

FLAMENCO-KITARANSOITTO JA KAPPALELAJIT

Flamenco on Etelä-Espanjassa, Andalusiassa syntynyt kansantaiteen laji, johon kuuluvat laulu, tanssi, kitaransoitto ja rytmiset kättentaputukset. Oma alueensa on lisäksi laululyriikka, jonka tunnetuin edustaja lienee Federico Garcia Lorca. Flamenco on alunperin Andalusian mustalaisten taidetta, joka on saanut toisaalta arabialaisia ja toisaalta eurooppalaisia vaikutteita. Tutkimuksissa on havaittu myös intialaisia vaikutteita, koska mustalaiset ovat lähtöisin Intiasta sekä juutalaisia vaikutteita. Flamencon ilmaisuvoimaan ovat sittemmin ihastuneet myös ei-mustalaiset taiteilijat, ja varsin yllättävänä seikkana voi mainita, että esimerkiksi Suomessa on useita satoja flamenco-tanssin harrastajia ja useita kymmeniä soittajia. Tässä laajuudessa flamencon leviäminen Suomeen on tapahtunut noin viiden vuoden sisällä.

Flamenco-tyylin kehityksessä esiintyy sama mustalaismusiikille tyypillinen ilmiö, mikä on havaittavissa muuallakin Euroopassa: mustalaiset su-lauttavat valtakulttuurin musiikista tiettyjä piirteitä omaan musiikkiinsa ja yhdistelevät näin eri elementtejä. Eräät tutkijat ovat tulkinneet tämän merkittävän sitä, ettei mustalaisilla olisi omaa luovuutta musiikin suhteen. Toisaalta olisikohan olemassa montaakaan musiikkikulttuuria, joka olisi syntynyt tyhjästä, täysin ilman vaikutteita ja perinteitä?

Flamenco on mustalaisten vainojen keskellä ollut tärkeässä osassa psyykkisenä purkautumiskeinona. Se onkin ollut sorretun väestöosan musiikkia, ja tästä syystä flamencossa on aina läsnä jotenkin traaginen tunnelma. Siinä on hyvin itämainen sävy, joka muistuttaa muhammettilaista rukouslaulua. Laulussa on paljon liukuja, mikrointervalleja ja koloratuureja ja sen äänenväri on nasaali ja käheä yhtä aikaa. Laulua pidetäänkin flamencon perustana. Kitaransoitto taas on kehittynyt flamencon kiinteäksi osaksi varsin myöhään, tällä vuosisadalla. Syy on ollut kitaroiden kalliina pidetty hinta. Ennen kitaraa – viime vuosisadalla – on tavallisesti isketty kepillä tahtia lattiaan ja laulettu ja taputettu käsillä tämän rytmin päälle. Myös tanssi on vanhaa perua. Se mainitaan jo ensimmäisissä kirjallisissa dokumenteissa.

Flamenco-tanssissa on paljon itämaisia piirteitä. Käsien ja sormien pyöritys muistuttaa intialaisessa tanssissa ilmeneviä liikkeitä, samoin jalkojen koputukset. Koputuksilla luodaankin erilaisia ääniä riippuen siitä, käytetäänkö koko jalkaa, kengän kantaa vaiko kengän kärkeä tai sitten päkiää. Näiden tekniikkojen valikoimalla tanssija voi luoda melkein yhtä rikkaan rytmikudelman kuin rummuilla, lautasia lukuunottamatta. Tanssin kannalta keskeinen käsite on *kontratiempo*, joka tarkoittaa sitä, että tanssija luo vastarytmin kitarasäestykselle tai päinvastoin. Flamencossa onkin tavallista että rytmilliset taukopaikat pyritään täyttämään yllättävillä iskuilla.

Kitaransoiton harmoniaa tutkimalla löytyy arabialainen vaikutus tästäkin osatekijästä. Arabialainen hidjaz-asteikko löytyy flamencosoinnutuksesta. Eräät kitaransoittotavat muistuttavat ud-luutun soittotapoja. Kitaransoitossa esiintyvät legato-koristelut muistuttavat paitsi laulun itämaisia koloratuureja, myös itämaisten kielisoittimien (*ud* ja *tar*) soittotapoja. Kitaransoitto on alunperin ollut yksinkertaista *rasqueo*-tekniikalla tapahtuvaa rummutusta. Klassinen kitaransoitto on vaikuttanut flamenconsoittoon ja päinvastoin. Nykyään flamenconsoitto on virtuoosisuudessaan erittäin pitkällä (esim. Paco de Lucia). Flamencon itämaiset sävyt ovat osittain peräisin ajalta, jolloin Etelä-Espanja oli maurilaisvallan alaisuudessa.

Kitaransoitto

Tekniikka

Flamencossa kitaransoiton tekniikka on tällä vuosisadalla käynyt läpi voimakkaan kehitysprosessin. Vielä vuosisadan alussa *cante jondo* eli flamencolaulu tarkoitti samaa kuin flamenco. Kitaransoittoytyli käsitti muutamia sointuja, joita soitettiin *rasqueo*- ja yksinkertaisilla *picadoteknikoilla* (Pohren 1972, 71-72).

Flamencossa soittotekniikka on kehittynyt erityisesti musiikin tyyllisten seikkojen sanelemana. Kitarasäestyksessä musiikin rytmillistä puolta korostavat *rasqueot* ja *golpe*-iskut. *Rasqueo*-tekniikka on flamencon rytmillisen luonteen vuoksi hyvin integroitunut kokonaisilmaisuun, koska flamencossa rytmilliset fraasit alkavat usein kohotahdilla ja päättyvät iskuun, usein vielä fraasin viimeiseen iskuun. *Rasqueo*-tekniikka on tehokas keino tuoda esille kohofraaseja. Nämä tekniikat tuottavat voimakkaita aksentteja, joita tarvitaan muuten hentoäänisen kitaran esilletuomiseksi, varsinkin jaksoissa, joissa esiintyy kättentaputuksia. *Rasqueo*- ja *golpe*-tekniikat eivät kumpainkaan kuulu klassisen kitaransoiton piiriin, moderneja sävellyksiä lukuunottamatta.

Yleiseen kuulokuvaan flamenconsoitossa vaikuttaa myös äänenväri, joka on kireä ja nasaali – samaan tapaan kuin laulun ääni-ideaali. Tämä seikka on yleinen eri musiikkikulttuureissa; soitossa jäljitellään laulun äänenväriä (Nettl 1973, 19). Lisäksi nasaali ääni-ideaali on yleinen panislamilaisen kulttuurin piirissä, jota Andalusian aluekin on edustanut lähes seitsemän vuosisataa. Kitaransoiton *falseta*-jaksoissa tavataan myös yhtäläisyyttä laulutyyliin. Pitkät ornamentijaksot ovat melodisen liikkeen ja tyyliinsä puolesta lähellä laulua. Korukuviointi on flamencon kitaransoitto-tyylissä lähellä panislamilaisessa musiikkikulttuurissa tavattavia soittotekniikoita.

Klassisen kitaransoiton kanssa yhteisiä tekniikoita ovat näppäily- l. *picado*-tekniikka, *arpeggio*- ja *tremolotekniikat*.

