

Otso Paasivirta

Flamenco ja Saussure

Flamencon sisäistä semiotiikkaa

Tekijä Otsikko	Otso Paasivirta Flamenco ja Saussure - Flamencon sisäistä semiotiikkaa
Sivumäärä Aika	35 sivua 24.5.2012.
Tutkinto	Medianomi
Koulutusohjelma	Viestintä
Suuntautumisvaihtoehto	AV-mediatautanto
Ohjaajat	Lehtori Päivi Takala-Gould Lehtori Antti Pönni
<p>7 kappaletta sisältävässä opinnäytteen kirjallisessa osassa tutkitaan teos-osan tarpeiden mukaisesti flamencon sisäistä semiotiikkaa.</p> <p>Johdannossa kerrotaan teos-osan ja kirjallisen osan välisestä suhteesta sekä läpikäydään prosessin lähtökohta, tavoitteet ja päämäärä.</p> <p>Kappaleessa 2 esitellään semiotiikan teoriaa yleisellä tasolla. Kappaleessa käydään läpi referoidussa muodossa saussurelaisen koulukunnan perustermistöä ja käsitteistöä.</p> <p>Kappaleessa 3 perehdytään musiikin viestintään määrittelemällä musiikillisen kognition osatekijöitä.</p> <p>Kappaleessa 4 esitellään kaksi alinta flamencon rytmisessä kommunikaatiossa ilmenevää syntagma- ja paradigmatasoa. Ensin käydään läpi compáksen käsitettä ja compáksen sisäisten iskujen merkitystä. Lopuksi esitellään flamencon traditionaalisia rakenteita ja osien sisäisiä roolituksia.</p> <p>Kappaleessa 5 esitellään flamencon bulerias-tyylilaji ja käydään läpi käytännöllisellä tasolla sen koodeja ja paradigmoja.</p> <p>Kappaleessa 6 analysoidaan teos-osa aiemmissä kappaleissa esitetyiden mallien avulla.</p> <p>Kappaleessa 7 esitellään prosessista syntynyttä semioottista hahmotustapaa.</p>	
Avainsanat	semiotiikka, flamenco

Authors Title	Otso Paasivirta Flamenco ja Saussure
Number of Pages Date	35 pages 24 May 2012
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film & Television
Specialisation option	Sound
Instructors	Principal Lecturer Päivi Takala Principal Lecturer Antti Pönni
<p>The thesis is divided to written part and work piece. Written part contains 7 chapters and examines semiotics within flamenco. Thesis is generally shit and complete waste of time. The introduction describes the relationship between the work piece and the written part and traverses the starting point, objectives and purpose for the process. Chapter 2 presents a general theory of semiotics. Chapter goes through vocabulary and terminology of referred saussurean school.</p> <p>Chapter 3 focuses on musical communication by defining the elements of musical cognition. Chapter 4 presents rhythmic communication of flamenco occurring syntagma and paradigm. Chapter 5 presents bulerias-genre of flamenco and explains the codes and paradigms. Chapter 6 analyzes the work piece by using models of the previous chapters. Chapter 7 presents the resulting semiotic process</p>	
Keywords	flamenco, semiotics

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Viestinnän teoria	3
2.1	Merkityksen alkeisosat – merkki, merkitsijä, merkitty	3
2.2	Merkin motivaatio	5
2.3	Tapa	5
2.4	Merkkien koodaaminen	6
2.4.1	Paradigma	6
2.4.2	Syntagma	7
2.5	Koodit ja tavat	7
2.5.1	Tapaan perustuvat koodit	8
2.5.2	Keinotekoiset eli loogiset koodit	8
2.5.3	Esteettiset koodit	9
2.5.4	Konventionaalisoituminen	9
3	Musiikin viestintä ja kommunikaatio	10
3.1	Musiikillinen kognitio	10
3.2	Musiikillisen kognition osatekijät	11
3.2.1	Skaala	12
3.2.2	Tonaliteetti	13
3.2.3	Melodia	14
4	Flamencon viestintä ja kommunikaatio	16
4.1	Compáksen etymologia	16
4.2	Compáksen historia	17
4.3	Compás-ympyrä	17
4.4	Compáksen amalgaami-rytmin rakenne	18
4.4.1	12:lta alkava compás (compás tetico)	18
4.4.2	1: ltä alkava compás (compás anacrusico)	19
4.4.3	2:lta alkava compás	19

4.4.4	11:ltä alkava compás	20
4.4.5	Media-compás	20
4.4.6	6:lta alkava compás	21
4.4.7	7:ltä alkava compás	21
4.4.8	8:lta alkava compás (siguiriya)	22
4.4.9	9:ltä alkava compás	22
4.4.10	10:ltä alkava compás	23
4.4.11	5:ltä alkava compás	23
4.4.12	4-jakoiset eli 3-3-3-3-rakenne	24
4.4.13	Takapotku	24
4.5	Tanssin rakenne	25
4.5.1	Salida	26
4.5.2	Letra	26
4.5.3	Falseta	27
4.5.4	Subida	27
4.5.5	Escobilla tai zapateado	27
4.5.6	Remate	27
5	Bulerias	28
6	Teos-osan rakenneanalyysi	30
7	Yhteenveto	32
	Lähteet	35

1 Johdanto

Opinnäytteeni jakautuu teos-osaan ja kirjalliseen osaan. Teos-osana toimii osio pidemmästä musiikkikappaleesta, jonka olen tehnyt tilaustyönä espanjalaisille flamenco-tanssijoille. Tilauksen mukaisesti olen pyrkinyt tekemään perinteisen flamencon kieltä ja kommunikaatiota noudattavaa materiaalia, joka mahdollistaa elektronisen ja populäärimmän musiikin kuulijakunnan kiinnostumisen aiheesta.

Teos-osan tarkoituksena on luoda rytmisesti täysiverinen ja puhdas bulerias kaikkine siihen kuuluvine variantteineen. Päämääränä on luoda flamencotanssin ammattilaisille improvisoinnin mahdollistavaa materiaalia, joka toisaalta asettaa improvisoinnille flamencon kielen ja rytmiiikan kautta selkeästi ymmärrettävät rajat.

Kirjallisessa osassa tutkin flamencon kommunikaation lainalaisuuksia ja rakennetta. Flamencon kielen kommunikatiivisten funktioiden ja merkitysten selventämiseen käytän viestinnän teorian Saussuren koulukunnan hahmotusmallia merkkien funktioista.

Flamencon lukuisten eri tyylilajien eli pálojen kirjosta produktion tuottaja on valinnut ensimmäiseksi kokeiltavaksi buleriaksen. Bulerias on flamencon páloista nuorimpia; se on syntynyt vasta 1900-luvun alussa. Vuosisadan olemassaolonsa aikana se on kuitenkin vakiinnuttanut paikkansa kaikkien esitettävien 12-jakoisten tanssien summaavana lopun huipennuksena. Buleriasta voidaan esittää myös omana erillisenä pálonaan. Se toimii eri páloja yhdistävänä solmukohtana, jota kohden aina päädytään. Se on pálo, joka paljastaa tekijän suhteen sen kanssa samaa rytmistä amalgaamia oleviin hitaampiin páloihin. Siksi se on kokeneelle flamencolle nautinto ja vapaan assosiaation tila, joka toisaalta herättää kokemattomin keskuudessa pelkoa ja kunnioitusta.

Vaikka olen flamencon kannalta aina extranjero, ulkomaalainen ulkomailta, lähestyn aihetta alan ammattikoulun käyneenä säestäjänä ja Sevillassa tanssitunteja ja esityksiä säestäneenä ammatti-kitaristina sisältäpäin. Teos on ensisijaisesti kunnianosoitus flamencon perinteiselle kommunikaatiolle, vaikka lopputuloksen on tarkoitus

kommunikoida ja puhutella myös flamencon kieltä osaamattomien kanssa sekä avata uusia sähköisiä äänimaisemia hyödyntäviä mahdollisuuksia.

Käytän teos-osassa perinteistä flamencon kommunikaatiota: tyylille ominaisia rytmejä, melodioita sekä harmonioita ja niiden purkautumispaikkoja konemusiikille ominaisessa äänimaisemassa. Sisäänkoodaan flamenco ja uloskoodaan konemusiikkia. Uloskoodauksen onnistumista ei mitata kuitenkaan vain konemusiikin perinteisillä mittareilla, vaan traditionaalisen flamencon kieltä puhuvien vertaiskokemuksena ja musiikillisen kommunikaation luonnollisuutena.

Kirjallisessa osassa pyrin suhteuttamaan käyttämäni flamencon kommunikaatiota yleiseen viestinnän teoriaan. Etistisen lähtökohdan ja teos-painotteisen päämäärän vuoksi kirjallinen osio on kuitenkin ennen kaikkea – buleriaksen hengen mukaan – leikkiä ja tajunnanvirtaa tutuilla asioilla.

Toisaalta kirjallisen osion on tarkoitus tuottaa osia, jotka sellaisenaan ovat validia - ajankohtaista ja ajatonta - materiaalia flamencon rytmiikan ja rakenteiden opettamiseen. Erityisesti suomenkielellä on mahdotonta löytää kriittisen tarkastelun kestävää materiaalia.

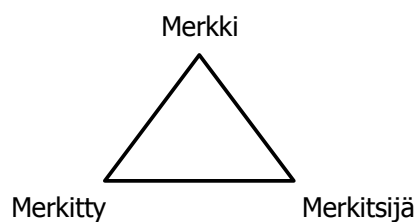
Lähteinä käytän viestinnän teorian puolella alan kirjallista materiaalia, flamencon osalta kirjallisen materiaalin lisäksi luentoja alan espanjalaisesta ammattikoulusta – opetettua sekä omaa hiljaista tietoa.

2 Viestinnän teoria

Pyrin tässä kappaleessa esittelemään oppimaani semioottista hahmotustapaa, jota myöhemmin sovellan flamencon kommunikaation erityispiirteitä tutkivassa kappaleessa 5. Tarkoituksena ei ole niinkään julistaa yhtä teoreettista totuutta, vaan enemmänkin avata omassa semioottisessa hahmotuksessani käyttämäni terminologiaa. Semiotiikan terminologia ja erityisesti suomennokset tarjoavat lukuisia eri vaihtoehtoja ja tulkintoja samoille ilmiöille. Hahmotukseni pohjautuu Ferdinand de Saussuren semioottiseen malliin, ja terminologiani erityisesti John Fiskin suomennettuun teokseen Merkkien kieli. Tarkoituksena on siis tarjota semiotiikkaa ja sen terminologiaa tunteville kosketuspinta teoreettiseen semioottiseen ajatteluuni.

2.1 Merkityksen alkeisosat – merkki, merkitsijä, merkitty

Toinen semiotiikan perustajista Ferdinand de Saussure kiinnitti teoriassaan huomionsa suorasukaisesti itse merkkiin. Saussure piti merkkiä merkityksekkäänä fyysisenä oliona. Merkki (signe) rakentuu hänen mukaan kahdesta alkeisosasta: merkitsijästä (signifiant) ja merkitystä (signifié).

