**UNIVERSIDAD POLITÈCNICA DE VALÈNCIA**

Facultat de Belles Artes

Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación

# Ritmos y modos de la música tradicional griega en la creación musical: Investigación a través de la práctica y la composición

**TESIS DOCTORAL**

Presentada por:

**Spyridon Kaniaris**

Dirigida por:

**Blas Payri**

**Valencia, marzo de 2021**

**AGRADECIMIENTOS**

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

Primer de todo, a mi tutor Blas Payri por su atención, ayuda y guía durante todo el proceso de la tesis.

A mi hermana Asimina Kaniari por su ayuda referente a la información discográfica y bibliográfica enviada por ella desde Atenas.

A mi prima Mina Kaniari y mis primos Mitsos Kaniaris y Thanasis Kaniaris por su valiosa información sobre el clarinetista Thanasis Vrouvas y las costumbres musicales vida musical en Moustafades de Tebas.

A Thanasis Moraitis, célebre cantante, musicólogo y compositor griego del Kaznesi de Tebas, por su ayuda en mi investigación.

Al etnomusicólogo Jordi Reig, por aprender de él, en sus clases al Conservatorio Superior de Valencia, los elementos que conectan la música de los pueblos mediterráneos.

Sobre todo, a Tremedal Ortiz por estar cerca de mí y ayudarme cuando realmente hacía falta; moltes gràcies.

## RESUMEN

En la presente investigación hemos planteado como objetivo mostrar el proceso de composición de música propia del autor de la tesis, basada en la práctica y el conocimiento de la música tradicional griega. Para llevar a cabo este trabajo, se precisa conocer la música tradicional y sus procesos de creación según la transmisión oral. La notación de la música clásica europea, aunque es una herramienta imprescindible, no es suficiente para describir por completo los procesos interpretativos y las características sonoras y *plurimodales* de la música griega, empleadas en las presentes composiciones. Cada ejemplo musical compuesto para esta tesis se acompaña por una grabación.

Para realizar estas composiciones, se ha seguido un proceso investigativo que ha englobado varias etapas metodológicas: investigación teórica basada en fuentes bibliográficas y audiovisuales, conocimiento del proceso de la transmisión oral mediante el contacto directo con informantes e inmersión en la praxis musical de la música tradicional griega. Las composiciones se han realizado empleando ritmos y modos de la música tradicional griega y se han clasificado en **cuatro categorías.**

1. composición musical con instrumentos no temperados, influenciada por la música tradicional.
2. composición musical con instrumentos temperados, influenciadas por la música tradicional.
3. composición de música basada en las características, formas y estructuras musicales de la música tradicional.
4. proceso de la improvisación, tal como surgió en tres grabaciones audiovisuales en las que participó el autor como intérprete.

Además, se han estudiado composiciones tradicionales a través de transcripciones realizadas por el autor de la tesis, anotando las ornamentaciones y notas no temperadas.

La presente investigación se divide en dos partes: la primera parte constituye la base teórica sobre la música tradicional griega y se halla dividida en siete capítulos; la segunda parte consiste en el análisis de la música propia compuesta por el autor de la tesis y la clasificación de esta en cuatro categorías.

Como fruto de esta investigación, se han extraído varias conclusiones referentes a los procesos creativos empleados para las composiciones presentadas y se han definido tres métodos compositivos según el uso de la notación y el empleo de las características de la transmisión oral:

- **Composición sin el uso de la notación**: improvisación sobre un pedal o una secuencia o composición realizada de forma mental sobre el instrumento musical.
- **Composición con el uso de notación básica**: la notación es un esquema melódico para coordinar a los intérpretes durante la interpretación de música en conjunto. Precisa conocer las características de la música tradicional como son las ornamentaciones, el estilo empleado, variaciones instrumentales y notas no temperadas.
- **Composición con el uso de notación detallada:** música compuesta para ser interpretada de forma literal. Un método compositivo proporcionando música distinta a la música tradicional. Las ornamentaciones y las variaciones melódicas en las repeticiones de melodías están anotadas.

El autor de la tesis ha compuesto ritmos de amalgama basados en ritmos tradicionales que proporcionan una nueva dinámica compositiva. El uso y el conocimiento de la sonoridad, timbre y técnica de los instrumentos tradicionales no temperados puede otorgar características del "espíritu" tradicional en la realización de una composición. La variabilidad del material interpretado es un rasgo primordial observado en la praxis realizada por músicos tradicionales, en la que cada repetición de una melodía se realiza casi siempre de forma diferente. La improvisación es una práctica indispensable perteneciente al carácter de la música tradicional y se puede emplear para acompañar la danza, realizar respuestas instrumentales al canto o crear nueva música. La armonización de las melodías modales se puede observar a través del estudio del trabajo de los guitarristas griegos en grabaciones de los años 30, tal como se presenta mediante transcripciones realizadas especialmente para esta tesis. Como futura línea de trabajo, se seguirá investigando la síntesis entre la música tradicional griega y el conocimiento de la música clásica europea.

## RESUM

En la present investigació hem plantejat com a objectiu, presentar el procés de composició de música pròpia de l'autor de la tesi, basada en la pràctica i el coneixement de la música tradicional grega. Per dur a terme aquest treball, cal conéixer la música tradicional i els seus processos de creació segons la transmissió oral. La notació de la música clàssica europea, tot i que és una eina imprescindible, no és suficient per a descriure completament els processos interpretatius i les característiques sonores i plurimodales de la música grega emprades en les presents composicions. Cada exemple musical compost per a aquesta tesi s'acompanya d'un enregistrament.

Per realitzar aquestes composicions, s'ha seguit un procés investigatiu que ha englobat diverses etapes metodològiques: investigació teòrica basada en fonts bibliogràfiques i audiovisuals, coneixement del procés de la transmissió oral mitjançant el contacte directe amb informants i immersió en la praxi musical de la música tradicional grega. Les composicions s'han realitzat emprant ritmes i maneres de la música tradicional grega i s'han classificat en **quatre categories**.

1. composició musical amb instruments temperats, influenciada per la música tradicional.

2. composició musical amb instruments temperats, influenciades per la música tradicional.

3. composició de música basada en les característiques, formes i estructures musicals de la música tradicional.

4. procés de la improvisació, tal com va sorgir en tres enregistraments audiovisuals en què va participar l'autor com a intèrpret.

A més, s'han estudiat composicions tradicionals a través de transcripcions realitzades per l'autor de la tesi, anotant les ornamentacions i les notes no temperades.

La present investigació es divideix en dues parts: la primera part constitueix la base teòrica sobre la música tradicional grega i es troba dividida en set capítols; la segona part consisteix en l'anàlisi de la música pròpia composta per l'autor de la tesi i la classificació d'aquesta en quatre categories.Com a fruit d'aquesta investigació, s'han extret

diverses conclusions referents als processos creatius emprats per a les composicions presentades i s'han definit tres mètodes compositius segons l'ús de la notació i l'ocupació de les característiques de la transmissió oral:

- **Composició sense l'ús de la notació**: improvisació sobre un pedal o una seqüència o composició realitzada de forma mental sobre l'instrument musical.

- **Composició amb l'ús de notació bàsica**: la notació és un esquema melòdic per coordinar als intèrprets durant la interpretació de música en conjunt. Necessita conéixer les característiques de la música tradicional com són les ornamentacions, l'estil emprat, variacions instrumentals i notes temperades.

- **Composició amb l'ús de notació detallada**: música composta per a ser interpretada de manera literal. Un mètode compositiu proporcionant música diferent de la música tradicional. Les ornamentacions i les variacions melòdiques en les repeticions de melodies estan anotades.

L'autor de la tesi ha compost ritmes d'amalgama basats en ritmes tradicionals que proporcionen una nova dinàmica compositiva. L'ús i el coneixement de la sonoritat, timbre i tècnica dels instruments tradicionals temperats pot proporcionar característiques de l' "esperit" tradicional a la realització d'una composició. La variabilitat del material interpretat és un tret primordial observat en la praxi realitzada per músics tradicionals, en què cada repetició d'una melodia es realitza gairebé sempre de forma diferent. La improvisació és una pràctica indispensable pertanyent al caràcter de la música tradicional i es pot emprar per a acompanyar la dansa, realitzar respostes instrumentals al cant o crear nova música. L'harmonització de les melodies modals es pot observar a través d'l 'estudi de la feina dels guitarristes grecs en enregistraments dels anys trenta, tal com es presenta mitjançant transcripcions en aquesta tesi. Com futura línia de treball, se seguirà investigant la síntesi entre la música tradicional grega i el coneixement de la música clàssica europea.

## ABSTRACT

In this research we have established the objective of presenting the process of composing the author's own music, based on the practice and knowledge of traditional Greek music. To carry out this work, it is necessary to obtain knowledge of traditional music and its processes of creation according to oral transmission. The notation of European classical music, although it is an essential tool, is not sufficient to fully describe the interpretive practice and the sonic and multimodal characteristics of Greek music used in the present compositions. Each musical example composed for this thesis is accompanied by a recording.

In order to create these compositions, a research process has been carried out that has encompassed several methodological stages: theoretical research based on bibliographic and audiovisual sources, knowledge of the process of oral transmission through direct contact with informants and immersion in the musical praxis of traditional music Greek. The compositions have been made using rhythms and modes of traditional Greek music and have been classified into **four categories**.

1. musical composition with tempered instruments, influenced by traditional music.

2. musical composition with tempered instruments, influenced by traditional music.

3. composition of music based on the characteristics, forms and musical structures of traditional music.

4. improvisation process, as it arose in three audiovisual recordings in which the author participated as a performer.

In addition, traditional compositions have been studied through transcriptions made by the author of the thesis, noting the ornamentation and non-tempered notes.

This research is divided into two parts: the first part constitutes the theoretical basis on traditional Greek music and is divided into seven chapters; The second part consists of the analysis of the own music composed by the author of the thesis and the classification of this in four categories.

As a result of this research, several conclusions have been reached regarding the creative processes used for the compositions presented and therefore three compositional

methods have been defined according to the use of notation and the use of the characteristics of oral transmission:

- **Composition without the use of notation**: improvisation on a pedal or a sequence or composition performed mentally on the musical instrument.

- **Composition with the use of basic notation**: the notation is a melodic scheme to coordinate the interpreters during the performance of music together. You need to know the characteristics of traditional music such as ornamentation, the style used, instrumental variations and tempered notes.

- **Composition with the use of detailed notation**: music composed to be interpreted literally. A compositional method providing music different from traditional music. The ornamentations and melodic variations in the melody repetitions are noted.

The author of the thesis has composed amalgama rhythms based on traditional rhythms that provide new compositional directions. The use and knowledge of the sonority, timbre and technique of none-tempered traditional instruments can provide characteristics of the traditional "spirit" in the realization of a composition. The variability of the material played is a primary feature observed in the practice performed by traditional musicians, in which each repetition of a melody is almost always performed differently. Improvisation is an indispensable practice belonging to the character of traditional music and can be applied to dance accompaniment, the performing of instrumental responses to singing, or the creation of new music. The harmonization of modal melodies can be observed through the study of the work of Greek guitarists on recordings from the 1930s, as presented by transcriptions made especially for this thesis. As a future line of work, the synthesis between traditional Greek music and knowledge of European classical music will continue to be investigated.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y MATERIALES 25
INTRODUCCIÓN 25
Cuestión principal: ¿cómo componer desde la música tradicional? 25
Música griega tradicional: *demótika*-*rembétiko*-canto bizantino 27
Contacto directo con la praxis y el "espíritu" de la música tradicional 29
OBJETIVOS 32
METODOLOGÍA 33
CORPUS DE TRABAJO 39
GLOSARIO TERMINOLÓGICO 42
LISTADO DE LOS MODOS EMPLEADOS EN LA MÚSICA GRIEGA TRADICIONAL: 45
*LAIKOÍ DROMOI* [ΛΑΙΚΟΙ ΔΡΟΜΟΙ]
PARTE I. INFORMACIÓN TEÓRICA
CAPITULO 1
APRENDIZAJE, ORALIDAD Y PRAXIS DE LA MÚSICA TRADICIONAL 48
1.1.1. Enseñanza de la música tradicional y notación occidental 49
1.1.2 Reflexión 54
1.2. Mecanismos de aprendizaje en la tradición oral 54
1.3. Aprendizaje de la música turca 55
1.4. Aprendizaje de la música tradicional griega 56
1.5. Enseñanza y notación en la música de Pontos 60
1.6. Enseñanza y notación en la música tradicional griega en general 61
1.7. Aprendizaje de la gaita búlgara 63
1.8. Aprendizaje en la música clásica persa 64
1.9. Aprendizaje en la música árabe 65
1.10. Aprendizaje en la música de la India 66
CAPÍTULO 2
MÚSICA TRADICIONAL DE GRECIA: *DEMÓTIKA* 69
2.1. *Demótika* y transmisión oral 71
2.2. Origen de la música *demótika* 71
2.3. *Dimotikó melos* 72
2.4. El ritmo en la música tradicional 73
2.5. Los ritmos de amalgama en la música tradicional de Valencia 74
2.6. La praxis musical de la *demótika* 77
2.7. Instrumentación de la *demótika en* Grecia Continental*: kompanía* 77
2.8. *Mou parigile t`Aidoni*: la transformación de una canción observada 79
a través de su discografía

## CAPÍTULO 3

LA *LYRA*: LA TRASFERENCIA DE LA MÚSICA TRADICIONAL A OTROS INSTRUMENTOS 91

3.1. *Lyras* de Tracia y de Pontos 92

3.2. La *lyra* en Grecia 93

3.3. Sustitución instrumental 94

3.4. Características generales de la *lyra* piriforme: afinación y técnica 95

3.5. La *lyra* en la antigüedad 96

3.6. La *lyra* en Bizancio 96

3.7. La *lyra* en Europa: el *rabel* 98

3.8. La invención y la expansión del uso del arco 98

3.9. Transferencia de lenguaje: *lyras* e instrumentos de viento 100

3.10. La *lyra* de Tracia 101

3.10.1. Yannis Strikos: la música para la *lyra* de Tracia 102

3.10.2. *Anastenaria* 106

3.11. La *lyra* de Pontos 107

3.11.1. La danza *Serra* o *Pirihios* 109

3.11.2. Giorgos Amarantidis 112

3.12. *Kemanés* y cuerdas simpáticas**.** 114

3.12.1. El origen de las cuerdas simpáticas 115

## CAPÍTULO 4

ORIGENES DE LA MÚSICA DE GRECIA 118

A. MÚSICA DE LA ANTIGUA GRECIA 119

4.A.1. *Plurimodalidad* 119

4.A.2. Fuentes 120

4.A.3. Estética y modalidad 120

4.A.4. Modos 122

4.A.5. *Heterofonía* 123

4.A.6. Notación 124

4.A.7. La forma musical *nomos* 125

4.A.8. Ritmo y poesía 126

B. MÚSICA BIZANTINA: MÚSICA DEL MEDITERRÁNEO ORIENTAL 128

4.B.1.Origen 129

4.B.2.Características generales 131

4.B.2.1. Notación 132

4.B.2.2. *Ison*, *echos*, modos, *makams* 134

4.B.3. Oriente y Occidente 135

4.B.3.1. Canto bizantino y occidentalización burguesa 136

4**.**B.3. 2. Elementos del canto gregoriano 138

4.B.4. Elementos musicales del Mediterráneo orientalen la interpretación de la música medieval europea 140

4.B.4.1. Reconstrucción de la música medieval según
la música tradicional del Mediterráneo oriental y Balcanes 142

CAPÍTULO 5

MODALIDAD Y ARMONÍA EN LA MÚSICA URBANA GRIEGA DEL SIGLO XX: EL CASO DEL *REMBÉTIKO* EN SUS PRIMERAS GRABACIONES 145

5.1. Modalidad, armonía y ritmo 146
5.2. Características del *rembétiko* 147
5.3. *Origen del rembétiko* 149
5.3.1. *Rembetes* 150
5.3.2. La música urbana en Grecia en el siglo XIX 151
5.3.3. Kafé amán 151
5.3.4. El canto *murmúriko* 153
5.4. El tipo social del *mangas* 154
5.4.1. Los músicos del Pireo 156
5.4.2. Markos Bambakaris 157
5.5. Características musicales: Los modos (*dromoi)* 161
5.6. *Bouzouki*: origen y características 163
5.7. La guitarra en el *rembétiko*: uso de armonía y *prlurimodalidad* 166
*5.8. Meraklis: un zeimbékiko* para dos guitarras 169
5.9. *To portofoli*: *rembétiko* clásico 171
5.10. *I Eleni i zondohira* de Yovan Tsaous: un caso de *rembétiko* no temperado 174
5.10.1. Análisis de *I Eleni i zondohira* 174
5.11. *Mórtisa hasikloú* 180
5.12. *Hira mavroforemeni*: transcripción de una canción inédita 182

CAPÍTULO 6

LA MÚSICA TRADICIONAL Y COMPOSITORES CLÁSICOS 186

A. RAVEL Y DE FALLA ¿MÚSICA BASADA EN LA TRADICIÓN O *LIED* EXÓTICO? 187

6.A.1. Cinco melodías griegas 188
6.A.1.1. Origen de las melodías 188
6.A.1.2. Aproximación de la música griega en París 190
6.A.1.3. Armonización 192
6.A.2. Manuel de Falla y la música de raíz 193
6.A.3. Interpretación 195

B. BARTÓK Y STRAVINSKI: COMPOSITORES E INVESTIGADORES DE LA MÚSICA TRADICIONAL 199

PARTE I

6.B.1. Béla Bartók 200
6.B.2. La música tradicional húngara 200

6.B.3. El proceso de armonizar melodías tradicionales 201
6.B.4. Método de estudio del material tradicional 202
6.B.5. Bartók y los instrumentos tradicionales 205
6.B.6. Ritmos búlgaros 206
PARTE II
6.B.7. Igor Stravinski: innovación basada en la tradición musical 209
6.B.8. Stravinski sobre la música tradicional 211
6.B.9. La investigación de música tradicional realizada por Stravinski 212
6.B.10. La elaboración de temas tradicionales 215
CAPÍTULO 7
ESCUELA NACIONAL GRIEGA Y TRADICIÓN: NIKOS SKALKOTTAS, MIKIS THEODORAKIS, IANNIS XENAKIS. 219
7.1. La música griega a principios del siglo XIX 220
7.2. Las escuelas nacionales 222
7.3. La situación musical del nuevo estado griego 222
7.4. Primeras escuelas de composición en Grecia 223
7.5. Génesis de Escuela Nacional Griega: Manolis Kalomiris 223
7.5.1. Napoleon Labelet 225
7.5.2. Críticas sobre la Escuela Nacional 227
7.6. Nikos Skalkottas: conocedor de la práctica de la música tradicional y compositor clásico eminente 228
7.6.1. Skalkottas y Bartók 229
7.6.2. Sonata para solo violín 230
7.7. En Grecia: las *36 danzas griegas* 232
7.8. Danza no 36: *Mazohtos* 236
7.9. Theodorakis y el *rembétiko*: *Epitafios* 244
7.10. *Axion estí* 246
7.11. Iannis Xenakis y propuestas sólidas para componerdes de la música tradicional: *difonía*, *trifonía*, cuartas paralelas 250
PARTE II. COMPOSICIONES PROPIAS ANALIZADAS 255
INTRODUCCIÓN DE LA SEGUNDA PARTE 256
I. COMPOSICIONES INFLUENCIADAS POR LA MÚSICA TRADICIONAL EN INSTRUMENTOS NO TEMPERADOS: 262
1. Ensulsida (Φθορά) 262
2. Asteri 279
3. La serra 289
II: COMPOSICIONES INFLUENCIADAS POR LA MÚSICA TRADICIONAL EN INSTRUMENTOS TEMPERADOS: 302
1. L'Olivera 297
2. Noblia (Ευγένεια) 311

3. Estepa 317
III: COMPOSICIONES COMPUESTAS A PARTIRDE ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA MÚSICA TRADICIONAL: 324
1. Arbre (Δέντρο) 324
2. Panutopía 343
3. L'infinit ressona (Είμαστε κάτι) 358
IV. COMPOSICIONES BASADAS EN LA PRAXIS DE LA IMPROVISACIÓN 368
1. Improvisación en la *lyra* de Pontos 371
2. Improvisación en *Asteri* 373
3. *Filant Empremtes*; danza contemporánea y música tradicional 375

DISCUSIÓN GENERAL Y CONCLUSIONES 379
1.R ECAPITULACIÓN DE LA TESIS 381
1.1 Parte teórica: conclusiones sobre los siete capítulos 381
1.2. Parte analítica: música propia compuesta en cuatro categorías 388
2. REALIZACIÓN DE LOS OBJETIVOS 394
2.1. Objetivos principales 394
2.1.1. Composición de nuevas músicas tradicionales sin el uso de la notación occidental 394
2.1.2. Composición de nuevas músicas tradicionales utilizando notación básica 395
2.1.3. Composición de nuevas músicas empleando características estructurales de la tradición 396
2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS 396
2.2.1. Explicación del proceso creativo y sus características 396
2.2.2. Detección de influencias musicales en las composiciones 397
2.2.3. Definición metodológica en la realización de las composiciones 398
2.2.4. Investigación sobre el origen de la música tradicional griega 398
2.2.5. Detección de diferencias y similitudes entre la música tradicional griega y la clásica europea. 399
2.2.6. Transcripción de música griega tradicional 399
2.2.7. Estudio de los elementos de la música tradicional en Stravinski y Bartók 400
2.2.8. Aportación de información sobre la música tradicional griega 400
3.CONCLUSIONES 401
3.1. Uso de los instrumentos tradicionales 401
3.2. Propuestas de líneas investigativas 401
3.3. La improvisación como herramienta 403
4. EPÍLOGO 403

REFERENCIAS 405

ANEXOS: 423

ANEXO I: SELECCIÓN DE PARTITURAS DE COMPOSICIONES PROPIAS 423

I.1. Ensulsida (Φθορά) 424

II.3. Estepa 430

III.1. Arbre (Δέντρο) 462

III.2. Panutopía 487

III.3. L`infinit ressona (Είμαστε κάτι) 507

ANEXO II: TRANSCRIPCIONES REALIZADAS (por el autor de esta tesis)
DE MÚSICA TRADICIONAL 546

1. O meraklis 547

1.1 O meraklis (para guitarra sola) 552

2. To portofoli 556

2.1 To portofoli (para guitarra sola) 560

3. I Eleni i zondohira 563

4. Mortisa Hasikloú 567

5. Hira Mavroforemeni 570

6. To moro mou 574

6.1 To moro mou (para guitarra sola) 578

7. Sygkathistós 582

8. Letsina 585

9. Gitanetes 588

10. Mou parígile t'aidoni 592

## RESUMEN DETALLADO DE LA TESIS

En esta investigación hemos tenido como **objetivo** la presentación del proceso de composición de música propia basada en la práctica y el conocimiento de la música tradicional griega.

Las composiciones se han realizado empleando ritmos y modos practicados en la música tradicional griega y se han clasificado en cuatro **categorías** según su estética musical, el uso de instrumentos no temperados y el proceso de composición.

Las **etapas** de la investigación han sido las siguientes: investigación teórica en fuentes bibliográficas, audiovisuales, conocimiento mediante contacto directo con informantes y la praxis musical de la música tradicional griega. Además, se han estudiado composiciones tradicionales a través de la transcripción, se ha realizado un análisis de las composiciones propias presentadas y se han extraído conclusiones sobre el proceso creativo y la aplicación de las prácticas de la tradición oral como método compositivo.

La presente investigación se divide en dos **partes**: la primera parte constituye la base teórica sobre la música tradicional griega y se halla dividida en siete capítulos; la segunda parte consiste en el análisis de la música propia compuesta, clasificada en cuatro categorías según el estilo musical.

### PARTE I: BASE TEÓRICA

En el **primer capítulo**, se ha abordado el concepto de la transmisión oral; para ello, se ha recopilado un amplio material a través de fuentes bibliográficas e información de documentos audiovisuales sobre la praxis de la música tradicional y su forma de enseñanza, aprendizaje y práctica. En este apartado, se ha estudiado el uso de la notación en la música occidental y su empleo en la enseñanza de la música tradicional; también se han presentado casos de transmisión oral en la música de otras culturas –aparte de la griega–, consideradas como músicas clásicas: la música clásica árabe, turca, persa e india. Concluimos que la música tradicional se practica principalmente sin el uso de la notación occidental –aunque se puede emplear como material de apoyo– y sus características son la improvisación y la variabilidad continua del material musical interpretado.

En el **segundo capítulo**, hemos abordado la música tradicional griega definida en Grecia con el término de *demótika*. Se trata de una música caracterizada por el empleo de varios modos, uso de notas no temperadas y empleo frecuente de ritmos de amalgama compuestos de cinco, siete o nueve tiempos. Los elementos de la música occidental como la armonía basada en terceras superpuestas han influenciado el carácter de la *demótika* (Anogeianakis, 1991) sobre todo en el acompañamiento armónico. Hemos presentado los resultados del TFM (Kaniaris, 2017) referentes a la transformación de una canción tradicional observada en sus versiones grabadas de manera diacrónica. Asimismo, comentamos detalladamente la transcripción de la versión del clarinetista Thanasis Vrouvas para detectar la estética de la *demótika* al estilo de la danza de *syrtos-kalamatianos* en 7/8 [3+2+2]: la repetición de la parte cantada por el instrumentista solista se realiza mediante una elaboración compleja y variada; en la versión presentada transcrita, observamos como Vrouvas, en los espacios correspondientes, elabora y varía continuamente la melodía cantada por la famosa cantante griega Rita Abatzí, empleando figuras rítmicas y melódicas complejas.

En el **tercer capítulo**, hemos estudiado el instrumento tradicional griego conocido como *lyra.* Se trata de instrumento de cuerda frotada con arco y de forma piriforme cuya práctica es frecuente en la actualidad en Grecia y en los Balcanes. Además, se ha presentado información sobre la aparición del instrumento en Grecia a partir del siglo IX y sus características constructivas y sonoras. En la *lyra* se ha transferido la música de la gaita u otros instrumentos de viento –flauta de cáñamo, *zournás* (tipo de oboe tradicional)– y hemos detectado la incidencia de este fenómeno incluso en los últimos tiempos: el intérprete de *lyra* de Tracia, Yannis Strikos, aprendió *lyra* mediante la audición de música de gaita tocada por su padre. Actualmente, en la práctica de la música tradicional griega, los dos instrumentos –la *lyra* y un instrumento de viento, generalmente la gaita– tocan en formato de dúo, formato conocido, según la terminología aplicada por los músicos tradicionales griegos, con el término *zygiá* [ζυγιά]. Entre los diferentes tipos de *lyra* cuya práctica se detecta en Grecia actualmente, nos hemos centrado en el estudio de dos tipos de *lyra*: por una parte, la lyra de *Tracia,* cuya música basada en el modo de Re no temperado y el empleo de bordones continuos (*difonía*), proporciona una gran fuente de inspiración para las composiciones del presente trabajo; por otra parte, la *lyra* de Pontos, cuya música, proveniente de la zona del Mar Negro (Pontos), se caracteriza por el empleo de cuartas paralelas y continuos trinos sobre danzas de carácter energético. La

música para la *lyra* de Tracia y la de Pontos ha representado mi mayor fuente de inspiración a la hora de realizar las composiciones propias presentadas en esta tesis.

En el **cuarto capítulo**, abordamos dos géneros musicales de Grecia: la música de la Grecia Antigua y la música bizantina. Detectamos el empleo de la *prurimodalidad*, según los textos teóricos de escritores de la antigüedad como Aristóxenos, los ritmos de amalgama –basados en la poesía y en la agrupación de sílabas cortas y largas– y la ausencia de la armonía vertical, al menos en la forma que se desarrolló en Europa a partir de la época renacentista. Para las músicas que no emplean la armonía occidental, hemos evitado el término *monofonía*; en cambio, con el término *heterofonía* se pueden describir de forma más completa fenómenos melódicos practicados en Grecia y también encontrados en otras culturas musicales, como la del Mediterráneo occidental. Los antiguos helenos empleaban un estilo de acompañamiento instrumental, a través de la variación de la melodía principal, conocido como *heterofonía* –según la descripción de Platón. En el mismo capítulo, examinamos la naturaleza de la música bizantina, el canto religioso que actualmente se practica en Grecia; se trata de música *plurimodal*, no temperada y melismática. El continuo pedal vocal que se emplea le proporciona una sonoridad especial y característica. He considerado importante reseñar la tendencia de musicólogos-interpretes europeos que, durante las últimas décadas, cuando llevan a cabo la práctica de reconstruir la música medieval europea, se informan, estudian y aplican técnicas instrumentales y vocales presentes en la música bizantina y en las músicas tradicionales de los Balcanes y países del Oriente próximo, ya que es muy probable que en la antigüedad y en la época medieval las músicas compartieran más rasgos comunes. La música bizantina comparte características musicales con la *demótika.*

En el **capítulo cinco**, hemos estudiado la música urbana griega conocida como *rembétiko.* Señalamos el fenómeno de la modernización que surgió en la música tradicional practicada en los centros urbanos de Grecia y sobre todo en el puerto de Pireo a principios de siglo XX. El resultado de este fenómeno es una música temperada en la que se utiliza un acompañamiento armónico y, en ocasiones, el empleo de terceras paralelas en las melodías. Sin embargo, la incorporación de elementos de la música occidental no altera el carácter del *rembétiko*: la *plurimodalidad* compartida con la *demótika* se mantiene y se amplía enriquecida por otros modos musicales importados e incorporados por los músicos griegos inmigrados de Asia Menor a partir de 1922. El estilo instrumental y cantado sigue ubicado dentro de las líneas estéticas de las músicas con

carácter mediterráneo oriental: ornamentación, *glissandi* e interpretación vocal según el *pathos* mediterráneo (Reig, 2011). Los primeros artistas del *rembétiko* fueron músicos polifacéticos: cantaban, interpretaban el *bouzouki* –instrumento semejante al laúd y máximo representante del estilo– y escribían la letra de las canciones que componían. Destacamos la figura de Markos Bambakaris, fundador del *rembétiko* clásico.

En el **capítulo seis**, hemos analizado los casos de dos obras realizadas por los compositores clásicos Maurice Ravel –*Cinco melodías griegas*– y Manuel de Falla –*Siete canciones populares españolas*. En ambos casos, observamos el empleo y la adaptación de las melodías tradicionales en el formato *lied*, es decir voz y piano. Cada obra puede ser percibida como música clásica para voz y piano –*lied*– o música interpretada basándose en la música tradicional en la que se inspiraron los compositores de las obras; la percepción final depende del enfoque interpretativo. En mi opinión personal, un intérprete de formación clásica debería investigar las fuentes de las músicas compuestas, escuchar versiones interpretadas por músicos tradicionales y no simplemente limitarse a reproducir las notas de la partitura según el estilo clásico académico. En el mismo capítulo, revisamos información sobre los métodos de elaboración de la música tradicional utilizados por los compositores Béla Bartók e Igor Stravinski. Ambos compositores estudiaron de forma profunda la música tradicional. En sus obras, detectamos el proceso de la elaboración de material melódico y rítmico tradicional hacia un nuevo resultado musical: ambos compositores evitaron el uso de las melodías tradicionales utilizadas como simples elementos decorativos de la música clásica y nos otorgaron obras –*cuartetos de cuerda* de Bartók, *La consagración de la primavera* de Stravinski– que representan ejemplos de incorporación de la música tradicional a la música clásica, a través de la elaboración de sus características como elementos estructurales compositivos.

En el **séptimo capítulo**, hemos observado la trayectoria de la Escuela Nacional Griega y el proceso a través del cual los compositores griegos, a partir del siglo XIX, incorporaron elementos de música tradicional griega. Destacamos el compositor griego Nikos Skalkottas, pese a que su estilo compositivo no pertenece a la Escuela Nacional: nació en una familia de músicos tradicionales en la ciudad Calcis de Eubea e interiorizó la *demótika*, sus ritmos, modos y su esencia desde su infancia; además, su madre era de Beocia y en su juventud cantaba canciones tradicionales en público. Skalkottas después de acabar su formación de violín clásico en el conservatorio de Atenas, estudió

composición en Berlín, en los años 20, con Arnold Schönberg y aplicó y elaboró los métodos de su maestro durante toda su vida. A su regresó a Grecia en los años 30, Skalkottas empezó a componer siguiendo la estética de la Escuela Nacional Griega. En sus *36 danzas griegas* –particularmente en la última danza, *Mazohotos* que hemos analizado– observamos que, aunque Skalkottas realiza una obra de carácter tonal, crea un universo sonoro musical propio, transformando las danzas griegas en temas sinfónicos mediante una elaboración personal basada en la coherencia de la música clásica y su conocimiento de la música tradicional y sus mecanismos. Con la danza *Mazohtos,* cuyo análisis es una demostración del proceso compositivo de Skalkottas, el compositor de Calcis convierte una canción sencilla –un tipo de llanto, cantado por una anciana– en una danza de carácter explosivo y energético, proporcionando un final ideal para concluir las *36 danza griegas*. En el mismo capítulo, observamos el ejemplo de dos compositores de formación clásica –Mikis Theodorakis y Iannis Xenakis– que llevaban a cabo líneas compositivas diferentes; sin embargo, ambos, a finales de la década de los 60, criticaron con intensidad los resultados compositivos de la Escuela Nacional Griega y propusieron nuevas prácticas relativas a la elaboración de la música tradicional. Mikis Theodorakis compuso canciones tradicionales –al estilo de *rembétiko*– colaborando con intérpretes auténticos de dicha música; este proceso compositivo generó un nuevo estilo de música griega: el *éntechno laikó* [έντεχνο λαϊκό]. Por su parte, Iannis Xenakis (1955) propuso el uso de algunos elementos estructurales de la música griega –*difonía*, *trifonía* y sonoridad de la *lyra* de Pontos de cuartas paralelas– para la creación de música de vanguardia.

## PARTE II: COMPOSICIONES PROPIAS ANALIZADAS Y ORGANIZADAS EN CUATRO CATEGORÍAS

La segunda parte de la tesis consiste en el análisis de composiciones musicales propias basadas en los ritmos, los modos y la práctica de la música tradicional. He clasificado los temas que he compuesto en cuatro categorías:

La **primera categoría** engloba la composición de música con instrumentos no temperados, influenciada por la música tradicional. He presentado tres composiciones: *Ensulsida*, *Asteri*, *La serra* cuyas interpretaciones y grabaciones consisten en el uso de instrumentos no temperados como la *lyra* de Pontos o el *sarangi* indio –el motivo de su empleo es la sustitución de las características sonoras de la *lyra* de Tracia. En las

composiciones he colaborado con otros músicos que han interpretado instrumentos como la zanfona, el laúd de Creta y la *moraharpa*, además de los instrumentos de percusión.

En la **segunda categoría** he presentado composiciones con instrumentos temperados, influenciadas por la música tradicional. El repertorio analizado consiste en dos temas basados en la influencia del *rembétiko: L'Olivera* y *Noblia;* además de un tema influenciado por la música tradicional del norte de Grecia y Bulgaria: *Estepa*. En los dos primeros temas, he evitado utilizar el *bouzouki* –el instrumento característico por excelencia del *rembétiko*– y he realizado la interpretación instrumental usando la guitarra de ocho cuerdas, que proporciona una sonoridad más amplia. He seguido el fenómeno de la transferencia del material musical –en este caso del *rembétiko*– desde el instrumento original hacia un nuevo medio: del *bouzouki* a la guitarra. *L'Olivera* podría ser considerado como un tema de *rembétiko*, en caso de que fuera instrumentado con *bouzouki*. El segundo tema, *Noblia*, se trata de una elaboración del estilo *rembétiko* hacia una nueva creación: se basa en una amalgama rítmica de 27 tiempos y se emplean modos del *rembétiko* como el *Sabah* y el *rag Puriya-Kalyan,* empleado en la música clásica de la India. Por último, en el tema *Estepa* encontramos un caso distinto: la presentación de la versión sinfónica –para orquesta de viento y guitarra– de un tema propio, compuesto anteriormente para una formación más reducida. En esta versión, seguí el proceso de transferencia de las características de la música tradicional –modos y ornamentos– a los instrumentos clásicos. En *Estepa* he seguido la línea compositiva de Nikos Skalkottas: la transformación de material tradicional en formaciones sinfónicas. No existe grabación de esta versión, por lo que he presentado una reproducción de la partitura en MIDI.

La **tercera categoría** se basa en presentar tres composiciones: *Arbre*, *Panutopía*, *L'infinit ressona*; donde los modos y los ritmos de la música tradicional sirven como fuente de formas y estructuras musicales. La música que compuse guarda escasa relación con la música tradicional a nivel auditivo, pero se basa en ritmos, modos y características armónicas de la música tradicional. En *Arbre*, he creado un nuevo ritmo de 17 tiempos, desarrollado en cinco variaciones que componen las diferentes secciones del tema. *Panutopía* es una composición libre basada en un ritmo constante de 19 tiempos, de creación propia –como en el caso de *Arbre*–; en esta composición utilizo elementos estructurales provenientes de la música tradicional de Pontos e incorporo influencias musicales surgidas de la audición de dos obras clásicas de estilos y épocas distintas: la *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machaut –según la versión de *Ensemble*

*Organum*– y la *Sinfonía 11* de Dmitri Shostakóvich. Por último, en el tema *L'infinit ressona* –parecido estéticamente al tema *Arbre*– cabe señalar el empleo de la herramienta compositiva *tihai*, perteneciente a la música india y consistente en la repetición de una frase por tres veces, incorporada dentro del ciclo rítmico de la composición, a la vez que la última nota del *tihai* concluye en el primer tiempo del siguiente ciclo. El tema en cuestión se basa en el ritmo tradicional de 15 tiempos conocido como *gonatistós* en la música del norte de Grecia.

En la **cuarta categoría**, presento el proceso de improvisación, tal como surgió en tres grabaciones audiovisuales en las que participé como intérprete:

- música improvisada para un instrumento solo –*lyra* de Pontos: un trabajo audiovisual grabado en un *celler* del siglo XIII en Valencia;
- música improvisada por un músico –*lyra* de Pontos– con el acompañamiento de estilo bizantino a través del contrabajo –*ison*–, como se puede observar en la composición *Asteri*, según la versión grabada en video durante el concierto en el festival Etnomusic en 2018;
- proyecto *Filant Empremtes*: síntesis entre la danza contemporánea y la música tradicional improvisada en el espacio de una exposición en el Centre del Carme de Cultura Contemporània.

Por último, presento las improvisaciones de estos ejemplos musicales, considerando la improvisación como una herramienta compositiva surgida de la práctica de la música tradicional mediante la variación continua de la interpretación de una melodía. Personalmente, he adquirido la capacidad de improvisar mediante la práctica continuada de la música tradicional a través del aprendizaje de material melódico exento del uso de partitura.

## CONCLUSIONES

Para concluir, deseamos resaltar que, para la consecución del objetivo principal de la tesis, se ha presentado material compositivo propio, donde se emplean ritmos, modos y prácticas de la música tradicional griega tales como la improvisación y la variación de la melodía. Para realizar estas obras se han empleado tres formas de composición:

- composición mental, sin el uso de la partitura;
- composición con el empleo de notación básica;
- composición indicando en la partitura todos los detalles interpretativos.

Todas las características de cada composición se hallan resumidas en respectivas tablas correspondientes. Para el estudio de cada composición, se han presentado las grabaciones realizadas en la versión del disco o en otras versiones grabadas en directo, en caso de que existan diferencias notables respecto a las características musicales.

En este trabajo hemos abordado las siguientes tareas:

- Explicación del proceso creativo de cada composición.
- Mención de las influencias musicales de cada composición.
- Investigación sobre el origen de la música tradicional griega y su relación con la música bizantina: ambas comparten características como melodías melismáticas, el empleo de notas no temperadas y siguen la práctica de la *plurimodalidad* de la música de la Antigua Grecia –rasgo musical común de toda la zona geográfica desde el Mediterráneo oriental hasta la India;
- Detección de las diferencias y similitudes entre la música tradicional griega y la música clásica europea. La música tradicional griega es tonal, pero –a diferencia de la música clásica europea– se basa en una amplia variedad de modos musicales y en el uso de varios ritmos de amalgama. Los modos empleados coinciden con algunos de los empleados en la música bizantina y en la música modal del Mediterráneo oriental. A menudo, hallamos canciones en la escala menor con la cuarta rebajada (*Sabah*), en el modo de Mi con la tercera mayor (*Hijaz*) o en el modo de Re, Mi y Sol en su forma no temperada. Además, se puede identificar una variedad modal más amplia en la música urbana griega, conocida como *rembétiko*; pese a tratarse de música temperada, proporciona un uso de modos más amplio que la música tradicional griega propia de las zonas rurales (*demótika*). El modo conocido como *Peiraiótikos* –empleado en diversas canciones del *rembétiko* de los años 30– destaca por su sonoridad particular y nos recuerda los *rags* del "ocaso" de la música de India –como el *Marwa* o el *Puriya-Kalyan*. En la música tradicional de Grecia, aparte de los ritmos comunes de tres o cuatro tiempos, encontramos con frecuencia ritmos compuestos de amalgamas de pulsaciones largas y cortas; su transferencia al pentagrama se puede representar como pulsos de tres o dos tiempos, respectivamente. Los ritmos más comunes de

amalgama son de cinco tiempos-[2+3]-(*baidouska*), [3+2]-(*tsakónikos, tik*), de siete-[3+2+2]-(*kalamatianós*), [2+2+3]-(*mandilatos, pirihios-serra*) o de nueve tiempos-[2+2+2+3]-(*karsilamas, sygkathistós*), [4+4+1]-(*zeimbékikos*). El estudio y conocimiento adquirido de la rítmica de esta música ha dado como fruto la creación de nuevos ritmos, en los cuales se han basado algunas de las composiciones propias presentadas en esta tesis: he creado ritmos mediante la unificación de ritmos tradicionales, como el ritmo de 13 tiempos [7/8+3/4]-[{2+2+3} + {2+2+2}] en la composición *Asteri*; el ritmo de 19 tiempos [3/4+7/8+3/4]-[{2+2+2} + {2+2+3} + {2+2+2}] en la composición *La serra* o el ritmo de 27 tiempos [7/4+2/4+5/8]-[{4+4+6} + {4+4+5}] de la composición *Noblia*. A través de estas combinaciones, aparentemente numéricas, intento crear nuevas formas rítmicas en las que se basan nuevas melodías y composiciones. Sobre el ritmo de 13 tiempos, he realizado hasta ahora cinco composiciones.

En la música tradicional griega, se emplea la armonía, pero de forma distinta que la armonía tonal occidental: no encontramos la cadencia de dominante-tónica o el concepto del séptimo grado como la sensible, de la música clásica. Las cadencias más comunes son la subtónica-tónica o el segundo grado-tónica, en el caso del modo de Mi. Asimismo, la música tradicional griega emplea fenómenos musicales como la *heterofonía* –dos músicos interpretando la misma melodía simultáneamente, pero de forma variada, creando una textura especial– y la *difonía* –bordones movibles.

- Transcripción de música tradicional griega con el fin de comprender las ornamentaciones, las notas no temperadas, los distintos modos empleados y el empleo y la elaboración de la armonía en la música modal –en el caso del *rembétiko* de los años 30.
- Estudio del uso de elementos de la música tradicional en la música de Bartók y Stravinski –como los ritmos de amalgama, armonía en cuartas y ornamentación detalladamente anotada
- Aporte de información a la comunidad científica hispanófona sobre la música tradicional griega –hallada en fuentes cuya lengua vehicular ha sido exclusivamente la lengua griega– tales como entrevistas en programas de televisión, radio, libros y entrevistas personales.

Como conclusión final, cabe reseñar que el estudio y el uso de los instrumentos tradicionales resulta primordial para lograr un resultado musical compositivo cercano al

espíritu de la música tradicional, en este caso la griega. La capacidad de improvisar, según los cánones de la música tradicional, se puede conseguir y se considera como un elemento propio de la praxis de la música tradicional. Como futura línea de trabajo, seguiré investigando la síntesis entre la música tradicional griega y el conocimiento de la música clásica europea.

# INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y MATERIALES UTILIZADOS

## INTRODUCCIÓN

CUESTIÓN PRINCIPAL: ¿CÓMO COMPONER DESDE LA MÚSICA TRADICIONAL?

La presente investigación se propone estudiar la composición musical basada en la práctica y el conocimiento de la música tradicional griega. Este tipo de música en concreto posee características similares –modales y rítmicas– a otras músicas de su entorno geográfico próximo, como es el caso de la música del Mediterráneo oriental y las músicas tradicionales de Europa del Este; asimismo, esta música se caracteriza también por ser practicada y realizada mediante unos métodos de aprendizaje y estéticas interpretativas distintas a las de la música clásica europea. Así pues, para llevar a cabo este trabajo de investigación se hace imprescindible definir una serie de cuestiones que se nos plantean casi de inmediato: ¿cuál es la naturaleza de la música tradicional griega?, ¿cómo se crea y cuál es el proceso para comprenderla y emplearla de forma compositiva?, ¿en qué se basa el proceso de la composición según los códigos de la música tradicional?, ¿cómo puede un músico de formación académica componer mediante la influencia de la música tradicional? y, por último, ¿qué características proporciona la música clásica compuesta a través de la influencia de la música tradicional?

En esta tesis, pretendemos analizar los rasgos, los mecanismos, la praxis y el origen de la música tradicional, concretamente de la música tradicional griega. El enfoque que hemos empleado para llevar a cabo esta investigación se basa principalmente en la práctica de la música tradicional; asimismo, estudiaremos la forma en que los compositores clásicos, tales como Béla Bartók e Igor Stravinski, hicieron uso de la música tradicional, cuyos métodos empleados para investigar y conocer este tipo de música se caracterizaban por una investigación profunda de la misma. Por último, con el objetivo de mostrar los resultados del presente trabajo presentaremos y analizaremos composiciones propias del autor de la tesis, realizadas según la naturaleza de la música tradicional.

A continuación, explicaré las razones que me ha motivado a realizar las composiciones propias presentadas y analizadas en la presente tesis. El proceso de componer empleando la música tradicional ha supuesto, en mi caso, una necesidad musical a nivel personal. Pese a haber concluido mi formación académica en la disciplina de la música clásica –guitarra clásica– el 1994, alrededor de finales de los años 90, me sentía incapaz de expresarme musicalmente, de manera global, siguiendo únicamente el conocimiento académico que había adquirido.

Como podría haber sido mi caso, un guitarrista clásico puede optar por dedicarse a interpretar música como solista, especializarse en aprender y ejecutar otros estilos musicales –como jazz, bossa-nova, rock, heavy metal, etc.– o tocar simplemente la parte rítmica –acordes– participando en formaciones de música comercial. En aquel momento de finales de los 90 –y después de haber descartado mi futuro musical como guitarrista que seguiría los estilos anteriormente mencionados–, comencé a valorar la música tradicional de Grecia, sobre todo la música de Tracia y la música de Pontos. Llegué así a la conclusión de que mis intereses musicales debían encaminarse hacia la búsqueda de una forma expresiva que lograra transmitir estas músicas y sonoridades a través de la guitarra. La guitarra en la música tradicional griega se emplea –sustituyendo el laúd griego– únicamente para acompañar con acordes mientras que los instrumentos solistas –clarinete, violín o *lyra*– realizan desarrollos melódicos de gran interés musical. El objetivo de mi búsqueda suponía hallar la manera de adaptar, para ser interpretado mediante la guitarra, todo el despliegue melódico de que disfrutaba cuando escuchaba grabaciones de música tradicional –de manera que la guitarra no ocupara un plano secundario, limitándose tan solo a ejecutar acordes.

Durante este largo proceso personal y profesional que se plasma en la presente tesis, descubrí que resultaría imposible adaptar los elementos de la música tradicional para ser interpretados por un instrumento musical europeo sin un trabajo previo basado en el conocimiento profundo –mediante la práctica– de la música tradicional. Así pues, con el objetivo de aproximarme más a la estética de la música tradicional, aprendí a tocar la *lyra* de Pontos y el *bouzouki* –instrumentos pertenecientes a la tradición musical griega: por una parte, la *lyra* supuso para mí un medio que me permitió conocer y comprender el entorno de las músicas no temperadas; por otra parte, el *bouzouki* constituye un ejemplo característico de adaptación de la música tradicional al sistema temperado, proceso este llevado a cabo por los propios músicos tradicionales –una realidad histórica

y documentada a través de grabaciones de los años 30 del siglo XX contextualizadas en el ambiente musical urbano griego, conocido como *rembétiko*.

En mi proceso de familiarización con los citados instrumentos, empleé un sistema completamente diferente al de la música clásica europea: el método de la transmisión oral. A priori, la gran diferencia observable, si comparamos la música tradicional con la música clásica europea, la supone el uso de la notación empleada en la segunda, mientras que la primera se basa en la transmisión oral, prescindiendo del uso de la partitura. Esta diferencia queda reflejada en las formas y mecanismos según los que cada música funciona y se transmite: por una parte, la música clásica se realiza a través de composiciones de un autor conocido que define, de forma escrita, la interpretación de esta música y las notas específicas en las que consiste; por otra parte, la música tradicional no cuenta con un autor definido y las melodías conocidas se interpretan de forma parecida o distinta, según los conceptos de la transmisión oral, como la continua variación del material y la improvisación. Así pues, de esta diferencia, surge la cuestión que incumbe a la manera de componer música basada en los mecanismos de la música tradicional.

Como autor del presente estudio, creo pertinente, e incluso necesario, presentar información sobre mi relación y conocimiento de la música tradicional de mi país de origen, Grecia, ya que se trata de un factor esencial que ha servido como base cultural para poder llevar a cabo mi investigación.

## MÚSICA GRIEGA TRADICIONAL: *DEMÓTIKA*, *REMBÉTIKO* I CANTO BIZANTINO

En primer lugar, desearía aclarar que el término música *demótika* es usado comúnmente en Grecia para referirse a la música de perteneciente a entornos rurales de este país y es una expresión que utilizaremos muy a menudo en este trabajo, alternándola con el término "música tradicional de Grecia" que podemos considerar como sinónimo del primero. En este trabajo, nos referiremos también a diversas influencias de otros estilos afines a la música tradicional de Grecia, tales como la música bizantina y el estilo musical *rembétiko*: por una parte, la música bizantina es representada por el canto religioso empleado por la iglesia ortodoxa en sus liturgias y cuya naturaleza viene caracterizada por melodías melismáticas, modales y no temperadas sin el uso de la armonía; por otra parte, la música conocida como *rembétiko* se trata de un estilo de música urbana griega –surgido a principios del siglo XX y con gran influencia del estilo *demótiko*–

consistente en una serie de canciones y música tocada en diversos modos conocidos como *dromoi*, empleados de forma temperada y con el empleo de la armonía.

Respecto a mi formación musical personal, puedo aseverar que la trayectoria de mi aprendizaje ha sido básicamente académica, a través del sistema clásico europeo: estudié guitarra clásica en el conservatorio de Ática en Atenas, donde el programa de estudios incluía todas las asignaturas teóricas respectivas, como son el solfeo, armonía y organología, entre otras. Las únicas referencias a la música tradicional, en aquellos años de conservatorio, fueron, por una parte, el estudio de una obra para guitarra sugerida por mi profesor, Notis Mavroudis*: Tésseris dimotikés eikones* del compositor Kyriakos Tzortzinakis; por otra parte, la segunda referencia didáctica relacionada con la música *demótika* llegó a través mi profesor de armonía, Haris Kouris, que me facilitó un material elaborado por él mismo donde describían los ritmos que se pueden encontrar en la música tradicional griega.

Más allá de las referencias a la música tradicional a lo largo de mi experiencia académica, he tenido contacto con este tipo de música, no como estudiante sino como habitante de un país que posee unas marcadas referencias culturales relativas a la música tradicional: nací y viví en Atenas, una ciudad cuya relación con la música tradicional es sumamente importante. Desde mediados de los años setenta, tuve como referencia cultural la música tradicional, como un elemento auditivo presente en la vida cotidiana; este proceso se producía a través de la convivencia con los medios de comunicación –televisión y radio– y la participación en actividades sociales –conciertos, música reproducida o tocada en directo en espacios públicos como tabernas, etc. La exposición a estos ritmos y los modos escuchados –aunque no necesariamente en el entorno rural propio de la música *demótika*– son capaces de crear, en el habitante y oyente de este espacio geográfico, una conciencia acústica distinta a la de la música clásica o la de la música comercial.

Durante la década de los años 80 del siglo XX, fui testigo de la consagración del estilo *rembétiko* que tuvo lugar en toda Grecia, cuando las referencias a este tipo de música representaban una constante presencia en todos los medios de comunicación de mi país. En aquella época, no me perdí ni un episodio de la serie *To minore tis avgis* –producida por la televisión nacional griega– ambientada en Atenas en los años 30 y basada en las referencias del entorno musical del gran músico de *rembétiko* Markos Bambakaris. Ampliaremos más adelante en el capítulo respectivo, el estilo *rembétiko* el

cual se creó basándose en métodos de composición semejantes a los que podemos encontrar en la música tradicional; la transmisión oral, la variación que se encuentra en las composiciones interpretadas y la capacidad de improvisar.

La música bizantina, es decir la música propia de la iglesia ortodoxa representa otro factor musical que ha influenciado mi identidad cultural musical. Todos los habitantes de Grecia –con independencia del hecho de ser o no creyentes– se encuentran expuestos a la constante presencia de la sonoridad del canto bizantino: las iglesias disponen de altavoces colocados en el exterior que transmiten los cantos litúrgicos –cuyo estilo melismático y no temperado quedó grabado en mi memoria musical. Por otra parte, es reseñable y curioso cómo este estilo musical ha logrado una convivencia tan natural en la sociedad griega actual, pese a la simultánea presencia de la música comercial y la música europea clásica o ligera.

## CONTACTO DIRECTO CON LA PRAXIS Y EL "ESPÍRITU" DE LA MÚSICA TRADICIONAL

Las referencias musicales y los factores culturales de la vida cotidiana en la ciudad de Atenas crearon en mi persona una identidad musical relacionada con la música tradicional. Sin embargo, otro factor nada desdeñable, y que generó en mí un conocimiento cultural sobre la música *demótika*, fue el contacto directo con las costumbres y la praxis de la música tradicional: el origen de mi padre –Dimitris Kaniaris– se encontraba en el pueblo de Kalithea (anteriormente conocido como Moustafades) ubicado en las proximidades de la ciudad de Tebas, en la región de Grecia conocida como Beocia. En aquella localidad, pude participar en numerosas ocasiones de actividades culturales tales como celebraciones de santos, bodas, bautizos celebrados por mis familiares de Kalithea, a través de un conocimiento cultural más profundo que el de los habitantes urbanos de Atenas; por ejemplo, las fiestas que tienen lugar en esta localidad se caracterizan por la realización de danzas grupales tradicionales como el *syrtos kalamatianos*, el *tsámikos*, y el *kangueli* –una danza típica de la zona de Beocia– en las que la espontaneidad y la tremenda sensación de ritmo que poseen los danzantes es sorprendente. Asimismo, también pude ser testigo, en aquellas estancias en la localidad natal de mi padre, de cómo músicos ambulantes tocaban en directo por las calles, no en el contexto de un concierto sobre un escenario, sino en el de la celebración de una fiesta tradicional. El sonido natural del clarinete –empleado al estilo tradicional– acompañado

por el *daouli*–tambor tradicional– proporcionaban una sensación única, solamente perceptible en esta forma tan auténtica, ubicada en el entorno rural de un pueblo.

En mis visitas a Kalithea –hacia finales de los años 80, cuando ya había empezado mis estudios musicales académicos– en varias reuniones familiares, mis tíos me mencionaban la figura de Thanasis Vrouvas, un famoso clarinetista profesional y habitante de Kalithea cuyas grabaciones se habían realizado en discos de 78 rpm durante los años 30 del siglo XX. La grabación de Vrouvas que contó con más éxito fue la pieza *Mou paríguile t'aidoni*, una canción de carácter tradicional; personalmente, conocía esta canción a través las versiones que sonaban por la radio o por la televisión y para mí resultó una gran sorpresa escuchar la versión de Vrouvas grabada por él mismo y detectar las numerosas diferencias existentes con las versiones estándar actuales que constituían mis referencias inmediatas. Asimismo, descubrí también que *Mou paríguile t'aidoni* se halla grabada desde 1919 en distintas versiones cuyas formas melódicas presentaban diferencias significantes. De hecho, hasta el año 1950, todas las grabaciones estudiadas de esta canción presentaban variaciones en el uso del modo y de la forma en que se desarrolla la melodía: cada versión era diferente como un resultado de su transmisión oral y el uso reducido de las reproducciones discográficas musicales a nivel doméstico en aquella época. No obstante, a partir de la década de los 50 del siglo XX, con la normalización y expansión del uso de la música grabada, la forma de esta canción se estandarizó y, hoy en día, en las versiones de músicos tradicionales, ya no podemos encontrar diferencias significativas entre ellas. En una anterior investigación, sin embargo, he realicé el estudio de varias de las versiones más significativas: las analicé y las transcribí en detalle. Este proceso de transcripción supuso el tema de mi TFM y lo traeré a colación en este caso de nuevo en la presente investigación, puesto que considero que muestra el proceso de la práctica en la transmisión oral (Kaniaris, 2017).

Considerando la base cultural específica de que soy poseedor sobre la música tradicional griega, he decidido delimitar la investigación realizada en esta tesis y focalizarla en el entorno geográfico de Grecia. El estudio, pues, sobre el que se centra este trabajo tendrá como eje principal la música tradicional griega y sobre todo la música de Tracia y de Pontos más las músicas relacionadas con estas, tales como la música bizantina y el *rembétiko*; a su vez, y visto que en la música de Grecia encontramos numerosas similitudes con músicas procedentes de otras culturas musicales como las músicas de Mediterráneo oriental, los Balcanes y la música de India –modos, afinación,

ornamentación y ritmos–, todos estos elementos serán considerados en la presente investigación.

A parte del conocimiento que poseo sobre la música tradicional como un resultado de una identidad cultural personal, también he procedido a investigar la música tradicional a través de la práctica: a finales de la década de los 90 del siglo XX, comencé a escuchar grabaciones de música tradicional, siendo mi preferida la música interpretada para la *lyra* de Pontos: una música tradicional que se practicaba en la zona de Pontos –actualmente Turquía– por los habitantes griegos de esta zona. Este tipo de música, desconocida en Grecia, se incorporó al estilo *demótiko* a partir de los años 20 con la llegada de las poblaciones desplazadas desde Pontos a Grecia, como consecuencia de las expulsiones masivas perpetradas por el gobierno turco. Mi abuelo materno –Spyros Christoforidis– fue uno de aquellos inmigrantes forzosos y se vio obligado a desplazarse desde Kars de Pontos, en las montañas del Cáucaso, hasta Grecia, junto a miles de griegos expulsados por el régimen turcocentrista de Kemal Ataturc. Las narraciones y vivencias narradas por mi abuelo sobre la vida en Pontos me influenciaron desde un punto de vista cultural. Posteriormente, realicé algunas clases de *lyra* de Pontos con el distinguido intérprete de este instrumento, Giorgos Amarantidis, con el objetivo de para profundizar en la música de Pontos.

Desde finales de la década de los 90, empecé a tocar de forma profesional con diversas formaciones musicales relacionadas con la música tradicional: empecé este proceso en Grecia y a continuación en Valencia, ciudad en la que vivo de forma permanente desde 2002. Durante esta época, he participado en proyectos musicales en los que he podido aportar mi conocimiento de la música tradicional tocando instrumentos como la *lyra* de Pontos, el *kamancheh* iraní, el *bouzouki* griego, la guitarra y el *sarangi* indio; he colaborado grabando y tocando en festivales y conciertos junto a cantantes y formaciones como Al Tall, Sabir, Capella de Ministrers, Miquel Gil, Savina Yannatou y Primavera en Salónico, Orquesta Árabe de Barcelona, Quamlibet y Carraixet.

Mi trabajo más representativo, a nivel personal, se centra en el grupo musical Krama, que fundé en 2005 en Valencia. Se trata de una formación musical a través de la cual pude canalizar la realización de diferentes arreglos de música tradicional griega, al mismo tiempo que gradualmente comenzaba a incorporar composiciones propias. Este grupo fue fundado junto a Abel García y Pep Ahuir, dos músicos de Valencia cuyo interés y conocimiento de la música de Grecia, Balcanes y Oriente, les convirtió en compañeros

ideales para empezar este proyecto, ya que, aparte de conocer a nivel discográfico la música tradicional mencionada, habían viajado por Grecia, Bulgaria, la India y Turquía, donde tuvieron contacto con la praxis de aquellas músicas en su propio entorno geográfico natural. La música compuesta por mí, y que se presenta y se analiza en la presente tesis, se basa principalmente en la música realizada para la formación musical Krama.

## OBJETIVOS

El *objetivo principal* de este trabajo consiste en la composición de música original basada en la práctica y el conocimiento de la música tradicional griega; cada obra se referencia a través de partituras y grabaciones publicadas en discos o grabaciones audiovisuales de conciertos.

Además, en concreto, los *objetivos específicos* de la tesis son los siguientes:

- Explicar el proceso creativo de cada composición realizada y analizar sus características – instrumentación, modos empleados, tipos de ritmos.
- Detectar las influencias musicales según las que se creó cada composición.
- Definir el método que se ha aplicado para realizar las composiciones en cuestión.
- Investigar sobre el origen de la música tradicional griega.
- Detectar las características de la música en cuestión constatar sus diferencias y similitudes con la música clásica europea.
- Realizar transcripciones de música tradicional griega (música de Tracia, Pontos y *rembétika*).
- Estudiar el proceso y la elaboración de los elementos de música tradicional en la obra de compositores clásicos como Stravinski y Bartók.
- Aportar información en la comunidad académica hispanófona sobre la praxis de la música griega tradicional recopilada a través de la investigación de bibliografía helenófona y anglófona y estudio de fuentes primarias y audiovisuales.

# METODOLOGÍA

Para realizar nuestra investigación y considerando el cambio continuo como elemento primordial de la música tradicional, hemos optado por emplear el modelo de metodología holística. Vamos a presentar algunas características de este tipo de investigación y observar cómo se relacionan con nuestro trabajo. Según Hurtado (2000) en holística el devenir, el conocimiento anterior (las músicas tradicionales en nuestro caso), no queda desactualizado o desechado completamente, sino que se integra dentro de una nueva comprensión. Cada suceso, cada evento tiene la característica de su singularidad, de su particularidad. Cada hecho, situación o ser tiene la exclusividad de formar o integrar una autenticidad propia, pero como un continuo, como una posibilidad permanente, de ser, de existir, de participar en eventos y en sucesos y en realidades «únicas» (interpretación en directo, improvisaciones, grabaciones).

La apreciación de un hecho cualquiera está dada por la aprehensión holística de las distintas interacciones del objeto de estudio, por lo cual se obtiene un mejor entendimiento del evento. Cada hecho constituye un acontecimiento, y cada circunstancia genera nuevas situaciones, incidiendo sobre sí misma y sobre los otros, en un amplio contexto Se trata de la conexión y la tendencia a superar estructuras y límites (música tradicional de Grecia, otras músicas tradicionales, la música académica europea, creación de nuevas composiciones). El proceso cognitivo requiere una interacción de factores externos e internos. Las cosas en sí mismas integran una realidad por las interacciones propias, por campos de acción que se vinculan. es la posibilidad de establecer relaciones entre objetos, particularidades, ideas, eventos y posibilidades lo que propicia la comprensión del holón (όλον).

La metodología aplicada en esta tesis sigue las siguientes formas de trabajo:

- Estudio bibliográfico y audiovisual
- Realización de transcripciones
- Composición de música original

## 1. ESTUDIO BIBLIOGRÁFICO Y AUDIOVISUAL

Este apartado consiste en el estudio bibliográfico y audiovisual relacionado con la música tradicional: las fuentes escritas son representadas por estudios académicos universitarios, libros especializados y artículos científicos; las fuentes audiovisuales son

grabaciones sonoras antiguas y actuales de música tradicional, entrevistas a músicos e investigadores encontradas en la web, así como documentales, consultas personales, películas y programas de televisión relacionados con la música tradicional o clásica –en el caso de compositores como Bartók, Stravinski o Skalkottas. Debo agradecer también la ayuda prestada por el musicólogo Thanasis Moraitis quien me sugirió el estudio de grabaciones antiguas pertenecientes a músicos profesionales y también a informantes de zonas rurales de Grecia. De esta forma pude enriquecer mi conocimiento sobre la música tradicional de Grecia a través de nueva información.

Con esta tesis queremos difundir, en lengua castellana, información sobre la música tradicional griega. He observado que la mayoría del material que he investigado y recopilado se basa en fuentes escritas principalmente en griego o en inglés, mientras que durante la investigación no he encontrado material substancial sobre la música tradicional griega en castellano. Como aportación a la comunidad académica, opino que esta tesis proporciona valiosa información de fuentes primarias sobre la música griega.

## 2. REALIZACIÓN DE TRANSCRIPCIONES

El segundo bloque se basa en la transcripción de música tradicional a través de notación occidental, para estudiar elementos como modos, ritmos, ornamentaciones y afinaciones no temperadas. Se trata de la metodología principal utilizada en mi TFM y soy de la opinión que este método constituye una forma de obtención de resultados más precisos sobre la música tradicional siempre que la transcripción se acompaña por la grabación de la música transcrita. Las partituras que facilitaran el análisis musical están realizadas usando el pentagrama de la música europea. Para representar las características especiales de la música tradicional he empleado símbolos observados en trabajos musicológicos de investigadores como Peristeris (1976), Kavakopoulos (2005) y Reig (2011).

A continuación, anotaré los adornos con notas de tamaño más pequeño que las notas estructurales de la melodía (fig.1):

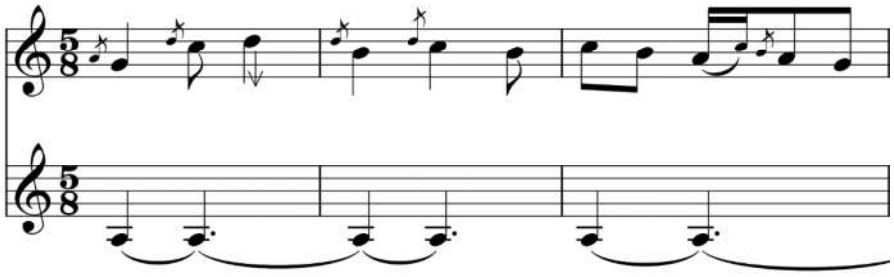


Figura 1. Adornos representados con notas de tamaño más pequeño. Transcripción de la danza baiduska

En la siguiente partitura, emplearé flechas de dirección ascendiente o descendente para indicar notas no temperadas (fig.2):

Figura 2. Notas no temperadas en la canción de rembétiko: I Eleni

El mordente inferior o superior son elementos característicos de la música interpretada en la lyra de Pontos (fig.3):

Figura 3. Mordentes en la música de Pontos. Transcripción de la danza Letsina.

En la figura 4, podemos observar el trino entre dos notas en el intervalo de segunda (tr) o tercera (tr3), según la notación para la música de Pontos anotada por Mihalis Kalionzidis (2008) (fig.4):

Figura 4. Trinos en la música de Pontos. Transcripción de la danza Letsina

La línea oblicua entre dos notas consecutivas sirve para anotar el glissando que se

realiza en la música vocal o instrumental (fig.5):

Figura 5. Glissandi en la melodía de la composición Sabla.

Entre el material musical presentado se encuentran transcripciones de temas característicos de la música rembétika procedentes de grabaciones de los años 30; en estos documentos sonoros que hoy en día están difundidos por toda la red encontramos rasgos modales e instrumentaciones cuyo interés musical es altamente significante. En algunas de estas transcripciones, he llevado a cabo unos arreglos para guitarra solo –incorporando en la melodía el acompañamiento rítmico-armónico de la grabación original– con el fin de documentar una música de gran interés, adaptándola para una guitarra y, a la vez, respetando la estética de los años 30. Según el guitarrista de rembétiko Dimitris Mystakidis, los arreglos y las reinterpretaciones de las grabaciones del rembétiko de los años 30 suponen siempre una buena motivación para conocer la primera versión original (Papadopoulos, 2014).

## 3. COMPOSICIÓN DE MÚSICA ORIGINAL

La tercera forma de investigación empleada en este trabajo es la composición: he realizado composiciones siguiendo tres métodos distintos para explorar los mecanismos

compositivos de la música tradicional. La metodología presentada se clasifica según el empleo de las formas de creación de la música tradicional:

1. Composición sin el uso de notación

Se basa en componer sin notación: se trata de trabajar una idea musical, como puede ser una melodía, sin anotarla y aportarle la forma final gradualmente a base de practicarla en un instrumento musical. Se puede emplear la grabación durante el proceso de este primer método para comparar las versiones del tema compuesto y observar así su evolución. Este método incluye también la composición a través de improvisación, usando un estilo modal y desarrollando una composición melódica al momento. Esta praxis musical necesita un trabajo previo –como es el estudio del modo y su comportamiento melódico– tal como aparece en diferentes composiciones o improvisaciones de la música tradicional. Una improvisación espontánea y grabada puede consistir en el modelo para generar una nueva composición completa o constituir una sección de una composición.

2. Composición con el uso de notación básica

Este método tiene como fundamento la práctica de componer con notación básica sin el empleo de ornamentación o variaciones durante las interpretaciones. Así se concede a la composición una forma comprensible de manera que sea posible interpretarla junto a más músicos. La partitura poseerá el carácter de un guion y, en la ejecución de este método, los músicos participantes deberían contar con conocimiento de la tradición musical que se interpreta ~~o~~rnamentación, notas no temperadas, etc.

3. Composición con el uso de notación detallada

Este tipo de composición utiliza el proceso de componer con notación de forma detallada para crear de esta manera una composición que debería ser interpretada tal como está escrita en el pentagrama; esta metodología se destina para anotar composiciones más complicadas donde los mecanismos de transmisión oral no se emplean. Según este método las características de la música tradicional ~~n~~otas no temperadas, ornamentación, variaciones ~~c~~están detalladamente anotadas.

Respecto a las composiciones incluidas en el presente trabajo, se hallan clasificadas en cuatro categorías según criterios estilísticos:

I. Composiciones influenciadas por la música tradicional para instrumentos **no temperados**:

Se trata de música compuesta para instrumentos tradicionales cuyo timbre especial y afinación no temperada son características que proporcionan facultades de la música tradicional que se emplean de forma directa - improvisaciones, introducciones, variaciones de la misma melodía. Para realizar esta forma de composición empleo instrumentos de cuerda frotada con arco tradicionales como la lyra de Pontos, el sarangi indio (explicaré en detalle las características de estos instrumentos en el capítulo 3).

II. Composiciones influenciadas por la música tradicional para instrumentos temperados :

Se trata de música compuesta para instrumentos tradicionales como la guitarra clásica o flamenca. La forma de afinación de los instrumentos de esta categoría –siendo temperados – nos permiten componer música de estilos como rembétiko u otros tipos de música tradicional. Según esta forma de componer se puede emplear más elementos armónicos que en la categoría anterior.

III. Composiciones realizadas a partir de elementos estructurales de la música tradicional

Es la forma de componer empleando elementos de la música tradicional como ritmos y modos específicos consiguiendo un resultado musical que no pretende ser un tema de música tradicional. Se emplea la notación y pentagrama de forma detallada. Los elementos como improvisación o variación de la melodía –rasgos de la música tradicional– no se utilizan. Las posibles ornamentaciones se indican en la partitura de forma precisa.

IV. Música basada en la praxis de la improvisación

Se trata de un resultado interpretativo que se realiza a través de la elaboración de material musical (modos, melismas, temas tradicionales) elaborado anteriormente y empleado en una interpretación caracterizada por la espontaneidad, inspiración y quizás el riesgo interpretativo (pasajes difíciles, exploración de tesituras instrumentales altas).

La improvisación puede tener la forma de una introducción en ritmo libre o en un solo instrumental sobre un ritmo constante.

## CORPUS DE TRABAJO

En este apartado pretendo presentar el material que he utilizado para desarrollar este trabajo; sin embargo, antes de ello, desearía aclarar un par de cuestiones. En primer lugar, la lengua empleada para abordar esta tesis ha sido principalmente el castellano, mientras que la información presentada en valenciano/catalán o inglés no se ha traducido al castellano, ya que ambas son dos lenguas empleadas habitualmente en los trabajos académicos realizados en la Universidad Politècnica de València. Por otra parte, considero necesario explicitar que, en esta investigación, no he pretendido realizar un estudio textual de los textos cantados que acompañan la música y las composiciones, ya que el objetivo era el estudio de estas piezas por sus características musicales.

A continuación, presentamos, pues, de manera resumida y esquemática, el material sobre el que se ha basado la presente investigación:

1. En el primer capítulo, he utilizado fuentes bibliográficas tales como libros, trabajos académicos, artículos científicos y entrevistas acerca la transmisión oral. La mayoría de las fuentes referidas utilizaban el griego como lengua vehicular y he realizado la traducción al castellano de la información citada.
2. En el segundo capítulo, el material usado se ha centrado en la música tradicional griega y en particular en la transcripción de la canción *Mu parígile t'*aidoni de la versión grabada en el 1934 por el clarinetista Thanasis Vrouvas y la cantante Rita Abatzí. He empleado esta versión porque proporciona una riqueza significativa de características musicales de la demótika, tales como ornamentaciones melódicas, empleos de variedad modal y expresividad interpretativa. He presentado la transcripción de una melodía de música tradicional valenciana –la danza Gitanetes– para mostrar un ejemplo de ritmos de amalgama todavía existentes en culturas musicales europeas distintas a las de los Balcanes y del Mediterráneo oriental.
3. En el tercer capítulo, basado en la lyra de Tracia y de Pontos, he utilizado como material de estudio grabaciones de discos y videos de documentales sobre la música

tradicional de Tracia y Pontos. He analizado los temas de Tracia Baidúska y Sygkathistós interpretados por Yannis Strikos (lyra de Tracia) y Yannis Dobridis (gaita). He transcrito música de Pontos como la danza Letsina, interpretada por Mihalis Kalionzidis y una sección de la danza Serra, según la versión de Giorgos Amarantidis. Mediante estas transcripciones –acompañadas por las grabaciones subidas a la plataforma Polimèdia u otros enlaces– se pueden estudiar las texturas, los adornos y las características de la música presentada. He considerado como un ejemplo ilustrativo presentar una composición de música electrónica de los años 70 del compositor Vangelis, para observar la utilización de elementos de música tradicional de Pontos en la composición del tema musical Fire Dance.

4. En el cuarto capítulo, he presentado la información obtenida a partir del material bibliográfico para describir el carácter modal de la música de la Grecia Antigua y de la música bizantina. He indagado en material bibliográfico acerca de las investigaciones realizadas por musicólogos e intérpretes de música antigua europea referentes a la recreación de sonoridades de la música medieval, en las que la información interpretativa es escasa.

5. En el quinto capítulo, he abordado la abundante bibliografía relativa al rembétiko y la información obtenida en los fórums Rembétiko forum, Rebétiko sealabs y Klika. Cabe resaltar también el uso de las autobiografías de Markos Bambakaris y de Yannis Papaioanou, cuyas referencias sobre la vida cotidiana en los barrios de Pireo durante los años 30 proporcionan una valiosa información. Presento en este capítulo, también, información recopilada a partir de entrevistas concedidas por el autor de rembétiko Mihalis Genítsaris. Asimismo, he realizado la atenta audición de numerosas grabaciones de la música urbana griega de los años 30 –encontradas principalmente en la red– y he elegido, por sus características modales y estilísticas, las canciones *I Eleni*, *To portofoli*, *To moró mou*, *O meraklis* y la inédita canción de Markos Bambakaris, *Hira mavroforemeni*, cuyas transcripciones he presentado en el capítuloque nos ocupa.

6. En el sexto capítulo, he analizado solamente casos puntuales de obras basadas en la tradición, pertenecientes a compositores clásicos. Por una parte, Maurice Ravel –Cinco melodías griegas– y Manuel de Falla –Siete canciones populares españolas; en ambos casos, detectamos que el resultado musical puede variar según la estética del intérprete. Por otra parte, encontramos el caso de la música compuesta por Béla

Bártok e Igor Stravinski; en esta ocasión, observamos en la introducción de la obra La consagración de la primavera de Stravinski, como el solo del fagot está anotado de forma muy detallada para que comparta la sonoridad de la música tradicional, ornamentada y variada. Hemos indagado en el origen de esta frase para observar como Stravinski elaboró la melodía obtenida a partir de un cancionero, principalmente anotada de forma simple. No se ha realizado una investigación detallada para detectar rasgos de música tradicional en la música de los compositores mencionados u otros. No se ha estudiado el trabajo compositivo de las Escuelas Nacionalistas Europeas.

7. En el séptimo capítulo, estudiamos fuentes bibliográficas sobre la incorporación de la música tradicional griega por parte de la Escuela Nacional Griega. Se prestó atención a la obra del compositor Nikos Skalkottas, en la cual observamos elementos bartokianos, en concreto en el manuscrito de su Sonata para solo violín y en la transformación de una melodía tradicional en una danza sinfónica, Mazohtós, que pertenece en la obra de Skalkottas, 36 danzas griegas. En este capítulo, se estudiaron las reflexiones profundas sobre la forma de componer según la música tradicional escritas por los compositores griegos –formados según la música clásica– Mikis Theodorakis e Iannis Xenakis: ambos compositores critican con intensidad los resultados compositivos de la Escuela Nacional Griega. Por último, analizamos parte de la obra de Theodorakis, Axion estí, en la que el compositor del Canto general realiza una síntesis entre la música clásica sinfónica y la música tradicional griega –rembétiko– empleando para ello la interpretación de músicos tradicionales.

En la parte analítica he presentado nueve composiciones propias basadas sobre todo en la música tradicional. El material analizado proviene de tres trabajos discográficos realizados y se complementa con algunos videos referentes a las composiciones en cuestión –grabadas durante actuaciones en directo– con el objetivo de estudiar las diferencias encontradas entre las versiones. He expuesto tres interpretaciones de material audiovisual basadas en la improvisación llevadas a cabo por formaciones distintas: como un músico en solitario, en una composición de formato dúo e improvisaciones que interactúan con una performance de danza moderna.

# GLOSARIO TERMINOLÓGICO

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

Afinación **no temperada**: cualquier tipo de afinación distinta 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.

Difonía: estilo de música vocal o instrumental que se desarrolla basado en una voz principal y una segunda que realiza sobre todo un bordón fijo o movible. Se observa en los bordones del instrumento griego de cuerda frotada conocido como lyra o en las notas reproducidas en las gaitas de doble tubo.

Demótika: la música tradicional griega.

Dimotikó melos: el cuerpo melódico de la música tradicional griega.

Dromos: denominación de los modos musicales de la tradición musical griega: demótika y rembétiko. Los nombres son los mismos que encontramos en otras culturas musicales del mediterráneo oriental como la turca o la árabe.

Echos: el sistema modal de la música bizantina.

Gat: melodía empleada en la música clásica india.

Grecia Continental: traducido del griego Stereá Elada [ Στερεά Ελλάδα], es una región geográfica de Grecia que incluye Ática y Beocia, conocida también como Grecia Central. Otras regiones importantes son Peloponeso, Tesalia, Epiro, Macedonia y Tracia.

Heterofonía: textura musical encontrada en la música del Mediterráneo oriental –en la demótika se encuentra en la combinación entre violín y clarinete– que se manifiesta por la interpretación de una melodía entre un mínimo dos instrumentos. Cada instrumentista

ornamenta y varia la melodía según las características sonoras de su instrumento y el resulta difiere del unísono o al contario del estilo contrapuntístico.

Ison : la nota pedal que se interpreta en el canto bizantino. Se basa en la tónica y se mueve en otros grados también

Kalith ea (ex Moustaf ades) **– [Καλιθέα Θηβών πρώην Μουσταφάδες]**: pueblo cercano a Tebas, lugar de origen del clarinetista Thanasis Vrouvas.

Lyra : palabra basada en el instrumento lyra de los griegos antiguos para describir los instrumentos de cuerda frotada con arco en Grecia a partir de la época bizantina.

Makám: término empleado para describir los modos musicales de la música árabe y turca. Los makams suelen ser interpretados de forma no temperada.

Murmúri ko: primera forma de rembétiko que se solía practicar en las cárceles griegas a partir del siglo del siglo XIX.

Pluri modalidad : fenómeno musical caracterizado por la presencia de variaciones del comportamiento de la melodía que se refleja en la creación de sistemas teóricos que consisten en varios modos musicales. Esta práctica se detecta en la música de los griegos antiguos y sigue practicándose en varias culturas musicales como la india, persa, turca y árabe.

Rag: término para describir los modos musicales de la música de la India. También aparece con la forma de raga.

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

Riff: término de la música rock para describir un tipo de ostinato de características melódico-rítmicas que se aplica en nuestra investigación para describir elementos musicales tradicionales.

Sabah: modo musical común y característico de la música del Mediterráneo oriental. Destaca el uso del intervalo de la cuarta disminuida.

Syrtos kalamatianós: Danza griega característica de siete tiempos y de tres pulsaciones divididas en 3+2+2.

Taximi: improvisación instrumental del rembétiko y de demótika que explora el desarrollo de un modo. Suele ser interpretado en ritmo libre.

Tekés: espacios sociales comunes en Grecia que frecuentaban la población obrera para escuchar música rembétiko y consumir café y hachís.

Thanassis Vrouvas **[Θανάσης Βρούβας]**: amigo de la familia de mi padre y referencia musical de la presente investigación.

Zygiá: formación de música tradicional griega constituida por dos instrumentos.

## LISTADO DE LOS MODOS EMPLEADOS EN LA MÚSICA GRIEGA TRADICIONAL: LAIKOÍ DROMOI [**ΛΑΪΚΟΙ ΔΡΟΜΟΙ**]

En la música tradicional griega, encontramos el uso de una plétora de modos musicales que se describen con la palabra dromos, en singular y dromoi, en plural. En este apartado, se presentan los modos más conocidos con la finalidad de obtener una referencia a ellos cuando sea necesario. Este sistema modal se emplea sobre todo en la música rembétika y en este caso de forma temperada: las escalas empleadas suelen coincidir con los makams de las culturas musicales del Mediterráneo oriental. El Hijaz por ejemplo, que escuchamos en la música griega demótika o rembétiko, consiste en las mismas notas que el Hijaz turco o árabe. Considero que, para poder explicar con más claridad las características modales de las composiciones y transcripciones de este trabajo, resulta adecuada la utilización del sistema de notación temperado, presente en libros griegos de teoría musical modal (Payatis, 1992). No se trata de una adaptación de la música estudiada al sistema temperado. Mencionaré cualquier fenómeno de afinación no temperada cuando sea preciso.

Cabe reseñar que los músicos tradicionales tocaban y aprendían únicamente las melodías y no seguían ningún sistema compositivo académico modal. En la praxis de la música tradicional demótika, los modos se emplean de forma no temperada y, antiguamente, los músicos desconocían las denominaciones de los modos dromoi que tocaban; de hecho, conocían solo las melodías y empleaban los modos y sus características de forma instintiva, según la transmisión oral heredada (Mazaraki, 1959).

# Modos de la música tradicional griega (*dromoi*)

Rast

Niaventi

Nigriz

Karchigiar (Kurdi)

Sabah

Sabah-Kurdí

Hijaz

Hijazkar

Figura 6. Los modos (dromoi) más comunes de la música tradicional griega

# CAPITULO 1

## APRENDIZAJE, ORALIDAD Y PRAXIS DE LA MÚSICA TRADICIONAL

### INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo, abordaremos el concepto de la transmisión oral en la música y es nuestro deseo reflexionar sobre el hecho que, antes de la aparición de la grabación la música tradicional, esta se producía, por parte de la persona aprendiz, solo mediante la escucha, el visionado y la imitación del maestro o de otros músicos. De manera que, como no se empleaba partitura, la música tradicional nunca se podía cristalizar en una forma completamente definida: cada interpretación sonaba diferente cada vez que se interpretaba y estos mínimos cambios hacían evolucionar la música de una forma natural. En este apartado, analizaremos también varios escenarios didácticos que nos ilustraran sobre cómo se aprende y se enseña la música tradicional y la clásica a través de sistemas instructivos distintos al europeo; a su vez, descubriremos cuales son las herramientas didácticas utilizadas en cada caso y nos plantearemos si estas son suficientes en el presente: ¿en la época actual, atendiendo a la existencia de una plétora de material audiovisual disponible inmensa, sigue siendo válida la transmisión oral? En esta línea, sostenemos que, para entender la música tradicional y sus mecanismos de creación y función, deberíamos intentar responder algunas preguntas primordiales:

¿Cómo se aprende la música tradicional y con qué mecanismos?

¿Cuál es la relación entre la música tradicional, la sociedad en que se creó y en la que se escucha?

¿Cómo se trata la autenticidad y la pureza en la música tradicional? ¿Existe la pureza: hay que seguir la búsqueda de la forma de una composición como si fuera una *idea platónica* o todo fluye de forma *heracletiana*?

¿Cuáles son los códigos de la música tradicional? ¿Cómo se documenta?

¿Cuáles son las influencias e interacciones de la música tradicional con otras músicas?

¿Cómo ha sido tratada la música tradicional por los compositores clásicos?

¿Cómo podemos elaborar la música tradicional para conseguir un resultado musical artístico?

## 1.1. Enseñanza de la música tradicional y notación occidental

La enseñanza y el aprendizaje de la música tradicional sigue, en la mayoría de los casos, el modelo de la transmisión oral. Todo parece indicar que es una forma didáctica que permite una amplia libertad al intérprete para que, aparte de asumir el aprendizaje del material musical, pueda realizar improvisaciones sobre el mismo y elaborarlo casi inmediatamente aportando su propia interpretación, a la vez que se identifica con él; de aquí que la interpretación de la música tradicional varíe constantemente de intérprete a intérprete y de un espacio geográfico a otro. La transcripción en notación occidental europea o la grabación son las formas principales de que se dispone para documentar las interpretaciones de la música tradicional y, con el paso de los años, han representado también una herramienta complementaria para su enseñanza.

A partir de la aparición de la música grabada, la imitación de estas interpretaciones registradas se convirtió en una nueva forma de aprender la música tradicional que podemos considerar como el final de la oralidad y sus características tradicionales; no obstante, todavía hoy en día, la transmisión oral continua representando la forma más adecuada de conseguir el aprendizaje de esta música y sus códigos en profundidad.

En la transmisión didáctica de la música tradicional, cada vez más se emplea el sistema de notación europea a escala mundial. Sobre el aprendizaje musical a través del pentagrama, podemos decir que, a pesar de contar con muchos defensores, realmente es considerada, en términos generales, como una herramienta secundaria. El musicólogo alemán Curt Sachs (1962) describía la dificultad de incorporar el método de la notación para el aprendizaje de la música tradicional:

> Beyond its musical scriptlessness, folk music on the whole cannot be easily reconciled with general literacy. With exceptions, it is most authentic, best, and richest in times and regions where illiteracy prevails. Evidence are the South of the States and the South and the East of Europe. This is easy enough to explain: the backbone of a scriptless culture are tradition and memory; both vanish under the impact of general literacy, and with them fade the imagination and creativeness of uneducated performers. (p. 47)

Así que la imaginación y la creatividad son elementos característicos de la música tradicional y su continuo estado de cambio peligra con un sistema de notación permanente. En Europa occidental la tradición oral en la praxis musical dio paso a la notación escrita, gradualmente; mientras que, en la música religiosa, la notación tenía un lugar definido, para evitar que las generaciones presentes y futuras rompieran las tradiciones sagradas, la música tradicional se basó en la libre invención y la memoria. La notación se volvió indispensable sólo bajo la presión de la polifonía elaborada; sin embargo, dentro y fuera del estilo polifónico, el guion era incompleto incluso en Europa: a los improvisadores del bajo continuo, durante la Edad Barroca, se les dio una línea básica de bajo para construir con lo mejor de sus habilidades e imaginación y a los cantores e intérpretes de melodías de la misma época que se basaban en un guion casi esquelético el cual les permitía emplear toda la destreza y les obligaba a actualizar el deber de embellecer y variar el material escrito a su gusto (Sachs, 1941).

Gracias a la notación musical de la música europea clásica, podemos preservar y recrear las obras maestras de compositores con sus intenciones interpretativas, compuestas antes de la aparición de las primeras grabaciones, cambio acontecido a finales del siglo XIX; pero pese a su forma de representación precisa de la altura de las notas en el tiempo, el sistema de notación con sus notas en el pentagrama, no es capaz de expresar la realidad de la interpretación musical, ni tampoco es capaz de revelar todos los detalles de una única interpretación. A pesar del hecho de disponer de partituras detalladas de Beethoven, no podemos realmente aprehender o experimentar cómo realmente tocaba sus sonatas el compositor de *Egmond*.

No obstante, el nivel de funcionalidad de la notación occidental continúa constituyendo hasta hoy en día la mejor opción para representar la música clásica y este hecho es innegable; pero, ¿qué sucede cuando aplicamos la notación europea para la transcripción de otras músicas no temperadas o cuáles son los problemas que surgen para la praxis de la propia música clásica europea?

Curt Sachs se plantea este problema relacionado con la tendencia existente en la música clásica de conseguir una interpretación ideal, perfecta y única. En otras culturas diferentes a la occidental encontramos sistemas de notación quizás no tan completos, ya que la naturaleza de las músicas propias de estas culturas, permite más espacio a la capacidad de los interpretes para improvisar o crear música en el momento, tan solo basándose en un guion muy básico:

> In spite of all these refinements, we are still very far from a faithful transcription of the fleeting impression on our ear into a lasting impression on our eye. The reasons are evident. At first, there is in primitive or oriental music no silent composing with paper and pencil. Dreamily humming and strumming, composers create their melodies, and even after polishing rugged passages do they not pen a definite version. On playing in public, they are not bound to an authentic printed form, to an *Urtext*. [..]. Any notation would spoil this equilibrium in the undue interest of finality; it would destroy the potentialities of a free-flowing melody in favour of stagnant impersonality. Although there are a few native notations in countries of high civilization - in India as weIl as the Far East and the Muhammedan world, - they are poor and vague and assist recollection rather than performance or study. Be their symbols borrowed from the alphabet or from descriptive gestures like the *neumes* of the Middle Ages, be they fingering guides like the instrumental *tablatures*, or conventional signs for certain groups of notes, they render at best a lifeless skeleton. (p.29)

El etnomusicólogo alemán insistía en la ineficacia del pentagrama para describir músicas de otras culturas no occidentales, cuyas sonoridades no encajaban en las notas temperadas del piano:

> The staff lines and spaces entice the reader into a fatal misconception. The notes, let us say, of a Siamese me1ody, which has neither whole nor semitones, have no proper place anywhere on the staff. Forced upon and between the five lines, they deceive the reader with perfect fourths, thirds major and minor, and seconds major and minor where there are no such steps at all. They also deceive the reader by suggesting, in the conflict between the familiar lines we see and the unfamiliar steps we hear, that the exotic melodies in question are out of tune, in other words, that the West is right and the East is wrong. Additionally, our script is not prepared to show the nasaling, yodeling, vibrating, gliding, falsetto shades, which, almost more than structure, are characteristic traits of the various musical idioms outside the West. (p.31)

Las músicas que no dependen de un aprendizaje a través de una notación precisa incorporan el elemento de la improvisación de forma orgánica e independiente de la interpretación. Uno de los elementos integrado en la naturaleza de la música tradicional-como por ejemplo la del Mediterráneo oriental, es la ornamentación de la melodía a través de los melismas. A principios de siglo XIX el investigador francés Guillaume-André Villoteau, durante la realización de sus estudios musicológicos en Egipto, definía la ornamentación de la música árabe como “barbárica” y “extravagante”. A medida que llevaba a cabo la transcripción de un informante cantando, le recomendaba que no realizara ornamentaciones porque ocultaban la melodía. De todas formas, la reacción del informante daba lugar a elementos interesantes: Villoteau después de efectuar la transcripción, cantaba la melodía leyendo la partitura para que el informante comprobara su exactitud; este la consideraba acertada, pero comentaba que no estaba interpretada

según el mismo estilo: faltaba alguna cosa que no podía ser captada a través de una partitura (Rosenberg, 2014).

El guitarrista clásico Julian Bream[1] comentaba su experiencia, en un encuentro musical documentado por la BBC, durante la colaboración con Ali Akbar Khan, el célebre interprete del instrumento indio *sarod* (tipo de laúd). El gran guitarrista inglés se impresionó por la facilidad que poseía Akbar para realizar improvisaciónes, creando buena música en el mismo momento de su ejecución y sin la necesidad de haberla anotado anteriormente de forma escrupulosa:

> One of the reasons why I went to India was that there was a certain musician that I wanted to be with and that was a wonderful sarod player called *Ali Akbar Khan*. We met just previously in England at the Edinburgh festival and just before taking off to go back to India a BBC producer rang me up and said well i like to do a program with *Ali Akbar Khan* and I said I'd love to do that and there was only one morning in which we could do it because they were leaving in the afternoon and so about 10 in the morning trotted along to lime grove and we recorded this improvisation. He seemed to me just about the finest musician that I'd ever met in my life I just admired his mastery it was above the normal professional mastery that most of us have upon the instruments of our choice. His was something else, I think it was because his improvisations were so interesting, so fluid, so inventive, so evocative, so exciting that I thought this is the way to play music. Now write all this damn stuff out, and get the tempo right, the metronome speed correct, you know… this was the way to make music, just sit down and do it.

Entonces, la pregunta que nos planteamos es: ¿cuál es el resultado de la comparación entre aprender a tocar música mediante la notación clásica o a través de la práctica musical en un entorno social afín y no académico? El etnógrafo ruso Lineff (1912) mientras realizaba investigaciones musicales en zonas de la Rusia rural, comentaba que un grupo de niñas aprendían con más facilidad las canciones que aprendían en su casa que las canciones, a lo mejor más sencillas, que memorizaban en el colegio; aprendiendo las canciones en casa desarrollaban capacidades de improvisación y libertad de interpretación,.

> Evidently with great freedom of improvisation there must be in the folk-song its own subtle, essential features. I have often noticed in the peasant- schools, that children learnt with great efforts the so-called folk-songs published in the school-albums, such as: You *Freedom, my Freedom* or

[1] Vídeo sobre Julian Bream y su colaboración con Ali Akbar Khan (min 60.05): https://www.youtube.com/watch?v=R_pi6ffHE8o&ab_channel=DanieleMagli

> *Field, my Field* etc. On the other hand, the same children at home, imitating their elders, sing much more difficult songs, and sing them much better. (p.L)

El entorno natural de la música tradicional es la sociedad en la que se crea y donde se interpreta como parte del estilo de vida. El pianista australiano Percy Grainger (1915), amigo de Edward Grieg, mostraba un gran interés por la música tradicional, ya que entendía que la creación musical, para las poblaciones no urbanas, no suponía simplemente una forma de arte o diversión, sino que constituía una parte innata a la forma de vida cotidiana, a la vez que no se limitaba a realizar una mera función de acompañamiento, sino que emanaba desde las distintas actividades sociales o laborales de los pueblos de manera espontánea y natural:

> What life is to the writer, and nature to the painter, unwritten music is to many a composer: a kind of mirror of genuineness and naturalness. Through it alone can we come to know something of the incalculable variety of man's instincts for musical expression. From it alone can we glean some insight into what suggests itself as being “vocal” to natural singers whose technique has never been exposed to the influence of arbitrary "methods." In the reiterated physical actions of marching, rowing, reaping, dancing, cradle –rocking, etc., that called its work-songs, dance-music, ballads and lullabies into life, we see before our very eyes the origin of the regular rhythms of our art-music and of poetic meters, and are also able to note how quickly these once so rigid rhythms give place to rich and wayward irregularities of every kind as soon as these bodily movements and gestures are abandoned and the music which originally existed but as an accompaniment to them continues independently as art for art's sake. (p.427)

En España, la tradición oral ha sido muy viva sobre todo en los años anteriores de la guerra civil española. El canto en las sociedades rurales se asocia con el ciclo de la vida. La mujer es la informante más representativa, un hecho que los investigadores como los americanos Kurt Scindler y Ruth Anderson, tenían en cuenta mientras realizaban trabajo de campo (Olarte, 2009). La musicóloga Matilde Olarte (2011) describe las varias facetas que representa el canto llevado a cabo por las mujeres españolas:

> Todos los investigadores en oralidad saben que, en España, de manera destacada, la mujer es la informante, por excelencia, de toda la tradición musical de canciones y romances que van unidos al acontecer del ciclo vital del individuo; el ámbito cotidiano ha sido el contexto donde la mujer ha vivido con la música, formando parte del quehacer de cada día; desde su infancia hasta su muerte; partiendo de las canciones de cuna (cantadas por la madre para dormir a sus hijos y así poder seguir trabajando), pasando por las canciones infantiles (herederas en la actualidad del repertorio del cancionero antiguo que se llevó a América desde el siglo XVIII y que se ha convertido en un repertorio de ida y vuelta), las rondas juveniles (donde podía expresar con chanzas e improvisaciones sus preferencias o animadversiones masculinas), las despedidas de

> soltera, culminando con las canciones de boda (que suponían su cambio de estatus social), y terminando con el repertorio de canciones petitorias por los difuntos (cantadas, como las nanas, por otras mujeres a la mujer o al hombre que ha culminado su ciclo vital). La mujer es la principal fuente de información sobre la tradición oral musical, y al hacer trabajo de campo se constata que quienes siempre cantan al recopilador, y buscan a vecinas y amigas para que también canten a esos desconocidos que se introducen en su hogar, son las mujeres, y que ellas son las depositarias, en gran buena medida, de esta oralidad. (p. 74)

### 1.1.2 Reflexión

Los intérpretes que no han aprendido a leer música tienen seguramente más conexión directa con el sonido natural cantado o tocado prescindiendo de la intervención de símbolos que podrían representar un obstáculo. El proceso de la lectura musical como forma principal de aprendizaje, puede alejar al músico de su relación acústica con el sonido musical, desplazando así el centro de gravedad del oído a la vista, con todo lo que ello conlleva en términos de cambios en la cognición y la conciencia.

A parte de la notación, actualmente la praxis de la música tradicional se basa en nuevas herramientas de carácter audiovisual. Los diversos medios de grabación y reproducción inherentes a la época actual facilitan o incluso sustituyen la función natural de la memoria, en la que los estudiantes de música se basaron y de la que, en muchos casos, todavía dependen; no obstante, el hecho de poder registrar las interpretaciones musicales consolida tan solo una de las muchas posibilidades de realizar una pieza o un acto musical. Al mismo tiempo, sin embargo, la grabación de interpretaciones profesionales de finales del siglo XIX, hasta el día de hoy, forma un cuerpo de patrimonio cultural, alimento para la memoria colectiva de cada sociedad, y una nueva manera de estudiar la técnica y estética de los antiguos maestros / intérpretes (Anogiati, 2009).

## 1.2. MECANISMOS DE APRENDIZAJE EN LA TRADICIÓN ORAL

En las tradiciones musicales distintas de la europea clásica, la música se aprende directamente del maestro, este define el método de enseñanza que se seguirá, siempre en interacción con la percepción y el progreso de cada alumno; la imitación a través de la audición continúa en muchos casos en ausencia de una variedad de medios de grabación y reproducción proporcionados por la tecnología moderna. Esta metodología representa

el vehículo de aprendizaje de estas tradiciones musicales no occidentales, en las que el estudiante realiza su aprendizaje musical gradualmente a lo largo de numerosos años y en las que la iniciación a la música va acompañada de la adquisición de facilidad técnica en el instrumento, pero también de asunción de la estética en la que se instruye al alumno, a través de la escucha y la imitación. Cuando este tipo de educación musical se completa, el alumno se transforma en músico, proceso que obtiene como resultado una relación humana muy intensa y de largo plazo entre profesor y alumno, en la que el profesor, en muchos casos, acaba asumiendo un papel casi paternal (Anogiati, 2009).

### 1.3. APRENDIZAJE DE LA MÚSICA TURCA

A diferencia de la música clásica europea, la música tradicional y las músicas clásicas modales, en general, no se enseñan principalmente a través de un sistema de notación. En Turquía, a partir del 1922, se estableció un sistema con alteraciones microtonales basado en el sistema convencional de notación occidental. Este sistema de notación, llevado a cabo por el musicólogo turco Rauf Yekta, es bastante preciso y define las variedades microtonales que deberían representar algunos intervalos en una composición. El tono se divide en nueve partes –*comas*– y, de esta manera, existe una mayor variedad en la definición de los diversos intervalos; no obstante, en la actualidad, muchos modos-*makáms*- en la práctica no siguen las indicaciones de las alteraciones indicadas.

La flexibilidad y la plasticidad del sonido y las relaciones interválicas en la música del Mediterráneo oriental –en este caso de la música turca– no se pueden representar, incluso usando notaciones menores que el semitono. El comportamiento de la música modal tiene como característica principal el cambio continuo: algunas notas dentro los márgenes fijos de un tetracordio se atraen dependiendo de la dirección de la melodía, ascendente o descendente y presentan una gran variabilidad. Un ejemplo puede ser *makám Kurdí.* Según la teoría modal, el segundo grado de este *makám* debería estar a la distancia de un semitono casi temperado desde la tónica, pero en la práctica, en temas sobre este *makám*, la afinación está un poco más elevada, según la tradición musical aprendida por el músico. Si el movimiento fuera ascendente, a la nota movible se le subiría la altura; mientras si el movimiento es descendiente, la nota se aproxima el

intervalo del semitono. Este patrón de comportamiento modal hace preciso obtener la experiencia acústica a través de la interpretación real de un maestro (Mavroidis, 1999).

En Turquía, tradicionalmente, todo aspirante a músico, debería ser aceptado por un maestro músico, aprender de él la interpretación los *makáms* y adquirir el conocimiento de todas las sutilezas de estos. El proceso de este tipo de aprendizaje se denomina *mesk* (*meşk sistemi*). Según el investigador alemán de origen turco, Murat Aydemir (2012), este proceso anteriormente descrito es el idóneo para el aprendizaje la música clásica otomana; en su libro *Makám Turco* describe analíticamente todo el sistema teórico de la música clásica turca con ejemplos musicales y explicaciones detalladas. Aydemir compara la enseñanza de la música con la enseñanza de otras artes como la escultura, pintura, etc. en las que manual teórico no es suficiente ni tampoco se puede sustituir la presencia física de un profesor. Las diferencias entre los varios *makáms* son tan sutiles como las diferencias entre las especias, según Aydemir, y el alumno necesita de la presencia del maestro para que le muestre la esencia de estas variaciones.

### 1.4. APRENDIZAJE DE LA MÚSICA TRADICIONAL GRIEGA

Según el musicólogo griego Foivos Anogeianakis (1991), la música tradicional ha sido transmitida de persona a persona, oralmente, sin el uso de notación alguna; de hecho, en la música tradicional griega, a diferencia de la música religiosa –el canto bizantino–, no existe ningún tipo de sistema de notación. La variaciones que surgían después de tocar cada melodía eran un rasgo interpretativo común, no solo entre diferentes intérpretes, sino también del mismo intérprete cada vez que tocaba la misma composición. Así, la forma básica de la canción prevalecía, pero siempre tenían lugar diferentes variaciones en los elementos decorativos, las fórmulas melódicas, las palabras de la canción, el tiempo, los instrumentos o las repeticiones. En conclusión, la variabilidad representa un factor incorporado a la música tradicional, en este caso la griega, que le confiere un cambio continuo de una interpretación a otra:

> El profesor no tiene nada que decir. El no habla, solo toca. Y el alumno escucha e intenta imitarlo o, como dicen, robarlo (obtener, aprender). "Aprende a robar", a menudo escucha el alumno del maestro. Y, de hecho, en esta capacidad, aunque en la medida en que lo hace, el alumno debe lo que recibe, lo que gana del maestro. No olvidemos que el profesor guardaba con pericia los *secretos* de su arte para el mismo, un hábito conocido hace mucho tiempo en muchas profesiones.

> No tocaba con libertad. Era normal ver con cierta preocupación a los estudiantes jóvenes y desempleados, los futuros competidores en su trabajo. (p.29)

El contenido de la enseñanza del maestro tradicional versa más sobre la elaboración del material cercano de su entorno geográfico como describe el investigador Sotiris Chianis (citado por Dionisiou, 2002).

> La mayor parte de la enseñanza no se trata del enriquecimiento continuo del repertorio, sino que se dedica principalmente a aprender formas en las que el alumno aprenderá a ornamentar las melodías principales, de tal manera que enfatice los rasgos y cadencias melódicas básicas internas, como siempre. con los elementos de ornamentación melódicos de las tradiciones de su particular área geográfica. (p.91)

El intérprete memorizaba la base de la pieza y, cada vez que la interpretaba, la tocaba de forma diferente, a través de constantes improvisaciones, lo que hacía que fuera una nueva creación cada vez que se tocaba. En otras palabras, había una renovación constante de la canción: el intérprete incluía mucha información personal, dependiendo de las emociones, las condiciones, la función de la música y la impresión que deseaba causar en el auditorio (Papadakis, 1983).

El aprendizaje de los futuros músicos se podría llevar a cabo asimismo mediante un proceso autodidacta, en el que el instrumentista inventaba –por él mismo o a veces con la ayuda de un familiar que sabía tocar un instrumento– los conceptos de afinación y la digitación del instrumento; más adelante, trataría de interpretar melodías memorizadas a través de la asistencia a interpretaciones de otros músicos (Spyropoulos, 2012). Por este motivo, observamos en las antiguas grabaciones de música tradicional griega una gran diversidad estilística entre los intérpretes; cada músico transmite su propio estilo que es reconocible por el oyente. A medida que nos acercamos a la actualidad, las grabaciones de música tradicional acaban sonando de manera más parecida.

El aprendizaje a través de fuentes orales –otros músicos o grabaciones– no ha sido siempre fácil. Giorgoulis Kougioumtzidis, intérprete de la *lyra* de Pontos (citado por Tsahouridis, 2007) comentaba cómo aprendió a tocar la *lyra* de Pontos y las dificultades que encontró durante este proceso: no había siempre un maestro disponible y los jóvenes que querían aprender a tocar intentaban memorizar grabaciones que escuchaban en espacios públicos o las interpretaciones de músicos tocando en directo:

> Era realmente muy difícil para un joven aprender a tocar la *lyra de Pontos* durante esa época. Necesitarías tener muy buen oído y estar enfocado y concentrado para observar la interpretación de otro músico de *lyra*. En nuestro pueblo en los años 40 y 50, no había grabadoras disponibles. No pudimos practicar y aprender nuestra música con la ayuda de escuchar a un reproductor de casete. Esta forma de aprender el instrumento fue utilizada por otros músicos de lyra en los años 70 y 80. Nosotros teníamos que aprenderlo todo de memoria, y rápidamente. (p. 98.)

En Tracia un joven que aspirara a ser gaitero debería practicar sus habilidades acústicas desde una edad muy temprana para capturar la información musical y transferirla a su instrumento. Esta habilidad era esencialmente la principal herramienta de estas personas durante el proceso de autoaprendizaje; proceso bastante difícil, teniendo en cuenta la negación, en muchos casos, por parte de los músicos mayores de transferir su conocimiento a los gaiteros más jóvenes. Este fenómeno es común en otras sociedades tradicionales, es decir, los músicos de mayor edad pueden mostrar una actitud defensiva, casi de forma refleja, hacia los jóvenes (Andrikos, 2018).

El reconocido intérprete de *rembétiko* Stelio Keromytis[2] en una entrevista concedida a la radio nacional griega en 1975, comentaba el ambiente competitivo que existía en el Pireo y de qué forma tan celosa guardaban sus secretos los diferentes músicos: aprender –o robar de los otros– tal como describe Anogeianakis, podía ser incluso peligroso:

> Para que uno aprenda bien el *rembétiko*, nosotros, los antiguos, tenemos que enséñaselo. A nosotros nadie nos los enseñó. Nosotros con nuestros oídos y ojos se los robamos a los más antiguos, a los primeros intérpretes *de bouzouki*. Porque en esos años, los que sabían a tocar el *bouzouki* estaban un poco oxidados en la mente, personas mayores con principios antiguos y tenían envidia que alguien más aprendiera lo que ellos sabían. No te mostraban nada. Tenías que robar su arte. Había alguien, *Zymaritis*, un *bouzouksis* (*interprete de bouzouki*), el mejor de toda aquella época. Entonces éramos niños, él siendo un carácter criminal y una vez con *Bambakaris*, él sabía que también tocábamos el *bouzouki*, queríamos conocer sus secretos, lo vimos un día mientras tocaba. Se da la vuelta y nos dice "¡Si me observáis tocando el *bouzouki* de nuevo, sacaré mi pistola y os mataré!" Porque sabíamos que era un tipo extraño y criminal, desaparecimos de inmediato y nunca volvimos a mirarlo.

[2]Entrevista de Stelios Keromytis
https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=pH4OuOX8O1s&ab_channel=NassosMaragkos

Kostas Tsanakos, el cantante de música urbana griega de los años treinta, afirmaba en una entrevista que, en la década de los 20, aprendía las canciones escuchándolas del fonógrafo que sonaba por la calle. En aquella época, en los centros urbanos existía la profesión del portador ambulante del gramófono y cualquier persona se le podía acercar y, previo pago del precio establecido, el portador reproducía la canción solicitada por el cliente. La gente acostumbraba, pues, a cantar sus canciones preferidas cada uno a su manera y las transmitían de esta manera en el ámbito laboral, en los entornos familiares, etc. de manera que la canción se transformaba ligeramente con el trascurso del tiempo. Este sería el caso de la tradición oral indirecta: una canción o un tema de música es conocido por un individuo a través de escuchas puntuales en la calle o en un café, luego este individuo la memoriza y la canta en otros espacios –como del trabajo o las reuniones familiares– y, a su vez, la canción resulta de nuevo aprendida por otros oyentes que ejecutaran sus propias versiones (Georgiadis, 1999).

