

# CANCIONES POPULARES GRIEGAS I

*Julián Garzón Díaz*  
*Universidad de Oviedo*

Las canciones populares griegas modernas surgen, en principio, desde el ambiente más sentido y reprimido del mundo griego: Asia Menor y las Islas Griegas, las cuales muestran la más genuina, sentida y sencilla expresión de la comunidad griega ante hechos, como su revolución constante contra un pueblo opresor como el turco, hasta su triunfo final y sus posteriores secuelas. No obstante, siguen existiendo las canciones tradicionales, que comienzan a tomar fuerza viva a partir de la Época Helenística e Imperial, y que se reafirman profundamente en Época Bizantina, con la dominación otomana, tras la caída de Constantinopla el 29 de Mayo de 1453, y posteriormente con su libre expresión, dentro del ámbito transformativo que el mundo moderno trae consigo.

El foco de este renacer podemos situarlo en el marco del N.E. del Egeo, en los denominados **Acrítes**, es decir, *los Guardianes representativos de la Civilización Griega*.

Las canciones que presentamos proceden de los **Archivos de Música Helena**; son auténticos documentos de toda una cultura, principalmente de una forma de vivir, pensar y comportarse. El elemento principal está en la música, en la forma de sentir e interpretar los temas por los llamados **Guardianes del Helenismo**, se basa tal interpretación en los instrumentos musicales de los que hablaré detenidamente al final, así como de alguno de sus bailes. Tal vez lo más representativo del panorama musical griego no radique en el continente, sino en las islas (prácticamente siempre fue así).

Los cantos de Asia Menor, en general, Esmirna y Constantinopla son la base esencial de todo un mundo musical que se extenderá por las islas, popularmente, hasta los lugares más oprimidos de la Grecia habitualmente conocida, como son

el Epiro, Tesalia y Tracia, zonas terriblemente castigadas por los turcos. Estos cantos, alegres o desoladores, proceden, en principio, de los tiempos de la denominación turca, o de época posterior (la mayoría), pero veremos que tienen claros antecedentes muy anteriores, como se puede ver en el lenguaje que eligen para sus composiciones.

Las canciones más significativas y dolorosas surgen con la pérdida de Constantinopla, donde se centraron y continúan existiendo los mejores compositores griegos de este tipo de canción. Las islas del N.E. del Egeo siguen representando la civilización de los **Guardianes permanentes de la Música Helénica**.

¿Cuál es la razón? Todo procede de un mundo arcaico de colonización, en Jonia, el Ponto, Capadocia y, en general, toda Asia Menor. Sin embargo, los ideales griegos tienen perenne actualidad. Las islas representaron siempre la parte más importante de la historia y de la cultura griega, al menos en el pensamiento y comportamiento musical, pero también en la producción de elementos alimenticios básicos, como son: el aceite de oliva, el ouzo, el extraordinario vino de moscatel de Samos, etc... Tras la terrible matanza de los turcos, durante la revolución de 1921, que asesinaron o sometieron a esclavitud a unas 30.000 personas de Psara y Quíos, se avivó aún más el comportamiento musical. *Samos* fue una de las principales barreras opositoras a los turcos; *Mitilene* recibió a miles de refugiados procedentes de Asia Menor, los cuales incrementaron esta influencia musical en las costumbres locales, y, aunque durante algún tiempo fue declinando a causa de la emigración, en la actualidad presenta un gran florecimiento.

Nos centraremos en el presente trabajo en la música de las cuatro islas que creo son las más representativas: **Mitilene, Quíos, Icaria y Samos**, a pesar de tener una clara diferencia en el lenguaje. El caso de **Mitilene** es relevante al retener en gran parte la lengua de Esmirna, con dos claros representantes procedentes de la villa de Mesotopos: **Stratis Rallis y Nikos Kalaintzis**, compositores e intérpretes de muchos cantos, de los cuales una gran parte son canciones de amor, que, aunque presentan muchas dificultades a la hora de ser traducidas, sin embargo, son importantísimas por la instrumentación usada, principalmente en la combinación de violines o flautas y dulzainas; el clarinete, la acordeón y el bouzouki también forman parte de la tradición local, con un estilo en su uso que se aproxima a los sonidos folklóricos y populares de la mayor parte de Grecia, pero con tradición bizantina, helenística y clásica. Existen además muchos instrumentos que son también usados, como el tambor, la lira y las gaitas procedentes de regiones pastoriles. Muchos de sus cantos eran cantados sin acompañamiento, principalmente por mujeres que trabajaban todas juntas, al igual que existen aún canciones

que, por lo general, según la tradición, son solamente interpretadas con instrumentos, de las cuales mencionaré algunas, debido a la importancia de sus ritmos.

Las danzas de **Lesbos** podrían tener variaciones locales, pero básicamente no habría diferencia con las de las otras islas y las de la costa próxima de Asia Menor. Así tenemos el **Syrtos**, el **Kalamatiano**, otras danzas parecidas (el **Karsimalas**, **Aedinikos y Pyggi**), el **Hasapicos** (semejante al **Hasaposervikos**), y el **Ballos**, mientras el **Zeibekiko** es tan común como el **Syrtos** en otras regiones; también existen danzas locales para ocasiones especiales, la mayoría de ellas con un matiz común mediterráneo.

