

**DUURIN  $\flat$ VII ASTEEN SOINNUN FUNKTIOT POPULAARIMUSIIKIN  
HARMONIASSA**

Teemu Vakkilainen  
Kandidaatintutkielma  
Musiikkitiede  
Jyväskylän yliopisto  
Kevätlukukausi 2017

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta – Faculty</b> Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	<b>Laitos – Department</b> Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
<b>Tekijä – Author</b> Teemu Vakkilainen	
<b>Työn nimi – Title</b> Duurin bVII asteen soinnun funktiot populaarimusiikin harmoniassa	
<b>Oppiaine – Subject</b> Musiikkitiede	<b>Työn laji – Level</b> Kandidaatintutkielma
<b>Aika – Month and year</b> Kevätlukukausi 2017	<b>Sivumäärä – Number of pages</b> 24
<b>Tiivistelmä</b> <p>Tutkimuksen tavoitteena on selvittää bVII asteen soinnun funktioita modaalisessa populaarimusiikin harmoniassa. Yhtenäistä ja yksimielistä tapaa tulkita duurin bVII asteen sointua tai koko populaarimusiikin harmoniaa ei näytä olevan, vaan sen sijaan erilaisia modaalisen harmonian ja funktioiden tulkintatapoja on monenlaisia, joita hyödynnän tässä tutkimuksessa. Keskeistä näissä tulkintatavoissa näyttää olevan konteksti eli bVII asteen sointua edeltävät ja seuraavat soinnut. Tutkimukseni avulla pyrinkin jäsentämään tätä hajanaista teoriaa oman aineistoni kautta.</p> <p>Aineistoni koostuu vuosien 1960 ja 1999 välillä Billboard-listalle päätyneistä popkappaleista. Koska funktion määrittelyssä konteksti on tärkeää, jaoin kappaleet soinnullisiksi yksiköiksi – joita kutsun sointuprogressioiksi – ja taulukoin ne niiden yleisyyden mukaan. Analysoin yksityiskohtaisesti kolmea yleisintä progressiota selvittäen niihin sisältyvän bVII asteen soinnun funktiota. Ilmeni, että bVII voi olla sekä subdominanttinen että dominanttinen riippuen sitä edeltävistä ja seuraavista soinnuista. Vaikka joiltain osin tutkijat ovat samaa mieltä soinnun funktiosta, ilmenee myös erimielisyyttä, joten kaikenkattavaa vastausta bVII asteen soinnun funktioon ei ole saatavilla.</p> <p>Tulokset osoittavat kontekstin tärkeyden modaalisen harmonian funktioissa, ja siihen on myös syytä kiinnittää jatkotutkimuksissa huomiota. Tutkimusta jatkamalla ja laajentamalla voidaan parhaassa tapauksessa kattaa kaikkien mahdollisten modaalisten sointujen funktiot bVII mukaan lukien.</p>	
<b>Asiasanat – Keywords</b> funktio, funktionaalisuus, modaalisuus, bVII, populaarimusiikki, rockmusiikki	
<b>Säilytyspaikka – Depository</b>	
<b>Muita tietoja – Additional information</b>	

# SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	1
2 TEORIATAUSTA.....	3
2.1 Terminologia.....	3
2.1.1 Funktionaalisuus.....	4
2.1.2 Modaalisuus.....	5
2.2 Populaarimusiikin harmonia.....	6
2.3 $bVII$ asteen sointu.....	9
3 TUTKIMUSASETELMA.....	11
3.1 Tutkimuskysymys.....	11
3.2 Aineisto.....	11
3.3 Tutkimusmenetelmä.....	13
4 TULOKSET.....	14
4.1 Sointuprogressio ” $I - bVII - I$ ”.....	15
4.2 Sointuprogressio ” $I - bVII - IV$ ”.....	17
4.3 Sointuprogressio ” $bVI - bVII - I$ ”.....	20
4.4. Muita huomioita.....	21
5 PÄÄTÄNTÖ.....	22
6 LÄHTEET.....	24
LIITTEET.....	25

# 1 JOHDANTO

Populaarimusiikki on täynnä mitä erikoisempia sointuja. Niistä muodostettuja erilaisia sointukulkuja on lukemattomia määriä, ja siksi juuri populaarimusiikin harmoniasta on tehty paljon tutkimusta. Voidaankin kumota monissa yhteyksissä kuultu väite siitä, että populaarimusiikissa soisivat aina vain samat soinnut.

Monenlaiset modaaliset soinnut ja varsinkin duurin  $bVII$  näyttää olevan erityisen suosittu sointu populaarimusiikissa, ja siksi on kiinnostavaa ottaa selvää, miten duuriasteikolle vieras aines käyttäytyy harmonisesti. Tämän vuoksi aion ottaa selvää  $bVII$  asteen soinnun funktiosta. Funktion määrittelyssä on oleellista ottaa huomioon se, mitkä soinnut seuraavat toisiaan, ja tämän vuoksi huomio on syytä kohdistaa juuri sointukulkuihin yksittäisten sointujen sijaan. Tutkimuksen keskeisenä haasteena voi nähdä funktionaalisen teorian sovittamisen modaalisen harmonian kontekstiin.

Koska tämän tutkimuksen aineistona on populaarimusiikiksi luokiteltavia kappaleita, on tutkimuksessa erityisen tärkeää tukeutua useisiin eri teorioihin. Näin siksi, koska populaarimusiikissa teoriaa ei ole viety vielä niin pitkälle kuin esimerkiksi klassisessa musiikissa, jossa on pitkälle kehittyneet tavat tulkita musiikkia funktioanalyysin keinoin. Yksi tätä selittävä tekijä on mahdollisesti se, että nykyisen kaltainen populaarimusiikki on varsin uutta esimerkiksi klassiseen musiikkiin nähden: populaarimusiikki nousi kukoistukseensa vasta viime vuosisadan aikana. Toinen syy lienee se, että populaarimusiikki on tyylillisesti hyvin pirstoutunutta ja sen ympärille muodostunut muodollinen koulutus on varsin tuore ilmiö. Siinä missä klassisen musiikin sävellyksissä tukeudutaan tietoisesti vakiintuneisiin ja hyviksi havaittuihin harmonia- ja äänenkuljetusoppeihin, popkappaleissa ei näytetä tehtävän näin, vaan sointujen käyttö on vapaampaa.

Tämän valossa populaarimusiikin harmonia näyttää jopa kaoottiselta, kun yhtenäistä teoreettista työkalua ei ole, jolloin sointuja voi järjestää peräkkäin hyvin vapaalla otteella. Kuitenkin, koska aineistoni perusteella  $bVII$  asteen soinnusta on olemassa paljon yhdenmukaista analysoitavaa materiaalia, voin antaa oman panokseni sen funktion määrittelylle jo olemassa olevan tutkimuksen lisäksi.

Aiempaa tutkimusta modaalisten sointujen funktioista populaarimusiikissa on tehty hyvin vaihtelevin näkökulmin, ja erimielisyyksiä tutkijoiden kesken on jo siitä, voiko funktioteoriaa mielekkäästi soveltaa modaaliseen musiikkiin. Modaalisiin sointujen lainaa aiolisesta moodista on painottanut Björnberg (1984), kun taas Biamonte (2010) korostaa pentatonisuuden merkitystä. Tähän työhön verrattuna samankaltainen tutkimus on tehty (De Clerq & Temperley 2011), mutta siinä aineisto oli pienempi ja genreksi oli valikoitu rockmusiikki. Oma aineistoni koostuu muidenkin populaarimusiikin genrejen kappaleista kuin vain rockkappaleista. Lisäksi aineistoni kappaleet ovat hittejä, joten ne ovat kantautuneet suuren yleisön tietoisuuteen ja näin ollen oletettavasti muokanneet heidän käsitystään niissä kuulluista  $bVII$  asteen soinnuista. Aineistoni käsittää 291 sointuprogressiota, joiden kautta selvitän asteen soinnun funktioita.

Ottamalla selvää  $bVII$  asteen soinnun funktiosta voidaan avartaa ja parhaassa tapauksessa yhtenäistää populaarimusiikin harmoniaa koskevia teorioita, sillä tämänhetkinen asiaan liittyvä tutkimus on varsin hajanaista ja se painottuu tutkijoiden omiin näkökulmiin. Tämä voi myös palvella genretutkimusta, sillä modaaliset soinnut, kuten  $bVII$ , ovat yhdistetty usein juuri rockmusiikkiin. Ymmärtämällä näiden sointujen funktionaalista perää voidaan helpottaa popkappaleiden jäsentämistä mm. tyylillisiin topoksiin. Tällainen menettely voi käytännössä auttaa esimerkiksi säveltäjiä ja lauluntekijöitä.

## 2 TEORIATAUSTA

Populaarimusiikin harmoniaa on tutkittu paljonkin, mutta yhtenäistä teoreettista tulkintamenetelmää juuri  $bVII$  asteen sointua kohtaan tai ylipäänsä populaarimusiikin modaalista harmoniaa kohtaan ei näytä olevan. Sen sijaan eri tutkijoilla on eri näkemyksiä siitä, miten populaarimusiikin harmoniaa voi ylipäättään tutkia. Kiinnostava seikka hyvin monessa  $bVII$  asteen soinnun analyysia koskevassa tutkimuksessa on se, että  $bVII$  liitetään nimenomaan rockmusiikkiin, jolloin tutkijat luonnehtivat soinnun kuulumista tiettyyn rockmusiikille ominaiseen harmoniaan (De Clercq & Temperley 2011; Doll 2009; Everett 2011; Moore 1995). Tässä tutkimuksessa en aio analysoida  $bVII$  asteen sointua genrelähtöisesti, mutta sovellan jo olemassa olevia rockharmonian analyysitapoja tutkimukseeni – onhan kyse kuitenkin samoista soinnuista.

Samantyyppisen tutkimuksen on aiemmin tehnyt De Clercq & Temperley (2011), jossa he analysoivat sadan Rolling Stone -lehden listaaman kappaleen harmonian. Analysoinnillaan he pyrkivät selvittämään kuinka usein tietyt soinnut seuraavat toisiaan. Huomattavaa heidän tuloksissaan on se, että  $bVII$  sekä johti että sitä edelsi useimmiten I asteen sointu. (De Clercq & Temperley 2011, 61.) Tämä tukee myös omia tuloksiani, mutta omassa analyysissäni olen huomionnut laajemman soinnullisen kehyksen, eli siinä on otettu samanaikaisesti huomioon sekä  $bVII$  asteen sointua edeltävä että sitä seuraava sointu.

