



UNIVERSITY OF
GOTHENBURG

Flamenco och muntlig tradering

Afra Malmström

GÖTEBORGS UNIVERSITET

Kandidatuppsats 15 hp

Musikvetenskap

Handledare: Lars Lilliestam

Examinator:

SAMMANFATTNING/ABSTRACT

Modern flamenco music was born as an oral tradition. As it moved into the 20th century recorded audio and audiovisual representation became important carriers of the musical information and changed the way flamenco could be experienced, spread, learned and taught. This study exemplifies, through a closer look at the flamenco guitar, how musical components in flamenco relate to patterns typical to music of oral tradition. These patterns are specified as musical *formulas*. Further it relates the formulas to phenomena that can be addressed as different types of writing systems (as opposed to the systems of orally transmitted information), as the recorded audio, formal musical training, euroclassical harmony etc. In conclusion, the study defines flamenco music as an oral tradition within a society grounded in the written word and finds that the oral formula essentially develops in relation to it.

NYCKELORD/KEYWORDS

Flamenco, flamenco guitar, musical formulas, oral tradition, orality, secondary orality

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

Sammanfattning/Abstract	2
Nyckelord/Keywords	2
Innehållsförteckning	3
Inledning	2
Syfte	3
Material och tidigare forskning	4
Avgränsningar	4
Metodproblem	4
Några preciseringar	5
1 Övergripande	7
1.1 Vad är flamenco?	7
Form	7
Sången	7
Gitarren	8
1.2 Vad är muntlig tradering?	9
Minnesstrategier	10
Sekundär muntlighet	10
1.3 Sammanfattningsvis	11
2 Flamencogitarrens formler	13
2.1 Gitarrens två modus	13
Andalusisk kadens	13
Hemiolytm	15
Modusen	16
Transkribering	18
2.2 Fandango	19
Fandango Abandolao	19
Taranta	20
2.3 Sammanfattningsvis	22

3	Sammanfattning och Reflektion	24
	Käll- och litteraturlista	26
	Fonogram och publikationer	26
	YouTube-länkar	27

Jag vill tacka min handledare Lars Lilliestam för idén till hela arbetet, för att ha tagit sig tid att svara på frågor, bolla idéer och ge kritik.

Jag vill också tacka alla som bidragit med stöd och uppmuntran under arbetets gång.

INLEDNING

2007 började jag min utbildning i flamencogitarr på en av Spaniens viktigaste flamencoskolor – *Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco* i Sevilla. Skolan erbjöd undervisning i flamencons tre huvudgrenar – sång, gitarr och dans. Efter några års utbildning blev jag verksam som gitarrist i staden och fick en anställning som lärarassistent och sedan som lärare på skolan.

Under min tid som elev gick gitarristernas undervisning ut på att en lärare spelade in olika rytmiska och melodiska variationer, vi elever spelade in dem på kassetband (vissa hade MiniDisc) och sedan övade vi på dem till nästa dag då vi antingen satte ihop dem med ytterligare melodivariationer till gitarrsolostycken eller lärde oss anpassa variationerna till sång eller dans, som ackompanjemang. Lärarna hade inga som helst pedagogiska kvalifikationer eller formella utbildningar i gitarr utan var yrkesverksamma gitarrister som helt enkelt försökte förmedla sin kunskap bäst de kunde. Själva hade de lärt sig spela genom de sätt som fanns tillgängliga i sin ungdom (de flesta var unga på 70- och 80-talen), före flamencoakademiens uppkomst, genom privatlärare (ofta familjemedlemmar som äldre bror eller far), genom arbete och genom kopiering av skivor. Den stora husguden för många av dem var flamencogitarrlegenden Paco de Lucia (född Francisco Sánchez i Algeciras 1947, död 2014) och detta reflekterades i mycket av deras spel. Man sa ibland att Paco de Lucia undervisat alla Spaniens gitarrister utan att någonsin ha gett en enda gitarrlektion. Hans skivor var så banbrytande och hade såpass stor genomslagskraft i flamencovärlden att de påverkade all flamenco som skulle komma.

Vi använde oss aldrig av någon som helst skrift vid undervisningen. Inga noter, inga anteckningar, inget skrivet på en tavla eller whiteboard och inget material att läsa. Istället utgjordes inlärningsprocessen av kombinationen att höra och se läraren spela, lära det hastigt på gitarren, spela in det han gjorde och sedan gå hem och studera det mer djupgående utifrån de fingerpositioner man mindes och genom ljudupptagningen. Nästa dag jämförde man med lärarens spel och fick chansen att rätta om man uppfattat någon teknik fel eller om man fingersatz något galet eller rent av missat något. Angelägenheten att lära sig alla variationer och rytmiska mönster var stor eftersom det var en grundläggande kunskap för att sedan kunna arbeta och kommunicera musikaliskt med sångare och dansare.

Under åren som gitarrstudent hade jag daglig kontakt med flamencosångeleverna på samma skola och jag minns hur jag studerade deras material nästan lika intensivt som jag studerade mitt eget. Det stod klart för mig tidigt att flamencogitarren inte kunde skiljas från flamencosången och att om man ville förstå något om flamenco överhuvudtaget fick man gå genom sången. För sångeleverna var inlärningsproceduren mer eller mindre den samma som för oss gitarrister med den stora skillnaden att de icke-spanska eleverna fick verstexterna upptryckta på papper eftersom många av dem pratade en ganska knagglig spanska. Det jag märkte var hur bara förekomsten av skriftlig representation av det ljudande skapade en dragning åt att skapa mer skriftlig representation. Sångeleverna som använde sig av de tryckta verstexterna gjorde alla sorters anteckningar i kanten på pappret och hittade på egna skriftliga tecken för att notera t.ex. glissandon, ornament på vissa vokaler, accentueringar och rytmiska förhållanden i texten. De benade helt enkelt ut och intellektualiserade verserna i skrift för att först och främst förstå och sedan minnas. De andalusiska studenterna fick ibland också texterna nedskrivna, men jag kan inte minnas ha sett en enda av dem använda sig av skriftliga anteckningar i kanten eller påhittade notsystem.

När jag själv blev gitarrlärare på skolan, några år senare, arbetade jag till 99 % utan skrift av något slag. Vid tiden hade mobiltelefoner med bra kamera hunnit bli vanligt, och de flesta elever filmade det jag lärde ut och fick alltså med sig en audiovisuell upptagning av materialet för att studera hemma. Jag minns hur jag en dag fick för mig att lära ut kompformeln för *Fandango*, som jag själv lärt utav en av mina lärare (Fandango är en utav huvudgrupperna av sångstilar inom flamenco som jag talar mer om på sidan 19 i uppsatsen). Innan jag började med flamencogitarr hade jag fått undervisning i harmonilära hemma i Sverige, och genom den förvärvade kunskapen hade jag tolkat just denna kompformeln, som i mycket hög grad stämde överens med euroklassiska harmoniregler. Här skrev jag upp kompformeln på tavlan med ackordbeteckningar och steganalys medan jag entusiastiskt och inlevelsefullt förklarade det jag antecknade och tänkte att tydligare än så här kan det bara inte bli... och när jag vände mig om mot klassen möttes jag av besvärade blickar som bara undrade vad som försiggick. Någon tog lite motvilligt en bild med mobilen på det jag skrivit på tavlan, en annan vred sig lite generat i sin stol, en tredje tittade ner och plockade lite distraherat på gitarren. Jag gjorde inte om det misstaget igen och höll därefter min kunskap om steganalys och harmonilära för mig själv. Det var ingen idé! Minnesstrategierna dessa människor använde var inte baserade på skrift och de hade, som man säger, lika mycket användning för en skriftlig anteckning som en fisk har för en cykel.

Själv var jag aldrig en speciellt bra notläsare. Inte speciellt snabb på att läsa överhuvudtaget, varken text eller not. När jag läser händer det ofta att jag registrerar första delen av ett ord och hittar på resten, vilket kan få komiska konsekvenser. Mina strategier för att minnas och lära musik har alltså alltid i viss mån varit oberoende av skrift. I den mån jag ändå använder skrift, som i fallet med *fandangon*, tar det speciella former. Mina kunskaper om euroklassisk harmonilära fungerar sporadiskt för att göra minnesbilder av speciella musikaliska beståndsdelar. Ordet *bilder* i det sammansatta minnes*bilder*, är väsentligt eftersom det ofta handlar just om det som löst kallas för "bildminne". Denna läggning accentuerades antagligen genom alla år i kontakt med en musiktradition som aldrig noteras.

Idag märker jag hur jag letar efter formler i precis all musik. I ett samarbete för några år sedan med två klassiska gitarrister spelade vi nyskriven musik av tonsättaren Stefan Pöntinen. Inget i musiken liknade något jag tidigare spelat och enda sättet att ta sig igenom styckena var genom att spela efter noterna. Ändå försökte jag hitta formler i musiken för att hitta ett sätt att memorera den. Jag letade efter upprepningar av grepp på gitarrhalsen, memorerade fingersättningarna och rytmiska mönster, försökte memorera vissa passager i noterna som bilder. Allt för att slippa noterna, därför att till skillnad från den som läser noter flytande så motsvarar inte en prick i ett partitur något levande och ljudande på gitarren för mig. Jag vet intellektuellt vad pricken i notsystemet symboliserar för ton, vad den heter och var den finns på gitarren men kan inte förmå mig att förstå musik när jag läser direkt från partitur. Det vill till att tonen hamnar i ett sammanhang som går att minnas utan representationen utav tonen för att det ska bli meningsfull musikalisk information för mig. Denna uppsats går ut på att försöka förstå hur musikalisk information, som existerar utan att noteras, fungerar och mer specifikt hur den fungerar i flamencomusiken.

Syfte

Syftet med uppsatsen är att analysera flamenco som en muntligt traderad musiktradition. Uppsatsen fokuserar på följande frågeställningar: På vilket sätt är flamencomusiken en muntligt traderad tradition?

Kan man analysera flamencon utifrån de typiska kännetecknen för muntligt traderad musik som tidigare studier presenterat för blues och rock? Vilka konsekvenser får det att analysera flamencomusiken utifrån dessa?

Material och tidigare forskning

Min egen kunskap i ämnet, som jag förklarar grunderna till i förordet, backar jag upp med hjälp av flamencoforskaren Faustino Núñez informativa hemsida flamencopolis.com. Genom den kan jag förstärka min kunskap i skriven forskning genom en av Spaniens främsta flamencokännare. Analysmetoden bygger jag huvudsakligen på Lars Lilliestams bok *Gehörsmusik: Blues, rock och muntlig tradering* (Lilliestam 1995) som behandlar mitt ämne fast utifrån blues och rockmusik (musiktraditioner som precis som flamenco traditionellt inte skrivits i noter) och för att komplettera har jag använt pedagogen Lucy Greens forskning om gehörsmusikens inlärningsprocesser (Green 2002). Genom hennes teorier försöker jag se på flamencomusikers lärandeprocesser och ge det mening i samtalet kring skriftkultur och muntlig kultur. Till sist har musikvetenskapsforskaren Johannes Brusilas artikel med titeln *Men var blev musiken av?* (Brusila 2008) gett aspekter kring musikens gehörmässighet i samband med nya förmedlingstekniker som skivan och videon.