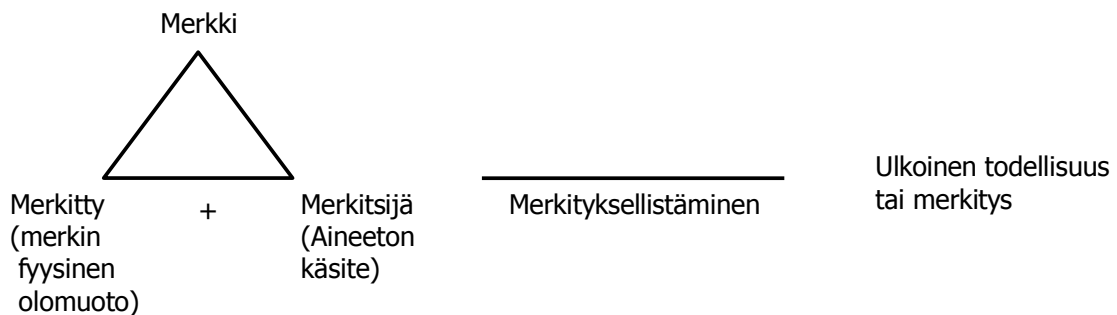


Kuvio 1. Merkki, merkitty, merkitsijä.

Saussure määrittelee merkitsijän materiaalsen (esim. akustisen) ilmiön aikaansaamaksi "psykkiseksi jäljeksi". Merkitsijä ei Saussuren mukaan ole materiaallinen elementti kuten konkreettinen ääni, vaan vasta tuon äänen synnyttämä sisäinen ilmentymä.

Myöhempi saussurelainen koulukunta määrittelee merkitsijän materialistisemmin. Merkitsijä on merkin ulkomuoto sellaisena kun sen konkreettisesti havaitsemme, kun taas merkitty on se aineeton käsite, johon merkitsijä viittaa. Samaa kieltä puhuville saman kulttuurin jäsenille aineettomat käsitteet ovat jotakuinkin yhtäläisiä. Kääntäen taas Merkityn aineettomien käsitteiden voidaan sanoa muodostavan yhtenäisen kielen ja kulttuurin ytimen.

Merkitsijän ja merkityn suhteesta ulkoiseen merkitykseen Saussure käyttää termiä merkityksellistäminen (signification). Saussure ei pitänyt merkityksellistämistä tarkemman tutkailun arvoisena, mutta myöhemmät semiotiikan koulukunnat ovat tutkineet tätä prosessia enemmän.



Kuvio 2. Merkityksen alkeisosat Saussuren mukaan.

John Fiske kuvaa (s.67) merkityksellistämisen prosessia seuraavasti:

Kuvitelkaapa, että britteinä piirtäisitte paperille seuraavat kynänvedot:

O X

Nämä saattaisivat olla "jätjän shakiksi" kutsutun pelin alkuna, jolloin ne jäisivät vain kynänpiirroksiksi paperille. Taikka ne voidaan lukea sanana, jolloin saamme merkitsijästä (piirtojen ulkoasu) ja aineettomasta käsitteestä (härkyys - "ox" tarkoittaa härkää) rakentuvan merkin - merkin, jota englanninkielessä käytetään kyseisentyypisestä elikosta. Itse kullakin olevan härkyyskäsitteen ja fyysisen härkätodellisuuden välistä suhdetta kutsutaan 'merkityksellistämiseksi'. Se on tapamme antaa maailmalle merkitystä, ymmärtää sitä.

Fiske painottaa tätä, sillä hänestä on tärkeää pitää mielessä että merkityt ovat yhtä lailla kulttuurin tuotetta kuin merkitsijäkin.

Kaikkihan tiedämme, että eri kielten sanat eroavat toisistaan. Toisaalta on helppo langeta harhaluuloon, että merkitykset ovat universaaleja, ja että kääntämisessä on kyse yksinkertaisesti esimerkiksi englannin kielen sanan korvaamisesta suomalaisella 'merkityksen' pysyessä samana. Näin asia ei ole. Oma hätkäyskäsitteeni eroaa varmastikin suuresti intialaisen talonpojan vastaavasta käsitteestä eikä hindun kielen härkä-sanana opiskelu toisi minua tuumaakaan sitä lähemmäksi. Härän merkityksellistäminen on yhtä kulttuuripitoinen asia kuin kunkin kielen merkitysajotteiden kielellinen muotoilu.

2.2 Merkin motivaatio

Tutkimuksessa käytetyt merkitysajotteiden ja merkin suhdetta kuvaavat päätermit ovat arbitraarisuus eli mielivaltaisuus, motivaatio ja rajoite.

Merkkien mielivaltaisuus (eli arbitraarisuus) on Saussuren mukaan inhimillisen kielen ydin. Mielivaltaisudella Saussure tarkoittaa sitä, että merkitysajotteiden ja merkityksen välinen suhde muodostuu tavan, säännön tai sopimuksen avulla - ei luonnollisesti. Saussure piti tätä tärkeimpänä ja pisimmälle kehittyneenä merkkien luokkana.

Toisiinsa liittyvät motivaatio ja rajoite puolestaan kuvaavat missä määrin merkitykset määräävät merkitysajotteita. Motivoitu merkki on pitkälti ikoninen, kun taas mielivaltaisuus merkki on motivoimaton. Mitä motivoitumpi merkki on, sitä enemmän merkitykset rajoittaa merkitysajotteita.

2.3 Tapa

Tapa on tärkeä käsite viestinnässä tai merkityksellistämässä. Pelkistetyimmällä tasolla se voi viitata keinotekoisien merkkien toimimissääntöihin. Toisaalta on olemassa vähemmän selvästi ilmaistuja tapoja. Tällöin kokemus huomiosta kertoo, mihin informatiiviseen aspektiin huomio on kiinnitettävä. Fiskin (80) mukaan joskus on vaikea arvioida, miten suurelta osin merkki on tavan määräämä, miten suurelta ikoninen - siis miten motivoitu tai rajoitettu se on.

Kun televisiokamera zoomaa lähikuvaan kasvoista, tämä merkitsee tavan mukaan, että kyseinen henkilö on myrskyisten tunteiden vallassa. Tottumuksen voimasta tiedämme, ettei hän siitä vaan lykkää naamaansa tuuman päähän omastamme. Mutta zoomaukseen sisältyy myös ikoninen ainesosa sikäli, että se kohdentaa huomiomme henkilön tunnemyrskyyn - se esittää ja uusintaa tätä.

Mitä mielivaltaisempi merkki on, sitä enemmän sen tulkintaa ohjaa tapa. Tapa on kuitenkin välttämätön merkin ymmärtämiseksi - olipa merkki miten mielivaltainen tai ikoninen tahansa.

Tapa edustaa merkkien yhteiskunnallista/yhteisöllistä ulottuvuutta. Tavassa käyttäjät ovat sopineet merkin asianmukaisesta käytöstä ja siitä, miten siihen tulee reagoida. Tapaulottuvuuden ulkopuolelle jäävät merkit ovat puhtaasti yksityisiä eivätkä kelpaa viestintään.

2.4 Merkkien koodaaminen

Koodi tarkoittaa viestinnän terminologiassa merkityksellistä järjestelmää. Saussure kiinnitti merkkien koodauksessa huomiota erityisesti kahteen asiaan: paradigmaan ja syntagmaan. Paradigma on joukko merkkejä, joista yksi valitaan käyttöön. Syntagma on sanomaan valittujen merkkien jono tai yhdistelmä. Ts. paradigma on valinnan kategoria ja syntagma järjestelyn kategoria. Valinta saa merkityksenä paitsi itsestään, myös muista vaihtoehdoista, jotka on jätetty valitsematta. Fiskein esimerkin (81) mukaan liikennemerkit - neliö, kolmio ja ympyrä - muodostaa paradigman. Liikennemerkit on puolestaan syntagma, valitun muodon ja valitun symbolin yhdistelmä. Kielessä sanasto muodostaa paradigman ja virke on syntagma. Toisaalta kirjaimet voivat olla paradigma ja sana syntagma.

2.4.1 Paradigma

Fiskein mukaan paradigma on yksikköjoukko, josta kulloinkin vain yksi voidaan valita. Paradigmalla on hänen mukaansa kaksi peruspiirrettä.

1) Paradigman kaikilla yksiköillä täytyy olla keskenään jotain yhteistä; ts. niillä täytyy olla ominaisuuksia, määrittävät niiden jäsenyyttä tuossa paradigmassa. Tiedämme, että M on kirjain. Samoin tiedämme, että 5 ei ole +.

2) Paradigman kunkin yksikön täytyy erottua selvästi muista. Paradigman eri merkit on kyettävä erottamaan toisistaan niin merkityksensä kuin merkitynsä osalta. Seikkoja, joiden nojalla erotamme merkin toisesta, kutsutaan merkin erottaviksi piirteiksi.

Esimerkkinä erottavista piirteistä Fiske mainitsee huonon käsialan, jossa kirjaimia erottavat piirteet jäävät epäselviksi.

2.4.2 Syntagma

Kun yksikkö on valittu paradigmasta, se yleensä liitetään yhteen muiden yksiköiden kanssa. Yhdistelmää kutsutaan syntagmaksi. Fisksen mukaan paradigmasta valittu yksikkö liitetään yleensä yhteen muiden yksiköiden kanssa. Tätä yhdistelmää kutsutaan syntagmaksi. Syntynyt syntagma puolestaan voi olla toisen tason paradigmaksi yksikkö.

Syntagmaan valittuun merkkiin voivat vaikuttaa ne suhteet, joissa se on muihin; merkin merkitys määräytyy osaltaan juuri näiden syntagmakohtaisten suhteiden nojalla.

Yksiköiden yhdistelyä syntagmaksi määräävät syntagmalle ominaiset säännöt tai tavat. Kielessä näitä sääntöjä tai tapoja kutsutaan kieli- tai lauseopiksi ja musiikissa melodiaksi (harmoniassa on kyse paradigmaattisesta valinnasta.)

Saussuren ja häntä seuranneiden strukturaalikielitetieteilijöiden mukaan merkkien ymmärtäminen edellyttää niiden rakenteellisten keskinäissuhteiden ymmärtämistä. Näitä suhteita on kahta tyyppiä - paradigmaattiset valintasuhteet ja syntagmaattiset yhdistelysuhteet. Chandler mainitsee esimerkkinä sanan "open"; kaupan ikkunassa se saa merkityksen "kauppa on avoinna" kun taas hissien nappulassa merkitykseksi tulee "nappia painamalla hissien ovi aukeaa". Ts. merkitys ei ole pysyvä, vaan liittyy merkin syntagmaattiseen kontekstiin.

2.5 Koodit ja tavat

Yksittäiset merkit organisoidaan järjestelmiksi koodien avulla. Koodi tarkoittaa viestinnän terminologiassa merkityksellistä järjestelmää. Fisksen mukaan lähes kaikkia sosiaalisen elämän ilmiöitä, jotka ovat sopimuksenvaraisia tai tietyn yhteisön jäsenten hyväksymien sääntöjen ohjaamia, voidaan pitää "koodattuina".

Kaikki koodit perustuvat yhteisöllisyyteen. Koodin käyttäjät hyväksyvät niiden peruseriaatteet - yksiköt, säännöt joilla yksiköt voidaan valita ja yhdistellä, vastaanottajalle tarjoutuvat merkitykset sekä niiden sosiaaliset ja viestinnälliset tehtävät. Hyväksynnän saavuttamiskeinoista kolme keskeisintä ovat tapa ja käyttötottumus, täsmällinen sopimus ja sisällön antamat vihjeet.

