

JOHTOSÄVELEN TUOLLA PUOLEN
AIOLINEN SOINTUKULKU POPULAARIMUSIIKISSA

Arttu Lustig
Kandidaatintutkielma
Musiikkitiede
Kevät 2013
Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen Tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Arttu Lustig	
Työn nimi – Title Johtosävelen tuolla puolen – Aiolinen sointukulku populaarimusiikissa	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Kandidaatintutkielma
Aika – Month and year Toukokuu 2013	Sivumäärä – Number of pages 25
Tiivistelmä – Abstract <p>Tässä tutkielmassa tutkitaan yhdenlaista aiolista sointukulkua populaarimusiikissa. Sointukulussa ensimmäinen sointu i ja viimeinen sointu bVII aste. Tarkoituksena on löytää sointukulun alkuperä ja lähtökohta sekä sointukulun tyypillisin muoto.</p> <p>Sointukulkuja tarkastellaan erilaisten musiikinteorioiden kautta. Päänäkökulman on psykologias- ta skeemateoria sekä pohdintaan genren merkitystä sointukulkuun. Perinteisen musiikkiteorioi- den avulla luodaan lähtökohdat tarkastelulle. Skeemateorian avulla voidaan tarkastella sointuku- lun historiaa sekä sointukulun rakennetta ja ulottuvuuksia.</p> <p>1980-luvun puoli välissä ilmestynyt Iron Maidenin Aces High -kappale näyttäisi sisältävän tä- män sointukulkutyypin tyypillisimpiä elementtejä. Sointukulun juuret ovat 1960-luvun puolivä- lin tienoilla ja lopullisen nousun sointukulku sai 1970-luvulla. Populaarimusiikissa sointukulku sisältää elementtejä niin funktionaalisuudesta kuin modaalisuudesta.</p>	
Asiasanat – Keywords Populaarimusiikki, sointuharmonia, skeemateoria, Iron Maiden	
Säilytyspaikka – Depository JYX	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	4
2 TEOREETTINEN TAUSTA.....	6
2.1 Sointujen merkitsemistapa.....	6
2.2 Voimasoinnusta.....	6
2.3 Yhtyeestä ja kappaleesta.....	7
2.4 Funktionaalinen näkökulma.....	8
2.4.1 Piiloutunut v7 -sointu	9
2.5 Modaalinen näkökulma.....	10
2.6 Skeemanäkökulma.....	11
3 ANALYYSI.....	12
3.1 Sointukulun alkuperä ja sointukulun kehitysvaiheet.....	12
3.2 Perässähiittäjiä ja edelläkävijöitä.....	14
3.3 Sointuasteisiin i – bVII pohjautuvan aiolisen sointukulun sointuhierarkia.....	15
3.4 Reduktio	16
3.5 Sävellajinvaihdokset.....	20
4 PÄÄTÄNTÖ.....	22

1 JOHDANTO

Kaikki alkoi erehdyksestä. Koko ajatus aiolisista sointukuluista populaarimusiikissa on vanhempi tai vähintään yhtä vanha kuin itse ilmiö. Joulukuussa vuonna 1963 Times -lehdessä oli The Beatles arvostelu, jossa kriitikko William Mann kehui vuolaasti: *...so natural is the Aeolian candence at the end of "Not A Second Time"*. John Lennonilla ei ollut aavistustakaan, mitä tällainen ”aiolinen kadenssi” tarkoitti. Lennon kertoi aiolisen kadenssin tuova mieleen lähinnä eksoottisen linnun. Totuus oli, ettei kappaleesta löydy aiolista kadenssia. (Peddler 2003, 122 – 124) Arvoitukseksi jää, miksi arvostettu kriitikko sanoi näin.

Aiolisella kadenssilla tarkoitetaan musiikillista tapahtumaan, jossa mollitoonikaa ennen ovat VI ja bVII aste. Reaalisoinnuilla tämä tarkoittaisi, että ensimmäisenä on Em -sointu jota seuraa C ja D: Em – C – D. Aiolinen kadenssi on kuitenkin modaalin jazzin käsite. Populaarimusiikin kohdalla on ehkä parempi puhua aiolisesta sointukulusta. Populaarimusiikissa löytyy paljon erilaisia aiolisia sointukuluja, joista tämä on vain yksi ilmentymä.

Minua kiinnostavat aioliset sointukulut, joiden pohjalta on syntynyt käsite Iron Maiden -sointukulku. Iron Maiden sointukulussa kahdessa ensimmäisessä tahdissa ovat i asteen sointu, jonka jälkeisissä kahdessa tahdissa tulevat VI ja bVII asteen soinnut. Samanlaisia lempinimiä musiikillisille ilmiöille ovat Silja Line -sointu, jolla yksinkertaisuudessaan tarkoittaa MAJ7-sointua, sekä Aku Ankka -sointukierto.

Musiikkiteorioiden tulkinnat i – VI – bVII -sointukululle ovat vähintään mielenkiintoisia niiden ristiriitaisuuden takia. Perinteinen, funktionaalinen analyysi antaa selityksen tai oikeammin kaksikin selitystä tapahtumalle. Jazzin modaalin teoria käsittelee aiolista harmoniaa ja kattaa myös käsitteen aiolinen kadenssi. Tämä ei kuitenkaan riitä minulle. On kuitenkin ongelmallista tarkastella musiikkia toisten musiikkityylien teorioiden pohjalta.

Aikaisempaa tutkimusta aiheesta on niukalti. Päästäkseni pidemmälle kuin muilta musiikkityyleiltä lainattujen teorioiden tulkintoja otan näkökulmaksi skeemateorian psykologiasta. Sointukulku tästä näkökulmasta on tietorakenne, jota muusikko toistaa varioiden. Skeema on tietoa siitä kuinka asiat tavallisesti ovat (Snyder 2000, 95). Koska pelkkä tietorakenne on epämääräinen käsite, on ilmiöstä hyvä selventää metaforalla. Käytän ilmiötä kuvaavana sanana hahmoa, jota vertaan polkupyörään. Sointukulku on kokonaisuus, joka on osiensa summa. Hahmona sillä olisi tunnuspiirteitä, jotka saavat erilaisia muotoja ja variaatioita. Hahmon tunnuspiirteet ja ulottuvuudet pyrin selvittämään. Tutkin minkälainen skeema, tietorakenne, tämä sointukulku on? Ylittääkö tämä

yksi monista populaarimusiikin sointukuluista modaalisuuden ja funktionaalisuuden rajat vai jääkö se sittenkin niiden sisäpuolelle?

Neljäntenä näkökulmana otan genren. Voidaan ajatella, että kaikki musiikilliset tapahtumat sidoksissa genreen ja sen konventioihin. Jokainen genre olisi siis itsenäinen tekijä tai löytyisi muutama päägenre, joista populaarimusiikki oli kehittynyt ja ammentaa uutta sisältöä omalla tavallaan.

Ei varmastikaan sattumaa, että yksi aiolisista sointukuluista on nimetty yhtyeen mukaan. Otankin lähemmän tarkastelun alle yhden Iron Maidenin kappaleen. Tämä kappale on vuonna 1984 ilmestynyt Aces High Powerslave -levyltä. Kappale sointukuluillaan edustaa tyypillisyydellään jotain sellaista, joka on lähtöisin 1960-luvun alkupuolelta. Kappale sisältää useista sävellajeista i ja bVII asteille perustuvia sointukulkuja. Apuna minulla on tietenkin alkuperäinen levytys sekä suhteellisen tuore kitaranuotinnus: Iron Maiden Anthology vuodelta 2006. Esittelen myös 1960- ja 1970-luvun muotoja aiolisesta sointukulusta, koska niiden avulla voi saada vihjeen, miten sointukulku muodostui tyypillisimpään muotoonsa. Mitkä ovat eri vuosikymmenien omat tyypillisimmät muodot tälle sointukululle? Miksi Iron Maidenin Aces High edustaa skeeman tyypillisintä muotoa?

