

SDT-sointukulun oppikirjamuoto suomalaisen musiikinteorian oppikirjallisuuden ja neljän ohjelmistoaineiston valossa

Esa Lilja ja Timo von Creutlein

Dominantti-kolmiainnunun yhdistyminen äännelaji-kolmiainnuntuun (V I) on sen laatuinen ettei korva sen jälkeen enää vaadi pitkitystä. Sitä käytetään sentähden joutujaksojen lopettamiseen ja nimitetään silloin, kun se käy korolliselle, tahtiosalle varsinaiseksi (autentis) lopukkeeksi. Varsinaisen lopukkeen edelle sopii päätolmiainnunuista parhaiten aladominantti-kolmiainnuntu (IV V I), esim.



Kuva 1. Oppikirjamuotoinen IV–V–I-kulku selitteineen (Ronkainen 1889, 13).

Suomalaisessa musiikinteorian oppikirjallisuudessa kolmesta tonaalisesta tehosta muodostuva SDT-sointukulku – subdominantti–dominantti–toonika – esitetään yleensä soinnutuksen ja harmonisen ajattelun lähtökohtana. Erityisen tärkeänä referenssipisteenä mainitaan sointukulku IV–V–I, joka kuvan 1 muodossa tyypillisesti esitetään ikään kuin tärkeimpänä sointuyhdistelmänä ja kadenssin valiomuotona. Tutkimuksemme lähtökohtana oli selvittää, miten yleinen tämä niin sanottu oppikirjamuoto on eri tyylisessä elävässä musiikissa, jota suomalaisen musiikkikoulutuksen piirissä yleisesti soitetaan ja opetetaan.

Suomalaisessa oppikirjallisuudessa IV–V–I esiintyy johdonmukaisesti samanaikaisena aivan ensimmäisestä suomenkielisestä sointuoppikirjasta, Hiskias Ronkaisen *Sointu-opista* (1889, 13) aivan viimeaikaisimpaan, joka tätä kirjoittaessa on Rolf Grefvebergin *Pop/jazz-mappi* (2014, 165).

Oppikirjakululla on seuraavat piirteet:

- 1) soinnut IV, V ja I (tässä järjestyksessä)

- 2) basson liike $\hat{4}-\hat{5}-\hat{1}$
- 3) kaikki soinnut ovat kolmisointuja
- 4) ei pidätyksiä tai muuta koristelua
- 5) klassinen äänenkuljetus (so. ei rinnakkaisia kvinttejä/oktaaveja; ks. Mann 1971).

Analyysityön kuluessa paljastui nopeasti, että kaikki viisi kriteeriä selvästi täyttävää oppikirjamuotoista sointukulkua ei esiinny valituissa ohjelmistoaineistoissa lainkaan. Eri musiikkityylien kohdalla tulevat kyseeseen erilaiset soinnutusratkaisut, jotka tavalla tai toisella poikkeavat oppikirjamuodosta. Näin ollen päädyimmekin luokittelemaan ja tilastoimaan niitä muotoja, joita I asteelle päättyvät, kolme eri sointufunktiota sisältävät sointukulut saavat eri musiikkityyleissä sekä tarkastelemaan, miten nämä sointukulut suhteutuvat SDT-kulun oppikirjamuotoon. Kirjoituksessamme on kaksi keskeistä näkökulmaa. Ensinnäkin SDT-funktioista koostuvat sointukulut näyttäytyvät hyvin erilaisina eri tyyleissä. Toiseksi musiikinteoreettiset oppikirjat nostavat mielestämme perusteettomasti vain yhden SDT-kulun ohi muiden musiikissa esiintyvien toonikalle johtavien sointukulkujen.

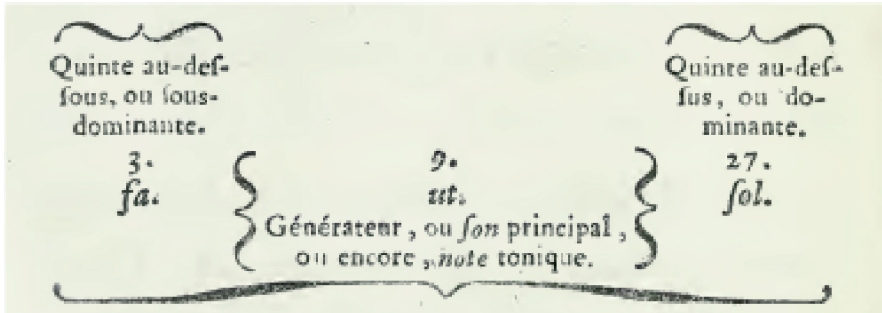
Käsittlemämme musiikkiohjelmistoaineistot ovat alun perin muuhun kuin pedagogiseen tarkoitukseen sävellettyä, esitettyä ja tallennettua musiikkia neljästä eri musiikkityylistä: Wolfgang Amadeus Mozartin (1756–1791) kaikki klaverisonaatit, 52 jazzstandardia vuosilta 1918–1953, Robert Johnsonin (1911–1938) koko säilynyt tuotanto ja 52 Yhdysvalloissa vuosina 1958–1963 julkaistua pop-hittiä. Vaikka musiikkityylit on valittu lähinnä sattumanvaraisesti, näitä ohjelmistoja kuitenkin yleisesti soitetaan eri musiikkioppilaitoksissa, joten niitä on luonteva tarkastella teoriatunneilla käytettyä oppikirjallisuutta vasten. Oppikirjallisuuden osalta tutkimusaineisto käsittää 210 vuosina 1865–2015 suomen kielellä julkaistua nimekettä, jotka kahta lukuun ottamatta sisältyvät Timo von Creutleinin (2015) laatimaan suomenkielisen musiikinteorian oppikirjallisuuden bibliografiaan.

Kirjoituksen rakenne on seuraava. Teoreettisen viitekehysten lyhyen esittelyn jälkeen tarkastellaan SDT-kulun esitystapoja suomalaisessa musiikinteorian oppikirjallisuudessa. Tämän jälkeen esitellään, millaisia SDT-kulkuja neljä eri ohjelmistoaineistoa sisältävät ja mitä oppikirjakulun kriteerejä näiden aineistojen tyypillisimmät SDT-kulut toteuttavat. Kirjoituksen loppuun pohditaan kriittisesti tyylinmukaisuutta ja musiikinteorian oppikirjallisuuden asemaa musiikinopetuksessa.