2.5.1 Tapaan perustuvat koodit

Yleensä koodit hyväksytään tavan ja käyttötottumuksen voimasta. Ts. ne ovat kirjoittamattomia ja julkilausumattomia yhtenäisestä kokemuksesta kumpuavia odotuksia. Tapa perustuu toisteeseen; se helpottaa uloskoodausta, ilmaisee kuulumista tiettyyn kulttuuriin, tukeutuu samanlaisiin kokemuksiin ja luo turvallisuuden tunnetta. Uloskoodaus tarkoittaa tässä yhteydessä merkin aiheuttamaa ajatuksellista tulkintaa. Koska tapojen tuottama hyväksyntä on yleensä julkilausumatonta, merkitsijöiden paradigma ei löydä vastineekseen muodollisesti määriteltyä merkittyjen paradigmaa.

Yhteinen kulttuurinen kokemus luo perustan tapaan pohjautuvien koodien hyväksynnälle.

Suurille joukoille suunnattu taide ja kansantaide käyttävät tapaan perustuvia esteettisiä koodeja. Esteettisiä koodeja käytetään sekä massayhteiskunnassa että perinteisessä heimoyhteisössä. Mitä konventionalisempia ja toisteisempia ne ovat, sitä useammin niitä pidetään kliseisinä ja rahvaanomaisina.

2.5.2 Keinotekoiset eli loogiset koodit

Keinotekoiset koodit ovat koodeja, joista niiden käyttäjät ovat selkeästi yhtä mieltä. Merkitsijän ja merkityn suhde on niissä julkilausuttu ja yhteisesti hyväksytty. Ne ovat symbolisia, denotatiivisia eli merkitykseltään ilmeisiä ja suoria, persoonattomia ja pysyviä. Esimerkkinä Fiske mainitsee matematiikan.

Kaikki oikean koodin oppineet tietävät että ' $4 \times 7 = 28$ '. Poikkeava uloskoodaus on mahdotonta.

Paradigmojen erilaisuus erottaa keinotekoiset ja tavan määrittämät koodit toisistaan.

Keinotekoiisiin koodeihin kuuluu määritely, tarkkarajainen merkitsijöiden paradigma, joka kytkeytyy yhtä täsmälliseen merkittyjen paradigmaan. Nämä koodit korostavat denotatiivista merkitystä. Tapaan perustuvien koodien paradigmat ovat avoimia: uusia yksiköitä voidaan lisätä ja vanhoja poistaa. Merkitsijöiden ja merkittyjen paradigman suhde ei ole tarkkaan määritelty eikä kaikkien samalla tavoin hyväksymä. Siksi tapaan perustuvat koodit ovatkin dynaamisempia ja alttiimpia muutoksille. Keinotekoiset koodit ovat pysyvämpiä ja muutettavissa ainoastaan niiden käyttäjien yhteisellä sopimuksella.

Keinotekoiset koodin tulkitusajalta vaaditaan ainoastaan koodin tuntemus. Tapaan perustuvat koodit ovat avoimia ja houkuttelevat tulkitusajaa aktiiviseen vuorovaikutukseen.

2.5.3 Esteettiset koodit

Fisken mukaan esteettisiä koodeja on suhteellisen vaikea luonnehtia, koska ne ovat hyvinkin moninaisia, löyhästi määriteltyjä ja usein nopeastikin muuttuvia.

Kulttuurinen konteksti vaikuttaa niihin ratkaisevasti. Ne mahdollistavat merkityksestä käytävän kamppailun tai suorastaan maanittelevat siihen.

2.5.4 Konventionaalisoituminen

Tavanomaistuminen eli konventionaalistuminen on kulttuurinen prosessi, jossa enemmistö hyväksyy vähitellen luovat ja epätavanomaiset koodit jolloin niistä tulee tavanomaisia. Erikoiskoodin muuntuminen yleiskoodiksi aiheuttaa muutoksia esimerkiksi taiteilijan ja yleisön välille. Laajemman yleisön erinäköisyydestä johtuen koodin on käsiteltävä yleisesti tunnettuja merkityksiä - ainutkertaisten, huoliteltujen ja hienovaraisten merkitysten sijaan. Ts. sanoman sovittaminen massayleisön moninaisiin konventioihin ja kulttuurisiin kokemuksiin tarkoittaa poikkeavien uloskoodausten mahdollistamista.

Koodit ja tavat ovat kaikkien kulttuurien ydinainesta. Ne auttavat meitä ymmärtämään maailmaa vaellustamme ja paikantamaan itsemme omassa kulttuurissamme. Ilman yhteisiä koodeja emme voisi tuntea kuuluvamme kulttuuriimme emmekä ilmaista tätä jäsenyyttämme. Koodeja käyttämällä - toimimmepä tällöin sitten yleisenä tai lähteenä - otamme paikkamme kulttuurissamme ja pidämme yllä kulttuurimme elinvoimaisuutta ja jatkuvaa olemassaoloa. Kulttuuri ei olisi aktiivinen, dynaaminen ja elävä organismi, elleivät sen jäsenet osallistuisi jatkuvasti viestintään sen koodeja käyttämällä.

3 Musiikin viestintä ja kommunikaatio

Esittelen tässä kappaleessa musiikin viestinnän ja kommunikaation universaaleja teoreettisia ilmiöitä. Avaan hieman niitä musiikillisia kognitiivisia käsitteitä ja parametreja, jotka vaikuttavat yleisesti musiikkityylien sisäisessä koodistossa. Esittelen miten skaala, tonaliteetti ja melodia määritellään, sekä miten niitä sovelletaan flamencolle ominaisella tavalla. Tarkoituksena on nostaa esiin ne musiikilliset kognitiiviset määreet, jotka flamencon paradigman tulee pitää sisällään.

3.1 Musiikillinen kognitio

Thautin mukaan (171) musiikkia on pidetty läpi ihmiskunnan historian kommunikaation muotona. Kysymystä siitä, kuinka musiikki lopulta kommunikoi, on peräänkuulutettu niin filosofian, uskonnon, taiteen kuin tieteenkin parissa.

Musiikkia on usein kuvattu ilmaisun kielenkaltaisena muotona, vaikkakaan musiikillinen ääni ei puheen tavoin sisällä tarkkaan määrittelevää informaatiota. Kommunikaatio prosessina asettaa vaatimuksen merkkien ja symbolien olemassaololle viestijän ja vastaanottajan välillä.

Merkit määritellään usein joksikin joka edustaa jotakin tarkasti viitaten, kun taas symbolit – merkkien alalaji – ovat paljon subjektiivisempia ja herättävät siksi vähemmän tarkkoja tarkoituksia. Niillä molemmilla täytyy olla merkitys niiden käyttäjälle.

Musiikin alistaminen kommunikaation analyysille – vertaaminen puheeseen ja kieleen - on mielenkiintoinen ja usein käytetty ajatusmalli . Aiellon mukaan sekä puheella että musiikilla on akustisesti rakenteellisia yhtäläisyyksiä ja prosodisia piirteitä: sävelkorkeus, kesto, sointi, intensiteetti sekä näistä elementeistä rakentuvat äänensävyyn muutokset (1994, 40-63).

Thautin mukaan yksi oleellisimmista yhtäläisyyksistä musiikkia ja puhetta vertailevassa analyysissä syntyy syntagman ja paradigman välille. Musiikki ja puhe ovat molemmat syntaktisten systeemien päälle rakentuneita. Niissä äänen jaksoja organisoidaan sääntöjä seuraaviksi rakenteiksi. Vaikka yhteinen syntaktinen systeemi musiikin ja puheen välillä on kiistaton, tarkka funktio ja käyttötarkoitus ei välttämättä ole yhteinen.

Thautin mukaan musiikin ja puheen suurin ero piilee tarkan semanttisen ja viittaavan tarkoituksen puutteessa musiikin kommunikaatiossa.

Musiikilliset äänet ja jaksot kommunikoivat abstraktimmassa muodossa. Ne eivät suoranaisesti denotoi tai viittaa ulkomusiikillisiin tapahtumiin, objekteihin, konsepteihin tai kognitioihin. Musiikillinen tarkoitus on itsenäistä, eikä sen epädiskursiivisia symboleita voida kääntää suoraan viittaviiksi denotaatioiksi.

Tämä herättää kysymyksen musiikin ja puheen kommunikaation motiivista. Jos kerran kommunikaation rakenne ja toteutuksen logiikka on yhtäläinen, täytyy eron löytyä tarkoituksenmukaisuudesta – vastauksesta kysymykseen miksi.

Puheen kommunikaation on tarkoitus välittää tietoa ja informaatiota, kun taas musiikin – tai ainakin musiikkia ja tanssia yhdistävän flamencon – kommunikaatiossa pyritään vain ja ainoastaan jatkumolliseen yhteyteen muiden kanssa. Rakenteellisesti flamencon kommunikaatio ja kommunikoijien ”puheenvuorot” syntyvät kieleen verrattavissa olevasta merkkijärjestelmästä. Tämä kommunikaatio on mahdollista vain merkit ja merkitykset ymmärtäville, mutta kommunikaation lopputulos – kommunikoijien olemisen kollektiivinen tila – on emotionaalisesti kaikkien ymmärrettävissä ja tunnettavissa.

Toisin kuin puhe, flamencon kommunikaatio pyrkii samanaikaiseen – unisonomaiseen – kommentointiin rytmin välityksellä. Vaikka laulu, tanssi ja kitara toimivatkin eri osaluilla, rytmi yhdistää kaikkia näitä flamencon kommunikoijia – Saussuren termin viestijöitä. Vaikka nimenomaan rytmin kautta muodostuu yhteinen kieli, tukea antaa

Idealisessa tilanteessa kommunikoijat sulautuvat yhdeksi, eikä kommunikaatio sinällään tuota uutta informaatiota, vaan hetkessä elävää kollektiivista tunnetta. Tämä on mahdollista vain kielen lainalaisuudet ja rajat tuntemalla.

3.2 Musiikillisen kognition osatekijät

Musiikin kuunteleminen ei ole pelkkä passiivinen aistimisprosessi. Korva ottaa fysiologisesti vastaan korvakäytävään saapuvaa mekaanista värähtelyä, mutta ihmisen mieli rakentaa tästä aistimuksesta loogisen kokonaisuuden, esimerkiksi melodian.

Aiello määrittelee melodian sarjaksi yksittäisiä säveliä, jotka järjestyvät musiikilliseksi esteettiseksi kokonaisuudeksi (173). Lipscombin mukaan juuri aktiivinen osallistuminen aistiprosessiin erottaa kuuntelemisen taiteen kuulemisesta (161).

Musiikillinen kognitio ja tajunta ilmenevät aina kulttuurisen kontekstin sisällä. Lipscombin mukaan merkitsevät tekijät kulttuurin musiikissa ovat virejärjestelmä ja musiikin esittämiseen sopiviksi koetut sävelsarjat (154). Vain ne ihmiset, jotka ymmärtävät musiikin sisältämät säännöt ja systeemin, ovat kykeneviä kommunikoimaan sen avulla.

3.2.1 Skaala

Skaala on yksi tärkeimmistä psykologisista rakenteista musiikin tekemisen prosessissa. Skaalat tarjoavat rajatun joukon säveliä psykologiseksi standardiksi, josta kuulija voi mitata melodista liikettä ja sävel-intervallin kokoa.

Dowling ja Harwood (1986) ehdottavat neljää psykologista rajoitetta, jotka musiikillisen skaalan olisi täytettävä.