Miksi sointukulkujen tutkiminen populaarimusiikissa on ylipäättänsä mielekäästä? Sointukuluilla on erityinen paikka erityisesti rockmusiikissa. Sointukulku voi olla koko kappaleen identiteetti (Moore 2001, 52). Sointukulku kokonaisuutena voi olla rockmusiikissa muutakin kuin pelkkä melodiaa tukeva elementti. Jos asetan itseni kuuntelijan asemaan, olen täysin samaa mieltä Mooren kanssa. Hyvään rockkappaleeseen saattaa helpostikin riittää pelkästään kitaralla soitettu naseva sointukulku ja hyvä sanoitus. Rockmusiikissa kappale voi perustua sointukulkuun tai muutamaan sointukulkuun.

2 TEOREETTINEN TAUSTA

2.1 Sointujen merkitsemistapa

Käytän angloamerikkalaista tapaa merkitä nuotteja. Saksalaisella kielialueelta poiketen nuotin h tilalla on b. Tämä takia populaarimusiikin teoriassa nuotti h on b. Populaarimusiikki kuuluu angloamerikkalaisen kulttuurin piiriin tai on saanut siitä voimakkaasti vaikutteita. Sointuastemerkinnöissäni käytän pientä roomalaista numeroa mollisoinnuille ja suurta roomalaista numeroa duurisoinnuille. Merkinnällä b tarkoitan alennettua sointua ja ° merkillä vähennettyä sointua. Sointuastemerkintä: i – ii° – III – bVII – i on reaalisointumerkintänä A-mollissa: Am – Bm° – C – G – Am.

Aiolisessa moodissa ei ole itsessään johtosäveltä, mutta kuitenkin seitsemännen asteen sointu merkitään bVII erotuksena johtosävelestä. Kuudennen asteen soinnun eteen ei tule mitään merkkiä, vaan kuudennen asteen sointu merkitään VI. Niin Lilja (2004), Moore (2001) kuin Tabell (2004) käyttävät harmonisen mollin merkintätapaa. Merkintätapa näyttää vakiinnuttaneen paikkansa siitä huolimatta, että aiolinen moodi antaisi mahdollisuuden merkitä seitsemännen asteen ilman etumerkintää.

2.2 Voimasoinnusta

Power chord, voimasointu ja kansanomaisemmin ”vitossointu” ovat kaikki yhteisiä nimityksiä soinnulle, joka on hyvin tyypillinen heavy metallille (Lilja 2009, 102). Sointu koostuu toonikasta ja kvintistä, mutta tavallisesti kolmanneksi ääneksi lisätään vielä oktaavi (nuottiesimerkki 1). Terssiä ei soiteta. Terssin poissaolo johtuu kitarafektistä, jolla sävytetään sähkökitaran sointia. Terssin lisääminen sointuun tekee lopputuloksesta sotkuisen. Terssin poissaolosta huolimatta niin soittaja, säveltäjä kuin kuulijakin näyttävät ymmärtävän, milloin kyseessä on duuri- tai mollisointu.

NUOTTIESIMERKKI 1. i – VI – bVII voimasointuina

The image shows a musical score for a guitar riff. The top staff is a treble clef with a G-clef, showing three chords: G4-B4-D5, A4-C5-E5, and B4-D5-G5. The bottom staff shows the fretting for the top three strings (T, A, B) for each chord: 7-7-5, 3-3-1, and 5-5-3.

Kitara kirjoitetaan nuottiviivastoon oktaavia korkeammalle kuin soitin soi.

2.3 Yhtyeestä ja kappaleesta

Vaikka tulen esittelemään useita kappaleita, Aces High on työn johtotähti. Aces High edustaa yhden ilmiön tyypillisintä muotoa. Yhtyeeseen on hyvä syventyä tarkemmin. Minkälaisesta yhtyeestä on kyse? Mistä kappaleesta ja yhtyeen musiikissa oli kyse?

Iron Maiden perustettiin vuonna 1976 Iso-Britannian Lontoossa. Kappale löytyy Powerslave -levyltä, joka on yhtyeen viides levy. Levy ilmestyi 1984 ja kokoonpanona oli Bruce Dickinson, Steve Harris, Nicko McBrain, David Murray ja Adrian Smith. Yhtyeessä on kaksi sähkökitaraa, sähköbassokitara, rummut sekä laulaja. Yhtye edustaa heavy metal -tyyliä ja kuuluu brittiläisen metallin uuteen aaltoon, *new wave of british heavy metal* (NWOBHM). NWOBHM oli enemminkin skene kuin genre. NWOBHM -skene oli ottanut runsaasti vaikutteita punk-skenestä ja sen toimintatavoista pitää yllä musiikkikulttuuriaan. (Wall 2004, 119 – 121)

Sanoitukseltaan Aces High -kappale kertoo toisen maailmansodan tapahtumista. Tarinan keskipisteenä on brittiläisen hävittäjälentäjän näkökulma taistelutilanteesta. Iron Maiden käyttääkin ennen kappaleen aloittamista konserteissa Winston Churchillin vuonna 1940 pitämää puhetta. Kappaleen sanoitukset vaikuttavat autenttisilta. Iron Maideniltä löytyy muitakin historiallisia tapahtumia kuvailevia kappaleita, kuten The Trooper (Piece of Mind 1983) ja Run to the Hills (The Number of the Beast 1982).

Kappaleen sanoitus kuuluu Björnbergin (1984) mainitsemiin nuorten miesten yksinäisiin selviytymistäisteluihin. Kappaleessa kuvataan lentotaistelun tilanteita hävittäjälentäjän näkökulmasta sekä kertosäkeen kitaralla matkitaan tippuvan lentokoneen ääntä. Yhtyeen laulaja Bruce Dickinson opiskeli ennen laulajan uraansa historiaa Lontoon East Endin Queen Mary Collegessa (Wall 2004, 308) ja myöhemmin 1990-luvulla opiskeli itselleen lentolupakirjan Boeing

737 -matkustajalentokoneeseen (Poole 2002). Kappale teemaltaan liittyy bändin mielenkiinnon kohteisiin.

NUOTTIESIMERKKI 2 Intro 2 kitaramelodia kappaleesta Aces High



2.4 Funktionaalinen näkökulma

Ensimmäinen tapa saada näkökulmaa sointukulkuun on hakea siihen tulkinta funktionaalisesta sointuteoriasta. Funktionaalinen teoria aiolisen sointukulun kannalta on kuitenkin hyvin ristiriitainen. Sointukulkuun on mahdollista saada kaksi toisistaan poikkeavaa tulkintaa, joista toinen tulkinta tarttuu mollitoonikaan ja toinen bVII sointuasteeseen. Funktionaalisen tulkitsemistavan ensimmäinen ongelma on G – Am (V – vi) sointuliikkeen tulkitseminen harhapurkaukseksi. Sointukulku Am – F – G olisi siis vi – IV – V. Am-sointu olisi siis korvaussointu C soinnulle. Ongelmana on, että tulkita mollisointu sointukorvaukseksi tapauksessa, jolloin korvattavaa sointua ei ilmene koko kappaleessa.

Toinen tulkitsemistavan ongelma liittyy bVII-asteen sointuun. Esa Lilja (2004, 38) vertailee kahta erilaista tapaa tulkita sointukulku Jimi Hendrixin esittämästä All Alone the Watchtower -kappaleesta: Bm – A – G – A. Toinen tapa on funktionaalinen ja toinen modaalinen. Erkki Salmenhaaran funktionaalisin opein sointukulku sointuasteina näyttäisi tältä: B-molli I – V7b3(1) – VI – V7b3(1). Tässä tapauksessa A-duurisointu katsotaankin olevan F#-dominanttiseptimisointu pienellä terssillä ilman pohjasäveltä. Walter Pistonin tapaan kappale analysoitaisiin aioliseen moodiin, jolloin sointukulku saa muodon: B-aiolinen I – bVII – VI – bVII.

