye con un gong metálico redondo a menudo suspendido de un marco de madera. Es un gong de gran tamaño, de hierro (comparable al gong chino), que produce un sonido metálico magnífico, blando y acolchado, ya que se golpea con un martillo cubierto de tela suave. Su uso original fue el militar, si bien también se utiliza en la música ritual, chamanista, budista, y para interpretar una gran variedad musical: se utiliza en téechuita (*daechwita,* 대취타, 大吹打), la música de los agricultores, y para acompañar la danza, golpeado al inicio de cada sección rítmica. Es también uno de los cuatro instrumentos de percusión que se usan en el sáamul-nóori, apasionante adaptación moderna de la música tradicional coreana de percusión.

Puk (*buk*, 북).

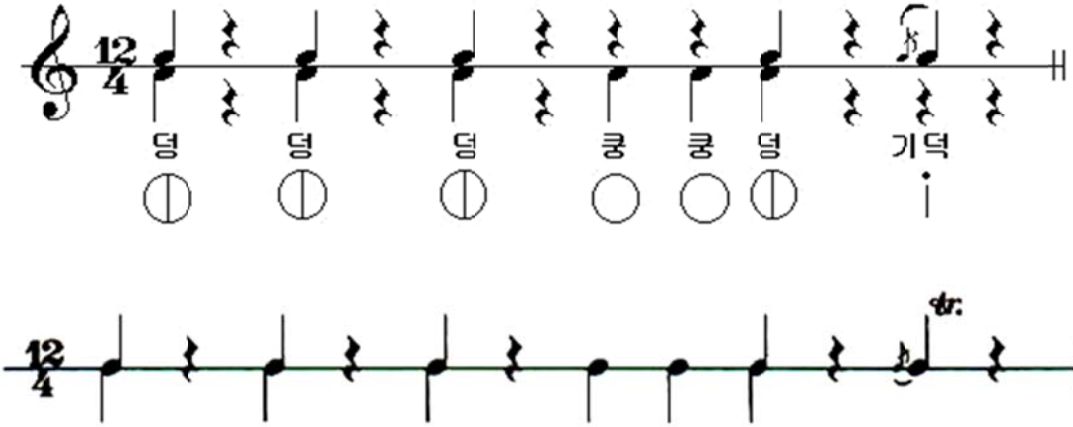
Címbalos: chékum (jéekum, o *jegeum,* 제금, 提金), chábara (*jabara,* 자바라, 嗟哱囉), pá-ra (*bara,* 바라, 哱囉), *bal* (발).

El **chékum** (jéekum o *jegeum,* 제금, 提金) o **chábara** (*jabara,* 자바라, 嗟哱囉), es un conjunto de dos instrumentos redondos de metal, muy similar a los platillos o címbalos occidentales (*bal,* 발; ió-bal, *yobal,* 요발; tón-bal, *dongbal,* 동발, 哱囉; y ján-bal o *hyangbal,* 향발, son variantes de este mismo instrumento). El chábara (*jabara,* 자바라, 嗟哱囉) se utiliza en téechuita (*daechwita,* 대취타, 大吹打) y, a menudo, en conjuntos instrumentales utilizados en rituales chamánicos. Tiene un ámbito que abarca desde tonos graves y profundos hasta tonos fuertes y agudos, como puede apreciarse en la música de las marchas militares.

Trompeta natural larga, metálica, de carácter tradicional (usada en fanfarrias y procesiones): nabal.

El **nabal** (나발, 관악기) es un instrumento alargado de viento-metal (latón) —el único coreano en la actualidad hecho de ese material— utilizado tanto en la música

tradicional como en la música de la corte. No se trata de un instrumento melódico, sino que es una trompeta natural o "de señales" (normalmente, produce una única nota, que se hace sonar con una larga duración). La frecuencia precisa del tono que produce puede ser muy distinta, según el tamaño que tenga cada instrumento individual. Se utilizó en un principio sobre todo en la música para los desfiles militares (téechuita o *daechwita,* 대취타, 大吹打) y también en la música rural de los agricultores, para indicar el comienzo y el final de las actuaciones.

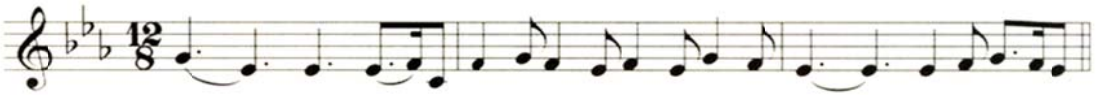


El **nagak** (나각, 螺角, 관악기) se llevó a Corea desde China, utilizándose ocasionalmente durante la dinastía de Kório. Se toca fundamentalmente en los desfiles militares coreanos (téechuita o *daechwita,* 대취타, 大吹打).

Caracola marina o "trompeta de Tritón" (*nagak*, *na*, *sora*, o *godong;* 고둥).

El propósito principal del chuita estriba en realizar simultáneamente un canto y un baile ritual. Pero no siempre es así, pues la melodía y el ritmo de la banda instrumental de chuita (que únicamente dispone en su repertorio de unas melodías muy limitadas, que se repiten y utilizan en los distintos y variados cantos y bailes rituales) pueden ser distintos a los del canto y el baile.

Banda instrumental de música budista coreana, o chuita.

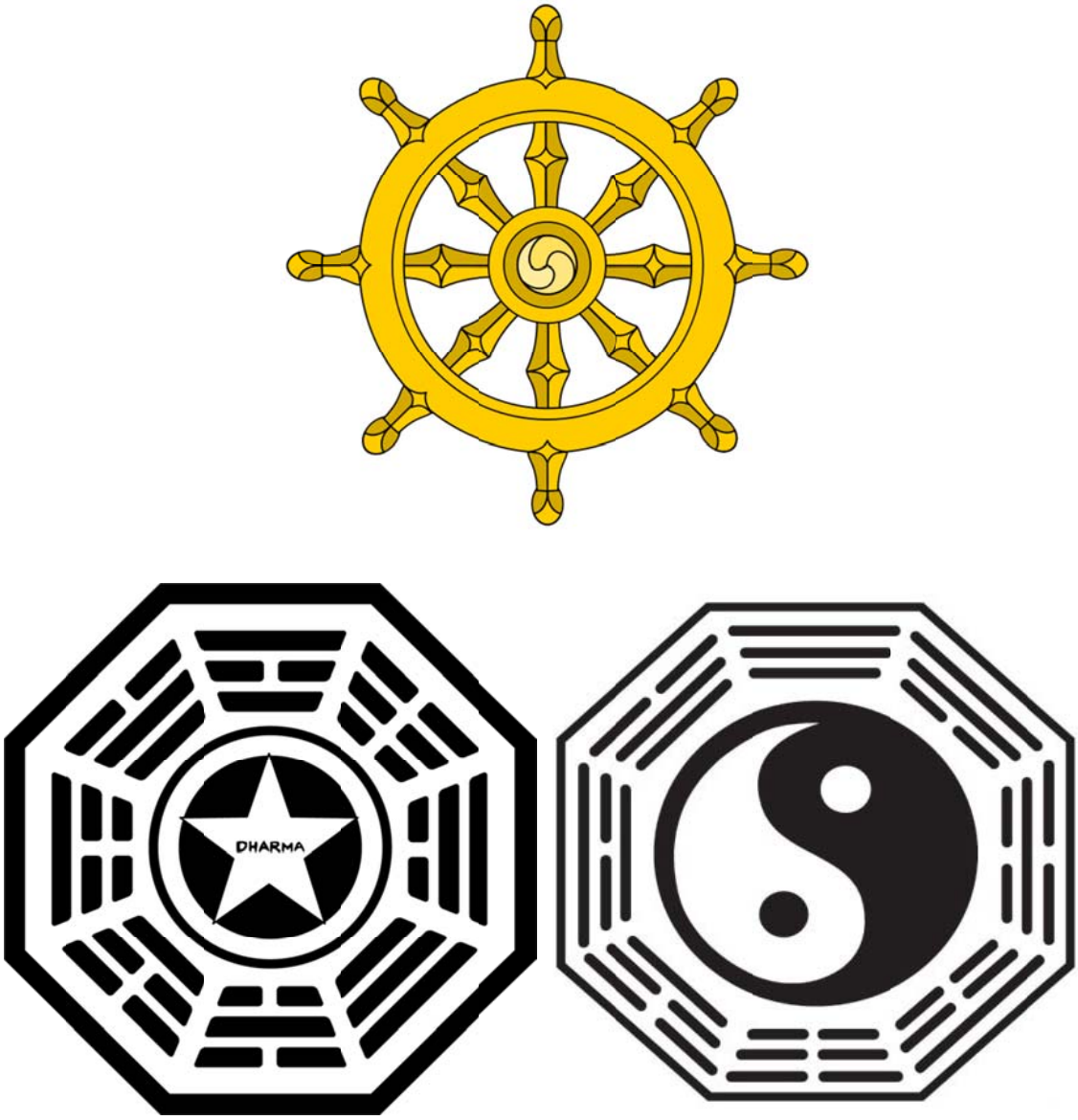
El ión-kó (*yong-go,* 옹고), o tambor usado en desfiles y paradas militares de la chuita.

Música para la banda instrumental chuita.

En cualquier caso, el uso de la banda budista de chuita (cuya función e instrumentación se parecen a los de la banda instrumental de los lamas tibetanos), es extraordinario y privativo de los rituales budistas coreanos, ya que no se encuentra en el ceremonial chino, ni en los rituales budistas japoneses. De hecho, parece que los monjes budistas coreanos habrían comenzado a adoptar este tipo de banda instrumental muy posiblemente durante el período de Kório (918-1392), dinastía que la habría pedido prestada al Imperio Mongol, que a su vez, muy probablemente, la habría adoptado del Tíbet.

La gran banda instrumental budista coreana o téechuita (*daechwita,* 대취타, 大吹打).
A la dcha., tambores ión-kó, en el desfile téechuita (marcha real de la dinastía Chóson) en Seúl.

Otra modalidad instrumental, semejante a la chuita en determinados aspectos aunque diversa en otros, es la gochuiak (o *gochwi-ak,* 고취악, 鼓吹樂), música procesional para banda, con instrumentos de viento y tambores, existente desde la dinastía Kogúrio. Se diferencia de la chuita en que, en este caso, el ritual venera a los antepasados de la familia real de la dinastía Chóson y elogia sus logros, rindiendo honores a la antigua realeza con rigurosas celebraciones confucianistas, que han perdurado hasta la actualidad (designada recientemente Patrimonio de la Humanidad) a pesar de que la citada dinastía haya desaparecido hace ya mucho tiempo.

La música que se utilizaba en a los rituales de la gochuiak (o *gochwi-ak*; 고취악, 鼓吹樂), eran el himno ióminlak (*youminrak* ; 여민락, 與民樂 = "disfruta con el pueblo"; *youminrak man*; 여민락만, 與民樂慢 y *youminrak young*; 여민락 영, 與民樂令 o *yeominrakryeong*), un género musical asociado al estilo del Táng-ak de procedencia china, y con el texto del yómbi chongá (*yongbieocheonga*; 용비어천가 ,龍飛御天歌 *youngbiauchanga, yongbieocheonga yongbi eocheonga, yongbi ochonga,* 용비어천가; cantos de libélulas), en alabanza de la monarquía Chóson. Y también se utilizaba el múnmioak (*Munmyoak*; 문묘악 música para el ritual del santuario confuciano), el lújuangok (*Luhwanggok;* 루황곡, 樓黃鵠), y el Chóntonpangok (*Jeondongbanggok*; 정동방곡, 靖東方曲) además de dos piezas breves: el nákianchon (*Nakyangchun*; 낙양춘, 洛陽春 "primavera en Luoyang", 낙양춘; empleada para ceremonias oficiales), y la pójocha (*Boheoza* ; 보허자, 步虛子, *Boehoja,* "caminando en o estimulando el vacío", 보허자; utilizada en el tribunal Oyánson, *Oyangseon,* 오양선 , 五羊仙 —danza de origen chino, llamada "danza de las cinco hadas"—), documentadas hasta hoy en partitura.



El *darmachakra* o rueda del *darma.*

4.2.1.5 El baile ritual chák-pop (*jakbeop,* 작법): creando el darma[373]

Este baile escénico es otra característica extraordinaria del ritual budista coreano en comparación con China o Japón, donde el ritual budista no incluye baile alguno. Así, la inclusión del baile en los ritos especiales coreanos (cuya coreografía es muy distinta

[373] El *darma* (del sánscrito, "virtud", "protección", "ley natural", "orden social", "conducta adecuada"), es la norma fija o estatuto, la ley, la defensa contra el sufrimiento y los problemas diarios originados en la ignorancia, que se obtiene mediante la práctica metódica de las enseñanzas de Buda. Sirve para mejorar nuestra calidad de vida, no dependiente del progreso material, sino del cultivo de la paz y felicidad interior. De este modo, el adiestramiento en el camino espiritual garantiza el establecimiento de la paz interior, como primer paso para la paz en el mundo exterior.

de la de sus bailes tradicionales), junto al uso de la banda instrumental al aire libre, sugiere una nueva conexión con los rituales tibetanos. Hay cuatro tipos básicos de baile ritual —el chák-pop, *jakbeop* coreano (작법) se basa en el ritual budista del iónsan-yé (*yeongsanjae*)—, todos los cuales se realizan simultáneamente con canto, además del chuita:

1.- ***Nábi****-chum* (나비춤, 蝶舞, o baile de la mariposa): es un baile de oración budista coreano —tal vez el más representativo— para el servicio ritual (chák-pop, *jakbeop,* 작법), que toma su nombre de su coreografía (que consta de siete variaciones) y del vestuario, que se asemejan a la apariencia de una mariposa (*nabi*, 나비춤, en coreano); en dicha danza, desciende simbólicamente de los cielos un querubín y los ángeles; consta de siete variaciones. Los bailarines visten el iánsam (*jangsam,* 장삼 o traje monástico o túnica blanca de mangas largas) y un kóokal (*gokkal,* 고깔, o sombrero con visera).

El nábichum (나비춤), o baile de la mariposa, encierra una oración en la que un querubín y los ángeles descienden simbólicamente de los cielos.

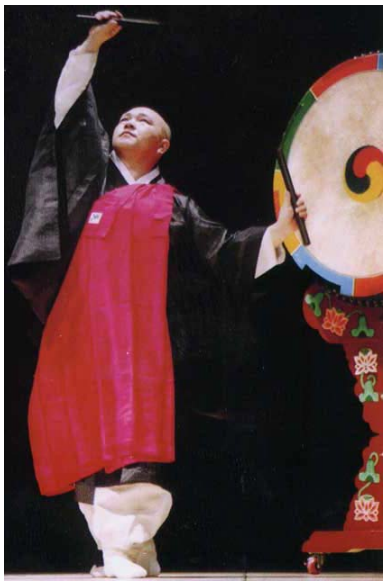
2.- ***Bára****-chum* (바라춤 o baile de los címbalos): un baile de oración coreano budista ritual (chák-pop, *jakbeop,* 작법), que realizan los monjes budistas con un instrumento coreano semejante a unos grandes címbalos originarios de la India, de bronce o latón, llamado pára (*bara,* 바라, 哱囉). Se baila, imitando a un querubín, con espléndidos y complicados movimientos (consta de dieciocho variaciones), mientras se tocan los címbalos, dando repetidamente pasos atrás y adelante o dando vueltas con agilidad, para expulsar a los malos espíritus y purificar la mente.

En algunos bailes de oración realizados por un querubín y los ángeles que descienden simbólicamente de los cielos, se tocan un par de címbalos grandes para acompañar la danza: nábichum (나비춤 o baile de la mariposa), y bárachum (바라춤 o baile de los címbalos).

Existen seis tipos distintos de *barachum:* **1.-** Chónsu barachum (*Cheonsu barachum,* 천수바라춤); **2.-** Mión barachum (*Myeong barachum,* 명바라춤); **3.-** Saáadarani barachum (*Sadarani barachum,* 사다라니바라춤); **4.-** Kuánioké barachum (*Gwanyokge barachum,* 관욕게바라춤); **5.-** Mók barachum (*Meok barachum,* 먹바라춤); y **6.-** Néerim barachum (*Naerim barachum,* 내림바라춤).

3) Popkó-chúm (*beopgo-chum,* 법고춤 o baile ritual de la batería —de popkó o *beopgo,* 법고—): un baile —danza darma del tambor— en el que, mediante el tañido de una enorme batería, gran bombo o tambor en forma de barril[374], se alivia simbólicamente al difunto de sus tribulaciones; sólo tiene un repertorio estándar; y

[374] El pop-kó (*beopgo,* 법고) o tambor del darma, se tañe en los principales templos budistas del país, como por ejemplo en el Templo Púsok (Buseok), en Chónchu (Yeongju), provincia de Kión-san (Gyeongsang) del Norte.



El popkó-chúm (o *beopgochum,* 법고춤, baile ritual de la batería), es una danza en la que una enorme batería o tambor en forma de barril alivia simbólicamente al difunto de sus tribulaciones.

4) ***Táju-****chum* (타주춤 o baile del palo o baqueta): se trata de un baile para la autodisciplina, con ofrenda de las comidas (Síktan Chák-pop, *Sikdang jakbeop,* 식당작법); sólo tiene un repertorio estándar, se baila al son del tambor y sirve para señalar el camino para alcanzar la iluminación; el bailarín rodea en círculo el gran tambor mientras sujeta la baqueta, que simboliza su decisión de dedicarse a los ocho tipos distintos de formación o entrenamiento para la auto-redención que se especifican en la tradición budista, de manera que se espera que el bailarín, en alabanza del Buda, reclame todas sus ofrendas y buenas acciones.

Ióochap (*Yojap,* 요잡)

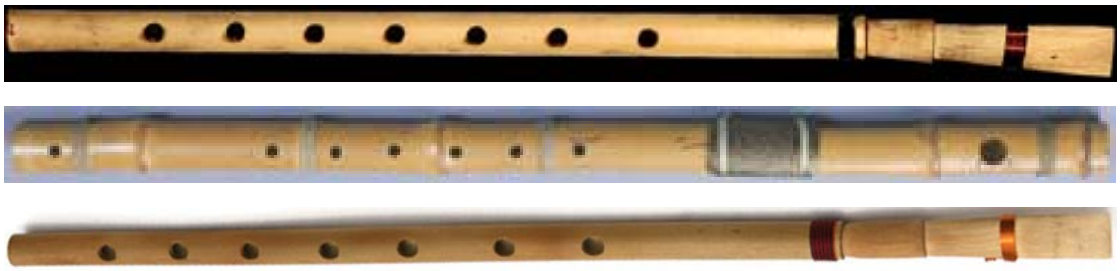
El punto que culmina un ritual especial (ché, *jae,* 재) se conoce como ióochap *yojap,* 요잡) y se caracteriza por la conjunción simultánea y coordinada del canto, los bailes rituales y la música instrumental (compuesta de la actuación de la banda de chuita, y el conjunto de iúkkak de Sámjion (*yukgak de Samhyeon,* 삼현육각)[375], este último, usado

[375] El Sámjion iúkkak (*samhyeon yukgak,* 삼현육각, como música práctica —o téepunriú, *daepyungnye,* 대풍류— útil para todos los aspectos de la vida (se refiere a la organización de los instrumentos musicales), se usa en casi cualquier ceremonia coreana, por todo el país, desde los rituales para los muertos, a las interpretaciones chamánicas, los rituales a los dioses por las cosechas, las ceremonias de bodas y diversos festivales. Se usa como acompañamiento al kósan-ák (*geosangak,* 거상악, 擧床樂 pieza de música instrumental) y a las danzas tradicionales de sún-mu (*seungmu,* 승무, danza budista del monje), kómmu (*geommu,* danza de la espada), tálchum (*talchum,* 탈춤, danza de máscaras) y kútchum (*gutchum,* 굿춤, danza chamánica). Se tocaba también en procesiones de la nobleza e incluso como acompañamiento a los cantos fúnebres de Sánió-sóri (*Sangyeosori,* 상여소리, canto de los portadores del féretro) y Chánsonkok (*Jangsonggok,* 장송곡, marcha fúnebre). La mayoría de sus composiciones musicales se han perdido —hoy se encuentra en peligro de extinción—, y sólo quedan unos pocos ejemplos de la que una vez fue una música ampliamente popular (los acompañamientos a la música cortesana de Guának-iónsan-uesáng **(***Gwanak-yeongsang-hoesang,* 관악영산회상) y la música tradicional para kut (*gut,* 굿, y la música popular de tálchum, *talchum,* 탈춤). Consta de seis instrumentos o *6-jaebi* (육재비): dos tipos de píri —mók-píri, *mok-píri,* 목피리 y kióp-píri, *gyeot-píri,* 겹피리— (un instrumento cilíndrico de doble lengüeta de bambú semejante al oboe), téekum (o *daegeum,* flauta larga travesera de bambú), jéekum (o *haegeum, jaegeum,*

para el acompañamiento clásico y popular del baile en los rituales a gran escala, a partir de un conjunto rudimentario de seis instrumentos.

Sámjion iúkkak (*Samhyeon yukgak,* 삼현육각).

El Sámjion iúkkak (*samhyeon yukgak,* 삼현육각) consta, entre otros instrumentos, de dos píri (mók-píri, *mok-píri,* 목피리, y kióp-píri, *gyeot-píri,* 겯피리)[376]. Este instrumento constituye un tipo de flauta dulce tradicional coreana de bambú, de doble lengüeta y sección tubular —por consiguiente, a pesar de su aspecto es más bien una variante del oboe—, que se usa tanto en la música de carácter cortesano, como en la popular. Por sus características, se relaciona con otros instrumentos asiáticos similares, que tienen su origen común en el *duduk,* tales como el *hichiriki,* el *guanzi* o el *bili.*



El píri coreano (피리), se asemeja por su aspecto externo a una flauta, aunque por el modo de emisión del sonido, mediante doble lengüeta, se relaciona mucho más, en realidad, con el oboe occidental.

El ***píri*** (피리), frecuentísimo en todo el país y que puede encontrarse casi en cada pueblo y ciudad, se construye básicamente en bambú, en tres tamaños principales: sókum (*sogum,* 소금), de tamaño pequeño; téekum (*taegum,* 대금), también pequeño; y chúnkum (*chungum,* 중금), de tamaño mediano. Tiene ocho agujeros u oídos para los dedos, uno de

---

jeugum, 해금, violín o fídula de dos cuerdas), chángo (*janggo, changgu, chang-go, janggu, seyogo,* 장고, 장구, tambor de dos parches) y puk (*buk, book,* 북, tambor). Y cuando falta alguno de dichos instrumentos, se pueden suplir con el káyakum (*gayageum*) o el áachen (*ajaeng*).

[376] -Robert C. PROVINE: "P'iri", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.3, pp.118-119.

ellos en su parte trasera o inferior, para el pulgar, y otros siete en su parte frontal o superior.

Diversos tipos de píri (피리).

Arriba, dos modelos de *guan* o *guanzi* chino, el instrumento de doble lengüeta con el que se emparenta en origen el *píri* coreano (피리). (Abajo, un pequeño *houguan* cantonés afinado en Do).

Los cuatro tipos principales de píri (피리**).**

Otra clasificación similar lo divide en **jián-píri** (*hyang-píri,* 향피리), que es la modalidad más común, originaria de Corea, y que se utiliza para el chóngak (o *jeongak,* 정악, música de cámara presente en el ceremonial confuciano) y para la música popular autóctona (entre la que se incluye el *sáncho* o música instrumental, y la música de cámara de viento). Tiene unos 27 cms. de largo y es bastante estrecho, asimismo con siete oídos o agujeros para los dedos y uno más para el pulgar; **sé-píri** (*se piri,* 세피리), un poco más pequeño y muy delgado, que es mucho menos sonoro y produce un sonido de timbre suave, el cual se suele utilizar para la música de cámara y para acompañar la música vocal gágok; y el **Tán-píri** (o *Tang-píri, Dang-píri,* 당피리, 관악기), de procedencia china, que es mucho más ancho y robusto, el cual se usa para el Tángak (*Dang-ak,* música profana de las dinastías Tang o Dang, y Song chinas), y que está muy emparentado con otro oboe similar, el guán o kuán (*guanzi, quanzi,* o *bili*) chino.

Jián-píri (*hyang-piri,* 향피리, 관악기).

Jián-píri (향피리**) para acompañar la música vocal gágok (**가곡**).**

Sé-píri (세피리**,** 관악기**).**

Un ejemplar de tán-píri (당피리**).**

Existe también una innovación más moderna de este instrumento, el **tée-píri** (*dae piri,* 대피리), que se aproxima ya al oboe occidental, puesto que tiene ya algunas llaves y una campana, y que por tanto se sale ya de la familia de los instrumentos tubulares de doble lengüeta para adscribirse a la familia de los instrumentos de sección cónica de doble lengüeta.

Dos modelos modernos de tée-píri (대피리**).**

El chó-píri (*jeo piri,* 저피리, 관악기, 북한).

Sán-píri (s*sang-piri,* 쌍피리, 관악기).

Arriba, un tipo de flauta doble coreana (aunque de lengüeta, y por tanto, más semejante al oboe); en el centro, píri actual (피리), en su estuche; y abajo, un par de lengüetas de píri (피리).

Por otra parte, el píri (피리) muestra un ámbito o rango tonal que, aunque no es particularmente amplio, va desde lo apagado hasta lo estridente, y puede llegar a ser un instrumento de sonido poderoso y apasionado, especialmente si se potencia en la ejecución sus amplias posibilidades de vibrato y la capacidad de realizar portamentos y glissandos para intensificar su expresividad.

Intérpretes de píri (피리).

Otro instrumento tradiconal coreano de la familia de las flautas, aunque en este caso empleado fundamentalmente en territorio de la actual Corea del Norte es el chóote (*jeodae,* 저대, 관악기, 북한).

Flauta tradicional de Corea del Norte, chóote (*jeodae,* 저대).

Intérprete de chóote (*jeodae,* 저대).

Pero regresando al Sámjion iúkkak (*samhyeon yukgak,* 삼현육각), vimos ya cómo constaba también, entre sus diversos instrumentos, de un cordófono llamado jéekum (*haegeum* o *jaegeum, haegum* o *jeugum,* 해금).

El jéekum (*haegeum* o *jaegeum,* o *jeugum,* 해금) es un instrumento de cuerda tradicional coreano tradicional, parecido a una fídula o violín.

Conocido popularmente como kénkenii (*kangkangui,* 깽깽이) el **jéekum** (*haegeum,* 해금) es un instrumento de la familia de la cuerda (semejante al violín). Tiene mástil en

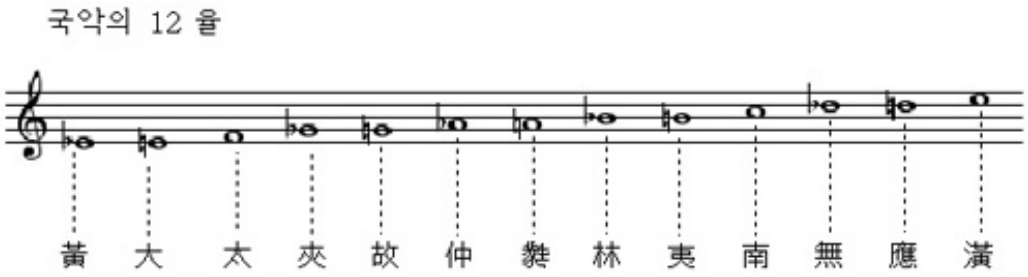
forma de varilla (carece de diapasón para los dedos), una caja de resonancia de madera hueca, y dos cuerdas de seda. Se toca, frotando las cuerdas con un arco (insertado entre las dos cuerdas, afinadas a la quinta), y se sujeta en posición vertical sobre la rodilla izquierda del intérprete[377]. Actualmente, se utiliza en diferentes géneros de música popular[378].

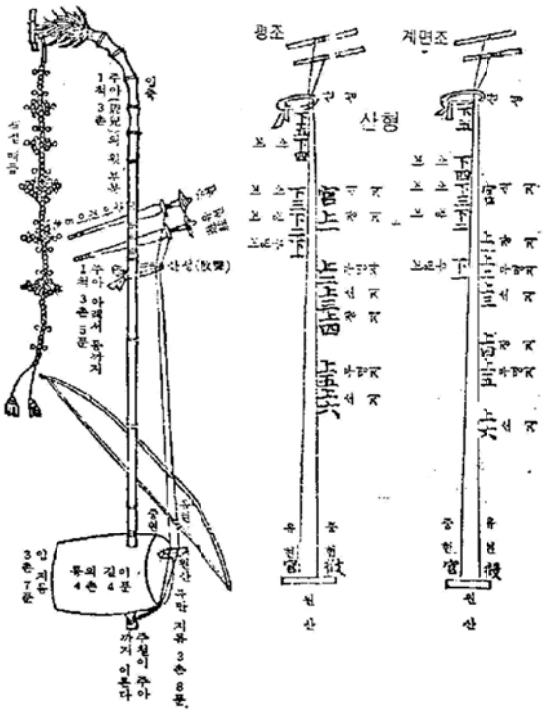
[377] En Corea del Norte se usa un tipo de fídula o violín modernizado, llamado sojéekum o *sohaegeum* (소해금). Por lo demás, el jéekum (*haegeum,* 해금) es uno de los instrumentos más ampliamente utilizados en la música coreana, propio de la música de la corte, aunque también se usa en el mádannóori (*madangnori,* 마당놀이, música de la gente del pueblo). A pesar de que sólo tiene dos cuerdas, su ámbito es relativamente amplio, con una sonoridad que va desde lo quejumbroso y triste hasta lo cómico o humorístico. Se construyen utilizando ocho materiales (oro, 금, 金:쇠붙이, piedra, 석, 石, 돌, hilo, 사, 絲, 명주실, bambú, 죽, 竹, 대나무, calabaza, 포, 匏, 바가지, tierra, 토, 土, 흙, cuero, 혁, 革, 가죽 y madera, 목, 木, 나무), por lo que también recibe el nombre de *paleum,* 음, 八音 (es decir, "ocho sonidos").

[378] -Laurence Ernest Rowland PICKEN: "Early Chinese Friction-chordophones", en *The Galpin Society Journal,* XVIII (1965), pp.82-89. -Robert C. PROVINE: "Haegum", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.2, p.116. -R. Anderson SUTTON: "What's That Sound? Korean Fusion Music and the Ascendancy of the *Haegum*", en *Asian Music,* 39/2 (2008), pp.1-27.

Detalle del clavijero de un jéekum (*haegeum,* 해금), y modo de ejecución.

Se desconoce la época exacta en la que el jéekum (*haegeum,* 해금), importado desde Asia Central, a través de China, pudo introducirse por primera vez en Corea, si bien, según diversas fuentes, sus primeras referencias se hallan en los jánrimpiólkok (*hanlimbyeolgok,* 한림별곡, 翰林別曲, canciones y versos en prosa de los académicos reales) realizados durante la dinastía de Kório. Esta especie de violín de dos cuerdas se asimiló muy pronto a la cultura coreana: en la dinastía de Chóson, el jéekum (*haegeum,* 해금) se usó para la música de los antiguos ritos de la realeza, para desfiles y procesiones, para diversos festivales y en el ámbito del *jiáng-ak* (*hyangak,* 향악, un tipo específico de música coreana).





Temprana representación organológica del jéekum (*haegeum,* 해금), según se describe en el tratado de música histórica coreano *Akákebom* (*Akhak Gwebeom*), del siglo XV.

La forma de tocar el jéekum (*haegeum,* 해금) cambió a partir de la dinastía Chóson: hasta entonces, las cuerdas se pinzaban o pulsaban de acuerdo a como éstas estaban afinadas; pero desde entonces, los intérpretes comenzaron a estirar de las cuerdas en el transcurso de la ejecución, con vistas a explotar al máximo las posibilidades sonoras del instrumento y diversificar su timbre y sonoridad general (emite un timbre nasal y sonidos penetrantes, por lo que se conoce asimismo como kénkenii (*kangkangui,* 깽깽이)[379].

[379] Desde la década de 1960 se han realizado en el instrumento algunas nuevas modificaciones para mejorar su capacidad acústica: en 1965, Hun-bong Park y Bun-gi Kim desarrollaron un jéekum (*haegeum,* 해금) de afinación grave, y en 1967 Gisu Kim construyó un característico e individualizado jéekum, más pequeño.

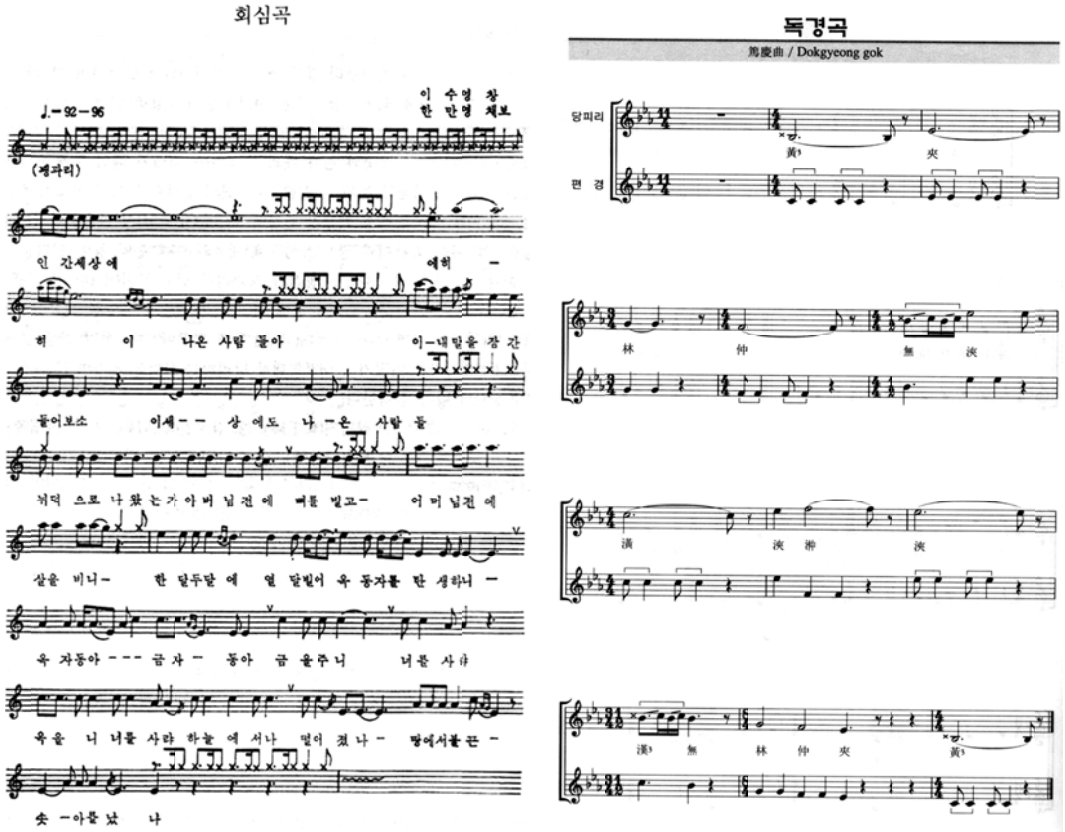
Orquesta de jéekum (*haegeum, jaegeum, jeugum, jeugum,* 해금).

De otro lado, el Sámjion iúkkak (*samhyeon yukgak,* 삼현육각) incorpora también, entre su instrumentario, un *téekum* o flauta larga travesera de bambú, que ya vimos, así como dos instrumentos de percusión: el puk (*buk* o *book,* 북), un tipo de tambor, del que también se ha hablado ya, y el *chán-go* (o *janggo,* o *changgu, janggu, chang-go, seyogo,* 장고, 장구), un tambor de dos parches con forma de reloj de arena.

El canto suele estar en un ritmo lento libre, y mantiene su propia melodía, aunque, a diferencia de este cantar melódico, los dos conjuntos instrumentales tocan melodías distintas y con ritmos diferentes, mientras las bailarinas de chák-pop (*jakbeop,* 작법;"hacer su propia cosa") hacen movimientos coreográficos que compaginan con el ritmo de la banda instrumental y del canto[380].

[380] -Kang-sook LEE [Kangsuk YI]: "An Essay on Korean Modes", en *Asian Music,* IX/2 (1978), pp.41-47.

Danza ritual del monje.

La interpretación del ióochap (*yojap,* 요잡) es espectacular, tanto auditiva como visualmente, y representa una de las expresiones más extraordinarias de la música budista coreana y el momento más emocionante de su ritual.

Música litúrgica budista para dúo, flauta de bambú y piónkión (*pyunkyoung*, 편경)*:* fragmento del canto de la conversión budista.

4.2.2 Música china (en especial, música confucianista) (유교음악의영향)[381]

Diversas representaciones del pensador o filósofo chino Confucio (o K'ung-fu-tzu, Kŏngzĭ, Kung Fu Tse, Kŏng Fūzĭ; literalmente, "Maestro Kong"; 공자, 孔子**) (*551 a.C; †479 a.C.).**

[381] -Keith L. PRATT: "Some Aspects of Diplomatic and Cultural Exchange Between Korea and Northern Sung China", en *Chang Sahun paksa hoegap kinyôm tongyang ûmakhak nonch'ong.* Seúl, Han'guk kugak hakhoe, 1977, pp.313-323. -Keith L. PRATT: "Sung Hui Tsung's Musical Diplomacy and the Korean Response", en *Bulletin of the School of Oriental and African Studies,* XLVII/3 (1981), pp.509-521. -Robert C. PROVINE: *Essays on Sino-Korean Musicology: Early Sources for Korean Ritual Music.* Seúl, Iljisa Publishing Company, "Traditional Korean Music, 2", (Comisión Nacional Coreana de la UNESCO, ed.), 1988.

4.2.2.1 Música ritual del confucianismo (유교제사음악)

Las naciones de Extremo Oriente, como China, Japón o Corea, parten de la misma fuente de pensamiento que el confucianismo. Como es bien conocido, el filósofo chino Confucio (*551 a.C.; †479 a.C.) fue el creador del confucianismo y una de las figuras más influyentes del pensamiento oriental[382].

Las *Analectas*[383] ponen su énfasis sobre seis modalidades de la actividad humana: cortesía, música, ballestería, carreras hípicas, caligrafía y matemáticas. Durante tres mil años, los músicos estuvieron influidos por esta idea, de manera que la filosofía confucianista hizo hincapié en la enseñanza musical como método más eficaz para formar y educar al hombre en la bondad y buenas maneras.

Como queda patente, la cultura coreana manifiesta un gran interés hacia la religión. Y en este sentido, hasta el comienzo de los tiempos modernos, el confucianismo ha servido en Corea más como una religión, que no tanto como filosofía[384].

[382] Las enseñanzas de Confucio se han transmitido hasta la actualidad a través de las *Analectas,* que contienen una colección de las conversaciones o discusiones que el filósofo mantuvo con sus discípulos. Su pensamiento lo introdujo en Europa el jesuita Matteo Ricci (el primero en latinizar su nombre como "Confucio").

[383] Según transmite el poco legado escrito que dejó Confucio (las *Analectas*), éste basaba toda su filosofía moral en una enseñanza central: el íin (*ren, jen*, 인, 仁), que es la virtud de la Humanidad, la cual, a su vez, se basa en la benevolencia, la lealtad, el respeto y la reciprocidad.

[384] -Man-Young HAHN: "Religious Origins of Korean Music", en *Korea Journal,* 15/7 (1975), pp.17-22.

Pero antes de tratar la música ritual, conviene referirse a la *á-ak,* la *Táng-ak* y la *háng-ak,* las tres modalidades principales de la música tradicional cortesana en Corea[385]:

1.- La *á-ak* (아악, 雅樂) es música ritual de la corte (un tipo de música de la corte coreana importada de la música ritual china)[386];

2.- La *Táng-ak* (*Dang-ak,* 당악, 唐樂) es la música popular de las dinastías chinas Tang (566-635) y Song (960-1279), que posteriormente recibió la influencia de la música del imperio mongol (1206-1368)[387]; y

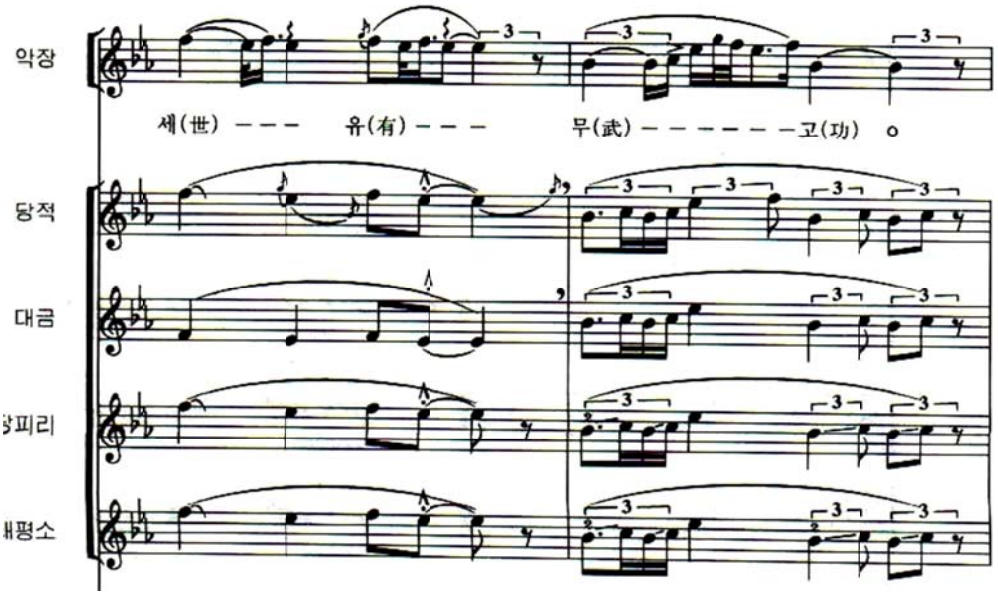
3.- La jiáng-ak (*háng-ak,* jáyung-ak o *hayung-ak,* o jáng-ak o *hyang-ak,* 향악, 鄕樂) es la música típica ―nativa― del pueblo coreano, desde el período temprano (57 a.C.) hasta la renovación del rey Séchon en el siglo XV[388].

---

[385] -Byong Won LEE: "Korean Court Music and Dance", en *World of Music,* 23/1 (1981), pp.35-49. -Inhwa SO: "Court Music", en *Music of Korea,* (Byong Won LEE; y Yong-shik LEE; eds.). Seúl, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2007, pp.13-29.

[386] La *áak* llegó a Corea desde China en el año 1116, siendo muy famosa durante un tiempo, antes de extinguirse. Se retomó nuevamente en el año 1430, basándose entonces en una reconstrucción de las melodías más antiguas. En la actualidad, es un tipo de música altamente especializado, de la que solamente han sobrevivido dos melodías distintas, de manera que únicamente se interpreta en conciertos muy concretos y excepcionales, como el sacrificio a Confucio, en Seúl.

[387] Como sucede con la *áak,* hoy rara vez se practica. De las aproximadamente treinta piezas documentadas de *Tángak,* hoy sólo sobreviven dos dos piezas breves, Nákianchun (*Nakyangchun,* "Primavera en Luoyang", 낙양춘; 洛陽春, empleada para la ceremonia formal) y
pójocha (*Boheoza* ; 보허자, 步虛子, *Boehoja,* "caminando en o estimulando el vacío", 보허자; 步虛子; utilizada en el tribunal Oyangseon, 오양선 , 五羊仙―danza de origen chino, llamada "Danza de las cinco hadas"―).

[388] De las (tres) distintas modalidades de la música de la corte coreana, es la más extendida en la actualidad. En su ejecución incluye la participación de un *píri* u oboe tradicional (피리) y diversos tipos de instrumentos de cuerda.

A.- La á-ak (아악)[389]

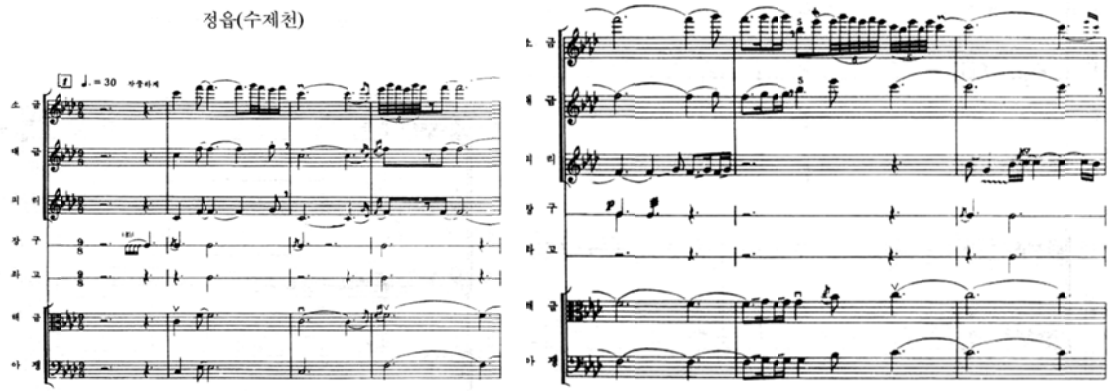
El término áak se corresponde con la palabra china "yayue", con la japonesa "gagaku", y con la vietnamita "nha nhac", que significan literalmente, elegante. El término lo utilizó Confucio originalmente para distinguir lo bueno y beneficioso, de lo feo y destructivo de la música.

La áak; 악, 樂, se introdujo por primera vez en Corea, desde China, en el año 1116, es decir, durante la dinastía de Kório (918-1392). Fue muy popular durante un tiempo, antes de que se extinguiera. En 1430 se revivió su uso, basándose en una reconstrucción de las melodías más antiguas. Ya en el siglo XX, la áak (que se ha especializado, conservada únicamente en dos melodías que han sobrevivido), se ha utilizado para incluir en la corte música de distintas características, adecuadas a cada ocasión (aunque se interpreta muy raramente), como por ejemplo, la música real del antiguo santuario de Confucio, música para banquetes reales, o música procesional[390].

[389] -Robert C. PROVINE Jr.: "Chinese Ritual Music in Korea: The Origins, Codification, and Cultural Role of Aak", en *Korean Journal,* 20 (1980), pp.16-25.

[390] En cierto modo hoy es todavía frecuente considerar el término áak como equivalente a música de la corte, en general, mientras que los académicos prefieren en cambio seguir utilizando el término estrictamente en el sentido que tenía la acepción en el siglo XV (1493), cuando sólo se usaba para referirse

Campanas del templo de Confucio en China.

En la filosofía de Confucio, la áak se concebía como la música en sí misma, como un símbolo del universo, ya que ésta se trataba de un término general que incluía la canción y la danza; de hecho, una de las características de la áak es la combinación musical de canto y danza, en una interpretación de los elementos necesarios para el ritual. Así, la canción ceremonial se llama "akjang; 악장, 樂章", mientras que la danza se llama "ilmu; 일무,佾舞 - 문묘일무, 文廟佾舞-" (línea de formación de danza).

Súuchechon (*Sujechon,* 수제천, 壽齊天) Chong-úp (*Jongup,* 정읍, 井邑)[391]**.**

al ritual del santuario de Confucio. -Robert C. PROVINE: "The Sacrifice to Confucius in Korea and its Music", en *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society,* 1 (1975), pp.43-69.

[391] Se trata de una obra orquestal, en cuatro movimientos, que puede servir como modelo para este estilo de la áak.

Música ritual en el santuario de Confucio, Corea.

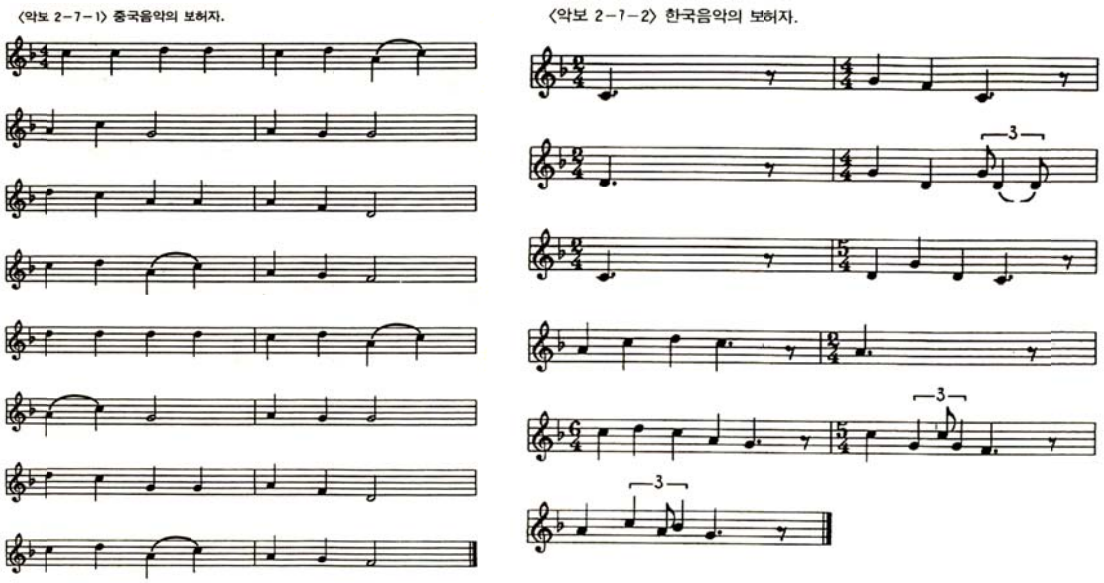
B.- La Táng-ak (당악)

La música Tángak (literalmente, música de la dinastía china Tang), se refiere a la música profana, tanto de la dinastía china Tang (566-635), como de la dinastía Song (960-1279), modificadas después de su introducción en Corea para su adecuación y mejor funcionamiento en la corte coreana[392]. Se interpreta muy raramente en la actualidad.

El documento más antiguo en el que aparece el término Tángak, se anota en el registro histórico de los Tres Reinos (57 a.C.-668 d.C.), el cual señala que los soldados de Síla, en virtud de una alianza militar con la China de la dinastía Tang, aprendieron la Tángak en el siglo VIII. Dicho registro indica además que los instrumentos de la Tángak, fueron asimismo introducidos en Corea desde China, mientras que los de la jiángak son originarios de Corea. La música del imperio mongol también tiene influencias de la Tángak.

[392] -Jonathan CONDIT: "Two Song-dynasty Chinese Tunes Preserved in Korea", en *Music and Tradition: Essays on Asian and other Musics Presented to Laurence Picken.* Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 1-39.

Según fuentes documentales, el rey Uóng de Kório (*Uwong, U, Woo,* 우왕, 禑王; *U Wang,* 왕우, 王禑; *Monino,* 모니노) (*1365; †1389) —que reinó en 1374-1388— habría introducido la música propia de Mongolia en Corea hacia el final de la dinastía de Kório, música que fue especialmente influyente en lo relacionado con la familia instrumental de la percusión (lo que todavía hoy puede apreciarse en la banda militar chuita, que sigue aplicando aquel método y estilo característicos). Se trata aquí de un compás, muy atrayente para los literatos, de 6- 4- 6- 4 tiempos, con ligeras variaciones.

Durante la dinastía de Chóson (1392-1910), con el alto prestigio concedido a la cultura china y respeto generalizado a la misma entre la aristocracia coreana, se utilizó para las ocasiones formales, incluso con más frecuencia que la propia música nativa coreana, música de estilo chino. De hecho, su supervivencia en Corea, en la actualidad, es de particular importancia, debido a que hace ya mucho tiempo que estas tradiciones desaparecieron de la propia China.

Dos versiones. Pójocha (*Boheoza* ; 보허자**, 步虛子, *Boehoja,* "caminando en o estimulando el vacío"): china, y coreana.**

Pójocha (*Boheoza* ; 보허자**,** 步虛子**, *Boehoja,* "caminando en o estimulando el vacío", (**보허자; 보허자궁중무용반주; 밀도드리보허자**).**

Instrumentos del Tángak (당), de origen chino: áachen (아쟁), pak (박), chángo (장고), jéekum (해금), téepion-só (태평소), tán-píri (당피리), tánso (단소), tán-pípa (당비파).

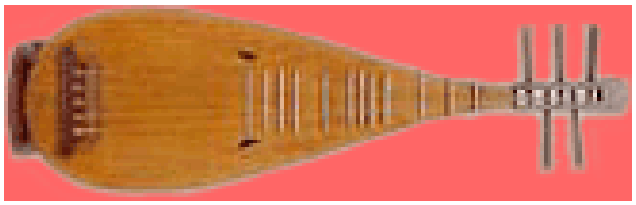
El pak (박) es un instrumento de percusión en forma de abanico, que actúa de manera similar a la castañuelas, consistente en seis piezas alargadas de madera que se hacen entrechocar y que están sujetas a un eje mediante una cuerda de piel de ciervo.

El **pak (**박**)** se ha usado desde el reino de Síla Unificado en la música y danza cortesanas de Corea. Durante la dinastía de Chóson se utilizó tanto para las obras nativas

coreanas como para las chinas. También se empleó en el ámbito de la música popular. Sirve para indicar (por parte de su ejecutante, el chip pak (*jip-bak*; 집박, 執拍) el comienzo y el final de las ceremonias y obras musicales (golpeado una vez al inicio y tres veces al final de cada sección musical), así como para avisar de los cambios en las secciones de baile. Sirve también como director o supervisor musical del grupo instrumental y de la danza (a manera de la batuta occidental). Actualmente, el pak se utiliza sólo en pó-tée-pión (*botaepyeong, botaepyong, botaepyoung,* 보태평, 保太平, "mantenimiento de la gran paz") y chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob,* 정대업, 定大業, "fundar una gran dinastía") en la música para la ceremonia del santuario real de los antepasados.

tán-píri (당피리**)**

tán-pípa (당비파**).**



El Tán-pípa (*Tangbipa, Dang-bipa,* 당비파) es un instrumento de cuerda pinzada o pulsada, de 4 cuerdas, mástil curvo, y con 12 trastes.

Del mismo modo que el Tan (*Dang*) se refiere a China, el Tán-pípa es un instrumento de origen chino, que se introdujo en Corea durante la dinastía de Síla, cuando ésta mantenía relaciones comerciales fluidas con la dinastía Tan (*Dang*) de China. Por otro lado, las versiones más modernas del tán-pípa llegan a abarcar un ámbito de más de tres octavas.

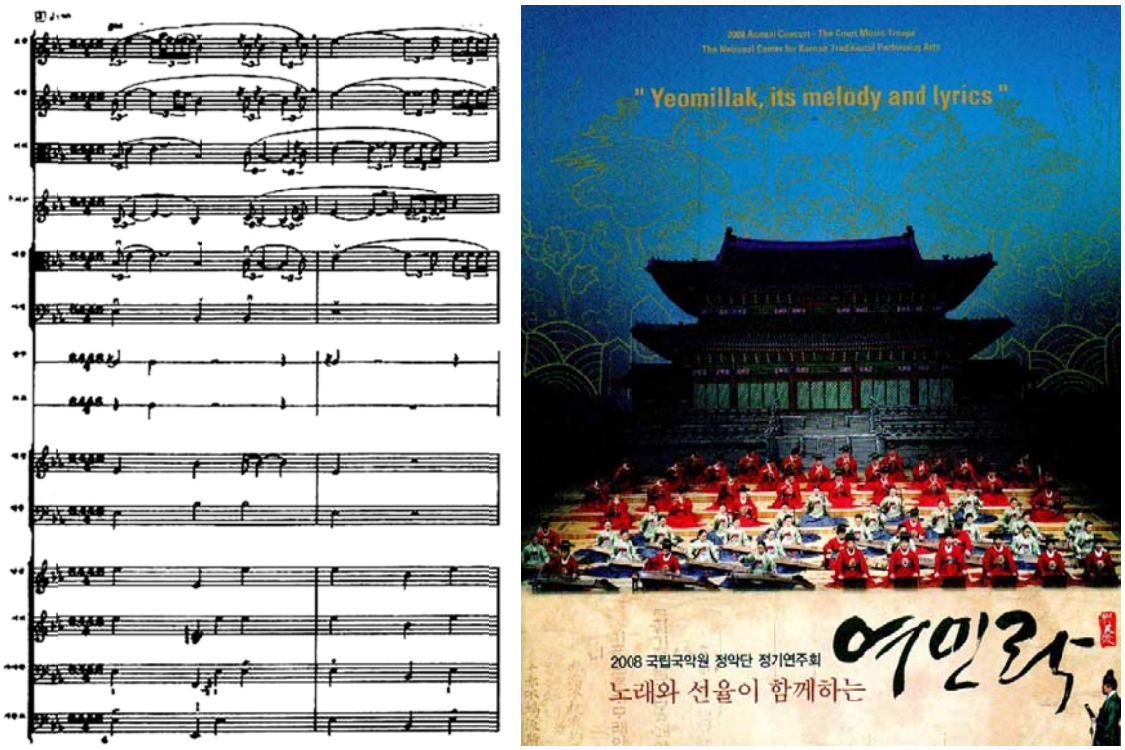
C.- La jiángak (*hang-ak,* jángak, *hyangak,* 향악)

La jiángak es un tipo de música nativa coreana que apareció hace mucho tiempo y se realiza en una amplia gama de manifestaciones, todavía hoy. El término "háng-ak" significa literalmente "música local", y se menciona por primera vez en cinco poemas sobre jiángak, una obra escrita por el gran erudito Chiwon Choi (*857 d.C; †?), en la que se refiere al término jiángak como artes escénicas locales, a diferencia de las de origen chino. Su instrumentación incluye el característico oboe coreano o píri (피리), y diversos tipos de instrumentos de cuerda.

Este tipo de manifestación se define como música del pueblo, en idioma coreano. Al igual que la áak y la Tángak, la jiángak integra en sus espectáculos tres elementos: instrumentos musicales, canto y baile.

Sobre la base de la jiáng-ak y la gochuiak (o *gochwi-ak,* 고취악,鼓吹樂 música procesional con instrumentos de viento y tambores), las piezas de esta "nueva música" se crearon para usarlas en ceremonias de la corte, durante el reinado del monarca coreano Séchon "el grande", en el siglo XV. Estas piezas incluyen pó-tée-pión (*botaepyeong, botaepyong, botaepyoung,* 보태평, 保太平, "mantenimiento de la gran paz") y chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob,* 정대업, 定大業, "fundar una gran dinastía"), que constituyen las dos suites principales —de once piezas— del real santuario de música ancestral ritual, y iómil-lák (*yeomillak,* 여민락, "disfrute con el pueblo")[393].

[393] -Jonathan CONDIT: "The Evolution of Yômillak from the Fifteenth Century to the Present Day", en *Chang Sahun paksa hoegap kinyôm tongyang ûmakhak nonch'ong.* Seúl, Han'guk kugak hakhoe, 1977,



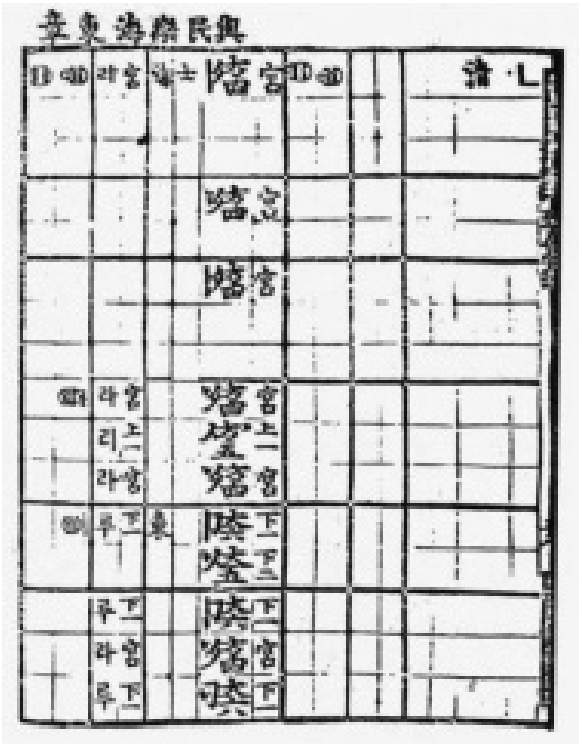
El iómil-lák (*yeomillak,* 여민락).

Primer jápcha (*hapja,* 합자) —conjunto de signos y letras concebidas como notación musical— del iómil-lák (*yeomillak,* 여민락), en la partitura para kómungo llamada Kum-jápchabo (*Kúm-hapjabo, Geum hapjabo,* 금합자보, 琴合字譜, 1572)[394].

---

pp.231-262. -Jonathan CONDIT: *Music of the Korean Renaissance: Songs and Dances of the Fifteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

[394] Sobre aspectos notacionales, pueden verse: -Hye-ku LEE: "Ancient Musical Notation of Korea", en *Hanguk Eumak Yeongu*. Seúl, Gungmin Eumak Yeonguhoi, 1957, pp.1-23. -Walter KAUFMANN: *Musical*



Notación en tablatura para el iómil-lák (*yeomillak,* 여민락), tal y como aparece en la partitura del Kum-jápchabo (*Kúm-hapjabo, Geum hapjabo,* 금합자보, 琴合字譜, 1572)[395].

Notations of the Orient. Bloomington, Indiana University Press, 1967. -Jonathan CONDIT: "A Fifteenth-Century Korean Score in Mensural Notation", en *Musica Asiatica,* 2 (1979), pp.1-87. -Dong-bok LEE: *Overview of Ancient Music Scores: Complement II* Seúl, Korean Musicological Society, "Hanguk Eumak Yeongu", vols.8-9, 1979. -Jonathan CONDIT: "Korean Scores in the Modified Fifteenth-Century Mensural Notation", en *Musica Asiatica,* 4 (1984), pp.1-116. -Young-woon KIM: *Study on the Notational Systems of Ancient Yanggeum Scores: Yanggeumbo by Sitga Gibobeop.* Seúl, "Hanguk Eumak. Yeongu", 1986, vol.15-16, pp.67-92. -Young-woon KIM: *The Ancient Music Scores of Korea Today, Munhwayesul.* Seúl, "Korea Arts and Culture Education Service, nº 110, vol.14/2", 1987, pp.92-120. -Young-woon KIM: *Study on the Notational Systems of Korean Traditional Music (1): Categorization and the Notation of Pitches, Hanguk Jeontongeumak Nongu* Seúl, Research Institute of Korean Studies, Korea University, 1990, pp.181-228. -Kang-ok CHOI: *Study of History of Hapjabo and Yukbo in Late Joseon Dynasty.* Seúl, The Society of Korean Musicology, Hanguk eumakhak nonjip, 1990. -Inhwa SO: *Samjuk geumbo Haeje, Samjuk geombo.* Seúl, National Gugak Center, "The Series of the Source Materials of Korean Musicology, vol.14", 1998. -Byong Won LEE: "Western Staff Notation and its Impact on Korean Musical Practice", en *The Changing Values of Music: In Search of New Creativity.* Seúl, Korean National Commission for UNESCO, 2000, pp.89-102. -Inhwa SO: "Varieties of Korean Musical Notation", en *Theoretical Perspectives on Korean Traditional Music: An Introduction.* Seúl, National Gugak Center, 2002. -Sun-a CHOI: *A Study on the Compiler, Compilation, and the Contents of Eoeunbo Manuscript.* Tesis de Máster, Seúl, Seoul National Univeristy, 2003.

[395] Se atribuye la invención del jápchabo (*hapjabo,*합자보, 合字譜), al director del Instituto Real de Música y principal autor del tratado *Akákebom,* Hyeon Seong (성현, 成俔) (*1439; †1504), junto a Malpión Sin (신말평, 申末平) y a Chákuán Iú (유자광, 柳子光), tras consultar un libro y una partitura de la dinastía china Sung, llamados Sárim kuánki (*Salim kwanggi,* 사림광기, 事林廣記; 1270c) y Ákpo de Téeson (*Daeseong Akbo, Daesung akbo,* 대성악보, 大晟樂譜; música del santuario confuciano, 1349), respectivamente. Parece ser que el hapjabo habría comenzado a usarse en el siglo XV. La primera obra que lo emplea es el Jión-kum tóngmun iúki (*Hyeon-geum dongmun yugi,* 현금동문유기. 玄琴東文類記) algunas de cuyas composiciones musicales se

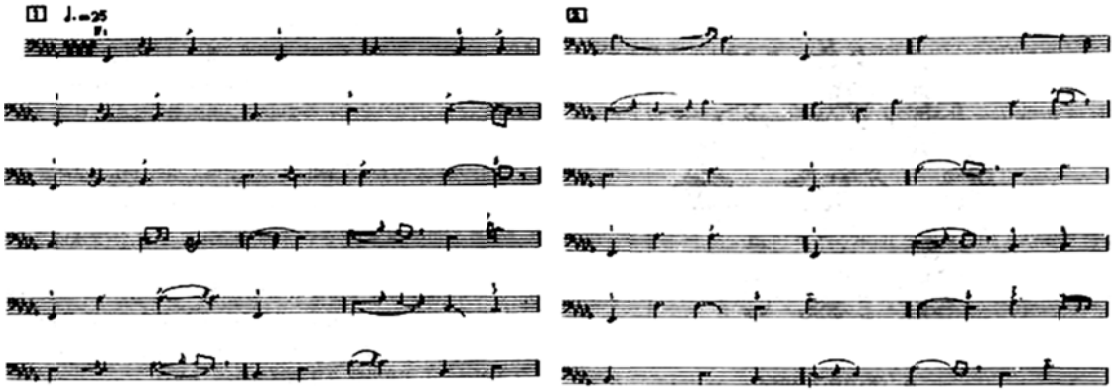
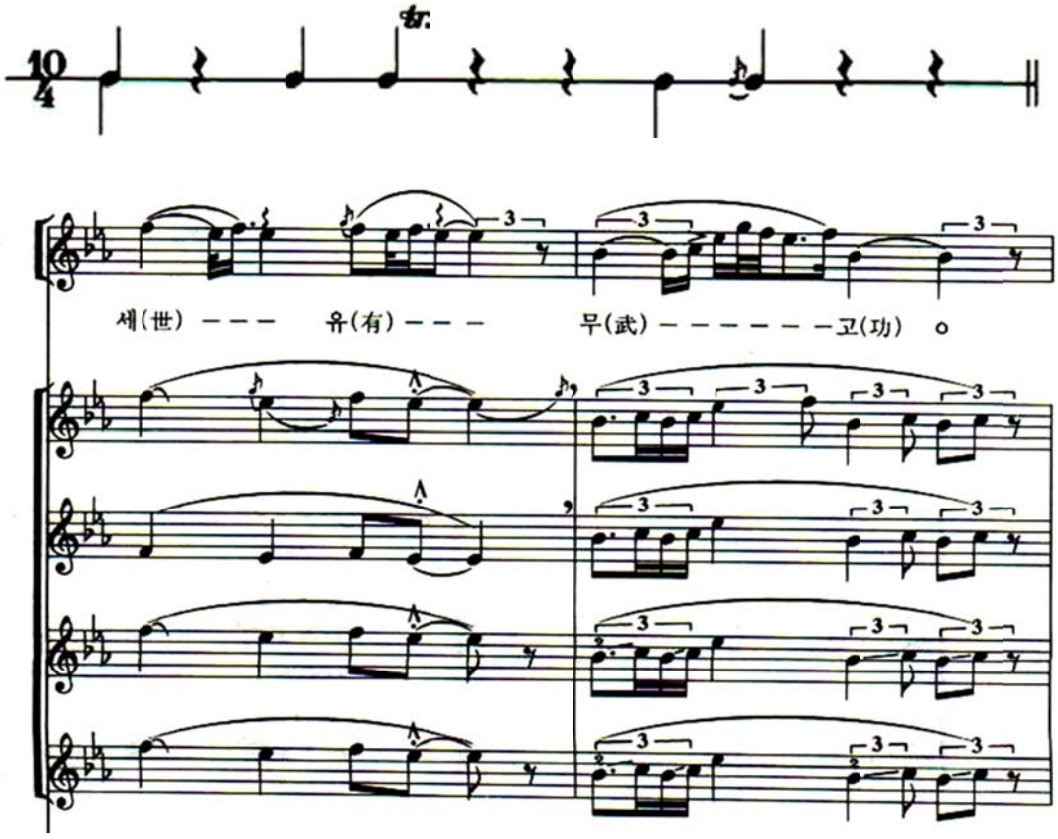
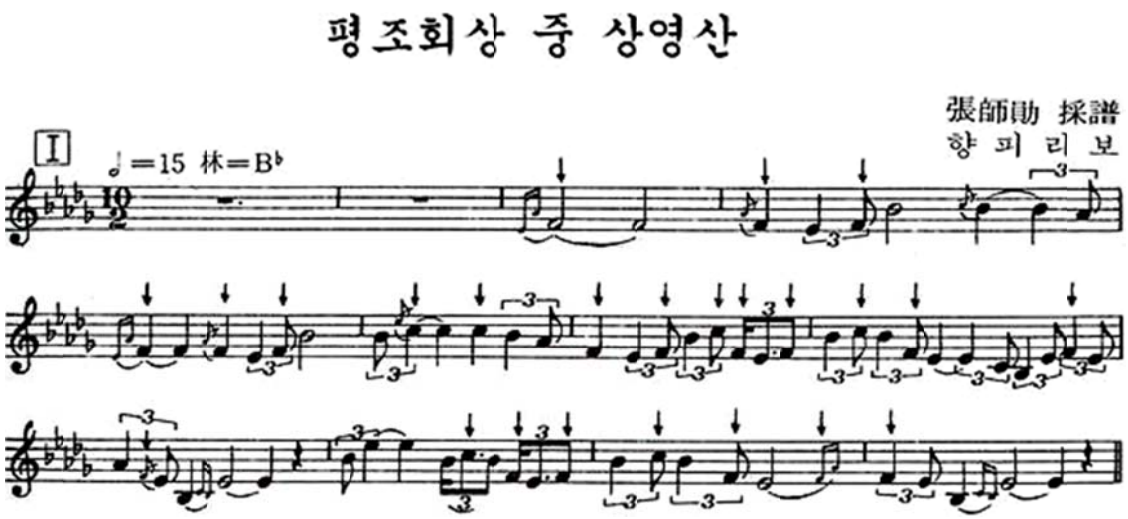
La segunda mitad del período de regencia de la dinastía de Chóson vio una notable divulgación de la jángak (varias de cuyas piezas muestran claramente las interrelaciones entre la música de la corte y la música de los literatos), y una disminución gradual de la Tángak.

Una de las piezas más representativas de la jángak es iónsan-uesáng (*yeongsanhoesang,* 영산회상), una composición inspirada en la histórica exposición de Buda, que se sitúa en el sutra del loto, y el pico de la montaña del buitre[396]. Se trata de una forma vocal con letra budista de iónsan-uesáng-púlbosal (*yeong-san-hoe-sang-bul-bo-sal,* 영산회상불보살, 나무영산회상불보살, 南無靈山會上佛菩薩), que combinaba la danza de la grulla, la flor de loto y la danza de máscaras.

Otras composiciones incluyen el chóion-mú (*cheoyongmu;* 처용무, 處容舞, una danza cortesana danzada por cinco bailarines en cinco direcciones: norte, sur, este, oeste y centro), que más tarde se convirtió en iónsan-uesáng (*yeongsanhoesang,* 영산회상) (música instrumental). Esta versión (que se amplió hasta tener nueve piezas o movimientos vinculados) era la favorita de estudiosos y artistas, ya que era considerada como música de cultivo espiritual.

---

remontan al Kum-jápchabo (*Kúm-hapjabo, Geum hapjabo,* 금합자보, 琴合字譜 (1572). La segunda obra en consideración en el Iánkum-símbo (*Yanggeum sinbo,* 양금신보 梁琴新譜; o "Nueva partitura del señor Ián") (1610) y la tercera el manuscrito Óoun-bo (*Eoeunbo*, 어은보, 漁隱譜, 1779) —que contiene música a cargo de Óoun (*Eoeun,* 어은) también llamado Sóngui Kim (*Seon-gi Kim,* 김성기, 金聖基), un músico nacido a mediados del siglo XVII que desarrolló su actividad en el Instituto Real de Música—, para pasar, ya a mediados del siglo XIX, al Ií-iéchi (*Yuyeji,* o "diversión artística"; 유예지, 遊藝志) del músico y estudioso Iúgu Só (*Yu-gu Seo,* 서유구, 徐有榘) (*1764; †1845), y al manuscrito Sámchuk-kumpó (*Samjuk geumbo,* 삼죽금보, 三竹琴譜, 1841) que publicara el erudito Sónmu Íi (*Seung-mu Lee,* 이성무, 李成茂) (*1777; †1844).

[396] -Inhwa SO: *Yongsanhoesang and Yongsanhoesanggaptan in Ounbo (Eoeunbo) - The relationship of the two in terms of the number of Taegang.* Tesis doctoral, Haogae-ro (Corea), The Academy of Korean Studies, 1996.

③ 세령산 · 가락덜이 · 여민락 4~7장 · 보허사 5~7장

El sámion iónsan-uesáng (*samhyeon-yeongsanhoesang,* 삼현영상회상).

Y también existía el sámion iónsan-uesáng **(***samhyeon-yeongsanhoesang*) **—**la versión para instrumentos de viento**—**, y el pióncho-uesáng (*pyeongjohoesang,* 평조회상,平調會相), una cuarta más baja que la versión del chóion-mú o *cheoyongmu,* una danza cortesana danzada por cinco bailarines en cinco direcciones: norte, sur, este, oeste y centro), que se utilizaban normalmente para el banquete del tribunal real, para las ceremonias, y para acompañamientos de danza.

4.2.2.2 Múnmio chéreak (*Munmyo Jereak;* 문묘재례악) y Chónmio chéreak (*Jongmyo Jereak;* 종묘재례악)

Los rituales basados en la idea confuciana de que el hombre debe actuar en conformidad con los demás no estaban especialmente elaborados en la dinastía de Chóson (1392-1910). Aquellos rituales oficiales llevados a cabo por el gobierno en un Estado confuciano, constituyeron no obstante el modo de comunicación esencial para la propagación de los valores oficiales. Así, y para expresar gratitud y humildad, se fomentó la celebración de rituales de sacrificio, y todavía hoy se celebra la música ritual del santuario de Confucio (o múnmio chéreak, *munmyo jereak*; 문묘재례악, 文廟祭禮樂) y la música ancestral ritual del santuario real (o chónmio chéreak, *jongmyo jereak*; 종묘재례악). Es así como la influencia constante del confucianismo sobre la música tradicional coreana, dio lugar a la creación de dos tipos de manifestaciones, los citados múnmio chéreak (*munmyo jereak,* 문묘재례악) y *chónmio chéreak* (*jongmyo jereak,* 종묘재례악).

Música ritual del santuario de Confucio, o múnmio chéreak (*munmyo jereak*; 문묘재례악, 文廟祭禮樂).

El santuario o templo principal de Confucio en Corea es el múnmio (o *munmyo de Seúl,* o *munmyo Sung Kyun Kwan*; 문묘, 文廟, 성균관, 成均館), que fue fundado por el erudito confuciano Jián-An (o *Hyang An;* 안향, 安珦) (*1243; †1306) en el año 1304, y que actualmente se encuentra en el centro de Seúl, en el campus de la Universidad de Sónkiunkuan (*Sungkyunkwan,* 성균관, 成均館) (establecida en el año 1398, séptimo y último año del reinado del monarca Téejo Íi-son-gué, o *Taejo Yi Seong-gye, I Seonggye, Yi Dan, I Dan, Songon, Chúngol, Junggyeol;* 이성계, 이단, 태조, 송헌, 중결) (*1335; †1408), que derrocó a la anterior dinastía de Kório en el año 1392, reinando, hasta su abdicación, en 1392-1398, y que fue, por tanto, el fundador y primer rey de la dinastía de Chóson —1392-1910—).

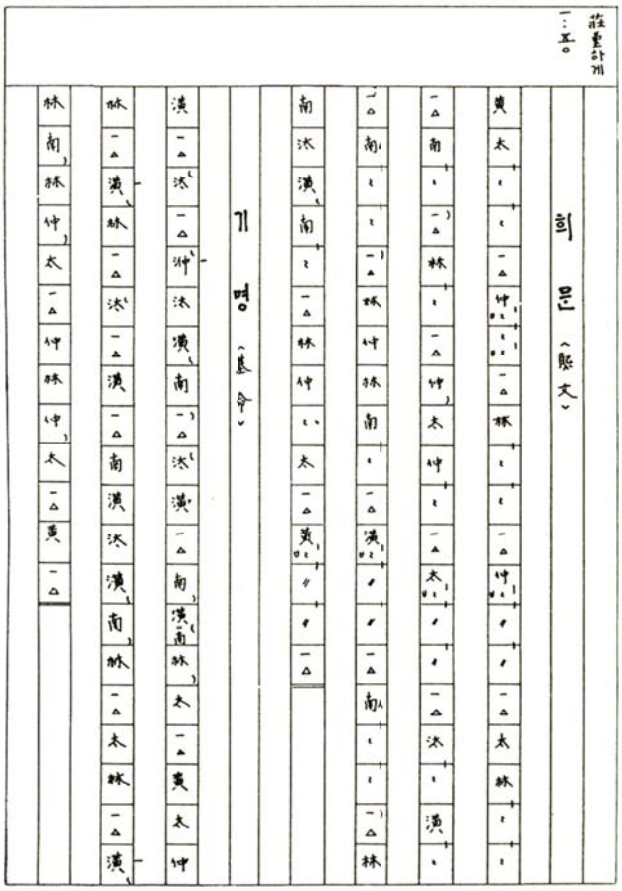
***Retrato de Jián-An* (o *Hyang An*) (안향, 회헌, 사온) propiedad de Sosu Seowon. Chónchu (*Yeongju, Chongju,* Gyeongsang Norte).**

Logo actual de la Universidad Sónkiunkuan (*Sungkyunkwan*) (成均館大學校, 성균관 대학교).

Música ritual del santuario de Confucio, o múnmio chéreak (*munmyo jereak*; 문묘재례악, 文廟祭禮樂).

El chónmio chére (*jongmyo jerye*) es el rito de veneración de los antepasados reales, es decir, la ceremonia que celebraba el rey y las reinas del período de Chóson (1392-1910), en el santuario en que se conservaban las lápidas de sus antepasados. (Además, el chónmio chére (*jongmyo jerye*) se ha dedicado también a destacados sirvientes civiles y militares). El chónmio (*jongmyo*) (junto con los rituales donde se efectuaban los servicios a los dioses de la tierra y de los cuerpos), simboliza la fundación de la supervivencia nacional; posee una sala principal o chónchon (*jeongjeon,* 정전, 政殿), que conserva 49 lápidas en 19 cámaras de los espíritus, y una sala "de la paz eterna" o ión-ñión-chón (*yeongnyeongjeon,* 연녕전, 延寧殿), que conserva 33 lápidas en 16 cámaras de los espíritus.

Ceremonia del chónmio chére (*jongmyo jerye*), en pó-tée-pión (*botaepyeong, botaepyong, botaepyoung,* 보태평, 保太平, "mantenimiento de la gran paz").



El chónmio chéreak (*jongmyo jeryeak*), en pó-tée-pión (*botaepyeong, botaepyong, botaepyoung,* 보태평, 保太平, "mantenimiento de la gran paz").

El chónmio chére (*jongmyo jerye*) fue una de las cinco clases de ritos efectuados por la familia real de la dinastía de Chóson: ***1.-*** los ritos favorables o kil-lié (*gillye,* 길례, 吉禮), que incluyen el servicio ritual para los dioses del cielo y de la tierra y para los espíritus reales del pasado; ***2.-*** los ritos funerarios o jiún-lié (*hyungnye,* 흉례, 凶禮); ***3.-*** las ceremonias de recepción o pín-nié (*binnye,* 빈례, 賓禮); ***4.-*** los ritos militares o kún-nié (*gunne,* 군례, 軍禮); y ***5.-*** las ceremonias nupciales o gá-ré (*garye,* 가례).

De orden y procedimientos muy estrictos y solemnes, fue considerado como un modelo a seguir para todas las ceremonias a los espíritus, clasificándose en ceremonias ordinarias y extraordinarias. Así, las ceremonias ordinarias se celebraban en enero, abril, julio y octubre, mientras que las ceremonias extraordinarias, en principio, se celebraban únicamente cuando sucedían ocasiones especialmente favorables o desastres nacionales;

sin embargo, tras la liberación del dominio imperialista japonés en el siglo XX, se celebró el primer domingo de mayo.

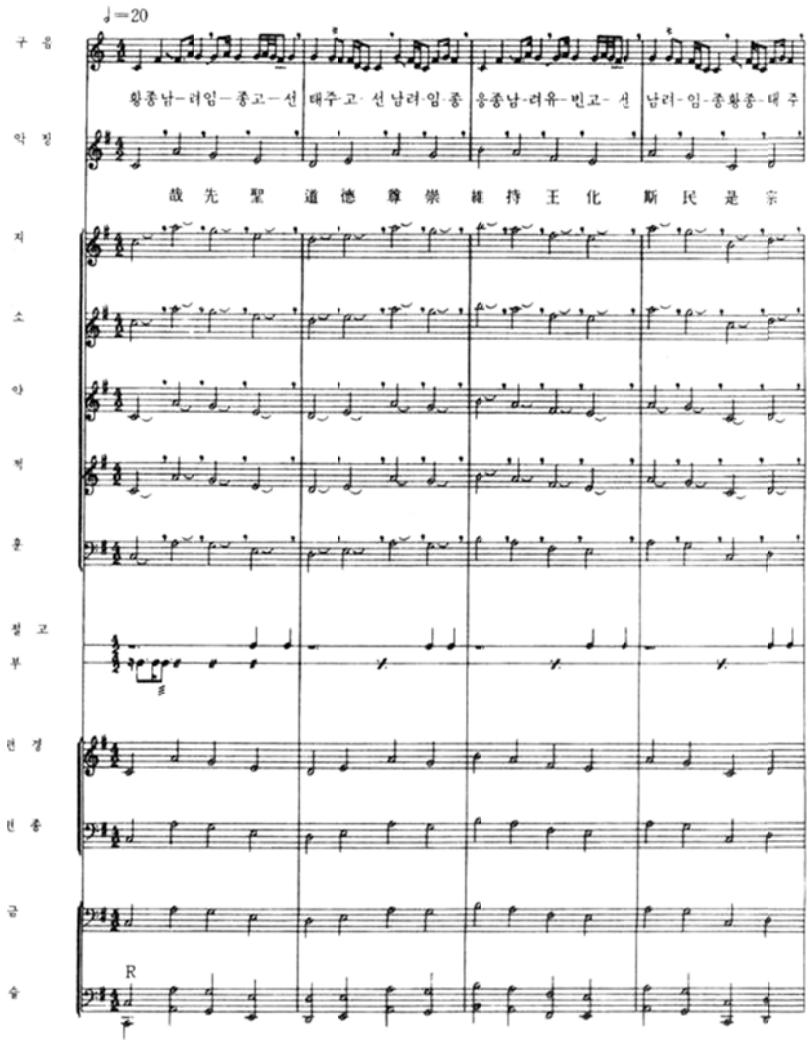
Kíl-lieé-ak (*Gullyeak*; 길례악, 吉禮樂) y Iól-le-ak (*Yeollyeak,* 연례악, 宴禮樂).

4.2.2.3 Estilo, formato del ritual y metafísica de fondo

Estilo:

Después de su introducción en Corea en el año 1116 y durante la dinastía de Kório, la *áak* fue utilizada en rituales de la corte destinada a los espíritus celestiales (los truenos y la lluvia), los espíritus del viento, las nubes, los espíritus terrestres (de la tierra y el grano), y el espíritu de la agricultura (un espíritu humano, inventor mitológico de la agricultura).

Sin embargo, durante el Imperio de la Gran Corea (1897-1910) y el período colonial japonés (1910-1945), el Estado abolió la mayoría de los ritos de sacrificio.

El ritual del santuario de Confucio se convirtió entonces en el único ritual en el que se utilizó la *áak.,* utilizándose todavía hoy día la misma melodía que se usaba en tiempos antiguos.

La *áak*, es la ceremonia ritual del confucianismo.

Para el santuario real de música de los antepasados de los monarcas, se ha utilizado la áak (아악, 雅樂) desde el año 1464, durante el reinado del rey Sécho de Chóson (조선 세조) (*1417; †1468). En concreto, desde entonces se han usado dos composiciones, pó-tée-pión (*botaepyeong, botaepyong, botaepyoung,* 보태평, 保太平, "mantenimiento de la gran paz"), donde se elogian los logros civiles de los reyes), y chón-te-ob *jeongdaeeop* (*jeongdaeyop, cheongdaeheob,* 정대업, "fundar una gran dinastía", en la que se ensalzan las hazañas militares de los monarcas).

La actuación musical acompaña a los cantos, llamados chónmio ákchan (*jongmyo akjang,* 종묘악장, 宗廟樂章),y a los bailes, llamados *ilmu.* Así, pó-tée-pión-chi-mú (*botaepyeong-ji-mu, botaepyong-ji-mu, botaepyoung-ji-mu,* 보태평지무, 保太平之舞, es la

danza para alabar las hazañas civiles de los monarcas y chón-tée-ob-chi-mú (*jeongdaeeop-ji-mu, jeongdaeyop-ji-mu, cheongdaeheob-ji-mu,* 정대업지무, 定大業之舞, la danza para ensalzar sus éxitos militares.

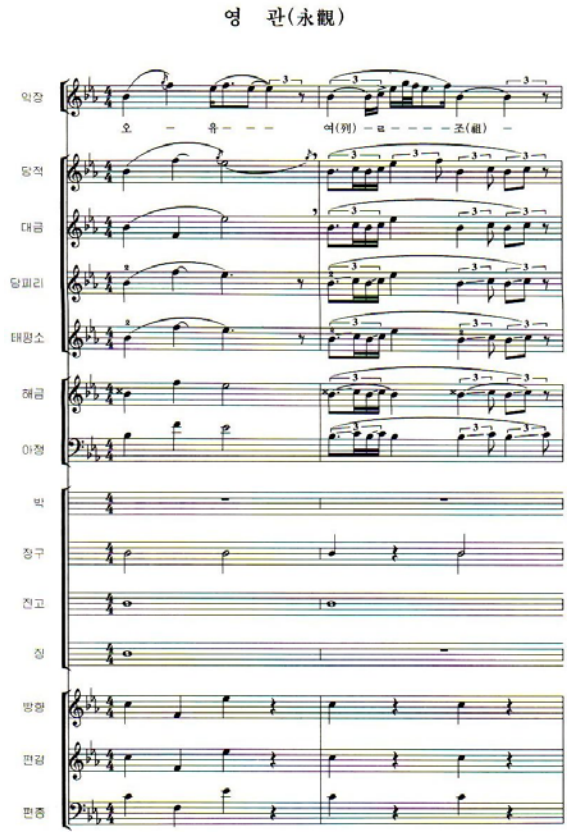
Ambas piezas se concibieron originalmente para el rey Séchon (세종대왕) (padre del rey Sécho, 세조), en un principio, solamente destinadas a reuniones oficiales de la corte, pues Séchon se oponía a la idea de utilizar música de origen chino para honrar la memoria de los coreanos (es decir, para el ritual del santuario real). Sin embargo, fue el rey Sécho (*1417; †1468), reinante desde 1455, quien —en respuesta a la anterior idea de su padre—, se decidió en su noveno año de reinado a utilizar definitivamente pó-tée-pión (*botaepyeong, botaepyong, botaepyoung,* 보태평, 保太平, "mantenimiento de la gran paz, donde se elogian los logros civiles de los reyes), y chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob,* 정대업, 定大業, "fundar una gran dinastía") en la que se ensalzan las hazañas militares de los monarcas) para el ritual del santuario de los antepasados de los reyes. Recopiló para ello sus textos, y los restauró; y solamente, tiempo más tarde, se procedería a establecer determinados cambios, muy seleccionados, a utilizar en los ritos oficiales.

El ritual del santuario confuciano se celebra en la actualidad dos veces al año, por el espíritu de Confucio y sus discípulos (Mencio y los eruditos coreanos confucianos Hwang Yi, 이황, e I Yi, 이이)[397]. Se lleva a cabo en el santuario de Confucio, exactamente

---

[397] El filósofo chino Mencio (de, literalmente, "Maestro Meng"), o Ji Mèngkē (姓孟軻) (*372 a.C.; †289 a.C.), fue el epígono más eminente del confucianismo, autor del *Mengzi*, donde defiende que el hombre es bueno por naturaleza y debe poder desarrollar una conducta razonable y recta; según su parecer, en el corazón de todo ser humano hay cuatro tendencias naturales (sentimientos) que le orientan al buen camino, y que constituyen las raíces que, cultivadas, desarrollan las virtudes de la benevolencia, la rectitud, la urbanidad y la sabiduría: la compasión; la vergüenza; el respeto y la modestia; y el sentimiento de lo que está bien y mal. Mencio intentó influir en los gobernantes para que creasen las condiciones más favorables para el desarrollo de las personas. Para él, el gobernante sabio es aquél que se preocupa por el bienestar de su pueblo. Por su parte, Juan Íi (*Hwang Yi,* 이황, 문순) [o Tuégue, *Toegye* = "arroyo que se retira", 퇴계; o Kión-jó, *Gyeongho,* 경호] (*1501; †1570), es uno de los estudiosos confucianos coreanos más prominentes de la dinastía de Chóson, figura clave de los literatos neo-confucianos. Estableció la escuela Ióng-nam (*Yeongnam,* 영남학파), y fundó la Tósan Sóguon (*Dosan Seowon,* 도산서원, una academia confuciana privada). Junto a él, destaca también su contemporáneo, algo más joven, I Yi (이이) [o "Yulgok" = "valle del castaño", 율곡; o Súk-jon (*Sukheon,* 숙헌)] (*1536; †1584), "el Confucio de Corea", que sobresalió como

en el mismo lugar en el que tenía lugar durante la dinastía de Chóson, en la Universidad Nacional de Sónkiunkuan (*Sungkyunkwan,* 성균관, 成均館), en Seúl.



Música para el ritual de los antepasados en el santuario real: chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob, Jeoungdaeyeop,* 정대업, 定大業, "fundar una gran dinastía"), el último, Ióngkuán (*Yeoungkwan,* 영관).

político y reformador, y que sucedió académicamente a Kuan-cho Cho (*Gwang-jo Jo,* 조광조, 趙光祖) (*1482; †1520).

El filósofo chino confuciano, Mencio (*372 a.C.; †289 a.C.).

Durante la dinastía de Chóson, esta música en el santuario real para los antepasados de la monarquía tenía lugar el primer mes de cada estación: el primero de enero, abril, septiembre y octubre. Desde 1971 en cambio se ha venido realizando una sola vez al año, concretamente, el primer domingo de mayo (de acuerdo con el calendario solar).

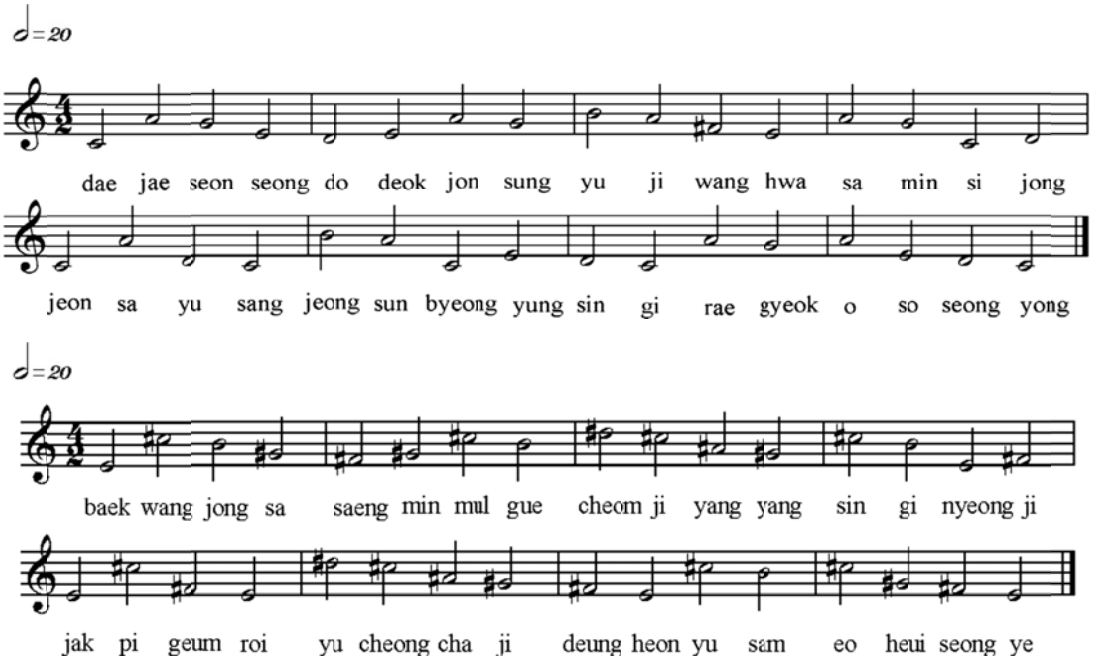
El filósofo neo-confuciano coreano Juan Íi (*Hwang Yi,* 이황, 李滉, 문순, 文純, 퇴계, 退溪) (*1501; †1570).

El "Confucio de Corea", I Yi (이이, 李珥, 율곡, 栗谷) (*1536; †1584).

Por otra parte, antiguamente realizaban el ritual el rey, los altos funcionarios de los tribunales civiles y militares, y otros nobles de menor rango; hoy en cambio, protagonizan el ritual miembros de la familia real Chónchu Íi (*Jeonju Yi,* 전주이씨, 全州 李氏) (que rigieron la dinastía de Chóson en 1392-1910), y miembros de la Asociación del santuario ancestral real de Confucio, todo ello con acompañamiento de música y danza a cargo de músicos del Centro Nacional de las Artes Escénicas Tradicionales de Corea y de bailarines de la Escuela Superior de la Universidad Nacional Kuk-ak (*Gugak,* 국악) de Sónkiunkuan (*Sungkyunkwan,* 성균관, 成均館).

Formato del ritual:

El procedimiento seguido en los rituales confucianos (en los que hay baile y danzas civiles de carácter militar), consiste en primer término en dar la bienvenida a los espíritus; después, se realiza la ofrenda-homenaje de alimentos; las ofrendas de vino (primera, segunda y tercera); el tributo eliminado; la despedida de los espíritus; y la quema de las oraciones escritas.



황종곡-문묘-아악.

La música se clasifica en dos tipos de melodías, cada uno con treinta y dos notas; la primera de las dos melodías se anota en tres tonos (Do, Mi, La), situándose sus notas en un ámbito máximo de dieciséis semitonos (y todas las notas que excedan los dieciséis semitonos se transportan octava baja). Esto lleva a modificar la forma de la melodía: cuando se da la bienvenida a los espíritus de Confucio, se toca la melodía en tono de Do (juánchon, *hwangjong*, 황종, 黃鐘) nueve veces[398], acompañada por la danza de la sociedad civil. En cambio, para la ofrenda-homenaje, se toca la misma melodía en tono de La (nám-ñió, *namryeo,* 남려, 南呂), acompañada de la danza civil, que termina cuando acaba la ofrenda. Por su parte, para la ofrenda de alimentos, se utiliza la misma melodía en tono de Mi (kóson, *goseon,* 고선, 姑洗), y para la quema de la oración, se usa la segunda melodía, sin tono determinado para la danza o baile. En las dos últimas secciones, tanto la música como el ritual proceden como en la primera parte, abriendo paso a los espíritus.

[398] El número nueve simboliza el espíritu humano, mientras que seis es el símbolo de los cielos, y ocho, el símbolo de la tierra.

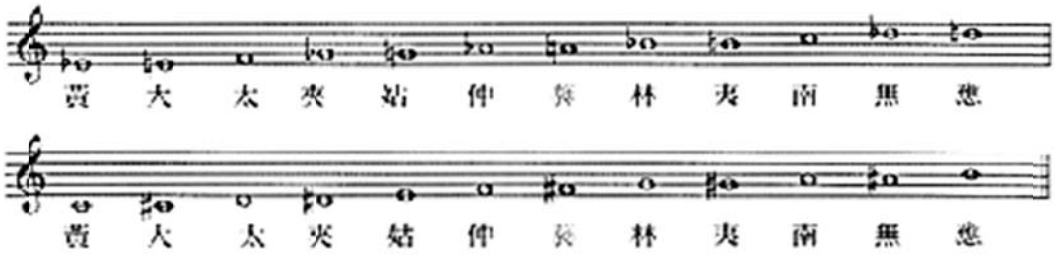
La música ritual confuciana en Corea se organiza en torno al múnmio chéreak (*munmyo jereak*) y el chónmio chéreak (*jongmyo jereak*), que disponen sus ceremonias en conjuntos o ensembles instrumentales en dos áreas principales: la terraza del santuario (*tunga*), y el patio o jardín (*hunga*).

De acuerdo con el principio del *yin* (음, 陰) y el *yang* (양, 陽) el conjunto instrumental que se coloca en la terraza, y que simboliza el *yang* (양, 陽) se espera que utilice el tono del *yin* (음, 陰) mientras que el conjunto del jardín, símbolo del *yin* (음, 陰) utiliza el tono del *yang* (양, 陽)[399].

Así, los doce *yul* (율, 栗 chinos, o *lu,* en chino), que se generan a partir del ciclo de quintas, suponen el origen para indicar los doce semitonos de la octava: Do (juán-chón, *hwangjong,* 황종, 黃钟), Do# (téerio, *daeryeo*, 대려, 大呂), Re (téechu, *taeju*, 태주, 太簇), Re# (jióp-chón, *hyeopjong*, 협종 , 夾鐘), Mi (kóo-son, *goseon*, 고선, 姑洗), Fa (chún-rió, *jungryeo*, 중려, 仲呂), Fa# (iú-bín, *yubin*, 유빈, 蕤賓), Sol (ím-chón, *imjong*, 임종, 林鐘), Sol# (íi-chík, *ichik*, 이칙, 夷則), La (nám-rió, *namryeo,* 남려, 南呂), La# (múu-iók, *muyeok*, 무역, 無射), y Si (úum-chón, *eungjong*, 응종, 應鐘). De hecho, aunque la altura e interválica en la música tradicional coreana tiende a ser flexible, estos doce *yul,* (율, 栗) que determinan las alturas de los sonidos en la música cortesana (y recientemente también en la música aristócrata, aunque no en la folclórica), indican alturas absolutas.

---

[399] El conjunto instrumental de la terraza utiliza los siguientes instrumentos: pión-chón (o *pyeonjong*, 편종, 編鐘), pión-kión (o *pyeongyeong*, 편경, 編磬), túk-chong, túk-kión, kum y sul; mientras que el conjunto instrumental del patio o jardín utiliza: pión-chón (o *pyeonjong*, 편종, 編鐘), pión-kión (o *pyeongyeong*, 편경, 編磬), jun, yak (약, 籥), chuk (축, 柷), chíngo, pu, chuk (축, 柷), eo, pak, chólgo y nógo. El téepion-só y el chin (gong grande), que aportan un gran volumen sonoro, únicamente se añaden cuando tiene lugar el chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob,* 정대업, 定大業, "fundar una gran dinastía"), una solemne celebración musical en palacio, que comprende 15 composiciones musicales, para alabar las hazañas bélicas de los antepasados de los reyes. Por su parte, pión-chón (o *pyeonjong*, 편종, 編鐘) y pión-kión (o *pyeongyeong*, 편경, 編磬) lideran cada uno de los dos grupos instrumentales con su nítida línea melódica y rítmica, capaz de ir creando un ambiente solemne, mientras los cantantes van agregando poco a poco vocales entre las sílabas principales del texto que se declama. Antiguamente también se utilizaron en este tipo de rituales instrumentos de cuerda como el kómungo y el káyakum, que hoy en día ya no se usan, aunque recientemente se realizó un intento de restauración de la versión del siglo XVIII en el Real Santuario.

Do (juán-chón, *hwangjong,* 황종, 黃钟), Re (téechu, *taeju*, 태주, 太簇), Mi (kóo-son, *goseon*, 고선, 姑洗), Fa# (iú-bín, *yubin*, 유빈, 蕤賓), Sol# (íi-chík, *ichik*, 이칙, 夷则), y La# (múu-iók, *muyeok*, 무역, 無射), se agrupan en el *yang* (양, 陽) y los demás, en el *yin* (음, 陰). La música del santuario confucianista sigue este principio.

Afinación de los doce *yul* (율, 栗) en la música nativa coreana y en la música de estilo chino.

Música ritual del santuario de Confucio (múnmio chéreak, *munmyo jereak*; 문묘재례악, 文廟祭禮樂).

Según la teoría del ciclo de quintas, se reconoce el sonido de una flauta de 9 *jun* de largo siendo un *jun* equivalente aproximadamente a una pulgada como la altura fundamental, llamada "campana amarilla" (la nota juán-chón, *huangzhong* o *huangjong,* 황종, 黃钟), de la cual se derivan las demás alturas de los sonidos. Así, la longitud de cada flauta subsiguiente dentro de la escala se obtiene dividiendo su longitud en tres partes, y

añadiendo y sustrayendo alternativamente una parte, para formar así la siguiente flauta. Por tanto, una flauta que se ha alargado en un tercio (en la proporción 4/3), produce una afinación una cuarta más grave; y al revés, una flauta a la que se ha acortado un tercio (en proporción 2/3), produce una afinación una quinta más alta que la afinación anterior.

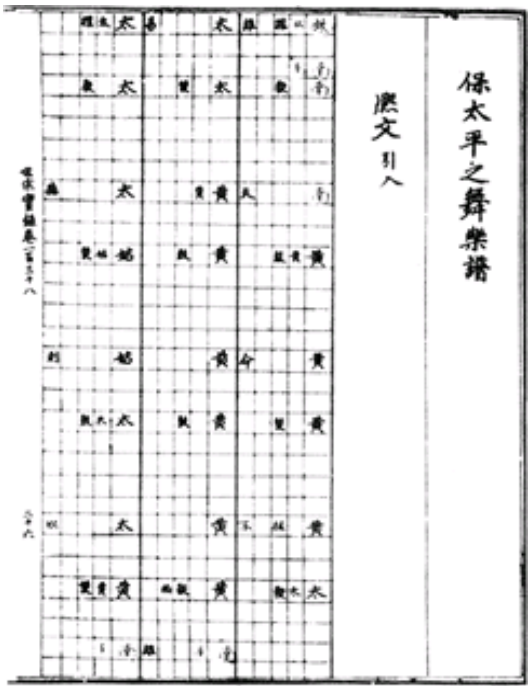
Los dos primeros sonidos que se generan:

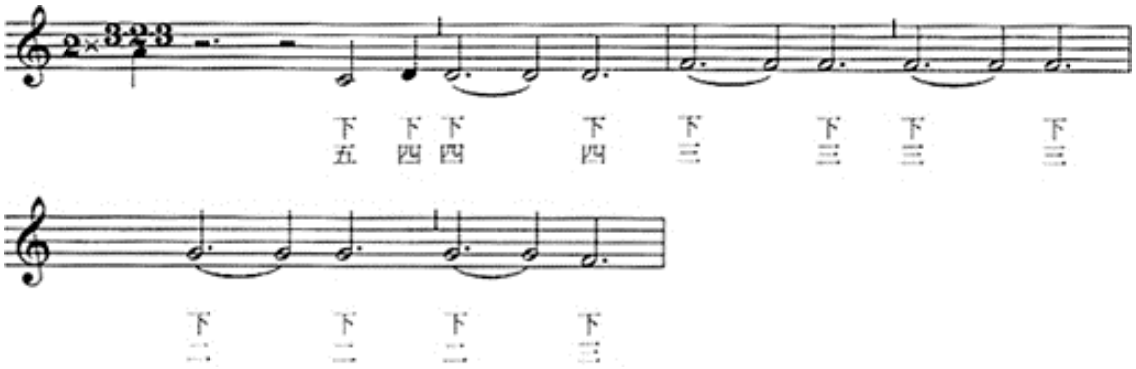
La conformación de la escala (su generación de sonidos) mediante el método o sistema de tercios (añadir o quitar tercios de su longitud), da como resultado un sistema no temperado de doce sonidos por octava, en la que hay dos tipos de intervalos entre sonidos sucesivos: 114 cents y 90 cents (diferente por tanto a los semitonos de la música occidental, ya que un semitono equivale a 100 cents).

Aunque es cierto que el sistema de afinación chino se ha empleado en Corea, los intervalos de la música coreana no encajan del todo con la teoría del ciclo de quintas de China, lo que sirve solamente, y de forma relativa, para algunos tipos de música coreana, interpretados con pión-chón (o *pyeonjong*, 편종, 編鐘) y pión-kión (o *pyeon-gyeong*, 편경, 編磬) —instrumentos de origen chino con campanas o placas de piedra, que producen sonidos fijos—. Sin embargo, los intervalos que se tocan con instrumentos nativos coreanos, difieren bastante de los generados a partir del ciclo de quintas. Así, la música coreana se caracteriza por su flexibilidad en cuanto a su afinación y a su interválica, como sucede, por ejemplo, en kée-mión-chó, *gyemyonjo,* 계면조, un modo considerado nativo coreano, en el que no hay afinación fija[400].

[400] En la música coreana cada tono o sonido tiene su propia peculiaridad (fuerza y dinámica, o non-jión, *nonghyeon,* 농현, 弄絃 = "juguetear con las cuerdas"), muy diferente de los demás. En los viejos libros de tablaturas para kómungo, como por ejemplo en el yánkum-símbo o *yanggeumsinbo,* 양금신보, 梁琴新譜 o

Por otra parte, en la música ritual para los antepasados del real santuario, en la bienvenida a los espíritus de los reyes, Jí-mún, *Huimun* , 희문, 熙文, es la primera canción de pó-tée-pión (*botaepyeong, botaepyong, botaepyoung,* 보태평, 保太平, "mantenimiento de la gran paz", donde se elogian los logros civiles de los reyes), y se interpreta nueve veces.



"Nueva notación para kómun-go, de Ián Tóksu (o *Yang Deoksu,* 양 덕수, 梁德壽) (1610); o en el Iú-ié-chi, *Yuyeji,* 유예지, 遊藝志, o "Apartado de entretenimiento artístico", escrito durante el reinado del monarca Chón-cho, *Jeongjo,* 정조 (1776-1800) por Iú-ku Só, *Yugu Seo,* 서유구, 徐有榘 (*1764; †1845), se distingue un número de tipos de non-jión, *nonghyeon,* 농현, 弄絃, según la forma de ejecución, y se clasifican de acuerdo a esto. Los tipos básicos de non-jión, *nonghyeon,* 농현, 弄絃, incluyen: sonido vibrante (ió-son, *yoseong,* 요성); sonido que se extingue (tué-son, *toeseong,* 퇴성); y sonido flexionado (chú-son, *chuseong*, 추성). Por lo general, el non-jión, *nonghyeon,* 농현, 弄絃, varía según sea el género, región y modo de la música. En la música de la corte y aristocrática, muy lenta, el non-jión, *nonghyeon,* 농현, 弄絃, sigue el estado mantenido de una nota larga en la sección de obertura; sin embargo, en la música folclórica el non-jión, *nonghyeon,* 농현, 弄絃, tiende a ejecutarse desde el principio. Las diferencias regionales y modales en nonghyeon influyen en la capacidad para animar la música, convirtiéndose en barómetro de la musicalidad y personalidad del intérprete. Los instrumentos musicales coreanos se han desarrollado para poder ejecutar el non-jión, *nonghyeon,* 농현, 弄絃, con eficacia, de manera que en su mayoría los sonidos pueden elevarse o bajarse considerablemente, hasta cuatro tonos incluso, como sucede por ejemplo en el kómungo al presionar la cuerda lateralmente sobre uno de los trastes, o en el píri (피리) al aplicar gran presión a la caña de la flauta al soplar en ella mientras se sostiene con fuerza la caña entre los labios. De este modo, puede apreciarse que la forma en la que cada sonido se produce está ligada, dinámicamente, a su altura y a su color tonal.

Jí-mún, *Huimun* , 희문, 熙文, la primera pieza de pó-tée-pión (*botaepyeong, botaepyong, botaepyoung,* 보태평, 保太平, "mantenimiento de la gran paz" en los *Anales* del rey Séchon).

La misma pieza (aunque en la forma variada que se llama Jí-mún chón-pé, *Huimun jeonpye*, 희문전폐, 熙文奠幣), se utiliza en la ofrenda del tributo; pó-tée-pión (*botaepyeong, botaepyong, botaepyoung,* 보태평, 保太平, se lleva a cabo con la danza civil de la primera parte, en la primera ofrenda de vino; mientras que chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob,* 정대업, 定大業, "fundar una gran dinastía") se utiliza junto con la danza militar para la segunda y tercera ofrendas de vino.

En el momento de la ofrenda de la comida de sacrificio y la remoción del tributo, se utiliza el Chín-chan-áak, *Jinchanak,* 진찬악, 進饌樂, que utiliza una escala heptáfona, contrastando con las escalas pentáfonas que se usan en el pó-tée-pión (*botaepyeong, botaepyong, botaepyoung,* 보태평, 保太平**)**, y en el chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob,* 정대업, 定大業, "fundar una gran dinastía").

Metafísica de fondo:

El simbolismo cósmico se muestra en el inicio y el final de la música, y se realiza con diversos instrumentos de percusión, en un cierto orden. Estos instrumentos son básicamente los mismos, tanto en el santuario confuciano, como en el real santuario donde se celebra el ritual de música para los ancestros de la monarquía.

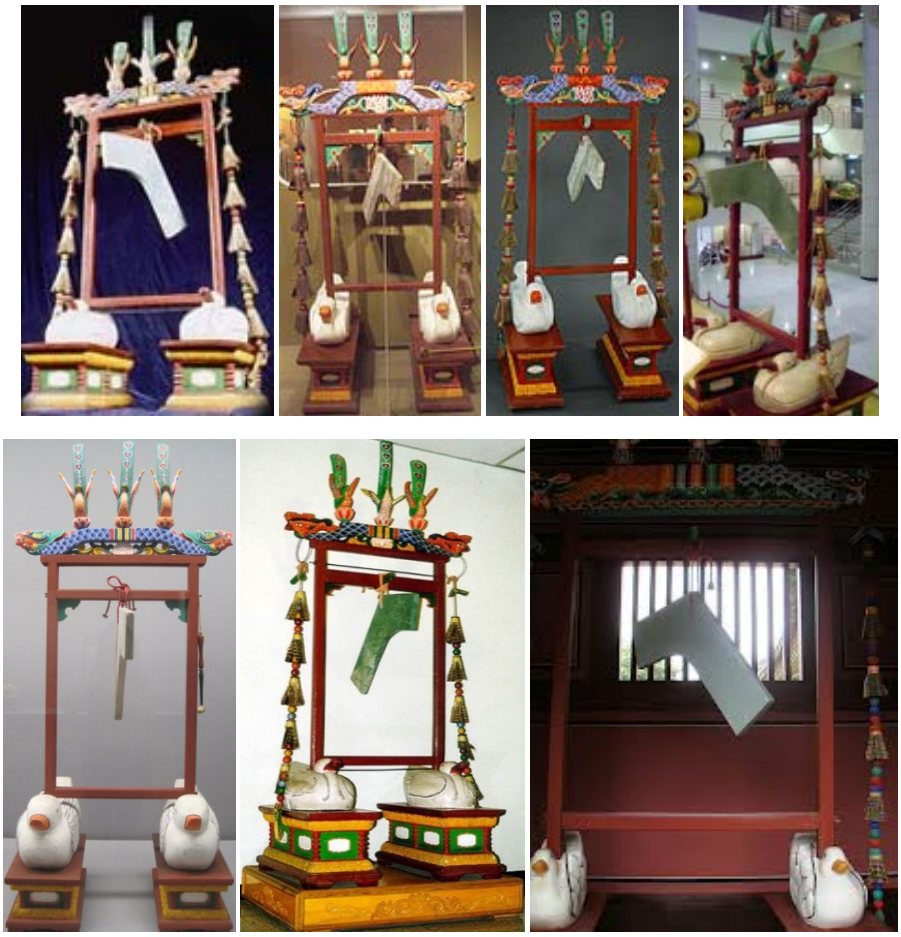
Varios ejemplares de campana túk-chong (o *teukjong, t'ukchong,* 특종, 特種).

En un primer momento, se escucha el **túk-chong** (o *teukjong*, 특종), que es una sola gran campana de metal, que simboliza el cielo, y que cuando se hace sonar supone la señal del comienzo del ritual[401], mientras que **túk-kión** (o *teukgyeong*, 특경, 特磬), un carillón único de piedra y arcilla, se utiliza al final dela ceremonia y representa el simbolismo cósmico del control celestial sobre la tierra[402].

---

[401] El túk-chong (o *teukjong,* 특경) consta de una campana que cuelga suspendida de un marco de madera decorado. La campana se afina en la nota de Do. Originalmente se usaba tanto en el tón-ka (*deungga, tungga,*동가, 動駕, orquesta de la terraza) como en el jón-ka (*hunga,* 헌가, 獻歌, orquesta del patio), aunque actualmente sólo se encuentra en el tón-ka (*deungga, tungga,*동가, 動駕) para la ceremonia del santuario de Confucio —que se celebra cada dos años—, y para la ceremonia del santuario real de los antepasados. El percusionista golpea la campana con un mazo largo de cuerno de vaca para indicar el comienzo del evento.

[402] El túk-kión (o *teukgyeong,* 특경) consta de una sola losa de piedra pómez suspendida de un marco de madera decorado. El percusionista golpea la losa con un mazo para producir el sonido, la nota Do (octava alta respecto a la nota del túk-chong). El túk-kión es la versión simplificada, de un solo tono, del espléndido pión-kión (o *pyeongyeong*, 편경, 編磬). En el siglo XV se usaba tanto en el tón-ka (*deungga, tungga,*동가, 動駕, orquesta de la terraza) como en el jón-ka (*hunga,* 헌가, 獻歌, orquesta del patio), pero en la actualidad sólo se utiliza en el tón-ka (*deungga, tungga,*동가, 動駕), para las actuaciones de la ceremonia del santuario de Confucio y para la ceremonia del santuario real de los antepasados.



Un litófono-campana, con una sola placa de piedra, en forma de ele: el túk-kión (o *teukgyeong, t'ukkyong,* 특경, 特磬).

Por su parte, el **chuk** (축, 柷) es un instrumento de percusión (un idiófono) consistente en una caja cuadrada de madera (con un agujero circular en su parte superior) provista de un mazo de madera —a manera de almirez—, que se sitúa en el lado este del conjunto instrumental cortesano, y que se emplea como señal al inicio de la ceremonia[403], mientras que el óo (o *eo, eu,* o *aeu, uh,* 어, 敔), es un instrumento de percusión de madera —un rascador— con forma de tigre y con su lomo en forma de

[403] Generalmente se pinta de color azul y se le da forma de mortero. Se introdujo en Corea desde China (derivado del instrumento chino chu, *zhu*, 주나라, 周) durante el reinado de Iéchong de Kório (*Yejong,* 예종, 睿宗; o *Wang U,* 왕우, 王俁; o *Semin,* 세민, 世民) (*1079; †1122) —que gobernó desde el año 1105 hasta su muerte—, y se usó principalmente en la música ritual confuciana. La caja presenta un agujero en la parte superior de su cuerpo rectangular. El mazo o mano, grueso, de madera, se usa sujeto en la mano derecha, golpeándolo arriba y abajo en el interior de la caja —en su base y laterales— a través de su orificio, produciendo un peculiar sonido resonante de almirez, algo sordo, de madera hueca. Hy sólo se usa para interpretar música ritual en ceremonias confucianas y de carácter funerario.

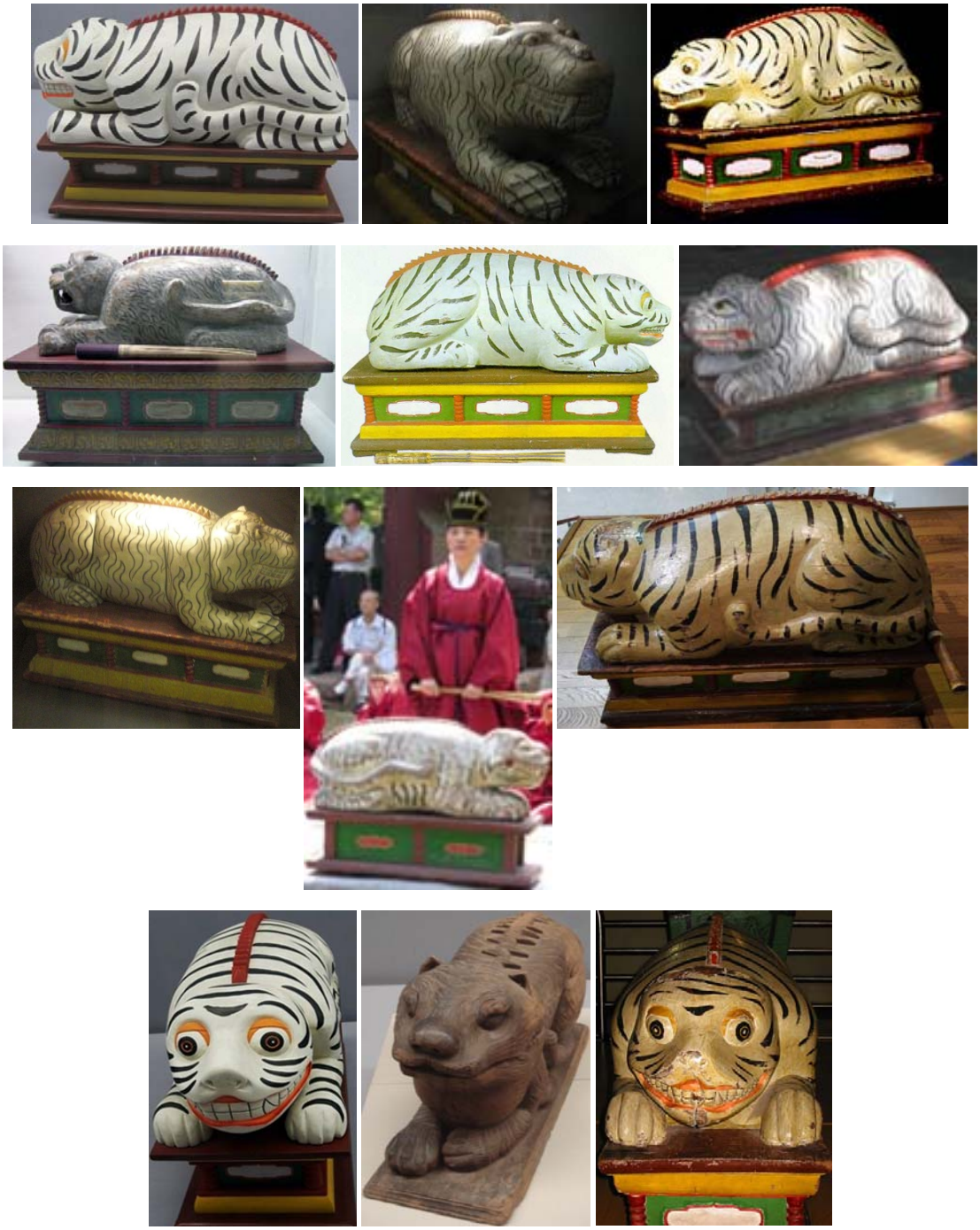
dientes de sierra en donde se raspa un palo de bambú, que se sitúa en el lado oeste del conjunto instrumental, y que se hace sonar al final de la ceremonia[404].

Diversos modelos de chuk (축, 柷)[405].

[404] El *eo* se introdujo en Corea asimismo durante el reinado del rey Iéchong de Kório (*Yejong,* 예종, 睿宗; o *Wang U,* 왕우, 王俁; o *Semin,* 세민, 世民) (*1079; †1122), procedente de China. Se usa como señal indicadora del final de los conciertos de música confuciana (para avisar de que terminan). Presenta 27 dientes afilados en su espalda, que se rascan con una vara o lámina de bambú, una vez que se ha golpeado la cabeza del tigre tres veces con un martillo para indicar el final de la ceremonia. Deriva del instrumento *yu* chino.

[405] El chuk (축, 柷) es uno de los instrumentos usados para indicar el inicio de una representación. Actualmente se usa únicamente para interpretar música ritual en la ceremonia del santuario de Confucio, en la ceremonia del santuario real de los antepasados, y en otras, de carácter funerario.

El chuk (축, 柷) se golpea primero con el mazo en la base interna de la caja, y luego se golpea tres veces cada uno de los lados internos de la caja, izquierdo y derecho. Pero las técnicas modernas exigen al percusionista simplemente que golpee la base del instrumento nueve veces.



El óo (o *eo, eu,* o *aeu, uh,* 어, 敔), es un instrumento de percusión (un idiófono o rascador) con forma de tigre.

El yu chino, del que derivó el óo (o *eo, eu,* o *aeu, uh,* 어, 敔), coreano.

De acuerdo con el principio del *yin* y el *yang,* el tigre es un animal perteneciente al *yin.* El **óo** (*ŏ*, o *eo, eu,* o *aeu, uh,* 어, 敔), se utiliza en la ceremonia del santuario de Confucio y en la del santurario real de los antepasados: el percusionista golpea tres veces la cabeza del tigre con un palo de bambú (dividido en nueve tiras), y luego raspa tres veces la espalda del felino.

Los dos conjuntos instrumentales citados se sitúan en la terraza (simbolizando el cielo) y en el patio (simbolizando la tierra) del santuario, respectivamente. De este modo, en el patio se disponen en formación una serie de bailarines, que se ordenan en filas o hileras, representando a los seres humanos. De acuerdo con las *Analectas* de Confucio, el número de bailarines es diferente dependiendo de la posición social del protagonista[406]. La danza consiste en una serie de movimientos rituales de los brazos, haciendo una reverencia y dando una vuelta.

Yak (약, 관악기).

[406] Antes de 1897, esta danza de formación en línea se realizaba con 36 bailarines, pero a partir de entonces, con la creación del Gran Imperio Coreano, comenzó a llevarse a cabo con 64 bailarines (dispuestos para servir al emperador en 8 líneas de 8 bailarines), nuevo número basado en las 64 formaciones del *Libro de los Cambios* de la filosofía confuciana, que reflejan la circulación sinfín del universo (pues, de acuerdo con dicho libro, la superposición de 8 trigramas —que son 8 fortunas que reflejan los cambios en el universo— forman 64 hexagramas).

En el ritual del templo de Confucio, la danza civil se realiza con complementos que simbolizan la paz, como el **yak** (약**,** 관악기, una flauta antigua) que se lleva en la mano izquierda, o el **chuk** (*jeok,* 축, 柷) un palo con plumas de faisán suspendidas de la cabeza de un dragón) que se lleva en la mano derecha; mientras que la danza militar se realiza con un escudo en la mano izquierda y un hacha en la mano derecha, símbolo de la defensa y el valor, respectivamente.

El **yak** (약, 籥), es una flauta vertical de bambú con muescas, solamente con tres agujeros para los dedos (aunque es capaz de producir 12 notas distintas, lo que requiere el manejo de una difícil técnica), que se utiliza en la música ritual confuciana coreana (múnmio chéreak o *munmyo jeryeak*, 문묘제례악). Utilizado originalmente en el *áak* chino, llegó a Corea durante la dinastía de Kório, usándose durante la ejecución de bailes culturales. Antiguamente se construía de caña, pero ahora se fabrica ya de madera. Hoy en día se usa en los rituales del santuario de Confucio.

Rito ancestral en el santuario chónmio (*Jongmyo*) de Seúl, con el yak (약, 籥), y el chuk (축, 柷).

En el ritual del santuario real, la danza civil se realiza igual que en el ritual del santuario confucianista, mientras que la danza militar se realiza con complementos que simbolizan hazañas militares: espadas de madera para los bailarines de las cuatro primeras filas, y lanzas de madera para los bailarines de las cuatro últimas filas.

4.2.2.4 Instrumentación

La música del santuario confucianista emplea los instrumentos de la *áak.,* los cuales se fabrican a partir de cada uno de los ocho materiales estipulados en el pál-úm (*paleum,* 팔음, 八音; 금, 金 ,석, 石, 사, 絲, 죽,竹, 포,匏, 토,土, 혁,革, 목,木, "ocho tonos"), que es un antiguo sistema chino de clasificación de instrumentos llamado párim (*bayin,* 倫林).

Estos ocho materiales se consideran los más relevantes y adecuados para expresar la armonía del universo, y son: metal, piedra, seda, bambú, calabaza, arcilla, cuero y madera. A partir de este hecho, se otorgó el valor estético en función de la capacidad para armonizar colores y tonos diferentes. De dichos ocho materiales del universo, el conjunto instrumental actual carece del sénjuan (*saenghwang, seong-hwang, saeng-kwang,* 생황, 笙簧)[407], el único instrumento coreano hecho de calabaza, ya que el sénjuan (un instrumento de viento importado de China, en realidad, un aerófono u órgano de boca de lengüetas libres), apenas se utilizó en Corea durante la dinastía de Chóson[408].

---

[407] Se trata de un órgano de boca hecho a partir de un cofre principal o arca de viento. Éste se hacía antiguamente a partir de una calabaza, aunque actualmente se hace ya de madera y metal. Dispone de 17 flautas o tubos cilíndricos de bambú —de cinco longitudes distintas— provistos de lengüetas metálicas (o antiguamente, de bambú, o de caña). Los tubos o flautas se disponen en dos formas triangulares, remedando simbólicamente las alas plegadas de un ave fénix. Se hace sonar soplando aire en un agujero practicado en el arca de viento y tapando con los dedos los agujeros de cada flauta a conveniencia, lo que hace vibrar las lengüetas correspondientes, como en una armónica. Se utiliza generalmente en ejecuciones a dúo, junto al *tánso*, 단소 (훈지상화, 壎篪相和)

[408] Llegó a Corea durante el período de los Tres Reinos (siglos V-VI) y se sabe de su empleo hasta la dinastía de Chóson (1392-1910), especialmente en duetos, junto a la flauta *tánso*, 단소. (Según *Suishu* y

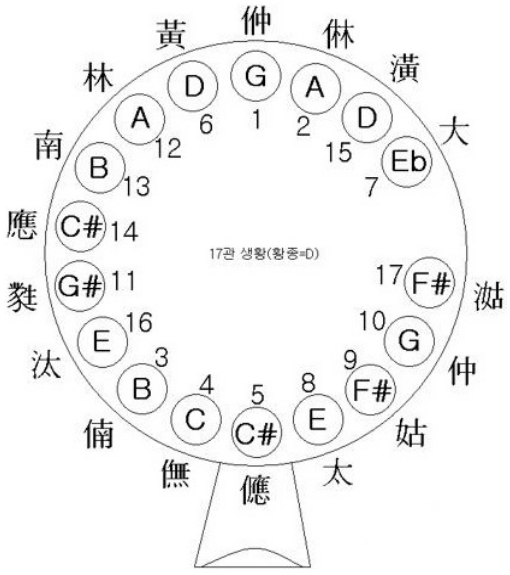
El organillo de boca coreano, o sénjuan (*saenghwang, seong-hwang, saeng-kwang,* 생황, 笙簧).

El **sénjuan** (*saenghwang, seong-hwang, saeng-kwang,* 생황, 笙簧), de sonoridad alegre y brillante, tiene casi 3.500 años de historia y requiere una técnica de ejecución muy particular, ya que es posible hacer vibrar las lengüetas tanto soplando aire como aspirándolo, al igual que en las armónicas. Frente a la inmensa mayoría de instruments coreanos, de carácter melódico, es el único instrumento coreano de carácter armónico, es decir, que permite realizar acordes (a menudo, en intervalos de cuarta o quinta —Fa o Sol por encima de Do—), y su registro abarca un ámbito de una octava más una quinta (aproximadamente, de Mi bemol$_3$ a Do$_5$).

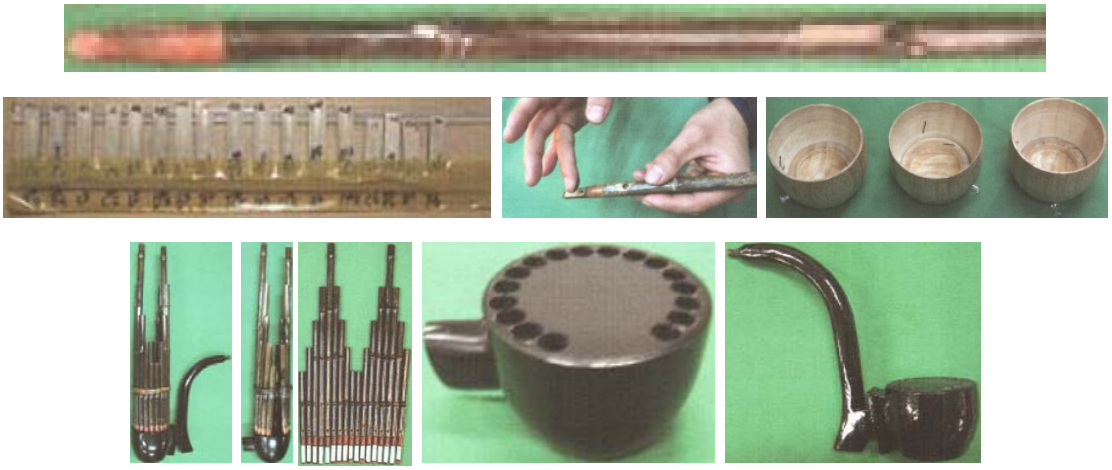
Tangshu, existieron instrumentos de su misma familia en los reinos de Kogúrio y Pékche. Según la *Historia de Kório* se tocaba en la corte durante la dinastía de Kório).

Diversos modelos de sénjuan (*saenghwang, seong-hwang, saeng-kwang,* 생황, 笙簧).

Un modelo de *sho* japonés, del siglo XIX, construido con madera, bambú y metal.



El sénjuan (*saenghwang, seong-hwang, saeng-kwang,* 생황, 笙簧) es un instrumento armónico coreano, de carácter melódico y sonido similar al de un órgano, similar al sén chino (*sheng*, 생, 笙), aunque de afinación diferente. Se construye con 17 flautas de bambú (cada una de ellas provista de una lengüeta libre), que se insertan verticalmente en la parte superior de un contenedor de aire o arca de vientos que antiguamente se hacía a partir de la base de una calabaza (y actualmente, de madera o metal), y que cuenta con una pequeña boquilla en uno de sus laterales.



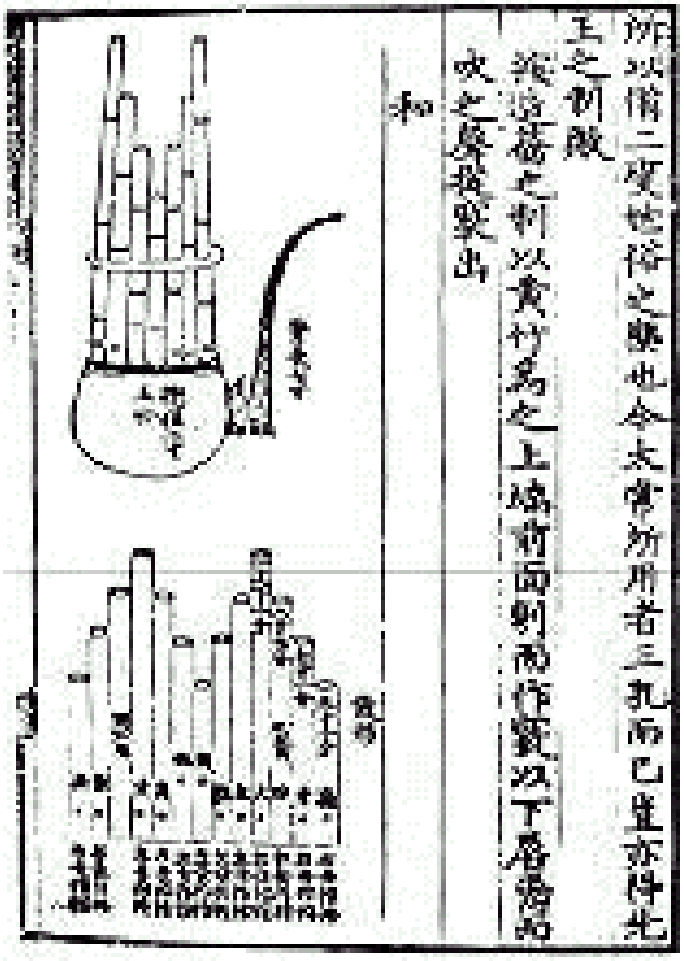
Componentes para la construcción de un sénjuan (o *saenghwang, seong-hwang, saeng-kwang,* 생황, 笙簧).

Se conserva una antigua representación gráfica del sénjuan (*saenghwang, seong-hwang, saeng-kwang,* 생황, 笙簧) en la campana de bronce del templo Sánguon (*Sangwon,* 상원사, 上院寺), que data del año 725 (período de Síla).

Gran campana de bronce del templo de Sánguon (*Sangwon,* o *Sangwon-sa Jong,* 상원사 종 —"Tón-chón", *Dongjong,* 동종, 銅鐘—), fundida en el año 725 d.C.[409]; partes de la misma, y detalle con representación de músicos —entre ellos, un sénjuan (o *saenghwang, seong-hwang, saeng-kwang,* 생황, 笙簧).

[409] De 91 cms. de diámetro, y hermoso sonido, se mantiene hoy callada para garantizar su perfecta conservación (se considera una de las piezas del Tesoro Nacional). Se cuelga mediante un gancho en forma de dragón y presenta valiosos altorelieves (flores de loto, cenefas decorativas y perlas o botones, además de varias viñetas con figuras o "apsaras" —doncellas celestiales arrodilladas sobre nuebes— tocando instrumentos). Se tañía con una suerte de tronco alargado sujeto por sogas, que se balanceaba para hacerlo chocar contra el cuerpo de la campana. E incluso el suelo de tierra apisonada colocado a su alrededor, contribuía a la mejor difusión del sonido que emitía.

Distintos modelos de gran campana utilizados en diversos templos coreanos. Abajo, campanas monumentales de Bosingak; a la dcha., campana coreana en un templo de Japón.



Representación organológica del sénjuan (o *saenghwang, seong-hwang, saeng-kwang,* 생황, 笙簧) en el tratado de música antigua coreana *Akákebom* (*Akhak Gwebeom*, 악학궤법), del siglo XV.

Dos pinturas del Jéeguon pún-sókto (*Hyewon pungsokdo,* 신윤복 혜원 풍속도, 申潤福筆 風俗圖 畵帖, 1805): *izda.,* una kísen tocando el sénjuan (o *saenghwang, seong-hwang, saeng-kwang,* 생황, 笙簧, a la dcha.); *dcha.,* una kísen sosteniendo un sénjuan (a la izda.)[410].

Todavía hoy hay pocos intérpretes de sénjuan (*saenghwang, seong-hwang, saeng-kwang,* 생황, 笙簧, o sén, *saeng,* 笙), que actúan sobre todo en el ámbito de la música de cámara, en combinación con el tánso (flauta vertical) —en duetos llamados sén-so pión-chu (*saengso byeongju*, 생소병주, 生蕭並奏)—, o con el yánkum (cítara tañida con macillos). Hoy se usa también en grupos instrumentales de música "fusión".

Ejecución musical al organillo de boca coreano, o sénjuan (o *saenghwang, seong-hwang, saeng-kwang,* 생황, 笙簧).

[410] -Byong Won LEE: "Evolution of the Role and Status of Korean Professional Female Entertainers (Kisaeng)", en *World of Music,* 21/2 (1979), pp.75-84.

El antecedente del sénjuan coreano: el órgano de boca chino, o sen (*sheng;* 笙).

Diversos aspectos del sen (*sheng;* 笙) chino[411].

En cuanto al pak (*bak,* 박, 拍) coreano, que no es un instrumento de la *áak,* sino de la *Tángak,* se añadió a la instrumentación de la *áak* en algunas ocasiones, a partir de 1493.

[411] El *sheng* chino es un instrumento de viento (soplado), de lengüeta libre, formado por flautas o tubos verticales. Es uno de los instrumentos chinos más antiguos: existen imágenes que lo representan ya, datadas hacia el año 1100 a.C., y en la actualidad se conservan algunos ejemplares de la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.). Tradicionalmente, se ha utilizado como un instrumento de acompañamiento para *suona* a solo o para actuaciones *dizi*. Es uno de los principales instrumentos en *kunqu* y algunas otras formas de la ópera china. Pequeños conjuntos tradicionales también utilizan el sen (*sheng,* 笙), como los conjuntos de viento y de percusión del norte de China. En la gran orquesta moderna china, se utiliza tanto con funciones melódicas como de acompañamiento. Por su parte, el *sho* japonés (笙), es el equivalente al sénjuan coreano (o *saenghwang, seong-hwang, saeng-kwang,* 생황, 笙簧) y al *sheng* chino —en el que se basa, aunque el instrumento nipón es de menor tamaño—; se introdujo en Japón desde China durante el período Nara (710-794). Se compone de 17 tubos delgados de bambú, cada uno de los cuales lleva en su base una lengüeta libre de metal. Dos de sus tubos son mudos, aunque la investigación sugiere que pudieron haberse usado en cierto tipo de música durante el período Heian (794-1185).

El pak (*bak,* 박)[412].

[412] El pak (*bak*), que data de la época del reino de Síla, es un idiófono que se usaba en la música cortesana y en la popular. Cumplía una función similar a la de la batuta occidental, pues sevía para dar la señal del comienzo de la obra (al sonar el *bak,* el resto de los intérpretes pueden comenzar a tocar sus instrumentos). Se compone de seis piezas de madera de abedul independientes, aunque unidas en abanico por uno de sus extremos, de modo que al moverse producen un sonido de claqueteo semejante al de unas castañuelas o varios badajos de madera.

La orquestación de los conjuntos instrumentales utilizados en el ritual de la terraza (i.e., el cielo) y el patio (i.e., la tierra) del santuario de Confucio, difieren un poco entre sí: el conjunto de la terraza se caracteriza por emplear instrumentos de afinación grave (como el kum y el sul)[413], mientras que el conjunto del patio o el jardín cuenta con instrumentos de afinación más aguda (como el chíngo —*jingo*— 진고)[414].

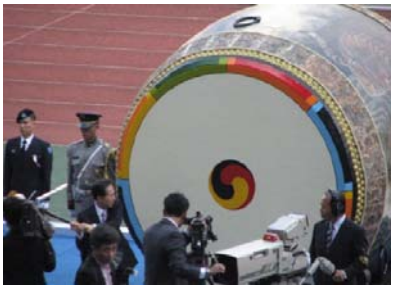
Conjunto de la terraza del santuario.

***De izda.: a dcha.* túk-chong, túk-kión, pión-chón (*pyeonjong*, 편종, 編鐘), pión-kión (o *pyeongyeong*, 편경, 編磬).**

[413] Este ensemble utiliza el túk-chong, túk-kión, pión-chón (o *pyeonjong*, 편종, 編鐘), pión-kión (o *pyeongyeong*, 편경, 編磬), kum y sul.

[414] Que emplea el pión-chón (o *pyeonjong*, 편종, 編鐘), pión-kión (o *pyeongyeong*, 편경, 編磬), jun, chi, yak (약, 籥), chuk (축, 柷), chíngo, pu, chuk (축, 柷), óo (o *eo, eu,* o *aeu, uh,* 어, 敔), bak, y nóko.

Ejemplares de kum (금), y sul (슬).



El colosal tambor tradicional coreano, chíngo (*jingo, chinko, chin'go,* 진고)[415], con su característica forma de barril, se coloca sobre un pedestal y se utiliza para los grandes acontecimientos (ponpas reales y hoy, apertura de juegos olímpicos y eventos extraordinarios de carácter similar)[416].

En contraste con la música del santuario confucianista, la música del santuario real de los antepasados combina una mezcla de instrumentos utilizados en la á-ak, la jáng-ak (o *hangak ,* o jiáng-ak, o *hyang-ak*), y la Táng-ak.

En la terraza se utilizan el **pión-chón** (o *pyeonjong*, 편종, 編鐘), el **pión-kión** (o *pyeongyeong*, 편경, 編磬), el bang-ján (o *banghyang*), el tán-píri, el téekum, el jéekum, el áachen, el chángo, el chólgo, el chuk (축, 柷), y el pak, mientras que en el conjunto del jardín, en lugar del áachen y el chólgo, se utilizan el jéekum y el chíngo.

---

[415] Dispuesto en la música que se ejecuta ante la puerta del culto divino (*heongaak*), se toca para indicar el comienzo y el final de la ceremonia. Así, el conjunto instrumental empieza cuando se golpea el chuk (축, 柷) tres veces y el chíngo se golpea una vez, proceso que se repite acto seguido. Para finalizar la ceremonia, se golpea tres veces el chíngo y el nóko, y se pulsa el eo para poner fin a laejecución musical.

[416] Este modelo, más monumental, se decora profusamente, con la figura de un tigre, mientras que el modelo, asimismo muy grande pero menos ostentoso, que se usa para los sacrificios, no se decora, y se dispone sobre un marco o caballete de madera (y en el templo, más que en la terraza de palacio, se usa en la orquesta, colocado en el suelo).

El bang-jián (o *banghyang,* 방향, 方響)[417].

Página del tratado de música histórica coreana en nueve tomos *Akákebom* (cánon musical, o *Akhak Gwebeom,* 악학궤범), del siglo XV (durante la dinastía de Chóson), describiendo un metalófono o bang-jián.

[417] Se construye con 16 planchas rectangulares de hierro dispuestas en dos filas de ocho, sujetas a un marco de madera profusamente decorado. Hoy en día el instrumento sólo se utiliza en actuaciones de música en el santuario real de los antepasados. Su ámbito tonal es idéntico al del pión-kión (o *pyeongyeong*, 편경, 編磬). Todas las losas son iguales de longitud y anchura, aunque de grosor diferente, dando así lugar a 16 notas distintas.

Metalófonos similares al coreano: a la izda., dos chinos, y a la dcha., dos japoneses.

Cuando se celebra el chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob,* 정대업, 定大業, "fundar una gran dinastía"), en alabanza de las hazañas bélicas de los antepasados de los reyes, se añaden el téepion-só (*taepyeongso*) y el chin (gong grande). Por su parte, se supone que el **pión-chón** (o *pyeonjong*, 편종, 編鐘) y el **pión-kión** (o *pyeongyeong*, 편경 編磬), con su clara línea melódica y rítmica, deben liderar el grupo instrumental para crear un ambiente solemne, mientras los cantantes agregan poco a poco vocales entre las sílabas principales del texto. Antiguamente también se utilizaban instrumentos de cuerda como el kómungo y el káyakum en este tipo de ceremonias, aunque en la actualidad ya no se usan.

El téepion-só, *taepyeongso,* 태평소 (관악기) y el chin o gran gong coreano (징, 타악기).

Kómungo y chángo.

4.2.2.5 MÚSICA PARA DANZA

A.- Función

Los tonos lentos pero vivos que acompañan la danza coreana representan la belleza del "movimiento en la quietud". Para marcar el cambio de esquema o patrón rítmico, e indicar los cambios relevantes en la formación y movimientos o secciones del baile, el director o chip-pak (*jipbak,* 집박, 執拍) que actúa asimismo como director o supervisor musical de todo el grupo instrumental y de la danza, golpea el pak como señal de aviso.

Música de danza. Abajo, chip-pak (*jipbak,* 집박, 執拍).

B.- Características de la música para danza

El repertorio de música de la corte en Corea no es muy extenso. Una misma pieza musical puede utilizarse como música instrumental y como acompañamiento de baile en

un banquete real de gran formato. Así por ejemplo, el iónsan-uesáng (*yeongsanhoesang,* 영상회상) se interpreta a menudo como música de danza: o bien en versión de cuerda; o bien en versión para instrumentos de viento; o bien, en otra variante, transportada a la cuarta grave, de la versión para cuerda.

Música coreana de la corte, o iónsan-uesáng (*yeongsan hoesang,* 영산회상).

Concretamente, la versión de viento, sámion-iónsang-uesáng (o *samhyeon-yeongsanhoesang*), es la más utilizada, para la que, con vistas a adaptarse a la danza, se seleccionan varios movimientos —de los ocho que hay en total—.

El sámion iónsan-uesáng (*samhyeon-yeongsanhoesang*).

Para la combinación de la danza de la grulla y la flor de loto (o jak-ión-juá-tée-mú, *hak-yeonhwadaemu*, 학연화대무, 鶴蓮花臺舞), se usan dos tipos de iónsan-uesáng (*yeongsanhoesang*): las versiones para cuerda, y de viento.

Danza de la grulla y la flor de loto (o jak-ión-juá-tée-mú, *hak-yeonhwadaemu*, 학연화대무, 鶴蓮花臺舞).

En la versión de cuerda, o ióm-pul-dóo-te-ri (*yeombul-dodeuri,* 염불도드리), aparecen dos bailarines ataviados con trajes de grulla. Se toca con yánkum tánso (*yanggeum danso*, 양금, 단소), dando lugar a un estado de ánimo sereno. Con el toque (de golpeteo o claqueteo) del pak, la música pasa a táarion (*taryeong,* 타령) y en el momento en que la música cambia a sámion-totúri (o *samhyeon-dodeuri,* 삼현도드리, de la versión de viento de iónsan-uesáng, o *yeongsanhoesang*, 영산회상), salen dos bailarines de cada una de las flores de loto, seguidos por la aparición de dos bailarines principales con varas de bambú, que cantan para anunciar el inicio de un baile sin música, mientras aún se está de pie. Más tarde, los dos bailarines que salieron de las flores de loto cantan un verso para conmemorar el evento, y enseguida se toca de nuevo táarion (*taryeong,* 타령) aunque ahora de forma más rápida; a continuación, se toca otro tipo de táarion (*taryeong,* 타령) llamado kil-táarion (*gil-taryeong,* 길타령) en el que los dos bailarines principales con varas

de bambú cantan (ahora para anunciar el final de la danza), de nuevo de pie, y sin música.

Bailarinas de chún-en-chón (*chunaengjeon,* 춘앵전, 春鶯囀).

La danza cortesana a solo, llamada chún-en-chón (*chunaengjeon*, 춘앵전, 春鶯囀, danza del ruiseñor en primavera), la compuso en el año 1828 el príncipe heredero de la dinastía de Chóson, Jió-mión (*Hyomyeong,* 효명세자, 孝明世子) [o Ión Íi, *Yeong Yi,* 이영, póstumamente llamado Ík-chón, *Ikjong,* 익종, 翼宗] (*1809; †1830), en una mañana de primavera, e inspirado por el canto de un ruiseñor posado en la rama de un sauce, para celebrar el cuadragésimo cumpleaños de la reina Súk-ui Pak (*Suk-ui Park,* 숙의, 박씨) —esposa de su padre, el rey Sún-cho, *Sunjo,* 순조, *1790; †1834)—[418].

Retrato del príncipe Jió-mión (*Hyomyeong,* 효명세자, 孝明世子), que data de antes de 1897.

[418] Es la única danza coreana que se baila sobre una alfombra tradicional (juámunsok o *hwamunseok*, 화문석) decorada con motivos florales, y consiste en pasos bien definidos, que han de ejecutarse con gran precisión y habilidad, ya que debe realizarse sobre una superficie de menos de dos metros de largo. Las anotaciones coreográficas emplean términos muy poéticos que descroiben los movimientos del ruiseñor.

Finalmente, se toca pión-cho-jué-san (*pyeongjohoesang,* 평조회상, que es una variación cuya melodía se transporta a la cuarta grave respecto a la primera) de la versión para cuerda [419]. Es, de hecho, una de las versiones del iónsan-uesáng (*yeongsanhoesang,* cuya música se compone de ocho secciones o movimientos), que se interpreta con una instrumentación más bien ruidosa o de fanfarria, aquí más grave y tranquila. El pión-cho-jué-san (*pyeongjohoesang,* 평조회상), se toca con conjunto de cuerda e instrumentos de viento estridentes. Incluye kómungo, káyakum, ján-píri (향피리), téekum, Tánchok (*Dangjeok,* 당적, 唐笛), jéekum, áachen, chángo y chuágo. Pero como tiene un mayor número de instrumentos, el volumen resultante es más fuerte y vigoroso. En esta pieza, el músico golpea fuerte el chángo (*zanggu, janggo, janggu, chang-go, seyogo,* 장고, 장구) para que los bailarines sigan el ritmo.

Tán-chok (*Dangjeok*, 당적, 唐笛)[420].

El tambor chuágo (*jwago*, 좌고, 坐鼓)[421].

El primer movimiento de pión-cho-jué-san (*pyeongjohoesang,* 평조회상) llamado sán-ión-sán (*sangyeongsan,* 상령산, en tempo lento y registro grave), se interpreta a

---

[419] También se conoce el pión-cho-jué-san (*pyeongjohoesang,* 평조회상) por su nombre confuciano o iú-cho-sín-chi-kok (*yuchosinjigok*, 유조신지곡, 柳初新之曲), es decir, música de sauce joven a principios de primavera.

[420] Este instrumento de viento proporciona un sonido claro y brillante, y abarca un ámbito reducido de una octava y media según el tratado teórico-musical Akákebom. Pero, con vistas a mejorar, se remodeló (para parecerse en ámbito y afinación al téekum), convirtiéndose en una especie de tánchok popular.

[421] Se toca desde posición sentada, en el suelo, y es capaz de producir un volumen musical especialmente alto. Se tañe, junto con el chángo, para generar música de instrumentos de viento o música orquestal.

menudo con téekum y píri (피리) a solo, que aportan su peculiar expresión idiomática, produciendo al mismo tiempo una sensación de calma. Cuando pión-cho-jué-san (*pyeongjohoesang,* 평조회상) se ejecuta como acompañamiento para una danza cortesana como el chún-en-chón (*chunaengjeon*, 춘앵전, 春鶯囀, danza del ruiseñor en primavera), no se incluyen instrumentos de cuerda. Dependiendo de la duración de la danza cortesana, su música se puede abreviar, de 13 a 6 minutos.

Por su parte, los movimientos primero y segundo de pión-cho-jué-san (*pyeongjohoesang,* 평조회상), sán-ión-sán (*sangyeongsan,* 상령산) y chún-ión-sán (*jungyeongsan*, 중령산) respectivamente, que constan de 20 pulsaciones en un ciclo rítmico, se reproducen apenas en 10 pulsaciones cuando se toca sin baile, al igual que el tercer movimiento, sée-rion-sán (*seryeongsan*, 세령산). Este patrón puede no obstante haber evolucionado, ya que para un acompañamiento de danza de la corte, es más adecuado un cambio sin problemas de tempo, que no, mostrar un gran contraste en el patrón rítmico.

En definitiva, estos estilos de música ritual, el múnmio chéreak (*munmyo jereak*) y el chónmio chéreak (*jongmyo jereak*), tienen, además de gran belleza, un enorme valor como terapia para calmar el estado de ánimo: a pesar de las nuevas preferencias del mundo actual, y del mismo modo que el hombre occidental sigue gozando con el canto gregoriano, el hombre oriental —como es lógico, pues constituye su herencia—, siente gran predilección por la música ritual, entendida ésta como una forma de musicoterapia para sosegar la mente y el espíritu.

4.3 HISTORIA DE LA MÚSICA COREANA[1].

Mientras escasean las alusiones a la música folclórica o tradicional, las fuentes literarias para el estudio de la historia de la música coreana se refieren, fundamentalmente, a su música culta o clásica. Estas fuentes documentales las redactaron básicamente funcionarios estatales y aristócratas, que recogían, con cierto conformismo "oficial", los deseos de la monarquía y la ideología dominante en cada época, de suerte que el ambiente politizado del que emanaban ha producido, a menudo,

[1] Como ya se ha visto, Corea es un país del Extremo Oriente asiático, situado al noreste de China y rodeado, al sudeste, por las islas de Japón. La gobernaron diferentes reinos monárquicos, hasta 1910-1945, período en el que quedó anexionada al Japón. Pero al poco de su breve liberación, la península se dividió, en 1949, en dos Estados: la actual República de Corea (o Corea del Sur), y la República Democrática del Pueblo de Corea (o Corea del Norte). Desde 1954, Corea del Sur se extiende en un territorio cercano a los 98.400 kms^2.; y en la actualidad, cuenta con una población que supera los 49 millones de habitantes. Por su parte, Corea del Norte ocupa un área de 122.300 kms^2., y su población se aproxima a los 23 millones de habitantes. -Robert LACHMANN: *Música de Oriente.* Barcelona, Labor, 1931. -Egon WELLESZ: "Von Wesen der Musik des Orients", en *Wiener Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens. Vol.3. Jahrbuch des Vereines der Freunde asiatischer Kunst und Kultur in Wien 1932/33.* Viena, Krystall-Verlag, 1934. -Chung-Sik KEH: *Die Koreanische Musik.* Leipzig-Estrasburgo-Zurich, Heitz, 1935. -Alan C. HEYMAN: *Dances of the Three-Thousand-League Land.* Nueva York, Johnson Reprint Corporation, "Dance Perspectives, vol.19", 1964. -Andreas ECKARDT: *Musik, Lied, Tanz in Korea.* Bonn, Bouvier, "Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, vol.51", 1968. -Peter CROSSLEY-HOLLAND: "Música no occidental", en *Historia General de la Música.* (Alec ROBERTSON; y Denis STEVENS; dirs.). Madrid, Istmo, Alpuerto, col. "Fundamentos, 5", 1972, vol.1 "De las formas antiguas a la polifonía", pp.11-211. -Tran VAN KHE: "Corea (Choson)", en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti.* (Alberto BASSO, dir.). Turín, UTET, 1983, vol."Il Lessico", vol.1 A-C, pp.689-693.

una descripción e interpretación influenciadas, que requieren hoy día de una lectura crítica.

Tanto desde el punto de vista histórico, como de la cultura musical, el arte y las tradiciones populares de Corea, la relación con sus vecinos resulta una constante: China fue el principal modelo para el desarrollo de la música clásica coreana, constituyendo un intermediario fundamental en la transmisión y filtro de la cultura asiática occidental a Corea. Y por otro lado, de manera similar a como China enseñó a Corea anteriormente, Corea se convirtió, hasta el siglo IX, en fuente primaria para la música y el arte en Japón.

*

* *

4.3.1 El período antiguo (antes de 57 a.C.-1392 d.C.) (고대).

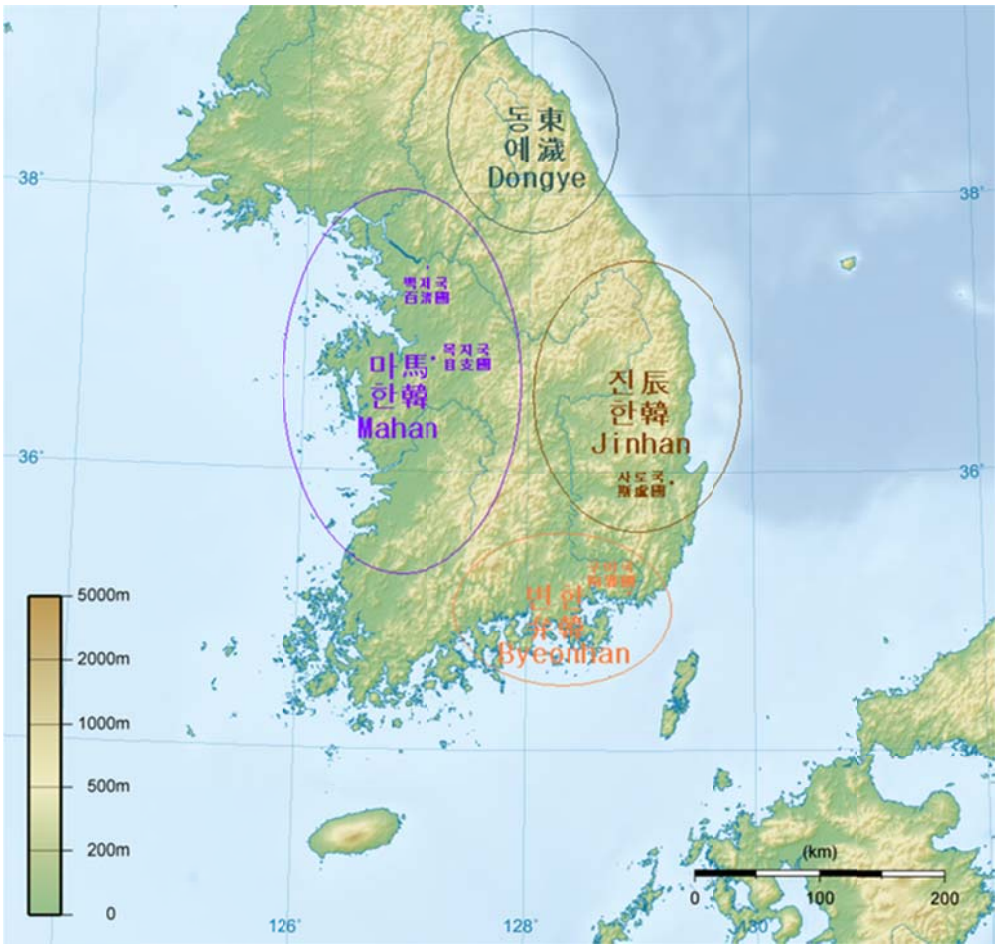
4.3.1.1 La época de Sámjan o "período temprano" (삼한시대: 三漢時代: 300 a.C.-57 a.C.)[2].

Como en tantos otros lugares, la música más temprana de los estados tribales de Corea se realizó para las festividades rituales asociadas a las actividades agrícolas estacionales (plantar y recolectar las cosechas)[3]. Según un documento chino llamado

[2] Este período comprende, desde el año 300 a.C. aproximadamente (con el establecimiento de las primeras colonias chinas en Corea del Norte), hasta el año 57 a.C. aproximadamente (con el establecimiento del antiguo reino de Síla, al iniciarse el período de los llamados "Tres Reinos").

[3] La prehistoria coreana se divide a grandes rasgos en dos períodos principales: el período de la cerámica de Chúlmun (*Jeulmun;* 즐문 토기 시대; 8.000-1.500 a.C.) y el período de la cerámica de Mumun (무문 토기 시대; 1.500-300 a.C.), entrando en la historia a partir del período arcaico de Kóchoson (194-108 a.C.). A este último, le siguió el denominado período Sámjan o de los Proto-Tres Reinos, el cual comprendía los reinos tribales o confederaciones de Májan (*Mahan;* 마한; de "ma" = sur y "han" = grande, único; siglos I a.C.-III d.C.), Chínjan (*Jinhan;* 진한; de "jin" = este, oriente y "han" = grande, único; siglos I a.C.-IV d.C.) y Piónjan (*Byeonhan, Byeonjin, Byounhan;* 변한; de "byeon" = brillante y "han" = grande, único; siglos I-IV d.C.), en el centro y sur de la península coreana, entre el último siglo antes de nuestra Era y las primeras

Anales —o registros— de los Tres Estados (삼한시대), que constituye la fuente más antigua para la historia de la música coreana, en dichas fiestas se practicaban (durante varios días y noches) la música y los bailes por todo el Estado[4].



centurias de la misma. (El período Sámjan o *Samhan,* 삼한시대 —de "sam" = tres y "han" = grande, único— se considera a menudo como una subdivisión del llamado período de los Tres Reinos). Los reinos confederados comprendían por tanto las sociedades de estas tres tribus, que ocupaban el sur de la península coreana. Por su parte, las confederaciones mencionadas serían absorbidas en dos de los llamados Tres Reinos de Corea hacia el siglo IV d.C.: Májan o *Mahan,* 마한 fue absorbido completamente por el reino de Pékche, Chínjan o *Jinhan,* 진한 lo fue por el reino de Síla, y Piónjan o *Byeonhan,* 변한 por la confederación de Gaya, que sería más tarde anexionada, a su vez, por Síla.

[4] El libro de los *Anales de los Tres Estados* es tan célebre en Oriente, que incluso no faltan los militares y grandes hombres de negocios que siguen observando sus principios. Esta época, coincide con el nacimiento del gran filósofo Confucio (*552 a.C.; †479 a.C.), que sostenía que todo el mundo tiene derecho a una educación completa. Uno de los autores de los *Anales* o *Registros*... fue el historiador, militar y funcionario Chen Shou [陳壽] (*233 d.C.; †297), que trató en su libro sobre la música de Corea. [Véase: -Siyong LI: "Sanguozhi" ("Records of the Three Kingdoms"), en *Encyclopedia of China.* Pekín, Encyclopedia of China Publishing House, 1978. -Moss ROBERTS (traduc.): *Three Kingdoms: A Historical Novel.* Pekín, Foreign Language Press / University of California Press, 1991].

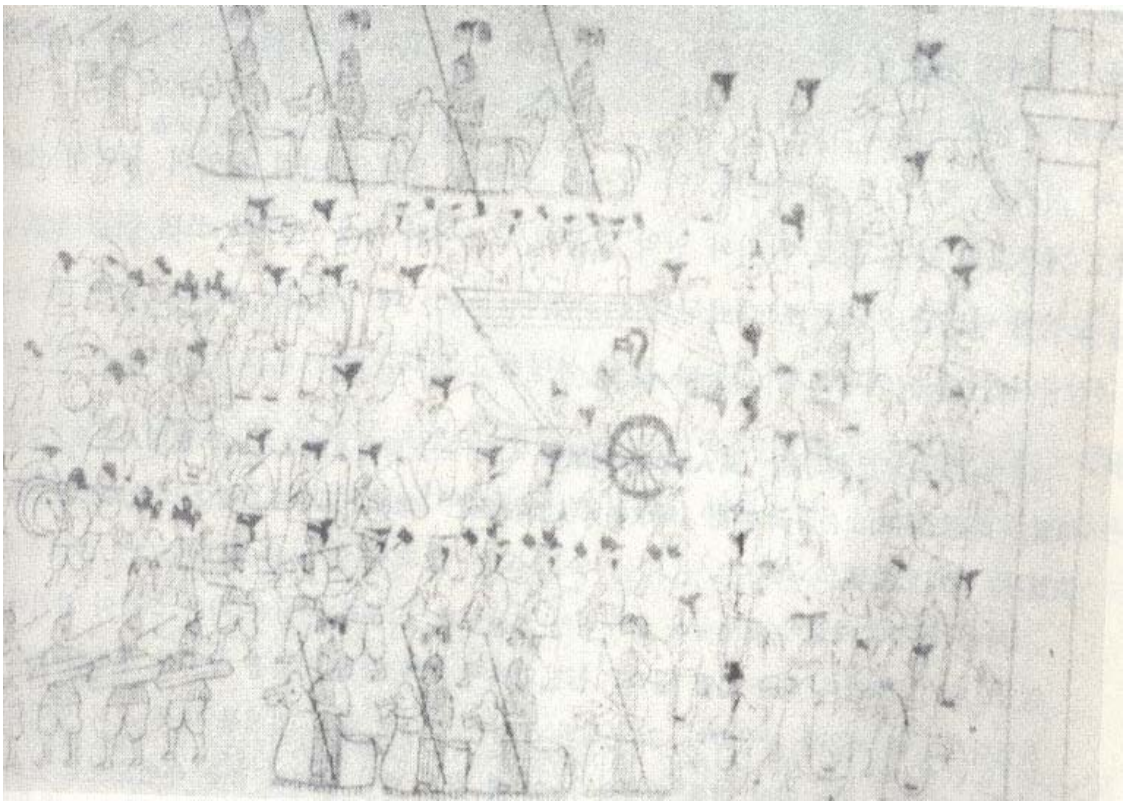
***Arriba.:* Sámjan o *Samhan;* 삼한시대 *abajo, izda.:* territorio y pueblos de Corea en el 108 a.C.; *dcha.:* los Proto-Tres Reinos (hacia el año 1 d.C.)[5].**

En aquella época se utilizaba el instrumento de cuerdas llamado kó (*go*, 고)[6] —similar a una cítara—. En el reino y región de Pú-yo (*Buyo,* 부여, 夫餘國), así como en el de Kogúrio (*Goguryeo,* 고려시대, 高麗時代), también practicaban el chamanismo como rito religioso (adoraban a los dioses del cielo, del sol, o de la luna, así como a diversos elementos de la naturaleza), al tiempo que practicaban servicios religiosos de carácter funerario[7].

[5] Los Proto-Tres Reinos, comprendían: el reino de Púyo (*Buyeo,* 부여, 夫餘; con capital en Púyoson, establecido entre el siglo II a.C y el 494 d.C.); Kogúrio (*Goguryeo;* 고구려; con capital en Jolbon; 37 a.C.-668 d.C); el Estado tribal de Ókcho (*Okjeo;* 옥저; en el norte de la península; siglo II a.C.-V d.C.); Tóñe (*Dongye;* 동예; Estado vasallo de Kogúrio, en la parte nororiental de la península coreana; siglo III a.C.-V d.C.); el estado Chin (*Jin;* 진; Estado de la Edad del Hierro, en la zona sur de la península creana; siglos II-III a.C.); Sámjan o *Samhan,* 삼한시대 (Ma – Pión o *Byeon* – Chin o *Jin,* 진) y las cuatro comandancias de Han (漢四郡, 한사군; a saber: Lelang, Lintun, Xuantu y Zhenfan; al norte de la península de Corea y en parte de la península china de Liaodong; fueron establecidas por el emperador Wu de la dinastía china Han; siglo II a.C.-IV d.C.).

[6] Se trataba de un instrumento bastante original, tanto por su sonido como por la música y repertorio que con él se interpretaba, relacionado, aunque ciertamente distinto al que se utilizaba en China (chu / sul).

[7] En la época de Sam-han había muchas naciones de Tón-i-chók (*Dong-i-jok,* nombre que daban los chinos a la raza y antepasados de los coreanos), asentados en el norte de la península de Corea.



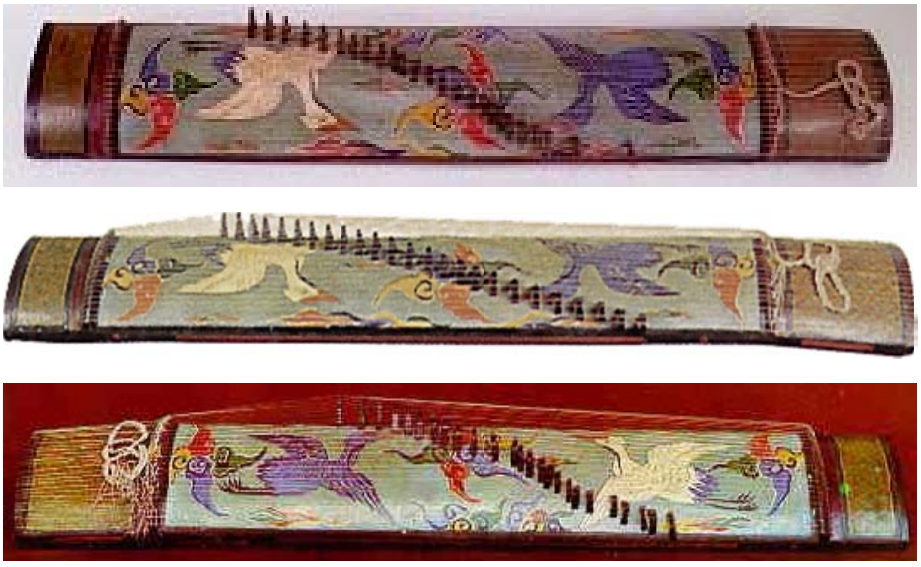
Pintura al fresco (en la pared de la tumba de un monarca, excavada en 1949), que data del año 357 d.C., procedente de la antigua ciudad coreana —actualmente, china— de Án-ak (*An-ac*) (고구려안악고분벽화, 高句麗安岳古墳壁畵). Ilustra una procesión ceremonial, con música y danza[8].

El primer instrumento de cuerda de Corea, posiblemente del siglo I a.C. (Museo Nacional de Corea). A la dcha., maqueta.

De hecho, el *pún-mul* (풍물) del siglo XX (música de granjeros o campesinos, realizada al aire libre), e incluso algunos rituales chamánicos con participación musical todavía vigentes (ataviados como se puede apreciar), e íntimamente relacionados con la vida agrícola, prosiguen la tradición entonces iniciada.

[8] Se representan ahí diversos instrumentos (de cuerda, viento, percusión…), no usados en Occidente, gracias a los que se puede estudiar cómo ha progresado la música de época posterior.

El mismo documento chino mencionado, indica también que se utilizaba entonces un instrumento de cuerda pulsada parecido a un chu chino, aunque lamentablemente debió de desaparecer. Al llegar a Corea algunos estudiosos extranjeros en el año 1116 (con la intención de investigar la música coreana), creyeron en un primer momento que aquel instrumento sería igual que el chu (instrumento que hoy ha desparecido en China), aunque pronto descubrieron su error. Aquel instrumento, en cambio, todavía se conserva hoy, adaptado, en Corea, donde se le denonima sul (*seul,* 슬).



Ejemplares de chu chino fabricados en Corea (donde se pronuncia como sul, *seul,* 슬).

Este período temprano (300 a.C.-57 a.C.), en el que la agricultura regía y determinaba todas las facetas de la vida y la sociedad[9], se concreta en Corea en la llamada "época de los Reinos Confederados de Sam-han" (a partir de "Sam-han", que quiere decir "Tres Estados Han")[10]. Dichos tres Estados o reinos tribales, constituyeron unas sociedades que ocuparon el sur de la península coreana. Eran los siguientes: Estado de Má-jan (*Mahan,* 마한), Estado de Chín-jan (*Jinhan,* 진한) y Estado de Pion-jan (*Byounhan,* 변한). En primavera —hacia el mes de mayo—, cuando se sembraba el arroz, y en otoño —hacia octubre—, cuando se recogía la cosecha, todas las tribus se reunían para celebrar la renovación anual de la naturaleza, jugando, practicando el rito religioso a los dioses, y disfrutando —cantando y bailando— sin cesar durante varios días.

En la actualidad, y procedente de aquellas prácticas legendarias, todavía se celebran en toda Corea: ***1.***- varios actos de Tán-o-che (*Dan-oye*, 단오제: 端午濟)[11], en el mes de mayo; ***2.***- así como el rito de chamanismo —funerario— conocido como Dó-tan-kud (*Dodanggud,* 도당굿: 禱堂㐀), que se puede celebrar en cualquier época del año; e incluso se ha mantenido, y ***3.***- en el mes de octubre (chú-sok, o *chuseok,* 추석)[12], la costumbre de

[9] -Il Pai HYUNG: *Constructing Korean Origins: A Critical Review of Archaeology, Historiography, and Racial Myth in Korean State-formation Theories.* Cambridge (Massachusetts, EE.UU.), Harvard University Asia Center, "Harvard East Asianj Monographs, 187", "Harvard-Hallym Series on Korean Studies", 2000.

[10] Entendiéndose por "sam", el número tres; y por "han", la pretensión china de imponer sus propios dictadores como gobernantes para Corea. -Gina Lee BARNES: *State Formation in Korea: Historical and Archaeological Perspectives.* Richmond (Surrey, Inglaterra), Curzon Press, 2001.

[11] El Tán-o-che (una de las tres fiestas tradicionalmente más importantes, junto con el *Año Nuevo Lunar* y Chú-sok, la fiesta de la recogida de la cosecha), dura cerca de cuatro semanas, y se celebra entre el cuarto y quinto mes del calendario lunar (la fiesta principal tiene lugar, concretamente, en el quinto día del quinto mes de dicho calendario), con la finalidad de rogar, durante el período de siembra, por una buena futura cosecha. Marca el final de la primavera, es decir, de la temporada de siembra de cebada y arroz. Este festival Tán-o-che es propio de la ciudad de Kán-nún [*Gangneung*], en la provincia de Kán-güon-do [*Gangwon-do*] —al este de Seúl—, y se caracteriza por ser una fiesta con relevante presencia musical y deportiva: por ejemplo, los hombres jóvenes practican el *Sí-rum,* una suerte de lucha de empuje con una cuerda como objeto de agarre, y las mujeres jóvenes compiten en el *Kú-ne,* un juego de columpio en el que la vencedora consigue como recompensa el contenido de una piñata; entre otras intervenciones musicales, se ofrece también un espectáculo de pánsori (la fiesta musical tradicional de mayor duración en Corea). Dado que este festival (que ofrece gran variedad de ceremonias y representaciones, incorporando tradiciones religiosas que incluyen el confucianismo, chamanismo, budismo y taoísmo), ha perdurado desde hace aproximadamente dos mil años, y supone un excelente reflejo de la historia y la vida del pueblo coreano, en el que la música, la danza y la literatura escenificadas, así como la artesanía más variada, alcanzan un alto nivel artístico.

[12] El chúsok se llamaba antiguamente jangágüi (*hangawi,* 한가위), es decir, "gran punto medio" —o equinoccio del otoño—, y consiste en un gran festival por las cosechas. Se celebra durante tres días, comenzando el decimoquinto día del octavo mes del calendario lunar. En dicha festividad se comparten

agradecer los beneficios que reportará la nueva cosecha, junto a la práctica de servicios funerarios al lado de las tumbas de los antepasados.

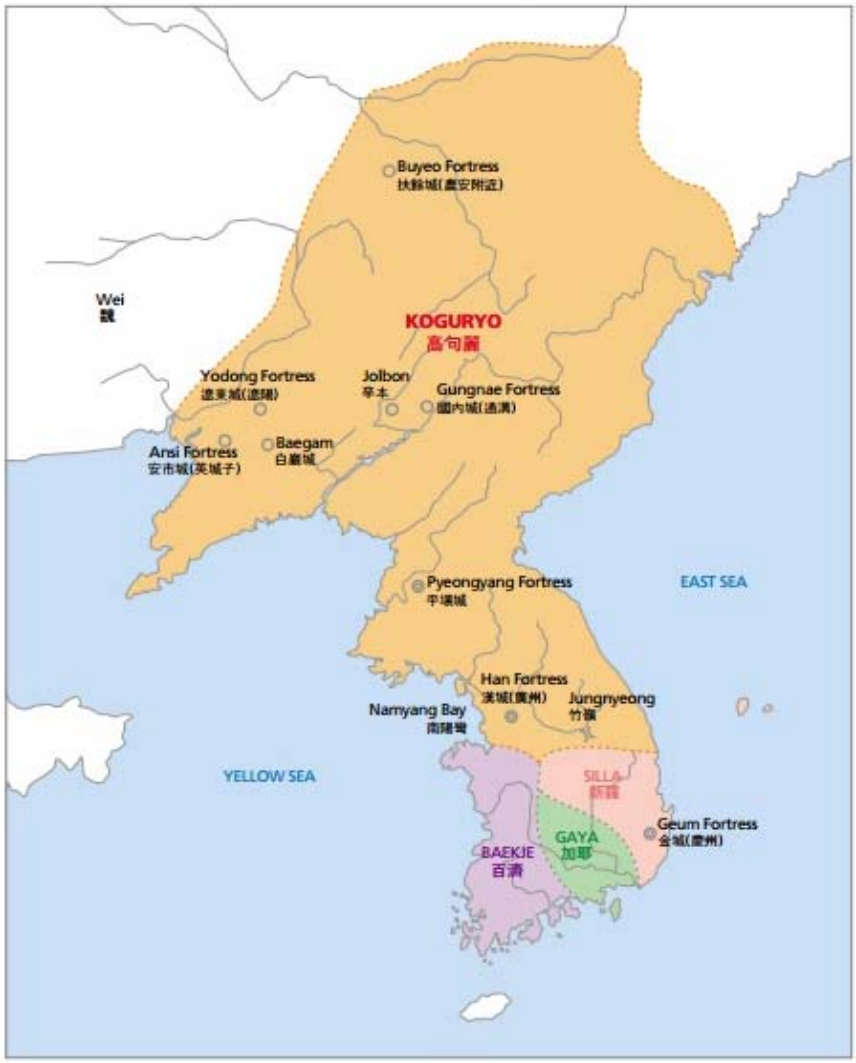
***Izda.:* danza de máscaras en el festival Tánoche (*Danoje*; 단오제) en Kán-nún (*Gangneung*, 강릉); *centro:* en el desayuno del día Téeporum (*Daeboreum*, 대보름), se come óokokpap (*ogokbap*, 오곡밥, cinco granos de arroz) con abundantes hierbas secas; *dcha.:* una familia haciendo sónpion (*songpyeon*, 송편), pasteles de arroz con forma de media luna, para chúsok.**

Y aun a pesar de lo anterior, conviene reconocer que no se conservan registros escritos que documenten la música coreana de los tiempos más remotos, por lo que hay que recurrir a un libro de historia, el *Saseo,* de China. Así, según la literatura china —en concreto, según el *Samgukji,* 297, un libro de historia a cargo de Jinsu (*233; †297), y el *Dongijeon,* de Huhanseo, a cargo de Boemyeob (*398; †445)—, se celebraba una función anual para rendir culto al cielo; y así, el reino de Púyo tenía el Iŏng-gó (*Yeonggo,* 영고, 迎鼓, tambores que invocaban a los espíritus), en diciembre según el calendario lunar; Kogúrio tenía Tón-mén (*Dongmaeng,* 동맹, 東盟), en octubre (ceremonia de acción de gracias para rendir culto a los dioses); y Tóñe (*Ye, Dongye*, 동예, 東濊) tenía Múuchon (*Mucheon,* 무천, 舞天, un festival de culto al cielo). Según parece, por aquel entonces hombres y mujeres de los pueblos se reunían y disfrutaban meintras cantaban, bailaban y tomaban bebidas alcohólicas, día y noche, durante varios días.

---

alimentos tradicionales coreanos, como el sónpion (*songpyeon*, 송편), y vinos de arroz (Síndo-chu, *sindoju*, 신도주, 新稻酒 y Tóndon-chu, *dongdongju*, 동동주).

4.3.1.2 La época de los Tres Reinos [13] *y Gaya* (삼국시대와 가야, 三國時代와伽倻) (57 a.C.-668 d.C.)



Los Tres Reinos, con el territorio de Kogúrio (siglo V).

[13] Los diversos países establecidos en la península de Corea, se juntaron en fecha muy temprana, conformando tres reinos, que rigieron diversos y sucesivos períodos de la historia coreana: el período de los "Tres Reinos" o Antiguo Síla (*Silla,* 삼국시대, 三國時代), desde el 57 a.C.; el Reino de Kogúrio (*Goguryeo,* 고구려시대, 高句麗時代), desde el 37 a.C.; y el Reino de Pékche (*Pétche, Baekje, Paekche,* 백제, 百濟), desde el 18 a.C., que coincide con la entrada del confucianismo. (Y la confederación de Gaya, entre los años 42 y el 562). De este modo, los coreanos de Kogúrio liberaron toda la península coreana de la ocupación china (que la había ocupado durante más de 400 años), expulsándoles en el año 313 (décimocuarto año del reinado del rey Mícheon, 미천왕 o 호양왕, †331); mantuvieron no obstante relaciones con China, país vecino y más adelantado que Síla y Pékche. Hasta el siglo XVIII, Corea estuvo cerrada al exterior, manteniendo relaciones únicamente con China y Japón. Precisamente durante el período de los "Tres Reinos" fue cuando entró el budismo en la península coreana. Hasta entonces, habían adorado a los dioses de la naturaleza (a los cinco dioses: el dios de las nubes, el del viento, el de la lluvia, etc., —necesarios para cultivar el arroz—), pero terminaron más tarde en el chamanismo, adorando a la propia naturaleza (a la nube, el viento, la lluvia…).

Mapa de la confederación de Gaya (42-562 d.C.), más tarde anexionada por Síla, en relación a los reinos de Pékche y Síla.

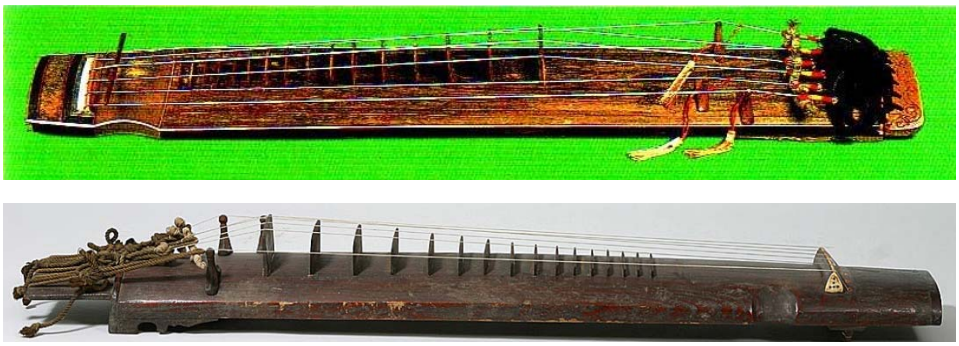
Las divergencias en la práctica musical de estos períodos surgieron de los factores geográficos y políticos. Kogúrio (37 a.C.-668 d.C.), en la parte norte de Corea, tuvo un contacto frecuente con China. Al principio del siglo IV, la música e instrumentos chinos estuvieron presentes en Corea, especialmente en el norte, como resulta patente por los frescos encontrados en las tumbas de la actual localidad china de Ának (안악, 安岳), en la provincia de Juán-hé-to (*Hwanghae,* 황해도, 黃海道), al este de Corea.

Pintura al fresco (año 357 d.C.): la *Tumba de los danzantes* (paredes de un enterramiento real; Múu-ión-chón, *Muyongchong,* 무용총), que representa una procesión ceremonial, con música y danza[14].

[14] Ilustra numerosos instrumentos musicales (de cuerda, percusión, viento…), no usados en Occidente.

Figuras (detalle) en las paredes de la anterior tumba real, del reino de Kogúrio, excavada en 1949.

El instrumento típico de esta zona era el prototipo de cítara de seis cuerdas, llamado kómungo (*geomungo, gaumungo, hyunjacgum,* 거문고), probablemente concebido al comienzo del siglo V a.C., a partir de la cítara china o quin (*qin*) de siete cuerdas (es decir, durante el período chino de la dinastía Quin —cuando uno de sus reyes autoproclamó el primer imperio chino—, siglo III a.C.). El kómungo, siempre muy apreciado, todavía se utiliza con frecuencia. Hacia finales del siglo V a.C., se introdujo desde China en Corea un nuevo canto budista, seguramente un tipo de sutra[15].



[15] Recuérdese que la música india se introdujo en Corea, con la música budista, en el año 372 d.C.

El kómungo coreano.

La música de **KOGÚRIO** (37 a.C. - 668 d.C.) formó parte de los repertorios musicales reconocidos durante las dinastías chinas del momento[16], e incluso más tarde, ya durante la dinastía Tang (618-907)[17]. Curiosamente, los instrumentos de la música coreana del período del reino de Kogúrio que se incluían en el *Chiupuchih,* del siglo VII (las distintas clases o estilos de música), son muy parecidos a los de la música de Hsiliang, uno de los *Chiupuchih* de un área localizada en la frontera china noroccidental.

[16] Durante la dinastía china Sui (隋朝) (581-618), —que siguió a las dinastías meridionales y septentrionales, y precedió a la dinastía Tang en China—, la música coreana era considerada parte integrante de las siete o nueve clases o estilos de música (*Chihpuchih* o *Chipuchih*). [El rito chino *Su,* consideraba disintos tipos o clases de música: 1.- Música china + occidental (Seorangac); 2.- Música popular china; 3.- Estilo propio coreano (de Kogúrio); 4.- Música india; 5.- Música bocara; 6.- Música gocha; 7.- Música kashgar; 8.- Música de Samarcanda; 9.- Música de máscaras de la dinastía china Chin (*Jin*) (Kameongui) (265-420)].

[17] La dinastía Tang (618-907) o "de la espiga" (唐朝), sucedió a la dinastía Sui, y antecedió al período de las Cinco Dinastías y los Diez Reinos en China. [Fue brevemente interrumpida por la segunda dinastía Zhou o Chu (690-705), al usurpar el trono la emperatriz Wu, fundando su propia dinastía]. Con capital en Chang'an (hoy Xi'an), la ciudad del mundo más populosa en la época, supuso una gran etapa de esplendor para la civilización china. En esta época, los instrumentos coreanos formaban parte del *Shihpuchih* (diez clases de música).

Árbol sagrado que simboliza el camino al cielo, e interpretación musical (siglo V, dinastía de Kogúrio).

Se pueden distinguir tres grandes etapas en la música de Kogúrio: ***1)*** la época en la que todavía no habían llegado los instrumentos occidentales —incluida la época de Samján (*Sam-han*)—, desde el año 313 hasta el 427, etapa representada por instrumentos como el kómungo (*hyunjacgum,* 현학금, *gaumungo,* 거문고), el oanjam (para acompañamiento de baile), el ko (*go*) y el tánso (*tungso*)[18]; ***2)*** el tiempo en el que llegó el instrumento occidental, kónju (*gongfu, gonghu, geonhu;* 공후), que va desde mediados del siglo IV hasta la mitad del siglo VI)[19]; y ***3)*** La etapa de florecimiento, desde fines del siglo VI hasta finales del siglo VII, período en el que Kogúrio fue el más adelantado de ls Tres Reins, exportando su música al exterior: sus músicos fueron a China para aprender los lenguajes más avanzados, y los transmitierón a Japón.

[18] En Tong-gu hay una tumba antigua de Kogúrio, que contiene una pintura mural en el techo (parte lateral izquierda de la celda principal de la tumba de un rey, Muyoungchong), en la que se está tocando un instrumento de cuatro cuerdas y diecisiete göe que se cree que responde al kómungo original o primitivo.

[19] La música transmitida desde Kogúrio a Japón era distinta, en cuanto al kum (*gum,* instrumento) y al baile, de la de Síla; pero al hacer su aparición el kónju (arpa, instrumento occidental), tanto instrumentos com baile se unificaron respecto a los de Pékche.

El kónju (*gongfu, gonghu, geonhu;* 공후), arpa coreana, llegada desde Occidente.

En cuanto al reino de **PÉKCHE** (*Pétche, Baekje;* 18 a.C.-663 d.C.), situado al suroeste de la península coreana, gozó, a través del Mar Amarillo, de ruta directa al sur de China —con quien mantuvo una cierta simpatía cultural—, además de que se han conservado evidencias claras de sus contactos con Japón[20].

[20] No obstante, y precisamente debido a su condición geográfica, recibió (siglos V y VI) la cultura del continente —de China— con mayor retraso, por ejemplo, que Kogúrio.

Representaciones teatrales regionales:
baile de máscaras del león (área de Púk-chon, *Bukcheo,* 북청사자놀이), y escenas del funcionario civil (área de Kán-nun, *Gangneung,* 강릉).

Durante un primer momento, compartido con Kogúrio (siglos I al IV), el budista extranjero Marananta llegó a Pékche, dando a conocer por primera vez el budismo en la zona; hasta entonces, sólo se conocían y manejaban algunos instrumentos de música militar para el servicio funerario.

El reino de Pékche, hacia el año 375.

Pero más tarde, ya en una segunda fase, que se corresponde con el traslado de la capital en el siglo V (que pasó desde Wirye a Ungjin en el año 475-476), sus gobernantes iban a enviar a Japón una escultura de Buda de cobre chapada en oro, y las escrituras

budistas (ya en el año 552); sus instrumentos eran iguales a los de Kogúrio, y los músicos de Pékche pasaron a Japón para enseñar su música y baile[21].

Las relaciones con Japón resultan claras a partir del hecho de que se atribuye al artista e intérprete coreano del reino Kudara o reino de Pékche, llamado Mimashi o Mimaji (미마지, 味摩之) la introducción en la corte japonesa de Nara, en el año 612, de los bailes de máscaras y entretenimientos (gigaku o kigaku, 伎楽; u obras teatrales y procesionales budistas, instrumentales y danzadas con máscaras) —género hoy extinguido en aquel país— que él había aprendido durante la dinastía Wu en la corte de Wuhou, en el sur de China[22]. Él estableció una escuela oficial para enseñar aquella música y a bailarla a los danzantes japoneses[23].

[21] Su música vocal proliferó en distintas localidades y zonas del reino, y así por ejemplo, Cheonghubsan, Bangdungsan, Mudungsan o Jirisan.

[22] -Jon Etta Hastings Carter COVELL; y Alan Carter COVELL: *Korean Impact on Japanese Culture: Japan's Hidden History*. Seúl, Hollym International Corporation, 1984.

[23] Estos bailes los ejecutaba el danzante mientras hacía mimo, en silencio, acompañando sus movimientos un pequeño grupo instrumental (flauta, tambor en forma de reloj de arena, y gong o címbalo). Por su parte, las máscaras de esta música instrumental se conservan en varios templos budistas de Japón.

Máscaras Kán-ñón, 강령탈**.**

En Corea, este género se llamó giak o kiak, una pantomima en cierto modo distinta de las japonesas, aunque relacionada con las danzas de máscaras coreanas conservadas actualmente, que al parecer evolucionaron a partir del kigaki japonés[24]. Estas obras se componían de varios actos y se representaban atendiendo a diversas modalidades regionales dramatizadas[25].

Máscaras de Já-jué (*Hahoe,* 하훼탈).

[24] De ello dan cuenta las crónicas de Japón o "Nihongi", los primeros libros de historia de dicho país (que conforman la colección en seis libros del *Rikkokushi*). *Cfr.* -Carlos RUBIO; y Rumi Tani MORATALLA (traduc.): *Kojiki. Crónicas de antiguos hechos de Japón.* Madrid, Editorial Trotta, col. "Pliegos de Oriente", 2008.

[25] -Theresa Ki-ja KIM: *The Relationship between Shamanic Ritual and the Korean Masked Dance-Drama: The Journey Motif to Chaos/Darkness/Void.* Tesis doctoral, Nueva York, New York University, 1988.

El tálchum es un baile de máscaras, como forma de teatro popular. Representación de teatro al aire libre (Mádankuk, *Madanggeuk*, 마당극): fragmento del baile campesino o Tón-né Iáa-riú (*Dongnae Yaryu,* 동래야류, 東萊野遊); la rendición de Ión-nó (*Yeongno,* 영노), un monstruo parecido al león de Óo-kuán-tée Nóori (Ogwangdae Nori, 오광대놀이, 五廣大, área de Káa-sá, *Gasa,* 가사).

Máscaras (탈) para representaciones teatrales danzadas en Corea (já-jué, *hahoe,* 하회탈, 河回 sán-dé, *sandae,* 산대놀이, 山臺演戲, tálchum, 탈춤 y ián-bán, *yangban,* 양반).

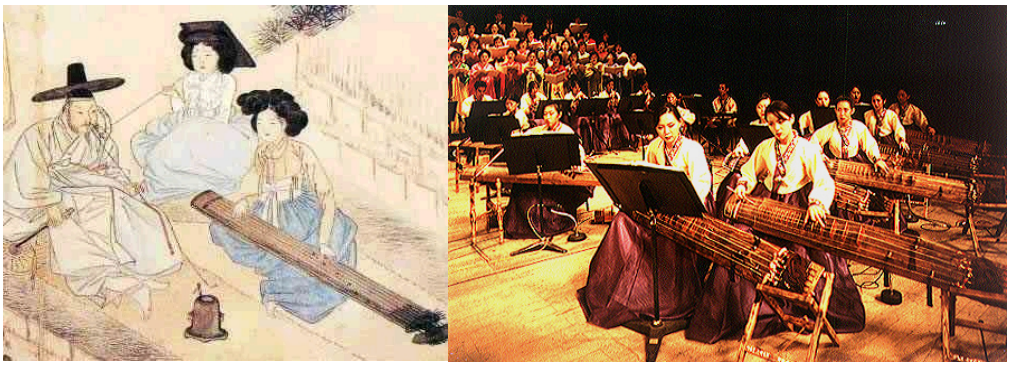
Otra característica de la música del reino de Pékche es que se diferenció de la de Kogúrio y Síla en su frecuente empleo de la cítara o arpa vertical angular, cuyo uso revela la influencia del Asia Central, al sur de China.

En cambio, debido a su posición, emplazado en el sudeste de la península coreana, el reino de **SÍLA** (57 a.C.-935 d.C.) tuvo en sus fases iniciales un contacto mucho menor con China y Japón, aunque su progreso fue rápido y conquistó a Kogúrio y a Pékche ya hacia finales del siglo VII[26]. Así, puede decirse que el káyakum (*gayago, gayageum,* 가야금), característica cítara de doce cuerdas —cuyo modesto origen está en el término kum o *gum,* "instrumento musical"—, representa la música temprana del reino de Síla[27], la cual está sin duda relacionada con el asimismo sencillo cheng chino de dieciséis cuerdas y con el koto japonés, de trece cuerdas, en un conjunto de tres cítaras (káyakum, cheng y koto), todavía muy populares en sus respectivos países[28].

[26] Uno de los "Tres Reinos" de Corea, Síla, lo fundó el rey Hyeokgeose Park (*69 a.C.; †4 d.C.) —que reinó desde el 57 a.C.—, aunque la dinastía fue gobernada casi siempre por el clan de Gyeongju Kim (김, 金), manteniéndose en el poder durante casi mil años, en una de las dinastías más longevas del mundo. Empezó como un cacicazgo en la confederación Sámjan, per mediante su alianza con China, acabó por conquistar los otros dos reinos de la península (Pékche en el año 660 y Kogúrio en el 668). A partir de entonces, el reino de Síla Unificado, o Síla tardío, ocupó la mayor parte de la península de Corea, mientras que la parte norte re-emergió como Páal-jé (*Balhae*), un Estado sucesor del anterior Kogúrio. Tras casi mil años de pervivencia, se fragmentó en los "Tres Reinos tardíos", que comprendían a Síla, Júpekche (*Hubaekje*) y Júkogúrio (*Hugoguryeo*), hasta que entregarn el poder a su sucesor, la dinastía de Kório, en el año 935.

[27] Antes de la unificación que tendría lugar en el siglo VII, el rey Naemul (†402) —que reinó desde el 356— estableció un tribunal nacional. En el año 503, reinando el monarca Jijeung (*437; †514) —rey desde el año 500—, se centralizó el país y se le dio el nombre de "Síla", pues antes se le citaba con diversos caracteres chinos. En el año 520, siendo rey desde el 514 el monarca Beopheung (†540), se estableció el budismo como religión oficial del Estado. Y en el 561, reinando desde el 540 el monarca Chín-jún (*Jinheung, Zin-hung,* 진흥왕) (*534; †576), el general Isabu Kim conquistó Téekaya (*Daegaya*) (42-561), convirtiéndose así Síla en un país de tres países.

[28] En Síla se usaba este kum o "instrumento", distinto al de los demás países, que se usaba para acompañar al baile. Se atrbuyó la invención del káyakum al músico de Síla llamado Urúk (*Ureuk, U-rug,* 우륵), en el siglo VI, y concretamente en tiempo del rey Chín-jún (*Jinheung, Zin-hung,* 진흥왕) (*534; †576).



Káyakum y Agrupación instrumental con diversos káyakum.

Eran entonces utilizados numerosos cantos, que utilizaban la temática propia de la religión budista o de la doctrina del confucianismo, como por ejemplo la célebre "dosolga" (= "canción del pueblo natal"; 도솔가) del reinado del rey Iuri (*Yuri, Yuri Isageum,* 유리왕) —que rigió el país desde el año 24— (†57), la cual se data hacia el año 28 d.C., la cual podría considerarse como la primera canción popular de Corea.

De modo que, en síntesis, puede decirse que la música propia del reinado de Síla, se caracterizó por el empleo del káyakum, la combinación de canto y baile, el acompañamiento a las fiestas y banquetes de palacio, y la práctica de cantos populares propios de cada región.

En cuanto a la música en general de los Tres Reinos del sur de la península coreana (Pékche, Gaya y Síla) —Kogúrio al Norte—, también se utilizó en el área japonesa, empleando para ello los mismos instrumentos que ya se usaban en Corea. Hasta la unificación de Corea que se realizó desde el reino de Síla, *komagaku* (música de Kogúrio, en japonés)[29] y *kudaragaku* (música de Pékche, en japonés)[30] sus instrumentos fueron considerados los principales; mientras que después de la unificación de

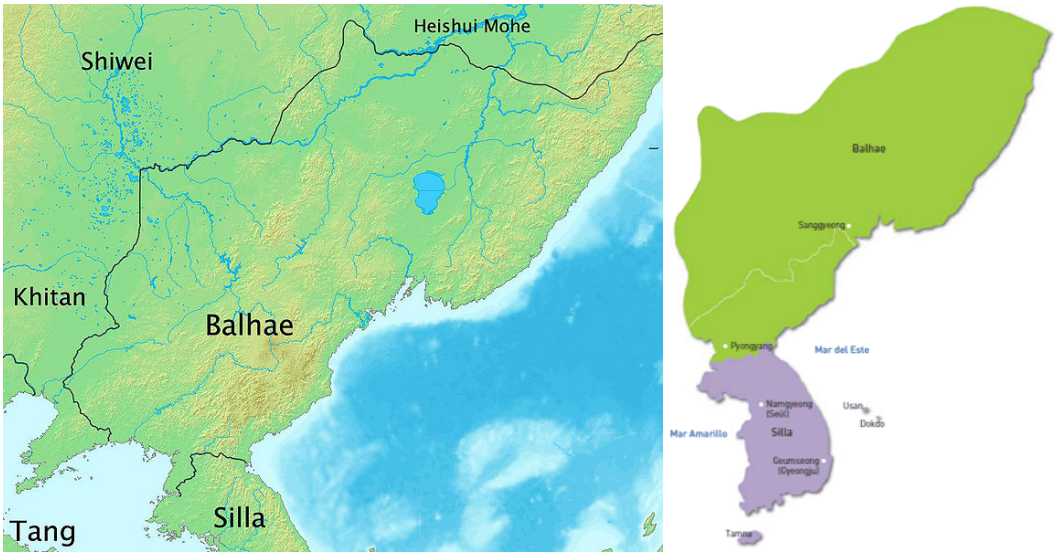
[29] Komagaku (高丽 楽) es una modalidad de la música tradicional de la corte imperial japonesa o gagaku, que se desarrolló en Japón durante el período Heian (794-1185). No utiliza instrumentos de cuerda pulsada, sino sólo vientos y percusión (flauta travesera, cítara de trastes o kómungo, otras flautas…), y se basa principalmente en la música Bohai y sankangaku (la música de los Tres Reinos de Corea, pues eran entonces los coreanos quienes iban a enseñar a los japoneses), tocándose a menudo como acompañamiento de danza.

[30] Que utilizaba la flauta travesera, el arpa vertical o kugo, la flauta "mamo", y el baile.

shiragigaku (música de Síla, en japonés)[31], la música de Síla fue ganando en importancia. Este cambio en la música japonesa se reflejó en los procesos políticos y prácticas musicales en el reino nuevamente unificado de Síla.

[31] Usaba únicamente la danza y la cítara llamada shiragigoto, similar en su aspecto al koto japonés, que tiene su contrapartida en el káyakum coreano.

4.3.1.3 LA ÉPOCA DE SÍLA UNIFICADO (통일 신라) (668-935)[32]



***Izda.:* el imperio de Páal-jé (*Balhae;* 발해, 渤海; 698-926) —heredero del anterior reino de Kogúrio—, en el año 830 (durante el gobierno del rey Són, *Seon,* 선왕, 宣王)[33]; *dcha.:* Síla Unificado y Páal-jé (siglo VIII).**

La expansión del reino de Síla, aparejada con su alianza militar con la dinastía Tang en China (618-907), trajo consigo, por vez primera, una Corea unificada. Esto se logró después de que el reino de Síla (su monarca, Munmu, junto a su general, Yu-shin Kim, con la ayuda de tropas chinas de la dinastía Tang) conquistara el reino de Pékche (venciendo al general Kée-bek, *Gyebaek,* 계백장군, en el año 660), y conquistara asimismo Kogúrio en el 668, unificando así toda la parte sur de la península coreana.

Las tradiciones musicales de Kogúrio y Pékche sobrevivieron, con el empleo de diversos instrumentos híbridos; pero los nuevos instrumentos desarrollados (como por

[32] El viejo reino de Síla consiguío reunir bajo su coordinación a los Tres Reinos en el año 668 (tras la conquista en el 660 de Pékche, y la de Kogúrio en el citado año 668), originándose así un nuevo reino de "Síla Unificado". Esta época se caracterizó por la entrada de la música de los Chin (Jin o Tsing familia reinante en China en 265-420, a la que sucedieron las dinastías del Norte hasta el año 589), así como por la presencia de la música e himnos budistas (Síla adoptó oficialmente la religión budista en el año 520, más tarde que los otros dos reinos, Kogúrio y Pékche), la introducción de un peculiar tipo de órgano de control en la música, y el mayor desarrollo de la música tradicional coreana o jiáng-ak (*hyang-ak*, 향악).

[33] Tras la caída de Kogúrio, los territorios de Chin (Jin, Zhen, 진), al norte de Corea, pasaron a conformar el imperio de Páal-jé (*Balhae, Bohai;* 발해) (698-926), que ocupó el área más al norte de la península coreana, amplias zonas del sur de Manchuria, y Primorsky Krai (el extremo suroriental marítimo ruso). Coexistió, al sur, con el reino de Síla Unificado. Tuvo sus capitales en la montaña Dongmo (698-742) y sucesivamente, en Junggyeong, Sanggyeong, Donggyeong y nuevamente en Sanggyeong. Fue derrotado por los kitanos en el año 926, quedando absorbidos la mayoría de sus territorios del norte por la dinastía Liao, mientras que las áreas del sur fueron absorbidas por Kório.

ejemplo, las tres clases distintas de flautas traveseras que comenzaron a fabricarse), debilitaron inevitablemente la identidad típica de Kogúrio y la música de Pékche.

El reino de Síla Unificado (668-935).