1. Kuulijoiden on pystyttävä tekemään ero skaalan hienovaraisten sävelien välillä
2. Oktaavien on oltava samanlaisia
3. Skaala voi pitää sisällään vain kohtuullisen määrän säveliä (yleensä 7)
4. kaikki intervallit pitää voida rakentaa samasta yhtenäisestä sävelten modaalisesta yksiköstä

Länsimaisessa musiikissa tämä modaalinen yksikkö on puolissävelaskel. Flamenco-laulussa käytetään myös puolissävelaskelten väleihin jääviä mikro-intervalleja, mutta ne ovat kommunikatiivisen aspektin kannalta epäolennaisia.

Flamencossa käytetään pääsääntöisesti flamenco-moodia. Manuelin (45–46) mukaan tämä tarkoittaa käytännössä fryygistä skaalaa, jota on laajennettu arabialaisilla hijaz ja hijaz-kar -moodeilla. Perézin mukaan hijaz-moodi puolestaan tarkoittaa samaa kuin harmonisen mollin 5:s moodi. Näiden lisäksi käytetään tyylilajista riippuen tavallisia duuri- ja molli-skaaloja.



Kuvio 3. Fryyinen skaala, hijaz- ja hijaz-kar -moodi.

3.2.2 Tonaliteetti

Tonaliteetti edellyttää, että yksittäiset nuotit ja soinnut ovat hierarkisessa suhteessa tooniseen säveleen – toonikaan – joka on kaikkein tärkein sävel. Tämä tonaalinen hierarkia erottaa sävelasteikon sävelten suhteita toisiinsa.

Flamencon tonaliteetti ja harmonia perustuvat arabialaisiin vaikutteisiin. Ns. flamenco-moodin mukaisesti harmonia hahmotetaan yleensä alaspäin purkautuvana fryygisenä moodina VII-VI-V-IV-III-II-I, jossa kolmas sävel esiintyy sekä luonnollisena että korotettuna.

Toinen flamencon tonaliteettiin olennaisesti vaikuttava tekijä on kitaran käyttö harmonian toteuttamisessa, sillä monet laajennettujen sointujen lisäsävelet syntyvät kitaran vapaina soivista kielistä. Manuelin mukaan (46-56) flamencon tonaliteetille on ominaista fryyginen kadenssi IV-III-II-I. Tätä kutsutaankin yleisesti andalusialaiseksi kadenssiksi (cadencia andaluza).



Kuvio 4. Fryyginen moodi, andalusialainen kadenssi

3.2.3 Melodia

Musiikillisen äänen kuuntelukokemuksessa melodia on usein aspektina esiin pistävin. Se on helpon tunnistettava, muistettava ja toistettava osatekijä. Dowlingin mukaan (1994) neljä melodiaa määrittävää piirrettä ovat:

1. linja
2. intervallin koko
3. sävellaji
4. rytmi

Linja on yksinkertaisesti sävelten välisistä nousuista ja laskuista syntyvä kuvio. Intervallin koon koodaaminen pitää sisällään peräkkäisten äänten sävelkorkeuden tarkkailun prosessin melodisessa kontekstissa. Melodian sävellaji asettaa tietyt odotukset kahden sävelen välille toonisessa kontekstissa. Aksenttien kaava ja nuottien kestot määrittävät melodian rytmin.

Melodiat muistetaan määrättyinä sarjoina säveliä dynaamisine taipumuksineen hakeutua kohti tonaalisen kontekstin tasapainoa (1994, 191).

Rossyn mukaan (94-96) Flamencossa melodinen linja on lähes aina laskeva. Melodiset intervallit ovat yleensä sekunteja, eikä ambitus yletä kvinttiä. Fernandezin mukaan

(2004, 55-68) flamencossa esiintyy lähinnä varioituja fryygisiä ja joonisia melodioita. Melodioiden aloitus-, purkautumis- ja lopetuspaikat noudattavat compás-käsitettä.

4 Flamencon viestintä ja kommunikaatio

Käyn tässä kappaleessa läpi flamencon koodistoa sekä compás- että rakennetasolla. Esittelen compáksen käsitteen ja sen historiaa. Kerron mistä muodostuu flamencossa käytössä olevat compás tetico, compás anacrusico ja siguiryan compás, sekä niiden ohessa käytettävät - amalgaamisen rytmihahmotuksen kautta muodostuneet - variantit. Esittelen vanhimman tunnetun tavan – compas-ympyrän – edellä mainittujen 12-jakoisten amalgaami-rytmien logiikkaan. Lopuksi käyn läpi flamencossa käytettäviä koodiston mukaisia rakenteita.

4.1 Compáksen etymologia

Compás-sanan synty on nykyisen tiedon mukaan jäljitetty 1400-luvulle. Ensimmäisen kerran sana on dokumentoitu Sevillassa vuonna 1490 Alonso Fernández de Palencian sanakirjassa *Universal Vocabulario en latín y en romance* (Corominas, Pascual 1980-1991 s.681)

Corominas ja Pascual kiteyttävät teoksessaan *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (1973) Compáksen etymologian seuraavasti:

COMPÁS, 1490 (geometrinen instrumentti; `rytmi, mitta´). Johdettu vanhasta sanasta compasar, `mitata´, jota tiedetään käytetyn kaikissa romaanisissa kielissä jo 1220-luvulla. Compasar sana tulee latinankielisistä sanoista *cum*, `kanssa´, ja *passus* `yhden askeleen mitta´

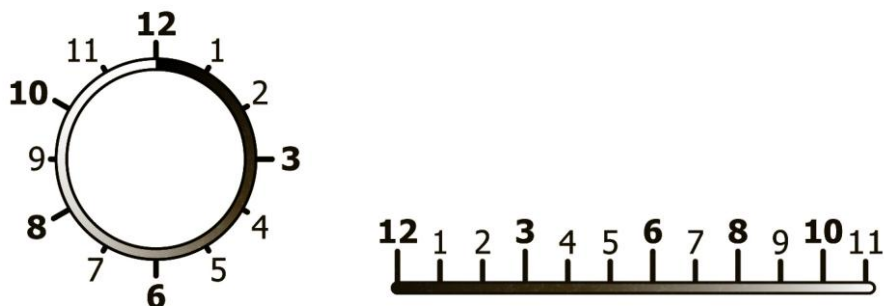
Compás on siis sanana ja käsitteenä dokumentoitu jo n. 250 vuotta ennen flamenco-sanaa. Compás-sanan nykyinen funktio on varsin harhaanjohtava. Sitä käytetään nykyisin paitsi flamencon rytmilajin yhteydessä, myös perinteisemmän länsimaisen musiikin terminologiassa. Molemmissa sanaa käytetään tyylinmukaista rytmistä jaksoa ja pulssia kuvaavassa merkityksessä. Flamencon parissa compás voi olla nykyisin rytmisesti vaikka 3-, 4-, 6-, 8-, tai 12-jakoinen. Alun perin compás on kuitenkin tarkoittanut jotain paljon käsitteellisempää ja fundamentaalisempaa.

4.2 Compáksen historia

1400-luvun tiede pyrki kohti universaaleja totuuksia. Se jätti historiaan kolme edelleen käytössä olevaa suurta muutosta: kompassin, kellotaulun ja compáksen. Kaikkien kolmen logiikka liittyy vahvasti toisiinsa. Lisäksi niiden kaikkien perustavanlaatuisen graafinen ja visuaalinen idea on ollut olemassa jo ennen 1400-lukua, mutta oikeat - universaalin käytön mahdollistavat - loogiset mittayksiköt ovat saman aikakauden perua. Kompassin asteikon jakaminen 16:n tuulen sijaan 360 asteeseen mahdollisti tarkan suuntiman määrittämisen ja mullisti koko merenkäynnin. Tämän seurauksena merenkävijät pysyivät aina kartalla. 24-tuntisen kellotaulun jakaminen visuaalisesti 12-tuntiseksi puolestaan muutti pysyvästi ajan jaksottaista hahmottamista; miten kuluva tunti suhteutuu graafisesti muuhun vuorokauteen ja toisaalta miten 12-jakoisuus yhdistää vuorokauden ja kuukaudet. Rytmien hahmottaminen 12-jakoisessa compás-ympyrässä mahdollisti kaikkien yleisesti tunnettujen - 3-, 4-, 6- ja 8-jakoisten - länsimaisten rytmilajien ja intialaisten 12-jakoisten ns. amalgaamirytmien hahmottamisen suhteessa toisiinsa. Compás-ympyrän avulla pystyttiin navigoimaan ensimmäistä kertaa missä tahansa rytmilajissa, koska sen avulla hahmotettuna kaikki rytmilajit ovatkin siis luonteeltaan 12-jakoisia.

4.3 Compás-ympyrä

Compás-ympyrä muistuttaa 12-tuntista kellotaulua. Aksenttien paikat ovat iskuilla 12, 3, 6, 8, ja 10. Sen avulla voidaan hahmottaa kaikki flamencossa käytetyt rytmilajit ja suhteuttaa ne toisiinsa. Se on kuitenkin vain visuaalinen apuväline - muotti jossa kaikki rytmit löytävät uomansa - jota voidaan käyttää rytmien analysoinnin ja harjoittelun tukena.



Kuvio 5. Compás-ympyrä ja yksi compás sarjana

Yksi compás on flamencon kaikkien tyyllilajien rytminen perusyksikkö - semioottisen koulukunnan mukaisesti paradigma - ja sen kesto on yksi 'kellonkierto'. Kokonainen 12-jakoinen compás jakaantuu kahteen 3-jakoiseen (esim. **12-1-2**, **3-4-5**) ja kolmeen 2-jakoiseen (esim. **6-7**, **8-9**, **10-11**) osaan.

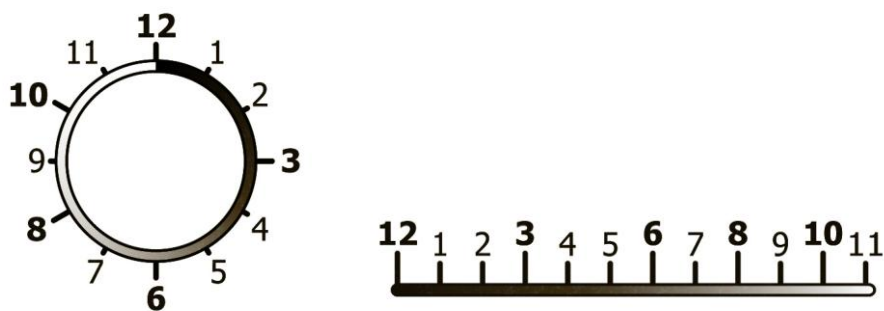
Flamencon eri tyyllilajien eli pálojen compáksia erottaa toisistaan paitsi eri tempo, myös eri aloituspaikat. Nykyisin flamencossa käytetään pálosta riippuen kolmea eri aloituspaikkaa: 12 (compás tetico), 1 (compás anacrusico) ja 8 (seguiriyas). Aloituspaikan mukaan syntyy pálon pulssi. Historian saatossa mahdollisina aloituspaikkoina ovat olleet kaikki iskut 'kellon ympäri'. Eri aloituspaikoista on nykyisessä flamencossa jäljellä toista pulssia hetkellisesti korostavia - "väärään" páloon viittaavia - osioita.

4.4 Compáksen amalgaami-rytmin rakenne

12-jakoista rytmiä kutsutaan usein amalgaami-rytmiksi (amalgaami, yhdistelmä), sillä se koostuu pienemmistä 2-tai 3-jakoisista osista. Compás-ympyrä havainnollistaa kaikki mahdolliset flamencon amalgaami-rytmien osat ja niiden keskinäisen logiikan.