En los cantos de **Quíos** encontramos también muchos paradigmas comunes con el resto de Grecia, tal como cantos narrativos y Akríticos. El resto son cantos de amor, de boda y satíricos, ajustados a viejas melodías y danzas, éstas reciben el nombre de lugares conocidos, **Nenitousikos y Pyrgousikos**, o por la forma de ser danzadas, lentas, rápidas, de carrera, etc... También tenemos el familiar **Syrtos**, el **Ballos** (con una variante: el **Mastic**), el **Kalamatianos**, además el **Karsilama**, el **Zeibekikos**, el **Aptalikos**, etc... Finalmente tenemos el denominado **Chiotikos**, tal como lo danzan en las escuelas desde los últimos cien años. Los instrumentos son los típicos de las islas: el violín, la flauta, y la dulzaina, que forman un grupo básico.

**Samos** tiene acreditada su aportación original por medio de personajes como Pitágoras, Lycaón y Anacreonte, que crearon peculiares tradiciones musicales. Muchos de los cantos y danzas han llegado de lugares tan distantes como el Peloponeso. El **Karlovastikos** y el **Karsilamas** son danzas para los jóvenes, pero el **Ballos** y el **Syrto** son todavía muy populares.

A pesar de su reducido espacio, la isla de **Ikaria** es muy interesante desde el punto de vista musical, porque representa una coexistencia de la música del sur del Egeo (Kasos, Karpathos y Creta), la música del norte del Egeo (Samos, Quíos, etc..), el oeste del Egeo (Islas Cícladas), y las regiones costeras de Asia Menor. Las danzas de Ikaria son populares en todas las islas. La lira da paso al violín, y hay otros instrumentos que aparecen, con escasa frecuencia, así el **Tsabouna** y el **Pidavli** (un tipo de flauta).

## CANCIONES DE MITILENE

### 1.- *PERDI UN PAÑUELO.*

Se trata de una de las canciones más conocidas de Mitilene, cuya música, tal vez la más antigua, fue usada en la opereta armenia **Leblemitzi-Horhoraga**, por

Dihran Tschatzian. La opereta fue adaptada y copiada en 1883, a lo largo de Asia Menor, sobre todo en las ciudades más importantes, como son Constantinopla y Atenas.

Su música y su canto fueron pronto muy populares en los Balcanes y en Asia Menor, con numerosas versiones y versos adaptados a ella.

La mejor interpretación y adaptación parece ser la de **Statis Rallis**:

(Από τήν Αθήνα ως τον Πειραιά)  
vĕcasa manthvli mĕkatov flour ai  
mou [pan pw\$ to brhvkē mia Mpournobal ai  
dws̃ mou to manthvli kravta ta flour ai  
mou to [pei kenthvsei mia Mutilhn ai  
Den mou to carivzei\$ den mou to pou ai  
t'ovmorfo manthvli pou [pei\$ kai meturanna\$  
Ouvte to carizw, ouvte to pou ai  
movno qa to evcw na se turan ai  
Anavn wraiva pou nai thn aughv ovtan glukocar azei  
Anavn ovtan glukocar azei  
carav s'ekēivnh thn kardiva pou den anasten azei

Trad.:

(Desde Atenas hasta el Pireo)  
Perdí un pañuelo con cien florines,  
me dijeron que lo encontró una muchacha de Bournova;  
dame el pañuelo y guarda los florines,  
fue bordado para mí por una muchacha de Mitilene.  
No me lo regales, no me lo vendas  
el hermoso pañuelo que tienes y me hace sufrir.  
No lo regalo, no lo vendo,  
sólo lo tendré para hacerte sufrir.  
¡Ay de mí! ¡Qué hermosa es la aurora cuando amanece dulcemente!  
¡Ay de mí! Cuando amanece dulcemente  
alegra tu corazón que no se reanima.

## 2.- RAIZ DE LA CANELA.

Se trata de una canción de tipo folklórico, posiblemente de Asia Menor o de origen base en algún refugiado, de hecho es una combinación de otras dos canciones, entre ellas el famoso canto denominado de **Tsakitzi**, que se encuentra mezclado con otro **Tsembékikos**.

La principal versión moderna la tenemos de la voz de **Nikos Kalaitzis (Bindayialas)**.

San to yhlov kampanariov pou den to piavnei skorh  
 evtsi ~nai to komaki sou - aveint~anavn anavn -  
 kaqimernhv kai s covlh  
 Kanellovriza na se ovr iza  
 ki apov th manouvla sou na se cwr iza  
 Na se zwgrafivsw qevlw mevsa sthn palavmh mou  
 gia n~anoivgw na se blepw - aveint~anavn anavn -  
 to crusov kanavr i mou  
 Kanellovriza na se ovr iza  
 ki apov th manouvla sou na se cwr iza  
 Glentavte nioiv glentavte niev\$ glentavte pallhka<sup>ria</sup>  
 Egw tou Carou tou [pala - aveint~anavn anavn -  
 sivdera sta podav<sup>ria</sup>  
 Kanellovriza na se ovr iza  
 ki apov th manouvli<sup>a</sup> sou na se cwr iza.