### 2.1 Terminologia

Käytän tässä tutkimuksessa musiikin teoriassa vakiintunutta tapaa ilmaista sointujen asteet roomalaisin numeroin. Kaikki tässä tutkimuksessa käsiteltävät soinnut ovat kolmisointuja. Ilmaisen soinnun duurimuodon kirjoittamalla roomalaisen numeron isoin kirjaimin ja mollimuodon kirjoittamalla sen pienin kirjaimin. Roomalaisen numeron edessä oleva alennusmerkki ( $b$ ) tarkoittaa, että kolmisointu on muodostettu kyseistä astetta puolissävelaskel alemmalla olevalle asteelle suhteessa duuriasteikkoon. Vähennetyt soinnut symbolina käytän ympyrämerkkiä ( $^{\circ}$ ). Tällöin siis  $bVII$  tarkoittaa C-duurissa  $Bb$ -duurisointua. Käytän tässä populaarimusiikille tavallisempaa sävelnimeä  $Bb$  kuvaamaan C-duuriasteikon  $bVII$  astetta, jolloin myös asteikon mukainen (alentamaton) VII asteen sävelnimi on B. Käyttäessäni pelkkää

merkintää ”bVII” viittaa yksinomaan kyseiselle asteelle muodostettuun duurikolmisointuun. Arabialaisilla numeroilla puolestaan kuvaan pelkkiä asteikon säveliä.

Koska monissa muissa tutkimuksissa käytetään populaarimusiikin harmoniaan ja modaalisuuteen liittyen termejä ”rockmusiikki” ja ”rockharmonia”, viittaa näihin tutkimuksiin myös käyttämällä samoja termejä. Muulloin viittaa tämän tutkimuksen kohteena olevaan musiikkiin termillä ”populaarimusiikki”, johon luen kuuluvaksi myös rockmusiikin. Populaarimusiikki on siis eräänlainen kattokäsite, johon katson kuuluvaksi laajan kirjon erilaisia genrejä, joita en lähde tässä erittelemään niiden määrittämisen mahdottomuuden vuoksi. Keskeistä tässä tutkimuksessa on tehdä ero klassiseen taidemusiikkiin ja jazziin, joskin näistäkin on havaittavissa tietynlaisia sävyjä joissakin kappaleissa.

Puhun myös sointuprogressioista (lyhemmin pelkkä progressio), jotka tässä tarkoittavat muutaman soinnun muodostamaa yhtenäistä kokonaisuutta ja joita tavallisesti populaarimusiikissa toistetaan useita kertoja perätysten. Tällaisia progressioita voidaan mahdollisesti nimittää myös kadensseiksi, mutta haluan välttää kadenssi-termin käyttöä, koska siihen liittyy assosiaatio nimenomaan harmonisiin lopukkeisiin. Progressiot merkiten lainausmerkkeihin kokonaisuuden hahmottamisen parantamiseksi. Seuraavaksi käyn läpi tutkimuksen kannalta keskeiset funktionaalisuuden ja modaalisuuden käsitteet.

### 2.1.1 Funktionaalisuus

Funktionaalisuudella viitataan sointujen funktioihin eli niiden taipumuksiin edetä tiettyihin sointuihin. Keskeinen funktioteorian kehittäjä oli Hugo Riemann, joka julkaisemassaan teoksessa *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von der tonalen Funktionen der Akkorde* (1893) määritteli kolme harmonista funktiota: toonikan (I), subdominantin (IV) ja dominantin (V). Tämän teorian mukaan kaikki mahdolliset soinnut ovat redusoitavissa eli palautettavissa edustamaan jotakin näistä kolmesta funktiosta. Sointujen redusoiminen perustuu niiden rinnakkaissuhteisiin: esimerkiksi ii asteen sointu on funktioltaan subdominantti, koska se on subdominantin eli IV asteen rinnakkaismolli. (Grove Music Online 2017.)

Viittaa funktionaalisuudella sellaiseen musiikkiin, jonka harmoniset ratkaisut perustuvat barokin, klassismin ja romantiikan aikana kehittyneeseen tonaalisen musiikin säännöstöön. Tästä ajankohdasta käytetään myös englanninkielistä nimitystä *common practice period* ja siihen näytetään viitattavan usein myös tonaalisena musiikkina. Näin ilmeisesti siksi, että ero

tuon ajan musiikin ja 1900-luvun modernististen suuntausten välille saadaan aikaan. Tässä työssä en käytä termiä ”tonaalinen musiikki” viittaamaan funktionaaliseen harmoniaan perustuvaa musiikkia, sillä kuten Johnson (2009, 1) mainitsee, vaikka monet populaarimusiikin kappaleet ovatkin modaalisia, niissä on silti selvästi havaittavissa oleva tonaalinen keskus. Näin ollen modaalistakin musiikkia voidaan pitää tonaalisena – modaaliset soinnut vain muodostavat omat hierarkkiset suhteensa. Monet tutkijat (De Clerq & Temperley 2011; Moore 1995; Nobile 2016) viittaavat funktionaaliseen harmoniaan etuliitteellä *common-practice* viitaten kyseisen aikakauden musiikkiin, mutta käänkösvaikeuksien takia käytän tästä samasta asiasta termiä ”funktionaalinen harmonia” Björnbergin (1984) tapaan. Mooren (1995, 187) mielestä funktionaalisisessa tonaliteetissa eli sävelten välisessä hierarkkisessa suhteessa on ennen kaikkea kyse johtosävelen ja toonikasävelen suhteesta. Täten rockmusiikin modaalisen harmonian tunnusmerkkinä usein on juuri toistuva johtosävelettömyys (Moore 1995, 187).

### 2.1.2 Modaalisuus

Modaalisuus ja siihen liittyvät moodit ovat termeinä peräisin jo keskiajalta, ja niillä voidaan viitata erilaisiin musiikillisiin kategorioihin kuten keskiajan rytmisiin, mensuraalinotaation aikaisiin kaavoihin. Toinen modaalisuuden määritelmä koskee keskiaikana kehittyneitä asteikkotyyppejä, jotka rakentuvat puolissävelaskelien ja kokosävelaskelien muodostamista melodisista kaavoista. Näistä eri asteikkotyypeistä muodostui omat vakiintuneet moodinsa, jotka ovat nimeltään doorinen, hypodoorinen, fryyginen, hypofryyginen, lyydinen, hypolyydinen, miksollyydinen ja hypomiksollyydinen. Myöhemmin, 1500-luvulla, näihin moodeihin lisättiin moodit nimeltä aiolinen, hypoiolinen, jooninen ja hypojooninen. (Grove Music Online 2017.) Aiolinen moodi sisältää samat sävelet kuin luonnollinen molliasteikko, joten se liittyy sikäli olennaisesti tähän tutkimukseen: aiolisesta moodista lainatut soinnut,  $bVII$  mukaan lukien, ovat tavallisia rockmusiikissa, kuten myöhemmissä luvuissa tulee ilmi. Viitatessani tässä tutkimuksessa luonnolliseen molliin, sen voi ymmärtää yhtä lailla aioliseksi moodiksi – vastavuoroisesti viitatessani tiettyihin tutkimuksiin (Biamonte 2010; Björnberg 1984), joissa puhutaan yksinomaan aiolisesta moodista, sen voi ymmärtää luonnollisena mollina.

Näitä jo keskiajalla kehittyneitä moodeja ja niiden johdannaisia näyttäisi olevan modernissa populaarimusiikissa hyvin paljon käytössä (omassa aineistossani korostuivat etenkin miksollyydinen ja doorinen moodi joonisen moodin lisäksi). Koska joonista moodia vastaa



samoin sävelin duuriasteikko, en tässä tutkimuksessa laske sitä modaaliseksi. Tämä siksi, koska funktionaalisen harmonian teorit ovat kehittyneet nimenomaan duuriasteikkoon perustuvalle sävelhierarkialle, ja tässä tutkimuksessa pyrin tekemään eroa funktionaalisen ja modaalisen harmonian välille. Tarkastelen siis modaalisia sointuja suhteessa duuriasteikkoon, johon nähden modaaliset soinnut ovat lainattu jostakin toisesta moodista ja näin ollen nuottikuvassa ne sisältävät vähintään yhden tilapäisen etumerkin. Siispä tutkimuksen kohteena oleva  $bVII$  on modaalinen sointu.

Koska monet populaarimusiikin kappaleet perustuvat erilaisille modaalisille asteikoille ja niiden muunnelmille pelkän duuriasteikon sijaan, niissä vallitseva harmonia pyrkii vahvistamaan toonikaa muilla tavoin kuin V-I-purkauksella. Modaalisessa musiikissa ei siis usein ole funktionaaliseen musiikille tyypillistä suhdetta toonikan, subdominantin ja dominantin välillä, joka toteutettaisiin I, IV ja V asteiden soinnuilla. (Johnson 2009, 1.)

Lisäksi rockmusiikissa modaalisilla soinnuilla monesti soinnutetaan yksittäisiä melodiasäveliä, minkä vuoksi soinnut käyttäytyvät epäfunktionaalisesti (Björnberg 1984, 1). Näin ollen modaalisuuden voi käsittää laajemmaksi harmoniseksi ilmiöksi kuin vain asteikkokokoelmiksi.

## 2.2 Populaarimusiikin harmonia

Populaarimusiikkiin lukeutuu monenlaisia kappaleita, jotka eroavat toisistaan miltei kaikissa musiikin osatekijöissä. Yksi keskeinen näistä tekijöistä on harmonia. Harmonialla tarkoitetaan yhtäaikaista sävelten yhdistämistä sointujen aikaansaamiseksi, joita voidaan asetella peräkkäin sointukulkujen muodostamiseksi (Grove Music Online 2009).

Vallitseva harmonia näyttää vaihtelevan populaarimusiikin kappaleissa todella vahvoista modaalisista sointukuluista perinteiseen funktionaaliseen sointujen käsittelyyn, sekä staattiseen harmoniaan, jota voidaan ylläpitää käyttämällä kappaleessa vain kahta vuorottelevaa sointua tai jopa yhtä paikallaan pysyvää sointua koko kappaleen ajan. Erilaisia harmonisia ratkaisuja näyttää esiintyvän myös yksittäisten kappaleiden sisällä joko toisiaan kontrastoivina kappaleen rakenteina tai sulavasti sekaisin pitkin kappaleen harmonista rakennetta.