Vad gäller studiet av muntligt traderad kultur är bl.a. följande studier inflytelserika bidrag; Walter Ongs *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (Ong 1982), Lucy Greens *How Popular Musicians Learn, A Way Ahead for Music Education* (Green 2002) och som nämnts Lars Lilliestams *Gehörsmusik: Blues, rock och muntlig tradering* (Lilliestam 1995). Litteraturen om flamenco är enorm och forskare som Crisitna Cruces Roldán och Faustino Núñez är bara några av alla de "flamencologer" som under 2000-talet bidragit till att modernisera flamencoforskningen och speciellt den musikhistoriska gren som specialiserat sig på flamenco. Även bröderna Hurtado Torres omfattande bok *La Llave de la Musica Flamenca* (Hurtado Torres 2009) tillhör samma kategori av relativt nyligen publicerade musikhistoriska studier som gett en ny bild av flamencons rötter och släktband till andra musikgenrer. Slutligen har jag inte stött på någon forskning om flamenco och muntlig tradition men kan självklart inte utesluta att den finns.

Avgränsningar

Eftersom stilarna i flamenco är fler än femtio och dessa, indelade i fem huvudgrupper, skiljer sig enormt i uppbyggnad, rytmik, harmonik, melodik, versmått, tematik och associerad sinnesstämning, är det omöjligt att sammanfatta i ett arbete utav den här storleken allt som rör flamencons tre grundpelare – sången, gitarren och dansen. I beskrivningen försöker jag ändå ge en helhetsbild av de viktigaste komponenterna gällande hela musikkulturen, men i analysen har jag gjort valet att begränsa mig till flamencogitarrens särdrag. Ibland analyseras dessa särdrag i förhållande till sången, vilket är oundvikligt då gitarr och sång är tätt förenade i flamenco, men huvudfokus förblir på gitarren och ackompanjemanget av sången som denna utför.

Metodproblem

Det är en fascinerande tanke, att genom djupgående socio-historiska studier, hitta en musikgenres ursprungliga kulturella sammanhang, att reda på var, när och hur musiken uppstod och sedan spåra den till vår samtid. Letandet efter den ursprungliga kulturella kontexten följer idéer om autenticitet och

tillförlitlighet vid representation i nutiden, men det är också ett sätt att rama in en genre och sätta den i ett fack i t.ex. forskningssammanhang eller marknadsföringssammanhang. Idén om ursprungligt tillstånd kan ses som en produkt av skriftkulturens linjära tidsuppfattning, utifrån vilken man alltid vill urskilja orsak och verkan.

De tidigaste ljudande dokumenten (skriftkulturell påverkan) av flamenco är från början på förra seklet, och vill man studera flamencon som den kan ha låtit innan ljudinspelningen måste man utgå från beskrivningar i texter av olika slag (skriftkultur). Dessutom för att beskriva detta i ett akademiskt arbete måste allt dokumenteras i mer text och möjligtvis notexempel. Hur främmande är då skriftmediet för en muntlig kultur, när allt vi vet om dess existens är skrivet (d.v.s. även "skrivet" i form av inspelning)? Kulturens egen terminologi går ju dessutom också i stort sätt förlorad i denna typ av arbete. Den ersätts av glosa som mer direkt kommunicerar till den utomstående, för att underlätta förklaringen av något som redan i sig inte bygger på att det ska kunna förklaras i ord. Ordlistor kan förvisso upprätthållas men utläggningar kring olika slags koncept och termer, utöver de som faktiskt analyseras på djupet, tenderar att skapa mer missförstånd än vad de klargör. Man fastnar lätt i långa förklaringar om hur något fungerar rent tekniskt, utan att det ger mycket till analysen i stort.

I sig är det ett problem att bara analysera gitarren och utelämnar de andra komponenterna, men att dessutom dela upp gitarrens spelmönster i olika beståndsdelar (utifrån analysmetoden), skapar ett arbete på detaljnivå som inte alltid går att koppla på ett fruktbart sätt till helhetsbilden. Analysmetoden och studierna jag använder är framtagna med fokus på musikkulturer väldigt annorlunda flamencon.

Några preciseringar

De musikkulturer som representerats med olika former av notationssystem kan studeras och diskuteras utifrån bevarade symboler i skrift medan de musikkulturer som manifesterat sig utan skriftlig åskådliggörning får studeras utifrån t.ex. musikens inneboende kommunikationssystem eller, kanske ännu vanligare, utifrån antaganden om det samhälle som utvecklade musiken. Traditionell musikvetenskaplig forskning har utifrån dessa premisser konstruerat en tudelning av musikkulturer och kategoriserat dem som notskriftsbundna eller muntligt förmedlade. Det vetenskapliga studiet är ju dessutom djupt förankrat i skriftkulturen (så som den musikvetenskapligt tränade forskaren är förankrad i västerländsk notskrift) vilket bidragit till bilden av den egna kulturen som norm och den "andres" som avvikelse (Brusila 2008). Samma fenomen återfinns inom pedagogiken – också den traditionellt en akademisk, skriftbaserad kultur – som ofta bortsett, osynliggjort eller förenklat tradering av kunskap genom andra medier än skriften (Green 2002:14-19, Lilliestam 1995:11)

Inom studiet av muntligt traderade musikgenrer förväntas ofta forskaren göra någon slags transkription av den studerade musiken. Detta framställs i regel med hjälp av västerländsk notskrift (Brusila 2008), ett notationssystem som grundar sig i en mycket specifik musikalisk genre (den euroklassiska) och representerar en mycket specifik uppsättning toner (tolvdelning av oktaven) som är stämde på ett väldigt precist sätt (liksvävande temperatur). Systemet anpassar sig alltså inte speciellt bra till musikaliska uttryck som fungerar efter andra villkor än de egna, och vad som kanske är ännu viktigare att poängtera, är transkriptionens oduglighet för att förklara vad som förmedlas i musiken, till och av vem, med vilka följder (Brusila 2008). Genom att man transkriberar centreras också uppmärksamheten på "låten", d.v.s. det

avgränsade verket, på bekostnad av förståelsen för t.ex. hur den utövande musikern tänker, hur musiken fungerar speltekniskt etc. (Lilliestam 1995:15). I den mån transkription används genom detta arbete, har det minimerats till minsta möjliga mängd och med maximal förenkling av toninnehållet. Transkriptionen används för att stödja ett resonemang och inte för att korrekt illustrera den klingande musiken.

I den inflytelserika boken *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (Ong 1982) utvecklar författaren Walter Ong en teori om att skillnaden mellan skriftlig och muntlig kultur inte bara är en fråga om kommunikation utan även innefattar en mental dimension och menar därmed att den som lever i en skriftkultur inte tänker på samma sätt som den som lever i en muntlig kultur. Följaktligen har en skriftkulturellt präglad människa mycket svårt att förstå den som lever i en muntlig tradition då de helt enkelt inte delar samma världsbild. Utifrån denna teori, som inte inbegriper något om musiktradering, skriver Lilliestam (1995) om förmedlingsteknikens påverkan på musiken. Han använder Ongs resonemang för att analysera musik skapad och traderad utanför skriftens paradig. Resultatet blir bejakandet av att förmedlingstekniken i viss mån kan anses förklara olika musikformers uppbyggnad, men också insikten att muntlighet och skriftlighet inte kan ses som fasta tillstånd utan måste studeras utifrån sin ömsesidiga påverkan. Istället för Ongs *mentaliteter* talar Lilliestam om *strategier* (förmedlingsstrategier) och kulturer som är *huvudsakligen* skriftkulturella eller muntliga (Lilliestam 1995:23-26, 33-36). Där Ong pratar om skriftliga och muntliga kulturer separat, tar Lilliestam upp muntliga strategier inom en dominerande skriftlig kultur.

Skillnaden mellan att studera mentala dimensioner jämfört med att studera strategier för överförande av mening och kunskap, innebär framför allt att skifta fokus från att studera *vad* som sägs till att studera *hur* det sägs. Konkret, i studiet av flamencomusik, kan det t.ex. innebära att man istället för att fokusera på vad en strof inom en stil säger ordagrant, alternativt fokuserar på hur texten är uppbyggd, vilka musikaliska former den följer eller vad typen av strof fyller för musikalisk funktion. Som Lilliestam (1995) beskriver om tidiga bluesinspelningar, är texterna ofta slarvigt uttalade, versrader är utbytbara mot andra, de är sällan narrativa och hänger inte samman tematiskt stroferna emellan – ”det är ingen logiskt uppbyggd historia som framställs” (Lilliestam 1995:84). Samma sak gäller för stora delar av flamencostilarna. Försöker man alltså besvara frågan *vad sägs?*, riskerar man att använda en skriftkulturell bedömningsgrund på ett material som fötts utifrån muntlighetens premisser. Denna studie riktar därför in sig på musikens huvudsakliga förmedlingsstrategier och utelämnar av samma anledning socio-historiska perspektiv, tolkning av sångtexter och tematik och musikteoretiska förklaringar utöver analyserna.

1 ÖVERGRIPANDE

Utifrån avgränsningarna förklaras nedan viktiga beståndsdelar i flamenco och i muntligt traderad tradition. Dessa två huvudområden för uppsatsen särskrivs här först, men är egentligen oskiljaktiga. Det går alltså egentligen inte att besvara frågan om vad flamenco är utan att tala om muntlig tradering och olika förmedlingsstrategier. Att tala om muntlighetskulturella fenomen utan att ha en speciell typ av kultur i åtanke blir väldigt abstrakt.

1.1 Vad är flamenco?

Flamencos, som vi känner den idag, utvecklades i Spaniens södra region, Andalusien, till att bli en egen musikgenre under det sena 1800-talet och decennierna efter sekelskiftet (Núñez 2011). Med grammofoninspelningens entré, kristalliserades slutligen det som kom att kallas för "flamencotraditionen". I verkligheten inbegriper "traditionen" väldigt många olika traditioner vars ursprung går att spåra till helt skilda epoker och geografiska sammanhang (Cruces Roldán 2003:126), i kulturer påverkade av mycket olika förmedlingstekniker. Sammantaget samexisterar över femtio olika stilar under etiketten "flamenco" och dessa stilar är indelade efter rytmiska och harmoniska särdrag i fem huvudgrupper: *Soleá*, *Seguiriyas*, *Cantiñas*, *Fandangos*, *Tangos*. Många av de över femtio stilarna räknar dessutom med oändliga variationer av melodier, texter och former. Det handlar alltså om en mycket stor musikalisk tradition.