Trad.:

*Como el alto campanario, que está libre de polvo,  
 así es tu querido cuerpo, - ¡oh! ¡ay de mí! ¡ay de mí! -,  
 durante los días de la semana y vacaciones,  
 ¡Raíz de la canela, si pudiera ser tu dueño  
 y pudiera separarte de tu mamita!  
 Quisiera pintarte en la palma de mi mano  
 para verte cuando la abriera, - ¡oh! ¡ay de mí! ¡ay de mí!  
 mi dorado orgullo,  
 ¡Raíz de la canela, si pudiera ser tu dueño  
 y pudiera separarte de tu mamita!  
 Divertíos muchachos, divertíos muchachas, divertíos jóvenes.  
 Yo para su muerte he puesto - ¡oh! ¡ay de mí! ¡ay de mí! -  
 cadenas en los pies.  
 ¡Raíz de la canela, si pudiera ser tu dueño  
 y pudiera separarte de tu mamita!*

### 3.- MALDICION POR UN MOTIVO.

Es una canción de “banquete”, compuesta de refranes variados, cuyos versos, procedentes de Asia Menor, se cantaban y danzaban principalmente en la región de Mitilene. La versión actual más popular es la de **Stratis Rallis**.

Anavqema ton aivtio ki aš to [pei amartia  
na cwristouvne agavph mou cwriwš kamiaavn ai tia  
Su mpaxevš kai gw funtani  
na s'aparnhstw den la nei.  
Agavpa ne poulavki mou, ovpwš m'agavpaš prwta  
ta xevna lovgia mhn akouvš mou thn kardiva sou rwta.  
Salta ki avrpa me ap'to kuma  
mhn pnigwv ki evceiš to krina.  
Qa to [cw to paravpono se ovlh thn zwiv mou  
ki ovtan se sullogivzomai qa liwnei to kovmi mou.  
Klaivei kardiva m'kai de merwrei  
san thš ermiavš t'ahdoni.  
S'afhvwv thn kalhnuctiav kai evce geia crusov mou  
gia se pwš hvtan ovneiro ton apocwristov mou.  
vEce geia kai gw paga iw  
me t'aceivli to kamero.

Trad.:

*Maldición por el motivo y por el que tiene la culpa,  
porque estamos separados, amor mío, sin causa alguna.  
Tú eres un jardín y yo una planta joven,  
no se puede renunciar a ti.  
Amame, ¡tesoro mío!, como me amaste antes,  
no escuches palabras de extraños, sólo pregunta a tu corazón.  
Salta y arrebatame de la ola,  
no me ahogue y tengas la culpa.  
Tendré la pena por ti durante toda mi vida,  
y cuando piense en ti, mi cuerpo se consumirá.  
Llora mi corazón y no encuentra la tranquilidad,  
como el ruiseñor en el desierto.  
Te deseo buenas noches y ¡adiós! ¡tesoro mío!,  
para ti que sea un dulce sueño mi despedida.  
¡Adiós!, y me marchó lleno de tristeza.*

#### 4.- A MI CORAZON HERIDO.

Se trata de una canción bien conocida, pero con el título denominado "Mi Niña", procedente de Asia Menor, la cual también la encontraremos en Constantinopla y las regiones urbanas del este de Tracia, pero aquí con algunas variantes.

La versión más actual es la de **Stratis Rallis**, que es la que nosotros hemos preferido:

Sthn plhgwnevn mou kardiav giatrovş de`azei cei  
 ta giatrikav den ofelounv - mwrov mou - an de se kavrw tairi.  
 Agavphsa melacroinv me duo mavra matakia  
 me beloudevnia magouvla - mwrov mou - kai me sgourav mallakia.  
 W Panagiav Agiasiwvtissa evmpa kai su sth mesi  
 na kavrw to poulavki mou - dikov mou - giativ avllo de m`aressi.  
 Th nuvcta sa se quingwv, kaghmenoş kaqiuw  
 to pavplwna parakalw -mwrov mou - kai th belevtza skiuw.  
 Labwmatlav labwvqhka kai mevnei to shmadi  
 kai qe na geiavnei h plhgiv - mwrov mou - san evmpw mes`ton Ach.

Trad.:

*A mi corazón herido un médico no puede tocarlo,  
 las medicinas no son útiles - mi niña - si no eres mi compañera.  
 Amé a una doncella de tez oscura con dos ojitos negros,  
 con aterciopeladas mejillas - mi niña - y con rizados cabellos cortos.  
 ¡Oh!, Dama de Agiassos, dame tu vida  
 para realizar mi amor - amiga mía - para que no me agrade otro.  
 Durante la noche cuando te recuerdo, me desvelo,  
 te lo pido con cariño - mi niña - y divido el manto.  
 He sido enteramente herido y permanece la señal,  
 la herida sanará - mi niña - cuando llegue al Hades.*

#### 5.- MARIA, COGE TU RUECA.

Se trata de una canción de las más populares, ya que se canta en toda Grecia y especialmente en Mitilene. La versión más conocida actualmente es la de **Stratis Rallis**, que difiere sólo en algunos vocablos de los textos transmitidos en los **Archivos de Música Helena**.

Pavre Mariwv th rovka sou  
 ki evbga sto fravcth, fravcth  
 basanav pw`c`h agavh  
 ki an se rwths`h mara  
 sou tiv [kaneş t`adracti  
 to pevtaxa sto fravcth  
 Kovrh pou ptaivneiş st`argaleiv  
 kai [faivneiş kai de bgaineiş  
 kai to nou ton epaivreiş  
 Dikov meş eivnai to paiv  
 dikov meş kai to cteri  
 kai h kopeliav pou ufaivre.