4.4.1 12:lta alkava compás (compás tetico)

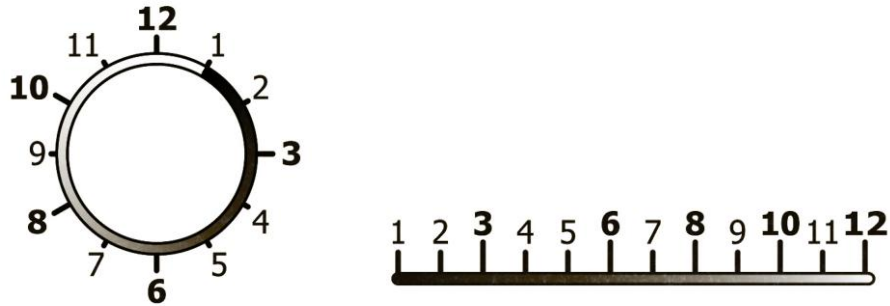
12:lta alkavassa compáksessa aksentti tulee 12 iskun pituisessa toistuvassa sarjassa 1:lle, 4:lle, 7:lle, 9:lle, 11:lle iskulle. Alkuun tulee kaksi 3-jakoista osaa ja loppuun kolme 2-jakoista osaa - aksentin ollessa aina osan ensimmäisellä iskulla.



Kuvio 6. 12:ta alkava compás.

4.4.2 1:ltä alkava compás (compás anacrúsico)

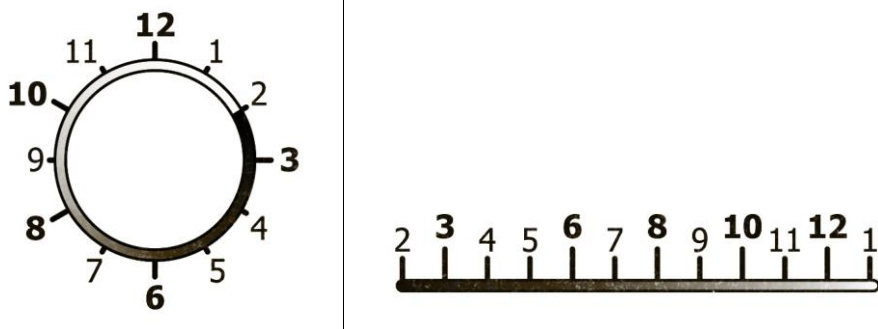
1:ltä alkavassa compáksessa aksentti tulee 12:n iskun pituisessa toistuvassa sarjassa 3:lle, 6:lle, 8:lle 10:lle ja 12:lle iskulle. Compás jakaantuu - 12:lta alkavan compáksen tapaan - alun kahteen 3-jakoiseen ja lopun kolmeen 2-jakoiseen osaan – aksentin ollessa aina osan viimeisellä iskulla.



Kuvio 7. 1:ltä alkava compás

4.4.3 2:lta alkava compás

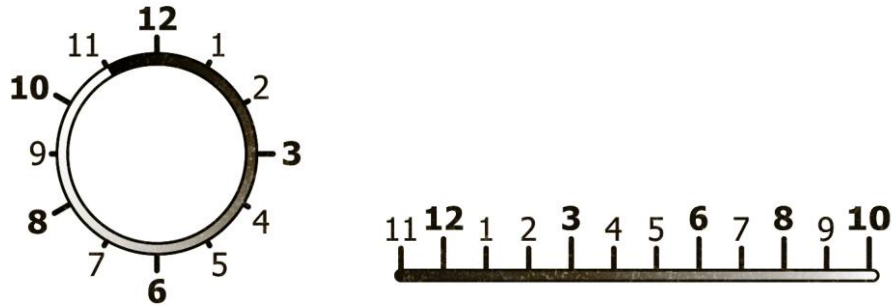
2:lta alkavassa compáksessa aksentti tulee 12:n iskun pituisessa toistuvassa sarjassa 2:lle, 5:lle, 7:lle 9:lle ja 11:lle iskulle. Compás jakaantuu - 12:lta ja 1:ltä alkavan compáksen tapaan - alun kahteen 3-jakoiseen ja lopun kolmeen 2-jakoiseen osaan - aksentin ollessa alussa keskimmaisella iskulla ja lopussa osan ensimmäisellä iskulla.



Kuvio 8. 2:lta alkava compás

4.4.4 11:ltä alkava compás

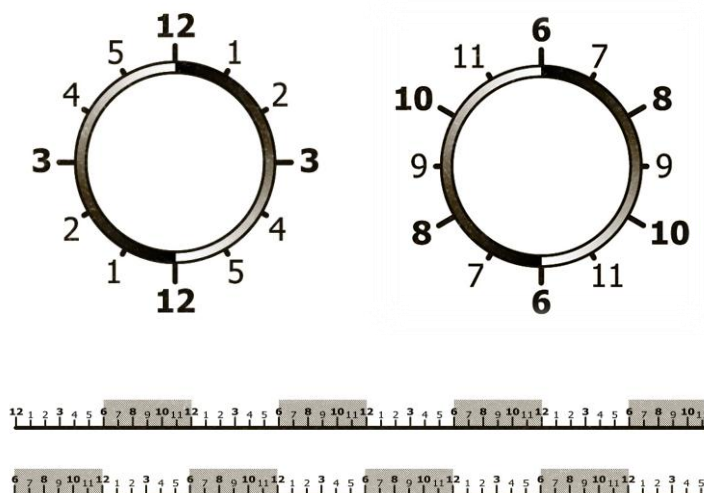
11:ltä alkavassa compáksessa aksentti tulee 12:n iskun pituisessa toistuvassa sarjassa 2:lle, 5:lle, 8:lle 10:lle ja 12:lle iskulle. Compás jakaantuu - 12:lta, 1:ltä ja 2:lta alkavan compáksen tapaan - alun kahteen 3-jakoiseen ja lopun kolmeen 2-jakoiseen osaan - aksentin ollessa alussa keskimmáisellä iskulla ja lopussa osan viimeisellä iskulla.



Kuvio 9. 11:ltä alkava compás

4.4.5 Media-compás

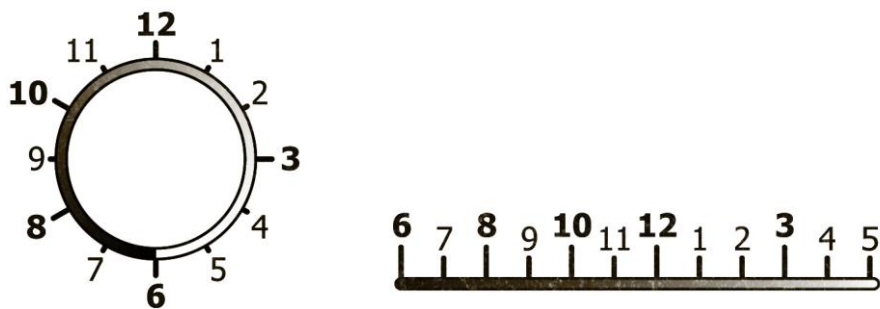
Edellä mainitut compáksen aloituspaikat mahdollistavat compáksen hahmottamisen kahtena samanpituisena 6:n iskun osana - media-compáksena - joista ensimmäinen on 3-jakoinen ja toinen 2-jakoinen. Yleisin käyttötapa on kokonaisen 12-iskuisen compáksen pulssin kääntäminen kokonaisuutena 3- tai 2-jakoiseksi. Myös ylimääräisen media-compáksen lisääminen compásten väliin on joissain tyyllilajeissa mahdollista.



Kuvio 10. Media-compás

4.4.6 6:lta alkava compás

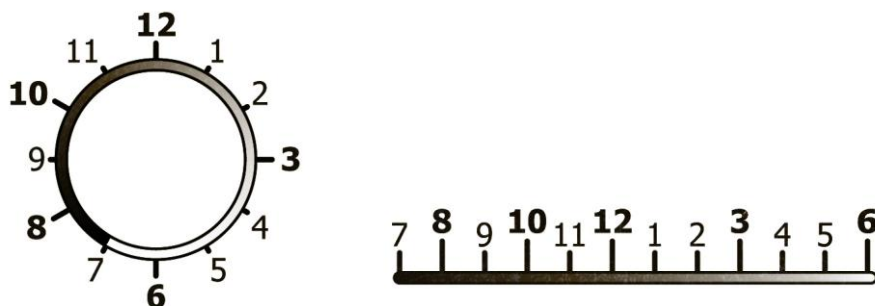
6:lta alkavassa compáksessa aksentti tulee 12:n iskun pituisessa toistuvassa sarjassa 1:lle, 3:lle, 5:lle, 7:lle ja 10:lle iskulle. Compás jakaantuu alun kolmeen 2-jakoiseen osaan ja lopun kahteen 3-jakoiseen osaan - aksentin ollessa aina osan viimeisellä iskulla. 6:lta alkava compás jakaantuu tasan kahteen media-compákseen – ollen 12:lta alkavan compáksen käänteisversio - mutta muodostaa rytmisen sisar-suhteen myös 7/5 suhteessa jakautuvien 2-2-3-3-2 rakenteellisten compásten kanssa.



Kuvio 11. 6:lta alkava compás

4.4.7 7:ltä alkava compás

7:ltä alkavassa compáksessa aksentti tulee 12:n iskun pituisessa toistuvassa sarjassa 2:lle, 4:lle, 6:lle, 9:lle ja 12:lle iskulle. Compás jakaantuu alun kolmeen 2-jakoiseen osaan ja lopun kahteen 3-jakoiseen osaan - aksentin ollessa aina osan viimeisellä iskulla. 7:ltä alkava compás jakaantuu tasan kahteen media-compákseen – ollen 1:lta alkavan compáksen käänteisversio, mutta muodostaa rytmisen sisar-suhteen myös 7/5 suhteessa jakautuvien 2-2-3-3-2 rakenteellisten compásten kanssa.

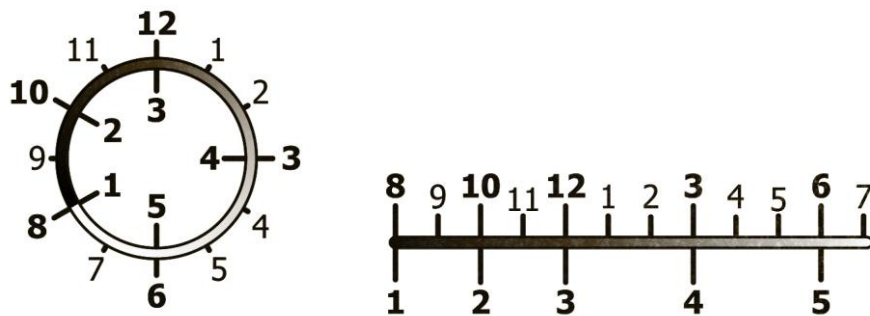


Kuvio 12. 7:ltä alkava compás

4.4.8 8:lta alkava compás (siguiriya)

8:lta alkavassa compáksessa aksentti tulee 12:n iskun pituisessa toistuvassa sarjassa 1:lle, 3:lle, 5:lle, 8:lle ja 11:lle iskulle. Compás jakaantuu alussa kahteen 2-jakoiseen osaan, sitten seuraa kaksi 3-jakoista osaa ja loppuun tulee yksi 2-jakoinen osa - aksentin ollessa aina osan ensimmäisellä iskulla. 8:lta aloitettaessa compás ei jakaudu tasaisesti kahteen media-compákseen, vaan 12-iskua jaetaan 7:n ja 5:n iskun sarjoihin. Alkuun tulee kaksi 2-jakoista osaa lisättynä yhdellä 3-jakoisella osalla ja loppuun tulee yksi 3-jakoinen osa lisättynä yhdellä 2-jakoisella osalla.