En flamencostil kallas för *palo*. Varje *palo* tillhör, som sagt, en huvudgrupp *palos* (pl.) som delar likadan rytmisk och harmonisk grundstomme. *Palos* räknar traditionellt inte med någon som helst typ av vers/refrängssystem vilket betyder att igenkänningsfaktorn för flamencopubliken inte ligger i att kunna nynna med i refrängen utan går istället ut på att bygga kunskap om hur olika traditionella stilar har framförts av artister genom tiden och lära sig identifiera klassiska versioner utifrån vilka tolkningar kan uppskattas. Eftersom de allra flesta stilar också har en stark särprägel räcker det ibland med att en sångare utropar en första fras för att stor del av publiken ska bli medveten om vilken typ av t.ex. *Soleá* hen har för avsikt att sjunga.

FORM

Trots att flamencons alla sångstilar skiljer sig mycket från varandra, finns det några gemensamma tillvägagångssätt som används vid framförandet av samtliga. Typiskt för all flamencosång är att gitarren introducerar, binder samman och avslutar serien av verser (*letras*). Mellan verser spelar gitarren variationer och dessa variationer är färgade av sångstilen i fråga. Ibland spelar gitarristen egenkomponerade variationer (*falsetas*) men tenderar att vilja behålla stilens karaktäristiska drag.

Sången börjar med en vokalisation (*temple*), en ornamentering kring grundtonen som ofta uttalas på ordet "ay". Efter en kort gitarrvariation sjunger man sedan första versen som tenderar att indikera vilken stil av t.ex. *Soleá* eller *Seguiriya* man tänkt sjunga. Verserna som följer kan variera i mängd men följer oftast något slags *crescendo* i intensitet.

SÅNGEN

Sången är baserad på traditionella strofer. Sångaren improviserar dem inte i stunden, i den mån att texterna inte hittas på från ingenstans. Att bygga upp en stor repertoar strofer och varianter av dessa är

en av flamencosångarens svåraste uppgifter och kräver mycket studier och erfarenhet. De traditionella textraderna är ofta associerade med olika typer av melodier och fungerar som ett slags minne att hänga upp melodivariationerna på. Det är däremot ofta fråga om ganska modulära verser där enstaka rader och ord friskt byts ut mot andra som passar lika bra. Därför kan två sångare sjunga samma vers essentiellt utan att använda exakt samma verser. Den här typen av stilar bygger mycket på att det finns en associativ röd tråd stroferna emellan. Detta behandlas av Lilliestam angående bluesen (Lilliestam 1995:83-86), och gäller alltså även för flamencosång, där det finns en grundläggande stämning eller känsla som binder samman stroforna i de olika stilarna. Det är inget arbiträrt fenomen och rätt som det är slinker det in en strof som textmässigt inte har mycket med de andra att göra men som kanske passade in melodiskt i helheten. Överlag kan varje stil ändå sägas ha ett associativt tema.

Med det sagt ska nämnas att några stilar i flamenco trots allt fungerar nästintill som färdigskrivna låtar, med ett fåtal färdigkomponerade verser som traditionellt sjungs med en fast uppsättning texter (innovationer kan ändra på texten men gör inga ändringar i grundmelodin). Dessa utgör ändå en minoritet och de allra flesta stilar räknar med en stor variation av traditionella versmått, melodier och texter och framförandet av dessa kan variera i längd mellan ett par minuter till "hela natten". Skillnaden mellan dessa verksliknande fasta låtarna och resterande strofbaserade flamencorepertoar gäller framförallt sången, då det instrumentella kompet faktiskt inte skiljer sig från essentiella flamencomönster. Detta tyder på att flamencorepertoaren utökats genom att inkorporera sånger "utifrån", från andra kulturer än den egna, och anpassat dem till de egna rytmerna och sätten. Det är en av anledningarna till att man, som nämnts, kan säga att flamenco omfattar väldigt många olika traditioner vars ursprung går att spåra till helt skilda epoker och geografiska sammanhang (Cruces Roldán 2003:126).

GITARREN

Oskiljaktig från sången är gitarren, huvudinstrumentet i flamenco, vars ackompanjemang är fundamentalt i de allra flesta stilar (förutom några få undantag som inte ackompanjeras alls och sjungs *a cappella*). Traditionellt är sångare och gitarrist två skilda men tätt sammanlänkade yrken och en sångare kompar alltså aldrig sig själv, liksom en gitarrist inte sjunger. Vissa stilar koreograferas ofta av dans medan andra kan dansas till som en improvisation, men även denna typ av improviserad dans följer vissa regler och kommunikationsmönster. Gitarristens uppgift är att lära sig både sångens och dansens uppbyggnad och fungerar ofta som ett stöd för båda.

Flamencogitarren har ju också en syster i den klassiska gitarren, som tidigt utvecklades till ett konsertinstrument av rang. Beröringspunkterna mellan dessa två gitarristiska traditioner är många, framför allt historiskt men finns även i det att mycket klassisk repertoar från början av förra seklet, inspirerats av flamencon. Den klassiska gitarren har alltid tenderat mot mer individuella artisterskap, där man spelat och komponerat med "artistisk intension". Utövarens relation till gitarren liknar mer en pianists än en flamencogitarrists, i och med att instrumentet används som ett ofta utbytbar medium för att förmedla individuella kompositioner som skapats utifrån euroklassisk musiktradition. På det sättet skiljer sig folkmusiktraditioner från "klassisk" musik genom avsaknaden av "artistisk intension" (Núñez 2011), d.v.s. att exekutören inte spelar med intensionen att skapa något ur ett intellektuellt djup, utan fungerar som kunskapsbärare av traditionen, ett medium. Den spanska gitarren i handen på en

flamencogitarrist betyder mycket mer än ett lämpligt och vackert instrument att framföra musik på – flamencogitarren är en vital del av flamencomusikens konstitution.

Att flamencogitarren trots allt är ett konsertinstrument idag beror mycket på individuella prestationer hos olika gitarrister (bl.a. är Paco de Lucia, som nämnt, en viktig milstolpe) och det stora intresset som funnits internationellt för den mycket speciella spelteknik flamencogitarrister använder. Det har till och med skett ett ombyte av roller idag, där det förväntas av den konserterande flamencogitarristen att komponera eget material, visserligen utifrån de traditionella flamencoformerna, medan den klassiska gitarristen oftast tolkar repertoar skriven av andra.

1.2 Vad är muntlig tradering?

Lilliestam (1995) sammanfattar särdragen hos de muntliga strategierna för tradering av musikalisk information (Lilliestam 1995:33-36). Han definierar att den musikaliska informationen bör tolkas som *formelbaserad* och förklarar vidare att en formel är "ett karaktäristiskt musikaliskt motiv eller mönster som har en igenkännbar kärna, även om det exakta utförandet av formalen kan varieras inom vissa ramar" (Lilliestam 1995:30). En formel, enligt definitionen, är alltså en grundläggande byggsten i musiken som måste kunna kännas igen och vara utmärkande men samtidigt vara tydligt avgränsad. Det kan t.ex. handla om en ackordföljd, en viss form på versbyggnad, ett sätt att sätta fingrarna på ett instrument eller en rytmisk återkommande fras. Min uppfattning, utifrån Lilliestams formeltänk, är att det blir en situationsbaserad fråga var man drar gränsen för vad som är en formel och inte, men det är viktigt att understryka att uppdelningen av musiken i formler är en konstruktion i studiesyfte eller möjligtvis med pedagogiska ändamål. I praktiken särskrivs aldrig en formel från en annan utan ingår i en helhet, ett strukturellt musikaliskt mönster, som utgör förutsättningen för människan att kunna minnas, ordna och spara information utan notation (Lilliestam 1995:29-33).

Utöver formlerna karaktäriseras en muntlig musiktradition av att exekutören och upphovsmannen ofta är en och samma person. Hen bär i sin kropp på lagrad information genom sin kunskap och har därför en roll som medium snarare än musikalisk kreatör. Dennes personliga uppfinningar och utmärkande egenskaper, som onekligen ger prägel åt hens uttryck, springer ur, samtidigt som det inkorporeras i, traditionen (Lilliestam 1995:19). På ett organiskt, närmast kemibiologiskt sätt, växer och utvecklas traditionen genom att artisters bidrag antingen fäster, eller inte, beroende på dess uppbyggnad och bruksvärde. På så vis blev t.ex. gitarristen Paco de Lucias mycket speciella sätt att sitta med gitarren, med ena benet i kors över det andra, så småningom norm för alla gitarrister. Positionen möjliggjorde ett nytt sätt att spela på instrumentet och frigjorde en ny teknisk dimension som inte gick att ignorera.

Hur vi minns och hur vi uppfattar saker präglar alltså tydligt musiken som ska bäras enbart av våra kroppar. Till skillnad, kan en kultur som växt under skriftkulturella förhållanden, som t.ex. den euroklassiska konstmusiken, karaktäriseras av formkomplexitet och ständig personlig, ibland också excentrisk innovation. Eftersom musiken kan lagras utanför kroppen, och alltså framföras och avlyssnas gång på gång, kan formerna bli stora och långa och exekutören och skaparen kan vara skilda i både tid och rum. De mänskliga, i viss bemärkelse begränsande, förmågorna blir förlängda av skiftmediet. Verket blir centralt istället för sångstilarnas huvudgrupper eller variationsformer och upphovsmannen kan utmärkas genom bekräftelse av hans innovationer (Lilliestam 1995:20-21). Detta betyder inte att en skriftförmedlad

kultur lever helt utan muntlighet. Till exempel är notskrift alltid bristfällig vad gäller t.ex. information om samspel, uttryck och sound och samexisterar ständigt med musikalisk och verbal praxis inom pedagogik och utförande (Brusila 2008, Lilliestam 1995:12).

MINNESSTRATEGIER

Det är till viss del missvisande att tala om *muntliga strategier* vad gäller överföring av formelbaserad musik. De handlar delvis om en språktekniskfråga som kan verka överflödig men som visar sig ha många bottenar. Överföring av musikalisk kunskap från en människa till en annan sker inte enbart via munnen, som ordet *muntlig* pekar på. Nej, naturligt vis innefattar förloppet även andra kroppsdelar och speciellt våra sinnen. Möjligtvis har lukten ingen avgörande funktion just i detta sammanhang trots att man i flamenco säger att något *huele*, alltså "luktar rätt", när genretypiska melodier spelas med rätt känsla. En formel du bara hör inspelad men inte har en upplevelsebaserad visuell koppling till, blir svårare att förhålla till ett instruments uppbyggnad. Samtidigt är en musikalisk formel som har sina bestämda grepp på ett instrument, som du minns "i handen", en förutsättning för att kunna automatisera rörelsen. Ska man lära någon en formel på ett instrument uttrycker man inte i ord eller skrift hur man ska spela, man säger istället att man ska "visa" hur man gör. Hur man sedan minns vad man lärt sig är en kombination av det som i vardagligt tal kallas "bildminne", "muskelmanne" och hur du minns melodin (*gehör*) (Lilliestam 1995:45-50). Lilliestam adderar ytterligare en minneskapacitet hos människan som är det *verbala minnet*. Det är kapaciteten att t.ex. kunna minnas en melodi genom en tillhörande text (fundamentalt i flamencosång) eller att man namnger toner, ackord och typiska beteenden i musiken (Lilliestam 1995:48). Hur dessa minnen egentligen fungerar tillsammans får lämnas till en annan diskussion, men poängen är att muntlig tradering (d.v.s. all kommunikation utan notation) involverar mycket mer än bara munnen och talet.