Keskeisenä lähteenä populaarimusiikin modaalisuudelle näyttävät olevan mm. pentatoniset ja aioliset kuviot (Biamonte 2010, 95). Rockmusiikissa on tavallista muodostaa duurimuotoinen kolmisointu kullekin mollipentatonisen asteikon asteelle, jolloin saadaan aikaan soinnut I,  $bIII$ ,

IV, V ja bVII (Biamonte 2010, 104). Björnberg (1984, 2) käyttää termiä ”aiolinen harmonia” tarkoittaessaan aiolisen moodin soinnuille perustuvaa harmoniaa – tähän kuuluvat soinnut i, bIII, iv, v, bVI ja bVII. Aiolisen harmonian sointujen käyttö duurikappaleissa yleistyi 1960-luvulta eteenpäin, mikä liittyy myös rockmusiikin pentatonisiin kuvioihin perustuvaan luonteeseen. Näin ollen varsinkin muunnosmollista lainattujen bIII, bVI ja bVII asteen sointujen käyttö on duurissa tavallista. (Björnberg 1984, 2-4.)

Jotta populaarimusiikin harmonian monimuotoisuuteen saadaan jonkinlaista järjestystä, voidaan tukeutua Everettin (2004, 2-7) esittämään kuuteen eri rockmusiikin tonaalisten systeemien tyyppiin. Nämä tyypit on järjestelty niin, että mitä suurempi numero, sitä etäämpänä ne ovat perinteisistä funktionaalista malleista, jotka olivat vallassa klassisen musiikin säveltämisen aikaan. Everettin kuusi tonaalisten systeemien tyyppiä ovat

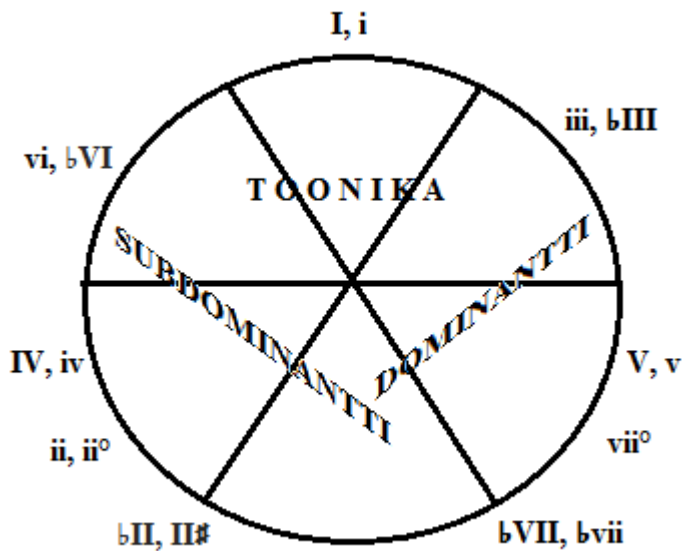
1. Klassiseen äänenkuljetukseen perustuvat funktionaalisen harmonian systeemit
2. Diatonisiin rakenteisiin perustuvat, mutta ei perinteisiä funktionaalisia käytäntöjä noudattavat systeemit
3. Duurimoodiin perustuvat, mutta myös muita modaalisia asteita hyödyntävät systeemit
4. Bluesiin pohjautuvat pentatoniset systeemit
5. Systeemit, jotka perustuvat kunkin mollipentatonisen asteikon asteen soinnuttamiseen pohjamuotoisella duurikolmisoinnolla
6. Kromaattisiin asteisiin perustuvat systeemit

Lisäksi näistä tyypeistä on olemassa variaatioita ja alakategorioita. Kaikki nämä systeemit kuitenkin pohjautuvat enemmän tai vähemmän ensimmäiseen tyyppiin, sillä rockmusiikki on kehittynyt moneen eri suuntaan juuri perinteisen tonaaliseen äänenkuljetukseen ja funktionaaliseen harmoniaan perustuen. (Everett 2004, 2-7.)

Jo näistä systeemeistä on nähtävissä, että funktionaalista harmonia-analyysia voi olla ongelmallista soveltaa muihin kuin ensimmäisen tyypin systeemiin. Myös Allan Moore (1992, 74-81) on jyrkästi tätä mieltä: hänestä funktionaalisen harmonian teorian eivät sellaisenaan sovellu lainkaan populaarimusiikkiin johtuen osin siitä, että populaarimusiikki on luonteeltaan syklistä ja säkeistömuotoista, kun taas klassinen musiikki painottuu enemmän lineaarisuuteen. Vaikka useat tutkijat ovatkin tätä mieltä, (Moore 1992, 74; Temperley 2011, 12),

funktionaalista teoriaa soveltavaa analyysia ja siihen eri lailla perustuvia moderneja teorioita on kehitetty jatkuvasti populaarimusiikin harmonian tutkimuksessa (Nobile 2016, 153).

Sointujen funktionaalista järjestystä rockmusiikissa on pyrkinyt luomaan Biamonte (2010, 96). Hän on sijoittanut modaalisia sointuja omiin funktiokategorioihinsa (ks. kuva 1), joissa sointujen funktiot voivat mennä myös osittain päällekkäin. Näin ollen esimerkiksi  $bVII$  voi saada sekä dominanttisen että subdominanttisen tehon. Hän perustelee kategorisointiansa siten, että toonikasointuun on sisällyttävä sävelet 1 ja/tai 3, subdominanttisointuun 4 ja/tai 6, sekä dominanttisointuun 7 ja/tai 2. Myös kuhunkin funktioon liittyvien asteiden modaaliset variantit ovat kelpoisia. (Biamonte 2010, 96-97.)



KUVA 1. Modaalisten ja funktionaalisten sointujen funktiot ympyrämallina Biamonten (2010, 96) kuvaaman mallin mukaan.

Myös Christopher Doll (2009) on tutkinut rockmusiikkia funktionaalisesta näkökulmasta ja hänkin on pyrkinyt liittämään soinnuille omia toonika- subdominantti- ja dominanttifunktioita. Hän ei siinä mielessä kuitenkaan näytä tukeutuvan täysin funktionaaliseen teoriaan, sillä hän ehdottaa eri soinnuille eri funktioita harmonisesta kontekstista riippuen (Doll 2009). Juuri tähän liittyy myös tämän tutkimuksen kannalta oleellinen teoria sointujen funktioiden syntaktisuudesta eli niihin kytkeytyvästä kontekstisidonnaisuudesta. Tällaista teoriaa on edelleen kehittänyt Drew Nobile (2016). Hänen mukaansa syntaktinen dominanttifunktio voi olla muillakin soinnuilla kuin V asteella tai sen johdannaisilla – se voi olla esimerkiksi IV, ii,  $bVII$  tai jopa I sointujen eri versioilla (Nobile 2016, 149). Tällainen sointujen funktioiden

käsittely eroaa radikaalisti edellä esitetystä Biamonten (2010) funktiomallista, jossa esimerkiksi IV näyttää olevan kaukana dominanttikategoriasta.

Erilaisia teorioita populaarimusiikin modaalisesta harmoniasta on siis runsaasti. Tällä hetkellä nämä teorit ovat hajanaisia, mutta kuitenkin joiltain osin päällekkäisiä. Mahdollisesti tulevaisuudessa populaarimusiikin harmoniaa koskevan teorian kehittyessä siitä saadaan entistä koherentimpaa.

### 2.3 $\flat$ VII asteen sointu

Asteikon  $\flat 7$  asteelle muodostettu duuri sointu, joka on asteikon I asteesta kokosävelaskeleen verran alempana, on astemerkein ilmaistuna  $\flat$ VII. Luonnollisissa molliasteikoissa  $\flat$ VII esiintyy asteikon mukaisesti ilman tilapäisiä etumerkkejä, mutta duuriasteikoissa sitä ei esiinny (nuottiesimerkki 1). Sen sijaan duuriasteikossa esiintyy vähennetty vii<sup>o</sup> asteen kolmisointu. Käyttämällä yhtä tilapäismerkkiä alentamaan duurin vii<sup>o</sup> asteen soinnun perussävel saadaan aikaan  $\flat$ VII asteen sointu.

		
$\flat$ VII luonnollisessa mollissa	vii <sup>o</sup> duurissa	$\flat$ VII duurissa

NUOTTIESIMERKKI 1.  $\flat$ VII sekä luonnollisessa c-molliasteikossa että C-duuriasteikossa.

Kirkkosävellajeihin perustuvat modaaliset asteikot huomioiden  $\flat$ VII asteen sointu esiintyy ilman tilapäisiä etumerkkejä aiolisessa, doorisessa, sekä miksolyydisessä moodissa. Sekä aiolisen että doorisen moodin asteikkojen toonikasoinnut ovat mollimuotoisia, minkä vuoksi näihin moodeihin perustuvaa sävellajia voidaan luonnehtia molliksi. Sen sijaan miksolyydisen moodin asteikon toonika on duurimuotoinen, jolloin miksolyydyseen moodiin perustuvaa sävellajia voidaan pitää duurimuotoisena. Tämä on kiinnostava seikka tätä tutkimusta koskien, sillä miksolyydynen asteikko on näistä ainoa duurimuotoinen asteikko, jossa  $\flat$ VII esiintyy asteikon mukaisesti.  $\flat$ VII asteen sointua voidaankin tulkita miksolyydyseen moodiin kuuluvaksi diatoniseksi soinnuksi, mutta myös lainasointuna mollisävellajista tai kromaattisena

muunnoksena duurissa (Biamonte 2010, 98). Tällainen soinnun monitulkintaisuus voi olla yksi tekijä sen funktion määrittämisen vaikeudessa.

Kiinnostava huomio on myös se, että duurin  $\flat VII$  sisältää pohjasävelensä lisäksi duuriasteikon 2. ja 4. asteen sävelet. Nämä kaksi säveltä nimittäin sisältyvät myös sekä subdominanttiseen ii asteen sointuun että dominanttiseen vii<sup>o</sup> asteen sointuun – ii asteen sointuun sisältyy lisäksi sävel 6, ja vii<sup>o</sup> asteen sointuun sisältyy 7 (ks. nuottiesimerkki 2.) Tämä vii<sup>o</sup> on dominanttinen, koska se on tulkittavissa V asteelle muodostetuksi pohjasävelettömäksi dominanttiseptimisoinnuksi (Salmenhaara 1968, 61-62).