Tietenkin sointujen merkitsemistä voitaisiin pitää vain sopimusasiana. Voidaan sopia, että A on F# joissakin tapauksissa, jotta kaikki mahdolliset tapahtumat saadaan saman tulkinnan alle. Tällä tavalla vältetään sekaannuksia ja ilmiöstä on helpompi keskustella. Tämä ei kuitenkaan selitä syvemmin ilmiötä, josta haluan päästä selvyyteen.

2.4.1 Piiloutunut v7 -sointu

Tarkastellessa tätä ilmiötä ei voi tyytyä tarkastelemaan pelkästään kitaran soittamiin sointuihin. Bassolla ja sen lisäämillä äänillä voi olla yllättävä vaikutus siihen, mikä sointu lopulta muodostuu. On tapaus, jossa kitaran soittama bVII sointu onkin kokonaisuutta lopulta katsoen todellisuudessa v7-sointu. Black Sabbathin (Masters of Reality 1971) -levyltä löytyvästä Solitude -kappaleesta löytyy vain kaksi sointua: Gm ja F, jos tarkastellaan pelkästään kitaran soittamia sointuja. Tästä näkökulmasta tapaus olisi selvä i- ja bVII asteisiin pohjautuva kappale. Jos tarkasteluun otetaan mukaan myös basso, harmonia saa toisen tulkinnan. Bassokitara soittaa improvisoiden ääniä (matalimmasta korkeimpaan) D, F ja C bVII asteen soinnun kohdatta.

Bassokitaran käyttämät äänet mukaan ottamalla bVII sointuaste onkin todellisuudessa v7. Kappale näennäisesti perustuu Gm- ja F-soinnuille, jos katse pidetään tiukasti kiinni vain kitaran soittamisissa soinnuissa, mutta todellisuudessa harmonian pohjana ovat Gm ja Dm7-soinnut.

Se, että kappaleessa esiintyy Am – F – G -tyylinen sointukulku, ei tarkoita, että kyseessä olisi aiolinen sointukulku. Monissa tapauksissa se on perinteiseen tyyliin harhapurkaus.

On myös mahdollista, että kaksi eri henkilöä kokee saman musiikillisen ilmiön eri tavoin, vaikka kyseessä olisikin samat soinnut, kuten D7 ja Em. Erilaiseen musiikilliseen maailmaan kasvanut ei välttämättä koe Em-sointua toonikana, vaan G-duurin (Pedler 2003, 137). Tämä voi olla yksi syy ristiriitaisiin analyyseihin. Yksilöiden välillä voi olla eroja musiikin kokemisessa taustasta riippuen, joten analyysit voivat poiketa toisistaan.

Moore (2001, 53) kehottaakin varovaisuuteen soinnun funktioita arvioidessa, koska soinnulla yhtä hyvin voi olla funktio kuin olla olematta. Moore ottaa esimerkiksi blues-sointukulun, joka perustuu I7, IV7 ja V7 asteen soinnuille. Vaikka sointufunktiot roomalaisine numeroineen ovat paras tapa vertailla sointukulkuja keskenään, ei niistä voida aina päätellä soinnun asemaa.

Kyse kuitenkin on vain siitä, miten sointukulku pitäisi merkitä niin, että sointukulku on selkeästi vertailukelpoinen. Esa Liljan esittelemä Pistonin tapa merkitä sävellaji, moodi ja sointuasteet on paras tapa tutkiessani näitä sointukulkuja (Lilja 2004, 36).

2.5 Modaalinen näkökulma

Modaalisen jazzin teorian avulla tutkimaani sointukulkua on paremmin tulkittavissa. Modaalisen jazzin periaatteisiin kuuluu, ettei toonikaa voi korvata millään toisella soinnulla. Modaalisessa jazzissa on moodikohtaisesti pää- eli kadenssisointuihin ja sivusointuihin. Aiolisen moodin kadenssisoinnut ovat sointuasteet IV, VI ja bVII, realisointuina Dm, F ja G. Toonikaa (Am) seuraa bVII aste (G). Vähennettyjä sointuja pyritään välttämään, koska vähennetty sointu pyrkii purkamaan rinnakkaiselle jooniselle moodille. Myös V sointuasteen sointuja pyritään välttämään funktionaalista leimaa välttääksää. IV asteen soinnulle siirryttäessä käytetään usein III asteen sointua. (Tabell 2004, 108 – 109 113)

Modaalisen jazzin teoria verrattuna funktionaaliseen teoriaan tarjoaa jo selkeitä ohjeita, kuinka soinnut pitäisi järjestellä ja mistä paikoista soinnut sointukulussa pitäisi löytää. Toonikan yhteydestä löytyy bVII aste. Toonikan yhteydessä ei ole IV astetta ja II astetta ei käytetä. Nämä kaikki periaatteet sopivat täysin tutkimaani sointukulkuun. Näillä ohjeilla sointukulkujen sointumäärän on maksimissaan neljään sointua.

Modaalisen jazzin teoria kuitenkin vihjaa sointukulun alkuperästä, jota itse haluan välttää. On kai mahdotonta todistaa, että populaarimusiikissa yleisesti käytetty sointukulku oli lähtöisin modaalisesta jazzista, koska kuulokuva on ainakin itselleni hyvin erilainen. Sama ongelma koskee myös funktionaalista teoriaa. Kummatkin teoriat ovat sellaista musiikkia varten, jotka ovat täysin eri ajanjaksolta ja eri musiikkia varten. Joka tapauksessa, hyödyllisiä yhtymäkohtia on löydettävissä, vaikka niistä ei voi vetää suurempia johtopäätöksiä.

Rock-musiikki on harmonisesti hyvin rikas, päinvastoin kuin väitetään (Moore 2001, 52). Sama pätee varmasti yleisestikin koko populaarimusiikkiin, koska genrejen rajat ovat häilyviä. Lentävänä lauseena on pitkään ollut ”kolmen soinnun renkutus”, joka taitaa kuvata enemmän lausahduksen käyttäjää itseensä kuin mitään musiikkia. Tällaisella ajattelulla on pitkät perinteet. Adorno (1941) väitti, että kaikki populaarimusiikki on standardoitu eikä tarjoa kuulijalleen mitään uutta. Ajat ovat muuttuneet, niin kuin myös populaarimusiikki on muuttunut.

Eikö rikas harmoninen maailma voi tarkoittaa myös omaa eriytynyttä tapaa käsitellä sointuja? Kuinka järkevää on silloin kuvata populaarimusiikin ilmiöitä klassisen tai jazzin teorioiden pohjalta? Näen tässä kaksi ongelmaa. Ensinnäkin oletuksena on, että populaarimusiikin juuret olisivat suoraan kiinni klassisessa musiikissa ja jazzissa sekä niiden traditioissa ja ottavat niistä jatkuvasti vaikutteita. Kuinka vahvasti populaarimusiikilla, klassisella ja jazzilla on jaettu historia? Toisekseen populaarimusiikin omaehtoisen analyysin puute johtaisi alisteiseen asemaan

klassiseen musiikkiin tai jazziin nähden. Kolmanneksi, vaikka kaksi asiaa kahdessa eri musiikkityylissä olisivatkin enharmonisesti samoja, ei tarkoita, että niillä olisi kummassakin musiikkityylissä sama merkitys (Tagg 1982, 10).