Con la expansión creciente de la alta cultura budista china en Corea, se distinguió entre la música coreana autóctona o jiáng-ak (*hyang-ak,* 향악), y la música más propiamente de origen chino, o Táng-ak (música popular de aquel país, a partir del año 742; 당악). Más tarde se incluyeron ya ambas acepciones bajo un único concepto, es decir, un tipo de música coreana nativa y otra de origen chino, llegada de la dinastía Tang (618-907). Finalmente, el término Táng-ak (superada incluso la barrera cronológica de la dinastía de la que tomaba el nombre) se iba a referir a "toda" la música de la dinastía de Tang llegada desde China a Corea (y en consecuencia, el término Tang llegaría a tener en China un sentido muy amplio, mientras que el concepto de música nativa en Corea aglutinó también aquellas músicas traídas desde China y aclimatadas al

país de la calma matutina). De manera semejante, la música de "Síla Unificado" asimiló múltiples rasgos y características de la música india, a través del budismo. Y en palacio, utilizó instrumentos como el káyakum, el kómungo, la pípa (*bipa,* 비파, 琵琶) y diversos tipos de flautas.

Diversas flautas de bambú.

En la ciudad de Chónchu (*Gyeongju,* 경주), vieja capital del período de Síla, se aprecia una fuerte influencia de Chang'an (장안, 長安), la antigua capital de la dinastía Tang de China —y la metrópolis más poblada del mundo en su tiempo, superando a Roma, donde acababa la Ruta de la Seda—. Según la inscripción del templo coreano Ssanggyesa, monumento que recuerda al teólogo y monje budista zen de Síla llamado Chíngam (*Jingam,* 진감선사) (*774; †850), y también según el diario (o *Registro de una peregrinación a China en busca de la ley*) escrito por el monje japonés Ennin (*793; †864)[34], en donde habla del sacerdote budista japonés de origen coreano llamado Gyoki (行基) (*668; †749), los sacerdotes budistas de Síla no sólo habrían entonado (aunque arcaicos y rudimentarios) sus propios cantos budistas antes de la dinastía Tang, adoptando luego el nuevo estilo de canto de la dinastía china Tang, sino que también habrían creado un estilo coreano definido.

[34] -Edwin Oldfather REISCHAUER: *Nittō Guhō Junrei Gyōki: Ennin's Diary of His Travels in T'ang China (838-847).* Tesis doctoral. Cambridge (Massachusetts, EE.UU.), Harvard University, 1939. El diario de Ennin, o *Nittō Guhō Junrei Gyōki* constituye la mejor fuente biográfica sobre sus años en China.

El monje budista japonés Gyoki Bosatsu (*668; 749), de origen coreano.

Los testimonios mencionados de los antiguos cantos budistas coreanos más antiguos, indican que sus melodías eran típicamente melismáticas, con un ritmo lento, en donde las sílabas del texto quedaban un tanto oscurecidas. Dicha descripción parece relacionar los antiguos cantos budistas coreanos con los actuales, especialmente en el pómpe (*beompae*, 범패), aunque resulte imposible determinar si las líneas melódicas de uno y otro se corresponden en concreto.

1	2	3	4	5	6	7
E flat	F	A flat	B flat	e flat	f	a flat
8	9	10	11	12		
b flat	d'flat	e'flat	f'	a' flat		

1	2	3	4	5	6	7
E flat	A flat	B flat	e flat	f	a flat	b flat
8	9	10	11	12		
c'	e' flat	f'	a' flat	b' flat		

Afinaciones del káyakum, tomando como tono central Mi bemol, ya sea en la 5ª cuerda (*izda.*), ya en la 6ª cuerda (*dcha.*).

En cuanto al desarrollo de la música tradicional o jiáng-ak (*hyang-ak*) durante este período histórico, hay que tener en cuenta que el contexto musical antes de la unificación estaba protagonizado por el káyakum, mientras que, desde la Unificación, el panorama se diversificaría noteblamente, pues se emplearía el conjunto instrumental conocido como sámion sámiuk (*Samhyeon samjuk,* 삼현삼죽, 三絃三竹), que comprendía, simbólicamente (considerando los tres reinos que se habían unido), sámion (*samhyeon* 삼현), es decir, tres instrumentos musicales de cuerda (káyakum, kómungo —procedente de Kogúrio— y ján-pípa), y sámiuk (*samjuk* 삼죽), es decir, tres

instrumentos de viento-madera —flautas traveseras de bambú— (téekum o *daegum* ,대금: alargada; chúnkum o *junggeum,*중금: mediana; y sókum o *sogum,* 소금: pequeña), además del pak-pan (*bakpan,* 박拍; un instrumento nuevo de percusión procedente de China), y el téeko (*daego, keunbuk,* 대고: gran tambor), usado para acompañar el canto y el baile, en un contexto mucho más variado y refinado.

Por otro lado, según el libro *Historia de los Tres Reinos* (*Samguk Sagi, Samkuksagi*), el aristócrata y músico de Síla Unificado durante el gobierno del monarca Kión-dok (*Gyeongdeok,* 경덕왕) († 764), que reinó desde el año 742, Óokpogo (*Okbogo,* 옥보고,玉寶高)fue quien más sobresalió en la creación y difusión del repertorio instrumental de la época, destacando como compositor e intérprete de kómungo. Retirado durante cincuenta años en las aisladas montañas de Chí-rí-sán (*Jirisan,* 지리산 智異山) en Ún-sán-guon (*Unsangwon,* 운상원, 雲上院), compuso treinta piezas para kómungo y siete canciones acompañadas para dicho instrumento, que tituló con nombres en chino, de inspiración taoísta, que expresan la divina proporción o "camino del medio": *San-won-gok*, 상원곡, 중원곡, 하원곡, *Noin-gok,* 노인곡, *Yogokcheongseonggok,* 유곡청성곡, etc. De este tiempo había 212 obras en tres tonalidades para ján-pípa, 324 obras para téekum, y 245 obras para chúnkum y sókum.

1.- El *Humseongseo* , 음성서, 音聲署 (institución para el rito y la música), fue un órgano de control de la música instaurado desde el reinado de Chín-jún (*Chinhung, Jinhung, Jinheung, Zin-hung,* 진흥왕) (*534; †576), —que reinó desde el año 540—, que favoreció el florecimiento y desarrollo de la música de Síla bajo la protección del Estado.

2.- La influencia de la música Tang, de China. Puesto que el reino de Síla Unificado se alió con la dinastía Tang china, un año después de la unificación (677) todavía eran muchos los soldados Tang ocupaban la ciudad de Púson (*Buseong*), adonde acudieron abundantes guerreros de Síla para aprender la música Tang.

3.- *Pómpe.* La música instrumental coreana más antigua que se toca hoy en día es iónsan-uesáng (*yeongsanhoesang,* 영산회상; 靈山會上), una clase de música budista con más

de mil años de historia, tocada por un conjunto instrumental que incluye téekum (flauta travesera de bambú), píri (oboe cilíndrico), káyakum (cítara de doce cuerdas), y diversos tambores y otros instrumentos de percusión.

El eje de esta música budista se concentró en la ciudad de Kíánchu (*Gyeongju,* antigua capital del Reino de Síla), y más concretamente en el templo Bulgúksa (= "Tierra de Felicidad"), construido en el año 533 d.C. y ampliado en el 751 d.C. En realidad, el budismo ya se había propagado mucho antes de la unificación de los tres reinos a través de grandes figuras budistas como los monjes eruditos Uón-jió (*Wonhyo, Wonhwo,* 원효; 元曉) (*617; †686), gran pensador y comentarista de la tradición budista creana, y amigo de Uisang (의상; 義湘) (*625; †702), o Jé-chó (*Hyecho, Huecho,* 혜초) (*704; †787). En el año 830, otro monje budista de Síla Unificado, Chíngam (*774; †850) (*Jin-gam, Jingamseonsa,* 진감선사, 眞鑑禪師), de Chónchu (*Jeonju*) y perteneciente a la familia Choi, viajó hasta la China Tang cuando tenía treinta años para estudiar y aprender, regresando a Síla en el año 830 para enseñar música. Gracias a su reputación como hombre virtuoso y diestro en pómpe, atendió a numerosos discípulos, de suerte que introdujo la música budista o pómpe en Corea (prácticamente toda la música budista de Síla en su época derivaba de la suya).

De izda. a dcha., los monjes budistas Uisang y Uón-jió (*Wonhyo,* 원효) y el poeta y filósofo Chíi-uon Choi (*Chiwon Choi,* 최치원).

Estela en piedra (año 887) al célebre monje budista de fines del período del reino de Síla Unificado, Jingam (*Hyeso*), que popularizó la música budista o pómpe[35].

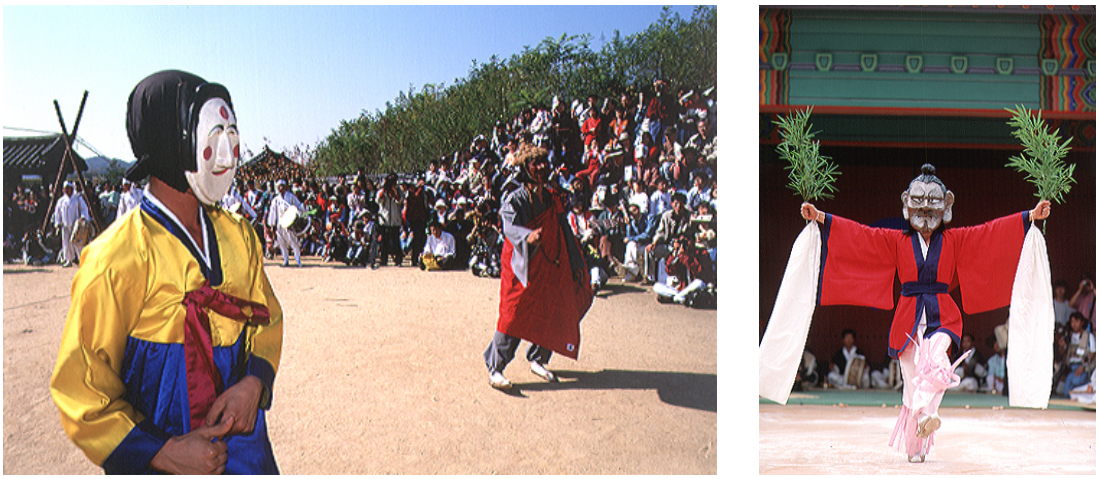
Mientras tanto, el monje japonés Uónin (o *Ennin, Wonin, Jikaku Daishi,* 慈覺大師) (*793; †864), que había visitado la China Tang y Síla Unificado en el año 839 (el templo budista de Jeoksanwon), anotó con detalle los rituales de Síla:

> "Entré en un templo budista […], asistí a la ceremonia y oí por la entonación que había tres estilos, que eran: el estilo de Síla, el Tang y el japonés".

Uónin llevó un registro detallado de los rituales budistas de Síla, que revelan interesantes aspectos de la música durante ese período; escribió los títulos y métodos de interpretación para los tres pómpe que vio, y los describió, ya fuera como pómpe tradicional, antiguo o en estilo Tang. De estos, el estilo antiguo o de Japón aludiría al

[35] Emplazada en el Templo Ssanggyesa fundado por el rey (para reparar el Templo Okcheonsa donde el monje Chíngam (*Jingam*, 진감선사) había cultivado su sentido religioso), se esculpió durante el reinado del monarca Jeonggang (정강왕) (*863c; †887) —que reinó desde el año 886—. El monumento tiene una parte superior ornamental en forma de dragón sin cuernos y un pedestal en forma de tortuga y cabeza de dragón (con diseños hexagonales en su parte posterior, como la concha de una tortuga); y en el centro, hay una famosa inscripción (Haedonggojingamseonsabi) en memoria del monje, escrita por el célebre poeta, filósofo y funcionario confuciano Chíi-uon Choi (*Chiwon Choi,* 최치원) (*857; †siglo X), más conocido como "Haeun" (Nube marina) o "Koun" (Nube solitaria).

estilo anterior al ján (o *hyang* del siglo ix, es decir, el estilo antiguo que desde Kogúrio o Pékche —coreanos antiguos— se había enseñado a los japoneses); y el estilo Tang se referiría al nuevo estilo —que iba a prevalecer— de la música budista en el siglo ix en China (llevado y transmitido por monjes a Síla desde China); y el estilo tradicional designaría al estilo más propiamente autóctono de Síla (es decir, el estilo ján o *hyang,* que era el estilo anterior a que se aprendiera el nuevo —de los de Tang— y que, además, era distinto al de Kogúrio, Pékche y la citada dinastía china Tang).



Máscaras de Já-jué (하회별신굿놀이**).**

Pero además de estos pómpe "profesionales" había también canciones más sencillas que ayudaban a la rápida propagación del budismo entre las clases populares: era un tipo de "música del monje casero", que tomaba su nombre del pseudónimo de Uón-jió (*Wonhyo,* 원효) (*617; †686), quien, inspirado al ver un intérprete enmascarado que bailaba con un pequeño totumo en la mano, usó dicho totumo para propagar su fe, vaciándolo para hacer un cuenco al que llamó "Mu-ae", el cual usó para aderezar las interpretaciones de las canciones y danzas compuestas por él mismo.

4.- La música extranjera, de los países al oeste de la China Tang, es decir, de Asia central y occidental (India, Persia, Siria, Egipto, Tíbet…). El intelectual de Síla, Chíi-uon Choi (*Chiwon Choi,* 최치원) (857; †siglo X), que se había trasladado a China, regresando en el año 884, introdujo este estilo exótico en cinco poemas, todos escritos con texto chino y con acompañamiento para baile de máscaras que tuvo muchísimo éxito.

La antología poética o cancionero conocido como *Samdaemok* (삼대목, 三代目), se completó en el año 888, aunque no se ha conservado, y según parece contenía unos mil hyangga o poemas vernáculos coreanos propios de la literatura del período de Síla Unificado (organizados en estrofas de cuatro, ocho o diez versos, transcriben el sonido utilizando el alfabeto hanja, y constituyen una de las primeras y más exclusivas formas poéticas coreanas). Quedan, por otra parte, diez poemas en otra antigua publicación sobre la historia de los Tres Reinos, o *Samguk Yusa* (삼국유사, 三國遺事)[36], y uno de ellos es Chóo-ión-ká (*Cheoyongga,* 처용, 處用) ―poema o canción popular escrita por Chóo-ión (*Cheoyong,* 처용), que se registra en el volumen 5 del *Akákebom* o tratado musical―, ya de la época de Kório, y desarrollado por chóion-mú (*cheoyongmu;* una danza cortesana danzada por cinco bailarines en cinco direcciones: norte, sur, este, oeste y centro; 처용무, 處用舞), el cual forma un entramado artístico de música, canto y baile, compuesto por una forma del teatro musical a modo de tragedia, que en realidad semeja un exorcismo o ritual para expulsar a los malos espíritus.

[36] Ya se ha visto que el *Samguk Sagi* o *Historia de los Tres Reinos* es el registro histórico de los Tres Reinos de Kogúrio, Pékche y Síla. Escrito en chino clásioc, fue mandado compilar por el rey Injong de Kório (인종) (*1109; †1146) ―que reinó desde el año 1122― y realizado, junto a un grupo de estudiosos, por el historiador y funcionario gubernamental Busik Kim (金富軾). Se acabó en el año 1145, siendo reconocido como el registro más antiguo de la historia de Corea. En cuanto al *Samguk Yusa* o *Anales de los Tres Reinos,* es una colección de cuentos, leyendas y relatos históricos relacionados con los Tres Reinos de Kogúrio, Pékche y Síla, así como de otros períodos y Estados anteriores, coetáneos y posteriores al período de los Tres Reinos. Escrito asimismo en chino clásico, lo utilizaron los coreanos alfabetizados de la época. Lo compiló, al menos parcialmente, el monje budista Iryeon (*Il-yeon;* 일연) (*1206; †1289) a fines del siglo XIII (un siglo después del *Samguk Sagi*). Relata varios cuentos populares y biografías de la historia temprana de Corea, transmitiendo muchas de las leyendas fundacionales de los diversos reinos de la historia del país. Abarca leyendas de distintos reinos coreanos, como Kóchoson, Wiman Chóson, Buyeo, Kogúrio, Pékche, Síla, o Gaya. Constituye el documento existente más antiguo de la leyenda de Tangun, que registra la fundación de Kóchoson como la primera nación coreana.

La danza cortesana más antigua coreana conservada, que data del período de Síla Unificado, es el chóion-mú (*cheoyongmu;* interpretada por cinco bailarines en cinco direcciones: norte, sur, este, oeste y centro), basada en la leyenda de Chóo-ión (*Cheoyeong,* 처용, 處容), hijo del rey dragón del Mar Oriental. Es un tipo de baile chamanístico, usado para eliminar los espíritus malignos a final de año.

4.3.1.4 LA ÉPOCA DE KÓRIO (918-1392) (고려시대)[37]

Kório (고려), dinastía coreana que abarca del año 918 al 1392, con capitales sucesivas en Kée-kión (*Gaegyeong,* 개경) (919-1232), Kán-juá (*Gangwha,* 강화) (1232-1270) y de nuevo Kée-kión (*Gaegyeong,* 개경) (1270-1392), tuvo desde su fundación al budismo como su religión oficial, heredando así la anterior alta cultura budista del período de Síla Unificado.

El palacio real de Kório.

[37] En el año 668, tras caer Kogúrio a manos del reino de Síla (신라), había surgido un nuevo reino de Síla Unificado. Pero más tarde Síla Unificado también se debilitó, dando lugar a la aparición de dos nuevos reinos, Kogúrio tardío (o Hu-Kogúrio, Téebon o *Taebong;* 태봉; 901-918, con capital en Songak y luego en Chóol-uón, *Cheolwon,* 철원) y Pékche tardío (o Júu-Pékche; 후백제; 892-936; con capital en Wansanju), creados por dos líderes rebeldes, Kúun-ié (*Gung Ye;* 궁예) (*857c; †918; que reinó en Hu-Kogúrio desde el año 901) y Kión Juón (*Gyeon Hwon;* 견훤) (*867; †936; que reinó en Hu-Pékche en 900-935), respectivamente. Por su parte, el Señor de Songak 송악 (hoy Kéeson o *Gaesong,* 개성), un caballero de familia poderosa, llamado Uán-kón (*Wanggeon, Wang Geon, Wang Kon, Taejo,* 왕건) (*877; †943), se unió inicialmente al reino de Téebon (*Taebong;* 태봉). Pero en el año 918 expulsó a su fundador, el tirano Kúun-ié (*Gung Ye;* 궁예), subiendo él mismo al trono y estableciendo un nuevo país, al que denominó Kório. En el año 935 el reino de Kório se anexionó Síla y derrotó a Júu-Pékche (*Hu Baekje,* 후백제), naciendo formalmente la dinastía de Kório. Durante este nuevo período, se conoció el budismo en Corea gracias a los mercaderes árabes. A la rica tradición de la época de Sámjan (o *Samhan,* 삼한) —del siglo I a.C. a los primeros siglos de la Era cristiana—, se añadió la de los Tres Reinos (que hacían música, cantos, bailes, diversos juegos…), la de las dinastías chinas Tsin (desde el 937), Song (960-1279), etc., y enseguida, los múltiples influjos del budismo, que supusieron un cambio importante a partir de la dinastía de Kório.

De este modo, las anteriores tradiciones musicales de Síla continuaron en Kório sin modificaciones, como por ejemplo, en el festival dinástico budista de los faroles o linternas de loto, o Ión-túun-jué (*Yeondeunghoe,* 연등회, 燃灯会)[38], que se celebra en primavera, o en el festival real budista o Páal-kuán-jué (*Palgwanhoe,* 팔관회, 八關會), que se celebra en invierno[39]. Sin embargo, y aun a pesar de la promoción oficial que vivió el budismo como religión oficial dinástica, las fuentes para la música budista de Kório son más escasas que las de Síla.

[38] Este festival lo organizó por primera vez el rey Chín-jún de Sila (*Chinhung, Jinhung, Jinheung, Zin-hung,* 진흥왕) (*534; †576) —que reinó desde el año 540 en el reino de Síla—, prosiguiendo luego su celebración durante el período de la dinastía de Kório (918-1392), cuando los reyes lo celebraban, cada fiesta de la luna llena, y para conmemorar el nacimiento en la India y aniversario de Buda Sakyamuni, en el octavo día del cuarto mes del calendario lunar chino. Realizado popularmente en la capital de Kório, consiste en que los niños hacen farolillos o linternas de papel en forma de loto, que llevan encendidos, tanto en los hogares como desfilando por las calles, con la intención de rezar a Buda por la paz y la felicidad en todo el país, simbolizando el camino hacia la sabiduría. El festival desapareció poco a poco al ser derrocada la dinastía de Kório en el año 1392 por la dinastía de Chóson (1392-1910), cuando el gobierno adoptó el confucianismo. Hoy en día, en el marco del Festival de los Faroles de Loto, se organiza una colorista procesión nocturna en Seúl en el mes de mayo, con grandes linternas en forma de dragones, elefantes blancos y flores de loto.

[39] Es un ritual de celebración anual como sacrifico al cielo, el cual se mezcla con el budismo. En el mes undécimo del año 918, primer año del reinado del monarca Téecho (o *Taejo*, 태조, 太祖) de Kório, el rey ordenó que prosiguiera la tradición de Síla, celebrando desde entonces Páal-kuán-jué (*Palgwanhoe,* 팔관회, 八關會, ceremonia cultural nacional e internacional de la dinastía de Kório) en el pabellón de Uíi-pon-lú (*Uibongnu,* 의봉루, 儀鳳樓) cada año. Para organizar un gran banquete, se disponían dos grandes toldos multicolores (de unos 15 metros de altura), decorados con lámparas en forma de rueda y lámparas de incienso. Y se escenificaban interpretaciones heredadas de Síla, como la danza de la espada, la danza del Chóo-ión (*Cheoyong,* 처용) o cinco piezas teatrales danzadas de máscaras (se refiere a una danza cortesana interpretada por cinco bailarines en cinco direcciones, norte, sur, este, oeste y centro). Los juárang interpretaban obras dramáticas de máscaras, con cantos y danzas, para agradar al dios dragón y rezar por los bienaventurados del Estado, conviriténdose al poco el Páal-kuán-jué (*Palgwanhoe,* 팔관회, 八關會) de Kório en un festival nacional de la cosecha, que combinaba su origen y nombe de Síla con algunos rituales muy antiguos como el Tón-mén (*Dongmaeng,* 동맹, 東盟, festival de octubre que rinde culto a los dioses) y el Ióng-gó (*Yeonggo,* 영고, 迎鼓, festival de diciembre en el que se hacen sonar tambores para invocar a los espíritus), estableciéndose finalmente como una costumbre popular estacional. Más tarde, y tras un breve período en el que se abolió —durante el reinado del rey Sónion o *Seongjong* de Kório (성종) (*961; †997) que ocupó el trono desde el año 981, se revivió durante el reinado del rey Jión-chón (*Hyeonjong;* 현종, 顯宗; o Uán-sún, *Wang Sun,* 왕순, 王詢; o Anse, 안세, 安世) (*992; †1031) —que reinó desde 1009—, floreciendo durante los 130 años siguientes, para declinar nuevamente con las invasiones de los mongoles (1231-1259) y celebrarse por última vez en el año 1391, durante el reinado del rey Kóñian de Kório (*Gongyang,* 공양왕, 恭讓王; o Uán-ió, *Wang Yo,* 왕요, 王瑤; que reinó en 1389-1392) (*1345; †1394).

Diversos aspectos del festival de los faroles de loto, Ión-túun-jué (*Yeondeunghoe,* 연등회, 燃灯会), en la actualidad.

***Izda.:* incensario ritual de oro y bronce; *dcha.:* dibujo de Páal-kuán-jué (*Palgwanhoe,* 팔관회, 八關會), dinastía de Kório.**

Un desarrollo significativo en este período fue la creación del áak (아악), un género musical coreano de la corte —música elegante—, consistente en un tribunal de música ritual de origen chino (en realidad, es una forma importada del yayue chino —雅樂—, en cuyos textos se cantan las alabanzas del gobernante de turno)[40]. El áak es uno de los tres tipos de música cortesana existentes en Corea (un tipo de música ceremonial y para rituales, sencilla y elegante, cuyos conciertos requerían muchos instrumentos), junto al Táng-ak (당악; literalmente, "música Tang"; con el que comparte la rareza con que se lleva a cabo y las influencias chinas), y al jiáng-ak (향악; literalmente, "música del pueblo o de la villa").

Por Tángak se entiende la música tradicional de China, tanto ***(1)*** la de la época propiamente de la dinastía Tang (*Tang Chao,* 唐朝) (618-907), como ***(2)*** la de la dinastía Song (宋朝) (960-1279), e incluso ***(3)*** la de una parte de Mongolia (1271-1368).

(1): La música de la época Tang, entró en el reino de Síla, y luego en Kório, propagando la música china en Corea durante el reinado del monarca Kuánchon de Kório (*Gwangcho, Gwangjong,* 광종, 光宗; So Wang, 왕소, 王昭; Ilhwa, 일화, 日華) (*925; †975) —que reinó desde el año 949—. En dicha época llegaron diversos instrumentos desde China al territorio coreano (como, de modo semejante, y como se verá enseguida, un tiempo más tarde, ya durante la dinastía siguiente, de Chóson, el rey Iéchon —1114— iba a importar numerosos instrumentos desde la China Tang).

(2): la música de la dinastía china Song (960-1279) destacó por la especial celebración de dos grandes acontecimientos del Estado budista, que se vivieron en territorio del país de la calma matutina, al menos hasta fines de la dinastía de Kório: los festivales Ión-túun-jué (*Yeondeunghoe,* 연등회, 燃灯会), para celebrar el aniversario de Buda (como símbolo del camino hacia la sabiduría), y la fiesta real en sacrificio al cielo o Páal-kuán-jué (*Palgwanhoe,* 팔관회, 八關會), para limpiar los pecados; ambas ceremonias se celebraban con la música y el baile chinos propios de la dinastía Song.

[40] -Keith L. PRATT: "Music as a Factor in Sung-Koryô Diplomatic Relations, 1069-1126", en *T'oung Pao,* LXII/4-5 (1976), pp.199-218.

En cuanto a la Táng-ak de Kório se dividía en dos estilos principales: ***a)*** *Tángak chónche* (Jión-són-dó, *Heonseondo,* 헌선도, 獻仙桃; Óo-ián-són, *Oyangseon,* 오양선, 五羊仙; Póo-ku-rák, *Pogurak,* 포구락, 抛毬樂; Ión-juá-tée, *Yeonhwadae*, 연화대, 蓮花臺 y su música acompañante)[41]; y ***b)*** *Sáak*, 사악, 詞樂 (Nák-ián-chún, *Nagyangchun*, 낙양춘, 洛陽春 y Mán-ñión-juán (*Mannyeonhwan*, 만연환 —que se interpretaban en forma separada del Tángak chónche—; 40 de cuyas canciones se citan en la *Kório-sa*. En este sentido, la *Kório-sa* (고려사, 高麗史), o "Historia de Kório", es el principal relato oficial que se ha conservado sobre la dinastía coreana de Kório, compuesta casi un siglo después de la caída de Kório, durante el reinado de Séchon el Grande[42]; mientras que el tratado *Kório-sa akji* (*Goryeosa akji,* o "El libro de la música de Kório"), transmite el baile, y la música de las dinastías Tang y Song (más de 40 piezas): Jión-són-dó (*Heonseondo,* 헌선도, 獻仙桃)[43] —un

[41] Tángak chónche (*Dang-ak Jeongjae*) es un tipo de danza dramatizada o "gamuhi", en la que se interpreta una historia o argumento mediante el canto y la danza. Durante la dinastía de Kório hubo cinco obras del tipo Tángak chónche (todas ellas con historias diferentes, aunque similares porque achacaban la paz nacional a las virtudes del monarca, al que deseban larga vida, pidiendo además porque la festividad del día saliera bien): ***1)*** Súu-ión-chán, *Suyeonjang,* 수연장, ***2)*** Óo-ián-són, *Oyangseon,* 오양선, 五羊仙, ***3)*** Póo-ku-rák, *Pogurak,* 포구락, 抛毬樂, ***4)*** Ión-juá-tée, *Yeonhwadae*, 연화대, 蓮花臺 y ***5)*** Jión-són-dó, *Heonseondo,* 헌선도, 獻仙桃. Además, estaban los Sók-nó-kió Kok-pá (*Seoknogyo Gokpa,* 석노교곡파, 惜奴嬌曲破), de menor escala, aunque también con los elementos básicos de canto y danza. Estas obras se presentaban durante banquetes, o durante las celebraciones del Páal-kuán-jué (*Palgwanhoe,* 팔관회, 八關會), Ión-túun-jué (*Yeondeunghoe,* 연등회, 燃灯会) y Náa-rié (*Narye,* 나례, 儺禮).

[42] Este último monarca,Séchon el Grande (*Sejong de Chóson, Seyong, Sejong Daewang;* 세종대왕, 世宗大王; o *Do Yi, Do I,* 이도, 李裪; que reinó desde 1418) (*1397; †1450), encargó su compilación (escrito en chino literario) a un comité de sabios dirigido por el general Chón-só Kim (*Jongseo Kim,* 김종서) (*1383; †1453) y el erudito neoconfuciano, historiador y viceministro de Educación, Ín-chí Chón (*Inji Jeong,* 정인지; o Ják-iók-ché (*Hakyeokjae,* 학역재) (*1396; †1478), quienes lo redactaron basándose en fuentes primarias y secundarias que no se han conservado. Consta de 139 volúmenes, de los que 50 son biografías, 46 refieren crónicas, 39 tratan de geografía, 2 son tablas cronológicas, y otros 2 incluyen listados.

[43] Esta danza ("ofrenda del fruto celestial"), simbólica —alude al cielo, la tierra, el viento…—, cuenta la historia de la reina madre, su protagonista (representada por un bailarín que cantaría la letra del canto o *Changsha,* acompañado por dos seguidores), la cual desciende desde el cielo para dedicar larga vida al rey, en un suceso mágico que sólo ocurre una vez cada tres mil años. Sus movimientos son típicos de la danza china de palacio (opuesta a la danza originaria de Corea o jiángak chónche, *hyangak jeongjae*). Se apoya la danza mediante grandes abanicos (*uimul*) en dieciocho piezas interpretadas por los demás bailarines. En conjunto, a través de la esperanza en la oración, esta danza simboliza la seguridad en el bienestar del Estado, la paz y la longevidad del rey. En realidad, se trata de una danza dramatizada, de acuerdo con la siguiente estructura: primero, los bailarines conducen a músicos y cantantes hasta el escenario, ataviados con elementos ceremoniales (abanicos, banderas y otros objetos decorativos). Al empezar la música, el "jukganja" sube al escenario para señalar el comienzo de la danza (es decir, del chónche o *Jeongjae*) con una canción de letra sencilla: "La presentación de la danza va a comenzar". Cuando entran las bailarinas, una de las cantantes se acerca al rey, y le ofrece un plato de melocotones mientras canta, sin acompañamiento, describiendo su ofrenda como presentación de buen augurio al rey en medio de fiestas.

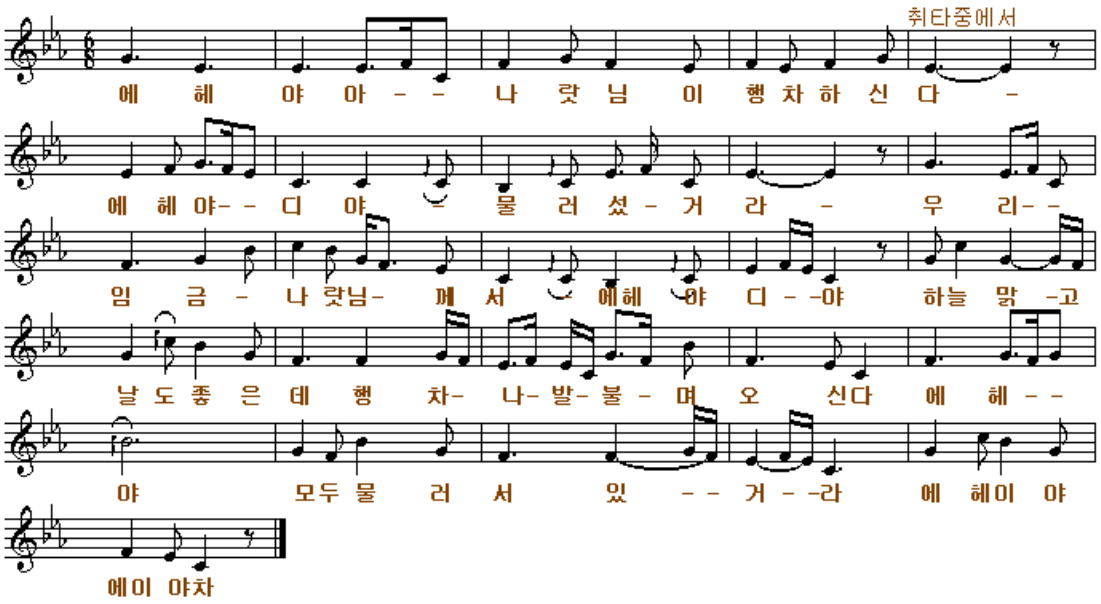
tipo de danza cortesana china Tang, introducida en Corea durante el reinado del monarca Múnion de Kório—[44]; Súu-ión-chán (*Suyeonjang, Suyeonchang,* 수연장); Óo-ián-són (*Oyangseon,* 오양선, 五羊仙); y Ión-juá-tée (*Yeonhwadae*, 연화대, 蓮花臺); aunque actualmente sólo se conservan Nákianchon (*Nakyangchun,* 낙양춘, 洛陽春) y Póo-jó-chá (*Boheoja,* 보허자), que cambiaron su formulación inicial por un estilo propiamente coreano.

(3): la música de Mongolia (1271-1368): en este período, regido por la dinastía china Yuan (大元) que habían fundado los invasores mongoles, la dinastía de Kório, que vivía entonces sus postrimerías, recibió, durante su XXXII reinado, la música que le llegó desde Mongolia: la *Hwoak*. Reinaba entonces en territorio coreano el monarca Uwong de Kório (*U, Woo,* 우왕, 禑王; *Monino,* 모니노, 牟尼奴) (*1365; †1389) —que reinó en 1374-1388—, a quien le agradaban el canto y el baile de Mongolia, así como su música para flauta.

La dinastía china Yuan fundada por los invasores mongoles —Kublai Kan (Хубилай хаан**,** 忽必烈汗**,** 世 祖 忽 必 烈 順 帝**) (*1215; †1294), en 1271, que trasladó su corte de Karakorum a Pekín—, 1279-1368.**

Tras la canción, se ejecutan música (canciones que alaban la virtud del rey, le desean larga vida y piden que las celebraciones del día acaben con esplendor) y danzas, que se repiten unas siete veces. Al acabar la danza y el canto regresa el "jukganja" al escenario para entonar otra canción: "Ahora que se ha acabado sin tropiezos la función, nos vamos del escenario", indicando así el final del chónche. ["Dodri" significa repetir; el principio de las estrofas tiene diferentes melodías ("wandu"), y desde el segundo verso las melodías son idénticas (= dodri), donde cada nota equivale a una letra, entrando el instrumento musical que marca el ritmo (pak), regularmente, cada cuatro letras y cuatro compases].

[44] Múnion de Kório (*Munjong,* 문종, 文宗; *Hwi Wang,* 왕휘, 王徽; *Chok-yu,* 촉유, 燭幽) (*1019; †1083) —que reinó desde 1046—.



Los instrumentos de percusión y de viento que entraron en aquel tiempo en Corea influyeron mucho en el modo en que se aplicó la percusión con posterioridad, particularmente, la chuita o banda militar de música, que continúa su actividad en la actualidad.

La chuita.

Así pues, la Tángak (***1*** de la dinastía Tang, 618-907; + ***2*** de la dinastía Song, 960-1279; + ***3*** de Mongolia, 1271-1368) y la jiángak, eran los dos tipos principales de música practicados durante la dinastía de Kório.

El emperador chino y promotor de las artes, Juí-chong (*Fuichong, Huizong, Hwijong, Hui-tsung, Zhao Ji,* 휘종, 徽宗, 1082; †1135), que reinó en 1100-1125, y que regaló a Corea los instrumentos musicales y protocolo del áak para honrar oficialmente a los antepasados de su monarquía[45].

El áak o música ceremonial cortesana para honrar a los antepasados reales, surge de un intercambio entre el rey de Kório y el emperador chino: en el año 1114, a raíz de una petición del rey Iéchong de Kório (*Yejong,* 예종, 睿宗; o *Wang U,* 왕우, 王俁; o *Semin,* 세민, 世民) (*1079; †1122), al emperador Juí-chong (*Fuichong, Huizong, Hwijong, Hui-tsung, Zhao Ji,* 휘종, 徽宗), de la dinastía china Song[46] (趙佶, 昏德公') (*1082; †1135)[47].

---

[45] Monarca ilustrado, el emperador Juí-chong (*Fuichong, Huizong, Hwijong, Hui-tsung, Zhao Ji,* 휘종, 徽宗), destacó como sofisticado poeta, pintor, músico y calígrafo, además de como gran mecenas, promotor de las artes en su corte e impulsor del pensamiento taoísta. Amante del refinamiento y el lujo, escribió un *Tratado del té* (pues era un entusiasta de dicha bebida estimulante, de modo que describió con detalle la ceremonia y protocolo adecuados para tomarla), y reunió una colección de más de seis mil pinturas.

[46] La dinastía Song (宋朝, 徽宗) gobernó en China entre los años 960 y 1279.

[47] En realidad, el áak lo había creado poco antes Téesonpu (*Daeseongbu;* 대성부, 大晟府), más concretamente, en el año 1105, por orden del emperador chino Juí-chong (*Fuichong, Huizong, Hwijong, Hui-tsung, Zhao Ji,* 휘종, 徽宗), (*1082; †1135), de la dinastía Song, que reinó en 1100-1126. Al áak se le llamó también Téeson-ak (*Daeseong-ak,* 대성악, 大晟樂, un estilo puramente chino) y Téeson sín-ak (*Daeseong sinak;* 대성신악, 大晟新樂). Se trataba de una nueva forma de música para las ceremonias de la corte, que había sido revisada varias veces desde época del rey Téecho de Kório (Taejo, 태조, 太祖; o Kón Uán, *Kon Wang, Geon Wang,* 왕건, 王建; o Iák-chón, *Yakcheon,* 약천, 若天; o Chón-su, *Cheonsu,* 천수, 天授) (*877; †943), fundador de la dinastía de Kório, que reinó desde el año 918, hasta la época del reinado en China del emperador Juí-chong (*Fuichong, Huizong, Hwijong, Hui-tsung, Zhao Ji,* 휘종, 徽宗). Su formato anterior se consideraba como música "antigua", de modo que ya no se utilizaba, por lo que Téesonpu (*Daeseongbu;* 대성부, 大晟府) comenzó a encargarse del Téeson sín-ak (*Daeseong sinak;* 대성신악, 大晟新樂) desde el año 1105. Los instrumentos musicales que presentó entonces para el Téeson sín-ak (*Daeseong sinak;* 대성신악, 大晟新樂) incluían muchos instrumentos del áak, tales como: pión-chón (o *pyeonjong*,

Así, este último envió al palacio de la capital de Kório en Kéeson (*Kaesong, Gaeseong,* 개성; en la provincia de Uánje o *Hwanghae*, 황해도 del Norte, en la actual Corea del Norte), un conjunto de instrumentos musicales, como regalo, que se utilizarían luego para la música de los banquetes reales[48]. Fue así como se recibieron en Kório en el año 1114 (el noveno año de reinado de Iéchong), diversos materiales (instrumentos musicales e instrucciones protocolarias), con la intención de que las nuevas orquestas y danzas comenzaran a formar parte de diversos rituales, y que la música del tribunal de Kório incluyera tanto el áak coreano[49] como el Táng-ak de China.

Dos años más tarde, en junio de 1116 (décimoprimer año del reinado de Iéchong), y con motivo de una nueva embajada a China para agradecer al emperador Juí-chong (*Fuichong, Huizong, Hwijong, Hui-tsung, Zhao Ji,* 휘종, 徽宗), el envío a Corea de su espléndido regalo (aquellos nuevos instrumentos, además de la notación musical

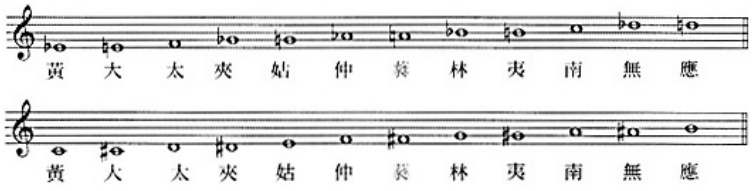
---

pyunchong, pyeonchong, 편종, 編鐘) y pión-kión (o *pyeongyeong*, *pyeon-gyeong,* 편경, 編磬)*;* kum (*geum;* 금, 琴), sul (*seul;* 슬, 瑟), chi (*ji;* 지, 篪), chok (*jeok;* 적, 篴), sénjuan (*saeng-hwang, Hwasaeng,* 생황, 笙簧), pak-pu (*bakbu;* 박부, 搏拊), sén-só (*Saengso, Sosaeng;* 생소, 巢笙), so (소, 簫), jun (*hun;* 훈, 壎), chíngo (진고, 晉鼓), cháng-gó (*junggo,* 장고, 杖鼓), chuk (측, 柷), óo (*eo,* 어, 敔)*,* y un total de hasta treinta y seis instrumentos para la música de baile (ya fuera la danza civil o la danza militar de Ilmu, —danza interpretada en el ritual del santuario de los antepasados reales y en el ritual del santuario confuciano, 佾舞—). Se presentaron entonces también todo el resto de complementos y aditamentos que debían acompañar al complejo ceremonial, tanto el vestuario de los actores y bailarines, como todos los objetos necesarios para poder celebrar adecuadamente el ritual y la música cortesana (衣冠, 舞衣, 樂服, 仪物).

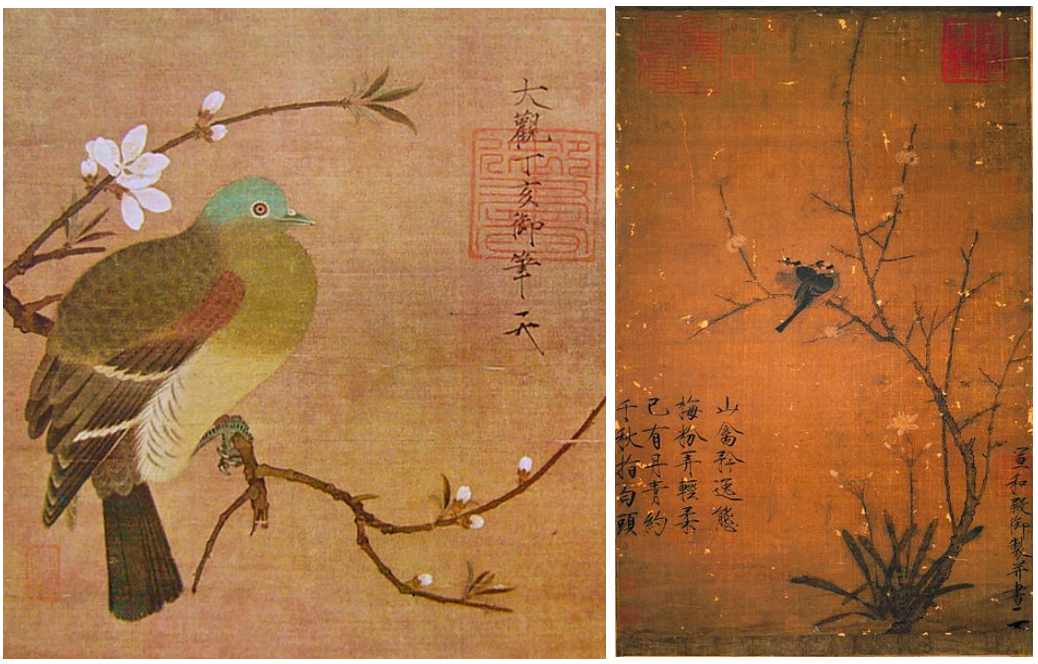
[48] De hecho, fue el músico coreano Chík-són An (*Jiksung An,* 안직성), que había ido en el año 1113 como mensajero a la China de la dinastía Song, quien, al regresar a su país al año siguiente, llevó consigo a Corea una nueva forma de música: unos cuantos "nuevos" instrumentos musicales chinos, que entonces se utilizaban en los banquetes chinos. Entraron entonces en el País de la calma matutina (junto a otros instrumentos musicales que ya habían entrado en Corea desde China con anterioridad), la pípa*,* el píri, la cítara o chen (*jaeng, gaeng*), diversas modalidades de esta última (*sosaeng, asaeng, usaeng*), como la cítara de dos cuerdas (sánion-kum, *ssanghyeon-geum,* o *sangh-yunacgui*), o la cítara de cinco cuerdas (óion-kum, *ohyeon-geum,* u *oh-yunacgui*), además del piéniong (*pyungyoung;* chol-bang-ján de bronce, o *cheolbangjiang*), sok-bang-ján (*seokbangjiang*), kónju, píl-iúl (*pilyul,* oboe de doble lengüeta), chi, so, jun, chok, chángo, pósen (*posaeng, po-sheng,* órgano de boca) téeko (*daego,* gran tambor) y pak-pan. Chík-són An (*Jiksung An,* 안직성) también llevó consigo un esquema o índice de partitura, así como una danza de temática bélica, que le había entregado, juntoa alos instrumentos señalados, el emperador Juí-chong (*Fuichong, Huizong, Hwijong,* 휘종, 徽宗, *1102; †1125), con vistas a que el monarca coreano pudiera utilizarlos en los ritos funerarios de su corte, en Kório.

[49] El áak apenas se interpretaba en algunas ceremonias muy concretas, tales como el múnmio chéreak (*munmyo jeryeak*, 문묘제례악) o sacrificio a Confucio, celebrado en primavera y otoño en el santuario Múnmio, en los terrenos de la Universidad Sónkiunkuan (*Sungkyunkwan,* 성균관, 成均館), de Seúl. Actualmente sólo se conservan dos de sus muchas melodías anteriores, cada una de ellas consistente en 32 notas, que se ejecutan muy lentamente (cada nota dura en torno a cuatro segundos, mientras los instrumentos de viento elevan su afinación al final de cada nota, aportándoles un carácter distintivo).

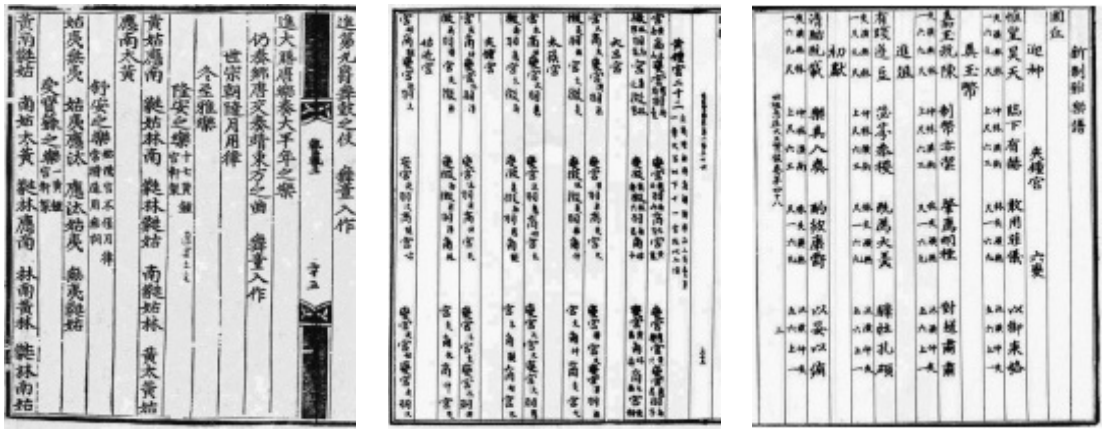
yuljabo[50] y numerosos apuntes musicales —10 volúmenes de Kók-pó (*Gokbo*, 곡보) o partituras en tablatura— y Chí-kiól-tó (*Jigyeoldo*, 지결도, 指訣圖) —10 tomos con notación musical a base de pictogramas con digitaciones—, remitidos en 1114), el monarca chino envió a la corte coreana, con los embajadores y políticos Chá-Chi Uán (*Wang Jha Ji, Oangjaji, Ji-Ja Wang;* 왕자지, 王 字 之; o Uón Chán, *Wonjang,* 원장; o Chán-sún, *Jangsun,* 장순) (*1066; †1122) —también general, y músico— y el diplomático Kong-Mi Mún (*Munkongmi, Mun Kongin;* 문공미, 文公美), otro regalo, aún mucho mayor, el Téeson-ak (*Daesong-ak,* 대성악), consistente en una colección completa de instrumentos musicales (428 en total), esta vez instrumentos "yayue" (representantes oficiales de la música de la

[50] La notación yuljabo, 율자보 (con caracteres; 栗雅博) se compone a partir de doce letras musicales o *yulmyeong*, 율명 (尤伯我的) (de *yul* o *lu,* nota o altura absoluta del sonido), para las doce notas de la música tradicional coreana, generadas a partir del ciclo de quintas: Do (juán-chón, *hwangjong, Huangzhong,* 황종, 黃钟), Do# (téerio, *daeryeo*, *dalu,* 대려 , 大吕,), Re (téechu, *taeju*, *taicu,* 태주, 太簇), Re# (jióp-chón, *hyeopjong*, *jiazhong,* 협종, 夾鐘), Mi (kóo-son, *goseon*, *guxi,* 고선, 姑洗), Fa (chún-rió, *jungryeo*, *zhonglu,* 중려, 仲吕), Fa# (iú-bín, *yubin*, 유빈, 蕤賓), Sol (ím-chón, *imjong*, *linzhong,* 임종, 林鐘), Sol# (íi-chík, *ichik*, *yizé,* 이칙, 夷則), La (nám-rió, *namryeo, namnyeo, nánlu,* 남려, 南吕), La# (múu-iók, *muyeok*, *wúshe,* 무역, 無射), y Si (úum-chón, *eungjong*, *yingzhong,* 응종, 應鐘).

La notación yuljabo, 율자보 nombra las notas musicales a partir de las iniciales de las citadas doce notas: Hwang (황, 黃), Dae (대, 大), Tae (태, 太), Hyeop (협, 夾), Go (고, 姑), Jung (중, 仲), Yu (유, 蕤), Im (임, 林), I (이, 夷), Nam (남, 南), Mu (무, 無), y Eung (응, 應). Empleada principalmente para anotar la música del áak, la notación yuljabo se utilizó en la música para las audiencias reales, y chéreak (*Jeryeak;* música para las ceremonias de los antepasados de la monarquía), y todavía se utiliza hoy, para músicas rituales como el múnmio chéreak (*Munmyo Jeryeak;* la música del santuario confuciano). El yuljabo del múnmio chéreak se organiza uniendo cada cuatro notas en una unidad, de modo que se introducen respiraciones cada cuatro letras, (cantando con igual longitud las tres primeras letras y con una longitud mayor la cuarta letra). Dado que este patrón se repite, no hace falta visualizar la longitud de cada nota. El yuljabo, nombra las notas de una octava; se añade la letra "su, 물수변, 수, 水," para indicar las notas que están una octava más alta que las de la octava principal, que se leerán *cheong* hwangjong (청황, 潢), *cheong* taeju (청태, 汰), etc., mientras que la letra "in, 사람인 변, 인, 人," se añade para indicar las notas que están una octava más baja que las de la octava principal, leyéndose en tal caso las notas como *tak* hwangjong(탁황, 僙), etc. Para las notas que están dos octavas más altas, se añade la letra "su" duplicada a las notas principales, que se leerán *jungcheong* hwangjong, *jungcheong* taeju, etc., mientras que la letra "cheok" se añade a las notas situadas dos octavas más bajas, que se leerán *baetak* hwangjong, *baetak* taeju, etc. Las notas varían en función del tipo de música y los instrumentos, incluso si se anotan utilizando el mismo yulmyeong. *Vid.:* -Man-young HAHN: "Notation systems", en *Survey of Korean Arts: Traditional Music.* Seúl, National Academy of Arts, 1973, pp.77-90.

corte imperial china; 아악, 雅樂; literalmente, "música elegante"), dando así lugar al nacimiento y tradición en Corea del áak[51].



Pinturas del emperador Juí-chong (*Fuichong, Huizong, Hwijong, Hui-tsung, Zhao Ji,* 휘종, 徽宗), de la dinastía Song china: izda., *Paloma sobre la rama de un melocotonero* (1108 ó 1109); dcha.: *Ciruelo florido en invierno y pájaros de montaña.*



Tres yuljabo distintos: del *Akákebom,* del *Séchon sílok ákbo,* 세종실록악보, y del *Sécho sílok ákbo*.

De este modo, como va dicho, dos años después del primer envío desde China, en 1116, el entonces monarca de Kório, Iéchong (*Yejong;* 예종), que reinaba desde el año

[51] -Remco E. BREUKER: *Establishing a Pluralist Society in Medieval Korea, 918-1170. History, Ideology and Identity in the Koryo Dynasty.* Leiden (Holanda), Brill, "Korean Studies Library. 1", 2010.

1105, recibió también un espléndido regalo del emperador chino Juí-chong (*Fuichong, Huizong, Hwijong, Hui-tsung, Zhao Ji,* 휘종, 徽宗), de la dinastía Song (*1082; †1135) —que reinó, a su vez, en 1100-1126—: un conjunto completo de instrumentos del áak (428 instrumentos), tanto para la Túng-ga (*Deung-ga,* 등가, 登歌*;* orquesta que actúa sentada en la terraza de palacio o nivel superior del exterior del mismo, que toca música sin texto, importada desde China), como para la jóng-ga, (*heonga*, *hongga*, *hyang-ga*, 헌가, 軒架; orquesta que actúa en el suelo o nivel inferior de la parte exterior de palacio y que tañe música provista de texto, de carácter autóctono coreano)[52], así como también recibió 527 trajes de ceremonia y objetos rituales, y las instrucciones necesarias para organizar dos tipos de danza ritual, múnmu, 문무, 文舞 (baile civil que rinde honores a los logros académicos y eruditos) y múmu, 무무, 武舞 (baile militar que rinde honores a las hazañas bélicas).

Izda.: **moneda china de yuán, o *Chong Ning Tongbao* (人民币) (1102-1106), con caligrafía de estilo dorado fino, del emperador chino Juí-chong (*Fuichong, Huizong, Hwijong, Hui-tsung, Zhao Ji,* 휘종, 徽宗), de la dinastía Song. *Dcha.:* pintura del mismo emperador, *Escuchando el quin.***

[52] Consistían estos instrumentos en juegos de placas de bronce o hierro, flautas traveseras, instrumentos aerófonos de doble lengüeta, laúdes, cítaras, tambores con forma de reloj de arena o de barril, y juegos de varias placas de madera sujetas en abanico para entrechocarse.

Con estos materiales (y con la kió-bang-ák, *gyobangak,* 교방악, 敎坊樂, música a cargo de mujeres —artistas femeninas profesionales— para el entretenimiento cortesano), el áak se popularizó en extremo en Corea, llegando a formar un repertorio de más de 456 melodías distintas antes de su desaparición (aunque se retomó en el año 1430, basándose en la reconstrucción de las melodías más antiguas).

Orquestas de palacio. *Izda.:* túng-ga (*Deung-ga*, *Tung-ga*, 등가*;* ubicada en la terraza o piso superior); y *dcha.:* jóng-ga, (*heonga*, *hongga*, *hyang-ga*, 헌가, 軒架*;* en la planta o piso inferior).

Danza civil múnmu, 문무**.**

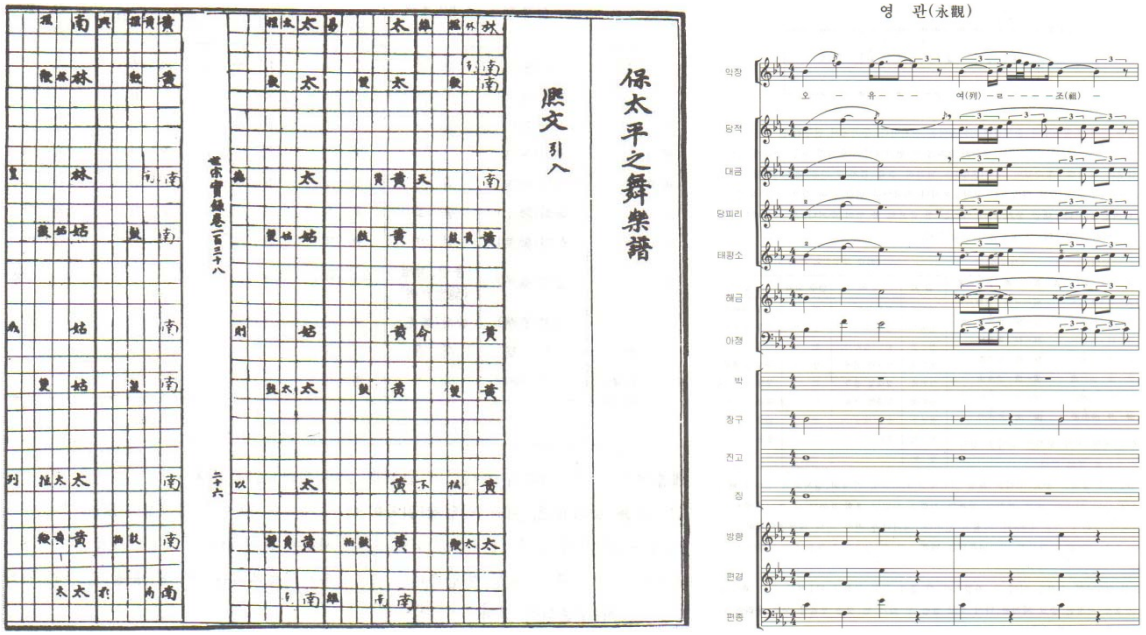
En realidad, desde su introducción en el protocolo real coreano, el áak se utilizó para diversos rituales, tanto en conmemoración de los ancestros reales, como para los banquetes nacionales (연향, 宴享) en el santuario[53]. Pero, debido a diversos inconvenientes (la escasez de instrumentos musicales disponibles para el áak, el hecho de que no estuvieran afinados entre sí —lo que dificultaba que los músicos pudieran concertarse para tocar juntos—, y en general, la evidencia de que esta música en sí era contraria al

[53] Se usó este tipo de música en el áak o *daesa,* para ceremonias tales como Juán (*Hwan,* 환, 원, 園), Uón-kú (*Wongu,* 원구, 園丘,), Sáa-chik (*Sajik,* 사직, 社稷), Tée-mió (*Taemyo,* 太廟, 태묘), Són-nong (*Seonnong,* 선농, 先農), Són-cham (*Seonjam,* 先蚕, 선잠), Kón-chá-mió (*Gonjamyo,* 공자묘, 孔子廟), y también en Ión-ján (*Yeonhyang,* 宴享, 연향, banquetes nacionales).

sistema antiguo), forzaron y aconsejaron a la vez que los cortesanos de Kório hubieran de proceder a realizar una adaptación del ceremonial original chino, que adecuaron a su manera y sus necesidades, de suerte que la música original de *Daeseong-ak*(대성악) no se transmitió fiel o estrictamente a los músicos de *Daeakseo* (대악서, 大乐署) o del departamento nacional de música (Kuán-jión-bang, *Gwanhyeonbang;* 관현방,管弦房). Del mismo modo, también resultaron distorsionadas, respecto a su formato original, las instrucciones que se siguieron para la danza del ílmu (danza para alabar los logros civiles de los antiguos reyes; 일무) y para el ákchan (*ákjang*, 악장*;* es decir, los versículos o letra de los cantos en la música de la corte, y las canciones entonadas en chónmio chéreak, llamados chónmio ákchan, *jonmyo akjang*, 종묘악장)[54].

Para reforzar no obstante la disciplina en estas celebraciones, el rey Kón-ñian de Kório (*Gongyang,* 공양왕, 恭讓王; o Uán-ió, *Wang Yo,* 왕요, 王瑤; que reinó en 1389-1392) (*1345; †1394), estipuló un protocolo o áakseo (아악서,雅乐署) en el año 1391, aunque sus disposiciones quedarían sin efecto a partir del año siguiente ―debido al colapso de Kório―, hasta la llegada del reinado de Séchon (Séchon de Chóson o Séchon el Grande, *Seyong, Sejong Daewang;* 세종대왕, 世宗大王; o *Do Yi, Do I,* 이도, 李裪; que reinó desde 1418) (*1397; †1450).

[54] Versos para elogiar los logros civiles y hazañas militares de los reyes fundadores del país en la antigüedad. Inicialmente, estas letras se hicieron a partir de poemas con cada estrofa consistentes en versos de ocho líneas, cada una de ellas formada por cuatro caracteres chinos, en un tipo de composición lírica típica de los poemas del período de Kório.



Música para el áak.

Sea como fuere, los cortesanos coreanos, incluido el músico Pak Yeon (*Park Yeon, Parkyoun, Nangye;* 박연, 朴堧) (*1378; †1458), lo reprodujeron, en la época del rey Séchon el Grande (*Sejong de Chóson, Seyong, Sejong Daewang;* 세종대왕, 世宗大王; o *Do Yi, Do I,* 이도, 李裪; que reinó desde 1418) (*1397; †1450), de manera similar al áak de la dinastía Zhou o Chu (que era el sistema original), de suerte que, para hacerlo más cercano a su forma original, se fijaron en la antigua literatura china, resultando de ello un ceremonial individualizado, plena y típicamente coreano a pesar de sus elementos obviamente importados (pues ni siquiera en China ha pervivido algo parecido), del modo en el que se ha transmitido hasta nuestros días, a pesar de que, de toda aquella música, desaparecida debido a la supresión con el paso de los siglos de la mayoría de los servicios fúnebres con crácter de Estado, únicamente se ha conservado un tipo, múnmio-ak (*Munmyoak*, 문묘악), que es la música para el ritual del santuario confuciano. Así, hasta principios del período de Chóson hubo *daesa jungsa sosa* en los servicios fúnebres realizados en la corte real de Kório[55]. Desde entonces, ya en la siguiente dinastía (1392-

[55] Los oficios rituales funerarios se hacían en territorio coreano desde la remota época de Sámjan (*Samhan*), como un modo de honrar a sus antepasados, ante la tumba de sus antiguos monarcas. Retomando prácticas anteriores, después de la dinastía de Kório y ya en la dinastía de Chóson, en el año 1425, el rey Séchon el Grande trasnmitió a su pueblo la idea de que a sus antepasados difuntos les pudiera agradar escuchar tángak (*Tang-ak,* la música de prestigio de la corte imperial china), así como música que siempre habrían oído cuando estaban vivos, propiamente coreana: jiáng-ak (*hyang-ak*).

1910), y sobre todo durante los reinados de Iéchong de Chóson (*Yejong,* 예종, 睿宗; o *Gwan Yi,* 이광 ; 李晄) (*1450; †1469) —que reinó desde 1468—, e Ínchong de Chóson (*Injong,* 인종, 仁宗; o *Ho Yi,* 이호, 李峿) (*1515; †1545) —que reinó desde 1544—, únicamente se usaron estos instrumentos del áak (de 1468 a 1545), mientras que, durante el siguiente reinado, a partir de Miúnchon de Chóson (*Myoungchong, Myeongjong,* 명종, 明宗; o *Hwan Yi,* 이환, 李峘) (*1534; †1567) —que reinó desde 1545—, se usó la hyang-ak, es decir, la música tradicional autóctona coreana. Con posterioridad, y hasta hoy, todavía se transmitiría la única manifestación del áak que ha llegado viva hasta nosotros, llamada múnmio chéreak (*Munmyojeryeak;* 문묘제례악 文庙祭礼樂).

Por su lado, y ya desde el período de Síla Unificado y Kório, al entrar en territorio coreano la música, baile e instrumentos coetáneos chinos, se distinguió entre la música tradicional autóctona (jiáng-ak, *hyangak*), la exportada a Japón, y la procedente de la dinastía china Song (táng-ak, *Tang-ak*), dándose así lugar, en realidad, a un nuevo estilo musical. También los términos jiáng-ak y táng-ak podían referirse a úbang-ak (*ubang-ak*, 우방악, 兩部樂, música de la derecha) o chuábang-ak (*joabang-ak*, *jwabang-ak,* 좌방악, 左坊樂, música de la izquierda) respectivamente, en alusión a la posición que ocupara la orquesta en el patio de palacio durante las ceremonias con participación musical. Y el chónche del jiángak (*hyangak jeongjae,* 향악정재, 鄕樂呈才) o danza nativa del banquete, por ejemplo, era distinto al chónche del Tángak (*Dangak jeongjae,* 당악정재, 唐樂呈才) o baile chino del banquete del tribunal. Así, el texto de la canción chónche (*jeongjae,* 정재) de jiáng (*hyang-ak,* 향악), estaba escrito en coreano, según el antiguo tratado de música *Akákebom* (o *Akhak Gwebeom,* 악학궤범), y se publicó en 1493, mientras que el chónche (*jeongjae,* 정재) de táng-ak (*Dang-ak,* 당악) incluía un poema recitado con prólogo y epílogo escritos en chino.

Un característico tipo de puk o tambor: el kióban-kó (*gyobang-go, gyobango*), y danza.

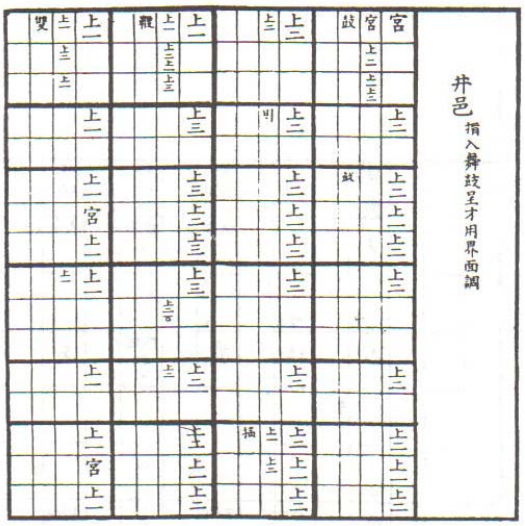
La jiángak es la música clásica y tradicional o autóctona de Corea, también conocida como sok-ak. Los instrumentos propios del sókak o jiángak se mencionan en el *Kório-sa akji*, 고려사악지, 高麗史樂志: para acompañar al canto se utilizaban jéekum, pípa, káyakum, téekum y chángo; y para acompañar el baile (múgo, abak, o muhae)[56], el jéekum, chúnkum, sókum, píri, y pak, si bien en la actualidad los principales instrumentos que acompañan la danza son el píri, téekum, jéekum, pak y chángo.

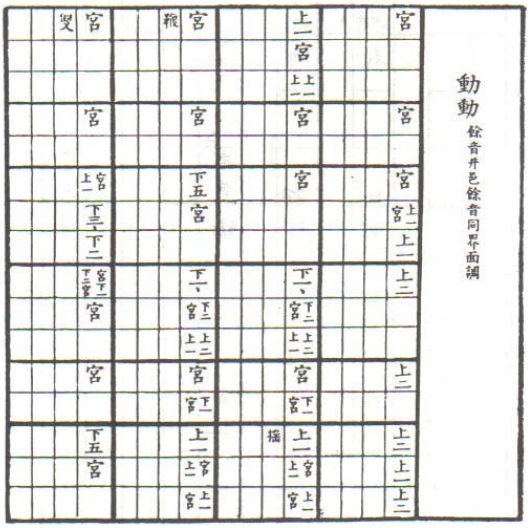
Por otra parte, el antiguo tratado *Kório-sa akchi*, 고려사악지 y otros viejos libros de historia coreana (como Séechong-sílok, *Sechongsilok,* 세종실록, Kióng-kuk-tée-chon, *Gyounggukdaejeon,* 경국대전, y Ákchan-káasa, *Akchanggasa,* 악장가사사모곡), mencionan diversas canciones de sók-ak (*sógak*, 속악) o jiáng-ak (*Hyangak*, 향악)[57], e incluso incluyen sus partituras en tablatura o notación antigua:

[56] El múgo (무고) era una danza cortesana coreana con tambor (chónche o *jeongjae; mugo-chum*) creada durante la dinastía de Kório, que promocionó el oficial del gobierno Hon Lee (시중, 侍中; 이곤, 李棍) durante el reinado del monarca Chún-ñol (*Chungnyeol, Chungnyeol Wang, Chungryeol,* 충렬왕, 忠烈王) (*1236; †1308), que reinó desde 1274. Más tarde, se transmitiría a la dinastía de Chóson, interpretándose en diversos eventos oficiales.

[57] Después de la creación de nuevos cantos (tras el reinado de Séchon el Grande, durante la regencia de su hijo, Sécho), se editó el sok-akbo, un can to en partitura con notación en tabulatura coreana. Entre aquellos cantos se encontraban algunos que han perdurado hasta hoy, tales como el ióminlak (*youminrak,* 여민락, 與民樂), el múnmio-ak, *munmio-ak,* 문묘악 el chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob, cheandaeyoup, chungdaeyoub,* 정대업, 定大業) y el pó-tée-pión (*botaepyeong, botaepyong, botaepyoung,* 보태평, 保太平), incluidos en Séchon sílok (*Sechosilok,* 세종실록), palabra formada por dos términos, el rey Sécho, hijo de Séchon. el Grande; y "Sílok 실록", que significa memoria. Es decir, que este libro recoge la memoria del rey Sécho, basada en los hechos de su antecesor).

Canción	***Partitura***
Samogok (Heodnori)	Síyon jiángakbo (*Siyong hiangakbo,* 시용향악보, 時用鄕樂譜) y kum japchápo (*Gum habjabo*, 금합자보)
Seok young byoulgok	Síyon jiángakbo (*Siyong hiangakbo*) y téak jupó (*Daeak hubo*, 대악후보, 大樂後譜)
Sang hwagok (Sang hwajeom)	Síyon jiángakbo (*Siyong hiangakbo*) y téak jupó (*Daeak hubo*)
Cheong seokga	Síyon jiángakbo (*Siyong hiangakbo*) y kum japchápo (*Gum habjabo*)
Cheongsan byoulgok	Síyon jiángakbo (*Siyong hiangakbo*)
Iugugok	Síyon jiángakbo (*Siyong hiangakbo*)
Guihogok	Síyon jiángakbo (*Siyong hiangakbo*)
Sangjeoga	Síyon jiángakbo (*Siyong hiangakbo*)
Pungibsong	Síyon jiángakbo (*Siyong hiangakbo*)
Iasimsa	Síyon jiángakbo (*Siyong hiangakbo*)
Manjeonchun	téak jupó (*Daeak hubo*) y Séchon sílok (*Sechong silok*, 세종실록)
Dongdong	
Cheonghub	téak jupó (*Daeak hubo*)
Injak (Cheong guageong)	téak jupó (*Daeak hubo*)
Isanggok	téak jupó (*Daeak hubo*)
Hanrim byoulgok	téak jupó (*Daeak hubo*) y kum japchápo (*Gum habjabo*)
Bong hwanghum	téak jupó (*Daeak hubo*) y Séchon sílok (*Sechong silok*)
Jahadong	téak jupó (*Daeak hubo*)
Bukjeon[58]	téak jupó (*Daeak hubo*), kum japchápo (*Gum habjabo*), etc.





[58] Píoncho púkchon (*Pyeongjo Bukjeon,* 평조북전, 平調北殿: Palacio del Norte).

Kún-san-chá-bo (*Gungsangjabo*, 궁상자보**, 宮商字譜) del Séchon sílok ákbo (*Sejong sillok akbo*,** 세종실록악보***)*;* **Sínche ákbo (*Sinje aakbo*,** 신제약정악보**, 新制略定樂譜) del téak jupó (*Daeak hubo*,** 대악후보**), y Sútchabo (*Sutjabo*,** 숫자보**, 數字譜) —con figura de un sénjuan—, del Iú-ié-chí, *Yuyeji*,** 유예지**, 遊藝志.**

En cuanto a la jiángak chónche (향악정재) o baile del sókak(속악), es la danza correspondiente a la música propia o nativa coreana, procedente de la época de los Tres Reinos (57 a.C.-676 d.C.), que se produjo durante la dinastía de Kório (918-1392), prolongándose como música nueva a comienzos de la siguiente dinastía de Chóson (1392-1910). Opuesta a la Tángak chónche(당악정재) de origen chino,. la jiángak chónche(향악정재) presenta un tipo de baile cuyas raíces se hallan en la antigua literatura, la cual explica el sentido profundo y simbólico de cada movimiento o acción (y así por ejemplo, puede tener un significado guerrero, transmitido a través de los trajes de soldado o guerrero coreano que llevan sus bailarinas, que danzan portando un arma o cuchillo en la mano)[59].

[59] Y de este modo, el libro *Kório-sá ákchi*, 고려사악지, que aborda la historia musical durante el período de Kório, trata de los tres tipos de baile de estas características: el múgo, 무고, 舞鼓, el tón-dón (*dongdong,* 동동, 動動舞), y el mú-é (*muhae,* 무애, 無导舞), a diferencia de los cuatro bailes o danzas propios de la Tángak: Jión-són-dó (*Heonseondo,* 헌선도, 獻仙桃), Súu-ión-chán (*Suyeonjang, Suyeonchang,* 수연장), Oyánson (*Oyangseon, Oyiangseon*, 오양선, 五羊仙 —danza de origen chino, llamada "danza de las cinco hadas"—), y Ión-juá-tée (*Yeonhwadae*, 연화대, 蓮花臺).

Una danza de características autóctonas coreanas, propia de la jiángak o sókak: el mugo.

Baile de los cuchillos, en una pintura a cargo de Iún-bó Sín (pieza del tesoro Nº 135).
(신윤복필 풍속도 화첩(申潤福筆 風俗圖 畵帖) **혜원풍속도** (蕙園風俗圖쌍검대무(雙劍對舞) 제 135 호**).**

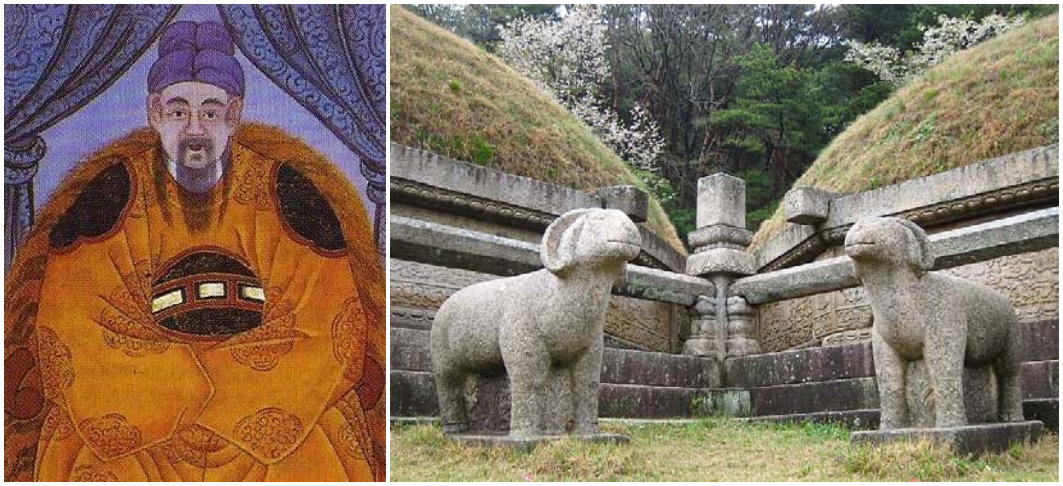
***Danza de los cuchillos.* A la izda.: soldado o guerrero coreano, en ceremonia de Palacio; a la dcha.: bailarinas, en la localidad de Chínchu (*Ginju*) [pieza del tesoro patrimonial corerano Nº 12].**
(검무(劍舞) 칼춤 수문장임명의식 축하공연 danza ginju geommu 진주검무晋州劍舞 중요무형문화재 제 12 호**).**

De este modo, para las ceremonias y actos oficiales de la monarquía, se organizó todo un protocolo, en el que la música adquiría un papel fundamental, perfectamente dispuesta y colocada de manera jerarquizada (tanto espacialmente, según dónde se situaran los intérpretes en el terreno físico de palacio —patio o terraza al aire libre, dependencias interiores…—, como en el tiempo —considerando quién y qué actuaban primero y en qué orden—) y respondiendo todo ello a un ceremonial que distinguía entre la tradición autóctona (ján…-ak), y la importada desde China (Tang…-ak). Este ceremonial disponía de todo tipo de recursos técnicos —varias orquestas de instrumentos musicales, vestimentas, disposición visual de los desfiles y formaciones militares y de danza— y humanos —organización de los celebrantes, actos simbólicos de carácter ritual, etc.—.

El caso es que la corte dispuso a partir de entonces e música cantada, y baile, para los banquetes oficiales de la dinastía (respondiendo a un protocolo o ritual preestablecidos), ambos importados desde China, junto a, además, la música y bailes propiamente autóctonos coreanos.

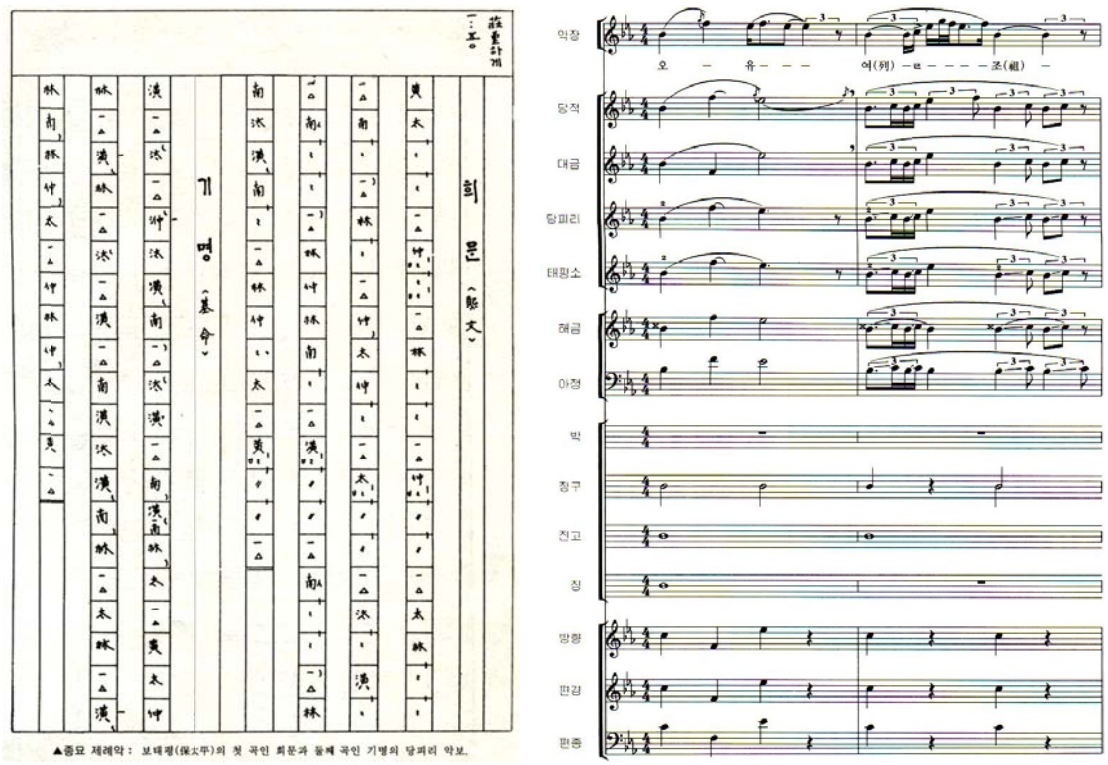
Durante el período tardío de Kório por otra parte, la Táng-ak experimentó alguna modificación: desapareció el anterior arpa angular, cuyo papel fue probablemente sustituido por la cítara. La orquesta de la Táng-ak la componía un juego de placas o láminas de hierro, además de la flauta de embocadura acodada (chi, 지, 篪), flauta travesera (téekum, 대금), oboe de doble caña (téepion-só, 태평소), laúd cilíndrico (pípa,

비파), cítara inclinada (áachen, 아쟁), cítara grande (kómungo / káyakum, 거문고 / 가야금), tambor en forma de reloj de arena (chángo, 장고), tambor en forma de barril (puk, 북) y claquetas de madera (pak, 박). El citado conjunto instrumental se conservó prácticamente hasta el período más antiguo de la dinastía de Chóson (1392-1910).



Izda.: **retrato del rey Kongmin de Kório (o Gongmin; 공민왕) (*1330; †1374), que reinó desde el año 1351;** ***dcha.:*** **carneros de piedra en la tumba real Jión-chong-rún (*Hyonjongrung,* 현정릉, 玄正陵, del rey Kongmin.**

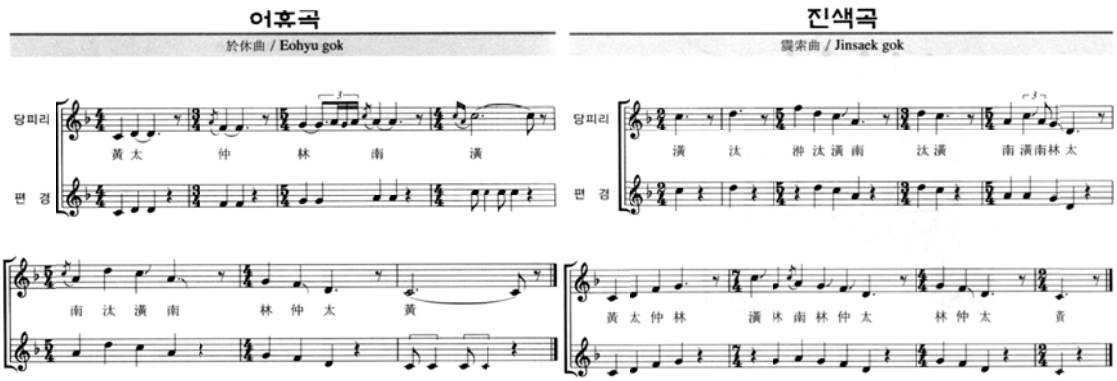
En contraposición, la orquesta de la jiáng-ak de aquel tiempo consistía en cítara de seis cuerdas (kómungo), cítara de doce cuerdas (káyakum), laúd de cinco cuerdas (pípa), tres flautas traveseras de distinto tamaño (téekum, chúnkum y sókum), tambor en forma de reloj de arena (chángo) y claquetas de madera (pak). La música que se cantaba durante el período de vigencia de esta dinastía, seguía en una forma rimada en verso libre (con metro de distintas medidas para cada verso), la cual gozó de popularidad creciente en Kório y fue incluida en el repertorio de la Táng-ak. Sólo han sobrevivido dos de aquellas piezas, en forma de música orquestal; pero son sin duda las más importantes, pues la mayoría del repertorio musical cantado de esta dinastía parece haberse quedado en China.

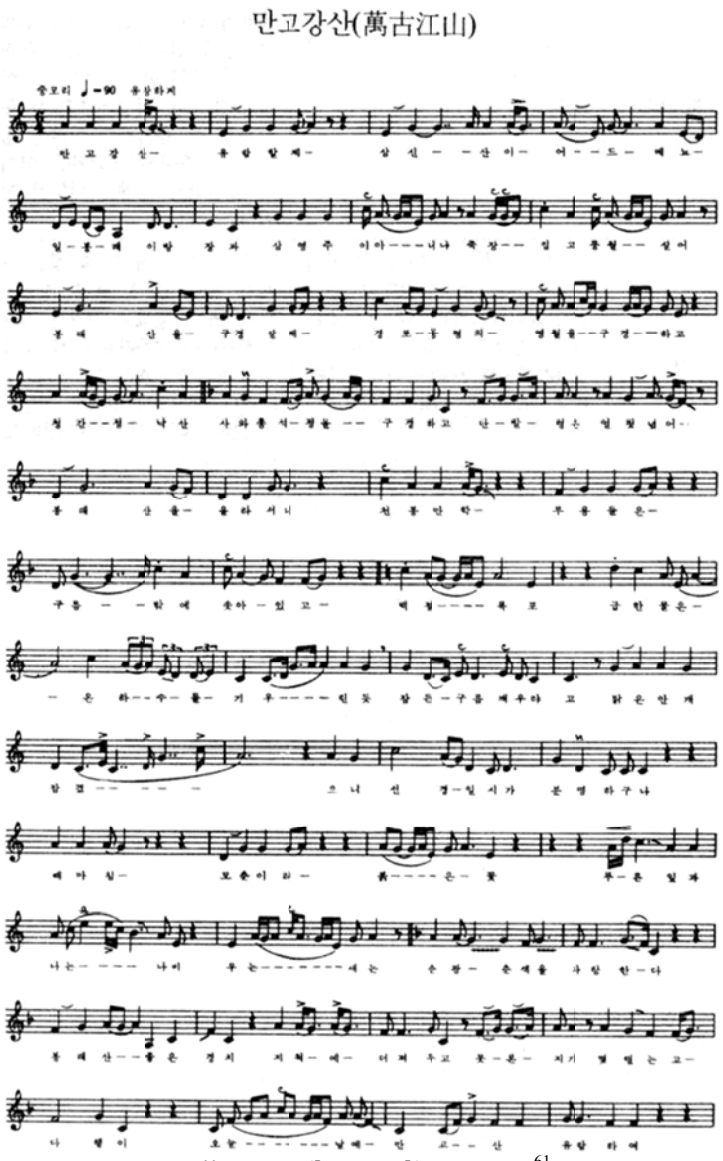


Tángak: *izda.,* pó-tée-pión (botaepyeong, botaepyong, botaepyoung, bodaepyoung, 보태평**,** 保太平**, "mantenimiento de la gran paz"), (primer fragmento, *El gozo*); *dcha.:* chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob, cheandaeyoup, chungdaeyoub,* 정대업**,** 定大業**, "fundar una gran dinastía"); último fragmento, *El jéekum*).**

La antigua flauta travesera coreana de bambú: chi (*ji;* 지 관악기)[60].

El jéekum (*haegeum, jaegeum, haegum, jeugum,* 해금), violín de dos cuerdas que se tocan insertando entre ellas un arco, llegó a territorio coreano durante la dinastía de Kório (고려, 918-1392), y actualmente se utiliza en diferentes géneros de música popular.

[60] Con los nudos o muescas naturales del bambú, está provista de una protuberancia, es decir, de una pieza saliente en ángulo recto que sirve de embocadura para soplar (a la que se practica una muesca donde apoyar los labios), y tiene cinco agujeros para los dedos (cuatro emplazados en su parte delantera y uno en la trasera). Deriva del *chi* chino, y actualmente sólo se utiliza en la música más refinada o *áak,* aunque también puede emplearse en la música ritual confuciana coreana o múnmio chéreak (*munmyo jeryeak*). Se remonta a los reinos de Pékche y Kogúrio, y tiene un ámbito relativamente pequeño (de poco más de una octava).

Cantos del Tángak.



La jiáng-ak (*hyang-ak*), o sok-ak[61].

[61] Como ya se ha visto, la música propiamente coreana puede clasificarse, *grosso modo,* en tres grandes géneros: áak, Táng-ak y jiáng-ak. La jiáng-ak, originada en tiempo de los Tres Reinos (57 a.C.-676 d.C.),

4.3.2 La música del largo período de la dinastía de Chóson (1392-1910) (조선시대)[62]

El rey Téejo, de Chóson.

En el serio y protocolario ritual confucianista de Chónmio (*Jongmyo,* 종묘)[63], el antiguo santuario real de la dinastía Chóson, se interpreta música chéreak (*jeryeak,*

---

fue abundantísima durante la dinastía de Kório (918-1392), así como también se siguió componiendo, nueva, a principios de la dinastía siguiente, de Chóson (1392-1910). Equivale a la sok-ak (música para el hombre corriente, en contraposición a la chong-ak o música para las clases dirigentes). En ete sentido, los bailes que proceden de la literatura tienen un constante significado simbólico, y así por ejemplo, el guerrero se simboliza mediante el vestido de soldado coreano que llevan las bailarinas mientras realizan sus pasos de danza con un arma o cuchillo.

[62] La dinastía de Chóson (*Joseon, Chosun, Cho-sen;* 조선) fue la más duradera en territorio coreano, con su capital desde el año 1394 en Seúl (ciudad entonces llamada Jánson, "Han Yang"o "Hanseong"), fecha en la que sustituyó a la anterior capital budista del país, Kéeson (*Kaesong,* 개성). Perduró al menos hasta 1897 (cuando se proclamó el Imperio Coreano), adoptando entretanto el neoconfucianismo como religión oficial. La dinastía fue fundada por el general y súbdito del rey Kongmin de la dinastía de Kório, llamado Téecho Íi-son-gué (*Taejo Yi Seong-gye, I Seonggye, Yi Dan, I Dan, Songon, Chúngol, Junggyeol;* 태조, 이성계, 이단, 송헌, 중결) (*1335; †1408), que derrocó a la anterior dinastía de Kório en el año 1392, reinando, hasta su abdicación, en 1392-1398, al tiempo que establecía el confucianismo como nueva religión del Estado y abría los institutos áak-seo y chónak-seo, desde donde se fomentó el cultivo de una nueva música.

[63] El santuario o templo de Chónmio (*Chongmyo, Jongmyo*), en Seúl (Patrimonio de la Humanidad desde 1995), es el santuario real confucianista más antiguo y auténtico que se ha conservado, preservando el mismo aspecto que ya tenía en el siglo XVI. Consagrado a los antepasados de la dinastía de Chóson, custodia las tablillas que registran las enseñanzas de la anterior familia real. Allí se celebran todavía ceremonias rituales que perpetuan una tradición ancestral que se remonta al siglo XIV y que unen música instrumental, canto y danza. En cuanto al rito "Chónmio", originado en la antigua China, se practicó en Corea por primera vez ya durante el período de Síla, conservándose al menos desde la dinastía de Kório hasta fines de la dinastía de Chóson. Se considera, junto a la ceremonia de plegarias a los dioses de la

제례)[64]. En este sentido, chónmio chére (*jongmyo jerye,* 종묘제례; *jongmyo daeje,* 종묘대제) es la ceremonia en la que se rinde culto a los reyes y reinas de la dinastía de Chóson, y que se celebra cada año en el santuario Chónmio de Seúl, el primer domingo del mes de mayo. Este ritual suele acompañarse de música instrumental cortesana o chéreak (*jerye-ak*) y de danza (llamada ilmu o baile lineal)[65].

Patio principal del santuario o templo de Chónmio, en Seúl.

Tierra por las buenas cosechas, uno de los ritos más solemnes e importantes del país, cuya práctica, ya desaparecida en China, todavía se conserva, por fortuna, en el país de la calma matutina.

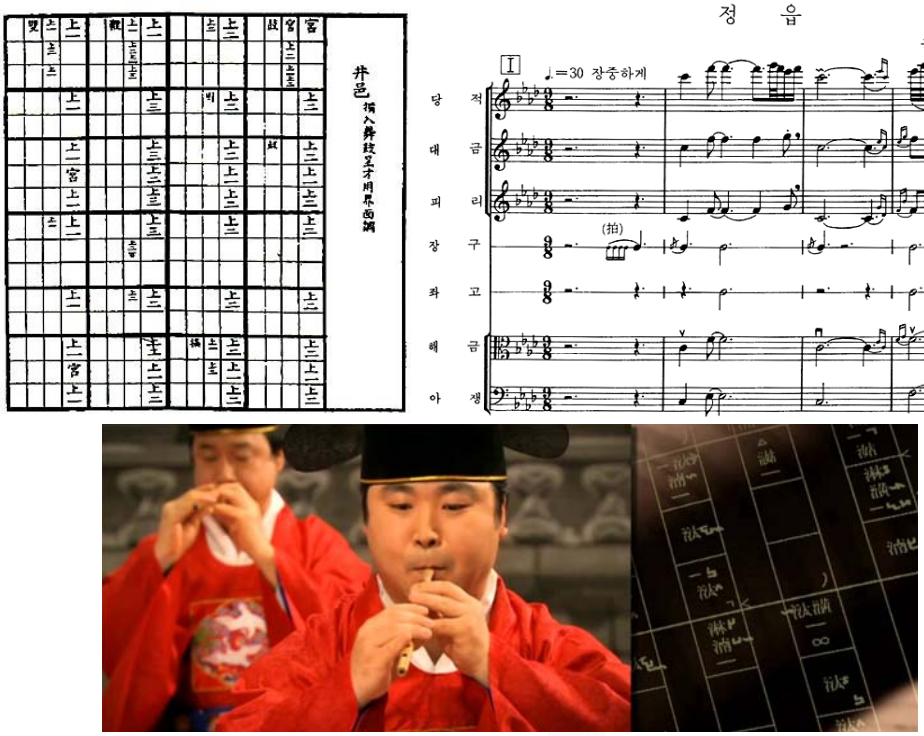
[64] Durante las ceremonias de chére, se toca música —en concreto, dos tipos de composiciones, pó-tée-pión (botaepyeong, botaepyong, botaepyoung, bodaepyoung, 보태평, 保太平, "mantenimiento de la gran paz"), y chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob, cheandaeyoup, chungdaeyoub,* 정대업, 定大業, "fundar una gran dinastía")—, para que disfruten de ella los espíritus invitados a los ritos, así como se interpretan también las canciones llamadas chónmio ák-chang (*jongmyo akjang*, 종묘악장). La ejecución elaborada de la antigua música cortesana (con acompañamiento de danza), que se conoce como chónmio chéreak (종묘 제례악) se lleva a cabo allí cada año, mientras que músicos, bailarines y estudiosos realizan sus rituales confucianos en el patio, tales como el chónmio téeche (*jongmyo daeje*, 종묘대제), o ritual del santuario real, cinco veces al año. Actualmente se han reconstruido y revivido estas ceremonias, declarándose el chónmio téeje como pieza destacada del patrimonio cultural intangible Nº 56, e interpretándose cada año, en el mes de mayo. El chónmio chéreak, música tradicional de la corte de Chóson, lo toca la Orquesta de la Corte Real y se ha declarado como pieza destacada del patrimonio cultural intangible Nº 1. Esta música de la corte tiene sus orígenes en la música de la corte china que fue llevada a Corea durante el período de Kório. El rey Séchon compuso nueva música para el ritual, basándose en gran parte en jiáng-ak (con algo de Táng-ak) en 1447 y 1462.

[65] Tanto el chónmio chére, como su música, chéreak, fueron reconocidas obras maestras del patrimonio oral e intangible de la Humanidad por la UNESCO en el año 2001. Por su parte, la danza del chére, o ilmu, se divide en pó-tée-pión-chí-mú (*botaepyeong-ji-mu, botaepyong, botaepyoung, bodaepyoung,* 보태평지무, 保太平之舞), baile para alabar los logros de los antiguos reyes, y chón-tée-ob-chí-mú (*jeongdaeeop-ji-mu, jeongdaeyop, cheongdaeheob, cheandaeyoup, chungdaeyoub,* 정대업지무, 定大業之舞, baile para ensalzar los logros militares del monarca). Las danzas ílmu (o palílmu, pues se bailan en ocho líneas y en filas de a ocho), las ejecuta un grupo de 64 mujeres bailarinas ataviadas con ropas de color púrpura o morado. Las danzas ílmu se dividen en dos tipos: múnmu, que se acompaña de pó-tée-pión-chí-ák (*botaepyeong-ji-ak, botaepyong, botaepyoung, bodaepyoung,* 보태평지악, 保太平之樂), mientras se lleva la flauta de bambú de tres agujeros o yak en la mano izquierda, y un palo de madera con borlas y plumas de faisán o chok (*jeok*) en la mano derecha; y múmu, que es un baile militar en el que los bailarines se mueven rápidamente, llevando cuatro filas espadas de madera y otras cuatro filas lanzas de madera.

El ritual neoconfuciano de culto a los monarcas y reinas de la dinastía de Chóson, o Chónmio chére (*Jongmyo jere,* 종묘제례).

Música para la ceremonia ritual en honor de los antepasados de los reyes, o Chónmio chéreak (*jongmyo jereak,* 종묘제례악).

De este largo período data también el desarrollo del sújechon (*sujecheon,* 수제천; o "larga vida, inconmensurable como los cielos"), una antigua composición musical coreana compuesta durante el período de Síla y originada a partir de una pieza llamada Chónkup (*Jeongup,* 정읍) o Chónkup-sa (*Jeongupsa,* 정읍사), siendo esto último el templo de Chónkup) —en alusión a la letra de su música—, la cual se concibió en un principio como una forma de música para banquetes. Es también la pieza más representativa del repertorio clásico coreano o chóng-ak (*jeong-ak,* 정악), y consta de cuatro movimientos[66]. La ejecuta un conjunto instrumental de cámara (aunque antiguamente disponía de una parte vocal), compuesto principalmente por instrumentos de viento, como el píri y el téekum.



El sújechon (수제천).

[66] La chóng-ak (*jeong-ak;* 정악; literalmente, "música apropiada") es la música coreana asociada con las clases altas y la corte, considerada como música "clásica", en contraposición a la sógak o mínsogak (*minsog-ak;* 민속악), que es la música tradicional coreana asociada a las clases bajas o populares y que incluye géneros folclóricos como el pánsori o el mínyo. Ambos términos (chóngak y mínsogak) se usaron durante los períodos de Kório y Chóson. Por su parte, las piezas más conocidas de chóngak son el citado sújechon y la suite titulada iónsan-uesáng (*yeongsan hoesang;* 영산 회상; 灵山会相), así como la suite en tres movimientos Chón-ñión-man-sé (*Cheonnyeonmanse,* 천년만세; 千年万岁), que interpretaban los intelectuales durante la dinastía de Chóson, y que consta de una primera sección lenta, una segunda rápida y una tercera, otra vez lenta.

Grupo nacional de música clásica interpretando el sújechon.

4.3.2.1 La dinastía temprana de Chóson (1392-1592) (전기조선)[67]

La dinastía de Chóson se basó desde el punto de vista ideológico y espiritual en el pensamiento neo-confuciano del erudito chino de la dinastía Song, Chu Hsi (o Zhu Xi; 朱熹) (*1130; †1200)[68], como así lo promulgó oficialmente el primer monarca de la dinastía coreana, el rey Téejo.

Durante la primera época de la dinastía, es decir, durante el período abarcado por los reinados de sus tres primeros monarcas (Téejo, Chónchon[69] y Téechon), de 1392 a 1418, los ministros y consejeros reales Hwaiun y Tójon Chon[70] desempeñaron un papel

[67] *Vid.:* -Jonathan CONDIT: *Sources for Korean Music, 1450-1600.* Tesis doctoral, Cambridge, University of Cambridge, 1976.

[68] Chu Hsi (*Zhu Xi*), que ejerció una notable influencia en Japón (donde se conoció a sus seguidores como reconstruyó la la escuela *Shushigaku* o escuela del maestro Chu), reconstruyó la "Academia de la cueva del ciervo blanco", entonces una de las cuatro principales en toda China. También influyó mucho en Corea, donde su pensamiento se conoció como Chúcha-ják (*Jujahak,* 주자학). El maestro Chu codificó, junto a otros intelectuales, el cánon confuciano de textos clásicos, es decir, los *Cuatro Libros* (Sìshū) y los *Cinco Clásicos* (Wǔjīng), organizando la interpretación rtodoxa confuciana de algunas creencias del taoísmo y el budismo.

[69] Chónchon (*Jeongjong, Cheongchong,* 정종, 定宗; o Pánkua Yi, *Bang-gwa Yi,* 이방과, 李芳果) (*1357; †1419), que reinó en 1398-1400.

[70] Tójon Chon (*Jeong Do-jeon, Chong Tojon, Cheongdojeon,* 정도전, 鄭道傳; o *Jongji, Chongji,* 종지; Moonheon, Munheon, 문헌), (*1342; †1398), también conocido como Sambong (삼봉), fue un destacado político de la dinastía temprana de Chóson, amigo y consejero neoconfuciano del fundador de la misma, el rey Téejo. Fue el principal ideólogo y artífice del nuevo gobierno, y contribuyó poderosamente a establecer la nueva estructura legal e institucional del régimen de la dinastía, que se mantendría en el poder durante cinco siglos. Fue asimismo uno de los fundadores y docentes de la Real Academia Confuciana (*Seonggyungwan*; 성균관), y uno de los primeros intelectuales en referirse a su pensamiento como "conocimiento práctico" o sílak 실학 (*silhak*).

clave para establecer la nueva música de la nueva dinastía y reino, escribiendo los cantos laudatorios de las virtudes, conocimientos y méritos guerreros del fundador de la dinastía, el rey Téejo. Y aunque se continuó transmitiendo el estilo de la anterior dinastía de Kório, ellos mismos practicaron ante la tumba del monarca un nuevo servicio funerario y religioso de Estado (un memorial acompañado de danzas rituales, según el ceremonial confucianista), iniciando así un nuevo estilo de música para el santuario de los antepasados de la familia real.

El rey Téecho Yi (*Taejo,* 태조, 太祖; o Sóngue Yi, *Seong-gye Yi, Tan Yi,* 이성계 / 이단, 李成桂 / 李旦; Songheon, 송헌) (*1335; †1408), fundador de la dinastía Chóson, monarca que reinó en 1392-1398.

El tercer monarca de la dinastía Chóson, Téechon (*Taejong, Taechong,* 태종, 太宗; o Pánuon Yi, *Bang-won Yi,* 이방원, 李芳遠) (*1367; †1422), que reinó en 1400-1418.

Dado que por entonces, recién inaugurada la dinastía, no se disponía aún de música enteramente nueva para las celebraciones, y teniendo en cuenta la gran importancia que revestían los oficios fúnebres reales, se optó entonces por tocar alternativamente la áak, la jiángak y la Tángak.

El soberano Séchon el Grande, que reinó en 1418-1450.

Lo cierto es que, entretanto, en Kório se había suprimido el budismo, pero su música continuó siendo interpretada durante un tiempo, tomando más tarde, reformada, pleno efecto. No obstante, su reforma dio una particular importancia a la áak, su instrumentación, el sistema de afinación y el repertorio. Así, tras el período inicial de la dinastía con sus tres primeros monarcas, el cuarto rey de la dinastía de Chóson, Séchon el Grande (Séchon de Chóson, *Seyong, Sejong Daewang;* 세종대왕, 世宗大王; o *Do Yi, Do I,* 이도, 李裪) (*1397; †1450), que reinó desde el año 1418, se puso a la tarea[71], designando para efectuar su pretendida reforma al estudioso de la música Pak Yeon (*1378; †1458), nombrándole para ello en el año 1424 y hasta 1433 supervisor musical y director del Departamento Real de Música o Cháng-akuón (*Jangakwon, Jang-agwon,* 장악원掌樂院) y patrocinando sus investigaciones. Dedicado desde entonces a la revisión y perfeccionamiento del áak del monarca, Pak Yeon es por tanto el primer administrador musical, tratadista y teórico de la música coreana del que tenemos datos reales[72].

[71] -Robert C. PROVINE Jr.: "Sejong and the Preservation of Chinese Ritual melodies", en *Korea Journal,* 14/2 (1974), pp.34-39.

[72] El intelectual confuciano Pak Yeon (*Park Yeon, Bak Yeon, Nangye;* 박연, 朴堧) (*1378; †1458) era un destacado flautista profesional, de familia de altos funcionarios, así como un hábil intérprete de kómungo y pípa, instrumentos estos últimos que recomendaba. Enterado de la falta de organización de la música nacional y de la carencia absoluta de compilaciones de música, expuso ests problemas al monarca (de cuya educaci´n se había cuidado cuando niño príncipe heredero), urgiéndole en la necesidad de adquirir y

***Izda.:* Íi-uón-ki-ró-jué-dó (**이원기로회도**, 梨園耆老會圖). *Dcha.:* Partiendo de la experiencia china, Pak Yeon (Nán-ké, *Nangye,* 난계) (*1378; †1458) dividió la octava en doce partes, construyendo un instrumento de referencia que proporcionaba un "pitch" fijo, que no variaba a pesar de cambios de temperatura o humedad (con altura exacta de sonido y afinación)[73].**

Por su lado, el rey Séchon era una verdadero amante y protector de la cultura, las ciencias y el arte[74], durante cuyo reinado (1418-1450) el país disfrutó de un período floreciente sin precedentes. Bajo su mandato, los eruditos de la Academia Real crearon

---

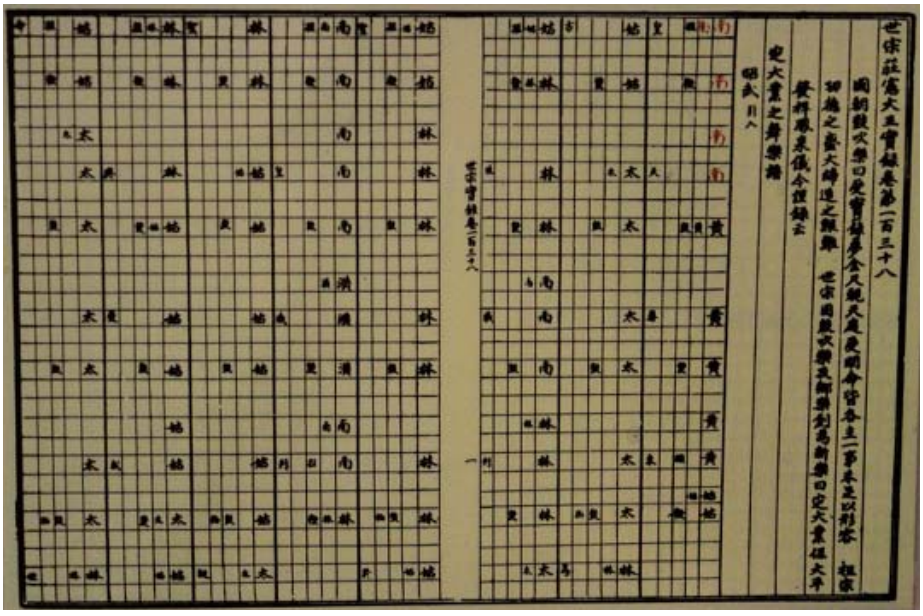
publicar referencias musicales. Estudió numerosos documentos musicales, textos chinos, e incluso la filosofía musical, empeñándose en fabricar flautas iúl-kuán (*yulgwan,* 율관, 律管), cuya afinación ajustó a la de las campanas del pión-iéon chino, quedando así establecidos el diapasón, afinación o altura de sonido estándar para toda la música e instrumentos de la dinastía de Chóson. Propuso también sustituir el áak por una reorganizada chó-jué-ák (*johoe-ak,* 조회악, 朝會樂), áak o música interpretada durante la asamblea matutina) y jué-re-ák (*hoerye-ak,* 회례악, 會禮樂, música para las celebraciones palaciegas en las festividades nacionales), trabajando para producir nuevos instrumentos que acompañaran las ceremonias y ritos. Trató de reorganizar asimismo la danza de los asesores políticos del rey o múnmu, y la danza de los oficiales militares o múmu. Estableció un esquema para mantener la ejecución del áak (y la transmisión del áak chino como Chónmio chéreak) durante los ritos ancestrales, la asamblea matutina, y las celebraciones de los días nacionales, pero no logró establecer una música que fuera exclusivamente de Chóson, limitándose a seguir la vieja tradición china que estaba en conflicto con el rey, quien admitía parcialmente la necesidad de una reorganización del áak chino, pero aspiraba también a crear una nueva música para Chóson. Hoy se le valora como revisionista del áak y adaptador de la música cortesana a la nueva filosofía confuciana y las buenas maneras.

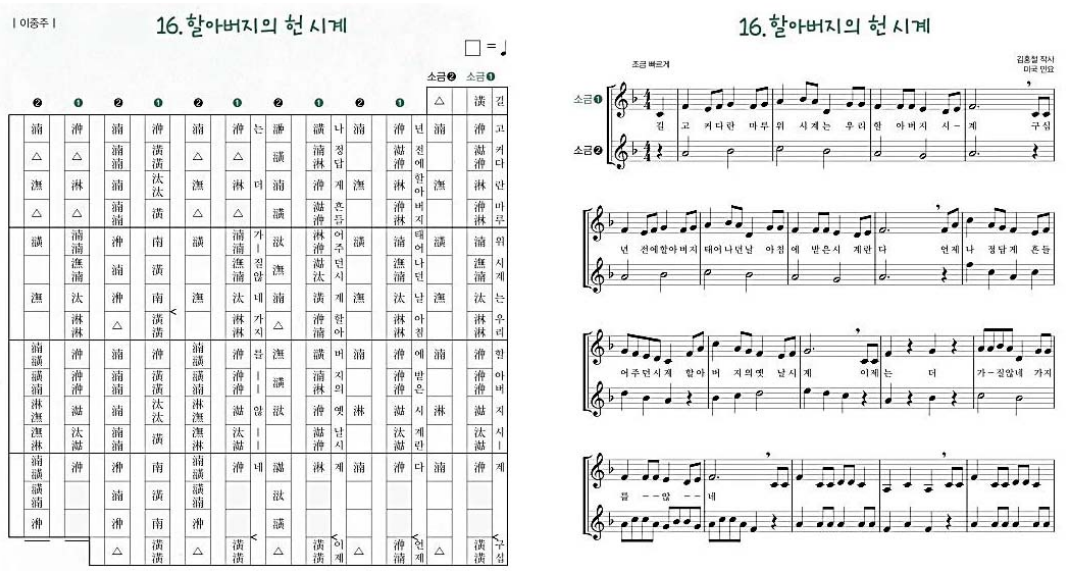
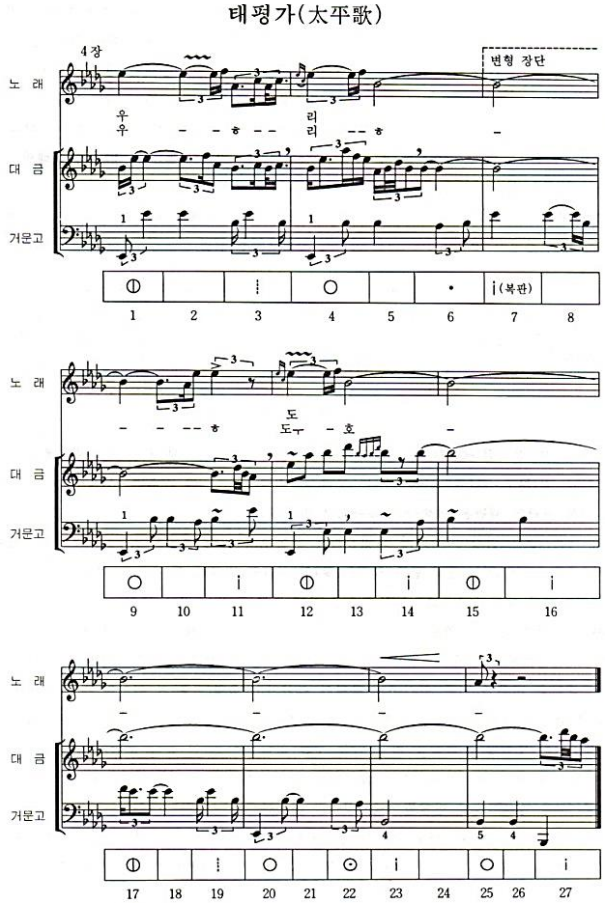
[73] Usó como material la piedra, el jade, fabricando un litófono al que llamó pión-kión (o *pyeongyeong*, *pyeon-gyeong,* 편경, 編磬), de 16 notas (12 para la octava, y las 4 primeras notas de la siguiente octava más alta), llamadas en su conjunto síb-íi-iul sá-chon-són (*sibiyul sacheongseong,* 십이율사청성, 十二律四淸声). De ellas (y de acuerdo con la filosofía oriental basada en los principios del Yin y el Yang), las 12 notas de la octava, se dividían en 6 sonidos masculinos (o "yang", llamadas iún-ñul, *yungnyul,* 육률, 六律) y 6 sonidos femeninos (o "yin", llamadas iún-ñió, *yungnyeo,* 육려, 六呂).

[74] Demostró gran interés por la astronomía, promoviendo la fabricación de mapas astronómicos, y de artefactos y aparatos de ingeniería tales como diversos relojes de sol y de agua, o esferas celestes, e incluso llegando a inventar el primer medidor de lluvia (en 1441) y el primer acorazado.

(1443) el lingüísticamente muy eficaz alfabeto coreano, o hánkel (*hangul*), que se ha demostrado como uno de los sistemas de escritura de mejor base científica del mundo, y que ha contribuido a que se haya podido alcanzar un elevado porcentaje de alfabetización en el país.

Como músico, Séchon gozó de excelente oído, que cultivó para afinar sus instrumentos de manera metódica, mediante el piéniong o *peungjong,* un instrumento de percusión importado de China a base de campanas montadas sobre un bastidor de madera. Pero también compuso numerosas obras destacadas, tales como la ióminlak (*youminrak,* 여민락, 與民樂 = "disfruta con el pueblo"), el chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob,* 정대업, 定大業, "fundar una gran dinastía") y el pó-tée-pión (*botaepyeong, botaepyong, botaepyoung,* 보태평, 保太平, "mantenimiento de la gran paz"), que todavía se interpretan hoy. E inventó una peculiar y original notación musical (el chónkan-pó (*jeongganbo, Jeangkwanbo,* 정간보, 井間譜) o notación mensural coreana), consistente en un sistema eficaz y determinante para la evolución y desarrollo posterior paleográfico-musical coreanos, ya que hasta entonces (la notación china solamente indicaba la altura de los sonidos) no existía una notación capaz de indicar con precisión las duraciones de las notas.





En una amplia y diversificada política cultural, que perseguía modernizarse y alcanzar la excelencia por diversas vías, el rey Séchon el Grande (*Sejong de Chóson, Seyong, Sejong Daewang;* 세종대왕, 世宗大王; o *Do Yi, Do I,* 이도, 李祹; que reinó desde 1418)

(*1397; †1450), introdujo, en materia musical[75], las diversas obras musicales que se habían recibido por tradición, y protagonizó el renacimiento del áak, incorporando composiciones y nuevas creaciones del jiángak (*Hyang-ak*), y construyendo instrumentos musicales, así como inventando y editando partituras con un nuevo sistema de notación musical.

Con la intención de revitalizar el áak, el rey Séchon el Grande ordenó a los músicos Pak Yeon y Ián Chón (*Cheung Yang, Cheongiang,* 정양, 鄭穰), que organizaran la teoría musical, para establecer el jiángak (*Hyang-ak*), activando las obras musicales de manera dinámica[76]. Editó también una metodología sobre el áak, basada en la del político honrado y sabio músico flautista Sáson Men (*Sa-seong Maeng, Sa Sung Meang,* 맹사성 孟思誠 o Gobul 고불 古佛 = "persona virtuosa") (*1359; †1438). Hasta llegar el mandato de Séchon, el áak (que había entrado desde China en el año 1114) apenas se había establecido en territorio coreano de una manera débil y pobre, a causa de los pocos instrumentos disponibles para su realización y a la imperfección del propio sistema. Pero gracias al esfuerzo e interés del monarca, en 1438 (vigésimo aniversario de su reinado), se pudo establecer el áak tradicional autóctono[77].

En el marco de las reformas mencionadas, y debido a que cada dinastía china había establecido sus propias nuevas medidas para fabricar y afinar sus instrumentos, y teniendo en cuenta que los numerosos instrumentos acumulados en el tribunal coreano se

[75] En el siglo XV, bajo la dirección del monarca Séchon el Grande, Pak Yeon (*Park Yeon, Park-youn, Nangye;* 박연, 朴堧) (*1378; †1458), a la vista de los cinco documentos chinos conservados (*Tongcheon, Akseo, Seonkcheonakbo*…), modificó la forma musical del áak de la manera más ajustada que le fue posible al original de la época Ju de China, logrando tocar el áak, incluso más perfeccionado que en su propia tierra china de origen, con ocasión del veinte aniversario de su reinado (en el año 1438).

[76] Según una anécdota de la época, un día del decimosegundo año de su reinado (1430), el rey Séchon protagonizó un episodio en el que, en la habitual reunión matutina, se interpretó música sok-ak (o jiángak, *Hyang-ak*). El rey lamentó el hecho de que los coreanos pudieran disfrutar siempre de su propia música, la jiángak (*Hyang-ak*), mientras que sin embargo, en su propio funeral, y por el simple hecho de tratarse del rey, sonaría la música china Táng-ak, según prescribía el rito confucianista, lo que le llevó a reivindicar la tradición propia coreana: este suceso habría llevado al monarca a ordenar a sus músicos y eruditos, Pak Yeon, Nam Gup y Ián Chón (*Cheung Yang, Cheongiang,* 정양, 鄭穰), que renovaran el áak. De ahí surgiría una nueva edición de partitura en tabulatura, el áakbo.

[77] Pak Yeon logró una síntesis del áak. Mientras que en tiempo del monarca Séchon el Grande (que reinó entre 1418 y 1450) se aisló un poco a la música del Tángak, un poco en detrimento de la música del jiángak, lo cierto es que la calidad de ambas mejoró. Los instrumentos mejorados fueron el pak, el chólkum, la Tán-pípa, el chángo, el jéekum, el áachen, el Tán-chok, el Tán-píri y el téepion-só.

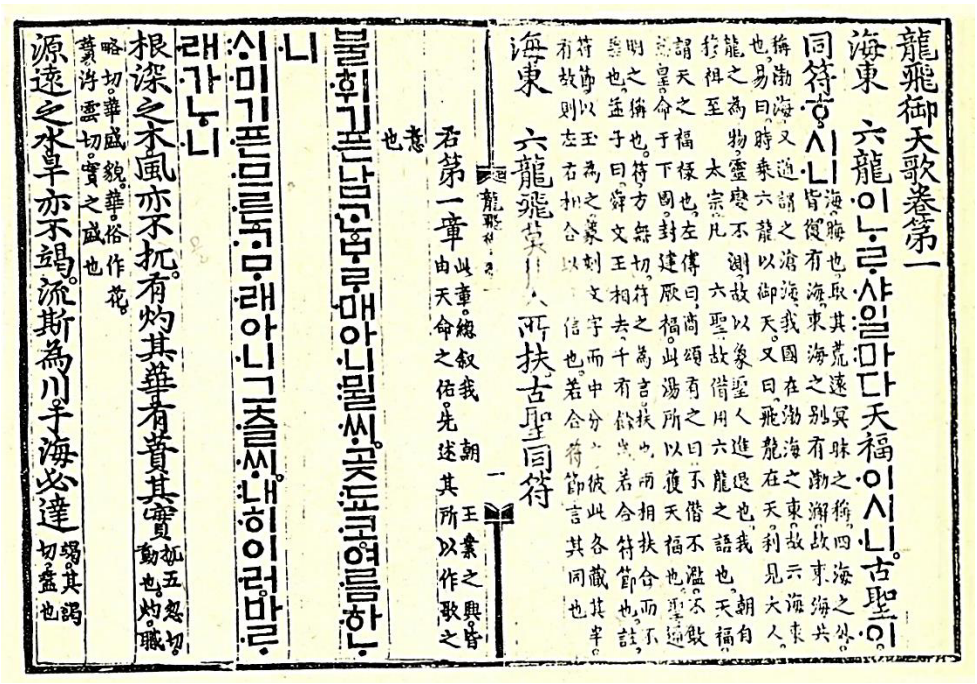
habían reunido a lo largo de varias dinastías, con el consiguiente desbarajuste de medidas y afinaciones, se procedió a una nueva y pretendidamente definitiva afinación de todos los instrumentos coreanos, cuyo tono de referencia se basó en un principio en el tono principal que daba la campana de bronce de la dinastía china Ming (1368-1644), o huang chung ("campana amarilla", que proporcionaba el tono y afinación de referencia chinos).

Por lo que respecta a la producción y fabricación de instrumentos en Corea durante el reinado de Séchon, los instrumentos más importantes para el áak eran entonces el carillón de piedra o pión-kión (o *pyeongyeong*, *pyounkoung,* 편경, 編磬), y el juego de campanas de bronce o pión-chón (o *pyeonjong*, *pyunchong, pyeonchong,* 편종, 編鐘). Así, paralelamente, se dieron también pasos para encontrar los materiales más adecuados para la fabricación de los instrumentos necesarios, especialmente los carillones o juegos de campanas, tanto de piedra (litófonos) como de bronce (campanólogos). Fue de ese modo cómo, en el octavo año de reinado del monarca (1426) se hallaron los materiales apropiados para el pión-kión (o *pyeongyeong*, *pyounkyoung,* 편경, 編磬) se encontró un tipo de piedra pómez, resistente a los cambios de temperatura y capaz por tanto de mantener estable su afinación aun en las condiciones climáticas más extremas, en Nam-yang (un pueblo situado cerca de la capital), materiales con los que pudieron reorganizarse ya los ocho sonidos del áak.

Otra de las actualizaciones llevadas a cabo durante el reinado de Séchon afectó a la ióminlak (*youminrak;* 여민락, 與民樂 = "disfruta con el pueblo"), un género musical con el texto del yómbi chongá (*yongbieocheonga*; 용비어천가, 龍飛御天歌, *youngbiauchanga, yongbieocheon-ga yongbi eocheonga, yongbi ochonga,* 용비어천가; cantos de libélulas)[78],

[78] Compilado durante el reinado de Séchon el Grande (de 1418 a 1450), el yómbi chongá (*yongbieocheonga*; 용비어천가) fue la primera obra escrita en hánkel (el primer texto anotado con el alfabeto nacional coreano, y que se apartaba por tanto del tradicional empleo y dependencia de los caracteres chinos), a modo de reconocimiento oficial a la dinastía Chóson y sus precursores. Consta de 125 cantos, que tratan del establecimiento de la dinastía, con una variada temática de fondo, de interés para comprender los acontecimientos que condujeron a la creación de estos poemas: sucesos que tuvieron lugar en China, elogio de monarcas virtuosos posteriores a la caída de la dinastía Kório, y la ideología socio-política y filosófica confuciana de la época, con su rechazo al budismo.

que era un himno en alabanza de la monarquía Chóson[79]. El yómbi chongá (*yongbieocheonga*; 용비어천가) era por consiguiente un relato épico clásico, representativo, que compusieron Kuón-ché (*Kwonje, Kwon Myon-ju, Kwaeon Myaeon-ju,* 권제, 權踶), Chón-ín-chí (*Cheonginji, Yun Song-min, Yun Saeong-min,* 정인지, 鄭麟趾), etc., y que se ofreció al rey en el vigésimo séptimo aniversario de su reinado (1145)[80].



El yómbi chongá (*yongbieocheonga, youngbiauchanga, yongbieocheon-ga yongbi eocheonga, yongbi ochonga,* 용비어천가, 龍飛御天歌; cantos de libélulas).

Al género del yómbi chongá (*yongbieocheonga*; 용비어천가) se le aplicaron distintos tipos de música como acompañamiento: chíi-pun-jión (*chuipunghyoung, chuipunghyeong,* 취풍형, 醉豊亨), chíi-juá-pión (*chihwapyoung, chihwapyeong, chihwapyeongs amgi,* 치화평(致和平), pón-ré-uí (*bongraeui,* 봉래의, 鳳來儀, danza del fénix),

[79] A este texto compuesto por un comité de filólogos y literatos confucianos (y que no era una novedad, sino que se había transmitido desde la anterior dinastía de Kório, 935-1392), se le añadiría luego su correspondiente música vocal e instrumental, acabando por constituir un tipo de música típica del pueblo coreano, que se acompañaba —tanto para el canto como para el baile— mediante una agrupación orquestal; resultando de ahí una especie de teatro musical. -Malborg KIM: *Korean Dance.* Seúl, Ewha Womans University Press, "The Spirit of Korean Cultural Roots, 8", 2005.

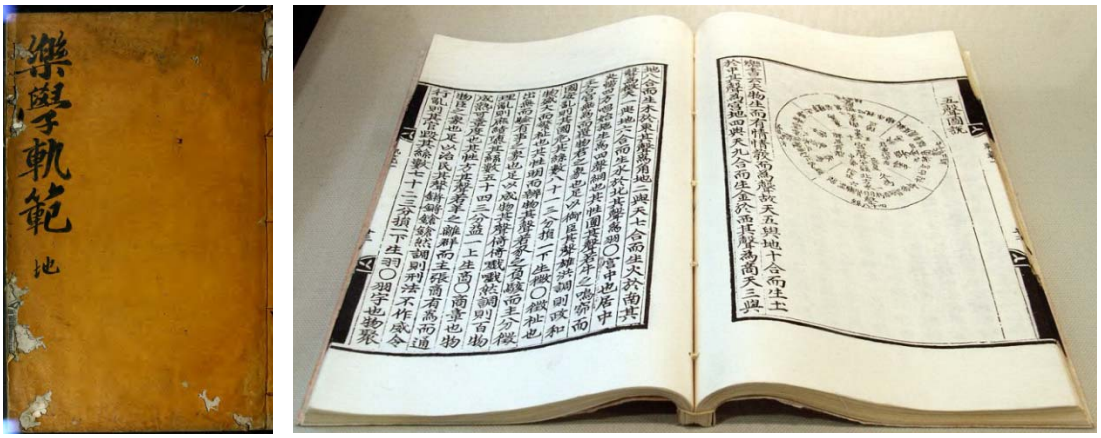
[80] Se compone de diez tomos, y consta de un total de 125 capítulos; escritos de manera bilingüe, en coreano y en chino; excepto el capítulo primero y el 125, que componen de tres estrofas con estribillo, el resto de capítulos constan de dos estrofas con estribillo. Originalmente se trataba de un género vocal, aunque hoy en día solamente se ha conservado como género instrumental.

chón-ín-chá (*jeoninja,* 전인자, 前引子), jú-ín-chá (*huinja,* 후인자, 後引子), ióminlak (*youminrak,* 여민락, 與民樂), (ióminlak young, *youminrak Young, yeominrakryeong,* 여민락영, 與民樂令)…, aunque hoy en día únicamente se le aplica música ióminlak (*youminrak,* 여민락, 與民樂). A esta última precisamente, se le asoció el estilo del Táng-ak, siendo del Tángak sus instrumentos principales: la flauta china de los Tang (o Tang-píri, en la tonalidad de Juáng, *Hwang* ─similar a nuestro Do Mayor─), el kómungo y la flauta coreana (o jián-píri ─*Hyangpiri*─, que se tañe en una tonalidad semejante a nuestro Mi bemol Mayor).

Por su parte, en el año trigésimo primero de su reinado (1449) se escribieron dos composiciones principales de carácter instrumental (para viento y percusión): chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob, cheandaeyoup, chungdaeyoub,* 정대업, 定大業, "fundar una gran dinastía"), que se compuso según el estilo del jiángak o *Hyang-ak,* y consta de quince obras) y pó-tée-pión (*botaepyeong, botaepyong, botaepyoung,* 보태평, 保太平, "mantenimiento de la gran paz"), que adoptó el mismo estilo que el chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob, cheandaeyoup, chungdaeyoub,* 정대업, 定大業, "fundar una gran dinastía") y que consta de once obras).

Con todas estas valiosas aportaciones en el terreno tanto científico como artístico, y más concretamente en el musical, el monarca logró que Corea no dependiera tanto, como hasta entonces, de China, haciendo posible que la música coreana se independizara a partir de entonces, poco a poco, de las importaciones foráneas, y que los creadores y compositores nativos buscaran un lenguaje más apropiado para expresar las inquietudes y espíritu autóctonos. De ese mdo, situó a la música autóctona coreana en el mismo plano que la importada desde China, y ya no en un segundo plano[81].

[81] Paradójicamente, hasta entonces, la música importada, tanto de China com de la India, pudo aclimatarse y transformarse con el tiempo, asumida plenamente por los locales, como música música autóctona, pero sin embargo ─salvando las lógicas distancias─, la música occidental que llegó ya en el siglo XIX con los primeros misioneros cristianos, no ha seguido nunca los mismos derroteros, sino que ─al mens hasta fechas relativamente recientes, muy avanzado ya el siglo XX─ se ha establecido como un fenómeno paralelo al autóctono y tradicional coreano, casi totalmente ajeno al lenguaje musical propiamente coreano, de suerte que no ha existido, y en cierto modo no existe aún con verdadera plenitud, sino a lo sumo en círculos muy restringidos, una auténtica fusión de ambas culturas musicales, lo que ha derivado en una cierta "bis-musicalidad", es decir, en la coexistencia de dos culturas musicales paralelas, sin contacto ente sí.



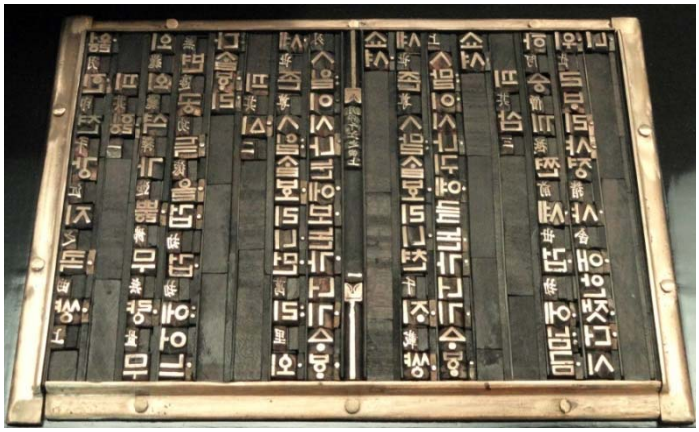
El tratado musical Akákebom (*Akhakgwebeom,* 악학궤범, 樂學軌範), del siglo XV.

En este sentido, las orquestas que participaban en los diversos rituales (*Tangga,* danza de origen chino para el banquete del tribunal, y ján-gá (*hyanga*), música nativa, del pueblo coreano), comenzaron a reflejar el yin y el yang; se abandonaron las composiciones del áak de autenticidad dudosa, y se adaptó un nuevo repertorio a partir de la música del santuario confuciano o Ákpo de Téeson (*Daeseong Akbo, Daesung akbo,* 대성악보, 大晟樂譜; 1349), de la dinastía china Yuan que habían fundado los invasores mongoles ([1260-]1279-1368). De hecho, en los ritos de la corte por los antepasados, apenas se interpretaban 15 canciones áak, que se habían compuesto recientemente, durante el reinado de Séchon (Séchon de Chóson o Séchon el Grande, *Seyong, Sejong Daewang;* 세종대왕, 世宗大王; o *Do Yi, Do I,* 이도, 李裪; que reinó desde 1418) (*1397; †1450), a pesar de que, gracias a la mediación del monarca y a la revisión que éste promovió, se habían llegado a recopilar hasta 144 piezas, según los parámetros establecidos por el texto Iúlió Sín-só (*Yullyeo Sinseo,* 율려신서)[82] del discípulo de Chu Hsi (o Zhu Xi; 朱熹; *1130; †1200), llamado Cai Yuanding (*1135; †1198)[83]. Pero para los rituales no se interpretaban las 144 piezas, sino que en el *Akákebom* (cánon musical, o *Akhak Gwebeom, Akhakgwebeom,* 악학궤범), del siglo XV, se mencionan únicamente una selección de las 15 composiciones citadas, en las que se condensaron las 144 originales de los *Registros del Reinado de Séchon* o *Sílok Séchon* (세종실록악학궤범, 世宗实录樂學軌範).

[82] También llamado *Lü-lü hsin-shu, Lü lü cheng shu, Lu lu xin shu,* o *Yue jing ji zhu,* de Ts'ai Yüan-ting o Yüan Yingzhao.
[83] El entusiasmo por la áak fue hasta cierto punto exagerado; en 1433, por ejemplo, la áak se realizó en un banquete bastante inadecuado para un tipo de música reservado para los rituales.

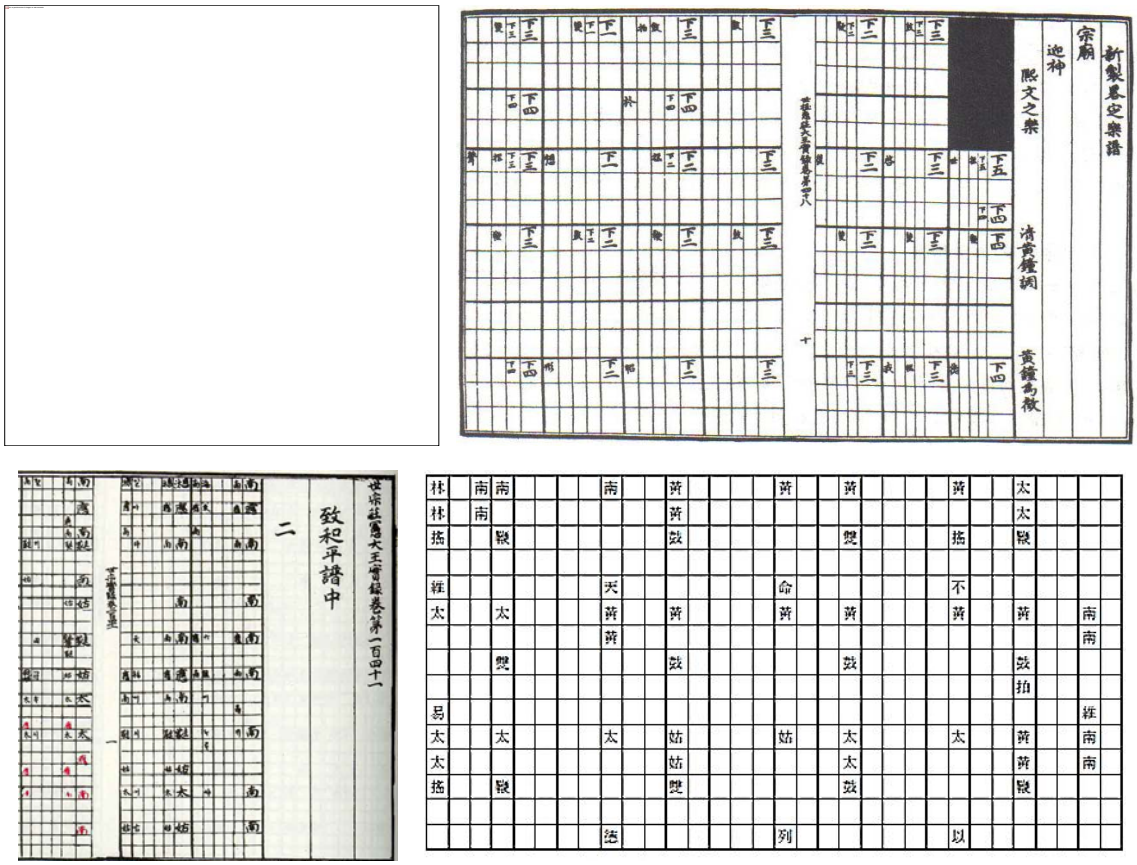
Cai Yuanding (蔡元定) (*1135; †1198).

Durante esta dinastía prosperó también la jiáng-ak (*hyang-ak*, 향악), componiéndose numerosas piezas con textos en el sistema alfabético coreano (hánkel) introducido durante el reinado de Séchon (Séchon de Chóson o Séchon el Grande, *Seyong, Sejong Daewang;* 세종대왕, 世宗大王; o *Do Yi, Do I,* 이도, 李裪; que reinó desde 1418) (*1397; †1450), y empleando elementos musicales de la música procesional o gochuiak (*gochwiak,* 고취악 鼓吹樂)[84]. Sin embargo, y en sentido contrario, el repertorio del Táng-ak disminuyó, debido a la poca importancia que se le dio durante la dinastía china Ming (1368-1644).



Uno de los avances del reinado de Séchon el Grande (Séchon de Chóson, *Seyong, Sejong Daewang;* 세종대왕, 世宗大王; o *Do Yi, Do I,* 이도, 李裪; que reinó desde 1418) (*1397; †1450): la imprenta de tipos móviles (Uól-ín chon-kán-chí-kok, *Worin cheon-gang-ji-gok,* 월인청강지곡, 月印千江之曲), 1447. (Museo de la Cultura Coreana, Seúl).

[84] La gochui-ak (*gochwi-ak,* 고취악 鼓吹樂), como la chuita-ak (*chwita-ak,* 취악, 吹樂), son bandas de música utilizadas en marchas, desfiles y procesiones, provistas de instrumentos de viento y percusión; ambas consisten en sámion iúgak (*samhyeon yuggak,* 삼현육각), que incluye píri, téekum, jéekum y chángo; y música de banda, que incluye téepion-só, nabal, nagak, yonkó, ching y bára.



Partituras coreanas; el chónkan-pó.

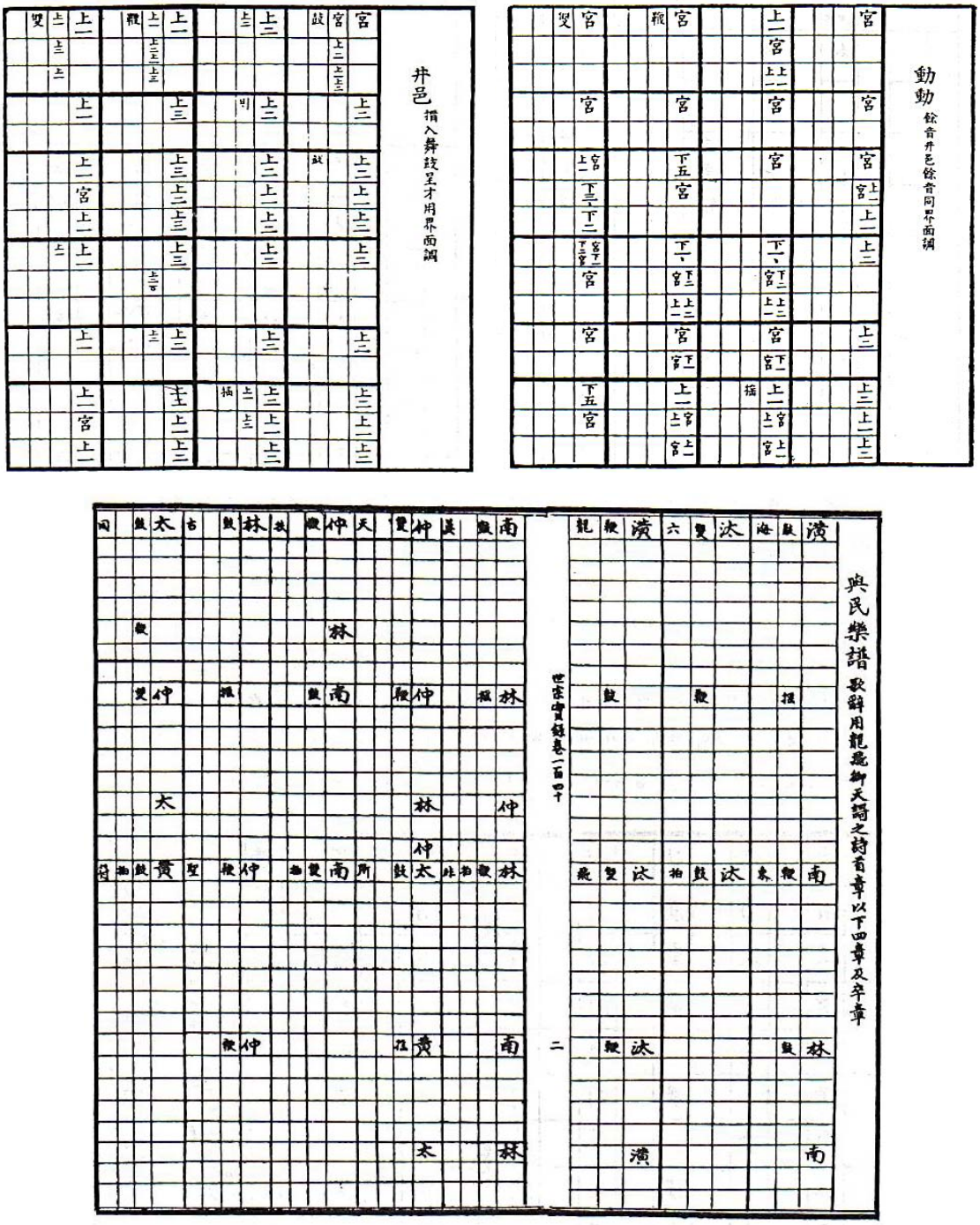
Un destacado logro musical durante el reinado del polifacético monarca Séchon el Grande (o *Sejong, Seyong*) (*1397; †1450) (세종대왕, 世宗大王; *Do I,* 이도, 李裪) —que reinó desde el año 1418—[85], fue la temprana invención de una notación musical específica, de carácter abstracto, denominada chónkan-pó (*jeongganbo, cheongganbo;* 정간보, 井間譜), o notación mensural cuadrada coreana[86]. El primer tipo de notación, único y peculiar, de los ocho que se llegarían a desarrollar en Corea con el paso del tiempo.

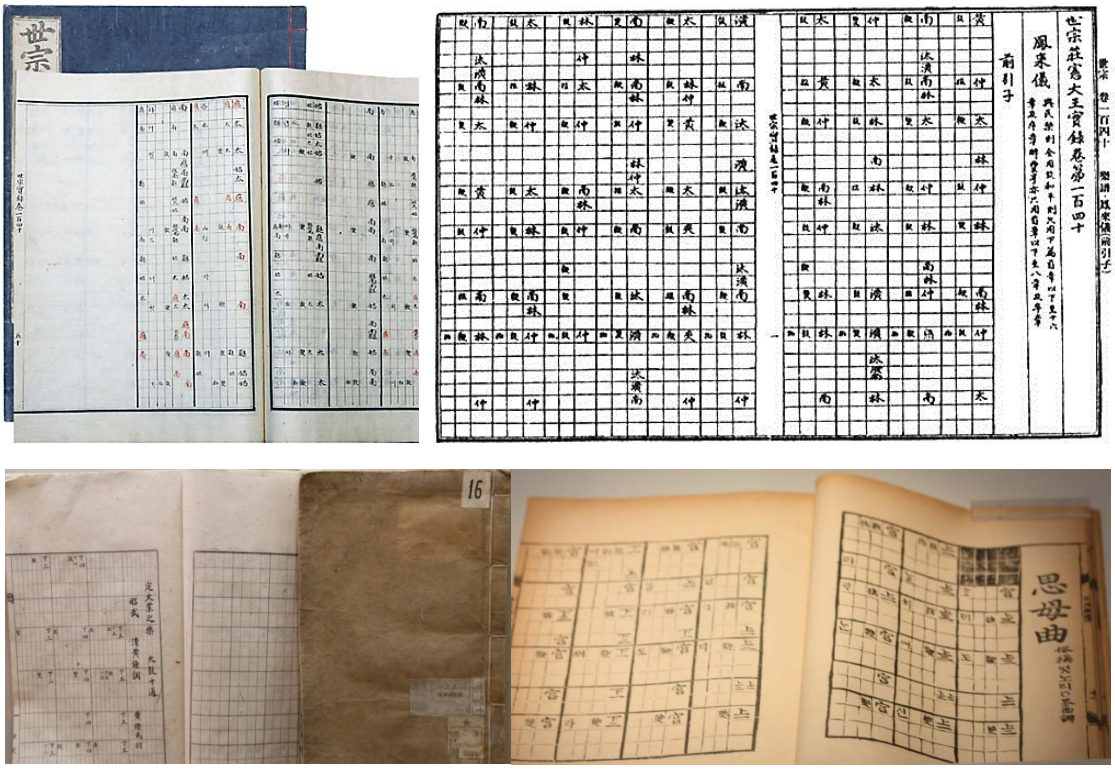
[85] Además de mecenas, literato y estímulo para el desarrollo de diversas invenciones técnicas, de la astronomía a la agricultura, el rey Séchon el Grande fue también músico, compositor de más de 200 canciones, entre las que destaca la célebre pieza cortesana, obviamente del siglo XV, titulada *Yominrak* (여민락, 与民樂) o "alegría para compartir con la gente", la cual tocan hoy las bandas de música en el palacio real.

[86] -Hye-Ku LEE: *Chongganbo ui chonggan taegang mit changdan.* Seúl, Segwang Music Publisher 1987.

La ventaja del chónkan-pó, una notación mensural, es la exactitud con que es capaz de determinar las duraciones y los valores irregulares de las notas, en una época en la que ni siquiera China disponía de un sistema semejante, e incluso Occidente utilizaba todavía de manera mayoritaria la notación neumática, no-mensural, y Europa se encontraba en pleno período de desarrollo y expansión de un tipo de música mensural

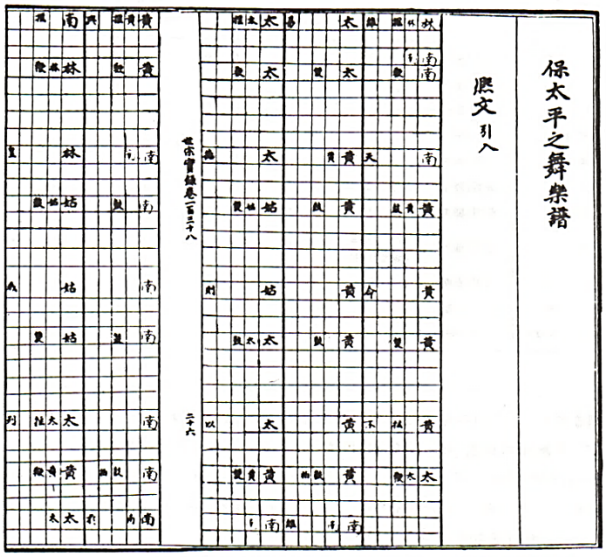
que todavía tardaría un tiempo en alcanzar su verdadero apogeo. En cambio, en el reinado coreano de Séchon el Grande (*Sejong de Chóson, Seyong, Sejong Daewang;* 세종대왕, 世宗大王; o *Do Yi, Do I,* 이도, 李祹; que reinó desde 1418) (*1397; †1450), a través de la notación del chónkan-pó, se alcanzó ya a representar y escribir con exactitud la altura y duración del sonido.



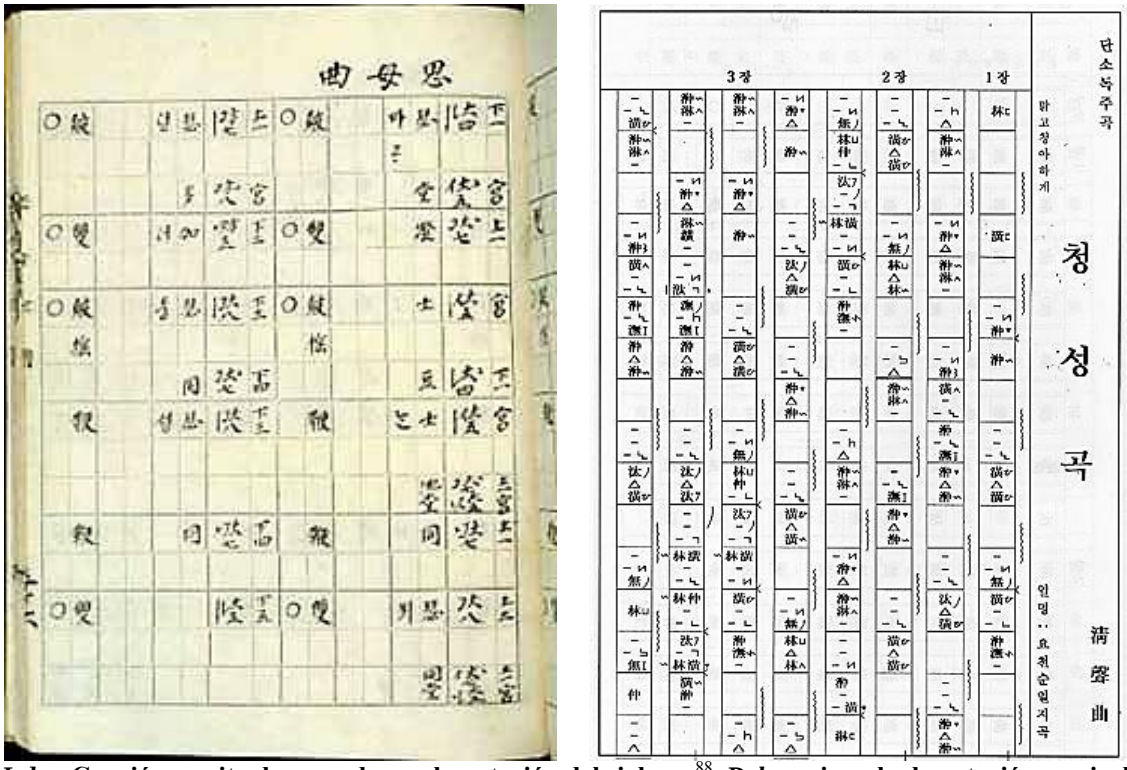


De izda a dcha.: dos ejemplos de tablaturas chónkan-pó, del *Séchon Sílok ákbo* (세종 실록악보**, 世宗实录樂譜), del siglo XV; y dos ó-úm-iak-pó (*oeumyakbo,* 오음약보, 五音略譜), del *Sécho Sílok ákbo,* 세조실록악보, 世祖實錄 樂譜, y del *Síyong jián-ákbo,* 시용향악보, 時用鄕樂譜, respectivamente.**

Se trata por tanto de la primera vez, en todo Extremo Oriente, en que se podía representar de manera clara y definida tanto la altura como la duración del sonido —de las notas—, en lo que supuso una auténtica revolución para la música coreana, especialmente en lo referido a la jiáng-ak (o *hyang-ak,* 향악), que se basaba en los valores irregulares de las notas.



Jíi-mún (*Huimun,* 희문), la primera pieza de pó-tée-pión (*botaepyeong, botaepyong, botaepyoung,* 보태평, 保太平, "mantenimiento de la gran paz"), en los *Anales del rey Séchon*[87].



***Izda.:* Canción escrita de acuerdo con la notación del siglo XV[88]. *Dcha.:* ejemplo de notación musical coreana chónkan-pó (Chôngganbo 정간보)[89].**

[87] El chónkan-pó (*jeongganbo;* 정간보 井簡谱) fue un nuevo sistema de notación musical concebido por el rey Séchon el Grande (rey de 1418 a 1450) y desarrollado con la colaboración del músico Pak Yeon, el cual se plasmó en las páginas del texto histórico llamado *Séchon Sílok* (세종 실록 世宗实录). El chónkan-pó en la actualidad tiende a mostrar numerosos símbolos auxiliares para precisar la ornamentación y para anotar detalles rítmicos, subdividiendo cada uno de sus cuadrados en varias partes (de dos, hasta seis), dependiendo de las características melódicas y rítmicas de la música escrita.

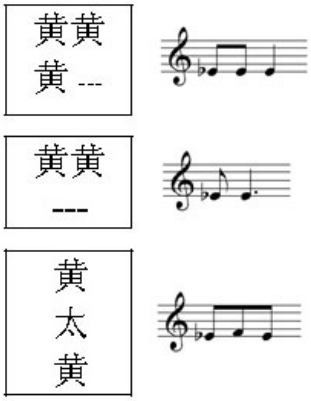
Sorprende lo temprano de esta división coreana de la octava en doce partes (siglo XV), muy anterior en el tiempo al desarrollo y asentamiento definitivo del sistema temperado en Occidente, pues implica serias investigaciones matemáticas y acústicas, así como grandes avances técnicos e intelectuales subsidiarios en ese mismo sentido. Según el chónkan-pó (*jeongganbo;* 정간보, 井間譜), cada nota, de las doce notas de las que consta este sistema, tiene un nombre individual, seguramente de origen chino. La secuencia de sus doce notas o síb-íi-iul (*sibiyul,* 십이율, 十二律), haciendo coincidir el inicio de su serie con nuestro Do central, es como sigue (aunque, dependiendo del instrumento que se use, puede también hacerse coincidir con nuestro Mi bemol)[90]:

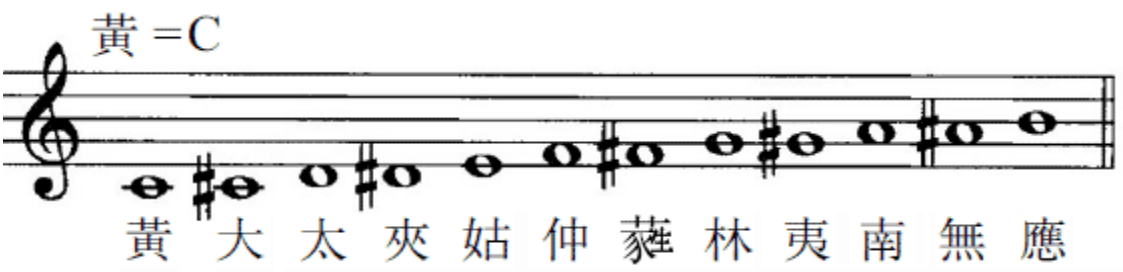
Do *hwang-jong*	**Do♯/Re♭** *dae-ryeo*	**Re** *tae-ju*
황종 (黃鍾)	대려 (大呂)	태주 (太簇)
Re♯/Mi♭ *hyeop-jong*	**Mi** *go-seon*	**Fa** *jung-ryeo*
협종 (夾鍾)	고선 (姑洗)	중려 (仲呂)

[88] Esta música se anota (se escribe y se lee), como buena parte de las lenguas de la época en Extremo Oriente: de arriba a abajo, y en columnas que se suceden de derecha a izquierda. El equivalente a nuestro pentagrama se compone de una serie de casillas cuadradas dispuestas verticalmente, en columnas que se leen de derecha a izquierda. (Las casillas semejan el carácter chino 井, indicador de un pozo, de donde deriva su nombre, Chónkan-pó). La partitura (보, 譜) se compone de una serie de columnas (jén, *haeng,* 행 行) formadas por 6, 12, 16, 20 ó 32 casillas o cuadrados (chónkan o *jeonggan;* 정간, 井間). Estas columnas se disponen en grupos, llamados kán (*kang,* 간, 間) de dos o tres cuadrados. En la imagen de la izda. se ven columnas formadas por 16 cuadrados que se subdividen en grupos de 2 ó 3 cuadrados cada una (en total, 3 + 2 + 3 + 3 + 2 + 3 cuadrados por columna). En cuanto al ritmo (o número y duración de notas por compás), cada cuadrado se corresponde con un compás de los nuestros, e indica por tanto una unidad de tiempo. Dentro de cada casilla puede haber una nota (en cuyo caso se correspondería con nuestra negra), o más. Cuando en dos cuadrados sucesivos se escribe la misma nota, eso indica que dicha notase liga y vale por tanto el doble de su tiempo. Si hubiera más notas en el cuadrado, éstas podrían colocarse en dos, o en tres filas. Si en la casilla hubiera solamente dos notas, dispuestas cada una en una línea separada, tendríamos dos corcheas. Si en lugar de eso, hubieran tres notas, colocadas cada una en una línea independiente, tendríamos un tresillo y las notas durarían cada una una doceava parte de tiempo. El guión (-) indica que la duración de la nota se estira hasta la parte que éste alcanza en el casillero.

[89] A partir de la reforma introducida por el rey Sécho (*Sejo*) (*1417; †1468), que reinó desde 1455, se transmitieron diecisiete obras en el chónkan-pó, que han llegado hasta hoy. También se debe a este mismo monarca la partitura del ó-úm-iak-pó (*oeumyakbo, Ohum-yakbo,* 오음약보, 五音略譜 = partitura pentatónica).

[90] El nombre completo de cada nota consta de dos caracteres chinos, aunque a menudo se usa sólo el primero: 黃, 大, 太, 夾, 姑, 中, 蕤, 林, 夷, 南, 无, 应. Incluso, en algunos casos, como en el del carácter original 仲 de la pareja de caracteres correspondiente a nuestra nota Fa, se pierde su parte izquierda 亻, para convertirse apenas en 中, con lo que acaba por ofrecerse una transcripción simplificada.

Fa♯/Sol ♭ *yu-bin*	**Sol** *im-jong*	**Sol♯/La ♭** *i-chik*
유빈 (蕤賓)	임종 (林鍾)	이칙 (夷則)
La *nam-ryeo*	**La♯/Si ♭** *mu-yeok*	**Si** *eung-jong*
남려 (南呂)	무역 (無射)	응종 (應鍾)

Correspondencia (partiendo del Mi bemol) entre la notación tradicional coreana y la notación musical occidental.



Correspondencia entre la notación coreana y la occidental[91].

[91] Resta explicar cómo se aplica el nombre de las notas de las dos octavas superiores e inferiores respecto a la octava central ya referida. Por el análisis de los textos históricos, se sabe que las cuatro notas más agudas del instrumento llamado pión-kión (o *pyeongyeong*, *pyeon-gyeong,* 편경, 編磬), de referencia para la afinación, se llamaban: **Do**[1] *cheong hwang-jong* 청 황종 (淸黃钟), **Do#**[1]**/Reb**[1] 청 대려 (淸大 a), **Re**[1] 청태 주 (淸太簇) y **Re#**[1]**/Mib**[1] 청협 종 (淸夾钟). Por tanto, para indicar la octava superior basta añadir al nombre de la nota el carácter 청 淸 que significa "claro, puro", con el signo 氵 en primer lugar. Y a partir de ahí, se abrevia todo anteponiendo al nombre de la nota el signo 氵. Un único signo 氵, delante del nombre de la nota, indicará que ésta se refiere a la octava superior (por ejemplo, 黃 > 潢); y si se añaden dos signos iguales delante del nombre de la nota (氵氵 = 氵潢), querrá decir que dicha nota se ubica dos octavas más arriba. Del mismo modo, el símbolo 亻 puesto delante del caracter de una nota determinada (como, por ejemplo, 中 > 仲), indicará que se trata de una nota de la octava inferior, mientras que con dos de estos símbolos antepuestos (o mejor, con el ideograma 𠆢 antepuesto) indicarán que la nota se debe realizar dos octavas más abajo.

En otro orden de cosas, y ya durante la segunda parte del siglo XV, se procedió a revisar y mantener la música con un celo especial. Por orden del séptimo monarca de la dinastía, se diseñó la música del rey Sejo (조선 세조; I Yu, 이유; Suji, 수지) (*1417; †1468), —que fuera Primer Ministro desde 1453 y reinó desde 1455—, para que integrara tanto los diversos elementos de música, como las procesiones de la jiáng-ak (*hyang-ak*, 향악), con vistas a evitar que se venerara a los espíritus de los reyes difuntos con música de origen chino. De este modo, en un proceso de coreanización musical, las orquestas del Táng-ak y de la jiáng-ak empezaron a entremezclarse y se modificaron parte de los instrumentos chinos, simplificando sus técnicas (y así por ejemplo, los nueve agujeros del oboe o Tán-píri se redujeron a ocho, al poderse producir dos tonos en un mismo agujero soplando con técnicas distintas).

樂學軌範卷之一
六十調古正律墨書半聲宋書變律宋書半聲墨書宋書半聲印清聲半字只加汉作清聲耳於本字下今正律墨書變脣除字
宮調 商調 角調 變徵 徵調 羽調 變宮

El segundo logro fue la publicación del tratado enciclopédico de música *Akákebom* (*Akak Gwebeom, Akhak Gwebeom,* 악학궤범, 樂學軌範)

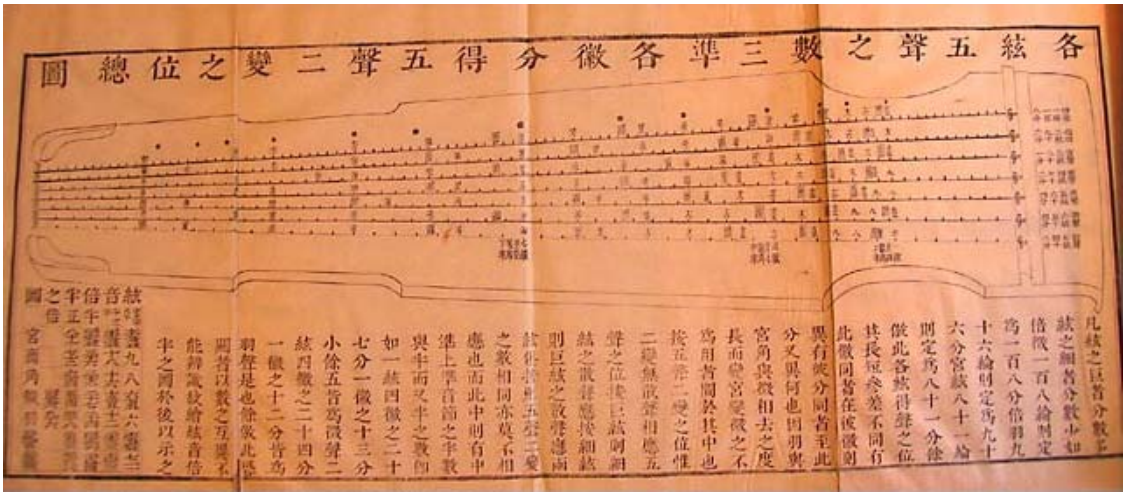
Por lo demás, durante el reinado siguiente, a cargo del monarca Sónion de Chóson (*Seongjong;* 성종) (*1457; †1494) que ocupó el trono desde el año 1469, se puso el énfasis en mantener los anteriores logros (de los reinados de Séchon y Sécho), así como en registrarlos de cara a tiempos venideros. Se construyó entonces un nuevo centro para la música nacional, el Cháng-akuón (o *Jang-agwon,* 장악원, 掌樂院), modelo de la entusiasta política musical de Són-chon (*Seongjong,* 성종 成宗), que supuso el período más estable y floreciente de la cultura musical de la dinastía de Chóson, tanto en el ámbito palaciego

como en las propias calles de Seúl, donde los intelectuales podían disfrutar de todo tipo de música. Precisamente, se produjeron durante la monarquía de este último dos hitos destacados. En primer lugar, se desarrolló una tablatura para kómungo, modelada a partir de la tablatura china para cítara o quin (*qin*), que utilizaba un centenar de signos notacionales para precisar la digitación (chien-tzu o jianzi). El segundo logro fue la publicación del tratado enciclopédico de música *Akákebom* (*Akak Gwebeom, Akhak Gwebeom,* 악학궤범, 樂學軌範), fuente imprescindible para la musicología coreana, que se completó en el año 1493 bajo el reinado de Chónchon (*Jeongjong, Cheongchong,* 정종, 定宗; o Pánkua Yi, *Bang-gwa Yi,* 이방과, 李芳果) (*1357; †1419), que reinó en 1398-1400, y la dirección general de Seong Hyeon (성현, 成俔) (*1439; †1504)[92]. Sus nueve tomos abarcan todo el espectro musical; incluyen el sistema tonal, los arreglos orquestales para el áak y la música procesional china, registrando detalladamente el uso instrumental del jiángak (*hyang-ak* 향악), Tángak (*Dang-ak* 당악) y áak (*a-ak* 아악), y describiendo los distintos bailes e instrumentos musicales de la época y su proceso de producción (vestimenta de los danzantes, fabricación y características organológicas de los instrumentos, etc.), en un testimonio que continúa siendo, aún hoy día, una referencia indiscutible[93]. Recoge también la mayor parte de la música tradicional, y trata de la teoría del ritmo musical, e incluso del baile de la sókak y la Tángak.

[92] Descendiente de una familia de notables, Seong Hyeon fue un precoz y más tarde destacado intérprete de kómungo, dotado de unos excepcionales conocimientos sobre música. Elevado luego a la categoría de oficial civil, fue director responsable del Instituto Real de Música (Iángakuon, *Jangakwon, Jang-agwon,* 장악원), al frente del cual redactó el tratado de música *Akákebom* con la ayuda de sus oficiales subordinados Park Gon 박연, Kim Bok-geun 김복근 y Shin Malpyeong 신말평. Con dicho libro pretendía mostrar la forma en que se tocaba la música, de manera similar a cómo una partitura es capaz de mostrar la longitud de una nota o un dibujo ayuda a mostrar la forma de un instrumento.

[93] Este monumental libro, el *Akákebom,* garantizó la preservación de la música del período de Chóson (incluso después de que algunos instrumentos se dañaran y cayeran en desuso merced a las numerosas invasiones extranjeras habidas una vez finalizado el período de Chóson), ya que, gracias a su minuciosidad, permitió la reconstrucción de la anterior cultura musical. (Aunque el *Akákebom* no incluye notación alguna de jápchabo (*hapjabo,* 합자보, 合字譜) sí que ofrece algunos ejemplos de signos notacionales jápchabo (*hapjabo,* 합자보, 合字譜) para el kómungo, káyakum, tán-pípa y ján-pípa, en los capítulos de introducción a cada instrumento, lo que lleva a suponer que la base del jápchabo (*hapjabo,* 합자보, 合字譜) se comenzó a moldear a partir del *Akákebom,* o, al menos, hacia ese momento).

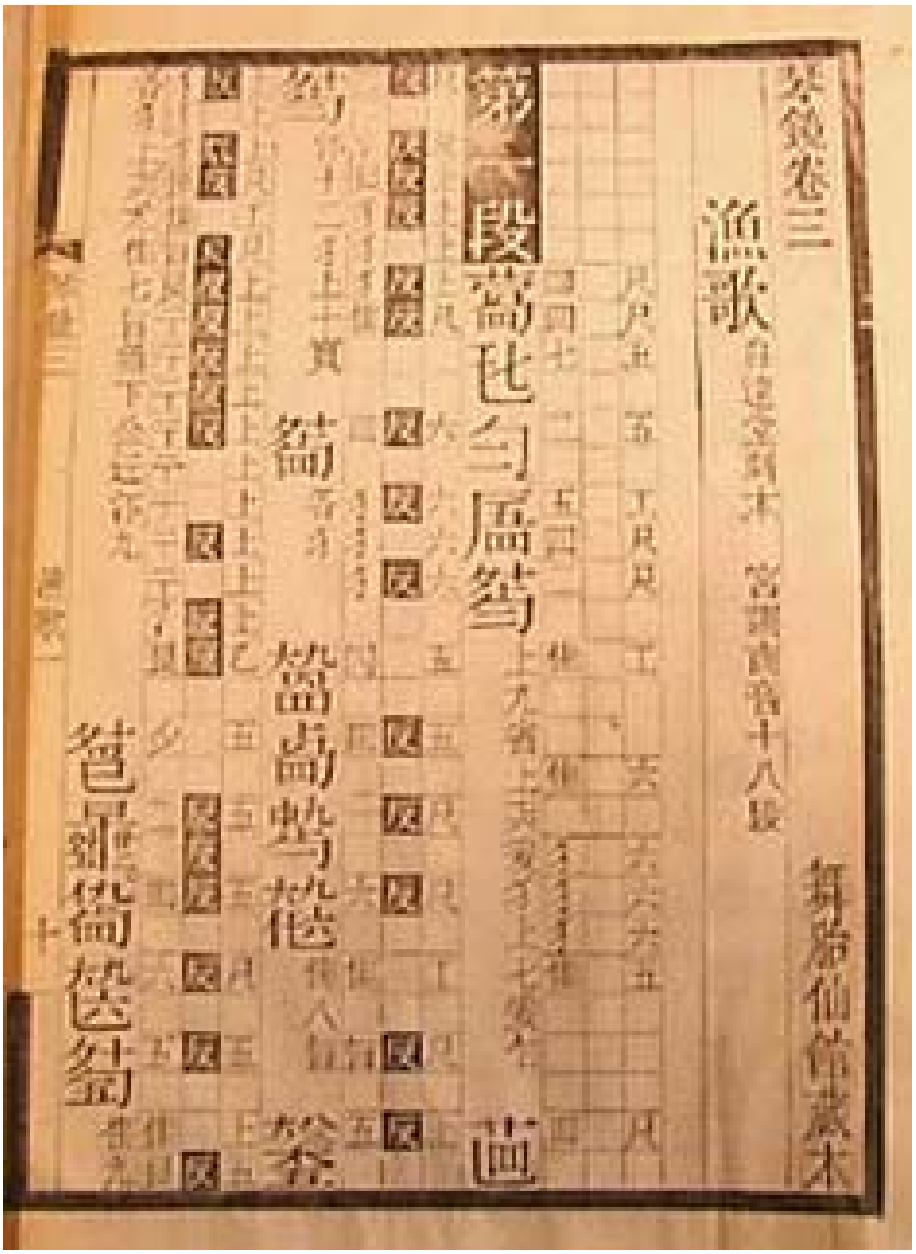
La influencia china en el desarrollo musical coreano fue determinante en todos los sentidos. Ilustración de la técnica de digitación del ch'in (quin, *qin*) o cítara china, en donde se muestra la posición de las manos, su movimiento y la calidad del sonido, procedente del enciclopédico *San-ts'ai t'u-hui,* de Wang Ch'i (1607-1609)[94].



El quin (*qin*) es el instrumento más característico de la música china, capaz de lograr una alta calidad sonora y expresiva (a base de sutiles inlexiones en el control y producción de sus notas), para cuya digitación su notación utiliza más de cien símbolos (*chien tzu* o *jianzi*)[95].

[94] A la izquierda de la ilustración, postura de la mano izquierda para tocar un arpegio rápido, simbolizado por una cigarra que salta de rama en rama. A la derecha, movimiento de la mano izquierda para tocar armónicos consecutivos utilizando dos dedos alternativamente, simbolizado por unas libélulas que revolotean sobre el agua. [La citada enciclopedia de la dinastía Ming (también conocida como *Sancai Tuhui,* 三才圖會), (1610) "de lo metafísico, lo natural y lo humano", es obra de Wang Ch'i (o Wang Qi, Wang Yi, o Wang Ssu Yi, 王圻) (*1565; †1614)].

[95] Estos signos indican la articulación y timbre de cada nota individual o grupo de notas, especificando incluso microtonos variables entre las notas fijas de la escala, y sirven para controlar la organización rítmica y dinámica de cada tonalidad.



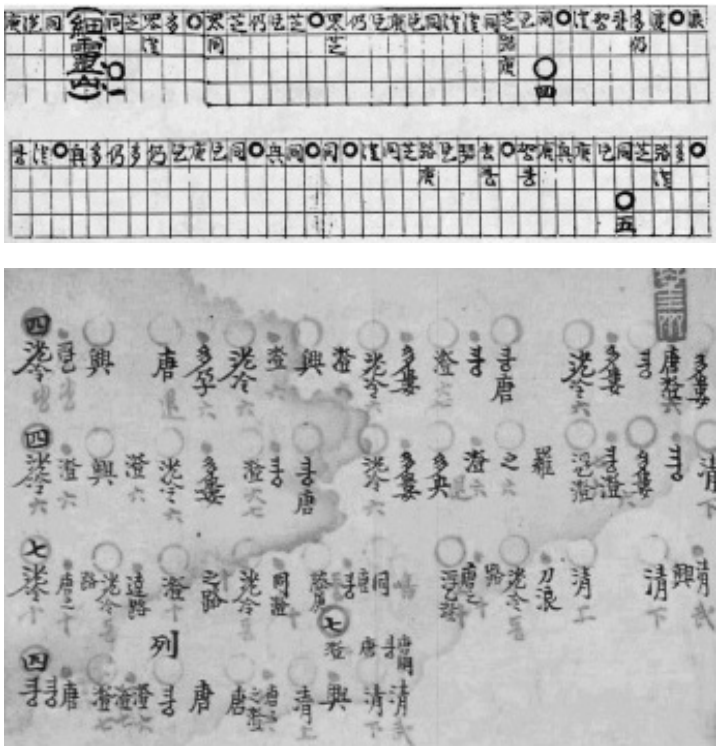
Notación en tablatura de la antigua melodía para quin (*qin*) chino, *Canción del pescador,* o *Yü Ko,* de Mao Min-chung (1280c)[96].

[96] En su tratado teórico, alguna de las imágenes sugeridas por la ejecución de este instrumento aluden a "esconder la cabeza" de la nota (lo que se describe como una "gaviota aterrizando"), lo que ha de producir un sonido "tan puro como un estanque en otoño, tan brillante como la luna clara, tan resonante como una catarata, tan remoto como el eco en un valle". Otros efectos se describen "como una ráfaga de viento", "el grito de un mono descendiendo de un árbol", "tan quebradizo como perlas girando en un tazón"… En un principio, la notación jápchabo (*hapjabo,* 합자보, 合字譜) se usaba en combinación con otros tipos de notación, como las que se referían al tiempo (duración del sonido), la altura o afinación de las notas, y notaciones mnemotécnicas, llamadas kúmbo (*gueumbo;* 금보, 琴譜) o iúkpo (*yukbo;* 육보, 肉譜), en las que las sílabas imitan los sonidos del instrumento. -Yeong-ae KANG: *Decoding of Geumbo jeongseon.* Tesis de Máster, Seúl, The Graduate School of Hanyang Universtity, 1985.

	símbolos	significado y uso
trastes	一, 二, 三, 四, 五, 六, 七, 八, 九, 十, 十一	1, 2, 3, 4, 6, 6, 7, 8, 9, 10, 11
cuerdas	文	文絃, 1a. cuerda, cuerda sobre el puente movil
	方	遊絃, 2a. cuerda, cuerda sobre el traste
	大	大絃, 3a. cuerda, cuerda sobre el traste
	上	棟上清, 4a. cuerda, cuerda sobre el traste
	又	岐得清 or 棟下濁, 5a. cuerda, cuerda sobre el puente movil
	止	武絃, 6a. cuerda, cuerda sobre el puente movil
Dedos de la mano izquierda	ㄱ	母指, pulgar (lit. dedo madre)
	ㅣ	食指, dedo índice (lit. dedo comedor)
	レ	長指, 3er dedo (lit. dedo largo)
	夕	無名指, 4o. dedo (lit. dedo sin nombre)
	小	小指, 5o. dedo (lit. dedo pequeño)
Pulsar	,	pulsar hacia abjo (cuerda sencilla), escrito en la parte izquierda de hapja
	.	pulsar hacia arriba (cuerda sencilla), escrito al lado derecho de hapja
	ㄴ	pulsar desde la 1a. cuerda hasta la 4a. cuerda
	ㅓ	pulsar desde la 1a. cuerda hasta la 6a. cuerda
	ㅣ	pulsar desde la 6a. cuerda hasta la 2a. cuerda

Transcripción de los principales signos notacionales del sistema en tablatura jápchabo (*hapjabo,* 합자보, 合字譜), según el Kúm-jápchabo (*Kúm-hapjabo, Geumhapjabo, Geum hapjabo,* 금합자보, 琴合字譜**) del año 1572**[97]**.**

[97] El Kúm jápchabo (*Kúm-hapjabo,* 금합자보, 琴合字譜 literalmente, jápchabo o *hapjabo* para kómungo), contiene un manual del sistema de notación hapjabo, con explicación detallada para el manejo eficaz de los trastes, las cuerdas, la digitación y las técnicas de ejecución. Lo publicó en el año 1572 el músico Sang An (*Ahn Sang,* 安瑺, 安 瑺), oficial del Instituto Real de Música o Cháng-akuón (*Jangakwon, Jang-agwon,* 장악원). Trabajó en él junto a músicos como Sónchon Jon (*Hong Seon-jong;* 홍선종, 洪善終, especialista en notación), Óok-pong Jó (*Heo Eok-bong, Huh Eok-bong,* 허억봉, 許億鳳; instrumentista de viento, tañedor de la flauta travesera de bambú alargada o téekum) y Múkum Li (*Lee Mu-geum,* 이무금, 李無金; especialista en percusión, tañedor del tambor en forma de reloj de arena o chángo).



Dos partituras escritas lateralmente: arriba, Kúmak ímun 금학입문琴學入門 **(*Geumhak immun, Geumhag immun*); abajo, Újon kúmbo (*Uheon geumbo,*** 우헌금보**,** 愚軒琴譜**).**

Parece ser que Seong Hyeon habría inventado también la notación en tablatura llamada jápchabo (*hapjabo,* 합자보 合字譜; de "jáp", *hap* = 合, combinación; chá, *ja* = 譜, letras; y bo, *bo* = 譜, notación), la cual consiste en una inscripción que se encuentra en la parte superior de una partitura musical, la cual pone énfasis en la altura de los sonidos y la técnica en la ejecución musical, así como en registrar "la esencia de la música que no se puede expresar en palabras o imágenes"[98]. Habría diseñado este tipo de notación tras la consulta de diversas escrituras musicales tanto locales como extranjeras, y en particular a partir de un libro y una partitura de la dinastía china Song (o Sung, 宋朝; 960-1279), llamados *Shig-lin kuang-chih* (o *Salim kwanggi,* 사림광기 事林廣記; 1270c) y *Ta-ch'engyueh-p'u* (o Ákpo de Téeson, *Daeseong Akbo, Daesung akbo,* 대성악보, 大晟樂譜; 1349), respectivamente. La intención era que este tipo de notación sirviera para mostrar

[98] El sistema jápchabo (*hapjabo,* 합자보) ofrece instrucciones de interpretación para la mano izquierda (cómo presionar las cuerdas sobre los trastes) y para la mano derecha (cómo pulsar las cuerdas). Los trastes se indican con caracteres chinos: el del número 1 para el primero, 2 para el segundo, 3 para el tercero, etc. Y las técnicas de pulsación se indican mediante signos especiales. Por su parte, las cuerdas y los dedos se representan por caracteres chinos abreviados o simplificados. Todos estos símbolos y signos notacionales se conservaron desde su invención,sin apenas modificaciones, a lo largo del tiempo.

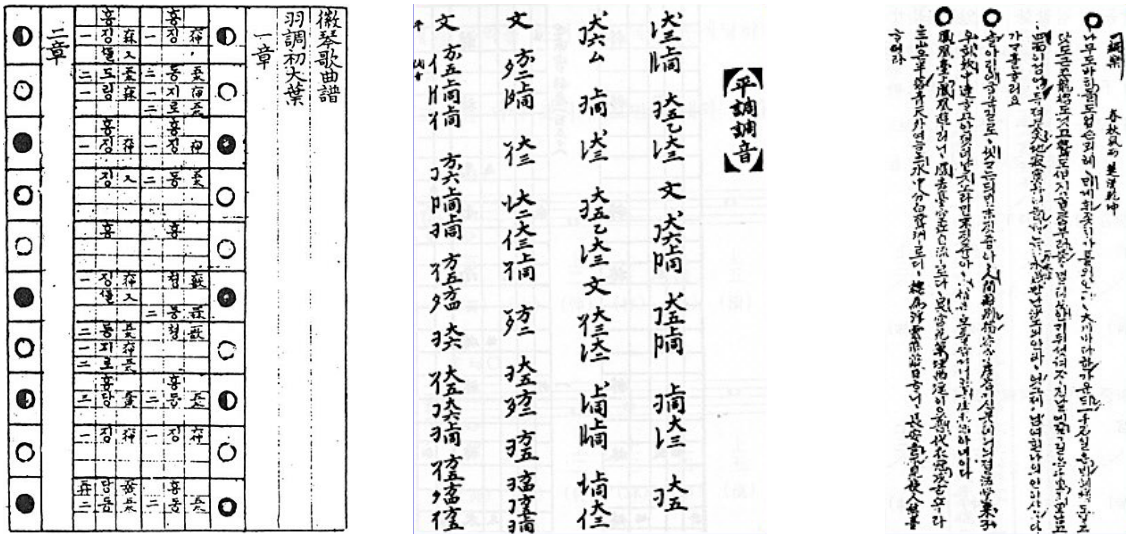
la velocidad, longitud y afinación de las notas, e incluso como método para tocar obras musicales, es decir, como una forma de notación que permitiera "la interpretación de la música incluso a falta de un mentor"[99].

Explicación sobre el jápchabo (*hapjabo*) para kómungo en el Kúm-jápchabo (*Kúm-hapjabo, Geum hapjabo*, 금합자보 琴合字譜).

Se anotaron desde entonces composiciones con el sistema jápchabo (*hapjabo,* 합자보) para kómungo (cítara de 6 cuerdas), káyakum (cítara de 12 cuerdas), tán-pípa (laúd de origen chino) y ján-pípa (láud nativo coreano), si bien la mayoría se escribieron para kómungo, el instrumento favorito tanto de Seong Hyeon como de los aristócratas de la dinastía de Chóson, pues esta notación ganó adeptos no sólo entre los músicos profesionales, sino también entre la gente educada que quería aprender la música como un arte, surgiendo así, ya hacia mediados del período de Chóson, abundantes partituras escritas por miembros de las clases intelectuales. Fue así como el *Akákebom* 악학궤범

[99] En la introducción del Kúm-jápchabo (*Kúm-hapjabo,* 금합자보) se indica: "[…] si una persona vive en reclusión y quiere aprender kómungo, debe ser difícil encontrar un maestro; pero este libro de notaciones es tan bueno como tener a un maestro sentado frente a uno dándole indicaciones. Por tanto, no hay dificultad".

constituyó una excelente contribución a la política musical pública del Estado, mientras que el jápchabo (*hapjabo,* 합자보) a su vez, contribuyó a la cultura musical, tanto aristócrata como de palacio.



Distintos tipos de jápchabo o *hapjabo:* Izda., *Míi-kum-ka-kok-pó* (미금가곡보), para canto. Centro, *Jápchabo Kum-bó Sín-chin-uí pión-chó-chó-um* (합자보금보신중의 평조조음). Dcha., *Ká-kok-uól-iú-uí ión-úm-pió* (가곡원류의 연음표).

Según el Kúm-jápchabo (*Kúm-hapjabo, Geum hapjabo,* 금합자보, 琴合字譜, en el que también se recogen partituras para instrumentos de viento o chókpo, *jeokbo,* 적보, 笛譜), cada una de las cuerdas del kómungo tiene un nombre simbólico[100]. Pero, en cualquier caso, para transcribir jápchabo (*hapjabo,* 합자보, 合字譜) hace falta conocer la afinación concreta del instrumento, que, en el caso del kómungo, sufrió cambios notables a lo largo del tiempo. Por otra parte, seguramente debido a su naturaleza compleja, y a la proliferación de abreviaturas y supresiones, acabaría por desaparecer.

[100] Las seis cuerdas del kómungo se llaman: múnion (*munhyeon;* o "cuerda civil"); iúion (*yuhyeon;* o "cuerda tocada"); téeion (*daehyeon;* o "cuerda larga"); kuésanchon (*gwesangcheong;* o "cuerda sobre traste"); kuéjachon (*gwehacheong;* o "cuerda bajo traste"); y múion (*muhyeon;* o "cuerda militar"). Los nombres de la primera y última cuerdas son iguales que los de dos cuerdas de la cítara china de siete cuerdas o quin, cuyo origen se atribuye a los reyes fundadores Wen (周文王; *1152 a.C.; †1056 a.C.) y Wu (周武王; rey desde 1046; †1043 a.C.) de la dinastía china Zhou o Chu (周, 1122 a.C.-222 a.C.), lo cual se corresponde también con el hecho de que existen dos tipos de danzas (civiles y militares) en el ritual cortesano de los sacrificios.

modo	pyeongjo (modo pyeong, nota central: sib)						ujo (modo u, nota central: mib)					
cuerda	1a.	2a.	3a.	4a.	5a.	6a.	1a.	2a.	3a.	4a.	5a.	6a.
nota	fa	sib en el 1er traste	sib en el 5o. traste	sib	sib	Sb	mib	mib en el 4o. treste	sib en el 5o. traste	sib	mib	mib

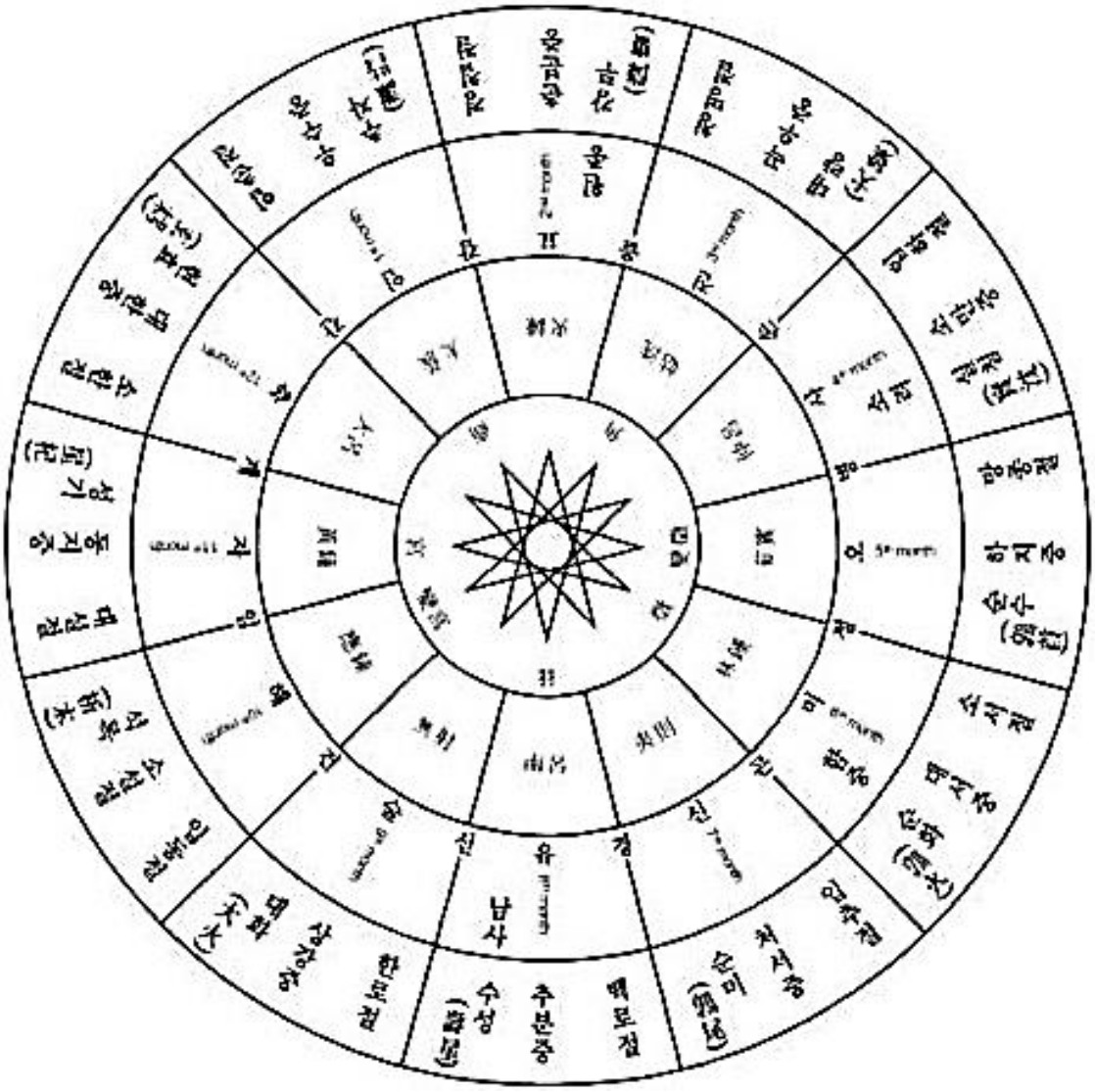
Afinación del kómungo según el Kúm-jápchabo (*Kúm-hapjabo, Geum hapjabo,* 금합자보, 琴合字譜), el jápchabo (*hapjabo,* 합자보, 合字譜) más antiguo que se ha conservado.

El más antiguo prototipo de gágok, o larga canción lírica[101]: a la izquierda, jápchabo (*hapjabo,* 합자보) Mán-dée-iop (*Mandaeyeop,* o "Gran pieza lenta", 만대엽, 慢大葉), del músico San An (안상, 安瑺), en el libro de notación musical *An San Kunbo* (안상금보, 安瑺琴譜) del año 1572. A la dcha., la partitura para kómungo, Mán-dée-iop (*Mandaeyeop, o* "Gran pieza lenta", 만대엽, 慢大葉), en el libro *Yánkum-símbo* (o *Yanggeumsinbo,* 양금신보, 梁琴新譜), compilada por el compositor Tóksu Ián (o *Yang Deoksu,* 양덕수, 梁德壽; 1610).

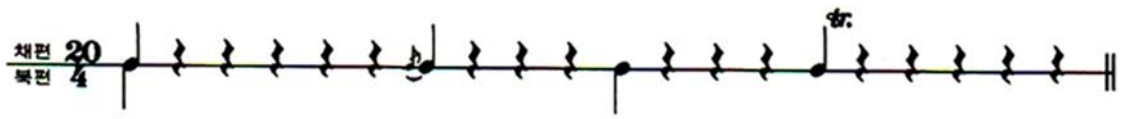
Por otro lado, el libro sobre la época de Sónchon (*Seongjong, Seong Hyeon,* 성종) titulado Ión Ché Chon-Juá (*Yong Jae Chong Hwa,* 용재총화; 慵齋叢話) [o *Escritos varios del maestro Ión Ché,* un libro de anécdotas coreanas], redactado por el escritor coreano Chengxian, y publicado por su hijo Shichang y algunos de sus amigos en el año 1525 (una colección en diez volúmenes sobre la cultura y costumbres —geografía, leyes, música…— de Kório y Chóson), contiene numerosos registros conectados con la música, que proporcionan una excelente visión de la cultura musical del reinado de Sónchon de Chóson (*Seongjong;* 성종) (*1457; †1494) que ocupó el trono desde el año 1469. Se trata ahí del kómungo, del que se dice que es "el mejor instrumento musical, [y

[101] Junto a la suite Iónsan-uesáng (*Yeongsanhoesang,* oración a Buda sobre el espíritu de la montaña), el gágok representa el Púniu (*Pungnyu*, "viento y corriente"), es decir, la música de los escritores eruditos o intelectuales durante el período de Chóson.

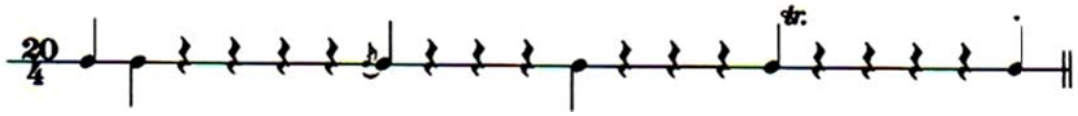
que] es la puerta para el estudio de la música", junto a otras noticias y anécdotas de todo tipo, como la que dice que la vajilla del rey Séchon el Grande (Séchon de Chóson, *Seyong, Sejong Daewang;* 세종대왕, 世宗大王; o *Do Yi, Do I,* 이도, 李祹; que reinó desde 1418) (*1397; †1450), se componía en su totalidad de piezas de porcelana.

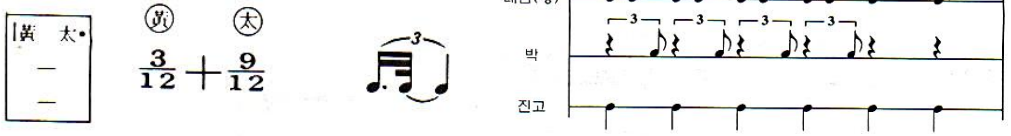


El sistema de doce notas en *Akákebom* (*Akhak Gwebeom,* 악학궤범). Este sistema (12 notas y 5 tonos) de la música clásica coreana, se relaciona con las 12 ramas terrestres, 12 meses, 12 estaciones de Júpiter y 24 divisiones estacionales de la astronomía tradicional.

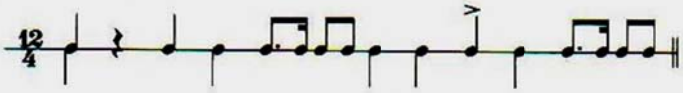


② 관악 영산회상 중 상령산 · 여민락 1장

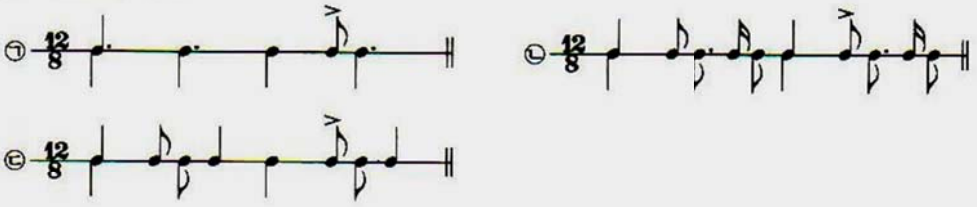




① 진양조 장단

② 중모리 장단

③ 중중모리 장단

④ 자진모리 장단

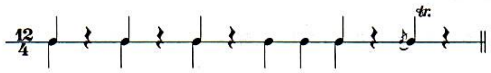


⑤ 휘모리 장단

⑦ 타령·군악·계면가락도드리·우조가락도드리

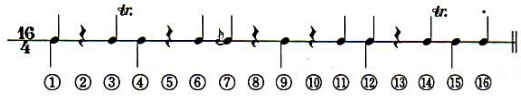
⑧ 양청환입(兩淸還入)

⑨ 취타(吹打)

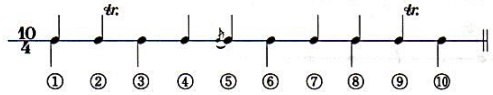


⑩ 절화(折花)

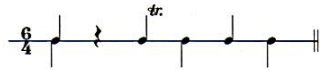
⑪ 가곡의 16박 장단



가곡의 10박 장단

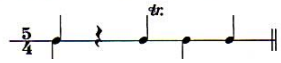


⑫ 가사의 6박 장단



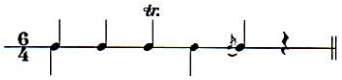
가사의 5박 장단·처사가(處士歌)·양양가(襄陽歌)

⑬ 시조의 5박 장단(3점 장단)



세령산·가락덜이·여민락 4~7장·보허사 5~7장

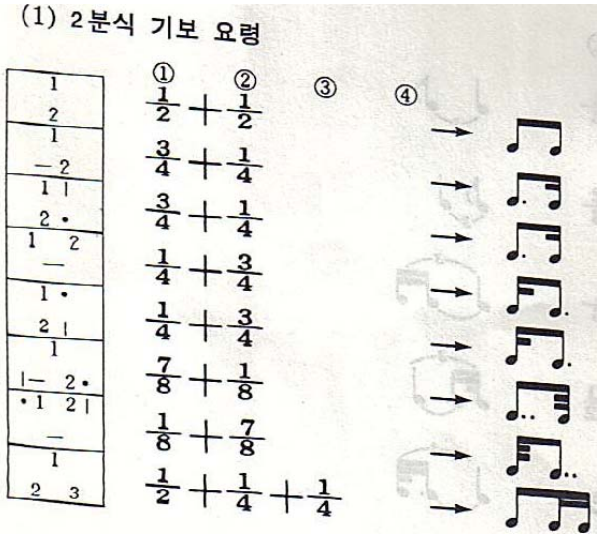
삼현환입·하현환입



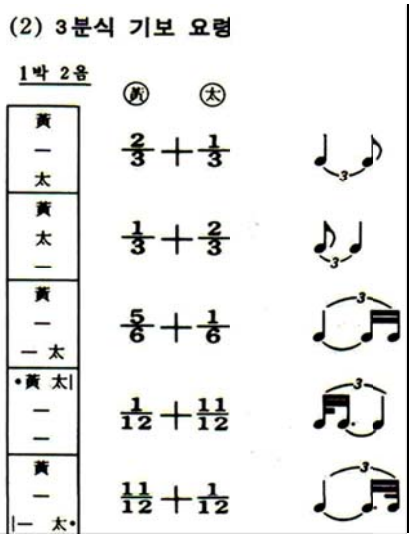
밑도드리(미환입)·웃도드리(세환입)

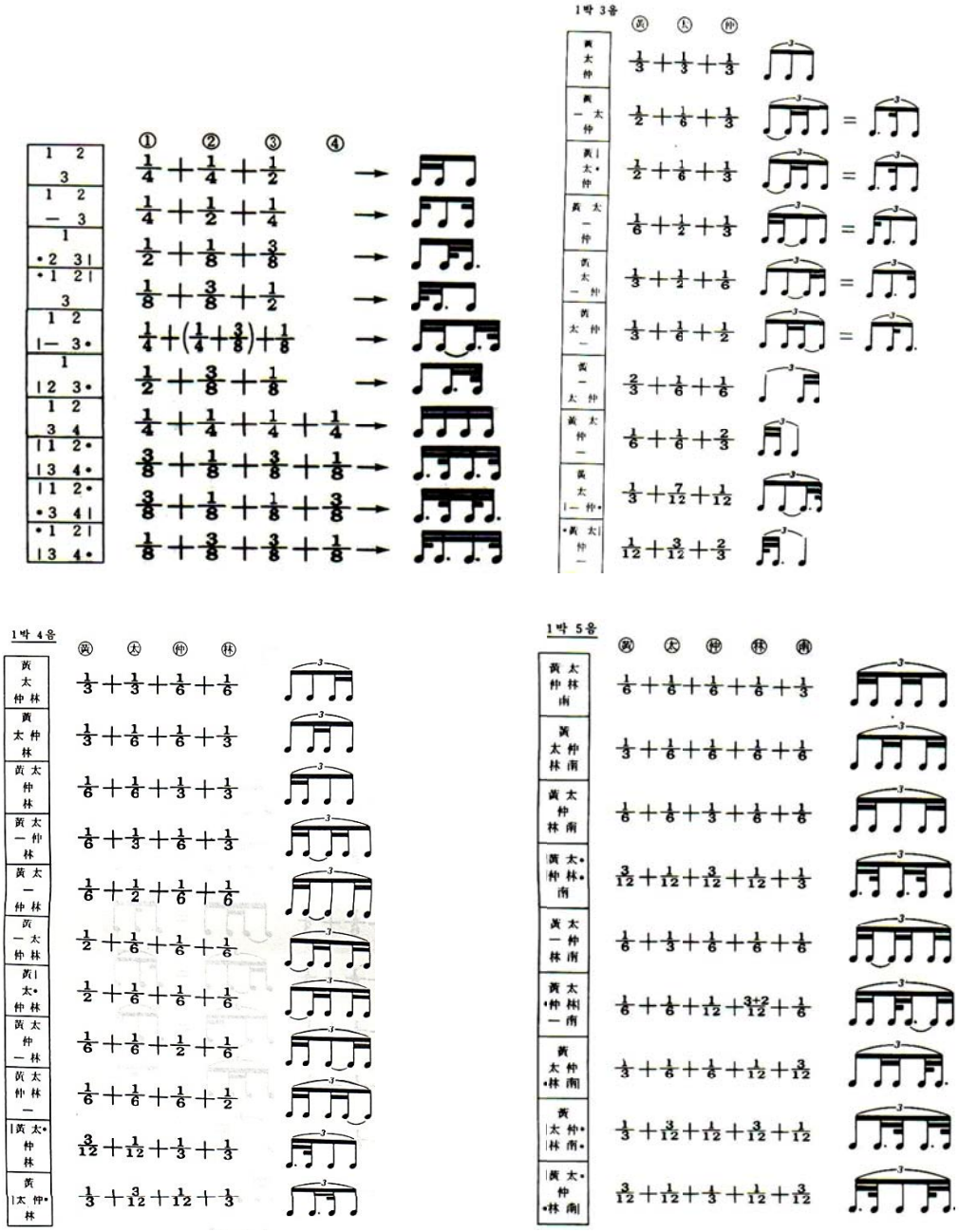
염불환입(念佛還入)

(1) 2분식 기보 요령



(2) 3분식 기보 요령





Distintos ritmos estereotipados establecidos durante la dinastía de Chóson.

Más tarde, en el período comprendido entre el gobierno del hijo de Séchon el Grande, el rey Sécho (que ocupó el trono hasta el año 1468), y el año 1592, es decir, hasta la invasión japonesa de Corea, destacó desde el punto de vista musical la acción del

monarca Sónchon (*Seongjong, Seongchong, Seoangchong,* 성종, 成宗; Jiól Íi, *Hyeol Yi,* 이혈, 李娎) (*1457; †1494) —que reinó desde 1469—[102].

Una única orquesta interpretó entonces la Táng-ak (*Dang-ak*, 당악) y la jiáng-ak (*hyang-ak*, 향악), creando así el llamado chóchu de Tan-ján (ján-táng kió-chú, *Hyang Dang gyoju,* 향당교주, 鄕唐交奏), o instrumentos mezclados del jiáng-ak y el Táng-ak[103]. Pero el panorama para el áak no mejoró en adelante[104]. Su utilización, y sus instrumentos propios, desaparecieron virtualmente durante el reinado del décimo monarca de la dinastía, el tirano gobernante Yónsankun (*Yeonsan-gun,* 연산군; Yi Yung, 이융) (*1476; †1506) —rey desde el año 1494—, quien prefirió los entretenimientos con música y baile femeninos[105].

La acción del siguiente monarca, Chúnchon de Chóson (*Jungjong, Jungchong, Chungjong,* 중종, 中宗; Iók, Íi, *Yeok Yi,* 이역, 李懌) (*1488; †1544) —que reinó desde 1506—, intentó, —aunque infructuosamente en esta ocasión—, renovar otra vez la música, que apenas cambió. En esta época, con la unión música-texto, se desarrolló en cambio la literatura notablemente; pero las partituras de este período apenas perduraron, debido a la acción devastadora de las posteriores invasiones japonesas, que hicieron que se pudieran conservar muy pocas tabulaturas. Con eso, llegamos ya a las citadas invasiones japonesas, iniciadas en el año 1592, durante las cuales ocupaba el trono en

[102] Por otra parte, desde el reinado de Sónchon (1469-1494), poco a poco se mezclaron jiángak y Tángak, de manera que a partir de este período desapareció la distinción entre ambas, que se fusionaron, denominándose al nuevo género chóchu de Tan-ján (ján-táng kió-chú, *Hyang Dang gyoju, Hyangtangkioju,* 향당교주, 鄕唐交奏) el cual, con el transcurrir del tiempo, se convirtió en la forma de designar la música de acompañamiento: actualmente, el "Sang-youngsan del Youngsanhoisang" (es decir, el sán-ión-sán, o *sangyeongsan,* 상령산 del iónsan-uesáng, *yeongsanhoesang,* 영산회상; 靈山會上), sirve para denominar el acompañamiento musical.

[103] Y así por ejemplo, el empleo de instrumentos del jiáng-ak para realizar el Táng-ak, llevó a una cierta "coreanización de la música china", visible en el uso del compás ternario —estructura métrica típicamente coreana—, en uno de los cambios todavía hoy evidentes en las actuales piezas del Táng-ak.