Trad.:

*María, coge tu rueca  
y sal del recinto, recinto,  
¡oh!, amor que tienes tantos tormentos,  
y si tu madre te pregunta  
qué hiciste con el huso,  
vuela fuera del recinto.  
Muchacha, que estás sentada en el telar,  
y tejes y no sales,  
tú has tomado mis sentidos.  
Nuestro es el paño,  
y nuestro es el peine,  
y la muchacha que tejía.*

#### 6.- DOS PECES, DOS BESUGOS.

Se trata de una canción adaptada de una antigua danza **Zeibékika**. El canto podría ser originario de Asia Menor o procedente de algún campo de refugiados. La versión más conocida actualmente es la de **Nikos Kalaitzis (Bindayialas)**.

*Duo faravkia melanouria  
geiav s' agavh mou kai roungia.  
Duo faravkia kai duo spavrei  
evraqa poiovs qa se pavrei.  
Duo faravkia kai duo koupeš  
evraqa ta lovgia pou pes.*

Trad.:

*Dos peces, dos besugos,  
¡hola!, mi nuevo amor.  
Dos peces, dos sargos,  
sentí que me casaría contigo.  
Dos peces y dos copas  
sentí las palabras que dijiste.*

#### 7.- QUISIERA QUE ESTUVIERAS ENFERMA.

Canción amorosa compuesta en pareados, como podemos observar en la estructura siguiente:

vv. 1-2, vv. 3-4, vv. 5-6, vv.7-8, vv.9-10, vv.11-12

(Term.) -is -es.....-is.....-u.....-u.....-es



que procede de una melodía muy conocida. El primero que nos la trajo al recuerdo fue **Yiangos Psmatianos**, en el año 1910, en Constantinopla, bajo el título “*Heridas*”. Nosotros conservamos sólo la misma melodía, pero con diferentes versos, en Esmirna, muchas de las islas y Chipre (aquí con el título de “*Hechizo-Hechizo*”), además de una versión hebrea denominada “*Danza arábica*”, con su propia melodía (parece ser que nos viene a través de su permanencia en América).

La versión de Mitilene es lenta, con un ritmo de 7/8 y no suele danzarse nunca.

Qevlw na givnei\$ fqisikiav ma ovci na peganei\$  
 gia na pernw kavce prwi>v kai na rwtw tiv lanei\$  
 Ac! mavgia m jpare\$  
 Ac! kai me xetrevllane\$  
 Ma ti\$ plhgev\$ pou m javnoixe\$ evla na ti\$ metrhvsei\$  
 na dei\$ pw\$ den giatreuvontai kai davkria na cuvsei\$  
 Ac! evbga taivri mou  
 Ac! kai piavs jtocevri mou  
 Mh me paideuvete giatroiv eivnai bageiav h plhgiv mou  
 ston avllo kovsmo akouvontai oi anastenagnoiv mou  
 Ac! flogva m janaye\$  
 Ac! kai me palavvsei\$

Trad.:

*Quisiera que estuvieras enferma pero que no murieses,  
 para pasar cada mañana y preguntar cómo estás.  
 ¡Oh! tú me tienes hechizado,  
 ¡Oh! tú me has hecho perder el sentido.  
 Pero las heridas que tú me has abierto, ven y cuéntalas,  
 y mira que no pude curarlas y derramar lágrimas.  
 ¡Oh! basta compañera mía,  
 ¡Oh! tú coge mi mano.  
 Médicos no me tortureis, mi herida es profunda,  
 en el otro mundo susurras mis gemidos.  
 ¡Oh! tú encendiste una llama,  
 ¡Oh! tú me has vuelto loco.*

## CANCIONES DE QUIOS

### 8.- EL CASTILLO DE ORIAS

Se trata de una danza de tipo **Sirtós**. Una de las más antiguas y más difundidas “*Paralogues*” (baladas narrativas), que puede, hoy día, escucharse en cada lugar de la isla de Quíos, que relata la leyenda del *Castillo de “Oriás”*; algunas ruinas de sus paredes se encontraron en **Kabia**, opuesta a Lesbos, la cual conserva sus canciones regionales. Después de largos siglos, con la ocupación de Turcos y Sarracenos, gracias a los niños y a las mujeres, se abrió a los intrusos y el castillo fue tomado a traición. En la actualidad su mejor interpretación parece ser la de **Despina Tsourou**.

San th\$ Wriav\$ to kavstro den eivda  
tevtioio kavstro den eivda, Fravgka kai kar day  
Pou joi ashmevni\$ povrte\$ ki argurav kei day  
tevtioio kavstro den eivda, san to kavstro th\$ Wriav\$  
Touvkoí to polemouvan cronou\$ dw deka  
cronou\$ mhvne\$ dekatreiv\$ su ton nouv mou ton krateiv\$.

Trad.:

*Como el castillo de Oriás, no he visto ningún otro,  
semejante castillo no he visto. Franca, mi hermoso corazón,  
que tienes puertas de plata y llaves de oro,  
semejante castillo jamás he visto, como el castillo de Oriás.  
Los turcos lo combatieron durante doce años,  
trece años y trece meses tú has mantenido mis pensamientos.*

### 9- DANZA TRIPARTITA

La suele danzar una joven de doce años. El baile de tres partes es una danza local de **Nenita**, una villa totalmente destruida por el seísmo de 1882, que fue reconstruída junto al mar. **Pernot** nos recuerda por escrito algunos de estos cantos para la danza, uno de los cuales: “*no he visto las manos del sol*”, fue incluido por Maurece Ravel en sus cantos cicládicos “*Melodies Grecques*” en 1909, y es similar a la música y danza que aquí hemos incluido.

Al igual que la canción anterior, hemos seguido texto e interpretación que realizó **Despina Tsourou**.

