

## Rebetikamusiikin kitaratyylit ja musiikillinen fuusio

"The tradition of Greek culture is one big stomach. He have inside Spain, East, all the Mediterranean sea, from other planet maybe, it's one big stomach..." Hristos Spourdalakis

Tämä artikkeli käsittelee harmonista ajattelua kreikkalaisessa kaupunkimusiikissa eli rebetikassa sekä siinä käytettyjä kitaransoitto-tyylejä, soitotekniikoita ja niissä tapahtuneita muutoksia 1920-luvulta 1960-luvulle. Aluksi esittelen rebetikakitaran, jonka sointiominaisuudet on suunniteltu erityisesti rebetikaa varten. Toiseksi pohdin rebetikamusiikin säestysharmonioiden alkuperää ja esittelen 1930-luvun kitaransoitto-tyylejä ja rebetikalle ominaisia soitotekniikoita. Lopuksi vertailen erään sävellyksen 1930-luvun levytyksen ja 1960-luvun uudelleenlevytyksen kitaransoitto-tyylissä ja harmonisessa ajattelussa tapahtuneita muutoksia.

Kuten Peter Manuel (1989, 70) esittää, länsimaiset musiikintutkijat eivät ole olleet kiinnostuneita suurten musiikkikulttuurien fuusioista. Musiikintutkijoita ei myöskään ole kiinnostanut harmoniset ajattelutavat näissä fuusioissa. Rebetikalaulujen soinnuttamisesta – jonka esikuvat löytyvät länsimaisesta musiikista – ei juurikaan löydy tutkimuskirjallisuutta. Tutkijat ovat keskittyneet lähinnä laulu- ja soitinmelodioiden analyysiin tai laulujen sanoituksiin.

Rebetika sai alkunsa Kreikan populaarimusiikkityylinä 1920- ja 1930-luvuilla. Se syntyi kahden musiikkityylin kohtaamisesta. Mannerkreikkalainen *teké*-tyyli, josta rebetika varsinaisesti kehittyi, oli ennen 1930-lukua vankiloissa ja hasiskapakoissa, tekéissä, soitettua musiikkia. Teké-tyylin musiikki oli lähinnä kreikkalaisella pitkäkaulaluutulla, *buzukilla* ja sen pienoismuodolla, *baglamalla* säestettyjä miesten esittämiä lauluja, johon kuului improvisoituja vapaametrisiä sooloja, *tak-simeita*. Säestyssoittimena oli usein kitara. (Smith 1991, 322–324; Holst 1989, 44)

Vuosien 1922 ja 1923 aikana Ateenaan ja sen satamakaupunkiin Pireukseen muutti satojatuhansia anatoliankreikkalaisia pakolaisia<sup>1</sup>. He toivat mukanaan oman musiikkinsa, *smyrneikon* eli *café-aman* -tyylin. Tämä kaupunkimusiikkityyli

---

1) Anatolian sodan seurauksena tapahtuneen ns. Smyrna- tai Vähän-Aasian-katastrofin (1922–1923) seurauksena lähes koko Anatolian kreikkalaisvähemmistö siirrettiin Manner-Kreikkaan.

sai nimensä café-aman –kahviloiden mukaan, joita oli kreikkalaisten asuttamissa satamakaupungeissa, kuten Smyrnassa (Izmir) ja Konstantinopolissa (Istanbul).

Café-aman –tyylin musiikkia lauloivat sekä miehet että naiset. Melodiasoitteina olivat viulut, sellot, *ud-luutut*, *kanun* ja *sandourit*. Säestyksessä käytettiin *zilejä* eli sormilautasia, *defiä* eli kalvotamburiinia ja myös keraamista tai metallista turkkilaista rumpua, *toumbelekia*. Myöhemmin café-aman –tyylissä käytettiin säestyssoittimena myös kitaraa ja pianoa (Holst 1989, 71).

Teké- ja café-tyylit elivät rinnakkain aina 1930-luvulle asti, jolloin café-tyyli oli sulautunut uuteen yhdistelmätyyliin, rebetikaan. 1930-lukua sanotaan rebetikan klassiseksi kaudeksi, jolloin rebetika tuli kaupallisten levytysten myötä tutuksi Kreikan suurimpien kaupunkien asukkaille. Tätä rebetikan kukoistuskautta ei kestänyt pitkään, sillä Metaxasin diktaattorikautena 1936–1941 turkkilaisia kulttuuri-piirteitä yritettiin hävittää, ja turkkilaisvaikutteiset rebetikalevytykset joutuivat tiukkaan sensuuriin. Toisen maailmansodan saksalais miehityksen aikana rebetikkaa ei levytetty ja 1940-luvun lopulla käydyn sisällisodan aikana sensuurilait otettiin jälleen käyttöön (Smith 1989, 189). Vasta 1950-luvulla rebetika sai laajan ja heterogeenisen yleisön, mutta tuolloin siitä oli tullut varsin toisenlaista musiikkia kuin mitä se oli ollut 1930-luvulla.

Kolmas rebetikaan ja erityisesti sen kitaratyyleihin vaikuttanut perinne on länsimainen musiikki<sup>2</sup>. Voikin sanoa että, 1930-luvun rebetikassa yhdistyvät itämainen modaalisuus ja sen esityskäytännöt sekä eräät länsimaisen musiikin tyylipiirteet ja esityskäytännöt. Ehkä tärkeimpänä rebetikan musiikkityylin muuttumiseen vaikuttaneena tekijänä pidän länsimaista sointuharmoniaa ja duurimollitonaliiteettia.

Yksi tapa lähestyä rebetikan länsimaistumisprosessia on analysoida laulujen harmonisia rakenteita ja erityisesti säestyssoitinten, kuten kitaran soittotyylä. Koska kitara on rebetikamusiikin pääasiallinen säestyssoitin, kitaransoitto-tyylin muutokset kuvastavat länsimaisen musiikin vaikutusta Kreikassa. Ennen 1930-lukua teké-tyylissä kitaransoittoon sovellettiin esimerkiksi turkkilaisen *ud-luutun* soittotekniikoita, mutta 1930-luvulta lähtien kitaraa käytettiin yhä enemmän sointusoittimena (Spourdalakis haast. 1992).

Kitaratyylin muutokset eivät vielä 1930-luvulla vaikuttaneet rebetikan luonteeseen, mutta sodan jälkeen ja erityisesti 1950-luvulla länsimaistuminen oli jo selvempää. En väitä, että kitara aiheutti tämän muutoksen, mutta muutoksen airut se kuitenkin oli.

## Rebetikakitara

Hristos Spourdalakis (haast. 1993) mukaan Kreikassa on rakennettu ainakin 1800-luvun lopulta saakka akustisia tasakantisia teräskielisiä kitaroita. Näiden nykyään rebetikakitaroiksi kutsuttujen soitinten rakentajat muodostavat kolmen sukupolven mittaisen opettaja–oppilas –ketjun.