En las últimas décadas del siglo XX, los intérpretes de música tradicional comenzaron a utilizar grabaciones para aprender un tema o un repertorio; esta práctica se convirtió en una herramienta musical gracias a la cual cada músico podía adaptarse a diferentes estilos musicales sin dejar de compartir una serie de códigos comunes. Petrolukas Halkias, el gran clarinetista de Epiro, describe[3] cómo aprendió un repertorio que debía interpretar junto a otros músicos en la ciudad de Nueva York.

> Me fui a tocar en una sala de música oriental en la cual frecuentaban clientes, sobre todo, turcos, armenios, griegos y árabes. Todos los músicos del grupo eran turcos y yo no tenía idea de este tipo de música. Sabia a tocar solo la música de Epiro. Les dije que no conocía la música que tocaban pero que iba a intentarlo. El jefe me comentó que otros músicos habían hecho la prueba para ocupar el puesto del clarinetista principal pero ningún consiguió coger el trabajo. Me pasó una cinta con diez canciones para aprenderlas en dos días. El clarinete lo llevaba siempre conmigo, día y noche hasta en la cama. Escuchaba a los temas continuamente hasta que me dormía y veía en mis sueños que los tocaba. Cuando me despertaba, cogía el clarinete y los tocaba de verdad. Los aprendía en mis sueños. Dentro de dos días aprendí estos diez temas y comencé a trabajar.

Así observamos que Halkias, sin haber estudiado ninguna partitura ni haber ensayado junto a los músicos del puesto del trabajo, aprendió a tocar un nuevo repertorio

[3] Entrevista de Petrolukas Halkias
https://www.lifo.gr/articles/the_athenians/136087/o-petroloykas-xalkias-kapote-eide-alogo-na-sikonetai-orthio-akoygontas-to-klarino-toy

a través de la escucha de una grabación. La música que debía aprender pertenecía a lo que se consideraría música del Mediterráneo oriental, es decir, música modal con notas no temperadas y ciertos espacios de tiempo para desarrollar improvisaciones. La música que aprendió a tocar era distinta de la música tradicional de Epiro, pero ambas se basaban en los mismos códigos modales con los que fue capaz de comunicar y crear algo seguramente interesante y nuevo.

## 1.5. Enseñanza y notación en la música de Pontos

Recientemente se han publicado en el ámbito de la didáctica musical novedosos métodos de enseñanza de instrumentos tradicionales; este material, prácticamente en su totalidad, presenta el uso del pentagrama como herramienta educativa, práctica que puede acarrear numerosos inconvenientes y malentendidos relacionados con el aprendizaje de la música tradicional. El intérprete y maestro de *lyra* de Pontos, Mihalis Kalionzidis (2008), publicó un método para la enseñanza de este instrumento en el cual utiliza el sistema de notación occidental para transcribir la música; pero, a su vez, los temas presentados en el método son más sencillos y menos variados, si los comparamos con sus versiones grabadas –en temas como *Letsi, Letsina* y *Kots*, entre otros. El esquema de trabajo didáctico de Kalionzidis se basa en mostrar la melodía básica al alumno y este, una vez aprendida la base musical, podría elaborar y desarrollar los temas según la forma en que le guiara el maestro. En las interpretaciones grabadas de Kalionzidis, observamos una enorme variedad de ornamentación y un continuo cambio del material melódico; tanto es así que, si se anotara detalladamente cada interpretación con las ornamentaciones y notas no temperadas, las partituras resultantes consistirían un material didáctico excesivamente complejo y poco práctico para el alumnado.

Para utilizar correctamente el método de didáctico de Kalionzidis, resulta imprescindible la lectura previa de su introducción, donde el músico explica los pormenores de la situación y la problemática a la que hacemos referencia: por una parte, Kalionzidis sostiene que los intervalos de la música de la región de Pontos no se pueden interpretar utilizando los intervalos del sistema temperado occidental; además, por otro lado, esta música tampoco encaja con la teoría de la música modal de Oriente, los *makáms*. El autor griego explica esta compleja situación para ilustrar el hecho de que la peculiaridad musical de este instrumento se halla ubicada en las mínimas alteraciones de

los intervalos de tono y semitono, así como en los intervalos de sexta mayor y séptima menor, que poseen una sonoridad característica en la *lyra*. Específicamente, las armonizaciones paralelas con el uso del intervalo de la cuarta justa enturbian la modalidad del desarrollo melódico; asimismo, el uso constante de adornos en las líneas melódicas conduce al mismo resultado, lo cual realza el –llamémosle así– desenfoque de la modalidad, ya que constantemente se insertan intervalos inesperados, que solo pueden caracterizarse como colores de la melodía y no como componentes de una secuencia modal constante. La música de Pontos se interpreta sobre todo en el modo de Mi y, a veces, en el modo de Mi con la tercera mayor, conocido como *Hijaz*. Tradicionalmente, los intérpretes de *lyra* habían aprendido las canciones y los temas instrumentales sin seguir base teórica alguna; así que, Kalionzidis opta por transcribir las melodías en su método utilizando un sistema de escritura que combina las indicaciones de ejecución de algunas notas con las alteraciones adecuadas en función de los requisitos de cada pieza musical (Velissaris, 2020).

### 1.6. Enseñanza y notación en la música tradicional griega en general

Eugenios Voulgaris (citado por Anogiati, 2013) compara las dos formas de aprendizaje de la música tradicional como si se tratara de la enseñanza de un idioma extranjero: si el alumno aprende tan solo escuchando la lengua –de manera natural, en el contexto propio país donde el idioma se habla–, será capaz de dominar la lengua oral correctamente y, más tarde, podrá también aprender a escribirlo y leerlo; pero si el alumno comienza su aprendizaje a través de reglas de pronunciación y gramática –es decir, mediante el análisis y la recomposición mecanicista– se necesitará mucho más tiempo para lograr el mismo resultado, e incluso es posible que nunca se alcance el aprendizaje deseado. El uso de la partitura es cuestionado, pues, por Voulgaris; aun así, podría resultar válido como medio de comunicación para aquel alumnado cuya intención fuera interpretar junto a otros músicos o, incluso, que deseara desarrollar un tema como solista, ya que, entre otras cosas, la notación podría facilitar al alumno la evolución hacia otras formas musicales. Por lo tanto, según el autor griego, la mejor manera de interpretar una pieza es tocarla de memoria, dejando que la partitura represente tan solo una referencia –este también sería el uso ideal de la partitura: el referencial. El proceso inverso, es decir traducir las notas de una partitura a sonido, puede resultar desastroso para un estudiante que aún se encuentra en las primeras etapas de su aprendizaje, ya que podría distorsionar

su sentido musical. La partitura, por tanto, debería enfocarse como una representación matemática de la música exclusivamente.

En la Grecia actual, en el ámbito académico escolar, la música tradicional es impartida también a nivel curricular, ya que su conocimiento reviste una gran importancia desde el punto de vista de la creación de una identidad cultural del alumnado griego en edad escolar; no obstante, el profesorado se enfrenta a diversos problemas, como veremos a continuación. Según la investigadora helena Dionisiou (2002), la principal dificultad a la que se enfrentan los docentes es la pérdida cada vez más acusada del contacto con la realidad viva de la música *demótica* en la comunidad local –hecho que se debe al alejamiento de los contextos musicales propios de décadas anteriores, como consecuencia de los cambios en la forma de vida actual. Observamos, pues, que, si se concibe la música tradicional como cualquier otro estilo de música académico, surge el peligro de su extinción. En cambio, si logramos asumir que la música tradicional tiene un papel en la sociedad actual equiparable a un sistema de valores y que constituye una producción artística que contiene, a muy alto nivel, los rasgos sociales, identitarios y musicales de la cultura griega; entonces, habremos entendido la magnitud de su importancia y comprenderemos la necesidad de abordarla, estudiarla y enseñarla respetando sus características creativas intrínsecas.

Dionisiou describe la existencia de tres tipos de profesor o, lo que es lo mismo, tres modelos de enseñanza distintos. El primer tipo sería aquel basado en la música clásica y que se centra, consciente o inconscientemente, en prácticas que han sido ampliamente utilizadas en la enseñanza de la música clásica; por ejemplo: la limitación al pentagrama para realizar la notación –en la búsqueda de una interpretación musical fiel de la partitura– o la introducción de tipos de arreglos ajenos a la música tradicional e influenciados por la música clásica –tratando así de lograr un mejor resultado estético que autorice poco espacio a la improvisación.

El segundo de los tres modelos de enseñanza musical planteados por Dionisiou, se centra en la música bizantina como epicentro y utiliza también la notación *paresemántica* y la teoría de la música eclesiástica. En este paradigma metodológico se le concede una gran importancia a la fiel rendición de la notación, se cultivan pocas habilidades de improvisación y se suele insistir en un resultado auténtico definido a través

de la partitura o de grabaciones antiguas. Encontramos estas prácticas, generalmente, llevadas a cabo por maestros de música bizantina que también imparten música tradicional –ya sea porque el plan de estudios concreto requiera que enseñen canciones que no sean necesariamente himnos eclesiásticos, como porque ellos mismos han aprendido a tocar algunos instrumentos tradicionales a través de los cuales pueden mostrar conceptos musicales específicos.

Por último, el tercer modelo se basa en el concepto de la enseñanza de la música tradicional como parte de la tradición popular oral. Este método, representaría la forma más cercana al modelo de aprendizaje de la música demótica dentro de la sociedad tradicional griega cuya filosofía queda reflejada en la curiosa frase 'aprende a robar' (Anogeianakis, 1991, p.29). El profesorado que sigue este paradigma centra su didáctica principalmente en la enseñanza acústico-oral, realizan un uso más frecuente de la música auditiva –ocasionalmente graban algunas lecciones y entregan la cinta al alumno para que la escuche individualmente– y prestan poca atención a la partitura cuyo uso se reduce a medio de trabajo secundario y meramente ocasional.

### 1.7. Aprendizaje de la gaita búlgara

Tal como venimos observando, la perspectiva de la música artística de Europa occidental como la expresión de una tradición letrada, en ocasiones, se interpone en el camino de la comprensión y el estudio de una cultura musical que no se relaciona exclusivamente con la partitura, es decir, con la ilustración grafica (Lymperis, 2014). El etnomusicólogo Timothy Rice, con el objetivo de profundizar en el estudio de la música búlgara, recibió clases a la usanza del modelo de aprendizaje tradicional, esto es siguiendo la lógica de memorizarla melodía principal, añadiendo a esta los ornamentos o las secciones de improvisación. Rice observó cómo se enfrentaba de manera exponencial a una enorme cantidad de información musical y este hecho le impedía decodificarla e interiorizarla. A través de la observación gradual de otros músicos, llegó a la conclusión que estos no percibían la música de la misma manera que él lo hacía –es decir cómo se enseña el sistema occidental– sino que todo este volumen de ornamentaciones y de improvisación representaba para ellos una parte importante e integral de la melodía básica; en otras palabras, concluyó que, cuando un músico oriundo de una zona rural aprendía a tocar la gaita, percibía la melodía como un cuerpo compacto y unificado,

probablemente sin tan solo sin saber cómo diferenciar la melodía principal de las ornamentaciones. Según el autor, este resultado de unificación perceptiva se lograba mediante la escucha, la observación y la práctica instrumental intensiva.

Rice resultó también impresionado por el hecho de que los músicos estudiados en su investigación no utilizaban una partitura ni ninguna otra forma de notación musical, ni siquiera durante el proceso de aprendizaje de la gaita; de manera que resultaría obligatoriamente necesario que un músico, hubiera desarrollado previamente las habilidades musicales necesarias para ser capaz de memorizar todo aquel enorme volumen de música, es decir, todo el repertorio. Esta capacidad memorística es en muchos casos, de hecho, un criterio de habilidad que comporta tan gran reconocimiento por parte del resto de la comunidad musical que supera en valoración general incluso a otras cualidades, como la destreza y el alto nivel técnico (Matakakis, 2018).

### 1.8. Aprendizaje en la música clásica persa

En Irán, el método de aprender a través de secuencias musicales grabadas ha formado parte de la enseñanza musical desde hace algún tiempo: los músicos pueden tener disponible la grabación de una pieza musical y escucharla repetitivamente con el fin de aprenderla. Esta práctica, sin embargo, puede conducir a la estandarización de la forma de tocar; es decir, varios músicos de distintas procedencias geográficas dentro del país tocan un tema o una melodía de una forma muy parecida porque todos siguen como modelo la misma grabación específica. Antiguamente, un músico aprendía una melodía determinada a través de la interpretación de su maestro –que nunca sonaría de igual manera a como la tocarían otros maestros que enseñaran la misma melodía–, así que sería prácticamente imposible encontrar dos interpretaciones iguales. A parte de esta variante, cabría considerar otra más: tampoco el modelo, es decir la interpretación del maestro, sonaría nunca igual, ya que la interpretación de un tema musical depende del estado concreto en que se encuentra el músico que lo interpreta en ese preciso instante. Así que, aparte del hecho que el modelo de aprendizaje variaba porque cada maestro lo enseñaba de forma diferente, también podía estar sujeto a cambios porque cada vez que se interpretaba de nuevo no sonaría de forma idéntica (Nooshin, 1996).

De todas formas, a pesar de la introducción del uso de las grabaciones en el aprendizaje de la música persa, el método de la enseñanza no ha cambiado

sustancialmente. Las técnicas principales para enseñar continúan siendo la imitación del maestro y la memorización: las frases musicales que forman el pilar del repertorio de la música iraní, conocidas como *radif* se aprenden directamente escuchando e imitando al maestro, pese al hecho que el sistema de *radif* reviste una alta complejidad y representa lo que podríamos describir como laberinto melódico.

Un sector del profesorado, en los últimos tiempos, ha comenzado a dictar notas a los alumnos, con el objetivo de facilitar y acelerar su aprendizaje; en este sentido, es muy interesante mencionar una anécdota: During (como se citó en Nooshin, 1996) describe un comentario emitido por un maestro del instrumento de percusión *tombak Djamchid Chemirani*, cuando vio a un alumno suyo tomando apuntes: le dijo que sería preferible que olvidara todo lo que había aprendido, antes que tenerlo por escrito. Con este comentario debemos entender que aquello que el maestro deseaba era enseñar al alumno que debía mejorar su capacidad memorística en vez de estar pendiente de apuntes, ya que a través de este proceso, sus resultados interpretativos mejorarían sustancialmente. El esfuerzo empleado en memorizar una frase o una composición redunda en un aprendizaje de mayor durabilidad, al resultar disponibles los contenidos musicales en la mente del intérprete, con o sin apuntes. La frase o motivo musical queda grabada en la memoria del alumno directamente y, de esta manera, se generan y se elaboran de forma automática, otros procesos paralelos y adyacentes como la imaginación y la creatividad.

### 1.9. APRENDIZAJE EN LA MÚSICA ÁRABE

En su estudio, Gerorge Sawa (1989) se refirió a la práctica musical en Egipto durante el siglo XX y describe la forma de aprendizaje de la música egipcia de las zonas rurales: los cantantes y los instrumentistas tradicionales aprenden de forma oral participando durante muchos años en diferentes formaciones musicales. Los cantantes a menudo comienzan como miembros de un coro antes de convertirse en cantantes virtuosos; de la misma manera, un instrumentista da sus primeros pasos musicales como aprendiz en un *tutti*, apoyando a un cantante o músico considerado virtuoso, que toca *rabab*, *salamiyah* –un instrumento semejante a la flauta– o *mizmar* – un tipo de oboe autóctono. Como sucedía desde la época medieval, el cambio y la variación del material musical continúa debiéndose, en la actualidad, a la creatividad en la interpretación, la capacidad ejecutiva de cada músico y el debilitamiento de la memoria.

## 1.10. APRENDIZAJE EN LA MÚSICA DE LA INDIA

El musicólogo inglés, especializado en música india, Neil Sorell (1980) explica que cualquier músico indio, interpelado al respecto, insistiría a cualquier persona que deseara instruirse en música india, que resultaría imposible aprenderla a través de las páginas de un libro. Este curioso comentario se basa en el hecho que el aprendizaje musical en la India tiene como fundamento el conocimiento del *rag* y del *tal* –el *rag* es el sistema modal de las melodías de la música india y el *tal* es el proceso rítmico– y, para estos dos sistemas, que cada músico debe aprender y conocer profundamente, no existe ninguna notación musical. Además, existe una multitud de *rags* que utiliza modos pentatónicos, hexatónicos y heptatónicos; cada grado de los modos, excluyendo la cuarta justa, la quinta justa y la octava, puede ser variable a nivel de entonación, tal como sucede en la música modal que encontramos en toda la zona geográfica que abarca desde la India hasta la costa oriental del Mediterráneo. La afinación de cada *rag* depende del tratamiento personal que cada músico aplique: las notas rebajadas a un semitono se pueden interpretar todavía más bajas y se denomina como *ati komal* –muy bajas–; las notas que están alteradas –el equivalente al sistema occidental de un semitono hacia arriba– se pueden interpretar más altas, aproximadamente 20 cents. Estas variaciones microtonales se conocen como *shrutis* y se aprenden a través de la imitación.

Sin embargo, existe un sistema parecido al solfeo occidental para cantar movimientos melódicos conocido como *sargam*: las siete notas de un modo –o menos en el caso de modos hexatónicos o pentatónicos– se denominan como Sa, Re, Gha, Ma, Pa, Dha, Ni y son equivalentes al Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. El maestro puede indicar una nota, pero no habrá una partitura de una composición completa que represente la interpretación de forma precisa; es decir, todos los detalles de la interpretación vocal –melismas, *glissandi* y otras ornamentaciones– se enseñan solo a través de la demostración interpretativa. Algunas partes que tienen la forma de ejercicio o estudio se pueden anotar, conocidas con el nombre de llaman *palta*, y podrían ser concebidas como secuencias (Bor, 1986).

Tal como sucede en la mayoría de la músicas que hemos analizado hasta este punto del trabajo, la música de India se aprende a través del contacto directo con un maestro. Regula Qureshi, musicóloga y alumna de *sarangi* de varios grandes maestros

(Qureshi, 2016) relata cómo, en su encuentro con Ram Narayan, el gran solista del *sarangi,* este le comentó el hecho de que algunas personas interesadas aprendían a través de sus discos e imitaban su estilo; pero Ram Narayan insistía en que hay ciertos elementos que no se pueden dominar si el alumno no se sienta junto a un maestro que se los muestre correctamente. Por otra parte, a parte de la importancia de aprender cerca de un maestro, Narayan concluye que, al final, cada alumno aprende según su propia capacidad y voluntad:

> You see, the real essence of music no one can teach you or bring to you; it comes out from your own heart. But that transportation, into another world, it comes only rarely. Nobody can teach you the real thing. It has to come out of you. True, I can lecture you about ragas, and you can write down, but that is far from anything. You can learn by seating with a teacher, but in the end, it will come automatically, out of your own mind. It takes a lot of intelligence, but without cleverness. And above all, devotion. ( p.125)

## CONCLUSIÓN

El empleo de elementos de música tradicional en la composición sugiere un estudio profundo de la dicha música. La mera elaboración y uso de melodías desde partituras de recopilaciones de música tradicional para ser utilizadas o recreadas es un proceso que convierte la música tradicional prestada en un elemento simplemente exótico y decorativo y consecuentemente pierde su esencia (Stravinski, 1978). Las características y la práctica de esta música no se pueden conocer y aprender solamente a través de la lectura de una partitura, aunque muy detallada que sea (Torrent, 1990). La continua variación de la melodía, las ornamentaciones espontaneas, la afinación no temperada y aplicada según el criterio del interprete o la zona geográfica en la que se encuentre y la habilidad de interpretar ritmos de amalgama de forma natural (en algunas zonas geográficas), son características musicales primordiales y prácticas de la música tradicional (Mavroidis, 1999). Los interpretes tradicionales interiorizan el carácter de la música a través de la transmisión oral y como fruto de este proceso es la aplicación práctica de todas las características de la música tradicional, de forma natural (Anogeianakis, 1991). Así pues, un músico formado según las reglas de la música culta europea durante el proceso de componer música empleando elementos de música tradicional, necesita realizar un trabajo previo de investigación musical sobre las raíces

musicales de una tradición para poder conocer profundamente sus códigos interpretativos y las formas de enseñanza. Así pues, podrá con más probabilidad conseguir una obra realmente influenciada por la tradición musical y crear composiciones basadas en la tradición que pueden ser nueva música tradicional o música totalmente distinta (Xenakis, 1955).

# CAPÍTULO 2

## MÚSICA TRADICIONAL DE GRECIA: *DEMÓTIKA*


2.1. *DEMÓTIKA* Y TRANSMISIÓN ORAL

2.2. ORIGEN DE LA MÚSICA *DEMÓTIKA*

2.3. *DIMOTIKÓ MELOS*

2.4. EL RITMO EN LA MÚSICA TRADICIONAL

2.5. LOS RITMOS DE AMALGAMA EN LA MÚSICA TRADICIONAL DE VALENCIA

2.6. LA PRAXIS MUSICAL DE LA *DEMÓTIKA*

2.7. INSTRUMENTACIÓN DE LA *DEMÓTIKA EN* GRECIA CONTINENTAL*: KOMPANÍA*

2.8. *MOU PARIGILE T`AIDONI*: LA TRANSFORMACIÓN DE UNA CANCIÓN OBSERVADA A TRAVÉS DE SU DISCOGRAFÍA

# CAPÍTULO 2

## MÚSICA TRADICIONAL DE GRECIA: *DEMÓTIKA*

### INTRODUCCIÓN

En este capítulo, estudiaremos diversos conceptos según los que se basa la música tradicional de Grecia a través de la recopilación de información sobre su origen y características. El término para referirse a la música griega tradicional en griego actual es el de música *demótika* [δημοτική μουσική] y, basándonos en esta referencia, en nuestro estudio emplearemos este término también.

Respecto al espacio por excelencia donde podemos hallar la *demótika*, podríamos englobar la prácticamente la totalidad de las zonas no urbanas de Grecia; pese a la gran diversidad que este hecho representa y las diferencias podemos discernir entre los varios estilos de *demótika* –sobre todo según la procedencia de la zona geográfica en la que se practica–, aun así, se pueden observar una gran cantidad de características comunes entre todas las representaciones musicales *demótikas*.

### 2.1. *DEMÓTIKA* Y TRANSMISIÓN ORAL

Las canciones tradicionales de *demótika* poseen, en general, bastante antigüedad y sus referencias culturales provienen de la vida en las sociedades rurales. Estas composiciones se caracterizan por el anonimato del creador y la transmisión a través de la tradición oral; esto significa que funcionan en el contexto de la oralidad y que, como condición de la cultura popular en su práctica, no se utiliza la partitura ni para su fijación ni transmisión. Esta práctica nos aleja de la posibilidad de una posible intervención artística externa y, en este sentido, refuerza aún más otra de las características de los fenómenos de la cultura tradicional: la constante variación que se sucede en el proceso de su transmisión de boca a boca. Un hecho constatable, sin embargo, es que la música *demótika* no se ha creado bajo la influencia del sistema temperado de la música tonal de Europa occidental –que se desarrolló gradualmente después del Renacimiento y funciona hasta hoy (Lymperis, 2014).

## 2.2. ORIGEN DE LA MÚSICA *DEMÓTIKA*

Según el compositor y musicólogo chipriota Solon Michaelidis (1955), cuando nos referimos al origen de la música *demótika*, no podemos aspirar a detectar con exactitud la fecha o la "edad" de las canciones tradicionales. En contadas ocasiones, cuando la letra se refiere a unos hechos históricos específicos, podríamos suponer que contamos con un dato cronológico aproximado; pero en la gran mayoría de los casos, no existe una firme relación a nivel métrico y rítmico entre el contenido poético y musical contenido en estas canciones. Por lo general, podemos deducir que la letra y la melodía no se compusieron simultáneamente y es muy probable que muchas canciones tradicionales tengan su origen en la música popular de Bizancio: la temática de las canciones de los *akrites* –el canto *akrítikó* de la época bizantina media referido a las gestas militares de los guardianes de las fronteras bizantinas orientales– es rastreable en la *demótika*. De hecho, canciones con esta misma temática se pueden encontrar en la Grecia continental, en las islas y en la música de la zona de Pontos. A pesar de eso, es imposible saber con certeza si la melodía de estas canciones era exactamente la misma que en la Edad Media y tampoco es posible saber cómo se cantaba o como se tocaba en esta época; pero considerando el desarrollo que ha seguido la melodía y el uso de los intervalos de la música actual *demótika*, podemos deducir que, efectivamente, se remonta tiempos remotos. No existen manuscritos de música tradicional en los manuscritos bizantinos, a excepción hecha de una colección de 13 canciones encontrada en el monasterio de los *Íberos* en *Agion Oros* y en la que se utiliza la notación *parasemántica* bizantina (Psachos, 1931).

Así pues, a lo largo de los siglos, los elementos que conducen a la creación de canciones tradicionales se han nutrido tanto de eventos históricos como de una profunda y ancestral necesidad de expresar el sentimiento popular y el estado de ánimo mental, tanto individual como de grupo. Este último elemento conduce al desarrollo de motivos comunes en las canciones tradicionales griegas, es decir, las piezas propias de cada región muestran fuertes similitudes respecto al tema y la técnica –si bien es cierto que, a lo largo del tiempo, las canciones pueden enriquecerse y presentar variaciones líricas (Halkidou, 2014). Como hemos comentado anteriormente, la forma de transmisión de estas canciones, desde el inicio de su existencia, es exclusivamente oral, siguiendo el mismo patrón metodológico de difusión del resto de las artes populares; esta condición nos conduce de manera inmediata a la conclusión que el cancionero tradicional está sujeto a

múltiples cambios, tanto en términos de contenido lírico como de melódico y, de esta forma, surgen las diversas variaciones, rasgo clave y común de la cultura tradicional (Mazaraki, 1959).

El musicólogo Foivos Anogeianakis (1991) realiza una revisión histórica de la música tradicional de Grecia donde destaca las influencias que recibió de la era bizantina e identifica los inicios del canto *demótiko,* a partir del siglo III d.C. El investigador documenta bibliográficamente la relación existente entre la melodía popular y la música bizantina, al mismo tiempo que realiza la división del cancionero popular inmaterial en dos ciclos: el a*kritikó* y el *kléftiko*. Asimismo, Anogeianakis aclara conceptualmente los términos *demótika* –todos aquellas piezas creadas hasta 1821, incluyendo el *akrítico* y *kléftika*– y canción popular *laiká* –canciones más nuevas y *rembétika*. Por último, se distinguen tres cuerpos de géneros musicales, conocidos como *melos,* en la terminología musical griega [μέλος]: el antiguo –*archaion melos*–, el bizantino –*bizantinó melos*– y el demótiko –*dimotikó melos*.

### 2.3. *DIMOTIKÓ MELOS*

La música tradicional griega, según el musicólogo *Lambros Liavas*[1], se divide en dos categorías: la música continental y la música de las islas. La primera categoría incorpora las músicas de las regiones Epiro, Macedonia y Tesalia, donde encontramos ritmos de amalgama y escalas arcaicas pentatónicas y también diatónicas. Por otra parte, la música de las islas se basa en ritmos sobre todo de cuatro tiempos, mientras las escalas empleadas utilizan también el género *cromático,* equivalente a los *makams Hijaz, Sabah* etc.; se trata de la música del Mar Egeo y Creta. Por último, las regiones de la Grecia Continental, el Peloponeso y Tracia poseen elementos de ambas categorías mencionadas.

En la música tradicional griega hacen su aparición diversos rasgos que la diferencian de la música culta europea como veremos a continuación. Según el musicólogo Skoulios (2014) las características de la música *demótika* serían las siguientes:

- empleo de varios modos musicales;

[1] Conferencia de Lambros Liavas sobre la *demótika.*
https://www.blod.gr/lectures/eisagogi-stin-elliniki-dimotiki-mousiki-proti-omilia/

- uso de intervalos no temperados;
- fenómeno de movimientos melódicos según los centros tonales de cada modo;
- utilización de bordones continuos, como en la música de gaita, y movibles tal como el *ison* de la música *bizantina*;
- práctica de la modulación entre modos;
- uso de una gran variedad de ritmos impares, un fenómeno común en los Balcanes y de Asia Menor hasta la India;
- estilo melismático en las melodías, amplias ornamentaciones y uso de *glissandi*.
- introducción instrumental de un músico, práctica común en la música árabe, turca, persa e hindú;
- libertad concedida al intérprete para variar sus rendiciones.

## 2.4. EL RITMO EN LA MÚSICA TRADICIONAL

En la música tradicional encontramos ritmos creados en tiempos impares, conocidos como 'ritmos de amalgama'. En este apartado, explicaremos el concepto interpretativo de estos ritmos para lograr comprender –en la segunda parte de la presente investigación– su naturaleza y su empleo en las composiciones presentadas.

Los ritmos de amalgama consisten de cinco, siete, nueve o más tiempos ejecutados en cada compás –comunes en las culturas musicales en el área geográfica que abarca desde los Balcanes hasta la India (Peristeris, 1976). Los músicos tradicionales no perciben aquella rítmica de forma aritmética, sino que su concepto cognitivo se resume a interpretar los ritmos como agrupaciones de pulsaciones largas y cortas; justamente esta era la forma de percibir el ritmo también en la Antigua Grecia, que se reflejaba en la práctica de hacer equivaler la duración de las sílabas de los textos poéticos en pies métricos cortos y largos (Baud-Bovy, 1987).

En la notación occidental, estos ritmos se aproximan agrupados en dos tipos de pulsos, pudiendo tener, cada uno de ellos, dos o tres tiempos respectivamente. Como ejemplo de este hecho, podemos tomar el de un ritmo de cinco tiempos expresado en un compás de 5/8: en este caso, el ritmo no se trata de una continua sucesión de cinco notas en cada compás. El ritmo se puede concebir como una agrupación de dos pulsos, uno de dos tiempos y otro de tres; [5/8] en [2+3]; en caso de combinar los pulsos de otra forma, construiríamos otro ritmo: [5/8] en [3+2].

De hecho, el orden de la agrupación de los pulsos otorga carácter al ritmo; por ejemplo, el ritmo de siete tiempos [7/8] en [2+2+3] que encontramos en la música de Tracia – *mandilatos*– y de la zona de Pontos – *serra, serranitsa*, *kots*– es distinto del ritmo [7/8] en [3+2+2] de *syrtos kalamatianós*. Esta última danza se encuentra en casi toda la Grecia continental y se considera como panhelénico (López, 2008).

El profesor y director George Hadjinikos (2007) explicaba al compositor inglés Michael Tippet el carácter pulsativo de los ritmos de amalgama empleadoσ en la música tradicional como el *syrtos kalamatianós* de siete tiempos. Hadjinikos no estaba de acuerdo con el término "ritmos aditivos", que también se suele aplicar para describir los ritmos de amalgama; para él, el ritmo de *syrtos kalmatianos* consiste en tres pulsaciones: una más larga de tres tiempos y dos seguidas de dos tiempos; dicho de otra forma, este ritmo de siete tiempos tampoco se debería entender como un ritmo de seis tiempos más uno. Tippet durante el transcurso de la reseñada conversación, comentó a Hadjinikos la circunstancia que si le hubiera conocido algunos años antes, habría realizado sus composiciones musicales de otro modo respecto a la utilización de los ritmos de amalgama.

Según Hadjinikos (1989) la notación musical occidental durante el proceso de la enseñanza presenta un problema fundamental que radica en la percepción visual de la música, ya que se encuentra "empaquetada" en grupos de semicorcheas u otros valores y siempre dividida por las líneas de los compases: la música, en vez de fluir de forma natural, parece visualmente obstaculizada por las líneas de los compases. De tal forma, los músicos, al menos al principio, agrupan mentalmente la música en bloques y la melodía se frena cada vez por intervención de las líneas de los compases; en cambio, los músicos tradicionales, que no aprenden a tocar música a través de la lectura, suelen tener más libertad en la interpretación de las frases melódicas y en la improvisación.

## 2.5. LOS RITMOS DE AMALGAMA EN LA MÚSICA TRADICIONAL DE VALENCIA

Los ritmos de amalgama, cuya presencia detectamos en la música tradicional griega, constituyen también los rasgos rítmicos de las músicas tradicionales de los Balcanes y de otras culturas musicales en el espacio geográfico de la costa del Mediterráneo oriental hasta la India (Peristeris, 1976). Sin embargo, si revisamos la bibliografía publicada sobre el tema, encontramos información relevante que constata la

existencia de ritmos de amalgama en la praxis de la música tradicional de Valencia y, en particular, en las zonas montañosas de Morella (Torrent, 1990).

En concreto, los ritmos de amalgama hallados se componen de siete y once tiempos, poco usuales para la rítmica habitual de la península ibérica, donde son más habituales los ritmos de amalgama de doce tiempos en diversos estilos como el flamenco o la música clásica, aunque también los encontramos en el repertorio para vihuela –el instrumento renacentista de la familia de la guitarra–, en temas como *Guárdame las Vacas* de Luis de Narváez; por último, este ritmo de doce tiempos hace asimismo su aparición en la música para guitarra barroca de Gaspar Sanz y en la música de Joaquín Rodrigo –en particular el primer movimiento del concierto Aranjuez (Palacios, 2019).

Las grabaciones de la música tradicional valenciana de que disponemos –y que poseen características rítmicas de amalgama de tiempos impares– tienen su origen en un trabajo musicológico de campo: en la Valencia de los años 70 se realizaron una serie de grabaciones llevadas a cabo por los musicólogos Vicent Torrent y Josemi Sánchez en las que capturando registros de música tradicional en múltiples lugares de la geografía valenciana. El material, conocido como *Fonoteca de Materials*, se clasificó en categorías según su género y fue publicado por la Generalitat Valenciana.

En este trabajo de campo encontramos grabaciones realizadas en las zonas montañosas de Morella donde se interpretaban danzas interpretadas con dulzaina y percusión –tabal– en el disco de 1987: *Morella, Tocs tradicionals de dolçaina*[3]. Asimismo, algunas danzas se interpretan en una rítmica de compases de siete u once tiempos (*gitanetes*) (fig.2.1).

[3] Morella, tocs tradicionals de dolçaina (gva.es)

Figura 2.1. Transcripción de la danza *Gitanetes*.

Seguramente los ritmos de amalgama se encontrarían con más frecuencia en épocas anteriores pero la educación de la música "culta" de las bandas de música los habría convertido en compases simples ternarios o binarios (Torrent, 1990). Probablemente este proceso de normalización de la música tradicional no aconteció solamente en Valencia, sino también en el resto de Europa. Antes del desarrollo de la práctica etnomusicológica –que empezó de forma más definida a principios del siglo XX– para los entendidos de la música clásica, cualquier música distinta a esta se consideraba incomprensible, inferior o molesta; según esta lógica, cualquier ornamento exagerado y cualquier ritmo de amalgama se simplificaba según los cánones y las reglas de la música clásica (Reig, 2010).

## 2.6. La praxis musical de la *demótika*

El etnomusicólogo griego Lambros Liavas realiza una pormenorizada descripción de su primer encuentro con un músico tradicional[4] durante el transcurso de su colaboración como ayudante del musicólogo Foivos Anogeianakis durante el proceso de grabación de la música de un pastor que tocaba la flauta de cáñamo. En aquella época, Liavas era estudiante de piano y trabajaba sobre unas obras de Chopin –es decir, música muy exigente, técnica y armónicamente densa para un instrumento no transportable, ya que físicamente pesa mucho y siempre está en el mismo lugar; así que cuando empezó la sesión de grabación, Liavas se sorprendió al ver al pastor sencillamente sacar la flauta del bolsillo de su traje y comenzar acto seguido a interpretar varios temas con extrema fluidez y naturalidad. Liavas comenta que para él esta experiencia sonora fue transcendental: cada vez que el pastor tocaba un tema nuevo era como si surgiera de un mundo sonoro diferente. Además, al repetir un tema para contrastar la grabación, el intérprete siempre variaba su interpretación, ya que contaba con una inmensa facilidad para improvisar o variar el material que tocaba. Todo el universo musical que creaba lo tenía, literalmente, en su bolsillo.

## 2.7. Instrumentación de la *demótika en* Grecia Continental*: kompanía*

La influencia de la música temperada europea y el uso de la armonía se han introducido en la música tradicional *demótika* a través del uso de instrumentos como el acordeón y la guitarra. Esta es la observación, realizada por investigador *Anogeianakis* (1991), trasluce su opinión sobre la pérdida del carácter de la música tradicional, sobre todo por la aproximación al temperamento igual. La presencia e influencia de los instrumentos citados, produce que se abandonen gradualmente los intervalos naturales que se encuentran en el canto *demótiko.* Es cierto que los instrumentos rítmico-armónicos, como es el laúd griego –*sterianó laouto*– o la guitarra, conviven con los instrumentos melódicos principales que realizan las complejas figuras melódicas de la música interpretada; pese a este hecho, podemos observar que ya en las primeras grabaciones con las que contamos, realizadas en los años 20, la melodía principal cantada o interpretada en estilo de *demótika,* sigue una afinación no temperada. La tradición acústica se

[4] Ídem.

mantienea través del uso de instrumentos melódicos, distintos a los europeos occidentales, tal comoel *zournas* o *pípiza*–tipo de oboe tradicional–, la *lyra* o la flauta pastoral –*flogera*.

Figura 2.2. El clarinetista Thanasis Vrouvas con otros músicos en la taberna de Heilas [Χειλάς] en Liosia [Λιόσια]. Fuente: archivo personal de Asimina Kaniari.

Actualmente los instrumentos melódicos más comunes en la *demótika* son el clarinete y el violín Los instrumentos autóctonos (*lyra, zournas*, etch.) se practican en algunas zonas geográficas limitadas. A partir de los finales del siglo XIX, el clarinete sustituyó los instrumentos de viento tradicionales como la gaita, el *zournas* y la flauta de cáñamo y el violín ha sustituido la *lyra.* Este cambio ha sido progresivo y sin la asimilación de las características de la música clásica. Los rasgos musicales y la estética de las melodías de la *demótika* (melismas, notas no temperadas) se han transferido por los músicos tradicionales en los nuevos instrumentos-clarinete y violín- realizando únicamente un cambio de medio instrumental sin adoptar la estética de la música clásica o música del repertorio de aquellos instrumentos[5]. La transmisión oral ha sido el único método de este cambio instrumental (Mazaraki, 1956).

[5] Un ejemplo de esta transformación es la grabación de Giorgos Makriyannis del tema instrumental *Gaita cretense* publicada el 1918. El violinista imita la sonoridad de la gaita en una composición al estilo cretense. (6) ΓΚΑΪΝΤΑ ΚΡΗΤΙΚΙΑ, 1918, ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗΣ - YouTube

Mediante este cambio la música *demótika* se puede enriquecer con las posibilidades técnicas de los instrumentos de origen europeo (tesitura más extensa, posibilidad de modular). De hecho, la transformación del material autóctono melódico (*dimotikó melos*) en los nuevos medios ha creado una música en la que se emplean las características técnicas de cada instrumento, aunque sigue la estética de la *demótika*. El clarinete hoy en día se considera como el "instrumento nacional" de Grecia. De todas formas, la música para *lyra*, gaita u otros instrumentos autóctonos sigue proporcionando al oyente unas características sonoras y tímbricas únicas e insustituibles. La forma de tocar la *lyra* de Tracia por Yannis Strikos no se puede adaptar en el violín. Es el sonido del propio instrumento que plasma la música a través del conocimiento del interprete.

La formación más característica de *demótika* se conoce como *kompanía*; se trata de una formación compuesta de clarinete y violín, como instrumentos melódicos, y de *laouto* y *santouri* como instrumentos armónicos (fig.2.2). El repertorio de esta formación se compone fundamentalmente de danzas de *syrtos kalamatianós* y *tsámikos*, tocadas de forma instrumental o con la participación del cantante. El clarinete y el violín interpretan la melodía principal de forma *heterofónica* –concepto que explicaremos más detalladamente en el capítulo dedicado a la música antigua. Lambros Liavas (citado por Katsanevaki, 2012) describe el juego de estos dos instrumentos en acción:

> El clarinete y el violín son los instrumentos que realizan y elaboran la melodía. Los músicos que los interpretan tienen muchas posibilidades para mostrar sus habilidades subiendo y bajando las escalas tradicionales y aprovechando al máximo el alcance melódico de sus instrumentos; hay mucho uso de *glissandi*, y la melodía fuertemente adornada. (p.42)

## 2.8. *MOU PARIGILE T`AIDONI*: LA TRANSFORMACIÓN DE UNA CANCIÓN OBSERVADA A TRAVÉS DE SU DISCOGRAFÍA

En el trabajo de T.F.M. (Kaniaris,2017) se estudió el cambio de la forma de una canción de *demótika*, *Mou parígile t'aidoni* [Μου παρήγγειλε τ'αηδόνι], a través de la transcripción y análisis de numerosas versiones que existen grabadas desde el 1919. La canción en cuestión fue elegida por el hecho de que una de las primeras versiones, la del 1934 interpretada por la cantante Rita Abatzí y el clarinetista Thanasis Vrouvas, se consideraba una gran referencia musical entre mi círculo familiar paterno[6]. Vrouvas,

[6] *Mou parígile t'aidoni*: https://media.upv.es/#/portal/video/ad684360-75d4-11eb-9501-73c7ba8fae95

residente de Moustafades [Μουσταφάδες] (actualmente Kalithea) –un pueblo cerca de la ciudad griega de Tebas–, era amigo de mi padre y tío de mi primo Mitsos Kaniaris, por parte de su familia materna.

La canción en cuestión es conocida dentro del ámbito social de un oyente habitante de Grecia con referencias culturales comunes. Dicho de otra forma, *Mou parígile t`aidoni*, es una canción difundida y reconocible actualmente y no la conozco únicamente por el estudio de la grabación de Vrouvas y Abatzí sino que por la numerosas versiones que se reproducen por medios como la televisión y la radio en Grecia actualmente. Para mi, ha sido una enorme sorpresa escuchar la versión de Thanasis Vrouvas en los finales de los 90. Esta versión proporcionaba importantes diferencias en comparación con la forma que se interpreta esta canción actualmente. La diferencia más notable detectada se centra en la introducción musical que en versiones anteriores era totalmente diferente.

En el toque de Vrouvas se pueden observar también rasgos modales del *dromos Sabah* que no se emplean en las versiones actuales. Considerando las diferencias en la modalidad, destacamos la versión de 1919 cantada por Kyria Koula que está interpretada exclusivamente en el modo *Sabah*. Con el paso del tiempo y el aumento de la disponibilidad de material discográfico sobre todo en el internet, encontré varias versiones de la canción en cuestión y conseguí algunas observaciones sobre las diferencias y elementos comunes:

**Diferencias**

1. En todas las canciones desde el año 1919 y hasta el 1955, las introducciones consistían en melodías diferentes.

2. La instrumentación era variada. En las primeras grabaciones se notaba más el uso del violín como instrumento solista.

3. En las melodías vocales se detectan diferencias en la ornamentación y entonación.

**Similitudes**

1. El ritmo de la canción basado en la danza *syrtos kalamatianós* en 7/8 [3+2+2], se mantenía en todas las versiones
2. El estilo interpretativo de la voz o del instrumento solista (clarinete o violín) seguía las mismas reglas estéticas; melismático, no temperado

Una comparación más exhaustiva de las características de las versiones se puede observar en la siguiente tabla (tab.2.1).

| Año | 1919 | 1926 | 1928 | 1934 | 1955 | 1960 | 2012 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Cantante | Koula Antonopo | Leyteris Menemen | Antonis Dalgas | Thanasis,Vrouvas | Georgía Mittaki | Stelios Kazantsidis | Informante Anónimo |
| Instrumentación | violín | violín | violín | violín | Violín | violín | |
| | | | | clarinete | clarinete | clarinete | flogera |
| | | | laúd | laúd | Laúd | laúd | |
| | santouri | santouri | | | | | |
| | voz | voz | voz | voz | voz | voz | voz |
| | | | | | | batería | |
| | | | | | | contrabajo | |
| Harmonía | Heterofonia solo instrumentos melódicos | Heterofonia solo instrumentos melódicos | Acordes laúd tónica y cuarto grado | Acordes laúd tónica y cuarto grado | Acordes laúd tónica y cuarto y séptimo grado | Acordes laúd tónica y cuarto y séptimo grado | Monodia;sin acompañamiento |
| Modo | *Sabah* | menor natural | menor natural | menor natural y *Sabah* | menor natural y modo de Mi | menor natural | menor natural |
| Tonalidad | Mi | Do# | Si | Mi | Mi | Sol | Do |
| Ambitus voz | Mi-Si 5ª | Do#-Si 7ª | Si-Si 8ª | Mi-Si 5ª | Mi-Si 5ª | Sol-Re 5ª | Do-Sol 5ª |
| 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 |
| Pulsación | pulso melódico | marcada | marcada | marcada | marcada | marcada | pulso melódico |

Tabla 2.1. Características musicales de las varias versiones

Toda la información sobre el estudio de las primeras versiones de este cancıón está presentada de forma analítica en mi T.F.M. incluyendo las transcripciones en notación de todas las versiones y material fotográfico inédito (fig.2.3). Sin embargo, en esta investigación podemos presentar algunas observaciones relevantes al cambio y

transformación de la melodía en cuestión que han surgido a través de la práctica de la transmisión oral. Para observar las diferencias entre las partes cantadas he transcrito las melodías vocales en la misma tonalidad (fig.2.4). Excepto de la primera que se realiza en el *dromos Sabah* –se emplea el cuarto grado rebajado, la nota Sol ♭ – las otras versiones se desarrollan con las notas del modo menor y mínimas alteraciones añadidas. En la versión del 1960 interpretada por el cantante Stelios Kazantzidis, observamos el empleo del segundo modo rebajado en la célula melódica descendiente hacia la tónica (de Mi natural a Mi ♭ y concluir en la tónica que es la nota Re).

Figura 2.3. Vrouvas y otros músicos formando una *kompania*, acompañan el dote de Aglaia Peppa en su boda. Moustafades 1938. Fuente: Foto archivo personal de Mitsos Kaniaris

Figura 2.4. La estrofa según cada versión cantada

Podemos observar el comportamiento de la melodía cantada en el estribillo (fig.2.5).

Figura 2.5. El estribillo según cada versión cantada

En la versión de Abatzí y Vrouvas del 1934, observamos en la introducción del clarinete un tremendo despliegue melódico realizado por medio de variaciones rítmicas. Vrouvas, parece que se basa en los tres pulsos de *syrtos kalamatianós* y juega con el ritmo; comprime y expande el material melódico y anticipa o retrasa algunas notas. Una aproximación de esta interpretación se puede observar en la siguiente transcripción (realizada por el autor de esta tesis) (fig.2.6).

Figura 2.6. Introducción de Thanasis Vrouvas

La voz entra justo después de la introducción y Rita Abatzí canta la estrofa. Aunque al nivel modal nos encontramos en un ambiente del modo menor en la tonalidad de Mi, la nota La que es el cuarto grado tiende a ser afinada un poco más baja (fig. 2.7). Este comportamiento de afinación denota un posible origen de la canción del modo (*dromos*) *Sabah.* Este modo se compone de las notas de la escala menor con el cuarto grado rebajado a un semitono.

Figura 2.7. Estrofa. Min: 0.16

Vrouvas realiza una respuesta instrumental que consiste en una variación de la estrofa. Utiliza claramente, el modo *Sabah*, empleando la nota La ♭ (fig.2.8)

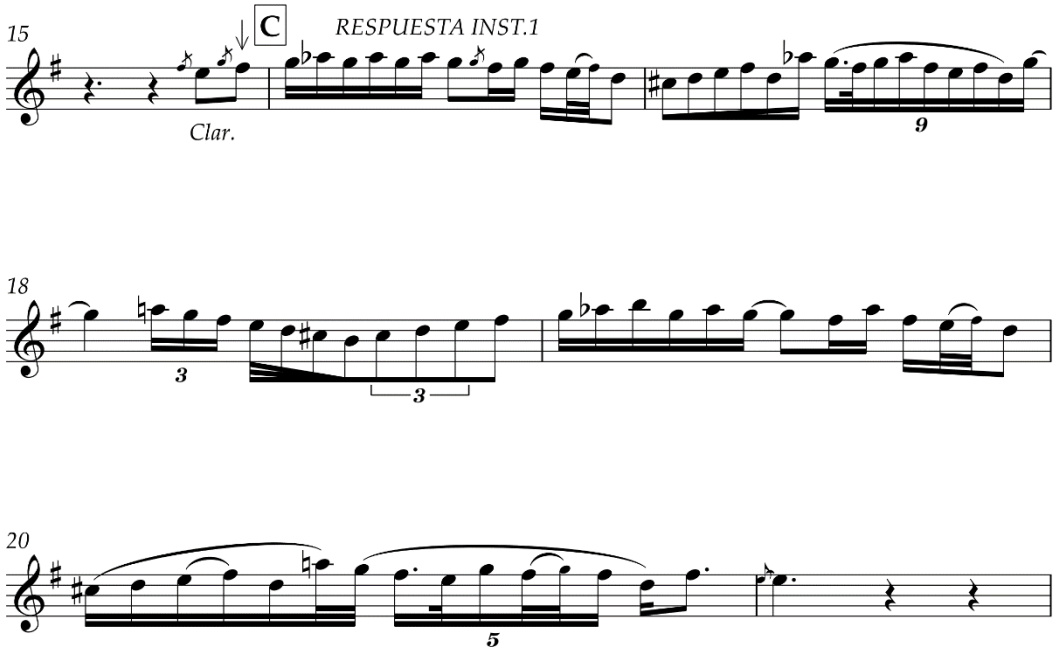



Figura 2.8. Variación instrumental de la estrofa. Min:0.27

En el estribillo la tonalidad vuelve al modo menor. Vrouvas en toda la parte cantada, acompaña la voz tocando la melodía una octava por debajo (fig.2.9)

Figura 2.9. Estribillo: voz y clarinete. Min: 0.38

Vrouvas justo después de la parte cantada y como respuesta instrumental, realiza una variación del estribillo empleando de nuevo, elementos interpretativos como compresión de diversas notas en la duración de un pulso o el empleo de *rubato.* En esta grabación se puede escuchar la participación de la guitarra como un instrumento armónico y rítmico. Se emplean únicamente dos acordes. El Mi menor que es el primer grado y la La menor que es el cuarto grado. Con este tratamiento armónico tan sencillo se puede prestar atención en el desarrollo de la melodía que es la característica principal de esta música. El ritmo realizado por la guitarra consiste solamente en marcar los tres pulsos (fig. 2.10.). El instrumento por excelencia armónico en la *demótica*, es el *laúd* griego. En la presente grabación se pueden percibir contestaciones instrumentales de guitarra o laúd, pero no de forma clara debido a la posible gran distancia de los músicos de las cuerdas pulsadas desde el micrófono. En las grabaciones de los años 30, los guitarristas que participaban en las sesiones de grabación solían ser Spyros Peristeris y Kostas Skarvelis. Eran músicos y compositores de gran experiencia (Konnaris, 2014). Podrían adaptar su forma de tocar según el estilo que deberían interpretar; acompañabar canciones desde *demótica*, *rembétiko* o música ligera al estilo europeo, con armonías más densas (Papageorgiou, 2017). De hecho, volviendo en la presente grabación, no puedo distinguir si el sonido de las cuerdas pulsadas consiste solo en guitarra tocada al estilo del laúd o de guitarra y laúd también. Sobre el estilo armónico empleado en la guitarra por parte de estos grandes músicos dedicaremos un apartado en el capítulo sobre la *rembétika*.

Figura 2.10. Clarinete y guitarra en la segunda respuesta instrumental. Min: 0.50

## CONCLUSIÓN

En conclusión, la música tradicional griega se define con el término *demótika.* El rasgo más característico, compartido por diferentes estilos de *demótika* –pertenecientes a la zona geográfica de Grecia– consiste en el empleo de la *plurimodalidad* y los ritmos de amalgama. Asimismo, la armonía empleada es discreta y desempeña la función de enfatizar los centros tonales del modo (*dromos*) empleado en cada canción o melodía instrumental. En estilos de danzas como el *syrtós kalamatianós* o el *tsámikos*, el empleo de instrumentos temperados –como el laúd o la guitarra–, con la finalidad de realizar el acompañamiento rítmico-armónico, no influye en el carácter ornamentado y no temperado de la melodía vocal o instrumental.

La incorporación y el uso de instrumentos de construcción europea –como el clarinete o el violín en la *demótika*– se realiza según la transformación del material melódico (*dimotikó melos*) que se suele interpretar en los instrumentos autóctonos (*lyra*, gaita etc.); en este caso, la interpretación de la parte melódica en los instrumentos importados sigue la línea estética de la *demótika*, que incluye el uso de melismas, notas no temperadas y la interpretación de música únicamente procedente de instrumentos tradicionales. A través de los nuevos medios instrumentales, no se transfiere la música europea clásica, su estética o su método académico: un clarinetista tradicional no se ha visto compelido a estudiar el estilo clásico y un violinista tradicional no se ha encontrado en la tesitura de tener que tocar música de compositores como Vivaldi.

Para concluir este capítulo quiero aportar un ejemplo musical que muestra las diferencias auditivas entre la formación *zygia* y la *kompanía*; se trata de la interpretación de la canción *Mia hira poulage krasi* [Μια χήρα πούλαγε κρασί] que pertenece al estilo de la danza *kangueli* –una variante de *καlamαtianós*–, conocida sobre todo en Beocia. He encontrado dos versiones que representan dos formaciones distintas: la primera es la antigua formación de la *zygiá* y la segunda la de la *demotikí kompanía*. La primera versión queda reflejada en una grabación del 1957 interpretada por el excelente clarinetista Panagiotis Kokontinis[7]. Kokontinis era habitante de pueblo Ambelohori [Αμπελοχώρι] que se encuentra cerca de Tebas –lugar de nacimiento de mi abuela paterna, Asimina Kaniari-Papanastasiou. El músico beocio antes de aprender a tocar el clarinete tocaba la *pípiza* (un tipo de *zournás* –el oboe tradicional común en Grecia). En este tema, Kokontinis interpreta la *pípiza* y podemos apreciar la claridad de la ornamentación y la potente sonoridad de la *zygiá* de *pípiza* y *daouli*. La cantante es Georgia Basilopoulou y el papel rítmico del *daouli* lo lleva a cabo Theodoros Mpoutsinis. No hay más instrumentos empleados. Podemos comparar la canción en cuestión con una versión posterior; Haris Aleksiou, la famosa cantante griega cuyo lugar de origen es la ciudad de Tebas, interpreta la misma canción en una grabación realizada el 1981[8]. Su versión se basa en una instrumentación más elaborada, según la formación de *kompanía*, pero sin perder la estética de la *demótica*. El uso de la armonía, ausente en la primera versión estudiada, es discreto. La voz y el clarinete siguen la ornamentación y las características

[7] Danza *kangueli Mia hira poulage krasi* : Kokontinis
(54) ΜΙΑ ΧΗΡΑ ΠΟΥΛΑΓΕ ΚΡΑΣΙ (Καγκέλι με πίπιζα) - Τραγούδια Ρούμελης - YouTube
[8] Danza *kangueli Mia hira poulage krasi:*Haris Aleksiou
(54) Μια χήρα πούλαγε κρασί - Χ Αλεξίου Γ Βασιλόπουλος - YouTube

interpretativas de la primera grabación. Podemos ver una interpretación actual de la canción en cuestión en el programa de la televisión griega nacional ERT1 producido por Lambros Liavas, *To alati tis gis* [Το αλάτι της γης]. En el min 38.08 dos músicos tocando *pípiza y daouli* interpretan en una plaza de Tebas *Mia hira poúlage krasí.* Podemos observar la praxis musical de la *zygiá* incluyendo la gente bailando la danza *kangueli* (fig.2.11).

Figura 2.11. Interpretación en directo de *Mia hira poulage krasi* con *daouli* y *pípiza.* Min: 38.08
Fuente: programa de la televisión griega, To alati tis gis [Το αλάτι της γης]
(54) Το Αλάτι της Γης - «Η Θήβα έχει όμορφες!… ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΘΗΒΑΣ» | ΕΡΤ - YouTube

.

# CAPÍTULO 3

## LA *LYRA*: LA TRASFERENCIA DE LA MÚSICA TRADICIONAL A OTROS INSTRUMENTOS


3.1. *LYRAS* DE TRACIA Y DE PONTOS

3.2. LA *LYRA* EN GRECIA

3.3. SUSTITUCIÓN INSTRUMENTAL

3.4. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA *LYRA* PIRIFORME: AFINACIÓN Y TÉCNICA

3.5. LA *LYRA* EN LA ANTIGÜEDAD

3.6. LA *LYRA* EN BIZANCIO

3.7. LA *LYRA* EN EUROPA: EL *RABEL*

3.8. LA INVENCIÓN Y LA EXPANSIÓN DEL USO DEL ARCO

3.9. TRANSFERENCIA DE LENGUAJE: *LYRAS* E INSTRUMENTOS DE VIENTO

3.10. LA *LYRA* DE TRACIA

- 3.10.1. Yannis Strikos: la música para la *lyra* de Tracia
- 3.10.2. *Anastenaria*

3.11. LA *LYRA* DE PONTOS

- 3.11.1. La danza *Serra* o *Pirihios*
- 3.11.2. Giorgos Amarantidis

3.12. *KEMANÉS* Y CUERDAS SIMPÁTICAS.

- 3.12.1. El origen de las cuerdas simpáticas

# CAPÍTULO 3

## LA *LYRA*: LA TRASFERENCIA DE LA MÚSICA TRADICIONAL A OTROS INSTRUMENTOS

### INTRODUCCIÓN

En el siguiente apartado de nuestro trabajo, tenemos la intención de presentar información sobre la *lyra*, el instrumento tradicional griego de cuerda frotada, por excelencia. El característico sonido brillante de este instrumento –áspero, quizás incluso estridente para oídos no acostumbrados al mismo– pero siempre expresivo y flexible, convierte a la *lyra* en un medio ideal para interpretar las características de la música tradicional y tocar melodías preservadas en la tradición de la oralidad, de una forma única e inigualable (Anogeianakis, 1991). Es también destacable el hecho que la *lyra* representa un instrumento que se ha constituido como el receptor de la tradición musical de los instrumentos de viento (Sarris, 2007). En numerosas tradiciones musicales griegas como las de Tracia y de las islas del Mar Egeo, encontramos la *lyra* tocada junto a otros instrumentos también tradicionales como la gaita (Beina, 2011). La *lyra* ha sido un modelo sonoro para componer música inspirada de su música y su sonoridad característica.

### 3.1. *LYRAS* DE TRACIA Y DE PONTOS

En nuestra investigación, nos centraremos en el estudio de dos tipos de *lyra*: la pirimorfe *lyra* de Tracia y la *lyra* de Pontos.

En primer lugar, tenemos la *lyra* de tipo piriforme –con forma de pera– entre cuyas variantes resalta la *lyra de Tracia*. La música original de este instrumento ha sido una inspiración sumamente importante para la creación de las obras musicales incluidas en el presente trabajo. Por otra parte, es destacable el hecho que, si deseáramos obtener resultados musicales parecidos sustituyendo la *lyra* de Tracia por otro instrumento, se podría emplear el *sarangi*, de origen indio, que posee características comunes con la *lyra de Tracia*: cuerdas de tripa y técnica de la mano izquierda casi idéntica –

considerando que la digitación se realiza empleando las uñas y no las puntas de los dedos.

En segundo lugar, haremos referencia a la *lyra* de Pontos, cuya particular polifonía –con las cuartas paralelas y los continuos bordones– ha supuesto a su vez una gran inspiración para crear nueva música que se incluye en el presente trabajo. La *lyra* de Pontos se trata de un instrumento tradicional que inspiró al compositor Iannis Xenakis (1955) en su creación musical, basada en la tradición; asimismo podemos encontrar influencias sonoras de la lyra de Pontos incluso en música electrónica relativamente reciente, compuesta el año 1979 por el músico Vangelis e incluida en el disco *Odes* –en concreto el tema *Dance of fire,* compuesto en un compás de cinco tiempos empleando un motivo melódico insistente y armonizado en cuartas paralelas.

### 3.2. LA *LYRA* EN GRECIA

Hace aproximadamente un siglo la *lyra* piriforme se tocaba en toda el área geográfica de la actual Grecia[1]; no obstante, y de manera paulatina, fue siendo sustituida gradualmente por el violín (fig.3.11). El erudito griego Crisanthos de Madytos (1832) mencionaba el hecho que los griegos tocaban la *lyra* de tres cuerdas, mientras que los europeos tocaban la *lyra* de 4 cuerdas, a la que la llaman *violon*; también explicaba que en Constantinopla se tocaba la *lyra* de 7 cuerdas y hace referencia a un instrumento parecido a la europea *viola d'amore* que se utilizaba como un instrumento popular en las tabernas.

Actualmente, la *lyra* se toca principalmente en Creta, en algunas islas del mar Egeo y al norte del Grecia –en las regiones de Tracia y Macedonia. Existen muy pocas referencias al uso de la *lyra* en la Grecia continental durante el siglo XX. El gran músico de *rembétiko* Markos Bambakaris (1972) comentaba que, en los duros años de la ocupación de Grecia por el ejército nazi, entre 1940 y 1944, en algunas ocasiones viajaba por Grecia para tocar el solo o con un músico más; en este contexto, menciona su colaboración con un músico de *lyra* –[λυράρης]–: "después vino alguien de *Aráhoba*

[1] Al final del capítulo se presenta la pintura en óleo del pintor griego Dionisios Tsokos, *Yeros agonistís paizei lyra* [Γέρος αγωνιστής παίζει λύρα] creada el 1858. Podemos observar la *lyra* piriforme interpretada por un anciano que habría sido veterano en la guerra de la independencia griega. Está sentado al suelo en una postura parecida a la de un músico indio.

y me llevó ahí y me presentó a Lambros que tocaba la *lyra*. Y así tocábamos cada noche en un café con Lambros" (p.193).

### 3.3. SUSTITUCIÓN INSTRUMENTAL

La sustitución a la que hemos hecho referencia anteriormente, de la *lyra* por el violín, genera la siguiente pregunta: ¿puede un instrumento de la música europea clásica, con una construcción y sonoridad más elaborada –que facilita la ejecución y la proyección sonora– remplazar a un instrumento tradicional y conseguir el mismo resultado estético y sonoro? ¿Qué se gana y qué se pierde?

El etnomusicólogo Ali Jihad Racy (Blum, 1993) describe la intervención del erudito Muhammad Fathi en el congreso de música árabe que tuvo lugar el Cairo el 1932 en el que sostuvo que los intérpretes árabes deberían adaptar algunos instrumentos europeos y a través de ellos mejorar y hacer avanzar la música árabe. Originariamente, muchos instrumentos europeos habían sido importados a Europa desde Egipto y Oriente próximo durante la época medieval; según Fathi, estos instrumentos habían avanzado a nivel constructivo y sonoro ya en Europa. Por otra parte, numerosos musicólogos árabes eran de la opinión que se podría incluso incluir el piano en la música árabe –tras realizar una adaptación del instrumento en la escala temperada de los 24 cuartos de tonos–, adaptación que el musicólogo turco Raouf Yekta describía como "antinatural".

Entre público del congreso de música citado anteriormente y en el que se produjo la intervención de Fathi, se encontraban presentes grandes personalidades de la esfera musical mundial como el etnomusicólogo Curt Sachs, Béla Bartók, el bizantinólogo Egon Wellesz y el compositor Alois Alba, todos ellos partidarios de preservar el carácter y sonoridad de la música árabe. Los citados musicólogos y compositores, durante su visita a Egipto, habían observado con preocupación cómo la enseñanza musical egipcia se había alejado del entorno de la música tradicional árabe, mientras que ganaba terreno la enseñanza de piano y otros instrumentos europeos. De la misma manera, con el cambio del medio instrumental –en este caso de *lyra*, por el violín– hay ciertas características sonoras que se pierden, entre otras, un rasgo sonoro muy importante estaría en peligro: el timbre.

A continuación, proseguiremos nuestro estudio aportando más información sobre la *lyra*: historia, variantes en Grecia, repertorio, afinación y forma de tocar. Como hemos comentado al inicio de este capítulo, nos centraremos en dos tipos de *lyra*: la de Tracia y la de Pontos; ambos instrumentos se interpretan de forma no temperada y su conocimiento facilita el enriquecimiento de nuestro acervo musical y a la vez nos inspira para la creación de nueva música sobre una base muy sólida desde el punto de vista de la tradición.

## 3.4. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA *LYRA* PIRIFORME: AFINACIÓN Y TÉCNICA

La *lyra* piriforme es un instrumento de cuerda frotada con arco que se emplea ampliamente en la música tradicional de Grecia. Existen diversos tipos de *lyras*, siendo la denominada *lyra* de Creta la más conocida; también podemos encontrar la *lyra* de Tracia, la de Macedonia en la ciudad de Drama, la de Kasos y la de Kárpatos.

Todas las *lyras* piriformes tienen tres cuerdas; en la primera cuerda, se toca la melodía principal y la tercera cuerda se afina a una segunda por debajo de la primera y funciona como la subtónica de la composición interpretada. La segunda cuerda está afinada a una quinta por debajo de la primera y se emplea como un bordón, tocado simultáneamente con la primera cuerda. Una afinación fija y común para la *lyra* de Tracia, siguiendo este modelo, sería afinar la primera cuerda en La, la segunda en Re y la tercera en Sol. Esta afinación arcaica se mantiene en casi todas las *lyras* piriformes. En la *lyra* de Drama encontramos una afinación ligeramente variada. La segunda cuerda está afinada una octava por debajo de la primera mientas la tercera sigue su función como subtónica de la tonalidad que define la primera cuerda y esté afinada un tono por debajo de la primera (Papoutsis, 2020). En la isla de Creta se produjo un cambio distinto respeto a la afinación de la tercera cuerda a una octava por debajo; así que la *lyra* de Creta está afinada en quintas por la influencia seguramente del violín.

Sobre la técnica de la mano izquierda observamos que los dedos no aprietan las cuerdas hacia el diapasón, como ocurre en el violín, sino que se deslizan paralelamente y se obtiene el contacto con la cuerda gracias a las uñas y no a la yema de los dedos. Esta técnica particular la encontramos también en el norte de la India –en la zona de Rajastán–, aplicada a los instrumentos de cuerda frotada tradicionales, sobre todo en el *sarangi* –instrumento de música clásica hindú.

Todas las *lyras* en Grecia son piriformes, tal como lo son otras *lyras* de países cercanos como la lira de Calabria (*lira calabrese*), la *gadulka* de Bulgaria y el *kamance* clásico de Turquía. La similitud de las diversas *lyras* que se encuentran en Grecia, Bulgaria, el área de los Balcanes, Turquía e Italia sugiere que todos estos instrumentos pudieran tener un origen común. Además, podemos resaltar el hecho que la existencia de la *lyra* como un instrumento de arco en Grecia se remonta a la época Bizantina.

### 3.5. LA *LYRA* EN LA ANTIGÜEDAD

El primer uso que encontramos de la palabra *lyra* se relaciona con un instrumento de la música griega, parecido al harpa y ya mencionado en diversos textos pertenecientes a la mitología clásica. Según los relatos de carácter mitológico, este instrumento fue construido por el dios Hermes, cuando colocó dos cuernos de cabra sobre un cascarón de tortuga y estiró sobre él cuerdas de tripa; a continuación, regaló este instrumento a Apolo y el dios de la Música empezó a aprender a tocarlo. Históricamente, instrumentos de este tipo habían existido ya incluso antes de la época homérica; de hecho, en la epopeya de Homero, encontramos la palabra *phorminχ* para describir un tipo de instrumento muy semejante a la *lyra.* Además, existen diversas escenas en la *Ilíada* en las que guerreros griegos, tales como Aquiles, descansan y tocan música con la citada *phorminx.* Por otra parte, ya en la antigüedad clásica, hay constancia de la existencia de variedades de la *lyra* que reciben el nombre de *magadis* y *barbitos;* asimismo, sabemos que en fechas tan tempranas como el s. V, la *lyra* se empleaba en la educación musical helena para el aprendizaje de melodías sencillas –los músicos de carácter más profesional utilizaban otro tipo de instrumento, también parecido a la *lyra*, pero más desarrollado desde el punto de vista de su construcción y sonoridad, conocido como *kithara* (Tranchefort, 1985).

### 3.6. LA *LYRA* EN BIZANCIO

Durante la época bizantina, la *lyra* antigua y otros instrumentos de construcción semejante, acabaron finalmente desapareciendo; sin embargo, en los textos de la época, aparecen las palabras *lyra* y *kithara*, pero seguramente de forma literaria y no realista (Anogeianakis, 1991), es decir, los instrumentos descritos con la palabra *lyra* no serían

los mismos que los que encontrábamos en la Grecia antigua y *lyra* se convertiría así en un término genérico para describir cualquier instrumento de cuerda.

Cuando en el imperio bizantino, se atenuó la ira contra el mundo pagano –que caracterizaba la actitud de los primeros cristianos– se adoptó una forma lingüística parecida a la lengua griega de la zona de Ática: el dialecto ático; por este motivo, para referirse a instrumentos de cuerda, se emplea las palabras del siglo V a. C. –*lyra* y *kithara*. El musicólogo griego Dimitris Lekkas (2011) hace referencia a la adaptación de la palabra *lyra* en la nueva realidad, a pesar de la desaparición del instrumento arcaico:

> La memoria histórica de un instrumento tan destacado, está presente. Su nombre se conserva en el instrumento bizantino de cuerda con arco y su recuerdo en los textos cuando, por ejemplo, tanto *Juan de Antioquía* como *Atanasio de Alejandría* lo usan para representar conceptos espirituales como la armonía del universo, e incluso el mismo Dios se compara a un *kitharodos*. Pero el instrumento está ausente. (p.313)

La primera descripción de la *lyra*, como un instrumento de cuerda frotada, la encontramos el siglo IX a.C. cuando el estudioso persa Ibn Kurdadhbin describe algunos instrumentos que se acostumbran a tocar en Constantinopla; entre estos instrumentos se encuentra la *lyra*, a la que compara con el *rabab* –instrumento originario de Oriente medio, que se tocaba con arco (Maliaras, 2012).

> Among the musical instruments of the Byzantines are: the *arghan* which has sixteen strings, with a wide compass, and it is of ancient Greek origin; the *salbaq*, which has twenty-four strings; the *lura* which is the rabab, and it is made of wood and has five strings; the *qithara*, which has twelve strings; and the *salinj*, which is made of calves' skins. All these are stringed instruments of diverse structure. And to them (the Byzantines) also, is the *arghanun*, which is possessed of bellows made of skins and iron, and it (the word) is interpreted as meaning; a thousand voices. (Farmer, 1925, p.301)

En los textos de Ibn Kurdadhbin, a parte de los comentarios sobre la *lyra* –transcrita por Farmer como *lura*– encontramos descripciones sobre otros instrumentos de cuerda; entre los más representativos de estos, la *qithara* –que podría ser un tipo de laúd y no la *kithara* antigua– y la *salbaq* –posiblemente la antigua *sambuca*, un tipo de arpa que gradualmente evolucionó en el *kanonaki*, conocido en occidente como 'salterio' y que contó con un uso muy amplio en la música instrumental de la época bizantina.

### 3.7. LA *LYRA* EN EUROPA: EL *RABEL*

Encontramos diversos instrumentos que comparten características con la *lyra*, como el *rabel*, que se utilizó en Europa a partir el siglo X, y cuya forma de tocar dependía del lugar donde se interpretaba. En el sur de Europa y en África del norte, se tocaba con las uñas de la mano izquierda y no las yemas, mientras que la mano derecha sujetaba el arco con la palma dirigida hacia fuera; la postura que adoptaba el instrumento era vertical, siendo sujetado entre las dos piernas o depositado encima de la rodilla. En el resto de Europa, el *rabel* se tocaba apoyándolo en el hombro o en el esternón, mientras que, con la mano izquierda, las cuerdas se presionaban con las yemas de los dedos. El *rabel* sobrevivió en Europa como instrumento tradicional –aunque finalmente fue sustituido por el violín–, así lo podemos encontrar incorporado en la tradición musical todavía hoy en día en España en la zona del norte y sobre todo en Cantabria (Maliaras, 2012).

### 3.8. LA INVENCIÓN Y LA EXPANSIÓN DEL USO DEL ARCO

El investigador norteamericano Bachmann (1969) describe la forma en que el uso del arco se introdujo desde la zona de Oriente medio hasta llegar a territorio europeo y cómo, a partir del siglo X, se incorporó a los existentes instrumentos de cuerda que hasta la fecha se habían tocaban utilizando los dedos de la mano derecha –con o sin púa.

> Los diferentes tipos de instrumentos tocados con arco que se muestran en las ilustraciones occidentales después del siglo X estaban ciertamente presentes en Europa siglos antes, idénticos en forma y estructura, pero tocados como instrumentos de cuerda pulsada. Esto es tan cierto para los cordófonos de tipo violín, con sus clavijas sagitales y clavijas finales, como lo es para las *lyra*s. Por lo tanto, lo que se tomó de Oriente no era, como se sugería, instrumentos con arco, sino simplemente el arco en sí, que se aplicó a los instrumentos ya presentes. Mientras que a principios de la época medieval las cuerdas de estos antecedentes de nuestros instrumentos arqueados generalmente se tocaban con los dedos, después de las ilustraciones del siglo X muestran una marcada preferencia por el plectro, que solo comenzó a desaparecer gradualmente con el cambio al toque polifónico con los dedos en los siglos XV y XVI. (p.59).

Así pues, los músicos bizantinos, y posteriormente los europeos, incorporaron el uso del arco a los instrumentos de cuerda pulsada que ya existían en su tradición musical. El proceso de interpretar instrumentos de cuerda con arco es muy probable que

tuviera su origen en algún lugar de Asia central, más tarde, esta práctica se daría a conocer en Bizancio gracias a la comunicación que existía en la época a través de la ruta de Seda, donde se llevaban a cabo todo tipo de comunicaciones comerciales que facilitaban a su vez intercambios e interacciones culturales entre los diversos pueblos que la citada ruta atravesaba –por ejemplo, en las caravanas de mercaderes era habitual que viajaran músicos que ofrecían actuaciones en las ciudades y los pueblos donde se realizaban paradas comerciales (Liavas, 2019).

Según el etnomusicólogo inglés Lawrence Picken (1975) la transmisión del uso de los instrumentos musicales –de manera semejante a como ocurre con las costumbres, el conocimiento técnico, la variedad de productos o las ideas– puede darse a través de dos tipos de procesos: el primer proceso descrito tendría lugar cuando el cuerpo de información viajara acompañando el cambio de residencia de un grupo poblacional –como es el caso de los colectivos migrantes– y, en el caso que el tamaño de la población fuera significativo, la información introducida tendría una presencia importante en el nuevo lugar de instalación; el segundo proceso se lleva a cabo cuando la información se transmite través del intercambio comercial entre dos o más lugares y en este caso se suelen incluir también ideas y conocimiento técnico en el proceso de transmisión.

Como comenta Lambros Liavas[2] se produce la aparición de una cadena humana de transmisión de conocimientos, materiales y pensamientos, en la cual el primer y el último individuo que la componen no suelen mantener contacto directo; de este modo comprendemos que, aunque el uso del arco como herramienta musical surgió por primera vez en Asia central, su aplicación para reproducir música se expandió a través la cadena humana que suponía la ruta de la Seda a Bizancio y desde allí dio el salto al resto de Europa. Liavas resume que "la música se transfiere a través de los instrumentos y desde un tipo de arte que se desarrolla en el tiempo se convierte en un arte del espacio".

[2]Conferencia de Lambros Liavas sobre la música de la ruta de Seda
(150) Διάλεξη του Λάμπρου Λιάβα με θέμα «Τα μουσικά όργανα στους δρόμους του μεταξιού» - YouTube

### 3.9. TRANSFERENCIA DE LENGUAJE: *LYRAS* E INSTRUMENTOS DE VIENTO

Según Bachmann (1969) la introducción del arco contribuyó al proceso de continuidad en la reproducción del sonido durante la interpretación con instrumentos de cuerda, imitando así la característica continuidad sonora de los instrumentos de viento; de esta forma se superaron las restricciones sonoras a que limitaba a los músicos la técnica de tocar las cuerdas solo con la pulsación. A partir de la introducción de la nueva técnica, parece que se buscaba crear junto con la melodía monofónica un bordón que sonaría a la vez, enriqueciendo y ampliando el sonido. Esta práctica sería la misma que se utiliza en la mayoría de las gaitas y comparte la misma lógica que subyace en la conversión de una flauta pastoral en gaita.

La coexistencia de las *lyra*s junto a instrumentos de viento tradicionales se observa de manera semejante en multitud de culturas, sobre todo cuando hay repertorio compartido. En la música tradicional de los pueblos griegos del mar Negro –la zona conocida como Pontos– encontramos un instrumento muy particular, el *touloumi*, que trata de una gaita de doble caña, sin caña adicional para el bordón. La forma en que se toca este instrumento es imitada habitualmente por los músicos que tocan la *lyra* de Pontos: los pasajes rápidos, tocados sobre una cuerda utilizando la afinación característica de Pontos, son un préstamo musical y demuestran la influencia que ejerce sobre la *lyra* una parte del repertorio para *touloumi*. De todas formas, en este caso, la *lyra* y el *touloumi* no interpretaban juntos, sino que ambos se tocaban utilizando una polifonía particular cuyo resultado sonoro no habría convencido ni a los músicos y ni a la sociedad en la que surgió esta música tradicional (Ahrens, 1973).

Encontramos otra convivencia conjunta de *lyra* y gaita en la zona de Tracia y en el mar Egeo (Sarris, 2007). El etnomusicólogo griego Lambros Liavas explica que la *lyra* se comporta de manera semejante a un invitado que se adapta y se deja influenciar por la utilización de la *tsambouna* –un tipo de gaita que se toca en las islas del mar Egeo (Liavas, 1986). La combinación de estos dos instrumentos continúa existiendo hoy en día, sobre todo en la isla de Kárpatos, y con ellos se interpreta la misma melodía, pero cada instrumentista adapta el material melódico según la ornamentación y los melismas propios que se pueden realizar con su instrumento –es decir, de forma *heterofónica*. La *tsambouna* y la gaita son instrumentos que existen en Grecia desde la antigüedad, mientras que la *lyra*, se documenta solo a partir de la época de la Edad Media; de manera que, el estilo interpretativo de un instrumento de viento –la *tsambouna*– cuya

aparición ha sido la primera en darse, se transmite a otro instrumento tradicional de surgimiento posterior –en este caso la *lyra*. Este tipo de cambio en medio interpretativo utilizado se puede observar también, en la música tradicional del mar Egeo, con el uso del violín: encontramos melodías ejecutadas con violín por músicos tradicionales que imitan la sonoridad particular de la *tsambouna,* realizando algunas notas de forma enfática no temperada –como podemos observar en la audición de la grabación de Kyriakos Gouventas, en concreto en la melodía *Blaha Naxou*. [3]

### 3.10. LA *LYRA* DE TRACIA

La *lyra* de Tracia es quizás la más antigua que podamos encontrar en Grecia, aunque se vio sustituida casi por completo –como sucedió las *lyras* del resto de Grecia – por el violín. El dúo *lyra* y *gaita* (*zygiá*) se remplazó en la formación musical conocida como *dimotikí kompania* por clarinete, violín, laúd continental y *santouri*. Domna Samiou, investigadora y cantante del estilo *demótika*, muestra en trabajo documental audiovisual[4], el hallazgo –en el pueblo de Doksipara (Tracia)– del clarinetistas Mihalis Kouroudis, que toca junto a un violinista, ambos acompañados por un *oud* y una *darbouka*, una melodía de *syngathistos* –una danza de siete tiempos [2+2+3]; a través de este vestigio musical, podemos deducir que la melodía había sido interpretada en épocas anteriores empleando la l*yra* y la gaita. En los años 70 del siglo XX, en otro documental para la televisión griega nacional, Samiou re refería a la *lyra* como un instrumento que se tocaba en épocas anteriores en Tracia, refiriéndose al mismo como si el uso de este se diera ya por desaparecido[5]. No obstante, aunque la utilización de la *lyra* hoy en día reviste un carácter muy limitado, se continúa empleando en algunos pueblos del área de Tracia, sobre todo por jóvenes músicos interesados en mantener vivas las sonoridades arcaicas y ancestrales, tan magistralmente capturadas en las grabaciones del músico Yannis Strikos.

[3] Kyriakos Gouventas interpreta musica para violin influenciado por la música de *tsambouna*
The Greek folk Instruments - Βιολί (Full Album//Official Audio) - YouTube
[4] Documental de Doman Samiou descubriendo una melodia perdida
https://www.youtube.com/watch?v=6SN72wf5ICo&ab_channel=DomnaSamiou
[5] Documental de Samiou sobre la música de Tracia
https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.shows&id=281.

### 3.10.1. Yannis Strikos: la música para la *lyra* de Tracia

En el documental del investigador Kostas Blathras sobre la tradición del uso la *lyra* en Grecia, Yannis Strikos –intérprete de *lyra* (*lyraris-λυράρης*)– comentaba el hecho de que, cuando era niño y vivía en Tracia, su padre tocaba la gaita cuando volvía a casa después de trabajar en el campo[6]; el pequeño Yannis quedaba muy impactado por el sonido de este instrumento y disfrutaba de las actuaciones de su padre en casa o en el patio, donde entretenía al vecindario. Gracias a esta experiencia sonora, explicaba Strikos, el sonido de la gaita se quedó 'grabado en su cabeza'. Más adelante, observó a un anciano del pueblo que tocaba la *lyra* y pidió a su padre que le comprara una para tomar clases y aprender del anciano; pero este, cuando finalmente accedió a instruirle, no le enseñaba todo lo que sabía, ya que pensaba que el joven Yannis "le robaría su arte y sus secretos". Strikos, viendo la imposibilidad de obtener más información a través del anciano intérprete, se vio obligado a buscar un camino más sólido, así que comenzó a imitar en la *lyra* la sonoridad y la música de la gaita, cuyo repertorio que utilizaba como modelo para interpretar en la *lyra*.

En la actualidad, podemos escuchar las grabaciones de Strikos y observar el estilo arcaico de la música de Tracia, cuyo uso de notas no temperadas puede producir extrañeza en quien esté únicamente acostumbrado al sonido de las notas afinadas con un piano temperado. En las grabaciones para la serie *The Greek Folk Instruments* de la discográfica FM records, encontramos seis temas de gaita tocados por Yannis Dobridis junto a Yannis Strikos a la *lyra*, interpretando música de Tracia en el disco *The Greek Folk Instruments: Gaida, Tsambouna vol.12* grabado el 1995. En la grabación, las melodías se basan en un esquema melódico que cada músico elabora según las posibilidades de su instrumento; los adornos, *glissandi* y toda la ornamentación empleadas en la melodía aportan vida y carácter a la música cuya interpretación alcanza tales cotas de vitalidad que resultaría casi imposible reproducirla con distinta instrumentación u otros músicos.

A continuación, observaremos una frase perteneciente a la danza *baiduska*, incluida en el disco *The Greek folk instruments*, con la finalidad de observar la ornamentación de la gaita que se erige como modelo de imitación para la *lyra*[7]. En la

[6] Documental sobre Yannis Strikos Γιάννης Στρίκος - YouTube
[7] Baiduska: *The Greek folk Instruments - Γκάιντα, Τσαμπούνα, Ζουρνάς (Full Album//Official Audio) - YouTube* Min: 17.55

partitura observamos como el pedal de la gaita realiza la tónica del modo de Re, en este caso la nota La en la misma tonalidad (fig.3.1). El pedal de una quinta por debajo que se suele ejecutar en la *lyra* de Tracia no se percibe en la presente grabación, pero resulta muy presente cuando escuchamos otras grabaciones de *lyra* como instrumento solista. Strikos, en el disco *Filoi kalosorisate* interpreta canciones de ritmo libre, utilizando un estilo más monofónico mientras que emplea la segunda cuerda como un bordón rítmico, cuando toca música al estilo de danzas.

En el disco *The Greek folk instruments*: *gaita*, encontramos la danza *Sygkathistós,* un tema instrumental de nueve tiempos [2+2+2+3] que se interpreta por Yannis Dobridis y Yannis Strikos. El modo empleado sigue siendo el de Re en la tonalidad de La. Se observa tendencia de rebajar el segundo, tercero y cuarto grado, pero sucede como elemento expresivo sobre todo cuando la línea melódica es descendente-compás uno y cinco. Presentamos la transcripción de las primeras tres frases basándonos en la parte de la *lyra* de Tracia tocada por Strikos. Podemos observar la continua variación que realiza el intérprete empleando distintas ornamentaciones y cambiando ligeramente cada frase (fig.3.2). Encontramos otro músico notable de la tradición de la *lyra* de Tracia oriental en la figura de Nikos Blatitsis. En el vídeo que incorporamos a nuestra investigación documental, podemos escuchar la interpretación del músico con a su hermana Anastasia que canta canciones populares de Tracia. El video fue grabado en 1992 y representa un documento de gran interés para ampliar el conocimiento del estilo musical de ejecución de la *lyra* de Tracia[8].

[8] Blatitsis toca temas de Tracia oriental
ttps://media.upv.es/#/portal/video/bbbaec70-3bae-11eb-ad46-252b59d178b0

Figura 3.1.Transcripción (realizada por el autor de esta tesis) de la primera frase de la *Baiduska* interpretada por Yannis Dobridis yYannis Strikos. Las notas pequeñas apenas suenan. Min: 17.55.

The Greek folk Instruments - Γκάιντα, Τσαμπούνα, Ζουρνάς (Full Album//Official Audio) - YouTube

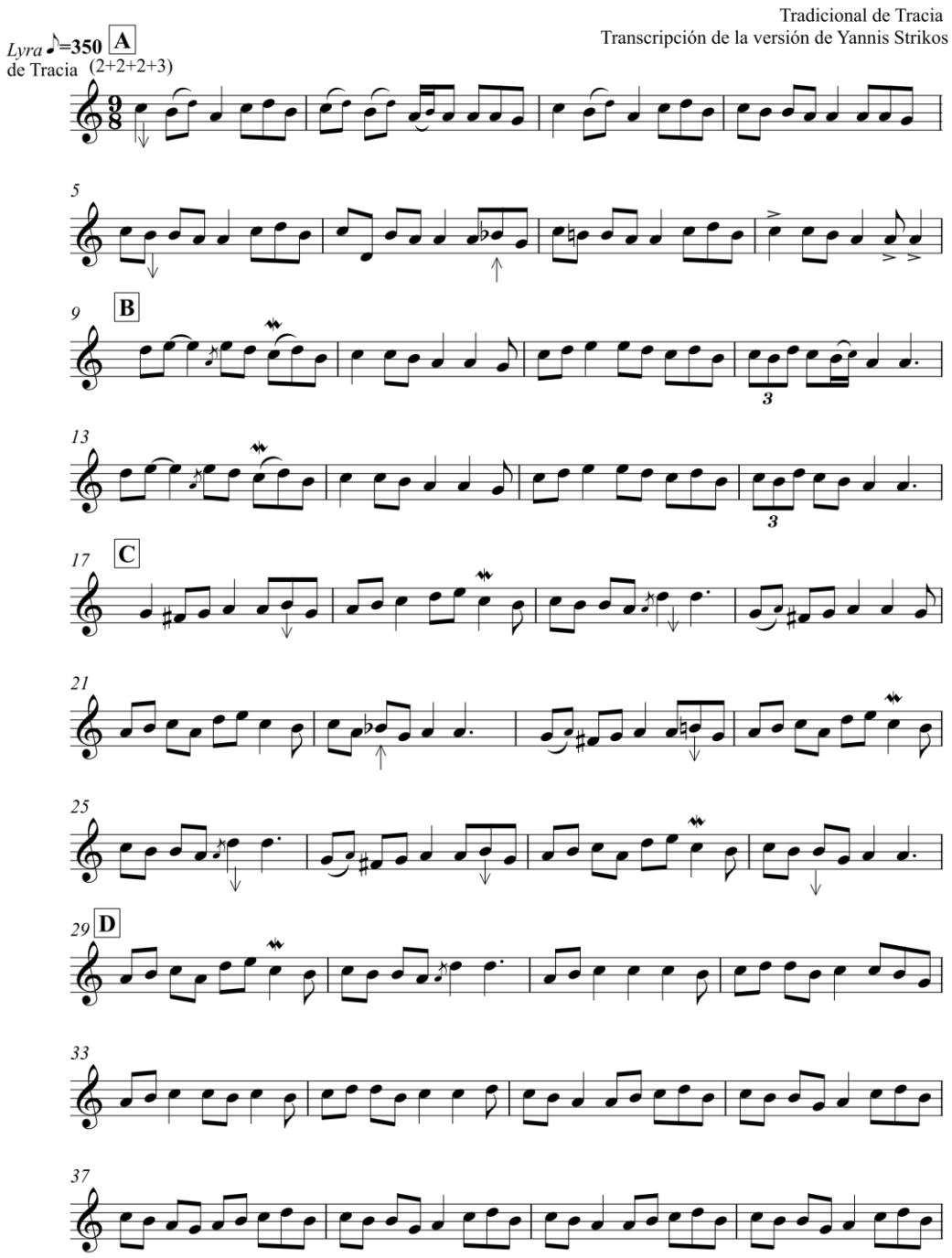



Figura 3.2. Transcripción de la danza *Sigkathistos* (realizada por el autor de la tesis), interpretada por Yannis Dobridis y Yannis Strikos. Las flechas indican cambio de afinación
Min 10.06
(6) The Greek folk Instruments - Γκάιντα, Τσαμπούνα, Ζουρνάς (Full Album//Official Audio) - YouTube min 10.06

### 3.10.2. *Anastenaria*

La *lyra* de Tracia, con el acompañamiento rítmico del *daouli,* es el instrumento con que se emplea tradicionalmente en los festejos rituales conocidos como *Anastenaria* (fig.3.3). Es una fiesta ancestral, de carácter cristiano en la actualidad, pero que probablemente tenga orígenes precristianos, en concreto de la época en que en la zona de Tracia se ofrecía culto al dios Dionisio (Pasopoulos, 2011). Según la investigadora Katerina Kakouri, el ritmo del *daouli* y la sonoridad arcaica y áspera de una o más *lyras* crean un ambiente único e insustituible ya que ayuda a los *anastenarides* –danzantes *pyróbatas*– a entrar en un estado casi de trance que les permite poder bailar sobre las brasas ardientes, a más de 550 ℃, sin ningún tipo de protección, totalmente descalzos (Kakouri, 1965).

*o*

Figura 3.3.Ritual de *Anastenaria*, baile sobre las brasas (1965). Agia Eleni (Serres)
Fuente: página web de Domna Samiou
Αναστενάρια | Δόμνα Σαμίου (domnasamiou.gr)

Los participantes en el rito que asumen el papel de iniciados. En la última parte del rito, podemos escuchar la *lyra* de Tracia y el *daouli* acompañando los pasos de los danzantes que, tranquilos y extáticos, continúan su baile sobre las brasas ardientes. Podemos observar cómo se celebraba este rito a través de las imágenes del documental de la directora venezolana María Carbonell, realizado en 1968[9].

En un documental producido posteriormente por televisión nacional griega (ERT) del año 1995, podemos observar el rito de *Anastenaria* celebrado en el pueblo griego de Meliki; en este documento audiovisual, escuchamos algunas danzas interpretadas con *lyra* y *daouli*, como el *zonarádikos* 6/8 [3+3] (min. 14.55), el *sygathistos* 9/8 [2+2+2+3] (min. 21.45) y la *baidouska* 5/8 [2+3] [10]. Las melodías se tocan en el primer tetracordio del modo de Re, con la subtónica en la tercera cuerda, y la segunda cuerda se frota continuamente formando un pedal a una quinta por debajo de la primera cuerda.

El ritual de *Anastenaria* supuso una importante inspiración para la obra homónima del compositor griego Ianis Xenakis; esta se compone de tres movimientos *Procession aux eaux claires*, *Le sacrifice* y *Metastaseis.* Se trata de una obra en la que el compositor estocástico utiliza el concepto de este rito –y sobre todo su similitud con los ritos de la antigüedad– para desarrollar entre 1952 y 1954 este trabajo musical de carácter tríptico –aunque es habitual también que cada movimiento sea interpretado de manera autónoma.

### 3.11. La *lyra* de Pontos

A parte del tipo de la *lyra* piriforme, encontramos en Grecia otro tipo de *lyra*: la de Pontos, que posee una forma que nos recuerda a la de una botella A partir del año 1922 –año de la expulsión de las comunidades helénicas por parte de las autoridades turcas en lo que se conoce como "la catástrofe de Asia menor"– los habitantes de cultura griega procedentes de la zona del mar Negro cercana al Cáucaso trajeron con ellos, en su obligado desplazamiento geográfico a la península balcánica, este

[9] M. Carbonell: *Anastenaria*
https://media.upv.es/#/portal/video/0c7bee60-3bb5-11eb-ad46-252b59d178b0
[10] *Anastenaria* en el pueblo Meliki
ΜΟΥΣΙΚΟ ΟΔΟΙΠΟΡΙΚΟ - archive.ert.gr

instrumento, que difería bastante de las *lyras* de Grecia, sobre todo a nivel constructivo, musical y en la forma de tocarse.

Figura 3.4. Transcripción de la danza *Letsina* (realizada por el autor de la tesis) según la interpretación de Mihalis Kalionzidis

.

La *lyra* de Pontos es un instrumento equipado de tres cuerdas y muy parecido en su construcción al *kit*, el pequeño violín que se tocaba para acompañar la danza en la Europa barroca. La forma de tocar esta *lyra* es muy particular y su sonoridad resulta extraña incluso para algunos oyentes griegos (Anogeianakis, 1991); está afinada en cuartas consecutivas y su técnica más característica la representa el uso de continuos trinos y mordentes, realizados con la mano izquierda, así como la armonización de la melodía con cuartas paralelas o un bordón. Observamos las características sonoras y musicales mediante la transcripción de la danza *Letsina* según la interpretación de Mihalis Kalionzidis (fig.3.4). La importancia de estos rasgos interpretativos, indispensables en la música de Pontos, es detallada por Giorgoulis Kougioumtzidis, intérprete de *lyra* de Pontos (citado por Tsahouridis, 2007).

> Notarás que, si toco en mi *lyra* una composición, una canción o una danza sin usar los trinos, no sonará como una *lyra* de Pontos. Sonará como un violín o como un violín de otra tradición musical. En la música de Pontos, usamos más trinos que cualquier otra tradición musical. Y eso es lo que hace que el sonido de nuestro instrumento musical sea único y lo distingue de cualquier otro sonido de instrumentos de cuerda tradicional. (p.101)

### 3.11.1. La danza *Serra* o *Pirihios*

Una de las danzas más impresionantes del repertorio de la música con origen en la zona de Pontos, es sin duda la *Serra* –renombrada por los musicólogos griegos como danza *Pirihios*, nombre de la antigua danza realizada por los griegos hoplitas. Se trata de una danza de tipo guerrero que consta de pasos y figuras que revisten gran complejidad en su ejecución. El intérprete Giorgos Amarantidis acompaña durante este documental a unos danzantes y observa atentamente sus pasos de baile mientras toca en la *lyra* patrones rítmicos complejos en 7/8; marca el ritmo con el pie, siguiendo la danza, como si el mismo bailara también[11].

La *lyra* de Pontos es el instrumento ideal para interpretar esta danza de 7/8 [2+2+3] que se caracteriza por su gran rapidez rítmica, combinación de trinos, cuartas

[11]Amarantidis https://media.upv.es/#/portal/video/915ec1f0-3b9e-11eb-ad46-252b59d178b0 (min 11).

paralelas y un toque de arco muy *staccato*, logrando así transmitir una amplia energía para inspirar a los danzantes alcanzar el sumun del carácter y poder de esta danza[12].

La asociación de la danza *Serra* con el baile *Pirihios* de la antigüedad es emocionalmente comprensible; aun así, no existe documentación histórica que demuestre que la danza *Serra* se remonte a la antigüedad, pese a las similitudes que presenta con los bailes ancestrales, ya las danzas bélicas eran muy comunes en la antigüedad y se bailaban con el acompañamiento de *aulos*. En el regreso de los guerreros griegos desde las batallas de Persia en el año 400 a. C., Jenofonte (Kyrou Anábasis, libro VI cap. A 11-13) realiza descripciones de la zona de Pontos donde llama especialmente su atención la celebración organizada por los habitantes de las nuevas ciudades griegas fundadas, Kerasounta y Kotyora. Según el historiador, dos danzantes tracios acompañados de *aulos*, bailan y saltan, realizando simultáneamente con sus espadas varias figuras, fingiendo golpearse; más adelante, relata Jenofonte, los guerreros procedentes de Mantinia y algunos de Arcadia se levantaron y cantaron y bailaron danzas, conservando sus armas durante la ejecución del baile. Los luchadores paflagonianos que los observaban se asustaron cuando vieron que, en casi en todos los bailes, los griegos iban armados (Jenofonte, 1975).

En una grabación realizada por el intérprete de la *lyra* de Pontos, Giorgos Amarantidis, podemos escuchar una magnífica interpretación del *Pirihios* y observar sobre todo la complejidad del desarrollo rítmico que realiza el percusionista Giorgos Gevgelis en el ritmo de 7/8. En el siguiente ejemplo se presenta la transcripción de la parte que la lyra imita el sonido de la gaita del Pontos, *touloumi*, tocando únicamente en la primera cuerda –que está afinada en este caso en do– notas del pentacordo del modo de Mi con el segundo grado elevado al nivel de afinación. Esta sección es un ejemplo característico en que observamos la transferencia de material musical desde una fuente inicial (música de viento de Pontos –*touloumi*) hacia otra (una sección de una composición para la *lyra* de Pontos). Se ha incluido la intervención del solo de percusión de Gevgelis aproximando con la notación la complejidad de su ejecución.

[12] Una grabación realizada por la televisión alemana pública ZDF en los años 50, documenta la energía de una actuación de la *Serra*, en un café en el barrio de Kalithea de Atenas. Los danzantes eran todos inmigrantes de Pontos. El intérprete de la lyra es Hristos Simaioforidis.
(54) ΧΟΡΟΣ ΣΕΡΡΑ - ΠΡΩΤΟΙ ΧΟΡΕΥΤΕΣ ΤΩΝ ΑΡΓΟΝΑΥΤΩΝ ΚΟΜΝΗΝΩΝ - YouTube

Figura 3.5. Sección de la danza *Serra* (transcripción S.Kaniaris) donde la *lyra* imita la gaita de Pontos. Min: 57.25

[(40) The Greek folk instruments - Λύρα Κωνσταντινούπολης, Κρήτης, Πόντου (Full Album//Official Audio) - YouTube]

Es muy probable que el solo del *daouli* que se ha transcrito, esté basado en algunos pasos específicos de los danzantes, de esta sección de la danza. La *lyra* se incorpora en seguida y después de varios compases del toque monofónico, añade pasajes en cuartas paralelas (fig. 3.5).

### 3.11.2. Giorgos Amarantidis

El intérprete de *lyra* de Pontos, Giorgos Amarantidis –nacido el 1944 en la localidad Kapnochori de Kozani, pero con origen familiar en la de Matsouka (Pontos)–, comenta como su padre tocaba la *lyra* y él aprendía tan solo cuando su padre se iba a trabajar. Cuando Amarantidis contaba con 15 años se juntaba con la gente mayor del pueblo que cantaba canciones que el intérprete acompañaba con la *lyra*.

Durante el transcurso de unas clases de lyra de Pontos –que el autor de la presente tesis realizó junto a Amarantidis–, el intérprete comentó personalmente que el legendario *lyraris* Giogos Petridis había supuesto su gran inspiración.

Petridis se considera como el fundador del estilo interpretativo de la lyra de Pontos una opinión común que he observado en conversaciones que he tenido con otros músicos, intérpretes de la lyra de Pontos. En 1973, Amarantidis se mudó a Atenas y se incorporó al grupo de danza de la famosa coreógrafa Dora Stratou. Uno de los conciertos más memorables en que participó el músico fue el festival *Encuentro de Cuerdas* (1994) realizado en Atenas; en esta ocasión, compartió escenario con Habil Haliev al *kamanché* azerí y Ram Narayan al *sarangi* indio, ambos seguramente los mayores exponentes en su estilo musical. Las grabaciones de Amarantidis son una gran referencia para todo aquel que desee profundizar en interpretaciones de un músico que conocía a la perfección y transmitía de manera magistral la música tradicional de Pontos.

Amarantidis había colaborado con el compositor griego Vangelis tocando la *lyra* de Pontos en la ceremonia del inicio de los Juegos Olímpicos del 2004 que tuvieron lugar en Atenas. Vangelis había presentado un arreglo de la danza de Pontos *Serra* para música electrónica con la colaboración de músicos tocando en directo, incluyendo a los dos eminentes intérpretes de *lyra* de Pontos Giorgos Amarantidis y Mihalis

Kaliondzidis. Esta creación artística hace referencia a una composición anterior de Vangelis titulada *Fire dance* e incluida en su disco *Odes* del 1979.

Este disco consiste en la colaboración de Vangelis con la voz de Irene Papas que interpreta canciones tradicionales de una forma excepcional y emotiva basada en los arreglos acertados de Vangelis. Sin embargo, el tema *Fire dance* es instrumental y es una aproximación muy interesante a la música de Pontos desde la sonoridad de la música electrónica. El ritmo de 5/8 [3+2] se define por un arpegio que tiene carácter estructural (fig.3.6).

Figura 3.6. Motivo de bajo en el comienzo de *Fire dance* (Transcipción S. Kaniaris).

La melodía que entra está en el modo de Re mientras en la música de Pontos predomina el modo de Mi. (fig.3.7).

Figura 3.7. Melodía de *Fire dance.*

La melodía y el arpegio suenan simultáneamente creando una sonoridad muy densa y sólida (fig.3.8). Vangelis añade en la melodía intervalos de cuarta justa y crea la textura característica de la música de la *lyra* Pontos (fig.3.9)

Figura 3.8. Melodía y arpegio.

Figura 3.9. Melodía en cuartas paralelas.

*Fire dance* es música inspirada por el carácter de la música de Pontos y no pretende ser una recreación electrónica de música tradicional.

## 3.12 *KEMANÉS* Y CUERDAS SIMPÁTICAS

A partir del año 1922 –como consecuencia de nuevo de las expulsiones masivas que el gobierno turco realizó en aquella época– se comenzaron a asentar en la península helena poblaciones de cultura griega procedentes de Capadocia. Estos migrantes se ubicaron en diversas zonas, mayoritariamente del norte de Grecia. Los antiguos habitantes de la localidad de Fárasa en Capadocia trajeron, en su periplo migratorio, un instrumento parecido a la *lyra* de Pontos, el *kemanés*; este instrumento posee seis cuerdas más otras seis que resuenan por simpatía (fig.3.10). En una entrevista del año 1977, realizada por la investigadora Domna Samiou a un informante que toca una melodía instrumental, podemos observar como la melodía está en el modo de Re, con ornamentaciones parecidas a las de Pontos, pero más moderadas y sin el elemento de las cuartas paralelas o el bordón; el músico entrevistado, comenta que el instrumento lo había construido él mismo y tanto la propia construcción como la interpretación representaban una suerte de tradición familiar, ya que padre y su abuelo también tocaban el *kemanés*, es decir se trataba de una tradición familiar que se remontaba a la época en que la familia habitaba aún en la localidad de Fárasa (Asia menor).[13]

[13] El músico Pandelis tocando el *kemanés*
https://media.upv.es/#/portal/video/2bd382a0-3b01-11eb-ad46-252b59d178b0

### 3.12.1. El origen de las cuerdas simpáticas

En la zona de los Balcanes, encontramos solo un tipo de *lyra* piriforme procedente de Bulgaria, la *gadulka*, que aparte de las tres cuerdas sobre las que se realiza el toque del arco y las digitaciones de la mano izquierda, posee también varias cuerdas que resuenan por simpatía. El *kemanés* posee influencias constructivas comunes con la *viola d`amore,* sobre todo por el uso que se da en ambos instrumentos de las cuerdas simpáticas.

Figura 3.10. *Kemanés* de 6 cuerdas y lyra de Pontos. Museo de Instrumentos tradicionales Foivos Anogeiakis.
Fuente: http://history-pages.blogspot.com/2012/04/blog-post_14.html

El músico Pavlo Beznosiuk[14] explicaba que estas cuerdas proporcionan una sonoridad característica y que seguramente se incorporaron en Europa por influencia de instrumentos orientales como el *sarangi* –este instrumento cuenta actualmente con 40 cuerdas simpáticas que representan un factor primordial en su esencia sonora.

El préstamo desde el Oriente es una teoría apoyada también por el etnomusicólogo Curt Sachs (1940) que opina que el uso de las cuerdas simpáticas se introdujo en Europa en el siglo XVI desde el Oriente medio: a la India, cree Sachs, llegó desde Persia –aunque los instrumentos persas actuales, como el *tar* y el *kamancheh* no emplean este tipo de cuerdas. El uso de las cuerdas simpáticas actualmente, de hecho, es más extenso en la India – en instrumentos como el *sitar*, la *vinha* y el *sarod* entre otros. Es posible los músicos indios desarrollaran esta técnica constructiva por motivos de estética; una posibilidad es que un viajero europeo trajera con él, en su regreso a Europa, un instrumento indio después de un viaje por la India en el siglo XVI, este instrumento habría sido copiado y la técnica de su ejecución aplicada posteriormente en otros instrumentos (Bor, 1986).

Es probable que la *viola d'amore* se introdujera en Constantinopla y se estableciera como instrumento popular que permaneció en la tradición del imperio Otomano donde recibió el nombre de *sine keman* –violín de esternón (Erevnidis y Tsiamoulis, 1999). El literato italiano Giambatistta Toderini (1789) en su viaje a Constantinopla, observó como el *sine keman* se tocaba en las tabernas; según relata, parece ser que se tocaba principalmente por músicos cristianos y por este motivo se le denominaba también como *kemence i rumi –kemence* griego. De manera que podemos concluir que el *kemanés*, el *sine-keman* y la *viola d`amore* son instrumentos muy semejantes.

## CONCLUSIÓN

Como resultado de esta investigación, he empleado el instrumento indio *sarangi* para tocar música inspirada de la tradición musical de Tracia. El *sarangi* se ejecuta mediante la misma técnica de la mano izquierda que la *lyra* de Tracia. Posee igualmente tres cuerdas de tripa, pero está equipado con 40 cuerdas simpáticas.

[14] El músico Pavlo Beznosiuk presenta la viola d`Amore
An Introduction to the Viola d'amore - YouTube

El uso de los instrumentos con cuerdas simpáticas es una característica sonora existente en los Balcanes y Oriente próximo (*gadulka*, *sine-kemán*. etc.) Presentaré de forma más detallada el proceso la composición *Ensulsida* que se encuentra en la segunda parte de esta tesis.

Por la influencia de la música de la lyra e Pontos he realizado arreglos y composiciones inspiradas y basadas en los ritmos energéticos de la música de Pontos y las melodías de carácter rítmico en cuartas paralelas. Un ejemplo del empleo compositivo de estas influencias, presentaré en el análisis de la composición *Arbre* que se encuentra en la segunda parte de la presente tesis en la sección III.3.

Figura 3.11. Tsokos, D. (1858). *Yeros agonistis pou paizei lyra.* [Pintura al óleo]

Recuperado de Τσόκος Διονύσιος, Γέρος αγωνιστής που παίζει λύρα, 1858 (nationalgallery.gr)

# CAPÍTULO 4

## ORIGENES DE LA MÚSICA DE GRECIA

A. MÚSICA DE LA ANTIGUA GRECIA

4.A.1. *PLURIMODALIDAD*

4.A.2. FUENTES

4.A.3. ESTÉTICA Y MODALIDAD

4.A.4. MODOS

4.A.5. *HETEROFONÍA*

4.A.6. NOTACIÓN

4.A.7. LA FORMA MUSICAL *NOMOS*

4.A.8. RITMO Y POESÍA

B. MÚSICA BIZANTINA: MÚSICA DEL MEDITERRÁNEO ORIENTAL

4.B.1.ORIGEN

4.B.2.CARACTERÍSTICAS GENERALES

4.B.2.1. Notación

4.B.2.2. *Ison*, *echos*, modos, *makams*

4.B.3. Oriente y Occidente

4.B.3.1. Canto bizantino y occidentalización burguesa

4.B.3. 2. Elementos del canto gregoriano

4.B.4. Elementos musicales del Mediterráneo oriental

en la interpretación de la música medieval europea

4.B.4.1. Reconstrucción de la música medieval

# CAPÍTULO 4

## ORIGENES DE LA MÚSICA DE GRECIA

## A. MÚSICA DE LA ANTIGUA GRECIA

### INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo, revisaremos diversos conceptos relativos a la música de la Antigua Grecia como la modalidad, las formas rítmicas y los sistemas teóricos; estos últimos han representado la base sobre la que se han desarrollado relevantes culturas musicales incluyendo la música bizantina. La característica más reseñable que podemos destacar en los citados sistemas teóricos musicales es la diversidad de los modos empleados, es decir la *plurimodalidad*; de hecho, el empleo de esta variedad modal se daba también en Europa y su declive se inició ya en época renacentista avanzando con la aplicación del temperamento igual a partir de la época de Bach y el paso al desarrollo sistemático de la armonía (Amarantídis,1990). Asimismo, en la música de la Antigua Grecia encontramos el concepto de los pies rítmicos y la relación que se establece de manera directa entre poesía, melodía y ritmo; a partir de este intercambio, entre sílabas cortas y largas, se construyen todos los ritmos de amalgama que encontramos en las diferentes músicas tradicionales desde la zona de la India y hasta los Balcanes –e incluso, es muy probable que en épocas anteriores su expansión hubo alcanzado más amplitud (Peristeris,1976).

El concepto de la armonía tonal, tal como lo conocemos hoy en día no existía en la Antigua Grecia, sino que prevalían otras formas de sonoridad simultánea, como la *heterofonia*. Por otra parte, con la palabra armonía, la cultura griega antigua se refería a los modos; no es nuestra intención demostrar que el concepto de modalidad surgió específicamente en Grecia, sino que se trata de un fenómeno que se desarrolló con la evolución de la melodía –aunque es probable que la griega fuera una de las primeras culturas en describirla y codificarla (Skoulios, 2006).