Dwdeka cronw korivtsi chwra pavei sth mavna th\$  
ta stefavnia sthn podiav th\$ ki evkaige ton avtra th\$  
Swpa kovch mou mhn klaivgei\$, swpa mhn pikrainesai  
evmorfh ki arvontissa jsai kai xanapant reuvgeai  
Swpa mavna mhn to levgei\$ pw\$ qa xana pantreutw  
tevtioio nio, tevtioio lebevnth pouw qe na ton xanabrw.

Trad.:

*Una doncella viuda de doce años, marcha hasta su madre,  
con las coronas nupciales en sus pies lloraba por su marido.  
Calla, hija mía, no llores, calla, no te aflijas,  
hermosa y señora eres, y podrás casarte otra vez.  
Calla, madre, no digas que podré casarme otra vez,  
semajante joven, tal joven gallardo dónde lo encontraré de nuevo.*

#### 10- MI LIMONAR DE CRETA

Canción reciente, muy extendida por el Dodecaneso, Quíos y Samos. Es una canción también conocida en otras regiones, incluso también en Creta (al igual que todas las demás canciones de Quíos presentadas aquí seguimos texto e interpretación de **Despina Tsourou**).

W Khtikiav mou lemoniav kai pou na se futevyw  
gureuw mevros\$ na jn skepov tou\$ klwnous\$ sou na qreyw  
Na se futevyw sto gialov fobavmai tou\$ kours savrou\$  
na mh se brouvne monachv ki ergouvne kai se paroun  
Na se futevyw sto bounov fobavmai mhn pagwsei\$  
na se futevyw sthn aulhv monh qa mara zwsei\$  
W Khtikiav mou lemoniav kai pou na se futevyw  
na se futevyw sthn kardiav ivsw\$ kai se kerdvw.

Trad.:

*¡Oh!, mi limonar de Creta y donde yo te plantaré,  
estoy buscando un lugar para que tus ramas se nutran.  
No te plantaré junto al mar, porque tengo miedo a los piratas,  
que te encuentren solo, lleguen y te cojan.  
Te plantaré en la montaña, temo que te hieles,  
te plantaré en el patio, solo te consumirás.  
¡Oh!, mi limonero de Creta y donde yo te plantaré,  
te plantaré en mi corazón y así te conseguiré.*

### 11.- DESPIERTA, PERDIZ MIA

Se trata de una canción de boda procedente de las villas de *Augonyma* y *Anabato*, que se encuentran en la región de **Néas Monás**, en las montañas, lugar donde se produce una gran cantidad de Almáciga o resina. Es principalmente una danza de hombres. La canción fue escrita por **Pernot**. Es la primera de las “*Cinq melodies Grecques*” de Ravel.

Χυρνῆσε petropevrrika tivnaxe ta fterav sou  
treiṣ elievṣ kai mia bamevnh  
thn kardiav mou evceiṣ kamevnh  
Crushv kordevlla souvfera na plevreiṣ sta malliav sou  
vEla na genouvme taivria  
ki oi gonioiv meṣ sumpevria

Trad.:

*Despierta, perdiz mía, agita tus alas,  
tres bellas manchas y una teñida,  
mi corazón has quemado.  
Una cinta de oro te traeré para que pliegues tus cabellos,  
ven, para que estemos unidos  
y nuestros padres hagan nuestro parentesco adquirido.*

### 12.- REGION DE LETOS

Danza procedente de **Mesta**, donde tradicionalmente fue cantada por mujeres danzando, sin acompañamiento instrumental musical.

vArcise glwssa m javrcise tragouvdiav n jaradiav eiṣ  
kai thn kalhv pareva mou na thne diaskedaseiṣ  
jAlfa Jnai to prwto gramme  
biovla mou aki mantzourama  
vArcise glwssa m javrcise kai ceivli mou me leta  
kai su kahmevnh mou kardiav ovsa ki an xevreiṣ pev ja  
vAlfa qevlw n jarcinhusv  
to corov na nostimivsv  
Aṣ tragoudhsvw ki aṣ carwv aṣ paivxw ki aṣ gelavsv  
ta neiahta den pouliouvntai piav na ta xanagoravsv  
Travba lebevnth to corov  
ki egw gia sevna tragoudw

Trad.:

*Comienza, lengua mía, comienza los cantos para hilar,  
y mi hermosa compañía para distraerte.  
Alfa es la primera letra  
mi violeta y mejorana.  
Comienza, lengua mía, comienza y mis labios hablen,  
y tú, mi pobre corazón, di todo lo que conoces.  
Alfa quiero comenzar contigo,  
la danza para alegrarse,  
que cantaré, que estaré contento, jugaré y reiré,  
que no vendan tu juventud ya para que pueda comprarla de nuevo.  
Un joven dirige la danza,  
y yo cantaré para ti.*

### 13.- EN SANTA MARCELLA

La canción, que presentamos tal como se canta hoy, fue recogida y transmitida por Pernot en **Brondado**, y es obviamente una combinación de la canción original, que también es muy conocida como “*desde una tierra extranjera y desde la distancia*”, con variantes posteriores. No obstante, parece que se mezclan dos melodías antiguas en una.