2) Esimerkiksi Richard Middleton (1990, 12–14) painottaa länsimaisen musiikin vaikutusta. Länsimaistumisprosessi on ollut merkittävin asia koko maailman musiikinhistoriassa viimeisen kahdensadan vuoden aikana.

Dimitris Murginos rakensi kitaroita vuosina 1899–1935. Murginosin oppilas Aris Aparthian aloitti kitaranrakennuksen noin vuonna 1935 ja lopetti 1980-luvun lopussa. Hristos Spourdalakis, jolla on tällä hetkellä soitinverstas Pireuksessa oppi kitaranrakennuksen puolestaan Aparthianilta.

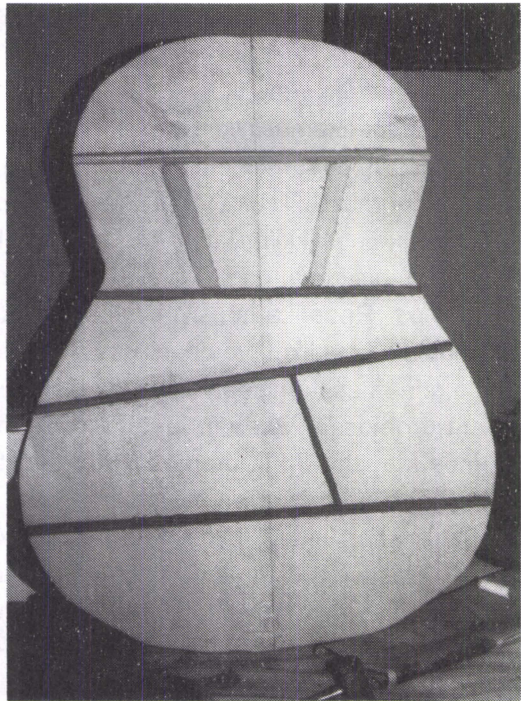
Hristos Spourdalakis kertoo Dimitris Murginosin olleen tämän vuosisadan alkupuoliskolla Kreikan ainoa soitinrakentaja, joka rakensi buzukien ohella myös kitaroita. Jos tämä pitää todella paikkansa, kaikki muut tuohon aikaan käytössä olleet kitarat oli tuotu Kreikkaan ulkomailta, lähinnä Italiasta, Espanjasta, Yhdysvalloista ja Saksasta. Spourdalakisin mukaan rebetikamuusikot kuitenkin suosivat Murginosin ja Aparthianin kitaroita. Nykyään Kreikassa on toki useampia kitaranrakentajia ja rebetikakitaran malli on muidenkin rakentajien tiedossa (ibid).



Kuva 1. Hristos Spourdalakisin vuonna 1992 rakentama rebetikakitara. Kitaran mitat ovat: kaikukopan leveys 28, 5 cm x 24, 5 cm x 37 cm; Syvyys 10 cm; pituus 48, 2 cm; reiän halkaisija 9 cm; kaulan pituus 44, 5 cm; kaulan ja kaikukopan yhteispituus 98 cm.

Yksi tärkeimmistä kitaran sointiin vaikuttavista tekijöistä on kitaran kannen alapuolen rimoitus. Rimojen avulla säädellään kannen värähtelyä sen vahvistaessa kielten tuottaman äänen. Rebetikakitaran rimoitus (ks. kuva 2) tuottaa voimakkaan ja kantavan äänen, joka on hyvin erityyppinen kuin esimerkiksi amerikkalaismallisissa teräskielisissä kitaroissa.

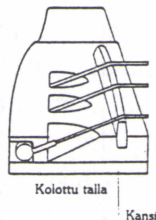
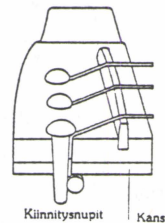
Kitaran rimoituksen perusteella on myös mahdollista jäljittää soittimen rakenteellisia esikuvia. Rebetikakitaran rimoituksen esikuvat löytyvät ennemminkin 1800-luvun Italiasta ja Ranskasta kuin kitaran varsinaisesta alkuperämaasta, Espanjasta<sup>3</sup>. 1800-luvun italialaisen ja ranskalaisen kitaran rimoitus muistuttaa rebetikakitaran rimoitusta yksinkertaisine poikkirimoineen<sup>4</sup>. Lisänä rebetikakitarassa on poikittainen bassopalkki kahden riman välissä tallan alapuolelle juuri bassokielien kohdalla.



Kuva 2. Rebetikakitaran rimoitus

Yksi teräskielisen rebetikakitaran erikoisuuksista on se, että siinä on käytetty espanjalaisen Antonio de Torresin (1817–92) kehittämää tallaa. Torresin tallassa kielet sidotaan solmulla suoraan tallaan eivätkä ne kulje kannen läpi (ks. kuva 4). Syy tähän on äänen voimakkuuden lisääminen ja äänen kantavuuden parantaminen. Useimmiten teräskielisten kitaroiden kielet kiinnitetään tallaan tapeilla (ks. kuva 3). Tällaista kieltenkiinnitysmenetelmää käytettiin vielä viime vuosisadalla myös suolikielisissä kitaroissa. 1900-luvun vaihteessa se jäi melkein yksinomaan teräskielisiin kitaroihin Torresin kehittämän tallan yleistyessä<sup>5</sup>.

Kuva 3. Tappitalla (Lähde: Denyer 1954).



Kuva 4. Rebetikakitaran talla (Lähde: Denyer 1954).

3) Nykyään yleisimmin käytetty ei-teräskielisen kitaran kannen rimoitus on juuri espanjalaista alkuperää.

4) Samankaltainen rimoitus löytyy esimerkiksi ranskalaisesta René Lacôte -kitarasta vuodelta 1852 (ks. Evans 1977, 53–54).

5) Nykyään vastaavanlainen talla on käytössä lähes kaikissa klassisissa eli nailonkielisissä kitaroissa.

## Modaalisuus ja heterofonia rebetikassa

Modaalisuudelle rebetikassa voi löytää esikuvia eri lähteistä (ks. Manuel 1989, 75–76). Rebetikamusiikkiin ovat vaikuttaneet itäiset musiikkikulttuurit ja niiden esityskäytännöt: bysanttilainen kirkkomusiikki, osmanien taidemusiikki ja kreikkalainen kansanmusiikki sekä Vähä-Aasian populaarimusiikki (Einarsson 1987, 41–44).

