

FLAMENCON UUDET SUKUPOLVET

Analyysi Ketaman *Y es ke me han kambio los tiempos*-levyn
tyylipiirteistä.



Tove Djupsjöbacka (011928281)

Proseminariesitelmä

Ohjaaja: Susanna Välimäki

Opponentti: Cátia Pedrosa

Helsingin yliopisto

Taiteiden tutkimuksen laitos

Musiikkitiede

20.2.2003

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2. FLAMENCON HISTORIALLINEN TAUSTA	2
3. UUDEN FLAMENCON SYNTY	4
3.1 Uusia flamencomuotoja	4
3.2 Flamencohybridit, flamencopop, flamenco nuevo?	5
3.3 Uuden flamencon tärkeimmät vaikuttajat	6
4. KETAMAN ESITTELY	9
5. KETAMAN MUSIIKIN TYYLIPIRTEITÄ	12
5.1 Analyysin toteuttaminen	12
5.2 Rythmi	14
5.3 Harmonia ja melodia	18
5.4 Äänenväri ja soitinnus	20
5.5 Muoto	23
5.6 Lyriikka	24
6. LOPUKSI	26
LÄHDELUETTELO	27
Liite: Soitinnus- ja muototaulukot	

1. JOHDANTO

Proseminariesitelmäni käsittelee ns. uutta flamencoä. Viime vuosikymmenten aikana perinteisen flamencon rinnalle on syntynyt uusi perinne – flamencodynastioiden uusien sukupolvien musiikki. Kyseessä ei ole perinteinen flamenco mutta vahvasti flamencovaikutteinen musiikki. Ketama-ryhmää pidetään yhtenä lajin tyypillisimpänä edustajana. Ryhmän jäsenet ovat tunnettujen flamencoperheiden jäseniä ja ovat siis kasvaneet flamenco selkäytimessään ja luoneet perinteisellä flamencopohjalla omaa flamencoaan.

Tutkielman pääongelma on uuden flamencon suhde perinteiseen flamencoon. Missä flamencon ja uusien vaikutteiden välinen raja kulkee? Millaisia flamencopiirteitä Ketaman musiikista löytyy? Flamencomaailman ikuisena pohdinta-aiheina on ollut flamencopurismi eli flamencon ”puhtaus” ja uusien vaikutteiden merkitys flamencoperinteelle – problematiikka joka on tuttu useammasta perinnemusiikin genrestä. Moni suhtautuu uusiin kokeiluihin tuomitsevasti, heidän mielestään flamencon puhtaus on vaarassa, jos yhdistellään vieraita vaikutteita flamencoon.

Esitelmässäni analysoin Ketaman musiikin rytmisiä, harmonisia, melodisia ja muita tyylipiirteitä ja vertaan ne perinteisen flamencon vastaaviin. Aineistona on Ketaman levy *Y es ke me han kambiao los tiempos* (1990). Näkökulma on musiikkianalyttinen, mutta tutkimus käy läpi myös flamencoon liittyviä historiallisia ja sosiologisia seikkoja. Esitelmän tutkimusmetodina käytetään auditiivista analyysia, koska kirjoitettua nuottimateriaalia ei ole käytettävissä. Hyödynnän tutkimuksessani myös oman flamenco-opiskeluni tuomaa kokemusta. Olen opiskellut flamencotanssia ja -musiikkia vuodesta 1995 ja tehnyt useita opintomatkoja flamencon juurille Espanjaan.

Flamencosta on olemassa runsaasti kirjallisuutta, josta tieteellistä tutkimusta on kuitenkin yllättävän vähän. Musiikkitieteellinen klassikko on Hipólito Rossyn teos *Teoría del cante jondo* (1966). Amerikkalainen populaarimusiikintutkija Peter Manuel on tutkinut espanjalaista populaarimusiikkia ja uutta flamencoä, ja hänen artikkelinsa (1988a, 1988b, 1989) ovat olleet tärkeitä lähteitä tätä työtä tehdessä.

Useimmiten flamencontutkimus on nimittäin keskittynyt vanhan flamencoperinteen tutkimukseen, ja jättänyt uudet virtaukset huomioimatta. Flamencoä käsittelevä tutkimusala, flamencologia, on keskittynyt flamencon lyriikan ja historian tutkimiseen, musiikillinen analyysi on sivuutettu lähes kokonaan. Suomessa on julkaistu flamencoä laajasti esittelevä kirja (Lindroos [toim.] 1999), jonka yhdessä luvussa esitellään perusteellisesti myös musiikkia.

Esitelmän aluksi esittelen flamencon historiallista taustaa – flamencohan syntyi romanien valituslauluna ja tänään se on suosittu taidelaji ympäri maailmaa. Luvussa 3 käyn läpi ns. uuden flamencon historiaa, määritelmiä ja tärkeimpiä vaikuttajia. Ketama-ryhmä esitellään omassa luvussaan (luku 4), jonka jälkeen siirrytään itse analyysiosuuteen. Luvussa 5 esittelen perinteisen flamencon tyylipiirteitä ja vertaan niitä Ketaman levyn kappaleiden vastaaviin piirteisiin, yrittäen selvittää missä määrin Ketaman musiikista löytyy flamencosta peräisin olevia piirteitä. Keskityn eniten rytmimaailman analysointiin, käyn myös läpi harmonian ja melodian piirteitä, äänenväriä ja soitinnusta, muutoseikkoja ja lyriikkaa.

2. FLAMENCON HISTORIALLISTA TAUSTAA¹

Flamencon kehitys sai alkunsa Etelä-Espanjassa, Andalusiassa. Andalusian väestö on aina ollut etnisesti hajanainen – maassa on asunut fenikiäläisiä, roomalaisia, juutalaisia, gootteja jne. Tärkeitä vaikutteita maahan jättivät pohjoisafrikkalaiset muslimit, jotka pitivät Iberian niemimaata hallussaan yli 700 vuotta (700-luvulta 1400-luvulle). Vasta 1492 kristityt saivat jälleen etelän alueet haltuunsa, ja viimeiset muslimit lähtivät maasta. Arabivalloituksen aikana Andalusiassa asui myös paljon juutalaisia, jotka tulivat hyvin toimeen arabien kanssa. Kristittyjen vallattua alueen suuresta osasta väestöstä tuli yht’äkkiä ei-toivottua kansaa – juutalaisia ja muslimeja vainottiin, ja moni joutui pakenemaan vuorille. Ei-toivottuihin kansalaisiin kuuluivat myös romanit (*gitanos*), jotka tulivat suurin joukoin maahan 1400-luvulla.

¹ Flamencon historiasta laajemmin kertovat esimerkiksi Schreiner [toim.] 1985, Lindroos [toim.] 1999 ja Rossy 1966.

Flamenco-sanan alkuperästä on olemassa monia eri teorioita, ja tutkijoiden mielipiteet menevät hyvin ristiin. Yksi teoria on, että flamencolla tarkoitetaan flaamilaista, toinen että sana on muodostunut arabian kielen sanoista *felah mengu*, joka tarkoittaa vuorille paennutta maalaista. Flamenco-sana tarkoittaa myös vaaleanpunaista flamingo-lintua. Varmaa on, että sana on jo kauan liitetty romaneihin, joita usein kutsuttiin myös flamencoiksi. (Papenbrok 1985: 35.)

Varhainen flamenco tunnettiin nimellä *cante jondo* (syvä laulu). Muun kansan tietoisuuteen romanien musiikkikulttuuri tuli 1700-luvulla. Laulua esitettiin ilman säestystä, kitara tuli kuvaan vasta paljon myöhemmin. 1800-luvun alussa kerrotaan romaneista, jotka tienasivat leipänsä esiintymällä laulajina erilaisissa yksityisjuhlissa. Flamencon kasvava suosio pelasti monet romanit nälkäkuolemasta. 1800-luvun puolivälissä flamencon tilanne alkoi muuttua ratkaisevasti, kun kaupunkeihin avattiin laulukahviloita (*cafés cantantes*), joissa flamenco esitettiin joka ilta. Tämä aika mainitaan usein flamencon kulta-aikana. Näyttämölle astui laulun lisäksi kitara ja tanssi. *Café cantanten* myötä flamencoon tuli mukaan tietty ammattilaisuus. Pikku hiljaa myös ei-romanit (*payos*) ryhtyivät laulamaan. Flamencoon oli jo aikaisemmin adaptoitu espanjalaista folklorea laulettuna flamencotyylisiin (*cante andaluz*), payolaulajien myötä nämä lajit, esimerkiksi *fandangos* ja *alegrías*, tulivat yhä suosituimmiksi. 1900-luvun alussa flamenco siirtyi yhä suuremmille näyttämöille – syntyi *opera flamenca*, kliseitä täynnä oleva flamenco-zarzuela²-sekoitus. Tällaisella flamencolla oli enää vähän tekemistä romanien valituslaulun kanssa

Usein puhutaan flamencosta romanien lajina, mutta vaikutteita tuli kuitenkin monesta suunnasta, ainakin arabeilta ja juutalaisilta, ja nykyään vastustetaan sitä, että flamenco olisi jonkun tietyn kansan omistama luomus. Varmaa on kuitenkin, että flamenco kehittyi nykyiseen muotoonsa romanien keskuudessa, ja että sen ensimmäiset tunnetut esittäjät olivat kaikki romaneja. Voidaan sanoa, että romanit toimivat ikään kuin flamencotaiteen katalysaattoreina, heidän luonaan vaikutteet yhdistyivät flamencoksi.

² Zarzuela on espanjalainen operettityyli, joka perustuu 1600-luvun aristokraattiseen näyttämötaiteeseen mutta syntyi uudestaan 1850-luvulla. Uudessa muodossaan se on hyvin suosittu suuren yleisön keskuudessa.