[104] Aunque los días de esplendor del reinado de Séchon el Grande (entre 1418 y 1450) ya nunca se repitieron, todavía se emprenderían, a finales del siglo XVIII, algunas tentativas para revitalizar y reconstruir el áak, estableciéndose entonces una Oficina de Construcción de Instrumentos.

[105] Célebre por las dos purgas sangrientas que organizó en el reino, se apoderó —como terreno de placer personal—, del centro de estudios Sónkiun-kuán (*Seonggyungwan, Sungkyunkwan,* 성균관, 成均館 o tée-jak, *taehak,* 태학, 太学, que era entonces la principal institución educativa de Corea), así como de un millar de mujeres de provincias para que sirvieran como animadoras de palacio.

territorio coreano el monarca Sóncho (*Seonjo,* 선조, 宣祖; o Ión Íi, *Yeon Yi,* 이연, 李鈆) (*1552; †1608), que reinó desde 1567.

4.3.2.2 La Dinastía tardía de Chóson (1592-1910) (후기조선)

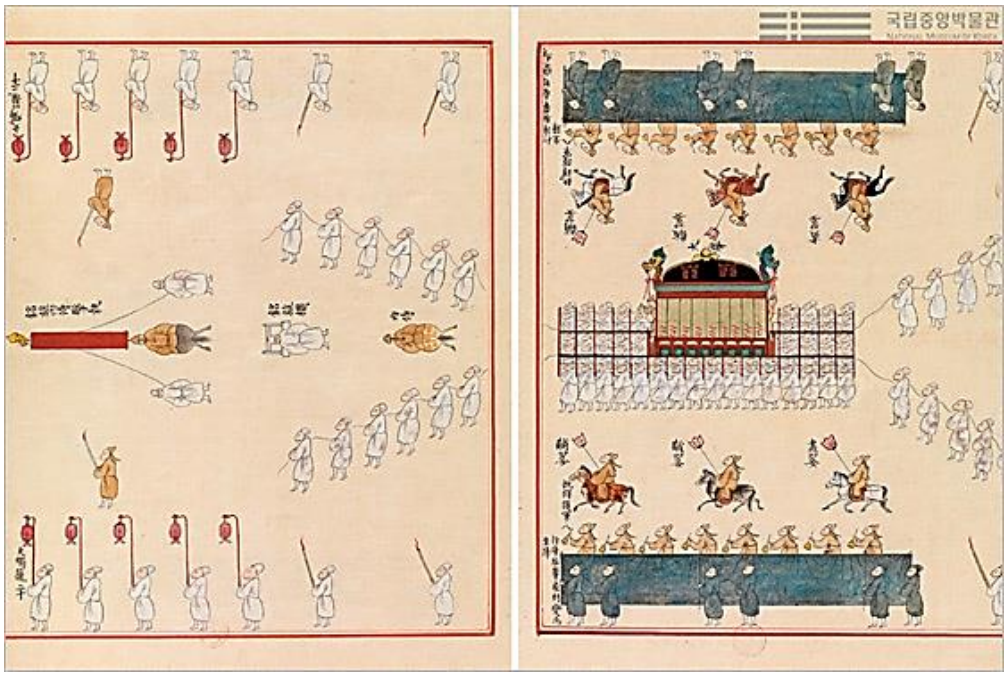
Las constantes invasiones desde Japón (1592-1598) y desde Manchuria a lo largo del siglo XVI y a principios del siglo XVII, dejaron a un país azotado por constantes guerras, prácticamente destruido, y con él, se llevaron para siempre gran parte de la herencia cultural de Corea, causando un vacío cultural que afectó muy en particular a la música tradicional de su corte y tribunal. Sobrevino además una tercera invasión en el año 1627 (Pión-chá-jó-ran, *Byeongchajoran,* 병자호란, 丙子胡亂), que acabó por arruinar al país, dispersando su población, incluidos los músicos.

***El áak**:* Debido a la pérdida de instrumentos que se había producido durante las diversas guerras, y durante más de diez años, no se pudo volver a tocar música en las ceremonias (especialmente, en la ceremonia de difuntos del ritual confucianista o áak) hasta el año 1645 ó 1647, cuando, en el vigésimo quinto año del reinado del monarca Íncho (*Injo,* 인조, 仁祖; o Ión Íi, *Jong Yi,* 이종, 李倧) (*1595; †1649) —que reinó desde 1623—, volvió a recuperarse la ejecución del áak en el panteón de los reyes.

En tiempo de los reyes Jióchon (*Hyochong, Hyojong,* 효종, 孝宗; o Jó Íi, *Ho Yi,* 이호, 李澔) (*1619; †1659) —que reinó desde 1649—, y Ióncho (*Youngcho, Yeongjo,* 영조, 英祖; o Kúm Íi, *Geum Yi,* 이금, 李昤) (*1694; †1776) —rey desde 1724—, se reimprimió el *Akákebom,* 악학궤범, que, como va dicho, abarcaba todos los géneros musicales. En general, el siglo XVIII tendió a favorecer cada vez más lo aristocrático y la música folclórica, de manera que las canciones tradicionales, como el ciclo de gágok, 가곡, 歌曲 clásicas, la canción narrativa o gása, o káa-sa, 가사, 歌詞 y la canción más propiamente lírica o sícho (*Sijo,* 시조, 時調), se fueron convirtiendo poco a poco en la música vocal

predilecta de las clases cultas, de suerte que todavía se interpretan con frecuencia en la actualidad[106].

Lo cierto es, que en la época de Súkchon (*Sukchong, Sukjong,* 숙종, 肅宗; o Sun Íi, *Sun Yi,* 이순, 李焞) (*1661; †1720) —que reinó desde 1674—, y de Ióncho (*Youngcho, Yeongjo,* 영조, 英祖; o Kúm Íi, *Geum Yi,* 이금, 李昤) (*1694; †1776) —rey desde 1724—, las ceremonias oficiales eran ya, nuevamente, amenizadas por numerosos músicos. Es en este sentido en el que el rey Ióncho ordenó a los músicos que restauraran el áak, enviándoles para ello a China para que fueran a aprender el nuevo estilo musical y a tocar el sénjuan (*saeng-hwang,* 생황, 笙簧), un instrumento de viento que ya se había conocido en Corea en época de los Tres Reinos (57 a.C.-676 d.C).

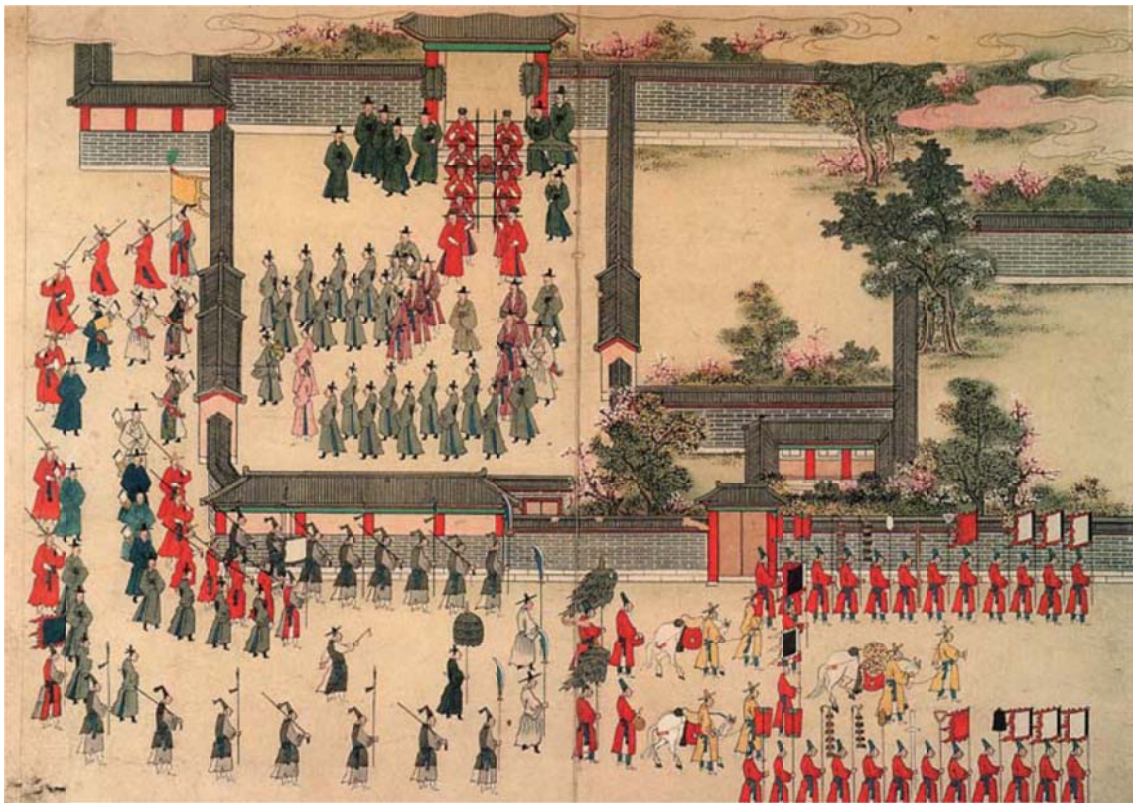


[106] -Sahun CHANG: *Sijo umak-non.* Seúl, 1973. -Young-woon KIM: *Publication of Hyeobyul daeseong, the Collection of Songs: By Comparison to Gugawon-Owned Gagok wollyu, Eumakhak Nonchong in Commemoration of Dr. Lee Hye-ku's 90th Birthday.* Seúl, The Steering Committee of Lee Hye-ku Academic Award, 1998, pp.71-100. -Mi-sun LIM: *Saenghwangbo of Gasayuchwi.* Seúl, Korean Musicological Society, "Korean Notational Systems, 75", "Hanguk Eumak Yeongu, 28", 2000, pp 93-108. -Mi-sun LIM: *The Gagok Melodies of the 18th Century Revealed in Wave-Patterned Notation from the Gajo byeolam.* Seúl, The Society for Korean History Musicology, "Hanguk Eumaksahakbo, 35", 2005, pp.71-98. -Hae-kyung UM: "Classical Vocal Music: Gagok, Gasa and Sijo", en *Music of Korea.* (Byong Won LEE; y YONG-SHIK Lee, eds.). Seúl, The National Center for Korean Traditional Performing Arts, "Korean Musicology Series, 1", 2007, pp.31-47.

Dos imágenes protocolarias: esponsales reales de 1759 entre el monarca Ióncho (영조, 英祖**)** 영조정순왕후가례도감의궤(英祖貞純王后嘉禮都監儀軌) [107] **y la reina Chónsun** 정순왕후 [108]**; y funerales de Estado en 1688 por la reina Chán-ñol (*1624; †1688) (*Jangryeol,* esposa del 16º monarca de Chóson, el rey Íncho, y consorte en 1638-1649) (**장렬왕후莊烈王后 장렬왕후국장도감의궤(莊烈王后國葬都監儀軌)[109]**.**

De ese modo, los constructores de instrumentos coreanos (ákgui-Chóson-chon o *akguijoseongcheong,* 악기조성청, 樂器造成廳) produjeron los instrumentos que se precisaban, e incluso en tiempo del siguiente monarca, Chóncho (*Jeongcho, Jeongjo, Chongjo,* 정조, 正祖; o San Íi, *San Yi,* 이산, 李祘) (*1752; †1800) —que reinó desde 1776—, en una etapa de verdadero renacimiento para el país, se llegó a establecer un departamento específico para que se responsabilizaba de los instrumentos necesarios, en una época en la que se recuperó la solemnidad del rito oficial de los instrumentos de Kión-mo kún (*Kyoungmo gung,* 경모궁, 景慕宮). A pesar de ello, el áak no llegó a recuperarse con igual desarrollo que había alcanzado en etapas anteriores, y su cultivo fue decayendo paulatinamente tras el reinado de Chóncho.

[107] Íon-cho (*Youngcho, Yeongjo,* 영조, 英祖; o Kúm Íi, *Geum Yi,* 이금, 李昤) (*1694; †1776) —rey desde 1724—.
[108] Reina Chón-sún (*Jeongsun,* 정순왕후 김씨) (*1745; †1805) —regente en 1800-1805—.
[109] Chán-ñol (*1624; †1688) (*Jangryeol, Jangnyeol,* esposa del 16º monarca de Chóson, el rey Íncho (*Injo,* 인조, 仁祖; o *Jong Yi,* 이종, 李倧) —monarca desde 1623—. Perteneciente al clan Yangju Jo (장렬왕후 조씨), fue reina consorte en 1638-1649.



Desfile real en el año 1795. 원행을묘정리의궤, 園幸乙卯整理儀軌.

El Tángak*:* el téak chonbó (*Daeakcheonbo, Daeak jeongbo* 대악전보 大樂前譜), se publicó con el téak júu-bó (*Daeak hubo,* 대악후보 大樂後譜, partituras de "la Gran Música" en edición tardía, de 1759, que se perdió). Contiene numerosas obras del Tángak, de tiempo del rey Séchon el Grande (Séchon de Chóson, *Seyong, Sejong Daewang;* 세종대왕, 世宗大王; o *Do Yi, Do I,* 이도, 李裪; que reinó desde 1418) (*1397; †1450). Hoy solamente se conservan quince obras, pero se han conservado los originales del sógak uonbó (*Sok-akwonbo, Sogak wonbo* 속악원보 俗樂源譜, recopilación de partituras —fuente original de música popular y melodías nativas—, del siglo XIX): el nákian-chún (*Nakyangchun,* 낙양춘, 洛陽春), y la pojócha (*Boheoza, Boehoja,* 보허자, 步虛子, "caminando en el vacío"), que se habían perdido, y que aplicaban el estilo del jiángak.

El jiángak*:* Aquí se pueden hallar los siguientes géneros: Chónmio chéreak (música de las ceremonias religiosas —según el ritual confucianista— en el santuario de los antepasados de la familia real), Kión-mo-kún che-reák (*Kyoungmogung jereak,* 경모궁제례악, 景慕宮祭禮樂; chuita, sé-ák (*seak,* 세악, 細樂), y gó-chí (고취, 鼓吹).

Debido a las tres invasiones japonesas, y a falta de músicos, la música jiángak cesó durante más de diez años. En el vigésimo quinto año del reinado de Íncho (*Injo,* 인조, 仁祖; o *Jong Yi,* 이종, 李倧) (*1595; †1649) —que reinó desde 1623—, sonaron por vez primera nuevamente estos instrumentos en una ceremonia ritual, aunque la organización de la misma resultara todavía pobre, pues aún faltaban muchos instrumentos del jiángak(장악), como el jiónkum (*Hyoungum,* 현금), el káyakum o la ján-pípa, además de que el ritmo irregular de la antigüedad casi se convirtió en cada nota en una corchea, en un compás. Precisamente en esta época del rey Íncho, se añadió un movimiento más a las composiciones instrumentales para el sénjuan (Senogwhang, 생황), perteneciente a la armoniosa, relajante y apaciguadora suite pó-tée-pión (*botaepyeong, botaepyong, botaepyoung,* 보태평, 保太平, "mantenimiento de la gran paz"); se añadieron también a las otras obras del *Yonggwang* y el *Cheongmyoung,* en el pó-tée-pión (*botaepyeong, botaepyong, botaepyoung,* 보태평, 保太平), acabando por reunirse en una sola obra o suite: es así como se han conservado once obras como integrantes del pó-tée-pión (*botaepyeong, botaepyong, botaepyoung,* 보태평, 保太平). En definitiva, todo esto redundó en que, a la postre, y debido a los cambios en la organización de los instrumentos disponibles, la música del rito confucianista del chónmio chéreak, resultara muy distinta entre la empleada en el primer y en el segundo período de la dinastía Chóson —habiendo llegado a alcanzar la música del jiángak, en época del rey Sónchon (*Seongjong, Seongchong, Seoangchong,* 성종, 成宗; Jiól Íi, *Hyeol Yi,* 이혈, 李娎) (*1457; †1494), que reinó desde 1469, la participación de más de setenta músicos—.

Por su parte, el Kión-mo-kún[110] che-reák (*Kyoungmogung jereak,* 경모궁제례악, 景慕宮祭禮樂), era la variación de la música jiángak (*Hyang-ak,* 향악) para los ritos del Chónmio

[110] El Kión-mo-kún (*Kyoungmogung,* 경모궁, 景慕宮), emplazado al sur del Templo de Confucio y al este del Palacio de Oriente, se erigió alrededor de 1776. Es el templo y palacio erigido en memoria de su padre por el rey Chóncho (*Jeongcho, Jeongjo, Chongjo, Chung-jong, Chang-jong,* 정조, 正祖, 正宗; o San Íi, *San Yi,* 이산, 李祘) (*1752; †1800) —que reinó desde 1776—. Su padre fue el príncipe heredero Sádo (Chán-cho. *Jangjo, Changjo,* 장조, 莊祖; Sádo, *Sado Seja,* 사도 세자, 思悼) (*1735; †1762), apodado Tuí-chu Tée-kam (*Twi-ji Ta-wang,* 뒤주대감), o "el rey ataúd", porque había muerto, triste y trágicamente sin llegar a reinar, condenado a morir de hambre y sed por su propio padre —el abuelo de Chóncho—, el rey Ióncho (*Yeongjo, Youngcho, Yung-jong,* 영조), también conocido como Ián-son-jún (*Yangseongheon,* 양성헌), Kum

chéreak (*Chongmyo Jereak,* 종묘제례악). Esto último no era propiamente una creación de la época del rey Chóncho (*Jeongcho, Jeongjo, Chongjo, Chung-jong, Chang-jong,* 정조, 正祖; o San Íi, *San Yi,* 이산, 李祘) —que reinó en 1776-1800—, sino que ya existía con anterioridad, aunque ciertamente Chóncho contribuyó muy poderosamente a variar y adaptar este tipo de música (con el fin de consolar y honrar a su padre), usándola como lamentación en los ritos expiatorios[111].

El príncipe Sádo de Chóson (*Jangjo, Changjo,* 장조, 莊祖; *Sado Seja,* 사도 세자, 思悼) (*1735; †1762), apodado Tuí-chu Tée-kam (*Twi-ji Ta-wang,* 뒤주대감) o "el rey ataúd".

Íi (*Yi Kum,* 이금), o Kuánsuk (*Gwangsuk,* 광숙) (*1674; †1776) —que reinó desde 1724, durante más de medio siglo—. Los hechos surgieron porque se acusó al príncipe Sado de enfermo mental, achacándole de asesinatos al azar en palacio y de cometer violaciones en serie, por lo que se le condenó a ser encerrado en un cofre de madera para arroz sellado, en un caluroso mes de julio, muriendo asfixiado después de ocho días de agonía. Estos sucesos los presenció el joven Chóncho, que, acuciado toda su vida por aquel cruel recuerdo, siempre veneró la figura de su padre, donde colocó su retarto, que visitaba puntualmente cada mes.

[111] Dentro del género del Kión-mo-kún (*Kyoungmogung,* 경모궁, 景慕宮) chéreak, y más concretamente en el ságak uonbó (*Sok-akwonbo, Sogak wonbo,* 속악원보, 俗樂源譜), una recopilación de partituras —fuente original de música popular y melodías nativas— del siglo XIX, se incluyen un total de siete cantos: ***1.-*** Jíi-ún-chi-ák (*Huiunjiak,* 희운지악, 熙運之樂); ***2.-*** Óo-chú (*Heohiu,* 어휴곡, 於休曲); ***3.-*** Chín-sék (*Jinsack,* 진색곡, 震索曲); ***4.-*** Iú-kil (*Iuguil,* 유길곡, 維吉曲); ***5.-*** Tók-kión (*Dockyoung,* 독경곡, 篤慶曲); ***6.-*** Jiú-ún (*Hiuun,* 휴운곡, 休運曲); y ***7.-*** Juí-iú (*Huiiu,* 휘유곡, 徽柔曲); estos tres últimos, llamados Iún-an-chi-ák (*Jungunjiak,* 융안지악, 隆安之樂).

Mural con el rito solemne del día de la memoria,
Kión-mo-kún che-reák (*Kyoungmogung jereak,* 경모궁제례악, 景慕宮祭禮樂), Seúl.

Con la dominación continuada, se experimentó cierto declive en las artes interpretativas budistas, a pesar de que un grupo de artistas budistas fuera todavía capaz de mantener viva su propia música, ahora restringida su ejecución a templos recluidos y aislados (aunque, por tanto, con menor influencia externa y resistiéndose a posibles modificaciones).

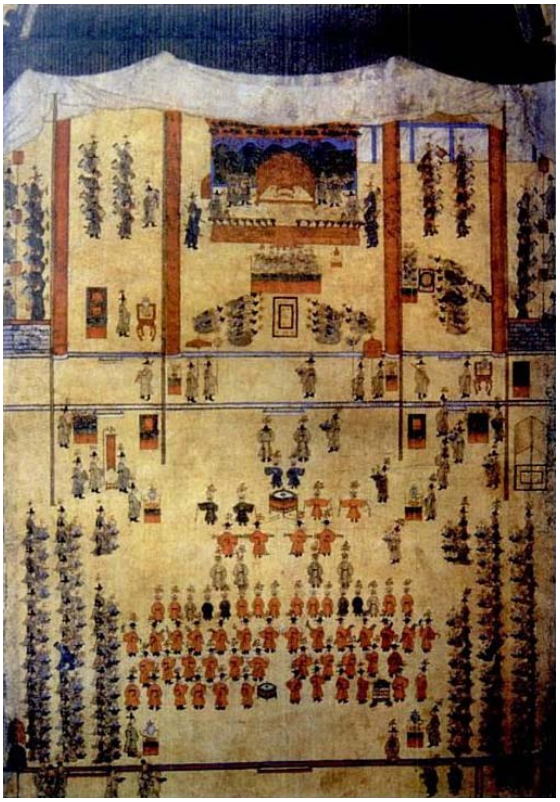
Se formó entonces un tipo de canción operística llamada pánsori[112], que se convirtió en el género musical predilecto del kuán-tée (*Gwangdae,* 광대)[113], formada por músicos populares, profesionales e itinerantes. A finales del siglo XIX, estos iban a

[112] -Hae-kyung UM [Hyegyông ÔM]: *Making P'ansori, Korean Musical Drama.* Tesis doctoral, Belfast (Irlanda del Norte), Queen's University of Belfast, 1992. -Hae-kyung UM [Hyegyông ÔM]: "Pansori and Changgeuk", en *Music of Korea.* (Byong Won LEE; y YONG-SHIK Lee, eds.). Seúl, The National Center for Korean Traditional Performing Arts, "Korean Musicology Series, 1", 2007, pp.105-126. -Hae-kyung UM [Hyegyông ÔM]: "New P'ansori in Twenty-First-Century Korea: Creative Dialectics of Tradition and Modernity", en *Asian Theatre Journal,* 25/1 (2008), pp.24-57. -Hae-kyung UM [Hyegyông ÔM]: *Korean Musical Drama: P'ansori and the Making of Tradition in Modernity.* Aldershot, Ashgate, 2013.

[113] Kuán-jée-kun (*Gwanghaegun,* 광해군 光海君), conocido también como el Príncipe Kuán-jée (*Gwanghae*; 광해군; Yi Hon, 이혼) (*1575; †1641), décimoquinto rey de la dinastía Chóson, reinó en 1608-1623. Segundo hijo del rey Seonjo, fue nombrado príncipe heredero cuando Japón invadió Corea, y al huir su padre al norte, Kuán-jée (*Gwanghae*) se convirtió en el gobernador de la dinastía. Fue depuesto en el año 1623 por un golpe de Estado, siendo confinado primero en la isla Kán-juá (*Gangwha*) y más tarde en la isla Ché-chú (*Jeju*), donde murió muchos años después.

desarrollar una forma instrumental, solística y prolongada, llamada sáncho (*Sanjo,* 산조, 散調), que compartía los mismos elementos musicales que el pánsori, siendo ambas formas muy populares en la actualidad.

Úm-riul pún-ñú (*Eumnyul pungnyu,* 음률풍류, 音律 風流). Pintura —conservada en París— en la que se refleja la práctica musical y los entretenimientos más refinados durante el período de Chóson tardío.

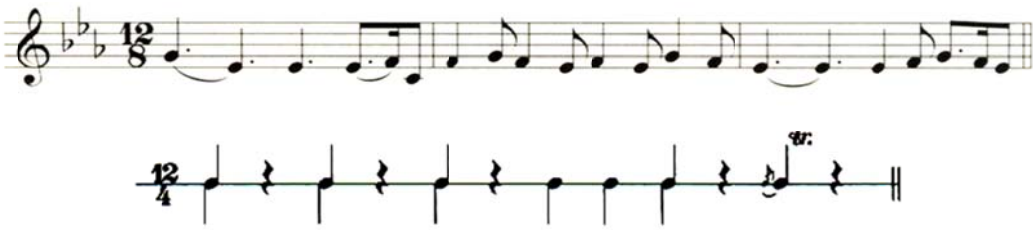


Banquete real, Jínchan 진찬珍饌 (1829).

4.3.2.3 La música instrumental

Los instrumentos tradicionales (o pu, *bu,* 부, 部) de Corea, pueden clasificarse atendiendo a diversos criterios; uno de ellos los organiza atendiendo al material principal que se emplea para su fabricación, y así, se puede distinguir entre: **1.-** instrumentos de **metal** (kum pu, o *geum bu,* 금부, 金部); **2.-** instrumentos de **cuerda** (sa pu, o *sa bu,* 사부, 絲部); **3.-** instrumentos de membrana, cuero o **parche** (jiók pu, o *hyuk bu,* 혁부, 革部); **4.-** instrumentos de **piedra** (sok pu, o *seok bu,* 석부, 石部); **5.-** instrumentos de **bambú** (chuk pu, o *juk bu,* 죽부, 竹部); **6.-** instrumentos de **tierra** —barro cocido, porcelana o arcilla— (to pu, o *to bu,* 토부, 土部); **7.-** instrumentos de **madera** (mok pu, o *mok bu,* 목부, 木部)[114]; y **8.-** instrumentos de calabaza (바가지로 만든 악기) (pó pu, *po bu,* 포부, 匏部; como por ejemplo el senjuán, *saenghwang, seong-hwang, saeng-kwang,* 생황, 笙簧; y el ú, *u,* 우, 竽)[115].

[114] Otros materiales pueden ser la seda (particularmente, para la confección de cuerdas y otro tipo de accesorios), y la calabaza (para fabricar el cuerpo de algunos instrumentos y/o como caja de resonancia).
[115] Se trata de un órgano de boca hecho a partir de un cofre principal o arca de viento. Éste se hacía antiguamente a partir de una calabaza, aunque actualmente se hace ya de madera y metal. Dispone de 17 flautas o tubos cilíndricos de bambú —de cinco longitudes distintas— provistos de lengüetas metálicas (o antiguamente, de bambú, o de caña). Los tubos o flautas se disponen en dos formas triangulares, remedando simbólicamente las alas plegadas de un ave fénix. Se hace sonar soplando aire en un agujero practicado en el arca de viento y tapando con los dedos los agujeros de cada flauta a conveniencia, lo que

En el género instrumental se debe por otra parte mencionar en lugar destacado a la chuita, que es la banda musical que sirve al desfile real (aunque también puede aplicarse a la música ritual). Las características de la chuita son las siguientes: desarrolla un repertorio de género instrumental, para viento y percusión; sigue la escala pentáfona Kée-mión-chó (*Kyemyonjo,* 계면조, 界面調; Sol-La-Do-Re-Mi)[116], presenta un ámbito interválico muy cerrado y estrecho, que no supera la octava; aplica a su sección final o coda una escala descendente; y gusta de esquemas rítmicos irregulares.

La chuita.

A veces, un ritual a gran escala puede emplear un conjunto rudimentario de sámion iúkgak (*Samhyeon yukgak;* 삼현육각, 三絃六角), el conjunto que se utilizó para el acompañamiento clásico y popular del baile, a base de puk, chángo y otros instrumentos. Este conjunto o ensemble instrumental se usó en todas las ceremonias del país, tanto grandes como pequeñas, durante largo tiempo, y abarcando todas las clases sociales, tanto en rituales chamánicos, como en ritos por los antepasados, alabanza a los dioses en petición de buenas cosechas, ceremonias de bodas, festivales...[117].

---

hace vibrar las lengüetas correspondientes, como en una armónica. Se utiliza generalmente en ejecuciones a dúo, junto al tánso (*tánso*, 단소) [훈지상화, 壎篪相和].

[116] En el repertorio tradicional coreano, pentatónico, existen dos modos básicos principales, Pión-chó (*P'yonbjo,* 평조, 平調), que es un modo de Do y contiene las notas Do-Re-Fa-Sol-La (el cual se percibe como un modo mayor por los oídos occidentales), y Kée-mión-chó (*Kyemyonjo,* 계면조, 界面調), que es un modo de Re que contiene las notas Re-Fa-Sol-La-Do (o Do-Mib-Fa-Sol-Sib), que se percibe como un modo menor por los oídos occidentales.

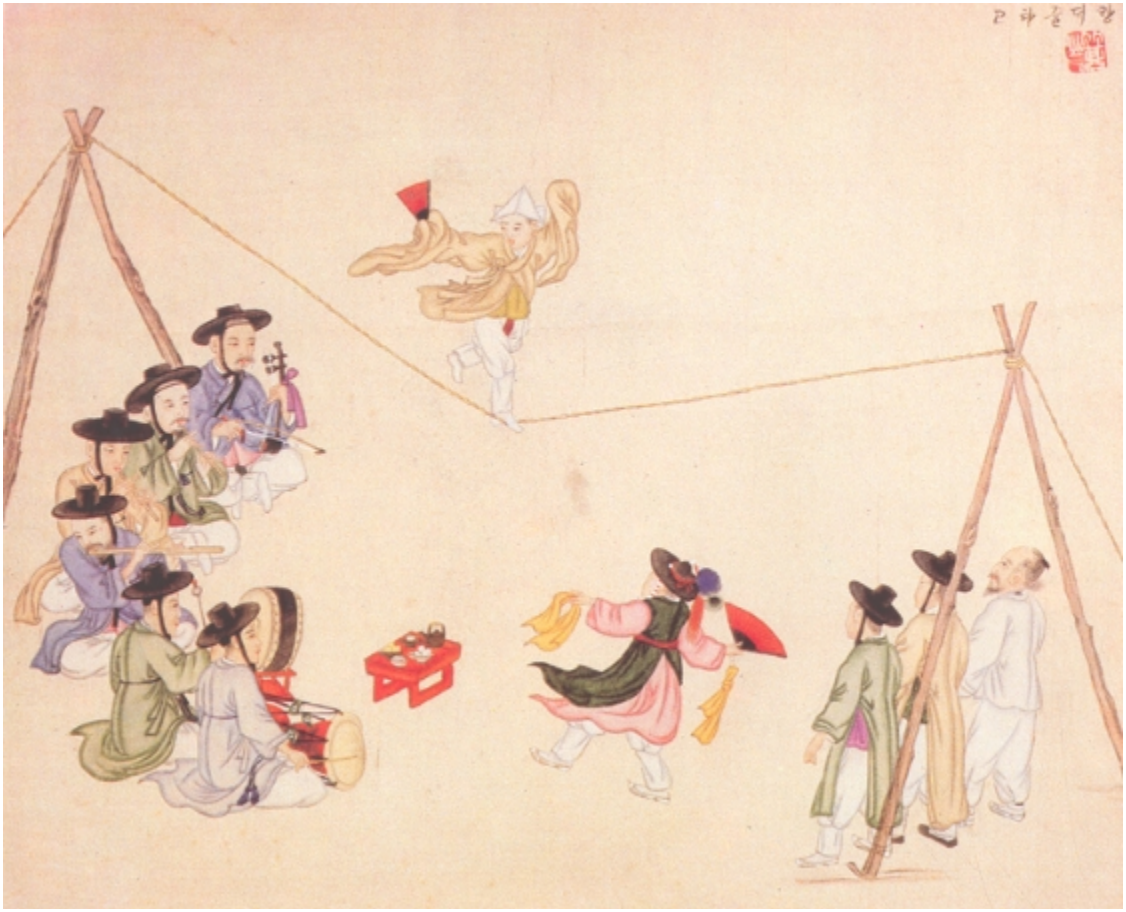
[117] El *samhyeon yukgak* suele organizarse en seis instrumentos musicales: dos tipos de píri (oboe de bambú y doble lengüeta) —mok píri, *mok-píri,* 목피리 y kiot píri, *gyeot-píri,* 결피리—, téekum, 대금 (flauta travesera alargada de bambú), jéekum, 해금 (violín de dos cuerdas), chángo, 장고 (tambor en forma de reloj de arena) y puk, 북 (tambor).

Ilustración del año 1780 de un *Niño bailando,* con un grupo instrumental de sámion iúkgak (*Samhyeon yukgak,* 삼현육각).

Sámion iúkgak (o *Samhyeon yukgak,* 삼현육각), en la actualidad.

El *samhyeon yukgak* se utilizaba para acompañar el iósang-ak (*geosangak,* 거상악(擧床樂 una pieza de música instrumental), las danzas tradicionales de Sónmu (*Seungmu,* **승무**(僧舞 danza de monjes budistas), Kónmu (*Geonmu,* 검무(劍舞) danza de la espada), tálchum 탈춤 (danza de máscaras) y gútchum 굿춤 (danza chamánica). También se utilizaba en las procesiones de la nobleza e incluso como acompañamiento a cantos

fúnebres (*Sangyeosori,* 상여소리 canto de los portadores del féretro, y *Jangsonggok,* 장송곡 marcha fúnebre).



4.3.2.3.1 INSTRUMENTOS MUSICALES COREANOS Y SU CLASIFICACIÓN[118]:

Los instrumentos musicales coreanos tienen una larga tradición e historia. Existen aproximadamente sesenta instrumentos musicales tradicionales en Corea que han sido utilizados de generación en generación, enriqueciéndose con ello su historia y calidad. Entre ellos, se incluyen el káyakum (cítara de doce cuerdas) y el kómungo (cítara de seis cuerdas), pudiéndose datar el origen de ambos instrumentos con anterioridad al siglo VI. En la actualidad, continúan utilizándose, entre muchos otros, los instrumentos de tres cuerdas y los tres instrumentos de bambú de la dinastía de Síla Unificado, así como los instrumentos de música cortesana de la dinastía Chóson (1392-1910).

Los instrumentos musicales de origen popular tuvieron mayor importancia en el desarrollo de la música coreana correspondiente al primer período, que abarca desde los orígenes hasta la dinastía de Síla Unificado (668-935).

[118] -Andrew KILLICK (ed.): "Musical Instruments of Korea", en *Garland Encyclopedia of World Music,* vol.7 "East Asia". Routledge, Garland Publishing Co., 2002, pp.821-832. -Hee-sun KIM: "Classical Music: Instrumental", en *Music of Korea.* (Byong Won LEE; y Yong-shik LEE; eds.). Seúl, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2007, pp.49-63. -Nathan HESSELINK: "Folk Music: Instrumental", en *Music of Korea,* (Byong Won LEE; y Yong-shik LEE; eds.). Seúl, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2007, pp.93-104. -Keith HOWARD: "Professional Music: Instrumental", en *Music of Korea,* (Byong Won LEE; y Yong-shik LEE; eds.). Seúl, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2007, pp.127-143.

Durante el período de los Tres Reinos (857 a.C.-668 d.C.) se introdujeron instrumentos de origen foráneo en Corea. Este hecho, junto con la creciente importancia de los instrumentos musicales chinos de la dinastía Tang durante la dinastía de Síla Unificado, y más adelante, con los pertenecientes a la dinastía Song china, y durante el período de Kório (918-1392), hizo que se ampliara considerablemente la variedad tipológica de instrumentos musicales. De este modo, se favoreció también la experimentación musical, reflejándose en una mayor difusión y calidad de la música coreana. Con el paso del tiempo, los instrumentos chinos importados durante los períodos mencionados se aclimataron lentamente en la música local, de modo que sería ya durante la dinastía de Chóson cuando se establecieron definitivamente como parte propia e integral de la música coreana.

Los instrumentos musicales tradicionales de Corea pueden dividirse en tres grupos[119]: de cuerda, de viento y de percusión. Según su función, presentan la siguiente clasificación: instrumentos populares, instrumentos procedente de la China de la dinastía Tang, e instrumentos de música cortesana.

En líneas generales, el carácter del sonido musical coreano es muy calmado (lento) y meditativo. El color de sus timbres es cálido y blando, generado, a menudo por los materiales utilizado en la construcción de sus instrumentos (casi nunca metálicos), frecuentemente tomados de elementos de la naturaleza (madera, piedra, bambú…), lo que origina unos sonidos característicamente naturales.

[119] -John L. BOOTS: "Korean Musical Instruments and an Introduction to Korean Music", en *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society,* 30 (1940), pp.1-31. -Keith HOWARD*: Korean Musical Instruments: A Practical Guide.* Seúl, Se-Kwang Music Publishing Co. [Segwang ûmak ch'ulp'ansa], 1988. -Keith HOWARD: *Korean Musical Instruments.* Hong Kong, Oxford University Press in Asia, 1995. -Sang-kyu LEE: *Gueumbeop of Korean Traditional Instruments from Historical Perspectives.* Tesis de Máster, Seúl, The Graduate School of Seoul National University, 2003.

* *

*

1.- PERCUSIÓN:

Los instrumentos tradicionales de la rica familia de la percusión en Corea, son: **pión-kión** / **pión-chón** / **bán-jián** / **un-ná** / **túk-kión** / **túk-chón** / **chángo** / **puk** / **óo** / **pak** / **chuk** / **chábara** / **chin** / **téekum** / **pu** / y **sókum**.

Veamos a continuación aquellos de los que no hayamos tratado hasta el momento, y así, de entre los *idiófonos* (óo / pak / chuk / **kuénguari** / **pión-kión** / **pión-chón** / chin / **un-ná** / pu / sókum…):

El **pión-kión** coreano (*pyungyong, pyongyong,* 편경, 編磬) es un carillón sonoro de piedra, es decir, un litófono, compuesto de dos hileras, cada una de ellas con ocho piedras o losetas de sección curva, de jade o de piedra pómez, talladas en forma de ele —de manera que se cubre un ámbito de dieciséis notas—, las cuales cuelgan de un bastidor ornamental de madera[120]. El ejecutante hace sonar las losetas golpeándolas con un mazo.

[120] -Robert C. PROVINE: "P'yon'gyon", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.3, p.164.

El pión-kión (o *pyeongyeong*, *pyungyong, pyeon-gyeong,* 편경, 編磬).

El sonido del instrumento (que llegó a Corea en la dinastía de Kório junto al **pión-kión** (o *pyeongyeong*, *pyungyong, pyeon-gyeong,* 편경, 編磬) y se utilizó para la música cortesana), depende del grosor de cada losa de piedra[121]. Se utiliza en diversas obras orquestales, a menudo junto con el pión-chón (o *pyeonjong*, *pyunchong, pyeonchong,* 편종, 編鐘), y es de una importancia extraordinaria, pues este instrumento sirve, además, para proporcionar el sonido o altura de referencia para la afinación de los demás instrumentos musicales coreanos.

[121] Se introdujo en Corea durante el reinado de Iéchong de Kório (*Yejong,* 예종, 睿宗; o *Wang U,* 왕우, 王俁; o *Semin,* 세민, 世民) (*1079; †1122), que comenzó su gobierno en el año 1105, empezándose a construir ya en el país mucho tiempo más tarde, ya durante el gobierno del rey Séchon (1418-1450), cuando se descubrió piedra pómez en Namyang, en la provincia de Kión-kí (*Kyonggi, Gyeonggi,* 경기도). Este material cuenta con la ventaja de que no es sensible a los cambios de temperatura o humedad, siendo así muy apto para usarse al aire libre y muy fiable en cuanto a su afinación, que apenas varía.

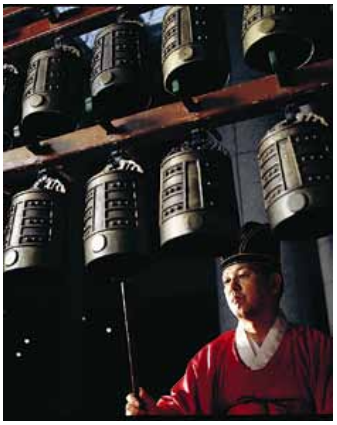
El biánquing (*bianqing,* 編磬) chino es un litófono o campanólogo montado en un bastidor que sostiene unas placas de piedra. (Se exhumó del enterramiento del marqués Zeng Yi, enterrado en el año 433 a.C. en el antiguo emplazamiento del Estado de Zeng, provincia de Hu Bei, China).

Campanólogo vietnamita.

Por su parte, el **pión-chón** (o *pyeonjong*, *peungjoung,* 편종, 編鐘), es un instrumento que agrupa dieciséis campanas de bronce afinadas cromáticamente, colgadas de un bastidor ornamental de madera y dispuestas en él en dos hileras, cada una de ellas con ocho campanas (de idéntico tamaño y forma, aunque de distinto

grosor)[122]. Las campanas, todas de igual tamaño, carecen de badajo y se tañen por percusión con un gran mazo de cuerno de buey que se sujeta en la mano derecha. Es capaz de producir por tanto hasta dieciséis notas distintas (justo una octava por debajo del pión-kión o *pyeongyeong*, 편경, 編磬). Cuanto más gruesa es la campana, más alto es su sonido.

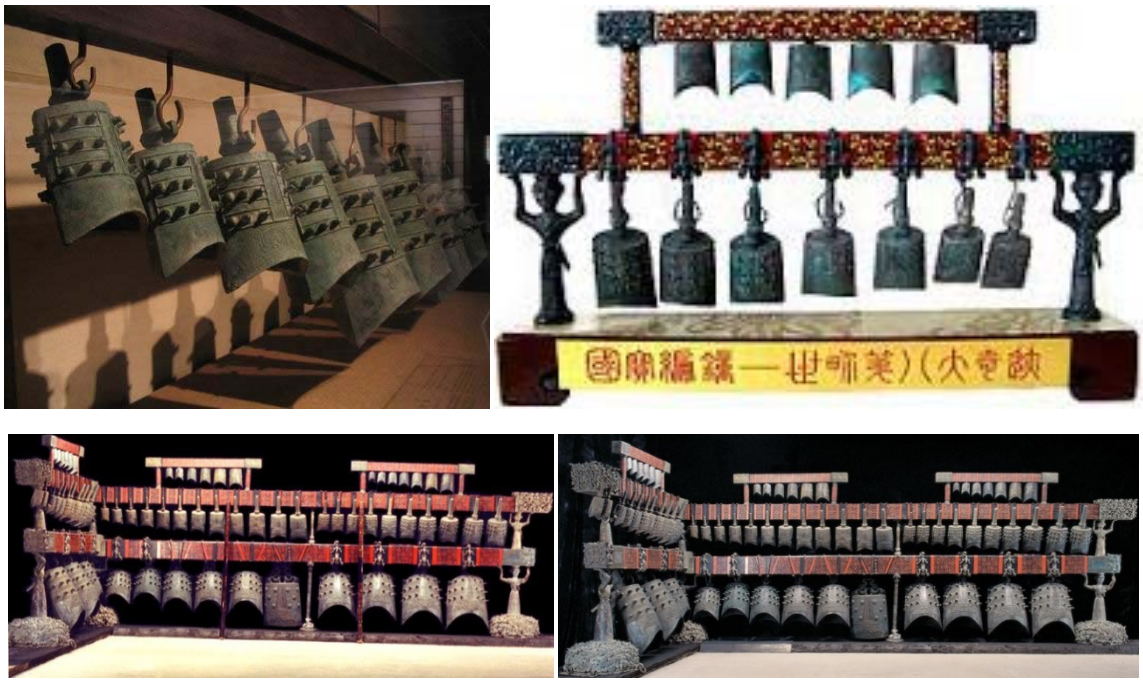
[122] -Robert C. PROVINE: "P'yonjong", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.3, pp.164-165.



El pión-chón (o *pyeonjong*, *pyenjong, pyunchong, pyeonchong, peungjoung, p'yonjong,* 편종, 編鐘).

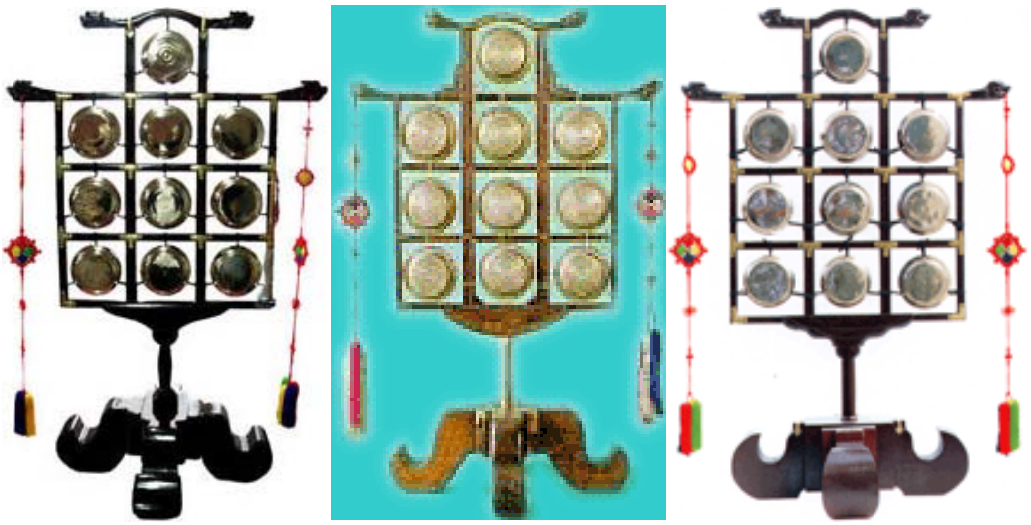
Llegó a Corea procedente de la dinastía Song de China, durante la dinastía coreana de Chóson (en torno al siglo XII), y más concretamente bajo el reinado de Iéchong de Kório (quien reinó entre los años 1105 y 1122), realizándose su primera fabricación local ya bajo el reinado del rey Séchon el Grande, de la dinastía Chóson (el cual gobernó entre 1418 y 1450), en el siglo XV.

Se utiliza en diversas obras de música cortesana, a menudo junto al pión-kión (o *pyeongyeong*, 편경, 編磬), siendo especialmente importante en el ámbito de la música ritual confuciana.



El bianzhong (編鐘) chino es un campanólogo de bronce montado en bastidor, muy relacionado con su homólogo, el pión-chón (o *pyeonjong*, 편종, 編鐘) coreano.

En cuanto a la ún-ná coreana (운라, 雲鑼), derivada del yunluó chino (雲鑼), se construye con diez discos o placas de cobre redondas, o pequeños gongs (sujetos a un marco fabricado con maderas preciosas, del que cuelgan). Se tañe golpeando los discos metálicos con un pequeño mazo o martillo de madera. Su sonoridad es clara y aguda, brillante y nítida (similar a la de un metalófono), y se afina de acuerdo con las notas de la escala mayor de Re bemol.



Un-ná (*Ulla,* 운라).

Arriba, el yunluó chino (云锣, 雲鑼) o "nube de gongs", también llamado yunáo (雲璈); abajo, símian-luó (*shimianluo,* 十面锣), o ban chino (板)[123].

Se utiliza para proporcionar creativos sonidos tradicionales coreanos, en chuita y otras composiciones musicales con instrumentos de origen chino. No se sabe exactamente cuándo se importó el instrumento a Corea, aunque se cree que fuera en algún momento en torno a finales del siglo XIX.

En cuanto al **pu** (o *bu,* 缶, 缶), se trata de un cuenco de barro cocido o pocelana que se usa en la música ritual confuciana y que deriva del *fou* chino (缶).

[123] En realidad, el yunluó chino, como la un-ná coreana, consiste en diez gogs montados en un marco o bastidor de madera de poco más de medio metro de altura; cada gong o platillo tiene de 9 a 12 cms. de diámetro y todos tienen igual medida, aunque distinto grosor, produciendo un sonido más agudo cuanto más gruesos. Se usa en conjuntos instrumentales de viento y percusión en el Norte de China. Existe también un modelo antiguo más pequeño, de mano: con sólo cinco gongs, se sujeta con un mango en una mano, mientras se tañe con la otra con una baqueta. En tiempos recientes se ha desarrollado un modelo más grande y complejo para utilizarlo en la gran orquesta china moderna: rediseñado, tiene 29 gongs o más, de distintos diámetros, y su altura alcanza los dos metros, incluyendo las patas que sostienen un bastidor (de aproximadamente un metro de alto, por 1,40 mts. de ancho) y sirven para apoyarlo en el suelo. El instrumento tradicional se distingue de otros modelos pues a veces recibe el nombre de símian-luó (*shimianluo,* 十面锣), que quiere decir, literalmente, "diez gongs encarados".

El pu (*bu,* 부) es un instrumento de percusión con forma de olla o brasero, hecho de barro o arcilla[124].

Izda.: tambor yu (敔) de Taipei (ritual del templo de Confucio, Ying Gu); centro y dcha.: *zhou* o *zhu* chino (柷).

Izda. y centro: *zhou* o *zhu* chino (柷); dcha., *fou* chino (缶).

[124] Para producir el sonido, el percusionista golpea el instrumento con un palo de bambú (con una suerte de mango o asidero en su parte inferior, y dividido en 9 piezas logitudinales en su parte superior). Este instrumento data de la dinastía Chú (*Ju*) de China, aunque no se sabe con exactitud cuándo pudo entrar en Corea. La documentación escrita señala que diez de estos instrumentos se hicieron durante el reinado del emperador Séchon (1418-1450) en el siglo XV. Hoy en día se utiliza en la ceremonia del santuario de Confucio, para proporcionar un ritmo lento de base a la música cortesana.

El chuk (축, 柷) coreano.

Finalmente, el **sókum** (*sogeum,* 소금) se conoce también como *kuénguari* (*ggwaenggwari, ggwaengmaegi, ggwaengsoiri,* 꽹과리) y consiste en un pequeño platillo de metal, más pequeño que el téekum (o *daegum,* 대금).

El sókum (o *sogeum,* 소금, 小金), se usa en la suite chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob, cheandaeyoup, chungdaeyoub, jeongdaeop,* 정대업, 定大業, "fundar una gran dinastía") de la ceremonia del santuario real de los antepasados, y es particularmente importante en el movimiento pún-ún (*bunung,* 분웅, 奮雄). Se usa también en la música popular, especialmente en la música de los agricultores, rítmicamente vibrante.

* *

*

2.- AERÓFONOS:

Traversos: **téekum** / **chúnkum** / **sókum** / **tánchok** / y **chi**.

De ellos, el **tánchok** (당적, 唐笛) produce un sonido claro y brillante, y es capaz de dar las notas más agudas. Consta de una sola boquilla o agujero para soplar y de seis agujeros para los dedos, llegando a alcanzar un ámbito de unas dos octavas.

El Tánchok (*Dangjok,* 당적, 唐笛), es una flauta de origen chino. No está documentado exactamente cuándo pudo entrar en Corea ni cuándo se adoptó a su cultura musical, aunque se coreanizó gradualmente después del siglo XV[125].

Dulces o verticales: **téepion-só** / **tán-píri** / **ján-píri** / **sé-píri** / **sénjuan**.

Sin lengüetas (otros): **tánso** / **tungso** / **chok** / **yak** / **jun** / **so**.

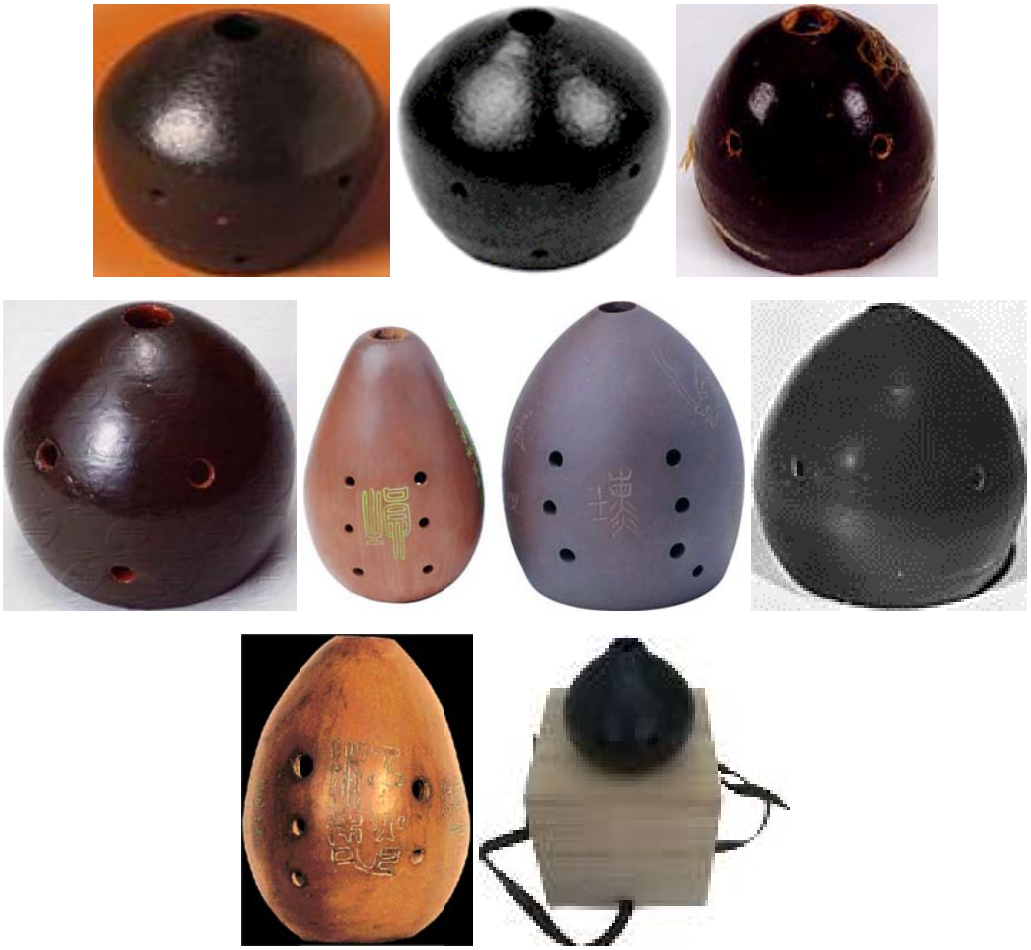
De las anteriores, el **chok** (*jeok,* 적, 笛) es un instrumento originario de China con un agujero en su parte posterior, así como con cinco oídos digitales y dos agujeros abiertos en el extremo de su parte frontal. Como el chi (*ji,* 취, 吹) tenía originalmente una inserción de madera en forma de cruz en el último agujero (es decir, en el centro de la última junta del tubo de bambú), pero las versiones modernas del instrumento ya no la tienen.

Chok (*jeok,* 적, 笛).

[125] Es muy similar al sókum, del que sólo se distingue por el número de sus agujeros digitales.

El chok Se toca a menudo junto con el tungso. Originalmente tenía cuatro agujeros, que se aumentaron a cinco a finales de la dinastía Han china, hasta que, finalmente, durante la dinastía Song, se construyó con seis agujeros, modalidad del instrumento que fue llevada a Corea durante la dinastía de Kório. Tiene un ámbito de poco más de una octava, por lo tanto, no muy amplio.

Por lo que respecta al **jun** (훈, 塤) un aerófono, a manera de flauta globular, puede fabricarse con distintas formas, a escala (la clásica de huevo, de globo, de pelota, hemisférica, etc.), aunque el modelo típicamente coreano suele tener forma hemisférica, y también puede fabricarse con distintos materiales a partir de barro, como arcilla cocida, porcelana u otro tipo de cerámicas.



El jun (*hun, xun,* 훈, 塤), es un instrumento musical de viento coreano, y uno de los pocos en tal país hechos con barro o arcilla cocida, mezclada con pék-mión-juá (*baekmyeonhwa*).

El jun es muy semejante a las ocarinas que se pueden encontrar en numerosas culturas distribuidas por todo el mundo (equivale al *tsuchibue* japonés y al antiquísimo *xun* chino, 埙 —este último, en forma de huevo—).

Tiene un total de cinco —o seis— agujeros (para taparlos con los dedos en la ejecución musical), más otro algo mayor —a veces en forma de cruz— practicado en su parte superior para soplar. Generalmente presenta dos agujeros en su parte trasera y tres agujeros para los dedos en la parte frontal de la panza, de manera que combinando agujeros tapados y abiertos se pueden tocar hasta doce notas distintas, en un ámbito igual al del yak.

***Tsuchibue* japonés.**

Ocarina china, o jun (*hun, xun*). Arriba, ejemplares de porcelana negra.

La ocarina china, o *xun*. Arriba, a la izda., pieza de porcelana blanca de la dinastía Ming.

El jun se introdujo en Corea, desde China, durante la dinastía de Kório, siendo utilizada en los templos confucianos coreanos desde el siglo XII. De registro grave, suave y oscuro, se utilizaba exclusivamente en la música ritual cortesana y de las ceremonias confucianas, aunque hoy se emplea también en determinadas ceremonias confucianas junto al chi (o *ji,* una pequeña flauta travesera también importada de China, con una boquilla de bambú que se ajusta con cera al agujero para soplar)[126], así como en la composición contemporánea coreana y algunas partituras fílmicas.

Por último, el **so** es otro instrumento de procedencia china, una suerte de flauta de Pan, compuesta por diversos tubos o flautas de bambú.

[126] La frecuente y armoniosa combinación del jun y el chi, ha generado el jun-chi-sán-juá (o *hunjisanghwa,* 훈지상화, 壎篪相和), que sugiere el cálido afecto entre hermanos.

El so(소 簫), o *bongso,* o fénix chino, es una flauta de Pan formada por un conjunto de 12, 16 ó 24 flautas o tubos, de gran tamaño, que se tapan con cera y se insertan en un marco de madera que le sirve de base. Semeja las alas de un ave fénix[127].

El paixiao o paoxiao chino (排簫), con su característica forma de mariposa, o de peineta.

* *

*

[127] La disposición y altura de los tubos (la versión típicamente coreana tiene normalmente 16 flautas) hace que el instrumento en su conjunto recuerde vagamente las alas del ave fénix mitológico (que renacía de sus propias cenizas). Suele llevar incrustaciones ornamentales elaboradas. En cierto modo semejante al sénjuan (*saeng-hwang,* 생황, 笙簧), se toca en el registro agudo y tiene un ámbito que apenas supera la octava. Su datación se remonta a la antigua China.

De viento-metal: **nabal** / **nagak** (obviamente, no de metal, aunque relacionado con la familia de las trompas o cuernos naturales).

* *

*

3.- CORDÓFONOS

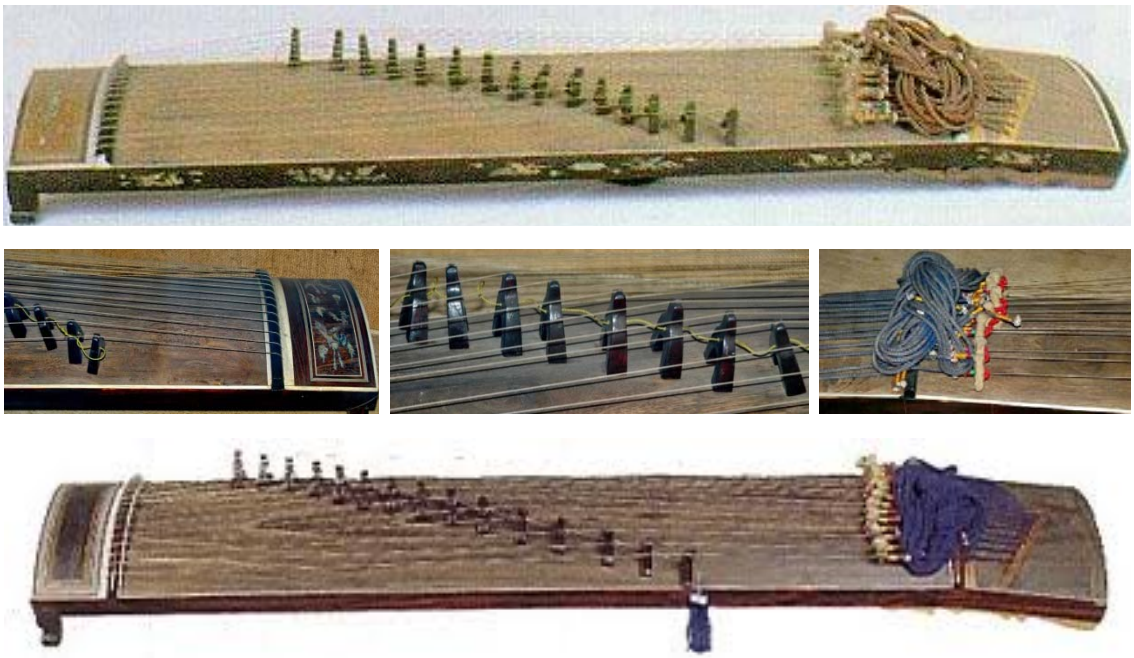
***De cuerda pinzada o pulsada**:*

Los instrumentos tradicionales coreanos decuerda pinzada o pulsada son los siguientes: **káyakum** / **kómungo** / **téechen** / **sul** / **kum** / **kónju**: súkon-ju, uágon-jú, téekon-jú y sókon-jú / **pípa**: ján-pípa, tán-pípa y guólkum / **chóljion-kúm** / **óñiu-kúm** / y **únkum**.

Veamos a continuación aquellos que no se hayan referido hasta el momento:

El **téechen** (*daejaeng,* 대쟁, 大箏) es un instrumento que lamentablemente ha caído en desuso en la actualidad. Llegó a Corea desde China (donde se utilizaba en la música popular) durante la dinastía de Kório. De aspecto semejante al káyakum, el téechen se construye con quince cuerdas de seda, que se tienden sobre un robusto

tablero rectangular de madera de paulonia. Algo más grande que el káyakum, tiene un sonido más grave y pesante, y abarca un ámbito de dos octavas.



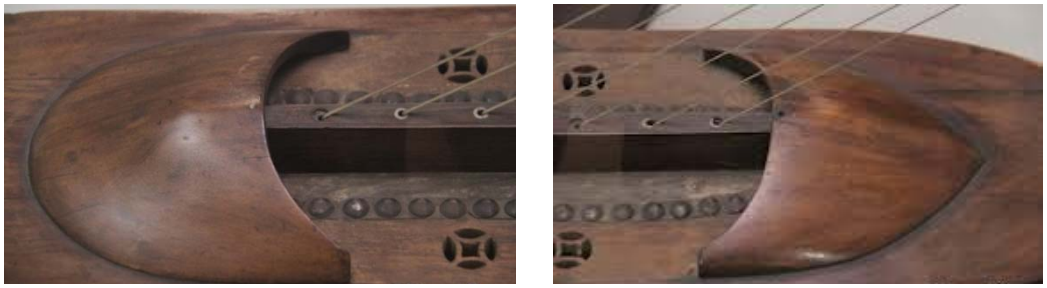
El téechen (*daejaeng,* 대쟁) es una cítara alargada de 15 cuerdas, algo mayor que el káyakum.

En cuanto al **kónju** (*gonghu, geonhu,* 공후, 箜篌), se trata de un instrumento pequeño similar al arpa, originario de Asia Central, que probablemente se usó ya en las dinastías más antiguas, y que se presenta en cuatro modalidades, según las formas respectivas de su marco o bastidor:

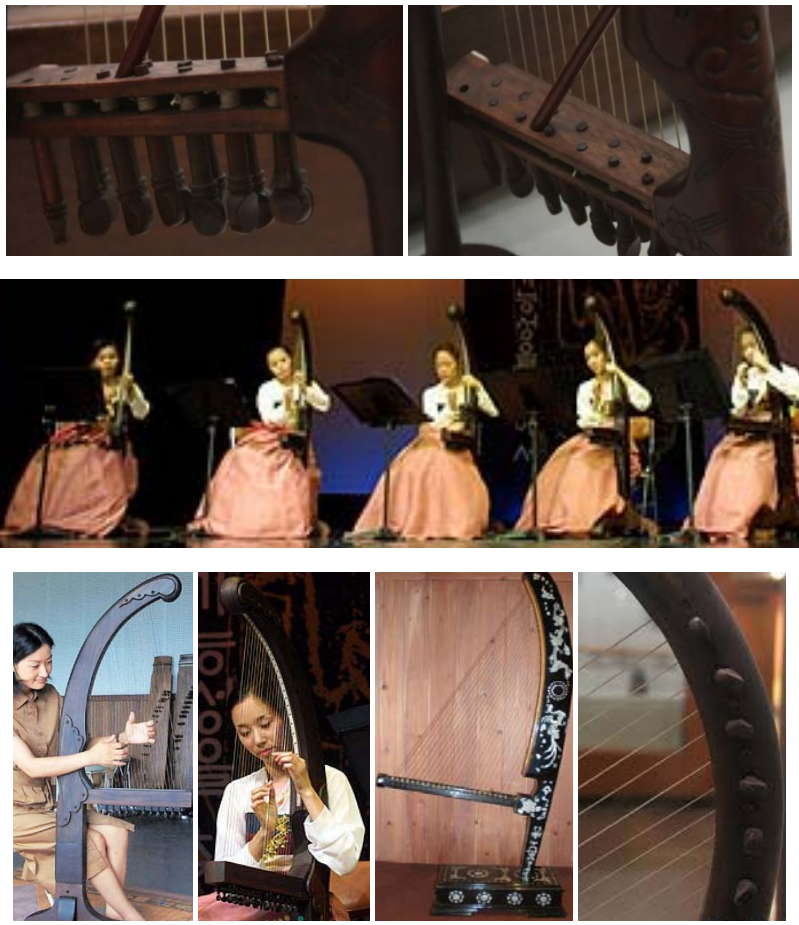
1.- el súkon-ju (*sugonghu,* 수공후, 竪箜篌), que es un arpa vertical o de pie, de 21 cuerdas y desprovista de caja de resonancia;
2.- el uágon-jú o "arpa acostada" (*wagonghu, whagonghu,* 와공후, 臥箜篌), redondeada o arqueada, de 13 cuerdas, con caja de resonancia en su interior;
3.- el téekon-jú (*daegonghu,* 대공후, 大箜篌), que es un gran arpa vertical, de 23 cuerdas; y
4.- el sókon-jú (*sogonghu,* 소공후, 小箜篌), o "arpa pequeña", de 13 cuerdas, con caja de resonancia angular y una clavija que se mete en el cinturón del ejecutante[128].

[128] Pruebas documentales demuestran que el sókon-jú (*sogonghu,* 소공후) y el uágon-jú (*whagonghu,* 와공후) se utilizaron durante la dinastía de Kogúrio, y que el kónju (*gonghu,* 공후) se usó también durante la dinastía de Pékche. Lamentablemente, hoy solamente pueden verse, y rara vez, en algunas actuaciones de música tradicional.

El súkonju (*sugonghu,* 수공후, 豎箜篌).



El uágon-jú (*wagonghu, whagonghu,* 와공후, 臥箜篌).



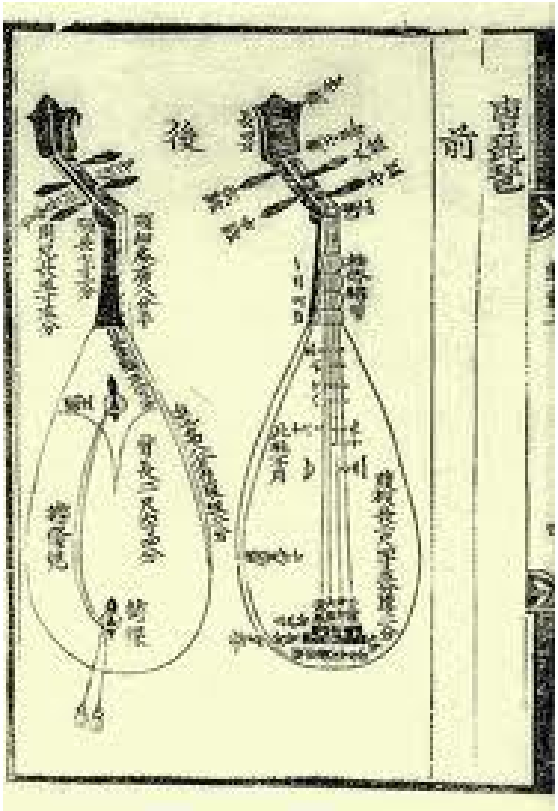
El téekon-jú (*daegonghu,* 대공후, 大箜篌).

Por su parte, la **pípa** coreana (*bipa,* 비파, 琵琶), un laúd de cuatro o cinco cuerdas, puede presentarse en tres modalidades distintas, a saber: **ján-pípa**, **tán-pípa** y **guólkum** (월금, 月琴). Los dos primeros, tienen forma de pera, distinguiéndose por su número de cuerdas y el aspecto de su mástil, mientras que el tercer laúd tiene su cuerpo redondeado.

Los tres instrumentos principales coreanos de cuerda pulsada, de la familia del laúd: ján-pípa (향비파), tán-pípa (당비파) y guólkum (월금).

Jián-pípa, tán-pípa y guólkum.

El ján-pípa (*hyang-bipa,* 향비파, 현악기) es un instrumento de cinco cuerdas y mástil recto que se pulsa con púa. Pasó desde la dinastía de Kogúrio (37 a.C.-668 d.C.) a la dinastía de Síla (618-932), siendo uno de los tres instrumentos de cuerda característicos de esta última dinastía citada[129].



Un característico antiguo modelo de tán-pípa, según el tratado de música histórica coreana, del siglo XV, *Akákebom.*

[129] Originalmente tenía cinco trastes, pero durante la dinastía de Chóson (1392-1910) fue aumentado hasta los diez trastes, de manera que las versiones más modernas pueden tener hasta un máximo de doce trastes y abarcar un ámbito de casi tres octavas. Se trata de un instrumento originario de Corea (cuyo nombre deriva del carácter chino "ján", o *hyang,* 향, que significa "nativo").

El tán-pípa (당비파).

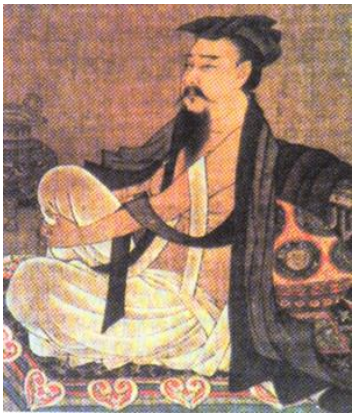
En cuanto al **guólkum** (*wolgum, wolgeum, weolgeum, wanham,* 월금, 月琴), es un instrumento hoy caído en desuso (aunque posiblemente continúe utilizándose en ámbitos reducidos de la música tradicional, en Corea del Norte), probablemente derivado del zhong-ruan chino[130].

[130] El ***ruan*** chino (阮, o *ruanxian,* 阮咸, o *zhong ruan,* 中阮) es un laúd originario de China, de cuerpo redondo (perteneciente a la familia de instrumentos que a menudo se llaman erróneamente "guitarras-luna"), que se emplea en dicho país tanto en el ámbito de la música clásica como de la popular. Tiene al menos dos mil años de antigüedad (sus orígenes se remontan a las dinastías Quin y Han, entre los años 221 a.C. y 220 d.C.). Parece que su nombre procedería de Ruan Xian, un músico del siglo III, y que así se le habría conocido hasta la dinastía Tang (618-907). De aquella época, se conservan abundantes representaciones en que aparece (en pinturas murales del siglo VII en las cuevas de Dunhuang) formando parte de las orquestas de la corte. Se relaciona estrechamente con el *yuequin* (月琴, de "yue", luna, y "quin", instrumento de cuerda), pues ambos constan de cuatro cuerdas (hoy, ya de acero); pero en el caso del *yuequin,* éstas se agrupan en dos órdenes dobles, a diferencia del *ruan,* que presenta cuatro órdenes de cuerdas simples. Existen otros instrumentos de características similares en Corea, como el *wanham,* y en Japón, como el *genkan,* que se usa en la música "minshingaku". Originalmente el *ruan* era un único instrumento, aunque modernamente (en un intento de ampliar su ámbito y dotarle de mayor riqueza al incorporarlo a la orquesta moderna de instrumentos tradicionales chinos) se fabrica ya toda la familia instrumental, en diversos tamaños, incluyendo los modelos soprano, alto, tenor y bajo.

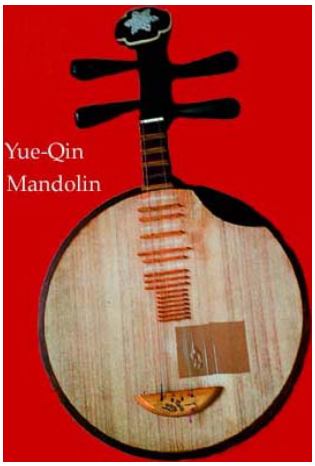
El laúd tradicional coreano de cuerpo redondo —en forma de luna—, guólkum (*wolgum, wolgeum, weolgeum, wanham,* 월금), de 4 cuerdas y 13 trastes. Se halla ya en los murales de la dinastía de Kogúrio (siglos IV-V).

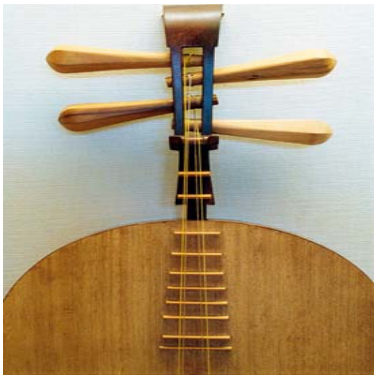
Tal vez el guólkum se llame así por el parecido del carácter chino que identifica al instrumento con el de la luna, ya que la traducción literal de guól-kúm (o *wol-geum,* 월금) es "luna-arpa". De forma similar a un banjo, sus versiones más modernas pueden tener hasta 26 trastes, abarcando un ámbito de más de dos octavas. Se cuelga sobre el hombro mediante una cuerda que se ata en la parte posterior.

El laúd chino ruan (o *ruanxian, ruanjian,* o *zhong ruan*), "guitarra-luna".



El músico y poeta chino Ruan Ji, o Juan Chi (阮籍) (*210; †263), sabio intelectual y compositor de célebres piezas para gúquin (*guqin,* 古琴), que dio nombre al laúd *ruanjian* (阮咸).


Yue-Qin
Mandolin

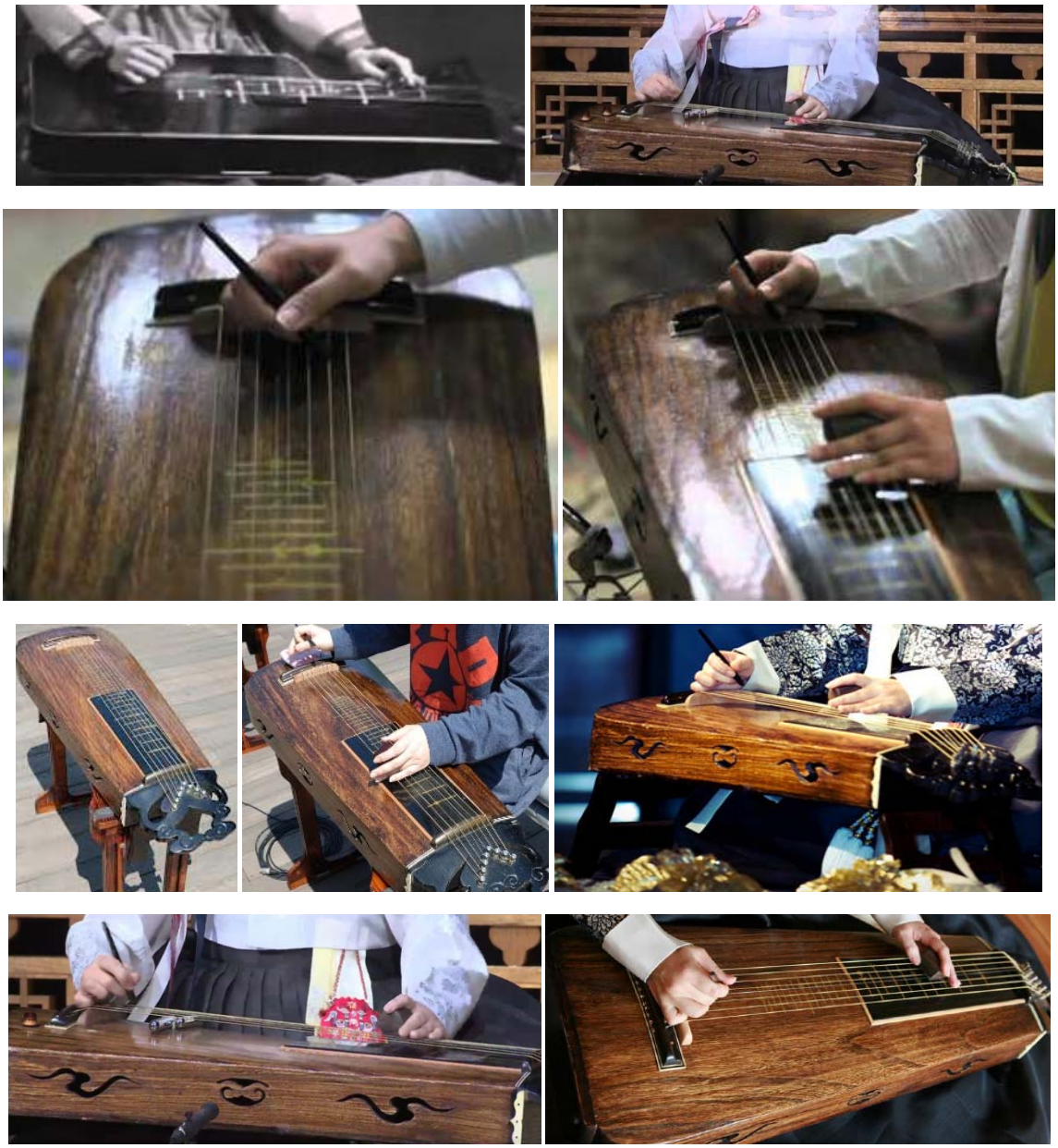


Distintos tipos de laúd o yuéquin (*yueqin,* 月琴) chino. Abajo, izda., 1886c; dcha., ejemplar del Tíbet.

El laúd-luna japonés.

Otro instrumento de cuerda pulsada, éste más moderno, es el **chóljion-kúm** (*cheolhyeongeum, chulhyungeum,* 철현금, 歐羅鐵絃琴), cuya creación se atribuye al maestro Ión-chól Kim (*Yeong-cheol Kim,* 김영철 金永哲) que para su fabricación, partió, en la década de 1940, de una remodelación de la guitarra hawaiana. Por entonces se utilizaba como acompañamiento del chángo durante las actuaciones realizadas en sus giras por las compañías de teatro. Cayó más tarde en desuso, para volver a acaparar cierta atención en la década de 1990[131].

[131] -Andrew KILLICK: "Korean Ch'angguk Opera: Its Origins and its Origin Myth", en *Asian Music,* 33/2 (2002), pp.43-82. -Andrew KILLICK: *In Search of Korean Traditional Opera: Discourses of Ch'angguk.* Honolulu (Hawaii, EE.UU.), University of Hawaii Press, 2010.



El chóljion-kúm (*cheolhyeongeum, chulhyungeum,* 철현금) es una cítara del siglo XX con cuerdas de acero (una especie de kómungo con cuerdas metálicas), que se tocan pinzándolas o pulsándolas con un palo de bambú, y que se tañe con un deslizador, como algunas guitarras.

El chóljion-kúm produce un sonido claro y grave, y se tañe de acuerdo con la técnica non-jión (*nonghyeon,* 농현), consistente en puntear las cuerdas con un palo de bambú o "suldae" en la mano derecha, mientras la izquierda frota las cuerdas con un accesorio llamado "nongok" para dar la nota.

De similares características es el **óñiu-kúm**, igualmente diseñado en fechas recientes.

El óñiu-kúm (*ongnyugeum, ongryugeum,* 옥류금) es una cítara de caja, grande y moderna, que dispone de 33 grandes cuerdas de acero forradas de nylon. Se inventó en Corea del Norte en 1973.

Y un último instrumento es el **únkum**, cuya reciente invención se atribuye al anterior presidente del Corea del Norte, el militar, general Kim Jong-il.

El únkum (*oungum,* 어은금) es un laúd piriforme de cinco cuerdas, similar al jián-pípa (*hyangbipa,* 향비파), y también al banjo, que únicamente se usa en Corea del Norte, donde es enormemente popular.

* *

*

***De arco**:*

Los instrumentos de cuerda tañidos con arco que se emplean en la música tradicional de Corea, son los siguientes: **jéekum** / **áachen** / **yánkum** / **sójekum** / **chúnjekum** / **téejekum** / y **chójekum**.

Enumeremos brevemente ahora aquellos todavía no analizados, todos ellos fídulas modernizadas, que se usan exclusivamente en Corea del Norte:

-El **sójekum** (*sohaegeum,* 소해금) es una especie de violín de cuatro cuerdas.
-El **chúnjekum** (*junghaegeum,* 중해금) es un tipo de violín, asimismo de cuatro cuerdas, similar a la viola moderna.
-El **téejekum** (*daehaegeum,* 대해금), también de cuatro cuerdas, es similar al chelo moderno.
-Y el **chójekum** (*jeohaegeum,* 저해금), de cuatro cuerdas, que es similar al contrabajo moderno.

De cuerda percutida:

El principal instrumento tradicional de cuerda percutida coreano es el **yánkum**.

4. Membranófonos: **puk** / **chángo** / **sóko** / **galgo** / **chólgo** / **chuágo** / **kóngo** / **ión-kó** / **únko** / **sákgo** / **yóban-kó** / **chún-kó** / **nóko** / **négo** / **to** / **nó-tó** / **né-tó** / **ión-tó** / **popkó** / **chíngo** / **kióban-kó** / **yu**.

Un tambor pequeño, con mango, para danzantes: el sóko (*sógo,* 소고 小鼓).
(Antiguamente se usaba piel de perra para los parches que cubren ambos lados de este tambor)[132].

* *

*

[132] Se trata de un pequeño tambor de mano, utilizado para la música campesina y en la música folclórica de danza (púnmul-nóori), ya sea con o sin mango. También se conoce como mégupuk (*maegubuk,* 메구북). Su ejecutante realiza por lo general acrobacias con una cinta atada a su peculiar tocado en la cabeza, mientras que el resto del conjunto de baile ejecuta los pasos correspondientes en procesión.

4.3.2.4 La música vocal[133]

Existen tres géneros principales para la música vocal clásica y tradicional coreana, la gása (*Gasa* 가사 歌詞), el gágok (*Gagok* 가곡 歌詞), y el sícho (*Sijo,* 시조, 時調 o verso regular coreano), que se han desarrollado en asociación con la poesía clásica nacional. En paralelo con el púngniu (o *pungnyu,* 풍류 風流), género clásico instrumental, estas canciones disfrutaron del mecenazgo de nobles y aristócratas, obteniendo su música y su estilo diversas mejoras gracias al káa-kek (*gagaek,* 가객 歌客) cantante y poeta invitado, de la casta social de carácter hereditario Chung-ín (*Jung-in,* 중인 中人 "pueblo medio")[134].

El gágok (*gagok,* 가곡 歌曲) es el más formal y elaborado de estos tres tipos posibles de canciones, y el mejor representante de las tradiciones clásicas coreanas. Por su parte, el sícho (*sijo,* 시조), de forma y estilo más simple, lo cantan también algunos aficionados, y no sólo se halla en Corea, sino que puede encontrarse también entre la diáspora coreana distribuido por otros muchos países. Por último, la gása (*gasa,* 가사 歌詞)

[133] -Dae-Cheol SHEEN [Taech'ol SIN]: "Some Westernized Aspects in Korean Folk Songs", en *Contemporary Directions: Korean Folk Music Engaging the Twentieth Century and Beyond.* (Nathan HESSELINK, ed.). Berkeley (California, EE.UU.), Institute of Asian Studies, University of California, 2002, pp.76-95. -Hae-kyung UM [Hyegyông ÔM]: "Classical Vocal Music", en *Korean Music: Introduction.* (Byong Won LEE y Yongshik LEE; eds.). Seúl, The National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2007. -Inok PAEK: "Folk Music: Vocal", en *Music of Korea.* (Byong Won LEE; y Yong-Shik LEE, eds.). Seúl, The National Center for Korean Traditional Performing Arts, "Korean Musicology Series, 1", 2007, pp.65-91. -Frederick LAU; y Everett YAYOI UNO: *Locating East Asia in Western Art Music.* Middletown (Connecticut, EE.UU.), Wesleyan University Press, 2004.

[134] En la actualidad, los cantantes de estas canciones clásicas están capacitados profesionalmente y, por lo general, dominan los tres géneros mencionados.

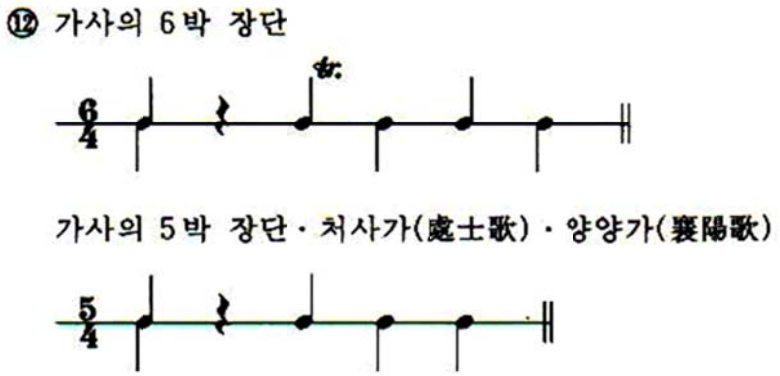
se sitúa estilísticamente entre el gágok y el sícho, y es, quizás, el menos conocido e interpretado de estos géneros clásicos. Veamos brevemente a continuación su historia, texto, música, técnica vocal, estética y ejecución.

4.3.2.4.1 Música clásica vocal

Existen tres géneros vocalesprincipales, gása, gágok y sícho, que combinados juntos se conocen como chónka (*jeongga,* 정가 正歌).

4.3.2.4.1.1 La gasa (*Gása,* 가사, 歌詞)[135]

Es un tipo de composición musical vocal (un tipo de canción de carácter narrativo) algo más larga que el gágok. Este género apareció a mediados de la dinastía de Chóson, en siglo XVII, y se caracteriza por su color folclórico, así como por su rica y dilatada historia.



Su texto solía ser repetitivo, y se acompañaba únicamente con un tambor puk, si bien algunas veces podía acompañarse también con un tipo determinado de instrumentos melódicos, como el píri, el téekum y el chékum. Resulta difícil clasificar este género con carácter general, si bien sus composiciones están provistas de un texto bastante extenso y suelen articularse de acuerdo con una forma estructural y musical muy libre, identificándose normalmente con el pretendido "color folclórico coreano".

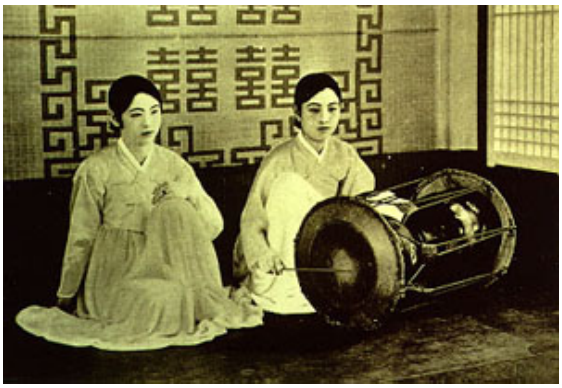
[135] -Jonathan CONDIT: "Uncovering Earlier Melodic Forms from Modern Performance: the Kasa repertoire", en *Asian Music,* IX/2 (1978), pp.3-20.

Interpretación de la gása (춘면곡 가사집 연주).

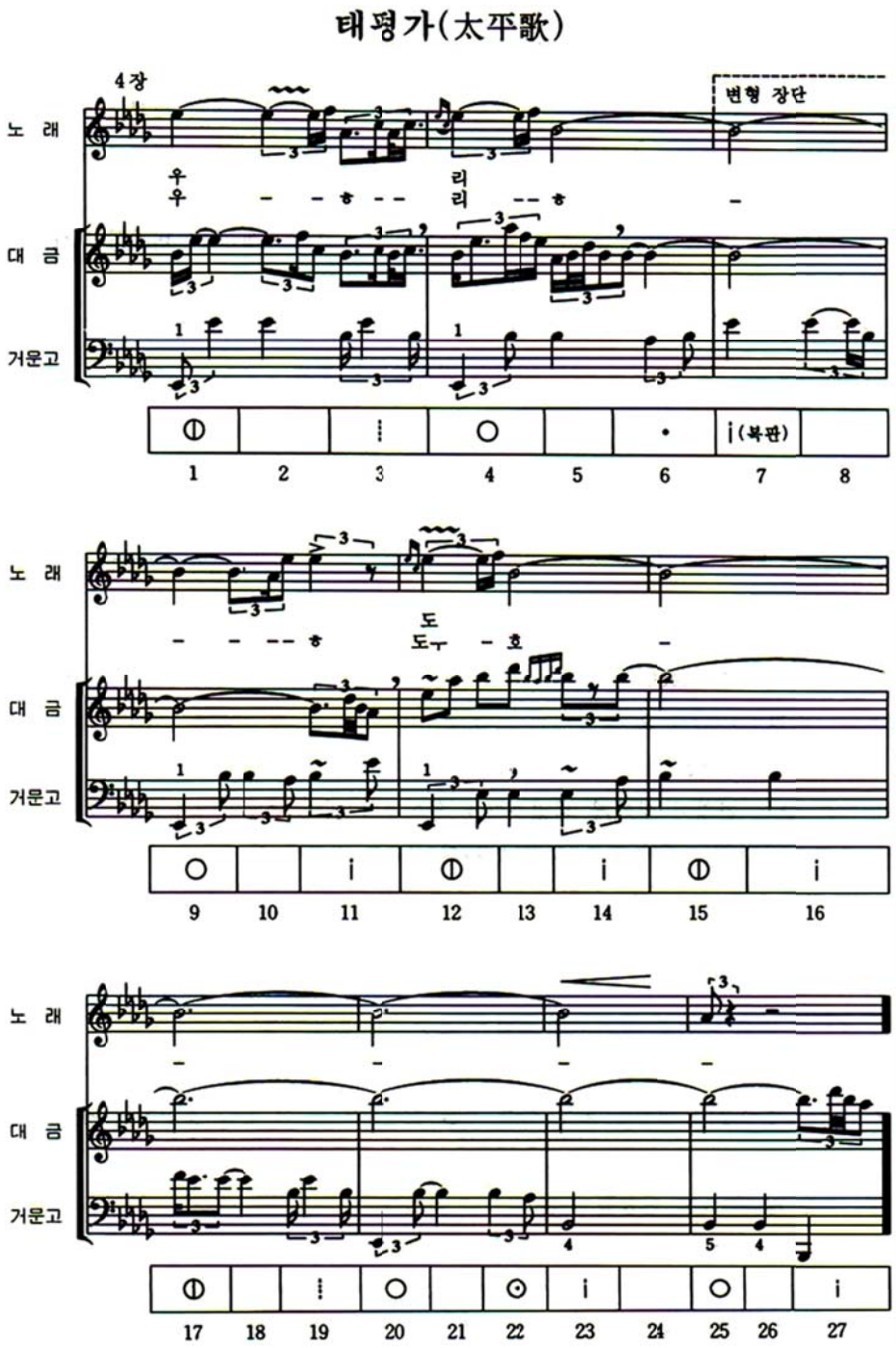
Como forma poética, surgida durante la dinastía de Kório (y consistente en pareados, cuyos versos se dividen en dos unidades de tres cuatro sílabas cada una), estas composiciones alcanzaron cierta fama ya durante la dinastía de Chóson, particularmente de la mano del estadista y poeta Chol Chón (*Jeong Cheol,* 정철 鄭澈; también conocido como Kée-jam, *Gyeham,* 계함 季涵, o Sóng-kán, *Songgang,* 송강 松江 (*1536; †1593) del siglo XVI, haciéndose populares poco más tarde, especialmente entonadas por cantantes profesionales: las mujeres ián-bán (*yangban,* 양반 兩班; una casta, generalmente ociosa, de la clase noble o dirigente coreana durante la dinastía de Chóson, formada por aristócratas confucianos).

***Izda.:* el poeta Yeong Cheol, 정철 en una pintura de la época de la dinastía de Chóson. *Dcha.:* un grupo de mujeres yangban (양반) asistiendo a un ritual familiar (finales del siglo XVIII).**

El contenido textual de estas piezas, ensayísticas, suele aludir a la expresión de sentimientos individuales, o admoniciones morales, centrándose a menudo su temática en asuntos de la naturaleza, las virtudes de los caballeros, o el amor entre hombre y mujer.



La versión musical, se distingue de la puramente literaria (poesía en prosa), utilizando el nombre más específico de síbi gása (십이가사, 十二 詞), es decir, los doce gása o repertorio de doce canciones conservadas: 1.- pék-ku-sá (*baekgusa,* 백구사, 白鷗詞 "La canción de la gaviota"); 2.- juán-kée-sá (*hwanggyesa,* 황계사, 黃鷄詞, "La canción del gallo amarillo"); 3.- chúk-chi-sá (*jukjisa,* 죽지사, 竹枝詞, "La canción de la rama de bambú"); 4.- chun-mión-kok (*chunmyeon-gok, chunmyoungok,* 춘면곡, 春眠曲, "Indolencia primaveral"); 5.- óo-pu-sá (*eobusa,* 어부사, 漁父詞, "La canción del pescador", que es la pieza más antigua de entre las que se han conservado, transmitida en el cancionero Ák-chan gása, *Akchang gasa,* 악장가사, 樂章歌詞); 6.- kíl-kun-ák (*gilgunak, guilgunak,* 길군악, 行軍樂, "Música militar callejera"); 7.- sán-sa-piol-kók (*sangsabyeolgok, sangsabyoulgok,* 상사별곡, 相思別曲, "Lamento por los difuntos"); 8.- kuón-chu-gá (*gwonjuga, hwoangguegok,* 권주가, 勸酒歌, "Canción para beber"); 9.- sú-ián-san-ká (*suyangsan-ga,* 수양산가, 首陽山歌, "Canción del Monte Suyang"); 10.- ián-ñian-ká (*yangyangga,* 양양가, 襄陽歌, "Canción de Xiangyang Town"); 11.- cho-sa-ká (*cheosaga, chusaga,* 처사가, 處士歌, "Canción del ermitaño"); y 12.- mé-juá-ká (*maehwaga, maehwagok,* 매화가, 梅花歌, "Canción de la flor del ciruelo").



El téepion (*Taepyoung,* 태평), un género de la gása.

Diez de las doce piezas que han sobrevivido nos han llegado anotadas en el Chón-ku-ión-ón (*Cheongguyoungheon,* 청구영언, 靑丘永言), una importante fuente primaria o libro de partituras, mientras que las canciones 3, 4 y 5 (chúk-chi-sá, *jukjisa,* 즉지사, 竹枝詞, canción de la rama de bambú; chón-mión-kok, 춘면곡, 春眠曲, indolencia primaveral; y óo-

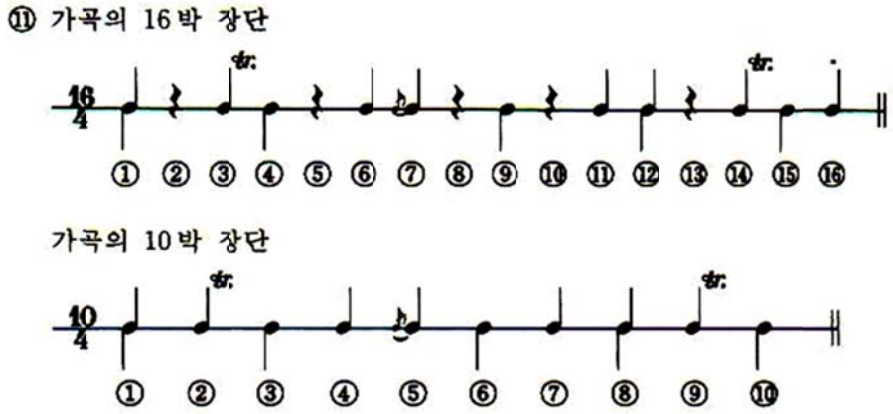
pu-sá, *eobusa,* 어부사, 漁父詞, canción del pescador), se nos han transmitido, además, en el Kó-gum gágok (*Gogum gagok,* 고금가곡, 古今歌曲), el cancionero antiguo. Otras fuentes destacables son el cancionero del Sámiuk kumbó (*Sámiuk kumpó, Samjukgumbo,* 삼죽금보, 三竹琴譜), donde se copian seis de dichas obras de música instrumental para kómungo: 4 chun-mión-kok (*chunmyeon-gok,* 춘면곡, 春眠曲); 5 óo-pu-sá (*eobusa,* 어부사, 漁父詞); 6 kíl-kun-ák (*gilgunak,* 길군악, 行軍樂); 7 sán-sa-piol-kók (*sangsabyeolgok,* 상사별곡, 想思別曲); 8 kuón-chu-gá (*gwonjuga,* 권주가, 勸酒歌); y 12 mé-juá-kók (*maehwagok,* 매화곡, 梅花歌); el cancionero recopilado por Kiú-il Já (*Hagiu-il,* 하규일, 河圭一) (*1867; †1937), que recoge ocho de las doce canciones preservadas); y el cancionero que compilara Kíi-chun Ím (*Imguijun,* 임기준, 林基俊) (*1868; †1940), que transmite las demás obras: 9.- sú-ián-san-ká (*suyangsan-ga,* 수양산가, 首陽山歌); 10.- ián-ñian-ká (*yangyangga,* 양양가, 襄陽歌); 11.- chó-sa-ká (*cheosaga;* 처사가, 處士歌 y 12.- mé-juá-ká (*maehwagok,* 매화가, 梅花歌).

En general, la gása es un género vocal de difícil clasificación por su carácter general, aunque siempre revela un típico color folclórico coreano y está provista de un texto bastante largo y de forma muy libre.

4.3.2.4.1.2 La gágok (*gagok, kagok,* 가곡, 歌曲)[136]

Más corta que la gása, la gágok (*Gagok,* 가곡) es un género de la música vocal cortesana coreana, que parte, en su texto, del sícho (*Sijo,* 시조, 時調), una vez dividido éste en cinco estrofas. Generalmente, se cantaba a voces profesionales, ya de varón, ya de mujer, acompañadas por un pequeño ensemble instrumental (que en ocasiones interpreta también algunos interludios) formado por kómungo, káyakum, píri y téekum (más, eventualmente, chángo, jéekum y tánso), en un estilo grandilocuente y solemne.

[136] -Coralie ROCKWELL: *Kagok: A Traditional Korean Vocal Form.* Providence, Theodore Front Music, "Asian Music Publications: Monographs, 3", 1972. -Byong-Kon KIM [Pyong-gon KIM]: "Aesthetics in Kagok: The Musics of Yi Intellectuals", en *Yesurwonbo,* 33 (1989), pp.149-172.

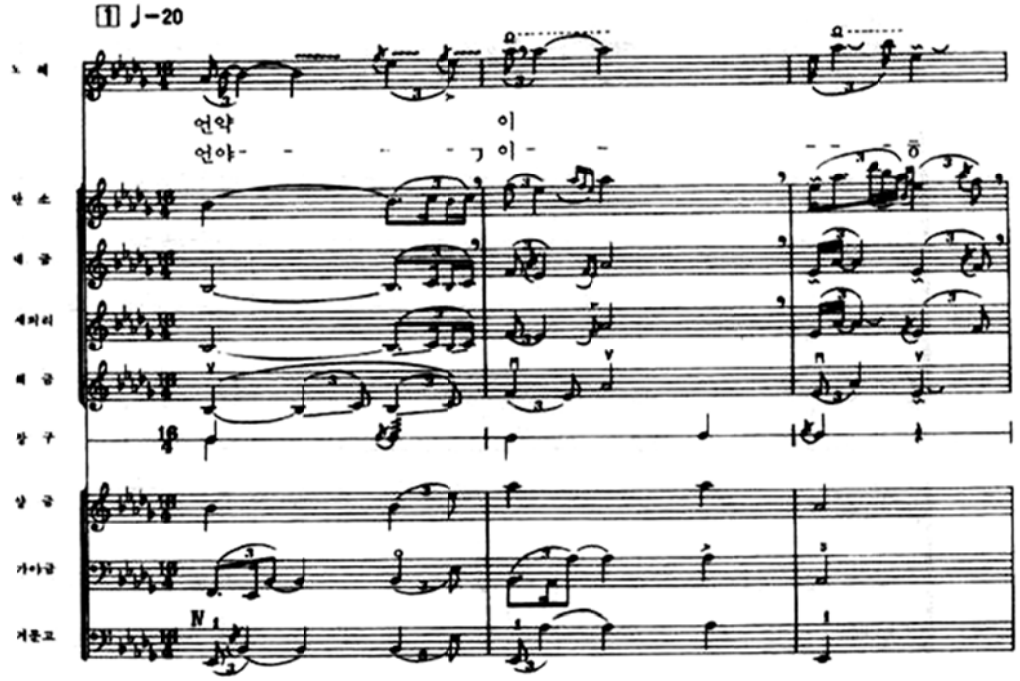


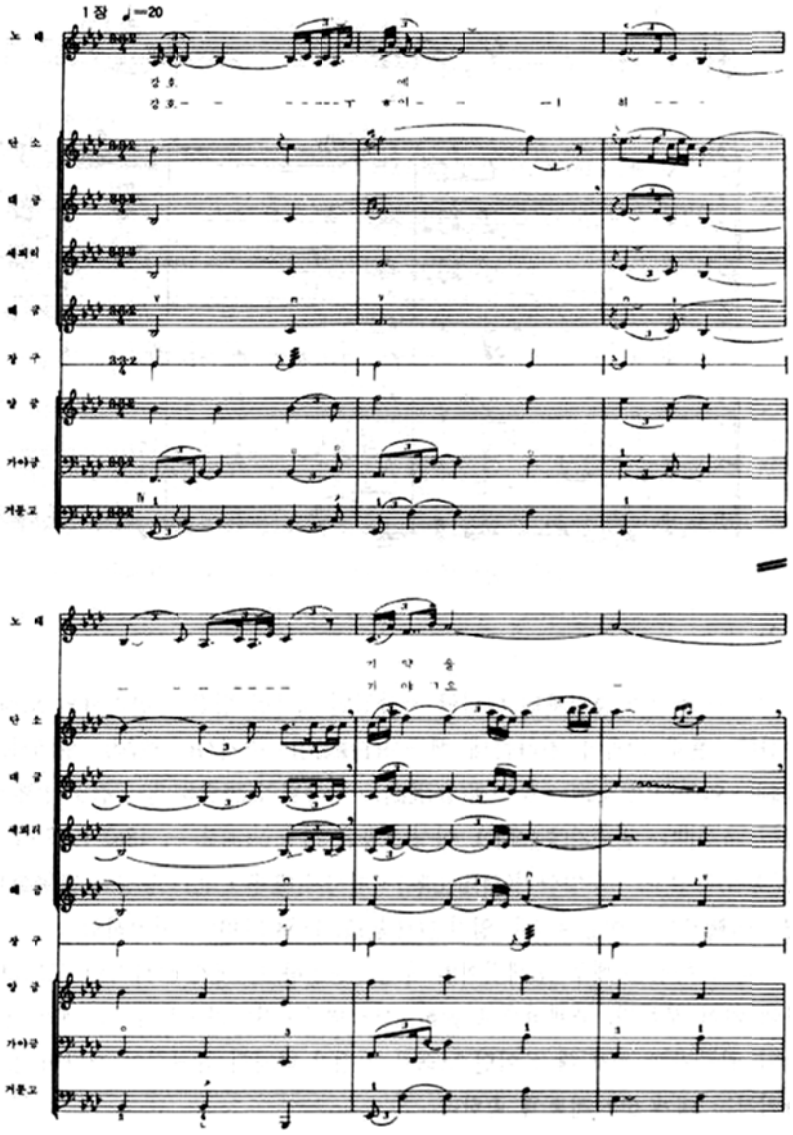
Típico consort (en este caso, para voz femenina e instrumentos) del gágok.

El apogeo de este género (un ciclo de canciones líricas con acompañamiento instrumental de cámara), se produjo durante los reinados de los monarcas de la dinastía de Chóson, Súk-chon (*Sukjong, Sookjong,* 숙종; o Sun Íi, *Yi Sun,* 이순) (*1661; †1720) —que reinó desde 1674—, y Ióncho (*Youngcho, Yeongjo,* 영조, 英祖; también conocido como Ián-son-jún, *Yangseongheon,* 양성헌, Íi Kum, *Geum Yi, Yi Kum,* 이금, o Kuán-suk, *Gwangsuk,* 광숙, 李昤) (*1694; †1776) —que reinó desde 1724, durante más de medio siglo—.

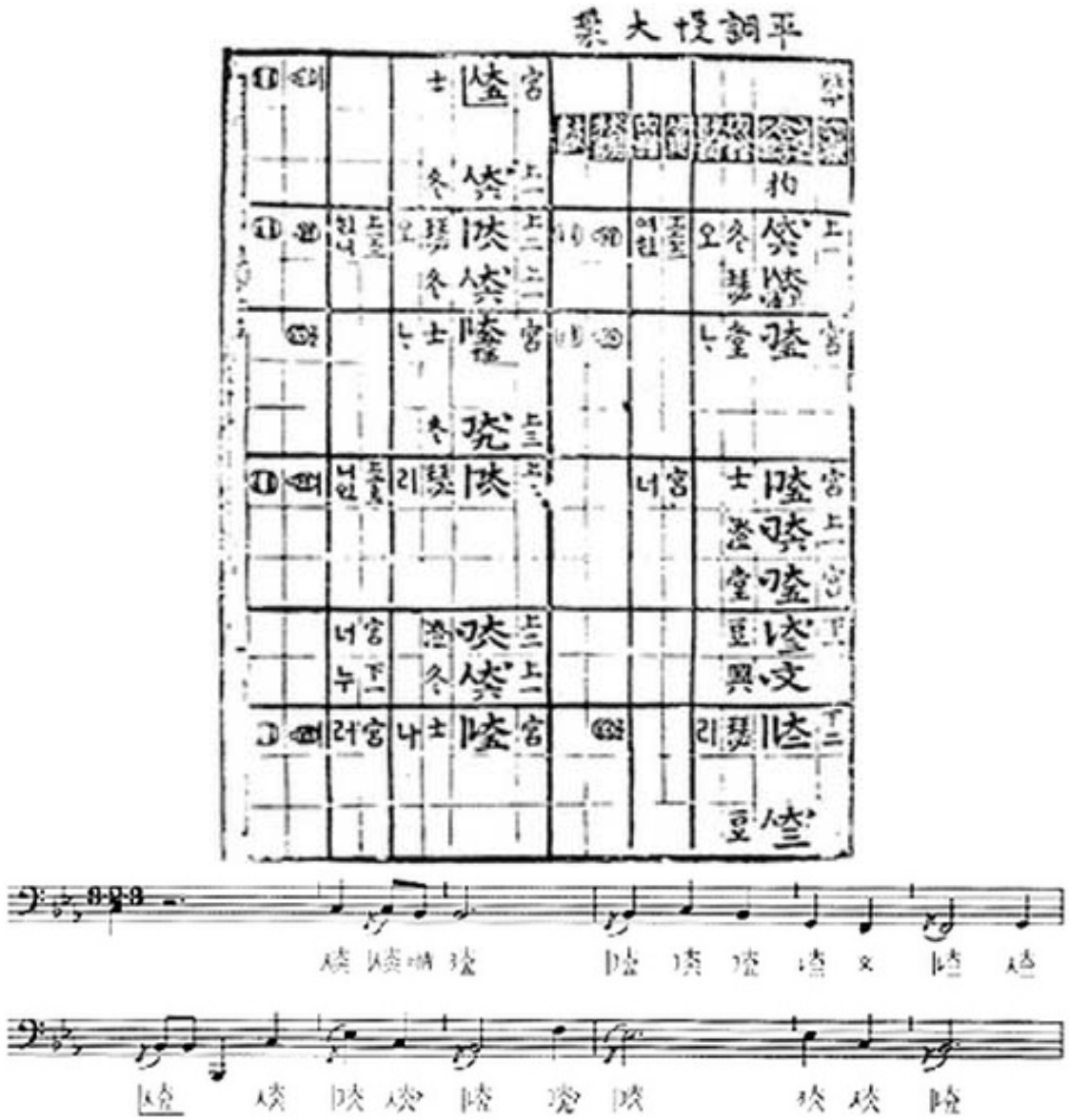
El rey Ióncho de Chóson (*Youngcho, Yeongjo,* 영조, 英祖; también conocido como Ián-son-jún, *Yangseongheon,* 양성헌, Íi Kum, *Geum Yi, Yi Kum,* 이금, o Kuán-suk, *Gwangsuk,* 광숙, 李昤) (*1694; †1776) —que reinó desde 1724, durante más de medio siglo—, en 1744.

La gágok, un tipo de música que se asocia con las clases más altas, y actualmente muy popular en Corea, constituye una de las diversas formas de canto que, juntas, conforman el chónga (o *jeongga,* 정가 正歌, o "buen canto"). Sus canciones pueden clasificarse de acuerdo con el género del cantante que las interpretan, varón o fémina, y por la modalidad que emplean. Formalmente, la gágok consta de veintiséis canciones para hombre o namchang (que requieren un tipo de voz recia y fuerte, profunda y resonante), y de quince canciones para mujer o yeochang (para un tipo de voz aguda y delgada o fina). De las 26 piezas para cantante varón, 11 de ellas siguen el modo úcho o *ujo,* 우조 羽調 13 el modo Kée-mión-chó (*Kyemyonjo, guemyouncho, gyemyeonjo,* 계면조, 界面調) y 2 de ellas se anotan mitad en úcho o *ujo,* mitad en Kée-mión-chó (*Kyemyonjo, guemyouncho, gyemyeonjo,* 계면조, 界面調). Las composiciones de la gágok se escriben, o en una tonalidad solemne y tranquila, o en una melancólica, y siguen un patrón rítmico de 10, o de 16 tiempos. Estas canciones son especialmente apreciadas por sus esquemas líricos, su equilibrio, el refinamiento de sus melodías y el tipo de composición, compleja, que despliegan, de suerte que alcanzar un buen nivel técnico como cantante requiere mucho tiempo y esfuerzo, y su ejecución exige autocontrol y una gran dedicación.

여창 계면조 이수대엽(언약이 늦어가니)

Una modalidad de la gágok: canción para voz femenina o yeochang.

남창 우조 이수대엽(강호에 기약을 두고)

Otra modalidad de la gágok: canción para voz masculina o namchang.

Las partituras originales de las canciones conservadas en la actualidad son: el Mán-dée-iop (*Mandaeyeop, Mandaeyoub,* o "Gran pieza lenta", 만대엽, 慢大葉)[137], el chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob, cheandaeyoup, chungdaeyoub,* 정대업, 定大業, "fundar una gran dinastía", de tempo intermedio), y el Sák-dée-iop (*Sakdaeyoub,* 삭대엽, 數大葉, la de tempo más rápido).

[137] Pípa Mán-dée-iop (*Bipa Mandaeyeop,* 琵琶, 慢大葉).

Composición Mán-dée-iop (*Mandaeyeop,* o "Gran pieza lenta", 만대엽**, 慢大葉), (en modo pión —o pión-chó, *pyeong-jo*—** 平調**, 慢大葉, procedente del libro Kúm jápchabo (*Kúm-hapjabo,* 금합자보**, 琴合字譜), y anotada en tablatura jápchabo o *hapjabo*), de Sée-chun Íi (*Se-jun Lee*), y debajo, su transcripción.**

Sus libros de partituras son el Téak jupó (*Daeak hubo*, 대악후보, 大樂後譜, partituras de "la Gran Música") y el Kúm-jápchabo (*Kúm-hapjabo, Geum hapjabo, Gum habjabo,* 금합자보, 琴合字譜, que sólo contiene las partituras del Mán-dée-iop, *Mandaeyeop, Mandaeyoub,* o "Gran pieza lenta", 만대엽, 慢大葉), recopilados por el músico coreano San An (Ansang, 안상, 安瑺), que se editaron en 1610. Parece que el Chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob, cheandaeyoup, chungdaeyoub,* 정대업, 定大業, "fundar una gran dinastía"), sería cronológicamente posterior. Así, el *Yánkum-símbo*

(*yanggumsinbo, yanggeumsinbo,* 양금신보, 梁琴新譜), una partitura para kómungo compilada por Tóksu Ián (o *Yang Deoksu,* 양덕수, 梁德壽) en 1610, contiene mayor número de partituras del Chón-tée-ob (*jeongdaeeop, jeongdaeyop, cheongdaeheob, cheandaeyoup, chungdaeyoub,* 정대업, 定大業) —que apenas usan cuatro notas—[138] que de partituras del Mán-dée-iop, *Mandaeyeop, Mandaeyoub,*만대엽, 慢大葉); en él se menciona además el Sák-dée-iop (*Sakdaeyoub,* 삭대엽, 數大葉).

El yánkum-símbo (o *yanggeumsinbo,* 양금신보, 梁琴新譜), partitura para kómungo, compilada por el compositor Tóksu Ián (o *Yang Deoksu,* 양덕수, 梁德壽; 1610).

Tras el libro *Yánkum-símbo* (1610), en 1680 se recopilaron las partituras existentes hasta entonces en otro libro, 신성, 申晟, el Jión-kum sín-chum-ka-rión (*Hyoungum sinjunggaryoung,* 현금신증가령, 玄琴新證假令), que reunió gran cantidad de piezas

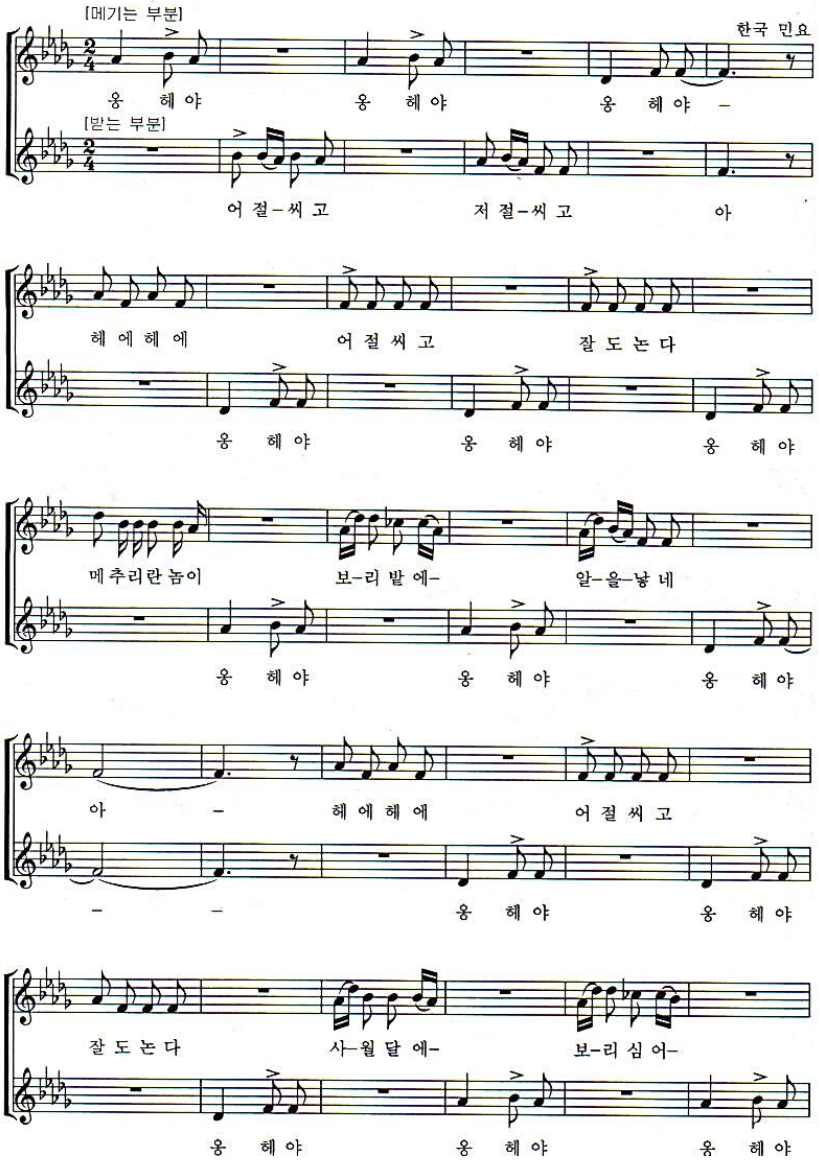
[138] Considerando las limitaciones de los instrumentos de viento-madera disponibles, los compositores hubieron de prescindir de algunas notas.

procedentes del Chón-tée-ob (*chungdaeyoub,* 정대업, 定大業) y el Sák-dée-iop (*Sakdaeyoub,* 삭대엽), igualándose en número sus movimientos musicales. Tiempo más tarde, en el Chón-ku-ión-ón (*Cheongguyoungheon,* 청구영언), editado en el año 1782, desaparecería ya la canción lírica lenta o Mán-dée-iop (*Mandaeyoub,* 만대엽, 慢大葉), así como dos de las cuatro notas del Chón-tée-ob (*chungdaeyoub,* 정대업, 定大業), apareciendo nuevos matices musicales: nón (*nong,* 농, "la travesura"), ák (*ak,* 악, la música, el gozo), y pión (*pyoun,* 퓽, el cambio de tono)[139]. Fue así como, poco a poco, el Chón-tée-ob (*chungdaeyoub,* 정대업, 定大業) y el Sák-dée-iop (*Sakdaeyoub,* 삭대엽, 數大葉) derivaron en la gágok, un tipo de música vocal o cancionero donde por primera vez se ofrecen señales de ligadura, y cuya última canción es el Téepion-ká (*Taepyoungga,* 태평가, 太平歌), que, excepcionalmente, era la única que cantaban juntos hombres y mujeres, considerando la tajante separación de sexos al respecto tradicionalmente impuesta por el confucianismo.

Por lo demás, hoy en día la gágok desempeña un destacado papel en la consolidación de la identidad coreana, y se conserva y transmite gracias a diversos profesionales, a través de determinadas asociaciones existentes en los centros de formación del patrimonio nacional coreano; originalmente se interpretaba en los salones privados de la aristocracia o en clubes de cantantes profesionales, y hoy se ejecutan en salas de concierto o teatros. Las interpretaciones de gágok pueden durar solamente una, o varias canciones, o bien pueden ser tan extensas como para completar un ciclo entero de piezas vocales (que dependerá de si el cantante es hombre o mujer, ya que hay más obras para varón), de tres horas, o incluso más. Cuando se canta más de una composición, éstas se interpretan sucesivamente, sin hacer pausas entre las diversas piezas.

[139] Según testimonio del tratado enciclopédico Són-jó sá-sól (*Seongho saseol, Songho sasol,* 성호사설, 星湖僿說) escrito con realismo por el filósofo, político y economista coreano Ik Lee (*Ik Yi,* 이익, 李瀷; o *Són-jó, Seongho, Songho,* 성호) (*1681; †1763) en una tarea de recopilación histórica que le ocupó casi cuarenta años, entre 1720 y 1760, durante el reinado del monarca Ióncho (*Youngcho, Yeongjo,* 영조, 英祖; o Kum Íi, *Geum Yi,* 이금, 李昤) (*1694; †1776) —rey desde 1724—, el Mán-dée-iop (*Mandaeyoub,*만대엽, 慢大葉) era ya una música muy lenta, de manera que no acababa de gustar al pueblo, por lo que, en consecuencia, acabó por desaparecer. Por su parte, el chón-tée-ob (*chungdaeyoub,* 정대업, 定大業), de música algo menos lenta, también gustaba poco, de suerte que solamente se salvó el más rápido Sák-dée-iop (*Sakdaeyoub,* 삭대엽).

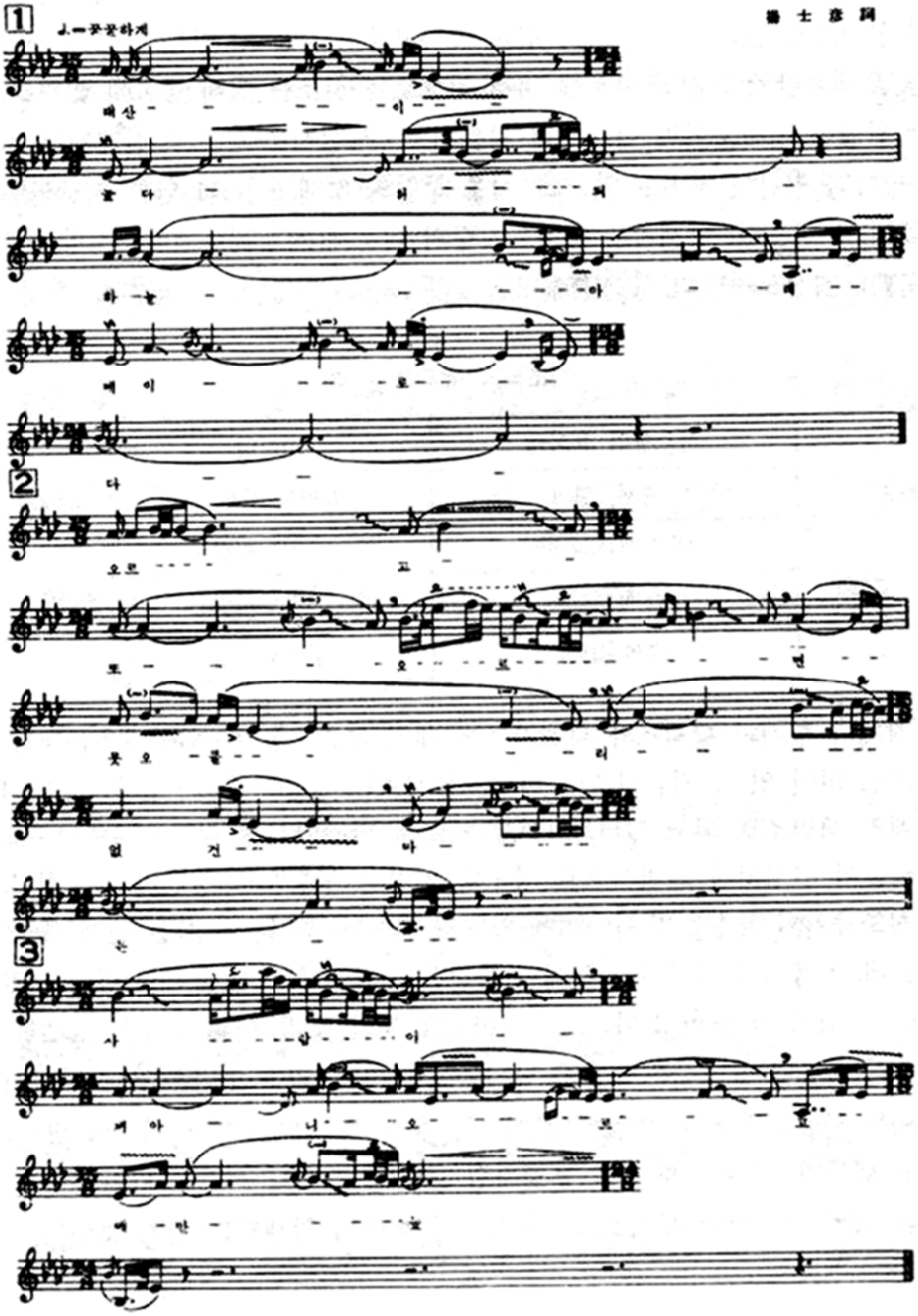
보리 타작 소리


[메기는 부분]
한국 민요
응 헤 야
응 헤 야
응 헤 야 –
[받는 부분]
어 절–씨 고
저 절–씨 고
아
헤 에 헤 에
어 절 씨 고
잘 도 논 다
응 헤 야
응 헤 야
응 헤 야
메추리란 놈이
보–리 밭 에–
알–을–낳 네
응 헤 야
응 헤 야
응 헤 야
아 –
헤 에 헤 에
어 절 씨 고
– –
응 헤 야
응 헤 야
잘 도 논 다
사–월 달 에–
보–리 심 어–
응 헤 야
응 헤 야
응 헤 야

4.3.2.4.1.3 El sícho (*Sijo,* 시조, 時調), o el verso regular coreano:

Literalmente "tonada", o melodía, el sícho se basa en el mismo tipo de poema homónimo que se cultiva todavía actualmente en el ámbito literario, algo más corto en su musicalización que el gágok. Por otra parte, mientras que la gása y el gágok los interpretan mucho más los cantantes profesionales, el sícho lo cantan, no sólo intérpretes profesionales, sino también aficionados locales.

El sícho alcanzó enorme popularidad entre los ián-bán (*yangban,* 양반, clase dirigente) como vehículo de expresión religiosa o filosófica, llegando a generar una tradición paralela entre las clases no-aristocráticas, populares.

평시조(태산이 높다허되)

El sícho.

Poéticamente[140], el sícho (cuyos orígenes se remontarían al siglo XI y aun antes, hasta el siglo IV, aunque floreció particularmente en los siglos XVI-XVIII), que es ante todo una canción, sigue una estructura formal breve. Consta de tres versos (cada uno de ellos con una cesura intermedia), de 14 a 16 sílabas cada uno, de manera que suma un total de 44 a 46 sílabas. Antiguamente se llamaba *dan-ga* (단가, 短歌). Los versos responden al tradicional esquema narrativo de introducción (verso 1), nudo (verso 2) y desenlace (verso 3), de suerte que en el último verso, que se subdivide en dos partes, se busca sorprender por la sonoridad del mismo o el significado inesperado que desvela, pues resuelve las tensiones previamente planteadas, proporcionando un final digno de recordar. La temática de estas composiciones puede ser amatoria, puramente lírica o bucólica, religiosa (taoísta o confuciana), metafísica, sobre los buenos modales o la identificación con la familia, astronómica…, y en general, transmiten un argumento vital.

El poeta U T'ak (*1262; †1342), autor literario de los ejemplos conservados más tempranos de sícho.

El sícho es un género poético popular existente en Corea desde hace mucho tiempo, que se ha convertido en un tipo de texto lírico corto, que emplea un lenguaje sencillo, directo y desprovisto de elaboración u ornamentación (ligero, muy personal y a menudo de carácter coloquial). En él, el poeta ofrece un relato de primera mano de sus propias experiencias y emociones personales[141].

---

[140] - Richard RUTT (ed.): *The Bamboo Grove: An Introduction to Sijo.* Ann Arbor (Michigan, EE.UU.), University of Michigan Press, 1998.

[141] El sícho tiene su origen en el género vocal del pión sícho (*Pyoung Sijo,* 평시조); pero cada región de Corea presenta alguna variación, y así, la rama original del sícho de Seúl y de la provincia Kión-kí (*Kyonggi, Gyeonggi, Kyounggui,* 경기도). se llama Kión-ché (*Kyoungje,* 경제, 京制); la rama de la provincia Chún-chon-dó (*Chungchongdo,* 충청도) se llama Née-po-ché (*Naepoje,* 내포제, 內浦制); la de la provincia Chón-la-dó (*Cheonrado,* 전라도), se llama Uán-ché (*Woanje,* 완제, 完制); y la de la provincia Kión-san-dó (*Kyoungsangdo,* 경상도), se llama Ión-ché (*Youngje,* 영제, 嶺制).

Parece ser que el sícho procedería del cantautor coreano Risechun, de época del reinado del monarca Ióncho de Chóson (*Youngcho, Yeongjo,* 영조, 英祖; o Kum Íi, *Geum Yi,* 이금, 李昤) (*1694; †1776) —rey desde 1724—, aunque se transmitió posteriormente a través de Yu-gu So (*Seo You Gu, Seo Yugu,* 徐有榘) (*1764; †1845), en el libro del Iú-ié-chí (*Yuyeji*, 유예지, 遊藝志, literalmente, "diversión artística", anotado en hánkel, de comienzos del siglo XIX). En la actualidad también nos han llegado unas partituras de sícho difíciles de cifrar a través del Kú-ra-chól-sa-kum-cha-bó (*Guracheolsagumjabo,* 구라철사금자보) para yánkum, a cargo de Kíi Kión Íi (*Lee Gui Kyoung,* 이기경).

Para cantar el sícho, se puede acompañar instrumentalmente con jéekum, téekum, píri, y tánso, o sólo con el chángo. Así, el sícho habitual (pión sícho, *pyeong sícho,* 평시조) emplea un poema corto y se canta en un registro medio[142]. El sícho declamado (chí-rum sícho, *jireum sicho,* 지름시조) emplea también un texto breve, que comienza en un registro agudo y luego regresa a un registro central en su segunda y última sección. Y el sícho narrado (sá-sol sícho, *saseol sícho,* 사설시조) emplea como texto un poema narrativo largo y se canta en un registro medio (como el pión sícho, *pyeong sícho,* 평시조).

Al final del período Chóson (finales del siglo XIX), su composición había entrado ya en decadencia, pero a mediados de la década de 1920, algunos jóvenes intelectuales (como Nám-són Choi, *Nam-seon Choi,* 최남선, y Kuán-su Íi, *Gwang-su Yi,* 이광수) consideraron al sícho autóctono como una forma artística distintiva coreana y lo utilizaron como vehículo para expresar los sentimientos nacionalistas durante el período de ocupación japonesa, lo que supuso una reactivación en su uso que ha existido desde entonces, más o menos ininterrumpidamente, durante casi cien años[143].

[142] Siendo pióncho (*Pyeongjo,* 平調) un modo pentatónico de Sol, con el Si bemol como nota central.

[143] Actualmente, Moon Hyun, uno de los maestros del canto artístico clásico coreano, ha permitido adoptado estas tradiciones consagradas por el tiempo, cambiando su forma y encontrando nuevos modos de expresión. De este modo, en uno de sus álbumes, Moon toma el sícho como el inicio de un viaje que transporta al oyente desde las baladas de jazz y sus ambientes sonoros, hasta la esencia de la canción artística coreana.

4.3.2.4.2 Música vocal popular

Otros géneros propios de la música popular o tradicional en Corea son el mínio (*Minyo,* 민요) y la chápka (*Japga,* 잡가). Pero el registro actual de los cantos populares ha de considerar en primer término que tales piezas han nacido de y entre el pueblo, transmitiéndose de manera oral.

La canción tradicional coreana, a cargo de profesionales. A la dcha., *Kióngui chápka* (*Gyeonggi japga,* 경기잡가).

En un principio, en la sociedad tradicional esas canciones populares se llamaron sóri (소리 = "sonido", término derivado de la voz humana, equivalente a una interpretación vocal ordinaria que se realiza en la vida diaria), o nóre (*norae* = 노래 "canción", de la palabra nori, que significa "tocar", e implica que se lleva a cabo cada vez que la gente toca). Pero hoy se les conoce como mínio (*Minyo,* 민요).

Mínio (*Minyo,* 민요). *Dcha.:* la cantante professional de *Kióngui mínio* (*Gyeonggi Minyo,* 경기민요), Chun-Hee Lee.

Las canciones tradicionales coreanas pueden ser de dos tipos: locales y populares. Las locales se distribuyen en un área local determinada, concreta, en donde se crearon y

disfrutaron; suelen tener una melodía bastante sencilla, y letras locales e ingenuas. (En este género se incluyen por ejemplo la mayoría de las canciones de trabajo). Las canciones tradicionales folclóricas o populares las realizan en cambio cantantes profesionales; son más artísticas, y llevan muchos más adornos que las canciones locales, interpretándose por toda la península de Corea.

En Seúl era famoso otro tipo de chápka (*Japga,* 잡가): el juí-móri chápka (*hwimori japga,* 휘모리잡가; de juimori, *hwimori,* cantar en un tempo rápido). Este tipo de canciones tiene letras humorísticas que se cantan con un tempo muy rápido. De otro lado, en la región suroeste estas composiciones se llaman ípchang (입창; "canción firme"), ya que el cantante interpreta sus canciones en posición firme, de pie, con unas características vocales fuertes y dramáticas, como en el pánsori.

El canto popular. Arriba, a la dcha., una expresión de la gugak, o música tradicional coreana.

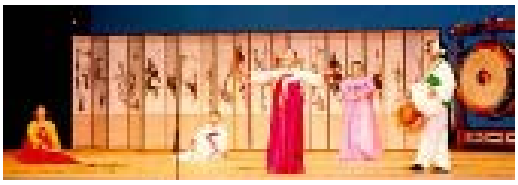
El són sóri (*seon sori,* 선소리) canto que se entona en posición firme, de pie (del que hay dos modalidades o tipos regionales, la central y la noroccidental), lo interpretan varios miembros del grupo; uno dirige la canción (auto-acompañándose con el chángo o

tambor en forma de reloj de arena), mientras el resto cantan el estribillo, al tiempo que bailan empuñando el sóko o pequeño tambor de mano.

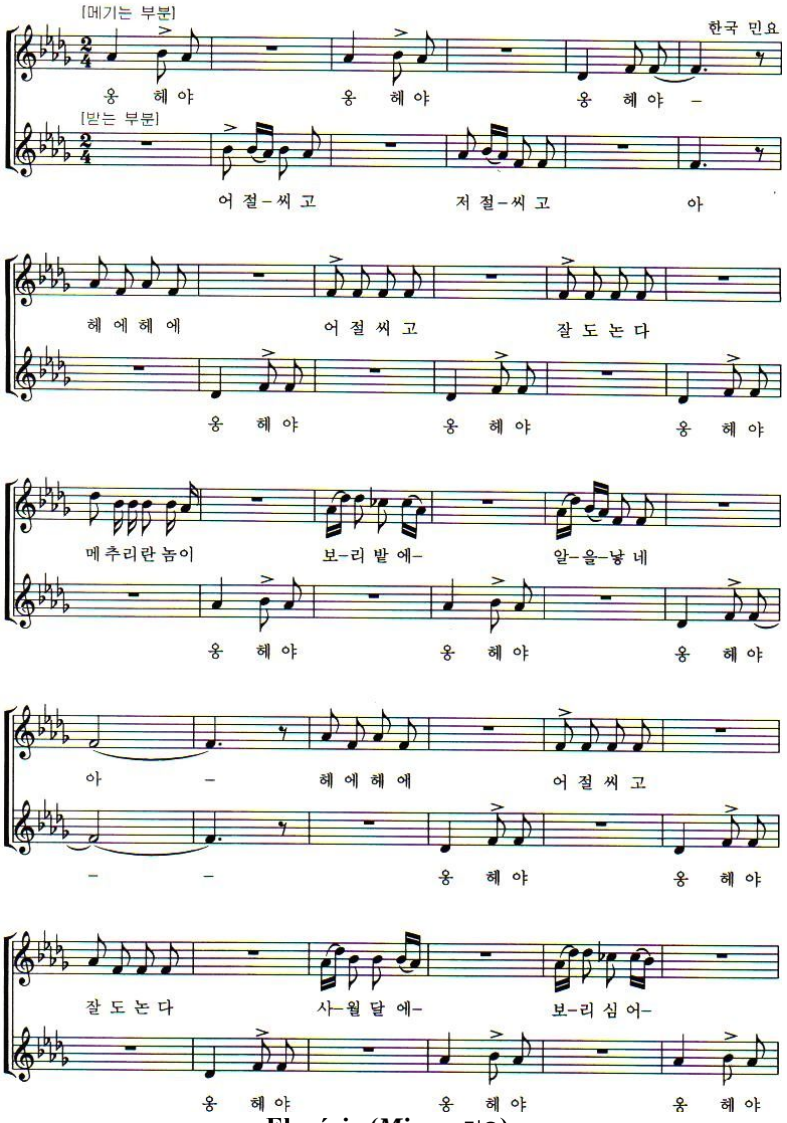
4.3.2.4.2.1 El mínio (Minyo, 민요, 民謠):

El mínio (*Minyo;* 남도민요까투리타령; 황해도민요개성난봉가).

El mínio (*Minyo,* 민요) se componía de canciones populares transmitidas de generación en generación, que se desarrollaban de cuatro maneras, típicas, según las ocho provincias o regiones coreanas, pues en cada región se aplicaban caracteres diferentes en cuanto a las escalas, las ornamentaciones y el estilo. En general, su temática abordaba cuestiones relacionadas con el trabajo colectivo agrícola (la cosecha, la siega, la vendimia…).



보리 타작 소리



El mínio (*Minyo,* 민요).

A pesar de las diferencias detectadas entre las diversas regiones o provincias, se puede extraer un factor común para estas composiciones, que, en general, responden a las siguientes características:

1. Compás ternario.
2. Variación del ritmo.
3. Un compás de 5 tiempos (fusión de ternario + binario).
4. La nota tónica no coincide con la nota final.
5. Varían en su nota tónica, aunque su tonalidad se indique en la nota de la coda.
6. Predomina la escala pentatónica Pión-chó (*Pyoungcho, P'yonbjo,* 평조, 平調; Sol-La-Do-Re-Mi).
7. No usa todos los tonos de la escala pentatónica, y a pesar de ello (es decir, pese a que se usa poca variedad de notas), difieren mucho entre sí, por el ritmo del canto.
8. Normalmentee, su estribillo no lleva texto, sino solamente *Guum,* 구음) que significa "sin letra", dotado únicamente de un sonido vocálico (u, o, e…).
9. Debido a la pronunciación, no hay compás anacrúsico.

De acuerdo con la división general que les aplican tanto los artistas como los estudiosos, las canciones tradicionales o folclóricas coreanas (mínio, *Minyo,* 민요) se dividirían, más o menos, en cuatro dialectos musicales principales (o tóri, 토리), cada uno de los cuales respondería con unos determinados límites geográficos y regionales. Así, el término tóri, 토리 —que también se utiliza para la música ritual chamánica—, se usa muy a menudo en los estudios modernos para describir las características distintivas de los diferentes estilos y géneros musicales, incluyendo las sutilezas de la interpretación para cada una de las notas dentro de un mismo modo[144]. En general, los modos se representan mediante diversos elementos musicales, tales como el conjunto de notas, o la jerarquía y función de dichas notas dentro de la escala, así como sus particulares patrones melódicos (o sí-kim-sé, *Sigimsae,* 시김새), y su expresión estética, factores cada uno de ellos únicos y distintivos de cada región geográfica de Corea. Se distinguen, de esta manera, cuatro estilos regionales distintos: kión-tóri (*gyeongtori,* 경토리; Centro); sú-sim-ga-tóri

[144] El kiónguí mínio (*Gyeonggi Minyo, Koyunggi Minyo,* 경기민요), se produjo cerca de la capital, y estaba muy inflido por la música del palacio real. El *sódo mínio* (*Seodo Minyo,* 서도민요), que usaba mucho la escala *guemyuncho* (Re-Mi-Sol-La-Si), por influencia de su dialecto, tenía color de timbre muy melancólico; tras su apogeo se usó como tritono (Mi-Sol-Si). el námdo mínio (*Namdo Minyo,* 남도민요), consistente en una larga narración a modo de lamentación, utilizaba abundantemente notas de adorno y la vibración de los sonidos. Y el tómbu mínio (*Dongbu Minyo,* 동부민요) tenía tendencia alegre, y se interpretaba en tempo rápido y ligero.

(*susimgatori,* 수심가토리; Noroeste); iúk-cha-pé-ki-tóri (*yukjabaegitori,* 육자배기토리; Suroeste); y míi-na-ri-tóri (*menaritori,* 메나리토리; Este). Entre los muchos y diversos elementos musicales que caracterizan e individualizan a cada región o estilo (incluyendo el contenido concreto y específico de cada nota o altura de sonido, y dterminadas prácticas interpretativas o de ejecución que les son únicas), el componente más diferenciador y que les distingue es, sin duda, el melódico.

4.3.2.4.2.2 La chápka (Japga, Jabga; 잡가):

Durante el período tardío de la dinastía de Chóson surgieron diversas nuevas modalidades en el ámbito de la música folclórica coreana, destacando particularmente la chápka (*Japga,* 잡가) de Seúl, especialmente larga, o la música del sá-tan-pé (*Sadanpe,* 사당패), que tenía su origen en los templos budistas[145].

Los intérpretes de estas canciones (sadámpe), comoquiera que estaban perseguidos por su religión, forzosamente habían de llevar una vida desordenada, a manera de músicos ambulantes (equiparables a los juglares medievales occidentales), de

[145] En la época de la dinastía Chóson, los budistas estaban sometidos a un severo control por parte del Estado —oficialmente confuciano—, que les perseguía casi constantemente, a pesar de lo cual no pudieron llegar a abolir la fe en el budismo. Como consecuencia, los cantores budistas (tanto hombres como mujeres), o sá-tan-pé (*Sadanpe,* 사당패), tuvieron que marcharse del templo.

manera que, organizados en coros, acudían a los templos, y sobre todo a las casas ricas, donde se ofrecían para cantar o tocar música, a cambio de recibir limosna o comida.

Entretanto, la música sáncho (*sanjo,* 산조)[146], instrumental solísitica, derivaba de la melodía del sináui (*sinawi,* 시나위), originada probablemente en el reino de Síla (del período de los Tres Reinos, siglos I a.C.-VII d.C.), de donde tomaba su patrón rítmico. Se trata de una música más avanzada y profesional, que se desarrolla, hoy día, en múltiples ramas, dado que cada maestro adopta determinadas características individuales a su propio estilo.

Los nobles de la época de Chóson, en sus reuniones con sus amigos, tocaban música y recitaban improvisadamente el sícho a modo de juego. Todavía hoy se conserva en la ciudad de Kiónchu (*Kyoungju,* 경주) uno de estos lugares de reunión, el Póo-sok-chon (*Poseocjeong,* 포석정), alrededor de un árbol en torno al que habían cavado un arroyuelo junto al que se sentaban en círculo (alrededor y delante del agua), mientras se pasaban por turno un tazón de bebida, de manera que a quien le llegaba el tazón, tenía que recitar el sícho de inmediato. Pero no sólo jugaban a esto los nobles, sino que también los plebeyos, cuando se reunían con sus amigos, jugaban a cantar el mínio (*Minyo,* 민요, canciones populares), desde la más lenta hasta la más rápida, de suerte que

[146] El *sáncho* (*Sanjo,* 산조) es un género musical protagonizado por un instrumento musical solista (utilizado por tanto a menudo para lucir las brillantes cualidades técnico.expresivas de sus respectivos intérpretes). Normalmente, se articula en tres movimientos y tiene una estructura bien establecida. Los instrumentos solistas que pueden verse implicados en este tipo de género musical son el káyakum, el kómungo, el áachen, el píri, el jéekum, el téekum, etc.

las entonaban de manera cada vez más rápida, para terminar más animados y unidos y quitarse el estrés.

4.3.2.4.2.3. El canto profesional: el pánsori (판소리)

Con el objetivo de proteger la herencia cultural mundial, tanto oral como intangible, la UNESCO procedió, en el año 1998, a la Proclamación de Obras Maestras de la Herencia Cultural Oral e Intangible de la Humanidad. Desde la primera proclamación, en 2001, se han declarado como "Obras Maestras" tres tesoros culturales intangibles de Corea: ***1.-*** el chónmio chére (*Jongmyojerye,* 종묘제례, 宗廟祭禮) y la chónmio chéreak (*Jongmyojeryeak, Chongmyo Jereak,* 종묘제례악, 宗廟祭禮樂), o ceremonia ritual para los ancestros reales, y su música ritual, ***2.-*** el canto épico del pánsori; y ***3.-*** el Festival Tán-o-ché (*Danoje;* 단오) de la ciudad de Kán-nun (*Gangneung;* 강릉단오제).

Por lo que respecta al pánsori (*p'ansori,* 판소리), se trata de un género musical solístico que narra una historia, interpretada por un cantante, con un acompañamiento de tambor (el puk). Estas canciones populares épicas, interpretadas por un cantante-narrador solista (o sóri-kún, *sorikkun,* 소리꾼; o kuán-tée, *kwangdae,* o *gwangdae,* 광대), que se caracterizan por lo expresivo de su canto, su discurso estilizado y el lenguaje corporal, abarcan la cultura coreana en sus más amplias manifestaciones, tanto aristocráticas,

como folclóricas[147]. El protagonista interpreta el canto, en su actuación, de pie y con un abanico plegable en una mano, que mueve o agita para enfatizar sus movimientos, y que despliega para anunicar los cambios de escena.

El pánsori, o teatro musical ("la ópera de Corea"), narra una historia sobre un tema, con dos músicos que comparten escenario: cantante (sóri-kún o *sorikkun,* 소리꾼) y tamborilero (kósu o *gosu,* 고수)[148].

El nombre pánsori (판소리) proviene de la palabra "pan", 판, lugar público donde la gente se reúne, y de "sóri", 소리, sonido, canción. Por tanto, pánsori quiere decir lugar público donde se hacen juegos, se canta, se toca música, se charla y se baila, y constituye un canto tradicional coreano de carácter narrativo (la exposición de un largo cuento dramatizado) en el que se ofrece un entramado de canto (chán, *chang,* 창), lenguaje

[147] Se cree que el pánsori, a pesar de su objetivo principal como entretenimiento, nació a partir de los cantos chamánicos, es decir, del múga (무가; 巫 歌; simples invocaciones y oraciones o plegarias de carácter religioso que se entonan para agradar a los dioses o confortar a los espíritus desgraciados, narando una historia y siguiendo un patrón rítmico). De hecho, el pánsori es un tipo de pán-nórum (판놀음; de "pan" = lugar público de reunión, y "nórum" = música instrumental) —los espectáculos públicos no ritualistas en los que actuaban músicos ambulantes o kuán-tée, *kwangdae,* 광대—, los cuales también influyeron en gran medida sobre el pánsori. -Hae-kyung UM [Hyegyông ÔM] y Hyunjoo LEE (eds.): *Rediscovering Traditional Korean performing Arts.* Seúl, Korean Arts Management Service, 2012.

[148] El cantante interpreta el papel central a través de su canto, las palabras y el lenguaje corporal, mientras que el tamborilero desempeña un papel adjunto, de acompañamiento, proporcionando el ritmo y gritando palabras de ánimo o aliento que añaden pasión a la actuación.

descriptivo (aníri, *aniri,* 아니리) y movimiento o danza (nú-rum-sé, *nurumsae,* 누룸새)[149]. En conjunto, las interpretaciones de pánsori —en cierto modo equiparables a las de la ópera occidental— pueden llegar a durar hasta ocho horas, durante las cuales el o la cantante improvisa a partir del texto, combinando los dialectos rurales del coreano con algunas expresiones literarias eruditas. No obstante, el pánsori puede conocerse también bajo las denominaciones en chino de *gapga*, *bonsaga*, o cháng-ká (*changga,* 창가; de "chang" = cantar y "ga" = canción, es decir, canción para cantar)[150], ya que el término "pánsori" apareció acuñado por vez primera en fecha tan tardía como el año 1913, cuando se mencionó de tal forma en el periódico coreano Mée-il Sín-pó (*Mae-il Shin bo,* 매일신보, 每日申報).

[149] Las canciones (cháng, *chang,* 창) y el ritmo chángdan (*jangdan;* 장단; 長短), deben estar concebidos para impulsar los distintos cambios de la acción, mientras que el diálogo (aníri, *aniri,* 아니리) debe encaminarse a tener capacidades estéticas y de imitación. Por su parte, nurúmse (*nurumsae,* 누룸새) es la capacidad corporal de los actores para llevar a cabo la representación. Esta teoría es un tipo de estrategia de la representación centrada en el cuerpo, que enfatiza la capacidad de la expresión corporal. [Por su parte, el chángdan (*jangdan;* 장단; 長短), es el patrón rítmico fundamental, que constituye la armazón de la obra; lo marca el acompañante, que toca al chángo (*janggu;* 장구, tambor en forma de reloj de arena) o al puk (*buk;* 북, tambor en forma de barril). La melodía musical ya incorpora un patrón rítmico particular en sí misma, lo que permite reconocer la estructura rítmica de la pieza, incluso sin acompañamiento de tambor. Por lo general, el chángdan (*jangdan;* 장단; 長短), es el término general tanto para un patrón rítmico específico, como para la composición rítmica de la percusión, y cada chángdan (*jangdan;* 장단; 長短) tiene su propio tempo. Si se toca demasiado rápido o demasiado lento, perdería su carácter, llegando a convertirse en algo totalmente diferente].

[150] La cháng-gá (*changga,* 창가), es una nueva clase de canción, entonada al estilo de las melodías occidentales, que floreció en todo el país. Al abrirse forzosamente Corea a Occidente y sufrir el prolongado dominio colonial japonés, se cantaron cháng-gas (*changgas,* 창가) para intensificar el patriotismo, los deseos de independencia y una nueva educación y cultura. Nan-pa Hong compuso en 1919 la obra *Bongseonhwa,* en forma de cháng-ga (*changga,* 창가). Por su parte, el coreano Insik Kim (*1885; †1963), considerado el primer profesor coreano de música occidental, ya había compuesto anteriormente alguns otras melodías en forma de cháng-gá (*changga,* 창가). Éstas, seguían la escala pentatónica, aunque progresivamente se fueron occidentalizando, aproximándose al uso de escalas mayores y menores, a la posibilidad de ser armonizadas y siguiendo estructuras cadenciales específicas, hasta que acabaron por ser anotadas en partituras con notación musical occidental.

En realidad, de lo que se trata aquí es de obras dramáticas basadas en largas historias (relatos o leyendas), que suelen cantarse en lugares al aire libre. Como características de la música tradicional coreana, el pánsori encierra y simboliza una acendrada voluntariedad, así como el complejo arte de la improvisación desarrollados por el pueblo coreano. Así por ejemplo, antes del período del cantante Jún-rok Són (*Heung-rok Song,* 송흥록, 宋興錄) (*1780; †1863)[151], el pánsori se había narrado por vía oral sin ningún relato previo anotado (es decir, sin un guión exacto o libreto concreto cerrado y predeterminado), de manera que se insertaban en él, extemporáneamente, ciertas canciones transmitidas oralmente, así como se incorporaban, salpicando las historias aquí y allá, deerminados gags u ocurrencias transmitidos por algún maestro.

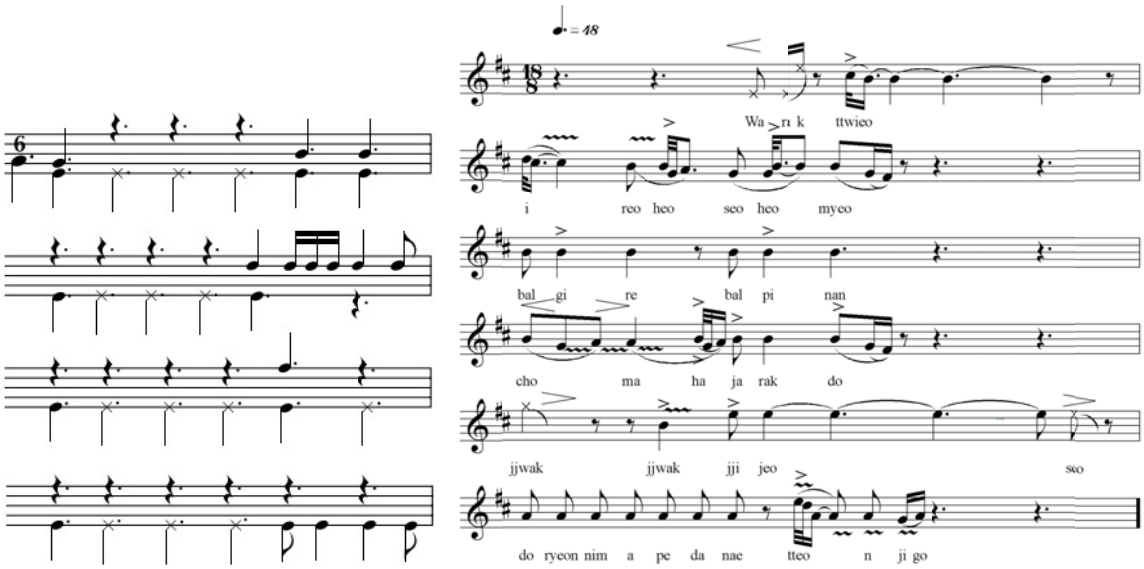
[151] Creador del estilo de canto del pánsori tón-pión-ché (*dongpyeonje,* 동편제; 東便制; puesto en escena por vez primera en Villa Píi-chon (*Bijeon Village,* 비전리), Juá-su-rí (*Hwasu-ri,* 화수리, 花樹里), Ún-pon-úp (*Unbong-eup,* 운봉읍, 雲峰邑), Nám-uón (*Namwon,* 남원시, 南原市), Chól-la-púk-dó (*Jeollabuk-do,* 전라북도, 全羅北道), el legendario Jún-rok Són (*Heung-rok Song,* 송흥록, 宋興錄) (*1780; †1863), conocido hacia finales de la dinastía de Chóson como el "rey del pánsori", contribuyó a diseñar su estándar así como a establecer las bases para conservar, enseñar y desarrollar el pánsori. [La técnica de canto en el pánsori es diferente de una escuela a otra. En la escuela tón-pión-ché (*dongpyeonje,* 동편제; 東便制 —uno de los dos estilos principales de canto del pánsori, junto con el estilo occidental, o só-pión-ché (*seopyeonje, sopyonje,* 서편제, 西便制)—, el canto comienza de manera pesante y el fraseo termina con rigidez, marcando fuertes acentuaciones y exigiendo al cantante que tenga una voz potente y que emplee una pronunciación enérgica, con pocas ornamentaciones. Mientras que la escuela seopyeonje se caracteriza por finales de frase prolongados, y porque la voz del cantante, como el estilo de sus melodías, es ligera y ornamentada. Otro estilo de pánsori, todavía, es el cháng-gó-ché (*junggoje,* 장고채). El caso es que Jún-rok Són (*Heung-rok Song,* 송흥록, 宋興錄) transmitió el tón-pión-ché (*dongpyeonje,* 동편제; 東便制) a los maestros Kuán-rok Són (*Gwangrok Song,* 송광록, 宋光綠), Mán-son Pák (*Mansun Park,* 박만순, 朴萬順), Ú-rión Són (*Uryong Song,* 송우룡, 宋雨龍), Mán-gab Són (*Mangab Song,* 송만갑) (*1865; †1939), y Són-chun Iú (*Seongjun Yu,* 유성준, 劉成俊) (*1874; †1949); otros maestros son Séchon Kim (김세종), Chá-bek Chán (*Jabaek Jang,* 장자백) y Kí-jon Pák (*Gihong Park,* 박기홍). Este estilo, que se localiza en torno a la provincia de Chóla (o *Jeolla,* 전라도) occidente de la provincia de Chún-chon (*Chungchoeng,* 충청도) y al sur de la provincia de Kión-kí (*Kyonggi, Gyeonggi,* 경기도) se caracteriza por su busca de una belleza vocal simple pero sólida, más que por la destreza de la voz o enfatizar ornamentaciones o adornos]. Villa Píi-chon (*Bijeon Village,* 비전리), es precisamente el pueblo natal de Jún-rok Són (*Heung-rok Song,* 송흥록, 宋興錄), de maneraa que, en esencia, puede considerarse a Nám-uón (*Namwon,* 남원시, 南原市) como el lugar de nacimiento del pánsori. Por otro lado, Jún-rok Són (*Heung-rok Song,* 송흥록, 宋興錄) (*1780; †1863) cantó "La canción de la prisión" en el Chúnjian-ká (*Chunhyangga,* 춘향가, 春香歌), siendo entonces la primera vez que el ritmo lento chín-ián-chó (*jinyang,* 진양조) se aplicó al pánsori. Sometió su voz a disciplina y control su voz en las cataratas Kú-rión (*Guryong,* 구룡; en Chú-chon-mión (*Jujeon-myeon,* 주전면, cerca de la Tumba de Chón-ián (*Chunhyang,* 청양군, 靑陽郡)) y también practicó en Áchan-tó (*Ajangteo,* 아장터, cada noche de lluvia durante tres años, hasta el amanecer), para imitar el sonido de los lamentos del espíritu. Desempeñó un papel fundamental en la historia del pánsori, que se ha practicado desde hace unos 200 años. Sus actuaciones, junto a su tamborilero, fueron memorables.

Estatua de la actuación de uno de los padres del pánsori, el actor y cantante del siglo XIX Jún-rok Són (*Heung-rok Song,* 송흥록, 宋興錄) (*1780; †1863) junto a su tamborilero.

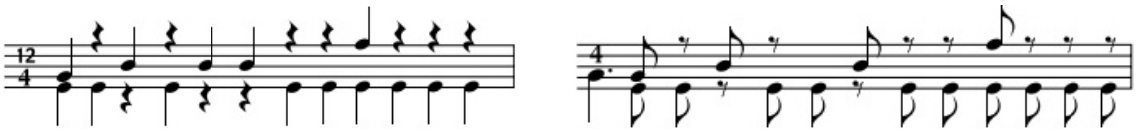
Musicalmente, y para dar mayor variedad y espontaneidad al espectáculo, se cambian frecuentemente los ritmos y las velocidades de las composiciones, que exigen una alta habilidad técnica, tanto vocal como instrumental, por parte de sus dos integrantes: el cantante o sóri-kún (*sorikkun,* 소리꾼; que ha de ser capaz de adoptar diversos registros, ya que, para hilvanar el relato habrá de interpretar él solo distintos personajes en escena), y el instrumentista, kósu (o *gosu;* 고수)[152].

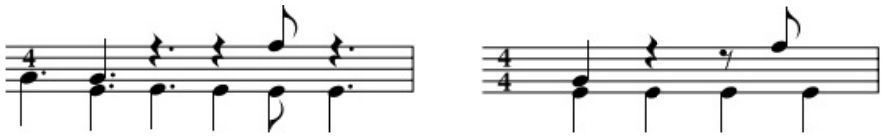
[152] El pánsori constituye un espectáculo integral, pues reúne en una sola actuación tres elementos distintos, que coexisten en él, tales como la música (vocal e instrumental), la literatura (un relato novelado y declamado en prosa, y eventualmente el verso), y el teatro (la escenificación o puesta en escena del largo relato principal, apoyada por el movimiento corporal, es decir por los pasos, la danza y gesticulaciones del cantante-actor sobre las tablas). De hecho, se estableció como arte independiente mediante la asociación de algunos géneros adyacentes de la música tradicional coreana, como el mínio (*Minyo,* 민요, 民謠; un estilo de canto tradicional popular acompañado coreano), la múga (o *Mooga,* 무가; canciones que cantan los chamanes en sus actuaciones o ritos de exorcismo), sícho (*Sijo;* 시조), chápka (*Japga,* 잡가; un tipo de música popular cantada por la gente común durante la última parte de la dinastía de Chóson) y gása (*Gasa,* 가사). También es el único género en Corea que se inició en el ámbito de las artes populares, y condujo a las artes étnicas.

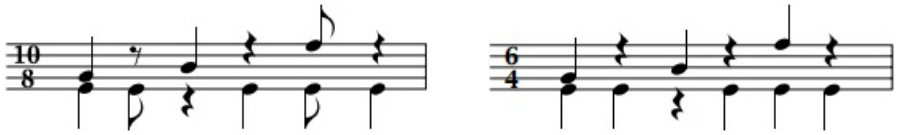
Por otra parte, el pánsori constituye un arte musical en el que continuamente varían los ritmos y los tempi. Los ritmos estereotipados o chángdan (*jangdan;* 장단; 長短) que se usan en el pánsori (y cuyos nombres aluden a la velocidad de la música y sus variaciones, y que se usan en función de las necesidades dramáticas exigidas por la acción escénica), aparte de sus posibles variaciones, son: chín-ián o chín-ián-chó (*jinyang, jiniangcho,* 진양조, el ritmo más lento lento), chún-móo-ri (*jungmori,* 중모리; ritmo de tempo medio, que es el más usado); chún-chún-móo-ri (*jungjungmori, jongjungmori,* 종중모리; tempo medio-rápido), chá-chin-móo-ri (*jajinmori,* 자진모리; tempo rápido), juí-móri (*hwimori, fuimori,* 휘모리, tempo muy rápido), ót-móo-ri (*eotmori, eosmori,* 엇모리, esquema rápido, de 10 golpes organizados asimétricamente 3+2+3+2), y ót-chún-móo-ri (*eotjungmori, eosjungmori,* 엇중모리, esquema de 6 golpes). La tonalidad se decide según la situación dramática del texto, acompañada por el kósu (o *gosu,* 고수), es decir, el percusionista que acompaña al cantante durante la acción) con el tambor en forma de barril o puk[153].

[153] El kósu, 고수, o instrumentista que acompaña el ritmo con su tambor (un sóri-puk o *soribuk,* tambor en forma de barril con cuerpo de pino y dos parches de cuero de vaca), tiene un papel decisivo en el pánsori. Su presencia es fundamental ("ilgosuimyoungchang"), pues el kósu (*gosu,* 고수) no sólo guía el ritmo, sino también el final de cada frase, diciendo, jaleando la acción o apuntando a manera de breves acotaciones dramáticas o interjecciones (a veces, una sola vocal) llamadas chú-ím-sé (*chu-imsae,* 추임새) [las cuales también pueden pronunciar los oyentes]: "¡Qué bueno!", "olé" —en coreano, "¡eolsigu!"—, "bueno"…, y contribuyendo en definitiva, de esa manera, a animar y que prosiga la acción. Por eso es necesario que el cantante y el kósu actúen a la par, y bien compenetrados.

Distintos chángdan (*jangdan, hangdan,* 장단, 長短) o ritmos estereotipados para el pánsori: chín-ián (*jinyang, jinjang,* 진양조).

Lo cierto es que en la música coreana tradicional el ritmo (y los efectos que éste produce en la audiencia) tiene un peso decisivo, de manera que domina todos los géneros. El ritmo se llama chángdan (*jangdan;* 장단; 長短), que significa **l**argo y corto (de manera semejante a como, en los pies métricos de la prosodia grecolat**i**na, las unidades temporales y rítmicas se reducen a una silaba, nota acento larga/*l**l**onga,* y a otra corta/*breve*).



***Izda.:* chún-móo-ri (*jungmori,* 중모리). *Dcha.:* chún-chún-móo-ri (*jungjungmori, jongjungmori,* 종중모리).**

***Izda.:* chá-chin-móo-ri (*jajinmori,* 자진모리). *Dcha.:* juí-móri (*hwimori, fuimori,* 휘모리).**



***Izda.:* ót-móo-ri (*eotmori, eosmori,* 엇모리). *Dcha.:* ót-chún-móo-ri (*eotjungmori, eosjungmori,* 엇중모리).**

Aquí, el principal instrumento de percusión, y por tanto el generador del esquema o patrón rítmico básico, es el chángo (장고), un instrumento importado en tiempos remotos desde la India (de donde se siguieron también los patrones rítmicos *talas*), consistente en un tambor de doble parche en forma de reloj de arena[154].

Historia: Al parecer, los primeros ejemplos de pánsori —es decir, los escenarios, los personajes y las situaciones que lo integran— hundirían sus raíces a mediados de la dinastía de Chóson (1392-1910), y más concetamente en el siglo XVII, aunque sus formas más desarrolladas sean ya del siglo XVIII, alcanzando su momento culminante durante el reinado del monarca Ióncho (*Youngcho, Yeongjo,* 영조, 英祖; o Kúm Íi, *Geum Yi,* 이금, 李昤) (*1694; †1776) —rey desde 1724—.

No obstante, se considera su época de máximo apogeo o esplendor al siglo XIX, cuando las técnicas del pánsori evolucionaron asombrosamente y éste experimentó un notable aumento de popularidad. Fue así como, durante la primera mitad del siglo XIX, se utilizaron principalmente técnicas vocales y melodías destinadas a atraer a las clases altas, aunque también se incorporaron algunas tonadas y melodías populares, con vistas a ampliar su vocabulario musical.

[154] De algún modo, los patrones rítmicos de los *tala* hindúes ejercieron cierta influencia en el ritmo coreano tradicional.

Pintura del período de Chóson (1853) que representa a las clases medias (los "jungin, 중인中人", o pequeña burguesía).

Ché-jió Sín (*Chae-hyo Sin, Jaehyo Sin, Chae-hyo Shin, Jae Hyo Shin,* 신재효, 申在孝) (*1812; †1884), recopiló y reinterpretó canciones adaptándolas a las clases altas, y entrenó por entonces a las primeras cantantes femeninas de la nobleza. Ya en la segunda mitad del siglo XIX, se experimentaron nuevos avances en forma de nuevas versiones y variantes del pánsori, de modo que, hacia el final del período de Chóson se interpretaba ya para el goce y disfrute de la casa real Yi (Lee).

Interpretación de pánsori incluida en el Kí-san-pun-sók-tó-chop (*Gisanpungsokdocheop,* 기산풍속도첩, 箕山風俗圖帖), un libro ilustrado de fines del período de Chóson, con imágenes que describen la vida de la gente común, en una excelente referencia para la cultura y la música popular. (Seúl, Museo de la Universidad de Soongsil, 숭실대학교).

Más tarde, ya en el siglo XX, y debido a la presencia en primer término del gobierno japonés de ocupación, y al imparable y progresivo proceso de occidentalización, la popularidad del pánsori decayó notablemente, todo ello unido a la nueva capacidad para grabar el sonido y sus tecnologías de reproducción, que trajeron consigo profundos cambios sociales en lo relacionado con las experiencias auditivas.

Gwon Samdeuk		Kim Changhwan
Song Heungrok	Park Yujeon	Song Mangap
Yeom Gyedal	Park Mansun	Yi Dongbaek
Mo Heunggab	Yi Nalchi	Kim Changryong
Go Sugwan	Kim Sejong	Yu Seongjun
Sin Manyeop	Song Uryong	Jeong Jeongryeol
Kim Jecheol	Jeong Changeop	Park Gihong
Hwang Haecheon	Jeong Chunpung	Kim Changhwan
Ju Deokgi	Kim Changrok	Kim Chaneop
Song Gwangrok		Kim Chaeman

Maestros-cantantes de pánsori. *Columna izda.*, de la época de los *Ocho Maestros Tempranos* (comienzos del siglo XIX); columna central, del tiempo de los *Ocho Maestros Tardíos* (finales del siglo XIX); y columna dcha., de la era de los *Cinco Maestros* (fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX).

Pero también hubo una gran cantidad de cantantes femeninas que quisieron seguir entonces los pasos de la carrera profesional de Chae-son Chin (*Chae Seon Jin, Chaesun Jin,* 진채선, 陳彩仙) (*1847), una hija de chamán y alumna del compositor, teórico y adaptador de pánsori Ché-jió Sín (*Chae-hyo Sin, Jaehyo Sin, Chae-hyo Shin, Jae Hyo Shin,* 신재효, 申在孝) (*1812; †1884), así como la primera cantante reconocida como profesional del pánsori (hay que tener en cuenta que actualmente predominan las cantantes femeninas en este género musical sobre los cantantes varones).

La pionera cantante de pánsori en el siglo XIX, Ché Són Chín (*Chae Seon Jin,* 진채선, 陳彩仙).

Como también iban a ser muy populares a mediados del siglo XX los grupos o cuerpos de baile de pánsori, aunque nuevamente perdieron popularidad durante la década de 1960. En ese contexto, y debido a la progresiva disminución de popularidad del pánsori, y a la paralela modernización de Corea del Sur, el pánsori se declaró Bien Cultural Nacional Intangible en 1964, razón por la que, desde entonces, recuperó buena parte de su popularidad anterior, tanto académica como práctica, tomándose definitivamente conciencia de su valor cultural, y recibiendo todo el apoyo institucional[155]. Finalmente, el 07.11.2003, la UNESCO le declaró Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad, así como, en su III sesión del año 2008, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Características y repertorio. Se conocen doce historias (es decir, doce óperas, salvando las distancias) que se cantaban como pánsori a mediados de la dinastía de Chóson: las llamadas doce máa-dáng (*madong, ma-dang,* 마당, 열두마당), que se ilustran en los libros Kuán-ú-jí (*Gwanuhoe, Gwanoohi, Gwanuhui,* 관우희, 觀優戱) y Chánkuk-sá de Chóson (*Changuksa,* 조선창극사, 朝鮮唱劇史). De esas doce historias, sólo se interpretan cinco en la actualidad: Chúnjian-ká (*Chunhyangga,* 춘향가, 春香歌), Sím-chón-ká (*Simcheongga,* 심청가, 沈淸歌), Jún-pó-ká (*Heungbuga, Hungbuga,* 흥부가, 興甫歌), Sú-kun-ká (*Sugungga,*

[155] En 1970 por ejemplo, el cantautor coreano Dong Jin Park presentó *La vida de nuestro Señor Jesúscristo* en este género, en un testimonio de su revitalización y adecuación a los nuevos retos sociales y cambios que vivía el país.

수궁가, 水宮歌) y Chókpio-ká (*Jeokbyeokga,* 적벽가, 赤壁歌). Conviene tener en cuenta, no obstante, que las representaciones de las máa-dáng (*madong, ma-dang,* 마당), que se realizan hoy día difieren mucho de las originales, de suerte que se suelen poner de relieve algunos fragmentos populares, reduciéndose otros, y en general, en la mayoría de los casos, se ponen en escena únicamente algunas secciones, en lugar de escenificar toda la obra.

Por lo demás, existen cinco elementos que determinan el estilo y la estructura musical del pánsori: la propia producción vocal; así como el modo (chó, *cho, jo,* 조; 調); el modo rítmico chángdan (*jangdan;* 장단; 長短); los estilos ornamentales pú-chim-sé (*buchimsae,* 부침새); y la escuela (ché, *je,* 제; 制).

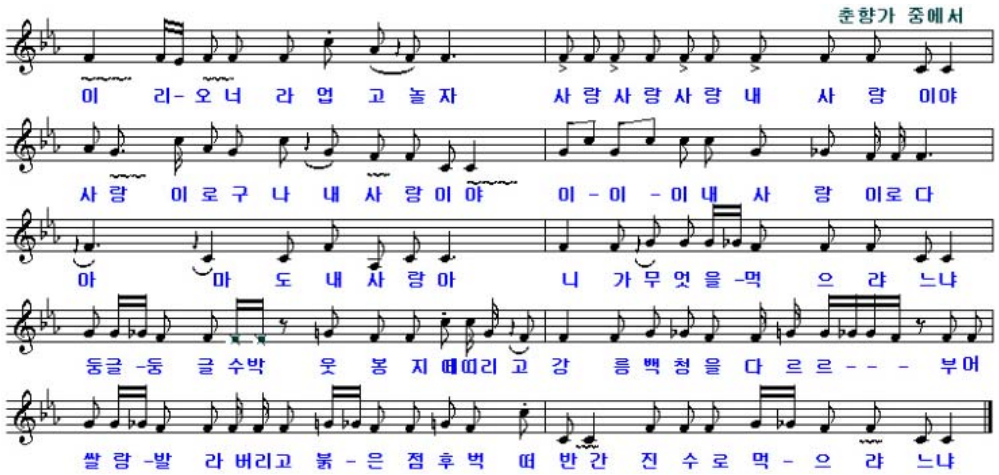
El chó (*jo,* 조, 調), se refiere ante todo a la estructura melódica de una actuación, la cual hasta cierto punto podría compararse con la modalidad y la tonalidad occidentales, aunque el chó incluye también el timbre vocal y los afectos o emociones expresados a través del canto. Los distintos tipos de chó (*jo,* 조, 調), incluyen: chú-chon-mok (*chucheonmok,* 추천목, 鞦韆-); Kée-mión-chó (*Kyemyonjo, guemyouncho, gyemyeonjo,* 계면조, 界面調; también llamado sór-um-ché, *seoreumje,* o incluso ée-uón-són, *aewonseong;* y sok-juá-ché, *seokhwaje*).

La expresión de los afectos es algo consustancial al pánsori, y que le emparenta en cierto modo con el teatro y la música del Barroco occidental.

Por su parte, el chángdan (*jangdan;* 장단; 長短), es la estructura rítmica concreta que se utiliza en el pánsori, la cual se usa para mostrar los afectos o estados emocionales correspondientes a la narración que desgrana del cantante; aunque también puede

utilizarse en las apariciones de determinados personajes. Sus distintos tipos son chín-ián (*jinyang, jinjang,* 진양조), chún-móo-ri (*jungmori,* 중모리); chún-chún-móo-ri (*jungjungmori, jongjungmori,* 종중모리), chá-chin-móo-ri (*jajinmori,* 자진모리), juí-móri (*hwimori,* 휘모리), ót-móo-ri (*eotmori, eosmori,* 엇모리), y ót-chún-móo-ri (*eotjungmori, eosjungmori,* 엇중모리).

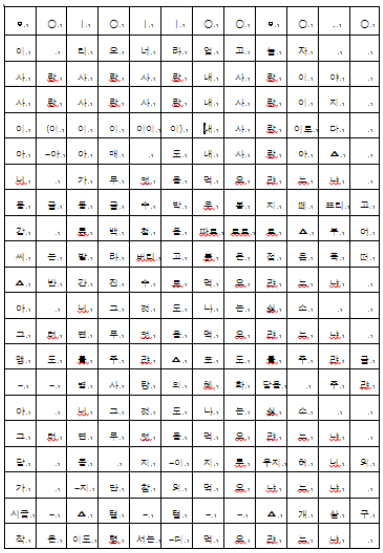
En cuanto al pú-chim-sé (*buchimsae,* 부침새), —de púchi-dá, *buchida,* combinar, y sé, *sae,* forma, aspecto—, se refiere al método con el que, en el pánsori, se combina el texto con la música; su significado alude por tanto, más específicamente, a las distintas combinaciones de palabras con ritmos irregulares. Lo hay de dos tipos: tée-ma-dí-te chángdan (*daemadidae-jangdan,* 대마디대장단, cuando coinciden los acentos débiles y fuertes del chángdan y las palabras a cada oración, empezando y terminando a la vez) y ót-pu-chím (*eotbuchim,* 엇부침새, cuando las palabras y el chángdan no están sincronizados).

Y por último, el ché (*je,* 제; 制), se refiere a una escuela de pánsori. Algunos de los intérpretes más célebres de pánsori han sido Só-ji Kim (*So-hee Kim, Sohui Kim,* 김소희, 金素姬); Mán-gap Són (*Man-gap Song,* 송만갑 宋萬甲); el influyente pedagogo en la materia, Súk-són An (*Suk-seon Ahn,* 안숙선, 安淑善); Pang-úl Ím (*Bang-ul Im,* 임방울); o Tón-chin Pák (*Tongjin Pak, Dongjin Park,* 박동진, 朴東鎭).

El actual registro anotado de la música para pánsori, con su explicitación de acentos, notas y trinos, en realidad está desvirtuando, si no perjudicando el valor original de este tipo de música tradicional.

En comparación con la ópera, el pánsori hace gala de una excesiva libertad; tanta, que a menudo cada intérprete puede dar lugar, para una misma obra, a una música bien diferente. El pánsori no se anotaba, de suerte que cada máa-dáng (*madong, ma-dang,* 마당) —es decir, cada una de las doce historias u óperas que se nos han conservado—, se transmitía oralmente, dictada de generación en generación; y por tanto, la modificación de su historia, técnica musical, y aun composición, han resultado inevitables. Esta forma tradicional de transmisión oral se ha mantenido a lo largo del tiempo, y por consiguiente, puede decirse que no existen partituras musicales oficiales de pánsori.

tteong (deong)	—	Make oval shape with right-hand stick, strike the hide in a right angle Tteong (deong)
tteong (deong)	⊖	Make oval shape with right-hand stick, strike the hide in a right angle. Left side is struck as well with left hand
tteok	⊛	Drum stick is raised inward about 30 degrees and struck from about 30 cm from the drum
ttak	|	Drum stick is raised about 69 degrees from horizontal line. It strikes *sojeom* (*bangak area*) from about a foot from the drum's body
ttak	|	Drum stick is raised about 35 degrees from the side and, using the wrist, the *maehwa* side is struck.
gung	○	Left thumb rests on the upper corner of drum's body and, using the other four fingers, strike the left side of drum
gung	⊗	Left thumb rests on the upper corner of drum's body and, using the other four fingers, strike the left side of drum in a right angle.

Símbolos empleados para tocar el sóri-puk (*soribuk,* 소리북). Columna izda., notación oral; en el centro, símbolo correspondiente; y a la dcha., técnica utilized.



La música coreana, a diferencia de la occidental —que se basa en una escala heptatónica—, utiliza una escala pentatónica. La Saránga o canto de amor (*Sarangga,* 사랑가) se adecúa a la notación heptatónica occidental, pero, debido a su conversión, es indudable que pierde buena parte de su valor original en cuanto a improvisación.

De hecho, la Saránga o canto de amor (*Sarangga,* 사랑가) es una de las pocas músicas de pánsori que se han escrito en notación de partitura o tabulatura. En ella, el círculo (1), el palo (2), y el círculo con un palo en medio (3), representan el acento o la sincopación de la música, de manera que no existen signos específicos para representar ni las notas, ni el ritmo, ni el tempo, y ni siquiera la melodía. Y esto quiere decir que todo es improvisación por parte tanto del sóri-kún (*sorikkun,* 소리꾼) como del kósu (*gosu;* 고수) excepto la acentuación y sincopación.

En la sociedad tradicional coreana existía por otra parte la opinión de que el pánsori se refería al Páa-tan sóri (*Ba-tang sori,* 바탕소리), es decir, una ópera que incluía el canto y relato completo de una larga historia; mientras que, si el cantante únicamente entonaba ciertas partes de la historia, por lo general, una selección de sus piezas más famosas, entonces se le llamaba simplemente "Sóri" (소리). Sin embargo, hoy en día, si un cantante desgrana la historia completa, a la actuación se le llama Páa-tan sóri (*Ba-tang sori,* 바탕소리), mientras que, si un cantante canta sólo algunas partes de dicha historia, el sóri se llamará Tó-mak sóri (*Toe-mak sori,* 토막소리) o Má-di sóri (*Ma-di sori,* 마디소리). En este sentido, la modalidad del Tó-mak sóri (*Toe-mak sori,* 토막소리) se puso de moda en escena ya en pleno siglo XX: tras el famoso cantante o sóri-kún (*sorikkun,* 소리꾼) masculino Tón-Chín Pák (*Dong-Jin Park*) (*1916; †2003), que cantó la historia completa de Jún-pó-ká (*Heungbuga, Hungbuga,* 흥부가, 興甫歌) **[1]** [156] durante cinco horas en 1968, muchos sóri-kún (*sorikkun,* 소리꾼) trataron de imitarle y abordar el canto

[156] Jún-pó-ká (*Heungbuga, Hungbuga,* 흥부, 興甫歌), o Pak táarion (*Bak taryeong, Bak taryung,* 박타령, "Canción de la calabaza"), es una de las cinco historias que han sobrevivido de la tradición narrativa del pánsori coreano. Trata, con cierto toque humorístico (conocido como "jaedam sori" = sonido divertido), y en un ambiente rústico campesino, la vida de la gente común. Más en concreto, aborda la historia de Heungbu (hombre pobre pero de buen corazón y con muchos hijos), que cuida la pata rota de una golondrina, que luego le recompensará con la semilla de una calabaza, que, tras plantarla, le dará un tesoro. Pero su hemrano mayor, el codicioso Nolbu, rompe intencionadamente la pata de otra golondrina para conseguir un nuevo tesoro, obteniendo a cambio una calabaza que contendrá duendes. La parte más famosa del Jún-pó-ká (*Heungbuga, Hungbuga,* 흥부, 興甫歌), es "Nolbu el cascarrabias", que describe, de una manera desenfadada y alegre, al desagradable Nolbu, mediante un ritmo rápido chá-chin-móo-ri (*jajinmori,* 자진모리). En general la última parte de la obra (que al parecer no se revisó lo suficiente por parte de sus cantantes lo largo de los años), es inferior a la inicial.

completo y en toda su extensión del Páa-tan sóri (*Ba-tang sori,* 바탕소리) que exige al sóri-kún (*sorikkun,* 소리꾼) un esfuerzo mucho mayor.

Jún-pó-ká (*Heungbuga, Hungbuga,* 흥부가 o 박타령, 興甫歌).

Las cinco historias (pánsori) que han sobrevivido son: además del Jún-pó-ká (*Heungbuga, Hungbuga,* 흥부가 o 박타령, 興甫歌), la dramática Sím-chón-ká (*Simcheongga,* 심청가, 沈淸歌); Chúnjian-ká (*Chunhyangga,* 춘향가, 春香歌); Chókpio-ká (*Jeokbyeokga,* 적벽가, 赤壁歌); y Sú-kun-ká (*Sugungga,* 수궁가, 水宮歌).

Sím-chón-ká (*Simcheongga,* 심청가, 沈淸歌) **[2]**: se trata de una historia de profundo dolor y tristeza (una chica llamada Sím-chón, *Simcheong,* 심청, que ha de cuidar de su padre ciego, Jak-Kiú Sím (*Sim Hak-Gyu,* 심학규) conocido como Póng-sa Sím (*Sim-Bongsa,* 심봉사 = Sim el ciego)[157], aunque equilibrada en ocasiones por algunos toques de humor. Esta historia se encuentra en el Kuán-ú-jí (*Gwanuhoe, Gwanoohi, Gwanuhui, Kwanuhui,* 관우희, 觀優戲), escrito en tiempos del rey Sún-chó (*Sunjo,* 순조)[158], y más

[157] El punto culminante se alcanza al recobrar la vista Sim-Bongsa (momento que exige la intervención expresiva y realista de un cantante avezado, maestro del pánsori), tras de lo cual otros ciegos también lo harán, para acabar el relato en un tono festivo.

[158] Sún-chó de Chóson (*Sunjo,* 순조; o Kong Íi, *Yi Kong,* 이공) (*1790; †1834), que reinó desde el año 1800. El Kuán-ú-jí (*Gwanuhoe, Gwanoohi, Gwanuhui, Kwanuhui,* 관우희, 觀優戲), es un libro chino de poesía datado en el año 1810 y escrito por el intelectual Manjae Song, que introduce brevemente los argumentos de las doce historias del pánsori, de modo que al título de cada le siguer una de las tres palabras siguientes: *ga*, que quiere decir canción o cuento; *taryeong,* que significa melodía o balada; o *jeon,* que quiere decir historia. Y así, el listado de Manjae Song incluye: **1.-** Sím-chón-ká (*Simcheongga,* 심청가, 沈淸歌); **2.-**

concretamente, en el año 1810 por Mán-ché Són (*Manjae Song,* 송만재, 宋晩載) (*1788; †1851)[159], y también en la *Historia de la Ópera tradicional de Chóson* 조선창극사 朝鮮唱劇史 (escrita por Nó-sik Chón, *Nosik Hung,* 정노식, 鄭魯湜) en la década de 1900)[160]. Su música suena grave y sombría, importando más el sentimiento de la voz (expresar la alegría y la pena de vivir) que su pureza o incluso su hermosura. Este relato se ha convertido en una gran obra de arte mediante la contribución al tóo-num (*deoneum,* 더늠) de los cantantes de pánsori. El tóo-num (*deoneum,* 더늠) es una sección nueva, y revisada por un cantante-maestro especialista del pánsori, a partir de una de las historias de su repertorio, que llega a alcanzar cierta fama y difusión; puede consistir en la adición o modificación individual de algunas partes a un canto dado, previo, del pánsori[161].

Chúnjian-ká (*Chunhyangga,* 춘향가, 春香歌); **3.-** Chókpio-ká (*Jeokbyeokga,* 적벽가, 赤壁歌); **4.-** Jún-pó-ká (*Heungbuga, Hungbuga, Heungbo-ga,* 흥부, 興甫歌), **5.-** Sú-kun-ká (*Sugungga,* 수궁가, 水宮歌); **6.-** Pión-kan-sué táarion (*Byoungangsoe taryoung, Byeongangsoe-taryeong,* 변강쇠타령); **7.-** Ón-ko-chib táarion (*Hongojib, Onggojib-taryeong,* 옹고집타령); **8.-** Pé-pi-chán táarion (*Baebichang, Baebijang-taryeong,* 배비장타령); **9.-** Kán-nun méjua táarion (*Gangrung maehwa taryoung, Gangreungmaehwa-jeon,* 강릉매화타령); **10.-** Cháng-kí táarion (*Changki taryoung, Jangkki-taryeong,* 장끼타령); **11.-** Mú-suk-í táarion (*Walcha ta ryoung, Walja-taryeong,* 무숙이타령); y **12.-** Ká-cha sín-son táarion (*Gazza sinseon taryoung, Gajjasinseon-taryeong,* 가짜신선타령).

[159] La documentación conservada sobre el pánsori reúne doscientas frases procedentes del pánsori titulado Chúnjian-ká (*Chunhyangga,* 춘향가, 春香歌), en el cancionero Mán-juá-ga (*Manhwaga, Manhwachip,* 晩華集), compuesto por Iú Chin-ján (Yu Chinhan, 柳振漢) (*1711; †1791) y en el cancionero Kuán-ú-jí (*Gwanuhoe, Gwanoohi, Gwanuhui, Kwanuhui,* 관우희, 觀優戲), del recopilador Mán-ché Són (*Songmanjae, Song Manjae,* 송만재, 宋晩載)(*1769; †1847). El pánsori se distribuye en doce títulos o máa-dáng (*madong, ma-dang,* 마당): (1) Cháng-kí táarion (*Changki taryoung,* 장끼타령); (2) Pión-kan-sué táarion (*Byoungangsoe taryoung,* 변강쇠타령); (3) Mú-suk-í táarion (*Walcha ta ryoung,* 무숙이타령); (4) Pé-pi-chán-chon (*Baebichangjeon,* 배비장전); (5) Sím-chón-ká (*Simcheongga,* 심청가, 沈淸歌); (6) Jún-pó-ká (*Heungbuga, Hungbuga,* 흥부, 興甫歌); (7) Tóki táarion (*Toki taryoung,* 토끼타령) (o Sú-kun-ká, *Sugungga,* 수궁가, 水宮歌); (8) Chúnjian-ká (*Chunhyangga,* 춘향가, 春香歌); (9) Juá-ión-tó (*Hwayongdo,* 화용도) (o Chókpio-ká, *Jeokbyeokga, cheocbyoukga,* 적벽가, 赤壁歌); (10) Kán-nun méjua táarion (*Gangrung maehwa taryoung, Gangreungmaehwa-jeon,* 강릉매화타령);(11) Ká-cha sín-son táarion (*Gazza sinseon taryoung, Gajjasinseon-taryeong,* 가짜신선타령); y (12) Ón-ko-chib táarion (*Hongojib, Onggojib-taryeong,* 옹고집타령). Actualmente sólo se han conservado cinco madang: (5), (6), (7), (8) y (9), habiendo desaparecido todos los demás.

[160] O también, Nosik Jeong (†1965), que registra las doce historias del siguiente modo: **1.-** Sím-chón-ká (*Simcheongga,* 심청가, 沈淸歌); **2.-** *Chunghyang-ga,* **3.-** *Jeokbyeok-ga,* **4.-** Jún-pó-ká (*Heungbuga, Hungbuga,* 흥부, 興甫歌), **5.-** *Sugung-ga,* **6.-** *Byeongangsoe-taryeong,* **7.-** *Onggojib-taryeong,* **8.-** *Baebijang-taryeong,* **9.-** *Gangreungmaehwa-jeon,* **10.-** *Jangkki-taryeong,* **11.-** *Musugi-taryeong,* y **12.-** *Sugyeongnangia-jeon.* Conforme la fama del pansori pasó paulatinamente desde el pueblo llano a la élite, comenzó a adaptarse a los gustos literarios y musicales de su nuevo público, reduciéndose las doce historias o pátang (*batang,* 바탕) a solamente cinco en la actualidad, acaso por ser las más didácticas y aceptables por las clases altas (de los intelectuales hasta el monarca) después del siglo XIX, aunque se les añadieron algunos episodios históricos y frases chinas muy del gusto de la élite.

[161] El tóo-num (*deoneum,* 더늠) o reelaboración más antigua es "Saliendo para soltar a la golondrina" y se halla en el Jún-pó-ká (*Heungbuga, Hungbuga,* 흥부, 興甫歌). Fue cantada por Sám-dok Kuón (*Sam-deuk Gwon*) en la dinastía de Chóson.

Chúnjian-ká (*Chunhyangga,* 춘향가, 春香歌) **[3]**: es el pánsori más famoso (gozó de gran popularidad en Corea durante el siglo XX) y el mejor desde el punto de vista tanto musical, como literario y dramático. Aunque se desconoce su origen exacto, consta ya en el Mán-juá-chip (*Manwhajip, Manhwajib,* 만화집 晩華集), un libro del año 1754, que toma su nombre del pseudónimo de su autor, Chín-jan Iú (*Jinhan Yu, Jinhan Yoo,* 유진한, 柳振漢) durante la dinastía Chóson[162], así como en el *Mugeukhangrok* del mismo período, escrito por Juik-Yang. Por tanto, debió escribirse antes del reinado de Súkchon de Chóson (*Sukchong, Sukjong,* 숙종, 肅宗; o Sun Íi, *Sun Yi,* 이순, 李焞) (*1661; †1720) —que reinó desde 1674—.

El testimonio más antiguo del pánsori es el Chúnjian-ká (*Chunhyangga,* 춘향가, 春香歌), que se encuentra en el Mán-juá-chip (*Manwhajip, Manhwajib,* 만화집, 晩華集) (1754), libro escrito por Iú Chin-ján (*Yu Chinhan, Jinhan Yu,* 柳振漢) (*1711; †1791). (Seúl, Archivos Kiú-chang-kak, *Gyujanggak,* 규장각).

[162] En el libro, se registra la historia de Chúnjian (*Chunhyang,* 춘향, 春香), en forma de jánsi (*hansi,* 한시, 漢詩), poemas escritos en caracteres chinos, a través de lo cual se puede inferir que el pánsori existía ya en el siglo XVII, centrado en las provincias del sur, y que se desarrolló en su forma actual de arte escénico hacia el siglo XVIII.

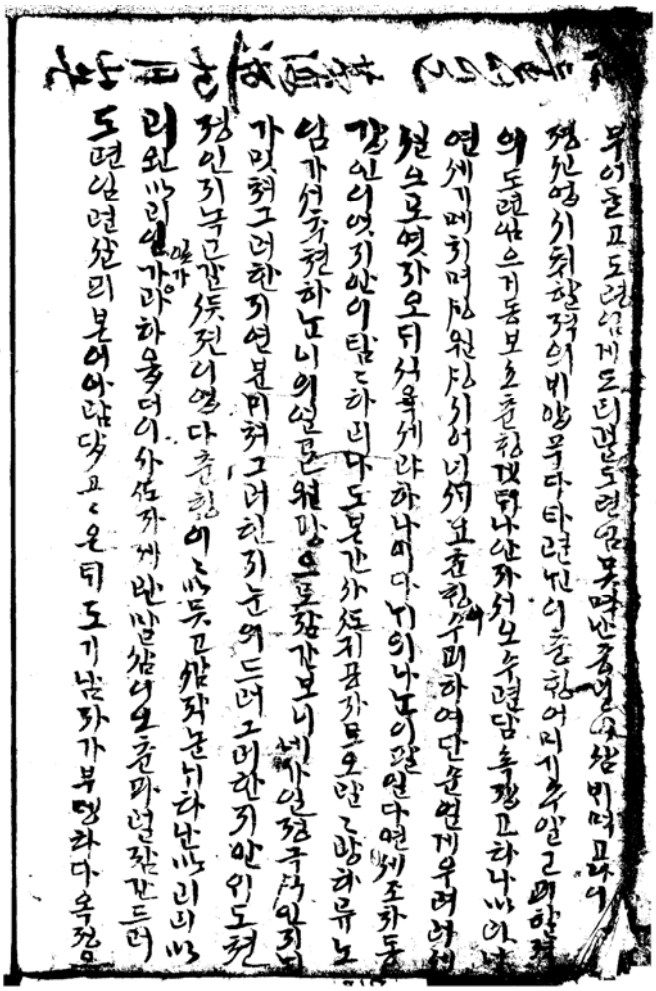
Pero la novela tradicional coreana conocida como Chúnjian-ká (*Chunhyangga,* 춘향가, 春香歌, una de las cinco historias que se han conservado de la tradición narrativa del pánsori coreano), no trata solamente de la historia de una mujer virtuosa, sino que también trata de la resistencia a la aristocracia. Su argumento, que se ambienta en Nám-uón (*Namwon,* 남원시, 南原市), en la provincia de Chóla (o *Jeolla,* 전라도), donde curiosamente se celebra cada año en la actualidad un festival dedicado a Chúnjian (*Chunhyang,* 춘향가, 春香歌)[163], cuenta la historia de amor entre Chúnjian (*Chunhyang,* 춘향가, 春香歌), la hija de una kísen (*kisaeng, gisaeng,* 기생, 妓生), y Món-ñión Íi (*Mongryong Yi,* 이몽룡), hijo de un magistrado del distrito. Después de que los dos estén ilegalmente casados, Món-ñión (*Mongryong,* 몽룡), se va a Seúl, mientras un magistrado local corrupto intenta obligar a Chúnjian (*Chunhyang,* 춘향), para que sea su concubina. Pero ella se niega, enfrentándose a la muerte. A pesar de ello, consigue ser rescatada en el último minuto por Món-ñión (*Mongryong,* 몽룡), que regresa, en su nuevo papel, como inspector secreto del rey[164].

Así, en realidad, el realto del Chúnjian-ká (*Chunhyangga,* 춘향가, 春香歌) —en cuya trama su escritor ha negado al principio la categoría del sistema a los amantes—, representa la expresión del deseo de la gente común por lograr la libertad humana y llegar a la verdad. La historia tiene varias escenas y diversos registros (su música cambia con la escena, el relato y los temas), resultando, a cada ocasión, pacífica, triste, humorística o seria.

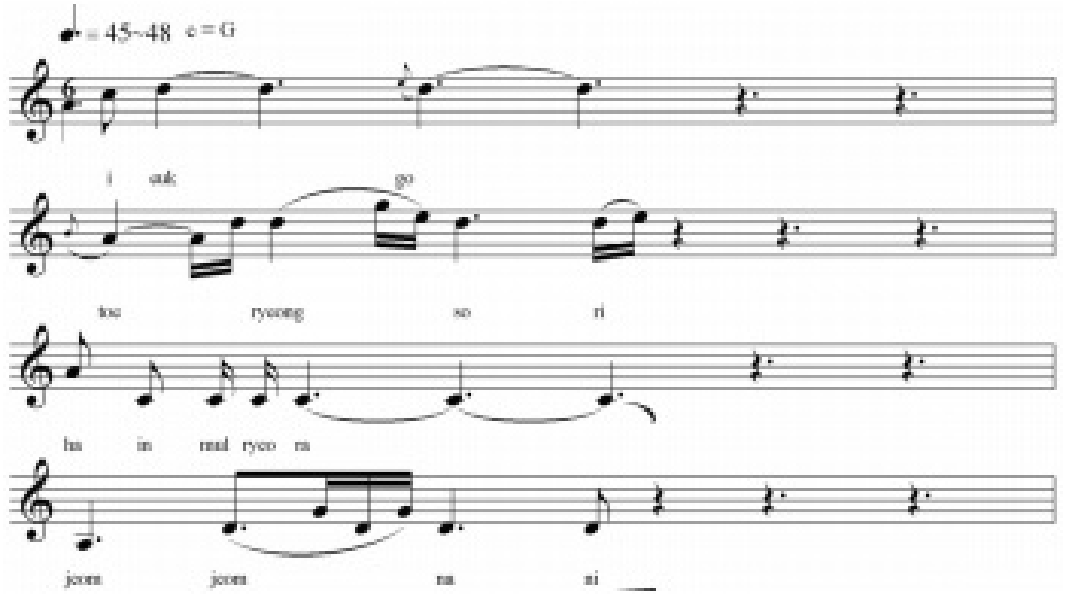
---

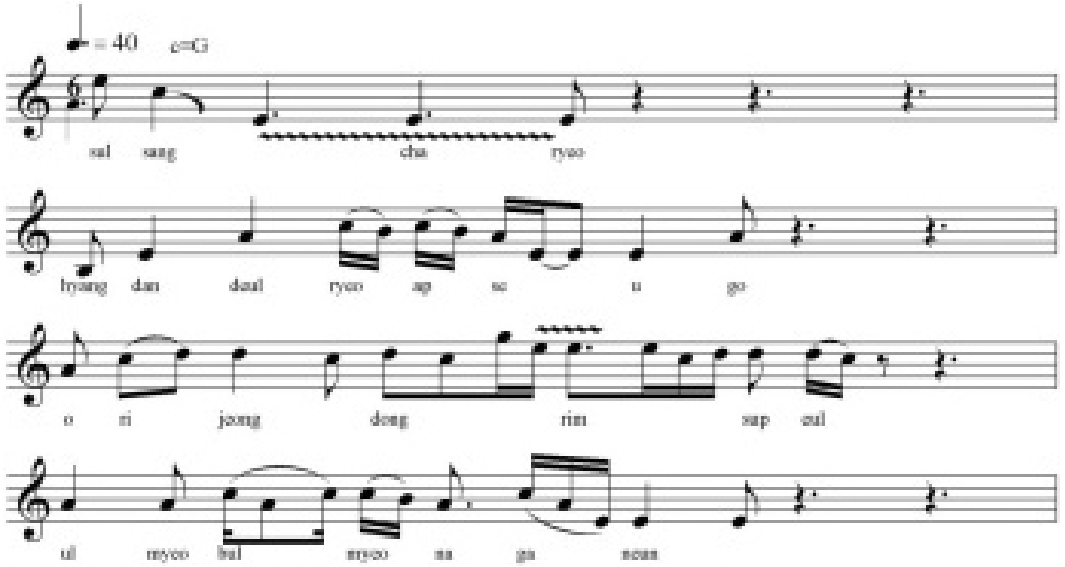
[163] Nám-uón (*Namwon,* 남원시, 南原市), es hoy una ciudad de algo menos de cien mil habitantes, en la provincia de Chóla (o *Jeolla,* 전라도) del Norte, al sureste de la república de Corea del Sur. Emplazada unos 250 kms. al sur de Seúl, y a 50 kms. al sureste de Chónchu (o *Jeonju*, 전주시, 全州市).

[164] La trama se articula en siete fases: 1. Primer encuentro de Mongryong Lee y Chúnjian (*Chunhyang,* 춘향, 春香), en Kuán Ján-ru (*Gwang Hanru,* 광한루); 2. Amor de Món-ñión Íi (*Mongryong Yi,* 이몽룡) y Chúnjian (*Chunhyang,* 춘향); 3. Despedida de Món-ñión (*Mongryong,* 몽룡) y Chúnjian (*Chunhyang,* 춘향, 春香); 4. Tiranía del vicioso Pión (*Byun,* 변) y encarcelamiento de Chúnjian (*Chunhyang,* 춘향, 春香); 5. Món-ñión (*Mongryong,* 몽룡) obtiene el primer puesto en un examen de Estado y se encuentra de nuevo con Chúnjian (*Chunhyang,* 춘향); 6. El vicioso Pión (*Byun,* 변) es castigado y Món-ñión (*Mongryong,* 몽룡) y Chúnjian (*Chunhyang,* 춘향) viven una vida larga y feliz; y 7. Món-ñión (*Mongryong,* 몽룡) se casa con Chúnjian (*Chunhyang,* 춘향).

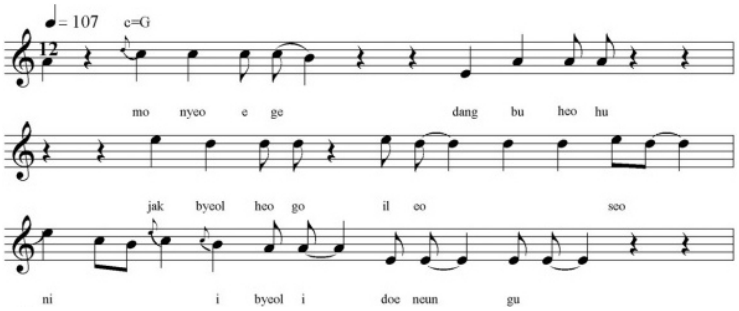


Los diversos cantantes de pánsori que la han interpretado a lo largo del tiempo (aunque basado en canciones tradicionales más antiguas, ya estaba compuesto en su forma actual en la década de 1870 por el escritor Ché-jió Sín (*Chae-hyo Sin, Jaehyo Sin, Chae-hyo Shin, Jae Hyo Shin, Jae-hyo Shin,* 신재효, 申在孝) (*1812; †1884), han contribuido en gran medida a este famoso tóo-num (*deoneum,* 더늠, una reelaboración convertida de hecho en una nueva composición a partir de la obra original)[165], por lo que este pánsori (el más largo de los cinco que se han conservado) es valioso tanto musical como históricamente.

[165] Así por ejemplo, el Kó-dée só-sol (*Godae soseol,* 고대소설) es una historia antigua basada en el Chúnjian-ká (*Chunhyangga,* 춘향가, 春香歌).

El pánsori Chúnjian-ká (*Chunhyangga,* 춘향가, 春香歌): Món-ñión Íi (*Mongryong Yi,* 이몽룡), acude adonde está Chúnjian (*Chunhyang,* 춘향), en ritmo chín-ián o chín-ián-chó (*jinyang, jiniangcho, jinyangjo,* 진양조, el ritmo más lento lento).



Pánsori Chúnjian-ká (*Chunhyangga,* 춘향가, 春香歌): lamentación del adiós a Ó-ri-chón (*Orijeong,* 오리정 이별), en ritmo chín-ián-chó (*jinyang, jiniangcho, jinyangjo,* 진양조).



Pánsori Chúnjian-ká (*Chunhyangga,* 춘향가, 春香歌): el favor de Món-ñión Íi (*Mongryong Yi,* 이몽룡), en ritmo chún-móo-ri (*jungmori,* 중모리).