Rebetikamusiikkiin liittyy itäisille musiikkikulttuureille tyypillinen moodijärjestelmä. Läheisimmät esikuvat ovat turkkilainen *makam* ja bysanttilaisen kirkkomusiikin *ihos*. Rebetikamuusikot nimittävät käyttämiään moodeja sanalla *dromos*<sup>6</sup>. Dromosien säveliköt voidaan usein kirjoittaa länsimaiseen tapaan asteikkoina, mutta niiden esittämiseen liittyy karakteristisia melodiakulkuja (ks. esim. 3a ja 3b). Toisia dromoseja voidaan ajatella enemmän asteikkoina kuin toisia. Esimerkiksi *dromos madzore* ja *dromos minore* vastaavat duuri- ja molliasteikkoja, ja niitä käytetäänkin rebetikassa hyvin samaan tapaan kuin niiden länsimaisia esikuvia.

Rebetikaan liittyy myös itäisille musiikkikulttuureille tyypillinen rytmimoodien käyttö. Esikuvina ovat jälleen osmanien taide- ja populaarimusiikki, johon kuuluu rytmimoodijärjestelmä *usul*. Kreikassa ovat käytössä Anatoliassa ja Balkanilla yleiset epätasajakoiset tahtilajit kuten 9/4. 4+5 jakautuvia 9-jakoisia rytmimoodeja ovat *karsilamas* (ks. esim. 8) ja *zeibekiko* (ks. esim. 15 ja 17), joista edellinen on nopea ja jälkimmäinen hidas. Turkkilainen vatsatanssirytm, *tsifteteli* (esim. 1) siirtyi rebetikaan *café*-aman -tyylin vaikutuksesta. Se tuli erittäin suosituksi Kreikassa samoin kuin serbialainen teurastajantanssi, *hasapiko* (ks. esim. 12).

Esimerkki 1 Turkkilainen vatsatanssirytm *tsifteteli*.



Modaaliseen musiikkiin liittyy olennaisesti heterofoniaksi kutsuttu esityskäytäntö. Heterofonia merkitsee soinnutonta moniäänisyyttä, jossa sävelmää esitetään eri soittimin samanaikaisesti sekä muuntamattomana että hieman muunneltuina versioina (Cooke, 1980, 537). Heterofoniaa voi myös lähestyä erottamalla melodialinjan ja melodian käsitteet toisistaan. Habib Hassan Touman mukaan monodisessa musiikissa melodialinja on soittajien tuntemman melodian ideamuoto, kun taas melodia on sen käytännön toteutus (Powers 1988, 204).

Käytännössä rebetikayhtyeet yhdistelevät soitossaan melodioiden heterofonista soittoa sekä sointujen soittoa. Rebetikayhtyeen eri soittimille nämä tehtävät jakautuvat suunnilleen seuraavasti: melodiasoittimilla esitetään heterofonisesti laulu- tai jotain muuta melodiaa kun taas säestyssoitinten soittajat kuten kitaristit ja haitaristit yhdistelevät enemmän tai vähemmän sekä heterofonista soittotapaa että laulun säestämistä soinnuin (vrt. Einarsson 1987, 56–57).

6) Suom. tie.

## Modaalinen harmonia rebetikassa

Rebetikamusiikin kitarasäestysten analyysin apuna käytän kolmea peruskäsitettä:

- 1) Modaalisen monofonian käsitteellä tarkoitetaan modaalista musiikkia, joka perustuu sävellyksen perusideana olevaan yhteen lineaariseen ja modaaliseen melodiaan. Esitystilanteissa perusmelodiaa muunnellaan usein heterofonisesti. Tällaista musiikkia on esimerkiksi osmanien taide- ja populaarimusiikki.
- 2) Soinnullisen harmonian käsitteellä tarkoitetaan musiikkia, joka hahmottuu harmonioidensa avulla. Tällaista on esimerkiksi länsimainen homofoninen musiikki johon liittyy funktionaalinen harmonia (Peter Manuel 1991, 70–71).
- 3) Modaalisen harmonian käsitteellä tarkoitetaan musiikkia, jossa modaalinen melodia on soinnutettu. Se on siis kahden edellisen musiikin hahmotus- ja esitystavan yhdistelmä (ibid).

Olennaista modaalisen harmonian ja modaalisen melodian suhteessa on se, että vaikka melodioita säestetään soinnuin ja vaikka melodian säveltäjälläkin on saattanut olla tietyt soinnut mielessään, melodiat ovat kuitenkin modaalisia ja täysin hahmotettavia ilman sointusäestystä.

Modaalisen musiikin soinnuttaminen toimii eri periaatteiden mukaan kuin soinnullinen harmonia. Modaalisessa harmoniassa sointufunktiot eroavat länsimaisen funktionaalisen harmonian käytännöistä. Sointuliikkeitä eivät sido niin tarkat hierarkiset järjestelmät kuin länsimaisessa funktionaalisen harmoniassa vaan sointujen valinta tapahtuu pääasiassa melodian liikkeiden mukaan. Yhteistä näiden käytäntöjen välillä on kuitenkin se, että molemmissa soinnut pyritään rakentamaan melodian sävelikön mukaan.

Rebetikalaulujen soinnutuksessa käytettyjen sointujen määrä vaihtelee dromoseissa. Dromosten säveliköistä ei välttämättä pysty muodostamaan sen säveliä muuttamatta länsimaisen soinnullisen harmonian mukaisia sointuja samoille asteille kuin duurimolli-tonaliteetissa. Esimerkiksi länsimaisessa duurimolli-tonaliteetissa tärkeää V:n asteen dominanttitehoista sointua ei voi muodostaa kaikkien dromosten säveliköistä. Spourdalakis (haast. 1992) mukaan 1930-luvun rebetikakappaleita soinnutettiin mahdollisimman yksinkertaisilla soinnuilla, lähinnä duuri- ja mollikolmisoinnuilla. Myös dominanttiseptimisointua käytettiin, jos se sopi dromosin sävelikköön. Esimerkiksi dromos oussakissa<sup>7</sup> (esim. 2) duuri- ja mollikolmisointuja voidaan rakentaa kuudelle asteelle: Dm (I aste), Eb (II aste), F (III aste), Gb (IV aste), B (VI aste) ja Cm (VII aste) (ks. esim. 3). Kaikkia mahdollisia sointuja ei kuitenkaan käytetä vaan tietyt soinnut ovat vakiintuneet melodioiden säestyksiin. Dromos oussakissa tällaisia ovat I, II, IV ja VII asteen soinnut. (ibid)

Joidenkin dromosien mukaisia melodioita ei ole mahdollista soinnuttaa kuin muutamalla soinnulla niiden hankalan intervallirakenteen vuoksi. Tällainen on esimerkiksi dromos segâh (esim. 4), joka soinnutetaan vain muutamalla soinnulla, D:llä (I aste), Gm:llä (IV aste) ja A:lla (V aste).