3. UUDEN FLAMENCON SYNTY

3.1 Uusia flamencomuotoja

Flamencon nimellä on syntynyt mitä erikoisimpia speaktaakkeleita ja esityksiä. Usein joutuu kysymään, mihin vetää raja: Mikä on flamenco ja mikä ei? Flamenco on koko olemassaolonsa aikana imenyt itseensä mitä erilaisimpia vaikutteita, ja niin tapahtuu edelleen. Flamencopiireistä on aina löytynyt runsaasti puristeja, jotka haluavat pitää flamencon puhtaana, ”sellaisena kun se on aina ollut”. Flamenco on muuttunut jatkuvasti, joten jää määriteltäväksi mikä ajankohta olisi se, jolloin flamenco olisi ollut puhdas? Fuusiota tapahtuu aina flamencon kohtaessa uusia musiikki- ja tanssilajeja.

Flamenco esiintyy tänä päivänä todella monessa muodossa. Musiikkiin yhdistetään muun muassa salsaa, jazzia ja rockia, flamencolevyillä vierailevat arabialaiset orkesterit ja bulgarialaiset kuorot. Tanssin keinoin tehdään suuria näyttämöteoksia tai esiinnytään perinteisesti yksin muusikkojen kanssa. Viime vuosikymmeninä mukaan on tullut myös ns. flamencopop eli flamencovaikutteinen popmusiikki, jota esitetään täysille areenoille ympäri Espanjaa. Flamenco on imenyt itseensä niin andalusialaista folklorea kuin latinalais-amerikkalaista musiikkiakin.

Puristien jyrkkyydestä huolimatta flamenco on alusta asti ollut eklektinen, ellei kaikkiruokainen laji, adaptoiden tyyliteltyssä muodossa erilaisia musiikkeja ohjelmistoonsa. Tässä merkityksessä erilaiset flamencopopfuusiot, jotka ovat kehittyneet kuusikymmentäluvun lopusta lähtien, eivät muodosta dramaattista välirikkoa perinteen kanssa (Manuel 1988:122).

Viime vuosikymmeninä kuvaan on tullut aivan uusia vaikutteita. Francon kuoltua 1975 Espanja avasi ovensa rockmusiikille sekä ulkomaiselle populaarimusiikille. Nuori sukupolvi kuunteli jazzia, latinalais-amerikkalaista musiikkia ja Jimi Hendrixiä, ja antoivat sen kuulua musiikissaan.

Uusien flamencomuotojen synty kytkeytyy läheisesti Andalusian yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Andalusiahan on muslimien syrjäyttämistä lähtien ollut Espanjan köyhimpiä alueita, ja Madridissa se on nähty lähinnä ”valloitetuna ja miehittynä alueena enemmän kuin alueena, jossa olisi taloudellista arvoa kehitettävänä” (Manuel 1989: 49). Tämä asenne on tuonut mukanaan vahvan solidaarisuudentunteen

andalusialaisten kesken, johon kuului niin salakuljetus kuin myöhemmin 1900-luvulla vahva luokkatietoisuus, etenkin itä-Andalusian kaivostyöläisten kesken. 1900-luvulla urbanisaatio iski Andalusiaan. Andalusialaiset pienkaupungit eivät pystyneet työllistämään kaupunkeihin muuttavia, joten seurauksena oli muutto suurimpiin kaupunkeihin, ennen kaikkea Madridiin ja Barcelonaan, mutta myös Ranskaan ja Saksaan suurkaupunkeihin. Näissä kaupungeissa syntyi vahva andalusialainen alakulttuuri, joka kehitti omia musiikkimuotojaan. Alakulttuurin andalusialaisiin kuului runsaasti romaneja, jotka toivat mukanaan vahvan musiikkiperinteensä. Urbanien romanien musiikkina syntyi *rumba catalan*, *rock gitano* ja ”uusi flamenco”. (Manuel 1989: 49–50.)

3.2 Flamencohybridi, flamencopop, flamenco nuevo?

Viime vuosikymmenien uusi flamenco on kiistelty genre varsinkin flamencopuristien keskuudessa. Flamencotutkijat ovat keskittyneet perinteisen flamencon tutkimiseen eivätkä juuri ole huomioineet uuden genren syntyä. Genren määrittelemine on epäselvää – puhutaanko flamenco nuevosta (uudesta flamencosta), flamencopopista, flamencovaikutteisesta populaarimusiikista? Peter Manuel käyttää käsitettä flamencohybridi kuvaillessaan kyseistä ilmiötä. Flamencohybridilajeina hän mainitsee *flamenco araben*, *flamencopopin* ja *nueva canción andaluzan*. (Manuel 1989: 58–63.) Luis Clemente sen sijaan ei näe ”uutta flamenco” niinkään uutena: ”Uusi flamenco ei syntynyt 1980-luvulla. Jo vuosikymmenien ajan ’toinen flamenco’ on ollut olemassa” (Clemente 2000).

Miguel Angel Berlanga toteaa artikkelissaan ”Tradición y renovación: reflexiones al torno al antiguo y nuevo flamenco” (Perinne ja uudistuminen: ajatuksia vanhasta ja uudesta flamencosta) seuraavasti:

Pitäisi myös erottaa sellaiset laulajat jotka, joskin kuuluvat klassisempaan flamencoperinteeseen, toteuttavat ”uudistavia” ehdotuksia (kuten esim. Enrique Morente, joka alussa ei ollut tyylisekoitusten, mutta sen sijaan uudistumisen kannalla), sekä enemmän radikaalit ehdotukset, enemmän linjassa yleisten sekoitustendenssien kanssa, joita on 80-luvusta lähtien harrastettu kansainvälisellä tasolla (Berlanga 1997).

Ricardo Pachón, tärkeä tuottaja uuden flamencon piireissä, toteaa että uusi flamenco on kehittynyt puhtaan flamenco piiristä. Suurin osa esittäjistä ovat vanhojen flamencodynastioiden jäseniä, ja he ovat kasvaneet perinteisen flamencon parissa. ”Määrittelin flamenco uuevon fuusiokielenä joka on noussut flamencon ytimestä. Se muotoutui flamencotaiteilijoiden omista kokeellisista pyrkimyksistä, ei perinteen ulkopuolelta” (Pachón 1994). Maailma muuttuu – kun vanhemmat sukupolvet laulavat salakuljetuksesta ja kaivostyöstä, nuoret laulavat katujen elämästä, huumeista yms. Flamencotutkija Juan de la Plata toteaa seuraavasti:

Moderneilla flamencolaulajilla on uutta sanottavaa. He tahtovat sysätä aiempien sukupolvien perinteet syrjään. He eivät halua laulaa samaa kuin vanhempansa. Ajat ja elintavat ovat muuttuneet. He eivät ole eläneet menneisyyttä, joten he heijastavat lauluissaan uutta todellisuutta (ks. Bosch et al. 1992).

Flamencokitaristi Pepe Habichuela kuvaa tilanteen yksinkertaisesti:

On flamenco, jota me Habichuelat soitamme. On myös toinen flamenco, josta myös pidämme, jota soittavat poikani ja veljenpoikani. -- Flamencontutkijat kuuntelevat Manuel Torrea [1878–1933], joka on erittäin hyvä laulaja. Mutta suurin virhe on, etteivät he kuuntele nuoria. 15-vuotiaasta ei heidän mielestään ole mihinkään. Nuorissa on aina jotain (ks. Bosch et al. 1992)!

Monet taiteilijat kokevat flamencotutkijat ja –puristit hyökkäävinä. ”Flamencon tutkijat tahtovat tuhota meidät hyökkäyksillään, mutta se ei onnistu. Kun me laulamme bulerían, se on aitoa flamenco”, puolustautuu Rafael Amador, ja saa tukea isältään Luis Amadorilta: ”Poikani osaa laulaa myös puhdasta flamenco vaikka hänen musiikkinsa on kaupallisempaa.” Laulaja Lole Montoya ei välitä raja-aidoista:

Ihminen eksyi kun alkoi sanoa että tämä on minun ja tämä sinun. - - Perinteinen flamenco tulee aina pysymään elossa. 20 vuoden päästä uudet sukupolvet kuuntelevat Jerezin flamenco, vaikka on uusia asioita ja uutta musiikkia.

Perinteisen flamencoperinteen rinnalle on syntynyt uusi perinne. Perinteinen flamenco elää yhä vahvana, mutta uudemmat flamencomuodot ovat myös tulleet jäädäkseen. (ks. Bosch et al. 1992.)

3.3 Uuden flamencon tärkeimmät vaikuttajat

Kaikkein tärkeimmät ns. uuden flamencon vaikuttajat ovat olleet laulaja Camarón de la Isla (1950–1992) ja kitaristi Paco de Lucía (1947–). Verrattuna nykypäivään

flamencon tilanne oli varsin erilainen kun he aloittivat uransa. Paco de Lucía haastatellaan dokumenttielokuvaa varten ja hän kertoo seuraavasti:

Monet vuodet oli ajateltu että ainoa laji olisi vain perinteinen flamenco. Tajusin lapsena ettei niin ole. Kaikki hyvällä maulla ja vilpittömästi tehty on aitoa. Piti laulaa kuten entisajan suuret laulajat: Torre, Chacon, Silverio³. Minusta oli hirveää tarrautua yhteen aitoon tapaan. Se oli väärää aitoutta. (ks. Bosch et al. 1992.)