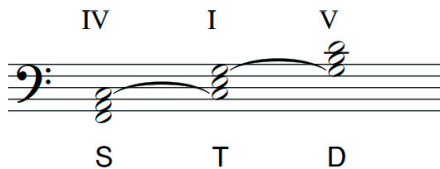
Teoreettinen viitekehys

Teoreettinen viitekehys, jonka avulla vertailemme eri musiikkiaineistoja, perustuu riemannilaiseen funktioteoriaan. Sointufunktioiden (suom. sointutehosen) nimitykset ovat peräisin Jean-Philippe Rameaulta (1683–1764). Hugo Rie-

mannista (1849–1919) alkaen on puhuttu harmonian kolmesta funktiosta tai ”harmonian kolmesta pilarista” (Riemann 1898, 466). Näitä edustavat soinnut rakentuvat perusmuodossaan sävellajin ensimmäiselle sävelle (toonika, T, keskussävel) ja siitä ala- ja yläpuolisen kvintin päässä oleville sävelille (kuva 2). Ylädominanttisointu (so. dominantti, D) rakentuu sävellajin viidennelle sävelle ja aladominanttisointu (so. subdominantti, S) sävellajin neljännelle sävelle (esimerkki 1). Nimitykset ylä- ja aladominantti (*Oberdominante*, *Unterdominante*) ovat esiintyneet erityisesti saksankielisessä kirjallisuudessa (esim. Weber 1824; Riemann 1873, 42–43; Louis & Thuille 1913, 9). Muut soinnut käsitetään pääsointujen muunnoksiksi tai sijaisoinnuiksi (esim. Riemann 1898, 508).



Kuva 2. ”Harmonian kolme pilaria” (kuva: Rameau 1750, 32; termi: Riemann 1898, 466).



Esimerkki 1. Toonikasointua (T) ympäröivät aladominantti (S) ja ylädominantti (D) C-duurissa.

Paljolti Riemannin harmoniateoriaan soinnullisen ajattelunsa pohjannut Ilmari Krohn (1923, 55) kuvaa sointufunktioiden keskinäistä suhdetta ja niiden muodostamaa kokonaisuutta seuraavasti:

Sointuliike T–S–D–T [...] on erinomaisen selväpiirteinen ja täyteläinen. Voimme verrata sitä keihäänheittäjään, joka tyyneen voimakkaasta perusasennostaan (T) ensin taipuu taaksepäin (S), vauhtia kootakseen, sillä sitten tarmokkaasti siirtyy heittoasentoon (D), päästään aseensa lentoon, ja vihdoinkin suoritaiksen rauhallisena alkuasentoonsa (T). Tällöisen liikesarjan tarkoituksenmukaisuuden jokainen oitis tajuaa. Siihen liikkeen ja levon keskinäiset suhtautumiset sisältyvät niin täyteläisiin pääpiirteihin, että ne selvästi edustavat koko tonaalisen sointujärjestön kaikinpuolisia mahdollisuuksia. Tämä sointuliike ilmaisee siis yksinkertaisimmalla lailla sen, mikä kaikessa harmonisessa virtauksessa on olennaista: alkua, kehittäminen, huipennus ja päätös. Sen vuoksi onkin oikeutettua nimittää sitä täyssointulopukkeeksi.

Toinen tai molemmat dominanteista (eli ylädominantti tai aladominantti) esiintyvät usein nelisointuina. Tuolloin subdominanttikolmisointuun lisätään suuri seksti (ns. lisäsekstisointu) ja dominanttikolmisointuun pieni septimi (ks. esimerkki 2). Funktiomerkinnoissä intervallinumerot tulkitaan suhteessa basson säveleen, joten esimerkiksi subdominanttilisäsekstisoinnussa numeroiden 5 ja 6 tarkoittamat sävelet ovat kvintti ja seksti bassosta lukien, eivätkä numerot siis viittaa sointukäännöksiin kuten astemerkinnessä (Motte 1987, 43–44). Äänenkuljetuksellisesti nämä ”karakteristiset dissonanssit” (Rameau 1737, 125–127; ks. myös Hyer 2002, 734) purkautuvat kumpikin toonikasoinnun terssiin. Käytännössä sekä S että D esiintyvät usein ilman kvinttiä. Esimerkin 2 kadenssit ovat Rameaun (1737, 125–127) ja funktiomerkinnät Riemannin (1895, 55), joka ei vielä käyttänyt lisäsekstisoinnun symbolissa kvinttiä kuten vaikkapa Diether de la Motte teki myöhemmin.

cadence imparfaite *cadence parfaite*

S⁶ T D⁷ T

Esimerkki 2. Subdominantti ja dominantti sekä karakterististen dissonanssien purkaus toonikasointuun.

Sävellajin kaikkien sointujen funktiot ovat johdettavissa pääkolmisoinnuista eräänlaisten perheyhtäläisyyksien kautta (ks. Riemann 1898, 508). Neo-riemannilaisessa teoriassa sointujen sukulaisuussuhteita kuvataan Riemannin termien, mutta hieman alkuperäisiltä määrittelyiltään poiketen (Cohn 1997, 1–2): soinnun variantit (saks. *Variant*) jakavat yhteisen puhtaan kvintin, paralleelit (*Parallel*) yhteisen suuren terssin ja johtosävelvaihdokset (*Leittonwechsel*) yhteisen pienen terssin (ks. esimerkki 3). Tässä käytetyt funktiosymbolit noudattelevat muilta osin pitkälti Motten (1987) ja Wolf Burbatin (1988) merkintälogiikkaa, sillä erotuksella, että kumpikaan heistä ei sisällytä teoriaansa johtosävelvaihdosointuja. Funktiiosymboleissa duurisoinnut merkitään isoilla ja mollisoinnut pienillä kirjainsymboleilla. Yhdistelmäsymboleissa ensimmäinen kirjain viittaa ”alkuperäiseen” sointuun, jälkimmäinen muunnoksen tyyppiin. Esimerkiksi II asteen sointu Dm on IV asteen duurityyppisen subdominantin (F-duuri) molli-tyyppinen paralleeli, mistä merkintä Sp.

Eri musiikkityyleissä S, D ja T sekä niiden yhdessä muodostama kulku saavat varsin erilaisia muotoja, joissa samojen funktioiden edustajina voivat toimia monenlaiset sointumuodostelmat.

Dm F Fm Db
 Sp ← → S ← → s ← → s_L
 Parallel Variant Leittonwechsel

Esimerkki 3. Subdominanttia C-tonaliteetissa edustavien sointujen sukulaissuhteet ja funktiomerkinnot.

SDT suomalaisessa oppikirjallisuudessa

Seuraavassa tarkastellaan oppikirjoista poimittujen sitaattien kautta, millaisia muotoja ja määrittelyjä SDT-kulku on saanut suomalaisessa musiikinteorian oppikirjallisuudessa ja sen historiassa. Tätä varten on käyty läpi yhteensä 210 vuosina 1865–2015 suomen kielellä julkaistua nimekettä, joista kaikki paitsi Max Tabellin *Jazzmusiikin harmonia* (2004) ja Rolf Grefvebergin *Pop/jazz-mappi* (2014) sisältyvät Creutleinin (2015) musiikinteorian oppikirjallisuudesta laatimaan bibliografiaan. Selvästi populaarimusiikkiin keskittyviä teoksia on tietääksemme julkaistu ainoastaan neljä – kahden edellä mainitun lisäksi Kaj Backlundin *Improvisointi pop/jazzmusiikissa* (1983) sekä Pasi Heikkilän ja Veli-Matti Halkosalmen *Tohtori Toonika* (2005). Oppikirja-aineistosta 98 % keskittyy siis niin sanottuun klassiseen musiikkiin. Sitaateissa keskitytään SDT-kulun sointujen ja erityisesti subdominantin muotoihin ja määritelmiin. Alkuperäislähteiden osin vanhahtavat ja oikeinkirjoitukseltaan nykyisestä poikkeavat kirjoitusasut on säilytetty.