7) Olen kirjoittanut vertailun helpottamiseksi kaikkien dromosien säveliköt d-pohjaisiksi.

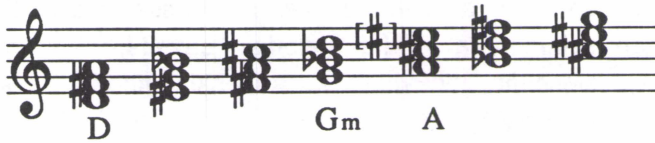
Esimerkki 2 Dromos oussak.



Esimerkki 3 Dromos oussakin sävelikölle rakentuvat duuri- ja mollikolmisoinnut.



Esimerkki 4 Dromos segahin sävelikölle rakentuvat soinnut.



Toinen perusta soinnutukselle modaalisessa harmoniassa melodian lisäksi ovat moodeille tunnusomaiset stereotyyppiset kadenssimotiivit ja niihin käytännön kautta vakiintuneet soinnut. Näissä kadensseissa esiintyvät dromosien tärkeimmät soinnut. Dromos oussakissa tällainen kadenssi on sointutehoiltaan<sup>8</sup> i (Dm) – bvii (Cm) – i (Dm) (esim. 5a ja 5b). Myös säestyksinä käytettyihin bassomelodioihin voi liittyä tällaisia vakiintuneita käytäntöjä. Tällainen on esimerkin 5b bassomelodian yläjohtosävel es, jota ei soinnuteta bll asteen soinnulla. Tämän sävelen voi tulkita myös bvii asteen terssikäännökseksi (Spourdalakis haast. 1992)

Esimerkki 5a Dromos oussakille tunnusomainen stereotyyppinen kadenssimotiivi.



Esimerkki 5b Dromos oussakille tunnusomainen stereotyyppinen kadenssimotiivi.



8) Tuodakseni paremmin esille modaalisen harmonian ja länsimaisen funktionaalisen harmonian välisiä eroavuuksia, käytän sointujen analyysissä astemerkintää, vaikka se onkin kehitetty duurimollitonalliteettia varten. Käyttämäni astemerkinnät ovat siis duuri- tai mollipohjaisia, joten esimerkiksi dromos oussakissa asteikon seitsemäntenä asteena olevaa sävel c jo valmiiksi alennettu jos sitä verrataan harmoniseen molliin. Merkintä bvii tarkoittaa siis c-molli sointua, eikä ces-molli sointua.

Modaalisen harmonian stereotyyppiset kadenssit saattavat joissain dromoseissa muistuttaa länsimaisessa soinnullisessa harmoniassa käytettyjä kadensseja. Esimerkiksi Dromos rastissa (esim. 6) stereotyyppinen kadenssi on sointutehoiltaan I(D) – V(A) – I(D) (esim. 7).

Esimerkki 6 Dromos rast.



Esimerkki 7 Dromos rastille tunnusomainen stereotyyppinen kadenssimotiivi ja sen soinnuttaminen.



Kolmas modaalisessa harmoniassa käytetty soinnutuksen perusta on Kreikan ja Turkin modaalisessa kansanmusiikissa käytetty tapa vaihtaa bordunasävelenä ollutta moodin pohjasäveltä ilman että moodi vaihtuu. Tällaisen käytännön mukaan säestyssoittimilla saatetaan soittaa vaihtuvien pohjasävelten päälle myös sointuja. Modaalisen melodian soinnuttamista ei voi aina pitää yksinomaan länsimaisen musiikin vaikutuksena (Manuel 1989, 75). Erityisen mielenkiintoisia ovat ne rajatapaukset, jolloin modaalinen melodia on soinnutettu vain muutamalla soinnulla. Tällöin soinnutuksen alkuperä voi olla lähtöisin joko länsimaisesta musiikista tai vaihtuvien pohjasävelten soinnuttamiskäytännöstä tai mieluiten molemmista yhdessä.

Rebetikamusiikista voi löytää myös duurimollitonliteetin mukaista soinnutusta. Alkuperältään länsimaisten dromos madzoren ja dromos minoren soinnuttaminen ei luonnollisesti eroa länsimaisesta käytännöstä.

On vaikeaa sanoa, miten länsimaisen musiikki ja erityisesti soinnullinen ajattelu on vaikuttanut rebetikassa ja sitä edeltäneissä tyyliissä ennen 1930-lukua. Manuelin (1991, 76) mukaan länsimainen musiikkitraditio on jo 1800-luvulta lähtien vaikuttanut Balkanin alueella. Myös eräissä Konstantinopolissa vuonna 1911 tehdyissä kreikkalaistyyllisissä levytyksissä voi kuulla kitaran ja haitarin säestävän laulua soinnuin (MBI CD 119: 17–18).

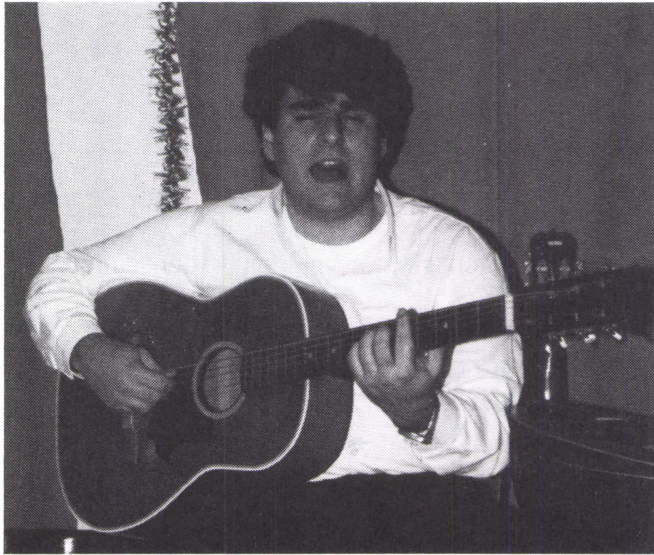
## Rebetikamusiikin kitaratekniikka ja soittotyylit

Rebetikamusiikissa käytetyistä kitaransoittotekniikoista voisi mainita kaksi erityistekniikkaa:

Rebetikan kitaransoittotyyliin kuuluu soittaa bassoäänit plektran avulla ns.



apojando-tekniikalla<sup>9</sup>, jotta bassoäänet saataisiin mahdollisimman lujaaääniseksi ja kantaviksi. Äänten voimakkuutta lisää se, että kaikki plektraniskut soitetaan alaspäisinä iskuina sekä se, että kieltä näpätään tallan läheltä, missä kielten jännitys on suuri (ks. kuva 5).



Kuva 5. Rebetikakitaristin oikean käden asento.