Niin klassinen musiikki, jazz kuin populaarimusiikki kuitenkin jakavat samat soinnut, jotka voidaan merkata samaan tapaan, ja sointuja voidaan vertailla samaan tyyliin. Toisista musiikkityyleistä lainatut teoriat ja tavat analysoida musiikkia voivat olla tiettyyn pisteeseen asti hyviä työkaluja.

2.6 Skeemanäkökulma

Skeema ymmärretään usein metaforan kautta (Snyder 2000, 108). Sointukulkua vertaan polkupyörään, mutta moni muukin sana voisi kuvata sointukulkua. Polkupyörä on kulkuneuvo, joten se sopii kuvaamaan sointukulkua. Sointukulku ei aivan ole ihmisvoimalla toimiva ja eteenpäin vievä kulkuneuvo, mutta kuitenkin se voidaan mieltää samalla tavalla hahmoksi. Sointukulku ei pelkästään ole joukko sointuja, vaan rajattu kokonaisuus, niin kuin pyöräkään ei ole sattumanvarainen kasa metallisia ja muovisia osia, vaan kokonaisuus.

Jokainen erillinen sointukulku on hahmo tai tarkemmin variaatio hahmosta. Jos ajatellaan polkupyörää, niin polkupyörä on helppo tunnistaa, vaikka kaikki polkupyörämallit eroavat toisistaan. Polkupyörällä on raamit, jotka tekevät polkupyörästä polkupyörän. Sama pätee myös sointukulkuun. Tällainen skeema on tietopankki, josta tunnistamme ympärillä olevia asioita (Gjerdingen 1988, 4). Skeema on ihmisen menneiden kokemusten aktiivinen organisaatio (Gjerdingen 1988, 9). Tässä sointukulussa runkona ovat sointukulun aloittava i-aste ja päättävä bVII-aste. Näiden kahden sointuasteen välillä tapahtuu suurin osa variaatiosta, jotka lopulta muodostavat hahmon.

Edellä ollut funktionaalinen näkökulma tuo mieleeni kokonaisuuden osiksi irrottamisen. Funktionaalinen näkökulma tuo mieleeni teknisistä laitteista tehdyt räjäytyskuvat. Polkupyörän räjäytyskuvassa jokainen polkupyörän osa on irrotettu erilleen. Räjäytyskuvasta on helppo tutkia osia erillisinä ja myös auttaa näkemään osien määrän ja niiden paikan kokonaisuudessa. Räjäytyskuva kertoo vain mistä osista polkupyörä koostuu. Räjäytyskuva myös kertoo tarinaa vain yhdestä tietyistä polkupyörästä, jolloin kaikki muut polkupyörät jäävät kuvan ulkopuolelle. Koko kuva, kokonaisuus, jää näkemättä.

Skeemateorian avulla ilmiötä voi tarkastella irrallaan teorioista itsenäisenä ilmiönä. Skeemateoria antaa mahdollisuuden tarkastella ilmiötä ilman, että ilmiötä tarvitsisi heijastella

ennakko-odotusten kautta, vaikka ilmiö olisikin yhteydessä muihin kaltaisiinsa ilmiöihin. Tämän avulla voidaan tehdä tiukempi raja. Raja tässä tapauksessa oli sointukulku, joka alkaa i -sointuasteesta ja erilaisten tapahtumien tai valintojen kautta päättyy bVII -sointuasteeseen.

3 ANALYYSI

3.1 Sointukulun alkuperä ja sointukulun kehitysvaiheet

Richard Scott (2003) on kirjoittanut kirjan *Chord Progressions for Songwriters*. Scott on kerännyt kirjaansa jättimäisen määrän sointukulkuja ja merkannut niiden esittäjän, kappaleen ja julkaisuvuoden. Scottin näkökulmana on, että sointukulku on sidoksissa genren asettamiin konventioihin. Scottin nimeämät päägenret ovat rock, blues, folk, flamenco, jazz ja rock and roll. Jokaiselta genreltä löytyy tyypillinen tai tyypillisiä sointukulkuja, joita varioidaan. Poikkeava sointu, joka usein on mollisointu, on korvaussointu. Lähestymistapa on pohjimmiltaan funktionaalinen.

Tämä on ongelma Richard Scottin kirjaa liittyen. Scott funktionaalisen ajattelun pohjalta käyttää mollia toonikana hyvin harvoin. Ensimmäisen asteen sointua haetaan ensisijaisesti duurisoinnusta. Tämä johtaa tilanteeseen, jossa ensimmäisen asteen sointu saattaa löytyä progression keskeltä: vi – IV – I – V, joka vaikeuttaa sointukulkujen keskinäistä vertailua.

Keskipisteenä olevan i – VI – bVII -sointukulku on Scottin mukaan variaatio flamencolle tyypillisestä sointukulusta. Tämä on tietenkin vain nimeämisiä, siitä huolimatta, että on vaikeaa nähdä rock-musiikilla ja flamencon välillä mitään muuta yhteistä kuin kitaran. Eikö olisi parempi, jos sointukuluilla olisi omat ja yhteisesti sovitut nimensä?

Joka tapauksessa, kaikella on oma kehityshistoriansa. Polkupyörä käynyt kehitysvaiheita läpi päätyessään nykyisiin muotoihinsa, ja niin on myös i – VI – bVII -sointukululla. Jos ajatellaan polkupyörän historiaa, ensimmäiset polkupyörää muistuttavat kulkuvälineet olivat istuttavia potkupyöriä. Seuraavaksi tulivat pyörät, joiden eturenkaaseen oli asennettu polkimet. Näistä polkupyöristä puuttui vielä ketjut takarenkaaseen. Näiden kehitysvaiheiden jälkeen tuli polkupyörät, jotka meille ovat tutumpia. Tuttu polkupyörä sai variaatioita, kuten tandempyörä, maastopyörä, kilpapyörä ja niin edelleen.

Samanlainen kehitys on löydettävissä i ja bVII sointuasteelle perustuvilla sointukuluilla.

Chord Progressions for Songwriters -kirjasta on näkyvä selvästi, kuinka 1960-luvun alussa syntyi joukko i- ja bVII-sointuasteille perustuvia sointukulkuja (Scott 2003, 36-37, 250). Sointukierto sisälsi tällöin vain nämä kaksi sointua. Oletukseni on, että i ja bVII asteille perustuvat sointukulut saivat alkunsa sointukuluista, joissa oli vain nämä kaksi sointua.

1960-luvun puolivälissä i ja bVII sointuasteiden kaveriksi sointukiertoon tuli III aste. Sointukulku oli tällöin muodossa i – bVII – III – bVII, kuten Donovanin *Wear Your Love Like Heaven* (A Gift From a Flower to a Garden 1967) ja The Rolling Stonesin *Paint It Black* (Aftermath 1966) kappaleista löytyy. Beatlesin *You Like Me Too Much* (Beatles VI 1965) kappaleessa muotona on i – III – bVII. Yleisesti ennen 1960-luvun loppua ilmiö oli harvinainen ja esiintyi enimmäkseen yhtenä osana kappaletta. Kappaleet harvoin perustuivat kokonaan ilmiölle. Yleisesti myös 1960-luvun folk-musiikilla on selvä vaikutus rock-musiikkiin ja sen modaalisiin sointukulkuihin (Lilja 2004, 33).