NUOTTIESIMERKKI 2. C-duurin soinnut ii, vii<sup>o</sup> ja ♭VII. Sointujen erottavat sävelet on korostettu.

Kiinnostavasti ♭VII asteen soinnun perussävel eli asteikon ♭VII asteen sävel sijoittuu juuri subdominanttisen ii ja dominanttisen vii<sup>o</sup> asteen sointujen erottavien sävelien 6 ja 7 väliin puolissävelaskelen päähän. Tämä voi olla yksi syy ♭VII asteen soinnun funktionaaliselle epäselvyydelle.

### 3 TUTKIMUSASETELMA

Tämä tutkimus perustuu funktioteorian ideaan sointujen toonika- subdominantti- ja dominanttitehoista. Tutkimusmenetelmät perustuvat pitkälti sekä funktioanalyttisiin että erilaisiin modaalisen musiikin tutkimiseen soveltuviin menetelmiin. Tarkastelen näistä näkökulmista aineistoksi valikoituja popkappaleita, joille olen suorittanut oman analyysin saadakseni  $\flat$ VII asteen sointua koskevaa materiaalia sointukulkujen muodossa.

#### 3.1 Tutkimuskysymys

Tämän tutkimuksen tavoitteena on selvittää duurin  $\flat$ VII asteen soinnun funktiota populaarimusiikin sointukuluissa tutkimalla sellaisia sointukulkuja, joissa kyseinen sointu esiintyy. Tutkimuskysymys kuuluu: mitkä ovat yleisimmät sointuprogressiot, joissa  $\flat$ VII esiintyy? Tätä kautta pääsen käsiksi toiseen tutkimuskysymykseen: mitä funktioita  $\flat$ VII saa näissä progressioissa?

Rajasin tutkimuskysymyksen koskemaan duurin  $\flat$ VII asteen sointua, koska aineistosta kävi ilmi sen olevan eniten käytetty duuriasteikon ulkopuolinen sointu. En sisällyttä tutkimukseen mollikappaleita, koska luonnollisen molliasteikon sointuvalikoimaan sisältyy  $\flat$ VII.

#### 3.2 Aineisto

Tutkittava aineisto koostuu 291:stä sointuprogressiosta, jotka on poimittu 207:sta populaarimusiikin kappaleesta (luettelo popkappaleista liitteessä 1.) Alun perin koko aineiston kattoivat kaikki Yhdysvaltojen kunkin viikon eniten myyneet kappaleet vuosien 1960 ja 1999 välillä, joita oli yhteensä 823 kappaletta. Myyntitieto on peräisin Billboard-lehden ylläpitämältä *The Billboard Hot 100* -listalta, jossa on listattu kunkin viikon eniten myyneet sata singleä (Billboard 2017). Näistä kunkin viikon eniten myyneestä sadasta singlestä valitsin edelleen yhden eniten myyneen viikon singlen. Ajankohdaksi rajasin viikot vuosien 1960 enimmäisestä viikosta vuoden 1999 viimeiseen viikkoon. Näin aineistoksi muotoutui yhteensä 823 kappaletta. Tyyliiltään kaikki aineiston kappaleet voidaan luokitella laajasti populaarimusiikin alle. Aineiston keräämisen vaiheet näkyvät taulukossa 1.

<b>Alkutilanne</b> (Kaikki Billboard-listan kappaleet)	823 kappaletta
<b>Jalostusvaihe</b> (Kaikki duurin bVII asteen soinnut)	212 kappaletta 302 progressiota
<b>Lopullinen aineisto</b> (Kaikki duurin bVII asteen soinnut perusmuodossa)	207 kappaletta 291 progressiota

TAULUKKO 1. Aineiston keräämisen vaiheet.

Tein jokaiselle 823:lle kappaleelle kuulonvaraisesti sointuanalyysin astemerkintään tukeutuen. Otin sointuanalyysissa huomioon soinnut vain kolmisointuina, eli esimerkiksi mahdollisiin bVII aseiden sointuihin lisättyihin septimeihin tai seksteihin ei ole tässä analyysissa kiinnitetty huomiota. Näistä 823:sta analysoimistani kappaleista poimin kaikki ne kappaleet, jotka olivat duurissa ja joissa esiintyi bVII ottamatta soinnun bassosäveltä huomioon. Jätin tästä laskusta neljä kappaletta pois, koska niissä bVII ei liittynyt varsinaiseen sointukulkuun, vaan se toimi moduloivana sointuna kahden progression välissä. Tällöin kappaleita oli yhteensä 212, jotka progressioiksi jaettuna tuottivat 302 eri progressiota, joissa esiintyi bVII ottamatta soinnun bassosäveltä huomioon. Mainittakoon, että aineistossa oli runsaasti mollikappaleita, joissa esiintyi luonnollisen molliasteikon mukainen bVII, mutta rajauksen vuoksi jätin ne pois.

Seuraavaksi karsin pois sellaiset progressiot, joissa bVII asteen soinnun bassosävelenä oli jokin muu kuin soinnun perussävel. Tällaisia progressioita oli yhteensä 11. Tämän jälkeen aineistoon kuuluvia kappaleita oli 207, joista analysoitavaksi poimittuja progressioita oli 291.

Suoritin kuulonvaraisesti kappaleiden jaon sointuprogressioiksi. Pyrin jakamaan kappaleet progressioiksi sen mukaan, että niistä muodostuu koherentti soinnullinen kokonaisuus eli ikään kuin oma harmoninen yksikkönsä kappaleen sisällä. Poimin näistä progressioista kaikki bVII asteen soinnun ilmentymät ottaen mukaan myös yhden bVII asteen sointua edeltävän ja yhden sitä seuraavan soinnun. Näin sain muodostettua kolmen soinnun sarjoja, jotka taulukoin ja laskin sen mukaan, kuinka usein kyseiset sointusarjat esiintyvät aineiston 207:ssä kappaleessa.

Aineiston tiivistämisen vuoksi otin bVII asteen sointua edeltävistä ja seuraavista soinnuista vain soivan bassosävelen huomioon. Näin ollen luokittelin sointujen käännökset ja näiden käännösten bassosävelelle muodostetut perusmuotoiset soinnut saman sointuluokan alle. Jos saman progression sisällä tapahtui toistoa bVII asteen soinnun ja jonkin toisen soinnun välillä,

laskin  $\flat$ VII asteen soinnun ilmentymän vain yhdeksi tapaukseksi. Huomioni kohteena olivat siis yksittäiset progressiot sekä  $\flat$ VII asteen sointua edeltävät ja seuraavat erilaiset soinnut. Sisällytin  $\flat$ VII asteen soinnun tutkimiseen sitä edeltävän ja sitä seuraavan soinnun harmonisen kontekstin luomiseksi. Oletan, että soinnun funktion määrittelemisessä on ennen kaikkea kyse harmonisesta kontekstista eli peräkkäisistä soinnuista, jotka luovat musiikille funktionaalisia sointujen välisiä suhteita. Lopullisessa aineistossa kohdistan eniten huomiota eniten esiintyviin kolmen soinnun kokonaisuuksiin, joissa  $\flat$ VII esiintyy.

Samalla olen ottanut kunkin kappaleen sen vuoden huomioon, jona kyseinen kappale on sijoittunut *The Billboard Hot 100* -listalle. Tämän aineiston perusteella muodostin tilaston kappaleissa esiintyvien progressioiden ajankohdista, ja sen avulla on mahdollista tarkastella mahdollisia aikakohtaisia trendejä  $\flat$ VII asteen soinnun käytössä.

Koska suoritin sointuanalyysin korvakuulolta, on mahdollista, että mukana on muutamia virheitä. Kaikki epäselvät tapaukset olen kuitenkin jättänyt automaattisesti pois laskuista.

### 3.3 Tutkimusmenetelmä

Pyrin selvittämään  $\flat$ VII asteen soinnun funktiota soveltamalla aineistooni funktionaalisen harmonian analyysia, jonka rinnalla hyödynnän myös erityisiä modaalisen populaarimusiikin harmonian tutkimuksessa käytettyjä metodeja. Kuten on tullut ilmi, modaalisen harmonian tutkimukseen soveltuvista metodeista tutkijat eivät ole yhtä mieltä, ja siksi pyrinkin soveltamaan erilaisia ehdotettuja näkökulmia yhdessä. Eräänlaisena funktionaalisen ja modaalisen näkökulman yhdistäjänä voi nähdä Nobilen (2016) harmonisiin syntakseihin perustuvan teorian. Tämä antaa myös tukea sille lähtöoletukselleni, että  $\flat$ VII asteen soinnun ja muiden modaalisten sointujen analysoinnissa on ensisijaista ottaa konteksti huomioon eli mihin sointuihin  $\flat$ VII etenee ja mitkä soinnut sitä edeltävät.



## 4 TULOKSET

Erilaisia sointuprogressioita aineistossani oli runsaasti. Niissä olevia sointuja oli lähes jokaisella kromaattisen asteikon 12:lla asteella, mutta yleisyytensä puolesta muutama progressio nousi ylitse muiden. Koska  $bVII$  näyttää saavan erilaisia funktioita erilaisissa progressioissa, keskityn tarkastelemaan taulukossa 2 nähtävää kolmea eniten esiintyvää progressiota järjestyksessä.

		Mihin											
		I	$bII$	II	$bIII$	III	IV	$\sharp IV$	V	$bVI$	VI	VII	Yhteensä
Mistä	I	46		3	5		36		11	1	11		113
	$bII$												—
	II	1				1	1		12		1		16
	$bIII$	8			1		4			1			14
	III			1	1	2	2		2		2		10
	IV	15		1	3		9		7			2	37
	$\sharp IV$												—
	V	9		1	1		11		3	1	3		29
	$bVI$	21			1				3	6			31
	VI	6					6		7		6		25
	VII			4			3				4		11
	*	1					1				3		5
	Yhteensä	107	—	10	12	3	73	—	45	9	30	2	291

TAULUKKO 2. Sointuprogressioiden yleisyys aineistossa lukumäärinä. Progression ensimmäinen sointu luetaan vasemmanpuoleisimmasta sarakkeesta ja jälkimmäinen ylimmästä rivistä, joiden väliin jää  $bVII$ .