Toinen tärkeä tekninen erityispiirre rebetikan kitaransoitteknikassa on äänten sammuttaminen. Sekä bassoäänet että soinnut soitetaan staccatomaisesti mahdollisimman lyhyinä. Tämä vaatii kielten värähtelyn kuolettamista. Yleisin tapa kuolettaa kieli on soittaa vain ns. painettuja ääniä, jolloin riittää että kieltä vasten otelautaa painanut sormi nostetaan kieleltä ylös.

Alunperin kitaran tehtävänä rebetikayhteisissä ei ollut kappaleiden säestäminen soinnuin. Kitara toimi bassosoittimena, jolla soitettiin sekä bordunaa että turkkilaisen ud-luutun tavoin kaksinnettiin heterofonisesti kappaleen melodialinjoja. Kun kitaristit alkoivat soittaa laulujen säestykseksi myös sointuja, vanha bassoäänten soittotapa ja sointujensoitto yhdistyi yhdeksi soittotyyliseksi. (Spourdalakis haast.1992)

Seuraavassa esittelen neljän 1930-luvun rebetikalaulun kitarasäestysten nuotinnokset. Nämä säestykset edustavat tyypillisimpiä rebetikan ns. klassisen kauden kitaratyylejä. 1930-luvun tyylit ovat perustyyliä, jotka pääpiirteissään ovat säilyneet aina näihin päiviin asti. Olen jakanut säestystyyliä neljään ryhmään:

1) Bordunasäestys. Ennen kuin teké-tyylin lauluja alettiin varsinaisesti sointuttaa, oli säestävän kitaristin tehtävänä soittaa kappaleisiin bassoäänet (Spourdalakis haast. 1992). Kitarasäestyksenä käytettiin usein bassokieliltä soitettua bordunaa, jonka päällä laulu- tai buzukimelodia liikkuu. Bordunaääni saadaan aikaan kun kieliä ei kuoleteta näppäysten välillä. Tällöin näpätty ääni saa soida vapaasti ja kielet resonoivat keskenään. Tällainen katkeamaton bordunaääni on hyvin yleinen modaalisen musiikin säestyksenä (vrt. Baines 1980, 637).

Yksi paljon 1930-luvun rebetikassa käytetty tapa on viritellä kitaran kielet samoihin säveliin kuin buzukin kielet. Spourdalakisin mukaan tällöin kitaransoittoon sovelletaan buzukin soittotapaa, jossa melodioita soitetaan vain yhdellä kielellä

---

9) Apojandotekniikassa kieltä näpännyt sormi tai plektra painetaan viereistä kieltä vasten. Näin saadaan kieli värähtelemään pystysuunnassa kitaran kanteen nähden. Tämä tuottaa kannen voimakkaamman resonanssin eli käytännössä voimakkaamman ja kuuluvamman äänen.



*Jouste*

segah-pohjaiseen melodiaan on yhdistetty V asteen dominanttitehoinen sointu, vaikka sellaista ei ole mahdollista rakentaa dromos segahin säveliköistä sen ääniä muuttamatta.

Esimerkki 9 Markos Vamvakarisin kamilieriko Alaniaris vuodelta 1934 EMI 062-1702001 (3) A1. Kitaristina Anestos Delias. Nuotinnos M.J.

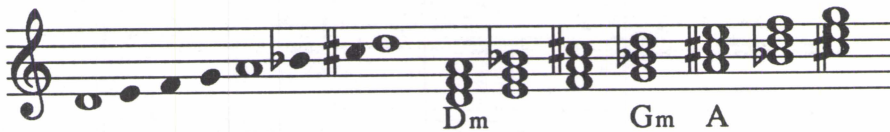
Musical score for Example 9, featuring Buzuki and Kitarra parts. The score is in 9/4 time and D major. It consists of two systems, each with a Buzuki staff and a Kitarra staff. The Buzuki part is a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Kitarra part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A guitar chord diagram for D major is shown above the first system.

Esimerkki 10a Markos Vamvakarisin kamilieriko Alana Piriotisa vuodelta 1936 (EMI 062-1702001 (3) B6.). Nuotinnos M.J.

Musical score for Example 10a, featuring Buzuki and Kitarra parts. The score is in 9/4 time and D major. It consists of two systems, each with a Buzuki staff and a Kitarra staff. The Buzuki part is a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Kitarra part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Two guitar chord diagrams are shown above the first system: D major and A7.

Markos Vamvakarin kamilierikossa Alana Piriota kitara on standardivireessä eli kielet matalimmasta korkeimpaan on viritetty säveliin E, A, d, g, h, e<sup>1</sup>. Sointuotteina tässä säestyksessä käytetään ns. avosointuja, joissa soi myös vapaita kieliä. Kun kieliä ei sammuteta, saadaan soimaan pitkä, yhtenäinen esimerkin 10b mukainen bordunaääni. Tämä yhtenäinen bordunaääni on säestyksen perusidea. Soinnut ovat pikemminkin moodin I asteen ja V asteen sävelten laajennuksia kuin itsenäisiä funktionaalisia kolmi- ja nelisointuja. Bordunaääni katkeaa vain joka toisen tahdin lopussa olevan sointukadenssin ajaksi, joka muistuttaa esimerkki 7:n vastaavaa kadenssia

Esimerkki 10b Kielien ja resonanssin aiheuttama bordunaääni. Nuotinos M.J.



3) Säestys, jossa käytetään sointuja länsimaisen funktionaalisen harmoniaopin tavoin. Tässä säestystyyliässä on siirrytty pois bordunan soitosta. Kitaralla soimitaan kolmi- ja nelisointuja sointuottein sekä erillisiä bassomelodioita. Tyyliin kuuluu erotella bassoäänit ja soinnut rytmisesti toisistaan siten, ettei niitä soiteta yhtäaikaan. Bassoäänit soitetaan bassokieliltä ja soinnut diskanttikieliltä. Spourdalakis (haast. 1992) mukaan tällaisessa soittotavassa kitarassa yhdistyy kaksi soitinta, basso ja kitara. Tyyliin kuuluu myös kaksintaa tai varioida kappaleen melodioita tai soittaa bassomelodiota ja täyteääniä yhdistämään eri sointuja.

Rita Abatsin laulama ja Panajotis Toundasin säveltämä sekä sanoittama hasapiko Garzona vuodelta 1938 (esim. 13) on melodialtaan modaalinen kappale, joka on soinnutettu täysin länsimaisen harmoniaopin mukaan. Soinnutuksessa on käytetty vain i:n, iv:n ja V:n asteen sointuja. Soinnutuksen länsimaistumiseen vaikuttaa luonnollisesti se, että dromos armoniko minore (esim. 11) on sama kuin länsimaalainen harmoninen molli. Toisaalla kappaleessa soitetaan bassomelodioita (ks. tahdit 5–6), jotka noudattavat toista käytettyä dromosta, niavant (esim. 12). Kohdat, joissa olisi ollut pakko käyttää muita kuin i:n, iv:n tai V:n asteen sointuja on jätetty soinnuttamatta. Sointujensoiton sijaan kaksinnetaan kappaleen laulumelodiaa.