Rasqueo. Tämä on flamenconsoitossa tyypillinen tekniikka, jossa eräänlainen harjaava efekti tuotetaan soittamalla kieliä oikean käden sormilla ulospäin - oikaisten sormet perättäisenä sarjana. *Rasqueo*-tekniikasta on olemassa hyvin erilaisia sovelluksia. Yksinkertaisimmassa muodossa soitetaan sävelet alkaen nimettömästä päätyen etusormeen, jolloin muodostuu kolmisävelinen *rasqueo*. Monimutkaisemmissa tyypeissä saatetaan toistaa

esim. viisi-iskuista rasqueota sarjana, kuten seuraavassa (Pena 1976, 12).



Rasqueolla on usein kohoiskun luonne, mikä soveltuu flamencon luonteenomaiselle piirteelle korostaa tiettyjä iskuja. Rasqueon ansiosta nämä iskut saavat lisää painokkuutta. Tämän vuoksi on hämmäntävää, kuten usein näkee tehtävän, käyttää pelkkää murtoviivaa rasqueon osoittamiseksi. Toisaalta on miltei mahdoton soittaa flamenco ilman kuultua kontekstia. Esimerkiksi rasqueo, joka kirjoitetaan



(Pena 1976, 5) ei tarkoita, että ensimmäinen soitettu sävel olisi juuri mainitulla 1/4-iskulla, vaan sävelet soitetaan etusävelinä, joiden paino tähtää pääiskulle. Täten edellisellä tavalla kirjoitettu rasqueo on soitettava:



Erikoinen rasqueo-tekniikka on ns. triple l. kolmi-iskuinen rasqueo. Tällä tekniikalla tuotetaan pitkä rullaava efekti, joka muistuttaa tremoloa.

1. Peukalo soittaa voimakkaan ylöspäisen näppäyksen kaikilla kielillä.
2. Keskisormella näpätään alaspäin .
3. Peukalo näppää kaikilla kielillä alaspäin. (Martin 1978, 84)



Rasqueon voima tulee tässä tekniikassa peukalon ja keskisormen näppäyksistä yhdistettyinä ranteen liikkeeseen (ibid, 84-85).

Golpe. Tämä tarkoittaa tiettyä flamenconsoitolle ominaista tekniikkaa, jossa sormella ja sen kynnellä näpätetään kitaran kanteen tai erityisesti tarkoitusta varten laitettuun suojukseen, *golpeadoriin*. Useimmiten golpe tehdään nimettömällä sormella, ja se voidaan soittaa samanaikaisesti tai eriaikaisesti soinnun tai yksittäisen sävelen kanssa. Golpe-tekniikalla on rumpumainen vaikutus, ja se soveltuu erinomaisesti korostamaan rytmisiä poikkeamia.

rumpumainen vaikutus, ja se soveltuu erinomaisesti korostamaan rytmisiä poikkeamia.

Golpella on tärkeä merkitys siirtymäjakoissa. Esimerkiksi solearesissa voidaan ajatella 11. ja 12. iskun olevan silta kahden fraasin välillä. Tämä lopuke eli *cierre* voidaan yhdistää edeltävään tai seuraavaan falsetaan, mutta yhteinen tekijä lopukkeilla on *golpe*, joka näpätetään kitaran kanteen 12. iskulla. Vaikka *cierren* kaksi tahtiosaa ovat huomaamattomia, on toisella iskulla oleva *golpe* merkittävässä asemassa, sillä se yhdistää kaksi falsetaa yhteen. Sen ajoittaminen tarkasti on erittäin tärkeää, sillä väärä ajoitus tuhoaa falsetat molemmilla puolilla. Golpen ei tarvitse olla kovin voimakas, mutta kylläkin terävä. Golpen terävöittämisestä on hyödyllistä sammuttaa soivat kielet. (Davies 1985, 25)

Golpe on tärkeässä asemassa myös *llamadassa* eli kutsussa, joka on laulajalle aloitusmerkinä. Tässä *llamadassa* fraasin ensimmäinen, toinen ja kolmas isku ovat yksinkertaisia ja *cierrestä* puuttuvat melodiasävelet.



Toisenlainen "llamada", jossa ketään ei kutsuta jatkamaan on seuraavanlainen. Siinä ei käytetä *cierren* toisella osalla *golpea*. Jos *golpe* sisällytettäisiin, aloittaisi laulaja kuten edellisessä esimerkissä. Laulaja tunnistaa *llamadan* ensimmäisen, toisen ja kolmannen iskun aikana, *compasin* lopun 10. iskulla, *taun* *cierren* 1. iskulla ja *cierren* 2. iskulla hän vetää henkeä aloittaakseen seuraavan säkeistön 1. iskulla. Kokenut ammattilainen on ehdollistunut tekemään niin ja hänen on hyvin vaikea olla tekemättä niin. *Llamadan* on oltava selvä, koska kitaristin, laulajan ja palmeroksen on tiedettävä jatketaanko, lopetetaanko 10. iskulla vai lauletaanko. Tempon variaatio on tehtävä myös selväksi *cierren* aikana. Ammattilaisten ei tarvitse harjoitella keskenään, koska informaatio sisältyy tanssiin tai musiikkiin itseensä.

Tremolo. Tämä tekniikka on flamenconsoitossa toisinaan samanlainen kuin klassisessa kitaransoitossa, jolloin sormijärjestys on p.,a.,m.,i., mutta flamenconsoitossa tavallinen on myös viisisävelinen tremolo, jolloin järjestys on p.,i.,a.,m.,i. Tremolossa peukalo soittaa basso- ja sointusäveliä ja muut sormet soittavat jotain diskanttisäveltä(Pena 1976, 15).



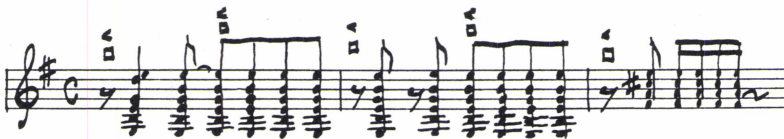
Tremoloa käytetään falsetajaksoissa, eikä niinkään säestysjaksoissa, koska äänenvoimakkuus ei tässä tekniikassa yllä laulun tai tanssijan koputusten tasolle. Useissa yhteyksissä tapaa väitettävän, että tremolon olisi ensimmäisenä omaksunut klassisen kitaransoiton vaikutuksesta Ramon Montoya, ja että hän olisi lanseerannut tämän tekniikan flamencon piiriin (Bastista 1972, 9). Jos tremolossa on käytössä useita kieliä, sormet liukuvat yksi kerrallaan kaikkien tremolossa käytettävien kielten yli. Tällaista tremoloa käyttää mm. Manitas de Plata.



Apagado. Katkaistakseen kielten soinnin yhtäkkisesti flamencokitaristi käyttää tekniikkaa, jota kutsutaan nimellä *apagado*, so. vaiennettu. Tämä saadaan aikaan joko oikean käden kämmensyrjällä tai vasemman käden pikkusormella. Oikean käden apagadossa kämmen palautetaan terävästi takaisin kielille lyönnin jälkeen. Kämmensyrjä sammuttaa kielet nopeasti (Martin 1978, 70).