Ensimmäisenä sointuliikettä selittää Hiskias Ronkainen teoksessaan *Sointuoppi* (1889, 13):

Dominantti-kolmisoinnun yhdistyminen äänenlaji-kolmisointuun (V I) on sen laatuinen ettei korva sen jälkeen enää vaadi pitkitystä. Sitä käytetään sentähden sointujaksojen lopettamiseen ja nimitetään silloin, kun se käy korolliselle, tahtiosalle varsinaiseksi (autentisk) lopukkeeksi. Warsinaisen lopukkeen edelle sopii pääkolmisoinnuista parhaiten aladominantti-kolmisointu (IV V I), esim. [Ks. kuva 1 edellä.]

Vaikkakin suomalaisissa oppikirjoissa on varsin tavanomaista jättää lähteet mainitsematta, Ronkainen (1889, iii) paljastaa esipuheessa saksankieliset lähteensä:

Lähteenä olen pää-asiallisesti yleensä käyttänyt E. F. Richterin teosta *Lehrbuch der Harmonie* [1853], joka tietääkseni on tämänaiheisista kirjateoksista parhain. Basso-äännet kolmisointujen ja niiden käännösten yhdistämisharjoitusta varten sointu-opin ensimmäisestä osasta ovat Wilhelm Rischbieterin teoksesta *Regeln und Aufgaben für Harmonieschüler* [c. 1876]. Muut bassot ja osotteet (signaturer) ovat ensiksi mainitusta teoksesta.

Ronkainen on siis kopioinut saksalaisten esikuviansa sointujenyhdistämisperiaatteet ja suurelta osin myös esimerkit (ks. esimerkki 4; vrt. kuva 1 edellä). Kiinnostavasti Richter (1853, 15) esittää myös V–IV-sointuyhdistelmän (vrt. blueskadenssi), jonka useimmat perinteiset harmoniaopit kieltävät.



Esimerkki 4. Richter'in (1853, 15) sointukulkuesimerkkejä.

Martin Wegelius (1897, 60–61) perustelee kolmisointuyhdistelmän IV–V–I merkittävyyttä seuraavasti:

Tärkeimmät kolmisoinnut sävellajissa ovat toonikalla, dominantilla ja alidominantilla. Yhteenotettuina sisältyy niihin sävellajin kaikki sävelet [...] Peräkkäin esitettyinä tekevätkin ne sen vuoksi sävellajin täydellisesti tajuttavaksi.

Max Loewengard (1905, 39) tarjoilee II asteen soinnun IV asteen kanssa tasa-vertaisena subdominanttina: ”Toonillisen kolmisoinnun edellä käy (jos se ajatellaan lopuksi, päämaaliksi), johdonmukaisessa järjestyksessä IV:s ja V:s, tahi II:n ja V:s.”

Axel Törnudd (1911, 5) palauttaa asian Wegeliuksen mukaiseen järjestykseen ja lisäksi toistaa jo Rameaulla (1722) esiintyneen näkemyksen siitä, että harmonia synnyttää melodian:

Toonikasoinnun lähimpinä ”apulaisina” ovat: dominanttisointu (V tahi V⁷) ja alidominanttisointu (IV)... Näihin kolmeen sointuun sisältyy koko sävellajin luonne, ja niihin kolmeen samalla perustuu jokaisen melodiankin rakenne.

Itsenäisyyden alkuvuosina Wilho Siukonen (1922, 179–180) esittelee käsitteen *luonnekolmisoinnut* (Fa–Sol–Do, so. IV–V–I) ja perustelee niiden ensisijaisuuden yksinkertaisilla värähdyslukusuhteilla. Tämäkin ajatus on alun perin Rameaulta (1722):

Fa-kolmisoinnun värähdyslukusuhteet – 4:5:6 – ovat samat, kuin Do- ja Sol-kolmisoinnun sävelten vastaavat suhteet. (muist. II sointu: 27-12-15) [...] Puheena olleet kolme kolmisointua ovat duuri-sävellajin kolmisoinnuista tärkeimmät; ne ovat sen ainoat itsenäiset, luonteeltaan aina samansuuntaisesti vaikuttavat kolmisoinnut. [...] Niihin sisältyvät kaikki duuri-asteikon sävelet ja, kuten tulemme näkemään, peräkkäin esitettyinä (esim. Fa-Sol-Do) ne muodostavat sointusarjan, joka selvimmin ja samalla lyhyimmin antaa käsityksen sävellajista.

Ilmari Krohn (1923, 55) esittelee käsitteen *kantasoinnut* ja perustelee näiden ylivoimaisuutta maalailevin sanakääntein:

Vielä edelleen kehittyvä sävelten soinnallinen järjestäytyminen, kuten luonnollista onkin, samojen tonaalisten lakien pohjalla, kuin melodinenkin. Kuten kantasävelet suhteessansa perussäveleen järjestäytyvät kolmeen ryhmään, joissa johtoasema on lepo, perus- ja huippusävelillä, samoin on harmonisessa suhteessa perustava asema niillä kolmella soinnulla, joiden pohjasävelinä nämä tonaalisen säveljärjestön sävelet esiintyvät. Perussoinnun [I] rinnalla ovat siis tärkeimmät huippu- [V] ja leposointu [IV]. Yhteisesti nimitetään niitä kaikkia kolmea kantasoinnuiksi [...].

Wilho Siukosen uudistettu laitos vuoden 1922 kirjasta seuraa Krohnia: ”Sävel-lajin tärkeimmät kolmisoinnut ovat peruskolmisointu, huippukolmisointu ja le-pokolmisointu” (Siukonen 1932, 208).

Eino Linnala (1938, 280) toisintaa suureksi osaksi Krohnin ajatuksia, mutta hieman yksinkertaistettuina:

Niinkuin kaikki musiikillinen tapahtuminen, niin myös sointuvirtailu perustuu nel-jään vaiheeseen: alkuun, kehittelyyn, huipennukseen ja päätökseen. Sointumieles-sä näitä vaiheita luontevimmin ilmentävät perussointu, leposointu, huippusointu ja perussointu. Täten tulevat sävellajin kaikki eritehoiset soinnut edustetuiksi ja vielä mahdollisimman johdonmukaisessa järjestyksessä. Kutsumme tällaista lopuketta täyssointulopukkeeksi. Täyssointulopukkeen yksinkertaisin kaava on siis kirjaimin lausuttuna duurissa T–S–D–T, mollissa t–s–d–t sekä numeroin: duurissa I–IV–V–I, mollissa i–iv–v–i.