Levytyksen kokoonpanossa on laulun lisäksi käytetty melodiasoittimina viulua ja sandouria. Säestyssoittimena on kitara.

Esimerkki 11 Dromos armoniko minore sekä kappaleen Garzona soinnuttamiseen käytetyt soinnut.



*Jouste*

Esimerkki 12 Dromos niavent sekä kappaleen Garzona soinnuttamiseen käytetyt soinnut.

Musical notation for Example 12 showing two chords: Dm and A. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Dm chord is shown as a triad (D, F, A) and the A chord as a triad (A, C, E).

Esimerkki 13 Rita Abatsin laulama ja Panajotis Toundasin säveltämä sekä sanoittama hasapiko Garzona, vuodelta 1938. EFA-Trikont CD 00071 1. Nuotinos M.J.

Musical score for Example 13, featuring guitar chords (Fm, C7, Bbm) and a melody line. The score is in 2/4 time and consists of five systems of two staves each. The first system shows the chords Fm, C7, and Bbm. The second system shows the melody and the chord Fm. The third system shows the melody and the chords C7 and Fm. The fourth system shows the melody and the chords Bbm, Fm, and C7. The fifth system shows the melody and the chord Fm. The score includes first and second endings for several phrases.

4) Säestys, jossa käytetään modaalista harmoniaa. Modaalisessa harmoniassa sointufunktiot eroavat länsimaisen funktionaalisen harmonian käytännöstä. Sointuliikkeitä ei määrää sointujen hierarkinen järjestelmä, vaan niiden valinta tapahtuu melodian liikkeiden mukaan. Lisäksi sointujen valintaan vaikuttavat stereotyyppiset kadenssimotiivit ja niihin vakiintuneet soinnut. Vassilis Tsitsanisin kamilierikon Fadazes san Prikipessan (esim.15) melodia on soinnutettu kolmella soinnulla: D:lla (I aste), Cm:lla (bvii aste) sekä Gm:lla (iv aste). Käytetyt soinnut sopivat dromos hidzazin sävelikköön (esim. 14).

Esimerkki 14 Dromos hidzaz sekä kappaleen Fadazes san Prigipessa soinnuttamiseen käytetyt soinnut.

The image shows a musical staff with a treble clef. The melody consists of a sequence of notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Below the staff, four chords are indicated: D, Eb, Gm, and Cm. The D chord is a major triad (D-F-A), Eb is a minor triad (Eb-G-Bb), Gm is a minor triad (G-Bb-Db), and Cm is a minor triad (C-Eb-Gb).

Esimerkki 15 Vassilis Tsitsanisin kamilieriko Fadazes san Prigipessa (Margo 8150). Nuotinnos M.J.

The image shows a complex musical score for guitar. At the top, three guitar chord diagrams are provided: D (open strings), Cm (x3231), and Gm (x3231). The score consists of six systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. The second system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. The third system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. The fourth system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. The fifth system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. The sixth system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. The chords used are D, Cm, and Gm.

Kappaleen kitarasäestys muodostuu vuorottelevista bassoäänistä ja soinnuista. Käytännössä rebetikakappaleiden soinnuttaminen modaalisen harmonian mukaan eroaakin länsimaisen funktionaalisen harmonian mukaisesta soinnutuksesta vain sointuvalintojensa puolesta. Tyyllillisesti ja soittoteknisesti säestykset ovat molemmissa tapauksissa samankaltaisia.

Fadazes san Prikipessa alkaa viiden tahdin mittaisella introlla, jossa melodiaa soittavat sekä buzuki että baglama (ks. tahdit 1–5). Introa seuraa neljän tahdin mittainen lauluosuus (ks. tahdit 6–9).

## Esimerkki tyylin muutoksesta. Kaksi Mes tis Pendelis ta vouna –levytystä

### Rebetikan klassisen kauden versio

Jannis Papajoannoun zeibekiko Mes tis Pendelis ta vouna on tyypillinen 1930-luvun ns. klassisen kauden rebetikakappale, jonka laulaja Stratos Pajoumzis levytti ensimmäisen kerran vuonna 1939 (esim. 17). Kappaleen tekstissä kerrotaan matkasta Ateenan lähistöllä olevalle Pendelisvuorelle, jolle kertoja nousee tapaamaan kuoleman jumala Karonia. Vuoren rinteillä mäntyjen lomassa hän sitten tapaakin etsimänsä kuoleman, mutta Kharon ei suostu enää päästämään kuolevaista takaisin.

Tällä levytyksellä soittaa ajalle tyypillinen kokoonpano, johon kuuluu laulajan ja buzukin lisäksi säestyssoittimet, baglama ja kitara. Kappale rakentuu laulajan ja buzukin vuoropuhelusta, joka kerrataan neljässä säkeistössä tarinan edetessä. Kappale alkaa buzuki-introlla (tahdit 1–2). Sitä seuraa lauluosuus (tahdit 3–7), jonka aikana buzuki kaksintaa laulumelodiaa heterofonisesti. Laulusäkeistö koostuu kahdesta säkeestä, joista jälkimmäinen kerrataan. Jokaisessa säkeistössä toisen laulusäkeen jälkeen buzuki ikäänkuin kommentoi laulajan sanoja kertamalla edellisen säkeen melodian muunneltuna (tahdit 4–5).

Melodisena pohjana kappaleessa on f-pohjainen dromos ousak (ks. esim. 2), jolle on tyypillistä 6. asteen vaihtelu (des – d). Turkkilaiseen musiikkiin viittaava piirre on se, ettei kappaleen melodiassa ole kohotahteja. Buzuki-intro ja -välike alkavat aina tahdin ensimmäisellä iskulla (vrt. Özkan 1985).

Myös kappaleen kitarasäestys on tyypillinen 1930-luvun rebetikalle. Se koostuu bassoäänien ja sointujen vuorottelusta ja osin laulumelodian heterofonisesta kaksintamisesta (vrt. esim. 13). Melodian soinnutuksen voi analysoida modaalisen harmonian mukaan. Soinnulla ei ole itsenäisiä tehoja vaan ne ovat selitettävissä melodian kautta. Käytössä olevat kaksi sointua ovat: i aste (Fm) ja iv aste (Bbm). Rytmimoodina kappaleessa on zeibekikon vanhempi rytmikaava (esim. 16).