⊖	○	|		|	|	○	○	⊛	○	⊗	○
ddeong	*gung*	*ddak*	*gung*	*ddak*	*ddak*	*gung*	*gung*	*ddak*	*gung*	*eut*	*gung*

Pánsori Chúnjian-ká (*Chunhyangga,* 춘향가, 春香歌): patrón de ritmo chún-móo-ri (*jungmori,* 중모리), para el acompañamiento al puk (que ha de golpear especialmente fuerte en el noveno golpe).

La versión original del Chúnjian-ká (*Chunhyangga,* 춘향가, 春香歌) no era muy larga, pero se desarrolló mucho con el paso de tiempo, añadiéndole sus cantantes nuevas técnicas, melodías e historias: en 1969, sorprendentemente, el maestro cantante de pánsori Tón-Chín Pák (*Dong-Jin Park*) (*1916; †2003), lo cantó durante ocho horas[166].

[166] Este mismo célebre cantante e intérprete de pánsori interpretó en 1970 *La vida de Nuestro Señor Jesucristo* en este género.

Chókpio-ká (*Jeokbyeokga,* 적벽가, 赤壁歌) **[4]**: esta historia es una segunda narración de la leyenda histórica china de la batalla de los acantilados rojos[167]. Es por tanto un relato épico, heroico, cuyas expresiones son grandes, fuertes y sublimes, y en el que raramente intervienen cantantes femeninas. Precisa, por tanto, de un cantante de voz intensa, ya que esta obra presenta algunas escenas que describen el conflicto entre el rey, los señores feudales y un comandante, y por tanto el cantante ha de ser capaz de abordar grandes vocalizaciones, como muestra de la creatividad de los maestros cantores de pánsoris (se considera que Chókpio-ká (*Jeokbyeokga,* 적벽가), a pesar de su brevedad, es el pánsori técnicamente más difícil para la voz).

El *Romance de los Tres Reinos* (三国演义; siglo XIV), del chino Luo Ben "Guanzhong" (罗贯中) (*1330c; †1400). *Izda.:* ilustración de un antiguo libro chino (anónimo, siglo XV); *dcha.:* ilustración anónima, procedente de una edición impresa de la dinastía Ming (1591).

[167] O "batalla de Chibi" (*Chìbì Zhī Zhàn;* 赤壁之战), que tuvo lugar en el invierno del año 208 al 209 d.C. y fue decisiva en el contexto del final de la dinastía Han china. Contendieron fuerzas aliadas sureñas de los "señores de la guerra" Liu Bei y Sun Kuan (que vencieron), con fuerzas norteñas del señor de la guerra Cao Cao, numéricamente superiores. Así, los aliados lograron frustrar los esfuerzos de Cao Cao por conquistar las tierras al sur del río Yangtsé y reunificar el territorio oriental de la dinastía Han, asegurándose la supervivencia de Liu Bei y Sun Kuan, controlando el río Amarillo, y fortaleciendo una línea de defensa que sería la base para la posterior creación de los dos Estados del sur de Han Shu y Wu.

El escritor clásico chino Luo Guanzhong (*1330c; †1400).

Su argumento básico es el del *Romance de los Tres Reinos*[168], comenzando en la parte de la historia en la que los personajes Liu Bei, Kuan Yu y Zhang Fei hacen un juramento de sangre, en Tóo-uón (*Dowon,* el paraíso), para convertirse en hermanos. La última parte es el episodio de Liu Bei y Kuan Yu en el acantilado rojo. Los aspectos más destacados del relato incluyen "El dolor de las Fuerzas Armadas", "Fuego en el acantilado rojo", "La Cancion del pájaro" y "La canción de Jangseung", que no existen en la versión original del *Romance de los Tres Reinos,* y que proceden por tanto del tóo-num (*deoneum,* 더늠, es decir, de su reelaboración), habiéndose desarrollado éste

[168] El *Romance de los Tres Reinos* (三國演義; *sānguó yǎnyì*), escrito por Guanzhong Luo (羅貫中) (*1330?; †1400?), en el año 1330, es una novela histórica china sobre los acontecimientos de los últimos años de la dinastía Han y la era de los Tres Reinos, desde el año 169 d.C., hasta la reunificación de toda China en el año 280 d.C. Se basa en parte en el libro *Registros de los Tres Reinos,* de Chen Shou (*Chengzuo,* 陳壽) (*233; †297), y es una de las cuatro novelas clásicas de la literatura china, junto a: *A la orilla del agua,* de Shi Nai'an (施耐庵)(*1296?; †1370?) y Guanzhong Luo, 1373c; *Viaje al Oeste,* atribuido a Wu Cheng'en (吳承恩) (*1504?; †1582?), de 1590; y *Sueño en el pabellón rojo,* de Cao Xuequin (曹雪芹) (*1724c; †1763c), de 1792). Consta de un total de 800.000 palabras, es decir, casi un millón de caracteres, y se dispone en 120 capítulos.

lentamente por los cantantes de pánsori, durante un largo período de tiempo. Así, en el *Romance de los Tres Reinos,* lo militar se utilizaba únicamente para abundar en la gloria del personaje principal, héroe y almirante; y sin embargo, en el Chókpio-ká (*Jeokbyeokga,* 적벽가, 赤壁歌), —por mano de su escritor, el legendario teórico y mecenas del pánsori Ché-jió Sín (*Chae-hyo Sin, Jaehyo Sin, Chae-hyo Shin, Jae Hyo Shin,* 신재효, 申在孝) (*1812; †1884)—, se destaca la parte de los militares, que ahora son los protagonistas. Por otro lado, y dado que el pánsori es un espectáculo en el que un único solista desagrana una larga historia, el cantanteque lo protagoniza tiende a incorporar algunas expresiones humorísticas con el fin de mantener el interés del público, de modo que, también en el Chókpio-ká (*Jeokbyeokga,* 적벽가, 赤壁歌), se incorporan algunos aspectos humorísticos de los militares, que no aparecen en el *Romance de los Tres Reinos* original, los cuales, en cierto modo, alteran la atmósfera sublime y de grandilocuencia general.

Sú-kun-ká (*Sugungga,* 수궁가, 水宮歌) **[5]**: es una adaptación del célebre relato tradicional popular, *El cuento del conejo y la tortuga*, en el relato de ficción (una fábula satírica) más excitante, franco y gracioso de todos los pánsoris conservados, debido a la personificación que hace de los animales. Tiene también algunas partes serias, como en los personajes del rey y los retenedores leales: se le considera el "pequeño Chókpio-ká" (*Jeokbyeokga,* 적벽가, 赤壁歌), de modo que los cantantes de pánsori cantan estas partes seriamente.

El pánsori Sú-kun-ká (*Sugungga,* 수궁가, 水宮歌) está basado en el cuento tradicional de *El conejo y la tortuga.*

Sú-kun-ká (*Sugungga,* 수궁가, 水宮歌) se basa en la historia del rey dragón del mar del sur, una tortuga acuática, y un conejo astuto, relato que se cree que puede tener su origen en otro cuento del período temprano de la dinastía de Síla acerca de un galápago y un conejo. El tema de fondo de esta historia alude a la relación del individuo (es decir, del súbdito) con su rey[169], centrándose el punto culminante del relato en el momento en el que el conejo se dispone a persuadir/engañar al rey, en una escena que describe vívidamente los conflictos entre el cazador y su presa —los cuales emocionan a la audiencia—, tras de lo cual el conejo engaña al rey, y maldice a la tortuga. Esta parte,

[169] Según el argumento de Sú-kun-ká (*Sugungga,* 수궁가, 水宮歌), el rey dragón del mar del sur está afectado por una enfermedad que sólo puede curarse con el hígado de un conejo, ante lo cual el rey convoca a todos sus ministros para que lo busquen en tierra. Y la tortuga de agua (el galápago) ofrece voluntariamente sus servicios al monarca para viajar a un bosque y regresar con un conejo. Más tarde, la tortuga acuática consigue atraer consigo al conejo ante las maravillosas perspectivas que le plantea de vivir en palacio. Pero el conejo, tras descubrir el peligro que corre en la corte, engatusa al rey para que le permita volver al bosque, explicando que su hígado estaba tan solicitado que finalmente se hacía necesario ocultarlo antes en un lugar secreto. Oído esto, el rey dragón del mar del sur concede permiso al conejo para volver al bosque con la tortuga, sólo después de que el conejo prometa que regresará con su hígado. Pero una vez en el bosque, el conejo se burla de la estupidez del monarca y de la tortuga acuática, y desaparece para siempre, quedando no obstante el conejo hondamente conmovido por la fidelidad de la tortuga a su rey.

ampliamente conocida, es un ejemplo de tóo-num (*deoneum,* 더늠, una reelaboración de un relato previo, que acaba por convertirse en una nueva obra), a cargo del maestro cantor de pánsori, Tal Úm-gué (*Dal Yeum-gye,* 달음계)[170].

* *

*

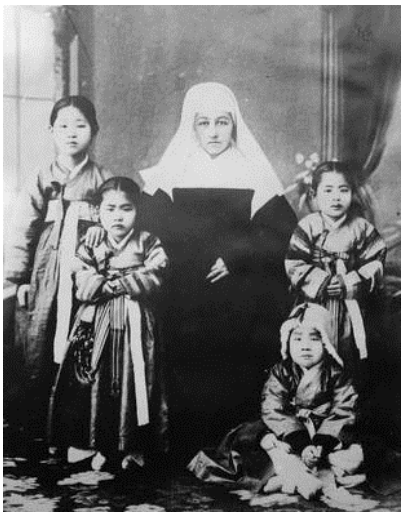
[170] La moraleja de la fábula consiste en que, de modo semejante a como el astuto conejo sabe superar la crisis y se siente luego aliviado, de la misma manera, la audiencia y la gente común, que llevan una vida dura de trabajo bajo el sistema feudal, son capaces de aprender y adquirir sabiduría del conejo.

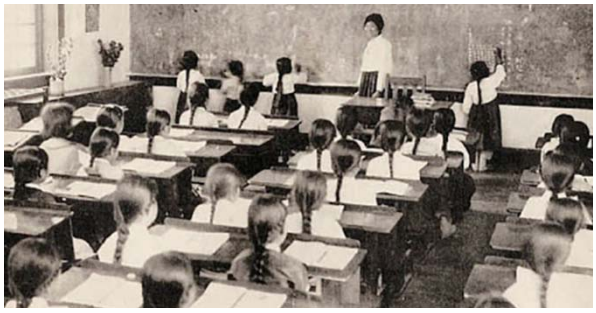
4.3.3 La época moderna (근대음악)

4.3.3.1 Antes de la República de Corea (1894[593]-1910-1945)

4.3.3.1.1 Las aportaciones de los misioneros protestantes europeos (la difusión de la música europea)[594]:

En 1880, los misioneros de la "Asociación para las Misiones Extranjeras" de París, publicaron un diccionario coreano-francés (coincidiendo poco a poco, hacia 1882, con un nuevo período de apertura de Corea a occidente y una mayor libertad religiosa, que llegaría, con fases alternas, hasta nuestros días). Y al poco, en el contexto de la mediación cultural iniciada (que se extendería entre 1884 y 1920), llegaron ya al país los primeros misioneros protestantes, fundándose el primer Seminario del país en 1885, fecha en que, como consecuencia de los tratados entonces firmados por el gobierno coreano con Occidente, la religión católica empezó a ser tolerada.





[593] En el año 1894 se aceleraron en Corea los cambios sociales por los que el anterior sistema de sociedad feudal dio paso a un nuevo sistema de civilización, al estilo europeo. [Sobre la música protestante en Corea véase: -James Scarth GALE: *History of the Korean People*. Seúl, Korea Mission Field, 1924-1926 (ed. por entregas) [reed. Seúl, Royal Asiatic Society, Korea Branch, 1972]. -Walter GARDINI: *El cristianismo en Corea.* Buenos Aires, Ed. Guadalupe, 1975].

[594] -Charles Allen CLARK: *Digest of the Presbyterian Church of Korea.* Seúl, CLS, 1918. -ID.: *Religions of Old Korea.* Nueva York, Fleming H. Revell, 1932.

La labor misionera occidental en Corea estuvo a menudo protagonizada por mujeres: monja francesa con niños conversos, y maestras de las primeras escuelas protestantes.

Hasta entonces, los misioneros y religiosos protestantes occidentales (europeos y americanos), muchos de ellos también músicos, se habían visto obligados a realizar sus actividades apostólicas y su aportación en la clandestinidad. En 1888, entraron en el país las religiosas francesas católicas de San Pablo de Chartres (샬트르 성 바오로 수도회), que fundaron un noviciado en 1890 y que, a partir de entonces, iban a contribuir poderosamente a la difusión del canto occidental de raíz religiosa. Sin embargo, los misioneros protestantes (pioneros de la evangelización protestante en Corea) eran más numerosos que los católicos y estaban especialmente bien preparados. Sea como fuere, aquellos primeros misioneros presbiterianos, metodistas y más tarde anglicanos, fueron figuras verdaderamente excepcionales, realizando una aportación fundamental a la modernización cultural del país, abarcando aspectos tales como la educación, la medicina y la agricultura, o incluso la fundación de las primeras universidades[595].

Coreanos de las aldeas reunidos para ver por vez primera a mujeres occidentales (hacia 1863).

[595] -Walter GARDINI: *El cristianismo en Corea: Historia y actualidad*. Tokio, Charles E. Tuttle Company, 1975, cap.6 y 7 [Buenos Aires, Ed. Guadalupe, Obras Misionales Pontificias de Argentina, col. "Misión", 1984].

La sociedad coreana de los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, eminentemente agrícola, apenas había conocido influencia occidental hasta entonces. *Arriba, izda.:* arqueros; *dcha.:* gente compartiendo comida. *Abajo, izda.:* cazadores de tigres siberianos en Corea (primera década del siglo XX); *dcha.:* vendedor de pollos (1900).

Sería en aquel contexto en el que, oficialmente, la música occidental se escuchó por vez primera en Corea en 1893, con la introducción de himnos cristianos, empezando a enseñarse en las escuelas misioneras protestantes en 1904.

Un instituto para niños ciegos y discapacitados (1903), y una escuela pública de Seúl (1919).

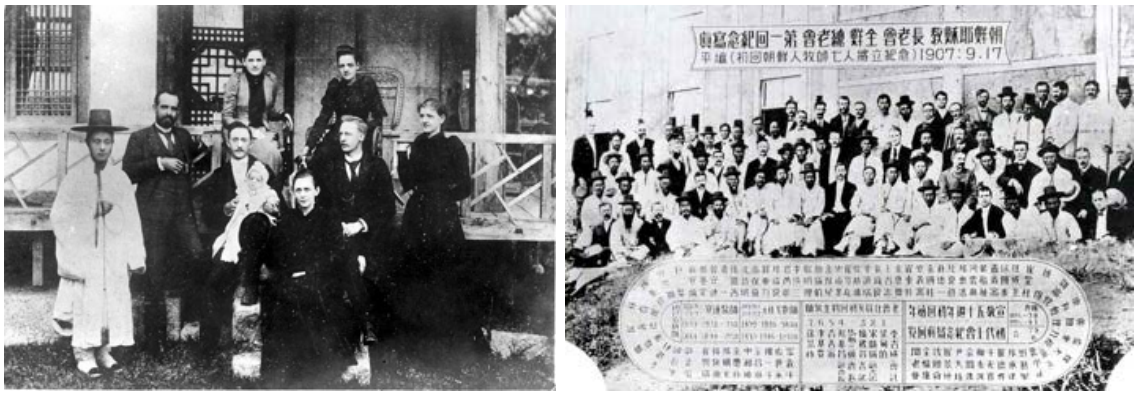
Una nueva clase de canción religiosa cantada al estilo de las melodías occidentales, chánga (*Cháng-ga,* 창가; 찬가, 唱歌), floreció en todo el país después de 1876, cuando los católicos pudieron ya practicar libremente su fe. Cuando nació (en la época en la que Corea sufrió la opresión japonesa, 1910-1945), y con su apertura forzada a Occidente y el prolongado dominio colonial japonés, experimentó cambios tumultuosos; y así, se cantaron chánga para intensificar el amor a la patria, el anhelo de independencia y la nueva educación y cultura.

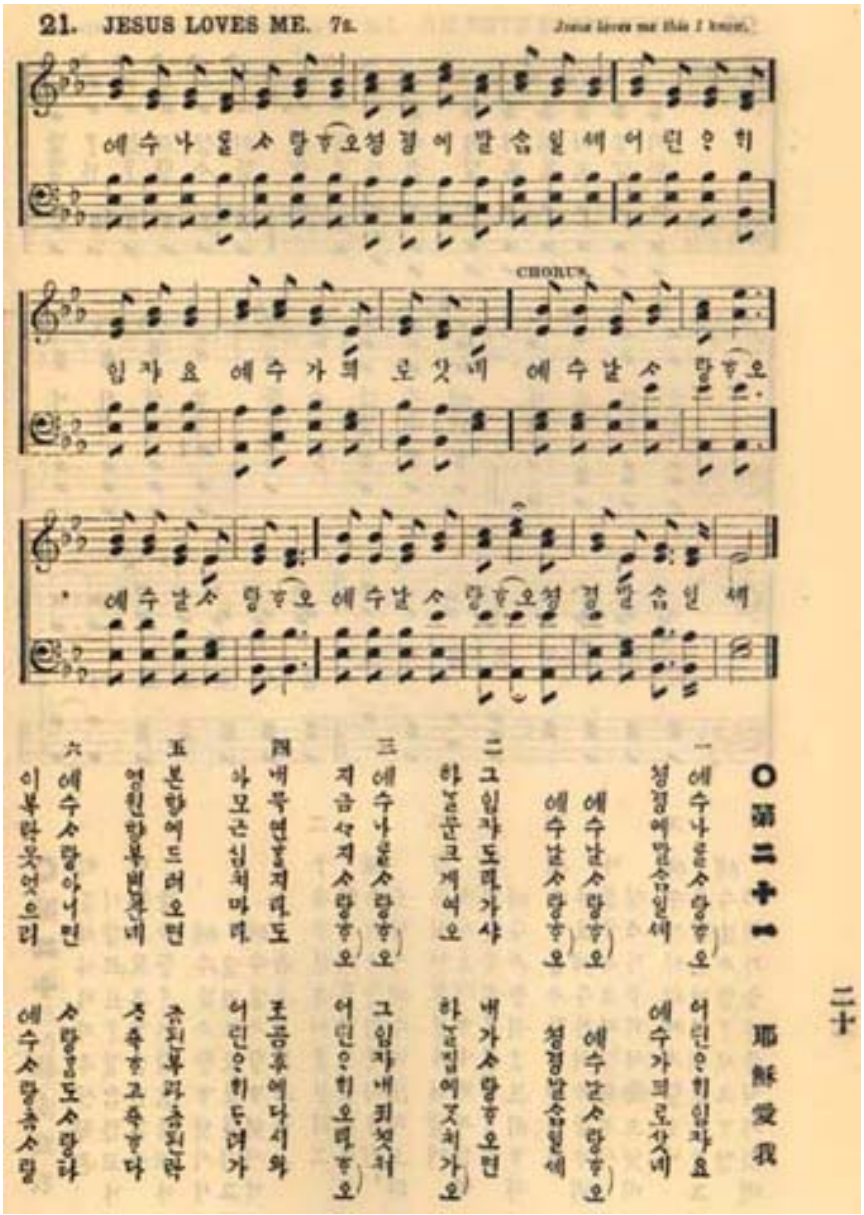
Su estilo rítmico constaba de las siguientes partes: ***1.***-Tres corcheas-una negra con puntillo-tres corcheas-una negra con puntillo; ***2.-*** Cinco corcheas-una negra-una corchea-una negra-tres corchea-una negra con puntillo; y ***3.-*** Una corchea-una negra-una corchea-una negra (se solía usar en ritos de difuntos). En la actualidad se conservan 186 composiciones de este tipo, que son consideradas los cantos litúrgicos coreanos más antiguos[596].

En cualquier caso, los años más ricos en aportes culturales en este sentido fueron los comprendidos entre 1886 y 1920, ya que en ese período los misioneros cristianos, tanto católicos como protestantes, eran los únicos y, evidentemente, los más autorizados observadores extranjeros[597].

[596] Utilizados para evangelizar a los coreanos desde 1895.

[597] Todavía, y como dato significativo de la enorme difusión del cristianismo en todas sus modalidades en el territorio coreano (aunque obviamente no se trate de una empresa propiamente católica, apostólica y romana), cabe mencionar que, durante el período de ocupación japonesa (1910-1945) —en el que, como es sabido, la música coreana estuvo sometida a la nipona—, se fundó en el año 1911, aunque con escasos medios y merced a la iniciativa estrictamente privada, el "Instituto de Música Ortodoxa Coreana" (dependiente de la *Eastern Orthodox Church,* o *Russian Orthodox Church Outside of Russia in Korea,* o *ROCK* —Russian Orthodox Church in Korea—; 한국러시아정교회: fundada en 1897), en el cual se impartían , además de los conocimientos musicales aut´´octonos, otros, propios de Occidente. Para tener una idea global de la historia del cristianismo en Corea, pueden verse: -Kyung Bae MIN: *한국기독교회사.* [Historia de la Iglesia Cristiana coreana]. Seúl, Youn Sei University Press, 1982. -Mahn Youl LEE: *한국기독교 문화운동사.* [Historia cultural del movimiento Cristiano en Corea]. Seúl, The Christian Literature Society, 1987. -Sung Jun KIM: *한국기독교사.* [Historia del Cristianismo en Corea]. Seúl, Christian Culture Press, 1993. -Heung Youl YOO: *한국천주교회사.* [Historia de la Iglesia Católica Coreana]. Seúl, Catholic Publications Inc., 1994. -Hae Youn KIM: *한국교회사.* [Historia de la Iglesia Coreana]. 2ª ed. Seúl, Sung Kwang Publications Inc., 1997. -Dong Sik YOO; Young Sik PARK; Eun Ki KIM; Kyung Bae MIN; Jung Sun PARK; y Donald CLARK (eds.): *기독교와 한국역사.* [Historia de Corea y el Cristianismo]. Seúl, Youn Sei University Press, 1997.



Izda.: **misioneros presbiterianos pioneros en Corea (1893).** ***Dcha.:*** **primer encuentro de los presbiterianos de Corea (1907).**

Los libros de himnos se tradujeron e imprimieron como importante herramienta de evangelización: Himnario presbiteriano de Corea (1894). ***Jesus loves me*** **(“Jesús me ama”), en coreano.**

Durante el período colonial en el que Corea quedó anexionada a Japón, 1910-1945, se abolieron la mayoría de las anteriores prácticas musicales acostumbradas del áak, de modo que únicamente sobrevivió la música ritual. Desapareció también, en su mayoría, la anterior distinción entre el Táng-ak y el jiáng-ak, para ser reemplazada por una música combinada o jábak (*hab-ak,* 合樂, "música combinada"), que fusionó los instrumentos del Táng-ak y el jiáng-ak (acentuando no obstante los del jiáng-ak).

Jiángak-uón (*jangakwon,* 장악원).

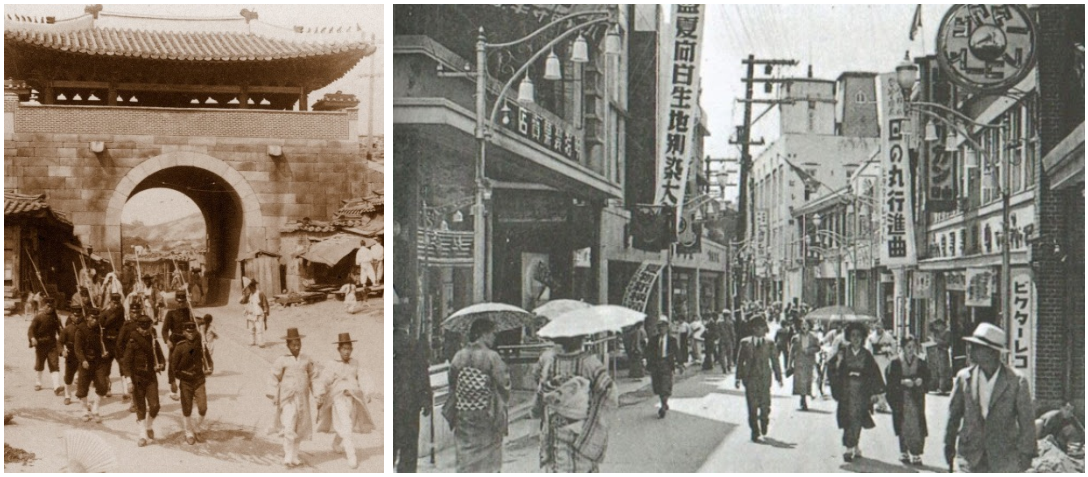
Músicos interpretando jiángak-uón (*jangakwon,* 장악원) hacia el año 1905.

Jiángak-uón (*jangakwon,* 장악원).

Y con el consiguiente abandono de la anterior estructura social monárquica a partir de 1910 y por espacio de treinta y seis años, el trabajo del Instituto o Departamento Real de Música o Chángak-uón (*Changakwon, Jang-agwon,* 장악원 掌樂院), —que habría de cambiar su nombre por el de Áakpu o *Aakbu,* 아악부, 雅樂部—, conservó sus actividades, aunque de manera muy reducida. La llegada japonesa supuso la prohibición anterior de que casi cualquiera pudiera acceder a la música tradicional coreana, restringiendo dicho acceso únicamente a unos pocos elegidos, que podían acceder a su estudio y cultivo en el citado Áak-pu (*Aakbu*), o Instituto Real de Música Clásica[598]. De este modo, en este tiempo, y aunque pasando ciertas penurias, se pudo mantener una escuela especializada para formar a sus miembros en la música tradicional coreana, favoreciendo al mismo tiempo, y por encima de lo anterior, el cultivo de los cantos propios japoneses, y la

[598] Esta organización con más de mil seiscientos años de historia, se denominó Instituto Nacional de Música Clásica Tradicional Coreana. Ya existía en Kogúrio durante la época de los Tres Reinos, a fines del siglo IV. En el siglo VI, durante el período de Síla, se llamó Júmson-só (*Humseongseo,* 음성서, 音聲署), prosiguiendo luego, en la dinastía de Kório, bajo el nombre de los institutos de Chónal-só (*Cheonalseo,* 전악서, 典樂署) y Tée-ak-só (*Daeakseo,* 대악서, 大樂署), y llegando a contabilizar hasta 730 concertistas, en el período de la dinastía Chóson (1392-1910). La unión de aquellos dos institutos, en tiempo del rey Séchon, el Grande (*1397; †1450) —que reinó desde 1418—, se llamó Chónak-só (*Cheonakseo, Jeonakseo,* 전악서, 典樂署), época en la que constaba de cinco organizaciones y tenía más de 1750 músicos. Antes del rey Sónchon (*Seongjong, Seonchong*) (*1457; †1494) —que reinó desde el año 1469—, ya había cambiado su nombre por el de Chángak-uón (*Changakwon, Jang-agwon,* 장악원, 掌樂院), que conservó casi hasta fines de la dinastía de Chóson. Este instituto musical se encargaba de la música de las ceremonias rituales y de formar a los concertistas que habían de participar en ellas. Con esa finalidad dispuso de 270 miembros en el año 1907, fecha desde la que se le consideró por vez primera el centro responsable de la música nacional, empleándose a partir de entonces a numerosos concertistas asalariados y con cargo, para que acompañaran musicalmente los actos rituales. Sin embargo, tras la caída de la dinastía de Chóson a causa de la invasión japonesa, hubo de transformarse, adoptando el nombre de Áakpu (*Aakbu,* 악부, 樂府), habiéndose de mantener por sus propios medios, y disminuyendo así todas las organizaciones que dependían de él.

difusión en Corea de la música europea, para lo que se fundó, adicionalmente, una banda militar también al estilo europeo. Durante dicho período de ocupación nipona, se prohibió el empleo del idioma y escritura coreanos: no se podía escribir ni hablar en coreano, como tampoco estaba permitido cantar en dicho idioma, lo que llegaba a suponer, en el caso de los niños, su expulsión escolar.



Ocupación japonesa de Corea (1910-1945). *Izda.:* tropas japonesas marchando, a la entrada de una ciudad. *Dcha.:* atuendos japoneses y occidentales en el distrito Myeong Dong de Seúl.

Por otra parte, la instalación de esta escuela de música tradicional (Áakpu-uón Ián-son-so, o *Aakbuwon Yangseongso;* 이왕직아악부원양성소, 李王職雅樂部員養成所) tenía que ver con la intención de la sociedad japonesa durante el período opresor de la anexión coreana, de controlar la música autóctona del país de la calma matutina y, en contrapartida, abrir la nación al mundo moderno tanto nipón como occidental. Se prohibió entonces tocar la música tradicional coreana ante las tumbas reales, pasando en consecuencia el áak a ser un género clandestino.

Áakpu-uón Ián-son-so (*Aakbuwon Yangseongso,* 악부원양성소, 樂部員養成所). Clase de jéekum (해금, 奚琴) (1925), Academia Íi-uán-chik-áak-pú (*Yiwangjik áak,* 이왕직 아악부, 李王職雅樂部).

Academia Íí-uán-chik-áak-pú (*Yiwangjik áak,* 이왕직 아악부, 李王職雅樂部).

En 1911, los japoneses obligaron a cambiar su nombre por el de áakte (*Aakdae,* 아악대, 雅樂隊; instrumentos de viento para desfilar), y poco a poco fueron despidiendo a los músicos coreanos. En 1917 sólo quedaban cincuenta miembros, que cambiaron nuevamente su nombre por el Áakpu (o *Aakbu,* 아악부, 樂府部), de modo que en 1919 se decidió recibir nuevos miembros para formarlos; pero la mayor dificultad estribaba en poder sostener económicamente el Áakpu, que carecía de medios y, en consecuencia, disponía de pocos miembros en su organización: de continuar así, la áak desaparecería en poco tiempo, de suerte que, si se quería aumentar el número de miembros, había llegado el momento de decidir mejorar el sueldo y el trato de sus músicos.

Los gobernantes japoneses enviaron entonces a un musicólogo japonés, Jisao Tanábe (*Danabae Hisao, Hisao Tanabe, Tanabe Hisao;* 田辺尚雄) (*1883; †1984) a quien otorgaron toda la autoridad en el campo musical en Corea[599]. Según este autor, que defendió la música coreana ante las autoridades japonesas,

[599] En 1920, mientras estudiaba Musicología con un misionero francés, comenzó a investigar las tradiciones musicales de la Casa Imperial de Japón. De hecho, fue el responsable de que se iniciara el estudio de la música asiática en Japón. En 1921 visitó Corea, rescatando, sin ayuda de nadie, la languideciente tradición musical de la corte de Chóson. Realizó algunas grabaciones sonoras y de cine, publicando un informe, ampliamente difundido, en el que ensalzaba la música de la corte de Corea, que comparaba con la práctica de la corte japonesa. Inventó un nuevo tipo de kokyu (1921) para tocar notas agudas.

"[…] al oír por primera vez la áak de Corea, todo mi cuerpo se sintió arrobado y como si estuviera tocando el cielo. Esto sí que era la áak, y lo demás, nada. ¡Lástima que ni una música de éste áak llegara a Japón! El único lugar del mundo donde perduró la música de la Edad Antigua, fue Corea. Constituye un magnífico tesoro del mundo, y deseo que se desarrolle como la música oriental".

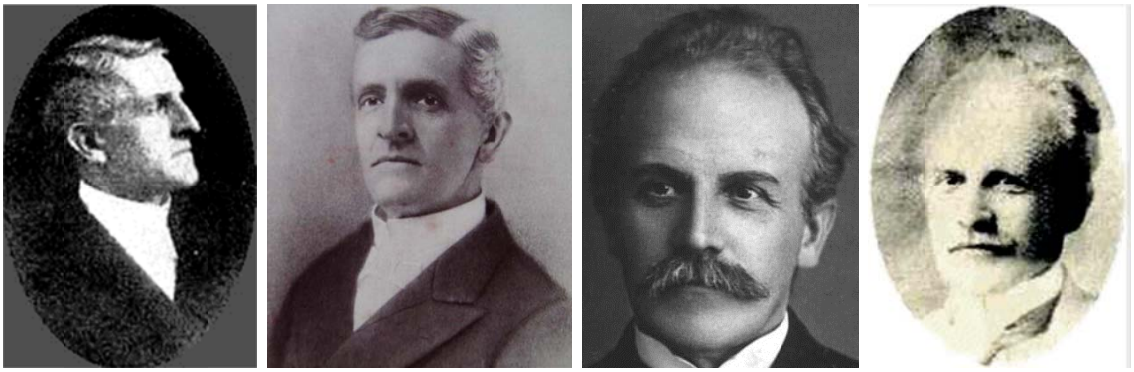
Jisao Tanábe (*Hisao Tanabe*) en la década de 1960.

El antiguo Áakpu-uón Ián-son-so (*Aakbuwon Yangseongso;* 이왕직아악부원양성소, 李王職雅樂部員養成所).

Gracias a este musicólogo japonés, los músicos coreanos de la Áakpu (*Aakbu*) podían seguir interpretando el áak. A partir de entonces, los músicos del Áakpu (*Aakbu*) decidieron acabar con anterior sistema reinante de herencia de los puestos musicales: tradicionalmente, los músicos heredaban sus profesiones de generación en generación, de modo que no había posibilidad de elegir. Desde entonces en cambio, se permitió a los músicos que recibieran a los alumnos que desearan, en una medida que resultó muy beneficiosa para revitalizar el áak.

Años más tarde, con la bomba atómica de Hiroshima y la capitulación japonesa que dio fin a la Segunda Guerra Mundial, regresó la libertad a Corea, tras de lo cual se fundó la República de Corea, suprimiéndose la anterior monarquía reinante. Se estuvo entonces nuevamente a punto de abolir la música tradicional coreana. Pero, a pesar de todas las

dificultades, y debido a la perseverancia de los dieciséis concertistas del Áakpu, pudo fundarse en Pusan (*Busan,* 부산광역시, 釜山廣域市*;* la segunda ciudad más importante de la península coreana) el Instituto Coreano de Música Clásica Tradicional, durante la llamada "Guerra de Corea", o "Guerra Fría Coreana" (1950-1953). Paralelamente, y tras la citada liberación nacional en 1945, se creaba la Sociedad de la Orquesta Sinfónica de Corea, la primera con perfil occidental.



Henry G. Appenzeller y Horace G. Underwood.

Los primeros músicos europeos que entraron en Corea fueron los misioneros pioneros estadounidenses, protestantes, Henry Gerhard Appenzeller (*1858; †1902), metodista[600], y Horace Grant Underwood (*1859; †1916), presbiteriano[601], que llegaron

[600] Appenzeller era pastor y misionero de la Iglesia Metodista Unida (*United Methodist Church*). Natural de Pennsylvania, se graduó en el Franklin and Marshall College en 1882, asistiendo luego al Seminario Teológico de Drew. Desde San Francisco, se le envió como misionero a Corea, junto a su esposa, adonde llegó el 05.04.1885. Estableció la iglesia metodista en Corea y viajó por el país predicando el Evangelio. Fundó el Pai Chai Hak Dang (배재학당, 培材學堂), la primera escuela moderna de estilo occidental en Corea, predecesora de la actual Universidad Pai Chai (배재), y participó, junto a otros misioneros, en la traducción de la Biblia al coreano. Hizo una memoria sobre la historia de la Iglesia protestante de los coreanos. -Mahn Youl LEE: *아펜젤라*. [Appenzeller]. Seúl, Youn Sei University Press, 1985. -Daniel M. DAVIES: *The Life and Thought of Henry Gerhard Appenzeller (1852-1902), Missionary to Korea*. Lewiston (Nueva York, EE.UU.), E. Mellen Press, 1988.

[601] Horace G. Underwood (호레스 그랜트 언더우드; o Won Tu-u, 원두우). Pastor y misionero de la Iglesia Presbiteriana (*The Presbyterian Church*), había nacido en Londres, emigrando a los Estados Unidos a los doce años de edad. Se graduó en la Universidad de Nueva York en 1881 y en el Seminario Teológico de Nueva Brunswick (en Nueva Brunswick, Nueva Jersey) en 1884. Pasó más tarde a Corea como misionero (en el mismo barco que Appenzeller, en 1885), casándose con la doctora Lillias Horton (*1851; †1921). Colaboró con el Dr. Horace N. Allen y enseñó Física y Química en el primer hospital moderno que tuvo el país, en Kuán-jée-uón (*Gwanghyewon,* 광혜원, 廣惠院), Seúl. Editó en 1889 el primer diccionario inglés-coreano / coreano-inglés, y publicó en 1894 el primer cantoral protestante en Corea, elaborando una Memoria sobre la historia de la Iglesia protestante de los coreanos. Trabajó en la traducción de la primera Biblia coreana (el Nuevo Testamento en 1900 y el Antiguo Testamento en 1910), junto a Henry G. Appenzeller, William B. Scranton, James Scarth Gale y William D. Reynolds. Junto a James Scarth Gale estableció el YMCA de Seúl, convirtiéndose en 1915 en presidente de la universidad cristiana de Chóson (경신 학교 儆 新 学校), predecesora de la actual Universidad de Yonsei. Regresó a Estados Unidos por motivos de salud en 1916, falleciendo al poco tiempo en Atlantic City. Escribió varios libros sobre Corea, incluido

a Corea a finales del siglo XIX, en 1885. Con la intención de difundir su labor misional, y adaptándose al gusto coreano por la música, divulgaron los cantos litúrgicos cristianos occidentales entre 1885 —aunque especialmente desde 1895— y 1902[602] (junto a Horace Newton Allen[603], el Dr. William B. Scranton[604] y Mary Fletcher Benton Scranton[605]),

---

The Call of Korea: Political-Social-Religious. Chicago-Grand Rapids (Michigan, EE.UU.), Fleming H. Revell Company, 1908.

[602] En realidad, quienes enseñaron a los coreanos la música europea por vez primera fueron los dos seminaristas coreanos, Téegon Kim (*Kimtaegon,* 김대건, 金大建) y Ián-op Choi (*Choi Yang Up,* 최양업, 崔良業), en el año 1846, quienes, de modo admirable, comenzaron a crear la Iglesia católica en Corea sin ayuda de misioneros, a principios del siglo XVIII. Durante mucho tiempo solicitaron de China la llegada de un misionero: pero el primer sacerdote cristiano no llegaría hasta el año 1794, cuando ya había cuatro mil cristianos coreanos, según P. Ballet en su libro *Historia de los mártires coreanos*. Andrea Téegon Kim (*Kim Tae Kwon,* 김대건, 金大建) (1821-1846) fue el primer presbítero coreano, mártir y santo patrón de los sacerdotes coreanos. Había recibido su formación sacerdotal en Macao. El padre Callery, misionero francés, se encargó de enseñarle los cantos gregorianos, así como la correspondiente vocalización y entonación. En 1845, perseguido por la monarquía y en la cárcel, tradujo documentos diplomáticos, elaboró un mapa moderno y escribió 22 documentos en latín para la Santa Sede, empezando a escribir una *Historia católica en Corea.* Demostró su espiritualidad en tres de sus cartas desde la cárcel, centrándose en el amor y fidelidad a Dios. Fue canonizado en 1984 por el papa Juan Pablo II. Por su parte, el segundo presbítero coreano fue "Tomás" Ián-op Choi (*Choi Yang Up,* 최양업, 崔良業) (*1821; †1864), que estudió junto con Téegon Kim (*Kim Tae Kwon,* 김대건, 金大建). Después de formarse en el Seminario de Macao durante ocho años, intentó regresar a Corea, que era entonces un país cerrado, en el que no se permitía a nadie que cruzara la frontera del país. Al regresar a su propio país, se dedicó a la evangelización del pueblo coreano durante doce años (hasta su muerte), desplegando una actividad apostólica intensa e incansable. Dominaba la lengua latina, en la que escribió diecinueve documentos sobre la historia de los primeros mártires coreanos (en unas fuentes históricas a través de las que el padre Dallet pudo elaborar más tarde la historia de los mártires coreanos). Editó el segundo *Catecismo.* Le sobrevino la muerte (según testigos, de cansancio y enfermedad) en pleno desempeño de su trabajo evangélico. Claude Charles Dallet (1829-1878) fue un misionero e historiador francés. Según los documentos que mandó Ián-op Choi (*Choi Yang Up,* 최양업, 崔良業), editó la *Historia de la Iglesia coreana y sus mártires*.

[603] (*1858; †1932). Natural de Delaware (Ohio, EE.UU.) estudió en la Universidad Wesleyan de Ohio (1881), graduándose en la Escuela Médica de Miami en Cincinnati (Ohio), en 1883. Fue enviado como médico a una misión en China por el Comité para las Misiones Extranjeras de la Iglesia Presbiteriana, y al año siguiente se le destinó para trabajar como médico en la Embajada de los Estados Unidos en Corea. Llegó al país, con su familia, en 1884, y al poco, se vio envuelto en las secuelas de la masacre de Káp-sin-chon-pión (*Gapsinjeongbyeon,* 갑신정변, 甲申政變), durante la cual un pariente de la realeza, Ión-ík Min (*Min Young Ik,* 민영익, 閔泳翊), fue apuñalado, ante lo que se solicitaron sus servicios, logrando que se recuperara en sólo tres meses gracias a su moderno tratamiento médico, desconocido entonces en Corea. Eso le granjeó una relación cercana con el emperador Kó-chón (*Gojong,* 고종, 高宗) (*1852; †1919), demostrando los beneficios de la medicina occidental a la población coreana. Gracias a eso pudo establecer Kuán-jée-uón (*Gwanghyewon,* 광혜원, 廣惠院, Hospital de Beneficencia) con el apoyo económico de la corona en Seúl, que fue el primer hospital moderno gratuito en el país, y que fue rebautizado por el emperador como Chée Chún Uón (*Che Chung Won,* 제중원, 濟衆院, Casa de la Virtud Civilizada), que acabaría por convertirse en el actual Hospital y Colegio de Medicina de la Universidad de Yonsei en Seúl. Desempeñó un papel decisivo para que aumentara la política nacional contra el cristianismo, y que se permitiera la llegada de misioneros a evangelizar, construir escuelas y otros hospitales occidentales en el Reino Ermitaño. Por sus conexiones en el país pudo ejercer como diplomático, acompañando en 1887 a la primera legación coreana a Washington DC. En 1890 fue secretario de la embajada americana en Seúl, y siete años después era ministro de los Estados Unidos y cónsul general. Con estrechas relaciones con el emperador y altos funcionarios del gobierno, dispuso convenios comerciales con empresas estadounidenses, que permitieron construir las primeras infraestructuras de agua y electricidad de la nación, así como de tranvías y sistemas ferroviarios. Se posicionó abiertamente en contra del no intervencionismo norteamericano durante la guerra ruso-japonesa, lo que no fue bien recibido por el gobierno de EE.UU., que le reclamó en 1905. Murió en Toledo (Ohio, EE.UU.) en 1932. Fue condecorado por el emperador de Corea con la máxima distinción.

para evangelizar al pueblo coreano, de modo que influyeron poderosamente en el propio lenguaje musical coreano, fomentando un cierto entusiasmo coral, ejerciendo como verdaderos transmisores de la música occidental, y desplazando al mismo tiempo, en cierta medida, a la música autóctona del país[606].

El Dr. Horace N. Allen, el Dr. William B. Scranton, y la madre de este último, Mary F. B. Scranton.

El papel de estos misioneros protestantes fue decisivo en el campo de la enseñanza musical occidental en Corea, a través de su dedicación en la enseñanza civil, pues fundaron muchos colegios, institutos de enseñanza secundaria y universidades. De hecho, en aras de desarrollar una más eficaz labor evangelizadora, aprovecharon la natural inclinación del pueblo coreano hacia el disfrute mediante el canto espiritual, de modo que despertaron un nuevo entusiasmo hacia el movimiento coral, ahora litúrgico-occidental (fundamentalmente, hacia el canto gregoriano, los corales protestantes y la

---

[604] Dr. William B. Scranton (*1856; †1922), metodista, que llegó en 1885 como misionero médico a Corea con su madre, Mary Fletcher Scranton y su esposa (ambas asimismo misioneras cristianas, que originaron la actual Universidad Femenina Ewha, la mayor del mundo exclusivamente para mujeres). Pronto, abrió Sii-pión-uón (*Sibyeongwon,* 시병원, 施病院, Casa de Socorro Universal), en Chón-dón (*Jeong-dong,* 정동, 貞洞), donde ahora está la iglesia Ché-il (*Jeil,*제일교회, 第一教會), y otras clínicas, incluyendo la Póo-ku-ió-kuán (*Boguyeogwan,* 보구여관, 保救女館) para mujeres, asimismo en la misma zona de Chón-dón (*Jeong-dong,* 정동, 貞洞), con el apoyo de su madre, Mary Fletcher B Scranton (quien, a su vez, estableció, también en Jeong-dong, la primera escuela para niñas, Ewha Hakdang, en el año 1886). -John Gordon MELTON: *Encyclopedia of Protestantism.* Nueva York, Facts on File Library of Religion and Mythology, Encyclopedia of World Religions, 2005. -Wi Jo KANG: *Christ and Caesar in Modern Korea. A history of Christianity and Politics.* Albany (Nueva York, EE.UU.), State University of New York Press, 1997. -Yur-Bok LEE; y Wayne PATTERSON, eds.: *Korean-American Relations, 1866-1997.* Albany, State University of New York Press, 1999.

[605] (*1832; †1909). Misionera de la Iglesia Episcopaliana Metodista y representante en Corea de la Sociedad Misionera Extranjera de la Mujer. Fundó la Ewha Girls School (Pear Blossom Academy), que es hoy una de las escuelas femeninas más prestigiosas de toda Asia. También fundó la escuela femenina Tal Syeng Day, en Seúl, y la Training School for Bible Women. -Rosemary Skinner KELLER (ed.): *Spirituality & Social Responsibility*. Nashville (Tennessee, EE.UU.), Abingdon Press, 1993.

[606] -Sung Hee JOO: *A study on Psalms in the view of Church Music.* Seúl, Instituto Nacional Coreano de Musicología, 2007, p.70.

polifonía clásica de cariz más sencillo y tradicional, a cuatro voces, a menudo no sólo del siglo XVI, sino también la nueva polifonía religiosa, germánica y europea, de finales del siglo XIX).

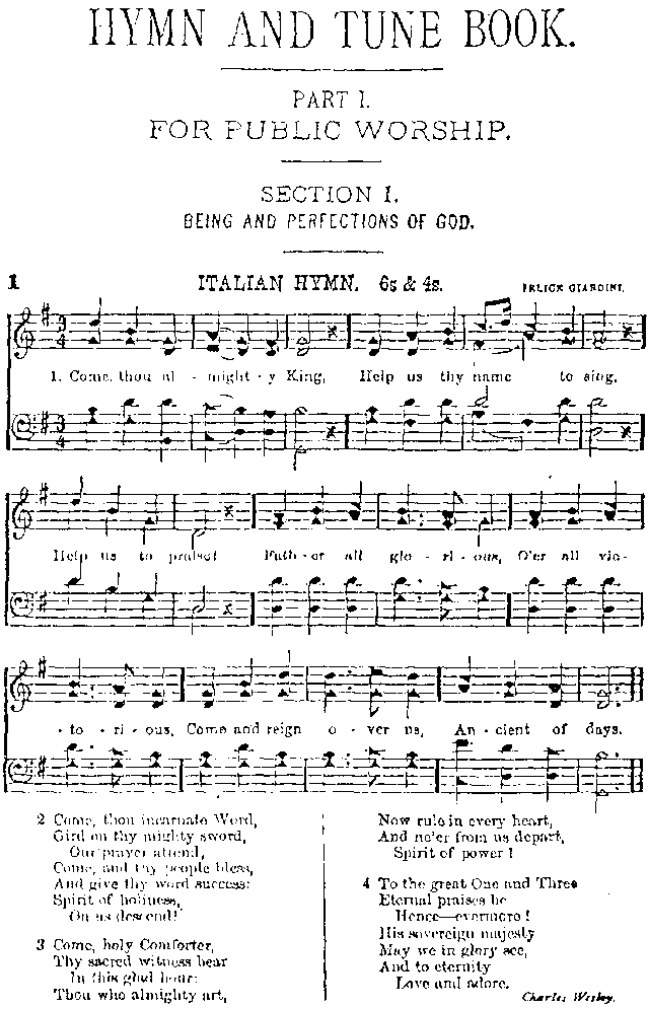
En el ámbito propiamente cultural, los primeros misioneros protestantes en Corea retomaron los trabajos anteriores de los misioneros católicos a favor del hánkel, adoptando también ellos el idioma coreano para la preparación de la literatura religiosa, y perfeccionando los libros de gramática y los diccionarios.

Por ejemplo, el misionero presbiteriano canadiense James Scarth Gale (*1863; †1937), pedagogo y traductor de la Biblia al coreano —que permaneció en Corea desde 1888 hasta 1927—, se dedicó con particular ahínco a esta última tarea[607]. El pastor Gale —que dedicó al estudio del origen y estructura del hánkel varios artículos—, pensaba que manejar el idioma coreano en alfabeto hánkel constituía una preparación providencial para la difusión de la fe cristiana, ya que eliminaba las dificultades del chino. En el marco de una labor de incalculable valor, los misioneros protestantes se dispusieron a aplicar a su tarea evangelizadora los cantos y textos litúrgicos nuevamente traducidos: Gale editó en 1894 una gramática coreana, de la que se hicieron varias reediciones hasta la Segunda Guerra Mundial, si bien su obra más destacada fue un monumental diccionario coreano-inglés, que publicó en 1897, y que fue cada vez más ampliado en sucesivas ediciones, pasando de 1168 páginas a 1800, con una tirada de 35.000 ejemplares. Ya en su primera edición, Gale señalaba abiertamente que se había inspirado para su trabajo en el anterior diccionario coreano-francés de los primitivos misioneros católicos del tiempo de las persecuciones.

En cualquier caso, al principio de su estancia, estos misioneros protestantes editaron sus cantorales, con sus correspondientes melodías "corales", de suerte que el

[607] -Horace Grant UNDERWOOD; James Scarth GALE; y Homer Bezaleel HULBERT: *A Concise Dictionary of the Korean Language.* 2 vols. Yokohama-Shanghai-Hong Kong-Singapur, Kelly & Walsh Ltd. / Londres, Trübner & Company / Nueva York, A. D. F. Randolph & Company, 1890. -James Scarth GALE: *A Korean-English Dictionary.* Londres, Crosby Lockwood & Son / Yokohama-Shanghai-Hong Kong-Singapur, Kelly and Walsh Ltd., 1897. -ID.: *History of the Korean People.* Seúl, Christian Literature Society, Korea Mission Field, 1924-1927 (publicado por entregas). -ID.: *Korean Sketches.* Chicago-Nueva York-Toronto, Fleming H. Revell Company, 1897. -James Scarth GALE (traduc.): *Bang Im y Ryuk Yi: Korean Folk Tales. Imps, Ghosts and Fairies.* Londres, J. M. Dent & Sons / Nueva York, E. P. Dutton & Co., 1913. -James Scarth GALE: *A Korean-English Dictionary (the Chinese Character).* Yokohama, Fukuin Print Company, 1914. -Cecil Richard RUTT (ed.): *James Scarth Gale and His History of the Korean People.* Seúl, Royal Asiatic Society, Korea Branch & Taewon Publishing Company, 1972.

primer cantoral occidental publicado en Corea con notación musical occidental apareció en 1894, a cargo del pastor Underwood: constaba de un total de 117 cantos y se basaba en los cantos contenidos en los *Standard Hymns* y el *Gospel* de EE.UU.

En consecuencia, y teniendo en cuenta su datación tardía, empleaba ya preferentemente la tonalidad mayor-menor (y no la antigua modalidad eclesiástica), así como la escala heptáfona occidental, aplicándose ya sus característicos y distintivos acordes funcionales de tónica, dominante y subdominante (o I, V y IV grados).

HYMN AND TUNE BOOK.

PART I.
FOR PUBLIC WORSHIP.

SECTION I.
BEING AND PERFECTIONS OF GOD.

1 ITALIAN HYMN. 6s & 4s. FELICE GIARDINI.

1. Come, thou al - might - y King, Help us thy name to sing,
Help us to praise! Fath - er all glo - ri - ous, O'er all vic -
- to - ri - ous, Come and reign o - ver us, An - cient of days.

2 Come, thou incarnate Word,
Gird on thy mighty sword,
Our prayer attend,
Come, and thy people bless,
And give thy word success:
Spirit of holiness,
On us descend!

3 Come, holy Comforter,
Thy sacred witness bear
In this glad hour:
Thou who almighty art,
Now rule in every heart,
And ne'er from us depart,
Spirit of power!

4 To the great One and Three
Eternal praises be
Hence—evermore!
His sovereign majesty
May we in glory see,
And to eternity
Love and adore.

Charles Wesley.

Algo que sucedería, de igual modo, coetáneamente, en el ámbito católico de finales del siglo XIX y principios del XX, capitaneado por los cambios que protagonizara la Escuela de Solesmes, heredera en cierto modo del movimiento ceciliano de la segunda mitad del Ochocientos, y ahora, con las nuevas ediciones vaticanas emanadas del espíritu del *Motu Proprio tra le sollecitudine* (1903) del papa, san Pío X. Esta, en cierto modo,

confluencia de lo que se estaba fraguando en el ámbito musical occidental, cristiano (tanto católico como protestante), sin duda animada por la influencia cada vez más poderosa social y políticamente hablando, del ámbito civil (seglar, laico, profano...), organizado en torno a sociedades filarmónicas, nuevos conservatorios, espectáculos músico-escénicos cada vez más mayoritarios (la ópera), etc., resulta imprescindible para entender cómo, a la natural tendencia del espíritu coreano a sincretizar cuantas influencias externas recibía, vino a sumarse una nueva síntesis de estilos también en Occidente, que devendrían, con el tiempo, en la globalización a la que se ha encaminado la sociedad global de los siglos XX y XXI. Sin comprenderse este acercamiento entre la música cristiana de todo tipo (católica, protestante, evangélica...), difícilmente podría entenderse de forma adecuada la aproximación, desde posiciones mucho más alejadas, sin duda, a la que se sometió, al parecer de buen grado, la sociedad coreana, desde su anterior bagaje, autóctono por un lado, pero también asiático en su sentido más amplio (relacionado con China, Japón, India...).

Fue así como estos músicos protestantes —que consciente o inconscientemente dejaron al margen la música autóctona—, contribuyeron a asentar la música occidental en Corea, asentando los inicios de su historia en el país, al tiempo que trabajaban en favor de formar un cantoral unificado, que iba a marcar decisivamente el posterior

lenguaje musical coreano, ayudando, así, a definir nuevos gustos, así como, paralelamente, a fijar una fuerte y creciente inclinación hacia la música nativa[608].

En 1908 se editó ya un cantoral unificado de las distintas iglesias protestantes, publicándose, en una sola tirada, más de 22.500 ejemplares. En aquel tiempo, en el que Corea se hallaba bajo la dominación militar extranjera japonesa, no solamente se incluyeron en dichas recopilaciones musicales los preceptivos cantos religiosos, sino que se añadieron también otros cantos "de liberación", e incluso algunos otros más, de carácter patriótico.

El nuevo cantoral unificado protestante logró dejar una profunda huella en el pueblo coreano: en la medida en que los músicos protestantes dejaron al margen la música autóctona, y al mismo tiempo iban haciendo que sus ideas religiosas fueran calando en el pueblo coreano, consiguieron influir en la población autóctona, ―crecientemente bien dispuesta hacia el cristianismo―, influyendo así notablemente en su propio lenguaje musical, que pasó a adaptar a su propio idioma la relación con las melodías gregorianas. Con ello, la historia de la música occidental fue penetrando poco a poco en Corea, y la eficacia aportada en ese sentido por la labor de un cantoral unificado, contribuyó a marcar el posterior lenguaje musical coreano, ayudando a definir nuevos gustos, y a fijar una fuerte y creciente inclinación hacia la música occidental.

En 1886, los misioneros protestantes habían fundado dos escuelas, cuya formación comprendería desde la iniciación integral primaria del niño hasta la diplomatura y el grado universitario[609]: una escuela masculina, llamada Péje o *Beje* (*Baejaehakdang;* 배재학당; una escuela secundaria establecida por Henry Appenzeller para formar cristianos y trabajar para el gobierno)[610]; y otra femenina, llamada Éua o *Ewha*

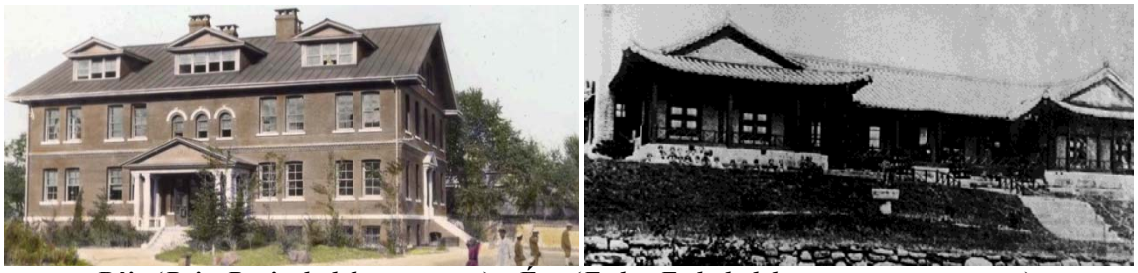
---

[608] -Jean DELUMEAU: *Catholicism between Luther and Voltaire: A New View of the Counter-Reformation.* Philadelphia, Burns & Oates, 1977. –Alexander SEDGWICK: *Jansenism in Seventeenth-CenturyFrance, Voices from the Wilderness.* Charlottesville (Estado de Virginia, VA, EE.UU.), UTA Press, 1977.

[609] En 1883 se había abierto la primera escuela de carácter civil que hubo en el país, llamada Wonsanhaksa (원산학사; 元山學舍).

[610] Ese mismo año de 1886, el misionero médico y diplomático norteamericano Horace Newton Allen (*1858; †1932) fundó un hospital, adscrito a la Iglesia Presbiteriana de Estados Unidos (Kuán-jié-uón, *Gwanghyewon,* o *Yonsei University Medical School,* luego llamado Ché-chun-uón o *Jejungwon* o Casa de Universal de Socorro, 제중, 濟衆院), más tarde fundado como colegio cristiano por Horace Grant Underwood: la escuela Kíunchin (*Gyungshin School;* 경신학교), de donde surgiría más tarde la actual universidad privada Yonsei (연세대학교, 延世大學校).

(*Ewhahakdang;* 이화학당; metodista, fundada por Mary Scranton, y germen de la actual universidad privada femenina de igual nombre)[611]. En dichas escuelas se empezó a enseñar la música occidental, desde sus primeros rudimentos hasta su grado de dificultad más elevado, razón por la cual buena parte de los compositores coreanos que desde entonces siguen el sistema occidental son protestantes.



Péje (*Beje, Baejaehakdang,* 배재학당) y Éua (*Ewha, Ewhahakdang,* 이화학당설립당시 전경).

Los misioneros Appenzeller, madre e hijo (Dr. William B. Scranton & Mary F. B. Scranton), en 1884.

Logos de las universidades privadas coreanas Ewha y Yonsei, respectivamente.

[611] Unas de las iglesias evangélicas o protestantes más favorecidas en Corea desde finales del siglo XIX hasta la actualidad en cuanto a su crecimiento han sido las Iglesias calvinistas o reformadas, mientras que las metodistas apenas alcanzan hoy el 3% de la población coreana.

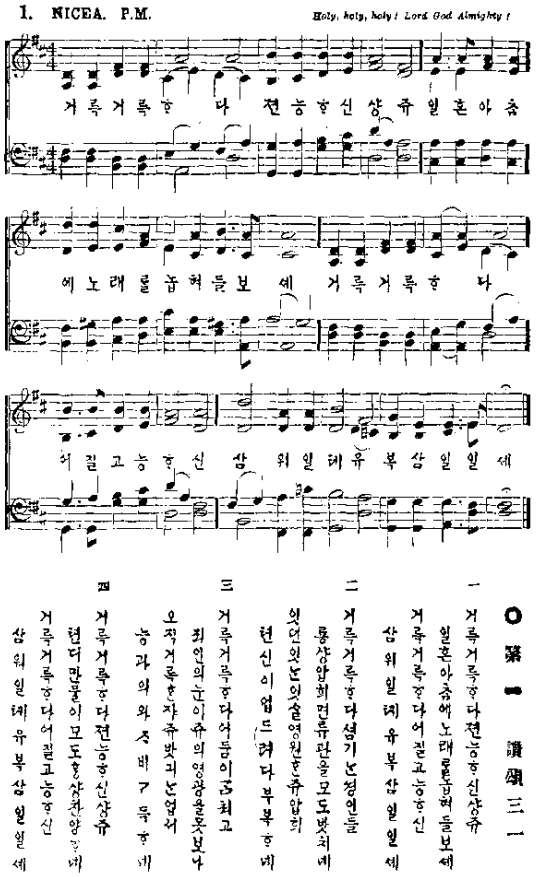
Desde 1887 por tanto, los misioneros protestantes empezaron a enseñar a la población nativa coreana a utilizar los instrumentos musicales occidentales, explicando las teorías musicales elementales europeas; pero, lógicamente, su finalidad no era propiamente difundir la música occidental, sino profundizar en la evangelización, realizando para ello una tarea progresiva de adoctrinamiento y catequización.

Los 117 cantos corales en la versión del primer cantoral protestante occidental publicado en Corea (H. G. Underwood, 1894), basado en los *Standard Hymns* y el *Gospel* norteamericano, comparados con la versión actual del *Cantoral Unificado* de 1983:

				1895	**1983**
Nº	**Título**	**Compositor**	**Nacionalidad**	**Tonalidad & Compás 조성 / 박자**	**Tonalidad & Compás 조성 / 박자**
001	*Nicaea* / *Nicea*	John B. Dykes, *1861* (*1826; †1876)	inglés	Re M C	Re M C
002	*Italian Hymn* / *Himno Italiano*	Felice di Giardini, *1769* (*1716; †1796)	anglo-italiano	Fa M 3/4	Sol M 3/4
003	*Migdol*	Anónimo	-	Si b M 3/4	-
004	*Ward*	Anónimo	-	Si b M 2/2	-
005	*Duke Street* / *Calle del duque*	John Hatton, *1793c* (*1710; †1793)	inglés	Re M 2/2	Re M C / Mi b M 2/2
006	*Old Hundred* / *El viejo centenar*	Louis Bourgeois, *1551* (*1510c; †1561)	francés	Sol M 4/2	La b M C
007	*Old Hundred* / *El viejo centenar*	Louis Bourgeois, *1551* (*1510c; †1561)	francés	Sol M 4/2	La b M C
008	*Old Hundred* / *El viejo centenar*	Louis Bourgeois, *1551* (*1510c; †1561)	francés	Sol M 4/2	La b M C
009	*Old Hundred* / *El viejo centenar*	Louis Bourgeois, *1551* (*1510c; †1561)	francés	Sol M 4/2	La b M C
010	*Missionary Chant* / *Canto Misionero*	Anónimo	-	La b M 3/2	-
011	*Faber*	Anónimo	-	Do M 6/4	-
012	*Sabbath*	Lowell Mason, *1824* (*1792; †1872)	americano	Sol M 3/4	Sol M 3/4
013	*Pleyel's Hymn* / *Himno de Pleyel*	Anónimo	-	Sol M 2/2	-
014	*Morning Hymn* / *Himno Matutino*	Anónimo	-	La M 2/4	-
015	*Loving Kindness* / *Amorosa amabilidad*	William Caldwell, *1837* (*1801; †1857)	americano	Sol M C	Sol M C
016	*Hursley*	Peter Ritter (*1760; †1846)	alemán	Fa M 3/4	Fa M 3/4
017	*Tallis'evening Hymnn* *Himno vespertino de Tallis*	Anónimo	-	Sol M C	-
018	*Herald Angels* / *Ángeles heraldos*	Felix Mendelssohn, *1840* (*1809; †1847) Arreglo de William Hayman Cummings, *1856* (*1831; †1915)	alemán inglés	Fa M C	Fa M C
019	*Revive us again, rejoice and be glad* / *Revívenos de nuevo, alégrate y sé feliz*	John Jenkins Husband (*1760; †1825)	ingles	Sol M 3/4	Sol M 3/4
020	*Jesus loves even me* / *Jesús me ama incluso a mí*	Philip Paul Bliss, *1870* (*1838; †1876)	americano	La b M 6/8	Sol M 6/8
021	*Jesus paid it all* / *Jesús lo pagó todo*	William Batchelder Bradbury, *1861*	americano	Mi b M 2/4	Mi b M 2/4

		(*1816; †1868)			
022	*Ariel*	Anónimo	-	Mi b M 3/4	-
023	*Tell me the story* / *Cuéntame la historia*	William GustavusFischer, *1872* (*1835; †1912)	americano	Sol M C	La b M C
024	*The old old story* / *El viejo viejo cuento*	William Howard Doane (*1832; †1915)	Americano	Do M C	Do M C
025	*Guidance* / *Guía*	William Batchelder Bradbury, *1859* (*1816; †1868)	americano	Mi b M C	Mi b M C
026	*Portuguese Hymn* *Adeste fideles* / *Himno portugués* *Adeste fideles*	Samuel Webber Sr., *1782* (*1740; †1816)	inglés	Sol M C	La M C
027	*The light of the world* / *La luz del mundo*	Philip Paul Bliss, *1875* (*1838; †1876)	americano	Fa M 6/8	Fa M 6/8
028	*Arlington*	Thomas Augustine Arne, *1762* (*1710; †1778)	inglés	Fa M 3/2	Sol M 3/2
029	*Remember me* / *Acuérdate de mí*	Anónimo	-	Fa M 3/4	-
030	*To-day* / *Hoy*	Anónimo	-	Fa M 2/2	-
031	*Hamburg* / *Hamburgo*	Melodía gregoriana		Fa M 2/2	Fa M C
032	*Hamburg* / *Hamburgo*	arreglo de Lovel Mason, *1824* (*1792; †1872)	americano	Fa M C	Fa M C
033	*Olivet* / *Perla artificial*	Lowell Mason, *1832* (*1792; †1872)	americano	Mi b M C	Mi b M C
034	*Olivet* / *Perla artificial*	Lowell Mason, *1832* (*1792; †1872)	americano	Mi b M C	Mi b M C
035	*Olivet* / *Perla artificial*	Lowell Mason, *1832* (*1792; †1872)	americano	Mi b M C	Mi b M C
036	*Toplady* / *La mejor dama*	Thomas Hastings, *1830* (*1784; †1872)	americano	Si b M 3/4	Si b M 3/4
037	*The great physiciane* / *El gran médico*	Anónimo	-	Mi b M 6/8	-
038	*Retreat* / *Retiro*	Thomas Hastings, *1840* (*1784; †1872)	americano	Si b M 6/4	Do M 6/4
039	*Retreat* / *Retiro*	Thomas Hastings, *1840* (*1784; †1872)	americano	Si b M 6/4	Do M 6/4
040	*Martyn* / *Martín*	Thomas Hastings, *1840* (*1784; †1872)	americano	Si b M 6/4	Do M 6/4
041	*Martyn* / *Martín*	Simeon Butler Marsh, *1834* (*1798; †1875)	americano	Fa M 6/4	Fa M 6/4
042	*Martyn* / *Martín*	Simeon Butler Marsh, *1834* (*1798; †1875)	americano	Fa M 6/4	Fa M 6/4
043	*Martyn* / *Martín*	Simeon Butler Marsh, *1834* (*1798; †1875)	americano	Fa M 6/4	Fa M 6/4
044	*St. Agnes* / *Santa Inés*	John Bacchus Dykes, *1866* (*1823; †1876)	inglés	Sol M 3/4	Sol M 3/4
045	*St. Agnes* / *Santa Inés*	John Bacchus Dykes, *1866* (*1823; †1876)	inglés	Sol M 3/4	Sol M 3/4
046	*St. Agnes* / *Santa Inés*	John Bacchus Dykes, *1866* (*1823; †1876)	inglés	Sol M 3/4	Sol M 3/4
047	*Park Street* / *La calle del parque*	Anónimo	-	La M 3/4	-
048	*Park Street* / *La calle del parque*	Anónimo	-	La M 3/4	-
049	*Park Street* - or - *Missionary Chant* / *La calle del parque* - o - *Canto misionero*	Anónimo	-	La M 3/4	-
050	*Coronation* / *Coronación*	Oliver Holden, *1792* (*1765; †1844)	americano	Fa M C	Sol M C
051	*Tune Coronation* / *Melodía de la coronación*	Oliver Holden, *1792* (*1765; †1844)	americano	Fa M C	Sol M C
052	*Tune Antioch* - or - *Coronation* *Melodía de Antíoco* -o- *La coronación* -	Oliver Holden, *1792* (*1765; †1844)	americano	Fa M C	Sol M C
053	*Antioch* / *Antíoco*	Arreglo de G. F. Händel, *1741* por Lowell Mason, *1830* (*1792; †1872)	anglo-alemán americano	Mi M C	Re M 2/4
054	*Anywhere with Jesus* / *En cualquier parte con Jesús*	Daniel Brink Towner, *1866* (*1850; †1919)	americano	Re M 6/8	Do M 6/8
055	*St. Cuthbert* / *San Cuthbert*	-	-	Mi b M C	-
056	*Mercy* / *Misericordia*	Louis Moreau Gottschalk, *1854* (*1829; †1869)	americano	Sol M 3/4	Si b M 3/4
057	*Paraclete* / *Paráclito*	U. S. Burmar	-	La b M C	Fa M C
058	*Wondrous Love* /	Anónimo	-	Mi b M C	-

	Amor maravilloso				
059	*Stephanos* / *Esteban*	Anónimo	-	Sol M C	-
060	*I do believe* / *Yo creo*	Anónimo	-	Sol M 3/2	-
061	*Woodworth* / *Digno instrumento*	William Batchelder Bradbury, *1849* (*1816; †1868)	americano	Mi b M 3/4	Re M 3/4
062	*Tune woodworth* / *Melodía del digno instrumento*	William Batchelder Bradbury, *1849* (*1816; †1868)	americano	Mi b M 3/4	Re M 3/4
063	*Tune woodworth* / *Melodía del digno instrumento*	William Batchelder Bradbury, *1849* (*1816; †1868)	americano	Mi b M 3/4	Re M 3/4
064	*Nothing but the blood* / *Sólo la sangre*	Robert Lowry, *1876* (*1826; †1899)	americano	Sol M C	Sol M C
065	*Pass me not* / *No me pases*	William Howard Doane (*1832; †1915)	americano	Sol M C	La b M C
066	*Jesus paid it all* / *Jesús lo pagó todo*	John Thomas Grape, *1865* (*1835; †1915)	americano	Mi b M 3/4	Mi b M 3/4
067	*Near the cross* / *Cerca de la cruz*	William Howard Doane, *1868* (*1832; †1915)	americano	Fa M 6/8	Fa M 6/8
068	*Whiter than snow* / *Más blanco que la nieve*	William GustavusFischer, *1872* (*1835; †1912)	americano	Sol M 3/4	La b M 3/4
069	*Hallelujah! 'tis done* / *¡Aleluya! hecho esto*	Philip Paul Bliss, *1860* (*1838; †1876)	americano	Sol M 3/4	Fa M 3/4
070	*Wesley*	Lowell Mason, *1830* (*1792; †1872)	americano	Si b M 3/4	La b M 3/4
071	*Come to Jesus* / *Venid a Jesús*	Anónimo	-	Fa M 3/4	-
072	*Varina*	Anónimo	-	Mi b M 3/4	-
073	*Tune Varina* / *Melodía de Varina*	Anónimo	-	Mi b M 3/4	-
074	*Tune Varina* / *Melodía de Varina*	Anónimo	-	Mi b M 3/4	-
075	*Work for Jesus* / *Trabajar por Jesús*	Anónimo	-	Si b M 3/2	-
076	*Maitland*	George Nelson Allen, *1844* (*1812; †1877)	inglés	Si b M 6/4	La b M 6/4
077	*Bless me now* / *Bendíceme ahora*	Anónimo	-	Fa M 6/8	-
078	*Hold the fort* / *Sostenga el fuerte*	Anónimo	-	Re M 2/4	-
079	*Laban*	Anónimo	-	Re M 2/2	-
080	*St. Thomas* / *Santo Tomás*	Aaron Williams, *1763* (*1731; †1776)	inglés	Sol M 2/2	Sol M C
081	*Bethany* / *Betania*	Lowell Mason, *1856* (*1792; †1872)	americano	Fa M C	Sol M 6/8
082	*More Love* / *Más amor*	William Howard Doane, *1868* (*1832; †1915)	americano	La b M C	La b M C
083	*More to follow* / *Más que seguir*	Philip Paul Bliss, *1870* (*1838; †1876)	americano	Mi M 6/8	Mi b M 6/8
084	*Meribah* / *Meriba*	Anónimo	-	Mi b M 3/2	-
085	*Lyons* / *Leones*	William Gardinar, *1815* (arreglo de J. M. Haydn)	inglés	La M 3/4	La b M 3/4
086	*Tune Lyons* / *Melodía de Leones*	William Gardinar, *1815* (arreglo de J. M. Haydn)	inglés	La M 3/4	La b M 3/4
087	*Tune Lyons* / *Melodía de Leones*	William Gardinar, *1815* (arreglo de J. M. Haydn)	inglés	La M 3/4	La b M 3/4
088	*He leadeth me* / *Él me guiará*	William Batchelder Bradbury, *1864* (*1816; †1868)	americano	Do M C	Re b M C
089	*Ellesdie*	W. A. Mozart (*1756; †1791) arreglo de H. D. Main (*1839; †1925)	austríaco inglés	Sol M C	La b M C
090	*Segur*	Anónimo	-	Mi b M 9/8	-
091	*Tune Segur* / *Melodía de Segur*	Anónimo	-	Mi b M 9/8	-
092	*Tune Segur* / *Melodía de Segur*	Anónimo	-	Mi b M 9/8	-
093	*Spanish Hymn* / *Himno español*	Anónimo	-	Sol M C	-
094	*Love Divine* / *Amor divino*	John Zundel, *1870* (*1815; †1882)	americano	Si b M C	Si b M C
095	*Shirland*	Anónimo	-	Sol M C	-
096	*Missionary Hymn* / *Himno misionero*	Lowell Mason, *1824* (*1792; †1872)	americano	Re M C	Mi b M C
097	*Boyleston*	Anónimo	-	Do M 3/2	-
098	*Boyleston*	Anónimo	-	Do M 3/2	-
099	*Tune Boyleston* / *Melodía de Boyleston*	Anónimo	-	Do M 3/2	-
100	*Tune Boyleston* / *Melodía de Boyleston*	Anónimo	-	Do M 3/2	-
101	*Aurelia*	Samuel Sebastian Wesley, *1864* (*1810; †1876)	inglés	Mi b M C	Mi b M C

102	*Tune Aurelia* / *Melodía de Aurelia*	Samuel Sebastian Wesley, *1864* (*1810; †1876)	inglés	Mi b M C	Mi b M C
103	*Tune Aurelia* / *Melodía de Aurelia*	Samuel Sebastian Wesley, *1864* (*1810; †1876)	inglés	Mi b M C	Mi b M C
104	*Nearer home* / *Más cerca de casa*	Anónimo	-	La b M C	-
105	*Nearer my home* / *Más cerca de mi casa*	Anónimo	-	Si b M 6/8	-
106	*I'll away, I'll away* / *Iré lejos, iré lejos*	Anónimo	-	Mi b M 8/8	-
107	*Amsterdam*	Anónimo	-	Sol M C	-
108	*No parting there* / *No hay separación*	Anónimo	-	Fa M 6/8	-
109	*Hindostan* / *Indostán*	Anónimo	-	Re M 2/4	-
110	*Oak* / *Roble*	Anónimo	-	Fa M C	-
111	*Ewing*	Alexander Ewing, *1853* (*1830; †1895) arreglo de William Monk, *1861*	escocés	Re M C	Do M C
112	*Joyfully* / *Alegremente*	-	-	Sol M 3/4	-
113	*Zephir* / *Céfiro*	-	-	Si b M 2/2	-
114	*Rockingham new* / *Nuevo Rockingham*	Lowell Mason, *1830* (*1792; †1872)	americano	Sol M 3/2	Fa M 3/2
115	*Scotland* / *Escocia*	Anónimo	-	La M 3/4	-
116	*Gloria Patri*	Henry Wellington Greatorex (*1813; †1858)	americano	Fa M C	Mi b M C
117	*The Lord's Prayer* / *La oración del Señor*	Anónimo	-	Fa M 2/2	-

Portada del cantoral y primera página del himno anglicano titulado *Nicea* ("Holy, holy, holy! Lord Almighty! Early in the morning our song shall rise to Thee"), con letra —alusiva a la Sma. Trinidad—, del año 1826, del obispo anglicano de Calcuta (India), Reginald Heber (*1783; †1826), y música, del año 1861, del clérigo inglés y prolífico autor de himnos, John Bacchus Dykes (*1823; †1876)[612].

[612] La obra, que simboliza bien la simbiosis entre el ecumenismo de la religión cristiana y la nueva absorción del panteón occidental, recoge ya la notación musical propia de Occidente, el empuje político y

Estas composiciones son obviamente un reflejo de la música occidental que se introdujo en el Reino Eremita[613].

El caso es que, con la nueva tolerancia instaurada a fines del siglo XIX, el aumento del número de cristianos en Corea fue mayor que en el pasado, pero no extraordinario, a excepción de los protestantes, que, llegados en 1883, sí pudieron disponer de un personal más numeroso, mejor equipado y de un método más favorable a una *indigenización* de la Iglesia coreana.

Hoy en día los compositores coreanos de música sacra se afanan por hallar un lenguaje musical entre lo típicamente autóctono y lo occidental, para crear así una verdadera música coreana, que simbolice el sincretismo propio del país, sin rechazar las aportaciones occidentales ni cerrarse tampoco en exclusiva al ámbito autóctono, en una búsqueda que abarca no solamente a los compositores de la música sagrada, sino que alcanza a todo el ámbito de la música en general.

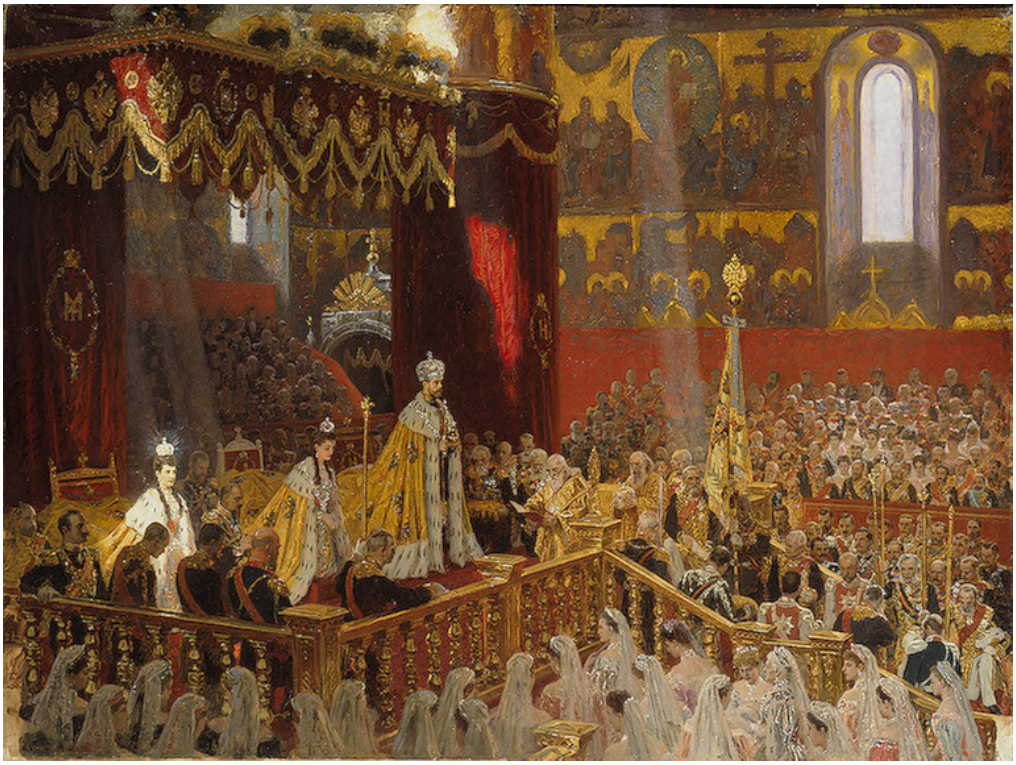
Práctica musical coral y muestras de devoción, en la Iglesia protestante coreana, en la actualidad.

creciente influencia mundial del ámbito anglosajón, y la idiosincrasia coreana, con su texto e indicaciones en alfabeto hánkel. Este himno, evoca el *Sanctus* de la misa (válido tanto para católicos como para protestantes, y aun otras confesiones monoteístas, como judíos o musulmanes, pues se toma del Antiguo Testamento), y su título recuerda el Primer Concilio de Nicea, que asentó por otra parte el dogma trinitario en el año 325 (según un texto que parafrasea el que aparece en Isaías 6:1-5).

[613] La llegada de los misioneros protestantes a Corea se remonta hoy a hace más de un siglo. Más del 94% de las piezas insertadas en la primera edición de su cantoral eran ya cantos occidentales (sobre todo, anónimos, y composiciones procedentes de Estados Unidos y de Inglaterra), en un muestreo de repertorio que ha cambiado muy poco en su actual versión, de 1983, y que es también un aspecto común a los cantorales católicos. Los cantos nativos coreanos únicamente representan el 20% del total.

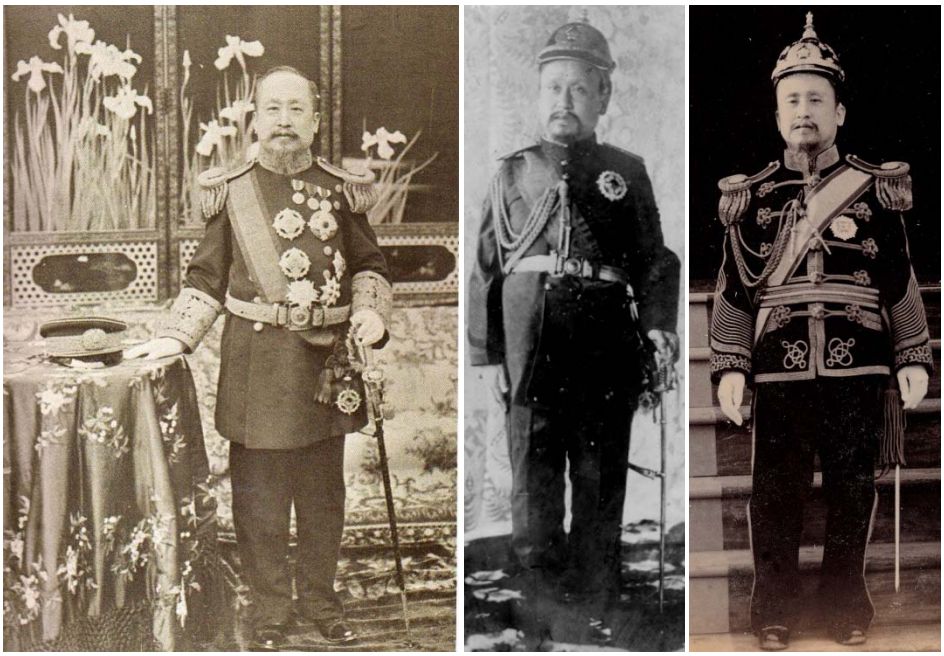
4.3.3.1.2 La banda militar moderna:

Una vía también muy significativa de la enseñanza musical fue la música militar, particularmente la destinada a las bandas de música. Así por ejemplo, en el solemne acto de la coronación como zar del emperador ruso Nicolás II, en 1896, la delegación diplomática coreana causó una honda impresión por la calidad de su música militar.

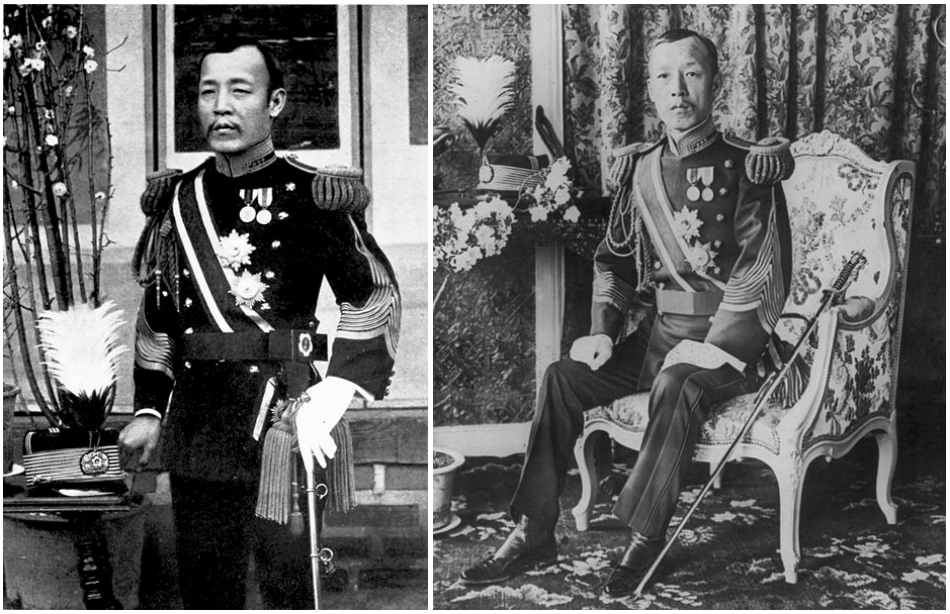


Ceremonia de coronación del zar Nicolás II de Rusia y de Alexandra Fiodorovna en 1896, con la zarina viuda y madre del nuevo monarca, la emperatriz Maria Fiodorovna, sentada.

El ministro conservador y responsable del cuerpo diplomático coreano, el protestante Ión-juán Min (*Min Young Jan, Min Young Hwan, Min Yeong-hwan;* 민영환; 閔泳煥) (*1861; †1905), que había asistido a dicha coronación en Moscú, así como a las bodas de diamante de la reina Victoria de Inglaterra en 1897 (a los sesenta años de entronización de la soberana británica), convencido de la necesidad de modernización del país, sugirió al emperador Kóchon (*Gojong, Yi Myeong bok;* 고종, 高宗, 이명복, 李命福) (*1852; †1919), 26º monarca de la dinastía Chóson, y desde 1897 hasta 1907, primer emperador Kuánmu (*Gwangmu;* 광무 / 光武), que fundara una banda militar de formato occidental en Corea, lo que fue aceptado en seguida, constituyéndose ya dicha banda en el año 1900.



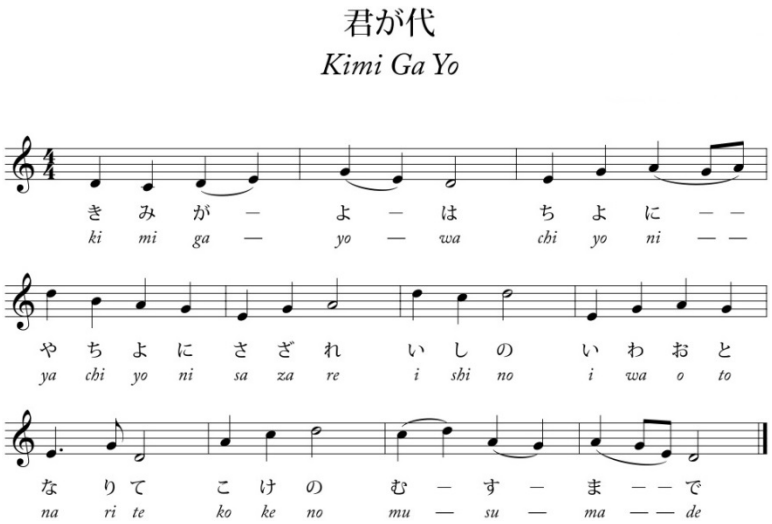
El monarca Kóchon (고종), regente del Imperio Coreano (1897-1910).



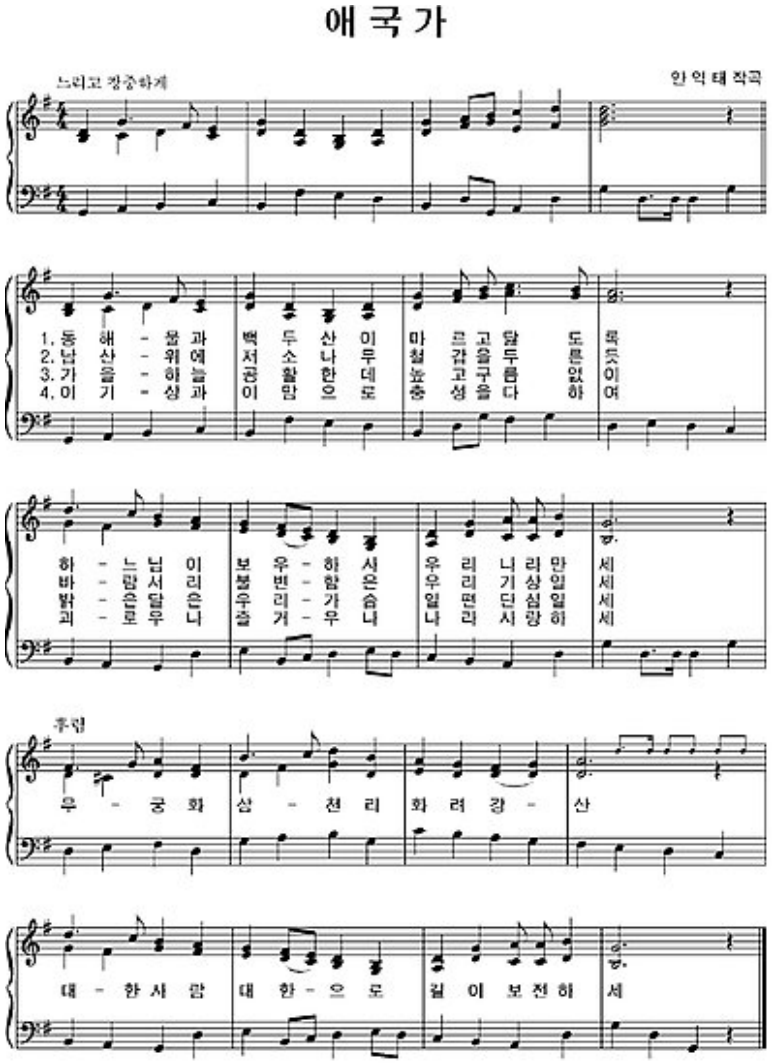
El príncipe y general Ión-juán Min (*Min Young Jan, Min Yeong-hwan;* 민영환; 閔泳煥) (*1861; †1905), hacia 1900, y en 1904.

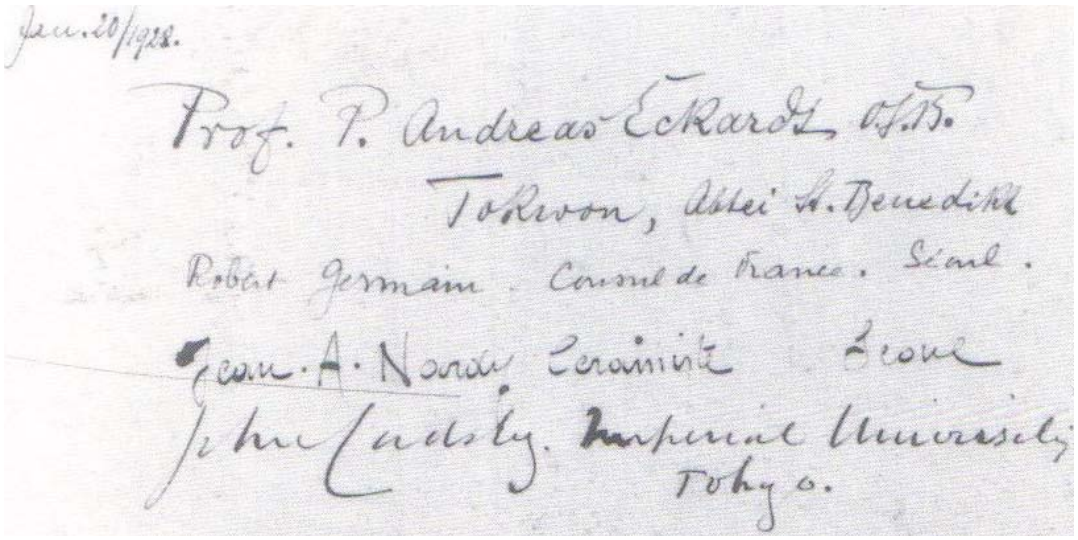
En su formación intervino el músico y compositor prusiano Franz Eckert (*1852; †1916) [614] , que, ―aunque no particularmente brillante― influyó mucho en la introducción de la música occidental en Corea ―en este caso, para la banda militar―[615].

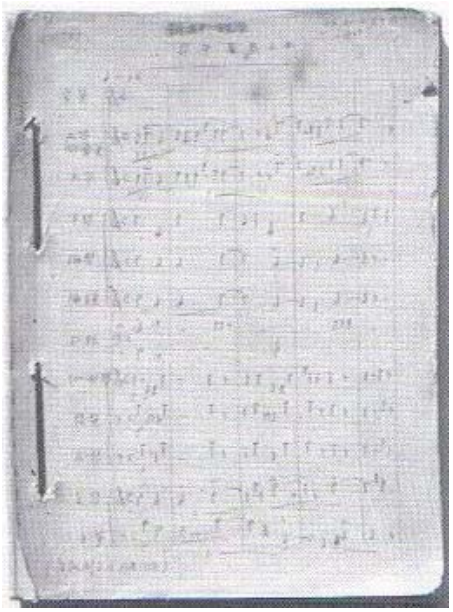
[614] No ha de confundirse con el alemán Andreas Eckardt (*1884; †1974), nacido en Munich con el nombre de Ludwig Otto Eckardt, y que adoptó el nombre de Andreas al profesar como monje benedictino de la congregación de San Otilio en 1905. Trabajó en Corea entre 1908 y 1928, cuando regresó a Baviera, para abandonar al poco la orden. Tras la Segunda Guerra Mundial se hizo profesor de lengua y cultura coreana en Munich. Escribió el primer relato occidental sobre arte coreano, *Geschichte der Koreanische Kunst* (1929) y otros libros tempranos sobre el idioma y las tradiciones del país, y *Koreanische Märchen und*

Cubierta de la partitura impresa —con un diseño de Curt Netto (*1847; †1909)— con el himno nacional de Japón, compuesto por Franz Eckert. 1880.

Franz Eckert (*1852; †1916). A la dcha., su partitura del *Kimi Ga Yo,* himno nacional del Japón.

Erzählungen (1928), *Koreanische Konversationsgrammatik* (1923), así como *Koreanische Musik* (1930) y *Musik, Lied, Tanz in Korea* (Bonn, H.Bouvier Verlag, 1968).

[615] Director por entonces de la banda militar del imperio coreano, compuso el himno nacional de Japón, *Kimigayo,* y el himno nacional del Imperio Coreano, *Aegukga.*

El Himno Nacional de la República de Corea (del Sur), *Aegukga* (1935), para voz y piano, del maestro Éktai Ahn (*Ahn Eak Tae, Ahn Eak-tai, An Ik Tae;* 안익태; 安益泰) (*Pyongyang, 1906; †Mallorca, 1965).





Andreas Eckardt.

Esta banda no se limitaba a solemnizar únicamente las actividades oficiales, sino que también ofrecía con frecuencia conciertos al aire libre para la población civil, contribuyendo su director a introducir la asimilación de la música autóctona coreana, a incorporarla a la enseñanza, y a conservar el gusto hacia las costumbres nacionales, siendo así el creador de un nuevo género musical coreano, que no obstante se suprimiría más tarde a causa de la invasión japonesa. A su muerte le sucedió el músico coreano, Úu-ión Péek (*Beak Uyoung,* 백우용, 白禹鏞) (*1883; †1930).

El emperador coreano Súnchon (*Sunjong*, *Yi Cheok, Yunghui;* 융희, 隆熙; 이척, 李拓) (*1874; †1926), que ocupó el trono imperial en 1907-1910.

4.3.3.2 La República de Corea (1948-actualidad)[616]

En 1950-1951, seis años después de la independencia de Corea, se fundó en Seúl el Centro Nacional Kúgak (*National Gugak Center,* o *Gungnip Gugagwon, Gungnip Gukagwon, Kungnip Kupagwon, National Center for Korean Traditional Performing Arts* —NCKTPA—), es decir, el Instituto Clásico Nacional de Música de Corea, o Centro Nacional para las Artes Interpretativas Tradicionales Coreanas (국립국악원), el cual hundía sus raíces en el instituto musical Úm-són-só (*Eumseongseo,* 음성서, 音聲署) del reino de Síla en el siglo VII[617]. Constituye hoy la institución básica para la enseñanza de la música tradicional en Corea, y se dedica a preservar y promover la música tradicional coreana, por medio de cursos académicos, el estudio privado, conjuntos instrumentales, investigación e interpretaciones públicas. Pretende conservar las antiguas tradiciones musicales de Corea, incluyendo responsabilizarse de la perpetuación del tribunal y de la música clásica coreana, es decir, del antiguo ritual musical cortesano o áak, así como de la música ritual que se interpreta en el Santuario Real de los antepasados de Chónmio, y del santuario confuciano de Múnmio.

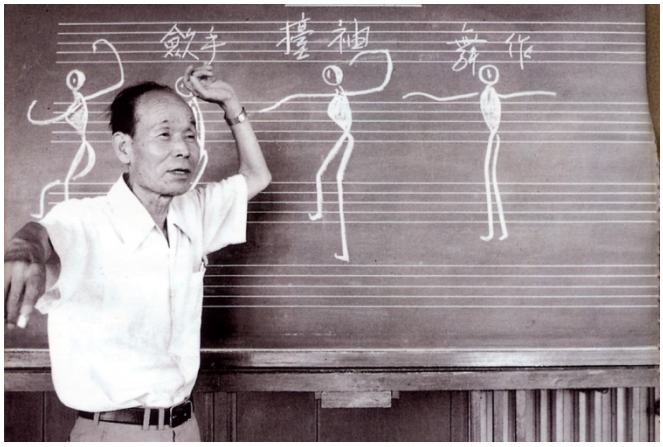
Este Centro Nacional Gugak tenía un instituto conectado para practicar la música y el baile coreano. Pero dicho instituto se separó del NCKTPA en 1972. El número de empleados del Centro Nacional Gugak en los años sesenta era aproximadamente de cuarenta artistas y administradores, número que ha crecido desde entonces, para acoger a

---

[616] -Andrew KILLICK: "Nationalism and Internationalism in New Music for Korean Instruments", en *Korea Journal,* 31/3 (1991), pp.104-116. -Andrew KILLICK: "Musical Composition in Twentieth-century Korea", en *Korean Studies,* 16 (1992), pp.43-60. -Keith HOWARD: "Contemporary genres", en *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol.7, East Asia.* Routledge, Garland Publishing Co., 2002. -Andrew KILLICK: *Hwang Byungki: Traditional Music and the Contemporary Composer in the Republic of Korea.* Aldershot, Ashgate, 2013.

[617] -Sa-hun JANG: *Maehwajeom Jangdango, Gugak Nongo.* Seúl, National University Press, 1966, pp.297-313. -ID.: *The Interpretation of Gura cheolsa geumjabo and the Relation to Today's Pyeongsijo, Gugak Nongo.* Seúl, Seoul National University Press, 1971. -Young-woon KIM: *Study on Samjopyo, Gugakak Nonchong in Commemoration of Gwanjae Seong Gyeong-Lin's 80th Birthday.* Seúl, Gukak National High School Alumni Association, 1992, pp.59-102. [El *Eumseongseo* era una suerte de conservatorio existente en el siglo VII para organizar la música de la corte, organismo nacional que ya se mencionaba en la *Historia de los Tres Reinos* o *Samguk Sagi*].

todos los músicos tradicionales. Por su parte, en 1959, la Universidad Nacional de Seúl fundó un departamento de música coreana e inauguró un Máster en dicha especialidad.

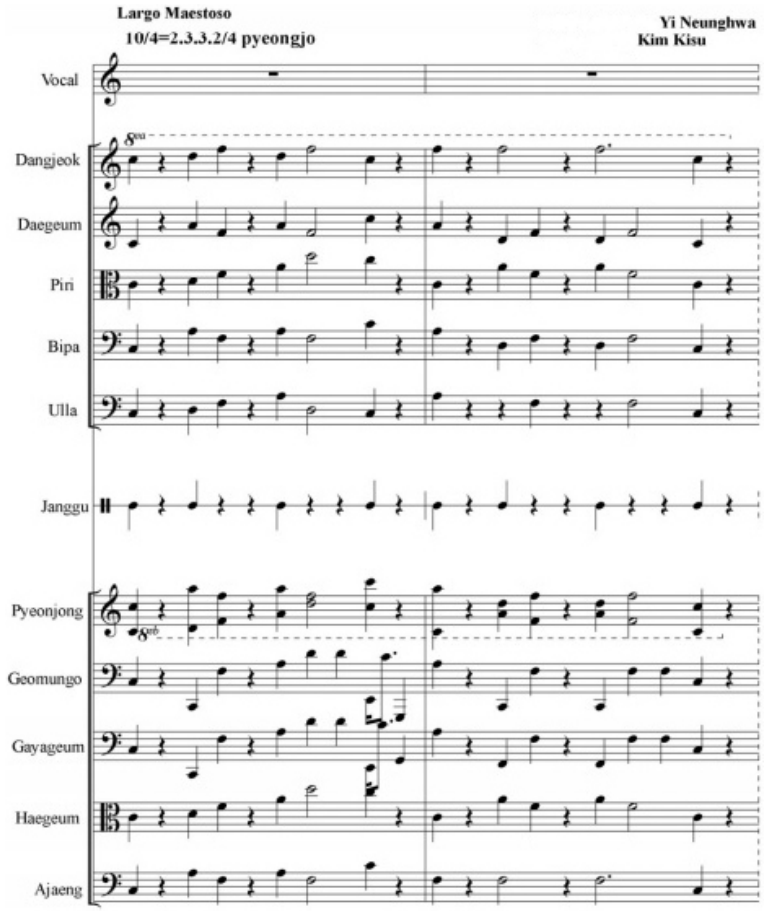


El maestro Chónjun Kim (*Kim Cheon-heung*), en 1990, enseñando danza tradicional coreana en el Centro Nacional Kúgak de Corea (hasta 1945 llamado Sociedad Íí-uán-chik-áak-pú (*Yiwangjik áak,* 이왕직 아악부, 李王職雅樂部,), y en 1945-1951, *Sociedad aak de la antigua corte real* o 구왕궁아악부, 舊王宮雅樂部).

Este acontecimiento universitario fue pionero en el movimiento encaminado a que se desarrollara el estudio de la música tradicional coreana, pues el programa de música coreana en la universidad trata de preservar la música tradicional, emprendiendo estudios musicológicos y favoreciendo la creación de nuevas composiciones que utilicen materiales tradicionales. El número de instituciones que ofrecen la música coreana como materia objeto de estudio ha aumentado en la actualidad hasta contemplarse en catorce universidades, registrándose anualmente nuevas matrículas de admitidos en la especialidad, hasta alcanzar los 400 estudiantes aproximadamente.

Orquesta tradicional coreana, en la actualidad.

La música europea llegó a Corea antes de la opresión japonesa. A finales del siglo XIX, los misioneros occidentales introdujeron himnos cristianos, y hacia 1900 se adoptó el estilo occidental tanto en el ejército como en la corte de la dinastía de Chóson.

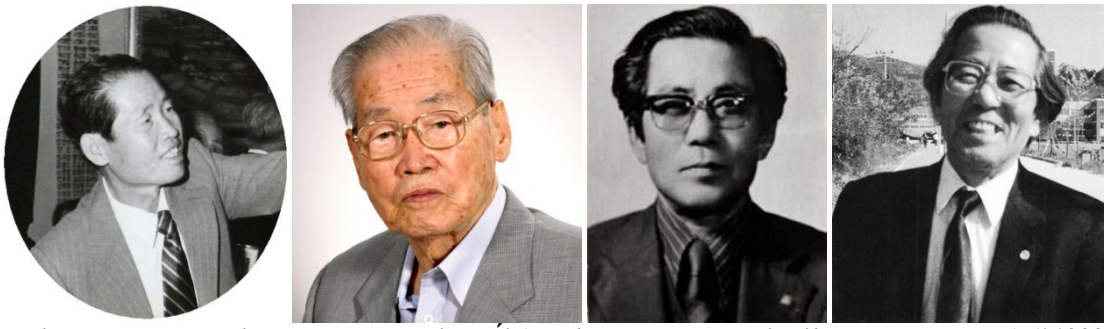
Luego, treinta y seis años de opresión japonesa iban a dejar una marca imborrable, especialmente en la forma del estilo japonés y la nostálgica canción popular.

Primera página de la obra *Diez mil años de imperialismo japonés,* del compositor y musicólogo Kisu , 김기수**,** 金琪洙 **(*1917; †1986), con letra de Neung-hwa Yi,** 이능화**,** 李能和**(*1869; †1943).**

Aun después de la independencia, estas canciones prevalecieron en Corea, aunque su desempeño por músicos coreanos estuviera prohibido estrictamente hasta la década de 1980, debido al sentimiento anti-colonial.

Desde la Segunda Guerra Mundial, las actividades musicales han sido múltiples. La música de la corte la realizan miembros del NCKTPA tanto para las ceremonias en el Santuario confuciano, como para las honras fúnebres a los antepasados reales, destinados a diferentes acontecimientos nacionales, así como para el gran público y el turismo. Con idéntico fin se organizan frecuentemente conciertos de música folclórica a cargo de varias organizaciones o grupos privados.

El Centro Nacional Kúgak (*National Gugak Center,* 국립국악원) en Seocho-gu, Seúl.

La investigación musicológica se lleva a cabo bajo los auspicios de la Sociedad Coreana de Musicología, que fue fundada por algunos estudiosos pioneros, como Jiéku Íi (*Hyeku Lee, Hye-gu Yi, Yihyegu,* 이혜구, 李惠求) (*1909; †2010) y Sájun Chan (*Sah Hun Chang, Sahun Chang, Jangsahun,* 장사훈, 張師勛) (*1916; †1991)[618].

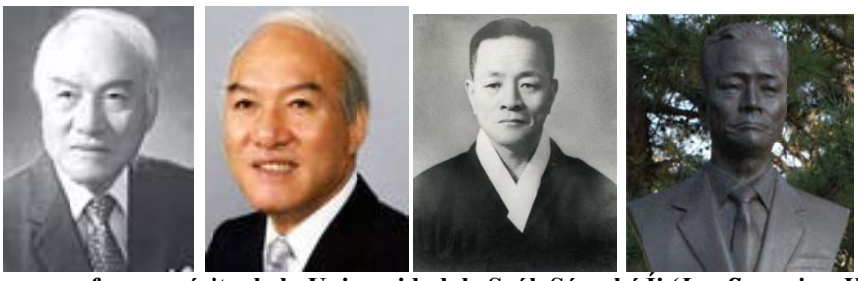


Dos imágenes del musicólogo coreano Jiéku Íi (*Hyeku Lee, Hye-gu Yi, Yihyegu,* 이혜구, 李惠求) (*1909; †2010), y otras dos de Sájun Chan (*Sahun Chang, Jangsahun*).

[618] Autor de obras como las siguientes: -Sah Hun CHANG: *민요와 향토악기.* [*Minyowa hyangt'o akki;* Instrumentos tradicionales y canciones populares]. Seúl, Sang Mun Dang, 1948. -Sah Hun CHANG; y Kyongnin SONG: *Choson ui minyo.* Seúl, Kukche umak munhwasa, 1949. -Sah Hun CHANG: *조선의 민요.* [Cantos populares de Chósun]. Seúl, Kukjae Eumak Munwhasa, 1960. -ID.:*Glossary of Korean Music.* Seúl, Hankuk Kukak Hakhoe, 1961. -ID.: *Han'guk akki taegwan.* Seúl, Han'guk kugak hakhoe, 1969. -ID.: *시조 음악론.* [La Música del Sícho]. Seúl, Hankuk Kukak Hakhoe, 1973. -ID.: *여명의 동서음악.* [Música Oriental y Occidental de la Época Ilustrada]. Seúl, Kwan Bo Jae, 1974. -ID.: *Yomyong ui tongso umak.* Seúl, Pojinje, 1974. -ID.: *한국 전통음악의연구.* [Estudio de Música Tradicional Coreana]. Seúl, Kwan Bo Jae, 1975. -Sah Hun CHANG; y Manyong HAN: *Kugak kaeron.* Seúl, Han'guk kugak hakhoe, 1975. -Sah Hun CHANG: *Kugak ch'ongnon.* Seúl, Chongumsa, 1976. -ID.: *국악통론.* [Introducción a la Música Coreana]. Seúl, Jung Eum Publications Inc., 1979. -ID.: "Education in classical Korean music, past and present", en *Korea Journal,* 20/11 (1980), pp.39-45. -ID.: "Nongak", en *Traditional Performing Arts of Korea.* Seúl, Korean National Commission for UNESCO, 1983, pp.27-34. -ID.: *Kugak taesajon.* Seúl, Segwang umak ch'ulp'ansa, 1984. -ID.: *Kugak ch'ongnon.* Seúl, Segwang umak ch'ulp'ansa, 1985. -ID.: *한국악기.* [Los instrumentos musicales coreanos]. Seúl, Seoul National University Press, 1986. -ID.: *한국음악사.* [Historia de la Música Coreana]. Seúl, Sei Kwang Publications Inc., 1994.

Paralelamente, se ha favorecido socialmente el aprendizaje de instrumentos occidentales, en su mayor parte el piano y el violín, de modo que, como resultado, hoy hay numerosos pianistas y violinistas coreanos, muy conocidos en el hemisferio occidental.

La Sociedad de Música Contemporánea, fundada por Són-ché Íi (*Lee Seongjae, Yi Seong-Jae, Yi Song-Jae, Lee Sung-jae,* 이성재, 李诚载) (*1924; †2009), ha introducido composiciones modernas en tres amplias modalidades: obras basadas en recreaciones del esquema musical tradicional coreano, obras que siguen la tradición occidental, y obras que utilizan materias coreanas aunque con ajustes musicales occidentales.



El compositor y profesor emérito de la Universidad de Seúl, Són-ché Íi (*Lee Seongjae, Yi Seong-Jae, Yi Song-Jae, Lee Sung-jae,* 이성재, 李诚载) y el maestro Chú-juán Íi (소남, 韶南, 이주환, 李珠煥**).**

Entretanto, ha habido tentativas de transcribir la música tradicional coreana en notación occidental, aunque se trata de un procedimiento no del todo adecuado y en cierto modo distorsionador, ya que una transcripción de estas características implica que se ofrezca una versión definitiva de la pieza concreta que se transcriba, mientras que, en el contexto natural coreano, comúnmente, no existe el concepto de una obra cerrada y "terminada", siendo el método tradicional de aprendizaje y realización musical, y sus posibilidades de variación, transmitidos de una manera rutinaria y por tradición oral. De forma semejante, también se han realizado algunas tentativas, en general fracasadas, con la intención de modificar los instrumentos coreanos, con vistas a que compitieran con la construcción más sofisticada de los instrumentos occidentales, y para, de ese modo, facilitar el que se pudieran tocar nuevas composiciones; pero hasta ahora se ha demostrado que las versiones "modernizadas" no son capaces todavía de producir el característico timbre de los instrumentos originales.

En cuanto al Áakpu (*Aakbu,* o Instituto Nacional de Música Clásica Tradicional), vigente hasta hoy y con una sede magnífica en Seúl, estaba integrado por dieciséis miembros. Se fundó en Pusan en 1951, adonde llegaron sus dieciséis miembros, huyendo de la Guerra de Corea[619]. Previamente, y como organización privada, había empezado sus actividades a finales de 1945, creando los departamentos de música ritual tradicional de la corte, del áak, de música vocal coreana y de baile. Poco más tarde, en 1948, los músicos coreanos inauguraron una sociedad de investigadores de la música clásica tradicional, la Academia de Música Clásica Tradicional, con el fin de estudiar desde su mismo fundamento las teorías de la música coreana, creyendo que el verdadero desarrollo de la música tradicional debería pasar por su instrucción técnica y teórica. Hoy en día, el instituto se encarga de recopilar los géneros musicales, restaurar las partituras según los distintos sistemas de notación en tabulatura, reproducir discografías, publicar libros, y realizar difusión tradicional, promoviendo la música tradicional por medio de conciertos tanto en el ámbito nacional como en el internacional.

Por su parte, la composición contemporánea vivió un impulso a partir de 1952, cuando el músico Kisu Kim (apodado "Jukhoen") (*1917; †1986) [620] proclamó: "Debemos crear nuestra música para una nueva generación", comenzando así a ejercer, a través de sus propias obras, gran influencia sobre las nuevas tendencias compositivas del

[619] Uno de dichos miembros, representante del grupo, Chú-juán Íi (소남, 韶南, 이주환, 李珠煥), escribió al Congreso solicitando que se les concediera "que el Aakbu Real sea del Estado, para no perder uno de los grandes tesoros de Corea", lo que se aceptó unánimemente en la 115ª sección plenaria de la Asamblea Nacional, considerando inminente su peligro de desaparición, y con la intención de conservar e incluso optimizar este Patrimonio de la Humanidad.

[620] Compositor y musicólogo, se había graduado en 1936 en el Instituto de Música cortesana coreano (luego llamado Íí-uán-chik-áak-pú o *Yiwangjik áakpu,* 이왕직아악부, 李王職雅樂部), al que se unió, como también luego a su sucesor, el NCKTPA, al que se adhirió primero como músico y más tarde como su director (1973-1977). Escribió abundante música para instrumentos tradicionales coreanos (káyakum, kómungo, jéekum, téekum, píri, tánso…).

país. De ese mismo año data la obra programática de Jukhoen (죽헌, 竹軒) llamada Són-kuán-pók (*Songgwangbok,* 송광복, 頌光復, "Celebración por la liberación"), un canto de alegría por la liberación del país (15.08.1945) [621], como también Kéchon-pú (*Kaech'onbu,* 개천부, 開天賦, Oda a la Fundación de la Nación), componiendo más tarde el Chómpek-jón (*Cheongbaekhon,* 청백전, 靑白戰), o elogio a los mártires patrióticos, manifestando su lenguaje musical cada año cierta evolución, de modo que a finales del siglo XX sus composiciones alcanzaron ya su máximo apogeo.

Por lo que se refiere a la música vocal coreana o cháng —advirtiendo que ésta estaba en trance de desaparecer—, el gran maestro de la canción popular, Chang-pé Íi (*Ichangbae, Chang Bae Lee,* 이창배), fundó en 1955 el Instituto Chónku (*Cheonggu,* 청구) de Música Clásica Vocal, con la intención de conservar y transmitir las melodías típicas autóctonas. Los cantantes ahí formados coparon a partir de entonces casi todos los premios de los concursos de canto tradicional coreano, el cual ha seguido reavivándose. También se han publicado muchas melodías que ya estaban olvidadas, indagándose en la historia del canto popular para recopilar nuevas piezas.

4.3.4 La época contemporánea (현대음악)[622]

4.3.4.1 Introducción

Las dos culturas más cercanas e influyentes en Corea a lo largo de la historia del país de la calma matutina, han sido siempre la china y la japonesa. Las vías más documentadas para los intercambios anteriores al siglo XIX fueron de China a Corea y de Corea a Japón. Sin embargo, los influjos culturales no siempre se produjeron en un único

[621] La bomba atómica de Hiroshima, y después la de Nagasaki, supusieron el definitivo debilitamiento y despojo del imperio de Japón. En cuanto al territorio de Corea, las potencias vencedoras de la Segunda Guerra Mundial decidieron fragmentarlo en dos, dando así lugar a dos estados sin ninguna relación entre ambos, tomando para ello el Paralelo 38 como línea divisoria. De esta manera, la mitad Norte de la península la gobernaría Rusia, y la mitad Sur, Estados Unidos, estableciéndose en la zona norte un régimen comunista absoluto, pro-soviético, que sometió al pueblo a un control todavía más cruel que el ejercido anteriormente por sus predecesores japoneses.

[622] -Eun-Young JUNG (ed.): *Rethinking Korean Identity in Music.* Honolulu, University of Hawaii Press, "Korean Studies, vol.35", 2011. -Christian UTZ; y Frederick LAU (eds.): *Vocal Music and Contemporary Identities. (Unlimited Voices in East Asia and the West).* Nueva York, Routledge, Taylor & Francis Group, "Routledge Research in Music, 3", 2013 [especialmente, los capítulos: Heekyung LEE: "Reconsidering Traditional Vocal Practices in Contemporary Korean Music", pp.133-157; y Michael FUHR: "Voicing Body, Voicing Seoul: Vocalization, Body, and Ethnicity in Korean Popular Music", pp.267-284].

sentido, sino que las influencias también se transmitieron desde el oeste de Japón a Corea, y de ahí a China.

El primer conocimiento sobre la existencia fehaciente de Occidente y su cultura, entró en Corea a través de China, datando las primeras informaciones fiables y documentadas de finales del reinado del monarca Sóncho de Chóson (*Seonjo, Yi Yeon;* 선조, 宣祖, 이연, 李蚣) (*1552; †1608) —que reinó desde 1567—, cuando, en 1603, un enviado coreano a China regresó a su país con un mapa de Europa. Sin embargo, la importación de la cultura occidental entró en Corea a mediados del siglo XIX, coincidiendo con la expansión de los poderes coloniales, y de naciones como Gran Bretaña, Francia, Rusia, Alemania o los Estados Unidos de América, que demostraban un interés creciente por establecer contactos con Corea y desarrollar relaciones comerciales.

Fue en este período, políticamente confuso, cuando se introdujo en Corea la música occidental, a través, por un lado, de la música militar para banda, y por otro lado, de la música religiosa. Como parte de un plan estratégico nacional trazado para crear un ejército moderno, el gobierno coreano estableció a nivel nacional el estilo occidental de las bandas militares. De este modo, la banda se convirtió muy pronto en la fuente principal para la música occidental instrumental en Corea. Por su lado, la música religiosa occidental se difundió gracias a los oficios del culto protestantes, y a algunas clases de música impartidas en instituciones educativas modernas que construyeron los misioneros europeos y norteamericanos, ganando cada vez mayor popularidad los himnos y melodías occidentales, conforme se procedía a agregarles textos en coreano. Esta nueva combinación de melodías occidentales y textos coreanos, conformó un nuevo género de canción sincrética, llamado chánga o chánka (*changga,* 창가)[623], que mezclaba las letras coreanas con tonadas de diversas canciones folclóricas europeas, con himnos

[623] "Chang, 창, 唱" significa literalmente cantar, mientras que "ga, 가, 歌" significa canción; de modo que "chang-ga" significaría, literalmente, una pieza o canción para ser cantada. Más tarde, algunos coreanos como Insik Kim (김인식, 金仁湜) (*1885; †1963) —considerado el maestro coreano pionero en música occidental— escribirían algunas melodías de la chánga. Estas nuevas canciones, en un primer momento se componían de acuerdo con la escala pentatónica; pero poco a poco, fueron utilizando gradualmente la escala heptatónica occidental y la tonalidad mayor-menor, abriéndose así, paulatinamente, a la posibilidad de introducir la armonía occidental y sus típicas estructuras cadenciales, así como al empleo de la notación musical occidental.

religiosos, sencillas canciones infantiles, o con melodías de *shoka* (canciones japonesas ya occidentalizadas

La introducción de esta música occidental ha tenido una influencia significativa en la música tradicional coreana. Y como consecuencia del influjo occidental, se han cambiado, adaptado o abandonado numerosos aspectos propios de la música coreana. Se originó así en Corea una nueva cultura musical (frente a la música tradicional autóctona coreana o kúgak o gúgak, 국악, 國樂), llamada iángak (o *yang-ak,* 양악, 洋樂, música occidental), que de manera imparable ha extendido su área de influencia desde la primera llegada o introducción en el país de la música occidental, y que ha llegado a convertirse paulatinamente dominante en la cultura coreana.

Mientras tanto, y para poder sobrevivir en la era moderna, a causa de la poderosa influencia occidental y de su cultura musical iángak (*yang-ak,* 양악, 洋樂), cada vez más atrayente debido a los medios de comunicación de masas, se cambió la música tradicional (kúgak, 국악, 國樂), al tiempo que se abandonaban irremisiblemente otras manifestaciones culturales y musicales nativas. Y poco a poco, debido a la rápida expansión de la cultura musical occidental en Corea, muchos coreanos llegaron a estar más familiarizados con cuartetos y óperas, que no con los conjuntos tradicionales coreanos o con su propia música folclórica. Irónicamente, a causa de este cambio, la transformación de la música tradicional coreana se aceleró.

El resultado acaso más destacado de la influencia occidental sobre la música tradicional coreana ha sido la aparición de un nuevo género musical basado en la combinación de la cultura occidental y la coreana: el chángak kúgak (*changjak gugak,* 창악국악, 唱樂國樂), que consiste en composiciones nuevas, para instrumentos tradicionales coreanos, que utilizan notación musical occidental[624].

[624] -Dong kueon LIM: *한국 민요사.* [Historia de la canción popular coreana]. 2ª ed. Seúl, Jip Moon Tang, 1986. -Mahn Young HAN: *한국전통음악연구.* [Estudio sobre la Música Tradicional Coreana]. Seúl, Poong Nam, 1991. -Mahn Young HAN; y In Poung CHUN: *동양음악.* [La Música Oriental]. Seúl, Sam Ho Publications Inc., 1996. -Sun Ju LEE: *한국의 민요.* [La canción popular coreana]. Seúl, Min Sok Won, 1996. -Kyung Bae MIN: *한국교회찬송가사.* [Historia de los himnos de la Iglesia Coreana]. Seúl, Youn Sei University Press, 1997.

4.3.4.2 Tiempo inicial (1939-1962)

Se considera a Kisu Kim (*1917; †1986) el primer compositor moderno del género del chángak kúgak, y su punto de partida, la primera composición de dicho músico, *Diez mil años de imperialismo* (*Hwanghwa mannyeon jigok, Hwanghwa mannyon chigok,* 황화만년지곡, 皇化萬年之曲), escrita en 1939[625]. De hecho, aunque esta obra utiliza diversos instrumentos tradicionales (como el áachen, káyakum, kómungo, píri, téekum, Tán-chok, jéekum ulla, chángo y piónion), esta pieza difiere en muchos aspectos importantes de los estilos tradicionales: anotada en notación occidental en lugar de utilizar el tradicional sistema de notación musical coreano (chónkan-pó o *Jeongganbo,* 정간보, 井間譜), emplea algunos recursos de representación también occidentales, tales como algunas indicaciones de tempo ("Largo majestuoso"), tipos de compases, o acentos ortográficos. Usa también el típico sistema propio de la armonía funcional occidental, utilizando el quinto grado perfecto, el cuarto grado perfecto (quintas y cuartas justas) y el tercero secundario (terceras menores), de modo que, aunque la composición estuviera escrita para instrumentos tradicionales coreanos, estaba claramente influida por la música occidental. El hecho de que se realizara esta obra sugiere que los músicos tradicionales coreanos se habían formado ya en la notación y teoría de la música occidental, antes de la década de 1940. Los acordes tocados en el piónion (*Pyeonjong,* 편경, 編磬) nunca se habían utilizado en la música tradicional coreana.

Esta obra utiliza un gran conjunto de cámara, formado por instrumentos coreanos de cuerda, de viento y de percusión, para acompañar a la voz solista. Y aunque son evidentes diversos elementos de influencia occidental, todavía se parece a la música de cortesana autóctona y a las canciones líricas de la aristocracia. En cambio, en el contexto de la asimilación de la música occidental dentro de la coreana, hubo algunos problemas en cuanto a las escalas y los tonos, pues cuando se añadieron los tonos de la música tradicional a la notación en pauta, comenzaron gradualmente a parecerse a los de la música occidental. Estos cambios —vista además la necesidad de contar con una gama más rica de expresiones musicales—, llevaron a varios estudiosos y compositores a

[625] Este autor se había formado musicalmente como músico de la corte (en el Íí-uán-chik-áak-pú o *Yiwangjik áak,* 이왕직아악부, 李王職雅樂部) y cantante de la aristocracia. Ésta fue la primera pieza escrita para instrumentos coreanos que se anotó con los signos de la escritura musical occidental en partitura, por lo que supone un importante punto de partida en la historia de la composición. Sin embargo, la introducción en Corea de la notación occidental en pauta, también tuvo un impacto significativo en la transmisión y desempeño habitual de la música tradicional.

mejorar los instrumentos tradicionales, en la década de 1960, mediante el aumento de la capacidad y volumen sonoro, la afinación del tono y la mejora de la calidad en los materiales. Pero esto mismo les hizo más dependientes de los elementos occidentales en su música.

Kisu Kim fue uno de los últimos músicos de la corte que se formó en el *Yi,* el Instituto de Música de la corte de la Casa Real (Ián-son-so, *Yangseongso;* 양성소, 養成所, del Íí-uán-chik-áak-pú o *Yiwangjik áak,* 이왕직아악부, 李王職雅樂部), durante el período colonial japonés, para tratar de mantener el instituto. En su carrera como músico en el citado instituto, empezó tocando el téekum (*daegeum*). Más tarde, se convirtió en el primer compositor moderno de música para instrumentos tradicionales. La historia temprana del chángak kúgak (*changjak gugak,* 창악국악), entre la década de 1940 y la de 1960, está asociada con el mundo musical de Kisu Kim, el compositor y músico más activo. Sus piezas tempranas, por tanto, revelan la evolución del chángak kúgak desde su origen, a través de sus primeros treinta años de historia.

Tras liberarse Corea del Japón en 1945 —en abril se anticipaba ya la derrota de Japón en lo que sería un proceso pacífico—, y convertido el nacionalismo en el motivo más relevante de apoyo por parte de toda la población coreana, Kisu Kim escribió en 1944 (todavía durante la fase final de la ocupación japonesa) una nueva obra orquestal: *Kó-ján-só* (*Gohyangso, Kohyangso, ,* 고향소, 鼓響韶, o "Música autóctona popular", "Lugar natal"). La compuso en Harbin (China), y la dedicó a los refugiados coreanos en Manchuria que habían escapado del colonialismo japonés. Retransmitida en Pusan (*Busan,* 부산, 釜山) por el Busan-Basó KBS (Sistema de Transmisión Coreano) en 1951, se popularizó entre los refugiados de la guerra coreana, entrando en tropel en el sudeste de Corea. Fue la primera pieza orquestal de este compositor y también la primera en el género del chángak kúgak (*changjak gugak,* 창작국악 創作國樂). De hecho, *Kó-ján* (*Gohyang,* 고향, 故鄕) significa literalmente "pueblo autóctono", aunque no tiene un significado literal en idioma coreano contemporáneo. En cambio, según los caracteres de la lengua china, el compositor utilizaba números para indicar los nombres de las notas musicales, lo que respondía a una tradición de la época de esplendor china; por tanto, el término podría ser interpretado como "música hermosa". Su instrumentación se iba a convertir en prototípica para las composiciones de la orquesta tradicional.

Con el desarrollo del chángak kúgak (*changjak gugak,* 창작국악), aparecieron nuevos géneros de música tradicional que empleaban un director, influidos por la música orquestal occidental y sus formas de concierto.

Desde la primera pieza orquestal escrita para instrumentos tradicionales, Kó-jián-só (*Gohyangso,* 고향소), a cargo de Kisu Kim en 1944, se compusieron muchas otras piezas para orquesta de instrumentos tradicionales coreanos, dotadas de un director a la manera occidental. De hecho, la música tradicional coreana dispuso secularmente de un conjunto grande, aunque su estructura se ha expandido recientemente a causa de su familiarización con la orquesta occidental.

Así, hoy en día son varios los grupos orquestales tradicionales que desarrollan su actividad en el país, cuya apariencia es casi idéntica a la occidental: sus instrumentistas se visten con camisa blanca y falda o pantalón negro, aunque algunas orquestas incorporan vestimentas tradicionales adaptadas a la actualidad; de este modo, los instrumentistas —según la manera usual de los músicos sinfónicos—, afinan y practican frases cortas mientras esperan la llegada del director (que, vestido de esmoquin, se inclinará luego para dar la señal de comenzar), sentándose entretanto los músicos en el escenario en sillas, de acuerdo con un protocolo "occidentalizado" (en el que la audiencia escucha la música en silencio y aplaude al terminar), muy distinto al de la orquesta tradicional. Cambian también algunas posiciones de los instrumentos: por ejemplo, el káyakum (en lugar del violín), se sitúa en la sección delantera izquierda de la orquesta, mientras que el kómungo (en lugar del violonchelo), se coloca en la sección delantera derecha, puesto que el káyakum tiene un registro más agudo que el kómungo. En medio de la sección delantera está el jéekum (en lugar de la viola), y detrás de ellos, donde uno esperaría encontrar los instrumentos de viento-madera y de viento-metal, se colocan también los vientos, como el téekum, el píri, etc.

Después del *Kó-jián-só* orquestal (*Gohyangso,* 고향소, 鼓響韶, o "Música autóctona popular") de Kisu Kim, su música se hizo todavía más nacionalista, basándose las piezas de la década de 1950 en dicho sentimiento, tras el sufrimiento padecido en el país durante el largo período de colonialismo japonés. Así, en un acontecimiento nacional en

1952, se estrenaron las obras orquestales de Kisu Kim tituladas Són-kuán-pók (*Songgwangbok,* 송광복, 頌光復, "Celebración por la liberación"); Chón-pek-jón (*Chongbaekhon,* 청백혼, 精白塊, "Espíritu blanco puro"), para honrar la memoria de los que murieron durante el movimiento coreano de independencia contra Japón en 1919; y Já-uón-chún (*Hawonch'un,* 하원춘, 賀願春, "Celebrando el principio de la primavera"), en donde el término "primavera" significa "liberación", en una pieza orquestal en tres movimientos, que describe la belleza de Corea en Año Nuevo, así como el amor de Kisu Kim por su carrera y su país[626]. Estas obras fueron difundidas por radio durante la guerra desde la ciudad de Pusan.

Concierto de Són-kuán-pók (*Songgwangbok*). (송광복(김기수) 궁중음악에 바탕을 둔 광복축하국악관현악곡**); y concierto de Táal-mu-ri (**달무리(정대석) 대금을 위한 국악 관현악곡**).**

En realidad, la música de Kisu Kim puede considerarse programática, pues, sistemáticamente, expresa nacionalismo y patriotismo, siendo sus características propias el empleo de una gran escala, así como la riqueza de los registros graves y la instrumentación.

De esta forma, Kée-chon-bú ((*Kaech'onbu,* 개천부, 開天賦, "El Origen de la Nación"), para voz solista y orquesta (1952), se basa en la historia legendaria del padre de la nación coreana, Tángun, presentando la singularidad de los coreanos y su orgullo nacionalista. El poema, de nueve versos, se divide en tres estrofas de tres versos cada una, las cuales conforman los tres movimientos de la composición musical. La música, para viento y cuerda, se anota en el estilo del gágok, con tres movimientos de melodía

[626] Otras piezas instrumentales del mismo autor son *Seuyong* ("Llovizna"), del año 1941, para áachen, kómungo, téekum y chángo; *Myongdanp'ung* ("Viento matutino brillante"), para 4 instrumentos y percusión, de 1952; *Ch'unghonje* (Ritual por los caídos), para orquesta, de 1953; *Nae maum chonsol* ("La leyenda de mi alma"), orquestal, de 1955, o *Sae Nara* ("Nuevo País"), orquestal, de 1962.

lírica con un preludio, intermedios entre sus movimientos, y un postludio con acompañamiento instrumental.

Tási-ón Seúl (*Tashi on Soul,* 다시 온 서울, "Vuelvo a Seúl"), para orquesta, de 1953, se escribió tras la guerra coreana, y tras el tiempo en que Seúl estuvo ocupado por fuerzas norcoreanas y chinas. En esta pieza, el compositor representa la futura paz de Corea, con una capital restaurada y un rápido progreso, después de vencer la indigencia ocasionada por la guerra.

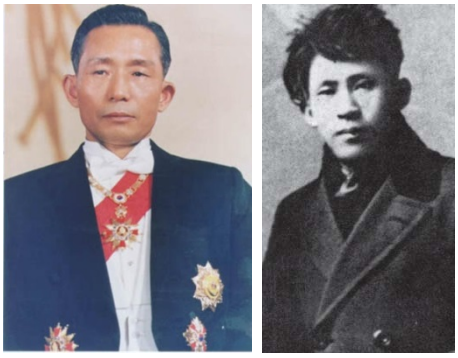
Izda.: **niños hacienda cola para recibir ayuda alimenticia tras la Guerra de Corea.** ***Dcha.:*** **mujer en Seúl, 1956.**

En cuanto a Pá-pun-són (*P'abungson,* 파붕선, 破崩線, "Rompiendo las cadenas"), para orquesta —de cuerda, y vientos—, del año 1954, transmite el deseo de todos los coreanos por la unificación de Norte y Sur, reflejando la indignación del compositor por la división nacional, y la ira contra cualquiera que ignore la importancia de la unificación. Todos estos trabajos constan de tres o cuatro movimientos, y la mayoría de ellos tienen un título para cada movimiento, que recrea una historia, de suerte que los movimientos suelen responder al esquema tradicional de introducción, nudo y desenlace.

Óo-uol-uí-nóre (*Owol ui norae,* 오월의 노래, "Canción de mayo"), de 1961, se compuso para celebrar la nueva administración del líder político Chun-jí Park (*Chung-hee Park;Jung Hee Park;* 박정희) (*1917; †1979), que llegaría a ser presidente de la nación en 1963, tras el exitoso golpe militar que se conocería como "la revolución de mayo". Se trata de una pieza orquestal, para coro a dos partes y conjunto instrumental, a partir de un poema de San Íi (*Sang-no Yi, o Sang Yi,* 이상 李箱, o *Hae-gyeong Kim,* 김해경, 金海卿) (*1910; †1937).

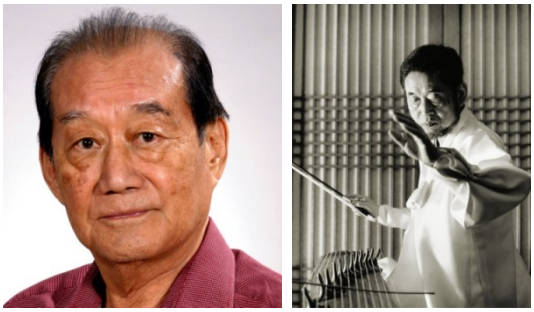
Su música (que sigue de cerca el poema, dividiéndose en cuatro partes —con preludio, interludios y postludio entre sus diferentes secciones—), es majestuosa como la música coreana de la corte, y tiene una calidad tonal grandilocuente, que expresa y simboliza la admiración por la nueva administración.

Por tanto, a diferencia de las anteriores composiciones de Kisu Kim, esta obra no se basa en el estilo del gágok, sino que utiliza más bien un nuevo estilo, con un coro a dos partes vocales, que se mezclan, en un estilo aún más occidentalizado que en el resto de sus obras precedentes.



Izda.: **el político Chun-jí Park (*Chung-hee Park;* 박정희) (*1917; †1979), tercer presidente de Corea del Sur, 1962-1979. *Dcha.:* el poeta San Íi (Sang Yi, o Hae-gyeong Kim;** 이상**,** 김해경**) (*1910; †1937).**

A partir de la década de 1960, otros compositores comenzaron también a escribir música para este género, y así, el compositor coreano-occidental, Jéegap Chon (*Jeonghoegap, Hoegap Jeong, Hoegap Chong,* 정회갑, 郑回甲) (*1923; †2013), escribió unas *Tema y variaciones para káyakum y orquesta occidental,* estrenadas en 1961 por el famoso compositor y concertista solista de káyakum, Piónki Juan (*Byungki Hwang, Pyonggi Hwang,* 황병기) (*1936).



Izda.: **el compositor Jéegap Chon (*Hoegap Jeong,* 정회갑) (*1923; †2013); *dcha.:* el intérprete de káyakum, Piónki Juan (*Byungki Hwang,* 황병기) (*1936).**

El solista de téekum, Sánkiu Íi (*Sanggyu Yi, Sang-kyu Lee,* 이상규, 李相奎) (*1944), se formó en composición con Kisu Kim (*1917; †1986) en el Ián-son-so (*Yangseongso;* 양성소, 養成所) de Gugáksa (antecesor de la Gugak High School), mostrando gran afecto e interés por la música tradicional, especialmente la de la corte y aristocrática, estilos con los que suelen relacionarse sus propias composiciones, seguramente más cercanas a la tradición que las de sus contemporáneos[627], mientras que Sónchon Íi (*Sung-chun Yi. Songchon Yi,* 이성천) (*1936; †2003), era el docente y orador más erudito de este grupo.

También influidos por la música tradicional están los compositores —mayores de edad que Sánkiu Íi— Kándok Íi (*Gangdeok Yi,* 이강덕, 李康德) (*1928; †2007) y Úijo Kim (*Kim Huijo, Kim Hee-jo,* 김희조, 金熙祚) (*1920; †2001), aunque a este último no se le relacione con el Ián-son-so (*Yangseongso;* 양성소, 養成所) de Gugáksa. En 1962, el Centro para las Artes Interpretativas Tradicionales Coreanas organizó un concurso de composición para la nueva música tradicional, para el que escribieron música diversos compositores, tales como el citado Kándok Íi (*Yi Gangdeok,* 이강덕), Sónchon Íi (*Yi Seongcheon,* 이성천), Sánkiu Íi (*Yi Sanggyu,* 이상규), Iónchin Kim (*Kim Yongjin,* 김용진) —compositor relativamente conservador, autor de un tardío *Concertino para téekum y conjunto de cuerda* (1983)—, Dálson Kim (*Kim Dalseong,* 김달성), Ílun Pak (*Pak Ilhun, Park Il-hoon,* 박일훈) (*1946), Iónman Kim (*Kim Yongman,* 김용만), Iéson Cho (*Cho Jaeseon,* 조혜성), o Jéesik Íi (*Yi Haesik, Hae Sik Lee,* 이혜식) (*1943), varios de los cuales asimilaron el fuerte influjo de la música europea en sus obras, mientras otros restringían sus fuentes musicales a las formas musicales tradicionales de Corea.

[627] La música de Sánkiu Íi (*Sanggyu Yi, Sang-kyu Lee*) muestra tres rasgos principales: en primer lugar, sus piezas orquestales son, como la música tradicional de la corte, majestuosas, de lo que dan ejemplo sus obras tituladas *Chunaengjeon* (1965), *Jajin Hanip* (1972), y el *Sóri de Daebaram* (1978), de sentimiento solemne, y con la mayor parte de sus frases melódicas más largas de lo habitual, lo que también sucede en obras como *UN* (1969), *Jeong* (1970), *Nyeom* (1972), *San* (1982) y *Ganados* (1985). En segundo lugar, predominan las pautas rítmicas, elegantes y detalladas. Y así, *Sinawi de 16 gae de wihan de taakkireul* (1971) muestra una aguda progresión del flujo melódico. Y en tercer lugar, varias de sus piezas, muy sentimentales, se inspiran en la literatura poética. (No obstante, su música, aunque rechaza cualquier influencia occidental de relevancia, es cierto que utiliza algunos elementos europeos, como la forma ternaria, la inclusión de cadencias finales poderosas, fermatas virtuosísticas o el uso que hace de las armonías tríadas…).

Piónki Juan (*Byungki Hwang,* 황병기).

Con el estreno en 1963 de la famosa pieza *Sorbo,* para káyakum, de Piónki Juan (*Byungki Hwang, Pyonggi Hwang, Byeonggi Hwang,* 황병기, 黃秉冀), comenzó una nueva etapa del chángak kúgak (*changjak gugak,* 창작국악).

Fue por entonces, desde 1960, cuando, en un intento de crear verdadera música autóctona para la música sagrada protestante (siempre dominada por el estilo europeo), el musicólogo coreano Tónchin Pak (*Park Dong Jin, Dongjin Park;* 박동진, 朴東鎭) (*1916; †2003) intentó transformar el pánsori[628] en música litúrgica protestante, realzando la vida de Jesucristo con la máxima expresión.

El intérprete de pánsori, Tónchin Pak (박동진) (*1916; †2003).

[628] Como ya se ha visto, la representación épica del pánsori (de "pan", lugar público de reunión, y "sóri", canción), cuyos escenarios, personajes y situaciones tienen sus raíces en el período Chóson (1392-1910), se caracteriza por su lenguaje corporal, canto expresivo y discurso estilizado, que abarca tanto la cultura aristocrática como la folclórica. Su ejecución puede alcanzar hasta las ocho horas de duración, durante las cuales el o la cantante solista realiza diversas improvisaciones, sobre un texto dado, combinando dialectos rurales del coreano con expresiones literarias cultas.

4.3.4.3 Segunda etapa (1963-1986)

En 1963, el citado compositor e intérprete Piónki Juan (*Byungki Hwang, Pyonggi Hwang, Byeonggi Hwang*) (*1936) estrenó una célebre pieza solística para káyakum, incluida en la *Sinfonía nº 16* del estadounidense —de ascendencia armenio-escocesa— Alan Hovhaness (*1911; †2000), comenzando así una nueva etapa del chángak kúgak, caracterizada por el desarrollo de composiciones apreciablemente idiomáticas para instrumentos tradicionales coreanos, como puede verse en sus propias composiciones y en las de Sónchon Íi (*Sung-chun Yi, Songchon Yi, Yi Seongcheon,* 이성천 李成千) (*1936; †2003), a principios de la década de 1960. De hecho, Piónki Juan empezó su carrera musical como intérprete de káyakum, haciéndose públicamente famoso estrenando el tema del compositor Jéegap Chon (*Hoegap Jeong, Cheong Hoegap*) (*1923; †2013), y sus *Variaciones para káyakum y orquesta occidental*.

Ya convertido en uno de los líderes de la nueva generación de compositores del chángak kúgak, sus composiciones, que imitan o describen la naturaleza —y que debido a sus dos movimientos centrales, se consideran el primer chángak kúgak moderno—, reproducen el grito del pájaro frente a un *Jajinmori* con acompañamiento de tambor en 12/8; mientras Bi (la Lluvia) desgrana una tormenta en el movimiento final solístico, en Juimóri (*Hwimori,* 휘모리) y compás de 4/4[629].

Años después, en 1974, Piónki Juan compondría ya *Chimhyangmu* (o "Baile del perfume de la India"), otra obra crítica, de gran relevancia para el repertorio de káyakum, en la que su autor intentaba expresar al mismo tiempo el auténtico sabor del antiguo Reino de Síla y la esencia heterogénea de la región asiática del sur.

Crecimiento urbanístico en Seúl. *Izda.:* inicio de la construcción de bloques de apartamentos (1969). *Dcha.:* desarrollismo y rascacielos.

[629] El primer movimiento, Nókum (*Nogeum,* "sombra verde"), utiliza una melodía nostálgica de la música cortesana, y el movimiento final, *Dalppit* (Luz de la luna), es una melodía tonal expansiva con acompañamiento y escaso uso del tambor.

En cuanto a Sónchon Íi (*Sung-chun Yi. Songchon Yi,* 이성천), ingresó en 1961 en el Departamento de Música Tradicional Coreana de la Universidad Nacional, en Seúl, con la intención de estudiar composición (especializándose en instrumentos tradicionales). Sin embargo, en aquel momento no había tutores en aquel departamento especializados en dicha enseñanza, de modo que acabó por estudiar con compositores reconocidos, pero que se valían de instrumentos occidentales, tales como Jéegap Chon (*Hoegap Jeong, Cheong Hoegap,* 정회갑), o Dálson Kim (*Kim Dalseong,* 김달성) (*1921). Debido por tanto a sus estudios, tanto sus materiales didácticos, como las técnicas compositivas empleadas, e incluso sus métodos de trabajo, no pudieron sino ser occidentales, al menos en su producción más temprana, por lo que se consideró a Sónchon Íi en un primer momento como un autor de orientación estilística no-coreana.

La primera pieza significativa de Sónchon Íi fue *Noriteo* (놀이터, o "Campo de juegos"), escrita para piano en 1966, con la que obtuvo éxito y fama, así como una crítica muy positiva de su gramática musical[630]. Su música se centra, antes que en la melodía, en la estructura y el componente emocional, reflejando el radicalismo que caracteriza el período más temprano de Sónchon Íi, que alcanza así la categoría de compositor profesional. En *Noriteo,* una obra que se tocó durante varias décadas, se representa a unos niños jugando, a través de cuatro pequeñas piezas, Chón-kión (*Jeonggyeong,* 정경, Escena), Mí-ku-róm (*Mikkeureom,* 미끄럼, Deslizando), Kón-gui nóri (*Gonggi Nori,* 공기놀이, Cantilenas) y Sóo-na-gui (*Sonagi,* 소나기, Chaparrón)[631].

[630] En estas piezas reaparecen los nuevos métodos que su autor había utilizado en composiciones anteriores, aunque al mismo tiempo se aprecia ya una cierta evolución en su estructura y estilo con respecto a sus piezas más tempranas. Utiliza divisiones rítmicas más irregulares, más cambios de compás, y más semitonos que en trabajos anteriores, abrazando lo nuevo como su propio idioma musical, y afianzando su arte compositivo al crear una nueva pieza para káyakum con un carácter claramente occidentalizado.

[631] Chón-kión (*Jeonggyeong,* 정경, Escena), consta de varias divisiones rítmicas (subdivididas en grupos de 3, 5 y 6), y presenta distintas progresiones rítmicas, que representan la escena: un campo de juegos lleno a rebosar de personas. Se trata de una sección difícil de tocar, debido a sus cambios rítmicos, compases excepcionales y ritmo rápido. Además, el intérprete ha de utilizar ambas manos para tocar pautas rítmicas diferentes: por ejemplo, la mano derecha toca según un esquema rítmico binario, mientras la izquierda tiene que ejecutar un ritmo ternario. Por su parte, en Mí-ku-róm (*Mikkeureom,* 미끄럼, Deslizando), el músico golpea repetidamente las cuerdas con los cuatro dedos de la mano derecha, tocando cuatro grupos de cuatro fusas en un compás en tempo rápido, creando así una atmósfera juguetona, "Moderato Scherzando". En Kón-gui nóri (*Gonggi Nori,* 공기놀이, Cantilenas) un ritmo tambaleante (tocado inicialmente con la mano derecha, pero que cambia inmediatamente a la izquierda), pretende representar el movimiento arriba y abajo de los castillos en un juego. Y en Sóo-na-gui (*Sonagi,* 소나기, Chaparrón), el compositor intenta evocar al principio la escena de un pequeño chaparrón, comenzando con dos notas en

Sin embargo, siempre interesado en comprender mejor la música tradicional de su propio país y ser capaz de escribirla, Sónchon Íi hubo de aprenderla a partir de la historia y la teoría de la música tradicionales occidentales que él había estudiado, viéndose forzado a desarrollar, de manera casi autodidacta, los métodos de análisis convenientes, en lo que supuso una experiencia común para quienes entraron en el Departamento de Música Tradicional Coreana de la Universidad Nacional, en Seúl, en la década de 1960, como ocurrió también en el caso de los compositores Jésik Íi (*Yi Haesik, Hae Sik Lee,* 이해식) (*1943), Ínpion Chon (*Cheon Inpyeong, Jeon Inpyeong, Chon Inp'yong,* 전인평), o Páek Téeun (*Paek Daeung, Paek Taeung, Park Taeung, Baik Tae-Ung, Baek Daeung,* 백대웅).

En general, los músicos tradicionales se topaban entonces con algunos inconvenientes a la hora de utilizar libremente los instrumentos coreanos, y además, los compositores se quejaban de la limitada capacidad expresiva que éstos les ofrecían, debido a su poco volumen y ámbito reducido, lo que intentó mitigarse añadiéndoles un micrófono; pero éste producía un sonido muy diferente al habitual, lo que llevó a que los constructores de instrumentos profundizaran en sus investigaciones, revisando y mejorando los instrumentos tradicionales disponibles, de cara a aumentar su capacidad de volumen y a obtener un ámbito mayor (una escala más amplia), lo que redundó en que el káyakum se convirtiera en el instrumento tradicional coreano que ha experimentado más modificaciones: con la creación del káyakum de 21 cuerdas por Sónchon Íi (*Yi Seongcheon,* 이성천) —se le agregaron seis cuerdas por el registro grave y dos por el agudo—, el instrumento alcanzó un ámbito más amplio y mejoró asimismo su capacidad de volumen sonoro, viendo su autor cumplida una de sus viejas aspiraciones.

A partir de entonces, su trabajo comenzó a ser estudiado por compositores que hasta ese momento habían utilizado exclusivamente instrumentos occidentales, como Jéegap Chon (*Hoegap Jeong, Cheong Hoegap,* 정회갑), que se había quejado de que ningún instrumento coreano tradicional podría imitar los instrumentos occidentales.

---

un compás, y luego cuatro, ocho, etcétera, en los compases siguientes, como si fuera la lluvia que comienza a caer, hasta que se oye un chaparrón pesado que envía a los niños confundidos y corriendo hacia sus casas, dejando el campo de juegos vacío, esperando que los niños vuelvan.

En 1986, Sónchon Íi (*Yi Seongcheon,* 이성천) compuso su primera pieza para el nuevo instrumento: *Solo No. 32: Sabor,* concebida como pieza funcional, para probar la calidad de cada cuerda y saber si la nueva cítara podría utilizarse artísticamente. En el prólogo, el compositor admitía ya que, al componerla, había probado los elementos funcionales de cada cuerda y la posibilidad de aplicar nuevas técnicas en la cítara. No existe en cambio en la obra una melodía principal discernible, usándose diversas técnicas según el tono de cada cuerda: para los sonidos graves, se emplea el glissando y los acordes armónicos, mientras que para los agudos, se prueban melodías rápidas, tocadas con la mano derecha. También se usan técnicas tradicionales (como el Chón-són, *Jeonseong,* 전성, 轉聲, y el Tué-són, *toeseong,* 퇴성, 退聲), para verificar asimismo su aplicabilidad a la nueva cítara. A partir de ese mismo año, Sónchon Íi escribirá ya la mayoría de sus obras para el nuevo káyakum de 21 cuerdas, con gran éxito y una buena aceptación del público, como por ejemplo, el *Solo No. 33: El mar.* Otros varios compositores siguieron también su ejemplo durante la década de 1990, al ampliarse el ámbito tonal y capacidades expresivas del instrumento, lo que redundó en una mayor cantidad y calidad de las composiciones dedicadas al nuevo káyakum.

Así, la mayoría de sus obras posteriores se organizarán en forma de series, cada una de las cuales constará desde tres, hasta siete pequeños movimientos (*Solo No. 39 —serie de siete secciones—: Seúl desnudo; Solo No. 51 —serie de tres movimientos—: Tres canciones para el hermoso mundo*).

En este sentido, durante la etapa más temprana del género del chángak kúgak, compositores como Kisu Kim (김기수) (*1917; †1986) se limitaron simplemente a copiar algunos elementos de la música occidental y tradicional, mientras que, ya en una segunda etapa, compositores algo más intelectuales, como Sónchon Íi (이성천) (*1936; †2003) y Piónki Juan (황병기) (*1936) adoptaron dichos elementos, pero creando al mismo tiempo unas composiciones más avanzadas, que exhibían ya la identidad coreana: su música subrayaba el hecho de que la identidad nacional actual no era igual a la tradicional, ya que lo que se necesita ahora en este género es una identidad más coreana. Su amplia contribución al desarrollo de la música tradicional, constituye una herencia inapreciable para los músicos más jóvenes, así como para comprender el mundo y los idiomas musicales de una manera más integral. En conjunto, ellos enfatizan las ideas

lógicas de la progresión melódica y la estructura musical (lo que no se daba en los compositores anteriores del género), haciendo un uso coherente de los motivos en la parte central de un movimiento dado, o en la pieza en general[632].

4.3.4.4 Tercera etapa (1987-1990)

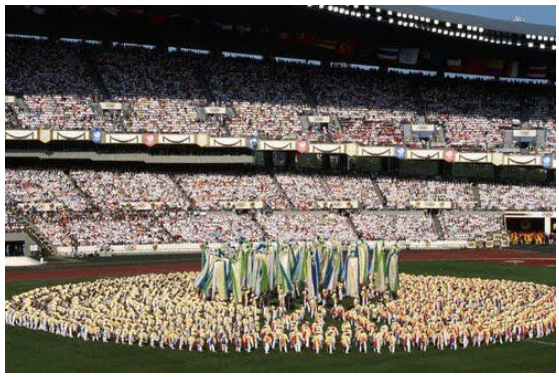
Un compositor significativo de este período es Jésik Íi (*Yi Haesik, Hae Sik Lee,* 이해식, 李海植) (*1943), uno de los compositores contemporáneos más activos de Corea. Desde que compuso su primera pieza reconocida en 1968, el sáncho para el *Solo en estilo Jésik,* de Téekum Íi (*Yi Daegeum*), ha escrito más de cien obras, incluyendo piezas solísticas y para diversos conjuntos, así como muchas piezas de música vocal e instrumental, y orquestales, para baile y teatro. Mientras que, normalmente, se le considera un compositor para instrumentos tradicionales, también emplea instrumentos occidentales en sus composiciones, e incluso, al escribir para instrumentos tradicionales, acepta la gramática musical occidental y contemporánea. Es más, en ocasiones, este compositor llega a apropiarse de algunos elementos populares de otros países, consiguiendo normalmente inspiración para sus composiciones de música folclórica (como los cantos populares nativos coreanos, la música folclórica instrumental —como el sáncho o el sinawi—, las bandas y ensembles de percusión —*pungmul,* 풍물—, o la música ritual chamanista, con ritmos variados de danza). Por tanto, la música de Jésik Íi (*Yi Haesik,* 이해식, 李海植), se caracteriza por su peculiar sabor popular, estando la mayor parte de sus piezas provistas de percusión, y siendo sumamente rítmicas.

Uno de los rasgos distintivos de este compositor es su afán por investigar continuamente: explora y experimenta con distintos instrumentos musicales para probar su sonido y expandir el color tonal de sus composiciones, creando nuevos sonidos a partir de sus muchos materiales de referencia, siendo siempre extraordinaria la instrumentación de cada una de sus obras. También, ha desarrollado con éxito algunas nuevas técnicas para varios instrumentos, adaptando algunos de la música

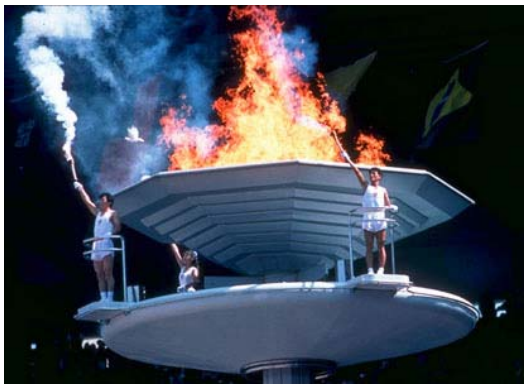
[632] Por tanto, sus composiciones tal vez puedan considerarse monótonas (ya que siguen una estructura estricta y bien organizada), antes que condicionadas por vaivenes sentimentales. Su método más común es la estructura ternaria, aunque también pueden insertar puentes entre secciones —que, a su vez, pueden subdividirse y presentar obvias unidades de motivación—, o incluso agregar una sección introductoria adicional cuando hace falta.

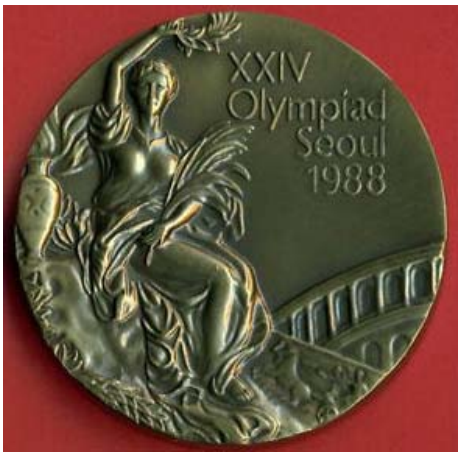
contemporánea occidental, y otros, de tradiciones populares extranjeras[633], aunque siempre tratando de inyectar sus propias ideas en sus composiciones, provistas de un carácter fuera de lo común, que desarrolla y mejora el color musical como parte esencial de cada nueva obra.

Durante este tiempo, el país vivió un acontecimiento de repercusión internacional, que iba a cambiar definitivamente el desarrollo, infraestructuras, optimismo y presencia de la nación entre los países más avanzados del mundo, plenamente incorporado ya a la civilización occidental: los juegos olímpicos de Seúl en 1988, que marcarían un antes y un después en la historia de Corea del Sur.



[633] El propio autor decía de su música que "representa un festival que trae alegría, felicidad y energía a los seres humanos, al igual que la música tradicional popular y ritual chamanista se concibió para las personas del pasado". Su obra contiene su propia voz, arraigada en una identidad popular. En realidad, proyecta en sus composiciones los estilos musicales viejos, tradicionales, al tiempo que exhibe un pensamiento fresco y radical mediante la creación de nuevas formas, claras, rítmicamente complejas y de instrumentación inesperada, resultando de ello un desarrollado y peculiar estilo innovador.



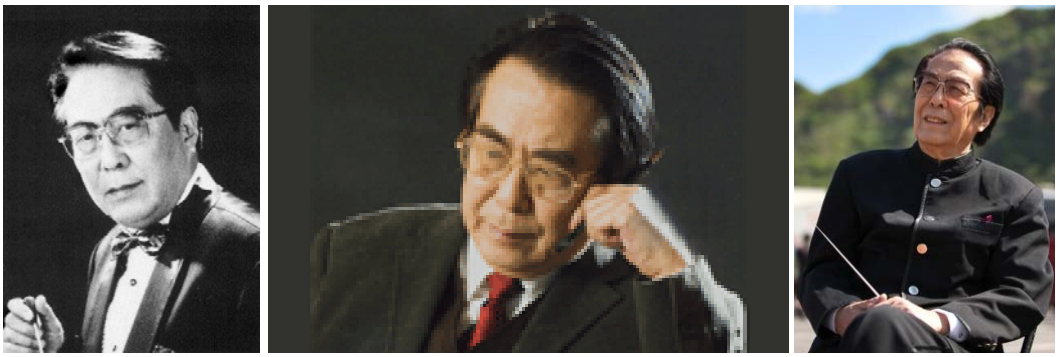


Por otra parte, en este mismo período, la tendencia principal de la composición se centró en la música y estilo de dimensiones orquestales, en un género, el de concierto, que se había desarrollado en la década de 1960 con las *Variaciones para káyakum y orquesta* de Jéegap Chon (*Hoegap Jeong, Cheong Hoegap,* 정회갑, 鄭回甲) (*1923; †2013), a pesar de que esta obra tuviera un único káyakum, acompañado de una orquesta occidental. Pero su éxito favoreció la proliferación de una nueva escritura "de concierto" para la música tradicional coreana, de modo que, pronto (adaptando para ello como conciertos el diseño preliminar de varias piezas solísticas), se compusieron muchos más

conciertos, para káyakum, kómungo, áachen, téekum, sókum, téepion-só, píri, jéekum, y tánso. Y así por ejemplo, Kándok Íi (*Gangdeok Yi,* 이강덕, 李康德) (*1928; †2007), arregló como conciertos, en 1979 y 1982 respectivamente, el sáncho para káyakum de Chuk-pa ryu Kim (김죽파, 金竹波) y el sáncho para káyakum de Kum-ñión-riú Son (*Geumnyeon-ryu Seong,* 성금연, 成錦鳶) y otras obras célebres de Piónki Juan (*Byungki Hwang, Pyonggi Hwang, Byeonggi Hwang,* 황병기) (*1936), tales como *Sorbo* (1963) y *Bidangil* (1977), también se arreglaron como conciertos, a cargo de Úijo Kim (*Kim Huijo, Kim Hee-jo,* 김희조(金熙祚) (*1920; †2001) en 1986, y de Kándok Íi (*Gangdeok Yi,* 이강덕, 李康德) (*1928; †2007) en 1981.

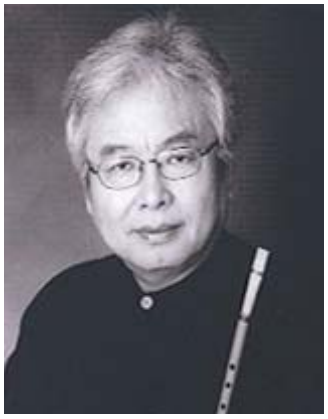
Se utilizaron también para conciertos con orquestas tradicionales varias versiones nuevamente ideadas de instrumentos como el káyakum de 17, 21 ó 22 cuerdas. En cuanto a Kang Junil (*1944), ganador del Premio Nacional de Composición de 1988, compuso entretanto varios conciertos de sámul-nóori como *Madang* (1983) y diez secciones para banda de percusión (*Pungmulgut Yeolmadang,* 풍물굿 열마당, 1994), además de la *Reunión de Bumhoon Park* (박범훈, 朴範薰) (1988), para cuarteto de percusión y orquesta de instrumentos tradicionales, cuyo primer movimiento se abre con el téepion-só y el segundo movimiento se acerca a la oración binaria del sámul-nóori para las bendiciones, mientras la última parte recupera una atmósfera de entretenimiento en un mercado viejo.

Pero también se han utilizado instrumentos extranjeros como instrumentos solistas junto a las orquestas tradicionales coreanas, y así por ejemplo, la cítara japonesa de 13 cuerdas o *koto* (箏), la flauta vertical de bambú japonesa o *shakuhachi* (尺八), la cítara china —tradicionalmente de 13 cuerdas, aunque hoy existan versiones con diferente número de cuerdas— o *guzheng* (古箏;), y el violín de dos cuerdas chino o *erhu* (二胡). Así por ejemplo, el compositor chino, Liu Wenjin (刘文金) (*1937; †2013) compuso para pípa *El Espíritu del Este* (“Zhi de Dongfang huno”) en 1993, y el compositor japonés, Miki Minoru (三木 稔) (*1930; †2011), compuso para koto el *Concierto de Pino* (“Concerto de Matsu”) en 1995, ambos con orquestas tradicionales coreanas.



El compositor chino Liu Wenjin.

El compositor japonés, Miki Minoru.



El compositor coreano Pom-jún Pák (*Park Bum-hoon, Pak Pomhun,* 박범훈).

En esta línea, el compositor coreano Pom-jún Pák (*Park Bum-hoon, Pak Pomhun,* 박범훈, 朴範薰) (*1948), compuso en 1998 el concierto *Ryu* ("Flujo") para tres tipos de oboe —según los utilizados en los tres países con más orquestas tradicionales coreanas—, utilizando para ello el píri coreano (피리), el guan o bíli chino (管) y el hichiriki japonés (篳篥). Además también escribió un concierto para erhu chino titulado *Incienso* ("Hyang"), y otro concierto para shakuhachi japonés titulado *Viento* ("Pung", 풍, 風), que fueron ambos interpretados por orquestas tradicionales coreanas en el año 1992. Estas composiciones,

más allá del fuerte influjo de la armonía funcional occidental, su generalizado sistema de notación musical, sus instrumentos y formaciones orquestales, etc., que tanto han influido en la música tradicional coreana, comenzaron también a explorar, como una nueva vía de investigación y estudio de sus múltiples conexiones históricas y conceptuales, los lazos potenciales entre las diversas modalidades nacionales de música de Asia Oriental.

Como es conocido, la música tradicional coreana es fundamentalmente monofónica, o a lo sumo heterofónica, y utiliza las octavas, quintas y cuartas justas (tal como puede hallarse ocasionalmente en numerosas composiciones populares y tradicionales de la corte), si bien cumplían, en el pasado, una función obviamente diferente a la que tienen en la armonía occidental. Sin embargo, las composiciones contemporáneas para instrumentos tradicionales coreanos, reflejan ya, casi sistemáticamente, la armonía funcional característica de la música occidental. Pero, dado que la función de la armonía occidental no es exactamente la misma que la de los instrumentos tradicionales ni se ajusta plenamente a sus características, el sonido resultante en estas composiciones musicales puede en ocasiones causar cierta extrañeza. Es así como algunos músicos coreanos emplean en la actualidad instrumentos como el sintetizador o la guitarra para tocar acordes armónicos, mientras que los instrumentos tradicionales se reservan para interpretar las líneas melódicas.

El guitarrista y compositor Piónkuk Íi (*Yi Byeonguk,* 이병욱), en concierto.

Por ejemplo, Piónkuk Íi (*Yi Byeonguk, Lee Byeong-uk;* 이병욱) (*1951) utiliza la guitarra de esta manera en muchas de sus composiciones, como en el *Concierto de*

guitarra con orquesta tradicional "Armoniosa" ("Gita Hyeopjugok «Eoullim»", 기타협주곡 "어울림"), de 1990, donde sólo la guitarra utiliza la armonía funcional occidental, mientras que los instrumentos tradicionales tocan las tradicionales líneas melódicas, en un buen ejemplo de cómo los compositores contemporáneos tratan, mediante diferentes formas, de emplear una armonía funcional occidental en composiciones para instrumentos tradicionales.

Páek Téeun (*Paek Daeung, Paek Taeung, Park Taeung, Baik Tae-Ung, Baek Daeung,* 백대웅, 白大雄), Ión-jé Kim (*Kim Youngjae;* 김영재), Ínpion Chon (*Cheon Inpyeong, Jeon Inpyeong, Chon Inp'yong*), Güichón Juan (*Hwang Uijong;* 황의종; 黃义宗) (*1952), y otros, son también nombres importantes en esta etapa evolutiva. En particular, Páek Téeun e Ínpion Chon, no sólo han escrito música para el género del chángak kúgak (*changjak gugak*), sino que también han publicado varios trabajos académicos relacionados con el tema. Así, *Sangju Mosimgi Norae* ("Canción de Sangju del arroz plantado"), obra de Páek Téeun escrita para trío de káyakum, presenta un nuevo formato de instrumentación tradicional, el cual, abriéndose a una mayor variedad de instrumentos, amplió las posibilidades hasta entonces previstas por los compositores. La pieza, basada en el sistema occidental (funcional y armónico-contrapuntístico), contiene tres partes de variaciones y una coda, basadas en patrones rítmicos binarios y ternarios, con la intención de deconstruir las melodías del canto popular tradicional original, para luego, reconstruirlas.

La fusión kúgak (*Gugak,* 국악):

El chángak (*Changjak*) acentúa la creatividad, mediante un repertorio de nuevas composiciones, principal o exclusivamente para instrumentos y voces coreanas, de modo que los estilos vocales y/o los instrumentos occidentales pueden usarse, aunque no con un papel preponderante. Sin embargo, las influencias de la música occidental son evidentes, tanto en el uso que se hace de la armonía funcional occidental, como en la presentación de los instrumentos en el escenario, liderados por un director, según el estilo occidental.

De otro lado, el estilo musical del chángak kúgak (*changjak gugak,* 창작국악) puede compararse perfectamente a la música occidental en cuanto a su "seriedad", como música culta, concebida para la escucha contemplativa en una sala de conciertos. Tal vez el problema del chángak kúgak estribara precisamente en que no fue particularmente apreciado por el público y auditorio coreanos, a los cuales se ha procurado no obstante hacer este género más atractivo desde mediados de la década de 1980, mediante diversas tentativas. Y además de estas obras, también se han creado en esta época no pocas composiciones de tipo pop-tradicional, en donde se presentan, de forma híbrida, elementos tradicionales y del pop.

En la etapa más temprana, se iniciaron algunos esfuerzos encaminados en este sentido, mediante algunas canciones bien conocidas, como la nueva música tradicional (신국악, 新國樂) o *Kúgak Káyo* (o *Gugak Gayo,* 국악가요), compuesta por Iónton Kim (*Kim Yeongdong;* 김영동) (*1951), las cuales se pueden considerar como una fuente de inspiración para los compositores coreanos que desean mezclar los timbres coreanos tradicionales con algunos otros elementos musicales populares y comerciales. Este último, que regresó en 1988 sin trabajo, de una estancia de estudios de cuatro años en Alemania, dinamizó con sus canciones un nuevo estilo propiamente coreano, pero muy comercial.

Precisamente, el caso de Iónton Kim (*Kim Yeongdong,* 김영동), autor que ha anticipado muchos estilos de composición, parte de su formación como músico de téekum (instrumento para el que escribió sus primeras composiciones, improvisadas y con un sencillo coro mixto añadido), ejerciendo durante varios años como instrumentista profesional en el NCKTPA, especialidad en la que llegó a ser un compositor sobresaliente. Compuso obras como Óo-di-ró kal-kó-ná (*Eodiro galkkeona,* 어디로 갈꺼나, "Dónde está él/ella que va"), Sam-pó ká-nen kil (*Sampo ganeun gil,* 삼포 가는길, Camino al Sampo), o Ján-ne-uí Sún-chon (*Hanne-ui Seungcheon,* 한네의 승천, Ascensión de Hanne), y fue también el primer productor cinematográfico de música que empleó instrumentos tradicionales, principalmente en melodías sencillas y melodiosas.

La mayoría de la música comercial que escribió al final de las décadas de 1970 y 1980 —piezas puramente instrumentales, fáciles de escuchar, de ritmo marcado y muy

comerciales— disfrutó de gran éxito. Iónton Kim (*Kim Yeongdong,* 김영동), junto a otras piezas instrumentales representativas (como por ejemplo *Sinhwa,* de Dan-Fusil, 매굿/단군신화), cuenta de nuevo la leyenda del rey fundador de Corea, y de la interpretación de un ritual en la aldea del chamán, Mae-gut, en la que un halcón protector se mata accidentalmente.

Y en contraste, varios músicos pop ilustran su atención al mundo tradicional de la música, como sucede en el caso de Súchol Kim (*Kim Sucheol;* 김수철), cuya pieza representativa para instrumentos tradicionales, *Los caminos al Hades* (Juán-chón-kíl, *Hwangcheongil,* 황천길), describe la profunda pena por los deseos que se quedan incumplidos. Desde la aparición de Iónton Kim (*Kim Yeongdong, Young Dong Kim,* 김영동) y de Súchol Kim (*Kim Sucheol;* 김수철), varios grupos como los exitosos Súl-ki-tún (*Seulgidoong,* 슬기둥) (grupo fundado en 1985 a partir de nueve miembros de la "Traditional Music Orchestra of Korea Broadcasting Systems") y Óo-úl-ím (*Eoullim,* un club de música orquestal tradicional fundado en 1986; 어울림) han presentado sus piezas de cariz romántico con alto contenido emocional. El grupo Súl-ki-tún (*Seulgidoong,* 슬기둥) de larga trayectoria y que ya ha tenido que reemplazar a varios de sus miembros —lo fundó Jóo-chun Kán (Hojoong Kang, 강호중) (*1960)—, parte de la idea de que los instrumentos coreanos solos no pueden proporcionar apoyo ni profundidades armónicas suficientes para popularizar la música tradicional, de modo que se dedican a hacer un tipo de música tradicional, fácil de escuchar, y muy comercial, en un estilo de canción basado en arreglos de melodías tradicionales interpretadas con instrumentos coreanos, a los que añaden guitarras y sintetizadores, fomentando así un nuevo procedimiento, más moderno y acorde con las exigencias del gran público en la actualidad, para hacer comprender mejor a la población su propia música, en un estilo que ha conseguido arrastrar a miles de fans y cuya combinación de elementos diversos les permite competir con la música pop. A finales de la década de 1990, el grupo Súl-ki-tún (*Seulgidoong,* 슬기둥) hace aparecer una nueva música New Age, cuyos primeros miembros produjeron un conjunto de álbumes de canciones en el estilo del *Kúgak Káyo* (o *Gugak Gayo,* 국악가요): música pop coreana arreglada para instrumentos tradicionales y bastante sencilla, que era comprendida fácilmente (ideada y diseñada de manera especial para aumentar la audiencia dentro de la música tradicional).

Por su parte, el grupo Óo-úl-ím (*Eoullim, Oulim*) representa un estilo musical semejante al de Súl-ki-tún (*Seulgidoong,* 슬기둥), aunque incluye la guitarra clásica como instrumento central del conjunto. La composición *Whihan de Eoullimeul* ("Acerca de Eoullim", 어울림을 위한, 1990) se escribió para la nueva década; destacando sus combinaciones de acordes de guitarra con la melodía del téekum, mientras que *Jeolmeum Daehangno* ("La juventud de la calle de la universidad") ilustra una joven atmósfera contemporánea, fresca y natural. El líder del grupo, Piónguk Íi (*Yi Byeonguk, Lee Byung-woo, Lee Byeong-uk, Byungwook Lee, Byeoung Wook Lee, Lee Byeong Wook;* 이병우) (*1965), es compositor y al mismo tiempo guitarrista, formado en Composición en la universidad alemana de Karlsruhe, y ha difundido y difunde todavía internacionalmente la música coreana contemporánea desde la Universidad Seowon, combinando las composiciones para grupo con los acompañamientos armónicos para guitarra y las melodías para káyakum, téekum y jéekum, y especializándose en escribir arreglos ligeros basados en melodías de estilo coreano, combinadas fluida y flexiblemente con instrumentos occidentales y con los citados instrumentos coreanos. El conjunto comprende canciones y piezas instrumentales para varios instrumentos coreanos, como el káyakum, téekum, jéekum y chángo, más guitarra y sintetizador, abandonando cualquier tipo de estructura a gran escala para favorecer las ideas cortas, melódicas e ilustrativas.

En cuanto a la segunda generación del grupo Súl-ki-tún (*Seulgidoong,* 슬기둥), se compone de algunos protagonistas imaginativos, que han creado composiciones que incluyen piezas sentimentales y algunas novedades muy efectivas. Entre estos artistas de segunda generación, Uón Il (*Won Il,* 원일, 元一) (*1967) —que había trabajado con el cantante Ión Úu Kim, *Yong Woo Kim,* 김영우— llegó a ser un compositor célebre en el ámbito del chángak kúgak, desarrollando un estilo cómodo que mezcla lo coreano con lo occidental. Se formó como intérprete de píri en el Instituto Tradicional de Música, pero obtuvo luego mayor reconocimiento como compositor para el kúgak (*Gugak,* 국악) de fusión y música cinematográfica, después de que su primera banda sonora cinematográfica, *Un pétalo* (*Kkonnip;* 꽃잎), alcanzara un éxito resonante. Su obra titulada *Betnore* ha llegado a ser muy importante para diversas orquestas y conjuntos. Más tarde, Uón Il (*Won Il,* 원일) organizó un grupo de percusión, Púri (*Puri,* 뿌리) junto a otros tres percusionistas tradicionales.

Al final de la década de 1990, varios músicos solistas y grupos recurrieron a la fusión del chángak kúgak con el estilo New Age, surgiendo así numerosísimas creaciones musicales, en cuyo contexto, el jéekum se destacó como un instrumento fundamental para expresar contenidos emotivos, y también para crear al mismo tiempo una atmósfera moderna, metropolitana y pulida en este género.

Compositores del género del chángak kúgak, como Júño Íi (*Yi Junho, Lee Junho;* 이준호), Sánku Kang (*Kang Sanggu,* 강상구) y Uón Il (*Won Il,* 원일), editaron varios álbumes que alcanzaron un notable éxito, como también lo hicieron algunos músicos del ámbito pop, tales como Young Guy Jang (*Jang Youngguy,* 장영규) y Piónchun Kuón (*Kwon Byeongjun,* 권병준), en cuyo caso el carácter del chángak kúgak aparecía más borroso y la mayor o menor identidad del género, en la práctica de estos músicos pop, se convirtió en motivo de debate.

El caso es que la música del chángak kúgak de fusión con el estilo New Age, incluye generalmente dos o tres instrumentos tradicionales, generalmente jéekum, sókum y káyakum, al mismo tiempo que diversos instrumentos propios de la música pop, como la guitarra electrónica, el contrabajo, la batería o el piano de jazz, que se han convertido en esenciales para este tipo concreto de música.

Recientemente, se han integrado además fuentes musicales de otras culturas (de África, India, Sudamérica, Rusia o Asia Oriental), persiguiéndose de esta manera a través de este género de fusión una "globalización de la música coreana" y la "popularización de la música tradicional coreana". Paradójicamente, estos intentos de popularización han provocado críticas acerca de algunos asuntos como "la identidad coreana", "la colonización de híbridos", "la pérdida de los orígenes", etc.

***Instituciones y Fundaciones**:*

Son varias las instituciones que en la actualidad velan por el patrimonio musical en Corea, particularmente por el autóctono y que le es propio:

1.- ***Instituto Nacional de Música Clásica Tradicional****:*lo fundaron en 1951 dieciséis músicos coreanos, miembros del áakpu (*Aakbu,* 아악부), que, reparando en la trascendencia de las composiciones y técnicas de variación tradicionales, se vieron en la obligación de crear un lenguaje musical renovado, acorde con los nuevos tiempos, de modo que tomaron nota de las enseñanzas de la historia pasada —de su sentido y filosofía— para crear un arte nuevo, que fuera producto o resultado de la época contemporánea. A fines del siglo XX y al menos desde 1962, las composiciones "modernas" inundaban ya la sociedad coreana, promovidas positivamente por los conciertos regulares —que recogían la anterior inspiración del compositor y musicólogo Kisu Kim (김기수) (*1917; †1986), apodado "Jukheon", 죽헌— ofrecidos por los departamentos de música clásica tradicional de varias universidades.

Este instituto, verdadero promotor de la cultura y las artes de Corea, fomentó desde 1968 la organización de concursos de composición contemporánea, como el *Concurso Musical Donga* (동가, 同家, "Seoul International Music Competition"), ampliado y regulado desde 1974 con ciclos anuales de conciertos en primavera y otoño, que estimulan la creación musical, y que abarcan diferentes géneros musicales (tradicional, de concierto, solístico, a dúo, pánsori, canción…) [634]. De ahí surgieron algunos compositores, aunque tampoco faltan quienes se han especializado en esta rama de la música autóctona coreana sin pasar por concursos, como Iéson Cho (*Cho Jaeseon, Jo Jaeseon, Jae Seon Cho, Jae Seon Jo,* 조재선), o Piónki Juan (*Byungki Hwang, Pyonggi Hwang, Hwangbyoungkee,* 황병기) (*1936), o incluso los compositores extranjeros que han recibido influencia de estas composiciones contemporáneas coreanas, como los estadounidenses Lou Harrison (*1917; †2003), y Alan Hovhaness (*1911; †2000) —este último, de ascendencia armenio-escocesa—, o el coreano-americano Donald Suh, entre otros muchos.

2.- ***Asociación de la Música Clásica Tradicional Coreana****:* fundada en 1961 por las fuerzas del pueblo coreano, a través de las figuras más destacadas del ámbito de la

[634] -Marshall R. PIHL: *The Korean Singer of Tales.* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1994. -Young Uk JUNG: *한국의 판소리.* [El pánsori coreano]. 2ª ed. Seúl, Jip Moon Tang, 1993. -Bong Kyu JIN: *판소리.* [Pánsori]. Seúl, Su S 대 Won, 1995. -Dong-il CHO: "Performance and Text of P'ansori", en *Korean Literature,* pp.61-63.

música folclórica y tradicional —que organizaron y cambiaron el nombre de la asociación—, recopila, conserva, investiga e indaga sobre todos los objetos de artes de la música tradicional coreana, que incluso llega a reformar cuando se estima conveniente. También se encarga de la formación de artistas e instrucción de profesores, así como del intercambio cultural en ámbito internacional. Anima a concertistas tradicionales promoviendo conciertos frecuentes y concursos, y promulgando premios, para hallar nuevos artistas y promover actividades en el extranjero.

3.- ***Órganos de la educación en música clásica tradicional****:* en 1959 y 1963 se iniciaron el Máster y el Departamento de Música Clásica Tradicional de la Universidad de Seúl[635], enseñanza que, poco a poco, se extendió hacia el bachillerato, los centros de artes, las distintas universidades, otros Másteres, etc. En 1972 empezó a florecer activamente la música tradicional en las universidades de Seúl, comenzando por el Departamento de Música Clásica Tradicional en la Universidad Hanyang —privada— (한양대학교), y siguiendo, en 1974, en la Universidad Femenina Ehwa —asimismo privada— (이화여자대학교) y la Universidad de las Artes Chugye (추계예술대학교), para proseguir en 1981 en la Universidad de las Artes de Seúl, fecha a partir de la cual comenzaron ya a expandirse este tipo de departamentos especializados en música tradicional coreana a otras universidades en distintos lugares del país.

Logotipos universitarios. ***Arriba: izda.,*** **Universidad Hanyang;** ***dcha.,*** **Universidad de las Artes Chugye.** ***Abajo:*** **Universidad Femenina Ehwa.**

[635] Como ya se ha visto, los fundadores de las universidades coreanas fueron misioneros protestantes, que, debido a sus intereses de evangelización, intentaron primero establecer un departamento de música, a partir del cual poder enseñar la música europea. Sería más tarde, a petición propia coreana, cuando se establecieron nuevos departamentos, específicamente de música tradicional coreana.

4.- ***Orquesta Municipal de Seúl de Música Clásica Tradicional Coreana****:* fundada en 1964, gracias a que Júnbon Park (*Parkheonbong, Park Heon Bong, Park Hun-bong,* 박현봉) y algunos otros directores de música folclórica convencieron a los responsables políticos de la capital, Seúl, de la necesidad de crear una orquesta de música clásica tradicional.

서울시
국악관현악단 Seoul Metropolitan
Traditional Music Orchestra

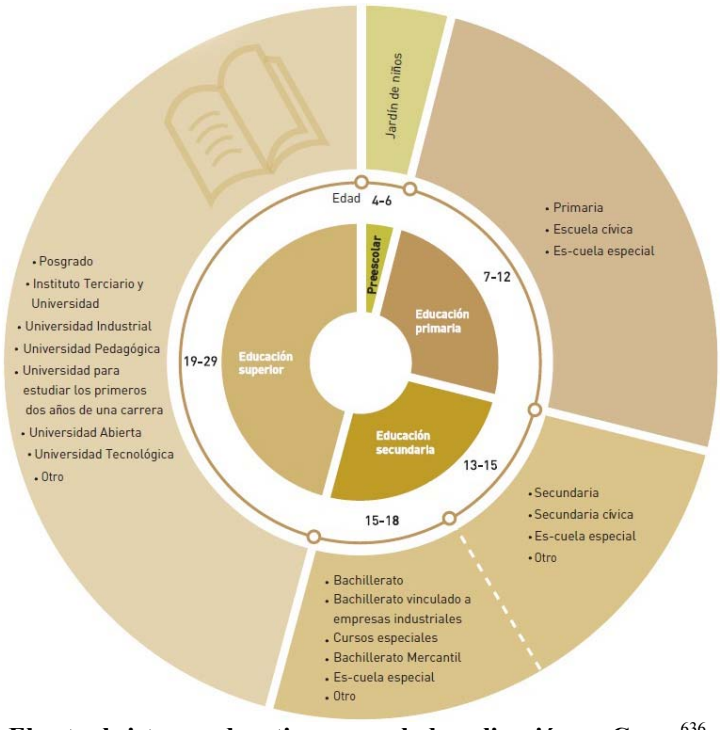
Ya desde la liberación de Corea el 15.08.1945, el director coreano de música folclórica Júnbon Park (*Parkheonbong,* 박현봉) intentó fundar una orquesta de música clásica tradicional coreana, aunque no lo consiguió debido a la difícil situación del país en aquel momento. No obstante, reunido junto a otros directores de música folclórica, formó, en octubre de ese mismo año, el Instituto de Música Clásica Tradicional, y dos años después, en 1947, organizó nuevamente algunos departamentos e intentó el renacimiento de la música folclórica, promoviendo una campaña a favor de la ópera clásica coreana (*Changguk*). Así, mientras esperaban poder fundar una orquestra de música clásica tradicional, él personalmente abrió la Escuela de Artes para la Música Clásica de Corea, y una Escuela de Turismo, dirigiendo ambas instituciones, en donde se reunieron los mejores músicos clásicos tradicionales, tanto hombres como mujeres, y donde se desarrollaron actividades de formación de profesores y de difusión de esta música.

Ejército de liberación coreano.

Con el transcurso de los años y el calado de su labor docente cotidiana, en julio de 1964 pudo organizarse ya una Orquestra de Música Clásica Tradicional, a cargo del Consejo de la Escuela de Artes para la Música Clásica de Corea, y en diciembre de dicho año se fundó la Orquesta Municipal. Si el Instituto Nacional de Música Clásica Tradicional está realizando actividades para garantizar su transmisión a las nuevas generaciones, y está además perseverando en tareas de conservación, la Orquesta Municipal de Seúl de Música Clásica Tradicional Coreana, por su parte, con las actividades mantenidas desde su fundación, ha excedido ampliamente las barreras concretas de la música clásica tradicional, para ejecutar no sólo música folclórica tradicional, sino también música clásica nuevamente creada, atrayendo de ese modo a las clases populares y ganándose emocionalmente a los ciudadanos, al ampliar el campo de acción de la música tradicional coreana a toda la sociedad. Mérito de la orquesta que todavía se amplió más al inaugurar en 1978 el Centro Cultural de Sechong.

De este modo, la enseñanza de la música tradicional coreana ha podido tener cierta continuidad a partir del siglo XX en el país, retomando una antigua trayectoria (en siglo IV, se encargaba de estas tareas el Instituto Nacional de la dinastía Kogúrio; en el siglo VI —552—, el Instituto Nacional y en el siglo X el Úm-son-só (*Humseongseo,* 음성서, 音聲署) de Síla, para pasar esta responsabilidad durante la dinastía Chóson a las escuelas de artes). Fue así como, ya en 1909 se establecía la institución privada Chó-ián-kú-rak-pú (*Joyanggurakbu,* 조양구락부, 調陽俱樂部), y en 1919 se inauguraba el Áakpu (o *Aakbu,* 아악부, una Escuela de Música Tradicional anterior al Instituto Nacional de Música Clásica Tradicional, fundado en 1951). Y en 1955 se inauguró la Escuela de Canto Tradicional Cheonggu, comenzando desde entonces a incorporarse con regularidad los estudios musicales, y más concretamente, de música clásica tradicional, al sistema educativo general coreano.

De este modo, quien quiera hoy día encaminarse al estudio de la música clásica tradicional en Corea, habrá de cursar la enseñanza secundaria completa (obligatoria y bachillerato, desde los 13 a los 18 años), especializándose en música durante los tres últimos años, antes de poder pasar a la universidad.



El actual sistema educativo general, de aplicación en Corea[636]**.**

5.- ***Academia de Educación en la Música Clásica Tradicional de Corea****:* vista en el país la necesidad de institucionalizar el estudio de su propia música —demanda social que por otra parte iba en aumento—, los músicos tradicionales dedicados a la enseñanza de la música clásica coreana decidieron cultivar dicha faceta en la juventud, promoviendo su conocimiento subjetivo y emoción racial, con vistas a servir el desarrollo y difusión de este tipo de educación, que se quiso entonces impartir de manera unificada y sistematizada.

En junio de 1975 formaron la Asociación para la Educación en la Música Clásica Tradicional de Corea, cuyo origen fue, precisamente, la Academia de Educación en la Música Clásica Tradicional de Corea.

[636] Semejante al español, el sistema educativo coreano se organiza del modo siguiente: de 4 a 6 años, educación pre-escolar; de 7 a 12 años, educación primaria (enseñanza obligatoria); de 13 a 18 años, educación secundaria, en dos fases: de 13 a 15 años, educación obligatoria, y de 15 a 18 años, bachillerato (con la posibilidad de recibir cursos especiales); a partir de los 19 años, educación superior, con la opción de optar por diversas carreras universitarias (con posibilidad de cursar estudios técnicos y profesionales), estudios que pueden culminarse con la realización de un Máster o distintos estudios de Postgrado (sin límite de edad).

Su primera tarea fue editar el libro titulado *Educación en la Música Tradicional y su contenido,* estableciendo como criterio su incorporación a los planes de estudios desde la enseñanza primaria, con la intención de resolver los diversos problemas detectados en la música tradicional (indicando sus errores y faltas, aportando salidas ante posibles errores, etc.), e incorporando sus contenidos y solución de problemas en los textos de música de la enseñanza secundaria obligatoria y bachillerato, de modo que se cubría así todo el itinerario escolar, desde la enseñanza primaria hasta el acceso a la universidad, con presencia de los estudios de música.

Como una de las primeras manifestaciones de la política educativa seguida en materia musical, en 1975 se celebró el Primer Encuentro Nacional de Música Tradicional, a cargo de estudiantes coreanos, que, desde la enseñanza primaria hasta el bachillerato presentaron sus ejecuciones musicales, con un resultado altamente positivo. Se acordó entonces la conveniencia de establecer lecciones de instrumentos tradicionales en la enseñanza básica, tomando en esto un papel destacado la organización de un concierto de tánso[637].

6.- ***Instituto de Investigaciones de Música Oriental****:* desde 1970, la música coreana se estaba desarrollando admirablemente. Eran numerosas las tesis que se defendían al respecto, proliferando los estudios en revistas especializadas y los libros sobre investigación de la música tradicional, al tiempo que crecían exponencialmente las nuevas creaciones musicales y las composiciones de nuevo cuño. Las actividades en pro de la música autóctona se desarrollaban de forma dinámica, promoviéndose funciones dentro y fuera del país, mientras se consolidaba el intercambio cultural entre Corea y el extranjero. Por eso, se comenzó a pensar en la necesidad de fundar un instituto especializado en estudiar las ricas, complejas y hasta entonces poco investigadas relaciones entre los diversos países y culturas asiáticos.

Fruto de aquellas ideas (pues no sólo se quería cotejar la música coreana con la estadounidense y europea, sino también con las realidades musicales más cercanas —china, rusa, india…—), en mayo de 1976 se fundó el Instituto de Investigaciones de

[637] Recuérdese que el tánso (*danso*) es la flauta corta de bambú tradicional coreana, cuya enseñanza se ha generalizado entre los escolares del País de la Calma Matutina.

Música Oriental, que desde entonces ha promovido la celebración de abundantes intercambios internacionales entre musicólogos y ha organizado con frecuencia diversos festivales de arte y cultura vinculados con la música oriental en su concepto más amplio.

* *
*

4.3.5 LA MÚSICA OCCIDENTAL EN LA COREA CONTEMPORÁNEA[638]:

Durante la época de la opresión japonesa (1909-1945) se intentó abolir la música tradicional coreana. Los japoneses quisieron imponer su propia música, e implantar en el gusto otras músicas importadas desde Europa, las cuales la música coreana asimiló a su manera.

Hubo entonces abundantes músicos coreanos que salieron al extranjero para conocer y estudiar las músicas foráneas. De ellos, hubo dos grupos principales, uno, que se desplazó a Japón, y el otro, a Europa (generalmente a Alemania) y a Estados Unidos. Estos músicos fueron los auténticos protagonistas del desarrollo de la música occidental en Corea y desempeñaron por tanto un papel decisivo en el país.

---

[638] -Erhard KARKOSCHKA: *Notation in New Music.* Nueva York, Praeger, 1972. -Sung Chun LEE: *국악사.* [Historia de la Música Coreana]. Seúl, Kuk Min Eum Ak Press, 1976. -You Sun LEE: *A History of 100 Years Western Music in Korea.* Seúl, Eun Ak Chun Chu, 1985. -Yo Youl NAM KUNG: *개화기의 한국음악.* [Música coreana de la época de la Ilustración]. Seúl, Sae Kwang Publication Co., 1987. -Poung Dong PACK: *현대음악의 흐름.* [La corriente de la música moderna]. 2ª ed. Seúl, Su Moon Tang, 1995. -Sung Chun LEE: *한국 한국인 한국음악.* [Corea, lo coreano y la música coreana]. Seúl, Poong Nam, 1997. Por su parte, algunas de las partituras más destacadas que siguen los esquemas occidentales, entre las numerosísimas posibles de los últimos cuarenta años, pueden ser: -Byung Chul CHOI: *Misa en Mi Mayor.* Seúl, Catholic Publication Co., 1965. -ID.: *Misa en Sol menor.* Seúl, Catholic Publication Co., 1973. -ID.: *산수갑산.* [San Su Kap San]. Seúl, el compositor, Catholic University, 1977. -ID.: *굴뚝.* [Chimenea]. Seúl, el compositor, Catholic University, 1977. -ID.: *Motete "Lord's Prayer".* Seúl, Jong Kyou Muic Study Inc., 1983. -ID.: *청부타령.* [Chung Boo Ta Ryung]. Seúl, el compositor, Catholic University, 1991. -Jung Sun PARK: *Chung-Ep Sa.* Seúl, Eum Ak Sa-Rang, 1973. -ID.: *Jung Gua Jung.* Seúl, Eum Ak Sa-Rang, 1993. -ID.: *Canción de las cuatro montañas.* Seúl, Dong Jin Music Publication Co., 1996. -ID.: *Tres piezas corales sobre temas tradicionales coreanos.* Seúl, Dong Jin Music Publication Co., 1996. -In Yong LA: *심판의날.* [El Juicio Final]. Seúl, el compositor, Yon Sei University, 1974. -ID.: *고려청자.* [Koryo Chung Ja]. Seúl, el compositor, Yon Sei University, 1984. -ID.: *고향.* [The Hometown]. Seúl, el compositor, Yon Sei University, 1987. -ID.: *가시리.* [Kasiri]. Seúl, el compositor, Yon Sei University, 1987. -ID.: *청산별곡.* [Chungsan Byulkok]. Seúl, el compositor, Yon Sei University, 1987. -Young Jo IN: *엄마야 누나야.* [Hermana y madre]. Seúl, el compositor, Korean Composite Arts School, 1980. -ID.: *소요유.* [So YoYu]. Seúl, el compositor, Korean Composite Arts School, 1981. -ID.: *승무.* [Danza budista]. Seúl, el compositor, Korean Composite Arts School, 1981. -ID.: *월정명.* [Woul Jung Myung]. Seúl, el compositor, Korean Composite Arts School, 1982. -Book Ki JUNG: *Kuck Kuck.* Seúl, Abraham Planning Co., 1989. -ID.: *한오백년 주제에 의한 농요.* [Nong Yo, sobre un tema de hace unos quinientos años]. Seúl, Abraham Planning Co., 1989. -ID.: *농요(2).* [Nong Yo (2)]. Seúl, Abraham Planning Co., 1989. -Soon Kyo LEE: *새야새야 파랑새야.* [Un pájaro azul]. Seúl, el compositor, Sun Hwa Arts High School, 1994. -ID.: *사랑을 위해.* [Por amor]. Seúl, el compositor, Sun Hwa Arts High School, 1997. -Dong Hoon LEE: *Sanctus coreano.* Seúl, Dan Kuk University, 1998.

Nampá Jon (*Hong Nan-pa;* 홍난파) (*1897; †1941).

Éktai Ahn (*Ahn Eak Tae, Ahn Eak-tai, An Ik Tae;* 안익태; 安益泰) (*Pyongyang, 1906; †Mallorca, 1965).

El maestro Éktai Ahn (*Ahn Eak Tae, Ahn Eak-tai*), dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Viena, durante un ensayo (1942), y dirigiendo la Orquesta Filarmónica de Berlín.

El primer grupo estaba formado por Nampá Jon (*Hong Nan-pa;* 홍난파) (*1897; †1941)[639], Éktai Ahn (*Ahn Eak Tae, Ahn Eak-tai, An Ik Tae;* 안익태; 安益泰) (*Pyongyang,

[639] Compositor, director de orquesta, violinista, crítico musical y docente, introdujo una nueva línea a los músicos coreanos, dando origen al nuevo género musical conocido como "Nuestra nueva música coreana". A pesar de que murió con apenas 43 años, se esforzó en introducir la música occidental y en abrir un nuevo horizonte a la visión musical coreana. Fue autor de la célebre Pón-son-juá (*Bongseonhwa,* "Bálsamo de jardín"; 봉선화), la primera canción verdaderamente original coreana compuesta en estilo occidental, del año 1919.

1906; †Mallorca, 1965) —compositor del Himno Nacional Coreano—[640], Sonté Kim (*Kim Sungtae; Kim Sung-tae, Sung Tae Kim, Kim Seong Tae;* 김성태) (*1910; †2012)[641], Tónchin Kim (*Kim Dong-jin;* 김동진) (*1913; †2012)[642], Gun U Lee (*Lee Gun U, Lee Gun Woo, Lee Kun Woo, Yi Kunwoo,* 이건우, 李健雨) (*1919; †1998)[643], Únyun La (*Un-Young*

[640] El compositor y director coreano Éktai Ahn (*Ahn Eak Tae, Ahn Eak-tai, An Ik Tae;* 안익태; 安益泰) (*Pyongyang, 1906; †Mallorca, 1965), se había formado en una escuela de misioneros católicos y siempre estuvo relacionado con la cultura y música occidentales. Tocaba la trompeta en la orquesta de su escuela, y luego el violín, que alternaba con audiciones en un fonógrafo. Activista en favor de la independencia coreana, marchó luego a estudiar música a Tokio, y años después a Estados Unidos. Tocaba el chelo (fue primer chelo de la Orquesta Sinfónica de Cincinnati en 1930, con la que actuó por todo EE.UU.). Se graduó en música en la Universidad de Pennsilvania en 1936. Fue invitado por Leopold Stokowski a la Orquesta de Filadelfia, y ese mismo año pasó a Berlín y al año siguiente a Viena para estudiar, y a Hungría. Fue invitado a Dublín y se reunió luego en Viena con Richard Strauss. Asistió a la universidad en Hungría, graduándose en 1939 y sustituyendo a Strauss en Budapest, quien le recomendó como director de la Filarmónica de Roma, orquesta con la que viajó por toda Europa. Dirigió la Filarmónica de Berlín, la Orquesta de París y la Sinfónica de Barcelona. En 1941 se cantó su himno nacional en la ceremonia de conmemoración del gobierno coreano, regresando a su patria en 1955, después de 25 años exiliado. Triunfó en su país y también en Japón. Dirigió conciertos en España y a la Filarmónica de Seúl. En 1946 conoció en Barcelona a su traductora y quien sería su esposa, María Dolores Talavera (o "Lolita Ahn"), con quien tuvo tres hijos, trasladándose a vivir a Mallorca, donde dirigió su Orquesta Sinfónica. Abordó casi todos los géneros, especialmente obras de tipo sinfónico y lied coreano. Compuso el Himno Nacional Coreano ("Aeguka"), la *Fantasía Sinfónica de Corea* (que estrenó con la Filarmónica de Nueva York), y su *Poema Sinfónico,* obra que está compuesta en cuatro partes (en la primera, la música descriptiva refleja al pueblo coreano, reflejando las cuatro estaciones, con melodía y ritmo extraídos de la música autóctona; en la segunda parte, se denuncia la opresión japonesa y su invasión de Corea; en la tercera, Corea goza de la independencia; y en la cuarta parte, de nuevo sufrimiento y angustia por la guerra entre hermanos, para finalizar con el Himno Nacional, como signo de esperanza). Escribió también el poema sinfónico *Mallorca, Lo pi de Formentor,* y *La muerte del emperador Gojong*.

[641] Compositor que estudió música occidental en Kunitachi (Japón) durante el período previo a la Segunda Guerra Mundial, enseñando más tarde Educación Musical en la "Seoul Music School", y autor de piezas celebradas como *Leaves of Heart Bonding Grass*.Obtuvo un puesto en la Orquesta Sinfónica de Changchun, en Manchuria.

[642] Este compositor y violinista, nacido en actual territorio de Corea del Norte y criado en Pyongyang, había aprendido la música occidental en la Universidad Soongsil, una escuela de misioneros fundada por la Iglesia Presbiteriana Norteamericana en 1897, que desempeñaba un papel destacado en la propagación de la música occidental en Corea. Se iba a formar en Japón, y perteneció a la primera generación de compositores líricos de Corea, trasladándose al Sur durante la Guerra de Corea. Enseñó luego música en la Escuela de Artes de Sorabol, ahora Escuela de Artes Universitaria Jung-Ang, y en la Universidad de Kyunghee. Niño prodigio, compuso muchas canciones clásicas coreanas famosas, incluyendo *Gagopa* ("Quiero ir") —que escribió cuando tenía sólo 20 años—, *Bomiyomyeon* ("Cuando llegue la primavera") —que compuso durante sus años en el instituto de secundaria—, *Shin Arirang* (신아리랑, "Nuevo «Arirang»"), *Suseonhwa* (수선화, "Narciso"), *Gindale* (진달래, "Azalea") y *Moknyeonhwa* (목련화, "Magnolia"). Escribió dos óperas, de temática plenamente coreana, aunque anotadas según el estilo occidental. Estrenó su *Concierto para violín* con la Orquesta Sinfónica de Changchun (청춘, Manchuria) en 1941.

[643] Compositor de Samcheok, Gangwon, en Corea del Norte, formado en la *Music High School* de Tokio (东京). Obtuvo diversos premios en concursos de música de cámara y escribió un poema sinfónico. Regresó a Corea en 1943. Tras la liberación, como izquierdista radical, realizó diversas actividades políticas, por las que sería detenido en septiembre de 1949, fugándose de la cárcel, para ser nuevamente detenido con motivo de la Guerra de Corea. Pasó luego a Corea del Norte (1953). En su amplia producción, sobresale por la composición de canciones, con las que se abrió a la música contemporánea. Escribió sobre el modo de buscar una solución de compromiso entre los métodos tradicionales y las técnicas modernas. Compuso más de 200 obras, entre lieder, piezas operísticas y obras instrumentales. Aplicaba el lenguaje musical autóctono y aceptaba la técnica de composición contemporánea. Sus lieder están llenos de lirismo, al

Na, Na Unyoung, Un-yung La, Un-yong Na, Na Un Young, Na Un-yeong) (*1922; †1993)[644], etc.

