



**Restitución y variaciones sobre música tradicional griega: instrumentación, interpretación y notación de una melodía de Grecia Continental**

Tesis de máster presentada por: **Spyridon Kaniaris**

Director: **Blas Payri**

Máster Universitario en Música

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

Septiembre 2017



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**Restitución y variaciones sobre música tradicional griega: instrumentación,  
interpretación y notación de una melodía de Grecia Continental**

Trabajo de fin de máster presentado por Spyridon Kaniaris

Tutor: Blas Payri

Máster Universitario en Música

DCADHA

Universitat Politècnica de València

Septiembre de 2017



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

## AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a las siguientes personas la ayuda que me han prestado para realizar este trabajo.

A mi tutor Blas Payri por su atención, entusiasmo y visión durante todo el proceso de realización del trabajo.

A mi padre Dimitris Kaniaris, mi tío Tolis Kaniaris, mi prima Mina Kaniari y mi primos Mitsos Kaniaris y Thanasis Kaniaris por su valiosa información sobre Thanasis Vrouvas y la vida musical en *Moustafades* de Tebas.

A mi hermana Asimina Kantari por su esfuerzo de encontrar la máxima información discográfica y bibliográfica, que me enviaba desde Atenas.

A Thanasis Moraitis, célebre cantante, musicólogo y compositor griego del Kaznesi de Tebas, por su ayuda en mi investigación con las conversaciones que teníamos sobre la dimotikí y con los CDs de música tradicional que me regaló con grabaciones de los años 20.

Al etnomusicólogo Jordi Reig, por su enseñanza sobre el concepto de la unión de la música mediterránea, que recibí en sus clases al Conservatorio Superior de Valencia.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	7
<b>Objetivos</b> .....	9
<b>Metodología</b> .....	10
<b>El estado de la cuestión</b> .....	14
<b>Capítulo 1. Orígenes y conceptos básicos de la dimotikí</b> .....	28
<b>Capítulo 2. Cambios modales en el Aidoni</b> .....	35
<b>Capítulo 3. Thanasis Vrouvas</b> .....	38
<b>Capítulo 4. Las versiones de Mou Paríggeile t´Aidoni</b> .....	44
<b>Conclusiones</b> .....	77
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	83
<b>Anexos: Cuatro versiones de Aidoni</b> .....	92
<b>A.1 Versión I</b> .....	92
<b>A.2 Versión II</b> .....	93
<b>A.3 Versión III</b> .....	97
<b>A.4 Versión IV</b> .....	99

.....

## GLOSARIO

Para facilitar la lectura de este trabajo he realizado unas breves explicaciones sobre los términos que se refieren a instrumentos y conceptos musicales especiales, que se repiten en el trabajo.

**AIDONI:** Es la forma breve que utilizo para referirme en la canción *Mou Paríggeile t'Aidoni*.

**AFINACIÓN NO TEMPERADA:** Cualquier tipo de afinación distinto a la afinación temperada de la música clásica europea, que divide la octava en 12 semitonos iguales.

**CUERDAS SIMPÁTICAS:** Cuerdas fijadas en un instrumento para que resuenen por simpatía sin ser tocadas.

**GRECIA CONTINENTAL:** Traducido del griego Stereá Elada (Στερεά Ελλάδα), es una región geográfica de Grecia, conocida también como Grecia Central. Otras regiones de Grecia son Peloponeso, Tesalia, Epiro, Macedonia y Tracia.

**DIFONÍA:** Estilo de música vocal o instrumental que se desarrolla con una voz principal elaborada y una segunda que realiza sobre todo un bordón con poco movimiento tonal.

**DIMOTIKÍ:** La música tradicional griega.

**HETEROFONÍA:** Un forma de tocar la misma melodía con diferentes instrumentos pero empleando las técnicas y posibilidades sonoras de cada uno, creando un resultado diferente a la homofonía (tocando al unísono). Es muy característico en la música del Mediterráneo oriental y en la *dimotikí* se encuentra en la combinación entre violín y clarinete.

**ISON:** La nota pedal que se interpreta en el canto bizantino.

KALITHEA DE TEBAS ex MOUSTAFADES (Καλιθέα Θηβών πρώην Μουσταφάδες): Un pueblo cerca de Tebas, sitio de origen del clarinetista Thanassis Vrouvas (Θανάσης Βρούβας), amigo de la familia de mi padre también habitantes de en aquel pueblo.

LYRA: Forma de denominar los instrumentos de cuerda frotada con arco en Grecia a partir de la época bizantina. El instrumento *lyra* de los griegos antiguos se dejó de tocar.

PYKNOMA: Término de la música de Grecia Antigua que describe la acumulación de notas al intervalo de la segunda menor o menos, alrededor de una nota central.

REBÉTIKO: La música urbana griega tal como se desarrolló en los centros urbanos de Grecia en los principios del siglo XX.

SABAH: Modo musical común en todo el Mediterráneo oriental que tiene similitudes al género cromático de los antiguos griegos.

SANTURI: Instrumento de cuerda parecido a un salterio. Su nombre es seguramente de origen persa y en Irán se conoce como *santoor*. Se toca con palillos y se incorporó en la *dimotikí* en el siglo XX.

SARANGI: Instrumento de cuerda frotada tocado con arco que se emplea en la música clásica y tradicional del India del Norte.

SYRTOS KALAMATIANÓS: Danza típica de casi toda Grecia excepto de las islas en un compás característico de 7 tiempos y con las pulsaciones divididas en 3-2-2. Coincide metricamente con el ritmo *epítriros* empleado en la epopeya de Omero.

TEBAS (ΘΗΒΑ): Ciudad griega con referencias importantes mitológicas e históricas (Esfinge, Edipo, Antígona, Epaminondas, Píndaro).

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación surge de mi actividad como músico, tanto en la música clásica como en la música antigua y tradicional del Mediterráneo. En esta actividad participo como intérprete de diferentes instrumentos de cuerda tradicional de Grecia y Oriente Próximo, y como compositor o adaptador de músicas para su ejecución en grupos de música tradicional. Una de las cuestiones principales es intentar remontar a la fuente de las músicas tradicionales, reconstruir su interpretación de origen y los instrumentos con las que se ha ido tocando.

En este trabajo quiero describir la experiencia de elegir y elaborar una canción seguramente tradicional, muy conocida en Grecia. Descubrí recientemente que en sus primeras grabaciones su forma de interpretación era distinta a la actual. Se trata de la canción *Mou Parígeile t'Aidoni* (Me ha pedido el ruiseñor). Como mi formación ha sido de música clásica, durante mis estudios, el territorio de la música tradicional era desconocido. He conocido e interpretado una cierta cantidad de música compuesta para guitarra clásica en Grecia, influenciada por la tradición, pero los elementos como melismas, notas no temperadas y la ornamentación compleja, no se utilizan. Pese a que nunca he podido interpretar aquella música en su forma pura, siempre me impresionaba la música tradicional sobre todo la de la zona de Grecia Continental. En numerosas ocasiones la he podido vivir, escuchar en vivo y bailar con la familia de mi padre en el pueblo *Moustafades*, que está cerca de Tebas. Ahí todos mis familiares y habitantes hablaban de Thanasis Vrouvas, un clarinetista muy famoso que en los años 20 estaba en Estados Unidos triunfando como músico y grabando discos. Me acordé lo que decía mi padre que para Vrouvas, la canción *Aidoni*, era su favorita e incluso la compuso el.

Mirando más información sobre Vrouvas, en un principio no encontré casi nada, así que quise también investigar más sobre él, su vida, sus viajes y la vida musical de toda aquella época. Me basé en lo que contaba mi padre Dimitris Kaniaris y mi

tío Tolis Kaniaris y también pude recopilar más información de gente de *Moustafades* sobre todo de mi primo Mitsos Kaniaris.

Para mí toda aquella información me sugirió un reto personal. Poder encontrar la forma de trabajar por primera vez la música de Grecia Continental e intentar analizarla, investigar sus orígenes y poder interpretarla. Para este proceso me ayudó un trabajo previo. A parte de la guitarra, siempre tenía un gran interés en conocer otros tipos de músicas tradicionales y había aprendido a tocar la *lyra* de Pontos, el *sarangi* indio, el *tambouras* (un instrumento griego de cuerdas) y finalmente desde hace unos 20 años toco una guitarra de 8 cuerdas que me interesa explorar su sonoridad y sus posibilidades técnicas, no solo dentro del entorno de la música clásica.

En la música griega tradicional, la melodía es el factor primordial y siempre está elaborada con melismas y pequeñas notas. Su afinación es distinta a la afinación temperada de la música clásica europea, que divide la octava en doce semitonos iguales. Pese a que hoy en día en Grecia la música popular, la música semiculta y la mayoría de las músicas que suenan por la radio, están realizadas en la afinación temperada, en la música tradicional todavía se emplea otro sistema de afinación. La mayoría de los músicos siguen aprendiendo por imitación, de oído y así pueden imitar los varios intervalos no temperados, los complicadísimos melismas y otras fluctuaciones sonoras. La praxis musical está viva, sobre todo en las fiestas del patrón y en los festivales de música tradicional en toda Grecia. Es cierto que en la música tradicional se han introducido instrumentos temperados como el laúd griego, el *santuri* y a veces la guitarra. Pero como su función es principalmente armónica no ha alterado las características de la melodía. Otro factor muy importante que explica el hecho que en la música tradicional predomina una afinación no temperada es su similitud y relación con el canto bizantino. Este tipo de música culta, mantiene un sistema de afinación muy definido y no se puede detectar ningún elemento de influencia de la afinación temperada.

## OBJETIVOS

El objetivo principal es llevar a cabo el proceso de investigación para la reconstitución de las versiones primigenias y sus variantes de una música transmitida por la tradición oral y de la que se han podido obtener grabaciones de varias épocas.

El objetivo final es poder componer o readaptar músicas en el estilo tradicional, conociendo las evoluciones que han sufrido, las diferentes técnicas o estilos de interpretación y los instrumentos asociados.

En este trabajo, me centro en una canción específica para poder generalizar luego la metodología a otras músicas. Para esta canción, *Aidoni*, los objetivos específicos son:

- Recopilar la discografía y situarla históricamente y en los estilos.
- Transcribir las melodías a notación occidental.
- Analizar el estilo musical, la instrumentación, el modo y estilo de afinación, la armonía, el ritmo y elementos musicales como los melismas.
- Interpretar y grabar diferentes versiones de la música modificando los parámetros anteriormente citados (modo, introducción...) para entender las combinaciones que son factibles musicalmente.
- Realizar encuestas de percepción con participantes familiares con la música estudiada, para entender los parámetros que son significativos perceptivamente para los participantes familiares con la cultura de origen o no. Esta parte se deja para una fase futura y en este trabajo de fin de máster proponemos el diseño experimental para realizar estas tareas.

Algunos objetivos secundarios son la recopilación de información sobre el intérprete más célebre de *Aidoni* históricamente, Vrouvas, y realizar un estudio de la situación musical en la época de concepción de las primeras versiones.

## **METODOLOGÍA**

Para este trabajo he utilizado metodología cualitativa, analítica y etnográfica.

### **Búsqueda discográfica y clasificación auditiva**

La primera fase de la investigación es discográfica. He recopilado y he analizado todas las versiones de *Aidoni* que poseen diferencias entre ellas que son las primeras 6. Las diferencias compositivas se centran sobre todo en la introducción instrumental que es siempre diferente, mientras la parte vocal es casi idéntica, excepto la primera. Este dato me hizo pensar y tomar la decisión que en cada interpretación la introducción es la aportación del instrumentista solista o puede ser un préstamo de otras melodías tradicionales. He descubierto que la melodía de la introducción de *Aidoni* que se interpreta actualmente, pertenece a otra canción grabada el 1932.

### **Entrevistas a informantes de la región de origen de la música**

He investigado etnográficamente sobre la vida de Thanasis Vrouvas que era el solista de la interpretación de *Aidoni* que he considerado como la más importante por su calidad interpretativa y variedad modal. Hablé con habitantes de su pueblo *Kalitheia-ex Moustafades* (Καλιθέα-πρώην Μουσταφάδες) y encontré dos fotos inéditas del gran músico. La mayoría de la información que también es inédita, me la dio Mitsos Kaniaris, sobrino de Thanasis Vrouvas y primo mío. Recordé narraciones de la praxis musical a partir de los años 50 en *Moustafades* de mi padre Dimitris Kaniaris y su hermano, mi tío Tolis Kaniaris que ambos conocían a Vrouvas y le apreciaban como artista y persona.

### **Transcripción en notación musical y análisis de partituras**

El proceso de analizar y comparar las versiones estudiadas es inicialmente descriptivo según la percepción acústica y las vivencias que tengo culturalmente asociadas con este tipo de música y me ayudan a valorar su forma de interpretación. También he utilizado la notación de la música clásica europea para

transcribirlas, al máximo detalle posible. Al final he transcrito toda la parte vocal de cada interpretación en la misma tonalidad y las comparo para ver la evolución o similitudes entre ellas. La ornamentación es gran parte del carácter de la *dimotikí* y la mera representación con corcheas y semicorcheas no sería un proceso realista. Así que he utilizado mordentes, trinos, grupetos y en caso que hiciera falta, adornos en fusas. He utilizado programas de música para ralentizar las frases a la velocidad adecuada para poder descifrar las numerosas ornamentaciones que suceden para que después se puedan anotar sin problemas de notación, una vez comprendidas. Esta transcripción analítica quizás convierte la lectura de la partitura en un proceso difícil pero pienso que así se conseguirán óptimos resultados. Así pues he aplicado esta metodología en la complicadísima para anotar versión de Vrouvas, que utiliza en su interpretación mucho rubato y el en muchos momentos incorpora más notas en un pulso de lo que esperaríamos. Por ejemplo cinco semicorcheas en el lugar de cuatro. Pensé en seguir el método de transcripción que también utilizaba Bela Bartok en sus transcripciones de música tradicional, es decir anotar toda la información sonora posible. De todas formas pienso que las partituras, aunque contienen todas las notas, deberían estar estudiadas con la música grabada ya que tipos de información como la expresividad o las fluctuaciones del tiempo no se pueden indicar a tanto detalle cómo se encuentran en la grabación.

También hay que pensar que cada grabación debería ser considerada, metafóricamente, como una fotografía y no como una interpretación incambiable. Parte de la interpretación forma la espontaneidad y la variación en las repeticiones de las mismas frases. He utilizado un programa digital de notación, Sibelius, para que se estudien y que se presenten las transcripciones en la mejor forma posible.

### **Análisis por interpretación: Recomposición, interpretación instrumental y grabación de versiones controlando los parámetros**

Para las versiones de *Aidoni* utilizo instrumentos que suelo interpretar y los he elegido principalmente según su forma de afinación.

Atemperada con cuerdas simpáticas: Relacioné las características técnicas y sonoras de la *lyra* de Tracia, un instrumento actual pero seguramente tocado desde la época bizantina, con el *sarangi*, un instrumento indio, que puede ser tocado con un timbre y estética de la *dimotikí*, y a la vez tener muchas más posibilidades técnicas para interpretar las aportaciones sonoras del clarinete, establecidas ya en la *dimotikí*, que no se podrían realizar con la *lyra*.

Atemperada: Utilizo un instrumento de los griegos del Mar Negro, la *lyra* de Pontos Para *Aidoni* empleo bordones con la melodía y no realizo cuartas paralelas y excesivos trinos, que es el típico estilo de Mar Negro y no muy adecuado para la *dimotikí*.

Atemperada con trastes fijos: Utilizo el *tambouras*, un laúd con mástil largo con que se puede utilizar intervalos no temperados. Este tipo de instrumento se tocaba en Grecia desde el siglo 4 a.C. y su forma actual se conoce desde el siglo XIX.

Temperada: El cuarto instrumento de este trabajo es la guitarra clásica. Como que siempre ha sido para mí una gran duda, la adaptación la *dimotikí* en la guitarra, siendo un instrumento temperado con una sonoridad demasiado dulce, hice una versión para una guitarra de 8 cuerdas, realizando digitaciones entre dos cuerdas para conseguir una sonoridad parecida al instrumento *santuri*, un tipo de salterio.

### **Características de la grabación**

Para el uso de microfonia propongo el uso de micrófonos de cinta que producen muy buenos resultados en las bajas y medias frecuencias. No aconsejo una grabación con micrófonos condensadores ya que este tipo de micro tiene una sonoridad que enfatiza las altas frecuencias, casi inexistentes en las primeras grabaciones de *Aidoni*. No se trata de imitar el sonido de las antiguas grabaciones, pero simplemente utilizar las características sonoras parecidas a aquellos documentos sonoros. De todas formas tal como la estética acústica de la época actual es diferente a la del 1920, propongo utilizar un micro de condensador con

muy poca señal en la mezcla para dar un poco más de definición adonde, según mi criterio personal, hiciera falta.