### 1960-luvun versio

Stratos Pajoumzis levytti Mes tis Pendelis ta vounan uudelleen 1960-luvulla

(esim. 19)<sup>13</sup>. Kun vertaa uudelleenlevytystä 1930-luvun versioon, voi huomata kappaleen muuntuneen, vaikka laulun esittäjä onkin pysynyt samana. Useat turkkilaiseen musiikkiin viittaavat piirteet ovat hävinneet, ja tilalle on tullut länsimaisen musiikin tyylipiirteitä.

Esimerkki 16 Zeibekikon vanhempi rytmimoodi 1930-luvulta (Holst 1975, 67).



Esimerkki 17 Jannis Papaioannoun säveltämä ja Stratos Pajoumdzisin laulama kappale Mes tis Pendelis ta vouna, vuodelta 1939 (D.P.I. Atheneum EPE K. 6. 558 A3). Nuotinnos M.J.

The musical score for 'Mes tis Pendelis ta vouna' is presented in a multi-staff format. At the top, two chord diagrams are shown: Fm (F major minor) and Bbm (B-flat major minor). The score includes parts for Buzuki (top staff), Kitara (guitar, second staff), and Laulu (vocal line, third staff). The Buzuki part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet in the third measure. The guitar accompaniment consists of chords, primarily Fm and Bbm, with some arpeggiated figures. The vocal line is written in a simple, melodic style. The score is divided into two main sections, with the second section starting with a double bar line and a repeat sign. The key signature is one flat (B-flat major / F major minor), and the time signature is 9/4.

13) Levytys on julkaistu vuonna 1969 mutta kappale on todennäköisesti äänitetty aiemmin.



Holstin (1975, 67) mukaan zeibekikoa on soitettu kahdella eri rytmikaavalla. 30-luvun levytyksessä on käytetty vanhempaa rytmikaavaa (esim. 16) kun taas 60-luvun levytyksessä rytmikaava on tanssillisempi, pisteellisine rytmeineen (esim. 18).

Esimerkki 18 Zeibekikon uudempi rytmikaava (Holst 1975, 67).



1930-luvun levytyksessä melodiat alkavat tahdin ensimmäiseltä iskulta, kun taas 1960-luvun levytyksessä on käytetty paljon kohotahteja. Kappale alkaa kohotahdilla. Turkkilaiseen musiikkiin viittava piirre on hävinnyt. Kohotahdit ovat luultavasti länsimaista alkuperää. Uudelleenlevytyksessä myös kappaleen tempo on muuttunut 1930-luvun versiota rauhallisemmaksi.

Koska bordunaäänien päälle voidaan lisätä sitä edustava sointu säestyksen idean varsinaisesti muuttumatta ja koska bordunaääni saattaa Manuelin (1989, 75–76) mukaan sekä turkkilaisessa että kreikkalaisessa modaalisisessa kansanmusiikissa vaihdella ilman että käytetty moodi vaihtuu, on oleellista tietää milloin kappale on säestetty soinnutetulla ja vaihtuvalla bordunalla ja milloin taas säestetty soinnuin, joilla on sointutehollisia funktioita. Mielenkiintoista tässä on se, että edellinen on lähtöisin itäisestä modaalisisesta musiikista, jota on modernisoitu ja jälkimmäisen on peräisin länsimaisen musiikin soinnullisesta ajattelusta.

Kummassakin levytyksessä kappale soitetaan samasta f-pohjaisesta dromosoussakista. Sama säveltaso on ymmärrettävissä, koska kummankin levytyksen laulaa sama laulaja, Stratos Pajoumdzis. 30-luvun levytyksessä on käytetty vain lepotehoisia sointuja Fm (i aste), Bbm (iv aste). Soinnutus on lähellä vanhaa bordunasäestystä, jossa vain vaihdetaan välillä pohjasäveltä, vaikka käytettävä moodi ei tässä kappaleessa muutukaan.

1960-luvun levytyksessä kappale on soinnutettu samoilla lepotehoisilla soinnuilla kuin 1930-luvun levytys: Fm (i aste), Bbm (iv aste). Uutena piirteenä on se, että soinnutukseen on otettu mukaan dominanttitehoiset ja kadenssinomaiset soinnut: Gb (bII aste) ja Ebm (bvii aste). Alennetun II asteen duurikolmisoinnun voi länsimaisen funktionaalisen harmoniaopin mukaan analysoida ns. napolilaiseksi soinnuksi, joka purkautuu i:lle asteelle. Myös historiallisesti sen käyttö liittyy fryygisessä moodissa tyypillisiin lopukemuodostelmiin (Bengtsson 1978, 399). Alennettu vii aste taas kuuluu dromosoussakille luonteenomaiseen kadenssiin (ks. esim. 5a ja 5b).

Toinen seikka, joka viittaa 60-luvun levytyksen länsimaisempaan harmoniaajatteluun, ovat dominanttitehoiset bassosävelet. Huomiota herättävää on yläjohdosävelen ilmaantuminen ennakkosävelenä bassomelodiaan siirryttäessä bII- tai bVII-asteen soinnusta I-asteen sointuun (ks. tahti 1). I asteen sointuun edetään myös vuorottelemalla bassokielillä perusääntä ja kvinttiä kadenssinomaisesti (ks.

tahti 3). Jos taas samassa soinnussa pysytään tahtiviivan yli, soitetaan usein soinnun dominanttisävel kohosävelenä seuraavalle tahdille (ks. tahti 4).

1930-luvun heterofonisesta käytännöstä on 1960-luvun levytyksessä siirrytty länsimaisempaan ja orkestraalisempaan tyyliin. Buzukilla tai kitaralla ei enää kaksinneta laulun melodiaa vaan esimerkiksi buzuki soittaa vain introssa ja välikkeissä. Mukana on myös harmonikka, joka korvaa 5. tahdin buzukivälikkeen. Buzukiosuudet samoin kuin lauluosuudet ovat melodioiltaan muuttuneet monimutkaisemmiksi. Mukana on myös kontrabasso, jota alettiin käyttää rebetika-kokoonpanoissa 1950-luvulla.

Kappaleen pienoismuoto on tiivistynyt 60-luvun levytyksessä, sillä laulun kahta viimeistä säettä ei enää kerrata kuten 1930-luvun versiossa (ks. tahdit 6–7).

## Päätelmä

Kreikkalainen rebetikamusiikki on orientalin ja läntisen musiikkikulttuurin fuusio-muoto. Rebetikasta löytyviä orientaaliselle musiikkikulttuurille tyypillisiä piirteitä ovat modaalisuus ja esityskäytäntönä oleva heterofonia. Länsimaisen musiikkikulttuurin piirteitä taas ovat harmoninen ajattelutapa ja duurimollitonalityetti. Nämä kummatkin ovat rebetikassa sekoittuneet modaalisuuteen.