Izda.: **Sonté Kim (*Kim Sungtae; Kim Sung-tae, Sung Tae Kim, Kim Seong Tae;* 김성태) (*1910; †2012).**
Dcha.: **Tónchin Kim (*Kim Dong-jin;* 김동진) (*1913; †2009). //**

Izda.: **Gun U Lee (*Lee Gun U, Lee Gun Woo, Lee Kun Woo, Yi Kunwoo,* 이건우, 李健雨) (*1919; †1998).**
Dcha.: **Únyun La (*Un-Young Na, Na Unyoung, Un-yung La, Un-yong Na, Na Un Young, Na Un-yeong*) (*1922; †1993)[645].**

---

tiempo que se desarrollan con suma energía del modo más avanzado y contemporáneo. Su obra maestra es *La canción del amanecer*.

[644] Niño prodigio, capaz de cantar de memoria cada melodía instrumental de la 5ª Sinfonía de Beethoven, comenzó a componer a los 8 años. A los 17 años, su canción *Ga-ryu-na* (*Karyouna,* "Si te vas") ganó el primer premio en un concurso literario en 1939. Enviado a Japón a estudiar composición, se le influyó para que hiciera música nacional coreana sin imitar la música occidental, aunque modernizada con sus herramientas. Estudió a Strawinsky, Mussorgsky, Béla Bartók… En 1946, de regreso, estableció la Asociación Coreana para la Música y la Cultura, que pretendía hacer música para la gente del pueblo, y no para las élites. En 1952 estableció el primer departamento de música tradicional coreana en la Universidad Femenina Dongduk. En 1953 fue admitido en el Conservatorio de París con su composición *Ninety Nine Sheep* ("Noventa y nueve ovejas"), pero el gobierno coreano le prohibió salir. Acuñó entonces su frase "primero, aborigenalizar, después, modernizar", mejorando sus conocimientos y estudios de la música tradicional coreana. Se fijó para ello en otros occidentales que se habían vuelto también hacia sus respectivos folclores, como Vaughan Williams, Edvard Grieg o Mili Balakirev. Compositor enérgico, escribió cientos de obras, desde canciones infantiles, hasta trece sinfonías, tres conciertos para piano, dos conciertos para violín y un concierto de violonchelo, otras obras orquestales, cuatro óperas basadas en mitos coreanos, cantatas, una obra para cuarteto de cuerda, innumerables lieder y canciones sacras, sesenta canciones de moda y unos mil himnos. Fue tal vez el músico más famoso de su tiempo en Corea, enseñó Teoría de la Armonía, impartió seminarios y dirigió el coro de la iglesia presbiteriana Sung-Nam, cerca de Seúl, en Dong-Ja-Dong, emplazada en el mismo edificio en que luego estaría la Universidad Hanshin. También compuso música para películas de cine. Recomendaba usar temas de canciones populares, emplear los compases de 6/8, 9(7 o 12/8, evitar el ritmo del vals y usar en su lugar el "Jang-dan", emplear escalas diatónicas, componer la melodía con intervalos de cuarta, usar en 6/8 el esquema negra-corchea o viceversa, utilizar tríadas secundarias, usar notas añadidas a la armonía, usar progresiones paralelas, muchas tonalidades, tempi rápidos y variados…

El otro grupo de compositores lo formaban músicos como Ki-Ión Ahn (*Kiyoung Ahn, An Ki Young, An Kiyoung, Ki-young An, Ahn Ki-Young, Ahn Ki-yong, Giyoung No,* 안기영, 安基永) (*1900; †1980)[646], Jémiun Jiún (*Hyun Jemyoung; Jemyung Hyun, Je-Myung Hyun, Je Myung Hun,* 현제명, 玄濟明) (*1902; †1960)[647], Téejun Park (*Park Taejun; Tae-*

[645] Autor de algunas partituras (lieder coreanos) como las siguientes: -Un Young LA: *여호와는 나의 목자시니.* [El Señor es mi pastor]. Seúl, Young Lack Church Press, 1985. -ID.: *산딸기.* [Fresas salvajes]. Seúl, Sae Kwang Publication Co., 1986. -ID.: *가려나.* [¿Irás?]. Seúl, Sae Kwang Publication Co., 1986.

[646] Compositor e intérprete de canto (Tenor), coreano del Norte (nacido en Chun-nam), y criado en una familia cristiana. Estuvo durante cuatro años en Nankín (Japón), 1919-1924, donde tenía su sede el gobierno coreano en el exilio. Asistió allí a la Universidad Kinling fundada por misioneros, estudiando literatura inglesa, y marchó más tarde a Harbin, Shanghai y Tokio, en una especie de exilio moral. Eligió, desde una postura claramente nacionalista, apostar (frente a la procedencia natural de la música occidental de los lieder) por componer música artística, llegando a formar así parte de la primera generación de compositores de lieder coreanos que incorporaron melodías tradicionales en sus canciones. Así, en la década de 1920, y a pesar del desprecio por la canción popular —que consideraban frívola, ya que todavía la entonaban entonces algunos campesinos y kísen— por parte de algunos dirigentes de las clases más educadas, él readaptó algunas canciones populares —que consideraba muy dignas de ser aprovechadas— en obras corales para interpretar, creando una música coreana única, que sostenía una valiosa tradición y empleaba, a la moda, nueva música original. En 1928 regresó de una estancia de estudios en los EE.UU., en cuyas escuelas misioneras había aprendido el estilo compositivo occidental, que aplicó a su primeras dieciséis canciones ese mismo año. Dedicó también algunos esfuerzos al drama musical, por lo que se le considera el creador del drama musical coreano. Sus obras están basadas en la música coreana tradicional. Adaptaba en sus obras melodías, ritmos y formas de índole popular. Escribió además una colección de cuarenta canciones en tres volúmenes, que constituyen, publicados, el cancionero coreano (Libro 1, 1929; Libro 2, 1931; y Libro 3, 1936). Entre sus piezas y canciones, destacan *El bueno de Jiangnan,* o el *Príncipe de cáñamo*. En la década de 1940 intentó crear una ópera coreana, siendo su música etiquetada de "hyangt'o kaguk" ("ópera indígena"). Con dicho objetivo, usó los cuentos tradicionales coreanos, tales como *K'ongjwi P'atjwi* y *Kyonwoo Chiknyo* ("El Altair" y "La vega") como base para su narración, empleando algunas melodías populares en estilo de canción. Pero sus obras estuvieron prohibidas durante mucho tiempo.

[647] Renombrado Tenor y compositor de canciones artísticas de moda (lieder) en la tradición coreana, pedagogo comprometido y administrador de centros educativos de música. Graduado en Literatura en el Colegio universitario Soong Sil de Pyongyang, y apasionado por la música, durante su período escolar participó en actividades corales y tocó el piano. Gracias a su amistad con el editor musical y presidente de una discográfica de Chicago, Rody Heaver, pudo estudiar música en la Escuela Moody Bible de Chicago, regresando a Corea en 1928, para pasar a enseñar música en el Colegio universitario Yon-Hee, actualmente Universidad Yon-Sei. Tuvo numerosos discípulos, luego músicos de éxito. Tras la liberación del país, organizó la Sinfónica de Kório y fundó, en diciembre de 1945, el *College of Music* de la Universidad Nacional de Seúl, con el nombre de "Escuela de Música Kyung Sung", lo que supondría una contribución importante al desarrollo de la música coreana (más tarde, en agosto de 1946, esta escuela se reorganizó y se incluyó en el Departamento de Música de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Seúl, siendo nuevamente remodelado en 1953 para convertirse en el centro actual, del que Jemyung Hyun fue su primer decano. Al principio, en este centro se impartía Música vocal, Composición y Música instrumental, y a partir de 1959 se ofertó también Música tradicional; esta última se ramificaría más tarde en Interpretación instrumental, Composición y Teoría musical, que, nuevamente, se especializarían a partir de la década de 1980, para convertirse en el principal centro educativo del país en materia de Música tradicional). Escribió *Al país de la esperanza* ("Hui Mang Ui Na Ra Ro", "희망의 나라로"), para violín, de temática evangélica, y el drama musical *El príncipe de Ho-Dong*. Compuso también la temprana ópera coreana, *Ch'unghyangjon* (춘향전, o *Chun-Hyang Jun,* 1950), acaso la primera ópera coreana, con un libreto de Seogu Lee (이서구, 李瑞求) (*1899; †1982) adoptado de la tradición coreana, pero que no guarda relación alguna con el pánsori. Esta ópera, a menudo criticada por su falta de valor artístico, significó un primer paso para la formación de una ópera coreana (con su incorporación de elementos musicales nacionales), despertando el interés en otros compositores sobre dicho tema, al tiempo que contribuyó a construir un tipo

Jun Park, 박태준, 朴泰俊) (*1900; †1987)[648], Íusun Íi (*Lee Yousun, You-sun Lee,* 이유선, 李宥善)[649], Tónsun Ché (*Dong Sun Chae; Che Dongsun, Dong-sun Chae,* 채동선, 蔡東鮮) (*1901; †1953)[650], Ínsun Íi (*Lee Insun, In-sun Lee,* 이인선, 李寅善), etc.

Emblemas de la Universidad Nacional de Seúl (서울대학교), y de su Colegio Universitario de Música.

---

de público para esta ópera coreana. Provista de un buen libreto, con música muy lírtica y cantable, es muy del agrado del público, por lo que se representa a menudo en el repertorio coreano.

[648] Nacido en Ciudad Tae-Koo (대구), se graduó en el Colegio universitario Soong Sil, de Pyongyang (평양숭실대학교, 崇實大學校). Compuso algunos lieder coreanos en 1922 y muchas canciones infantiles coreanas, como *Dong -Yo,* que expresa el dolor nacional experimentado bajo el gobierno de Japón en esa época. Máster en Dirección Coral por la Universidad de Tusculum y el Westminster College en Estados Unidos, a su regreso a Corea en 1936, trabajó como profesor en el Colegio universitario Soong Sil, dedicándose al movimiento coral y actividades musicales eclesiásticas. Con la liberación de Corea en 1945, organizó el Coro del Oratorio con sesenta miembros, agrupación con la que dio su primer concierto con *El Mesías* de G. F. Händel el día de Navidad. Desde entonces, se celebra este mismo concierto una vez al año, en el que se han incluido las principales obras de compositores como Bach, Haydn, Mozart, Beethoven o Mendelssohn. Fue profesor de la Universidad de Yon-Sei (desde 1948), donde dirigió las actividades corales. Máster honorífico en Música por la Universidad de Wooster (1952). En 1955 estableció un Departamento de Música Eclesiástica en el Colegio universitario teológico de la Universidad de Yon-Sei, convirtiéndose en su primer catedrático (en 1964, al separarse el departamento del Colegio universitario teológico, pasó a ser el primer decano del Colegio universitario de Música). Como presidente de la Asociación Coreana de Música Eclesiástica (1960-1965), realizó una gran contribución. La mayoría de los principales directores de coro del país activos en la actualidad, son alumnos suyos, habiendo comenzado a impulsar un desarrollo en la música coral de Corea que hizo época. (Con la nueva proliferación de iglesias en el país, el número de coros eclesiásticos aumentó: en 1975, había más de diez mil iglesias solamente en Corea del Sur y en torno a siete mil coros eclesiásticos, aparte de todos los coros escolares, especializados, y de la radiodifusión).

[649] Historiador de la música coreano y Tenor, autor del célebre libro *The History of Western Music in Korea.* (-You-sun LEE: *A Hundred Year History of Western Music in Korea (1885-1985).* Seúl, Eumak Choon-choo Publishing Co., 1985. Sostiene que los antiguos poemas coreanos utilizaban el concepto del "amado" como símbolo de la nación y que esto se hallaba larvado ya en los cantos populares infantiles de la década de 1920 en Corea, como también "los primeros cristianos, en el tiempo de su persecución por los emperadores romanos, usaban la forma del pez como símbolo de su religión, del mismo modo que los intelectuales coreanos desarrollaron su movimiento de liberación nacional a través de un nuevo movimiento de cantos y literatura". En ese sentido, las canciones líricas coreanas no son simples copias de las canciones artísticas occidentales, ni solamente cantaos nativos coreanos, sino que más bien responden a un tercer fenómeno, a una nueva creación artística.

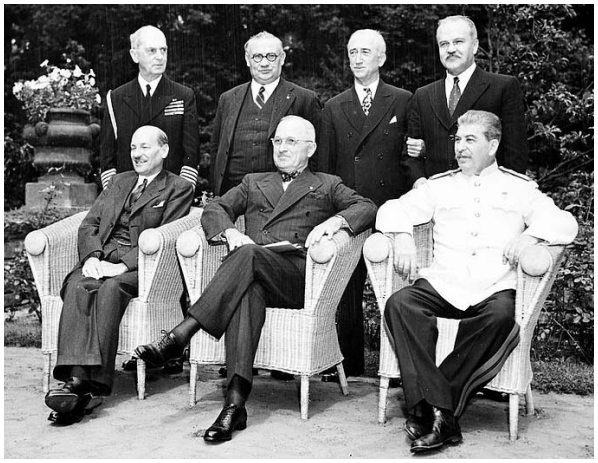
[650] Autor de una célebre cantata: -Dong Sun CHAE: *Cantata "Han River".* Seúl, Sea Kwang Publication Co., 1983. Así como de otras muchas obras, en su mayoría lieder coreanos: *Echándote de menos, El narciso, Anhelo…*

Ya se ha visto la importancia que revistieron las enseñanzas musicales de los misioneros protestantes, a través de quienes llegó a nacer el género musical occidental llamado "chánga" (창가), como género vocal basado en el sistema melódico occidental. La chánga, se podía dividir en tres tipos: el primero, lo formaban los cantos infantiles, aunque todavía no existía una línea rigurosa y clara entre los cantos infantiles y aquellos para adultos; el segundo tipo se trataba de los cantos populares; y el último, estaba constituido por las canciones coreanas en forma de lied. A pesar de ello, en esta época todavía no existía una línea divisoria nítida entre los diferentes tipos.

Cuando más tarde la nación experimentó cambios radicales al abrirse forzosamente a occidente, y con el prolongado dominio colonial japonés, se cantaron numerosos chángas para intensificar el amor a la patria, así como para promover el anhelo de independencia y una nueva cultura y educación. Pero ya en 1919, Nampá Jon (*Hong Nan-pa,* 홍난파) había compuesto la obra Pón-son-juá (*Bongseonhwa,* 봉선화; "Bálsamo de jardín"), en forma de chánga. El caso es que, cuando a partir de 1937 Japón provocó la guerra contra China, los opresores japoneses impusieron a los compositores coreanos que solamente presentaran sus obras para aumentar y provocar el odio hacia sus enemigos, China y EE.UU.

Nampá Jon (*Hong Nan-pa,* 홍난파): Pón-son-juá (*Bongseonhwa,* 봉선화; "Bálsamo de jardín"), y su composición en forma de chánga (창가).

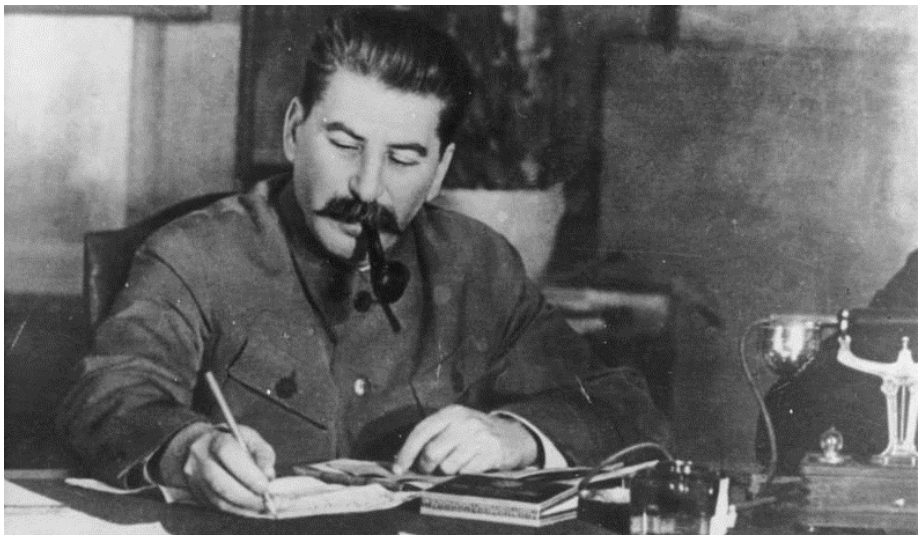
Los coreanos recibieron con alegría la noticia de la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial (1945), aunque su gozo duró poco tiempo, pues la liberación no significó la independencia, por la que se había luchado, sino que la nación quedó dividida, por diferencias ideológicas, en dos países, que se distanciarían paulatinamente a causa de la posterior Guerra Fría. En la Conferencia de Yalta, en 1945, los Tres Grandes (Estados Unidos, la Unión Soviética y el Reino Unido) habían decidido que no se iba a permitir a Japón conservar Corea, de modo que el país lo administrarían ellos mismos, sólo dejando luego que accediera a la independencia.



***Arriba, izda.:* la Conferencia de Teherán (28.11.1943 y 01.12.1943), entre las potencias aliadas durante la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos (Franklin Delano Rossevelt), la Unión Soviética (Josef Stalin) y el Reino Unido (Winston Churchill). *Dcha.:* la Conferencia de Yalta, con idénticos protagonistas (febrero de 1945). *Abajo:* la Conferencia de Potsdam (17.07.1945 al 02.08.1945)[651].**

[651] Con ―sentados― el primer ministro británico, Clement Attlee, el presidente norteamericano Harry S. Truman, y el primer ministro soviético Josef Stalin, y detrás, el almirante de la flota americana William

Los deseos de los coreanos de establecer un gobierno independiente se vieron por tanto frustrados, ya que las fuerzas de Estados Unidos iban a ocupar la mitad sur de la península[652], mientras que las tropas soviéticas de Stalin se harían cargo del norte[653].



Josef Stalin en 1949.

En gran medida, todo esto estuvo promovido por el triunfo de la revolución comunista en China el 01.10.1949, la cual alteró el equilibrio geoestratégico de Asia Oriental[654], mientras la Unión Soviética de Stalin, que había sufrido algunos reveses en

---

Daniel Leahy, el ministro de Asuntos Exteriores británico Ernest Bevin, el Secretario de Estado estadounidense James Francis Byrnes, y el ministro de Asuntos Exteriores soviético Viacheslav Mólotov.

[652] El presidente de los Estados Unidos era entonces (1933-1945) el político demócrata —un abogado masón— Franklin Delano Roosevelt (*1882; †1945), que al morir en abril de aquel mismo año 1945 sería sucedido (hasta 1953) por su anterior vicepresidente, el también demócrata Harry S. Truman (*1884; †1972), que hubo de encarar durante sus dos mandatos asuntos tan relevantes como el final de la Segunda Guerra Mundial, su empleo de las bombas atómicas contra Japón, (con 220.000 víctimas), la fundación de las Naciones Unidas (ONU), el Plan Marshall para reconstruir Europa tras la guerra, la célebre "Doctrina Truman" para contener el avance internacional del comunismo, el comienzo de la Guerra Fría, el puente aéreo de Berlín, la creación de la OTAN, la guerra civil china o la Guerra de Corea.

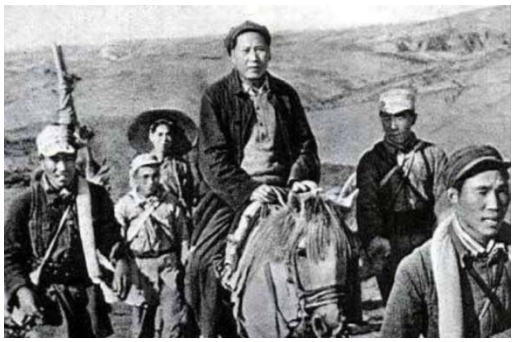
[653] El dictador y militar —un exseminarista georgiano, destacado bolchevique durante la revolución rusa de 1917 que derrocó al zarismo— Iósif Stalin (*Josef Stalin, Josif Stalin,* Иосиф Сталин, *Iósif Vissariónovich Stalin, Iósif Vissariónovich Dzhugashvili,* Иосиф Виссарионович Джугашвили, ოსებ ბესარიონის ძე ჯუღაშვილი, *Yoseb Bessarionis dze Jughashvili*) (*1878; †1953), fue Secretario General del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética (1922-1952), Presidente del Consejo de Ministros de la Unión Soviética (1941-1953), y Ministro de Defensa de la Unión Soviética (1941-1946).

[654] Respondía a un proceso revolucionario (la "Revolución de Xinhai" de 1911) iniciado en 1912 con la caída de la monarquía (es decir, de la dinastía Quin —*Qing*— o manchú) y el establecimiento de la República de China dirigida por el *Kuomintang* o "Partido Nacionalista Chino" (KMT, *Guomindang, Chung-kuo Kuo-min-tang, Zhōngguó Guómíndǎng,* 中國國民黨, 中国国民党) fundado por el político, estadista e ideólogo —padre de la China moderna y presidente de la primera república— Sun Yat-sen (*Sūn Yìxiān, Sūn Zhōngshān, Sūn Déming,* 孫文, 孫中山, 孫逸仙, 孙逸仙, 孙中山, 孙德明) (*1866; †1925), el cual culminaría con el triunfo comunista en 1949 y el establecimiento de la República Popular China dirigida por Mao Tse-

Europa, pretendía cobrar cierto protagonismo en Asia, para lo que dio su aprobación a un previsible y anunciado ataque norcoreano a Corea del Sur.

Emblema del Kuomintang o "Partido chino. // Sun Yat-sen. // Mao Tse-tung. // Chiang Kai-shek. // Wang Jingwei.

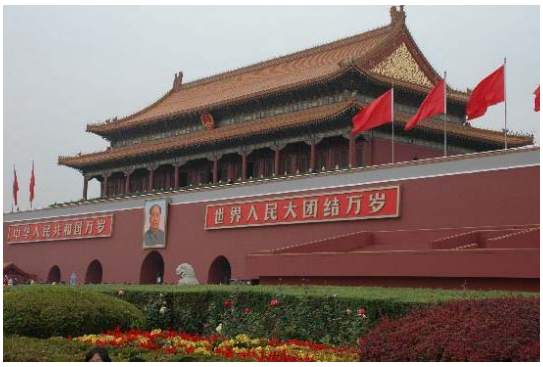
Tung (*Mao Zedong, Máo Zédōng*, 毛泽东, 毛澤東) (*1893; †1976). A partir del proceso en marcha, se habían formado dos grandes fuerzas: el Kuomintang nacionalista del generalísimo y estadista Chiang Kai-shek (*Chiang Kai-Chek, Jiang Jieshi, Jiǎng Jièshí*, *Chiang Chieh-Shih, Jiǎng Zhōngzhèng*, *Chiang Chung-cheng,* =蔣介石, 蔣中正, 蔣中正, 蔣介石) (*1887; †1975) —sucesor de Sun Yat-sen como líder del Partido Nacionalista Chino y líder máximo de la República de China establecida en Nankín en 1927—, y el Partido Comunista de China que iba a fundar en 1921 el propio Mao. Inicialmente ambas fuerzas colaboraron, peor a partir de 1927 se enfrentaron en dos bandos, cuyos choques desembocaron en el triunfo nacionalista en 1934 y la consiguiente huida del "Ejército Rojo" de Mao en la llamada "Larga Marcha" por el interior del país (1934-1935). Por su parte, un Japón expansionista que se había anexionado Manchuria en 1931, se embarcó en 1937 en la invasión de China, que trajo consiguió una nueva alianza entre los antes enfrentados gobierno nacionalista chino del Kuomintang y los comunistas de Mao para combatir al invasor nipón. En 1940-1945 coexisten cuatro grandes fuerzas en China: ***1.-***la del invasor japonés (que controla las zonas más ricas del país); ***2.-*** un gobierno chino títere, colaboracionista con los japoneses, dirigido por Wang Jingwei (*Wang Ching-wei, Wāng Jīngwèi,* 汪精衛, 汪精卫) (*1883; †1944) y establecido en Nankín; ***3.-*** la fuerza del Kuomintang nacionalista (apoyada por norteamericanos y británicos); y ***4.-*** la fuerza comunista de Mao (apoyada por la Unión Soviética). Pero al ser derrotado Japón en la Segunda Guerra Mundial en 1945, y tiene que abandonar China, vuelve a estallar la guerra civil entre el bando nacionalista (apoyado por EE.UU.) y el comunista (con ayuda de la URSS), que no acabará hasta octubre de 1949, con el triunfo del Ejército Rojo de Mao, que proclama en Pekín la República Popular China, lo que supuso el éxito definitivo de la revolución comunista china, habiéndose de refugiar las tropas supervivientes de Chiang-Kai-Chek en la isla de Formosa (Taiwan), donde, por su parte, éste gobernó de forma autoritaria hasta su muerte en 1975, con un gobierno nacionalista chino "en el exilio" apoyado por EE.UU., que heredaría su hijo, Chiang Ching-kuo (*1910; †1988).



毛澤東選集
战士最爱读毛主席的书

大海航行靠舵手干革命靠毛泽东思想

兵



Chang Kai-shek y Mao Tse-tung. // Mao durante la "Larga Marcha" // Proclamación de la República Popular China en la Plaza de Tiananmen, 01.10.1949[655]. // Imágenes de la propaganda maoísta. // Concentración popular masiva en la Plaza de Tiananmen en el funeral por Mao, 09.09.1976. // El Mausoleo de Mao en Pekín.

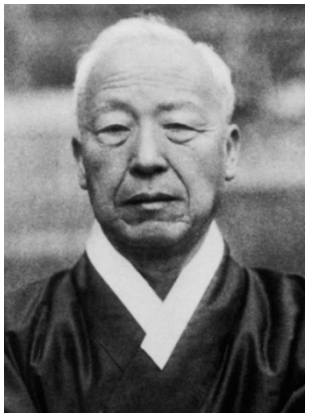
El caso es, que para que las demás potencias aliadas respetaran lo acordado en las diversas conferencias que habían mantenido, los rusos, tras declarar la guerra al imperio japonés el 08.08.1945, se apresuraron a invadir indirectamente la península coreana, dando su visto bueno para que procedieran directamente a la invasión a las tropas norcoreanas. En realidad, lo que querían los soviéticos era estar presentes allí cuando llegara el momento de la rendición nipona[656]. Entretanto, los rusos habían impuesto una dictadura comunista en el Norte, al frente de la cual habían colocado al político comunista Il Sung Kim (*Kim Sung Il, Kim Il-sung, Gim Il-seong*, *Kim Il-sŏng,* 김일성, 金日成) (*1912; †1994) —que ejercería la jefatura del Estado norcoreano desde 1948 hasta su muerte—, mientras que los norteamericanos habían organizado unas elecciones en el

[655] Supuso el establecimiento del comunismo más ortodoxo, asentado en planes de colectivización de tierras, nacionalizaciones de industrias y limitaciones severas a los capitales y compañías extranjeras, lo cual traería a partir de 1966 la llamada "revolución cultural", que, a su vez, movilizó a la juventud de todo el país contra la "ideología burguesa reaccionaria", lo que trajo consigo fuertes persecuciones y una férrea censura contra cualquier elemento que pudiera ser considerado como "revisionista".

[656] La rápida maniobra rusa levantó suspicacias en Washington, de manera que sólo una semana después de la invasión soviética, el 14.08.1945, Truman convenció a Stalin para que aceptara dividir el país en dos zonas de ocupación, separadas por el paralelo 38. Y en cuanto, muy pronto, los soviéticos llegaron al límite pactado, detuvieron su avance, esperando a que llegaran los norteamericanos, que se demoraron hasta principios de septiembre.

Sur, en mayo de 1948, en las que obtendría una fácil victoria Sónman Íi (*Syngman Rhee,* 이승만, 李承晩).

El dictador comunista norcoreano Il Sung Kim (김일성), Primer Ministro de la República Popular Democrática de Corea (1948-1972) y Presidente de la misma ("Gran Líder" y "Presidente Eterno de la República", desde 1972), además de Comandante Supremo del Ejército Popular de Corea y Secretario General del Partido del Trabajo de Corea (1953-1994).



El primer presidente del gobierno provisional de la República de Corea en el exilio (1919-1925) y primero de la República de Corea del Sur (1948-1960), Sónman Íi (*Syngman Rhee, Yi Seung-man,* 이승만, 李承晩) (*1875; †1965), que en su segundo mandato estableció una férrea dictadura anticomunista y pro-norteamericana.

Sello del Gobierno Provisional de la República de Corea en el exilio, 1919-1948.

El 15.08.1948 en Seúl, la Asamblea recién elegida proclamó la República de Corea[657], mientras que, algo menos de un mes más tarde, el 09.09.1948, Il Sung Kim (김일성) anunciaba en Pyongyang el nacimiento de la República Democrática de Corea. Así, Corea quedaba dividida en dos países distintos, a pesar de que sus respectivos dirigentes políticos no estaban dispuestos a aceptar que tal división fuera definitiva, procurando que el principal objetivo de su política fuera la reunificación.

Para rusos y norteamericanos en cambio, la partición podía no ser definitiva, pero desde luego tenía carácter indefinido, de manera que, proclamados ambos regímenes, ya no tenía sentido proseguir con la ocupación: los rusos se fueron en diciembre de 1948, y los estadounidenses en junio de 1949. Pero, en el preciso instante en que ambos gobiernos coreanos se vieron libres, empezaron a amenazarse entre sí con la invasión para unir las dos mitades del país. Ni soviéticos ni norteamericanos deseaban un conflicto, pero Moscú había dejado en Pyongyang tanques, artillería y aviones suficientes para montar una ofensiva, y Washington apenas había dejado en Seúl armas ligeras, para evitar que Sónman Íi (*Syngman Rhee,* 이승만) cayera en la tentación de atacar

[657] El Gobierno provisional de la República de Corea (*Daehan Min-guk Imsijeongbu*, *Taehan Min'guk Imsijŏngbu,* 대한민국임시정부, 大韓民國臨時政府) había ejercido sus actividades desde 1919, como un gobierno en el exilio parcialmente reconocido, establecido primero en Shanghai (China), y luego en Chonkín (Chongquing, Chongqing) durante la ocupación japonesa de Corea, hasta 1948. Funcionó como república presidencial en 1919-1925, como república parlamentaria en 1925-1940, y de nuevo como república presidencial en1940-1948. Coordinó la resistencia armada contra el gobierno colonial japonés y su ejército imperial, cuyas acciones culminaron en la formación de un "Ejército de Liberación de Corea" en 1940, que unió prácticamente a todos los grupos de resistencia coreanos en el exilio, efectuando diversas acciones armadas. [El preámbulo de la Constitución de la República de Corea reconoce a este Gobierno Provisional la condición de régimen "de iure" durante el período 1919-1948].

el Norte. Con el transcurso de los acontecimientos, al poco, Stalin autorizó la invasión desde el Norte, a cargo del ejército de Il Sung Kim (김일성).

Fue así como, el 25.06.1950, Corea del Norte lanzó una invasión a gran escala contra el Sur, desencadenando la llamada "Guerra de Corea", en la que iban a participar EE.UU., China. la Unión Soviética y otras potencias extranjeras (los nuevos países integrantes de la ONU), contienda que iba a durar tres años, hasta la firma del alto el fuego en julio de 1953.

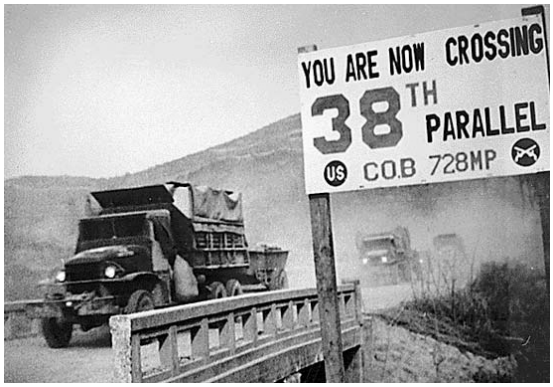
El presidente norteamericano Harry S. Truman, firmando el inicio de la intervención del gobierno estadounidense en la Guerra de Corea.

Al final, toda la península iba a quedar devastada por el conflicto, en el que perdieron la vida más de seis millones de personas, quedando separadas innumerables familias, al dividirse el territorio entre la República de Corea (ROK) en el sur, y la República Democrática Popular de Corea (DPRK) en el norte, separadas, en el Paralelo 38, por una" Zona Desmilitarizada" (DMZ).

La Guerra de Corea ("jánkuk chónchen"; *Hanguk Jeonjaeng*; 한국전쟁) (1950-1953). *Izda.:* niña con su hermano a la espalda, en Haengju, junto a un tanque M-26 (06.09.1951). *Dcha.:* el general MacArthur, jefe de las tropas multinacionales de la ONU —en la práctica, el ejército

estadounidense— (hasta el relevo del presidente Truman en 1951), que tomaron la capital de Corea del Norte, Pyongyang (평양).

1950-1953: *Izda.:* las tropas americanas recuperan las calles de Seúl. *Dcha.:* huida de una parte del país a la otra.



Fotografía del ejército americano con la ejecución sumaria de prisioneros politicos de Corea del Sur por el ejército y la policía de Corea del Sur en Daejeon (대전, Corea del Sur).

Reunión de la comisión para el armisticio militar coreano, 28.07.1953.

***Izda.:* la frontera de la guerra fría o zona desmilitarizada (DMZ), es la única que ha pervivido hasta el siglo XXI; consiste en una franja de seguridad de 4 kms. de ancho y 238 kms de longitud. *Dcha.:* la ciudad de Panmunjom (donde se firmó el armisticio de la Guerra de Corea), en medio de la DMZ.**

Pero regresando a la temática musical que nos ocupa, lo cierto es que a partir de 1945, los músicos coreanos sintieron una fuerte misión y obligación de reconstruir la música coreana que les era propia. La reclamaban, e hicieron hincapié en la importancia de la música internacional.

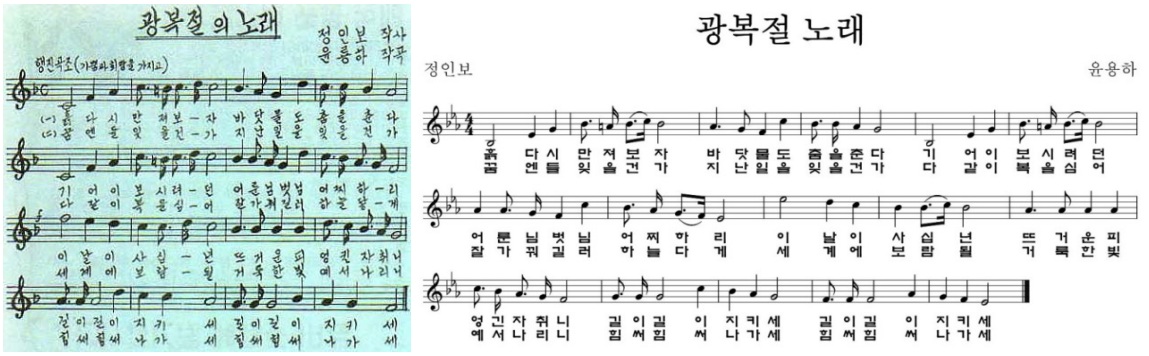
En 1945 se fundó la Orquesta Filarmónica de Seúl (*Seoul Philarmonic Orchestra,* 현 서울시립교향악단), nacida de la Orquesta Kyoung Seang (*Kyung Sung, Kyung Sang,* 경성악대, 京城樂隊) creada previamente por los japoneses para su canal de radio en Corea. Poco a poco empezaron a fundarse también algunas universidades y, paralelamente, se comenzaron a establecer sus correspondientes Departamentos de Música. En ese tiempo, los músicos que más sobresalían eran Sun Nam Kim (*Kim Sun-Nam, Sun-nam Kim, Kim Sunman,* 김순남, 金順男) (*1917; †1983)[658], Gun U Lee (*Lee Gun U, Lee Gun Woo, Lee*

[658] Nacido en Seúl, estudió en la *Kyung-Sung School.* Se graduó en 1931, enseñando luego Literatura en una escuela pública de Su-Won, hasta que marchó a Japón a estudiar música. Allí trabajó con los maestros Kanichi Simohusa (*1898; †1962) y Tarooh Hara (*1904; †1990) en el Conservatorio de Música de Tokio

Kun Woo, Yi Kunwoo, 이건우, 李健雨) (*1919; †1998) y Ki-Ión Ahn (*Kiyoung Ahn, An Ki Young, An Kiyoung, Ki-young An, Ahn Ki-Young, Ahn Ki-yong, Giyoung No,* 안기영, 安基永) (*1900; †1980), gracias a cuya labor, el género vocal pudo elevar su nivel, pues aplicaron el estilo autóctono a la técnica occidental contemporánea. Sobre todo, Gun U Lee (*Lee Gun U,* 이건우) insistió en la necesidad de que la música fuera partícipe de la sociedad actual. Pero dichos tres compositores marcharon al Norte al término de la Guerra, y desde entonces no se tiene noticia sobre ellos.

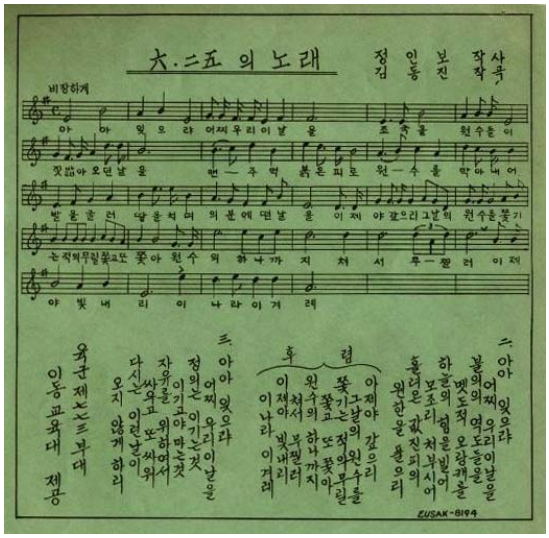
Otra cuestión interesante es analizar, siquiera sea brevemente, la música —básica aunque no exclusivamente canciones tipo lied, a medio camino entre lo tradicional-popular y la música lírico-melódica de carácter bailable precedente del pop—, que se empleó con fines político-propagandísticos en el marco de la Guerra de Corea, tanto a favor como en contra de uno y otro bando, pues se trata de un tipo de música "de guerra", eminentemente "funcional" y utilizada muy eficazmente, la cual, atendiendo a sus mismos objetivos, logró causar una profunda impresión y dejar un fuerte poso o calado entre la población.

(*Kunitachi College of Music*). En 1940 debió pasar a la Universidad Imperial de Tokio (*University of Tokyo*), debido a un problema de arreglo entre la escuela y sus profesores, donde estudió Piano y Composición. Regresó a Corea en 1942, trabajando como director de orquesta, profesor y pianista. Muy influido por el nacionalismo, impulsó diversas organizaciones, incluida la *Chosun Proletarian Music Union* en 1945, la *Chosun Musician's Union* el mismo año, o la *House of Musicians* en 1946, organizaciones que trataron de erradicar los últimos vestigios de la cultura japonesa en Corea, eliminando el legado de la nación feudal y reinstaurando las tradiciones culturales coreanas para establecer una música nacional. Fue muy prolífico durante el período comprendido entre la independencia coreana y la Guerra de Corea, cuando compuso su *Sinfonía Nº 1,* un *Concierto para piano en Re Mayor* y numerosas canciones, en las que no sólo utilizó melodías tradicionales con armonías de cuartas (*Se-ya-hwa-hyun*), sino que también empleó melodías contemporáneas. Volvió a analizar e investigó la música tradicional para crear un estilo auténticamente coreano de música. Entre sus obras también figuran las canciones socialistas, incluida la que cantaron los norcoreanos como su himno nacional, lo cual le supuso una orden de arresto. Se escondió durante un año antes de escapar desertado a Corea del Norte en agosto de 1948. Desde allí pasó a Rusia para estudiar con el célebre Aram Khachaturian (*1903; †1978). Fue expulsado de Corea del Norte, acusado como seguidor del poeta y crítico comunista —ejecutado por espionaje— Hwa Im (*1908; †1953). Pero su nacionalismo no se limitó solamente a su papel como músico, y le llevó al desastre profesional de su carrera, ya que su música fue considerada culpable en los tribunales de Corea del Norte, y fue exiliado, muriendo de tisis en 1983. Trabajó muchas obras para piano, cantos de propaganda comunistas y catorce lieder. Una de sus piezas más celebradas es *Sanyu-hwa* ("Flores en la montaña").

Folleto de propaganda norteamericana distribuido durante la Guerra de Corea (08.07.1952) contra las canciones comunistas rusas, en la que un lobo ruso devora al pueblo chino: "Estás dispuesto a permitir que el lobo feroz ruso devore a China?" [659]**.**

Folleto musical patriótico del 08.08.1952, usado por la Sección de Guerra Psicológica de los Estados Unidos (Octavo Ejército estadounidense) durante la Guerra de Corea, dirigido a los surcoreanos que vivían en zonas ocupadas, para celebrar el Día de la Liberación (15 de agosto)[660]**. A la dcha., versión actualizada.**

[659] Los estadounidenses parodian aquí una canción pro-comunista, añadiéndole su propio texto anticomunista, en una sátira promovida por prisioneros de guerra chinos favorables a los aliados. Para los chinos (según -Charles Alfred Speed WILLIAMS: *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives.* Shanghai, Kelly and Walsh, 1941 [y Pekín, Customs College Press, 1931]), el lobo simbolizaba una crueldad mortal, considerado como representativo de la codicia y rapacidad, comparable al funcionario corrupto, capaz de cobrar fraudulentamente dinero en forma de impuestos no autorizados. La canción original comunista china en la que se basaba esta parodia se titulaba *América Resiste – Ayuda a Corea.* Y algunas de las letras de la canción parodiada por los aliados, y que se incluyen en el reverso del folleto, son: "La bandera roja de sangre está haciendo estragos en todas partes desde que China ha caído en manos de los comunistas. / Desde que el lobo soviético escenificó su revolución, un lobo odioso se ha apoderado de nuestro Port Arthur y Dairen. / ¡Marchad hacia adelante!, ¡marchad hacia adelante! y resistid a Rusia, patriotas anticomunistas. / Para combatir el comunismo tenemos que luchar contra Chou y Mao. Para proteger nuestra familia, tenemos que acabar con el lobo ruso...".

[660] Describe una campana de libertad, y el Canto del Día de la Liberación. La primera estrofa de su letra dice así: "Let's touch the soil of our Fatherland once more. / Even the sea foams on this glorious occasion. / Our ancestors and patriots longed to see this day. / But alas, they are gone! / For this day we have fought with blood for forty years. / Let's preserve this precious day forever! / Let's preserve this precious day forever!". ["Pisemos el suelo de nuestra patria una vez más. / Incluso el mar hace espuma en esta ocasión gloriosa. / Nuestros antepasados y patriotas anhelaron ver este día. / Pero, ¡ay, se han ido! / Hemos luchado con sangre por este día durante cuarenta años. / ¡Conservemos este hermoso día para siempre! / ¡Conservemos este hermoso día para siempre!"].

***Izda.:* folleto propagandístico coreano del 06.03.1953 (*Korean Love Call* / "Llamada de amor coreano"), preparado para las tropas norcoreanas que se enfrentaban al Octavo Ejército estadounidense[661]. *Dcha.:* mujer coreana ataviada para bailar, en el folleto *Bouquet of Songs* ("Ramillete de canciones"), del 06.03.1953, concebido para las tropas norcoreanas que se enfrentaban al Octavo Ejército de los EE.UU.[662].**

Folleto del Octavo Ejército de los EE.UU. en Corea, impreso a petición de la Sección de Guerra psicológica del Ejército de la República de Corea[663].

---

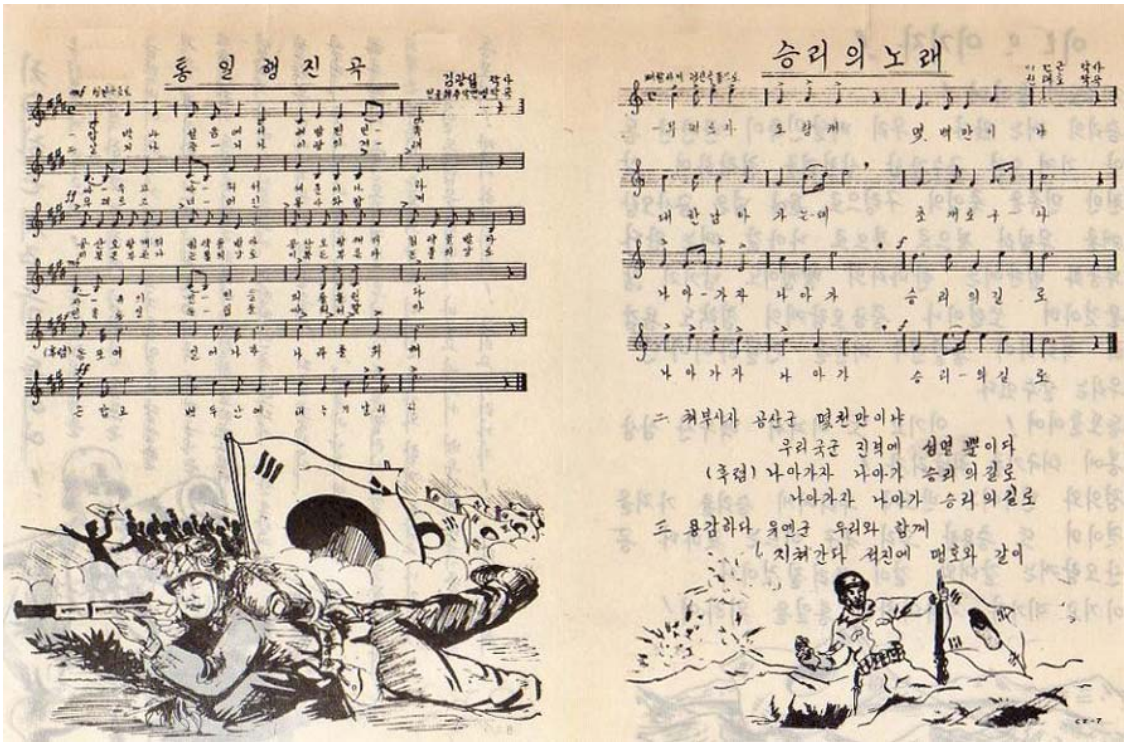
[661] Representa a una mujer coreana junto a una ventana abierta mirándose en un espejo. Su contracubierta se dejó en blanco, en la creencia de que los soldados norcoreanos andarían cortos de papel para escribir, aunque con posterioridad los americanos oscurecerían la parte posterior de estos folletos para que no pudieran ser utilizados por el enemigo en réplicas de propaganda. La letra de las canción dice: "Listen, I call to thee, / my heart is burning. / I am sad and melancholy, / for I cannot live without you. // If the moon, my only friend, / would wish to leave me / I could not let her go / As I cannot let you go either. // My clothes will be torn from me sooner / then I could be forced to leave your side". ["Escucha, te llamo a ti, / mi corazón está en llamas. / Estoy triste y melancólica, / porque no puedo vivir sin ti. // Si la luna, mi única amiga, / deseara dejarme, / No podría dejarla ir, / Como tampoco puedo dejarte a ti. // Me arrancarán muy pronto mis ropas. / Y entonces podrían obligarme a alejarme de tu lado"].

[662] Pretendía estimular el deseo entre los soldados por obtener compañía femenina, fomentando así la desilusión contra su gobierno, que le negaba permisos. La parte posterior del folleto se deja en blanco. Su texto dice: "Ah me! / On the streets of Chonan / you may see the weeping willow / braches hanging gracefully / in full swing. / My heart is breaking. / Ah me!". ["¡Ay de mí! / En las calles de Chonan / puedes ver el sauce llorón / de ramas gráciles colgantes / que se balancean. / Mi corazón se rompe. / ¡Ay de mí!"]. [El poema se refiere la ciudad —minera, agrícola y nudo ferroviario— de Chonan (o Cheonan), en la provincia de Chungcheong del Sur, al oeste de Corea del Sur].

[663] Representa a una mujer feliz con su niño, mirando a un guerrillero coreano que regresa en paz a su casa. Su texto dice: "Amigos: los guerrilleros que nos han preocupado durante tanto tiempo están regresando a

Impreso sin traducir y sin datar, producido por la 773ª Unidad de Educación Móvil del Ejército norcoreano[664].

sus hogares. ¿Hay alguien de nuestro pueblo que se haya ido a las montañas? Si lo hay, invitémosle a volver y ayudemos a rehabilitar nuestra hermosa ciudad". Su contracubierta por otra parte, incluye sendos versos y estribillos de una canción patriótica coreana. Su letra dice: "«Canción del 25 de junio»: / Ah, ¿cómo olvidar ese día? / El día en que el enemigo pisotea nuestra patria, / y el día en que defendimos nuestra patria / contra el enemigo con nuestras manos vacías y la sangre roja, / y el día en que temblamos de indignación. // ¡Ahora podemos vengarnos! / Debemos perseguir y perseguir al enemigo, / hasta que eliminemos al último / y glorifiquemos nuestra nación y nuestra raza".

[664] Presenta el dibujo de un médico que atiende a su paciente en cama, con una enfermera atenta al fondo —dibujo que se percibe en segundo plano, pues el papel es fino y transparenta la página de atrás—, y la correspondiente canción en pauta en primer término. El dorso contiene un mensaje de texto y la letra de la canción titulada *Mi Patria,* que canta las glorias del monte Péktu (*Baekdu*) —"montaña sagrada" donde naciera el líder norcoreano, Jong Il Kim—. Esta montaña, cuya propiedad todavía hoy se discute, se encuentra a lo largo de la frontera entre China y Corea del Norte, y ha sido el escenario de algunas batallas legendarias entre ambos países. El folleto parece sugerir también que la montaña implicaría que China es asimismo un enemigo histórico. En la canción, un escritor norcoreano elogia a su líder político: "El general Jong Il Kim es un excepcional gran hombre, del tipo de los de Péktu (*Baekdu*), que nació en el monte Péktu (*Baekdu*), montaña sagrada de nuestra nación...". Su texto dice así: "Esta es mi Patria. / Juega en voz baja, muy bien. / La maravillosa cordillera del Monte Péktu (*Baekdu*), península de la gloria matutina / Bellamente extendida como con razón – de 3.000.000 para resistir históricamente al enemigo / Inolvidable esta patria nuestra – 3.000.000 de rhee esplendorosamente brillante. / Hermosa cordillera montañosa, larga vida y prosperidad...".

Folleto de la Compañía del Altavoz y Primer Ejército de los EE.UU., impreso en dos cuadernillos de canciones (20.02.1953), cuando la Guerra de Corea tocaba a su fin. Ambos cuadernillos fueron solicitados por las fuerzas de la República de Corea, y muestran a soldados surcoreanos en actitudes heroicas. Se imprimieron en una tirada de 30.000 copias[665].

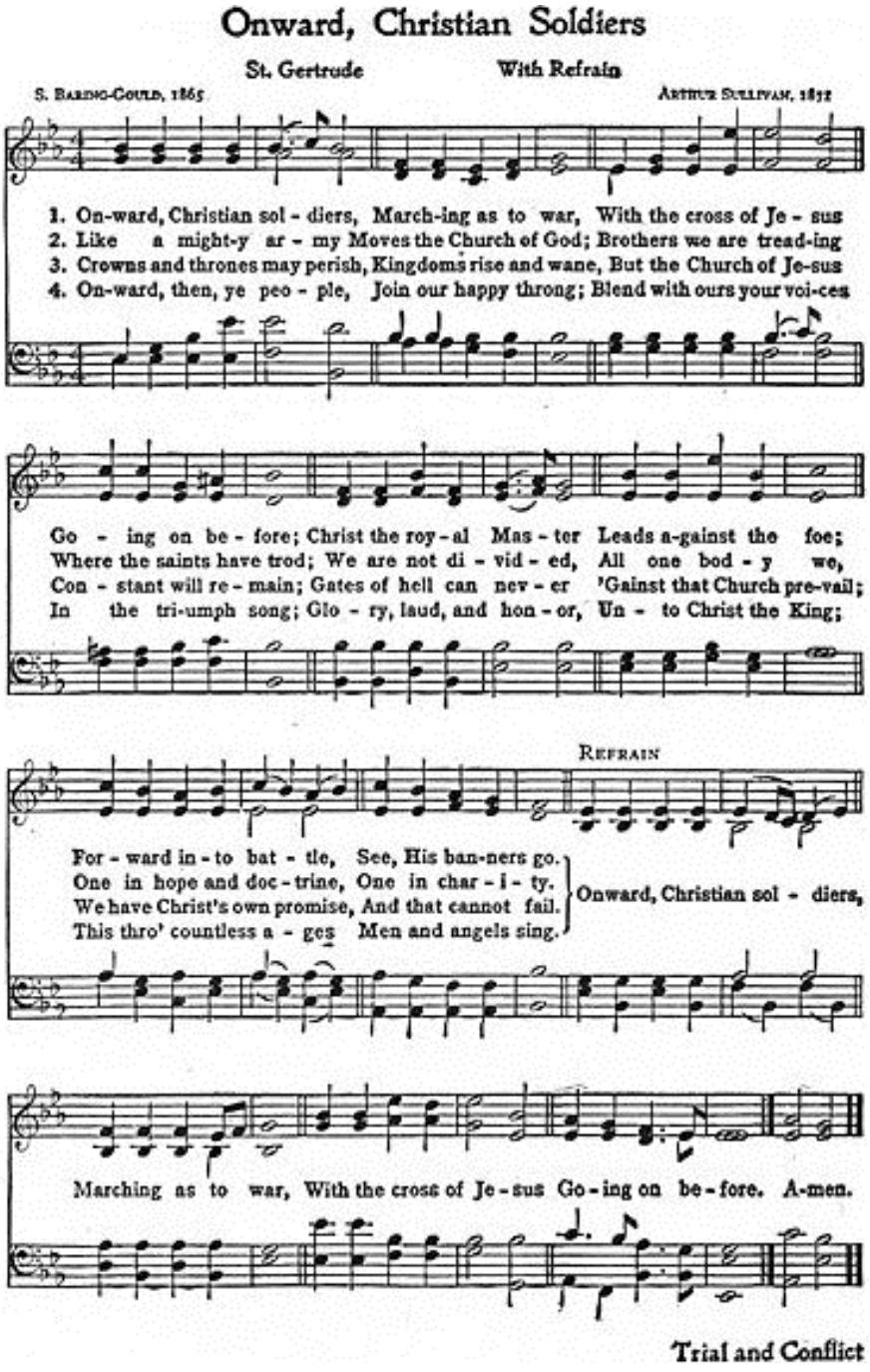
Los chinos comunistas usaron la música —con evidentes intenciones de desmoralización psicológica— contra las tropas estadounidenses en varias ocasiones durante la Guerra de Corea. Los soldados de la 2ª División de Infantería del Ejército de los EE.UU. afirmaban que, cuando el enemigo les hacía escuchar por sus altavoces la célebre canción entonces de moda, *Your Cheatin' Heart* (1953) del compositor Hank

[665] En uno de ellos, un soldado se dispone a lanzar una granada de mano; mientras en el otro, un soldado apunta con su fusil de asalto. La letra de la primera canción (que no incluye traducción) dice: "«Marcha de la unificación». /// Nos hemos liberado de la opresión y el dolor / Hemos fundado nuestro país tras luchar y luchar / Atacados por la bestia comunista / Atacados por la bestia comunista / Nosotros, los pueblos libres, estamos sangrando. // Vivos o muertos, somos el pueblo de la nación / Los soldados que lucharon y cayeron son el pueblo de la nación / La gente en el norte del país quieren un país que sufre / La gente en el norte del país quieren un país que sufre / Tenemos que luchar y recuperar nuestra unificación nacional e independencia". /// [Estribillo:] "Dejad que la gente de nuestro país despierte por nuestro país. / De la mano, vamos a hacer ondear la bandera nacional en el Monte Péktu (*Baekdu-san*)". [Situado en la frontera entre Corea del Norte y China, el Monte Péktu (*Baekdu-san*) es la montaña más alta de la Península Coreana, un volcán dormido, que se ha considerado sagrado desde el legendario primer Reino de Corea. Su nombre coreano, *Baekdu-san* (= "Montaña de cabeza blanca"), se debe a su cumbre de nieves perpetuas y a sus riscos sin árboles, de color gris-blanquecino, siendo el blanco el color sagrado de los coreanos, de modo que a veces se alude a la montaña como a la santa y sagrada montaña "de cabeza blanca" de Corea del Norte]. La letra de la segunda canción dice: "«Canción de victoria». /// Derrotad a los bárbaros, no importa de cuántos millones se trate. / Frente a los coreanos solamente son paja. / Derrotad a los comunistas, no importa de cuántos millones se trate. / Pues serán derrotados ante los soldados coreanos. / Luchando con nosotros, los soldados de las Naciones Unidas son valientes. / Se lanzan a las trincheras enemigas como tigres valientes". /// [Estribillo:] "Adelante, adelante en el camino a la victoria. / Adelante, adelante en el camino a la victoria".

Williams (*1923; †1953), a cargo de la cantante Joni James (*1930), en las noches oscuras y de niebla, esa canción provocaba en los soldados la necesidad de hacer una pausa y pensar en sus hogares. Otros soldados afirmaban que la audición obligada a través de los altavoces chinos, de "golpeteos" durante las acciones de combate, ponía a los soldados americanos "los pelos de punta". Y por su parte, el jefe de un pelotón aseguraba que, una vez en que los chinos pusieron música americana a sus hombres a altas horas de la noche, él mismo ordenó abrir fuego en dirección a los altavoces, y con éxito, pues nunca más volvieron a ponerles música.

Por su parte, los americanos también tenían su arma secreta, pues descubrieron que tanto a los chinos como a los estadounidenses movilizados en la guerra les gustaba escuchar cantar a la popular actriz y cantante de pop tradicional y jazz norteamericana Doris Day [Doris Mary Ann Kappelhoff] (*1924), y que esto calmaba sus ánimos, por lo que se usó su música en diversas ocasiones para apaciguar el fuego cruzado de la artillería, los disparos de mortero, los bombardeos y el fuego de ametralladoras[666]. Al parecer, los norteamericanos probaron también con música religiosa, pero *Onward Christian Soldiers* ("Adelante soldados cristianos"), —un himno inglés con letra de Sabine Baring-Gould (1865) y música de Arthur Sullivan (1871)—, no causó especial efecto en los chinos ni en los soldados estadounidenses.

Entre las misiones de un equipo de altavoces que menciona la misma fuente, estaban las de emitir (periódica y/o ininterrumpidamente, o bien en momentos estratégicamente buscados del día o de la noche y en ocasiones a un volumen muy alto), haces sonoros y claquetas, programas especiales y música, como una eficaz herramienta de la guerra psicológica —primaria y de pelotón— a los soldados enemigos en primera línea, durante las situaciones estáticas tácticas, con la intención de extender la desmoralización entre la tropa, o de obtener justo el efecto contrario, es decir, de enardecer el ánimo.

[666] Según -Charles H. BRISCOE: "Volunteering for Combat – Loudspeaker PSYWAR in Korea" [Voluntariado para el combate - Altavoz de la Guerra Psicológica en Corea] y "Born of Desperation: Early Special Operations in the Korean War" ["Nacido de la desesperación: antiguas operaciones especiales en la Guerra de Corea], en *Veritas, The Journal of Army Special Operations History,* 6/1 (2010), pp.14-22.

El empleo de este tipo de técnicas bélicas con aplicación musical llegó a convertirse en algo programado de manera sistemática por parte de uno y otro bando:

> "La «Operación Desaceleración» significó un esfuerzo panfletario transmitido mediante altavoces [...] supuso una serie de once cintas magnetofónicas de música nostálgica con la emisión, narrada en coreano, del sonido de aviones y jeeps, combinada con panfletos especiales. Ya se había intentado algo parecido anteriormente, en un ejercicio llamado «Operación Cosecha de la Luna». Su propósito era hacer que los soldados enemigos se sintieran solos y que se murieran

de ganas de regresar a sus hogares. Se animó a los soldados a que se lo tomaran con calma y escucharan esa música tan agradable [...]"[667].

En cambio, el ejército chino no usó sus altavoces hasta que las líneas del frente se estancaron en 1952, momento en el que comenzaron a difundir música y largos discursos a propósito de que ésa no era una guerra para los EE.UU. Buena parte de su música fomentaba la nostalgia, para hacer que el soldado pensara en su casa...[668].

Según las mismas fuentes, un Informe de Comandancia de la 1ª Compañía de Altavoces y panfletos norteamericana menciona también el uso comunista de la música en Corea y cómo ésta se hacía escuchar con claridad, mientras que a menudo se distorsionaba el mensaje radiado por los altavoces enemigos. En mayo de 1953 llegaron a retransmitirse treinta y una emisiones, con mensajes generalmente ininteligibles, aunque su música sí que era perfectamente audible; al mes siguiente se escucharon catorce transmisiones enemigas. Una de ellas atacaba en su mensaje hablado a Sónman Íi (*Syngman Rhee*); otra, invitaba a los soldados coreanos a que cruzaran las líneas para parlamentar... pero el resto resultaba ininteligible, excepto en cuanto a su selección musical[669].

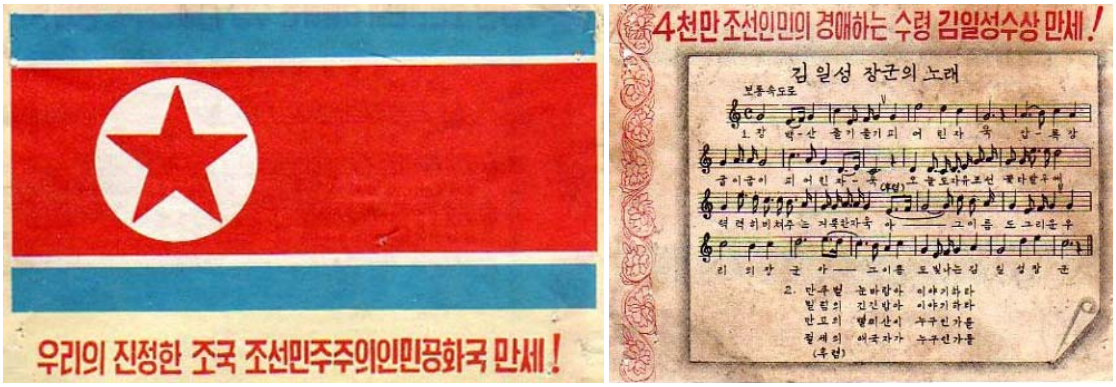
Podría creerse erróneamente que la música era una parte importante de la campaña psicológica estadounidense (PSYOP) contra el Norte, pero en realidad, el uso que se hizo de la música fue un componente menor dentro de un plan mucho más ambicioso, pues se

---

[667] -Stephen E. PEASE: *Psywar - Psychological Warfare in Korea 1950-1953* ["Guerra psicológica - Guerra Psicológica en Corea, 1950-1953"]. Harrisburg (Philadelphia), Stackpole Books, 1992. [La traducción es mía].

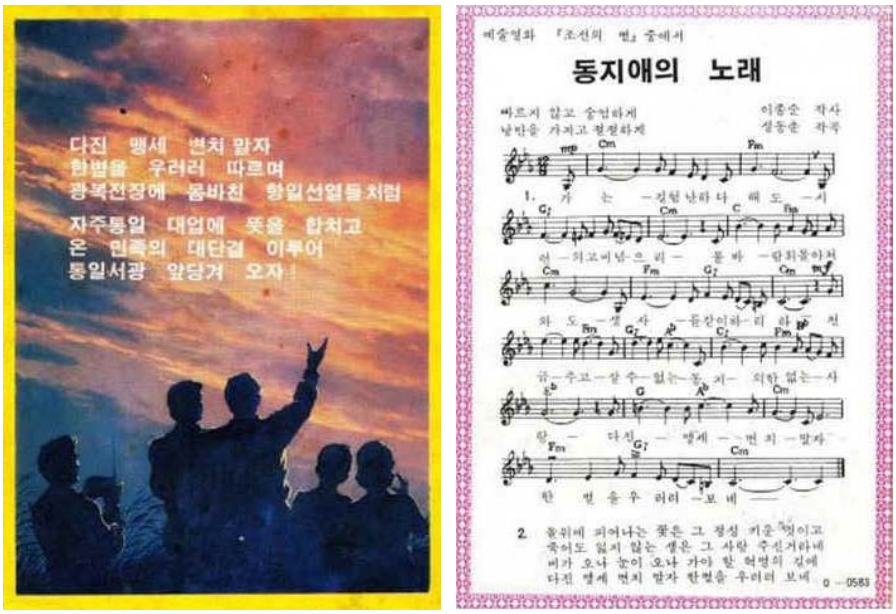
[668] Según algunos testimonios posteriores de sus protagonistas, los altavoces transmitían piezas como la canción *When the Moon comes over the Mountain* ("Cuando la luna se acerca a la montaña"), un tema de moda muy popular, publicado en 1931 y grabado en un arreglo en 1937, con letra atribuida a Howard Johnson, Harry M. Woods y Kate Smith (*1907; †1986), y cantado por esta última.

[669] De acuerdo con las "Operaciones EUSAK de Combate y Propaganda", la «Operación Angustia», lanzada a mediados de 1952, trató de minar la moral y la eficacia en combate mediante el aumento de la ansiedad por sus seres queridos en casa entre los soldados. Las emisiones por altavoces destacaron las "cartas de mamá" y la música "de casa". Se aplicó el mismo enfoque de manera sistemática: los primeros programas trataron de hacerse con una audiencia, alternando las noticias con la música. Una vez que la nostalgia se había instalado en el "buen trato" y en "la rendición, para que podáis vivir con vuestras familias", se tejían los temas musicales alusivos en sus emisiones. Por su parte, muchos años después, en 1967, una canción escrita y producida por dos miembros del 15º Destacamento PSYOP norteamericano se convirtió en el éxito más sorprendente de Corea: la canción, *The Ballad of Kim* ("La balada de Kim"), se transmitió en el mes de julio, por encima de la Voz de Mando de la emisora de radio de las Naciones Unidas. Inmediatamente, comenzaron a llegar desde toda Corea cada vez más consultas y solicitudes de cintas y de copias de la grabación de la canción, suministrándose copias de la cinta a muchas emisoras locales en Corea, con lo que todavía se hizo más popular.

prepararon y difundieron cientos —posiblemente, miles— de folletos impresos propagandísticos diferentes, siendo menos de una docena los que utilizaron la música[670].

Folleto propagandístico comunista norcoreano, con la bandera de la República Democrática de Corea (del Norte) en su portada, que incorpora el texto "¡Salve a nuestra patria verdadera, la República Democrática Popular de Corea!". La parte trasera lleva la letra de una canción propagandística[671].

[670] Según un informe secreto de la Oficina de Investigación de Operaciones norteamericana de 31.01.1951, a propósito del Comando Estratégico de Radio para la Guerra Psicológica en Lejano Oriente, la música en las transmisiones de los aliados a los comunistas se redujo a una enorme cantidad de propaganda radiada (sin mención a la música) en emisiones de noticias y comentarios en coreano, mandarín y cantonés. Las radios de la ONU transmitían de 6 de la tarde a 2 de la madrugada, y la cantidad total de música emitida, mezclada con el resto de todas las noticias y comentarios, suponía, exacta y únicamente, una hora, dividida en tres segmentos, con la siguiente recomendación: "Música. Condimentada con comentarios propagandísticos". Aunque, ciertamente, conviene señalar que ese informe data de comienzos de la guerra, y por tanto, la cantidad de emisión de música pudo cambiar después. También sabemos por ese mismo informe que los comunistas estaban usando "troupes" de actores y músicos para elevar la moral y fomentar la lealtad entre su pueblo, lo que copiarían más tarde los vietnamitas cuando enviaron equipos armados de propaganda a la población. El informe destaca al respecto "el papel de los viajes de las compañías de teatro para consolidar la opinión de las masas populares en torno al «gobierno de la República». Dado que las compañías han de realizar esta función en áreas en donde el transporte moderno escasea, se hace hincapié en la movilidad, así como en la sencillez y la variedad de los materiales... Cada actuación habrá de contener algo de discusión política, pero se advierte a los actores que no desarrollen contenidos políticos más allá del mero entretenimiento...".

[671] Este folleto difundió una canción elogiosa hacia Il-sung Kim (*1912; †1994), el líder comunista y dictador de la República Democrática Popular (del Norte) de Corea desde 1948 hasta su muerte el 08.07.1994. Posiblemente se anterior a 1972, fecha en la que el dirigente se convirtió en presidente, dado que ahí se le llama "Premier". Como muchos dictadores antes que él (Stalin, Mao, Hitler…), el "Gran Líder" y "Presidente Eterno" Il-sung Kim desarrolló un régimen político en el que se rendía culto a su personalidad, empleando los medios de comunicación de masas de Corea del Norte para crear una imagen pública de héroe a través de la adulación ciega y la alabanza. Esta clase de folletos le representan siempre, por tanto, en actitud heroica, como defensor del pueblo coreano y enemigo de "los odiosos capitalistas". Durante su mandato, fueron millones los panfletos de este tipo que se enviaron a la República de Corea (del Sur), en un intento de socavar a este último gobierno. La letra de la canción dice: "Salve, Premier Il Sung Kim, amado por 4 millones de coreanos. / Montaña Changbai ramificada, ramificada. / Río Yalu sinuoso, con curvas y meandros. / Incluso hoy, la paz y la prosperidad se hace más y más fuerte. / Su poder lo proporciona nuestro querido general, / Nuestro brillante general Il-sung Kim...".



Folleto propagandístico norcoreano de la Guerra Fría, con cinco personas que miran un cielo hermoso. Incluye una *Canción de Camaradería,* con letra de Chongsoon Lee y música del norcoreano Dongchoon Sung (*Dong Choon Sung*), que se hizo muy popular[672].

Los diversos servicios de radiodifusión estadounidenses usaron la música como una forma de persuasión amistosa durante la Guerra Fría[673]. Pero la experiencia de los últimos años ha demostrado, una y otra vez, que el uso amplio, prudente, planificado y equilibrado de la música occidental en los programas internacionales garantiza que la música es un lenguaje universal, por encima de la política y las tensiones internacionales, y que tiene un poder curativo en un mundo acuciado por las guerras y los conflictos...

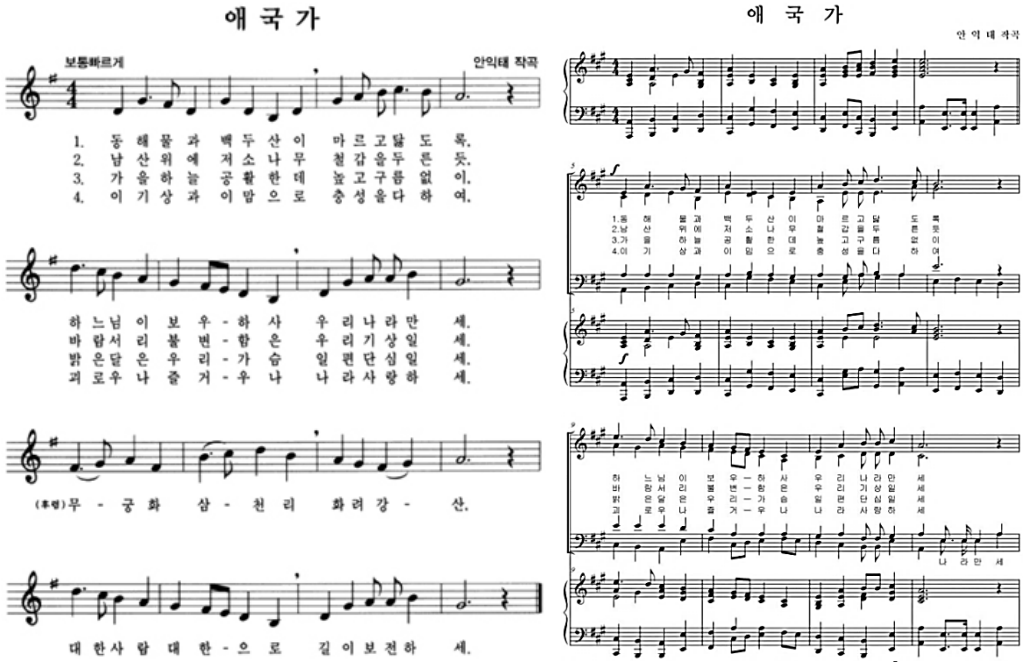
El caso es que durante la posguerra, las actividades musicales se desarrollaron especialmente dentro del contexto de la música militar. De hecho, la actual Orquesta Nacional ha sido la sucesora de la anterior Banda Militar Nacional de Música.

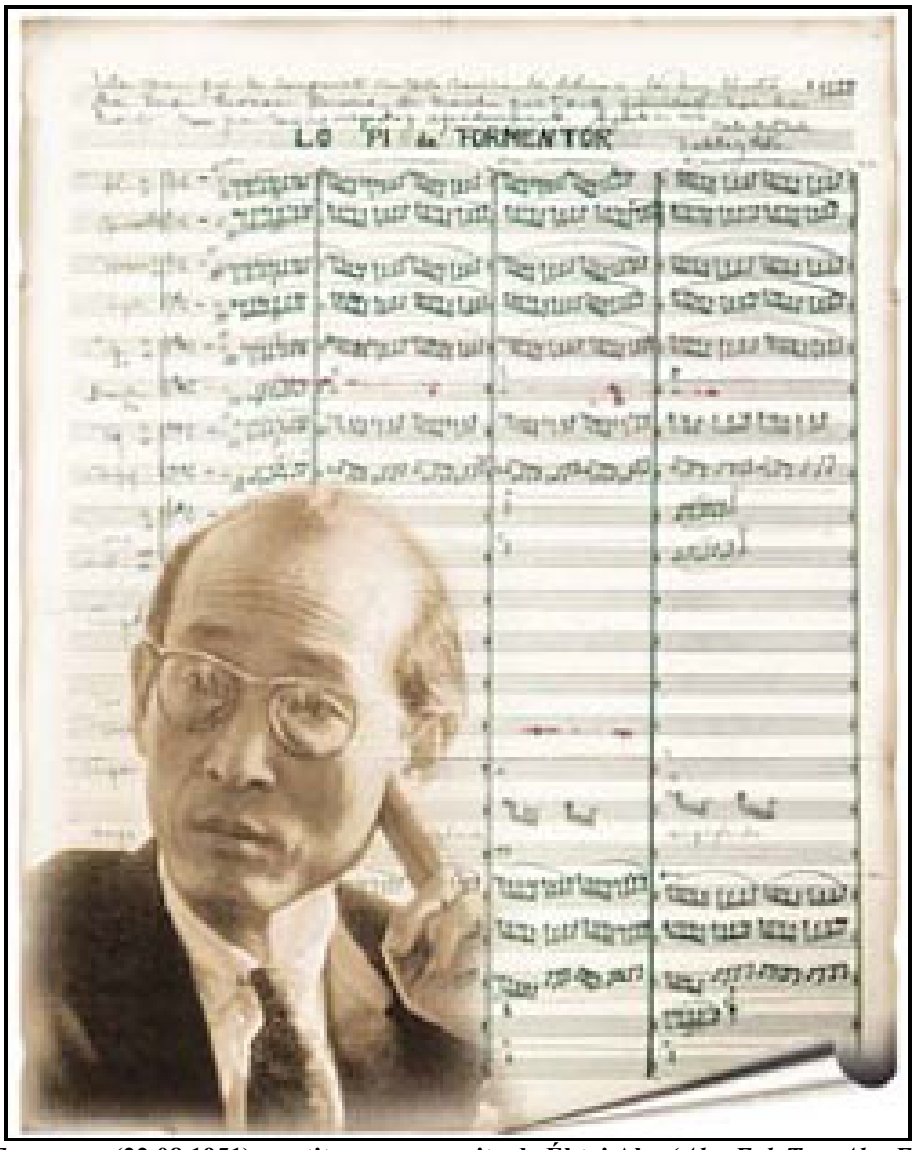
---

[672] Se recomienda interpretar la música "No rápida, solemnemente – Romántica y ardientemente". Su texto dice así: "El camino a nuestro destino puede estar llenos de escollos, pero vamos a superarlo. / Aun aunque sople un viento de fuego, viviremos y moriremos juntos. / Nuestro compañerismo no tiene precio. No vamos a cambiar nuestro juramento. Veo nuestra estrella. // No vamos a cambiar nuestro juramento. Sigamos nuestra estrella. / Al igual que nuestros antepasados patriotas, juntemos nuestra ambición de una unificación independiente. / ¡Unamos a toda la nación! Traigamos más cerca los albores de la unificación. // Las flores que crecen en las rocas son signo de Su devoción / La vida después de la muerte existe por Su amor, para lograr nuestra revolución a través de la lluvia y la nieve. / No vamos a cambiar nuestro juramento. Veo nuestra estrella". Aquí, los norcoreanos glorificaban a su "Líder Supremo", el político y militar Jong Il Kim (;김정일) (*1942; †2011) —referido también como "Querido Líder" y "Gran Dirigente"—, cuando hablaban de "Nuestra estrella".

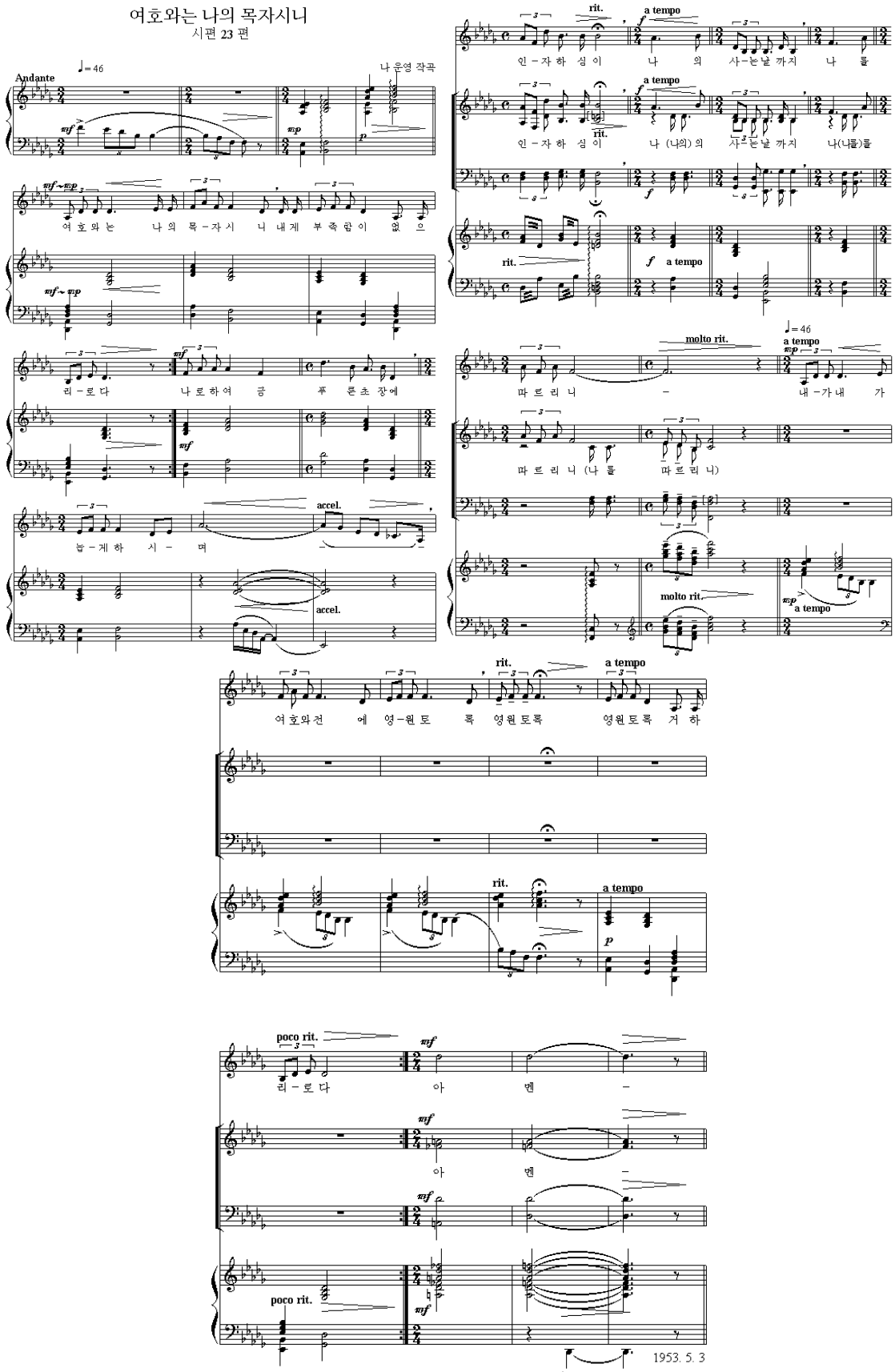
[673] -Cedric LARSON: "Music: America's Global Ambassador of Good Will", en *The Etude: Music Magazine.* (James Francis COOKE, ed.). Philadelphia, Theodore Presser Co., 1952. Se menciona ahí la Voz de América y sus muchas series musicales, así como a diversos compositores americanos muy influyentes, todo tipo de ritmos y melodías para espectáculos, música sinfónica, semi-clásica y popular.

A partir de 1960, se reemprendió de nuevo el desarrollo de la música occidental, con los departamentos de música que se habían establecido en varias facultades de universidades coreanas. Estos departamentos supusieron un impulso muy potente y significativo para que la música occidental avanzara y se difundiera. Con la creación de estos departamentos tras la postguerra, muchos estudiantes cualificados se desplazaron a otros países de Occidente para aprender directamente y con más proximidad de la fuente original.

Aparecieron entonces sobre todo, intérpretes de instrumentos y cantantes brillantes, así como algunos buenos compositores. En 1962, Corea celebró su primer Festival de Música internacional, de resultados muy positivos, cuyo promotor fue Éktai Ahn (*Ahn Eak Tae, Ahn Eak-tai, An Ik Tae;* 안익태; 安益泰) (*Pyongyang, 1906; †Mallorca, 1965). Músicos coreanos se lanzaron entonces al ámbito internacional, en las diversas especialidades de Canto, Piano, Violín, Violonchelo, Composición, o Dirección de orquesta.

Himno Nacional de la República de Corea (del Sur), *Aegukga* (1935), del maestro Éktai Ahn (*Ahn Eak Tae, Ahn Eak-tai, An Ik Tae;* 안익태; 安益泰) (*Pyongyang, 1906; †Mallorca, 1965).



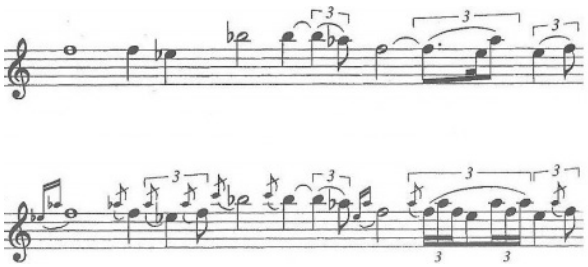
***Lo pi de Formentor* (22.08.1951), partitura manuscrita de Éktai Ahn (*Ahn Eak Tae, Ahn Eak-tai*), de quince minutos de duración, y dedicada a Leonor Cervera, aparecida en España en 2005.**

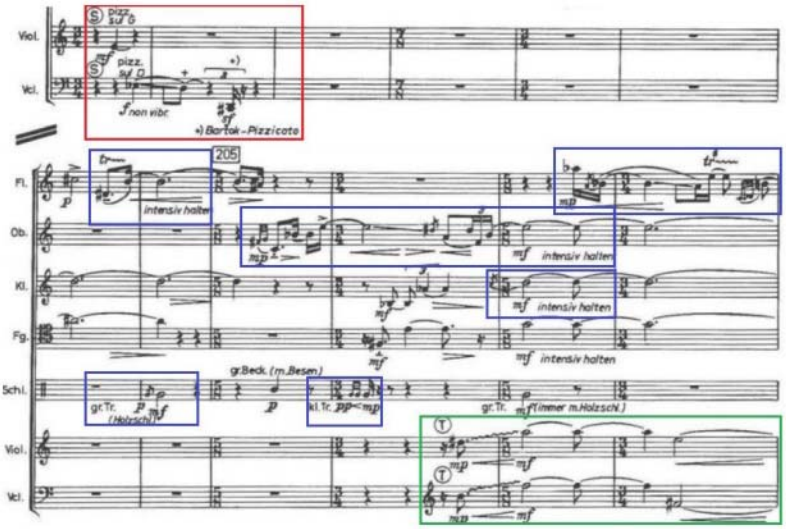
Como ya se ha apuntado, la introducción contemporánea del lenguaje musical occidental la llevaron a cabo, entre otros, Sun Nam Kim (*Kim Sun-Nam, Sun-nam Kim, Kim Sunman,* 김순남, 金順男) (*1917; †1983) y Gun U Lee (*Lee Gun U, Lee Gun Woo, Lee Kun Woo, Yi Kunwoo,* 이건우, 李健雨) (*1919; †1998), pero cruzaron el muro que separa Corea del Norte de Corea del Sur (es decir, el paralelo 38), y debido a su ideología socialista ya no tuvieron nueva posibilidad de desarrollar su labor en el Sur. Les sucedió Únyun La (*Un-Young Na, Na Unyoung, Un-yung La, Un-yong Na, Na Un Young, Na Un-yeong,* 나운영, 羅運榮) (*1922; †1993).

El Señor es mi pastor, **salmo 22, de Únyun La (*Un-Young Na, Na Unyoung, Un-yung La, Un-yong Na, Na Un Young, Na Un-yeong,* 나운영) (*1922; †1993), compuesto en mayo de 1953 [original del compositor, en versión protestante].**

I Sang Yun (*Yun I Sang, Yun I-sang,* 윤이상, 尹伊桑) (*1917; †1995).

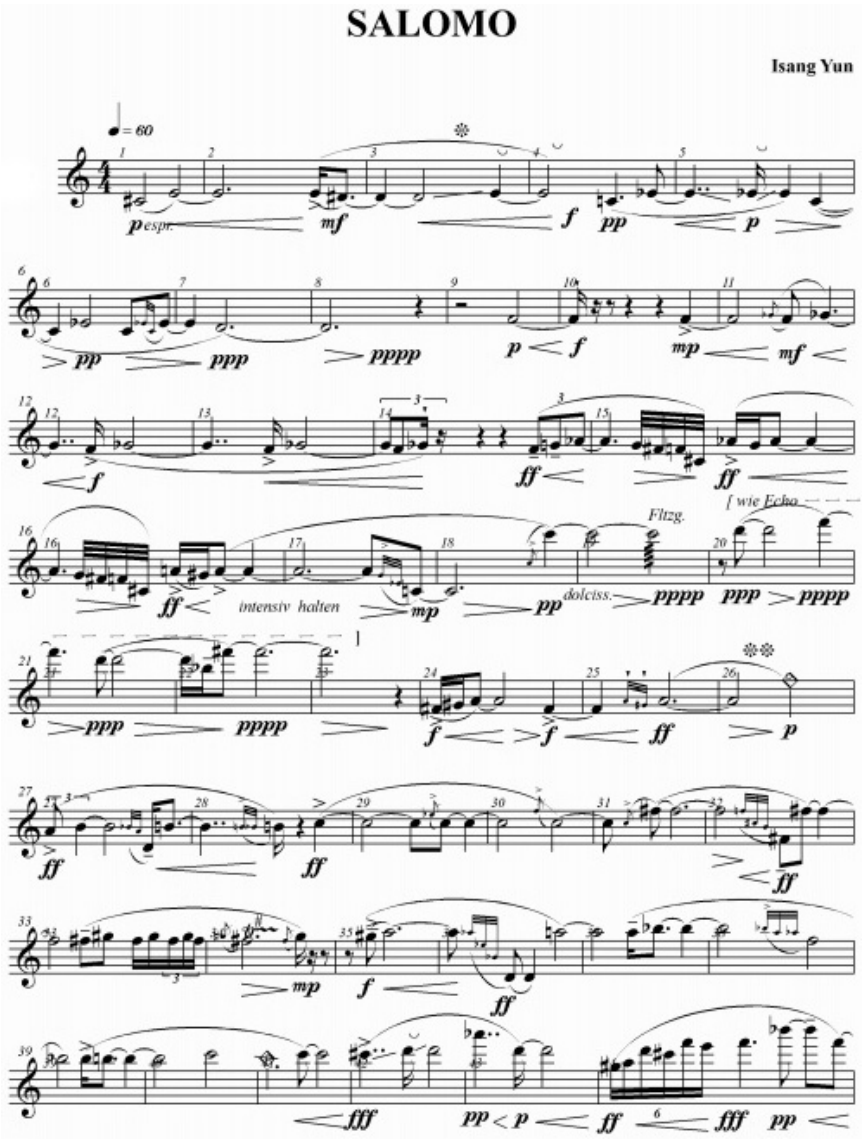
También es preciso mencionar al compositor I Sang Yun (*Yun I Sang, Yun I-sang,* 윤이상, 尹伊桑) (*Toyoung o Tongyong, 1917; †Berlín, 1995), que sin duda constituye una referencia importante en Corea, e incluso a nivel internacional, por su gran calidad como compositor contemporáneo, cuya labor desarrolló fundamentalmente en Alemania después de la posguerra (especialmente, a partir de la década de 1960) [674].

[674] Hijo del poeta llamado Ki-hyon Yun, comenzó a escribir música a los catorce años, empezando a estudiarla formalmente dos años más tarde en Japón (Conservatorio de Osaka, y desde 1938, Composición, en Tokio, con Tomojiro Ikenouchi). Al entrar Japón en la Segunda Guerra Mundial, regresó a Corea, participando en el movimiento de independencia, lo que le valió ser capturado y encarcelado por los japoneses en 1943. Liberado al acabar la guerra, fundó un hospicio para huérfanos de la guerra y se dedicó a enseñar música en su ciudad natal y Pusán (*Busan*). Al acabar la Guerra de Corea en 1953 ejerció como profesor de música en la Universidad de Seúl y dos años después recibió el Premio Cultural de dicha ciudad (*Seoul City Culture Award*). En 1956 viajó a Europa para proseguir sus estudios: Composición en París con Tony Aubin, y luego en Berlín con Boris Blacher, Josef Rufer y Reinhard Schwarz-Schilling. Durante sus estudios en Darmstadt, experimentó la técnica serial sobre los 12 tonos de la escala cromática, trabajando a menudo también en sus obras con líneas multi-melódicas ("Haupttöne"). Instalado en Berlín en 1964, fue secuestrado y llevado a su país por la policía secreta coreana tres años más tarde, acusado de espionaje. Liberado en 1969, volvió a Alemania, aunque se le prohibió regresar a Corea. Enseñó música en la Academia de Hannover durante un año y fue profesor de Composición en Berlín (1970-1985). En 1971 obtuvo la nacionalidad alemana, y desde 1973 empezó a participar en organizaciones de Estados Unidos y Japón para promover la democratización de Corea del Sur y la reunificación del país. Impulsó la celebración de un concierto con músicos de las dos Coreas, que por fin pudo celebrarse en 1990. En 1994 le invitaron a un festival musical en Corea, pero por problemas con el gobierno, el acto se suspendió. Un año después de su muerte se fundó en Berlín la "Fundación Internacional Isang Yun". Es el compositor más importante entre todos los autores coreanos contemporáneos. Sus composiciones, de altísima calidad, y que gustan del empleo de técnicas asociadas a la música coreana tradicional (glissandi, pizzicati y vibrati), siguen el estilo y recursos occidentales, aunque anotados según su propio lenguaje musical, que desarrolló desde principios de la década de 1960, absorbiendo la música autóctona coreana (incorpora en sus obras los instrumentos coreanos —píri en vez de oboe, káyakum en vez de arpa, téekum en vez de flauta y jéekum en vez de violín—), y combinándola con todo el refinamiento de la música contemporánea. Buscó también desarrollar la música coreana a través de los instrumentos musicales occidentales. Fue también capaz de abrir la visión e introducir el lenguaje musical coreano entre los europeos. Sin embargo, su vida estuvo llena de contrariedades por su ideología avanzada. A pesar de conseguir fama internacional, no pudo volver a pisar Corea del Sur hasta su muerte, pues los sucesivos dictadores de Corea no le permitieron desarrollar sus actividades musicales en el país. La intervención de Amnistía Internacional le permitió no obstante salir de prisión, de modo que se exilió a Alemania. Como compositor, abarcó prácticamente todos los géneros musicales: una docena de óperas y dramas musicales (*Geisterliebe, Sim Tjong…*), numerosos trabajos sinfónicos (varias sinfonías; diversos conciertos para violín, violonchelo, flauta, oboe, clarinete, órgano solistas y orquesta; abundantes piezas de música de cámara para distintas formaciones, música solística vocal e instrumental, para piano (*Fünf Stücke für*



I Sang Yun (*Yun I Sang, Yun I-sang,* 윤이상, 尹伊桑) (*1917; †1995): fragmento de música para orquesta de corte, o *Sangyongsan* de *Yuch'osinjigok,* para téekum (flauta travesera). Arriba, ejemplo de línea melódica con las notas que se han de tocar, y abajo, con ornamentaciones opcionales.

Isang Yun: ornamentaciones (*glissandi, crescendi, pizzicati*) del tercer movimiento de *Loyang,* para conjunto de cámara (1962, rev.1964), cc.197-208.

Isang Yun: inicio de *Gasa,* para violín y piano (1963).

Klavier, 1958; *Shao Yang Yin,* 1966; *Interludium A für Klavier,* 1982…), y una larga lista de composiciones corales.

Isang Yun: partitura de *Salomo,* para flauta.

El Auditorio "I Sang Yun" (*Yun I Sang, Yun I-sang,* 윤이상, 尹伊桑), en la ciudad de Tónion (*Tongyeong,* 통영), en la provincia de Kiónsan (*Gyeongsang*), al sur de la república. Aspecto exterior, interior de la sala principal, y una de las múltiples salas menores.

Por otra parte, en el estricto campo científico-musical, hay que reconocer que la Musicología estuvo largo tiempo ausente en Corea, tal vez debido a los propios músicos, que, siendo en su mayoría compositores, académicos o intérpretes, se encaminaban de manera natural hacia sus propios intereses, sin mostrar una particular preferencia hacia el estudio de esta especialidad o hacia la investigación histórica.

Hasta una fecha tan tardía como 1980, no se creó, por primera vez, un Departamento de Musicología en la Universidad de Seúl. Dicho Departamento de Musicología contaba con tres especialidades: Teoría Musical, Musicología y Crítica Musical. A finales de ese mismo año comenzaron a editarse algunas revistas musicales de buena calidad y a hacerse serias reflexiones sobre la adaptación de la realidad y la propia música coreana a la música occidental.

Así, desde 1980 hasta la actualidad han sido muchos los artículos escritos y las tesis defendidas, que han reflexionado a propósito de las tendencias musicales occidentales llegadas hace un siglo a Corea y que llegaron a eclipsar la música autóctona. Desde algunas perspectivas un tanto nacionalistas, incluso se ha llegado a afirmar que la adopción del lenguaje musical occidental ha impedido (¿impide?) que las obras resultantes puedan considerarse como auténtica música coreana.

Estos procesos, como ya se ha apuntado al inicio de esta tesis, han conducido a la denominada "bi-musicality" en Corea, es decir, a la convivencia de dos culturas y realidades musicales que corren prácticamente paralelas, pero sin apenas puntos de contacto en su evolución, o a lo sumo, con algunas relaciones puntuales (compositores

concretos en fases creativas de experimentación) que en la práctica no han llegado a generar una corriente seguida de forma mayoritaria por la población.

Hacia finales del siglo XX, una tercera generación de compositores (activa en la década de 1980), mucho mejor preparados, ha intentado romper, de un modo peculiar, los dos muros separados mencionados, para hacer que ambos ámbitos se encontraran e intentar definir una identidad coreana mediante la combinación de elementosde los estilos coreano y occidental. Uno de esos compositores (Byeung-Eun Yu, Man-Bang Lee, Sung-Ho Hwang, 황성호, 黃聖浩, Gyu-Young Jin, 진규영, 陳圭英, Jun-Il Gang, 강준일, 姜駿一) es Kúnion Íi (*Gun Young Lee; Gun-Yong Lee, Keun-Hyoung Lee, Geun-yong Lee, Geon-yong Lee, Lee Gyun Young,* 이건용, 李建鏞), autor de obras como *Peddlers* y ganador en 1994 de un prestigioso premio de la "Asian Composers League", cuyo eslogan defiende la "creación de una cultura musical autóctona en nuestra tierra", y cuyos objetivos se centran en continuar la típica música coreana, en una búsqueda de lenguajes musicales más fáciles, y en el interés por la realidad[675].

El prof. Lee y el Dr. A. Ezquerro, en el Departamento de Ciencias Históricas-Musicología (IMF) del CSIC, en Barcelona, 27.06.2014.

[675] Comenzó a componer a los doce años. Tocaba el oboe en la banda escolar de su instituto en Seúl. Estudió composición con Dal -Sung Kim (김달성) en la Escuela Superior de Música y Artes de Seúl, y con Sung- Jae Lee en la Universidad Nacional de Seúl. En 1976 se trasladó a Frankfurt, donde estudió Composición con Heinz Werner Zimmermann en el conservatorio. Tras su regreso a Corea enseñó Composición en la Universidad femenina Hyo -sung y la Universidad Nacional de Seúl. Se trasladó luego a la Universidad Nacional Coreana de las Artes en 1993, de la que fue nombrado rector en 2002. Es uno de los compositores actuales más relevantes en Corea. Su sueño consiste en compartir la historia de vida a través de la música, y no quiere alienarse por su propia música , enterrándose a sí mismo en las tendencias contemporáneas , como tampoco quiere distanciarse de los demás. Después de volver de Alemania desafió al modernismo que dominaba el ambiente musical coreano a comienzos de la década de 1980. Fundó entonces el grupo de compositores llamado *The Third Generation* ("La Tercera Generación") , dedicando sus esfuerzos a crear música que represente la identidad única del tercer mundo y de Corea. A principios de la década de 1980 produjo en su mayoría obras de cámara, que incluyen sus experimentos con los estilos tradicionales y formas coreanas, como *Sáncho frigio, Sáncho para chelo, Syrum-Norum,* o *He-yoo-Gok*. A finales de esa década, mientras cambiaban a peor las condiciones políticas y sociales del país, compuso piezas vocales con fuertes mensajes, incluyendo la "Canción de Jesús amarillo" (*Song of Yellow Jesus*) y los *Salmos de la ira*. Desde principios de la década de 1990 se ha centrado en palabras como "tocar" ' y "movimiento", y en la belleza lírica. Su interés se ha reducido a la belleza localizada, más que a lo universal. Todas sus obras que se interpretan hoy en día entran en esta categoría de la creación.

Kúnion Íi (*Gun Young Lee; Gun-Yong Lee, Keun-Hyoung Lee, Geun-yong Lee, Geon-yong Lee,* 이건용).

El maestro Lee realiza una labor muy significativa en la simbiosis entre la música occidental (su lengauje y vocabulario) y la tradición, esencia y estilos coreanos. Sus composiciones, usadas para la música litúrgica protestante, recogen la típica manera de asignar estrofa y estribillo al solista (que entona la estrofa) y al pueblo (que responde con el estribillo).

Finalmente, en el presente siglo XXI pueden encontrarse numerosos profesionales, músicos coreanos que se sitúan en primera fila del ámbito internacional en la interpretación de música occidental, como por ejemplo, los cantantes Young Mi Kim (김영미) (*1954) y Jéikion Jon (*Hong Hei-Kyung; Hei-Kyung Hong;* 홍혜경) (*1959) —ambas, sopranos de ópera, de carrera internacional—, el barítono "Hans" Choi (o Jión Sú Choi, *Hyun Soo Choi, Hyun Su Choi;* 최현수) (*1959), o la soprano de coloratura Su Mi Cho (*Sumi Jo, Jo Su Mi;* 조수미) (*1962).

La soprano surcoreana Young Mi Kim (김영미).

Jéikion Jon (홍혜경).

El barítono Hans Choi (최현수).

La cantante lírica Sumi Cho (조수미).

Como pianistas, destacan actualmente Tónjil Jan (*Han Tong-il, Han Dong Il;* 한동일) (*1941); Kón-u Pék (*Kun-Woo Paik, Gun U Back, Geon-U Baek, Kon-u Paek;* 백건우) (*1946); o Iún-chón "Iúni" Jan (*Yoonjung "Yoonie" Han, Han Yunjeong, Han Yunjong;* 한윤정) (*1985).

Tónjil Jan (*Tong-Il Han,* 한동일).

El pianista Kón-u Pék (백건우).

Iún-chón "Iúni" Jan (한윤정).

Y entre los violinistas hay que mencionar al menos a Tónsok Kang (*Dong-Suk Kang, Gang Dongseok, Kang Tongsok;* 강동석) (*1954); y a las féminas Kión-juá Chon (*Kyung-wha Chung; Jeong Gyeongwha, Chong Kyongwha;* 정경화) (*1948), Sún-jíi Ián (*Seung Hee Yang, Yang Seung-hui, Yang Sunghui;* 양승희) (*1969); Sarah Chang (*Jang Yeong-ju, Chang Yong-ju;* 장영주) (*1980) y Chí-jé Páak (*Ji-Hae Park, Bak Ji-hye, Pak Chi-hye;* 박지혜) (*1985).

Tónsok Kang (강동석); Kión-juá (정경화); Sún-jíi Ián (양승희); Sarah Chang (장영주); y Chí-jé Páak (박지혜).

También entre los directores de orquesta se encuentran algunos nombres destacados, como los de Nán-sé Kum (*Gum Nanse, Geum Nansae, Kum Nansae;* 금난새) (*1947), el también pianista Mión-jún Chón (*Myung-whun Chung, Cheng Myoung Jun, Jeong Myeong-hun, Chong Myonghun;* 정명훈) (*1953), Jánna Chán (*Han-Na Chang;* 장한나) (*1982), o Sínik Jam (*Shin-ik Hahm, Ham Sinik;* 함신익) (*1958).

El director de orquesta Nán-sé Kum (금난새).

El director de orquesta y pianista Míon-jún Chón (정명훈).

La directora y chelista Jánna Chán (장한나).

Sínik Jam (함신익).

Y en el terreno de la danza clásica occidental y el ballet, se debe citar a Súchin Kan (*Kang Sue-jin; Gang Sujin, Kang Sujin;* 강수진) (*1967), bailarina principal del Ballet de Stuttgart.

La bailarina Súchin Kan (강수진), y el ballet de Stuttgart.

Entretanto, en 1993 se fundó el Conservatorio Nacional Coreano para formación de músicos profesionales, muchos de los cuales han llegado a ser magníficos concursantes a nivel internacional. Hasta hace poco, los alumnos coreanos tenían interés en ampliar sus estudios en el extranjero, pero a través de fundaciones como ésta se ha elevado notablemente el nivel de alumnos estudiantes en el país, sin salir del cual disponen de otra posibilidad para perfeccionarse en sus respectivas especialidades.

En este sentido, los músicos actuales coreanos sienten el deber y la obligación de ampliar su horizonte musical, con vistas a que los músicos extranjeros desarrollen a su vez sus propias actividades musicales en Corea, es decir, con el objetivo de contribuir a crear una música universal ante los músicos internacionales con una lectura musical propiamente coreana.

Es así como la música coreana de la actualidad necesita encontrar una clave en común con las músicas del exterior. La música occidental señorea el país ya desde el siglo XIX, pero sin embargo, y a pesar de la búsqueda de un lenguaje musical común, todavía no se ha sabido encontrar un denominador común entre ambas músicas, coreana y europea.

Conciertos de música pop, en la actualidad. Jóvenes universitarios, Seúl.

Los musicólogos orientales están persuadidos de que las características de la música típica oriental contribuirán notablemente al desarrollo de la música universal, ya que, en el transcurso de miles años de historia musical coreana, ésta fue capaz de asumir los elementos exóticos, que finalmente ha podido recrear en un lenguaje musical propio. Y ésta es, en definitiva, la misión de los músicos coreanos en la actualidad: establecer una verdadera música étnica coreana mediante la adaptación de la música occidental.

4.4 HISTORIA DE LA MÚSICA CATÓLICA EN COREA (가톨릭교)

[*La música occidental en Corea, a través de la música cristiana, y la música tradicional coreana a través de sus huellas históricas y la recepción de la música occidental*]

4.4.1 Del siglo XVII hasta la opresión japonesa (1910-1945)

Fue a mediados del siglo XVI, cuando los misioneros jesuitas trasmitieron la música occidental a China y Japón, aunque no llegaron a Corea. De este modo, alertados por las novedades que llegaban desde Europa a sus países vecinos, los eruditos y científicos coreanos se interesaron por investigarla a través de los libros que se conservaban en China sobre música occidental.

El catolicismo llegó a Corea en el siglo XVII, aunque sufrió una gran persecución, que le impidió extenderse mucho. Los primeros misioneros occidentales franceses (파리외방전교회선교사) se encargaron de enseñar a los primeros fieles católicos coreanos los cantos litúrgicos occidentales y, más concretamente, el canto gregoriano, el canto litúrgico francés y el canto coral de Alemania. A pesar de la clandestinidad, la Iglesia continuó desarrollando su música litúrgica durante más de dos siglos.

Sea como fuere, la música occidental llegó al norte asiático —China, Corea y Japón— a través de los misioneros católicos, coincidiendo los primeros documentos al respecto con el denominado en Europa "período de la Ilustración", hacia finales del siglo XVIII.

Entretanto, y como ya se ha visto, el fundador de la Iglesia católica en Corea, el erudito neoconfuciano "Juan Bautista" Piók Yi (*Byok Lee, Yi Byeok;* 이벽 / 李 檗) (*1754; †1786), fue el artífice de la fundación del movimiento denominado "Asociación de la Doctrina para la Enseñanza del Cristianismo" (*Kang-Hah-Hoe;* 천진암강학회) en 1779, impulsando sus primeros pasos. Lógicamente, para la celebración de sus primeros oficios y funciones religiosas se entonaban algunos himnos, de los que apenas han sobrevivido unos pocos textos, pero no la música.

El primer documento que se ha conservado es el Tám-chun-chip (*Damjunchip,* 담준집, del año 1778), escrito por Chún-tu-uón (*Chungduwon,* 충두원), que trata sobre la

solemne impresión acústica que le causó el órgano de tubos que oyó en la catedral de Pekín. De ese mismo año 1778 data también un libro que introdujo el escritor y filósofo Chíuon Pak (*1737; †1805) (*Pak Jiwon;* 박지원), sobre la música occidental, en el que se presentó por primera vez el sistema de codificación y notación musical occidental, con sus características claves, alteraciones musicales, figuras, signos, pronunciación, etc.

El filósofo Chíuon Pak (박지원, 朴趾源**) (*1737; †1805), o "Yonam" (*Yeonam;* 연암, 燕巖).**

Por su parte, parece ser que el pionero en introducir el canto gregoriano en Corea fue el chino padre Chu-Mun-Mo (*Zu Moon Mo;* 주문모, 周文謨) [o Santiago, o Jacobo] (*1752; †1801)[676], quien seguramente enseñó el canto litúrgico romano a los primitivos fieles coreanos, a partir de su llegada a Corea en 1795.

A éste le siguió la entrada del primer misionero europeo en Corea, el francés padre Pierre-Philibert Maubant (나백다록 / 모방신부님 / 羅伯多祿, *Nabaek Darok;* conocido también como Peter Maubant) (*1803; †1839)[677], en el año 1836 (coincidiendo con la

[676] Chu-Mun-Mo, de origen chino, fue el primer misionero extranjero que entró en Corea. En su obra apostólica llegó a evangelizar a más de diez mil personas (en el año 1801, antes de la persecución). Editó en Corea el primer *Catecismo.* [*Vid.:-Enciclopedia Católica Coreana.* Seúl, Editorial Benedictina, 2001, p.316].

[677] El misionero católico francés, Pierre Philibert Maubant (*Vassy, Calvados —Francia—, 20.09.1803; †Saenamteo, Seúl —Corea del Sur—, 21.09.1839), fue ordenado sacerdote en 1829. Se hizo miembro de la Sociedad de las Misiones Extranjeras de París, tras de lo cual llegó a Corea el 12.01.1836. Trabajó con san Laurent-Marie-Joseph Imbert, san Jacques-Honoré Chastan y san Paul Chong Hasang, trabajando

salida ese mismo año hacia Macao de tres seminaristas coreanos) y posteriormente, la llegada de las religiosas francesas de San Pablo de Chartres (샬트르성바오로수도회), en el año 1888[678], así como el advenimiento posterior de los benedictinos alemanes de St. Ottilien (왜관베네딕도수도회) en 1909, hicieron posible la introducción de diferentes cantos litúrgicos: el gregoriano propiamente dicho (그레고리안성가), el canto litúrgico francés (프랑스성가) y el canto coral alemán (독일 성가).

Estos dos primeros misioneros católicos (Chu-Mun-Mo, 주문모, y el padre Maubant), a pesar de las persecuciones que sufrieron, protagonizadas por el estado coreano —constituido como monarquía absoluta—, introdujeron a la vez en el país el rito y el canto litúrgico occidentales, que florecieron rápidamente. Todo ello, aun en contra del acoso político-social y religioso al que se sometió a todos los primitivos cristianos romanos en Corea, muchos de los cuales murieron por su fe. Es por dicha razón por la que han sobrevivido muy escasos datos de aquellos inicios del catolicismo en el país[679].

Puesto que la llegada de los misioneros católicos al país coincidió con el inicio de

---

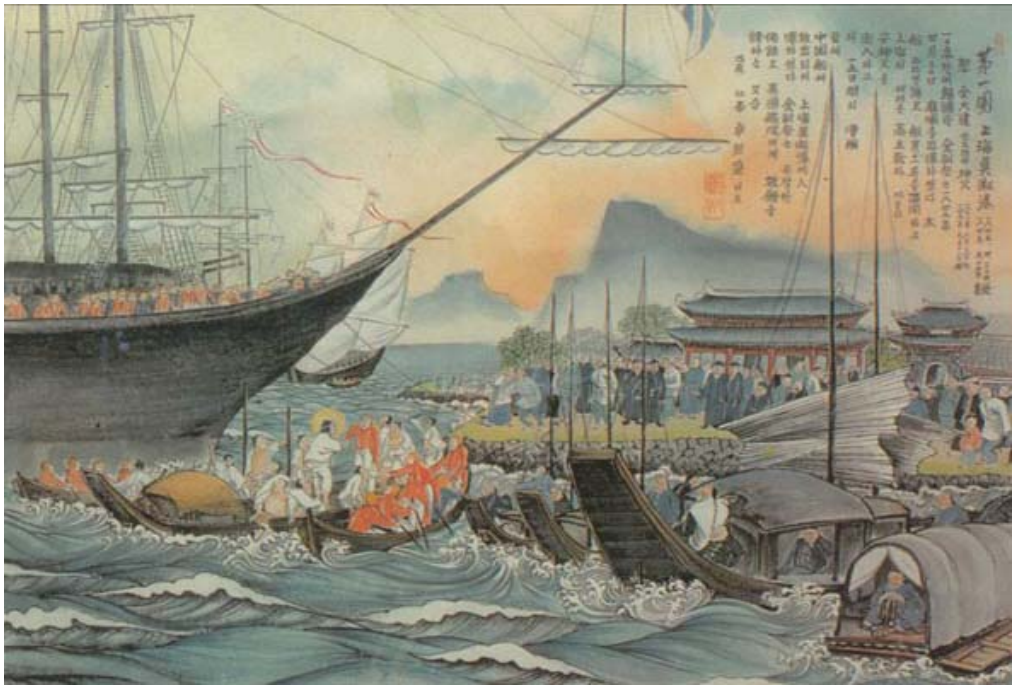
durante dos años de manera clandestina en la conversión de cristianos, en una época de feroces persecuciones. Envió a tres muchachos coreanos ("Andrés" Téekon Kim, "Tomás" Ián-óp Choi y "Francisco" Bang Jae Choi) a formarse en el Seminario de la colonia portuguesa de Macao, lo que supuso la primera vez en la historia en que los coreanos salieron del país con vistas a ordenarse como sacerdotes católicos. Por cometer el "delito" de extender el cristianismo, fue arrestado el 06.09.1839 y condenado a ser ejecutado por decapitación. En mayo de 1925, el papa Pío XI decretó su martirio y le declaró beato, siendo canonizado el 06.05.1984 por Juan Pablo II en Seúl. *Cfr.:* -Ki-sŏn O [오기선 吳基先]; y Hong-yŏl YU [유홍렬: 柳鴻烈], eds.: *103 wi Sungyo Sŏngindŭlŭi Saengae. [Vidas de los 103 santos mártires de Corea]*. Seúl, St. Joseph, 1984, vols.1-2, p.253. -HAN'GUK KYOHOESA YŎNGUSO [Instituto Católico de Corea]; y DIOCES SEOUL [Diócesis de Seúl], eds.: *Pyŏngin Pakhae Sun'gyoja Chŭngŏnrok.* [Colección de Testimonios de la Persecución en 1866-1876]. Seúl, Han'guk Kyohoesa Yŏnguso, 1987. -HAN'GUK KYOHOESA YŎNGUSO [Instituto Católico de Corea]; y DIOCES TAECHŎN [Diócesis de Tée-chon], eds.: *Pari Weabang Chŏn'gyohoe Sŏn'gyosa Sŏhanjib.* [Colección de Cartas de la Sociedad de las Misiones Extranjeras de París]. Seúl, Han'guk Kyohoesa Yŏnguso, 1994.

[678] De acuerdo con el libro de In Hyun Cha (차인현), esta congregación femenina puso en aplicación (1890c) los contenidos de un documento con instrucciones sobre estos tres tipos de música sacra. -차인현 [Inhyeon CHA]: *그레고리오성가 (가톨릭신학총서). [Canto gregoriano (teología católica de la música litúrgica]*. Seúl, Catholic University Press, 2004.

[679] -Sa Yŏng HWANG: *Hwang Sa-yŏngPaeksŏ.* [La carta de seda de Sa Yŏng Hwang, de 1801]. (Yŏng Ŭn CHAE, trad.). Seúl, Chŏngŭm Mun'go, 1975. -Charles DALLET: *Han'guk Ch'ŏnju Kyohoesa.* [Historia de la Iglesia Católica Coreana]. [Texto de 1874: Ŭng Yŏl AN; y Sŏk U CH'OE, trad.]. Weagwan, Pundo Chulpansa, 1980. -Ralph GIBSON: *A Social History of French Catholicism, 1789-1914.* Londres, Routledge, 1989. -William M. THOMPSON, ed.: *Bérulle and the French School, Selected Writings.* [Lowell M. GLENDON (trad.)]. Nueva York, Paulist Press, 1989. -Hae Wuk RYU: "Love in the *Contemplatio* of the Spiritual Exercises of St. Ignatius and Han in the Korean Culture". Tesis, Weston Jesuit School of Theology, 1992. -Jin-so KIM: *Ch'ŏnjugyo Chŏnju Kyogusa.* [Historia de la diócesis de Chŏnju]. Chŏnju, Diócesis de Chŏnju, 1998.

su persecución, la música católica no dispuso de tiempo suficiente para asimilarse ni para difundirse. A pesar de lo cual, aquellos primeros misioneros, que trataron de hacer llegar su fe a nuevos adeptos a pesar del ambiente hostil, enseñaron a los nuevos fieles el canto gregoriano, y otros cantos litúrgicos franceses y corales alemanes[680].

Conviene señalar por consiguiente que, en un país cerrado al exterior (el "Reino Eremita", en el que salvo los diplomáticos, nadie podía salir del país), y fuera de algunos casos aislados, según sugieren algunas fuentes históricas, parece que los primeros misioneros europeos en entrar en Corea, en el año 1836, fueron los franceses, miembros de la Sociedad para las Misiones Extranjeras (que se había fundado en París en 1659). Al llegar el catolicismo por tanto, lógicamente se trató de mantener inseparables su rito y su canto litúrgico.

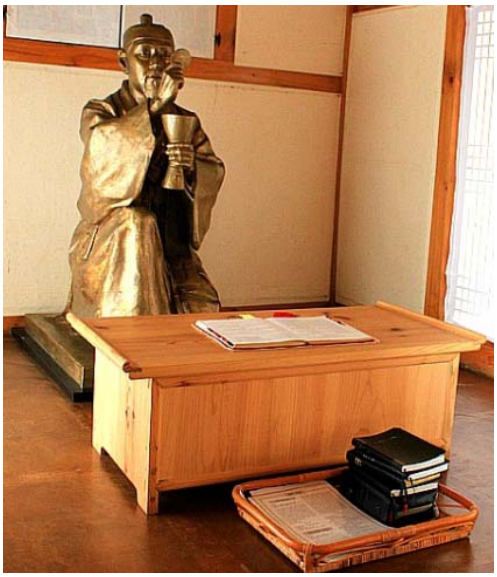


San Andrés Téekon Kim (성 김대건 안드레아**).**

Y así, los primeros coreanos que recibieron la enseñanza musical occidental, habrían sido dos seminaristas ("Andrés" Téekon Kim y "Tomás" Ián-óp Choi), que fueron adiestrados en la antigua colonia portuguesa de Macao, donde adquirieron también su formación religiosa. El primero de ellos, Téekon Kim (*Kim Daegon, Kim*

[680] *Vid.:* -Hye-Gu YI; y Robert C. PROVINE: *Essays on Traditional Krean Music.* Seúl, Royal Asiatic Society, Korea Branch, 1981. -Bang-Song SONG: *Korean music: historical and other aspects.* Seúl, Jimoondang Publ. Co., col. "Korean Studies Series", 2000. -Choong-sik AHN: *The Story of Western Music in Korea: A Social History, 1885-1950.* Morgan Hill (California, EE.UU.), Bookstand Publishing, 2005.

Taegon; 김대건 안드레아) (*1821; †1846), fue martirizado no obstante nada más regresar a su país en el año 1846[681], mientras que el segundo sacerdote nativo, Ián-óp Choi (*Choi Yang-op, Choi Yang Up, Choi Yang Ub;* 최양업 / 崔良業) (*1821; †1861), fue el verdadero introductor de la música occidental a través de la enseñanza de los cantos gregorianos a los fieles[682]. A él se atribuye la composición de la música del *Himno a Dios,* acaso, el canto litúrgico coreano más antiguo.



El sacerdote coreano Ián-óp Choi (*1821; †1864).

Pero todavía hubo una tercera persecución en 1866 (año llamado Pión In, *Byoung In,* 병인박해), cuando se sabe ―por el relato inserto en el libro ya citado de la *Historia de los mártires coreanos* escrito por el misionero e historiador francés Charles Dallet― que

[681] "Andrés" Téekon Kim, fue el primer presbítero coreano, mártir y santo patrón de los sacerdotes coreanos. Recibió su formación sacerdotal en Macao. El misionero francés padre Joseph-Marie Callery (*1810; †1862), se encargó de enseñarle los cantos gregorianos, vocalización y entonación. En 1845, en la cárcel, tradujo documentos diplomáticos para el exterior a petición de la monarquía que le perseguía, y llegó a elaborar un mapa moderno que indicaba con mayor precisión la geografía internacional. Además, escribió veintidós documentos para la Santa Sede en latín, y comenzó a redactar una *Historia católica en Corea* (-Charles DALLET: *Histoire de l'Église de Corée, précedée d'une introduction sur l'histoire, les institutions, la langue, les moeurs et coutumes coréennes.* París, Victor Palmé, 1874). Su espiritualidad se demostró en tres de sus cartas desde la cárcel, donde reflejaba el amor y fidelidad a Dios. Fue canonizado en 1984 por Juan Pablo II.

[682] "Tomás" Ián-óp Choi fue el segundo presbítero coreano, compañero de estudios de Téekon Kim (*Kim Tae-gon;* 김대건 / 金大建) (*1821; †1846). Tras sus estudios en el seminario de Macao (마카오신학교), intentó, durante ocho años, regresar a Corea (país entonces cerrado, y que no permitía a nadie cruzar su frontera). Se ordenó en Shanghai en 1849. Al regresar a Corea, y durante doce años, se dedicó en exclusiva, y con todo su empeño (se le conoce como el "mártir del sudor", pues caminaba enormes distancias para realizar sus visitas pastorales), a evangelizar al pueblo. Gracias a su dominio del latín, escribió diecinueve documentos históricos sobre los primeros mártires coreanos, a través de cuyos datos históricos el padre Dallet pudo luego reconstruir la historia de los mártires coreanos. Editó el segundo Catecismo, sobreviniéndole la muerte en pleno desarrollo de su trabajo evangelizador, agotado por el cansancio y una enfermedad contagiosa.

aquellos primeros mártires coreanos y franceses[683], antes de llegar al lugar de su ejecución, cantaban himnos, salmos y cánticos espirituales[684]. Incluso se afirma que la comunidad católica coreana entonó entonces el "Te Deum"[685].

En su libro, el padre Dallet ofrecía una introducción de 192 páginas sobre "la historia, las instituciones, el idioma y las costumbres de los coreanos", que constituyó la primera monografía sobre Corea escrita en un idioma occidental[686].

En 1876, y a causa de las presiones internacionales a que estaba sometida, Chóson, la última monarquía de Corea (1392-1910), ya no pudo continuar manteniendo el anterior "Reino Eremita", de manera que tuvo que acceder a proceder a una nueva apertura socio-política y cultural, lo que hizo posible la llegada paulatina y definitiva, ya sin persecuciones, de la música occidental a Corea. Esta última iba a adoptar, para su entrada en el país, dos vías principales: la música militar (para banda) y los cantos litúrgicos protestantes[687].

---

[683] Estos mártires franceses eran miembros de la Sociedad para las Misiones Extranjeras de París. En la cuarta persecución, murieron ocho mil mártires coreanos, además de dos obispos franceses y nueve misioneros europeos.

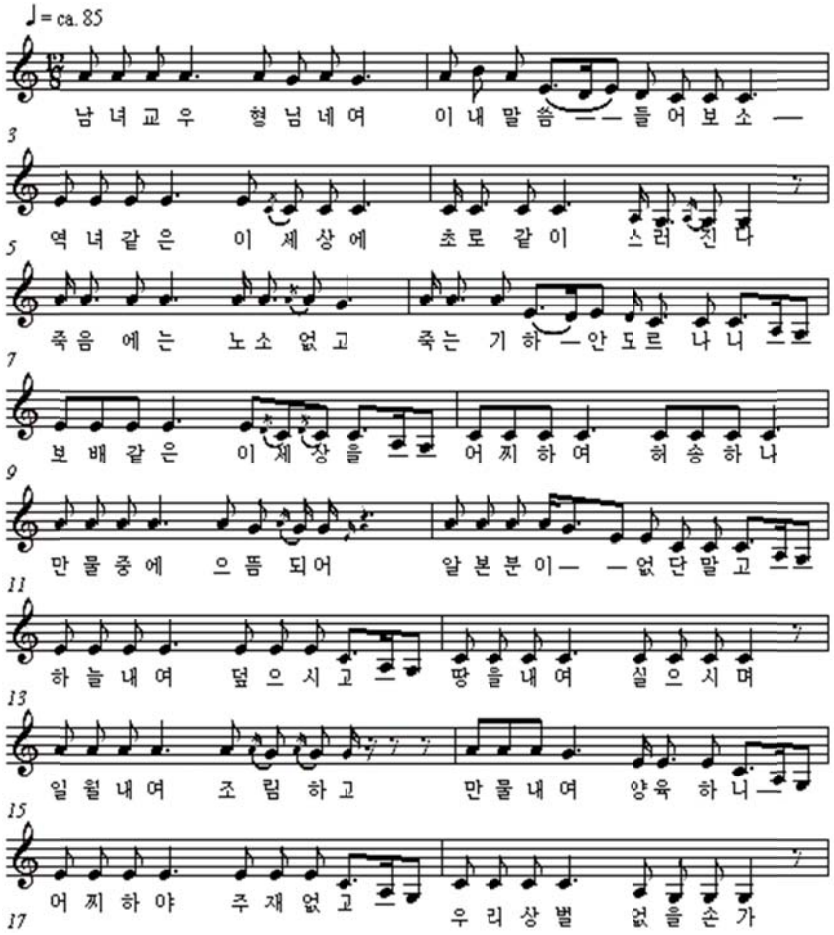
[684] El miembro de la Sociedad de las Misiones Extranjeras de París, Claude-Charles Dallet (샤를르 달레) (*1829; †1878), editó —como atestigua documentalmente el propio Ián-óp Choi— la citada *Historia de los mártires coreanos,* en tres tomos. Compuso también una *Historia de la Iglesia de Corea,* en sendos volúmenes de 788 páginas: -Claude-Charles DALLET: *Histoire de l'Église de Corée: précédée d'une introduction sur l'histoire, les institutions, la langue, les moeurs et coutumes coréennes.* 2 vols. París, Librairie Victor Palmé, 1874. [Nueva edición, 2 vols., Seúl, Royal Asiatic Society, 1975]. Además, el padre Dallet preparó también el texto del Himno Misionero del partido del país, al que puso música su amigo, el célebre compositor Charles François Gounod (*1818; †1893): seis cánticos con órgano o piano, *L'anniversaire des martys* (1870).

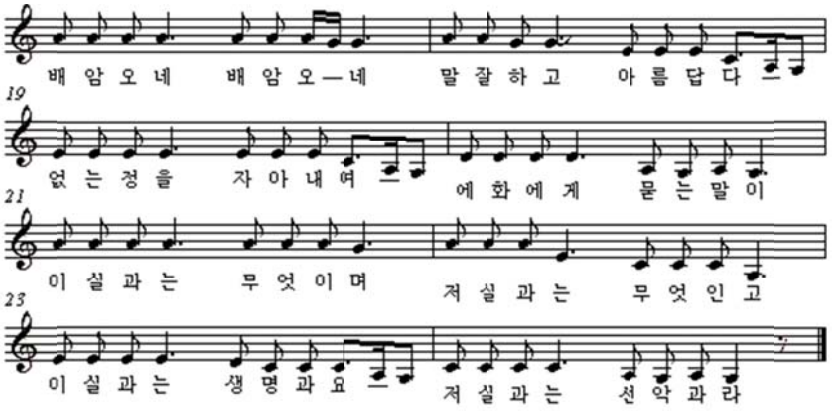
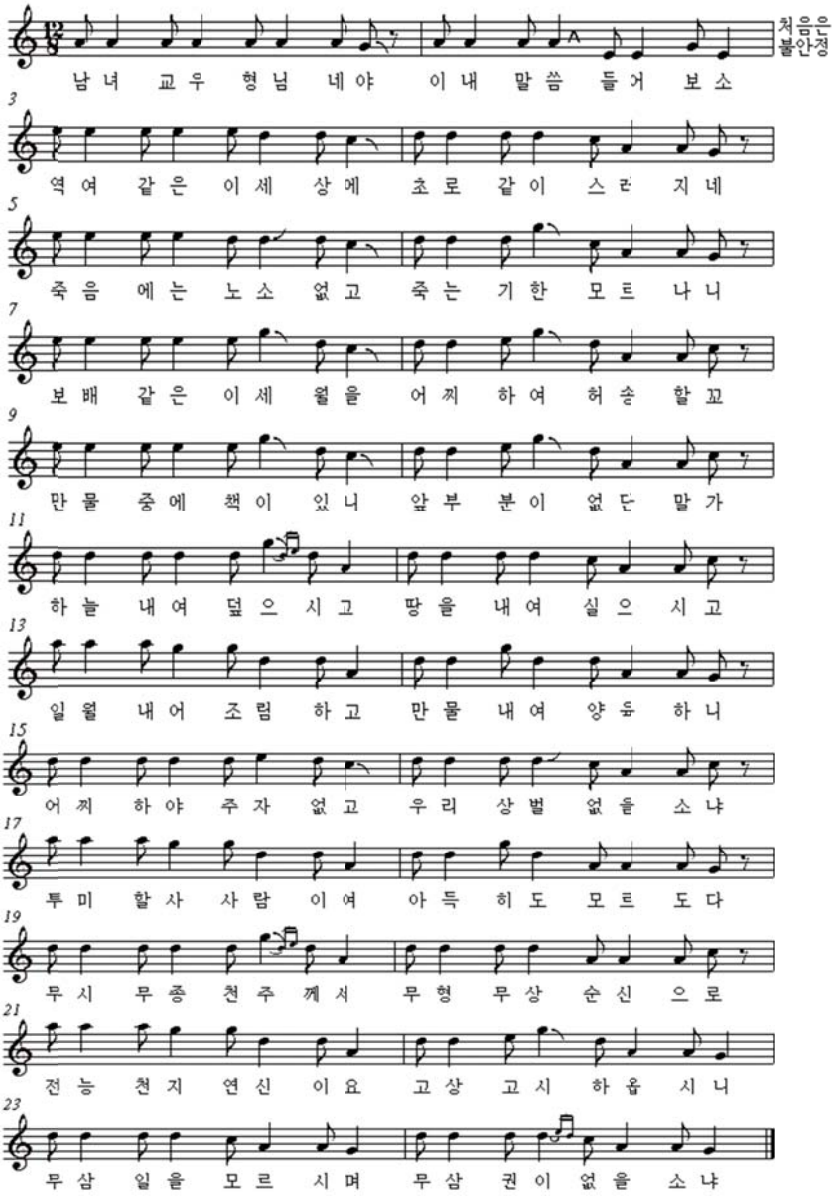
[685] -Claude-Charles DALLET: *Histoire de l'Église de Corée: op. cit.,* (1879), capítulo LX.

[686] En el citado volumen, que supuso la mejor contribución de la época de los misioneros católicos para el conocimiento de Corea en occidente, el padre Dallet se declaraba consciente de las "lagunas inevitables" de su trabajo, aunque ponderaba su "valor único", ya que los misioneros, sobre cuya autoridad se fundamentaba su estudio, fueron los "únicos europeos que residieron [hasta 1874] en el país, que hablaron su idioma, [y] que vivieron largos años con sus habitantes, pudiendo así conocer seriamente sus leyes y costumbres". De hecho, el padre Dallet se adentra enseguida en los entresijos del "Reino Eremita", a propósito del cual, y en un análisis muy prolijo, perfila las características más sobresalientes de los coreanos, presenta la escritura "hánkel", y describe la geografía del país, su historia, sistema de gobierno, leyes, educación, lengua, clases sociales, situación de la mujer, religiones, juegos, viviendas... [Véanse: -Charles DALLET: *Traditional Korea.* New Haven (Connecticut), Human Relations Area Files, 1954. (Traducción abreviada del original en francés). -Walter GARDINI: *El Cristianismo en Corea.* Buenos Aires, Editorial Guadalupe, Obras Misionales Pontificias, 1975 (véanse especialmente los capítulos 6 y 7)].

[687] Para la música protestante y su llegada al país, véase: -James Scarth GALE: *History of the Korean People.* Seúl, Korea Mission Field, 1924-1926 (ed. por entregas) [-Cecil Richard RUTT (ed.): *James Scarth Gale and His History of the Korean People.* Seúl, Royal Asiatic Society, Korea Branch & Taewon Publishing Company, 1972, pp.1-18]. Y también: -Do Su KIM (김도수): *개화기 30 년간 개신교 찬송가의 유입과 수용 과정 및 학교음악과 사회음악에 끼친 영향. 한양대학교 음악연구소, 음악논단.* [*La recepción de la música protestante en los*

De este modo, después de 1876, cuando ya se podía practicar libremente la fe católica, se empezaron a componer unos cantos sagrados tipo chánga (*chang-ga;* 창가)[688], un nuevo tipo de canción, que se interpretaba al estilo de las melodías occidentales y que se extendió por todo el país. Su estilo rítmico, como ya vimos en su momento, constaba de las siguientes partes:

1.-Tres corcheas-negra con puntillo-tres corcheas-negra con puntillo.

últimos treinta años a través de sus huellas históricas]. Seúl, Universidad de Hanyang, Centro investigación de la Música, 2009-2010, vol.23, pp.159-195.

[688] -Dong Il CHO: *Hanguk Munhak Tongsa [A Comprehensive History of Korean Literature]*. 6 vols. Seúl, Jisik Saneopsa Press, 1984.

2.- Corchea-negra-corchea-negra (este patrón se solía usar en los ritos de difuntos).

3.- Cinco corcheas-negra-corchea-negra-tres corcheas-negra con puntillo.

Oficialmente, la música occidental se escuchó por vez primera en Corea en 1893, con la introducción de himnos cristianos, empezando a enseñarse en las escuelas misioneras en 1904. Esta nueva clase de canción cantada al estilo de las melodías occidentales, o chánga (Cháng-ga; 창가; 唱歌), floreció en todo el país. Cuando surgió. en la época en la que Corea sufrió la opresión japonesa (1910-1945), y con su apertura forzada a Occidente y el prolongado dominio colonial japonés, experimentó cambios rápidos y bruscos; y fue así como se cantaron chángas, para intensificar el amor a la patria, el anhelo de independencia y la nueva educación y cultura. Hoy en día se conservan ciento ochenta y seis composiciones de este tipo, consideradas los cantos litúrgicos coreanos más antiguos[689]. En todo caso, los años más ricos en aportes culturales en ese sentido fueron los comprendidos entre 1886 y 1920, ya que fue precisamente en ese período cuando los misioneros cristianos, tanto católicos como protestantes, eran los únicos y, evidentemente, los más autorizados observadores extranjeros[690].

Se supone no obstante que la introducción del canto gregoriano, como principal vehículo musical de la liturgia y espíritu católicos, tuvo lugar a partir del año 1876, si bien es cierto que con anterioridad ya habían intentado enseñarlo los sacerdotes Chánjion Choi (*Choi Chang-hyeon;* 최창현 / 崔昌贤) (*1759; †1801)[691] y el padre Maubant, faltándole tiempo entretanto a la Iglesia en la clandestinidad para difundir dicho canto litúrgico occidental, acuciada como estaba por las persecuciones.

---

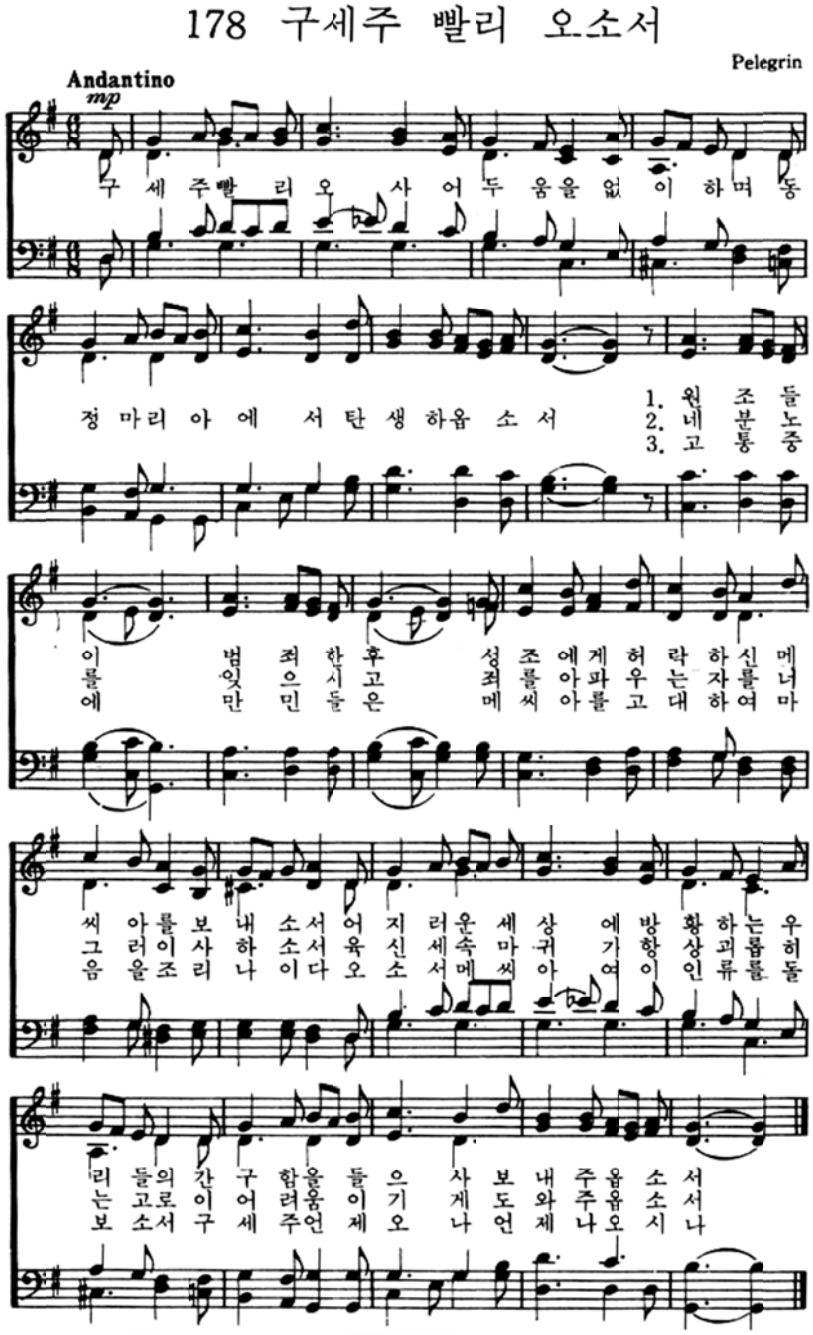
[689] Se trata de cantos litúrgicos para evangelizar a los coreanos, posteriores al año 1895. En realidad, quienes enseñaron a los coreanos la música europea por primera vez fueron los dos seminaristas coreanos Téekon Kim (*Kim Tae-gon;* 김대건 / 金大建) (*1821; †1846) y Ián-óp Choi (최양업), que comenzaron en 1846 a crear la Iglesia Católica en Corea, sin ayuda de misioneros. Como se ha visto, la entrada del catolicismo se inició en el siglo XVIII. Tras numerosas peticiones, el primer presbítero chino llegó a Corea en 1794, para cuando Corea ya contaba con cuatro mil cristianos nativos (a juicio del padre Dallet, en su libro sobre la Historia de los mártires coreanos): -Claude-Charles DALLET: *Histoire de l'Église de Corée: précédée d'une introduction sur l'histoire, les institutions, la langue, les moeurs et coutumes coréennes.* 2 vols. París, Librairie Victor Palmé, 1874. [Nueva edición, 2 vols., Seúl, Royal Asiatic Society, 1975].

[690] Todavía, y como dato significativo de la enorme difusión del cristianismo en todas sus modalidades en el territorio coreano (aunque obviamente no se trate de una empresa propiamente católica, apostólica y romana), cabe mencionar que, durante el período de ocupación japonesa (1910-1945) —en el que, como es sabido, la música coreana estuvo sometida a la nipona—, se fundó en el año 1911, aunque con escasos medios y merced a la iniciativa estrictamente privada, el "Instituto de Música Ortodoxa Coreana" (dependiente de la *Eastern Orthodox Church,* o *Russian Orthodox Church Outside of Russia in Korea,* o *ROCK* —Russian Orthodox Church in Korea—; 한국러시아정교회: fundada en 1897), en el cual se impartían conocimientos musicales propios de Occidente.

[691] Que desempeñó un importante papel como traductor en la transmisión de abundantes materiales cristianos chinos, los cuales llegaron desde Pekín a Corea.

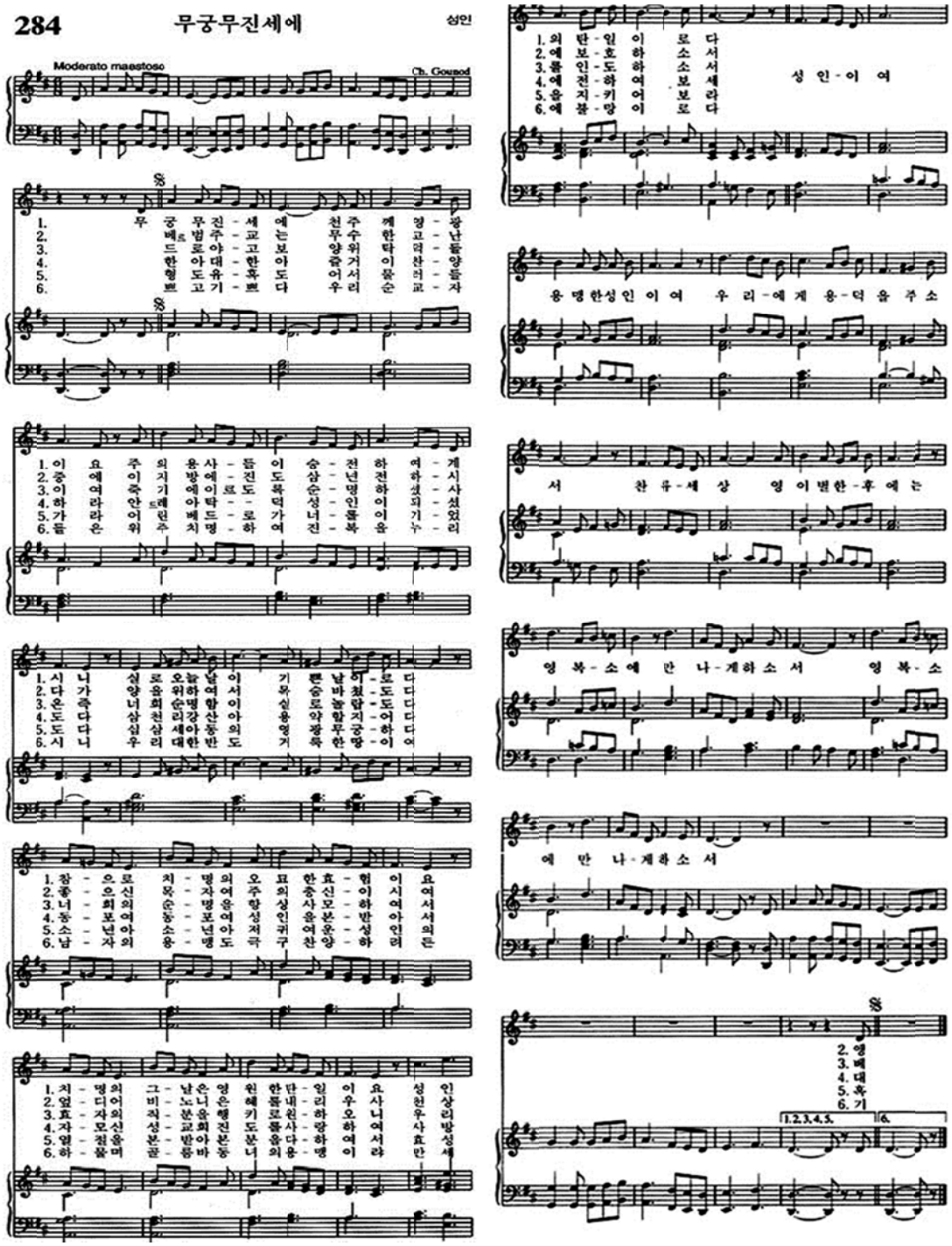
Sea como fuere, el resurgimiento del canto gregoriano, a principios del siglo XIX, se debe a la influencia de la música sagrada de occidente que, muy posiblemente, difundieron en Corea los misioneros franceses. En el Anuario de la Asociación para las Misiones Extranjeras de París, en el año 1879, ya se declaraba cómo el canto gregoriano se utilizaba en las misas solemnes, mientras que su difusión entre los fieles tuvo lugar, principalmente, después del tratado diplomático franco-coreano de 1886, año en el que la Iglesia Católica de Corea salió de la clandestinidad.

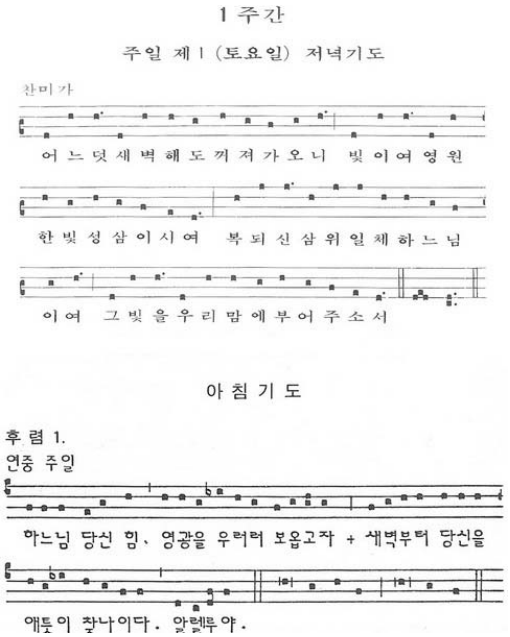
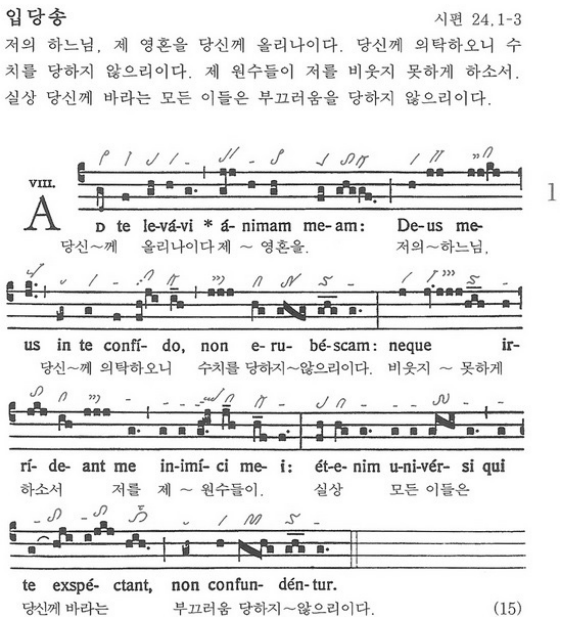
Consecuentemente, se iban a publicar varios cantorales católicos coreanos (찬송가집), sucesivamente, en los años 1911, 1912 y 1920. Resulta evidente, dado que el canto litúrgico occidental se introdujo y asumió en Corea a través de los misioneros, que la adopción de los diversos y sucesivos cantorales presupuso una occidentalización de los cantos, con los consiguientes problemas que exigiría su paulatina coreanización. El primero de aquellos cantorales, *Mirifica Porcii Evente* (성극), de 1911, constituía un drama musical sagrado (en 35 páginas de 18 x 24 cm.), en el que se combinaban tres cantos: el primero, anotaba neumas sobre tetragrama (*punctum quadratum*…) con forma de chánga o canción religiosa entonada al estilo de las melodías occidentales (*Cháng-ga,* 창가; 찬가, 唱歌); el segundo, *Sub Luna Per Nocte,* utilizaba la forma-Lied (A-A-B-A); y el tercero, *Juravit,* consistía en un canto polifónico desarrollado en tres partes (trío vocal-dúo vocal-solo vocal + repetición).

El segundo de estos cantorales, del año 1912, *Mysteria nativitatis et Epiphaniae,* lo publicó el Seminario del Sagrado Corazón de Young San (예수 성심 신학교 현 서울 용산 소재 성심수도회 및 소속 중 고등 학교), de Seúl. Aunque lamentablemente no se ha conservado, tenía igual formato que el cantoral del año anterior y constaba de veintiséis cantos sagrados, que se extendían a lo largo de más de doscientas páginas, asimismo anotadas en notación neumática sobre tetragrama. Ampliaba el cantoral de chánga al introducir otros cantos (melodías europeas importadas), como por ejemplo, *Veni bone Messis.*

Veni bone Messis.

Las letras de las composiciones musicales incluidas en este cantoral se escribían en lengua coreana, incluyéndose tanto los compases como las alteraciones y tomándose su íncipit literario como título para cada composición, aunque no se indicaba el ritmo.

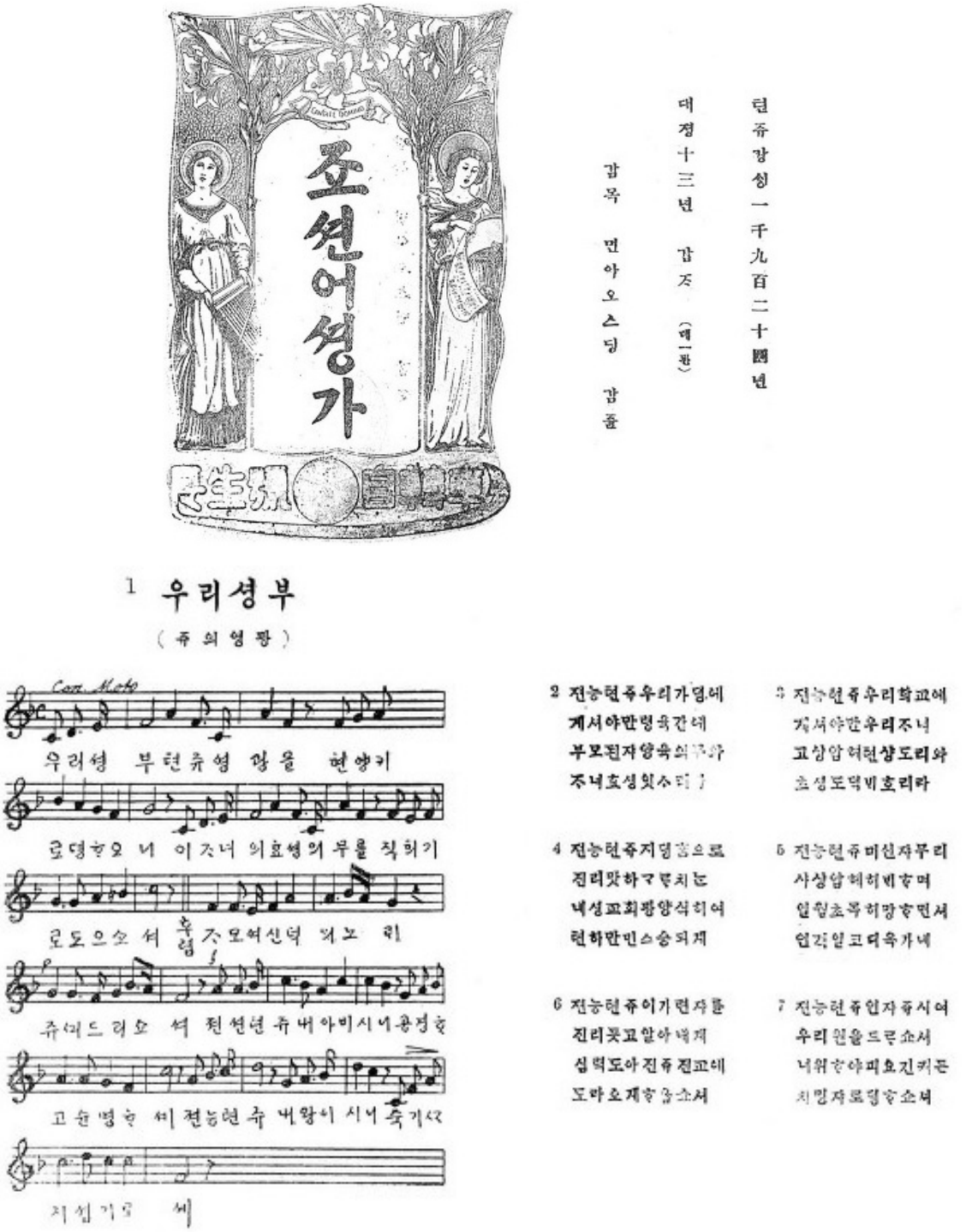
En cuanto al tercer cantoral (김대건 *Gimdaegeon*), ya del año 1920, no vio la luz hasta 1924, siendo el primer cantoral católico coreano que fue permitido por la autoridad eclesiástica. Se componía de 68 obras (predominando los compases de 3 y de 6 tiempos),

de las cuales 16 obras eran melodías francesas, 12 eran textos compuestos por el sacerdote Ián-óp Choi (*Choi Yang-op, Choi Yang Up;* 최양업신부님/ 崔良業) (*1821; †1861), y se supone que el resto eran cantos litúrgicos franceses. En la actualidad, todavía se cantan veintidós obras de este cantoral, datando la publicación de su versión renovada del año 1932.

Himno de los 103 mártires coreanos, de Charles François Gounod (*1818; †1893):
***L'anniversaire des martys, ou 6 Cantiques avec accompagnement de piano ou orgue* (1870).**
Con letra del misionero Claude-Charles Dallet (*1829; †1878).

A partir de entonces se realizaron otras diversas ediciones del cantoral católico coreano, una suerte de *Liber Usualis* para su empleo en Corea (o Són-ga-chip, *Seonggajip,* 성가집), como la que se publicó en 1921 en la ciudad de Sariwon (사리원시), capital de la provincia de Juanjé (*Hwanghae,* 황해도), en Corea del Norte, del cual, lamentablemente, no se ha conservado ningún ejemplar[692].

Adaptación de la notación cuadrada negra gregoriana a la lengua coreana y alfabeto hánkel.

Intentos de adaptación notacional y lingüística: del *Graduale Triplex* al coreano y escritura hánkel.

[692]-In Hyoun CHA: *Historia de la música católica primitiva y sus cantos litúrgicos.* Seúl, Christian Council of Korea, 1991.

Otras ediciones del cantoral litúrgico coreano aparecieron en los siguientes años:

1923: Instituto Tók-uón (*Dukwon, Deokwon,* 덕원) de Seúl (서울), perdido.
1924: cantoral Chóson-ó (*Joe syeoneo,* 죠션어 성가, 朝鮮語聖歌), Seúl (서울), primera edición (초판).

Cantoral litúrgico coreano de 1924.

1925: *Cantus Missae,* de Seúl (서울).
1925: cantoral Chóson-ó (*Joe syeoneo,* 죠션어 성가, 朝鮮語聖歌), de Seúl (서울), reimpresión (재판).
1928: cantoral Kón-guió (*Gonggyo,* 공교; es un cantoral o "Són-ga-chip", *Seonggajip,* 성가집) de la ciudad de Téegu (*Daegu, Téegu, Taegu, Dégu;* 대구).
1928: cantoral del Instituto Tók-uón (*Dukwon, Deokwon,* 덕원, 朝鮮語聖歌) de Seúl (서울), reimpresión.
1932: cantoral Chóson-ó (*Joe syeoneo,* 죠션어 성가, 朝鮮語聖歌), Seúl (서울), reimpresión.
1932: cantoral Latín (*Raduin,* 라딘성가), de Seúl (서울).
1934: Ian-chí (*Yanjí;* 양지, 杨志; capital de la prefectura autónoma de Yanbián, provincia de Jilin, República Popular China, con gran población coreana; 연길, 聖歌).
1935: Ion-guíl (*Yanjí;* en China, con gran población coreana; 연길, 聖歌集).
1932-1938: Jué-rión (*Hoeryong;* 회령; ciudad de la provincia de Jam-kión del Norte, *Hamgyong,* 함경북도, en Corea del Norte).
1936: cantoral o Són-ga-chip (*Seonggajip,* 성가집, 聖歌集) parroquial o diocesano (대구교구성가집), de Téegu (*Daegu, Téegu, Taegu, Dégu;* 대구).
1936: Cantoral Chán-jo-uón (*Changjowon, Janghowon Seonggajip;* 장호원성가집), de la provincia de Kión-gui-dó (*Kyonggido,* 경기도).
1938: himnario católico (가톨릭 성가), del Instituto Tók-uón (*Dukwon, Deokwon,* 덕원, 朝鮮語聖歌) de Seúl (서울).

Presencia y absorción del canto litúrgico católico occidental en Corea: un ejemplo de 1928, y otro del himnario de 1938.

Particularmente destacado fue el cantoral católico del año **1924**, editado en la **diócesis de Seúl**, el cual recoge influencias de diversos cantorales precedentes:

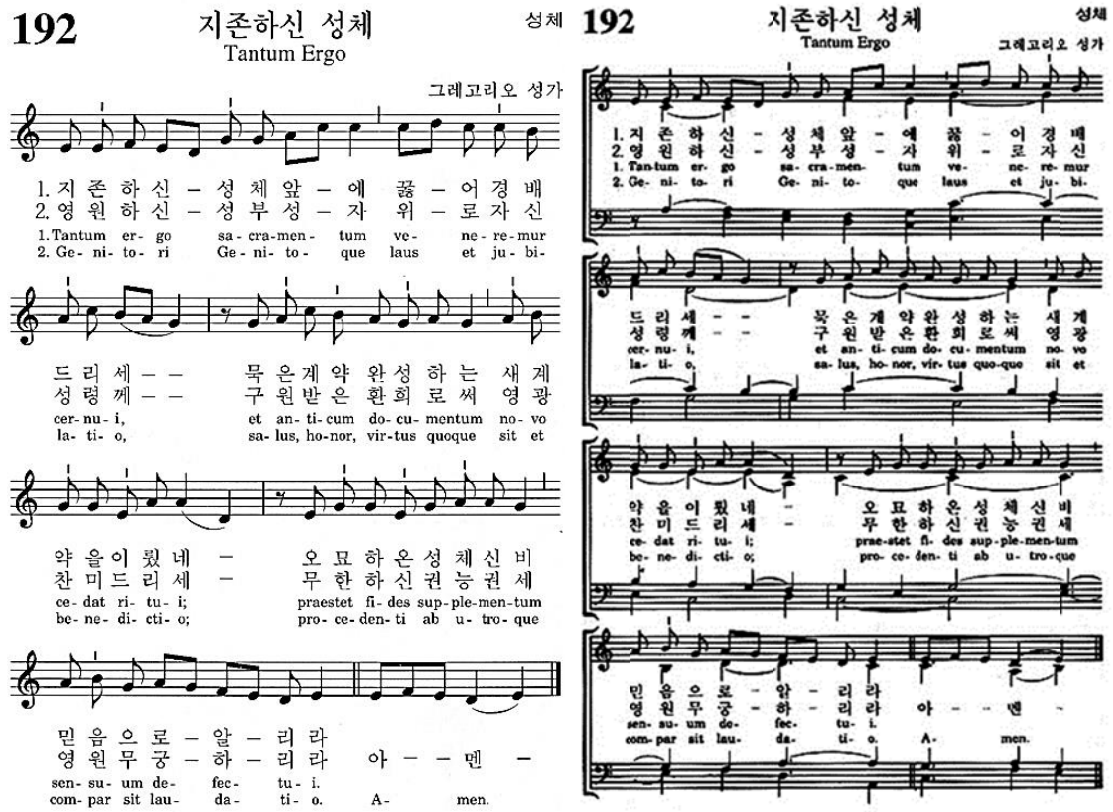
1. Del *Cantoral de China* publicado en 1861 (lamentablemente, perdido, pues pertenecía a la época de la clandestinidad). Contenía un tipo de canto gregoriano con melodías para el ritual inicial o de entrada, para la aspersión del agua bendita, para la exposición del Santísimo Sacramento y cuatro Misas de Dumont [¿Henri Du Mont (*1610; †1684)?], propias del tiempo de Adviento, Navidad, Cuaresma y

Resurrección, que se anotaban con neumas sobre tetragrama y texto en chino y latín. Se dividía en dos partes: la primera, sin música, sólo contenía las letras de los cantos de Natividad, de Resurrección y a la Madre Dolorosa, mientras que en la segunda parte figuraba ya la música anotada en pauta.

2. Del *Graduale Romanum* publicado en 1875 (1029 páginas de 11 x 18 cm., escritas en latín y con música neumática anotada sobre tetragrama).

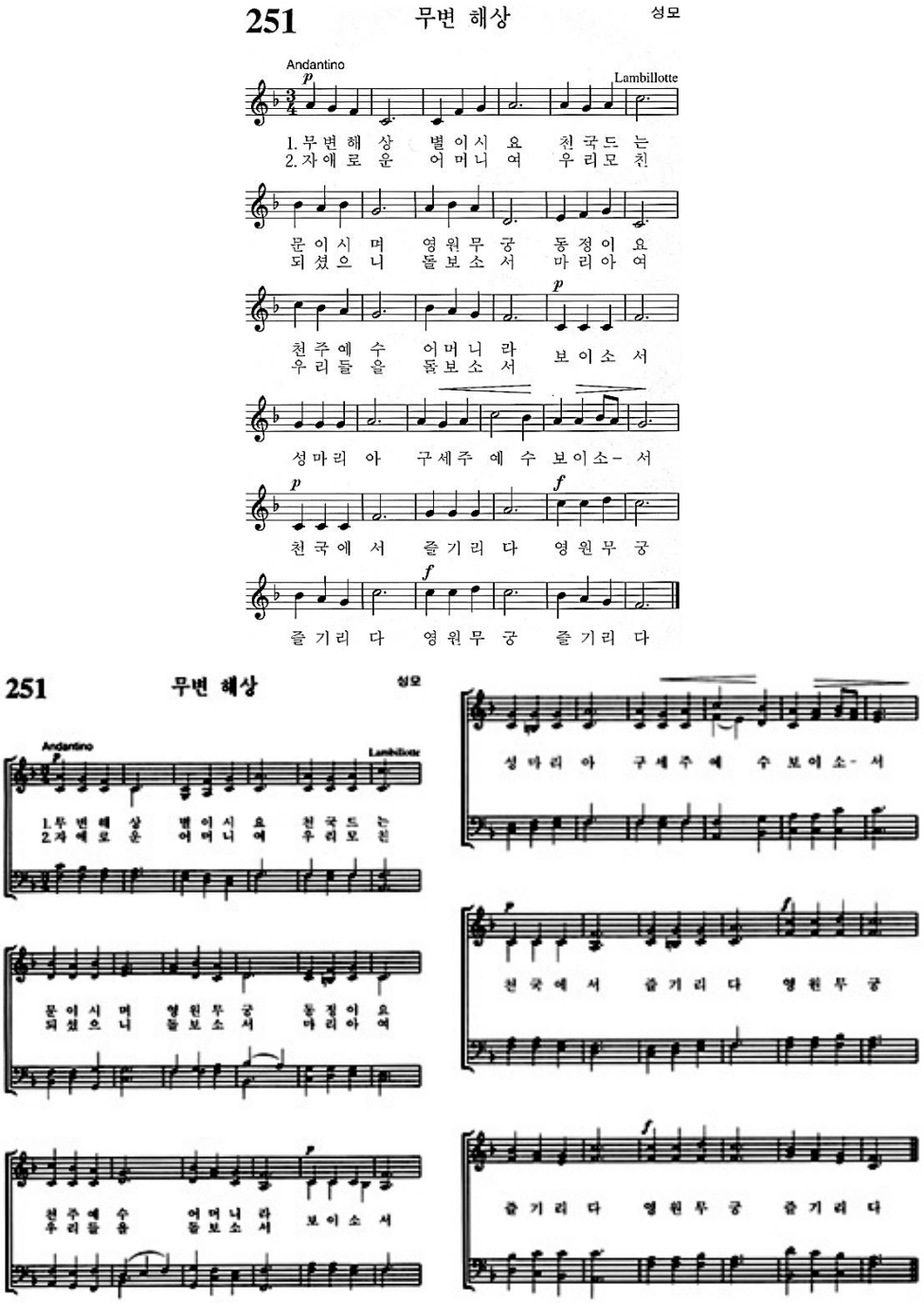
3. Del *Benedictional Eucharisticum* de 1879: 260 páginas de 11 x 18 cm., con introducción (y abundantes melodías, en el anexo, dedicadas al Santísimo Sacramento) en francés, y con las letras de los cantos en notación cuadrada negra, en latín, sobre tetragrama.

4. Del *Recueil de Cantiques,* editado por M. J. Lagarde en el año 1911 (541 páginas anotadas sobre pentagrama, de 12,5 x 19 cm.). Muy influyente sobre el primer cantoral católico coreano, se compone de 399 obras, escritas en francés, aunque en la página 473 aparecen 28 melodías en canto llano de unos "Hymnes et Motets", con texto en latín.

5. De los *Cantiques de la Jeunesse* publicados, en lengua francesa, en 1912 (368 páginas, de 11 x 16 cm.). Suponen 219 obras en pauta; y en la página 210 aparecen 46 *Chants Latins* (라틴성가), o cantos latinos, en gregoriano, de los que todavía hoy, la Iglesia Católica coreana canta el *O Salutaris, Tantum ergo* y *Laudate Dominum*.

Dos versiones de la composición eucarística *Tantum ergo sacramentum* & *Genitori genitoque laus et iubilatio,* en cantollano, y armonizada.

En la parte final de este cantoral se encuentran unos *Chants Ordinaires de la Messe,* asimismo en canto llano latino (sobre pentagrama, y anotados a dos

voces), dedicados al ritual correspondiente: *Asperges me, Kyrie* (자비송), *Sanctus* (거룩하시다), etc. Tanto este cantoral, como el anterior *Recueil de Cantiques,* han influido notablemente en la conformación del cantoral católico coreano.

6. De los *Hymni et Cantiones Religiosae:* (223 páginas de 12 x 19 cm., en dos versiones, una del año 1916 ―de la que se conservan unas notas que usaron los seminaristas― y otra de 1927). La introducción se escribe en francés. Se anota sobre tetragrama y en latín, pero con notación musical occidental moderna. La mayoría de sus contenidos están asimilados en el actual cantoral católico coreano, cantándose todavía algunas piezas como *Venez vite, le Sauveur / Erumpite et venite Salvator / Ven pronto, Salvador, Cantique de Marie / Canticum Mariae / Cántico de María,* o *Belle étoile / Stella speciosa / Estrella hermosa*.

***Estrella hermosa,* sin armonizar, y armonizada.**

7. De los *Cantiques et Motets* (editados en 1919): 234 páginas de 11,5 x 17 cm., anotadas en pentagrama. Contiene 94 obras en francés (el *cantique*) y 61 *motets* en latín, dividiendo su parte final o *Supplément I,* de nuevo, entre *cantiques* y *motets*.

8. De los *Cantus Liturgici:* 683 páginas de 12 x 18,5 cm., incluyendo las 530 primeras melodías gregorianas del volumen en tetragrama y notación neumática, editadas en Hong Kong, por la Editorial Nazareno, en 1923 y las restantes 153 páginas publicadas más tarde, en 1932, en la versión renovada del cantoral católico coreano.

9. Del *Trésor des Chantres:* 222 páginas, de 10,5 x 18 cm., sin indicación de su año de publicación. Con textos litúrgicos en latín para el ritual y la misa, se escribe en notación cuadrada sobre tetragrama, anotando algunos cantos para dos voces y con indicaciones musicales modernas.

Los cantorales 4, 5 y 6 son los que más influyeron en la confección del cantoral católico coreano de 1924, publicado por los misioneros franceses Larribeau [693] y Villemot[694].

Aquel mismo año de 1924 se produjo un destacado acontecimiento para el desarrollo de la música litúrgica católica en Corea, con la llegada al país, gracias al esfuerzo de los misioneros franceses, de un magnífico órgano de tubos procedente de París. El instrumento llegó el 15.05.1924, instalándose en la catedral de Seúl, y contribuyendo, así, a dar un gran impulso al desarrollo de la música sacra católica occidental, haciendo al mismo tiempo que el movimiento coral iniciado en el país ganara en brillantez[695].

Los 62 cantos coreanos que reúne este cantoral, proceden de una tradición oral de origen inmemorial. Pero se singularizaron de tal modo, que ya no tenían que ver con los

[693] El sacerdote galo Andrien-Joseph Larribeau (*La Romieu, Francia, 1883; †Daejeon o Taejon, Corea del Sur, 1974), se destacó como uno de los padres del Concilio Vaticano II. Fue miembro de la *Société des Missions Étrangères* (1907), nombrado luego coadjutor viario apostólico de Seúl y obispo titular de Dusa (1926), así como, sucesivamente, vicario apostólico de Seúl (1933-1942), vicario apostólico de Daijeon (1958), obispo de Daejeon (Taejon) (1962-1963), obispo titular de Thinis (1963) y obispo emérito de Daejeon (Taejon) (1974).

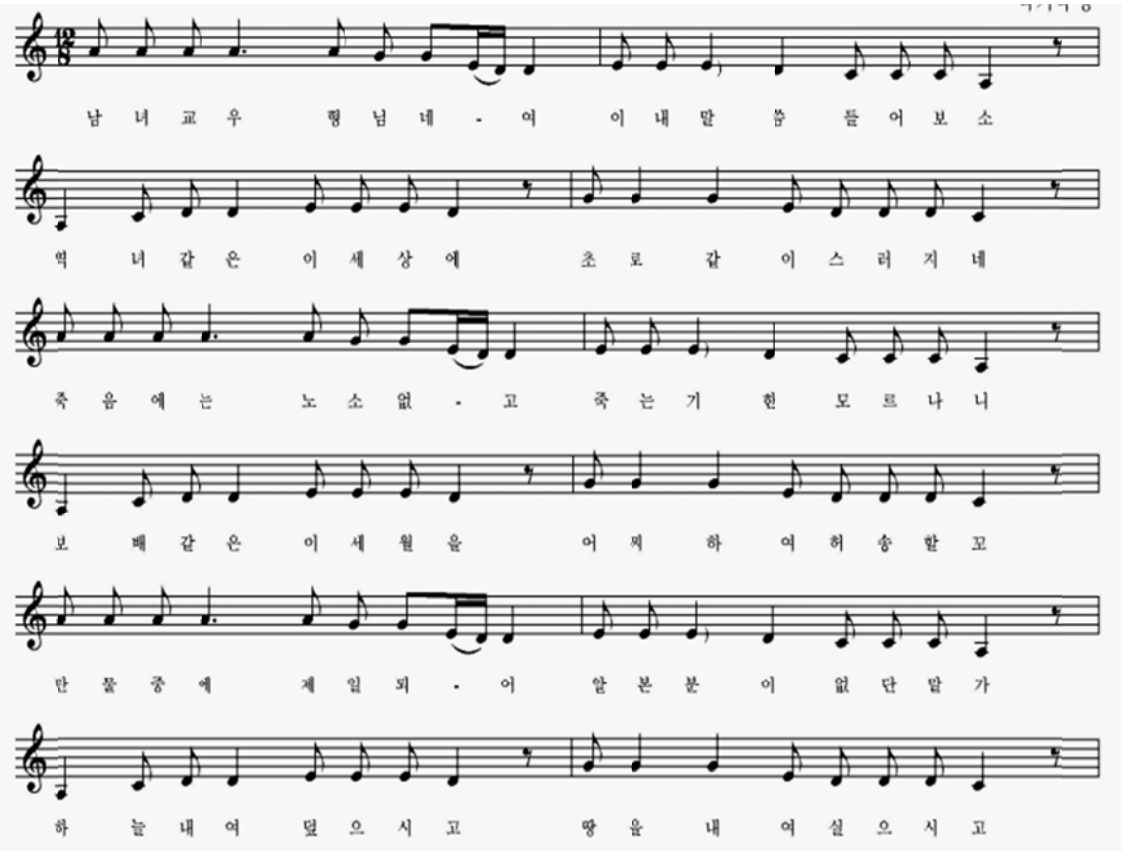
[694] Se trataba del hermano francés Paul Villemot (*1869; †1950), que ejerciera como capellán del orfanato de hermanas de San Pablo de Chartres, junto a la catedral Myongdong, en Seúl. Tras 58 años de actividades continuadas en Corea, fue capturado y martirizado en 1950 a consecuencia de la entrada en Seúl de las tropas comunistas norcoreanas: murió de hambre al cabo de cinco días, pues, sin dientes, fue incapaz de comer el maíz que le daban.

[695] -In Hyoun CHA: *Historia de la música católica primitiva y sus cantos litúrgicos.* Seúl, Christian Council of Korea, 1991.

primitivos cantos de las melodías del Cántico del Señor o Chón-chu gá-sa (*Cheonjugasa,* 천주가사)[696].

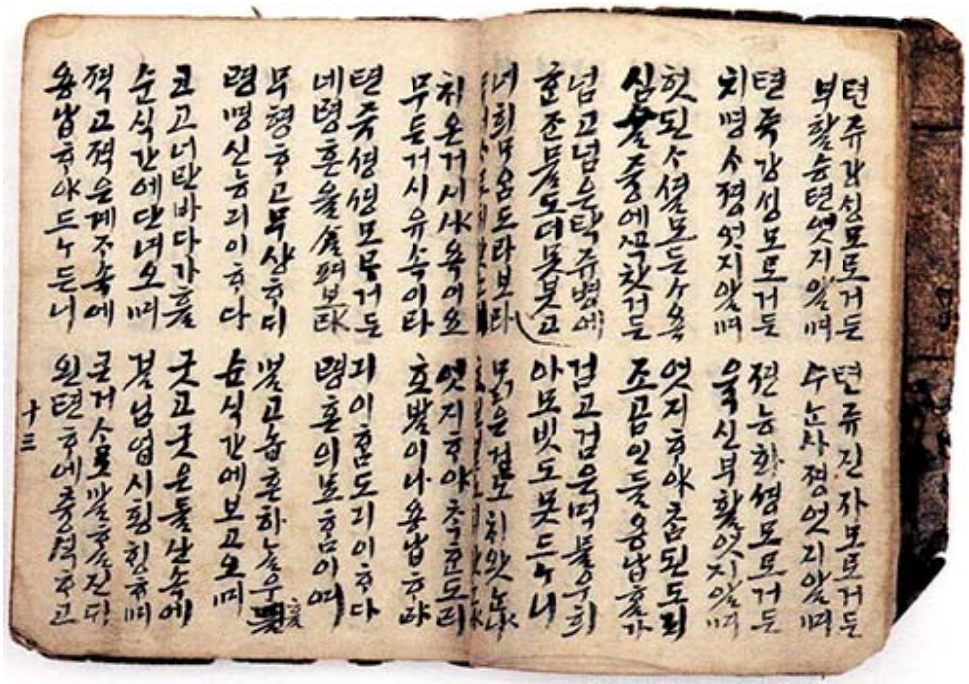
El Cántico del Señor o "Chón-chu gá-sa" (*Cheonjugasa, Ch'ŏnjugasa,* 천주가사) lo constituían los primeros cantos del cantoral católico en coreano (una recopilación épica de poemas de carácter didáctico y esencia católico-romana, escritos en lengua coreana), que habían sido compuestos en el año 1777 en el templo budista de Chú-o-sá (*Jueosa,* 주어사), cerca de la ermita de Chón-chin-ám (*Cheonjinam,* 천진암), los cuales fueron cantados y trasmitidos ininterrumpidamente durante más de ciento cuarenta años (de 1777 a 1920) por los primeros fieles coreanos. Se nos han transmitido unos treinta versos musicalizados de este tipo.

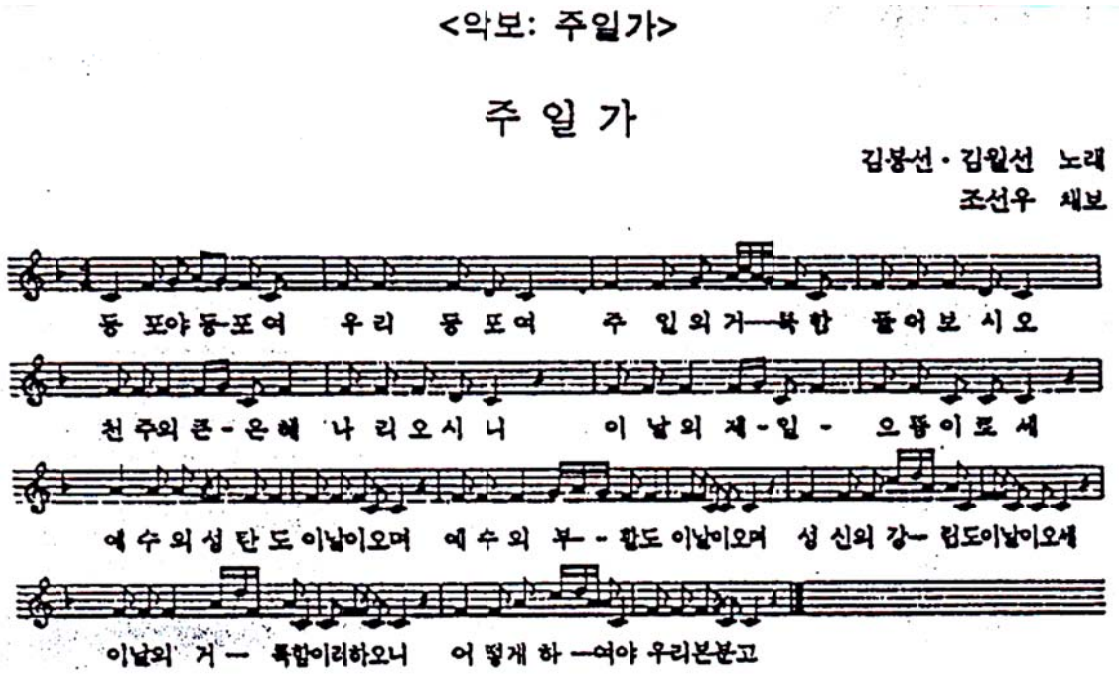
De hecho, se cree que el Chón-chu gá-sa (*Cheonjugasa, Ch'ŏnjugasa,* 천주가사) se originó en 1784, cuando el católico y mártir coreano Yi Sung-hun (Yi Seung Hun, Lee Seung Hoon, 이승훈, 李承薰) (*1756; †1801), que aprendió el catecismo y recibió el bautismo —bajo el nombre de Pedro— en Pekín (북경) en 1783, regresó a Corea con la intención de formar una comunidad de fe.

[696] Aquellos cantos o poemas primitivos de la etapa inicial en que la religión occidental comenzó a echar raíces, se concibieron con el propósito de incorporarlos al credo católico y las enseñanzas de la fe. Se entonaban a la manera de la canción popular, y eran muy distintos a los del actual cantoral católico al estilo europeo, tanto en sus tonalidades, como en la elección del modo, etc. Inicialmente, comenzaron como simples recitaciones, de acuerdo con la cantilación y sonido especial que emitían los eruditos cuando estudiaban en voz alta su texto chino. Pero poco a poco, al irse evangelizando cada región, los coreanos tomaban las formas típicas y los moldes del estilo musical propio de cada zona, hasta que se fueron desarrollando como canciones populares.

Partitura de la Chón-chu gá-sa coreana (*Cheonjugasa, Ch'ŏnjugasa,* 천주가사), o Cántico del Señor.**

Las características musicales de estas poesías o versos católicos, de diferente contenido religioso, coinciden en su concepción y tonalidad, aunque difieren en melodía y ritmo, según su provincia o región de procedencia, y según las características de la gente que los interpretaba, en el ámbito popular (es decir, de los cantantes), en los distintos lugares del país. Así por ejemplo, se destacaron las canciones de la provincia o región de Kión-gui (*Gyeonggi, Gyeonggi-do, Kyŏnggi, Wgyeonggi, Gyeongg-tori,* 경기지역, 경토리, 경기도) —del año 1830—, las del área de Chún-chon-dó (*Chungcheong, Chungcheong-do,* 충청지역), o incluso las de Pán-kión tóri (*Bankyung, Bangyeung, Bankyung-tori,* 반경토리), Chín-kión tóri (*Jingyeong, Jingyeong-tori,* 진경토리), o Sú-sin-gá tóri (*Sushimga, Sushimga-tori,* 수심가토리).

Durante este tiempo, y aun a pesar de la dominación japonesa sobre Corea, la Iglesia coreana no disminuyó su actividad apostólica; es más, incluso se produjo un crecimiento del catolicismo en el país, facilitado por el aumento de los misioneros y, muy especialmente, promovido por la resistencia popular coreana a la influencia japonesa.

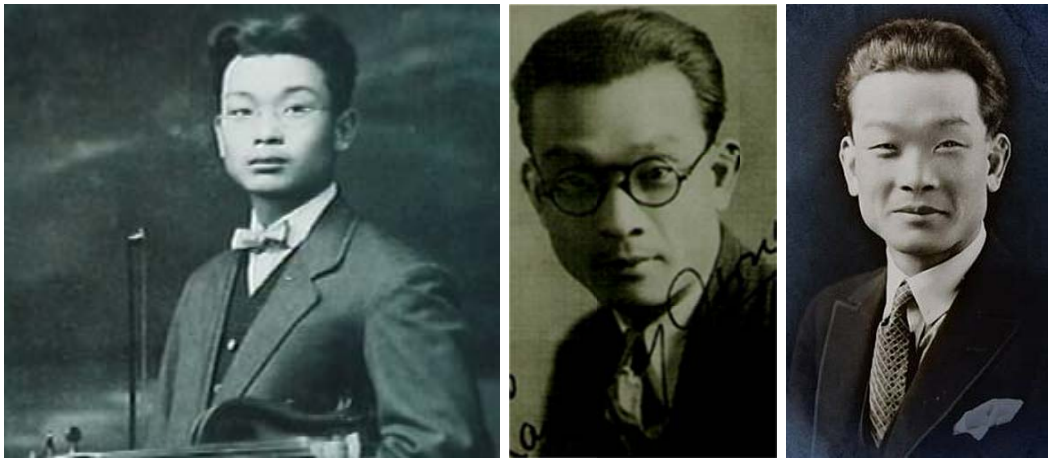


Una polémica canción norcoreana de la década de 1920 (período de ocupación japonesa), bajo el tema del adiós al hogar: Sá-jian-gá (*Sahyangga,* 사향가).

Transcripción de la Chón-chu gá-sa (*Cheonjugasa, Ch'ŏnjugasa,* 천주가사).

El caso es que, tras publicar el primer cantoral católico coreano de Seúl en 1924, éste se continuó editando en diversas diócesis:

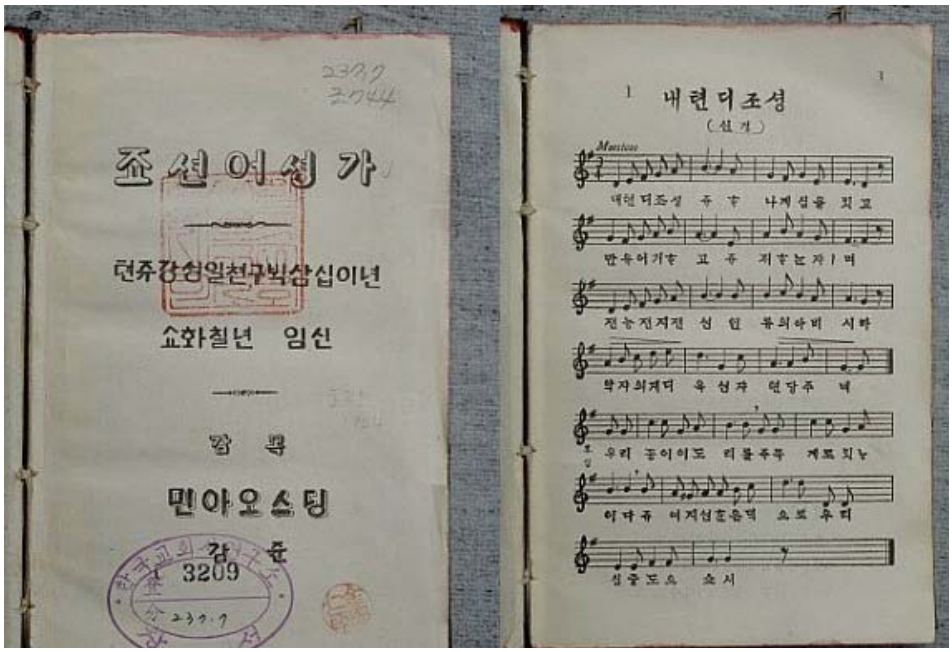
1.- El ***Cantoral Kón-guió*** (***Gonggyo,*** o de la "Santa Iglesia Católica", 공교), es un cantoral o "Són-ga-chip" (*Seonggajip,* 성가집) editado en 1928, en la diócesis de Téegu

(*Daegu, Téegu, Taegu, Dégu;*대구)[697]. Se compone de dos partes. La primera parte llega hasta la página 66, y transcribe melodías gregorianas (con su texto latino, aunque incluyendo la fonética coreana) en notación neumática sobre tetragrama. Se incorporan ahí cantos para la Misa, como los iniciales *Asperges me,* y *Vidi aquam,* o partes del Ordinarium de la misma (*Kyrie, Gloria, Sanctus* y *Agnus Dei*); pero también se incluyen otros cantos eucarísticos como los motetes *Panis Angelicus, Tantum ergo, Laudate Dominum, Christus vincit, Adoremus,* y algunos himnos dedicados a la Virgen y a San José, además de otras varias piezas marianas como el himno *Ave maris stella,* o las antífonas *Ave Regina caelorum, Salve Regina,* y *Regina caeli laetare,* para finalizar con el motete *Sacerdos et Pontifex*. En cuanto a la segunda parte (que resurgiría más tarde en el Cantoral Católico Seleccionado, en su versión de 1970), ocupa desde la página 67 hasta la 128; anota un total de 41 obras, tanto sobre tetragrama como sobre pentagrama, y facilita su buena interpretación y dicción al incorporar como ayuda la fonética coreana.



Tres imágenes de Hong Nan Pa (*1897; †1941) (홍난파), considerado el primer autor en estilo occidental que compuso canciones originales propiamente coreanas.

[697] Sur de Corea, es la segunda ciudad más grande de Corea. En 1931 se erigió el vicariato apostólico de Corea confiado a la Sociedad para las Misiones Extranjeras de París. Después de la creación del vicariato apostólico coreano, se siguió formando vicariatos en Seúl y Téegu (1911), más tarde, en Wonsan (원산; ciudad situada al noreste, bajo la ciudad de Jám-jún (*Hamheung,* 함흥) en 1920 y en Pyoungyang (평양) en 1927. En el tiempo de la dominación japonesa ya existían cuatro vicariatos en Corea, dos en el Norte y dos en el Sur.



Cantoral del año 1932.

En el año 1936 se halló un cantoral que contenía 38 piezas originales que no procedían de cantorales anteriores. En él, aparecían ya algunos cantos propios en el estilo de la chánga (*Changga;* 창가)[698], que el sacerdote nativo coreano Jión Sík Sóo (*Seo Hyun Sik,* 서현식) ordenó cantar en su Seminario Mayor en 1923, de modo que este canto se adelanta[699] al compositor, violinista, director, crítico y pedagogo musical coreano Nán Pa Jón (*Hong Nan Pa,* 홍난파) (*1897; †1941)[700], un serio valedor de la introducción de la música occidental en Corea, que colaborara como profesor con el "Instituto de Música Ortodoxa Coreana" (dependiente de la *Eastern Orthodox Church,* o *Russian Orthodox Church Outside of Russia in Korea,* o *ROCK* —Russian Orthodox Church in Korea—; 한국러시아정교회: fundada en 1897), fundado en 1911.

[698] Los himnos cristianos propios de la música occidental se oyeron oficialmente por primera vez en Corea en 1893, empezando a enseñarse en las escuelas misioneras protestantes en 1904. La chánga (*Changga;* 창가), era una nueva clase de canción entonada según el estilo de las melodías occidentales, que floreció rápidamente en todo el país. Cuando la nación, con su apertura forzada a Occidente y el prolongado dominio colonial japonés, experimentó cambios enormes, algunos muy bruscos, se cantaron chángas con la intención de intensificar el amor a la patria, el anhelo de independencia y la nueva educación y cultura.

[699] Este cantoral no se difundió a nivel de vicariato apostólico, sino exclusivamente entre los seminaristas de Taegu [-Chang An SOOK: MA. Téegu (*Taegu, Daegu*), Keimyung University (*Gye-Myoung, KMU, Kei-dae;* 계명대학교), 1975].

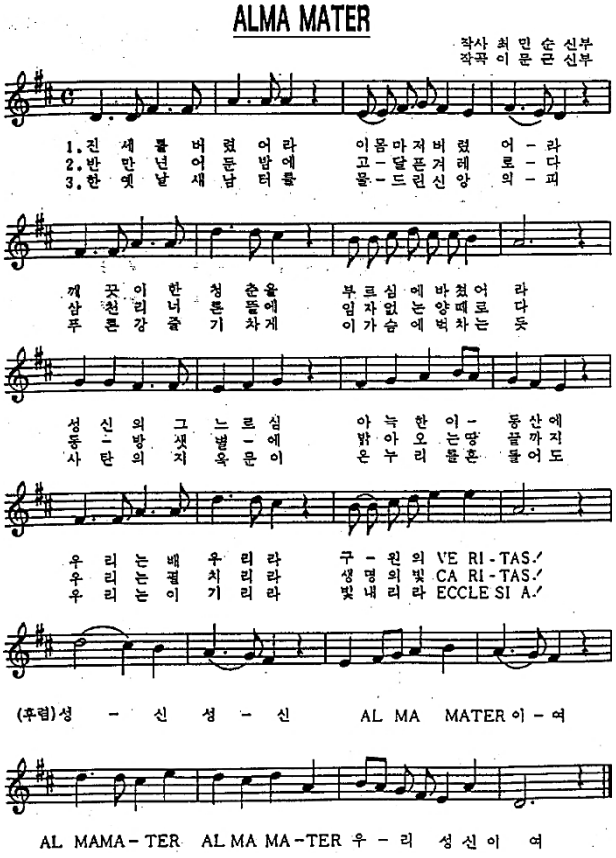
[700] A pesar de que murió con solamente 43 años, desplegó una amplia y variada actividad profesional. Se le considera el primer compositor verdaderamente coreano que compuso cantos originales en el estilo occidental: en el año 1919 compuso en concreto la canción titulada Pón-son-juá (*Bongseonhwa,* nombre de la flor llamada *Mírame lindo* o *Balsamina;* 봉선화) en forma de chánga (창가), que se considera la primera canción tipo Lied coreana. Introdujo, así, una nueva línea entre los músicos coreanos, dando origen a un nuevo género musical que sería conocido como "Nuestra nueva música coreana".

El pionero de la difusión de la música occidental en Corea, Hong Nan Pa (Hongnanpa; 홍난파), a la dcha., como integrante de un trío de cuerda, en 1933.

2.- ***Cantoral del Instituto Tók-uón*** (*Dukwon, Deokwon,* 덕원), de Seúl (서울). Confeccionado en 1923 (y posteriormente, en 1928 y 1938) por los misioneros benedictinos alemanes de St. Ottilien (베네딕도왜관수도회), contiene 214 obras con textos en latín e inclusión de la fonética coreana, en 256 páginas de 12 x 17,5 cm. Únicamente se adaptaron cinco obras del cantoral católico coreano de 1924 (en su mayoría, de corales alemanes e incluso de cantos populares alemanes). 164 obras se ordenan según el tiempo litúrgico; y 22 obras son misas gregorianas (de tres tipos, siendo siete de ellas para difuntos). De esta primera edición se publicaron 1.500 ejemplares.

En 1938, aparece una nueva versión, hecha por el misionero alemán Wolframus Fischer (*1903; †1938), que la editó con autorización del obispo de su diócesis, el padre benedictino, Monseñor Bonifatius Sauer (*1877; †1950)[701]. Fischer murió siendo párroco de Wonsan (원산), el mismo año que editó su cantoral, en el que introdujo la música alemana (tanto religiosa como profana) en Corea. Contiene muchas piezas, que sobresalen por su elegancia. Posteriormente se admitirían 48 de ellas en el cantoral

[701] Vicario apostólico de Wonsan desde 1920 y obispo titular de Appiaria (1920-1940), abad y vicario apostólico de la ciudad de *Tók-uón* (*Dukwon, Deokwon, Tokugen, Tokwon,* 덕원, Corea del Norte) (1940-1950).

católico coreano de la versión unificada del reverendo Mun Kun Íi (*Mun Geun Yi, Moongun Lee,* 이문근신부님) (*1917; †1980) en 1948.

Este cantoral se caracteriza por una cierta monotonía, distinguiéndose claramente de los cantorales de Seúl (서울), y de Téegu (*Daegu, Téegu, Taegu, Dégu;*대구), porque aquellos dos vicariatos pertenecían a los misioneros franceses y alemanes, respectivamente. Tampoco se encuentra en él un repertorio común, a excepción de en las cinco obras o cantos de origen alemán procedentes de la edición del cantoral católico coreano en Seúl, de 1924 (cantoral Chóson,o "Chóson ó-songá", *Choseonhoseongga,* 죠션어 성가, 朝鮮語聖歌). Llama la atención su planteamiento de cantar la antífona con el pueblo (de involucrarle y hacerle participar activamente de la liturgia), ya que entonces todavía no se estilaban estos estilos alternativos de intercambiar el canto entre el solista y el pueblo. Además, este cantoral recoge otros 188 cantos: este misionero había estudiado música y poseía grandes conocimientos al respecto, por lo que trató de insertar el canto vocal coreano según la entonación del texto de la letanía en coreano, a pesar de que esta

letanía no sería oficialmente admitida hasta 1948, en el cantoral católico ya citado, que realizara el sacerdote coreano Mun Kun Íi (*Mun Geun Yi, Moongun Lee,* 이문근신부님).

Mun Kun Íi (*Mun Geun Yi, Moongun Lee,* 이문근신부님) (*1917; †1980).

3.- *Cantoral Chán-jo-uón* (*Changjowon, Janghowon Seonggajip;* 창원, 장호원성가집), de la provincia de Kión-gui-dó (*Kyonggido,* 경기도), del año 1936. Tiene un total de 426 páginas, de 12,5 x 17,5 cm., y se divide en tres partes. A la primera corresponden los cantos festivos (anotados sobre tetragrama y escritura neumática, con textos en latín aunque añadiendo la grafía coreana); a la segunda parte, los cantos al Santísimo; y a la última parte, 62 obras del cantoral católico coreano de la versión de 1924.

Si se analizan estos cantorales, pueden comprobarse las siguientes características principales:

a.- En los cantorales de los vicariatos de Seúl y Téegu predomina el estilo francés de música sagrada, y en los de Wonsan (원산) y Pyongyang (평양) el estilo alemán.
b.- Se utiliza el tetragrama con notación neumática, pero también los pentagramas.
c.- El texto en latín se reproduce en grafía coreana, y los cantos coreanos proceden del Cántico del Señor o Chón-chu gá-sa (*Cheonjugasa,* 천주가사) de la comunidad católica primitiva, la mayoría a cargo del sacerdote coreano, reverendo "Tomás" Ián-óp Choi (*Choi Yang-op, Choi Yang Up;* 최양업신부님 / 崔良業) (*1821; †1861).

Año	***Cantoral***	***Editor***	***Características***
1924	*Cantoral católico coreano*	Vicario de Seúl	Monotonía. En pentagrama; con grafía coreana.
1928	*Cantoral Kón-guió (Gonggyo,* 공교성가집)		Primera parte: en tetragrama, y con textos en latín. Segunda

			parte: tetragrama y pentagrama; grafía coreana.
1932	*Cantoral católico coreano*	Vicario de Seúl	Versión renovada del de 1924.
1936	*Cantoral en latín*	(Gustave Ch.-M. Mutel) [702]. Vicariato de Seúl	Sólo cantos en latín.
1936	*Cantoral del Instituto Tók-uón (Dukwon, Deokwon, Deakwon,* 덕원성가집), de Seúl	Vicariato de Wonsan	Escrito en coreano, salvo cinco piezas del *Cantoral católico coreano,* en latín, procedentes de corales alemanes.
1936	*Cantoral de Chán-jo-uón (Changjowon,* o *Janghowon Seonggajip;* 장호원성가집), de la provincia de Kión-gui-dó (*Kyonggido,* 경기도)	*Chán-jo-uón (Changjowon,* o *Janghowon;* 장호원),	Primera y segunda parte: canto en latín; tercera parte: canto coreano; escrito en coreano.
1936	*Cantoral de Téegu* (*Taegu,* 대구 성가집)	Vicariato de Téegu (*Taegu,* 대구)	
1938	*Cantoral de Téegu* (*Taegu,* 대구 성가집)	Vicariato de Téegu (*Taegu,* 대구)	Renovación de la versión anterior.

4.4.2.- Desde la Independencia (1945) hasta la actualidad

Fueron varios los sacerdotes recién ordenados que iniciaron su ministerio en las diversas diócesis coreanas antes de la liberación e independencia del 15.08.1945[703]. A partir de dicha fecha, aparecieron diversos cantorales a cargo de sacerdotes coreanos. Como ya se ha mencionado, en 1896, el sacerdote nativo, Mun Kun Íi (*Mun Geun Yi, Moongun Lee, Lee Mun Gun,* 이문근신부님) (*1917; †1980), dotado de un notable talento musical, había sido enviado a Roma para perfeccionar sus conocimientos sobre la música litúrgica romana. Y a su regreso de Italia, se dedicó a recopilar y unificar los diversos cantorales que se utilizaban en los diferentes vicariatos de Corea. (Más tarde aparecerían algunos otros cantorales, a cargo de sacerdotes coreanos).

[702] Gustave Charles-Marie Mutel (*1854; †1933), fue vicario apostólico de Corea y obsipo de Milo, 1890-1911 y vicario apostólico de Seúl, 1911-1933, además de obispo titular de Mopsuestia 1923-1926 y arzobispo de Ratiaria, 1926-1933.

[703] Conviene recordar que tras la liberación nacional en 1945, se creó la Sociedad de la Orquesta Sinfónica de Corea, la primera con perfil occidental en el país. Hoy, existen una cincuentena de orquestas occidentales en el país (una mayoría, radicada en Seúl, y el resto, en otras provincias de la nación).

Finalmente, y como resultado de todo lo anterior, en marzo de 1948, y con la aprobación de la Conferencia Episcopal Coreana, se editó el *Cantoral Católico,* un nuevo cantoral que unificaba todos los anteriores, incorporando contenidos de los cantorales hasta entonces existentes, además de incluir algunas obras compuestas con tal propósito por el propio Mun Kun Íi (*Mun Geun Yi, Moongun Lee,* 이문근신부님) (sus composiciones se conciben para cuatro voces mixtas, y con la parte correspondiente de acompañamiento instrumental de órgano), el cual abogaba por que la música autóctona tuviera una mayor presencia dentro de la litrugia católica en Corea.

1.- ***Cantoral Católico*** **(1948)**:

En realidad, éste fue el primer cantoral para coro, gracias al impulso de Mun Kun Lee, que era un organista muy cualificado y gran amante de los movimientos corales, que él promovió y ayudó a desarrollarse, mediante su establecimiento en las jerarquías religiosas (al tiempo que, de forma paralela, y en el campo educativo, también los misioneros protestantes europeos introducían en el país este tipo de actividades).

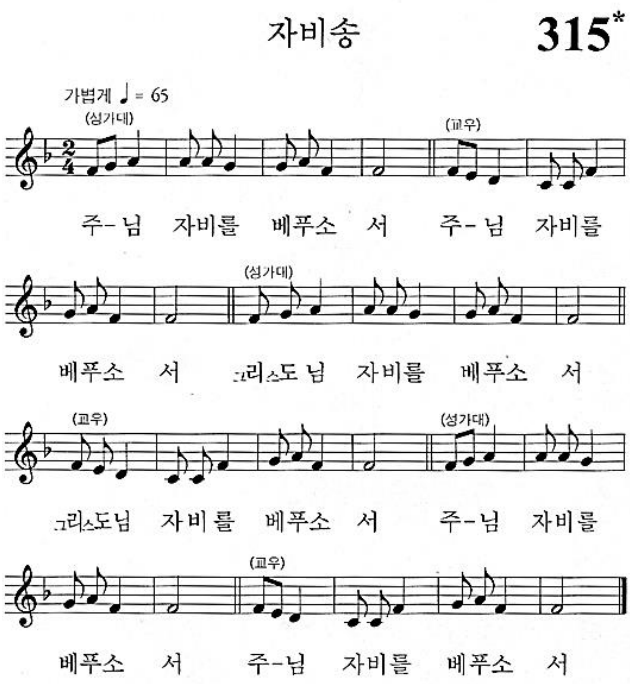
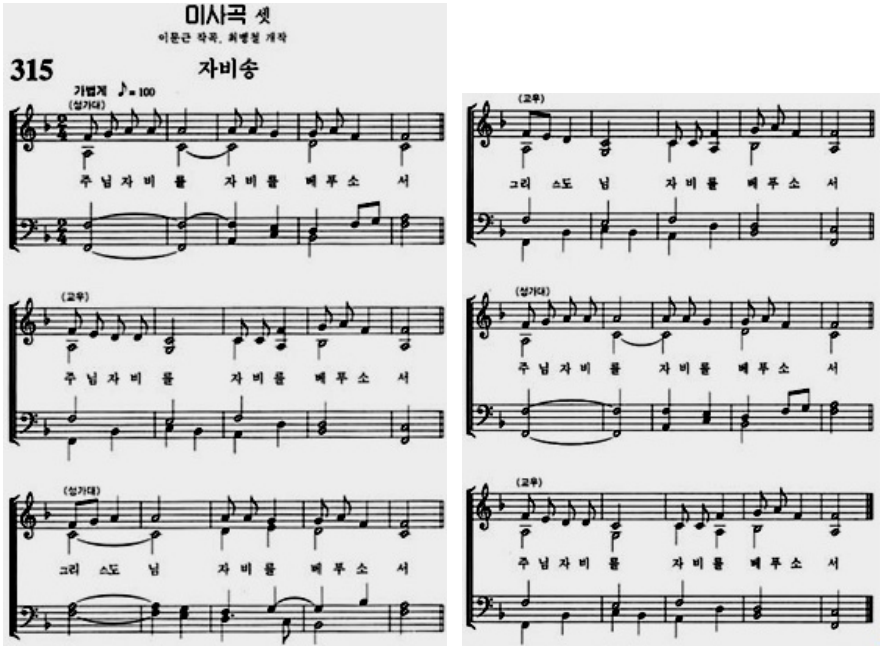
El repertorio de este *Cantoral Católico,* se compone de veinticuatro obras seleccionadas del *Cantoral Católico Coreano,* editado en 1924, y de cuarenta y ocho obras del *Cantoral Tók-uón* (*Dukwon, Deokwon, Deakwon, Deok-Won,* 덕원), de Seúl (서울)*,* publicado en 1938: 5 de ellas son obras de Mun Kun Íi (*Mun Geun Yi, Moongun Lee,* 이문근신부님) y 57, obras de diversos compositores extranjeros, traducidas por Mun Kun Lee al coreano.