Taulukko 2 sisältää kaikki aineiston 291 kolmen soinnun muodostamaa progressiota, joihin sisältyy  $bVII$  sekä sitä edeltävä että sitä seuraava sointu. Taulukkoa luetaan siten, että progression ensimmäinen sointu poimitaan vasemmanpuoleisimmasta (vihreästä) sarakkeesta ja jälkimmäinen sointu ylimmästä (vihreästä) rivistä. Jätin progression keskimmäisen soinnun taulukosta pois, koska se on automaattisesti  $bVII$ . Vasen sarake ja yllä oleva rivi sisältävät kaikki kromaattisen asteikon asteet (lukuun ottamatta tietysti  $bVII$  astetta.) Niissä listaamattomat asteet ovat tulkittavissa enharmonisesti uudelleen – esimerkiksi  $\sharp V$  luetaan tässä  $bVI$  asteena. Vasemmassa sarakkeessa on asteiden lisäksi listattuna myös tyhjä rivi

asteriskilla (\*). Tämä tarkoittaa siis sitä, että progressio alkaa heti  $\flat VII$  soinnulla ilman edeltävää sointua. Siispä kun ensin valitaan esimerkiksi vasemmasta sarakkeesta IV ja yllä olevasta rivistä V, saadaan progressio ”IV –  $\flat VII$  – V”, jota taulukon mukaan esiintyy aineistossa 7 kertaa. Koska yhdessäkään progressiossa ei ollut ainuttakaan  $\sharp IV$  eikä  $\flat II$  asteen sointua, olen merkinnyt nämä rivit ja sarakkeet harmaalla. Oranssilla olen merkinnyt ne kolme progressiota, jotka esiintyvät aineistossa yli 20 kertaa.

Alimmassa rivissä on yhteenlaskettu kaikki soinnut, jotka seuraavat  $\flat VII$  asteen sointua. Toisin sanoen progression edeltävää sointua ei ole otettu huomioon. Vastaavasti oikeanpuolimmaisessa sarakkeessa on yhteenlaskettu kaikki soinnut, jotka edeltävät  $\flat VII$  asteen sointua ottamatta sitä seuraavaa sointua huomioon. Näin ollen on tulkittavissa, että  $\flat VII$  asteen sointua edeltää selvästi eniten I (113 progressiota) ja sitä myös seuraa eniten I (107 progressiota), mutta myös IV on yleinen (73 progressiota).

Taulukosta on siis nähtävissä, että selvästi suosituin progressio on ”I –  $\flat VII$  – I”, jota on peräti 46 kappaletta. Toiseksi suosituin progressio 36:lla kappaleella on ”I –  $\flat VII$  – IV”, ja kolmanneksi suosituin progressio 21:llä kappaleella on ” $\flat VI$  –  $\flat VII$  – I.” Seuraavaksi käyn nämä kolme progressiota läpi.

#### 4.1 Sointuprogressio ”I – $\flat VII$ – I”

On hyvin tyypillistä kuulla popkappaleessa sointuprogressio ”I –  $\flat VII$  – I” (ks. nuottiesimerkki 3) joko osana laajempaa sointukulkua tai näitä kahta sointua vuorottelevana pitkänä sarjana, joka voi muodostaa jopa koko kappaleen harmonian, kuten esimerkiksi Terence Trent D’Arbyn kappaleessa ”Wishing Well.” Koska  $\flat VII$  aste on näin tavallinen, sitä on syytä pitää populaarimusiikissa yhtä tavallisena kuin duuriasteikon mukaista VII astetta (Moore 1995, 199).



NUOTTIESIMERKKI 3. Progressio ”I –  $\flat VII$  – I” C-duurissa.

Capuzzo (2009, 160) on kiintoisesti kutsunut progressiota “I – bVII – I” rock-kadenssiksi. Tämä näyttää heijastavan kyseisen progression omaleimaisuutta populaarimusiikissa esimerkiksi klassiseen musiikkiin verrattuna. Lisäksi Capuzzo (2009, 160) huomauttaa, että tällaisessa progressiossa bVII toimii toonikan alapuolisena sivusävelkuviona. Myös Everett (1999, 312) ja Doll (2009, 31) luonnehtivat progressiota “I – bVII – I” toonikaa koristavaksi sivusävelkuvioksi.

Tällainen toonikaa koristava alapuolinen sivusävelkuvio muistuttaa paljon funktionaalisessa harmoniassa tyypillistä progressiota ”I – V6 – I”, jossa bassokulku eroaa progressioon “I – bVII – I” nähden vain puolisävelaskeleella. On huomattavaa, että molemmissa tapauksissa toonikaa koristaa basso asteikon seitsemännellä asteella – mutta koska edellisessä progressiossa bassossa on johtosävel, jolloin se on lähempänä toonikaa, se voidaan helpommin mieltää toonikaa vahvistavaksi kuvioksi. Myös Moore (1995, 193) mainitsee, että perinteinen harmoninen liike V – I pitää sisällään voimakkaamman lopullisuuden tunteen kuin bVII – I. Ehkä voidaankin ajatella – varsinkin modaalisten sointujen kohdalla – funktioiden tehoilla olevan eri voimakkuuksia. Tällöin jos bVII saa dominanttifunktion progressiossa “I – bVII – I”, sitä voisi pitää heikkona dominanttina, kun taas johtosävelen sisältävää V asteen sointua voisi pitää vahvana dominanttisointuna.

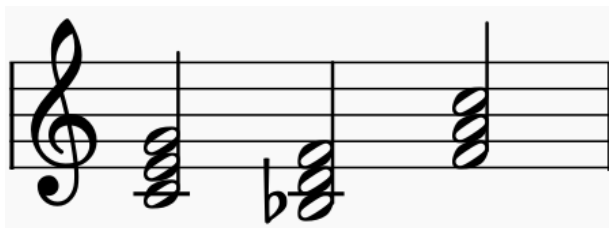
Tässä progressiossa bVII asteen soinnun voi tulkita olevan lainasointu muunnosmollista. Mollisävellajissa tämä progressio olisi ”i – bVII – i”, jolloin bVII vastaisi rinnakkaisduurin V asteen sointua. Tällä tavalla tässä sointuyhdistelmässä V asteen dominanttisoinnun voi nähdä kytkeytyvän bVII asteen sointuun. Voi kuitenkin olla harhaanjohtavaa kutsua bVII asteen sointua lainasoinnuksi, sillä se on populaarimusiikissa yleisyytensä ja käyttökelpoisuutensa puolesta yhtä tavallinen kuin funktionaalisen harmonian keskeiset soinnut (Biamonte 2010, 97).

Tästä muunnosmollisiin perustuvasta tulkinnasta Peter Lloyd (2014, 84) on esittänyt sointujen muunnosduuriversioita koskevan teorian. Sen mukaan rockmusiikissa paljon viljellyt soinnut bIII, bVI ja bVII ovat muunnosduuriversioita vastaavasti I, IV ja V asteiden soinnuista. Soinnusta voidaan tehdä sen muunnosduuriversio muodostamalla duurikolmisointu kyseisen soinnun yläpuolelle pienen terssin päähän. (Lloyd 2014, 84.) Tämän perusteella bVII vastaa siis V asteen sointua ja jos oletetaan, että sointujen funktiot säilyvät ennallaan, bVII on funktioltaan dominanttinen. Lisäksi Lloyd (2014, 90) kiteyttää varsin yksioikoisesti: progressiossa ”I – bVII

– I” bVII korvaa dominanttisen V asteen soinnun. Myös Doll (2009, 10) ja Biamonte (2010, 97) antavat progression ”I – bVII – I” yhteydessä bVII asteen soinnulle dominanttisen funktion. Tämän valossa bVII asteen sointua voi pitää dominanttitehoisena, kun se esiintyy progressiossa ”I – bVII – I.”

## 4.2 Sointuprogressio ”I – bVII – IV”

Edelliseen sointuprogressioon nähden tämä progressio eroaa siten, että tässä bVII etenee IV asteelle (ks. nuottiesimerkki 4.) Ensimmäinen huomio bVII ja IV asteista yhdessä on niiden välinen kvinttisuhte. IV on yhtä kaukana toonikasta (kvartin ylempänä tai kvintin alempana) kuin bVII on IV asteesta. Tämä mahdollistaa toisenlaisen tulkinnan bVII asteen soinnulle: se voi olla IV asteen oma IV aste, joka voi näin ollen myös värittää IV asteen soinnulle tonikalisaatiomaisia sävyjä (Temperley 2011, 12). Luottamalla täysin funktionaalisen harmonian teoriaan voitaisiin IV asteen sointua kutsua subdominantiksi, jolloin siihen viittaava bVII olisi subdominantin subdominantti eli välisubdominantti. Nimensä puolesta siis progressiossa ”I – bVII – IV” bVII viittaisi selvästi subdominanttiseen funktioon, mutta on silti syytä tarkastella tätä hieman tarkemmin.

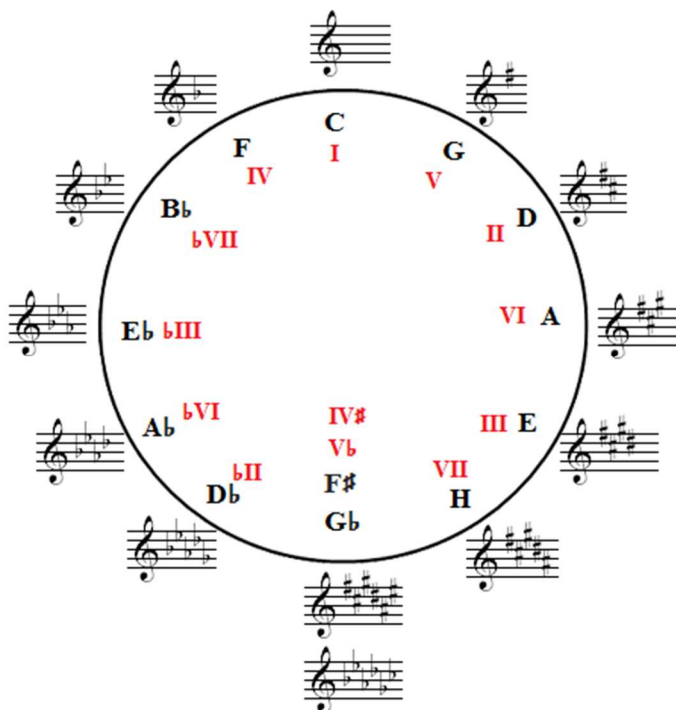


NUOTTIESIMERKKI 4. Progressio ”I – bVII – IV” C-duurissa.