Sthn Agiav Markella me\$ ton potam  
gnwrisa kopella dekaoctw cronw  
Eivce mavra mavtia kai sgourav mallir  
kai sto mavgoulou th\$ mavzh mia elir  
De ma\$ th carivzei\$ de ma\$ thn poulw\$  
thn elivtsa pou Jee] kai ma\$ turannw\$  
De sa\$ th carivzw de sa\$ thn poulw  
gevlw na thn evcw na sa\$ turannw

Trad.:

*En Santa Narecella, dentro del río  
encontré a una muchacha de dieciocho años,  
tenía ojos negros y cabellos rizados  
y en las mejillas un negro lunar.  
No nos alegra y no lo vendes,  
el pequeño lunar que tienes y nos atormenta.  
No os alegre y no os lo vendo,  
quiero tenerlo para atormentaros.*

## CANCIONES DE SAMOS

### 14.- DESEO QUE TENGAS AGUA DE PLATANO

**Plátano** es una hermosa región montañosa con aguas famosísimas. Presentamos aquí la canción más auténtica de una vieja melodía, como **Simón Karas** nos la transcribió en su recuerdo (todas estas canciones de Samos que hemos elegido, y posteriormente las de Icaria, fueron interpretadas de forma extraordinaria, principalmente por **Irene Derabey y Ourania Sinopoulou**).

Navca nerov ap jtoun Plavtano, stafwli ap jthn Koulwra  
navca kai thn agavph mou na th filwv stou stoua  
Tou mugdalavki tsavkisa  
ki mevsa si zougravfisa  
Tou Plataniwrtiko nerov ein jtou cwricouv kamari  
ki ovpoi\$ peravsei kai to piei xanacennievtaí paíi  
Amudalotsakivsmata  
sou stevlwv cairativsmata.  
vOrorfh poum jh nuvfh ma\$ me to rodív mantíi  
san ta pouliav pou kelahdouvn ton Mavh kai ton Apr íií  
Do\$ tou ki a\$ brevxei o ouravv\$  
na zhvsei h nuvfh ki ov gavrov\$  
Do\$ tou pou na Jrqei h avnoíkh  
na pentreuteiv h paravnufh.

Trad.:

*Deseo que tengas agua de Plátano, uvas de Koulona,  
deseo que tengas mi amor, para besarte en la boca.  
Quebré tu pequeño almendro  
y en medio te gravé.  
El agua de Plátano es el orgullo de la región,  
y cualquiera que pase y la beba renace de nuevo.  
Con los olivos quebrados  
te envío saludos.  
Qué hermosa es nuestra novia con la granada en el pañuelo,  
como los pájaros que cantan en Mayo y Abril.  
Sigue y que el cielo llueva,  
larga vida a la novia y al novio.  
Sigue hasta que llegue la primavera,  
que tenga damas de honor la que se casa.*

15.- EL TIO MATHIOS

Canción satírica en la que se hace referencia a incidentes y a personas particulares. Todavía hoy día es cantada en todas las reuniones festivas. Recientemente fue registrada por **D. Samiou**.

vA pa pa kahmoŠ ! vA pa pa kahmoŠ!  
 evcase ts jarbuvleŠ o Mpampa MaqiovŠ.  
 Ac! Qa se xulofortwsw, pou m jevkeiseŠ ap jw  
 kai m jevspase t jagi azi kai sevna de se noi azi  
 A pa pa tiv evpace o QodwivŠ to kalavqi evcase  
 Ac! qa se xulofortwsw, pou m jevkeiseŠ ap jw  
 kai m jevspase t jagi azi kai sevna de noi azi.  
 vA pa pa ! av pa pa ! bre skevpasev me Katemiv  
 me ton paliovn ampa  
 vA pa pa kahmoŠ ! vA pa pa kahmoŠ  
 evcase ts jarbuvleŠ o Mpampa MaqiovŠ.

Trad.:

*¡Oh! ¡ah! ah qué pena!, ¡oh! ¡ah! ¡ah qué pena!*  
 Perdió sus botas el Tío Mathios.  
*¡Oh! Te golpearé para que tengas cuidado,*  
*el frío viento me congelará y no te importa,*  
*¡oh! ¡ah! ¡ah! Qué sufrimiento para él, Thodoris perdió la cesta.*  
*¡Oh! Te golpearé para que tengas cuidado,*  
*el frío viento me congelará y no te importa.*  
*¡Oh! ¡ah! ¡ah!, ¡oh! ¡ah! ¡ah!. Me ocultó Katerino*  
*con la vieja cesta.*  
*¡Oh! ¡ah! ¡ah qué pena!, ¡oh! ¡ah! ¡ah qué pena!*  
 Perdió sus botas el tío Mathios.

CANCIONES DE IKARIA

16.- ¡OH SOL!, QUE TE RETIRAS

Se trata de un **Syrto**. Variante de la ya bien conocida **Tourna**, encontrada también en **Kálymnos** y otras islas.

v̄llie mou sto basileuov qe na sou paraggeiō  
Touma, touma ma§ evpiase fourtōma  
na pavei§ na mou cairetav§ to kovkkinov mou mhō  
Touma, touma mav§ evpiase fourtō  
ev, gialeliv ta touma, evpiase fourtō  
v̄me kai pavle guvrise pouliv mou agaphteō  
kai mh m jafhvsei§ monacov kai paraponemō  
Touma, touma ma§ evpiase fourtō  
ev, gialeliv ta touma, evpiase fourtō  
v̄llie mou eivnta sou Jkama kai pa§ na basilevē§  
ki afhvnei§ me sta skoteina kai pa§ allow na fevē§  
Touma, evpiase fourtō  
ev, gialeliv ta touma, evpiase fourtō

Trad.:

¡Oh soll, que te estás retirando, ojalá pudiera responderte  
"Tourna, tourna", correremos hasta la fortuna,  
para ir y dar las gracias a mi manzana,  
"Tourna, tourna", correremos hasta la fortuna,  
"E yiadeli Tourna", correremos hasta la fortuna.  
¡Oh sol mío!, que te me has retirado para descansar,  
me dejas en la oscuridad y vas a otro lugar a brillar.  
"Tourna, tourna", correremos hasta la fortuna.  
"E yiadeli Tourna", correremos hasta la fortuna.