SEKUNDÄR MUNTlighET

Utöver muntlig förmedling av information existerar tryckt tradering i form av skiva, radio, video (inte minst YouTube) och TV. En tradition som flamencon bärs idag i allra högsta grad av denna typ av inspelad kommunikation. Den kallas ibland för *sekundär muntlighet* ("secondary orality", Ong 1982) och upprätthålls alltså mellan mekanisk apparatur och människan. I tidiga skeden fann muntligheten en nära allierad i ljudupptagningen och allt sedan dess entré i gemene mans vardag har den kontinuerligt ökat avståndet i tid och rum mellan den som spelar och den som lyssnar i musikaliska sammanhang.

Det som tidigare bara lagrades i människans minne lagras i dag i "skriven" form på skivor och på senare tid i filformat. Vår uppfattning om musiken är alltså idag ytterst skapad av medieförmedlade framföranden och det ändrar hur vi ser på, lyssnar till, designar och lär oss musik (Lilliestam 1995, Brusila 2008). Lucy Green (2002) beskriver hur fenomenet med ljudinspelning som främsta källa för tradering av musikalisk information etablerat nya sätt att lära sig musik. Hon kommenterar:

"By far the overriding learning practice for the beginner popular musician (...) is to copy recordings by ear [...] outside of any formal networks, usually at early stages of learning, in isolation from (others), without adult guidance and with very little explicit recognition of the ubiquity of the practice across the world." (Green 2002:69-70)

I samma andetag påpekar hon hur anmärkningsvärt detta skifte är med tanke på att det aldrig förut i historien existerat ett liknande medium. Med ljudupptagningen som den huvudsakliga strategin för spridning av samtlig musik idag är det alltså också den största källan till kunskap för inläring av icke-notbaserad musik. Greens studie går dessutom ett steg vidare och menar att det i många fall är skillnad på hur man lär sig och hur man sedan lär ut musik som inte är notbaserad. Informell inläring via t.ex. kopiering av skivor förvandlas ofta till formell pedagogik t.ex. i en lärare-elev-situation (Green 2002:189). Det betyder inte att tryck i form av noter eller tabulatur nödvändigtvis involveras men att sammanhanget är formellt och pedagogiken målinriktad (skolor, lärare, äldre som lär yngre etc.). I inledningskapitlet belystes detta fenomen i beskrivningen av hur Paco de Lucias gitarrspel färgat gitarrlärarna på den skola jag studerade vid i Sevilla. Utan att Paco någonsin gett en gitarrlektion påverkades en hel generation gitarrister efter honom, som alla på ett eller annat sätt lät lite som honom. När denna generation av gitarrister sedan fick anställningar av olika slag vid Spaniens moderna flamencoakademier utvecklades detta spelsätt till en akademisk tradition. Greens studier visar till trots, att dessa formaliserade skolsammanhang har en mindre betydelse för en musikers utveckling idag och att de mer fungerar som ett komplement till informella inlärningspraktiker så som kopierande från skivor, men även enkulturationsprocesser (*enculturation*), lyssnande och samarbete med andra musiker (Green 2002:190-192).

Detta exemplifierar hur invecklad och mångsidig trading av musik är och alltid har varit – det finns hela tiden en växelverkan mellan skrift och muntlighet. Därför tycks en musikgenre inte kunna reduceras till att tolkas som en produkt av en kultur som lever i ett enda förmedlingstekniskt sammanhang, utan måste ses som en produkt utav flera förmedlingsstrategier som arbetar i samverkan, där visserligen en strategi kan vara dominerande i en viss period hos en viss grupp (Lilliestam 1995:23,36).

1.3 Sammanfattningsvis

När man försöker besvara frågan om vad flamenco är, stöter man på problemet med att traditionen idag i stort sätt kristalliserats i och med massmediala kommunikationssätt. Den fungerar alltså inte längre utifrån samma premisser som den en gång fötts ur. Vilken flamenco pratar man alltså om? Dagens flamencotradition etablerades i viss mån innan ljudupptagningen och den mekaniska reproduktionens tid men utökades och fixerades i och med dessa uppfinningar. Musikens uppbyggnad härstammar från en tid då förmedlingen skedde "muntligt", utan notation, men bärs och sprids idag framför allt av ett sekundärt medium som ljudinspelningen (även audiovisuellt via YouTube etc.). Inläringen av musiken förefaller dessutom huvudsakligen ske genom informella sammanhang (som kopiering av skivor, lyssnande, "jammande" etc.), trots att formell undervisning är mycket vanlig idag (akademisk undervisning, privatlärare, instruktionsvideor etc.).

En klassifikation av en musikgenre utifrån dess förmedlingstekniska egenskaper är därför problematisk med tanke på hur musiken utvecklas i tid och hur olika lärandeprocesser ser ut. Interaktionen mellan olika förmedlingsstrategier är en komplex lek, genom tid, och förvillelsen att se en enda förmedlingsteknik som anledning till varför en genre ser ut som den gör, kan skymma viktiga insikter om musiken (Brusila 2008). Begreppet *muntlig tradition* används fortsättningsvis i brist på en mer beskrivande term men bör antas innefatta mer än rent muntlig kommunikation och inte utesluta skriftkulturell påverkan.

Utifrån Lilliestams (1995) preciseringar om drag i en muntligt traderad musikstil, sammanfattas här några beröringspunkter mellan skriftkulturella fenomen och muntlighetskaraktäristika i flamenco:

- Musiktraditionen fungerar fortfarande utefter de premisser som satts utav begränsningar i det mänskliga minnet och den mänskliga uppfattningsförmågan. Upprepning och bruksvärde (muntlig) är essentiellt och upphovsrättsliga frågor (skriftlig) är därför alltså svåra att bena ut.
- Musiken lever i tät relation till mänskliga handlingar som gestik, kroppsrörelser, mimik, röstklang och emotioner (även instrumentidiomatik kan inkluderas här) (muntlig). I förlängningen lever dessa i förhållande till miljö och socialisationsmönster specifika för det andalusiska samhället. När handlingen förvandlas till ett ting (skiva, ljudfil) (skriftlig) osynliggörs vitala komponenter (t.ex. kommunikationsmönster i musiken och i rörelser mellan sång, dans och gitarr) som bara kan anas av den som har en upplevelsebaserad förlaga.
- Ljudupptagningens begränsningar (tid, format, upphovsrätt, etc.) (skriftlig) har inte påverkat alla aspekter av den musikaliska gestaltningen. Längden på en meningsbärande musikalisk enhet och dess framförande både formellt och informellt kan variera från några få sekunder till 20 minuter långa danser och timmar av festlig sång och dans (muntlig).
- Förutom verksinspirerade gitarrkompositioner och koreograferade dansföreställningar (skriftlig) namnges inte framföranden och tillskrivs inte en upphovsman (förutom i önskan att kategorisera sångstilen, då den äldsta referensen inom sångstilen nämns) (muntlig). Det som framförs och namnges är alltså istället en stil (*palo*) inom traditionen.

2 FLAMENCOGITARRENS FORMLER

Som nämnt, begränsas analysen till gitarren och Lilliestams formeltänk appliceras för att genomföra den. Studien fokuserar på tre formler som avser fånga in en så betydande del som möjligt i denna enorma och mycket spretiga musiktradition som är flamenco. Dessa är alltså byggstenar i de tre mest karaktäristiska stilarna som också används och spelas mest. *Seguiriya* och *Soleá* går i sammansatt taktart och har modal karaktär, *Fandango*-släktet går i 3/4-delstakt och har bimodal karaktär.

Flamenco var i sin tidiga utformningsfas (1860–1910) en huvudsakligt muntligt traderad musik. Det betyder att i stort sett all kunskap om musiken, alla artistiska koncept, alla musikaliska idéer och allt kulturellt material förmedlats muntligt från generation till generation, utan notationssystem. Den flamenco som analyseras här är oundvikligen mer direkt påverkad av skriftkultur, eftersom all flamenco vi känner till idag existerar i samband med den ljudande inspelningen, som kan sägas vara en slags skriftkultur – en förmedlingsteknologi med skriftligt upphov. Men formlerna nedan utgör mönster som precis i enlighet med Lilliestams definition av en formel, har ett kärnfullt och karaktäristiskt innehåll, går att åtskilja och kan varieras inom vissa ramar (Lilliestam 1995:30).

2.1 Gitarrens två modus

En flamencostil förhåller sig strikt till ett instrumentidiomatiskt regelsystem, ett sätt att spela på gitarren. Man skulle alltså med fördel kunna använda det latinska ordet *modus*, som just betyder sätt, mått, mall – helt enkelt ett vis att göra något på (Tagg 2014:85) – istället för *tonart*, för att denotera hela sättet ett specifikt instrumentidiomatiskt system förhåller sig till de rytmiska och harmoniska attributen i en stil. Flamencon har två olika grundmodus och dessa förklaras nedan. Dessa två modus appliceras på olika sätt beroende av kombinationen av nedan listade två element: den andalusiska kadensen och hemiolrytmen.

ANDALUSISK KADENS

Den *andalusiska kadensen* är kanske en utav världens mest använda musikaliska formler. Även kallad för ett *diatoniskt frygiskt tetrakord*, är en byggsten som skapat hit efter hit genom sekel och fortsätter tillhöra repertoaren av musikaliska figurer som så väl lämpar sig för komposition. Den kan t.ex. noteras som ackordprogressionen Am-G-F-E som med steganalys kan skrivas som i-VII-VI-V i relation till en molltonarts tonika (i). Genom tiden har den använts inom alla typer av genrer inom det västerländska muskarvet, och fungerat som grund för allt från gravallvarliga sångarior till rockiga örhängen, viket betyder att den alltså inte förknippas med en och samma extramusikaliska innebörd. Här är ett urval av mycket kända kompositioner som inte syftar till att alludera "spanskheter" eller "låta flamenco" (till skillnad från t.ex. D. Scarlattis *Fandango* eller kompositioner som *Guardian Angel* av John McLaughlin) men som ändå helt bygger på eller innehåller formeln:

- Claudio Monteverdi - *Lamento della ninfa* (Monteverdi 1638)
- Heinrich Ignaz Franz von Biber - *Passacaglia för solo violin* (Biber ca. 1674)
- Mozart - *Stråkkvartett No. 15 i D-moll* (Mozart 1783)
- Beethoven - *Pianosonat No. 14, "Månkenssonaten"* (Beethoven 1802)
- Duke Ellington - *It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)* (Ellington 1932)
- Ray Charles - *Hit the Road Jack* (Mayfield 1960)
- Nina Simone - *Don't Let Me Be Misunderstood* (Benjamin, Caldwell, Marcus 1964)

- Nina Simone - *Feeling Good* (Newley, Bricusse 1964)
- The Beatles - *I'll Be Back* (Lennon, McCartney 1964)
- The Beach Boys - *Good Vibrations* (Wilson, Love 1966)
- Simon & Garfunkel - *A Hazy Shade Of Winter* (Simon 1966)
- The Turtles - *Happy Together* (Bonner, Gordon 1967)
- Neil Young - *Like A Hurricane* (Young 1975)
- Dire Straits - *Sultans of Swing* (Knopfler 1978)
- Michael Jackson - *Smooth Criminal* (Jackson 1986)
- 'NSYNC - *Bye Bye Bye* (Carlsson, Lundin 2000)
- Rihanna - *The Hotness* (Brooks, Rogers, Sturken 2006)

Listan utelämnar det enorma antal kända latinamerikanska sånger som inrymmer formeln och en kartläggning av dess bruk i sin helhet är en studie i sig, men listans variation i tid och genrer är ändå slående.