Sotavuosien jälkeistä aikaa leimaavat muutamien lyhyiden, tiivistettyjen mu-siikinteoriaoppaiden ilmestyminen sekä vanhojen tekijöiden ajatusten uudelle-enjulkaisut, joissa sisällöllisesti ei ole juurikaan uusia tuulia. Esimerkiksi Fe-lix Krohnin (1947) *Lyhyt musiikkioppi* esittää Ilmari Krohnin teoriat tiivistetyssä muodossa, ja Eino Linnala (1947) julkaisee uudelleentoimitetun version Martin Wegeliuksen *Kenraalibassosta*. Vasta Seija-Sisko Raitio (1967) ja Erkki Salmenhaara (1968) ottavat jälleen II asteen mukaan tasavertaisena subdominanttina. Raitio (1967, 34, 40) esittelee viiden sivun verran IV asteen kanssa soinnutetta- via yksiaänisiä melodioita, joita tosin voisi yhtä hyvin soinnuttaa myös II:lla, ja vasta sitten II asteen terssikäänöksineen. Salmenhaara (1968, 72–73) perustaa käsityksensä paljolti Walter Pistonin kirjaan *Harmony* (1962) ja tarjoaa SDT-ka-densille lukuisia vaihtoehtoja:

Täyssointulopukkeessa esiintyvät kaikki tonaaliset tehot: I–IV–V–I. [Tämä lopuke-kaava ilmaisee vain lopukkeessa] esiintyvät tonaaliset tehot. Näitä tehoja saattavat periaatteessa edustaa mitkä tahansa a.o. tonaalisen tehon piiriin kuuluvat sointu-muodot [... esim.] II–V⁷–I, II⁶–V⁷–I, II⁷–V⁷–I [...].

Subdominanttia koskevassa selvityksessään Salmenhaara (1968, 71) on Rame-aun kanssa samassa linjassa:

Subdominanttitehoa I. -funktioita voivat edustaa subdominanttisointu sekä lisäseks-tisointu normaali- ja vajaamuodossaan. Jälkimmäisen muodon kanssa identtinen on II asteen kolmisoinnun terssikäänös, joka siis myös edustaa subdominanttitehoa.

Vuoden 1969 musiikkiopistolain (ks. Jurvanen 2005, 16) myötä vastaperustet-tut musiikkiopistot tarvitsivat valtakunnallisen opetussuunnitelman mukaista

oppimateriaalia. Tämän seurauksena musiikinteorian oppikirjallisuuden määrä kasvaa räjähdysmäisesti eri laajuisilla ja tasoilla kirjoilla. Suurimmaksi osaksi oppikirjat noudattelevat totuttuja sisältöjä sekä niiden esitystapaa ja -järjestystä. Jorma Kontusen kirjan *Soinnutus I* (1973) pohjana on Rimski-Korsakovin *Käytännöllinen harmoniaoppi* (1937 [1886]). Oppijakso alkaa I, IV ja V asteen kääntämättömien kolmisointujen yhdistämisen harjoittelulla. Kontunen (1973, 25) siis ”pakottaa” soinnuttamaan ensin vain soinnuilla I–IV–V ennen kuin esittelee II:n vaihtoehtoisena IV asteelle:

Toisen asteen sointua käytetään subdominanttisointuna IV asteen asemesta. Mollissa pyritään soinnun subdominanttiluonnetta korostamaan käyttämällä sitä vain sekstisointuna, jolloin lepotehoinen sävel saadaan bassoon. Leposävelensä takia II⁶ on duurissakin käyttökelpoisempi subdominanttisointu kuin kääntämätön II. Sitä käytetään nimenomaan kadenssaalisena sointuna.

Musiikkiopistojen valtakunnallisen opetussuunnitelman mukaiset oppikirjat ymmärrettävästi leviävät laajalti. Esimerkkinä mainittakoon *Säveltapailun ja musiikin teorian peruskurssit 1–3* (Creutlein 1977). Yleisradio tuottaa televisio-ohjelman *Virtasesta Vivaldiksi*, jonka oheismateriaaliksi julkaistu *Musiikinteorian kuntokoulu* (Creutlein & Louhivuori 1982, 125) esittelee pääsoinnut suurelle yleisölle seuraavasti:

Joskus kuulee puhuttavan kolmen soinnun soinnutuksesta. Ilmaisulla tarkoitetaan säästystä, jossa käytetään vain perustehoisia (I, IV ja V aste) sointuja.

Säveltapailu ja musiikin teoria I (Creutlein 1980, 21) sisältää otsikon ”Kadensseja: I–II⁶–V–I” ja sen alla nuottiesimerkin, jossa on ensin IV–V ja heti sen perään II⁶–V. Myöhemmässä teoksessaan *Musiikin kieli 1* myös Kontunen (1990, 96) tarjoilee soinnut IV ja II⁶ tasavertaisina ja nimittää niiden molempien muodostamia SDT-kadensseja täyssointulopukkeiksi:

Täyssointulopukkeeksi sanotaan sellaista autenttista kadenssia, jossa ovat mukana kaikki sointutehot: T–S–D–T. Yleensä tämä kadenssi esiintyy joko muodossa I–IV–V–I tai I–II⁶–V–I.

Kaj Backlundin *Improvisointi pop/jazz-musiikissa* (1983) on ensimmäinen ja pitkän aikaa myös ainoa suomalainen populaarimusiikkiin keskittyvä oppikirja. Backlund ei suoranaisesti käsittele soinnutuksen teoriaa, mutta käyttää esimerkeissään pääasiassa jazzille ominaisia ii7–V7–I-sointukulkuja. Backlund (1983, 71) esittelee myös kahdentoista tahdin bluesrakenteen, mutta ilman blueskadenssia.

Musiikkiopistolaki kumottiin 1998, minkä myötä musiikkioppilaitokset saivat itse tehdä opetussuunnitelmansa ja päättää oppisisältönsä (Jurvanen 2005, 23). Populaarimusiikin oppikirjoja julkaistaan kaksi: Max Tabellin *Jazzmusiikin harmonia* (2004) ”keski- ja ylemmän asteen oppilaitosten” käyttöön ja Pasi Heikkilän ja Veli-Matti Halkosalmen perustason teos *Tohtori Toonika* (2005). Molemmissa sointutehojen, kadenssien ja äänenkuljetuksen esittely heijaste-

lee populaarimusiikin käytäntöjä. Heikkilä ja Halkosalmi (2005, 160) esittelevät aluksi pääsoinnut (I, IV, V) ja niiden tehtävät sävellajissa:

[V aste: dominanttiteho] purkautuu yleensä toonikaan joko suoraan tai subdominantin kautta. [IV aste: subdominanttiteho] ohjaa harmoniaa kohti dominanttia tai toonikaa.