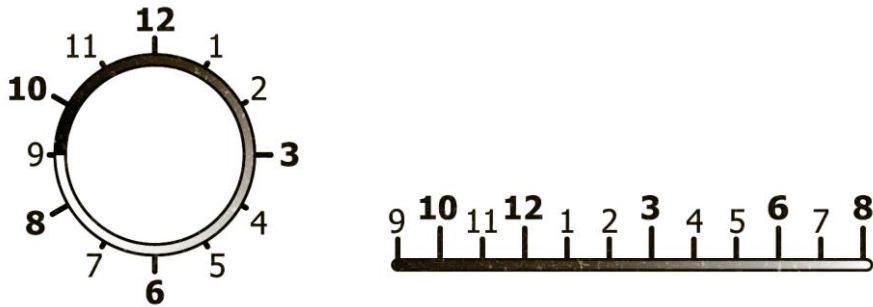
Tästä aksentointitavasta käytetään flamencon parissa yleisesti myös compáksen universaalien alkuperäisen logiikan rikkovaa "kadunmiesten" tapaa laskea viiteen. Tapaa kritisoivien mukaan samalla logiikalla mistä tahansa compás-lajista voitaisiin poimia vain 5 aksenttia. Lisäksi numeroiden korvaaminen espanjan kielen 'ja' sanalla sekä artikkelilla vie mahdollisuuden ns. takapotkun (ks.4.4.13) 4-jakoinen osio) verbaaliselta ilmaisulta. Koska tällainen laskutapa esiintyy vain vaikeammin hahmotettavan - 7:n ja 5:n iskun puolikkaisiin jakautuvan - compáksen parissa, katsotaan sen syntyneen alkuperäisen laskutavan väärinymmärryksen seurauksena. Vaikka tapa on kaikin puolin epäkäytännöllinen, se on kuitenkin muodostunut vallitsevaksi tavaksi.



Kuvio 13. 8:lta alkava compás (siguiriya)

4.4.9 9:lta alkava compás

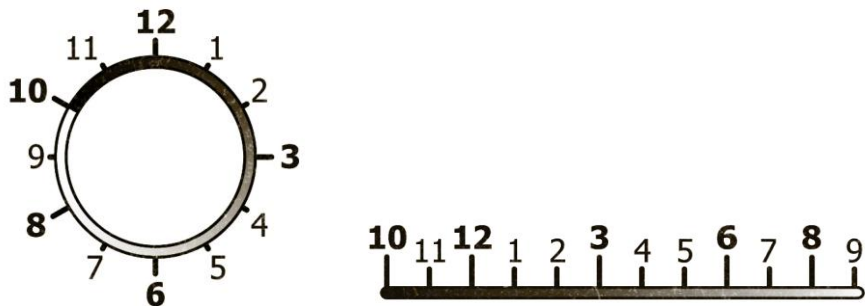
9:lta alkavassa compáksessa aksentti tulee 12:n iskun pituisessa toistuvassa sarjassa 2:lle, 4:lle, 7:lle, 10:lle ja 12:lle iskulle. Compás jakaantuu alun kahteen 2-jakoiseen osaan, keskellä oleviin kahteen 3-jakoiseen osaan ja lopun 2-jakoiseen osaan. Aksentti on aina osan viimeisellä iskulla.



Kuvio 14. 9:ltä alkava compás.

4.4.10 10:ltä alkava compás

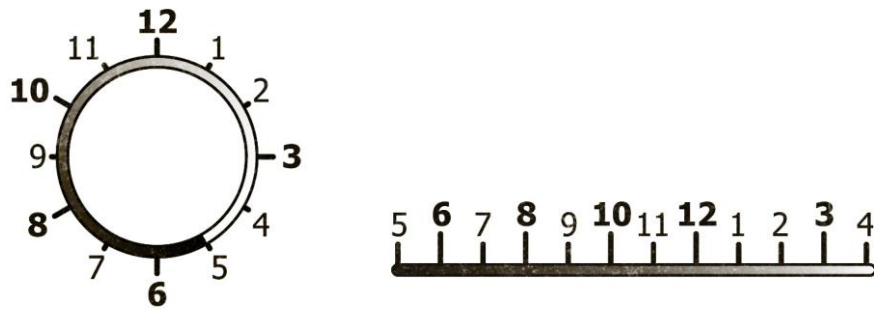
10:lta alkavassa compáksessa aksentti tulee 12:n iskun pituisessa toistuvassa sarjassa 1:lle, 3:lle, 6:lle, 9:lle ja 11:lle iskulle. Compás jakaantuu alun kahteen 2-jakoiseen osaan, keskellä oleviin kahteen 3-jakoiseen osaan ja lopun 2-jakoiseen osaan. Aksentti on 2-jakoisissa osissa ensimmäisellä iskulla ja 3-jakoisissa keskimmaisella iskulla.



Kuvio 15. 10:ltä alkava compás

4.4.11 5:ltä alkava compás

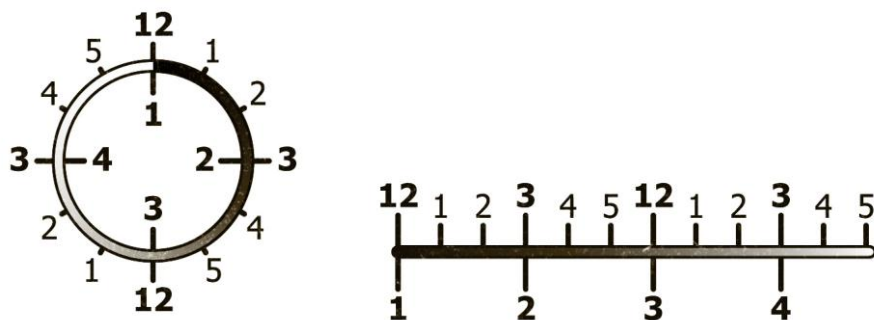
5:lta alkavassa compáksessa aksentti tulee 12:n iskun pituisessa toistuvassa sarjassa 2:lle, 4:lle, 6:lle, 8:lle ja 11:lle iskulle. Compás jakaantuu alun kahteen 2-jakoiseen osaan, keskellä oleviin kahteen 3-jakoiseen osaan ja lopun 2-jakoiseen osaan. Aksentti on alun 2-jakoisissa osissa toisella iskulla, ensimmäisessä 3-jakoisissa keskimmaisella iskulla, toisessa 3-jakoisessa ja lopun 2-jakoisessa osassa ensimmäisellä iskulla.



Kuvio 16. 5:ltä alkava compás.

4.4.12 4-jakoiset eli 3-3-3-3-rakenne

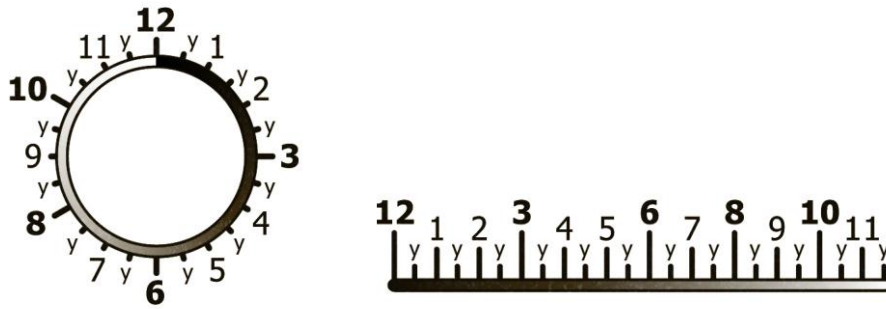
4-jakoiset rytmit istuvat 12-jakoiseen compás-ympyrään media-compáksen avulla. Kun 3-jakoista media-compáksesta tehdään loputon jatkumo ja poimitaan vain aksentit, saadaan aikaiseksi 4-jakoinen pulssi. Näin hahmotettuna 4-jakoiset rytmit sisältävät myös 3-jakoisen pulssin.



Kuvio 17. 4-jakoinen compás.

4.4.13 Takapotku

Ns. takapotkulla (contratiempo, 'vastarytmi') tarkoitetaan kaksi numeroitua iskuja puolittavaa väli-iskua.



Kuvio 18. Takapotku.

4.5 Tanssin rakenne

Flamenco-tanssissa yhdistyy ideaalisella tavalla luova vapaus ja muodollinen koodisto, improvisaatio ja tarkat säännöt. Flamencossa on olemassa joustava rakenne, jota vastaan tanssija voi heijastaa hetkessä syntyvää mielijohdetta ja mielikuvitustaan. Tanssi on spontaaniuden ja ennakkosuunnitelman synteesi, joka harmonisoi fantasian ja muodon. Flamenco-tanssi ei ole epäkoherentti jakso osia, se on sarja valintatilanteita jotka syntyvät hetkessä ja jotka vaihe vaiheelta muodostavat lopulta oman kokonaisuuden.

Kaikilla flamencon páloilla on oma "ideaalinen referenssi", rakenne joka pitää sisällään kaikkien yleisesti hyväksymiä – vaihtumattomia, perinteisiä ja lukkoon lyötyjä – konventioita. Ne ovat kirjoittamattomia sääntöjä, joita kaikki kunnioittavat ja joita ei rikota. Niiden rajojen suojassa tanssijan kanssa yhteistyössä toimivat laulaja ja kitaristi voivat turvallisesti liikkua ja kommunikoida.

Pablo ja Navarro jakavat tanssittavat pálot rakenteellisiin ja spontaaneihin (s.125). Rakenteellisissa tansseissa on helposti identifioitavia ja ennustettavia vaiheittaisia kehityskaaria, jotka spontaaneista tansseista taas puuttuvat. Julkisissa esiintymisissä näkee yleensä tanssittavan vain rakenteellisia páloja, kuten 12-jakoiset soleá, soleá por buleria, caña, polo, alegrías, seguiriya, guajira, petenera, fandango sekä 4-jakoiset taranto, farruca, tientos, tangos ja garrocin. 12-jakoisten pálojen rakenne päättyy lähes poikkeuksetta buleriakseen ja 4-jakoisten tangokseen. Bulerias on siis paitsi oma tyyliänsä, myös kaikkia 12-jakoisia yhdistävä pálo.

Pablon ja Navarron mukaan (s.126) tanssin rakenne koostuu kolmesta perusyksiköstä, letrasta, falsetasta ja escobillasta – laulusäkeistöstä, kitarasoolosta ja koputusosiesta. Letrassa pääroolissa on laulu, falsetassa kitara ja escobillassa tanssijan koputukset. Näiden kolmen perusyksikön lisäksi omiksi osikseen voidaan tunnistaa *salida* ja *loppu-remate*.

Näiden tanssin perusyksikköjen sisällä on kuitenkin paljon osan sisäistä kommunikaatiota laulajan, kitaristin ja tanssijan välillä. Tämän kommunikaation tärkein tehtävä on ilmentää milloin yksi vaihe tai osa loppuu ja alkaa. Näitä osia kutsutaan *llamadoiksi* ja *cierreiksi*.

Llamada on varoitus muutoksesta, ryhmän muiden jäsenten huomion herätys. *Cierre* on puolestaan katkaisu, joka yleensä indikoi jonkin loppua. *Compás teticossa* *cierre* tehdään aina iskulle 10.