Ibland förekommer formeln i form av en melodisk sekvens av fyra toner i fallande riktning, andra gånger används den som en fallande basgång som upprepas i ett ostinato (även kallat *lament bass*, allt från von Biber till Simone) men i de allra flesta fall används den som en återkommande ackordprogression i ett stycke musik som går i moll. Uttryckt med västerländsk musikteori heter det att man använder en *frygisk semikadens*, eller *halvkadens*. I praktiken innebär detta att ett stycke musik i moll återkommande vilar på det femte skalsteget (dominanten) efter en modal ackordprogression (*frygisk*).

Inom den euroklassiska musiken utvecklas tendensen att komponera musik med frygiska semikadenser på 1600-talet vilket är ungefär samtidigt som etableringen av det harmoniska regelverket som skulle bli grundstommen för den euroklassiska musiktraditionen (Hurtado Torres 2009:95-97). Till stor del handlar det om musik som utspelar sig inom en dur/molldiskurs men med återkommande "modala" passager som särprägel. Speciellt den spanska musiken från tiden karaktäriseras av detta, med följande utmärkande egenskaper:

- Emanciperung av det femte skalsteget (dominanten) i en mollskala, till den grad att detta skalsteg börjar få egen tyngdkraft.
- återkommande harmoniskt fallande rörelser genom skalsteg i-VII-VI-V.
- hemiolrytm

(Hurtado Torres 2009:95)

Anledningen till att jag nämner detta är därför att flamencostilar baserade på den andalusiska kadensen, till skillnad från det ovan nämnda, *inte lever i relation till en molltonart!* Det finns alltså i musiken absolut ingen intention att någonsin gravitera mot en tonika annat än den åstadkommen genom den andalusiska kadensen. Kadensen skrivs alltså som:

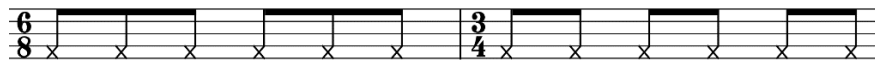


E-dur är tonika och följs aldrig av en tonika i Am. Det är därför inte ovanligt att teoretiker som försöker förklara flamencomusikens beteenden letar efter musikaliska motsvarigheter där denna frygiska kadens är fullkomlig och slutgiltig. Förklaringsmodellerna sträcker sig allt från antik grekisk tetrakordisk musikteori, gregorianska modala tonarter till arabiska maqamat. Vissa teorier säger att denna musikaliska egenhet fanns på den iberiska halvön innan den spanska renässansen och barocken, andra ser det som en produkt av de musikaliska trenderna på 1600-talet, som radades upp på ovan. Detta diskuteras häftigt till denna dag och oavsett hur det står till med det är det just denna originalitet som skiljer den andalusiska kadensen i en flamencokontext från när till exempel Andreas Carlsson, Mark Knopfler, Mozart eller Manuel de Falla, använder den som byggsten i sin musik. I flamencons fall är kadensen slutgiltig och i resterande används den som en modal passage inom en tonal diskurs, en halvkadens.

HEMIOLRYTM

I sin analys av den traditionella flamencostilen *Soleá* i *Analytical Studies in World Music* (Tenzer 2006: 92–119) beskriver författaren Peter Manuel flamencons rytmiska formel som en "horizontal hemiola" – horisontell därför att de två takttyperna som i vanliga fall formar en hemiol i det här fallet inte är överlagrade utan snarare sker i sekvens. Han beskriver denna egenhet som "a cliché of various Spanish and Latin American musics (...) well established in Spain since the sixteenth century."

Den kan förklaras som i ett schema av tolv taktslag bestående av en 6/8-takt följd av en i 3/4-takt. Detta skapar en 3+3+2+2+2-mönster och kan skrivas:



Leonard Bernstein använde sig av en perfekt "horisontell hemiol" i *America* från musikalen *West Side Story* (Bernstein 1957), med "I like to live in America-refrängen":



Men hans tempoinstruktion i styckets partitur lyder "*Tempo di Huapango*" och inte "*Tempo di Soleá*" eller med referens till någon annan flamencostil grundad på samma rytmiska formel, vilket förstärker Manuels påstående om denna rytmiska indelning som en kliché i mycket latinamerikansk musik. *Huapango* är en mexikansk folkdans och det kan nämnas att *Huapango de Moncayo* (Moncayo 1941) är som en nationalhymn i landet. I Bernsteins fall fick denna latinska rytm stå till tjänst för att förstärka hans annars puertoricanska protagonisters exotiska identitet.

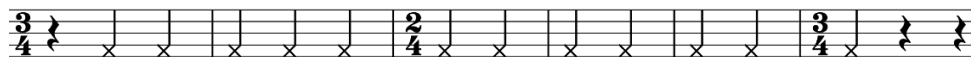
Samma rytmiska formel hittar vi många sekel tidigare i tabulatur för barockgitarr skriven av den spanska barockgitarristen Gaspar Sanz, år 1674. Notexemplet nedan presenterar en *Zarabanda* (Sanz 1674) men rytmen är lika bärande i många andra spanska stilar från samma tid och kan höras t.ex. i Sanzs väldigt kända *Canarios* som många som lär sig gitarr i Sverige idag får traggla sig igenom förr eller senare. Denna tidiga typ av *Zarabanda* har inget att göra med den lugnare och allvarsammare stil som under 1600-talet börjar spelas i Frankrike under namnet *Sarabande*, som kan höras i sviter av Bach eller Couperin (Hurtado torres 2009:110).



(Hurtado Torres :113)

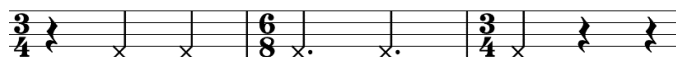
Inom flamencon existerar hemiolrytmen i två huvudvarianter.

Hemioilty A:



Detta är besläktat med den spanska barockens *Fandango*-rytm. Den moderna flamencons sångfamiljer *Soleá* och *Cantiñas* grundar sig i denna puls. Den rytmiska cykeln börjar med en paus på första taktslaget – en *acéfalo* (efter grekiskans *akefalos* som betyder "utan huvud"), ungefär som man kan höra på Astor Piazzollas klassiska *Libertango* (också typisk för mycket afrikansk musik, t.ex. Miriam Makebas *Khawuleza*). Det är också efter denna paus och på de följande tre taktslagen som sången och dansen har sina initialinsatser. De musikaliska fraserna avslutas på sista 2/4-delstaktens första slag (Hurtado Torres 2009:121).

Hemioilty B:



Detta är besläktat med spanska barockens *Xacarás*-rytm. I denna puls grundar sig dagens *Seguiriyas*-grupp utav sånger. Här börjar också takten med ett tyst slag och sång-, melodi- och dansinsatserna börjar även här efter pausen på första taktslaget (Hurtado Torres 2009:122).

MODUSEN

Kombinationen av hemiolrytm och den andalusiska kadensen lever i flamencon i total symbios och de markerade taktslagen i den sekventiella hemiolen är tätt sammanvävda med den andalusiska kadensen. Formlerna existerar alltså även separat utanför flamenkokulturen. Kombinationen av hemiolrytm och andalusisk kadens finns i huvudgrupperna *Seguiriyas* och *Soleá* och fungerar som ett **gitarrostinato** som sammanlänkar och bär sångvariationerna i stilarna och ger grund för gitarrens utsmyckningar och dansimprovisationer.

Gitarrens struktur och de möjligheter det föder sätter ramarna för musiken och så är fallet i mycket gehörsbaserad och muntligt traderad musik (Lilliestam 1995:43-45). Utan notationssystem måste minnessystem uppföras och det mänskliga muskelminnet är en utomordentlig apparatur. Mer än ett detaljerat "muskel minne" handlar det, som jag kommenterat på sidan 9, om en kroppslig process som involverar hjärna, sinne och muskler och som etablerar förmågan att, genom ständig repetition, öka precisionen i en rörelse tills den utvecklas till en automatisk förmåga i kroppen. Gitarrostinatot i dessa olika stilar (föreningen av den andalusiska kadensen och hemiolrytmen) är alltså en rörelsekombination för flamenogitarristen och fungerar nästan som en slags andra andning. Med formelbaserade fingersättningar på instrumentet tillämpas i princip bara två olika "tonarter" (Sanlúcar 2005:39) och dessa

tonarter, i enlighet med stilens rytmiska formel (hemiol A eller B) utvecklas till en autonom funktion i gitarristens kropp som i princip inte kräver tankekraft för att verkställas.

Eftersom flamencogitarristen följer en formelbaserad fingersättning höjer eller sänker hen tonart (t.ex. för att anpassa sig till sångarens önskade register eller för att ändra klang) enbart genom att flytta en barréklämma upp eller ner på gitarrhalsen. Ostinatomönstrets fingersättning hade annars ändrats för varje halvt tonsteg upp eller ner på gitarrhalsen och fått helt ny klang. En flamencostils hela uppbyggnad och sound beror på gitarrens stapling av toner i en viss ordning enligt vissa grepp. Ordningen skapas i sin tur genom gitarrens stämning av strängarna – i princip samma stämning den haft sedan den moderna gitarren uppfanns (Hurtado Torres:108). Av detta kan en kompform eller ett instrumentalt mellanspel (*falseta*) transponerad till ny tonart utan barréklämma (d.v.s. andra grepp och positioner på gitarrhalsen) alltså komma att betyda ett *byte av stil* i flamenco (Sanlúcar 2005:39). Detta beror på att ostinatomönstren i flamenco i grund och botten alltså bara är två (förutom de stilar som går i moll eller dur) och alla variationer och utvecklingar föds ur dessa två modus. Vissa stilar har identisk rytm och ackordföljd men spelas med olika grepp på halsen och representerar genom tonernas omkastade ordning helt olika stilar inom flamencotraditionen.