Myöhemmin kerrotaan, että II asteen sointua voidaan käyttää subdominantin tilalla (Heikkilä ja Halkosalmi 2005, 174). Tabellin kirjassa subdominanttifunktion esittely on hieman toisenlainen. Sekä II että IV esitetään samalla kertaa, nelisointuina ja tasa-arvoisina:

II^{m7}-sointu voi korvata IV⁷-soinnun, koska se sisältää yhteisiä sointusäveliä. Tällöin sitä kutsutaan IV:n submedianttikorvaukseksi. (Tabell 2004, 21.)

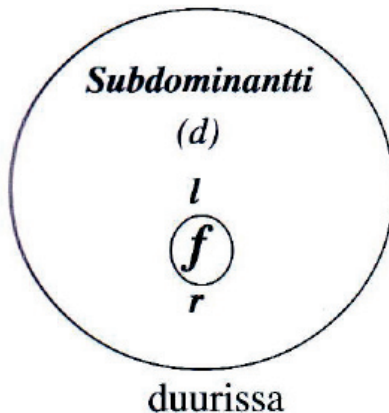
IV aste on II asteen medianttikorvaus (ibid. 23).

Myös bluesharmoniaa käsitellään molemmissa edellä mainituissa teoksissa. Blueskadenssi V–IV–I esiintyy molemmissa duurienseptimisointuina. Tabell (2004, 56) kuvailee blueskadenssia tavalla, joka asettaa V asteen dominanttifunktion kyseenalaiseksi, mikä ei vastaa tämän kirjoituksen tekijöiden näkemystä:

V asteen sointu ei ole dominanttifunktiossa vakiintuneessa blues-kierrossa, sillä se ei pura I asteelle, vaan sitä seuraa IV aste, joka tekee plagaalisen kadenssin I asteelle. [Vrt. kuitenkin samalla sivulla:] [...] V asteen soinnulla, joka purkautuu IV asteen kautta toonikaan.

Tabell (2004, 57) myös huomauttaa, että swing-kaudelta lähtien blueskadenssi useimmiten korvattiin II–V–I-kadenssilla. Taidemusiikin oppikirjassa II aste esitetään ensisijaisena subdominantin edustajana vasta 2010-luvulla (kuva 3):

Subdominantti on rauhoittava, lepuuttava sovittelija. Subdominanttitunteen saavat aikaan asteikon neljäs sävel ja sen ylä- ja alapuolinen terssi. (Creutlein & Haapasalo-Halme 2010, 65.)



Kuva 3. Subdominantin sävelasteet solmisaatiomerkein ($f = 4$, $r = 2$, $l = 6$, ja $d = 1$. sävelaste) (Creutlein & Haapasalo-Halme 2010, 65).

Rolf Grefvebergin *Pop/jazz-mappi* (2014, 192–198) ei aseta kadenssityyppejä mihinkään erityiseen järjestykseen vaan esittelee samalla kertaa valikoiman erilaisia klassisesta musiikista, jazzista, popista ja bluesista tuttuja sointukulkuja. Äänenkuljetusharjoituksissa IV–V-kulku käsitellään kuitenkin kolmisointuina klassisen oppikirjakulun tapaan rinnakkaisesta äänenkuljetuksesta varoittaen.

Yhteenvetona todettakoon, että subdominanttina IV aste dominoi selvästi aina Salmenhaaran *Sointuanalyysiin* (1968) asti. Sitä ennen II aste vain piipah-
taa lyhyesti tasa-arvoisena subdominanttina IV asteen rinnalla aivan vuosisa-
dan alussa (Loewengard 1905). Vastaavasti dominanttiseptimisointu esiintyy
välittömästi dominanttikolmisoinnun rinnalla vain lyhyesti samoihin aikoihin
(Törnudd 1911). Vaikuttaakin siltä, että vasta Salmenhaara on vakiinnuttanut
subdominantti- ja dominanttisointujen eri muodot suomalaisessa oppikirjalli-
suudessa tasavertaisiksi. On kuitenkin huomioitava, että myös hän esittää koko
kadenssien kirjon vasta huomattavasti kolmisointuja ja niitä koskevia analyysi-
harjoituksia myöhemmin. Salmenhaara (1968, 55–57) esittelee myös Rameaun
lisäsektisoinnun kaksoismerkityksen (*double emploi*); hän oli nähtävästi Suo-
messä ensimmäinen, joka sisällytti sen peruskadenssityyppeihin. Tämä on sikäli
erikoista, että Ilmari Krohn oli vahvasti riemannilainen (joka taas puolestaan
oli monien Rameaun teorioiden kannattaja), joten olisi voinut olettaa Krohnin
tehneen tämän jo aikaisemmin. Ymmärrettäväksi Krohnin esitysjärjestyksen toi-
saalta tehnee se, että myös Riemannin (1895) harmoniaoppi esittelee karakter-
istiset dissonanssit vasta huomattavasti kolmisointujen jälkeen. Toisin sanoen
he molemmat pitäytyivät sointutyyppeiden mukaisessa esitysjärjestyksessä, kuten
tuolloin oli usein tapana.

Vuoden 1969 musiikkiopistolaki ja sen myötä Suomen musiikkioppilaitosten
liiton laatimat valtakunnalliset opetussuunnitelmat ja kurssitutkintovaatimukset
sanelivat hyvin pitkälle opetuksen sisällön ja järjestyksen aina lain kumoami-
seen 1998 saakka. Oppikirjakulkua vaadittiin pitkään esimerkiksi pianonsoiton
kurssitutkinnoissa (ks. Suomen musiikkioppilaitosten liiton *Pianonsoiton perus-
kurssien tutkintovaatimukset*, 1980). Tämä on hieman erikoista, koska tunnetus-
sa pianonsoitonoppaassa oppikirjakulkua ei käytetä: monen sukupolven hyvin
tuntevan alkeisoppaan, Michael Aaronin *Pianokoulun* aivan ensimmäisestä
sointusäestyksellisestä kappaleesta lähtien dominantilla on septimisointu (Aa-
ron 1955, 34).

Seuraavassa analysoimamme musiikkiaineiston valossa näyttää siltä, että se
musiikinteorian pedagoginen malli, jossa pohjamuotoiset kolmisoinnut esite-
tään ensin, on ollut niin vahva, että eri sointuyhdistelmien yleisyys on jäänyt
esitysjärjestyksessä toiseksi. Salmenhaaran 1960-luvulla tekemää poikkeusta
lukuun ottamatta oppikirjakulku on säilyttänyt vahvan asemansa oppikirjojen
perussointukulkytyypinä aina 2000-luvulle saakka, jolloin myös populaarimu-
siikin harmoniset ilmiöt tulivat aiempaa kattavammin julkaistuiksi.