Vasemman käden apagadossa pikkusormi sammuttaa kielet sen jälkeen kun oikea käsi on näpänyt niitä. Pikkusormi painaa kevyesti kaikkia kieliä juuri sen verran, että kielten värähtely estyy - kieliä ei siis paineta kiinni otelautaan. Oikean käden tekniikka on näistä kahdesta tehokkaampi, mutta vasemman käden tekniikalla voidaan sointustaccatoja tuottaa nopeassa sarjassa.

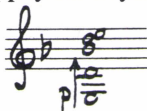
Apagado on flamencon rytmisen iskevyyden ja sykkeen kannalta tehokas tekniikka, koska sillä saadaan tauot rajattua hyvin selvästi. Taukojen sijoittaminen aksenttien lomaan lisää rytmin vaikuttavuutta (de Plata 1976, 19).



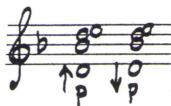
Alzapua. Nimi *alzapua* tulee sanoista *alzar* (nostaa) ja *pua* (näppäin). Tämä on spesifinen flamenco-tekniikka, joka luo voimakkaan rytmisen pulssein melodijaksoihin. Alzapua-tekniikkaa voidaan käyttää eri *toque*-lajeissa. Tyypillisimmässä muodossaan alzapua sisältää kolmentyyppisiä, no-

peasti toistettuja iskuja seuraavalla tavalla.

1. Peukalo soittaa alaspäisen näppäyksen aloittaen tietystä sointusävelestä. Tämä sävel kuuluu melodiaan ja se on soinnun tärkein sävel. Usein peukalonnäppäykseen yhdistetään golpe.



2. Peukalo soittaa saman soinnun ylöspäisellä iskulla, jolloin peukalon kynsi osuu kieliin. Tämä korostus antaa rytmille sen luonteenomaisen piirteen.



3. Peukalo soittaa kiinteällä *apoyandonäppäyksellä* (nk. tukinäppäys) melodiasävelen bassokielellä. (Martin 1978, 79)



Vaikka alzapua on kehitetty viime vuosina virtuoositekniikaksi, sen alkuperä on luultavasti vanha, koska samanlaista tekniikkaa voidaan kuulla kitaran eteläisen serkun, *ud*-luutun soitossa. Peukalon käyttö ylöspäisenä iskuna oli aikaisemmin yleinen käytäntö – ei pelkästään *rasqueo*-jaksoissa, vaan myös yksittäisten sävelten soitossa. Nykyisin tekniikka on surkastunut pois yksittäisten sävelten soitossa, vaikkakin sitä voidaan kuulla joskus, erityisesti Moron de la Fronteran flamencoperinteessä. (ibid., 80) On oleellista, että peukalolla voidaan tuottaa selkeä ja painokas ääni, joka on hyvälle flamenconsoitolle luonteenomainen piirre (Batista 1972, 22).

Ligado. Tämä tekniikka on flamenconsoitossa samanlainen kuin klassisessa kitaransoitossa tavattava legato-tekniikka. Ylöspäinen legato soiteetaan siten, että (oikean käden) näppäyksen jälkeen vasemman käden jokin sormi iskee kielen kiinni otenauhaan sen verran voimakkaasti, että erillistä oikean käden näppäystä ei tarvita äänen tuottamiseksi. Alaspäisessä ligadossa näpätään vasemman käden valmiiksi painamaa kieltä, minkä jälkeen kieli "nyhtäistään" alaspäin. Tämän vasemman käden liikkeen vaikutuksesta kieli alkaa värähdellä ilman oikean käden erillistä näppäystä.

Tekniikkana tämä on näppäilysoitinten osalta yleismaailmallinen ilmiö, ei siis spesifisti flamencon tekniikka. Ligadotekniikassa on flamenconssa kuitenkin erikoista yhdistämistapa, jossa oikean käden peukalolla soitetaan tiettyihin epäskuisiin kohtiin aksentteja samalla kun vasen käsi soittaa

pitkiä ligadosarjoja. (Esim. Pena 1976, 32).



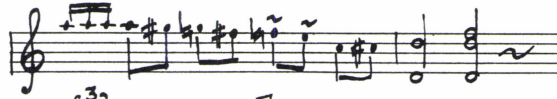
Tällä tavalla muodostuu pitkiä ornamentisarjoja, jotka ovat tyyllisesti hyvin lähellä cante jondoa, mutta sen lisäksi ne muistuttavat erilaisten arabialaisten kielisoitinten ilmaisutapoja. (Esim. *Tar* -luuttu).



Improvisointi

Kitaransoiton sanotaan flamencossa olevan improvisoitua, koska kitaristi ei ennakolta ole rajoittunut määrättyyn rutiiniin tai kirjoitettuun nuottiin. Hän on vapaa soittamaan mitä haluaa, mutta tämä ei tarkoita, että hän keksisi kaiken juuri soittaessaan. Improvisointi tapahtuu paremminkin valintojen kautta, kuin välittömiä uudistuksia keksimällä. Kitaristi valitsee falseta- ja rasqueo-jaksoja hallitsemastaan repertuaarista. (Martin 1978, 105) Nämä jaksot ovat suurelta osin stereotyyppisiä, ja samanlaiset jaksot ja melodiset aiheet toistuvat eri kitaristeilla lähes samanlaisina. Tällä tavalla flamenco on säilyttänyt eräänlaisen tyyllisen kiinteytensä. Ratkaisut ovat yksilöllisiä, mutta eri soittajien esityksistä on havaittavissa tyyllinen kollektiivisuus.

Esim.1. Pena, 12



Esim. 2. de Lucia, 6



Esim. 3. Martin , 88



Pitkälti äänilevyjen vuoksi ovat tekniikan standardit korkeammat kuin koskaan ennen (Martin 1978, 71). Kokenut kitaristi tuntee soittamistaan falsetoista ja rasqueoista useita eri varianteja. Hän voi yhdistellä nämä jaksot eri tavalla, jotta ne parhaiten soveltuisivat tunnelmaan. Lopputuloksena on se, että kitaristi harvoin toistaa yhtään "toqueta" samanlaisena eri kerroilla. Sointulopukkeita voidaan lainata eri lajeista. Debla saatta esiin-

tyä esim. martineten lopussa. (Salin, suullinen tieto) Joissakin tapauksissa kitaristi saattaa harjoitella hyvin huolellisesti tiettyjä jaksoja, mutta toisissa, vähemmän muodollisissa tilaisuuksissa hän soittaa "niinkuin tuntee". Hän on vapaa muuntelemaan valintojaan, kuitenkin muistaen sen, että hän aina huolehtii rytmistä, ja sen on palveltava laulajan ja tanssijan tarpeita (Martin 1978, 105).

Kitaristien luovuudessa ja soiton joustavuudessa on yksilöllisiä eroja. Uransa varhaisessa vaiheessa kitaristi kokoaa materiaalia imitoimalla ja omaksumalla musiikkia, jota hän kuulee toisilta soittajilta. Tämä tilanne on sama kuin kirjoittamattomissa kulttuureissa yleensä. Samalla tavalla tapahtuu suullisen perinteen välittyminen, yhtä hyvin kuin koko folkloren välittyminen. Tällä tavalla myös jazz-muusikot perehtyvät tyyleihin. Myöhemmin, jos kitaristilla on taipumusta säveltämiseen, hän saattaa kehittää omia variantteja.