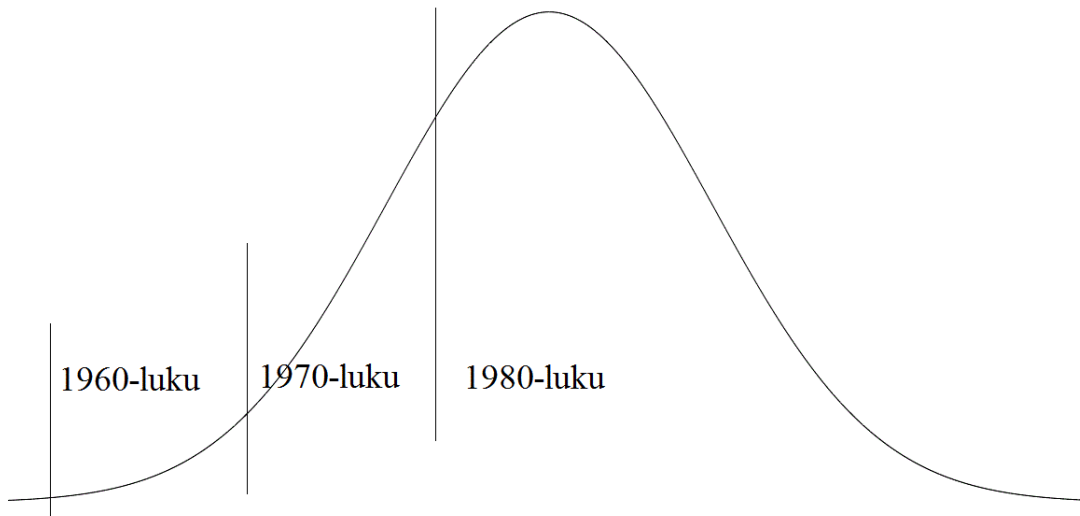
Ilmiö koki äkkinäisen muutoksen 1960- ja 1970-luvun vaihteen aikana. Aioliset sointukulut tekivät suoranaisen esiinmarssin 1970-luvulla (Björnberg 1984). Alkuun merkittävänä muotona voidaan pitää i – bVII – VI – bVII -kulkua. Tämä kulku löytyy mm. kappaleesta Led Zeppelinin *Stairway to Heaven* (Led Zeppelin IV 1971), Eric Claptonin tähdittämän *Derek & the Dominoes*in kappaleesta *Layla* (*Layla and Other Assorted Love Songs* 1970) ja jo aikaisemminkin mainitusta Bob Dylanin kappaleesta *All Along the Watchtower*.

Seuraavassa vaiheessa, noin 1970-luvun puolivälissä, sointukulussa ei enää käytetty kahta kertaa samaa sointua. Sointukulku oli tällöin i – III – bVII tai i – VI – bVII. Uutena variaationa tuli mukaan Joan Baezinkin kappaleesta *Diamond and Rust* (*Diamonds and Rust* 1975) löytyvä i – VI – III – bVII.

Musiikilliset ilmiöt noudattavat normaalijakaumaa kuitenkin saavuttamatta täyttä, absoluuttista, suosiota, mutta ei myöskään katoa tai synny missään pisteessä (Gjerdingen 1988, 100). Ei ole siis olemassa ensimmäistä aiolista sointukulkua, mutta ilmiö ei myöskään koe koskaan kuolemaa, vaan lopulta tasaantuu suosioltaan samalle tasolle kuin oli ennen 1960-lukua. Tämä tietenkin pitää vain niissä rajoissa paikkansa, että on ollut tai on soittimia, joilla soinnut on voitu tuottaa, niin kuin ne nykyaikana on tuotettu.

Tässä kuvassa (kuva 1) haluan havainnollistaa normaalijakaumaa ja sointukulkujen määrää kolmella vuosikymmenellä. Aces High -kappale sijoittuisi huippukohtalle. Huippukohtalla skeema on tyypillisimmillään (Gjerdingen 1988, 100). Kuvaaja kuvaa sointukulun määrää itseensä nähden, ei kaikki sointukulkuihin, joita populaarimusiikissa sinä aikana on ollut.

KUVA 1. Sointukulkujen määrän nousu ja lasku eri vuosikymmeninä.



Huippukohta saattaisi hyvinkin osua 1980-luvun puoliväliin. Tilastollista dataa minulla ei ole, mutta aihetodisteiden valossa tätä jakaumaan voidaan pitää jokseenkin todennäköisenä. Samaan aikaan loppuu myös ns. perinteisen tai klassisen heavy metallin kausi (Lilja 2009, 9), joka tukisi tätä. Tämä myös tarkoittaisi sitä, että sointukulku oli tiiviisti yhteydessä heavy metallin kehitykseen.

3.2 Perässähiittäjiä ja edelläkävijöitä

On selvää, että kun tällainen sointukulku nousee ilmiönä esille ja saa runsaasti suosiota, sointukulku ei katoa helposti. Ilmiö ei ole ollut hetken muoti-ilmiö, vaan tullut ainakin toistaiseksi osaksi populaarimusiikkia. Ilmiöllä on juurensa, jotka voidaan ajallisesti ainakin löyhästi osoittaa tiettyinä aikakautena alkaneeksi. Ilmiöllä on ollut nousukautensa, huippuhetkensä sekä niistä hiipuminen. Kuolemaa ilmiö ei ole tehnyt, vaan on mukana edelleen populaarimusiikissa.

Joku on kuitenkin ollut edellä aikaansa. Joku tehnyt jotain, josta muut vasta myöhemmin innostuvat. Donovan julkaisi kappaleen Belated Forgiveness Pleau (Fairytale 1965). Kappale nojautui pelkästään sointuasteille i – VI – bVII. Kappale ilmeisesti nautti jonkinlaista suosiota, koska kappaleesta tehtiin musiikkivideokin, joka televisioitiin. Kappale on erikoislaatuinen siinäkin suhteessa, että tahtilajina on kolmeneljäsosaa, johon en ole muissa kappaleissa tämän ilmiön piirissä törmännyt. John Phillips sävelsi kappaleen San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair),

jonka esitti Scott McKenzie (The Voice of Scott McKenzie 1967). Kappaleessa on sointukulku i – VI – III – bVII, joka vielä lisäksi moduloidaan lopussa. Kummatkin sävelmät olivat mitä ilmeisemmin aikaansa edellä.

Noin vuosi sitten Suomeen syntyi uusi nuori pohtähti, Robin (Robin Packalen). Suuren suosion mahdollisti kappale Frontside Ollie (Koodi 2012). Kappaleen sointukulku on i – VI – III – bVII. Vanha sointukulku oli edelleen käyttökelpoinen nostamaan kappaleen jättihitiksi. On ehkä väärin ajatella, että tässä tapauksessa ollaan oltu perässähihtäjiä, koska kuitenkin on luotu jotain uutta ja uniikkia. Ilmiöt populaarimusiikissa ennemminkin kasautuvat ja kulkevat limittäin kuin katoavat.

3.3 Sointuasteisiin i – bVII pohjautuvan aiolisen sointukulun sointuhierarkia

Sointuasteiden i ja bVII ulkopuolisille soinnut voidaan asettaa hierarkkiseen järjestykseen: VI, III, v, IV/iv ja II/ii. Hahmon kannalta VI on tärkein ja II/ii on vähiten tärkein, koska esiintyy verrattain harvoin. Voikin sanoa, että mitä kauemmaksi VI astetta kuljetaan, sen vaikeammaksi hahmon tunnistaminen tulee. II/ii sointuasteen ilmeneminen sointukulussa hämärtäisi hahmoa voimakkaasti, mutta VI aste on hahmoa tukeva sointuaste.

Tämä hierarkia perustuu osaksi edellä esitettyyn modaalisen jazzin teoriaan aiolisesta kadenssista, mutta hahmo ei kuitenkaan noudata täysin modaalisen jazzin sääntöjä. Puhutaanhan kuitenkin musiikkityyleistä, joilla on omat konventionsa.