4.5.1 *Salida*

Salida (‘saapuminen’) on tanssin aloitus. Kitaristi soittaa yleensä pienen instrumentaali-johdannon. Seuraavaksi mukaan liittyy laulaja, joka laulaa ko. *pálo*lle ominaisen *llamada*-melodian. *Llamadassa* ei lauleta varsinaisia sanoja, vaan leikitellään tyylinmukaisesti tavuilla ja äänneillä. Tanssija tulee yleensä sisään laulun aikana pienellä rytmisellä kävelyllä, jatkaa sitten kitaristin kanssa lyhyehköllä *llamadalla*, sitä seuraavalla koputusosalla ja *cierraa* lopussa. *Salidassa* on kokonaisen tanssin rakenne ja roolitus pienoiskokoon tiivistettynä.

4.5.2 *Letra*

Salidaa seuraa *letra* (‘säkeistö’, kirjain’), jossa laulu on pääroolissa. Tanssijan tuleekin kunnioittaa laulua ja välttää häiritsemästä turhilla koputuksilla. Yleensä tanssija säestää rytmisesti merkaten *compáksen* perusiskuja tai pulssia. *Letra* sisältää kuitenkin paikat *compáksen* tai kahden pituisille väli-remateille, joissa tanssija ottaa hetkellisesti pääroolin laulajalta itselleen. Lopussa tanssija *cierraa* letran joko yhdessä laulajan kanssa tai jatkaa *cierreä* vielä laulajan jälkeen. Kitaristi säestää koko letran ajan laulajaa - seuraten myös tanssijan *rematet* ja *cierren*. Perinteisissä rakenteellisissa *páloissa* tanssitaan usein kaksi tai kolme *letraa*.

4.5.3 Falseta

Letraa seuraa falseta, jossa tanssijan tehtävänä on visualisoida kitaristin luoma musiikki. Falsetat ovatkin usein koko tanssin melodisimpia osia. Elastisuutta ja plastisuutta korostaakseen tanssija tinkii rytmisyydestä. Lopussa tanssija cierraa falsetan yhdessä kitaristin kanssa tai odottaa melodisen kierron päättymistä ja alkaa sitten nostaa tempoa hiljalleen ja cierraa vasta tempon huomattavan nousun jälkeen.

4.5.4 Subida

Osa, jossa tempoa nostetaan vähän kerrallaan. Subidan jälkeen voidaan jatkaa nopeassa tempossa remateen tai laskea tempo leikaten cierrällä letraa varten. Subida voi olla oma itsenäinen osansa tai se voidaan toteuttaa jonkin toisen osan sisällä.

4.5.5 Escobilla tai zapateado

Escobilla (tunnettu myös nimellä zapateado) on osio, jossa tanssija saa näyttää jalkatekniikkaa ja rytmitajua. Tempo voi nousta tai laskea escobillan aikana useita kertoja. Muutoksen tulee olla tasaista ja johdonmukaista. Escobilla päättyy aina lopulta nopeaan tempoon. Tempon vaihteluista huolimatta itse compás pysyy monotonisena ja toisteisena.

4.5.6 Remate

Remate on tanssin loppu. Rematen aikana laulaja laulaa ns. macho-letran, joka 12-jakoisissa páloissa tarkoittaa yleensä buleriasta ja nelijakoisissa tangosta. Macho on selkeästi nopein, voimakkain ja intensiivisin kaikista esitetyistä letroista, ja niitä saattaa tulla useampia. Letrojen jälkeen laulaja laulaa vielä perinteistä rematen melodiaa tavuilla rytmittellen, kuten alussa salidassa. Tanssija cierraa joko yhdessä laulajan kanssa tai jatkaa vielä laulun jälkeen muutaman compáksen ja tekee sitten cierron.

Remate-termiä käytetään myös ns.väli-rematen merkityksessä, jolloin sillä tarkoitetaan letran välissä ja/sen jälkeen olevaa hieman pidempää cierrää.

5 Bulerias

Bulerias on yksi tuoreimmista flamencon tyyllilajeista eli páloista. Se on ensimmäisen kerran dokumentoitu Niña de los Peinesin levyllä 1907. Bulerias on kuitenkin oletettavasti ollut olemassa muiden 12-jakoisten pálojen rematena myös ennen tätä virallista dokumentointia ja nimeämistä omaksi pálokseen.

Sana bulerias tulee kantasanasta burlar, huijata, hämätä. Buleriakselle on ominaista leikkittely. Sen pohjana on 12:lta alkava compás tetico, johon voidaan varioida kaikkia 3-3-2-2-2 rakenteisia compásia. Media-compásten käyttö on myös buleriakselle ominaista (ks.4.3). Pulssin luovaa perus-compásta varioidaan aina siten, ettei yksikään peräkkäinen compás ole tasaisuuden illuusiosta huolimatta keskenään identtinen. Lisäksi käytetään paljon pieniä remateja ja cierrejä (ks.4.5). Cierraamiseen voidaan käyttää flamencolle epätyypillisesti jopa hetkellistä siirtymistä 2-2-3-3-2-rakenteiseen compákseen. Bulerias onkin kiteytettynä rytmisen leikki ja jaksottamisen taidetta.

Nopean tempon vuoksi buleriasta käytetään paitsi omana pálonaan, myös pääsääntöisesti kaikkien 3-3-2-2-2-rakenteisten tanssien loppu-huipennuksena, eräänlaisena rytmisenä yhteenvetona. Tämä on myös buleriaksen alkuperä.

Buleriaksen kuuluu useita eri alueellisia variantteja, jotka eroavat toisistaan mm. melodioiden, tempon, sävellajin ja soittotekniikan suhteen. Tunnettuja lajeja ovat esim. Bulerias de Jèrez, Bulerias de Caí (Cadiz) ja Cancion por bulerias.

Buleriaksen yleisin sävellaji kulkee arabialaisen hijaz-moodin mukaisesti, jota länsimaisessa musiikkiteoriassa vastaa fryyginen moodi. Samoista äänistä huolimatta arabialaisen ja länsimaisen moodikäsitteiden erottaa toisistaan melodinen kulkusuunta. Hijaz-moodi hahmotetaan ennen kaikkea I asteen perus-ääneen laskevana skaalana, fryyginen moodi ensin nousevana ja sitten laskevana skaalana.

Toinen buleriaksen harmoniaan olennaisesti vaikuttava seikka on kitaran kaula. Buleriasta – kuten kaikkia muitakin harmonisesti samanlaisia páloja - voidaan soittaa por arriba (ylhäältä) tai por medio (keskeltä). Por arriba tarkoittaa lähtösävelen sijoittumista kitaran kaulalla vertikaalisesti ylös - sävelkorkeudellisesti mahdollisimman

alas. Tällöin lähtösävelenä toimii kitaran matalin E – 6:s kieli - joka on myös tällöin skaalan absoluuttisesti matalin ääni.

Por medio tarkoittaa lähtösävelen sijoittumista kitaran kaulalla vertikaalisesti matalammalle eli keskemälle – sävelkorkeudellisesti ylemmäs. Tällöin lähtösävelenä toimii kitaran matalin A – 5:s kieli. Tällöin on mahdollista soittaa myös 2 sävelaskelta perusäänen alapuolella. Tämä mahdollistaa skaalan perusäänen nousemisen.

Perinteisimmät buleriaksen laulu-melodiat leikkitelevät hijaz-moodin logiikan mukaisesti lopulta perus-ääneen – toonikaan - purkautuvalla laskulla, jota kitara taas tukee fryygisen moodin logiikan mukaisesti toonikaan nousemalla. Tästä syystä olen valinnut omaan teos-osaani por mediota konnotoivan sävellajin.

Buleriakselle on ominaista perinteisten laulumelodioiden aloituspaikkojen vaihtelevuus. Yleisesti melodiat alkavat compás-ympyrän iskulle 1 ja andalusialaisen kadenssin avulla toonikaan purkautuva melodian loppuosa alkaa perus-compaksen pulssin mukaisesti iskulla 12. Bulerias purkautuu melodisesti ja harmonisesti yleensä iskulle 10. Näin ollen compáksen 11:s isku - compás-ympyrän mukainen isku 10 - kertoo, miltä harmoniselta asteelta seuraava compás alkaa.

6 Teos-osan rakenneanalyysi

Teos-osani on yksi buleriaksen letra. Rakenne on buleriakselle hyvin tyypillinen; *salida*, letra, väli-remate (ks.4.5). *Salidana* toimii sarja Jerezin buleriaksen *cierrejä*, jotka soitetaan kitaralla tyypillisesti ns. *pulgar*-tekniikalla (peukalo) *por medio* sävellajista (ks.5). 6 ensimmäistä *cierreä* alkavat iskulta 12 ja loppuvat iskulle 10. Koodin mukaisesti jokainen sinällään voisi olla osan sulkemiseen ja vaihtamiseen viittaava *cierre* (ks.4.5), mutta alkuun ja sarjaan laitettuna niiden funktio muuttuu. Kyseessä on siis saman paradigman syntagmaattisesta yhdistelysuhteesta johtuva ero (ks.2.4.2).

Koodin mukaisesti laulumelodia (laulaja) voisi aloittaa minkä tahansa *cierren* jälkeen tai odottaa selkeämpää/pidempää *cierreä* *salidalle*. Koska kuljetan sekä laulun että kitaran melodiaa eheyden vuoksi yhdellä soundilla, olen valinnut tähänkin funktioltaan selkeän ja selvästi erottuvan 5:n *compáksen* pituisen *cierren* päättämään *llamadan*. Tämä *llamadan* sulkeva *cierrejen* *cierren* melodia alkaa huomiota herättävästi iskun 1 takapotkulle ja loppuu iskulle 10. Melodian kaari on myös selkeästi pidempi ja luonteeltaan tyypillinen Moronin *falseta*. Koodin tuntevalle tanssijalle tämä toimii selkeänä viestinä *compás*-tason paradigmojen funktiosta ja suhteesta syntagmaattiseen rakennetasoon.

Salidaa seuraa tyypillinen Jerezin buleriaksen letra. Letra alkaa *salidan* viimeisen *compáksen* puolella iskun 10 takapotkulla ja on kestoaltaan 8 *compásta*. Letran melodia lähtee korotetun III:n ja V:n asteen välisenä vaihteluna, jossa harmonisena pohjana on I:n asteen 7 (septimi). Koodin mukaan tämä enteilee purkautumista IV:n asteen molliin niin harmonisesti kuin melodisestikin. Melodiavaihtelun rytmisen kiihtyvyyden viestii purkautumispaikasta. *Compáksen* tunnelma on alussa epästabili ja lopussa stabili.

Letran ensimmäisen *compáksen* jälkeen tulee yhden *compáksen* pituinen väli-remate. Väli-rematen aikana harmoninen asema kääntyy hetkellisesti I:n asteen 7:ssä - ikään kuin muistutuksena siitä mistä on lähdetty - palaten koodin mukaisen - ylhäältä alaspäin purkautuvan - melodiakulun myötä IV:n asteen molliin. *Compáksen* tunnelma on alussa ja lopussa stabili.

Letran kolmas compás on sekä melodisesti että harmonisesti andalusialaisen kadenssin mukainen purkautuminen IV-III-II-I kohti toonikaa, stabiiliutta.

Letran neljäs compás rauhoittaa melodian ja harmonian hetkeksi toonikaan, josta käydään II:ssa asteessa I:n asteen stabiiliuden korostamiseksi. Koodin mukaan tämä enteilee letran lopun melodian esittelyä.