Yhteisöllisyys on flamencossa perinteisesti ollut tärkeässä asemassa. Flamenco-tilaisuudet eli *juergat* ovat perinteisesti tapahtuneet suvun tai heimon sisäisenä tapahtumana, jolloin kyseessä ovat olleet häät, ristiäiset tai hautajaiset. (Quintana 1960, 210-213). Musiikkikulttuureissa, jotka eivät perustu kirjoitettuun nuottiin, perinteen välittyminen nojaa suulliseen traditioon. Perinne säilyy muistissa, ja siirtyy sukupolvelta toiselle tämän mekanismin välityksellä. Mikäli välittymistä ei tapahdu, perinne häviää. Tämän vuoksi kansanmusiikkikappaleen täytyy edustaa jollakin tavalla yhteisön musiikillista makua ja esteettistä mieltymystä, eikä niinkään ole kysymys yksilöllisen, yhteisöstä erkaantuneen säveltäjän luomuksesta (Nettl 1973, 4).

Tällä tavalla yhteisö tavallaan kontrolloi sävelmävarastoa; toiset hyväksytään, toisia ei. Jos kappaletta ei voida sinällään hyväksyä, se voidaan muuttaa sopimaan yhteisön musiikilliseen tyyliin. Tällaisesta esimerkkinä voi mainita flamencossa esiintyvät yhdistelmät eri musiikkilajeista. Vuosien mittaan muutokset pyrkivät tulemaan kappaleen integroituneiksi osiksi. Flamencossa esiintyy huomattava määrä fraaseja, jotka toistuvat eri kitaristeilla lähes samanlaisina. Tällöin nämä fraasit ovat läpäisseet "yhteisön musiikillisen seulan" ja kuuluvat siten elävään perinteeseen.

Vaikka musiikin luominen on yksilöllinen tapahtuma, monet esittäjät tekevät ajanmittaan muutoksia. Tällöin voidaan puhua "yhteisöllisestä uudelleenluomisesta".

Yksilöllisyys. Vaikka improvisaatio on yksilöllinen tapahtuma, vaikuttaa yhteisöllinen maku valinnanmahdollisuuksiin. Musiikissa on kui-

tenkin aina ollut innovaattoreita, jotka vaikuttavat useisiin sukupolviin. Flamenco on kiinteä osa mustalaisten kulttuuria, joten innovaation on oltava merkittävä, jotta vaikutus tulisi osaksi musiikkityyliä, tai toisin sanottuna, jotta yhteisöllinen maku muuttuisi. Parhaimmat flamencotaiteilijat antavat nimensä jollekin kappaleluokalle, joten tavallaan se kansanmusiikin kriteeri, että tekijän on oltava tuntematon, ei täysin päde. Nykyajan tunnetuin flamencokitaristi Paco de Lucia (joka ei ole mustalainen) on vaikuttanut kehitykseen siten, että useimmat kitaristit soittavat hänen tyyliään. Sevillassa vuonna 1987 mustalaiset soittivat de Lucian kappaleita. Paco de Lucia on yhdistänyt tyyliinsään latinalais-amerikkalaisia ja jazz-vaikutteita, eikä se ole ollut kaikkien puritanistien mieleen. Toisaalta jotkut ammattilaiset sanovat hänestä: "Es ingenio". (Hän on nero).

Yksilöllisyys ei tapahdu flamencossa niinkään yksilöllisen improvi-soinnin (tosin sitäkin esiintyy), kuin erilaisten, jo olemassa olevien varianttien esittämisellä, tai niiden hienovaraisella muuntelulla.

Lajit

Flamenco käsittää monia kappalelajeja. Useimmiten kitaristit keskittyvät muutamiin lajeihin, eivätkä yritäkään opetella kaikkia näistä. Koska nimiä on enemmän kuin varsinaisia lajeja, aiheuttaa tämä sekaannusta. Nimityksissä ei ole standardeja, vaan usein kappale saa jonkin lisämääreen esim. *Granadinas* tai *Media Granadinas*. Nimityksiä on niin paljon, etteivät perinteenkantajat tunnista kaikkia. Tässä työssä on esitetty tyypillisimmät lajit.

Soleares

Soleares on perusta, josta monet muut "toquet" ovat kehittyneet. Andalusianssa melkein jokainen kitaransoiton opiskelija aloittaa siitä. *Soleares* on luonteeltaan traaginen ja sen sanat käsittelevät usein lohduttomuutta ja kuolemaa. *Solearesin compas* eli rytmi käsittää 12 iskua, joiden painotukset jakautuvat seuraavasti (Martin 1978, 16).

< < < < <
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Solearesin kitarasäestys on seuraavanlainen.



Esimerkin viimeisessä tahdissa esiintyvät kaksi golpea on merkitty neliöllä. Solearesin sävellajia pidetään fryygisenä (Martin 1978, 15). Tässä yhteydessä on kuitenkin huomattava korotettu kolmas aste. Edellisessä esimerkissä rytmi on merkitty 3/4-tahtilajiin, millä seikalla ei ole kovin paljon merkitystä flamenco-musiikkiin suhteen, sillä painotukset jakautuvat eri tavalla kuin normaalisti länsimaisessa taidemusiikissa. Nämä painotukset on merkitty erikseen ja tahtiviivojen käyttö on vain konventio, joka helpottaa nuottien seuraamista (Martin 1978, 18).

Rasqueado-jaksoa seuraava compas palautuu takaisin säestyksen harmoniaan soolon aluksi. Painokasta jaksoa, jota kutsutaan nimellä *llamada* (kutsu), käytetään aloitusmerkkinä laululle tai tanssille, tai kuten tässä, melodialle. Tässä *llamada*-jakso perustuu E-duuri- ja F-suurseptimisoinnuille, joista jälkimmäinen soitetaan 3., 7. ja 9. iskulla. *Llamadan* kaksi viimeistä iskua ovat taukoa. Näille tauoille on annettava täysimittainen kesto, jotta rytmi jatkuisi oikealla tavalla.



Falseta

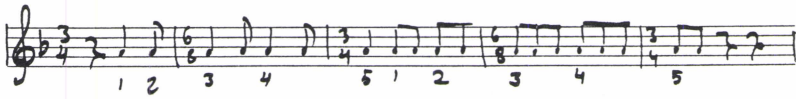


Falsetan (kitaralla soitettu välike) toisessa ja neljännessä tahdissa esiintyy murrettuna E-duurisointu, joka on päätösfraasina yleinen flamencossa. Tällaisen fraasin tehtävänä on täsmentää rytmi melodisen jakson tai rasqueado-jakson jälkeen. Falsetassa esiintyy flamencolle tyypillinen tekniikka, jossa melodijakso soitetaan peukalolla. Falseta on tärkeässä asemassa flamenco-kitaransoitossa. Monet falsetat luodaan sointuotteiden pohjalta (Martin 1978, 18).