Notexempel på grundackompanjemang för *Serrana* (sångstil inom *Seguiriya*-släktet) (hemioltyp B):



Och *Seguiriyas* (hemioltyp B):



- Den första är en variant av det som kallas *por arriba* – vilket betyder att man spelar "upptill" på gitarren. Benämningen hänvisar till att kadensens grundtoner återfinns på sjätte strängen (alltså längst "upp" rent fysiskt, inte i tonhöjd).
- Den andra är ett exempel på *por medio* – vilket pekar på att man spelar "i mitten" på gitarren – och heter så helt enkelt för att ackordprogressionen i vänsterhanden utspelar sig mellan de två E strängarna på gitarren (den översta och den understa strängen), utifrån kadensens bastoner på gitarrens A-sträng (den 5:e nedifrån).
- Skulle *Serrana*-kompet transponeras med barréklämma till femte bandet klingar exakt samma ackordföljd som i *Seguiriya*-kompet i notexemplet, men låter alltså i en flamencomusikers öron helt annorlunda i och med *tonernas omkastade ordning och betyder alltså en helt annan sångstil* och sinnesstämning (Sanlúcar 2005:39).

Dessa två grundmodus för ackompanjemang i flamenco – *por arriba* och *por medio* – utgör stommen för alla varianter som numera är ytterligare fem stycken vedertagna (bortsett från de stilar som kompas i ren dur eller moll). Några av dessa varianter är så pass tätt sammanlänkade med en speciell sångstil att den också fått sätta namn på moduset. Detts är fallet med *Taranta* (sångstil inom *Fandangos*-släktet och

derivat från spelsättet *por arriba*), *Granaina* och *Minera* (också *Fandangos*-släkte, derivat från spelsättet *por medio*) som alltså inte bara är namn på sångstilar utan även på sätt att spela på gitarren.

Med andra ord; när en flamencostil lärs ut på gitarr eller dokumenteras associeras den med en och samma startton. En *Seguiriya* tillhör eller associeras alltså med moduset *por medio* ("i mitten"), som alltså betyder att den lösa 5:e strängen (utan barréklämma heter tonen A, stora oktaven) är tonika och kadensen är Dm-C-Bb-A. Men gitarridiomatiskt spelas kadensen på följande sätt:



Det är inte fråga om ackordfärgningar i traditionell euroklassisk mening eller som i jazzmusik. De toner som harmoniserar grundkadensen är helt enkelt resultat av gitarrens fysik och de lösa strängar som finns tillhands vid vissa grepp på gitarrhalsen. Dessa kommer att fungera nästan som resonanssträngar.

Spelas *Seguiriya* trots allt utifrån en annan ton än lös femte sträng (alltså utan barréklämmans hjälp, med nya grepp på gitarrhalsen) säger man till exempel att man spelar "seguriya i C#" (*seguriya en Dostenido*). Detta innebär dock ett nytt *modus* och fingersättningarna och klangen är helt annorlunda än grundmoduset. Det är en relativt ny uppfinning att spela stilar utifrån andra toner än den traditionella och mallen förblir alltså moduset utifrån lös femte sträng – *por medio*. Spelar man däremot utifrån lös femte sträng (med eller utan barréklämma), specificeras inte "tonart" utan tas förgiven. Detta medför att (och detta är något som slår många västerländskt skolade musiker och som skapar förvirring vid transkribering) om en barréklämma sätts på gitarrhalsen för att t. ex., som vi sett, höja tonart för att bättre matcha en sångares röstläge eller få annan klang på gitarren, ändras inte benämningen för "tonarten" (som alltså heter *por medio*). Barréklämman tillåter en att ändra tonhöjd utan att ändra sättet man sätter fingrarna på gitarrhalsen – utan att ändra moduset. *Spelas det likadant, heter det likadant*. Tonart har med hur det klingar att göra, *modus* har med hur du gör. I flamenco styrs benämningar av hur man gör och inte utav tonhöjd. Det är det som utmärker *por medio* som en gitarridiomatisk formel, en specifik uppsättning grepp på greppbrädan som kan spelas i alla möjliga tonhöjder så långt barréklämman kan nå på gitarrhalsen. Begreppet *por medio* indikerar ju dessutom ingen tonhöjd eller specifik ton utan just sättet att spela "i mitten". Greppen för att utföra kadensen utförs mellan de två E-strängarna på gitarren, de två yttersta strängarna på respektive extrem, och hamnar alltså "i mitten". Klämmer du på en barréklämma förändras ju inte faktum att du spelar "i mitten".

TRANSKRIBERING

Förvirringen detta skapar vid transkribering är uppenbar. För en flamencomusiker är det ingen skillnad på om du spelar *Seguriya por medio* utan barréklämma eller med. För den som lyssnar på en inspelning med avsikt att notera musiken i partitur och inte känner till gitarridiomatiken, tolkas och noteras däremot musiken väldigt annorlunda om kadensen klingar Dm-C-Bb-A eller Em-D-C-B. Man bör alltså vara mycket vaksam på att ett stycke flamencomusik inte utan vidare går i t.ex. A, C# eller Eb, trots att det kan klinga i alla dessa tonarter. *Detta är ett tydligt exempel på när skriftkulturell norm missförstår muntlig kommunikation*. Det är förståeligt men ändå ett misstag att omskriva det klingande till den tonart som ljuder, åtminstone när det gäller transkription för gitarrspel. Det är det gitarridiomatiska moduset som

måste få styra valet av "tonart" vid notering eftersom det handlar om formler som sitter i "handen" på gitarristen och styrs av instrumentidiomatik.

2.2 Fandango

Analysen av de två grundmodusen ovan visade att euroklassisk musikteori (starkt skriftlig kultur) ofta missförstår de instrumentidiomatiska förutsättningarna som skapat "tonarterna" i flamenco. I exemplet som följer nedan hittar vi en slags tvärt-om-situation. Här är det anpassningen av euroklassiska harmonikoncept, från flamencogitarrsitters håll, som "krockar", beroende på hur man ser det, med den mer modala karaktären i sången.

Fandango är namnet på en huvudgrupp av sångstilar inom flamenco. Det är också benämningen på den tillhörande ackordformel som idag används i ackompanjemang av alla typer av fandango. Denna formel flyttas, precis som de ovan beskrivna modusen, i tonhöjd genom barréklämma istället för modulation. Den är byggd utifrån sex stycken melodiska fraser men sjungs med strofer på fyra eller fem versrader vilket betyder att sången alltid repeterar en, respektive två, versrader för att fullborda den melodiska helheten. Versmåttet anpassas till den musikaliska formen (Núñez 2011). Formeln som är i bruk är alltså en *musikalisk längd och inte en strofisk längd*. Den andalusiska kadensen *por arriba* (Am-G-F-E) används som en "ram" för sången som däremot går i ett dur-modus ackompanjerat av ackordformeln nedan (Hurtado Torres 2009:179). Ackordformeln för att kompa versen är i princip en för euroklassisk musik mycket vanlig passage i C-dur (bortsett från den andalusiska kadensen på slutet). Fandango går i 3/4-takt (alltså utan hemiolrytm).

G7 – C
C7 – F
G7 – C
D7 – G
G7 – C
+ andalusisk kadens

FANDANGO ABANDOLAO

Jag utgår från en inspelning av en fandango, av sångaren Enrique Orozco (1994) i albumet *Cante Flamenco*. Spår titeln är *verdiales* och den analyserade versen börjar på 0:27 min. Första och andra versraderna i texten lyder:

Vente conmigo a vivi'

Virgencita de la Angustia...

(Kom och lev med mig

Virgen de las Angustias...)

Enligt ackordschemat som visades ovan ska dessa två versrader kompas med ackorden:

G7 – C

C7 – F

Nedan följer en mycket förenklad notbild av melodin i dessa två versrader. Notvärderna och fraseringarna är förenklade och utsmyckningarna reducerade till en slags grundmelodi. Det viktiga, som stärker min poäng i sammanhanget, är vilka toner som landar på starkt taktslag och vilket ackord som ackompanjerar dem. Jag skriver ut ett E-durackord i början för att peka på tonikan i den frygiska "ramen" som omger sången:

E G⁷ C C F

ven te con mi goa vi vi i i vir gen ci ta de la an gu u u ustia a

Första versraden landar på tonen d i melodin och harmoniseras med ett C-durackord och andra versraden landar på tonen bess och harmoniseras med ett F-durackord. Det är inget som låter " normalt" med detta, i euroklassiskt skolade öron. Tvärt om är det mycket dissonant och märkligt sätt att harmonisera en melodi med dessa egenskaper. För en flamencomusiker däremot, låter det helt rätt. Det är inte fråga om några uttänkta dissonanser eller specialfall – liknande scenarion utspelar sig på många ställen i olika fandangostilar och dissonanser mellan ackord och melodi tillhör stilens karaktär. Det melodiska i fandango är inte relaterat till ackorden. Varför det har blivit så här är en studie i sig. Ett sätt att se på det, utifrån vårt formeltänk, är att flamencogitarren faktiskt tagit en euroklassisk "rundgång", ett typiskt mönster för euroklassisk harmoni (med mellandominanter etc.), anpassat den att bli en formel för eget bruk och tillämpat den på något som tidigare följde mindre uttänkta ackordbyten.

Diskussionen kring om det ska läggas vikt vid ackordbyten eller inte, i analysen av muntligt traderad musik, förs av Lilliestam (1995) gällande bluesens "tolva" – "bluestolvan". Skillnad görs mellan det han beskriver som *nivåskiften* och *ackordbyten*, där det förstnämnda alltså handlar om ett mer organiskt, instrumentidiomatiskt och mindre funktionellt gitarrkomp och det andra om grundliga ackordbyten i euroklassisk mening (Lilliestam 1995:106). Nivåskiften i ackompanjemang handlar mer om att skapa "spänning" gentemot ett tonalt centrum, i ett polyfont komp som fungerar som ett slags ostinato. Tersstapling och ackordfunktioner blir intuitiva färgningar av skiftet från grundtonen. Euroklassiska ackordbyten däremot har uttänkta funktioner gentemot tonikaackordet och tersstaplingen är funktionell och arbiträr. Det är möjligt att tänka sig att mycket fandango en gång kompats snarare med nivåskiften än med ett fast ackordschema. Nästa exempel illustrerar detta.

TARANTA

Taranta är en stil inom *fandango*-gruppen. Den delar fandangons ovan nämnda egenskaper men kompas frisläppt från 3/4-deltakten och i "tonarten", moduset, som kommit att kallas för *por Taranta*. Det är ett alster från moduset *por arriba* och spelas utifrån tonen F# på gitarrens lägsta sträng. Det är alltså en helton högre än grundmoduset. Detta ger helt nya möjligheter till ackordgrepp på gitarren och har därför ett mycket karaktäristiskt sound.