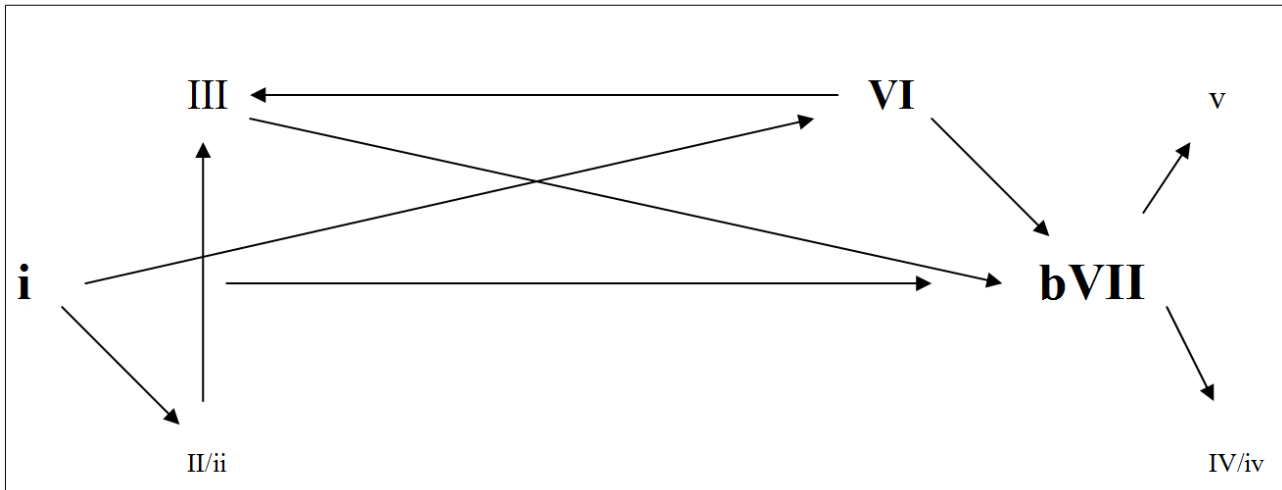
Tällaiselle ilmiölle on löydettävä malliesimerkki (Gjerdingen 1988). Malliesimerkki ei ole ensimmäinen tai viimeinen ilmentymän ilmiölle. Malliesimerkin ei myöskään tarvitse olla suosituin ilmentymä. Malliesimerkki edustaa ilmiötä parhaiten. Malliesimerkkinä i ja bVII asteille pohjautuvissa sointukuluissa on kaksi tahtia i-asteen sointua sekä yksi tahti VI ja bVII astetta: |i | |VI |bVII|. Tutkimani kappale Aces High perustuu juuri tällaiseen kiertoon.

Vielä pitää palata v-asteen sointuu yhden esimerkin verran, josta voidaan saada vihjettä, miksi v-aste on IV/iv-astetta korkeammalla hierarkiassa. Eppu Normaalin kappaleessa Kun Olet Poissa (Historian suurmiehiä, 1990) v-aste ututetaan bVII ja i asteiden väliin joka toisella kerralla sointukierrossa i – VI – bVII. Tämä ei kuitenkaan horjuta hahmoa, vaan sävyttää hennosti ja hahmon muoto ei muutu. sointuna v-asteella on enemmän liikkumavaraa. Tämä voi myös tarkoittaa, että hahmon ulkopuolelle jää tilaa. Hahmo saattaa siis muodostuakin i soinnun ensimmäisestä iskusta ja loppuen bVII soinnun ensimmäiseen iskun tai ensimmäisen tahdin jälkeen.

Eppu Normaalin tapauksessa bVII asteen sointu on kestoaltaan kahta edellistä sointua tuplasti pidempi, joten tällaiselle variaatiolle jää tilaa.

Seuraavalla kuvalla (kuva 2) havainnollistan kenttää ja joistakin niistä valinnoista, joista sointukulku muodostuu.

KUVA 2 Sointuasteiden liikkumisvara sekä joitakin valintoja.



Sointuasteet **i** ja **bVII** luonnollisesti muodostavat reunat, joiden sisällä kaikki tapahtuu. Ongelmallisin sointuaste on **IV/iv**, koska ensinnäkin sillä on dominantti suhde **bVII** asteeseen ja toisekseen voidaan katsoa yhdessä sointuaste **III** kanssa **IV** muodostaa toisen aiolisen sointukulun, jota pitäisi käsitellä erikseen.

On kuitenkin runsaasti sointukulkuja, jota muistuttavat edellä mainittuja sointukulkuja. Näitä ovat mm. **VI – bVII – i** tai **i – bVII – VI**. Sointuasteet ovat samat, joita olen käsitellyt, mutta sointukulkuina eivät mahdu asettamiini raameihin, koska sointujen järjestys on väärä. Voiko olla niin, että kuulija tunnustaa **VI – bVII – i** -sointukulun olevan lähempänä sointukulua **i – VI – bVII** kuin **i – VI – III – bVII** sointukulku?

3.4 Reduktio

Seuraavaksi on reduktio Iron Maidenin kappaleesta Aces High. Reduktion avulla löytyy tapoja, joilla tähän aioliseen sointukulkuun rakennetaan melodioita. Aces High -kappaleesta löytyy kolme eri sointukulua: **i – bVII**, **i – VI – bVII** ja **i – III – IV**. Kaikki sointukulut mahtuvat jazzista tutun modaalisen teorian piiriin. **T** ja **B** -merkit tarkoittavat ensimmäistä ääntä, joka melodiassa ja

bassossa soivat. Alapuolella ovat sointuastemerkit.

A Intro 1

F#m

T	3	–	3	–	2
---	---	---	---	---	---

B	1	–	6	–	b7
---	---	---	---	---	----

	i		VI		bVII
--	---	--	----	--	------

B Intro2

Am

T	3	–	3	–	2
---	---	---	---	---	---

B	1	–	6	–	b7
---	---	---	---	---	----

	i		VI		bVII
--	---	--	----	--	------

C 1 Säkeistö

Em

T	5	–	b7
---	---	---	----

B	1	–	b7
---	---	---	----

T	5	–	2
---	---	---	---

B	1	–	b7
---	---	---	----

C 2 Säkeistö

Am

T	1	–	b7
---	---	---	----

B	1	–	b7
---	---	---	----

T	1	–	2
---	---	---	---

B	1	–	b7
---	---	---	----

D Prechorus

Em

E 1 Kertosäe

Em

T	1	–	3	–	2
B	1	–	6	–	b7
	i		VI		bVII

Em

T	1	–	3	–	2
B	1	–	6	–	b7
	i		VI		bVII

E 2 Kertosäe

Gm

T	1	–	3	–	2
B	1	–	6	–	b7
	i		VI		bVII

T	3	–	5	–	4
B	1	–	6	–	b7
	i		VI		bVII

T	5	–	5	–	4
B	1	–	6	–	b7
	i		VI		bVII

T	3	–	3	–	3
---	---	---	---	---	---

B	1	–	6	–	b7
	i		VI		bVII

F Interlude

Am

i – IV

G 1 Kitarasoolo

Am

i – VI – bVII

i – III – IV

G 2 Kitarasoolo

Bm

i – VI – bVII

i – III – IV

Voimasointua käsittelevässä luvussa kirjoitin, että soittajalla, kuulija ja säveltäjällä on täysi ymmärrys soinnun laadusta, vaikka soinnusta puuttuisikin terssi. Ensimmäisenä huomioni kiinnittyy VI sointuun. Reduktiossa VI sointu ei saa itselleen terssiä, joka olisi asteikon ensimmäinen sävel, eikä myöskään pohjasävel, joka luonnollisesti olisi kuudes sävel, vaan joutuu tyytymään kvinttiinsä lukuun ottamatta pientä hetkeä kertosaakeessa. Hahmon kannalta tärkeämmät sointuasteet, i ja bVII asteet, saavat terssinsä ja tulevat tätä kautta kokonaisiksi soinnuiksi. Painotusta on myös toonikalla, joka VI asteella jäi saamatta.