### **Proceso de la grabación**

Para la grabación el método que sugiero es el de utilizar un programa multipistas como Protools, Cubase o Logic. En el caso que no se encuentran otros músicos para realizar una grabación en conjunto, el único método en el caso de grabar más que un instrumento, sería por pistas separadas. Sugiero no utilizar el metrónomo interno del programa (claqueta), porque la ejecución sería muy rígida rítmicamente y distinta al tratamiento rítmico en la *dimotikí* que siempre se interpreta con muchas fluctuaciones. Durante toda la investigación escuché muchísimas grabaciones desde la década de los 10 hasta los finales de los 30, para interiorizar esta sensación rítmica firme pero flexible y establecer un nexo entre aquel sonido que está muy influenciado por la tradición de la transmisión oral, siendo las primeras fuentes reales que tenemos de la *dimotikí*.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Durante todo este proceso surgen varias preguntas. ¿Cuáles son las fuentes de la tradición musical? ¿Es un concepto que hay que imitar estrictamente o hay que cambiarlo y superarlo? ¿Cómo se puede aprender? ¿Qué instrumentos empleaban en las zonas rurales antes que hubiera llegado la grabación sonora? ¿Se puede detectar la continuidad en la historia de un sitio a través de su música? ¿Es una música decorativa, folclórica o tiene otros aspectos mucho más importantes que pueden generar nuevas creaciones en otros entornos musicales?

### **Terminología: *dimotikí* (δημοτική)**

Para comenzar este trabajo es importante explicar cuál el término equivalente de música tradicional griega y que es realmente esta música. Primer de todo quiero definir la terminología utilizada para el estilo de la música que pertenece el *Aidoni* que es el de *dimotikí* (δημοτική). Este término define toda la música tradicional que se percibe como patrimonio cultural de creación anónima de este país. *Dimos* significa la gente el pueblo y de esta palabra se construyen otras como democracia (δημοκρατία). Se utiliza también el termino tradicional (paradosiakí-παραδοσιακή), y como en muchos idiomas, transmite una sensación de algo antiguo e intocable. El término popular (laikí-λαϊκή) se refiere a la música urbana griega que se desarrolló en los finales del siglo XX, mientras el término folclórico *folk* tiene connotaciones con música más artificial y no se utiliza. De todas formas para mantener una coherencia con la terminología más común en Grecia y para no despistar el lector, utilizaré ambos términos *dimotikí* y tradicional (Kalimopoulou, 2006).

### **Elementos de etnomusicología en la música griega**

Durante todo el trabajo la máxima ayuda ha sido el libro *Elliniká Laiká Órgana* (Ελληνικά Λαϊκά Όργανα) de Foivos Anogeianakis. El autor categoriza todos los instrumentos utilizados en Grecia según su forma de reproducción del sonido,

siguiendo la misma línea que el etnomusicólogo C. Sachs. Anogeianakis detecta los comienzos de *dimotikí* en el siglo 3 a.C. y enfatiza su relación con el canto bizantino, la música culta eclesiástica ortodoxa que comparte muchas características de la música de los griegos antiguos. Una característica de *dimotikí* es la rítmica en compases impares, muy común en Grecia y en los Balcanes y tiene su origen en la combinación de los pies métricos cortos y largos de la poesía antigua y de tal forma se transfirió en la práctica musical. El *syrtos kalamatianos*, la danza en que se basa la canción *Aidoni*, se equipara con el antiguo ritmo *epítritos* en el cual se construye la Iliada y la Odisea (Baud-Bovy, 1987, p. 46-48). Pese a los cambios de la instrumentación del siglo XIX, como por ejemplo la sustitución de los instrumentos del viento por el clarinete y de la *lyra* por el violín, la *dimotikí* hasta ahora mantiene los ritmos impares y la elaboración melismática y no temperada, de la melodía.

### **Estado de la discografía y de las versiones existentes**

Para poder estudiar el *Aidoni*, he encontrado las versiones más antiguas grabadas y las he comparado con la actual. Las transcripciones de aquellas grabaciones las presento analíticamente en un capítulo especial. El conocimiento sobre la práctica de la interpretación de la música tradicional de Grecia es más sólido a partir de las primeras grabaciones que existen. No se puede saber cómo se interpretaba exactamente la *dimotikí* antes de sus primeras grabaciones, ya que este tipo de música no tiene un sistema de notación, sino se transmite de forma oral. En los principios del siglo XX hubo una gran proliferación de grabaciones realizadas en Estados Unidos. Los directores de las compañías discográficas encontraron una única oportunidad para registrar melodías y canciones por músicos excelentes que habían venido en búsqueda de una mejor vida económica. La primera grabación de *Aidoni* se realiza en Estados Unidos el 1919 por la cantante Koula Antonopoulou y es muy diferente a la versión establecida hoy en día<sup>1</sup>. Incluso se interpreta en otro modo el conocido en el mundo de música tradicional griega

---

<sup>1</sup> Parece que cantaba las canciones tradicionales tal como se cantaban en Grecia Continental y Peloponeso a través de su padre y de su marido (Kalyviotis, 2009).

como *sabah*. He preparado un capítulo para explicar analíticamente el comportamiento modal de esta canción y que opciones he aplicado al final. En la próxima y segunda grabación, 7 años después, interpretada por Menemenlis la melodía vocal, estrofa y estribillo están en el modo menor natural y es muy parecida a la forma que se interpreta actualmente.

La introducción instrumental presenta diferencias en cada versión hasta el año 1960 y por ese motivo he transcrito y analizado todas las versiones que presentan diferencias notables hasta una particular, la de Kazantzidis, que en aquella observé que la canción se interpretó tal como se conoce actualmente. A partir de aquel momento, todas las siguientes grabaciones comienzan con la misma introducción instrumental. Investigando grabaciones antiguas de otras canciones de Grecia Continental descubrí que la actual introducción instrumental de Aidoni era la introducción de la canción *Tha afiso genia kai malia* (Θα αφήσω γένεια και μαλιά) 1932 y también de la *Xoriatopoula* (Χωριατοπούλα) 1934.

En el *Aidoni*, he observado que las primeras tres grabaciones emplean como instrumento melódico principal el violín y la primera versión con el clarinete es la de Thanassis Vrouvas de 1934. Parece que el violín era el instrumento principal para las grabaciones de *dimotikí* en la década de los 20 y el clarinete obtuvo su gran protagonismo sobre todo en los 30. A partir de aquella grabación emblemática, todas las siguientes tienen como instrumento principal el clarinete. Su uso caracteriza la mayoría de la música de Grecia Continental y aunque parece inusual para un oyente no acostumbrado en la cultura musical griega, el clarinete es el instrumento más importante en la música griega tradicional.

### **El clarinete en la *dimotikí***

Explicaré brevemente el proceso de la incorporación del clarinete en la cultura musical griega. Esta situación no provocó un cambio musical o estético sino ha

sido un cambio solamente de medio y realmente no provocó cambios en la praxis musical. Creo que el estudio de la música interpretada por aquel instrumento en ese contexto es un proceso primordial para comprender y luego poder tocar la música griega de este estilo en cualquier de los instrumentos que propongo. Se puede hacer un paralelismo con los guitarristas de jazz que estudian solos y fraseos de grabaciones de saxofonistas históricos. De hecho la guitarra en el jazz como instrumento melódico se ha desarrollado por su adaptación del lenguaje del saxofón.

De las fuentes existentes, el libro de Despina Mazaraki *El clarinete popular (Το λαϊκό κλαρίνο)*, ofrece material invaluable de información a partir de conversaciones con clarinetistas nacidos, algunos incluso en el siglo XIX. La yuxtaposición entre el estilo de clarinete y el de la música tradicional griega que necesita a veces un aceleración interna y aumento de notas se representa de la mejor forma por el clarinetista Giorgos Kontogiorgos (Γιώργος Κοντογιώργος) que comenta a la autora (Mazaraki, 1950) ‘ Την ώρα που ένας που διαβάζει νότες θα παίζει εκατό χιλιάδες νότες, εγώ θα παίξω ένα εκατομύριο νότες’<sup>2</sup> p. 80. Este millón de notas son los adornos, melismas, *glissandi* y cualquier tipo de ornamentación que se emplea para imitar el arquetipo musical de esta cultura: la voz humana que es la base de la música griega. Los músicos aquellos realizan estas pequeñas notas a gran velocidad y eso requiere un virtuosismo de alto nivel.

### **Instrumentos de viento anteriores**

Este lenguaje musical se prestó sobre todo de los instrumentos que sustituyó el clarinete. Anteriormente a los principios del siglo XIX la instrumentación de la música tradicional en casi todo Grecia se realizaba según los espacios. En espacios abiertos, en fiestas, celebraciones se utilizaba el *zournas* (ζουρνάς), un instrumento de doble lengüeta parecido al instrumento antiguo *aulos* y de grande potencia sonora, parecido a la *dolcaina*, de la música tradicional valenciana y se

---

<sup>2</sup> Al mismo tiempo que un músico, que sabe leer música, toca cien mil notas, yo tocaría un millón de notas.

interpretaba con el acompañamiento del *dauli* (νταούλι), un instrumento de percusión parecido a un bombo, común en todo el Mediterráneo y todo el Oriente. Esta combinación se encuentra en muchas culturas desde Marruecos hasta India y en Grecia existía desde la antigüedad y en la época bizantina. El otro instrumento de viento que se empleaba en Grecia era la *flogera* (φλογέρα) que es una flauta pastoral. Es un instrumento que se hace a partir de una caña, o madera por el mismo intérprete. Tiene una sonoridad agradable y permite realizar la ornamentación, las notas atemperadas características de la música griega. En el clarinete, los griegos vieron un nuevo instrumento que ofrecía las cualidades de ambos instrumentos anteriores: la fuerza del *zournas* y la sutileza de la *flogera* (Λιάβας, 1995).

### **La introducción del clarinete en a *dimotiki***

Es curioso que el clarinete en Grecia estaba ya incorporado en la orquestas clásicas sobre todo en la isla de Corfú, pero en la música tradicional vino desde el oriente e interpretado de forma completamente diferente de la que habrían imaginado sus constructores europeos. Es decir el uso del clarinete no aportó ningún elemento de la música clásica europea como la afinación temperada, melodías de música popular europea (vals, mazurca), aprendizaje de solfeo y conceptos de lenguaje musical clásico. El instrumento vino en Grecia por músicos gitanos procedentes de Turquía seguramente a partir el 1835 (Brandl, 1996). Algunos músicos griegos tenían gran curiosidad y comenzaron a aprender de los virtuosos clarinetistas gitanos. Desde aquel momento hasta los principios del siglo XX el clarinete empezó a expandirse en toda Grecia Continental excepto de las islas. La razón por este cambio era su conversión en un nuevo medio por donde se transfirieron el carácter, el timbre, las digitaciones y la música de *zournas* y *flogera* (Anogeianakis, 1976). Así que es importante enfatizar que el uso en la música griega tradicional del clarinete no es un europeísmo sino un préstamo de un nuevo medio en el cual se mantiene el carácter la música tradicional griega. Por ese motivo el estudio y el análisis de la música interpretada por aquel instrumento es un concepto primordial.

## La *lyra* en la *dimotikí* antes del siglo XIX

Para este trabajo utilizo cuatro instrumentos de cuerda elegidos y por eso quiero justificar los motivos por los cuales los he elegido y presentar las fuentes que utilicé. Un criterio principal es su temperamento. Primer de todo creo que el instrumento que mejor puede realizar un resultado musical parecido al del clarinete, es la *lyra*. Se trata de un instrumento de cuerda frotada con arco que existía en Grecia por lo menos desde el siglo 9 d.C. Tiene el mismo nombre con el instrumento *lyra* de los griegos antiguos pero es completamente diferente. La *lyra* que empleaban los bizantinos se describe por el escritor de origen persa Ibn Khurdadhbih, que visitó a Constantinopla y comparaba la *lyra* con el *rebab*, el equivalente instrumento árabe de arco (Farmer, 1925, p. 66). El instrumento aparece dibujado en frescos de iglesias y monasterios y esta variante se define como *lyra* de forma de pera que también existe hoy en día en algunas partes de Grecia (Μαλιάρας, 2012, pp. 50-61). Hasta la fecha no se conoce cuando se inventó el arco y sobre esta práctica hay muchas teorías. De todas formas el motivo por emplear su uso ha surgido por la necesidad que tenían aquellos primeros músicos de conseguir continuidad en el sonido. De hecho en varias tradiciones, la música de los instrumentos de viento se traspaasa a las *lyras* y en muchas ocasiones los dos tipos de instrumentos se interpretan juntos como se observa en Grecia en las islas y Tracia (Sarris, 2007, p.168-171).

En Grecia Continental hasta el siglo XVIII la música se interpretaba con la *lyra* y la *flogera* sobre todo en espacios cerrados. La *lyra* en Grecia Continental se sustituyó gradualmente por el violín, seguramente en los finales del siglo XVIII y no hay música con *lyra* de esta región documentada en grabaciones posteriores. Un caso parecido es el uso del violín del sur de India que está incorporado en la música carnatica, cultura musical de aquella parte del subcontinente pero adaptado completamente al lenguaje musical existente. Leemos en la tesis de Barbara Benary sobre el uso del violín en el sur de India un comentario interesante. Benary (1971) dice:

The violin was introduced along with its European established tradition of playing technique. But the karnatic musician had to use the violin to make a different kind of music, and a music which had its own aesthetic demands. As a result only a part of the western technique was employed. At the same time new techniques were introduced and discovered which made the violin sound more suitable for karnatic music. For instance, karnatic music includes a variety of intricate slides, and an ability to execute extremely rapid grace notes in ways which have no technical counterpart in western playing.<sup>3</sup> (p. 12)

Es el mismo caso que el del clarinete en la música griega. Lo mismo que en el violín, el instrumento sustituyendo gradualmente la *lyra*, adaptó los melismas, los adornos, los arrastres, todo el lenguaje propio de la música que el pueblo escuchaba y solo así la podría comprender. En la forma de tocar el violín en la *dimotikí*, se detecta lenguaje musical de la *lyra* como tocar la melodía en una cuerda y tocar la siguiente cuerda a la vez produciendo un pedal. Incluso aparecen influencias de otros instrumentos como en ciertas danzas del mar Egeo que se interpreta frases de tal manera que imitan la sonoridad particular de la gaida denominada *tsambouna* (τσαμπούνα).

### **La *lyra* en Grecia Continental**

Investigando no he podido encontrar ninguna referencia a algún interprete de *lyra* en Grecia Continental en el siglo XX y parece que el violín junto a la *flogera* ya eran los instrumentos principales de esta región durante el siglo XIX (Μαζαράκη, 1959). Hay un documental de los años 70 de la televisión Nacional Griega que hoy se podría considerar etnomusicológico y podemos observar la

---

<sup>3</sup> El violín fue introducido (en el sur de India) con su forma de tocar establecida europea. Pero el músico carnático debería utilizarlo para crear una música diferente que tenía su propia estética. Como resultado, solo una parte de la técnica europea se empleó. Al mismo tiempo, nuevas técnicas se aplicaron y se inventaron que llegaron a hacer el violín sonar más apropiadamente para la música carnática. Por ejemplo, la música carnática incorpora una gran variedad de finos arrastres i una habilidad de ejecutar de extremadamente rápido, notas de adorno de tal forma que no existe técnica equivalente en la forma occidental de tocar.

cantante de *dimotikí* Domna Samiou, a entrevistar un músico anciano con un *lyra* de forma de pera que luego interpreta una danza. Según lo que comentaba el, cuando era más joven solía tocar en fiestas y su hermana le acompañaba con un pequeño tambor. Pese a que el lugar era la península de Eubea que está a lado de Grecia Continental, no se puede hablar de una posible *lyra* continental del siglo XIX y es realmente una *lyra* parecida a las que se tocan en algunas islas. Este tipo de instrumentación, percusión y *lyra* se llama *lyrodaula* (λυροντάουλα) y era común también en Creta y seguramente en las islas donde se tocaba la *lyra* antes que se sustituyera por el violín.

### **La *lyra* y su similitud con el *sarangi***

La *lyra* hoy en día es el instrumento principal de la música tradicional de la isla de Creta y también en Cárpatos. En la última he podido encontrar información de la tesis doctoral de Eirini Mpeina sobre todo por la preferencia de algunos intérpretes de aquella isla para mantener las cuerdas de tripa y así evitar que la *lyra* suene como el violín (Μπέινα, 2011, p. 221,681). En Creta el instrumento, desde los principios del siglo XX ha tenido unas ampliaciones constructivas que le han permitido sobrevivir contra la expansión del violín que también se toca en Creta pero la *lyra* todavía sigue siendo el instrumento melódico principal de la música tradicional de aquella isla (Στεφανίδης, 2014, pp. 12-15). Su sonido es tan característico y tan solo escucharlo algún lo relaciona culturalmente con esas dos islas. Por esa razón creo que una posible reinterpretación de *Aidoni* con la *lyra* de las islas no daría un resultado novedoso para unos oyentes griegos y la connotación geográfica sería demasiado evidente, por eso descarto para este trabajo el empleo de este tipo de *lyra*.