Ohjelmistoaineistot

Tarkastelemamme ohjelmisto käsittää Wolfgang Amadeus Mozartin kaikki 18 klaveerisonaattia vuosilta 1774–1789, kaikkiaan 52 jazzstandardia vuosilta 1918–1953, blues-kitaristi Robert Johnsonin koko tuotannon (41 ottoa 29 sävellyksestä, jotka on äänitetty vuosina 1936–1937) sekä 52 vuosina 1958–1963 julkaistua tunnettua amerikkalaista pop-hittiä (ks. liitteet 1–4). Aineistojen valinnassa on kiinnitetty huomiota siihen, että ne olisivat edustavia esimerkkejä kunkin musiikkiperinteen tyylillisistä konventioista ja että niiden voidaan ajatella suuresti vaikuttaneen myöhemmän sävelkielen kehitykseen. Mozartin sonaattien ja jazzstandardien analyysi on tehty nuottitekstuuriin ja analyttiseen kuunteluun perustuen, Johnsonin tuotanto ja pop-esimerkit on analysoitu ensisijaisesti kuulonvaraisesti ja nuotinnettu tarpeen mukaan.

Mozartin sonaattit ovat yhä edelleen keskeistä opiskelumateriaalia musiikkiopistoissa, konservatorioissa ja korkeakouluissa. Tutkimusaineistona sonaattit muodostavat yhtenäisen kokonaisuuden, joka on yleisesti saatavilla ja lukijan helposti tarkistettavissa (esim. *Neue Mozart-Ausgabe: Digitized Version* 2019).

Jazzstandardi on muusikoiden ja yleisön hyvin tuntema ja arvossa pitämä sävellys, jota jatkuvasti esitetään ja levytetään eri aikakausina eri muusikoiden toimesta. Monia standardeja ei alun perin ole sävelletty jazziksi, vaan esimerkiksi musikaali- tai teatterikappaleiksi. Jazzstandardeja ja varsinkin niiden esitysversioita on lukematon määrä. Tähän tutkimukseen standardit on valittu siten, että ne löytyvät *JazzStandards.com*-sivuston sadan levytetyimmän standardin joukosta ja että ne on lisäksi julkaistu *The New Real Book* -nuottikirjasarjassa (lyh. *NRB*). Valitut kappaleet perustuvat 32 tahdin standardimuotoon, joka on kahdentoista tahdin bluesrakenteen ohella toinen yleinen jazzstandardien muotorakenne. Käytetyt levytystilastot perustuvat satojen tuhansien levytyksien otokseen 700 artistilta (ks. *JazzStandards.com* 2019), ja nuotinnokset ovat jazzsäveltäjien ja/tai kustantajien auktorisoimasta nuottijulkaisusta (*NRB 1–3* vuosilta 1988, 1991 ja 1995).

Populaarimusiikin (jazz mukaan lukien) niin sanottu alkuteksti on pikeminkin elävä musiikkiesitys tai äänite kuin nuotti. Tästä syystä myös analyysien tulisi ensisijaisesti perustua kuulokuvaan eikä nuottitekstiin (esim. Lilja 2014). Se miksi tässä on päädytty siitä huolimatta nuottitekstiin perustuvaan analyysiin, johtuu seuraavista syistä. Kustakin kappaleesta on olemassa niin lukuisia esityksiä ja levytyksiä, että olisi hyvin hankalaa esittää yhdenmukaiset perusteet kunkin version valinnalle (esimerkiksi valitaanko ensimmäinen esitys, säveltäjän esitys tai suosituin esitys ja miksi juuri se, vai tehdäänkö eri esityksistä eräänlainen keskiarvo). *The New Real Bookin* toimituskunta on koostanut nuotinnokset joko alkuperäisestä nuottijulkaisusta, jonkin äänitetyn version julkaisusta transkriptiosta, sävelmän kustantajan tuottamasta nuotinnoksesta, säveltäjän alkuperäisestä nuotinnoksesta tai varta vasten kyseistä julkaisusarjaa varten tehdystä transkriptiosta. Julkaistut nuotinnokset on mahdollisuuksien mukaan hyväksytetty säveltäjillä, jos he ovat olleet vielä elossa (Sher 1988, i, 1991, i;

julkaisujen periaatteista ja nuotinnosten lähteistä tarkemmin ks. myös *The New Real Book, Volume 1* 1988, 421–426). Transkriptiotyöhön liittyvä kuulonvarainen analyysi sekä eri versioihin perustuva sävelmien ”keskiarvoistaminen” on jo tehty ammattimuusikoista koostuvan toimituskunnan toimesta, joten emme katso tarpeelliseksi tehdä sitä tässä uudestaan. *The New Real Book* ja vastaavat nuottikokoelmat ovat vuosikymmeniä toimineet jazzharmonian tradition siirtämisen välineinä sekä jazzmusiikin kentällä että muodollisessa jazzkoulutuksessa (ks. Kernfeld 2003 ja 2006). Edellä mainituista syistä katsomme, että tässä käyttämämme nuotinnokset ovat tämän tutkimuksen tarpeisiin riittävän yksityiskohtaisia ja että niissä ilmenevät harmoniset seikat edustavat vuosikymmeniä vallalla olleita jazzin harmonisia käytäntöjä.

Robert Johnson (1911–1938) oli delta blues -kitaristi, jolla on ollut hyvin merkittävä vaikutus kaikkeen myöhempään rock-kitarismiin ja blues-pohjaiseen populaarimusiikkiin aina tähän päivään asti (esimerkiksi 1950-luvun Chicago blues ja rock ’n’ roll, 1960-luvun bluesrock, 1970-luvun heavyrock ja niin edelleen; esim. Keith Richardsin ja Eric Claptonin arviot Johnsonin merkityksestä ks. LaVere 1990, 25–27). Johnsonin tuotanto muodostaa kätevän aineistokokonaisuuden, koska koko hänen tuotantonsa on koottu yksiin kansiin kriittisen toimitustyön kautta (*The Complete Recordings* 1990).

Pop-aineistona on käytetty Philip Taggin tutkimus- ja opetuskäyttöön tekemää videota *Milksap Montage* (s.a.). Tagg on koostanut videoon katkelmat 52 laajalti tunnetusta pop-hitistä, joissa kaikissa jossain muodossa esiintyy erittäin yleinen ”Stand By Me” -sointukierto (I–vi–IV–V–I) tai sen variaatio. Jotkin videon kappaleet ovat ääneltään huonolaatuisia, jolloin sointukulut on tarkistettu parempilaatuisilta tallenteilta.