Monen kitaraa soittaneen kannalta voi olla itsestään selvyys, että ensimmäinen aste tässä sointukierrossa on mollisointu. Teoriassa tilalla voisi yhtä hyvin olla duurisointu. Tästä huolimatta, omien havaintojeni mukaan I – VI – bVII -sointukulku on kuitenkin hyvin harvinainen. Näille kolmelle sointuasteelle on kappaleen rakentanut Mick Softley kappaleellaan Can You Hear Me Now (Sunrise 1970).

Onko niin, että kitaroiden soittaessa voimasointuja melodia pyrkisi ensisijaisesti soinnun

terssiin varsinkin bVII asteen soinnulla mutta myös i asteella, ja tämän jälkeen toonikalle? Tämä kuitenkin on vain yksi kappale esimerkki, josta ei suurempia johtopäätöksiä voi vetää.

3.5 Sävellajinvaihdokset

Kappaleesta löytyy runsaasti eri sävellajeja. Ne kertovat enemmän sointukulun luonteesta ja siitä kuinka sointukulkua käytetään suhteessa samoihin sointukulkuihin. Sävellajinvaihdokset näyttäisivät olevan voimakkaasti kiinni siinä sointukulun trendissä, joka oli 1980-luvun alkupuolelta puoliväliin vallallaan. Tämän takia aiheeseen pitää syventyä hivenen enemmän.

Kun kappaleesta löytyy sointukiertoja viidestä sävellajista, herää kysymys siitä, miten yhtye nitoo kaikki sävellajit yhteen. Mitkä ovat ne strategiat, jolla i – VI – bVII -sointukulkua kuljetetaan sävellajista toiseen?

Reduktiosta ei selvästi näe, mutta IV – V -suhdetta käytetään useasti siirryttäessä sävellajista toiseen. Ensimmäisen kerran siirryttäessä A-osasta B-osaan. Sointukulun D- ja E-soinnut toimivat IV – V -suhteessa tulevaan A-mollisointuun. Sama tapahtuu E 1 ja E 2 -säkeistöjen välillä sekä siirryttäessä toisesta kitarasoolosta interludeen.

Tällaisessa sävellajinvaihdoksessa on funktionaalisuuden tunne. Uuteen sävellajiin kuljetaan siis IV- ja V-asteen kautta. Millä nimellä tätä modulaatiota pitäisi kutsua? Joka tapauksessa, VI- ja bVII asteen soinnut voivat ottaa kaksi erilaista roolia: ensisijaisesti pitävät yllä sointukulkua, mutta myös toimivat linkkinä seuraavaan sävellajiin. Samanlainen ratkaisu löytyy myös kitarasoolon (G2) lopusta siirryttäessä Interludeen. Tällöin käytetään kappaleen toista sointukulkua i – III – IV, jolloin sointuasteet III ja IV ottavat IV ja V roolit.

Vaikka V aste on hahmon kannalta vältettävä sointu, V aste ja autenttista kadenssia tässä kappaleessa käytetään olennaisena osana kappaleen sointukulkujen nitomisessa yhteen. Funktionaalisuus on läsnä, mutta hyvin juonikkaalla tavalla piilotettuna sävellajinvaihdoksiin.

V-asteen teosta katkaisevana ja jakavana voimana ei kuitenkaan katoa, vaikka bVII – i pohjaista sointukulkua käytettäisiin. Judas Priest -yhtyeen kappaleessa Breakin The Law (British Steel, 1980) V-asteen sointua käytetään siirryttäessä kertosäkeeseen.

Toinen huomioitava seikka on koko hahmon sävellajisuhde tulevaan hahmoon. C 1 ja C 2 ovat hahmoina dominanttisuhteessa toisiinsa sekä F ja C 1 subdominanttisuhteessa toisiinsa. Hahmojen tarkastelu tuo toisinaan etuja verrattuna sointusuhteiden vertailuun. Alice Cooper julkaisi levyn Trash (1989), josta löytyy kappale Poison. Kappaleen kahdeksan tahtia kestävässä pre-

choruksesta löytyy lähes elämälle vieras sointukulku: Gm: i – VI – III – bVII – iv – bII – VI – III – ii – bVII – IV – I – v – III – bVII – IV. Lähemmin tarkasteltuna sama sointukulku vain esiintyy neljässä eri sävellajissa:

Gm:

i – VI – III – bVII

Cm:

i – VI – III – bVII

Am:

i – VI – III – bVII

Dm:

i – VI – III – bVII

Sointuasteet i ja bVII eivät tässä tapauksessa kohtaa, mutta sointukulku on tuttu variaatio.

Runsaat sävellajinvaihdokset kappaleissa voivat olla merkki i – bVII pohjaisten sointukulkujen huippuajasta. Hahmo ei anna liikkumatilaa enempää kuin sävellajista toiseen, ja suurempi sointujen välinen variointi kadottaisi halutun hahmon. Aika oli konservatiivista eikä uudelle vielä ollut tilaa.

Kahtena esimerkkinä saman aikakauden runsaista sävellajien vaihdoksista voi käyttää Talk Talk -yhtyeen Living in Another World (The Colour of Spring 1986) -kappaletta ja The Sisters of Mercy -yhtyeen kappaletta 1959 (Floodland 1987). Living in Another World -kappaleessa i – VI – bVII -sointukulkua käytetään kolmessa eri sävellajissa. Kappaleen jokainen osa saa oman sävellajin. 1959 kappaleessa löytyy i – III – bVII -sointukulku kuudesta eri sävellajista. Noin neljä minuuttia kestävä kappaleen sävellajivaihdokset tuntuvat kaoottisilta, ja sävellajivaihdokset ilmeisesti tukevat sanoitusta eivätkä niinkään ole määrittelemässä kappaleen rakennetta.

Sävellajivaihdosten roolina on ilmeisemmin jäsentää kappaleen rakennetta, mutta samalla rakentaa jännitteitä ilman, että halutusta hahmosta tarvitsee luopua. Hahmo itsessään on vähäjännitteinen, jonka takia jännitteiden rakentamiseen täytyy käyttää harmonian ulkopuolella tulevia mahdollisuuksia kuten modulaatiota, tempoja ja musiikin hetkittäistä pysäyttämistä.

4 PÄÄTÄNTÖ

Tässä tutkimuksessa oli raikasta unohtaa kaikki vanhat teoreettiset näkökulmat ja aloittaa lähes alusta sointujen järjestäytymisen tarkastelu sekä saattaa melkein loputon määrä sointukulkuja saman katselmuksen alle. Sointukierto kaikki muotoineen on varmasti omaleimaista tyyliä populaarimusiikille. Kaikki esille tulleet sointukierrot toteuttivat jokseenkin tarkkaan modaalisesta jazzista lainattuja sääntöä. Funktionaalisuus tuli taas esille sävellajien ja kappaleen osien vaihtuessa. Skeemana sointukierto ei siis poikennut funktionaalisuuden ja modaalisen jazzin asettamien rajojen ulkopuolelle. Ainoastaan sävellajinvaihdoissa funktionaalisuus hämärtyi hiukan skeeman olessa käytetyimmillään 1980-luvun puolivälissä.

Tietorakenteena tämä sointukulku on näyttäisi olevan hyvin yksinkertainen. Neljän soinnun ryhmästä tehdään suurin osa valinnoista, joista sointukulku syntyy. Sointukierto muodostetaan todennäköisimmin sointuasteista i, III, VI ja bVII, mutta kuitenkin niin, että i sointukierron ensimmäinen sointu ja bVII viimeinen sointu.