Här följer en kort analys av en inspelning av en Taranta från 1923, sjungen av sångaren *Cojo de Málaga* (de Málaga 1923). Spårtiteln är *Como la sal al guisao* och den analyserade versen börjar på 1:48 min. (Det finns också en Youtubelänk: <https://www.youtube.com/watch?v=bKcy7ov-ILA>, analyserad vers börjar på 1:48 min.). Analysens fokus ligger på den första sångversen i strofen och gitarrens förhållande till sången. Tarantans versrader tenderar att ha en förlängd andra versrad, där av de rödmarkerade ackorden. (A7 –

D) är inom parentes eftersom sången inte harmoniserar på dessa toner. Det är dock ackorden som sammanfaller med fandango-ackordschemat, transponerat en helton upp. Jag utvecklar detta nedan i analysen.

Fandango-formel (<i>por arriba</i>)	Taranta-formel (<i>por Taranta</i>)	Taranta 1923 (<i>por Taranta</i>)
G7 – C	D7 – G (– A7 – D)	– D7
C7 – F	D7 – G – E7 – A	D7 – (...) – A
G7 – C	D7 – G (– A7 – D)	– D7
D7 – G	E7 – A	– A
G7 – C	D7 – G (– A7 – D)	– D7
C7 – F	D7 – G	G – G
Andalusisk kadens	Andalusisk kadens	Andalusisk kadens

Vid tiden för inspelningen harmoniserade gitarren i regel som exemplet från 1923, vilket alltså skiljer sig från hur man harmoniserar idag. Den äldre formeln talar egentligen inte om någon riktig "tonart". Dagens formel för Taranta-komp däremot sammanfaller i högre grad med ackordstrukturen för Fandango-formeln, om än med en förlängd versrad (den andra versraden, markerad i rött) och förlängda harmoniseringar på 1:a, 3:e och 5:e versraden. Jag återkommer till dem. Trots likheterna har de en betydande skillnad som ligger i det accentuerade D7-ackordet, som återfinns i både dagens grundformel för ackompanjemang och i den som användes 1923. Detta ackord är mycket karaktäristiskt för just spelstilen *por Taranta* och föds ur en mycket viktig egenskap hos sången i Taranta-stilarna. Första sångversen i denna taranta lyder:

Ay! Que como la sal al guisao...

(Ay! Som saltet i köttgrytan...)

Mycket förenklat kan den versrad uttryckas så här i noter (G-klav):

A ay! Que co mo la sa a al al gui sa a a a a o o

Versradens melodi går i stora drag från tonen f# - g, i fallande riktning genom tonerna f#-e-d-c-h-a-g. Som vi kan se motsvarar detta en G-durskala och vi kan se hur dagens formel för ackompanjemang av Taranta faktiskt harmoniserar D7-G, i perfekt harmoni till melodin. Men eftersom detta inte sammanfaller med formeln för komp i Fandango (och regler för västerländsk harmoni) löser man "problematiken" med att sången inte går "som den borde", genom att låta gitarren lösa det istället och på så vis komma fram till en helkadens i D-dur (som alltså motsvarar en helton upp från C-dur i Fandango-formeln). Därav ackorden inom parentes på 1, 3 och 5:e versraden.

Gitarren formar en helkadens genom en melodisk rörelse som går genom A7 till D-dur. T.ex:



Gitarrdetalj hämtad från en Taranta sjungen av Carmen Linares med Juan Carmona *Habichuela* på gitarr. Spårtiteln är *A la mujer de un minero* och den transkriberade detaljen börjar på 1:03 min (Linares 1971).

Kollar man däremot på hur de gjorde 1923 ser man att de helt struntade i att harmonisera versraden och helt enkelt spelade ett D7 i slutet på frasen. En G-durskala över ett D7-ackord kan ses som en *mixolydisk* skala (en durskala med liten septima). Man kan tänka sig att sångens grundskala enligt denna modell alltså tolkades som mixolydisk från tonen D. Att sångens grundton är D verkar både 1923 års gitarrister och dagens gitarrister hålla med om (om än på ett omedvetet plan) men de verkar skilja i uppfattning om vilket modus sången går i. Dagens gitarrister harmoniserar sångens fallande rörelse genom G-durskalan med D7-G, men binder sedan över till en tonal, västerländsk upplösning genom A7-D, för att matcha det tonala regelverket och uppnå en helhet som överensstämmer harmoniskt sett. I Andalusien 1923 tolkades samma skala som en grundskala – en modal mixolydisk skala utifrån tonen D – och harmoniseras därefter med D7.

1923 års gitarrkomp skiftar egentligen bara mellan ackorden D7 och A (för att sedan återgå till den frygiska "ramen"). Utifrån diskussionen kring ackordbyten och nivåskiften i föregående avsnittet om Fandango Abandolao, kan detta tolkas som en pendling mellan två lägen, det vill säga ett alternerande *nivåskifte*. Ackordens färgningar är inte helt slumpmässiga men strukturen ackorden emellan är långt från funktionell. Till skillnad från det bestämda ackordschemat som idag tillämpas i fandango-komp och taranta-komp, där det melodiska inte är relaterat till ackorden, motsvarar faktiskt nivåskiftena melodiken. Idag anses dock denna typ av äldre komp både gammalmodigt och odugligt. Det fasta, euroklassiskt inspirerade ackordschemat, har normaliserats som formel.

2.3 Sammanfattningsvis

*En flamencostil förhåller sig strikt till ett instrumentidiomatiskt regelsystem, ett sätt att spela på gitarren. Utifrån detta existerar två olika grundmodus och dessa kallas *por arriba* och *por medio*. Dessa två modus är byggda av musikaliska formler som existerar separat utanför flamencomusiken; den andalusiska kadensen och hemiolrytmen. Olika kombinationer av dessa tar sig, i flamenco, formen av *gitarrostinaton*, byggda utifrån instrumentidiomatiska förutsättningar. Dessa ostinaton fungerar som rörelsekombinationer hos gitarristen som automatiseras precis som en andra andning.*

Vid transkribering av flamenco misstas ofta den klingande tonhöjden för att motsvara en "tonart". I flamenco tillämpas dock inte "tonarter" i traditionell mening eftersom att allt som klingar nämligen förhåller sig till ett av de två grundmodusen *por arriba* och *por medio*. Talar man om tonart har det med hur det klingar att göra, modus däremot, har att göra med hur du gör. I flamenco styrs benämningar av hur man gör och inte utav tonhöjd.

Förutom gitarrens olika ostinatomönster, finns ett ackordschema som tillämpas vid komp av stilarna i fandango-gruppen. Detta ackordschema har tydliga euroklassiska, "skolade", förlagor men har anpassats till flamencons egna territorium. Ackorden i schemat stämmer inte särskilt bra överens med melodiken i

de flesta fandangostilar och dissonanser mellan ackord och ton i sången är standard. Det finns däremot en tidigare variant av komp som snarare grundar sig i *nivåskiften*, eller pendling mellan två ackord. Denna typ av komp motsvarar melodiken bättre men anses idag vara förlegad.

Den moderna gitarristen tenderar alltså att vilja komma bort från "modala" tendenser i fandangoackompanjemanget och istället låta allt mer "tonal", sången däremot kvarhåller sin modala karaktär. Detta kan också ställas i relation till gitarrens, ovan beskriva, modala "ram" över den andalusiska kadensen, som alltså står i stark kontrast till den tonala formeln för versackompanjemang som nyttjas idag. Flamencon är utifrån ett visst perspektiv övervägande en sångtradition (Núñez 2011) och sången har följaktligen en annan roll än gitarren som traditionsbärare. Hur gitarren ackompanjerar sången varierar alltså mer än vad sången varierar över tid. Till skillnad från utvecklingen Lilliestam beskriver, där bluesmusiken gått från lösare former, improviserade strukturer och verser med icke-tematiska texter, mot en mer strukturerad låtuppbyggnad, med bestämd längd och berättande texter (Lilliestam 1995:96), verkar flamencomusikens sångtradition leva kvar i en äldre typ av kulturell "mentalitet". Sången förblir mer eller mindre den samma som i början på 1900-talet, trots att gitarren utvecklats mot att låta mer "västerländsk" eller mer "skolad" i vissa avseenden. Vad detta beror på är en studie att bita i. Har det med Spaniens relativt sena modernisering att göra? En hypotes är att sångtävlingstraditionen som startades 1922 i Granada, på initiativ av bl.a. berömdheter som García Lorca och Manuel de Falla, kan ha bidragit till en konservativ syn på nyskapelser inom sången. Allt som måste betygsättas (premieras) måste ju jämföras mot en standard och den standarden är i flamenco inspelningar från 1900-talets tre första sekel (d.v.s. de äldsta ljudande dokument man har). Många framstående sångare idag har någon gång vunnit en sådan tävling. Å andra sidan, som vi såg i förra kapitlet, har flamencogitarren fått en egen arena som konsertinstrument. Gitarren har gått från att fungera som kompinstrument till ett redskap för komposition. Gitarrister i flamencosammanhang arbetar idag med en "artistisk intension" som kan liknas vid den en euroklassiskt skolad tonsättare kan ha. Att de ändå, trots utvecklingen vi såg i fandango-kompet, förblivit trogna de egna uttrycken och alltså flitigt använder sig av flamencons formler för att skapa musik, måste ses som ett kvitto på formlernas slagkraft. Bemästrandet av ett *formelbaserat musikaliskt språk* och tillämpningen av det i de egna kompositionerna, är vad som skiljer flamencogitarristen från den klassiska gitarristen.

3 SAMMANFATTNING OCH REFLEKTION

Studien avser att beskriva flamenco som en muntligt traderad musiktradition. Vi kan konstatera att det finns olika typer av både muntlig och skriftlig inverkan och att dessa förmedlingsstrategier bidrar till hur musiken och användningen av densamma utformas. Arbetet problematiserar begreppet *muntlig tradition* för att få med en mer omfattande beskrivning av flera förmedlingstekniker, för att undvika den missvisande slutsatsen att en enda traderingsform ger musiken sin definitiva karaktär. Detta leder till slutsatsen att viss musik, i en viss tid, för en viss grupp, huvudsakligen förmedlas via en eller annan förmedlingsteknik. Idag är sker förmedlingen framförallt via medier som skivor, YouTube, filer, radio och TV. En musiktradition som flamencon hade aldrig kunnat bli så stor om det inte var för inspelningstekniken. Inspelningen är anledningen till att traditionen överhuvudtaget existerar i den form den gör idag. Flamenco är inte längre en produkt av ett samhälle som kommunicerar utan skrift – det är idag produkt av ett samhälle som i mycket hög utsträckning kommunicerar genom inspelat ljud och bild. *Att prata om muntligt traderad musik är ett sätt att belysa att musik byggs utav förmedlingstekniken, men teknikerna är idag många.*

Utifrån teorier kring hur muntlig trading fungerar och utifrån Lilliestams (1995) definitioner av attribut hos en muntlig musiktradition, fragmenteras i studien, flamencons beståndsdelar. Dessa analyseras med fokus på gitarren (den harmoniskt bärande beståndsdel i musiken). Utifrån det visas att en flamencostil strikt förhåller sig till ett instrumentidiomatiskt regelsystem och att två olika grundmodus är grunden till alla komformer hos flamencogitarren. Dessa grundmodus kan ses som formler som i sin tur är uppbyggda på harmoniska och rytmiska formler, som även existerar separat i andra musikaliska sammanhang. De beskrivna formelerna är närmre bestämt den andalusiska kadensen och hemiolrytmen.