Sointujaksojen valinta ja merkintätavat

Erilaisia musiikkityylejä sisältävän aineiston tarkastelu yhtenä kokonaisuutena asettaa erinäisiä teoreettisia, terminologisia ja metodologisia haasteita, jotka liittyvät tarkastelun kohteeksi otettujen sointujaksojen valintaan sekä analyysissä käytettyyn käsitteistöön ja merkintätapoihin. Jotta voisimme tarkastella ja vertailla eri musiikkityyleissä käytettyjä ja joka tapauksessa monin osin toisiaan suuresti muistuttavia sointukulkuja, valitsimme analyysin kohteeksi SDT-tehot peräkkäin sisältäviä sointukulkuja. Sointukulut voivat päättyä joko pääsävellajin tai paikalliseen toonikaan (esimerkki 5), sisältää mitä tahansa sointutyyppisiä ja -muotoja ja olla muotoyksikön aloittavia, sulkevia tai sen keskellä.

Pääsääntöisesti sivuutamme tarkastelussamme kadenssin käsitteen, koska eri aikoina ja eri musiikkitraditioissa se on saanut hyvin erilaisia sisältöjä (ks. esim. Koch 1787, 342–343; Reicha 1814, 12, nuottiliitteen kohdat F–H; Schenker 1954, 224; Backlund 1983, 35; Progris 1986, 55–58; Blombach 1987; Harrison 1994, 91–93; Levine 1995; Caplin 2004; Tabell 2004, 159; Everett 2009, 228; Lilja 2009, 78–80; Terefenko 2014, 155; Juusela 2015, 30). Terminolo-

All The Things You Are 4
 Music by Jerome Kern
 Lyric by Oscar Hammerstein II

Med. Swing (Intro)
 ♩ = 128
 (pfn. w/ bc)

A

You are the prom-ised kiss of spring-time that
 makes the lone-ly win-ter seem long.
 You are the breath-less hush of eve-ning that
 trem-bles on the brink of a love-ly song. You are the

Esimerkki 5. Eri kohteisiin tähtäviä II–V-kulkuja jazzstandardissa "All the Things You Are" (NRB 1 1988, 4). Paikalliset toonikat ja niihin tähtäävät II–V:t on ympyröity. Huomaa myös sulussa olevat vaihtoehtoiset soinnutukset.

gisista konventioista johtuen käytämme kadenssi-sanaa kuitenkin seuraavissa tapauksissa. Kahdentoista tahdin bluesrakenteen kolmannen fraasin V–IV–I-sointukulusta puhutaan usein *blueskadenssina* ("softened blues cadence", Everett 2009, 228). Lisäksi jazzteoriassa ja -pedagogiassa puhutaan *turnaround-* eli *turnback-* kadenssista (esim. Backlund 1983, 35; Levine 1995, 21; Tabell 2004, 36; Terefenko 2014, 155). Se on sointujakso, joka johtaa osan kertauksen tai koko kappaleen alkuun. Kysymys on niin sanotusta *elliptisestä* kadenssista, jossa "kadenssin päätössointu on samalla uuden säkeen alkusointu" (Salmenhaara 1970, 239).

Ratkaiseva tekijä sointujaksojen valinnassa on siis sointujakson sisältö eikä niinkään sijainti, joten sivuutamme tarkastelussamme esimerkiksi kadenssin muotofunktion (vrt. Caplin 2004, 81–85). Näin ollen kyseeseen tulevat myös esimerkkien 6 ja 7 mukaiset jakson aloittavat sointujaksot. Harhapurkauksia ja dominanttiin päättyviä puolilopukkeita ei ole huomioitu – jazz-aineistossa ei myöskään niitä eri kohteisiin tähtäviä II–V-kulkuja, joissa kohdesointu ei ole tulkittavissa paikalliseksi toonikaksi. Näin ollen vaikkapa väldominantille C7 johtavaa Dm7–G7-kulkua (esimerkki 8) ei ole huomioitu analyyseissa. Do-

Blue Moon

Medium (or Ballad)

Lyric: Lorenz Hart
Music: Richard Rodgers

Blue moon, you saw me stand - ing a - lone

E^b : I vi⁷ ii⁷ V⁷ I

Esimerkki 6. II–V–I jazzstandardin ”Blue Moon” (1935) alussa (NRB 3 1995: 47).

1. Sonate in C

KV 279 (1894)

Sonata I^o

Allegro

Entstanden in München, Anfang 1775^o

C: I ii⁶ V I

Esimerkki 7. Mozartin sonaatin KV 279 aloittava sointukulku.

B^b : IV^Δ iv⁶ b VII⁷

5

After You've Gone

Med. Ballad*

Creamer & Layton

Af - ter you've gone, and left me cry - ing,
Af - ter I'm gone, af - ter we break up,

Af - ter you've gone, there's no de - ny - ing, you'll feel blue,
Af - ter I'm gone, you're gon - na wake up, you will find

I^Δ ii⁷ ----- V⁷ / V⁷ / (V)

Esimerkki 8. VäliDominantille johtava II–V standardin ”After You've Gone” (1918) tahdissa 4 (NRB 2 1991, 5).

minanttisoinnun käännökset on laskettu mukaan, vaikka edellytys dominantin esiintymisestä kadensseissa pohjamuotoisena sointuna esiintyi sekä Mozartin aikana (esim. Koch 1782, 240–44) että oman aikamme klassismin tutkimuksessa (esim. Caplin 2004, 70).

Eri aineistojen analyysit (liitteet 1–4) on tehty noudattaen kunkin musiikkityylin konventioita. Jazzstandardeissa kaikki soinnut ovat lähtökohtaisesti vähintään nelisointuja, jolloin esimerkiksi roomalainen numero V viittaa jazz-analyyseissa aina dominanttiseptimisointuun eikä -kolmisointuun kuten Mozartin tapauksessa. Populaarimusiikin reaalisoitumerkintöjen käytännössä on runsaasti variaatiota. Esimerkiksi C-duurisuurseptimisointu voidaan merkitä joko Cmaj7, CMA7 (ks. NRB-esimerkit) tai C^Δ , joista jälkimmäinen viittaa myös C-duurilisäsektisointuun (jolloin soittajan päätettäväksi jää, kumpaa hän käyttää). Populaarimusiikin ja jazzin yhteydessä sointuasteita ja niiden lisämerkintöjä on totuttu käyttämään pitkälti samoin periaattein kuin reaalisointuja. Lähtökohdana on aina duuriasteikko, mistä poikkeavat sointuasteet merkitään kromaattisin etumerkein. Esimerkiksi bIII viittaa Eb-duurisointuun sekä C-duurissa että C-mollissa. Mozart-analyyseissa intervallinumerot viittaavat sointukäännöksiin, mutta reaalisoitumerkeissä ja populaarimusiikin astemerkeissä ne tarkoittavat sointuun lisättyjä intervaleja. Ilman lisämerkintöjä numero 7 viittaa tällöin aina pieneen septimiin ja 6 suureen sekstiin soinnun pohjasävelestä lukien. Robert Johnsonin materiaalin analyysiin on täytynyt kehittää erityisiä merkintätapoja, joita käsitellään vastaavassa analyysiluvussa.