Musiikkikulttuurien fuusio on synnyttänyt rebetikaan länsimaisesta poikkeavan harmonisen ajattelutavan, modaalisen harmonian. Siinä sovelletaan länsimaisen musiikin soinnustapoja modaaliseen musiikkiin.

Tärkein rebetikakappaleiden soinnuttamiseen vaikuttava tekijä länsimaisen musiikin ohella on dromosjärjestelmä. Melodian soinnuttaminen perustuu käytetyin dromosin säveliköille. Eräitä dromoseja, kuten dromos segahia ei niiden intervallirakenteen vuoksi ole mahdollista soinnuttaa kuin yhdellä tai kahdella soinnulla. Joillekin dromoseille, kuten esimerkiksi dromos madzorelle on taas mahdollista rakentaa täysin länsimaista käytäntöä vastaava soinnutus. Kuitenkin kappaleiden soinnuttaminen on katsottu tärkeäksi. Esimerkiksi Panajotis Toundasin kappaleessa garzona on soinnuttamisen kannalta vaikeat kohdat jätetty ilman sointuja ja tyydytty kaksintamaan melodiaa.

Tarkastelemalla rebetikan tärkeimmän säestyssoittimen, kitaran 1930-luvun soittotyylejä voi löytää erilaisia soinnullisen säestyksen muotoja, joissa yhdistellään eri tavoin länsimaisia ja turkkilaisia soittotyylejä ja soittotekniikoita. Tällainen on esimerkiksi bordunasäestyksen ja sointusäestyksen sekoitus, soinnutettu bordunasäestys. Myös erilaisten bordunäänten soittamista helpottavien viritysten avulla on pyritty yhdistelemään näiden kahden musiikkikulttuurin soittotapoja. Vaikka bordunasäestystä ei enää 1930-luvun jälkeen ole juuri käytetty, ovat monet tyylipiirteet yhä eläviä. Yksi tällainen yhdistelmätyyli liittyy heterofoniseen esityskäytäntöön. Vaikka kitaralla pääasiallisesti soitetaankin sointusäestystä, on tyylinmukaista käsitellä yhtäaikaa kappaleen melodiaa heterofonisesti. Myös vanhat ja uudet tyylit voivat sulautua toisiinsa.

Jouste

Esimerkki 19 Jannis Papaioannoun säveltämä ja Stratos Pajoumdzisin laulama zeibekiko Mes tis Pendelis ta vouna. Julkaistu vuonna 1969. Nuotinnos M.J.

The musical score is written in 9/8 time and consists of six systems, each with a guitar line and a vocal line. The guitar line includes tablature diagrams for the first four systems. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 9/8. The systems are numbered 1 through 6. The guitar chords and tablature are as follows:

- System 1: Chords Fm, Gb, Eb, Bbm. Tablature diagrams are provided for each.
- System 2: Chords Fm, Eb, Fm.
- System 3: Chords Fm, Gb, Fm.
- System 4: Chords Gb, Fm.
- System 5: Chord Fm.
- System 6: Chords Eb, Fm.

Tultaessa lähemmäksi nykyaikaa ovat kuitenkin yhä hienovaraisemmat länsimaisen musiikin elementit tulleet osaksi rebetikan soittotyylejä. Kaikesta huolimatta on rebetikaan sen vaiheikkaan historian aikana muodostunut monia oma-heimaisia tyylipiirteitä, joita ei löydy muista musiikkikulttuureista, niin orientaalista kuin myöskään länsimaisesta.

## Lähteet

### Kirjalliset:

- Baines, Anthony, C: 1980 "Drone" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 8, 537. Edited by Stanley Sadie. Macmillian Publishers Limited. London.
- Bengtsson, Ingmar: 1978 "Napoliilainen sekstisointu." *Otavan iso musiikkitietosanakirja* 4, 399. Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Cooke, Peter: 1980 "Heterophony". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 8, 537. Edited by Stanley Sadie. Macmillian Publishers Limited. London.
- Denyer, Ralph: 1984 Suuri kitarakirja. WSOY, Porvoo-Helsinki-Juva.
- Einarsson, Mats: 1987 Grekisk Rebetika. En översiktlig beskrivning av rebetikakulturen och stilistiska iakttagelser av musiken. 60-poängsuppsats vid Musikvetenskapliga Institutionen vid Stockholms Universitet.
- Evans, Tom and Mary Anne: 1977 Guitars Music, History, Construction and Players From the Renaissance to Rock. Paddington Press. New York-London.
- Holst, Gail: 1989 Road to rebetika. Music of a Greek Sub-Culture. Songs of Love, Sorrow & Hashish. Denise Harvey & company. Limni - Athens.
- Manuel, Peter: 1989 "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics." *Yearbook for Traditional Music* vol. 21, 70-94. New York.
- Middleton, Richard: 1990 Studying Popular Music. Open University Press. Buckingham.
- Petropoulos, Elias: 1979 Rebetika tragoudhia. Rebetika Songs from the old Greek Underworld. Kedros. Athens.
- Smith, Ole L: 1989 "Research on Rebetika. Some Methodological Problems and Issues." *Journal of Modern Hellenism* vol.6, 177-190.  
1991 "The Chronology of Rebetiko". *Balkan and Modern Greek Studies* vol.15, 318-324.
- Harold Powers: 1988 "First Meeting Of The ICTM Study Group On Maqan. " *Yearbook For Traditional Music* vol. 20 (Part One), 199-218. The International Council For Traditional Music. Library of Congress.
- Özkan, İsmail Haki: 1984 *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri. Kudüm velveleri*. Ötüken Nesriyat. İstanbul.

### Haastattelut:

- Spourdalakis, Hristos: 1992 Haastattelijana Marko Jouste. Ateena 27.12.  
1993 Haastattelijana Marko Jouste. Ateena 3.1.

Valokuvat: Marko Jouste

*Jouste*

**Äänitteet:**

EMI 062-1702001

Markos Vamvakaris 1 1932-1965: A1 Alaniaris B7 Alana Pireotisa

EFA-Trikont CD 00071

Fünf Grieschen in der Hölle und andre Rembetika-Lieder. Musik der städtischen Subkultur Griechenlands: A1 Garsona A8 Mes tis Pendelis ta vouna

Margo 8180

Oi Megalo tou Rebetika 3. A3 Fandazes san prigipessa.

D.P.I. Atheneum EPE K.6.558

Rebetika Tragoudia no 13. Stratos Pajoumdzis. A3 Mes tis Pendelis ta vouna

MBI CD 119

Pireotiko & Amané. Authentic Rebetika Of U.S.A. Historic Urban Folk Songs From Greece. 17 Smyrneikos Manes 18 Hiotikos Manes