Otro instrumento interesante es la *lyra* de Tracia, parecida a la *lyra* de Creta pero con una estructura más arcaica. Mantiene la afinación arcaica de las *lyras* griegas que sería entre primera y segunda cuerda la distancia de una quinta y la tercera cuerda la distancia de una segunda con la primera. Hay grabaciones históricas de los años 30 del archivo de Melpo Merlier que se puede observar un amplio

repertorio y el uso controlado de la escala atemperada. Es un instrumento que casi había eclipsado pero el interés de las últimas décadas lo ha rescatado y hoy en día su uso está creciendo. Esta *lyra* tiene cuerdas de tripa y la técnica de la mano izquierda se realiza utilizando la uña y no la yema. En Bulgaria se toca un tipo de *lyra* parecido a la de Tracia que se llama *gadulka*. Tiene 3 cuerdas como todas las *lyras* de Grecia y tiene también cuerdas que resuenan por simpatía. Se trata de una práctica que enriquece y aumenta la sonoridad del instrumento y también se aplicaba en Creta antes de la segunda guerra mundial (Στεφανίδης, 2014, p. 21).

Por esos motivos utilizaré para este trabajo un instrumento de cuerda frotada con arco de India llamado *sarangi*. El *sarangi* tiene tres cuerdas de tripa y se utiliza la misma técnica que en las *lyras* griegas, es decir utilizar la uña de la mano izquierda y no la yema. También tiene cuerdas simpáticas, muchas más, unas 30 que amplían el sonido y ofrecen una sonoridad envolvente. Es un instrumento que se utiliza al norte de India sobre todo en la zona de Rajastan. Uno de los factores más importantes para utilizarlo es que su estética interpretativa se basa en la imitación de la voz humana y los buenos *sarangistas* pueden repetir idénticamente las complicadísimas frases vocales en el complicadísimo canto *kyaal*. A parte de las grabaciones del grandísimo músico Ram Narayan, he encontrado libros sobre el *sarangi* y su digitación como el de Neil Sorell y del Joep Borr. Es un instrumento muy difícil para aprender y tocar pero el resultado sonoro es realmente muy interesante ya que con sus similitudes con la *lyra* de Tracia sobre todo, puede ofrecer un resultado interpretativo original.

### **La *lyra* de Pontos**

Para la interpretación del *Aidoni*, utilizare otro instrumento de cuerda frotada pero sin cuerdas simpáticas. Se trata de la *lyra* de Pontos, un instrumento de tres cuerdas que trajeron con ellos los inmigrantes del pueblo heleno del Mar Negro cuando estuvieron expulsados por los Turcos en los principios del siglo XX. Su música es muy especial y se puede conseguir una polifonía particular empleando trinos continuos, movimiento rápido de cuartas paralelas y bordones cambiantes

(Καλιοντζίδης, 2008). De todas formas no utilizaré este instrumento con su estilo particular de tocar, porque me alejaría de la estética musical del *Aidoni*. Al contrario lo interpretaré de forma melódica, incluyendo bordones cuando sea preciso ya que su técnica de la mano izquierda es idéntica a la de violín, pero con un timbre más apropiado para la *dimotiki*. No se utilizan las uñas como en todas las *lyras* de forma de pera, así será una versión con más articulación, más staccato que la del *sarangi*.

### **El *tambouras***

Otro instrumento que empleare será el *tambouras* (ver figura 1), un tipo de laúd que se toca en Grecia desde la Antigüedad. Las primeras referencias se ubican en el siglo 4 a.C. y el instrumento se llamaba *pandouris* (πανδουρίς). En la época bizantina la palabra *pandouris* se convirtió en *thampouri* (θαμπούρι) hoy en día *tambouras* (ταμπούρας) (Anogeianakis, 1976). El *tambouras* más antiguo que existe es del general revolucionario Makrygianis (Μακρυγιάννης) fabricado seguramente por el luter Leonidas Gailas (Λεωνίδας Γάϊλας).



*Figura 1.* El *tambouras* del general Makrygianis en el museo Nacional Histórico de Atenas.

Fuente: Elaboración propia.

El dibujo hecho por pintor danés Martinus Rørbye de Gailas proporciona valiosa información sobre la vida musical de Atenas en el 1835 y se puede ver claramente varios *tambouras* y algunas guitarras (ver figura 2). Parece que aparte de los instrumentos tradicionales habría comenzado el uso más expandido de instrumentos como la mandolina, el violín y la guitarra. Se puede leer en los escritos de Makrygianis ‘Πολυτέλεια και φαντασία-γεμίσαμε πλήθος πιανοφόρτια και κιθάρες’<sup>4</sup> (Φρονιμόπουλος, 2010).

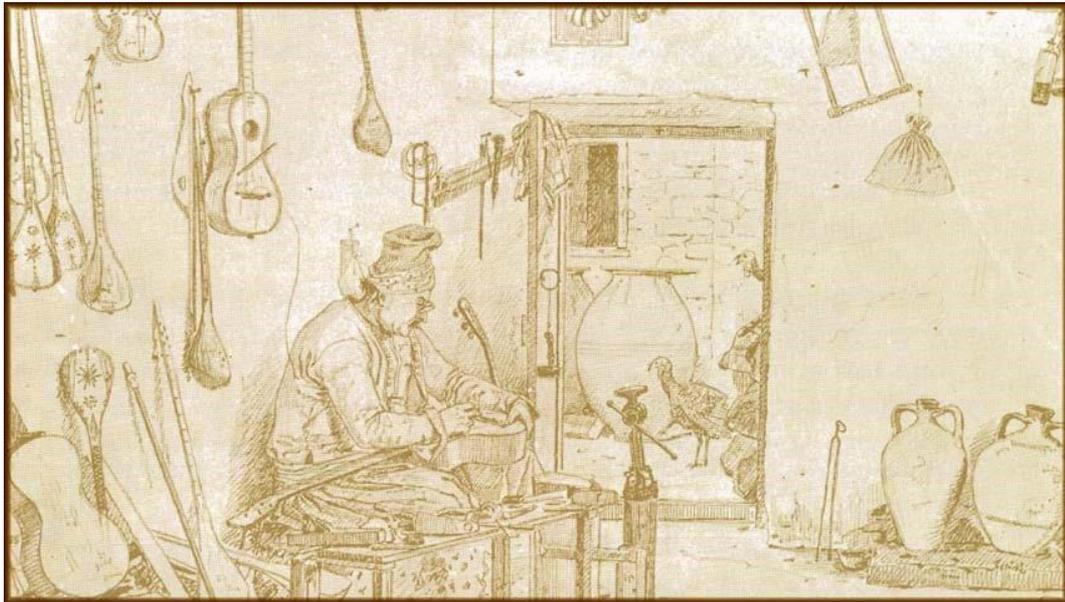


Figura 2. Rørbye, M. (1835). *Λεωνίδας Γαίλας*. Fuente: Recuperado a partir de

<http://www.klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/99-leonidas-gailas.html>

---

<sup>4</sup> Lujo e imaginación-tenemos una plétora de pianofortes y guitarras.

## **La guitarra clásica**

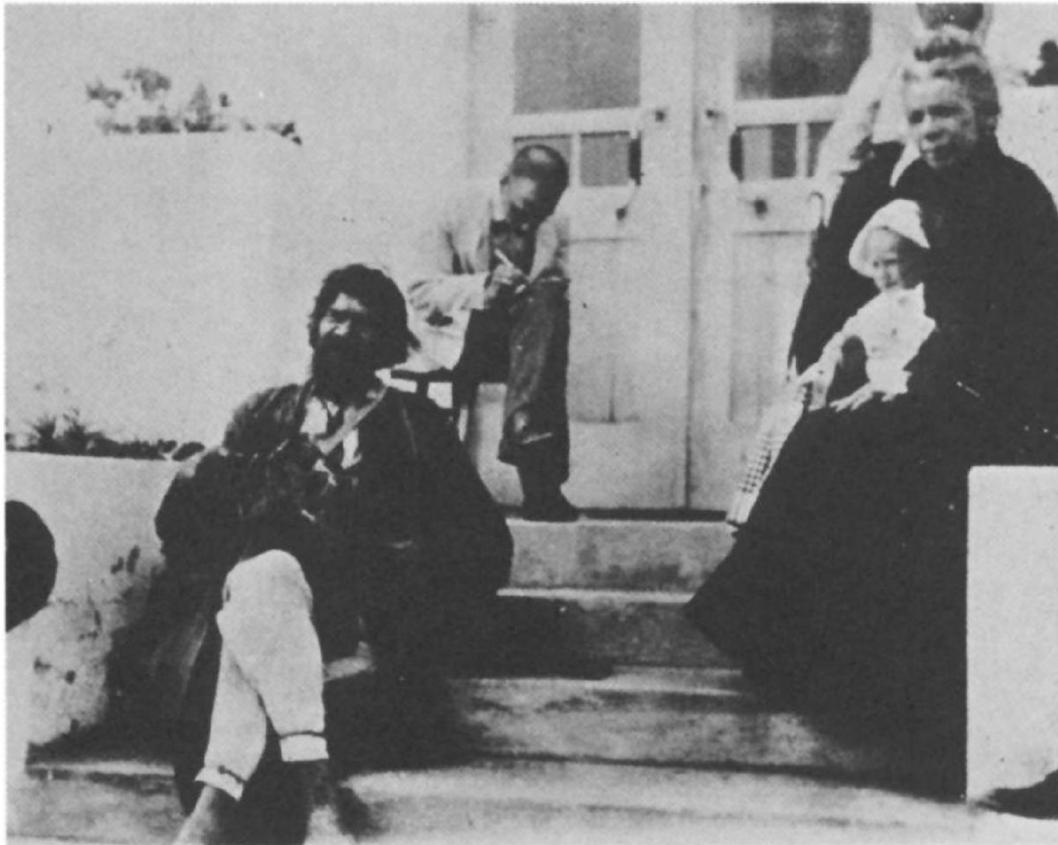
La guitarra, un instrumento europeo y debido a su temperamento igual, no se ha utilizado en la *dimotikí* como un instrumento melódico, pero solo como una base armónica y sobre todo a partir de los años 60. De todas formas hay varias obras de guitarra clásica de los años 70 que empezaron a emplear melodías tradicionales y se destacan temas de Dimitris Fampas como la *sousta* y *karagouna* y *cuatro imágenes dimóticas* (τέσσερις δημοτικές εικόνες) por Kyriakos Tzorzinakis. En todas aquellas obras se indica afinar de la sexta cuerda de la guitarra un tono hacia abajo, de Mí a Re y así se puede conseguir una sonoridad más abierta. Para este trabajo utilizaré una guitarra de 8 cuerdas y mantendré una armonización muy discreta y utilizaré como máximo 3 acordes sin el uso de intervalos de terceras.

## **La influencia etnomusicológica en compositores cultos del siglo XX**

Para acabar este parte del trabajo querría mencionar la influencia del estudio serio por parte de compositores clásicos de la música tradicional y como este método refleja en su obra. La influencia de la música tradicional en la música clásica europea se puede detectar desde la época renacentista. Las primeras obras para laúd e instrumentos de teclado, aunque compuestos para la afinación que estaba en estas alturas casi temperada, en la mayoría de las veces se basan en melodías populares y danzas que eran contemporáneas de la época. La melodía inglesa *Greensleeves* o la melodía conocida en España como *Guárdame las Vacas* eran una de las melodías que muchos compositores como L.Narvaez, J. Bull elaboraban y creaban música empleando estructuras armónicas más densas y explorando el uso de la polifonía. El mismo J.S.Bach empleaba danzas populares en su suites para varios instrumentos que todas eran danzas de su época como la *Gigue*, la *Allemande*, la *Courante*. En la época Romántica y con la creación de las escuelas nacionales los compositores como Smetana, Grieg, Tsaikovski buscaban melodías tradicionales para elaborarlas en obras grandes y desarrolladas. De todas formas, pese a la gran calidad en la mayoría de aquellos trabajos, no se puede

observar una investigación profunda por la parte de aquellos compositores sobre la música tradicional que utilizaban. Los elementos de la música tradicional empleados solían ser una recopilación de las características muy básicas para ser adecuados para los instrumentos clásicos y casi siempre con la simplificación de la ornamentación, los melismas, ritmos impares y notes no temperadas.

Igor Stravinski introdujo melodías tradicionales en sus primeras obras pero con una intensidad y ornamentación que capta el espíritu y la complejidad y la transforma en algo diferente y propio. La *Consagración de la primavera* tiene muchas melodías tradicionales utilizadas, sobre todo de la parte de Cáucaso. Stravinsky aparece en una foto anotando una melodía cantada y acompañada por un músico ciego en la zona de Ustilug adonde comenzó a componer la *Consagración* (ver figura 3).



*Figura 3.* Igor Stravinsky anotando la interpretación de un músico ciego.  
Fuente: (Taruskin, 1980, pp. 507).

El compositor Bela Bartok hizo un extenso trabajo etnográfico en los Balcanes y anotaba con la máxima escrupulosidad los ornamentos y los melismas de las grabaciones que realizaba (Somfai, 1996). En fin, los dos griegos Nikos Skalkottas y Iannis Xenakis, tenían la música tradicional sobre todo el primero, como una parte importante de su trabajo. El tío de Skalkottas era músico tradicional violinista y su madre era cantante de *dimotikí*. Uno de los grandes directores griegos de siglo XX, Γιώργος Χατζηνίκος, con que he tenido la gran suerte atender a su enseñanzas musicales en varios seminarios, describe de forma impactante su encuentro con la madre de Skalkottas. Ella muy mayor de edad y con graves problemas de salud, le cantó una canción de *dimotikí* de una forma tan directa y con tanta energía que se le quedó como una experiencia transcendental en su memoria (Γιώργος Χατζηνίκος, 2006). El compositor dedicó mucho tiempo en el instituto de documentación de música griega, Melpo Merlier escuchando horas y horas grabaciones de *dimotikí*, para inspirarse y componer su conocida obra *36 Danzas Helénicas* (36 Ελληνικοί Χοροί). Yannis Xenakis y en sus obras *Zygies* (Ζυγιές) intentaba seguir la estética de combinar el lenguaje y el espíritu de *dimotikí* y del canto bizantino con la vanguardia musical europea Xenakis en aquella etapa creativa presta de la música tradicional elementos constructivos como los modos, armonías en cuartas paralelas como en la música de *lyra* de Pontos y compases asimétricos (Σολωμός, 2008, pp. 25-26).

## CAPITULO 1: ORIGENES Y CONCEPTOS BASICOS DE LA *DIMOTIKÍ*

En el presente capítulo voy a hablar sobre la música *dimotikí*, sus orígenes y los géneros más importantes que se relacionan sobre todo con la canción en cuestión. Hablaré sobre tipos de música como la de Grecia Antigua, el canto bizantino y la música árabe, persa y otomana, todas consideradas como músicas cultas. Por motivos de extensión no puedo profundizar demasiado así que explicare solo los conceptos relacionados con la *dimotikí*.

Hoy en día se reconoce que hay una continuación entre la música de los antiguos griegos, la música bizantina y la *dimotikí*. En tiempos preoméricos la música seguramente sería pentatónica y hasta hoy en día en la región de Epiro (Ἠπειρος) y al sur de Albania se emplean escalas de cinco notas (Katsanevaki, 2012, p. 14). La epopeya de Omero se piensa que se cantaba y su métrica se conoce como dactílico hexámetro o *epítritos* (—UU / —UU)<sup>5</sup> y coincide con el ritmo de la danza circular *syrtos kalamatianós* en la cual se basa la canción *Aidoni*. En la teoría musical griega había tres conceptos importantes: Los modos que se denominaban como armonía (αρμονία), eran siete y nombrados a partir el nombre de las cuerdas de la lyra. Los tetracordios eran unidades de 4 notas que caracterizaban el modo. Los géneros que eran tres: diatónico, cromático i enarmónico (West, 1981, pp. 116-117). Los griegos realizaban la presentación de los modos de forma descendiente, es decir diferente de la de hoy en día que las escalas musicales se presentan de forma ascendiente. Según las fuentes iconográficas los antiguos griegos bailaban también danzas circulares una costumbre que también se evidencia en la época bizantina (Loutzaki, 1994).

Pese a la enorme hostilidad que alimentaban y mostraban hacia el mundo antiguo los primeros cristianos, gradualmente adaptaron y sustituyeron la civilización griega dentro de un largo periodo del tiempo el siglo IV a.C. hasta el VII a.C. Era un proceso a veces violento y a veces diplomático y al final todas las grandes

---

<sup>5</sup> Estos dos símbolos \_ y U, son los pies rítmicos que se utilizan para analizar la poesía antigua griega, según silabas larga (—) y silabas cortas (U). Los antiguos ya tenían clasificados muchos ritmos como el dactilo, el anapesto, el doemio, el pírico para nombrar algunos.

celebraciones y fiestas del mundo antiguo como las fiestas Dionisiacas y los misterios de Eleusis se traspasaron al culto cristiano (Θανάσης Μωραΐτης, 2011). Mientras el tiempo pasaba la iglesia ortodoxa adquiría más poder y no necesitaba contraponerse hacia la música de los “paganos”. En la música bizantina se incorpora el sistema de los griegos antiguos en una música solamente vocal y solemne. El carácter conservador de la iglesia, por bien o por mal, ha mantenido muchas características del canto eclesiástico ortodoxo y desde que se estableció con la estructura modal de *Octóijos* (Οκτόηχος) del compositor *Ioannis Damaskinos* (Ιωάννης Δαμασκηνός) el siglo 8 d.C., no ha cambiado mucho.