Letran viidennessä compáksessa melodia alkaa V:nen ja VI:nen asteen vaihteluna, joka muuttuu porrastetuksi, kiihtyväksi andalusialaisen kadenssin mukaiseksi purkautumiseksi. Tämä purkautuminen jatkuu ja korostuu letran kuudennen compáksen puolella V:nen ja I:sen asteen välisessä edestakaisessa vuoristoratamaisessa melodiakulussa, joka lopulta hidastuu ja purkautuu toonikaan pitkillä - iskujen seitsemän ja yhdeksän takapotkuille aksentoituvilla - äänillä. Harmonisesti viides compás pysyy III:nen asteen 7:ssa ja kuudennessa compáksessa tapahtuu andalusialaisen kadenssin mukainen lasku III, II, I. Monipuolisemmatkin harmoniset pohjat saman melodiakulun alla olisivat mahdollisia ja koodin mukaisia, mutta koska kyseessä on vasta 2:n letra kokonaisuudessa, säästän harmonisen vaihtuvuuden tehokeinon myöhempiin letroihiin.

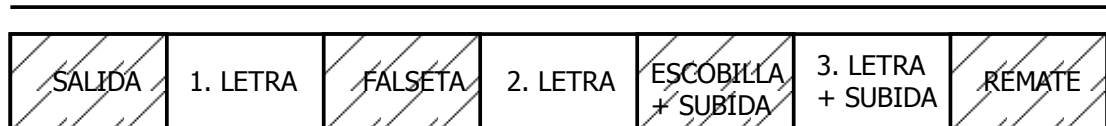
Letran seitsemäs ja kahdeksas compás toistavat viidennessä ja kuudennessa compáksessa esitellyn melodisen teeman varioituna. Seitsemännessä compáksessa teema alkaa iskujen 12 ja 1 takapotkuilla kääntyen sitten myöhemmin takaisin iskulle - rytmisesti päinvastoin kuin alkuperäisessä teemassa. Kahdeksannessa compáksessa letran loppua korostetaan media-compásmaisella harmonisella ja rytmisellä aksentoinnilla.

Letran jälkeen tulee kolme compásta remateja samalla ajatuksella kuin alun salidassa, mutta ilman melodista elementtiä. Harmonisesti remate pysyy toonikassa.

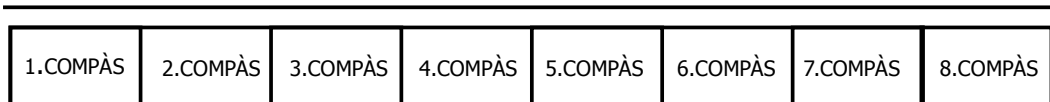
7 Yhteenveto

Flamencon hahmottamisen perus-yksikkö – yksi compás – on samanaikaisesti syntagma, paradigma sekä paradigman osatekijä. Compáksen sisältämät iskut voidaan hahmottaa paradigmaksi ja iskuista syntyvä kokonaisuus syntagmaksi. Syntynyt syntagma - compás - voidaan hahmottaa toisen tason paradigmaksi ja peräkkäiset compáksset toisen tason syntagmaksi. Syntynyt toisen tason syntagma - sarja compáksia eli kappaleen osa - voidaan hahmottaa kolmannen tason paradigmaksi ja peräkkäiset osat - valmis kappale - kolmannen asteen syntagmaksi.

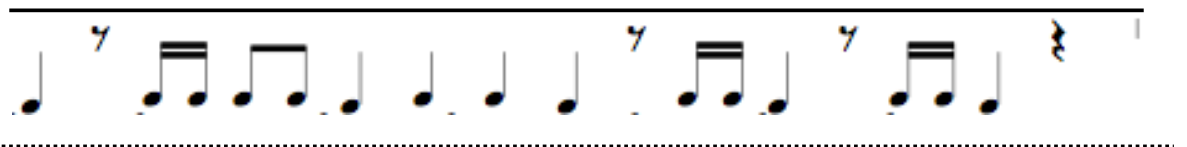
3. ASTE



2. ASTE



1. ASTE



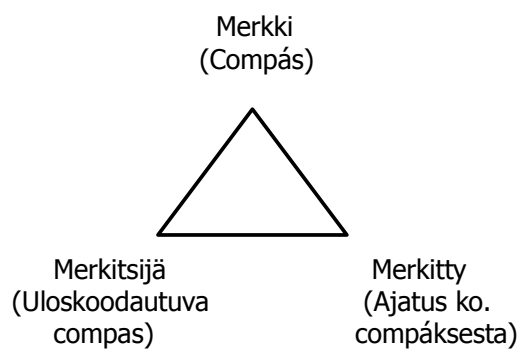
— = syntagma

..... = paradigma

Kuvio 19. Flamencon syntagmatasot ja compáksen paradigmatasot

Saussurelaisittain paradigma määritellään yksikköjoukoksi, josta kulloinkin yksi voidaan valita (ks.2.4). Flamencossa – kuten otaksuttavasti muussakin improvisointiin pohjautuvassa taiteessa - tämä valinta on kollektiivinen ajassa etenevä prosessi.

Omassa teos-osassani olen hahmottanut merkin yhtenä compáksena, merkitsijän myöhemmän saussurelaisen koulukunnan mukaisesti (ks.2.1) uloskoodautuvana - kuultavana ja aistein vastaanotettavana - compáksena, merkityn ollessa muusikon sisäistä tietoa compáksen sisältämistä paradigmaattisista valinnoista ja mahdollisuuksista - flamencon kielestä.



Kuvio 20. Merkki (compás), Merkitsijä (uloskoodautuva compás), Merkitty (ajatus ko. compáksesta).

Tämä hahmotusmalli luo merkitsijälle ja merkitylle erilaisen suhteen vallitsevaan hetkeen. Merkitsijä on aktuaalinen aina juuri nyt, kun taas merkitylle syntyy futuurinen rooli. Merkitsijä konkretisoi merkityn sisältämän potentiaalin ja informaation toiminnaksi. Toisaalta esimerkiksi tanssijan yllättävä isku kesken compásta muuttaa kaikkien kommunikoijien käsitystä merkitystä ja mahdollisesti merkin syntagmaattisesta funktiosta.

Flamencon merkkien - compásten – luonne on Saussuren tarkoittamalla tavalla (ks.2.2.) vahvasti mielivaltaisen. Merkitsijän (uloskoodautuva compás) ja merkityn (ajatus ko. compáksesta) välinen suhde muodostuu tavan, säännön ja sopimuksen avulla. Kappaleissa 3,4,5 ja 6 olen pyrkinyt avaamaan näiden tapojen, sääntöjen ja sopimusten syvempää logiikkaa. Saussuren ajatus motivoitua merkistä (ks.2.2) merkitsijän muodon määrääjänä toimii vain flamencon kielen sisällä. Jokainen merkki

(compás) on vahvasti motivoitu, mutta motivointi ei ole luonteeltaan universaalialta vaan vaatii flamencon kielen symbolien ymmärtämistä.

Flamencon merkit ovatkin samanaikaisesti mielivaltaisia sekä ikonisia ja niiden ymmärtämistä ohjaa vahvasti Saussuren teorian mukaan tapa. Flamencon kieli on siis tapa, jonka käyttäjät ovat sopineet merkkien asianmukaisesta käytöstä ja siitä, miten niihin tulee reagoida. Tapaa noudattava merkki varioidaan hetkessä henkilökohtaisen intuition mukaan. Flamenco emistisesti ulkoapäin lähestyvät jäävät usein tämän tapaulottuvuuden ulkopuolelle eivätkä siksi kykene kommunikoimaan flamencolla.

Flamenco esitettäessä ei siis varsinaisesti ole sellaisenaan valmiita uloskoodattavia konkretisoituneita merkkejä, kuten kielessä kirjaimet tai musiikissa nuotit, vaan jokainen merkki (compás) syntyy ja muotoutuu kollektiivisen merkityksellistämisen kautta hetkessä. Saussuren, ja häntä seuranneiden strukturaalikielitetieteilijöiden mukaan merkkien ymmärtäminen edellyttää niiden rakenteellisten keskinäisyyksien ymmärtämistä. Näitä suhteita on kahta tyyppiä - paradigmaattiset valintasuhteet ja syntagmaattiset yhdistelysuhteet. Näin ollen flamencon paradigman voi ajatella olevan myös tekijöiden kollektiivinen käsitys merkitystä (ajatus ko. compáksesta), joka konkretisoituu paradigmaattiseksi merkiksi vasta muuttuessaan osaksi syntagmaa. Tekijöiden kollektiivinen käsitys syntagmasta vaikuttaa siihen, millainen merkki syntyy – millainen on tilanteen synnyttämä syntagmaattinen tilaus paradigman normit täyttävälle merkille.

Oman teos-osani - improvisaatioon houkuttelevan ja rakenteellisesti valmiiksi syntagmoidun traditionaalisen koodiston - merkityksellistämisen kannalta oleellisin prosessi tulee olemaan se tilanne, jossa oma käsitykseni merkistä ja merkitystä kommunikoi tanssijan käsitysten kanssa. Silloin konkretisoituu hahmottamani merkitsijän (uloskoodautuva compás) ja merkityn (ajatus ko. compáksesta) suhde ulkoiseen merkitykseen (yhteisesti esitetty compás). Siksi pyrin uloskoodaamaan niin selkeitä kommunikatiivisia merkityksiä, että flamencon kieltä ymmärtävän tanssijan on mahdollista reagoida niihin luontevasti. Koska tanssijat eivät voi perinteisestä flamencon roolituksesta poiketen vaikuttaa rakenne-tason syntagmaan, on oman syntagmaattisen kuljetukseni oltava koodin mukaista ja selkeää.

Lähteet

Aiello, R. (1994) Music and language: Parallels and contrasts in Musical Perceptions, New York: Oxford University Press.

Chandler, Daniel. Semiotics for beginners.
<http://users.aber.ac.uk/dgc/Documents/S4B/>. 1994-2012.

Corominas, J. Pascual, J.A. (1973) Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid, Gredos.

Corominas, J. Pascual, J.A. (1980-1991) Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico. Vols I-VI, Madrid, Gredos.

Dowling, W.J. Harwood, D.W. (1986) Music cognition. New York. Academic press.

Dowling, W.J. Harwood, D.W. (1994) Melodic contour in hearing and remembering melodies. Aiello, R. (toim.) Music perceptions. New York. Oxford University Press.

Fernández, Lola 2004. Teoría Musical del Flamenco. Madrid: Acordes Concert.

Fiske, John. (1992) Merkkien kieli - johdatus viestinnän tutkimiseen. Jyväskylä. Vastapaino.

Libscomb, Scott D. (1996) The Cognitive Organization of Musical Sound. Hodges, Donald A.(toim.) Handbook of music psychology. San Antonio. IMR Press.

Manuel, Peter (1988) Evolution and Structure in Flamenco Harmony. Current Musicology.

Pablo, Eulalia & Navarro, José Luis. (2007) Figuras, pasos y mudanzas – Claves para conocer el baile flamenco. España. Almuzara.

Pérez, José Antonio. Teoría Dual de los Relativos Menores. Cádiz.
<http://www.scribd.com/doc/66962735/17/C-5-2-Armonizacion-de-la-escala-Shahnaz>

Rossy, Hipólito (1998). Teoría del cante jondo. Barcelona: Credsa.

Thaut, Michael H. (2005) Rhythm, human, temporality, and brain function. Miell, D. Macdonald, R. Hargreaves, David J.(toim.) Musical communication. New York. Oxford University Press