### 4.A.1. PLURIMODALIDAD

El término *plurimodalidad* hace referencia a la diversidad de la melodía que produce un desarrollo polimorfo en sus matices melódicos. El estudio sistemático de este

fenómeno parece tener origen en la antigüedad griega: la idea de agrupar el material en categorías da lugar al concepto de los modos. Cada uno de estos modos estaba limitado por un conjunto de reglas, características e información que componían un patrón melódico abstracto, identificable por una atmósfera melódica distinta. En este sentido es importante destacar el hecho que la modalidad de la melodía se puede identificar en la mayoría de las tradiciones musicales a nivel general, aunque el máximo desarrollo del concepto de modalidad surgió en la antigüedad en la zona geográfica –cuna de grandes civilizaciones– que se extiende, tal como hemos comentado anteriormente, desde los Balcanes hasta Asia Central, India y África del Norte; debemos resaltar también, que la modalidad a que nos referimos permanece viva actualmente de modo diacrónico. Por otra parte, es reseñable que, en los sistemas musicales cultos de las tradiciones griegas, turcas, árabes, persas e indias, se pueden hallar decenas, y en algunos casos cientos, de formas modales (Skoulios, 2006).

La música de la Antigua Grecia –sobre todo la perteneciente a la época considerada como clásica– se basó en las escalas heptatónicas, que identificamos también en las culturas indoeuropeas. Asimismo, existían escalas pentatónicas que gradualmente se convirtieron en heptatónicas y, aún en nuestros días, es posible distinguir música tradicional en la Grecia actual basada en modos pentatónicos y sistemas de armonía modal antigua; de hecho, en las zonas montañosas de la región Épiro existe un estilo de música ejecutado *a capella* utilizando una combinación de bordones y efectos rítmicos que acompañan la melodía principal. Estos vestigios musicales representan los restos de una música que antiguamente gozaba de una mayor expansión o, incluso, puede tratarse de una línea musical autóctona que se remonta a la época prehistórica (Katsanevaki, 2013).

### 4.A.2. FUENTES

Numerosos estudiosos de la teoría musical a lo largo de los siglos se han planteado alguna de las siguientes cuestiones: ¿cómo sonaría la música en la antigüedad?, ¿se podría reconstruir la sonoridad y la música de una tragedia de Eurípides o un *kitharikos nomos* del músico Terpandro? La respuesta es que, probablemente, no, ya que el sonido de la música de la Antigua Grecia está desgraciadamente perdido para nosotros, tal como ha sucedido con representaciones sonoras mucho más próximas a nuestro tiempo. Según la helenista Amor Lopez (2008, p. 2) “es difícil hacernos una idea de cómo debía de “sonar” la música antigua, puesto que, lógicamente, nada se ha conservado, ni siquiera noticias

sobre el modo de ejecución e incluso la notación musical no apareció hasta una época muy tardía". La causa de este hecho no es solo la fragmentación y la pequeña cantidad de la música antigua que ha sobrevivido, sino que la totalidad del material del que disponemos es equiparable a las huellas de un mundo sonoro que existió alguna vez en la noche de los tiempos, huellas que conservamos en la actualidad impresas en textos teóricos, en obras dramáticas, en poemas, en representaciones y en los escasos extractos sobrevivientes. Estos vestigios resultan en ocasiones visibles y otros casos se encuentran ocultos tras una idea, un argumento filosófico, una tradición o una historia específica (Vlagopoulos, 1999).

A pesar de todo, es posible investigar la música de la Antigua Grecia a través de las fuentes existentes y que tenemos a nuestra disposición; las citadas fuentes se pueden dividir entre prácticas y teóricas: las prácticas vienen representadas por fragmentos de música transcritos usando la notación que utilizaba la cultura griega antigua, esto es utilizando letras –los fragmentos de los que disponemos han pervivido casi siempre de manera incompleta y su transcripción en la notación actual resulta meramente una aproximación. Por otra parte, las fuentes teóricas de estudio han sobrevivido en tratados sobre la teoría musical griega y también los podemos hallar en una plétora de descripciones del uso y la importancia de la música localizables documentos de contenido mitológico e histórico. Así es posible localizar este material disperso en los escritos de Platón y Aristóteles, en los *Armónicos* de *Aristóxenos,* en los trabajos de *Euclides* y de *Plutarco* y en diversos libros de autores bizantinos y latinos; de estas fuentes podemos rescatar amplia información teórica sobre los elementos melódicos estructurales: los tetracordios y sus géneros –diatónico, cromático, armónico–, las formas, sus armonías y su *ethos* (Mpatzilis, 2007).

### 4.A.3. ESTÉTICA Y MODALIDAD

Ya en los primeros ejemplos de relatos mitológicos griegos, encontramos en la cultura helena, paradigmas del carácter occidental y del oriental, asumidos como fronteras estéticas en las que la Grecia antigua basó su cosmos musical y cuya síntesis de ambos acabó por convertirse en la base de su propia civilización; en este sentido, el musicólogo Thanasis Moraitis estudia este choque conceptual, tal como lo hallamos reflejado en la mitología griega (Moraitis, 2004):

> En la mitología, competirán el dios *kitharistis* (interprete de la *kithara*) Apolo y el (tracio-frigio) Dionisio a través de su seguidor representante o una especie de alter ego, *auleta* sátiro Marsias. Troya será derrotada y se aplasta. Marsias perderá, más por su provocación y la *hibris* que debido a su inferioridad musical y él será desollado vivo. Este choque conduce a una síntesis y en la Grecia clásica se enfrentarán constantemente el apolíneo y dionisíaco elemento. Ya hemos visto cómo el occidente se asocia con los instrumentos de cuerdas y el este con los instrumentos de viento. Esto puede parecer una paradoja, ya que tenemos la certeza de que los grandes antiguos reinos orientales conocían ambos estilos instrumentales (cuerdas y viento). (p.90)

Desde la época antigua, la cultura griega reconocía los rasgos de estéticas musicales según el uso que se realizaba del cromatismo: la armonía Doria –es decir el modo de Mi en el género diatónico– se consideraba la armonía que contaba con una sonoridad más helénica, mientras que el empleo de las armonías Frygias – con base en Re– o Mixolidias – en Si– en el género cromático, resultaban en un ambiente musical más oriental. Se trataba, pues, del equilibro entre los opuestos: la solemnidad y el éxtasis, Apolo y Dionisio, la *kithara* y el *aulos*.

### 4.A.4. MODOS

La cultura griega antigua utilizaba un sistema modal basado principalmente en la unión de dos tetracordios que resultaba en la creación de varias escalas. La base estructural de la música era la consonancia del cuarto tetracordio, de ahí que este se definiera como el cimiento de la composición musical. En teoría, por supuesto, las posibles formas del tetracordio eran infinitas, pero en la práctica, su número se limitaba a ciertas diferencias reconocidas de género y especie, según el criterio musical de cada intérprete. *Aristoxeno*, por lo tanto, clasificaba como *diatónico* cada tetracordio que contenía no más de un semitono, como *enarmónico* la forma que admite cuartos de tono, y todos los demás como *cromático*. Tales eran los géneros y cada uno contaba con numerosas variaciones (Barry, 1919).

En la tradición musical antigua de Grecia, los modos representaban un carácter, una personalidad, un *ethos*; se denominaban *armonía* y cada una contaba con un nombre que denotaba su origen. El modo más común era el de Mi –conocido como *Dorio*– y era considerado una armonía para tocar música de *lyra* e instrumentos de cuerda en general; se reconocía como un modo típico griego. El concepto de la helenicidad del modo Dorio lo podemos hallar en textos de Platón, tales como *La República*, donde aparecen también

críticas sobre las novedades musicales y la introducción de nuevas armonías usando el género cromático para conseguir un estilo más desarrollado, tal como componía Eurípides. La famosa melodía atribuida a Eurípides, el *Stásimon de Orestes*, es un ejemplo de uso de amplio cromatismo, como también lo son los dos himnos délficos compuestos por Athineos y Limenios respectivamente (West, 1992).

Platón explica como la melodía se compone del *Logos*, la *Armonia* y el *Ritmo*. Para el filósofo griego, el *Logos*, es decir el texto, no debería incluir el lamento; de manera que se debería quitar o exiliar de su estado hipotético los modos que crean la sensación de lamento como la armonía *Mixolidia*; se debería utilizar las armonías *Jónica* y *Lidia* para los simposios porque crean un ambiente relajado; por último, para la creación de música seria, para odas y melodías, se usaría la armonía *Doria* y *Frigia*. Encontramos pues, la yuxtaposición entre lo que se consideraría propiamente helénico según Platón y el concepto de orientalidad, es decir los modos que incitan la diversión desmesurada, las pasiones descontroladas y el lamento. Pero estas indicaciones de Platón no fueron seguidas por los músicos de la Grecia, sino que representaron tan solo una opinión conservadora del gran filósofo que seguía el modelo pitagórico (Michaelides, 1978).

### 4.A.5. *HETEROFONÍA*

El concepto de la armonía tal como se desarrolló en la música clásica de Europa no existía en la Antigua Grecia; no obstante, existía el concepto de la *heterofonía*, es decir la simultanea ejecución de una melodía entre dos músicos o un cantante y otro músico, pero introduciendo ligeras o importantes variaciones entre la ejecución de uno y otro. Las primeras referencias sobre la *heterofonía* nos las ofrece el mismo Platón en su obra *Las Leyes*:

> Por tanto, para conseguir bien la imitación, tanto el maestro de *lyra* como el aprendiz deben utilizar los tonos de la lira, debido al carácter distintivo de sus cuerdas, para armonizar los tonos de las voces con los tonos de las cuerdas. Considerando la *heterofonía* y la variedad sonora de la *lyra*, es decir, que las melodías de las cuerdas son diferentes de las del poeta que compuso la melodía, de ritmo rápido, así como para adaptar de la misma manera todo tipo de ritmos diferentes a estos tonos de la *lyra*, por lo que no todas estas técnicas no deben ser ofrecidas a aquellos que quieren aprender todo que tiene que ver con la música en un periodo corto de tres años. (Platón, 812d)

Platón realiza en *Las Leyes* una descripción muy valiosa, semejante a un manual de música, donde lleva a cabo una minuciosa descripción de la forma de acompañar una melodía; para el filósofo, el hecho de acompañar el canto con un instrumento no se reduce a un simple toque *al unísono*, sino que se transforma en una forma interactiva basada en las dos diferencias de producción de sonido entre –la voz humana y el instrumento pulsado. En la citada obra de Platón, encontramos descritas algunas características del concepto de *heterofonía*: aparición de duraciones cortas –que sustituyen las largas–, complejidad rítmica y sustitución de unas notas por otras; Platón, pues, no parece negar este tipo de acompañamiento *heterofónico*, simplemente no recomienda su enseñanza a aquellos intérpretes cuya única motivación es la inmediatez del avance en la práctica prescindiendo del detalle en la ejecución.

El término *heterofonía* fue adoptado por musicólogos a principios del siglo XX como Carl Stumpf, Guido Adler o Erich von Hornbostel para referirse a una realidad musical identificada en ciertas líneas expresivas de la música tradicional: variaciones de la misma interpretación melódica, tocadas simultáneamente –una forma particular de organización musical que se distingue de las incipientes formas de polifonía (Lupu, 2016). Este fenómeno musical lo encontramos también en la música de tradición árabe y así como en la *demótica*, en las que distintos instrumentos interpretan la misma melodía al mismo tiempo, pero cada uno utiliza su propio lenguaje ornamental, melismático y con distintas variaciones. El etnomusicólogo Curt Sachs (1962) describe la *heterofonía* a través de una acertada definición: la 'alteridad simultanea' (*simultaneous otherness*).

Es muy probable que, para tocar música vocal con acompañamiento musical, el sistema de notación que se utilizara fuera doble: una parte destinada a la melodía interpretada a través de la voz y otra similar para la parte instrumental. *Christodoulos Halaris*, músico e investigador, se plantea el hecho que, si la música era únicamente monofónica, seguramente hubiera existido solo una notación para la melodía única.[1]

### 4.A.6. NOTACIÓN

En la Antigua Grecia, todo parece indicar que el sistema de notación no se empleaba para leer y tocar música con mayor facilidad, como haría un músico de orquesta

[1] Christódoulos Halaris sobre la notación de la música de la antigüedad (min. 2.03).
(142) Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΜΕΡΟΣ Α 4/12 - YouTube

por ejemplo hoy en día. *Aristoxenos* (2005) confirma en cierta medida esta observación cuando, empleando de manera despectiva en términos de la *parasemántica* alfabética de la época, afirma que con los signos se podría transmitir sólo la longitud de los tonos, omitiendo así, en base a esto, la interpretación de varias otras funciones importantes de la praxis musical. De esta manera, se refuerza la idea de que la concepción teórica de la música griega antigua difería considerablemente de la que prevalece en los tiempos modernos; es decir, no se buscaba el análisis y la explicación de las distintas prácticas interpretativas mediante una descripción lo más certera posible, como suele ocurrir en la actualidad. Por tanto, para el período helenístico, la forma de interpretar la ornamentación en la música permanece, al menos hasta hoy, en gran medida indefinida (Zarias, 2013).

Seguramente la enseñanza de la notación se realizaría a través del proceso de la tradición oral, como se puede observar en las distintas fuentes iconográficas, sobre todo en grabados realizados para decorar las vasijas de la época, donde podemos encontrar imágenes que representan un maestro y su discípulo, cada uno con un instrumento y sin ninguna fuente de notación cerca de ellos (Belis, 2004). Los fragmentos de notaciones conservados representan tan solo una especie de esbozo de una melodía que se desarrollaría y se ampliaría con variaciones, ornamentaciones y varios recursos según el medio de interpretación musical.

### 4.A.7. La forma musical *nomos*

A parte de melodías breves, sabemos que en la antigüedad helénica se interpretaba música más desarrollada: existía una forma musical llamada *nomos* o *pythikós nomos* y constituye la primera referencia historia a la música programática. El *nomos* o *pythikós nomos* consistía en una descripción del combate entre el dios Apolo y un dragón a través de una obra instrumental compuesta por varias partes y equivalente a una sonata clásica –una parte de la misma incluía la imitación de los sonidos del dragón en el momento que el dios Apolo le daba muerte. La obra se componía de cinco partes:

1. *Anakrousis*: introducción y prefacio;
2. *Ambeira*: comienzo de la carrera;
3. *Katakeleusmos*: descripción del combate;
4. *Iamboi kai daktiloi*: himno triunfal dedicado a la victoria de dios;
5. *Syringues*: descripción de los silbidos del dragón cuando este expira.

Los *nomos* se componían originalmente para *aulos* y gradualmente se traspasaron a la *kithara*; este hecho constituye el habitual fenómeno del traspaso entre la música para viento, que suele ser históricamente primera, y la asimilación de la misma por los instrumentos de cuerda. Desgraciadamente, de este tipo de composiciones, no se ha conservado ningún vestigio escrito (West, 1992).

### 4.A.8. RITMO Y POESÍA

Según el investigador Armand D'Angur[2], la clave de la música antigua residía en sus ritmos, que es posible que constituyeran una derivación de la métrica poética: los ritmos se basaban en la duración de las sílabas de las palabras, de tal forma que se creaban patrones de elementos largos y cortos, los pies rítmicos. Además, si bien es cierto que no se encuentran indicaciones de tempo para las canciones antiguas, a menudo es evidente si un compás se debe interpretar de manera rápida o lenta.

Figura 4.A.1.Spyros Peristeris anota los ritmos de *syrtos kalamatianos*, según los pies rítmicos. Fuente: http://editions.academyofathens.gr/epetirides/xmlui/handle/20.500.11855/260

Thrasiboulos Georgiadis, musicólogo griego (citado por Peristeris 1976) sostiene que el ritmo *epítritos* poético de la Antigua Grecia es la base del *syrtos kalamatianos*, la danza más común en la Grecia continental hoy en día, basada en tres tiempos, siendo el primero más prolongado. La transcripción establecida de esta danza es de un compás de 7/8 [3+2+2], agrupado en una negra con puntillo y dos negras. Peristeris describe las variaciones rítmicas que se encuentran en las canciones *demóticas* actuales de *kalamatianos* utilizando notación occidental y pies rítmicos (fig.4.A.1).

[2] Por fin sabemos cómo sonaba la antigua música griega - Historia y Arqueología (historiayarqueologia.com)

Según el etnomusicólogo búlgaro *Stoyan Dzhudzhev* (citado en Stratou, 1986) el ritmo de la poesía y la música coinciden en la antigüedad:

> Los idiomas varían con el paso del tiempo, pero el ritmo se mantiene en el músico y al que baila y se convierte en un patrón fijo sobre el que se construyen otras melodías y canciones seguidas por los que bailan. Así la tradición la expande de un sitio a otro que según el idioma que hablan, se adaptad a su ritmo poético. Y es normal, porque la música no necesita un idioma para que quede en la memoria de cada uno. Observamos que las melodías de la antigüedad prestaban su ritmo de la poesía. Por ejemplo, un *tetrámetro peónico* de las Euménides de Esquilo, en 5/8 o 5/4 generaría un ritmo musical del mismo tipo que podría existir independientemente de las letras y las melodías específicas. Sería un ritmo que se sobre él se podrían adaptar miles de canciones. (p.58)

*Dzhudzhev,* en sus escritos sobre la música tradicional búlgara, utiliza el sistema modal antiguo y clasifica los modos encontrados en Bulgaria en diatónicos y cromáticos: los diatónicos son los que consisten en secuencias de tonos y semitonos, los cromáticos son aquellos que contienen el intervalo de la segunda aumentada (Mincheva, 2014).

## CONCLUSIÓN

A modo de resumen podemos constatar los elementos principales de la música de la Antigua Grecia En la música de la antigüedad helénica encontramos en los textos teóricos conceptos relacionados a sistemas modales y la agrupación de ritmos según los pies métricos de la poesía (Baud-Bovy,1987). La música de los antiguos helenos empleaba los códigos modales y rítmicos de su época cuyos rasgos encontramos actualmente en la música modal del Mediterráneo oriental, en los ritmos de amalgama practicados en la música tradicional de los Balcanes y también en músicas tradicionales de otras partes del mundo. Estos rasgos musicales, ritmos y modos, no proporcionan las características de una práctica realizada exclusivamente por los griegos antiguos, sino que consisten en la praxis musical compartida por varios pueblos y culturas de aquella época. Los griegos no inventaron la música modal, pero eran seguramente unos de los primeros que la describieron y la clasificaron.

## ORIGENES DE LA MÚSICA DE GRECIA

## B. MÚSICA BIZANTINA: MÚSICA DEL MEDITERRÁNEO ORIENTAL

### INTRODUCCIÓN

En relación con el estudio de la música tradicional griega, abordaremos en este apartado un género musical relacionado con la música de carácter religioso que se interpreta actualmente en Grecia y es conocido como "canto bizantino". Este género musical está relacionado con la música *demótika*, según un gran número de investigadores de este campo de la Musicología, tales como Marios Mavroidis (1999), Foivos Anogeianakis (1991), Simon Karas (1982) y compositores de la talla de Iannis Xenakis (1955), Mikis Theodorakis (1987) y Manos Hadjidakis (1949). El sonido melismático de los cantos litúrgicos bizantinos está presente en Grecia en la actualidad debido a su transmisión a través de altavoces situados en las paredes exteriores de las iglesias y, de igual manera como si fuera una instalación artística, forma parte del sonido ambiental cotidiano de las ciudades griegas.

El canto bizantino *–bizantinó melos–* se caracteriza por tratarse de un tipo de música plurimodal, no temperada y exclusivamente vocal; su evolución ha sido mínima debido al carácter conservador de la Iglesia bizantina respecto a su propia estética. El sonido del canto bizantino es muy característico y pertenece indudablemente a la familia de las músicas modales del oriente. La emisión de voz no impostada, los melismas, las notas no temperadas, la inmensa variedad modal y la ausencia de la armonía occidental son rasgos que aproximan el canto bizantino más al canto de la música de la India, por ejemplo, que al canto gregoriano actual. Además, este tipo de canto es considerado como el portador de elementos de la música de la Grecia Antigua *–Archaion melos–* y la base sobre la que se desarrolló, a través de su influencia, la música tradicional *–Dimotikó Melos* (Anogeianakis, 1991).

El compositor griego Iannis Xenakis (1995) describe el cambio y la asimilación de la música antigua por la bizantina, ya que considera que tanto el canto bizantino como la música tradicional suponen el resultado de la transformación, a través de los siglos, de la musical de la antigüedad helena:

> En otras épocas, los griegos se olvidaron a cantarle a Apolo y dejaron la *lyra* para agarrar el salmo de Judea que venía con el cristianismo. Los cristianos lucharon con la canción para desarraigar la antigua y difundir la nueva religión. Pero no olvidaron por completo la canción antigua porque continuaba y convivía con el simple salmo. Luego se entrelazaron y a lo largo de los siglos dieron dos formas de arte. La música eclesiástica bizantina y la música *demótica* que aún cantan los griegos y los demás balcánicos. (p.185)

Es también reseñable el hecho que ambos estilos de música –tradicional y bizantino– representan un rasgo común de la cultura musical de los países balcánicos. En concreto, la música bizantina –aparte de ser una expresión musical con una presencia constante y de fácil reconocimiento gracias a sus rasgos musicales específicos– es también, de manera general, altamente apreciada por los compositores griegos debido a sus cualidades musicales. En una entrevista en el periódico *La Nación* de Chile, Mikis Theodorakis comentaba al respecto[1]:

> Pero debo añadir aquí, que el *suelo* en el que *planté* mi obra sinfónica fue y sigue siendo la música que me nutrió y, ante todo, la música bizantina. Así que los *frutos* deberían ser similares ... Desde pequeño fui a la iglesia y a los 15 años fui *nombrado* director del Coro de Santa Bárbara en Trípoli, con la obligación de escribir nuevas composiciones para la iglesia todos los domingos. Y solo esto muestra, creo, la profunda influencia de la música bizantina, un mundo musical desconocido para el occidente, en el que, por supuesto, nacieron mis canciones. Incluso en el *Canto General* descubriréis muchos de estos elementos. Además, considero esta importante composición musical de toda mi obra, como un matrimonio entre la poesía y la música latinoamericana y el universo musical bizantino.

### 4.B.1. ORIGEN

Pese a la gran hostilidad que alimentaban y mostraban hacia el mundo antiguo los primeros cristianos de Bizancio, gradualmente adaptaron y asimilaron gran multitud de elementos de la civilización griega. Este proceso de helenización se realizó a través de un dilatado periodo del tiempo que comprendió desde el siglo IV d.C. hasta el VII d.C. Se trató de un proceso en ocasiones violento y otras de carácter diplomático, que tuvo como resultado el traspaso al culto cristiano de elementos de la cultura antigua, como todas las grandes celebraciones y fiestas del mundo antiguo: las fiestas dionisiacas y los misterios

[1] Entrevista de Mikis Theodorakis.
https://www.mikis-crete.gr/home/47/195-mikistheodorakis

de Eleusis. El musicólogo Thanassis Moraitis (2011) nos describe este proceso asimilativo:

> Seria considera impensable que los habitantes de este estado hayan descubierto de un día al otro su música. Se quedaron con lo que estaba disponible en el área más amplia y trataron de adaptarlo a las necesidades del culto religioso. La nueva música tenía que estar conforme a con las reglas, el estilo y la ideología de la fe cristiana y, lo que es más importante, no tener nada que ver con la situación anterior, la idolatría. *Himnógrafos* y compositores asumieron el papel de guiar hacia esta dirección. Tomaron de la música existente, lo que consideraron útil para este propósito y al eliminar, agregar o cambiar muchos elementos, crearon la música bizantina a través de la cual el objetivo era y es la alabanza al dios, la oración y la enseñanza de esta l fe específica. A través de himnos específicos escritos a tal efecto, la música bizantina está completamente ligada al texto (logos) y no se entiende sin él. (p.37)

Según el musicólogo Markos Dragoumis,[2] la iglesia cristiana, en sus orígenes, arremetía contra todo aquello que guardara relación con el mundo antiguo, caracterizado como idólatra. La antigua era una tradición vencida por los seguidores del mesías crucificado, pero, a su vez, tan potente y arraigada que podría –según las peores pesadillas de los cristianos– volver. En un principio, algunos patriarcas de la iglesia cristiana exigieron prohibir la música en el culto cristiano; otros, más moderados, sugirieron que la música siguiera estrictamente el texto. También se intentó, desde la cristiandad, intervenir en la música profana –la música popular– ya que se relacionaba directamente con las tradiciones y costumbres del mundo antiguo; en cualquier caso, esta tentativa no se llegó a cumplir, puesto que cantar, bailar y tocar música son características innatas e inevitables de la naturaleza humana. De hecho, la música posee tal gran fuerza que en muchas ocasiones acaba por controlar y dominar el texto.

El cantor y maestro de coro bizantino Lykoyrgos Angelopoulos comentaba sobre el proceso de creación de la música bizantina que, mientras sobrevivió el Imperio romano, el uso del griego como idioma principal en todo el Mediterráneo oriental, continúo dándose, tal como en la época helenística. Esta situación lingüística se perpetuó también posteriormente durante la era bizantina: aunque inicialmente los primeros emperadores bizantinos establecieron el latín como idioma oficial del Imperio romano de Oriente, los habitantes continuaban comunicándose en griego, hábito que se remontaba a la era helenística. Gradualmente, la lengua griega fue siendo restaurada, de forma relativamente

[2] Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΜΕΡΟΣ Α 3/12 - YouTube

rápida, como el idioma oficial; es por eso que la primera música bizantina fue compuesta utilizando el griego en sus textos, ya que este era el idioma común de todos los pueblos de esta zona del imperio.[3] (Angelopoulos, 1994).

En esta transición, observamos un cambio en el contenido cultural del Imperio bizantino –del mundo antiguo al cristianismo– pero que, sin embargo, mantuvo la forma –características de la música, fiestas, elementos culturales. Basándose en esta observación –mencionada por Konrad Farner– Gerolymatos[4] sostiene que el arte cristiano utilizó antiguas formas paganas para expresar un contenido nuevo; el contenido, y no la forma, es siempre el primer elemento primero en renovarse, ya que es el contenido el que engendra la forma y no al revés. El contenido precede, no solo en importancia, sino también en el tiempo, y este hecho se aplica tanto a la naturaleza como a la sociedad y, por tanto, al arte. Los artistas cristianos se vieron obligados a utilizar las antiguas formas para presentar el nuevo contenido de la manera más directa posible, ya que estas formas habituales eran percibidas como familiares y eran ampliamente aceptadas socialmente, factor que resultaba de gran conveniencia para los primeros cristianos, cuyo máximo interés era la amplia difusión el mensaje cristiano, para crear un mundo nuevo. De hecho, tuvieron que pasar bastantes generaciones de artistas hasta que se logró encontrar una nueva forma expresiva que se correspondiera con el nuevo contenido, porque no es fácil crear un modelo artístico y cultural de repente, ni es posible introducirlo a través de decretos.

### 4.B.2. CARACTERÍSTICAS GENERALES

La música bizantina –con su propias características modales, tradición interpretativa y sistema de notación– es la única música culta autóctona que podemos encontrar actualmente en Grecia. Este tipo de música alcanzó su máximo nivel de concreción durante el siglo XIX: a partir el trabajo de Chrysanthos (1832) –gran reformador de la música bizantina– y del Comité Patriarcal del 1881 se intentó restablecer una reconexión con el modelo griego antiguo, de manera que se establecieron conceptos

[3] Lykourgos Angelopoulos and his Greek Byzantine Choir - YouTube

[4] http://peritexnisologos.blogspot.com/2017/02/blog-post_97.html

de afinación y se definieron los *echos* de los que consiste dicha música. El tono se divide en doce partes –*moria*– y, como es habitual en la mayoría de los sistemas musicales orientales, encontramos intervalos de tonos y semitonos menores o mayores; referente a este sistema, es destacable el hecho que, a pesar de hallarse académicamente establecido, la música bizantina continúa siendo interpretada y enseñada a través de la práctica (Mavroidis, 1999).

En el siglo XX, el musicólogo e investigador Simon Karas enriqueció el modelo teórico de la música eclesiástica a través de su exhaustivo estudio de textos antiguos y bizantinos, mientras que al mismo tiempo intentaba proporcionar una base teórica a la música *demótika* –música basada en la transmisión oral. La música bizantina comparte multitud de características con la tradicional y, en muchas ocasiones, en las fiestas en los pueblos –*panigyria*– el intérprete vocal puede tratarse de un cantor eclesiástico, como un sacerdote (Anogieanakis,1991). Sin embargo, las características del canto bizantino no coinciden totalmente con las del canto tradicional, sino que existen una serie de rasgos comunes que permiten conmutar de un estilo a otro, según la ocasión. Como recuerda el etnomusicólogo Lambros Liavas, Simon Karas aconsejaba a sus alumnos: [Μην τραγουδάτε σαν να ψέλνετε και μην ψέλνετε σα να τραγουδάτε][5] (No cantéis como si interpretarais salmos y no interpretéis salmos como si cantarais). El musicólogo y director del coro bizantino de la catedral metropolitana de Atenas Spyros Peristeris sugirió a su alumno y cantor del coro Dimitris Zahos, que se dedicara profesionalmente en las canciones *demóticas*, porque su voz era más apropiada para este estilo[6]. De hecho, Zahos siguiendo los consejos de Peristeris fue unos de los más reconocidos cantantes de la *demótika* en Grecia

### 4.B.2.1. Notación

La música bizantina se basó en la tradición musical de la Antigua Grecia y tomó forma a partir la práctica existente y los conceptos teóricos; de esta manera, se constituyeron las bases para la música del nuevo Imperio de Oriente. Como consecuencia de esta circunstancia, aunque enmascarada por el cristianismo, la esencia musical de los

[5] *To alati tis Gis*: programa de Lambros Liavas
https://www.youtube.com/watch?v=L-NkNoBvy8E
Spyros Peristeris entrevistado en el programa *Nihterinos Episkeptis*
[6] Νυχτερινός επισκέπτης Σπύρος Περιστέρης - YouTube

antiguos no desapareció definitivamente, sino que perduró en la música tradicional de las culturas rurales y en los ritos religiosos eclesiásticos. Las conexiones de la música bizantina con la música de la antigüedad fueron descritas por Christodoulos Halaris –musicólogo, investigador e intérprete:

> Los antiguos griegos legaron a Bizancio tanto su filosofía musical como su sistema analítico de escritura musical, creado por ellos. No solo gracias a los escritos de *Alipio* (Αλέξανδρος ο Αλύπιος), sino también a los de *Meibom* –que publicó en el siglo XVII las obras compiladas de escritores de obras teóricas– este sistema puede ser interpretado en nuestros tiempos, hasta un cierto punto. En el siglo IV d. C., el sistema griego de escritura musical, cuyos símbolos provenían de los antiguos griegos alfabetos, se abandonó definitivamente y surgió un nuevo sistema conocido como *parasemantica*, que, al contrario que el anterior, es de naturaleza claramente algorítmica. Sus símbolos no denotan estilo tonal, duración, etc. sino que describen el comportamiento del intérprete y a través de él, el evento musical a seguir. Sobre su forma gráfica, este sistema está inspirado en los *pneumata*, que son los signos de pronunciación de la forma escrita del griego en los tiempos helenísticos. (Halaris, *Byzantine secular classical music* 1989)

Crisanto de Mádito en su obra *Mega Theoretikon* (1832), realiza una reforma importante de la música bizantina que modificar la escritura de los símbolos de las partituras, aunque no interviene en la naturaleza de la música. En aquella época, los esfuerzos realizados con el propósito de hallar una nueva forma de anotar la música bizantina eran numerosos y podían generar cambios extremos, hasta el punto de sustituir la *parasemántica* por la notación europea –como fue el caso de Agapios Paliermos en Constantinopla entre 1790 a 1815. La contribución de Crisanto resultó en intervenir como catalizador, ya que el clima musical había madurado hasta el punto de contar con las condiciones para mudar a un nuevo sistema de escritura del canto bizantino. Y como toda novedad recibe influencias de los ámbitos socioculturales, el nuevo sistema de escritura del arte musical bizantino se desarrolló bajo la influencia de la ilustración, de manera que la revolución de 1821 estableció sus primeros cimientos. Por otra parte, términos como "tono", "intervalo" o "semitono" sin duda nos remiten a la teoría musical europea; así observamos como la música bizantina pronto separaría su posición de la teoría musical europea, y Crisanto nos informa, por ejemplo, como el tono de la música bizantina no se dividiría en dos partes iguales –como lo hace el europeo– o que el arte del canto poseería tonos mayores, mínimos, menores y semitonos (Antoniou, 2017).

### 4.B.2.2. *Ison*, *echos*, modos, *makams*

La música bizantina es modal, es decir, no emplea el concepto de armonía occidental, sino que la interpretación de la melodía principal suele realizarse por un coro y acompañarse por el *ison* –un continuo pedal vocal. El *ison* es llevado a cabo por algunos de los cantores del coro y suele componerse de las notas que definen los centros tonales del modo cantado; de manera que el *ison* puede cambiar, es decir no se trata continuamente de la misma nota –aunque la mayoría del tiempo se encuentra en la tónica. La música bizantina surgió bajo la influencia de la música griega antigua y, de hecho, una de las primeras melodías rastreables, se halló transcrita sobre un papiro en la ciudad Oksirincon (Egipto) y está anotada usando la notación de la Antigua Grecia. El sistema modal de la antigüedad de las armonías se transformó al *octoóechos* –οκτόηχος (Delviniotis, 2002).

El concepto de *echos* –ήχος (sonido) – no es representado siempre exactamente como un modo constituido por las mismas notas como si fuera una escala, sino que se trata más bien de un cuerpo modal consistente en variaciones melódicas y cromatismos, de tal forma que, en cada *echos* pueden distinguirse varios tipos de modos. Los *echos* se clasifican en ocho: cuatro *echos* básicos más otros cuatro plagales –*plagios*– a los que se les añaden variaciones para cada *echos* –como *echos diatónico* o *echos cromático.* Cada *echos* formado a partir de estas variedades puede definirse como *sklirós* –es decir aproximando la afinación temperada– o *malakós* –con intervalos percibidos como menos temperados. El reformador Crisanto de Mádito, en su obra *Mega Theoretikon* (1832), comentaba que, a partir de la escala diatónica básica, se pueden realizar alteraciones –*chroes*– y es posible llegar a generar 740 modos diferentes; esto no significa que existan 740 *echos*, sino que la variedad modal que se puede incorporar en los *echos*, puede llegar a ser muy extensa: se trata de la enorme variabilidad que encontramos en la música plurimodal.

Una primera percepción acústica sitúa el canto bizantino más cercano a la música modal turca o árabe –los *makams*– que al canto gregoriano, al menos tal como es realizado hoy en día. Y efectivamente, se pueden detectar algunos *makams* dentro de un *echos*, aunque un *echos* no es simplemente un modo (Mavroeidis,1999). El investigador Panagiotis Kiltzanidis (1881) resaltó la equivalencia de los *echos* más remarcables de la música bizantina con los *makams* de la música oriental modal.

### 4.B.3. ORIENTE Y OCCIDENTE

Tal como mencionamos anteriormente, si realizamos una audición de canto bizantino, podremos percibir una identidad sonora más cercana a la música del Mediterráneo oriental que a la música culta de Europa occidental. Diversos musicólogos procedentes del ámbito geográfico y cultural de Europa occidental, ocasionalmente, han propuesto que los modos que coinciden con los *makams* de la música árabe y turca se tratan en realidad de influencias orientales externas ejercidas sobre el canto bizantino. Este posicionamiento nos lleva inevitablemente a cuestionarnos si realmente nos encontramos ante una influencia o por el contrario se trata de un rasgo modal común en este ámbito geográfico –el Mediterráneo oriental (Mavroidis, 1999). *Monumenta Musicae Byzantinae* es el nombre de una sociedad cultural establecida en 1931 que tenía como cometido la coordinación de musicólogos –sobre todo de procedencia de occidental– con el objetivo de investigar los orígenes del canto bizantino y su transcripción en notación occidental; la citada entidad elaboró el relato del "declive orientalista", según el cual la música bizantina griega actual posee una gran influencia de la música árabe y turca. El bizantinólogo Egon Wellesz aceptó la suposición que la música bizantina fuera de carácter diatónico previamente al contacto del Imperio bizantino con la intensa influencia de la música árabe –incluso antes de recibir la influencia de la música turca. Como consecuencia de esta suposición, según Wellesz, cabe la posibilidad que, durante la Edad Media, la música bizantina pudiera no haber supuesto una sonoridad inusitada a los oídos de los habitantes de Europa occidental puesto que compartirían más rasgos comunes que hoy en día –como el diatonicismo (Wellesz, 1961).

Los musicólogos y cantores griegos –coetáneos de los bizantinólogos Tillyard y Wellesz– criticaron duramente las conclusiones de estos; en concreto –Simon Karas musicólogo griego del siglo XX, fundador de la Sociedad para la Difusión de la Música Nacional y profesor de *saltérika*– no solo presentó una extensa refutación académica en contra del trabajo de *Monumenta Musicae Byzantinae*, sino que además formuló su propio conjunto de estándares con el objetivo de evaluar la autenticidad de la tradición recibida. A esta refutación de Karas, debemos añadir otro de los elementos que criticaron de los estudios de Wellesz: la afirmación que el repertorio moderno bizantino era de carácter demasiado oriental para ser legítimo; así, Karas rechazó por completo la aplicabilidad de los modelos occidentales en la música bizantina y aseguró que los elementos que los eruditos occidentales intentaron eliminar fueron los mismos que representaban su

autenticidad: los microtonos, la estructura modal, la función y la relación con el material melódico, la notación y su contexto litúrgico. Por último, Karas postuló una relación integral entre la música litúrgica y tradicional griega y concluyó que el carácter general de la música del ámbito mediterráneo oriental podía definirse básicamente como un producto de la cultura bizantina. Dicho de otra manera, a pesar de que la tradición *saltérika* recibida pudiera poseer aparentemente características musicales que sonaran árabes o turcas, esas características, de hecho, serían compartidas geográficamente en el Mediterráneo oriental y han sido documentadas en Grecia desde la antigüedad (género cromático). Para Karas, la música bizantina es música griega y, a la vez, se trata también de una música oriental que comparte vínculos privilegiados con la música griega antigua, la base de todas las músicas orientales. La música secular turca se basó en la música persa y, posteriormente, en la bizantina; por tanto, está subordinada a la música bizantina y doblemente subordinada a la música griega (Kalimopoulou, citada en Barret 2010). Podríamos objetar que la versión de Karas es demasiado helenocéntica, pero probablemente debería entenderse en el contexto de una defensa hacia celebres musicólogos que realizaban sus argumentaciones basándose en textos históricos, pero sin quizás haberse inmerso previamente en la tradición acústica. Por otra parte, la necesidad sentida por Karas de definir rigurosamente la música bizantina, se puede comprender a través de la lectura de la reflexión del antropólogo social Laurence Krader (citado por Barbara Krader, 1987):

> The search for identity is called for when the identity is called into question. The trouble may be psychological or social. When it is social, it occurs in times of rapid change, upheaval or revolution, or is the result of the impact of one people on another, by conquest, acculturation, or exploitation. At this time the psychological and the social disturbances multiply. In times of peace, inner and outer, psychic and social, we have fewer issues of identity, for it does not often become a problem to us under these conditions. (p.8)

#### 4.B.3.1. Canto bizantino y occidentalización burguesa

Las opiniones de Karas se pueden comprender mejor si las contextualizamos retrocediendo al siglo XIX para observar como la práctica de la música bizantina –en el nuevo estado griego– no convencía a la burguesía, que intentaba europeizar la cultura en todas sus facetas. A pesar de las objeciones expresadas por el Santo Sínodo –grupo de obispos que suponen la máxima autoridad eclesiástica dentro de la iglesia griega– la

polifonía coral se introdujo al servicio de la capilla del palacio de Atenas, innovación alentada por la reina Olga, y pronto siguieron esta práctica otras iglesias de la capital. La imposición de la polifonía europea generó reacciones adversas por parte del sector de la ciudadanía fiel a la tradición. La polifonía en la Iglesia bizantina, por supuesto, iba de la mano de la música urbana que también se había introducido desde Europa –en una época en que florecía la ópera, la opereta y la música europea en general, por lo que prevalecía la idea de que esta era superior a la bizantina monofónica. Como concepto de "restauración" de la música bizantina –depurada de elementos orientales– se presenta, a finales del siglo XIX, el ingenuo sistema musical de Ioannis Sakellaridis, que provocó gran confusión incluso entre los propios cantores tradicionales[7]. El conocido como "cisma musical" molestó en sobremanera a los exponentes de las tradiciones musicales tradicionales. En el lado opuesto, observamos cómo el proceso de la europeización fue interpretado como la emancipación por parte de la cultura local de las "influencias bárbaras". En una conferencia ofrecida en 1874, Isidoros Skylitsis, un destacado erudito local, sugirió la sustitución del canto bizantino tradicional por la polifonía coral europea: inspirado por los ideales de la Ilustración, Skylitsis consideró la polifonía como el auténtico vástago de la música griega antigua, mientras que consideraba el canto bizantino como un producto mixto e impuro, basado influencias bárbaras de origen judío, árabe y turco. (Tragaki, 2007).

En opinión de los partidarios del carácter modal –exento de armonía occidental– de la música bizantina, el mayor problema de esta consistía, en aquel momento, en la pérdida de los microtonos durante el proceso de aplicación de la armonización europea. Ciertamente, la gestión de los microtonos suponía un problema, ya reconocido por los seguidores de la armonización de la música bizantina que argumentaban que los citados intervalos microtonales deberían ser eliminados. El compositor Petridis afirma que los microtonos imposibilitan la aplicación de la armonía y polifonía, ya que la *parasemántica* con sus *moria* redunda en la imposibilidad de la concepción y formulación de cualquier polifonía; Petridis aseveraba, además, que no revisten un papel funcional importante y tan solo representan una influencia asiática. Sin embargo, debemos reseñar, el hecho que, con el objetivo de sustentar esta teoría, Petridis llegó a afirmar, erróneamente, que los microintervalos no existían en la música tradicional (Pefanis, 2019).

[7] Ο ΣΙΜΩΝ ΚΑΡΑΣ ΚΑΙ Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ (sch.gr)

Volviendo a nuestra referencia sobre la figura del musicólogo Simon Karas, deseamos añadir que vivía inmerso en este ambiente hostil que se respiraba contra los elementos característicos de la música bizantina por parte de los círculos musicales de la época; un episodio que puede ejemplificar esta situación fue el acontecido cuando el joven Karas –que en aquella época dirigía un coro al estilo tradicional– mantuvo un tenso encuentro con un arzobispo ortodoxo:

> Tras la actuación, el arzobispo modernista, tras agradecerles por ella, les dijo que el estilo antiguo era bonito, pero que ahora tenemos que cambiarlo y sustituirlo por las armonizaciones de Sakellaridis, Kanakakis, etc. En terceras paralelas al estilo europeo, imitando la música occidental del siglo XIX, ya que habían sido introducidas en las iglesias ortodoxas griegas de las capitales europeas. La reacción de Karas fue inmediata y la respuesta lacónica: "Lucharemos contra vosotros de por vida y no conseguiréis nada". Este fue el motivo (¿y la causa?) de la elección por parte de Simon Karas, de un camino que seguiría sin cesar a lo largo de su vida. (Dionisopoulos, 1999).[8]

### 4.B.3.2. Elementos del canto gregoriano

Volviendo a aquellas presunciones que cuestionan la tradición interpretativa actual de la música bizantina, recordamos que sugieren que se trata de una mezcla entre un canto bizantino puro diatónico y silábico –quizás parecido el Himno a la Alegría– y las músicas del Mediterráneo oriental cromáticas y melismáticas –como es la árabe y la turca. Pero, ¿realmente existe la pureza en las músicas transmitidas a través de tradición oral? ¿Podríamos considerar la existencia del género *cromático* en el canto bizantino actual –tan común en las músicas del Oriente y mencionado y aplicado, a su vez, en la música de la Antigua Grecia– como una "impureza"? Seguramente, deberíamos considerar el factor que la música bizantina no funciona con la misma lógica que la notación occidental y contiene códigos interpretativos innatos en las tradiciones musicales de Oriente. La música bizantina se transmite de manera oral y una transcripción de un canto bizantino, en notación occidental, sería solo una transcripción aproximada y que en ningún caso podría sustituir una tradición viva de aprendizaje y método de interpretación que ya posee un sistema de notación propio. El investigador griego

[8] Dionisópoulos ofrece información sobre la figura de Simon Karas.
https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.publications&id=250

Giannelos (citado por Papadopoulos, 2020) consideraba la *parasemántica* como una notación "descriptiva" mientas el pentagrama como una notación "prescriptiva":

> A descriptive notation, such as that of Byzantine music, describes the essentials of the piece, leaving to oral tradition the task of completing with precision whatever is not described. On the contrary, a determinative form of writing, such as Western notation with staves, determines with great precision the manner of execution, to the point that the interpretation of the person executing it is delineated by factors that depend directly on the de-finitive indications of the music symbols. These indications can be so absolutely restricting that they preclude all room for interpretation (p.12).

El musicólogo Lingas (citado por Barret, 2006) se refiere a la continuación de la tradición interpretativa que, pese a la intervención de la reforma de Chrysanthos de Madytos en 1832, es capaz de mantener las características de la oralidad y su relación con las otras músicas del ámbito geográfico en que se halla:

> The extent of change in Byzantine music—especially with regard to rhythm, chromaticism and ornamentation, elements that were recorded with much less precision in pre-Chrysanthine notation—through the centuries remains in dispute, but it is now clear that the chanting heard in most parts of Greece, the Balkans and the Middle East is not an invention of [Chrysanthus], but part of a continuous tradition reaching back into the Middle Ages. (p.140).

A partir de toda esta información surge una pregunta: ¿cómo percibían la música los oyentes de la Europa occidental en el medievo, es decir, en una época anterior a la práctica del temperamento igual? ¿No podría existir quizás la posibilidad de que, en la época medieval, existiese una sonoridad común a toda Europa y a su vez más cercana a la del Mediterráneo oriental? Timothy McGee, en su investigación sobre la técnica vocal medieval occidental, observa como los tonos no diatónicos, los tonos indefinidos y deslizantes, y los sonidos pulsantes marcan la técnica vocal medieval como decididamente diferente a la de los siglos posteriores; asimismo, concluye que las técnicas vocales básicas y los repertorios de sonido, utilizados en todas las tradiciones orientales, tienen mucho en común con el sonido vocal en la Europa medieval y sugiere que este sonido representaba un estilo de *canto romano*. (Mc Gee, 1998, p.35)

Esta reflexión indica que antes de la época renacentista tardía y la aplicación del temperamento igual, el estilo musical vocal, tanto en la música tradicional como en la sacra, no era silábico, sino melismático y parecido al de las culturas de la música oriental. Es decir, según esta reflexión, la praxis de la música sacra occidental medieval compartía

más características que en la actualidad con la música bizantina y la del Mediterráneo en general.

Aunque se escapa del ámbito de los objetivos del presente trabajo, deseamos mencionar brevemente algunos datos sobre cuál es la relación del canto gregoriano actual con el canto que se practicaba en la iglesia occidental medieval. La primera de las cuestiones que se nos plantean es la disyuntiva entre la existencia de una tradición continua o una remodelación drástica y artística. Según David Hiley (1994), el canto gregoriano –que hoy en día se encuentra bastante lejano con el concepto musical de la música del Mediterráneo oriental– se reconoce por características tales como la notación, la interpretación y el mismo material melódico con que surgió en el siglo XIX.

> La notación cuadrada de *Solesmes / Vaticano* tiene hasta ahora el aura de la tradición y la aprobación la eclesiástica, y está asociada con el canto de una forma casi spiritual. Pese a su idoneidad no debe olvidarse que se trata de una recreación del siglo XIX tardío, con modificaciones, de una notación de la alta Edad Media. Su resurrección es comparable con a la vuelta a los estilos góticos de arquitectónicos (con modificaciones) como modelo para las iglesias del siglo XIX. (p. 400)

> Uno no debería pasar por alto el hecho de que [el repertorio de Solesmes] era realmente una nueva creación. No hubo una línea ininterrumpida entre el siglo XX y la Edad Media, sino una brecha de siglos donde se cantaron melodías diferentes o al menos revisadas, y no persistió ningún recuerdo de cómo se realizaba el canto medieval. Las bases estéticas del estilo de interpretación de Solesmes se deben buscar en la Francia del siglo XIX, el período de Viollet-le-Duc y el renacimiento gótico en la arquitectura de la iglesia, la música de César Franck y la ScholaCantorum de París. (p 216)

### 4.B.4. ELEMENTOS MUSICALES DEL MEDITERRÁNEO ORIENTAL EN LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA MEDIEVAL EUROPEA

El director del *Emsemble Organum* Marcel Pérès, conocido por sus interesantes y rompedoras versiones de la música medieval vocal, reflexiona sobre la práctica del canto gregoriano actual[9]:

[9] Entrevista Marcel Pérès. http://www.filomusica.com/filo21/entrevis.html

> El libro que comentaba antes, habla sobre los últimos cantantes del catolicismo, que son muy diferentes de los coristas de la tradición clásica. Oficialmente desaparecían con el *Motu Proprio* de Pío X en 1903, pero en algunas parroquias rurales se conservaron hasta mediados de siglo, y hasta ahora mismo en Córcega y puntos concretos de España. Casi nadie en la Iglesia sabe eso. Piensan que la manera antigua es el gregoriano de *Solesmes*, cuya revolución hizo pensar que en todos los países se cantaba igual. Incluso en España, donde hay una tradición popular muy fuerte y la gente habla con una voz muy sonora, cuando se canta gregoriano se hace de la manera suave impuesta por *Solesmes*.

El enfoque interpretativo dirigido hacia un estilo más *oriental* de la música sacra occidental medieval se puede apreciar en la obra discográfica del *Ensemble Organum*, dirigido por Marcel Pérès. El grupo investiga la interpretación de la música sacra occidental empleando con frecuencia técnicas del *canto sardo* y del *canto bizantino*, tales como microtonos, melismas e improvisaciones vocales. Su grabación de la *Missa de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut, una obra medieval tardía, impresiona por su frescura, originalidad y proximidad. Las armonías de la obra resultan sorprendentes incluso para los oyentes actuales, ya que, en la versión de Pérès, se enfatizan, vibran y multiplican todos los efectos de la partitura. En cuanto al canto bizantino, Pérès opina que los cantos latinos y griegos tienen orígenes comunes que se remontan a tiempos inmemoriales[10]:

> Durante el primer milenio, el estilo de canto y la manera de entender la música fueron similares o muy parecidos. La tradición oral puede ser una fuente muy importante para la composición actual. Es el caso de la relación con las cosas escritas, con la notación, que desde hace casi dos siglos es tan precisa que el intérprete a veces se limita casi a funcionar como una máquina. Es una manera de trabajar que desde luego funciona muy bien con una orquesta sinfónica, que tiene una manera de funcionar racionalizada y muy precisa, pero se pueden perder otras dimensiones de la música. La elasticidad del tempo, por ejemplo. Es una lástima. Después tenemos aquello que el intérprete puede añadir a la obra misma, que también hasta finales del XVIII era mucho más importante. Es muy importante crear la ornamentación. También en la polifonía, que estaba ornamentada. El cantante muestra al aplicarla su nivel de comprensión. Crea la energía: los griegos llaman a la ornamentación la *energía* de la nota. La ornamentación desapareció en la música clásica hace sólo dos siglos. En la música de la iglesia, hace tan sólo cien años, y en algunos puntos rurales se ha conservado durante todo el XX, pero muchos musicólogos creen que no existía en Europa Occidental, que es algo exclusivo del islam. López Varga, F. (2001)

[10] http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/54395/entrevista-a-marcel-per%C3s--director-de-organum.html

El director del *Organum* opina que la polifonía española del XVI sonaría muy diferente si fuera cantada al estilo de algunos ancianos de los pueblos entre Zamora y Salamanca, sobre todo por su sonido, la manera de hacer los intervalos y los adornos. En Valencia también se encuentra un tipo de canto religioso que mantiene una forma de cantar en un estilo popular con emisión de voz natural; se trata del *Cant de les Aurores*, un canto realizado por mujeres mayores en varias comarcas de Valencia. Escuchando grabaciones de *Aurores* en la Fonoteca de Materials, observamos la afinación particular, que no es siempre temperada y una ornamentación mediterránea basada en un timbre de voz natural, diferente de la voz clásica impostada (Reig, 2011).

### 4.B.4.1. Reconstrucción de la música medieval según la música tradicional del Mediterráneo oriental y Balcanes

La interpretación de la música medieval europea hoy en día emplea características interpretativas como basadas en la percepción auditiva actual. La información existente sobre la instrumentación, la sonoridad –e incluso la propia música– es en numerosas ocasiones, escasa; de hecho, la iconografía supone, en la mayoría de los casos, la única documentación válida sobre qué tipo de instrumentos se tocaban en la Europa medieval. Se desconoce la forma en que se interpretaba: en qué modos, con qué tipo de ornamentación, qué tipo de temperamento, qué afinaciones (Leech-Wilkinson, 2002). El musicólogo Michael Morrow (citado por Breen, 2015) comentaba sobre la escasa información que existe para poder interpretar la música medieval: "whatever we know or don't know about 13th century singing and, God knows, there's very little we can say for certain about it, we may be certain that it didn't sound like 20th century singing" (p. 305). Según Mayer (1976) la interpretación de la música medieval europea se debería implementar con el estudio adyacente y transversal de otras culturas musicales, de tal forma que los investigadores e intérpretes deberían formarse en la praxis interpretativa, entre otros, de los instrumentos de viento de doble caña –semejantes al oboe– y aplicar este aprendizaje al estudio renovado de la música medieval. Este proceso no sería una fiel reconstrucción, sino una hipótesis o una aproximación teórica, pero con un resultado práctico basado en la praxis de la música del Mediterráneo oriental.

Con Morrow, los modelos de música tradicional sugerían plantillas útiles para la interpretación, extraídas de fuentes europeas –los Balcanes en particular– y se basaban en

un concepto de congruencia entre los estilos instrumental y vocal empleando de forma personal técnicas de improvisación. Las actuaciones de Morrow con el grupo *Musica reservata* solian ser asuntos robustos y ruidosos que se basaban en estilos de música tradicional de los Balcanes (Breen, 2015). Durante la preparación de la grabación de una melodía medieval *Kalenda maya*, Morrow se inspiró escuchando música de Rumania para gaita y percusión y pensó que debería seguir el estilo interpretativo de aquella grabación[11]. La cantante holandesa Jantina Noorman colaboradora de Musica Reservata comentaba sobre la estética de Murrow referente al estilo de la voz cantada[12]: "for his interpretation of "early" music he did not want a "trained" voice, but a voice that sounded like "ordinary" people's voices. He was particularly fascinated by the way people from the Balkans sang. He told me that the voice should sound like the instruments that accompany the singer".

El músico de viento David Munrow [13] junto con el *ensemble* de música antigua Early Music Consort, realizaba interpretaciones de música medieval empleando ornamentaciones y adornos, prestadas de músicas tradicionales del Mediterráneo con el propósito de enriquecer el material melódico y otorgar vitalidad interpretativa. Munrow probablemente obtuvo influencias por el musicólogo Thurston Dart. Dart (1954) sostenía que la música medieval tendría una sonoridad parecida con la música tradicional actual de Italia, Cerdeña y España. Opinaba que las tradiciones vocales e instrumentales de estos espacios geográficos manifestaban pocos cambios desde la época medieval. Munrow (1976) consideraba que para encontrar el sonido perdido de la música medieval europea se debería estudiar la sonoridad y las técnicas de instrumentos antiguos que siguen empleados en la música tradicional actual como el *oud* árabe, los *zournas* de los países orientales y las *lyras* de los Balcanes.

## CONCLUSIÓN

La segunda parte del capítulo cuatro ha abordado la música bizantina en la perspectiva de una música perteneciente a una tradición musical distinta de la música

[11] Balkan voices and medieval music in the work of Michael Morrow and Musica Reservata - Semibrevity
[12] Entrevista de la cantante Jantina Noorman
FolkWorld Article: Jantina Noorman - Dutch Folk
[13]David Munrow interpretando música medieval (8) David Munrow - YouTube

clásica europea. Como la música tradicional de Grecia, el canto bizantino comparte características con las culturas musicales del Mediterráneo oriental y se basa en un corpus modal complejo y desarrollado. Pese a que la música bizantina posee su propio sistema de notación –la *parasemántica* –la praxis de esta música se plasma a través del empleo de la transmisión oral y la imitación del sonido interpretado. Durante el estudio y la investigación de la música occidental medieval por parte de musicólogos e intérpretes, observamos que en numerosas ocasiones se han empleado técnicas interpretativas similares a las de la música tradicional del Mediterráneo. La ausencia de una notación completa y detallada en las fuentes de la música medieval europea –una práctica que comenzó aplicarse de forma rigurosa en la música clásica a partir del siglo XVII– conduce actualmente cada vez más a la realización de producciones artísticas, energéticas e interesantes. Esta actitud interpretativa no se puede considerar como un experimento meramente estilístico, sino que consiste en la adopción de los mecanismos interpretativos de la música tradicional (ornamentaciones, variaciones, libertad interpretativa) como medios para recrear música antigua de una forma artísticamente convincente.

En las páginas del próximo capítulo estudiaremos un caso distinto; la amalgamación de la música modal urbana griega con elementos de la música europea como la armonía tonal, un proceso que sucedió de forma gradual desde los principios del siglo XIX. El resultado es la música conocida como *rembétiko,* de forma temperada pero desarrollada según los mecanismos de la transmisión oral. Su estudio nos proporcionará valiosa información sobre la práctica de la armonización de la música modal y el proceso de la conversión de música no temperada modal en música temperada modal. El carácter, su espíritu y los misterios del *rembétiko* están celosamente guardados en las primeras grabaciones de discos de 78 rpm. de los años 30 que hoy en día están disponibles y las podemos estudiar, analizar, transcribir y disfrutar.

# CAPÍTULO 5

## MODALIDAD Y ARMONÍA EN LA MÚSICA URBANA GRIEGA DEL SIGLO XX: EL CASO DEL *REMBÉTIKO* EN SUS PRIMERAS GRABACIONES


5.1. MODALIDAD, ARMONÍA Y RITMO

5.2. CARACTERÍSTICAS DEL *REMBÉTIKO*

5.3. *ORIGEN DEL REMBÉTIKO*

- 5.3.1. *Rembetes*
- 5.3.2. La música urbana en Grecia en el siglo XIX
- 5.3.3. Kafé amán
- 5.3.4. El canto *murmúriko*

5.4. EL TIPO SOCIAL DEL *MANGAS*

- 5.4.1. Los músicos del Pireo
- 5.4.2. Markos Bambakaris

5.5. CARACTERÍSTICAS MUSICALES: LOS MODOS (*DROMOI)*

5.6. *BOUZOUKI*: ORIGEN Y CARACTERÍSTICAS

5.7. LA GUITARRA EN EL *REMBÉTIKO*: USO DE ARMONÍA Y *PRLURIMODALIDAD*

*5.8. MERAKLIS: UN ZEIMBÉKIKO* PARA DOS GUITARRAS

5.9. *TO PORTOFOLI*: *REMBÉTIKO* CLÁSICO

5.10. *I ELENI I ZONDOHIRA* DE YOVAN TSAOUS: UN CASO DE *REMBÉTIKO* NO TEMPERADO

- 5.10.1. Analisis de *I Eleni i zondohira*

5.11. *MÓRTISA HASIKLOU*

5.13. *HIRA MAVROFOREMENI*: TRANSCRIPCIÓN DE UNA CANCIÓN INÉDITA

# CAPÍTULO 5

## MODALIDAD Y ARMONÍA EN LA MÚSICA URBANA GRIEGA DEL SIGLO XX: EL CASO DEL *REMBÉTIKO* EN SUS PRIMERAS GRABACIONES

### INTRODUCCIÓN

En este capítulo de nuestra investigación, indagaremos en las características de la música conocida como *rembétiko* (o *rembétika*): con esta denominación se conoce un tipo de canción griega urbana surgida a finales del siglo XIX que adquirió su forma actual aproximadamente durante la tercera década del siglo XX. El *rembétiko* se desarrolló en los puertos de las grandes ciudades griegas, donde habitaba la clase trabajadora: El Pireo, Salónica y Volos; y, a continuación, se difundió a otros centros urbanos. Estudiaremos algunas facetas históricas y culturales con el objetivo de lograr entender el proceso de creación y evolución de esta música, hoy en día tan arraigada en la cultura griega. Las influencias principales que podemos detectar en el *rembétiko* son la música *demótica*, la música bizantina, la música urbana de los griegos expulsados de Asia Menor y la música griega con influencias de la música europea como la *cantada atenaica* y la *cantada heptanisiaka*. El *rembétiko* supone, pues, una síntesis de numerosos elementos que, por motivos históricos y sociales, forjaron el carácter de esta particular música.

### 5.1. MODALIDAD, ARMONÍA Y RITMO

En el *rembétiko* encontramos la síntesis de la *plurimodalidad* de Oriente y la armonía de Occidente: se pueden observar antiguas técnicas del instrumento *tambourás* transferidas y ampliadas a la sonoridad del *bouzouki*, se establece también el acompañamiento por la guitarra, que se adapta de forma moderada a la variedad de los modos del *rembétiko* que se denominan *dromoi* (caminos). Sobre el toque sólido de guitarristas como Skarvelis y Peristeris, se basan los desarrollos melódicos de los instrumentistas solistas y las voces expresivas y ornamentadas de los cantantes (Anogeianakis, 1947). La simbiosis entre las existentes melodías modales y un acompañamiento armónico se encuentra en varios países mediterráneos. Según Berlanga (2012), la música mediterránea de la orilla norte tiene una forma de creación común:

> Más unitario y útil a nuestro propósito consideramos al artículo de Peter Manuel (1989: 70-93), justamente porque se centra en un rasgo común a algunas músicas mediterráneas (el flamenco entre ellas): el de la armonía modal. Manuel estudia algunos repertorios de voz solista acompañada por todos esos repertorios, también el flamenco, son de músicas urbanas de raíz, y surgieron en ámbitos urbanos o suburbanos de diferentes países de la orilla norte (Grecia, Turquía, los Balcanes, España...). Este autor encuentra que todos esos repertorios se basan en melodías modales (p.e. se apartan de los modos mayor y menor modernos) acompañadas de instrumentos que les aportan algún tipo de armonía, pero éstas siguen reglas distintas a las del estándar occidental, si bien también se han visto afectadas por él. Heredan, pues, dos tradiciones musicales: una que cabe llamar más autóctona, modal, y otra tonal. Y propone para caracterizarlas el término armonía modal, apto para reflejar el carácter modal de esas músicas y el hecho de que el uso que hacen de acordes sigue reglas y procedimientos compositivos distintivos, derivados de la tradición de cada uno de esos lugares, distintos a las de la armonía clásica. (p.82)

La música de *rembétiko* se basa principalmente en dos tipos de danzas urbanas: *zeimbékikos* y *hasápikos,* adoptadas en Grecia por las influencias de la comunicación del puerto de El Pireo con las islas de mar Egeo y los puertos de Asia Menor. Según el compositor Manos Hadjidakis, el *rembétiko* es una música que incorpora rasgos de la música bizantina por los modos empleados de lo músicos. Comenta pues Hadjidakis[1], en 1949, en una charla histórica que tuvo lugar en el *Theatro tis Technis* de Karolos Koun, en defensa del *rembétiko*:

> El *zeimbékikos* es el ritmo griego moderno más puro actual. El *hasápikos* ha asimilado una idiosincrasia griega pura. El canto *rembétiko* se construye sobre estos ritmos, de los cuales, observando la línea melódica, podemos ver claramente la influencia, o más bien la extensión, del canto bizantino. No solamente examinando las escalas que por instinto de los músicos tradicionales se mantienen inalteradas, sino también observando las cadencias, los intervalos y la forma de ejecución se revela la fuente, que no es otra que el estricto y conciso himno eclesiástico. Sin embargo, al observar el carácter de estos ritmos, ya se crea en nosotros una admiración por el poder que contienen y despierta nuestro interés por conocer de cerca esta música. Cualquier intento de llevar la canción *rembétika* al uso cotidiano es superficial y está condenado al fracaso.

## 5.2. CARACTERÍSTICAS DEL REMBÉTIKO

A principios del siglo XX, con el término *rembétiko*, la industria discografía se refería a algunas canciones caracterizadas por una temática bohemia que habían

[1] https://tvxs.gr/news/san-simera/i-perifimi-omilia-toy-manoy-xatzidaki-rempetiko-themelios-lithos-tis-laikis-moysikis

comenzado a grabarse en Estambul y Esmirna, y que concedían prioridad a las canciones populares de estas áreas, denominadas por los griegos de Asia Menor como *rembétika*. Dado que se graban, el conocimiento de estas canciones se expande a través de las máquinas de reproducción –gramófonos, cajas de música– y se exportan de manera más fácil, principalmente a Grecia. La instrumentación de estas canciones solía ser realizada con instrumentos tales como el violín, el *kanún* o el laúd; aunque también a veces podrían ser tocadas con la incorporación de la mandolina y el violoncelo, es decir también instrumentos europeos (Holst, 2001). También existían numerosas canciones, consideradas como *rembétiko,* interpretadas con solo guitarra. Así que, en aquel momento, el instrumento conocido como *bouzouki* no se asociaba con esta música (Kounadis, 2007).

La *rembétiki kompania* –conjunto de *bouzouki*, *baglamás* y guitarra– tal como es conocida por los ciudadanos griegos de las últimas décadas del siglo XX, se caracterizó primeramente en la década de los años 30. El *rembetiko* se definía por su instrumentación, basada en el *bouzouki*, un acompañamiento con la guitarra –armónicamente discreto– y el *baglamás* –un tipo de *bouzouki* en miniatura. En esta época, destaca el compositor, intérprete y cantante Markos Bambakaris por su aportación compositiva –siempre interpretada por su voz áspera, pero expresiva– y su toque sencillo, lacónico y conciso. Bambakaris compuso sobre todo danzas de estilo *zeibékiko* y *hasápico* y, gracias a él, se establecieron como formas incorporadas definitivamente a la música griega actual.

Con las reediciones de las grabaciones de discos de 78 pm que se volvieron editar en la época de los 80, se consiguió que el *rembétiko* auténtico de los años 30 llegara a nuestros días, ya que aquellos discos se habían retirado del mercado en los años 50. También es importante mencionar la contribución de varias agrupaciones musicales que, con una herramienta única de la mano de la creación actual, reviven este tipo de música y canción. El canto *rembétiko* sigue conmoviendo hoy en día a sus oyentes y atrae, tanto estética como emocionalmente, no solo a las personas de la generación que se pusieron en contacto con este estilo musical a través de su audiencia en directo, sino también a personas de las generaciones más jóvenes (Karamatsoukis, 2009).

El empleo del instrumento *bouzouki* en el *rembétiko*, es la característica sonora primordial de esta música. Desde la primera grabacion de Markos Bambakaris el año 1933 con la canción *Karadouzeni* y hasta la participación de Manolis Hiotis en la grabación como solista del emblemático *Epitafios* de Mikis Theodorakis, en 1960, el

*rembétiko* tocado con *bouzuki* siempre contó con una enorme aceptación por parte del pueblo griego.

La riqueza modal y las interpretaciones expresivas y técnicamente brillantes y profundas, tal como fueron grabadas por los creadores del *rembétiko* a partir de los años 30 formaron la base de la música griega popular urbana del siglo XX. Sin embargo, este estilo se topó con una inmensa hostilidad por parte de la burguesía griega. La difamación del *rembético* realizada por periodistas, musicólogos y políticos a partir de los años 30 era masiva (Blisidis, 2016). Los autores del *rembétiko* tenían como arma única en esta guerra solamente la calidad de su propia música y la pasión por crearla y difundirla. El *rembétiko* ganó la simpatía y el entusiasmo de jóvenes compositores de música clásica como Manos Hadjidakis, Mikis Theodorakis y Stavros Xarhakos (Kounadis, 2010). Hoy en día el *rembétiko* es considerado patrimonio cultural inmaterial por la UNESCO –reconocimiento que le fue otorgado en 2017[2].

### 5.3. ORIGEN DEL *REMBÉTIKO*

Seguimos nuestra investigación con el propósito de indagar en el proceso de creación del estilo musical conocido como *rembétiko*. El origen del *rembétiko* se halla en la música griega de finales del siglo XIX, practicada por los habitantes de las zonas urbanas griegas e influenciada por las diferentes tendencias musicales difundidas a lo largo de la geografía helena durante aquel espacio temporal. Una de las principales características del *rembétiko* es su diversidad, generada a través de la incorporación de cambios e influencias musicales del entorno urbano sobre el sustrato musical previo ya existente (Karamatsoukis, 2009). Al contrario, la *demótika* era la música característica de las sociedades rurales –y menos permeables a las influencias foráneas–, resultado de la fusión entre la creación libre variada junto a la tradición oral. Otra diferencia entre ambos estilos musicales reside en el hecho que –a diferencia de la *demótika*– el *rembétiko* no se trata de una música anónima y, además, su compositor se inspira en las circunstancias y las características cambiantes del entorno urbano más próximo (Mastoraki, 2014).

[2] El rebético - patrimonio inmaterial - Sector de Cultura - UNESCO

### 5.3.1. *Rembetes*

A continuación, nos centraremos en el análisis de la situación social en Grecia –en el recién fundado estado griego–, en 1830, después de la exitosa revolución contra el Imperio otomano. El etnógrafo urbano Elias Petropoulos (2001) sugiere que los denominados como *rembetes* –grupo social de individuos que se rebelaban contra las injusticias sociales de la sociedad griega de la época– se formó justo después de la revolución del 1821:

> El núcleo inicial del submundo griego se nutrió de los decepcionados combatientes (*palikaria*-παληκάρια) de la revolución del 1821, que se quedaron desempleados. También por los habitantes de las zonas rurales, ya que la propiedad pública rural no se repartió con el pueblo (alrededor de 70% de tierra) hasta 1917. El desencanto popular se materializaba en revueltas locales, la reaparición de bandas de asaltadores y la aparición de los *rembetes.* La lenta transformación hacia la miseria tuvo lugar a mediados de siglo, entre 1830 y 1880. Los *rembetes* surgieron antes que la policía y el proletariado. (pp. 16-17)

Según el sociólogo Stathis Damianakos (1976) las canciones de estilo *rembétiko* provienen de una clase social específica, el subproletariado de las ciudades, y constituyen una expresión peculiar de la tradición popular propia del entorno urbano. Alrededor de los núcleos urbanos, se concentraron grandes poblaciones y se formaron diversos grupos poblacionales que vivían al margen de cada urbe; este espacio marginal constituyó el contexto general de creación y desarrollo de esta música. De esta manera, el *rembétiko* se convirtió en un poderoso vehículo de expresión en defensa de estos grupos sociales frente a los mecanismos que permitían su exclusión por parte de los grupos sociales que ostentaban el poder en la época. En el *rembétiko* encontramos la expresión del esfuerzo, realizado por un numeroso grupo de ciudadanos griegos, para lograr la consecución de una identidad social propia; supone, pues, una expresión artística que muestra la vida como una incesante lucha por la supervivencia, por la continuidad de la existencia. Los grupos marginados mencionados anteriormente se nutrían, principalmente, de personas que vivían en un estado de permanente ilegalidad: trabajadores desempleados y empobrecidos, viejos agricultores y artesanos emigrados del campo a la ciudad, etc. Básicamente, el grupo social que podríamos definir como subproletariado o lumpen proletariado, pero en este caso, no desprovisto de conciencia de clase.

### 5.3.2. La música urbana en Grecia en el siglo XIX

La burguesía griega –justo después del asesinato del primer ministro de Grecia Ioanis Kapodistrias– optó por la instalación de un régimen monárquico, coronando como rey al bávaro Otón. En esta situación política, la corte bávara intentó introducir en la sociedad griega su propia música popular –representada por estilos como la *polka* o la *mazurka*–, pero sin cosechar éxito alguno. El pueblo griego seguía cantando y bailando su propia música en los barrios de Atenas, mientras que tan solo la burguesía griega abrazaba las nuevas tendencias musicales importadas desde Europa (Kounadis, 2010). El rey Otón mostró interés por llevar a cabo la primera importación masiva de pianos realizada en Atenas; asimismo, asistía con frecuencia al club musical Zum Gruner Baum, que se encontraba en la calle Ierá Odós, en Atenas. En este lugar, se interpretaban canciones alemanas y también música de otros países europeos; muy pronto, conciertos basados en música de este tipo –incluyendo la música griega europeizada– se expandieron en forma de eventos musicales conocidos como *horoespérides* y se realizan en las casas de extranjeros residentes en Atenas o de ciudadanos griegos de alta posición económica. Así pues, este tipo de música –importada o adaptada a los gustos europeos– se convierte en uno de los factores diferenciadores entre la clase económica alta y el resto de la población. Como consecuencia de este hecho, la sociedad griega se divide musicalmente: la clase alta –que se considera a ella misma como más avanzada desde un punto de vista cultural– prefiere la música clásica europea, mientras el pueblo continúa prefiriendo su música tradicional – la *demótika*– o la música con influencias eclécticas y multiculturales propias de las sonoridades urbanas provenientes de las ciudades de Esmirna y Estambul (Moustakas, 2011).

### 5.3.3. Kafé amán

A finales del siglo XIX, en Grecia existían dos tipos de ocio musical basados en la afluencia a los *kafé chantant* y a los *kafé amán*. Los primeros se caracterizaban por ser salas de diversión musical, orientada hacia una estética europea:

> Recent folklorist accounts of the city of Thessaloniki describe *kafé-chantant* as luxurious places, fully illumined, where rich people used to entertain themselves sitting at small marble tables and drinking beer, wine or *apsenti* (a strong alcoholic sweet beverage made of absinth). The music usually performed there featured operettas of Leckoc and Offenbach, Vienese waltzes of Lannere and J. Strauss, alongside shocking erotic songs, French chansons, Italian *canzonettas* and German

> folk songs. The performing young female singers and dancers, of French, German, Austrian and generally of Western European origin, used to wander among the rowdy and boisterous patrons half-naked, carrying a tray to collect customers' tips. Apparently, then, the artists of *kafé-chantant* might also have been professional prostitutes (Tragaki, 2007, p.6).

Los *kafé aman* presentaban numerosas diferencias con los *kafé-chantan*: pese a que no faltaban las influencias musicales europeas, su orientación musical se mantenía más fiel al panorama musical griego urbano. Ya desde el siglo XIX, la tradición de los *kafé amán* había constituido una presencia constante en toda la geografía griega y representó un factor esencial para la creación de *rembétiko* clásico. La música en los *kafé amán* era interpretada por formaciones de músicos griegos, armenios y gitanos provenientes de la ciudad Esmirna que interpretaban un repertorio musical muy cosmopolita; su música representaba el mosaico musical y cultural que era presente y constituía el Imperio otomano y toda Grecia. Concretamente, el repertorio consistía en danzas de Serbia y Rumanía, cantos melismáticos de ritmo libre –conocidos como *amanes*– canciones tradicionales turcas, armenias o árabes, música urbana de Esmirna i Estambul, música tradicional de la Grecia continental o bailes rusos (Mazaraki, 1956). Así pues, los músicos de estos grupos interpretaban muchas canciones de multitud de géneros, ritmos y estilos. Las palabras de la cantante Angela Papazoglou –esposa del compositor y músico Vangelis Papazoglou– describen a la perfección las características de una actuación de este tipo en la ciudad de Esmirna[3]:

> En Esmirna tocábamos desde la música *rembetika* hasta todo tipo de canciones europeas. *Dimotiká*, *kléftika*, canciones de Creta, de Tracia, de la ciudad de Ioánina, al estilo de *kalamatianós*, *fysouniá*, concierto con caballería, danzas de Brahms, serenatas… Las tocábamos todas. Y también algunas partes de óperas. Conocíamos necesariamente al menos una canción por cada grupo étnico, para complacer a todos nuestros clientes. Así que también tocábamos música judía, armenia y árabe. Éramos cosmopolitas. Amábamos a todos y todos nos amaban también. En el *kafé amán* podías cantar, bailar y eras libre de hacer todo lo que tu corazón deseara. Así pues, en estas orquestas se utilizaban muchos instrumentos diferentes, como violonchelo, arpas, pianos, *santouri*, mandolina, violines o guitarras.

Según esta descripción –y considerando el repertorio de las bandas– observamos como la síntesis que surgía en los *kafe amán* era fruto del matrimonio entre la música occidental y la oriental (Stathakis, 2017); al mismo tiempo, si observamos la evolución

[3] Μουσική και Μουσικοί από τη Σμύρνη - Άρθρα Αρχείου (enosismyrneon.gr)

de la población de Esmirna en el siglo XIX, podemos concluir que –además del componente autóctono, cuyo origen se pierden en la noche de los tiempos– también se daban repoblaciones provenientes de diversas áreas del helenismo más amplio, y esta misma situación se repetía en Estambul. Además, las diversas categorías minoritarias de poblaciones musulmanas, así como las minorías de armenios, judíos y comerciantes, diplomáticos y militares de Europa occidental comenzaban a hacer sentir su presencia en Esmirna, que se componía de una gran variedad de minorías. Dentro de este gran crisol cultural, todas las expresiones artísticas obtenían su espacio; por lo tanto, la mayoría de los músicos griegos se vieron obligados por las circunstancias a tener que satisfacer los gustos musicales de un mosaico étnico muy diverso.

Las primeras canciones urbanas surgen de la necesidad de expresar precisamente esta diversidad cultural; naturalmente, pertenecen a varias categorías, ya que están influenciadas tanto por las tradiciones locales como por un área cultural y geográfica más amplia –que abarca desde la europeizada música del mar Jónico hasta la música de Oriente (Karamatsoukis, 2009).

### 5.3.4. El canto *murmúriko*

El canto *murmúriko* era considerado un estilo de música cuyo origen se remontaba al ambiente carcelario de la Grecia de finales del siglo XIX. Entre las cárceles, la más famosa de la época, fue la cárcel de *Mendresé* (Μεντρεσέ) localizada en Atenas, donde aparecen los primeros indicios de canto *murmúriko* en 1834 (Kounadis, 2010). La citada prisión se encontraba en el centro de Atenas, en el barrio de Plaka, cerca del monumento octogonal dedicado al dios Eolo –un espacio actualmente de carácter arqueológico conocido coloquialmente como "Aérides". El periodista y erudito Kostandinos Faltaits (citado en Blisidis, 2018), hace referencia al valor artístico de las canciones ejecutadas con *baglamás* en su artículo de 1929 que recibe precisamente el título de *Las canciones del baglamás* (*Ta tragoudia tou baglamá*). Faltaits sostiene que estas canciones se caracterizan por la sinceridad y la espontaneidad que rezuman sus creadores, que son capaces de articular dichas cualidades de tal forma que logra asombrar y encantar al mismo tiempo. Estas canciones se tratan de piezas cuya interpretación se limita al ámbito carcelario y no son prácticamente conocidas en la sociedad griega de la época.

El *rembétiko* actual resulta muy probable que tuviera como base el canto *murmúriko*. Según Costas Ferris[4], director de la película *Rembétiko,* el canto *murmuriko,* constituyó efectivamente la base principal del *rembétiko*, que consistía ya en una música no limitada únicamente en el entorno de la cárcel, sino que fue exportada al resto de la población de las ciudades a causa de varios motivos:

- la amplia transmisión del canto *listrikó*, un tipo de canto sobre "bandidos sociales" de la época;
- la mención por parte de la prensa de la época;
- la difusión de la *opereta*, un género que obtuvo éxito a partir del momento que incorporó personajes socialmente marginados;
- la preferencia de los músicos burgueses de Esmirna por la temática musical de los personajes marginales.

### 5.4. EL TIPO SOCIAL DEL *MANGAS*

La investigadora Dafni Tragaki (2007) describe los tipos de caracteres que se encuentran en los *komeidhylios* –representaciones teatrales de cierto éxito a finales del siglo XIX en Grecia. En este tipo de teatro no se representaba el personaje de *rembetis, koutsabakis o mangas*; únicamente se representaba el carácter de un personaje "oriental", a través un enfoque muy negativo y estereotipado.

> The western-educated urban elites were stereotyped in the persona of the "aristocrat", who featured in the *komeidhylio* drama genre, a type of comic musical theatre that flourished in Greek urban centres in the 1890s. The figure of the "aristocrat" was often illustrated as an eccentric and untrustworthy person of loose morals, with an arrogant attitude. By employing French words and expressions in his vocabulary and dandy-like behaviour, the 'aristocrat' sought to attract the attention of and make an impression on other people. In addition to the "aristocrat", there was the figure of the "scholar", who represented the urban educated man. The "scholar" used ancient Greek phrases and words in his vocabulary in order to show off his educational background. Often, he enjoyed commenting on and correcting the syntax and grammar used by non-literate figures in the play. Nonetheless, overall he was satirized for his puritanism and absurdity. On the opposite side of the "aristocrat" *persona* stood the "oriental" character, who was depicted as being ludicrous, clumsy, naïve, voluptuous, callow and cowardly. (p.5)

[4] Ρεμπέτικο και περιθώριο - Θέσεις & αντιθέσεις - Ρεμπέτικο Φόρουμ (rembetiko.gr)

El investigador Nearxos Gregoriadis (1999) es de la opinión que el canto *murmúriko*, y a continuación el *rembétiko*, no empezaron solamente como la música propia de la marginalidad social; de hecho, los interpretes pertenecían mayoritariamente a ese grupo social especifico, pero en las letras de las canciones también se expresaban valores y poseían una temática con la que se podía identificar el pueblo llano en general: la alegría y la decepción amorosa, la admiración por los actos valientes y honrados, y el menosprecio hacia el poder oficial.

> Las leyes no escritas de comportamiento, las costumbres tradicionales de justicia (autodefensa, venganza, demostración de valentía, desprecio al estado y a las fuerzas de seguridad), una forma especial de hablar y las canciones del *rembétiko* era la cultura de los *rembetes.* Esta cultura es una parte importante de la cultura de las ciudades, parte de la cultura urbana de la Grecia moderna. La equivalencia entre *rembetes* y *rembétiko*, la encontramos en el Bizancio con los *akrites* y el canto *akritikó y* en la época de la ocupación Otomana con los *kleftes* y el canto *kléftiko.* Todos estos géneros han contribuido al desarrollo de la literatura y el arte de la Grecia moderna, pero el *rembétiko* seguramente más que el *akrtikó* y el *kléftiko*. El *rembétiko* se desprende del desprecio y aislamiento inicial del que era víctima y se convierte en objeto de un estudio más amplio y de gran interés. (p.68)

El personaje del *mangas* tiene su aparición, en 1905, en el teatro de sombras –*Karangiozis*, el espectáculo más popular en aquella época de Grecia– representado con el personaje de Stavrakas. El escritor Zacharias Papantoniou –preso del pánico ante la nueva perspectiva del predominio y aceptación de estos "tipos oscuros": el *rembetis* o el *mangas*– publicó, en 1917, en el diario *Emprós*, una proclama contra el *amanés*, proponiendo la obligación de tributar por el uso del principal instrumento musical de este estilo, el *santouri*. Pese a este ambiente hostil por parte de algunos sectores sociales, el *rembétiko* acabó prevaleciendo, como se corroboró con la popularidad que alcanzó en 1921 la puesta en escena de la opereta de Nikos Hatziapostolos y Ioannis Prineas *Los Apaches de Atenas*: el éxito del veterano Thanos Zachos y del joven Petros Kyriakos –en los papeles autosatíricos de *Karoubas* y *Karkaletsos*, tipos ambos típicos del ambiente *rembétiko*– prolongó las actuaciones durante dos años, éxito impensable en la época (Kounadis, 2010).

El tipo social del *mangas* es muy característico en el mundo del *rembétiko* y en la sociedad griega actual se continua utilizando con un significado positivo: se trata de una persona honrada, amable, pero de pocas bromas. Preguntado en una entrevista, Mihalis Genítsaris – reconocido músico de *rembétiko*– comentaba que la palabra *mangas* significa

"buena persona": el *mangas*, según Genítsaris, no se mete con nadie y ayuda a los demás a afrontar a sus problemas; únicamente en caso de que alguien le moleste, se puede volver violento y reaccionar de forma peligrosa[5].

El personaje del *mangas* aparece en varias ocasiones en las canciones con el nombre *mortis* o *seretis*: se trata de la evolución de la palabra del siglo XIX, *koutsabakis* –personaje este típico del barrio de Psirí, en Atenas. Los *koutsabakides* eran tipos violentos y siempre eran causantes de problemas, peleas y tiroteos. Según Markos Bambakaris (1978), hay otra categoría de personaje, el *derbisis*, que posee todas las características del *mangas*, pero es mucho más pacífico e intenta resolver los problemas evitando conflictos. Markos Bambakaris hacía gala de un comportamiento parecido al de su propia definición del *derbisis*; según su hijo, el músico de *rembétiko* Stelios Bambakaris[6]:

> Era un hombre muy manso. No discutía con nadie. Tenía la filosofía del hombre que resuelve los problemas. No le gustaba que la gente se pegara o que robara. En su vida había pasado por varias circunstancias y por eso quería ayudar a los incomprendidos. Amaba mucho a todas las personas. Él era un *mangas*. Hoy, todo el mundo de la industria musical gana mucho dinero utilizando su nombre. Era un poco duro en la forma de hacer sus canciones. La sociedad que escuchaba la opereta, los entonces *yuppies* no podrían escuchar a Markos. Para ellos y dentro de su panorama musical, Markos les parecía muy *tirao*. El lado opuesto fue la *canzoneta*, la *cantada ateniense*, las canciones en terceras (*primo-secondo*).

### 5.4.1. Los músicos del Pireo

Los espacios frecuentados los *mangues* se conocían con la palabra *tekés* –palabra que se emplea generalmente para hacer referencia a los centros donde se encontraban los derviches: grupo religioso islámico de carácter pacífico y asceta. Los establecimientos conocidos como *tekés* en el puerto del Pireo no tenían una conexión literal ni siquiera origen directo relacionado con los derviches y, en este caso, la palabra *tekés* se utilizaba de forma metafórica. Los *tekés* eran frecuentados por clientela que buscaba escuchar música tocada por *bouzouki* solo, tomar café o fumar hachís. Markos Bambakaris acudía con frecuencia a los *tekés* y aprendió a tocar el *bouzouki* observando e interiorizando todo

[5] Μιχάλης Γενίτσαρης (Συνέντευξη 1996) - YouTube
[6] https://www.ogdoo.gr/prosopa/synenteykseis/stelios-vamvakaris-apo-4-eton-elysa-to-provlima-me-ton-marko

el ambiente, el espíritu y el estilo de aquellos músicos que tocaban en los *tekés*. De hecho, las primeras canciones del *rembétiko* emplean con tanta frecuencia como temática el consumo de hachís, que estas composiciones llegan hasta el punto de adquirir un nombre específico: *hasiklídika* [χασικλίδικα]. Sin embargo, la temática del *rembétiko* no se limita solamente en las canciones sobre hachís, sino que contienen una gran variedad de temas sobre todas las expresiones de la vida cotidiana tal como sucede en las expresiones artísticas populares. El Pireo, a principios del siglo XIX, era un puerto que poseía un ambiente ajetreado, con barrios que podían resultar muy peligrosos. Nikos Mathesis, un músico de *rembétiko,* describe el ambiente del Pireo en 1918:

> En ese momento el Pireo era muy salvaje. Por un lado, el embargo; por el otro nuestro odio político [el cisma nacional 1915-1917]. *Los asesinatos en Karbouniarika, Troumba y Tzelepis estaban en la agenda. En cuanto a las cubiertas de Piraiki, Panagitsa, Agios Nilos, Agios Nikolaos, Gyftika, Hatzikyriakeio, en Trumpa* y hasta donde llegabas, allí fumaban sin ninguna preocupación en la calle. La gente jugaba a los dados en la calle y cuando pasaba el policía nadie le hacía caso, ¡sino sacaban la de doble filo (especie de cuchillo) para mostrarlo! ¿Qué podría hacer el policía? Era un montañés analfabeto arrojado como policía en El Pireo lleno de "chacales" rabiosos.

Cuando empezaron a publicarse las primeras grabaciones de *rembétiko* con *bouzouki*, en 1933, Mathesis mantuvo una discusión muy intensa con un policía: el agente consideraba las nuevas grabaciones, que incorporaban el citado instrumento, como una burla y un desprecio hacia toda la sociedad, a lo que Mathesis respondió de forma muy tajante, creando una enorme tensión, cuando argumentó que era cierto que anteriormente los canciones cuya temática empleaba el uso de las drogas, como el hachís o la heroína, existían en las grabaciones de los músicos de Esmirna –estilo *smirneiko*; pero dado que aquellos músicos eran profesionales y *ákapnoi* (no fumadores de hachis), no se generaba ningún problema legal con las autoridades. El problema surgió cuando ciertos músicos del grupo social *mangues* comenzaron a componer canciones autobiográficas haciendo uso del *bouzouki*, un instrumento mal visto y perseguido. A pesar de los contratiempos, las primeras grabaciones de los *mangues* obtuvieron enorme éxito y el *rembétiko* del Pireo alcanzó una enorme aceptación por parte de la sociedad griega (Papaioanou, 1982).

### 5.4.2. Markos Bambakaris

Así pues, la génesis del *rembétiko* clásico representó una realidad discográfica. Entre los numerosos autores –como Giorgos Batis, Artemis Delias y Yanis Papaioanou,

Mihalis Genítsaris, entre otros– destaca la figura de Markos Bambakaris, quien grabó centenares de canciones y fue apodado como el *Patriarca* del rembétiko (Schorelis, 1977). Hoy en día, Bambakaris es considerado como el fundador del *rembético* de Pireo. En una entrevista en el programa *Paraskinio* de la televisión nacional griega, Mihalis Genítsaris recordaba cómo conoció a Bambakaris, así como las condiciones duras y restrictivas en las que sobrevivían los músicos de *rembétiko*[7]:

> Conocí a *Markos Bambakaris* el 1931 o 1932 en la calle Aimou en la tienda de Batis. El [Batis], la utilizaba como un café musical (καφενείο και χοροδιδασκαλείο). Markos era trabajador de matadero y después de su turno venía en la tienda de Batis. Ahí Batis descolgaba los *bouzoukis* que tenía colgados en las paredes y junto con Markos, Anestis Delias. Ilias Kabanaos, Nikos Skribanos y otros más, tocaban e improvisaban En aquella época Markos no había realizado grabaciones para gramófono ni actuaba en escenarios. Tocaba entre amigos. Tomaban café y tocaban *bouzouki*. Tocar *bouzouki* estaba prohibido; un día mientras estábamos en el café de Batis, viene la policía y se fijaron en todos los *bouzoukis*. Obligaron a Batis a bajar todos los instrumentos y los pusieron en un carro grande. Luego obligaron a Batis y a Markos a empujar el carro hasta la comisaria adonde los policías se quedaron con los instrumentos durante unos veinte días hasta que al final se los devolvieron.

En este documento detectamos dos datos importantes: primero, musicalmente el *rembétiko* en sus orígenes, se trató de una música popular que se tocaba en espacios como *kafés* y en encuentros de carácter social; no existía el concepto de concierto y la gente se reunía para tocar música de manera informal (fig.5.1). Estos encuentros en el café de Batis representaron el comienzo de la *Tetrás*, la primera *rembétiki kompania* en realizar actuaciones en público. Por otra parte, a través de la descripción citada anteriormente, podemos testimoniar la arbitraria opresión policial ejercida contra unos músicos por el mero hecho de interpretar usando el instrumento prohibido: el *bouzouki*. La dictadura de Ioanis Metaxás aplicó en 1937 una censura desaforada que pasaba por un filtro muy rígido las letras y el carácter musical de toda la música que se grababa. Sin embargo, a través de la descripción que nos proporciona Genítsaris, nos damos cuenta que cuatro o cinco años antes de la aplicación de la censura de 1937, la policía ya se comportaba con un autoritarismo extremo, que rozaba el abuso de autoridad: confiscaban un *bouzouki* sin explicaciones y lo devolvían a su propietario, en el mejor de los casos, varios días después (Tsiopou, 2015).

[7] Mihalis Genítsaris sobre Bambakaris
https://www.youtube.com/watch?v=JQiLSrJfzU4

Figura 5.1. *Rembetes* en el Pireo en 1930. Mangues con *bouzouki* y *baglamás*. Se reconoce a Markos Bambakaris, Giorgos Batis. Fuente: *Rembétika tragoudia:* Elias Petropoulos

El compositor de *rembétiko,* Yanis Papaioanou (1982) describía un enfrentamiento con las fuerzas de seguridad que tuvo lugar mientras se encontraba en compañía de Markos Bambakaris:

> Yo y Markos caminábamos. Bajábamos justo en Bourla (un barrio de Pireo) hacia el puente de hierro de San Dionisio. Mientras caminábamos se oía una bronca muy grande que sucedía fuera de Bourla. En esta época había muchos prostíbulos y cárceles. Sonaban gritos, disparos, chillidos y estas cosas. Mientras intentábamos enterarnos de qué había pasado, llegó la policía, que parece que se encontraba por allí cerca. Mientras estábamos quietos, empezaron a venir 4 o 5 policías hacia nuestra dirección. Nosotros no sabíamos desde que lugar venían y ni hacia donde iban. Antes de hablar o que pasara algo, veo a Markos girar, comenzar a correr y gritar: "Corre, *Alto*" [el apodo de Papaioanou]. Por un instante me quedé en blanco, pero eché a correr y pronto estaba cerca de Markos. No sabía por qué corríamos y quizás tampoco los policías. Solo Markos sabía por qué huíamos, de repente y sin ningún motivo. Corríamos, girábamos dentro de las callejuelas y las chabolas de Drapetsona [barrio de Pireo] y de repente abrimos la puerta de un patio y entramos dentro. Era la casa de un amigo nuestro, de un *mangas* que se llamaba Giorgos. Todavía vive.

> Giorgos nos escondió en el gallinero de su casa. Como la puerta de la casa se había quedado abierta, los policías entraron y Giorgos discutió con ellos. Al final no nos encontraron. Salimos llenos de mierda de gallinas. Markos todavía se acuerda de eso. El hecho que él tenía antecedentes con la policía y era conocido –era el más antiguo *bouzouksis* (interprete de *bouzouki*) –fue el motivo por el que antes de que los policías se hubieran acercado a hablar con nosotros, el prefirió huir para estar seguro. Pensaba que nos detendrían de manera inmediata y sin explicaciones. (p. 44)

El *rembétiko* acabó convirtiéndose en estilo de música preferido en las tabernas y los centros de ocio de la década de los años 30. Los alrededores de los centros de ocio donde actuaban los *rembetes* podía resultar realmente peligroso, tanto por el comportamiento de la clientela o como por el carácter de los propietarios. Los músicos llevaban una vida profesional a veces muy difícil; Mihalis Genítsaris (1999) comentaba que cada noche que actuaban en el centro *Dasos*, se sentía como si fuera la última noche de su vida. El etnógrafo Elias Petropoulos (2001) describe de forma única este ambiente tenso y peligroso:

> Antes de la guerra de 1940, los *bouzouksides* (intérpretes de *bouzouki*), practicaban una profesión muy peligrosa. Sucedían peleas y asesinatos por el mínimo motivo. Como describe Papaioanou, los *bouzouksides* iban armados. Malentendidos y amenazas ("compórtate, para que no te echen de aquí") estaban en la agenda. Muchos matones, *daides* (matones de la época) exigían a los cantantes una canción específica, que el *bouzouksis* no podía tocar en seguida, porque tenía que cambiar la afinación. El *dais* no entendía las explicaciones técnicas del *bouzouki* y continuaba amenazándolo. Incluso hoy en día, algunos idiotas cometen el mismo error y piden una canción según su gusto cuando les sale de las narices. A lo largo de los años, los *bouzouksides*, con el fin de satisfacer el estado de ánimo de los *daides* borrachos, se vieron obligados a tener un segundo *bouzouki*, afinado de manera diferente. Sin embargo, para bien o para mal, llevaban un cuchillo con ellos. Por lo general, el cuchillo estaba escondido debajo del cojín de la silla. En 1952, uno de los Katelanos (una familia de matones, y chivatos de la policía) se acercó y amenazó violentamente a Genítsaris, porque no interpretaba de inmediato una canción que le había pedido [*paraggeliá*-παραγγελιά]. Genítsaris agarró el cuchillo que tenía debajo de la almohada de su silla y se lo clavó al cuello de Katelanos. Katelanos al final no murió, pero Genítsaris dejó de aparecer en las actuaciones de *bouzouki* hasta 1972, cuando lo convencí de que se presentara en *Kytaro*. (p.64)

El músico de *rembétiko* Thanasis Athanasiou participó tocando en directo en el famoso centro de la época de los años 30, *Dasos*, donde tuvo lugar el incidente mencionado por Genítsaris. El propietario, Antonis Blahos, un personaje de la noche, había comenzado en 1936 a presentar en su centro un programa musical de *rembétiko*

juntó a los mejores músicos de la época, pero les pagaba muy poco y en su centro predominaba un ambiente muy violento y peligroso.

> Estaba sentado al lado de Bagianteras. Había nueve *bouzouksis* en el escenario. Blahos los había reunido a todos: Bagianteras, Markos Bambakaris, Stefanakis Spitabelos, Apostolos Chatzichristos, Giannis Papaioanou y muchos otros. Era muy llamativo y competitivo; es decir, nos preguntábamos quién sería el mejor. Comenzaba el primero a tocar un *taximi*, y luego seguía con un *zeibékiko* y todos pegábamos (tocar con intensidad) el *zeibékiko*. Cuando terminaba, empezó otro, en otro tono, otro *zeibékiko*. Sin querer, todos estaban intentando tocar mejor. Como si fuera un concurso. Y no sabía tocar *taximia* [improvisación a ritmo libre] y estas cosas tan difíciles. Me dijeron: "Lo que sepas, todas las cosas que sepas, te sientas en la silla y las tocas". Por supuesto que tenía algo de conocimiento [sobre tocar el *bouzouki*], pero no estaba en aquel momento entrenado adecuadamente. Porque en aquel momento estaba ocupado con muchas faenas en el mercado para mantener a mi familia. La conocida clientela del centro me vio como un novato, sentado en la esquina del escenario. En un instante vino un tipo y me preguntó de forma irónica: "Amiguito, ¿vas a tocar para nosotros un *taximaki*?" "El capullo me insultó", pensé. Me sentí como si me hubiera clavara un cuchillo al corazón. Pero le dije la verdad y le aclaré: "Yo, compatriota", no puedo aún lucirme, porque todavía estoy aprendiendo. Bayanderas [un músico reconocido] me ha traído aquí, en esta universidad. (Geramanis, 1998, p. 5)

### 5.5. CARACTERÍSTICAS MUSICALES: LOS MODOS (*DROMOI)*

La terminología aplicada para el sistema modal del *rembétiko* es la misma que se emplea en todo el territorio geográfico del Mediterráneo oriental –música árabe, música tutca– y se puede considerar como una *koiné*. Encontramos nombres como *Hijaz* (χιτζάζ), *Hijaz-kar* [Χιτζαρκιάρ], *Sabah* [Σαμπάχ], Ussak [Ουσάκ], *Segiah* [Σεγκιάχ] y otros. En Grecia, el término que se emplea para describir a los modos del *rembétiko* es *dromos* –que significa "camino" en el idioma griego. El concepto musical de *dromos* es equivalente al de *makam* de la música árabe o turca, *rag* de la música de la India, *mugham* de la música de Azerbaiyán o *radif* de la música persa. De todas formas, el *rembétiko* es una música temperada y no sigue la afinación no temperada que encontramos en la música tradicional de Grecia, el *canto bizantino* o en la mayoría de las músicas del Mediterráneo oriental.

Un *dromos* no es exactamente una secuencia de siete notas como si fuera una escala mayor o menor, sino que se construye según un comportamiento melódico de un repertorio de frases basadas en combinaciones de intervalos fijos y el empleo de notas de paso (Mavroidis, 1999). Se basan en tetracordios que no son siempre diatónicos (el listado

de modos se puede encontrar en la introducción). En una entrevista inédita podemos conocer la forma en que Markos Bambakaris explicaba los *dromoi* sin mencionar los nombres de las notas. Al contrario, anunciaba el nombre de cada *dromos* y tocaba sobre él frases que se realizaban sobre los tetracordios de cada *dromos* en los que consistía[8].

Un caso particular son los *dromoi Huzzam*, *Segiah*. que en la música árabe o turca se realizan de forma distinta. El *Huzzam* griego consiste en las notas del *Segiah* árabe-turco y el *Segiah* griego coincide con el *Huzzam* árabe-turco. Como resultado de la modernización del siglo XX observado en la música *rembétika*, ha sido el desplazamiento de la tónica de estos dos modos parecidos. Inicialmente la tónica se realizaba al tercer grado actual –en la tonalidad presentada Re la tónica seria el Fa♯ (fig.5.2). Al contrario, interpretados de la forma actual, estos dos modos suenan parecidos a una escala mayor (el *dromos Rast*) con la segunda aumentada. Sin embargo, en el desarrollo melódico y sobre todo de forma conclusiva se enfatiza el tercer grado actual (Fa♯) reminiscente de su antigua función como tónica (Andrikos, 2018).

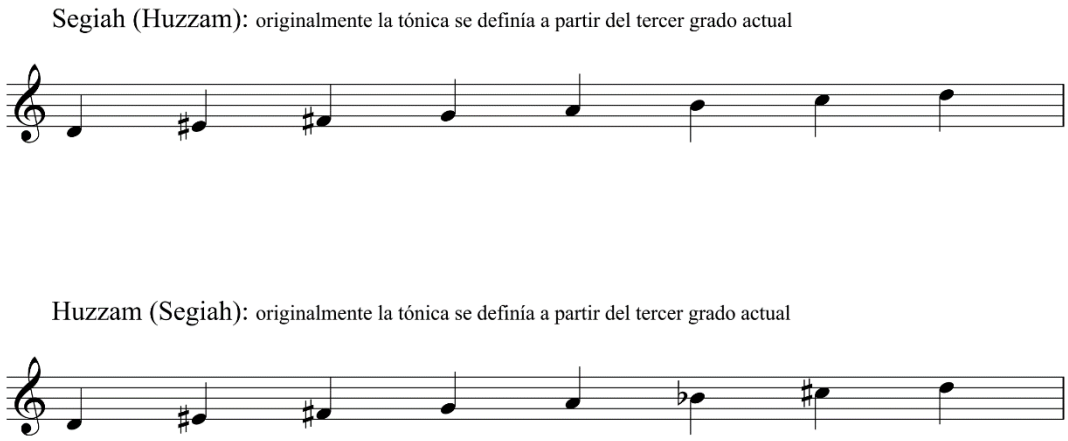



Figura 5.2. *Dromoi Segiah* y *Huzzam*

Un tema instrumental del músico del *rembétiko* Yannis Papaioanou aparece en dos versiones. En la primera[9] la armonía se basa en la nota considerada como tónica actualmente según el *Huzzam* modernizado y en la segunda en la versión más modal se

[8] Markos Bambakaris toca los *dromos* del *rembétiko*.
(144) Ο ΜΑΡΚΟΣ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ ΠΑΙΖΕΙ ΤΟΥΣ ΔΡΟΜΟΥΣ(ζωντανό) - YouTube

[9] (42) Ταξίμ Χουζάμ Παπαϊωάννου ~ Σόλο Μπάρμπα Γιάννη &Στ.Ζαφειρίου 1964 [Ορχηστρικό] - YouTube

marca la tercera como tónica El modo *Segiah* seguramente tiene el origen en la música de Persia; su empleo de forma no temperada crea una sonoridad extraña para un oyente acostumbrado de escuchar música clásica, pero muy interesante. Este fenómeno modal lo encontramos en música de Azerbaiyán en la música tradicional conocida como *Mugham*. azerbaiyano. En interpretaciones de *Segiah* se emplea una nota pedal que marca el tercer grado. Encontramos una versión del *Segiah* no modernizado, empleando como tónica el tercer grado, en la grabación inédita de la canción griega *Fatimé zeimbékiko* del 1929 por el músico griego Manolis Karapiperis [10].

## 5.6. *BOUZOUKI*: ORIGEN Y CARACTERÍSTICAS

Según Foivos Anogeianakis el *bouzouki* no es un instrumento que haya surgido en Grecia, sino que supone el resultado de la evolución constructiva de un instrumento autóctono. En su técnica incorpora la tradición instrumental de los laúdes de mástil largo que existían en Grecia desde la antigüedad y que procedían de las culturas orientales. El etnomusicólogo griego detecta una evolución etimológica de la *pandouris* [πανδουρίς] de la antigüedad a la *thampourin* [θαμπούριν] medieval, hasta el posterior *tambourás* [ταμπουράς] de los últimos siglos. (Anogeianakis, 1991). Christodoulos Halaris describe la expansión de la antigua *pandouris* y su transformación hacia la *thambourin* bizantina[11]

> La *pandouris* se detecta en Grecia ya desde el siglo VII a. C. Este instrumento ofrecía muchas posibilidades para que el intérprete realizara una multitud de melismas y se consideraba como un instrumento popular y no se empleaba en la música académica de la Grecia antigua. En la época helenística la *pandouris* y otros instrumentos como el *epigonion*, que estaban ubicados anteriormente lejos del epicentro de la creación musical, comienzan a ser reconocidos. La *pandouris* tiene una importancia dominante en la época bizantina y se crea una tradición arraigada y continua hasta nuestros días con el *rembétiko* clásico.

El *bouzouki* se detecta ya en descripciones del siglo XIX. Daniel Sanders en su libro *Das Volksleben der Neugriechen* (1884), menciona el nombre del *bouzouki* como un instrumento tan popular como el laúd, el violín y el *tambourás*. La transición del *tambourás* a *bouzouki* parece que fue surgiendo gradualmente durante el siglo XIX. Dodwel (citado por Moustakas, 2011), nos informa de que en Ática existían dos tipos de

[10] Fatimé zeimbékiko por Manolis Karapiperis
Πάνος Σαββόπουλος - Panos Savvopoulos: Πολύτιμο ηχητικό υλικό (panossavopoulos.gr)
[11] Christodoulos Halaris describe el origen del *bouzouki.* Min:6.49
8) Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΜΕΡΟΣ Α 4/12 - YouTube

instrumentos de cuerda: el *laúd* [λαούτο] y el *tambourás* [ταμπουράς]. El laúd tenía un cuerpo parecido al de la guitarra, se podía encontrar con más facilidad en las islas y se tocaba utilizando una púa construida a partir de un ala de pájaro. El *tambourás*, en cambio, tenía el cuerpo parecido al de la mandolina, pero con el mástil más largo.

El uso de la pluma y los movimientos amplios con los que el instrumentista golpeaba todas las cuerdas juntas pueden testimoniarse a través de los daños extensos producidos en las tapas de varios *bouzoukis* datados de las primeras décadas del siglo XX. En las grabaciones de Manolis Karapiperis encontramos este estilo parecido al laúd. La transición al nuevo tipo de *bouzouki* no viene marcada sólo por las características estructurales del instrumento, sino principalmente por la forma de tocar: cuando el ejecutante limitó el rango de movimiento, tocando cada cuerda por separado tal como en la mandolina y reemplazando la pluma con un bolígrafo de carey o material sintético (Moustakas, 2006).

El *bouzouki* en el siglo XX pasa a poseer trastes metálicos que están colocados de en la misma forma en que se emplean en instrumentos como la guitarra o la mandolina, para poder reproducir la escala temperada. Pese a esta característica, resultado de la modernización [explicación en el apartado "Características musicales: la guitarra y el uso de la armonía"] la forma de tocar el citado instrumento continua según la tradición interpretativa del *tambourás*, que comparte similitudes con los instrumentos cordofónos orientales, tocados con plectro. El músico e investigador Eugenios Voulgaris comentaba:

> Cuando escuchamos una canción de *rembétiko* interpretada con *bouzouki* no se asemeja a una canción sueca, italiana, búlgara o siciliana; sino que transmite la sensación de provenir de oriente y posee un *layout* diferente que es psicológicamente más manejable y desde el punto de vista expresivo, muy intenso. (Boulgaris, Mystakidis y Goumas, 2017, p.18)

Aunque el *bouzouki* comparte influencias en la forma de su estructura con la mandola, cuya forma de tocar no recuerda la música italiana. La técnica de la púa y la ornamentación realizada con la mano izquierda vienen del *tambourás*, instrumento que se tocaba en Grecia hasta el siglo XIX.

Markos Bambakaris (1978) comentaba como en su juventud observaba que, en su isla natal, Syros se tocaba otro tipo de *bouzoukı*, llamado *tsivouri* (τσιβούρι):

> El *tsivouri* tenía el mástil largo y clavijas de madera. Tenía las cuerdas y las dimensiones del *bouzouki* y trastes hechos de tripa. Ellos [los antiguos músicos] preferían a tocar *zeibékiko* y

*taximia*. Llegué a tocar con estos instrumentos, pero poco. Aquellos eran los instrumentos que tocaban los *bouzouksides* (intérpretes de *bouzouki*) antiguamente. (p.107)

Basilis Tsitsanis comenta que su padre tocaba música tradicional griega en una mandola después de haberle sustituido el mástil original por uno más largo. Esta práctica es confirmada por Giorgos Zambetas –es decir, la práctica de quitar el mástil corto de una mandola para colocar uno nuevo más largo (Blisidis, 2018). Un amigo de Yannis Papaioanou describe como visitaron juntos a un lutier para convertir una mandolina en *bouzouki* de la misma forma[12]. En las fotografías o pinturas de antiguos *bouzoukis*, podemos observar a veces la típica inclinación que existe en la tapa del instrumento a partir del puente, una característica constructiva de los instrumentos de la familia de la mandolina (Moustakas, 2011).