Peräkkäistä sointukulkua ”bVII – IV”, joka myös päättyy I asteen sointuun on luonnehdittu usein termillä *double plagal* eli kaksoisplagaalinen (Biamonte 2010, 98; Everett 2004, 4; Nobile 2016, 175), mutta siitä on käytetty myös nimeä *extended plagal* eli laajennettu plagaalinen (Moore 1995, 191) ja *hyperplagal* eli hyperplagaalinen (Doll 2009, 16). Huomattavaa on, että tähän progressioon liitetään melko yksimielisesti idea plagaalisesta kadenssista. ”Plagaalinen kadenssi” terminä on vakiintunut kuvaamaan sointuliikkeestä ”IV – I” funktionaalisessa teoriassa (Johnson 2009, 14). Jo tämä termi pitää sisällään merkityksen soinnun subdominanttisuudesta, sillä dominanttisoinnulla varustettua kadenssia ”V – I” kutsutaan

autenttiseksi (Johnson 2009, 14). Kun plagaalista kadenssia edeltää toinen plagaalinen kadenssi, saadaan edellä mainittu kaksoisplagaalinen kadenssi ” $\flat$ VII – IV – I.” Tällaisen menettelyn voi nähdä yhä syventävän sointujen välistä subdominanttista funktiota.

Jos tätä samaa  $\flat$ VII, IV ja I asteiden välistä kvinttisuhdetta jatketaan, saadaan aikaan funktionaalisessa harmoniassa oleva tavanomainen kvinttikierro, mutta päinvastoin. Siinä missä kvinttikierrossa peräkkäiset soinnut etenevät liikkumalla kvintin alas tai kvartin ylös, käänteisessä kvinttikierrossa – tai ehkä tässä voidaan puhua jopa kvarttikierrosta – soinnut suuntaavat kvartin alas tai kvintin ylös (ks. kuva 2.)



KUVA 2. Kvinttiympyrä, jossa ulompana on merkitty sävelnimet ja sisempänä vastaavat astemerkit.

Funktionaalisessa harmoniassa on myös tavallista täysin duurisoinnuin varustettu kvinttikierro (esim. ”III – VI – II – V – I”), jolloin saadaan aikaiseksi kvinttiympyrän ylennysmerkkisellä puolella etenevä välidominanttiketju (tulkitsemalla nämä soinnut dominanteiksi voidaan esittää edellä mainittu kvinttikierro myös ”V/V/V/V – V/V/V – V/V – V – I”). Modaalisisessa harmoniassa tavallinen on puolestaan kvinttiympyrän alennusmerkkisellä puolella etenevä duurisointujen kvarttikierro. Esimerkki tällaisesta kvarttikierrosta löytyy Simple Minds -yhtyeen esittämän kappaleen *Don't You (Forget About Me)* B-osasta. Nuottiesimerkissä 5 näkyy C-duuriin transponoituna koko B-osan progressio ” $\flat$ VI –  $\flat$ III –  $\flat$ VII – IV”, jonka jälkeen

seuraa A-osan progressioon kuuluva I. Tämä progressio voidaan tulkita myös IV asteiden ketjuna. Lainaamalla plagaalisen kadenssin ideaa tätä progressiota voi luonnehtia neloisplagaaliseksi kadenssiksi (Everett 2004, 4).

a)            bVI    bIII    bVII    IV    I

b)            IV/IV/IV/IV    IV/IV/IV    IV/IV    IV    I

NUOTTIESIMERKKI 5. C-duuriin transponoitu ja soinnuiksi täydennetty kvarttikierto, joka alkaa sävellajin asteelta bVI. Rivillä a) soinnut on analysoitu suoraan sävellajin asteiden mukaan ja rivillä b) IV asteiden ketjuna.

Siispä ”bVII – IV – I” on ikään kuin peilikuva funktionaalisen harmonian progressiosta ”II – V – I.” Tämän perusteella progression ”bVII – IV – I” voi nähdä viittaavan subdominanttitehoiseen bVII asteen soinnun käyttöön. Doll (2009, 16) kuitenkin ehdottaa, että progressiossa ”I – bVII – IV – I” bVII voi saada dominanttisen funktion, koska bVII korvaa V asteen soinnun progressiossa ”I – V – IV – I.” Sen sijaan kun kvarttikiertoa laajennetaan kuten progressiossa ”bIII – bVII – IV – I”, bVII saa subdominanttisen funktion (Doll 2009, 23). Tämä näkemys kääntyy pääläelleen, kun tähän sovelletaan sointufunktioiden syntaktista näkökulmaa. Tällöin on tulkittavissa, että progressiossa ”I – V – IV – I” I edustaa toonikatehoa, V subdominanttista tehoa ja IV dominanttista tehoa (Nobile 2016, 165). Tällöin siis bVII progressiossa ”bVII – IV – I” edustaisi subdominanttista tehoa. Myös Wagner (2003, 362) pitää tässä progressiossa bVII asteen sointua subdominanttisena, sillä ”I – bVII – IV – I” on tulkittavissa transponoiduksi versioksi bluesprogressiosta ”V – IV – I – V.”

Tämän luvun tarkastelun alla olevaan progressioon ”I – bVII – IV” voidaan soveltaa edellä esitettyjä progression ”bVII – IV – I” tulkintatapoja. Ensisijaisena harmonisena tapahtumana voi nähdä olevan kvinttisuhteinen liike ”bVII – IV”, mutta se ei yksin riitä määrittelemään bVII asteen soinnun funktiota. Vedoten Dollin (2009) tulkintoihin on myös otettava bVII asteen sointua edeltävä sointu huomioon, mutta vaikka analyysin kohteena on koko progressio ”I –

$\flat VII - IV$ ”, ei yksimielisyyttä  $\flat VII$  asteen soinnun funktiosta näytä löytyvän. Tämän vuoksi funktion määrittämiseksi on otettava lisäseikkoja huomioon, mitä en tämän tutkimuksen puitteissa kykene tekemään. Progressiossa “ $I - \flat VII - IV$ ”  $\flat VII$  voi siis saada joko subdominantti- tai dominanttitehon.

### 4.3 Sointuprogressio ” $\flat VI - \flat VII - I$ ”

Kahteen edelliseen sointuprogressioon nähden “ $\flat VI - \flat VII - I$ ” (ks. nuottiesimerkki 6) on siinä mielessä erikoinen, että se ei ole tulkittavissa transponoiduksi versioksi funktionaalisesta progressiosta (esim. “ $I - \flat VII - IV$ ” voi olla myös IV asteen näkökulmasta ” $V - IV - I$ ”). Duuriasteikko – eikä sen pahemmin koko diatoninen moodi – sisällä kolmea peräkkäistä duurisointua, jotka olisivat vielä kokosävelaskeleen päässä toisistaan. “ $\flat VI - \flat VII - I$ ” vaatii siis aina etumerkkejä.



NUOTTIESIMERKKI 6. Progressio “ $\flat VI - \flat VII - I$ ” C-duurissa.

Mollissa puolestaan “ $\flat VI - \flat VII - i$ ” esiintyy luonnollisen molliasteikon mukaisesti ilman etumerkkejä. Björnberg (1984, 2-3) kategorisoi mollin soinnut  $\flat VI$  ja  $\flat VII$  aiolisen harmonian vastineiksi funktionaalisen harmonian soinnuille  $iv$  ja  $v$ , jolloin kadenssimainen “ $\flat VI - \flat VII - i$ ” korvaa progression ” $iv - V - i$ .” Koska tällä tavalla  $\flat VII$  toimii V asteen soinnun sijaisena, sitä voisi pitää dominanttitehoisena.

Populaarimusiikissa  $\flat III$ ,  $\flat VI$  ja  $\flat VII$  asteen soinnuilla on taipumusta esiintyä yhdessä osana kappaleen harmonista palettia (De Clerq & Temperley 2011, 66). Tämä kolmen soinnun kattaus on muunnosduurin periaatteella käännettävissä vastaavasti I, IV ja V asteen soinnuiksi (Lloyd 2014, 84), joten “ $\flat VI - \flat VII - I$ ” vastaa progressiota ” $IV - V - I$ .” Lisätukea tälle löytyy sointujen sisältämistä asteista:  $\flat VI$  sisältää subdominantille ominaisen asteen VI ja  $\flat VII$  sisältää dominantille ominaiset asteet II ja VII (Biamonte 2010, 101).

Progressiosta “ $bVI - bVII - I$ ” näytetään siis olevan yhtä mieltä. Toonikaa kohti etenevät ja toisistaan kokosävelaskeleen päässä olevat  $bVI$  ja  $bVII$  ovat tulkittavissa vastaavasti (pienen terssin päässä oleviksi)  $IV$  ja  $V$  asteen soinnuiksi. Näin ollen  $bVII$  saa dominanttisen funktion.

#### 4.4. Muita huomioita

Aineistostani (taulukko 2 luvussa 4) on nähtävissä, että  $bVII$  liittyy  $I$ ,  $IV$  ja  $bVI$  asteen sointujen lisäksi usein myös  $V$  ja  $vi$  asteen sointuihin. Tämän tutkimuksen puitteissa en kykene syventymään näitä asteita sisältäviin progressioihin. On kuitenkin mainitsemisen arvoista, että edeltäessään tai seurattessaan  $bVII$  asteen sointua  $V$  ja  $vi$  asteen soinnut muodostavat kromaattista liikettä, joka voi vaikuttaa  $bVII$  asteen soinnun funktioon tavoilla, joita tämän tutkimuksen progressioissa ei tullut ilmi.