#### 17- DA LA VUELTA A TU FALDA

Conocida también como canción de "la suegra", se danza dando pequeños saltos y prácticamente la encontramos sólo en Ikaria

Dws jtou pevra, dws jtou pevra, dws jtou foustaniou s jaera  
dvwste tou gia na prepivei ki o corov§ na nostimhei  
Touvt jh gh§ pou thn patōme, ovloi mevsa qe na mpōme  
touvt jh gh§ me ta cortavria trwgei niev§ kai pallhlaria  
Ai> na paven jsupeqera sto zbfounov kai ston aqera  
A kakovn h supeqera pou zofien hvrtē§ thn Deutera  
movno hvrtē§ to Sabbato pou Jtan ovla avw katw.



Trad.:

*Dále la vuelta para un lado, dále la vuelta para otro,  
da la vuelta a tu falda para que se ondule,  
dale la vuelta para verte hermosa  
y que dé paso la danza.  
La tierra que pisamos,  
la abrazaría todo el día,  
ésta tierra cubierta de hierba alimenta a doncellas y jóvenes.  
¡Oh! Deseo que mi suegra  
vuelva a la montaña y al aire.  
¡oh!, mala suerte, mi suegra,  
no pudo volver el lunes,  
sólo puede venir el sábado  
cuando todo estaba en desorden.*

## DOS TIPOS DE DANZA

### ZEIBEKIKO

El vocablo “*zeibekiko*”, especie de danza, proviene del correspondiente substantivo griego “*zeibekis*”. Su significado original es **Zeybek**, perteneciente a un cuerpo militar turco compuesto de griegos islamizantes (por tanto procede originariamente del turco \**zeybek*). El *zeibekis* suele significar y señalar a un hombre que es *Indomable* y un *Meraklis* (del turco *merakli*), es decir, un hombre que ama las buenas cosas de la vida, y el cual es al mismo tiempo un habilidoso danzarín. Esta danza fue exclusivamente ejecutada por hombres, pero hoy en día es danzada por igual entre ambos sexos y no tiene pasos fijos. El danzante, tanto él como ella, improvisa dependiendo de la inspiración que obtiene de la música. El tiempo usual empleado es el de 9/4 ó 9/8, y suele ser danzado habitualmente utilizando unos 11 pasos diferentes.

### *TSIFTETELI (danza griega del vientre)*

El baile del vientre nos ha sido transmitido desde la antigüedad sin interrupciones. El nombre proviene del vocablo turco “*Tsift*”, que significa “*doble*”, y la palabra “*Teli*”, que significa “*cuerda*” (de un instrumento). Usualmente se danza al ritmo de 2/4 ó 4/4.

## UN INSTRUMENTO MUSICAL: *EL LAOUTO*

### a) Tipo principal o más usual.

Según Nikos Kopeliadis, que perteneció a la vieja escuela de artesanos (artífices), implicada en la construcción de *laoutes* (laúdes) y otros instrumentos de cuerda, las dimensiones exactas de este instrumento son o deberían ser: longitud de la caja de sonido 48 cm, longitud del mango (mástil) 34.5 cm, longitud del clavijero (la cabeza del instrumento con la clavija de tono) 16-17 cm, resultando así una longitud total de 98.5 cm. La largura de las tablas de la cubierta serían de 34.5 cm, el cuello 4.5 cm, y el tope de fondo 5.5 cm. La caja de sonido podría tener 16 cm en la parte central.

Estas dimensiones podrían estar perfectamente de acuerdo con el modelo de cada uno de los fabricantes. La tabla de cubierta, o tapa, es de madera blanca (pálida), usualmente de pino, sin nudos o cualesquiera otras imperfecciones que la madera en un momento determinado pueda presentar.

La caja de sonido se hace de maderas resistentes, tales como el ébano, el palisandro, el arce (acero, en turco *kelebek*), o de nogal, y se hace usando una moldura o modelo. Hace tiempo se usaban en su construcción una 27-37 bandas de separación, pero ahora lo normal suelen ser 23, o aún menos. Sin embargo, por motivos prácticos, el mercado exige ahora, en general, materiales plásticos en su fabricación, según la oferta y la demanda, pero con un sonido muy bajo en calidad, como es de suponer.

### b) Técnicas musicales.

El *laouto* (confundido por su semejanza con el laúd) posee cuatro pares de cuerdas, la primera de las cuales se afina al unísono, las otras en intervalos de una octava cada una. El registro melódico del instrumento es de dos o tres octavas.

Al instrumentista del *laouto* (*lagoutieris*, *lagouthieris*, *laoutaris*, *lavotaris*, *lagoutaris*) también se le conoce como el *Basadoros* o *Pasadoros*, ya que mantiene el bajo.

Los músicos pueden estar sentados, de pie o paseando alrededor, como sucede en las procesiones de bodas, etc... Es el jefe instrumental de todos los conjuntos que interpretan la música popular griega, tanto en el continente como en las islas. A menudo se reúnen en pequeños conjuntos, como son los combinados *lira-laouto*, *violín-laouto*, *clarinete-laouto*, etc... Cuando usan acompañamiento, el *laouto* señala el ritmo, usando varias combinaciones rítmicas.