Seguiriyas. Tätä pidetään syvällisimpänä ja intohimoisimpana lajina flamenconsoitossa. Kuten soleares, tämänkin lajin alkuperä liittyy läheisesti Andalusian mustalasiin. Seguiriyasia esitettiin laajemmin 1800-luvun jälkipuoliskolla, ja siitä kehittyi myöhemmin useita yksilöllisiä muotoja. Alunperin seguiriyaksessa ei ollut kitarasäestystä. Seguiriyaksen tanssiversio on suunniteltu teatteriesityksiä varten. "Cante por seguiriyasta" on kuvattu yksinäisen miehen kamppailuksi epäonnea ja kuolevaisuutta vastaan (Martin 1978, 38).

Seguiriyaksen compasissa yhdistyvät tasa- ja kolmijakoiset iskualat. Koko säe on viisi-iskuinen. On muodostunut tavaksi nuotintaa rytmi käyttäen 3/4- ja 6/8-tahtilajeja.



Tässä yhteydessä tahtiviivat eivät osoita painotusten sijoittumista, vaan niiden sijoittumista osoittavat numerot. Rytmisen energia tähtää viiden-nelle iskulle, joka on fraasin viimeinen isku. Koska rytmi muodostuu 3/4- ja 6/8-tahtilajeista ja näissä kummassakin on perusyksikkö 1/8, on kyseessä additiivinen rytmi, jotka ovat yleisiä panislamilaisessa kulttuuripiirissä. Seguiriyaksen rytmisissä on vaikutelma yhdistetyistä harvennetuista ja tihennetyistä iskualoista. Tämä vaikutelma syntyy siitä, että parillisten iskualojen kahdeksasosaiskut yhdistetään neljäsosaiskuiksi, jolloin näiden neljäsosien kohdalla soitetaan golpe, tai pidetään tauko.

Seguiriyas soitetaan asemassa, josta käytetään termiä "por medio". Aloitussointu on tällöin A-duuri ja skaala on fryyginen (tai oikeammin sovellettu fryyginen). Toinen tärkeä sointu seguiriyaksessa on B-duuri, joka soitetaan käyttäen myös vapaata d-kieltä, jolloin sointu saa tietynlaisen sointiväriin. Usein kertautuva välifraasi, jonka tehtävä on jäsentää rytmiä canten tai falsetojen välillä, on esimerkiksi seuraavanlainen (Martin 1978, 39-41).



Alegrias

Alegria tarkoittaa iloa tai iloisuutta, jonka monikkomuoto *alegrias* on. *Alegria* kuuluu laajempaan *toque*-perheeseen, jota kutsutaan nimellä *cantinas*. *Alegrias* on omaksuttu flamencoan oletettavasti aragonialaisten me-

rimiesten laulamista *jota*-lauluista. Jotan melodiat laitettiin solearesin rytmiiin. Alegrias ei esiinny fryygisessä moodissa, vaan duurissa (joskus mollissa), mikä sopii hyvin yhteen tämän genren valoisan luonteen kanssa. Alegrias on usein A-duurissa. Alegriaksen compas on sama kuin solearesissa, ts. fraasissa on 12 iskuja, joiden painotukset jakautuvat seuraavasti.

< < < < <
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Nykyisin käytetään usein monimutkaista kontrarytmiä, jossa esiintyy synkkooppeja. Soinnutus noudattaa eurooppalaisen tonaliteetin tehoja. Siinä käytetään I, IV ja V asteen funktioita.

Alegriaksessa esiintyy falseta-jakso, jonka pintarytmi muodostuu trioleista. Basso soitetaan peukalolla, joka on käden vahvin sormi. Tästä seuraa, että painotukset luonnostaan lankeavat näille sävelille. Näiden painotusten lisäksi falsetassa on pohjana alegriaksen compas. Tällöin muodostuu päällekkäisesti kaksi- ja kolmijakoisia rytmejä seuraavasti.

Esim. Pena, 20



Pintatason rytmin yhdistäminen perusrytmiin luo musiikkiin voimakkaasti sykkivän jännitteen. Asteikossa esiintyvä dis¹-sävel on e-mollissa johtosävel, mutta tässä yhteydessä se ei esiinny johtosävel-funktiossa, jolloin sen kuuluisi purkautua ylöspäin. Asteikkoon muodostuu pieniä ja ylinousevia sekunteja.

Fandangos

Fandango on arabialaisperäinen sana, ja 1300-luvulta alkaen on erilaisia fandangoja tunnettu kaikkialla Espanjassa ja klassisista säveltäjistä on mm. Mozart noteerannut sen (Howson 1965, 263). Andalusiasta tämä muinainen tanssi- ja laulumuoto levisi läpi koko Espanjan. Andalusiassa nämä fandangot on adoptoitu osaksi flamenco.

Pohjoisessa se antoi perustan jotalle, kun taas etelässä se oli perusta *rondenalle*, *malaguenalle*, *granadinalle*, *tarantalle*, *mineralle* ja *cartagenerral*e. Fandangot olivat tämän vuosisadan alussa niin suosittuja, että tämä laji jätti lähes varjoonsa muut lajit.

Nykyään voimme kitaristin näkökulmasta katsottuna puhua kahdesta fandangon päätyypistä. Toisaalta on olemassa voimakkaasti ekspressiivi-

nen Fandangos grandes -luokka, mikä kuuluu pääasiallisesti lauluun. Tämä laji sallii huomattavan vapauden compasin suhteen. Toisaalta on olemassa voimakkaasti rytmisiä fandangoja, joita voidaan sekä tanssia, että laulaa. Nämä yhdistetään erityisesti Huelvan provinssiin ja kaupunkiin (id).

Fandangos de Huelva

Rytmi on tässä lajissa eloisa ja painokas. Sen rytmisen rakenne vaikuttaa yksinkertaiselta ja suoralta. Kuitenkin moni kitaransoiton opiskelija huomaa sen yhdeksi vaikeimmista lajeista. Tämän lajin erikoisuutena on falsetojen suhde väliintuleviin rytmisiin rasgueoihin. Perustaltaan compas on 12-iskuinen. Toisin kuin solearesissa, jossa aksentit sijoittuvat samoille tahdinosille, fandangossa compas ei käyttäydy näin yksinkertaisesti. Voi olla hämmentävää numeroida iskut aksenttien osalta, koska rasqueo- ja falseta-jaksot on laskettava eri tavoin. Monissa falsetoissa on 14 iskua päättösfraasissa. Nämä falsetat alkavat kaksi iskua aikaisemmin, kuin odottaisi. Ne falsetat, jotka perustuvat laulun coplasiin, noudattavat paremmin 12-iskuista jaksoa. Niissä ei ole tarvetta pidempään päätökseen eikä aikaisempaan aloitukseen (Martin 1978, 60-61).

Fandangon compas voitaisiin laskea iskuina 1-12. Rasqueon rytmi sopisi hyvin tähän metodiin, mutta huomaamme että yleisin falseta-tyyppi, jota kutsumme I tyyppin falsetaksi, alkaa iskulla numero 11, jolla on aksentti. Mieluummin kuin laskisi 11,12,1,2 jne, on paljon yksinkertaisempaa laskea compas 1-12 silloin kun fraasit ovat 6 iskua pitkiä. Tehdäksemme tämän, meidän on laskettava falsetaa edeltävä rasqueo-compas vain 1-10, jotta voisimme aloittaa laskemaan 1-12 falsetan alussa.