Es música modal y melódica en dos voces. La voz principal y la segunda voz que realiza un pedal el *Ison* (Ισον) el cual puede ir cambiando según lo indica la composición interpretada. Más que un pedal continuo se puede considerar como centro tonal. Es música melismática y con una afinación especial, no igual temperada como la música europea clásica. La octava es de 7 grados según la tradición pitagórica y se denominan como Pa, Bu, Ga, Di, Ke, Zo, Ni (Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω και Νη). La música bizantina utiliza como la antigua griega, tres intervalos fijos, la cuarta, la quinta y la octava (δια τεσσάρων, δια πέντε, δια πασών). En cada modo hay una gran jerarquía de grados dominantes y fijos y otros grados movibles, según como se alejan o se acercan. También como en la teoría musical de los antiguos, en el canto bizantino se mantienen tres géneros, el diatónico, el cromático y el enarmónico. El sistema modal *Octóijos* se compone de ocho categorías de modos denominados como *Ijos* (Ηχος) que en griego significa sonido. Con la combinación entre el sonido principal o plagal, los géneros, las alteraciones y variaciones que aparecen en cada *Ijos*, resulta de ser un sistema modal con estructuras melódicas muy complicadas.

El canto bizantino tiene características muy parecidas con la *dimotikí* pero se diferencia por su organización modal, su serenidad interpretativa y su realización únicamente en relación entre ambas se basa en el estilo de cantar, melismático y no temperado. El canto bizantino es una música únicamente vocal con una estética establecida por la misma iglesia ortodoxa que no consideraba el uso de los instrumentos, una práctica propia para su música. Esta prohibición instrumental no generó polémica entre la *dimotikí* y el canto bizantino sino una

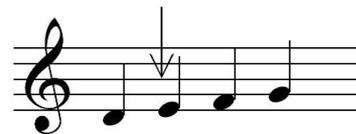
diferenciación. De hecho existen descripciones sobre el uso de instrumentos en la época bizantina pero nunca en espacios de culto (Μαλιάρας, 2007). Hoy en día que algunos de los cantores de música bizantina, que no son sacerdotes, también cantan en fiestas de música *dimotikí*. Así que la *dimotikí* y el canto bizantino son por la información histórica y la practica actual, músicas con características muy similares.

La *dimotikí* tiene unas ciertas características comunes con la música del Mediterráneo oriental. En los principios de su cultura y cuando habían conquistado del Bizancio tierras con una cultura post-helenística, los árabes miraron hacia la antigüedad para construir su sistema teórico y les preocupó la definición de los intervalos y la exacta división de la octava<sup>6</sup>. No solo para los árabes, sino en cada de las grandes culturas de la música modal, existen mediciones establecidas interválicas, que se aprueban en convenios y hay para cada uno su propio marco teórico. Pero en la práctica, todas las músicas cultas con temperamentos no iguales como la árabe, otomana, persa y el canto bizantino, para realizar los intervalos complicados, utilizan como método la imitación del maestro por el discípulo. Esta práctica recuerda la opinión de *Aristoxenos de Taranta*, que decía que primero hay que percibir la realidad sonora y luego describirla teóricamente (Aristoxenos, I.V. a.C.)<sup>7</sup>.

#### *Kurdí en la teoría*



#### *Kurdí en la práctica*



*Ejemplo 1.* El tetracordio Kurdí en su forma teórica y en su forma interpretativa.

Pero teoría y práctica no siempre coinciden. Hay un ejemplo muy característico que muestra la diversidad entre teoría y práctica en el tetracordio *Kurdí* de la música otomana. Teóricamente el primer intervalo es un semitono parecido al

<sup>6</sup> También algo parecido surgió en el occidente. En tratados como el *Dialogo entre la música antigua y la moderna* del humanista Vincenzo Galilei.

<sup>7</sup> En sus elementos armónicos hay amplia información sobre sus ideas musicales.

temperado, pero en la realidad casi siempre los músicos que interpretan este modo, ajustan esta segunda menor un poco más alta que un semitono pero sin llegar a ser un tono (ver ejemplo 1). Así en la práctica el *Kurdí* coincide con el tetracordio *Ussak* que teóricamente comienza con segunda menor, el segundo grado siendo un poco más alto que el semitono temperado. Este intervalo de la segunda es movable incluso en la *dimotikí*. Como he observado en las transcripciones de *Aidoni*, es el intervalo que se interpreta de forma no temperada aparece y debería ser una costumbre interpretativa de la música del Mediterráneo oriental.

Un factor primordial en las músicas del Mediterráneo oriental es el tratamiento de cada modo y la relación entre sus grados. Podemos observar que en la música de Azerbaiyán, su afinación y después de la inmensa filtración de la música clásica europea, casi coincide con el sistema temperado, pero la música de este país se parece a la de Irán, que tiene una afinación mucho más alejada al sistema temperado. En Marruecos, en la música tradicional se han introducido instrumentos temperados como la mandolina y el bajo eléctrico pero la música interpretada con esta instrumentación sigue sonando marroquí. Así que antes del temperamento lo que caracteriza una música es el carácter de su comportamiento modal (Μαυροειδής, 1999).

En la *dimotikí* hoy en día se emplean instrumentos de cuerda como el laúd y el *santuri* que son temperados pero su forma de tocar y el lenguaje musical que son propios de la *dimotikí*, los convierte en instrumentos aceptados. Lo mismo pasa con la música urbana griega, el *rebético* que su instrumento principal es el *bouzouki*, un instrumento temperado, que surgió del *tambouras* en los finales del siglo XIX. En el *bouzouki* se emplea el mismo estilo de tocar con el *tambouras*, sobre todo en las formas ornamentadas y las digitaciones a través del mástil y no tanto entre dos cuerdas. Los primeros *bouzoukis* en el siglo XX, tenían influencias constructivas de la mandola, pero no se puede detectar influencias de la música

italiana en la manera que se toca el *bouzouki*.<sup>8</sup> El *rebético* obtuvo su auge en la década de los 30 y hasta el año 36. Con la dictadura de I. Metaxas en Grecia, su uso se prohibió y hubo censura estatal para las letras y para la música. El rebético poseía una riqueza modal muy alta que no se dejaba desarrollar a partir del 36. Los mismos autores comenzaron a autocensurarse y componer temas en modos más parecidos al mayor y el menor para poder grabar su música. Era F. Anogeianakis con su histórica intervención en el periódico Rizospastis (Ριζοσπάστης) el 1947 que defendió el *rebético* y lo asoció con la música bizantina y la *dimotiki*.



Figura 1. Parte del artículo de F. Anogeianakis.

Unos de los compositores griegos más importantes Manos Hadzidakis (1949) comentó en su charla histórica sobre el *rebético*:

Πάνω σ' αυτούς τους ρυθμούς χτίζεται το ρεμπέτικο τραγούδι, του οποίου παρατηρώντας τη μελωδική γραμμή, διακρίνομε καθαρά απάνω την

<sup>8</sup> Según los intérpretes de *rebético*, Bambakaris y Tsitsanis, muchos *bouzoukis* de los principios del siglo XX, eran mandolas que les sustitúan el mástil corto original por un largo.

επίδραση ή καλύτερα την προέκταση του βυζαντινού μέλους. Όχι μόνο εξετάζοντας τις κλίμακες που από το ένστιχτο των λαϊκών μουσικών διατηρούνται αναλλοίωτες, μ' ακόμη, παρατηρώντας τις πτώσεις, τα διαστήματα και τον τρόπο εκτέλεσης. Όλα φανερώνουν την πηγή, που δεν είναι άλλη απ' την αυστηρή κι απέρριπτη εκκλησιαστική υμνωδία<sup>9</sup>.

Lo que se puede ver hasta ahora es que en Grecia hay una continuidad en su historia musical desde la música de los antiguos, el canto bizantino y la *dimotikí* junto con la música urbana, el *rebétiko*. La música considerada como tradicional tiene muchísima variedad en la instrumentación, la rítmica y los modos empleados. El modelo de imitación para cada instrumentista es la forma de cantar.

El canto es la base de todas estas categorías musicales y también en las músicas tradicionales del Mediterráneo, sobre todo en la parte oriental. Tal como podemos observar en la música de los pueblos mediterráneos, en su forma de cantar hay una exuberancia de matices, articulaciones, potencia y expresividad tímbrica para la comunicación más directa con el oyente. Su forma característica de cantar es la emisión natural contrastada con la emisión impostada de la voz tal como se emplea en la música clásica occidental. Con esa técnica se asegura que se reconozca la personalidad interpretativa diferenciada (Reig Bravo, 2011, p. 91).

Concluiré este capítulo con una breve presentación de los instrumentos que se emplean en la *dimotikí*. Debido a la gran variedad y diferencias locales, explicaré la instrumentación de forma geográfica. En Grecia Continental, Epiro, Tesalia y Macedonia tenemos agrupaciones de clarinete y violín como instrumentos solistas y laúd y *santuri* de instrumentos armónicos y ocasionalmente melódicos. En muchas ocasiones se emplea la percusión que es la *darbuka*, en Grecia llamada *toumberleki*. Pese a que esta formación se encuentra y se emplea en toda Grecia,

---

<sup>9</sup> Sobre estos ritmos se construye el *rebétiko* y observando su línea melódica detectamos claramente la influencia o mejor la expansión del canto bizantino. No solamente investigando los modos musicales que por el instinto de los músicos prácticos las mantienen sin cambios pero observando las cadencias, los intervalos y la forma de interpretación. Todo revela la fuente que no es otra que la música ortodoxa eclesiástica.

en Tracia en las últimas décadas ha crecido el uso de la gaida y de la *lyra* de Tracia, los instrumentos que existían anteriormente. En las islas del mar egeo se toca el violín con el laúd griego y el *santuri*. En algunas ocasiones se encuentra la *tsambuna*, un tipo de gaida que no se ha extinguido. En la isla de Creta se encuentra la *lyra* de Creta y el laúd de Creta. Como en Tracia, en Creta hay un movimiento de músicos sensibles a la tradición que interpretan instrumentos de viento que estaban al punto de extinción como un tipo de gaida, la *askomandura* (Anogeianakis, 1976).

Una característica en la música griega es la heterofonía, un concepto que también aparece en otras músicas, sobre todo del Mediterráneo oriental. Según esta práctica cuando dos o más músicos de distintos instrumentos tocan la misma melodía, cada instrumentista empleará sus propias ornamentaciones según la forma de tocar y de producir el sonido. Es decir, mientras un clarinete toca una nota larga, un *santuri* hará muchas repeticiones de la misma nota para conseguir esta continuidad. Un violín y un laúd tocarán la misma melodía con pequeñas diferencias, cada uno según sus posibilidades de digitación. La *lyra* y la gaida en Tracia, ornamentaran de forma diferente mientras tocan la misma melodía. Así que la búsqueda estética durante el proceso de la heterofonía no es conseguir la homogeneidad-el unísono- sino que las características sonoras de cada instrumento se emplean al máximo y el resultado es más rico y variado pero a la vez unido. Resulta en una sensación de polifonía que crea una dimensión sonora propia a tradicionales y es muy frecuente en la *dimotikí*.

## CAPITULO 2: CAMBIOS MODALES EN EL *AIDONI*

Una gran sorpresa para mí ha sido escuchar la primera grabación de la canción en cuestión y notar en seguida que estaba interpretada en otro modo musical de el que se suele interpretar. En casi todas las versiones la canción se interpreta en el modo menor natural, incluyendo algunas alteraciones, pero en la primera versión de 1919 con la voz de Kyria Koula, excepto del momento del estribillo y la apariencia del segundo tema instrumental, la escala empleada es el modo menor con el cuarto grado rebajado por un semitono. Es un modo que existe en la música bizantina y en la música culta árabe y turca. En las últimas dos culturas musicales, el modo se conoce como *sabah*. Este término se ha pasado también en la música urbana griega, el *rebético*, que en muchos casos comparte terminología con la cultura musical arabeturca, así que este modo también se conoce con el mismo nombre *sabah* (σαμπάχ). En la música bizantina también se encuentra el modo se conoce como *Ijos Plagios tou Protou difonos fthorikos* (Ηχος Πλάγιος του Πρώτου δίφωνος φθορικός).

El carácter cromático de este modo se relaciona con algunas melodías de la música griega antigua que se han salvado y se conocen como fragmentos de Música Griega Antigua (Pöhlmann & West, 2001). Los antiguos consideraban los géneros cromático y enarmónico como más orientales y de menos de carácter griego, pero su particular sonoridad inspiraba a los creadores y lo utilizaban a menudo como se puede ver en los siguientes casos y sobre todo durante el siglo V de Oro (Sirski, 2009). Los géneros cromático y el enarmónico para los antiguos griegos se empleaban para transmitir sentimientos de lamento y tristeza. En particular el fragmento de la tragedia de Eurípides Orestes, con el verso *Katolofyromai* (Me entristezco) del siglo V a.C. y los dos himnos a Apolo del siglo II a.C., encontrados en Delfos, están compuestos utilizando ambos géneros, el cromático y el enarmónico, que es muy parecido en la sonoridad con el modo *sabah* (West, 1992). En la teoría musical de la Grecia Antigua encontramos un

término interesante, conocido como *pyknoma* (πύκνομα) (Μιχαηλίδης, 1999, p.272). A ese término se refiere la acumulación de notas alrededor de una central. En el caso de Aidoni, el *pyknoma* se encontraría en la nota sol, si seguimos la tonalidad de la primera grabación que es Mi y habría un conjunto de tres notas, Fa#, Sol, Sol# (ver ejemplo 1).



*Ejemplo 1: Pyknoma en el modo sabah en la tonalidad de Mi.*

El uso del cromatismo sería anterior de su clasificación teórica por los griegos teóricos de música como Aristoxenos, Gavdendios pero el origen puede ser de la alteración de algunas notas de los modos pentatónicos que se empleaban en tiempos preoméricos (Katsanevaki, 2011, p. 180). Posteriormente la asociación del cromatismo con sentimientos de lamento se empleó en el renacimiento y el barroco, como simbolismo de la tristeza y lo podemos ver en obras del madrigalista Marenzio, John Dowland, Henry Purcell y de J.S.Bach.

En la música tradicional griega he encontrado casos de canciones de Grecia Continental que en las primeras versiones estaban en el modo *sabah* y en versiones posteriores se transformaron al modo menor, La canción *Mariorí* (Μαριωρή) o también conocida como *Kato sta diasella* (Κάτω στα διάσελα), es un caso característico. Es una canción en la otra danza típica de Grecia Continental y Peloponeso conocida como *Tsámico* (Τσάμικο). En la versión de Papasideris, se puede escuchar que está claramente en el modo de la cuarta rebajada un semitono, mientras en otras versiones posteriores se interpreta en un bien definido modo menor natural. Lo mismo sucede con la canción *Morí kakiá*

*gitónisa* (Μωρή κακιά γειτόνισσα) que se encuentra interpretada por Kyria Koula el 1919 y también por Rita Ampatzí el 1932. La forma que se interpreta ahora esta canción es en otro modo, no el menor sino el modo de Sol, es decir una escala mayor con la séptima rebajada un semitono<sup>10</sup>. La canción *Tzanem potamé* (Τζάνεμ Ποταμέ) es un caso parecido para comentar. Es un *syrtos kalamatianós* y en la versión de Rita Abatzí el modo empleado es el de *sabah* pero en versiones posteriores se emplea a veces el menor natural.

Intentando de encontrar casos parecidos, en los cuales el cuarto grado puede estar rebajado a un semitono y en versiones posteriores se convierte en el modo menor natural, encontré un ejemplo realmente sorprendente. Se trata de una canción muy conocida, el *Lemonaki* que es una melodía en *syrtos kalamatianós*. El modo para esta canción no es otro que un claro modo mayor sin ningún cromatismo u otros cambios modales. En una versión del año 54, Papisideris canta esta canción con el mismo título y letra, pero en otro modo y otra melodía. El modo empleado no es otro que el de la cuarta rebajada por un semitono, el *sabah* y la melodía es la misma que de la canción, *Ra Kampana* (Ρα Καμπάνα) muy conocida en la zona de Tebas ¿Puede ser que antiguamente se cantaba esta canción con esta melodía y modo y que se inventó un nueva melodía más al estilo europeo? Es difícil a responder a esta pregunta pero la melodía del *Lemonaki* existe en versiones anteriores en el modo mayor para orquestas de mandolina. Puede ser que sea un arreglo libre de un compositor/arreglista de los principios del siglo XX inspirado en la tradición para un público burgués y que se creó como una melodía bonita, amable, sin cromatismos en el modo mayor. Es un caso muy interesante y diferente del *Aidoni*, pero presenta el mismo fenómeno. La transformación de una melodía en un modo diferente al conocido. En el caso de *Aidoni*, la melodía se transformó y se atenuó gradualmente en el modo menor mientras en el *Lemonaki* un gran intérprete como Papisideris, reinterpretó una canción casi mediocre en una modalidad diferente y la convirtió en una canción más interesante.