Kahden vierekkäisen, toisistaan kokosävelaskeleen päässä olevien duurisointujen muodostama kuvio näyttää olevan populaarimusiikissa tavallista. Siispä “ $bVII - I$ ” on hyvin tavallinen, mutta niin myös “ $bIII - IV$ ”, kuten esimerkiksi Spice Girls -yhtyeen kappaleessa ”Wannabe.” Vaihtoehtoinen merkintätapa tälle olisi ” $bVII/IV - IV$ ”, jolloin korostetaan  $IV$  astetta tämän omalla alapuolisella  $bVII$  asteen soinnulla. Samaa ideaa esiintyy myös  $V$  ja  $IV$  asteen sointujen vaihtelulla, kuten Belinda Carlislen kappaleessa ”Heaven Is a Place on Earth.” Nobilen (2016) syntaktista ideaa soveltaen näiden paikallisten  $bVII$  eli  $bIII$  ja  $IV$  asteen sointujen voi nähdä saavan dominanttisia sävyjä suhteessa kohdesointuun. Tähän voi liittyä myös kohdesoinnun tonikalisointi.

Huolimatta  $bVII$  asteen soinnun funktion epämääräisyydestä se on todella suosittu sointu populaarimusiikissa. Yksi selitys voi olla, että kitaralla on helppo liu’uttaa barré-sointu kokosävelaskeleen verran, kuten progressiossa ” $I - bVII - I$ ” (Moore 1995, 191). Lisäksi koska rockmusiikki perustuu monesti pentatonisiin kuvioihin (Biamonte 2010, 95), ja kitaralla on helppo soittaa pentatoninen kokoelma avoinotteisia sointuja (duurisoinnut  $C$ ,  $D$ ,  $E$ ,  $G$  ja  $A$ ), näitä sointuja voidaan suosia rock-kappaleissa riippumatta kappaleen tonaalisesta keskuksesta (De Clerq & Temperley 2011, 67). Tämä näyttäisi poikivan paljon  $bVII$  asteen sointuja.



## 5 PÄÄTÄNTÖ

Tutkimuksen tarkoituksena oli saada selville, mitä funktioita  $bVII$  voi saada populaarimusiikin harmoniassa. Käytin hyväkseni omaa aineistoani, jonka muodostin pilkkomalla popkappaleet kolmen soinnun yksiköiksi, joihin sovelsin modaalisen musiikin tutkimukseen kehitettyjä teorioita.

Tuli ilmi, että  $bVII$  voi saada joko dominanttisen tai subdominanttisen tehon riippuen sitä edeltävistä ja seuraavista soinnuista.  $bVII$  saa dominanttisen funktion progressiossa ”I –  $bVII$  – I”, tulkinnasta riippuen dominanttisen tai subdominanttisen funktion progressiossa ”I –  $bVII$  – IV” ja dominanttisen funktion progressiossa ” $bVI$  –  $bVII$  – I.” Muiden tutkimusten tulokset näyttivät sopivan yhteen oman aineistoni kanssa, mutta näitä tuloksia ei kuitenkaan voitane pitää ehdottomina totuuksina, sillä eri tutkijoilla on hyvinkin erilaisia näkemyksiä  $bVII$  asteen sointua koskevista tulkintatavoista. Näiden ristiriitojen avaamiseksi olisin tarvinnut kolmea sointua laajempia sointuprogressioita. Joissakin tapauksissa yksimielisyyttä kuitenkin näytti olevan, kuten progression ” $bVI$  –  $bVII$  – I” subdominantti-dominantti-toonika-suhteesta.

Tutkijoilla on kuitenkin eriäviä näkemyksiä jo siitä, voiko populaarimusiikin soinnuille antaa funktioita. On esitetty, ettei funktionaalinen näkökulma sovellu lainkaan populaarimusiikkiin (Moore 1992, 74; Temperley 2011, 12), mutta kuitenkin  $bVII$  asteen soinnun ja populaarimusiikin modaalisen harmonian funktioita koskevia tulkintoja on monenlaisia. Esimerkiksi aiolisen harmonian näkökulma painottaa aioliseen moodiin sisältyviä sointuasteita (Björnberg 1984) ja pentatonisella lähestymistavalla puolestaan kiinnitetään huomiota sointujen pentatoniseen suhteeseen (Biamonte 2010, 104). Perinteisemmän funktioteorian vastineeksi Nobile (2016) on esitellyt syntaktisen näkökulman, joka voi kehittyessään avata uusia funktioiden tulkintatapoja. Tälle voikin olla kysyntää, sillä modaalisen musiikin ainutlaatuisiin sointuprogressioihin voivat sopia toisenlaiset tulkintatavat paremmin kuin perinteisemmät funktioteoriasta johdetut tavat.

Tämä kaikki herättää kysymyksen, voidaanko funktioteoriaa luotettavasti soveltaa modaaliseen harmoniaan. Sointufunktioihin näyttää liittyvän suuressa määrin subjektiivinen käsitys siitä, miltä soinnut kuulostavat ja mihin ne mahdollisesti etenevät. Tutkiessa tämä on tärkeää tiedostaa, ja tutkimuksen luotettavuutta voi lisätä analysoimalla suuria määriä eri kappaleita,

jolloin voidaan saada yleispätevää tietoa sointujen taipumuksista edeltää tiettyjä sointuja ja edetä niihin.

Tämä tutkimus rajoittui vain pieneen osaan kaikista mahdollisista sointuprogressioista, joihin sisältyy  $bVII$ . Esimerkiksi V ja vi asteen sointuja sisältäviä progressioita en tämän tutkimuksen puitteissa kyennyt käymään yksityiskohtaisesti läpi, vaikka tällaisia progressioita aineistossani oli myös varsin runsaasti. Lisäksi tutkittavat progressiot olivat vain kolmen soinnun mittaisia, joka voi vaikuttaa funktioiden tulkitsemiseen. Ideaalitapauksessa analysoitavina progressioina olisivat kappaleissa esiintyvät täysimittaiset progressiot ilman, että sointuja jouduttaisiin rajaamaan tutkittavan progression ulkopuolelle.

$bVII$  asteen sointuun liittyy läheisesti miksolyydynen moodi, johon se asteikon mukaisesti sisältyy. Tutkimusta soinnun funktiosta voidaan laajentaa ottamalla huomioon progressioiden miksolyydisyys. Voisin esimerkiksi jaotella aineistoni progressiot miksolyydisiksi sen mukaan, ovatko niihin sisältyvät soinnut täysin miksolyydisen moodin mukaisia, jolloin muut progressiot olisivat tulkittavissa eri tavalla modaalisiksi. Tämä voisi olla jopa ratkaiseva tekijä funktioiden määrittelyssä, sillä siinä missä miksolyydisissä progressioissa  $bVII$  on asteikon mukainen sointu, muilla tavoilla modaalisissa progressioissa se on muunnesointu.

$bVII$  asteen soinnun käyttöä koskevaa tutkimusta voi jatkaa myös ottamalla huomioon melodia. Yhdistämällä progressioiden soinnut ja niiden päällä etenevän melodian voidaan saada tietoa  $bVII$  asteen sointuun liittyvistä skeemoista: mitä melodian säveliä  $bVII$  tavallisesti tukee ja miten melodia tavallisesti liikkuu tiettyjen sointuyhdistelmien yhteydessä? Kiinnostavan tutkimuskohteen saa myös tyylienvälisistä seikoista: jos  $bVII$  on erityisen tavallinen sointu juuri rockmusiikissa, kuinka tavallinen se on kevyemmässä populaarimusiikissa? Lisäksi voidaan selvittää, millaisia tyypillisiä  $bVII$  asteen soinnun sisältäviä progressioita on rockmusiikissa ja kevyemmässä musiikissa, ja millaisia eroja tyylien välillä on  $bVII$  asteen soinnun käytön suhteen. Tällaisen kokoavan analyysin tuloksena voidaan parhaassa tapauksessa laatia koodeja tai matriisi, jotka määrittävät  $bVII$  asteen soinnun funktion kaikissa erilaisissa tapauksissa.

## 6 LÄHTEET

- Biamonte, N. (2010). Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music. *Music Theory Spectrum*, 32(2).
- Billboard (2017). The Billboard Hot 100. Haettu osoitteesta <http://www.billboard.com/biz/charts>
- Björnberg, A. (1984). On aeolian harmony in contemporary popular music. Haettu 7.4.2017 osoitteesta <http://www.tagg.org/others/bjbgeol.pdf>
- Capuzzo, G. (2009). Sectional Tonality and Sectional Centricity in Rock Music. *Music Theory Spectrum*, 31(1).
- Dahlhaus, C. (2009). Harmony. Grove Music Online. Haettu 4.4.2017 osoitteesta <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50818?q=harmony>
- De Clercq, T. & Temperley D. (2011). A Corpus Analysis of Rock Harmony. *Popular Music*, 30(1).
- Doll, C. (2009). Transformation in Rock Harmony: An Explanatory Strategy. *Gamut*, 2(1).
- Everett, W. (1999). *The Beatles as Musicians: Revolver Through the Anthology*. New York: Oxford University Press.
- Everett, W. (2004). Making Sense of Rock's Tonal Systems. *Society of Music Theory*, 10(4).
- Grove Music Online (2017). Function. Haettu 6.4.2017 osoitteesta <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10386?q=function>
- Johnson, M. (2009). *Pop Music Theory* (2. painos). Boston: MonoMyth Music.
- Lloyd, P. (2014). *The Secret Life of Chords: A Guide to Chord Progressions and Composition*. Digitaalinen julkaisu: Australian eBook Publisher.
- Moore, A. (1992). Patterns of Harmony. *Popular Music*, 11(1).
- Moore, A. (1995). The So-Called 'Flattened Seventh' in Rock. *Popular Music*, 14(2).
- Nobile, D. (2016). Harmonic Function in Rock Music. *Journal of Music Theory*, 60(2).
- Powers, H. (2017). Mode. Grove Music Online. Haettu 7.4.2017 osoitteesta <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4468>
- Salmenhaara, E. (1968). *Sointuanalyysi*. Keuruu: Otavan kirjapaino OY.
- Temperley, D. (2011). The Cadential IV in Rock. *Society for Music Theory*, 17(1).
- Wagner, N. (2003). "Domestication" of Blue Notes in the Beatles' Songs. *Music Theory Spectrum*, 25(2).

# LIITTEET

## Liite 1.

Luettelo tutkimuksen aineiston kappaleista kronologisesti listasijoitusvuoden mukaan.