Mutta miksi ennen falsetaa esiintyvä rasqueo compas täytyy olla kaksi iskua lyhyempi kuin muut rasqueo compasit. Vastaus on näiden falsetojen päätöksessä, jossa esiintyvä compas lasketaan 1-14. Yhteenvetona laskutavasta voimme esittää seuraavaa.

I Tyyppin falseta

rytmisen	1 lyhyt compas	I-tyypin falseta	falsetan	rytmisen
rasqueo	ennen falsetaa	fraasit 6-iskuisia	päätös	rasqueo
1-12	1-10	1-12	1-14	1-12

Niitä falsetoja, jotka ovat *coplasin* (runofraasit) melodioita, voimme kutsua II tyyppin falsetoiksi. Näitä on kitaristien repertuaarissa vähemmän kuin I tyyppin falsetoja, ja ne ovat helpommin laskettavia. Näiden melodioiden fraasit ovat 12-iskuisia (niissä ei ole laajennettua 14-iskuista päätös-

compasia). Laskeminen on näinollen suoraviivaista ja voidaan esittää seuraavasti.

II Tyypin falseta

rytmisen	II	rytmisen	etc.
rasqueo-	tyypin	rasqueo-	
compas	falseta	compas	
1-12	1-12	1-12	

Fandangos de Huelvan falseta on huomattavan itämainen sävyltään, mikä johtuu suurelta osin siitä, että falsetassa painotetaan ja toistetaan korotettua III astetta, jolloin karakteristinen ylinouseva sekunti korostuu.

Esim. Martin, 62



Sevillanas

Huolimatta nimestään, *sevillanas* ei ole lähtöisin Sevillasta. Se on eriytynyt castilialaisesta kansantanssista, jonka nimi on *seguidilla*. Sevillanasit ovat erittäin suosittuja koko Andalusiassa, missä niitä tanssitaan pääasiallisesti festivaaleissa, erityisesti kuuluisassa Sevillan feria-juhlassa. Sevillanas on iloinen, värikäs paritanssi, jossa säästykseenä kitaran ohella on laulu ja kastanjettien soitto (Pena 1976, 11).

Sevillanasin luonne on rehevä ja täynnä iloa ja runollista suuruutta, mutta jotkut melodiat ovat paljon vakavamman sävyisiä. Ne melodiat, jotka ovat fryygisessä moodissa ovat tyypillisesti flamenco-luonteisia, mutta useimmiten melodiat ovat duurissa tai mollissa, jolloin ne muistuttavat läheisesti muuta espanjalaista kansanmusiikkia. Rytmisi on tavallisesti reipas, mutta voi olla myös rauhallinen joissakin vakavissa coplaseissa (Martin 1978,66).

Sevillanasissa on aluksi rasqueo-jakso, jota seuraa *salida* – lyhyt melodian esittelyjakso. Jos laulaja on mukana, hän aloittaa tästä. Rasqueo-jakso yhdistää salidan edelleen ns. coplaan, jossa vaiheessa tanssija voi tulla mukaan. Copla päättyy usein *salida*-jaksoon. Copla toistetaan kolme kertaa – joko variaatioiden kanssa tai ilman. Coplas-jaksot vaihtelevat melodian ja sävellajin suhteen, mutta rytmi säilyy muuttumattomana (Pena 1976, 11).

	rasqueo	salida	copla (kaikilla 3 kertaa)
Martin, 67-69	3	3	6
Pena, 75-77	6	3	12
Batista, 111,112	3	3	12
Medina, 116	5	6	12 (III kerralla 10)

Bulerias

Voimakas syke ja tukeva pulssi tekevät *buleriaksesta* mitä mielenkiintoisimman lajin, joka voi olla suuri haaste kitaristille ja mitä häikäisevin taidonnäyte. *Bulerias* onkin flamencon lajina keskeinen ja ilmaisumahdollisuuksiltaan moninainen. Tämän lajin tukeva, sykkivä energia olisi omaksettava mahdollisimman varhain osaksi soittoa. *Bulerias* on tärkeä koko kitaransoiton päämäärän kannalta. Flamencon rytmisen jännittävyys ei pääasiallisesti johdu nopeudesta, vaan peruspulssista ja compasin aksenteista. Opettelemalla soittamaan *bulerias* hyvin hitaasti, oppii keskittymään rytmiin ja sen ylläpitämiseen sekä *rasqueon* että *falsetan* aikana. (Martin 1978, 74).

Buleriaksen historiallinen kehitys. Sana "buleria" näyttää olevan mustalaismuunnos sanasta "burleria", joka tarkoittaa ivaa. Se näyttää olevan uusi cante gitanosta kehittynyt muoto, joka tuskin on sata vuotta vanhempi. Tyyli on muuttunut ja muuttuvat koko ajan. *Buleriakset* ovat *toque*-laji, joka on hyvin joustava. Tätä genreä on kutsuttu sanalla *kaikiro*uokainen, koska suuri joukko teemoja, mukaanlukien *pop*-lauluja ja *espanjalaisia* lauluja on istutettu *buleriaksen compasiin*. Monet tanssit, erityisesti *soleares* ja *alegrias* huipentuvat lopuksi *buleriakseen*.

Varhaisemmat *buleriaksen* tyypit olivat hyvin hitaita ja niitä kutsuttiin nimellä *bulerias al golpe* koska niille olivat luonteenomaisia voimakkaasti korostetut aksentit. Nopeita *buleriaksia* kutsuttiin nimellä *bulerias ligadas* niiden sujuvan ja vähemmän katkonaisen rytmin vuoksi. Ne ovat tulleet suosituiksi iloisen ja humoristisen laulutyyliensä vuoksi. Kitaratyyli on usein virtuoosimainen. Tähän päivään mennessä *buleriaksen* tyyli on muuttunut paljon, ja jopa viimeisen vuosikymmenen aikana on havaittavissa merkittäviä muutoksia. *Compasiin* on tullut uusia *rasqueoja* ja monimutkaisia *synkooppeja* ja *vastarytmejä* sekä *harmonioita*, jotka ovat peräisin *jazz*-vaikutteisesta *populaarimusiikista* (Martin 1978,75).

Buleriaksen compas. *Buleriaksen* *peruscompas* noudattaa samaa muotoa kuin *soleareksen compas*. Se muodostuu 12-iskuisesta jaksosta, jossa

aksentit ovat 3., 6., 8., 10. ja 12. iskulla. Rytmisen monimutkaisuus perustuu paljolti siihen, että yleisen 12-iskuisen jakson sisällä on toinen sisäinen 6-iskuisen rytmi, sekä synkooppeihin ja aksentteihin variaatioineen. Falsetojen korrekki ajoitus on tärkeä. Monet falsetat alkavat ensimmäisellä iskulla, mutta on monia muita falsetoja, jotka alkavat rasqueo-jakson viimeisen (10.) iskun jälkeen. Jotkut falsetat alkavat 10., jotkut 11. iskulla.