Paco de Lucía on flamencokitaran suurin uudistaja 1900-luvulla: hänen merkityksensä on niin suuri, että puhutaan ajasta ennen ja jälkeen Pacon. Paco de Lucía hallitsi täydellisesti perinteisen flamencon, mutta tunsu tarvetta jatkaa matkaa. Hänen myötä flamencoön tulivat mukaan jazz, bossa nova ja latinalais-amerikkalainen musiikki. Kuitenkaan hän ei koskaan menettänyt kunnioitustaan puhdasta flamenco kohtaan. Paco on tehnyt yhteistyötä muun muassa Chick Corean ja John MacLaughlinin kanssa. Hänen sekstettinsä toi flamencoön uusia soittimia ja uusia soittajia, mm. huilisti-saksofonisti Jorge Pardosta ja basisti Carles Benaventista tuli tärkeitä flamencohahmoja. Heidän tyyliään ei sido mikään flamencotausta, vaan he soittavat vapaasti musiikkia. ”Te kutsutte tätä buleriaksi, minä en”, toteaa Jorge Pardo haastattelussa (ks. Calvo & Gamboa 1994: 186).

Camarón de la Isla on varmaan kaikkien aikojen tunnetuin flamencolaulaja – hän oli kuuluisa myös ulkomailla, hänen levynsä myivät miljoonia. Myös hän aloitti ”puhtaasta flamencosta”, mutta lähti pikku hiljaa kulkemaan omia teitään, apunaan luottokitaristi Paco de Lucía. Yhdessä nämä kaksi tekivät uutta ja mursivat rajoja. Uraauurtava oli *La leyenda del tiempo*-levy (1979), jolla oli vaikutteita muun muassa rockmusiikista, sähkökitaroinen kaikkineen. Levy hämmästytti flamencopiirejä suuresti – jotkut palauttivat levynsä kauppaan väittäen, että heitä oli huijattu, ettei levyllä laulanut ”heidän Camaróninsa”. *Soy gitano*-levy (1989), jolla soivat Lontoon filharmonikot, oli ensimmäinen flamencolevy, joka myi kultaa Espanjassa. Ajan myötä Camarónia arvostettiin kaikista uudistuksistaan huolimatta myös flamencopiireissä. Hänen ennenaikainen kuolemansa edesauttoi myös myyttisen Camarón-kuvan muodostumisen. (Calvo & Gamboa 1994: 37–44.)

³ Kyseessä ovat legendaariset flamencolaulajat Manuel Torre (1878–1933), Don Antonio Chacón (1869–1929) ja Silverio Franconetti (1829–1889).

”Uuden flamencon jättiläisinä” voidaan mainita myös laulaja Enrique Morente ja kitaristi Manolo Sanlúcar. Enrique Morenten projekteihin on kuulunut muun muassa uutta flamenco Garcia Lorcan teksteihin, flamenco Leonard Cohenin sävellyksien pohjalta, flamenco rockyhtye Lagartija Nickin kanssa, Lorcaa bulgarialaisen naiskuoron kanssa jne. Manolo Sanlúcar on kitaransoiton lisäksi tehnyt merkittävän työn säveltäjänä, säveltäen muun muassa teokset *Tauromagía*, *Medea* ja *Aljibe*. *Flamenco araben* parissa ovat työskennelleet muun muassa Lole y Manuel -duo sekä El Lebrijano, jonka levyllä soi Orquesta Andalusí de Tangér. Lole y Manuel loivat oman askeettisen flamencotyylinsä, johon kuuluvat pelkkä laulu ja kitara sekä omat sävellykset runoilija Juan Manuel Floresin sanoituksiin. Rock- ja bluesvaikutteista flamenco edustavat Rafael ja Raimundo Amador, joiden Pata Negra -ryhmä oli uuden flamencon suuria uranuurtajia. Amadorin veljekset soittivat myös ryhmässä nimeltä Veneno, jonka keskushahmo Kiko Veneno sävelsi lukuisia flamencopop-hittejä muun muassa Camarónille. Monet flamencolaulajat ovat päästäneet levyillensä myös yksittäisiä popvaikutteisia kappaleita, mainittakoon Niña Pastorin esittämä puhdas popballadi *Caí*, joka on siirappipopkuningas Alejandro Sanzin sävellys levyllä *Cañailla* tai José Mercén blues *Arrengao* levyllä *Aire*.

4. KETAMAN ESITTELY

Kaikkein suosituimpiin uuden flamencon ryhmiin kuuluu Ketama, kokoonpano joka on saavuttanut suuria voittoja niin Espanjassa kuin ulkomaillakin. Oheisesta taulukosta käy ilmi ryhmän nykyiset ja entiset jäsenet sekä Ketaman diskografia.

Taulukko 1. Ketaman jäsenet ja diskografia.

Jäsenet:

Juan Carmona ”El Camborio” (s. 1960 Granada). Kitara, laud.

Antonio Carmona (s. 1965 Granada). Laulu, cajón.

José Miguel ”Josemi” Carmona (s. 1971 Madrid). Kitara.

Entiset jäsenet:

José ”Joselito” Soto (s. 1961 Jerez). Laulu, kitara. Jätti ryhmän 1992. Esiintyy nykyään nimellä Sorderita. Kaksi soololevyä: *Motivos* (1992) ja *Mi secreto pirata* (1995).

José ”Ray” Heredia (1964–1991). Kitara, laulu. Jätti ryhmän 1988. Soololevy *Quién no corre, vuela* (1995).

Diskografia:

Ketama (1985), *La pipa de Kif* (1987), *Songhai* (1988, myös video), *Y es ke me han kambiao los tiempos* (1990), *Canciones hondas* (1991), *Pa’ gente con alma* (1992), *El arte de lo invisible* (1993), *Songhai 2* (1994), *De akí a Ketama* (1995, livelevy, myös video), *Konfusión* (1997), *Sabor Ketama* (1998), *Toma Ketama* (1999), *Dame la Mano* (2002).

Lähde: Ketaman viralliset kotisivut , Ketaman virallisen fanklubin kotisivut

Ryhmän perustajajäsenet olivat José ”Joselito” Soto, Juan Carmona ja Ray Heredia⁴. Mukaan lähti myös Juanin nuorempi veli Antonio. Ketama edustaa kirjaimellisesti flamencon uutta sukupolvea. Perustajajäsenet edustavat kahta tärkeää flamencosukua. Juan ja Antonio Carmona ja heidän serkkunsa Ray Heredia ovat Habichuela-sukua,

⁴ Ray Heredia esiintyi siihen aikaan nimellä José Heredia, mutta koska hän on tunnettu taiteilijanimellä Ray, käytän sitä tässä tekstissä.

joka on flamencokitaristisuku Granadasta, ja siihen kuuluvat muun muassa kuuluisat kitaristit Juan ja Pepe Habichuela. Laulaja José Soto edustaa Jerezin vanhaa laulajasukua. Hänen isänsä on arvostettu laulaja Manuel Soto ”Sordera”, ja myös hänen veljensä Vicente ja Enrique ovat ryhtyneet flamencolaulajiksi, edustaen perinteisempää tyyliä. Molemmat suvut olivat siirtäneet päämajansa Madridiin, jossa heidän lapsistaan tuli andalusialaisen alakulttuurin vaikuttajia.

Ketaman yhteydessä mainitaan aina heidän perhetaustansa, ja sillä onkin suuri merkitys. Ryhmän jäsenet ovat itseoppineita flamencoja perinteisistä piireistä, mutta he lähtivät viemään flamencoaan uusiin suuntiin. Vuonna 1985 ryhmä julkaisi ensimmäisen levynsä *Ketama*, joka ei myynyt kovinkaan hyvin ja aiheutti odotetusti polemiikkia flamencopiireissä. Levyn materiaali nojaa vahvasti rumbapohjaan, mutta sisältää myös alegriaksen, buleriaksen ja tanguilloksen rytmejä (ks. rytmeistä tarkemmin luvussa 5.2). Huomiota herätti omaperäinen kansikuva, taiteilija Ceeseperen postmoderni maalaus. Seuraava levy oli mini-lp *La pipa de kif* (1987), jolla Antonio esiintyy ensimmäistä kertaa ryhmän toisena laulajana. Ray Heredia jätti ryhmän, ja tilalle tuli Carmonaveljesten serkku José Miguel Carmona, toisen flamencopopyhtyeen, La Barberia del Sur’in perustajajäsen.

Näihin aikoihin ryhmän musiikki alkoi levitä maailmalle. Esikoislevy *Ketama* julkaistiin Lontoossa, ja *Ketama* esiintyi muun muassa Lontoon World Music Festivalilla. Englantilainen lehdistö totesi:

Ketaman musiikki ei ole kovaa flamencoä kuten voisi kuvitella, vain virtaava ja helposti lähestyttävä sekoitus kitaroita, vokaaliharmonioita ja palmaksia tuettuna pianoin ja huiluin, jonka tuloksena on Ketaman vakaa paikka modernissa maailmassa (ks. Calvo & Gamboa 1994: 104).

Ketaman seuraava levy toi ryhmälle varsinaisen läpimurron sekä Espanjassa että kansainvälisesti. Levyllä kohtasivat kolme eri musiikkikulttuuria: malilainen korasoittaja Toumani Diabate soitti Malin griotien perinteistä musiikkia ja brittiläinen kontrabasisti Danny Thompson sekä jazz- että folktyylistä musiikkia. Nämä eri musiikkilajiainekset muodostivat yhdessä Ketaman flamencon kanssa varsinaisen musiikkisekoituksen. Calvo ja Gamboa näkevät levyn todisteena ”flamencon suunnattomasta kyvystä imeä itseensä kauneutta, mistä se tuleekin” (Calvo & Gamboa 1994: 104). Yhteinen levy on nimeltä *Songhai*, keskiaikaisen malilaisen

kuninkaan mukaan. Brittiläiset kriitikot valitsivat levyn vuoden maailmanmusiikkilevyksi vuonna 1988. Samalla konseptilla julkaistiin myös video, *Songhai Live* (1988). Yhteistyö tuotti hedelmää vielä vuonna 1994, jolloin äänitettiin *Songhai 2* yhdessä Diabaten, espanjalaisen basistin Javier Colinan sekä Ketaman johtaneen José Soton kanssa.