Gracias a la nueva recopilación de melodías en este cantoral, se pudo renovar más tarde, en 1957, un nuevo *Cantoral Unificado* (통일 성가집), contribuyendo asimismo en gran medida a la realización posterior del *Cantoral de la Comunidad Católica* en 1975 y del *Nuevo Cantoral Litúrgico* (새전례성가집).

2.- ***Cantoral Unificado*** (통일성가집) **(1957)**: según un acuerdo de la Conferencia Episcopal Coreana (C.C.K.; 한국천주교주교협의회) del año 1956, al año siguiente se editó un cantoral católico unificado para toda la jerarquía eclesiástica del país. En él se modificaba el

número de cantos del anterior cantoral de 1948 a cargo de Mun Kun Íi (*Mun Geun Yi, Moongun Lee,* 이문근신부님). Contenía 182 cantos, buena parte de ellos en latín; 121 eran cantos coreanos (que, o bien cambiaban la letra a canciones típicas coreanas de la época, o bien procedían del cantoral extranjero, traducidos a lengua coreana por Mun Kun Lee); y se incluían, además, 41 cantos para coros y 20 cantos gregorianos. Sus fuentes eran las siguientes:

1) *Recueil de Prières, Cantiques et motets*
2) *The St. Gregory Hymnal and Catholic Choirbook*
3) *Chant religieux*
4) *Cantate Domino*
5) *Choix de Cantiques*
6) *Melodie Sacre*
7) *Anthologia Vocalis*
8) *Kirchenbuch*
9) *Cantoral Católico Coreano*
10) *Cantoral Católico de Seúl y Téegu*

Más tarde, se añadieron a este cantoral tres misas coreanas, compuestas por Mun Kun Íi (*Mun Geun Yi, Moongun Lee,* 이문근신부님).

***Cantoral Unificado,* de 1957. Primera parte del "Kyrie" de una *Misa* de Mun Kun Íi (**이문근신부님미사곡**), en versión en cantollano, y armonizada.**

3.- *Cantoral de la Comunidad Católica* y *Cantoral Católico de la Nueva Liturgia* (1975):

El *Cantoral católico* Chón-Són (*Jeong-Sun,* 정선 가톨릭성가집), de enero de 1957, se componía de 279 obras, distribuidas en dos partes; en la primera parte había 238 cantos sagrados, de los que 63 eran adaptaciones; en total, se recogían 41 misas, de las que, en la segunda parte, se incluían nueve Misas, además de la Misa adaptada por Mun Kun Íi (이문근), la de Nam-Jun In, las tres Misas de Pión-Chol "Andrea" Choi (*Byeong-Cheol Choe;* 최병철), y dos Misas extranjeras.

El profesor Pión-Chol Choi (*Byoung-Cheol "Andrea" Choi, Byeong-Cheol Choe;* 최병철).

Pero lo cierto es que, hasta el año 1975, los cantorales católicos utilizados en Corea se basaban fundamentalmente en el canto litúrgico romano, francés y alemán, mientras que solamente una minoría eran cantos autóctonos coreanos. Sin embargo, el aperturista en este sentido Concilio Vaticano II, dictaba unas nuevas y claras líneas a seguir respecto al canto litúrgico, por lo que, a partir de la llegada de sus disposiciones a Corea, y muy particularmente a partir de 1975, se empezaron a introducir algunos cambios al respecto.

Algunos prelados de la historia católica coreana de la segunda mitad del siglo XX. *Izda.:* el obsipo de Pionyang (Corea del Norte), Francis Hong Yong-ho (홍용호 프란치스코) (*1906; †? —desaparecido—), que fue encarcelado por el régimen comunista norcoreano en 1949 y más tarde desapareció. *Centro:* el pro-americano y anti-comunista Obispo de Seúl (1940-1962), Paul Marie Kinam Roh (*1902; †1984), más tarde arzobispo de Seúl (1962-1967). *Dcha.:* el cardenal Stephen ["Stephanus"] Souhwan Kim (김수환) (*1922; †2009), ex arzobispo de Seúl (1968-1998).

Las disposiciones del Concilio Vaticano II (Constitución "Sacrosanctum Concilium" sobre la sagrada liturgia), dictaban lo siguiente (Capítulo VI "La Música Sagrada") [los resaltados con cursivas y negritas son míos]:

> -"**Dignidad de la música sagrada**". Artículo Nº **112**. "La tradición musical de la Iglesia universal constituye un tesoro de valor inestimable, que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principlamente porque ***el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne***".
>
> -"**Primacía de la Liturgia solemne**". Artículo Nº **113**. "La acción litúrgica reviste una forma más noble cuando los oficios se celebran solemnemente con canto y en ellos intervienen ministros sagrados y el pueblo participa activamente. En cuanto a la lengua que debe usarse, cúmplase lo dispuesto en el artículo 36[704]; en cuanto a la

[704] Capítulo I: *Principios generales para la reforma y fomento de la Sagrada Liturgia*. III: *Reforma de la Sagrada Liturgia*. C) *Normas derivadas del carácter didáctico y pastoral de la Liturgia*. "**Lengua litúrgica**". Artículo Nº **36**: "§ 1. Se conservará el uso de la lengua latina en los ritos latinos, salvo derecho particular. § 2. Sin embargo, como el uso de la lengua vulgar es muy útil para el pueblo en no pocas ocasiones, tanto en la Misa como en la administración de los Sacramentos y en otras partes de la Liturgia,

Misa, el artículo 54[705]; en cuanto a los sacramentos, el artículo 63[706]; en cuanto al Oficio divino, el artículo 101[707]".

-"**Estima de la tradición musical propia**". Artículo Nº 119: "***Como en ciertas regiones, principalmente en las misiones, hay pueblos con tradición musical propia que tiene mucha importancia en su vida religiosa y social, dése a esta música la debida estima y el lugar correspondiente no sólo al formar su sentido religioso, sino también al acomodar el culto a su idiosincrasia,*** a tenor de los artículos 39 y 40. Por esta razón, en la formación musical de los misioneros procúrese cuidadosamente que, dentro de lo posible, puedan promover la música tradicional de su pueblo, tanto en las escuelas como en las acciones sagradas".

Con el nuevo pensamiento emanado del Concilio Vaticano II, que animaba a la participación activa de la feligresía en las funciones y actos litúrgicos, unos años más tarde, en enero de 1975, surgió ya el deseo, promovida por buena parte de los fieles del país, de renovar el cancionero coreano. Fue así como unas religiosas de San Pablo, de Téegu (*Taegu, Daegu;* 대구관구샬트르성바오로수도회), siguiendo las directrices de la

---

se le podrá dar mayor cabida, ante todo, en las lecturas y moniciones, en algunas oraciones y cantos, conforme a las normas que acerca de esta materia se establecen para cada caso en los capítulos siguientes. § 3. Supuesto el cumplimiento de estas normas, será de incumbencia de la competente autoridad eclesiástica territorial, de la que se habla en el artículo 22,2, determinar si ha de usarse la lengua vernácula y en qué extensión; si hiciera falta se consultará a los Obispos de las regiones limítrofes de la misma lengua. Estas decisiones tienen que ser aceptadas, es decir, confirmadas por la Sede Apostólica. § 4. La traducción del texto latino a la lengua vernácula, que ha de usarse en la Liturgia, debe ser aprobada por la competente autoridad eclesiástica territorial antes mencionada".

[705] Capítulo II: *El sacrosanto misterio de la Eucaristía.* "**Lengua vernácula y latín**". Artículo Nº **54**: "En las Misas celebradas con asistencia del pueblo puede darse el lugar debido a la lengua vernácula, principalmente en las lecturas y en la «oración común» y, según las circunstancias del lugar, también en las partes que corresponden al pueblo, a tenor del artículo 36 de esta Constitución. Procúrese, sin embargo, que los fieles sean capaces también de recitar o cantar juntos en latín las partes del ordinario de la Misa que les corresponde. Si en algún sitio parece oportuno el uso más amplio de la lengua vernácula, cúmplase lo prescrito en el artículo 40 de esta Constitución".

[706] Capítulo III: *Los demás sacramentos y los sacramentales.* "**Mayor cabida a la lengua vernácula**". Artículo Nº **63**: "Como ciertamente el uso de la lengua vernácula puede ser muy útil para el pueblo en la administración de los sacramentos y de los sacramentales, debe dársele mayor cabida, conforme a las normas siguientes: *a)* En la administración de los sacramentos y sacramentales se puede usar la lengua vernácula a tenor del artículo 36. *b)* Las competentes autoridades eclesiásticas territoriales, de que se habla en el artículo 22, párrafo 2, de esta Constitución, preparen cuanto antes, de acuerdo con la nueva edición del Ritual romano, rituales particulares acomodados a las necesidades de cada región; también en cuanto a la lengua y una vez aceptados por la Sede Apostólica, empléense en las correspondientes regiones. En la redacción de estos rituales o particulares colecciones de ritos no se omitan las instrucciones que, en el Ritual romano, preceden a cada rito, tanto las pastorales y de rúbrica como las que encierran una especial importancia comunitaria".

[707] Capítulo IV: *El Oficio Divino.* "**Uso del latín o de la lengua vernácula**". Artículo Nº **101**: "§1. De acuerdo con la tradición secular del rito latino, en el Oficio divino se ha de conservar para los clérigos la lengua latina. Sin embargo, para aquellos clérigos a quienes el uso del latín significa un grave obstáculo en el rezo digno del Oficio, el ordinario puede conceder en cada caso particular el uso de una traducción vernácula según la norma del artículo 36. § 2. El superior competente puede conceder a las monjas y también a los miembros, varones no clérigos o mujeres, de los Institutos de estado de perfección, el uso de la lengua vernácula en el Oficio divino, aun para la recitación coral, con tal que la versión esté aprobada. § 3. Cualquier clérigo que, obligado al Oficio divino, lo celebra en lengua vernácula con un grupo de fieles o con aquellos a quienes se refiere el § 2, satisface su obligación siempre que la traducción esté aprobada".

Constitución "Sacrosanctum Concilium" del Vaticano II, adaptaron numerosos y nuevos cantos, originales de Europa y América, así como diversos cantos del *Cantoral católico* Chón-Són (*Jeong-Sun,* 정선 가톨릭성가집), de modo que todos los fieles pudieran participar activamente en la liturgia, destacando las nuevas composiciones de misas bilingües, en latín y coreano.

Por su parte, el *Cantoral de la Comunidad Católica* (공동체가톨릭성가집), cuya primera edición apareció en 1975, fue elaborado por los dos sacerdotes coreanos Chong Chol Íi (*Chong-Cheol "Venancio" Lee,* 이종철) y Són-Ó Uón (*Seon-O Won,* 원선오), así como por el fraile, asimismo coreano, Ión-Jó Chó (*Young-Ho Cho,* 조영호). Sus 550 cantos se dividieron en dos partes, una para los fieles, y otra para los jóvenes (82 cantos con un animado acompañamiento de guitarra), caracterizándose por lo siguiente:

> ***1.-*** Aprovechando que los compositores coreanos se animaron a introducir el lenguaje musical coreano tradicional, muestra una clara tendencia hacia la música folclórica, con vistas a popularizar los cantos sagrados.
> ***2.-*** Presenta una liturgia renovada, que intenta llegar más directamente al espíritu de los fieles.
> ***3.-*** Se trata de cantos sin dificultades técnicas, susceptibles de ser cantados casi en cualquier lugar, con un simple acompañamiento de guitarra o de órgano.
> ***4.-*** No excluye los cantos gregorianos, como tampoco, incluso, los cantos litúrgicos protestantes, o los cánticos espirituales negros y tomados del jazz.

Este cantoral se ha demostrado como francamente útil, si bien, desde algunas posturas nacionalistas, todavía ha habido quien hubiera preferido que fuera aún más popular, sin que eso implicara una pérdida de valores religiosos.

4.- ***Cantoral Católico de Unificación*** **(**통일 성가집**) (1984)**:

Prosiguiendo con el anhelo de los fieles coreanos de disponer de un cantoral de música litúrgica lo más completo posible, y adecuado a sus propias necesidades, gustos y tradiciones, unos pocos años más tarde, y con motivo de celebrar el bicentenario de la fundación de la Iglesia Católica Coreana, se procedió a estudiar a fondo los cantos nuevos de las diversas diócesis, los cuales se habían encargado desde 1973.

Fruto de aquel estudio, se creó este nuevo *Cantoral Católico de Unificación,* a partir de algunos cantos precedentes, escogidos del anterior *Cantoral católico Chón-Són*

(*Jeong-Sun,* 정선 가톨릭성가집) —de enero del 1957—, del *Cantoral de la Comunidad Católica* y el *Cantoral Católico de la Nueva Liturgia* (de 1975), así como de la incorporación de 80 cantos nuevos, y de otros 130 del apéndice.

El nuevo cantoral, que es el que se utiliza en la actualidad, se editó, en versión para voz sola, en 1985, y para cuatro voces mixtas al año siguiente, incluyéndose, en un total de 528 piezas, 21 cantos gregorianos y 36 en latín. La segunda edición apareció bajo el nombre de *Cantoral Católico,* y una década más tarde, en 1995, se editó ya una versión "renovada" debido al cambio de algunos textos litúrgicos, si bien las melodías musicales son las mismas. En el año 2007, originada por la demanda de cantos para coros femeninos, apareció una nueva versión del cantoral, dispuesto ahora para tres voces blancas, a cargo de Sun Hwa Choi, y bajo la dirección de Joaquín Oña López y Juan Miguel Villar.

Últimos prelados coreanos. *Izda.:* el cardenal surcoreano Nicolas Cheong Jin-suk (*1931), arzobispo emérito de Seúl y administrador apostólico de Pionyang (Corea del Norte). *Dcha.:* su sucesor, el actual arzobispo metropolitano de Seúl, Andrew Yeom Soo-Jung (염수정) (*1943), primado de facto de Corea desde su nombramiento en 2012 por Benedicto XVI, quinto arzobispo de Seúl nativo de Corea.

Datos sobre la implantación del catolicismo en Corea (2010):

- *Población católica:* 5.309.964 명 (총인구수의약) 10,3%. [Aumento: 2,0%].
- *Católicos:* 41,5% varones; y 58,5% mujeres:
    - Mujeres creyentes: 3.097.858 명.
    - Varones creyentes: 2.194.758 명.
- *Sacerdotes:* 4.555 명 (párrocos, 3.818 명; sacerdotes religiosos y misioneros, 703 명; y obispos, 34 명).
- *Religiosos:* religiosos varones, 1.521 명; religiosas, 10.146 명.
- *Templos:* 1.647 iglesias 개; y 793 ermitas 개. (Cada iglesia reúne aproximadamente a unos 3.225 fieles).

5.- CONCLUSIÓN Y NUEVO DESARROLLO EN EL FUTURO

En el área de la nueva composición para instrumentos tradicionales, el proceso de confluencia de la música occidental y la música tradicional coreana ha tenido una historia de aproximadamente ochenta años. Desde sus inicios con Kisu Kim (*1917; †1986) hasta el presente, esta confluencia se ha desarrollado musicalmente y se ha ampliado en función de sus fronteras de expresión. Y aunque no haya sido acogida siempre positivamente por el público, su popularidad entre los oyentes ha aumentado mucho. Además de lo cual, existen varios compositores nuevos muy optimistas respecto dicha confluencia, como la generación de Dálson Kim (*Kim Dalseong,* 김달성), del profesor universitario Dr. Kée-uón Pión (*Gyewon Byeon,* 변계원), Sánku Kang (*Kang Sanggu,* 강상규) o Kyeongseop Lee, que poco a poco van creando y aportandio de forma activa su propio mundo musical a la Corea contemporánea.

En función del desarrollo y evolución que se van produciendo, los compositores del chángak kúgak (o *changjak gugak,* 창작국악; consistente como ya se hay visto en nuevas composiciones para instrumentos tradicionales coreanos, que utilizan la notación musical occidental) tratan hoy de mostrarse lo suficientemente abiertos como para aceptar la entrada cultural y musical de diferentes fuentes y procedencias. La salud del género depende de distintos enfoques, que explorarán el potencial del género. Y en consecuencia, estos compositores se preocupan e interesan por lo que paralelamente sucede en otros géneros o en la música de otros países, y en cómo los compositores de otros países construyen sus propias composiciones. Pero no siempre es fácil discernir la combinación más apropiada de lo oriental y lo occidental, de la tradición y lo contemporáneo, de los objetos auténticos y los mixtos o heterogéneos. Por tanto, la mayoría de los compositores coreanos de la actualidad (y entre ellos, se encuentran quienes esperan alcanzar éxito en su propósito), procuran encontrar respuestas personales a las preguntas de cómo podrían utilizar mejor la teoría occidental de la Composición, y de cómo, esto podría combinarse con las ideas coreanas. Ahora, los jóvenes compositores crean y expanden su propio estilo, sin estar atados a viejas convenciones; tratan de ir más allá de sus antecesores, en función de su propia

preparación técnica, de su formación, y del conocimiento alcanzado de la música occidental, con vistas a desarrollar el conocimiento de la peculiaridad de la sociedad coreana y cómo puede reflejarse en su música. De esta manera, se espera que el género logre pronto un alcance más amplio de expresión, que aumente su accesibilidad. Al final, lo cierto es que la influencia de la música occidental en la música tradicional coreana ha sido enorme. Y sin embargo, la nueva generación musical encuentra ahora su propio camino, distinto al de la música occidental y al de la tradicional, desde las que se proyecta hacia el futuro, a partir de su reconocimiento y educación en las características de ambas. Como resultado, parace claro que el desarrollo y la prosperidad del género del chángak kúgak quedarán garantizados para la próxima generación.

La Ópera y el Centro de Bellas Artes de Seúl.

Tres imágenes del Seúl más moderno, en la actualidad.

Púsan (*Busan*).

La nueva ciudad de Songdo, un proyecto ultramoderno.

La Corea actual compatibiliza el respeto a su rica naturaleza (una imagen del Parque Nacional de Sórak-sán, *Seoraksan,* 설악산) con la tecnología punta de sus trenes de alta velocidad.

Como conclusión, y como ya indicaba al empezar este estudio, Corea se ha convertido, a todos los niveles de su sociedad, en un lugar de encuentro entre el mundo occidental y oriental. Una sociedad donde conviven, de modo sorprendente, las innovaciones culturales que han ido llegando desde el exterior, con un profundo respeto por las antiguas tradiciones propias de su cultura.

El pueblo coreano destaca particularmente por disfrutar con el arte, y especialmente con la música y el baile, lo que se ha demostrado a lo largo de su historia. La base de su sociedad se asienta en una cultura muy religiosa, y abierta, con una gran tolerancia a "lo externo". De este modo, la cultura musical coreana ha coexistido, en el corazón de la música étnica, junto con el sentido de diversidad irreducible de la música importada.

De hecho, durante el transcurso de la dilatada historia musical coreana, ésta fue capaz de añadir, a los suyos, los elementos exóticos, recreándolos finalmente en un lenguaje musical propio, sincrético. Pero esta tendencia natural del pueblo coreano no se aplicó en el caso de la música occidental.

Al recibir y acoger en Corea la música occidental a finales del siglo XIX, se produjo un cambio radical, que estableció dos tipos de música y dos culturas. Paralelamente al desarrollo de la música propiamente coreana, se estableció también la occidental, aunque no llegaran a fundirse, haciendo realidad, como si de dos entornos totalmente ajenos o separados se tratase, lo que ha dado en llamarse "bi-musicality".

Sin embargo, una característica peculiar de Corea a lo largo de su historia ha sido su capacidad de acoger las ideas y tradiciones procedentes de otros lugares para luego transformarlas y asumirlas como propias, dándoles una nueva forma "coreanizada", creando así una síntesis entre lo nuevo y lo propio.

La acogida de lo exótico (de acuerdo con la estética de imitación inaugurada por la filosofía griega), debe transformarse en lo que verdaderamente sería una "coreanización", una adecuación de lo nuevo a lo típico o autóctono [708]. Y en consecuencia con esas premisas, la puesta en práctica de esa adecuación, debería tener en cuenta los siguientes puntos:

[708] A partir del siglo XVIII, se hizo hincapié en la idea de que el fundamento del arte modelo no es solamente un modelo natural establecido que se transmite, sino que éste está continuamente formándose, es decir, que se trata de un arte creativo.

Frente a la superioridad de la melodía, el ritmo utilizado con preferencia es el que se decanta por los compases ternarios (de 3 ó 6 tiempos), con unidad de medida en la corchea, antes que en la negra (3/8, 6/8, mejor que 3/4, 6/8).

Hay un gusto especial por el empleo de síncopas.

Se plantea una clara tendencia a no utilizar únicamente la escala pentatónica, sino que también se pueden aplicar escalas occidentales, como notas de paso o adorno.

En la aplicación de las armonías contemporáneas, se prefiere no utilizar los acordes tríadas tradicionales (occidentales), empleando en su lugar la técnica "contrapuntística".

El estilo folclórico coreano se debería ajustar al estilo del pánsori[709].

Se debería encontrar una manera eficaz para confluir en los puntos en común existentes entre la música ritual occidental y la oriental, las cuales coinciden, particularmente, en su modo de entonar los cantos (y así por ejemplo, pueden mencionarse las semejanzas existentes en este sentido entre el canto gregoriano y la música ritual coreana, tanto budista como confucianista).

El ritmo ha de concordar con el acento del texto.

Por otro lado, para expresar adecuadamente mediante el lenguaje occidental la música autóctona coreana, es preciso valorar su propio ritmo y ampliar su espectro instrumental: los instrumentos occidentales pueden favorecer la sonoridad de las obras tradicionales coreanas, siempre y cuando ayuden a expresar la profundidad del color y timbre musical propios coreanos.

[709] Como ya se ha indicado en varias ocasiones, el pánsori es una especie de ópera o espectáculo de larga duración (un género musical o canto épico de cuatro a ocho horas), que se interpreta con dramatismo, y donde se combinan la actuación (apoyada por el gesto), con partes habladas y partes cantadas. La ejecución corre a cargo de un único solista vocal (el "pánsori" propiamente dicho), un protagonista que puede introducir improvisaciones musicales a partir del guión dado (existen cinco relatos, todos ellos basados en las antiguas leyendas de Corea), el cual se acompaña con un instrumentista que toca el tambor o puk. Constituye uno de los tesoros culturales intangibles de Corea, declarado Obra Maestra por la UNESCO.

Llegados a este punto, interesa poner de relieve el caso de la música religiosa, adoptada por la Iglesia Católica Coreana, a lo largo de sus más de doscientos años de presencia en Corea[710]. Hasta 1975, la mayor parte de la música sagrada procedía de occidente. Tan sólo una minoría de los cantos litúrgicos adoptados eran cantos propios coreanos. Y lo mismo sucedió con las iglesias protestantes.

La cultura cristiana, como la derivada de tantas otras religiones, supone un fenómeno sociocultural, que presenta, en consecuencia, muchas facetas. De hecho, su vitalidad radica en su diversidad, de modo que la música cristiana hubo de desarrollarse de modos muy diferentes, enriqueciendo así, de forma muy valiosa, la música coreana.

Son varias las propuestas existentes encaminadas a que las distintas Iglesias cristianas coreanas (católicas o protestantes) introduzcan en sus respectivas liturgias, musicalmente encauzadas fundamentalmente a través del modelo occidental, la música autóctona:

> - El canto gregoriano puede servir como puente entre la música litúrgica romana y la música coreana, sobre todo, cuando las escalas eclesiásticas se aplican junto a las pentatónicas orientales.
> - En la música coreana se da más importancia a la melodía que al ritmo, el cual, además, es diferente al concepto occidental de ritmo. De este modo, a partir del dominio del canto o la melodía, parece que se debería priorizar esta última, aplicando esta idea a los cantos litúrgicos.
> - Se ha de promover una adaptación y uso progresivos de los instrumentos típicos coreanos, en lugar del órgano[711].

Este intento no pretende limitar la música a un ámbito únicamente autóctono, sino encontrar un lenguaje musical común a occidente y oriente, para crear un nuevo estilo musical útil a la Iglesia universal. Se trata de promover dicha simbiosis con un valor de terapia musical (Musicoterapia), con vistas a tratar de resolver los problemas diarios de los oyentes y mejorar su estado de ánimo, a través de la catarsis con este tipo de música.

---

[710] El inicio al catolicismo debería ser fechado en el año 1777, pero hasta 1794 todavía no había llegado ningún misionero. Con esta fecha daría comienzo la introducción de la música occidental a través del canto gregoriano, teniendo en cuenta que esta iglesia primitiva coreana fue clandestina hasta finales del siglo XIX, concretamente, el año1895, con la llegada de los misioneros protestantes occidentales.

[711] (Hong Minza). *Simposio sobre la introducción de Música Autóctona Coreana a la Música Litúrgica Católica Romana.* Seúl, Confer Coreana, 1988.

A partir del Concilio Vaticano II, este tipo de música tomó una nueva perspectiva, pues los compositores coreanos más destacados intentaron aplicar el lenguaje musical coreano tradicional, llegando a influir en toda la música en general: no sólo se intentó establecer un tipo de música paralela a la occidental, sino que se intentó unir estos dos tipos de música, para crear una música universal.

En el Simposio de Música Católica celebrado en 1988, se propuso ya a la Conferencia Episcopal Coreana que introdujera la música autóctona en sus manifestaciones futuras, Aunque, con el paso del tiempo, puede decirse que la música coreana en el siglo XXI necesita aún encontrar una clave en común, firme, con las músicas del exterior.

En la actualidad, existen ya algunos compositores que intentan unir ambas músicas en un punto de encuentro común (desde el vocabulario occidental, incorporando elementos autóctonos coreanos, aunque también se ha comenzado a introducir elementos occidentales a partir del vocabulario y sistema notacional coreanos). Pero todavía queda un enorme trabajo pendiente, muy necesario, respecto a la música occidental importada: asumirla, y transformarla como propia definitivamente[712].

Según Miguel de Unamuno, "*el casticismo* es la esencia de la hispanidad, que no nació de un mundo homogéneo, sino centrado sobre sí mismo". Y en ese sentido, lo castizo, la esencia de lo propio, lo autóctono, no supone estrictamente una cultura original, sino una cultura aprendida y asimilada de unas y otras culturas diferentes; es decir, que si una cultura diferente entrase en la propia, ésta quedaría relegada al fondo, como base o sustrato de la nueva. En esa misma línea, la música coreana, como cultura que es, debería experimentar ese mismo proceso, pues es cierto que la cultura nace en un lugar, pero pasa a otros mediante un proceso de difusión. Y es así como los músicos coreanos contemporáneos aspiran a una música universal que no se limite al ámbito nacional (en la que no se reniegue del pasado y, al mismo tiempo, que no rechace la esencia del mensaje universal). En definitiva, los propios músicos coreanos anhelan poder llegar a crear una música paulatinamente más solidaria con el pueblo coreano, con

[712] La tercera generación de compositores modernos, cada vez más competentes, intenta romper los dos muros separados, y encontrarse, de un modo peculiar.

la intención de contribuir a crear un mundo mejor, más hermanado y amistoso: sin perder la esencia de la cultura propia (sin excluir su valor propio), hay que recibir a la otra cultura con una disposición abierta, contribuyendo así a una verdadera globalización universal.

Finalmente, y como expresión de lo anterior, es mi deseo que esta tesis pueda contribuir al mejor conocimiento de la cultura, historia y arte coreanos, en beneficio de las relaciones entre los pueblos hispanohablantes y el pueblo coreano.

* *

*

"Velada cultural coreana *Desde Oriente a Occidente* y conferencia sobre Corea. "Música y canto por artistas coreanos. Danza ritual coreana". Sala de Llevant de la Biblioteca de Catalunya de Barcelona, 28.06.2014.

BIBLIOGRAFÍA*

ADRIAANSZ, Willem: *The Kumiuta and Danmono Traditions of Japanese Koto Music.* Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1973.

AGARWALA, Viney K.: *Traditions and Trends in Indian Music.* Nueva Delhi, Rastogi, 1966.

AHMAD, Najma Perveen: *Hindustani Music: A Study of its Development in Seventeenth and Eighteenth Centuries.* Nueva Delhi, Manohar, 1984.

AHN, Choong-sik: *The Story of Western Music in Korea: A Social History, 1885-1950.* Morgan Hill (California, EE.UU.), Bookstand Publishing, 2005.

AKAMATSU, Chijo; y AKIBA, Takashi: *Chosen fuzoku no kenkyo. [Studies in Korean Shamanism,* vol.II*]* Tokio, Osaka yago shoten, 1938.

AKIBA, Takashi: "A Study on Korean folkways", en *Folklore Studies,* [Tokio], 14 (1938/1957), pp.1-106.
____ *Chosen fuzoku no genchi kenkyu. [A field research on Korean shamanism].* Tenri, Yotokusha, 1950. (CHOI, Kil-song; traducc.; BEATTIE, John; y MIDDLETON, John; eds.). Seúl-Londres, Spirit Mediumship and Society in America, 1969.

ALENIO [ALENI], Giulio: *Iche fang wai ki Hang-chow* [cosmografía] 6 vols. Pekín, 1623 [traducida al manchú como: *El verdadero origen de todas las cosas* [llegó una copia a París en 1789].
____ *Vida de Jesús, Nuestro Salvador, a partir de los Cuatro Evangelios.* [En chino] 8 vols. Pekín, 1635-1637.

ALFORD, Clem: *The Sitar Book: A Practical Guide to Playing the Sitar.* Londres, Asian Educational Resources Center, 1989.

ALLEN, Horace Newton: *Korean Tales: Being a Collection of Stories Translated from the Korean Folk Lore.* Nueva York-Londres, G. P. Putnam's sons, 1889.
____ *A Chronological Index of the Foreign Relations of Korea from the Beginning of the Christian Era to the Twentieth Century.* Seúl, el autor, 1901.
____ *Things Korean: A Collection of Sketches and Anecdotes Missionary and Diplomatic.* Seúl, F. H. Revell Company, 1908.

ALTER, Andrew Burton: "Garhwali Bagpipes: Syncretic Processes in a North Indian Regional Musical Tradition", en *Asian Music* [University of Texas Press], 29/1 (1997-1998), pp.1-16.
____ *Dancing the Gods: Power and Meaning in the Music of Garhwal, North India*. Victoria (Australia), Monash University, 2000.

AMARNATH, Pandit: *Living Idioms in Hindustani Music.* Nueva Delhi, Vikas Publishing House, 1989.

ANÓNIMO: *Bangladeshi Musical Instruments: Tabla, Bansuri, Ektara, Dotara.* Memphis (Tennessee, EE.UU.), LLC Books, 2010.

* Puede verse una bibliografía específica sobre el instrumentario y música hindú en el Anexo "Instrumentos tradicionales de la India" de esta misma tesis, pp.[261]-[269].

ARMELL FEMENIA, Montserrat; y EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: "Música e imágenes hasta la llegada del cine. (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras)", en *Anuario Musical,* 58 (2003), pp.279-353.

ATKINSON, Jane Monnig: *The Art and Politics of Wana Shamanship.* Berkeley, (California, EE.UU.), University of California Pres, 1989.

AUBOUX, Jean Paul: "L'enseignament de la musique carnatique et son évolution", en *Cahiers de Musiques Traditionnelles,* 1 (1988), pp.132-139.

AVTAR ("VIR"), Ram: *Theory of Indian ragas.* Nueva Delhi, Pankaj Publications, 1980.
____ *Theory of Indian Music: The first book containing the sentiments, their effects on shrutis, notes and ragas in ornamental shape along with formation and manner of display.* Hyderabad, Pankaj Publications, 1980.
____ *Musical Instruments of India: History and Development.* Nueva Delhi-Hyderabad, Pankaj Publications, 1983.

AWASTHI, S. S.: *A Critique of Hindusthani Music and Music Education.* Nueva Delhi, Dhanpat Rai, 1963.

AYYAR, Chandrasekhar Subrahmanya: *The Grammar of South Indian (Karnatic) Music.* Mylapore (Madrás), the author, 1939.

BACKER, Agustin de; y SOMMERVOGEL, Charles: *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jesus ou Notices Bibliographiques 1º. De tous les ouvrages publiés par les membres de la Compagnie de Jesus depuis la fondation de l'ordre jusqu'à nos jours. 2º. Des apologies, des controverses religieuses, des critiques littéraires et scientifiques suscitées a leur sujet.* París-Lieja-Lovaina-Lyon, chez l'auteur, 1869-1876.

BAEK, Dae Ung백대웅: *한국 전통 음악의 선율구조. [Hanguk jeontong eumak eui seonyul gujo].* Seúl, Damgwang chulpansa, 1982.

BAGCHEE, Sandeep: *Nad: Understanding the Raga Music*. Nueva Delhi-Bombay, BPI Publishers, Eeshwar, 1998.
____ *Shruti: Listening to Hindustani Classical Music*. Calcuta, Rupa & Company, 2006.

BAINES, Anthony; y WACHSMANN, Klaus P. (traducs.): "Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs: Classification of Musical Instruments", en *The Galpin Society Journal,* 14 (Mar. 1961), pp.3-29.

BAK, Gyeong-hyeo 박경현: *태평소 시나위 선율방식 연구 박종선류를 중심으로. Taepyeongso sinawi seonyulbunseok yeon-gu: Bak Jongseonryoreul jungsimeuro.* [Análisis del sináui de Bak Jongseon]. Tesis de Máster. Seúl, Dongguk University, 2004.

BAK, Sang Guk; KIM, Hoh Wan; CHEON, Jin Gi; y SEO, Heon Gang 박상국 김호완 전진기 서 현강: *평택 농악 [Pyeongtaek Nongak]*. Seúl, 국립문화재연구소 Gungnipmunhwajae yeonguso, 1996.
____; YI, Jun Seok; y SEO, Heon Gang 박상국 이준석 서현강: *강릉 농악. [Gangneung Nongak].* Seúl, 국립문화재연구소 Gungnip munhwajae yeonguso, 1997.
____; YI, Jong Jin; YI, Jun Seok; y KIM, Jong Ok 박상국 이종기 이준석 김종옥: *임실 필방 농악. [Imsil Pilbong Nongak].* Seúl, 국립문화재연구소 Gungnip munhwajae yeonguso, 1999.

BAKE, Arnolkd A.: "The Music of India", en *The New Oxford History of Music, vol.1* "Ancient and

Oriental Music". Londres, Oxford University Press, 1957.

BAKER, Donald L.: "From Pottery to Politics: The Transformation of Korean Catholicism", en *Religion and Contemporary Society in Korea.* (LANCASTER, Lew; y PAYNE, Richard; eds.). Berkeley, Institute of East Asian Studies, University of California, 1998, pp.127-168.
____ "A different thread: Orthodoxy, heterodoxy and Catholicism in a Confucian world", en *Culture and State in Late Chosŏn Korea.* (HABOUSH, Ja Hyun K.; y DEUCHLER, Martina; eds.). Cambridge MA, Harvard University Asia Center, 1999, pp.199-230.

BALLINGER, Thomas O.; y BAJRACHARYA, Puma Harsha: *Nepalese musical instruments.* Albuquerque, University of New Mexico, 1960.

BANDYOPADHYAYA, Shripada: *The origin of raga: A Short Historical Sketch of Indian Music.* Calcuta, Sircar Bros., 1946.
____ *The origin of raga: a concise history of the evolution, growth, and the treatment of rāga from the age of Bharatamuni to Bhatkhande.* Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal, 1977.
____ *Musical instruments of India.* Varanasi, Chaukamba Orientalia, "Chaukhambha Oriental Research Studies, 17", 1980.
____ *Indian music through the ages: 2400 bc to the present era.* Delhi, B. R. Pub. Corp., 1985.
____ *Techniques of sitar: The prince among all musical instruments of India.* Delhi, B. R. Pub. Corp., 1988.

BARNES, Gina Lee: *State Formation in Korea: Historical and Archaeological Perspectives.* Richmond (Surrey, Inglaterra), Curzon Press, 2001.

BARTHAKUR, Dilip Ranjan: *The Music and Musical Instruments of North Eastern India.* Nueva Delhi, Naurang Rai, Mittal Publications, 2003.

BERTRAND, Daniel: *Musique Carnatique et Facture Instrumentale. Analyse et évolution du jeu de la vina et de sa lutherie au xxème siècle en Inde du Sud.* Tesis doctoral, Universidad de París-Sorbona, París IV, 1997.

BHATTACHARYA, Debashree: *The importance of tone, tune and text in Indian music.* Delhi-Bhopal, Sanjay Prakashan, 2007.

BHOWMIK, Swarna Kamal; y JANI, Mudrika: *The Heritage of Musical Instruments: A Catalogue of Musical Instruments in the Museums of Gujarat.* Baroda-Sardarbhavan, Department of Museums, Gujarat State, 1990.

BLACKING, John: *How Musical is Man?* Londres, Faber & Faber, 1973.

BLADES, James: *Percussion Instruments and Their History.* Londres, Faber and Faber, 1970.

BLUM, Stephan; BOHLMAN, Philip; y NEWMAN, Daniel: *Ethnomusicology and modern music history.* Urbana (Illinois, EE.UU.), University of Illinois Press, 1991.

BODDE, Derk (trad.): *[Yu-lan Fung:] A History of Chinese Philosophy.* Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1953.

BOOTS, John L.: "Korean Musical Instruments and an Introduction to Korean Music", en *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society,* 30 (1940), pp.1-31.

BOSE, Narendra Kumar: *Melodic Types of Hindusthan: A Scientific Interpretation of the Raga System of Northern India.* Bombay, Jaico Publishing House, 1960.

BREUKER, Remco E.: *Establishing a Pluralist Society in Medieval Korea, 918-1170. History, Ideology and Identity in the Koryo Dynasty.* Leiden (Holanda), Brill, "Korean Studies Library. 1", 2010.

BRISCOE, Charles H.: "Volunteering for Combat – Loudspeaker psywar in Korea" ["Voluntariado para el combate - Altavoz de la Guerra Psicológica en Corea"] y "Born of Desperation: Early Special Operations in the Korean War" ["Nacido de la desesperación: antiguas operaciones especiales en la Guerra de Corea"], en *Veritas, The Journal of Army Special Operations History,* 6/1 (2010), pp.14-22.

BRUCKER, Joseph: *The Catholic Encyclopedia.* Robert Appleton Company, 1912.

BRUGUIÈRE, Philippe: "La délectation du rasa, La tradition esthétique de l'Inde", en *Cahiers de musiques traditionnelles* [Ginebra, Musée d'Ethnographie], 7 (1994), pp.3-26.

BURCKHARDT QURESHI, Anna Regula: "«Whose Music?» Sources and Contexts in Indic Musicology", en *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology.* (Bruno NETTL; y Philip V. BOHLMAN, eds.). Chicago, The University of Chicago Press, 1991, pp.152-168.

BURDE, Wolfgang (ed.): *Korea: Einführung in die Musiktradition Koreas.* Maguncia, Schott, 1985.

CABAÑA MORENO, Pilar; y CAEIRO IZQUIERDO, Luis: *Japón y Corea.* Madrid, Arlanza ediciones, colección "Historia de la humanidad, 15", 2000.

CANDA, Edward R.: "Korean Shamanism in the Contemporary World: Challenge for Renewal", en *Korea Journal,* 29/4 (April 1989), pp.4-11.

CANZIO, Ricardo: "Aspects de l'improvisation dans la musique d'Inde du nord", en *L'improvisation dans les musiques de tradition orale.* (LORTAT-JACOB, Bernard; ed.). París, Peeters Publishers, 1987, pp.189-202.

CAO, Zheng: "A Discussion of the History of the Gu Zheng", en *Asian Music,* 14/2 (1983), pp.1-16.

CARTER COVELL, Jon Etta Hastings; y CARTER COVELL, Alan: *Korean Impact on Japanese Culture: Japan's Hidden History.* Seúl, Hollym International Corporation, 1984.

CASTILLO, Santiago: *La unificación de Corea: el epílogo de la "guerra fría".* Madrid, Los Libros de la Catarata, 2002.

CAUDHURI, Vimalakanta Roya: *Aesthetics of North Indian classical music.* Calcuta, Imdadkhani School of Sitar, 1993.
____ *The Dictionary of Hindustani Classical Music.* Delhi, Motilal Banarsidass, 2000.
____ *The grammar of North Indian ragas.* Calcuta, Imdadkhani School of Sitar, 2005.

CHA, In Hyoun [Inhyeon / In Jean /] 차인현: *한국 가톨릭 초기 음악*. *[Historia de la música católica*

primitiva y sus cantos litúrgicos / Canto litúrgico de la Iglesia Católica Coreana]. Seúl, Christian Council of Korea, Imprenta Católica, 1991.
____ *그레고리오성가*, *가톨릭신학총서*. *[Canto gregoriano (teología católica de la música litúrgica].* Seúl, Catholic University Press, 2004.

CHAE, Dong Sun 채동선: *칸타타 "한강" Cantata "Han River".* Seúl, Sea Kwang Publication Co., 1983.

CHAKRABORTY, Mriganka Sekhar: *Indian Musicology, Melodic Structure.* Calcuta, Firma KLM, 1992.

CHAKRABORTY, Satyaban: *Svaras and srutis in Indian music.* Santragachi (Bengala Occidental, India), Kalyani Prakashani, 1990.

CHANG [JANG], Sah Hun [Sa-hun / Sa-jun] 장사훈: *민요와 향토악기. [Minyowa hyangt'o akki; Instrumentos tradicionales y canciones populares].* Seúl, Sang Mun Dang, 1948.
____; y SONG, Kyongnin성경린: *조선의 민요. Choson ui minyo.* Seúl, Kukche umak munhwasa, 1949.
____ *조선의 민요. [Cantos populares de Chósun].* Seúl, Kukjae Eumak Munwhasa, 1960.
____ *Glossary of Korean Music.* Seúl, Hankuk Kukak Hakhoe, 1961.
____ *매화점 장단고, 국악 논고. Maehwajeom Jangdango, Gugak Nongo.* Seúl, National University Press, 1966, pp.297-313.
____ *한국악기 대관*. *Han'guk akki taegwan* [Instrumentos Musicales Coreanos]. Seúl, Han'guk kugak hakhoe, 1969.
____ *The Interpretation of Gura cheolsa geumjabo*(*구라철사금자보*) *and the Relation to Today's Pyeongsijo, Gugak Nongo. 국악 논고*. Seúl, Seoul National University Press, 1971.
____ *시조 음악론. [Sijo umak-non / La Música del Sícho].* Seúl, Hankuk Kukak Hakhoe, 1973.
____ *여명의 동서음악. Yomyong ui tongso umak. [Música Oriental y Occidental de la Época Ilustrada].* Seúl, Kwan Bo Jae, 1974.
____ *서양음악의 유입. [Interrelación entre Música Occidental y oriental].* Seúl, Bojesa, 1974.
____; y HAN, Manyong 한만영: *국악개론. Kugak kaeron.* Seúl, Han'guk kugak hakhoe, 1975.
____ *한국 전통음악의 연구. [Estudio de Música Tradicional Coreana].* Seúl, Kwan Bo Jae, 1975.
____ *국악 총론. Kugak ch'ongnon. [Introducción a la Música Coreana].* Seúl, Chongumsa, 1976.
____ *고전 한국 음악교육 과거와 현재*. "Education in classical Korean music, past and present", *한국저널*en *Korea Journal,* 20/11 (1980), pp.39-45.
____ *농악*. "Nongak", en *Traditional Performing Arts of Korea.* Seúl, Korean National Commission for UNESCO, 1983, pp.27-34.
____ *국악대전*.*Kugak taesajon.* Seúl, Segwang umak ch'ulp'ansa, 1984.
____ *국악총론*.*Kugak ch'ongnon.* Seúl, Segwang umak ch'ulp'ansa, 1985.
____ *한국악기. [Los instrumentos musicales coreanos].* Seúl, Seoul National University Press, 1986.
____ *한국음악사. [Historia de la Música Coreana].* Seúl, Sei Kwang Publications Inc., 1994.

CHANG, Tok-sun 장덕순: "최치원과 설화 문학" "Ch'oe Ch'i-wŏn and Legendary Literature", *한국저널*, en *Korea Journal,* 17/8 (August 1977), pp.56-64.

-CHATURVEDI, B. K. [Mamta]: *How to play flute and shanai.* Nueva Delhi-Delhi, Diamond Pocket Books, 1988.
____ *How to play harmonium & Synthesiser.* Nueva Delhi, Diamond Pocket Books, 2007.
____ *How to play sitar.* Nueva Delhi, Diamond Pocket Books, Adarsh Printers, 2007.
____ *How to play tabla.* Nueva Delhi, Diamond Pocket Books, Adarsh Printers, 2007.

CHAUDHARI, Debu: *Sitar and its Technique.* Delhi, Avon Books Company, 1981.

CHEN, Shu: *Qidan Shi Lunzheng Gao [A Study on the History of the Khitan].* Pekín, Zhongyang Yanjiu Yuan Shixue Yanjiu Suo, 1948.

CHEN, Yanzhi: *The Zheng: A Chinese Instrument and its Music.* Tesis doctoral, Providence (Rhode Island, New England, EE.UU.), Brown University, 1991.

CHENG, Anne: *Historia del pensamiento chino.* Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2002.

CHENG, Teyuan: *Zheng, Tradition and Change.* Tesis doctoral, College Park (Prince George, Washington DC, EE.UU.), University of Maryland, 1991.

CHEONG, Beom Tae 정범태: *명인 명창. [Myeongin myeongchang].* Seúl, Kieunsaem, 2002.

CHING, Julia 줄리아 칭: *유교와 기독교 Confucianism and Christianity.* (CHAN, Sun Yim; y CH'OE, Hyo-sŏn; trads. 임찬순·최효선 역). Seúl, Sŏ Kwangsa, 1993.

CHITRAVINA, N. Ravikiran: *Appreciating Carnatic Music.* Madrás, Ganesh & Co., 1997.

CHO, Dong Il 조동일: *한국 문학 통사 Hanguk Munhak Tongsa [A Comprehensive History of Korean Literature].* 6 vols. Seúl, Jisik Saneopsa Press, 1984.
____ "Performance and Text of P'ansori", en *Korean Literature,* pp.61-63.

CHO, Hung-Youn 조흥윤: "An Archetypal Myth and It's Reality in Korean Shamanism", en *Bibliotheca Shamanistica,* 11 (2003), pp.21-35.

CHO, Kyu Young 조규용: "Implication of Korean Traditional Epistemology in Planning Theory: Focusing on the Pragmatic Philosophy of Silhak", en *Korea Journal,* 46/4 (2006), pp.168-191.

CHO, Songnae 조성래: *대금정악 . Tageum Chongak.* Seúl, Hansori, 1990.

CHOE, Gil-Seong: *The Study of Korea Folk Faith.* Tée-gu (*Daegu*), Kyemyong University Press, 1989.

CHOE, Namson 최남선: "단군론" "Tan'gun ron", en *Tonga ilbo*, (3 March-25 July, 1926). *육당 최남선 전집*, *Yuktang Ch'oe Namson chonjip*. (Yuktang chonjip p'yonch'an wiwonhoe, ed.). 15 vols. Seúl, Hyonamsa, 1973-1975, vol.2, pp.79-149.
____ "살만교답기" "Salman'gyo ch'agi", en *Kyemyong* (May, 1927). *육당 최남선 전집*, *Yuktang Ch'oe Namson chonjip*. (육당 최남선 전집 편찬위원회. Yuktang chonjip p'yonch'an wiwonhoe), ed. 15 vols. Seúl, Hyonamsa, 1973-1975, vol.2, pp. 490-518.
____ "Fukan bunkaron", en *Chosen oyobi Chosenminzoku* (August, 1927). [Traducc. coreana; "불함 문화론", "Purham munhwa ron", *육당 최남선 전집* en *Yuktang Ch'oe Namson chonjip*. (육당 최남선 전집 편찬위원회. Yuktang chonjip p'yonch'an wiwonhoe, ed.). 15 vols. Seúl, Hyonamsa, 1973-1975, vol.2, pp.43-76.
____"역사를 통하여 본 조선인" "Yoksa rul t'onghayoso pon chosonin", (Coreanos, atraves de su historia) (1928). *Yuktang Ch'oe Namson chonjip*. *육당 최남선 전집* (Yuktang chonjip p'yonch'an wiwonhoe, ed.). 15 vols. Seúl, Hyonamsa, 1973-1975, vol.1, pp.86-90.
____"조선의 신화와 일본의 신화" "Choson ui sinhwa wa Ilbon ui sinhwa", (emitido por radio 25-26 April, 1930). *Yuktang Ch'oe Namson chonjip*. *육당 최남선 전집* (Yuktang chonjip p'yonch'an wiwonhoe, ed.). 15 vols. Seúl, Hyonamsa, 1973-1975, vol.5, pp.36-45.

CHOE, San Gil 조상길: *우리의 소리를 찾아서 [Uriui sorireul chajaseo / In Search of Our Folk Songs].* 2 vols y 2 CDs. Seúl, Tolbegae, 2002.

CHOI, Byung Chul 최병철: *Misa en Mi Mayor.* Seúl, Catholic Publication Co., 1965.
____ *Misa en Sol menor.* Seúl, Catholic Publication Co., 1973.
____ *굴뚝. [Chimenea].* Seúl, el compositor, Catholic University, 1977.
____ *산수갑산. [San Su Kap San].* Seúl, el compositor, Catholic University, 1977.
____ *Motete "Lord's Prayer".* Seúl, Jong Kyou Muic Study Inc., 1983.
____ *청부타령. [Chung Boo Ta Ryung].* Seúl, el compositor, Catholic University, 1991.

CHOI, Jai-Keun: *The origin of the Roman Catholic Church in Korea: An examination of popular and governmental responses to Catholic missions in the late Choson Dynasty.* Norwalk (California, EE.UU.), The Hermit Kingdom Press, 2006.

CHOI, Kang-ok 최강옥: *조선 후기 합자보 및 육보의 변천사 연구, Study of History of Hapjabo and Yukbo in Late Joseon Dynasty.* Seúl, The Society of Korean Musicology, Hanguk eumakhak nonjip, 1990.

CHOI, Sun-a: *A Study on the Compiler, Compilation, and the Contents of Eoeunbo Manuscript.* Tesis de Máster, Seúl, Seoul National Univeristy, 2003.

CHOI, Tae Hyeon 최태현: *해금 산조 연구 [Haegeum sanjo yeongu].* Seúl, Segwang eumak chulpansa, 1988.

CHŎNG, Mokil 정목일: *대금산조 Taegŭm Sanjo*. Seúl, Tonghaksa, 1994.

CHU, Ió-Jan: "Luz del Oriente", en *Ton-á,* 02.04.1929. [Traducción al coreano, en un célebre periódico nacional, del poema *La Tierra de la Calma Matutina,* de Rabindranath Tagore].

CHUL, Park: *Testimonios literarios de la labor cultural de las misiones españolas en el Extremo Oriente.* Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, 1986.
____ *Gregorio de Céspedes, jesuita español y primer visitante europeo a Corea en el siglo XVI.* Seúl, Universidad Sogang, 1987.

CHUN, Chun Rim 전정임: *한국 가톨릭 음악의 유래 [Historia de los inicios de la música católica en Corea].* Seúl, Conservatorio Nacional Superior de Corea, 2001.

CHUN, In Pypung 전인평: *한국음악의 매력 [El encanto de la música coreana].* Seúl, Instituto de Musicología Asiática, 1999.

CHUNG, David: *Syncretism: The Religious Context of Christian Beginnings in Korea.* Nueva York, State University of New York Press, 2001.

CHUNG, Hyun Kyung: *The Struggle to be the Sun Again.* Nueva York, Maryknoll, Orbis, 1997.

CLARK, Charles Allen: *Digest of the Presbyterian Church of Korea.* Seúl, CLS, 1918.
____ *The Korean Church and the Nevius Methods.* Ginebra, World Council of Churches, 1929.
____ *Religions of Old Korea.* Nueva York, Fleming H. Revell, 1932.

CLAYTON, Martin: *Time in Indian Rhythm, Metre and Form in North Indian Rag Performance.* Oxford, Oxford University Press, "Oxford Monographs on Music", 2000.

CLEMENTS, Carl J.: *Pannalal Ghosh and the Bansuri in the Twentieth Century.* Charleston (Carolina del Sur, EE.UU.), BiblioBazaar, 2011.

CLEMENTS, Ernest: *Introduction to the Study of Indian Music: An Attempt to Reconcile Modern Hindustani Music with Ancient Musical Theory and to Propound an Accurate and Comprehensive Method of Treatment of the Subject of Indian Musical Intonation.* Londres, Longmans, Green & Co., 1913.

COMISIÓN NACIONAL COREANA DE LA UNESCO (ed.): *Traditional Korean Music. Korean Art, 3.* Seúl, Si-sa-yong-o-sa Publishers Inc. (Sisa yôngôsa), 1983.

CONDIT, Jonathan: *Sources for Korean Music, 1450-1600.* Tesis doctoral, Cambridge, University of Cambridge, 1976.
____ "The Evolution of Yômillak from the Fifteenth Century to the Present Day", en *Chang Sahun paksa hoegap kinyôm tongyang ûmakhak nonch'ong.* Seúl, Han'guk kugak hakhoe, 1977, pp.231-262.
____ "Uncovering Earlier Melodic Forms from Modern Performance: the Kasa repertoire", en *Asian Music,* IX/2 (1978), pp.3-20.
____ "A Fifteenth-Century Korean Score in Mensural Notation", en *Musica Asiatica,* 2 (1979), pp.1-87.
____ "Two Song-dynasty Chinese Tunes Preserved in Korea", en *Music and Tradition: Essays on Asian and other Musics Presented to Laurence Picken.* Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 1-39.
____ "Korean Scores in the Modified Fifteenth-Century Mensural Notation", en *Musica Asiatica,* 4 (1984), pp.1-116.
____ *Music of the Korean Renaissance: Songs and Dances of the Fifteenth Century.* Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

CONFERENCE FOR ASIAN MUSIC 아시아 음악학회: *세계로 뻗는 동아시아 음악 [Asian Music across the World].* Seúl, College of Korean Music, 2005.

COOGAN, Michael D. (ed.): *Religiones del mundo.* Barcelona, Blume, 1999.

COOK, Pat Moffitt: "Sacred Music Therapy in North India", en *The Word of Music*, 39/1 (1997), pp.61-84.

COOMARASWAMY, Ananda K.: *Buddha y el evangelio del buddhismo.* Barcelona, Paidós, 1994.

COURANT, Maurice: "La musique coréenne", apéndice a su *Essai historique sur la musique classique des Chinois.* París, Delagrave, 1912, pp.211-220.
____ "Corée", en *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire.* (LAVIGNAC, Albert; ed.). 11 vols. París, Delagrave, 1913-1931, Première partie: Histoire de la musique (1913-1922), 5 vols., vol. 1, pp.211-220.

COURTNEY, David R.: *Fundamentals of Tabla.* Vol.1. Calcuta, Pub. Sur Sangeet Services, 1995.
____ *Advanced Theory of Tabla.* Vol.2. Calcuta, Pub. Sur Sangeet Services, 2000.
____ *Manufacture and Repair of Tabla.* Vol.3. Calcuta, Pub. Sur Sangeet Services, 2001.
____ *Focus on the Kaidas of Tabla.* Vol.4. Calcuta, Pub. Sur Sangeet Services, 2002.

COVELL, Alan Carter: *Folk Art and Magic: Shamanism in Korea.* Seúl, ROK Hollym, 1998.

CROSS, Thomas E.: *Instruments of Burma, India, Nepal, Thailand and Tibet.* Vermillion (EE.UU.), The Shrine to Music Museum, "The Shrine to Music Museum Catalog of the Collections, vol.II" (LARSON, André P.; ed.), 1982.
____ *Instruments of Burma, India, Nepal, Thailand and Tibet.* Tesis doctoral, Vermillion, Universidad de Dakota del Sur, 1983.

CROSSLEY-HOLLAND, Peter: "Música no occidental", en *Historia General de la Música.* (ROBERTSON, Alec; y STEVENS, Denis; dirs.). Madrid, Istmo, Alpuerto, col. "Fundamentos, 5", 1972, vol.1 "De las formas antiguas a la polifonía", pp.11-211.

CRUCES, Francisco; *et alii*: *Las culturas musicales, lecturas de Etnomusicología.* Madrid, Trotta, 2001.

CÚA, Antonio S.: *The Unity of Knowledge and Action: A Study in Wang Yang-ming's Moral Psychology.* Honolulu, University of Hawaii Press, 1982.

CUMMINGS, Bruce: *The Two Koreas*. Nueva York, Foreign Policy Association, 1984.

CUNTARAM, P. M.: y KALĀKĒNDRA, Tālavādya: *Great layavadyakaaraas of Karnatak music.* Bangalore, Percussive Art Centre, 2010.

DALLET, Claude-Charles: *Histoire de l'Église de Corée, précedée d'une introduction sur l'histoire, les institutions, la langue, les moeurs et coutumes coréennes.* 2 vols. París, Librairie Victor Palmé, 1874. [Nueva edición, 2 vols., Seúl, Royal Asiatic Society, 1975].
____ *한국천주 교회사, Han'guk Ch'ŏnju Kyohoesa.* [Historia de la Iglesia Católica Coreana]. [Texto de 1874: Ŭng Yŏl AN; y Sŏk U CH'OE, trad. 안응렬 최석우 번역]. Weagwan, Pundo Chulpansa, 1980.
____ *Traditional Korea.* New Haven (Connecticut)-París, Human Relations Area Files, 1954. [Traducc. abreviada del original en francés].

DANIÉLOU, Alain: *Traité de Musicologie Comparée.* París, Éditions Hermann, 1959.
____ *Inde du Nord.* París, Buchet/Chastel, "Les traditions musicales, 1", 1966.
____ *The raga-s of Northern Indian music.* Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal, 1980.
____ *Northern Indian Music.* (Vol.1, *Theory, History and Technique*. Vol.2, *The main ragas*). Londres, Christopher Johnson, 1949-1954 [Nueva Delhi, V. K. Publ. House, 1987].

DAVELUY, Antoine: *Parvum vocabolarium latino-coreanum ad usum studiosae juventutis coreanae.* Hongkong, Typis Societatis Missionum ad Exteros, 1891.

DAVIES, Daniel M.: *The Life and Thought of Henry Gerhard Appenzeller (1852-1902), Missionary to Korea*. Lewiston (Nueva York, EE.UU.), E. Mellen Press, 1988.

DELUMEAU, Jean: *Catholicism between Luther and Voltaire: A New View of the Counter-Reformation.* Philadelphia, Burns & Oates, 1977.

DEUCHLER, Martina: "Introduction" y "Conclusion", en *The Confucian Transformation of Korea. A Study of Society and Ideology.* Cambridge Mass., Harvard University Press 1978.

DEVA, Bigamudre Chaitanya: *An introduction to Indian music.* Nueva Delhi, Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1973.
____ *Musical Instruments. (India, the land and the people).* Nueva Delhi-Calcuta, National Book Trust, 1977.

____ *Musical instruments of India: their history and development.* Calcuta, KLM, 1978.
____ *The Music of India: A scientific study.* Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1981.

DEVI, Ragini: *Dance Dialects of India.* Nueva Delhi, Motilal Banarsidass Publ., 1990.

DEY, Suresh Chandra: *The Quest for Music Divine.* Nueva Delhi, S. B. Nangia, Ashish Publishing House, the Author, 1990.

DÍEZ DE VELASCO, Francisco: *Introducción a la historia de las religiones.* Madrid, Trotta, 2002.

DIGGAVI, Misore Gopalarao: *A guide to intelligent appreciation of Hindustani and Karnatak music.* Ahmedabad, M. G. Diggavi, 1981.

DIMOND, Roy: *Singing Bowl.* Lake Worth (Florida, EE.UU.), Humanics Publishing Group, 2010.

DIVEKAR, Pandit Hindraj; y TRIBHUWAN, Robin D.: *Rudra Veena. An Ancient String Musical Instrument.* Nueva Delhi, Discovery Publishing House, 2001.

DOBSON, Elaine: "Dancing on the demon's back: the dramyen dance and song ot Buthan", en *John Blacking Symposium: Music, Culture and Society,* [Perth-Crawley, Callaway Centre, University of Western Australia], 12-14 (2003), pp.1-13.

DOMÉNECH DEL RÍO, Antonio José: *Corea en España - El encuentro del pensamiento de Oriente y Occidente en tierras coreanas.* Madrid, Editorial Verbum, 2006.

DUTTA, Aloke: *Tablä: lessons and practice.* Austin (Texas, EE.UU.), the author, 1984.

DUTTA, Madhumita: *Let's Know Music & Musical Instruments of India.* Londres-Nueva Delhi, IBS Books, Star Print O Bind, 2008.

DUY, Pham: *Musics of Vietnam.* Carbondale (Illinois, EE.UU.), Southern Illinois University Press, 1975.

EBERHARD, Wolgram: *A History of China*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1967.

ECKARDT, Andreas: *Koreanischen Konversations-Grammatik.* Heidelberg, Julius Groos, 1923.
____ *Koreanische Märchen und Erzählungen.* St. Ottilien (Baviera, Alemania), Missionsverlag, 1928.
____ *Geschichte der Koreanischen Kunst.* Leipzig, K. W. Hiersemann, 1929.
____ "Koreanische Musik", en *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens,* vol.24, parte B. Tokio, Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1930.
____ *Koreanische Musik.* Tokio, Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1930.
____ *Musik, Lied, Tanz in Korea.* Bonn, H.Bouvier und Co. Verlag, "Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, vol.51", 1968.

EHICHUNG, Chung: *Song Hyon's Model for Study of Music (Akhak Kwebom) and the Historical Development of the Neo-Confucian Concept oif Music in Fifteenth-century Choson Korea: with Translations of the Introduction to the Model for Study of Music and Excerpts from the*

Investigation of Music (Akko) in the Late Choson Reference Compilation of Documents on Korea (Chungbo Munhon Pigo). Nueva York, Columbia University, 2003.

ELIADE, Mircea: *Traité d'histoire des Religions. Morphologie du scaré.*París, Payot, 1949.
____ *Le mythe de l'éternel retour.* París, Gallimard, 1949.
____ *Le Chamanisme et les Techniques archaïques de l'extase.* París, Payot, 1951.
____ *Images et symboles.* París, Gallimard, 1952.
____ *Le Sacré et le Profane.* París, Gallimard, 1956.
____ *Mythes, rêves et mystères: les essays LXXXIV.* París, Gallimard, 1957.
____ *Myth and Reality.* Nueva York, Harper & Row, 1963.
____ *Aspects du mythe.* París, Gallimard, "Idées", 1963.
____ *From Primitives to Zen: A Thematic Sourcebook of the History of Religions.* Londres, Collins, 1963.
____ *Histoire des croyances et des idees religieuses: vol.I: De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis; vol.II: De Gautama Bouddha au triomphe du Christianisme.* París, Payot, 1976.
____ *Occultism, witchcraft, and cultural fashions: essays in comparative religions.* Chicago, University of Chicago Press, 1976.

ELLIOT, David J.: *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*. Oxford, Oxford University Press, 1995.

ELORDUY, Carmelo: *El libro de los cambios (I Ching)*. Madrid: Editora Nacional, 1983.

EMMERT, Richard; y MINEGISHI, Yuki: *Musical voices of Asia. Report of Asian Traditional Performing Arts, 1978.* Tokio, Heibonsha Publishers, The Japan Foundation, 1980.

EVANS, Ruth Harriet: *Music of India.* Madison (Wisconsin, EE.UU.), University of Wisconsin, 1937.

FARRELL, Gerry: *Indian Music and the West.* Oxford-Nueva York,, Oxford University Press-Clarendon Press, 1997.

FLOYD, Leela: *Indian music.* Londres, Oxford University Press, "Oxford Topics in Music", 1980.

FRANCIS, Aaron: *Drinking Straws and Shaman Melodies: a Historical and Analytical Study of the Taepyeongso.* Tesis de Maestría. Vancouver (Canadá), The University of British Columbia, 2008].

FRÓIS, Luís: *Historia do Japõo* o *Historia de Japam (1583-1597).* (Jose WICKI, ed.). 5 vols. Lisboa, Presidencia do Conselho de Ministros, Secretaria de Estado da Cultura, Direccão-Geral do Patrimonio Cultural, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1976-1984. [Ed. en inglés: Chicago, Chicago University Press, 1971].

GAITÁN ESCORCIA, Freddy: *Corea es una sola.*Managua (Nicaragua), s.e., 1983.

GALE, James Scarth: *Korean Grammatical Forms. (辭課指南).* Wŏnsan, Imprenta Trilingüe, 1894 [reed.: Seúl, T'ap Ch'ulp'ansa: ch'ongp'an Kwangmunsa, col. "역대 한국 문법 대계" "Yŏktae Han'guk munpŏp taegye", 1979].
____ (traduc.): *John Bunyan: T'yŏllo yŏktyŏng (John Bunyan: El progreso del peregrino).* Wŏnsan, Imprenta Trilingüe, 1895.
____ *A Korean-English Dictionary (the Chinese Character).* Londres- Yokohama-Shanghai-Hong Kong-Singapur, Crosby Lockwood & Son-Kelly and Walsh Ltd., 1897 [Yokohama, Fukuin Print Company, 1914].

____ *Korean Sketches.* Chicago-Nueva York-Toronto, Fleming H. Revell Company, 1897 [1898].
____ *The vanguard: a tale of Korea.* Nueva York-Chicago-Toronto-Londres-Edimburgo, Fleming H. Revell Company, 1904.
____ *Korea in transition.* Nueva York, Young People's Missionary Movement of the United States and Canada, col. "Forward Mission Study Courses", 1909.
____ (traduc.): *Bang Im y Ryuk Yi: Korean Folk Tales. Imps, Ghosts and Fairies.* Londres, J. M. Dent & Sons / Nueva York, E. P. Dutton & Co., 1913.
____ *History of the Korean People.* Seúl, Christian Literature Society, Korea Mission Field, 1924-1927 (publicado por entregas) [reed. Seúl, Royal Asiatic Society, Korea Branch, 1972].
____ *Unabridged Korean-English Dictionary.* 3ª ed., Seúl, Christian Literature Society of Korea, 1931.

GANGOLY, Ordhendra Coomar: *Ragas and Raginis: A Pictorial and Iconographic Study of Indian Musical Modes Based on Original Sources.* Calcuta, Clive Press, 1934-1935.

GARDINI, Walter: *El Cristianismo en Corea.* Buenos Aires-Tokio, Editorial Guadalupe, col. Obras Misionales Pontificias de Argentina-Charles E. Tuttle Company, 1975.

GAUTAM, Madura Ramaswami: *The musical heritage of India.* Nueva Delhi, Abhinav Publications / Nueva Jersey, Humanities Press, 1980.
____ *Evolution of raga and tala in Indian music.* Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers, 1989.

GAYWOOD, Harriet Rosemary Ann: *Guqin and Guzheng: the historical and contemporary development of two Chinese musical instruments.* Tesis de Maestría, Durham, Durham University, St. Mary's College, 1997.

GHOSE, Vijaya; RAMANATHAN, Jaya; y KHANDEKAR, Renuka N.: *Tirtha, the treasury of Indian expressions.* Nueva Delhi, CMC Ltd., 1992.

GHOSH, Nikhil: *Fundamentals of raga and tala: with a new system of notation.* Bombay, Popular Prakashan, 1968.

GHOSH, Sharmistha: *String instruments (plucked variety) of North India.* Vol.1. Nueva Delhi, Eastern Book Linkers, 1988.

GIBSON, Ralph: *A Social History of French Catholicism, 1789-1914.* Londres, Routledge, 1989.

GO, Boyun 고보윤: *"풍물놀이를 위한 태평소 지도방안"* "Pungmulnolireul wihan taepyeongso jidobangan" [Estudio del téepion-só en *púngmul*], *국악교육*en *Gugakgwa gyoyuk,* 20 (2002), pp.193-225.

GOLVERS, Noël: *The Christian Mission in China in the Verbiest Era: Some Aspects of the Missionary Approach.* Lovaina, Leuven University Press-Ferdinand Verbiest Foundation, col. "Louvain Chinese Studies, VI", 1999.
____ *Ferdinand Verbiest, S. J. (1623-1688) and the Chinese Heaven.* Lovaina, Leuven University Press-Ferdinand Verbiest Foundation, col. "Leuven Chinese Studies, XII", 2003.

GONZÁLEZ VALLES, Jesús: *Historia de la filosofía japonesa.* Madrid, Tecnos, 2000.

GOPAL, Shreejayanthi: *Mridangam: An Indian Classical Percussion Drum.* Delhi, B. R. Rhythms, 2004.

GOSVAMI, O.: *The Story of Indian Music: its growth and synthesis.* Bombay, Asia Pub. House, 1957.

GOTTLIEB, Robert S.: *The major traditions of North Indian tabla drumming: A survey presentation based on performances by India's leading artists: illustrated with recordings and transcriptions of the performances.* (KUCKERTS, Josef; SALMEN, Walter; y SCHNEIDER, Marius; eds.). Munich-Salzburgo, Musikverlag Emil Katzbichler, "Studien zur Volksmusik und aussereuropäischen Kunstmusik, vol.1", 1977.
____ *Solo Tabla Drumming of North India (2 vols.) Its Repertoire, Styles and Performance Practices.* 2 vols. Vol.1, *Text and Commentary*; vol.2, *Transcriptions.* Nueva Delhi, Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Limited, 1993.

GOWSWAMI, Saurabh; y THIELEMANN, Selina: *Music and Fine Artsin the Devotional Traditions of India: Worship through Beauty.* Nueva Delhi, S. B. Nangia, A. P. H. Publishing Corporation, the Authors, 2005.

GRAYSON, James Huntley: *Early Buddhism and Christianity in Korea: a study in the emplantation of religion.* Leiden (Holanda), E. J. Brill, "Studies in the History of Religions, 47", 1985.
____ *Korea: A Religious History.* Nueva York, Oxford University Press-Clarendon Press, 1989 [Nueva York, Routledge Curzon, 2002].

GROSIER, Jean Baptiste Gabriel Alexandre: *Déscription Générale de la Chine, ou Tableau de l'État actuel de cet Empire.* París, Chez Moutard, 1785.

GUENNOU, Jean: *Missions Étrangères de Paris.* París, Apostolat des Éditions, 1963.

GUISSO, Richard W. L.; y YU, Chai-shin (eds.): *Shamanism: the Spirit World of Korea.* Berkeley (California, EE.UU.), Asian Humanities Press, 1988.

GUZMÁN, Luis de: *Historia de las misiones que han hecho los religiosos de la Compañía de Jesús para predicar el Santo Evangelio en la India Oriental, y en los reinos de la China y Japón.* 2 vols. Alcalá de Henares, Viuda de Juan Gracián, 1601 y Barcelona, 1601 [reed. Bilbao, Mensajero del Corazón de Jesús, 1891].

GWEON, Hye Ryeon [Donna Kwon] 권혜련: *미국에서의 풍물 [Migukeseo ui pungmul: Geu ppuriwa yeojeong / The Roots and Routes of P'ungmul in the United States].* Seúl, Eumakgwa munhwa 5, 2001.

HAHN [HAN], Man-young [Mahn Young / Mahn Yeong / Manyông] 한만영: *민요* ["Folk song"], *Survey of Korean Traditional Arts: Folk Arts*. Seúl, National Academy of Arts, 1974.
____ "Religious Origins of Korean Music", en *Korea Journal,* 15/7 (1975), pp.17-22.
____ "Folk Songs of Korean Rural Life and their Characteristics based on the Rice Farming Songs", en *Asian Music,* IX/2 (1978), pp.21-28.
____ *in Korean Buddhist Chant.* Seúl, Seoul National University, 1981.
____ "The Four Musical Types of Buddhist Chant in Korea", en *Yearbook for Traditional Music,* 15 (1983), pp.45-58.
____ *Kugak: Studies in Korean Traditional Music.* (PAEK, Inok; y HOWARD, Keith; traduccs. y eds.). Seúl, Tamgŭ Dang Publishing Company (T'amgudang), 1990.
____ *The Traditional Music and Dance*. Seúl, P'ungnam, 1991.
____ *한국전통음악연구. [Estudio sobre la Música Tradicional Coreana].* Seúl, Poong Nam, 1991.

____; y CHUN, In Poung 전인평: *동양음악. [La Música Oriental].* Seúl, Sam Ho Publications Inc., 1996.

HAMILTON, James Sadler: *Sitar Music in Calcutta: An Ethnomusicological Study.* Calgary (Alberta, Canadá), University of Calgary Press, 1989.

HAN, Beom Su 한범수: *대금산조보 [Daegeum sanjobo].* Seúl, Minhaksa, 1975.

HAN'GUK KYOHOESA YŎNGUSO [Instituto Católico de Corea]; y DIOCES SEOUL [Diócesis de Seúl] (eds.) 한국교회사연구소: *병인박해 순교자 증언록. Pyŏngin Pakhae Sun'gyoja Chŭngŏnrok.* [Colección de Testimonios de la Persecución en 1866-1876]. Seúl, Han'guk Kyohoesa Yŏnguso, 1987.
____; y DIOCES TAECHŎN [Diócesis de Tée-chon] (eds.) 대전교구: *파리외방전교회 선교사 서한집 Pari Weabang Chŏn'gyohoe Sŏn'gyosa Sŏhanjib.* [Colección de Cartas de la Sociedad de las Misiones Extranjeras de París]. Seúl, Han'guk Kyohoesa Yŏnguso, 한국교회사연구소, 1994.

HANSEN, Valerie: *The Open Empire. A History of China to 1600.* Nueva York, W. W. Norton, 2000.

HARDGRAVE, Robert L. Jr.; y SLAWEK, Stephen M.: "Instruments and Music Culture in Eighteenth Century India: The Solvyns Portraits Source", en *Asian Music*, 20/1 (1988-1989), pp.1-92.

HARVEY, Youngsook Kim: *Six Korean Women. The Socialization of Shamans.* St. Paul, Nueva York-Los Ángeles-San Francisco, West Publishing, "American Ethnological Society Monographs", 1979.

HAYASHI, Kenzo: *Dongya yueqi kao* [*Estudios sobre instrumentos musicales asiáticos*]. Pekín, People's Music Publishing House, 1962.
____; KISHIBE, Shigeo; TAKI, Ryoichi; y SHIBA, Sukehiro: *Shosoin no gakki.* [*Instrumentos musicales en el Shosoin*]. Tokio, Nihon Keizai Shimbun Sha, 1967.

HEO, Jong-in Angela: *The Korean Transverse Flute Taegum and Its Music Taegum Sanjo.* Tesis doctoral, Tallahassee (Florida, EE.UU.), Florida State University, The Graduate School, 2003.

HESSELINK, Nathan: *풍물 Pungmul: South Korean Drumming and Dance.* Chicago, University of Chicago Press, 2006.
____ "Folk Music: Instrumental", en *Music of Korea,* (LEE, Byong Won; y LEE, Yong-shik; eds.). Seúl, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2007, pp.93-104.
____ *SamulNori, 사물놀이: Contemporary Korean Drumming and the Rebirth of Itinerant Performance Culture.* Chicago, University of Chicago Press, "Chicago Studies in Ethnomusicology", 2012.

HEYMAN, Alan C.: *Dances of the Three-Thousand-League Land.* Nueva York, Johnson Reprint Corporation, "Dance Perspectives, vol.19", 1964.
____ *Dances of the Three-Thousand-League Land.* Seúl, Dong-A Publishing Company Ltd. [Tonga munhwasa], 1966.
____ "Korean Folk Music and Dance", en *Folk Culture in Korea*. Seúl, International Cultural Foundation, 1974.

HOLROYDE, Peggy: *The Music of India.* Nueva York, Praeger, "Books that matter", 1972.

HONG, Chung Su; y O, Hee Sook 홍정수, 오희숙: *음악미학 [Estética].* Seúl, Universidad Seúl. 1999.

HOWARD, Keith D.: *Bands, Songs, and Shamanistic Rituals: Traditional Music on a Korean Island.*

Tesis doctoral, 2 vols., Belfast (Irlanda), Queen's University of Belfast, 1985.
____ *Korean Musical Instruments: A Practical Guide*. Seúl, Se-Kwang Music Publishing Co. (Segwang ûmak ch'ulp'ansa), 1988.
____ *Bands, Songs, and Shamanistic Rituals: Folk Music in Korean Society.* Seúl, Royal Asiatic Society, Korea Branch, 1989.
____ *Korean Musical Instruments.* Oxford-Hong Kong, Oxford University Press in Asia, 1995.
____ "A Compact Discography of Korean Traditional Music", en *Korea Journal*, 36/3 (1996), pp.115-132, y 36/4 (1996), pp.120-140.
____; BÜHLER, Joachim; y CHU, Kyông-sun: "Korea", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel- Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 1996, vol.5, cols.733-756.
____ *Korean Music: A Listing Guide*. Seúl, The National Center for Korean Traditional Performing Arts, 1999.
____ "Contemporary genres", en *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol.7, East Asia.* Routledge, Garland Publishing Co., 2002.
____ *Creating Korean Music: Tradition, Innovation and the Discourse of Identity. (Perspectives on Korean Music Volume 2).* Aldershot (Inglaterra), Ashgate Publishing Ltd., SOAS Musicology Series, 2006.
____ *Preserving Korean Music: Intangible Cultural Properties as Icons of Identity. (Perspectives on Korean Music Volume 1).* Aldershot (Inglaterra), Ashgate Publishing Ltd., SOAS Musicology Series, 2006.
____ Professional Music: Instrumental", en *Music of Korea.* (LEE, Byong Won 이병원; y LEE, Yong-shik 이용식; eds.). Seúl, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2007, pp.127-143.
____; LEE, Chaesuk 이재식; y CASSWELL, Nicholas: *가야금 산조 Korean Kayagum Sanjo: A Traditional Instrumental Genre.* Aldershot (Inglaterra), Ashgate, SOAS Musicology Series, 2008.

HUANG, Derui: *Guzheng zhuanji.* Taipei, Zhonghua Renmin Chuban, 1964.

HULBERT, Homer Bezaleel (ed.): *The Korea Review. Vols.1-6.* Seúl, Methodist Publishing House, 1902-1906.
____ (ed.): *The Passing of Korea.* Nueva York, Doubleday, Page & Co., 1906.

HUMBLE, Matthew: *The Development of Rhythmic Organization in Indian Classical Music.* Tesis de Maestría, Londres, University of London, School of Oriental and African Studies, 2002.

HUNT, Ken: "Ragas and Riches", en *World Music. Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific.* (BROUGHTON, Simon; ELLINGHAM, Mark; MCCONNACHIE, James; y DUANE, Orla; eds.). [Part One: Asia and the Pacific: India]. Londres, Penguin Books, The Rough Guide, vol.2, 2000, pp.70-78.

HWANG, Byong-ki [Pyônggi / Byeong Gi]황병기: *산조. [Sanjo]. Survey of Korean Traditional Arts: Folk Arts.* Seúl, National Academy of Arts. 1974.
____ "Aesthetic Characteristics of Korean Music in theory and in Practice", en *Asian Music,* IX/2 (1978), pp.29-40.

HWANG, Jun-yeon: "Modes and Scales of Korean Music", en *Hanguk jeontong eumakui akjo* [A study of modes in Korean traditional music / Estudio de los modos en la música tradicional coreana]. Seúl, Seoul National University Press, 2005.

HWANG, Sa Yŏng 황사영: 백서 *Hwang Sa-yŏngPaeksŏ.* [La carta de seda de Sa Yŏng Hwang, de 1801]. (CHAE, Yŏng ŭn; trad.). Seúl, Chŏngŭm Mun'go, 1975.

HWANG, Uijong 황의종: *태평소와 사물놀이를 위한 관현악 Taepyeongso-wa samulnolireul wihan gwanhyeonak, 'puri, 푸리'* [*Puri* para téepion-só y sáamul-nóori]. Tesis de Máster. Busan, Busan University, 1991.

HYDER, Qurratulain: *Dilruba. Aglay Janum Mohay Bitia Na Kijio.* [Urdu]. Voorhees (Nueva Jersey, EE.UU.), Educational Publishing House, The India Club Inc., 1976.

HYEON, Kyung-chae 채현경: *The Comparison between Chinese Chin and Korean Geomun-go. 한국의 거문고와 중국의 진* (*Chin*) *비교연구*, Seúl, Seoul National University. "Minjok eumakhak", "민족음악학" 1990.

HYUNG, Il Pai: *Constructing Korean Origins: A Critical Review of Archaeology, Historiography, and Racial Myth in Korean State-formation Theories.* Cambridge (Massachusetts, EE.UU.), Harvard University Asia Center, "Harvard East Asianj Monographs, 187", "Harvard-Hallym Series on Korean Studies", 2000.

IN, Young Jo 조인영: *엄마야 누나야. [Hermana y madre].* Seúl, el compositor, Korean Composite Arts School, 1980.
____ *소요유. [So YoYu].* Seúl, el compositor, Korean Composite Arts School, 1981.
____ *승무. [Danza budista].* Seúl, el compositor, Korean Composite Arts School, 1981.
____ *월정명.* (우조 평시조) *[Woul Jung Myung].* Seúl, el compositor, Korean Composite Arts School, 1982.

INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA TRADICIONAL COREANA 국립국악원: *민요 이렇게 가르치면 제 멋이 나요 [Así se trata el Minyo].* Seúl, Instituto Nacional de Música Tradicional Coreana, 1999.

IRAOLA, Antton Egiguren: *True Confucians, bold Christians: Korean missionary experience, a model for the third millennium.* Amsterdam, Editions Rodopi BV, 2007.

ISAAC, Light: *Theory of Indian music.* Ahmedabad, Shyam Printers, 1967.

IYER, Alathur Srinivasa Panchapakesa: *Karnataka Sangeeta Sastra: Theory of Carnatic Music.* Chennai, Ganamrutha Prachuram, 1989.

JAIRAZBHOY, Nazir Ali: "A Preliminary Survey of the Oboe in India", en *Ethnomusicology,* 14/3 (1970), pp.375-388.
____ *The Rāgs of North Indian Music: Their Structure and Evolution.* Middleton (Connecticut, EE.UU.), Wesleyan University Press, 1971.
____ "Legacy of India: Indian Music", en *Cultural History of India.* Oxford, Clarendon Press, 1974.
____ "Music in Western Rajasthan: stability and change", en *Yearbook of the International Folk Music Council.* Kingston (Ontario, EE.UU.), Department of Music, Queen's University, 1976, vol.IX, pp.50-66.

JANG, Sa Hun 장사훈: *국악총론 [Gugak chongnon].* Seúl, Jeongeumsa, 1976.
____; y HAHN, Man-young 한만영: *국악개론 [Gugak Gyaeron].* Seúl, Hanguk gugak hakhoe, 1975.

JANSEN, Eva Rudy: *Singing Bowls. A Practical Handbook of Instruction and Use.* La Haya-Diever-Havelte, Binkey Kok, 1992.

JEONG, Byeong Ho 정병호: *농악 [Nongak].* Seúl, Yeorhwadang, 1994.
____; y YI, Bo Hyeong 이보형: *농악 [Nongak].* Seúl, Muhyeong munhwajae jijeong josa bogoseo 무형문화재 지정 조사 보고서 164 [Nongak: Report #164 of Investigation on Designated Intangible Cultural Assets] 문화재관리국, Munhwajae gwalliguk, 1985.

JEONG, Nam-geun 정남근: *불교의식과 태평소에 관한 연구, Bulgyo wisikgaw taepyeongso-e gwanhan yeongu* [Estudio del ritual budista y del téepion-só]. Tesis de Máster. Seúl, Dongguk University, 2001.

JIN, Bong Kyu 진봉규: *판소리. [Pánsori].* Seúl, 수서원, Suseowon, 1995.

JIN, Hyung K.: *Korea in the 1990's: prospects for reunification: Conference proceedings.* San Luis Obispo, Industrial Research Institute for Pacific Nations, College of Business Administration, California State Polytechnic University, 1990.

JOE, Wanna J.; y CHOE, Hongkyu A.: *Traditional Korea: A Cultural History.* Seúl, Hollym, 1997.

JOHNSON, Henry Mabley: *The Koto: A Traditional Instrument in Contemporary Japan.* Amsterdam, Hotei, 2004.

JOO, Sung Hee 주성희: *찬양가 구조에 관한 연구 [Estudio sobre la estructura y contenido del cantoral protestante del año 1894].* Seúl. Editorial Hansol, "Instituto de Musicología de Corea, Vol.34", 2005.
____ *A study on Psalms in the view of Church Music.* Seúl, Instituto Nacional Coreano de Musicología, 2007.

JOSHI, Govindrao N.: *Understanding Indian Classical Music.* Bombay, Taraporevala, 1977.

JOSHI, Gulabai Naranji: *Understanding Indian classical music.* Bombay, Taraporevala, 1977.

JOSHI, Om Prakash: "The changing social structure of music in India", en *International Social Science Journal,* 34/4 (1982), pp.625-637.

JOUNGWON, Alexander Kim: *Divided Korea: The Politics of Development.* Cambridge (Mass., EE.UU.), Harvard University Press, 1975.

JUANG, Pe Gang: *Mitos Coreanos.* Madrid, Verbum, 2002. [*Koreana. Arte y Cultura de Corea.* Seúl, Fundación Coreana, tomos 13 y14, 2004 y 2005].

JUNG, Book Ki 정부기: *한오백년 주제에 의한 농요 분석연구 [Nong Yo, sobre un tema de hace unos quinientos años].* Seúl, Abraham Planning Co., 1989.
____ *Kuck Kuck.* Seúl, Abraham Planning Co., 1989.

JUNG, Eun-Young (ed.): *Rethinking Korean Identity in Music.* Honolulu, University of Hawaii Press, "Korean Studies, vol.35", 2011.

JUNG, Young Uk: *한국의 판소리. [El pánsori coreano].* 2ª ed. Seúl, Jip Moon Tang, 1993.

JUNIUS, Manfred M.: *The sitar: the instrument and its technique.* Wilhelmshaven-Locarno-Amsterdam, Heinrichshofen, 1974.
____ *Die Talas der nordindischen Musik.* Salzburgo, Katzblicher, 1983.

KALTENMARK, Max: *La filosofía china.* Madrid, Morata, 1982.

KALTON, Michael C.: "An introduction to Silhak", en *Korea Journal, 15/5* (1975), pp. 29-46.

KAMAT, Suryanatha: *A Concise History of Karnataka: From pre-historic Times to the Present.* Bangalore, Archana Prakashana, 1980.

KANG, Sŏk Jin 강석진: *한국인의 전통적 종교 심성과 그리스도교 영성 토착화 연구 Han'gukin ŭi Chŏntongjŏk Chonggyo Simsŏnggwa Christian Yŏngsŏng Tochakhwa Yŏngu. [Un estudio de la mentalidad religiosa tradicional de los coreanos y de la inculturación espiritual cristiana, con énfasis en la religión popular coreana].* Tesis de licenciatura, Seúl, Universidad Católica, 1998.

KANG, Wi Jo: "The legacy of Horace Newton Allen", en *International Bulletin of Missionary Research*, 20/3 (July, 1996), pp.125-128.
____ *Christ and Caesar in Modern Korea. A history of Christianity and Politics.* Albany (Nueva York, EE.UU.), State University of New York Press, 1997.
____ "Allen, Horace Newton", en *Biographical Dictionary of Christian Missions*. (ANDERSON, Gerald; ed.). Nueva York, Macmillan Reference USA, 1998, p.12.

KANG, Yeong-ae 강영애: *금보정선의 해독 Decoding of Geumbo jeongseon.* Tesis de Máster, Seúl, The Graduate School of Hanyang Universtity, 1985.

KANG, Yeonggeun 강영근: *대취타 변천과정에 대한 연구 : 태평소 선율을 중심으로 Daechwita byeonceon-gwajeong-e daehan yeongu: taepyeongso seonyul-eul jungsimero* [Estudio de la evolución de la melodía para téepion-só en téechuita o *daechwita*]. Tesis de Máster. Seúl, National University, 1998.

KARANTHA, Shivarama: *Yakshagana Bayalaata.* Puttur (Canara del Sur, India), Harsha Publications, 1963.

KARKOSCHKA, Erhard: *Notation in New Music.* Nueva York, Praeger, 1972.

KARNANI, Chetan: *Listening to Hindustani music.* Bombay, Orient Longman, 1976.

KASLIWAL, Suneera: *Classical musical instruments.* Nueva Delhi, Rupa, 2004.

KASSEBAUM, Gayatri Rajapur: "Karnatak raga", en *The Garland Encyclopedia of World Music.* (ARNOLD, Alison; ed.). Nueva York-Londres, Taylor & Francis, 2000.

KAUFMANN, Walter: *Musical Notations of the Orient. Notational Systems of Continental, East, South and Central Asia.* Bloomington, Indiana University Press, "Indiana University Humanities Series, 60", 1967.
____ *The Ragas of North India.* Calcuta, Oxford & IBH Publishing Co. / Bloomington (Indiana, EE.UU.), International Affairs Center, Indiana University Press, Asian Studies Research Institute, "Oriental Series, 1", 1968.
____ *Tibetan Buddhist Chant.* Bloomington (Indiana, EE.UU.), Indiana University Press, 1975.
____ *The ragas of South India: a catalogue of scalar material.* Bloomington (Indiana, EE.UU.), Indiana University Press, 1976.

KEEL, Hee-Sung: "Korea", en *Encyclopedia of Buddhism, Volume 1.* (BUSWELL, Robert E.; ed.). Nueva York, Macmillan Reference USA, 2004, pp.431-432.

KEELING, Richard: "The sources of Indian music: an Introduction and overview", en *The World of Music, Journal of the Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg,* 34/2 (1992), pp.3-22.

KEESE, Allan: *The sitar book.* Columbia (Carolina del Sur, EE.UU.), Oak Publications, 1968.

KEH [KYE], Chung-sik [Chong Shik / Chôngsik]: *Die koreanische Musik.* Estrasburgo-Leipzig-Zurich, Heitz, 1935. [Reimpr. como "Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, vol.17". Baden-Baden, Valentin Körner, 1972].

KELLER, Rosemary Skinner (ed.): *Spirituality & Social Responsibility*. Nashville (Tennessee, EE.UU.), Abingdon Press, 1993.

KENDALL, Laurel: *Shamans, Housewives, and Other Restless Spirits: Women in Korean Rural Life*. Manoa, University of Hawaii Press, 1985.
____ *The Life and Hard Times of a Korean Shaman: Of Tales and the Telling of Tales.* Honolulu, University of Hawaii Press, 1988.
____ *Getting Married in Korea: Of Gender, Morality, and Modernity.*Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1996.

KILLICK, Andrew: "Nationalism and Internationalism in New Music for Korean Instruments", en *Korea Journal,* 31/3 (1991), pp.104-116.
____ "Musical Composition in Twentieth-century Korea", en *Korean Studies,* 16 (1992), pp.43-60.
____ *The Invention of Traditional Korean Opera and the Problem of the Traditionesque: Ch'anggŭk and its Relation to P'ansori Narratives.* Tesis doctoral, Washington DC (Washington, EE.UU.), University of Washington, 1998.
____ "Korean Ch'angguk Opera: Its Origins and its Origin Myth", en *Asian Music,* 33/2 (2002), pp.43-82.
____ (ed.): "Musical Instruments of Korea", en *Garland Encyclopedia of World Music,* vol.7 "East Asia". Routledge, Garland Publishing Co., 2002, pp.821-832.
____ *In Search of Korean Traditional Opera: Discourses of Ch'angguk.* Honolulu (Hawaii, EE.UU.), University of Hawaii Press, 2010.
____ *Hwang Byungki: Traditional Music and the Contemporary Composer in the Republic of Korea.* Aldershot, Ashgate, 2013.

KILLIUS, Rolf: *Ritual Music and Hindu Rituals of Kerala.* Nueva Delhi, B.R. Rhythms, 2006.

KIM HABOUSH, Ja Hyun: "The Confucianization of Korean Society", en *The East Asian Region: Confucian Heritage and Its Modern Adaptation.* (ROZMAN, Gilbert; ed.). Princeton. Princeton University Press, 1991, pp.84-110.

KIM, Andrew E.: "A history of Christianity in Korea: from its troubled beginning to its contemporary success", en *Korea Journal*, 35/2 (1995), pp.34-53.

KIM, Byong-Kon [Pyong-gon]: "Aesthetics in Kagok: The Musics of Yi Intellectuals", en *Yesurwonbo,* 33 (1989), pp.149-172.

KIM, Chongho: *Korean Shamanism: The Cultural Paradox.* Burlington, Ashgate, 2003.

KIM, Chong-ja [Jeong-ja] 김정자: "가야금 산조의 우조와 계면조: 진양조에 기하여""Gayageum sanjo ui ujo wa gyemyeonjo: jinyangjo-e uihayeo" [A propósito de *Ujo* y *gyemyeonjo* en *sanjo*: centrándose en *jinyangjo*], *이 혜구 박사 송수 기념 음악학 논총* en *Yi Hye-gu Baksa Songsu Ginyeom Eumakhak Nonchong* [*Essays in Korean Music*]. Seúl, Han-guk gugak hakhoe, 1969.
____ *정악 가야금보*, *Chongak kayagum po* [*Música aristocrática para káyakum*]. Seúl, 한국 국악 학회, Han'guk Kugak Hakhoe, 1979.

KIM, Dae Seok 김대석: *거문고 산조 [Geomungo sanjo].* Seúl, Gwanil munhwasa, 1984.

KIM, Do Su 김도수: *음악논단.* [개화기 30 년간 개신교 찬송가의 유입과 수용 과정 및 학교음악과 사회음악에 끼친 영향. *La recepción de la música protestante en los últimos treinta años a través de sus huellas históricas*]. Seúl, *한양대학교 음악연구소* Universidad de Hanyang, Centro investigación de la Música, 2009-2010, vol.23, pp.159-195.

KIM, Deak Soo; KIM, Dong Won; PARK, Sin gil 김덕수, 김동원, 박신길: *사물놀이 [Samulnori].* Seúl, Overseas Koreans Foundation, Korean National University of Arts Textbook, 1999.

KIM, Gi-nam 김기남: *동·서양의 겹 리드악기의 발전과 역사적 고찰*, *Dung seoyang-ui gyeob rideu-akgi-ui baljeongwa yeoksajeok gochal* [Desarrollo e historia de los instrumentos de lengüeta doble en Corea y occidente]. Tesis de Máster. Daejeon, Chungnam University, 2004.

KIM, Hae Youn 김해연: *한국교회사. [Historia de la Iglesia Coreana].* 2ª ed. Seúl, Sung Kwang Publications Inc., 1997.

KIM, Haesuk 김혜숙: *산조 연구 [Sanjo yˇon'gu].* Seúl, Segwang eumak chulpansa, 1987.
____ *Kayagŭm, Ajaeng, Tanso Sanjo Yŏngu [가야금, 아쟁, 단소 산조연구*] [Estudio sobre el sáncho para káyakum, áachen y tánso]. Seúl, Sekwang Music Publishing Co., 1988.

KIM, Han Sik: "The influence of Christianity on Modern Korean Political Thought", en *Korea Journal,* 23/12 (1983), pp.4-16.

KIM, Hee-sun: "Classical Music: Instrumental", en *Music of Korea.* (LEE, Byong Won; y LEE, Yong-shik; eds.). Seúl, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2007, pp.49-63.
____ *Contemporary Kayagum Music in Korea: Tradition, Modernity and Identity.* Seúl, 민속원, "Minsokwon Korean Series, vol.1", 2008.

KIM [GIM], Heon Seon 김현선: *김현선의 사물놀이 이야기 [Kim Heon Seon ui samulnori iyagi / Account of Samulnori]*. Seúl, Pulbit, 1995.

KIM, Hyeon Suk; y SEO, Heon Gang 김현숙, 서현강: *진주 삼천포 농악 [Jinju Samcheonpo Nongak].* Seúl, Hwasan munhwa, 2002.

KIM, Hyewŏn (transcr.) 김혜원 채보: *[대금 산조] Taegŭm Sanjo.* Seúl, 한국예술종합학교 전통예술원, Institution of Hanguk Art School, 1999.

KIM, Hyŏn Jŏng 김현종: *한국 여성의 한의 실상과 한풀이에 대한 여성 신학적 고찰*, *Han'guk Yŏsŏng ŭi Han ŭi Silsanggwa Han pulriae taehan Yŏsŏng Sinhakjŏk Kochal. [La realidad del 'Han' entre las mujeres coreanas y el estudio de la teología feminista a propósito de la eliminación del 'Han'].* Tesis de licenciatura, Taejŏn, Universidad Mokwon, 1996.

KIM, Hyun-key ["Hogarth"]: *Korean Shamanism and Cultural Nationalism.* Seúl, ROK Jimondaang Publishing Co., 1998.
____ *Kut: Happyness through reciprocity.* Budapest, Akadémiai Kiadó, "International Society for Shamanistic Research, vol.7", 1998.
____ *Syncretism of Buddhism and Shamanism in Korea.* Seúl, ROK Jimoondang Publishing Co., 2002.

KIM, Inhoe: "Korean Shamanism - a Bibliographical Introduction", en *Shamanism: the Spirit World of Korea.* (GUISSO, Richard W. L.; y YU, Chai-shin; eds.). Berkeley (California, EE.UU.), Asian Humanities Press, 1988, pp.12-29.

KIM, In Hue 김인회: *한국무속의 종합적 고찰 [Han'guk Musok ŭi Chonghapjŏk Kochal].* [Estudio sintético del Chamanismo en Corea]. Seúl, Instituto de Cultura Nacional de la Universidad Koryŏ, 1982.

KIM, In Jae 김인혜: *가야금 산조 [Gayageum sanjo].* Seúl, Eunha chulpansa, 1990.

KIM, Jae Han 김재한: *한국 기독교에 미친 무교의 영향 [Han'guk Christian Church ae Mich'in Shamanism ŭi Yŏnghyang]. [Influencia del Chamanismo en la Iglesia Cristiana coreana].* Tesis de licenciatura, Seúl, Koryŏ Taehakgyo, 1982.

KIM, Jin-so 김진소: *천주교 청주 교구사 Ch'ŏnjugyo Chŏnju Kyogusa.* [Historia de la diócesis de Chŏnju]. Chŏnju, Diócesis de Chŏnju, 1998.

KIM, Ki-su 김기수: *대금 교본 Taegum kyobon.* [Manual didáctico para téekum]. Seúl, s.e., 1961.

KIM, Malborg 김말복: *한국춤. Korean Dance.* Seúl, Ewha Womans University Press, "The Spirit of Korean Cultural Roots, 8", 2005.

KIM, Patrick: *시나위 Sinawi, an Improvisational Style of Korean Traditional Music.* Tesis doctoral, Hawai (Hawai, EE.UU.), University of Hawai, 1980.

KIM, Rak-pil 김낙필: *조선 후기 민간 도교의 윤리 사상* [*Chosŏn Hugi Mingan Togyo ŭi Yunri Sasang* / El pensamiento moral del taoísmo en el pueblo, en la sociedad del Chóson tardío"], en *Han'guk 한국 도교의 현대적 조명 Togyo ŭi Hyŏndaejŏk Chomyŏng. [La Ilustración contemporánea del taoísmo en Corea].* Seúl, Asian Munhwasa, 1992.

KIM, Seong-Nae 김성례: "Korean Shamanic Heritage in Cyber Culture", en *Bibliotheca Shamanistica,* 11 (2003), pp.279-295.

KIM, Si Jun (ed.): *Ki-gyŏng Yi, Pyŏkwip'yŏn.* [Interpretación del catolicismo por un estudioso de Confucio, a comienzos del siglo XIX]. Seúl, Myŏng-mundang, 1987.

KIM, Su Mam; IM, Seok Jae; y YI, Boh Yeong 김수만, 임석재, 이 보영: *퐁물굿 [Pungmulgut: Hangugin ui nori-wa jere 퐁물굿, 한국인의 놀이와 제례 / Pungmulgut: Play and Ritual of the Korean People*]. Seúl, Pyeongminsa, 1986.

KIM, Sung Jun: *한국기독교사. [Historia del Protestantismo en Corea].* Seúl, Christian Culture Press, 1993.

KIM, Sunok 김순옥: *"*이생강 대금 산조의 분석 연구- 진양조 를 중심으로*"* / *"*An Analysis on Daegum sanjo of the Lee, Saeng Gang - focusing on Jinyangjo", en *한국전통음악학 Han'guk Kugak Hakhoe* 제 8 호 8 (2007), pp. 21-61.

KIM, Tae-gon [Tae-kon] 김태곤: *한국의 샤마니즘의 사상 Korean Shamanism Muism*, (CHANG, Soo-kyung; trad.). Seúl, Jimoondang Publishing Co. 도서출판 지문당, 1998.

KIM, Theresa Ki-ja: *The Relationship between Shamanic Ritual and the Korean Masked Dance-Drama: The Journey Motif to Chaos/Darkness/Void.* Tesis doctoral, Nueva York, New York University, 1988.

KIM, U Hyeon 김우현: *농악교본 [Nongak gyobon / A Manual on Nongak].* Seúl, Segkwang eumak chulpansa, 1984.

KIM, Weon Ho 김원호: *풍물굿 연구 [Pungmulgut yeongu / A Study of Pungmulgut].* Seúl, Hangminsa, 1999.

KIM, Wonseon 김원선: *영산재에 연주되는 태평소 가락 분석 Yeongsanjae-e Yeonjudweneun taepyeongso garak bunseok* [Análisis de melodías de téepion-só para iónsan-yé o *yeongsanje*]. Tesis de Máster. Seúl, Dongguk University, 1999.

KIM, Woo-jin 김우진: *거문고 육보 체계에 관한 통시적 고찰*, *A Historical study on the Yukbo system of Geomun-go.* Tesis doctoral, Seúl, Seoul National University, 2006.

KIM, Young Jeh: *Towards a unified Korea: history and alternatives.* Seúl, Research Center for Peace and Unification of Korea, col. "Korean Unification Studies Series, vol.2", 1977.
____ *The political unification of Korea in the 1990's: key to world peace.* Lewiston (Nueva York), Edwin Mellen Press, col. "Korean Studies, vol.1" y "Studies in World Peace, vol.3", 1989.

KIM, Young-woon 김영운: *양금고악보의 기보법에 관한연구"형률대성" 양금보를 중심으로 Study on the Notational Systems of Ancient Yanggeum Scores: Yanggeumbo by Sitga Gibobeop.* Seúl, "Hanguk Eumak. Yeongu", 1986, vol.15-16, pp.67-92.
____ *The Ancient Music Scores of Korea Today, Munhwayesul.* Seúl, "Korea Arts and Culture Education Service, nº 110, vol.14/2", 1987, pp.92-120.
____ *Study on the Notational Systems of Korean Traditional Music (1): Categorization and the Notation of Pitches, Hanguk Jeontongeumak Nongu* Seúl, Research Institute of Korean Studies, Korea University, 1990, pp.181-228.
____ "Study on the transition of Gayageum Gueumbeop", en *Gugagwon Nonmunjip.* Seúl, National Gugak Center, 1990, vol. 2, pp.55-70.
____ *Study on Samjopyo, Gugakak Nonchong in Commemoration of Gwanjae Seong Gyeong-Lin's 80th Birthday.* Seúl, Gukak National High School Alumni Association, 1992, pp.59-102.
____ *Assessment on the Interpretation of Samjopyo Found in Ancient Yanggeum Scores.* Seúl, Korean Musicological Society, "Hanguk Eumak Yeongu, 26", 1998, vol.26, pp.115-148.
____ *Publication of Hyeobyul daeseong, the Collection of Songs: By Comparison to Gugawon-Owned Gagok wollyu, Eumakhak Nonchong in Commemoration of Dr. Lee Hye-ku's 90th Birthday.* Seúl, The Steering Committee of Lee Hye-ku Academic Award, 1998, pp.71-100.

KIPPEN, James: *The tabla of Lucknow: A cultural analysis of a musical tradition.* Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

KIRCHER, Athanasius: *China monumentis, qua sacris qua profanis, nec non variis naturae and artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrate.* Amsterdam, Johannes Jansson van Waesberg, 1667.

KISHIBE, Shigeo: "The Origin of the Pipa", en *Transactions of the Asiatic Society of Japan,* 19 (1940), p.259-304.

KOH, Byong-Ik: "Confucianism in Asia's Modern Transformation", en *Korea Journal,* 32/4 (Winter, 1992), pp.46-64.

KONGBOGWAN, Haeoe: *Korean heritage.* Seúl, Hollym, 1996, vol.2.

KOREAN OVERSEAS INFORMATION SERVICE: *The Sounds of Korea, Korean Traditional Music.* Seúl, Korean Overseas Information Service, 1990.
____ *Handbook of Korea.* Seúl, Korean Overseas Information Service, Minister de Education y Culture, 2003 [Seúl, Jung Moon Sa Printing Co., 2008].

KOREAN TRADITIONAL PERFORMING ARTS CENTRE [KUNGNIP KUGAGWÔN]: *The Traditional Music and Dance of Korea.* (HEYMAN, Alan; ed.). Seúl, Korean Traditional Performing Arts Centre, 1993.

KRISHNASWAMI, S.: *Musical instruments of India.* Boston, Crescendo Pub. Co., 1965.

KŬM, Jang Tae 금장태: *유교사상과유교문화*, *Yuhak Sasang kwa Yugyo Munhwa.* [Cultura y pensamiento de Confucio]. Seúl, Chŏntong Munhwa Yŏnguwon [Instituto de Cultura Tradicional], 1996.

KUMAR, Kanthimathi; y STACKHOUSE, Jean: *Classical Music of South India, Karnatic Tradition in Western Notation.* Nueva York, Pendragon Press, "Monographs in musicology, 5", 1987.

KUNG, Yo Youl Nam: *개화기의 한국음악. [Música coreana de la época de la Ilustración].* Seúl, Sae Kwang Publication Co., 1987.

KUPPUSWAMY, Gowri; y HARIHARAN, Muthuswamy: *Indian music: a perspective.* Nueva Delhi, Sundeep Prakashan, 1980.

KWON, O Seong 권오성: *한국 음악사 [Hanguk eumaksa].* Seúl, Daehan minguk yesulweon, 1985.
____ *한민족 음악론 [Han minjok eumangnon].* Seúl, Hangmunsa, 1999.

LA, In Yong: *심판의날. [El Juicio Final].* Seúl, el compositor, Yon Sei University, 1974.
____ *고려청자. [Koryo Chung Ja].* Seúl, el compositor, Yon Sei University, 1984.
____ *여호와는 나의 목자시니. [El Señor es mi pastor].* Seúl, Young Lack Church Press, 1985.
____ *가려나. [¿Irás?].* Seúl, Sae Kwang Publication Co., 1986.
____*산딸기. [Fresas salvajes].* Seúl, Sae Kwang Publication Co., 1986.
____ *고향. [The Hometown].* Seúl, el compositor, Yon Sei University, 1987.
____*가시리. [Kasiri].* Seúl, el compositor, Yon Sei University, 1987.
____ *청산별곡. [Chungsan Byulkok].* Seúl, el compositor, Yon Sei University, 1987.

LACHMANN, Robert: *Música de Oriente.* Barcelona, Labor, 1931.

LAO TSE: *Tao te king. Libro del curso y de la virtud*. Madrid, Siruela, 1998.
____ *Tao Te Ching: los libros del tao*. Madrid, Trotta, 2006.

LARSON, André P.: *The National Music Museum. A Pictorial Souvenir.* Vermillion, National Music Museum, 1988.

LARSON, Cedric: "Music: America's Global Ambassador of Good Will", en *The Etude: Music Magazine.* (James Francis COOKE, ed.). Philadelphia, Theodore Presser Co., 1952.

LATTIMORE, Owen: *Inner Asian Frontier of China.* Nueva York, Oxford University Press, 1988.

LAU, Frederick; y UNO, Everett Yayoi: *Locating East Asia in Western Art Music.* Middletown (Connecticut, EE.UU.), Wesleyan University Press, 2004.

LAUNAY, Adrien: *Histoire générale de la Société des Missions-Étrangères.* 3 vols. París, Pierre Tequi, 1894. [Ed. facsímil: París, Missions Étrangères de Paris, "Les Indes savantes", 2003].

LAUNAY, Marcel; y MOUSSAY, Gérard: *Les Missions Étrangères: trois siècles et demi d'histoire et d'aventure en Asie.* París, Perrin, 2008.

LAVEZZOLI, Peter: *The Dawn of Indian Music in the West. - Bhairavi.* Londres-Nueva York, Continuum International Publishing Group, 2006.

LÊ, Tuấn Hùng: *Dan Tranh Music of Vietnam: Traditions and Innovations.* Melbourne, Australia Asia Foundation, 1998.

LEE [YI], Bo-hyung 이보형: "무가와 판소리와 산조에서의 엇모리 가락 비교" "Muga wa pansori wa sanjo eso ui eotmori garak bigyo" ["Comparative study on melodic patterns of eotmori music used in shamanic song, pansori, and sanjo"], en *이혜구 박사 송수 기념 음악학 논총 Yi Hye-gu Baksa Songsu Ginyeom Eumakhak Nonchong* [*Essays in Korean Music*]. Seúl, Hanguk gugak hakhoe, 1969.
____ "한국 무의식 음악" "Han-guk mu-uisik eumak" ["Shaman ritual music in Korea"], in *한국 무속의 종합적 고찰 Han-guk Musok ui Jonghapjeok Gochal* [*A Comprehensive Study of Korean Shamanism*]. Seúl, Korea University, 민속문화총서 "Minjok munhwa yeongu chongseo, 6", 1982.
____ 김창호의 가야금 산조와 후기 산조 전승론 "Kim Chang-jo ui gayageum sanjo wa hugi (geundae) sanjo jeonseongnon" ["Transmission of Kim Chang-jo Gagegeum Sanjo"], en *Sanjo yeongu: Sanjo changsija aksa Kim Changjo ginyeom nonmun teukjip* [*Study of Sanjo: Essays on Memory of Inventor of Kim Chang-jo*]. Seúl, Eunha chulpansa, "Gayageum sanjo hyeonchang saeop chujin wiwonhoe, eds., 1", 2001.
____ "시나위" "Sinawi", en *The Garland Encyclopedia of World Music.* (Robert C. PROVINE; *et alii;* eds.). Nueva York, Routledge, 2002, vol.7 ("East Asia: China, Japan, and Korea").
____; KIM, Hee-sun; HOWARD, Keith; CLARK, Jocelyn; y WILLOUGHBY, Heather A.: *Sanjo.*Seúl, The National Center for Korean Traditional Performing Arts, "Korean Musicology Series, vol.3", 2009.

LEE [YI], Byong Won [Pyôngwôn]: "A Short History of Pomp'ae: Buddhist Ritual Chant of Korea", en *Journal of Korean Studies,* 1/2 (1971), pp.109-121.
____ *An Analytical Study of Sacred Buddhist Chant of Korea.* Tesis doctoral, Washington DC, University of Washington, 1974.
____ "Structural Formulae of Melodies in the Two Sacred Buddhist Chant Styles of Korea", en *Korean Studies,* 1 (1977), pp.111-196.
____ "Structural Formulae of Melodies in the Two Sacred Buddhist Chant Styles of Korea", en *Korean Studies,* 1 (1977), pp.111-196.
____ "Evolution of the Role and Status of Korean Professional Female Entertainers (Kisaeng)", en *World of Music,* 21/2 (1979), pp.75-84.

____ “Korea”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (Stanley SADIE, ed.). Londres, Macmillan, 1981, vol.10, pp.192-208.
____ “Korean Court Music and Dance”, en *World of Music,* 23/1 (1981), pp.35-49.
____ “La Musique d’Interpretation Traditionnelle de Corée. Concept, Pratique et Répertoire”, en *Revue de Corée,* 13/3 (1981), pp.36-52.
____ “Micro- and Macro-Structure of Melody and Rhythm in Korean Buddhist Chant”, en *Traditional Korean Music.* Seúl, Korean National Commisssion for UNESCO, 1983, pp.152-160.
____ “The Features of the Mahayana Buddhist Ritual Performing Arts of Korea”, en *World of Music,* 27/2 (1985), pp.49-61.
____ *Buddhist Music of Korea.* Seúl, Jungeumsa [Chôngûmsa], “Traditional Korean Music Series, vol.3”, 1987.
____ *Styles and Esthetics in Korean Traditional Music.* Seúl, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 1997.
____ “The Charasteristic Timbre in Korean Music as Reflected in the Adoption of the Chinese Yazheng and the Modification of Traditional Instruments”, en *Essays in Musicology: An Offering in Celebration of Lee Hye-ku in his Ninetieth Birthday.* Seúl, Yihyegu hagsulsang unyong wiwonhoe, 1998, pp.537-544.
____ “The Current State of Research on Korean Music”, en *Yearbook for Traditional Music,* 32 (2000), pp.143-149.
____ “Western Staff Notation and its Impact on Korean Musical Practice”, en *The Changing Values of Music: In Search of New Creativity.* Seúl, Korean National Commission for unesco, 2000, pp.89-102.
____ “Buddhist Music”, en *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol.7 East Asia: China, Japan and Korea.* Nueva York, Routledge, 2002, pp.871-874.
____; y NELSON, Steve: *Buddhist Ritual Chant from Korea and Japan.* Nueva York, Japan Society, 2003.
____; y LEE, Yong Shik: *History.* Seúl, The National Center for Korean Traditional Performing Arts, “Koreana Musicology Series, 1”, 2007.

-LEE [YI], Hye-gu [Hye-ku] 이혜구: “Ancient Musical Notation of Korea”, en *Hanguk Eumak Yeongu*. Seúl, Gungmin Eumak Yeonguhoi, 1957, pp.1-23.
____ *한국음악연구 [Hanguk eumak yeongu].* Seúl, Gungmin eumak yeonguhoe, 1957.
____ *Introduction to Korean Music*. Seúl, Seoul National University Press, 1967.
____ *Han’guk umak nonch’ong.* [*Essays on Korean Music*]. Seúl, Sumundang, 1976.
____ *An Introduction to Korean Music and Dance.* Seúl, Royal Asiatic Society, Korea Branch, 1977.
____ *Essays on traditional Korean Music*. (PROVINE, Robert C.; traduc. y ed.). Seúl, Royal Asiatic Society, Korean Branch, Seoul Computer Press, 1981.
____ (ed.): *Korean musical Instruments.* (HEYMAN, Alan C.; traduc.). Seúl, National Classical Music Institute of Korea, 1982.
____ *History of Korean Music*. Seúl, Minister of Culture and Information, 1983.
____ *Chongganbo ui chonggan taegang mit changdan.* Seúl, Segwang Music Publisher 1987.

LEE [YI], Kang-sook [Kangsuk]: “An Essay on Korean Modes”, en *Asian Music,* IX/2 (1978), pp.41-47.
____ “Certain Experiences in Korean Music”, en *Musics of Many Cultures: An Introduction.* (MAY, Elizabeth; ed.). Berkeley (California, EE.UU.), University of California Press, 1980.

LEE [YI], Seong Cheon [Seongcheon] 이성천: *삼현육각 관악합주 [Samhyeon yuggak -wind ensemble].* [Survey of Korean Arts: Traditional Music]. Seúl, National Academy of Arts, 1973.

LEE [YI], Yong-shik [Yong-sik]: *Shaman ritual music in Korea.* Edison (Nueva Jersey, EE.UU.), Jimoondang International, "Korean Studies Dissertation, vol.5", 2004.
____ "Religious Music: Shamanism", en *Music of Korea.* (LEE, Byong Won; y LEE, Yong-shik; eds.). Seúl, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2007, pp.159-170.

LEE, Dong Hoon: *Sanctus coreano.* Seúl, Dan Kuk University, 1998.

LEE, Dong-bok: *Overview of Ancient Music Scores: Complement II* Seúl, Korean Musicological Society, "Hanguk Eumak Yeongu", vols.8-9, 1979.

LEE, Hyun-hee; PARK, Sung-soo; y YOON, Nae-hyun: *이현희 박성수 윤나현. 새 한국사 [New History of Korea]*. (CENTER FOR INFORMATION ON KOREAN CULTURE, THE ACADEMY OF KOREAN STUDIES, traduc.). Seúl, Jimoondang, 2005.

LEE, Jae Suk 이혜숙: *가야금 산조 [Gayageum sanjo].* Seúl, Eunha chulpansa, 1971.

LEE, Jung Young: *Korean Shamanistic Rituals.* Nueva York, Mouton, 1981.

LEE, Ki-baik: *A New History of Korea*. Cambridge (Mass., EE.UU.), Harvard University Press, 1984.

LEE, Mahn Youl: *아펜젤라. [Appenzeller].* Seúl, Youn Sei University Press, 1985.
____ *한국기독교 문화운동사. [Historia cultural del movimiento Cristiano en Corea].* Seúl, The Christian Literature Society, 1987.

LEE, Pu Yŏng: *Han'guk Musok ŭi Chonghapjŏk Kochal. [Estudio sintético del Chamanismo en Corea].* Seúl, Instituto de Cultura Nacional de la Universidad Koryŏ, 1982.

LEE, Sang-kyu: *Gueumbeop of Korean Traditional Instruments from Historical Perspectives.* Tesis de Máster, Seúl, The Graduate School of Seoul National University, 2003.

LEE, Sang-sup: "The Arts and Literature of Korea", en *The Social Studies,* 79 (July-August, 1988), pp.153-160.

LEE, Soon Kyo: *새야새야 파랑새야. [Un pájaro azul].* Seúl, el compositor, Sun Hwa Arts High School, 1994.
____ *사랑을 위해. [Por amor].* Seúl, el compositor, Sun Hwa Arts High School, 1997.

LEE, Sun Ju: *한국의 민요. [La canción popular coreana].* Seúl, Min Sok Won, 1996.

LEE, Sung Chun 이성천: *국악사. [Historia de la Música Coreana].* Seúl, Kuk Min Eum Ak Press, 1976.
____ *한국 한국인 한국음악. [Corea, lo coreano y la música coreana].* Seúl, Poong Nam, 1997.

LEE, Wol-chool: *Anthology of Korean Traditional Music.* Seúl, Korean Traditional Music Publication Company, 1969, vol.1.

LEE, You Sun: *A History of 100 Years Western Music in Korea.* Seúl, Eun Ak Chun Chu, 1985.
____ *A Hundred Year History of Western Music in Korea (1885-1985).* Seúl, Eumak Choon-choo Publishing Co., 1985.

LEE, Yur-Bok; y PATTERSON, Wayne (eds.): *Korean-American Relations, 1866-1997.* Albany, State University of New York Press, 1999.

LEIFER, Lyon: *How to play the bansuri: A manual for self-instruction based on the teaching of Devendra Murdeshwar.* Glenview (Illinois, EE.UU.), Rasa Music Company, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *Anthropologie sociale.* París, Librairie Plon, 1958. (Traduc.: *Antropología estructural.* Buenos Aires, Eudeba, 1977).
____ *La pensée sauvage.* París, Plon, 1962. (Traduc.: *El pensamiento salvaje.* México, FCE, 1964).
____ *Le totémisme aujourd'hui.* París, PUF, 1962. (Traduc.: *El totemismo en la actualidad.* México, FCE, 1965).
____ *Les mythologiques 1: Le cru et le cuit.* París, Plon, 1964. (Traduc.: *Lo crudo y lo cocido.* México, FCE, 1968).
____ *Les mythologiques 2: Du miel aux cendres.* París, Plon, 1967. (Traduc.: *De la miel a las cenizas.* México, FCE, 1970).
____ *Les mythologiques 3: L'origine des manières de table.* París, Plon, 1968. (Traduc.: *El origen de las maneras en la mesa.* México-Buenos Aires, Siglo XXI, 1970).
____ *Les mythologiques 4: L'homme un.* París, Plon, 1971. (Traduc.: *El hombre desnudo.* México, Siglo XXI, 1976).
____ "Race et Culture", en *Revue Internationale des Sciences Sociales,* 23/4 (1971), pp.647-666. [*Race et culture.* (Prólogo a *Le regard éloigné*). París, Plon, 1979 (1983)]. (Traduc.: *Raza y Cultura.* (*La mirada distante*). Madrid, Argos-Vergara, 1984).

LEWIS, Ioan M: *Religion in Context: Cults and Charisma.* Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

LI, Siyong: "Sanguozhi" ("Records of the Three Kingdoms"), en *Encyclopedia of China.* Pekín, Encyclopedia of China Publishing House, 1978.

LIANG, Ming Yueh: "Qin", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (Stanley SADIE, ed.). Londres, Macmillan, 1980, vol.4, pp.264-268.
____ "Qin" y "Zheng", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* (SADIE, Stanley; ed.). Londres, Macmillan Press, 1984, vol.3, pp.171-173 y 893-894.
____ "Performance Practice as a Recreative Process in Chinese Zheng Zither Music", en *World of Music,* 27/1 (1985), pp.48-65.

LIANG, Zaiping: "Plucking Instruments", en *Chinese Musical Instruments and Pictures.* Taipei, Chinese Classical Music Association, 1970.

LIEBERMAN, Frederic: *The Chinese Long Zither Ch'in: A Study Based on the Mei'an Ch'in-p'u.* Tesis doctoral, Los Ángeles, UCLA, 1977.

LIM, Dong kueon 임동권: *한국 민요사. [Historia de la canción popular coreana].* 2ª ed. Seúl, Jip Moon Tang, 1986.

LIM, Mi-sun 임미선: *생황보 Saenghwangbo of Gasayuchwi.* Seúl, Korean Musicological Society, "Korean Notational Systems, 75", "Hanguk Eumak Yeongu, 28", 2000, pp 93-108.
____ *The Gagok Melodies of the 18th Century Revealed in Wave-Patterned Notation from the Gajo byeolam.* Seúl, The Society for Korean History Musicology, "Hanguk Eumaksahakbo, 35", 2005, pp.71-98.

LOEB, David: "An Analytic Study of Japanese Koto Music", en *Music Forum,* 4 (1976), pp.335-394.

LOKEN-KIM, Christine Joy: *Release from Bitterness: Korean Dancer as Korean Woman.* Tesis doctoral, Chapel Hill (Carolina del Norte, EE.UU.), University of North Carolina, 1989.

LOWELL, Percival Lawrence: *The Land of the Morning Calm [La Tierra de la Calma Matutina].* Boston, Orient Choson, 1886.

LUCIO, Ana (traducc.) y GÓMEZ CIFUENTOS, Sebastián (adapt.): *Cuentos y leyendas Tradicionales de Corea.* [Con la colaboración de la Embajada de Corea en España]. Madrid, Miraguano, 2001, pp.9-12.

MAHAJAN, Anupam: *Ragas in Indian classical music.* Nueva Delhi, Gian Pub. House, 1989.

MALM, William P.: *Music cultures of the Pacific, the Near East and Asia.* Englewood Cliffs-Upper Saddle River (Nueva Jersey, EE.UU.), Prentice-Hall, 1967. [3ª ed., Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1995] [*Culturas musicales del Pacífico, el cercano Oriente y Asia.* Madrid, Alianza Editorial, 1985].

MANTLE HOOD, Ki: "Il Rasa del suono", en *Musica/Realtà,* [Bari, Dedalo Libri] 53 (1997), pp.53-64.

MANUEL, Peter Lamarche: *Thumrī in Historical and Stylistic Perspectives.* Nueva Delhi: Motilal Banarsidass Pvt. Publ. Ltd., 1989.
____ *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India.* Chicago, University of Chicago Press, col. "Chicago Studies in Ethnomusicology", 1993.

MARCEL-DUBOIS, Claudie: *Les Instruments de musique de l'Inde ancienne* París, Presses Universitaires de France, 1941.

MASPERO, Henry: *El taoísmo y las religiones chinas*. Madrid, Trotta, 2000.

MASUTANI, Fumio: *A Comparative Study of Buddhism and Christianity.* Tokyo, CIIB Press, 1965.

MCBRIDE II, Richard D.: "Yi Kyubo's 'Lay of the Old Shaman'", en *Religions of Korea in Practice.* (BUSWELL JR., Robert E.; ed.). Princeton (Nueva Jersey, EE.UU.), Princeton University Press, 2007, pp.333-343.

MCNEIL, Adrian: *Inventing the Sarod: A Cultural History.* Calcuta, Seagull Books, 2004.

MEHTA, Siddharth J.: *Art of Khartal.* Delhi, Surya, 2013.
____ *Art of Tabla.* Delhi, Surya, 2013.

MELTON, John Gordon: *Encyclopedia of Protestantism.* Nueva York, Facts on File Library of Religion and Mythology, Encyclopedia of World Religions, 2005.

MERRIAM, Alan P.: *The Anthropology of Music.* Evanston, Northwestern University Press, 1964.

MILLER, Lloyd: *Musical Instruments of the East.* Salt Lake City (Utah, EE.UU.), Society for Preservation and Propagation of Eastern Arts, 1978.

MIN, Kyung Bae 배민경: *한국 기독교회사. [Historia de la Iglesia Cristiana coreana].* Seúl, Youn Sei

University Press, 1982.
____ *한국교회찬송가사. [Historia de los himnos de la Iglesia Coreana].* Seúl, Youn Sei University Press, 1997.

MINER, Allyn: *Sitar and sarod in the 18th and 19th centuries.* Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 1993.

MINH, Suhr Moon Ja: *A History of Korean Dance.* Tesis doctoral, Denton (Texas, EE.UU.), Texas Woman's University, 1988.

MINISTRY OF CULTURE AND SPORTS, REPUBLIC OF KOREA: *Religious Culture in Korea.* Seúl, Hollym, 1996.

MINZA, Hong: *Simposio sobre la introducción de Música Autóctona Coreana a la Música Litúrgica Católica Romana.* Seúl, Confer Coreana, 1988.

MISRA, Chote Lala: *Playing Techniques of Tabla: Banaras Gharana.* Nueva Delhi, Kanishka Publishers, 2007.

MITANI, Yoko; y PICKEN, Laurence Ernest Rowland: "Some Melodic features of Chinese qin music", en *Music and Tradition. Essays on Asian & other musics.* (WIDDESS, D. Richard; y WOLPERT, Rembrandt F.). Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp.123-142.

MITTAL, Anjali: *Hindustānī Music and the Aesthetic Concept of Form.* Nueva Delhi, D. K. Print World, "New Vistas in Indian Performing Arts, 1", 2000.

MONTFORT, Matthew: *Ancient Traditions-Future Possibilities. Rhythm Training Through the Traditions of Africa, bali and India.* Mill Valley, Panoramic Press, 1985.

MOORTHY, Vijaya: *Romance of the Raga*. Nueva Delhi, Shakti Malik, Abhinav Publications, D. K. Fine Arts Press Pvt. Ltd., 2001.

MOUTAL, Patrick: "L'interprétation dans la musique indienne", en *Analyse Musicale* [Société Française d'Analyse Musicale], 7 (1987), pp.45-48.
____ *A Comparative Study of Selected Hindustāni Rāga-s: Based on Contemporary Practice*. Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd., 1991.
____ *Hindustāni Rāga-s Index: bibliographical references on descriptions, compositions, and vistāra-s of Hindustānī rāga-s based on selected major contemporary works in Devanāgarī*. Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd., 1991.
____ *Hindustāni Gata-s Compilation: Instrumental Themes in North Indian Classical Music*. Rouen, Patrick Moutal Editeur, 2012.

MUKHOPĀDHYĀŸA, Dhūrjaṭiprasāda P.: *Indian Music: An Introduction.* (P. R. BHIDE, ed.). Bombay-Shukrawar, Kutub Publishers, Neville N. R. Mistri, Vakil & Sons, s.a.

MUKHOPĀDHYĀŸA, Kumāraprasāda: *The lost world of Hindustani music.* Nueva Delhi, Penguin Books India, 2006.

MUN, Jae Suk 문재숙: *죽파 가야금곡집 [Jukpa. Gayageum gokchip].* Seúl, Segwang eumak chulpansa, 1989.

MURAYAMA, Chijun: *Chôsen no kishin. [Gods and Spirits of Korea / Espíritus y dioses de Corea].* Keijô, Chôsen Sôtokufu, 1929.

MYERS, John: *The way of the pipa: structure and imagery in Chinese lute music*. Kent (Ohio, EE.UU.), Kent State University Press, 1992.

NAIMPALLI, Sadanand: *Theory and Practice of Tabla.* Bombay, Popular Prakashan Pvt. Ltd., 2005.

NAIR, Rajeev: *A rasika's Journey through Hindustani Music.* Nueva Delhi, Indialog Publications, 2007.

NATIONAL CENTER FOR KOREAN TRADITIONAL PERFORMING ARTS 국립국악원: *국악교육의 이론과 실기 [Música de Corea. La educación sobre música tradicional coreana].* Seúl, The National Center for Korean Traditional Performing Arts [NCKPA], 2004.

NELLEN, Frank: *Bibliographie zu Musik und Tanz im traditionellen Korea. Teil A: Literatur in Europäischen Sprachen.* Bochum, Verlag Norbert R. Adami, "Kleine Schriften zur Koreaforschung, 1", 1984.

NETTL, Bruno: *Music in Primitive Culture.* Cambridge (Massachusetts, EE.UU.), Harvard University Press, 1956.
____; y SOLÍS, Gabriel (eds.): *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*. Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2009.

NEUMAN, Daniel Moses: *The cultural structure and social organization of musicians in India: the perspective from Delhi.* Urbana (Illinois, EE.UU.), University of Illinois at Urbana-Champaign, 1974.
____ *The Life of Music in North India: The Organization of an Artistic Tradition.* Detroit, Wayne State University Press, 1980.

NIXON, Andrea: "Yatga [yataga, yatuga]", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.3, p.884.

NORBU, Jamyang: "Cham: the sacred dance of Tibet", en *Dranyen,* VIII/1 (1984), pp.3-8.

O, Ki-sŏn; y YU, Hong-yŏl (eds.) 오기선, 류홍렬 감수: *103위 순교 성인들의 생애, 103 wi Sungyo Sŏngindŭlŭi Saengae. [Vidas de los 103 santos mártires de Corea].* 2 vols. Seúl, St. Joseph, 1984.

OJEDA, Alfonso; HIDALGO, Álvaro; y DE LAURENTIS, Ernesto; (coords.): *Sociedad, economía y política en Corea.* Madrid, Ediciones Gondo, 2002.
____; e ____: *Corea: tradición y modernidad. IV Simposio Internacional sobre Corea.* Madrid, Verbum, Centro Español de Investigación Coreana, 2003.

ŌÑCĒRI, Līlā; y BHALLA, Deepti Omchery: *Studies in Indian Music and Allied Arts.* Delhi, Sundeep Prakashan, 1990.

PACK, Poung Dong 백병동: *현대음악의 흐름. [La corriente de la música moderna*]. 2ª ed. Seúl, Su Moon Tang, 1995.

PAEK, Inok: *Transmission Processes in Korean Traditional Music: Contemporary Practice and National Identity.* Tesis doctoral, Belfast (Irlanda del Norte), Queen's University of Belfast, 1999.

____ "Folk Music: Vocal", en *Music of Korea.* (LEE, Byong Won; y LEE, Yong-Shik, 이병원, 이용식; eds.). Seúl, The National Center for Korean Traditional Performing Arts, "Korean Musicology Series, 1", 2007, pp.65-91.

PAK, Heon Bong 박헌봉: *가야금산조 [Gayageum sanjo].* Seúl, Munhwajae gwalliguk, 무형문화재 조사 보고서 [Muhyeong munhwajae chosa pogoseo, 39], 1967.

PAK Peom Hun 박범훈: *피리산조 연구 [Piri sanjo yeongu].* Seúl, Segwang eumak chulpansa, 1985.

PANDIT, Vishnu Narayan Bhatkhande: *A Short Historical Survey of the Music of Upper India.* Bombay, B. S. Sukthankar, 1934.

PANDYA, Paritosh K.: "Beyond Swayambhu Gandhar: An analysis of perceived tanpura notes", en *Ninad, The Journal of ITC Sangeet Research Academy,* 19 (2005), pp.1-11.

PAPER, Jordon: *The Deities Are Many: A Polytheistic Theology.* Albany (Nueva York, EE.UU.), State University of New York Press, 2005.

PARK, Chan E.: *Voices from the Straw Mat: Toward an Ethnography of Korean Story Singing.* Honolulu (Hawaii, EE.UU.), University of Hawaii Press, 2003.

PARK, Chong-Hwa (ed.): *Survey of Korean Arts: Traditional Music.* Seúl, National Academy of Arts, 1973.

PARK, Jung Sun 박정선: *정읍사 Chung-Ep Sa.* Seúl, Eum Ak Sa-Rang, 1973.
____ *Jung Gua Jung. 정과정*, Seúl, Eum Ak Sa-Rang, 1993.
____ *Canción de las cuatro montañas.* Seúl, Dong Jin Music Publication Co., 1996.
____ *Tres piezas corales sobre temas tradicionales coreanos.* Seúl, Dong Jin Music Publication Co., 1996.

PARK, Mi Kyung: *Music and shamanism in Korea: A study of selected Ssikum-gut rituals for the dead.* Tesis doctoral, Los Ángeles (California, EE.UU.), University of California Los Angeles, 1985.

PARK [BAK], Shin Gil [Singil]: *Negotiating Identities in a Performance Genre: the Case of Pungmul and Samulnori in Contemporary Seoul.* Tesis doctoral, Pittsburg (Pensilvania, EE.UU.), University of Pittsburg, 2000.

PEARLMAN, Ellen: *Tibetan Sacred Dance: A Journey into the Religious and Folk Traditions.* Vermont (EE.UU.), Inner Traditions, 2002.

PEASE, Stephen E.: *Psywar - Psychological Warfare in Korea 1950-1953 [Guerra psicológica - Guerra Psicológica en Corea, 1950-1953].* Harrisburg (Philadelphia, EE.UU.), Stackpole Books, 1992.

PEGANG, Juan: *Mitos coreanos.* Madrid, Verbum, 2002.

PEGG, Carole: *Mongolian Music, Dance, and Oral Narrative: Performing Diverse Identities.* Seattle (Washington, EE.UU.), University of Washington Press, 2001.

PERERA, Sanghadasa: *The origin and development of Dhrupad and its bearing on instrumental music.* Calcuta, K. P. Bagchi & Co., 1994.

PÉREZ ARROYO, Joaquín (trad.): *[Confucio y Mencio:] Los cuatro libros.* Barcelona, Paidós, 2002.

PICKEN, Laurence Ernest Rowland: "The Origin of the Short Lute", en *The Galpin Society Journal,* 8 (1955), pp.32-42.
____ "Early Chinese Friction-chordophones", en *The Galpin Society Journal,* XVIII (1965), pp.82-89.
____; y MITANI, Yoko: "Finger-Techniques for the Zithers *So-no-koto* y *Kin* in Heian Times", en *Musica Asiatica,* 2 (1979), pp.89-114.

PIHL, Marshall R.: *The Korean Singer of Tales.* Cambridge (MA, EE.UU.), Harvard University Press, Council on East Asian Studies, 1994.

POPLEY, Herbert Arthur: *The Music of India*. Calcuta, Association Press, 1921.

PORTE, Jacques: *Encyclopédie des Musiques Sacrées.* París, Éditions Labergerie, 1968.

POVEDA, José María: *Chamanismo. El arte natural de curar.* Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1997.

POWERS, Harold Stone: *The Background of the South Indian Raga System.* Princeton (Nueva Jersey, EE.UU.), Princeton University, 1958.
____ "Indian Music and the English Language", en *Ethnomusicology,* 9/1 (1965), pp.1-12.

PRAJNANANANDA, Swami: "Saptatantri Veena in the sculptures of the Buddhist Caves of Pitalkhora", en *Journal of the Music Academy Madras,* XXXII (1961), pp.120-125.
____ *A History of Indian Music.* Calcuta, Ramakrishna Vedanta Math, 1963.
____ *A Historical Study of Indian Music.* Calcuta, Anandadhara Prakashan, 1965.
____ *The form and function of music in ancient India: a historical study.* Calcuta, Ramakrishna Vedanta Math, 1989.

PRANESH, Meera Rajaram: *Musical Composers during Wodeyar Dynasty (1638-1947 a.d.)*. Bangalore, Vee Emm Publications, 2003.

PRATT, Keith L.: "Music as a Factor in Sung-Koryô Diplomatic Relations, 1069-1126", en *T'oung Pao,* LXII/4-5 (1976), pp.199-218.
____ "Some Aspects of Diplomatic and Cultural Exchange Between Korea and Northern Sung China", en *Chang Sahun paksa hoegap kinyôm tongyang ûmakhak nonch'ong.* Seúl, Han'guk kugak hakhoe, 1977, pp.313-323.
____ "Sung Hui Tsung's Musical Diplomacy and the Korean Response", en *Bulletin of the School of Oriental and African Studies,* XLVII/3 (1981), pp.509-521.
____ *Korean Music: Its History and Its Performance.* Seúl-Londres, Jungeumsa (Jŏng'ŭmsa, Chôngûmsa) y Faber Music, "Traditional Korean Music, 4". 1987.

PREMALATHA, Venkataraman: *Music through the ages.* Delhi, Sundeep Prakashan, 1985.

PREVOSTI I MONCLÚS, Antoni (coord.); DOMÉNECH DEL RÍO, Antonio José; y PRATS, Ramon N.: *Pensamiento y religión en Asia Oriental*. Barcelona, Editorial Universitat Oberta de Catalunya, 2005.

PROVINE Jr., Robert C.: "The Treatise on Ceremonial Music (1439) in the Annals of the Korean

King Sejong", en *Ethnomusicology,* 18/1 (Jan. 1974), pp.1-29.
____ "Sejong and the Preservation of Chinese Ritual melodies", en *Korea Journal,* 14/2 (1974), pp.34-39.
____ "The Sacrifice to Confucius in Korea and its Music", en *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society,* 1 (1975), pp.43-69.
____ "Chinese Ritual Music in Korea: The Origins, Codification, and Cultural Role of Aak", en *Korean Journal,* 20 (1980), pp.16-25.
____ "Ajaeng", en *The New Grove Dictionary of Musiucal Instruments.* (SADIE, Stanley; ed.). Londres, Macmillan, 1984, vol.1, pp.36-37.
____ "Haegum", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.2, p.116.
____ "Kayagum", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* (SADIE, Stanley; ed.). Londres, Macmillan, 1984, vol.2, pp.367-368.
____ "Komun'go", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* (SADIE, Stanley; ed.). Londres, Macmillan, 1984, vol.2, pp.454-455.
____ "P'iri", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.3, pp.118-119.
____ "P'yon'gyon", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.3, p.164.
____ "P'yonjong", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.3, pp.164-165.
____ "Pipa (I). 1. The Chinese pipa. 2. The Korean pip'a", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.3, pp.115-116.
____ "T'aep'yongso", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.3, pp.499-500.
____ "Taegum", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.3, p.499.
____ "Yanggum", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.3, p.882.
____ "Yonggo", en *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* Londres, Macmillan, 1984, vol.3.
____ *Essays on Sino-Korean Musicology: Early Sources for Korean Ritual Music. Traditional Korean Music, 2.* (KOREAN NATIONAL COMMISSION FOR UNESCO, ed.). Seúl, Iljisa Publishing Company, 1988.
____ "Korea", en *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies.* (MYERS, Helen; ed.). Londres, Macmillan, "New Grove Handbooks in Music", 1993, pp.363-376.
____ "Folk Song in Korea", en *Garland Encyclopedia of World Music.* (PROVINE Jr., Robert C.; TOKUMARU, Yosihiro; y WITZLEBEN, J. Lawrence; eds.). Oxford, Routledge, 1999, vol.7 "East Asia: China, Japan, and Korea", pp.879-888.
____; OKON, Hwang; y HOWARD, Keith: "Korea", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2ª ed. (SADIE, Stanley; ed.). Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2001, vol.13, pp.801-819.

PUECH, Henri Charles (dir.): *Historia de las religiones Siglo XXI. Las religiones constituidas en Asia y sus contracorrientes, II.* Madrid, Siglo XXI, 1981.
____ (dir.): *Historia de las religiones Siglo XXI. Las religiones antiguas, III.* Madrid, Siglo XXI, 1984.

PYOUN, Joongbae; SANGJIN, Cho; YEONWOO, Hong; y UIPIL, Chong: "Extraction of Characteristics Corresponding to Bell of Taepyeongso Based on Acoustical Analysis", en *Hanguk eumhyanghakhoeji,* 27/1 (2008), pp.12-17.

RAHAMIN, Atiya Begum Fyzee: *Indian Music.* Londres, W. Marchant & Co., 1914.

RAJA, Deepak: *Hindustani Music: A Tradition in Transition.* Nueva Delhi, D. K. Printworld, 2005.

RAJAGOPALAN, L. S.: "Music in Kootiyattam", en *Sangeet Natak Akademi Journal,* [Nueva Delhi] 10 (1968), pp.12-25.
____ *Women's Role in Kudiyattam.* Chennai, Kuppuswami Sastri Research Institute, 1997.
____ *Kutiyattam: Preliminaries and Performance.* Chennai, Kuppuswami Sastri Research Institute, 2000.
____ *Temple Musical Instruments of Kerala*. (PURUSHOTHAMAN, A.; y HARINDRANATH, A.; eds.). Nueva Delhi, Sangeet Natak Akademi, D.K. Printworld Ltd., 2010.

RAMAN, Chandrashektar Venkata: "The Indian musical drums", en *Proceedings of the Indian Academy of Sciences,* A1 (1935), pp.179-188.
____; y KUMAR, Sivakali: "Musical drums with harmonic overtones", en *Nature* [Londres], 104 (1920), p.500.

RANADE, Ashok Damodar: *On music and musicians of Hindoostan.* Nueva Delhi, Promilla, 1984.
____ *Hindustani music.* Nueva Delhi, National Book Trust, 1997.
____ *Music Contexts: A Concise Dictionary of Hindustani Music.* Nueva Delhi, Promilla & Co. Publishers, Bibliophile South Asia, 2006.

RANADE, Ganesh Hari: *Hindusthani Music: An Outline of its Physics and Aesthetics.* Sangli, G. H. Ranade, 1938.

RAO, Tirupasoor Venkata Subba: *Studies in Indian Music.* Bombay-Nueva York, Asia Pub. House, 1962.

RECK, David B.: "Musical Instruments: Southern Area", en *Garland Encyclopedia of World Music. South Asia: The Indian Subcontinent.* (Alison ARNOLD, ed.). Nueva York, Garland Publishing, "Garland Reference Library of the Humanities", 2000, vol.5, pp.350-367.

REISCHAUER, Edwin Oldfather: *Nittō Guhō Junrei Gyōki: Ennin's Diary of His Travels in T'ang China (838-847).* Tesis doctoral. Cambridge (Massachusetts, EE.UU.), Harvard University, 1939.
____ (traduc.): *Ennin's Diary: the Record of a Pilgrimage to China in Search of the Law.* Nueva York, Ronald Press Co, 1955.

RIDEL, Félix Clair: *Grammaire Coreenne. [P'yŏnja Kim Min-su, Ha Tong-ho, Ko Yŏng-gŭn] [編者金敏洙, 河東鎬, 高永根].* Yokohama, Imprimerie de L. Levy et S. Salabelle, 1881.

RO, Dong Un 노동은: *서양음악의 전래가 100 년인가 아니면 360 년인가? [Historia de la Música occidental en Corea, ¿100 años o 360 años?].* Seúl, Instituto de Música étnica, "Música y Nación", 1993.

ROBERTS, Moss (traduc.): *Three Kingdoms: A Historical Novel.* Pekín, Foreign Language Press / University of California Press, 1991.

ROBERTSON, Donald Irwin: *Tabla: A rhythmic introduction to Indian music.* Nueva York, Peer International Corp., 1968.

ROBINSON, Michael: "Perceptions of Confucianism in the Twentieth Century Korea", en *The East Asian Region: Confucian Heritage and Its Modern Adaptation.* (ROZMAN, Gilbert; ed.). Princeton.

Princeton University Press, 1991, pp.204-225.

ROCKWELL, Coralie: *Kagok: A Traditional Korean Vocal Form.* Providence, Theodore Front Music, "Asian Music Publications: Monographs, 3", 1972.

ROGHAIR, Gene Henry: *The epic of Palnadu: A study and translation of Palnati Virula Katha, a Telegu oral tradition from Andhra Pradesh, India.* Oxford-Londres, Clarendon Press, 1982.

ROSENTHAL, Ethel: *The story of Indian and its instruments. A study of the present and record of the past.* Nueva Delhi, Oriental Books Low Price Publications, 1970.

ROSSING, Thomas D. (ed.): *The Science of String Instruments.* Stanford (California, EE.UU.), Stanford University, Center for Computer Research in Music and Acoustics, Springer, 2010.

ROUX, Pierre-Emmanuel: *La Croix, la baleine et le canon: La France face à la Corée au milieu du XIXe siècle.* París, Le Cerf, 2012.

ROY, Anjali Gera: *Bhangra Moves. From Ludhiana to London and Beyond.* Surrey (Inglaterra), Ashgate Publishing Ltd., "Ashgate Popular and Folk Music Series", 2010.

ROY, Hermendra Lal: *Problems of Hindustani Music.* Calcuta, K. B. Bhaduri, 1937.

RUBIO, Carlos; y MORATALLA, Rumi Tani (traduc.): *Kojiki. Crónicas de antiguos hechos de Japón.* Madrid, Editorial Trotta, col. "Pliegos de Oriente", 2008.

RUCKERT, George; y KHAN, Ali Akhbar: *The Classical Music of North India: The first years study. The Music of the Baba Allauddin Gharana as Taught by Ali Akbar Khan at he Ali Akbar College of Music.* Vol.1. (RUCKERT, George; KHAN, Ali Akbar; y KHAN, Ustad Allaudin; eds.). Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers, 1998.

RUSSELL DAY, Charles: *The Music and Musical Instruments of Southern India and The Deccan.* Delhi, B. R. Publishing, 1891. [Delhi, B. R. Publishing Corporation, 1974].

RUTT, Cecil Richard (ed.): *James Scarth Gale and His History of the Korean People.* Seúl, Royal Asiatic Society, Korea Branch & Taewon Publishing Company, 1972.
____ (ed.): *The Bamboo Grove: An Introduction to Sijo.* Ann Arbor (Michigan, EE.UU.), University of Michigan Press, 1998.

RYU, Dong Shik [Tongshik] 유동식: *한국 무교의 역사와 구조 [Han'guk Mugyo ŭi Yŏksa wa Kujo / Historia y estructura del Chamanismo coreano].* Seúl, Universidad Yense, 1997.
____ *El Pungniudo y el pensamiento religioso de Corea.* [Edición original: *풍류도.* Seúl, Yonsei University Press, 2004; versión española: KIM, Hyun-Chang; MORENO RUBIO, Odón; y CATALÁN, José; traduccs.]. Madrid, Verbum, Ensayo, 2005.

RYU, Hae Wuk: "Love in the *Contemplatio* of the Spiritual Exercises of St. Ignatius and Han in the Korean Culture". Tesis doctoral, Cambridge (MA, EE.UU.), Weston Jesuit School of Theology, 1992.

SACHS, Curt: *The History of Music and Musical Instruments.* Nueva York, W. W. Norton, 1940.

SAMBAMOORTHY, Pichu: *A Dictionary of South Indian Music and Musicians.* Madrás, Indian Pub.

House, 1952.
____ *Practical Course in Karnatic Music: for Beginners and for Use in Schools, Book ii.* Madrás, The Indian Music Publishing, 1955.
____ *South Indian Music.* 6 vols. Madrás, Indian Music Publ. House, 1958-1969.
____ *History of Indian Music.* Madrás, Indian Music Pub. House, 1960.
____ *Catalogue of musical instruments exhibited in the Government Museum.* 3ª ed. Madrás, Controller of Stationery and Printing, 1962.

SAMUEL, Geoffrey: "Songs of Lhassa", en *Ethnomusicology,* 20/3 (1976), pp.407-449.

SARGEANT, Winthrop; y LAHIRI, Sarat: "A Study in East Indian Rhythm", en *Musical Quarterly,* 17/4 (1931), pp.427-438.

SARMA, T. R. Harihara: *The Art of Mridhangam: A Practical Guide.* (THIAGARAJAN, N.; ed.). Madrás, Sri Jaya Ganesh Vadya Vidyalaya, 1969.

SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo: "John Cage y su influencia en la obra del video artista Nam June Paik", en *Anuario Musical,* 64 (2009), pp.237-258.

SAXENA, Sudhir Kumar: *The art of tablā rhythm: essentials, tradition, and creativity.* Nueva Delhi, Sangeet Natak Akademi, 2006.

SCHECHNER, Richard: *Performance Theory.* Nueva York, Routledge, 1988.

SCHIPPERS, Huib: "L'art de l'imitation et l'imitation de l'art: La musique de l'Inde du Nord et sa transmission en Occident", en *Cahiers de musiques traditionnelles,* 1 (1988), pp.125-131.

SCHNEIDER, Marius: "Musique et langage sacrés dans la tradition védique", en *Cahiers de musiques traditionnelles* [Ginebra, Georg, "Musiques Rituelles"], 5 (1992), pp.151-182.

SCHREFFLER, Gibb Stuart: *Signs of Separation: Dhol in Punjabi Culture.* Santa Bárbara, University of California, 2010.

SEDGWICK, Alexander: *Jansenism in Seventeenth-CenturyFrance, Voices from the Wilderness.* Charlottesville (VA, EE.UU.), UTA Press, 1977.

SEGWANG EUMAK CHULPANSA 세광음악출판사: *국악대전 [Gugak Daesajeon].* Seúl, Segwang eumak chulpansa, 1984.
____ *한국음악사 [Hanguk umaksa].* Seúl, Segwang umak chulpansa, 1986.
____ *동양음악 입문 [Introducción sobre música asiática].* Seúl, Sekwang, 1989.
____ *한국 음악통사 [Hanguk Eumak Tongsa / History of Korean Music].* Minsogwon, Segwang umak chulpansa, 2007.

SEO, HAN BUM 서한범: *우리음악이야기* .Wri umak iyagi. Seúl, tekwang, vol. 1, 2004 & vol. 2, 2007.
____ *국악통론 [Gugak thongnon].* Seúl,Terim, 1999.

SEO, Maria: *Hanyang Gut: Korean Shaman Ritual Music from Seoul.* Nueva York, Routledge, 2002.

SHANKAR, Ravi: *Raga Mala: The Autobiography of Ravi Shankar.* (HARRISON, George; ed.). Londres, Welcome Rain Pub., 1997.

SHANKAR, Vidya: *The art and science of Carnatic music.* Madrás, Music Academy Madras, 1983.

SHARMA, Manorma: *Tradition of Hindustani Music.* Nueva Delhi, Deep Printers, the Author, 2006.

SHEEN [SIN], Dae-Cheol [Taech'ol]: "Some Westernized Aspects in Korean Folk Songs", en *Contemporary Directions: Korean Folk Music Engaging the Twentieth Century and Beyond.* (HESSELINK, Nathan; ed.). Berkeley (California, EE.UU.), Institute of Asian Studies, University of California, 2002, pp.76-95.

SHEPHERD, Frances Ann: *Tablā and the Benares Gharānā.* Tesis doctoral, Middleton (Connecticut, EE.UU.), Wesleyan University, 1976.
____; y SAHAI, Sharda: *Play Tabla: A Manual for the Banaras Style of Tabla Playing.* Londres, Trentham Books, 1992.

SHIM, Jae Ryong: "Fundamento filosófico del budismo zen coreano", en *Budismo Coreano. Tradición y transformación.* (Sue Hee KIM, traduc.). Madrid, Verbum, 2005, pp.45-51.

SHIRALI, Vishnudass: *Sargam: an introduction to Indian music.* Nueva Delhi, Abhinav/Marg Publications, 1977.

SHRESTHA, Suren: *How to Heal with Singing Bowls. (Traditional Tibetan Healing Methods).* Boulder (Colorado, EE.UU.), Sentient Publications, 2009.

SHRIVASTAN, Baluji; y SABRI, Sarwar: *Classical Indian Sitar and Surbahar Ragas.* East Grinstead (West Sussex, Inglaterra), Arc Music, 1989.

SINGH, Nivedita: *Tradition of Hindustani Music: A Sociological Approach.* Nueva Delhi, Kanishka Publishers, 2004.

SINHA, Pumima: *An Approach to the Study of Indian Music.* Calcuta, Indian Publications, 1970.

SLAWEK, Stephen M.: *Sitar Technique in Nibaddh Forms.* Nueva Delhi-Mylapore (Madrás, India), Motilal Banarsidass Publ., 1987.

SO, Inhwa 서인화: *영산회상과 영산회상 갑탄* (*甲彈*), *Yongsanhoesang and Yongsanhoesanggaptan in Ounbo (Eoeunbo) - The relationship of the two in terms of the number of Taegang.* Tesis doctoral, Haogae-ro (Corea), The Academy of Korean Studies, 1996.
____ *삼죽금보해제*, *Samjuk geumbo Haeje, Samjuk geombo.* Seúl, National Gugak Center, "The Series of the Source Materials of Korean Musicology, vol.14", 1998.
____ "Varieties of Korean Musical Notation", en *Theoretical Perspectives on Korean Traditional Music: An Introduction.* Seúl, National Gugak Center, 2002.
____ *Theoretical Perspectives on Korean Traditional Music: An Introduction.* Seúl, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2002.
____ "Court Music", en *Music of Korea,* (LEE, Byong Won; y LEE, Yong-shik; eds.). Seúl, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 2007, pp.13-29.

SŎ, Kwang Sŏn 조광선: "한국여성과 종교" "Han'guk Yŏsŏng kwa Chonggyo" ["Mujeres y religión coreanes"], en *한국여성사 Han'guk Yŏsŏngsa. [Historia de las Mujeres coreanas].* Seúl, Universidad Yi hwa, 1972.

SOLVYNS, Balthazar; HARDGRAVE Jr., Robert L.; SLAWEK, Stephen M.: *Musical Instruments of North India: Eighteenth Century Portraits.* Nueva Delhi, Manohar Publishers & Distributors, 1997.

SON, Jin-tae 손진태: "조선 상고사의 연구- 조선 고대 종교의 종교학적 토속학적 연구. Joseon Sanggosa ui Yeon'gu—Joseon Godae Jonggyo ui Jonggyohakjeok Tosokhakjeok Yeon'gu", ["A Study of Ancient Korean History"], en *Dong gwang,* 11-12 (1927), pp.14-16.
____ *Joseon Minjok Munhwa ui Yeon'gu* [*The Study of Joseon National Culture*]. Seúl, Euryumunhwasa, 1948.

SONG, Bang-Song [Pangsong]: *An Annotated Bibliography of Korean Music.* Providence, Asian Music Publications, 1971.
____ "The Korean Pip'a and Its Notation", en *Ethnomusicology,* 17/3 (1973), pp.460-493.
____ *Korean Music and Instruments.* Seúl, National Classical Music Institute, 1973.
____ *The Korean-Canadian Folk Song: an Ethnomusicological Study.* Ottawa, National Museums of Canada, "Canadian Centre for Folk Culture Studies, Paper 10", 1974.
____ "Supplement to an Annotated Bibliography of Korean Music", en *Korea Journal,* cinco entregas, de XIV/12 hasta XV/4 (1974-1975).
____ *Komun'go sanjo: an Analytical Study of a Style of Korean Folk Instrumental Music.* Tesis doctoral, Middletown (Connecticut, EE.UU.), Wesleyan University, 1975.
____ "A Discography of Korean Music", en *Korea Journal,* XVI/12 (1976), pp.53-67.
____ "Ritual Tradition of Korea", en *Asian Music,* VIII/2 (1977), pp.26-46.
____ "A Discography of Korean Music", en *Asian Music,* VIII/2 (1977), pp.82-121.
____ "Subject Index of Discography", en *Korea Journal,* XVII/6 (1977), pp.57-66.
____ "Korean Music: An Annotated Bibliography, Second Supplement", en *Asian Music,* IX/2 (1978), pp.65-112.
____ *Source Readings in Korean Music. Korean Traditional Music, 1.* Seúl, Korean National Commission for UNESCO, 1980.
____ *한국 음악 통사 [Hanguk eumak tongsa / History of Korean Music].* Seúl, Ilchogak, 1984.
____ *한국 전통 거문고 산조 [The Sanjo Tradition of Korean Kômun'go Music].* Seúl, Jung Eum Sa (Jŏngŭmsa, Chôngûmsa), "Traditional Korean Music, 1", 1986.
____ "The Exchange of Musical Influences between Korea and Central Asia in Ancient Times", en *The Silk Roads, Highways of Culture and Commerce.* (ELISSEEFF, Vadime; ed.). Nueva York, UNESCO-Berghan Books, 2000, capítulo 14, pp.264-271.
____ *Korean Music: Historical and Other Aspects*. Seúl, Jimmundang Publ. Co., col. "Korean Studies Series", 2000.

SONG, Gweon Jun 송광준: *한범수 해금 산조의 선율 구성에 대한 연구 [Han Beomsu haegeum sanjo eui seonyul guseonge daehan yeongu].* Tesis de Máster, Seúl, Seoul National University, 1984.

SONG, Hang Yong 송항용: "한국고대의 도교 사상" [Han'guk Kodae ŭi Togyo Sasang / El taoísmo en la Antigüedad coreana], en *도교와 한국사상 Togyo wa Han'guk Sasang [Taoísmo y Pensamiento coreano].* (Han'guk Togyo Munhwa Hakhoe Pyŏn [Instituto coreano de cultura taoísta], ed.). Seúl, Pŏmyangsa Chulpanbu, 1987.

SONG, Hee Jin 송혜진: *국악 이렇게 들어 보세요 [¡Escucha la Música Tradicional Coreana!].* Seúl, Kobo, 2002.

SONG, Hye-jin: *Korean Musical Instruments*. Seúl, Yŏlhwadang, 2000.

SONG Ji-won 송지원: *조선 후기 중인음악의 사회사적 연구 [Joseonhugi Jungineumak ui Sahoesajeok*

Yeongu] [Socio-historical Study on Jungin Music in the Joseon]. Tesis de Máster, Seúl, Seoul National University, 1992.

SONG, Kyong-Rin: "Korean Musical Instruments", en *Survey of Korean Arts: Traditional Music.* Seúl, National Academy of Arts, 1973, pp.31-76.

SORIANO FUERTES, Mariano: *Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura.* Barcelona, Juan Oliveres, 1853. [Con la traducción al español del *Tratado de Música* (*Kitab al-Musika*) del filósofo persa del siglo X, Al-Farabí].

SPENCE, Jonathan, D.: *El palacio de la memoria de Matteo Ricci: un jesuita en la China del siglo XVI*. Barcelona, Tusquets, 2002.

STRANGWAYS, Arthur Henry Fox [India Society]: *The Music of Hindostan*. Londres-Oxford, Oxford University Press, Clarendon Press, 1914.
____ *Features, Principles and Technique of Indian Music.* Nueva Delhi, Kanishka Publishing House, 1989.

SUÁREZ, Anne-Hélène (trad., intr., y notas): *Confucio [Maestro KONG]: Lun yu. Reflexiones y enseñanzas.* Barcelona, Kairós, 1997.

SUBRAMANYAM, Gurikar Nanjundasastry: *Veena.* Madrás, G. N. Subramanyam, 1989.

SUN TZU: *El arte de la guerra*. Buenos Aires, Ediciones Lea, 1974 (Madrid, EDAF, 1993; Madrid, Trotta, 2001).

SUN, Zhuo: *The Chinese* Zheng *Zither: 20th-21st Century Transformations.* Tesis doctoral, Londres, SOAS, University of London, 2011.

SUNDARAM, B. M. (comp.): *Tala sangraha: compendium of talas in Karnatak music.* Bangalore, Percussive Arts Centre, 1987.

SUTTON, R. Anderson: "What's That Sound? Korean Fusion Music and the Ascendancy of the *Haegum*", en *Asian Music,* 39/2 (2008), pp.1-27.

SUZUKI, Daisetsu Teitaro: *Manual del buddhismo Zen.* Buenos Aires, Kier, 1992.

TAGORE, Sourindro Mohun: *Jatiya-Sangita-Visayaka-Prastava [A proposal concerning national music].* Calcuta, s.e., 1870.
____ *Yantra kosha, or a Treasury of the Musical Instruments of Ancient and of Modern India, and of Various Other Countries.* Calcuta, s.e., 1875.
____ *Sangita-sara-sangraha. [Theory of Sanskrit music]*. Calcuta, s.e., 1875.
____ *Aektana, or the Indian Concert, containing Elementary Rules for the Hindu Musical Notation.* Calcuta, 1875.
____ (ed.): *Hindu Music from Various Authors.* Calcuta, s.e., 1875 [Nueva York, Cambridge University Press, 2013.
____ *Six Principal Ragas, with a Brief View of Hindu Music.* Calcuta, s.e., 1876.
____ *Short Notices of Hindu Musical Instruments.* Calcuta, s.e., 1877.
____ *A few specimens of Indian songs.* Calcuta, I. C. Bose & Co., the author, 1879.
____ *Gita pravesa: or Hindu Vocal Music in Bengali.* Calcuta, s.e., 1883.
____ *The Twenty-Two Musical Srutis of the Hindus.* Calcuta, Bengal Academy of Music, 1886.

[Charleston (Carolina del Sur, EE.UU.), BiblioBazaar, 2012].

TAMORI, Masakazu: "The Transformation of Sarod Gharana: Transmitting Musical Property in Hindustani Music", [*Music and Society in South Asia: Perspectives from Japan.* (TERADA, Yoshikata; ed.)], *Senri Ethnological Studies,* 71 (2008), pp.169-202.

TARLEKAR, Ganesh Hari; y TARLEKAR, Nalini: *Musical instruments in Indian sculpture.* Pune, Pune Vidyarthi Griha Prakashan, 1972.

THIÉBAUD, Jean-Marie: *La présence française en Corée de la fin du XVIIIème siècle à nos jours.* París, Harmattan, 2005.

THIELEMANN, Selina: *Sounds of the Sacred: Religious Music in India.* Nueva Delhi, S. B. Nangia, A. P. H. Publishing Corporation, the Author, 1998.
____ *Singing the Praises Divine: Music in the Hindu Tradition.* Nueva Delhi, S. B. Nangia, A. P. H. Publishing Corporation, the Author, 2000.
____ *The Music of South Asia.* Nueva Delhi, S. B. Nangia, A. P. H. Publishing Corporation, the Author, 2000.
____ *The Spirituality of Music.* Nueva Delhi, S. B. Nangia, A. P. H. Publishing Corporation, the Author, 2001.

THOMPSON, William M. (ed.): *Bérulle and the French School, Selected Writings.* (GLENDON, Lowell M.; trad.). Nueva York, Paulist Press, 1989.

THUHI, Hardial: "The Tumba-Algoza Ballad Tradition" (SCHREFFLER, Gibb; trad.), en *Journal of Punjab Studies,* 18/1-2 (2011), pp.169-202.

TITON, Jeff Todd; COOLEY, Timothy J.; LOCKE, David; MCALLESTER, David Park; y RASMUSSEN, Anne K.: *Custom Enrichment Module: Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples.* Belmont, Schirmer/Cengage Learning, 1996.

TRAINOR, John Paul: *The Dan Tranh: An Analysis of Technique and Style.* Seattle (Washington, EE.UU.), University of Washington, 1974.

-UM [ÔM], Hae-kyung [Hyegyông]: *Making P'ansori, Korean Musical Drama.* Tesis doctoral, Belfast (Irlanda del Norte), Queen's University of Belfast, 1992.
____ "Classical Vocal Music: Gagok, Gasa and Sijo", en *Music of Korea. [Korean Music: Introduction]* (LEE, Byong Won; y LEE, Yong-Shik; eds.). Seúl, The National Center for Korean Traditional Performing Arts, "Korean Musicology Series, 1", 2007, pp.31-47.
____ Pansori and Changgeuk", en *Music of Korea.* (LEE, Byong Won; y LEE, Yong-Shik; eds.). Seúl, The National Center for Korean Traditional Performing Arts, "Korean Musicology Series, 1", 2007, pp.105-126.
____ "New P'ansori in Twenty-First-Century Korea: Creative Dialectics of Tradition and Modernity", en *Asian Theatre Journal,* 25/1 (2008), pp.24-57.
____ "The Poetics of Resistance and the Politics of Border Crossing: Korean Hip hop and Cultural Reterritorialisation", en *Popular Music,* 32/1 (2012), pp.51-64.
____; y LEE, Hyunjoo; (eds.): *Rediscovering Traditional Korean performing Arts.* Seúl, Korean Arts Management Service, 2012.
____ *Korean Musical Drama: P'ansori and the Making of Tradition in Modernity.* Aldershot (Inglaterra), Ashgate, 2013.

UNDERWOOD, Horace Grant: *The Call of Korea: Political-Social-Religious.* Nueva York-Chicago-Grand Rapids (Michigan, EE.UU.), Fleming H. Revell Company, 1908.
____; GALE, James Scarth; y HULBERT, Homer Bezaleel: *Han-Yŏng chadyŏn / A Concise Dictionnary of the Korean Language: in Two Parts, Korean-English & English-Korean.* 2 vols. Yokohama-Shanghai-Hong Kong-Singapur-Londres-Nueva York, Kelly & Walsh Ltd.-Trübner & Co.-A.D.F. Randolph & Co., 1890.

UPPURA, Sridhara: *Yakshagana and Nataka.* Managalore, Diganta Sahitya Publications, 1998.

UTZ, Christian; y LAU, Frederick (eds.): *Vocal Music and Contemporary Identities. (Unlimited Voices in East Asia and the West).* Nueva York, Routledge, Taylor & Francis Group, "Routledge Research in Music, 3", 2013.

VAN DOEL, Sarah M.: *Sikh Music: History, text and Praxis.* Charleston (Carolina del Sur, EE.UU.), BiblioBazaar, 2012.

VAN GULIK, Robert: *The Lore of the Chinese Lute: An Essay in Ch'in Ideology.* Tokio, Sophia University, Monumenta Nipponica Monographs, 1940.

VAN KHE, Tran: "Corea (Choson)", en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti.* (BASSO, Alberto; dir.). Turín, UTET, 1983, vol."Il Lessico", vol.1 A-C, pp.689-693.

VAN ZILE, Judy: *Perspectives on Korean Dance.* Middletown (Connecticut, EE.UU.), Wesleyan University Press, 2001.

VANDOR, Ivan: *La musique du bouddhisme tibétain.* París, Buchet-Chastel, col. "Les traditions musicales", 1976.

VÄTH, Alfons, S.J.: *Johann Adam Schall von Bell S.J.: Missionar in China, kaiserlicher Astronom und Ratgeber am Hofe von Peking 1592-1666.* Nettetal, Steyler Verlag, 1991.

VERRIER, Elwin: *The Tribal Art of Middle India: A Personal Record.* Londres, Oxford University Press, Indian Branch, 1951.

VISWANATHAN, Tanjore; y CORMACK, Jody: "Melodic Improvisation in Karnatak Music: The Manifestations of Raga", en *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. (NETTL, Bruno; y RUSSELL, Melinda; eds.). Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1998, pp.219-233.

VV.AA.: *Datos sobre Corea.* Seúl, Korean Culture and Information Service, KOCIS (Servicio de Cultura e Información de Corea), Ministerio de Cultura, Deporte y Turismo, 2008.

WADE, Bonnie C.: *Tegotomono: Music for the Japanese Koto.* Westport, Greenwood Press, 1976.
____ *Music in India: The Classical Traditions*. Englewood Cliffs-Upper Saddle River (Nueva Jersey, EE.UU.), Prentice Hall, "Prentice-Hall History of Music Series", 1979 [Nueva Delhi, Manohar, 1987].
____ "Some Principles of Indian Classical Music", en *Musics of Many Cultures. An Introduction.* (Elizabeth MAY, ed.). Berkeley (California, EE.UU.), University of California Press, 1980, pp.83-110.

WALRAVEN, Boudewijn: *Muga: the Songs of Korean Shamanism.* Tesis doctoral, Leiden,

Rijksuniversiteit te Leiden, 1985.
____ *Songs of the Shaman: The Ritual Chants of the Korean Mudang.* Londres-Nueva York, Kegan Paul International, 1994.

WATTS, Alan: *El camino del Tao*. Barcelona, Kairós, 2006.

WELLESZ, Egon: "Von Wesen der Musik des Orients", en *Wiener Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens. Vol.3. Jahrbuch des Vereines der Freunde asiatischer Kunst und Kultur in Wien 1932/33.* Viena, Krystall-Verlag, 1934.

WHEELER, Michael C.: *A Practical Method for Taus, Dilruba, and Esraj. Level 1: Beginner, vol.1.* Nueva York, Barnes & Noble, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.

WHITFIELD, Roderick (ed.): *Korean Buddhist Culture: Accounts of a Pilgrimage, Monuments and Eminent Monks.* Seúl, Jogye Order of Korean Buddhism, "Collected Works of Korean Buddhism, 10", 2012.

WIDDESS, Richard: "The oral in writing: early Indian musical notations", en *Early Music,* 24/3 (1996), pp.391-406.

WILHELM, Richard (ed.): *I Ching. El Libro de las Mutaciones*. Barcelona, Edhasa, 1960 (32ª edición, 2007).
____ (ed.): *Lao Tse: Tao Te King*. Barcelona: Sirio, 2009.

WILLIAMS, Charles Alfred Speed: *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives.* Pekín, Customs College Press, 1931; y Shanghai, Kelly and Walsh, 1941.

WITTFOGEL, Karl; y FENG, Chia-sheng: *History of Chinese Society: Liao (907-1125).* Filadelfia, American Philosophical Society, 1949.

WOLPERT, Rembrant F.: "The Five-stringed Lute in East Asia", en *Musica Asiatica,* 3 (1981), pp.97-106.

WONG, Samuel Shengmiao: *Impressions of a pipa player: Profiles of the world's most premier.* Singapur, Ngee Ann Polytechnic (School of Film & Media Studies), Beaumont Pub., 2003.

WRIGHT, Mary C.: "The Adaptability of Ch'ing Diplomacy: The Case of Korea", en *Journal of Asian Studies,* (Mayo, 1958), pp.363-381.

WU, Zhao: "Guqin – the Chinese Zither", en *Chinese Literature,* 12 (1980), pp.110-113.

WU-SONG, Shim (traducc.): *Han'guk musok ui yon'gu. [A Study of Korean Shamanism].* Seúl, Tongmunson, 1991.

XU, Elina-Qian: *Historical Development of the Pre-Dynastic Khitan.* Helsinki, University of Helsinki, "Publications of the Institute for Asian and African Studies, 7", 2005.

YANG, Eunsook: *Corea: Historia de un proceso de reunificación.*Madrid, Los Libros de la Catarata, 2007.

YI, Chae-suk: *Kayagum sanjo.* Seúl, Han'guk kugak hakhoe, 1971.

YI, Ji Yeong 이지영: *가야금 산조 중중모리악장의 재구성 [Gayageum sanjo jungjungmori akchang eui jeguseong: Jeong Namheui eui sanjoreul jungshimeuro'].* Tesis de Máster, Seúl, Seoul National University, 1993.

YI, Jin Weon 이진원: *유동초 퉁소 산조의 선율분석 [Yudongcho tungso sanjo eui seonyul bunseok].* [Cheontong yesulweon, eds.] Seúl, Minsogweon, Sanjo eui eumakhakcheok yeongu, 2004, pp.253-280.
____ *대금산조 창시자 박종기 평전 [Daegeum sanjo changshija Bak Jonggi pyeongjeon].* Seúl, Minsogweon, 2007.

YI, Kyu Tae: *Han'guk Yŏsŏngŭi ŭisik Kujo. [Modos de pensar de las mujeres coreanas].* Seúl, Sinwon Munhwasa, 1993.

YI, Neung-Hwa 이능화: *조선여속고 Joseonyeosokko [A History of Korean Women's Life]*. (SANGEOK, Kim; traducc., 1991). Seúl, Daeyang Seojeok, 1926.
____ *Joseon Haeeohwasa [A History of Korean Kisang].* Seúl, Dongmunseon, 1927 (YI, Jaegon; traduc., 1992).
____ "조선 무속고 Joseon Musokgo" (LEE, Jae-gon; traduc.): ["A study of Korean shamanism"], en *Gyemyung,* 19 (1927) [Seúl, Dongmunseon, 2002].
____ "조선 기독교 및 외교사 Joseon Gidokgyo Geup Woegyosa" ["A History of Joseon Christianity and Diplomacy"], en *한국학 연구소 Hangukhak Yeon'guso* (1928). Seúl, Yi Neung-hwa Collections, vol.3, 1977.

YI, Sang Jin 이상진: *한국 농악 개론 [Hanguk nongak gaeron / An Introduction to Korean Nongak].* Seúl, Minsogweon, 2002.

YI, So Ra; y JEONG, Su Mi 이소라, 정수미: *이리 농악 [Iri Nongak].* Seúl, Hwasan munhwa, 2000.

YI, Yu Seon 이유선: *한국 양악 백년사 [Hanguk yangak paengnyeonsa / A hundred years of Western music in Korea].* Seúl, Eumak Chunchusa, 1985.

YOO, Heung Youl 유흥렬: *한국천주교회사. [Historia de la Iglesia Católica Coreana].* Seúl, Catholic Publications Inc., 1994.

YOON, Seo-seok: *Festive Occasions. The Customs in Korea.* Seúl, Ewha Womans University Press, "The Spirit of Korean Cultural Roots, 24", 2008.

YOON, Yee-Heum 윤이현: "The Diversity and Continuity of Shamanism in Korean Religious History", en *Bibliotheca Shamanistica,* 11 (2003), pp.255-263.

YU, Chai-shin; y GUISSO, Richard (eds.): *Shamanism: The Spirit World of Korea.* Berkeley (California, EE.UU.), Asian Humanities Press, 1988.

YU [YOO], Dong Sik 유동식 [Dongshik]: *Pungnyudo y teologia coreana.* Seúl, Chonmangsa, 1992.
____ *한국 무교의 역사적 구조*, *Han'guk Mugyo ŭi Yŏksawa Kujo. [Historia y estructura del Chamanismo coreano].* Seúl, Universidad Yense, 1997.
____ *기독교와 한국역사. [Historia de Corea y el Cristianismo].* Seúl, Youn Sei University Press, 1997.

YU, Gi Ryong; y HONG, Yun Shik 유기령, 홍윤식: *경기 시 나위. [Gyeonggi sinawi]* Seúl, Munhwajae gwalliguk, "Muhyeong munhwajae josa bogoseo 54", 1968.

YU, Gyeongsu 유정수: *한국 전통음악의 연구Hanguk jeontongeumakui yeongu: 박 범훈류 피리 산조, 대풍류, 태평소 시나위를 중심으로 Bak Beomhun-ryu piri-sanjo, daepungnyu, taepyeongso-sináwi-reul jungsimeuro* [Estudio de la música tradicional coreana: conexiones entre el sináui de Bak Beomhun para téepion-só, sáncho píri, y tée-púngniu o *daepungnyu*]. Tesis de Máster. Jhongli City (Taiwán), National Central University, 1998.

YUN, Myung-won 윤명원: *A Study of Musical Instruments in Korean Traditional Music.* Seúl, National Center for Korean Traditional Performing Arts, 1998.

YUN, Seung-yong 윤성용: *Folk Beliefs in Religious culture in Korea.* (CH'ULP'ANSA, Hallim; ed.). Elizabeth (Nueva Jersey, EE.UU.), Hollym, 1996, pp.119-133.

YUNG, Bell: "Historical Interdependency of Music. A Case Study of the Chinese Seven-String Zither", en *Journal of the American Musicological Society,* 40 (1987), pp.82-91.

ZHUANG ZI: *Zhuang Zi. "Maestro Chuang Tsé"*. Barcelona, Kairós, 1996.

ZNAMENSKI, Andrei A.: *Shamanism: critical concepts in sociology.* Londres, Routledge, 2004.

ANEXO

INSTRUMENTOS TRADICIONALES DE LA INDIA[1]:

[1] -Claudie MARCEL-DUBOIS: *Les Instruments de musique de l'Inde ancienne* París, Presses Universitaires de France, 1941. -Thomas O. BALLINGER; y Puma Harsha BAJRACHARYA: *Nepalese musical instruments.* Albuquerque, University of New Mexico, 1960. -Pichu SAMBAMOORTHY: *Catalogue of musical instruments exhibited in the Government Museum.* 3ª ed. Madrás, Controller of Stationery and Printing, 1962. -S. KRISHNASWAMI: *Musical instruments of India.* Boston, Crescendo Pub. Co., 1965. -Ethel ROSENTHAL: *The story of Indian and its instruments. A study of the present and record of the past.* Nueva Delhi, Oriental Books Low Price Publications, 1970. -Ganesh Hari TARLEKAR; y Nalini TARLEKAR: *Musical instruments in Indian sculpture.* Pune, Pune Vidyarthi Griha Prakashan, 1972. -Charles RUSSELL DAY: *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan.* Nueva Delhi, B. R. Publishing Corporation, 1974. -Vishnudass SHIRALI: *Sargam: an introduction to Indian music.* Nueva Delhi, Abhinav/Marg Publications, 1977. -Bigamudre Chaitanya DEVA: *Musical Instruments. (India, the land and the people).* Nueva Delhi-Calcuta, National Book Trust, 1977. -Gulabai Naranji JOSHI: *Understanding Indian classical music.* Bombay, Taraporevala, 1977. -Bigamudre Chaitanya DEVA: *Musical instruments of India: their history and development.* Calcuta, KLM, 1978. -Lloyd MILLER: *Musical Instruments of the East.* Salt Lake City (Utah, EE.UU.), Society for Preservation and Propagation of Eastern Arts, 1978. -Shripada BANDYOPADHYAYA: *Musical instruments of India.* Varanasi, Chaukamba Orientalia, "Chaukhambha Oriental Research Studies, 17", 1980. -Gowri KUPPUSWAMY; y Muthuswamy HARIHARAN: *Indian music: a perspective.* Nueva Delhi, Sundeep Prakashan, 1980. -Ram AVTAR ("VIR"): *Musical Instruments of India: History and Development.* Nueva Delhi-Hyderabad, Pankaj Publications, 1983. -Sharmistha GHOSH: *String instruments (plucked variety) of North India.* Vol.1. Nueva Delhi, Eastern Book Linkers, 1988. -Robert L. Jr. HARDGRAVE; y Stephen M. SLAWEK: "Instruments and Music Culture in Eighteenth Century India: The Solvyns Portraits Source", en *Asian Music*, 20/1 (1988-1989), pp. 1-92. -Swarna Kamal BHOWMIK; y Mudrika JANI: *The Heritage of Musical Instruments: A Catalogue of Musical Instruments in the Museums of Gujarat.* Baroda-Sardarbhavan, Department of Museums, Gujarat State, 1990. -Balthazar SOLVYNS; Robert L. HARDGRAVE Jr.; Stephen M. SLAWEK: *Musical Instruments of North India: Eighteenth Century Portraits.* Nueva Delhi, Manohar Publishers & Distributors, 1997. -Suneera KASLIWAL: *Classical musical instruments.* Nueva Delhi, Rupa, 2004. -Madhumita DUTTA: *Let's Know Music & Musical Instruments of India.* Londres-Nueva Delhi, ibs Books, Star Print O Bind, 2008.

Los instrumentos propios del subcontinente indio constituyen uno de los repertorios más ricos y variados del mundo, habiendo influido poderosamente en el desarrollo y evolución del instrumentario y la música coreana en su conjunto.

Los instrumentos musicales de la India (*vadya*) pueden clasificarse, según el punto de vista hindú, en cinco tipos básicos: de cuerda pulsada o *tat;* de cuerda frotada con arco o *vitata;* de viento o *susir;* de percusión sin membrana o *gan;* y de percusión membranófonos o *avanad;* mientras que, según la perspectiva occidental, pueden dividirse en tres tipos principales: clásicos, occidentales, y tradicionales o populares.

Instrumentos de cuerda pulsada (*tat*) ***o frotada*** (*vitat*): arco de caza, arpa de tierra, cítara de bambú, guintang, ronza gotam, gontam, fifli, baul, tuila, ektara, ek tara, eka nada, iktar, yaktaro, iktara, gopichand, gopijandro, gopichand, gopiyantra, tuntuna, tuntune, tun tina, chohokode, buang, dehatatva, premtal, kato, kamak, komok, chonka, guba, gubguba, gubgubi, ananda lahari, premtal, chonka, jamidika, jamuku, bapang, goltong, dramyen, dramyin, dranyen, dramnyen, damyen, damyan, danyen, sgra-snyan, sgrna-snyan, o tungana, chikara, chikari, ravanahata, ravanhata, rawanhata, ravanastrom, vina ravana hasta o ravanhasta, onavillu, vina, vina saraswati, vina magadi, vina mohan, vina nakula, vina rudra, bin, vina vichitra, vina mayuri, chitravina, vina chitra, vina hanumad, vina mahanataka, vina vana, vina saptatantri, vipanchi, makara, getchu vadyam, getuvadyam, getu vadyam, jallari, gotuvadyam, kotuvadyam, villadi vadyam, memerajan, kinari, guejai, munia, sitar, sarod, sarode, dotar, dol, juari, tumburu, tumbi, murchana padati, santur, kánun, tri tantri, alapini, surbahar, sursingar, tampura, surmandal, sursangam, sarangui, dilruba, esraj, rabab, rabab kabuli, rabab seni, sarinda, ruwana, rubaiya, banam, pena, bana, bena, tingtelia, kamancha, kamaicha, kenda, shenai tar, violín, bulbul tarang, chaturangui, yali y yaz.

Dada la inmensidad de la India (más que un país, de hecho, todo un subcontinente), su gran variedad geográfica, la enorme complejidad física del territorio, la diversidad de su climatología, de su historia, etc. etc., conviene tener bien presente que, en lógica correspondencia, los instrumentos indios (*vadya*) son también tan numerosos y variados, que pretender trazar sus orígenes sería tarea casi imposible. De igual forma, la clasificación de su instrumentario plantea múltiples dificultades, y puede efectuarse según los criterios más dispares. En este sentido, sus instrumentos específicamente de cuerda se han generado, a lo largo del tiempo, a partir de distintos tipos de herramientas y artilugios, dando lugar incluso a distintos modos de tocar todo tipo de cordófonos, más o menos agrupados como arpas, liras, salterios, cítaras, dulcimeres o laúdes, cada uno de los cuales puede presentar, a su vez, múltiples variedades.

Pero, en contraposición a la gran riqueza del instrumentario disponible, los estudios al respecto son escasos, y todavía están muy alejados de ser minuciosos, ni tan siquiera de ser aceptados completamente por los estudiosos. Se han querido buscar sus

orígenes rastreando algunos de los instrumentos más sencillos o rudimentarios, entre los que se han mencionado, por ejemplo, los arcos de caza, las arpas de tierra, o las cítaras de bambú, que han dado lugar a distintas investigaciones y debates[2].

Existen tres clases principales de instrumentos de cuerda: ***1)*** *Bordones:* que no sirven para generar una melodía o un *raga,* sino que son instrumentos usados meramente para proporcionar un roncón, o como complemento rítmico; ***2)*** *Policordos:* instrumentos (como las arpas, liras, dulcimeres e instrumentos similares), capaces de tocar una melodía, pero en los que solamente hay una cuerda para cada nota[3]; y ***3)*** *Monocordos:* que es el grupo más amplio, formado por instrumentos (generalmente provistos de un mástil o diapasón) en los que una sola cuerda es capaz de tocar toda una melodía[4].

Por sus características y mayor independencia y versatilidad, resulta evidente que los instrumentos más interesantes son los *monocordos.* Y por otro lado, aparte de una presencia no especialmente destacada de arpas y liras ―que veremos, con un arraigo algo mayor de las arpas―[5], y de algunos ejemplos relevantes de salterios y dulcimeres, los dos grupos principales de instrumentos de cuerda en la India los

---

[2] Así, se cree que algunas arpas actuales pudieron evolucionar a partir del ***arco de caza*** (una herramienta antigua). Por su parte, el primitivo instrumento llamado ***arpa de tierra,*** consistiría en un simple hoyo en el suelo que se cubría con piel de animal, colocando a un lado del hoyo (entre sus dos extremos), una vara flexible de madera sobre la que se tensaba una cuerda unida a un pedazo de cuero, de modo que, doblando la vara a manera de medio arco, se podía pulsar la cuerda, como si se tratara asimismo de un arco de caza. En cuanto a la ***cítara de bambú*** (instrumento que podría estar en el origen de todas las demás cítaras), se trata de una pequeña pieza de dicha planta, a la que se ajusta una piel que se empalma con dos finas tiras o cuerdas, también de bambú, que se golpean con un palo delgado o baqueta. Se trata de un instrumento primitivo, tal vez una de las primeras cítaras —las más antiguas— conocidas, todavía sin trastes ni resonadores. En el estado de Asam se conoce como ***guintang,*** y en Andra Prades como ***ronza gontam***.

[3] Como también sucede en el ámbito de los instrumentos de viento con la armónica y la flauta de pan ―o ***fifli―***, en donde cada nota se corresponde con una caña o una afinación distinta.

[4] Estos instrumentos ―innumerables por otra parte― pueden tener más de una cuerda, en cuyo caso, cada una puede usarse para producir una melodía independientemente de las otras. Los monocordos pueden ser muy distintos entre sí: pueden llevar trastes, o no; tener un mástil o diapasón que puede ser, ya corto, o ya largo; e incluso pueden tocarse pulsando manualmente su cuerda, o bien tañéndola con un arco. Se parecen, entre los instrumentos de viento (o *sushira vadya*), a la *flauta* y al *shenai,* en los que se puede obtener toda una melodía a partir de un solo tramo o columna de aire.

[5] Ya que parece que las liras pudieran no haber existido nunca en la India (pues no se conocen descripciones o ilustraciones, excepto por un único ejemplo que se halla en los jeroglíficos del Indo, en uno de los cuales se ha encontrado un diagrama más o menos parecido a una lira, aunque todavía se debate si realmente puede tratarse de la representación de una lira, o no). Por otro lado, la construcción de la lira es distinta a la de las arpas. El cuerpo de la lira tiene también forma de arco, pero la "cuerda principal del arco" se sustituye por una varilla o barra transversal, a partir de la cual, y perpendicular a ella, se tienden una serie de cuerdas que se fijan, por un extremo, a dicha barra transversal, y por el otro, al batidor.

constituyen las cítaras o *vinas* (como la *kinari* o la *vina Rudra*)[6], y los laúdes (como el *kachapi,* el *rabab,* el *sarod,* el *sitar,* o la *vina Saraswati* de Karnataka). Ambos grupos, que mezclan a menudo sus características, haciendo que sus fronteras se desdibujen frecuentemente, dominarán el panorama musical de la India a partir del siglo X.

Uno de los instrumentos más sencillos, de la familia de las cítaras, es la ***tuila*** que se emplea en el estado de Orisa (aunque hoy está en vías de desaparición)[7].

El cuerpo de la *tuila,* lo conforma un simple palo de bambú, a lo largo del cual se tensa una cuerda de tripa, sin puente o repisa, y sin clavija o tuerca de afinación. Bajo el palo de bambú y en su extremo superior, se coloca una calabaza seca cortada, que hace de resonador.

El instrumento se sostiene en diagonal, cruzado sobre el cuerpo del ejecutante, con la cáscara de la calabaza seca contra el pecho: para tocar, una mano pisa la cuerda de tripa en su extremo superior, mientras la otra mano pulsa la cuerda en su parte inferior, usando únicamente tres dedos, que obtienen las siete notas.

[6] Las *vinas* pueden clasificarse también por el número de cuerdas que utilizan, y así existen *vinas* de una cuerda (***eka tantri***), de dos cuerdas (***nakuli***), de tres (***tri tantri***)…

[7] Se cree que puede ser una variante de la antigua ***vina alapini,*** la cual se describía como una *vina* con un mástil o diapasón (*danda*) y una calabaza de unos veinte centímetros de circunferencia, provista de una sola cuerda (en algunas variedades, tres) de tendón animal, seda o algodón.

Modo de tocar la *tuila,* y remate ornamental en forma de cabeza de caballo.

Instrumentos foráneos, similares a la *tuila* india;
arriba: *berimbau* del Brasil; abajo: *mbulumbumba* africano.

Ek tara.

La ***gopi yantra*** (o ***ek tara***) de los estados de Bengala y Orisa es un instrumento utilizado por los "baules" (músicos itinerantes, que llevan sus cánticos *baul* o *dehatatva*

—cantos bengalíes sobre la realidad de la vida— de pueblo en pueblo)[8]. Tiene un resonador de madera con fondo de cuero; y su recipiente o cuerpo principal, casi cilíndrico, es algo más ancho en la base y más estrecho en su extremo superior. Es similar a la *tuntuna* (o *tun tina*) y algo más versátil, ya que puede producir efectos de sonido más precisos y adaptarse mejor al ritmo de la canción y del baile. Su única cuerda (que no va unida a una vara de bambú y una clavija como en la *tuntuna*), va unida a una horquilla de bambú (cuyos dientes se clavan a la parte exterior del resonador) y lleva una clavija en su parte superior. De hecho, su cuerda va desde la parte superior de este soporte entre las horquillas, hasta la parte inferior de cuero. Para tocar, se sujeta el cuerpo del instrumento bajo el brazo, mientras la palma de esa mano sostiene la horquilla. Entretanto, la cuerda se pulsa con una púa, y la horquilla y la base de cuero se tensan y destensan manualmente, modificando así la afinación y calidad del sonido, en un interesante efecto improvisatorio.

El *ek tar* (o *eka nada*), es un instrumento-bordón de una sola cuerda, como su propio nombre indica. Tiene como resonador una calabaza seca plana, en la que (siguiendo un principio común a otras formas de laúd, como el *sitar,* el *sarod,* o la *vina Saraswati,* que veremos) se inserta una varilla hueca o *danda,* que sostiene la cuerda.

La *danda* del *ektar* sobresale un poco de la parte inferior de la calabaza. En dicho extremo que sobresale se coloca un pequeño gancho, desde el que pasa la cuerda metálica a través del cuerpo del instrumento, parta retorcerse alrededor de una clavija en el extremo superior del tubo de bambú. Sobre el resonador, debajo de la cuerda, se coloca un pequeño puente delgado (de madera, o también de bambú).

[8] Sus cantos, se acompañan instrumentalmente por el *gopi yantra,* el *kamak* y el *vayan* (tambor cónico pequeño), y tratan del gurú y el "Eterno Amante", al tiempo que guardan una estrecha relación con las formas de expresión *vaisnavite bakti* (una de las ramas principales del budismo y la religiosidad hindú, que venera a Visnú) y *sufí* (un movimiento devocional de la India medieval, con base en el ascetismo, la penitencia, el aislamiento y la meditación, que explora el aspecto místico del Islam).

***Ektara* (*ek tara, ekanada, iktar, yaktaro, gopichand*): instrumento muy sencillo, de una sola cuerda, usado en la música tradicional de la India, Pakistán, Egipto y Bangladés[9].**

Un instrumento de cuerda relacionado con el *ek tar,* pero con el que no hay que confundirlo a pesar de que sus nombres signifiquen lo mismo es la ***eka tantri****,* una cítara o *vina* que se menciona ya desde el siglo XI (aunque acaso la *gosaka* que se conocía en época del bárata pudiera haber sido el mismo instrumento)[10].

[9] Usado únicamente como acompañamiento a una melodía dada. Su única cuerda se dispone a lo largo de una caña de bambú, la cual se bifurca sujeta a una caja de resonancia consistente en una simple calabaza seca (aunque otras veces puede ser de coco o madera), que se cubre por abajo mediante un parche de piel. Su sonido se obtiene presionando sobre su mástil bifurcado con una mano, mientras se tañe la cuerda con un solo dedo de la otra mano —a base de movimientos laterales y rítmicos del dedo índice— (las distintas notas se logran según se aplique la presión en uno u otro punto del mástil, lo que convierte su ejecución en una práctica especialmente intuitiva). Los hay de diversos tamaños, que generan distintas tesituras o modelos: *ektara* soprano, *ektara* tenor y *ektara* bajo (o *dotara,* este último provisto de dos cuerdas). Originalmente lo usaban los bardos y ministriles itinerantes de la India, y hoy acompaña a los mendigos y a los cantantes de "báyans" (cantos devocionales y de meditación). No obstante, el término *ek tar* (= "una cuerda"), puede ser frecuentemente erróneo, pues hay algunos bordones populares como el *ram sagar* de Gujarat, por ejemplo, que tiene dos cuerdas, pero que también se clasifican como *ek taras*. El caso es que esta denominación puede inducir a cierta confusión (y así por ejemplo, el *gopi yantra,* que es un instrumento estructuralmente muy distinto al aquí descrito, se incluye también en el grupo del *ek tar,* ya que tiene una sola cuerda). -ANÓNIMO: *Bangladeshi Musical Instruments: Tabla, Bansuri, Ektara, Dotara.* Memphis (Tennessee, EE.UU.), LLC Books, 2010.

[10] Parece que se atribuyó tanto valor a esta *eka tantri,* que se le llamó *vina Bráma,* llegándose a afirmar que la diosa Saraswati "habitaba" en ella. El danda de esta *vina* llevaba una calabaza debajo de él y medía aproximadamente un metro y cuarenta centímetros de largo. Como la *tuila* y el *alapini,* también se sostenía cruzada sobre el pecho, pulsándose su cuerda de tripa con la mano derecha, mientras la otra sujetaba un pedazo de bambú suave, llamado *kamrika,* que se apretaba y deslizaba a lo largo de la cuerda. La *eka tantri* contaba con un puente bastante ancho (rasgo típicamente indio), y bajo su cuerda de tripa se colocaba un deslizador de bambú, que actuaba como una *yíva* para enriquecer el sonido (esta *yíva* se ha mantenido por ejemplo en la *tambura*). En definitiva, se trataba de un instrumento elaborado en cuanto a su técnica de ejecución, en el que se usaba la mano izquierda para producir sonido mediante un deslizamiento que ejercía cierta presión sobre su cuerda.

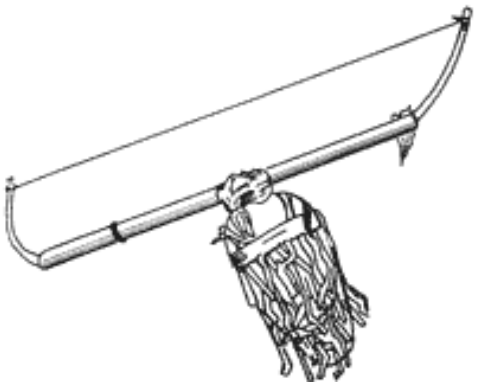
***Iktara* del Rajastán.**

La *tuntuna* (o *tuntune, tun tina,* o *chohokode*): es un instrumento tradicional de una sola cuerda, del tipo del *ektar,* ampliamente utilizado en la música popular y devocional del ámbito rural de la India (usado por los pueblos bil, kukna y warli, de India occidental).

La ***tuntuna*** es un instrumento-bordón propio del centro-sur y del oeste de la India, que suelen tocar, para acompañar sus cánticos, algunos vagabundos y mendigos[11]. Su pequeño cuerpo consiste en un cilindro hueco de madera (de unos 25 cms. de alto y 15-20 cms. de diámetro), con su parte inferior cubierta con pergamino. A la parte externa de su cuerpo principal, se le clava o atornilla por un lateral una pieza de bambú de unos 75 cms. de largo, en cuya parte superior se coloca una clavija. Entre dicha clavija y el fondo de cuero de su recipiente principal pasa una única cuerda, que se puede tensar o aflojar girando la clavija. El cantor sostiene la *tuntuna* en la mano, y pulsa la cuerda con el dedo índice, para dar la nota base, y generar el ritmo deseado.

Los sántalos del estado de Orisa tienen además un característico cordófono rítmico, extremadamente sencillo y artesanal, al que llaman ***buang,*** el cual suele tener en torno a un metro de largo y se compone de un tubo de bambú (o *danda*), un resonador y una cuerda. Este instrumento pudo haber estado en el origen del posterior empleo de calabazas secas (e incluso de algunos resonadores más sofisticados, ya realizados en madera) como los típicos recipientes resonadores en los instrumentos tradicionales indios[12]. De hecho, su caja sonora consiste realmente en una cesta de bambú (con forma de canasta de huevos), que se obtiene a base de pegar o ir adhiriendo y moldeando con dicha forma papel maché (sirve cualquier papel viejo —de periódico, o papel de seda de colores—, cortado en tiras). Esta cubierta, simple y colorista, sirve para reforzar eficazmente el sonido que resuena en la cesta, y proporciona a la vez al instrumento un elemento decorativo. La canasta se ata por debajo del tubo de bambú, más o menos en el centro. A partir de las dos aberturas del tubo curvado se insertan dos piezas de madera (a menudo, ramas dobladas de un árbol cortadas a unos pocos centímetros), una en cada extremo, atándose una cuerda de cáñamo entre ambos salientes curvos.

[11] También se toca en el espectáculo teatral "tamasha" (una forma tradicional de arte popular con canto y baile a cargo de grupos de teatro ambulantes) y en el canto bailado "pavada" (o "powada") de Maharastra.
[12] En este sentido, el añadido de esta cesta parece conducir a la construcción de instrumentos algo más complejos, provistos ya de calabazas o recipientes de madera como resonadores, tales como la *vina Rudra*, la *vina vichitra,* y otras cítaras similares.



***Buang.* A menudo, se toca en pareja o en grupos de más de dos instrumentos, para acompañar a los conjuntos de danza. El bailarín sujeta el tubo de bambú en una mano, estirando y soltando la cuerda, con un característico sonido de golpeteo.**

Entre los instrumentos-bordón indios más complejos, los hay de dos tipos: la familia del *ektar* y la familia, más famosa, de la *tampura* (o grupo de los *tamburi*). Es frecuente el uso de este último instrumento entre los medigos vagabundos del sur de la India.

La *tampura* es un instrumento de cuerda, portátil, de cuerpo hueco y no muy grande, que mide aproximadamente un metro de longitud. Su caja de resonancia es de madera y tiene forma esférica, y se cubre en su parte superior con un panel plano. Dispone a su vez de un diapasón más o menos corto, que prosigue en un *danda,* el cual, a su vez, puede terminar en una voluta (en ocasiones, con forma de cabeza de serpiente).

***Tampura* (*tambura, tambora*). Instrumento de cuerda pulsada de la India (también utilizado en Pakistán y Afganistán), de la misma familia que la *vina* (laúdes de mástil alargado, como el *tambur* turco, o el afgano), que produce un bordón o sonido zumbante continuo, y que sirve como pedal y base de acompañamiento musical[13].**

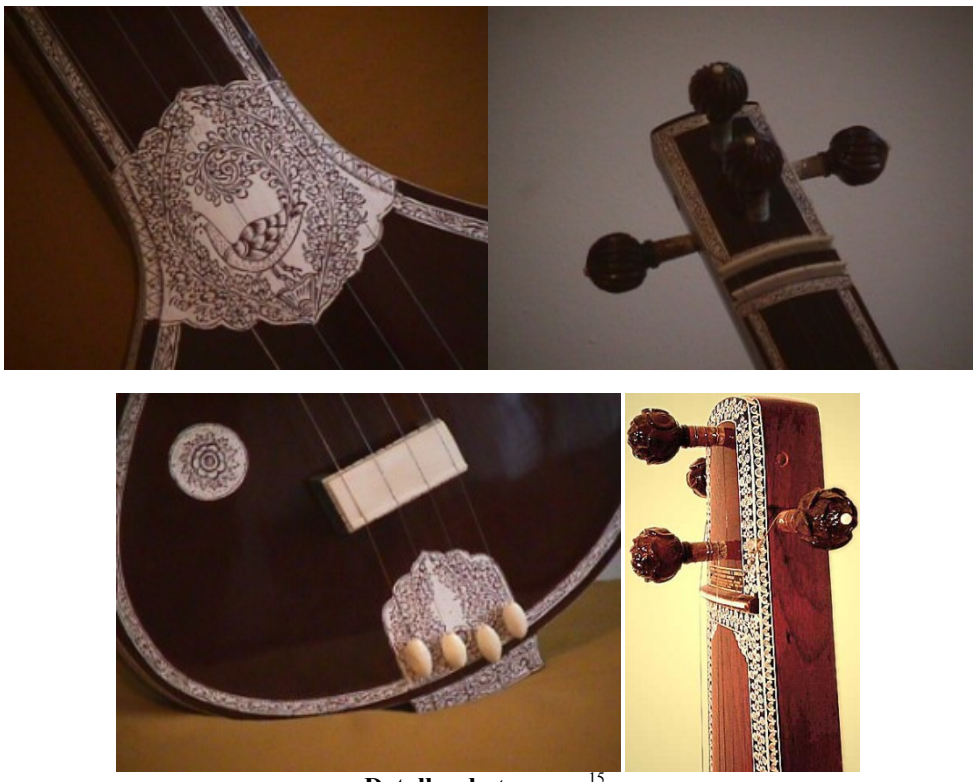
La estructura de la *tambura* es bastante sencilla y se basa en el empleo de una caja sonora realizada a partir de una calabaza grande, de unos 90 cms. de circunferencia, cortada al efecto[14]. Como acabado del resonador, se cubre la parte abierta de la calabaza

[13] Relacionada con la diosa Saraswati del panteón hindú (patrona y musa de las Bellas Artes), la *tampura* se utilizaba en los templos para cantar los mantras. De aspecto similar al *sitar,* existen varios tipos, según la región en que se utiliza. Se construye a partir de una gran calabaza hueca o "tumba" piriforme (como caja de resonancia, de cara o "tabali" redondeada), de donde sale un mástil de madera alargado y no muy estrecho, sin trastes. Sus cuatro cuerdas metálicas —rara vez cinco, aunque actualmente puede haberlas hasta de seis—, de cobre o acero, se tienden desde el extremo inferior del recipiente resonador (sobre un puente que hay sobre el mismo), y llegan hasta las clavijas cerca de la voluta. Se afinan de acuerdo con el raga que se haya de interpretar, en un único acorde alrededor de la tónica (es decir, que conforman una armonía de octava), y se tañen con los dedos para suministrar el bordón —ya que no produce melodía alguna—, rasgueándolas constantemente para acompañar al cantante (sólo con la mano derecha y con dos dedos —el dedo corazón para la primera cuerda y el índice para las cuerdas restantes—), con un ritmo regular. De este modo, la unión de vibraciones de las distintas cuerdas (que descansan sobre un puente o "jawari" de hueso o marfil) crea sonidos intermedios que forman un característico fondo musical circular, monótono o "mántrico" y constante, que sirve como referencia sonora y apoyo al resto de músicos durante sus largas improvisaciones (pues les proporciona toda la escala musical, ayudándoles a mantener la afinación).