Figura 5.3 Rørbye, M. (1835). *Leonidas Gailas.*.
Fuente: http://www.klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/99-leonidas-gailas.html

Parece que gradualmente, y con el desarrollo del estilo de la vida en las ciudades, surgió la necesidad musical de aumentar el volumen de los instrumentos de cuerda. La tranquilidad y la ausencia de contaminación acústica –este tipo de contaminación representa una característica creciente de las ciudades en el siglo XX– no hacía necesario, por tanto, el aumento del volumen del instrumento.

[12] Descripción de la conversión de una mandola a *bouzouki* min.64.

ΠΑΡΑΣΚΗΝΙΟ Ι 1) ΜΑΡΚΟΣ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ 2) ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ - YouTube

El sonido débil del *tambourás*, comentaba el músico y lutier Nikos Fronimopulos, se adaptaba bien al estilo sereno de la vida del siglo XIX en las sociedades rurales: la

El investigador y lutier restauró el *tambourás* del general Makriyanis –combatiente en la revolución de 1821– y encontró información muy importante sobre el lutier Leonidas Gailas que vivía en Atenas a principios del siglo XIX. Gailas tenía su taller en la calle Ermou de Atenas, tal como lo podemos observar en el dibujo realizado por el pintor danés Rørbye (fig.5.3). En el citado dibujo, podemos observar también información muy importante sobre el *instrumentarium* de la Atenas de 1835: se pueden observar varios *tambourás*, una guitarra, mandolinas, una *lyra* piriforme y violines. Según este documento, podemos encontrar la existencia y, posiblemente, la práctica de instrumentos europeos en un taller cuyos clientes, con toda probabilidad, no pertenecían en la burguesía griega.

## 5.7. LA GUITARRA EN EL *REMBÉTIKO*: USO DE ARMONÍA Y *PRLURIMODALIDAD*

El *rembétiko* es una música que posee gran riqueza modal realizada por el instrumento de carácter solista, el *bouzouki*, en conjunto con la harmonía tonal realizada mediante el toque de la guitarra. El empleo de la armonía no consiste en un factor de occidentalización para el *rembétiko*, aunque este fenómeno –la occidentalización– es reconocible en otras músicas urbanas griegas de principios del siglo XX, tales como la *cantada ateniense* o la *cantada heptanisíaka*: estilos musicales que basaban su estilo en la estética musical de la música ligera europea. La adaptación de la armonía europea y su empleo en la música modal griega urbana es un fenómeno que se puede describir con el término "modernización". El etnomusicólogo Bruno Nettle (1985) define los dos conceptos distintos –el de la occidentalización y el de la modernización:

> Westernization may be described as the substitution of central features of non-Western music for their Western analogues, thereby sacrificing essential facets of the tradition. […] Modernization, on the other hand, is the incidental movement of a system or its components in the direction of Western music and musical life without requiring major changes in those aspects of the non-Western tradition that are central and essential. Western elements are viewed in the culture as ways of continuing the tradition rather than changing it. (p. 85).

El *rembétiko*, según la descripción de Nettle, encaja más bien en el concepto de la "modernización"; como hemos comentado anteriormente y en el *rembétiko* encontramos dos mundos: la modalidad del oriente y la armonía del occidente. Consecuentemente la

praxis musical del primer *rembétiko*, tal como podemos estudiarla en la discografía existente, presenta un enorme interés musical porque muestra un proceso de la práctica de armonización sobre música modal, a la vez que consigue mantener su carácter y esencia. En la mayor parte de las primeras grabaciones del *rembétiko* de los años 30, detectamos la maestría artística de dos guitarristas: Spyros Peristeris y Kostas Skarvelis. Los acordes que se emplean no se construyen a partir de las triadas que surgen del modo de la canción, sino que siguen los centros tonales que define la melodía de la canción basada en el modo. Son acordes sencillos, sin séptimas añadidas. En numerosas ocasiones encontramos formas de acompañar parecidas a un bordón o un ostinato, prácticas del empleo de la armonía que encontramos en la música bizantina y la *demótika –ison*, bordón de gaita o *lyra*. (Mystakidis, 2013).

El estudio de las grabaciones de Skarvelis y Peristeris es quizás la forma más válida para entender esta simbiosis entre la armonía y las melodías modales. En las transcripciones que se han realizado para el presente trabajo, se transcribe también el toque de la guitarra. La importancia de la guitarra en el *rembétiko* y su forma de tocar en las primeras grabaciones –sólida y coherente– es descrita por el hijo de Markos Bambakaris, Stelios, en una entrevista realizada con el investigador Stavros Kourousis[13]: Bambakaris recalca y añora el estilo antiguo de toque de guitarra que, según él, era el más apropiado para tratar con la *plurimodalidad* del *rembétiko*.

> S.K.: Te refieres que los antiguos conocían bien los *dromoi* (modo). Eran precisos en su ritmo.
>
> S.B.: ¡Exactamente! ¡Eran precisos en su ritmo, de forma esencial! No hace falta decirte de la forma que los guitarristas de entonces embellecían la canción, porque usaban correctamente las armonías adecuadas. Ahora [los guitarristas actuales] usan más acordes de los que deberían, debido a la evolución, y las canciones [las antiguas] parecen confusas, en sus interpretaciones actuales.
>
> S.K.: Creo que el estilo de tocar en la época antes de la guerra es el estilo de tocar más difícil que he encontrado. Nadie puede tocar así.
>
> S.B.: Nadie, ¿y sabes por qué? Porque Skarvelis tocaba la guitarra, al unísono. [...] Los ritmos se tocan de tan buena forma y puedes escuchar claramente los dos instrumentos; te transmite la sensación de que se hubiera parado el tiempo.
>
> S.K.: ¿Quieres decir que la guitarra aporta muchísimo color al instrumento [el *bouzouki*]?

[13] Entrevista de Stelios Bambakaris
https://www.klika.gr/index.php/arthrografia/synentefkseis

S.B.: Por supuesto, es el maestro que te da las ganas de tocar bien dentro del ritmo. En los *zeimbekikos* de Markos, el *tío guay* (mangas) es el guitarrista.

S.K.: ¿Sabe dónde acentuar?

S.B: Exactamente, y esa es la magia, mientras que actualmente la mayoría de los guitarristas, tocan ahora en las canciones como si tocasen villancicos.

### *5.8. MERAKLIS: UN ZEIMBÉKIKO* PARA DOS GUITARRAS[14]

En el tema instrumental *Meraklis* publicado el 1933, podemos escuchar los dos grandes guitarristas –Peristeris y Skarvelis– interpretando una danza de *zeimbékikos* para dos guitarras en el *dromos Niaventi* y en la tonalidad del Re; es una composición del multinstrumentista y productor musical Spyros Peristeris: él interpreta la parte melódica, mientras Kostas Skarvelis toca de forma contundente la parte de la guitarra que posee papel de la armonía. Utiliza un estilo común en la época de los años 30, empleando sobre todo los bajos de la guitarra como un ostinato para no enturbiar el sonido de la melodía con acordes completos. Es muy probable que se trate de una técnica de laúd y de la forma en que se emplea en la música demótica. En las partes concluyentes de las frases musicales, Skarvelis realiza unísonos o intervalos de sextas paralelamente a la melodía principal, como podemos observar en el compás cinco (fig.5.4.). En la grabación podemos apreciar el equilibrio sonoro conseguido entre las dos guitarras.

El *dromos Niaventi* en que se basa esta composición se puede considerar como el modo menor armónico de la teoría clásica occidental, pero con el cuarto grado aumentado.

[14]*Meraklis* de Spyros Pesisteris
(3) Ο μερακλής - Οργανικό Σπυρος Περιστέρης 1933 - YouTube

En *Meraklis* estamos en la tonalidad de Re *Niaventi* y las notas empleadas son Re, Mi, Fa, Sol♯, La, Si♭, Do♯, Re y En el comportamiento melódico observamos el énfasis en el quinto grado, la nota La y una oscilación melódica con las notas Sol♯ y Si♭.

Figura 5.4. Transcripción de *Meraklis.* (realizada por S.Kaniaris)

(3) Ο μερακλής - Οργανικό Σπυρος Περιστέρης 1933 - YouTube

## 5.9.*TO PORTOFOLI*: *REMBÉTIKO* CLÁSICO[15]

En la canción *To portofoli* –compuesta `por Peristeris y Bambakaris y publicado el 1940– detectamos el uso de la guitarra empleada de una forma especial: podemos observar en la partitura de la guitarra la repetición de un ostinato continuo que se realiza durante todo el tema, aunque la melodía puede sugerir cambios armónicos, como el acorde del cuarto grado Mi menor en el compás 5 (fig.5.5). El ostinato consiste en las notas Si y Fa♯. El resultado musical es una obra maestra. Según mi opinión personal, el ostinato de la guitarra no provoca un efecto de monotonía al oyente, sino que revela la calidad melódica de la melodía tocada por el *bouzouki* y la voz áspera y expresiva de Markos. Esta forma de tocar la guitarra, según las primeras grabaciones, se ha vuelto a estudiar en los últimos años por músicos como Dimitris Mystakidis (2013). Es un concepto muy distinto al empleo de la guitarra por los grupos de *rembétiko* de la época de los años 70 u 80; utilizaban guitarras acústicas, rasgando continuamente los acordes, de forma de "villancos", según el citado comentario anterior por parte de Stelios Bambakaris.Hoy

Sobre las características modales de esta canción, observamos la prevalencia del modo de Mi en la tonalidad de Si y se puede, en un principio, considerar como el *dromos Ussak.* De todas formas, observamos que no se enfatiza el cuarto grado y no detectamos alteraciones en el segundo o sexto grado de los dos tetracordios que constituyen la octava principal de la canción. Estas son características del *Ussak* y, según el sistema modal del Mediterráneo oriental, puede ser que, en vez de *Ussak*, en la pieza *To portofoli* se emplea el *dromos Kurdí*, es decir el modo de Mi sencillo y sin alteraciones en su octava principal (Mavroidis, 1999).

El empleo nota Sol♯ como una alteración del sexto grado en el tetracordio inferior –en el compás uno– es una característica modal común de las músicas del Mediterráneo oriental, tales como el *rembétiko* y la *demótika.* En direcciones melódicas ascendientes hacia la tónica el sexto grado, se presenta como mayor. Se considera que el tetracordio inferior es *Rast,* el *dromos* equivalente al modo mayor. En el material melódico que se desarrolla dentro de la octava principalmente usada, la sexta es menor, es decir Sol natural

[15] Grabación de Portofoli (3) ΤΟ ΠΟΡΤΟΦΟΛΙ, 1940, ΜΑΡΚΟΣ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ, ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΣ - YouTube

–compás cinco. Volveremos a revisar el empleo de *Ussak* y sus características en la siguiente canción *I Eleni i zondohira* de Yovan Tsaous.

3
A
kos-smo to si - me - ri - no au - to to kse - run o - loi I
A

4
din - na - mi ston anth - ro - po ei - nai to po - rto - fo - li I
8va

Figura 5.5. Transcripción (realizada por S. Kaniaris*To portofoli*. La guitarra realiza continuamente un ostinato.
(3) ΤΟ ΠΟΡΤΟΦΟΛΙ, 1940, ΜΑΡΚΟΣ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ, ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΣ

## 5.10. *I ELENI I ZONDOHIRA* [16] DE YOVAN TSAOUS: UN CASO DE *REMBÉTIKO* NO TEMPERADO

En las primeras grabaciones del *rembétiko* podemos encontrar un músico que empleaba en ocasiones la escala no temperada. Era conocido como Yovan Tsaous [Γιοβάν Τσαούς] o Yiannis Eirizdidis y tocaba un *bouzouki* más parecido al *tambourás* que tenía trastes hechos de tripa *y* colocación ajustable. Según Stelakis Perpiniadis[17] en una entrevista en la radio nacional griega durante los años 70, Tsaous afinaba su *tambourás* según la afinación del *kanonáki*, el tipo de salterio en el que se pueden afinar, utilizando unas pinzas especiales, todas las notas no temperadas de la música del Mediterráneo oriental. Músicos como Bambakaris y Hiotis intentaban tocar el *tambourás* de Tsaous pero no podían, ya que estaban acostumbrados a los trastes temperados en semitonos del *bouzouki.*

Perpiniadis también describe, de una forma muy práctica, cómo surgió la "modernización" de los modos (*makams*) que empleaban los músicos griegos de Asia Menor cuando tocaban instrumentos temperados. Mientras tocaban en el *kanonáki* una melodía mantenian la línea modal y las notas principales, pero sin modificar las pinzas que se usan para ajustar los microtonos. Así no se perdía el movimiento melódico de la escala definida por el *makam*, y consecuentemente se convertía en música temperada que se podía armonizar. Por ejemplo, un *Hijaz* seguía siendo un *Hijaz*, pero el segundo y tercer grado, se convertían en notas temperadas.

Tsaous grabó unas 12 canciones, pero no se dedicó profesionalmente a la música. Una de sus canciones más conocidas es *I Eleni i zondohira* [Η Ελένη η ζωντοχήρα], un *zeimbekiko* en 9/8 grabado por primera vez el 1936 e interpretado por el compositor y cantado por Antonis Kalibopoulos.

### 5.10.1. Analisis de *I Eleni i zondohira*

La canción comienza con la melodía principal, interpretada por Tsaous, utilizando un instrumento que seguramente se tratase de un hibrido entre *tambourás* y *bouzouki.* Estamos en el modo de Mi, también en la tonalidad de Mi. En la grabación percibimos

[16] *I Eleni i zondohira* de Yovan Tsaous
https://media.upv.es/#/portal/video/bc88c520-08a8-11eb-ad18-4f2eb4e713d3
[17] Entrevista de Stelakis Perpiniadis
https://www.youtube.com/watch?v=W4wVlfxrOpY

que el Mi está más bajo, comparado con la referencia de la nota La a 440Hz. En las nuevas versiones, sobre toda la interpretada por Giorgos Ksindaris[18] –en la serie *To Minore tis Aygis*– el tono está en Re. Es una tonalidad más cómoda, ya que la digitación del *bouzouki* se facilita por la afinación de la primera cuerda en la nota Re. Es decir, Tsaous tiene un instrumento de tres cuerdas afinadas Re-La-Re, pero su Re es realmente proximo a la nota Mi (Mi-Si-Mi). Probablemente afinó el *bouzouki* más alto para que la interpretación de la voz cantada sonara más brillante.

Hemos transcrito el tema según la grabación de Tsaous. El segundo grado es la nota Fa y, ocasionalmente, está ligeramente alta comparada con un Fa temperado. Esta característica se debe por la colocación de un traste extra ubicado justo encima del primero, una costumbre común –hallada en Turquía e Irán– en instrumentos como el *saz* o el *tar*, con el objetivo de reproducir notas no temperadas en instrumentos con trastes. la partitura indicamos la nota Fa con una flecha ascendiente; no intentaremos definir el intervalo exacto, ya que podemos percibirlo escuchando la grabación.

El modo de Mi en el *rembétiko*, es decir el *dromos* en cuestión, se suele denominar como *Ussak o Kurdí* (en la canción anterior, *To portofoli*). En la música no temperada, tradicional de Grecia, bizantina o de países del Mediterráneo oriental, el *Ussak* se emplea para variar y jugar a nivel de entonación con el segundo grado. Cuando la línea melódica es descendiente, se aproxima al Fa natural, mientras que si asciende va más hacia el Fa# (Andrikos, 2018). En el *rembétiko*, siendo una música temperada, el juego y la movilidad del segundo grado se define en dos notas fijas: Fa y Fa#. En los movimientos descendientes se convierte en Fa y en movimientos melódicos ascendientes se convierte en Fa#. Por eso *I Eleni i zondohira* de Tsaous, tal como es interpretada por su compositor, muestra rasgos de *rembétiko* de temperamento no igual, quizás suponga la única de las grabaciones halladas en los años 30 y, por tanto, resulta muy importante descubrir y conocer su mecanismo. Las notas de la canción, pues, tienen una extensión de una quinta justa, de Mi a Si. Las notas Do# y Si muestran una característica modal común en las prácticas modales de la *demótika* y el *rembétiko*. Podríamos pensar que mientras estamos en el modo de Mi, el Do debería ser natural, y así sería si fuera la sexta del modo; pero en este caso lo que tenemos es un tetracordio *Rast,* que sería el equivalente de la escala mayor, pero en la octava inferior y con movimiento melódico ascendiente.

[18] I Eleni interpretada por Giorgos Ksindaris
https://media.upv.es/#/portal/video/bbac5860-2a95-11eb-8655-1bb82dca6733

En este tema observamos el *Rast* a partir de tercer grado, el Do#. Es decir, tendríamos un *Rast* en La, junto a un *Ussak* en Mi (fig.5.6).

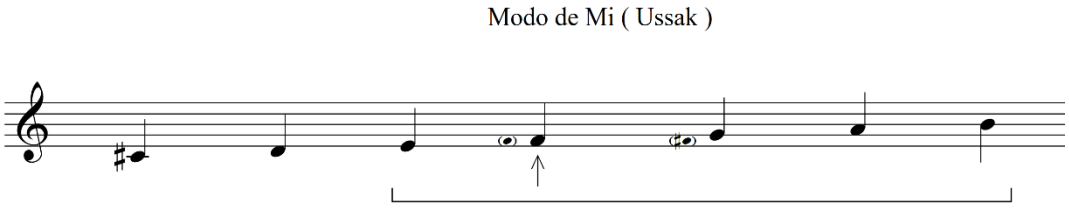



Figura 5.6. Modo de Mi empleado en *Eleni*

La melodía comienza en el primer tetracordio, añadiendo en los tiempos cuatro y ocho la nota Mi en el bajo para mantener la continuidad rítmica y sonora (fig.5.7).

Figura 5.7. Melodía principal

En los compáses 3 y 4 tenemos una repetición de la melodía, pero variada. *Tsaous* en vez de tocar la melodía cuatro veces de manera igual, varia rítmicamente la tercera y cuarta repetición empezando por la nota La, el cuarto grado, aumentando así la tensión melódica para pasar en la siguiente parte, que es la entrada de la canción (fig.5.8).

Figura 5.8. Variación de la melodía principal

En el quinto compás tenemos la entrada de la voz. La melodía empieza al principio de la canción con el tercer grado, pero, en vez de bajar, sube y se queda al quinto grado,

Sol, acabando la primera frase en el cuarto grado, La. En el sexto compás, la frase no es igual, sino que vuelve en el tercer grado la nota Sol. El segundo grado se convierte en Fa #, para crear tensión y resolver en Sol. Observamos la *heterofonia* que se sucede en los tiempos 5 del compás 5 y 6 en el sexto (fig.5.9).

Figura 5.9. Entrada de la voz

Los dos últimos compases de la primera estrofa, el 7 y 8, son en los que se nota más variedad y son distintos entre ellos en los tiempos 7 y 8 sobretodo. En el compás 7, observamos el segundo grado Fa en su forma no temperada que también aparece en el canto. En el compás 8, la rítmica sigue el modelo del silencio en el primer tiempo, pero empezando por el tetracordio *Rast* y resolviendo magníficamente en la tónica del *Ussak*, que es la nota Mi (fig.5.10).

Figura 5.10. Tetracordio Rast al compás 8

*I Eleni i zondohira* no está grabada solo con voz y *bouzouki*, sino que la importancia y la presencia de la guitarra es primordial y realiza un patrón rítmico continúo, cambiando armonías siempre respetando los centros tonales del *dromos Ussak* (fig.5.12). El acorde de Mim define esta tonalidad, pero no encontramos ningún acorde de Si mayor como un posible acorde de dominante.

Figura 5.11. Instrumentación de *Eleni*

La tensión del segundo grado, en la nota Fa, tal como podemos ver al quinto tiempo del segundo compás se armoniza con Rem. La nota La de la melodía al compás cinco en el noveno tiempo, no se armoniza con Lam de acorde, como se podía esperar, pero se mantiene el Mi[19]. Es decir, observamos una armonización que sigue el carácter modal de la música y que no intenta elaborar el material según la cadencia de tónica y dominante. Junto con el sonido de la guitarra, podemos escuchar un tipo de percusión, realizada por dos vasos golpeados entre ellos de tal forma se produce una sonoridad muy interesante. La parte de la percusión se toca con menos intensidad, mientras canta Kalibópoulos y se toca más fuerte en la parte instrumental. El cantante, escuchando la nota Fa más alta de la forma temperada, también la interpreta un poco más alta siguiendo la entonación del *tambourás* de Tsaous. Este momento se encuentra en el compás 7 en los tiempos 8 y 9 (fig.5.11).

[19] Partitura reproducible en polimedia
https://media.upv.es/#/portal/video/fad6ce40-2a94-11eb-8655-1bb82dca6733

Figura 5.12. Partitura realizada para mostrar la instrumentación completa de *I Eleni*

5.11. *MÓRTISA HASIKLOU*[20]:

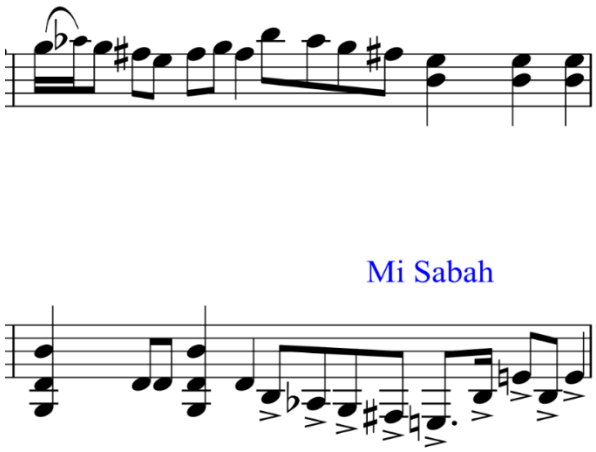
Reexaminando grabaciones de los años 30 descubrí una de las primeras grabaciones de Markos Bambakaris. Se trata *Mórtisa hasiklou* un *zeimbekikos,* en ritmo de 9/4, grabado el año 1933. La instrumentación consiste en *bouzouki* y guitarra. El material melódico está compuesto en el *dromos Sabah* (fig.5.13). En la transcripción realizada, observamos el estilo adornado del toque del *bouzouki* y el patrón firme rítmico de la guitarra. La tonalidad es de Mi, pero predomina el ámbito armónico del tercer grado, Sol (fig.5.14).

Figura 13. *Dromos Sabah* en Mi

Figura 5.14. Instrumentación de *Mórtisa hasiklou*. Armonía basada en el tercer grado, Sol.

[20]*Mórtisa hasiklou* de Markos Bambakaris
(1) ΜΟΡΤΙΣΣΑ ΧΑΣΙΚΛΟΥ, 1933, ΜΑΡΚΟΣ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ - YouTube

La tonalidad de Mi se define al compás 6 y sobre todo mediante el unísono realizado por *bouzouki* y guitarra (fig.5.15).




.

Figura 5.15. Unísono entre *bouzouki* y guitarra que define la tonalidad Mi *Sabah*

La voz de Bambakaris entra al compás 7. El *bouzouki* acompaña al unísono y realiza una respuesta instrumental desde el quinto tiempo y hasta el noveno. La guitarra continua tocando el mismo motivo (fig. 5.16).

Figura 5.16. Entrada de voz

## 5.12. *HIRA MAVROFOREMENI*: TRANSCRIPCIÓN DE UNA CANCIÓN INÉDITA[21]

Como parte final de este capítulo presentaremos una transcripción de una canción inédita que interpreta Markos Bambakaris en una entrevista. En la entrevista en cuestión, realizada seguramente en la década de los 60, Markos explica las varias afinaciones del *bouzouki* conocidas como *douzenia*. Se trata de afinaciones que varían sobre todo la segunda y tercera cuerda del *bouzouki* de tres cuerdas y se referencian a estilos de toques anteriores de las primeras grabaciones que sucedieron en la década de los 30 en el siglo XX. Así pues, antes que se estableciera la combinación instrumental entre *bouzouki* y guitarra, los músicos de *bouzouki* cambiaban la afinación de su instrumento para conseguir sonoridades distintas, según el *dromos* que interpretaban. La canción transcrita, *Hira mavroforemeni* está a nivel modal en el *dromos Peiraiótikos*. El modo citado se suele tocar en la tonalidad de Re cuando el *bouzouki* está afinado en la afinación común que es Re-La-re (fig.5.17).

Figura 5.17. *Dromos Peiraiótikos* en Re

En la canción en cuestión, Markos emplea la afinación (*douzeni*) *syrianó* –un adjetivo que en griego indica procedencia de la isla de Siros. Según este *douzeni*, se baja la segunda cuerda a un tono, de La a Sol y la tercera cuerda de Re a Si♭. La tonalidad que se establece es la de Si♭. La canción melódicamente se encuentra al primer pentacordo de *Peiraiótikos*, empleando el sexto y séptimo grado del tetracordio inferior (fig.5.18).

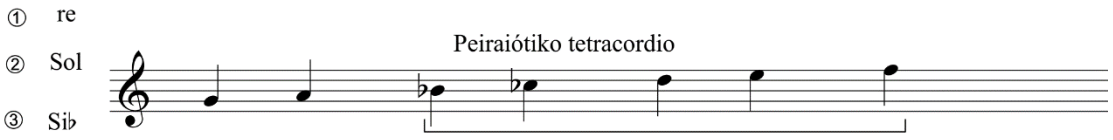



Figura 5.18. *Peiraiótiko* tetracordio en Si ♭

[21] *Hira mavroforemeni* interpretada por Markos Bambakaris
https://media.upv.es/#/portal/video/76aac0a0-625b-11eb-bef9-cde5013e163c

Figura 5.19. *Bouzouki* y voz en *Hira mavroforemeni*

Observarnos el sexto grado que en vez de Sol♭ es Sol natural. Se trata del fenómeno modal que consiste en unificar el primer tetracordio o pentacordo de cualquier modo con un tetracordio inferior *Rast,* el *dromos* equivalente al modo mayor (tal como lo observamos en la canción *Eleni*). El uso de la tónica como pedal, sonando simultáneamente con la melodía, asocia este toque arcaico de Bambakaris con las sonoridades de la *demótika* o de la música bizantina; la práctica del pedal sonoro. El gran creador del *rembétiko* comenta en la grabación, después de haber tocado la *Hira*: "estas canciones que toco son bizantinas, son antiguas. No se deberían perder". La sonoridad de este *douzeni* es muy especial sobre todo en el compás 11 mientras la melodía se realiza en la primera cuerda (fig.5.19). El pedal en aquel momento consiste en la tercera y la segunda cuerda tocadas simultáneamente y reproduciendo una consonancia de sexta mayor. La cuarta aumentada del *dromos Peiraiótikos* y el ambiente oscuro de esta canción reflejan el ambiente del Pireo que vivió Markos en la época de los 20 del siglo XX.

## CONCLUSIÓN

Para concluir este capítulo quiero remarcar la importancia de una película sobre el *rembétiko* del 1983 que engloba casi toda la información investigada en este capítulo. Se trata de la película del director griego Kostas Ferris y el título de la película es *Rembétiko.* Ferris nos lleva al clima de la época donde se evidencia la creación de *rembetiko,* su evolución, la forma en que se integró en la sociedad griega y el período de su prosperidad y decadencia, en otras palabras, la mayoría del material que explicamos en este capítulo. Ferris nos presenta de forma magistral el ambiente en que vivían las personas que practicaban esta música, los *rembetes*. La película se convierte en una declaración de identidad cultural griega moderna. Su emisión en la gran pantalla en la década de los 80 coincide con la gran corriente de regreso al rembétiko y su incorporación en la cultura griega en muchos niveles tanto artística como ideológicamente. La respuesta del público era enorme y la película ha sido un gran éxito, tanto en Grecia como a nivel internacional [22].

La banda sonora de esta película se ha llevado a cabo por el compositor de formación clásica, Stavros Xarhakos. El compositor había estudiado la obra de los

[22] Reseña de la película *Rembétiko*
:: Κ.Ο.Π.Ι - κινηματογραφική ομάδα πανεπιστημίου Ιωαννίνων :: (uoi.gr)

grandes creadores de *rembétiko* como Markos Bambakaris o Basilis Tsitsanis y los conocía personalmente Consiguió componer nueva música con músicos auténticos de *rembétiko* y aportó un resultado musical que suena a *rembétiko* clásico. La canción *Kaigomai*[23] es un *amanés* (improvisación o composición vocal) sublime en el *dromos Sabah* interpretado en una escena tensa y emocionante de la película.

La cuestión que se plantea sobre como componer música tradicional en un estilo específico se relaciona con la interpretación de la música en cuestión. El proceso de poder componer música en un estilo no depende solamente del compositor, pero también de la escuela interpretativa de los cantantes y los músicos que aportan todo el lenguaje musical que poseen (ornamentación, timbre vocal, actitud interpretativa) en las melodías que interpretan. El *rembétiko* forma parte de mi identidad musical desde mi infancia y considero que ha sido importante investigar y presentar información sobre el proceso de su evolución. El estudio de las grabaciones de los años 30 y las narraciones de los grandes creadores del *rembétiko* es para mí un trabajo constante, iluminador y enriquecedor. Explicaré en detalle los elementos de *rembétiko* que he empleado en dos composiciones propias *L`Olivera* y *Noblia*, respectivamente que se encuentran en la parte analítica de esta investigación.

[23] La canción *Kaigoma*i de Stavros Xarhakos
(8) Καίγομαι καίγομαι - Σωτηρία Λεονάρδου - YouTube

# CAPÍTULO 6

## LA MÚSICA TRADICIONAL Y COMPOSITORES CLÁSICOS


A. RAVEL Y DE FALLA ¿MÚSICA BASADA EN LA TRADICIÓN O *LIED* EXÓTICO?

- 6.A.1. CINCO MELODÍAS GRIEGAS
  - 6.A.1.1. Origen de las melodías
  - 6.A.1.2. Aproximación de la música griega en París
  - 6.A.1.3. Armonización
- 6.A.2. MANUEL DE FALLA Y LA MÚSICA DE RAÍZ
- 6.A.3. INTERPRETACIÓN

B. BARTÓK Y STRAVINSKI: COMPOSITORES E INVESTIGADORES DE LA MÚSICA TRADICIONAL

PARTE I

- 6.B.1. Béla Bartók
- 6.B.2. La música tradicional húngara
- 6.B.3. El proceso de armonizar melodías tradicionales
- 6.B.4. Método de estudio del material tradicional
- 6.B.5. Bartók y los instrumentos tradicionales
- 6.B.6. Ritmos búlgaros

PARTE II

- 6.B.7. Igor Stravinski: innovación basada en la tradición musical
- 6.B.8. Stravinski sobre la música tradicional
- 6.B.9. La investigación de música tradicional realizada por Stravinski
- 6.B.10. La elaboración de temas tradicionales

# CAPÍTULO 6

## LA MÚSICA TRADICIONAL Y COMPOSITORES CLÁSICOS

## A. RAVEL Y FALLA ¿MÚSICA BASADA EN LA TRADICIÓN O *LIED* EXÓTICO?

### INTRODUCCIÓN

El proceso de elaboración de material tradicional por parte de compositores de música clásica europea es constatable en determinadas obras de Maurice Ravel y Manuel de Falla –como es el caso de *Cinco melodías griegas* y *Siete canciones españolas populares*. El resultado final, sin embargo, puede no ser coincidente a nivel estético con el carácter y la espontaneidad de la música tradicional y una razón por la que esto sucede es la interpretación de estas obras, llevada a cabo por músicos clásicos. No obstante, parece que ambos compositores probablemente no tuvieran como propósito crear música tradicional, sino componer una nueva música inspirada en la tradición, con los medios y mecanismos de que disponían: el instrumento piano como instrumento, la voz del estilo clásico de emisión impostada.

Así pues, el enfoque interpretativo de estas obras es un factor crítico para su resultado final. El resultado puede sonar como una nueva música elaborada a través de la influencia de música de raíz o un *lied* con influencias exóticas; todo depende de los intérpretes y del carácter que se confiera a la composición a través de los diferentes estilos interpretativos. En el presente estudio, y con el objetivo de comprender el carácter de una obra basada en la tradición, estudiaremos la intervención interpretativa como factor primordial que produce el resultado musical definitivo; para ello, nos planteamos las siguientes cuestiones: ¿la composición de una obra musical, se puede definir únicamente por su representación en el pentagrama o deberían tenerse en cuenta también la forma e influencias de interpretación –procesos de carácter inmaterial– como mecanismos y parámetros significativos en el resultado final de la obra cuestionada?

## 6.A.1. *CINCO MELODÍAS GRIEGAS*

La aproximación a la música tradicional y su elaboración desde otro enfoque –el de un compositor de música clásica europea– puede detectarse en el caso del compositor Maurice Ravel. El autor de la obra *Daphnis et Chloé,* realizó una armonización de cinco melodías griegas, tal como las encontró transcritas por el compositor Paul Le Flem en los cilindros del fonógrafo de este. Inicialmente Paul Le Flem fue influenciado a nivel estético por el concepto modal de Debussy y Fauré, como resultado de tal influencia empleó en sus composiciones un amplio uso de escalas pentatónicas y acordes basados en el intervalo de la cuarta. En comparación con las armonizaciones de diversas melodías griegas tradicionales –tal como las realizó y publicó el compositor e investigador Borgault-Dugouray (1876)– las composiciones de Ravel observamos un proceso menos académico y más libre artísticamente. El musicólogo Panos Vlagopoulos comentaba al respecto que «observamos la completa liberación de la acción artística que sucumbe a la seducción e irritación de la musa nacional, monofónica, sin obligación de rendir cuentas a demandas científicas» (Vlagopoulos, 2018, p.111.).

Las adaptaciones de Ravel no se limitan en una simple armonización según las reglas de la armonía tonal, sino que el compositor emplea su imaginación y concepción estética impresionista de forma mesurada; sin embargo, comparando las armonizaciones de Ravel con las versiones grabadas actuales de estas canciones –interpretadas por músicos tradicionales– observamos como existe una gran diferencia entre lo que es realmente música tradicional y el resultado de la elaboración de esta por parte de un compositor de música europea culta.

### 6.A.1.1. Origen de las melodías

En el presente apartado, indagaremos sobre cómo se produjo el hallazgo de aquellas melodías tradicionales y cuál fue su proceso de elaboración.

En 1903 se publica en Francia una colección de música que llevaba por título *Mélodies populaires de l'île de Chio;* unos años antes –entre 1898 y 1899– el lingüista Hubert Pernot, en un viaje en la isla de Chios organizado por el Ministerio de Educación francés, había grabado en cilindros de fonógrafo a los habitantes de la isla cantando y tocando música. Estas grabaciones supusieron la base musical de la colección

anteriormente citada y que incluye 114 canciones y melodías de Chios, transcritas al pentagrama por el compositor Paul Le Flem entre 1900 y 1902.

En las transcripciones de Le Flem se han observado incongruencias relacionadas con la falta de conocimiento profundo, por parte del compositor, acerca del carácter modal, las formas rítmicas de la música del Mediterráneo oriental y la prosodia del idioma griego cantado. Este hecho fue observado por los musicólogos Samuel Baud-Bauvy y Markos Dragoumis y, como resultado, este último volvió a transcribir las 114 melodías de Chios, guiándose esta vez por su experiencia e intuición, obtenida tras años de estudios y trabajo musicológico en el entorno de la música *demótika*. Los cilindros utilizados como base de la transcripción de Le Flem no se han encontrado hasta la fecha; así que, en la actualidad, las grabaciones no pueden volver a ser transcritas (Romanou, 2007):

> Dragoumis, who combines scientific training with pure musicianship and many decades of contact with Greek traditional music, and for whom clarity is the goal of all his scientific work, observed in his meticulous reading of Le Flem's transcriptions, a number of incongruities and decided to correct Le Flem's versions in order to render the melodies' substance immediately appreciable. One may safely generalize by saying that Le Flem's notation does not demonstrate any feeling for the liberty taken by singers and instrumentalists to breathe and adorn their melodies. It is in rhythm that his transcriptions are especially problematic. They might fit to the metronome's pendulum, but not to the dancers' steps. He changes the meter in order to include a prolongation that to Dragoumis' understanding is a fermata; he adds a beat in order to notate a motif that Dragoumis gives as an ornament. Le Flem was, obviously, unaware of the asymmetrical compound dancing meters applied in Greece, as in the rest of the Balkans and proceeds to make unnatural divisions of melodies in 7/8 [3+2+2], [2+2+3] or 9/4 [2+2+2+3]. Also, there are quite a number of cases were Dragoumis detected and corrected misplaced accented syllables. (pp.346-347)

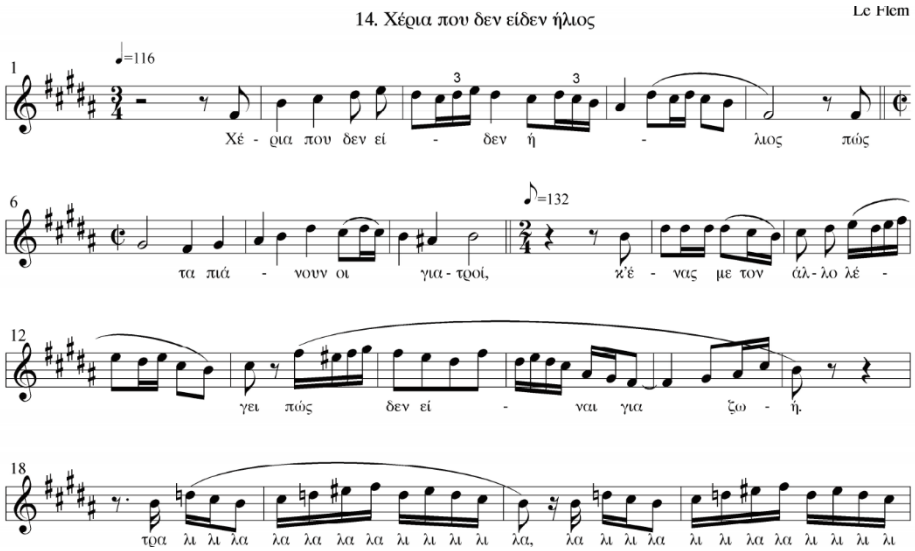



Figura 6.A.1. *Tripatos* transcrito por Le Flem. Fuente: Romanou (2007)

Un ejemplo de los cambios que llevó a cabo Dragoumis se encuentran en la danza *Tripatos*, transcrita por Le Flem (fig.6.A.1). Dragoumis (fig. 6.A.2) la revisa y rectifica el compás hacia una forma constante y binaria, también establece el cambio de modo a partir del compás 19 en el tetracordio de *Nigriz* (Do, Re, Mi♭, Fa♯, Sol) y simplifica la tonalidad de Si mayor con cuatro sostenidos de armadura a Do mayor –que no posee ninguna armadura, para facilitar de este modo el estudio musicológico de la pieza.

Figura 6.A.2. *Tripatos* modificado por Dragoumis. Fuente: Romanou (2007)

### 6.A.1.2. Aproximación de la música griega en París

A finales del siglo XIX, los círculos intelectuales de Paris buscaban el concepto de helenicidad basándose mucho más en las referencias a la antigüedad que en las investigaciones etnográficas llevadas a cabo en la época. Así, el autor Edouard Schuré describía un evento en una sociedad arqueológica de Paris como “une danseuse grecque ressuscitée” ya que se trataba de una representación de una danza presuntamente antigua, mientras Borgault-Dugouray acompañaba en el piano –es muy probable que el pianista tocara algunas de sus armonizaciones *Trente mélodies de Grèce et d´Orient*. El público se entusiasmó con la actuación y, según Schuré, mientras duró la actuación todos los presentes se sintieron como si hubieran sido transportados a la antigüedad griega.

El musicólogo Panos Vlagopoulos (2018) reflexiona sobre la diferencia existente entre el concepto idealizado de Grecia por parte de los intelectuales franceses y la realidad del país heleno en el siglo XX –de manera semejante a como sucedía con la idealización clásica de que adolecían los viajeros del siglo XIX y que les causaba una gran decepción cuando conocían la realidad de la Grecia contemporánea:

> Schuré's description is far from being that of an objective bystander – like everyone else in the elite company of the evening, he was transfixed by the performance and felt for a while the real presence of an ancient Greek dancer. Clearly, as is explained in the text and implied by the word *ressus- citée* in the title of the chapter, which is also repeated within the main body of the text, re-enactment and palpable direct experience, rather than cool observation and historical method, were the vehicles for the encounter with Greek civilisation for both the artists and the learned audience. What characterised both the event as a whole and its constituent parts (dance, music and speech) was the union of art and science in a powerful synthetic experience, whereby the distinctions between ancient and modern Hellenism, artistic imagination and scientific observation, intuition and argumentation, (historical) past and (historicist) present were softened. (p.113)

Si volvemos a centrar nuestra atención en el compositor Maurice Ravel, según mi opinión, podemos observar –sobre todo en las grabaciones actuales de sus *Cinco melodías griegas*, incluso por cantantes líricos griegos– que el resultado musical está muy alejado de lo que podría ser considerado como música con influencias de la griega tradicional. La proyección impostada del canto lírico y el enfoque de los interpretes para conseguir un sonido redondo –más que para obtener una expresividad de raíz– convierte cualquier versión de obra mencionada en una parte más de la tradición del genero *lied*. Las razones que conducen a este resultado son diversas: la falta de la elaboración y de variabilidad en la melodía, así como la ornamentación estática, tal como se puede observar en las partituras. No estamos acusando a Ravel ni a los músicos que transcribían y realizaban estas creaciones musicales –y que no hacían más que seguir el criterio estético de su tiempo–; pero, en este caso, el problema de interpretación radica en la deformación estética que la práctica y la enseñanza de la música clásica ejercen sobre las creaciones musicales de la tradición oral. Los cantantes con formación meramente académica, no son siempre capaces de desvelar los códigos interpretativos en los que tienen su base este tipo de canciones; en cambio, podemos observar en la voz del bardo de la *demótika*, Papasideris, una sincera interpretación lograda con apabullante naturalidad y que puede resultar un gran modelo interpretativo. De manera semejante, la audición de canciones clásicas –como por ejemplo la canción *Clair de lune* de Gabriel Fauré– con arreglos actuales y sin la interpretación de una voz impostada puede resultar una experiencia que

nos permita conectar más profundamente con la expresividad de la melodía que la versión de una voz entrenada, centrada normalmente en la proyección del sonido.

### 6.A.1.3. Armonización

Veamos un ejemplo de la armonización realizada por Ravel del primer tema *Chanson de la mariée* (fig.6.A.3).

El compositor evita armonizar la melodía y emplea figuras de tresillos siguiendo los grados que definen la melodía, que está en el modo de Mi –en la tonalidad del Sol–; asimismo, se mantiene la nota Sol como un bordón rítmico-armónico y así se consigue crear un ambiente modal. Por último, enfatiza el segundo grado La♭ con el acorde de sexta aumentada –una práctica que encontramos en la música española por parte de compositores como Albéniz, el mismo Ravel o Debussy cuando armonizan el modo de Mi.

Ravel probablemente armonizó estas melodías tan solo siguiendo su instinto y sin haber llevado a cabo necesariamente una investigación rigurosa sobre la música *demótika*. Para el músico, lo más probable es que este trabajo representara una creación artística y no el resultado de una investigación musicológica.

Figura 6.A.3: *Chanson de la mariée*

Fuente: ISLMP

En otras obras de Ravel podemos hallar también otros elementos estructurales interesantes: en el último movimiento de su único cuarteto, Ravel emplea un ritmo de cinco tiempos –en la presentación de la obra, Fauré le aconsejó suprimir ese movimiento 'raro', mientras que Debussy le comentó que no debería cambiar ni una nota (Mawer, 2000). El ritmo de cinco tiempos debió parecer y ser percibido como un elemento rítmico muy extraño para el estilo y la época en que se ejecutó –curiosamente coincide con el ritmo de la *baiduska*, una danza común en Grecia y Bulgaria, también en cinco tiempos y agrupada de la misma forma [2+3] (fig.6.A.4).

Figura 6.A.4. Ravel: cuarteto de cuerdas-cuarto movimiento

Fuente ISLMP

Seguramente Ravel, influenciado por la corriente compositiva de su época que trataba de avanzar estilísticamente y romper con el romanticismo y la escuela compositiva alemana– presenta, en esta obra, elementos modales y rítmicos muy interesantes que no encontramos en *Cinco canciones griegas*.

### 6.A.2. MANUEL DE FALLA Y LA MÚSICA DE RAÍZ

Un caso similar es el de Manuel de Falla con sus *Siete canciones populares españolas*, publicadas en 1913, para voz y piano. El compositor andaluz presenta siete canciones basadas en la tradición de *lied*; se trata de un trabajo que, de la misma forma que las *Cinco melodías griegas* de Ravel, aspira a constituir una obra artística autónoma

y no meramente una simple armonización de melodías tradicionales. Falla desarrolla el acompañamiento con piano hacia una estética que, en ciertos momentos, puede ser percibida, en actualidad, como de estilo flamenco, ya que incluye armonías oscuras y disonantes en busca del efecto de los "sonidos negros", descritos por su amigo el poeta Federico García Lorca (1933) –sobre todo en las canciones *El paño moruno* y *El polo*, temas con un carácter musical marcadamente andaluz. Falla era conocedor de los toques y formas de acordes considerados primitivos –pero a la vez muy avanzados armónicamente– que empleaban de forma intuitiva los guitarristas de flamenco de aquella época (Falla, citado por Urchueguia, 1996).

> El empleo de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados: el rítmico [...] y el valor puramente tonal-armónico. [...] la importancia del segundo [...] apenas ha sido reconocida por los compositores, exceptuando a Doménico Scarlatti, hasta época relativamente reciente. Y es que el toque jondo no tiene rival en Europa. Los efectos armónicos que inconsciente-mente producen nuestros guitarristas, representan una de las maravillas del arte natural [...] puesto que rasgueando las cuerdas sólo acordes pueden producirse. Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas afirmamos nosotros (p.182)

Falla comprende la importancia de la modalidad existente en la música tradicional española y, sobre todo, el uso del modo del Mi –tan característico en la música de Andalucía. La influencia estética de Felipe Pedrell es evidente: el musicólogo y compositor catalán se refería a la imposición de las escalas mayor y menor en los modos eclesiásticos, por parte de la escuela alemana:

> El arte oficial pierde entonces [en la época clásica] su elevación y repudia, temeroso de derogarla, la vieja canción *inspiratriz*. Los clásicos alemanes, hachuela en mano, destruyen la maternal frondosidad que cobijó la Edad Media; y substituyen la belleza lujuriante de las modalidades gregorianas, por la indigente alternación del mayor y del menor; el coral es el único vestigio que queda de la desterrada canción, y las distinciones de razas e idiomas se anulan en una impersonalidad deseada e infecunda. (Pedrell, 1922, p.8)

Pedrell era admirador del movimiento de los compositores rusos conocido como "los cinco" y comentaba que uno de sus componentes –Músorgski– conseguía, mejor que ningún otro compositor, sugerir y transmitir, a través de su música, emociones muy vivas y comunicar con el oyente ejerciendo una gran inmediatez. Según Pedrell, sería posible estudiar y explotar con más método las formas melódicas, armónicas y ritmos extraños de Músorgski, pero nunca se podrían superar en originalidad y atrevimiento (Álvarez, 2007). Músorgski estaba en contacto con la población del ámbito rural y esto le permitía

escuchar y aprender la forma en que se creaba música de primera mano, circunstancia que significó una gran ventaja para su propia creación musical (Grainger, 1913).

### 6.A.3. INTERPRETACIÓN

Desde una perspectiva de carácter más amplio, podemos observar que, en el caso de las siete canciones populares o en otras obras de Manuel de Falla como *El amor brujo*, el compositor no trató las formas de la melodía tradicional como un mero elemento decorativo, sino como una fuente primordial de creación musical. Sin embargo, a pesar de este hecho, cuando realizamos una audición de las *Siete canciones populares españolas* –incluso interpretadas por el mismo Falla– o de las *Cinco melodías griegas* de Ravel, se plantea la siguiente cuestión: el resultado musical, ¿puede ser considerado como música tradicional o se trata de una imitación de esta? Si deseáramos encontrar una respuesta certera para este dilema, deberíamos centrarnos en el enfoque interpretativo: Falla era un pianista clásico y sus versiones siguen la flexibilidad rítmica de la escuela de la interpretación romántica y expresiva de principios del siglo XX; es decir, aunque su inspiración fuera la música de raíz, su estética interpretativa se aproximaba más al género *lied*.

Un caso distinto lo representa el disco *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla*, grabado en 1976. La interpretación de la música de Falla por parte de Paco de Lucía posee gran solidez rítmica, amplia expresividad y fraseo enérgico –rasgos que caracterizan el toque de los guitarristas de flamenco en general y, sobre todo, el de Paco de Lucía. La versión de *Paño Moruno* que realiza el guitarrista de Algeciras es extraordinaria: al canto, su hermano Pepe –respetando la estructura melódica– canta en el estilo flamenco, con una gran libertad y plasticidad para dar forma y ornamentar la melodía, siempre conservando una emisión de voz natural. En este caso, Paco de Lucía no realiza una adaptación fiel de la parte del piano para la guitarra: más allá de la introducción inicial –que está interpretada según la partitura del piano–, el guitarrista cambia paulatinamente el estilo de acompañamiento de la voz y lo adapta al lenguaje armónico y rítmico de la guitarra flamenca. El músico gaditano, en esta pieza, se toma todas las libertades que le facilitan su conocimiento y sabiduría de la tradición, recreando este tema de forma majestuosa, sin seguir literalmente la partitura de Falla.

Los hermanos de Lucía seguramente no hayan analizado o ensayado detalladamente todas las notas que dejó escritas Falla en su partitura; aun así, respetan las formas melódicas básicas del piano y de la voz –inspiradas en la raíz y tocadas de una forma completamente natural. En el caso de un guitarrista de flamenco –cuya formación musical no se ha basado en el estudio de solfeo, armonía y música de cámara, sino en la memorización, elaboración y composición de las variaciones melódicas conocidas como falsetas– el acompañamiento del baile constituye la base de su educación musical, que se construye sobre los complejos compases y figuras rítmicas a los que cabe sumar la continua interacción entre el canto y la guitarra[1].

Observamos en los dos casos estudiados –las composiciones de Ravel y Falla inspiradas en la tradición– que el estilo de su interpretación en las varias versiones que xisten, realizadas por músicos formados en el entorno de la música clásica, crea un resultado distinto de la estética musical tradicional. Por una parte, podemos escuchar –en las numerosas grabaciones de estas obras que existen en la discografía internacional– a nivel interpretativo, voces impostadas con amplio uso de vibrato y correctamente afinadas; en cambio, la expresión vocal y espontaneidad –que encontramos en las canciones que han servido de base para Ravel y Falla, interpretadas por cantantes y músicos tradicionales– no están presentes. Como resultado de esto, las diferencias y similitudes que podemos apreciar en una canción griega cantada por el reconocido cantante de *demótik*a, Papasideris o en una bulería interpretada por Pepe de Lucía se desnaturalizan y se convierten en un *lied* con identidad neutra y el amplio uso del vibrato. En numerosas ocasiones los artistas líricos tienden a usar de forma excesiva la técnica de vibrato. Se trata de una herramienta interpretativa que se enseña de forma sistemática en la enseñanza del canto en el conservatorio clásico, pero su uso y su enseñanza no se observa tanto en la música tradicional ni el canto coral (Merzero,. Ordoñana., Laucirica, 2015). El etnomusicólogo Jordi Reig , describe la forma según se diferencia el estilo de cantar “mediterráneo” del canto lírico y la emisión de la voz impostada.

[1] Paco de Lucía en una entrevista del 1988 en la televisión argentina nacional, comenta que el flamenco no es solamente un estilo que se aprende a través de la técnica en la forma de cantar y tocar. Otros factores como las fiestas y las juergas son actividades en las que se crea un ambiente especifico de flamenco, una forma de iniciación que si alguien no ha participado no puede interpretar bien el flamenco. Esta observación se puede aplicar en el aprendizaje las músicas tradicionales en general-aunque el flamenco no es simplemente una música tradicional. Dicho de otra manera, hay que entrar en el ambiente de los espacios donde se crea y se practica la música tradicional y absorber su entorno cultural para entenderla, interpretarla o componerla. (150) La mejor entrevista a Paco de Lucía (Buenos Aires,1988) - YouTube

> Si poguérem escoltar un lied romantic interpretat per un cantant de blues notaríem que la melodia vocal original s´ornamenta, es modifica, es tergiversa i acaba sent bluesificada sense remei. Si un cantaor flamenc es posa a cantar boleros, indefectiblement la melodia sonarà clarament aflamencada. El mateix fenomen ocorre quan un cantant educat en la música ´´culta´´ intenta cantar alguna melodia popular. Sense poder-ho evitar projectarà la veu, afinarà, mesurarà, impostarà i la melodía li sonarà tamisada pel seu filtre cultural. [..]. Aquest fenomen el denomine *pathos* interpretatiu, i consisteix a traduir segons els propis esquemes psíquics adquirits per educació, per tradició o per ambdues, l ethos d una escala, un mode, un ritme, una frase o qualsevol element de la música que es puga transmetre gràficament o verbal. [..]. Totes les cultures tenen un pathos interpretatiu diferenciat, i aquest es manifesta de manera més evident en l'expressivitat vocal. En general, les característiques mediterrànies de la utilització de la veu solen ser: dramatisme, gestualitat del rostre, tensió vocal i veu "esforçada", absència d'impostació (emissió natural), varietat de matisos ia rticulacions (vibrats, portaments, glissand, nasalitzacions, exclamacions i altres strategies), presència d'intervals atemperats, tendència al desenvolupament horitzontal melismàtic... Aquests trets estan orientats a aconseguir la comunicació immediata i la implicació de l'oient en una acció on la musicalitat, la textualitat i l'escenificació interactuen per donar sentit a l'acte comunicatiu. (Reig, 2011, p.71).

## CONCLUSIÓN

La explicación de Jordi Reig describe la incongruencia que puede existir en algunas interpretaciones de composiciones clásicas basadas en la tradición en las cuales no se emplean los códigos interpretativos de la música tradicional. Es probable que una versión del *Paño moruno* de Falla pueda convencer más al oyente, si la voz no se interpreta de forma impostada y el acompañamiento se realiza por una guitarra flamenca; la versión Paco de Lucía es un buen ejemplo de esto. En el caso que se realizase otra versión de esta canción por unos músicos entrenados en el sistema clásico, posiblemente no se podría conseguir el mismo resultado de una interpretación sincera y contundente, si antes no se hubieran buscado las fuentes de esta música[2].

Con este ejemplo no intentamos infravalorar la importancia del estilo de cantar o tocar perteneciente a la cultura clásica, ya que una obra de arte podría poseer unas influencias culturales marcadas, pero a la vez, sería posible que las transcendiera y lograr un resultado artístico distinto. Así pues, un cantante clásico no debería imitar el cante

[2] Un ejemplo interesante es la grabación del *amor brujo* de Falla por la cantaora flamenca Ginesa Ortega y acompañada por la Orquestra de Cambra Teatre Lliure dirigida por Josep Pons. También la cantaora valenciana Isabel Julve, ha realizado una interpretación en directo de la misma obra acompañada por el Ensemble Grup Instrumental de Valencia el 1996.

*jondo* y cambiar las características sonoras de su timbre para conseguir una mejor interpretación del *Paño Moruno* o las *Cinco melodías griegas*; para acercarse más a la idea básica y las influencias que han inspirado esta composición u otras composiciones similares, debería estudiar las características de este tipo de canto, la sensación del ritmo, el fraseo, las ornamentaciones y el ambiente general donde nace esta música.

## B. BARTÓK Y STRAVINSKI: COMPOSITORES E INVESTIGADORES DE LA MÚSICA TRADICIONAL

PARTE I

En la siguiente parte de este capítulo trataremos de dos grandes compositores: el húngaro Béla Bartók y el ruso Igor Stravinski. Ambos seguían la dinámica de su época creando nuevas estéticas compositivas y crearon música de gran originalidad. Su camino, marcado por compositores anteriores como Debussy y Músorsgki, era la rotura con el romanticismo musical alemán (Bartók, 1949). En el proceso compositivo de Bártók y Stravinski encontramos un elemento común. El estudio y conocimiento de la música tradicional y su uso como componente estructural para crear original y nueva música. Ambos de forma escrita condenan el uso de melodías tradicionales en función de elemento decorativo y "vestidas" con armonizaciones al estilo romántico-una característica compositiva de las Escuelas Nacionales (Suchoff, 1993), (Stravinski, 1978). En la música de ambos no encontramos solamente ritmos asimétricos y modos de la música tradicional sino el espíritu de esta música capturado en el pentagrama de forma magistral. El trabajo de Bartók era innovador e influenció posteriormente diversos compositores, entre ellos Ligeti o Berio. Según el compositor e investigador Enrique Muñoz (2019, p.1).

> Sin embargo, no debemos olvidar que, ya entre los músicos de la tradición clásica, ha habido un enriquecimiento general y desarrollo de la música que tiene su origen en la tradición popular; no sólo de formas tradicionales como la secuela basada en bailes populares, sino también en muchas otras situaciones en la historia de la música, en todos sus períodos. Más recientemente, en el siglo XX, basta con pensar en compositores como Bartók, que inventa un concepto de "nuevo folclore", o Ligeti, en quien hay una fuerte presencia de la música de tradición popular, especialmente en sus primeros años como compositor, o, más tarde, cuando se acerca a la música de la tradición africana interesándose por modelos heterofónicos; por supuesto, también se podría referir a Berio y sus *Folk songs*.

### 6.B.1. Béla Bartók

El músico húngaro Béla Bartók destacó como etnomusicólogo, compositor e intérprete; en concreto, su trabajo musicológico se centró en la publicación de casi dos mil melodías tradicionales –mayoritariamente pertenecientes a Hungría, Rumania y Yugoslavia– y detectó la abundancia de ritmos impares en la música tradicional de los Balcanes y Mar Negro, a los que denominó "ritmos búlgaros". Bártok también recopiló melodías tradicionales de Asia Menor y África del norte y su conocimiento metodológico se halla tanto en los libros y los artículos que escribió, como como en la asimilación y el empleo del material sobre el que trabajaba para crear nuevas composiciones o versiones de melodías tradicionales con técnicas propias y revolucionarias (Grout, 1980).

### 6.B.2. La música tradicional húngara

Pero, ¿qué motivación inspiró a Bartók para convertirse en investigador de la música tradicional? A fin de comprender sus motivos, deberíamos investigar cómo se presentaba el panorama musical de húngaro en época de Bartók: a principios del siglo XX, surgió en Hungría un desarrollo cultural y nacional que contribuyó al interés por la investigación de la cultura popular, sus costumbres y su música. Bartók y su compatriota Zoltán Kodály comienzan a investigar la música de su país y pronto descubren una realidad diferente: la considerada como música nacional de Hungría –representada en las obras de Liszt, Brahms y en los movimientos *alla Ungarese* de Haydn– no coincide con la música cantada y tocada que se podía escuchar en los pueblos de Hungría; sino que se trataba de una música de diversión con origen urbano, sobre todo interpretada y transmitida por gitanos húngaros. Los *Mayar Nóta* –tonos húngaros– era música sentimental, más bien un producto del folklore urbano, considerada como la música nacional de Hungría (Erdely, 2001).

Desde 1848, cientos de gitanos húngaros habían realizado su entrada en Hamburgo y con ellos habían traído su música: tocaban en varias formaciones que podían ser un solo violín, un dúo de violines o violines junto al címbalo húngaro, contrabajo y, a veces, clarinete. Entre estos músicos se encontraba un violinista famoso por su capacidad interpretativa, Eduard Remenyi, al que Brahms acompañó al piano en una gira. El repertorio consistía en temas clásicos como la sonata de Beethoven, pero también contenía tema populares húngaros para los que Brahms improvisaba el acompañamiento

a su manera; a partir de esta colaboración, el músico alemán adaptó varias melodías existentes y las elaboró componiendo música a partir de ellas, siguiendo el–considerado entonces–estilo húngaro (Bell, 2002). Por su parte, Béla Bartók se dio cuenta que el material melódico de la música gitana de Hungría se basaba sobre todo en dos modos –los *makams Nigriz* y *Hizaz-kar*–inexistentes en la música autóctona húngara (Suchoff, 1987):

> Although we did not have a Hungarian art music to date, we actually had prior to the present time – and still have – a precious folk music of special character. But our compatriots who are loudly enthusiastic about national specialties do not know, research or love it. Out of the bulk of this music they know only those one to two hundred songs which our gipsy band leaders had the kindness to take over from the peasants and drum into the ears of the Hungarian gentry, and which are unimaginably jarred almost past recognition by their oriental fantasy. (Bartók, 1911. p.301)

Contrariamente, las sociedades rurales que vivían alejadas de los centros urbanos contaban con una música muy diferente de aquella percibida como música húngara; esta realidad influyó en el hecho que Bartók comenzase su larga trayectoria de investigación de la música tradicional. Durante el verano de 1904, en el pueblo Gerlice Puszta, escuchó a una joven cantando una canción autentica de Transilvania; entusiasmado, escribió a su hermana sobre este evento y le explicó que tenía un nuevo plan: coleccionar las más bellas melodías húngaras y convertirlas en canciones artísticas con un acompañamiento de piano realizado de la mejor manera posible. Es muy probable que Bartók, en aquella interpretación vocal que tanto le cautivó, hubiera encontrado características musicales nuevas e interesantes para él –y casi ajenas al entorno de la música clásica– como un timbre de voz diferente y natural, una afinación más libre y ornamentaciones espontaneas sobre la melodía; habría encontrado un modelo arcaico que en seguida pudo elaborar mentalmente, creando lo que más adelante supondría la creación de su propio estilo, su propia música (Herzog, 1951).

### 6.B.3. EL PROCESO DE ARMONIZAR MELODÍAS TRADICIONALES

Bartók argumentó repetidamente que los compositores deberían adquirir el "espíritu" –en húngaro, *szellem*– de la música tradicional, si deseaban componer su música bajo la influencia de este. El mero uso de ciertas fórmulas melódicas o rítmicas de la música folclórica no tenía sentido para el compositor húngaro, si no eran

acompañadas de una comprensión profunda de los materiales (Ota, 2006). En su artículo publicado en 1920 (citado por Suchoff, 1993) para *Sackbu*, el periódico musical británico, Bartók escribió:

> This should be noted: it is not a question of the mere use of folk melodies or the transplantation of single phrases therefrom; a deep comprehension of the spirit of the respective folk music, difficult to put into words, manifests itself in these works [by Kodály and by Stravinsky respectively]. This influence is therefore not limited to single works; the results of the respective composer's entire creation are impregnated with this spirit. (p.343)

Bartók (citado por Suchoff, 1931) mencionó que el hecho de armonizar una canción tradicional es un proceso muy delicado y sugirió evitar la armonización simple basada en triadas:

> At this point I have to mention a strange notion wide-spread some thirty or forty years ago. Most trained and good musicians then believed that only simple harmonisations were well suited to folk-tunes. And even worse, by simple harmonies they meant a succession of simple triads tonic, dominant and possibly subdominant. How can we account for this strange belief? What kind of folk-songs did these musicians know? Mostly new German and Western songs and so-called folk-songs made up by popular composers. The melody of such songs usually outlines the tonic and dominant triads; the main melody consists of an arpeggiation of these chords in single notes ("Oh Du lieber Augustin"). It is obvious that melodies of this type (*ed: which clearly outline the harmony*) are not easily adapted to complex harmonizations. (p.342)

Para Bartók, el intervalo de la séptima debería tener la misma importancia que los de la quinta y la tercera, porque melódicamente se encontraba, con frecuencia parecida, en las melodías tradicionales húngaras; también sugería la harmonía en cuartas porqué se utilizaba melódicamente y añadía la idea de que todo lo que se escucha melódicamente, también se puede escuchar de manera harmónica.

### 6.B.4. MÉTODO DE ESTUDIO DEL MATERIAL TRADICIONAL

Bartók concedía a su trabajo el estatus de ciencia –tal como los demás músicos y científicos de musicología comparativa– y su método consistía en grabar una interpretación con el fonógrafo y luego transcribirla con notación musical occidental (Erdely, 2001); asimismo, prefería transcribir las melodías trabajaba usando la misma tonalidad, para así realizar comparaciones y conseguir resultados musicológicos –como comentaba sobre su transcripción de canciones serbo-croatas:

> In principle, melodies ought to be published in the original pitch as sung or played by the performers. In practice, however, we have to make a compromise in order to attain certain goals. One of these goals is to make the survey of the material as easy as possible. The most suitable method by which to attain this is to transpose all the melodies to one pitch, giving the melodies a common "tonus finalis"; to place them, so to speak, over a 'common denominator." In collections where this method is used, one glance at a melody is frequently sufficient to determine its relationship to others. If we indicate, in addition, the original pitch of the tonus finalis by some procedure (see explanation of signs, p. 91), we fully comply with the requirements for recording the original pitch. (Bartók, 1951, p.13).

Sus partituras no se limitaban a representar meras guías melódicas de aproximación a la interpretación grabada, sino que se trataba de transcripciones, con el máximo detalle posible, que indicaban con la máxima exactitud las ornamentaciones complejas y donde se mencionaban las notas no temperadas. El resultado sería de difícil interpretación a primera vista para un músico, pero era una representación lo más fiel posible de la realidad musical:

> Yet, with all the skills at his command, Bartók firmly believed the phonograph to be an essential prerequisite for musical folklore work. He developed the technique for quickly noting the melody during the singer's performance while also recording it and later compared his own notes with the recorded version. (Erdely, 2001, p.30)

En la mayoría de los casos, Bartók sufría con el problema –o la propia naturaleza de la música tradicional– que suponía el hecho que los informantes nunca repitieran, de la misma forma, un tema durante la grabación. Así que las partituras de Bartók no representan una "idea platónica"; es decir, cómo debería sonar una grabación perfecta de cada tema, sino la misma grabación tal como se grabó en aquel momento por la persona que interpretaba. Así que detectamos la propia naturaleza de la música tradicional en la constatación que, para poder realizarla, no es imprescindible ser capaz de interpretar una partitura a la perfección.

La complejidad, variación y habilidad de improvisar –características de la música tradicional auténtica– no se aprenden leyendo partituras, sino asimilando el lenguaje musical de forma creativa y siempre teniendo en cuenta la posibilidad de la variación continua. El método utilizado por Bartók es la imitación de la música cantada o tocada, incluyendo todos los procesos de enseñanza que se incorporan en lo que se conoce como tradición oral. Este encuentro con la variedad continua fue mencionado también por Kodály; todo el proceso de grabación y documentación era muy laborioso y exigente en

todos los sectores –musicales y en general culturales– ya que el investigador debía entender el funcionamiento intrínseco de la música tradicional y evitar percibirla de forma superficial, a través del filtro de la música clásica. Erdely (2001) comentaba sobre la experiencia de Kodály:

> Kodály's experiences of field collection revealed that folksong does not have a *genuine* form of the kind that amateur collectors hoped to discover in perfect, most beautiful shape; for the genre lives and spreads in variant forms which may show greater or lesser similarity. The tune or poetry may remain stable in one village and appear in diverse forms in the next. Melody, rhythm and structure may endure or show unusual diversity, for folksong is basically an idea which is re-created anew in each performance and by each performer. (Erdely, 2001, p.30)

Según Bartók (citado por Erdely, 2001), la investigación musicológica no debería limitarse únicamente a las características musicales de la cultura estudiada, sino que debería indagar de forma general también en la cultura de la gente que practica un tipo de música, ya que la música puede representar una reflexión de su forma de ser:

> The ideal musical folklorist must be indeed a polihistor. He must have the knowledge of language and phonetics in order to observe and note the smallest nuances of the dialect; he must be a choreographer, to be able to indicate the interrelations between folk music and folk dance; only a general knowledge of folklore enables the collector to ascert in the connections between folksongs and folk customs; he must be trained in sociology, to observe the changes disturbing the collective life of the village and its influence on folk music. And if he wants to make final inferences he needs historical information, primarily about the settlements. (p.32)

Bartók consideraba imposible que un solo investigador fuera capaz de aglutinar todas las facultades necesarias para realizar una investigación completa; para él, se hacía necesaria la colaboración entre diversas ciencias culturales y la musicología para la consecución de un resultado óptimo:

> To my knowledge there has never been and perhaps never will be a collector who embodies all those qualities, understandings, and experiences. Therefore, folk music research cannot be carried out by one person at a level that would satisfy, by our current standards, all scientific demands". With these remarks (p.32)

### 6.B.5. BARTÓK Y LOS INSTRUMENTOS TRADICIONALES

El compositor húngaro mostraba un interés especial por el estudio de los instrumentos tradicionales –en especial, de la gaita– y fue pionero en reconocer su valor como instrumento y describir su aspecto, su forma de tocar y, sobre todo, su música –basada en los motivos repetidos y alterados gradualmente. La gaita en Hungría, en aquella época, atravesaba una etapa de decadencia: los informantes gaiteros de Bartók eran de la opinión que no merecía la pena aprender a tocar la gaita porqué nadie sentía interés por escucharla; de hecho, Bartók mencionaba el hecho que la gaita no se encontraba con facilidad en el panorama musical de la Hungría de principios del siglo XX (fig.6.B.1).

Figura 6.B.1*:* János Vékony, gaitero tradicional, junto a Gyula Ortutay, un desconocido, László Lajtha y Béla Bartók en el estudio de la Radio Húngara (1936). Fuente: desde www.jstor.org/stable/25598248

A parte de la gaita, el músico mostró interés por los instrumentos originalmente autóctonos, tales como la flauta pastoral y la zanfona; contrariamente, la práctica de tocar el clarinete por parte de los músicos tradicionales le parecía un proceso musical que se alejaba de las raíces propias. El músico tradicional interpretando el clarinete se convertía

en un “señorito” y, como consecuencia, la música que tocaba perdía su autenticidad y carácter (Tari, 2006).

### 6.B.6. RITMOS BÚLGAROS

Bártok empleó en sus composiciones ritmos de amalgama tal como los encontró en la práctica de la música búlgara tradicional en la cual había encontrado agrupaciones rítmicas en pulsos de tres o dos tiempos. Para acabar esta parte del capítulo, miraremos algunos ejemplos del empleo de ritmos de amalgama en la música del compositor húngaro.

En el tercer movimiento de su quinto cuarteto de cuerdas, scherzo, encontramos una indicación rítmica con la frase *alla bulgarese*. Bartók emplea un ritmo de nueve tiempos agrupado en [4+2+3]. Es un ritmo común en Grecia y Turquía que se suele encontrar con el nombre *karsilamas* (fig.6.B.2).

Figura 6.B.2. *Scherzo* de Béla Bartók. Ediciones Boosey & Hawkes, 1936

En el mismo movimiento, al *trio*, Bartók emplea otro tipo de ritmo, de diez tiempos [3+2+2+3] (fig.6.B.3).

Figura 6.B.3. Ritmo de diez tiempos empleado en el trio del quinto cuarteto

En varios temas de *Mikrokosmos* para piano encontramos el término "ritmos búlgaros". Uno de ellos es el número 113 que está construido en el ritmo de siete tiempos [2+2+3] (fig.6.B.4). Este tema lo podemos escuchar interpretado por el compositor. Bartók emplea en su ejecución una libertad rítmica que no se representa en la partitura, prolongando en ocasiones el primer y quinto tiempo de la melodía [3]

Figura 6.B.4. *Composición 113* de *Mikrókosmos Bulgarian rhythme 1*. Ediciones Boosey & Hawkes, 1987

[3] Bartók interpreta *Mikrokosmos no 113*
(2) Mikrokosmos: No. 113 Bulgarian Rhythm, No. 129 Alternating thirds, No. 131 Fourths, No. 128... YouTube

Quizás el estilo *rubato* de Bartók que emplea para tocar esta pieza de piano se podría inicialmente entender a través de la estética interpretativa de la escuela pianística clásica en la cual se incorporaba el *rubato* como herramienta expresiva. Sin embargo, el mismo Bartók recalcaba la importancia de tocar con más libertad la notación escrita ya que esta no puede representar completamente una interpretación real. Incluso en la música tradicional de carácter enfáticamente rítmico no puede predominar una interpretación rítmicamente rígida (Bruggeman, 2013). Sus investigaciones musicológicas proporcionaron a Bartók ideas interpretativas prestadas de la música tradicional que se reflejan en su forma de tocar. Bartók era un pianista formidable y dominaba los principios de la interpretación del piano clásico, pero en sus composiciones influenciadas directamente de las tradiciones musicales pensamos que empleaba el espíritu de la música que habia investigado. El no.113 de *Microkosmos* interpretado por Bartók se plasma por el compositor con una flexibilidad elástica, pero siempre dentro de la unidad rítmica.

La influencia y el empleo de los elementos estructurales de la música tradicional en las obras de Bartók no se plasma solamente a través de una representación métrica de notas indicadas en el pentagrama. La interpretación de los *ritmos búlgaros* o ritmos de amalgama de la música tradicional no consiste simplemente en combinaciones aritméticas sino en pulsaciones vivas. El compositor húngaro, Igor Stravinski o el griego Nikos Skalkottas consiguieron captar el instinto vivo de los músicos puramente tradicionales. Aquellos músicos, sin tener conocimiento de leer o anotar la música en el pentagrama siempre renuevan y varían cada vez la música que tocan, de forma instintiva a través de la improvisación sobre pulsaciones vivas y empleando el elemento del cambio constante (Hadjinikos, 2006).

## B. BARTÓK Y STRAVINSKI: COMPOSITORES E INVESTIGADORES DE LA MÚSICA TRADICIONAL

PARTE II

### 6.B.7. IGOR STRAVINSKI: INNOVACIÓN BASADA EN LA TRADICIÓN MUSICAL

En la obra de Stravinski podemos detectar elementos de música tradicional rusa, elaborados de forma personal y utilizados como elementos estructurales. Este proceso resulta observable sobre todo en la etapa musical denominada como "época rusa"; en el presente trabajo, analizaremos este periodo del gran músico, ya que, de esta manera, tendremos la ocasión de estudiar elementos compositivos muy interesantes, como el empleo de la música tradicional y cómo esta contribuyó a la creación de nuevos caminos musicales. Stravinski en sus obras *Petrushka*, *La consagración de la primavera* y *Las bodas* consiguió escapar del ámbito de la armonía tradicional empleando, entre otras influencias, la música tradicional –gracias a cuya inspiración pudo desarrollar nuevas fórmulas, armónicas, rítmicas y melódicas, que abrieron un nuevo camino para las generaciones de compositores posteriores.

> Hoy en día escuchamos su trabajo de manera muy diferente que a cuando se presentaban por primera vez sus obras y sobre todo *la Consagración*. Percibimos a Stravinski, el mago que ya está inmerso en su alquimia, convirtiendo el pasado en el futuro, escuchamos como tradicional es *la Consagración*, la profunda relación de sus raíces en la tonalidad y en la música tradicional rusa e incluso en compositores específicos como Scriabin, Rimski-Kórsakov, Debussy y Ravel. Pero de estas raíces surgió una nueva creación milagrosa de tal originalidad y poder, que aún hoy nos sorprende y nos abruma. Desde los mediados de los años 20, había quedado claro que Stravinski no había destruido la música de hecho se había convertido en un líder internacional del nuevo pensamiento musical. (Bernstein, 1972, p.34)

A pesar de que hoy en día las obras de Stravinski son consideradas –por todas las orquestas, auditorios y público– como parte del repertorio sinfónico estándar, la recepción de su música no fue, en un principio, tan fácilmente aceptada: aún se recuerda el famoso estreno de la *Consagración,* tristemente famoso por la reacción violenta del público. Los ritmos asimétricos y acentuados de forma brutal, acordes bitonales, melodías disonantes armonizadas en segundas paralelas y sonoridades ornamentadas evocando música

pastoral ancestral y pagana, sorprendieron y apabullaron los oídos de un público que, en aquel momento, tenía como referencia musical de vanguardia a Debussy y Ravel. Polixeni Matey, profesora de danza y pionera en la importación del sistema Orff en Grecia, nos describe su primera impresión de la música de Stravinski en 1922; en aquella época Matey era estudiante en el conservatorio de Leipzig y, todos los jueves por la mañana, tenía la oportunidad de asistir al ensayo de la famosa orquesta de Leipzig –dirigida por un director entonces desconocido, Wilhem Furtwängler. El director había incluido en su repertorio *Petrushka,* de Stravinski –también un compositor desconocido en aquel momento. En una entrevista en el periódico griego *Ta Nea* podemos encontrar este testimonio:[4]

> Polyxeni se encontraba sentada al lado de Antiochos Evangelatos y comentó. que le decía: "Esto no es música. ¿Esta cosa bárbara?" Evangelatos al contrario la encontraba maravillosa y estaba emocionado, pero al contrario de esto mucha gente en el púbico abucheaba fuertemente la obra de Stravinski. Comento este evento porque cuando no tienes el sentido desarrollado para percibir algo nuevo, tampoco lo entiendes y resulta fácil caer en la trampa de las críticas injustas o fáciles. Hoy el *Petrushka* es una pieza clásica del siglo XX.

El compositor griego Mikis Theodorakis (1986) describe el proceso de la presentación de una nueva obra que contiene características innovadoras. Theodorakis era muy crítico con la escuela compositiva griega del siglo XX –que consideraba como excesivamente conservadora– mientras que era un gran admirador de la etapa rusa de Stravinski, especialmente de *Petrushka* y sobre todo de *La consagración*. Ambas composiciones encajan en la descripción que reproducimos a continuación, ya que, pese a las primeras reacciones, fueron aceptadas con el tiempo, gracias a su valor como obras artísticas:

> Entonces el *nuevo* elemento dentro de una obra artística pese a que nos enriquece, pese a que nos amplia y nos conduce a nuevas formas de sensación y percepción, suele provocar reacciones violentas por la parte de un tipo de naturaleza cuya fuente del placer estético es la repetición de lo conocido y lo aceptado. A esta característica de la función de la forma de recibir una obra artística (como comprueba el estudio de la Historia del Arte) se debe la conclusión de que la responsable y concienciada actitud de la crítica, se direcciona hacia la palabra *espera.* Espera hasta que, a través de la repetición, admitamos los nuevos elementos que incorpora una obra artística original, que confirmen sus posibles conquistas dentro del ciclo del nuestro mundo interior. Sería entonces,

[4]Polixeni Matey comenta su primera impresión de Petrusska
https://www.tanea.gr/1997/06/07/greece/polykseni-matey-o-mpetoben-tis-eswse-ti-zwi/

> imperdonable concebir el rechazo mecánico de nuestro instinto hacia todo lo *nuevo*, como un logro y análisis del fenómeno artístico. Solo el continuo y progresivo contacto y la repetición nos pueden dirigir a una, seguramente, opinión correcta y mentalidad crítica efectiva. (p.81)

Según el compositor británico George Benjamin[5], la mayor herramienta de Stravinski en esta obra fue un recurso musical fundamental, poco tenido en cuenta en la lista de prioridades para la mayoría de los compositores post-wagnerianos: el ritmo, tan presente e importante en la música tradicional. De principio a fin, *La consagración* exalta un nuevo y explosivo sentido del movimiento musical: no se emplea la interacción sutil de las simetrías periódicas típicas de la era clásica, ni la flexibilidad curvilínea y subjetiva en el flujo del tiempo que el Romanticismo disfrutaba; sino que los ritmos de Stravinski golpean, baten y –aunque irregulares– todavía están pulsados de una manera tan novedosa que la partitura requirió innovaciones en la notación musical para hacer efectiva la rompedora declaración de Stravinski. Podemos añadir que de ninguna manera estos ritmos se presentan de manera discreta; por el contrario, con frecuencia son forjados al unísono por la gigantesca orquesta como si de un único instrumento que interpreta la obra se tratase. De hecho, uno de los aspectos más emocionantes de una buena actuación –incluso sin coreografía– es cómo se percibe visualmente: pocas cosas en una plataforma de concierto de música clásica pueden rivalizar con la exhibición de tantos músicos ejecutando formas rítmicas tan irregulares e impredecibles en unísono perfecto.

### 6.B.8. STRAVINSKI SOBRE LA MÚSICA TRADICIONAL

Stravinski emplea el concepto de elaboración del ritmo como un elemento primordial. En *La consagración* encontramos una multitud de formas rítmicas en tiempos impares que recuerdan las danzas tradicionales de los pueblos del Cáucaso y del mar Negro. Con referencia a su música de la época rusa, Stravinski explica que, si alguna de estas piezas suena como música folklórica autóctona, puede ser porque sus procesos de fabricación fueron capaces de aprovechar algún componente de la memoria tradicional –*folk memory*– subconsciente que él poseía. Es decir, el compositor atribuye los elementos tradicionales de aquellas obras, no a un estudio organizado y escrupuloso de la música de

[5] El compositor George Benjamin describe los rasgos rítmicos de *La consagración* https://www.theguardian.com/music/2013/may/29/stravinski-rite-of-spring

su país, sino a la transformación de la música que él mismo escuchaba y que estaba en su entorno cultural como parte del acervo musical (Craft, 1957). Stravinski veraneaba la parte de su infancia vivida en pueblos pequeños como Pechinsky en Ucrania, donde estuvo los veranos de 1891 y 1892. Su memoria tradicional seguramente se habría enriquecido visitando la famosa feria de Yarmolintsy, una pequeña ciudad cercana (Stravinski, 1962).

George Hadjinikos (comunicación personal, mayo, 1991) comentaba, durante un curso en Atenas, su encuentro con Igor Stravinski. El compositor ruso le comentó que *La consagración* no se debería interpretar como si fuera una demostración de barbaridad sonora extrovertida; de hecho, le confesó que no le convencían las versiones grabadas de varias orquestas internacionales, ya que creía que solo las orquestas rusas podrían captar la esencia melódica que se escondía tras la densidad sonora –puesto que los intérpretes rusos entendían las melodías mejor que los músicos ingleses o americanos– y la interpretación de esta obra debía transmitir una sensación etérea.

En otra ocasión Hadjinikos, cuando como profesor de orquesta preparaba *La consagración* con la orquesta de los alumnos de *Royal Northen College* de Manchester, trabajó la obra según las ideas interpretativas que le había compartido el propio Stravinski y, de esta manera, consiguió transmitir a sus alumnos de viento y cuerda la esencia de las melodías y el carácter etéreo de la obra. Los ensayos se realizaban sin percusión; la percusionista era una alumna distinguida y había ganado un prestigioso concurso, pero, cuando se incorporó a un ensayo posterior, parecía que nada funcionaba: dos conceptos musicales diferentes chocaban y la superioridad sonora de la percusión no permitía al resto de la orquesta conseguir la plasticidad sonora que había trabajado el director. Al final del ensayo, la percusionista comentó a Hadjinikos que había alguna cosa que no acababa de funcionar y sentía que la responsabilidad recaía sobre ella. El maestro no nos contó qué pasó al final, seguramente explicaría a la alumna las estéticas interpretativas que él había optado y la percusionista se adaptaría a este concepto, nuevo para ella.

### 6.B.9. La investigación de música tradicional realizada por Stravinski

El musicólogo Richard Taruskin (1980) publicó un artículo donde descubría más melodías tradicionales que aparecen transformadas en *La consagración*. No deseamos insistir más en la influencia de la música tradicional de Stravinski, pero no quisiéramos

cerrar este tema sin añadir, por último, la referencia a una foto que muestra a Stravinski transcribiendo la interpretación de un músico ciego que toca la zanfona –cerca del compositor encontramos a su propia madre (fig.6.B.5).

Figura 6.B.5. Igor Stravinski en Ustiluh en 1910, anotando la interpretación de un músico ciego. A su derecha, su madre con su nieto. Fuente: (Taruskin, 1980, p.507).

Parece que esta búsqueda de la expresividad autóctona, y de lo puro y tradicional, existía como una corriente en Rusia. La búsqueda de grabaciones fonográficas de campo reflejaba una nueva tendencia importante en la vida intelectual rusa. Durante el período de 1900 a 1910, la preocupación por la religión popular, la mitología y el folklore no mediado ya se había convertido en un tema crucial para la cultura modernista rusa –y las actividades de etnógrafos y folkloristas también fueron parte integral de esta tendencia; sin embargo, en 1916, no existían suficientes publicaciones musicales que se basaran en

grabaciones fonográficas para satisfacer el interés de Stravinski por la canción popular, sin que mediara la intervención del oído y los prejuicios del transcriptor.

El profesor de Stravinski, Rimski Kórsakoff, había editado recopilaciones de canciones rusas con acompañamiento de piano, pero este no era el estilo que buscaba el autor de *Petrushka*. Las canciones folclóricas sin procesar –o eso se creía en la época– se presentaron en las *Grandes canciones rusas* de Lineva, en armonización popular, y en los primeros cuatro volúmenes de Trudy *Muzykal'no-ethnografiches koi Komissii*, con transcripciones de grabaciones de campo fonográficas de Lineva, Arakishvili, Listopadov, Maslov y otros miembros de la Comisión Musical-Etnográfica de Moscú. El volumen de 1906 de Trudy (vol. I) –definitivamente conocido por Stravinski– contiene transcripciones de canciones de boda, lamentos de bodas y funerales, una descripción detallada del ritual de la boda y anotaciones inusuales de las llamadas y exclamaciones de los vendedores ambulantes (Mazo, 1980).

Stravinski, después de componer *La consagración*, siguió interesándose por la música tradicional rusa y, en 1916 –mientras se encontraba en Suiza preparando *Les noces*– escribió a su madre para que le enviara partituras de música tradicional, prestando especial atención en el proceso de su transcripción, ya que el compositor buscaba partituras tan fielmente representadas como fuera posible:

> Send me please, and as quickly as possible (you'll find them at Jurgenson's), the folk songs of the Caucasian peoples that have been phonographically transcribed Others, non-phonographic, you needn't pick up. And while you're at it, if Jurgenson has any other phonographically transcribed songs, get them as well. Keep in mind that I already have the first installment [St. Petersburg, 1904] of "Great Russian Songs in Folk Harmonization" (as transcribed phonographically by Liniva). Have there been any further installments? (Dyachkova, 1973, p. 488)

Así que podemos detectar la seriedad con la que el compositor de *Petrushka* trata el material con el que desea trabajar y elaborar: no busca tan solo un simple arreglo folklórico de melodías populares, sino un cancionero específico –en este caso el de Linneff–; de hecho, no acepta cancioneros que no estén transcritos a partir del fonógrafo, ya que le interesaban las interpretaciones puramente tradicionales y no las impresiones o recreaciones de algún folklorista. Stravinski deseaba encontrar la raíz para poder luego elaborarla a su manera y convertirla, probablemente, en algo diferente.

El cancionero de Eugenie Linneff representa un relevante trabajo etnomusicológico –con una introducción etnográfica de gran interés. Durante su estancia en el pueblo de Tchuksha, encontramos la descripción de una melodía cromática, realizada por un pastor que hace sonar un cuerno para guiar a sus vacas; al principio Linneff (1912) no podía detectar de qué se trataba aquel sonido que oía, ya que era una sonoridad rara y novedosa. La sensación emocional que percibía era de algo trágico y extraño, mientras que, para una mujer que vivía toda su vida en aquel pueblo, este sonido, que oía a diario, le resultaba de lo más normal (fig.6.B.6):

> The shepherd played a short melody limited to one tone and a half moving *quite* distinctly in a chromatic scale, then by way of ending, took an interval of one tone a semi-tone, one tone, and then again one tone and tone and a half. The cows however,repeated only the ascending chromatic *run*. This chromatic low sound it something tragic. 1 jumped up, seized my note-book and jotted down the following melody. (p. XXIV)

Figura 6.B.6. La frase tocada en el cuerno transcrita en pentagrama. Fuente: Lineff (1912).

### 6.B.10. La elaboración de temas tradicionales

El pensamiento y la praxis musical del compositor muestran su gran respeto hacia la música tradicional: a Stravinski no le interesaba solamente la belleza de una melodía popular, sino su estudio, asimilación y elaboración para lograr un resultado nuevo y contemporáneo. Según Stravinski

> La música tradicional no debería ser solamente un vehículo para construir grandes orquestaciones y de esta forma obtener fácilmente el color folklórico o nacional buscado por muchos compositores de las escuelas nacionales. El peligro de esta práctica sería alejar la música tradicional de su contexto original y así hacerle perder su encanto y crear un resultado simple, monótono y previsible. (Stravinski, 1978, p.202)

Pero ¿cuáles fueron las fuentes concretas y los temas que utilizó Stravinski para sus composiciones de aquella época? Según Béla Bartók (citado en Bártok, Suchoff,

1976), Stravinski no compartía sus fuentes musicales, ya que seguramente habría inventado varias melodías propias para que apareciesen como si fueran tradicionales:

> Lacking any data, I am unable to tell which themes of Stravinsky's in his so-called Russian period are his own inventions and which are borrowed from folk music. This much is certain, that if among the thematic material of Stravinsky's there are some of his own invention (and who can doubt that there are?) these are the most faithful and clever imitations of folk songs. (p.346)

Bartók describe la construcción melódica empleada por Stravinski y encuentra similitudes también en otras músicas tradicionales como la húngara o árabe. Es decir, la intención de crear una música la más cercana a la tradición ancestral, se consigue de forma intencional o no, y la base son los elementos comunes o seguramente el origen musical común de varias músicas tradicionales.

> It is also notable that during his "Russian" period, from *Le Sacre du Printemps* onward, he seldom uses melodies of a closed form consisting of three or four lines, but short motives of two or three measures, and repeats them "ala ostinato." These short recurring primitive motives are very characteristic of Russian music of a certain category. This type of construction occurs in some of our [i.e., Hungarian] old music for wind instruments and also in Arab peasant dances. (Bartók, Suchoff, 1976, p.346)

Figura 6.B.7. La canción lituana *Tu manu soserele* que sirvió como la melodía introductoria en *La consagración* (Juszkiewicz, 100, p.21).

La frase inicial de *La consagración* se trata de una melodía tomada de una antología de canciones populares lituanas, compiladas por un sacerdote polaco llamado Anton Juszkiewicz en 1900[6] (fig.6.B.7). Esta revelación fue realizada por el mismo

[6] En una versión popular actual: https://www.youtube.com/watch?v=rg-XexzcitM

Stravinski, quizás influenciado por los comentarios de Bartók sobre el hecho que nunca desvelaba sus fuentes (Scaeffner, 1931); así Stravinski rompió su silencio –muchos años más tarde– y abrió el camino para que se revelaran las fuentes de su inspiración.

Figura 6.B.8. Melodía del fagot en la introducción de *La consagración.*

Observamos que Stravinski cambia el ritmo de la melodía principal –que es un 3/4 según la versión del cancionero– y en su nueva notación intenta aproximarse a un instrumento popular de viento, con sus melismas y su flexibilidad rítmica. Incluso varía de nuevo la repetición de la melodía para crear una sensación de música tradicional realmente interpretada, ya que los músicos tradicionales por costumbre no repiten nunca una melodía de la misma forma (fig.6.B.8). A continuación, en los compases 5 y 6 Stravinski utiliza la armonía en cuartas paralelas; este recurso se utilizó abundantemente en esta obra, evitándose así el empleo de la armonía basada en terceras superpuestas (fig.6.B.9).

Hemos presentado elementos característicos de *La consagración* que muestran la actitud compositiva de Stravinski en referencia a la música tradicional; podemos resumir diciendo que Stravinski utiliza el color y elementos estructurales de la música tradicional, aunque no intenta permanecer dentro del ámbito de la tradición. Emplea música hallada en fuentes como cancioneros y las transforma no como lo haría un compositor académico sino como un conocedor de los mecanismos de la variabilidad de la música tradicional.

Figura 6.B.9. Compases 5 y 6 de *La consagración*. En la reducción para piano en los compases 5 y 6 observamos el movimiento melódico armonizado en cuartas paralelas.

El, como Béla Batók, utiliza los recursos musicales más novedosos –heredados por Músorgski, Debussy y Ravel– tales como escalas disminuidas (conocidas también como octatónicas) y escalas de tonos enteros, asimismo, emplea de forma clara y contundente la presentación de dos armonías a la vez (bitonalidad), dos ritmos a la vez (poliritmia) y los llamados ritmos aditivos o irregulares, los ritmos de amalgama encontrados de la música tradicional. Pero no es simplemente el uso de los elementos estructurales de la música tradicional que caracterizan solamente la obra de ambos compositores. Un factor primordial que influenció sus obras- las que tenían relación con la música tradicional-era el contacto directo con la praxis de la música tradicional y la captura su espíritu (Ota, 2006). Según Bartók (1949)

> The right type of peasant music is most varied and perfect in its forms. Its expressive power is amazing, and at the same time it is void of all sentimentality and superfluous ornaments. It is simple, sometimes primitive but never silly. It is the ideal starting point for a musical renaissance, and a composer in search of new ways cannot be led by a better master. What is the best way for a composer to reap the full benefits of his studies in peasant music? It is to assimilate the idiom of peasant music so completely that he is able toforget all about it and use it as his musical mother tongue (p.19).

Bartók y Stravinski nos enseñaron como componer a través de la música tradicional y respetarla (George Hadjinikos, consulta personal junio 1991).

# CAPÍTULO 7

## ESCUELA NACIONAL GRIEGA Y TRADICIÓN: NIKOS SKALKOTTAS, MIKIS THEODORAKIS, IANNIS XENAKIS.


7.1. LA MÚSICA GRIEGA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX

7.2. LAS ESCUELAS NACIONALES

7.3. LA SITUACIÓN MUSICAL DEL NUEVO ESTADO GRIEGO

7.4. PRIMERAS ESCUELAS DE COMPOSICIÓN EN GRECIA

7.5. GÉNESIS DE ESCUELA NACIONAL GRIEGA: MANOLIS KALOMIRIS

- 7.5.1. Napoleon Labelet
- 7.5.2. Críticas sobre la Escuela Nacional

7.6. NIKOS SKALKOTTAS: CONOCEDOR DE LA PRÁCTICA DE LA MÚSICA TRADICIONAL Y COMPOSITOR CLÁSICO EMINENTE

- 7.6.1. Skalkottas y Bartók
- 7.6.2. Sonata para solo violín

7.7. EN GRECIA: LAS *36 DANZAS GRIEGAS*

7.8. DANZA NO 36: *MAZOHTOS*

7.9. THEODORAKIS Y EL *REMBÉTIKO*: *EPITAFIOS*

7.10. *AXION ESTÍ*

7.11. IANNIS XENAKIS Y PROPUESTAS SÓLIDAS PARA COMPONER DESDE LA MÚSICA TRADICIONAL: *DIFONÍA*, *TRIFONÍA*, CUARTAS PARALELAS

# CAPÍTULO 7

## ESCUELA NACIONAL GRIEGA CLÁSICA Y TRADICIÓN: NIKOS SKALKOTTAS, MIKIS THEODORAKIS, IANNIS XENAKIS.

### INTRODUCCIÓN

En esta parte del trabajo, abordaremos el proceso de uso de la música tradicional griega por parte de los compositores clásicos, en Grecia, a partir del siglo XIX. La música griega tradicional y la música bizantina hasta el fin de la ocupación Otomana –a partir de 1821, año de la revolución griega por su independencia– no han seguido los mismos avances técnicos que la música clásica de Europa ni el desarrollo de la polifonía y la armonía; la música practicada en Grecia tenía todas las características del estilo musical de la música de Mediterráneo oriental: era no temperada, melismática y no realizaba uso alguno de la armonía europea, basada en las terceras superpuestas. Los primeros trabajos compositivos se basaban en las tradiciones europeas combinadas con préstamos de melodías tradicionales, utilizadas como elementos decorativos más que estructurales. Sin embargo, gradualmente, Grecia se convirtió en un espacio donde tuvieron lugar interesantes innovaciones a lo largo del siglo XX –un buen ejemplo de ello es la obra de Nikos Skalkottas. A partir de los años 50, compositores como Xenakis, Theodorakis y Hadjidakis apoyaron la cultura musical griega y la emplearon –cada uno según su propio estilo compositivo– para seguir los caminos trazados por músicos como Músorsgki, Stravinski y Bartók.

### 7.1. LA MÚSICA GRIEGA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX

Los primeros viajeros europeos se sorprendían cuando escuchaban la música griega tradicional, ya que sus referencias musicales eran el sonido del piano y la sonoridad sinfónica. El filoheleno Lord Byron, a pesar de adorar la idea de la Grecia clásica –pero también la realidad de la Grecia decaída que encontró durante la revolución contra el imperio Otomano– y de admirar al pueblo griego y la poesía en la que se basaban las melodías *demótikas,* consideraba la música tradicional –interpretada sobre todo con el instrumento de viento *zournas,* un tipo de oboe tradicional– cómo

ruidosa y sonoramente parecida al de una gaita estridente y desafinada (Anogeianakis, 1991).

Como Byron, los viajeros provenientes de la Europa occidental acarreaban ideas preestablecidas sobre la música de la antigüedad y fantaseaban con encontrar al bisnieto de Orfeo tocando su *lyra* en las proximidades de una límpida fuente. La realidad sobre la música en Grecia durante la primera década del siglo XIX era, sin embargo, muy diferente de la imagen idealizada de los visitantes europeos. El viajero del siglo XIX Edward Dodwell (citado por Moustakas, 2011) describe con cierta decepción la práctica musical griega:

> La música de los griegos modernos es obviamente muy diferente a la de los antiguos. Es tan agresiva y desagradable para los oídos como su vino en el paladar. […] Se suponía que las maravillosas influencias que la música antigua tenía en la sensibilidad de los griegos se basaban en la belleza de su armonía, pero lo más probable es que contribuyesen a la irritabilidad natural de la gente, más que a la superioridad de la música. […] Los griegos rara vez cantan sin bailar al mismo tiempo; y el resto de la compañía no puede resistir la tentación de participar, como si estuviera motivado por un instinto natural, y cuando todos cantan juntos el ruido es espantoso; […] Aunque al principio provoca risa, cuando pasa la primera impresión se vuelve insoportable. El viajero a menudo es torturado de esta manera desde el amanecer hasta el atardecer. (p.7)

En esta descripción observamos como Dodwell compara la música de los antiguos griegos con la música tradicional griega del siglo XIX; pero esta comparación resulta irreal por la siguiente razón: hasta hoy en día no se conoce cómo sonaba exactamente la música de los antiguos griegos, por tanto, la comparación realizada por el viajero tenía como elemento ejemplar la idealización de una sonoridad absolutamente desconocida por él.

La palabra armonía se empleaba en la música de los antiguos helenos para describir los modos en los que se interpretaban las diversas melodías y no las consonancias –es decir, la armonía como la conocemos actualmente. El antiguo instrumento de *aulos* no era un instrumento suave y lírico parecido a la flauta travesera, según la sensibilidad que buscaba Dodwell, sino que se trataba más bien de un instrumento semejante al oboe y muy sonoro. La afinación que empleaban los antiguos griegos en su música era la no temperada, tal como todas las culturas antes del establecimiento del temperamento igual (West, 1992).

## 7.2. LAS ESCUELAS NACIONALES

Las escuelas nacionales se crearon, a lo largo del siglo XIX, en varios países de la periferia europea, donde hasta entonces se había dado solo una limitada creación de música artística basada sobre todo en la cultura musical de los países de Europa central. Dentro de estas escuelas, podemos encontramos resaltar la exaltación de temas como la literatura, el idioma y también la música, todos ellos estudiados desde el enfoque de la tradición nacional; sin embargo, este enfoque, generalmente, se planteaba de acuerdo con los clichés, el estilo y las formas de la tradición centroeuropea occidental. La cultura popular y música tradicional de diferentes pueblos europeos (Alemania, los Balcanes y Escandinavia), pero también de Oriente (China y Extremo Oriente) alimentaron la temática y la técnica del arte europeo musical, sin que ellos mismos fuesen, por supuesto, una presunción de arte, especialmente en el contexto del romanticismo alemán. Uno de ejemplo de esta situación es localizable en Europa y Rusia, en las escuelas nacionales de música (Lymperis, 2014).

## 7.3. LA SITUACIÓN MUSICAL DEL NUEVO ESTADO GRIEGO

En el nuevo estado griego –fundado justo después de la revolución de 1821 contra el Imperio Otomano– los compositores griegos empezaron a crear su propia música, dentro del entorno de la música clásica; pero debían hacer frente a un gran problema: la ausencia de la armonía en la música griega. En Europa occidental, ya desde la época renacentista, elementos de la música clásica tales como el uso de la armonía, el abandono de los modos y el intervalo de la segunda aumentada –todo ello con la aplicación del temperamento igual– eran factores que habían hecho su aparición y habían cambiado el rumbo de la música tradicional (Amarantidis, 1990). A partir de este proceso se puede decir que la música clásica y la tradicional se nutrieron mutuamente y, generalmente, siguieron el mismo camino fundamentado sobre la armonía en terceras, la cadencia basada en la relación de la tónica y la dominante, y el uso de principalmente de dos escalas: mayor y menor.

## 7.4. Primeras escuelas de composición en Grecia

En Grecia –excluyendo zonas como Creta y sobre todo las islas del mar Jónico, donde podemos hallar influencias culturales procedentes de la ocupación veneciana– la música tradicional y la música secular griega se basan en características modales y rítmicas muy desarrolladas, pero completamente alejadas de los cambios que se daban en Europa durante el siglo XIX. La aproximación o imitación de la cultura europea y las ideas de la Ilustración, con el objetivo de la creación de una nueva identidad nacional, se trataba de una característica fácil de encontrar en los círculos culturales progresistas; pero el proceso de elaboración y empleo de conceptos culturales procedentes de la antigüedad griega y de Bizancio que se había dado en artes como la literatura o la pintura, no era de tan sencilla aplicación en el ámbito de la música, ya que no había perdurado prácticamente ningún nexo cultural de asociación entre la música genuinamente griega y Europa. La música tradicional y la música eclesiástica, como consecuencia de la falta del uso de la armonía y del temperamento igual, eran consideradas como primitivas por los primeros compositores griegos; así que trataron de encontrar modelos a seguir en las obras clásicas de los compositores de la *Escuela Heptanesia*. Las islas del mar Jónico se habían mantenido bajo la ocupación veneciana hasta 1797, de manera que los compositores de esta parte de Grecia habían formado un estilo musical característico –fuertemente influenciado por la música importada italiana y sin rasgos de la música tradicional griega, tales como ritmos asimétricos u otros modos que no fueran el mayor o menor; así que las primeras obras clásicas compuestas en la Grecia del siglo XIX no habrían adquirido una identidad propiamente helénica (Theodorakis, 1986).

## 7.5. Génesis de Escuela Nacional Griega: Manolis Kalomiris

En esta búsqueda de la identidad propia, encontramos la figura del pIannista, director y compositor, Manolis Kalomiris, seguidor del movimiento cultural del "demoticismo" que intentaba alejarse de la Escuela de las islas Jónicas, evitando los italIannismos y buscando referencias musicales e inspiración en la música tradicional, es decir el canto *demotiko*. Kalomiris aunaba una gran admiración por Wagner y Rimsky-Kórsakov al mismo tiempo que intenta utilizar modos, ritmos y temáticas procedentes de la cultura tradicional griega. Durante el tiempo que el compositor griego

residió en la ciudad ucraniana de Járkov, trabajando como profesor de piano, entró en contacto con el trabajo compositivo de *Los Cinco.* Seguramente la línea estética de los compositores rusos representó una importante inspiración para Kalomiris que lo conduciría hacia la creación de una música influenciada por la tradición, en este caso la griega. En 1908, en un concierto llevado a cabo en el Conservatorio de Atenas, se presentó un escrito que hoy en día podría ser considerado como el "Manifiesto de la Escuela Nacional Griega":

> "Aquí hay que remarcar que el artesano, que estrena hoy, evita tomar prestadas melodías de nuestras canciones tradicionales en su trabajo, por bien que sus temas en algunas de sus composiciones se han construido sobre el ritmo, las escalas y el carácter de las nuestras canciones demóticas. Porque cree que el préstamo sistemático de melodías nacionales ayuda muy poco en el desarrollo de la música nacional. El compositor, que hoy presenta una pequeña parte del inicio de su obra, soñaba con hacer una verdadera Música Nacional, basada por un lado en la música de nuestras canciones tradicionales puras, pero también adornada con todos los medios técnicos que nos da la ininterrumpida obra de los pueblos progresistas en la música y en primer lugar los alemanes, los franceses, los rusos y los noruegos. ¡El propósito de la Música Nacional es construir el Palacio que entronizará el Alma Nacional! Ahora bien, si para la construcción del palacio se empleó el artesano material extranjero junto con el nuestro, no es algo nocivo. Basta que su palacio esté fundado en tierra griega, para ser considerado un palacio griego de pura sangre.[1]"

Kalomiris sentía una gran admiración por el poeta Kostís Palamás –al cual consideraba su primera fuente de inspiración y factor fundamental para que su obra tuviera carácter griego– y en este sentido, comentaba en una charla en 1952:

> Mi arte está tan entrelazada con la suya (Palamás), que estoy seguro de que, sin él, mi música no habría tomado ni el carácter ni el ritmo nacional que tomó y seguiría siendo una música de un compositor griego cualquiera que escribiera algún tipo de música influenciada por el estilo alemán o italiano. Y en mi opinión, no solo en mi música, sino también en la música de la mayoría de los compositores griegos más jóvenes, –e incluso de aquellos que no se acercaron tanto a la estética de Palamás– la creación habría tomado un camino diferente sin Kostis Palamás. Porque un gran poeta, como Palamás, irradia el calor de su aliento creativo no solo en los círculos cercanos de la poesía y las letras, sino en todas las ramas del arte y del intelecto en general[2].

[1] https://www.rizospastis.gr/story.do?id=1562069
[2] Ibíd.

En esta reflexión detectamos una información muy relevante, ya que nos indica como un factor extra musical puede contribuir a que una obra, o el trabajo en general de un artista, posea unas características determinadas –en este caso un carácter nacional, muy definido. Para Kalomiris, el mero empleo de los modos y los ritmos a través de una elaboración occidental no era suficiente sin el complemento de una base emocional, sentimental –o, en este caso, un mundo *palamiano*– para lograr la consecución de una obra de notable profundidad. La idea que subyace al concepto de elaboración musical defendido por Kalomiris es que la excelencia y la calidad artística no son alcanzables sin el apoyo de un contenido intelectual importante; del mismo modo que la *helenicidad* –o *grecidad*– no se consigue sin la influencia y la asimilación de la obra del gran poeta Palamás.

### 7.5.1. Naoleon Labelet

El compositor griego Naoleon Labelet –originario de la isla jónica de Corfú, pero que residió casi toda su vida en Atenas– comentaba la particularidad de la música tradicional griega y sus especiales características: variedad modal y rítmica, y presencia de intervalos menores del semitono (Labelet, 1928); mencionaba también que el temperamento igual había invadido la música tradicional e incluso a veces la eclesiástica, la música bizantina. Labelet advertía del hecho que los oyentes griegos comenzaban a perder su sensibilidad para aceptar las afinaciones no temperadas: los modos y los *echos* de la música bizantina perdían gradualmente su naturalidad y, cada vez, los intervalos de la segunda aumentada, característicos de la música griega, en su forma temperada sonaban más artificiales.

Figura 7.1. Armonización realizada por Bourgault-Ducoudray de la nota Sol, indicada con una cruz, empleando el acorde de Do mayor

Figura 7.2.Armonización sugerida por Labelet de la nota Sol empleando la tónica, La menor

Según Labelet, la ausencia del órgano en las iglesias ortodoxas salvó el carácter de la música bizantina de la desaparición de la riqueza modal y la existencia de intervalos no temperados. Asimismo, el músico revisó la armonización de la quinta canción tradicional griega de Esmirna, *Klapste Matia mou*, que aparece armonizada por el compositor bretón, Louis Albert Bourgault-Ducoudray en *30 melodies populaires de Grece et d'Orient* (Bourgault-Ducoudray, 1876). En el primer ejemplo –la armonización original de Bourgault– en el cuarto compas, la nota Sol, marcada con una cruz, se encuentra en el acorde de Do mayor (fig.7.1). En el segundo ejemplo, Labelet sugiere su propia armonización, basada principalmente en que la nota Sol con la cruz en el cuarto compás debería permanecer en el acorde de La menor, como una séptima, la subtónica del modo y no armonizarlo dentro del acorde del Do mayor (fig.7.2).

Labelet –aunque mostraba su respeto por el músico galo– comentó que la armonización no era acertada estéticamente, cosa lógica para los músicos extranjeros que no conocían en profundidad la forma que funcionaba la música griega tradicional; sin embargo, criticaba en general también a los compositores griegos que, hasta el momento, según él, no habían presentado un trabajo acertado en el sector de la armonización de melodías tradicionales, prestadas o recreadas, en sus obras.

Así pues, observamos que la Escuela Nacional sugiere adoptar características musicales de la *demótica* y, según la práctica de Kalomiris, buscar una esencia fuera de la música, como la poesía o las leyendas populares, para lograr componer obras al nivel

de las de las escuelas nacionales de otros países europeos y lograr la creación de artistas como Smetana, Dvorak, Grieg, de Falla o Stravinski. Pero, ¿qué acabó sucediendo?

### 7.5.2. Críticas sobre la Escuela Nacional

Según Mikis Theodorakis (1986) –tal como lo expresa en su conflictivo artículo *Música griega año cero (aproximadamente),* publicado el 1960 en la revista *Kritikí*– la Escuela Nacional Griega no había logrado casi ninguno de los objetivos que pretendía. El compositor de *Canto general* sostiene que los compositores griegos estaban atrapados en el lenguaje y la estética del romanticismo alemán y deberían haber seguido otras corrientes estéticas tales como las de Músorgski y, sobre todo, la de Stravinski; para él estaba claro que el camino para conseguir esta meta sería la elaboración del material tradicional, pero no estaba de acuerdo con la forma en que se había realizado. Según él, en Grecia no había surgido nada parecido a un Sibelius griego. Theodorakis resulta muy directo cuando critica la relación de los compositores de la Escuela Nacional con la praxis música tradicional.