El largo cuello del *laouto* y sus trastes, que se extienden por la tapa, producen una sonoridad total, indicando que el *laouto* griego, aunque hoy día se usa sólo

como acompañamiento, fue a veces un instrumento melódico. Todavía, en algunas celebraciones, sobre todo cuando toca el violín temporalmente, el canto se continúa con el único acompañamiento del lauto.

## CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS

Aunque se trate de canciones, generalmente populares, que no pretenden un elevado nivel literario, sino el modo más natural y simple de expresión, debemos tener presente toda la tradición anterior desde la más remota antigüedad, sobre todo el intenso y radical cambio sufrido durante toda la Edad Media, en pleno apogeo de la Literatura Bizantina y, sobre todo, la incorporación de nuevos ritmos, todos destinados al canto y la danza.

El uso del *ritmo* es un fenómeno intrínseco a toda naturaleza. Para los antiguos (Aristóteles, s. Agustín, Cicerón, Quintiliano, etc...) la *cantidad* (numerus) es algo que entraña *división* y partes de una totalidad, lleva en su propia naturaleza una relación de orden. Precisamente Cicerón transcribe el vocablo griego *rhitmós* (*lo que fluye*) por *numerus*. Se trata de una repetición periódica y natural, de la estructurada regularidad del orden cósmico y de los procesos de la vida, como son la respiración, el pulso, el caminar y, en este caso, también el danzar. El ritmo configura en una totalidad armónica cuanto se desarrolla en la categoría del tiempo, tan esencial al arte. No es de extrañar que el hombre haya descubierto el ritmo como parte de todas las artes, ya que el mismo hombre está somáticamente inmerso en el ritmo, en la estructura simétrica de ser organismo desde pies a cabeza, en el íntimo ajustamiento de todas sus funciones vitales.

El fundamento de la poesía griega y latina fue el metro, una medida concreta, resultado de la unión de sílabas largas y breves. Durante la Edad Media se pierde este concepto anterior y se configuran módulos finales de frase (Cláusulas). Este nuevo elemento genera un elemento rítmico basado en el *acento* de las palabras, es decir en un efecto dinámico o sedante de sílabas acentuadas o no acentuadas.

En cuanto al uso de las *figuras de lenguaje y de dicción*, en general, encontraremos las usuales a través de la evolución literaria. Así encontramos *repeticiones* al comienzo de versos como en **2**, (versos 4; 9; 14); **6**, (1; 3; 5); **7**, (3; 4; 7; 8; 11; 12); **8**, (2; 4); **9**, (3; 5); **10**, (1; 7); **15**, (1; 3; 5; 6; 7; 9); **16**, (2; 4; 5; 8; 9; 12; 13) en estos versos suele expresarse la magnitud de un acontecimiento, expresión de dolor, ironía, etc...); *repeticiones en medio o final de verso* como en **2**, (2; 7; 12); **16**, (2; 4; 5; 8; 9; 12; 13); **17**, (1; 2; 3); todos constituyen una *anáfora* en la que se percibe vehemencia y calor de ideas, así como insistencia y tono acerbo.

El *polisíndeton*, o uso frecuente de nexos (en forma positiva o negativa) se muestra patente en casi todas las composiciones; la *sinalefa* por lo general está prácticamente ignorada y se da paso a la diéresis, sinéresis y sobre todo a las constantes *elisiones*, presentes en casi la totalidad de los poemas.

De las figuras de dicción, tan abundantes, sólo recordaré en la primera poesía, el diálogo o *comunicación*. Se trata de una forma retórica de expresar los sentimientos que está muy unida a la concepción ideológica del poema con el ritmo de la danza y el intercambio de pensamientos situados anímicamente en dos polos distintos. V.g. versos 1-2, exposición del motivo inicial-esencial del poema; 3-4 y 5-6, petición de un joven a una joven del objeto ya expresado; 7-8, la respuesta de la joven con antítesis y exclamaciones.

De las muchas figuras destacaré el constante uso de la metáfora, alegoría, ironía (en particular en el número 15), perífrasis, etc...

En cuanto a la rima interna o final ya lo vemos gráficamente expresado en los subrayados de cada poema, rimas que suelen ser asonantes, pero que no nos llevan a hablar de estrofas en el sentido exacto. Destacan sobremanera las composiciones 16 y 17, procedentes de Ikaria, las cuales, debido a sus constantes rimas iniciales, medias y finales, nos transportan de forma consciente o inconsciente a las canciones medievales, tanto bizantinas como no bizantinas, dentro de esa especie de marco que arrastró por toda Europa la Poesía Goliárdica, pero sin contar, como en el presente caso, el número exacto de sílabas.

## BIBLIOGRAFIA

- ANWGIANAKHS, F., *Ta ellenikav lai>kav musikav ovrana*, Aqivna 1976.
- BRELLHS, ARIS, *Iexxiko ellhnikwn lai>kwn musikwn ovrwn*, Iwavnina 1992.
- KARAKASHS, ST., *Ellhnikav musikav ovrana*, Aqivna 1970.
- MARCUSE, S., *Musical instruments*, New York 1964.
- REESE, G., *Music in the Middle Ages*, London 1941.
- REINACH, Th., *La Musique grecque*, Paris 1926.
- SACHS, C., *The history of Musical Instruments*, London 1968.