Songhain menestys johti siihen, että Ketama vaihtoi levy-yhtiötä. Espanjalaiselle uuteen flamencoon erikoistuneelle Nuevos Medios-merkille levyttänyt ryhmä siirtyi monikansallisen Polygramin talliin. Ketamalle tämä tarkoitti lisättyjä paineita – olihan tärkeää, että levyt myivät hyvin. Kun Ketamalta kysyttiin haastattelussa, mitä he tekisivät jos voittaisivat loton jättipotin, vastaus oli: ”Tekisimme flamencolevyn!” (ks. Calvo-Gamboa 1994: 108.)

Vuonna 1990 julkaistiin *Y es ke me han kambio los tiempos*. Jos Pata Negra -yhtye oli kehittänyt bluesleriäksen (blues + bulerías), Ketama vastasi bulesalsalla – levyllä kuultiin entistä enemmän salsavaikutteita (tästä enemmän luvussa 5.2). Levyn helmiin kuuluu *soleá*, jonka Joselito laulaa Habichuelapatriarkka Juan Habichuelan säestyksellä. Seuraavalla levyllä, *Pa’ gente con alma* (1992), jatkettiin salsavaikutteisella linjalla. Joselito osallistui vielä tämän levyn tekemiseen, mutta päätti jo levyn julkaisuvaiheissa lähteä omille teilleen.

Joseliton lähdön jälkeen Antonio Carmonasta tuli ryhmän laulaja. Se tarkoitti myös salsavaikutteisen tyylin pysyvyyttä. Joselito oli flamencolaulaja, Antonio sen sijaan ”pelkkä” laulaja, siirryttiin siis Joseliton ”flamencomaisesta” laulutavasta pehmeämpään salsavaikutteisempaan laulutapaan. Ketama jatkoi taipalettaan triona, julkaisten levyjä tasaiseen tahtiin. Vuonna 1995 vietettyjen 10-vuotisjuhlallisuuksien yhteydessä nauhoitettiin livelevy ja –video *De Akí a Ketama*, jolla vieraili muun muassa flamencolaulaja El Potito, viulisti Bernardo Parrilla ja flamencotanssija Antonio Canales. Levy myi 600 000 kappaletta pelkästään Espanjassa. 1990-luvun lopulla Ketama julkaisi tasaiseen tahtiin levyn vuodessa, suurin osa niistä myi Espanjassa kultaa ja platinaa. Viimeisin levy on vuonna 2002 ilmestynyt *Dame la Mano*.

Espanjankielentaitoisille voidaan vielä mainita että Ketama on ottanut k-kirjaimen niin omakseen, että levyjen nimet kirjoitetaan lähes aina k:lla, esim. *Y es ke me han kambiao los tiempos* (1990), *Konfusión* (1997), *De akí a Ketama* (1995). Tässä esitelmässä analysoitavan levyn nimi olisi kieliopillisesti oikein kirjoittuna ”Y es que me han cambiado los tiempos” (”Ja ajat ovat muuttuneet”).

5. KETAMAN MUSIIKIN TYYLIPIIIRTEITÄ

5.1 Analyysin toteuttaminen

Olen valinnut analysoitavaksi yhden kokonaisuuden, Ketaman levyn *Y es ke me han kambiao los tiempos* (1990). Tärkein syy analysoida Ketaman musiikkia on ryhmän asema uuden flamencon edustajana. Kun puhutaan kyseisestä genrestä, mainitaan yleensä Ketama ja Pata Negra sen tyypillisimpinä edustajina, mainitsematta kuitenkaan minkäänlaisia musiikillisia piirteitä. Jos haluaa muodostaa täydellisen kuvan Ketaman tyylistä yhden levyn analysoiminen ei voi riittää. Yhden levyn perusteella voi kuitenkin muodostaa kuvan ryhmän tyylistä vuonna 1990, jolloin levy ilmestyi. Levyn valintaan vaikutti myös kiinnostukseni nimenomaan Ketaman aikaisempiin vuosiin, vuosiin jolloin José Soto oli vielä ryhmän jäsen. Ketaman viidentoista vuoden uran aikana ryhmän tyyli on tietenkin tapahtunut muutoksia. Olen kuunnellut myös uudempia Ketaman levyjä saadakseni käsityksen siitä, mihin suuntaan ryhmä on kehittynyt.

Flamencosta ei löydy minkäänlaista nuottimateriaalia, ei uudesta flamencosta eikä perinteisestä, joten kaikki analyysi on tehtävä levy materiaalin perusteella. Valitessani levykokonaisuuden analysoitavaksi päätin, etten ryhdy tekemään kattavia transkriptioita. Transkriptio on erinomainen metodi havainnollistaa musiikillisia piirteitä, mutta olen tässä työssä keskittynyt auditiiviseen analyysiin ja piirteiden kuvailemiseen. Olen liittänyt tekstiin ainoastaan yhden transkription, joka mielestäni edustaa monia Ketamalle tyypillisiä piirteitä.

Yksi syy juuri *Y es ke me han kambiao los tiempos* -levyn valinnalle oli se, että levyllä on monta eri tyyllilajia edustettuna, joten siitä saa täydellisemmän kuvan Ketaman rytmikäytöstä. Jos olisin valinnut jonkun levyn, jossa kaikki kappaleet lasketaan neljään, olisi vaikeampaa sanoa miten monipuolisia rytmejä Ketama osaa saada aikaiseksi. Flamenco-ohjelmistoon kuuluu nimittäin lukuisia eri lajeja, *palos*. Joka palolla on oma tahtilajinsa ja aksentointinsa, oma harmonia ja melodia, tietty lyriikan tema, tietty tunnelma. Käsitellessämme flamencomusiikkia, emme siis voi tyytyä toteamaan että flamencolle tyypillistä on tietty sävellaji, tietty rytmi jne. Jokaista paloa pitäisi käsitellä erikseen.

Taulukko 2. Ketama: *Y es ke me han kambiao los tiempos*-levyn kappaleiden perustiedot. (* = José Soton käyttämä pseudonyymi.)

Kappale	Säveltänyt	Palo	Tahtilaji	Tempo (1/4=)	Tonaali nen keskus	Laulun ambitus
”Loko”	A. & J. M. Carmona	Rumba	4/4	216	Eb	B-g1
”Pirata”	Delela*	Bulerías	3+3+2+2+2 / 4	216	A	g-g1
”Puchero Light”	A. & J. M. Carmona	Sevillanas	6/4	176	F#/H/F #/G#	e-f#1
”Momento Makanda”	Delela	Tangos	4/4	216	A	a-f1
”Estary Kieta Niña”	Delela	Bulerías	3+3+2+2+2 / 4	224	G	g-f1
”Kalikeño”	Ketama	Rumba	4/4	232	F	d-g1
”Shivarita”	A. & J. M. Carmona	Bulesalsa	12/4 tai 6/4	232	Eb	b-ges1
”A mi Kumi”	Juan Carmona	Tangos	4/4	208	C#	d#1-h1
”Y es ke me han kambiao los tiempos”	Delela	Soleá	3+3+2+2+2 /4	120	G#	g#-f#1

5.2 Rytmi

Hyvin tärkeä tekijä flamencossa on rytmi eli *compás*. Compásta voisi sanoa flamencon ytimeksi, ja usein väitetään, että ”mikään ei ole väärin, kunhan se on compáksessa”. On kuitenkin olemassa myös vapaarytmisiä lajeja. Compás-sana voi tarkoittaa sekä tahtia (*estar en compás* = olla tahdissa) että tahtilajia (*el compás de siguiriya*). Flamencoä tutkineet ovat hyvin eri mieltä siitä, miten tahtilajeja tulisi merkitä ja miten flamencon tyyllilajit tulisi ryhmittää. (vrt. Huotari 1999: 122, Rossy 1966: 119, Jung 1985: 68) Tässä tekstissä en ryhdy selvittämään asiaa yksityiskohtaisemmin, vaan tyydyn jakamaan lajit viiteen ryhmään. Kyseessä on siis oma jakotapani, joka perustuu lähinnä siihen miten ryhmistä puhutaan flamencotaiteilijoiden kesken (12-iskuiset, 6-iskuiset jne.)

1) Ensimmäisen ryhmän compáksessa on 12 iskua, joiden aksentointi jakautuu seuraavasti:

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

Tämän ryhmän tahtilajiksi olen merkinnyt 3+3+2+2+2 / 4. Tähän ryhmään kuuluvat suuri joukko kaikkein tavallisimpia paloja, esim. *soleá*, *alegrías* ja *bulerías*. (Bulerías lasketaan 12-jakoiseksi, vaikka esimerkiksi Jerezin buleriaksessa on selkeä 6-jakoinen svengi.)

2) Toisen ryhmän compáksessa on myös 12 iskua, mutta aksentit jakaantuvat eri tavoin kuin yllämainitussa:

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

Tahtilajiksi merkitsen 2+2+3+3+2 / 4. Tähän ryhmään kuuluvat muun muassa *martinete*, *siguiriya* ja *liviana*.

3) Kolmannen ryhmän compás lasketaan kuuteen, ja aksentointi on lähes valssimainen.

1 2 3 4 5 6
> - - > - -

Tähän ryhmään kuuluvat lähinnä *fandangos*-perheen jäsenet, kuten *fandangos de Huelva* ja *rondeña*. Andalusialainen kansantanssi *sevillanas* kuuluu myös tähän ryhmään.