Vidare observeras, genom analys av en tredje formel, hur euroklassiska harmonisystem hittar sin väg in i flamencogitarrens repertoar. Å ena sidan därför att flamencogitarren hittat ett liv utanför de organiska band som fäst den till sången och dansen, och utvecklats till ett konserterande soloinstrument. Utövarna har letat kunskap i andra musiktraditioner, inklusive den euroklassiska, för att utveckla sina kunskaper inom komposition. Å andra sidan har gitarrens relativa närhet till euroklassisk musik, främst genom den klassiska gitarren (i grund och botten samma instrument), gett en benägenhet till att förstå och vilja anpassa harmoniska mönster till flamencon. Dessa överensstämmer inte alltid med flamencosångens melodik. De nya elementen införlivas dock till nya organiska beståndsdelar i den egna traditionen och förlorar i och med detta sin funktionella natur (som i fallet med ackordschemat för fandango) för att istället fungera som formler.

Men vilka konsekvenser får det att analysera flamencomusiken utifrån de musikaliska egenheter som tycks karaktärisera muntligt traderad musik? Studien visar att en klassifikation av en musikgenre utifrån dess förmedlingstekniska egenskaper är problematisk med tanke på hur musiken utvecklas i tid och hur olika lärandeprocesser ser ut. Interaktionen mellan olika förmedlingsstrategier är en komplex lek, genom tid, och tendensen att se en enda förmedlingsteknik som anledning till varför en genre ser ut som den gör, kan skymma viktiga insikter om musiken.

Problemet med att applicera ett formeltänk på flamenco består i att musiktraditionen är väldigt stor och bred. För att kunna utföra en analys med hjälp av identifierade formler, krävs att man begränsar sig och

fokuserar på några få delar av musiken. Ordet *blues* säger något om en musikalisk längd, om en harmonisk form, om ett rytmiskt mönster, om ett tonalt förråd, om en typ av sångstil och vissa typer av strofer. Ordet *flamenco* säger egentligen inte mer än att det handlar om musik från södra Spanien. Det är inte namnet på en stil, inte en form, inte en uppsättning versmått, inte en taktart, inte ett tonalt förråd och inte ett harmoniskt mönster. Det går inte att identifiera kärnan i flamencomusik eftersom flamenco består utav många olika språk samlade under en etikett. *Det finns ingen formel som går att hitta genomgående i alla stilar.* Det som kan anas är möjligtvis en attityd och ett sound som karakteriserar och gör flamenco igenkännbart, men dessa särdrag har förändrats väldigt mycket över tid och är inte något som går att definiera som formler.

Är avgränsningen gjord för att studera t.ex. "bluestolvan" kommer man onekligen säga något som berör hela bluestraditionen eftersom "bluestolvan" är en formel (hur lös den än må ha varit i vissa sammanhang) som faktiskt direkt speglar musikaliska beteenden i all bluesmusik, men även i mycket jazz och rock. Formeln är dessutom direkt kopplad till sångens utformning och gitarrens improvisationer. Om man på liknande sätt, som i denna uppsats, analyserar gitarrens modus och formler, begränsar man sig till att säga något om en väldigt liten del av hela flamencogenren. *Analysen av formler, när det kommer till flamenco, riskerar att förvandlas från ett potentiellt verktyg för att säga något mångsidigt och allomfattande om en musikstil, till ett verktyg för detaljanalys, en specialiseringsmetod.* Konsekvensen kan alltså bli att man försöker studera ett helt språk utifrån ett par grammatiska regler. Men detaljen säger också något om helheten.

Mitt arbete är en skiss på något som kan utvecklas mycket mer. Formeltänket ger insikter i hur musik formas av förmedlingsstrategin, men lämnar oklart hur formler kristalliseras. Definitionen utav hur kristalliseringen går till samt förklaringsmodeller för hur detaljen kan säga sig representera helheten, är nästa steg för att påbörja eventuella studier i fortsättningen. Många olika angreppssätt kan därefter prövas. Vad gäller flamenco kan metoden anpassas för att analysera flamencosångens formler t.ex. i förhållande till andalusisk dialekt eller spansk traditionell prosa och poesi. Ytterligare en studie kunde komplettera med fokus på dansens formler i förhållande till övriga strukturer i musiken. Problemet som kvarstår är hur man hanterar mängden bakgrundsfakta som nödvändigtvis måste tas med när man pratar om flamenco i en musikvetenskaplig uppsats (för att inte tala om den mängd som utesluts på grund av platsbrist). Lösningen kan hittas i att finna sätt att prata om flamenco (samt alla de musikgenrer där förkunskapen ofta är mycket liten hos läsaren), utan att skymma analysen i ett överflöd av faktauppradning.

Käll- och litteraturförteckning

Brusila, Johannes. 2008. "Men var blev musiken av?". *STM-Online* vol. 11 http://musikforskning.se/stmonline/vol_11. (Hämtad 2017-01-02)

Cruces Roldán, Cristina. 2003. *El Flamenco y La Musica Andalusí*. Barcelona: Ediciones Carena

Green, Lucy. 2002. *How Popular Musicians Learn, A Way Ahead for Music Education*. Burlington: Ashgate Publishing Company

Hurtado Torres, Antonio y David. 2009. *La Llave de la Musica Flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones

Lilliestam, Lars. 1995. *Gehörsmusik: Blues, rock och muntlig trädning*. Göteborg: Akademiförlaget AB

Nuñez, Faustino. 2011. *Historia*. Flamencopolis. <http://www.flamencopolis.com/archives/1475> (Hämtad 2017-01-02)

Ong, Walter J. 1990. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen.

Sanlúcar, Manolo. 2005. *Sobre la Guitarra Flamenca. Teoria y Sistema para la Guitarra Flamenca*. Córdoba: F.P.M Gran Teatro, Ayuntamiento de Córdoba

Tagg, Philip. 2014. *Everyday Tonality II*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press

Tenzer, Michael (red). 2006. Flamenco in Focus: An Analysis of a Performance of Soleares. Av Manuel, Peter. *Analytical Studies in World Music*. 92–119. Oxford and New York: Oxford University Press

Fonogram och publikationer

Beethoven, Ludwig van. 1802. *Pianosonat No.14*. Först publicerad 1802. Wien: Gio. Cappi e Comp. ©Public Domain

Benjamin, Bennie och Caldwell, Gloria och Marcus, Sol. 1964. *Don't Let Me Be Misunderstood*. Från artisten Nina Simones album "Broadway, Blues and Ballads", 1964. ©Philips

Bernstein, Leonard. 1957. *America*. Från musikalen "West Side Story". Publicerad för piano och sång i "Evergreens & Walterfolge". ©Bote&Bock

Biber, Heinrich. ca. 1674. *Passacaglia i G-moll för solo violin*. Från "Rosenkranz-Sonaten", först publicerad 1905 i "Denkmäler der Tonkunst in Österreich", Band 25. Ed. Erwin Luntz. Wien: Österreichischer Bundesverlag. ©Public Domain

Bonner, Garry och Gordon, Alan. 1967. *Happy Together*. Från gruppen The Beach Boys album med samma namn, 1967. ©White Whale

Brooks, Alisha och Rogers, Evan A och Sturken, Carl Allen. 2006. *The Hotness*. Utgiven på soundtracket till filmen "Save the Last Dance 2" med artisten Rihanna, 2006. ©Mass Appeal Entertainment

Carlsson, Andreas och Lundin, Kristian. 2000. *Bye bye bye*. Från pojkbandet 'NSYNCS album "No Strings Attached", 2000. ©Jive

de Málaga, Cojo. 1923. *Como la sal al guisao*. Utgiven på albumet "Various Artists – El Cojo de Málaga". ©2001 Sonifolk, S.A.

Ellington, Duke. 1932. *It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)*. Utgiven av Brunswick Records.
©Public Domain

Jackson, Michael. 1986. *Smooth Criminal*. Från artisten Michael Jacksons album "Bad", 1988. ©Epic

Knopfler, Mark. 1978. *Sultans of Swing*. Från gruppen Dire Straits album "Dire Straits", 1978. ©Vertigo Records

Lennon, John och McCartney, Paul. 1964. *I'll Be Back*. Från gruppen The Beatles album "Beatles '65", 1965. ©Capitol Records

Linares, Carmen. 1971. *A la mujer de un minero*. Från albumet "Carmen Linares". ©2011 Warner Music Spain, S.L. (P) 1971 Fonomusic, S.A.

Mayfield, Percy. 1960. *Hit the Road Jack*. Inspelad av Ray Charles 1961, utgiven på albumet "Ray Charles Greatest Hits" 1962. ©ABC Paramount

Moncayo, José Pablo. 1941. *Huapango*. Först utgiven 1950. Mexico City: Ediciones Mexicanas de Musica
©Public Domain

Monteverdi, Claudio. 1638. *Lamento della ninfa*. Från "Madrigali, Libro Ottavo", publicerad 1638.
Venedig: Alessandro Vincenti.

Mozart, Wolfgang Amadeus. 1783. *Stråkkvartett No.15 i D-moll*. Publicerad 1882 i "Wolfgang Amadeus Mozarts Werke", Serie XIV. Leipzig: Breitkopf & Härtel. ©Public Domain

Newley, Anthony och Bricusse, Leslie. 1964. *Feeling Good*. Utgiven på artisten Nina Simones album "I Put a Spell on You", 1965. ©Philips

Orozco, Enrique. 1994. *Verdiales*. Från albumet "Cante Flamenco". ©1994 NordSud

Sanz, Gaspar. 1674. *Zarabanda*. Från läroboken "Instrucción de Música". Zaragoza: por los herederos de Diego Dormer. ©Public Domain

Simon, Paul. 1966. *A Hazy Shade Of Winter*. Från duon Simon&Garfunkels single med samma namn, 1966.
©Columbia Records

Wilson, Brian och Love, Mike. 1966. *Good Vibrations*. Utgiven på gruppen The Beach Boys singel med samma namn, 1966. ©Capitol Records

Young, Neil. 1975. *Like A Hurricane*. Utgiven på artisten Neil Youngs album "American Stars 'n Bars", 1977.
©Reprise

YouTube-länkar

Cojo de Málaga Taranto publicerad av kanalen Luis Torres. Publicerad den 22 juni 2015. Länk:
<https://www.youtube.com/watch?v=bKcy7ov-ILA> (Hämtad den 2017-01-08)