[14] El tipo de calabaza utilizado se cultiva en el estado de Maharastra, cerca de Pandarpur, aunque también se han llegado a importar de África (Zanzíbar, Zaire). Esta calabaza se deja secar (colgándola durante algunos años de una chimenea, para secarla y mejorar sus características mediante el humo). Una vez lista, se vacía la calabaza, eliminando la pulpa desecada que pueda quedar en su interior, y se corta en la

cortada mediante un panel delgado de madera, al que se fija luego un mástil de madera corto al que se añade un diapasón hueco alargado o *dandi* (*danda*). La longitud total de una *tambura* afinada grave (usada por hombres) puede tener más o menos un metro y medio, mientras que la afinada en tono agudo (usada por mujeres) suele ser mucho menor. Todo parece indicar que la forma actual de la *tambura* pudo haber surgido hacia el siglo XVI. Desde entonces no ha cambiado mucho, excepto por la adición de algunas cuerdas, o por el modo de afinarse.

Toda la anterior descripción es más o menos válida con carácter general para las *tamburas* del norte de la India, pero las variedades del sur son algo distintas, siendo en general de tamaño más pequeño. Por otra parte, en el sur no se usa una calabaza, sino un recipiente de madera. Pero una de sus características comunes, cualquiera que sea la variedad regional, es el ancho puente que utilizan (muy distinto de los que se colocan en el *sarangui,* el *sarod* o el *violín*), fabricado de marfil, asta de ciervo, hueso de camello o incluso de alguna madera dura; con una curvatura esférica.



Detalles de *tampura*[15].

forma requerida. Se ha llegado a sugerir que los laúdes puedan deber su nombre a los términos *tumbi* o *tumbi pala,* que aluden a esta calabaza.

[15] Una afinación típica para obtener la base armónica del raga correspondiente (generalmente se incluye, además de la tónica del modo o raga a interpretar, la 5ª, y a veces la 7ª, la 4ª o la 3ª), podría ser: primera

Pero si la *tambura* destaca por algún elemento, es por el pequeño hilo de algodón, de lana o de seda (la *juari, yíva* o *yívan* —"la que da la vida" al sonido—)[16], que se inserta entre su puente y las cuerdas, el cual hace que la cuerda sólo emita su rico sonido cuando se coloca ahí correctamente, pues, de lo contrario, el tono resulta monótono. De este modo, la combinación entre su gran y característico puente (especialmente ancho), y la *juari,* hacen de la *tambura* un instrumento de particular éxito, que ha aportado estos ingeniosos recursos técnicos o "avances" al ámbito general de la construcción de instrumentos.

Tampura*[17]. Detalles del puente, y *juari.

La vieja y tradicional *tamburi,* a partir de simples bordones populares, ha evolucionado en la *tambura* de concierto, o *tampura,* sonoramente muy rica y versátil, dado el enorme número de armónicos que puede generar cada cuerda y las múltiples combinaciones de éstos, proporcionando así (tanto a la voz como a otros instrumentos) un fondo tonal de amplias y casi exuberantes posibilidades en el ámbito del concierto.

---

cuerda en Sol (= *pa*) (o bien, en Fa = *ma,* en La = *da,* o en Si = *ni*); segunda y tercera cuerdas en Do alto (= *sa* alto); y cuarta cuerda —la tónica o fundamental— en Do bajo o grave (= *sa* bajo). Debido a su gran tamaño en su forma tradicional (en torno a un metro de longitud), que dificulta su transporte, en la actualidad los músicos optan por un diseño más funcional (a base de una delgada caja de madera rectangular, para sostener las cuerdas y proporcionarle resonancia).

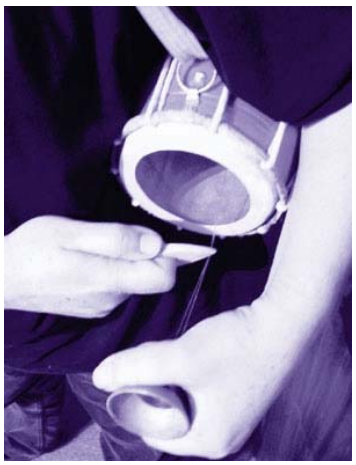
[16] La *yíva* se conoce en la India desde hace al menos mil años; originalmente, era un funda de bambú, que se usaba principalmente en la *eka tántrica*.

[17] -Paritosh K. PANDYA: "Beyond Swayambhu Gandhar: An analysis of perceived tanpura notes", en *Ninad, The Journal of ITC Sangeet Research Academy,* 19 (2005), pp.1-11.

Diversos *tampura*. Izda.: *tampuri* en Do# (una octava más aguda de lo normal, se usa para acompañar a otros instrumentos, *tampura de mujer,* de 4 cuerdas, en Sol, para acompañar voces

femeninas; y *tampura de hombre,* de 6 cuerdas y afinación más grave, en Do#, para acompañar voces masculinas[18].

***Kato* (repárese cómo pasa la cuerda desde el exterior del resonador). El *kato* (o *kamak, komok, guba, gubguba, gubgubi, gopijandro, gopichand, gopiyantra, ananda lahari, premtal, chonka, jamidika, jamuku, bapang* o *goltong*) es un instrumento popular de percusión, de cuerda, que puede hallarse en diversos lugares de la India. Es un instrumento raro, y su sonido todavía es más peculiar.**



[18] Existen tres tipos principales de este cordófono: *tampura Miraj,* en el norte de la India (*tanapura, tanpoora*), típico de la música indostánica, mide unos 90 cms., su tapa de resonancia es curva y el mástil tiene sus lados paralelos y carece de estrechamiento vertical; *tampura Tanjore,* en el sur de la India (*tambura, thamboora, thambura, tamboora*), propio de la música carnática, de tamaño similar al anterior pero con tapa de resonancia más plana, caja de madera y mástil que se estrecha en su parte superior; y el moderno y más pequeño *tampuri* (*tamburi*), íntegramente de madera y por tanto menos frágil (de caja menos profunda y tapa armónica plana), que se ha generalizado últimamente por el empleo de sistemas electrónicos de amplificación y que, aunque proyecta menor volumen sonoro, es físicamente más manejable. Sin embargo, todos los tampura han caído prácticamente en desuso, pues se sustituyen frecuentemente hoy día por los recientes "sruti-box" electrónicos que incorporan un altavoz y que proprocionan todo tipo de pedales de acompañamiento mediante un sistema de reproducción digital.

***Kamak.* Véase como pasa la cuerda a través del interior del resonador. Se trata de un pequeño tambor, consistente en una calabaza seca o un pequeño cuerpo o resonador de madera hueca, perforado con una cuerda pequeña de tripa o un cable metálico conectado a un mango[19].**

Izda.: *kamak.* Dcha.: *komok.*

[19] El mango se usa para estirar de la cuerda y tensarla. El ejecutante sostiene el cuerpo del instrumento bajo el brazo y el extremo libre de la cuerda en el puño del mismo brazo. Es así como se pulsa la cuerda (con una púa en la otra mano), mientras se emplea la fuerza ejercida sobre el mango para cambiar de nota o variar la afinación.

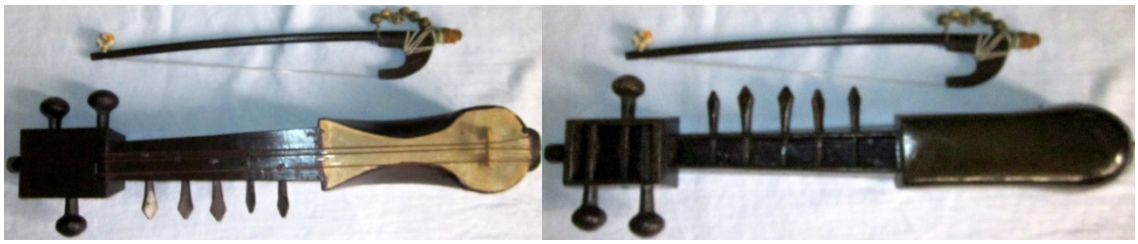
Komok, kato, kamak. **Resulta curioso ver cuán ampliamente se ha difundido este instrumento por todo el país, aunque puede presentar, según las zonas, pequeñas diferencias en su construcción. Así, en el noreste (Bengala), la cuerda se toca mientras pasa a través del cuerpo del tambor (dentro de él), lo que se conoce como *kamak* o *komok* (generalmente, de dos cuerdas). Sin embargo, en Maharastra se toca tensando la cuerda desde el exterior, lo que se conoce como *kato*.**

Tras los instrumentos-bordón de cuerda, les llega el turno a los instrumentos melódicos de cuerda pulsada (*tata vadya*)[20], ya sean éstos policordos (en los que "una cuerda = una nota")[21], o monocordos (en los que "una cuerda = muchas notas")[22].

[20] Las cuerdas de los primeros *tata vadya* no eran metálicas, sino de hierba trenzada (*munja*); también se podían utilizar, con propósitos similares, tendones de animales (en lengua tamil, *tata vadya* se decía *narampu karuvi,* de "narampu", tripa de animal), que serían más tarde sustituidos por cuerdas metálicas en buena parte de los casos. Relacionado con el empleo de intestinos de vaca —un animal sagrado en la India— para fabricar cuerdas, una leyenda de Kanakapura, la Ciudad de Oro, narrada en el *Birhat kata sarit sagara,* contaba cómo un príncipe le preguntó a Bindumatī por qué una dama de la nobleza como ella se había convertido en la mujer de un pescador, a lo que Bindumatī (la hija del pescador y esposa de Saktideva) respondió: "Te diré por qué. En una vida anterior yo era hija de los espíritus del aire, mientras que ahora estoy condenada a vivir en el reino de los mortales. Una vez, cuando yo todavía era un espíritu, utilicé mis dientes para morder un trozo de tendón para la cuerda de mi laúd (*vina*). ¡Y eso me hizo nacer en una casa de pescadores! Porque mi boca tocó el tendón seco de una vaca, he caído ahora tan bajo. ¿Qué suerte le espera a alguien que guarda, para comer, carne de vaca?". Hoy en día las cuerdas de metal han desplazado a las de hierba trenzada y tripa (sobre todo en los instrumentos para ser pulsados, así como en aquellos en los que la cuerda se desplaza hacia los lados, como en el *sitar* y la *vina*). Sin embargo, en los instrumentos de arco, como el *sarangui,* las cuerdas hechas con tendones animales todavía siguen siendo las preferidas.

[21] Como sucede, por ejemplo, con las arpas, generadoras de tonos sencillos y cambios de escalas musicales según el sistema de cambios modales (o *padati morchana*).

[22] Como es el caso de la *eka tantri,* el *sarod,* el *sitar*... La adición de trastes redujo las anteriores medidas de los tonos a sus posiciones concretas en la cuerda, lo que, a su vez, condujo a un sistema basado en las posiciones o colocación de los trastes y a la teoría o método de las escalas (*padati mela*). La primera práctica de escalas musicales se mantuvo hasta el siglo XV; ganando terreno más tarde esta última, para ser finalmente reemplazada por otra. De hecho, la teoría de escalas y *ragas* que rige actualmente (tanto en la música indostaní como en la música carnática), se asienta sobre la *padati mela,* que depende a su vez de los instrumentos con diapasón o monocordos.

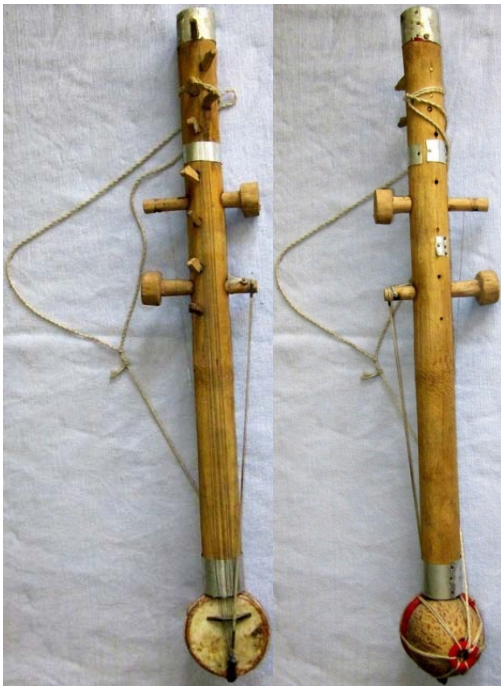


Chikara: **instrumento musical que se puede referir a una gran variedad de violines populares del norte de la India. (Ejemplar de Rajastán: *chikar* o *sarangui yogui*).**

La *chikara* es un instrumento de cuerda frotada con arco, del mismo género que la *vina,* propia de la música tradicional de Bengala y usada también por los pueblos nativos de Rajastán, Madya Prades y Utar Prades. Está formada por una calabaza que le sirve de caja de resonancia, y un mástil hueco.

La *chikara* consiste en un sencillo violín que se toca de manera similar al *sarangui* o la *saringda,* deslizando las uñas sobre las cuerdas (en lugar de pisarlas con las yemas sobre el mástil o diapasón). Puede constar de tres cuerdas (dos de crin de caballo y una de acero, afinándose en Do-Fa-Sol), o de cuatro cuerdas, más otra más fuera del mástil, que se puntea al aire. La variedad del *chikari* es una versión más pequeña.

Niños músicos tocando la *ravana hata* (o *vina ravana hasta*). Propio de Gujarat y Rajastán, este instrumento constituye un importante eslabón entre los antiguos instrumentos de arco indios, y el violín[23]. Se construye con un recipiente de cáscara de coco cortada, cuya boca se cubre con piel, y a la que se le añade un diapasón o *dandi* de bambú, como en la *kingri*.

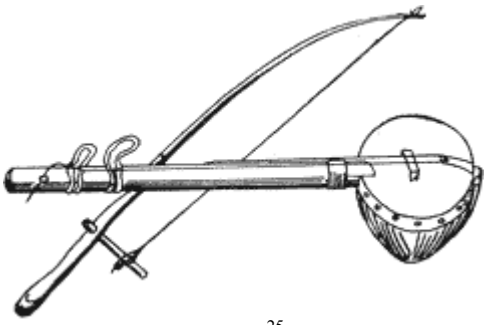


***Ravanahata* (o *ravanhata, ravan-hata, rawanhata, ravanastrom, vina ravana hasta* o *ravanhasta*), instrumento tradicional de Rajastán (*sarangui-fedel-ravanhata*). Es un antiguo violín con arco, popular en India occidental y Sri Lanka. Se cree que se originó en la civilización Hela de Sri Lanka, en época del mítico rey-demonio Rávana de la mitología hindú (que habría reinado a mediados del tercer milenio antes de Cristo) al que se menciona en el *Ramayana* (texto épico del siglo III a.C.), y a quien se atribuye su invención.**

[23] Se menciona por primera vez en el siglo VII. Hoy es célebre en India occidental. Tiene dos cuerdas principales (una de acero y otra de crin de caballo), y además, una *tarab*. El arco es mucho más largo que el de la ***kingri***, pero como él, lleva cascabeles. Por otro lado, se encuentran ya algunos prototipos del posterior ***violín*** en la música popular y tribal de la India, esculpidos en ejemplos del siglo X, presentes en Vijayawada (en Andra Prades) y en el templo Arakesvara, cerca de Mysore.

El cuerpo de la *ravanahata* está hecho de cáscara de coco cortada, cuya apertura se cubre con piel de cabra, a lo que se añade un "dandi" o mástil de bambú. Tiene dos cuerdas principales, una de acero y otra hecha a partir de crines de caballo. Su largo arco lleva cascabeles.

***Ravanhata* (abajo, a la dcha., en Udaipur, Rajastán). A lo largo de la historia medieval india, los reyes promovieron el cultivo de la música, lo que contribuyó a que aumentara la popularidad de la *ravanhata* entre las familias reales[24].**



***Kingri*[25].**

El *kingri* tiene una caja de resonancia a menudo cuadrangular, y se cubre con piel de cabra; el diapasón es un bambú largo que se inserta en dicha caja de resonancia, y lleva tres clavijas. Las cuerdas las forman tres mechones de crin de caballo, que se tañen con arco, mientras el músico sostiene el instrumento con la caja de resonancia cerca de su barbilla y las clavijas cerca de la palma de la mano extendida, como en el violín. El arco lleva atados varios cascabeles de latón (o *gungrus*), que proporcionan un ritmo delicado que acompaña a la música[26].

[24] Fue el primer instrumento que aprendieron a tocar los príncipes de Rajastán y Gujarat. Además, la tradición *sangit* ayudó también a popularizar el instrumento entre las damas. Según la leyenda, Ravana era un gran devoto del dios Siva, a quien servía utilizando la música espiritual que emanaba del *ravanhata.* En la épica hindú Ramayana, tras la guerra entre Rama y Ravanam, Hanuman tomó un *ravanhata* y regresó al norte de la India. Hoy todavía se toca en Rajastán. Viajó hacia occidente, hasta llegar a Medio Oriente y Europa, donde, en el siglo IX, se le llamó fuerte *ravan.* Ha vivido cierto renacimiento en tiempos recientes en Sri Lanka.

[25] La *kingri* usada por los pradanos, sacerdotes, músicos y bardos asociados a los gonds (una tribu muy numerosa de de India central —Madya Prades, Maharastra, Andra Prades, etc. —), se usaba para acompañar los cantos tradicionales y actuar en diversos ritos religiosos, ceremonias mortuorias, matrimonios, fiestas…, junto a otros dos instrumentos: el tambor *dol,* y el *pepre* (un instrumento de doble lengüeta, como el *shenai* o el *nagasvaram*).

[26] Existe una leyenda sobre su invención: hubo una vez un demonio (*raksasa*), que murió asesinado por Bimana (el más joven de los cinco Pandavas en la mitología india). Manko, la hija del demonio, estaba sentada llorando, cuando el loro de la casa, Toti, le pidió la herencia que le correspondía: "¿Qué quieres que te dé?", dijo Manko; "No tengo nada". Cogió un trozo de madera que no había quemado el fuego,

La explicación más convincente sobre el origen de algunos rudimentarios instrumentos de cuerda con forma de arco, o de algunas arpas primitivas, se remonta a los arcos de los primeros cazadores, pues la cuerda del arco, y su forma, pudieron estimular también la idea de darles un uso musical, aunque, como es lógico, cuando únicamente disponían de una sola cuerda, sólo podrían servir para proporcionar un bordón y un apoyo para mantener el ritmo, como sucede en el caso de la *buang*. Pero añadiendo diversas cuerdas, paralelas al mismo arco, se habrían obtenido ya diferentes notas, dando lugar al arpa, que puede verse como un arco con una serie de cuerdas que corren paralelas a la cuerda principal del arco.

Construida de este modo, el arpa resultaba pobre en cuanto a volumen y calidad de su sonido (por lo que pronto se le iba a agregar una caja de resonancia para potenciar sus posibilidades). En la etapa más primitiva, el arco se mantenía cerca de la boca del ejecutante, y se golpeaba. La cavidad hueca de la boca parcialmente abierta, actuaba como refuerzo o pequeña caja de resonancia, como aún se hace en algunos instrumentos africanos. El siguiente paso fue colocar un amplificador de sonido temporal o que se pudiera desmontar, como en la ***villadi vadyam,*** en la que el arco se mantenía temporalmente sobre una olla de barro invertida. Luego, se incorporaría ya un resonador permanente, atando calabazas a la barra del arco o *dandi,* el cual se insertaba dentro de la calabaza. El último estadio de refinamiento consistiría ya en fabricar un cuenco o recipiente de madera como caja de resonancia (en lugar de utilizar una calabaza natural), el cual se cubriría con un parche de cuero, o incluso con un panel de madera.

El *onavillu* es un instrumento musical, sencillo y corto, en forma de arco. Su nombre podría proceder de "Onam" (bailes que se hacen en Kerala durante el festival de Onam, cuando, precisamente, se utiliza) y de "villu" (literalmente, arco). Aunque su uso todavía pervive en el entorno rural, se halla en franco retroceso[27].

Toti abrió su vestido, y lo puso en él, diciendo: "haz una *kingri* con esto, y cuando la toques, los gonds te regalarán terneras, toros, telas y grano".

[27] Como instrumento de cuerda en forma de un arco, propio de Kerala y hecho de médula de tronco de palmera, o de bambú, acompaña a diversas danzas populares, como la "kumatikali". Para las cuerdas del

Modelos africanos de arco musical: arriba, Nigeria; abajo: Costa de Marfil (usando la boca como caja de resonancia), y Uganda (con una calabaza como resonador).

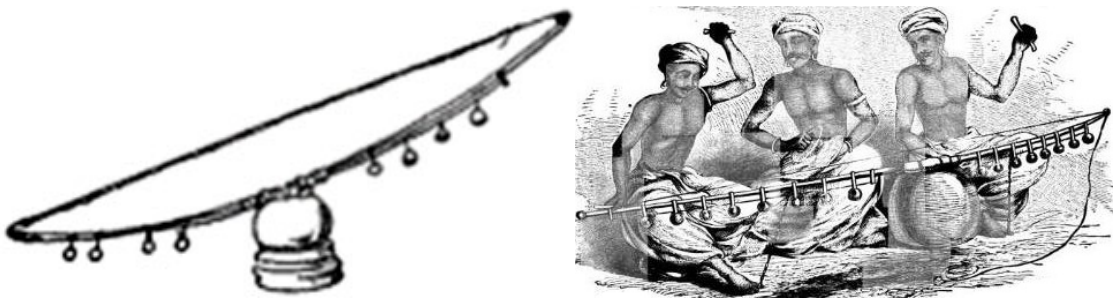
Modelo maorí de arco musical, frotado con arco y usando la boca como resonador.

---

arco se usan astillas de bambú, que suenan al golpearse con un palo o baqueta delgada, del tamaño de un lápiz. Su sonido puede modificarse mediante la presión del dedo sobre la cuerda.

Arco musical frotado con arco (ejemplos de fuera de la India), y con una calabaza como resonador.

De estos instrumentos en forma de arco, destaca en particular la ya citada *villadi vadyam,* que se toca golpeándola (de "villu", en lengua tamil y en malayalam, "arco", y de "adi", "golpear"), y que se localiza en los estados de Tamil Nadu y de Kerala. Se trata de un instrumento o *vadyam* muy simple, hecho de un gran arco, de casi dos a tres metros de largo. La cuerda es un tirante o correa de cáñamo o cuero, y el arco o *villu* se mantiene en una vasija de barro invertida que sirve como un amplificador desmontable de sonido. La cuerda del arco tiene además unos juegos de campanillas que tintinean al golpearla.

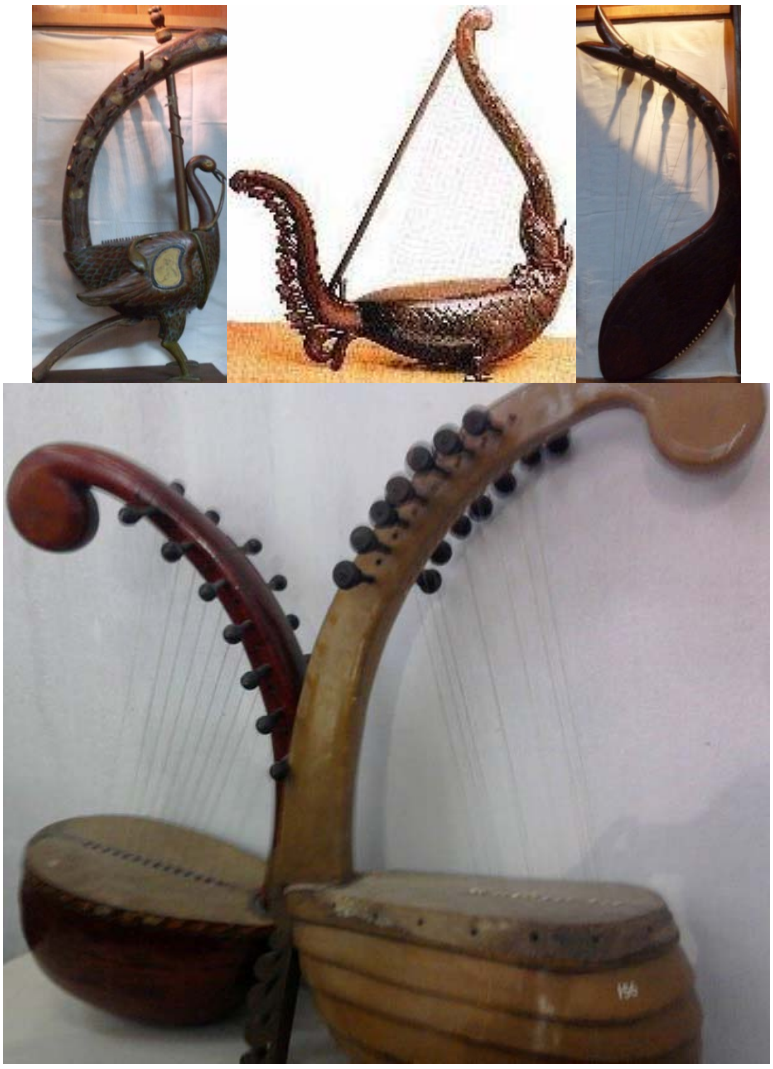


***Villadi vadyam* // *Villu patu* (siglo XIX).**

Villu kotu.

El *villadi vadyam* sirve de acompañamiento a ciertos tipos de baladas conocidas como *villu patu*. El cantante principal se sienta cerca del instrumento o *vadyam,* que se sitúa frente a él, y mientras entona su canción marca el ritmo en la cuerda con dos palos o baquetas pesados. De este modo, y con el añadido de la resonancia de la olla de barro y el tintineo de los *guejai,* se conforma un *tala* excitante. También hay un coro que le acompaña en el canto y el ritmo, dándole el pulso mediante palmadas, y con címbalos y el *udukai*.

***Villu patu*.**



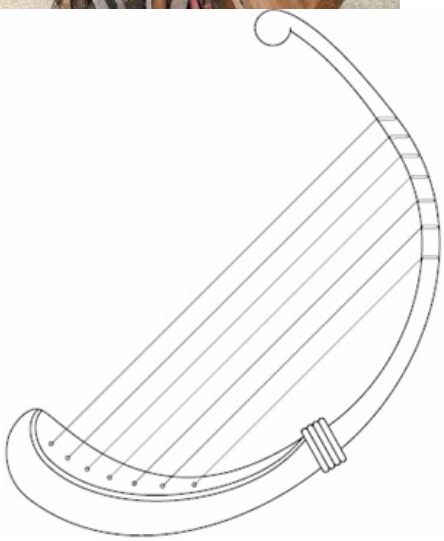
***Yaz* (*yal, yarl*) —arpa india— (arriba, con forma de pavo real, de cocodrilo o ballena).**

Probablemente, algunos instrumentos hoy aclimatados en territorio dravídico[28], como el ***yaz*** (el mayor instrumento de cuerda "ario")[29], habrían llegado hasta allí desde

[28] "Dravidiano", "drávida" o "dravídico", quiere decir lo mismo que perteneciente a la India del sur, en la antigüedad. Puede aludir a cuestiones geográficas, étnicas o raciales, o incluso de lengua y cultura; y así, puede hablarse de unos idiomas dravídicos (que serían una familia de lenguas, principalmente del sur de la India y noreste de Sri Lanka o Ceilán); existen diversas asociaciones de ese tipo lingüístico en Kerala; o se constata una arquitectura dravídica (un característico estilo constructivo propio de algunos templos); incluso, hoy en día, pueden practicarse algunas artes marciales dravídicas, y puede estudiarse en la universidad dravídica de Andra Prades).

[29] Desde finales del siglo XIX (época de auge de los estudios orientalistas), se ha sostenido el origen de los arios en la India, por ser la cultura védica la más antigua de las civilizaciones arias. Racialmente se correspondería con una etnia índica, distribuida por el Norte de la India y Pakistán, generalmente de individuos dolicocéfalos, espigados, morenos y de estatura media (mezcla con elementos dravídicos-negroides). Desde este punto de vista, el pueblo ario sería guerrero por naturaleza, aventurero, explorador y conquistador. Según el panteón ario indio (en la primera etapa de conquista contra los elementos dravídicos que habitaban la India, cuando la casta de los guerreros era más relevante que la casta sacerdotal), adoraban a Bráma (Agni), Visnú (Indra) y Síva (Surya), a quienes representaban como dioses guerreros en tiempos de conflictos bélicos. Los arios eran por tanto pueblos guerreros (aunque para ellos la guerra no era algo material, sino una actividad puramente espiritual, una comunión entre el hombre y

países tan lejanos como Egipto, Grecia o Arabia. Se le ha asociado frecuentemente con la *vina*[30].



Diversos modelos de *yaz* de la India.

Como se desprende de las múltiples referencias en la literatura tamil[31], las arpas (***yaz***) debieron ser instrumentos muy populares en la antigüedad, comparables al *sitar* actual. En el *Silapadikaram,* el capítulo *kanalvari* (la "canción de la orilla del mar")

---

sus dioses, el hombre y su estirpe, o entre la vida y la muerte), que llevaron a las tierras que conquistaron su cultura, su arte y su religión.

[30] Los términos *yaz* (arpa) y *vina* (cítara) aparecen a veces yuxtapuestos en la literatura, usándose en igual contexto. Pero hay quien cree que eran diferentes. No obstante, al *yaz* también se le añaden apítetos calificativos o diferenciadores, como a la *vina,* de modo que puede hablarse, por ejemplo, del *yaz makara* o de la *vina makara.* Incluso los detalles de construcción del *yaz* y de la *vina* son muy semejantes.

[31] Los tamiles son un influyente grupo étnico. Disponen de lengua propia, y son naturales del estado de Tamil Nadu, en la India, y del nordeste de Sri Lanka. Cuentan con más de dos mil años de historia, y suman, en la actualidad, unos 80 millones de personas.

comienza con el encuentro de la hermosa bailarina cortesana Madavi, con el héroe —hijo de un rico comerciante— Kovalan[32]:

> "Después de orar con sus manos, Madavi, que llevaba el cuerpo adornado con flores, y se parecía a una novia bella de ojos negros oscurecidos con colirio, extrajo el *yaz* (impecable en sus componentes —*patar, kotu* y cuerdas—) de su caja bordada. Y comenzó correctamente a generar sus ocho sonidos distintos, satisfaciéndose a sí misma. Sus pequeños dedos, con su manejo de las diferentes cuerdas, y que brillaban por estar adornados con anillos de rubí, parecían un enjambre de abejas zumbando. Probó de oído, a continuación, las ocho melodías diferentes. Y pasando el instrumento a la mano extendida de Kovalan, ella dijo: «No pretendo mandar. Por favor, enséñame el ritmo». De modo que él también comenzó a tocar odas al río Kavari y canciones apropiadas a la orilla del mar (*kanalvari*), para gran deleite de Madavi".

El relato engarza bien con el sentido que se da al término "yazini", usado para designar a las tañedoras de este instrumento, y que significa "la que tiene dulce voz", asociándose así el sonido del yaz con algo melodioso, dulce.

[32] O *Silapatikaram,* que es una de las grandes epopeyas de la tradición literaria tamil, altamente valorada desde el punto de vista literario. Se atribuye al venerable príncipe, poeta-asceta y monje "jain" del siglo II, Ilango Adigal. La obra se data entre los siglos V y VI. No es un libro de naturaleza religiosa, sino que es una obra narrativa, con cierto tono moralista, que consta de tres capítulos y 5270 versos. Trata de Kanagui —la esposa de Kovalan—, quien, después de haber perdido a su marido por un error de la justicia, decide vengarse de su reino.

Distintos modelos de *yaz* indio.

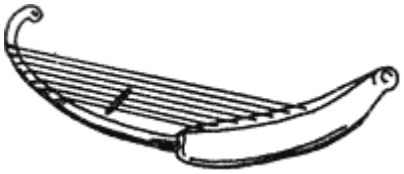
A partir de las arpas de época más primitiva, que apenas tenían una cuerda estirada a través del tensor, las arpas más tarde algo más desarrolladas se equipaban ya con resonadores y un arco, palo o barra adecuada para sostener las cuerdas, aunque nunca llegaron a tener clavijas de afinación[33].

Algunas arpas que pueden verse en los antiguos monumentos de Barhut y Buda Gaya tienen cinco cuerdas, pero las más comunes tenían siete, como se representan en esculturas y relieves de Pitalkora (cerca de Ajanta, siglo III a.C.), Sanchi (en Madya Prades, siglo II a.C.), y Amaravati y Nagarjunakonda (ambos en Andra Prades, y de alrededor del siglo III d.C.). Aunque sea extraño, no se han hallado arpas en Karnataka —ni en la antigüedad, ni actualmente—, aunque sí han aparecido algunas evidencias arqueológicas en los alrededores de Maharastra, en Andra Prades y, en cierta medida, en Tamil Nadu.

Las arpas de siete cuerdas se pulsaban con los dedos, y podían presentar distintas variedades según las regiones y su estructura constructiva, existiendo asimismo distintos

[33] A falta de clavijas, su cuerda de tripa o de metal atravesaba el resonador por fuera, y se ataba a una correa de cuero que, a su vez, se enrollaba alrededor de la cuerda. Este devanado de cuero se desplazaba un poco hacia arriba o hacia abajo del soporte para ajustar la tensión y afinar el tono de la cuerda. El resonador o amplificador del sonido pudo haber sido una calabaza, que más tarde podría haber dado lugar a una clavija de madera en forma de barco, cubierta en todo o en parte con piel o incluso con un panel de madera. Este cuerpo se llamaba *ambana* o *doni*. Proyectándose hacia fuera estaba el sujetador de madera curvo o recto, la *danda,* en donde se ataban las cuerdas.

nombres para identificarlas: arpa *chitra* (la más conocida, que se menciona en el *Ramayana* repetidamente —siglo III a.C.—), arpa *parivadini,* o *vina sapta tantri*[34].



Pero existía una segunda tipología de arpas, de nueve cuerdas: el arpa *vipanchi,* que también se mencionaba en la literatura épica india, y que se tocaba con un pequeño trozo de madera o plectro llamado *kona*.

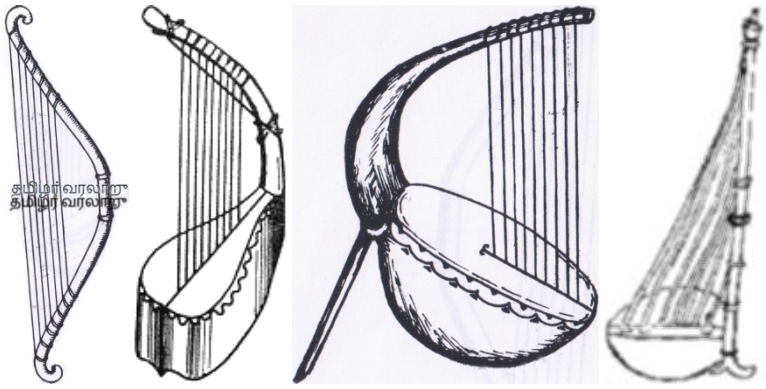
Diversos modelos indios de arpas, o *yaz*.

Existen diversas tipologías de *yaz*. El ***yaz adi,*** frecuente en el estado de Tamil Nadu, pudo haber sido el primer *yaz*[35], rango que se disputa con el ***yaz vil,*** considerado como el primer "narampu karuvi" (= instrumento musical de cuerda de tripa, en lengua tamil). Según la leyenda, lo habría construido un cazador, con la rama de un árbol "kumiz" hueco, a la que ató un cuerda de cáñamo, para luego acompañar su canto con este instrumento. Por su parte, el ***yaz peri*** (del cual el ***yaz séri*** era seguramente su versión más pequeña), de 21 cuerdas, podría haber sido un arpa de gran tamaño con un *patar* en forma de barco (análogo a la *ambana*) o con un resonador cerrado con cuero. El ***yaz senkoti*** tenía 17 cuerdas y un resonador (acaso un tubo recto) que probablemente

[34] -Swami PRAJNANANDA: "Saptatantri Veena in the sculptures of the Buddhist Caves of Pitalkhora", en *Journal of the Music Academy Madras,* XXXII (1961), pp.120-125.

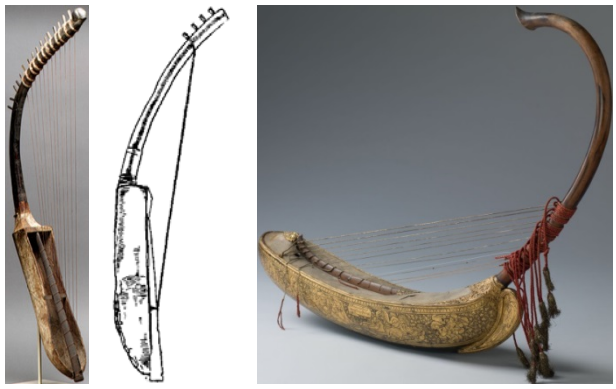
[35] La leyenda dice que el *yaz adi* (tal vez el mismo instrumento que el ***kalam perum***) se tocaba para ganar a los *raksasas* ("los malos"). Se decía que tenía mil cuerdas (!), dispuestas en cinco octavas, a razón de 200 cuerdas para cada octava.

cubría su *kotu* (parte del instrumento equiparable a la *danda*) con un panel de madera. El ***yaz sakota*** tenía 14 cuerdas: cuatro afinadas en su registro u octava más grave, siete en la octava del medio, y tres en la octava o registro superior.



Modelos de *yaz* tamil, estándar, *yaz peri,* y *yaz sakota*.

Por último, el ***yaz makara*** (o ***vina makara***) era un instrumento de la aristocracia (que se tocaba en sus mansiones y serrallos), de 19 cuerdas o *narampus*. Los escritores tamiles le llamaban ***vina avanakai*** (es decir, instrumento de los "yavanas", que suelen considerarse griegos). Sin embargo, es muy posible que partiera, como referencia, de cualquier otro instrumento "extranjero" (desde el oeste de Asia)[36], desde donde habría llegado al sur de la India[37].



[36] Se menciona la *magadis* de los griegos, que era un arpa lidia (aunque los griegos casi no tenían instrumentos propios, sino que los importaban), ya citada por Anacreonte en un poema del siglo VI a.C.: "¡Oh Leucasis, yo toco / en un arpa lidia, / una *magadis* de veinte cuerdas, / y tu arte está en tu juventud privilegiada!". Se cree que la *magadis* la habrían recibido en Grecia desde Mesopotamia. En general, se creía que todas las arpas (condenadas por Platón porque excitaban el hedonismo y el placer de los sentidos) procedían de Oriente.

[37] En cualquier caso, parece que la ***vina makara*** habría llegado a Indonesia mucho antes del siglo X (donde habría quedado restringida a las castas dominantes, no habiéndose utilizado nunca entre las clases populares), como muestran los relieves Jalatund (de Java Oriental, del año 977), en los que hay una *vina makara* con un resonador que representa la efigie de un "cocodrilo" (*makara*).

Varios modelos foráneos de *yaz*. *Arriba, izda y centro.:* ejemplar de arpa de mano, procedente de Egipto; *dcha.:* de Birmania.
***Abajo* (modelos birmanos): *izda.* (pavo real); *dcha.* (cocodrilo).**

Pero contamos además con algunos testimonios iconográficos de otros tiempos, aunque no organológicos (dado que no se han conservado dichos instrumentos), del frecuente empleo de arpas en territorio indio. Así por ejemplo, el general y emperador de la dinastía "gupta", Samudragupta (*335; †375), un personaje inclinado a cuestiones intelectuales, aparece representado tocando un *yaz* o una *vina* en una moneda de oro acuñada en su tiempo[38]: se representa al monarca sentado en un sofá, con las piernas cruzadas, mientras toca el instrumento, que descansa en sus rodillas, en una escena sin duda extraída de la vida real.

Monedas que representan al rey Samudragupta, tocando un *yaz*.

De nuevo, la mayor parte de ese tipo de escultura está relacionada con la tradición budista, sugiriendo que los instrumentos podrían haber viajado hacia al sur, bien

[38] Según una inscripción en piedra esculpida en un pilar que se localiza en Alahabad (ciudad al sur del estado de Utar Prades, donde confluyen los ríos Ganges y Yamuna), la cual narra los acontecimientos del reinado de Samudragupta, éste fue un gran mecenas, además de destacar como poeta y músico. Pero sus composiciones poéticas, que le valieron el título de "rey de los poetas", no han sobrevivido. Por otro lado, el origen de las arpas se remonta a tiempos prehistóricos, conservándose algunos sellos e inscripciones muy estilizados en los que se representan arcos con tres o cuatro cuerdas' que son, seguramente, arcos o arpas arqueadas.

acompañando a los comerciantes del norte, o bien a los predicadores y a los ejércitos de los reyes budistas.

Yaz.

La mayoría de estas escenas representan las vidas de los "bodisatvas" (según el budismo, quienes buscaban la suprema iluminación), aunque el tema favorito es el de la gran partida del Señor Gautama ―Buda―, cuando abandona la mansión real en medio de la noche en busca de la sabiduría y el entendimiento[39].

En el ámbito de los instrumentos de cuerda derivados de las arpas, existe una antigua tipología, "de caja", sin mástil, en la que las cuerdas se estiran sobre una cofre de madera que actúa como apoyo o descanso para dichas cuerdas, y que sirve además como su resonador o caja de resonancia. Pero en la India, tras un período de más de tres mil años (desde la prehistoria hasta el siglo X de nuestra era), parece que se abandonó el antiguo sistema musical basado en las arpas, que sería paulatinamente sustituido por otro nuevo ―basado en *vinas* provistas de mástil o diapasón―, conducente a las prácticas actuales. De aquel viejo sistema, únicamente sobrevivieron dos tipos principales de instrumentos: el *santur* y el *svaramandal*.

[39] Destacan en este sentido los relieves de Nagarjunakonda (ciudad budista del distrito de Guntur, en el estado de Andra Prades), del siglo III, en los que se ven a músicos y bailarines cansados y vencidos por un sueño profundo al marcharse Gautama, mientras diversas arpas, tambores y flautas quedan tendidos en el suelo o sobre el regazo de las mujeres, que, dormidas, no reparan en su marcha.

***Santur,* salterio o dulcimer indio. Instrumento de cuerda percutida, procede de Persia y se documenta desde el siglo XI[40].**

[40] Con forma de caja trapezoidal regular y realizado generalmente en madera de morera, es una suerte de cítara capaz de crear un acompañamiento rítmico, y de producir melodías, mediante el golpeo de sus cuerdas (una o varias a la vez) con dos baquetas, macillos o varillas (normalmente, unos delicados martillos de madera —un par de piezas planas de madera, curvadas en su extremo superior—, aunque también pueden ser metálicos). Tiene cien cuerdas, dispuestas en grupos de cuatro y que se sujetan a clavijas de afinación. A menudo se la practican dos pequeños rosetones en la tapa, como amplificadores de sonido. Sobre la caja se colocan generalmente treinta puentes o repisas, dispuestos en quince filas, a razón de dos por cada fila; y un juego de cuatro cuerdas metálicas afinadas en la misma nota se tensa sobre cada par de repisas, de modo que su número total de cuerdas son, en tal caso, sesenta. Para la ejecución, el músico se sienta con el *santur* frente a él. Produce un sonido similar al del piano, y se asemeja a la cítara o la celesta occidentales, al *címbalo* de la música popular húngara, o al *qanum* árabe. Se tañe en la India (especialmente en el valle de Cachemira, donde los músicos tocan habitualmente *maqams* —algo semejante a los modos persas—), Irán, Turquía...

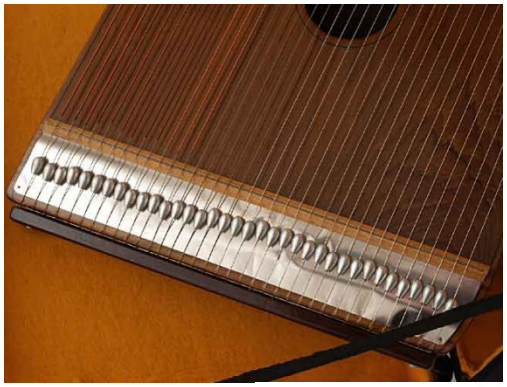
Varias imágenes de *santur* indio, con sus baquetas y llave de afinación[41].

Variantes del *santur: izda.*, dulcimer turco; *dcha.*, címbalo húngaro.

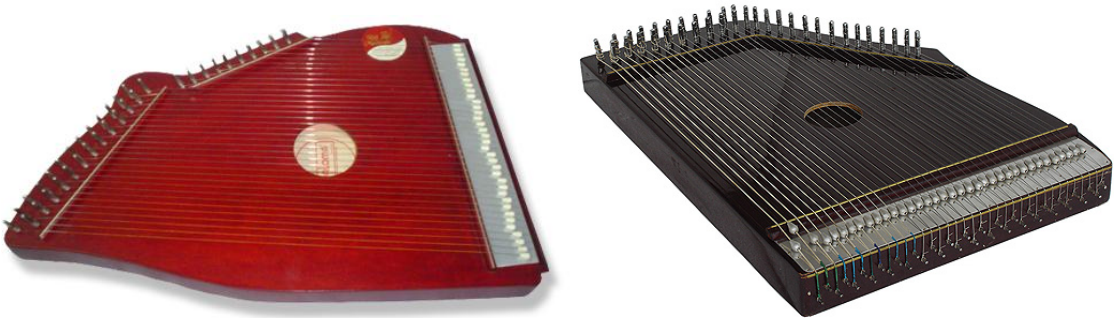
***Izda.:* tañedoras de *santur* persa; *dcha.:* ejecución.**

[41] Algunos estudiosos ven el origen de este instrumento en la *vina vana* védica, que tenía un centenar de cuerdas, y probablemente se tocaba con palillos o baquetas, llamándosele más tarde la *vina sata tantri* (o *vina* de cien cuerdas), cuyo nombre derivó luego en el de *santur*. En la actualidad, se utiliza para tocar *ragas,* y es muy solicitado por músicos de cine.

***Santur,* y macillos.**



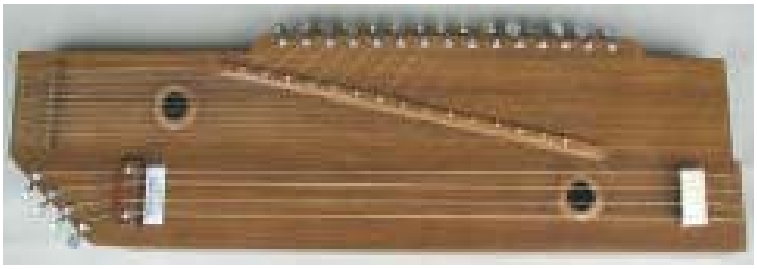
***Surmandal* (*swarmandal, svaramandal, savaramandal*), arpa o salterio indio. A diferencia del *santur,* es más pequeño, no tiene puentes, y tan sólo dispone de una cuerda para cada nota. Y se tañe, para desgranar *ragas* o melodías sencillas, pinzando las cuerdas mediante unos plectros metálicos que se colocan en los dedos (a manera de dedales). Muchos cantantes indostaníes lo rasguean, para acompañar sus cantos, con vistas a obtener un rico fondo tonal.**



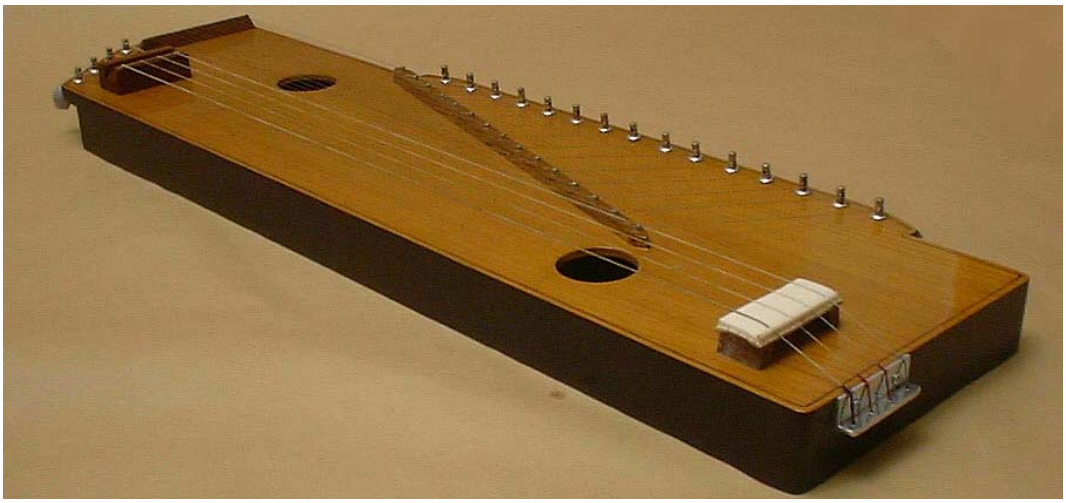
El *surmandal,* es un salterio pequeño o cítara, capaz de producir gran cantidad de notas. Consiste en una caja de madera sobre la que se montan las cuerdas. Sirve también como referencia de afinación, y hoy se usa como instrumento de acompañamiento vocal en la música clásica indostaní (norte de la India, Pakistán y Bangladesh)[42].

El *surmandal* parece ser la antigua *mata kokila*. Se documenta desde el siglo XV, y los poetas hindis de épocas posteriores lo mencionan a menudo, como también lo hace el *Ain-i-Akbari* (un documento del siglo XVI, que detalla y registra la administración del emperador Akbar, escrito por el visir Abul-Fazl ibn Mubarak), que afirmaba que era similar al *kánun* (que, a su vez, era conocido en Asia occidental y por los sirios como *kítoro* desde aproximadamente el siglo XI): "El *svaramandal* es como el *kánun*. Tiene veintiuna cuerdas, algunas de acero, otras de bronce, y otras, de tripa".

[42] Su nombre deriva de "swara" (o "svara"), notas, y "mandal", grupo. Aunque no hay un tamaño fijo establecido para este instrumento, sus medidas se sitúan entre los 24-30 cms. de largo y unos 30-40 cms. de ancho. Semejante a un instrumento de Irán, sus cuerdas (de 15 a 40 ó 50, que el cantante afina de manera distinta a cada ocasión, según el raga a interpretar —no existe un estándar de afinación—), se amarran a un gancho o clavo situado en el borde derecho del instrumento, y en el lado izquierdo se enrollan en torno a unas clavijas rectangulares (antiguamente de madera y actualmente metálicas) que se tensan o destensan mediante una llave de afinación. Se sabe de su uso ya desde época medieval y durante el período mogol.



***Sursangam,* o *surmandal-tampura* (“unión de notas musicales).**

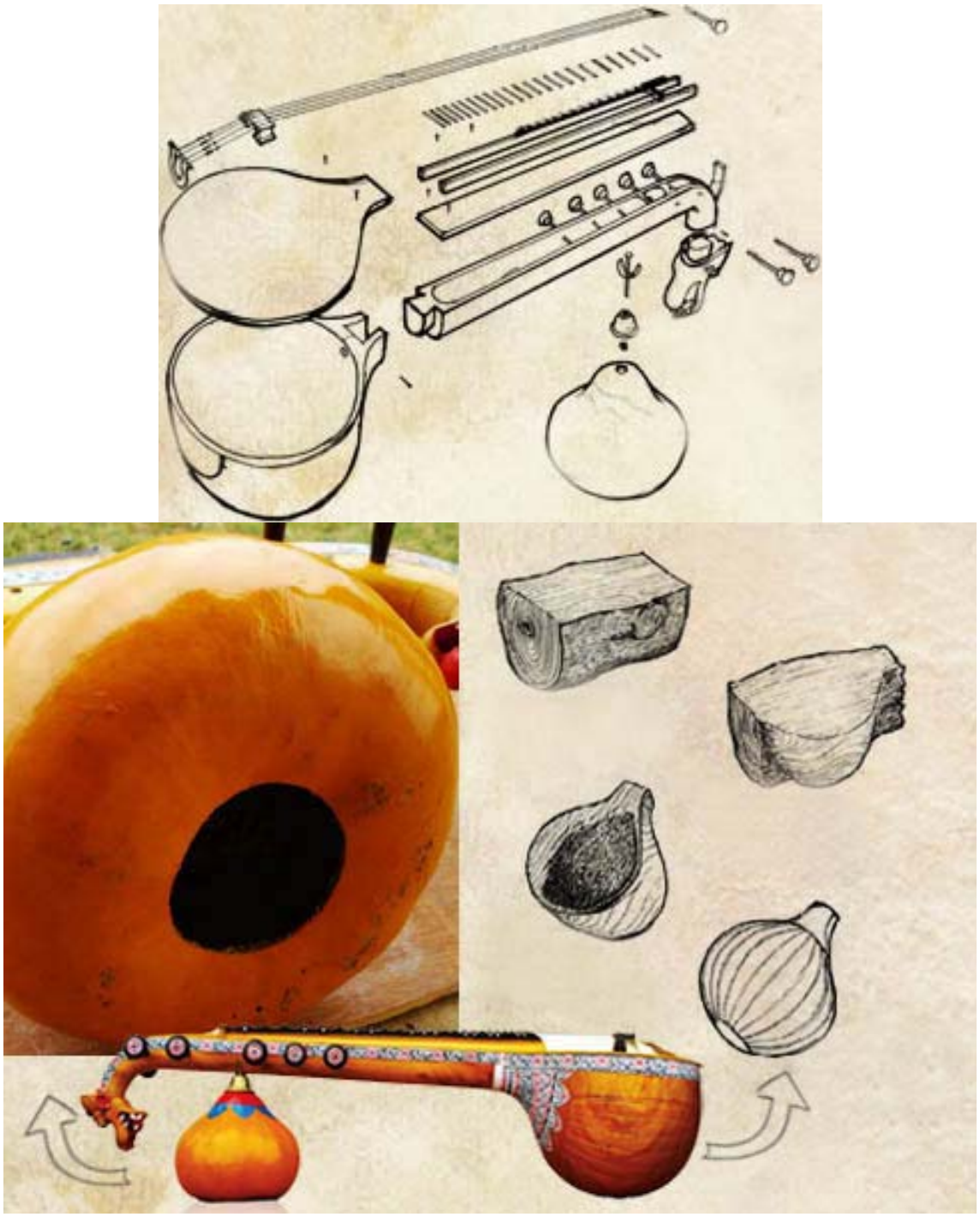


Sursangam. **Dos instrumentos en uno, de madera.**

Los instrumentos de más de una cuerda, o *vinas* —con nombres que los diferencian a menudo mediante el empleo o no de distintos prefijos o sufijos—, son los más antiguos de ese tipo que se conocen en la India[43], aunque hasta la fecha no se ha formulado una teoría sobre su origen que haya sido generalizadamente aceptada[44].

[43] La palabra *vina* se utiliza por primera vez en los *Vedas*. En el sacrificio *Asvameda* usaban la *vina* como acompañamiento al canto y el veda lo ensalzaba: "Ésta, la *vina,* es variedad de la encarnación de la belleza y la prosperidad". Se tocaba también al amanecer, como narra una anécdota del *Rig Veda:* una vez, los demonios encarcelaron al sabio Kanva en una habitación oscura y le vendaron los ojos. La condición para su liberación era que sin utilizar los ojos debía ser capaz de decir cuándo amanecería. Pasaron las horas y cuando el sabio escuchó el suave sonido de la *vina,* supo que el día había llegado (que había amanecido). Se lo dijo a sus captores sin revelar la fuente de su información, y le soltaron. Existen numerosas descripciones poéticas del instrumento en la literatura india. En el *Ramayana,* Hanuman visita el serrallo de Ravana en su búsqueda de Sita. Allí, a la medianoche, él ve a algunos músicos durmiendo. El poeta compara a una de las tañedoras de *vina* que abrazan su instrumento, con un grupo de tallos de loto que se aferran a un barco en el río. Luego, está la famosa historia del príncipe Udayana, que deleitó a la princesa Vasavadata con la música de su *vina.*

[44] Se menciona ya una analogía en el *Rig Veda* (antiguo texto sagrado de la India —una colección de himnos dedicados a los dioses—, redactado en sánscrito y datado entre los siglos XV-XII a.C.), que pone en parangón el dios hecho *vina,* con el cuerpo humano, y el hombre hecho uno: "Así como la santa *vina* tiene una cabeza, un estómago, una lengua, fibras, tono, tacto y piel, el hombre hecho *vina* de madera también tiene tales órganos. La cabeza de la *vina* es la calabaza, el hueco de la *ambana* es el estómago, el acto de tocar es la lengua, las cuerdas son los tendones, la música es su discurso, mientras que el cuerpo humano está cubierto con piel, como también lo está la *vina*".



Ensamblaje de una *vina,* y resonadores (cuerpo de madera, y calabaza —*tumba*—).

Construcción. Abajo: *vinas* en miniatura.

***Vina:* cordófono pulsado del que existen varios tipos, emparentado y acaso antecesor del sitar[45]. Su área geográfica natural (propia de la música carnática, y la única en el sur del subcontinente donde se fabrica), la constituyen los cuatro estados de Andra Prades, Karnataka, Kerala y Tamil Nadu.**

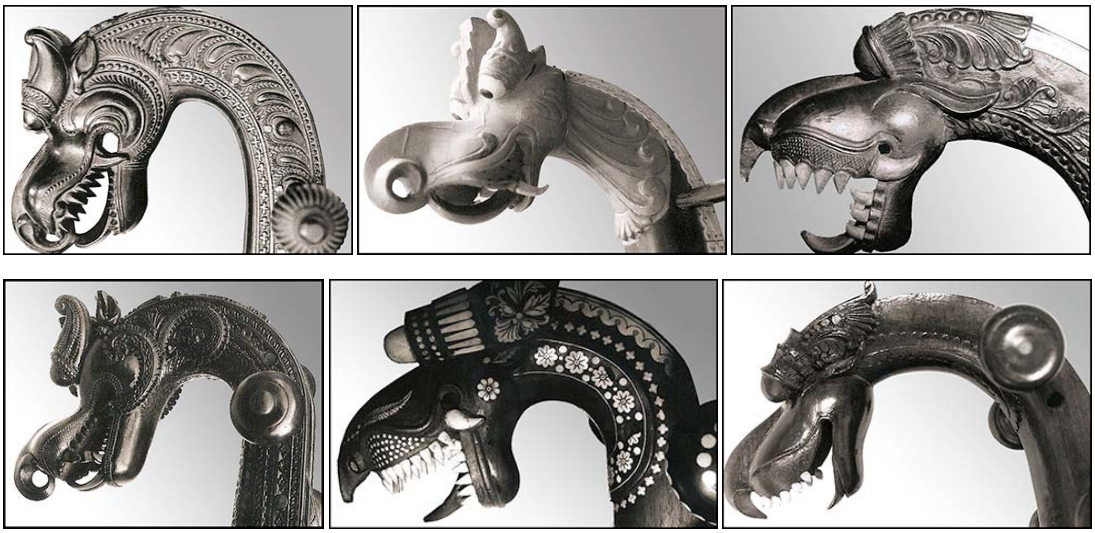
[45] De los diferentes tipos de vina, destaca la *vina vichitra,* que se usa en la música clásica indostaní (para acompañar el estilo de canto "drupad"), y se parece a la *vina chitra* (o *gotuvadyam*) de la música

Arriba: constructor de *vinas;* abajo: un taller de *vinas* en la actualidad.

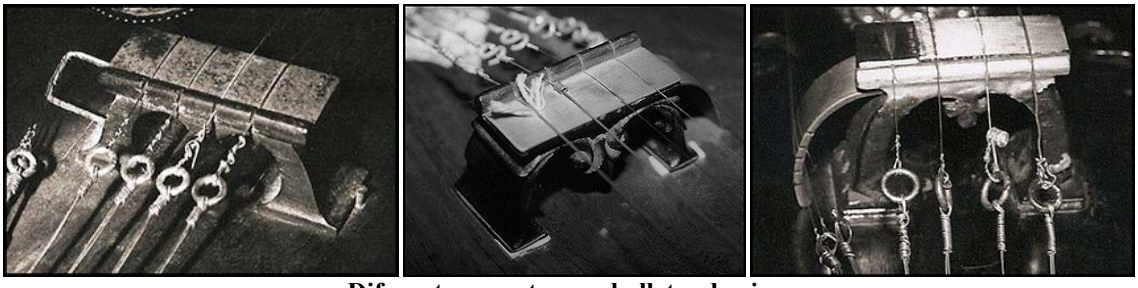
carnática. Se construye con un mástil sin trastes y dos calabazas como resonadores (a menudo con incrustaciones de marfil y adheridas por debajo a sus extremos, que se decoran con cabezas de pavo real). Cuenta con 4 cuerdas principales y 5 secundarias (estas últimas, que ofrecen un efecto pedal, se tañen con el meñique), y otras 13 cuerdas simpáticas por debajo, que se afinan según las notas del raga correspondiente, abarcando un ámbito que va de las 5 a las 8 octavas. Se tañe con dos plectros colocados en el dedo corazón e índice de la mano derecha, y moviendo un deslizador con la mano izquierda para generar la melodía. Las cuerdas se untan con aciete de coco para minimizar la fricción del deslizamiento.

Área de la música carnática en que se construyen instrumentos.

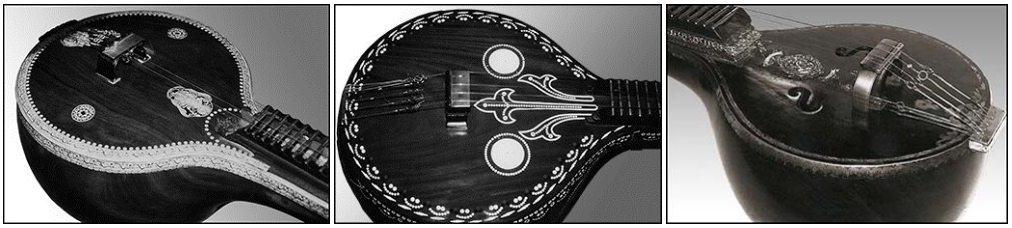
Diversos modelos de *vina.*

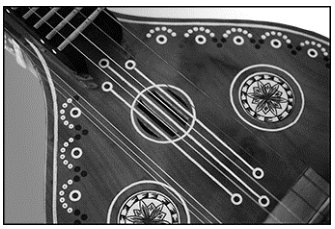


Volutas o "yalis" de distintos modelos de *vina*.



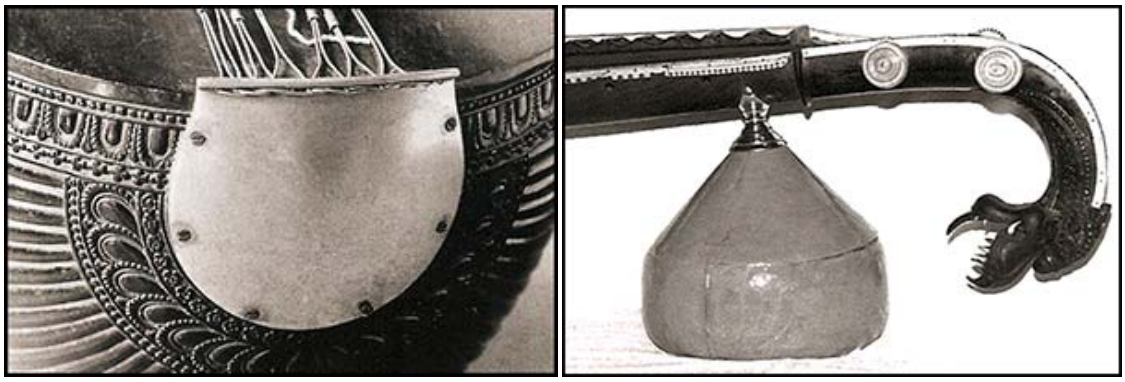
Diferentes puentes o caballetes de *vina.*





Vina: **tabla armónica.**

Vina: **cuerpo del instrumento o caja.**



Vina: **cordal; y resonador.**

La diosa Saraswati, tocando la *vina*[46].

[46] Diosa hindú del conocimiento —es la patrona hindú de los aprendices de artes—, esposa o hija de Brama, que da nombre a un tipo característico de *vina* con la que se le representa en la iconografía. Como sucede en el caso del *damaru* con Siva, o en el de la *flauta* con Krisna, también la *vina* tiene ciertos significados iconográficos y ocultos. Uno de ellos la relaciona con Siva, en forma de Daksinmorty, a quien se refiere a menudo la Daksinmorty *vinadara*. Él se muestra con frecuencia sosteniendo una *vina* sin trastes con una sola calabaza, apoyada en su pecho y enseñando a los sabios, como Sanaka. Pero por encima de todo, la *vina* es el instrumento de la diosa Saraswati, diosa de todas las musas. Y es la *vina Pustaka darini:* la que tiene el origen divino del sonido y de la sabiduría. Ninguna imagen, icono o poema sobre ella está completo si carece de la *vina* y el *pustaka* (libro). Pero ni siquiera ella tiene la capacidad de sondear las profundidades y extensión del océano de la *Nada,* la magnitud primordial del océano de la *Nada*. Teniendo miedo de ahogarse, ella sostiene la calabaza (de la *vina*) contra su pecho (como un flotador).

La *vina Saraswati*[47], del Sur de la India, es un instrumento de cuerda, emparentado con la familia del laúd y con el *sitar.* Es la modalidad más popular de la amplia variedad de *vinas.* Aunque sus diseños han variado a lo largo del tiempo y son muy variados, en general puede decirse que está hecha de más de 70 piezas, de distintos tamaños.

Los componentes o piezas principales de la *vina Saraswati* (el instrumento con el que se suele identificar genéricamente la *vina* cuando no se especifica de qué variante o modalidad se trata), son[48]: el resonador o cuerpo (*kudam*) —un recipiente hondo en forma de cuenco, tallado en madera y cubierto con un panel de madera—, el mástil o diapasón (*dandi palaka*), y el clavijero (*yali*).

---

[47] Instrumento utilizado en la música carnática (sur de la India), perteneciente a la familia del laúd. Consta de 24 trastes, tiene 4 cuerdas principales (que atraviesan todos los trastes y se pulsan con las yemas de los dedos) y está dotado de otras 3 cuerdas auxiliares (que pasan por un puente arqueado) para producir el acompañamiento rítmico. El ejecutante lo tañe sentado, colocado frente a él, sobre las piernas cruzadas. *Vid.:* -Daniel BERTRAND: *Musique Carnatique et Facture Instrumentale. Analyse et évolution du jeu de la vina et de sa lutherie au XXème siècle en Inde du Sud.* Tesis doctoral, Universidad de París-Sorbona, París IV, 1997.

[48] Sin embargo, aunque los músicos indostaníes llaman a esta elegante *vina* así, simplemente *vina,* es más apropiado llamar a la cítara o laúd del norte o indostaní *vina rudra,* y a la del sur del país *vina Saraswati.* De sonido diferenciado y muy versátil, se trata del único instrumento, de la familia de las cítaras, capaz de

La estructura del instrumento se cubre con la tabla armónica o tabla de resonancia —sobre un tronco hueco de madera—, y con un mástil o tabla alargada, también de madera, que cierra el tronco hueco, en donde se fijan sus 24 trastes. El clavijero se decora casi siempre con un adorno muy específico del sur de la India: una talla en forma de dragón.

Mientras las cuerdas melódicas se pulsan hacia abajo con los dos primeros dedos, las "sarani" —bordones— se pisan con el meñique. Las cuerdas se pisan con los dedos de la otra mano, un poco por encima de los trastes de latón, que se fijan al mástil o *danda* con cera[49].

---

interpretar sin necesidad de otros el *raga,* con un ámbito bastante amplio, y aportando al mismo tiempo el bordón necesario, requerido por la música india, de suerte que puede generar también el *svara* y el *tala.*

[49] La sofisticada técnica de ejecución de la *vina,* cuenta con diversos estilos, según las regiones, el modo de sostener el instrumento, etc. En el estilo propio de la ciudad de Tanjavur, se pone gran atención sobre los tempi lentos y se cuidan los *gamakas* (ornamentaciones —del sánscrito "gamaka", nota ornamentada—), mientras que el modo de tocar en Andra Prades y Mysore se centra más en las variaciones de la pulsación, los fraseos en staccato y el toque simultáneo de más de una cuerda. (Hay que tener en cuenta por otra parte que en la música carnática no existen las composiciones exclusivamente instrumentales, sino que toda la música "para tocar" se basa en la música vocal y en las composiciones o canciones destinadas al canto).

Detalles. *Vina Saraswati*[50].

Vina Tanjore.

[50] La estructura actual del instrumento parece haberse fijado en Tanjavur (ciudad antiguamente llamada Tanjore, en el estado de Tamil Nadu), en el siglo XVII, durante el reinado de Ragunata (1600-1634), tercer monarca de la dinastía Nayak; y desde entonces se le llama frecuentemente *vina Tanjavur*. Como el *gotuvadyam,* se fabrica enteramente de madera. El puente del instrumento, que se sitúa centrado sobre el cuerpo sonoro, tiene una sección principal consistente en una pieza ancha de madera, algo inclinada en la dirección de las cuerdas (en una típica disposición en muchas *vinas*); y a su superficie superior se le pega una lámina de latón (continuación de la estructura tradicional de la antigua *eka tantri*). Junto al puente principal (o en lugar y fuera de él), hay otro puente auxiliar, curvo, de madera. Por el puente principal pasan cuatro cuerdas melódicas, de metal. Hay tres cuerdas (*sarani*) que pasan por encima del puente lateral y se utilizan como bordones y para marcar la *tala*. Todas las cuerdas se afinan mediante clavijas y piezas metálicas en espiral. Debajo de la *danda,* en su extremo (*yali*), hay una calabaza (u, hoy en día, una imitación metálica de la misma), que complementa las funciones resonadoras.

A la estructura principal de la *vina Saraswati* todavía se le pueden añadir otras piezas, que contribuyen a mejorar la calidad final del instrumento: el puente, la tuerca (o "meru"), la pieza del extremo o cola, el diapasón (i.e., la tabla o superficie plana donde se pisan las cuerdas con los dedos, hecho de dos franjas largas de cera negra para apoyar los trastes), las diversas clavijas de afinación (*kunti*), etc.

La pequeña caja de resonancia de la *vina Saraswati* debe descansar sobre la pierna izquierda, y el brazo izquierdo debe pasar con la mano cruzada por debajo del brazo del instrumento, de modo que los dedos queden girados para pulsar las cuerdas. El cuerpo principal de la *vina* debe apoyarse en el suelo, y lo aguanta en parte el muslo derecho, mientras la mano derecha del ejecutante puntea las cuerdas para producir melodías[51].

Otras variaciones del mismo instrumento son las *vinas* llamadas *Rudra* y *vichitra* (en el norte de la India), *chitra* o *gotuvadyam* (en el sur del país), o las denominadas *vina Magadi, Mohan, Nakula,* y *mayuri*[52].

[51] La forma más común de sujetar la *vina* es en posición horizontal, con la gran *kudam* colocada en el suelo, descansando la calabaza, mientras el ejecutante se sienta en el suelo con las piernas cruzadas. (Hace algunas generaciones en cambio, había algunos tañedores de *vina* —o *vainikas*— de Mysore y Andra Prades, que la tocaban manteniéndola en posición vertical). Los *vainikas* más reconocidos de las tres escuelas principales de ejecución (Tanjavur, Mysore y Andra Prades), han sido Danam (de Madrás), Seshana (de Mysore), y Sangamesvara Sastry (de Andra Prades).

[52] -Gurikar Nanjundasastry SUBRAMANYAM: *Veena.* Madrás, G. N. Subramanyam, 1989. -Pandit Hindraj DIVEKAR; y Robin D. TRIBHUWAN: *Rudra Veena. An Ancient String Musical Instrument.* Nueva Delhi, Discovery Publishing House, 2001.

La *vina Magadi*[53] es un instrumento de cuerda (que hoy rara vez se ve), hecho a partir de un simple palo o caña de bambú. Se le conoce como el padre de instrumentos clásicos, tales como la *vina Rudra,* y su imagen ya se representaba en los muros de algunos templos indios de la antigüedad.

***Vina Mohan*[54]: instrumento musical de cuerda utilizado en la música clásica de la India, cuyo nombre deriva de su inventor, Pandit Viswa Mohan Bat (*1950). Sus cuerdas soportan una enorme tensión, pudiendo superar los 227 kgs. de peso.**

[53] Nombre derivado de la ciudad de Magadi, en el estado indio de Karnataka.

[54] Su nombre deriva de "Mohan", que es también un típico nombre de varón del sur de la India, el cual, en sánscrito, quiere decir "encantador", "atractivo" o "delicioso". Este nombre se da también a una de las

La *vina Mohan* es en realidad una guitarra "Archtop" modificada (una guitarra *slide* o *bottleneck,* que se toca con un deslizador), provista de 20 cuerdas (3 melódicas, 5 bordones sujetos al clavijero, y 12 cuerdas simpáticas sujetas a los afinadores que se montan en el lateral del mástil). Una calabaza (o "tumba") se atornilla a la parte posterior del mástil para mejorar la calidad del sonido y la vibración. Se sostiene en el regazo.

***Vina Nakula*[55]: instrumento de cuerda, de bambú y sin trastes, de época medieval, que se toca con plectro, similar al *jejy voatavo* de Madagascar.**

cinco flechas del dios del amor, Kamadeva o Kama, que otorga encanto a los amantes, y es asimismo uno de los nombres del dios Krisna.

[55] En la épica hindú del Mahabárata, Nakula ("el más guapo del linaje") era uno de los cinco hermanos Pandavas — y hermano gemelo de Sahadeva, cuya madre era Madri—, los cinco hijos reconocidos de Pandu. Los cinco hermanos se casaron con la misma mujer, Draupadi, aunque más tarde se pelearon, imponiéndose una guerra (contra sus primos, los Kauravas). El nombre Nakula (según Draupadi, "la persona más hermosa del mundo entero"), significa lleno de amor, e implica características masculinas de belleza y atractivo, inteligencia, trabajo duro, salud, éxito, popularidad, respeto y amor incondicional.

Palo-cítara de bambú, o *jejy voatavo,* de Madagascar, hecho con una calabaza y madera goyava.

Vina rudra* (o *bin*). Cítara descendiente de la *kinari.

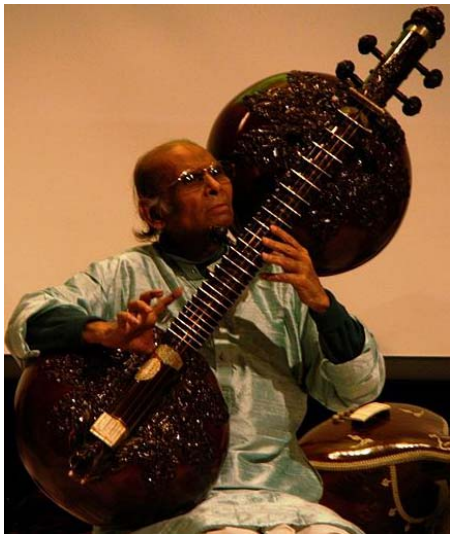
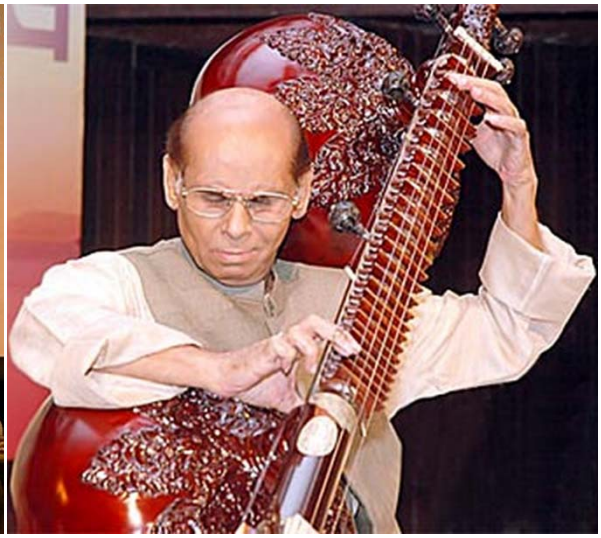
La *vina Rudra* fue uno de los instrumentos principales en la corte del emperador mogol de la India Akbar el Grande (*1542; †1605). Su protegido y secretario particular, el historiador y literato Abul Fazl (*1551; †1602) nombra a Sihab Kan y a Purbin Kan (ambos naturales de la ciudad de Gwalior, al norte del estado de Madya Prades, en India central), como los dos tañedores de "bin", o *binkars,* de la corte[56].

[56] Los otros músicos considerados también en el norte de la India como los padres de la música instrumental, son Bilas Kan (popularizador, como su padre, del rabab) y Suratsen, ―ambos hijos del compositor, cantante e instrumentista Mian Tansen [o Mohamed Ata Kan] (*1506; †1586)―, así como su yerno, Misri Sing. A su vez, se considera a Suratsen y Misri Sing como los divulgadores de la *vina Rudra*. Estos músicos, maestros modélicos, son conocidos como los "senias".

La *vina Rudra* (o *bin*)[57] es un instrumento grande de cuerda pulsada (un prestigioso cordófono, muy completo, usado en contextos de carácter espiritual), usado en la música clásica indostaní (del norte de la India). Según la fe hindú, se atribuye su invención al dios Siva, que lo habría creado tras contemplar la armoniosa silueta de su esposa, la diosa Parvati: es, por tanto, el instrumento más antiguo y sagrado del país (dataría del año 3000 a.C.), y fue considerado durante largo tiempo como el rey de todos los instrumentos. En ocasiones (en el norte del país) se le llama únicamente *vina.* Se afirma comúnmente que la *vina* es la precursora del *sitar* (este último, inventado a comienzos del siglo XIII por Amir Kusro a partir de la base de la *vina*).

[57] De "Rudra", uno de los nombres del dios hindú Siva, de donde "vina Rudra" significaría "el querido de Siva". Lalmani Misra modificó el instrumento, para establecer el "Sadja Gram" del Bárata y obtener así los 22 srutis, llamándosele desde entonces a este instrumento *vina sruti.* Utilizada en la música indostaní (norte de la India), pertenece al grupo de las cítaras, aunque aquí con trastes. Consiste en un diapasón o *dandi* hecho con un tubo ancho y liso de bambú o madera ahuecada, sobre el que se disponen (adheridos con cera o una sustancia resinosa) varios trastes, asimismo de madera. Paralelas al tubo se colocan cuatro cuerdas melódicas, metálicas, tensadas entre dos puentes de hueso (planos, típicamente indios), cada una de las cuales se fija a una clavija para variar su tensión y afinación. Además de las cuerdas principales, lleva dos cuerdas-bordones en un lateral, y una más en el otro lado del diapasón. La caja de resonancia son dos calabazas de gran tamaño atadas al tubo y dispuestas por debajo del *dandi,* cerca de cada uno de sus extremos. Se tañe sosteniéndola cruzada al cuerpo, colocando una de las calabazas sobre el hombro izquierdo y la otra sobre el brazo derecho, mientras se pulsan las cuerdas con una mano y con la otra se pisan los trastes. Está documentada desde hace siglos, aunque la actual apenas se ha modificado desde el siglo XVIII.

La *vina Rudra* tiene un cuerpo tubular alargado o "dandi" (de 1,35 a 1,60 mts.), hecho de madera o bambú, que le sirve de mástil o diapasón, al cual se pegan o fijan con cera de abeja y resina 24 trastes (algunos músicos atan en cambio estos trastes, como en el *sitar*)[58], y a cuyos extremos se adhieren por debajo, como resonadores, dos grandes calabazas redondas (secas y huecas, de unos 35 cms. de diámetro). Dispone de 4 cuerdas principales o solistas, y de 3 ó 4 bordones o "chikari".

[58] Hay un traste (metálico —de oro, bronce o latón— o de madera) para cada semitono, abarcándose dos octavas.

El ejecutante toca la *vina Rudra* sentado en el suelo, en la postura "vajrasana", con las piernas dobladas bajo él (posición que responde al flujo de "prana" o aliento vital), y con una de las dos calabazas colocada sobre su hombro izquierdo[59].

Un ejecutante zurdo de *vina Rudra*. Este instrumento lo tocaban tanto hombres como mujeres, en las cortes reales indostaníes, y también era popular en entornos rurales (entre los plebeyos), como puede verse en innumerables pinturas en miniatura del norte de la India.

[59] El intérprete Ustad Zia Mohiuddin Dagar (hijo de Ustad Khan Ziauddin), de Udaipur, desarrolló una *vina* grande y pesada, que utilizaba en una posición distinta (debido a su gran peso, que impedía usarla de la manera tradicional). Los instrumentistas más famosos de vina *Rudra* son la familia Ali Khan, que se han destacado en ese sentido desde el año 1840 hasta la actualidad.

Con la aparición del *surbahar* a comienzos del siglo XIX (que permitía a los intérpretes de *sitar* presentar fácilmente las secciones "alap" de los ragas en estilo "drupad", lento), la *vina Rudra* perdió popularidad, y hoy se toca raramente en conciertos[60]. No obstante, es el instrumento idóneo para el "drupad", ya que su sonido tiene la misma riqueza de matices que llega a adquirir la voz con la práctica del "yoga nada".

La *vina vichitra* es un instrumento de cuerda pulsada —una cítara—, sin trastes, utilizado en la música indostaní (del norte del país), similar a la *vina chitra* o a la *gotu vadyam* de la música carnática (del sur de la India). Es la forma moderna de la antigua vina *ektantri.*

[60] Zia Mohiuddin Dagar fue uno de sus principales exponentes en el siglo XX:. lo modificó y rediseñó, con calabazas más grandes, un tubo (o "dandi") más grueso, cuerdas de acero más gruesas (0,45-0,47 mms.), etc., lo que le proporcionó un sonido suave y profundo cuando se tocaba sin "mizrab" o plectro.

La *vina vichitra* se construye a partir de un amplio brazo o travesaño horizontal ancho (o "dandi"), y con dos extremos algo más anchos con forma de cabeza y cola de pavo real (el ave considerada símbolo nacional de la India), y mide 90-125 cms. de largo y unos 15 cms. de ancho.

La *vina vichitra* lleva dos grandes calabazas ("tumba") como resonadores (en cada extremo del travesaño, atornilladas por su parte inferior)[61], las cuales, a su vez, pueden llevar incrustaciones de marfil. Dispone de un puente ancho en un extremo del mástil o diapasón (*dandi*), y el otro extremo tiene una repisa y cuatro clavijas donde se sujetan sus cuatro cuerdas principales (que se pulsan también con los dedos, enfundados con plectros metálicos). Lleva otras dos cuerdas secundarias más —hasta cinco— (o "chikaris"), que se tocan con el dedo meñique para obtener un efecto de roncón. Por debajo de ellas hay 12 ó 13 cuerdas simpáticas, delgadas (las "tarab"), afinadas con las notas del *raga* correspondiente. El instrumento abarca un ámbito de cinco octavas.

[61] El nombre actual del instrumento probablemente no supera el siglo de antigüedad, aunque acaso se trate del mismo instrumento que la *vina sar,* ya catalogada como un instrumento importante en el *Ain-i-Akbari* (un documento del siglo XVI, la "Constitución de Akbar", que registra los detalles de la administración del imperio del monarca Akbar, escrito por su visir, Abul Fazl ibn Mubarak).

Se toca con dos púas (o "mizrab") idénticas a las que se usan en el *sitar,* las cuales se colocan en los dedos corazón e índice de la mano derecha para pulsar las cuerdas, mientras que con la mano izquierda se desplaza o desliza una bola de vidrio (o "bata")[62], que se presiona ligeramente a lo largo de las cuerdas principales, para crear la melodía (puede haber una distancia de hasta 5 cms. entre las notas). Para minimizar la fricción de la mano que se desliza mientras sostiene el bata, se untan las cuerdas con aceite de coco.

[62] Similar a la "kamrika" en la *eka tántrica,* instrumento al que se asemeja tanto por sus características constructivas como por la forma en que se toca.

A menudo, la *vina vichitra* se usa para acompañar el estilo "drupad" de canto, lo que no permite adornos muy intrincados u ornamentaciones complejas en torno a las notas. La rescató del olvido Lalmani Misra, que desarrolló su propia técnica de toque y creó las composiciones "Misrabani". Su hijo, Gopal Shankar Misra, universalizó su repertorio.

Al añadir ciertas mejoras técnicas a la *vina vichitra* y otras cítaras sin trastes como la *eka tantri* o la *alapini,* se obtienen otro tipo de cítaras con trastes, entre las que destaca el modelo o prototipo más primitivo, usado por los "sabaras"[63]: el ***memerajan,*** que era una cítara de pecho (parecida por su aspecto a la guitarra) de dos cuerdas metálicas (una melódica y un bordón), a la que se añadía —con cera de abejas— una especie de mástil de bambú con cuatro, cinco o seis trastes, y que llevaba por abajo hay dos calabazas pequeñas, cortadas por su parte inferior, y aseguradas al mástil por sus extremos[64]. Pero su mayor refinamiento lo constituye la ***kinari*****,** (tal vez el mismo instrumento que la *kinari brat,* o un precursor de la misma), que era el instrumento musical favorito (una cítara con trastes) durante la Edad Media, muy popular, como

[63] O "soras", "soboro" o "souras", que son una de las tribus más primitivas y atrasadas del país, la cual supera con creces los dos millones de habitantes, y que se localiza en las grandes áreas montañosas al sur del estado de Orisa, al Norte de Andra Prades.

[64] Se tocaba sosteniéndolo con los extremos abiertos de las calabazas contra el cuerpo. Éstas, se presionaban o separaban del cuerpo a voluntad, para regular el volumen del sonido. Las cuerdas se pisaban con los dedos de la mano izquierda, mientras se pulsaban con la mano derecha. El antecedente más cercano de este instrumento era el ***yantar*** (o *yantra*), que, según el *Ain-i-Akbari* del visir Abul Fazl (siglo XVI), se construía a partir de un mástil hueco de madera, de casi un metro de longitud, a cada uno de cuyos dos extremos se adjuntaban las dos mitades de calabazas. Por encima del diapasón se colocaban dieciséis trastes, por encima de los cuales se tendían cinco cuerdas de acero que se sujetaban firmemente en ambos extremos. De la disposición de los trastes, y de sus variaciones, dependía la obtención de las notas graves y agudas. El *yantar* podía responder a dos modalidades o variantes: el propio de la comunidad "bopa" de Rajastán (nómadas gitanos, músicos de casta inferior), que era una cítara bastante grande con dos grandes calabazas y catorce trastes de hueso, y el que tocaban los "kings" de Cachemira (descendientes de las doce tribus de reyes de Israel), mucho más pequeño y solamente con siete trastes.

demuestran las abundantes referencias a ella que se hacen en numerosos libros de la época y sus múltiples ilustraciones escultóricas medievales conservadas[65]. Según la tradición budista hindú, la *vina kinari* la tocaban los kinaris celestes (instrumentistas "gandharvas" —espíritus mitad hombre y mitad pájaro o caballo, de gran talento musical, conectados con los árboles y las flores—, o cantantes del mundo celestial).

La diosa Saraswati tañendo la *vina,* y *kinaras* (mitad humanos – mitad pájaros).

Ésta, aunque prácticamente ha desaparecido hoy de la música clásica, puede a veces verse todavía en ciertas tribus como los "chenchus" o los "raj gonds" de Andra Prades[66]. Este instrumento está fuertemente enraizado en los relatos legendarios hindúes, síntoma de su importancia pasada[67], que se remonta al siglo V, (cuando un libro

[65] Su nombre deriva de "kinara", un amante y músico celestial de la mitología budista, mitad humano mitad caballo (o en ocasiones, mitad hombre, mitad pájaro), que se describe en el *Adi-parva* o libro primero del *Mahabárata* (texto épico-mitológico del siglo III a.C.) y del que se habla en múltiples textos budistas, incluido el *Sutra del loto* (uno de los sutras "mahayanas" más famoso de Extremo Oriente, base del budismo "nichiren"). En la iconografía india se representan juntos a *kinara* (varón) y *kinari* (hembra): "Somos, para siempre, amante y amado; nunca separados. Somos eternamente marido y mujer; y nunca seremos padre y madre. No hay descendencia en nuestro seno. Somos amante y amado, siempre abrazados. Entre nosotros no permitimos ninguna tercera persona que reclame afecto. Nuestra vida, es una vida de placer perpetuo".

[66] Los "chenchus" son un grupo tribal primitivo, aborigen de las regiones centrales montañosas de Andra Prades, que viven de la caza y la recolección. Por su parte, los "gond", o "raj gonds" son la tribu más numerosa de India central (con más de cuatro millones de habitantes), que se distribuye por los estados de Madya Prades, zona oriental de Maharastra (Vidarba), Chatisgar, norte de Andra Prades y Orisa occidental (comunidad "mayi" o "gan").

[67] Un relato de los gond cuenta que el héroe mítico Pahandi Kapar Lingal salió en busca de los dioses tribales: "El camino era estrecho y pedregoso y conducía a través de un bosque denso; cuando por fin llegó a un claro, Lingal se sentó a descansar a la sombra de una gran higuera; al cabo de un momento, se

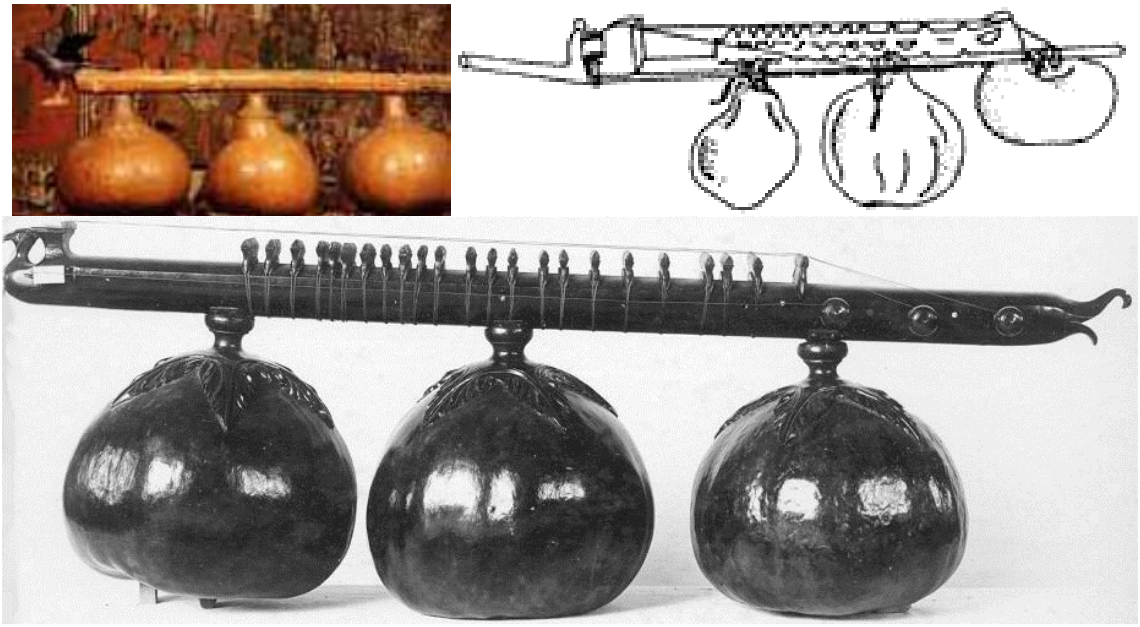
sobre música escrito por un monje budista "matanga" hace la primera mención a la fijación de trastes a una *vina kinari*). No obstante, las descripciones definitivas y más detalladas de la *kinari* comienzan ya a partir del siglo XI.

Arriba: yoguis tocando la *kinari;* abajo: *kinari,* de Karnataka.

Había dos tipos principales de esta *vina kinari:* la *kinari lagu* (pequeña) y la *kinari brat* (grande); aunque también se podía distinguir un tipo *kinari desi* (tradicional) y una *kinari madyama* (mediana). La *kinari lagu* usada en la música clásica tenía una sola cuerda de acero o de latón, que se tensaba con una clavija lateral situada al final de un diapasón o mástil de bambú de casi setenta y cinco centímetros de largo (con 14 trastes hechos de hueso de buitre, fijados al diapasón o *danda* mediante una mezcla de cera y cenizas de tela quemada), y llevaba dos calabazas. Y la *kinari brati* era unos

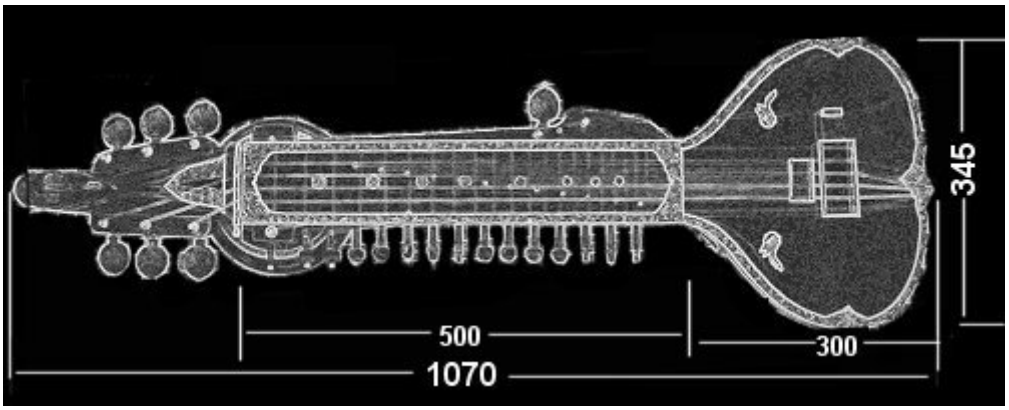
sintió muy feliz, y tomando su *kinari,* tocó dieciocho melodías; y de repente, hubo un ruido en la tierra y tembló la palmera que había ante él. Despertados por los suaves acordes que tocaba Lingal, los dioses gond de la cueva Sursuryadi comenzaron a agitarse, y se decían unos a otros: «¡Qué música más hermosa! Ciertamente, éstas son las melodías de nuestra *katora* (sacerdotisa)». [...] Y Lingal Pahandi Kupa se alegró, porque sabía que por fin había encontrado a sus dioses gond". Por otro lado, también los yoguis de Karnataka, que son una especie de secta religiosa que dicen ser descendientes de Arjuna (un héroe del Mahabárata), dicen seguir el tipo de vida ascética del citado príncipe, en honor de quien entonan sus canciones con el acompañamiento de pequeños *kinaris*.

veinte centímetros más larga, y llevaba un bambú más grueso. Tenía tres calabazas, en lugar de dos, y se encordaba con cuerdas de tripa.



Varios modelos de *kinari.*

En realidad, *yantar, kinari* y *vina,* están emparentados; el primero y la última se parecen, pero la *vina* tiene tres cuerdas, mientras que *kinari* y *vina* también se parecen, pero la *kinari* tiene un diapasón más largo y lleva tres calabazas y dos cuerdas.

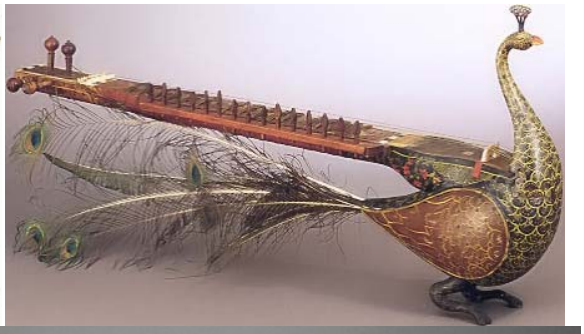


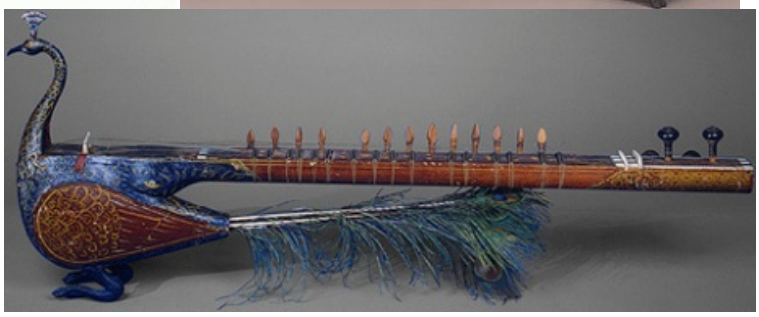
Vina ranjan.

***Vina bobili* (de Andra Prades).**

La *vina mayuri* (o *taus,* o *balasaraswati*)[68], es un instrumento de cuerda, popular en el Punjab, que utilizan los sijs. Para evitar las dificultades que acarreaba su transporte cuando había que cubrir grandes distancias, se inventó la *dilruba,* de menor tamaño.

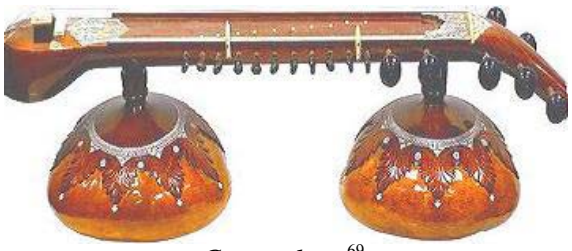
[68] Tanto "mayuri" como "taus" significan "pavo real hembra", por lo que se suele tallar la imagen de este ave (símbolo de la India) al construir el instrumento, que se considera la representación de Krisna (octava reencarnación de Visnú). El término puede usarse habitualmente también como nombre femenino.





***Taus, mayuri* o *vina mayuri.* Es una versión algo más grande que la *dilruba,* de sonido muy similar (aquí algo más grave, y más rico), y con una caja de resonancia de madera, bastante grande, que lleva tallada, con intención ornamental, una cabeza de pavo real en el bajo (algunos constructores le añaden plumas auténticas de pavo real). Incluso el cuerpo del instrumento tiene forma de pavo real.**

De la misma familia que la *dilruba* o el *esraj,* las diferencias de la *vina mayuri* con dichos instrumentos son tan pequeñas ,que el ejecutante puede pasar de uno a otro instrumento sin dificultad. Parecía estar casi extinguido, pero en los últimos años su práctica ha recibido un cierto nuevo impulso.



***Gotu vadyam*[69].**

La *chitravina* (o *vina chitra, vina hanumad* o *vina mahanataka, getchu vadyam,* o *getuvadyam, getu vadyam, jallari,* o *gotu, gotuvadyam,* o *kotuvadyam*) es un instrumento raro de la música carnática, en el extremo sur de la India, similar a un laúd de mástil alargado sin trastes (o a una *tambura* que se cuelga del cuello), pero "amartillado", de entre 60 y 90 cms. de longitud y provisto de 20 ó 21 cuerdas[70].

Posiblemente pueda buscarse su origen en una de las *vinas* védicas más conocidas, la *vana* o *vina maha* (es decir, la gran *vina*), que tenía un centenar de cuerdas de hierba trenzada (*munja*) y se tocaba con dos piezas de bambú, la cual disponía de diez agujeros en su diapasón o *danda,* de cada uno de los cuales salía diez cuerdas, sumando así un total de cien[71].

---

[69] Se construye a partir de un recipiente o cuenco de madera esférico que sirve como resonador, y que se cierra en su parte superior con un panel de madera. Este cuenco se prolonga en un pequeño mástil al que se le añade el diapasón sin trastes, y termina en un motivo decorativo animal, el *yali*. Cerca de este extremo hay cuatro clavijas que reciben las cuerdas metálicas que han pasado por el puente que se coloca sobre el cuenco-resonador. Además de estas cuatro cuerdas principales con las que se reproducen melodías, hay otras tres cuerdas más de resonancia en un lado (o *tarab*), para aportar el bordón y el *tala*.

[70] De las cuales, cuatro son cuerdas principales, si bien en sus orígenes, que se remontan al *Natia-Shastrá* (un tratado hinduista de arte dramático —danza, música clásica y teatro sánscrito—) del Bárata, que data de los siglos V-III a.C., ya se menciona a esta *vina* como un instrumento de siete cuerdas sin trastes.
que se añaden tres bordones o "talam" en un lateral y una serie de unas doce cuerdas simpáticas que corren paralelas por debajo de las cuerdas principales.

[71] Esta *vina* se utilizaba ritualmente, en sacrificios. Simbólicamente, 33 de sus cuerdas las fijaba el sacerdote oficiante (*advaryu*), otras 33 el sacerdote que cantaba el *Rig Veda* (*hota*) y 33 más el sacerdote que cantaba el *sama veda* (*udgātā*), mientras que la centésima cuerda final la ataba el dueño de la casa (*yajamana*), que era el patrón del sacrificio. Durante el ritual (*yajña*), el *udgātā* se sentaba en un asiento elevado (*asandi*), y los otros en esteras de hierba, y se entonaban los mantras. En la literatura posterior, este instrumento se equipara con la *vina sata tantri* (literalmente, "*vina* de cien cuerdas"), pero hay quien opina que la *vina vana* podría haber sido más bien el prototipo del *santur* de Cachemira.

(*Vina ekandam, vina gotuvadyam,* y *gotuvadyam*). La *chitravina* se parece a la *vina saraswati* por su forma[72]. Se coloca enfrente del ejecutante, tocándose como la *vina vichitra* del norte de la India: los dos primeros dedos de la mano derecha se utilizan generalmente, con plectro, para pulsar las cuerdas melódicas de metal, mientras que en la mano izquierda se coloca un bloque cilíndrico de madera de ébano, para deslizarse a lo largo de las cuerdas y variar así, mediante presión, el tono[73].

[72] Las primeras referencias específicas al instrumento aparecen en una obra en lengua telugu del siglo XVII. El instrumento en sí es sencillo, pero difícil de tocar. Para tocar una melodía o un *raga,* las cuerdas se pulsan, como en la *vina,* deslizando a lo largo de ellas un pequeño cilindro de madera muy dura o de ébano (*kodu*), obteniéndose así variaciones de tono aún más precisas (como las *gamakas*) mediante ligeras presiones sobre las cuerdas.

[73] En torno a los últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX, un intérprete de Thanjavur que devolvió este instrumento al ámbito del concierto, Saja Rama Rao, llamaba a este deslizamiento "gotu" (centella), de donde derivaría su nombre, *gotu vadyam.*

El “gotu” o “kodu”, un cilindro duro (de ébano, o de cuerno de búfalo, vidrio, acero o teflón) que se desliza presionando las cuerdas (de modo semejante a lo que se hace en otros instrumentos similares con una bola de vidrio —como en la *eka tantri* o incluso en las guitarras hawaianas—), puede llamarse también “kamrika”, o “bata”, según los lugares.

Vina ekanda.

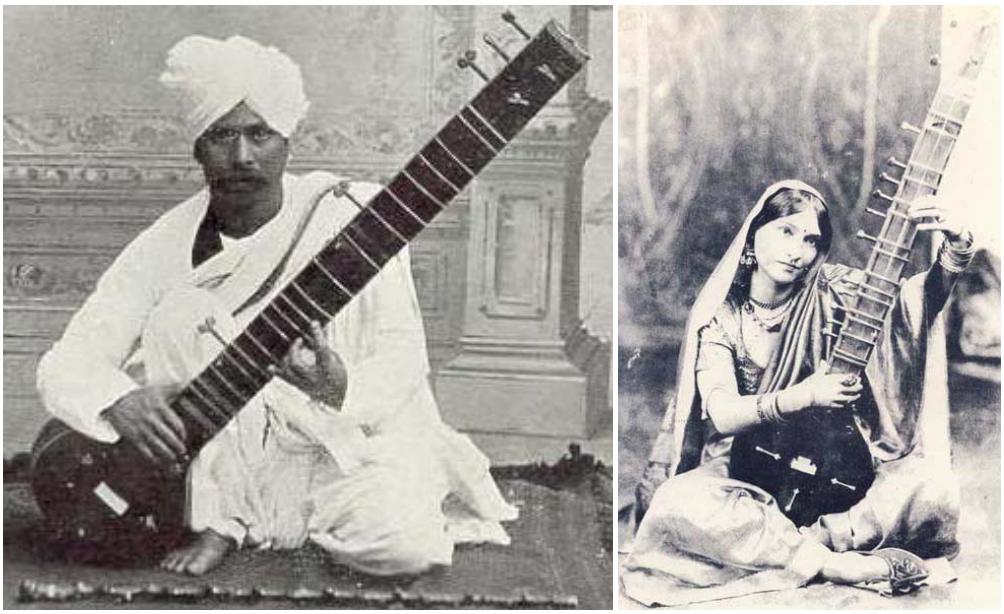
Se han aplicado numerosas mejoras a la *chitravina,* que han hecho que hoy sea uno de los instrumentos solistas más destacados de la música vocal carnática —“sangeet”— (su naturaleza, sin trastes, hace que sea el instrumento más cercano a los estándares vocales). Puede tocarse también como instrumento secundario, junto con el *mridangam,* y se le ve hoy a menudo participando en abundantes conciertos de músicas del mundo y en *jugalbandis* por todo el país. Su compleja afinación tiene algo de la del

sitar y algo de la *vina Saraswati,* aunque en muchos sentidos es propia y exclusiva de este mismo instrumento, que no parece tener más de cien años de antigüedad[74].

***Sitar*[75]. Es el instrumento de cuerda principal de la música indostaní, una *vina* o laúd de mástil alargado equivalente en ese sentido a la *vina Saraswati* en la música carnática, y hoy día representa el instrumento indio más célebre fuera del país. Plasmado ya en algunos murales rupestres del centro de Asia occidental, sus predecesores podrían haber venido de tierras limítrofes a las provincias del noroeste del país.**

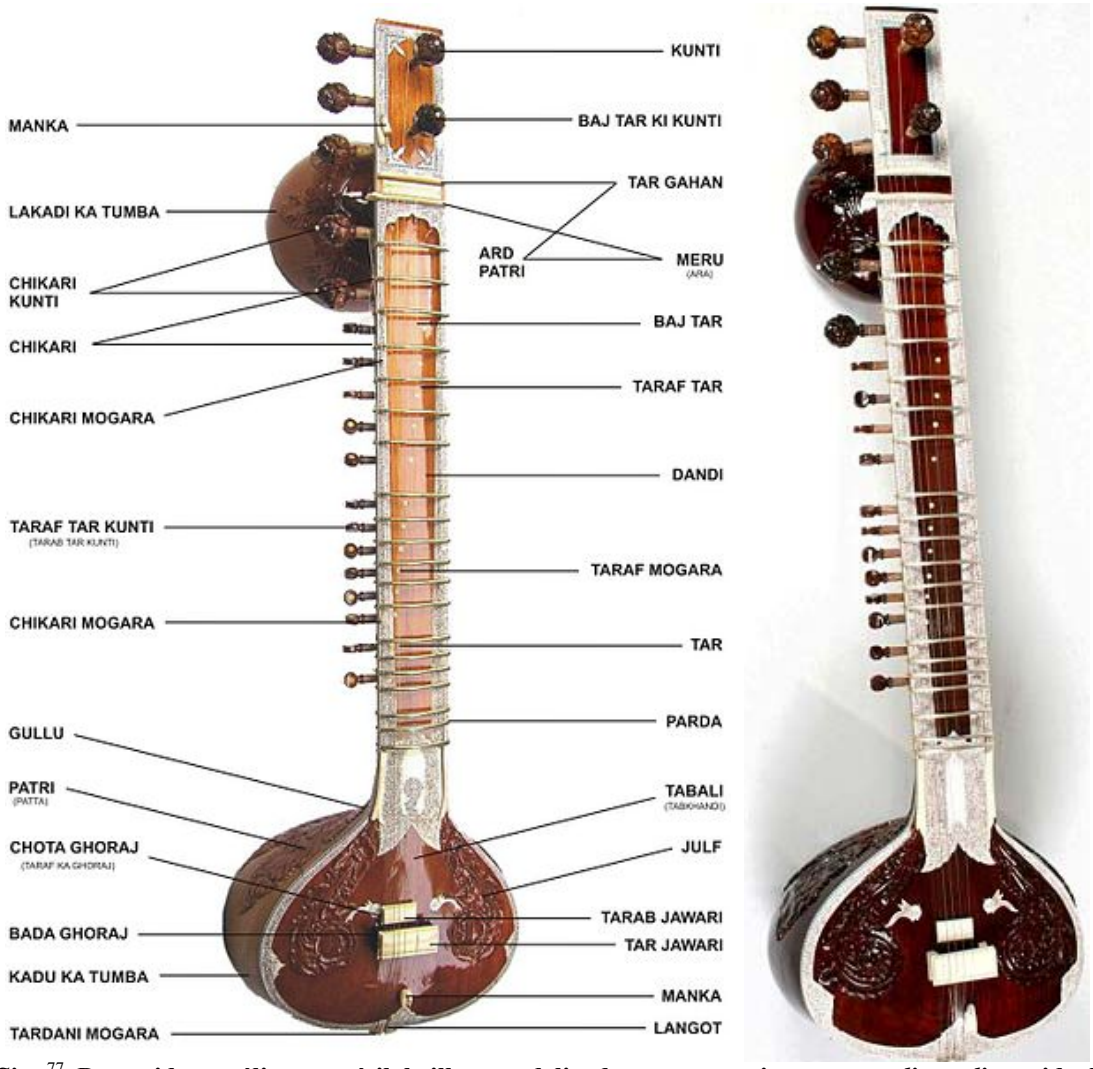
[74] Fue popularizado en el sur del país por Sakharam Rao (de Tiruvidaimarudur), retomándose su empleo más tarde y siendo nuevamente popularizado por el músico palaciego Narayan Iyengar, del antiguo estado de Mysore. Su nieto Chitravina N. Ravikiran (*1967), toca el instrumento y es el inventor de una variante, la *navachitravina*. Una versión más pequeña de la *chitravina* es la *balakokila.*

[75] -Allan KEESE: *The sitar book.* Columbia (Carolina del Sur, EE.UU.), Oak Publications, 1968. -Manfred M. JUNIUS: *The sitar: the instrument and its technique.* Wilhelmshaven-Locarno-Amsterdam, Heinrichshofen, 1974. -Debu CHAUDHARI: *Sitar and its Technique.* Delhi, Avon Books Company, 1981. -Stephen M. SLAWEK: *Sitar Technique in Nibaddh Forms.* Nueva Delhi-Mylapore (Madrás, India), Motilal Banarsidass Publ., 1987. -Shripada BANDYOPADHYAYA: *Techniques of sitar: The prince among all musical instruments of India.* Delhi, B. R. Pub. Corp., 1988. -Clem ALFORD: *The Sitar Book: A Practical Guide to Playing the Sitar.* Londres, Asian Educational Resources Center, 1989. -James Sadler HAMILTON: *Sitar Music in Calcutta: An Ethnomusicological Study.* Calgary (Alberta, Canadá), University of Calgary Press, 1989. -Ravi SHANKAR: *Raga Mala: The Autobiography of Ravi Shankar.* (George HARRISON, ed.). Londres, Welcome Rain Pub., 1997. -B. K. [Mamta] CHATURVEDI: *How to play sitar.* Nueva Delhi, Diamond Pocket Books, Adarsh Printers, 2007.



Tañedores de *sitar,* conocido instrumento de cuerda pulsada fabricado en madera de teca, tradicional de la India y Pakistán (documentado desde el siglo XIII)[76].

[76] Se ha atribuido su invención al poeta-músico, Amir Kusrau, del siglo XIII, aunque algunas fuentes textuales dignas de cierta fiabilidad apuntan a su posible invención en el siglo XVIII, cuando ―en una estrecha relación entre el *sitar* y la *tambura*― el instrumento que hoy se conoce popularmente como *sitar* se llamaba ***tambura nibada***. Otra opinión apoyaría la idea de que pudo haberse desarrollado a partir de la antigua ***tri tantri*** (del sánscrito "tri" = "tres", y "tantri" = "cuerdas"), como un instrumento de tres cuerdas, ya que "seh" en persa quiere decir "tres", y "tar" significa "cuerdas", de donde un laúd que tuviera tres cuerdas sería un "seh tar", término que se habría transformado en el vocablo más evolucionado, *sitar*. Sin embargo, estructuralmente, la *tri tantri* era una cítara totalmente distinta, y parece muy difícil que a partir de ahí pudiera surgir ningún laúd, por lo que se ha sugerido un posible origen del actual *sitar* de concierto a partir de un ***setar*** o ***saitar*** de Cachemira (un laúd algo más pequeño), en una versión o prototipo más complejo: el *saitar* tiene un diapasón que sale de un resonador de calabaza, y cuenta con diversos trastes de tripa; lleva además un puente (que puede ser ancho o estrecho), y siete cuerdas, de manera que se parece mucho al actual *sitar,* por su forma, empleo de trastes móviles de tripa, e incluso por su nombre.



Sitar[77]**. De sonido metálico, versátil, brillante y delicado, se caracteriza por sus *glissandi* y es ideal para interpretar los ragas, lentos y de ejecución virtuosística**[78]**.

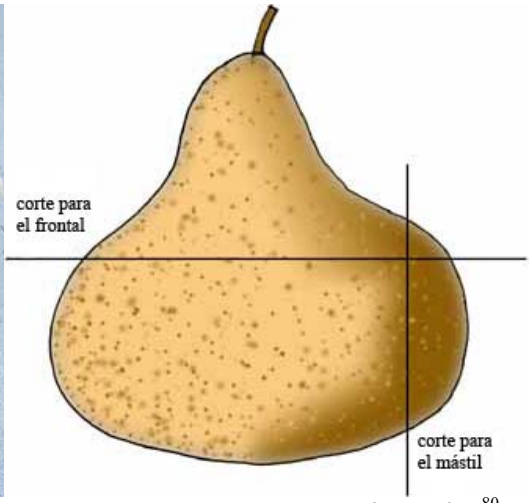
[77] Puede tener entre 18 y 26 cuerdas (de las cuales, 4 ó 5 cuerdas son melódicas —para desgranar la melodía o raga— y de metal, y se tienden sobre el puente principal; otras 2 ó 3 cuerdas son bordones —las "chikari"— y sirven para proporcionar el acompañamiento, y el resto —de 11 a 17—, son cuerdas delgadas, simpáticas o de resonancia —las "tarab"—, que se pueden tañer con el dedo meñique y que se tienden por debajo de las cuerdas principales —estas últimas pueden suprimirse en los modelos más sencillos y baratos—). Las *chikari* dan la nota principal (como en la *vina* del sur de la India), pero no se utilizan para dar la *tala,* a diferencia del *sarani*. Por otra parte, tanto las cuerdas principales como las *chikari* pasan sobre un puente grande, típicamente ancho, mientras que las *tarab* pasan sobre un puente plano más pequeño, situado debajo del mayor, y de hueso (cuerno o madera dura) como aquél. El *sitar* se pulsa punteándolo con una púa metálica o *mizrab* que se coloca en el dedo índice y que se emplea mediante movimientos hacia adelante y atrás, hacia dentro y hacia fuera de la palma de la mano. Está provisto además de un largo mástil o diapasón (*dandi*), ancho y hueco (que sirve también como caja de resonancia), al que se atan de 16 a 20 trastes convexos —móviles, a manera de cejillas, para facilitar su desplazamiento y adecuación a la escala que se precise—, hechos de plata o de latón; lleva también numerosas clavijas de afinación, en cuyo extremo inferior (a veces, bajo el superior) se coloca una calabaza como caja de resonancia.

[78] El hecho de que el instrumento disponga de trastes móviles, permite contar con un *chal tat* o escala móvil: según se muevan y sitúen los trastes, se podrá tocar de acuerdo con una escala u otra. Sin embargo, antiguamente había algunos viejos modelos con trastes fijos, que únicamente podían proporcionar un *achal tat* o escala inmutable (como en la *vina Rudra* o la *vina Saraswati*).

Antiguo *sitar*[79].

[79] La importancia y prestigio del *sitar* es relativamente reciente, siendo la *vina Rudra* el instrumento más respetado intelectualmente en su lugar hasta hace poco más de un siglo. Pero los maestros tradicionales de *vina,* o *ustads,* nunca enseñaron la *vina Rudra* a nadie fuera de su entorno, pues tañer esta cítara constituía todavía una prerrogativa familiar, de modo cuando los extranjeros quisieron aprender de ellos se les inició, no en la altamente considerada *vina Rudra,* sino en instrumentos hasta entonces "despreciables" como el *sitar*. Por otra parte, el estímulo al *sitar* y su estilo, surgió fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando vivieron grandes maestros como Amir Kan, Barkatulá Kan, Bahadur Kan, y Gulam Raza, todos ellos instrumentistas excepcionales a quienes su música de *sitar* les granjeó ser muy respetados y ampliamente reconocidos. Con el tiempo, los gustos musicales fueron cambiando, perdiendo atractivo la vieja y sonora *vina* de estilo grave (de modo semejante a lo que sucedió con el canto *drupad* y el *pakavaj,* que fueron cediendo el paso a la *kyal* y la *tabla*), para empezar a preferirse un enfoque más lírico, en el que triunfó la música de *sitar*. De los muchos antiguos intérpretes o *sitariyas,* hay que mencionar a los dos creadores del estilo que asentó las bases del toque actual, Masit Kan (cuyas composiciones se desarrollaron en el estilo *Masit Kani baj,* de tempo más lento y menos sujeto a ritmos estereotipados, y más abierto a la improvisación) y Gulam Raza (cuyo estiloi, el *Raza Kani baj,* es más rápido y complejo). De este modo, el sitar, se convirtió en un laúd importante, con su propio lenguaje y dicción, mientras que la *vina,* de "alap" más pesado (una libre exposición rítmica del raga), fue superada por el *surbahar* (una especie de *sitar* de gran tamaño).

Sitar. **Detalles.**



Calabazas (*tumbi*) para fabricar instrumentos, y corte recomendado para construir un *sitar*[80].

[80] Como la mayoría de cítaras y laúdes del norte de la India, el *sitar* utiliza como cuerpo principal del instrumento una calabaza más o menos esférica en su extremo inferior. Cuando la cáscara de esta calabaza o *tumba* es plana, el instrumento se conoce como ***kachua*** (un *sitar* en forma de tortuga). La calabaza se pega por un extremo al mástil del instrumento, y su parte superior se cubre con un panel de madera que puede ser plano, o ligeramente abombado. En los modelos más caros del instrumento, el diapasón puede incorporar una segunda calabaza en su extremo principal.

***Sarod* (o *sarode*). Cordófono (de origen persa) de la familia del laúd, usado en la música clásica indostaní (norte de la India) y hoy conocido en casi todo el mundo[81]. Produce un sonido grave, profundo e introspectivo.**

Los orígenes del *sarod* se han querido vincular con los del *sharud,* un instrumento de cuerda de longitud inusualmente amplia, cuya invención se atribuye a Ibn al-Awas, originario de la región de Samarcanda (Uzbekistán), que lo habría construido en el año 913. Pero el *sarod* lo menciona específicamente ya desde los primeros tiempos medievales, la antigua literatura indo-persa[82], lo que induce a pensar

[81] De poco más de un metro de longitud y cuatro kilos de peso, está provisto de una caja de resonancia de madera que se cubre con pergamino (con una membrana o parche tenso de piel), en donde descansa el puente. Deriva del *rabab* (y se dice que su nombre procede de la *vina Sarada,* aunque sin base para ello), y como aquél, se tañe con una pequeña pieza de madera o púa, llamada *java,* hecha de cáscara de coco. Al igual que en el *rabab,* su cuerpo es de madera y tiene una cintura marcada; sólo que éste es mucho menos profundo, es más llano. Pero a diferencia del *rabab,* que se cubre con un panel de madera, el *sarod* se cubre con una chapa de acero y tiene un mástil de metal sin trastes, y cuenta con 18 ó 19 cuerdas metálicas (que pueden llegar a ser hasta 25, en bronce o acero), de las que cuatro (o hasta 6 u 8) son cuerdas principales o melódicas; otras cuatro son cuerdas auxiliares; dos son bordones, y el resto (en torno a una docena), son cuerdas simpáticas o *tarab.* Suele adornarse con incrustaciones florales. De afinación compleja, se tañe sentado en el suelo, con plectro triangular. Lleva un cuerpo esférico de metal, detrás del clavijero. Tiene unos dos siglos de antigüedad (el actual fue diseñado por Niyamatullah Khan y Ghulam Ali Khan) y, como *rebab* bajo que es (tras su modificación en el siglo XIII), se le relaciona con el *rubab,* considerándolo una síntesis entre la *vina,* el *rebab* medieval y el *sursingar*.

[82] Y así por ejemplo, el historiador persa Hasan Nizami, de Nisapur, describiendo a comienzos del siglo XIII una escena de la corte de un sultán de Delhi, decía a propósito de un ministril: "El afinado ruiseñor

que el *sarod* indio desciende del instrumento de Asia central, al que se parece tanto por su construcción organológica, como por el lexema o raíz de su propio nombre (*úd,* y *sar-ód*).

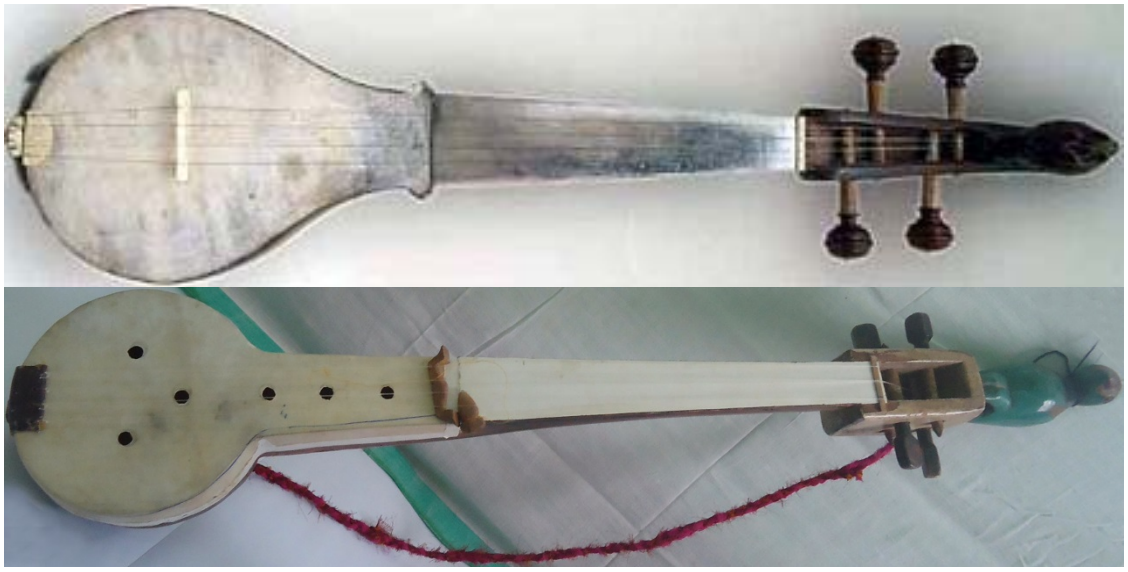
Tañedoras de *sarod*[83].

lloró como los amantes tristes, y lloró como un amante sobre la cuerda de *rud* y la música del *sarod*". En otra ocasión, había una "bella mujer música, con cara de hada, adornada con penachos de plumas y de unas mejillas que emanaban luz, que cantaba como un ruiseñor e interpretaba los milagros mesiánicos con sus melodías davídicas. Los sonidos del *rud* y del *sarod* debilitaron su resistencia, y mediante los golpes de su instrumento *musikar,* ella atrajo a los pájaros desde sus alturas hasta el nivel más bajo de la tierra". La *rud* era un instrumento (aún hoy pervive el *úd* en Asia central, como laúd de mástil corto), pero no queda claro aquí si el *sarod* se referirá a un laúd, o a una especie de melodía.

[83] -Allyn MINER: *Sitar and sarod in the 18th and 19th centuries.* Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 1993. -Adrian MCNEIL: *Inventing the Sarod: A Cultural History.* Calcuta, Seagull Books, 2004. -Masakazu TAMORI: "The Transformation of Sarod Gharana: Transmitting Musical Property in Hindustani Music", [*Music and Society in South Asia: Perspectives from Japan.* (Yoshikata TERADA, ed.)], *Senri Ethnological Studies,* 71 (2008), pp.169-202.

***Dotar* bengalí, o *dotara:* instrumento popular de dos ("do" = dos, "tar" = cuerda), cuatro,o incluso a veces hasta cinco cuerdas (dos de ellas, principales o melódicas), similar a la mandolina, utilizado en diversos géneros musicales en toda la amplia zona de Bengala (Bangladés y Bengala occidental, pero también Assam, y Bihar oriental).**

El *dotar* data de los siglos XV-XVI, cuando lo adoptaron músicos bauls y faquires para sus cultos ascéticos. Es en realidad una forma más simple del *sarod.* Equivale al laúd tradicional de dos cuerdas (bajo y tiple) y de mástil largo de los persas (al *dutar* o *doutar*), y también al *dutor* uzbeko.



Hay dos tipos de *dotara:* de cuerdas metálicas de acero o latón y timbre más brillante y sonoro (*bangla*), y otro tipo, hoy en desuso (*bawaiya*), con cuerdas de algodón o de tripa de gato y timbre algo más grave —que usaban los *bawaiya, jálpariya* y *mahisali* en su música popular—.

El *dotar* se pulsa acompañado de percusiones (al *dol, kol* o *mandira*), y su vientre redondeado como caja de resonancia, se fabrica con maderas duras —de nim— y se cubre con piel, frecuentemente de lagarto, uniéndose a un largo mástil sin trastes que se estrecha progresivamente para culminar en un clavijero (tallado normalmente con forma de cabeza de pavo real, cisne u otro animal).

El *dotar* actual de cuatro cuerdas puede abarcar hasta un ámbito de dos octavas y media, y se afina (de arriba abajo) en Do grave – Soh grave – Do – Fah (o, según la notación bengalí, en Komol Ma – Komol Sa – Ma – Ni), siendo Do la nota de repercusión o dominante de la melodía.

Varios ejemplares de *dotara.*
Abajo, ejemplar de Maharastra, y *tumbi* del Punjab (a la dcha., con resonador de coco).

Pero dentro de la tipología india de los laúdes de mástil corto sin trastes, es muy antiguo y bien conocido el ***kachapi,*** cuyo nombre aparece por primera vez en la *Natya Sastra* del Bárata, seguido por numerosas referencias en obras medievales[84]. Dotado de una panza hueca que se cubría con un parche de cuero (sobre el que se colocaba un puente en forma de media luna sobre el que, a su vez, pasaban cinco cuerdas), el cuerpo

[84] Existen también abundantes ilustraciones. Este laúd se conoció también como ***vina kachapi*** (de "kachapa", que significa "tortuga"), debido a que el cuerpo del instrumento era hinchado y de forma convexa, como el caparazón de las tortugas.

de esta *vina* pulsada y sin trastes, continuaba en un mástil o diapasón corto (*danda*), en cuyo extremo se situaban cinco clavijas en donde se sujetaban cada una de las cuerdas. Existen algunos pocos ejemplos, ahora ya con trastes, que son testimonio de la distribución de este tipo de laúdes por la zona de Ajanta, y también en Patadakallu, en el estado de Karnataka (siglos V-VII). Todavía hoy pueden verse instrumentos semejantes al *kachapi* en el norte de la India, con nombres como *dotara, rubaiya,* y otros, aunque en realidad se tratan de variantes menores de una misma tipología instrumental.

***Surbahar*. Instrumento de cuerda pulsada (con 4 cuerdas principales, 4 rítmicas y 15-17 cuerdas simpáticas), de la música clásica indostaní, que se tañe con un plectro metálico[85].**

***Surbahar*[86].**

[85] Se relaciona con el sitar (de hecho, es una especie de sitar bajo, de mayor tamaño), pero —dependiendo de su tamaño— se afina más grave (de dos a cinco tonos más abajo, o incluso hasta una octava), pudiendo emitir sonidos de frecuencia inferior a los 20 hercios. Mide unos 130 cm., dispone de dos puentes (uno mayor, por el que pasan las cuerdas principales, y uno más pequeño para las cuerdas simpáticas), y utiliza una calabaza como resonador, así como un mástil de madera de trastes anchos, que permite *glissandi* de seis notas en un mismo traste. Se toca con una técnica muy similar a la del sitar, aunque aquí se sostiene mucho más el sonido, pudiendo llegar a una octava en el mismo traste.

[86] -Baluji SHRIVASTAN; y Sarwar SABRI: *Classical Indian Sitar and Surbahar Ragas.* East Grinstead (West Sussex, Inglaterra), Arc Music, 1989. [Audio].

***Surbahar*. Detalles.**

Intérpretes de *sursingar*. A la izda., el célebre músico Rahmat Khan (*1860; †1922)[87].

El *sursingar* (*sursringar* —del persa "sur" = melodía, y del sánscrito "sringara" = placer—) es un instrumento musical de India del Norte, una especie de laúd derivado del *sarod,* aunque más grande y de sonido más grave. (A la izda., detalle)[88].

Parece ser que los laúdes (instrumentos de cuerda en los que el diapasón es una extensión del resonador) aparecieron en la India siguiendo de cerca los movimientos artísticos "gandara" desde el noroeste, migrando luego hacia el sur, junto con el arte

[87] Se atribuye el origen del *sur singar* al músico de la corte del marajá Udit Narayan Sing (*1770; †1835) de Varanasi —de la casa real de Benarés—, Jafar Kan Rababi, que vivió a principios del siglo XIX. Debido a su gran tamaño y la naturaleza de su cuerpo, este instrumento de la familia del laúd tiene un tono muy fino; aunque ya raramente se puede escuchar esta *vina* en la actualidad.

[88] El *sursingar* se conoce antes que el *sarod,* con el que guarda abundantes semejanzas (aunque es casi el doble de grande, su resonador se cubre con un panel de madera en lugar de con una piel, y su diapasón suele llevar una chapa de acero), y parece descender de la *vina sarasvati.* El instrumento se tañe apoyándolo en el hombro izquierdo, como la *vina,* y se toca con una púa o ficha (*mizrab*) y en ocasiones, con arco. Tiene 4 cuerdas principales (de latón, aunque antiguamente eran de tripa) y 4 bordones rítmicos. El cuerpo del instrumento es de madera (aunque antiguamente era de cuero), y dispone de dos cajas de resonancia, la principal hecha con una calabaza cortada, que se cubre con tapa de madera. Básicamente, está formado por una calabaza, unida a un mango de madera hueco (que a veces se cubre con una placa metálica para facilitar los *glissandi*). Su mástil tiene el diapason metálico y las cuerdas, de acero y bronce, se tocan con plectro metálico, mientras que el puente está hecho de hueso.

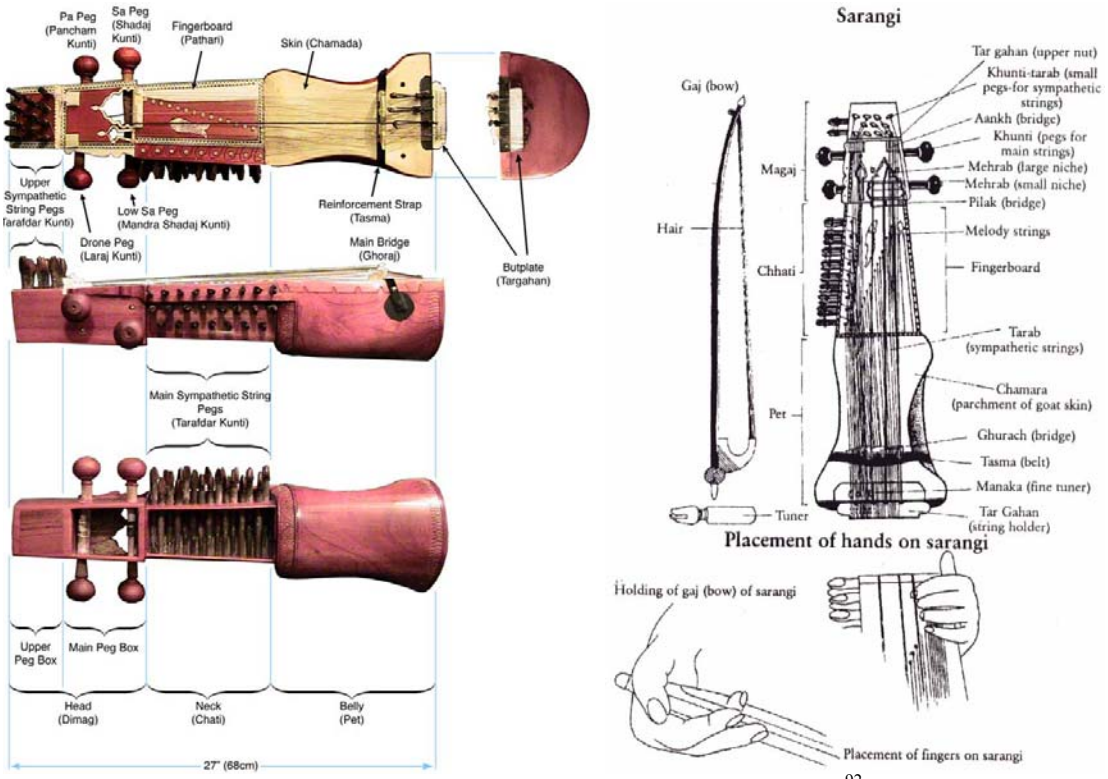
budista[89]. Tal vez la *ek tar* estuviera en los orígenes del tipo del laúd en que la primitiva calabaza se reemplazara por un recipiente o cuenco de madera, en una evolución que puede apreciarse por ejemplo en la *tambura*. Sin embargo, estos instrumentos, todavía rudimentarios, se utilizan apenas como bordones, y no son capaces aún de tocar melodías o *ragas,* para lo cual habría de desarrollarse otro tipo de laúdes[90].

El *sarangui* (del sánscrito "sáar", resumen y "ang", los distintos estilos de hacer música instrumental), es el principal instrumento de arco indio, un cordófono construido en una sola pieza de madera (cedro rojo), con mástil corto, sin trastes y dotado de cuatro cuerdas principales (de tripa de cabra) y otras 35-40 cuerdas simpáticas (de metal), que se afinan cromáticamente[91].

[89] En las cítaras en cambio, el resonador se colocaba por debajo del *dandi* o diapasón (con trastes o sin ellos) por el que pasan las cuerdas.

[90] Se pueden distinguir dos tipos de laúdes: los de mástil corto (en cuyo recipiente o cuenco se inserta un mástil curvo con un diapasón corto), y los de mástil alargado (en los que se inserta en el resonador un mástil que continúa en un *danda* alargado). Pero en ambos casos, los mástiles son casi del mismo tamaño, radicando su diferencia en la longitud de sus respectivos diapasones o *danda*.

[91] El modelo de concierto mide unos 60 cms. de alto por 15 de ancho, y su forma la constituye una especie de caja cuyo cuerpo hueco es ancho pero entallado en su parte inferior, extendiéndose en un diapasón plano. Cuenta con tres cámaras huecas: *pet* (tripa / caja de resonancia), *chaati* (pecho) y *magaj* (cabeza). Como instrumento clásico solista o como acompañamiento al canto, se tañe con arco. Un hábil e influyente ejecutante, Ram Narayan, innovó y perfeccionó su técnica tradicional de digitación (a propósito del modo de desplazarse del índice al dedo corazón). Su repertorio se relaciona íntimamente con el de la música vocal, y sus intérpretes conocen a menudo los textos que acompañan a muchas composiciones tradicionales; pero también es frecuente en conciertos instrumentales solísticos, en los que la ejecución se guía por un texto declamado mentalmente (es decir, articulado de manera semejante a ma interpretación vocal en cuanto a la organización del discurso en frases, al tempo, las pausas, etc.). Es también un instrumento tradicional del Nepal, donde lo toca el grupo étnico de los Gandarba.



Detalle constructivo y modo de ejecución del *sarangui*[92].

[92] Su caja más baja de resonancia (*pet*) se cubre con un pergamino de cabra, en el que se sitúa (clavada en el dorso de la cámara) una tira gruesa de cuero que se pone alrededor de la cintura, la cual aguanta un puente con forma de elefante (antiguamente hecho de marfil, y hoy de hueso de búfalo o camello). Este puente, a su vez, soporta la tensión de 3 ó 4 cuerdas principales de tripa y 35-37 cuerdas simpáticas o de resonancia (*tarabs*), más delgadas, de acero o latón. Las 3 cuerdas principales se tañen con un pesado arco provisto de crines de caballo y pisadas, no con las yemas de los dedos, sino con las uñas y la carne de alrededor (y con tal objeto, se lubrican los dedos con polvos de talco). Las cuerdas simpáticas se dividen en 4 grupos o "coros" que se corresponden con dos juegos de clavijas, uno a la derecha, y otro en la parte superior del mástil (el cual cuenta con unos apoyos de marfil o hueso sobre los que se deslizan los dedos). La parte superior del mástil tiene una cubierta de madera y lleva en su interior un juego de clavijas con una fila para la afinación cromática de 15 *tarabs,* mientras que el juego de clavijas de la parte derecha puede afinar diatónicamente 9 *tarabs,* abarcando una octava completa más, de 1 a 3 notas extra, tanto por arriba como por debajo de eso. Los dos juegos de *tarabs* pasan desde el puente principal hasta el

El *sarangui,* originado a partir de otros instrumentos populares, se asemeja a la voz humana por su sonido conmovedor y rica melodiosidad, así como por su capacidad para reproducir ornamentos vocales tales como *gamakas* (trinos o mordentes) y *ménd* (portamentos).

---

juego de clavijas del lado derecho, a través de pequeños agujeros en el *chaati* apoyados por unas perlas huecas de marfil o hueso. Entre los *tarabs* internos y a cada lado de las cuerdas principales, existen otros dos juegos más de *tarabs,* más largos (5-6 cuerdas en el juego de la derecha, y 6-7 cuerdas en el juego de la izquierda). Que pasan a través de un puente adicional, como puentes (desde el puente principal y por encima de dos placas pequeñas —planas y anchas—), hacia el segundo juego de clavijas situado en la parte superior del instrumento. Se afinan en los tonos principales (*swara*) del raga, de manera que un *sarangui* bien afinado sonará zumbante como una colmena, con notas tocadas en cualquiera de las cuerdas principales, que producen resonancias a manera de ecos.

El *sarangui* se distingue por su peculiar y exclusiva técnica de digitación: los dedos pisan las cuerdas con los laterales de las uñas, y no con las yemas de los dedos. Este método de digitación se ha extendido con éxito, llegando a conocerse en lugares tan alejados como Grecia o los Balcanes.

***Sarangui.* Los "manganiyar" (como los "langa") son una comunidad musulmana del desierto de Rajastán[93], famosos por su música clásica popular, realizada en torno a grupos de músicos profesionales, que han transmitido su tradición de padres a hijos, durante generaciones[94].**

[93] Residen en los distritos de Barmer y Jaisalmer, en la frontera india con Pakistán, habiendo muchos también en los distritos de Tarparkar y Sangar, en la provincia pakistaní de Sind. Por otra parte, en el norte del país, e igualmente dentro de un contexto popular, se conocía también al *sarangui* como el instrumento de acompañamiento de la música de las niñas "nautch". En general, los tañedores del instrumento (o *saranguiyas*) antiguamente eran considerados socialmente como una de las clases más bajas, si bien hoy ha cambiado considerablemente el panorama, al ser el *sarangui* muy solicitado para los conciertos "intelectuales", lo que ha valido a sus intérpretes recibir honores nacionales y ganarse reputación internacional.

El instrumento principal de la comunidad manganiyar es el *kamaycha* (*sarangui yodia*)[95].

***Mandar Bahar*[96].**

[94] Las tipologías populares de *sarangui* son muy parecidas al tipo "de concierto" y casi de igual construcción; pero existe una variedad importante, el *mandar bahar,* que produce un sonido metálico, y que en ocasiones puede unirse a ensembles clásicos.

[95] El *sarangui* es a la vez un laúd típicamente popular y arraigado en ciertas tradiciones de la India (se documenta ya en algunas representaciones gráficas presentes en templos del oeste del país), además de un sofisticado instrumento de concierto. En el ámbito popular existen diversas tipologías (todas más o menos circunscritas al área del Rajastán y sus provincias limítrofes, y con parecidos generales entre sí, aunque difieran en sus detalles), a partir de las cuales evolucionó el actual instrumento de concierto; las principales son el *sarangui gujeratan,* el *sarangui yogui,* el *sarangui sindi* y el *sarangui dani.* Sin embargo, el *sarangui* solamente se ha desarrollado como acompañamiento en la música clásica indostaní, siendo rechazado por los músicos de Karnataka, que en su lugar han preferido adoptar un instrumento más ajeno: el violín. (Y no obstante, tampoco es que se halle completamente ausente del sur de la India, pues se conocen algunos ejemplos bastante aislados y excepcionales de su uso entre los "aduvares": músicos que cantan los *tevarams,* que es una antigua himnodia tamil).

[96] -Thomas E. CROSS: *Instruments of Burma, India, Nepal, Thailand and Tibet.* Vermillion, The Shrine to Music Museum, "The Shrine to Music Museum Catalog of the Collections, vol. II" (André P. LARSON, ed.), 1982.

Mandar Bahar. **Detalles.**

Dilruba **(literalmente, "ladrón del corazón" o "corazón atractivo"). Cordófono indio de arco (mezcla entre el sitar y el sarangui), de algo más de un metro de longitud, y utilizado en la música clásica —canciones y música religiosa—, popularmente fabricado y empleado en las áreas urbanas de tres estados del norte de la India (Uttar Pradesh, Delhi y Bengala occidental). [En el este y centro del país, particularmente en Bengala y Bangladesh, se usa su pariente, el** ***esraj,*** **en mayor variedad de estilos musicales]**[97]**.**

Diversos ***dilruba***[98]**.**

[97] -Qurratulain HYDER: *Dilruba. Aglay Janum Mohay Bitia Na Kijio.* [Urdu]. Voorhees (Nueva Jersey, EE.UU.), Educational Publishing House, The India Club Inc., 1976. -Michael C. WHEELER: *A Practical Method for Taus, Dilruba, and Esraj. Level 1: Beginner, vol.1.* Nueva York, Barnes & Noble, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.

[98] Construido en madera de palo de rosa (a menudo con incrustaciones decorativas) y provisto de cuerdas de acero (4 ó 5 principales, más dos grupos que suman de 12 a 22 cuerdas simpáticas), este instrumento

presenta un largo bastidor de madera con 18 ó 20 trastes móviles, que se sitúan en uno u otro lugar dependiendo del raga a interpretar. Su caja consiste en una piel de cabra tensada, y es similar a la del sarangui. En ocasiones puede llevar una calabaza en su parte superior para mejorar la resonancia. Su arco se denomina "gaz". Su usa fundamentalmente como instrumento de acompañamiento (aunque eventualmente, vinculado a la tradición Visnupur, se ha podido emplear como solista en la música clásica hindustaní). Puede tocarse de rodillas (sujeto en el regazo y descansándolo entre las piernas), sentado (apoyándolo en la rodilla), o bien en el suelo, ante el ejecutante (con el mástil apoyado sobre su hombro izquierdo), mientras una mano maneja el arco y la otra pisa las cuerdas sobre los trastes, a manera de un pequeño contrabajo.

Detalles, ejecución, y afinación de *dilruba.* Aunque no es un instrumento popular, la *dilruba* se emplea en la música ligera y es favorita de los músicos bengalíes, como el *esraj* o *israj* (dcha.) —arpa india—, al que se parece (aunque este último presenta menor número de cuerdas simpáticas y no suele alcanzar el metro de longitud)[99].

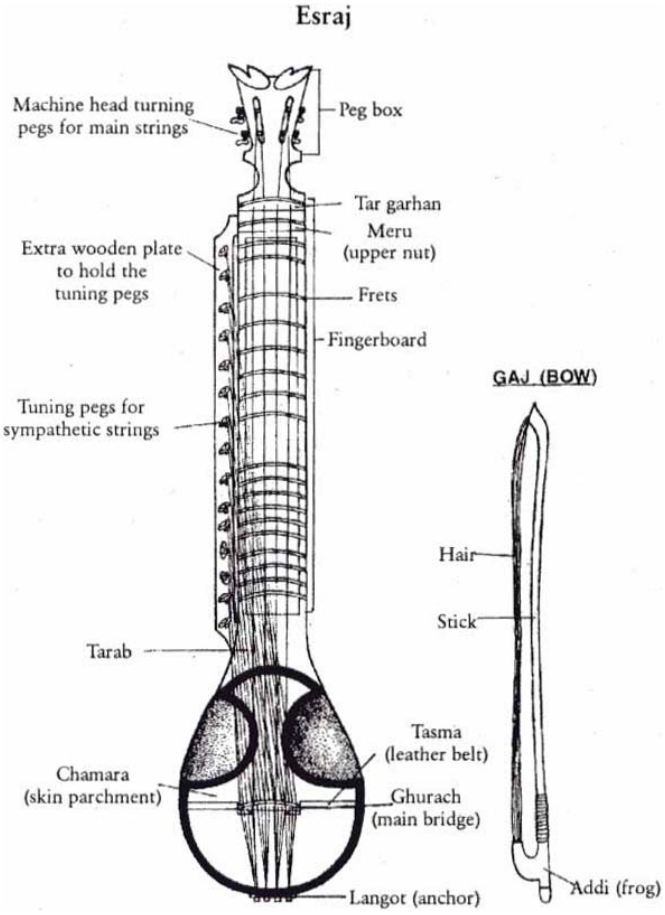
[99] Ideado para sustituir en el ejército sij al instrumento más pesado, *taus,* y así transportarlo más cómodamente a caballo, se trata de un instrumento joven, que apenas cuenta con doscientos años de antigüedad. En la década de 1980, *dilruba* y *esraj* cayeron en desuso, aunque nuevamente han sido rescatados, gracias al movimiento "Gurmat-Sangeet" (consistente en el arte y ciencia de cantar y tocar los himnos de la escritura sagrada Siri gurú Gran Sahib según el raga correspondiente y con los instrumentos originales de cuerda creados al efecto por los gurús sijs en tiempos remotos —*rabab, saranda, jori, sarangui, dilruba* y *taus*—).

***Esraj* y *dilruba*[100].**

***Dilruba* (arriba) y *esraj* (abajo).**

[100] Ambos instrumentos son combinaciones del *sarangui* y el *sitar*. El *esraj* de Bengala tiene un resonador muy parecido al de la *dilruba,* y se sujeta como ésta, tocándose también con arco. Su mástil o diapasón (*dandi*) es largo y ambos tienen trastes atados. Su sonido es más suave que el de la *sarangui,* y se han utilizado en conciertos de música clásica.

Esraj.


Esraj
Machine head turning pegs for main strings
Peg box
Tar garhan
Meru (upper nut)
Extra wooden plate to hold the tuning pegs
Frets
Fingerboard
Tuning pegs for sympathetic strings
Tarab
Tasma (leather belt)
Chamara (skin parchment)
Ghurach (main bridge)
Langot (anchor)
GAJ (BOW)
Hair
Stick
Addi (frog)

Ejecutantes de *esraj* y detalles.

***Rabab, rubab* o *robab.* Instrumento de cuerda de la familia de los laúdes, de mástil corto, y origen afgano y pakistaní (antepasado del *sarod*), emparentado con la *vina* hindú. Su nombre deriva del árabe *rebab* que quiere decir, "tocado con arco"[101].**

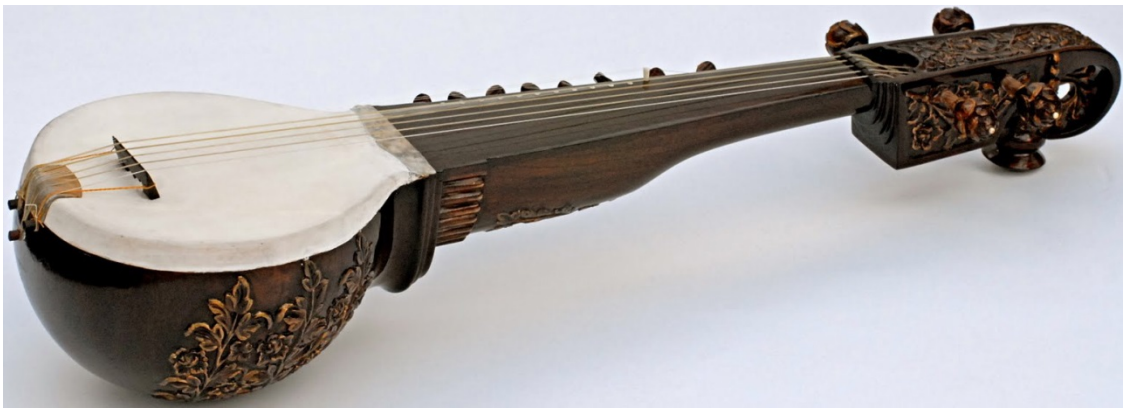
Existen dos tipos fundamentales y diferenciados de *rabab:* el indio, y el afgano.

El primero de ellos es el ***rabab seni*** (o *rabab sij, rabab indostaní, rabab indio,* o *rabab del Punjab*)[102]: cordófono indio de la familia del laúd, sin trastes, de cuerpo ahuecado en una sola pieza de madera, que se cubre con una piel fina de cabra (o "kal") y que lleva dos puentes, uno sobre el parche ("guraj") y otro puente ("gahan") en la parte superior del mástil o diapasón, asimismo de madera. Cuenta con seis cuerdas ("rodas") de tripa (aunque actualmente pueden ser ya también de nylon) fijadas a otras tantas clavijas de madera (o "kunti") en su extremo superior[103].

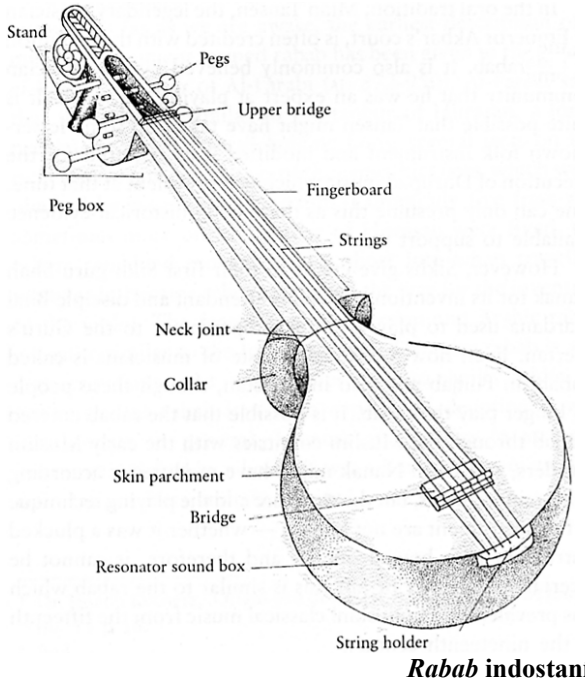
[101] En origen, la palabra *rabab* podría indicar laúdes, tanto con arco ―sobre todo en la música árabe antigua, tal y como ya describía el filósofo persa Al Farabí (*872; †950)―, como pulsados o pinzados (como en la India, donde su empleo se registra desde hace unos cinco siglos, y parece restringirse al área noroeste ―Cachemira y Afganistán―).

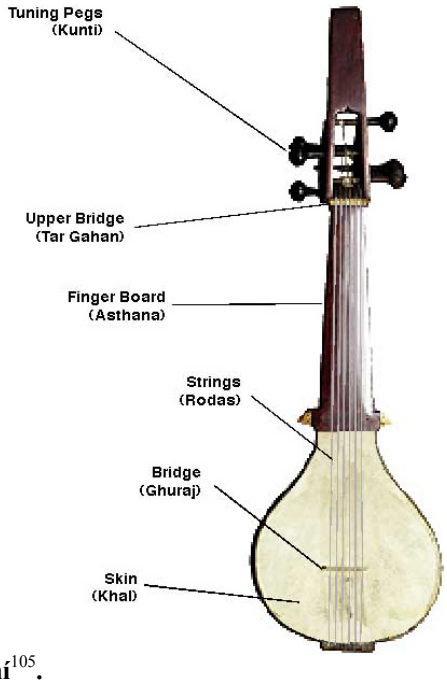
[102] El término *rabab seni* es corrupción de la palabra india persa "Sen-e-Rabab", que significa "el rabab de Tansen". Este Tansen (a quien se atribuye erróneamente ―por tradición oral― la invención del instrumento), era un gran músico de la corte de Akbar, que popularizó este tipo de *rabab.* Sin embargo, tal vez la asociación más cercana del *rabab* sea con Bai Mardana (*1459; †1534), el compañero inseparable de gurú Nanak Dev (*1469; †1539) ―fundador de la religión sij―. Se dice que Bai Mardana descendía de estirpe árabe, y que su destreza al laúd le hizo legendario: parece que el *rabab* que tocaba lo rediseñó, a partir de un tipo más antiguo, el propio Nanak. Citan además el instrumento autores como los poetas místicos indios Kabir (*1440; †1518) y Krisnadasa Kaviraja (*1517c; †1612c).

[103] El intérprete y estudioso indio Sadik Alí Kan (*1883; †1964), señalaba que "el *rabab* tiene cinco cuerdas principales y veintidós metálicas de resonancia, debajo. Ha llegado a nuestro conocimiento, que hay otro *rabab* que tiene seis cuerdas principales, pero éstas son de seda, en vez de ser de tripa de cabra. Algunas autoridades afirman que este *rabab* es invención del sha-fakir gurú Nanak Dev (*1469; †1539) ―fundador del sijismo y el primero de los diez gurús sijs―. El gurú poseía un conocimiento superior de este arte también, y la invención es el resultado de ese genio. "Mientras que el gurú se sentaba en profunda meditación, Bai Mardana tocaría y las cuerdas sonaban "Nirankar ... Dan Nirankar ..." = "Sin forma, sin forma .... Dios te salve, sin forma".



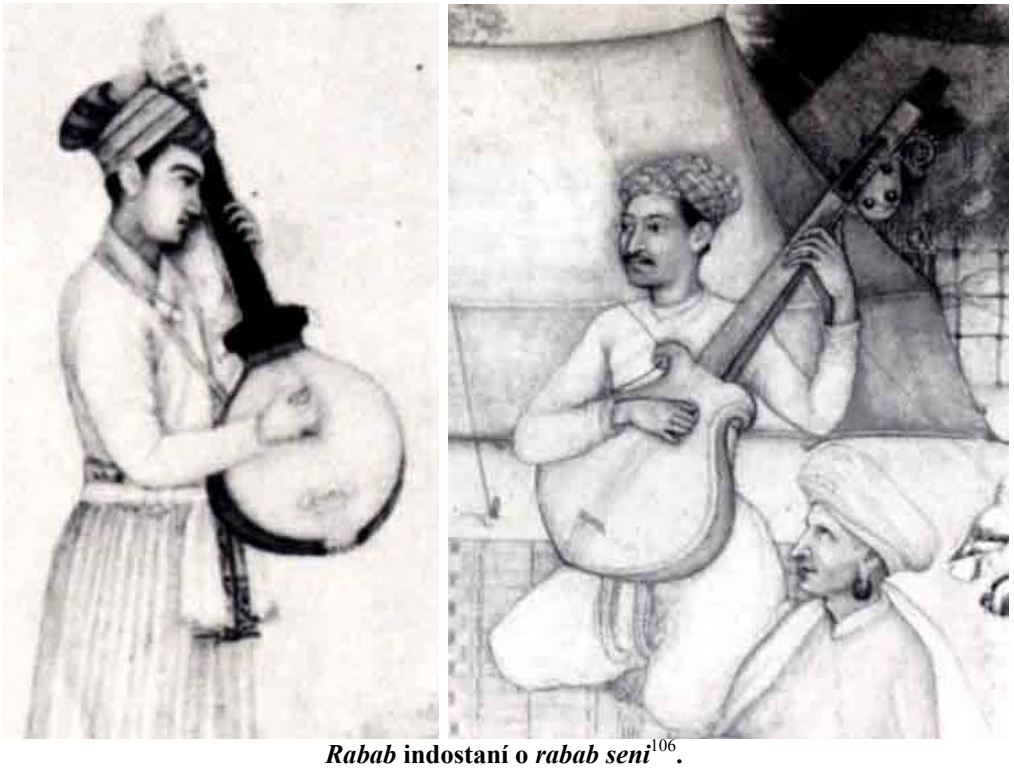
***Rabab* indostaní**[104]**.**





***Rabab* indostaní**[105]**.**

[104] Puede componerse no obstante de hasta dos piezas de madera de morera, una tallada (que comprende todo el cuerpo, el estrecho mástil sin trastes y el clavijero), y otra que sirve como diapasón. Todo el instrumento, piriforme, actúa como caja de resonancia y se tapa con pergamino de cordero. Está dotado de tres cuerdas melódicas de tripa (u hoy en día, también de nylon) y tres bordones metálicos. (Antiguamente, ya se mencionaba un *rabab* de seis cuerdas, todas de tripa). Presenta dos puentes para soportar las seis cuerdas, que se tensan y destensan desde seis clavijas de afinación en la parte superior. Algunos instrumentos incluyen ahí una calabaza. Produce un agradable efecto sonoro, a manera de tambor, que remeda la voz humana. Se tañe con un plectro de madera triangular. Otro tipo de *rabab,* con cintura, utilizado en Cachemira, presenta un cuerpo de contorno diferente.



***Rabab* indostaní o *rabab seni*[106].**

---

[105] El *Sangeeta parijata,* un texto musical del siglo XVII, no sólo se refiere al instrumento, sino que va tan lejos como para derivar etimológicamente la palabra *rabab* del sánscrito "rava", que significa "sonido".

[106] Era un instrumento de cuerda pulsada sin trastes (mientras que el *rabab* persa, o las otras variedades predominantes en el área centroasiática, generalmente con trastes de tripa, se tocaban con arco). Tenía cuerdas de tripa (los otros *rababs,* cuerdas de seda), y no tenía cuerdas simpáticas (mientras que el *rabab afgano,* sí). Presentaba, además, un puente plano y ancho, como la mayor parte de los instrumentos indios (mientras que los *rababs* persas y afganos tenían el puente a la manera de los violines actuales). Sin embargo, en períodos tardíos algunas de estas características se combinaron, aunque permaneciendo siempre intacta su estructura básica). Parece ser que el *rabab seniya* sería la antigua versión desarrollada y modificada de los instrumentos de cuerda indios (aunque más tarde adquiriera algunos rasgos extranjeros en contacto con los *rababs* persas y afganos, con quienes se desconoce el porqué de su nombre coincidente). Más tarde, el *rabab* indio facilitaría el camino para la invención del *sursingar.* El resultado de la combinación continua entre estos cuatro instrumentos (tres *rababs* y el *sursingar*), sería el *sarod* indio, que apareció con fuerza en el siglo XIX. El *rabab seniya* se construye ahuecando o excavando una única pieza de madera de teca o de cedro del Himalaya. Tiene cintura, y mide entre 90 y 105 cm. de largo aproximadamente. Su resonador, cubierto con piel de cabra, es redondeado y tiene unos 30 cm. de diámetro. El diapasón, que se cubre con un panel o plancha fina de madera, mide en torno a 46 cm. de largo y se estrecha hacia el clavijero. Cuenta con 6 clavijas, 3 a cada lado, que se fijan al clavijero (a menudo, abierto y decorado). En ocasiones se fija un soporte en la parte inferior del clavijero, posiblemente como apoyo para el instrumento. La forma del puente —directamente fijado sobre la cubierta o parche de pergamino—, sobre el que pasan las 6 cuerdas de tripa, y fabricado en madera, es típicamente india (plana y ancha). Se tañe con púa (de cáscara de coco, ébano, hueso o cualquier otro material duro). Sus 6 cuerdas se llaman *zeer, mian, sur, mandra, gor* y *karaj*. Junto a estas cuerdas principales hay otras once, metálicas, que actúan como resonadores. Un hecho interesante es que no hay trastes como tales, sino que tres cuerdas de tripa se atan a través del *dandi* a su extremo principal para indicar las posiciones de las notas. Este artefacto bien pudo haber dado lugar a los trastes metálicos de algunos instrumentos posteriores. El instrumento, que abarcaba un ámbito de dos octavas y media, resultaba algo limitado debido a su carencia de trastes y a sus cuerdas de tripa, por lo que se destinó tradicionalmente para realizar rápidas y complejas elaboraciones rítmicas. Dado que su uso se restringía a los parientes del *garana Seniya,* hizo falta otro instrumento para los estudiantes, de donde surgió el nuevo *sarod,* germen de la paulatina desaparición del *rabab,* que, hacia la primera mitad del siglo XX, casi se extinguió.

El *rabab seni* fue un instrumento muy popular y estimado durante el período mogol, que mantuvieron no obstante vivo los sijs. Se dice que el primer gurú de los sijs, el gurú Nanak, tuvo una gran predilección por este instrumento, y que se hacía acompañar musicalmente por su amigo Bai Mardana, mientras él entonaba el "gurbani". Actualmente está viviendo una lenta recuperación, con nuevas influencias de otros instrumentos indios (adición de cuerdas simpáticas y disminución del número de cuerdas principales, de 6 a 5 o incluso 4)[107].

La principal característica distintiva del *rabab seni* es el gran gancho que lleva en la parte posterior de la cabeza o voluta del instrumento, el cual se utiliza para colgar el instrumento sobre el hombro, lo que permite tocar mientras se marcha en procesión.

El *seni rabab* está prácticamente extinguido, y no debe confundirse con el *rabab kabuli,* común en la actualidad. Existe no obstante una enorme variedad de *rababs,*

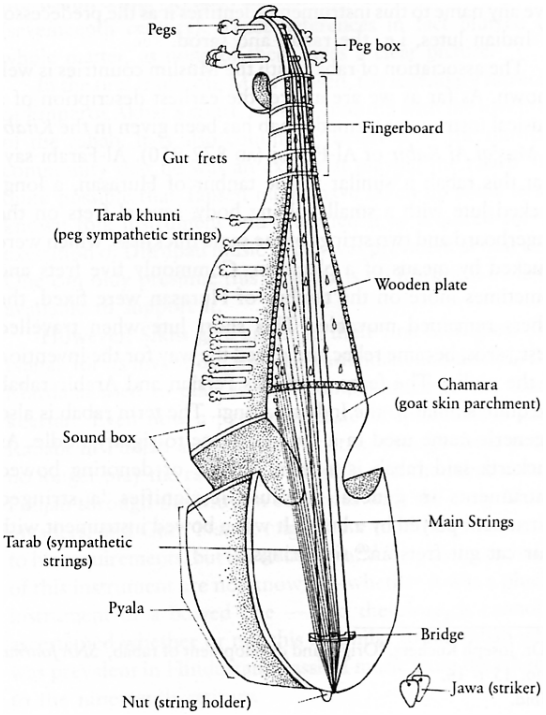
[107] Puede afinarse de maneras distintas, dependiendo del raga concreto que se elija, por ejemplo (de aguda a grave) Mi-Si-La-Mi-Do/Re, La; o bien, Mi-La-Mi-La-?-?

tanto en el tiempo como en el espacio, de modo que resulta casi imposible marcar una diferenciación concreta entre el *rabab seni* y otros *rababs* (como el *swarabat* del sur de la India, la *dotora* de Bengala, o incluso el *kamancha* de Rajastán, que apenas es una versión inclinada del *rabab seni*).

El segundo tipo de *rabab* es el denominado ***rabab Kabuli***[108], *rabab afgano o rabab de Cachemira.* Se trata de un instrumento muy antiguo, que se encuentra principalmente en Afganistán, aunque en la India es común en el área de Cachemira (en su música popular), y también puede hallarse en Pakistán. Tiene cuerpo hueco de madera y lleva una membrana tensada sobre su abertura. Varias cuerdas, combinadas de tripa (o nylon) y de metal, pasan sobre un puente, que descansa sobre la citada membrana; y se le menciona con bastante frecuencia en textos antiguos. Sin embargo, ése suele ser el *rabab seni,* distinto a éste, más conocido en la actualidad. Es común referirse al *rabab* moderno —o simplemente, *rabab*— como *rabab kabuli,* para distinguirlo del *rabab seni.*

[108] De Kabul, la ciudad capital de Afganistán.

Aunque el *rabab Kabuli* es al que normalmente nos referimos hoy en día, a lo largo de los siglos el término se ha aplicado a una gran variedad de instrumentos. Por lo tanto. como término genérico, se ha aplicado a instrumentos que incluso lo relacionan con el *sarod* y el *sarangui.*



***Rabab* de Cachemira.**

El *rabab Kabuli* o *rabab afgano* (*rabob, robab…*), se caracteriza por su cuerpo pequeño y porque tiene de seis a siete cuerdas simpáticas, que se pulsan (es decir, que no se tañe con arco —a diferencia de todos los demás *rababs* que se tocan fuera de la India, que se tocan con arco—)[109].

[109] El *Ain-i-Akbari* habla de un *rabab* con "seis cuerdas de tripa, pero algunos (con) doce y otros con dieciocho".

***Rababs* (persas, afganos)[110].**

[110] El *rubab* se documenta desde el siglo VII. Lo mencionan también antiguos libros persas y algunos poestas sufíes en sus obras. Pero el primer testimonio que lo trata específicamente aparece mencionado en el *Tratado de Música* (*Kitab al-Musika*) del filósofo persa Al-Farabí (*872; †950) —traducido por - Mariano SORIANO FUERTES: *Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura.* Barcelona, Juan Oliveres, 1853—, donde se le hace similar al *tambur* de Jorasán, un laúd de mástil largo (con un pequeño cuerpo abultado, varios trastes en el diapasón y dos cuerdas del mismo grosor, que se pulsan con un plectro o púa), en el que se fijaban cinco trastes —a veces, más—, dejando el resto móviles. Este laúd corto, al viajar hacia occidente, se convertiría en el *rebec/rabel,* allanando así el camino para la posterior invención de la vihuela y el violín. En cuanto a la versión india, a partir del siglo XIV, y hasta el siglo XVI, comenzó su época de apogeo. Cuando el músico musulmán Bai Mardana (*1459; †1534) —tañedor de *rubab* o "rubabi"—, se hizo el primer apóstol del cantor gurú Nanak Dev (*1469; †1539), —fundador de la religión sij—, el *rabab* pulsado se convirtió en componente esencial de los himnos del Punjab, según un método propio de construcción (*seni rebab*), que se desarrolló en tiempo del emperador Akbar el Grande (*1542; †1605). Continuó su fama hasta prácticamente el siglo XVIII. En el siglo XIX fue desplazado por el *sursingar* y *surbahar,* y en el siglo XX cayó en el olvido. No obstante, todavía es el instrumento tradicional de Jorasán, y se usa ampliamente hoy día en Afganistán, Pakistán, Irán, Cachemira, Tajikistán, India y Uzbekistán, siendo el instrumento más empleado por los sijs (la tradición de tocarlo todavía la mantienen algunos sijs).

Detalles.

Tañedor de *rabab*[111].

***Rabab* afgano o *rabab Kabuli*[112].**

[111] El *rabab* afgano, utilizado en el ámbito de la música popular en Cachemira, tiene cuerpo pequeño, seis o siete cuerdas simpáticas, y se toca pulsando o pinzando sus cuerdas (en lugar de con arco). Como se ha dicho, excepto este tipo de *rabab,* todos los demás que se tocan fuera de la India se tocan con arco.

[112] El *rubab* o *rabab* es el instrumento nacional afgano, y lo tocan principalmente músicos clásicos pastunes, tajikos, de Cachemira y kurdos iraníes. Las características de este *rabab* persa y árabe son similares a las del *sarangui* indio El instrumento centroasiático de cuerda pinzada o pulsada se fabrica con madera de morera, piel de cabra y cuerdas de tripa o nylon; difiere en su construcción: es un laúd de mástil corto cuyo cuerpo se talla en una sola pieza de madera, con una membrana de pergamino —que cubre una cámara sonora hueca— sobre la que se coloca el puente. Tiene 3 cuerdas melódicas afinadas en cuartas, 3 bordones y 11 ó 12 cuerdas simpáticas.

***Rabab* afgano-iraní.**

El *rabab* afgano.

Rabab Kabuli.

Un modelo de *rabab* foráneo, que se tañe con arco[113].

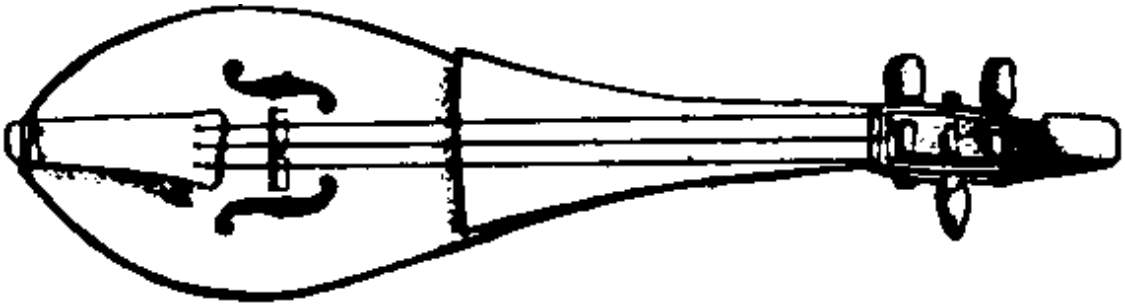
***Rabab* uzbeco kashgar[114].**

[113] Muy utilizado en el ámbito de la música devocional, y con una amplísima distribución geográfica, el *rabab* se utiliza asimismo en diversos géneros y conjuntos musicales en la India, y se construye según diferentes tradiciones. En la India, ya se utilizaba a finales del siglo XV en el Punjab, y como acompañamiento para la música sacra sij. Es muy similar al *rebec* persa.

[114] En Tajikistán se toca un instrumento similar, el *rubab* de Pamir, de cuerpo y mástil menos hondos, que tiene 6 cuerdas de tripa, una de las cuales, en vez de ir de la cabeza al puente del instrumento, se fija a mitad del mástil, de manera similar a la quinta cuerda del banjo americano.

Otros instrumentos relacionados con el *rabab* indostaní: *rebab* (Extremo Oriente, Oriente Medio, Europa oriental, Norte de África —Magreb, Egipto—, España).

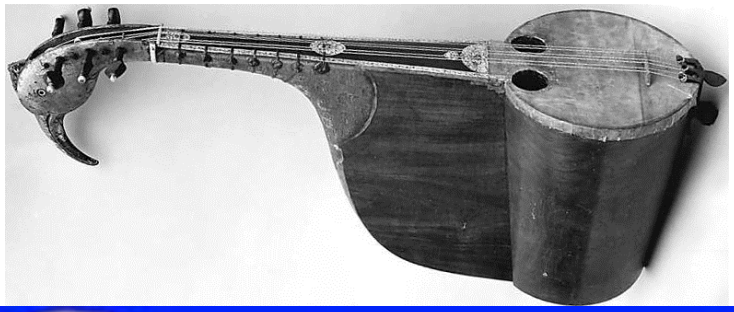
Ravanahata, y ejemplares de Ceylán o Sri Lanka.



Instrumentos emparentados con el *rabab* indostaní: *Rebec.*

Rebec. **(España). Arriba, dcha.: grabado procedente del tratado teórico de -Martin AGRICOLA: *Musica instrumentalis deudsch*. Wittenberg, Georg Rhau, 1529.**

Rabel **(España y Latinoamérica).**



El *swarabat* (o *swaragat, svarabat, svaragat*), es un instrumento raro (un laúd de mástil alargado), cruce entre el *kachapi* (o entre el *rubaiya* y la *dotara*), y el *rabab*.

Muy parecido al *rabab,* el *swarabat* es algo más grande, y tiene un diapasón que se asemeja al de la *dotara*. No se encuentra en el norte del país, sino en el sur[115].

[115] Hay pocos testimonios fiables de su desarrollo, y en general, de los laúdes de mástil alargado. En el centro de la India hay algunas cuevas de piedra que cuentan con pinturas murales del hombre primitivo en

El *dramyen* (o *dramyin, dranyen, dramnyen, damyen, damyan, danyen, sgra-snyan, sgrna-snyan,* o *tungana* —en Nepal, de tamaño algo menor—): es un cordófono —de la familia del *rabab* o del *laúd*— tradicional tibetano (para la interpretación de música y danza), que tiene su origen en la región del Himalaya (Paschim Bangla, Tíbet, Bután, Sikim, norte de Nepal y Ladak)[116].

Se considera generalmente al *dramyen* un instrumento profano, por lo que su participación en *cham* (en el que se le asocia con una deidad protectora), o en el *choesay,* constituye uno de los pocos casos en que se permite tocar dentro de un monasterio o "dzong". Sin embargo, a menudo se ha representado a los *dramyins* en "thongdrels" o "thankas", entregándose como ofrendas a los dioses. De hecho, la iconografía religiosa asocia al rey guardián del Oriente, Sarchop Gyalpo (que se identifica con el Dritarastra de la mitología hindú), con un *dramyin*[117], existiendo la creencia de que su sonido melodioso atrae a los demonios: de ahí que su clavijero, grabado en forma de diablo o monstruo marino con cuernos, actúe como guardián o protector frente a dichos demonios.

---

las que se representa este tipo de instrumentos, si bien , la mayoría de las evidencias visuales conservadas muestran *vinas* de mástil corto, y no de mástil alargado. Existe no obstante una imagen del discípulo del compositor de música clásica carnática Sri Tyagaraja (*1767; †1847), Umayalpuram Krisna Bagavatar (*1820; †1908), tocándolo. Y quedan algunos ejemplares aislados, como el del museo de Pudukotai, en el estado de Tamil Nadu.

[116] Según manuscritos del período mogol, esta forma de *rabab* habría sido muy frecuente en el norte de la india, restringiéndose más tarde su uso a las regiones del Himalaya.

[117] Se asocia a las representaciones de la diosa de las regiones orientales, Dbyan-Cans, y a Sarasvati.

Diversos modelos de laúd *sgra-snyan*, o *damyen*.

El *dramyen* obtiene su resonancia mediante una piel de animal tensa y gruesa, que se coloca para cubrir la superficie del cuerpo hueco de madera, y dispone de siete cuerdas o "tag"[118]: de ellas, sólo seis llegan hasta el clavijero (provisto de seis clavijas de madera torneadas a mano), mientras que la séptima clavija, para la cuerda restante (la

[118] Su número de cuerdas puede variar de un lugar a otro (4, 5, 6 ó 7), habiéndose generalizado hoy en 7 en el Bután, y en 6 en Nepal, Ladak y el Tíbet.

tercera desde la izquierda) —un bordón—, se emplaza en el propio mástil[119]. Se tañe para acompañar el canto o el baile, rasgueado, punteado, o, más comúnmente, de manera pulsada o pinzada. A algunos *dramyins* se les adjunta un plectro en su base (una púa, antiguamente de hueso, y hoy ya de plástico o madera) para tocar.

El dramyen tiene mástil alargado (puede medir en total de 60 a 120 cms. de longitud)[120], doble cintura, un solo puente, y no lleva trastes, y su cuerpo se hace de una sola pieza hueca de madera (vaciada a mano y sin agujero practicado en su caja de resonancia, sino con una sencilla roseta, como en los laúdes).

Junto al *chiwang* (violín), y el *lingm* (flauta), el *dramyen* reúne todo el repertorio instrumental básico de la música popular tradicional del Bután. Originalmente se usaba como acompañamiento al canto (en la cultura "drukpa" budista, y en la sociedad de Bután, así como en el Tíbet, Sikim y la Bengala Occidental del Himalaya).

[119] En realidad, se disponen dos cuerdas dobles —que aportan mayor resonancia— y una triple, que se convierten en tres cuerdas dobles o simpáticas al llegar al clavijero, más una séptima cuerda —generalmente, pulsada—, que suena como un banjo. De este modo la cuerda triple (normalmente, doble) del *dramyin* tiene generalmente su mitad a la izquierda, que se afina una octava por debajo de las otras cuerdas medias o centrales, afinadas al unísono. Así, una de las otras dos cuerdas dobles se afina una octava aparte. (suele afinarse en Sol-Sol-Do-Do-Do-Fa-Fa). Su afinación depende del tipo de canción al que se quiera acompañar. Se ha sugerido que la afinación estándar del *dramyen* tibetano podría ser La-La-Re-Re-Sol-Sol. De cualquier modo, las cuerdas (que se unen a la parte inferior de la caja o cuerpo del instrumento mediante una argolla metálica) se pulsan normalmente al unísono mientras se toca. El modo típico de pulsar o rasguear las cuerdas es abajo y arriba (una de cada dos cuerdas se pulsa con un movimiento hacia abajo —más fuerte—, mientras que la restante se toca hacia arriba). Normalmente, se toca una sola nota cada vez, de donde se genera un tipo de música melódica, y no armónica. Pero también puede tocarse para llevar el compás, de manera rítmica. Antiguamente, sus cuerdas se fabricaban de tripa, aunque hoy —como sucede en el deporte con las raquetas— se hacen ya con materiales sintéticos como el nylon.

[120] El mástil puede tener en ocasiones forma romboidal, y suele ser plano en su parte superior, y redondeado por abajo.

Izda.: **tañedor de *dramyen* en una vieja pintura mogol. *Dcha.:* músico callejero tañendo un *dramyen* (Xigatse, Tíbet).**

El *dramyen* se usa a menudo en las festividades religiosas del budismo "vajrayana" y del budismo tibetano, así como como acompañamiento, para llevar el ritmo y dar ambiente, mientras se narran cuentos o se cuentan historias de viajeros o magos.

Su decoración, a menudo colorista, incluye dibujos y grabados —pintados al óleo sobre el parche de piel de yak— de símbolos y motivos religiosos —budistas—, y su clavijero se talla con una vistosa forma de "C" que semeja una especie de monstruo marino o cabeza de animal fabuloso con cuernos —machos cabríos o leones de las nieves—, de donde se pueden colgar unas borlas que dan al instrumento un aspecto atemorizador[121]. Se utiliza sobre todo para interpretar la danza *cham,* un baile de subyugación de los monjes "drukpa", mientras entonan el *choesay,* un canto religioso, lo que se hace en los festivales religiosos llamados *tsechus,* prohibidos en el Tíbet, pero

[121] Las clavijas se troquelan basándose en diseños de plantas; se usa una sustancia, "cheso", para potenciar la sensación de relieve en la pintura, que emplea colores vivos, como el rojo, naranja, rosa, amarillo y dorados.

mantenidos en Bután durante los últimos cuatro siglos. Su participación en el *cham* es notable, ya que es uno de los pocos instrumentos de cuerda en la música monástica de Bután, y del budismo tibetano en general. El ejecutante de *dramyin* dirige el baile y ayuda a mantener el compás a los bailarines mediante el punteo del instrumento. En algunos *chams,* puede sustituirle un instrumento de percusión, a menudo los címbalos.

Dramyen **(Tíbet y Bután). A la izda., danza del "dramyen cham" en el festival Thimpu tsechu.**

Actualmente, la música popular "rigsar" —surgida en Bután—, utiliza mucho, y frecuentemente, el *dramyin,* aunque modificado: con 15 cuerdas, dos puentes y un juego extra de llaves de afinación.

Dramyen **de Bután**[122]**. (*Dcha.:* escultura en cobre fundido sobredorado, del santo de Bután, Drukpa Kunley, tocando el *dramyen*).**

[122] *Vid.:* -Geoffrey SAMUEL: "Songs of Lhassa", en *Ethnomusicology,* 20/3 (1976), pp.407-449. -Jamyang NORBU: "Cham: the sacred dance of Tibet", en *Dranyen,* VIII/1 (1984), pp.3-8. -Ellen PEARLMAN: *Tibetan Sacred Dance: A Journey into the Religious and Folk Traditions.* Vermont (ee.uu.), Inner Traditions, 2002. -Elaine DOBSON: "Dancing on the demon's back: the dramyen dance and song of Buthan", en *John*

En el centro, *dramyen* tibetano, y abajo, *dramyen* nepalí.

Un tipo de cordófono sin trastes (de la familia del laúd) con cuerpo de madera de una sola pieza (cubierto con un parche) y provisto de cuatro o cinco cuerdas solistas más un bordón añadido, propio de Himachal Pradesh: *ruwana* (o *rowana, riwana*). Se toca con púa.

Blacking Symposium: Music, Culture and Society, [Perth-Crawley, Callaway Centre, University of Western Australia], 12-14 (2003), pp.1-13.

Sarinda, saranda o saroh. **Instrumento sij, popular de la India (de las regiones montañosas del norte y algunas de las tribus de Bihar), y del Punjab, derivado del *sarangui* (familia de laúdes y violas) que se tañe sentado en el suelo, con el instrumento vertical, y con arco[123].**

[123] Tiene tres cuerdas, dos de las cuales se afinan al unísono, y la tercera a la cuarta inferior. Carece de cuerdas simpáticas. De madera hueca y aspecto abombado, su parte inferior frontal se cubre con la piel tensa de un animal. (En el área de Bengala es frecuente adornarlo tallando una cabeza de pavo real en su parte superior). Parece originarse en los violines tribales llamados "banam dodro" del centro, este y noroeste del país (se han registrado instrumentos de este tipo en Visnupur, en Bengala), y se utiliza como

La *sarinda* destaca por su forma característica, ajena a los habituales resonadores huecos, a menudo esféricos, de los laúdes con arco: tiene un cuerpo tan profundamente apretado que parece que tuviera dos partes. La pequeña sección inferior tiene forma de pera y sólo tiene una piel que la cubre, mientras que la parte superior, completamente abierta, es más grande y tiene forma de alas, continuando hasta el diapasón o *dandi,* sobre el que discurren cuatro cuerdas (de algodón trenzado, tripa o metal).

Bana, pena, bena, tingtelia.

El *banam* (*banam dodro,* literalmente, "instrumento hueco"; *banam tendor, banam huka;* o *kobyz*), es un tipo de laúd o violín popular del pueblo "sántalo", del nordeste de la India y Bangladés (donde lo tocan sus chamanes, y los yoguis mendigos que vagabundean por las aldeas indias —que son los míticos inventores del instrumento—), emparentado con el *sarangui*[124].

único acompañamiento (tanto para cantor solista como para grupos de cantores) en la cultura y religión tribal de los sándalos de Bengala occidental, Bihar y Odisa, así como en la música devocional sij y a cargo de varios grupos étnicos indios en sus música y bailes (los bauls de Bengala, gentes del Punjab y artistas folclóricos de Rajastán, Assam y Tripura).

[124] Los *sántalos,* son la comunidad tribal más importante de la India (más de 6 millones de habitantes, de los que más de 2,5 millones residen en Jarkand), asentada principalmente en los estados de Jarkand,

Según parece, los primeros ejecutantes de *bana* eran músicos semiprofesionales que viajaban desde su lugar de origen hasta las fiestas a las que eran invitados para tocar. Se trata de un instrumento simple y de aspecto arcaico, que pertenece a la familia de la *sarinda* (instrumento con el que, a pesar de su aspecto externo —muy distinto—, comparte sus típicas características)[125]. Es un tipo de laúd con un cuerpo bipartito parcialmente abierto (en su mitad superior), que se cubre con cuero en su parte inferior. Se toca con arco, a la manera de un violín, pero en posición vertical, y se halla en Irán, Pakistán, Nepal, la India y Asia central (seguramente, de donde procede).

Bengala occidental, Bihar, Orisa y Asam, y con pequeñas minorías en Bangladés y Nepal, lugares en los que subsiste cultivando predominantemente arroz. De esta cultura tribal "adivasi", que no forma parte del sistema hindú de castas que todavía perdura, no existe apenas literatura y no ha sido investigada en profundidad. Actualmente, muchos sántalos han adoptado el hinduismo o el cristianismo. Una parte destacada de su vida social se centra en la música, la danza (para invocar la fertilidad de las cosechas), y el canto (los creadores de estas canciones permanecen en el anonimato). Al parecer, tan pronto como se creaba una canción, ésta pasaba a ser de propiedad común, no habiendo distinción alguna entre los intérpretes o ejecutantes y el compositor. Buena parte de sus instrumentos musicales hoy conocidos, llegaron a museos occidentales con posterioridad, sacados de su ambiente original mediante el intercambio comercial, por lo que, caídos hoy en desuso, o habiendo incluso desaparecido debido a la presión social y cultural de la población hindú dominante sobre los sántalos, resulta difícil disponer de información exacta sobre ellos, por lo que la bibliografía disponible se ve obligada a basarse en la observación de los instrumentos conservados en colecciones, y tratar de recuperar datos acerca del desarrollo y significado de estos instrumentos.

[125] El ***banam*** de Orisa se relaciona con la ***ravana hata*** de India occidental, con la ***pena*** de Manipur, con la ***kingri*** de los pradanos (de Andra Prades y Maharastra), con la ***kenra,*** y con la ***vina puluvan*** de los puluvanos (o ***vina kunju***) de Kerala, todos ellos instrumentos de cuerda que se tañen con arco, antecedentes autóctonos indios del posterior violín. De hecho, parece claro que en la India se conocían los instrumentos de arco desde hace al menos mil cien años, y no hay casi ningún rincón del país que no tenga, de una forma u otra, algún tipo de instrumento más o menos relacionado con el violín. Con este tipo de caja de resonancia (por lo general de cáscara de coco o provisto de una pequeña cámara de madera), se toca cerca del hombro del ejecutante y el diapasón se extiende hacia abajo a lo largo de su brazo, sujetándose el arco con la palma de la mano hacia abajo y pisando la cuerda con la yema de los dedos.

Bana. 1.- **Músico callejero tañendo el *banam; 2.-* Instrumento antropomorfo de 60 cms., procedente de Bengala Occidental, con su abertura del cuerpo en la parte trasera y brazos y rosetas agregados en los laterales; *3.-* y *4.-* Instrumento del centro o del este de la India, de 96 cms., inusual por su gran tamaño y cuerpo antropomórfico abstracto representado de forma elaborada, con remate bicéfalo; *5.-* Instrumento muy sencillo, de India oriental y 67,5 cms. de alto, insinúa dos figuras antropomorfas en su extremo superior; y *6.-* Instrumento de India oriental, de 83 cms., decorado con bronce, y coronado por jinetes que montan un elefante.**

Los ejemplares conservados hallados hasta el momento, hacen suponer que sus constructores diseñaban sus propios modelos y desarrollaban sus propios estilos. La construcción del instrumento es plenamente simbólica[126], y así, en la India, las distintas partes de los instrumentos de cuerda reciben tradicionalmente los nombres de las diferentes partes del cuerpo humano ―cabeza, garganta, pecho, oídos―, o en Nepal, el instrumento puede tener boca, cuello, cintura o caderas. De este modo, las 4 cuerdas del *banam* son el padre, madre, hijo e hija[127]. Por otra parte, es difícil clasificar las diversas formas de *banam,* ya que los sántalos tienden a clasificar sus instrumentos más de acuerdo con su ornamentación, que según sus elementos estructurales o constructivos, y además, existe una enorme variedad, pues casi cada instrumento refleja la visión artística de su constructor.

[126] La tradición santal considera al instrumento como una extensión de sí mismos. El *banam* se usa, por tanto, para establecer la comunicación con los antepasados y el más allá. Y como el pueblo santal cree que las obras creadas por el hombre están destinadas a desaparecer con él, suele enterrar o quemar sus instrumentos, a menudo exquisitamente decorados, junto a sus propietarios.

[127] -Elwin VERRIER: *The Tribal Art of Middle India: A Personal Record.* Londres, Oxford University Press, Indian Branch, 1951.

Las obras de arte que suponen los instrumentos, dan buena cuenta de la importancia que tenía el *banam* para los sántalos[128]. *1.*- Instrumento procedente de India oriental, de 80 cms.; *2.*- Instrumento procedente de Bihar, de 80 cms., con típica decoración de borlas talladas y mujeres bailando con tambores; *6.*- Instrumento de India oriental, antropomórfico (y con dos figuras humanas en la apertura del cuerpo), tallado con gran detalle, de 72 cms., en el que posiblemente el orificio bajo la barbilla de la figura sirva para calzar el pulgar izquierdo del ejecutante; y *7.*- Instrumentos procedentes de Nepal, de 50 cms.: izda., cabeza antropomorfa con cuernos, e incrustaciones de aluminio en frente y ojos, y dcha., cabeza típicamente cónica del Himalaya, con hendiduras laterales triangulares en la cintura del instrumento.

El número de cuerdas del *banam* (teniendo en cuenta que los vocablos *pena, bena* y *bana* parecen estar relacionados entre sí), puede variar. Lo más común es que

[128] Según una leyenda de los sántalos, hubo una vez siete hermanos, que conspiraron para matar y comerse a su hermana. Pero el hermano menor, superado por su sentimiento de culpa, fue incapaz de comerse su porción. Y a escondidas, la enterró en un hormiguero. Sobre aquel mismo lugar, creció luego un hermoso árbol. Y al pasar cerca un extranjero, escuchó un hermoso sonido que emanaba de él: cortó una rama de aquel árbol, y de ahí surgió el primer *banam.* Por otro lado, en muchos casos, la mayor parte de su trabajo organológico tiene que ver con sus elaboradas tallas: las figuras humanas son desde ese punto de vista un motivo de especial relevancia. Y es interesante observar que algunos de los *banams* tallados de manera más elaborada, pueden ser los más toscos desde una perspectiva estrictamente musical. Algunas veces, pueden tener una sola cuerda, y en algunos otros casos, ni siquiera están provistos de la correspondiente clavija de afinación.

sean de una sola cuerda, pero puede haberlos de dos, tres y hasta de cuatro cuerdas. Y pueden verse instrumentos similares, con nombres similares, en toda la región.

***Pena* (—en Manipur—), *bana* o *bena* —en Bangladés—, o *tingtelia* o *tingtalia* —en Nagaland—: laúd usado en la música popular del nordeste de la India (en el estado de Manipur) y Bangladés, el cual se toca con arco. Se utiliza también para acompañar los distintos estilos de la danza manipur[129].**

La *pena* forma parte de una tipología de instrumentos de arco que se extiende por todo el norte de la India: es muy similar a la *ravanhasta* (que se encuentra en Maharastra, Gujarat y Rajastán), al *ubo* (de Manipur y Nagaland), y a la *kenda* (usada por los munda o mundari del norte del país y de Bangladés)[130]. Es posible que se emparente también con la *vina Pinaki,* mencionada en numerosos textos antiguos. Pero es muy probable que *bana* o *bena* no sea más que una corruptela del término *bina* bengalí, que, a su vez, sería corrupción de la palabra sánscrita *vina*[131].

[129] En el estado de Manipur, cuenta con una rica tradición y se halla muy enraizado socialmente: antiguamente, se tocaba en las cortes reales y se consideraba parte de la "alta cultura" de la región; pero en cambio, actualmente se asocia más a su baile tradicional y música popular, y todavía se usa ocasionalmente en bodas y funerales; mientras que en Bangladés se utiliza también de una manera destacada en su música tradicional, y en el teatro popular.

[130] La terminología relativa a este instrumento —como a la mayoría de cuantos se hallan en la India, debido a su enorme extensión, variedades tipológicas y culturales, etc.—, puede ser muy compleja, ya que algunos términos proceden de Manipur, y otros pueden reflejar el dialecto rústico bengalí, mientras que existen otros muchos vocablos alternativos, propios de las distintas comunidades tribales del nordeste de la India y Bangladés, que pueden referirse a pequeñas variantes y modelos instrumentales.

[131] Su nombre implica cierta calidad genérica, como demuestra el hecho de que la *be-ana* de Bengala Occidental sea de construcción diferente, aunque también se toque con arco.

La *pena,* instrumento tradicional, de Manipur.

Consta de dos partes o elementos principales: el cuerpo del instrumento (*penamasa* —en Manipur—, o *dhorr* —en Bangladés—), y el arco (llamado *pena cheijing* —en Manipur—, o *chor* —en Bangladés—). El cuerpo, se construye a partir de una pieza larga de bambú (de 25 a 27,5 cms. de largo, y de unos 2,5 a 3 cms. de diámetro), que se recorta en la base y se pasa luego a través de una cáscara de coco partido por la mitad —en la cual se practican al efecto dos agujeros—, para constituir así el mástil (*noli,* en Bangladés). Se practican además otros dos agujeros u oídos con intenciones acústicas, y se cubre la apertura mayor con una piel animal o membrana,

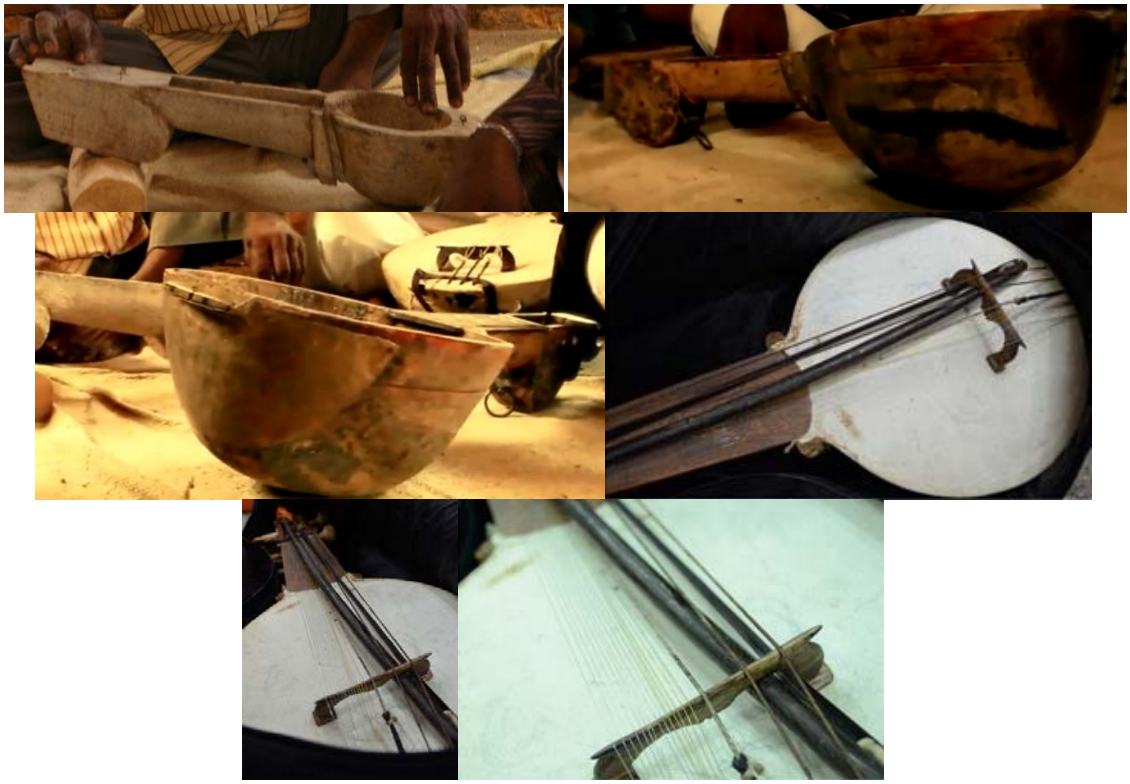
tensa. Y también se deja un agujero de sonido u oído, más pequeño, perforado en la parte trasera, el cual se deja abierto. Al extremo del instrumento se le añade una voluta decorativa (o *mogra,* en Bangladés). También hay una clavija (para afinar y controlar la tensión de la cuerda), de bambú (o *kan,* en Bangladés), que se ajusta en dos orificios practicados en el lateral del mástil, asimismo de bambú. Para la membrana puede usarse piel de iguana (en Bangladés, donde se dice que solamente se puede obtener en temporada de lluvias), pero, en otras zonas, puede usarse el peritoneo (la membrana que envuelve los órganos del abdomen) de otros animales, o incluso otro tipo de parches.

El arco se hace de madera, y a veces, lleva una pieza curva de metal en el extremo. En algunos lugares, se le añaden unas campanitas metálicas (*gungrus*). Y entre la madera y el metal, se extiende la tradicional crin de caballo, que se tensa. En cuanto a las cuerdas, a veces pueden ser metálicas, pero lo más común es usar materiales autóctonos, como la crin de caballo, o la fibra de una planta similar a la palmera sagú, que crece en la región. El número de intérpretes de este instrumento ha ido disminuyendo, conforme la cultura rural ha ido viéndose arrinconada por las culturas urbanas. En Manipur quedan ya únicamente unos 145 músicos ejecutantes de *pena,* y la situación en otras partes de la India y Bangladés, es aún peor.

La *kamancha* (*kamaicha, kiamancha, kamanche, kemanche,* o *kemenche*): es un violín popular del oeste de Rajastán y la región Sind de Pakistán (cuyas raíces se remontan, cuando menos, al siglo VIII y a los desaparecidos *raba'abs* de arco arábigos), similar al *sarangui* y la *saringda*[132]. Ha

[132] Se trata de un instrumento cuyo desempeño cultiva y transmite la comunidad musulmana "manganiyar", del desierto de Rajastán (un grupo de músicos profesionales cuya actividad se transmite de padres a hijos y financiados para ello durante generaciones por nobles y aristócratas), en los distritos de Barmer y Jaisalmer (especialmente, en la localidad de Hamira), a lo largo de la frontera con Pakistán.

pervivido a través de diversas tipologías, difundidas en la música tradicional de distintos países y pueblos de Oriente y Asia Central (Armenia, Uzbekistán, Turkmenistán, Turquía…)[133], particularmente, en la antigua Persia —Irán— y el actual Azerbaiyán.



En el caso hindú, la *kamancha* es un cordófono de arco de la familia del laúd, con cuerpo de madera (de una sola pieza, en forma de parábola), cuya caja de resonancia se cubre con una piel de cabra tensada, sobre la que se fija un puente. Tiene mástil o diapasón de madera y cuenta con tres cuerdas principales de tripa (cuatro en el caso persa)[134], y 14 cuerdas simpáticas de metal, que pasan sobre un puente delgado. Se toca en posición vertical (a la manera de la *viola*), aunque sobre la rodilla, con un arco de crin de caballo que se tensa manualmente durante la ejecución[135].

Desde Hamira, le dio popularidad y difusión el intérprete Chunar Khan, verdadera leyenda en su comunidad hindú "manganiyar" —de casta inferior, convertida al Islam, y de vocación musical—, y más tarde, su hijo Sakar Khan.

[133] Así por ejemplo, el *karadeniz kemencesi* turco, a pesar de que es un instrumento de arco con un nombre similar, difiere en gran medida de la estructura y el sonido de la *kamancha.* Los armenios del Mar Negro (en la región de la Armenia histórica, de Trapisonda) tocaban otro tipo de *kemenche.* La forma de este *kemenche* es similar a la del violín. Sólo tiene 3 cuerdas y no tiene trastes, y se toca también ampliamente en la música clásica "mugam" de Irán y Azerbaiyán (con ligeras variantes en la estructura del instrumento).

[134] Este violín persa se remonta a la antigüedad, y conecta el subcontinente indio con Asia occidental e incluso con África. Se describió por vez primera en el siglo X (cuando ya se conocía en Egipto y en la región pakistaní de Sind), apareciendo reflejado en las obras de los clásicos (en las obras de Abdul Kadir Maragi, siglos XIV-XV) y pintado en algunos cuadros antiguos (por ejemplo, Mir Sayid Alí, de la escuela de Tabriz —en la provincia de Azerbaiyán oriental, al noroeste de Irán— del siglo XVI, representa la *kamancha* en su cuadro "Majlis musical", junto al *berbet* y el *def*). El viajero y naturalista alemán Engelbert Kaempfer (*1651; †1716), que viajó a Azerbaiyán, menciona la *kamancha* como un instrumento de tres —a veces cuatro— cuerdas, con un sonido maravilloso. Se construía por entonces con calabaza, madera de nogal indio, hueso y marfil. Hoy, tiene cuerpo pequeño (de madera hueca, cubierta con una fina membrana de piel estirada), mástil cilíndrico y cuatro cuerdas, y consigue una sonoridad espectacular en comparación con su pequeña caja de resonancia. Se cree que su cuarta cuerda se le añadió en el siglo XX, como resultado de la introducción del violín occidental en Irán.

[135] En Azerbaiyán, su interpretación y desarrollo constructivo florecieron a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando se sabe de la existencia de *kamanchas* de tres, cuatro, y hasta de cinco cuerdas. Se

***Kamanchas,* en Rajastán[136].**

fabrica de nogal y su cuerpo se cubre con piel de pescado. Mide unos 70 cms. de largo, por 19,5 cms. de ancho. Su diapasón va desde el "La" de la octava grave, hasta el "La" de la tercera octava. Su música se anota en "Sol", y se toca un tono más alto de lo escrito, afinándose con cuarta y quinta. Una de las formas musicales más representativas para este instrumento es el "dastga", una composición vocal e instrumental similar a la suite, interpretada generalmente por trío de cantante ("kananda") y dos instrumentistas ("sazanda"), que tocan el *tar* y la *kamancha*.

[136] A diferencia de la *ravana hata,* la *bana,* la *pena,* la *kenra* y la *vina puluvan,* que se sostienen al revés, la *kamaicha* (como la *sarinda* y el *sarangui*) se toca sujetando el instrumento con el resonador debajo y las clavijas arriba. Parece que su nombre deriva de la palabra árabe-persa "kaman", que significa "arco". Por otra parte, todavía hoy se discute si la *kamaicha* pasó desde Sind (en el subcontinente indio) a Asia occidental y Egipto, o si pudo haber sido al revés.