> En cuanto a los compositores (en su gran mayoría) que usaron el folclore griego, ahora es obvio, después de casi medio siglo de creaciones compositivas, que no es su conexión orgánica con la gente y su canto lo que les obligó a elegir su lenguaje musical para su propio lenguaje. Porque escuchando, incluso las obras musicales artísticas griegas más características, uno tiene la clara impresión de que coexisten dos elementos, dos personajes, dos mundos separados adversarios, en todo caso indiferentes y ajenos entre sí: es decir, encontramos en la base la herencia occidental indigerible (principalmente alemana) y está todavía, como hemos dicho, en la etapa embrionaria-amateur en cuanto al modo de formulación (técnica), mientras que en la superficie se escuchan solo melodías *demóticas* o imitaciones de melodías *demóticas* [δημοτικοφανείς]. (Theodorakis, 1986. p. 88)

Theodorakis admite, sin embargo, la honestidad y la buena intención de los compositores de la Escuela Nacional y su adhesión al movimiento progresista de *demoticismo*; pero critica severamente los resultados musicales, ya que considera la elaboración del material musical tradicional como superficial puesto que la creatividad musical y la personalidad del pueblo, tal como se expresa en la praxis de *demótika*, no se queda reflejada en la música de los compositores clásicos griegos de la primera mitad del siglo XX. En una entrevista al periódico *Tahidromos*, Mikis Theodorakis (1986) responde a la pregunta sobre cómo trataban los elementos del canto *demótiko* los

compositores griegos de la generación de Kalomiris y sostiene que los compositores, pese a sus cualidades musicales, no siguieron el camino correcto:

> Aquí encontramos una antinomia radical: nuestros compositores abrazan los principios de la Escuela Rusa, pero al mismo tiempo la mentalidad y estilo de la educación musical alemana y sobre todo de Wagner. Personalmente creo que, si nuestros compositores hubieran estudiado y analizado las composiciones de Músorgski, (tal como hizo Debussy y Stravinski) en vez de las obras de Wagner, la música griega no solo habría encontrado su camino desde entonces, sino que tendríamos hoy indiscutiblemente obras musicales de un altísimo nivel por parte de la música griega. Porque no creo que no hubo compositores de calidad sino el correcto trato estético y técnico. (p.123)

## 7.6. NIKOS SKALKOTTAS: CONOCEDOR DE LA PRÁCTICA DE LA MÚSICA TRADICIONAL Y COMPOSITOR CLÁSICO EMINENTE

A continuación, del presente capítulo se pretende investigar las características de la música del compositor griego Nikos Skalkottas relacionadαs a la música *demótika* y la forma según que el elaboró elementos de la música tradicional griega en la música clásica. Nikos Skalkottas fue excelente violinista y sobre todo distinguido compositor griego que estudió composición junto a Arnold Schönberg en Berlín, donde recibió influencias del dodecafonismo. Aunque Skalkotas pertenecía al movimiento del modernismo musical, se convirtió en el compositor griego más famoso y artísticamente reconocido, no solo por su gran aportación a través de obras sinfónicas dodecafónicas –en general acordes a las corrientes más avanzadas de su época– sino también por su elaboración especial del elemento tradicional en varias de sus obras cuyo pináculo lo representan las *36 danzas griegas*. Según el principal investigador de la figura de Skalkotas, el compositor y musicólogo Yanis Papaioanou, la música no tonal de Skalkottas proporcionaba una sonoridad agradable y eufónica (Papaioanou, 1997). Un artículo en la revista inglesa *The Listener*, publicado en y 1954 redactado por el reconocido crítico musical de la BBC, Hans Keller, consiste en un emocionado elogio sobre el trabajo de Skalkottas; en el artículo en cuestión –hallado en el archivo de Nikos Skalkottas– leemos que Keller consideraba a Skalkottas como el compositor dodecafónico más importante después de Schönberg, e incluso lo comparaba con Berg o Webern, los alumnos más distinguidos de Schönberg. Keller lo consideraba tan

importante como Stravinski, Shostakóvich, Schönberg: *las cuatro S*, incluyendo a Skalkottas:

> His artistic personality flowered naturally, unscared and dead sure of its aims, developing a depth and range of emotion, a clear complexity of highly individual thought, and a directness and lucidity of expression, that made him, in my opinion, into the first real and great twelve-note composer since Schönberg. [...] By about 1929, Skalkottas had developed his individual style and in the ensuing years he wrote countless large-scale works in every genre-orchestral and symphonic music (including a suite lasting ninety minutes), concertos (at least thirteen of them), choral works, and enormous amount of diverse chamber music and so forth. (Keller, 1954, p.104)

Skalkottas vivió en Berlín entre 1921 y 1933, justo antes de la llegada de los Nazis al poder, durante la época de la República de Weimar, y se hallaba en el corazón mismo de los nuevos movimientos musicales y artísticos que tendrían repercusiones a nivel mundial. Vivió el expresionismo y los problemas de una ciudad capitalista mientras reflejaba todo aquel ambiente en su música. Estudió composición con Curt Weil y, sobre todo, con Arnold Schönberg. Un evento importante que despertó el interés de Skalkottas hacia la elaboración compositiva de la música tradicional tuvo lugar a través del encuentro con el etnomusicólogo Curt Sachs, en Berlín: el 15 de diciembre de 1931, en ausencia de Schönberg, Skalkottas acompañó al piano sus propios arreglos para cuatro canciones populares griegas, a los cantantes griegos Costas Mylonas y Margarita Perra (contratados en la Ópera Estatal de Berlín desde 1927). La actuación fue una producción de la Radio de Berlín, presentada por el etnomusicólogo Curt Sachs con el título *Hora griega* (Romanou, 2006).

### 7.6.1. Skalkottas y Bartók

La posibilidad de seguir la línea de Bartók ocupó el pensamiento de Skalkottas durante los años que vivió en Berlín. Deberíamos destacar que la genuinidad de la relación de Skalkottas con la música tradicional, ya que su infancia se desarrolló en un ambiente en el cual la *demótika* era la música cotidiana. La similitud de gran parte de su música con la de Bartók no se ejemplifica sólo a través de los numerosos casos del empleo de temas, ritmos y modos tradicionales; sino que ambos compositores comparten también un carácter de pureza, verdad e inmediatez sentimental que se percibe a través de la moderación y concisión o, en ocasiones, de una fuerza terrenal

fuertemente antiromántica: ambos compositores se erigieron como personalidades musicales asociadas a la comprensión de la naturaleza elemental de la música tradicional europea del Este (Romanou, 2006).

> Era admirador de Béla Bartók tal como lo observamos en los escritos enviados a la revista griega *Musiki zoi*, mientras estaba en Berlín. En algunos artículos, enviados desde Berlín, Skalkottas expresa su admiración por el compositor húngaro. En un caso describe una interpretación de las dos *Rapsodias para violín y orquesta*: "Esas dos rapsodias de Béla Bartók son obras tradicionales, llenas de ritmo y magníficamente orquestadas. Después de Schönberg, Bartók es sin duda el músico más interesante y serio de nuestro tiempo". En otro artículo, comentando la *Tarde de verano* de Kodály, lamenta que Kodály no siguiera a la línea compositiva de Bartók, que "utilizara canciones populares húngaras empleando nuevas armonías, formas contemporáneas y pura frescura artística. Quizás él [Kodály] no pudo encontrar una salida en esta dirección, como lo hizo Bartók". (Romanou, 2006, p.2)

### 7.6.2. Sonata para solo violín

En su *Sonata para solo violín* (*Sonata für Geige allein*), compuesta en 1925, encontramos un ambiente musical influenciado por la estética de Béla Bartók; en este punto de su carrera, Skalkottas todavía no utiliza series dodecafónicas, sino que emplea elementos de politonalismo. Asimismo, no se detectan referencias evidentes a la música tradicional griega, tales como ritmos o modos característicos; sin embargo, algunos motivos descendientes recuerdan a frases instrumentales de los ritmos *kalamatianós* o *tsámikos*, absorbidos y reelaborados –de forma subconsciente o a propósito (fig.7.3).

Figura 7.3. Inicio de la *Sonata para solo violín*. Escala alterada en la tonalidad de Sol. Manuscrito de Skalkottas. Fuente: Archivo de Nikos Skalkottas Fuente:

Digital Collections: Sonata für Geige allein (mmb.org.gr)

La sonata consiste en cuatro movimientos, rigurosamente desarrollados; mostraremos algunos ejemplos del primer movimiento –el *Allegro furioso*– que empieza con una frase descendiente del séptimo grado de la escala denominada *escala de Ravel* o *alterada* –escala *superlocria*, tal como se conoce en el lenguaje de jazz actual (Baur, 1999) (fig.7.4).

Figura 7.4. Escala alterada en la tonalidad de Sol

El séptimo modo se construye a partir del séptimo grado de la escala menor melódica (Fakanas, 1990).

Skalkottas cambia el motivo rítmico y lo presenta en dos tonalidades distintas (fig.7.5).

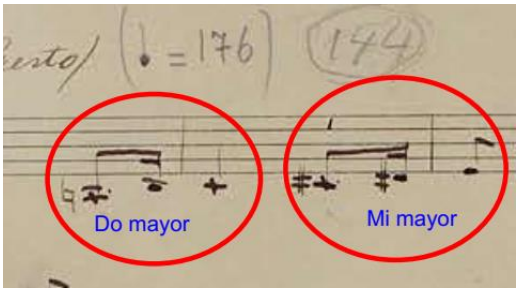



Figura 7.5. Compas 2 y 3: Células melódicas en Do mayor en Mi mayor

Un acorde acentuado sugiere la vuelta en la tonalidad del Sol (fig.7.6).

Figura 7.6. Acorde de Sol. Fa♯ y Re

Un motivo basado en tresillos, viaja en nuevas tonalidades nuevas (fig.7.7)

Figura 7.7. Compás 5

## 7.7. En Grecia: las *36 danzas griegas*

En 1933, Skalkottas regresó a Grecia, inmersa en un ambiente hostil hacia la creación de la música moderna. Los círculos hegemónicos de la Escuela Nacional se posicionaban contra el dodecafonismo y Skalkottas no podía presentar en público sus composiciones (Hadjinikos, 2006) y componía durante las noches en su casa mientras simultaneaba el trabajo compositivo con su participación como violinista profesional en la Orquesta Nacional. Skalkotas comenzó a componer acercándose más hacia al estilo tonal; su obra más conocida de esta etapa son las *36 danzas griegas*, completada en 1936, trabajo ideado en concreto para el agrado del público griego. Skalkottas emplea su conocimiento de la música tradicional griega basándose en las experiencias musicales que había adquirido en su entorno familiar, así como a través de la colaboración como músico especialista en las expediciones etnográficas de la musicóloga Melpo Merlié. Skalkottas había realizado 42 transcripciones de grabaciones realizadas por el equipo de Merlié en varios pueblos de Grecia (Papaioanou, 1997).

En las *36 danzas griegas*, el alumno de Schönberg, proporciona un enfoque sinfónico y reestructura las melodías y las formas de danzas tradicionales de toda la geografía griega. Según la musicóloga Katerina Levidou[3], la elaboración del material tradicional realizada por Skalkottas no consiste en una simple armonización, sino que se trata de un desarrollo sinfónico basado en las características estructurales de los temas tradicionales. El compositor utiliza con moderación las disonancias y crea sonoridades

[3]Ponencia de Katerina Levidou.
https://www.blod.gr/lectures/opseis-tis-ethnikis-sholis-o-nikos-skalkotas-kai-i-anadeiksi-tis-dimotikis-paradosis-meso-ton-36-ellinikon-horon/

rigurosas basadas principalmente en dos características prominentes: el carácter de la melodía y la fuerza del ritmo; expande la tonalidad a través de la exploración de los recursos de modalidad de las danzas y sus ritmos. Skalkottas, tal como Bartók, emplea motivos rítmicos y melódicos que elabora de una forma personal, en la que encontramos el uso de su amplia imaginación.

Según el musicólogo Nikos Maliaras (2012) el trabajo de Skalkottas no está completamente incorporado en la estética de la *Escuela Nacional*. Sin embargo, las *36 danzas* y varias de sus obras en las que se inspiró o utilizó el canto *demótico*, surgieron posteriormente desde reflexiones que tuvo Skalkottas sobre el uso de elementos tradicionales. Ha realizado reflexiones similares a las de los compositores nacionales no solo de Grecia sino también de otros pueblos. Probablemente el mismo Skalkottas (como cualquier gran compositor) nunca se preguntó si sus danzas u otras composiciones entran en categorías. Y en sus obras más innovadoras, al final, siguió sus propias técnicas, alejándose e independizándose de cualquier sistema que le enseñaran en sus estudios.

En 1936, en un artículo[4] publicado por la revista cultural *Neoelliniká Grámata* y recuperado de su archivo, Skalkottas define su línea de trabajo compositivo sobre la música tradicional:

> La elaboración de nuestras canciones tradicionales es necesaria para el gran creador que quiere entregarlas preparadas y trabajadas con la solidez de un valor para el futuro. Y por la plétora de las posibles variaciones, mencionamos las varias formas: una canción con el acompañamiento de *lyra* u otro instrumento la podemos elaborar empleando más voces en la misma tonalidad. La elaboración revelará la riqueza que se esconde dentro de los motivos tradicionales y se conseguirá llegar con una mayor amplitud de oyentes (mayor público), demostrando con su pericia y su espíritu, toda su comprimida grandeza inicial

El compositor griego adopta la utilización del material tradicional poético o musical, pero sugiere una elaboración –en este caso armónica– que podría proporcionarle el valor de obra artística. Sigue la corriente de la Escuela Nacional acerca de la utilización de la música griega con el objetivo de componer nueva música clásica, pero difiere en la forma que realiza la elaboración del material musical. Según el musicólogo Kostas Tsougras (2008), Skalkottas –a diferencia con la mayoría de los

[4] Artículo de Nikos Skalkottas sobre la música tradicional desde el archivo de Nikos Skalkottas https://mmb.org.gr/sites/default/files/d_1_0.jpg

compositores anteriores de la Escuela Nacional– no solo aisló el elemento griego para resaltarlo o distinguirlo, sino que, eliminando todos los complejos de superioridad o inferioridad nacional, lo incorporó y creó una música absolutamente personal –después de alcanzar su quintaesencia atemporal y social, con equilibrio, sentido de la moderación y evitando exageraciones de cualquier tipo,

Giorgos Hadjinikos (2006) –pianista, director e investigador de la obra del compositor de Eubea– comenta que en una carta de Skalkottas dirigida a su patrocinador Emmanuel Mpenakis por el motivo de la sugerencia de segundo que Skalkottas compusiera música de características tradicionales, Nikos Skalkottas afirmaba que "no deberíamos ir en *fustanela* (traje tradicional) a París. Se puede componer música griega sin ningún tema original griego o hacer música con temas griegos y que no suenen para nada griegos" (p.91). Con este comentario Nikos Skalottas sugería que se debería evitar el uso enfático y decorativo del material proveniente de la música tradicional para, de este modo, evitar posibles folklorismos. Hadjinikos describe de forma única la presencia y la percepción del elemento tradicional en la música de Skalkottas:

> Siempre encontramos en las obras de Skalkottas, ejemplos de la utilización y rendición del vivo elemento tradicional, libre de cualquier academicismo. Utilizando elementos melódicos y rítmicos que son enigmáticos para quien se acerca a la música solo a través de los recursos académicos limitados; pero que resultan comprensibles y elocuentes para quien puede comprenderla tal como maravillosamente sugiere Debussy a través de *Monsieur Croche* en sus profundas conversaciones imaginativas. Skalkottas captura y proporciona forma a expresiones y gestos musicalmente espontáneos desde la más ligera alegría hasta el dolor más profundo. (p. 109)

Según Hadjinikos, para comprender la verdadera identidad de las *36 danzas* se hace necesario percibirlas a través de su conexión con el carácter de la música tradicional. El director se mantiene escéptico con las interpretaciones de carácter superficialmente perfeccionista, pero vacías de contenido; para él, las danzas se deberían interpretar con la actitud y la sensación rítmica de una danza tradicional y no solamente con una rendición métricamente correcta. Se trata de entender profundamente el contenido de la música para otorgarle vitalidad y energía.

El concepto de la relación de Skalkottas con la música tradicional griega en su entorno original es apoyado por George Hadjinikos, que afirma: "Skalkottas

literalmente había mamado, junto con la leche materna, la robusta quintaesencia rítmica de la música griega" (Hadjinikos, 2006, p. 51). Hadjinikos visitó a la madre de Skalkottas alrededor de 1958, junto con el musicólogo y también investigador del compositor, Yanis Papaioanou. Encontraron una mujer muy entrada en años que presentaba serios problemas de salud, lo que la obligaba a permanecer permanentemente postrada en la cama; su hija, la hermana de Skalkottas, explicó a la anciana que los dos investigadores –Hadjinikos y Papaioanou– habían venido para conocerla y que eran investigadores del trabajo de su hijo, Nikos. La madre de Skalkottas, que de joven había sido cantante de *demótika*, se emocionó; Papaioannou le pidió que interpretara alguna melodía de las que cantaba a su hijo cuando este era pequeño. Hadjinikos (2006) describe este momento emotivo y transcendental:

> Entonces, la anciana, cuyo estado físico era ruinoso, continuaba apretando mis manos con una fuerza que hacía temblar la cama y a mí, que me sentía tan débil como si fuera una paja en el aire. De repente, con una voz que no la podrían tapar ni tres trombones, empezó a cantar melodías tradicionales, con tanto pulso vital y ánimo que de repente vi las paredes pálidas de su habitación convertirse en paisajes vivos y laderas de montañas, dentro de las cuales manaba como si fuera una fuente, el alma del nuestro país. (p. 35)

El origen de la madre de Skalkottas, Ioana Papaioanou, era del pueblo de Beocia Hostia –pronunciado "Jostia"– actualmente renombrado como Prodromos. Una de las *36 danzas* es el *Hostianó*s, un tema basado en el ritmo tradicional de siete tiempos parecido al *kangueli*, una danza típica de Beocia[5]. En algunos momentos, durante la interpretación de esta danza, podemos detectar algunas unas frases de solo violín ornamentadas de una forma parecida a la de la música tradicional, se asemejan a frases que imitan el toque característico de un violinista tradicional. El tío de Skalkottas, Kostas Skalkottas, era violinista tradicional profesional y, quizás, estos pentagramas representen una referencia musical hacia su tío.

[5] *Hostianós* de Skalkottas, interpretado por el director Dimitis Mitropoulos
(2) Dimitris Mitropoulos.Philarmonic of New York 'Hostianos dance' by Nikos Skalkotas.wmv - YouTube

## 7.8. DANZA NO 36: *MAZOHTOS*

La danza *Mazohtos* es la transformación orquestal de la canción *Helidonáki tha genó* tal como la cantó la informante Anna Mavreli[6], cuando contaba con setenta años de edad –aunque esta interpretación no se grabó. Skalkottas transcribió a Mavreli mientras participaba en una expedición etnográfica como ayudante de Melpo Merlie. Se trata de una canción *demótica* que la podemos encontrar en varias versiones la primera siendo grabada el 1928[7]. Skalkotas se basa en los núcleos melódicos de la canción y los elabora. Modula y crea una música basada en la forma de la melodía original, pero transcendiéndola añadiendo una rítmica de 6/8.

Figura 7.8. Tema principal de *Mazohtos*, realizado por los violines en el intervalo de una octava.

Fuente:IMSLP Recuperado desde IMSLP605194-PMLP973666-skalkottas_greekdances3_margun.pdf

Skalkottas según su investigador Kostis Demertzis [8] trabajaba con reglas específicas genéticas transformadoras y en su obra compositiva uno de sus objetivos principales era la coherencia. La danza *Mazohtos*, siendo la última del ciclo de las 36, posee un carácter extrovertido y enfático; el ambiente, de un *moto perpetuo*, elabora la melodía junto con movimientos cromáticos y la melodía principal se realiza al unísono, evitando las armonizaciones en terceras (fig.7.8).

[6] https://web.archive.org/web/20141221153024/http://www.tar.gr/content/content.php?id=547
[7] Agathoklis Mouskas interpreta la canción *Helidonáki tha genó.*
(2) ΧΕΛΙΔΟΝΑΚΙ ΘΑ ΓΙΝΩ, 1928, ΑΓΑΘΟΚΛΗΣ ΜΟΥΣΚΑΣ - YouTube
[8] Ponencia de Kostis Demertzis sobre Skalkottas
(60) Η "ΑΡΑΠΙΑ" ΤΩΝ ΤΣΙΤΣΑΝΗ, ΣΚΑΛΚΩΤΑ ΚΑΙ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙ - YouTube

Podemos observar el concepto de coherencia en la elaboración de la melodía tradicional, tal como lo describía el profesor de Skalottas, Arnold Schönberg (1995):

> Coherence in music may be achieved by exact or varied repetitions of a basic idea. The technique of exact repetition contributes significantly to the clarity of a coherent statement. In slightly varied statements the coherence is retained, however elaborative features provide a sense of development. Techniques of variety may also be applied when harmony, basic pulse, and accompaniment are changed for the purpose of variety. (p.157)

Schönberg propone el empleo de la repetición como elemento de coherencia. Sugiere la aplicación de la variabilidad en la presentación de las repeticiones y el empleo de variación en elementos como la armonía para conseguir el desarrollo de la composición. En *Mazohtos* observamos el juego que realiza Skalkottas intercambiando la melodía principal entre instrumentos de cuerda y viento con el objetivo de conseguir variación en la textura (fig.7.9).

Figura 7.9. *Mazohtos*: Entrada de la melodía por los violines I y II.

Al final de la presentación de la melodía principal, Skalkottas modula hacia una tonalidad lejana, desde La menor a Fa sostenido menor; inmediatamente después (fig.7.10), con un movimiento melódico de negras con puntillo, descendiente hacia Mi mayor, empleando este acorde como dominante para volver a la tonalidad principal de La menor. Observamos el cambio armónico de las cuerdas en partitura:

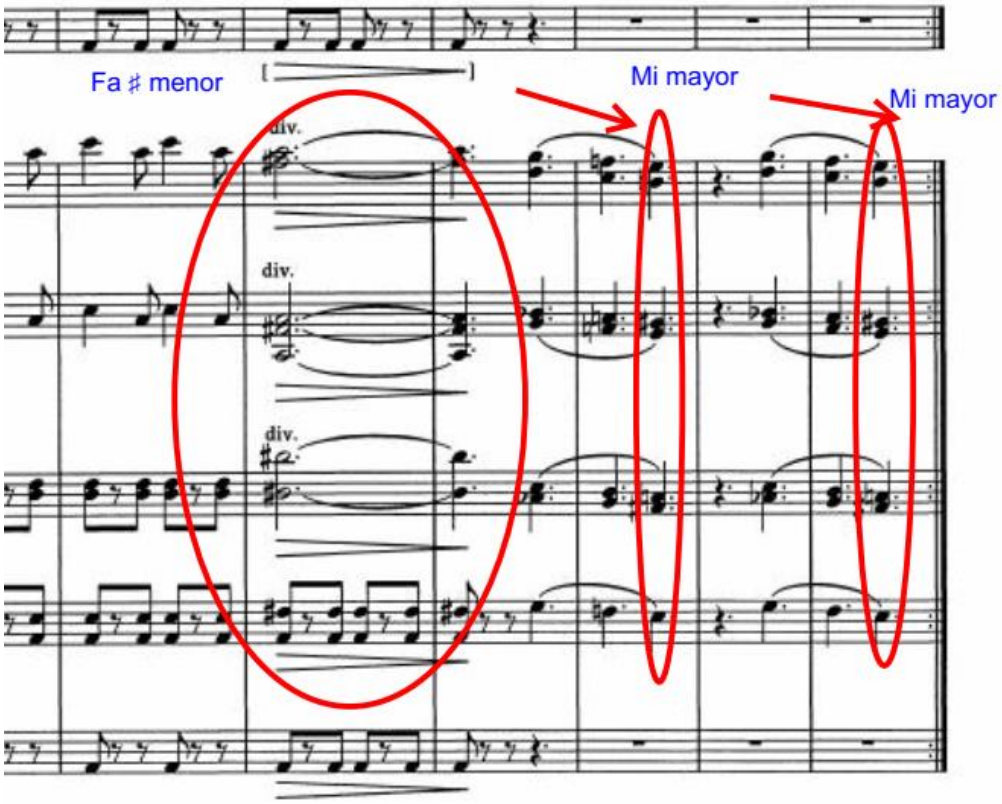



Figura 7.10 Elementos armónicos en el compás 32 de Mazohtos

En la nueva presentación de la melodía con un color distinto, por el conjunto de clarinetes, trompas y violas, Skalkottas presenta un efecto de escalas cromáticas en cuartas paralelas que sirven como acompañamiento. Se trata de un elemento sonoro muy interesante y efectivo, en el que las escalas crean un dialogo entre los violines y las flautas con los oboes (fig.7.11).

Figura 7.11. Dialogo entre cuerdas y viento y cuartas paralelas en el compás 55

Los violoncelos y los contrabajos tocan al unísono las notas La y Mi, es decir, la tónica y la quinta, como si fuera un acompañamiento sencillo de música tradicional (fig. 7.12).

Figura 7.12. Timpales, violonchelos y contrabajos compás 55.

Los fagots se distribuyen realizando un juego de textura, que proporciona un efecto sonoro interesante, distribuyendo silencios, así que las notas que coinciden se acentúan de forma natural. De esta forma se enfatiza la rítmica a través de la orquestación (fig.7.13).

Figura 7.13. Fagot y Contrafagot

Skalkottas genera tensión en un acorde basado en Sol ♯ que prepara la vuelta en La menor (fig.7.14).

Figura 7.14. Compas 85

En la última presentación del tema principal protagonizan las trompetas, que interpretan la melodía mientras vuelve la respuesta cromática en cuartas paralelas por parte de las flautas, oboes y clarinetes en una dirección ascendiente (fig.7.15).

Figura 7.15. Compas 93 Viento en movimiento cromático

Las cuerdas en esta última parte, tienen un papel rítmico que mantienen hasta el final (fig.7.16):

Figura 7.16. Figura rítmica de las cuerdas compas 89

La figura rítmica de negra y dos corcheas (dactílico) se emplea en el resto de los instrumentos de viento y percusión, excepto en las flautas y el oboe que realizan el despliegue de una escala cromática de 4 compases que representa el final de esta danza compacta y explosiva (fig.7.17).

Figura 7.17. Compas 103 final

En este capítulo se ha examinado el caso de Nikos Skalkottas, el compositor griego reconocido a nivel internacional y conocedor de los mecanismos de la música *demótika*. La aproximación de la música tradicional a través del sonido sinfónico ha sido una continua búsqueda desde los finales del siglo XIX por los compositores de las escuelas nacionales. La visión de Skalkottas sobre la elaboración de la música tradicional hacia el sonido sinfónico era quizás la más acertada que tuvo lugar en Grecia y se observa sobre todo en su obra *36 danzas griegas*. Skalkottas no realizaba simples arreglos de melodías tradicionales en versiones sinfónicas. Empleando los elementos rítmico-melódicos de la música tradicional transformaba las melodías tradicionales en obras sinfónicas con orquestación densa, pero preservando el carácter y la quintaesencia de la *demótika*. El compositor de Eubea para realizar este acontecimiento se basó en su rigurosa formación académica constituida desde las disciplinas tonales tradicionales hasta las novedades de dodecafonismo y empleando su conocimiento profundo de la música tradicional de Grecia. Personalmente, la estética de Nikos Skalkottas me influenció para reexaminar una composición mía basada en la música tradicional. El tema *Estepa* y su nueva elaboración para orquestra de viento y guitarra se examinará en la parte analítica de esta tesis.

## 7.9. THEODORAKIS Y EL *REMBÉTIKO*: *EPITAFIOS*

En este apartado examinaremos la propuesta musical de Mikis Theodorakis y su elaboración de la música tradicional (*rembétiko*). El proceso de Theodorakis se caracteriza por componer nueva música intentando captar la esencia del espíritu tradicional e interpretada por músicos y cantantes que pertenecen en la tradición musical referente. En su disco *Epitafios* que está basado en la poesía del gran poeta Yannis Ritsos, Theodorakis siguió un nuevo camino al de los compositores sinfónicos griegos; en vez de adoptar elementos de la música griega autóctona e incorporarlos en la estética y el sonido de la orquesta clásica, optó por componer música griega en su propio entorno, empleando cantantes e instrumentistas tradicionales. Este proceso compositivo conduciría a la formación del género que hoy se conoce como *éntechno laikó tragoudi* - canto popular artístico.

En una entrevista en la emisora de radio griega *Sky* en 2003, el compositor heleno describe el proceso de composición de *Epitafios* desde el punto de vista de su experiencia personal[9] :

> Cuando volví de Makrónisos [isla de exilio], durante diez me sentí como una ruina. Todas aquellas terribles experiencias me acarrearon una terrible enfermedad, es decir, tuve auténticas convulsiones epilépticas y pérdida del conocimiento. Una etapa de esta situación fue la pérdida del conocimiento, pero cuando lo recuperaba, perdía mi personalidad, no sabía quién era, así que tenían que cuidarme. Sorprendentemente, cuando compuse E*pitafios*, me recuperé. Al componer las primeras melodías, las crisis también desaparecieron. *Epitafios* empezó a transformar todo este material psicológico, que tenía dentro de mí y lo convirtió en algo positivo. Sentía la necesidad de componer melodías y hasta entonces había estado tratando de canalizar esta necesidad hacia la música europea con la que no podría expresar los entresijos de mí mismo, mi dolor, mis heridas. Realicé nuevas composiciones al estilo de la música griega en lugar de caer en la locura y la autodestrucción y finalmente surgió *Epitafios* que representó una cura.

*Epitafios* se grabó en dos versiones. La primera se caracterizó por la instrumentación elaborada del compositor y amigo de Theodorakis, Manos Hadjidakis. Ambos eran compositores de formación clásica y compaginaban su conocimiento musical con composición de música cinematográfica o música ligera; de hecho, la interpretación vocal de la primera versión del *Epitafios* fue realizada por la cantante Nana Mouschouri, de forma precisa y correcta. Sin embargo, parece que Mikis Theodorakis y el poeta Yannis Ritsos no quedaron satisfechos con esta primera versión y la obra se volvió a grabar desde otro enfoque musical. La segunda versión, que fue la definitiva y la que se dio a conocer, se basó en la interpretación vocal del cantante de *rembétiko* Grigoris Bithikotsis junto a los expresivos y vertiginosos solos de Manolis Hiotis, el virtuoso del *bouzouki* (fig.7.18). El acompañamiento armónico de esta versión es muy sutil y sin arreglos elaborados. La fuerza interpretativa proviene de la voz arraigada de Bithikotsis y la inigualable interpretación de Hiotis.

[9] Ο «Επιτάφιος» που ένωσε, αλλά και «δίχασε» | Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ (kathimerini.gr)

Figura 7.18. Manolis Hiotis, Mikis Theodorakis, Grigoris Bithikotsis en la grabación de *Epitafios*.Fuente:archivo Mikis Theodorakis: desde

Φωτογραφίες - Μίκης Θεοδωράκης Οδηγός (mikisguide.gr)

## 7.10. *AXION ESTÍ*

En obras posteriores, cuando Manolis Hiotis no se encuentra disponible, Theodorakis lo sustituye por el dúo compuesto por Papadopoulos y Lakis Karnezis, dos importantes intérpretes de *bouzouki* y conocedores del toque clásico de este instrumento. Una de estas obras realizada en esta combinación musical es *Axion estí*, basada en la homónima obra poética de Odysséas Elýtis –ganador de premio Nobel de Literatura de 1978– convertida en un oratorio popular. En la citada obra, se emplea una orquesta sinfónica con amplia percusión, un coro, un narrador, un cantante de estilo popular, un solista barítono, dos *bouzoukis* como instrumentos solistas y también se incluye el *santouri*, instrumento típico de la música *demótika.*

Theodorakis en esta gran obra realiza una síntesis entre el sonido sinfónico, los instrumentos tradicionales y la poesía de Elytis. Algunas canciones incluidas en esta obra –como *Ena to Helidoni* y *Tis dikaiosynis*– son, desde hace décadas, parte de la cultura musical griega, es decir, la mayor parte de la población griega conoce su letra y sería capaz de cantarlas.

Figura 7.19. *Axion estí*: acorde en *Idou egó*.Fuente*:* archivo Mikis Theodorakis

A parte de pasajes en que encontramos melodías claras y armónicamente sencillas, Theodorakis emplea recursos *stravinskianos* que recuerdan la contundencia rítmica y la armonía agresiva de *La consagración* (fig.7.19). En la segunda sección, *Ta pathi,* encontramos el movimiento *Idou egó*[10]. En esta versión en directo, en el minuto 7.32, podemos observar la actitud intensa del autor en el pódium y los músicos de cuerdas que tocan su parte con la máxima convicción.

[10]*Idou egó (Axion estí)*: min 7.32.
https://www.youtube.com/watch?v=TrXeUIeShYk&ab_channel=m29

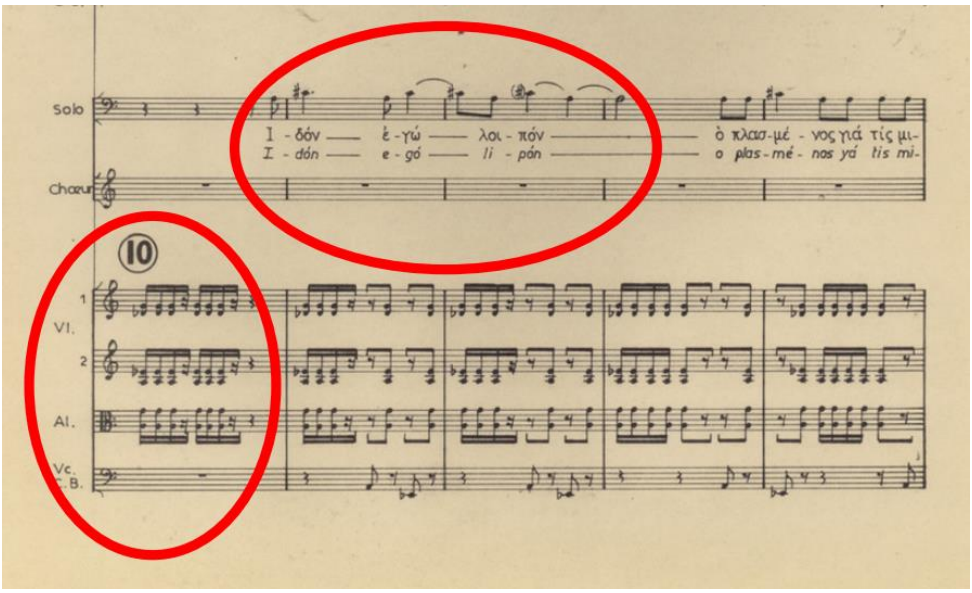



Figura 7.20. Elementos de bitonalismo en *Idou egó*.

El elemento de ostinato rítmico-armónico, prevalece en todo el momento; se puede considerar como un acorde bitonal formado por La mayor y Mi♭ séptima. También se puede percibir como un Mi♭ séptima con La añadida. Los graves en el segundo y tercer tiempo, en la parte del piano, proporcionan esta característica sonoridad tensa del intervalo de la cuarta aumentada. La entrada del solista sobre las notas La y Do♯ –la nota en enarmonía con Re♭– enfatiza la sensación de *bitonalismo*: la melodía cantada está en modo de Sol –transpuesto en La– mientras que la armonía es la fusión de los acordes La y Mi♭ 7 (fig.7.20).

En esta obra encontramos también secciones compuestas por canciones interpretadas por Grigoris Bithikotsis. Theodorakis realiza cambios rítmicos para adaptar la melodía en la poesia, empleando cambios de compases en la partitura (fig.7.21).

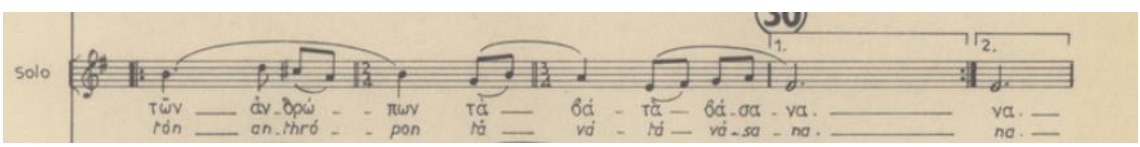



Figura 7.21. Cambios de compases para adaptar la melodía basada en la poesía de Odiséas Elýtis

El compositor define que la parte cantada se interprete por un cantante popular (*laikós tragoudistis*) (fig.7.22).

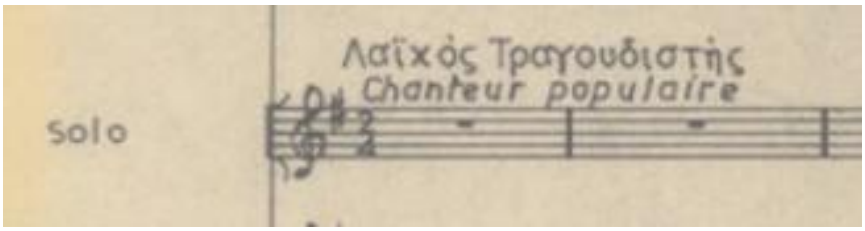



Figura 7.22. Definición de la parte vocal en la partitura como *cantante popular* (*laikós tragoudistis*)

En la partitura del *bouzouki* no se ven escritas las ornamentaciones realizadas por los solistas del *bouzouki Kostas* Papadopoulos y Lakis Karnezis en la grabación del disco. En diversos pasajes de la canción *Tis dikaoiosinis ilie noite* escuchamos algunas melodías interpretadas realizadas en intervalos de terceras paralelas, aunque en la partitura hay solo una voz (fig.7.23). Se trata de una práctica instrumental ejercida por aquellos dos músicos celebres, tal como comenta uno de ellos, Lakis Karnezis[11]: él aprendía primero la voz principal y luego la tocaba en terceras o sextas paralelas. Kostas Papadopoulos solia tocar la voz principal.

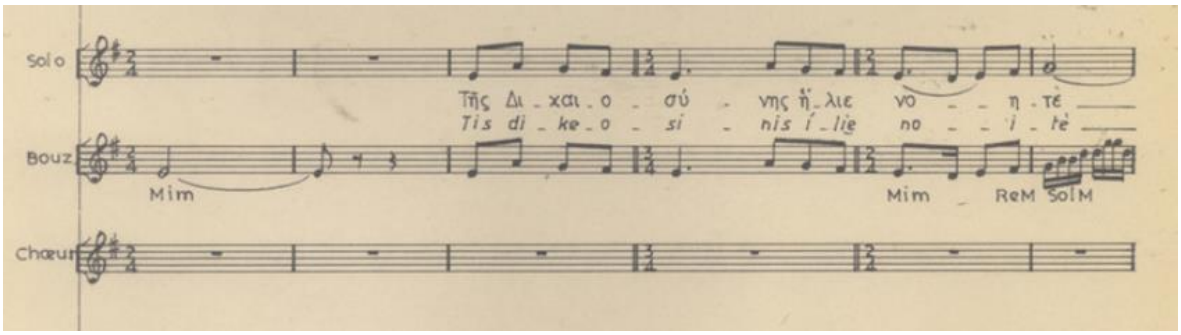



Figura 7.23. Partitura de la canción *Tis dikeosinis ilie noite*. La parte de *bouzouki* está anotada con una voz.

[11] Entrevista de Lakis Karnezis
https://www.klika.gr/index.php/arthrografia/synentefkseis/150-lakis-karnezis.html

Cabe reseñar que, en aquella época, en los años 60, el uso de la armonía se involucraba cada vez más en la música urbana griega. Las grabaciones que incluían melodías arregladas en terceras paralelas evidenciaban esta práctica instrumental –uso de terceras paralelas– que estaba expandida. En todas las obras posteriores de Theodorakis que detectamos la participación del dúo Papadopoulos-Karnezis como en *Romiosini*, *Romancero gitano* o *Canto general*, se puede observar la armonización en terceras que sucede en las partes melódicas del *bouzouki*.

## 7.11. IANNIS XENAKIS Y PROPUESTAS SÓLIDAS PARA COMPONER DESDE LA MÚSICA TRADICIONAL: *DIFONÍA*, *TRIFONÍA*, CUARTAS PARALELAS

Teniendo en cuenta la información presentada hasta ahora, podemos inferir que una de las grandes preocupaciones de la Escuela Nacional Griega, fue el desarrollo armónico. Manolis Kalomiris (citado por Sakalieros, 2005) sugiere un estudio de la música tradicional para poder crear un nuevo estilo de armonía, distinto de las leyes armónica clásicas:

> Creo que las reglas y leyes que regirán la elaboración polifónica de la melodía griega no vendrán de teorías y leyes establecidas de antemano, ni de fronteras prohibitivas y cálculos teóricos, sino de esta obra de compositores griegos y de la naturaleza y textura de la canción popular griega. Solo creo que el estudio de los sonidos y formas de la melodía griega y las leyes que la gobiernan, ayudará a comprender mejor las posibilidades técnicas que presenta nuestra canción popular en estilo polifónico y consonante. (p. 7)

En esta etapa compositiva de la música clásica en Grecia, los compositores griegos intentan encontrar una fórmula armónica para combinarla con los préstamos de la música tradicional. Su actitud es conservadora y se basa en la armonía de la escuela romántica europea y, seguramente, el resultado no es equivalente al nivel compositivo de Manuel de Falla, Béla Bartók o Modest Músorsgki –compositores que "absorbieron" músicas tradicionales y crearon su propia música, evitando el carácter folclórico. A parte de la crítica a la Escuela Nacional –y considerando su dirección estética como equivocada–, el compositor Iannis Xenakis indicó unos conceptos armónicos que existen en la música tradicional griega y propuso unas formas para elaborarlos (Xenakis, 1955): se trata de las armonías que se practica nen el canto polifónico de la zona de Épiro y las sonoridades de cuartas paralelas de la *lyra* de Pontos. Xenakis consideraba erróneo el término *monofonía* con el que se suele caracterizar la música

tradicional y exploró las practicas armónicas que se describen con los términos de *difonía* y *trifonía*:

> La mayoría de la gente piensa que la música tradicional es exclusivamente monofónica. Sin embargo, muchas canciones de Épiro tienen un carácter polifónico. Hay dos voces y tres voces. Los *difonas* consisten en la melodía en una sola voz. El otro canta la subtónica con cadencias a una cuarta justa por abajo o con subidas terminando en la tónica. Entonces, como suelen ser melodías en el modo de Re, la segunda voz forma una disonancia de un tono con la primera. Lo más notable es que exactamente el mismo sistema de canciones *difonas* se encuentran en el Dodecaneso. Finalmente, las *trífonas* consisten en la melodía en la primera voz, la tenue con los movimientos que mencioné en la segunda y finalmente el tonal como igual [igual en el sentido general, pedal] en la tercera voz. En estas *trífonas* la disonancia es aún más fuerte, porque la tónica está constantemente presente. No creo que este tipo de polifonía tenga nada que ver con el "organum" de Occidente, donde la segunda voz tenía una independencia bastante incontrolable y ajena a la base de la melodía, ni al movible *ison* tal vez de la música de iglesia bizantina. En los *difonos* de Epiro y Dodecaneso la fricción de la subtónica con la tónica tiene un carácter melódico dinámico que refuerza la base de la melodía. Es un movimiento opuesto derivado de la propia melodía. El *ison* aquí elige la subtónica para intensificar la melodía y el final donde las dos voces se identifican con la base. Este análisis muestra una vez más que las teorías que apoyan la tiranía del modo mayor del Do, así como la tiranía de la armonización tropical (*harmonie modale*) que es el resultado del modo mayor, carecen de fundamento y que la polifonía puede desarrollarse y desarrollarse. armonía fuera de la "consonancia natural" de los acordes por terceras superpuestas. Otro hallazgo mostrará que los resultados de las búsquedas de un Debussy o un Schönberg, considerados revolucionarios en su época, serían menos terribles, si nuestros compositores no subestimaran la tradición popular y la estudiaran de forma sistemática. Entonces descubrirían que los intérpretes de la *lyra* de Pontos tocan con dos voces. La melodía y la cuarta justa debajo de la tónica o, en otras palabras, tocan cuartas paralelas por debajo de la melodía. Aquí, por generalización, buscarían construir acordes de tres voces o acordes polifónicos en cuartas superpuestas. (p.187).

El texto de Xenakis –revelador y caracterizado por una estética *bartokiana*– ilumina el camino compositivo indicando formas para evitar el uso de la armonía de las terceras superpuestas. Xenakis presenta, como práctica sugerida sobre cómo componer música basada en la música tradicional, el ejemplo de Modest Músorgski, pionero en la creación de una nueva estética alejada de la escuela alemana –tan prevalente en el siglo XIX– a través del desarrollo de su propio estilo, considerado primitivo por sus contemporáneos y muy diferente al estilo elegante de su compatriota compositor Rimsky-Kórsakoff. Sin embargo, la dirección estética del empleo de la música tradicional sugerida por el compositor estocástico se dirige hacia un estilo de música

clásica moderna o de música contemporánea[12]. La música tradicional mediante sus características e interpretativas sonoras (intervalos no temperados, libertad interpretativa, continua variación, timbres distintos a los de la música clásica europea) puede inspirar e influenciar la creación de música contemporánea. Sonoridades como aparentes inexactitudes rítmicas y sincronización no exacta pueden ser consideradas como imperfecciones para el oído del músico clásico entrenado al sistema académico occidental. Al contrario, estos rasgos musicales pueden ser ejemplos sonoros que pueden ser desarrollados en una composición de música contemporánea. Según el compositor e investigador Enrique Muñoz (20019, p.1):

> hay ciertos elementos de apariencia marginal, que podrían llamarse secundarios, en la música popular, característicos de la tradición e interpretación de los músicos aficionados, que se convierten en elementos muy enriquecedores para el compositor de vanguardia. Me refiero a interpretaciones personales en tempo, que producen efectos heterofónicos, o inexactitudes de acordes que conducen a microajustes, microtonalidades, etc. Estos son, para mí, dos elementos, entre otros, que tienen un gran interés en que un compositor contemporáneo vaya a mirar las raíces de la tradición popular.

En una conversación con Mikis Theodorakis publicada por la revista *Tahidromos* en 1963, Xenakis explicaba cuáles habían representado sus influencias[13]: entre las que mencionaba, como elementos estructurales de la música tradicional, la *lyra* de Pontos con sus cuartas paralelas, el canto polifónico de Epiro y el canto bizantino

> Realicé un serio estudio de estas grabaciones, con la esperanza de encontrar una manera de cantar en griego –metafóricamente– mi miseria, el presente y el pasado. La armonía y el contrapunto de Occidente me molestaba estéticamente, a pesar de que había hecho numerosos esfuerzos por asimilarlo. Por eso mis primeras obras están tan estrechamente relacionadas con la esencia de la *demótika*. Sin concesiones –así lo quería–, a la técnica europea. Todo multiplicado, recreado por la técnica griega de la tradición. Pero mis temas no son, como crees, transcripciones

[12] Los representantes de la Escuela Nacional eran generalmente hostiles hacia el estilo musical de la Segunda Escuela de Viena, el dodecafonismo. Hadjinikos (2006) comenta un episodio durante la visita de Kalomiris a Munich en los 50. Los músicos griegos residentes de esta ciudad –entre ellos Hadjinikos también– fueron a saludar al emblemático compositor. Cuando alguien le comentó acerca de las novedades musicales de la música dodecafónica, él dijo: "Bueno, allí en Grecia tenemos también un loco que ha compuesto siguiendo este estilo de música". Se refería a Nikos Skalkottas" (p.37).

[13] Entrevista de Mikis Theodorakis con Iannis Xenakis.
Μία συνομιλία του Ιάννη Ξενάκη με τον Μίκη Θεοδωράκη - Μίκης Θεοδωράκης Οδηγός (mikisguide.gr)

> fieles de la nuestra demótica. En *Diplí zygiá* que comienza con una melodía del Dodecaneso, transformo la técnica de la *lyra* con bastante libertad. ¡Si hubiera sabido tocar la lyra, la habría compuesto para *lyra*! En *Zygiá*, también utilizo varios temas de la Grecia continental, con una elaboración lo más sólida posible. Luego, en *Anastenaria*, costumbre tan típica de la compleja tradición griega, escribí una fantástica "Procesión en las aguas cristalinas" para dos coros y una gran orquesta, donde la técnica de la lyra de Pontos, la melodía y el canto bizantino tienen gran importancia. Y finalmente la *Taurothesia* para Orquesta, fue mi primera incursión en una expresión más abstracta. La organización de los tonos es mucho más libre en su disposición rítmica y dispersión en los colores orquestales.

En sus primeras composiciones, que abarcan el período 1949-53, el compositor griego Iannis Xenakis elaboró conceptos de la música tradicional griega dentro del contexto de la música contemporánea. Obras de este primer intento en el campo de la composición son, entre otras, la *Sinfonía de la primavera* (sobre la poesía de Yannis Ritsos), *Zygiá, Diplí* y *Anastenariá*. Se trata de una etapa compositiva de Xenakis considerada *bartokiana*. En *Diplí, Zygiá*[14] para chelo y violín, amplia el carácter rítmico del *kalamatianós* de siete tiempos [3+2+2] a [2+2+3] y [2+3+2] (Solomos, 2008).

## CONCLUSIÓN

Los compositores de la Escuela Nacional Griega han proporcionado la base para la creación de una música culta y académica, en el nuevo estado griego –fundado a partir de los inicios del siglo XIX. Su trabajo revistió una gran dificultad, puesto que la música griega autóctona difiere, en casi toda la morfología musical, de la música europea, cuyas formas armónicas y contrapuntísticas han supuesto el modelo de los compositores de la Escuela Nacional. El empleo, por parte de aquellos compositores, de elementos de la música tradicional griega de forma caracterizada como superficial, fue criticado por los entonces jóvenes compositores Mikis Theodorakis y Yannis Xenakis –en la década de los 60 del siglo XX. Tanto Theodorakis como Xenakis evitaron seguir los mismos pasos que la Escuela Nacional y realizaron sus propias propuestas estéticas: Theodorakis empezó a componer música popular con cantantes e instrumentistas pertenecientes a la tradición musical del *rembétiko*; mientras que Xenakis, en su primera etapa compositiva, siguió la línea estética de Béla Bartók y propuso en sus escritos,

[14] Interpretación de *Dipíi zygiá* por Jonian-Ilias Kadesha violín y Vashti Hunter chelo
(1) XENAKIS: Dhipli Zyia I Ιάννης Χενάκης I Διπλή Ζυγία I The PODIUM Sessions #8 - YouTube

métodos compositivos sobre el empleo de elementos de la tradición musical en la composición de la música clásica. El comentario de Xenakis resume magistralmente la filosofía de la estética a la que aspiraba, cuando comentaba metafóricamente que los jóvenes compositores griegos deberían estar con un oído en Grecia y el otro en Europa (Xenakis, 1955).

# PARTE II: COMPOSICIONES PROPIAS ANALIZADAS


INTRODUCCIÓN DE LA SEGUNDA PARTE

I. COMPOSICIONES INFLUENCIADAS POR
LA MÚSICA TRADICIONAL
EN INSTRUMENTOS NO TEMPERADOS:

1.Ensulsida (Φθορά)

2.Asteri

3.La serra

II: COMPOSICIONES INFLUENCIADAS
POR LA MÚSICA TRADICIONAL
EN INSTRUMENTOS TEMPERADOS:

1.L`Olivera

2.Noblia (Ευγένεια)

3.Estepa

III: COMPOSICIONES COMPUESTAS A PARTIR
DE ELEMENTOS ESTRUCTURALES
DE LA MÚSICA TRADICIONAL:

1.Arbre (Δέντρο)

2, Panutopía

3.L`infinit ressona (Είμαστε κάτι)

IV. COMPOSICIONES BASADAS
EN LA PRAXIS DE LA IMPROVISACIÓN

1. Improvisación en la *lyra* de Pontos

2.Improvisación en *Asteri*

3. *Filant Empremtes*; danza contemporánea
y música tradicional

# PARTE II: COMPOSICIONES PROPIAS ANALIZADAS

## INTRODUCCIÓN DE LA SEGUNDA PARTE

En esta parte del trabajo examinaré composiciones que he realizado relativas a la investigación presentada. Los temas que presentaré constituyen el resultado de un proceso de creación musical que comienza el año 2000 y se refleja en una actividad discográfica y realización de conciertos en directo. En todas las composiciones en cuestión he participado como intérprete y el motivo de la creación de una composición, proviene de una búsqueda de la resolución de varias cuestiones musicales planteadas. La más importante entre estas cuestiones es el cómo emplear la música tradicional mediante con otras influencias estéticas y musicales para crear nueva música que, aunque su naturaleza no sea puramente tradicional, podría funcionar basándose en los principios y mecanismos de la música tradicional. Así pues, las composiciones que presento en esta tesis están influenciadas principalmente por la música griega de Tracia y Pontos, pero también del *rembétiko*, la música bizantina y otras músicas modales del Mediterráneo oriental y de India.

Las composiciones estudiadas están clasificadas en cuatro categorías según el empleo de las características de música tradicional:

### I. Composiciones influenciadas por la música tradicional en instrumentos no temperados

En la primera categoría 1 analizaré de forma exhaustiva la composición *Ensulsida.* Explicaré características de las composiciones *La Serra, y Asteri.* Están interpretadas con principalmente con instrumentos tradicionales como la *lyra de* Pontos. *el sarangi* o el *kamancheh* persa.

**II. Composiciones influenciadas por la música tradicional en instrumentos temperados**

En la segunda categoría mencionaré la influencia del *rembétiko* en las composiciones *L´Olivera* y *Noblia*. Mencionaré la transformación de la música tradicional en una obra sinfónica como es el ejemplo de mí composición *Estepa*.

**III. Composiciones compuestas a partir de elementos estructurales de la música tradicional:**

En la tercera categoría analizaré de forma exhaustiva dos composiciones, *Arbre* y *Panutopia* y presentaré características de la composición *L´Infinit Ressona.*

**IV. Composiciones basadas en la praxis de la improvisación**

En esta categoría hablaré sobre la improvisación en la música tradicional. Presentaré también el empleo de la música tradicional en colaboraciones con otros géneros artísticos como la danza moderna y en particular el trabajo *Filant Empremptes.*

FORMA DE ANÁLISIS

El enfoque empleado para realizar el análisis de estas composiciones es el del músico-compositor. Analizaré las composiciones explicando las características asociadas con la música tradicional tal como son los modos empleados, los ritmos, la armonía y la instrumentación. También explicaré el proceso de la composición y las influencias musicales y culturales que han generado dichas composiciones en el caso que hubiera interés investigativo y añadiré datos que considero que son importantes para mencionar. Veamos pues de que consisten estas características:

MODOS EMPLEADOS

En las composiciones se emplean los modos o *dromoi* de la música tradicional y del *rembétiko*. También he empleado algunos *rags* de la música de India y modos de la música contemporánea europea.

Sobre la terminología; evito nombrar los modos con las palabras griegas *Dorio, Frigio* etc. para evitar cualquier confusión entre su definición original y su alteración por la adaptación modal gregoriana. Así que en vez de explicar en la siguiente forma: "este tema está compuesto en el modo o armonía *Doria* griega que según los modos gregorianos se denomina como modo *Frigio*" diré solamente: "este tema está en el modo de Mi".

Evitaré también la terminología bizantina ya que está enfocada y especializada en la praxis del canto bizantino. Prefiero explicar las características modales a través de una terminología internacionalmente fácil de comprender. Por ejemplo, en el caso de un modo que consiste de las notas Re, M♭, Fa♯, Sol, La, Si♭, Do, Re no emplearé la descripción por la práctica bizantina que sería en este caso: *Echos B plagios* , sino el modo del Mi con el tercer grado mayor en la tonalidad de Re. En este caso emplearía también el término *Hijaz* que es el modo mencionado según la terminología empleada común en la música del Mediterráneo oriental

## RITMOS EMPLEADOS

### Ritmos tradicionales

Una característica de máxima importancia para las composiciones que presento consiste en el empleo los varios ritmos de amalgama encontrados y practicado sobre toda en la música tradicional de los Balcanes. Emplearé. dos términos: ritmos de amalgama y ritmos impares. Ambas expresiones comparten el mismo significado. En la musicología se encuentran también otros términos como ritmos *aksak* –cojo en turco (Reig, 2011)– y ritmos aditivos o irregulares. Estos dos últimos no se consideran apropiados por el músico y director George Hadjinikos para describir el fenómeno de los ritmos amalgamados porqué –como se mencionó en el capítulo 2 dedicado en la música tradicional– mediante esta descripción los ritmos en cuestión se asocian con un concepto métrico mientras se deberían considerar como ritmos concebidos según sus pulsaciones –pulsativos (Hadjinikos, 2011). Este tipo de ritmos los encontramos con amplia variedad en la música tradicional; algunos de ellos como el *zeimbékikos* en 9/4 [4+4+1] o el *gonatistos* en 15/8 [4+4+3+4].

### Ritmos creados

Aparte de ritmos existentes y encontrados en la práctica de la música tradicional, he contribuido a nivel compositivo a través de la creación de nuevos ritmos basados en los ritmos tradicionales de 5/8 [2+3] o 7/8 [2+2+3]. Considero los dos ritmos mencionados en varias ocasiones, como unidades pulsativas los utilizo como elementos constructivos para crear nuevos ritmos. En otras palabras, aplico el concepto de pie métrico aplicado como herramienta de análisis en la poesía de la Antigua Grecia, pero en vez de emplear tiempos de dos o tres tiempos como unidades de pulso para construir un nuevo ritmo, empleo los ritmos de cinco o siete tiempos como unidades de pulso individual. Menciono algunos casos que son compases de 13/8 [7/8+6/8] – [2+2+3+2+2+2] (*Asteri*), 17/8 [3/4+5/8] – [4+4+4+5] (*Arbre*) y de 19/8 [7/8+3+9/8]– [2+2+3+3+2+2+2+3] (*La serra*). El uso y la función del ritmo se explicará en los análisis de los temas en los que se emplean.

## USO DE LA ARMONÍA

Las composiciones que presentaré en la segunda parte de este trabajo están creadas por la influencia de la música tradicional. El uso de la armonía pues, es un tema que merece una atención especial sobre todo porqué en la música tradicional del Mediterráneo oriental que es la influencia principal para las composiciones de este trabajo, la armonía según el concepto de la música clásica europea no ha sido un elemento musical perteneciente a esta música (la del Mediterráneo oriental). Evitaré la aplicación de la teoría occidental de forma rigurosa para explicar el uso de la armonía que he utilizado En algunas ocasiones empleo la armonía basada en las terceras superpuestas, pero también empleo armonía basada en cuartas o quintas superpuestas. También utilizo armonía que pudiera incorporar notas de un modo musical sin seguir un sistema teórico. Es decir, actúo de forma personal e intuitiva. En conclusión, empleo también el *ison* de la música bizantina y los bordones que representan las cuerdas al aire que acompañan la melodía como en la música de la *lyra* de Tracia (*difonía*) y la armonización de las cuartas justas paralelas de la música de la *lyra* de Pontos.

## INSTRUMENTACIÓN

Para plasmar estas composiciones he interpretado instrumentos tradicionales no temperados y también instrumentos temperados. Los instrumentos no temperados son la *lyra* de Pontos, el *sarangi* y *el kamancheh* persa. Como instrumento temperado he utilizado la guitarra clásica de seis y de ocho cuerdas –modelo Brahms– (Kaniaris, 2017).

### Guitarra de seis cuerdas

Por una parte, en la guitarra de seis cuerdas he utilizado la afinación *Dadgad* es decir Re–La–re–sol–la–re. Es una afinación muy interesante con la que se puede conseguir sonoridades más abiertas, sobre todo en el tono de Re, para tocar música de carácter modal. Me la enseñó el guitarrista galés de jazz Dylan Fowler, mientras estudiaba en Cardiff el 1997. El utilizaba esta afinación para realizar arreglos de música búlgara tradicional adaptando en la guitarra canciones como *Erguen diado*.

### Guitarra de ocho cuerdas

Por otra parte, en la guitarra de ocho cuerdas utilicé también la afinación *DAdgad* a partir de 2008 entre la séptima y hasta la segunda cuerda, mientras las cuerdas 8 y 1 estaban afinadas en La y sol respectivamente. Es decir, de grave a agudo la afición sería La–Re–la–re–sol–la–re–sol. Más adelante, a partir de 2013 empecé a utilizar de nuevo la afinación común, pero rebajando cada cuerda a un tono, una práctica que me comentó el guitarrista clásico escoces Paul Galbraith. La afinación quedaría en La–Re–Sol–do–fa–la–re–sol.

### Colaboradores

Para la grabación de la música que se presenta en esta parte analítica he contado con las colaboraciones de otros músicos, intérpretes de los siguientes instrumentos.

Abel Garcia: zanfona, laúd de Creta

Pep Ahuir: gaita búlgara, *bouzouki* griego

Xuso Barberá. contrabajo

David Gadea: cajón flamenco, tinaja, *daouli*, set de percusión

Eduard Navarro: *moraharpa,* gaita búlgara, laúd de rondalla

Sobre la parte vocal; la mayoría de las canciones las interpreta el cantante Rafel Arnal. En la obra audiovisual *Filant Empremtes* canta Elia Casanova. En la canción *Heptagrama* canta Isabel Julve mientras en *Asteri* y *l`Olivera* canta Mara Aranda.

# I. COMPOSICIONES INFLUENCIADAS POR LA MÚSICA TRADICIONAL EN INSTRUMENTOS NO TEMPERADOS

## 1. ENSULSIDA (Φθορά)

| **Composición** | **Ensulsida versión 1 y 2** | **Ensulsida versión 3** | **Ensulsida versión 4** |
|---|---|---|---|
| Método de composición | Composición sin notación/con notación básica/improvisación | Composición sin notación/con notación básica/improvisación | Composición sin notación/con notación básica/improvisación |
| Texturas y armonía | Unísono, bordones (*ison*) | Unísono, *heterofonia*, bordones (*ison*) según la música de Tracia y musica instrumental de *sarangi* | Armonía básica, bordones de *lyra* (*difonía*) |
| Ritmo | Ritmo de la danza *baiduska* 5/8 [2+3] | Ritmo de la danza *baiduska* 5/8 [2+3] | Ritmo de la danza *baiduska* 5/8 [2+3] |
| Modo | Primer tetracordio del modo de Re | Primer tetracordio del modo de Re | Primer tetracordio del modo de Re |
| Instrumentación Spyros Kaniaris | *Lyra* de Pontos | *Sarangi*, *lyra* de Pontos | *Sarangi*, |
| Otros instrumentos | Zanfona, laud, oud, tinaja. gaita | Laud de Creta, tinaja | Contrabajo, percusión |
| Notación | Básica | Básica | Básica |
| Improvisación | No | No | No |
| Influencias | Música de Tracia | Música de Tracia | Música de Tracia |
| Ornamentación | Según la música de Tracia | Según la música de Tracia y musica instrumental de *sarangi* | Según la música de Tracia y musica instrumental de *sarangi*. |
| Afinación | Mezcla entre instrumento no temperados y temperados | Melodía no temperada, segundo grado movible | Melodía no temperada, segundo grado y sexto movible |
| Enlace de grabación o partitura MIDI | Enlace versión1<br>Enlace versión 2 | Enlace versión 3 | Enlace versión 4 |

Tabla I.1.1: Características musicales de *Ensulsida*

# I. COMPOSICIONES INFLUENCIADAS POR LA MÚSICA TRADICIONAL EN INSTRUMENTOS NO TEMPERADOS

## 1. *ENSULSIDA*: UNA NUEVA *BAIDUSKA*. DE LA *LYRA* DE TRACIA AL *SARANGI*

En esta parte del trabajo abordare varios elementos de la composición *Ensulsida* que está basada en la música de Tracia. Explicaré su transformación a través de las cuatro versiones que se han realizado. Durante este proceso observaremos elementos de instrumentación y características melódicas de la música de Tracia tal como he intentado elaborarlos en la composición citada. También presentaré la forma según aproximé la interpretación de esta música empleando otros instrumentos que el original, la *lyra* de Tracia. Para las primeras dos versiones utilizo la *lyra* de Pontos mientras en la tercera y la cuarta el *sarangi*. Ilustraré ejemplos de digitación.

Durante este análisis miraremos el proceso de la transferencia de la música tradicional a otros medios instrumentales; la interpretación de música de Tracia-cuyo instrumento de cuerda frotada en excelencia es la *lyra* de Tracia-en otro instrumento con características semejantes, el *sarangi* indio. En *Ensulsida* he utilizado como instrumento melódico el *sarangi* empleando las características de la música de Tracia. Es un proceso que observamos en el capítulo tres sobre la trasferencia de la música de viento (gaita, flauta pastoral) en los instrumentos de tipo *lyra* que sucedió a partir del siglo IX en Bizancio y después en Europa.

También mencionamos en el capítulo dos la incorporación de instrumentos clásicos europeos como el violín y el clarinete en la práctica y los cánones de la música tradicional griega. Las características interpretativas de la *demótika* (melismas, notas no temperadas, interpretación variada) se transfieren en los nuevos medios instrumentales y también se enriquecen a través del empleo de las posibilidades sonoras y la tesitura extendida de los nuevos instrumentos. Personalmente creo que el uso de *sarangi* como medio para interpretar música de Tracia otorga una tesitura más amplia que la lyra de Tracia y una riqueza sonora significante, realizada a través de la resonancia de las cuerdas simpáticas.

## CONCEPTO E INFLUENCIAS DE LA COMPOSICIÓN

Realicé esta composición para el proyecto *Aixadar*, una comisión de la Fira Mediterrania de Manresa del 2011, entre más composiciones mías y de Joansa Maravilla. Así fue descrito el proyecto por la revista *Enderrrock* [1]:

> Després de començar a treballar junts explorant creuaments entre les músiques d'arrel valenciana i grega en el treball Afluències (Picap, 2009, Premi Ovidi Montllor al millor disc de l'any), el nou projecte d'aquest equip que capitanegen el guitarrista grec Spyros Kaniaris i el percussionista Joansa Maravilla es diu Aixadar. Diu el diccionari que 'aixadar' és 'cavar o fer altra feina amb l'aixada', i això és el que fan aquests músics: remoure la terra per sembrar i airejar-la al vent de la terralada.

Para este tema utilicé como ejemplo compositivo e inspiración, la música para la *lyra* de Tracia y en particular, la *baiduska* que interpretan los músicos tradicionales Yannis Stikos y Yannis Dobridis, en el disco de *FM records, Greek Folk Instruments-Gaita*. *Ensulsida* se basa en una danza de Tracia, conocida como *baiduska* cuyo ritmo es de 5/8 [2+3]. Melódicamente se desarrolla al primer pentacordo del modo del Re, empleando la subtónica. En *Ensulsida* aparte del material instrumental compuesto por mí, empleo una melodía tradicional cantada. Se introduce al principio y al final de la composición (en la tercera y cuarta versión).

Mi intención no se resumía en realizar simplemente una adaptación de la *baiduska* grabada sino crear una nueva composición con las características de la música de Tracia y basada en la danza *baiduska*. Las opciones de instrumentación disponibles en mi entorno musical en aquel momento consistían en instrumentos distintos a los instrumentos de la música de Tracia. Para la primera versión presentada en directo de este tema, empleé la *lyra* de Pontos, zanfona, laúd de rondalla, *oud* árabe, gaita y percusión. Posteriormente, utilicé este tema para el disco *Nipenthí* del grupo *Krama,* cambiando la instrumentación, la estructura y la estética musical. El tema está grabado en cuatro versiones diferentes. Las dos primeras se interpretaron en directo el 2011, la tercera consiste en la grabación que se incluyó en el disco *Nipenthí* y la cuarta es un video grabado en el estudio.

[1] Reseña del proyecto *Aixadar*
Aljub i Krama: fang i folk | Enderrock.cat

UN BREVE ANÁLISIS MELÓDICO

Para la parte melódica utilicé el modo del Re (en la tonalidad de Mi) y en particular su primer tetracordio; se trata de rasgos modales que observamos en la mayoría de la música para la *lyra* Tracia y gaita. La tesitura es la quinta justa desde la tónica y el empleo de la subtónica. Veamos la primera frase que se encuentra en el ámbito melódico de una quinta y el empleo de la segunda rebajada. En la notación se añaden las notas del bordón de la *lyra* y la ornamentación realizada (fig.I.1.1).

Figura I.1.1.Primera frase según la grabación del disco

Este es el esquema de la melodía presentada sin anotar ornamentación (fig.I.1.2).

Figura. I.1.2. Notación básica

En las partituras que anoté para los músicos cuando preparaba este tema para presentarlo en directo, seguí el modelo de notación básico sin ornamentación. Según este método, los músicos deben tener conocimiento sobre el estilo de la música interpretada. En la música de Tracia se encuentra un rasgo melódico interesante; el *glissando* hacia el cuarto grado que no alcanza la nota temperada La. Puede proporcionar al oyente la impresión de una tercera mayor de afinación alta, como si fuera el modo *Sabah* (fig.I.1.3).

.

Figura I.1.3. Cuarta rebajada ligeramente

PREPARACIÓN, ENSAYO Y ACTUACIÓN DE LA PRIMERA VERSIÓN

Durante la preparación e interpretación de esta composición empleé métodos como el uso de notación musical sencilla sin ornamentación anotada y audiciones de grabaciones por músicos tradicionales realizadas en instrumentos característicos de esta música tradicional –*lyra* de Tracia gaita, *daouli*.

La primera versión se grabó durante la presentación en directo del espectáculo *Aixadar*, en la sala *Tradicionarius* en Barcelona[2]. La instrumentación es *lyra de Pontos*, zanfona, *oud*, laúd de rondalla, gaita búlgara y percusión. Hay cuatro secciones que se pueden presentar como A-B-A´-B´. Las secciones A y B están en la tonalidad del Mi mientras Á y B´ están una cuarta justa más arriba, en la del La.

**Versión 1. Primera parte: aprendizaje de la parte vocal.**

Min: 0.00-0.45

En *Ensulsida* quería emplear la voz en secciones distintas que las partes rítmicas. Por eso pensé que la composición podría empezar por una melodía vocal en ritmo libre, como si fuera un canto *epitrapezio* de Tracia (cantos tradicionales en ritmo libre). Utilicé la grabación de una canción realizada a principios de los 70 en Tracia: es el corte 16 (min. 50.19) con el nombre *Mavro helidoni.* en el disco *Songs of Thrace* de *KEPEM.* Se interpreta por *Kostandinos Tsiogidis*[3].

[2] *Ensuldida:* primera versión
https://www.youtube.com/watch?v=Rp1VO_8qut4&ab_channel=sexenni

[3] La canción *Mavro Helidoni*
ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΘΡΑΚΗΣ ( ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΔΥΤΙΚΗ ΒΟΡΕΙΑ ) - YouTube

La parte vocal en *Ensulsida* consiste en el canto tradicional citado y está interpretada por el cantante Rafel Arnal. Rafel es un músico que posee conocimientos de la notación occidental, pero a la vez tiene una gran capacidad para elaborar una melodía o improvisar. Pensé que el mejor método para trabajar con el sobre la interpretación de la parte cantada seria pasarle la grabación del tema tradicional que sirve como introducción. Consideré que la escucha de la melodía cantada por músicos tradicionales sería un proceso más creativo y eficaz en vez de anotarle una transcripción detallada. Pensé que la notación, aunque muy detallada no puede sustituir una interpretación grabada. Según Vicent Torrent, el musicólogo y músico del grupo All-Tall una recopilación sonora es el mensaje estético más directo con la tradición ya que aporta muchos más mensajes y elementos que una transcripción musical por muy perfecta que sea (Torrent, 1980).

Sin embargo, la repetición exacta y el estudio escrupuloso de la interpretación de una canción tradicional no es el objetivo de la práctica que pertenece en la transmisión oral; preferí que Rafel consiguiera la interiorización del material melódico para poder obtener libertad interpretativa dentro de la canción. Así que apliqué el método de la transmisión de la música tradicional a través de grabaciones, una práctica común en el mundo de la música tradicional tal como observamos en el capítulo 1 de la transmisión oral.

En la primera versión grabada el 2011, *Ensulsida*, comienza con la melodía tradicional de Tracia, conocida como *Mavro helidoni*. El cantante, teniendo recursos estilísticos de música tradicional de Valencia, canta esta parte de forma natural y realizando melismas moderados. Sigue la melodía de la grabación con la letra original en griego. El acompañamiento de esta parte de ritmo libre, consiste solamente en un bordón en Mí, realizado por la *lyra* de Pontos, la zanfona y el oud. Observemos la transcripción de la primera parte (la letra es la traducción del poema *Fthorá* [Φθορά] de Kostas Karyotakis, realizada por Jesús Cabezas) (fig.I.1.4).

Figura I.1.4. Transcripción (realizada por S. Kaniaris) de la melodia vocal según la grabación en el disco *Nipenthí* (terecra versión)

**Versión 1. Segunda parte.** Min: 0.45-2.14

A continuación, la *lyra* entra tocando la primera melodía acompañada solamente por la percusión, (tinaja), sobre el patrón de un ciclo de cuatro compases en 5/8 [2+3]. La forma que se realiza este patrón lo expliqué con detalle a David Gadea, el percusionista (fig.I.1.5). Es preciso marcar los acentos específicos, tal como interpreta el patrón en cuestión, el percusionista en la grabación del disco de Dobridis y Strikos que comentamos anteriormente.

Figura I.1.5. Patrón de la percusión

El resto de los músicos Abel García con la zanfona, Eduard Navarro con el laúd y Joansa Maravilla con el oud, entran al unísono. Se trata de una instrumentación que no proporciona la sonoridad de la *zygia* tradicional de Tracia que consiste en la formación de *lyra* de Tracia, gaita y *daouli*. El laúd de la rondalla y la zanfona son instrumentos temperados y suenan en la misma tesitura con los instrumentos no temperados de esta versión, *lyra* de Pontos y *oud*. Estos últimos instrumentos, en vez de crear un mundo sonoro distinto al temperamento igual, siguen los caminos melódicos del laúd y de la zanfona siguiendo una línea interpretativa parecida a la de la partitura básica de referencia, realizada de negras y corcheas. El elemento de *heterofonia* es casi ausente, aunque creo que hubiera falta emplearlo para aproximar una sonoridad tradicional. Así pues, se puede observar que esta segunda parte no consigue transmitir el efecto de una obra tradicional nueva, en este caso de Tracia. En la interpretación no se emplea la ornamentación adecuada y la afinación temperada prevalece. Algunos trinos esporádicos realizados en la *lyra* no crean un ambiente de Tracia durante la interpretación de esta parte. El resultado sonoro debido a la instrumentación y el empleo del modo de Re temperado, se asemeja a música medieval a ritmo de 5/8.

En el caso que se hubiera utilizado el recurso de los trinos y cuartas paralelas con más frecuencia, la *lyra* aportaría su color típico de Pontos, un elemento estético que se intentó evitar para no alterar el carácter de la música de Tracia. Se podría haber imitado la técnica de la mano izquierda de la *lyra* de Tracia en la que se emplean los *glissandi*. La técnica de la mano izquierda de la *lyra de Pontos* tiene un mínimo uso de *glissandi* mientras interpretando la música de Tracia, con la *lyra* de Tracia, los *glissandi* prevalecen y proporcionan un color muy especial. Es decir, durante esta parte la interpretación de la *lyra* de Pontos no enfatiza su color propio de música de Pontos, pero tampoco consigue presentar un carácter musical de Tracia y el resultado es, en mi opinión, neutro. Una posibilidad interpretativa para conseguir una sonoridad *traciana* seria afinar la *lyra* de Pontos tal como la de Tracia. Es decir, primera y segunda cuerda en distancia de una quinta justa y la tercera cuerda una segunda mayor por debajo de la primera, funcionando de subtónica al aire (fig.I.1.6).

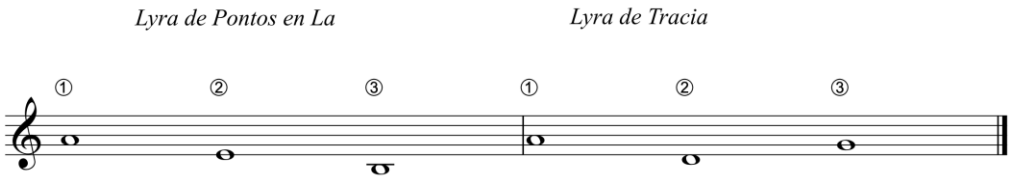



Figura I.1.6. Afinaciones de las *lyras* de Pontos y de Tracia

Pero en este caso la tonalidad de *Ensulsida* debería permanecer constante y sin modular. Es decir, el recurso de afinar la *lyra* de Pontos como la de Tracia funcionaria solo en el caso que la composición se plasmara en el ámbito de una única tonalidad, la del La. Pero en este caso no se podría interpretar la primera y la segunda parte que están desarrolladas en la tonalidad de Mi. Finalmente se descartó esta afinación, aunque se puede emplear proporcionando una sonoridad interesante, curiosa y muy característica de la música para solo *lyra* y no solo de Tracia: el empleo de pedal del cuarto grado –una quinta por debajo de la primera cuerda (fig.I.1.7)

Empleando la afinación de la *lyra* de Tracia, *Ensulsida* sonaría según la siguiente forma:

Figura I.1.7. Primera frase según la afinación de la *lyra* de Tracia

**Versión 1. Tercera parte.** Min: 2.14-3.38

Al final de la segunda parte instrumental, la percusión sigue la rítmica de la *baiduska*, y la *lyra* mediante una corte frase, indica el cambio del nuevo tono que será La. El cantante repite la canción tradicional en el nuevo tono, flotando melódicamente sobre el ritmo marcado de forma firme. La voz suena más relajada y contrasta con su primera entrada que estaba una quinta más alta y posiblemente demasiado enfática para ser el comienzo de una composición de cuatro secciones. Haría falta una introducción más suave ya que el momento de clímax se encontraría en la tercera parte. Es decir, se debería haber interpretado la entrada de voz en la primera parte una octava más baja. En este caso la progresión de tensión sería más continua.

**Versión 1. Cuarta parte.** Min: 3.38-5.07

La cuarta parte es un despliegue instrumental que funcionó muy bien en directo, utilizando varios recursos sonoros. Se emplea a la gaita búlgara con bordón en La siendo el nuevo tono establecido en la tercera parte. En la zanfona se añaden los efectos del bordón y *mosca*-un efecto rítmico de la zanfona. También se ajusta la zanfona para que se emplee otra cuerda con el resultado de la

presentación de la melodía en quintas paralelas. La *lyra* sigue en la nueva tonalidad tocando la melodía en la tercera cuerda y el laúd toca al unísono la melodía principal. No destaca su sonido, pero crea un ámbito sonoro con frecuencias graves que enriquecen la sonoridad de la interpretación

### VERSIÓN 2. FESTIVAL TERRALADA

El día siguiente en el festival *Terralada*, en el *Castell de Verdú*, se volvió a interpretar *Ensulsida* pero esta vez sin gaita. Es interesante observar que la ausencia de un instrumento en una versión conduce a que destaquen matices sonoros que pueden ser desapercibidos o simplemente se enmascaran por la sonoridad fuerte de otros instrumentos que ja no están presentes. Este fenómeno se observa en la segunda y cuarta parte de esta versión. En la segunda el equilibrio justo de la afinación entre *lyra* y zanfona temperada crea una sonoridad interesante. En la cuarta parte con la ausencia de la gaita, se aprecia la sonoridad especial de la zanfona y construye con la *lyra* un amalgama sonoro enfocado y potente[4].

### CONCLUSIÓN DE LA PRIMERA Y SEGUNDA VERSIÓN

La primera versión de la *Ensulsida* ha sido interesante al nivel de instrumentación y texturas. Como crítica quiero aportar que la mezcla de instrumentos no temperados y temperados se debería haber sido tratada de otro enfoque, el de la *heterofonía*. Así que a través de la práctica de la primera y la segunda versión de *Ensulsida* he observado que los instrumentos no temperados mientras tocan al unísono con instrumentos temperados, intentan seguir la afinación temperada y en consecuencia pierden su esencia, Sin embargo, todo el proceso sirvió como una sólida preparación para seguir pensando en cuál sería la óptima forma de grabar e interpretar este tema en el disco *Nipenthí* y conseguir el efecto de la *zygiá* de Tracia sin tener que tocar gaita o *lyra* de Tracia.

[4]*Ensulsida* en el festival Terralada
https://www.youtube.com/watch?v=qP56pE8BwjM&ab_channel=sexenni

### VERSIÓN 3. LA GRABACIÓN EN *NIPENTHÍ*

Se trata de la composición *Ensulsida* que se grabó para el disco Nipenthí basado en la poesía de Kostas Karyotakis como la tradujo en catalán Jesus Cabezas[5]. La versión del disco es la que me mas representa la idea que tenía sobre este tema y aproxima la sonoridad que buscaba. Para conseguirla hice un cambio en la estructura. Omití la cuarta parte que era realmente la segunda una cuarta justa arriba y bajé la entrada de la voz una octava para cambiar la entrada tan enfática de las dos primeras versiones. El gran cambio para esta versión era el empleo del *sarangi*. Con este instrumento conseguí encontrar el carácter melismático que intentaba conseguir en las versiones anteriores.

Utilicé la digitación de *Ram Narayan* (Bor, 1986) que resulta más difícil para tocar notas rápidas, pero según esta manera se consigue unir las notas con *glissando* y añadir más expresividad (fig.I.1.8).

Figura I.1.8. Digitación de Ram Narayan

Para conseguir el efecto de *zygiá,* en otra pista, grabé la misma melodía con *lyra* de Pontos, pero con otra digitación para conseguir más *glissandi* (fig.I.1.9).

Figura I.1.9. Digitación de *lyra* d Pontos con notas no temperadas (flechas)

[5] *Ensulsida*: versión del disco
KRAMA - Ensulsida (ΦΘΟΡΑ) (Picap, 2013) - YouTube

Figura I.1.10. Transcripción de la parte instrumental de *Ensulsida*

El resultado es distinto comparado con la primera y segunda versión. En la grabación intenté sentir libre de interpretar los intervalos del segundo y cuarto grado con más libertad, pero guiado siempre dentro de la estética de la tradición acústica de Tracia tal como la he adquirido mediante de innumerables audiciones de música grabada e interpretada con *lyra* y gaita. Aparte de la *lyra* de Pontos y *el sarangi*, se han grabado tres instrumentos más. En la parte rítmica está la tinaja grabada por David Gadea, siguiendo el patrón rítmico que expliqué en la primera versión del tema. La tinaja es un instrumento de relativamente poco volumen, pero su sonido grabado puede crear frecuencias subgraves sorprendentes. La práctica de emplear la tinaja como instrumento de percusión principal la había observado en el segundo disco del grupo griego *Notios Ichos, Skia tis Thalassas*, publicado el 1996.

Figura I.1.11.Melodía vocal final

Empleé también el laúd de Creta, de forma rítmica y lo grabó Abel García. Es un instrumento que su timbre característico proporciona al oyente características acústicas de la *demótica.* El uso armónicamente discreto del laúd, en esta grabación, deja amplio espacio para que el *sarangi* y la *lyra* destaquen su

tejido melódico y en consecuencia no esconde las sutilezas tímbricas de los dos instrumentos. Los acordes realizados en la grabación consisten en quintas justas sin terceras menores o mayores (fig.I.1.10).

En la tercera parte se realiza el cambio de tono de Mi a La y se repite la melodía de *Mavro helidoni*, cantada en la introducción. La voz se interpreta de forma más ornamentada basándose en el pedal en La y el ritmo constante de 5/8 (fig.I.1.11). He omitido la cuarta parte por el motivo de que fuera simplemente una repetición de la segunda parte.

### VERSIÓN 4. *SARANGI* Y CONTRABAJO

Para concluir la presentación de esta composición comentaré brevemente las ciertas diferencias detectadas en una relativamente nueva versión de *Ensulsida* realizada el 2018 [6]. Se basa en una instrumentación distinta de la grabada en el disco y se emplea el contrabajo y percusión más voluminosa, pero manteniendo el carácter del sonido tradicional.

En esta versión se añade una repetición reducida de la segunda parte, pero justo después del final de la tercera parte. Entre otras modificaciones, rectifiqué la digitación para conseguir una articulación más definida en los casos de pasajes de notas rápidas. Aunque en la versión de 2018 el *sarangi* está afinado un tono hacia abajo la notación que presento en la digitación (fig.I.1.12) sigue la tonalidad de Mi para mantener la coherencia con las versiones analizadas anteriormente.

Figura I.1.12. Nueva digitación para el *sarangi*

[6]Cuarta versión audiovisual
KRAMA: Ensulsida (Φθορά-Καρυωτάκης) 2018 live in the studio) - YouTube

En general he mantenido la digitación de Ram Narayan auque en algunos momentos me vi obligado emplear la nueva digitación indicada para mantener el carácter rítmico en algunos pasajes rápidos. La diferencia se detecta en el uso del cuarto dedo de la mano izquierda (fig.I.1.13). Es una digitación parecida a la que se emplea en la *lyra* de Tracia.

Figura I.1.13. Nueva digitación empleando el dedo cuarto

He variado el último compás para crear un carácter más conclusivo del final de la parte 2 (fig.I.1.14):

Figura I.1.10. Final de la parte 2

Al nivel de explorador y adaptador de música tradicional creo que *Ensulsida* es un tema con que he logrado adaptar formas melódicas y rítmicas de una tradición musical como la de Tracia y convertirlas en una nueva composición.

Asimismo, mantuve las características de aquellas formas, pero cambié los medios, los instrumentos y la letra. El uso de instrumentos no temperados como el *sarangi*, proporciona la sonoridad que considero adecuada para conseguir la estética musical de la música de Tracia. En mi opinión, el instrumento *sarangi* sustituye de forma satisfactoria la *lyra* de Tracia y proporciona un sonido más vibrante a través de la resonancia de las cuerdas simpáticas.

# I. COMPOSICIONES INFLUENCIADAS POR LA MÚSICA TRADICIONAL EN INSTRUMENTOS NO TEMPERADOS:

## 2. ASTERI

| **Composición** | **Asteri** |
|---|---|
| Método de composición | Composición sin notación/con notación básica/improvisación |
| Texturas y armonía | Unísono, *heterofonia*, bordones (*ison*), armonía en terceras (primera versión), cuartas paralelas (segunda versión). |
| Ritmo | Creación rítmica propia<br>A.13/8: [7/8+3/4]<br>B. 13/8: [6/4+1/8] |
| Modo | Modo de Mi, *Sabah*, *Sabah-Kurdí*, modo de Re, Hijaz |
| Instrumentación<br>Spyro Kaniaris | A. (versión del disco): *Lyra* de Pontos (de forma monódica), *kamancheh* , guitarra, *bouzouki* |
| | B.(versión en directo): *Lyra* de Pontos |
| Otros instrumentos | A. (versión del disco): Zanfona, contrabajo, percusión |
| | B. (versión en directo 2018): contrabajo, percusión |
| Notación | Notación básica |
| Improvisación | En directo se incluye una introducción improvisada en la *lyra* |
| Influencias | Música de Pontos, *rembétika*, música bizantina, música de Creta, música de Azerbaiyán, música de Tracia |
| Ornamentación | Estilo melismático. Según la música de Pontos en las versiones en directo |
| Afinación | Melodía no temperada, segundo grado movible |
| Enlace de grabación o partitura MIDI | Enlace de la versión del disco |
| | Enlace de la versión en directo |

Tabla I.2.1.Características musicales de *Asteri*

# I. COMPOSICIONES INFLUENCIADAS POR LA MÚSICA TRADICIONAL EN INSTRUMENTOS NO TEMPERADOS:

## 2. *ASTERI*[1]: INFLUENCIAS

*Asteri* es un tema que compuse para el disco *Afluències* cuya presentación tuvo lugar en la *Fira Meditterrània de Manresa* del 2009. Las influencias referentes a la composición de este tema, se hallan en estilos musicales diversos, como el canto bizantino, el *rembétiko*, la música de Azerbaiyán y la música de Creta. En este tema ecléctico, intento realizar una síntesis entre los elementos característicos de los estilos musicales utilizados. Sobre todo, cabe resaltar la importancia del ritmo; en *Asteri* utilizo un ritmo que he creado, de trece tiempos [7/4+6/4]. En la parte final el ritmo se transforma en otro patrón [6/4+2/8] pero manteniendo siempre la unidad de trece tiempos.

Se pueden observar frases rítmico-melódicas de carácter ostinato, parecidas al concepto conocido como *riff*, empleado en el entorno del *hard rock* y *heavy metal*. Pero el fenómeno de *riff* se encuentra y se emplea también en la música tradicional. La música de Pontos tiene una enorme riqueza de figuras repetidas que, para definirlas, el término *riff* podría ser adecuado.

En *Asteri* hay una parte cantada con una letra sencilla escrita por mí (fig.I.2.4). La razón por la cual compuse *Asteri* era la audición de en un antigua canción de *rembétiko* grabada en el 1929, *Rikse ta malia sou piso* [Ρίξε τα μαλιά σου πίσω] o también conocido como *Aidíniko;* se interpreta por el músico griego Manolis Karapiperis[2] que canta y toca al mismo tiempo el *bouzouki*. Su interpretación crea un ambiente emotivo, difícil de encontrar o recrear actualmente y ha sido la inspiración para crear *Asteri*. La melodía principal la compuse sin emplear notación escrita. Era un resultado de una idea que surgió después de haber practicado la *lyra* de Pontos sobre la melodía de Karapiperis aunque las dos melodías no son muy parecidas.

[1] Grabación de *Asteri*
Enlace Asteri versión del disco
[2] Canción *Aidiniko* (Rikse ta maliá sou piso)
ΑΪΝΤΙΝΙΚΟ, Ν. ΥΟΡΚΗ, 1929, ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΡΑΠΙΠΕΡΗΣ - YouTube

RITMO DE TRECE TIEMPOS EMPLEADO EN OTRAS COMPOSICIONES

En el *Asteri* he creado dos tipos de ritmos de 13 tiempos. El primer ritmo ha sido empleado anteriormente en otras tres composiciones mías, dos en el primer disco del grupo *Krama*, *Heptagrama* (2007) y una en *Nipenthí* (2013).

El tema *Heptagrama*[3] es una mezcla de varios elementos musicales. La parte rítmica consiste en una base rítmica pregrabada *(loop*) mediante un sampler virtual que se combina con la interpretación de la tabla india interpretada cuyo papel es realizar adornos rítmicos. La parte vocal está cantada al estilo flamenco por la cantaora Isabel Julve que se basó en una *seguiriya*. También se ha grabado un *sarangi* interpretado por mí; su función es adornar la parte cantada. En esta grabación se han añadido sonidos de librerías de *sampler*, creando ambientes acústicos según la estética musical de la época que se compuso. A principios de los 2000, escuchaba grabaciones del movimiento musical *Ethnic* cuya mezcla experimental entre la música tradicional y la electrónica proporcionaba, en algunos casos, resultados musicalmente interesantes. Uno de los trabajos que me influenció en la producción musical del tema *Heptagrama*, era el disco *Nagual Site* de Bill Laswell, publicado el 1998y sobre todo el segundo corte, *Black Lotus.*

*Heptagrama* concluye con una repetición de un *riff* que sobre el, se realizan desarrollos melódicos del *sarangi* más densos y de sonoridades añadidas curiosas mediante librerías de sonido de *sampler* virtual. El *riff*, construido dentro de los trece tiempos, posee un carácter sincopado y modalmente se encuentra en el modo de Mi con la cuarta rebajada –conocido como *Sabah-Kurdí* (Mavroidis, 1999). En el siguiente ejemplo podemos observar el riff en la tonalidad de Re (fig.I.2.1)

Figura I.2.1. *Riff* del tema *Heptagrama*

[3] *Heptagrama*
https://media.upv.es/#/portal/video/7824e180-64a0-11eb-9dd2 -7db43a9981c3

Otro tema de este disco de *Krama* y compuesto también en el mismo ritmo de trece tiempos, es el último corte del disco, *Sabla*. Se trata de un tema instrumental interpretado en el *sarangi* y la tabla india. Realmente consiste en una improvisación grabada sobre una melodía que compuse en el modo de Mi y sobre el ritmo creado por mí, de trece tiempos (fig.I.2.2). El contraste sonoro entre estas dos composiciones, encontradas en el mismo disco, es un elemento interesante. Por una parte, *Heptagrama* está elaborado por elementos sonoros electrónicos que constituyen las texturas y la base rítmica para realizar una interpretación real. Por otra parte, *Sabla* es un dúo en el que no se ha empleado ningún arreglo instrumental y ninguna partitura completa a seguir. El único componente compositivo es la referencia de una melodía, un ritmo y dos personas creando música empleando sus recursos interpretativos Se trata de un tema basado en elementos de la tradición musical de la India del norte. Hay una melodía principal que se repite varias veces. Sigue un desarrollo melódico según las notas el modo empleado. Cuando se presenta de nuevo la melodía principal por el *sarangi* el percusionista realiza una improvisación. La melodía sirve como un ostinato y ayuda al percusionista hacer un solo elaborado y espontaneo recordándole el ciclo rítmico. Esta frase se conoce como *Gat* en la música india y en algunos momentos de la composición *Sabla* la melodía compuesta funciona tal como el concepto *Gat*.

Figura I.2.2. *Gat* de *Sabla*

En el disco *Nipenthí*, el primer tema *L'os de la música*, está basado también en el mismo ritmo de trece tiempos[4]. Se trata de una canción que consiste en frases rítmico-melódicas como si fueran un *riff*. La influencia de la composición *Heptagrama* es evidente; encontramos de nuevo el empleo de rítmica sincopada y el modo de Mi con la

[4] *L`os de la música*
https://media.upv.es/#/portal/video/3dbe5f80-64a5-11eb-9dd2-7db43a9981c3

cuarta rebajada (fig.I.2.3). El *riff* sirve también como base sobre algunos momentos de la parte cantada.

Figura I.2.3. *Riff* de *L`os de la música*. Min:0.42

## CARACTERÍSTICAS RÍTMICO-MELÓDICAS EN *ASTERI*

*Asteri* comienza con una melodía característica en el ritmo de 13 tiempos (fig.I.2.4)

Figura I.2.4. Melodía principal de *Asteri*

La melodía en la versión de disco está grabada con dos instrumentos: la *lyra* de Pontos y el *kamancheh*. En ambos instrumentos aplico en la nota La un trino, mediante glissandi seguidos, un rasgo característico de la forma interpretativa del Habil Aliev el eminente interprete azerí de *kamancheh* (fig.I.2.5).

Figura I.2.5. Ornamentación realizada según el estilo de Habil Aliev

En la versión interpretada en directo, empleo las características interpretativas de la *lyra* de Pontos, aunque las evitaba aplicar en la versión del disco[5]. Estas características consisten en cuartas paralelas y trinos con la alternación realizada entre dos dedos y no el *glissando* de un dedo que se aplicó en la versión del disco según el estilo azerí (fig.I.2.6)

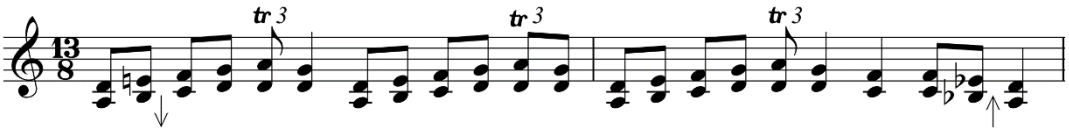


Figura 7. Transcripción de la melodía según el estilo de la *lyra* de Pontos

Figura I.2.6. Algunas variaciones de la primera melodía que se realizan con la *lyra* de Pontos

[5] *Asteri*: Enlace de la versión en directo Min: 1.54

El símbolo de trino tr3 se emplea para indicar trino que se realiza ejecutando la nota superior a distancia de una tercera y no una segunda (Kalionzidis, 2008). La melodía se interpreta con variaciones empleadas de forma intuitiva. Encontramos algunas variaciones que se realizan en la versión del directo que son el resultado de la sonoridad y forma de digitar la *lyra* de Pontos (fig.I.2.7).

En *Asteri* encontramos también una frase de carácter *riff* con las mismas características que los *riffs* comentados en los temas anteriores. Todos los ostinatos de este tipo se crean sobre en el mismo ritmo de trece tiempos (fig.I.2.8)

Figura I.2.8: Riff en *Asteri.* Min:2.03 en la versión del disco

La segunda parte de *Asteri* se basa en otra agrupación rítmica del ritmo 13/8. Para entender rítmicamente esta sección se debería pensar en 6 tiempos y añadir un séptimo tiempo de media duración que los anteriores: [6/4+1/8] (fig.I.2.9).

Figura I.2.9. Segundo ritmo de 13 tiempos. Min: 2.39

Esta segunda parte es rápida y muy animada. Hay cuatro melodías que se construyen sobre este ritmo. El carácter rítmico del dáctilo, muy característico en la música de Creta ♩ ♪♪ forma la base de este ritmo (fig.I.2.10).

Figura I.2.9. Parte rítmica. A partir del min: 2.39

Después de la exposición del carácter rítmico de la segunda parte, el tema sigue con un desarrollo melódico realizado por la *lyra*. La tonalidad es La y el modo interpretado es el del Re. Se realiza un cambio en la tonalidad de Re. La velocidad se acelera y se interpretan dos melodías en el modo *Hijaz* (fig.I.2.11). La interpretación con la *lyra* de Pontos permite afinar el Mi♭ más alto y el Fa♯ más bajo, según el criterio del interprete, una práctica de la música modal del mediterráneo oriental (Mavroidis, 1999). Estas dos notas en su forma no temperada otorgan el color especial de *Hijaz.*

Figura I.2.10. Dos melodías en *Hijaz.* Min: 3.43

Figura I.2.11. Pasaje en *Sabah.* Min: 4.14

En la última parte sucede una nueva aceleración de cierta intensidad. El material musical vuelve en la tonalidad de La y se interpreta una melodía en el *dromos Sabah.* El segundo grado, la nota Si, puede ser interpretado a nivel de afinación, más bajo que el Si temperado (fig.I.2.12). Después de un crescendo enfático sucede un silencio de tres tiempos y *Asteri* acaba con un acorde en el tono de Re interpretado de forma suave (fig.I.2.13). La conclusión de un tema rápido y enérgico con un acorde suave, es un rasgo común en la música tradicional der Grecia (Stratou, 1976).

Figura I.2.12. Final según el estilo de *demótika.* Min: 4.40

*Asteri* es una composición ecléctica y basada en varias influencias musicales. Se construye sobre un ritmo propio, creado en 13 tiempos y se aplican conceptos y elementos de la música tradicional a través de una elaboración personal: bordones que emulan la música bizantina, el *kamancheh* y la *lyra* de Pontos que recuerdan ornamentaciones y fraseos de la música de Azerbaiyán y ritmos animados de la música de Creta transformados en una variante rítmica de 13 tiempos. Concluyendo, en *Asteri* se plantea la pregunta de cómo presentar una composición en directo, en el caso de que no se pueda realizar la instrumentación grabada en el estudio. Para presentar esta composición en directo y de forma más reducida durante los últimos años, utilizo una formación más

compacta que incluye la *lyra* de Pontos, contrabajo y percusión[6]. La *lyra* de Pontos es un instrumento polifacético y en el caso de la versión de *Asteri* en directo, toco la *lyra* según sus propiedades sonoras características (bordones, cuartas paralelas, trinos). Esta versión sigue la misma estructura que la versión grabada mientras contiene partes de improvisación como la introducción de *lyra* y el canto a tiempo libre (min.4.04). Las características de esta versión referentes a la improvisación, se explicarán en detalle, en la parte IV que está dedicada en la improvisación.

[6] *Asteri* en directo
https://media.upv.es/#/portal/video/ed56d5f0-64a3-11eb-9dd2-7db43a9981c3

# I. COMPOSICIONES INFLUENCIADAS POR LA MÚSICA TRADICIONAL EN INSTRUMENTOS NO TEMPERADOS

## 3. LA SERRA

| **Composición** | **La Serra** |
|---|---|
| Método de composición | Composición con notación básica |
| Texturas y armonía | Armonía básica, *difonia* (bordones de lyra) |
| Ritmo | Creación rítmica propia<br>19/8<br>[3/4+7/8+3/4] |
| Modo | Segundo tetracordio del modo de Re |
| Instrumentación Spyros Kaniaris | *Lyra* de Pontos, *kamancheh*, *Bouzouki*, guitarra de ocho cuedas |
| Otros instrumentos | Percusión (tinaja) |
| Notación | Simple (sin anotar ornamentación o notas no temperadas) |
| Improvisación | Sin improvisación, posible inclusión de una introducción instrumental en interpretaciones en directo |
| Influencias | Música de Pontos/ Capadocia |
| Ornamentación | Aplicada de forma moderada. |
| Afinación | Melodía no temperada, segundo grado y sexto movible |
| Enlace de grabación o partitura MIDI | https://media.upv.es/#/portal/video/e9a3b7b0-63a0-11eb-bef9-cde5013e163c |

Tabla I.3.1.Características musicales de *La serra*

# I. COMPOSICIONES INFLUENCIADAS POR LA MÚSICA TRADICIONAL EN INSTRUMENTOS NO TEMPERADOS

## 3. *LA SERRA*: UNA CANCIÓN EN 19/8[1]

En la composición *La serra* intento trabajar la aproximación de una composición al estilo tradicional de la música de Capadocia y Pontos (la música del Pontos del este que es semejante a la de Capadocia) empleando variaciones rítmicas nuevas. En este tema el uso de la armonía es discreto y adaptado según la interpretación de las notas no temperadas detectadas al segundo y sexto grado. La forma de la composición en cuestión es la de una canción; empieza con una introducción instrumental a *tempo gusto* y a continuación entra la voz en la parte cantada. He creado un nuevo ritmo para esta canción; un compás de diecinueve tiempos. Se trata de un ritmo simétrico que consiste en dos compases de 3/4 y un compás de 7/8 [2+2+3] ubicado al centro. El ritmo se presenta en la siguiente forma: 19/8 [3/4+7/8+3/4].

### INSTRUMENTACIÓN

La instrumentación es sencilla; se emplea como instrumento melódico principal la *lyra* de Pontos junto con la voz. Empleo la *lyra* de Pontos más bien como si fuera una *lyra* de Grecia continental; toco simultanemante bordones por debajo de las notas de la melodía –*difonía*. Evito la característica técnica de cuartas paralelas, una sonoridad innata de la música de Pontos, para evitar que *La serra* tenga una sonorida parecidada a la de la música de Pontos. La *lyra* está afinada en La-Re-sol. El papel de acompañamiento se lleva a cabo por otros instrumentos como el *kamancheh*, la guitarra de ocho cuerdas (tipo Brahms), el *bouzouki* y la tinaja (un instrumento de percusión). El título y la letra son de Tremedal Ortiz del su homónimo poema. El nombre *La serra* no está asociado con la danza de pontos *Serra* o *Pirihios.* Es solamente una coincidencia.

[1] Enlace de *La serra* en el polimedia:
https://media.upv.es/#/portal/video/e9a3b7b0-63a0-11eb-bef9-cde5013e163c

ESTRUCTURA Y ELEMENTOS RÍTMICOS Y MELÓDICOS

*La serra* se desarrolla según la estructura de una canción tradicional. Consiste únicamente en dos elementos; la parte instrumental de la introducción A y la parte cantada B. En la parte A encontramos la introducción. La melodía se representa en dos partes desarrolladas de forma rítmica distinta. La primera parte consiste en dos compases; en este caso podríamos hacer referencia al concepto estructural del periodo de la música clásica, es decir una frase repetida dos veces que en la repetición se realiza mediante un carácter conclusivo y se realiza una cadencia (Brindle, 1986).

La melodía se desarrolla sobre el segundo tetracordio del modo de Re. Entre el primer y el segundo compás observamos que el sexto grado se presenta como Fa♯ o Fa natural. En el caso que la dicha melodía se interpretase de forma no temperada, el sexto grado fluctuaría entre Fa natural y Fa♯ (Andrikos, 2018). Las dos formas temperadas de Fa (sostenido o natural) se deben al fenómeno de la transferencia de la música no temperada al sistema del temperamento igual y son huellas del movimiento del Fa de forma no temperada (fig.I.3.1). Esta característica de la conversión de una melodía no temperada a una forma temperada, la habíamos observado en el análisis que realizamos en la canción de *rembétiko, Eleni* en el capítulo cinco.

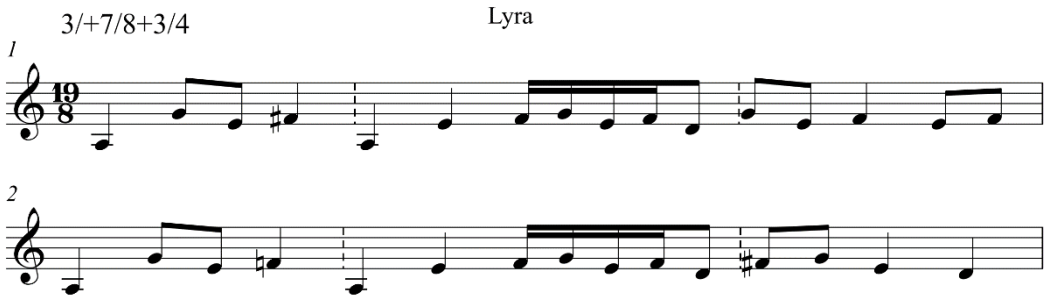



Figura I.3.1.Melodía principal de la Serra. Min: 0.05

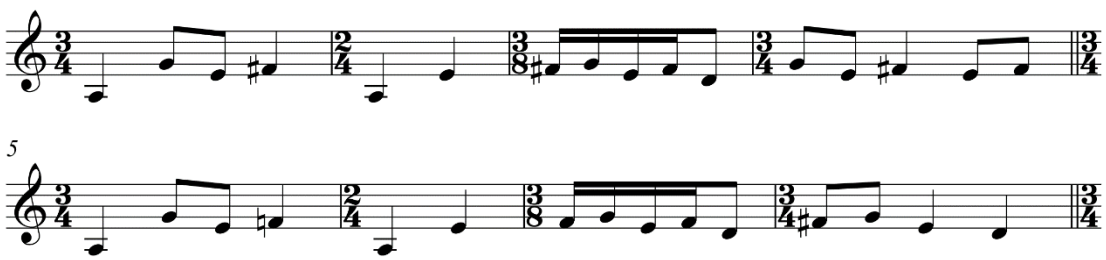



Figura I.3.2.Posible anotación de forma más fragmentada.

Creo que la primera forma rítmica de anotar esta composición, con respecto a su complejidad rítmica, es la más adecuada (fig.I.3.2.). Inicialmente había considerado anotar este tema mediante otra forma más analítica, pero al final la descarté debido a su densidad visual. En el caso que hubiera empleado la segunda forma se habría perdido la sensación de leer la música en un compás único de 19 tiempos En mi opinión, las barras de los compases parece que obstaculizan visualmente la forma en la que fluyen las notas (fig.I.3.2.).

En los ejemplos anteriores, he anotado la melodía de forma básica, sin incluir las notas de adorno y la ornamentación que se habia realizado en la grabación, siguiendo las características técnicas y sonoras de la *lyra*. Tampoco he indicado las posibilidades de convertir el sexto grado, es decir las notas Fa o Fa♯ en una forma no temperada. Aunque la intención es tocar esta composición de forma aproximadamente temperada, el instrumento tradicional empleado –la *lyra* de Pontos– y su sonoridad especial, conducen la interpretación hacia una forma menos temperada y más cercana a la estética de la música tradicional. Veamos una aproximación de la transcripción de la forma que se interpreta la melodía por la *lyra* con las notas de las cuerdas al aire y los trinos y mordentes (fig.I.3.3).

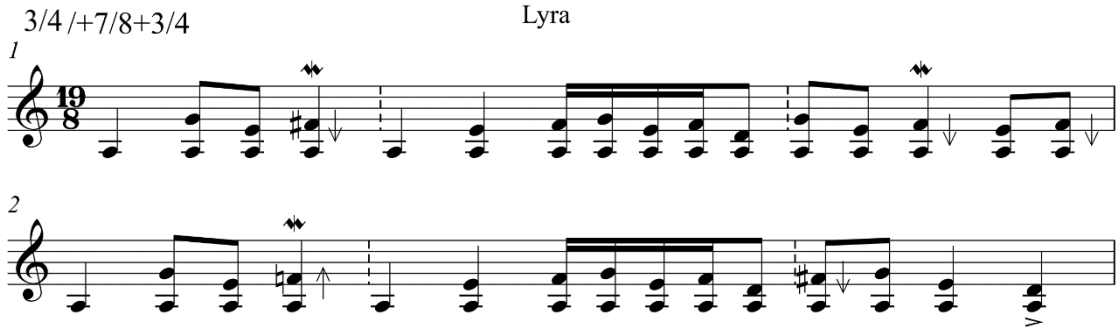



Figura I.3.3. Transcripción de la melodía tocada por la *lyra* de Pontos.

En la segunda parte de la melodía se observa una agrupación rítmica distinta. En vez de seguir el modelo rítmico de 3/4+7/8+3/4 la melodía realiza, mediante figuras ascendentes, la siguiente rítmica: 4/8+4/8+5/8+3/4. Como observación general podemos recalcar que, durante toda la canción, los tres últimos tiempos de cada compás se

interpretan con una ligera acentuación. Esta estructura rítmica en valores de negras se realiza para ayudar al interprete y el oyente a ubicarse dentro de compás de 19 tiempos (fig.I.3.5).

Esta característica –la forma de marcar momentos específicos del compás para ayudar al interprete– la solemos encontrar en formas musicales que se basan en compases alargados y se pueden considerar ciclos rítmicos extendidos. Algunos ejemplos característicos podemos encontrar en el flamenco, la música clásica árabe y turca y la música clásica india. En el flamenco durante el final del compás de algunos géneros (conocidos como palos) como la *soleá*, la *siguiriya* y la *buleria*, se puede emplear una gran variación de figuras rítmicas específicas, las *llamadas*, que realiza la guitarra y señalizan el final del compás cíclico de doce tiempos (Herrero, Worms, 1997).