---

<sup>10</sup> El modo de Sol sería esta secuencia SOL-LA-SI-DO-RE-MI-FA-SOL. Seguiría la misma relación intreválica en caso que comenzase de otra tonalidad. Por ejemplo el modo de Sol en la tonalidad de Do sería una escala con todas las notas naturales excepto el Si que sería bemol.

### CAPÍTULO 3: THANASIS VROUVAS

En este capítulo quiero presentar toda la información inédita que he obtenido sobre el gran clarinetista Thanasis Vrouvas, que es el intérprete y creador de la grabación del año 1934. Todo este nuevo conocimiento se basa de conversaciones con personas que no están de vida como mi padre Dimitris Kaniaris y mi tío Tolis Kaniaris, y también de conversaciones que realicé este último año con habitantes de *Moustafades* y sobre todo con mi primo Mitsos Kaniaris.

Thanasis Vrouvas nació en el pueblo *Moustafades* (actual Kalithea) de Tebas murió en el mismo sitio el 1975. Aprendió a tocar la *flogera* como casi todos los clarinetistas antiguos y luego paso al clarinete. Empezó a tener fama como buen músico, alrededor de sus veinte años y comenzó a tocar en fiestas siendo muy solicitado. En la década de los 10 viaja a los Estados Unidos y se queda durante muchos años trabajando como músico profesional, sobre todo en entornos de música griega pero también en otras formaciones de otros estilos. Participó en muchas grabaciones en el estilo de *dimotikí* pero no únicamente. He encontrado un tema instrumental de *rebétiko*, *Vourdousena* (Βουρδούσενα) grabado el 1926, que Vrouvas toca acompañado con *santuri* y laúd.

Volvió desde los Estados Unidos en los principios de los 30. La vida en aquel país no era fácil y sobre todo para un músico que tocaba casi todas las noches en lugares que podrían ser muy peligrosos. En el viaje de vuelta toca música en el barco y en Grecia vuelve a su pueblo *Moustafades*. Se convierte en uno de los más importantes clarinetistas de la zona y vienen para aprender de él muchos clarinetistas de toda Grecia Continental y también del norte como de Kavala (Καβάλα) y del sur como Corinto (Κόρινθος). Gana la vida exclusivamente de tocar en fiestas culturales como fiestas del santo, bodas y colaboró con muchos cantantes importantes como Papisideris y Abatzí. Su formación en directo era el, un violinista, una cantante, un *santurista* y un laudista.

Tocaba mucho en las fiestas del *Agios Giorgos* (Αη Γιώργης), el patrón de *Moustafades*. La música y la danza empezaban desde la siete de la tarde hasta la madrugada. Según me comentó su sobrino y primo mío, Mitsos Kaniaris,

Vrouvas seguía tocando en directo hasta que era bastante mayor. Debido a que a veces el ambiente podría ser tenso al final de la fiesta, a veces decía a Mitsos que quedase para ayudarlo en caso que pase algo. Mitsos me comentó que conocía mucho a *Barba-Thanasis* (Μπάμπια Θανάσης)<sup>11</sup> y le habría visto innumerables veces actuar en fiestas, algunas en su casa.



Figura 1. Vrouvas y otros músicos acompañan la dote de Aglaia Peppa en su boda.

*Moustafades* 1938. Fuente: Foto archivo personal de Mitsos Kaniaris.

En una de aquellas tenían un invitado funcionario de Tebas y en un cierto momento su esposa preguntó a Vrouvas si pudiera tocar *las Olas de Danubio*. *Barba-Thanasis* sin ninguna duda, comenzó a tocar esta melodía. Eso no significa que sabría leer música o que estaba influenciado por la música europea culta o ligera, sino que muestra la capacidad y espontaneidad que tienen los músicos tradicionales para poder tocar de oído cualquier melodía, a veces muy complicada y crear un enorme acervo de música en su memoria. El utilizaba dos clarinetes,

---

<sup>11</sup> Es una forma equivalente a como se habla aquí sobre una persona mayor, no formalmente pero con mucho respeto. Algo como El Tío Pep.

interpreto que uno en Do y otro en Si bemol o más grave, a lo mejor en Sol. Vrouvas decía sobre el otro clarinete, que era más largo en comparación con el estándar, unos 15 cm más y que solo él podría tocarlo, supongo que necesitaría más esfuerzo y más cantidad de aire para interpretar sobre el. También comentaba que el utilizaba toda la octava y es cierto ya que se puede escuchar así en sus grabaciones de *Aidoni* y en otros temas. En la introducción del *Aidoni* la tesitura es de una octava y media, mucho más que en la mayoría de las otras versiones ejecutadas por otros intérpretes que suelen ser de una sexta. En la canción *Paidiá m' yat' íste análoga* (Παιδια μ' γιατ'είστε ανάλλαγα), Vrouvas realiza una improvisación empleando toda la octava y abriendo nuevos caminos interpretativos. Mitsos Kaniaris me pasó una foto del año 1938 (ver figura 1). Es el momento en que se transporta la dote de la casa de Aglaia Peppa para casarse con Vangelis Kaniaris, los padres de Mitsos y en esta foto está al centro Vrouvas con un violinista y un *santurista*.



*Figura 2.* Vrouvas con otros músicos en la taberna de Heiliadas (Χειλιάδας) en Liosia (Λιόσια).

Fuente: archivo personal de Asimina Kaniari.

Mi prima Asimina Kaniari me dió otra foto de Vrouvas. El sitio es la taberna de Heiliadas (Χειλιάδας) en el barrio Liosa de Atenas (ver figura 2). La formación es violín, clarinete, *santuri* y laúd y no hay instrumentos de percusión. En los primeros años las actuaciones se realizaban sin amplificación sonora. Eran actuaciones acústicas y de tal manera músicos y gente estaban más unidos. Posteriormente en los 60, se introdujo un ligero apoyo con amplificadores, sobre todo para la voz y hoy en día la interpretación de *dimotikí* en las fiestas se realiza con la ayuda de amplificación sonora completa.

Vrouvas era muy amigo con mi tío Meletis Kaniaris ya que tenían una edad parecida y lo conocía también mi padre, Dimitris Kaniaris. Me decía que Vrouvas siempre comentaba que la canción *Mou Paríggeile t Aidoni* era su favorita y también decía que era suya, *dikó tou*, (δικό του), es decir que lo había compuesto él. En la *dimotikí*, la distinción entre creador, intérprete e improvisador no es tan marcada como en la música clásica europea, sobre todo tal como sucede a partir de la época clásica. Así pues un intérprete elabora con su propio arte una melodía y le da forma como si fuera un escultor, según su imaginación, su técnica, sus vivencias y cuando este proceso se graba, para mí personalmente, tiene un alto nivel de propiedad. No he podido comprobar si históricamente Vrouvas compuso la melodía de *Aidoni* pero la versión de 1934 con Rita Abatzí la considero como suya (δική του).

Cierro este capítulo indicando todas las grabaciones que he encontrado de Thanasis Vrouvas. Están casi todas realizadas en Estados Unidos y en la mayoría de ellos colabora con el cantante Sotiris Stasinopoulos. Las realizadas en Grecia son las dos canciones *Paríggeile t Aidoni* (Μου παρήγγειλε τα αηδόνι) y *Paidia giati eiste analaga* (Παιδιά γιατί είστε ανάλλαγα).

### **Grabaciones de Thanasis Vrouvas**

Βρούβας, Θ., Στασινόπουλος, Σ. (1924). Sto pa perdiloula mou (Στο ‘πα περδικούλα μου). [Vinilo]. Nueva York, E.U: Okeh. Recuperado 17 de julio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=Uf5m3VunQOI>

Βρούβας, Θ., Στασινόπουλος, Σ. (1925). Anevika ston Elimpo (Ανέβηκα στον Έλυμπο). [Vinilo]. N. York, E.U: Columbia. Recuperado 17 de julio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=DzYgCF7iAEk>

Βρούβας, Θ., Στασινόπουλος, Σ. (1925). M'agapas garifalia mou (Μ'αγαπάς γαρυφαλιά μου). [Vinilo]. N. York, E.U: RCA Victor. Recuperado 17 de julio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=z3j9A8vqw44>

Βρούβας, Θ., Στασινόπουλος, Σ. (1926). Arano stin triantafiliá (Απάνω στην Τριανταφυλλιά). [Vinilo]. New Jersey, E.U: RCA Victor. Recuperado 17 de julio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=jvKvOzoD1No>

Βρούβας, Θ., Στασινόπουλος, Σ. (1926). Mpeno mes t ampeli (Μπαίνω μες τ'αμπέλι). [Vinilo]. N. York, E.U: RCA Victor. Recuperado 17 de julio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=AbKL-4JxBk4>

Βρούβας, Θ. (1926). Vourdousena (Βουρδούσενα). [Vinilo]. N. York, E.U: Columbia. Recuperado 17 de julio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=VFevYv3qaqM>

Βρούβας, Θ., Στασινόπουλος, Σ. (1927). Kakarapis kai Ntavelis (Κακαράπης και Νταβέλης). [Vinilo]. N. York, E.U: Columbia. Recuperado 17 de julio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=x2vfVRgetmE>

Βρούβας, Θ., Στασινόπουλος, Σ. (1927). Mana mou pses to vradí (Μάνα μου ψες το βράδυ). [Vinilo]. N. York, E.U: Columbia. Recuperado 18 de julio de 2017, a partir [https://www.youtube.com/watch?v=\\_TiCJmWzYQ4](https://www.youtube.com/watch?v=_TiCJmWzYQ4)

Βρούβας, Θ., Στασινόπουλος, Σ. (1927). Stin Patra mes ton kafené (Στην Πάτρα μες τον καφεéné). [Vinilo]. N. York, E.U: Columbia. Recuperado 17 de julio de 2017, a partir <https://www.youtube.com/watch?v=kAOIOzA18U4>

Βρούβας, Θ., Μπενέτας, Δ. (1934). Pou sou n pérðika kaimeni (Που σουν πέρδικα καυμενη). [Vinilo]. N. York, E.U: Columbia. Recuperado 18 de julio de 2017, a partir <https://www.youtube.com/watch?v=eM-5LJkiniw>

Βρούβας, Θ., Αμπατζή, Ρ. (1934). Mou parígeile t' Aidoni (Μου παρήγγειλε τ'αηδόνη). [Vinilo]. Αθήνα, Ελλάδα: HMV. Recuperado 18 de julio de 2017, a partir <https://www.youtube.com/watch?v=GyppK6TYNXM>

Βρούβας, Θ., Αμπατζή, Ρ. (1934). Paidiá m mou yat íste análagá (Παιδιά μ' γιατ'είστε ανάλλαγα). [Vinilo]. Αθήνα, Ελλάδα: HMV. Recuperado 18 de julio de 2017, a partir <https://www.youtube.com/watch?v=NoD-smB1bFs>

## CAPITULO 4: LAS VERSIONES DE AIDONI

año	1919	1926	1928	1934	1955	1960	2012
cantante	Koula Antonopoulou	Leyteris Menemelis	Antonis Dalgas	Rita Ampatzi	Georgia Mittaki	Stelios Kazantzidis	Anónimo
instrumentos	violin	violin	violin	violin	violin	violin	
				clarinete	clarinete	clarinete	flogera
			laúd	laúd	laúd	laúd	
	santuri	santuri					
	voz	voz	voz	voz	voz	voz	voz
					batería		
					contrabajo		
harmonía	Heterofonía no hay armonía solo instrumentos melódicos	Heterofonía no hay armonía solo instrumentos melódicos	acordes tónica y cuarto grado	acordes tónica y cuarto grado	acordes tónica y cuarto y séptimo grado	acordes tónica y cuarto y séptimo grado	sin acompañamiento
modo	sabah menor y	menor natural	menor natural	menor natural y sabah	menor natural y frigio	menor natural	menor natural
tonica	mi	do#	si	mi	mi	sol	do
ámbito voz	mi-si 5ª	do#-si 7ª	si-si 8ª	mi-si 5ª	mi-si 5ª	sol-re 5ª	do-sol 5ª
estilo interpretativo vocal	ornamentado	poco ornamentado	dinámico rítmico enfático, decisión	suave ornamentado	suave ornamentado	ornamentado	poco ornamentado
nivel interpretación	alto	enfático, decisión		sereno	potente	apasionado	tranquilo
vibrato	no	no	no	no	no	no	no
melismas	si	moderados	si	si	si	si	si
base rítmica	sin percusión	cuerdas graves laúd	cuerdas graves laúd	cuerdas graves laúd	cuerdas graves laúd	contrabajo	no
compás	7/8	7/8	7/8	7/8	7/8	7/8	7/8, 3/4
baile	percibida por nativos	moderada	moderada	alta	alta	clara	no
pulsación	poco marcada	marcada	marcada	marcada	marcada	marcada	no marcada
heterofonía	si	si	melodía acompañada	melodía acompañada	heterofonía	heterofonía	no

Tabla 1. *Recapitulación de las versiones analizadas con el año, cantante y características*

En este capítulo presentaré todas las versiones de la canción en cuestión a través las transcripciones analíticas que he realizado para la voz y el instrumento melódico que se interpreta en cada una de ellas junto con el apoyo armónico, en caso que haya, como se resume en la tabla 1. He utilizado la notación occidental. Hay algunas notas que difieren bastante con las notas temperadas y las anoto con una flecha vertical. Dependiendo de si están más bajas en entonación la flecha va hacia abajo, algo que sucede en la mayoría de los casos, o hacia arriba si están más altas. En el caso de ornamentaciones casi imperceptibles que las pude entender solo con reproducción muy lenta, he utilizado notas en un tamaño más

pequeño, sobre todo en el valor de las fusas. Es cierto que hay partituras con son difíciles para leer y practicar y la información sonora escrita puede ser muy densa. Así pues, aconsejo escuchar para cada transcripción su grabación relativa y pienso que no es posible representar y entender las grabaciones solo con la partitura. Para poder seguir la partitura he indicado en cada transcripción sus varias secciones.

## KYRIA KOULA (1919)

La primera y más diferente versión que examino es la que se interpreta por la cantante Koula Antonopoulou con el apodo artístico *Kyria Koula*. Se grabó en 1919 en Nueva York y el hecho que la interpretación está en el modo *sabah* puede extrañar al oyente que conoce la canción. Interpreto que antes de aquella grabación habría muchísimas más versiones ya que la transmisión oral de *dimotikí* era muy viva y la comunicación entre pueblos y zonas no permitía la expansión de una única versión como establecida.

Lo único que me hace pensar que a lo mejor es una versión no muy común es el hecho que al estribillo, la melodía utiliza la cuarta justa, la nota La y no La bemol como correspondería al modo usado. Escuchando más música en el modo *sabah* en temas de *dimotikí*, no he encontrado cambios tan abruptos. Es un modo muy característico y si una composición comienza y se define por este modo y salir de el, sería un cambio muy inesperado y poco natural. Al estribillo en la parte D, compas 19, la nota la se convierte en natural, una característica extraña para un tema en *sabah* (ver ejemplo 1).



Ejemplo 1. El comienzo del estribillo en La natural en el compás 19.

En el caso que un tema desde el principio está en el modo menor, rebajar el cuarto grado un semitono hacia el tercero, es un comportamiento modal más que un transporte modal. Es decir, en este caso no se transporta la música de modo menor a *sabah*, sino que es un color de este modo. En canciones griegas de música de los setenta con influencias de la *dimotikí*, hay compositores como Manos Hadzidakis y Giannis Markopoulos que han utilizado este color como escuchar en varias canciones como *Persefoni* y *Ta Logia*.

Justo después se introduce otro tema instrumental F que como el estribillo, tampoco está en *sabah* (ver ejemplo 2).



Ejemplo 2. El segundo tema instrumental en el compás 32.

Encontramos el sexto grado, la nota Do más aguda, en Do sostenido mientras la melodía se mueve de forma ascendente. Al descenso se vuelve a ser natural a partir del compás 32. Es la única versión que tiene dos temas instrumentales, el primero siendo una imitación de la parte vocal y el segundo seguramente prestado de otro tema o recién inventado por algún músico. Este segundo tema será lo mismo que empleara Thanasis Vrouvas como introducción en la grabación de 1934, con Rita Abatzi.

La instrumentación de lo que se puede escuchar en la ruidosa y muy antigua grabación, es violín y santuri. Es la versión más heterofónica que hay sin acompañamiento ni rítmico ni armónico. El violín y el santuri tocan al unísono pero cada instrumento con su propia ornamentación. De todas formas la interpretación está muy bien fraseada y se nota la rítmica de la danza *syrtos kalamatianos*, aunque no hay instrumento que marque la pulsación. Durante la interpretación del segundo tema hay un aumento de la velocidad y en la estrofa el

tiempo vuelve un poco más lento. La interpretación no es una actuación en directo pero seguramente se realizó en una habitación. Para crear una ambiente de fiesta la cantante al final exclama la frase “Να πεθάνει ο Χάρως” (que se muera el Caronte) y saluda a los músicos una práctica común en casi todas las grabaciones de la música griega.