<b>Kappaleen nimi</b>	<b>Esittäjä</b>	<b>Listasijoitusvuosi</b>
I Want to Be Wanted	Brenda Lee	1960
Georgia on My Mind	Ray Charles	1960
Big Bad John	Jimmy Dean	1961
Surf City	Jan and Dean	1963
Love Me Do	The Beatles	1964
I Get Around	The Beach Boys	1964
A Hard Day's Night	The Beatles	1964
Everybody Loves Somebody	Dean Martin	1964
Leader of the Pack	The Shangri-Las	1964
You've Lost That Lovin' Feelin'	The Righteous Brothers	1965
I'm Telling You Now	Freddie and the Dreamers	1965
Ticket to Ride	The Beatles	1965
(I Can't Get No) Satisfaction	The Rolling Stones	1965
Help!	The Beatles	1965
Get Off of My Cloud	The Rolling Stones	1965
Hear a Symphony	The Supremes	1965
We Can Work It Out	The Beatels	1966
Lightnin' Strikes	Lou Christie	1966
(You're My) Soul and Inspiration	The Righteous Brothers	1966
Monday, Monday	The Mamas & the Papas	1966
Hanky Panky	Tommy James & the Shondells	1966
Wild Thing	The Troggs	1966
Cherish	The Association	1966
You Keep Me Hangin' On	The Supremes	1966
I'm a Believer	The Monkees	1966
Kind of a Drag	The Buckingham	1967

Ruby Tuesday	The Rolling Stones	1967
Love Is Here and Now You're Gone	The Supremes	1967
Windy	The Association	1967
Light My Fire	The Doors	1967
Ode To Billie Joe	Bobbie Gentry	1967
To Sir With Love	Lulu	1967
Incense and Peppermints	Strawberry Alarm Clock	1967
Judy in Disguise (With Glasses)	John Fred & His Playboy Band	1968
(Sittin' On) The Dock of the Bay	Otis Redding	1968
This Guy's in Love with You	Herb Alpert	1968
Hello, I Love You	The Doors	1968
Hey Jude	The Beatles	1968
Crimson and Clover	Tommy James & The Shondells	1969
Get Back	The Beatles & Billy Preston	1969
Sugar, Sugar	The Archies	1969
Wedding Bell Blues	The 5th Dimension	1969
Something	The Beatles	1969
Na Na Hey Hey Kiss Him Goodbye	Steam	1969
Everybody is a Star	Sly & the Family Stone	1970
Bridge Over Troubled Water	Simon & Garfunkel	1970
American Woman	The Guess Who	1970
Mama Told Me Not to Come	Three Dog Night	1970
I'll Be There	The Jackson Five	1970
Tears of a Clown	Smokey Robinson	1970
Brown Sugar (1971)	The Rolling Stones	1971
Uncle Albert/Admiral Halsey	Paul & Linda McCartney	1971
Theme from Shaft	Isaac Hayes	1971
The First Time I Ever Saw Your Face	Roberta Flack	1972
Oh Girl	The Chi-Lites	1972
Brandy (You're Fine Girl)	Looking Glass	1972
Ben	Michael Jackson	1972
I Can See Clearly Now	Johnny Nash	1972
Give Me Love (Give Me Peace on Earth)	George Harrison	1973

The Morning After	Maureen McGovern	1973
Touch Me in the Morning	Diana Ross	1973
Delta Dawn	Helen Reddy	1973
We're an American Band	Grand Funk Railroad	1973
Sundown	Gordon Lightfoot	1974
Feel Like Makin' Love	Roberta Flack	1974
I Honestly Love You	Olivia Newton-John	1974
Then Came You	Dionne Warwick & Spinners	1974
You Ain't Seen Nothin' Yet	Bachman-Turner Overdrive	1974
I Can Help	Billy Swan	1974
Cat's in the Cradle	Harry Chapin	1974
Lucy in the Sky with Diamonds	Elton John	1975
Have You Never Been Mellow	Olivia Newton-John	1975
My Eyes Adored You	Frankie Valli	1975
Philadelphia Freedom	Elton John Band	1975
Thank God I'm a Country Boy	Johnny Denver	1975
Love Will Keep Us Together	Captain & Tennille	1975
Jive Talkin'	Bee Gees	1975
Get Down Tonight	KC and the Sunshine Band	1975
Bad Blood	Neil Sedaka	1975
I Write Songs	Barry Manilow	1976
Love Rollercoaster	Ohio Players	1976
Boogie Fever	The Sylvers	1976
Tonight's the Night	Rod Stewart	1976
You Make Me Feel Like Dancing	Leo Sayer	1977
New Kid in Town	Eagles	1977
Evergreen	Barbra Streisand	1977
Don't Leave Me This Way	Thelma Houston	1977
How Deep Is Your Love	Bee Gees	1977
Night Fever	Bee Gees	1978
If I Can't Have You	Yvonne Elliman	1978
Three Times a Lady	Commodores	1978
MacArthur Park	Donna Summer	1978

You Don't Bring Me Flowers	Barbra Streisand & Neil Diamond	1978
Reunited	Peaches & Herb	1979
Love You Inside Out	Bee Gees	1979
My Sharona	The Knack	1979
Don't Stop 'Til You Get Enough	Michael Jackson	1979
Rise	Herb Alpert	1979
Pop Muzik	M	1979
No More Tears (Enough is Enough)	Barbra Streisand & Donna Summer	1979
Please Don't Go	KC and the Sunshine Band	1980
Crazy Little Thing Called Love	Queen	1980
Coming Up	Paul McCartney	1980
It's Still Rock and Roll to Me	Billy Joel	1980
Magic	Olivia Newton-John	1980
Celebration	Kool & the Gang	1981
Morning Train (Nine to Five)	Sheena Easton	1981
Stars on 45 (Medley)	Stars on 45	1981
Private Eyes	Daryl Hall & John Oates	1981
Centerfold	The J. Geils Band	1982
Who Can It Be Now?	Men At Work	1982
Up Where We Belong	Joe Cocker & Jennifer Warnes	1982
Truly	Lionel Richie	1982
Africa	Toto	1983
Flashdance... What a Feeling	Irene Cara	1983
Every Breath You Take	The Police	1983
Tell Her About It	Billy Joel	1983
All Night Long (All Night)	Lionel Richie	1983
Jump	Van Halen	1984
Footloose	Kenny Loggins	1984
Let's Hear It for the Boy	Deniece Williams	1984
The Reflex	Duran Duran	1984
Ghostbusters	Ray Parker, Jr.	1984
What's Love Got to Do with It	Tina Turner	1984
Let's Go Crazy	Prince & The Revolution	1984

Out of Touch	Daryl Hall & John Oates	1984
Can't Fight This Feeling	REO Speedwagon	1985
One More Night	Phil Collins	1985
We Are the World	USA for Africa	1985
Don't You (Forget About Me)	Simple Minds	1985
Everything She Wants	Wham!	1985
Heaven	Bryan Adams	1985
Sussudio	Phil Collins	1985
The Power of Love	Huey Lewis and the News	1985
Take On Me	a-ha	1985
Separate Lives	Phil Collins & Marilyn Martin	1985
Say You, Say Me	Lionel Richie	1985
Kyrie	Mr. Mister	1986
Addicted to Love	Robert Palmer	1986
Sledgehammer	Peter Gabriel	1986
Glory of Love	Peter Cetera	1986
Higher Love	Steve Winwood	1986
The Next Time I Fall	John Cetera & Amy Grant	1986
The Way It Is	Bruce Hornsby & the Range	1986
Walk Like an Egyptian	The Bangles	1986
Shake You Down	Gregory Abbott	1987
Open Your Heart	Madonna	1987
Jacob's Ladder	Huey Lewis and the News	1987
Nothing's Gonna Stop Us Now	Starship	1987
I Knew You Were Waiting (For Me)	Aretha Franklin & George Michael	1987
Head to Toe	Lisa Lisa & Cult Jam	1987
Shakedown	Bob Seger	1987
Didn't We Almost Have It All	Whitney Houston	1987
I Think We're Alone Now	Tiffany	1987
(I've Had) The Time of My Life	Bill Medley & Jennifer Warnes	1987
The Way You Make Me Feel	Michael Jackson	1988
Father Figure	George Michael	1988
Get Outta My Dreams, Get into My Car	Billy Ocean	1988



Wishing Well	Terence Trent D'Arby	1988
The Flame	Cheap Trick	1988
Roll With It	Steve Winwood	1988
Sweet Child o' Mine	Guns N' Roses	1988
Wild, Wild West	The Escape Club	1988
Bad Medicine	Bon Jovi	1988
The Living Years	Mike + the Mechanics	1989
Eternal Flames	The Bangles	1989
The Look	Roxette	1989
I'll Be There for You	Bon Jovi	1989
Satisfied	Richard Marx	1989
Don't Wanna Lose You	Gloria Estefan	1989
Escapade	Janet Jackson	1990
Love Will Lead You Back	Taylor Dayne	1990
I'll Be Your Everything	Tommy Page	1990
Nothing Compares 2 U	Sinéad O'Connor	1990
Vogue	Madonna	1990
It Must Have Been Love	Roxette	1990
Vision of Love	Mariah Carey	1990
If Wishes Came True	Sweet Sensation	1990
Blaze of Glory	Jon Bon Jovi	1990
Love Will Never Do (Without You)	Janet Jackson	1991
The First Time	Surface	1991
Gonna Make You Sweat	C+C Music Factory feat. Freedom Williams	1991
Baby Baby	Amy Grant	1991
Joyride	Roxette	1991
I Don't Wanna Cry	Mariah Carey	1991
(Everything I Do) I Do It for You	Bryan Adams	1991
The Promise of a New Day	Paula Abdul	1991
I'm Too Sexy	Right Said Fred	1992
To Be with You	Mr. Big	1992
Save the Best for Last	Vanessa Williams	1992
Informer	Snow	1993

Again	Janet Jackson	1993
Hero	Mariah Carey	1993
On Bended Knee	Boyz II Men	1994
Have You Ever Really Loved a Woman?	Bryan Adams	1995
Waterfalls	TLC	1995
Kiss from a Rose	Seal	1995
You Are Not Alone	Michael Jackson	1995
One Sweet Day	Mariah Carey & Boyz II Men	1995
Because You Loved Me	Céline Dion	1996
Let It Flow	Toni Braxton	1996
Macarena (Bayside Boys Mix)	Los Del Rio	1996
Wannabe	Spice Girls	1997
4 Seasons of Loneliness	Boyz II Men	1997
I Don't Want to Miss a Thing	Aerosmith	1998
Have You Ever?	Brandy	1999
Angel of Mine	Monica	1999