Näiden todisteiden mukaan sointukulun tarina alkaa jostain 1960-luvun alkupuoliskolta, jossa se hiljalleen kerää suosiota ja ajalleen tyypillistä muotoa, joka tosin on jonkin verran erilainen kuin Aces High -kappaleessa, siinä populaarimusiikissa, joka oli 1960-luvulle tyypillistä. Seuraavalla vuosikymmenellä sointukulku saa purjeisiinsa kunnolla tuulta ja yleistyy valtavasti saaden lopullisen jalansijan populaarimusiikissa. Samalla sointukulku muotoutuu uudestaan mukautuen aikansa musiikillisiin virtauksiin. 1970-luvun jälkimmäisellä puolella perustetaan Iron Maiden. Muutamien jäsenvaihdosten jälkeen 1980-luvun puolella miehistö vakiintuu siihen kokoonpanoon, joka se on Aces High -kappaletta levytettäessä. 1980-luvun alussa sointukulku sai tyypillisimmän muotonsa, jollaisena sitä käytettiin Aces High -kappaleessa. Tästä eteenpäin sointukulusta on tullut harvinaisempi populaarimusiikissa.

Iron Maidenin Aces High edusti aiolista sointukiertoa ja sen käyttöä tyypillisimmillään. Jokainen kappaleen sointukulku oli aiolinen sointukulku. Sointukulut pysyivät tiukasti funktionaalisuuden ja modaalisuuden rajojen sisällä. Aces High oli myös kiinni muissa aikansa musiikillisissa ilmiöissä, kuten runsaissa sävellajinvaihdoissa.

Miksi sitten yhtye saa oman sointukulut? Iron Maiden oli musiikillaan suuressa nosteessa oikeaan aikaan. Skeema samaan aikaan eli huippukauttaan, ja yhtye teki skeemanmukaista musiikkia tyypillisimmillään. Sointukulku oli musiikissa puhtaana, selkeänä ja mieleenpainuvana aallonharjalla. Ajoitus oli niin täydellinen, että siitä tuli tahattomasti lähes tavaramerkki. Ei pidä kuitenkaan paikkaansa, että tämä sointukulku löytyisi jokaisesta Iron Maiden kappaleesta.

Nuottikirjan, jota käytin reduktion apuna, sisälsi nuotinnuksen 17 kappaleesta, joista yhdeksästä löytyi sointukierto i – VI – bVII eli ”Iron Maiden -sointukulku”. Se on enemmän kuin joka toisesta kappaleesta, mutta kuitenkin yllättävän vähän. Nuottikirja oletettavasti sisältää kustantajan arvioimat myyvimmit kappaleet.

Tutkimuksessani on kuitenkin runsaasti heikkouksia. Ensimmäiseksi Gjerdingenin ajatus on siitä, että musiikillisetkin ilmiöt nousevat nopeasti huipulle ja katoavat tämän jälkeen olemattomiin. Gjerdingen tutki musiikkia satojen vuosien ajalta, mutta minulla aika väli on noin 20 vuotta. Onko oma ajanjaksoni oikea? Tutkinko sittenkin liian lyhyeltä ajalta sointukulkuja? Voidaan todeta, että aiolinen sointukulku oli harvinainen 1960-luvulla, tuli nopeasti suosituksi 1970-luvulla ja saavutti huippunsa 1980-luvun puolivälissä. Tosiasia kuitenkin on, että tarkastelemiani aiolisia sointukulkuja on edelleen suhteellisen helppo löytää, vaikkakin variaatioiden kirjo on valtavan paljon suurempi. Vai katsoinko ehkä sittenkin liian laajaa alaa? Olisiko tällä näkökulmalla pitänyt katsoa ilmiötä sointujen ja tyyllilajien sisällä tapahtuvien variaatioiden kannalta, kuten urkupisteen käytön tai rytmisen muuntelun kautta? Voi olla ehkä niinkin, että aiolinen sointukulku on vasta matkalla huipulle.

Tämän pohjalta kuitenkin näyttää, että ilmiöt populaarimusiikissa kasautuvat. Toin esimerkeiksi monia kappaleita, jotka edustivat monia genrejä, mutta kuitenkin käyttivät samaa harmonista pohjaa. Ilmiöitä populaarimusiikissa ennemminkin jaetaan kuin lainataan tai varastetaan.

Useasti puhutaan kuinka kappale, soitin, levy tai yhtye muutti musiikkia. Eikö sointujen uudelleen järjesteleminen muuta myös musiikkia? Tosin televisiodokumenttia tai kirjaa on vaikea myydä, koska tällaisella ilmiöllä ei ole nimeä tai edes artistia kasvoineen. Mollin ensimmäisenä ja alennettuna seitsemänä viimeisenä sointukulussa on muuttanut populaarimusiikkia ja Iron Maidenin Aces High on varmasti tämän ilmiön yksi tyypillisimmistä esimerkeistä.

LÄHTEET

- Adorno Theodor. 1941. On Popular Music. Haettu 23.5.2013 osoitteesta
http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml
- Björnberg Alf. 1984. On aeolian harmony in contemporary popular music. Haettu 13.5.2013
osoitteesta <http://www.tagg.org/xpdfs/bjbgeol.pdf>
- Gjerdingen Robert. 1988. A Classic Turn of Phrase – Music and The Psychology of
Convention. Philadelphia. University of Pennsylvania Press.
- Iron Maiden Anthology. 2006. Milwaukee. Hal Leonard Corporation.
- Lilja Esa 2004. Their Acoustic and Modal Construction, and Relation to Modal and Tonal
Context. Haettu 23.5.2013 osoitteesta
<http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/taite/lt/lilja/characte.pdf>
- Lilja Esa. 2009. Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony. Vantaa. IAML
- Moore Allan. 2001. Rock: The Primary Text. Burlington. Ashgate Publishing Company.
- Pedler Dominic. 2003. The Songwriting Secrets Of The Beatles. Lontoo. Omnibus press.
- Poole Steve. The Guardian. Maiden Flight. 15 lokakuu 2002.
- Salmenhaara Erkki. 1970. Soinnutus – Harmoninen ajattelu tonaalisessa musiikissa. Helsinki.
Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Scott Richard. 2003. Chord Progressions for Songwriters. Lincoln. Writers Club Press.
- Snyder Bob. 2000. Music and Memory. Hong Kong. Massachusetts Institute of Technology.
- Tabell Max. 2004. Jazzmusiikin harmonia. Helsinki. Yliopistopaino Kustannus.
- Tagg Philip. 1982. Analysing popular music: theory, method and practice Haettu osoitteesta
23.5.2013 <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>
- Wall Mick. 2004. Iron Maiden – Run to the Hills. Helsinki. Johnny Kniga. Finland.

Äänitteet

- Baez, Joan (1975) *Diamonds and Rust*. A&M.
- Beatles (1965) *Beatles VI*. EMI.
- Black Sabbath (1971) *Master of Reality*. Vertigo.
- Cooper, Alice (1989) *Trash*. Epic.
- Derek & the Dominoes (1970) *Layla and Other Assorted Love Songs*. Polydor.
- Donovan (1965) *Fairytale*. Pye.
- Donovan (1967) *A Gift From a Flower to a Garden*. Pye.

Dylan, Bob (1967) *John Wesley Harding*. Columbia.
Judas Priest (1980) *British Steel*. Columbia.
Led Zeppelin (1971) *Led Zeppelin IV*. Atlantic.
McKenzie, Scott (1967) *The Voice of Scott McKenzie*. Ode Records.
Robin (2012) *Koodi*. Universal Music.
Softley, Mick (1970) *Sunrise*. CBS Records.
Talk Talk (1986) *The Colour of Spring*. EMI.
The Rolling Stones (1966) *Aftermath*. Decca.
The Sisters of Mercy (1987) *Floodland*. Merciful Release.