## Kyria Koula (1919)

The musical score for 'Kyria Koula (1919)' is presented in a single system with ten staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The score is divided into sections A through F, with measures numbered 1 through 36. Section A (measures 1-4) is labeled 'INTRO-TEMA INST.1' and is for Violin. Section B (measures 5-7) is labeled 'ESTROFA' and is for Voice. Section C (measures 8-11) is for Violin. Section D (measures 12-15) is labeled 'RESPUESTA INST.1' and is for Violin. Section E (measures 16-23) is labeled 'ESTRIBILLO' and is for Voice. Section F (measures 24-36) is labeled 'RESPUESTA INST.2' and is for Violin. The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and dynamic markings.

**A** INTRO-TEMA INST.1  
Violin

5 **B** ESTROFA  
Voz

8

12 **C** RESPUESTA INST.1  
Violin

16 **D** ESTRIBILLO  
Voz

20

24 **E** RESPUESTA INST.2  
Violin

28 **F** TEMA INST.2  
Voz

32

36

Transcripción del violín y de la voz.

## LEYTERIS MENEMENLIS (1926)

La segunda grabación del *Aidoni* se ha realizado en Alemania y desde la introducción se nota que esta versión está claramente en el modo menor natural. El intérprete es Leyteris Menemenlis que estaba más implicado en grabaciones de música del estilo de Asia Menor. En la interpretación no se presencia fuertemente el carácter de la *dimotikí*, las notas son más largas y la ejecución es rítmicamente muy regular aunque tampoco hay acompañamiento rítmico o armónico. La interpretación vocal es muy limpia pero falta más ornamentación según mi criterio personal en comparación entre otras versiones. Realiza una subida vocal al estribillo que da más dinamismo.

El violín es el instrumento protagonista, tocado con cierta seguridad y el *santuri* acompaña casi armónicamente y solamente marca las notas largas de la melodía. Así que la heterofonía no es tan presente, pero tampoco se trata de un simple acompañamiento armónico. El ritmo es regular y la melodía marcada en los tiempos fuertes sin ninguna sensación de swing o aceleración como en la versión anterior. En la respuesta instrumental encontramos un cromatismo al compás 14 que se trata de subir el sexto grado, un comportamiento de cromatismo común que también sucede en la versión de 1919 (ver ejemplo3).



Ejemplo 3. La sexta alterada en el compás 14.

Al final Menemenlis saluda también a los músicos con la frase ‘Γεια σας παιδιά!’ ( Salud chicos!) transmitiendo un ambiente de alegría.

## Leuteris Menemenlis (1926)

**INTRO** **A**



*Violin*

5 **ESTROFA** **B**



*Voz*

10



14 **RESPUESTA INSTR.** **C**



*Violin*

17



*Voz*

21 **D** **ESTRIBILLO**



24



Transcripción del violín y de la voz.

## ANTONHS DALGAS (1928)

Se trata a la tercera grabación de *Aidóni* y la primera que se realiza en Grecia. Es una versión muy parecida a la anterior de Menemenlis. De todas formas hay unas diferencias. Por primera vez se emplea un acompañamiento armónico si todavía apoyo rítmico de instrumentos de percusión. De todas formas los cambios armónicos son escasos y se emplean solo dos acordes: el Si menor que es la tonalidad y el Mi menor que es el cuarto grado. Más que armonía se puede ver una difonía bizantina con la ornamentada y solemne voz de Dalgas apoyada por un *ison* con cambios esporádicos. Los instrumentos de acompañamiento son seguramente dos, una guitarra tipo *Macaffferri*<sup>12</sup> con extra graves y un laúd. A veces se nota un movimiento melódico por alguno de estos instrumentos sobre todo en la parte instrumental.



Fig 1. Antonis Dalgas grabando en Atenas el 1925.

Fuente: <https://ytimg.googleusercontent.com/vi/Rt-2mTnv0AY/mqdefault.jpg>

---

<sup>12</sup> Tipo de guitarra con extra graves, diseñada por L.Mozziani.

Como se puede observar en una foto de una sesión de grabación con Dalgas en 1925, en la grabación de 1928 habría una instrumentación parecida (ver figura 1). A la izquierda laúd y guitarra tipo Maccaferri el cantante y el violinista enfrente del micro y en este caso un *kanonaki* (κανονάκι), instrumento de cuerda pulsado utilizado más para repertorio de música helénica de Asia Menor. En la grabación de *Aidoni* no hay *kanonaki*.

La interpretación de Dalgas es muy dinámica con muchos matices y melismas y realiza un subida en el estribillo parecida al de Menemenlis, llegando hasta la tónica Si, un fraseo que no se ha vuelto a repetir desde entonces en las grabaciones posteriores. El violín está tocado con mucha elegancia de forma monofónica sin notas de bordón, pero sin llegar a tener un estilo europeo aunque quizás demasiado correcto. El ritmo también es regular y seguido sin fluctuaciones.

## Antonis Dalgas (1928)

**A** INTRO

Violin

Sim

4

**B** ESTROFA

vib

Voz

Sim

7

**C** RESPUESTA INST.

Violin

Sim

10

2

13

tr vib

Sim Sim Sim

16

tr Voz 5

**D** ESTRIBILLO

Sim Sim Sim

19

5

Sim Mim Sim

22

5

1. 2.

Violin

Sim Sim Sim

Transcripción del violín, voz y de la armonía.

## RITA AMPATZI/VROUVAS (1934)

Se trata de la primera grabación de la canción con clarinete, interpretada por Thanassis Vrouvas, cuya expresividad convierte su participación al mismo nivel de importancia que la voz humana. Cante Rita Ambatzí unas de las grandes voces de la época antes de la segunda mundial, con extensa discografía en *dimotiki* pero en otros estilos también como en música helénica de Asia menor y *rebético*. En esta grabación se puede apreciar una instrumentación más completa con clarinete y violín y 2 seguramente instrumentos de acompañamiento armónico, guitarra y laúd. Vrouvas toca con mucha intensidad las partes instrumentales y mientras suena la voz toca la melodía vocal una octava hacia abajo dejando espacio para Abatzí. El violín toca solo la melodía vocal en la misma octava pero deja a Vrouvas solo en sus intervenciones.

En la interpretación de Vrouvas encontramos elementos importantes del clarinete tal como se emplea en la *dimotiki*. Fraseo libre y rubato, jugando sobre el pulso, adelantando esperando y coincidiendo con los instrumentos armónicos. El tempo es estable pero Vrouvas consigue la sensación de aceleración interna, sustituyendo a veces grupos de cuatro semicorcheas con quintillos (ver ejemplo 4) o agrupando número de notas impares entre 6 pulsos (ver ejemplo 5).



Ejemplo 4. Sustitución de 4 semicorcheas por un quintillo.



Ejemplo 5. Sustitución de 6 pulsos por un septisillo.

La introducción de Vrouvas la había utilizar en otras grabaciones cuando estaba en Estados Unidos en los temas *M'agapas garifalia mou* (Μ'αγαπάς γαρυφαλιά μου), 1925 y *Stin Patra mes ton kafené* (Στην Πάτρα μες τον καφενέ), 1927. En este último que está en el modo menor natural, Vrouvas a veces rebaja la cuarta por un semitono así creando un color *sabah*. La misma melodía se encuentra también como el segundo tema en la grabación de Kyria Koula de *Aidoni*, pero sin esta complejidad rítmica empleada por Vrouvas en la grabación con Abatzí. Vrouvas emplea el modo *sabah* en la respuesta instrumental pero vuelve con una frase empleando la sexta subida. Es una transición que enriquece, varía y estructura la canción (ver ejemplo 6).



Ejemplo 6. Respuesta en el modo *sabah* y enseguida alteración del sexto grado.

En el compás 13 me di cuenta que los músicos están casi tocando La bemol y la cantante influenciada por esta sugerencia de alteración y seguramente espontaneo cambio, instintivamente afina su nota La, un poco más baja, sin llegar a ser un cuarto de tono. Pienso que este momento sugiere el conocimiento de la versión de Kyria Koula aunque es una gran probabilidad que el fuera el mismo el compositor. Es muy probable que tocaría este tema más hacia el modo *sabah* que el menor sobre todo por la influencia de una canción en *syrtos kalamatianos* de la zona de Tebas, seguramente de las más conocidas, que es *Ra Campana* (Ρα καμπάνα) en el modo *sabah* (Μωραϊτης, 2011, p. 49).

La interpretación de Rita Abatzi se puede definir como el modelo para todas las posteriores versiones hasta hoy en día. El estilo de cantar es propio de *dimotikí*, pero quizás un poco más sereno. En varias ocasiones aparecen pequeñas fluctuaciones en la afinación del segundo grado siempre hacia abajo (ver ejemplo

7). Se trata de la flexibilidad que existe en la afinación del segundo grado que su afinación se puede adaptar y no está siempre fija.



*Ejemplo 7.* El segundo grado afinado ligeramente hacia abajo al compás 13.

Vrouvas ofrece por primera vez en la historia de esta canción una interpretación rítmicamente quintaesenciada. Su forma de tocar evoca gente bailando con una pulsación natural y no métrica, que fluctúa y respira. Parece que el habría participado bastante en fiestas tocando entre la gente que baila, una costumbre que cambió gradualmente con la aparición de los escenarios y el uso de la microfónica provocando el distanciamiento físico y psicológico entre músicos y danzantes. Antes según comenta el maestro de danza *Zournatzidis* (Ζουρνατζίδης) los músicos estaban dentro de mismo espacio que la gente bailaba e interactuaban. La versión de Ampatzí y Vrouvas aunque de momento no se puede saber si es la original en nivel de material melódico y modal, es la más auténtica en un nivel interpretativo.

## Rita Ampatzi/Vrouvas (1934)

**A** *INTRO*

4

7

**B** *ESTROFA*

10

*Voz*

*Violin*

**C** *RESPUESTA INST.1*

14

*Clar.*

2

18

Mim Mim Mim

21

**D** ESTRIBILLO

Voz

Mim Mim Mim Lam Mim

26

**E** RESPUESTA INST.2

Clar.

Mim Mim Mim Mim

30

Lam Mim Mim Mim

Transcripción del clarinete, voz y de la armonía.

## GEORGIA MITTAKI (1955)

Es una grabación que se realizó 21 años después de la del Abatzí, con una gran intérprete de *dimotikí* que su origen, como de Vrouvas, era de la zona de Tebas, en este caso de Avlona (Αυλώνα). En su interpretación observamos la potencia de una voz casi rota que parece que se dirige hacia a un público en el aire libre y no hacia un micro. La melodía sigue la misma línea melódica como la de Abatzí.

La introducción instrumental es la que se conoce hoy en día, pero no era una novedad sino que estaba interpretaba anteriormente en otras canciones anteriormente grabadas. He encontrado esta melodía tocada en una grabación de 1932, *Tha afiso geneia kai malia* (Θ' αφήσω γένεια και μαλιά) cantada por Papisideris y al violín Semsis. Un año después el 1933 existe la grabación de esta canción con Abatzí y al clarinete Yauzos y la introducción es también la misma melodía. En una grabación del mismo año encontré también la misma introducción en la canción *Arxodogios pantreyetai* (Αρχοντογιός παντρεύεται). Es una frase interesante y directa pero no tan elaborada y variada como la de Vrouvas. La de Vrouvas supera la octava, mientras la que se interpreta en la grabación de Mittaki se mueve hasta la sexta. Puede ser que la versión de Vrouvas era muy difícil y se abandonó por la que se escucha en la versión de Mittaki. He observado en esta grabación un motivo recurrente que aparece en la versión de Vrouvas que sirve para dar la entrada de voz (ver ejemplo 8). Hay un cromatismo, rebajando el segundo grado esta vez grado un semitono.



Ejemplo 8. Frase instrumental para preparar la entrada de la voz al compás 9.

En esta versión, la armonía tiene más movimiento y parece que se toca con el laud y no hay guitarra. Es un acompañamiento rítmico con momentos de toque con melodías complementarias pero sin llegar a ser heterofonía.

El ritmo es firme con una sensación de un movimiento hacia adelante pero sin acelerar demasiado. En la parte melódica tenemos violín y clarinete que ambos crean un ambiente heterofónico a veces denso y complementando un músico al otro. La interpretación melódica, es rítmicamente muy directa.

## Georgia Mittaki (1955)

**INTRO** **A**

Clarinete

Mim Lam

4

Re Mim Mim

7

Voz

Lam Re Mim

10 **B** ESTROFA

tr

Voz

Mim Re Mim Mim

14 **RESPUESTA INST.** **C**

Clarinete

Re Mim Mim Re

2

13

Clarinete

Solm Fa Solm

**C**

16 *RESPUESTA INSTR.*

Voz

Solm Fa Dom

**D** *ESTRIBILLO*

19

Solm Solm Dom

22

Clarinete

Solm Fa Solm

Transcripción del clarinete, voz y de la armonía.

## STELIOS KAZANTSIDIS (1960)

Se trata de una versión más moderna con el uso de instrumentos como el contrabajo y la batería pero utilizados con mucha sutileza y respeto. La melodía instrumental se realiza como en la anterior con clarinete y violín de forma heterofónica y es casi idéntica con la de Mittaki. A partir de aquella grabación todas las que seguirán hasta hoy, tendrán esa misma introducción.

Kazantsidis era uno de los más grandes cantantes griegos del siglo XX, sobre todo en canciones populares y *rebético*. Colaboró con Mikis Theodorákis y Manos Hatsidákis. En todas sus grabaciones se puede oír una voz profunda, grave y con una tendencia hacia unas interpretaciones con un estilo a veces casi oriental, con más *glissandi*, menos *stacato* y algunas notas más rebajadas en afinación. Su interpretación para temas de *dimotikí* no se podrían caracterizar como ideales, pero eso no quita mérito a su gran valor artístico. En su forma de cantar el *Aidoni*, encontré muchas veces el segundo grado rebajado y a la melodía le da una forma con intervalos más próximos (ver ejemplo 9).



*Ejemplo 9.* Interpretación vocal con más notas rebajadas en afinación al compás 13.

Creo que es interesante mencionar una expresión sobre la estética de la interpretación musical en Grecia y en este caso en la forma de cantar. Las voces más directas y con la ornamentación justa y sin exceso de *glissandi* se consideran como *dóricas*, con referencia a la tribu antigua de los dorios que eran conocidos por vivir, expresarse y comportarse sin exageraciones. Así que la interpretación de Mittaki según esta definición es *dórica* mientras de Kazantsidis se puede caracterizar como oriental.

## Kazantsidis (1960)

**INTRO** **A**

*Clarinete*

4

7

*Voz*

10 **B** *ESTROFA*

*tr*

Solm Fa Solm Solm

Solm Solm Fa Solm

Solm Fa Solm

2

13

Clarinete

Solm Fa Solm

**C**

16 RESPUESTA INSTR.

Voz

Solm Fa Dom

**D** ESTRIBILLO

19

Solm Solm Dom

22

Clarinete

Solm Fa Solm

Transcripción del clarinete, voz y de la armonía.

**ANÓNIMO (2012)**

Se trata de una versión que la encontré en la web y tiene unas características interesantes para comentar. No he podido encontrar más fuentes, ni nombres ni lugar de interpretación. Se trata de una grabación mostrando una pareja de ancianos que tocan y cantan la canción de forma libre y pulsación flexible. El ambiente parece que sea su casa y la parte instrumental es una *flogera*. Durante la investigación que he realizado, sobre todo escuchando grabaciones del archivo musical de Melpo Merlier de los años 30, no he podido encontrar versiones de *Aidoni* como esta, es decir interpretes no profesionales que interpreten esta canción de la forma más próxima a lo que sería la tradición oral. La *flogera* es un instrumento todavía en uso pero se utiliza ocasionalmente y para un repertorio muy especial.



*Ejemplo 10.* Tema instrumental, realmente tocado con más rubato al compás 2.

La mujer canta la melodía de forma parecida a las últimas transcripciones y no tiene muchas diferencias con la versión de Rita Abatzí. La parte instrumental es realmente una variación de la parte vocal, estrofa y estribillo. Está tocada muy libremente en y en la pulsación está siempre presente el *syrtos kalamatianos* de 7/8 agrupado en 3+2+2 (ver ejemplo 10).

Ocasionalmente aparece un cambio de compas, a 3/4 (ver ejemplo 11). Esto surge 2 veces y es un rasgo rítmico interesante que puede ser debido a la interpretación libre que reduce el primer pulso de negra con puntillo a solo negra..



Ejemplo 11. Alternación de compases 3/4 al compás 11.

Como observación general he encontrado el segundo grado suavemente rebajado y una forma de tocar más stacato pero siempre con el uso de *glissandi*, trinos y otras ornamentaciones. Encontré por sorpresa una similitud al movimiento melódico de las versiones de Kyria Koula y Abatzí/Vrouvas, el movimiento debajo de la tónica alterando la sexta de menor a mayor (ver ejemplo 12).



Ejemplo 12. La sexta alterada al compás 3.