4) Neljännen ryhmän muodostavat palot, joissa lasketaan neljään, esimerkiksi *tangos* ja *rumba* sekä hitaammat *tientos* ja *taranto*. Tyypillistä näille lajeille on vahva toisen ja neljännen iskun aksentointi.

1 2 3 4

- > - >

Neljännessä ryhmästä on kehittynyt *tanguillos*, joka ennen oli yksinkertaisesti neljakoinen mutta nykyään muodostuu päällekkäin kulkevista 4/4 ja 6/8-rytmeistä.

5) Viidentenä ryhmänä mainittakoon vapaarytmiset lajit, kuten *tonás*, *debla*, *saeta* ja *cartagenera*.

Ketaman levyillä kiinnitin ensimmäiseksi huomioni siihen, minkälaisia paloja he ovat musiikkinsa lähtökohdaksi valinneet. Flamencolevyissä mainitaan aina kappaleen nimen lisäksi mitä paloa se edustaa, esim. *Como el agua* (tangos). Levyllä *Y es ke me han kambiao los tiempos* palopohja on seuraava: kaksi rumbaa, kaksi tangosta, kaksi buleriasta, yksi sevillanas, yksi soleá sekä yksi ”bulesalsa”, joka on Ketaman oma palokeksintö. Rytmisesti tilanne on siis melko monipuolinen. Ryhmää 1 edustavat bulerías ja soleá, ryhmää 3 sevillanas, ryhmää 4 rumba ja tangos. Vapaarytmisiä lajeja ei ole levyillä edustettuina, eikä myöskään ryhmää 2.

Palot jaetaan usein myös vakavuusasteen mukaan. Silloin otetaan huomioon teksti ja yleinen tunnetila palossa – onko se vakava, iloinen vai siltä väliltä? Tahtilajilla sen sijaan ei ole merkitystä. Tässä jaossa mainitaan yleensä kolme ryhmää: 1) *cante jondo/cante grande* (syvä/suuri laulu), 2) *cante intermedio* (keskivakava laulu) ja 3) *cante chico* (”pieni”, iloinen laulu). Ketaman kappaleet jakautuvat vakavuusasteen mukaan seuraavasti: *cante chico* -ryhmään kuuluvat rumba, tangos, bulerías ja sevillanas, *cante grande* n ainoana edustajana on soleá. (Jung 1985: 68.)

Voimme siis todeta, että vakavuusasteen puolesta Ketaman musiikki edustaa lähes poikkeuksetta flamencon iloisempia tyyllilajeja. On kiinnostavaa jakaa lajit myös

tempon puolesta, suurimmassa osassa perusyksikön metronomilukema on yli 200 iskuu minuutissa. Poikkeukset ovat soleá ja sevillanas hitaimmalla lukemillaan (120/170 iskuu minuutissa).

Verrattuna viime vuosina julkaistuihin flamencolevyihin palojakautuma näyttää tutulta. Mainittakoon pari esimerkkiä ns. puhtaan flamencon maailmasta. Joidenkin flamencolaulajien (esimerkiksi Agujetas) levyjen palot voivat kaikki kuulua cante grande-ryhmään. Remedios Amayan levyttä *Me voy contigo* (1997) löytyy sen sijaan rumbaa, buleriasta, tangosta, tanguillosta ja jaleos extremeños. Monet flamencot nauhoittavat pelkästään cante chicoa, esimerkiksi edellä mainittu Amaya on cantaora festera eli iloisempien palojen ekspertti. Koko flamencon historian aikana on kuitenkin ollut yleistä erikoistua tiettyihin lajeihin, harva flamencolaulaja hallitsee suuren joukon paloja täydellisesti. Poikkeuksen muodostaa esimerkiksi Carmen Linares, jonka tuplalevy *Antología – La mujer en cante* (1996) sisältää 27 kappaletta, edustaen 17 eri paloa.

Tarkastellessa Ketaman myöhempää tuotantoa käy ilmi, että palojen valinta on 1990-luvulla keskittynyt yhä enemmän 4-jakoisiin paloihin. Livelevyllä *De Akí a Ketama* (1995) löytyy yksi instrumentaali tanguillos, muuten pysytellään rumban ja tangoksen parissa. Levyn lopussa laulettu bulerías on vierailijoiden esittämä, Ketaman jäsenet osallistuvat siihen vain kannustaen. Levyllä *Toma Ketama* (1999) ei edes mainita paloja, mikä johtunee siitä että kaikki levyn kappaleet nojautuvat joko rumbapohjaan tai hitaaseen bossanovavaikutteiseen musiikkiin, joista molemmat neljään laskettavia. Uusimpiin levyihin vertaessa *Y es ke me han kambiao los tiemposin* rytmimaailma on vielä melko monipuolinen.

Oman mainintansa ansaitsee kappale *Shivarita*, jonka paloksi mainitaan bulesalsa. Luvussa 4 kerrottiin Pata Negran kehittämästä bluesleríaksesta. Bulesalsa on Ketaman vastaus siihen – yhdistetään bulerías ja salsa ja keksitään sille nimi. Muutkin artistit ovat kehittäneet omia paloja, muun muassa Camarón ja Paco de Lucía *canasteran*. Ketaman keksimä ”palo” on kuitenkin jo kaukana buleriaksesta, rytmikin muistuttaa enemmän valssia kuin buleriaksen compasta. Vakiinnuttakseen keksintönsä paloksi yhden kappaleen kehittäminen ei riitä – Camarónin, Pata Negran ja Ketaman keksinnöt jäivät yhden kappaleen levyttämiseksi, eikä palot jääneet eloon.

Espanjalaisessa musiikissa flamenco on niitä harvoja musiikkilajeja jotka omaavat rikkaan rytmikan (Miles & Chuse 2000: 596). Puhutaan usein flamencon polyrytmiikasta ja hemiola-ilmioistä, jolloin kaksi- ja kolmejakoiset tahtilajit kulkevat päällekkäin tai lomittain. Flamencon rytmikalle yhtä tyypillisiä ovat synkoopit ja takapotkut. Flamencon rytmit pohjautuvat hyvin pitkälle erilaisiin synkooppi- ja takapotkusarjoihin. Trioleja esiintyy myös runsaasti. Flamencon laulu seuraa samaa ideaa, esimerkiksi perinteisessä buleriaslaulussa suurin osa laulusta kulkee iskujen välissä. Ketaman lauluosuudet sisältävät myös runsaasti takapotkuajattelua, kuten nuottiesimerkistä 1 (ks. s. 17) käy ilmi. Sen sijaan rytmisiä lopetuksia esiintyy selvästi harvemmin kuin perinteisessä flamencossa. Perinteinen muoto-ajattelu edellyttää että jokaisella osalla on aluke ja lopuke, joita kutsutaan lukuisilla nimillä (*llamada, cierre, remate, corte*).

Nuottiesimerkki 1. Ketama: *Kalikeño*, 1 kertosäe (melodia, soinnut).

KALIKEÑO

SÄV. JA SAN. KETAMA

No ES-TA-MOS LO- KOS QUE SA-BE-MOS LO QUE QUE-RE- MOS
 VI- VE LA VI- DA I- GUAL QUE SI FUE- RA UN SUE- ÑO PE- RÓ QUE NUN-
 CA TER- MI- NA QUE SE PIER- DE CON EL TIEM- PO Y BUS- CA-
 RÉ OY- E PE- RÓ BUS- CA- RÉ

Kitaraosuuksissa Ketama on siirtynyt rytmisestä säestyksestä tasaisempaan kitarasäestykseen. Joissain kitarasooloissa esiintyy rytmisiä hienouksia, kuten esimerkiksi synkooppeja ja hitaita trioleja kappaleessa *A mi Kumi*. Perinteisempää kitarasäestystä esiintyy Ketaman levyllä kappaleessa *Y es ke me han kambiao los tiempos*, jossa vierailee flamencokitaristi Juan Habichuela. Kappaleesta kuulee selkeästi, miten kitara markkeeraa tiettyjä iskuja, jättää jotkut soittamatta ja rikastuttaa joitakin nopeilla sävelkuvioilla.

5.3 Harmonia ja melodia

Peter Manuel toteaa, että flamencon ollessa ensisijaisesti vokaalimusiikkia, melodia on aina katsottu tärkeämmäksi kuin harmonia. Hän esittää kuitenkin kaksi teoriaa flamencoharmonian kehityksestä. Ensinnäkin flamencoharmonia perustuu Manuelin mukaan arabialaisiin vaikutteisiin, ja toisaalta hän on sitä mieltä, että moni tyypillinen seikka perustuisi kitaran käyttöön, kuten että laajennettujen sointujen lisäsävelet osuvat yhteen kitaran vapaiden kielien kanssa. (Manuel 1988b: 46–56.)

Flamencoharmonian taustasta on esitetty monia teorioita. Sen varhaishistoriasta tiedetään kuitenkin varsin vähän, joten on mahdottomuus saada varmaa tietoa asiasta. Hipólito Rossy näkee kreikkalaisten moodit flamencoharmonian perustana, ja mainitsee arabialaisen musiikin mutta ennen kaikkea juutalaisen musiikin tärkeinä vaikuttajina (Rossy 1966: 19–50). Manuel puhuu fryygisestä tonaaliteetista, jota on laajennettu arabialaisilla Hijaz ja Hijaz Kar -moodeilla. Sekä Rossy että Manuel puhuvat ns. andalusialaisesta kadenssista. Perinteisen länsimaisen kadenssin (dominantti-toonika) korvaa laskeva fryyginen kadenssi II-I (E-pohjaisessa sävellajissa F-E), tai laajemmassa muodossa iv-III-II-I (Am-G-F-E). (Manuel 1988b: 46–56, Rossy 1966: 82–89.)