En la música de la India del Norte, el *teental* es ciclo rítmico considerado como el más importante. Consiste en dieciséis tiempos agrupados en cuatro grupos de cuatro tiempos. En el tercer grupo de cuatro tiempos, el noveno tiempo no se toca y se realiza un silencio (fig.I.3.4). Con este silencio proporcionada por la percusión, el músico de cuerda, de viento o el cantante que en aquel momento a lo mejor realiza pasajes rápidos o improvisaciones muy complejas, se guía por este silencio y se puede situar rítmicamente dentro del compás[2] (Sorrell, Narayan, 1980).

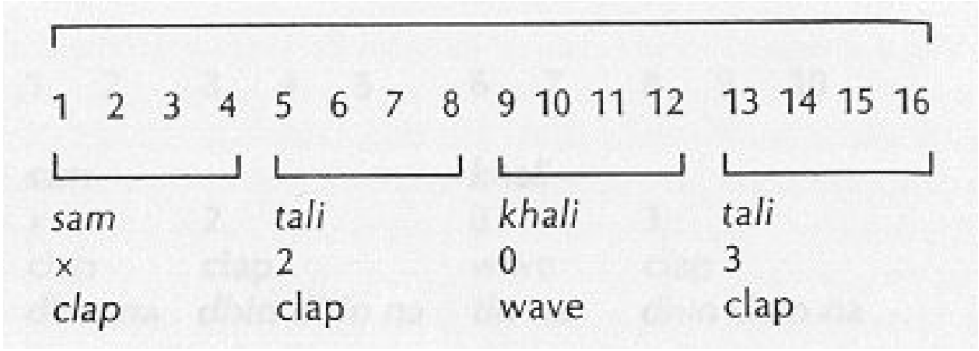



Figura I.3.4. Los 16 tiempos de *teental.* Fuente: (Sorrell, Narayan, 1980).

[2] En la música india, encontramos el concepto de *tihai;* se trata de una repetición de una melodía o ritmo por 3 veces dentro del ciclo o en la parte final del ciclo y su última nota es el comienzo del siguiente ciclo. Tiene la función de cadencia en el sistema musical indio donde la melodía y el ritmo son conceptos profundamente asociados. A veces se emplea un *tihai* doble. Es decir, cada repetición de una melodía por 3 veces es la misma una repetición de otra melodía o célula por 3 veces (Sorrell, Narayan, 1980). Veremos más en detalle el concepto de *tihai* y del *tihai* doble en su aplicación en la composición *L ìnfinit ressona.*

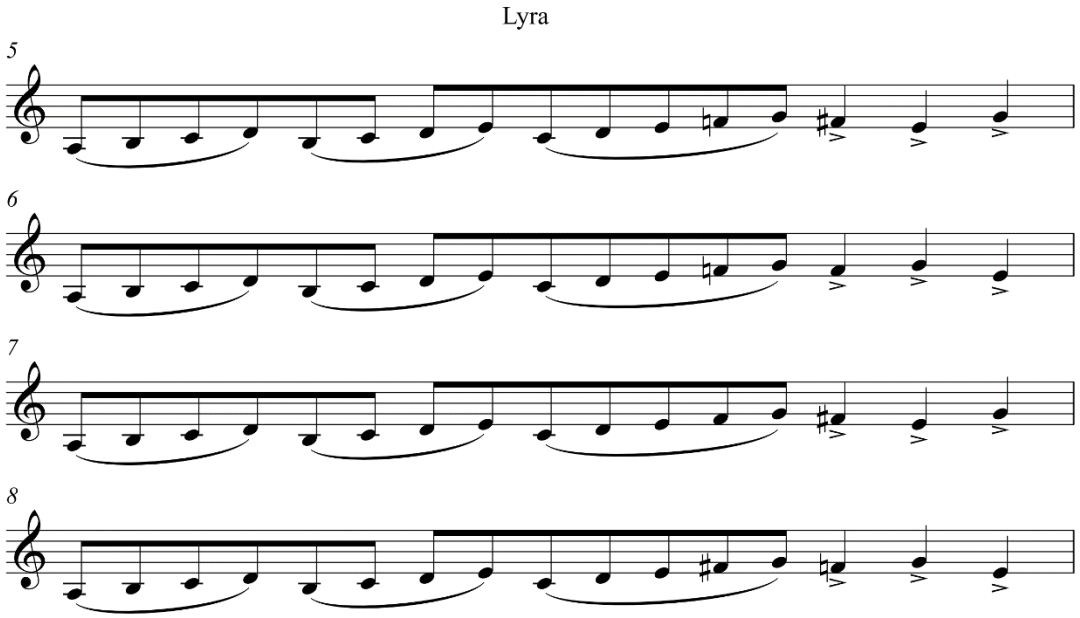



Figura I.3.5. Variaciones melódicas. Min: 0.24

En la parte cantada, realizo con la *lyra* (la segunda línea de la partitura) respuestas instrumentales, una práctica que encontramos frecuentemente en la *demótika* y el *rembétiko* (fig.I.3.6).

Figura I.3.6. Respuestas instrumentales en la parte cantada. Min: 1.35

Con la armonía empleada intento conseguir una sonoridad que otorga a *La serra* un ambiente que no es completamente tradicional. La armonía en *La serra* se emplea de una forma sutil, pero a lo mejor más desarrollada si se compara con una canción de *demótica.* En el compás 32 los acordes de quintas justas siguen las notas de la melodía. En la primera de las tres últimas negras de la melodía, la nota Fa (en este caso natural) y la armonía aplicada que se basa en el cuarto grado, construyen un acode de Re menor. El empleo de este acorde de quinta justa proporciona la posibilidad de interpretar el Fa con la *lyra* de forma no temperada (fig.I.3.7). Sin embargo, es imprescindible que solo una voz realizase esta nota (Fa no temperado), en este caso solamente la *lyra* de Pontos. Dicho de otra forma, no debería de sonar a través de otro instrumento la nota Fa no temperada porque en este caso surgiría un conflicto sonoro mediante la simultanea sonoridad de una nota de forma temperada y no temperada. En el compás 33 la armonía en quintas justas marca solamente la tónica (La).

Figura I.3.7. *La serra* compás 32. Min: 00.24

En numerosas ocasiones y durante ensayos había probado *La serra* solo con *lyra* y voz, sin otros instrumentos armónicos. Aunque estas interpretaciones no se han grabado y no puedo presentarlas en el presente estudio, según mi opinión proporcionaban a esta composición una sonoridad muy interesante y más arcaica La ausencia de la armonía realizaba por los instrumentos de cuerdas mostraba más el tipo de la armonía *dífona* que realiza la la *lyra* a través del empleo de los bordones.

Como crítica personal sobre mi interpretación en *La serra* referente a la práctica de la transmisión oral, quiero remarcar la regularidad de la interpretación de la melodía principal durante las repeticiones. Pienso que según la experiencia que he adquirido a través del estudio de las grabaciones de *demótika* y sobre todo las realizadas en los años 30, la melodía central que se repite debería ser variada, aunque ligeramente. En la grabación de *La serra* las repeticiones de la melodía son siempre casi idénticas.

La práctica de la variación de las repeticiones tal como se practica por los músicos tradicionales, ha sido adoptada por el compositor Béla Bartók. El, emplea la característica de la variabilidad como un elemento encontrado en la música tradicional. Según sus popias palabras: “I do not like to repeat a musical idea without change and I do not bring back one single part in exactly the same way. This method arises out of my tendency to vary and transform the theme. . .. The extremes of variation, which is so characteristic of our folk music, is at the same time the expression of my own nature” (Ujfalussy, 1971, p.226). En una grabación futura de *La serra*, intentaré variar la melodía cada vez que se repite. También podría sustituir una de las repeticiones de la melodía con una improvisación

Creo que con *La serra* he trabajado el concepto de la aproximación de la música tradicional a través de componer utilizando notas no temperadas dentro de un entorno armónico sutil y a la vez explorando nuevos elementos estructurales rítmicos. La armonía en quintas justas es una solución para la armonización en un entorno no temperado.

# II. COMPOSICIONES INFLUENCIADAS POR LA MÚSICA TRADICIONAL EN INSTRUMENTOS TEMPERADOS

## 1. L'OLIVERA

| **Composición** | **L'Olivera*:* 1ªversión** | **L'Olivera : 2ª versión** | **L'Olivera: 3ª versión** |
|---|---|---|---|
| Método de composición | Composición sin/con notación básica/improvisación | Composición sin notación/con notación básica/improvisación | Composición sin /con notación básica/improvisación |
| Texturas y armonía | Armonía tonal, pasajes en terceras superpuestas, heterofonía | Armonía tonal, pasajes en terceras superpuestas | Armonía tonal, |
| Ritmo | El ritmo de la danza *zeimbékiko* 9/4 [4+4+1] | El ritmo de la danza *zeimbékiko* 9/4 [4+4+1] | El ritmo de la danza *zeimbékiko* 9/4 [4+4+1] |
| Modo | *Hijaz* | *Hijaz* | *Hijaz* |
| Instrumentación Spyros | Guitarra de ocho cuerdas, *kamancheh* | Guitarra de ocho cuerdas | Guitarra de ocho cuerdas |
| Otros instrumentos | Zanfona, contrabajo, *bendir* | Zanfona, laúd de rondalla, *bendir*, tinaja | Contrabajo |
| Notación | Básica | Básica | Básica |
| Improvisación | No | Introducciones de guitarra en las versiones en directo | Solo de guitarra en la parte media |
| Influencias | *Rembétiko* | *Rembétiko* | *Rembétiko* |
| Ornamentación | Voz al estilo mediterráneo | Voz al estilo mediterráneo | Voz de música antigua |
| Afinación | Temperada | Temperada | Temperada |
| Enlace de grabación o partitura MIDI | Enlace L'OLIVERA (versión del disco) | Enlace L'OLIVERA (versión en directo) | Min: 1.02 Enlace |

Tabla II.1.1. Características musicales de *L'Olivera*

# II. COMPOSICIONES INFLUENCIADAS POR LA MÚSICA TRADICIONAL PARA INSTRUMENTOS TEMPERADOS

## 1. *L'OLIVERA*[1]: *REMBÉTIKO* PARA GUITARRA

En este parte del trabajo quiero abordar el proceso de la composición a través de la influencia del *rembétiko.* Este estilo desarrollado en el puerto del Pireo es una importante expresión de la música urbana griega del siglo XX. Su práctica se basa en una riqueza modal, aunque la interpretación instrumental se realiza al sistema temperado apoyado por un acompañamiento armónico- tal como hemos visto. en el respectivo capítulo. En el *rembétiko* tal como ha sucedido en muchas músicas del norte del Mediterráneo, la modernización que sucedió mediante la incorporación y adaptación de la armonía con la música autóctona modal, ha creado nuevos estilos de música como el flamenco o el fado. En la presente composición evito el empleo de los instrumentos típicos empleados para el *rembetiko* como el *bouzouki* e intento crear un nuevo sonido a través de otro tipo de instrumentación.

### COMPOSICIÓN SIN NOTACIÓN

*L'Olivera* es una danza *zeimbékikos* en un compás de nueve por cuatro [4+4+1]. El *zeimbekikos* es la forma musical más común de la música urbana griega *rembétiko* y suena continuamente en Grecia a través de la televisión o la radio y de los medios de comunicación en general. Desde mi infancia he interiorizado como parte de la cultura musical los varios estilos de *rembétiko* como pueden ser las canciones de Bambakaris, el *rembétiko* de post-guerra de Tsitsanis o el *rembétiko* tal como lo elaboró Mikis Theodorakis y otros compositores. Para mí el ritmo del *zeimbekikos* siempre ha sido un elemento musical muy definido y percibido de forma clara, desde cuando era muy joven y no poseía conocimientos del lenguaje musical de la música occidental: podría reconocer este ritmo si tener la necesidad de analizarlo. Según este acervo musical y cultural que había obtenido con el paso de los años, compuse *L'Olivera* alrededor del 2007. En aquel

[1] *L´Olivera*
Enlace L`Olivera (versión del disco)

momento no tenía ningún compromiso para realizar una nueva composición o una grabación. La composición de *L'Olivera* sucedió de forma espontánea y como una necesidad de expresión personal. Practicaba *bouzouki* en mi casa y mientras tocaba surgió una melodía instrumental muy interesante que cuadraba al ritmo del *zeimbekikos*. Así pues, la creación de esta melodía surgió de forma natural casi subconsciente.

La parte melódica de *L'Olivera* está influenciada por la música de Mikis Theodorakis del disco *Epitafios*, y sobre todo la emotiva canción *Mera Mayoú* [2]. *Epitafios* es un disco que siempre sonaba en mi casa y lo escuchaba con más frecuencia posteriormente en la década de los noventa. La similitud –que personalmente pienso que existe– entre *L'Olivera* y *Mera Mayoú* sucede por el hecho que aquella canción me inspiró de forma subconsciente después de haber interiorizado su melodía y su carácter a través de numerosas audiciones. El estilo de *Epitafios* posee influencias del *rembétiko* de los años 50 y Theodorakis considera los compositores e intérpretes del *rembétiko* como Bambakaris, Tsitsanis, Papaioanou, Mitsakis y Hiotis como influencias principales para la creación de esta obra (Theodorakis, 1986).

## PROCESO DE LA COMPOSICIÓN Y PRIMERA GRABACIÓN

En este apartado explicaré el proceso de la composición de *L'Olivera*. A partir del momento que consideré como definida la forma de esta melodía empecé a tocarla varias veces para no olvidármela y después de varias repeticiones la tenía memorizada e interiorizada. No tuve la necesidad de anotarla en el pentagrama. En aquel momento comencé el proceso de comenzar el arreglo de la composición en un programa de multipistas (*sequencer*) en el ordenador. Grabé los varios instrumentos por pistas según la instrumentación de la *rembétiki kompania*. Había dos pistas de *bouzouki* que sonaban al unísono o a veces en intervalos de terceras paralelas, según el estilo *primo-secondo* del *rembétiko* de post-guerra. Grabé una pista de guitarra rítmica con el patrón básico de *zeimbékikos* de nueve tiempos y añadí una pista de *baglamás* también de carácter rítmico, pero con notas más largas, en negras. También grabé una melodía vocal tatareando más que cantando. Era una versión que se podría convertir en una canción de *rembétiko* según los instrumentos grabados. Pero no estaba convencido personalmente; prefería encontrar

[2]La canción *Mera Mayoú*
Γρηγόρης Μπιθικώτσης - Μέρα Μαγιού μου μίσεψες - YouTube

una forma de instrumentación distinta. Asimismo, no pretendía expandir el desarrollo de esta canción mediante cambios de ritmo, variaciones u otras herramientas compositivas. La estructura se quedaría sencilla como si fuera una canción de *rembétiko*. En este caso sería:

1. Introducción instrumental. A
2. estrofa-estribillo. B
3. intermedio instrumental (igual que la introducción). A
4. estrofa-estribillo. B
5. final instrumental (la segunda parte de la introducción). A

## ELEMENTOS MODALES

*L'Olivera* es un tema aparentemente compuesto en el modo menor. Pero resulta que realmente está en el modo de Mi, con la tercera mayor, el *dromos* que se conoce en la cultura musical de Mediterráneo oriental como *Hijaz*. La tonalidad es la de Re *Hijaz* empleando las notas Re, Mi♭, Fa♯, Sol, La. Si, Do. En el segundo tiempo de la introducción empleo la nota Mi natural y de tal forma se otorga un color interesante en la melodía, aunque en seguida se convierte en Mi♭ (fig.II.1.1).

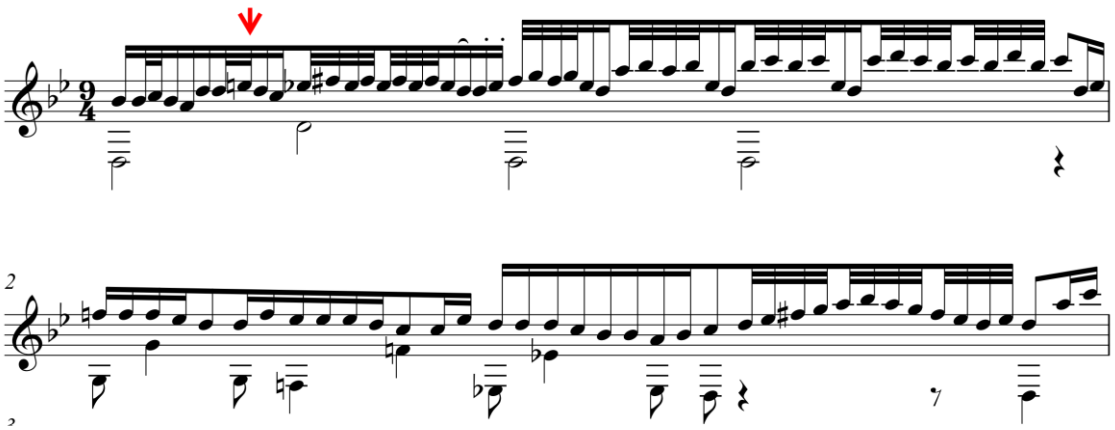


Figura II.1.1. *L´Olivera* introducción

.

Todo el compás dos se construye sobre un movimiento armónico parecido a la secuencia que se conoce como cadencia andaluza (fig.II.1.2). Se trata de un movimiento descendiente de un acorde menor, considerado como la tónica en movimiento hacia la dominante. Según mi criterio y el entorno modal en que se crea este tema, prefiero considerar este movimiento armónico como una bajada desde el cuarto grado del *Hijaz* en Re- del acorde de Sol menor-hacia el primero.

Figura II.1.2. Pasos armónicos en el compás 2

VERSIÓN GRABADA EN *AFLUENCIES*

**Instrumentación**

Utilicé el *zeimbekiko* que grabé para incluirlo en el disco *Afluències* que se presentaría en la *Fira Meditterrania de Manresa* del 2009. Era una colaboración entre dos grupos de música de Valencia; *Krama* que era mi grupo y *Aljub* que era el grupo del multinstumentista valenciano Joansa Maravilla. Para la grabación quise mantener el carácter de *rembétiko* en el que no se emplean instrumentos de viento. No utilicé el *bouzouki* y preferí emplear la guitarra como instrumento solista. Así que utilicé como instrumentos melódicos la guitarra, la zanfona y el *kamancheh.* La zanfona y el *kamancheh* se emplean en la introducción y en la segunda presentación de la parte cantada B realizando las respuestas instrumentales en la parte cantada. El *kamancheh* representa el violín que en algunas ocasiones se empleaba en grabaciones de *rembétiko* y la zanfona grabada por Abel García representa el acordeón que también se utilizaba en algunos temas. Los dos instrumentos realizan sus intervenciones en terceras paralelas creando un timbre muy particular.

La guitarra realiza sola estas respuestas en la parte cantada en la primera aparición de la parte A. Evité grabar el *baglamas* porque concedería una sonoridad demasiado llamativa y parecida a la de la *rembetiki kompania.* que personalmente me encanta, pero para este tema en particular lo querría evitar. Empleé el contrabajo que lo grabó Xavi

Alamany. También participó Joansa Maravilla grabando el instrumento de percusión *bendir.* La sonoridad del *bendir* junto con el contrabajo crean una base muy sólida con frecuencias graves muy cálidas y agradables.

### Parte vocal y letra

La parte vocal la grabó Mara Aranda. Mara ya tenía una amplia trayectoria en el entorno de las músicas tradicionales y anteriormente había vivido durante unas estancias en Grecia. Había estudiado la música griega y conocía la estética según la que *L'Olivera* se debería interpretar. Su forma de cantar en la grabación es melismática según las tradiciones musicales mediterráneas. Realmente no tuve que indicar a Mara nada sobre ornamentos y melismas y pienso que el resultado consiste en una interpretación muy natural y convincente.

La letra de *L'Olivera* es un poema escrito por Tremedal Ortiz. El poema está enfocado en el árbol mediterráneo-el olivo- que se menciona en el poema de forma simbólica como una referencia cultural y personal. El árbol en cuestión se personifica debido a su característica de longevidad, y guarda todas las memorias de las personas que están o que se han ido. La sensibilidad de la interpretación de Mara y la fuerza e intensidad del poema de Tremedal convierten *L'Olivera.* en una canción que está concorde con el mundo emocional del *rembétiko.*

## VERSIONES EN DIRECTO; CONSIDERACIONES DE INSTRUMENTACIÓN

### A partir del 2010: Rafel Arnal

*L'Olivera* es un tema que siempre ha sido interpretado en los conciertos del grupo musical *Krama*. Cuando entró en el grupo el cantante Rafel Arnal, el 2010, cambié la tonalidad de Re *Hijaz a* La *Hijaz* para acomodar el tema en su tesitura vocal. Rafel estaba en el proyecto *Afluències* y conocía la canción y su forma rítmica. Se puede observar una interpretación de este tema[3] durante el concierto en la sala Tradicionarius en Barcelona, En esta versión hay algunas diferencias con la versión grabada del disco de 2009

[3] *L`Olivera* interpretada en la sala Tradicionarius el 2011.
https://media.upv.es/#/portal/video/323c5560-4cf7-11eb-b347-2763ace19742

*Afluències*. En la grabación en directo, se añade el laúd de rondalla, interpretado por Eduard Navarro y en la percusión junto con el *bendir* tocado por Joansa Maravillase, se junta la tinaja tocada por David Gadea. En este concierto no había contrabajo. A partir del 2014 y con la entrada del Xuso Barberá como contrabajista dell grupo, *L'Olivera* se interpretaba siempre con contrabajo.

### Tercera versión 2020: *Filant Empremtes*: Elia Casanova

La última versión de *L'Olivera* es del 2020 y se encuentra grabada en el proyecto *Filant Empremtes*[4]. Aquí la parte instrumental se realiza solo con la guitarra y contrabajo mientras la parte vocal la interpreta Elia Casanova. Es una versión más íntima pero también tiene características sonoras y matices muy interesantes. El contrabajo realiza el patrón rítmico común que se emplea en el *zeimbékikos.* Se puede observar la división rítmica del compás de nueve tiempos en 2 compases de 4/4 más un de 1/4 añadido [4+4+1] (fig.II.1.3).

Figura II.1.3. Dos primeros compases del patrón de *zeimbékikos* realizados por el contrabajo. Min: 1.02

Elia interpreta este tema desde otro enfoque, el de la cantante de la música antigua. Aprender a interpretar un estilo especifico como el del *rembétiko* es un proceso largo que puede durar mucho tiempo, años o décadas. En este caso no quería cansar a Elia para que consiguiera una ornamentación específica. Me interesaba que lo cantase de forma natural y expresiva, sin preocuparla con una sobrecarga de detalles técnicos. La voz de Elia a parte de su técnica y su afinación exquisita, tiene personalidad y es reconocible.

[4] *L`Olivera* interpretada en Filant Empremtes min.1.02
FILANT EMPREMTES | Dansa i Música interaccionen amb l'obra de Maribel Domènech - YouTube

Considero que es una muy buena versión alternativa, diferente y valida; por consiguiente, como autor de esta obra estoy muy contento.

### CONCLUSIÓN SOBRE *L'OLIVERA*

Considero que, aunque prescindí de las características sonoras primordiales del *rembétiko* como el uso del *bouzouki* y el idioma griego, conseguí capturar la esencia de este estilo de música a través del empleo de otros medios como una instrumentación distinta y otro idioma, en este caso el valenciano/catalán. Mantuve las estructuras y los mecanismos del rembétiko que las conozco profundamente porqué pertenecen en mi cultura musical. Los elementos melódicos y modales, el empleo de una armonía sencilla, las respuestas instrumentales al canto están empleados y evidente en *L'Olivera*. Quizás el rasgo más característico de una música tradicional especifica es su carácter rítmico desarrollado dentro del compás- de los nueve tiempos del *zeimbéko* en este caso. Sobre el ritmo se pueden utilizar otras armonías y otros modos, pero el resultado será siempre un *zeimbékiko*.

### *REMBÉTIKO* PARA SOLO GUITARRA: NOTIS MAVROUDIS-*TO PROINÓ TSIGARO*

Tal como examinamos en el capítulo sobre la música de Antigua Grecia, los ritmos de la poesía basados en las variaciones de los pies métricos, son el elemento de una música que puede ser muy antigua pero también muy presente en nuestros días. Las melodías pueden ser que se hayan perdido o transformado con el paso del tiempo, pero la esencia de un género musical es sobre todo su carácter rítmico. No sabemos si Homero cantaba la Ilíada sobre el ritmo de *syrtos κalamatianos* [3+2+2] el ritmo más característico de la *demótika.* Tenemos suerte que este ritmo no se perdió por una posible simplificación, una práctica realizada por parte de académicos ignorantes del siglo XIX (Reig, 2011). Manolo Sanlúcar (2006) considera que en el flamenco se encuentra la influencia modal cromática árabe como elemento de préstamo, pero los compases de amalgama de doce tiempos como son la *solea* y la *seguiriya*- caracterizados por su organización y comportamiento rítmico especial- son la esencia orgánica de esta música. Por ese factor, el flamenco, que es una música profundamente definida en un espacio geográfico específico –Andalucía–

, se caracteriza por su propio sistema rítmico; las influencias árabes incorporadas, por muy características que sean, no convierten a Flamenco en una música árabe.

*L'Olivera* sirve como ejemplo para seguir la reflexión de Sanlúcar; construir nueva música a partir de una base rítmica solida con un carácter evidente, empleando nuevas influencias y sin perder la esencia del estilo. El caso de la canción griega *Proinó Tsigaro* proporciona un ejemplo característico. Se trata de una canción del guitarrista y compositor griego Notis Mavroudis que es un *zeimbékiko* compuesto para guitarra clásica y coro. En este tema grabado en el disco majestuoso *Stin oxthi tis kardias mou,* Mavroudis emplea un lenguaje de armonía tonal, siguiendo la forma y el *ritmo* al estilo de *zeimbékiko.* El uso de la armonía tonal y el entorno de Mi menor con el uso del acorde de la dominante Si mayor no consisten en factores que alejan a *Proinó Tsigaro* del estilo del *rembétiko.* La interpretación no sigue el carácter staccato del *bouzouki* y se plasma en el entorno de la sonoridad de la guitarra clásica. La interpretación no está marcada rítmicamente, pero la pulsación de *zeimbékikos* se siente y está continuamente presente. La instrumentación es única; una guitarra clásica y un coro. Resumiendo; utilizando la base rítmica de una música como el *zeimbékiko* se puede crear una nueva composición sin tener que emplear los instrumentos característicos de esta música (*bouzouki*, *baglamas*).

Para concluir el análisis de *L'Olivera* quiero remarcar la importancia de la guitarra en el *rembétiko* como instrumento solista. En las grabaciones de los años 30 existen numerosas grabaciones de canciones o temas instrumentales con guitarra, que podemos estudiar y trabajar sobre ellas. Durante esta investigación he realizado transcripciones para solo guitarra de tres temas de *rembetiko.* Presento estas tres transcripciones en la sección II de los anexos.

### KOSTAS DOUSIAS: *TO MORO MOU* (1931)[5]

El primer tema presentado es el *zeimbékiko* grabado el 1931 en EE.UU. por el músico y cantante Kostas Dousias. Es una maravillosa muestra del estilo del rembétiko interpretado en otros instrumentos distintos al *bouzouki* como en este caso la guitarra. La interpretación es muy dinámica y expresiva. La parte instrumental la realiza el mismo

[5]*To Moro mou* (1931): Kostas Dousias.
(1) ΤΟ ΜΩΡΟ ΜΟΥ, ΗΠΑ 1931, ΚΩΣΤΑΣ ΔΟΥΣΑΣ - YouTube

Dousias tocando la guitarra. Emplea una técnica parecida en la de la guitarra clásica: toca la melodía seguramente con los dedos índice y medio de la mano derecha y emplea también el pulgar de la misma mano para tocar los bajos (fig. II.1.4)

Figura 4. *To moro mou*. Parte de guitarra solo (Transcripción S. Kaniaris)

El modo en que se basa esta canción es el *Sabah.* La tonalidad es La y prevalece, como centro tonal, el primer grado que es también la nota La. Una característica armónica curiosa en este tema es el empleo de la nota Re en los bajos como natural. En el *dromos Sabah* el cuarto grado se presenta siempre como rebajado, siendo Re ♭ . Parece que es una estética armónica que proviene de la sonoridad del laúd y de la música de las islas griegas. Es decir, el empleo armónico de dos grados; el primer grado y el cuarto, como notas al aire y notas pedales, mientras el desarrollo melódico puede ser distinto (coexistencia de Re y Re ♭ ). De hecho, la guitarra de Dousias tiene la sexta cuerda afinada en Re vez del Mi. Dousias emplea la cuarta y también la sexta cuerda, ambas afinadas en Re, a una octava de distancia. Así que esta afinación está realizada intencionalmente y así se consigue una sonoridad que relaciona esta canción de *rembétiko* hacia una estética de *demótika* (fig.II.1.5.).

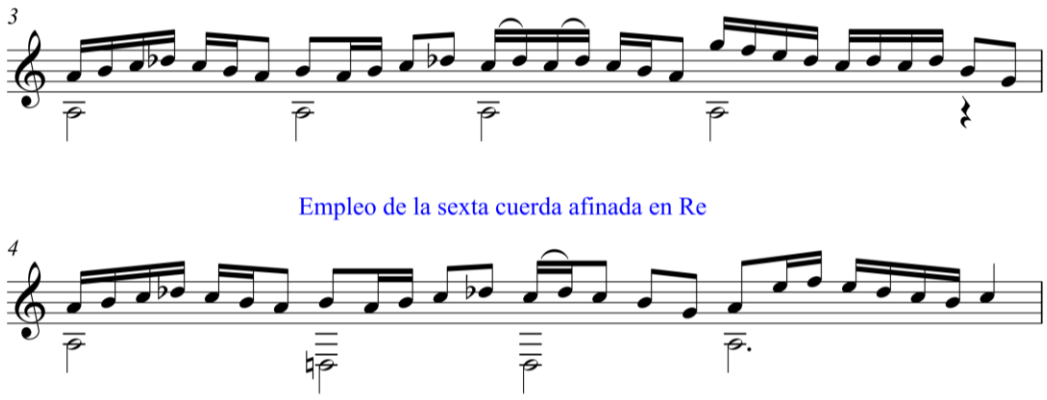



Figura II.1.5. Compases 3 y 4 y empleo de la sexta cuerda en la nota Re.

En la parte de la entrada de la voz Dousias sigue tocando la melodía con la guitarra de forma ligeramente variada. En el compás 10 observamos que mientras la melodía sigue una dirección descendiente hacia la tónica, el segundo grado de Mi natural se convierte a Mi ♭ , creando una sensación temporal de Modo de Mi (fig. II.1.6).

Figura II.1.6. Entrada de voz. Segundo grado rebajado Si♭.

En el arreglo para guitarra solo que he realizado, empleo los bajos que utilizaba Dousias e incorporo la parte cantada con adornos en la partitura de la guitarra (fig.II.17).

Figura II.1.7. Arreglo del *To moro* mou para solo guitarra (S.Kaniaris)

A parte de la canción *To moro mou,* he transcrito y arreglado otras dos canciones de *rembético* para guitarra. El tema instrumental *Meraklis* (fig.II.1.8) de Spyros Peristeris y la canción *To portofoli* de Markos Bambakaris que se encuentran en el anexo II. Como parte final de esta parte del trabajo, presento la transcripción que hice de *Meraklis* para dos guitarras, comparada con mi arreglo para solo guitarra de (fig.II.1.8). En el arreglo he incorporado la línea original del bajo que tocaba la segunda guitarra con la melodía principal. Sobre estos dos temas de *rembétiko* y sus características musicales he presentado información en el capítulo cinco de la primera parte, dedicado al *rembétiko.*

# O Meraklis (1933)

Spyros Peristeris (1900-1966)

Figura II.1.8. Transcripción de *Meraklis* y arreglo para solo guitarra (S. Kaniaris)

# II. COMPOSICIONES INFLUENCIADAS POR LA MÚSICA TRADICIONAL EN INSTRUMENTOS TEMPERADOS

## 2. NOBLIA (Ευγένεια)

| **Composición** | **Noblia** |
|---|---|
| Método de composición | Composición con notación detallada |
| Texturas y armonía | Unísono, *heterofonia* armonía desde las notas del *dromos Sabah* |
| Ritmo | Creación rítmica propia de dos ritmos<br>1. 27/8: [7/4+2/4+5/8]<br>2. 27/8: [5/8+5/8+5/8+5/8+7/8] |
| Modo | *Dromos Sabah*<br>*Rag Puriya Kalyan* |
| Instrumentación Spyros Kaniaris | Guitarra de ocho cuerdas |
| Otros instrumentos | Laúd de Creta, clavicordio (mediante librería de sonidos), set de percusión |
| Notación | Detallada |
| Improvisación | No |
| Influencias | *Rembétiko*, música de la India |
| Ornamentación | Voz melismática |
| Afinación | temperada |
| Enlace de grabación o partitura MIDI | https://music.youtube.com/watch?v=7Vs-m5Ybqd4&feature=share |

Tabla II.2.1. Características musicales de *Noblia*

# II. COMPOSICIONES INFLUENCIADAS POR LA MÚSICA TRADICIONAL EN INSTRUMENTOS TEMPERADOS

## *2. NOBLIA*: UNA TRANSFORMACIÓN DEL ESTILO *REMBÉTIKO*

*Noblia* es una composición que se grabó para el disco *Nipenthí*. La letra cantada por Rafel Arnal es la traducción del poema *Eugeneia* [Ευγένεια] del poeta griego Kostas Karyotakis que se encuentra en su colección *Nipenthí*; la traducción está realizada por el helenista Jesus Cabezas Tanco (Kariotakis, 1996). En este tema quise elaborar elementos del *rembétiko* para crear una composición distinta de este género, pero manteniendo su carácter y ambiente. Al contrario de la composición *L`Olivera* –estudiada anteriormente- que comparte las características de la danza *zeimbekiko*, *Noblia* es un tema rítmicamente distinto. Construí un nuevo ritmo basado en el compás de siete tiempos [2+2+3], creando una amalgama rítmica de 27 tiempos. Utilicé características modales del *dromos Sabah y* del *rag* indio *Puriya-Kalyan*. La música de *Noblia* es lenta con un carácter oscuro y denso, recreando el ambiente de las grabaciones de canciones de Markos Bambakaris y sobre todo su composición *Taksimi zeimbékiko* [1].

### INSTRUMENTACIÓN

Para esta grabación utilicé la guitarra de ocho cuerdas (tipo Brahms) grabada por mí, el laúd de Creta grabado por Abel García, la percusión fue grabada por David Gadea y la voz cantada por Rafel Arnal. También añadí una pista de *sampler* con acordes de clavecín. En los acordes empleé disonancias de segundas y novenas con notas que pertenecen en el *dromos Sabah* para enfatizar algunos momentos más intensos de la composición La guitarra y el laúd se desarrollan según un carácter musical melódico. En ambos instrumentos se explora la sonoridad del registro más grave de cada uno. Se realizan unísonos, acordes y también respuestas instrumentales en la parte cantada, una práctica común en el *rembétiko.*

[1] *Taksimi zeimbékiko* por Markos Bambakaris
Ταξίμι Ζεϊμπέκικο- Μάρκος Βαμβακάρης - YouTube

ESTRUCTURA

En diferencia a *L`Olivera* que se basa en una estructura sencilla, en *Noblia* quise realizar una estructura más elaborada. La estructura de *Noblia* se puede dividir en las siguientes partes según la grabación en el disco *Nipenthí*[2]:

A. Introducción breve con voz a tiempo libre: min 0.00-0.33
B. Parte instrumental en el *dromos Sabah*: min 0.33-2.11
C. Parte cantada; estrofa-estribillo: min 2.11-3.10
D. Puente vocal: min3.10-3.58
E. Solo guitarra en *rag Puriya-Kalyan* y el ritmo más acelerado: min 3.58-4.22
F. Puente vocal-estribillo: min 4.22-4.59
G. Final con elementos de la parte instrumental en el *dromos Sabah*: min 4.59-5.46

CARACTERÍSTICAS MODALES

He utilizado en la parte B el primer pentacordo del *dromos Sabah* en la tonalidad del Re que consiste en las notas Re, Mi, Fa, Sol♭, La (fig.II.2.1). En esta sección he incluido acordes de clavecín con armonías disonantes pero basadas en las notas del *dromos Sabah*.

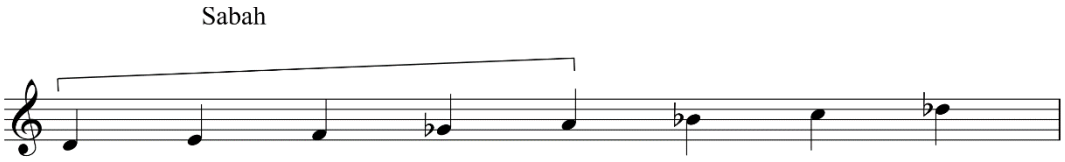



Figura II.2.1. *Dromos Sabah*

En la parte cantada (C) compuse una melodía distinta del *Sabah* y la armonicé de forma sencilla. Los acordes sobre todo siguen los grados que indica la voz cantada como si fuera una canción de *rembétiko*. Antes del estribillo empleo una subida de tesitura en

Grabación de *Noblia*
https://music.youtube.com/watch?v=7Vs-m5Ybqd4&feature=share

la melodía vocal para generar intensidad. El modo empleado es el *dromos Hijaz* (fig.II.2.2).

Figura II.2.2. *Dromos Hijaz*

En el solo de guitarra (E), empleo las notas del *rag Puriya-Kalyan* que su cuarta aumentada nos recuerda al *dromos Peiraiótikos*, utilizado en el *rembétiko* (fig.II.2.3).

Figura II.2.3. *Dromos Peiraiótikos*

El *Puriya-Kalyan* en la tonalidad del Re se compone de las siguientes notas: Re, Mi♭, Fa♯, Sol♯, La, Si, Do♯, Re (fig.II.2.4).

Figura II.2.4. *Rag Puriya-Kalyan*

La sonoridad inquietante que proporciona el empleo de la cuarta aumentada se halla en varios *rags* de India, siendo el *Marwa* el más característico de esta categoría. Es un *rag* parecido a *Puriya-Kalyan* con la diferencia de que *Marwa* es un modo hexatónico y se omite su quinto grado –la nota La en la tonalidad Re (fig.II.2.5).

La familia de *rags*, en los que se emplea el cuarto grado aumentado y el segundo grado menor, representan mediante su interpretación, la tensión psicológica que se siente en el momento del ocaso, según las teorías estéticas musicales de la música clásica de la India. En la praxis musical y durante el desarrollo melódico de un *rag* como puede ser el *Marwa* o el *Puriya-Kalyan,* se evita tocar el primer grado. La tónica pues, se toca ocasionalmente y de forma conclusiva para crear una sensación de final. Este juego de evitar el primer grado es el rasgo modal en lo que se basan estos *rags* del "ocaso". Con el *rag Marwa* y su ausencia añadida del quinto grado, esta sensación casi de atonalidad es todavía más evidente y proporciona una inquietud al oyente, acostumbrado en la presencia del primer grado que define la tonalidad (Rao, S., Bor, J., Van der Meer, W., Harvey, J. 1999). He conocido aquellos *rags* a través las sublimes interpretaciones del maestro de *sarangi* Ram Narayan mediante sus grabaciones [3] y tuve la experiencia verlo en directo en Atenas en la década de los 90.

Figura II.2.5. *Rag Marwa*

RITMO

En *Noblia* empleo un compás de veintisiete tiempos 27/8 que consiste en la mezcla de un compás de 7/4 [4+4+6] más un compás de 13/8 [4+4+5] (fig.II.2.6). El ritmo de 13 tiempos es el mismo que compuse para el tema anteriormente estudiado con el nombre *Asteri*. El 7/4 es la aumentación rítmica del ritmo tradicional de 7/8 [2+2+3] convertido en 7/4 [4+4+6].

[3] Ram Narayan interpreta el *rag Marwa.*
Raga Marwa - YouTube Music

Figura II.2.6. Parte A. Melodía en *Sabah* y unidades rítmicas compuestas de corcheas creando el ritmo de 27/8.

En la parte del solo de guitarra empleo otro ritmo de 27 tiempos cambiando la agrupación rítmica. El nuevo ritmo consiste en una mezcla de cuatro compases de 5/8 [2+3] más un compás de 7/8 [2+2+3].

En *Noblia* estos dos tipos de ritmo se emplean en las siguientes secciones:

A. 27/8: [{4+4+6} + {4+4+5}] en las secciones A, B, C, D, F, G
B. 27/8: [5+5+5+5+7] únicamente en el solo de guitarra (E)

## CONCLUSIÓN

Con *Noblia* he conseguido como investigador, realizar una composición basada en la exploración de los modos del *rembétiko* y de la música india. Mi objetivo musical era conseguir sonoridades tensas y oscuras a través del empleo de modos característicos y seguir el ambiente que inspira la poesía de Kostas Karyotakis tal como se plasma de forma magistral en su poema *Noblia* [Ευγένεια]. La creación del ritmo de 27 tiempos no es un juego aritmético sino una elaboración de ritmos preexistentes de la tradición (5/8, 7/8) o ritmos creados por mi (13/8).

# II. COMPOSICIONES INFLUENCIADAS POR LA MÚSICA TRADICIONAL EN INSTRUMENTOS TEMPERADOS

## 3. ESTEPA

| **Composición** | **Estepa: 1ª versión** | **Estepa: 2ª versión** |
|---|---|---|
| Método de composición | Composición con notación detallada | Composición con notación detallada |
| Texturas y armonía | Armonía tonal, melodías en cuartas paralelas | Armonía tonal, melodías en cuartas paralelas, uso de disonancia |
| Ritmo | Ritmo de la danza *kopenitza* o *moustabéikos* 11/8: [4+3+4] | Ritmo de la danza *kopenitza* o *moustabéikos* 11/8: [4+3+4] |
| Modo | Modo de Re, modo del Mi, escala octatónica | Modo de Re, modo del Mi, escala octatónica |
| Instrumentación Spyros | Guitarra de ocho cuerdas | Guitarra de ocho cuerdas |
| Otros instrumentos | Zanfona, *moraharpa*, contrabajo, flauta (en directo), percusión | Orquesta de viento |
| Notación | Detallada | Detallada |
| Improvisación | No | *Cadenza* por la guitarra realizada en directo |
| Influencias | Música tradicional de los Balcanes, compositores modernos (Bartók, Skalkottas) | Música tradicional de los Balcanes, compositores modernos (Bartók, Skalkottas) |
| Ornamentación | No | Notas de adorno indicadas detalladamente en la partitura |
| Afinación | Temperada | Temperada |
| Enlace de grabación o partitura MIDI | https://media.upv.es/#/portal/video/fd38da20-4f33-11eb-908e-9925424c4939 | https://media.upv.es/#/portal/video/4d00a8a0-4f32-11eb-908e-9925424c4939 |

Tabla II.3.1. Características de *Estepa*

# II. COMPOSICIONES INFLUENCIADAS POR LA MÚSICA TRADICIONAL PARA INSTRUMENTOS TEMPERADOS

## 3. ESTEPA[1]: LA BÚSQUEDA DE LA SONORIDAD DE *DEMÓTICA* EN EL SONIDO SINFÓNICO

Estepa es una composición inspirada en la música de los Balcanes y en particular en la música del norte de Grecia y Bulgaria. Parte central de esta composición consiste en una transformación compositiva de las melodías de gaita en el modo de Re sobre el empleo de un ritmo tradicional de amalgama de once tiempos. La composición se basa en el contraste de dos elementos; el ambiente de la música tradicional y otro más cromático, que se dirige hacia una sonoridad quizás más *bartokiana*. *Estepa* existe en dos versiones. La primera es la grabación para el disco *Afluències* de 2009 y la segunda es un arreglo para guitarra y orquesta de viento, una comisión para la sexta edición del festival Fortea. del 2014. La actuación tuvo lugar en Castellón con director David Eres y la Orquesta Académica de Valencia. Los ejemplos musicales provienen de la segunda versión que será el objeto de estudio de esta sección de la tesis. Intentaremos presentar el proceso de aproximar la sonoridad de la demótika a través del sonido sinfónico. Dicho de otra manera, intentaremos seguir los pasos de Nikos Skalkottas.

### INSTRUMENTACIÓN

#### Primera versión

Estepa se grabó para el disco *Afluències* de 2009. Para esta versión empleé instrumentos temperados: guitarra de ocho cuerdas (tipo Brahms), zanfona, *moraharpa* y percusión. Para esta grabación incluí también contrabajo. El empleo de los tres primeros instrumentos se caracteriza por un desarrollo melódico. En los conciertos a parte de la incorporación del contrabajo se incorporó también flauta tal como podemos observar en este video de la presentación del disco *Afluències* en el festival de Denia de 2010[2]

[1]Partitura reproducida por MIDI de la segunda versión.
https://media.upv.es/#/portal/video/4d00a8a0-4f32-11eb-908e-9925424c4939

[2] Estepa en directo en el festival de Denia de 2010.
https://media.upv.es/#/portal/video/fd38da20-4f33-11eb-908e-9925424c4939

**Segunda versión**

En esta versión desarrollé por una parte el papel de la guitarra como instrumento solista y por otra parte el de la orquesta de viento como un muro sonoro compacto y enfático pero flexible como si fuera un grupo de música tradicional. He creado espacios con menos intensidad aplicados en la parte de la orquesta para que sonase la guitarra con claridad cuando hiciera falta considerando que en la obra no se emplea amplificación sonora.

## ESTRUCTURA

La *Estepa* se desarrolla mediante una estructura sencilla de tres partes: A-B-A. En las dos versiones se encuentran mínimas diferencias estructurales. En la segunda versión que es la ampliación de la primera, aumento la tensión extendiendo la duración de frases conclusivas a través de repeticiones ligeramente variadas. Las secciones en las que consiste *Estepa,* según la partitura presentada en anexo I y la partitura[3] reproducible en la plataforma polimèdia son las siguientes:

1. Introducción: A-B min 0.00-0.53
2. Primera parte: C-D min 0.53-2.08
3. Segunda parte: E-H min 2.08-4.33
4. Primera parte: I-J min 4.33-5.35

## CARACTERÍSTICAS MODALES

La composición está basada en el modo del Re. En las frases características melódicas el oboe y el clarinete interpretan los varios núcleos melódicos en intervalos de terceras paralelas (fig.II.3.1) También empleo la escala octatónica (disminuida) en momentos que necesito expresar contrastes intensos.

[3] Partitura de *Estepa* en polimedia
https://media.upv.es/#/portal/video/4d00a8a0-4f32-11eb-908e-9925424c4939

Figura II.3.1.Compás 55: Oboe y Clarinete (sonido real) en terceras paralelas.

Sigo una armonización sutil siguiendo el carácter modal de las melodías. Evito la cadencia dominante-tónica y empleo la cadencia la subtónica-tónica. *Estepa* no se desarrolla en una única tonalidad y de hecho empleo cambios de tonalidad. Para realizar contrastes entre ambientes melódicos y ambientes tensos, empleo armonizaciones de cuartas paralelas en los esquemas melódicos, influenciado por la lyra de Pontos (fig.II.3.2).

Figura II.3.2. Compás 70: Influencias de música de Pontos –cuartas paralelas

RITMO

Utilizo de forma constante el ritmo tradicional de once tiempos en un compás de 11 tiempos; 11/8: [4+3+4]. El ritmo en cuestión se encuentra en la música tradicional de Grecia del norte y un ejemplo es la danza *moustabéikos*. Por otro lado, en Bulgaria este ritmo es muy común y sobre él se basa la danza *kopanitza*. En Estepa mantengo el ritmo tradicional, pero introduzco variaciones rítmicas para evitar una posible monotonía. Un ejemplo puede ser el cierre final a donde empleo sincopas y silencios para crear una sensación de cambio (fig.II.3.3).

Figura II.3.3. Compás 195, cierre

CARACTERÍSTICAS DE LA VERSIÓN PARA ORQUESTA: SONIDO SINFÓNICO Y ESTÉTICA DEMÓTIKA

He realizado una revisión de la segunda versión, especialmente para este trabajo, para abordar conceptos que trabajé y aprendí durante esta investigación. La problemática que se plantea es como escribir música según conceptos tradicionales para instrumentos clásicos y como se puede conseguir un resultado musical que prescinda de características

folclóricas. En este caso particular cabe reseñar las críticas de los compositores griegos Mikis Theodorakis y Iannis Xenakis hacia la Escuela Nacional Griega sobre el uso superficial de melodías tradicionales. En el siguiente párrafo explicaré cuales eran las prácticas que empleé para llevar a cabo esta composición según las consideraciones mencionadas

El primer paso para otorgar un carácter tradicional sería la anotación de las ornamentaciones de forma precisa. En versión de orquesta del 2014 no había anotado las ornamentaciones y según mi opinión el carácter melódico era silábico. Durante la preparación de aquella partitura estaba principalmente preocupado por si los músicos de la orquesta pudieran tocar el ritmo poco usual de once tiempos. De todas formas, la interpretación fue funcionó y por ese motivo pensé que debería revisarla.

Figura II.3.4. Escritura de guitarra de forma aguda para que destaque su sonido

En vista de esta experiencia, pensé que los siguientes pasos que debería realizar para que esta música tuviera un carácter próximo a la sonoridad de la música tradicional seria anotar más información interpretativa en la partitura. Plasmé este nuevo arreglo como si fuera una formación de instrumentos tradicionales.

Según este concepto el clarinete y el oboe representan la *zygia* es decir, el dúo *heterofónico* de la *demótica* mientras que los otros instrumentos que no ornamentan pero tocan notas largas, equivalen a los instrumentos de base de la *kompania demotika*, como puede ser el laúd y el *santouri*. La guitarra en las partes más suaves, adquiere más presencia y obtiene el rol de la voz. En las partes más fuertes las texturas de la guitarra están realizadas en un registro más agudo para que destaque sonido (fig.II.3.4).

## CONCLUSIÓN

La cuestión que se plantea en la elaboración sinfónica de esta composición se resume en examinar la posibilidad de crear nueva música tradicional sin utilizar instrumentos tradicionales. Sin embargo, aunque los medios sonoros (instrumentos clásicos) no son tradicionales, las características de la música como el ritmo, el modo y la ornamentación pueden proporcionar al oyente el espíritu de la tradición. El estilo de la elaboración personal se refleja en las características de la composición en cuestión. En *Estepa* he intentado aproximar la música *demótica* a través de medios sonoros tal como es el sonido sinfónico y la orquesta de viento, influenciado por las obras de Nikos Skalkottas y sobre todo sus *36 danzas griegas*. La característica que destaca en esta composición –*Estepa*– referente a la música tradicional, es el ritmo de 11/8 [4+3+4] común en Grecia y Bulgaria. Otra característica reconocible son los rasgos melódicos del modo de Re, empleados mediante ornamentaciones al estilo tradicional, indicadas escrupulosamente en la partitura. Así pues, la primera parte de *Estepa* comparte características melódicas de un tema tradicional, siendo una composición propia. En el caso de que un clarinetista tradicional tocase las melodías compuestas según el estilo tradicional, probablemente añadiría más ornamentaciones y variaría el contenido melódico. En la segunda parte me alejo de las referencias estéticas de la música tradicional y plasmo una elaboración personal empleando otras influencias, sobre todo influenciado por la música moderna clásica y de compositores como Stravinski y Bartók.

# III. COMPOSICIONES COMPUESTAS A PARTIR DE ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA MÚSICA TRADICIONAL

## 1. ARBRE (Δέντρο)

| **Composición** | **Arbre (Δέντρο)** |
|---|---|
| Método de composición | Composición con notación detallada |
| Texturas y armonía | Armonía libre, melodías en cuartas paralelas, uso de disonancia |
| Ritmo | Elaboración propia de cinco patrones de 17/8 |
| Modo | *Sabah*, *Sabah-Kurdí*, escala octatónica |
| Instrumentación Spyros Kaniaris | Guitarra de ocho cuerdas, |
| Otros instrumentos | Versión de estudio: Zanfona, *moraharpa*, set de percusión |
| | Versión audiovisual: Contrabajo, set ampliado de percusión |
| Notación | Detallada |
| Improvisación | No |
| Influencias | Música clásica moderna, música modal oriental |
| Ornamentación | Voz melismática. Instrumentos sin ornamentar |
| Afinación | Temperada |
| Enlace de grabación o partitura MIDI | Enlace versión de estudio |
| | Enlace versión audiovisual |

Tabla III.1.1. Características musicales de *Arbre*

# III. COMPOSICIONES COMPUESTAS A PARTIR DE ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA MÚSICA TRADICIONAL

## 1.ARBRE (ΔΕΝΤΡΟ)[1]

*Arbre* es un tema cuyo proceso compositivo comenzó el 2009 y finalmente se grabó para el disco *Nipenthí* el 2013. Mediante esta composición exploro principalmente las variaciones rítmicas que se pueden obtener a partir de un compás de 17 tiempos, creado por mí, compuesto de dos compases de siete tempos [2+2+3] más uno de tres [3/8], según esta combinación: [7/8+3/8+7/8]. La creación de este ritmo de diecisiete tiempos se inspira en un ritmo de amalgama tradicional de la zona norte de Grecia de 16 tiempos que aparece con los nombres *Levéndikos* o *Litos*. Consiste en dos compases uno de nueve y otro de siete tiempos [2+2+2+3] y [2+2+3] (Kavakopoulos, 2006). El ritmo de 17 tiempos, empleado para el tema analizado –*Arbre*– se desarrolla en cinco patrones distintos siendo la elaboración rítmica un rasgo primordial que caracteriza esta composición.

En Arbre no he intentado crear música parecida a la música tradicional. El carácter musical comparte elementos compositivos de la música clásica moderna como el empleo de disonancias, armonías de cuartas o quintas superpuestas y el empleo del modo disminuido (escala octatónica). Sin embargo, encontramos elementos melódicos y armónicos de la música tradicional como pueden ser las armonías de cuartas paralelas que se practican en la música de *lyra* de Pontos y al nivel modal detectamos el *dromos Sabah* y el *dromos Sabah-Kurdí*. Creo también que durante la composición de Arbe me he influenciado de forma subconsciente por la música electrónica de Vangelis Papathanasiou. Su composición *Spiral,* incluido en su homónimo disco, está desarrollado con arpegios en armonías de cuartas y quintas justas y ha sido una de mis composiciones favorites que escuchaba cuando era adolescente. El carácter musical de *Arbre* es muy oscuro y está concorde con el ambiente de la letra cantada que es el poema *Dendro* [Δέντρο]del poeta griego Kostas Karyotakis.

[1] *Arbre* versión del disco
https://media.upv.es/#/portal/video/9982d420-654c-11eb-9dd2-7db43a9981c3

INSTRUMENTACIÓN

*Arbre* aparece en dos versiones. La primera se encuentra grabada en el disco *Nipenthí* y la segunda es una grabación audiovisual en el estudio.

En la primera grabación los instrumentos empleados son la guitarra de ocho cuerdas (afinada La, Re, la, re, sol, la, re, sol), zanfona, *moraharpa*, percusión y voz. En esta versión la guitarra obtiene el papel del instrumento que aporta las frecuencias más graves. Se emplean técnicas comunes del estilo clásico y del flamenco. Se usan arpegios, notas repetidas, acordes tocados con el pulgar para otorgar más énfasis y también el tipo del rasgueo conocido como abanico.

La zanfona grabada por Abel García se emplea de forma monofónica debido a los cambios armónicos constantes en la composición que no permiten el uso de un bordón continuo, un elemento sonoro característico de este instrumento. La forma de interpretar la melodía no es melismática ya que realmente en esta composición no se pretende mostrar una influencia de la música tradicional en la forma interpretativa.

La *moraharpa* grabada por Eduard Navarro se ejecuta también de forma monofónica sin utilización de notas de bordón y aporta la equivalencia sonora de un violonchelo. La percusión grabada consiste en un cajón flamenco y una caja de batería tocada con la mano derecha por el percusionista David Gadea.

La parte de la voz se interpreta por Rafel Arnal y se realiza según el estilo melismático, propio del cantante. La manera de cantar está ornamentada, y según mi criterio, de forma equilibrada. Rafel aprendió la melodía a través de una grabación guía que había realizado cantando la melodía a mi manera.

La segunda versión del 2018 es una adaptación del material melódico y armónico de la primera versión, para guitarra de ocho cuerdas, contrabajo y percusión. El enfoque sonoro es distinto comparado con la primera versión del disco. Encontramos la adaptación de1 material melódico y armónico, proveniente de los otros dos instrumentos-zanfona y *moraharpa,* en la guitarra de ocho cuerdas. La guitarra se interpreta ocasionalmente en la tesitura más aguda que en la primera versión. El contrabajo que interpreta Xuso Barberá es la adaptación de la partitura de la *moraharpa*. La percusión es más amplia, pero sigue al concepto de una batería acústica. La parte de la voz es más o menos la misma.

## COMPOSICIÓN, APRENDIZAJE

Compuse y estructuré el *Arbre* con MIDI en el secuenciador Logic. El proceso de composición era muy largo ya que se trata de un tema construido sobre numerosos cambios. *Arbre* es un tema exigente para interpretar ya que está basado en diversos cambios de patrones del ritmo de 17 tiempos. Para poder grabarlo y tocarlo en directo se habia dedicado un gran esfuerzo por todos los músicos. Después de varios años tocando este tema en directo, Rafel me comentó que cada vez se sentía más cómodo y que ya entendía los ritmos del *Arbre* de forma libre sin la necesidad de contar. Asimismo, la forma más natural para interpretar la música en ritmos de amalgama consiste en comprender e interiorizar la naturaleza pulsativa de los ritmos para poder interpretar la música compuesta por ellos de forma cómoda y natural (Hadjinikos 2006). 2.

## SOBRE EL RITMO DE 17/8

Veamos ahora las características rítmicas que se encuentran en este tema; la elaboración rítmica consiste en el rasgo compositivo más llamativo. En principio, he creado cinco patrones rítmicos nuevos de diecisiete tiempos basándome en las elaboraciones rítmicas que se realizan en la música tradicional con otros ritmos. Un ejemplo es una danza de 16 tiempos practicada en la zona de Florina en el norte de Grecia, que se llama *Levéndikos* o *Litos*. Se trata de una amalgama de un compás de 9 tiempos [2+2+2+3] más uno de 7 tiempos [2+2+3] (fig.III.1.1).

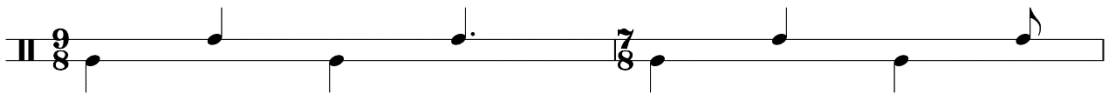


Figura III.1.1. *Levéndikos*

El 2005 empecé a trabajar sobre un tema basado en *el ritmo del Levendikos.* Al final se grabó en el disco del grupo *Krama*, *Heptagrama* el 2007 con el nombre *Baile de las ménades*[2] . Había variado el ritmo de la amalgama de 16 tiempos, convirtiéndolo en

[2]*Baile de las ménades*
https://media.upv.es/#/portal/video/7aecdb50-64c5-11eb-9dd2-7db43a9981c3

un ritmo de 17 tiempos. Se trata de dos compases de 7 tiempos conectados con un compás de 3 tiempos (fig.III.1.2).

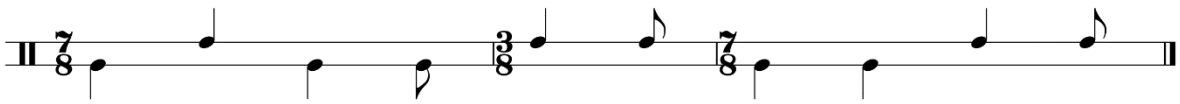


Figura III.1.2. Ritmo de Baile de las ménades

El estilo musical de este tema está realizado con referencia a la música del Tracia. La melodía principal de este tema se basa en un pentacordo del modo Re con subtónica. El segundo grado debería estar rebajado según la afinación de la música de Tracia (fig.III.1.3). En la grabación realizada para el disco *Heptagrama* se interpretaba en la tonalidad del Mi.

Figura III.1.3. Melodía del *Baile de las ménades*indicada de forma no temperada

En el *Baile de las ménades* el patrón rítmico se mantiene constante, aunque en el desarrollo de la composición suceden cambios de intensidad, textura e instrumentación; el ritmo constante consiste en una característica rítmica observada generalmente en las danzas tradicionales. Sin embargo, como concepto principal para la composición de *Arbre* apliqué la idea de cambiar los patrones rítmicos y trabajar las combinaciones a través de la creación y aplicación de cinco nuevos ritmos de diecisiete tiempos. Mi concepto compositivo para este tema se basó en el cambio constante de las características rítmicas del compás de17 tiempos.  En la siguiente sección analizaremos en detalle los rasgos rítmicos de *Arbre.*

### Primer patrón rítmico

En el primer compás, observamos el primer patrón que es distinto de *Baile de las Ménades.* Se trata de una unión de un compás de 3/2 más de uno de 5/8. En total diecisiete corcheas (fig.III.1.4):

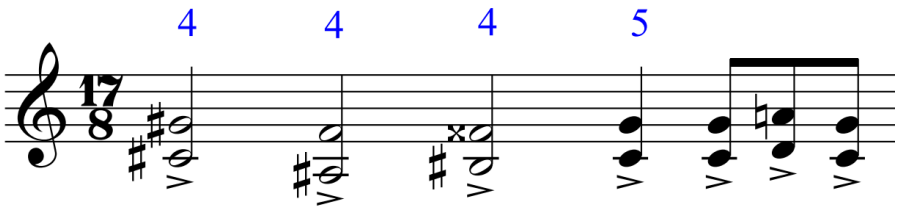



Figura III.1.4. Compás de 17 tiempos

### Segundo patrón rítmico

En el compás 21, en la sección D, se realiza el segundo patrón. Se trata de una aumentación del patrón de diecisiete corcheas a diecisiete negras. Es decir, es una métrica de 4/2+ 2/2+5/8+5/8.Empieza con un motivo rítmico en la guitarra: (fig.III.1.5).

Figura III.1.5. Cambio en 17/4

La pulsación se ilustra de la siguiente forma (fig.III.1.6):

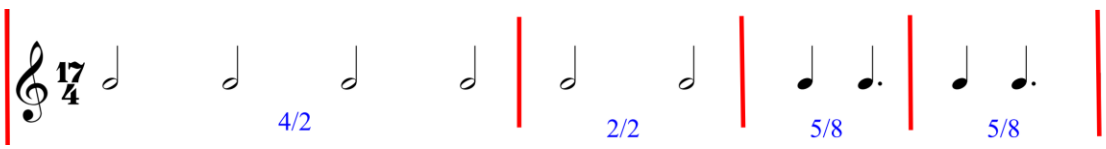



Figura III.1.6. Pulsación en 17/4

### Tercer patrón rítmico

En la parte F al compás 34 encontramos un nuevo patrón. Se trata de dos compases de 5/8 más uno de 7/8 (fig.III.1.7).

Figura III.1.7. Cambio de patrón rítmico en el compás 34

El ritmo se refleja según estos pulsos (fig.III.1.8):

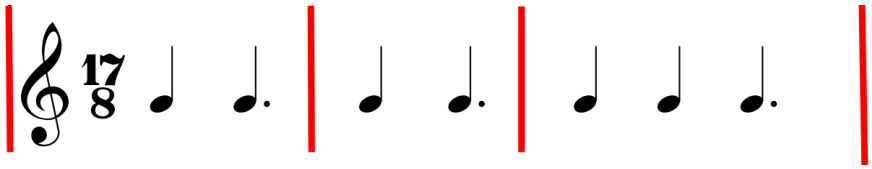


Figura III.1.8. Pulsos del tercer patrón rítmico

### Cuarto patrón rítmico

La composición se desarrolla con intercambios de los tres patrones presentados. En el compás 60, cuando al inicio de la sección M, encontramos un nuevo patrón. Se trata de dos compases de 7/4 más un compás de 3/4. Observemos el compás 60:

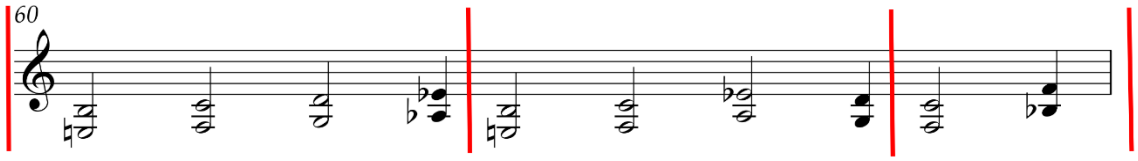



Figura III.1.9. Cuarto patrón en el compás 60

Como se denota en el siguiente ejemplo los pulsos se marcan de la siguiente forma (fig.III.1.10):

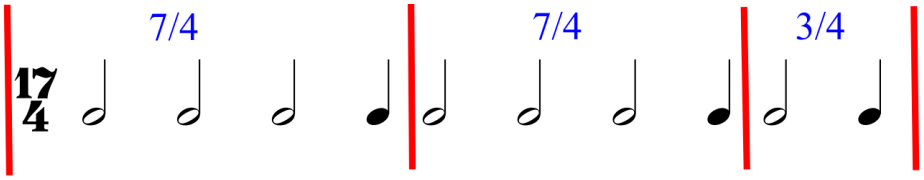



Figura III.1.10. Pulsos indicados

**Quinto patrón rítmico**

En la última sección N, en el compás 66 de esta composición, tenemos un patrón de 17 tempos bastante más complicado. La dificultad se encuentra en el uso de tresillos. Veamos su ritmo básico. Se trata de un 7/4 más un 3/8. Escribo la forma que he concebido los pulsos rítmicos(fig.III.1.11). La línea del bajo que en la grabación del disco se interpreta por la *moraharpa*, es la siguiente:

:

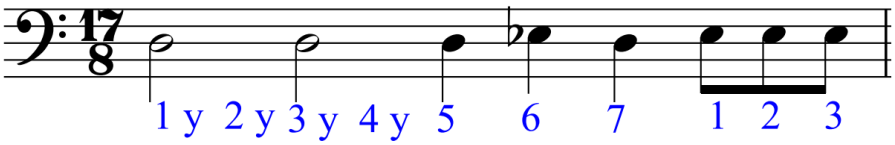



Figura III.1.11. La pulsación en el compás 66

Aquí tenemos la entrada tal como se realiza por la guitarra con arpegios en tresillos. Los últimos tres acordes son corcheas (fig.III.1.12).

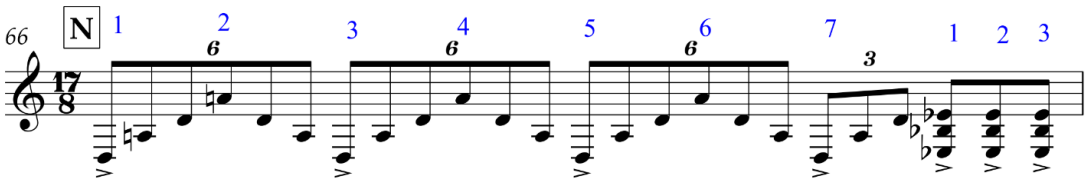



Figura III.1.12. La guitarra en el compás 66

La percusión realiza el siguiente patrón básico (fig.III.1.13):

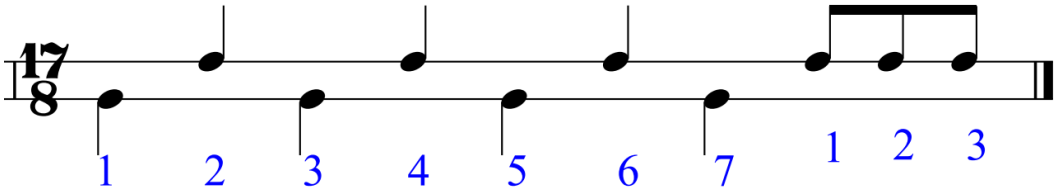



Figura III.1.13. La percusión en el compás 66

Para proporcionar de continuidad y evitar cualquier sensación monótona durante la interpretación del *Arbre*, expliqué al percusionista David Gadea, que variase las dos últimas corcheas, de agudos a graves por cada dos compases para ampliar la sensación de un compás cíclico constituido por dos compases de 17/8 (fig.III.1.14).

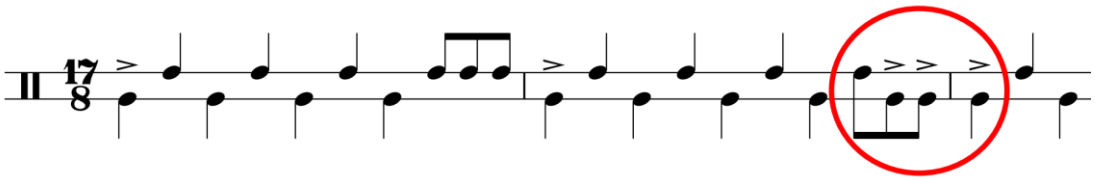



Figura III.1.14. Ciclo de dos compases

En resumen, podemos observar a todos los patrones rítmicos que se emplean en la composición en patrones sencillos de percusión, en pentagramas de dos líneas (fig.III.1.15).

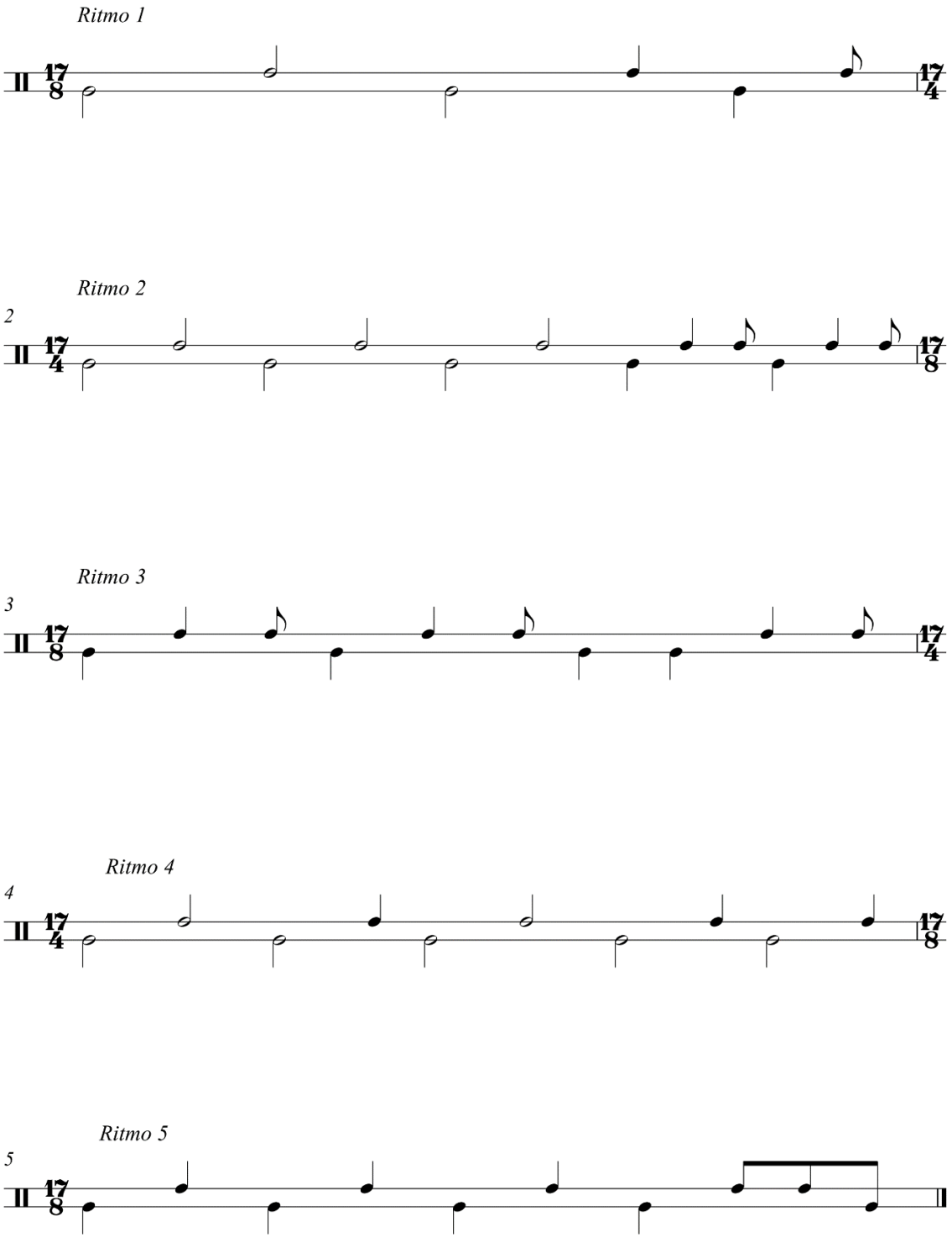



Figura III.1.15. Las 5 variaciones rítmicas del 17/8

En este tema empleo el modo *Sabah*, el modo *Sabah-Kurdí* y la escala octatónica (disminuida). La primera frase de la composición es un unísono reforzado con quintas paralelas. Es una entrada de carácter contundente. Aparentemente proporciona una sonoridad de un carácter cromático libre. Realmente se basa en el *dromos Sabah* que se puede considerar como el modo menor con el cuarto grado rebajado (fig.III.1.16).

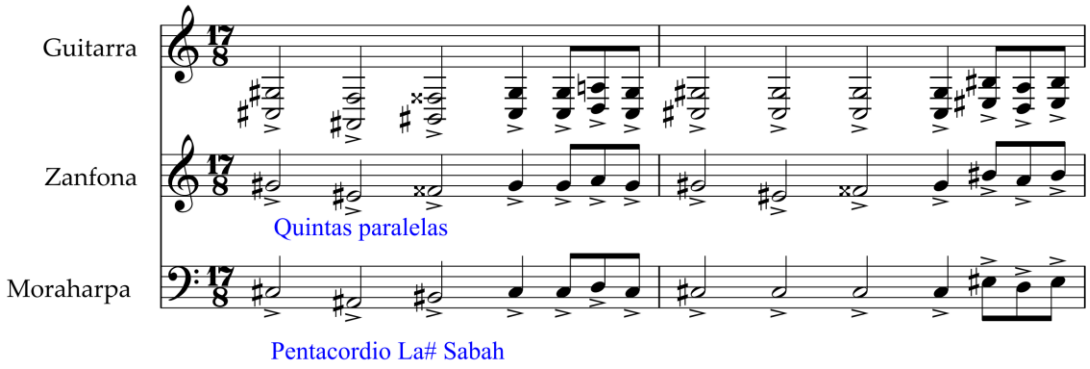



Figura III.1.16. Empleo del modo *Sabah*

Comparemos el pentacordo *Sabah* de La # con la tonalidad de referencia de los *dromos*, que para este trabajo hemos definido la de Re. Así podemos detectar el empleo del *dromos* en la frase (fig.III.1.17).

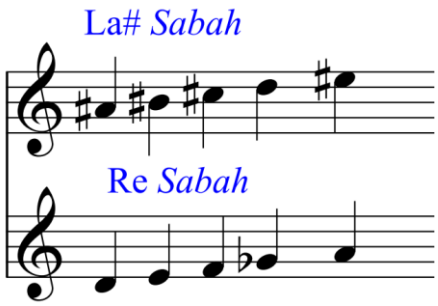



Figura III.1.17. Comparacion interválica de entre *Sabah* en La♯ y Re

La parte B es un arpegio formado de dos quintas consecutivas. Este tipo de armonía se emplea en la introducción del tema *Fuego fatuo* de Manuel de Falla y también

en los primeros acordes de la *Danza del Terror* del compositor de la *Vida breve*. En *Arbre* la melodía y la armonía se mueven de forma paralela. La línea del bajo realiza la melodía al unísono al compás 7 mientras que al compás 8 sigue en sextas paralelas. La voz media realiza una melodía de 4 compases con ciertas disonancias como el Si♭ al compás 9 (fig.III.1.18).

Figura III.1.18. Arpegios en quintas superpestas

Las armonías de este arpegio se pueden considerar como acordes de quinta justa con cuarta justa añadida. El ambiente musical que se crea proviene seguramente de escuchar en mi infancia la composición *Spiral*, del homónimo disco de música electrónica de Vangelis Papathanasiou cuyo empleo de acordes de cuartas proporciona una ambiente arcaico y futurista. Spiral es una composición que siempre ha sonado en varios programas y documentales de la televisión griega desde los principios de los 80.

El compás 5 se basa en el modo de Mi en la misma tonalidad y es una oscilación melódica entre la nota Mi (Mi-Fa-Re-Fa). Los bajos del compás 6 crean un acorde de Fam con séptima mayor (Fa, La♭, Do, Mi) y armónicamente se crea una sensación de

distancia. De todas formas, el Fa es el segundo grado del modo de Mi y tiene la función de dominante. Es decir, crea la tensión para volver en la nota o acorde de Mi (fig.III.1.19).

Figura III.1.19. Armonia en el compás 5 y 6

Los compases 15 y 16 constituyen un puente formado por densos acordes de la característica armónica *upper structure* (fig.III.1.20). Indico los acordes con el sistema de terceras. Su forma de construir los se basa en dos quintas superpuestas Por ejemplo en el primer acorde desde el bajo en la partitura de la guitarra creo dos quintas superpuestas Re –La y La-Mí y Mi y Sol♯ crean una tercera mayor. Es decir, la estructura de los acordes se puede entender como formaciones de terceras o de una base de dos quintas superpuestas con dotas añadidas. El acorde de Do♯ se construye en dos quintas superpuestas y una cuarta justa. El Sol que es la nota superior no suena como si fuera una quinta disminuida desde Do♯. Debido a su disposición abierta este acorde no crea la sensación de armonía en terceras mientas los demás tienen esta ambigüedad.

Figura III.1.20. Acordes de *upper structure*

En parte C vuelve de nuevo la primera frase en el *dromos Sabah*, pero esta vez en la tonalidad de Do (fig.III.1.21). Las voces no forman unísonos estrictos y solo la segunda voz realiza la frase tal como en el comienzo de la composición. La insistencia en el Mi♭, el tercer grado del Sabah, crea la sensación de otra tonalidad la de Mi♭. Es un fenómeno que también encontramos en la canción de Markos Bambakaris *Mórtisa kai Hasiklou.* En aquel tema el tercer grado crea la sensación auditiva que es la tónica y crea un ambiente del *dromos Hijaz* pero cada vez que la frases musicales concluyen volvemos en la tonalidad principal que es *Sabah*.

Figura III.1.21. Do *Sabah*

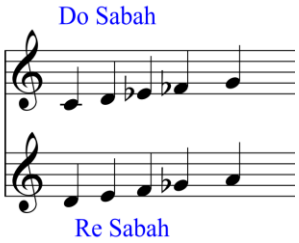



Figura III.1.22. El Fa ♭ enarmónica nota de Mi y el cuarto grado rebajado de Do *Sabah*

El Do *Sabah* para seguir la estructura interválica propia del *dromos* en questión, debería ser anotado con la cuarta rebajada que en este caso es la nota Fa♭. Veámoslo de nuevo comparado con el *Sabah* en Re (figura. III.1. 22).

En la sección D se emplea el ritmo 2 (fig.III.1.15). Se emplea el arpegio adaptado en la nueva métrica aumentada en 17/4. La armonía del arpegio sigue su construcción en quintas superpuestas mientras la sensación armónica es de Si menor y concluye en La menor como indica la tercera nota del bajo en el compás 23 (figura.III.1.23). En el compás 24 aunque el arpegio es idéntico, varío la segunda nota del bajo a Do♯ y así consigo más tensión. Esta frase vocal de dos compases de 17/4 se resuelve en la nota Sol mientras los tres instrumentos realizan una frase conclusiva mediante arpegios ligeramente variados, creando un efecto *heterofónico*.

Figura III.1.23. Compás 23

En la siguiente parte entramos en el ámbito de Mi *Sabah*, tal como se observa por la melodía cantada. Antes de entrar en el entorno *Sabah* la voz acaba la frase anterior con las notas La y Do♯ que consiste en la undécima y la decimotercera, respectivamente, sobre una base armónica de la nota Mi como fundamental (fig.III.1.24). El bajo y la voz intermedia enfatizan la sensación de armonía extendida y realizan la quinta y la novena del acorde.

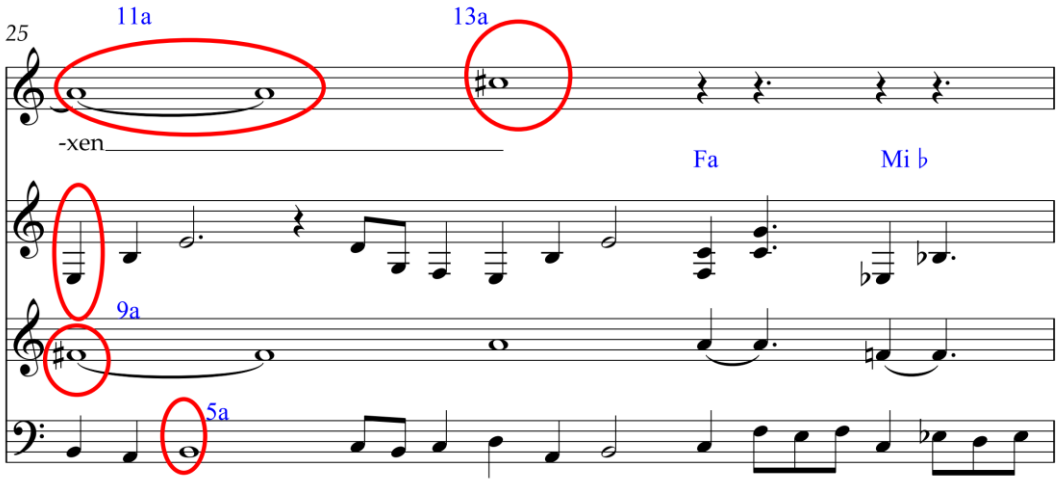



Figura III.1.24. Características armónicas en el compás 25

El compás 25 se repite como un *ostinato* 5 veces mientras sobre de este *ostinato* se desarrolla la nueva melodía en Mi *Sabah*. La oscilación entre el centro tonal del Mi con acordes de quintas Fa y Mi♭ crea un interés distinto evitando la esperada subtónica de Re que suele ser un comportamiento modal de *Sabah* (fig.III.1.25).

Figura III.1.25. Comparación del tetracordio *Sabah-Kurdí* en las tonalidades de Si y Re

Después de la frase en *Sabah* sobre la tonalidad de Mi, realizo un cambio en la tonalidad de Si empleando el tetracordio modal que Mavroidis (1999). caracteriza como *Sabah-Kurdí.* Se puedepercibir como un tetracordio *Sabah* con el segundo grado rebajado (fig. 25). La voz y la zanfona realizan quintas paralelas a partir del tetracordio de Si *Sabah- Kurdí* creando un tetracordio Fa♯ *Sabah- Kurdí*. (fig.III.1.26).

Figura III.1.26. *Sabah-Kurdí* en quintas paralelas

La parte F es un puente de dos compases en el ritmo 3 en 17/8 (figura III.1.15). Consiste en un pentacordo de la escala disminuida que empieza con el intervalo de tono, conocida en la terminología de jazz como *whole step/half-step diminished scale* (La, Si, Do, Re, M♭). La armonización en quintas paralelas crea una contundencia sonora parecida al de la música de Pontos (fig.III.1.27). En este momento se percibe la tesitura extendida grave de la guitarra de ocho cuerdas

Figura III.1.27. Quintas paralelas escala disminuida

La ausencia del bajo en esta versión conduce en numerosas ocasiones la búsqueda del equilibrio de frecuencias en la guitarra hacia un registro más grave, obteniendo una sonoridad más contundente. En el caso de que se incluyera un contrabajo en este tema la guitarra podría tocar esta parte una octava más arriba y a lo mejor empleando cuartas paralelas. Así se conseguiría el efecto real de la sonoridad de la *lyra* de Pontos. En la versión de *Arbre* de 2018[3] cuando no se emplean las otras dos voces (zanfona y *moraharpa*) y se incorporar el contrabajo, realizo un nuevo arreglo para la guitarra y en esta parte F, consigo este efecto (fig. III.1.28).

Figura III.1.28. Cuartas paralelas con la guitarra. Min: 2.58

En este apartado se analizó el tema *Arbre*; observamos el proceso de la creación de un ritmo nuevo de 17 tiempos y el proceso de su elaboración. Se ha empleado el concepto de la armonía relacionada con los intervalos de cuartas y quintas superpuestas. También se han empleado rasgos melódicos de la música mediterránea oriental (*dromos*

[3] *Arbre* versión audiovisual
https://media.upv.es/#/portal/video/19082dc0-6544-11eb-9dd2-7db43a9981c3

*Sabah* etc.). En mi opinión, *Arbre* proporciona un interés musical que se refleja en el proceso de su elaboración. Consiste en utilizar material musical tradicional para crear una composición que aparentemente no comparte características con la música en cuestión.

# III. COMPOSICIONES COMPUESTAS A PARTIR DE ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA MÚSICA TRADICIONAL

## 2. PANUTOPÍA

| **Composición** | **Panutopía** |
|---|---|
| Método de composición | Composición con notación detallada |
| Texturas y armonía | Armonía tonal, armonía libre, melodías en cuartas paralelas, uso de disonancia, *heterofonia* |
| Ritmo | Creación rítmica propia<br>19/8: [7/8+3/8+9/9] |
| Modo | Modo de Re, escala octatónica, *Sabah*, *Karzigiar*, *Nigriz*, *Peiraiotikos modo de Sol*, *modo de Fa* |
| Instrumentación Spyros Kaniaris | Instrumentación abierta (probablemente *lyra* de Pontos) |
| Otros instrumentos | Instrumentación abierta; indicado para trio de oboe, violín y chelo |
| Notación | Detallada |
| Improvisación | No |
| Influencias | Música clásica moderna, música balcánica, música medieval |
| Ornamentación | Notas de adorno indicadas detalladamente en la partitura |
| Afinación | Temperada |
| Enlace de grabación o partitura MIDI | https://media.upv.es/#/portal/video/f35d8cb0-5bd8-11eb-bef9-cde5013e163c |

Tabla III.2.1. Características musicales de *Panutopía*

# III. COMPOSICIONES COMPUESTAS A PARTIR DE ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA MÚSICA TRADICIONAL

## *PANUTOPÍA*: MÚSICA TRADICIONAL TRANSFORMADA EN 19/8[1]

He realizado una composición como resultado del conocimiento que he adquirido durante la elaboración de este trabajo. Se trata de una composición inédita. *Panutopía* es una síntesis de varios conceptos y está compuesta en la partitura. Su característica principal es la elaboración de un motivo parecido al estilo tradicional de Pontos en un ritmo creado por mí que consiste en 19 tiempos y que se mantiene constante durante todo el tema. La idea principal se basa en la danza de Pontos, conocida como *Empos-pis* o *Omal de Kerasunta*, en un ritmo de 9/8. La melodía principal de *Panutopia* imita y reproduce la sensación de las melodías de esta danza.

Durante el desarrollo del tema he realizado elaboraciones armónicas que se alejan del ambiente tradicional. También he empleado disonancias, cambios de tonalidades y el empleo de numerosos modos. La estética sonora proviene de la influencia que proporcionó la música sinfónica de Dmitri Shostakovitch y sobre todo su *Sinfonía no 11 Opus103*. A parte del dramatismo de Shostakovitch y a medida que el tema progresa, intento realizar un ambiente armónicamente distinto del comienzo y empleo armonías de cuartas y quintas superpuestas y disonancias que imitan música medieval y sobre toda la *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machaut. Sobre esta obra mi referencia consiste enla versión realizada por el Ensemble Organum dirigido por Marcel Pérès. Las texturas que se emplean en *Panutopía* son casi siempre melódicas que a través de las sonoridades paralelas se construye un mosaico armónico de elaboración personal con mínimas influencias de la armonía tonal.

[1] Partitura reproducida en MIDI de *Panutopía*
https://media.upv.es/#/portal/video/f35d8cb0-5bd8-11eb-bef9-cde5013e163c

## INSTRUMENTACIÓN

La instrumentación está realizada para tres instrumentos melódicos. La inclusión de percusión es optativa y en el caso que se incluyera debería ser interpretada de forma discreta. Las notas empleadas y los continuos cromatismos y modulaciones de este tema realizan complicada su interpretación para cualquier instrumento tradicional, que su timbre y riqueza armónica se limita generalmente en el entorno de una tonalidad. Así que esta composición se dirige a instrumentos, quizás clásicos, que pudieran tocar más que una tonalidad.

Para esta partitura he plasmado una propuesta para tres instrumentos distintos. Oboe, violín y violonchelo. Es una aproximación a la formación de la música *demótika* griega El oboe junto con el violín representan el concepto de *zygiá*, es decir el establecido dúo *heterofónico* de la *demótica*. El chelo, aunque posee un papel musical más de apoyo armónico, también realiza líneas melódicas y obtiene casi igual importancia con los otros dos instrumentos en algunas ocasiones. Podemos decir que el chelo representa el *laouto* de la *kompania* tradicional de *demótica*.

El desarrollo rítmico melódico se ha realizado en una tesitura limitada sin expandir las posibilidades de registro que posee cada instrumento. La idea general es que esta obra se pudiera tocar con otras combinaciones de instrumentos. El oboe se puede sustituir por una flauta, por ejemplo. De todas formas, en la presente partitura he añadido consonancias de dos notas en el violín y en el chelo, para apoyar más la sonoridad y la riqueza armónica, sin tener que añadir un cuarto instrumento. Así que el violín y el chelo obtienen la textura sonora de la *lyra* con las notas empleadas de bordón (*difonía*). En el caso que la obra se interpretase por instrumentos puramente monofónicos, como por ejemplo un trio de viento, las doble notas se omitirían y se interpretarían solamente las notas superiores.

## RÍTMO

En el *Panutopia* he construido y exploro una nueva rítmica de 19 tiempos, influenciada por las danzas de ritmos de amalgama, tan comunes en los Balcanes. No se trata de la adaptación de un ritmo que existe en una danza específica, sino que compuse este ritmo específicamente para esta composición. Consiste en una amalgama de un compás de 7/8, seguido por uno de 3/8 y al final uno de 9/8 (figIII.2.1).

Figura III.2.1. Las pulsaciones del ritmo de 19/8

La sensación rítmica que transmite la melodía proviene de la forma que se ejecuta la percusión del tambor *daouli* en la danza *Empros-pis.* Es una danza de nueve tiempos, agrupados de la siguiente forma: [2+2+2+3] (fig.2).

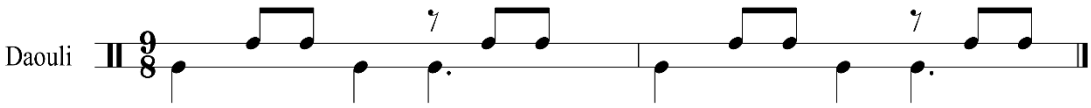



Figura III.2.2. Forma rítmica de la danza *Empros-pis*

El ritmo básico de *Panutopía* se puede entender de forma más clara si estudiamos la rítmica de *Empros-pis* en un patrón de percusión. En este caso como se tocaría con el instrumento *daouli* que se ejecuta con dos tipos de golpes, grave y agudo (fig.III.2.3).

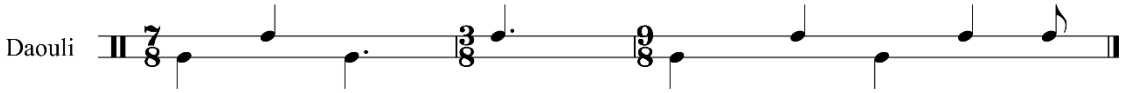



Figura III.2.3. Patrón rítmico de *Panutopía*

La elaboración melódica de la composición se basa en cambios de patrones rítmicos variados, pero siempre ubicados dentro del ritmo de los 19 tiempos. De tal forma se consigue coherencia y variedad. Veamos algunos de los patrones más característicos utilizados (fig.III.2.4):

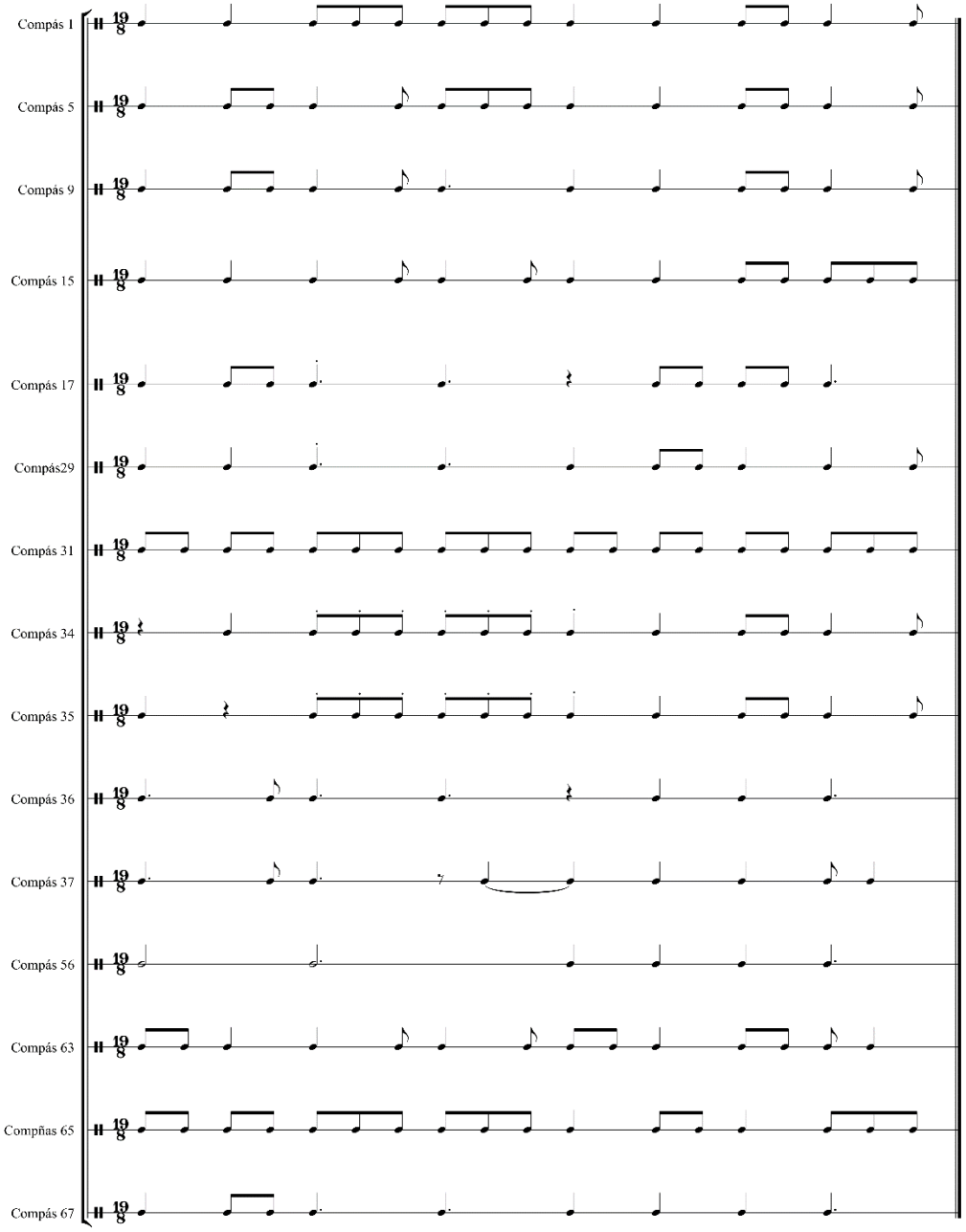



Figura III.2.4. Las combinaciones rítmicas que se emplean durante el desarrollo melódico de *Panutopía*

.

## ANÁLISIS DEL TEMA

En el primer compás podemos observar la forma rítmica de la melodía: El oboe y el chelo tocan al unísono, mientras el violín toca la misma melodía en quintas paralelas. La tonalidad inicial es La. En la penúltima nota del primer compás, se añade un trino a la melodía, ejecutado por todos los instrumentos, para generar un ambiente de música de Pontos –siendo el trino un ornamento característico de esta música (fig.III.2.5.)

Figura III.2.5. *Panutopía:* primeros dos compases. Min:0

En el compás 5, la melodía se varía rítmicamente empleando dos cocheas en vez de una negra en el segundo tiempo. El oboe y el violín están en cuartas paralelas (fig.III.2.6.).

Figura III.2.6. Compas 5 y 6. Min:0.12

En esta parte el chelo no sigue al unísono o en quintas paralelas, pero realiza una melodía de carácter más bien rítmico (fig.III.2.7.)

Figura III.2.7. Compas 5 y 6 parte del chelo. Min:012

La frase de los dos compases acaba en un acorde basado en quintas consecutivas, creando una sensación de dominante. Es un acorde de Mí, Si y Fa# de quintas justas superpuestas. Así se evita una conclusión prevista, es decir acabar en acorde de la tónica que es La. De tal forma se crea un ambiente más tenso para preparar los viajes armónicos que surgirán en la continuación (fig.III.2.8).

Figura III.2.8. Acorde de quintas superpuestas.
Min:0.18

En el compás 23 acaba un episodio que se basa en una variación de la melodía armonizada en cuartas en el entorno de la tonalidad Re. Al compás 24 y 25 encontramos un puente con notas largas en el entorno tonal de Fa #. una cierta tensión (fig.III.2.9).

.

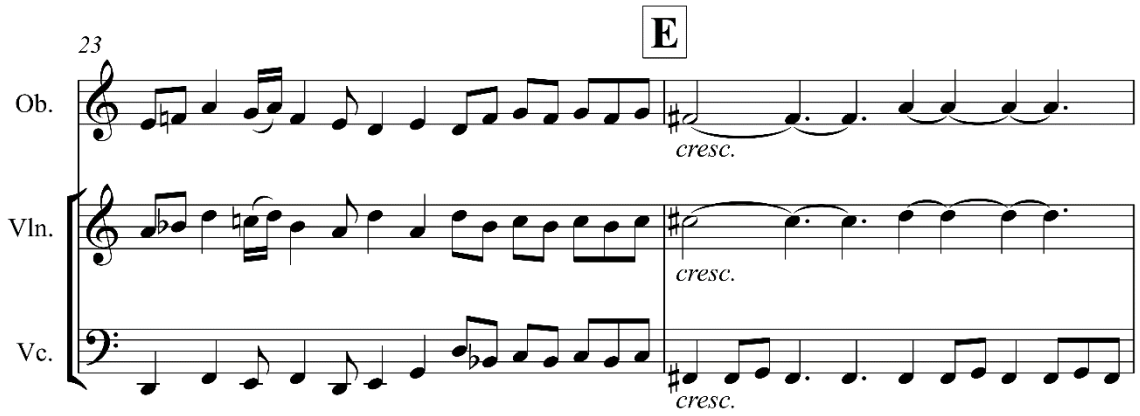



Figura III.2.9. Compases 23 y 24. Min:1.10

:

La tensión se resuelve en una variación del tema principal que se presenta en tres tonalidades. Entra en los compases 26 y 27 en Fa, menor (fig.III.2.10). y en los compases 28 y 29 en Do y Si menor respectivamente (fig.III.2.11), (fig.III.2.12).

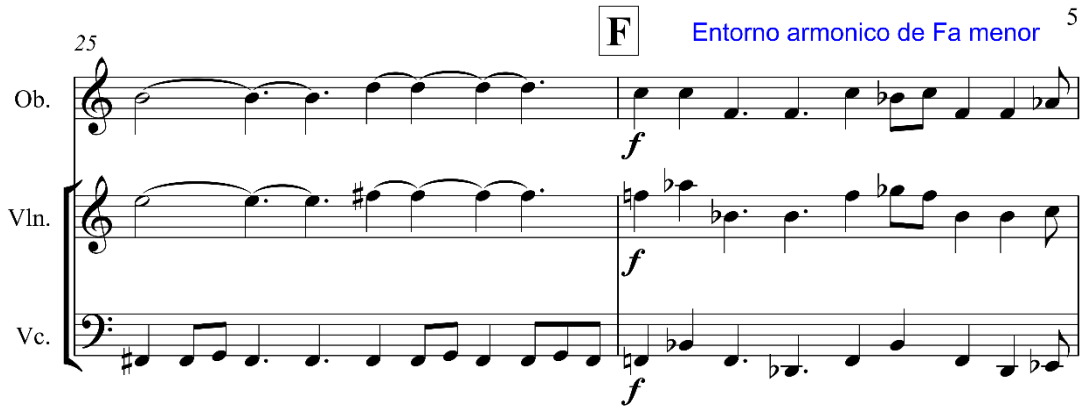



Figura III.2.10. Cambio de tonalidad en a menor. Min:1.15

Figura III.2.11. Compas 28: tonalidad de Do menor. Min:1.23

:

Figura III.2.12. Compas 29: tonalidad de Si menor.
Min:1.25

La parte G consiste en dos compases que preparan la nueva entrada del tema. El compás 30 es un solo del oboe en el modo de Re. Se añaden notas indicando la ornamentación escritos para crear una sensación de *demótika*. El pasaje se repite en el compás 31 al unísono con los otros dos instrumentos. La alteración en el La a La ♭ crea tensión sonora; se consigue la formación de un pentacordo del *dromos Karchigar*. Este *dromos* –considerando la nota Re como la tónica de referencia– se construiría a partir de las notas: Re, Mi, Fa, Sol, La♭, Si, Do, Re. (fig.III.2.13).

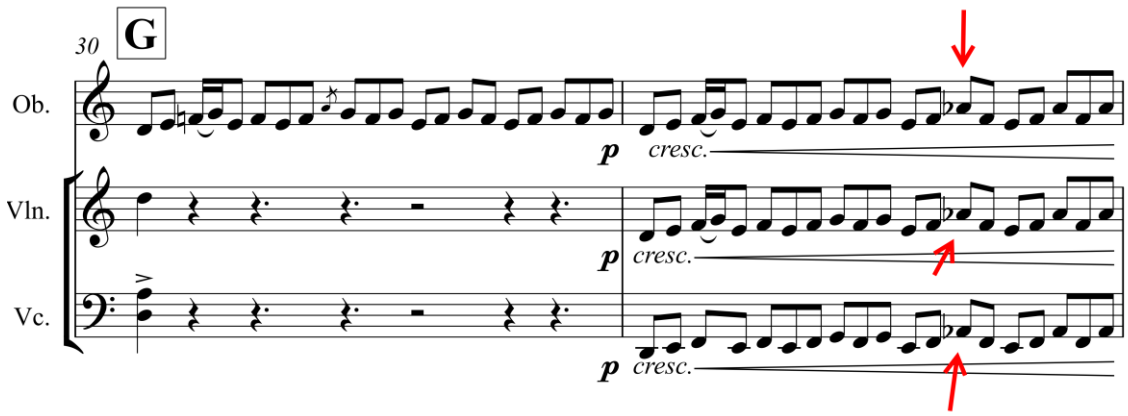



Figura III.2.13. Comienzo de la parte G. Min:1.29

En los compases 34 y 35, añado silencios al primer y al segundo tiempo respectivamente para variar el patrón rítmico en el que se basa la melodía para crear interés musical mientras se realiza una repetición del tema principal (fig.III.2.14).

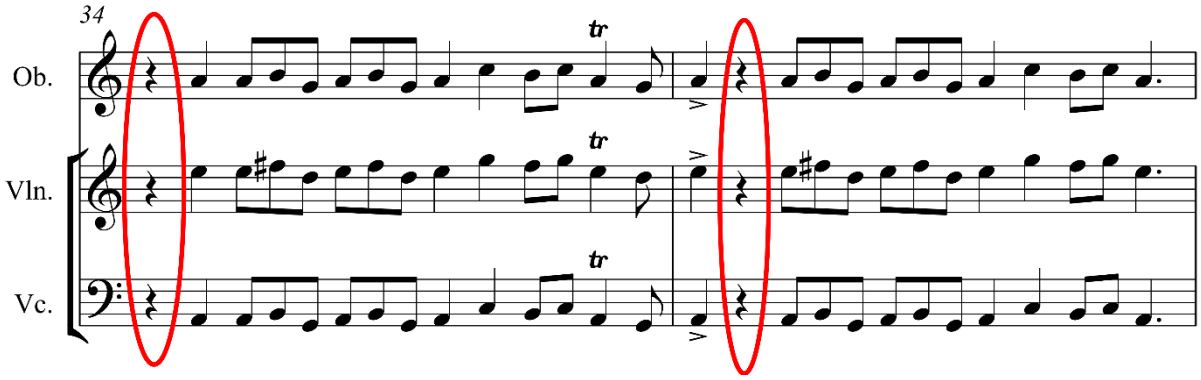



Figura III.2.14. Repetición variada de la frase inicial. Min: 1.40

En los compases 36 y 37 observamos formaciones de acordes acentuados que contrastan la tranquilidad del solo del chelo que procederá en la sección I. La armonía que se emplea en esta parte conclusiva consiste en acordes de novena, séptima o de quinta justa: se forma una armonía libre y un efecto de modulación abrupta que se enfatiza mediante los acentos (fig.III.2.15).

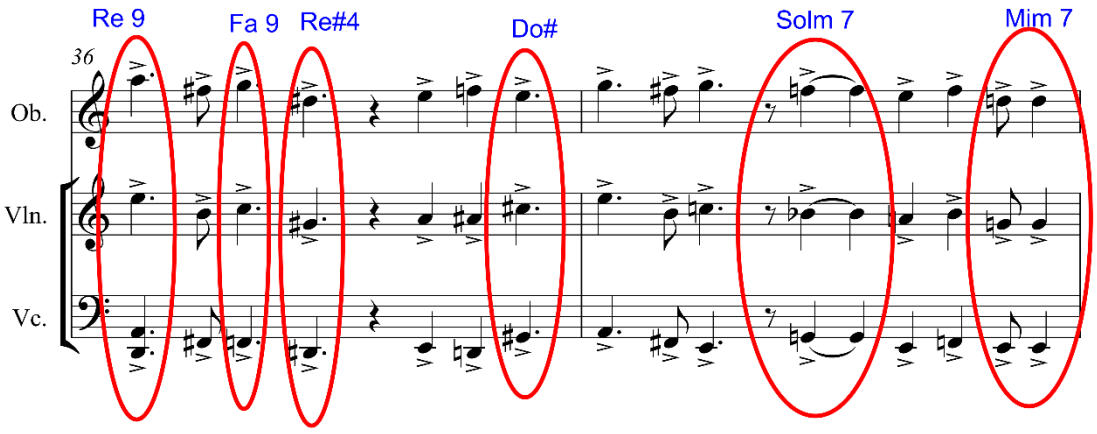



Figura III.2.15. Cierre con cambios armónicos abruptos. Min: 1.45

En la parte I, el chelo realiza un solo que recorre varias tonalidades. En el primer compás encontramos el *dromos Karchigar* en la tonalidad de Re con el característico quinto grado en La. En el segundoel modo de Sol en la tonalidad de Si (fig.III.2.16).

Figura III.2.16. Parte I solo de chelo. Min: 1.52

En el compás 42 el solo se realiza en el *dromos Nigriz*, en la tonalidad de Do. Según esta tonalidad las notas de *Nigriz* en Do serían:  Do, Re, Mi bemol, Fa #, Sol, La, Si bemol Do. En el compás 42 la melodía se encuentra en el modo de Fa (como una escala mayor con la cuarta aumentada) pero en la tonalidad de Fa #. Es decir, las notas Fa#, Sol#, La#, Si#, Do#, Re#, Mi#, Fa# (fig.III.2.17).

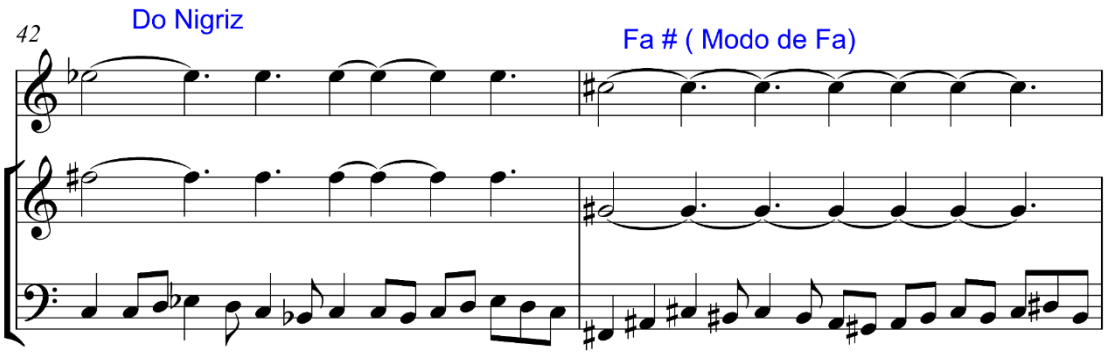



Figura III.2.17. Solo chelo, compases 42 y 43. Min: 2.05

El solo del chelo termina en los compases 44 y 45. En el compás 44 nos encontramos en la tonalidad de Si mayor, mientras el material melódico del compás 45 está elaborado en el *dromos Peiraiotikos*, que su carácter cromático y tenso nos prepara para el clima agitado e inquieto de la sección J. Aquí el *Peiraiotikos* se presenta en la tonalidad del Re y consiste en las notas Re, Mi, Fa#, Sol #, La, Si♭, Do #, Re. El chelo se ubica melódicamente en el quinto grado del modo como centro melódico y las notas Sol# y Si ♭ oscilan en este centro, la nota La (fig.III.18).