No puedo decir si ésta versión viene directamente de la transmisión oral y que no hay influencias de la discografía. Es probable que sea la realización propia creada por aquel músico, basada en la parte vocal de *Aidoni* y con una forma de tocar la *flogera* basada en la tradición interpretativa de aquel instrumento. Pero no se puede saber si el *Aidoni* se tocaba así con la *flogera* en la época o antes de sus primeras grabaciones. Seguramente el intérprete ha aprendido a tocar en un entorno propio de la *dimotikí*, la *flogera* y no tiene ningún elemento melódico evidente de las versiones del violín o clarinete excepto de la alteración de la sexta que puede ser un préstamo que habrían realizado los intérpretes de las primeras grabaciones. La opción del modo que fuera *sabah* mientras el intérprete lo realiza en menor, no tiene que ver con posibles limitaciones del instrumento.

Con la *flogera* se puede interpretar este modo y lo podemos observar en un magnífico solo del clarinetista Petros Kalivas en el programa de la televisión nacional griega 2 (ET2) el año 1989.

Lo que puedo decir con cierta seguridad es que la primera versión de *Aidoni* sería parecida a la forma que está tratada esta versión. Es decir, tendría una melodía vocal más o menos parecida a la actual y con un comportamiento modal *sabah*. Sus intervenciones melódicas estarían basadas en la parte vocal y desarrolladas según las posibilidades técnicas y la imaginación artística del instrumentista.

## Anónimo (2012)

**A** INTRO  
*Flogera*

5

9

**B** ESTROFA  
*Voz*

13

**C** ESTRIBILLO  
*Flogera*

18

22  
*Flogera*

Transcripción de la flogera y voz.

A continuación, he realizado una comparación de todas las melodías vocales, la estrofa y el estribillo. Así comparo visualmente cada versión entre todas. Para detectar los cambios melódicos he transpuesto todas las versiones en Re.

## ESTROFA

The image displays a musical score for the 'ESTROFA' section, consisting of seven staves of music. Each staff is labeled with a specific Greek folk melody name. The notation is in treble clef with a 7/8 time signature. The melodies are as follows:

- Kyria Koula:** A melodic line starting with a quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes.
- Menemenlis:** A melodic line starting with a quarter note, followed by eighth and sixteenth notes.
- Dalgas:** A melodic line starting with a quarter note, followed by eighth and sixteenth notes, including a trill (tr) and a grace note.
- Abatzi:** A melodic line starting with a quarter note, followed by eighth and sixteenth notes, including a grace note.
- Mittaki:** A melodic line starting with a quarter note, followed by eighth and sixteenth notes, including a trill (tr) and a grace note.
- Kazantsidis:** A melodic line starting with a quarter note, followed by eighth and sixteenth notes, including a trill (tr) and a grace note.
- Anónimo:** A melodic line starting with a quarter note, followed by eighth and sixteenth notes.

The image displays a musical score for seven different versions of a traditional Greek song, arranged vertically. Each version is represented by a single staff of music in a treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The titles for each version are: *Kyria Koula*, *Menemenlis*, *Dalgas*, *Abatzi*, *Mitaki*, *Kazantsidis*, and *Anónimo*. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and trills (marked with 'tr'). Some notes have accents or slurs above them. The score is presented as a yuxtaposition, meaning the different versions are placed side-by-side for comparison.

Yuxtaposición de la estrofa vocal de todas las 7 versiones transpuestas en Re.

## ESTRIBILLO

*Kyria Koula*



*Menemenlis*



*Dalgas*



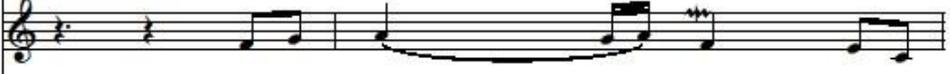
*Abatzi* *tr*



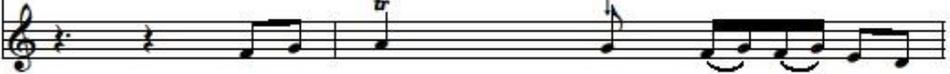
*Mittaki*



*Kazantsidis*



*Anónimo* *tr*



The image displays seven staves of musical notation, each representing a different Greek folk melody. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments such as trills (tr) and grace notes. The melodies are presented in a vertical sequence, with each staff clearly labeled with its name.

*Kyria Koula*



*Menemenlis*



*Dalgas*



*Abatzi*



*Mitaki*



*Kazantsidis*



*Anónimo*



The image displays seven staves of musical notation, each representing a different version of a traditional Greek melody. The staves are arranged vertically and are connected by a single vertical line on the left side. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The titles for each staff are: *Kyria Koula*, *Menemenlis*, *Dalgas*, *Abatzi*, *Mittaki*, *Kazantsidis*, and *Anónimo*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as trills (tr) and slurs. The *Dalgas* staff features a complex rhythmic pattern with a '5' below it, indicating a quintuplet. The *Kazantsidis* staff has downward-pointing arrows above certain notes, likely indicating accents or specific articulation. The *Anónimo* staff shows a more straightforward melodic line with some slurs.

Juxtaposición del estribillo vocal de todas las 7 versiones transpuestas en Re.

### **Comentarios finales sobre las siete versiones**

Después de transcribir, analizar y comparar las 7 versiones he llegado a unas observaciones:

- Entre todas las versiones hay una variedad de tonalidades. La más común es la Mí.
- El carácter rítmico no se crea marcando los pulsos con percusión sino de la propia rítmica prosódica de la melodía instrumental o vocal.
- Hay más movimiento armónico a partir de la versión de 1955. Las versiones anteriores emplean solo 2 acordes o son únicamente heterofónicas, un dato que demuestra la calidad musical de la canción ya que puede funcionar musicalmente con el mínimo uso de armonía.
- Todas las versiones a partir la de 1934 coinciden en la parte vocal con mínimas diferencias.
- En todas las versiones se emplea el segundo grado rebajado.
- Las versiones más difíciles para la voz son las de 1926 y 1928 mientras la de 1934 es la más difícil instrumental.
- En las primeras tres versiones se utilizaba como instrumento de solista únicamente el violín.
- Todas las versiones mantienen el compás a 7/8.
- Todas las versiones son ornamentadas con trinos, mordentes y *glissandi*. La menos ornamentada es la del 1926, pero se ubica en la misma estética interpretativa con las demás.
- Solo la primera versión se canta en el modo *sabah*, mientras la de 1934 el *sabah* se encuentra solo en las intervenciones instrumentales.

## CONCLUSIONES

### Recapitulación de la investigación

En este trabajo he investigado la canción tradicional griega *Mou Parígeile t'Aidoni* y su origen. Utilicé el término *dimotikí* del griego moderno para referirme a la música tradicional griega. Con ese término se relaciona con los otros dos tipos de música griega, la de los griegos antiguos y el canto bizantino. Son todas músicas que emplean una variedad de modos distintos y en el caso de la música antigua, una rítmica variada procedente de la poesía. Características de aquella rítmica se encuentran en la *dimotikí* y en particular en el ritmo de la canción en cuestión. Se trata de una danza conocida como *syrtos kalamatianos* en siete tiempos y muchos investigadores del siglo XX han comparado su comportamiento rítmico con la epopeya de Omero.

La *dimotikí* es una música que tiene una continuidad histórica pero sus influencias y su desarrollo de los últimos años no tienen elementos estructurales de la música clásica europea. El uso de instrumentos temperados para acompañar la melodía no altera su carácter. La forma de cantar o tocar los instrumentos melódicos sigue siendo melismática y emplea una gran variedad de adornos que son parte del carácter de esta música. Comparte características con otras músicas cultas de la tradición Árabe-Persa y de la música clásica Otomana como. Así pues la *dimotikí* pertenece en la familia de las músicas del Mediterráneo oriental.

La primera grabación que encontré de esta canción, realizada el 1919, es diferente a la forma que se conoce actualmente. Dedicé un capítulo para explicar este modo que se conoce en todo el Mediterráneo oriental como *sabah*. Es un modo que se utiliza en la música bizantina y su uso se detecta en Grecia desde la época de Eurípides. Las diferencias se centran en su introducción y en el modo en que está compuesta. Durante la investigación encontré otras canciones de *dimotikí* en *sabah* que han tenido un cambio parecido en el modo y la introducción.

Investigué sobre Thanasis Vrouvas, el intérprete más célebre de *Aidoni*. Encontré material inédito como fotos, narraciones personales y descripciones sobre la

praxis musical en Tebas en los años 50 y anteriormente y lo presento en este trabajo. Intenté averiguar si él era el compositor de *Aidoni*, hecho comentado por el mismo Vrouvas y afirmado en mi entorno familiar. Como resultado puedo solo sugerir una hipótesis, que Vrouvas compuso esta canción en Estados Unidos o en *Moustafades* de Tebas, su pueblo natal. También expliqué el concepto del compositor en la *dimotikí* que se encuentra en los mismos territorios que el improvisador, intérprete o arreglista. El material de la *dimotikí* tiene unas bases a veces rígidas como por ejemplo el uso del compás, pero el tratamiento melódico permite mucha libertad para elaboraciones propias. Encontré todas las grabaciones de Thanasis Vrouvas realizadas en Estados Unidos en los años 20.

La instrumentación de esta canción y como todas las canciones de la *dimotikí* de la región de Grecia Continental, se interpretan con el clarinete y el violín. Ambos instrumentos han sustituido los instrumentos tradicionales que existían antes como la *flogera*, el *zournas* y la *lyra*. Este proceso no ha cambiado la música pero sí que ha resultado en ampliaciones técnicas. Así que surge una cuestión: ¿Cómo se puede interpretar esta música en otros medios, cuál sería un método eficiente? Realicé unas transcripciones analíticas de *Aidoni* sobre sus 6 primeras grabaciones históricas que posean entre ellas diferencias y propuse su instrumentación con 4 instrumentos diferentes que en este caso puedo tocar, según su afinación.

- El *sarangi* indio que tiene las mismas características sonoras y técnicas que las *lyras* más arcaicas pero más posibilidades técnicas: es un instrumento no temperado con cuerdas simpáticas.
- La *lyra* de Pontos, un instrumento de los griegos de Mar Negro que no se emplea en la *dimotikí*: es un instrumento no temperado.
- El *tambouras* es un instrumento con orígenes antiguas y empleado en la *dimotikí* hasta el siglo XIX: es un instrumento no temperado con trastes fijos.
- La guitarra clásica de 8 cuerdas, es un instrumento que puede aportar sonoridades interesantes con digitaciones con que se puede conseguir la

imitación del instrumento de la *dimotikí santuri*: es un instrumento temperado.

He realizado también cuatro versiones propias cada una desarrollada sobre un concepto. Como final para esta investigación quiero presentar los resultados sobre los asuntos investigados y proponer posibles aportaciones.

### **Cambios de compás**

El compás permanece el mismo en 7/8 y no se encuentran versiones simplificadas en compases más simples 3/4 o 4/4. La relación de la danza *syrtos kalamatianos* con el compás específico es incambiable e indica una procedencia más arcaica en tiempos remotos. Así que su relación con la rítmica de la epopeya de Omero es un elemento que fortalece las teorías de su existencia antigua.

### **Material musical, origen de la composición**

El origen de la canción no se puede detectar y de momento la primera evidencia es la grabación de 1919. La hipótesis más probable según mi criterio y mi estudio de las varias versiones es que *Aidoni* podría estar compuesta por Vrouvas en Estados Unidos en los años 10 o anteriormente en *Moustafades* y gradualmente la interpretación de la canción se iba expandiendo por los ciclos musicales de la música griega. Por motivos desconocidos, Vrouvas no participó en la primera grabación, pero la relación del material melódico de su versión del 1934 con la primera del 1919 es un factor considerable para relacionar ambas versiones. Su interpretación, segura y sublime transmite una percepción de propiedad, es decir toca como si fuera el compositor. También hablé sobre la propiedad en la *dimotikí* y la escasa distinción entre compositor, intérprete, arreglista e improvisador así que sería imposible de encontrar una persona que fuera el compositor absoluto de *Aidoni*.

### **Melodía vocal, estilo de cantar**

La melodía vocal es bastante similar, si no idéntica, en todas las versiones excluyendo la primera del 1919. En todas se encuentran notas no temperadas, sobre todo al segundo grado que es flexible en afinación. Se emplean melismas, *glissandi* y otros elementos que sitúan las interpretaciones al estilo de *dimotikí* y

en general en la familia de la música del Mediterráneo oriental. Esta práctica interpretativa se mantiene hasta actualmente pese al uso de instrumentos temperados sobre todo de acompañamiento como el laúd, el *santuri* y la guitarra.

### **Temperamento**

El uso de instrumentos temperados no se puede descartar para las interpretaciones actuales y seguramente su empleo no alteraría demasiado el carácter de la *dimotikí*. La música urbana griega *rebétiko* que está relacionada con la *dimotikí* tal como se explicó, se realiza con instrumentos temperados. De tal manera a su forma de tratar la modalidad y mantener los ritmos y ornamentación, la distingue de la música occidental temperada. Así que el uso de la guitarra en este trabajo podría ser una opción válida.

### **Material transcrito**

Durante el proceso de la transcripción he escuchado y he absorbido las sonoridades, el tratamiento rítmico controlado y flexible junto con el dominio de la variación de la melodía, por aquellos históricos intérpretes cuyas interpretaciones, por suerte, han quedado grabadas. Creo que todas las versiones que he transcrito son importantes para estudiar, practicar e interpretar tal como están. La transcripción detallada ayuda a la comprensión de cualquier música pero la audición de las grabaciones es imprescindible.

## **Perspectivas y Futuros trabajos**

### **Evaluación perceptiva de composiciones e interpretaciones generadas para estudiar los parámetros musicales**

El trabajo aquí presentado se ha basado en un análisis musical de versiones de una canción de estilo tradicional griego, a través de las grabaciones de diferentes períodos y contextos de producción. Para entender más profundamente lo que es relevante para la composición y adaptación de este tipo de música *dimotikí*, se puede proponer un estudio con un componente experimental, en el que se hará un análisis a través de la composición e interpretación con varios tipos de

instrumentos con el fin de evaluar perceptivamente variables como la calidad musical global, la autenticidad percibida respecto al estilo *dimotikí*, las asociaciones a un período o lugar determinado, y una auto-valoración del intérprete sobre la naturalidad de la ejecución y los elementos técnicos instrumentales. Los parámetros que se hacen variar en los diferentes ejemplos musicales pueden ser el modo, el desarrollo melódico, el tipo de afinación, la ornamentación y el timbre de cada instrumento.

### **Materiales musicales**

He considerado importante poder elaborar el material en varias formas e intentar variarlo en los márgenes de sus características. He realizado cuatro versiones instrumentales de *Aidoni* las cuales las dejo en los anexos. En aquellas varío los parámetros que se pueden cambiar, como el modo, las ornamentaciones y los dibujos melódicos. No cambio el compás ni añado armonía ya que para este trabajo me interesa profundizar en las características fundamentales de la canción. No utilizo un concepto bartokiano.

Version I: Se trata de un intento de reconstruir la primera versión anterior de la grabación del 1919. Se basa del uso absoluto del modo *sabah*, del uso del segundo grado rebajado ligeramente, tal como se observó en la mayoría de las versiones.

Versión II: Es una versión en la que combino las frases de otras versiones como la del 1928 y del 1934. Utilizo la introducción de 1934 y el estribillo del 1828.

Versión III: En esta versión utilizo dos centros tonales que se puede percibir como transportación. Utilizo dos centros tonales, una práctica que puede ser factible para la música tocada con *lyra* y *sarangi*. Es decir utilizo como tónica la segunda cuerda y después la primera cuerda así que consigo una forma de transporte y dentro el entorno de un instrumento de *dimotikí*. Se puede definir también como *difonía*. Indico los cambios en la partitura.

Version IV: Es una versión en la que he realizado un proceso recompositivo pero dentro de los márgenes de la *dimotikí*. He repetido frases conclusivas con

mínimas variaciones entre ellas para crear más tensión, una forma de cadencia. He alargado la parte vocal.

**Instrumentos:** Durante la investigación observé que las primeras versiones grabadas de la mayoría de las canciones actuales de *dimotikí* eran, como en el caso de *Aidoni*, bastante diferentes. Una posibilidad para una futura investigación podría ser la interpretación con un instrumento de los que he utilizado para el presente trabajo. Así se pueden interpretar varias canciones de *dimotikí* en primera versión en un nuevo medio. Creo que el *sarangi* podría ser una primera opción ya que aunque geográficamente se sitúa muy lejos de Grecia, organológicamente y musicalmente tiene muchas características en común con las *lyras* más arcaicas griegas, sobre todo con la *lyra* de Tracia.

**Público:** El público que evalúe las muestras musicales puede consistir griegos músicos, griegos sin conocimiento musical y público no griego.

### **Extensión a la composición instrumental**

Mi formación y mi actividad musical de interpretación y composición de incluye tanto el campo de la música tradicional mediterránea como la llamada música clásica con la notación occidental. Una de mis metas es poder utilizar los resultados obtenidos en esta investigación sobre elementos y variantes la música *dimotikí* para aplicarlos en la composición para instrumentos utilizando la notación clásica.