Harmonisen struktuurin perusteella Hipólito Rossy jakaa palot kolmeen ryhmään: 1) osa lajeista seuraa fryygistä tonaliteettia, kuten toná, soleá, siguiரியas, bulerías ja tangos. Nämä lajit ovat kaikkein vanhimpia, romanialkuperää olevia paloja. 2) Toinen ryhmä koostuu paloista, jotka kulkevat duurissa tai mollissa. Duuri-molli-ajattelu tuli flamencoon perinteen ulkopuolelta, ja niinpä nämä palot ovat sellaisia, jotka ovat adaptoitu flamencoon, esimerkiksi alegrías perustuu aragonialaiseen *jotaan*, kun taas

sekä *farrucan* että *garrotínin* alkuperä löytyy Galiciasta. 3) Bimodaaliset palot, jotka muodostavat kolmannen ryhmän, ovat sekoitus edellisiä ryhmiä. Niissä vaihtuu moodi eri osissa, yleensä kitaransoitto seuraa fryygistä tonaliteettia ja lauluosuus on duurissa tai mollissa. Esimerkkejä tästä ovat muun muassa *cartagenera* ja *rondeña*. (Rossy 1966: 80–98.)

Vahva arabialainen perintö kuuluu myös melodioissa, jossa esiintyy sekä mikrintervalleja että runsaasti melismoja. Rossyn mukaan flamencolaululla on laskeva suunta, melodia kulkee yleensä ylhäältä alas. Rossy toteaa myös, että flamencolaulussa melodiset intervallit ovat yleensä sekunteja, varsinkin vanhimmissa lajeissa kuten *soleá* ja *siguiriya*. Jos flamencolaulussa esiintyy terssi tai kvartti on kyseessä siis Rossyn mukaan jyrkkä poikkeus tai epätietoisuus. Tietoisesti voidaan luoda uutta, ambitusta voidaan esim. suurentaa perinteisen kvintin ulkopuolelle, jonka Rossy mainitsee keinona loistaa laulajan taidoillaan. Myöhemmin tulleissa lajeissa esiintyy kuitenkin myös muita intervaleja. (Rossy 1966: 94-96.) Rossyn ajoilta tilanne on jonkin verran muuttunut: laulajilla on nykyään vankempi koulutus ja käyttävät myös suurempaa ambitusta. Esim. Ginesa Ortega ja Carmen Linares laulavat myös klassista musiikkia, joka tietysti vaikuttaa heidän flamencolauluunsa.

Ketaman käyttämä harmonia liikkuu hyvin pitkälle duuri-molli-akselilla. Fryygisestä tonaliteetista muistuttavat lähinnä perinteiset kitaraosuudet; *Pirata* (intro), *Momento Makanda* (intro), *Puchero Light* (neljännen säkeistön säestys), *A mi Kumi* (kitarasoolot) ja *Yes ke me han kambiao los tiempos* (välisoitot) Muuten Ketama ei juuri käytä fryygisiä aineksia sävellyksissään. Andalusialainen laskeva kadenssi esiintyy juuri ja juuri lyhyissä perinteisissä jaksoissa.

Melodiat ovat selkeämmin flamencovaiikutteisia. Melismoja esiintyy runsaasti. Melodiset linjat seuraavat jopa yllättävän pitkälle Rossyn teoriaa peräkkäisistä sekunneista (ks. nuottiesimerkki 1). Sen sijaan Rossyn teoria melodian laskevasta suunnasta ei toteudu Ketaman musiikissa. Yksittäisissä kappaleissa on tietenkin laskevia melodioita, mutta ei voi sanoa että se olisi yleinen käytäntö. Melodiat seuraavat myös perinteistä synkooppirytmiiikkaa (kts. 5.2 ja nuottiesimerkki 1). Sen sijaan Ketaman suosimat moniääniset kertosaäkeet eivät kuulu perinteiseen flamencoon. Flamencolaulu on perinteisesti ollut yksiäänistä, lukuunottamatta

fandangoja ja sevillanaksia joita on laulettu myös kuorossa. Tämä liittyy myös siihen, ettei laulua ole koskaan sidottu yhteen ”oikeaan” muotoon – laulaja saattaa laulaa saman säkeistön joka kerta eri tavalla. Ketaman laulut sen sijaan on sävelletty tiettyyn muotoon.

Kiinnostavaa Ketaman harmonisessa ja melodisessa ajattelussa on tapa jakaa kappaleet osiin – eri osat sisältävät täysin erilaisia harmonisia aineksia, äänenkäyttöä, soitinnusta jne. Esim. *Puchero Light* -sevillanaksessa jokainen säkeistö on ikään kuin täysin eri maailmasta (näistä muotoseikoista enemmän luvussa 5.5).

5.4 Äänenväri ja soitinnus

Flamencolaulu saattaa ensikuulemalta kuulostaa epärytmiseltä, karhealta ja epäpuhtaalta. Sanoja on usein vaikea erottaa, laulu on lähellä sitä, mitä se alunperin olikin – valittavaa itkua. Romanilaulajien äänenkäyttö oli varsin raakaa. Muiden etnisten ryhmien ryhdyttyä laulamaan äänenkäytöstä tuli pehmeämpää, esimerkiksi legendaarisella Don Antonio Chacónilla oli kirkas, pehmeä tenoriääni, ja hänestä tuli esikuva monelle.

Flamencolaulua ollaan alusta asti säestetty käsintaputuksin (*palmas*). Romanien alkuperäisissä laulutilanteissa läsnä oli yleensä suuri joukko ihmisiä, jotka kaikki säestivät palmaksin ja kannustivat huudoin. Palmakset ja kannustushuudot, jotka myös markkeeraavat rytmiä, ovat edelleen tärkeä osa flamencokokoonpanoa. Työkaluilla saadut äänet kuuluivat myös asiaan; esimerkiksi *martineteä* laulettiin sepän pajassa ja säestyksenä toimivat vasaraniskut. (Ks. myös Jung 1985: 57–88.)

Kitara on flamencon ainoa perinteinen soitin. Useimmat tutkijat ovat sitä mieltä, että se tuli flamencoön laulua säestämään. Kitara tuli Espanjaan arabien mukana, ja se on saavuttanut maassa kansallissoittimen aseman. Flamencokitara eroaa jonkun verran klassisesta kitarasta, sillä se tehdään sypressistä, se on klassista kitaraa huomattavasti kevyempi ja flamencokitaran kielet ovat lähempänä kantta ja otelautaa. Rakennekin eroaa jonkun verran, esimerkiksi sisärimojen lukumäärässä ja otelaudan puulajissa. Kaikukoppa on vahvistettu, koska rytmiä markkeerataan kaikukoppaa lyömällä. Flamencokitaran kehittämisen kunnia on annettu Antonio de Torres Juradolle (1817-

1892). Tärkeätä kitaransoitossa on rytmien markkeeraaminen, ilman vahvoja rytmisiä aksentteja hento kitara ei tulisi yhtä voimakkaasti esille. On epävarmaa, miten kauan kitara on ollut osa flamenco, mutta varmaa on, että kitara oli säestyssoitin 1900-luvulle asti, jolloin kitaransoitosta rupesi kehittymään oma itsenäinen lajinsa. Vaikutteita otettiin klassisesta kitaransoitosta ja tekniikka kehittyi. Tärkein kitaran kehittäjä oli Ramón Montoya (1879–1949) ja myöhemmin Paco de Lucía (vrt. luku 3.3). Nykyään flamencokitara seisoo omilla jaloillaan; edelleen sillä säestetään laulua ja tanssia, mutta tänä päivänä kitaristeista on kehittynyt huikkeitä virtuooseja, jotka ovat omien ryhmiensä keskipisteitä, kuten esimerkiksi Vicente Amigo, Gerardo Nuñez ja Tomatito. (Huotari 1999: 111–121.)

Perinteisen flamencokokoonpanon muodostaa laulaja, kitaristi ja palmerot (taputtajat). Viime vuosikymmeninä flamencosoittimisto on kuitenkin monipuolistunut huomasti. Lyömäsoittimena kitaran rinnalla on yleensä latinalais-amerikkalaista alkuperää oleva *cajón*, vaneerilaatikko, jota soitetaan istuen sen päällä. Cajónin toi flamencomaailmaan Paco de Lucían sekstetti, jonka myötä myös sähköbasso ja puhaltimet yleistyivät. Viulua ja selloa on myös käytetty, ja cajónin lisäksi soitetaan kaikenlaisia muitakin perkussioita, esimerkiksi djembeä, tablaa ja myös rumpusetiä.

Ketaman jäsenet laulavat ja soittavat kitaraa ja perkussioita. Antonio Carmona on taitava cajonisti, yksi ensimmäisistä, joka otti cajónin käyttöön flamencoinstrumenttinä. Livekokoonpanossa heillä on kuitenkin mukanaan kuorot, basisti, rumpali, puhallinsektio, perkussionisti jne. eli varsinainen suuryhtye. Levyä tehdessä on tietenkin mahdollisuus käyttää vierailevia muusikkoja runsaasti. *Y es ke me han kambiao los tiempos* muodostaa varsinaisen soitinparaatin. Kappaleissa soivat eri soittimet jousiorkestereista sähkökitaroihin, ja jopa kappaleiden sisällä soittinnus saattaa vaihtua täysin. (Ks. liite 1.)