Falsetat vaihtelevat pituudeltaan. Melodiset fraasit voidaan laskea 6-iskuisina. Melodia voi kestää parillisen tai parittoman jakson 6-iskuisia fraaseja. Kuitenkin yleinen 12-iskuisen kehys säilyy. Selitys löytyy falsetan lopussa esiintyvistä rasqueo-iskuista. Jos sekvenssi lasketaan yhdestä kuu-teen, falsetan viimeinen nuotti lankeaa tavallisesti neljännelle iskulle. Siellä missä falsetassa on parillinen joukko 6-iskuisia fraaseja, esiintyy 8-iskuisen säe ennenkuin seuraava 12-iskuisen säe alkaa. Siellä missä on pariton joukko 6-iskuisia fraaseja, tarvitaan pidemmän tyyppinen rasqueo-lopetus.

Hyvin usein falseta on koostunut pienistä fraaseista, joita seuraa pitkä fraasi. Jos jokin fraasi osuu parittomaan 6-iskuisten jaksoon (esim. falseta alkaa 12. iskulta ja päättyy 1. iskulle), silloin tarvitaan pitkä rasqueo-tyyppi "täydennykseksi" ennenkuin seuraava jakso alkaa täytenä. Tällä tavoin säännönmukainen 12-iskuisen compas säilyy.

Palmas eli kättentaputus toimii buleriaksessa oleellisena johtolankana sen ymmärtämiselle, miten 12-iskuisen compas toimii. Tämä voidaan laskea myös 6-iskuisen säkeenä, jossa iskut ovat 1., 2., 4. ja 5. iskulla. Sama rytmi voidaan kuulla kitaran golpeina, ja sitä voidaan korostaa joissakin rasqueo- ja falseta-tyypeissä. Yhdistämällä 6-iskuisen ja 12-iskuisen rytmi saamme seuraavan yhdistelmän.

	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<
12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<	<
6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6

Kuten soleareksessa ja alegriaksessa, buleriaksen päätössointu on 10. tahdinosalla.

Vastarytmi eli "contratiempo". Compas, jossa on 12 iskuja yhdessä 6-iskuisen sisäisen rytmin kanssa luovat buleriaksen rytmisen perustan. Buleriasta ensi kertaa kuunnellessa tämä laji kuulostaa hyvin monimutkaiselta lisäsynkooppiensa ansiosta. Näitä voi kitaristi luoda rasqueoissaan ja falsetoissaan yhtä hyvin kuin tanssija jalkatyöskentelyssään tai kättentaputuksissaan. Edellä esitettyihin rytmeihin voidaan lisätä puoli-iskuja. Bulerias on usein A-duuri-positiossa, josta käytetään ilmausta "por me-

dio". Sävellaji on "sovellettu" a-fryyginen. Enimmäkseen soinnut ovat samat kuin seguriyaksessa. Bulerias voidaan soittaa myös muissa sävellajeissa, kuten duurissa ja mollissa, yhtä hyvin kuin e-fryygisessä tai jopa fis-fryygisessä sävellajissa, joista viimeksi mainittu on uusi innovaatio (Martin 1978, 76).

Farruca

Ihmisiä, jotka tulivat Asturiaksen ja Galician maakunnista, kutsuttiin nimellä *farrucos*. Flamenco-farrucut tulivat esiin Gadizissa ilmeisesti pohjoisten asukkaiden tuomina. Vaikka laulua esitetään vielä nykyäänkin, on tämä laji pääasiallisesti tanssimusiikin ja kitaramusiikin muoto. Tämä ei ole syvämielinen laji, mutta se on puoleensavetävä kitarakappale. Soinnut soitetaan a-molli -positiosta, mutta joskus myös muista asemista. Myös fryygisen moodin jaksoja saattaa esiintyä.

Compas ja aire

Tämän lajin rytmin luonne on viriili ja painokas. Nuotinnoksessa käytetään usein 4/4-tahtilajia. Temponmuutokset seuraavat tanssissa tapahtuvia muutoksia. Miehen tanssissa, joka on dramaattinen ja korostetun maskuliininen, on viittauksia "corridaan" asentojen osalta. A-molli -sävellaji yhdessä 4/4-tahtilajin kanssa tekevät farrucasta yhden yksinkertaisimmista flamencolajeista kitaristille. Falsetassa käytetään *picadoa*, *peukaloapoyandoa*, *oktaavaja* ja *tremoloa*. Rasqueo-esittely alkaa perinteisellä sointusekvenssillä E-septimisoinnun puitteissa, jossa 2. kielellä soitetaan sävelkuvio h, cis, d ja h, jonka jälkeen harmonia purkautuu a-molliin ja etenee siitä d-molliin. Tämä jakso sisältää neljä tahtia, joista kaksi ensimmäistä kerrataan sellaisenaan.

4/4 ||: E7 I Am :|| Dm I Am I etc.

Granadinas

Granadinas tai, kuten flamencon esittäjät sanovat *granainas*, on eräs laji *fandango grandesta*, joka puolestaan on peräisin vanhasta Granadan kaupungista. Laulussa on kuultavissa rikkaasti koristeltu orientaalinen sävy, mikä piirre on peräisin ajalta jolloin Granada oli maurilaisvallan

alaisuudessa vuosina 711-1492. Koristelussa käytetään tremolo- ja ligadotekniikoita. Tyypillinen aloitusfraasi on seuraavanlainen (Martin 1978, 100 ; Medina 1977, 75):

Martin

Medina




Suuri osa tämän lajin musiikista soitetaan vapaassa tempossa (*en toque libre*), mikä antaa esittäjälle paljon vapautta persoonalliseen ilmaisuun ja tempon käsittelyyn. Kuten fandangos grandes -lajissa, on tässäkin osia, jotka ovat säännöllisessä rytmissä. Molemmista näissä lajeissa on 6-iskuisia rytmisiä jaksoja. Moodi perustuu h-fryygiselle asteikolle, jossa on korotettu III aste.

Tientos

Tientosin suoraluonteiselle rytmille ovat ominaisia myös korostukset ja synkoopit. Perinteinen tapa opetella rytmi on imitoida ja laskea rytmi ääneen, paremminkin kuin opetella nuoteista. Tientosin perusrytmi voidaan kuvata seuraavalla tavalla, jossa kertautuu 4-iskuinen säe.

< < < <
1 2 3 4 1 2 3 4 1

Iskusku osuu 2. ja 4. iskulle. Tästä syystä ja sointujen ajoituksen vuoksi tahtiviivat sijoittuvat 1. ja 2. iskun väliin. Tientosin rytmin modifikaatiossa iskut jaetaan kolmeen osaan, jolloin nuotinnoksessa käytetään 12/8-tahtilajia 4/4-tahtilajin sijasta. Tällöin jokaista 4/4-tahtilajin iskua vastaa 12/8-tahtilajissa pisteellinen rytmi.

Toisessa modifikaatiossa esiintyy synkooppi jokaisen tahdin ensimmäisellä puoliskolla. 12/8-tahtilajin ensimmäiset iskut () korvataan seuraavalla rytmillä (), joka kuitenkin selvyuden vuoksi esitetään (). Tientosin perusrytmi esitetään siten seuraavasti. (Martin 1978, 106-107):

Nuotinnos on yhdistetyssä 2/4- ja 6/8-tahtilajissa. Tässä tapauksessa jokainen tahti on jaettu kahteen samankestoiseen puoliskoon. Nämä osat ovat jaettavissa kahteen (2/4) tai kolmeen (6/8) osaan. Tientos tavallisesti loppuu nopeampaan jaksoon rytmissä, joka on läheisesti sukua tangos flamencos-lajille. Yleensä tangos on nopeampi ja eloisampi kuin tientos, ja se on rytmisesti suoraviivaisempi (Pena 1976, 11).