Para otros futuros trabajos se pueden utilizar los elementos estructurales y crear nuevas composiciones al estilo de Bartok o Stravinsky, seguramente para instrumentos clásicos europeos o una combinación con instrumentos griegos tradicionales o en general instrumentos del Mediterráneo oriental. Como material compositivo podrían ser la plétora de los ritmos impares y los varios tipos de modos y el uso del transporte más lejano con armonías densas sobre todo de cuartas o quintas superpuestas, evitando las terceras paralelas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baud-Bovy, S. (1987). Métrique antique et chanson populaire. *Revue des Études Grecques*, 100(475), 45-57.

Bor, J. (1987). The Voice of the Sarangi: An Illustrated History of Bowing in India. *Quarterly Journal*, 15(1), 12-25.

Brandl, R. M. (1996). The «Yiftoi» and the Music of Greece. Role and Function. *The World of Music*, 38(1), 7-32.

Farmer, H. G. (1925). *Byzantine Musical Instruments in the Ninth Century*. London, U.K.: Harold Reeves.

Galilei, V. (2003). *Dialogue on Ancient and Modern Music*. Connecticut, E.U.: Yale University Press.

Kalimopoulou, E. (2006). *Music, meaning and identity in a contemporary Greek urban movement: the 'Paradhosiaka' phenomenon* (Tesis de doctorado). University of London, London, U.K.

Katsanevaki, A. (2011). Chromaticism: A theoretical construction or a practical transformation. *Muzikologija*, (11), 159–180.

Katsanevaki, A. (2012). Archaic Pentatonic Melodies in Pindus Mountain–Range in Northern Greece. The hemitonic and anhemitonic pentatonic tunings in Greece and their contribution to the interpretation of early Ancient Greek musical forms. En *Papers of the III Annual Meeting of «MOISA: International Society for the Study of Greek and Roman Music and its Cultural Heritage»*, Ravenna, 1-3 Octubre 2009, DISMEC. Recuperado 12 de junio, a partir de <http://amsacta.unibo.it/3203/>

Loutzaki, I. (1994). Greek Folk Dance Music. *Yearbook for Traditional Music*, 26, 168-179.

Pöhlmann, E., West, M. L. (2001). *Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments*. Oxford, U.K: Clarendon Press.

Reig Bravo, J. (2011). *La música tradicional valenciana. Una aproximació etnomusicol gica*. Valencia, España: Institut Valencià de la Música.

Sachs, C. (1940). *The History of Musical Instruments*. N. York, E.U: W.W. Norton.

Sarris, H. (2007). The influence of the tsaboúna bagpipe on the lira and violin. *The Galpin Society Journal*, 60, 167-80, 116-17.

Sirski, S. (2009). *The Musical Revolution of Fifth-century Greece*. Winnipeg, Canada: University of Manitoba.

Somfai, L. (1996). *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. California, E.U.:University of California Press.

Sorrell, N. (1980). *The North Indian Classical Sarangi: It's Technique and Role* (Tesis de doctorado). Wesleyan University, Connecticut, U.S.A.

Sorrell, N. Narayan, R. (1980). *Indian Music in Performance: A Practical Introduction*. Manchester, England: Manchester University Press.

Taruskin, R. (1980). Russian Folk Melodies in «The Rite of Spring». *Journal of the American Musicological Society*, 33(3), 501-543.

<https://doi.org/10.2307/831304>

West, M. L. (1981). The singing of Homer and the modes of early Greek music. *The Journal of Hellenic Studies*, 101, 113-129.

West, M.L. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford, England: Oxford University press.

## REFERENCIAS EN EL IDIOMA GRIEGO

Αριστόζενος. (2005). *Απαντα μουσικά έργα*. Αθήνα, Ελλάδα: Κάκτος.

Ανωγειανάκης, Φ.(28 de enero de 1947). Το ρεμπέτικο τραγούδι. *Ριζοσπάστης*,.p.2.

Ανωγειανάκης Φ.(1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα, Ελλάδα: Μέλισσα

Ζαχαριάδης, Ι. (2006). *Η διαποίκιση στην ελληνική βιολιστική τεχνη* (Tesis de doctorado). Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, Ελλάδα.

Καλυβιώτης, Α. (2009). Κυρία Κούλα Καψάλη Αντωνοπούλου. *Λαϊκό*. (25), 43-45.

Λιάβας, Λ. (1995). *Αφιέρωμα στο ελληνικό λαϊκό κλαρίνο*. Αθήνα, Ελλάδα.

Recuperado 12 de junio de 2017, a partir de

<http://dspace.dimosbyrona.gr/xmlui/handle/123456789/1924>

Μαζαράκη, Δ. (1959). *Το λαϊκό κλαρίνο*. Αθήνα, Ελλάδα: Institut Francais d Aténes.

Μαυροειδής, Μ. (1999). *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα, Ελλάδα: Fagotto.

Μαλιάρας, Ν. (2007). *Βυζαντινά μουσικά όργανα*. Αθήνα, Ελλάδα: Παπαρηγορίου-Νάκας.

Μαλιάρας, Ν. (2012). Τα βυζαντινά αχλαδόσχημα τοξωτά και η καταγωγή του ρεμπέκ. *Εν Ελληνική μουσική και Ευρώπη* (pp. 50-62). Αθήνα, Ελλάδα: Παπαρηγορίου-Νάκας.

Μιχαηλίδης, Σ. (1999). *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα, Ελλάδα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Μπεινα, Ε. (2011). *Η καρπαθική λύρα* (Tesis de doctorado). Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, Ελλάδα.

Μωραΐτης, Θ. (2011). *Ανθολογία αρβανίτικων τραγουδιών της Ελλάδας* (Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπος Μερλιέ). Αθήνα.

Σολωμός, Μ. (2008). *Ιαννης Ξενάκης Το σύμπαν ενός ιδιότυπου δημιουργού*. Αθήνα, Ελλάδα: Αλεξάνδρεια.

Στεφανίδης, Δ. (2014). *Η κατασκευή της κρητικής λύρας και η επικράτηση της λύρας τύπου Σταγάκη* (trabajo de grado). Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα, Ελλάδα.

Φρονιμόπουλος, Ν. (2010). *Ο ταμπουράς του Μακρυγιάννη και η οργανοποιία του Λεωνίδα Γαίλα*. Αθήνα, Ελλάδα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρία της Ελλάδος.

Χατζηνίκος, Γ. (2006). *Νίκος Σκαλκώτας Μια ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας*. Αθήνα, Ελλάδα: Νεφέλη.

Χατζιδάκης, Μ. (1949). *Η περίφημη ομιλία του Μάνου Χατζιδάκι: Το Ρεμπέτικο, θεμέλιος λίθος της λαϊκής μουσικής*. Recuperado 5 de julio de 2017, a partir de <http://tvxs.gr/news/san-simera/i-perifimi-omilia-toy-manoy-xatzidaki-rempetikothemelios-lithos-tis-laikis-moysikis>

## MATERIAL AUDIOVISUAL

### Grabaciones de Thanasis Vrouvas

Βρούβας, Θ., Στασινόπουλος, Σ. (1924). Sto pa perdiloula mou (Στο 'πα περδικούλα μου). [Vinilo]. Nueva York, E.U: Okeh. Recuperado 17 de julio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=Uf5m3VunQOI>

Βρούβας, Θ., Στασινόπουλος, Σ. (1925). Anevika ston Elimpo (Ανέβηκα στον Έλυμπο). [Vinilo]. N. York, E.U: Columbia. Recuperado 17 de julio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=DzYgCF7iAEk>

Βρούβας, Θ., Στασινόπουλος, Σ. (1925). Μ'agapas garifalia mou (Μ'αγαπάς γαρυφαλιά μου). [Vinilo]. N. York, E.U: RCA Victor. Recuperado 17 de julio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=z3j9A8vqw44>

Βρούβας, Θ., Στασινόπουλος, Σ. (1926). Apano stin triantafiliá (Απάνω στην Τριανταφυλλιά). [Vinilo]. New Jersey, E.U: RCA Victor. Recuperado 17 de julio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=jvKvOzoD1No>

Βρούβας, Θ., Στασινόπουλος, Σ. (1926). Mpeno mes t ampeli (Μπαίνω μες τ'αμπέλι). [Vinilo]. N. York, E.U: RCA Victor. Recuperado 17 de julio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=AbKL-4JxBk4>

Βρούβας, Θ. (1926). Vourdousena (Βουρδούσενα). [Vinilo]. N. York, E.U: Columbia. Recuperado 17 de julio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=VFevYv3qaqM>

Βρούβας, Θ., Στασινόπουλος, Σ. (1927). Kakarapis kai Ntavelis (Κακαράπης και Νταβέλης). [Vinilo]. N. York, E.U: Columbia. Recuperado 17 de julio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=x2vfVRgetmE>

Βρούβας, Θ., Στασινόπουλος, Σ. (1927). Mana mou pses to vradi (Μάνα μου ψες το βράδυ). [Vinilo]. N. York, E.U: Columbia. Recuperado 18 de julio de 2017, a partir <https://www.youtube.com/watch?v=TiCJmWzYQ4>

Βρούβας, Θ., Στασινόπουλος, Σ.(1927). Stin Patra mes ton kafené (Στην Πάτρα μες τον καφενέ). [Vinilo]. N. York, E.U: Columbia. Recuperado 17 de julio de 2017, a partir <https://www.youtube.com/watch?v=kAOIOzA18U4>

Βρούβας, Θ., Μπενέτας, Δ. (1934). Pou sou n pérdika kaimeni (Που σουν πέρδικα καυμενη). [Vinilo]. N. York, E.U: Columbia. Recuperado 18 de julio de 2017, a partir <https://www.youtube.com/watch?v=eM-5LJkiniw>

Βρούβας, Θ., Αμπατζή, Ρ. (1934). Mou paríggeile t'Aidoni (Μου παρήγγειλε τ'αηδόني). [Vinilo]. Αθήνα, Ελλάδα: HMV. Recuperado 18 de julio de 2017, a partir <https://www.youtube.com/watch?v=GyppK6TYNXM>

Βρούβας, Θ., Αμπατζή, Ρ. (1934). Paidiá m mou yat íste análoga (Παιδιά μ' γιατ'είστε ανάλογα). [Vinilo]. Αθήνα, Ελλάδα: HMV. Recuperado 18 de julio de 2017, a partir <https://www.youtube.com/watch?v=NoD-smB1bFs>

### **Otro material**

Αμπατζή, Ρ, Γιαούζος, Κ. (1933). Tha afiso yenia ke maliá (Θ'αφήσω γένεια και μαλιά). [Vinilo]. Αθήνα, Ελλάδα: HMV. Recuperado 18 de junio de 2017, Recuperado 29 de junio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=GaYrEdVQvnU>

Αντωνοπούλου, Κ. (1919). Mou paríggeile t'Aidoni (Μου παρήγγειλε τ'αηδόني).

[Vinilo]. N.York, E.U.: Panhellenion. Recuperado 29 de junio de 2017, a partir de <https://youtu.be/ecf1FQFXLgY>

Διαμαντίδης, Α. (1928). Μου παρίγγειλε τ'Αιδόνι (Μου παρήγγειλε τ'αηδόνι). [Vinilo]. Αθήνα, Ελλάδα.: Columbia: Recuperado 29 de junio de 2017, a partir de [https://youtu.be/RW6ywtJ4Z\\_Y](https://youtu.be/RW6ywtJ4Z_Y)

Δόμνα, Σ. (Productora). (1977). *Μουσικό οδοιπορικό με τη Δόμνα Σαμίου στον Έβρο-Θράκη* [serie de televisión]. Αθήνα, Ελλάδα. ΕΡΤ 2. Recuperado 25 de junio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=SOxiZQone-E>

Δόμνα, Σ. (Productora). (1977). *Μουσικό οδοιπορικό με τη Δόμνα Σαμίου στην Εύβοια-Κύμη* [serie de televisión]. Αθήνα, Ελλάδα: ΕΡΤ 2. Recuperado 26 de junio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=ZAFqGZqifvI>

Ελληνικά Παραδοσιακά Όργανα. (1994). *En Λύρα, Vol. 1* [CD] Αθήνα, Ελλάδα: FM Records 681.

Ελληνικά Παραδοσιακά Όργανα. (1994). *En Βιολί, Vol. 5* [CD] Αθήνα, Ελλάδα: FM Records 685.

Ελληνικά Παραδοσιακά Όργανα. (1994). *En Σάζι, Vol. 8.* [CD] Αθήνα, Ελλάδα: FM Records 685.

Ελληνικά Παραδοσιακά Όργανα. (1994). *Κλαρίνο, Vol. 11* [CD] Αθήνα:, Ελλάδα: FM Records 689.

Καζαντζίδης, Σ, Σαλέας, Β. (1960). *Mou paríggeile t'Aidoni* (Μου παρήγγειλε τ'αηδόνη). [Vinilo]. Αθήνα, Ελλάδα, E.U.: Parlophone. Recuperado 18 de junio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=Jrwh1cU9cHc>

Κυπουργός, Ν. (Productor). *Τα μυστικά της μουσικής, μουσική παράδοση - Α' Μέρος* [serie de televisión]. Αθήνα, Ελλάδα: EPT 2. Recuperado 11 de mayo de 2017, a partir de [https://www.youtube.com/watch?v=ooyOXX\\_Rcy4](https://www.youtube.com/watch?v=ooyOXX_Rcy4)

Μενεμενλής, Λ. (1926). *Mou paríggeile t'Aidoni* (Μου παρήγγειλε τ'αηδόνη). [Vinilo]. Alemania.: Odeon. Recuperado 18 de junio de 2017, a partir de <https://youtu.be/3MOz3Y7DTKg>

Μηττάκη, Γ. (1955). *Mou paríggeile t'Aidoni* (Μου παρήγγειλε τ'αηδόνη). [Vinilo]. Αθήνα, Ελλάδα, E.U.: Parlophone. Recuperado 18 de junio de 2017, a partir de Recuperado 29 de junio de 2017, a partir de <https://youtu.be/145WqMp05xc>

Ομιλος Σέρρα (Productor).(2012).*Ο Κεμεντζές -Νίκος Ζουρνατζίδης* [video de youtube]. Ελλάδα. Recuperado 19 de mayo de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=RH7OTAD3knw>

takisps1. (2012). *Mou paríggeile t'Aidoni* (Μου παρήγγειλε τ'αηδόνη) [video de youtube]. Ελλάδα. Recuperado 15 de julio de 2017, a partir de [https://www.youtube.com/watch?v=WQ1YMa\\_ucts](https://www.youtube.com/watch?v=WQ1YMa_ucts)

Παπαδάκης, Γ. (Productor). *Σε ήχο ελεύθερο ... παραδοσιακή μουσική Επ. 12 - Πέτρος Καλύβας .1988* [serie de televisión]. Αθήνα, Ελλάδα: EPT 2. Recuperado 16 de julio a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=QgzvLYdyu7k>

Παπασιδέρης, Γ. (1937). Λεμονάκι Μυρωδάτο. 1937. [LP]. Αθήνα, Ελλάδα:  
HMV. Recuperado 18 de junio de 2017, a partir de  
<https://www.youtube.com/watch?v=In00mYW4oMI>

Παπασιδέρης, Γ, Σέμσης, Δ.. (1932). Θ' αφήσω γένεια και μαλιά. [LP]. Αθήνα,  
Ελλάδα: HMV. Recuperado 29 de junio de 2017, a partir de  
<https://www.youtube.com/watch?v=016AAVQp2c>

Παπασιδέρης, Γ.(1950). Ρακαμπάνα παπαντή. [LP]. Αθήνα, Ελλάδα: Recuperado  
18 de julio de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=luO6REj6psA>

## MATERIALES ANEXOS

### Mou Parígeile t' Aidoni

Versión I (en modo *sabah*)

Arreglo: Spyros Kaniaris

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It consists of six staves of music. Section A (measures 1-4) begins with a repeat sign and includes a trill (tr) in measure 4. Section B (measures 5-8) starts at measure 5 and includes a sixteenth-note triplet (6) in measure 6. Section C (measures 13-15) starts at measure 13. Section D (measures 19-22) starts at measure 19 and ends with a double bar line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills.

## Mou Parígeile t' Aidoni

Versión II al estilo de Vrouvas/Dalgas (modo menor/sabah)

**A**

Arreglo: Spyros Kanianis



2





4

I



## Mou Parígeile t' Aidoni

Versión III (con cambio de los centros tonales)

Arreglo: Spyros Kaniaris

**A** Tono Mi

4

7

10

13

16

19

**B** Tono La

**C** Tono Mi

2

22



25



28



31



34



37



## Mou Parígeile t'Aidoni

Versión IV (con variación del material melódico)

Arreglo: Spyros Kaniaris

Musical score for "Mou Parígeile t'Aidoni" (Version IV). The score is in 7/8 time and G major. It consists of seven staves of music. The first staff starts with a boxed 'A' and ends with a triplet. The second staff starts with a '4' above the first measure. The third staff starts with a '7' above the first measure. The fourth staff starts with a '10' above the first measure and ends with a '5' above the last measure. The fifth staff starts with a '13' above the first measure and ends with a boxed 'B'. The sixth staff starts with a '16' above the first measure. The seventh staff starts with a '19' above the first measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

2

22

5

25 **C**

9

28

31

34 **D**

tr \*

37

40