Molemmissa rumba-kappaleissa soivat sähköbasso, puhallinsektio ja kuoro, *Pirata-buleri*lla sekä sähkökitara, arabialainen laud-luuttu että rummut. Ääriesimerkki on *Puchero Light* -sevillanas, jossa vaihtuu soitinnus, teksti ja jopa äänenväri joka säkeistössä. Ensimmäinen säkeistö on karibiavaikutteinen, toinen brasiliaisvaikutteinen, kolmannessa siirrytään bluesin ja jazzin maailmaan,

neljännessä ollaan lähellä perinteistä flamencoä. Piano soi molemmissa rumbakappaleissa, sevillanaksessa ja *Momento Makanda* -tangoksessa.

Perinteistä soittimistoa on melko vähän, kitaroiden lisäksi cajónia käytetään kappaleissa *Pirata*, *Momento Makanda*, *Estary Kieta Niña*, *Kalikeño* ja *A mi Kumi*. Palmaksia esiintyy lähes joka kappaleessa, mutta vain joissakin osissa. Esimerkiksi *A mi Kumissa* ja *Shivaritassa* on palmakset pelkästään kuoro-osuuksissa. Sen sijaan *Lokon*, *Piratan* ja *Kalikeñon* palmakset esiintyvät kitaraosuuksissa, mikä johtaa siihen, että lauluosuuksissa rytminen tausta jää hataraksi.

Kitara soi joka kappaleessa. Usein Ketaman kappaleet alkavat kitaraintrolla, joka on melko perinteistä flamencoä, siirtyäkseen sitten popmaisempaan säestykseen. Kitara säestää laulua ja soittaa sooloja säkeistöjen välissä. Verrattuna perinteiseen flamencoon kitaraosuudet ovat kitarasoolotyypisiä: improvisoidaan tietyltä sointupohjalta. Perinteisen flamencon kitaraosuuksissa (*falseta*) on pikemmin melodiapohjalle rakennettu. *A mi Kumi* -tangoksen melodista ja rytmistä soittoa voisi melkein kutsua falsetaksi, sillä siinä kitara ja arabialainen laud-luuttu ovat pääosassa melodiainstrumenttien funktiossa. Yleisesti ottaen Ketaman kitarasäestys on tasaisempaa kuin perinteinen flamencosoitto. Poikkeuksen muodostaa Juan Habichuelan soitto levyn nimikkokappaleella, joka edustaa täysin perinteistä tyyliä (vrt. luku 5.2).

Joskin Ketaman laulumelodiat ovat flamencovaikutteisia, joskin äänenväri on kaukana karkeasta flamencolaulusta. Kahden laulajan väliset erot ovat selkeät: José Soto laulaa myös perinteistä flamencoä, ja se kuuluu hänen äänenkäytössään. Levyn nimikkokappaleella hän laulaa viihteellisempien kertosäkeiden väliin täysin perinteistä soleáa. Antonio Carmona sen sijaan ei ole flamencolaulaja, eikä yritäkään olla. Hänen äänensä on huomattavasti pehmeämpi kuin José. Nämä erot vaikuttavat ryhmän yleissoundiin – José jätettyä ryhmän vuonna 1992 flamencolaulu jäi puuttumaan ja lauluosuuksissa on sen jälkeen noudatettu pehmeämpää estetiikkaa.

Huomionarvoista on, ettei kumpikaan laulaja käytä laulustaan sanaa *cante*, joka tarkoittaa flamencolaulua, vain levynkannessa lukee *voz*, ääni. Myöskään laulaja-sana ei ole sama: Ketaman laulaja on *cantante*, flamencolaulajasta käytetään sanaa *cantaor*.

5.5 Muoto

Perinteinen flamenco seuraa tiettyjä rakenteita, jotka kaikki flamencomuusikot ja -tanssijat tuntevat. Rakenteet vaihtelevat hieman riippuen palosta, mutta perusrakenne on yleensä seuraava: aloitetaan *salidalla*, kitaran sooloaloituksella. Sen jälkeen tulee laulajan *salida*, aloitus, jossa perinteisesti ei ole sanoja vaan pelkästään tavuja kuten *ay*, *tirititran* tai *lerele*. Modernimmassa flamencossa kuulee usein sävellettyjä vapaarytmisiä aloituksia, joissa on sanat.

Laulaja vastaa *letroista* eli laulusäkeistöistä, tanssija *escobillasta* eli koputusosuudesta, ja kitaristi *falsetoista*, kitaran soolomelodioista. Letrat, *escobillat* ja *falsetat* vaihtelevat, kunnes lähestytään loppua, joka riippuen palosta on erilainen – perusidea on se, että tempo ja tunnelma kiihtyy. Usein vaihdetaan toiseen, nopeampaan paloon: *alegrias*, kuten myös *soleá*, lopetetaan laulamalla *buleriasta*. *Tientos* ja *taranto* loppuvat tangokseen ja esimerkiksi *farrucalla*, *siguiriyalla* ja *garrotinilla* on omat lopetuksensa, nk. *macho*-osuudet. Tietyissä lajeissa on rakenteellisia erikoispiirteitä. *Alegriaksessa* on paljon sellaisia: letrojen jälkeen seuraa *silencio*-osuus, joka on hidas, mollissa kulkeva lyyrinen osuus. Sieltä päästään perinteiseen *escobillaan*, jonka jälkeen seuraa nopea *castellana*-lauluosuus, josta päästään *loppubuleriakseen*, joka usein on duurissa laulettava *bulerias de Caí*.

Levyttämisen myötä perinteiset rakenteet ovat alkaneet väistyä. Levyiltä ei juurikaan löydy pitkiä kokonaisuuksia, jossa kaikki osat olisivat edustettuina. Useimmiten levytetty kappale koostuu pelkästään letroista ja *falsetoista*, ja kiihtyvä loppu on lyhennetty tai kokonaan jätetty pois.

Myös *Ketaman* kappaleet ovat omaksuneet levyflamencon muodon. Kaikissa kappaleissa tempo pysyy jokseenkin samana koko kappaleen aikana. Lähes kaikki kappaleet alkavat rytmisellä *introlla*, ainoastaan *Loko* ja *Kalikeño* ei ala lopullisessa tempossa. Seitsemässä kappaleessa on *fade out* -loppu, joka ei perinteisen flamencon kontekstissa olisi mahdollinen. Kuten jo aiemmin (ks. luku 5.3) mainitsin, *kertosäkeillä* ei perinteisessä flamencossa ole sijaa. *Ketaman* muotoajattelussa *kertosäkeillä* on tärkeä osuus, sillä niitä esiintyy seitsemässä kappaleessa. Joistakin

kertosäkeistä on tullut varsinaisia hittikappaleita, esimerkiksi tältä levyltä *Loko* ja *Kalikeño* toimivat siitä esimerkkeinä.

Poikkeuksen muotoseikoissa muodostaa *Puchero Light* -sevillanas. Sevillanas on andalusialainen kansantanssi, jota tanssitaan pareittain. Sevillanaksessa on aina kolme tai neljä säkeistöä, joiden väliin tulee lyhyt kitarasoolo. Säkeistöissä on tietty rakenne, ja joka säkeistössä on eri askeleet. Sevillanas ei siis ole varsinaista flamencoä, mutta sen katsotaan silti kuuluvan flamenco-ohjelmistoon. Sevillanaksen muotokaavaa ei toistaiseksi ole lähdetty rikkomaan.

5.6 Lyriikka

Flamencon sanoituksilla on suuri merkitys. Laulumelodiat ovat yleensä melko yksinkertaisia, mutta sanoja käytetään myös rikastuttamaan melodiaa rytmisesti: säkeet toistetaan usein monta kertaa, ja yksittäisiä tavujakin toistetaan esimerkiksi säkeen lopussa.⁵

Flamencoä voisi sanoa fragmentaariseksi laulumuodoksi. Jokainen säkeistö on oma laulunsa, seuraava säkeistö kertoo jo jostain aivan muusta. Levytetty ”kappale” sisältää jopa kymmeniä aivan erilaisista asioista kertovaa säkeistöä. Sanat ovat todella realistiset, esimerkiksi siguiriyän säkeistössä voi olla hyvin yksinkertaiset sanat – ”Äitini on kuollut/ minulla ei ole enää äitiä”. Lauletaan rakkaudesta, äidistä, rahasta, kuolemasta kohtalosta – elämän perusasioista. Säkeistöt kulkeutuvat laulajalta toiselle, tekijää ei mainita, ja jokainen laulaja laulaa säkeistön juuri niin kuin haluaa. Laulaja saattaa hetkessä, esimerkiksi juhlassa, keksiä aivan uusia säkeistöjä. Viimeisinä vuosikymmeninä on mukaan otettu myös runoilijoiden kirjoittamia letroja, suosituin on Federico Garcia Lorca. Jotkut laulajat kirjoittavat myös omia letroja elämästään. Esimerkiksi laulaja El Pele on nauhoittanut seuraavanlaisen letran: ”Poikani Joséta inhottaa laulaminen/ ostin hänelle kitaran/ mutta hän pelaa mieluummin tietokonepelejä”.

Uuden flamencon lyriikka erottuu perinteisestä flamencolyriikasta selvästi. Esimerkiksi Pata Negra laulaa katujen elämästä, rotista ja huumeista. Ketaman lyriikassa realismi on vaihtunut romantiikkaan: monessa kappaleissa lauletaan rakkaudesta tavalla, joka ei ole perinteiselle flamencolle tuttu: ”Mustalaistytölläni on mustat silmät/ en vaihda häntä mihinkään/ kun hänen lantionsa liikkuu/ kävelytyylillään - - Pidän siitä kun suutelen häntä suulle/ rakastan hänen kävelytyyliään/ heittäydyn hänen suudelminsa lumoihin/ yritän mutta en voi karttaa niitä” (*Loko*, säkeistöt). Perinteisen flamencon rakkaudentunnustus hipoo yleensä rakkauteen liittyvää surua. Esimerkiksi: ”Rakkaani silmät/ ovat kuin murheeni/ tummat kuin kärsimykseni/ suuret kuin suruni” (soleá, perinteinen). ”Kun en tuntenut rakkautta/ nauroin sille/ nyt kun olen rakastunut sinuun/ se päivä tulee/ jolloin minulle nauretaan” (fandangos, perinteinen).