Intérprete de *kamancha,* entonando una canción de amor tradicional en Jaisalmer, Rajastán.

El *ektar* con arco, propio de los "mundas" de India Oriental (estado de Odisa), se conoce como *kenda.* Es muy similar a la *pena, bana* o *bena,* que se encuentra en el nordeste de la India.

En cuanto al instrumento denominado ***shenai tar*** (o *shehanai tar*), consiste en un pequeño amplificador mecánico que se agrega a un *esraj* (con el que guarda la misma relación que tiene por ejemplo una guitarra "dobro" ―resonadora― con una guitarra acústica estándar). En realidad, se trata de un *esraj* modificado, con el que no presenta diferencias significativas en cuanto a su técnica o afinación.

Proceso de conversión de un *esraj* en un *shenai tar,* mediante el añadido de una caja sonora de gramófono.

La historia del *shenai tar* no está clara del todo, aunque parece originarse en Europa y Estados Unidos, donde, a fines del tercer cuarto del siglo XIX, la introducción del gramófono abrió la posibilidad de desarrollar formas más eficaces de acoplar acústicamente al aire las entonces débiles energías mecánicas de los discos y cilindros

en forma de sonido. Así, durante la última parte del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, esos esfuerzos empezaron a dar sus frutos en forma de cajas de sonido de gramófono muy útiles. En torno al cambio de centuria al siglo XX, unos pocos fabricantes de instrumentos comenzaron a darse cuenta de que algunos de los requisitos del gramófono también podían aplicarse a los instrumentos musicales; y a partir de ahí, numerosos fabricantes de instrumentos europeos y norteamericanos empezaron, casi al mismo tiempo, a experimentar con el uso de cajas de sonido de gramófono, como sustituto de las más tradicionales cajas de resonancia de madera, que asociamos con guitarras, violines y otros instrumentos de cuerda. Es así como hubo varios instrumentos que se basaron en este punto de vista, y hoy por ejemplo, todavía se fabrica de ese modo el "violín Stroh"[137]. La "sartén" de la guitarra dobro (la primera guitarra eléctrica) también evolucionó a partir de las tecnologías desarrolladas para el gramófono. Uno de los instrumentos más significativos para el desarrollo del *shenai tar,* fue el "violín japonés"[138].

Izda.: **varios modelos de *violín Stroh; dcha.:* violín de jazz con pabellón, *violinofón,* o *violín Stroh*.**

[137] O *violinofón,* que amplifica su sonido a través de un pabellón metálico (un gramofón que recibe las señales de las cuerdas), en lugar de a través de la tradicional caja resonadora de madera de los violines al uso. Toma su nombre del ingeniero eléctrico alemán Johannes Matthias Augustus Stroh (*1828; †1914), que lo patentó en Londres en 1899. Hoy se utilizan violinofones en Rumanía y los Balcanes.

[138] El *violín japonés, fídula japonesa,* o *fonofídula,* era un instrumento de arco de una sola cuerda, parecido al *kokyu* japonés, utilizado por artistas callejeros (así como en el teatro de variedades y vaudevilles), en torno a principios del siglo XX, sobre todo en Gran Bretaña y los EE.UU. Más tarde se le añadió una membrana vibrante o bocina para amplificar su sonido.

***Sartén eléctrica* ("Elektro frying pan").**

Violín o fídula japonesa. *En el centro,* reconstrucción de un *violín japonés* de comienzos del siglo XX[139]; *abajo,* violín ancho japonés o *kokyu.*

Pero estos "experimentos" musicales (*violinofón, sartén eléctrica, violín japonés*...), no se hicieron únicamente en términos de innovación, sino que se impulsaron por necesidades tanto musicales como comerciales. La industria discográfica en rápido desarrollo estaba teniendo un momento muy difícil en la grabación de instrumentos de cuerda, y aunque algunos instrumentos como el *saxofón* tenían un sonido fuerte, muy direccional y que se podía registrar fácilmente, la mayoría de los instrumentos de cuerda ofrecían una sonoridad débil, difusa, y no direccional. Las cajas de resonancia de los gramófonos sirvieron en este sentido para superar estos problemas, debido a que eran muy fáciles de grabar; y así, estos nuevos instrumentos resultaron muy populares también en el escenario. Se trataba de una época anterior a la introducción de la amplificación electrónica del sonido, de manera que la mayor

[139] En los inicios del siglo xx, hubo una versión autóctona india, relativamente común (o versión "desi"), del "violín japonés". Se trataba de un adminículo, generalmente de bambú, con una única cuerda montada (que se tensaba mediante una clavija), cuyo extremo inferior se unía a un receptor de sonido o gramófono.

potencia de estos instrumentos se reveló como una gran mejora, tanto para solistas como para pequeños grupos de cámara.

No obstante, la presencia e importancia que pudieron tener estos instrumentos en la India no están claras del todo. Parece ser que estos instrumentos llegaron al sur de Asia en los primeros años del siglo xx, donde la India también contaba con una incipiente industria discográfica, que se enfrentaba a los mismos desafíos tecnológicos que los demás países. De modo que parece que el "violín japonés" abordó estos retos en la India como lo había hecho poco antes en Occidente.

La versión india o "desi" del violín japonés, llegó a conocerse como *shehanai tar* (término que significa literalmente "shenai de cuerda"), en una obvia alusión tanto a su sonoridad, semejante a la del *shenai,* como a la del "violín japonés" y a la cuerda que utilizaba para producir el sonido. De este modo, estos *shenai tar* se hicieron accesibles —aunque realmente eran muy toscos—, hasta que a alguien se le ocurrió añadir una caja de resonancia de gramófono a un *esraj* preexistente, naciendo así el nuevo *shenai tar,* que alcanzó una gran popularidad en los primeros tiempos de la industria cinematográfica[140], y que en la última década ha visto un cierto resurgimiento en el interés hacia él[141].

[140] Incluso al introducirse la bomba de vacío para la grabación electrónica, resultó muy fácil trabajar con el *shehanai tar* en el estudio. Además, la penetrante calidad de sonido del *shenai tar* aportó impacto y competitividad a los interludios musicales introducidos en el nuevo género cinematográfico del musical, razón por la que no debe suponer sorpresa alguna que el *shenai* continuara siendo popular en los musicales cinematográficos casi hasta la década de 1960 (algunas décadas después de que la introducción de la bomba de vacío acabara con la razón de ser del *shenai tar*). Fue así como este instrumento cayó en varias décadas de decadencia, ocasionadas por los cambios en los gustos musicales, y por otros motivos más prácticos: se detuvo la producción de cajas de sonido de gramófono, y ya sin una fuente fiable de cajas de sonido, la fabricación de *shenais tar* no podía continuar.

[141] Y este resurgimiento en el interés por el *shenai tar,* debido sobre todo a dos razones: al creciente movimiento "Gurmat Sangeet" entre la comunidad sij, lo que ha vuelto la atención de la gente hacia determinados instrumentos que, en algunos casos, habían dejado de ser populares desde hacía siglos (y aunque el *shenai tar* no existía en el momento del gurú Gobinda, el resurgimiento del tradicionalismo le ha supuesto volver a atraer la atención del público, salvándose de la extinción). Y la segunda razón para el resurgimiento del *shenai tar* se ha debido a la naturaleza cambiante de las economías mundiales. Un factor fue el colapso de la Unión Soviética, que motivó que la fabricación de cajas de sonido de gramófono prosiguiera en algunas partes de Europa del Este bien entrado el siglo XX. La apertura de estos mercados, junto con la reducción masiva de las propias barreras comerciales de la India en la década de 1980 y 1990, ha creado una fuente fiable de cajas de sonido realizadas por artesanos indios. Y por todo ello, el *shehanai tar* continúa usándose hoy día. Es poco probable que alguna vez sustituya en popularidad al teclado electrónico o la guitarra eléctrica, pero, al menos durante las próximas décadas, no parece que vaya a extinguirse.

El *violín* constituye un elemento esencial dentro de la música clásica india. Llegó a la India en su forma actual en el siglo XVII. Baluswami Dikshitar (*1786; †1859), —hermano del poeta y compositor del sur de la India Muthuswami Dikshitar (*1775; †1835)—, fue uno de los primeros músicos de la India en adaptar el violín occidental y popularizar su uso en la música carnática. En la música indostaní en cambio, el instrumento es relativamente nuevo, ya que probablemente se introdujo en ella hace apenas unos cien años.

El *violín* indio es idéntico al *violín* occidental, pero se diferencia de él en su afinación y posición para tocar. Tradicionalmente, el músico lo toca sentado en el suelo, con las piernas cruzadas y con el pie derecho por delante; mantiene el instrumento en posición, con la voluta boca abajo, colocada descansando en el tobillo del artista y la parte inferior del cuerpo del instrumento apoyada en el hombro izquierdo y la clavícula, o en el pecho, en una posición esencial para tocar bien, debido a la naturaleza de la música de la India[142].

[142] Se libera así la mano izquierda del ejecutante (que no tiene una posición fija preestablecida, de donde la importancia de mantenerse en posición inmóvil), la cual puede moverse por todo el diapasón y realizar complejas ornamentaciones musicales, tales como el *gamaka*.

El *violín* indio es un importante instrumento solista, y en la música del sur de la India es muy popular, tanto como solista, como como instrumento acompañante.

La afinación del instrumento puede variar, dependiendo del tipo de música que se toque con él[143]. En la música clásica india, las cuerdas del violín se afinan en: dominante Pa, tónica Sa, dominante Pa (octava baja), y tónica Sa (octava baja). Pero la tónica puede también variar de afinación (y así, de otro modo, podría ser: Sa-Pa-Sa-Pa de la primera a la cuarta cuerda, siendo de nuevo la tónica variable en afinación)[144].

[143] Como es sabido, en la música clásica occidental tradicional, la afinación estándar se hace en Mi-La-Re-Sol, ajustada en intervalos de quinta para obtener la mayor flexibilidad en cuanto a ámbito, tono y dinámica. En el sistema clásico de Oriente Medio, en cambio, los marroquíes utilizan una afinación también en Mi-La-Re-Sol, mientras que los turcos lo afinan en Re-La-Re-Sol, los árabes utilizan Re-Sol-Re-Sol, y los italianos, para su música popular, utilizan los tres.

[144] El violín indio se afina para que las cuerdas IV y III (Sol y Re en un violín afinado a la manera occidental) y II y I (La y Mi) sean Sa-Pa (Do-Sol), por parejas, y suenen igual, aunque se doblen a la octava, pareciéndose a la *scordatura* común o a las afinaciones cruzadas del violín o fídula popular, tales como como Sol-Do-Do-Sol, o La-Mi-La-Mi. La tónica Sa (Do) no es fija, sino que también puede variar en su afinación, para acomodarse al cantante o instrumentista principal.

El *violín* indio se usa hoy, principalmente, como apoyo a un cantante solista (como sonido complementario a la voz), pero también se toca a menudo como solista. En los conciertos para violín solista, suele acompañarse con instrumentos de percusión, como por ejemplo la *tabla,* el *mridangam* y el *gatam*[145].

El *bulbul tarang,* banjo indio, banjo del Punjab, banjo japonés, o *samuki* (literalmente, "ondas de ruiseñores"), es un instrumento de cuerda de la India y del Punjab indio y paquistaní, usado normalmente para acompañar al canto, desarrollado a partir del *taishōgoto* japonés, y probablemente llegado al sur de Asia en la década de 1930[146].

[145] El violín es también un instrumento principal en la pujante música cinematográfica india. V. S. Narasimhan es uno de los principales instrumentistas de esa industria en la India del Sur, y cuenta con grandes éxitos en el mundo del cine.

[146] Dispone de dos juegos de cuerdas (uno para los bordones y otro melódico), que se extienden sobre una plataforma o diapasón con trastes, mientras que en su parte superior lleva unas teclas o botones (parecidos a las teclas de las máquinas de escribir), que al pulsarse tensan las cuerdas para elevar su afinación. Sus cuerdas melódicas se afinan generalmente en la misma nota (o en octavas), mientras que los bordones se afinan al unísono y a la quinta de sus cuerdas melódicas. De este modo, el instrumento sólo puede producir una nota (no puede modular), pero si se quiere, sus cuerdas melódicas también pueden afinarse en distintas notas, convirtiéndose así en un instrumento más versátil, aunque más difícil de tocar. Al presionar una tecla se puede elegir un acorde; a menudo, las cuerdas pueden frotarse con arco o pinzarse con una púa. Son instrumentos similares el *benju* de Pakistán, o el *akkordolia* de Austria y Alemania. En las islas Maldivas se conoce como *kotafosi* y en las islas Fiyi como *medolin* (por su relación con la mandolina). La versión más complicada y electrificada se llama *sahi baja*.

Instrumento musical de cuerda de India y Pakistán.

Bulbul tarang.

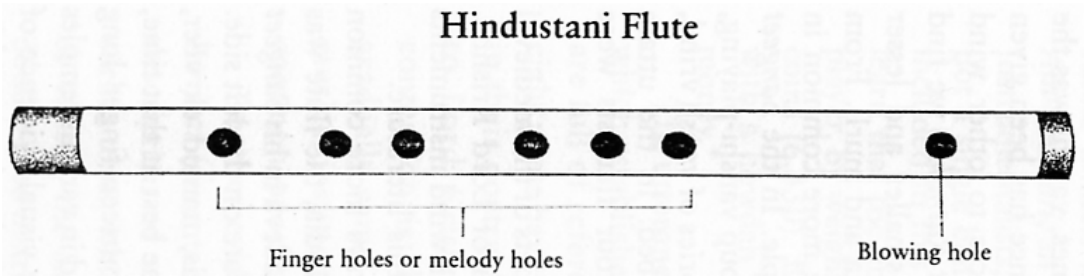
Una guitarra acústica —eléctrica— indostaní (de India y Pakistán): el *chaturangui*.

Un instrumento híbrido moderno: el *chaturangui* (archilaúd-sitar-guitarra acústica —eléctrica—).

De viento[147] (sushir): bansuri, venu, algoza, bankora, shenai, nadaswaram, kuzhal, kombu, ramsinga, pepa, sundari, y pungi.

[147] -Thomas E. CROSS: *Instruments of Burma, India, Nepal, Thailand and Tibet.* Vermillion (EE.UU.), The Shrine to Music Museum, "The Shrine to Music Museum Catalog of the Collections, vol.II" (André P. LARSON, ed.), 1982. -ID.: *Instruments of Burma, India, Nepal, Thailand and Tibet.* Tesis doctoral, Vermillion, Universidad de Dakota del Sur, 1983. -André P. LARSON: *The National Music Museum. A Pictorial Souvenir.* Vermillion, National Music Museum, 1988.

***Bansuri* (o *bansi,* o *murali*): del sánscrito "bans", bambú y "swar", nota musical. Flauta travesera alta indostaní, fabricada a partir de una sola pieza de bambú sin nudos (de poco espesor y muy liviano), y provista de seis o siete oídos u orificios abiertos, que se afina según su nota principal, que se obtiene al tapar sus tres agujeros superiores[148].**



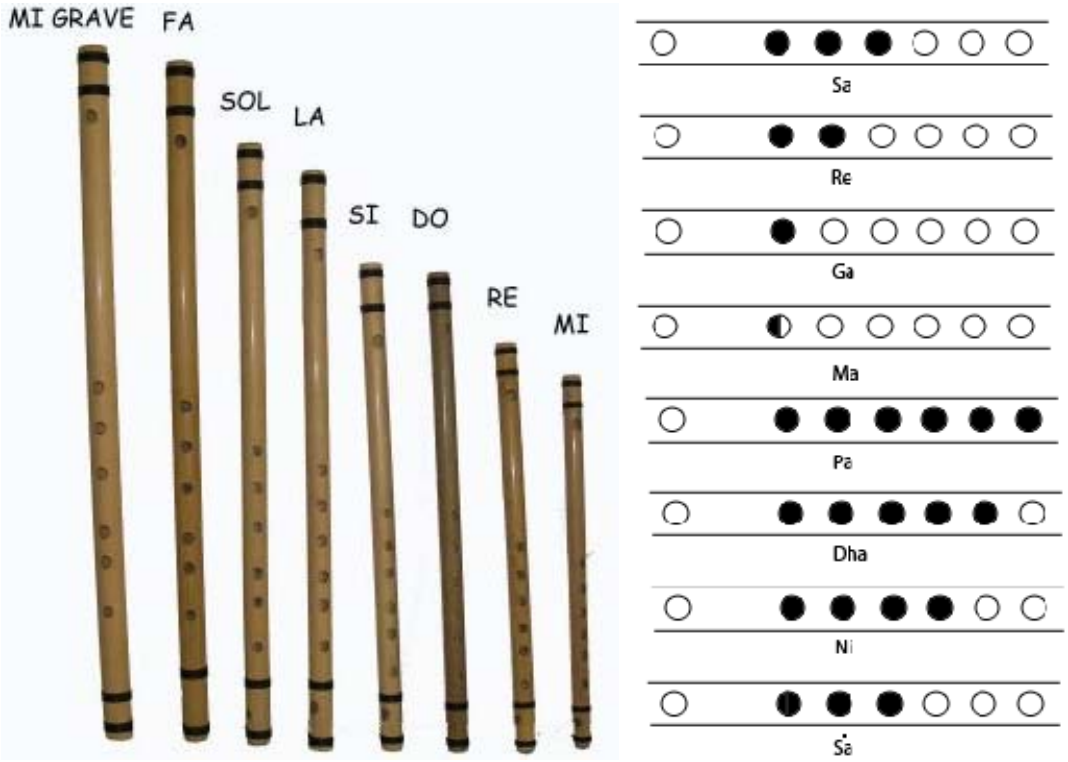
[148] -Lyon LEIFER: *How to play the bansuri: A manual for self-instruction based on the teaching of Devendra Murdeshwar.* Glenview (Illinois, EE.UU.), Rasa Music Company, 1997. -Carl J. CLEMENTS: *Pannalal Ghosh and the Bansuri in the Twentieth Century.* Charleston (Carolina del Sur, EE.UU.), BiblioBazaar, 2011.

El *bansuri* abarca una extensión de unas tres octavas (las octavas más altas o bajas se obtienen cambiando la forma de la embocadura de la boca) y se toca sentado, con los dedos índice, corazón y anular de cada mano, así como con el meñique para tapar el séptimo agujero[149].

El *bansuri,* de unos 35 cms. aprox. (aunque existen bansuris algo más pequeños, e incluso mayores, de hasta aprox. 60 cms.), surgió en el Norte de la India, usado sólo en la música folclórica (como instrumento soprano y acompañamiento para composiciones ligeras). Tenía únicamente 6 agujeros, hasta que Pannalal Ghosh (*1911; †1960) lo introdujo en la música clásica indostaní, agregándole un séptimo orificio al final (que le añadía una nota más y permitía efectuar algunos nuevos adornos)[150].

[149] Este instrumento se asocial con el ámbito ganadero y la tradición pastoril, relacionada con la historia de amor entre Krisna y Rada, como aparece ya representado en unas pinturas budistas del año 100 d.C.

[150] Las complejidades de cada raga (las microtonalidades, su ornamentación, los glissandos), se obtienen variando el aire, o bien tapando los agujeros completamente, o a la mitad, o cubriéndolos gradualmente. Existen dos variedades de *bansuri:* el transversal (preferido —por su mayor versatilidad y posibilidades de control— para la música clásica), y el que consta de una boquilla para cortar el aire —que se sostiene lejos de los labios, a manera de silbido—, y se usa normalmente en la música tradicional. En la música clásica, y en el folclore, se usa el sistema musical del Norte de la India; mientras que, en la música carnática del sur, en cambio, se usa una modalidad equivalente aunque distinta de instrumento, con 8 orificios: la flauta conocida como *venu.*



Afinaciones diversas y tabla de ditación del *bansuri.* Los orificios pueden taparse también por la mitad, obteniendo así semitonos. Estos agujeros se tapan: los anulares, con la yema de los dedos, y el resto de dedos, con su falange media relajada, quedando así dichos dedos completamente estirados, lo que facilita la flexibilidad precisa para realizar algunos adrnos, así como poder cubrir solamente medio orificio

***Venu:* (o *pullanguzhal,* o flauta carnática): flauta travesera, generalmente de unos 90 cms. de longitud (aunque las hay de diversos tamaños), hecha de un solo tubo de bambú de forma cónica, y sin llaves, usada en la música carnática —del sur de la India— (es la flauta homóloga del *bansuri* en el norte del país).**

Venu: **es uno de los instrumentos principales y más antiguos para desarrollar los ragas; se asocia con el dios Krishna, a quien se representa a menudo tañéndolo. Dispone de un agujero de soplado, más otros ocho —estrechamente colocados— para los dedos de ambas manos. Abarca dos octavas y media de extensión y permite un alto grado de ornamentación.**

Algoza: **(o *Algoja, Jori, Ngoza, Do Nally* o *Satara*): instrumento aerófono o flauta doble, a bisel, consistente en una pareja de instrumentos de viento-madera (similar a un par de flautas de madera o bambú) del Punjab. Adoptado en la música popular Sindhi, así como del Rajastán y Beluchistán, se toca usando tres dedos a cada lado mientras se sopla rápidamente, de modo que la rápida inspiración para tomar aliento del intérprete produce, a modo de rebote, un peculiar flujo rítmico (se requiere que el ejecutante domine —que controle muy bien— la respiración, para que el sonido fluya incesantemente)[151].**

[151] -Hardial THUHI: "The Tumba-Algoza Ballad Tradition" (Gibb SCHREFFLER, trad.), en *Journal of Punjab Studies,* 18/1-2 (2011), pp.169-202.

Algoza: **usado por cantores folclóricos del Punjab en su música tradicional, sigue el mismo esquema que la gaita, con uno de sus tubos como bordón y el otro para puntear la melodía.**

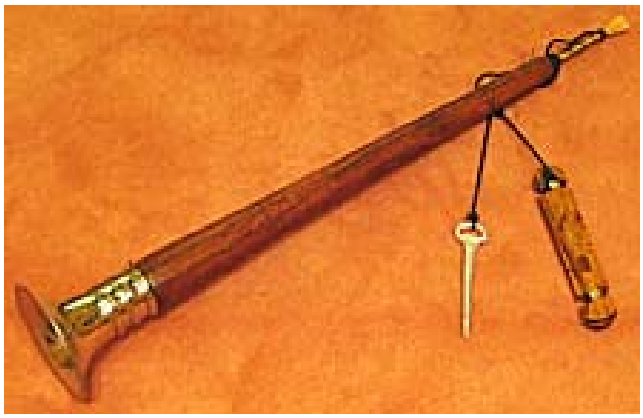
Algoza: **usado a menudo para acompañar las interpretaciones de cantores. Su dificultad de ejecución estriba en ser capaz de exhalar aire continuadamente, sin dejar apenas que éste deje de circular constantemente, de manera que haya un sonido continuo.**

El *bombasi* (o *bombansi*), es la flauta tradicional de Bangladés, a menudo realizada en bambú, y dotada de una boquilla redonda desmontable.

***Shenai* (o *shehnai, shahnai,* o *mangal vadya*): instrumento cónico de viento-madera, de la familia de los oboes o las chirimías (de lengüeta doble), propio del Norte de la India, India Occidental, Irán y Pakistán, que se fabrica con campana de madera o más comúnmente, de metal, en su extremo. Cuenta con entre 6 y 9 orificios. En realidad, utiliza un juego de dos cañas dobles, de modo que produce un sonido de cuádruple caña[152].**

De tubo que se ensancha gradualmente hacia la campana, el *shenai* permite realizar diversas melodías mediante el control adecuado de la respiración. Abarca un registro de dos octavas, del La_2 al La_4 (según índice acústico franco-belga).

[152] -Nazir JAIRAZBHOY: "A Preliminary Survey of the Oboe in India", en *Ethnomusicology,* 14/3 (1970), pp.375-388. -B. K. [Mamta] CHATURVEDI: *How to play flute and shanai.* Nueva Delhi-Delhi, Diamond Pocket Books, 1988.



Al sonido del *shenai* se le atribuye un cierto sentido de santidad y buenos augurios: se usa en bodas, procesiones y templos, así como también en conciertos. Es semejante al *nadaswaram* del sur de la India, y se le relaciona también con otros instrumentos como el *sundari, suona, sopila* y *zurna.*

***Oboe* tradicional indio.**

El *nadaswaram* (*nagaswaram, nagasuram*) es un instrumento clásico de viento-madera de lengüeta doble, muy popular en la música carnática del Sur de la India. Se utiliza en la música de los templos, y en las bodas de la provincia de Tamil Nadu. Por su sonido agudo y penetrante, es muy apto para usarse en espacios abiertos, al aire libre[153].

[153] -Vijaya GHOSE; Jaya RAMANATHAN; y Renuka N. KHANDEKAR: *Tirtha, the treasury of Indian expressions.* Nueva Delhi, CMC Ltd., 1992.

Muy semejante al *shenai,* aunque con una sola lengüeta doble (y no cuatro lengüetas), más largo, con cuerpo de madera y pabellón asimismo de madera o metal, el *nadaswaram,* que forma parte de la familia de instrumentos conocidos como *mangala vadya* (literalmente, instrumento favorable o de buen augurio), es el instrumento acústicamente de sonido más penetrante de entre los que no son de metal (semejante a las chirimías).

Ensemble típico de dos *nadaswaram* y dos *tavil.*

El *nadaswaram* se toca normalmente por parejas, acompañado además por otro par de tambores de dos parches o *tavil* (realizados cada uno a partir de un cilindro de madera con dos aros de tubo, de

cuyos parches, el más pequeño se deja flojo para sonar más grave y poderse tocar con baqueta, mientras que el parche más grande se tensa más y se toca con unos dedales). También puede acompañarse con un bordón de un oboe similar llamado *ottu* (o *otter*)[154].

[154] El *ottu* es una especie de chirimía del sur de la India que se toca junto con el *nadaswaram,* en templos, bodas y festivales. Provisto de doble lengüeta y con cuerpo y campana de madera (generalmente, de palosanto), su caña —como la del *nadaswaram*— se fabrica con una pieza aplanada procedente de una planta acuática que crece a orillas del río Kaveri, en el sur de la India. Tanto el *ottu* como el *nadaswaran* se consideran *mangala vadya,* o instrumentos propicios.

***Tavil,* cañas, etc. El *nadaswaram,* que mide entre 85 y 90 cms., tiene 7 orificios para los dedos (separados entre sí unos 2,5 cms.), más otros 5 agujeros adicionales de afinación, perforados en su parte inferior, que se usan como controladores. Abarca dos octavas y media y su sistema de digitación es similar al de la flauta, aunque aquí los medios tonos y cuartos de tono no se obtienen tapando más o menos los agujeros con los dedos, sino ajustando con precisión la fuerza y presión del labio y el flujo de aire en el tubo. Existe una versión más pequeña del *nadaswaram,* usada en la música folclórica, llamada *mukavina*.**

Ottu

El *kuzal* es un instrumento de viento-madera de doble caña, semejante al oboe o la chirimía, usado en el Sur de la India (estado de Kerala). Similar en su construcción al *nadaswaram,* o a un *shenai* alargado, tiene un cuerpo de madera —generalmente de color negro— con taladro cónico, en cuyo extremo se fija una campana de metal[155].

Se sopla (casi siempre, un varón) a través de una lengüeta doble, cerrando los pequeños orificios del tubo con los dedos. De sonido muy agudo y penetrante, se usa sobre todo como acompañamiento a los *melam* o conjuntos instrumentales, en donde el elemento principal son los tambores *chenda* (Panchari Melam y Pandi Melam), en los que el oboísta ancla el conjunto de la ejecución. Como preludio a los *melams,* también se incluye para presentar conciertos solísticos tradicionales (con un

[155] -L. S. RAJAGOPALAN: *Temple Musical Instruments of Kerala*. (A. PURUSHOTHAMAN; y A. HARINDRANATH; eds.). Nueva Delhi, Sangeet Natak Akademi, D.K. Printworld Ltd., 2010.

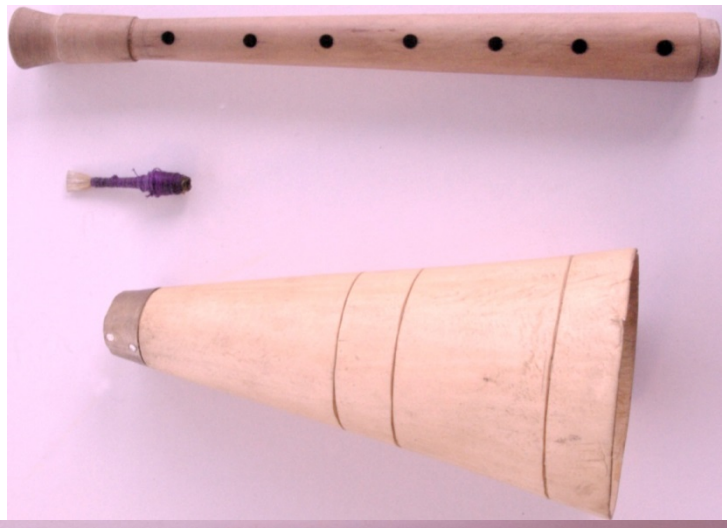
par de instrumentos acompañantes, ya sean *chenda,* ya *ilathalam* —címbalos—, *kombu,* o *kuzal sruti*), generalmente en templos, en cuyo caso se llama *kuzal patu*[156].

***Sundari* (o *sundri*): instrumento pequeño y poco común, de viento-madera (tiene menos de 20 cms. de longitud), de lengüeta doble, y dotado de ocho agujeros, propio de la India[157].**

[156] La interpretación de este último, dura de cinco minutos a una hora (con un promedio de una media hora aproximadamente) y sirve de preludio al *panchari melam:* comienza con el kuzhal principal a solo, definiendo el raga a seguir, de manera que conforme avanza el canto, se van añadiendo otros instrumentos. Se puede tocar antes de las circunvalaciones que se realizan en torno a un templo antes de que caiga la noche, aunque generalmente se toca en el marco de festivales en los templos, dentro del templo y antes de la medianoche.

[157] Su invención se atribuye a Baburao Jadhav, que lo fabricó a partir de una pieza de madera inservible (1928), restringiéndose su uso en la actualidad a su familia (sus biznietos), en Solapur. De sonido dulce, se le comenzó a conocer popularmente como "bobina". En 1936, al tocarlo Jadhav en una función, y escucharlo el rey, éste dijo "Sundar Sundari" (= precioso instrumento), a partir de cuando el instrumento adoptó su nombre definitivo.

Presenta de 7 a 9 agujeros y se fabrica en el torno, con madera del árbol de Palmira (*shisam*). Su modo de ejecución requiere cierta fuerza y es similar al del *shenai* (del que se considera su "hermana menor", pues se le asemeja en forma y construcción). Se toca en *tempi* medios o rápidos, ya que es difícil tocarlo lentamente debido a su tamaño corto y delgado.



Tangmuri.

[cli]

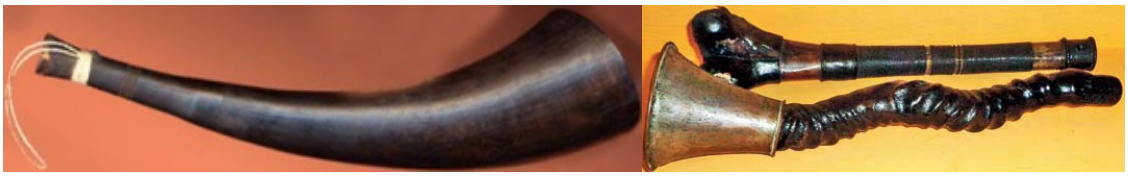
***Gogau* (*malin gogau*).**

***Pepa:* instrumento de viento de la familia de las flautas, propio de la música tradicional de Assam (nordeste de la India), que se toca en los "Bihu" o bailes de primavera. De cuerpo muy corto y fabricada en caña o bambú, consiste en uno o dos tubos atados juntos, con agujeros para los dedos, de algo menos de 20 cms. de largo.**

Uno de sus extremos está provisto de una lengüeta —de diámetro pequeño—, y, o bien se cubre con una pieza de bambú en su boquilla, encapsulada (en donde se coloca la boca para soplar y producir el sonido), o bien, queda al descubierto, mientras que el otro extremo de los dos tubos se ensarta en un cuerno de búfalo[158] o un pabellón metálico, que sirven a modo de megáfono.

Ejecutantes de *pepa,* y varios modelos de una sola flauta. *Abajo: dhol, pepa* y *taal.*

[158] Debido a la paulatina disminución de las tierras de pastoreo en la región de Assam, y por consiguiente, de búfalos, se trata de un instrumento en franca regresión.



Izda.: **cuerno de búfalo.** ***Dcha.:*** **trompetas (*arriba:* de fémur humano, de Bután; y *abajo:* de cuerno de cabra, de Lasha —Tíbet—).**

Monje tañendo una trompeta durante la danza tradicional "cham" en un festival budista (baile de máscaras y disfraces de carácter religioso-meditativo, en el Tíbet).

El *kombu* (o *kompu, kompa, tutari* —en el centro de la India—, *narsimga, shringa* —en el norte—, *turya,* o *kombu Pattu*), es un instrumento de viento-metal semejante a un cuerno alargado (una especie de trompa natural, o trompeta, en forma de C o semicírculo —en el centro y sur del país—, o con forma de S —en el norte—), propio de la música popular religiosa de la India[159].

[159] Se toca normalmente junto a *Pancha Vadyam, Pandi Melam, Panchari Melam,* etc., y se emplea desde el sur de la cordillera del Himalaya hasta Ceilán (Sri Lanka), pudiendo verse con frecuencia en el estado de Kerala (Sur de la India).

El *kombu* suele tocarse a cargo de un grupo de varios tañedores —generalmente 3, 5, 7 ó 9—, dirigidos por un primer *kombu* o concertino, que se encarga de improvisar diversos patrones rítmicos dentro del *tala* (ciclo o esquema rítmico) correspondiente, el cual repetirán los demás tañedores del grupo[160].

El *kombu* solamente puede producir tres notas (*Sa, Pa,* y el siguiente *Sa* más agudo).

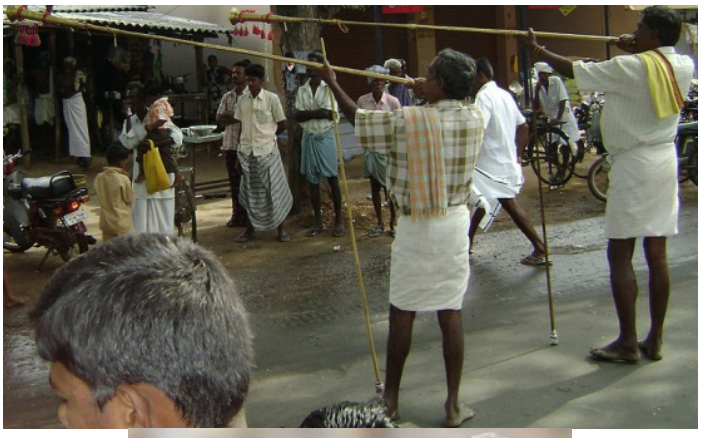
[160] El *kombu* tiene su origen en un cuerno de animal, y antiguamente se utilizaba en la música militar, junto a trompetas y otros instrumentos de señales, así como en procesiones rituales y música de los templos, si bien actualmente se usa principalmente en su función más estrictamente religiosa. Es uno de los pocos instrumentos predominantemente melódicos de entre los que se utilizan en los templos, aunque sus propios tañedores, que lo usan a menudo para embellecer los toques de los tambores, lo consideran más bien un instrumento rítmico.

***Ramsinga* (o *ransinga*)*:* instrumento antiguo al servicio de los reyes, de viento-metal. Similar a una trompa o trompeta curva, se fabrica en cobre con ajustes de latón y se suele montar en dos piezas o secciones. Arqueado hacia fuera, presenta mayor abertura en el pabellón que en la boquilla, y se toca como un bugle o clarín. Mide aproximadamente metro y medio de largo por un metro de alto.**

Naagfani **(bucsen) de Rajastán: música tribal popular.**

Naagfani.

Dos imágenes de la trompeta larga tradicional de Rajastán. ***Izda.:*** **en el festival indio "Ganés chaturti" (que celebra el renacimiento de Ganés), en Jaipur (capital del estado de Rajastán).** ***Dcha.:*** **a caballo, en la ciudad de Jaisalmer.**



Una trompeta extraordinariamente larga, de la zona de Tamil Nadu: el *ekalam.*

La *bankora,* una especie de trompa larga de cobre, se usa en las ceremonias religiosas de Utarakand (norte de la India).

Trompetas largas del Tíbet.

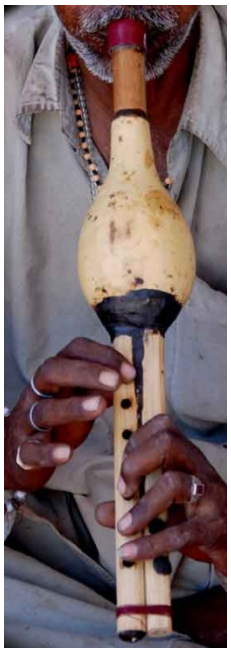
***Izda.: tirucinam*.**

Trompetas naturales.

Trompeta-fémur(*rkang-gling*), y olifante.

Diversos olifantes y cuernos de caza.

Flauta sencilla "de encantador de serpientes": *pungi* (o *bin*), hecha a partir de una calabaza.



El *pungui,* o caramillo de encantador de serpientes de la India, presenta una forma tradicional conformada por su calabaza y dos tubos de flauta (en ocasiones grabados con motivos geométricos o florales) tallados en madera de palosanto o bambú, con los agujeros para los dedos. Uno de los extremos de dichos tubos queda sellado dentro del pequeño calabacín, mientras que en el otro extremo, al descubierto, lleva sendas lengüetas. Un tubo aporta el bordón, y el otro se usa para tocar la melodía.

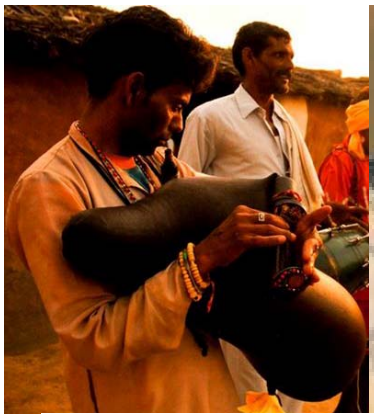
Varios ejemplares de *sanka.* Arriba, dcha.: *vamavarti sank abairavji.*

Instrumentos de la familia de las gaitas o cornamusas. ***Izda.: masak*** **(o** ***misek, mesek, mosug, mosak, musuk, masak bin*** **o** ***bin baji*****)**[161]**;** ***dcha.: sruti upanga*** **(o** ***bazana-sruti, druti,*** **o** ***nosbug*****), utilizada como bordón de acompañamiento en Tamil Nadu (sur de la India).**

[161] Se usa en el norte del país (Rajastán, Utarakand y Utar Prades), y en algunas zonas de Pakistán y Afganistán, tanto en bodas como en diversas ocasiones festivas. Emplea una lengüeta sencilla, y puede usarse melódicamente, o como puro bordón.

El uso de las gaitas o cornamusas en la India ha vivido un fuerte sincretismo, merced a la colonización británica, que ha traído la convivencia de los ejemplares autóctonos (hoy muy absorbidos por el empuje occidental), con los procedentes de las islas británicas, utilizados, entre otros contextos, por las bandas militares[162].

[162] -Andrew ALTER: "Garhwali Bagpipes: Syncretic Processes in a North Indian Regional Musical Tradition", en *Asian Music* [University of Texas Press], 29/1 (1997-1998), pp.1-16.



Otras gaitas hindúes: *pipa, masak bin, boha, duda,* o *titi* (*masaka titi, tuti*)[163].

[163] Esta última, usada en Andra Prades y Kerala, en el sur del país, se hace a partir de una piel de cabra completa y utiliza dos flautas, una con doble lengüeta y otra con boquilla de bambú. *Vid.* también: - Samuel Shengmiao WONG: *Impressions of a pipa player: Profiles of the world's most premier.* Singapur, Ngee Ann Polytechnic (School of Film & Media Studies), Beaumont Pub., 2003.

De percusión:

a) *Membranófonos* (*avanad*):

mridang, mridanga, mridangam, mrudang, mrudangam, kol, pakavaj, pakuaj, madal, mardal, mardala, madale, madalam, maram, pung, tabla, chenda, chande, dolak, dolaki, dolki, nal, dol, goga dol, tavil, dak, daklu, dad, idaka, edaka, timila, páni, sambal, pambai, urumi, urumili, tumbak, chameli, tamak, charchari, damaru, damru, udukai, udka, fara, gumeta, gumot, gumat, mizav, mizavu, panchamuka vadyam, tantipanai, kanjira, ganjira, tasa, tas, nagada, timki, nisan, mawaloti, lohati, digui, dugui, daki, budike, dafli, dufli, dapler, daf, duf, dapu, dafali, tamte, y tamatai;

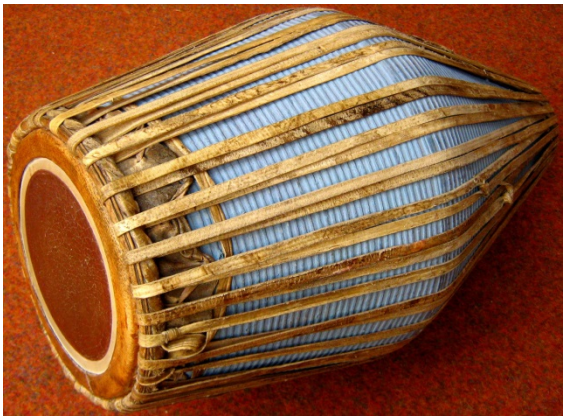
b) *Idiófonos* (*gan*):

gogona, arpa de boca, morsing, morchang, gatam, magda, gungrus, gungur, salangai, manjira, tal, talam, jalra, kartál, chimtas, chengila, cenala, elatalam, ilatalam, sankarjang (litófono); maracas indias, cabacus, kaba, kabac y cuenco tibetano;

c) *Melódicos:*

jal tarang, kanch tarang, kashta tarang, megtarang, y ló tarang.

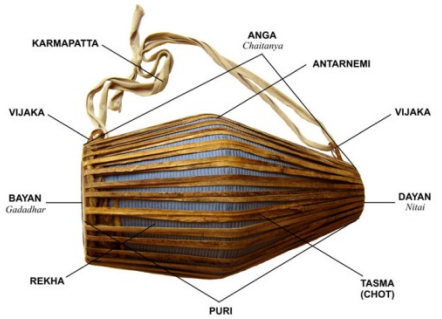
La *mridanga* (*mridangam, kol, pakavaj, pakuaj, mardal, mardala*) es un membranófono percutido, y el tambor clásico del sur de la India[164]. Se conoce en todo el país desde las últimas centurias del primer milenio antes de Cristo, y se menciona ya en el libro de carácter épico *Majabárata* (siglo III a.C.). Se usa en el norte y este de la India en la música folclórica, semiclásica, y también como acompañamiento para la música religiosa hinduista y bakti (en alabanza a Krisna)[165].

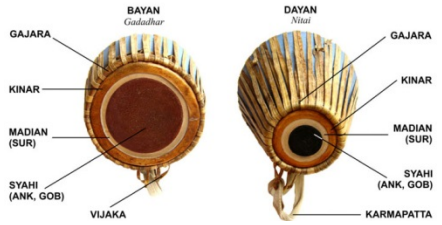


[164] -Chandrashektar Venkata RAMAN; y Sivakali KUMAR: "Musical drums with harmonic overtones", en *Nature* [Londres], 104 (1920), p.500. -Chandrashektar Venkata RAMAN: "The Indian musical drums", en *Proceedings of the Indian Academy of Sciences,* A1 (1935), pp.179-188.

[165] En este sentido, se utiliza muy especialmente en el estado de Bengala Occidental —en el extremo este de la India—, y constituye (junto a los címbalos *kártalos*) el instrumento principal del movimiento religioso Hare Krisna. Conocido también como *deva vadyam* (o instrumento de los dioses), en la antigua mitología hindú se le prepresenta como el instrumento de Ganesa (dios protector) y de Nandi (compañero de Siva). La *mridanga* funciona como instrumento solista, y constituye además el principal acompañamiento rítmico del conjunto instrumental de la música clásica carnática (en ella, el intérprete, que precisa muchos años para dominar su técnica, desarrolla patrones rítmicos complejos para acompañar a cantantes, a la *vina,* o a otros intérpretes de *gotu vadyam*). Se toca también en conciertos carnáticos fuera de la India (en Sri Lanka, Singapur, Malasia, Australia, Reino Unido, Canadá y EE.UU.). En el conjunto de percusión, se acompaña frecuentemente con la *ghatam, kanjira* y el *arpa de boca.*

Hecha antiguamente de arcilla o terracota, o bien a partir de un solo bloque de madera[166], actualmente se fabrica incluso de plástico, y presenta forma de barril. Mide en torno a 55 ó 60 cms. de largo (45 las más cortas, y hasta 65 cms. en el caso específico de la *mája-mridanga*). Los dos parches de cuero de cabra, colocados en sus cabezas o extremos, se sujetan (se encajan o ajustan) mediante sendos aros, apretados con tiras de cuero atadas de un extremo a otro. Dichos dos parches de piel —con hasta tres capas de piel de vaca o cabra cada uno—, son uno de menor tamaño que el otro (y así, el grande o bajo, a la izquierda, se llama *bayan*[167], y es una vez y media mayor que el parche más pequeño o tenor, a la derecha, o *dayan*)[168].





[166] Su nombre procede del sánscrito "mrid" (arcilla, tierra) y "ang" (cuerpo), pues los instrumentos m´ças antiguos se hacían de barro endurecido. En el caso de hacerse con madera (muy densa, y con cuerpo ahuecado), puede sobrepasar los diez kilos de peso. (La versión de madera —*mridangam*— se usa en el sur de la India, mientras que en el norte y este se usa en terracota o plástico —*mridanga* o *kol*—, siendo en realidad el *pakavaj* —o *pakawaj*— un *mridangam* con parches de mayor diámetro). El cuerpo del instrumento suele hacerse de madera del árbol de yaca o "panapén" (una morácea similar al árbol del pan).

[167] Este parche "bajo" —también llamado "topi" o "baga del eda"—, utiliza una argamasa o pequeña masa de pasta, que se aplica sobre su centro exterior, realizada a base de harina y agua, con vistas a proporcionar el tono grave apropiado. Esta masilla se debe quitar después de cada utilización.

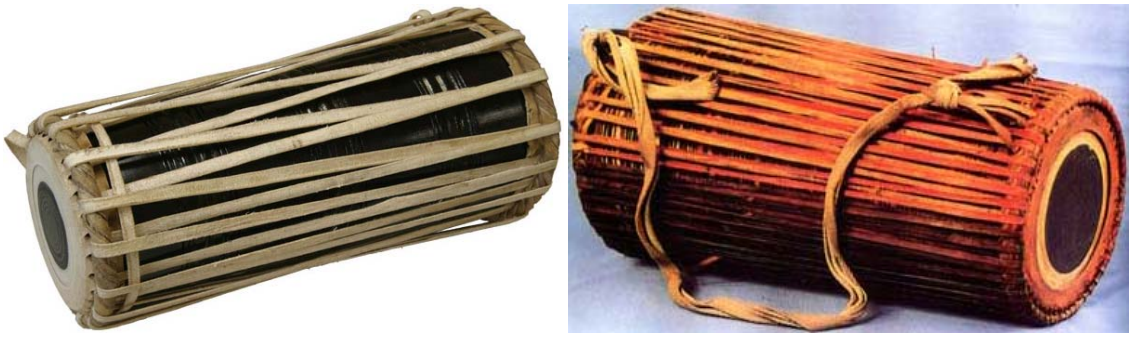
[168] Este parche "tenor" —o "valantalai" o "baga del bala"— lleva, en su capa externa tonal, una aplicación permanente llamada "soru" o "karani", que es además más ancha en los instrumentos del sur del país que en el *mridangam* del norte de la India. Entre las dos capas de esta cabeza tenor, se insertan por otra parte unas cañas o astillas delgadas para producir un sonido distintivo, tenor, que semeja el zumbido causado por el lanzamiento de un lazo. La zona central de cada uno de los dos parches tiene en realidad este tipo de pasta de afinación de color negro (llamada *satam* o *karnai,* que antiguamente se hacía de polvo o harina de arroz, almidón, pegamento y polvo férrico u óxido de hierro), que le proporciona un timbre más bien metálico, aunque hoy se fabrican ya con cuerpo de resina plástica, parches de plástico y parche central de goma. La combinación de dos membranas circulares no homogéneas en el mismo parche permite producir armónicos únicos y distintos.

Se toca agitando las muñecas, con las palmas y la punta de los dedos de ambas manos (la derecha toca el parche menor, y la mano izquierda toca el parche de mayor tamaño), mientras el ejecutante se sienta con las piernas cruzadas y descansa el gran instrumento, que sostiene en posición horizontal, sobre el pie derecho y el tobillo, amortiguando su peso con una tela enrollada[169].

Modelos modernos de *mridanga*[170]. Versión del *pakavaj,* al que se parece mucho, aunque se diferencian entre sí en cuestiones constructivas y técnicas, que producen tonos bien diferentes. (El *pakavaj* tiene un sonido profundo, grave y solemne).

[169] Sus parches se afinan, pues, mediante cuñas de tensión y por el ajuste de la pasta (de forma similar a como se afina también el instrumento llamado *table*). Puede llevar, además, bloques de ajuste, que se insertan debajo de las correas de tension, para aumentar la afinación (para incrementar el tono o "pitch").

[170] -T. R. Harihara SARMA: *The Art of Mridhangam: A Practical Guide.* (N. THIAGARAJAN, ed.). Madrás, Sri Jaya Ganesh Vadya Vidyalaya, 1969. -James BLADES: *Percussion Instruments and Their History.* Londres, Faber and Faber, 1970. -Shreejayanthi GOPAL: *Mridangam: An Indian Classical Percussion Drum.* Delhi, B. R. Rhythms, 2004. -Peter LAVEZZOLI: *The Dawn of Indian Music in the West.* Nueva



Madal. **Tambor de madera con forma de barril, del tipo *mridang* (originario de la música popular de los pueblos de las montañas del norte de la India), con dos parches y correas tensoras para afinar. Se toca con las manos en sus dos parches, colocado en posición horizontal. (40 cms. de largo y parches de 16,5-20,5 y 13-15,5 cms., respectivamente)[171].**

Izda.: *madar;* dcha.: *mandar.*

York, Continuum International Publishing Group, 2006. -P. M. CUNTARAM: y Tālavādya KALĀKĒNDRA: *Great layavadyakaaraas of Karnatak music.* Bangalore, Percussive Art Centre, 2010.

[171] A diferencia de otros tambores de la familia *mridang,* usados en la música clásica, el *madal* se usa en la música tradicional. Tiende a construirse como un *pakawaj.* Y como en el *pakawaj* y el *mridangam,* se emplea siempre en el lado de la mano derecha una aplicación que le aporta mayor peso (aunque no se pueda generalizar sobre dicho uso también en su lado izquierdo). Se pueden encontrar este tipo de aplicaciones permanentes (del tipo *masala dolka*) en los *madals* populares, e incluso, algunas aplicaciones temporales también, a base de agua y harina. Su armazón puede presentar gran variedad de tamaños y formas (bastante semejantes entre sí en zonas geográficas determinadas y para grupos étnicos concretos, pero muy distintos si se atiende a la enorme amplitud del sureste asiático). Pero el *madal* no es un solo instrumento, sino más bien un tipo de tambores populares que se relacionan entre sí, como la *jaspura* (noreste de la India), el *madar* (India central), *madale* (sudoeste de la India), *mandar* (India central y nororiental) ―tiene cuerpo de arcilla y es característico de algunas zonas rurales del norte del país, usándose en la música semiclásica―, y el *tumdá* (noreste del país). Incluso se podría argumentar que el *pung* y el *kol* podrían incluirse en este tipo. El *madar* es un tipo de *madal* propio de la tribu "baiga" del estado (India central) de Madya Prades.

Pung. **Tambor del estado nororiental de Manipur (se le ha llamado el *mridang manipurí*), muy apreciado, y usado en el estilo de la danza manipurí. Incluso hay una forma de baile completa, basada en él, llamada *pung chalom*[172].**

La *tabla* (o *tablá;* del término árabe "tabl" = tambor), es el instrumento de percusión más popular (perteneciente a la familia de los membranófonos) de la música clásica indostánica —del norte de la India—, y en general de la música folclórica y devocional del subcontinente indio[173].

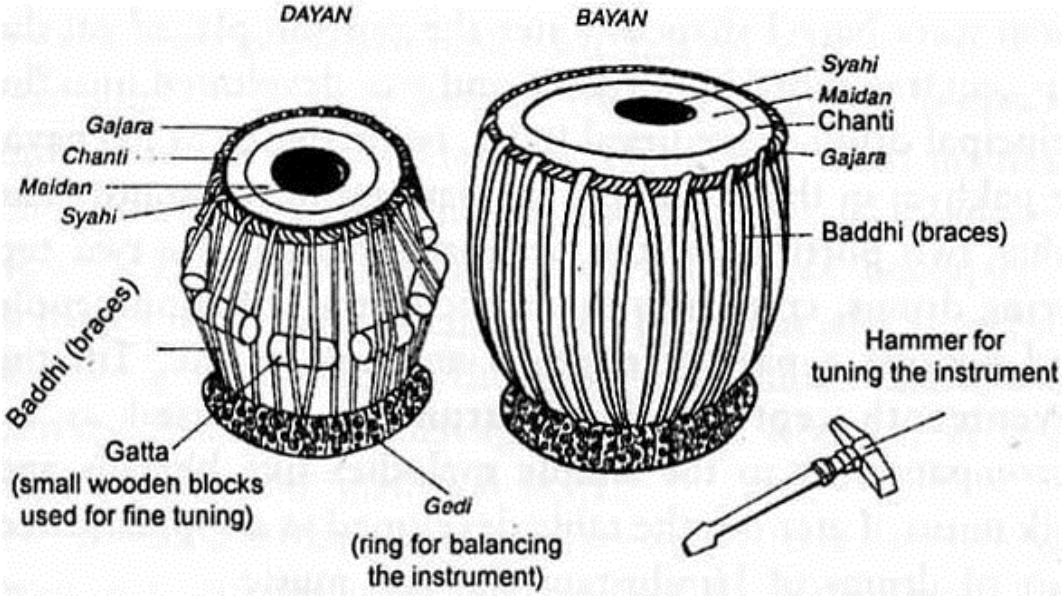
[172] Muy similar al *kol* en su construcción y su técnica, con el que apenas tiene unas pocas diferencias: el *pung* tiene el cuerpo de madera, mientras que el del *kol* es de arcilla; sus dos parches laterales tienen un tamaño parecido, mientras que el *kol* tiene sus lados muy diferentes; y el *pung* es más cilíndrico, mientras que el *kol* es más redondeado. Se desconoce cuándo apareció este instrumento, aunque se dice que lo introdujo el rey Kuyoi Tompok en el año 154 d.C.

[173] Al parecer, se inventó en la India, aunque su historia es algo incierta y ha generado amplios debates. Según algunos autores, habría surgido acaso como el híbrido resultante de experimentar y mezclar elementos a partir de algunos tambores preexistentes, tales como los *pakavaj, nakara* y *dolak,* ya que tanto los orígenes de su repertorio como su técnica para tocar, e incluso algunos elementos de su estructura física, se hallan ya en dichos tres tipos de tambor. De ese modo, se habría tomado para la *tabla,* del más pequeño *pakavaj,* la cabeza del dayan (es decir, del tambor derecho más pequeño); del timbal del *nakara,* el bayan (o tambor izquierdo de mayor tamaño); y del *dolak,* el empleo versátil de sus bajos.

Una famosa leyenda atribuye al poeta del siglo XIII Amir Kusrau su invención y típica disposición en un juego de dos tambores[174]. Puede usarse como solista, o como acompañamiento rítmico[175].

[174] Respondiendo a un conocido juego de palabras indio ("Toda, tab bi bola – tabla" = "Cuando se rompió, todavía hablaba"), Amir Kusrau —cuyos escritos curiosamente no mencionan al tambor— habría dividido en dos, bien el tambor *mrudangam* del sur de la India (consistente en un único instrumento), o bien el *pakavaj* del norte del país. Sea como fuere, la tradición implantada posteriormente, junto a la ausencia de este instrumento en la música del sur de la India, a que la *tabla* se parece mucho a un *mrudangam* partido en dos, y al hecho de que su extremo cerrado y su diseño en parejas de dos tambores le relacionan con los timbales y los tambores de arcilla occidentales, apoyan totalmente la opinión de que la *tabla* es un desarrollo relativamente reciente de la música del norte de la India. Otras teorías en cambio, situarían la invención del instrumento ya en el siglo XVIII, siendo su primer ejecutante documentado Ustad Sudar Kan, de Delhi.

[175] -Donald Irwin ROBERTSON: *Tabla: A rhythmic introduction to Indian music.* Nueva York, Peer International Corp., 1968. -Frances Ann SHEPHERD: *Tablā and the Benares Gharānā.* Tesis doctoral, Middleton (Connecticut, EE.UU.), Wesleyan University, 1976. -Robert S. GOTTLIEB: *The major traditions of North Indian tabla drumming: A survey presentation based on performances by India's leading artists: illustrated with recordings and transcriptions of the performances.* (Josef KUCKERTS; Walter SALMEN; y Marius SCHNEIDER; eds.). Munich-Salzburgo, Musikverlag Emil Katzbichler, "Studien zur Volksmusik und aussereuropäischen Kunstmusik, vol.1", 1977. -Richard EMMERT; y Yuki MINEGISHI: *Musical voices of Asia. Report of Asian Traditional Performing Arts, 1978.* Tokio, Heibonsha Publishers, The Japan Foundation, 1980. -Aloke DUTTA: *Tablä: lessons and practice.* Austin (Texas, EE.UU.), the author, 1984. -James KIPPEN: *The tabla of Lucknow: A cultural analysis of a musical tradition.* Cambridge, Cambridge University Press, 1988. -Frances Ann SHEPHERD; y Sharda SAHAI: *Play Tabla: A Manual for the Banaras Style of Tabla Playing.* Londres, Trentham Books, 1992. -Robert S. GOTTLIEB: *Solo Tabla Drumming of North India (2 vols.) Its Repertoire, Styles and Performance Practices.* 2 vols. Vol.1, *Text and Commentary*; vol.2, *Transcriptions.* Nueva Delhi, Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Limited, 1993. -David R. COURTNEY: *Fundamentals of Tabla.* Vol.1. Calcuta, Pub. Sur Sangeet Services, 1995. -David R. COURTNEY: *Advanced Theory of Tabla.* Vol.2. Calcuta, Pub. Sur Sangeet Services, 2000. -David R. COURTNEY: *Manufacture and Repair of Tabla.* Vol.3. Calcuta, Pub. Sur Sangeet Services, 2001. -David R. COURTNEY: *Focus on the Kaidas of Tabla.* Vol.4. Calcuta, Pub. Sur Sangeet Services, 2002. -Sadanand NAIMPALLI: *Theory and Practice of Tabla.* Bombay, Popular Prakashan Pvt. Ltd., 2005. -Sudhir Kumar SAXENA: *The art of tablā rhythm: essentials, tradition, and creativity.* Nueva Delhi, Sangeet Natak Akademi, 2006. -B. K. [Mamta] CHATURVEDI: *How to play tabla.* Nueva Delhi, Diamond Pocket Books, Adarsh Printers, 2007. -Chote Lala MISRA: *Playing Techniques of Tabla: Banaras Gharana.* Nueva Delhi, Kanishka Publishers, 2007. -Siddharth J. MEHTA: *Art of Tabla.* Delhi, Surya, 2013.



La *tabla* consiste en un juego de dos tambores de mano, de tamaños y timbres contrastantes: un pequeño tambor de madera ahuecada llamado *dayan* (literalmente, "derecha"), o propiamente *tabla, tablá, sida,* o *dahina* (el cual se toca con los dedos y la palma de la mano derecha y se afina en la tónica del *raga*), y otro más grande, de metal (bronce o cobre) o de arcilla, llamado *bayan* (literalmente, "izquierda") o *daga* o *dugui* (el cual se toca con los dedos, palma y muñeca de la mano izquierda).

***Tabla:* sólo el bayan, de latón repujado, con tapas y afinado con correas[176].**

[176] Desarrollada a partir del antiguo *puskara,* se documenta ya en templos de Bombay del siglo VII a.C. (Muktesvara, Buvanesvara), en los que el tambor pequeño del *puskara* (llamado *alinga*) se apoyaba en el regazo del ejecutante. Según una leyenda conocida, la *tabla* habría surgido cuando un ejecutante de *pakavaj,* encolerizado, arrojó su instrumento al suelo, separándose en dos tambores.

Requiere una técnica de toque que exprime —en múltiples combinaciones— el empleo de dedos y palmas de las manos, con vistas a generar una enorme variedad de sonidos diferentes (los cuales se reflejan en unas sílabas mnemotécnicas o "bol"). Así, se puede usar el talón de la mano para aplicar presión sobre el parche, o para producir un movimiento de deslizamiento sobre el tambor más grande, de modo que se puede variar la altura del sonido mientras éste está ya desapareciendo.

Dos tablas: *Juego de la izda.:* bayan de cobre (izda.), emparejado con dayan o tabla de madera estándar (dcha.). *Juego de la dcha.:* dayan o tabla de madera (izda.) y bayan de metal niquelado, decorado con relieves (dcha.). Todos los tambores se afinan mediante correas; se apoyan en cojines e incluyen sus correspondientes tapas y martillo de afinación.

Tabla tarang.

La *chenda* es un tambor de madera (un instrumento de percusión cilíndrico) de doble parche, ampliamente usado en los estados indios de Kerala y Karnataka (en este último, en Tulu Nadu, una escuela del norte de Yaksagana, se le llama *chande*)[177]. Se caracteriza por su sonido fuerte y rígido. Se toca en festivales de templos hindúes, y como acompañamiento, en funciones artístico-religiosas y en actividades culturales y escénicas de Kerala[178].

[177] Como *chande,* se usa tanto en la música tradicional como en la clásica del sur de la India (Karnataka) y acompaña rítmicamente —según formas musicales preclásicas y tradicionales— a los dramas danzados "Yaksagana" (en el que sigue el sistema rítmico de tala propiamente llamado "Yaksagana"), y "Katakali". Emplea un parche circular de piel de venado, y cuenta con 12 pasadores para sujetar, mediante sogas, el parche al cuerpo de madera del instrumento, de modo que las cuñas que se ponen en las sogas pueden girarse para apretar o destensar el parche de cara a su afinación (la cual se adecúa a la nota fundamental o tónica que sigue el cantante a quien se acompaña. Una cuña tubular de madera se coloca en un borde del parche superior, para utilizarse por la baqueta de la mano dominante.

[178] Mide 61 cms. de largo por 30,5 cms. de diámetro y 3,75 cms. de grosor —el cual se reduce unos 0,63 cms. en varios puntos separados entre sí unos diez cms., para obtener mayor resonancia—. Se incorpora a funciones artísticas en Kerala —donde constituye una parte integral en todos sus festivales desde hace más de 300 años—, tales como el *Katakali, Kodiyatam, Kanyar Kali, Teyam,* y a muchas otras formas de danzas y rituales, como la danza-dramática llamada *Yaksagana* (Tenku Titu), muy popular en Tulu Nadu, en Karnataka. La *chenda,* indispensable en todo tipo de actividades culturales en Kerala (donde su fabricación se asocia a unas pocas aldeas, gremios y familias concretos, destacando los instrumentos procedentes del pueblo de Vellarkad, por su gran calidad), se considera no obstante, y de manera tradicional, un instrumento demoníaco o *vadyam asura.*

Chande.

La *chenda* tiene dos lados y se cuelga verticalmente del cuello de su ejecutante. Su cuerpo se fabrica con madera blanda del árbol de yaca (*varika plavu*). Para obtener un sonido de calidad, ambos lados o extremos se cubren con un parche o pergamino o *chenda vatam*[179]. Su sonido puede escucharse a varios kilómetros de distancia.

[179] Aunque se puede tocar cualquiera de sus dos extremos, realmente sólo se golpea uno, el superior, mediante el uso de dos palos o baquetas, o bien de una baqueta y una mano. El pergamino que utiliza es generalmente "vitela" (de ternera, es decir, la piel de la vaca joven procedente del abdomen del animal). Así, el parche del extremo izquierdo se llama *edam tala* (lado o cabeza izquierda; hecho de una, o de dos capas de piel) y el derecho, *valam tala* (lado o cabeza derecha; hecho con de cinco a siete capas, con el fin de obtener un sonido grave). Sus pieles se secan a la sombra y se fijan en aros de madera, realizados a partir del tronco de una palmera local (*eranpana*), o de bambú, utilizando para ello una goma preparada a partir de la semilla del árbol llamado "pananchi maram". El marco circular se mantiene en un recipiente y se hierve durante un día, combándose o doblándose luego en forma de círculo, y secándose boca arriba. Los aros de madera con la piel (*chenda vatam*) sólo se reemplazan cuando la calidad del sonido empeora (aproximadamente, se gastan una media de unos quince aros anuales por cada ejecutante).

Hay distintos tipos de chendas, de nombre y uso distinto según el diámetro de su parche o *chenda vatam*[180]. Dependiendo de su tamaño, estructura y función, se clasifican como *Urutu chenda* (para tocar variaciones y para dirigir la orquesta, como instrumento principal o *Pramana vadya*)[181], *Veku chenda* o *Achan chenda* (para mantener el *talam* o ritmo básico)[182], "Muri chenda", etc.

[180] Y así, las *chendas* llamadas *Etara Vechan* (de 21,5 cms.), *Ompatu Vechan* (de 23 cms.), *Ompate Kal Vechan* (de 23,5 cms.), *Ompatara Vechan* (24 cms.), *Ompate Mukal Vechan* (24,8 cms.), u *Ompate Mukal Kali* (> 24,8 cms., pero < 25,4 cms.).

[181] Su parche o *chenda vatam* es siempre el *edam tala* (o lado izquierdo), hecho de una simple piel de vaca, muy suave. "Urutu" significa "que rueda", pues el ejecutante hace rodar aquí su muñeca derecha (en el primer tiempo, con la palma de la mano derecha que sujeta la baqueta hacia dentro, y en el segundo tiempo hacia fuera, y todo mientras se hace rodar la muñeca).

[182] Su *chenda vatam* es siempre el *valam tala* (o lado derecho), hecho de varias capas de piel para producir un sonido grave. "Veku" significa "golpear fuerte". Aquí, el ejecutante produce el sonido golpeando el tambor con una baqueta, sin girar o rodar su muñeca.

Las funciones o espectáculos de percusión, en los que se usan *chendas* se llaman *chenda melam.* La piel usada en la *chenda,* o *chenda vatam,* debe ser muy fina para el *chenda melam* clásico, como por ejemplo para el *Panchari melam, Pandi melam* o *Tayambaka,* pero en las *chendas* del *Sinkari melam* (que no se considera una forma clásica del arte), sus *chenda vatam* son duros, y baratos[183].

La *chenda* se enseña a tocar de manera tradicional[184]. Se golpea con dos palos: la baqueta de la mano derecha golpea en la parte superior del parche (poco por encima de su parte central) y la baqueta de la mano izquierda, en su parte inferior (ligeramente por debajo del centro).

En la ejecución de la *chenda,* se yuxtaponen esquemas rítmicos complejos. Así, por lo general, un *sadakam* (ejercicio repetido para el instrumento) comienza con un esquema sencillo de tres golpes, llamado *Tha Ki Ta* (es decir, los tres golpes *sadakam*), el cual comienza con una *onnam kalam* o primer grado de velocidad geométrica (siendo *kalam* el grado de velocidad geométrica), el cual constituye a su vez el *talam* o ritmo básico durante todo el espectáculo de ejecución a la percusión, o *melam.* Una vez

[183] Hay siete tipos de "melangal" (espectáculos o funciones de todo tipo con protagonismo de la percusión), a saber: *Panchari melam, Champa, Chempada, Adanta, Anchadata, Druvam y Pandi melam.* Los seis primeros se conocen como "Chempada melangal". Aparte de dichos siete "melangal", hay otros dos más en Kerala: *Navam* y *Kalpam.*

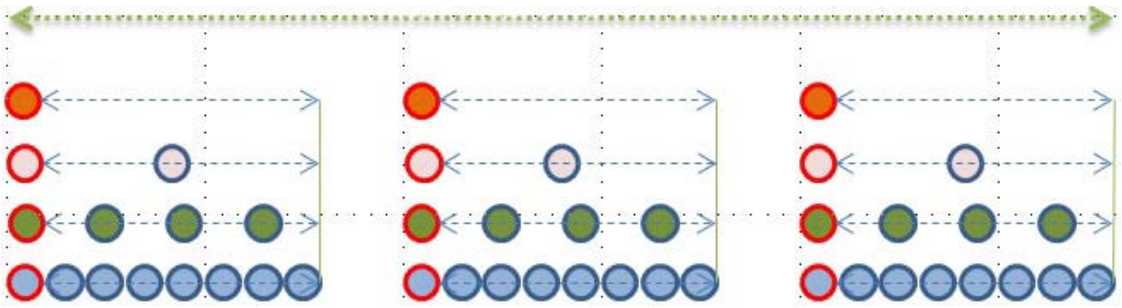
[184] Los estudiantes practican primero sobre una piedra o madera, usando un palo o baqueta fuerte y gruesa (generalmente hecha de corteza de tamarindo), de unos 29 cms. de largo, por 3 cms. de diámetro en un lado y 2,5 cms. en el otro. Una vez acabado el aprendizaje sobre la piedra, los estudiantes pasan a practicar ya sobre los parches del tambor (es decir, sobre *veku chenda,* de una sola capa de piel, o sobre *valam tala,* de varias capas —que se toca con un palo o baqueta larga y delgada—). Una vez que los estudiantes dominan el toque en *valam tala,* comienzan a aprender sobre *urutu chenda* o sobre *edam tala* (parte de la *chenda* de una sola capa de piel). En el aprendizaje tradicional de *chenda* en Kerala, siempre se empieza y termina con un *Ganapati Kai,* u oración y dedicatoria al dios hindú Ganapati, que consta de 37 golpes. Y una vez que los estudiantes aprenden a tocar el *Ganapati Kai,* el maestro empieza a enseñarles el *sadakam,* o ejercicio repetido.

practicado el citado *onam kalam,* los estudiantes pasan ya a aprender y ejercitarse en el *randam kalam,* o segundo grado de velocidad geométrico; luego, el *munam kalam,* o tercer grado de velocidad geométrica; y así, sucesivamente.

En el *Tha Ki Ta* (es decir, la unidad básica o patrón rítmico del ejercicio que se repite), la *onam kalam* consta de tres golpes en la primera velocidad geométrica (por ejemplo, de cuatro segundos de duración)[185]. Y los golpes del *randam kalam* son —múltiplos del anterior *onam kalam*— seis (segunda velocidad geométrica). Por su parte, *munam kalam* sería múltiplo del previo *randam kalam* (doce golpes, o tercera velocidad), *nalam kalam* sería veinticuatro golpes (cuarta velocidad), etc. Pero cuando se ejecuta un *randam kalam* de seis golpes, éstos deben terminar en el mismo tiempo antes empleado para los tres golpes del *onam kalam* (cuatro segundos), con la consiguiente aceleración (pues hay que ejecutar el doble de golpes en el mismo espacio de tiempo). Del mismo modo, el *munam kalam* —de doce golpes— debe terminar en el mismo tiempo antes empleado para los tres golpes del *onam kalam* (igualmente, en cuatro segundos), de donde su progresión geométrica en cuanto a la velocidad requerida para su ejecución. Y lo mismo sucede con el *nalam kalam,* de veinticuatro golpes, que deben terminar en el mismo tiempo que tardaba en hacerlo el *onam kalam.* Ésa es la razón por la que al *onam kalam* se le llama *talam* o ritmo básico de todo el espectáculo de percusión (equivalente al tiempo necesario para completar un ciclo de golpes, en este caso concreto, *Tha Ki Ta,* o tres golpes)[186]. Así, dependiendo de su práctica y experiencia, un tamborilero o ejecutante de chenda puede llegar a tocar hasta en 7, 8, 9, o incluso 10 *kaalam,* lo que supone elevados niveles de virtuosismo.

[185] El tiempo para completar un *kalam* se llama *tala vatam.*

[186] Del mismo modo, si el intérprete empieza con 4 golpes y los completa en 4 segundos, como la segunda velocidad, *randam kalam,* sería múltiplo de la primera (*onam kalam*), requeriría tener que ejecutar 8 golpes en 4 segundos; y la tercera velocidad, *munam kalam* (a su vez múltiplo de *randam kalam*), exigiría ejecutar 16 golpes en los mismos 4 segundos (y así, sucesivamente). Pero si el intérprete se inicia con idénticos 4 golpes, pero los completa en 2 segundos, eso supone que el sucesivo *randam kalam* exigiría ejecutar 8 golpes en solamente 2 segundos, y que *munam kalam* tendría 16 golpes, a ejecutar en apenas 2 segundos.

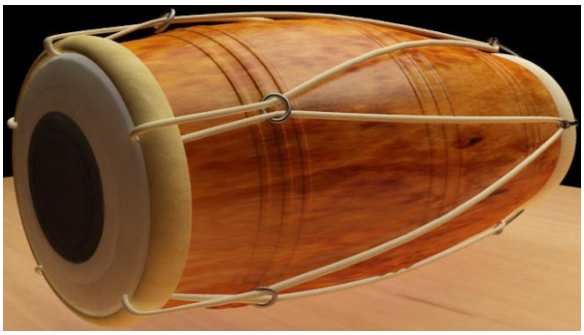


[*LEYENDA:*
Flecha alargada de izda. a dcha.: tiempo en completar un ciclo.
Velocidades geométricas en la ejecución:
***a)* en naranja: *onam kalam* (3 golpes; 1ª velocidad);**
***b)* en blanco: *randam kalam* (6 golpes; 2ª velocidad);**
***c)* en verde: *munam kalam* (12 golpes; 3ª velocidad); y**
***d)* en azul: *nalam kalam* (24 golpes; 4ª velocidad)]**

Esquema de un *sadakam* o ejercicio repetido de percusión (para tambor *chenda,* o espectáculo de *chenda melam*), a partir de un *talam* o ritmo básico dado —aquí, un esquema de tres golpes—, y ejemplo de su ejecución en velocidad geométrica o *kalam* de 1º, 2º, 3º y 4º grados.

Gran tambor (*dak*) y ejecutantes del mismo (*daki*). Algunos ejemplos, de Bengala occidental.

El *dolak* (o *nal,* o *dolki*), es un membranófono o tambor de dos parches, que se toca comúnmente en diversas regiones del subcontinente indio y es típico de la música tradicional (y durante ceremonias de boda) del norte de la India, Pakistán y Nepal. Se toca, en ambos parches, con las dos manos (y generalmente, sin baquetas), colocado en el regazo del ejecutante mientras se sostiene en posición horizontal, de pie —colgado del hombro o de la cintura—, o bien sentado en el suelo y apretado con una rodilla. Hecho generalmente de madera dura de teca, se relaciona con el más grande *dol* del Punjab y con el más pequeño *dolki,* aunque se diferencia de otros tambores indios como el *kol* o el *mridangam* por ser más corto y porque sus parches pueden ser de membrana simple.



El cuerpo en forma de barril se construye de madera de palisandro indio, aunque otros *dolaks* más baratos se pueden hacer de cualquier madera (a menudo, del árbol del mango)[187]. Los *dolaks* y *dolkis* de Sri Lanka se hacen de tronco vaciado de cocotero.

Por su parte, el *dolki* (del hindi y urdu, "flauta" o "tubo"), —básicamente un *dolak* de diámetro un poco más estrecho—[188], también conocido como *nal,* utiliza *syahi*

[187] Los *dolaks* de madera pesada, y muy dura, producen mejor sonido que los tallados en albura (es decir, en maderas jóvenes o de crecimiento rápido, más baratas).

masala —a la manera de la *tabla,* que tiene un punto alto o agudo de afinación— para su parche tiple[189], el cual se cose con hilo de algodón a una argolla o aro de hierro, de manera similar a los típicos tambores *jangu* coreanos o *shime-daiko* japoneses, los cuales sirven para tensar el parche —a manera de torniquete— antes de ajustarlo al cuerpo del instrumento[190]. Y su parche bajo, a menudo tiene a menudo el mismo compuesto que el del *dolak* normal u ordinario (es decir, que este parche se monta en un aro o anillo de bambú, aunque a veces puede tener un *kinar* o parte exterior del parche y una *gajra* o circunferencia exterior plisada —como puede verse en la *tabla*—, para poder soportar la tensión adicional, mientras que se usa "sarson tel masala" desde el interior (*dolak masala*).

En este sentido, el *dolak* puede afinarse bien mediante el tradicional sistema citado de cordaje (a base de cuerdas o cordones de algodón que se tensan mediante aros de acero o clavijas para enroscar o retorcer dichos cordones), bien mediante un sistema tensor del parche provisto de tornillos; o incluso puede estar dotado de ambos sistemas de afinación combinados a la vez, uno para cada parche. Dependiendo de su tamaño, suele afinarse con una diferencia entre sus dos parches de una cuarta o una quinta justa.

El parche de sonido más agudo del *dolak* es una membrana simple, mientras que el parche más grave, o bajo, se toca por lo general con la mano izquierda, y lleva un compuesto *syahi* prensado, concebido para bajar su punto de afinación y permitir su típico sonido deslizante ("giss" o "gissa"). La versión de Sri Lanka utiliza un gran *syahi* —fijo, a la manera del usado en la *tabla*—, en medio de su parche bajo.

---

[188] Hay *dolkis* similares al citado en Majarástra y otros lugares, así como algunos tambores similares, con nombres parecidos, en otras partes de Asia occidental, como el *daul.*

[189] El *syahi* o *syahi masala,* es un compuesto a base de un residuo endurecido de aceite de mostaza, al que se puede añadir un poco de arena de arcilla (*masala*) y aceite o alquitrán, concebido —mediante su aporte de peso al parche— para conseguir una afinación más grave.

[190] La adición de peso al parche mediante el *syahi,* aporta una tensión añadida antes de ensamblarlo —o ajustarlo en el proceso de montaje— al cuerpo o barril del tambor. De este modo, los *dolkis* de Sri Lanka utilizan unos parches de alta calidad, con *syahi* en ambos lados, los cuales produce un sonido como el de una *tabla* afinada muy aguda, además de que emplean también —como el *nal*— una digitación, simplificada (bol), para *tabla*. Precisamente, y con vistas a crear una tensión y afinación muy altas, no emplean argollas de acero, sino clavijas de madera giratorias. Y sus parches se preparan con una costura triple, capaz de soportar dicha tensión.

Aunque el *dolak* es principalmente un instrumento popular (y carece de la necesidad de afinación exacta y las técnicas de ejecución "bol" propias de la *tabla* o del *pakavaj*), antiguamente se usaba en bailes clásicos, y actualmente se utiliza también ampliamente en varios estilos, propios de la música tradicional (tocado para acompañar el canto y bailes de los jóvenes en festividades previas a las ceremonias matrimoniales), y cinematográfica (*Filmi Sanget*)[191].

El *dolak* ha alcanzado gran popularidad en tiempos recientes, especialmente por su uso generalizado en diversos géneros musicales, como en la música devocional folclórica del *kawali*[192], *bajan*[193], *kirtan*[194], o *lavani*[195], y en la danza *bangra*[196], así

[191] *Filmi Sanget* es la música de la industria cinematográfica india, que ha generado todo un género comercial, el musical indio, una de cuyas vertientes más famosas han sido las películas de "Bollywood".

[192] El *kawali* es un tipo de música religiosa tradicional del sudeste asiático, procedente de la India islámica, conformada por la fusión de ritmos arábigos e indostaníes. En realidad, se trata de un tipo de música mística sufí, de origen persa, musulmán, muy popular en el Punjab indio y paquistaní. *Cfr.:* -Ragini DEVI: *Dance Dialects of India.* Nueva Delhi, Motilal Banarsidass Publ., 1990. -Andrew Burton ALTER: *Dancing the Gods: Power and Meaning in the Music of Garhwal, North India*. Victoria (Australia), Monash University, 2000.

[193] El *bajan* (del sánscrito "bajan", compartir o adorar), es un canto devocional del hinduismo —una práctica espiritual india—, consistente en plegarias con música o mantras musicalizados, en los que se entonan los nombres sagrados como una forma de reverencia —un método fácil y alegre de concentración personal y espiritual—, y de acercamiento a lo divino.

[194] El *kirtan* (o *samkirtan*) —del sánscrito "alabar" o "glorificar"—, es un canto devocional de carácter grupal. En realidad, es un tipo específico de *bajan,* que significa "fama", cuya característica principal es que cuenta con una persona que lidera el canto —un guía que lleva la voz cantante—, enunciando cada verso, mientras el coro repite sus palabras, línea a línea. La práctica "yóguica" de esta repetición grupal y

como en la música de las Islas Fiyi, y en la música indocaribeña (v.g., en la música *chutney*[197], en el *Baitak Gana*[198], o en el canto *tan*[199], de Jamaica, Surinam, Guyana o de Trinidad y Tobago, adonde los llevaron emigrantes contratados indios).

Dolak. Dcha.: **tambor de dos parches, ambos de piel de cabra, con cuerpo en forma de barril, realizado en madera de nim y palisandro y fabricado en el estado de Utar Pradesh —en el norte del país—, provisto de cuerdas y aros para la afinación, con montaje y ajuste de los parches al barril realizado en Bombay, usando cordajes tradicionales[200].**

---

constante del canto —a manera de ostinato—, conduce la vibración devocional a su clímax, gracias a la energía colectiva que se pone en acción.

[195] Este término procede del maratí o marathi, que es una de las lenguas más habladas de la India (más de 70 millones de parlantes en el área de Majarástra), —de tipo indo-ario—, derivada del sánscrito, y de larga tradición literaria. El *lavani* es un género de música popular, que ha contribuido sustancialmente al desarrollo del teatro popular maratí y que se practica en el sur de los estados indios de Majarástra y Madya Prades (donde lo llevan a cabo intérpretes femeninas que visten largos saris), así como en Karnataka y Tamil Nadu. Combina la canción —generalmente interpretada en tempo rápido— y la danza tradicionales, y se realiza al ritmo del *dolki,* con un poderoso ritmo y connotaciones de carácter sexual.

[196] Música y danza procedente del Punjab (norte de la India y Pakistán), que sintetiza diversos bailes antiguos. Su origen se halla en la festividad agrícola anual que celebraba la llegada de la nueva cosecha en primavera (su nombre deriva de "bang", cáñamo). *Vid.:* -Anjali Gera ROY: *Bhangra Moves. From Ludhiana to London and Beyond.* Surrey (Inglaterra), Ashgate Publishing Ltd., "Ashgate Popular and Folk Music Series", 2010.

[197] [Término derivado de "chutney" (o *chatni*), una variedad de especias dulces y picantes del oeste de la India]. Se trata de un género musical propio del sur del Caribe (de Trinidad y Tobago, Guyana o Surinam), —y muy particularmente, de Trinidad—, derivado de combinar contemporáneamente diversos elementos de la música tradicional india y de la música nativa de dichos países. La crearon, tras la independencia de los citados países americanos, sirvientes indo-caribeños (cuyos antepasados procedían de Bihar, Utar Prades, Bengala y el área sur de la India en torno a Madrás), contratados por los británicos para sustituir a los trabajadores en las plantaciones de azúcar. Usada en las celebraciones de bodas, su empleo en los templos nació en la década de 1940, aunque no se hicieron grabaciones hasta el año 1958.

[198] Forma musical originaria de la comunidad india de Surinam, que mezcla canciones tradicionales *bojpuri* (del oeste del estado de Bihar, en el noreste de la India) con influencias caribeñas. Utiliza sobre todo como instrumentos el harmonium, el *dolak* y el *dantal* (barra de hierro que se golpea con un objeto en forma de U).

[199] Estilo de canto propio —canto clásico— de la comunidad india de Surinam, Trinidad y Tobago, y Guyana.

[200] Presenta un parche tenor (de 17,5 cms.) y un parche grave o bajo (de 22,5 cms.), y mide 42,5 cms. de largo.

***Abajo, izda.: dolak* de Pakistán, en madera tallada, con parches que se afinan mediante cuerdas y aros de tensión[201].**

Los maestros del *dolak* suelen ser expertos en cantar, y a menudo proporcionan un entretenimiento básico o dirigen los tambores que acompañan a un grupo de baile. En algunos estilos o maneras de tocar (como sucede por ejemplo en el Punjab), se usa un aro de hierro para el pulgar, para producir un sonido característico ("chak"). En otros estilos o formas de tocar (como por ejemplo, en Rajastán), se usan todos los dedos.

[201] De 47,5 x 21,25 x 16,25 cms.

Izda.: **cuerpo de maderas locales de nim y palisandro; barras o varillas tensoras; los parches se colocan y ajustan mediante tornillos con cerrojo o pernos; parche tenor de 16,5 cms, y parche grave de 44,45 cms., provisto de un peso —una carga o relleno— en su interior (el *syahi:* un recubrimiento a base de una mezcla de alquitrán, arcilla y arena —o *dolak masala*—) de 21,6 cms., el cual sirve para bajar el tono de afinación y proporcionar un sonido bien definido.**

Dos *dolaks* (o *dolakis*), con cuerpo de barril tallado en palisandro —como caja de resonancia—, parches similares a los de la *tabla,* barras de tensión para afinar, y asa plegable de transporte.

El *dol* es un gran tambor (de 40 o más cms. de diámetro), de doble parche y con forma de barril[202], usado ampliamente en la India como instrumento de percusión acompañante en diversas formas musicales de carácter regional. Se toca sostenido en posición horizontal y colgado alrededor del cuello con una correa (generalmente de tejido de algodón), golpeándose por ambos lados con dos palos o baquetas, de madera y caña de bambú[203]. El *dol* del Punjab —usado en la música tradicional de dicho estado indio del norte—, es tal vez el mejor conocido en el exterior del país, debido a su lugar destacado para organizar el ritmo en la popular música y baile "bangra".

[202] El cuerpo del barril suele ser de madera (en ocasiones, utilizando la de algún tipo de árbol local), aunque actualmente puede usarse también otro tipo de materiales sintéticos (fibra de vidrio, incluso acero y algunas aleaciones metálicas o materiales plásticos…). Su superficie puede decorarse a veces con esquemas geométricos o cenefas, grabados, o más raramente, incluso pintados.

[203] Según la región y las necesidades del ejecutante (que a menudo baila enérgicamente mientras toca), los hay de diversos tamaños. En la danza "bangra" los bailarines se sitúan en círculo.

El *dol* se distribuye, además de en la India (valle de Asam[204], Gujarat[205], Cachemira, Majarástra[206], Costa de Konkan —o Karavali— y Goa[207], el Punjab[208], el estado de Karnataka[209], Rajastán y Utar Pradesh), por Bangladés, Pakistán (Sind, Beluchistán, y en general, en el área Pastún[210]), extendiéndose por el oeste hasta el extremo oriental de Afganistán)[211].

En los *dolaks* grandes, conocidos como *dols,* el parche de sonido agudo puede tocarse usando un palo delgado (de 6 mms., o algo menos) y largo (de 30 a 35 cms.), de ratán o bambú (aunque se prefiere ratán por su flexibilidad) y el parche de tono bajo con un palo curvo algo más grueso. Al ejecutante de *dol* se le conoce como *doli.* En definitiva, se toca con dos palos o baquetas de madera o, por lo general, de bambú y de caña[212].

---

[204] Se usa ahí en la fiesta principal del año, o Rongali Bihu, a mediados del mes de abril.
[205] Usado en la celebración del *Navarati,* para acompañar canciones populares que describen la gracia de la madre divina, o *garba.*
[206] Se toca en los festivales Ganes, en la ciudad de Pune (donde se cuenta el mayor número de estos instrumentos de todo el país), a cargo de ensembles o *dol patak,* que reúnen a estudiantes, profesionales y hombres de negocios. En la ciudad de Nagpur, al *dol* se le llama *sandal.*
[207] El *dol* se acompaña ahí siempre con los platillos o con la *tasa,* especialmente en las celebraciones *sigmo.* Interviene también en el templo, tocado por una casta concreta.
[208] Se usa ahí, exclusivamente por parte de los hombres, en las ceremonias de los místicos sufíes y de sus seguidores, en donde sus patrones rítmicos contribuyen a influir en la mente del devoto en busca del trance espiritual.
[209] Conocido como *dollu,* acompaña al baile popular *dollu Kunita,* ejecutado por miembros de la casta Kuruba.
[210] El *dol* es aquí el protagonista de la danza pastún (*patán*) llamada *atan.*
[211] Existen familias de tambores parecidas y con nombres similares, aunque distintas, en Irán, Armenia, y algunos otros estados de Asia Central. Un instrumento relacionado con el *dol* es el *dolak* o *dolki.*
[212] -Gibb Stuart SCHREFFLER: *Signs of Separation: Dhol in Punjabi Culture.* Santa Bárbara, University of California, 2010.

Los tamaños típicos del tambor pueden variar ligeramente de una región a otra[213]. Sus dos parches, de piel animal, o sintéticos, se tensan sobre los dos extremos abiertos del barril del tambor, cubriéndolos completamente[214]. El parche tenso de uno de sus extremos es más grueso y produce por tanto un sonido profundo, de baja frecuencia (contrabajo), mientras que el otro parche, más delgado, proporciona un sonido de frecuencia más alta. También son comunes los *dols* que llevan parches sintéticos o de plástico, que producen sonidos más agudos (tiple).

El *dol* se remonta al siglo xv. Probablemente se introdujo en el subcontinente indio a través del tambor persa *dohol* (*duhul*), según demuestra la *Constitución de Akbar*[215], que describe el uso de *duhul* en la orquesta del emperador mogol Akbar el Grande (*1542; †1605). La palabra indo-aria "dol" aparece impresa por primera vez en torno al año 1800, en el tratado *Sangitasara*. [Véase, en la imagen, un *dol* tribal de Garwal —procedente de dicha región montañosa, en el norte de la India—, de cobre, y con baquetas][216].

---

[213] En la música *gawali* (tradicional religiosa de la India y Pakistán islámicos), el término *dol* se usa para describir un tambor similar, pero algo más pequeño, que se utilizado con la *tabla* (que es aún más pequeña), como sustituto precisamente del tambor de la mano izquierda de dicha *tabla.* En el Punjab en cambio, el *dol* se mantiene grande y voluminoso, para producir su característico sonido grave. En otras regiones en cambio, los *dols* pueden ser de distintas formas y tamaños.

[214] Estas pieles se pueden estirar o destensar mediante un mecanismo de tensión formado por cuerdas entrelazadas o cables, o bien por tuercas y tornillos, de manera que según se aprieten o aflojen sus parches, se alterará sutilmente la afinación del sonido del tambor.

[215] O *Ain-i-Akbari,* un documento del siglo XVI, que detalla y registra la administración del emperador Akbar, escrito por el visir Abul-Fazl ibn Mubarak.

[216] Presenta cuerpo de cobre, y lleva cuerdas de afinación y parches de piel de cabra. (41,25 cms. de alto por 37,5 cms. de diámetro). Ambos lados del tambor tienen parches de piel de cabra de igual tamaño,

Abajo a la izda.: dol **con dos parches sintéticos (de 35 por 60 cms.), que se afinan mediante tornillos y tuercas, y se ajustan al cuerpo de madera del tambor (fabricado en el estado de Utar Pradesh, en el norte, con maderas locales de nim —o margosa, o lila india— y palisandro).** ***Abajo a la dcha.:*** **tambor de dos parches, de piel de cabra (de 35 por 62,5 cms.), con cuerpo de madera. Construido en el norte del país y transportado luego hasta Bombay, donde se le ajustaron los parches al cuerpo mediante cables y aros de tensión.**

que, afinados con tensiones distintas, producen diferentes alturas de sonido, uno más agudo y otro más grave.

Abajo a la dcha.: dol **de dos parches (de 35 por 60 cms.), uno sintético y otro de piel de cabra, con cuerpo de madera del árbol del mango, el cual se afina mediante cables y aros (el parche de piel), y con tuercas y tornillos (el parche sintético).**

Baquetas para *dol.* La usada para tocar el lado grave o bajo del instrumento (*daga*), es gruesa (de unos 10 mms.de diámetro) y se curva en el extremo que golpea el instrumento en un arco de algo menos de noventa grados. La otra baqueta (*tili*), es un palo o bastoncillo más delgado y flexible, que se utiliza para reproducir la nota más aguda del instrumento.

El *dol* proporciona la posibilidad de obtener infinidad de ritmos y toques. Así, antes de la "Partición", se ejecutaban decenas de ritmos con el *dol* del Punjab, según sus

funciones concretas[217]. Además, el auge de la danza tradicional (y escenificada) "bangra" del Punjab, inspiró que se crearan nuevos ritmos específicamente para ese baile[218]. Pero con el paso del tiempo y el abandono paulatino de determinadas prácticas culturales, los intérpretes de *dol* dejaron de estar familiarizados con tales toques.

El *goga dol* es un tambor popular del pueblo "muria" de Madya Pradesh.

[217] Como consecuencia del otorgamiento de la independencia a la India británcia por parte del Reino Unido poco después de acabar la Segunda Guerra Mundial, la "Partición de la India" consistió en la separación, en 1947, de dos nuevos estados soberanos: Pakistán, y la India.

[218] Posiblemente, el ritmo más característico tocado en el *dol* consiste en un esquema rápido con doble puntillo, o simplemente, en una larga serie de notas con doble puntillo, en la que se usa el parche grave para improvisar. Algunos de sus ritmos más comunes son: el *bangra* (originado en el viejo baile "bangra" de la comunidad); el *damal* (asociado con algunas funciones culturales, que incluyen el culto en los santuarios sufíes); y el *kaharva* (un ritmo para bailar y cantar). La danza bangra escenificada (originada en la década de 1950), otorgaba especial relevancia al ritmo *kaharva* para interpretar las acciones llamadas *ludi*. En la década de 1970, se añadieron muchas más acciones a la danza bangra escenificada, que se adecuaron al ritmo *kaharva,* el cual se tocaba con el tambor *dolki* para acompañar canciones punjabíes, y comenzó a convertirse en uno de los ritmos más importantes relacionados con la danza. De este modo, cuando en la década de 1990 las canciones pop punjabíes comenzaron a evocar la danza bangra, utilizaron el ritmo kaharva, hoy conocido por diversos nombres. Algunos ejecutantes de *dol* le llaman propiamente *kaharva* —su nombre técnico—, mientras que otros intérpretes del Punjab le llaman *ludi,* refiriéndose al baile del mismo nombre. La forma de tocar el *dol* que se desarrolló en el Reino Unido, adoptó en cambio el nombre de *chal* (término que no se utiliza en otros lugares), probablemente como alusión a los movimientos "chal" a los que acompaña en la moderna bangra. La introducción de dispositivos electrónicos (cintas magnetofónicas), conllevó una cierta pérdida de la importancia de estos ejecutantes de *dol* en acontecimientos sociales y celebraciones. Pero, a pesar de ello, la música para *dol* todavía figura en grabaciones de estudio de los actuales artistas de música *bangra, ras* y *garba*.

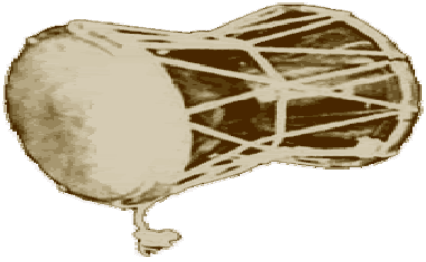
El *tavil* es un tambor de dos parches del sur de la India (provincia de Tamil Nadu), típico de la música carnática tradicional, usado en templos, festivales, ceremonias y bodas, a menudo acompañando al *nadaswaram*. Consiste en un cilindro o barril de madera hueca del árbol de yaca o panapén, con dos aros de cáñamo para fijarlos al cuerpo del instrumento[219].

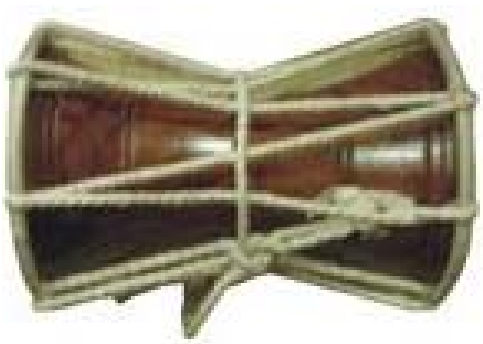
El *dak* (o *daklu*) es un tambor popular del pueblo "ratwa" de Gujarat.

[219] Su parche menor (a la derecha, de piel de búfalo de agua), se deja destensado para que suene más grave al golpearse con una baqueta (un palo corto y grueso de madera del árbol de Portia), mientras que el parche mayor (a la izquierda, de piel de cabra) se tensa más y se toca con la muñeca y con los cinco dedos enfundados en unos dedales (hechos con pegamento endurecido de harina, y colocados en la mano izquierda). Se toca sentado, o de pie, colgado del hombro con una correa o "nadai" de tela.

Dad: **pequeño instrumento musical, tradicional del Punjab, con doble parche y forma de reloj de arena, de cintura delgada y diseño similar a otros tambores indios (como el *damaru,* el *udukai* o el *idaka*). Fabricado en madera, está provisto de unas cuerdas con un nudo en su extremo para golpear en ambos parches, los cuales se ajustan con cuerdas, lo que permite también sujetar el instrumento firmemente.**

El *dad* es originario del Punjab, una región en la que lo usan principalmente cantores "dadi" —que entonan historias y baladas populares, religiosas y guerreras, acompañados asimismo por el *sarangui*—, y otro tipo de cantantes populares.





El *dad* se toca al girar o agitar rápidamente la muñeca, de modo que los nudos golpeen a ambos lados los parches; a veces puede tocarse también con una baqueta. Se parece al *udukai* en la técnica de tocarlos, aunque su significado social es distinto. Se toca tamborileando con los dedos en uno de sus lados. Su tono de afinación puede elevarse apretando una pequeña cinta de tela que se envuelve alrededor de su cintura. Puede producir sonidos abiertos y cerrados.

Pequeño tambor de mano (de 24 x 15 cms.), con cuerpo de madera y cuerdas de tensión para afinar sus dos parches de piel de cabra.

***Idaka* (o *edaka*): tambor de mano con forma de reloj de arena, propio del estado de Kerala, en el sur de la India, muy similar al *damaru* —aunque su parche derecho se toca con un palo o baqueta—, que se toca colgado del hombro izquierdo y cuyo tono de afinación, como el del *damaru,* se puede variar tensando o destensando con la mano izquierda la cuerda o cinta que lleva enrollada en torno a su cintura y que actúa sobre el parche.**

El *idaka* es capaz de generar melodías sencillas en el ámbito de una octava. Considerado un instrumento divino (o "deva vadyam"), se suele tocar a solo durante la "puja" en los templos —ritual religioso hindú, budista o sij, como ofrenda a las deidades, prohombres o invitados especiales—, o bien como acompañamiento del "sopanam" en el exterior del sanctasanctórum[220], a cargo de la comunidad ambalavasi —castas hindúes de Kerala que prestan servicio al templo—, ya sean marar[221], o poduval[222].

[220] La *sopana sangetam* es una forma de música clásica india propia de los templos del estado de Kerala. Hace alusión al canto realizado por el lado de los pasos sagrados (o *sopanam*) que conducen al sanctasanctórum de un santuario.

[221] Nombre de los músicos del templo de Travancore, Cochin y Malabar, en el estado de Kerala, que proporcionaban la música tradicional "sopanam" al santuario.

Popularmente, es uno de los instrumentos que constituyen el ensemble "pancha vadyam" de Kerala. También puede tocarse en el baile-teatro clásico de Kerala o "katakali" (cuando no se toca la *chenda* y hay un personaje femenino en escena)[223].

El *idaka* se usa asimismo para presentar el concierto tradicional llamado *tayambaka.* Se enseña a tocar en algunas instituciones de Kerala (como "Kerala Kalamandalam" o "Kshetra Kalapetam"), en la ciudad de Vaikom.

---

[222] Casta de ambalavasis. En Kerala, bramanes con funciones (administradores, contadores y guardianes de los templos), que no eran sacerdotes. Podían ser fabricantes de guirnaldas, músicos de los templos (tañedores de *idaka, chanda* y otros instrumentos y cantores de música *sopanam*).

[223] También en "kodi yatam" da soporte al tambor-vasija o *mizavu.* Constituye un acompañamiento indispensable para diversas formas de danza, como "mohini yatam" y "krisna natam", y ha llegado a ser aceptado en otros grupos de danza fuera de Kerala.

El *timila* (o *páni*) es un tambor de doble parche de piel de ternera (de uno o dos años), en forma de reloj de arena y con cuerpo de madera hueca de palisandro pulido (de 105 cms. de longitud aproximadamente, por 6 de grosor, 26,5 de diámetro en sus extremos y 11 cms. en el centro). Se usa en Kerala (sur de la India). Sus parches se unen mediante cuerdas o correas de cuero para la afinación, y se tienden también en torno a su cintura. Se toca colgado de los hombros, con una correa o cinta.[224].

***Damaru* (o *damru,* o *udukai*)[225]: tambor pequeño, generalmente de madera, usado en el hinduismo y budismo tibetano, con forma de reloj de arena (bicónico), y provisto de dos parches de cuero en sus extremos, que puede llevar una o dos cuerdas atadas alrededor de su cintura (cordones o cintas de cuero o de alguna fibra vegetal), de las cuales pende, como elemento golpeador, una bola o pequeña canica en su extremo (frecuentemente, un simple nudo de ganchillo), que produce un sonido de cascabeleo al golpear sucesiva y alternativamente los parches cuando el tambor, que se sostiene en la mano, se rota rápidamente girando o agitando vigorosamente la muñeca en direcciones alternas. Su resonador está hecho a menudo de latón.**

---

[224] Su cordaje sirve para ajustar la tensión y controlar sus dos sonidos ("tha" y "thom"); por su parte, sus parches se colocan de forma independiente al cuerpo (usando para ello unos aros —"valayal"— de diámetro algo mayor que el de los extremos laterales del cuerpo del instrumento), y se ajustan a él mediante mosquetones ("venil-valli" o "manja-valli"). Estos parches se tensan a los aros con ayuda de una goma o pasta a base de un compuesto de arroz crudo —que les añade un mayor peso—, así como de seis agujeros que se les practican a cada lado, por los que se pasan las citadas tiras tensoras de cuero. En los últimos años no obstante, y acaso para reducir su peso total, se han cambiado sus medidas. El *timila* es uno de los instrumentos que constituyen el *panchavadyam* (cuya ejecución comienza con *timila patu* y acaba con *timila idachal*), así como un importante instrumento de percusión que se emplea en diversos ritos del templo, como *sri-bali, sri-buta-bali,* y otros. Supone un componente destacado del conjunto de percusión tradicional de Kerala.

[225] Se le conoce como "tambor del mono parlante", y también con los nombres de *udukai* o *udaku* —en la música popular y para acompañar las plegarias— en el sur de la India. Con forma de reloj de arena, lleva en su parte central un lazo (una banda o tira de tela o cuerda, que sirve para, apretándola en torno a la cintura del instrumento, tensar o destensar los parches del tambor, podiendo modificar su afinación a voluntad. Se dice que Siva tañía con sus manos este tipo de *damaru,* el *udukai.*

El *damaru* mide desde unos 15 cms. de alto hasta poco más de 30 cms., y pesa de 250 a 330 gramos, y se toca con una sola mano.

El *udukai* (*udka*), o tambor rítmico "parlante", suele tener dos parches de 15 a 21 cms. de diámetro, y suele construirse con cuerpo de madera. Su ejecutante le hace "hablar" tensando y destensando las cuerdas de afinación, mientras lo sostiene bajo el brazo.

El *sambal* es un tambor popular del pueblo "kokna" de Dadra y Nagar Haveli (India occidental).

***Pambai* (o *urumi*). Usado en Kerala y parecido al *dolak,* se emplea —como la *tasa*—, en festividades y acompañando a las procesiones "Bagavati / Mariaman" (especialmente en el distrito de Kasargod, y en Karakatam). Se fabrica con cuerpo de madera hueca y se cubre a ambos lados con dos pequeños parches de cuero. Su centro es más estrecho que los laterales[226].**

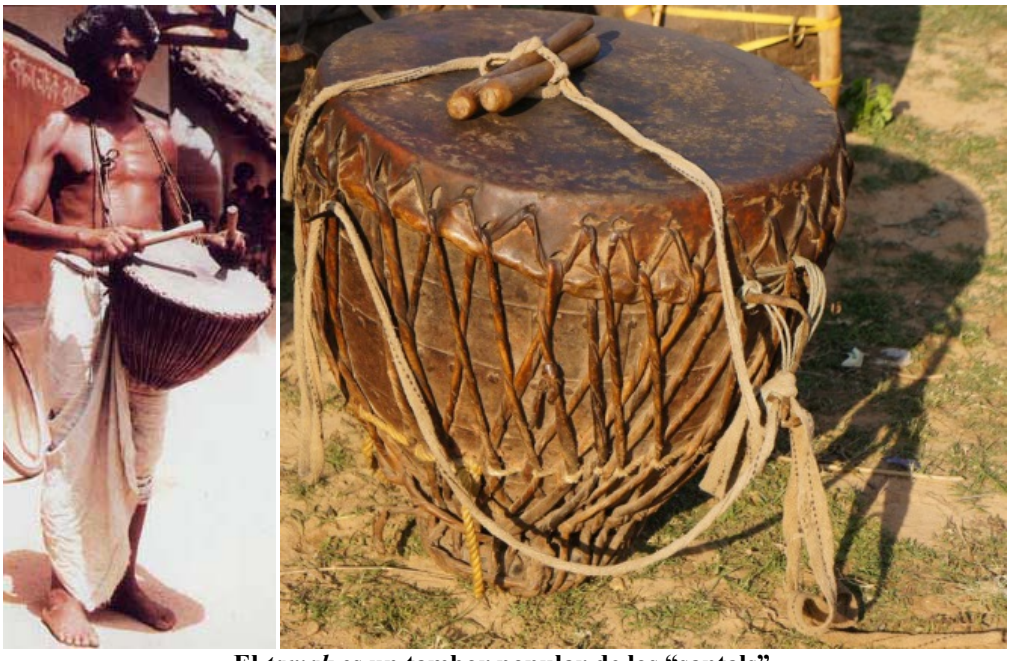
[226] -David B. RECK: "Musical Instruments: Southern Area", en *Garland Encyclopedia of World Music. South Asia: The Indian Subcontinent.* (Alison ARNOLD, ed.). Nueva York, Garland Publishing, "Garland Reference Library of the Humanities", 2000, vol.5, pp.350-367.

El *urumili* es un tambor popular de la gente "urula" de Kerala, en el sur de la India.

El *tumbak* es la versión india del *dumbek* —aunque apenas se utiliza en la música popular de Cachemira— (los tambores de este tipo también se conocen como *klong yao* o *glong* en Tailandia y Laos). Tiene cierta similitud en su forma con la de la *gumeta* de Andra Pradesh.

Arriba: *dumbek;* abajo: *tombak.*

***Chameli:* version india del *djembe* africano, con el que guarda estrecha relación constructiva, aunque aquí el parche se ajusta mediante cuerdas tensoras.**



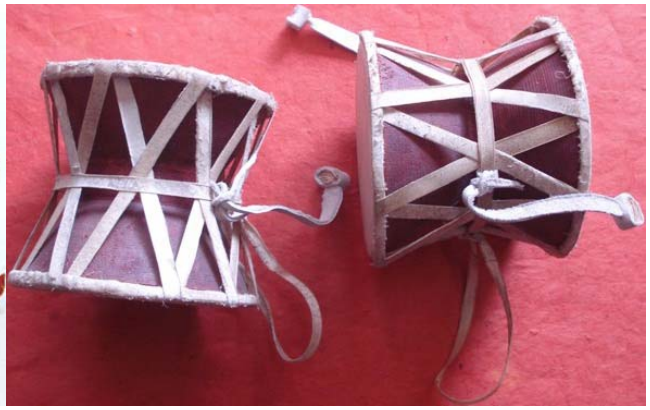
El *tamak* es un tambor popular de los "santals".

Tambor *jaspuria* del pueblo santál del norte de la India y Bangladés.

El *charchari* es un tambor tradicional de los pueblos "santál" y "munda" del noreste de la India.

Tambores tradicionales del norte de Bangladés y noreste de la India: *korka* y *jorka*[227].

[227] De dos parches —de tamaño distinto, sólo se tañe uno—, se tocan colgados del cuello, con dos baquetas de bambú, y se usan para acompañar al *dol.* Son frecuentes en el estilo popular "bawaia", e imprescindibles en el "lati kela" y el "lati nach".



En el Tíbet, antiguamente, el *damaru* podía hacerse con calaveras humanas.

Este tambor de bolas giratorias podía combinar dos cráneos (que, de acuerdo con los textos sagrados, se prefería que fueran de un muchacho de dieciséis años y una niña de doce, respectivamente). Sobre dichos cráneos se estiraban unos parches de piel de mono (abajo, a la izda., decorando un extremo con un loto de ocho pétalos manchado con la sangre menstrual de una joven, y en el otro extremo con un mandala; dieciséis agujeros perforados permitían añadir a la piel, cabello humano; y las bolas giratorias se hicieron a partir de los huesos de la pata de un ave acuática, encerrados en cera y tela).

El *fara* es un tambor del folclore del pueblo "irula" de Kerala.

***Gumeta* (*daki, budike*), es un tambor usado en la música tradicional de Andra Pradesh. Acompaña la canción popular *bura kata* (cuento o leyenda de la narrativa tradicional popular)[228]. Se cuelga alrededor del cuello y se toca con las dos manos (se golpea con la mano derecha, mientras la izquierda abre y cierra alternativamente la abertura de su lado menor; y de vez en cuando, ambas manos tocan la superficie del parche).**

[228] Pertenece al mismo tipo de instrumentos que el *tumbak* de Cachemira o el *dumbek* medio oriental, o *darbuka*. Pero no está muy claro si tiene relación con ellos, o si responde a un desarrollo independiente.

***Gumot* (o *gumat*): instrumento de percusión —membranófono— de Goa (región de Konkan, en el oeste de la India), usado en la música tradicional (como acompañamiento a las canciones populares) y religiosa (en los templos), consistente en un jarrón esférico de arcilla con dos aberturas en sus extremos, provisto de un parche o membrana de piel de lagarto en su abertura mayor, sujeto con una soga, y abierto en el extremo opuesto[229].**

[229] Se toca durante el festival de Ganes (divinidad hindú, hijo de Siva y Parvati), y en primavera, en la orquesta conocida como *suvari vadan.* Se acompaña a menudo con el *samel* (un tambor de madera con piel de cabra).

El *mizav* (o *mizavu*) es un gran tambor de cobre que se toca sólo con las manos. Como instrumento de percusión acompañante se considera sagrado en las artes escénicas del estado de Kerala (kodiyatam[230] y kotu[231]).

[230] O *kutiyatam,* o *kutiyatam,* es una forma de teatro sánscrito tradicional del estado de Kerala, que se representa en idioma sánscrito en los templos hindúes. Ha sido declarado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. *Cfr.:* -L. S. RAJAGOPALAN: "Music in Kootiyattam", en *Sangeet Natak Akademi Journal,* [Nueva Delhi] 10 (1968), pp.12-25. -L. S. RAJAGOPALAN: *Women's Role in Kudiyattam.* Chennai, Kuppuswami Sastri Research Institute, 1997. -L. S. RAJAGOPALAN: *Kutiyattam: Preliminaries and Performance.* Chennai, Kuppuswami Sastri Research Institute, 2000.

[231] O *kutu:* arte popular del baile (es una estructura informal de baile) o la representación —de la animación— en el territorio tamil del sur de la India (Tamil Nadu, Kerala, sur de Andra Prades y Karnataka), que se escenifica en las plazas de los pueblos. Las actuaciones representan escenas de antiguas epopeyas (como el Ramayana, el Majabárata, o la épica clásica tamil). No incluye diálogos, sino únicamente cantos (los artistas, siempre hombres, que interpretan incluso los personajes femeninos, se visten con pesados y complejos trajes, llevan un maquillaje muy elaborado y brillante, y cantan con su propia voz, así como un tono más alto para llegar a la multitud; llevan sombreros muy altos y faldas coloristas). Se menciona en la literatura tradicional clásica a propósito del desarrollo de la literatura (*iyal*), la música (*isai*) y el drama (*natagam*). Más que un entretenimiento, sirve para educar a la población rural en religión e historia. Trata también de las artes marciales y de la guerra del país. Otra forma artística destacada es el *chakyar kotu,* muy célebre en Kerala. El maestro o *natuvanar* ofrece la institución apropiada. Hay algunos talleres que fomentan el arte de morir. Es muy importante en las zonas rurales y se ha extendido por todo el sur del país. Famoso en las áreas rurales, abarca hasta Karnataka.

El *mizav* lo toca exclusivamente la casta nambiar (servidores del templo como tañedores rituales de tambores) de la comunidad ambalavasi.

Mizav* o *mizavu.

La *panchamuka vadyam,* es una variedad del *mizav,* que se usa en la música de los templos. Se trata de un tambor de metal con cinco parches (*muka*), que se toca con ambas manos. Toma su nombre de los cinco rostros de Shiva: Sadyojatam, Isanam, Tatpurusam, Agoram y Vamadevam. El diámetro de su parche central es un poco mayor que el de los cuatro restantes. La afinación de cada parche se ajusta apretando o aflojando la tensión de la piel, justo por debajo del parche, en la zona de cada boca o cuello.

El *tanti panai* (o *tantipanai*), se basa en el más antiguo *narakunda panai,* que usaba cuerdas de tripa[232]. Se trata de un tambor utilizado por las tribus del sur de la India, consistente en una olla de barro con una piel estirada sobre ella. En el centro del parche se inserta una cuerda metálica, que se hace pasar luego a través de la olla y a través de un pequeño agujero perforado en su parte inferior. Desde ahí, la cuerda pasa a través de una serie de cuentas o bloques de madera, y se ata a una clavija de afinación, que sirve para ajustar la tónica. Al tañer el instrumento, entran en vibración unos pequeños aros metálicos que rodean la cuerda dentro del resonador.

***Kanjira* (o *ganjira*): pandero tradicional (de entre 17 y 23 cms. de diámetro y entre 5 y 10 cms. de profundidad), provisto de un parche animal de piel de reptil varano —a menudo de lagarto monitor, hoy en peligro de extinción—, y con ranura en el marco (con hasta 3 ó 4 discos o sonajas de metal).**

[232] Su nombre alude a la cuerda metálica que se emplea en su construcción.

La *Kanjira* puede variar su altura de sonido durante la ejecución, mediante la presión ejercida manualmente sobre el parche, aunque no se trata de un instrumento de afinación fija o precisa. Se usa principalmente en los conciertos de música carnática, como apoyo a la *mridanga.*

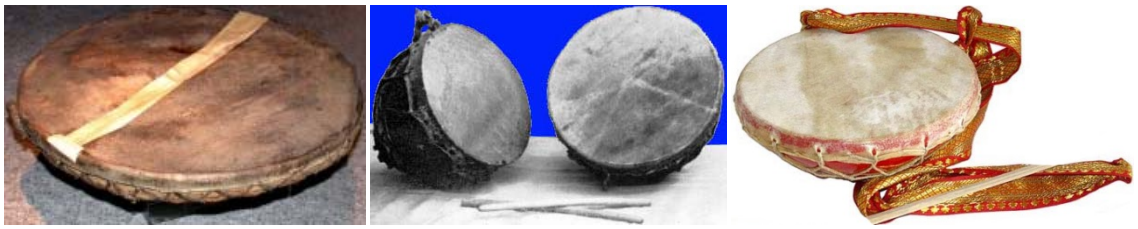
***Kanjira* moderna, con parche sintético que imita la piel de lagarto y cuerpo acústico de madera —un marco radial de sujeción, de 30 grados, acabado con un barniz oscuro—[233]. Se le añade una sonaja plana de 2,5 cms. que produce un tono más o menos breve y seco.**

La *tasa* (o *tas,* o *nagada*), es un instrumento de percusión con forma de olla o cazuela, de la variedad del timbal, muy popular en la música india. Se trata de un tambor pequeño, con cuerpo delgado —poco profundo— de arcilla o de metal (generalmente, de cobre), de unos 25 a 90 cms. de diámetro (lo más frecuente, 30-60 cms.), provisto de un parche de piel (que en la actualidad, puede ser también sintético).

[233] Estas *kanjiras* modernas pueden afinarse mediante la inserción de una llave hexagonal en la ranura practicada al efecto, girando ahí la llave en pequeños incrementos hasta lograr el tono bajo deseado. Su profundidad, así como sus 17,5 cms. de diámetro, están concebidas para adaptarse cómodamente a las manos y características de los ejecutantes.

La *tasa* puede estar provista de cordones (en ocasiones, de cuero) para tensar el parche, pero en las zonas urbanas es frecuente que lleve ya un sistema de pernos o tornillos de afinación. Produce un sonido profundo, adecuado para crear un ambiente terrorífico o de miedo, o para aportar emoción a las canciones tradicionales.

La *tasa* se toca ágilmente, potenciando su volumen, mediante dos palos o baquetas delgadas de bambú, colgado del cuello con una cinta o correa. Resulta ideal para procesiones, marchas y festividades o celebraciones públicas al aire libre, siendo muy popular en las bandas de los cortejos nupciales.



***Izda., abajo: tasa* o *nagada,* de Utar Pradesh, con piel de búfalo y cuerdas de tripa.**

La *tasa* se usa principalmente en el distrito de Sambalpur. *Izda., abajo: tasa* de Bangalore. Son los timbales del viejo grupo instrumental tradicional de nueve instrumentos llamado *naubat.* Actualmente se usan para acompañar al *shenai.*

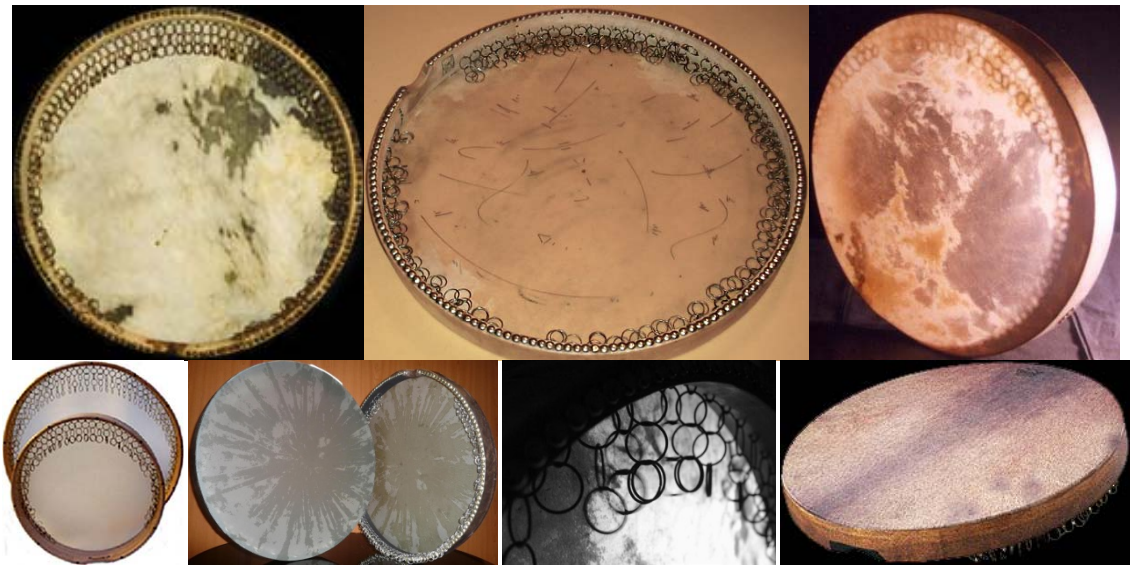
Tres tipos de tambor tradicional indio, tipo *tasa:*
(izda.:) *timki,* de los pueblos "gond", "baiga" y "baria" de Madya Pradesh; (centro:) *nisan, mawaloti,* o *lohati,* del pueblo "muria", de Madya Pradesh; (dcha.:) *digui,* del pueblo "garia" de Utar Pradesh.

Nagara **(pareja de timbales). Arriba, dcha.:** ***lukobadya nagara,*** **de Assam; abajo:** ***dukar o tikar,*** **de Rajastán.**

Pandereta o *dafli* (*dufli, dapler*). Es un instrumento obligado en las bodas. Hecho con un aro de madera, en el que se inserta una doble hilera de sonajas y al que se sujeta un parche de unos 25 cms. de diámetro. Es un acompañamiento perfecto al *dolki.* Su agradable sonido sirve para aumentar el tempo y elevar el estado de ánimo de las celebraciones.

El *daf* (*dapu, dafali,* etc.) es un pandero de unos 60 cms. de diámetro, carente de sonajas. Comúnmente se usa en la música popular, y rara vez se escucha en otros estilos. Se relaciona con la *kanjira* de la música del sur de la India[234].

[234] El *tamte* (o *tamatai*), es la versión del sur de la India, respecto del *duf* (o *daf*) del norte. Es un tambor plano y circular, con un parche tensado de piel de búfalo, que se toca con una baqueta.



Diferentes tipos de *daf*.

La *gogona* es un arpa de boca, usada en la música tradicional Bihu, en la región de Asam. Provista de una lengüeta vibrante (una bifurcación en uno de sus extremos), se fabrica en una sola pieza, de bambú o cuerno.

El extremo rígido y sin bifurcar de la *gogona* se sujeta con los dientes, mientras su extremo libre se golpea repetidamente con los dedos para emitir un característico sonido. Existen dos tipos de gogona: masculino o gogona *Ramdan,* más corto y ancho, y algo más pesado, para sujetarse bien en la mano de un varón; y modelo femenino o gogona *Lahori,* más delgado y algo más largo, el cual se usa normalmente como horquilla o peineta para el moño mientras se realiza la danza Bihu.

El *arpa de boca* (*morsing, morchang*)[235], es un instrumento de percusión (un idiófono pulsado o pinzado) que se usa en la música carnática del sur de la India, en Rajastán —en la música popular—, algunas zonas de Asam, y en Pakistán. Consiste en un aro metálico con forma de herradura, con una estructura basada en dos horquillas paralelas y una lengüeta metálica en el centro, entre ellas, fijada al aro en un extremo y que queda libre —para vibrar— en el otro, la cual se curva en un plano perpendicular al aro en dicho extremo (en un gatillo o disparador), para poderse golpear ahí y provocar así la vibración. Se utiliza en conciertos de música carnática y en algunos conjuntos de percusión.

El *gatam* es una vasija cerámica (de barro o arcilla, mezclada con polvo de limadura de hierro), utilizada en la música clásica del Sur de la India a manera de tambor (para tocar al aire libre). En ocasiones presenta decoraciones florales o geométricas, a veces con incrustaciones metálicas. Es semejante a la usada en Rajastán (un jarro de agua), allí conocida como *magda* y *pani mataka*. De fabricación artesanal, suele presentar los defectos, asimetrías e imperfecciones propios del trabajo manual en barro. Suele acompañar al *mridanga.* Para tocar, se apoya en un cojín.

[235] También llamada en castellano *armónica de boca, guimbarda* o *birimbao.*

Se hace resonar golpeándola en diferentes zonas de su superficie externa (con los dedos —pulgares, nudillos, o canto de la mano...—, en el área baja, media o superior de la panza, así como en el cuello y la boca), o bien, golpeándola con la palma de la mano. También pueden obtenerse distintos tonos y timbres percutiendo la boca de la vasija con la mano abierta, o incluso cerrándola o abriéndola haciendo cámara con la mano abierta, para lograr el sonido grave llamado *gumki.* Incluso se puede presionar la boca de la vasija contra la barriga del ejecutante para conseguir dicho *gumki.*

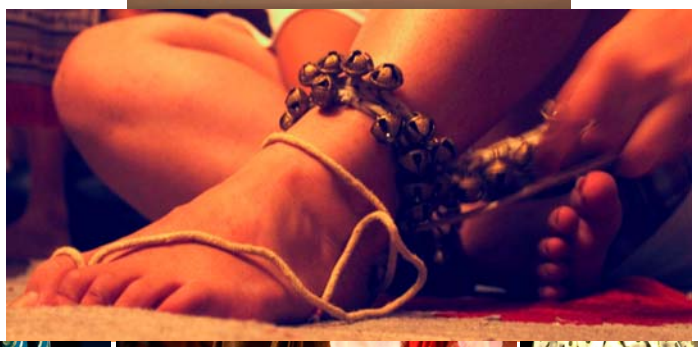
Los sonidos estereotipados que puede conseguirel *gatam* son: *Tha* (con los dedos corazón, anular y meñique izquierdo juntos, sobre la panza superior); *Ka* (dedos corazón, anular y meñique derecho juntos, sobre la panza superior), *Ti* (con el índice izquierdo, sobre la panza superior), *Na* (índice derecho en panza superior), *Ku* (pulgar izquierdo, en el cuello), *Na* (pulgar derecho, en el cuello), *Tom* (muñeque izquierda, en el cuello), *Gum* (muñeca derecha, en el cuello) y *Gumki* (mano sobre la boca —tono grave—). Es capaz de generar tempi muy rápidos.

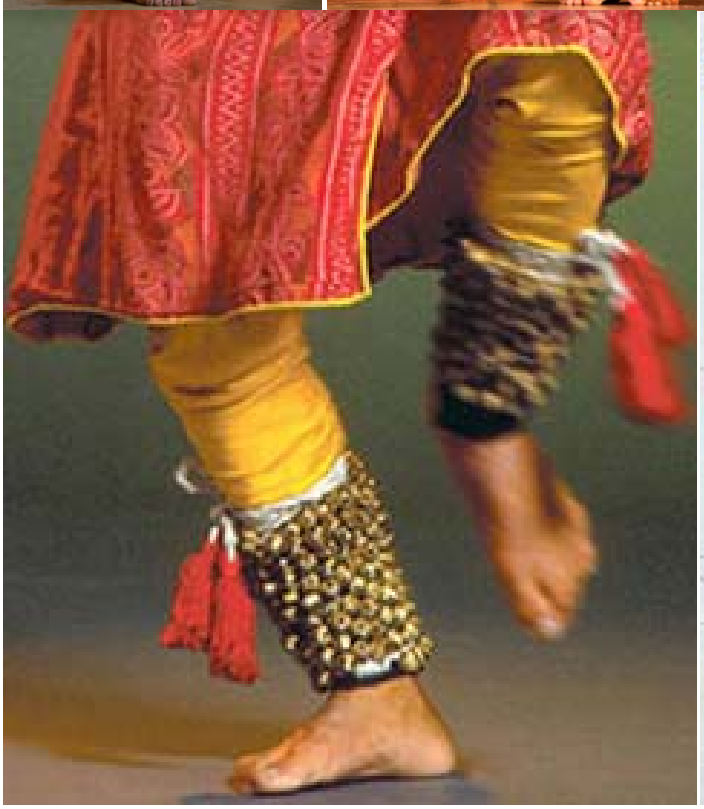
Un *gatam* propio del norte de la India, o *magda* (*páni mataka*) —vasija cerámica de un solo orificio—.

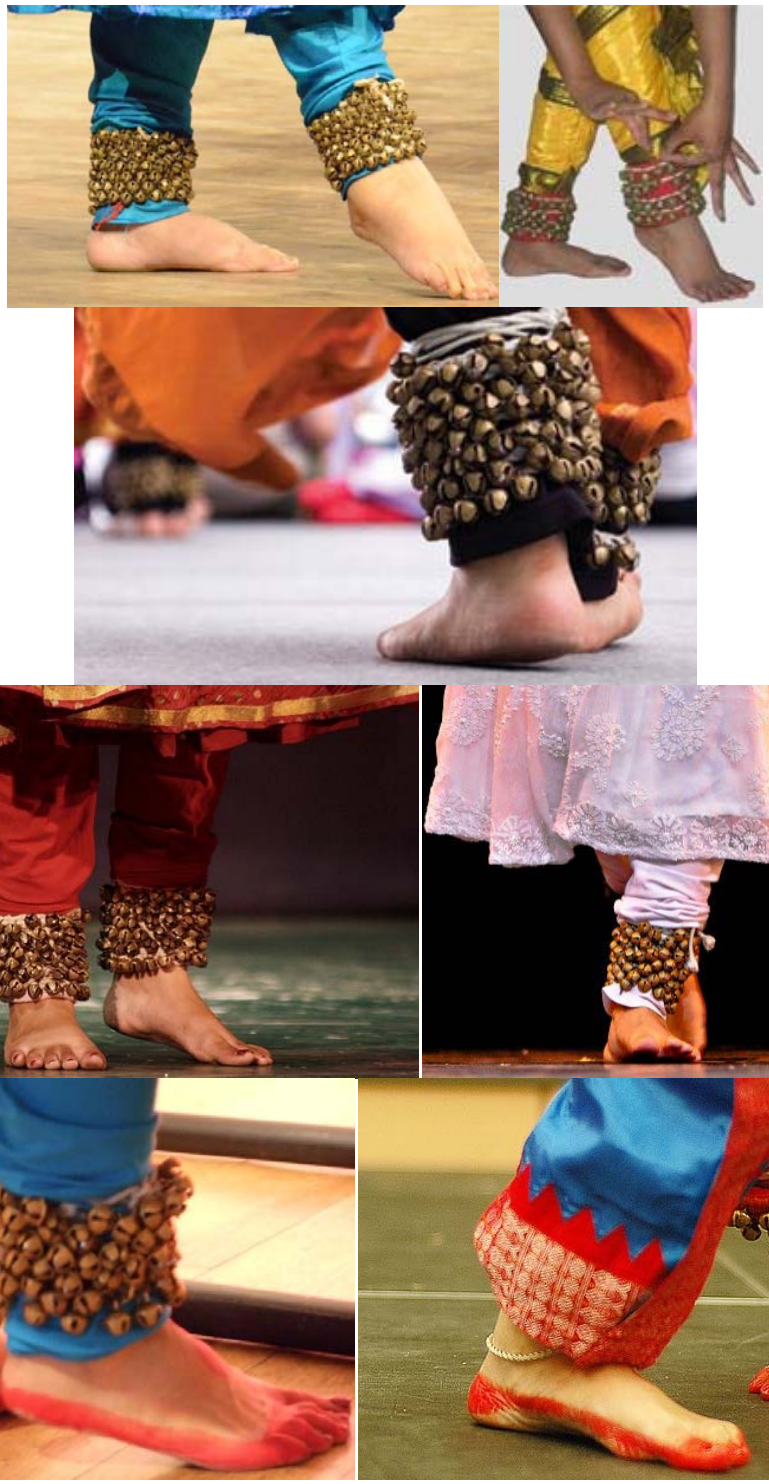
El *gungru*[236], es un idiófono usado en la danza clásica india y pakistaní, realizado a partir de un pequeño cascabel metálico —frecuentemente, de bronce o latón—, que se une a otros muchos —generalmente en líneas o hileras— para formar *gungrus,* una tobillera musical atada a los pies de los bailarines. Los sonidos producidos por *gungrus* varían mucho en afinación y en intensidad, dependiendo de su composición metálica y tamaño.

[236] O *gungru, gungur, gungroo* —en bengalí—, o *salangai* —en tamil—.

Gungru. **Tobilleras y muñequeras de cascabeles, con una o varias hileras de cascabeles de bronce cosidos a cordones de fibra de algodón, o a almohadillas de cuero o terciopelo.**







El *gungru vadan,* es el único arte percusivo realizado con los pies (de cien minutos de duración, ejecutados en un solo lugar y sin descanso), en el que se consideran los cascabeles (tocados en actuaciones sobre un escenario o en festivales de música) como instrumento musical principal, solista. Requiere de su ejecutante una gran destreza y autocontrol, resistencia y fuerza física, y conocimiento de la danza clásica.

Los *gungrus* sirven para acentuar los aspectos rítmicos y gestuales de la danza —tanto en cuanto a su movimiento como a su plasticidad visual—, para favorecer determinados pasos coreográficos, y para obtener la consecución de esquemas rítmicos o pies métricos complejos, con vistas a su audición pública (permiten "oir" —fortalecer sonora y simultáneamente— las evoluciones del bailarín en el espacio o el movimiento de sus pies). Suelen vestirse o colocarse por encima del tobillo, descansando sobre el maléolo externo y medio.

Una tobillera *gungrus* puede llevar desde 50 hasta más de 200 cascabeles anudados entre sí. Los niños y niñas bailarines principiantes comienzan con unos 50, y poco a poco, conforme crecen y ganan en destreza técnica, van añadiendo más cascabeles. Se usan en las actuaciones tradicionales de las formas clásicas de danza india (*baratnatyam, katak, kuchipudi, odisi*…).

Los *gungrus,* en sus diversas modalidades de bronce, plata o latón, pueden ajustarse —ya sea con una función musical o simplemente estética o decorativa— casi a cualquier ornamento corporal, ya se trate de las más tradicionales tobilleras y muñequeras, o incluso de brazaletes y pulseras de todo tipo, o de pendientes o calzado, siguiendo los más variados diseños de moda contemporáneos. Abajo, calzado para danzante, de Bombay.

Pareja de pequeños aros metálicos circulares, de latón hueco y rellenos con bolitas de metal en su interior —a modo de cascabel—, la *andelu* (o *aengsi,* abajo) se inserta en los dedos —uno de ellos, siempre el pulgar— y se tañe entrechocándolos, a manera de crótalos[237].

El *manjira* (o *tal, jalra* o *kartál*) es un instrumento de percusión bastante antiguo (se han encontrado representaciones suyas en templos que datan de épocas remotas), tradicional de la India, que suele acompañar a la música popular o devocional (se usa en diversas ceremonias religiosas, especialmente *bajans* —un tipo de canto devocional lírico, que expresa el amor a la divinidad—, y en *santvani* y *dayro*).

[237] La *andelu* (que llevan en el campo los carros de bueyes, a modo de esquilas), se usa en la tradición "burra kata" (una narración con música popular), para proporcionar un acompañamiento rítmico. Se tañe en la mano izquierda, mientras la derecha toca la *burrakata vina.* También pueden tocarse los dos aros o argollas insertados en el pulgar izquierdo, golpeándolos con los demás dedos).

Manjira. **En su forma más simple, son es un par de pequeños címbalos o platillos de mano, generalmente de bronce, latón, zinc o cobre (como las campanas), que se conectan mediante un alambre de cobre o una cuerda que pasa a través de unos agujeros pradcticados en su parte central. Cuando se golpean o entrechocan producen un sonido rítmico de tintineo[238].**

[238] Su tono de afinación varía según el material con que están fabricados, su tamaño, y su peso. El intérprete puede también ajustar la afinación durante su ejecución, variando el lugar exacto en el que entran en contacto al chocar.

***Manjira.* A pesar de que se trata de un instrumento pequeño de metal (de unos 5 cms. de diámetro), produce un dulce sonido tintineante cuando se entrechoca mientras se hace *jugalbandi* (interpretación de la música clásica india para dúo solista, en este caso, instrumental).**

El *manjira* es importante en la música tradicional gujarati y marathi (de los estados de Gujarat y Majarástra)[239]. En Majarástra se conoce como *tal.* Para tocarlos se requiere mucha práctica ("abyasa" o "riyáz"), y un profundo conocimiento del *suara* y *tala* correspondientes.

[239] En origen, se tocaba en "Arti", un ritual religioso hindú de culto a los dioses y diosas. Por otra parte, y a diferencia la *tabla, mrudang,* o *shenai,* no ha obtenido reconocimiento y valoración de los oyentes, por lo que hay pocos ejecutantes especialistas de *manjira* con experiencia en Gujarat.

Manjira. **Címbalos o crótalos pulidos de latón que se tañen con los dedos.**

Manjira, **en su modalidad semejante al *sistro,* conocida en la India como *tal* o *talam.* Consistente en un marco de madera —semejante al *kartál*— con uno o dos mangos rectos alargados, que conectan entre sí mediante unos listones cortos; el espacio entre los mangos o asas largos tiene un divisor de madera, que separa dos filas de varias sonajas de latón.**

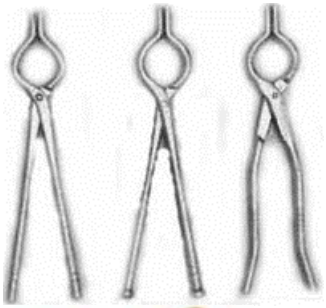
Otra modalidad del *manjira,* fija sus pequeñas sonajas —crótalos o címbalos— en unos bloques de madera que conforman otro tipo de instrumento, conocido como *kartál* —kartáls significa crótalos—, generalmente utilizado por parejas. Ambos bloques pueden también chocarse entre sí rápidamente para conseguir veloces y complejas combinaciones rítmicas de golpes[240].

[240] El *kartál* ("palabras de madera"), se usa para acompañar y proporcionar soporte rítmico a la música devocional. En Manipur, en el noreste de la India, este término su emplea para referirse a un amplio conjunto de *manjira*.

Kartáls[241]**.**

[241] -Siddharth J. MEHTA: *Art of Khartal.* Delhi, Surya, 2013.

Las *chimtas* (literalmente, “pinzas”), son una suerte de tenazas (una pieza larga y plana de metal, doblada), provistas de unas sonajas o pequeños crótalos, también de metal —generalmente, latón—, típicas como instrumento de percusión en la música tradicional carnática, y a menudo también en la música popular del Punjab.

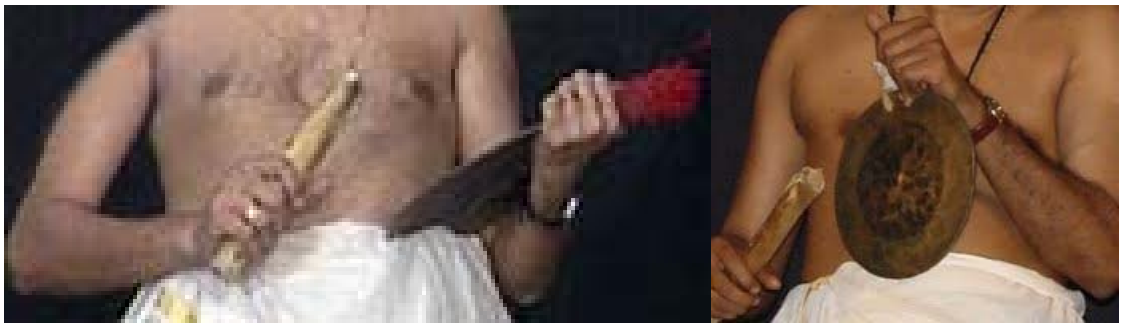


Originalmente (sin sonajas añadidas), las *chimtas* eran unas tenazas para cocinar el pan, de extremos puntiagudos. Producen un tintineo, articulando el instrumento en una mano y golpeando (palmeando) los dos lados de las tenazas, juntos (es decir, entrechocando manualmente las sonajas contra los listones), de manera que refuerzan el ritmo del canto al que acompañan (cantos populares punjabíes —bangra— y también el "Gurbani Kirtan" —música religiosa sij—).

La *chengila* (o *cenala*), es un instrumento de percusión indio similar a un gong —un batintín de metal a campana, generalmente, de bronce—[242], que ayuda al cantante a mantener el ritmo.

[242] Consiste en un disco metálico o platillo (un pequeño gong), delgado y muy sonoro, que se toca con un mazo.

La *chengila,* se usa para anunciar el "katakali"[243], acompañando al "kelikotu" o batido de los tambores *madalam* y *chenda,* y al *ilatalam* o panderetas.



La *chengila* puede tocarse de dos modos: colgada libremente —o del cuello— mediante una cuerda, de suerte que produce el típico sonido de llamada (un repique o campanada) al golpearse con un palo grueso o baqueta de madera; o bien, sujeta con la mano izquierda y apoyada sobre el antebrazo, de manera que produce un sonido plano, algo sordo.

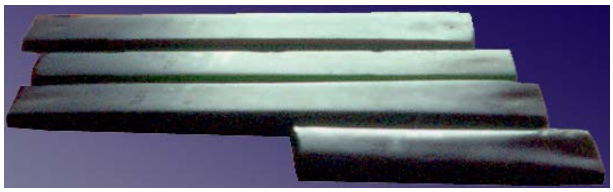
***Elatalam* (o *ilatalam*): instrumento metálico de Kerala (sur de la India), consistente en un par de címbalos o platillos de bronce pequeños, que se tocan manteniendo uno de los platillos en la mano izquierda y golpeándolo con el otro con la derecha.**

---

[243] El *katakali* es un drama clásico bailado —de tres siglos de antigüedad—, propio del estado indio de Kerala, el cual combina la danza con las máscaras y la pantomima. Se basa en historias narradas en los poemas épicos de la India (como el Ramayana o el Majabárata) y las "puranas" o escrituras sagradas antiguas. Los bailarines de katakali se visten con grandes faldas y se engalanan con complicados peinados, en una vistosa combinación de colores, gestos corporales y de las manos, expresiones faciales, música, teatro, baile y movimientos. *Vid.:* -Gene Henry ROGHAIR: *The epic of Palnadu: A study and translation of Palnati Virula Katha, a Telegu oral tradition from Andhra Pradesh, India.* Oxford-Londres, Clarendon Press, 1982.

Aunque de tamaño no muy grande, el *elatalam* es más grueso que los platillos comunes, lo que le aporta un timbre metálico peculiar y distintivo.

El *elatalam* nunca ejerce como instrumento principal, sino que se utiliza en numerosos conjuntos instrumentales de percusión étnicos del estado de Kerala (como *panchavadyam, chendamelam* y *tayambaka*), junto a un segundo cantante en la escenificación del *katakali,* y proporcionando el esquema rítmico.



El *sankaryang* es un litófono (el instrumento musical más antiguo que se conoce en el sur de Asia), consistente en unas barras, placas o láminas de piedra que producen sonido al ser golpeadas. Se localizó en el yacimiento arqueológico de Sankarjang, en Odisha u Orisa (sur de la India).

El litófono o juego de piedras *sankarjang* sugiere, por la cercanía de su emplazamiento con otros lugares en que se han hallado grabados rupestres, que se habría utilizado musicalmente. Se data en el Neolítico, o incluso en tiempo de la Edad de Piedra tardía (varios miles de años antes de Cristo)[244].

Maracas

Maracas indias

Maraca de coco

[244] Otros yacimientos del sur de la India también muestran evidencias de un uso temprano en el arte de hacer sonar rocas, como los localizados en el Gulbarga; pero no está muy claro de qué modo y en qué medida se pudieron utilizar. Se han investigado también los yacimientos de Sangana-Kupgal (cerca de la ciudad de Bellary, en Karnataka), donde, aparecidos estos juegos de piedras supuestamente sonoras junto a petroglifos (dibujos grabados en roca), se han demostrado ciertas evidencias que sugieren un toque rítmico. Ya de época algo más reciente ―pero todavía de tiempo muy antiguo―, se conocen algunos templos indios construidos con pilares de piedra (en Hampi ―Karnataka―, Tadpatri y Lepaksi ―Andra―, Madurai, el santuario Vaisnavite en Tirunalveli ―o Tirunelvelei―, Alagar Koil, Tenkasi, Curtalam, Alwar, Tirunagari y Suchindram ―en Tamil Nadu―), los cuales se ha comprobado que resuenan con tonos o afinaciones diferentes, de modo que convierten toda la construcción en un instrumento musical.

Cabacus[245]

Kaba (cabasa)

Kaba nepalí, de coco

Kabac

El *cuenco tibetano* (o *cuenco himalayo, rin gong,* o *tazón cantador budista*), es un artefacto metálico —generalmente, de bronce— con forma de taza o bol, de sonido similar a una campana. Sus laterales y el borde entran en vibración al golpearse o frotarse con un mazo[246]**.**

[245] Tipo de percusión india (compuesta tanto de influencias orientales como occidentales), de uso semejante al de las maracas, agitadores, panderetas, manjira, y algunos otros instrumentos. Se hacen con el cuerpo de una calabaza seca y ahuecada, y con un mango de madera y semillas en su interior.

[246] -Eva Rudy JANSEN: *Singing Bowls. A Practical Handbook of Instruction and Use.* La Haya-Diever-Havelte, Binkey Kok, 1992. -Suren SHRESTHA: *How to Heal with Singing Bowls. (Traditional Tibetan*

Cuencos del Himalaya (tibetanos) antiguos. Se usan tradicionalmente en contextos religiosos (en India, Nepal, el Tíbet, Bután, China, Japón y Corea), para inducir a la meditación espiritual, el trance o la relajación[247].

El *jaltarang* (o *jal tarang, jalatarangam,* o *jal yantra* —este último nombre, en época medieval—), es un instrumento de percusión melódico tradicional de la India, propio de su música clásica, consistente en un juego de tazones o copas, de cerámica o de metal, con agua (afinados en distintos tonos según la cantidad o nivel de líquido que contienen). Estos tazones, que según los tratados (se mencionan por primera vez en el tratado medieval *Sanget Parijat*) pueden variar en tamaño, y en número —generalmente, de 15 a 22—[248], y se tocan con dos palillos o baquetas.

Healing Methods). Boulder (Colorado, EE.UU.), Sentient Publications, 2009. -Roy DIMOND: *Singing Bowl.* Lake Worth (Florida, EE.UU.), Humanics Publishing Group, 2010.

[247] -Jacques PORTE: *Encyclopédie des Musiques Sacrées.* París, Éditions Labergerie, 1968. -Walter KAUFMANN: *Tibetan Buddhist Chant.* Bloomington (Indiana, EE.UU.), Indiana University Press, 1975. -Ivan VANDOR: *La musique du bouddhisme tibétain.* París, Buchet-Chastel, col. "Les traditions musicales", 1976. -Philippe BRUGUIÈRE: "La délectation du rasa, La tradition esthétique de l'Inde", en *Cahiers de musiques traditionnelles* [Ginebra, Musée d'Ethnographie], 7 (1994), pp.3-26. -Ki MANTLE HOOD: "Il Rasa del suono", en *Musica/Realtà,* [Bari, Dedalo Libri] 53 (1997), pp.53-64.

[248] La cita más antigua, como vasos musicales para tocar, llenos de agua, se halla en el Kamasutra de Vatsyayana. Era una de las 64 artes y ciencias que debían ser estudiadas por una doncella india. También citaron pronto este instrumento algunos poetas Ast-Chap (del culto a Krisna). Por su parte, el tratado musical *Sanget Parijat* clasifica el *jaltarang* dentro de los *gan-vadya* (instrumentos idiófonos en los que el sonido se produce al golpear una superficie, o idiófonos "de concusión" —i.e., generador de sonido mediante un golpe o golpes violentos, o por conmoción o traumatismo—). Un buen *jaltarang* (*Sanget sar*) debe tener 22 tazas de bronce o porcelana para considerarse completo, y se tiene por mediano el que

***Jalatarang* (*jal tarang*). La afinación de cada taza se ajusta modificando la cantidad de agua que se vierte en ella, y su número depende de la melodía a reproducir. Afinar el instrumento no es fácil y requiere habilidad. Los cuencos suelen colocarse en semicírculo frente al ejecutante, que así puede alcanzarlos con facilidad. Éste, golpea suavemente con el palo de madera el borde de las copas para conseguir el sonido. Y si es diestro, y capaz de hacer girar el agua mediante el rápido y ligero toque de la baqueta —como ya señalaba *Sanget sar*—, puede lograr finos matices y las variaciones más sutiles de las notas durante su ejecución[249].**

Las *copas musicales, arpa de cristal,* o *kanch tarang*[250], se trata de un instrumento musical —un idiófono melódico de fricción— hecho con vasos o copas de vidrio, puestos de pie (boca arriba) y rellenados con distintas proporciones de líquido (agua) para obtener distintos tonos[251].

únicamente alcanza las 15 tazas, de distintos tamaños. Hoy sin embargo, únicamente se usan los cuencos de porcelana, normalmente en juegos de 16.

[249] Produce un sonido único, de suave tintineo, bastante agradable. Literalmente, *jal tarang* significa "olas u ondas en el agua": alude al movimiento del sonido creado o modificado con ayuda del agua. Es el más importante y antiguo de entre los instrumentos de onda. El *jaltarang* se desarrolló según el patrón de los gongs de las orquestas de gamelán que se tocan en Java, Bali y Birmania (hoy Myanmar). Dichos gongs se fabrican de cobre y otras aleaciones de metal, y se moldean en diferentes formas, para crear las distintas notas musicales. Por su parte, y para crear el sonido deseado, las tazas del *jaltarang* se golpean con dos palillos o baquetas de bambú —sujetas con las manos—, a veces con una pieza de algodón, fieltro o corcho en su extremo. Antiguamente, se usaban de manera cotidiana en la frontera oriental del país. Las tazas para obtener las notas de la octava más grave (o *mandra swar*) son grandes, mientras que las destinadas a conseguir las notas de las octavas más agudas (o *taar swar*) son tazas más pequeñas.

[250] Es una especie de *seraphim,* también conocido como *órgano angélico, verrilión* o *violín fantasma*.

El arpa de cristal (*kanch tarang*) se toca frotando las yemas de los dedos humedecidos (o untados con yeso, tiza o talco) en el borde de las copas. Cada copa se sintoniza o afina en un tono distinto, ya sea de modo permanente (por su tamaño o grosor) o de forma temporal, llenándola de agua hasta el nivel que produzca el tono deseado. Imágenes de su versión occidental.

El *kasta tarang* es un instrumento de teclado de percusión, del tipo del xilófono o la marimba, de construcción primitiva —sin resonadores bajo sus notas—, y propio de la India (realizado a base de placas de madera dura que se golpean con dos baquetas), aunque no muy frecuente.

---

[251] *Vid.:* -Montserrat ARMELL FEMENIA; y Antonio EZQUERRO ESTEBAN: "Música e imágenes hasta la llegada del cine. (Linterna mágica, armónica de cristal, fantasmagorías y teatro de sombras)", en *Anuario Musical,* 58 (2003), pp.279-353; *cfr.* especialmente las pp.302-325, y más concretamente, 320-321.

Megtarang. **Es un instrumento nuevo (que ha actualizado a los más anticuados *ló tarang* y *kanch tarang*), el cual se construye a base de discos de hierro (uno para cada nota y con una estudiada distancia entre ellos), de tamaños diferentes y colocados en distintos ángulos, los cuales suman en total unos 60 kilos. Melodioso, moderno y cómodo de usar, permite despreocuparse de que se pueda derramar el agua (como en el *jaltarang*) o que se puedan romper los cristales (como en el *kanch tarang*), emitiendo a cambio un sonido del mismo tipo y consiguiendo mantener viva la tradición.**

El *ló tarang* es un juego de platillos circulares metálicos (de hierro, afinados cada uno en una nota y de diferentes tamaños), suspendidos en un marco y que se tocan con baquetas.

Pértiga o palo largo de baile —con sonajas en su extremo—, o *gol kati.* Lo usan los danzantes de los grupos tribales de Kukna, Warli y Bil (India occidental), para marcar el ritmo.

Existe también un instrumento de percusión del Punjab —más bien, un juguete— llamado *kato* (o *katto,* o *kaato*), —del punjabí, "ardilla"—, que se utiliza en muchas actividades y eventos, tales como danzas ("Malwai Giddha", "bangra", y otras)[252].

[252] Hecho de madera, consiste en un palo en cuyo extremo superior se talla una pieza con forma de ardilla, a cuya boca y cola se atan unas cuerdas, que cuelgan; el ejecutante sostiene el palo por su extremo inferior y agarra manualmente las cuerdas, de las que tira, de manera que se acciona el mecanismo de la

Otros instrumentos de percusión indios, muy variados y ampliamente distribuidos por todo su vasto territorio, incluyen múltiples versiones sonoras, casi de cualquier objeto susceptible de producir sonidos o ritmos de uno u otro modo.

ardilla, que produce un sonido de golpeteo, a manera de repiqueteo o palmada grave. Se asocia con estados anímicos alegres.

***Otros instrumentos**:*

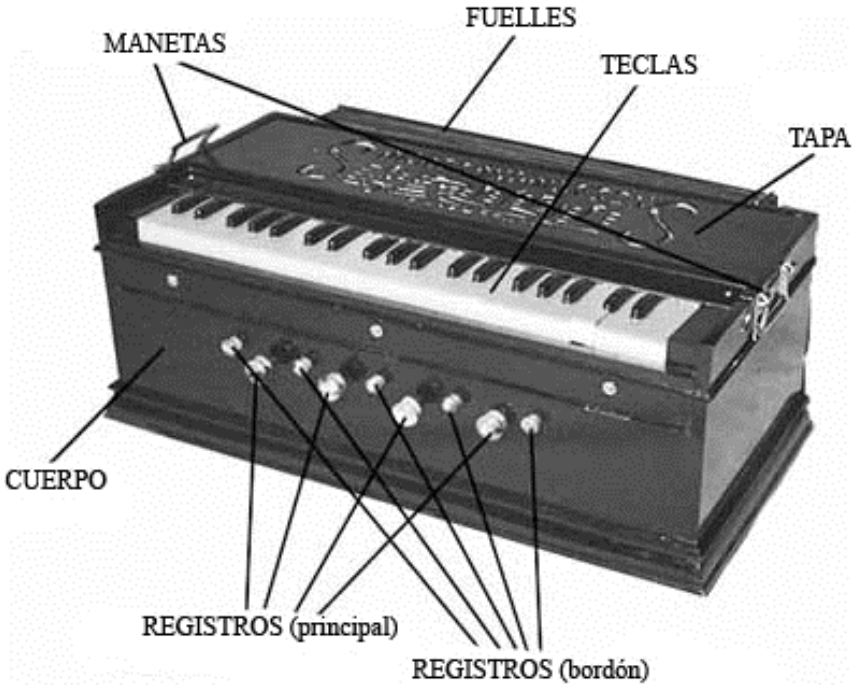
Armonio portátil o samvadini, y caja sruti.

El *samvadini* o armonio de mano, es una variedad de armonio pequeño (instrumento de lengüetas libres provisto de un teclado), propio de la India, en el que —generalmente apoyado en el suelo a modo de mesa baja— un ejecutante, asimismo sentado en el suelo, acciona sus fuelles (para bombear el aire que produce el sonido) con la mano izquierda, mientras toca en el teclado con la derecha[253].

[253] Por su parte, como es sabido, la invención del *armonio* se atribuye a Alexandre Debain, que lo patentó en París el 09.08.1840 (a partir de entonces, y durante la segunda mitad del siglo XIX, su invento lo utilizarían otros muchos). Utiliza la presión del aire mediante lengüetas libres. Paralelamente y durante el mismo período, se desarrolló otro instrumento en los EE.UU., también con lengüetas libres (aunque ya no accionado mediante un sistema de presión, sino de succión o aspiración del aire): el llamado *órgano de lengüetas,* u *órgano americano.*

***Samvadini*[254].**

El armonio (llamado en algunas partes del norte de la India y Maharastra, *peti* — literalmente, "caja", por su estructura y apariencia—, o "caja de madera"), se introdujo en la India a comienzos del siglo xx. En algunas zonas de la India —y entre los sijs— también se conoce como *vaja* o *baja* (instrumento en que se puede tocar). Desde entonces y hasta hoy, ha sido el principal instrumento para sostener el acompañamiento (*sat-sangat*) en casi todos los recitales vocales de la música india del norte.



[254] -B. K. [Mamta] CHATURVEDI: *How to play harmonium & Synthesiser*. Nueva Delhi, Diamond Pocket Books, 2007.

A mediados del siglo XIX, los misioneros llevaron a la India los primeros armonios, de fabricación francesa, que producían sonido a partir del aire que se insuflaba a presión (mediante un fuelle accionado manualmente) y que se hacía pasar por unas lengüetas metálicas que entraban en vibración. El instrumento se hizo enseguida muy popular, ya que era portátil, fiable y fácil de aprender[255]. En cambio, el gran y aparatoso armonio de pedales de los fabricantes franceses (tocado con ambas manos y en el que se accionaban sus pedales con las piernas mientras el ejecutante estaba sentado en un taburete o una silla), era poco adecuado para los hogares indios, en los que las sillas se usaban muy raramente en aquella época.

Posición tradicional del ejecutante ante el *samvadini,* y postura propia de la música "kawali".

Parece que fue Dwijendranath Tagore (*1840; †1926) quien utilizó por primera vez el instrumento importado en su teatro privado, en 1860, aunque probablemente era aún un engorroso y armatoste instrumento de pedal, o tal vez, todavía, algún tipo de variación de aquel primer órgano de lengüetas. El caso es que el nuevo instrumento despertó al principio cierta curiosidad, comenzando a tocarlo poco a poco la gente.

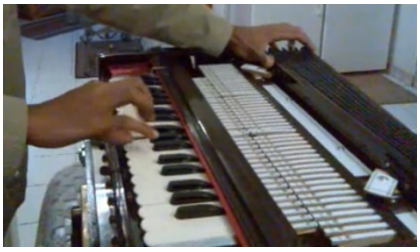
[255] Este instrumento ha mantenido su popularidad en la India hasta nuestros días (es muy frecuente en los hogares de todo el país), siendo importante en algunos géneros específicos de la música india. Por ejemplo, resulta indispensable en los conciertos de música clásica vocal del norte del país. Aunque deriva de los diseños desarrollados en Francia, el armonio vivió en el subcontinente indio algunos desarrollos, como la adición de registros de bordón o de un mecanismo transpositor.

Así, se atribuye la invención del armonio de mano en su forma actual a Dwarkanath Ghose (*1847; †1928) —apodado "Dwaka"—, fundador de la empresa "Dwarkin & Sons", pionera en la venta de instrumentos musicales indios y occidentales, establecida en 1875 en Calcuta. Éste, asumió la iniciativa de modificar el instrumento, adaptándolo al contexto y necesidades indias[256]. De este modo, Ghose introdujo y desarrolló un tipo de armonio portátil, que posteriormente ha llegado a convertirse en parte integral del escenario musical indio.

El armonio fue ampliamente aceptado en la música india, sobre todo en la música escénica parsi y marathi, a finales del siglo XIX. Sin embargo, a comienzos del siglo XX, y en el contexto de los movimientos nacionalistas que querían deslindar a la

[256] La idea principal era que los instrumentos musicales indios se tocaban con el músico sentado en el suelo o sobre un escenario, detrás del instrumento o sosteniéndolo en sus manos. Y que en aquella época, los hogares indios no tenían sillas ni mesas. Además, estando basada la música occidental armónicamente, se precisaban ambas manos del intérprete para tocar los acordes (de modo que asignar a los pies el accionamiento del fuelle era sin duda la mejor solución). Pero en la música india, concebida melódicamente, sólo se necesitaba una mano para reproducir la melodía, quedando la otra mano libre para poder accionar el fuelle, lo que constituyó una de las modificaciones principales del instrumento en su adaptación a suelo hindú.

India de toda influencia de Occidente, el armonio fue visto como un elemento no deseado y extranjero[257].



Hoy lo usan popularmente los seguidores de las religiones hindú y sij, quienes lo utilizan para acompañar sus cantos devocionales ("bajans" o "kirtan"). En todo el mundo, hay por lo menos un armonio en cualquier templo hindú ("mandir") o sij ("gurdwara"). El armonio se acompaña normalmente con la *tabla,* así como con el *dolak.* Desempeña un papel fundamental en la música "kawali" (casi todos los kawals usan el armonio como único acompañamiento musical), habiéndose exhibido internacionalmente en dicho género, y siendo popularizado por reconocidos músicos paquistaníes.

[257] Entre los problemas técnicos del armonio hay que tener en cuenta su incapacidad para producir "meend" (glissandos y portamentos entre notas) y el hecho de que, una vez afinado, ya no puede ajustarse en el transcurso de la ejecución. Lo primero, le impide realizar inflexiones sutiles, cruciales en algunos ragas (como la suave oscilación o "andolan"); y lo último, le imposibilita para articular las sutiles diferencias en el color de la entonación de un swara dado, en dos ragas distintos. Por todo ello se prohibió en "All India Radio" entre 1940 y 1971, prohibición todavía vigente para los solos de armonio. Por otro lado, algunas de las cualidades del armonio se adaptaban muy bien a la música clásica que se reformó nuevamente a principios del siglo XX: para los aficionados, era fácil de aprender; servía de apoyo tanto a la voz solista como a los grupos de canto; proporcionaba una plantilla a la gramática estandarizada del raga; y era lo suficientemente sonoro y potente para ofrecer un bordón en una sala de conciertos. Por estas razones, llegó a convertirse en el instrumento elegido para acompañar la mayoría de los géneros vocales clásicos indios del norte del país, usándolo los mejores vocalistas como acompañamiento en sus conciertos de manera cotidiana. Sin embargo, algunos expertos en música india todavía lo desprecian por su origen extranjero, prefiriendo al *sarangui* como instrumento acompañante del canto "khyal".

Recientemente se ha desarrollado un armonio de 22 microtonos, capaz de reproducir los 22 microtonos que se requieren en la música clásica india[258]. El tono fundamental (*sadja*) y la quinta (*pancham*) son fijos, pero las otras diez notas tienen dos microtonos cada una, uno más agudo y otro más grave. El microtono más agudo se selecciona sacando un tirador de debajo de la tecla. De esta manera, los 22 srutis del armonio se pueden afinar de acuerdo con cualquier raga concreto, simplemente sacando los tiradores dondequiera que haga falta un sruti más agudo.

Diversos *samvadinis* o armonios portátiles.

Se dice que Bishmadev Vedi ha sido el primero en concebir la mejora del instrumento mediante la adición de una caja de cuerdas ―como un arpa― unida a la parte superior del instrumento. Su discípulo, Manohar Chimote, ha desarrollado posteriormente este concepto, llamando al instrumento *samvadini,* en un nombre que ha sido ampliamente aceptado. También se dice que Bishmadev Vedi ha estado entre los primeros en concebir y diseñar composiciones específicamente para el armonio, diseñadas en torno a las líneas del "tantakari" ―interpretación de la música con instrumentos de cuerda―. Estas composiciones tienden a tener gran cantidad de notas cortadas y pasajes de alta velocidad, creando un efecto similar al de una cuerda pinzada o pulsada.

[258] En contrapartida, existe cierta discusión entre los constructores indios de armonios que realizan reproducciones de órganos de lengüeta para la exportación, según el estilo occidental.

Una *caja sruti* es un pequeño instrumento de madera, similar a un armonio portátil o *samvadini,* que se afina mediante botones ajustables y que tradicionalmente funciona a partir de un sistema de fuelles. Se utiliza para proporcionar un bordón en los conciertos de música clásica india, y como acompañamiento para otros instrumentos (especialmente, para la flauta).

Antes de la llegada del armonio a la India, los músicos utilizaban, o bien una *tambura,* o bien un instrumento de referencia con una nota de corte o afinación específica, como el *nadaswaram,* para obtener el bordón necesario para sustentar cada raga. Otros géneros musicales, como el "yaksagana", utilizaban el *pungi* (o caramillo de encantador de serpientes) como bordón[259]. Pero, con la llegada y popularización paulatina del pequeño armonio occidental, los músicos indios procederían enseguida a modificar ligeramente dicho instrumento y adecuarlo a sus necesidades, con vistas a que les pudiera ofrecer automáticamente el tono o nota de afinación de referencia: se posibilitó abrir su tapa y ajustar el correspondiente registro del armonio para producir el bordón deseado.

[259] El "yaksagana" es un drama danzado (Tenku Titu), muy popular en Tulu Nadu, en Karnataka (sur de la India), que sigue un sistema rítmico de tala llamado propiamente "yaksagana"). Puede verse: -Shivarama KARANTHA: *Yakshagana Bayalaata.* Puttur (Canara del Sur, India), Harsha Publications, 1963. -Sridhara UPPURA: *Yakshagana and Nataka.* Managalore, Diganta Sahitya Publications, 1998.

Más tarde, se inventaría una versión de aquel armonio portátil, ahora sin teclas, al que se llamó *caja sruti,* con el fin específico de producir el mencionado bordón, o sonido constante a modo de roncón.

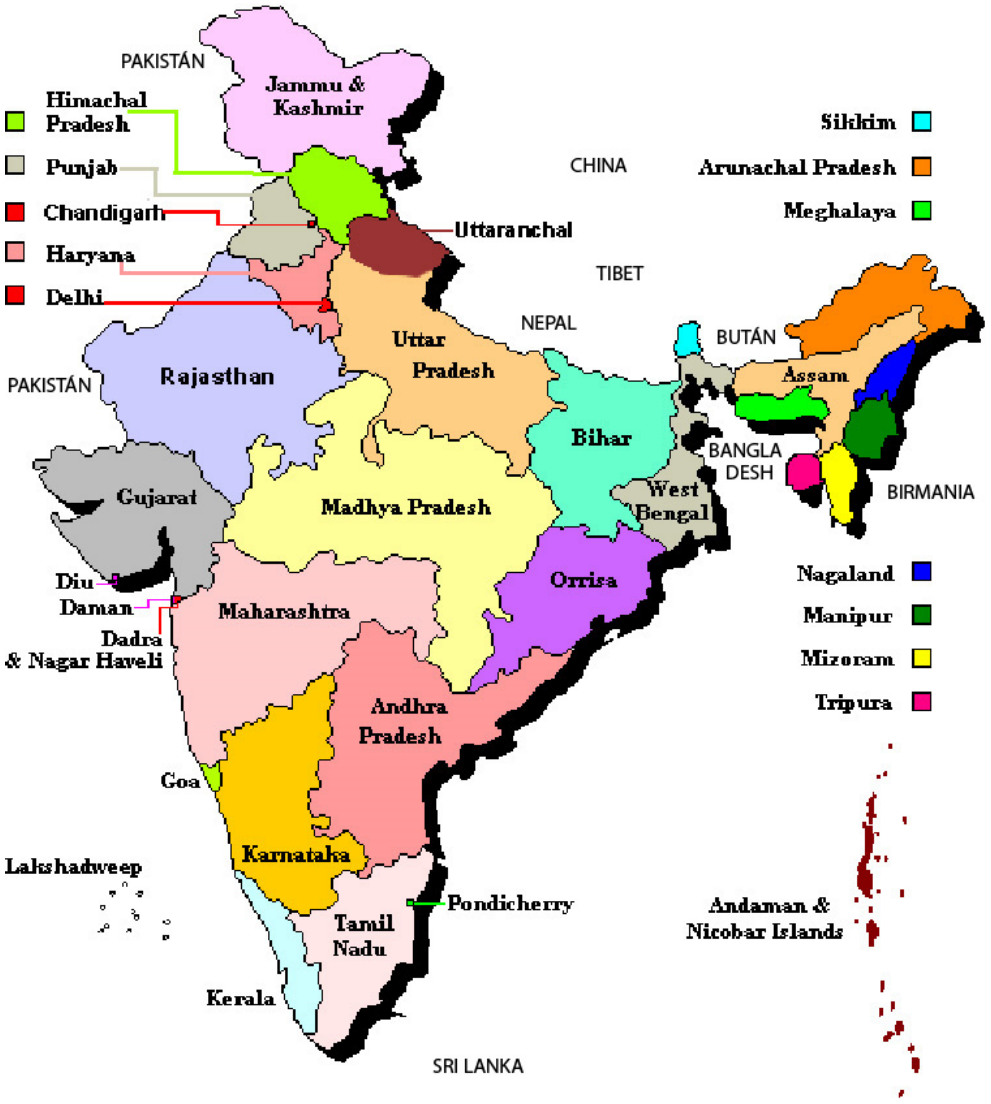
La *caja sruti* dispone de controles en su parte superior o lateral (botones, llaves o pequeñas palancas) para ajustar la afinación.

Lengüetas de *samvadinis* y *cajas sruti.*

En la actualidad, la *caja sruti* está viviendo un cierto auge en Occidente entre los músicos tradicionales y contemporáneos (que la usan en una amplia gama de estilos), actualizada por las nuevas tecnologías y los avances de la electrónica, que facilitan la simbiosis entre la idea de exotismo procedente de la música tradicional hindú, y la música más actual occidental, la cual toma, a su vez, elementos del ámbito popular europeo y del folk norteamericano, así como de la música ligera (pop-rock) y de las tendencias "new age", entre otras.

El auge de las influencias interculturales de las llamadas "músicas del mundo", o de la música "new age", ha traído consigo un mayor empleo de la *caja sruti,* capaz de proporcionar un bordón a muchos otros instrumentos, así como a cantantes solistas. Hoy en día se usan generalizadamente las cajas electrónicas sruti, llamadas *sruti peti* (en tamil y telegu), o *sur peti* (en hindi).

A principios de la década de 1990, se introdujo el empleo de la *caja sruti* en la música tradicional irlandesa, y posteriormente, se ha usado también en algunas canciones populares escocesas, ya que los cantantes la encuentran en general especialmente muy útil para acompañar y los instrumentistas pueden valerse del bordón de referencia que proporciona al tocar con ella.



BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA (MÚSICA E INSTRUMENTOS DE LA INDIA):

-Adrian MCNEIL: *Inventing the Sarod: A Cultural History.* Calcuta, Seagull Books, 2004.
-Adrian MCNEIL: *The Emergence of the Sarod in Hindustani Music.* Tesis doctoral, Clayton (Victoria, Australia), Departamento de Música, Monash University, 1983.
-Ajit Singh PAINTAL: *Ustad Amir Khan.* Nueva Delhi, Roli Books, Lotus Collection, 1995.
-Alain DANIÉLOU: *Inde du Nord.* París, Buchet/Chastel, "Les traditions musicales, 1", 1966.
-Alain DANIÉLOU: *Northern Indian Music.* (Vol.1, *Theory, History and Technique*. Vol.2, *The main ragas*). Londres, Christopher Johnson, 1949.
-Alain DANIÉLOU: *The Raga-s of Northern Indian Music.* Londres, Barrie and Rockliff, 1968. [2ª ed., Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1991].
-Alain DANIÉLOU: *Traité de Musicologie Comparée.* París, Éditions Hermann, 1959.
-Alathur Srinivasa Panchapakesa IYER: *Karnataka Sangeeta Sastra: Theory of Carnatic Music.* Chennai, Ganamrutha Prachuram, 1989.
-Allan KEESE: *The sitar book.* Columbia (Carolina del Sur, EE.UU.), Oak Publications, 1968.
-Allyn MINER: *Sitar and sarod in the 18th and 19th centuries.* Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 1993.
-Aloke DUTTA: *Tablä: lessons and practice.* Austin (Texas, EE.UU.), the author, 1984.
-Amal Das SHARMA: *Musicians of India: Past and Present.* Calcuta, Naya Prokash, 1993.
-Andrew ALTER: "Garhwali Bagpipes: Syncretic Processes in a North Indian Regional Musical Tradition", en *Asian Music* [University of Texas Press], 29/1 (1997-1998), pp.1-16.
-Andrew Burton ALTER: *Dancing the Gods: Power and Meaning in the Music of Garhwal, North India*. Victoria (Australia), Monash University, 2000.
-Anjali Gera ROY: *Bhangra Moves. From Ludhiana to London and Beyond.* Surrey (Inglaterra), Ashgate Publishing Ltd., Ashgate Popular and Folk Music Series, 2010.
-Anjali MITTAL: *Hindustānī Music and the Aesthetic Concept of Form.* Nueva Delhi, D. K. Print World, "New Vistas in Indian Performing Arts, 1", 2000.
-Anna Regula BURCKHARDT QURESHI: "«Whose Music?» Sources and Contexts in Indic Musicology", en *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology.* (Bruno NETTL; y Philip V. BOHLMAN, eds.). Chicago, The University of Chicago Press, 1991, pp.152-168.
-Anne-Marie GASTON: *Krishna's Musicians: Musicians and Music Making in the Temples of Nathdvara, Rajasthan.* Nueva Delhi, Manohar Publishers and Distributors, 1997.
-ANÓNIMO: *Bangladeshi Musical Instruments: Tabla, Bansuri, Ektara, Dotara.* Memphis (Tennessee, EE.UU.), LLC Books, 2010.
-Arnold Adriaan BAKE: "The Music of India", en *The New Oxford History of Music, vol.I (Ancient and Oriental Music).* (Egon WELLESZ, ed.). Londres, Oxford University Press, 1957.
-Arthur Henry Fox STRANGWAYS [India Society]: *The Music of Hindostan*. Londres-Oxford, Clarendon Press, 1914.
-Arthur Henry Fox STRANGWAYS: *Features, Principles and Technique of Indian Music.* Nueva Delhi, Kanishka Publishing House, 1989.

-Ashok Damodar RANADE: *Key Words and Concepts*. Nueva Delhi, Promilla & Co., Hindustani Classical Music, 1990.
-Ashok Damodar RANADE: *Music Contexts: A Concise Dictionary of Hindustani Music*. Nueva Delhi, Promilla & Co. Publishers, Bibliophile South Asia, 2006.
-Ashok Damodar RANADE: *On Music and Musicians of Hindoostan.* Nueva Delhi, Promilla & Co., 1984.
-Ashok VAJPEYI (ed.): *Kumar Gandharva.* Nueva Delhi, Rajkamal Prakashan, 1987.
-Atiya Begum Fyzee RAHAMIN: *Indian music.* Londres, W. Marchant & Co., 1914.
-B. K. [Mamta] CHATURVEDI: *How to play flute and shanai.* Nueva Delhi-Delhi, Diamond Pocket Books, 1988.
-B. K. [Mamta] CHATURVEDI: *How to play harmonium & Synthesiser.* Nueva Delhi, Diamond Pocket Books, 2007.
-B. K. [Mamta] CHATURVEDI: *How to play sitar.* Nueva Delhi, Diamond Pocket Books, Adarsh Printers, 2007.
-B. K. [Mamta] CHATURVEDI: *How to play tabla.* Nueva Delhi, Diamond Pocket Books, Adarsh Printers, 2007.
-Baburao JOSHI; y Antsher LOBO: *Introducing Indian Music.* Bombay, Joshi, 1965.
-Balthazar SOLVYNS; Robert L. HARDGRAVE Jr.; Stephen M. SLAWEK: *Musical Instruments of North India: Eighteenth Century Portraits.* Nueva Delhi, Manohar Publishers & Distributors, 1997.
-Baluji SHRIVASTAN; y Sarwar SABRI: *Classical Indian Sitar and Surbahar Ragas.* East Grinstead (West Sussex, Inglaterra), Arc Music, 1989. [Audio].
-Bigamudre Chaitanya DEVA: *An introduction to Indian music.* Nueva Delhi, Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1973.
-Bigamudre Chaitanya DEVA: *Instruments of India: Their History and Development.* Calcuta, Firma KLM, 1978.
-Bigamudre Chaitanya DEVA: *Musical Instruments.* Nueva Delhi, National Book Trust, 1977.
-Bigamudre Chaitanya DEVA: *The Music of India: A scientific study*. Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1981.
-Bonnie C. WADE: *Khyal: Creativity within North India's Classical Music Tradition.* Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
-Bonnie C. WADE: *Music in India: The Classical Traditions*. Upper Saddle River (Nueva Jersey, EE.UU.), Prentice Hall, "Prentice-Hall History of Music Series", 1979 [Nueva Delhi, Manohar, 1987].
-Bonnie WADE: "Some Principles of Indian Classical Music", en *Musics of Many Cultures. An Introduction.* (Elizabeth MAY, ed.). Berkeley (California, EE.UU.), University of California Press, 1980, pp.83-110.
-Bruno NETTL: *Music in Primitive Culture.* Cambridge (Massachusetts, EE.UU.), Harvard University Press, 1956.
-Bruno NETTL; y Gabriel SOLÍS (eds.): *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*. Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2009.
-Carl J. CLEMENTS: *Pannalal Ghosh and the Bansuri in the Twentieth Century.* Charleston (Carolina del Sur, EE.UU.), BiblioBazaar, 2011.
-Chandrasekhar Subrahmanya AYYAR: *The grammar of South Indian (Karnatic) music.* Mylapore (Madrás), the author, 1939.
-Chandrashektar Venkata RAMAN: "The Indian musical drums", en *Proceedings of the Indian Academy of Sciences,* A1 (1935), pp.179-188.

-Chandrashektar Venkata RAMAN; y Sivakali KUMAR: "Musical drums with harmonic overtones", en *Nature* [Londres], 104 (1920), p.500.
-Charles Russell DAY: *The Music and Musical Instruments of Southern India and The Deccan.* Delhi, B. R. Publishing, 1891. [Delhi, B. R. Publishing Corporation, 1974].
-Chetan KARNANI: *Listening to Hindustani music.* Bombay, Orient and Longmans, Sangaam Books, 1976.
-Chote Lala MISRA: *Playing Techniques of Tabla: Banaras Gharana.* Nueva Delhi, Kanishka Publishers, 2007.
-Claudie MARCEL-DUBOIS: *Les Instruments de musique de l'Inde ancienne.* París, Presses Universitaires de France, 1941.
-Clem ALFORD: *The Sitar Book: A Practical Guide to Playing the Sitar.* Londres, Asian Educational Resources Center, 1989.
-Daniel M. NEUMAN: *The Life of Music in North India: The Organization of an Artistic Tradition.* Detroit, Wayne State University Press, 1980.
-Daniel Moses NEUMAN: *The cultural structure and social organization of musicians in India: the perspective from Delhi.* Urbana (Illinois, EE.UU.), University of Illinois at Urbana-Champaign, 1974.
-David B. RECK: "Musical Instruments: Southern Area", en *Garland Encyclopedia of World Music. South Asia: The Indian Subcontinent.* (Alison ARNOLD, ed.). Nueva York, Garland Publishing, "Garland Reference Library of the Humanities", 2000, vol.5, p.350-367.
-David R. COURTNEY: *Advanced Theory of Tabla.* Vol.2. Calcuta, Pub. Sur Sangeet Services, 2000.
-David R. COURTNEY: *Focus on the Kaidas of Tabla.* Vol.4. Calcuta, Pub. Sur Sangeet Services, 2002.
-David R. COURTNEY: *Fundamentals of Tabla.* Vol.1. Calcuta, Pub. Sur Sangeet Services, 1995.
-David R. COURTNEY: *Manufacture and Repair of Tabla.* Vol.3. Calcuta, Pub. Sur Sangeet Services, 2001.
-Debashree BHATTACHARYA: *The importance of tone, tune and text in Indian music.* Delhi-Bhopal, Sanjay Prakashan, 2007.
-Deepak S. RAJA: *Hindustani Music Today.* Nueva Delhi, D. K. Printworld, 2012.
-Deepak S. RAJA: *Hindustani Music: A Tradition in Transition.* Nueva Delhi, D. K. Printworld, 2005.
-Deepak S. RAJA: *Khayal Vocalism: Continuity within Change.* Nueva Delhi, D. K. Printworld, 2009.
-Dhūrjaṭiprasāda P. MUKHOPĀDHYĀŸA: *Indian music: An Introduction.* (P. R. BHIDE, ed.). Bombay-Shukrawar, Kutub Publishers, Neville N. R. Mistri, Vakil & Sons, s.a.
-Donald Irwin ROBERTSON: *Tabla: A rhythmic introduction to Indian music.* Nueva York, Peer International Corp., 1968.
-Ernest CLEMENTS: *Introduction to the Study of Indian Music: An Attempt to Reconcile Modern Hindustani Music with Ancient Musical Theory and to Propound an Accurate and Comprehensive Method of Treatment of the Subject of Indian Musical Intonation.* Londres, Longmans, Green & Co., 1913.
-Ethel ROSENTHAL: *The story of Indian and its instruments. A study of the present and record of the past.* Nueva Delhi, Oriental Books Low Price Publications, 1970.
-Frances Ann SHEPHERD: *Tablā and the Benares Gharānā.* Tesis doctoral, Middleton (Connecticut, EE.UU.), Wesleyan University, 1976.
-Frances Ann SHEPHERD; y Sharda SAHAI: *Play Tabla: A Manuel for the Banaras Style of Tabla Playing.* Londres, Trentham Books, 1992.

-Ganesh Hari RANADE: *Hindusthani Music: An Outline of its Physics and Aesthetics.* Sangli, G. H. Ranade, 1938.
-Gayatri Rajapur KASSEBAUM: "Karnatak raga", en *The Garland Encyclopedia of World Music.* (Alison ARNOLD, ed.). Nueva York-Londres, Taylor & Francis, 2000.
-Gene Henry ROGHAIR: *The epic of Palnadu: A study and translation of Palnati Virula Katha, a Telegu oral tradition from Andhra Pradesh, India.* Oxford-Londres, Clarendon Press, 1982.
-George Edward RUCKERT: *The Classical Music of North India: The first years study.* Vol.1 *The Music of the Baba Allauddin Khan Gharana as taught by Ali Akbar Khan et the Ali Akbar College of Music.* Saint Louis (Missouri, EE.UU.), East Bay Books, MMB Music Inc., 1991.
-George Edward RUCKERT: *The Music of Ali Akbar Khan: An Analysis of his Musical Style through the Examination of his Composition in Three Selected Ragas.* Berkeley, University of California, 1994.
-Gibb Stuart SCHREFFLER: *Signs of Separation: Dhol in Punjabi Culture.* Santa Bárbara, University of California, 2010. [Dol]
-Govindrao N. JOSHI: *Understanding Indian Classical Music.* Bombay, Taraporevala, 1977.
-Gurikar Nanjundasastry SUBRAMANYAM: *Veena.* Madrás, G. N. Subramanyam, 1989.
-Hardial THUHI: "The Tumba-Algoza Ballad Tradition" (Gibb SCHREFFLER, trad.), en *Journal of Punjab Studies,* 18/1-2 (2011), pp.169-202.
-Herbert Arthur POPLEY: *The Music of India.* Londres, Oxford University Press, "The Heritage of India Series", 1921 [Calcuta, Association Press, 1921].
-Hermendra Lal ROY: *Problems of Hindustani Music.* Calcuta, K. B. Bhaduri, 1937.
-Huib SCHIPPERS: "L'art de l'imitation et l'imitation de l'art: La musique de l'Inde du Nord et sa transmission en Occident", en *Cahiers de musiques traditionnelles,* 1 (1988), pp.125-131.
-Indurama SRIVASTAVA: *Dhrupada: A Study of its Origin, Historical Development, Structure and Present State.* Utrecht, University of Utrecht, 1977 [Delhi, Motilal Banarasidas, 1980].
-Jacques PORTE: *Encyclopédie des Musiques Sacrées.* París, Éditions Labergerie, 1968.
-James BLADES: *Percussion Instruments and Their History.* Londres, Faber and Faber, 1970.
-James KIPPEN: *The tabla of Lucknow: A cultural analysis of a musical tradition.* Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
-James Sadler HAMILTON: *Sitar Music in Calcutta: An Ethnomusicological Study.* Calgary (Alberta, Canadá), University of Calgary Press, 1989. [Delhi, Motilal Banarsidass, 1994].
-Jayantilal S. JARIWALA: *Abdul Karim Khan, the Man of Times - Life and Art of a Great musician.* Bombay, Bal Krishna Dewa Kapileshwani, 1973.
-Jean Paul AUBOUX: "L'enseignament de la musique carnatique et son évolution", en *Cahiers de musiques traditionnelles,* 1 (1988), pp.132-139.
-Jeff Todd TITON; Timothy J. COOLEY; David LOCKE; David Park MCALLESTER; y Anne K. RASMUSSEN: *Custom Enrichment Module: Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples.* Belmont, Schirmer/Cengage Learning, 1996.
-Ken HUNT: "Ragas and Riches", en *World Music. Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific.* (Simon BROUGHTON; Mark ELLINGHAM; James MCCONNACHIE; y Orla DUANE; eds.). [Part One: Asia and the Pacific: India]. Londres, Penguin Books, The Rough Guide, vol.2, (2000), pp.70-78.

-Ki MANTLE HOOD: "Il Rasa del suono", en *Musica/Realtà,* [Bari, Dedalo Libri] 53 (1997), pp.53-64.
-Kumaraprasada MUKHOPADHYAYA: *The lost world of Hindustani music.* Nueva Delhi, Penguin Books India, 2006.
-L. S. RAJAGOPALAN: "Music in Kootiyattam", en *Sangeet Natak Akademi Journal,* [Nueva Delhi] 10 (1968), pp.12-25.
-L. S. RAJAGOPALAN: *Kutiyattam: Preliminaries and Performance.* Chennai, Kuppuswami Sastri Research Institute, 2000.
-L. S. RAJAGOPALAN: *Temple Musical Instruments of Kerala*. (A. PURUSHOTHAMAN; y A. HARINDRANATH; eds.). Nueva Delhi, Sangeet Natak Akademi, D.K. Printworld Ltd., 2010. [Kuzal].
-L. S. RAJAGOPALAN: *Women's Role in Kudiyattam.* Chennai, Kuppuswami Sastri Research Institute, 1997
-Light ISAAC: *Theory of Indian music.* Ahmedabad, Shyam Printers, 1967.
-Līlā ŌÑCĒRI; y Deepti Omchery BHALLA: *Studies in Indian Music and Allied Arts.* Delhi, Sundeep Prakashan, 1990.
-Lloyd MILLER: *Musical Instruments of the East.* Salt Lake City (Utah, EE.UU.), Society for Preservation and Propagation of Eastern Arts, 1978.
-Lyon LEIFER: *How to play the bansuri: A manual for self-instruction based on the teaching of Devendra Murdeshwar.* Glenview (Illinois, EE.UU.), Rasa Music Company, 1997.
-Madhumita DUTTA: *Let's Know Music & Musical Instruments of India.* Londres-Nueva Delhi, ibs Books, Star Print O Bind, 2008.
-Manfred M. JUNIUS: *The sitar: the instrument and its technique.* Wilhelmshaven-Berlín-Locarno-Amsterdam, International Institute for Comparative Music Studies, Heinrichshofen's Verlag, 1974.
-Marius SCHNEIDER: "Musique et langage sacrés dans la tradition védique", en *Cahiers de musiques traditionnelles* [Ginebra, Musée d'Ethnographie], 5 (1992), pp.151-182.
-Masakazu TAMORI: "The Transformation of Sarod Gharana: Transmitting Musical Property in Hindustani Music", [*Music and Society in South Asia: Perspectives from Japan.* (Yoshikata TERADA, ed.)], *Senri Ethnological Studies,* 71 (2008), pp.169-202.
-Meera Rajaram PRANESH: *Musical Composers during Wodeyar Dynasty (1638-1947 A.D.)*. Bangalore, Vee Emm Publications, 2003.
-Michael C. WHEELER: *A Practical Method for Taus, Dilruba, and Esraj. Level 1: Beginner, vol.1*. Nueva York, Barnes & Noble, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.
-Michael S. KINEAR: *A Discography of Hindustani and Karnatic Music.* Westport (Connecticut, EE.UU.), Greenwood Press, 1985.
-Misore Gopalarao DIGGAVI: *A guide to intelligent appreciation of Hindustani and Karnatak music.* Ahmedabad, M. G. Diggavi, 1981.
-Mohan NADKARNI: *Bhimsen Joshi, the man and his music.* Nueva Delhi, Prism Communications, 1983.
-Mriganka Sekhar CHAKRABORTY: *Indian musicology, melodic structure.* Calcuta, Firma KLM, 1992.
-Najma Perveen AHMAD: *Hindustani Music: A Study of its Development in Seventeenth and Eighteenth Centuries.* Nueva Delhi, Manohar, 1984.
-Narendra Kumar BOSE: *Melodic Types of Hindusthan: A Scientific Interpretation of the Raga System of Northern India.* Bombay, Jaico Publishing House, 1960.

-Nazir Ali JAIRAZBHOY: "Music in Western Rajasthan: stability and change", en *Yearbook of the International Folk Music Council.* Kingston (Ontario, EE.UU.), Department of Music, Queen's University, 1976, vol.IX, pp.50-66.
-Nazir Ali JAIRAZBHOY: *The Rāgs of North Indian Music: Their Structure and Evolution.* Middleton (Connecticut, EE.UU.), Wesleyan University Press, 1971. [Bombay, Popular Prakashan, 1995].
-Neil SORRELL; y Ram NARAYAN: *Indian Music in Performance: A Practical Introduction.* Manchester, Manchester University Press, 1980.
-Nikhil GHOSH: *Fundamentals of raga and tala: with a new system of notation.* Bombay, Popular Prakashan, 1968.
-Nivedita SINGH: *Tradition of Hindustani Music: A Sociological Approach.* Nueva Delhi, Kanishka Publishers, 2004.
-O. GOSVAMI: *The story of Indian Music: its growth and synthesis.* Bombay, Asia Pub. House, 1957.
-Om Prakash JOSHI: "The changing social structure of music in India", en *International Social Science Journal,* 34/4 (1982), pp.625-637.
-P. M. CUNTARAM: y Tālavādya KALĀKĒNDRA: *Great layavadyakaaraas of Karnatak music.* Bangalore, Percussive Art Centre, 2010.
-Pandit AMARNATH: *Living Idioms in Hindustani Music.* Nueva Delhi, Vikas Publishing House, 1989.
-Pandit Hindraj DIVEKAR; y Robin D. TRIBHUWAN: *Rudra Veena. An Ancient String Musical Instrument.* Nueva Delhi, Discovery Publishing House, 2001.
-Pandit Laxman KRISHNA RAO: *Pandit Krishna Rao Shankar Pandit.* Nueva Delhi, Roli Books, Lotus Colllection, 1995.
-Pandit Manikbua THAKURDAS: *Raga Darshan, vol.I & II.* Ajmer, Krishna Brothers, 1987.
-Pandit RAVI SHANKAR: *My Music, My Life.* Nueva York, Simon & Schuster, 1968.
-Pandit RAVI SHANKAR: *Raga Mala: The Autobiography of Ravi Shankar.* (George HARRISON, ed.). Londres, Welcome Rain Publishers, 1997.
-Paritosh K. PANDYA: "Beyond Swayambhu Gandhar: An analysis of perceived tanpura notes", en *Ninad, The Journal of ITC Sangeet Research Academy,* 19 (2005), pp.1-11.
-Pat Moffitt COOK: "Sacred Music Therapy in North India", en *The World of Music*, 39/1 [Verl für. Wiss. und Bildung] (1997), pp.61-84.
-Patrick MOUTAL: "L'interprétation dans la musique indienne", en *Analyse Musicale* [Société Française d'Analyse Musicale], 7 (1987), pp.45-48.
-Patrick MOUTAL: *A Comparative Study of Selected Hindustāni Rāga-s: Based on Contemporary Practice*. Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd., 1991.
-Patrick MOUTAL: *A Comparative Study of Selected Hindustāni Rāga-s: Based on Contemporary Practice*. Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd., 1991.
-Patrick MOUTAL: *Hindustāni Gata-s Compilation: Instrumental themes in north Indian classical music*. Rouen, Patrick Moutal Editeur, 2012.
-Patrick MOUTAL: *Hindustāni Rāga-s Index: bibliographical references on descriptions, compositions, and vistāra-s of Hindustānī rāga-s based on selected major contemporary works in Devanāgarī*. Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd., 1991.
-Patrick MOUTAL: *Hindustāni Rāga-s Index: bibliographical references on descriptions, compositions, and vistāra-s of Hindustānī rāga-s based on selected major contemporary works in Devanāgarī*. Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt Ltd., 1991.

-Peggy HOLROYDE: *The Music of India.* Nueva York, Praeger, "Books that matter", 1972.
-Peter Lamarche MANUEL: *Thumrī in Historical and Stylistic Perspectives.* Nueva Delhi: Motilal Banarsidass Publ., 1989.
-Peter LAVEZZOLI: *The Dawn of Indian Music in the West.* Nueva York, Continuum International Publishing Group, 2006.
-Peter MANUEL: *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India.* Chicago, University of Chicago Press, col. "Chicago Studies in Ethnomusicology", 1993.
-Philippe BRUGUIÈRE: "La délectation du rasa, La tradition esthétique de l'Inde", en *Cahiers de musiques traditionnelles* [Ginebra, Musée d'Ethnographie], 7 (1994), pp.3-26.
-Pumima SINHA: *An Approach to the Study of Indian Music.* Calcuta, Indian Publications, 1970.
-Qurratulain HYDER: *Dilruba. Aglay Janum Mohay Bitia Na Kijio.* [Urdu]. Voorhees (Nueva Jersey, EE.UU.), Educational Publishing House, The India Club Inc., 1976.
-Ragini DEVI: *Dance Dialects of India.* Nueva Delhi, Motilal Banarsidass Publ., 1990.
-Rajeev NAIR: *A rasika's journey through Hindustani music.* Nueva Delhi, Indialog Publications, 2007.
-Ram AVTAR VIR: *Musical Instruments of India. History and Development.* Hyderabad, Pankaj Publications, 1983.
-Ram AVTAR VIR: *Theory of Indian Music: The first book containing the sentiments, their effects on shrutis, notes and ragas in ornamental shape along with formation and manner of display.* Hyderabad, Pankaj Publications, 1980.
-Ramanlal Chhotalal MEHTA (ed.): *Thumri: Tradition and Trends.* Bombay-Baroda, Indian Musicological Society, vols.11-12; "Journal of the Indian Musicological Society, vol.19", 1988.
-Ricardo CANZIO: "Aspects de l'improvisation dans la musique d'Inde du nord", en *L'improvisation dans les musiques de tradition orale.* (Bernard LORTAT-JACOB, ed.). París, Peeters Publishers, 1987, pp.189-202.
-Richard EMMERT; y Yuki MINEGISHI: *Musical voices of Asia. Report of Asian Traditional Performing Arts, 1978.* Tokio, Heibonsha Publishers, The Japan Foundation, 1980.
-Richard KEELING: "The sources of Indian music: an Introduction and overview", en *The World of Music, Journal of the Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg,* 34/2 (1992), pp.3-22.
-Richard WIDDESS: "The oral in writing: early Indian musical notations", en *Early Music,* 24/3 (1996), pp.391-406.
-Robert L. Jr. HARDGRAVE; y Stephen M. SLAWEK: "Instruments and Music Culture in Eighteenth Century India: The Solvyns Portraits Source", en *Asian Music* [University of Texas Press], 20/1 (1988-1989), pp.1-92.
-Robert S. GOTTLIEB: *Solo Tabla Drumming of North India (2 vols.) Its Repertoire, Styles and Performance Practices.* 2 vols. Vol.1, *Text and Commentary*; vol.2, *Transcriptions.* Nueva Delhi, Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Limited, 1993.
-Robert S. GOTTLIEB: *The major traditions of North Indian tabla drumming: A survey presentation based on performances by India's leading artists: illustrated with recordings and transcriptions of the performances.* (Josef KUCKERTS; Waler SALMEN; y Marius SCHNEIDER; eds.). Munich-Salzburgo, Musikverlag Emil Katzbichler, "Studien zur Volksmusik und aussereuropäischen Kunstmusik, vol.1", 1977.

-Rolf KILLIUS: *Ritual Music and Hindu Rituals of Kerala.* Nueva Delhi, B.R. Rhythms, 2006.
-Ruth Harriet EVANS: *Music of India.* Madison (Wisconsin, EE.UU.), University of Wisconsin, 1937.
-S. S. AWASTHI: *A critique of Hindusthani music and music education.* Nueva Delhi, Dhanpat Rai, 1963.
-Sadanand NAIMPALLI: *Theory and Practice of Tabla.* Bombay, Popular Prakashan Pvt. Ltd., 2005.
-Samuel Shengmiao WONG: *Impressions of a pipa player: profiles of the world's most premier.* Singapur, Ngee Ann Polytechnic (School of Film & Media Studies), Beaumont Pub., 2003.
-Sandeep BAGCHEE: *Nad: Understanding the Raga Music*. Nueva Delhi-Bombay, BPI Publishers, Eeshwar, 1998.
-Sandeep BAGCHEE: *Shruti: Listening to Hindustani Classical Music*. Calcuta, Rupa & Company, 2006.
-Sanghadasa PERERA: *The origin and development of Dhrupad and its bearing on instrumental music.* Calcuta, K. P. Bagchi & Co., 1994.
-Satyaban CHAKRABORTY: *Svaras and srutis in Indian music.* Santragachi (Bengala Occidental, India), Kalyani Prakashani, 1990.
-Selina THIELMAN: *The Darbhanga Tradition: Dhrupada in the School of Pandit Vidur Mallik.* Varanasi, Indica Books, 1997.
-Shivarama KARANTHA: *Yakshagana Bayalaata.* Puttur (Canara del Sur, India), Harsha Publications, 1963.
-Shreejayanthi GOPAL: *Mridangam: An Indian Classical Percussion Drum.* Delhi, B. R. Rhythms, 2004.
-Shripada BANDYOPADHYAYA: *Indian music through the ages: 2400 BC to the present era.* Delhi, B. R. Publishing Corporation, 1985.
-Shripada BANDYOPADHYAYA: *Sangeet Bhashya (Terminology of Musical Terms).* Nueva Delhi, B.R. Publishing Corporation, 1985.
-Shripada BANDYOPADHYAYA: *Techniques of sitar: The prince among all musical instruments of India.* Delhi, B. R. Publishing Corporation, 1988.
-Shripada BANDYOPADHYAYA: *The origin of the raga: A Short Historical Sketch of Indian Music.* Calcuta, Sircar Bros., 1946. [2ª ed.: *Origin of raga: a concise history of the evolution, growth, and the treatment of rāga from the age of Bharatamuni to Bhatkhande.* Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1977.
-Siddharth J. MEHTA: *Art of Khartal.* Delhi, Surya, 2013.
-Siddharth J. MEHTA: *Art of Tabla.* Delhi, Surya, 2013.
-Sourindro Mohun TAGORE: *The Twenty-Two Musical Srutis of the Hindus.* Calcuta, Bengal Academy of Music, 1886.
-Sridhara UPPURA: *Yakshagana and Nataka.* Managalore, Diganta Sahitya Publications, 1998.
-Stephan BLUM; Philip BOHLMAN; y Daniel NEWMAN: *Ethnomusicology and modern music history.* Urbana (Illinois, EE.UU.), University of Illinois Press, 1991.
-Stephen M. SLAWEK: *Sitar Technique in Nibaddha Forms.* Nueva Delhi-Mylapore (Madrás, India), Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Ltd., 1987.
-Sudhir Kumar SAXENA: *The art of tablā rhythm: essentials, tradition, and creativity.* Nueva Delhi, Sangeet Natak Akademi, 2006.
-Suryanatha KAMAT: *A concise history of Karnataka: From pre-historic times to the present.* Bangalore, Archana Prakashana, 1980.

-Swarna Kamal BHOWMIK; y Mudrika JANI: *The Heritage of Musical Instruments: A Catalogue of Musical Instruments in the Museums of Gujarat.* Sardarbhavan, Department of Museums, Gujarat Estate, 1990.
-T. R. Harihara SARMA: *The Art of Mridhangam: A Practical Guide.* (N. THIAGARAJAN, ed.). Madrás, Sri Jaya Ganesh Vadya Vidyalaya, 1969.
-Tanjore VISWANATHAN; y Jody CORMACK: "Melodic Improvisation in Karnatak Music: The Manifestations of Raga", en *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. (Bruno NETTL; y Melinda RUSSELL; eds.). Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1998, pp.219-233.
-Tirupasoor Venkata Subba RAO: *Studies in Indian Music.* Bombay-Nueva York, Asia Pub. House, 1962.
-Vamana Hari DESAPANDE: *Between Two Tanpuras.* Bombay, Popular Prakashan Pvt. Ltd., 1989.
-Vamana Hari DESAPANDE: *Indian Musical Traditions: An Aesthetic study of the Gharanas in Hindustani Music.* Bombay: Popular Prakashan Pvt. Ltd., 1973.
-Venkataraman PREMALATHA: *Music through the ages.* Delhi, Sundeep Prakashan, 1985.
-Vidya SHANKAR: *The art and science of Carnatic music.* Madrás, Music Academy Madras, 1983.
-Vijaya GHOSE; Jaya RAMANATHAN; y Renuka N. KHANDEKAR: *Tirtha, the treasury of Indian expressions.* Nueva Delhi, CMC Ltd., 1992.
-Vijaya MOORTHY: *Romance of the Raga*. Nueva Delhi, Shakti Malik, Abhinav Publications, D. K. Fine Arts Press Pvt. Ltd., 2001.
-Vimalakanta Roya CAUDHURI: *Aesthetics of North Indian classical music.* Calcuta, Imdadkhani School of Sitar, 1993.
-Vimalakanta Roya CAUDHURI: *The dictionary of Hindustani classical music.* Delhi, Motilal Banarsidass, 2000.
-Vimalakanta Roya CAUDHURI: *The grammar of North Indian ragas.* Calcuta, Imdadkhani School of Sitar, 2005.
-Viney K. AGARWALA: *Traditions and trends in Indian music.* Nueva Delhi, Rastogi, 1966.
-Walter KAUFMANN: *The ragas of North India.* Published for the International Affairs Center by Indiana University Press, Asian Studies Research Institute, "Oriental Series, 1", 1968. [Oxford, IBH Publishing Company, 1993].
-Walter KAUFMANN: *Tibetan Buddhist Chant.* Bloomington (Indiana, EE.UU.), Indiana University Press, 1975.
-William P. MALM: *Music cultures of the Pacific, the Near East and Asia.* Englewood Cliffs-Upper Saddle River (Nueva Jersey, EE.UU.), Prentice-Hall, 1967. [*Culturas musicales del Pacífico, el cercano Oriente y Asia.* Madrid, Alianza Editorial, 1985].
-Wim VAN DER MEER: *Hindustani Music in the Twentieth Century: A Study of the Dynamic Nature of Classical Vocal Music in North India.* Utrecht, Rijksuniversiteit, 1949. [Nueva Delhi: Allied Publishers, 1980].