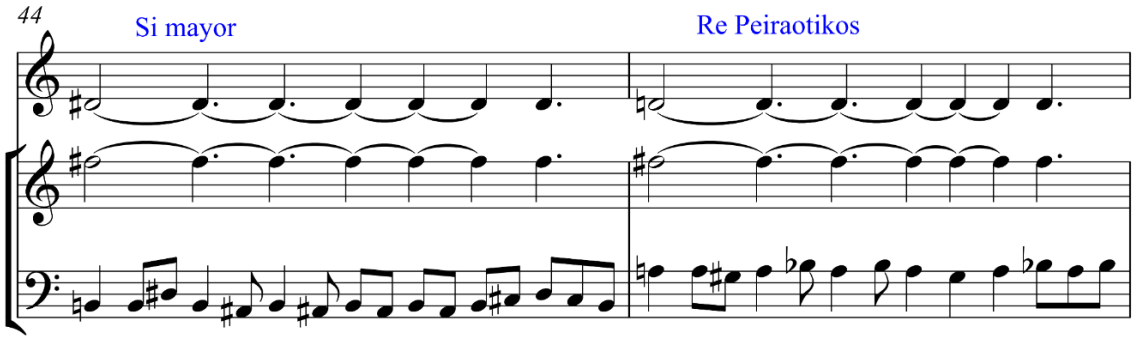



Figura III.2.18. Solo de chelo en los compases 44 y 45. Min: 2.10

"

La parte J es un *moto perpetuo*, basado en la escala disminuida, una escala octatónica que se encuentra en la tonalidad de Re. No empleo exactamente todas las notas de la dicha escala sino características de ella, como son tetracordios compuestos por de semitonos y tonos. En el compás 46 del violín podría ser el tetracordio superior del *dromos Sabah* en Re, con la nota Re♭ la característica octava disminuida. De todas formas, esta sensación de Sabah es temporal y el cromatismo avanza entrando en el territorio melódico de la escala disminuida, que seguirá durante toda la parte J (fig.III.2.19).

Figura III.2.19. Parte J en la escala disminuida. Min: 2.16

El episodio anterior concluye en los compases 56 y 57 que preparan la llegada consiste en el puente que prepara la sección K. Se trata de un patrón rítmico, relativamente sencillo.  Mi intención sería utilizar una armonía neutra de manera las notas repetidas aporten un efecto más bien rítmico. Para enriquecer la armonía añado notas que forman novenas y séptimas en el compás 57 (fig.III.2.20).

Figura III.2.20. Compases 56 y 57. Min: 2.45

En esta parte prevalece un ambiente musical melódico y expresivo mediante el empleo de elementos de armonía tonal. La nueva frase entra al compás de 58 en la tonalidad de Re menor, siguiendo otro cambio en Re ♭ mayor, siguiendo un cambio armónico abrupto, pero también interesante. Los compases 60 y 61 pertenecen en la misma frase, pero realizada a una tercera menor más alta definiendo en la tonalidad de Fa menor. El compás 61 es una variación del 59 y sus últimos tiempos crean un ritmo armónico más acelerado que concluye en el acode de Fa♯ menor (fig.III.2.21).

Figura III.2.21. Sección K con cambios armónicos. Min: 2.53

## CONCLUSIÓN

Con *Panutopía* he explorado la composición libre basada en elementos de la música tradicional como los ritmos, los modos y la ornamentación. El proceso de la composición se realizó a través de la notación en partitura y he intentado proporcionar la sonoridad de la música tradicional a través del uso de la ornamentación detalladamente indicada. He empleado elementos de la música clásica europea basados en mis experiencias auditivas a través de obras de referencia como la *Sinfonia no 11* de Dmitri Shostakovich y la *Messe de Notre Dame* de Guilaume Marchaut. La grabación de esta obra es un proyecto que me interesaría realizar en el futuro.

# III. COMPOSICIONES COMPUESTAS A PARTIR DE ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA MÚSICA TRADICIONAL

## 3. L'INFINIT RESSONA (Είμαστε κάτι)

| **Composición** | **L'infinit ressona (Είμαστε κάτι)** |
|---|---|
| Método de composición | Composición con notación detallada |
| Texturas y armonía | Armonía libre, melodías en cuartas o quintas paralelas, uso de disonancia, arpegios en terceras consecutivas |
| Ritmo | Ritmo de la danza *gonatistós*<br>15/8: [4+4+3+4] |
| Modo | Modo de Mi, *Hijaz*<br>escala octatónica |
| Instrumentación Spyros Kaniaris | Guitarra de ocho cuerdas |
| Otros instrumentos | Zanfona, *moraharpa*, set de percusión |
| Notación | Detallada |
| Improvisación | No |
| Influencias | Música clásica moderna, música balcánica, música clásica India |
| Ornamentación | Voz melismática. Instrumentos sin ornamentar |
| Afinación | Temperada |
| Enlace de grabación o partitura MIDI | https://music.youtube.com/watch?v=fxzBoNxtg4U&feature=share |

Tabla III.3.1. Características musicales de *L'infinit ressona*

# III. COMPOSICIONES COMPUESTAS A PARTIR DE ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA MÚSICA TRADICIONAL

## 3. *L`INFINIT RESSONA* (ΕΙΜΑΣΤΕ ΚΑΤΙ)[1]

La composición en cuestión se encuentra grabada en el disco *Nipenthí* (2013); la letra cantada es el poema *Eimaste kati* del poeta griego Kostas Karyotakis traducido en catalán/valenciano por Jesús Cabezas. El estilo musical es semejante al de la composición *Arbre* (δέντρο) –estudiada en el apartado III.1. A diferencia de *Arbre*, en el presente tema mantengo el ritmo constante y realizo variaciones rítmico-melódicas dentro de la unidad rítmica de 15 tiempos. La influencia musical consiste en una asimilación variedad de estilos musicales, resaltando la música del norte de Grecia –danza *gonatistós*– y el uso de la escala octatónica por influencia de compositores como Bartók, Stravinski y Shostakóvich. La composición en cuestión se ha realizado exclusivamente en la partitura. Explicaré los procesos compositivos referentes al uso del *tihai*, un rasgo rítmico-melódico empleado en la música clásica de la India tanto en instrumentos melódicos como en rítmicos.

### ELEMENTOS MUSICALES

#### Ritmo y melodía

El elemento de música tradicional empleado en esta composición es el ritmo de 15 tiempos de la forma que lo encontramos en la danza *gonatistós* del norte de Grecia (Kavakopoulos, 2005). La agrupación de este ritmo es la siguiente: 15/8 [4+4+3+4]. Los primeros dos grupos de cuatro tiempos suelen tener la forma rítmica del *dáctilo* (negra y dos corcheas) (fig.III.3.1).

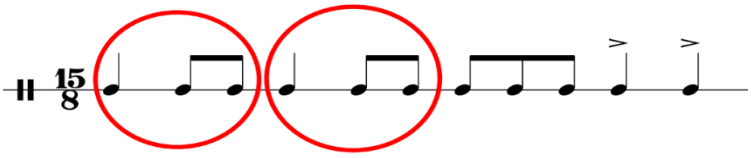



Figura III.3.1. Forma rítmica de *gonatistós*

[1] *L'infinit ressona*
https://music.youtube.com/watch?v=fxzBoNxtg4U&feature=share

Conocí la melodía de esta danza –realizada en el modo de Sol–, a través de un arreglo: a finales de la década de los 90 el grupo griego Mode Plagal, tocaba arreglos propios de música tradicional al estilo *jazz-funk*, he tenido la oportunidad de verlos en directo y también conocer su trabajo discográfico. Uno de sus arreglos es el *Funky Bergina* que emplea la melodía de *gonatistós*[2]. Posteriormente escuché esta misma melodía interpretada por músicos tradicionales en la gaita en un programa de la televisión griega.

En *L'infinit ressona*, mantuve la rítmica de la melodía tradicional original, pero utilicé el modo de Mi en la tonalidad de La y variando el sexto grado entre Fa♯ y Fa natural (fig.III.3.2).

Figura III.3.2. Tema principal, compas 7

Este motivo recurrente se repite en diversas ocasiones durante esta composición. Para evitar cualquier monotonía que puede surgir como resultado de una repetición mecánica, varío la forma de esta melodía cada vez que se vuelve a interpretar. La variación de melodías repetidas es un rasgo de la música tradicional y en el caso de música escrita, anoto las diferencias. Es complicado memorizar todos los mínimos cambios que surgen entre cada repetición cuando hay que interpretar esta composición De todas formas, las repeticiones, mínimamente variadas proporcionan un carácter más orgánico en la música y en mi opinión, es preciso realizar estos cambios (fig.III.3.3).

[2] *Funky Bergina* por *Mode Plagal*
https://music.youtube.com/watch?v=ZakPw1OBdNY&list=RDAMVMVDaRzdU0x1k

Figura III.3.3. Variaciones de la melodía principal

En la entrada de la voz se emplea el quinto grado disminuido (Mi♭) del modo de Mi en la tonalidad de La como elemento armónico para crear un ambiente especial (fig.III.3.4).

Figura III.3. 4. Entrada de voz. Min:0.29

La parte H es un puente rítmico en el modo de Mi en la tonalidad de Mi (compases 55-56) y en la tonalidad de Sol♯ (compases 57-58) (fig.III.3.5).

Figura III.3.5. Sección H. Min: 1.59

En la parte L la textura se aligera y se realiza un solo de guitarra de ocho cuerdas de carácter sereno caracterizado por la sonoridad de las cuerdas graves (fig.III.3.6)

Figura III.3.6. Solo de guitarra de ocho cuerdas. Min: 3.58

La parte Q (compases 187-209) es un solo de guitarra compuesto por el desarrollo de arpegios y el acompañamiento sutil armónico de la zanfona y la *moraharpa* (fig.III.3.7).

Figura III.3.7. Solo de guitarra en la parte Q. Min: 6.20

**Tihai**

El t*ihai* es una característica rítmico-melódica de la música india. Consiste en la repetición de una frase por tres veces, ubicada dentro del ciclo rítmico de una composición (fig.III.3.8).

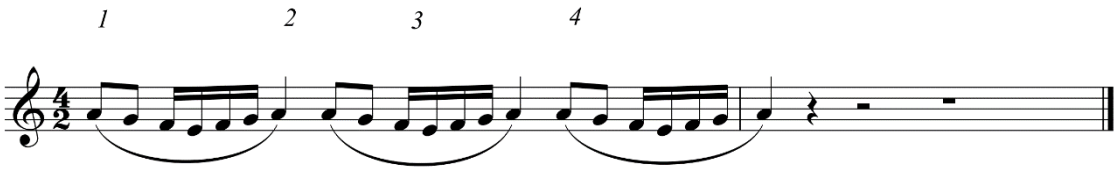



Figura III.3.8. *Tihai* en un compás de cuatro tiempos

Su uso proporciona un carácter conclusivo y puede servir como una cadencia que marque el final de una sección. En la música clásica india el uso de *tihai* puede ser la señal para acabar una parte lenta y proceder a otra más rápida. Hay varias figuras rítmicas de *tihai* más complejas que la figura 8; podemos escuchar dos ejemplos magistrales en una grabación del *rag Marwa* interpretado por Ram Narayan[3] En *L'infinit ressona* utilizo un *tihai* para concluir la sección M, que consiste en texturas densas realizadas por todos los instrumentos. El *tihai* se basa de una figura rítmica de un 7/8 [2+2+3] que se repite tres veces dentro de cuatro compases -145-148 (fig.III.3.9). Su última nota cae en el primer tiempo del compás 149.

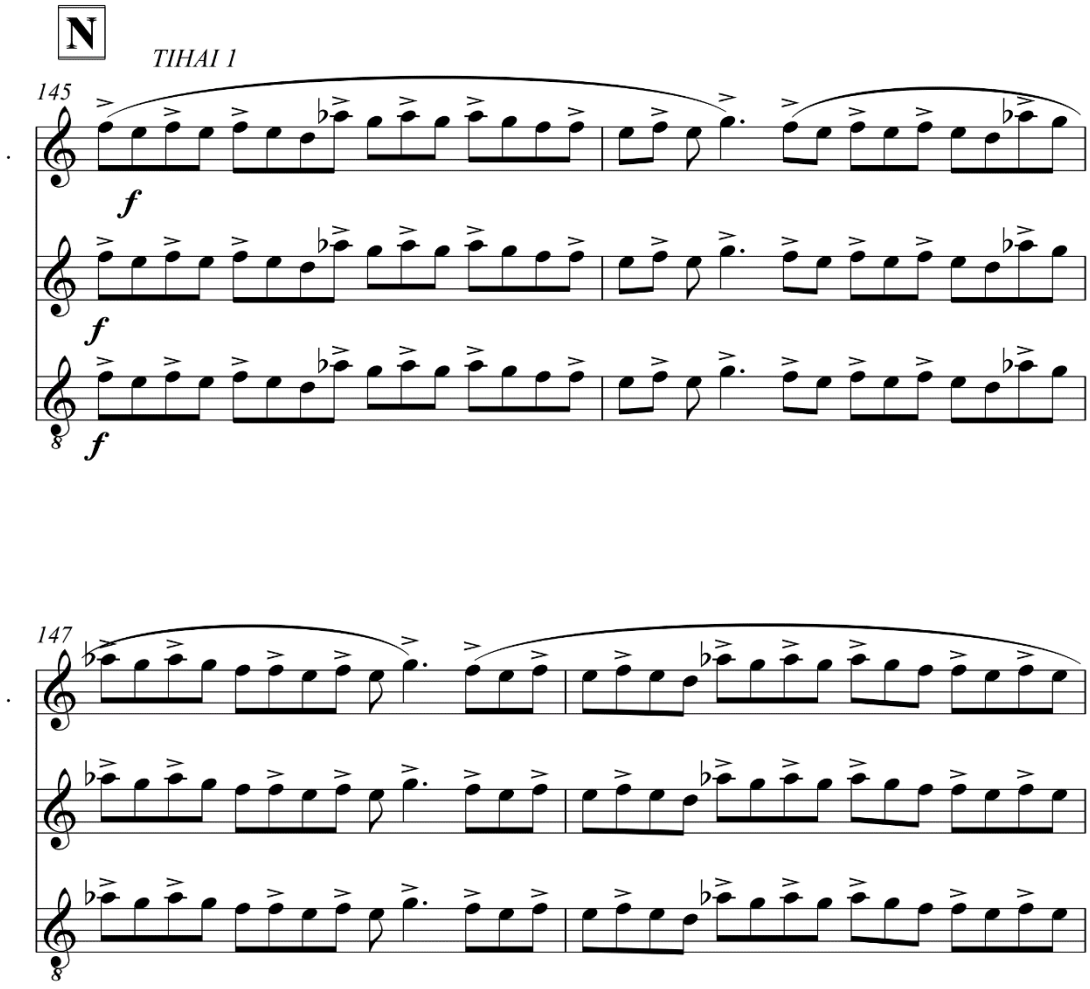



Figura III.3.9. Primer *tihai* en *L'infinit ressona*. Min: 4.56

[3] Ram Narayan realiza un *tihai*. Min: 15.17, 21.14
https://music.youtube.com/watch?v=7JN683hRAXo

El siguiente *tihai* es doble; se refiere a la repetición por tres veces de una frase (en línea curva) que consiste en la repetición por tres veces de un núcleo rítmico-melódico. Melodicamente se construye en el primer tetracordio del modo *Hijaz* en la tonalidad de Do♯ (fig.III.3.10).

Figura III.3.10. Segundo *tihai* de forma doble. Min: 5.07

*L'infinit ressona* es una composición compleja y difícil a interpretar. Consiste en un ejemplo representativo del empleo de elementos musicales tradicionales hacia un resultado que no tenga características auditivas, parecidas a la música tradicional. Trabajando sobre un ritmo constante de amalgama, como el de *gonatistós* de 15 tiempos, requiere un cierto esfuerzo para variar las características rítmicas de las melodías repetidas y otorgar riqueza musical. El uso de *tihai* de la música india ofrece nuevos desarrollos rítmico-melódicos y nuevos tipos de cadencias.

# IV. COMPOSICIONES BASADAS EN LA PRAXIS DE LA IMPROVISACIÓN

## INTRODUCCIÓN

En la sección que sigue se examina la práctica de la improvisación basada en conceptos musicales de la música tradicional. El tipo de improvisación en cuestión no consiste solamente en una creación espontánea y aleatoria, sino que presupone un conocimiento y trabajo previo sobre los elementos musicales modales en los que se basará la improvisación.

## EL CONOCIMIENTO DE LA MÚSICA TRADICIONAL COMO BASE PARA PODER IMPROVISAR

Para poder improvisar utilizando elementos de la música tradicional se propone seguir conceptos y formas establecidas que consisten en rasgos estructurales de esta música. Asimismo, la improvisación no es meramente un elemento decorativo sino un factor integral de la música en cuestión; asimismo la práctica de la improvisación requiere un trabajo previo. Hemos visto en el capítulo uno que el proceso de la oralidad y la enseñanza de la música tradicional no se realiza a través de la música escrita. La ausencia de la partitura conduce a que los músicos desarrollen la habilidad de poder variar continuamente el material que interpretan. La improvisación en la música tradicional se basa en el método de la continua variación de un material de referencia como es, una melodía sencilla o una canción conocida.

Según la musicóloga e investigadora Déspina Mazaráki (1959), los clarinetistas tradicionales, durante el proceso de aprender a tocar una canción, emplean todos los tipos de ornamentos y cambios y en consiguiente la canción se transforma. Con las nuevas notas que añade el clarinetista consigue que la canción interpretada tenga su "acento" y en el caso de un músico reconocido, la canción variada, se considera como su propia creación. Según mi experiencia personal, los habitantes de pueblo Kalithea –el pueblo del origen de mi padre– consideraban la canción interpretada por Thanasis Vrouvas, *Mou parígeile t'aidoni,* como una composición creada por él. Solían decir esta frase: "es suyo" [είναι δικό του]. Cuando hice mi primera clase de *lyra* de Pontos con Giorgos Amarantidis, el me preguntó que sabía a tocar. Empecé a tocar todo el material que había

aprendido que eran grabaciones de música tradicional de Pontos. Él me dijo: "todos estos temas son míos" [όλα αυτά τα κομμάτια είναι δικά μου]. En la música tradicional la música se plasma a través de la interpretación; las funciones de interprete y compositor las realiza la misma persona.

De todos modos, dentro de esta aparentemente amplia libertad, existen ciertas reglas establecidas en las músicas basadas en la tradición. En la música clásica de India, Irán, Turquía y de los países árabes, los sistemas modales se basan en cánones establecidos que definen y diferencian un modo musical (*makam*, *rag* o *dastgah*) de otro. Por ejemplo, si estudiásemos una composición de *demótika,* una melodía bizantina o una canción turca o árabe, en cada uno de estos casos deberíamos escuchar, repetir y trabajar la forma melódica, la afinación y la ornamentación. En el caso de que tuviéramos un profesor, músico de una tradición musical no temperada, aprenderíamos las notas no temperadas por escuchar, repetir y al final e imitar sus ejemplos musicales tocados en clase. Me acuerdo de una clase que hice con Amarantidis (comunicado personal, abril. 2010) enseñándome la canción de Pontos *Aitens.*[1] En la segunda frase de la canción en cuestión, tocó el sexto grado de forma no temperada y me comentó que debería reproducir esta nota de la misma afinación especifica. La frase era: "¿Puedes tocar ahora esta nota? "[Μπορείς τώρα να παίξεις αυτή τη νότα;]

Un ejemplo básico para elaborar la improvisación modal es trabajar sobre el modo de Mi con la tercera mayor, el *makam Hijaz*. Tocando en *Hijaz* significa enfatizar la presencia del cuarto grado y no tanto la ded el quinto(fig.IV.1.).

Figura IV.1. *Dromos Hijaz* en Re

[1] Giorgos Amarantidis interpreta *Aitens*
*Γιώργος Αμαραντίδης - Αητέντς Επαραπέτανεν - YouTube*

. Es decir, sería mejor evitar tocando sucesivamente las notas de *Hijaz*, subiendo y bajando como si fueran una simple escala. Habría que realizar algunos movimientos melódicos concretos, enfatizando sobre todo el cuarto grado, para convencer el oyente que el ambiente musical es de *Hijaz*. En el caso de tocar el *Hijaz* de forma no temperada se debería subir la afinación, del segundo grado y rebajar del tercero. ¿Cuánto seria este cambio de afinación? Esto depende del criterio personal y el estilo estudiado. Aunque los sistemas de la música bizantina y la música turca y árabe clásica definen con mucha precisión la relación de los intervalos no temperados, a través de sus teorías precisas, la práctica de esta música se realiza mediante la experiencia acústica (Mavroidis, 1999).

Otro ejemplo para trabajar sería el *makam Hijazkar* (fig.IV.2.). Se trata del modo característico de la música del Mediterráneo Oriental. Consiste de la unión de dos tetracordios *Hijaz*. En la tonalidad del Re las notas serian Re, Mi♭, Fa♯, Sol y La, Si♭, Do♯, Re.

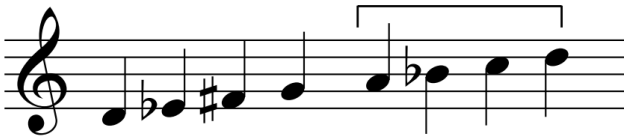


Figura IV.1. *Dromos Hijaz-Kar* en Re

El uso de *Hijaz-Kar* se detecta en la cultura popular del cine en canciones como *Misirlou* cuyo arreglo al estilo de *surf* se ha difundido a través de la película *Pulp Fiction.* Un ejemplo característico del uso del *Hizaz-Kar* se puede observar en la canción de Markos Bambakaris-,el célebre músico de *rembétiko- Atakti*[2]. Observaremos que el movimiento melódico empieza por la octava aguda del este *dromos.* La frase principal se desarrolla en el tetracordio superior y en movimiento descendiente. Como una primera sugerencia práctica, en el caso de que tuviéramos realizar una improvisación, deberíamos empezar desde el segundo tetracordio y realizar frases descendiendo desde la tónica.

[2] *Atakti* de Markos Bambakaris
Μάρκος Βαμβακάρης-Άτακτη (1968) - YouTube

Con estos ejemplos querría presentar algunos conceptos modales de la enorme variedad que existe en las músicas tradicionales. Para entender mejor el comportamiento melódico de un modo se debería estudiar música compuesta segú este modo y conocer sus características especiales.

En conclusión, para realizar una improvisación modal cabe señalar el empleo de las siguientes características interpretativas:

- Movimientos melódicos dentro del ámbito en específicos tetracordios
- Uso de notas especificas no temperadas según el modo
- Cromatismos y atracciones hacia notas importantes
- Glissandi y ornamentos según el estilo y el instrumento

## 1. IMPROVISACIÓN EN LA *LYRA* DE PONTOS

El 2018 grabé en una antigua bodega del siglo XIII en el barrio Carmen de Valencia, un video, empleando elementos de improvisación. La grabación se llevó a cabo por el guitarrista José Manuel Garriga y la producción por la arqueóloga Carmen Marín. Quiero presentar en esta tesis una improvisación que realicé en la *lyra* de Pontos (fig.IV.3). Se trata de un tema a ritmo libre que se puede definir como *taximi*, es decir, un desarrollo espontaneo de música modal a ritmo libre. La improvisación que hice para esta grabación se basa en el *dromos Hijaz.* Durante toda la interpretación evito realizar los intervalos característicos en su forma temperada y ejecuto el segundo grado más alto y el tercero más bajo-características de *Hijaz* en su forma no temperada. El estilo interpretativo se basa en los *glissandi*, característicos en la música de Azerbaiyán para el instrumento *kamancheh* y en los bordones realizados en las cuerdas cercanas en la cuerda que se realiza la melodía-elemento de *difonía*.

Figura IV.2. Foto de la improvisación en la *lyra* de Pontos. Grabación audiovisual en el Celler de Valencia Fuente: elaboración propia
Enlace del video: https://media.upv.es/#/portal/video/f0840f00-662d-11eb-bf95-25e05a395d01

Evito las cuartas paralelas de la *lyra* de Pontos, pero realizo, en algunas ocasiones, frases características del dicho instrumento como son trinos sobre un pedal (min: 0.25) para generar énfasis. La parte que se genera la máxima tensión se encuentra hacia el final: después un pasaje en tresillos (min:2.03) realizo una frase descendiente que resuelve en un trino sobre pedal (min: 2.19).

La improvisación resuelve de forma tranquila y el sonido desaparece con una nota larga. Durante esta sesión de grabación hice tres tomas de lyra: todas eran diferentes en duración, intensidad e interés. Escogí esta toma presentada en este trabajo porqué proporciona-según mi opinión-una continuidad, fluidez y coherencia en la presentación del material melódico interpretado. Pienso que como trabajo futuro me interesaría estudiar esta improvisación en particular y aprender a interpretarla como si fuera una composición-seguramente variando ligeramente algunas notas.

## 2.IMPROVISACIÓN EN *ASTERI*

En el siguiente apartado presentaré un caso de improvisación distinto. Se trata de improvisar –con la *lyra* de Pontos– en función de colaborar con otros músicos. Las improvisaciones estudiadas se han realizo en la composición *Asteri*, que ha sido anteriormente examinada en esta tesis: examinaremos la versión en directo que tuvo lugar el julio del 2018 en el festival Etnomusic de Valencia (fig.IV.4).

### Lyra y contrabajo

El primer tipo de improvisación consiste en improvisar con la *lyra* sobre unas notas de pedal realizadas por el contrabajo. Esta sección fue plasmada como resultado de haber escuchado por casualidad una melodía bizantina en la radio; hasta el presente no he podido averiguar cuál ha sido la obra en cuestión para citarla. El pedal se mueve en tres grados: la tónica, el quinto grado, el cuarto grado y concluye en la tónica. Los cambios armónicos se realizan a través de la comunicación visual entre los dos músicos –lyra y contrabajo. Podemos observar estos cambios de notas de pedal –considerados estéticamente, según mi opinión, como equivalentes al *ison* de la música bizantina– en las siguientes secciones:

a) Tónica Re. Min: 0.00
b) Quinto grado La. Min: 0.33
c) Cuarto grado Sol. Min:0.59
d) Tónica Re. Min: 1.09

El modo musical con que realizo la improvisación es el de Mi interpretando el segundo grado elevado en afinación. La tonalidad empleada es la de Re y las notas son las siguientes: Do (subtónica), Re (tónica), Mi♭(afinado más alto), Fa, Sol, La, Si ♭ , Do. La forma de improvisar de basa en la elaboración de la melodía sencilla –el recuerdo de la melodía bizantina que había escuchado–que tengo interiorizada mentalmente como modelo.

Figura IV.3. Interpretación del tema *Aster* en el festival Etnomusic de Valencia 2018i. David Gadea-percusión, Xuso Barberá-contrabajo, Spyros Kaniaris-lyra de Pontos, Rafel Arnal-voz. Fuente: elaboración propia

Enlace del video: https://media.upv.es/#/portal/video/4e79db90-6722-11eb-bf95-25e05a395d01

### *Lyra*, contrabajo y voz

El segundo tipo de improvisación consiste en acompañar el solo vocal que realiza Rafel Arnal al minuto 3.57. El contrabajo realiza un bordón continuo en la nota La que es la tónica de esta sección musical. La *lyra* realiza pasajes entre los espacios que existen en la parte cantada y bordones mientras la voz canta. El cantante canta la melodía original de la canción, pero a ritmo libre y variándola con melismas. También varía el modo de la canción desde el modo de Mi al modo *Hijaz* convirtiendo el tercer grado de tercera menor a tercera mayor. La forma de cantar no es siempre la misma y de concierto ha concierto Rafel ha ido variando esta parte. A veces se queda en un silaba y realiza más melismas y en este momento para interactuar musicalmente toco más intensidad la nota de pedal o imito la melodía cantado creando texturas de *heterofonía* como se puede observar al minuto 4.10. Justo después el fin de la frase vocal, realizo un pasaje, considerado como una respuesta instrumental, para crear un puente y conectar la frase cantada y la siguiente.

La improvisación entre más músicos no posee la libertad que otorga la improvisación en solitario. De todas formas, la interacción y el elemento de la sorpresa que ocasionalmente surge en improvisaciones colectivas, fortalecen la sensación de un

juego musical. El resultado final se basa en estructuras preconcebidas, pero no es simplemente una obra bien ensayada sino de un nuevo desarrollo musical que nace por primera vez en presencia de todos los músicos que participan y el público.

## 3. *FILANT EMPREMTES*; DANZA CONTEMPORÁNEA Y MÚSICA TRADICIONAL[3]

*Filant empremtes* es un trabajo que explora la síntesis e interacción entre la música y la danza en un espacio específico; se trata de la exposición *Acciones cotidianas* de la artista Maribel Domènech. Este trabajo audiovisual comparte características con el trabajo del artista griego Yannis Kounelis *Da inventare sul posto* presentado el 1972 en la exposición documenta V en la ciudad Kassel de Alemania. Aquel trabajo artístico consistía en la interpretación de música improvisada en directo según una danza improvisada realizada por una bailarina clásica, en el espacio de una exposición[4]. En el caso de *Filant Empemtes* el material musical empleado ha sido basado en secciones de algunas composiciones mías elaboradas con improvisaciones. En este trabajo colaboré con otros dos músicos: Xuso Barberá al contrabajo y la soprano Elia Casanova.

La cuestión interpretativa que se plantea, consiste en definir las herramientas musicales que se requieren emplear, para conseguir un resultado audiovisual que combina el movimiento corporal en el espacio de una exposición con el sonido de la música interpretada en directo. Un elemento característico de este trabajo es el uso de la improvisación. Según decidimos durante el ensayo con los integrantes de *Filant Empremtes*, el proyecto se basaría en la interacción entre la música y la improvisación de los dos bailarines Pere Bodí y Álex Guerra, de la compañía de danza *Hort-Art*. La colaboración entre la danza y la música se basó consecuentemente en la interacción. La improvisación musical seguía los movimientos de los bailarines mientras que ellos realizaban una coreografía improvisada siguiendo la música.

[3]Filant empremtes
(17) FILANT EMPREMTES | Dansa i Música interaccionen amb l'obra de Maribel Domènech - YouTube

[4] Yannis Kounelis y su exposición *Da inventare sul posto*
Jannis Kounellis | Presentation of Jannis Kounellis Da inventare sul posto (To Invent on the Spot), 1972 at Documenta V, Kassel 1972, 1972 (artbasel.com)

Figura IV.4. Introducción de *Ensulsida* en *Filant Empremtes*: Min: 15.11 Enlace del video: (17) FILANT EMPREMTES | Dansa i Música interaccionen amb l'obra de Maribel Domènech - YouTube

El estilo de la danza era contemporáneo y no se basaba en una coreografía definida. En ciertos momentos, interpreté instrumentos tradicionales como el *sarangi* y *lyra de Pontos*. Uno de estos momentos es el recorrido que realiza la cantante, Elia, antes de interpretar la parte vocal de la composición *Ensulsida*. Según decidimos en el ensayo, este espacio de tiempo se debería cubrir con una improvisación instrumental a medida que Elia se acercaba caminando lentamente. El contrabajo tocaba un bordón en Re y yo durante este momento improvisaba melodías en *Hijaz* y en el modo del Mi como si fuera un canto bizantino (fig.IV.5).

En otro momento, tocamos con Xuso Barberá, el contrabajista, la composición *Nipenthí*[5] En este caso la armonía de la melodía original sirvió para formar un ciclo de acordes en el que se improvisaba mientras los bailarines realizaban también una improvisación (min: 27.10). Durante la interpretación intentaba seguir sus movimientos y ellos seguían la música que escuchaban. Mientras comencé a repetir la melodía de carácter lento veía que los bailarines realizaban movimientos rápidos y empecé a variar las frases siguiendo sus pasos acelerados.

[5] La composición *Nipenthí* de *Krama* en la versión grabada en el disco KRAMA - Nipenthí (ΝΗΠΕΝΘΗ) (Picap, 2013) - YouTube

Se realizaba una interacción viva y vibrante (fig.IV.6). En el caso de que no se hubiera empleado el elemento de la improvisación el resultado sería diferente. La falta de espontaneidad que puede ocurrir en el caso de tocar una música compuesta y sin salir del guion puede ser un factor que obstaculice la simbiosis entre música y danza.

Figura IV.5. *Nipenthí en Filant Empremtes*: Enlace del video: Min: 27.10

(17) FILANT EMPREMTES | Dansa i Música interaccionen amb l'obra de Maribel Domènech - YouTube

En la canción *L'Olivera* empleé el elemento de improvisación justo antes de la repetición de la segunda estrofa (3.04 min). En esta sección, el contrabajo realiza un ostinato en la tonalidad de Re, en el ritmo de *zeimbékikos* (análisis de *L'Olivera* fig.II.1.3). Creo un solo modal con la guitarra en ritmo libre pero basado sobre el firme ostinato de la línea del bajo, una práctica común en el *rembético* y en la *demótika.* En esta obra hay más improvisaciones con la guitarra de ocho cuerdas en varios momentos, pero no se caracterizan de un empleo del estilo tradicional.

## CONCLUSIÓN

He presentado tres casos de improvisación empleando métodos interpretativos de la música tradicional. El factor que diferencia el carácter de la improvisación es el grado de interacción que se emplea en cada uno de estos casos

En el primer tenemos la improvisación realizada por un músico. Aquí tenemos como elementos constructivos la libertad, la imaginación y la creatividad del interprete como herramientas empleadas para componer en directo nueva música.

En el segundo observamos la interacción entre dos o más músicos. El material improvisado requiere una base musical establecida como puede ser un pedal, una secuencia basada en centros tonales o el esquema de una melodía. La elaboración, la variación y la ornamentación, características de la música tradicional, son factores musicales que mediante su aplicación se consigue la interacción entre los músicos que genera vitalidad en la improvisación

En el tercer caso observamos cómo se puede improvisar incorporando la música en la danza. Aunque este trabajo no pretende indagar sobre la relación de la música tradicional con la danza, podemos obtener como resultado que la óptima forma de improvisación entre las dos disciplinas es la de la improvisación interactiva. Los músicos improvisan y los bailarines se inspiran realizan unos movimientos. Los movimientos pueden reflejar la improvisación de otro material musical. En consiguiente se realiza una interacción circular que puede crear un resultado artístico convincente y único.

Para concluir cabe resaltar que la improvisación no se considera como una disciplina que se aprende dentro del ámbito de la música tradicional separada de la interpretación. Constituye parte de la naturaleza de esta música y está incorporada en los procesos de la transmisión oral que siguen los músicos tradicionales. La comprensión del estilo de la improvisación modal requiere aprender a tocar la música en cuestión para interiorizar los movimientos melódicos de los modos empleados.

# DISCUSIÓN GENERAL Y CONCLUSIONES


1. RECAPITULACIÓN DE LA TESIS

1.1 PARTE TEÓRICA: CONCLUSIONES SOBRE LOS SIETE CAPÍTULOS

1.2. PARTE ANALÍTICA: MÚSICA COMPUESTA EN CUATRO CATEGORÍAS

2. REALIZACIÓN DE LOS OBJETIVOS

2.1. OBJETIVOS PRINCIPALES

2.1.1. Composición de nuevas músicas tradicionales sin el uso de la notación occidental

2.1.2. Composición de nuevas músicas tradicionales utilizando notación básica

2.1.3. Composición de nuevas músicas empleando características estructurales de la tradición

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

2.2.1. Explicación del proceso creativo y sus características

2.2.2. Detección de influencias musicales en las composiciones

2.2.3. Definición metodológica en la realización de las composiciones

2.2.4. Investigación sobre el origen de la música tradicional griega

2.2.5. Detección de diferencias y similitudes entre la música tradicional griega y la clásica europea.

2.2.6. Transcripción de música griega tradicional

2.2.7. Estudio de los elementos de la música tradicional en Stravinski y Bartók

2.2.8. Aportación de información sobre la música tradicional griega

3. CONCLUSIONES

3.1. USO DE LOS INSTRUMENTOS TRADICIONALES

3.2. PROPUESTA DE LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

3.3. LA IMPROVISACIÓN COMO HERRAMIENTA

4. EPÍLOGO

# DISCUSIÓN GENERAL Y CONCLUSIONES

Como parte final de esta tesis, expondré las conclusiones que de esta se han derivado, siguiendo la exposición de la parte teórica y la parte analítica abordadas. Partiremos, pues, del hecho que la cuestión planteada sobre la composición musical basada en los mecanismos de la música tradicional constituye el eje central de las presentes conclusiones. En esta línea analítica, observaremos cuáles han sido los resultados de la investigación que hemos llevado a cabo en la parte teórica, así como la información recabada mediante el análisis de las composiciones originales en la parte analítica. Durante todo el desarrollo de la presente investigación he indagado en la música tradicional no solamente a través de un enfoque puramente académico, sino también mediante un proceso cognitivo que se relaciona con los mecanismos y la práctica de la música en cuestión. Según mi opinión, la descripción que define la música tradicional como un fenómeno natural, expresada por Béla Bartók, consiste en el enfoque principal desde el que he desarrollado esta tesis:

> La música tradicional es el resultado de cambios producidos por una fuerza natural cuyo funcionamiento es inconsciente; [..] Es un producto tan natural como las diversas formas de vida animal y vegetal. Por esta razón las melodías que lo componen, son numerosos ejemplos de alta perfección artística. A su manera, son tan perfectos como las más grandiosas obras maestras del arte musical. Son, en efecto, modelos clásicos de la forma en que una idea musical puede expresarse con toda su frescura y forma -en resumen -de la mejor manera posible, de la forma más breve posible y con los medios más sencillos. (Bartók, 1981, introducción)

Como opinión personal, quisiera resaltar que la música que he compuesto no consiste simplemente en una síntesis musical de dos estilos distintos –clásico y tradicional; sino que las composiciones que he realizado poseen una sonoridad y se han construido según una estética particular que se relaciona con mi personalidad, tanto en su faceta cultural como musical. No he intentado, y tampoco creo que hubiera podido, componer música japonesa –por poner un ejemplo– solamente anotando melodías. He utilizado únicamente métodos y procesos compositivos de músicas que conozco: la clásica y la griega. De todas formas, no es mi intención afirmar que para que un músico componga utilizando el estilo de la música tradicional griega, debiera ser necesariamente griego; sin embargo, pienso que el conocimiento profundo de una cultura musical –por

un nativo o por un investigador– es un factor primordial y puede conducir hacia una creación artística basada en esta tradición de forma convincente.

## 1. RECAPITULACIÓN DE LA TESIS

### 1.1. PARTE TEÓRICA: CONCLUSIONES SOBRE LOS SIETE CAPÍTULOS

En este apartado, revisaremos la parte teórica presentada y reflexionaremos sobre los resultados de la investigación. Comenzando por la introducción, podemos resumir que en esta parte, hemos planteado la cuestión sobre en qué consiste investigar y componer música basada en la tradición. La música tradicional se crea y se difunde según mecanismos distintos a los de la música clásica o la música escrita en general. Para crear nueva música basada en la tradición, concluimos que se precisa conocer y presentar los mecanismos que rigen la naturaleza de la transmisión oral. En este caso, el autor de la presente tesis, se caracteriza por tratarse de un músico de formación clásica a la que ha incorporado el conocimiento de la tradición musical de su país natal, Grecia, conocimiento este que ha adquirido a través de dos vías:

I. *Contacto indirecto:* a través de los hábitos de la vida cuotidiana en el entorno de un país en que la música tradicional se difunde de forma amplia por los medios audiovisuales y de comunicación (conciertos, televisión, radio, discos, casetes).
II. *Contacto directo:* a través de la praxis musical tradicional en el entorno de su origen paterno –localidad de Kalithea de Tebas– desde los años setenta, en referencia al contacto con la esencia de la música tradicional (música en directo, cantos, danzas e información directa de prácticas musicales del pasado, entre la que podemos destacar la información acerca del distinguido clarinetista Thanasis Vrouvas.

A parte de los rasgos músico-culturales interiorizados como herramienta investigativa, nos basamos también en la experiencia interpretativa del autor, obtenida en los últimos veinte años. Esta práctica se ha basado en la participación en diversos proyectos enfocados en las músicas tradicionales con las siguientes prácticas: arreglos musicales, improvisación en directo y, sobre todo, composición de nueva música.

Hemos basado la metodología de este trabajo en los siguientes procedimientos: investigación bibliográfica y audiovisual, transcripción de música tradicional y

composición y análisis. El material se encuentra en las referencias bibliográficas, anexos y enlaces relacionados con el material audiovisual citado y que redirigen hacia la plataforma *Polimèdia* de la Universitat Politècnica de València.

En el **primer capítulo** de la tesis, se inicia realizando un estudio de las características de la música tradicional: su forma de enseñanza, la manera de aprendizaje y sus similitudes y diferencias en comparación con la música clásica europea. Según diferentes musicólogos distinguidos, como el griego Foivos Anogeianakis, la música tradicional se enseña, en las sociedades rurales, mediante el proceso de enseñanza realizada por parte del maestro hacia el alumno a través de la imitación. El material musical se basa en el esquema de una melodía que cada músico toca a su manera, improvisando, añadiendo notas de adorno (cromatismos). La melodía se toca de forma diferente cada vez que es interpretada por la misma persona y, de esta manera, la melodía se transforma con el paso del tiempo; sin embargo, en la Grecia actual, los profesores de música tradicional –como el distinguido intérprete de *lyra* de Pontos Mihalis Kalionzidis– suelen emplear la partitura como herramienta didáctica, aunque la partitura constituye una aproximación y no una representación exacta de la interpretación: elementos tales como el trato de las notas no temperadas, el estilo de la ornamentación y el carácter interpretativo se aprenden mediante la observación de la forma que toca el maestro.

Como resultado de este análisis, podemos destacar que la transmisión oral forma parte de la naturaleza de la música tradicional y las músicas generalmente no escritas: poder tocar sin partitura se trata de un requisito y un medio para poder desarrollar las cualidades exigidas de la práctica de la música tradicional que son la variabilidad del material, la ornamentación y la improvisación; sin embargo, el uso de la partitura a través de la notación básica es una herramienta que facilita el proceso de la enseñanza. Mediante este proceso, se define la estructura de una composición, pero en este caso también puede suponer el motivo del insuficiente desarrollo de las virtudes musicales exigidas en la práctica de la música tradicional: la constante variabilidad de la melodía, la improvisación y la ornamentación. Según mi opinión personal, el desconocimiento de la notación escrita es una desventaja para un músico interesado en aprender varios estilos de música.

En el **capítulo segundo**, analizamos la música tradicional griega conocida como música *demótika*. La introducción de instrumentos europeos como el clarinete y el violín en la música griega, que tuvo lugar en el siglo XIX, es un ejemplo característico que muestra el fenómeno de la transferencia de un estilo musical a nuevos medios

instrumentales. Los músicos tradicionales tocaron directamente utilizando el clarinete y el violín la misma música que tocaban anteriormente con los instrumentos griegos autóctonos como la gaita, el *zournás* y la flauta de cáñamo. Las nuevas posibilidades técnicas de los instrumentos recién llegados se fue incorporando progresivamente por los músicos tradicionales y, según este proceso, el material melódico se elaboró adaptado en tesituras más amplias, escalas más cromáticas y pasajes más complejos. Los músicos mantuvieron el carácter no temperado en la música interpretada en el clarinete y violín resultado de la ausencia de contacto con la música clásica. El factor primordial que define el éxito de la trasferencia de la música tradicional entre distintos medios instrumentales es la aceptación por parte del público, los oyentes de la música: el uso del clarinete y del violín ha perdurado en el tiempo porque el público aceptó estos instrumentos porqué seguían tocando la misma música. En este capítulo, volvimos a examinar la transcripción de la canción de *demótika Mou Parígeile t'Aidoni* –según la interpretación de *Thanasis Vrouvas* en 1934– con la finalidad de observar la elaboración melódica de la pieza cantada. El gran clarinetista natural de la zona de Beocia elabora de forma magistral la melodía vocal en una interpretación que nos transmite la vitalidad y la calidad interpretativa de la praxis musical de la *demótika*, todo ello en la discografía perteneciente a la época de los años 30.

En el **tercer capítulo** de nuestra investigación, hemos estudiado el caso concreto de la transmisión de un material musical tradicional desde un instrumento hacia otro. En este caso, nos hemos centrado en el instrumento griego conocido como *lyra* y hemos estudiado su origen, sus variantes y las costumbres culturales –*anasternariá*–en las que el uso de este instrumento se manifiesta. De esta forma, se justifica el uso de un instrumento indio de cuerda frotada –el *sarangi*– al que hemos transferido rasgos y comportamientos melódicos de la música de Tracia para crear nueva música como es el caso de la composición *Ensulsida*. También presentamos un instrumento especial, la *lyra* de Pontos, cuyas características musicales –como los pasajes de cuartas paralelas y la prevalencia del modo del Mi– han supuesto una significativa influencia para las composiciones que he llevado a cabo, como es el caso del tema *Arbre*. El fenómeno de la transferencia de la música de un instrumento a otro, preservando los rasgos de la música original, es una práctica muy característica en el entorno de la música tradicional y se ha utilizado en la presente investigación.

En el **capítulo cuatro**, presentamos las características de la música de la Grecia Antigua y del canto religioso bizantino –la única música culta autóctona griega que se practica actualmente. Ambas músicas se caracterizan (la antigua a través de sus fuentes) por el amplio uso de una variedad de distintos modos musicales –*plurimodalidad–*, la ausencia de la armonía tonal –un invento europeo– y el uso del temperamento igual. Detectamos rasgos melódico-armónicos válidos para nuestra investigación como la *heterofonía* –el acompañamiento variado de la *lyra* antigua descrito por Platón– y el *ison* que es el pedal vocal variable en que se basan los cantos melismáticos bizantinos. Varios musicólogos griegos, entre los que destacan Spyros Peristeris y Foivos Anogeianakis, son de la opinión que se da una continuidad histórica, estética y práctica entre los tres estilos musicales griegos –música antigua, bizantina, *demótika*– y definen tres cuerpos melódicos (*melos*): *archaion melos, bizantinó melos* y *dimotikó melos.*

El *rembétiko* ha sido el tema central de estudio en el **capítulo cinco**. La música urbana griega, que se mantiene en plena vitalidad actualmente, representa un ejemplo de la síntesis entre la *plurimodalidad* característica de las culturas del Mediterráneo oriental y la armonía occidental, pero adoptada y empleada por los mismos músicos prácticos y no por compositores clásicos. En el estilo *rembétiko* encontramos una amplia variedad modal –seguramente más que en la música *demótika*– aunque transformada en el temperamento igual sobre el instrumento *bouzouki*, ya que esta música mantiene su carácter inicial pese a las influencias de la cultura occidental. Destacamos como creador del *rembétiko* clásico nacido en el puerto del Pireo (Atenas) al intérprete Markos Bambakaris. El fruto de la investigación sobre grabaciones del *rembétiko* de los años 30 han sido las transcripciones de canciones específicas y arreglos para solo guitarra. Los rasgos armónicos empleados lo han sido según las soluciones armónicas observadas en las grabaciones en cuestión y sin seguir las reglas de la armonía tonal.

En el **capítulo seis** hemos estudiado los métodos de composición de autores como Ravel, Falla, Bartók, Stravinski. En el caso de Ravel y Falla en concreto, hemos analizado la importancia de la interpretación sobre el resultado artístico de las composiciones basadas en la música tradicional. La notación en este caso no es la única referencia interpretativa, ya que los músicos clásicos que interpretan estas obras debían investigar las características de la música de origen para adecuar así su interpretación según las referencias estudiadas. Observamos el cambio que sucede en el resultado artístico a través de interpretaciones de las obras en cuestión mediante un enfoque distinto al de la

interpretación según los cánones de la música clásica. El ejemplo de Paco de Lucía interpretando música de Manuel de Falla es revelador: escuchando composiciones de Falla interpretadas por el guitarrista de Algeciras, encontramos música sólida, vibrante y a su vez basada en la tradición. Como resultado, no sugerimos que las *Siete canciones populares* de Falla o las *Cinco melodías griegas* de Ravel se deberían interpretar únicamente por músicos y cantantes tradicionales para que surgieran interpretaciones convincentes; sino que somos de la opinión que la búsqueda de la referencia originaria de las composiciones basadas en la música tradicional es el óptimo camino para que un intérprete realice interpretaciones sólidas. Las músicas relacionadas con la tradición compuestas por estos dos grandes compositores no están explícitamente anotadas para que suenen de forma más cercana a la música tradicional sin la intervención del interprete.

Un caso diferente se puede observar en la música de Igor Stravinski. La introducción de *La consagración de la primavera* del compositor ruso está anotada de forma tan detallada que aunque el fagotista que la interprete no haya estudiado jamás músicas tradicionales, simplemente siguiendo correctamente la reproducción de las notas, conseguirá que suene una melodía parecida a una melodía de música tradicional. Con respecto a Stravinski y Bartók también detectamos en sus obras la asimilación y utilización de los elementos estructurales de las músicas tradicionales en las que se basaron para lograr componer nueva música. Ambos compositores incorporaban en su música elementos característicos de la música tradicional que investigaban: armonías, basadas en cuartas superpuestas, melodías ornamentadas, compases de amalgama y ornamentaciones escrupulosamente indicadas son componentes de la música de estos dos grandes compositores que sirven como material compositivo para realizar nuevas composiciones. El estilo de ambos compositores es muy riguroso y detallado a nivel de notación –tal como resaltamos en el ejemplo del fagot de *La consagración de la primavera* de Stravinski. El proceso, pues, del empleo de la música tradicional en la obra de Bartók y Stravinski se consigue a través de su elaboración mediante mecanismos densos y profundos evitando así utilizar la música tradicional como un mero elemento decorativo. Pese al hecho que en las obras de estos dos compositores las referencias a la tradición se cristalizan de forma clara cuando ellos así lo deciden, podemos reseñar que la interpretación también obtiene un papel importante en la realización artística de las obras del húngaro y del ruso. Bartók empleaba una cierta flexibilidad, adoptada gracias a su contacto con músicos tradicionales, para interpretar su música basada en la tradición –

como sucede en tales obras como el tema 113 del *Mikrokosmos*–, mientras que Stravinski prefería que sus obras –como *Petrushka* y *La consagración de la primavera*– fueran interpretadas por orquestas rusas, ya que los músicos conocían las melodías originales en las que se basaban las obras y podrían así interpretar el carácter de la obra de manera más acertada.

Por otra parte, en el **capítulo siete**, hemos revisado también la estética de la Escuela Nacional Griega con el fin de observar cómo los compositores griegos desde el siglo XIX trataron los elementos de la música tradicional –ajenos a la música europea "culta"– para crear una nueva música clásica. Así, resaltamos diversas informaciones sobre Manolis Kalomiris, Napoleon Labelet, Mikis Theodorakis e Iannis Xenakis. Kalomiris y Labelet, ambos compositores clásicos de principios del siglo XX, intentaron incorporar elementos de modos y ritmos de la música tradicional en su música; aun así, pese a su sincera voluntad, el resultado de su música no consiguió realmente la síntesis entre el mundo heleno –con sus sonoridades de *demótika* y el canto bizantino– y el sonido sinfónico. El empleo de las melodías tradicionales griegas no se basaba en un conocimiento profundo de esta música, sino en el uso de algunas características de forma decorativa. Un caso distinto era el del compositor Nikos Skalkottas que descendía de una familia de músicos tradicionales, razón por la cual había entrado en conocimiento de la *demótika* y sus códigos a través de su práctica. Posteriormente, Skalkottas fue alumno de Arnold Schönberg y se convirtió en un compositor polifacético. Su música podría ser compuesta desde estilos completamente tonales hasta obras dodecafónicas complejas, en las cuales empleaba técnicas propias como la aplicación de más una serie dodecafónica en la misma obra simultáneamente. Su obra más reconocida son las *36 danzas griegas*, una obra tonal de un trato personal sobre el uso melódico y armónico, pero siempre manteniendo el carácter rítmico: la esencia de las danzas griegas. Estudiando la música de Skalkottas influenciada por la tradición, encontramos la densa transformación de danzas tradicionales mediante la coherencia estructural y el estilo clásico: las 36 *danzas griegas* es un caso parecido a las *Siete canciones populares españolas* de Falla y las *Cinco canciones griegas* de Ravel, es decir, se trata de música inspirada de la tradición; sin embargo, Skalkottas era quizás uno de los pocos compositores para los que la música tradicional constituía una parte de su propia identidad cultural, ya que toda su familia se componía de músicos tradicionales. En las *36 danzas* del compositor griego, no observamos simplemente préstamos o la influencia de la música tradicional a la hora de

componer música clásica, sino la transformación de danzas tradicionales en un entorno sinfónico, rítmico y vibrante de forma original. Analizamos la última danza –*Mazohtos*– basada en una canción recopilada gracias a una informante anciana y convertida en una danza sinfónica de gran energía y vitalidad. La estética musical de Skalkottas ha constituido una gran influencia para mí, sobre todo en lo que se refiere a la orquestación de una composición propia basada en música tradicional: *Estepa.*

En la época de los décadas de los años 50 y 60, compositores jóvenes como Mikis Theodorakis y Yannis Xenakis criticaron el resultado compositivo de la Escuela Nacional: en escritos y entrevistas de ambos compositores encontramos críticas argumentadas sobre el uso superficial de la música tradicional por parte de los compositores de la Escuela Nacional y la ausencia de la elaboración profunda del material, como los ritmos y las sonoridades *demótikas* y bizantinas en sus composiciones.

Theodorakis era quizás uno de los primeros autores griegos que empleó intérpretes tradicionales para conseguir un resultado compositivo más relacionado con la música tradicional. Una de sus primeras y más discutidas obras fue *Epitafios*, un ciclo de canciones basado en la poesía del reconocido poeta heleno Yannis Ritsos. Inicialmente el disco se grabó con los arreglos refinados del amigo de Theodorakis, el compositor Manos Hadjidakis, y la voz fue interpretada por la cantante de estilo más comercial, Nana Mouschouri. El compositor del *Canto general* volvió a grabar de nuevo este disco, esta vez con la voz del cantante de *rembétiko* Grigoris Bithikotsis y el *bouzouki* del gran virtuoso *bouzouki* Manolis Hiotis. La segunda versión es la que se conoce actualmente y se caracteriza por su fuerza interpretativa y, personalmente, la considero como una obra maestra que aúna la combinación de poesía de alto nivel con el timbre y expresividad de Bithikotsis, a las que se añaden las intervenciones maestras de Manolis Hiotis. La obra posterior, *Axion Esti*, de Mikis Theodorakis representa una síntesis entre la música tradicional y la música clásica europea plasmando un resultado musical en que podemos detectar influencias desde *La consagración* de Igor Stravinski hasta la presencia del *rembétiko* y la *demótika.*

Como conclusión de la perspectiva compositiva de Theodorákis, cabe resaltar la importancia de la incorporación de músicos tradicionales y practicantes de la transmisión oral –del *rembétiko* en este caso– para crear un resultado musical basado en ella; la composición realizada, aunque sea nueva, puede proporcionar la sensación de la autenticidad por la intervención del elemento de la interpretación. Manos Hadjidakis

posteriormente empleó músicos tradicionales y el resultado fueron canciones basadas en interpretaciones sólidas y emblemáticas, como el *zeimbékikos Eimai aitós horis fterá*[1].

Yannis Xenakis, el reconocido compositor griego de música de vanguardia, señaló en sus opiniones escritas, su método sobre la composición basada en la música tradicional. Para él no era suficiente con emplear ritmos y modos de la música tradicional para crear nueva música, se necesitaba además emplear y elaborar las características estructurales de la música tradicional, tales como sonoridades de los instrumentos tradicionales –como la *lyra* de Pontos o las armonías tradicionales del canto polifónico de Epiro. En sus primeras obras como *Zygiá , Diplí zygiá* y *Anastenariá,* encontramos este tratamiento y detectamos una estética *bartokiana.* Según Xenakis "la conciencia crítica obligará a los nuevos compositores a buscar medios expresivos y constructivos, en la música tradicional y bizantina por un lado y en los descubrimientos pioneros de la música europea por el otro" (Xenakis, 1955, p.186).

### 1.2. PARTE ANALÍTICA: MÚSICA COMPUESTA EN CUATRO CATEGORÍAS

En la segunda parte de la tesis, he presentado una serie de composiciones propias cuyo análisis muestra los procesos compositivos relacionados con el empleo de los mecanismos de la música tradicional tal como los he interiorizado personalmente. En el citado análisis utilizo elementos musicales tales como ritmos y modos, según tres procesos compositivos que hallamos explicados en el apartado dedicado a los objetivos. Así pues, he llevado a cabo una clasificación del material compuesto en cuatro categorías que se definen según el uso de instrumentos temperados o no temperados, el empleo de una notación exacta para definir la composición o la mediación de los códigos de la música tradicional, tales como la variabilidad y la improvisación:

I. **Composiciones influenciadas por la música tradicional en instrumentos no temperados:** composiciones realizadas siguiendo el estilo de la música tradicional como si se tratasen de nuevas composiciones en las que puede variar la instrumentación, aplicando la práctica de la transmisión de la música tradicional en otros medios instrumentales –música de *lyra* para *sarangi* (tab.1).

[1] La danza *zeimbékikos* de Manos Hadjidakis
Ime Aitos Horis Ftera -YouTube Music

II. **Composiciones influenciadas por la música tradicional en instrumentos temperados:** nuevas composiciones realizadas siguiendo el estilo de la música tradicional como si se tratase de nuevas composiciones en las que puede variar la instrumentación, aplicando la práctica de la transmisión de la música tradicional en otros medios instrumentales –música de *bouzouki* para guitarra (tab.2).

III. **Composiciones realizadas a partir de elementos estructurales de la música tradicional:** música compuesta a través de influencias estilísticas de Bartók y Stravinski sobre elementos de música tradicionales: ritmos de amalgama, modos tradicionales –como pueden ser los *Sabah* y *Hijaz*–, armonías en cuartas o quintas superpuestas y pasajes en cuartas paralelas (tab.3).

IV. **Composiciones basadas en la praxis de la improvisación:** música improvisada empleando instrumentos tradicionales como la *lyra* de Pontos en un ambiente de musical modal.

En las siguientes páginas, podemos observar las tablas que ilustran y resumen las características del material musical estudiado:

## I. Composiciones influenciadas por la música tradicional en instrumentos no temperados:

| **Composición** | **Ensulsida (Φθορά)** | **Asteri** | **La serra** |
|---|---|---|---|
| Método de composición | Composición sin notación / con notación básica / improvisación | Composición sin notación / con notación básica / improvisación | Composición con notación básica |
| Texturas y armonía | Unísono, *heterofonía*, bordones (*ison*) | Unísono, *heterofonía*, bordones (*ison*) | Armonía básica, bordones de *lyra* |
| Ritmo | Ritmo de danza *baiduska* 5/8 [2+3] | Creación rítmica propia 13/8 [7/8+3/4] | Creación rítmica propia 19/8 [3/4+7/8+3/4] |
| Modo | Primer tetracordio del modo de Re | Modo de Mi, *Sabah*, *Sabah – Kurdí* | Segundo tetracordio del modo de Re |
| Instrumentación Spyros Kaniaris | *Sarangi*, *lyra* de Pontos | *Lyra* de Pontos, *kamancheh* | *Lyra* de Pontos, *kamancheh* |
| Otros instrumentos | Laúd de Creta, Tinaja | Zanfona, guitarra, *bouzouki*, contrabajo, percusión | *Bouzouki*, guitarra de ocho cuerdas, tinaja |
| Notación | Simple silábica | Simple silábica | Simple silábica |
| Improvisación | En la introducción | En versiones de directo en la parte de la introducción | Sin improvisación, posible introducción en directo |
| Influencias | Música de Tracia | Música de Pontos, *rembétika*, música bizantina, música de Creta, música de Azerbaiyán | Música de Pontos / Capadocia |
| Ornamentación | Según la música de Tracia | Según la música de Azerbaiyán. Según la música de Pontos en las versiones en directo | Según la música de Pontos de forma moderada. |
| Afinación | Melodía no temperada, segundo y cuarto movible | Melodía no temperada, segundo grado movible | Melodía no temperada, segundo grado y sexto movible |
| Enlace de grabación o partitura MIDI | Enlace versión 3 | Enlace de la versión del disco | https://media.upv.es/#/portal/video/e9a3b7b0 –63a0 –11eb –bef9 –cde5013e163c |

Tabla 1. Composiciones influenciadas por la música tradicional en instrumentos no temperados

## II. Composiciones influenciadas por la música tradicional en instrumentos no temperados:

| **Composición** | **L'Olivera** | **Noblia (Ευγένεια)** | **Estepa** |
|---|---|---|---|
| Método de composición | Composición sin notación/con notación básica/improvisación | Composición con notación detallada | Composición con notación detallada |
| Texturas y armonía | Armonía tonal, pasajes en terceras superpuestas, heterofonia | Unísono, *heterofonia* armonía desde las notas del *dromos Sabah* | Armonía tonal, melodías en cuartas paralelas, uso de disonancia |
| Ritmo | El ritmo de la danza *zeimbékiko*<br>9/4: [4+4+1] | Creación de dos ritmos<br>27/8: [7/4+2/4+5/8]<br>27/8: [5/8+5/8+5/8+5/8+7/8] | Ritmo de la danza *kopenitza* o *moustabéikos*<br>11/8: [4+3+4] |
| Modo | *Hijaz* | *Sabah*<br>Rag *Puriya Kalyan* | Modo de Re, modo del Mi, escala octatónica |
| Instrumentación Spyros Kaniaris | Guitarra de ocho cuerdas, *kamancheh* | Guitarra de ocho cuerdas | Guitarra de ocho cuerdas |
| Otros instrumentos | Zanfona, contrabajo, bendir | Laúd de Creta, clavicordio (a partir librería de sonidos), set de percusión | Orquesta de viento |
| Notación | Detallada | Detallada | Detallada |
| Improvisación | Introducciones de guitarra en las versiones en directo | No | *Cadenza* por la guitarra realizada en directo directo |
| Influencias | *Rembétiko* | *Rembétiko*, música de la India | Música de los Balcanes, compositores modernos |
| Ornamentación | Notas de adorno indicadas detalladamente en la partitura | No | Notas de adorno indicadas detalladamente en la partitura |
| Afinación | Temperada | Temperada | Temperada |
| Enlace de grabación o partitura MIDI | https://media.upv.es/#/portal/video/323c5560 –4cf7 –11eb –b347 –2763ace19742 | https://music.youtube.com/watch?v=7Vs –m5Ybqd4&feature=share | https://media.upv.es/#/portal/video/4d00a8a0 –4f32 –11eb –908e –9925424c4939 |

Tabla 2. Composiciones influenciadas por la música tradicional en instrumentos no temperados

## III. Composiciones realizadas a partir de elementos estructurales de la música tradicional:

| **Composición** | **Arbre (Δέντρο)** | **Panutopía** | **L'infinit ressona (Είμαστε κάτι)** |
|---|---|---|---|
| Método de composición | Composición con notación detallada | Composición con notación detallada | Composición con notación detallada |
| Texturas y armonía | Armonía libre, melodías en cuartas paralelas, uso de disonancia | Armonía tonal, armonía libre, melodías en cuartas paralelas, uso de disonancia, *heterofonía* | Armonía libre, melodías en cuartas paralelas, uso de disonancia |
| Ritmo | Elaboración propia de cinco patrones de 17/8 | Creación rítmica propia 19/8: [7/8+3/8+9/9] | Ritmo de la danza *gonatistós* 15/8: [4+4+3+4] |
| Modo | *Sabah*, *Sabah –Kurdí*, escala octatónica | Modo de Re, escala octatonica, *Sabah*, *Karzigiar*, *Nigriz*, *Peiraiotikos Modo de Sol*, Modo de Fa | Modo de Mι, *Hijaz* escala octatónica |
| Instrumentación Spyros Kaniaris | Gutarra de ocho cuerdas, | | Guitarra de ocho cuerdas |
| Otros instrumentos | Zanfona, *moraharpa*, set de percusión | Trio de Oboe, violín, chelo | Zanfona, *moraharpa*, set de percusión |
| Notación | Detallada | Detalla | Detallada |
| Improvisación | No | No | No |
| Influencias | Música clásica moderna, música modal oriental | Música clásica moderna, música balcánica | Música clásica moderna, música balcánica, música clásica India |
| Ornamentación | No | Notas de adorno indicadas detalladamente en la partitura | No |
| Afinación | Temperada | Temperada | Temperada |
| Enlace de grabación o partitura MIDI | Enlace versión de estudio | https://media.upv.es/#/portal/video/f35d8cb0 –5bd8 –11eb –bef9 –cde5013e163c | https://music.youtube.com/watch?v=fxzBoNxtg4U&feature=share |

Tabla 3. Música compuesta a partir de elementos estructurales de la música tradicional

## IV. Composiciones basadas en la praxis de la improvisación

En este apartado, se ha realizado el estudio de la técnica de la improvisación en referencia a tres trabajos interpretativos:

a. Improvisación realizada por un músico en solitario: la *lyra* de Pontos ha sido el instrumento principal: que ha representado un ejemplo para observar rasgos musicales tales el modo *Hijaz,* empleo de notas no temperadas y la creación musical con un único instrumento mediante el desarrollo modal espontáneo.

b. Improvisación realizada entre dos o más músicos: la composición *Asteri* en su versión en directo ha sido el segundo caso estudiado. Observamos en este caso el uso de bordones cambiantes por el contrabajo para desarrollar sobre este un solo de *lyra* al estilo no temperado del modo de Mi. En la segunda parte de la misma composición, el cantante realiza un solo vocal ornamentado y variando la melodía principal del tema a un ritmo libre, mientras que con la *lyra* se realizan respuestas instrumentales, enriqueciendo las texturas sonoras de esta parte de forma espontánea e interactiva. La interacción es el elemento que caracteriza este tipo de improvisación y proporciona un resultado musical vivo y vibrante.

**c.** El tercer caso de improvisación se observa en la obra *Filant Empremtes,* un trabajo audiovisual que se centra en la interacción entre la danza contemporánea y la música tradicional a través de la praxis de la improvisación. La continua interacción entre los músicos y los bailarines constituye el carácter de esta obra que es irrepetible u documentada en formato audiovisual. El contacto visual con los movimientos debería ser reflejado en la música y transmitir movimiento.

## 2. REALIZACIÓN DE LOS OBJETIVOS

### 2.1. OBJETIVOS PRINCIPALES

El objetivo principal de esta investigación se centra en presentar y analizar mis propias composiciones originales de música basada en la práctica y el conocimiento de música tradicional griega. A su vez, este análisis deriva y es complementado por la búsqueda de respuestas para las cuestiones inicialmente planteadas: qué significa componer basándose en la música tradicional y cuáles son los resultados de este proceso. El problema existente se basa en la siguiente premisa: la música tradicional no se crea a través de un método compositivo mediante reglas académicas, sino que se basa en la transmisión oral. La forma de componer de los músicos clásicos académicos en su empleo de melodías tradicionales puede proporcionar resultados musicales que muestren una representación superficialmente folclórica de la música tradicional. En función del planteamiento anterior, he definido formas de composición relacionadas con el uso de la transmisión oral y he empleado estas formas en las composiciones que se trataron en la parte analítica; para conseguir este objetivo he empleado tres métodos compositivos:

- Composición de nuevas músicas sin utilizar notación occidental.
- Empleo de la notación de forma básica, como un diseño de la composición.
- Anotación detallada de todas las notas que deberían ser interpretadas.

Como músico compositor e investigador, he llegado a la conclusión que es preciso emplear los tres métodos para poder realizar música basada en la tradición. A continuación, explicaré en detalle las conclusiones que proporciona la aplicación de cada método compositivo.

#### 2.1.1. Composición de nuevas músicas tradicionales sin el uso de la notación occidental

Para componer nueva música utilizando el estilo tradicional he puesto en práctica un método basado en el estudio de grabaciones de intérpretes que considero representativos; en mi opinión, trabajar sobre grabaciones de música tradicional y específicamente sobre antiguas grabaciones, se trata de una experiencia altamente enriquecedora. El proceso de practicar cada frase respetando sus adornos y características modales me ha enseñado los mecanismos de aquellas músicas y he conseguido

comprenderlas a través del sonido real, aunque grabado. El proceso de composición se ha llevado a cabo elaborando el material de forma mental para conseguir así interpretaciones realizadas con naturalidad y variabilidad, fieles al estilo y lenguaje de la música que me ha inspirado.

La improvisación ha supuesto un método fundamental como herramienta compositiva, ya que representa una forma de creación espontánea por excelencia. Asimismo, el resultado interpretativo, siempre según mi experiencia personal, resulta más vivo e interesante para el intérprete y seguramente también para el oyente. Por otra parte, la improvisación realizada en solitario concede más libertad y posibilidades para el empleo de un mayor número de conceptos musicales; además, una improvisación grabada puede suponer la base para una futura composición o incluso podría considerarse como la composición en sí. Como resultado de este proceso de investigación, a través de la experiencia que la práctica y la experimentación me han otorgado, considero que he logrado avanzar en el concepto de improvisación desde un enfoque práctico.

### 2.1.2. Composición de nuevas músicas tradicionales utilizando notación básica

En el caso de crear nuevos temas para un grupo de músicos, se podría emplear la notación occidental. Siguiendo este método, he realizado la transcripción de las notas básicas prescindiendo de las ornamentaciones y, de esta manera, he logrado definir una estructura que podría ser utilizada como guion para que los intérpretes pudieran ejecutar las melodías conjuntamente. Las ornamentaciones y las notas no temperadas se definen durante el ensayo, ya que cuando una formación musical interpreta y ensaya este hecho se convierte en un proceso que genera nuevas ideas, como pueden ser introducciones o solos instrumentales. Así pues, el uso de la notación básica –aplicada o no al ensayo grupal– constituye un método enriquecedor que produce un resultado definido, pero que a la vez conserva la posibilidad de variar su forma e incorporar el concepto de improvisación.

### 2.1.3. Composición de nuevas músicas empleando características estructurales de la tradición

Este es el método aplicado por compositores como Stravinski y Bartók. Las características de la transmisión oral –tales como la improvisación y la variación sobre la forma de interpretación– no son generalmente aplicables en este método, debido a su gran complejidad, continuos cambios y estructuras extendidas empleadas en esta clase de composiciones. En este sentido, no se hace uso de la improvisación o de las variaciones sobre la melodía según la iniciativa del propio intérprete, ya que la textura puede resultar muy densa debido a que toda la información interpretativa queda anotada detalladamente –sin espacios para improvisación. El resultado final se puede considerar como una obra de música clásica europea influenciada por los elementos estructurales de la música tradicional. En mi opinión, pese al hecho que el resultado final de este proceso no se podría considerar propiamente como música tradicional, sí que resultaría necesario el conocimiento de este tipo de música y sus mecanismos intrínsecos para lograr realizar estas composiciones basadas en la tradición. Un ejemplo de este hecho puede resultar en el empleo de un modo musical determinado: cada modo se caracteriza por un movimiento melódico especifico, así como por el empleo y el énfasis en unos grados de manera más relevante que en otros. En la pieza *Arbre,* he tratado la parte vocal según este modelo: he empleado el modo *Sabah* siguiendo la estructura melódica del modo –el énfasis en el tercer grado–; pese a ello, el resultado musical concluyente no puede ser calificado como música tradicional.

## 2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

En la presente investigación, hemos definido varios objetivos específicos y somos de la opinión que, a lo largo de la realización de esta, hemos logrado dar respuesta a las cuestiones que los motivaban.

### 2.2.1. Explicación del proceso creativo y sus características

El primero de los objetivo específicos planteados ha supuesto explicar el proceso creativo de cada composición realizada y analizar sus características –instrumentación, modos empleados y tipos de ritmos. Durante el análisis de cada composición presentada,

he explicado los procesos compositivos de cada tema. Así, en la primera composición –*Ensulsida*–, he presentado las cuatro versiones grabadas, tanto en disco como en directo. En este tema, específicamente, se buscó la originalidad y la esencia de la música de Tracia que, en mi opinión, quedó plasmada en la tercera versión, la presentada en el disco. En esta versión, grabé dos instrumentos distintos –el s*arangi* y la *lyra* del Pontos– y logré aproximar la sonoridad *heterofónica* de la *lyra* de Tracia y la gaita tal como la he interiorizado a través de las numerosas audiciones de grabaciones de los músicos Yannis Dobridis y Yannis Strikos. El resultado se ha llevado a cabo mediante el proceso de composición en notación básica; es decir, la composición de un diseño básico de la melodía que formaba la base para así, a partir de este, ornamentar y variar la melodía. Todos los detalles de mis propias composiciones analizadas y sus características figuran en las conclusiones recogidas en el apartado anterior: 1.2. Parte analítica: música compuesta en cuatro categorías.

### 2.2.2. Detección de influencias musicales en las composiciones

En el segundo objetivo específico, he intentado detectar las influencias musicales según las que cada composición fue creada; dichas influencias se hallan indicadas en las tablas del apartado 1.2. En cada composición, puede confluir una influencia única o varias pertenecientes a estilos distintos: en el caso de la pieza *L'olivera* he compuesto un *zeimbékiko* influenciado por la música de *rembétiko,* tal como se refleja en el disco *Epitafios* de Mikis Theodorakis. El ritmo de la danza, el empleo de los rasgos modales y la armonía sutil que he empleado en este caso no son innovaciones; en concreto, en este tema, he creado una composición de forma espontánea, sin partitura y posteriormente llevé a cabo un arreglo para guitarra y otros instrumentos, en vez de *bouzouki* –el instrumento por excelencia del género musical *rembétiko*.

En la canción *Asteri*, he utilizado un ritmo de 13 tiempos de creación propia y compuse música consistente en una amalgama de influencias tales como la música bizantina –empleo de bordones tipo *ison*–, frases melódico-rítmicas –conocidas como *riff*–, ornamentaciones de trinos con *glissando* –al estilo de la música de Azerbaiyán– y una parte final que utiliza el mismo compás de 13 tiempos, pero con otra agrupación rítmica y con un carácter musical en este caso influenciado por la animadas danzas de la música tradicional de la isla de Creta.

### 2.2.3. Definición metodológica en la realización de las composiciones

El tercer objetivo ha venido dado por el propósito de definir el método aplicado a la hora de realizar las composiciones. Este objetivo específico ya ha sido a su vez incorporado en el objetivo principal, aun así, a modo de conclusión, preferiría resaltarlo también de forma individualizada. Por una parte, contamos con el objetivo principal consistente en la composición de música basada en la práctica y los mecanismos de la música tradicional y, por otra parte, disponemos la categorización de este método a través de tres técnicas compositivas:

- *Componer nuevas músicas tradicionales sin notación:* se trata de llevar a cabo la composición sin el uso de la partitura; crear una composición practicando el instrumento utilizado por el compositor de forma gradual –con o sin el uso de grabación– e improvisar sobre una melodía, sobre un pedal o sobre un ciclo de acordes.
- *Componer nuevas músicas tradicionales con notación básica:* se basa en la técnica de indicar solo las notas básicas en la composición. Los músicos deberían poseer y aportar conocimiento previo sobre el estilo de la música que se intenta interpretar para así poder ornamentar, variar o emplear afinaciones no temperadas.
- *Componer nuevas músicas empleando características estructurales de la tradición:* se trata de componer música que no muestre características aparentes de la música tradicional, pero que se haya basado en elementos estructurales tales como modos o ritmos de la tradición. Es la línea compositiva examinada por los compositores Béla Bartók, Igor Stravinski y Nikos Skalkottas.

### 2.2.4. Investigación sobre el origen de la música tradicional griega

El siguiente objetivo específico tenía como eje transversal la indagación en el origen de la música tradicional griega. Tras el estudio bibliográfico realizado, hemos concluido que la música tradicional –referida en griego como *demótika* o *dimotikó melos*– comparte características con la música bizantina y es muy probable que exista una línea histórica que conecte estas dos músicas con la música de la antigüedad helena. No podemos demostrar que la música tradicional en la actualidad sea la misma música que la de la época de Homero o de Platón; sin embargo, sí que podemos concluir que todas las músicas en cuestión se basan en la variedad modal, el empleo de ritmos de amalgama

–sílabas cortas y largas transferidas en pulsos de la música–, las ornamentaciones y el uso de la afinación no temperada.

### 2.2.5. Detección de diferencias y similitudes entre la música tradicional griega y la clásica europea.

El siguiente objetivo específico ha sido detectar las características de la música tradicional griega para de esta manera constatar cuáles representan sus diferencias y similitudes respecto a la música clásica europea. La música tradicional griega se caracteriza por la ausencia del uso de la armonía tonal, la escala temperada y la prevalencia del uso de los modos mayor y menor. La armonía en la música tradicional griega se manifiesta tanto en los pedales fijos –como el bordón de la gaita– o movibles –como el *ison* de la música bizantina– y las cuerdas reproducidas al aire de la *lyra* (*difonía*). El concepto de *heterofonía* se materializa en interpretaciones de melodías realizadas simultáneamente en distintos instrumentos melódicos: cada instrumentista elabora y ornamenta la melodía según las características sonoras y las posibilidades técnicas de su instrumento, cuyo resultado es la rendición de la melodía en una forma que no es monofónica, pero tampoco se puede describir como contrapuntística o armonizada.

Aunque no se emplee el acorde de la dominante para conseguir cadencias, la música tradicional griega se puede considerar una música tonal, caracterizada por las relaciones de tensión entre los varios grados que se emplean en cada modo; además, se utiliza ampliamente la cadencia entre los grados de subtónica y tónica, como cadencia, y también el segundo grado hacia la tónica en el caso del modo del Mi.

### 2.2.6. Transcripción de música griega tradicional

El estudio de la música tradicional se ha llevado a cabo también a través de la práctica de la transcripción y el siguiente objetivo específico ha supuesto realizar transcripciones de música tradicional griega: música de Tracia, Pontos y *rembétika*. Hemos realizado las transcripciones utilizando la notación occidental para estudiar así las texturas, las afinaciones y las ornamentaciones de música para la *lyra* de Tracia y la *lyra* de Pontos, estilos de música tradicional que han constituido las influencias fundamentales de las composiciones presentadas en este trabajo.

El estudio de la *plurimodalidad* del *rembétiko,* amalgamada con las armonizaciones realizadas con la sabiduría de los guitarristas Kostas Skarvelis y Spyros Peristeris, tal como se estudiaron en las primeras grabaciones del rembétiko de los años 30, ha resultado en –aparte de las transcripciones completas de los temas investigados– transcripciones para guitarra sola, respetando la textura de las grabaciones originales y aportando su estilo auténtico.

### 2.2.7. Estudio de los elementos de la música tradicional en Stravinski y Bartók

El siguiente objetivo específico se ha centrado en estudiar el proceso y la elaboración de los elementos de la música tradicional localizables en la obra de compositores clásicos como Stravinski y Bartók. Pese a no haber sido nunca nuestra intención haber llevado a cabo un análisis exhaustivo de las obras completas de los compositores en cuestión, nuestro estudio nos ha sido permitido detectar los métodos compositivos de Stravinski i Bartók, basados en el conocimiento profundo de las músicas tradicionales empleadas y no en el uso superficial de las melodías tradicionales con el objetivo de aportar simplemente un color sonoro.

### 2.2.8. Aportación de información sobre la música tradicional griega

El último de los objetivos específicos abordados se ha basado en el aporte de información a la comunidad académica hispanófona sobre la praxis de la música griega tradicional –recopilada a través de la investigación de bibliografía helenófona y anglófona y el estudio de fuentes primarias y audiovisuales. Durante la investigación realizada, he proporcionado información hallada en diferentes fuentes que utilizaban el idioma griego para su difusión, como programas de televisión, libros en griego editados únicamente en Grecia o entrevistas con músicos de los años 70 que utilizaban únicamente el griego como lengua vehicular. La recopilación de información proporcionada en el presente trabajo constituye una base de conocimiento no existente hasta la fecha en las publicaciones académicas del ámbito hispanófono.

## 3. CONCLUSIONES

### 3.1. Uso de los instrumentos tradicionales

Según mi experiencia personal como oyente, investigador, intérprete y compositor, considero que un factor muy relevante para llevar a cabo la praxis de la música tradicional lo constituye el sonido que proporcionan los instrumentos tradicionales. No es posible conseguir el mismo resultado estético tocando música de Pontos con violín en vez de utilizar propiamente la *lyra* de Pontos. Las así denominadas "imperfecciones" de los instrumentos tradicionales –como es el caso de las *lyras* griegas– referentes a la afinación temperada –respecto al sonido "redondo" del violín– constituyen parte la personalidad de la música que interpretan. Una sustitución instrumental no es completa simplemente por el mero hecho de que un instrumento pueda reproducir las mismas notas, en los mismos modos y sobre los mismos ritmos que otro: el timbre de cada instrumento tradicional y su personalidad consigue erigirse como una experiencia sonora única. En mi opinión, para componer música para la *lyra* resulta imprescindible aprender a tocar la *lyra* y utilizar este mismo instrumento para realizar las composiciones musicales. Asimismo, considero que si se desea componer música tradicional, es inevitable el empleo de al menos un instrumento tradicional tocado de forma que pueda ofrecer todas sus características sonoras y estéticas –modales, ornamentación y afinación– para, de esta manera, aportar a las composiciones el espíritu y la esencia de la música tradicional.

### 3.2. Propuesta de líneas de investigación

Como músico y compositor, considero que la conclusión final de esta investigación no puede ser otra que la idea de realizar las composiciones musicales empleando la yuxtaposición y el intercambio entre las dos formas en que se puede crear e interpretar la música en general:

- La música fluye y varía mediante la improvisación y su continuo cambio de forma, sin que medie la intervención de la notación. Esta es la forma en la que funciona la música la música tradicional.

- La música definida de forma exacta mediante una notación transcrita e interpretada de forma precisa, como se puede observar en la música clásica europea.

El presente estudio no pretende demostrar la superioridad de un estilo sobre el otro, sino que, justamente, desea evitar los clichés –que he tenido la experiencia de escuchar personalmente– en frases como "la música tradicional es pobre y monótona" y "la música clásica europea es cuadrada y aburrida". Es razonable concluir que ambas formas resultan enriquecedoras, pero a la vez representan medios para conseguir resultados musicales distintos que, sin embargo, en ocasiones es posible combinar, como son los casos ejemplificados en la improvisación insertada sobre formas compositivas cerradas o las notaciones básicas elaboradas con ornamentaciones de un estilo especifico.

Nuestra investigación propone diversas líneas investigativas con el objetivo de conseguir nuevos resultados sobre la música tradicional griega:

- Análisis de grabaciones antiguas de música tradicional con el fin de hallar rasgos musicales interesantes mediante audiciones y documentar estas características a través de transcripciones.
- Contacto personal con los músicos tradicionales y la cultura relacionada para obtener así información directa del sonido, la estética y el concepto general de la música en cuestión a través de clases de música, conversaciones, encuentros o conciertos.
- Práctica musical a través de interpretar música tradicional, cantar y bailar. Podemos aprender de la práctica de los músicos tradicionales que su valor artístico no se compone solamente de poder tocar bien un instrumento sino poseer la capacidad de cantar, acompañar la danza y componer música y letra.
- Estudio de la obra de compositores clásicos donde se examine su proceso compositivo en relación con la música tradicional.
- Composición de música según los tres métodos expuestos en la presente investigación.

### 3.3. La improvisación como herramienta

Finalmente, según mi experiencia como músico, quisiera destacar la importancia de la improvisación, un rasgo de la música tradicional que se debería emplear no solamente como herramienta compositiva, sino también como un elemento que puede aportar una experiencia distinta durante el proceso de la interpretación musical en general: la experiencia de la improvisación transmite un nivel de creatividad y de emociones distintas a la experiencia de tocar música compuesta. Los factores de experimentación y sorpresa que suceden durante la interpretación improvisada agudizan y despiertan las facultades de la inquietud artística y pueden otorgar resultados artísticos caracterizados por su energía y frescura. Sin embargo, estas cualidades deberían representar el objetivo de todo músico también durante la interpretación de una obra escrita y ensayada; es decir, la interpretación de una obra compuesta debería lograr los mismos efectos emocionales y de frescura que una improvisación, como si la obra se creara en ese mismo instante.

Como última observación, querría resaltar que, en mi opinión, la improvisación puede convertirse en un proceso mediante el cual adquirir y conocer la sensación de la creación musical y poder así transmitirla en otras ocasiones como pueden representar las interpretaciones de obras compuestas: a través de la experiencia de la improvisación, el músico buscará un nuevo enfoque creativo cada vez que toque una composición.

## 4. EPÍLOGO

El presente trabajo ha llevado a cabo la presentación de un proceso de composición empleando elementos de la música tradicional como ritmos y modos específicos –a través de su conocimiento y práctica– y presentando el análisis de composiciones propias del autor, que han servido para describir este proceso. He seguido las dos formas de creación musical –tradicional y clásica– y considero que la combinación de ambas resulta la forma óptima para componer nueva música basada en la música tradicional; de hecho, me reconozco profundamente identificado con la frase de Iannis Xenakis (1955) ya que, al igual que él, me siento “con un oído en Grecia y otro en Europa”, circunstancia que me facilita el empleo de mis conocimientos académicos de la música clásica para elaborar nueva música tradicional o música basada en la tradición, no tan solo anotando las notas, sino improvisando, probando y grabando el material que descodifico. No podría haber realizado las composiciones presentadas sin el empleo de la

práctica de la improvisación, la ornamentación o la composición con un instrumento; de la misma forma, no podría haber creado música compleja, densa y desarrollada sin poseer conocimiento de la notación occidental y los conceptos compositivos de la música clásica.

Durante todo el recorrido que ha supuesto la presente investigación, no he pretendido comparar las dos formas de entender la música para dilucidar y decidir cuál de las dos es la óptima, sino que he entendido que la combinación de estas dos formas representa el devenir intrínseco de la esencia misma de la praxis musical.

# REFERENCIAS


Ahrens, C. (1973). Polyphony in Touloum Playing by the Pontic Greeks. *Yearbook of the International Folk Music Council, 5*, 122-131. doi:10.2307/767498

Álvarez, C. (2017). *El pensamiento musical de Felip Pedrell (1841-1922)* (Tesis doctoral). U.A.B., Barcelona.

Amarantídis, A. (1990). *Morfología tis mousikís* [Μορφολογία της Μουσικής]. Atenas: Papagrigoriou-Nakas.

Andrikos, N. (2018). *Oi Laïkoí drómoi sto mesopolemikó astikó tragoúdi* [Οι Λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγουδΙ]. Atenas: Topos.

Anogeianakis, F. (28 de enero de 1947). To rembétiko tragoúdi [Το ρεμπέτικο τραγούδι]. Rizospástis, p.2. Disponible en: 28.01.1947 (scribd.com)

Anogeianakis, F. (1991). *Elliniká laïká mousiká órgana* [Ελληνικά μουσικά όργανα]. Atenas: Mélissa.

Anogiati, A. (2009). *Didáskontas proforikés paradóseis: Prosengíseis sti didaskalía tis polítikis lýras* [Διδάσκοντας προφορικές παραδόσεις: Προσεγγίσεις στη διδασκαλία της πολίτικης λύρας] (Trabajo de grado). TEI de Epiro, Arta. Disponible en: http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/handle/123456789/444

Antoniou, G. (2017). *Evropaïkés epirroés sta Theoritiká tis psaltikís téchnis tou 19ou kai 20ou aióna* [Ευρωπαϊκές επιρροές στα θεωρητικά της ψαλτικής τέχνης του 19ου & 20ου αιωνα] (Trabajo de grado). Universidad Nacional Kapodistriaka de Atenas, Atenas. Disponible en: https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file/lib/default/data/1502204/theFile

Aristóxenos. (2005). *Ápanta mousiká érga* [Άπαντα μουσικά άργα]. Atenas: Káktos

Atzakás, E. I. (2012). *Oi ánthropoi tou xýlou: to oúti apó tis paryfés tou anatolikoú mousikoú politismoú sti sýnchroni astikí koultoúra tou elladikoú chórou* [Οι άνθρωποι του ξύλου: το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου] (Tesis doctoral). Universidad del Egeo, Tesalónica. Disponible en: https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/29900

Aydemir, M. (2012). *The Turkish Makam guide, Greek edition*. [S. Kompotiati, Trad.]. Atenas: Fagotto Books.

Avdíkos, E., (2004). *Panigýria kai choreftikoí ómiloi: Víosi kai anavíosi tis parádosis* [Πανηγύρια και χορευτικοί όμιλοι: βίωση και αναβίωση της παράδοσης]. Athína: Elliniká Grámmata.

Bachmann, W. (1969). *The origins of bowing and the development of bowed instruments up to the thirteenth century*. Londres: Oxford University Press.

Bambakaris, M. (1978). *Autobiografia* [Αυτοβιογραφία] (ed. Αγγελική Βέλλου-Κάιλ). Atenas: Papazisis.

Barrett, R. (2010). Byzantine Chant, Authenticity, and Identity: Musicological Historiography Through the Eyes of Folklore. *Greek Orthodox Theological Review*, *55*(1-4), 181-198.

Barry, P. (1919). Greek music. *The Musical Quarterly*, *5*(4), 578-613.

Bartók, B (1981). *The Hungarian folk song*. Nueva York: State University of New York Press.

Bartók, B., & Lord, A. B. (1951). *Serbo-Croatian Folk Songs: Texts and Transcriptions of Seventy-Five Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies*. Nueva York, Columbia University Press.

Bartók, B., Suchoff, B., & New York Bartók Archive. (1976). *Béla Bartók essays*. London: Faber & Faber.

Bartók, B. (1949). The Influence of Peasant Music on Modern Music. *Tempo,* (14), 19-24. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/943852

Batzilis, K. (2007). *Trisdiástati prosomoíosi archaíon ellinikón mousikón orgánon* [Τρισδιάστατη προσομοίωση αρχαίων ελληνικών μουσικών οργάνων] (Trabajo de grado). Universidad Aristóteles de Salónica, Tesalónica. Disponible en: http://ikee.lib.auth.gr/record/114555/files/?ln=fr

Baud-Bovy, S. (1987). Métrique antique et chanson populaire. *Revue des Études Grecques*, *100* (475), 45-57. Disponible en: Métrique antique et chanson populaire - Persée (persee.fr)

Baur, S. (1999). Ravel's “Russian" Period: Octatonicism in His Early Works, 1893-1908. *Journal of the American Musicological Society*, *52*(3), 531-592. doi:10.2307/831792

Beïná, E. (2011). *I karpáthiki lýra: mia ethnografikí proséngisi stin politismikí organología: mousiká órgana kai politismikí taftótita tis Karpáthou* [Η καρπάθικη λύρα: μια εθνογραφική προσέγγιση στην πολιτισμική οργανολογία: μουσικά όργανα και πολιτισμική ταυτότητα της Καρπάθου] (Tesis doctoral, Universidad Jónica, Corfú).
Disponible en:https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/28433#page/1/mode/2up

Bélis, A. (2004). *Les musiciens dans l'Antiquité* [Η καθημερινή ζωή των μουσικών στην αρχαιότητα], [Trad. Blontakis, S]. Atenas: Papadima. (Trabajo original publicado el 1999).

Bell, C, Bell, D. (Ed.) (2002). *Hungarian Dances, Volume 2***.** Van Nuys: Alfred Publishing.

Berlanga, M.A. (2012). La universalización del flamenco: de músicas mediterránea a música trasnacional. *Cuadernos de Etnomusicología*, (2), 80-100. Disponible en: http://hdl.handle.net/10481/41936

Blisidis, K. (Ed.). (2018). *Spania keímena gia to rempétiko* (1929-1959) [Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)]. Atenas: Ekdoseis tou Eikostou Protou.

Blum, S., Bohlman, P. V., & Neuman, D. M.(Ed,). (1993). *Ethnomusicology and modern music history*. Urbana: University of Illinois Press

Bor, J. (1986). *The Voice of the Sarangi: an illustrated history of bowing in India*. National Centre for the Performing Arts.

Boulgaris, E., Mystakidis, D., Goumas, S. (Abril de 2017). Apokodikopoíisi tis mousikís tou rembétikou: *To prísma tis tropikís proséngisiς* [Αποκωδικοποίηση της μουσικής του ρεμπέτικου: Το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης]. En Rembétiko Forum (Presidencia), Simposio llevado a cabo en el Rembético Forum, Grecia, Atenas. Recuperado el 15 de febrero. 2020. Disponible en: Η τροπική προσέγγιση της μουσικής του ρεμπέτικου - Ημερίδα του ρεμπέτικου φόρουμ - Μουσική Θεωρία - Ρεμπέτικο Φόρουμ (rembetiko.gr)

Bourgault-Ducoudray, L. (1876). *30 Mélodies populaires de Grèce et d'Orient.* Paris: Lemoine. Disponible en: 30 Mélodies populaires de Grèce et d'Orient (Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert) - IMSLP

Bosworth, C. E., Van Donzel, E. J., Heinrichs, W. P., & Pellat, C. (1993). *The Encyclopedia of Islam, New Edition*, vol. *VII; NIF–NAZ*, 957-960.

Breen, E. G. (2015). *The performance practice of David Munrow and the early music consort of London: medieval music in the 1960s and 1970s* (Tesis de doctorado). King's College London, Londres.

Brindle, R. S. (1986). *Musical composition*. Oxford University Press.

Bruggeman, D. (2013). *Béla Bartók and the Natural Interpretation of Music* (Tesis doctoral). Kansas, University of Kansas.

Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2010). *A history of western music*. Nueva York: WW Norton & Company, Inc.

Damianakos, S. (1976). *Koinoniologia tou rembetikou* [Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου]. Atenas: Ermeias.

Dart, T. (1954). *The interpretation of music*. London: Hutchinson's University Library

Delviniotis, D. (2002). *Análysi mousikoú byzantinoú mélous me epexergasía technikón epexergasías símatos* [Ανάλυση Βυζαντινού μουσικού μέλους με χρήση τεχνικών επεξεργασίας σήματος] (Tesis doctoral). Universidad Atenas, Atenas. Disponible en: https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/13220

Dionisiou, Z. (2002). An approach to the teaching of greek traditional music [Προσέγγιση στην διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής] *Mousikí Ekpaídefsi* [Μουσική εκπαίδευση] (pp. 154-168). Congreso llevado a cabo en E.E.M.M., Volos, Grecia. Disponible en: Προσέγγιση στη διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής (An approach to the teaching of greek traditional music) (in Greek) | Zoe Dionyssiou - Academia.edu

Erdely, S. (2001). Bartòk and folk music. En A. Bayley. (Ed), *The Cambridge Companion to Bartòk* (pp.27-36). Cambridge: Cambridge University Press.

Erevnídis P., Tsiamoúlis C. (1999). *Romioí synthétes tis Pólis 17os- 18os ai.*[Ρωμιοί συνθέτες της Πόλης 17os- 18os αιώνας] Atenas: Dómos.

Farmer, H. (1925). *Byzantine Musical Instruments in the Ninth Century. Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, (2), 299-304. Disponible en: www.jstor.org/stable/25220715

Fakanas, G. (1990). *I skales tis sinxronis mousikis* [Οι σκάλες της σύγχρονης μουσικής]. Atenas: Sinxroni Epohi.

Garcia, F. (1933). *Teoría y juego del duende*.
Disponible en: https://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf

Genitsaris, M. (1999). *Mángas apó mikráki-aftobiografía* [Μάγκας από μικράκι-αυτοβιογραφία]. Atenas: Dodoni.

Geramanis, P. (16 de abril de 1998). Thanasis Athanasiou: aftobiografia kai nea tragoudia [Θανάσης Αθανασίου: αυτοβιογραφία και νέα τραγούδια]. Ta Nea, p.5. Disponible en: Θανάσης Αθανασίου - Προσωπικότητες - Ρεμπέτικο Φόρουμ (rembetiko.gr)

Grainger, P. (1915). The Impress of Personality in Unwritten Music. The Musical Quarterly, 1(3), 416-435. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/738152

Gurani, T. (2014). I paradosiakí mousikí ton periochón Edessas kai Almopías: entopismós kai érevna tou topikoú repertoríou [Η παραδοσιακή μουσική των περιοχών Έδεσσας και Αλμωπίας: εντοπισμός και έρευνα του τοπικού ρεπερτορίου] (Tesis doctoral). Universidad Jónica, Corfu. Disponible en: https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/35032#page/1/mode/2up

Hadjinikos, G. (1989). Logic and Foundations of Music Interpretation: Atonality–Tonality. British Journal of Music Education, 6(3), 277-288. doi:10.1017/S0265051700007233

Hadjinikos, G. (2006). Nikos Skalkottas: Mia ananeosi stin prosengisi tis mousikis skepsis kai ermineias [Μια ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας]. Athens: Nefeli.

Hadjinikos, G. (2007). To retsitativo stis operes tou:Mozart [Το ρεστσιτατίβο στις όπερες του Μοτσαρτ]: Athens: Nefeli.

Halkidou, M. (2014). I astikopoíisi tis ellinikís dimotikís mousikís mésa apó ta nychteriná kéntra diaskédasis. I periptosi tou Élatou [Η αστικοποίηση της ελληνικής δημοτικής μουσικής μέσα από τα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης. Η περίπτωση του « Έλατου»] (Trabajo de grado). TEI de Epiro, Arta. Disponible en: https://apothetirio.lib.uoi.gr/xmlui/handle/123456789/4633

Herrero, O. Worms, C. (1997). Traité de guitare flamenca Vol.3.Paris: Combre.

Hiley, D. (1995). Western plainchant: a handbook. Oxford: Oxford University Press.

Hiley, D. (2009). Gregorian Chant, Cambridge Introductions to Music. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Holst, G. (2001). Dromos gia to rembétiko [Δρόμος για το ρεμπέτικο]. Quebec: Harvey.

Hurtado, J, H. (2000). Metodología de la Investigación Holística. Fundación Sypal. Caracas. Venezuela.

Jenofonte. (1975). Anábasis [Κύρου Ανάβασις]. Atenas: Papyros.

Juszkiewicz, A., Kolberg, O., Kopernicki, I., Noskowski, Z., & Baudouin, C. J. N. (1900). *Melodje ludowe litewskie: Cz. 1*. Kraków: Wydawnictwo Akademji Umiejętności. Disponible en: https://www.pbc.rzeszow.pl/dlibra/publication/7573/edition/6961?language=en

Kavakopoulos, (2005). *Skopoi kai horoi tis boriodytikis makedonias* [Σκοποί και χοροί της βορειοδυτικής Μακεδονίας]. Atenas: I.E.M.A.

Kakouri, K. (1965).*Dionysiaka: Aspects of the popular thracian religion of today*. Atenas: Eletheroudakis.

Kalionzidis, M. (2008). *I lyra tou Pontou: Métodos, technikí, organología* [Η λύρα του Πόντου: Μέθοδος, τεχνική, οργανολογία]. Atenas: Fagotto.

Kaniaris, S. (2017). La guitarra brahms. *Revista digital notas de paso del Conservatorio Superior de Valencia*, (4), 1-26. Disponible en: http://revistadigital2.csmvalencia.es/la-guitarra-brahms/

Kaniaris, S. (2017). *Restitución y variaciones sobre música tradicional griega: instrumentación, interpretación y notación de una melodía de Grecia Continental* (Trabajo de master). U.P.V., Valencia. Disponible en: https://riunet.upv.es/handle/10251/89788?show=full

Karás, S. (1982). *Méthodos tis Ellinikís Mousikís. Theoritikón*. [Μέθοδος της ελληνικής μουσικής. Θεωρητικόν] Atenas: Sýllogos pros Diádosin tis Ethnikís Mousikís.

Karamatsoukis, P. (2009). *Rembétiko i fysiognomía tou kai ta charaktiristiká tou* [Ρεμπέτικο η φυσιογνωμία του και τα χαρακτηριστικά του] (Trabajo de grado). Universidad de Macedonia, Tesalónica.
Disponible en: http://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/13444

Kariotakis, K. (1996). *El dolor de l'home i de les coses, traducció, pròleg i notes de Jesús Cabezas Tanco*. València: Edicions Alfons el Magnànim.

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 Ottobre 2009, DISMEC*. Disponible en: http://amsacta.unibo.it/3203/

Keller, H. (1954). Nikos Skalkottas: An Original Genius. *The Listener*, 52/134 (December 1954), p.104. Disponible en: https://mmb.org.gr/sites/default/files/d_2b.jpg

Kiltzanidis, P. (1881). *Methodikí didaskalía theoritikí kai praktikí pros ekmáthisin kai diádosin tou gnisíou exoterikoú mélous tis kath' imás Ellinikís Mousikís kat' antiparáthesin pros tin Aravopersikín* [Μεθοδική διδασκαλία θεωρητική τε και πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς Ελληνικής Μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την Αραβοπερσικήν]. Constantinopla: Koromilá kai Yioú. Disponible en: Ανέμη - Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών -

Kónnaris, M. (2014). *I symvolí tou Spýrou Peristéri sto rempétiko: katagrafí kai análysi tou orchistrikoú tou repertóriou* [Η συμβολή του Σπύρου Περιστέρη στο ρεμπέτικο: καταγραφή και ανάλυση του ορχηστρικού του ρεπερτόριου]. (Trabajo de grado) Universidad Aristóteles de Tesalónica, Tesalónica. Disponible en: https://sophia.mus.auth.gr/xmlui/handle/123456789/659?show=full

Kounádis, P. (2010). Ta rembétika, éna taxídi sto laïkó astikó tragoúdi ton Ellínon 1850-1960, Tomoi 1, 2 [Τα ρεμπέτικα: Ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι των Ελλήνων, 1850-1960, Τόμοι 1, 2]. Ta Néa, Athína

Krader, B. (1987). Slavic Folk Music: Forms of Singing and Self-Identity. *Ethnomusicology, 31*(1), 9-17. doi:10.2307/852288

Labelet, N. (1928). *O ethnikismos eis tin technin kai h elliniki dimodis moysiki* [Ο εθνικισμός εις την τέχνην και η ελληνική δημώδης μουσική]. Atenas: Eleutheroudakis. Disponible en: https://anemi.lib.uoc.gr/metadata

Leech-Wilkinson, D. (2002). *The modern invention of medieval music: scholarship, ideology, performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lékkas, D. (2003). Mousiká theoritiká ton méson chrónon [Θεωρία και θεωρητικές αρχές της ελληνικής μουσικής κατά τους μέσους χρόνους]
en: *Episkópisi Ellinikís Mousikís kai Choroú* [Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού], (5), 314

Lineff, E. (1912). *Peasant songs of great Russia, second series*. Moscow: Imperial Academy of Science.
Disponible en: https://imslp.org/wiki/Peasant_Songs_of_Great_Russia

Lingas, A. (2006). Medieval Byzantine chant and the sound of Orthodoxy. *Publications-society for the promotion of byzantine studies*, (12), 131-150.

López, A. (2008). El arte de las musas: la música griega desde la antigüedad hasta hoy. In *Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas,* 1-54 Consejería de Educación. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2682832

Lymperis, I. (2014). *Mousikolaografikés kai Ethnomousikologikés prosengíseis ton Ellinikón Dimotikón Tragoudión. Theoríes, méthodoi kai katagrafés. aióna* [Μουσικολαογραφικές και Εθνομουσικολογικές προσεγγίσειςτων Ελληνικών Δημοτικών Τραγουδιών.Θεωρίες, μέθοδοι και καταγραφές.] (Trabajo de grado). Universidad Nacional Kapodistriaka de Atenas, Atenas.
Disponible en: https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file

Lupu, O. (2016). Aspects of Heterophonic Syntax in the Works of Ştefan Niculescu: Case Study: Hétérophonies pour Montreux. *Musicology Today: Journal of the National University of Music* Bucharest, *7/2* (26) (2016), 117-138.

Maliaras, N. (2012). *Ellinikí Mousikí kai Evrópi-Diadromés ston Dytikó Evropaïkó Politismó* [Ελληνική μουσική και Ευρώπη –διαδρομές στον δυτικό πολιτισμό]. Atenas: Papagrigoriou-Nakkas.

Mastoraki, A. (2014). *I Laografia apenanti sto dimotiko kai to rembétiko tragoudi* [Η Λαογραφία απέναντι στο δημοτικό και το ρεμπέτικο τραγούδι]. 24grammata. Recuperado el 10 de julio,2020. Disponible en: http://www.24grammata.com/wp-content/uploads/2012/10/Mastoraki-24grammata.com_.pdf

Mayer Brown H. (1976) Instruments of the Middle Ages and Renaissance: In Memoriam David Munrow. *Early Music*. *4* (3), p. 291.

Mantzourani, E. (2011). *The life and twelve-note music of Nikos Skalkottas*. Londres: Ashgate Publishing, Ltd.

Matakakis, S. (2018). *I gkáinta tis Thrákis: stoixeia paixímatos kai i ekmáthisi tous* [Η γκάιντα της Θράκης: στοιχεία τεχνικής παιξίματος και η εκμάθηση τους] (Trabajo de postgrado). Tesalónica: Universidad de Macedonia. Disponible en: https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/22473

Mathiesen, T. J. (1999). *Apollo's lyre: Greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages* (Vol. 2). Nebraska: University of Nebraska Press.

Mavroidis, M. (1999). *Oi Mousikoi Tropoi Stin Anatoliki Mesogeio: O Byzantinos Ichos - To Arabiko Makam - To Tourkiko Makam* [Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο: Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τουρκικό μακάμ]. Atenas: Fagotto.

Mazaraki, D. (1959). *To laikó klaríno* [Το λαϊκό κλαρίνο]. Atenas: Institut Français de Grèce

Mazo, M. (Abril, 1990). Stravinsky's "Les Noces" and Russian Village Wedding Ritual. *Journal of the American Musicological Society, 43*(1), pp. 99-142. doi:10.2307/831407

Mawer, D. (Ed.). (2000). *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge: Cambridge University Press.

McGee, T. J. (1998). *The sound of medieval song: ornamentation and vocal style according to the treatises*. Oxford: Clarendon Press.

Merzero, A. Ordoñana., J. & Laucirica, A. (2015). El vibrato vocal en el proceso de enseñanza-aprendizaje del canto. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, (6), 591-610.
Disponible en: https://www.redalyc.org/pdf/310/31045571036.pdf

Michaelídes, S. (Marzo, 1949). I neoellinikí laïkí mousikí [Η νεοελληνική λαική μουσική]. *Kypriaká Grámmata*, (165), 90-91. Disponible en: https://helates.cut.ac.cy/index.php/64km8

Michaelídes, S. (1978). *The music of ancient Greece: an encyclopaedia*. Londres: Faber and Faber.

Mincheva, P. (2014). Characteristics of Bulgarian Folk Music. *International Journal of Literature and Arts*; *2*(5-1), 33-41. doi: 10.11648/j.ijla.s.2014020501.16

Moraitis, T. (Julio, 2004). Tropos kai polifonía sta proistorika Balkania [Τρόπος και πολυφωνία στα προϊστορικά Βαλκάνια]. *Polifonia.* (5), 37-57.

Moustakas, P. (2011). *I epagelmatiki kataskevi mousikon órganon stin Arhina apo ta mesa tou 19 aiona eos tin epohi tou mesopolemou* [Η επαγγελματική κατασκευή μουσικών οργάνων στην Αθήνα από τα μέσα του 19ου αιώνα έως την εποχή του μεσοπόλεμου] (Tesis doctoral). Universidad Nacional Kapodistriaka de Atenas, Atenas.
Disponible en:https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/25722#page/1/mode/2up

Munrow, D. (1976). *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford: Oxford University Press.

Muñoz, E. (2019). *Acordai*, frontières entre tradition et modernité, *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.* [En linea], Numéros de la revue, La composition musicale et la Méditerranée, Introspections analytiques de compositeurs, Disponible en:https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane.

Mystakídis, D. (2017). *Laikí kithára. Tropikótita kai enarmónisi* [Λαϊκή κιθάρα. Τροπικότητα και εναρμόνιση]. Atenas: Fishbowl.

Nettl, B., & Béhague, G. (1990). *Folk and traditional music of the western continents*. New Jersey: Prentice Hall.

Nettl, B. (1985). *The Western Impact on World Music*. New York: Schirmer Books.

Nooshin, L. (2015). *Iranian classical music: The discourses and practice of creativity*. London: Ashgate Publishing, Ltd.

Nooshin, L. (1996). *The Processes of Creation and Recreation in Persian Classical Music* (Tesis doctoral). Goldsmiths' College, London.

Olarte, M. (2011). La mujer rural española vista a través de la mirada urbana: primeros investigadores extranjeros en trabajos de campo antes de la guerra civil española. En M.E. Martínez Quinteiro, D. Hidalgo Rodríguez y N. Cubas Martín, Mujeres en la Historia, el Arte y le Cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual (71-83). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
Disponible en: https://gredos.usal.es/handle/10366/83478

Olarte, M. (2009). El ciclo vital musical en imágenes fotográficas: Kurt Schindler y Ruth Anderson como informantes de la actividad musical en la España rural de los años 20. *Revista De Musicología, 32*(2), 105-116. doi:10.2307/41959262

Ota, M. (2006). Why is the "Spirit" of Folk Music so Important? on the Historical Background of Béla Bartók's Views of Folk Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 37*(1), 33-46. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/30032183

Palacios, M. (verano, 2019). Sobre dos estructuras rítmico-melódicas típicas de la música española. *Inter-American Music Review, 18*(1-2), 403-414. Disponible en: https://iamr.uchile.cl/index.php/IAMR/article/view/53303/55987

Papadakis, G. (1983). *Laikoi Practikoi Organopaihtes* [Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες]. Atenas: Epikerótita.

Papadópoulos, E. (2014). *Oi kataskevastikés idiaiterótites tis akoustikís kai "laïkís" kitháras: O rólos tous stin diamórfosi tou ichochrómatos kai i syschétisí tou me to ýfos tou astikoú laïkoú tragoudioú* [Οι κατασκευαστικές ιδιαιτερότητες της ακουστικής και "λαϊκής" κιθάρας: Ο ρόλος τους στην διαμόρφωση του ηχοχρώματος και η συσχέτισή του με το ύφος του αστικού λαϊκού τραγουδιού] (Trabajo de grado). University of Ioánnina, Ioánnina.
Disponible en: https://apothetirio.lib.uoi.gr/xmlui/handle/123456789/485

Papadopoulos, G. S. (2020). Transcribing Neo-byzantine chants in Turkish five-line score: why and how? In K. Karangoúnis & K. Drygianákis (Ed.), «En Epignósei Ymnoúntas Se»: Praktiká 3ou Diethnoús Mousikologikoú Synedríou 30 Maΐou-2 Iouníou 2018 (under Issue).