Tientos poikkeaa muista flamencolajeista siinä suhteessa, että rytmin perusyksikköjä ei voida laskea suoraan yhteen, koska ne ovat erimittaisia. Nuotinnoksessa paljastuu flamencomusiikille ominainen piirre. Koska musiikin välittyminen tapahtuu korvakuulolta, ei myöskään yhtenäistä käytäntöä nuotinnoksen suhteen ole olemassa. Juan Martinilla rytmi on 12/8, Paco Penalla 2/4 + 6/8 ja Emilio Medinalla 2/4

Zapateado

Zapateado (so. kengällä taputettu) on yleinen termi tanssin jalkatyöskentelylle, jossa käytetään kengän kärkeä (*punta*) ja kantapäätä (*tacon*). Tämä nimitys tarkoittaa myös erityistä miesten virtuoottista tanssia. Tämä tanssi soitetaan tanguillon rytmissä, joka on 6/8-tahtilajissa tai toisinaan 2/4-tahtilajissa, jossa on trioleja. Toque on usein sävellajissa, joka vastaa C-positiota.

Compas on ankaran säännöllinen. Se on tässä nuotinnettu rasqueo-jaksoissa 2/4-tahtilajiin ja falseta-jaksoissa 6/8-tahtilajiin. Tempossa esiintyy vaihteluita, jotka vastaavat tanssin eri variaatioita. Joissakin jaksoissa esiintyy jaksoja muunnosmollissa ja modulaatioita toisiinkin sävellajeihin (Martin 1978,11)

Soleà por medio

Soleà por medio, kuten myös *soleà por bulerias* on laji, joka on eriytynyt soleasta. Tällä lajilla on yhtäläisyyksiä varhaisiin buleriaksen tyyleihin. Tämä laji soitetaan positiosta, joka vastaa sointuotteeltaan A-duuria. Positiota kutsutaan nimellä "por medio". Tempo tässä lajissa on soleareksen ja modernin buleriaksen välillä. Soolo soitetaan tässä mustalaistyyllillä, ja siinä esiintyy voimakkaita rasqueo-jaksoja falsetojen välillä. Se sisältää esimerkkejä 3-jakoisesta alzapua-tekniikasta sekä arpeggiotekniikasta.

Malaguenas

Malagassa on fandango kehittynyt moniksi *malaguenan* tyyleiksi, joiden runosäkeet vaihtelevat tunnelmaltaan syvästä tragediasta huolettomaan huumoriin. Malaguenan on sen vuoksi katsottu edustavan "cante intermedio" -luokkaa, joka tarkoittaa tyyllistä keskiväliä. Nykypäivänä esitettävät laulut ovat peräisin viime vuosisadan lopulta. Niiden kehittyminen yksinkertaisista verdiales-melodioista voidaan liittää useisiin malaguenan esittäjiin. Erityisen kuuluisia esittäjiä ovat olleet Antonio Ortega, Enrique Jimenez ja Don Antonio Chacon.

Kun malaguenat kehittyivät, muuttui rytmi vapaammaksi ja melodiat kehittyivät taidokkaasti ornamentoiduiksi. Nykypäivän malaguena-muodoissa rytmi on osaksi vapaa (en toque libre) ja osaksi säännöllisessä 3/4-rytmisissä. Tässä lajissa on monia fandangon piirteitä. Musiikki perustuu E-positiolla ja asteikko on sovellettu fryyginen (Martin 1978, 120).

Tarantos

Almerian provinssin asukkaita on yleisesti kutsuttu nimellä tarantos. *Taranto* on voimakkaasti rytmisen tyyli. Se on sukua tarantalle, muodolle joka on fandango granden alalaji. *Taranta* on peräisin Almeriasta. Tarantat ovat vapaita rytmiltään, mutta tarantot ovat ankaran säännönmukaisia ja painokkaita, ja niiden rytmi on joko 2/4- tai 4/4-tahtilajeissa. Tarantat ja tarantot ovat sävyiltään hyvin orientaalisia, mikä johtuu niiden harmoniasta ja koristelusta. Tarantot ja tarantat ovat kaikissa muissa suhteissa, paitsi rytmisissä samanlaisia (Pena, 10). Sävellaji on fis-positiolla perustuva "sovellettu" fryyginen moodi. Sävy on hyvin dissonoiva, koska perussoinnussa soitetaan bassokielillä fis-, cis¹- ja fis¹-sävelet diskantti-kielten säveliä g¹-, h¹- ja e²-säveliä vastaan. (Martin 1978, 124)

Tarantassa säännöllisen rytmin puuttuminen aiheuttaa vaikeuksia nuottinnoksen kannalta ja nuoteille annetaankin likimääräiset arvot. Nuotinnos saatetaan tehdä ilman tahtiviivoja. Tarantassa ja tarantossa esiintyy eri kitaristeilla tyypillinen ligado-jakso.

Kari Suvilehto

Martin, 125



Pena, 57



Medina, 94



Rumba gitana

Tämä nykyaikainen ja populaari laji on esimerkki flamencon jatkuvasta muuttumisesta ja kehitymisestä. *Rumba gitana* heijastaa nykypäivän ideoita ja osoittaa voimakkaita latinalais-amerikkalaisia vaikutteita. Kuitenkin tämä laji on kiinteästi osa flamencoä. Se on kehittynyt tientoksesta ja tangosta. Sillä on synkopoitu rytmi. De Lucia: Entre dos aguas.



Lähteet

Batista, Andres

1972 *Metodo de Guitarra flamenca*. Union musical espanola. Madrid.

Davies, Ian.

1985 "Flamenco workshop." *Guitar international*. October Issue Vol. 14, No. 3. (Dorset, England).

Howson, Gerald.

1965 *The flamencos of the Cadiz Bay*. Hutchinson of London.

Lucia, Paco de.

1965 *Lo mejor de Paco de Lucia*. Ediciones musicales Fontana S.A. Madrid.

Martin, Juan.

1978 *El arte flamenco de la guitarra*. United Music Publishers. London.

Medina, Emilio.

1977 *Metodo de guitarra flamenca*. 12 edicion. Ricordi Americana. Buenos Aires.

Nettl, Bruno.

1973 *Folk and traditional music of the Western continents. Second edition*. Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey.

Pena, Paco.

1976 *Toques flamencos*. Musical new services Ltd. Dorset.

Plata, Manitas de.

1979 *Flamenco guitar*. Halstan & Co. Limited, Amersham, Bucks.

Pohren, Donn E.

1972 *The Art of Flamenco*. 3rd edition. Artes Graficas Luiz Perez, San Bernando, 82, Madrid-8.

Quintana, Bertha B.

1960 *The deep song of the andalucian gypsies*. New York.

Haastattelut

Ari Salin, s. 1945. Harrastanut flamenco vuodesta 1960. Haastattelu Tapiolassa 22.2.1986