Puchero Light -kappaleessa lauletaan Karibiasta, Kuubasta ja Harlemin öistä. ”Minun Brasiliani/ palmut kylpevät kuunvalossa/ harmaalla rannallasi/ kun on täysikuu/ Minun Brasiliani/ punaiset auringonnoususi/ ovat aina siellä/ kun suljen silmäni/ Minun Brasiliani/ kun palaan luoksesi/ Haluan nähdä sinut/ minun Brasiliani” (*Puchero Light*, toinen säkeistö).

Moni teksti kertoo elämästä yleisesti. ”Emme ole hulluja/ tiedämme mistä pidämme/ eläköön elämä” (*No estamos lokos*, kertosäe). ”Pidän elämästä/ en anna kellekään selityksiä/ olen bohemi ja uneksija/ huudan julki lauluni/ yö viettelee minut/ ja noituu mielikuvitukseni/ yö innoittaa minut/ ja on palvottu viholliseni” (*Shivarita*, kolmas säkeistö). ”Ihmiset sanovat/ että elän omassa maailmassani/ mutta ajat ovat muuttuneet” (*Y es ke me han kambio los tiempos*, kertosäe).

Puchero Lightin viimeisessä säkeistössä Ketama kuvaa omaa asemaansa flamencomaaailmassa. ”Vaikka teemme maailmanmusiikkia/ me Ketamat olemme gitanoja/ Vaikka teemme maailmanmusiikkia/ se on kyläkulttuuria/ asiat joista laulamme/ elämyksiä joita olemme kokeneet/ kitara kädessä/ Ketama etsii elämää/ kuten hyvät gitanot/ Gitanoja vanhoine rytmeineen/ jotka seuraavat lakejasi/ ja kylä

⁵ Asiaa on havainnollistanut tekstitranskriptiolla esimerkiksi Christof Jung (Jung 1985: 64).

opettaa/ Koskaan emme menetä/ flamencorytmiämme” (*Puchero Light*, neljäs säkeistö).

6. LOPUKSI

Suunnittelin alunperin tekäväni proseminaarisesitelmän flamenco nuevon tyylipiirteistä. Tiukan rajauksen jälkeen jäljelle jäi Ketaman tyylipiirteiden analysointi.

Olen tutkimukseni aikana kiinnostunut yhä enemmän flamenco nuevosta, kiistellystä musiikkityylistä, joka joidenkin mielestä on genre ja joidenkin mielestä ei. Ketaman musiikista löytyy flamencopiirteitä, mutta sitä ei enää voi kutsua flamencoksi, ainakaan puhtaaksi flamencoksi. On kuitenkin jännittävää että Ketama on Espanjassa niin arvostettu, myös flamencopiireissä. Se johtunee enemmänkin jäsenien perhetaustasta kuin heidän musiikistaan. Selvää on että Sotot ja Carmonat tuntevat hyvin perinteisen flamencon, joskin he lähtivät tekemään omaa projektiaan. Lähtiessäni tutkimaan Ketamaa luulin tutkivani genreä nimeltä flamenco nuevo – enää en ole genren nimestä niinkään varma.

Aineistoa aiheesta ei Suomesta ollut helppoa löytää . Olin siihen varautunut ja suurin osa lähteistä löytyikin omasta kirjahyllystäni. Yllätyin kuitenkin aineistonetsinnässä siitä, miten vähän aineistoa Espanjasta ja espanjalaisesta musiikista Suomesta löytyy. Hakusanoilla Espanja ja musiikki löytyy yliopiston kirjastosta yksi kirja: 1600-luvun espanjalaisen viulu- ja violamusiikin bibliografia. Suomalaisille Espanja ei liene yhtä suosittu tutkimuskohteena kuin matkakohteena.

Suunnittelen jatkotutkimusta samasta aihepiiristä. Tässä työssä olen keskittynyt asioiden kuvailemiseen, pyrin tulevaisuudessa syventämään analyysia varsinkin melodian ja harmonian saralla. Työni aikana tuli esille kuinka vähän musiikkianalyysia flamencosta on tehty. Transkriptioita on todella vähän, ja esimerkiksi tahtilajien merkitseminen on hyvin kyseenalaista. Ilman toimivaa transkriptiokäytäntöä melodian ja harmonian analysointi on todella hankalaa. Suunnittelen siis jatkavani flamencon ja musiikkianalyysin parissa.

LÄHDELUETTELO

Kirjallisuus:

- Berlanga, Miguel Angel 1997. ”Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco.” *TransIberia – Transcultural music review* 1. Verkkojulkaisuna
<http://www.sibetrans.com/trans/transiberia/berlanga.htm> (2.11.2002)
- Calvo, Pedro & Gamboa, José Manuel 1994. *Historia-guia del nuevo flamenco – El Duende de Ahora*. Madrid: Ediciones Guia de Musica.
- Clemente, Luis 2000. ”Nuevo Flamenco: La cultura juvenil mató a mi perro.” *Desde el Sur A.C.* <http://www.desdeelsur.org/articulos/clemente.htm> (2.11.2002)
- Huotari, Markku 1999. ”Musiikki”. *Flamenco*, toim. Katja Lindroos. Helsinki: Like Kustannus. S. 98–129.
- Jung, Christof 1990 [1985]. ”Cante Flamenco”. *Flamenco*, toim. Claus Schreiner, käänttänyt Mollie Comerford Peters. Portland, Oregon: Amadeus Press. S. 57–88.
- Lindroos, Katja (toim.) 1999. *Flamenco*. Helsinki: Like Kustannus.
- Manuel, Peter 1988a. *Popular musics of the non-western world*. New York: Oxford University Press.
- Manuel, Peter 1988b. ”Evolution and Structure in Flamenco Harmony”. *Current Musicology* 42. S. 46–57.
- Manuel, Peter 1989. ”Andalusian, Gypsy and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex.” *Ethnomusicology* Vol. 33 no. 1, S. 47–65.
- Miles, Elisabeth J. & Chuse, Loren 2000. ”Spain”. *The Garland Encyclopedia of World Music – Europe*, eds. James Porter, Timothy Rice, advisory eds. Bruno Nettl, Ruth M. Stone. New York: Garland Publishing. S. 588–603.
- Pachón, Ricardo 1994. CD-äänilevykansiteksti. ”Flamenco today”. *Duende – The Art and Passion of Flamenco*. Ellipsis Arts.
- Papenbrok, Marion 1990 [1985]. ”History of Flamenco”. *Flamenco*, toim. Claus Schreiner, käänttänyt Mollie Comerford Peters. Portland, Oregon:

Amadeus Press. S. 35–48.

Rossy, Hipólito 1998 [1966]. *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa, S.A.

Schreiner, Claus (toim.) 1990 [1985]. *Flamenco*. Kääntänyt Mollie Comerford Peters.
Portland, Oregon: Amadeus Press.

Äänitteet:

Amaya, Remedios 1997. *Me voy contigo*. Madrid: Hispavox. 7243 8214432 8.

Ketama 1997 [1990]. *Y es ke me han kambiao los tiempos*. Madrid: Universal Music
Spain. 0042284624428.

Ketama 1995. *De Akí a Ketama*. Madrid: Universal Music Spain. 0731452818324.

Ketama 1999. *Toma Ketama*. Madrid: Universal Music Spain. 0731454666725.

Linares, Carmen 1996. *Antología – La mujer en cante*. Madrid: Polygram Ibérica.
532 397-2.

Muut lähteet

Bosch, Carlos; Garriga, Antoni; Grimal, Sara; Torres, Santiago 1992. *Nuevas
generaciones*. Dokumenttielokuva, tuottanut Catalán Productions.
Suom. Kari Jokelainen. Elokvassa mm. Juan de la Plata, Rafael ja
Luis Amadorin, Lole Montoyan ja Paco de Lucían haastattelut.

Ketaman viralliset kotisivut – Web oficial de Ketama. <http://www.damelamano.com>
(28.1.2003)

Ketaman virallisen fanklubin kotisivut – Página Oficial del Club de Fans.
<http://www.publimas.com/ketama/ketama.htm> (28.1.2003).

Liite 1. Soitinnus- ja muototaulukot.

A) *Pirata* (bulerias).

	Intro	Laud	Säkeistö	Kertosäe	Kertosäe 2	Laud	Säkeistö	Kertosäe 2	Soolo	Väli	Laud	Säkeistö	Kertosäe	Kertosäe 2	Soolo
Kitarat	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Laulu (José)			X	X	X		X	X				X	X	X	
Laud		X				X					X				
Cajón			X	X		X	X			X	X	X	X		
Basso			X	X	X	X	X	X				X	X	X	
Perkussiot			X		X		X	X	X			X	X	X	X
Rumpusetti					X			X	X					X	X
Palmas	X	X		X		X				X	X		X		X
Sähkökitara									X						X
Hammond					X			X						X	X

B) *Kalikeño* (rumba).

	Intro	Säkeistö	Kuoro	Laud	Säkeistö	Kuoro	Laud	Säkeistö	Kuoro	Laulufade
Kitarat Basso Perkussiot	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Laulu		X (José)	X		X (Antonio)	X		X (José)	X	X
Laud				X			X			
Cajón				X	X	X	X		X	X
Palmas				X			X		X	
Kuoro			X			X			X	
Piano	X	X	X		X	X			X	X
Puhaltimet		X	X	X		X		X	X	X