Papageorgíou, G. (2017). *Kóstas Skarvélis: katagrafí kai análysi tou érgou tou* [Κώστας Σκαρβέλης: καταγραφή και ανάλυση του έργου του] (Trabajo de master). Universidad de Macedonia, Tesalónica.
Disponible en: https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/20575

Papaioanou, Y. (1982). *Ntompra kai starata, Aftobiografía* [Ντόμπρα και σταράτα. Αυτοβιογραφία]. Atenas: Kaktos.

Papaioanou, Y. (1997). *Nikos Skalkottas* [Νίκος Σκαλκώτας]. Atenas: Papagrigoriou-Nakas.

Papoutsís, A. (2020). *Repertório kai technikés tis Draminís lýras* [Ρεπερτόριο και τεχνική της Δραμινής λύρας] (Trabajo de grado). Universidad Ioannina, Ioannina. Disponible en: https://apothetirio.lib.uoi.gr/xmlui/handle/123456789/11388

Pasópoulos, S. (2011). *Éthima tis thrakikís parádosis, pou oi rízes tous parapémpoun ston archaioellinikó politismó* [Έθιμα της θρακικής παράδοσης, που οι ρίζες τους παραπέμπουν στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό] (trabajo de grado). Universidad de Macedonia, Tesalónica.
Disponible en: https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/14475/2/

Payatis, H. (1992). Laikoí dromoi [Λαϊκοί δρόμοι]. Atenas: Faggotto books

Pedrell, F. (1922). *Cancionero Musical Popular Español, vol. 2*. Barcelona: Valls

Pefanis, L. (2019*). I proséngisi kai i chrísi tis tropikótitas tou dimotikoú tragoudioú kai tou byzantinoú mélous sto synthetikó érgo tou Pétrou Petrídi* [Η προσέγγιση και η χρήση της τροπικότητας του δημοτικού τραγουδιού και του βυζαντινού μέλους στο συνθετικό έργο του Πέτρου Πετρίδη] (Tesis doctoral). Universidad Nacional Kapodistríaka de Atenas, Atenas.
Disponible en: https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2875030

Pennanen, R. P. (1997). The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s. *British Journal of Ethnomusicology*, *6* (1), 65-116.

Peristeris, S. (1976). *O eptásimos rythmos eis ta elliniká dimotiká tragoúdia*. [Ο επτάσημος ρυθμός εις τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια] Epetirís tou Kéntrou Erévnis tis Ellinikís Laografías, vol. 23, Académia de Atenas, p.2. Disponible en:
http://editions.academyofathens.gr/epetirides/xmlui/handle/20.500.11855/260

Petropoulos, E. (2001). *Kapadaides kai machairobgaltes* [Καπανταήδες και μαχαιροβγάλτες. Atenas*:* Nefeli.

Picken, L. E. R. (1975). *Folk musical instruments of Turkey*. Oxford: Oxford University Press.

Psachos. G. (1931). To byzantinó dimodes asma [Το βυζαντινό δημώδες άσμα]. *Moysikí Zoí* [Μουσική Ζωή], *1*(9-10). 193-195.

Rao, S., Bor, J., Van der Meer, W., Harvey, J. (1999). *The raga guide: A survey of 74 Hindustani ragas*. Rotterdam: Nimbus Records with Rotterdam Conservatory of Music.

Reig, J. (2010). La música tradicional valenciana: un llenguatge particular. *Quadrivium*, (1), 13-19.

Reig, J. (2011). *La música tradicional valenciana: una aproximació etnomusicològica*. Valencia: Generalitat Valenciana, Institut Valencià de la Música.

Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A very short introduction* (Vol. 376). Oxford University Press.

Romanou, K. (2014). Serbian Music in Western Music Historiography. *Serbian Music: Yugoslav Contexts, Belgrade: Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts*, 17-27.

Romanou, K. (2006). Béla Bartók and Nikos Skalkottas *Bartók's Orbit. The Context and Sphere of Influence of His Work*. Simposio llevado a cabo en Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest, Hungria.

Romanou, K. (2007). Pernot Hubert, Paul Le Flem: Folk melodies from Chios: New simplified and corrected notation by Marcos. Dragoumis, The friends of the musical ethnological archive of Melpo Merlier, Athens, 2006. *Musicology*, (7). 345-348.

Rosenberg, R. (2014). *Music, Travel, and Imperial Encounter in 19th-Century France: Musical Apprehensions*. Routledge.

Qureshi, R (2016). *Master Musicians of India: Hereditary Sarangi Players Speak*. London: Routledge.

Sachs, C. (1940). *History of Musical Instruments*. Nueva York: W. W. Norton

Sachs, C. (1941). The Mystery of the Babylonian Notation. The Musical Quarterly, *27*(1), 62-69. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/739367

Sachs, C. (1962). The Wellsprings of Music, (ed J. *Kunst*). The Hague: Martinus Nijhoff.

Sanlúcar, M. (2005). *Sobre la guitarra flamenca: Teoría y sistema para la guitarra flamenca*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.

Sarris, H. (2007). The Influence of the "Tsaboúna" Bagpipe on the "Lira" and Violin. *The Galpin Society Journal*, *60*, 167-117.

Sawa, G. (1989). Oral Transmission in Arabic Music, Past and Present. *Oral Tradition*, *4*(1-2), 254-265. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/240636248_Oral_Transmission_in_Arabic_Music_Past_and_Present

Schaeffner, A. (1931). *Strawinsky*. Paris: Rieder.

Schoenberg, A. (1995). *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation.* Columbia: Columbia University Press.

Schorelis, T. (1977). *Rempétiki antología* [Ρεμπέτικη ανθολογία]. Atenas: Plethron.

Skoulios, M. (2006). Oral Musical Traditions of Greece and their Theoretical Analysis. *Polifonia.* (8), 75-86. Disponible en: (PDF) Oral Musical Traditions of Greece

Sorrell, N., Narayan, R. (1980). *Indian music in performance: a practical introduction*. Manchester University Press.

Sorrell, N. (2008). Reviewed Work: Master Musicians of India: Hereditary Sarangi Players Speak by Regula Burckhardt Qureshi. *The World of Music, 50* (3), 123-125.. Disponible en: www.jstor.org/stable/41699853

Stathakis, N. (2017*). I kithara sto rembétiko tragudi. Apo ta teli tou 19 aiona. Oi simantikoteroi litharistes, oi tehnikes paiksimatos, ta mousika sximata* [Η κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι. Η εξέλιξη της κιθάρας από τα τέλη του 19ου αιώνα έως το 1953.Οι σημαντικότεροι κιθαρίστες, οι τεχνικές παιξίματος, τα μουσικά σχήματα] (Trabajo de grado). Universidad Nacional Kapodistriako de Atenas, Atenas.Disponible en: https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file/lib/default/data/2732260/theFile

Stratou, D. (1966). *Greek Dances. Our living link with antiquity.* Atenas: Greek Dances Theatre Dora Stratou.

Stravinsky, I. (1962). *An Autobiography.* New York: W. W. Norton & Company

Stravinsky, V., Craft, R. (1978). *Stravinsky in pictures and documents*. New York: Simon and Schuster.

Suchoff, B. (1987). Ethnomusicological Roots of Béla Bartók's Musical Language. *The World of Music, 29*(1), 43-65. Disponible en: www.jstor.org/stable/43561125

Tari, L. (2006). Bartók's Collection of Hungarian Instrumental Folk Music and Its System. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, 47*(2), 141-166. Disponible en: www.jstor.org/stable/25598248

Toderini, G. (1789). *De la littérature des Turcs*. Paris: Chez Poinçot.

Torrent, V. (1990). *La música popular* (Vol. 31). Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.

Tragaki, D. (2007). *Rebetiko Worlds*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Tranchefort, F. (1985). *Los instrumentos musicales en el mundo* (trad. Molero, C. H). Madrid: Alianza Editorial. (Trabajo original publicado el 1980)

Tsahuridis, M. (2007). *The Pontic lyra in contemporary Greece* (Tesis doctoral). Goldsmiths' College, London.

Theodorakis, M. (1986). *Gia tin Elliniki Mousiki* [Για την ελληνική μουσική]. Atenas: Kastaniotis.

Thornley, J. (2002). “I beg you to tear up my letters...” Nikos Skalkottas’s last years in Berlin (1928-33). *Byzantine and Modern Greek Studies, 26,* 178-217. doi:10.1179/030701302806932268

Tsiopou, S. (2015). *O Kosmos Tou Rembetikou Tragoudiou* (trabajo de grado). Universidad Macedonia, Tesalónica. Disponible en: https://dspace.lib.uom.gr/bitstream

Tsoúgkras, K (2008). I ellinikótita tis mousikís tou Níkou Skalkota: ¿énas ethnikós í pankósmios synthétis? [Η ελληνικότητα της μουσικής του Νίκου Σκαλκώτα : ένας «εθνικός» ή «παγκόσμιος» συνθέτης;] *Éntechni ellinikí mousikí dimiourgía: parádosi kai pankosmiopoíisi*. (pp. 19-25) Atenas, GreciaDisponible en: users.auth.gr/tsougras/resources/pdf/2008-Tsougras

Ujfalussy, J (1971), J. Béla Bartók. Translated by Ruth Pataki. Translation revised by Elisabeth West. Budapest: Corvina Press; Boston: Crescendo Publishing Company, 1971. *Yearbook of the International Folk Music Council, 4*, 171-172.

Urchueguía, C. (1996). Aspectos compositivos en las Siete Canciones populares Españolas de Manuel de Falla [1914/15]. *Anuario Musical, 51*, 177-202.

Wellesz, E. (1961). *A History of Byzantine Music and Hymnography, 2ª ed.* Oxford: Clarendon Press.

West, M. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press.

Velimirovic, M. (1969). Study of Byzantine music in the West. *Balkan Studies, 5*(1), 63-76.

Velissaris, I (2020). *Méthodoi pontiakís lýras. Mia synkritikí episkópisi* [Μέθοδοι ποντιακής λύρας. Μια συγκριτική επισκόπηση] (Trabajo de grado). Universidad de Ioánina, Arta. Disponible en: https://apothetirio.lib.uoi.gr/xmlui/handle/123456789/10638

Villoteau, G. (1826). *De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays. 2. éd*. Paris: Impr. de C.L.F. Panckoucke.

Vlagopoulos, P. (1999). *O Martin West kai i ellinikí metáfrasi tou Ancient Greek Music* [O Martin West και η ελληνική μετάφραση του Ancient Greek Music] .Greek Music Archive. Recuperado el 10 de julio, 2020. Disponible en: https://dspace.mmb.org.gr/mmb/handle/123456789/23047

Zariás, I. (2013*). I Diapoikilsi Stin Elliniki Paradosiaki Violistiki Techni* [Η διαποίκιλση στην ελληνική παραδοσιακή βιολιστική τέχνη] (Tesis doctoral). Tesalónica; Panepistímio Makedonías.
Disponible en: https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/30270

**FUENTES DIGITALES**


http://www.aam.co.uk

https://www.academia.edu/

http://www.academyofathens.gr/

https://anemi.lib.uoc.gr/

https://archive.ert.gr/

https://www.avgi.gr/

https://www.blod.gr/

http://www.davidmunrow.org/

https://www.domnasamiou.g

https://www.enderrock.cat/

https://www.filomusica.com/

http://fmrecords.net/

http://www.folkworld.de/

http://www.historiayarqueologia.com/

https://ich.unesco.org/

https://kepem.org/

https://www.klika.gr/

http://www.kms.org.gr/

https://lirarides.wordpress.com/

https://mmb.org.gr/

https://www.nationalgallery.gr/

http://www.panossavopoulos.gr/

https://www.pontos.gr/

https://rebetiko.sealabs.net/

https://www.rizospastis.gr/

https://rembetiko.gr/

http://www.revistacaramella.cat/

https://www.semibrevity.com/

http://www.tar.gr/

http://www.tanea.gr/

http://www.thanassismoraitis.gr/

https://www.theguardian.com/

**GRABACIONES**

Aliyev, H. (1992). *Grandes Maîtres De La Vièle Kémentché* [CD]. Paris: Auvidis ethnic

Aljub & Krama. (2009). *Afluències* [CD]. Barcelona: Picap

Bartók, B., Takács Quartet. (1984). String quartet no. 5. En *The String Quartets – Complete* [vinilo]. Budapest: Hungarotón

De Falla, M., Ortega, G., Orquestra de Cambra Teatre Lliure, Pons, J. (2005*) El Amor brujo* CD]. Paris: Harmonia Mundi

Fonoteca de Materials. (1991). La Todolella [vinilo]. Valencia: Generalitat Valenciana,

Fonoteca de Materials. (2000). *Cants de l'aurora* [CD]. Valencia: Generalitat Valenciana, Institut Valencià de la Música

Kalionzidis, M. (s.f.) *Pontian dances I, II, III* [CD]. Amburgo: The center of greek tradicional dance

Krama. (2007). *Heptagrama* [CD]. Valencia: Marmita Música Viva

Krama. (2013). *Nipenthí* [CD]. Barcelona: Picap

Laswell, B. (1998). Black lotus. En *Nagual Site* [CD]. Vancouver: Wicklow

Machaut, G, Ensemble Organum, Marcel Pérès. (1998). *Messe De Notre-Dame* [CD]. Paris: Harmonia Mundi

Mavroudis, N. (1984) Proinó tsigaro. En *Stin ohthi tis kardias mou* [vinilo]. Atenas: Akti

Narayan, R. (1989). Rag Puriya-Kalyan. En *Volume .1* [CD]. Paris: Ocora

Narayan, R. (1994). Rag Marwa. En *Masters of Raga* [CD]. Mainz: Wergo

Notios Ihos. (1996). *Skia Tis Thalassas* [CD]. Atenas: Universal Greece

Paco de Lucia (1978). *Paco de Lucia interpreta a Manuel de Falla* [vinilo]. Madrid: Poligram ibérica

Shostakovich, D., Slovak Radio Symphony Orchestra (1993). *Symphony No. 11 in G Minor, Op. 103, "The Year 1905"* [CD]. Naxos: Hong Kong

Stravinsky, I., Gergiev, V., Kirov Orchestra. (2001). *The Rite Of Spring* [CD]. Europa: Philips

Strikos, Y., Dobridis, Y., Koukos, S. (2017). *Music of the Fire Walkers*. [online]

Strikos, Y. Dobridis, Y. Paylou, L. (s.f.). *Filoi Kalosorisate* [CD]. Tesalónica: En chordais

The greek folk instruments. (1994). *Lyra, Vol 1* [CD]. Atenas: FM Records

The greek folk instruments. (1994) *Violín, Vol. 5* [CD]. Atenas: FM Records

The greek folk instruments. (1995). *Gaida, Tsambouna, Zournas, Vol 12* [CD]. Atenas: FM Records

Theodorakis, M. (1960). *Epitafios.* [CD]. Atenas: Columbia.

Theodorakis, M. (1964). *To axion esti* [vinilo]. Atenas: Columbia.

Tsiogidis, K. (1973). Mavro Helidoni. En *Songs of Thrace* [vinilo]. Atenas: KEPEM.

Vangelis, Irene Papas. (1979). Fire Dance. En *Odes* [CD]. Londres: Polydor.

Vangelis. (1977). Spiral. En *Spiral* [CD]. Londres: RCA.

Xarhakos, S., Gatsos, N. (1984). Kaigomai. En *Rembétiko-Original Motion Picture Soundtrack* [CD]. Akti: Atenas

# ANEXO I:

## SELECCIÓN DE PARTITURAS DE COMPOSICIONES PROPIAS

I.1.Ensulsida (Φθορά)

II.3. Estepa

III.1. Arbre (Δέντρο)

III.2. Panutopía

III.3. L`infinit ressona (Είμαστε κάτι)

# I. COMPOSICIONES INFLUENCIADAS POR LA MÚSICA TRADICIONAL EN INSTRUMENTOS NO TEMPERADOS:

## 1. ENSULSIDA (Φθορά)

En este tema he trabajado sobre la incorporación de elementos musicales de la música de Tracia como pueden ser el ritmo de la danza *baiduska* en el ritmo de 5/8 [2 +3] y el modo no temperado de Re para componer un nuevo tema según las líneas estéticas de la música tradicional. La partitura es una transcripción o una aproximación de la tercera versión de este tema, grabada en el estudio. Se indica el enlace de la grabación para poder seguir la partitura: Enlace versión 3

# ENSULSIDA (Φθορά)

Spyros Kaniaris

**A**

*Ritmo libre*

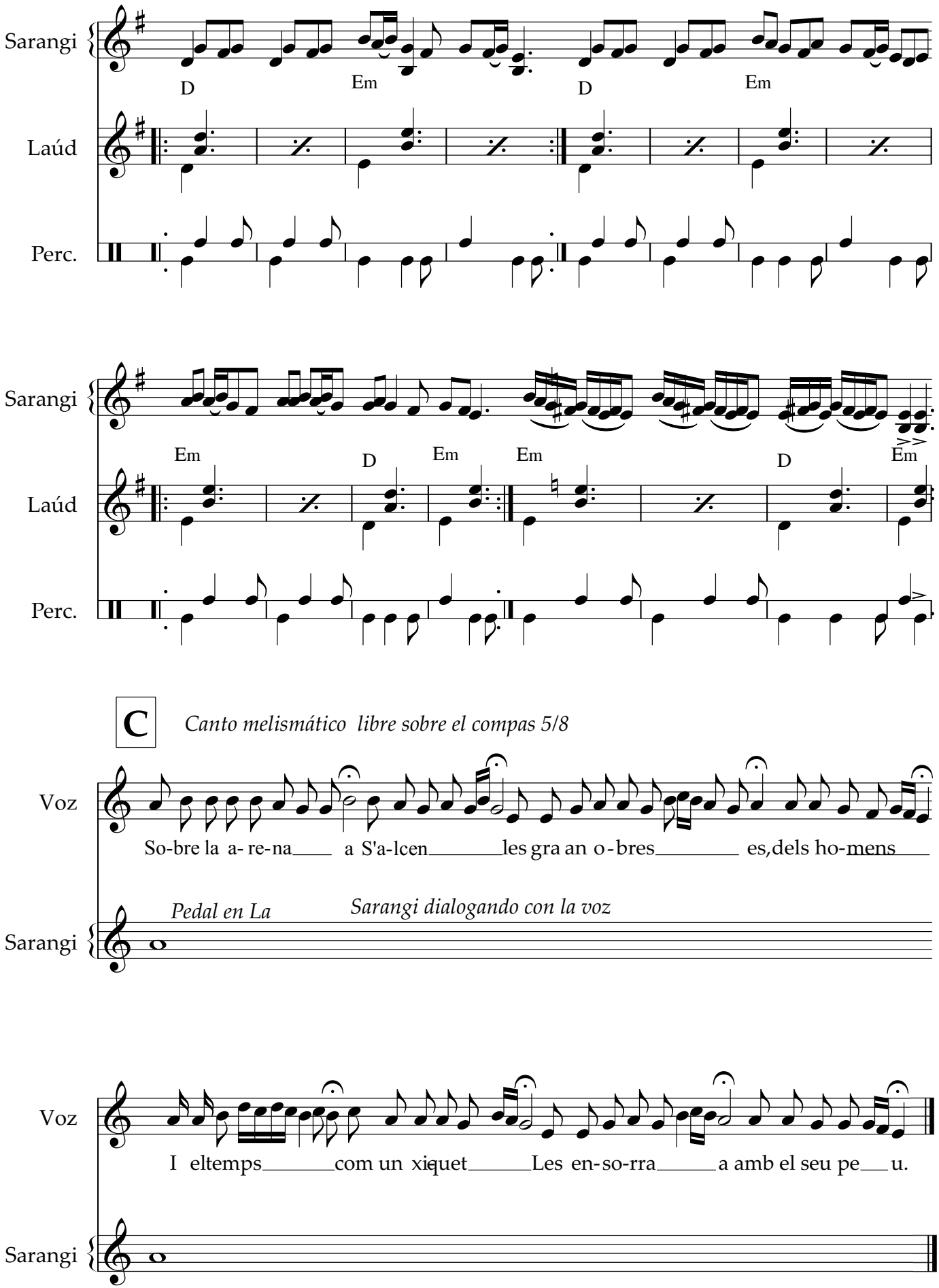
Voz
I el te emps Com un xi- que et
Sarangi
Voz
Les en-so-rra
Sarangi
Voz
amb el seu - pe u
5
8
Sarangi
5
8
B
Voz
5
8
(2+3)
Perc.
5
8

D
Em
Sarangi
Em
4
D
Em
Laúd
Perc.
Sarangi
Em
4
D
Em
Laúd
Perc.
Sarangi
Em
4
D
Em
Laúd
Perc.

Sarangi
Em
D
Em
4
Laúd
Perc.

Sarangi
Em
D
Em
4
Laúd
Perc.

Sarangi
Em
D
Em
4
Laúd
Perc.


Sarangi
Laúd
Perc.
D
Em
D
Em
Em
D
Em
Em
D
Em
C
Canto melismático libre sobre el compas 5/8
Voz
So-bre la a- re-na a S'a-lcen les gra an o-bres es,dels ho-mens
Pedal en La
Sarangi dialogando con la voz
Sarangi
Voz
I eltemps com un xiquet Les en-so-rra a amb el seu pe u.
Sarangi

# II. COMPOSICIONES INFLUENCIADAS POR LA MÚSICA TRADICIONALEN INSTRUMENTOS TEMPERADOS:

## 3. ESTEPA

Este tema se basa en la música del norte de Grecia y Bulgaria. Consiste en la combinación entre la música tradicional de Tracia originalmente interpretada por la gaita y elementos musicales de la música clásica moderna. Se basa en el ritmo tradicional de 11 tiempos [4+3+4], constante durante todo el tema. Se explora la transformación de las características de la música tradicional en el sonido sinfónico, en este caso la orquesta de viento. La influencia de esta elaboración se basa en la línea estética del compositor griego Nikos Skalkottas. La partitura se puede seguir en la reproducción del MIDI en el siguiente enlace:

https://media.upv.es/#/portal/video/4d00a8a0-4f32-11eb-908e-9925424c4939

# ESTEPA

**A**

Spyros Kaniaris

**Con moto (4+3+4)**

4
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
mp

7
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
mp

10
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

13
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

B
16
Ob.
Cl.
Bsn.
mp
Hn.
Gtr.
Cb.
mf
19
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

22
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
25
Ob.
Cl.
p
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

28
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
p
31
C
mf
mf
mf
f

34
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

37
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

40
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
mp
Gtr.
Cb.
43
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

46
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
49
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
f
f
f
mf

52
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
55
D
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
mf

58
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
sf
61
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
f
f
f

64
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
f
f
f
sf
f

67
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
f

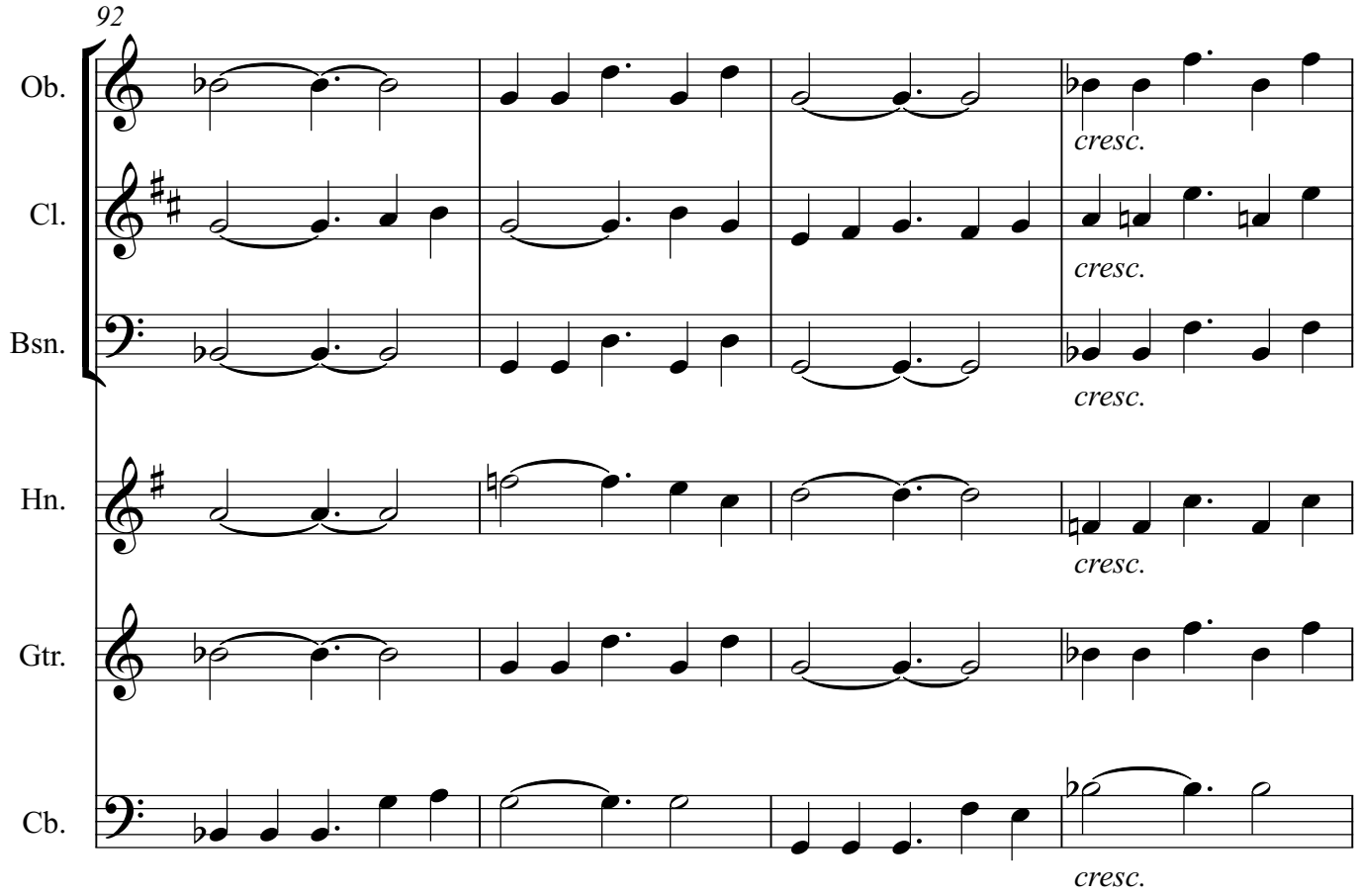
70
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

73
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
ff

E
76
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

80
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

84
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
F
88
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
p
p
p
p
p


92
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
cresc.

96
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
cresc.
mf

100
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
104
marcato

108
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
111
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
f
f
f

G
113
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
mf cresc.

117
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
mf cresc.
f cresc.

H
121
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
ff
p
dolce

125
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

129
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
mf
mf
espress.
mf

133
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

137
tr
tr
tr
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
141
tr
tr
tr
tr
tr
tr
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

145
tr
tr
tr
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

149
tr
tr
tr
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

153
Ob.
Cl.
marcato
Bsn.
Hn.
marcato
Gtr.
Cb.

156
ff
Ob.
ff
Cl.
ff
Bsn.
ff
Hn.
Gtr.
ff
Cb.

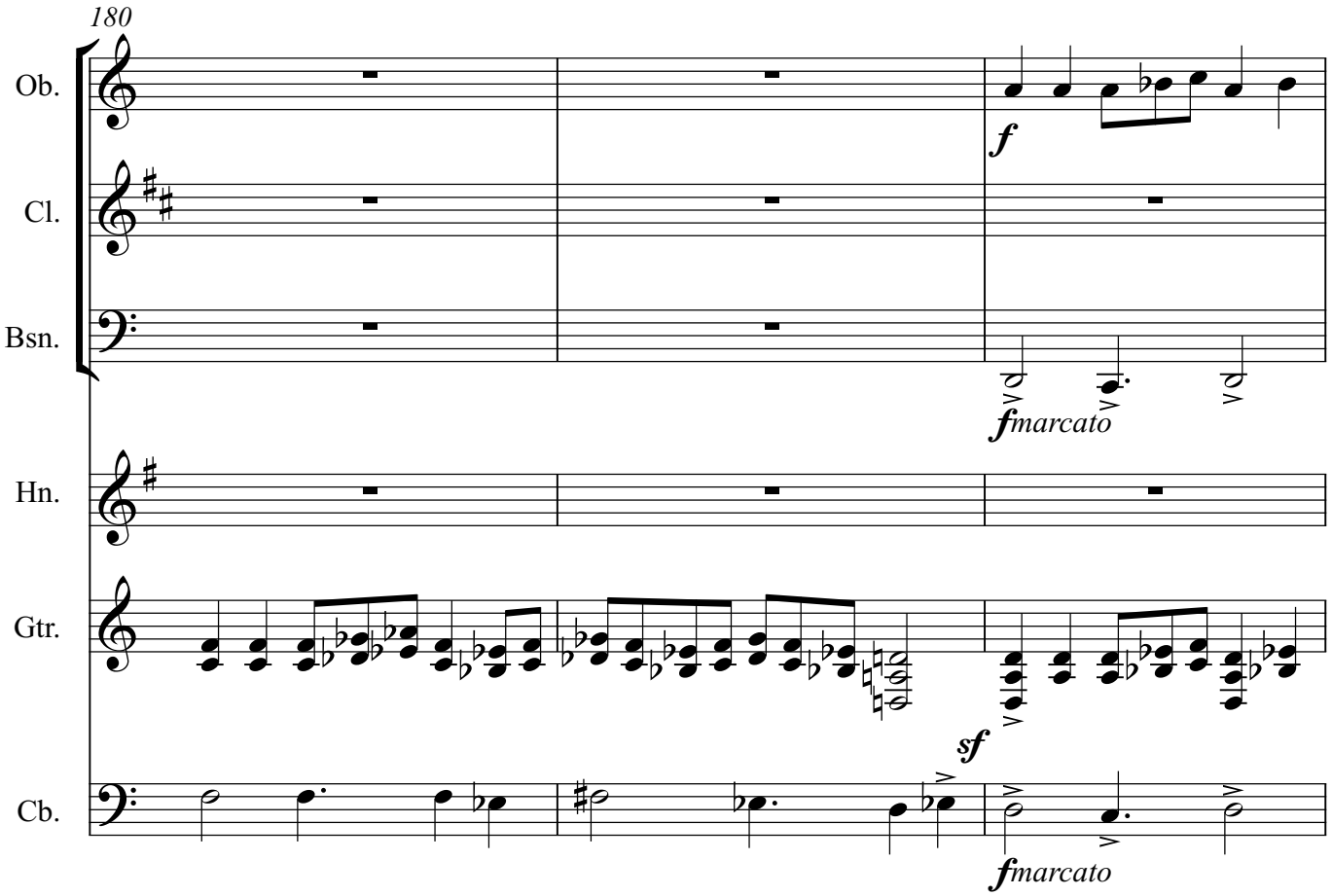
159
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
I
162
mf
mf
mf

165
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
168
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
f
f
f
f
f

171
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

174
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

J
177
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.


180
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
f
fmarcato
sf
fmarcato

183
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
sf
186
Ob.
f
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

189
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

192
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

194
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.
ff
196
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Gtr.
Cb.

# III. COMPOSICIONES COMPUESTAS A PARTIR DE ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA MÚSICA TRADICIONAL:

## 1. ARBRE (Δέντρο)

Arbre es una composición basada en la elaboración de un ritmo creado en 17 tiempos.Durante el tema aparecen cinco variaciones de este ritmo mientras se emplean elementos modales de la música Mediterránea oriental y armonías basadas en cuartas o quintas superpuestas. La letra cantada es el poema del poeta griego Kostas Karyotakis traducido en valenciano/catalán por el helenista Jesús Cabezas Tanco.

La partitura se basa en la versión grabada que se encuentra en el siguiente enlace:

https://media.upv.es/#/portal/video/9982d420-654c-11eb-9dd2-7db43a9981c3

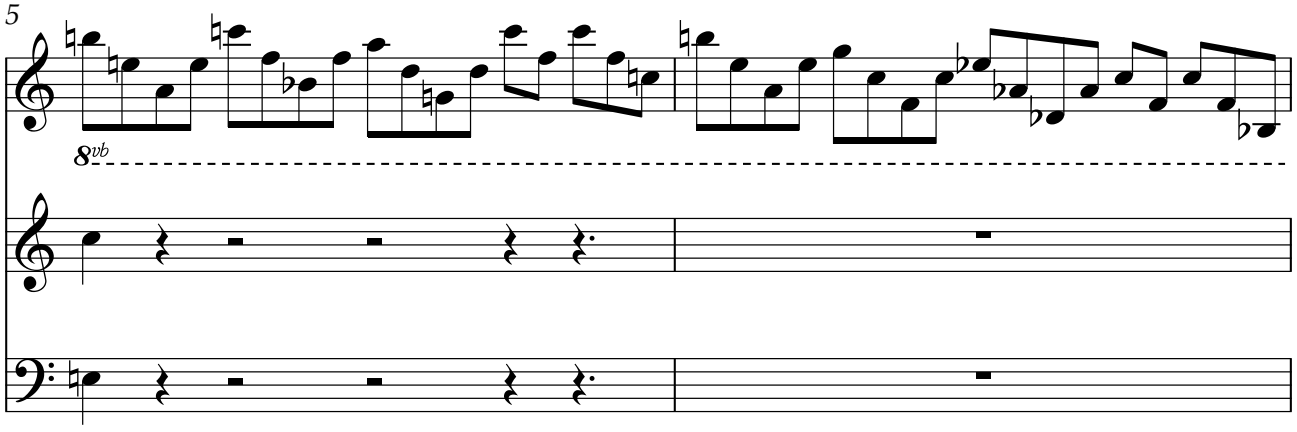
# ARBRE (Δέντρο)

Spyros Kaniaris

**A**

♪=429

**B**



7
(8)
9
(8)
11
(8)
13
(8)

15
8vb
17
C
19
17/4
21
D

22
23
És la vi- da,em di- ré
24
El fe - re - tre,on fin - ei

25
-xen
26
E
Amb sem - blant calm
27
in - di - fe - re

28
Sa - - lu - da - ré
29
Els ves - pres les a - lba___ des___
30
Se - ré,un ar - - bre___
8vb

31
I - gual he de mi-rar
32
La tem - pe - - sta
33
o el cel blau
17/8

34
F
(8)
36
G
És la vi - da,em di - ré
37
El fe - re - tre,on fin - ei xen

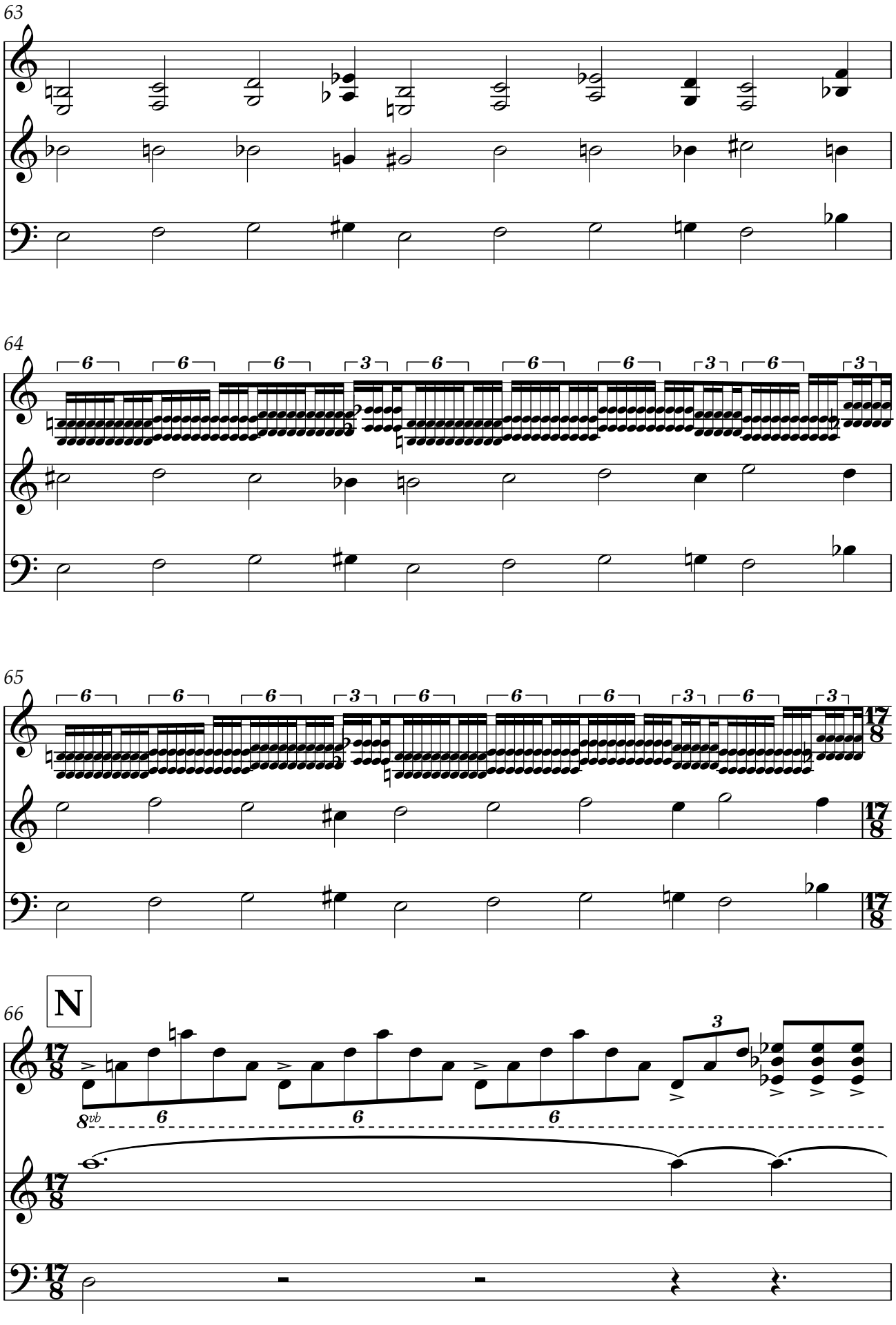
38
Pe - e - na i a - le - gri a
39
De - e l`ho me
40

41
42
H
8vb
44
(8)
46
I
8vb

49
51
52
J
8vb
53
K
54

55
56
57
58
L
17
4

59
60
M
61
62


63
64
65
66
N
8vb

67
68
69
70
71

72
O
Se - - ré un
73
a - - - - - rbe - - - - -
74
I - - gual

75
he de de mi -
76
-rar
77

78
La tem - -
79
-pe - - - - sta
80

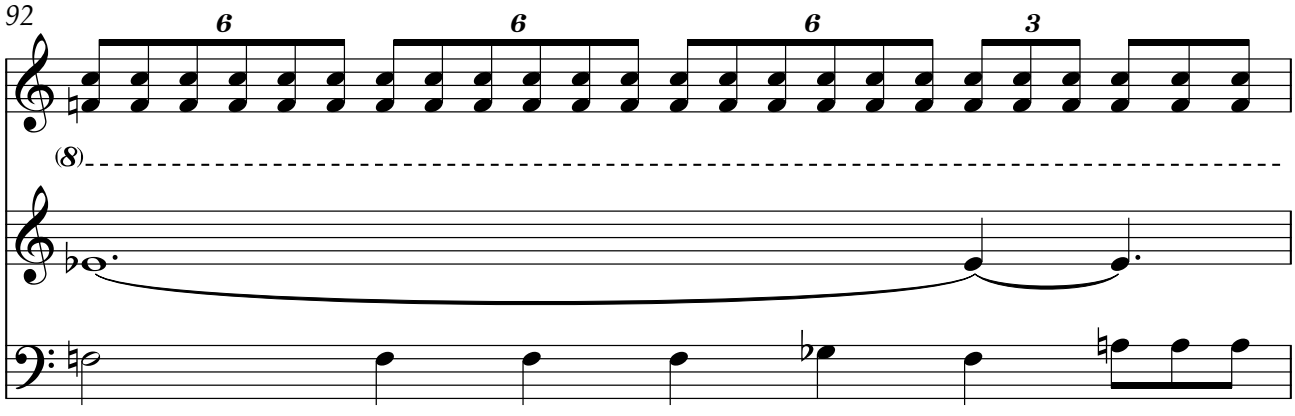
81
82
83

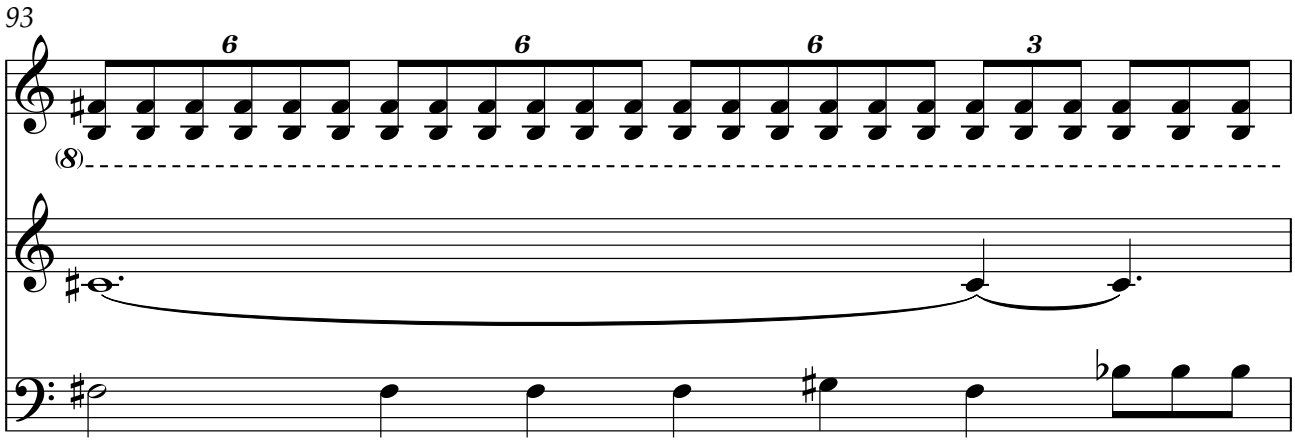
84
85
Tem - - - - -
86
P
pe - - - - sta - - - - -

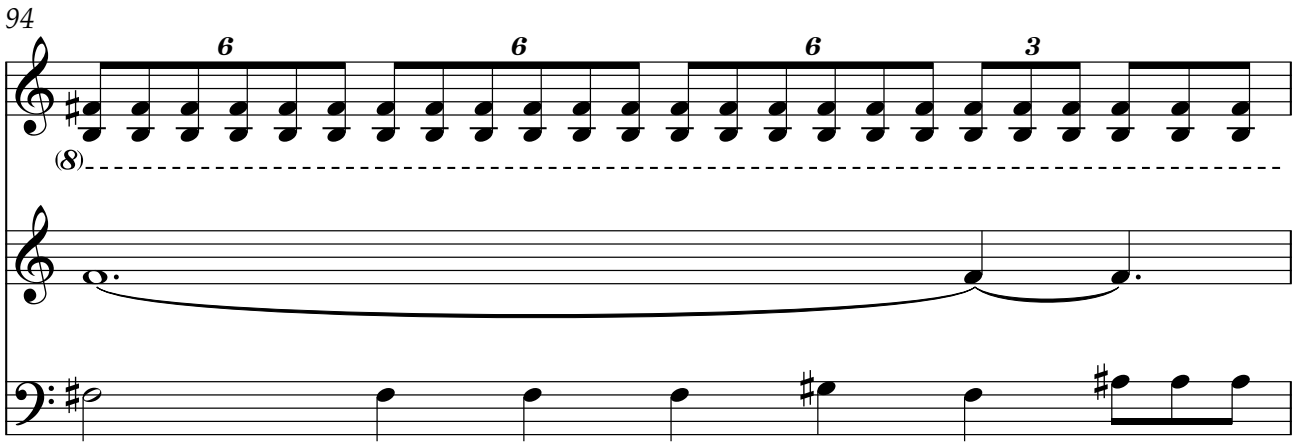
87
88
89

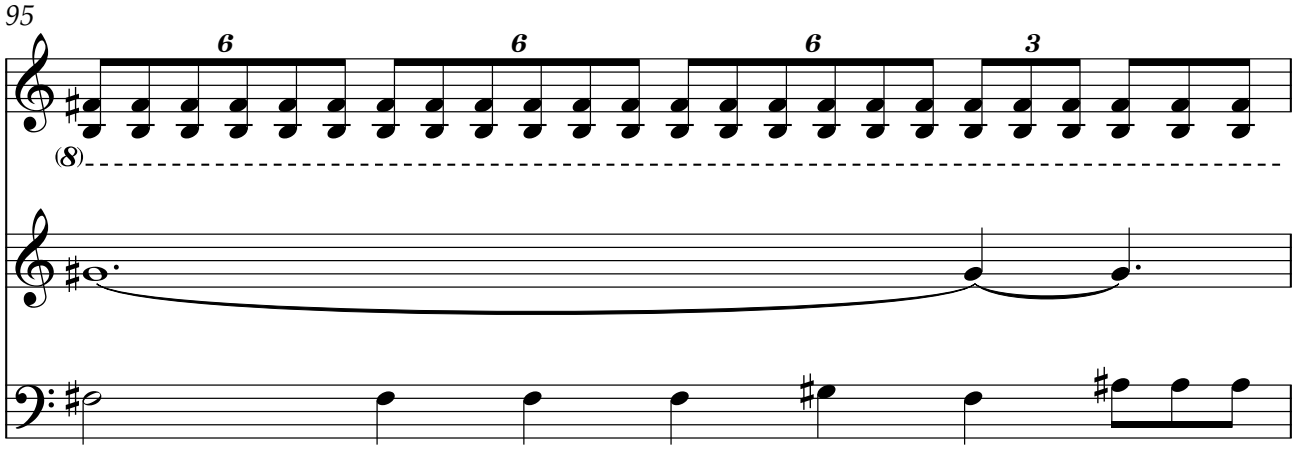
90
6
6
6
3
(8)


91
6
6
6
3
(8)


92
6
6
6
3
(8)


93
6
6
6
3
(8)


94
6
6
6
3
(8)


95
6
6
6
3
(8)

96
Q
6
6
6
3
(8)
98
(8)
100
(8)

# III. COMPOSICIONES COMPUESTAS A PARTIR DE ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA MÚSICA TRADICIONAL:

## 2. PANUTOPÍA

Panutopía es una composición nueva y realizada durante el proceso de la presente investigación. He empleado elementos musicales provenientes de la música tradicional de Pontos, la música medieval (Machaut) y la sinfonía 11 de Dmitri Shostakovitch. Empleo un ritmo de 19 tiempos compuesto por mi, basado en las características rítmicas de la danza de Pontos *Empros-pis*. La propuesta de instrumentación es abierta y en esta partitura se plasma en un trio que consiste en oboe, violín y chelo. Las modulaciones en varias tonalidades presentes en esta composición dificultarían la interpretación de este tema por instrumentos tradicionales. Los instrumentos como la *lyra* o gaita suelen ser interpretados en una o limitadas tonalidades. La partitura se puede seguir en la reproducción del MIDI en el siguiente enlace:

https://media.upv.es/#/portal/video/f35d8cb0-5bd8-11eb-bef9-cde5013e163c

# PANUTOPÍA

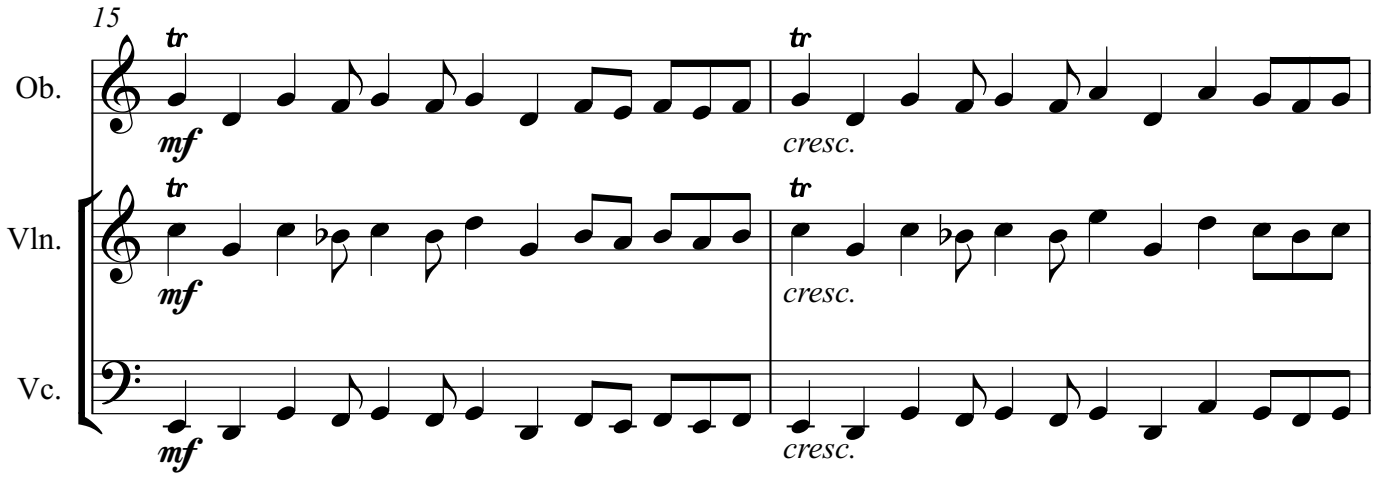
**A**

Spyros Kaniaris

♪=376 (4+3+3+4+2+3)

7
Ob.
Vln.
Vc.
9
B
mf
mf
f
11

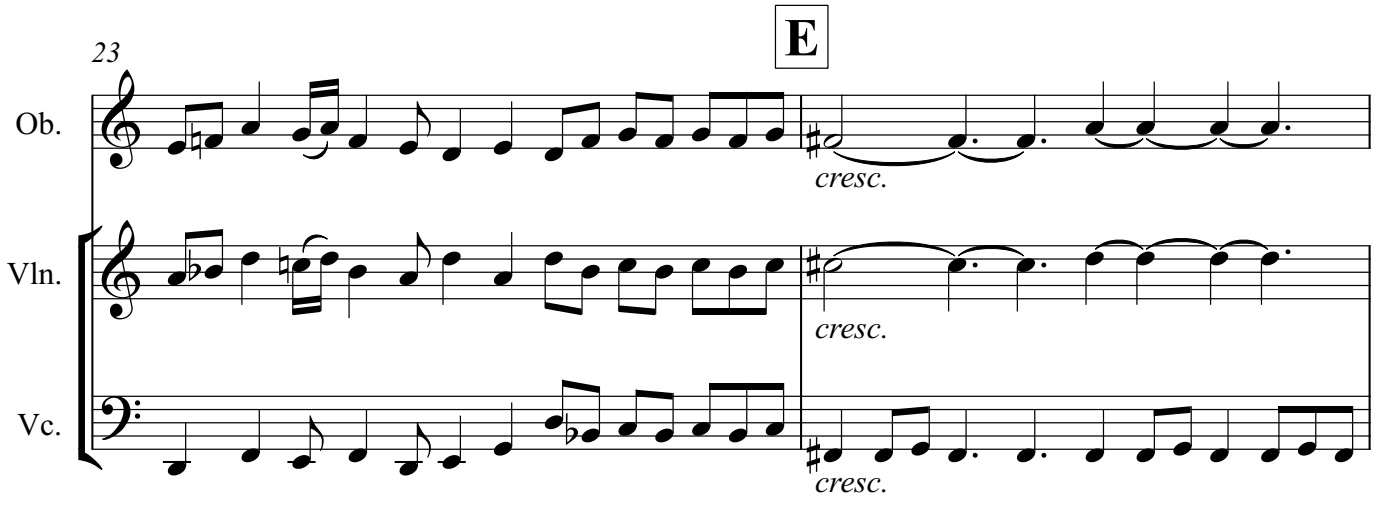
13
Ob.
Vln.
Vc.
mp

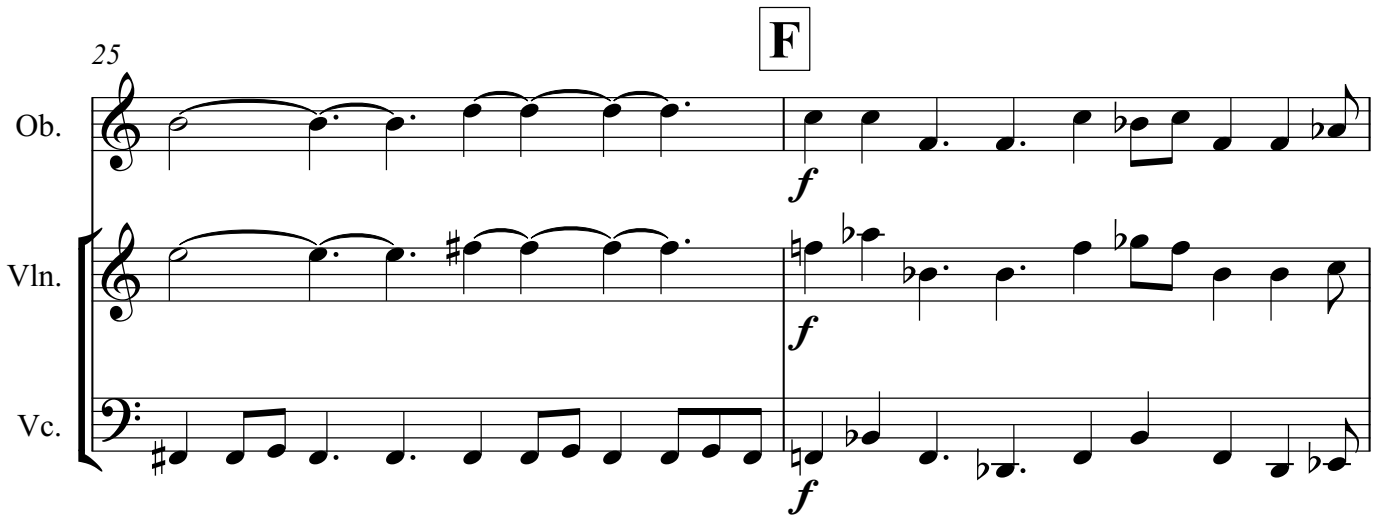

15
Ob.
Vln.
Vc.
tr
mf
cresc.

17
C
Ob.
Vln.
Vc.
f

19
Ob.
Vln.
Vc.
dim.
dim.
dim.
D

21
p
tr
Ob.
p
tr
Vln.
p
Vc.


23
E
Ob.
cresc.
Vln.
cresc.
Vc.
cresc.


F
25
Ob.
Vln.
Vc.
f
f
f

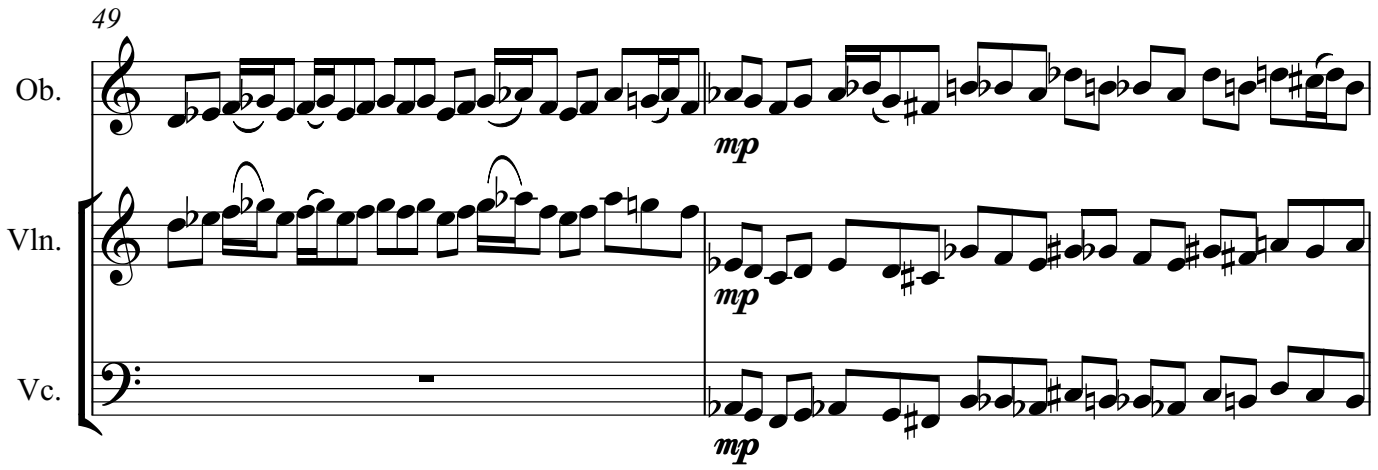
27
Ob.
Vln.
Vc.

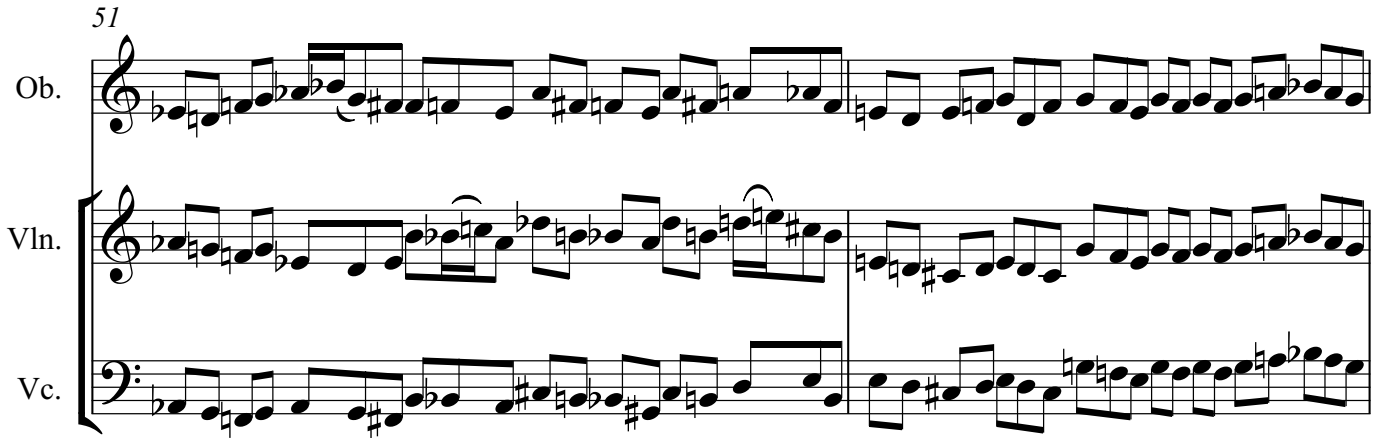
G
29
Ob.
Vln.
Vc.

H
31
Ob.
Vln.
Vc.
p cresc.
f
tr
33
35

I
37
Ob.
Vln.
Vc.
pp
pp
mf
39
Ob.
Vln.
Vc.
41
Ob.
Vln.
Vc.

43
Ob.
Vln.
Vc.
45
Ob.
Vln.
Vc.
46
J
Ob.
mf
Vln.
mp
Vc.
mf
48
Ob.
Vln.
Vc.


49
Ob.
Vln.
Vc.
mp
mp
mp


51
Ob.
Vln.
Vc.

53
Ob.
Vln.
Vc.
f
f
f

55
Ob.
cresc.
Vln.
cresc.
Vc.
cresc.
K
57
Ob.
ff
Vln.
ff
Vc.
ff
60
Ob.
Vln.
Vc.

62
L
Ob.
Vln.
Vc.
f meno
f meno
f meno
64
Ob.
Vln.
Vc.
66
Ob.
Vln.
Vc.
ff
ff
ff

68
Ob.
Vln.
Vc.
70
Ob.
Vln.
Vc.
M
72
Ob.
dim.
p
Vln.
dim.
p
Vc.
dim.
p

74
Ob.
Vln.
Vc.
p
76
N
Ob.
tr
mf
Vln.
p
Vc.
p
78
Ob.
tr
Vln.
Vc.

80
tr
Ob.
Vln.
Vc.

82
Ob.
Vln.
Vc.

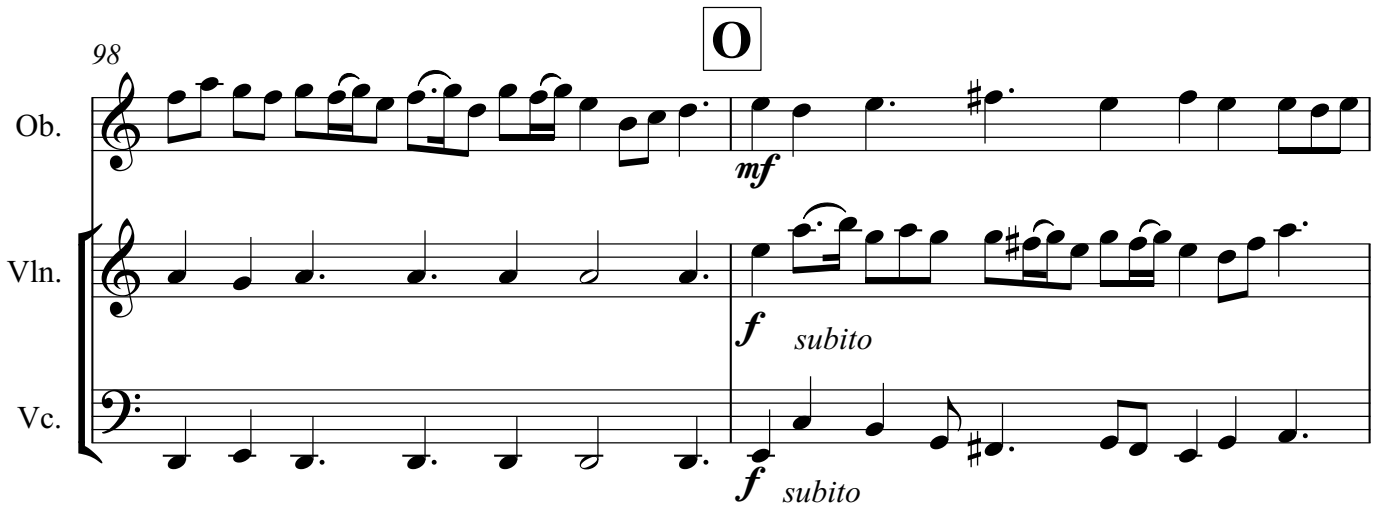
84
Ob.
Vln.
Vc.

86
Ob.
Vln.
Vc.
88
Ob.
Vln.
Vc.
90
Ob.
Vln.
Vc.

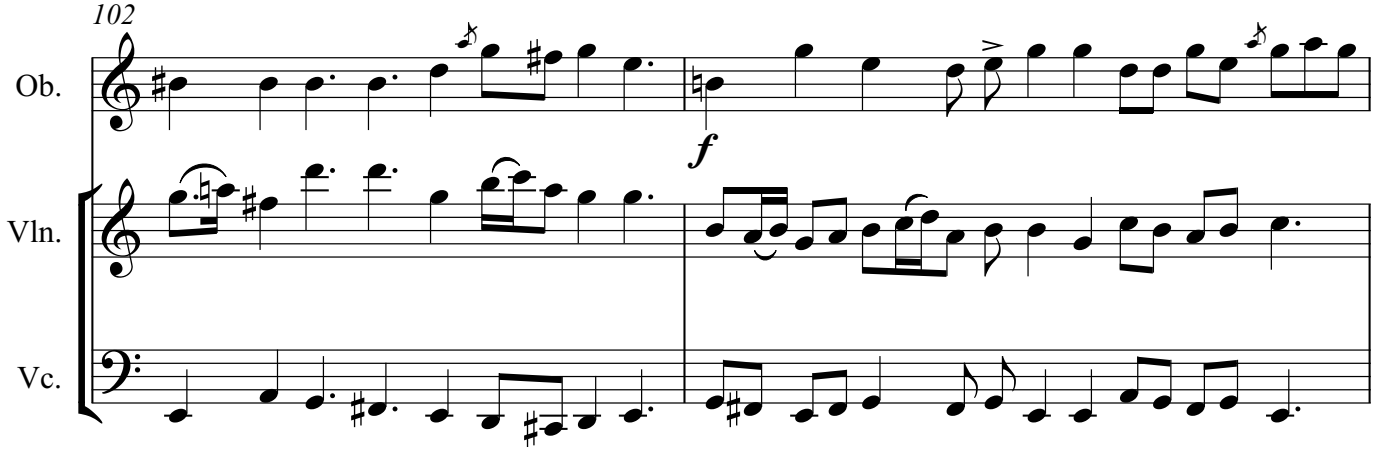
92
Ob.
Vln.
Vc.

94
Ob.
Vln.
Vc.

96
Ob.
Vln.
Vc.


O
98
Ob.
Vln.
Vc.
mf
f
subito
f
subito

100
Ob.
Vln.
Vc.


102
Ob.
Vln.
Vc.
f

104
Ob.
Vln.
Vc.

106
Ob.
Vln.
Vc.

108
Ob.
Vln.
Vc.

110
Ob.
Vln.
Vc.
112
Ob.
Vln.
Vc.
ff
ff
ff
tr
tr
114
Ob.
Vln.
Vc.

# III. COMPOSICIONES COMPUESTAS A PARTIR DE ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA MÚSICA TRADICIONAL:

### 3. L'INFINIT RESSONA (Είμαστε κάτι)

La presente composición consiste en la elaboración de material musical diverso. Rítmicamente se basa en el ritmo de 15 tiempos de la danza tradicional griega *gonatistós*. La letra cantada es el poema del poeta griego Kostas Karyotakis, traducido en valenciano/catalán por el helenista Jesús Cabezas Tanco. La partitura se basa en la versión grabada que se encuentra en el siguiente enlace:

https://music.youtube.com/watch?v=fxzBoNxtg4U&feature=share

# L'INFINIT RESSONA (Είμαστε κάτι)

Spyros Kaniaris

7
voz
8vb
8vb
B
9
v.
mf
Te - nim quel - com
mf
mf
11
v.
De gui ta - - rres

13
v.
des - rte - mpa - des
15
v.
des - tre - mpa - des
f
17
C
v.

19
21
D
8vb
23
8vb

E
25
v.
El vent quan pa ssa
mf
mf
mf
27
v.
de - spe - rta ve rsos
29
v.
Sons di - sso - nants

31
v.
Sons di - sso - nants
33
F
En les co - rdes que pen - gen -com ca - de - nes
cresc.
8vb
f
35
Te - nim que - lcom d'a nte - nes in - re - i· - bles
(8)

37
v.
S'en - la - i - ren
com di its
cresc.
39
vers el buit en llur cim l'i - nfi - ni re - sso - na
41
vers el buit en llur cim l'i - nfi - ni re - sso - na

43
v.
Pe - rò a - viat
8vb
45
v.
s'han d'es - fon - drar
(8)
47
v.
tren - ca des
(8)

G
49
v.
tren - ca des
(8)
51
v.
ff
ff
ff
8vb
8vb
53
8

H
55
f
f
f
57
ff
ff
ff

I
59
mp
mp

61
63
v.
Te - nim quel - com
mp
p
65
v.
de sen - sa - cions

67
v.
es - ba - rria des
68
v.
es - ba - rria - a - des
78
v.
f
sen - - se
staccato
staccato
f
staccato

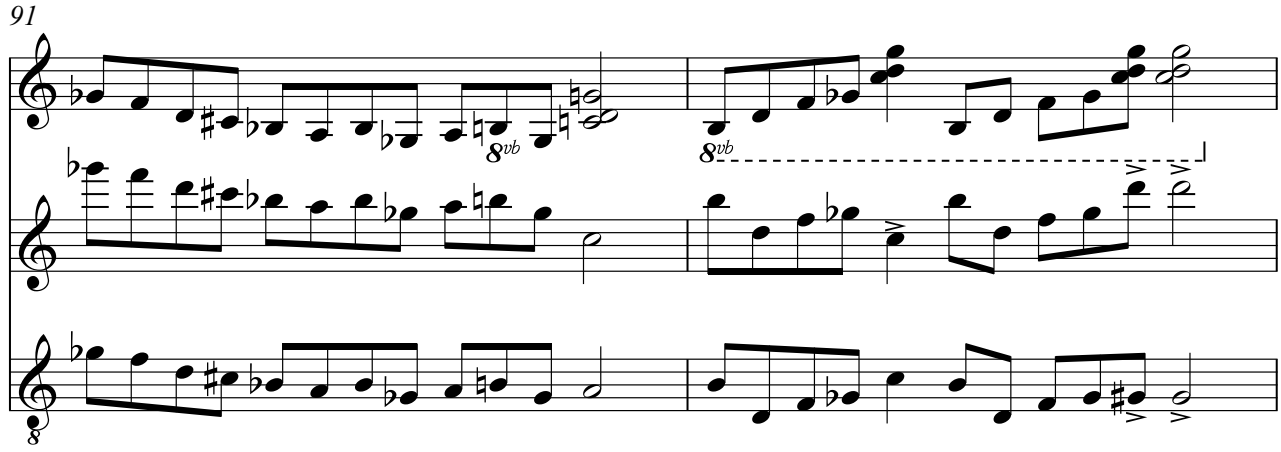
73
v.
es - pe - ra - nça d'a - plec
75
v.
Als nos - tres ner - - - - vis
77
v.
e - - - - - stà

79
v.
cap - gi - ra da
81
v.
to - ta la nat - u - - - - ra
J
83

85

87
mp
mf
mp
mf
mp
mf
mp
mf

89
f
mp
mf
f
mp
mf
f


91
8vb
8vb

93
8vb
8vb

95

97
K
99
mf
101
El cos i la me - mò - ria

103
v.
ens fan
mal
105
v.
Les co - ses ens a - cui - ten
107
v.
Les co - ses ens a - cui - ten

109
v.
I es la po - e - si a el re - cer que en - ve -gem
.
114
v.
el re - cer que en - ve - gem
.
8vb
118
v.
.
8

L
115
8vb
117
8vb
119
8vb
121
8
123
8vb
8vb

125
p
p
p
127
129
131
ff
ff

**M**

133

135

137

139
mp
cresc.
mp
cresc.
mp
cresc.

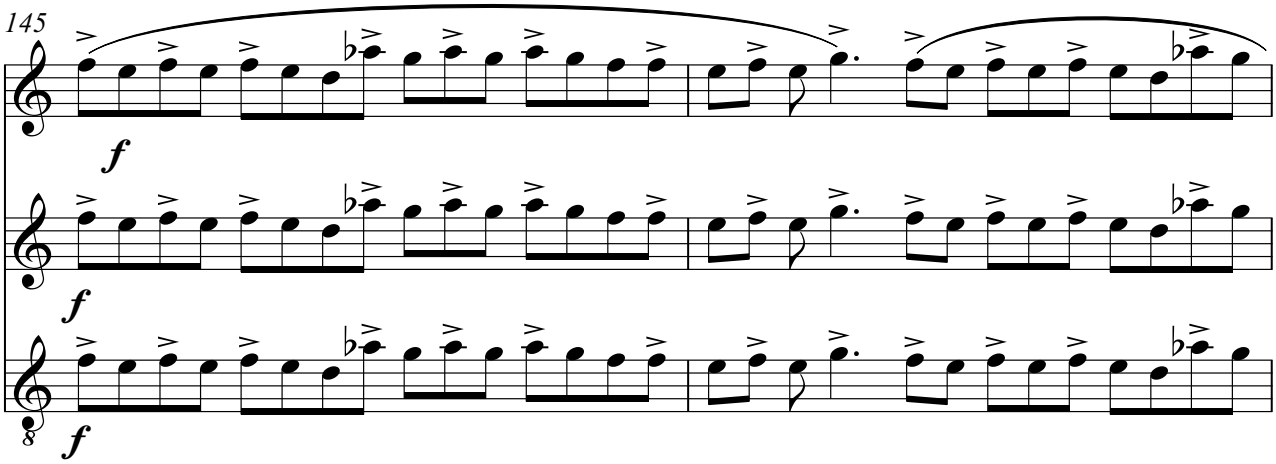
141

143

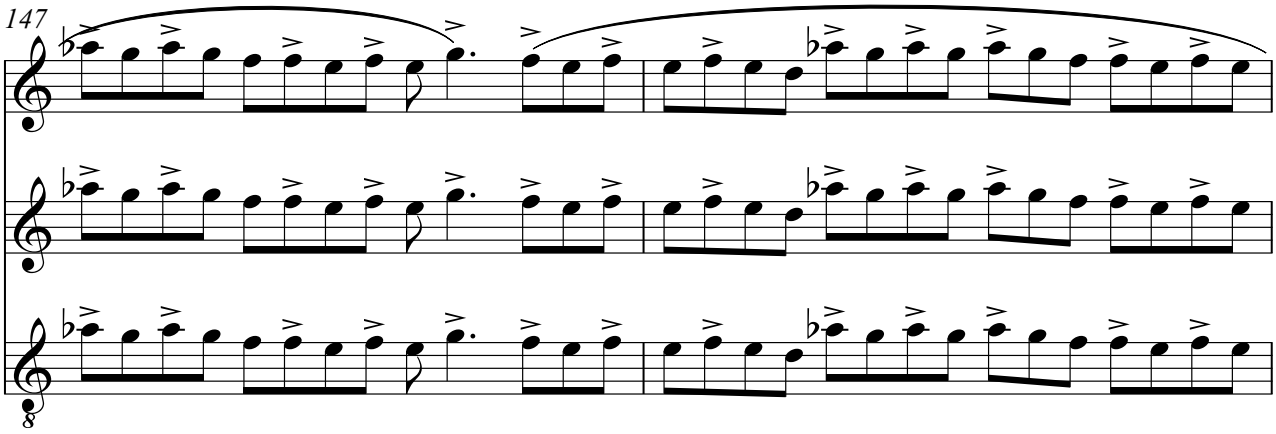
**N**

*TIHAI 1*

145




147



*TIHAI 2*

149

151

O

153

155

**Tempo primo**

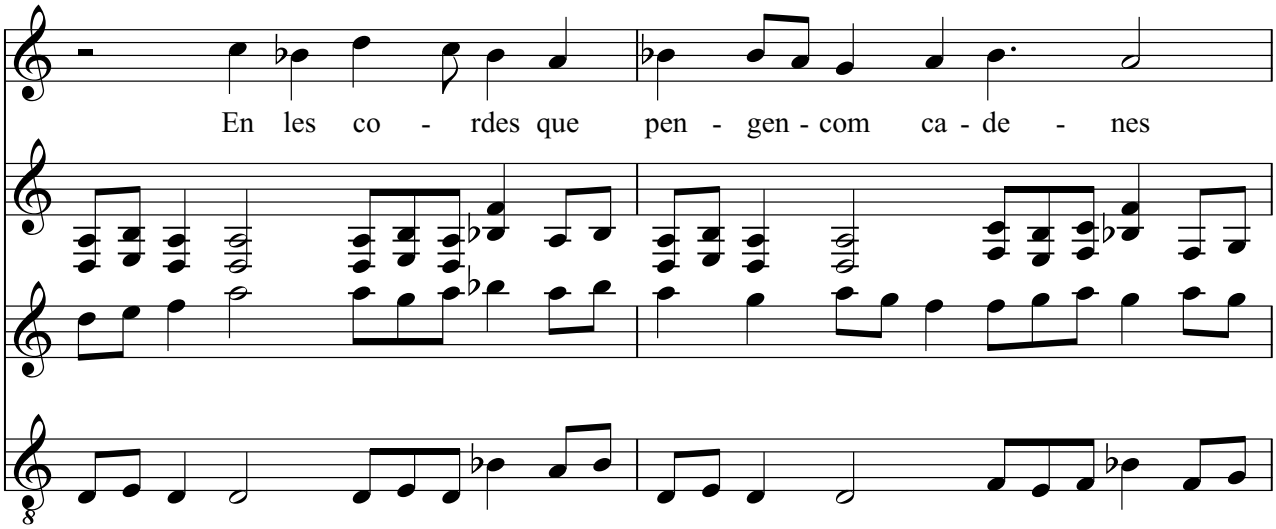
157

159

**P**

161

v.



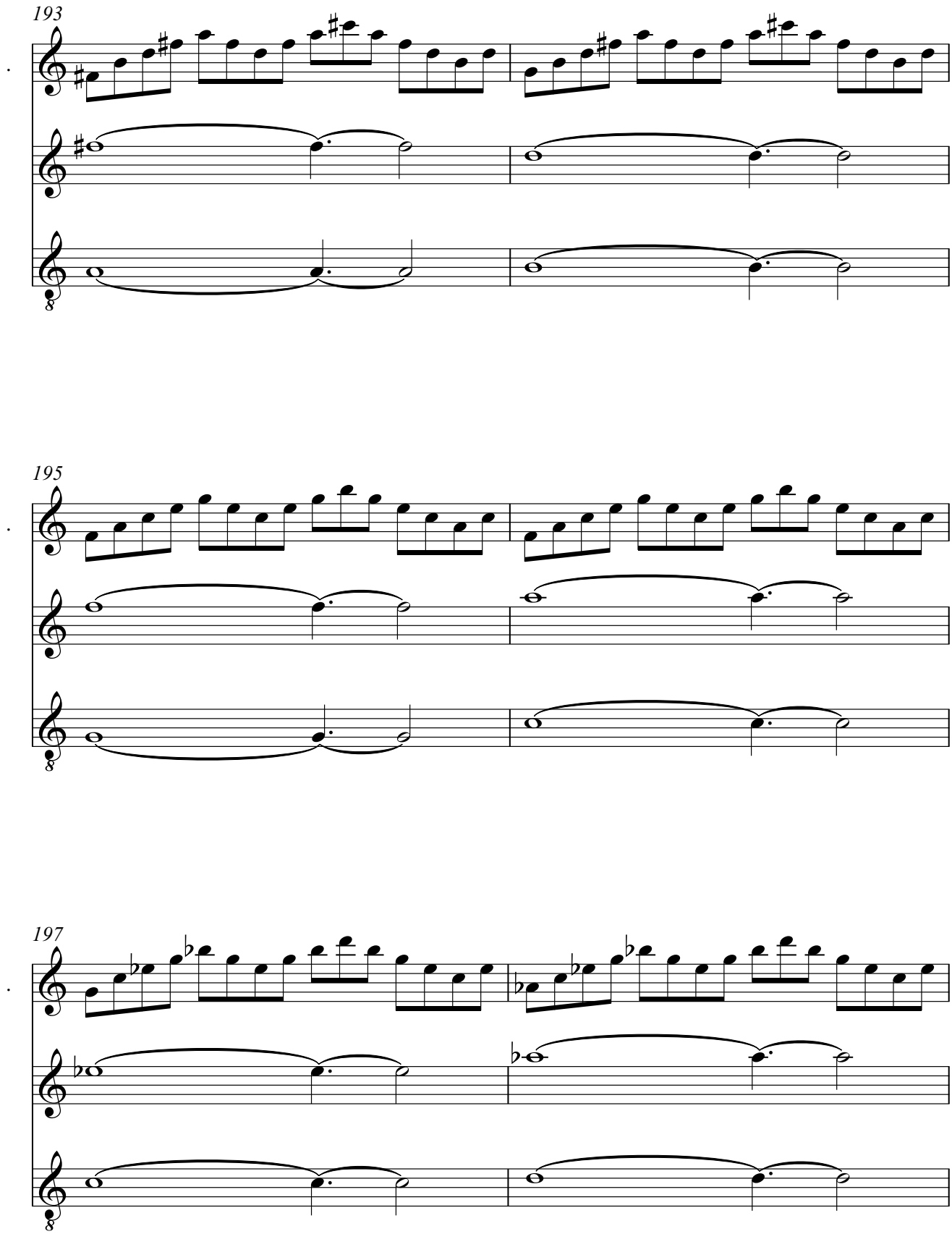
163
v.
Te - nim que - lcom d'a nte - nes in - re - i· - bles
165
v.
S'en - la - i - ren com di its
167
v.
vers el buit en llur cim l'i - nfi - ni re - sso - na
ff
ff

169
v.
vers el buit en llur cim l'i - nfi - ni re - sso - na
171
v.
Pe - rò a - viat
173
v.
s'han d'es - fon - drar
8vb

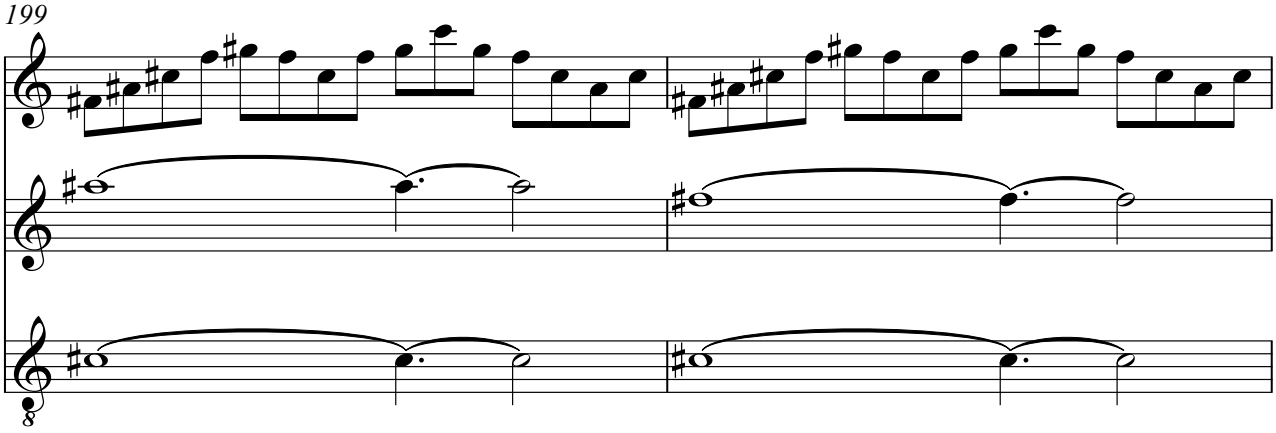
175
v.
tren - ca - - des
177
tren - ca
des
8vb
179
Pe - rò a - viat

181
v.
s'han d'es - fon - drar
8vb
183
v.
tren - ca des
(8)
185
v.
tren - ca - - des
(8)
f
f
f

Q
187
v.
dolce
p
p
189
191


193
195
197

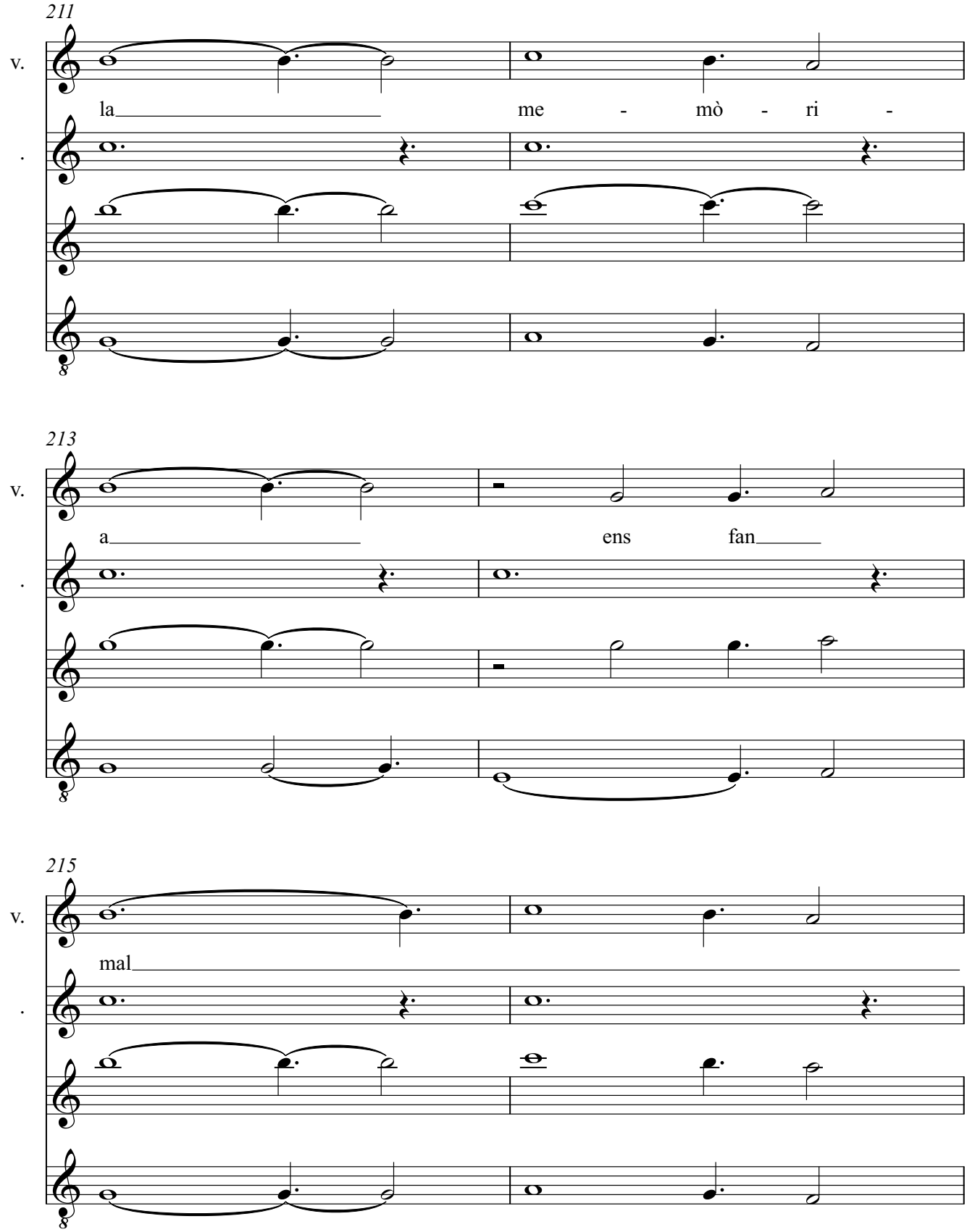
199



201

203

205
207
209
R
v.
El cos i
p


211
v.
la
me - mò - ri -
213
v.
a
ens fan
215
v.
mal

S
217
v.
f
219
221
v.
Les co - -

223
v.
- ses
ens a - cui -
225
v.
ten,
I es la
227
v.
po - - e - sia el re - cer que,en

T
229
v.
ve - - - gem_____ que,en -
ff
231
v.
ve - - gem_____ el re - cer que,en -
233
v.
ve - - - - - gem

# ANEXO II:

## TRANSCRIPCIONES REALIZADAS (por S. Kaniaris) DE MÚSICA TRADICIONAL

1. O meraklis

1.1. O meraklis (para guitarra sola)

2. To portofoli

2.1. To portofoli (para guitarra sola)

3. I Eleni i zondohira

4. Mortisa hasikloú

5. Hira mavroforemeni

6. To moro mou

6.1. To moro mou (para guitarra sola)

7. Sygkathistós

8. Letsina

9. Dansa de les gitanetes

10. Mou parígile t'aidoni

# TRANSCRIPCIONES DE *REMBÉTIKO*

## 1. O MERAKLIS

Estilo de música: *rembétiko*, danza *zeimbékikos* de 9 tiempos

Compositor: Spyros Peristeris

Año de grabación: 1933

Instrumentación: dos guitarras

Idioma cantado: instrumental

Modo musical: *Niaventi*

Enlace de la grabación: (3) Ο μερακλής - Οργανικό Σπυρος Περιστέρης 1933 - YouTube

# O MERAKLIS (1933)

Spyros Peristeris (1900-1966)

Dromos Niaventi

B
6
7
8
9
C
10

11
12
13
D
14
15

16


17

# TRANSCRIPCIONES DE *REMBÉTIKO*

## 1.1. O MERAKLIS (arreglo para guitarra sola)

Estilo de música: *rembétiko*, danza *zeimbékikos* de 9 tiempos

Compositor: Spyros Peristeris

Año de grabación: 1933

Instrumentación: dos guitarras

Idioma cantado: instrumental

Modo musical: *Niaventi*

Enlace de la grabación: (3) Ο μερακλής - Οργανικό Σπυρος Περιστέρης 1933 - YouTube

# O MERAKLIS (1933)

Spyros Peristeris (1900-1966)

Arreglo para guitarra sola:
Spyros Kaniaris

Guitarra
6a cuerda
afinada en Re

8
9
C
10
11
12
13

D
14
15
16
17

# TRANSCRIPCIONES DE *REMBÉTIKO*

## 2. TO PORTOFOLI

Estilo de música: *rembétiko*, danza *zeimbékikos* de 9 tiempos

Compositor: Spyros Peristeris/ Markos Bambakaris

Año de grabación: 1940

Instrumentación: *bouzouki*, guitarra, *baglamás*

Idioma cantado: griego

Modo musical: Modo de Mi (*Kurdí*)

Enlace de la grabación: (3) ΤΟ ΠΟΡΤΟΦΟΛΙ, 1940, ΜΑΡΚΟΣ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ, ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΣ - YouTube

# TO PORTOFOLI (1940)

Modo de Mi en Si

Peisteris/Bambakaris

3
A
kos-smo to si - me - ri - no au - to to kse - run o - loi I
A
4
din - na - mi ston anth - ro - po ei - nai to po - rto - fo - li I
8va
5
di - na - mi ston anth - ro - po ei - nai to po - rto - fo - li Ston
(8)

6
ko - smo - ton si - me - ri - no au - to to kse - roun o - loi
(8)
7
(8)
8
(8)

# TRANSCRIPCIONES DE *REMBÉTIKO*

## 2.1. TO PORTOFOLI (arreglo para guitarra sola)

Estilo de música: *rembétiko*, danza *zeimbékikos* de 9 tiempos

Compositor: Spyros Peristeris/ Markos Bambakaris

Año de grabación: 1940

Instrumentación: *bouzouki*, guitarra, *baglamás*

Idioma cantado: griego

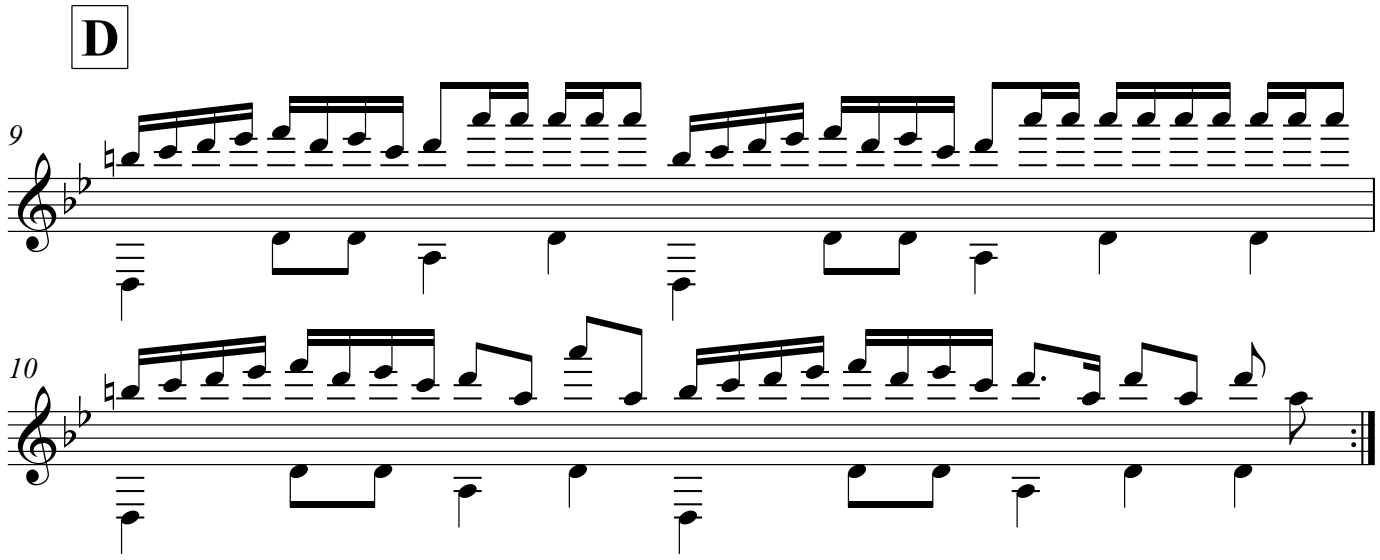
Modo musical: Modo de Mi (*Kurdí*)

Enlace de la grabación: (3) ΤΟ ΠΟΡΤΟΦΟΛΙ, 1940, ΜΑΡΚΟΣ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ, ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΣ - YouTube

# TO PORTOFOLI (1940)

Arreglo para guitarra sola:
Spyros Kaniaris

Peristeris/Bambakaris


D
9
10

# TRANSCRIPCIONES DE *REMBÉTIKO*

## 3. I ELENI I ZONDOHIRA

Estilo de música: *rembétiko*, danza *zeimbékikos* de 9 tiempos

Compositor:Yiovan Tsaous

Año de grabación: 1936

Instrumentación: *bouzouki* (afinado en Mí, Si, mi), guitarra, vasos.

Idioma cantado: griego

Modo musical: modo de Mi (*Ussak*), uso modal de forma no temperada (segundo grado elevado)

Enlace de la grabación:https://media.upv.es/#/portal/video/bc88c520-08a8-11eb-ad18-4f2eb4e713d3

# I ELENI I ZONDOHIRA (1936)

Giovan Tsaous (1893-1942)

3
4
5
I E - le - ni i zon - ndo - hi i ra
p

6
De - rti e - hi,i ka - ko - mi i ra
7
E - na ge - ro a - ndra e e hi
8
I kai - me ni den a nde - hi

# TRANSCRIPCIONES DE *REMBÉTIKO*

## 4. MÓRTISA HASIKLOÚ

Estilo de música: *rembétiko*, danza *zeimbékikos* de 9 tiempos

Compositor: Markos Bambakaris

Año de grabación: 1933

Instrumentación: *bouzouki* (afinado en Mi, Si, mi) guitarra, vasos

Idioma cantado: griego

Modo musical: *Sabah*

Enlace de la grabación: https://media.upv.es/#/portal/video/9da209c0-6de6-11eb-8edd-039d38da45d9

# MÓRTISA HASIKLOÚ (1933)

Markos Bambakaris (1905-1972)

6
Bouz.
Guit.
Perc.
7
V.
Mor- ti- sa pou ge- ni-thi-kes
Me - sa mes tus te-ke__des
Bouz.
Guit.
Perc.
9
V.
Me ma-ngues den__fou_____ ma_ res
Tri - za-tous a__ rgui_le_____ des
Bouz.
Guit.
Perc.

# TRANSCRIPCIONES DE *REMBÉTIKO*

## 5. HIRA MAVROFOREMENI

Estilo de música*: rembétiko*, danza *zeimbékikos* de 9 tiempos

Compositor: Markos Bambakaris

Año de grabación: entrevista realizada seguramente en los finales de los 60 o principios de 70

Instrumentación: *bouzouki* afinado en el *douzeni syrianó*: Si♭, Sol, re

Idioma cantado: griego

Modo musical: *Peiraiótikos*

Enlace de la grabación: min: 0.10

https://media.upv.es/#/portal/video/76aac0a0-625b-11eb-bef9-cde5013e163c

# HIRA MAVROFOREMENI

Transcripción de una grabación
de Markos Bambakaris

Bouzouki
afinado en
*douzeni syrianó*

① re
② Sol
③ Sib

7
Hi - ra ma - vro - fo - re - me ni vre!
8
Tin ka - rdia mu, e his ka me- ni
9
Tin ka - rdia mue his ka me- ni vre!
10
Hi-ra ma - vro - fo - re - me ni
12

13
Hi - ra me ta ma - vra - ma - tia vre
14
Tin kar - dia mu,e - his ko - ma - tia
15
Tin kar - dia mu,e - his ko ma - tia vre!
16
Hi - ra me ta ma - vra ma - tia
17

# TRANSCRIPCIONES DE *REMBÉTIKO*

## 6. TO MORO MOU

Estilo de música: *rembétiko*, danza *zeimbékikos* de 9 tiempos

Compositor: Kostas Dousias

Año de grabación: 1931

Instrumentación: guitarra interpretando melodía y bajos

Idioma cantado: griego

Modo musical: *Sabah*

Enlace de la grabación: ΤΟ ΜΩΡΟ ΜΟΥ, ΗΠΑ 1931, ΚΩΣΤΑΣ ΔΟΥΣΑΣ - YouTube

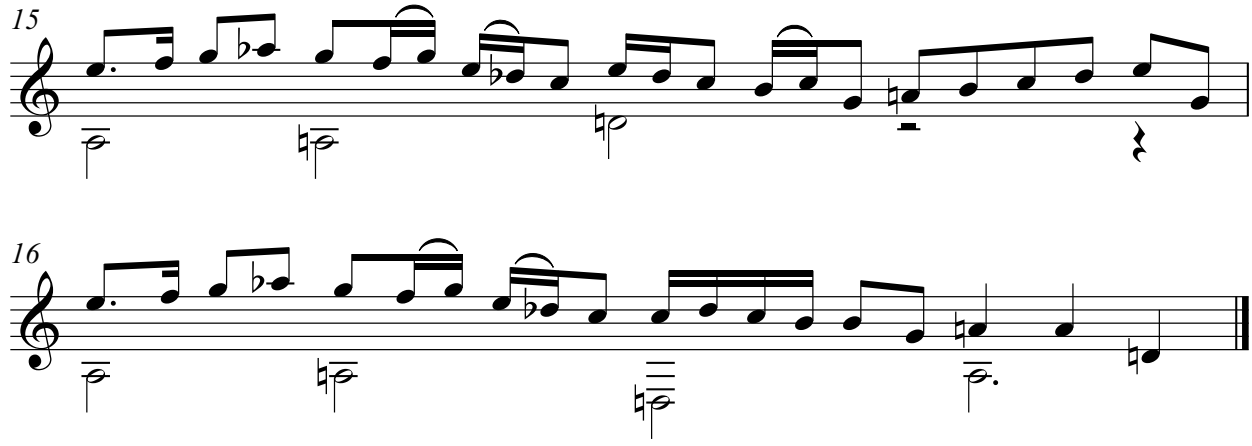
Se incluye transcripción para guitarra sola

# TO MORO MOU (1931)

Dromos *Sabah*

Kostas Dousias (1893-1942)

8
C
9
Voz
A - nte to mo - ro mou to mo ro mou
10
Voz
de to,i - da,a - po - pse st'o - ni ro mu
11
13
Voz
Ah pou si - lo - gie me to mo ro mou
14
Voz
tr
A re pou ma - fi - se ah mo - na - a - ho mou


15


16

# TRANSCRIPCIONES DE *REMBÉTIKO*

## 6.1. TO MORO MOU (arreglo para guitarra sola)

Estilo de música: *rembétiko*, danza *zeimbékikos* de 9 tiempos

Compositor: Kostas Dousias

Año de grabación: 1931

Instrumentación: guitarra interpretando melodía y bajos

Idioma cantado: griego

Modo musical: *Sabah*

Enlace de la grabación: ΤΟ ΜΩΡΟ ΜΟΥ, ΗΠΑ 1931, ΚΩΣΤΑΣ ΔΟΥΣΑΣ - YouTube

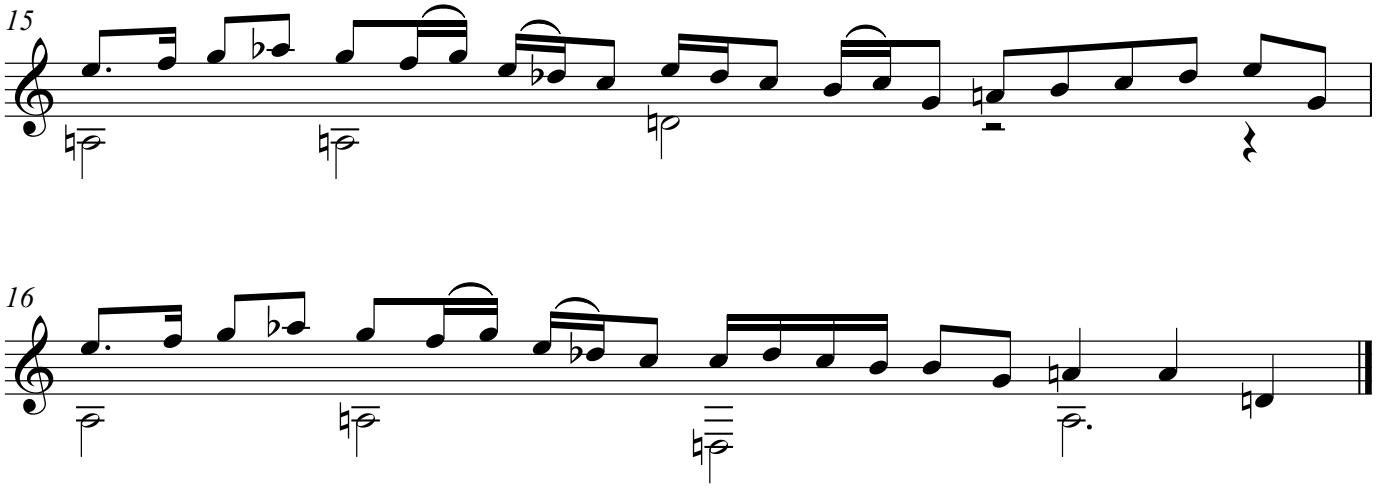
# TO MORO MOU (1931)

Kostas Dousias (1893-1942)

Arreglo para guitarra sola:
Spyros Kaniaris

Guitarra
6a cuerda afinada en Re

8
9
C
10
11
12
13
14
tr


15
16

# TRANSCRIPCIONES DE MÚSICA TRADICIONAL

## 7. SYGKATHISTOS

Estilo de música: música tradicional de Tracia en 9 tiempos

Compositor: tradicional

Año de grabación: 1995

Instrumentación: gaita, *lyra* de Tracia, *daouli* (instrumento de percusión)

Idioma cantado: instrumental

Modo musical: modo de Re

Enlace de la grabación:

https://media.upv.es/#/portal/video/94e012e0-7bfc-11eb-86cc-6d45b913c039

# SYGKATHISTOS (Συγκαθιστός)

♪=350

**A**

Tradicional de Tracia
Transcripción de la versión de Yannis Strikos

*Lyra*
de Tracia (2+2+2+3)

**D**

29

35

39

**E**

43

# TRANSCRIPCIONES DE MÚSICA TRADICIONAL

## 8. LETSINA

Estilo de música: música tradicional de Pontos

Compositor: tradicional

Año de grabación: década de los 90

Instrumentación: *lyra* de Pontos, *daouli* (instrumento de percusión)

Idioma cantado: instrumental

Modo musical: modo de Mi

Enlace de la grabación

https://media.upv.es/#/portal/video/de992130-7bfa-11eb-86cc-6d45b913c039

# LETSINA (Λετσίνα)

Tradicional de Pontos

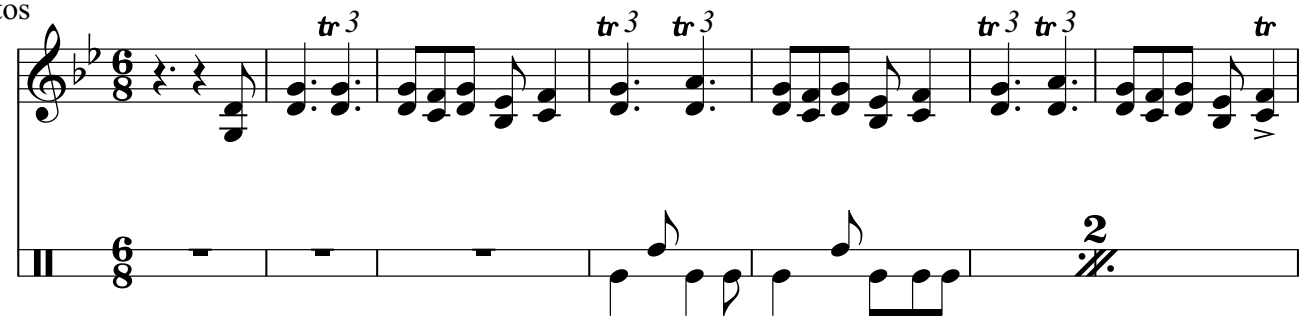
Transcripción de la versión de Mihalis Kalionzidis

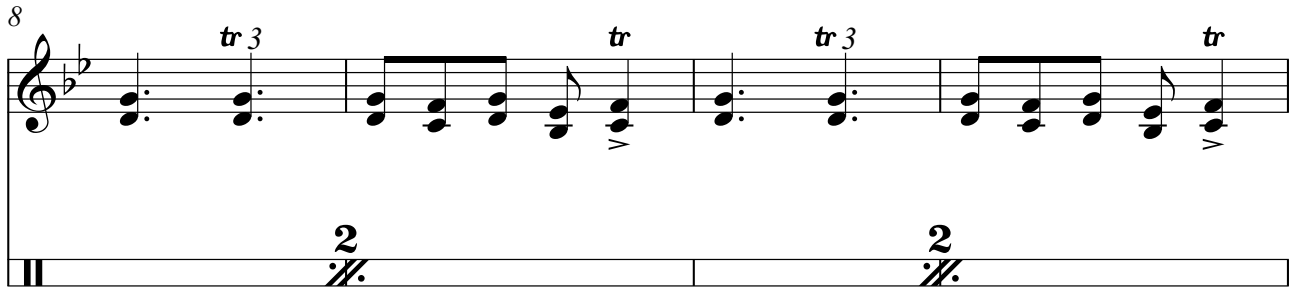
♩.=150

**A**

*Lyra* de Pontos

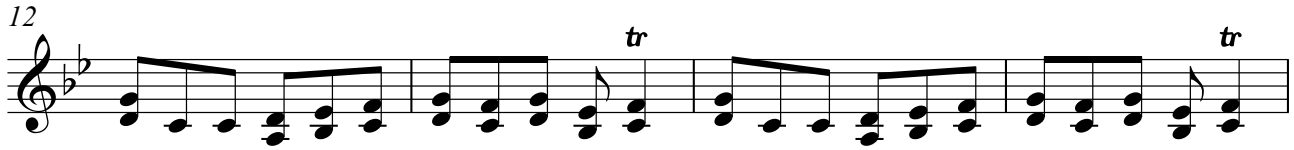
Daouli

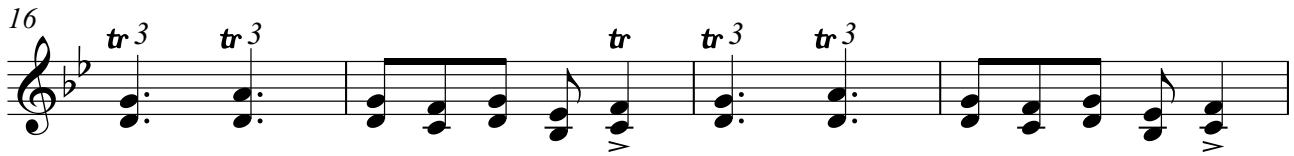


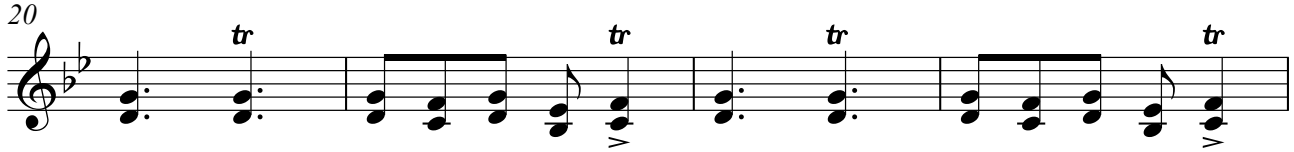


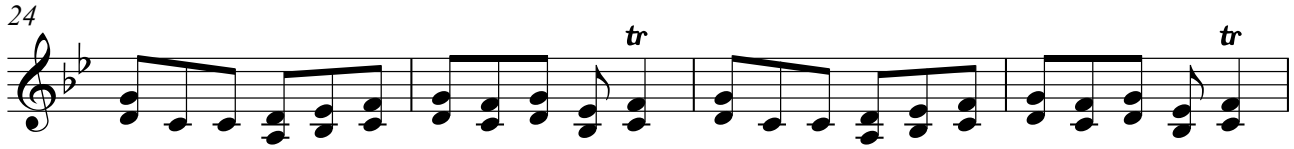
Daouli

similar









28
32
B
36
40
C
43
D
F
51
57
E
61

# TRANSCRIPCIONES DE MÚSICA TRADICIONAL

## 9. DANSA DE LES GITANETES

Estilo de música: música tradicional de Valencia (Todolella)

Compositor: tradicional

Año de grabación: década de los 90

Instrumentación: *dolzaina*, *tabal* (instrumento de percusión)

Idioma cantado: instrumental

Modo musical: modo de Sol

Enlace de la grabación:

https://media.upv.es/#/portal/video/113a4010-7bfb-11eb-86cc-6d45b913c039

# DANSA DE LES GITANETES (Todolella)

Transcr. Spyros Kaniaris

19
3
22
3
(8)
25
3
3
(12)
28
V
V
V
C
31
5
4
34
5
4
4
(4)

37
4
4
4
(8)
40
5
4
5
(12)
43
4
4
4
46
4
4
(16)
V

# TRANSCRIPCIONES DE MÚSICA TRADICIONAL

## 10. MOU PARÍGILE T'AIDONI

Estilo de música: danza *syrtós kalamatianós*; música tradicional –*demótika*– de Grecia Continental

Compositor: tradicional

Año de grabación: 1934

Instrumentación: clarinete en Do, violín, guitarra, laúd

Idioma cantado: griego

Modo musical: modo de La, *Sabah*

Enlace de la grabación: https://media.upv.es/#/portal/video/ad684360-75d4-11eb-9501-73c7ba8fae95

# MOU PARÍGILE T'AIDONI (1934)

Abatzí/ Vrouvas

♪=220

A

INTRO

Clarinete en Do

Guitarra

Mim

3

Cl.

Gt.

5

Cl.

Lam

Mim

Gt.

8

B

Cl.

Voz

Vz.

Voz

Gt.

11
Cl.
Voz
Vz.
Voz
Gt.
Violin
C
15
RESPUESTA INST.1
Cl.
Clar.
9
Vz.
Gt.
18
Cl.
3
3
Gt.

D
ESTRIBILLO
20
Cl.
Vz.
Gt.
24
Clar.
Lam
Mim
E
RESPUESTA INST.2
28
Lam
31
Mim
Voz