Analyyysien yhteenvedossa ja tyylien vertailussa merkinnät on pyritty yhdenmukaistamaan. Jollei erikseen ole mainittu, käytetään sointuastemerkinässä duuriyppisistä soinnuista isoja ja mollityyppisistä pieniä roomalaisia numeroita. Toisen asteen soinnun merkintä (ii) kattaa sekä duurisävellajin mukaisen mollisoinnun että mollisävellajin mukaisen vähennetyt pienseptimisoinnun, koska tämän tutkimuksen tarpeisiin niitä ei ole ollut tarpeen eritellä. Isoja roomalaisia numeroita käytetään tekstissä myös merkitsemään yläkategorioita, jolloin esimerkiksi roomalainen numero II viittaa yleisesti kaikkiin toisella asteella esiintyviin sointumuotoihin. Funktiomerkitöjen intervallinumerointi noudattelee riemannilaista perinnettä, jolloin esimerkiksi numero 6 tarkoittaa sointuun lisättyä sekstiä eikä siis terssikäännöstä kuten tavanomaisessa asteanalyysissä (ks. esim. Motte 1987, 44). Tarpeen vaatiessa merkintöjä selvennetään tekstissä.

Aineistojen analyysi: Mozartin sonaattit

Seuraavassa esitetään ohjelmistoaineistojen analyysien (liitteet 1–4) tulokset tiivistetysti sekä kukin aineiston kannalta tarpeelliseksi katsomiamme lisähuomioita. Sointukuluista on poimittu S- ja D-funktioita edustavat soinnut sekä erilaisten SDT-yhdistelmien rakenteet. Kunkin ohjelmistoaineiston sointukulkuja verrataan oppikirjakulun viiteen rakenteelliseen kriteeriin.

Mozartin sonaateista analysoituja sointukulkuja on yhteensä 470 kappaletta. Taulukossa 1 on esitetty niiden esiintymiset pääpiirteissään (sointukulut sonaattikohtaisesti, ks. liite 1).

	Kaikki	S = II ⁵ ₃	S = II ⁷	S = II ⁶	S = II ⁶ ₅	S = IV	S = IV ⁶	S = N ⁶	D = V	D = V ⁷	D = V ⁶ ₄ ⁵ ⁽⁷⁾
II-V-I	7	7							7		
II-V ⁷ -I	6	6								6	
II-V ⁶ ₃ -I	4	4							4		
II-V ⁶ ₄ ⁷ -I	2	2									2
II ⁶ -V-I	23			23					23		
II ⁶ -V ⁷ -I	40			40						40	
II ⁶ -V ⁶ ₄ ⁵ ₃ -I	75			75							75
II ⁶ -V ⁶ ₄ ⁷ -I	155			155							155
II ⁶ -V ⁶ ₄ ² -I ⁶	6			6							6
II ⁷ -V-I	4		4						4		
II ⁶ ₅ -V-I	14				14				14		
II ⁶ ₅ -V ⁷ -I	7				7					7	
II ⁶ ₅ -V ⁶ ₄ ⁷ -I	10				10						10
II-V yhteensä	353										
IV-V-I	2					2			2		
IV-V ⁶ -I	2					2			2		
IV-V ⁷ -I	7					7				7	
IV-V ⁶ ₄ ⁵ ₃ -I	22					22					22
IV-V ⁶ ₄ ⁷ -I	54					54					54
IV-V ⁶ ₄ ² -I ⁶	1					1					1
IV ⁶ -V-I	4						4		4		
IV ⁶ -V ⁷ -I	4						4			4	
IV ⁶ -V ⁶ ₅ -I	3						3			3	
IV ⁶ -V ⁶ ₄ ⁵ ₃ -I	9						9				9
IV ⁶ -V ⁶ ₄ ⁷ -I	6						6				6
IV-V yhteensä	114										
N ⁶ -V ⁶ ₄ ⁵ ₃ -I	3							3			3
Muut yhteensä	3										
		S = II ⁵ ₃	S = II ⁷	S = II ⁶	S = II ⁶ ₅	S = IV	S = IV ⁶	S = N ⁶	D = V	D = V ⁷	D = V ⁶ ₄ ⁵ ⁽⁷⁾
Kaikki yhteensä	470	19	4	299	31	88	26	3	60	67	343

Taulukko 1. SDT-kulut sekä subdominantin ja dominantin edustajat Mozartin klaverisonaateissa.

Subdominanttisointuna Mozart suosii ii astetta IV sijaan ja aivan erityisesti sen vajaalisäsektisointumuotoa. Rameausta (1737, 129–132) alkaen subdominanttilisäsektisoinnalla on ajateltu olevan kaksoismerkitys (*double emploi*) sen mukaan, eteneekö se toonika- vai dominanttisoinnulle. ST-kulussa sen todellisen pohjasävelen tulkitaan olevan $\hat{4}$ ja SD-kulussa $\hat{2}$. Lisäsektisointu toimii kätevästi toonikan ja dominantin välisenä linkkinä, koska se voidaan selittää kvinttisuhteisena kumpaankin nähden. Esimerkissä 9 on Johann Kirnbergerin (1773, 52) nimissä kulkeva kuvaus asiasta – Wasonin (1985, 156) mukaan Kirnbergerin kirjan on kirjoittanut Kirnbergerin oppilas J. A. P. Schulz. Suomalaisista musiikinteoretikoista lisäsektisoinnun kaksoismerkityksen on tuonut esille Erkki Salmenhaara (1968, 56–57), joka esittää soinnulle molemmat tulkinnat astemerkinnän keinoin: IV⁵⁺⁶ ja II⁶. Asia voidaan kuitenkin nähdä niin, että kysymys ei varsinaisesti ole kahdesta eri soinnusta (sointuasteen konsepti lanseerattiin vasta 1800-luvulla; ks. Vogler 1802; Weber 1851) vaan saman soinnun

kahdesta kontekstisidonnaisesta tulkinnasta eri sointukuluissa. Riemannilainen funktiomerkinä heijastelee tätä ajattelutapaa selvästi astemerkintöjä paremmin (ks. esimerkki 9).

Daher ist der Grundbaß von diesem Exempel nicht:



Esimerkki 9. *Double emploi*. (Teksti suomeksi: "Niinpä tämän esimerkin pohjassa ei ole: [ensimmäisessä nuottiesimerkissä kuvattu] vaan oikeammin: [jälkimmäisessä esimerkissä kuvattu]") (Kirnberger 1773, 52).

Useimmiten Mozartin SDT-kulku on joko muotoa $ii^6-V^{\frac{6}{4}-\frac{7}{3}}-I$ (33 %) tai muotoa $ii^6-V^{\frac{6}{4}-\frac{5}{3}}-I$ (15 %). Muut hyvin samankaltaiset tapaukset huomioiden yli puolet (52 %) sointukuluista sisältää sekä ii asteen sekstisoinnun ($S = ii^6$ tai $ii^{\frac{5}{3}}$) että dominantin kaksoispidätyksen (esimerkki 10). Subdominanttisoinnuista ii on selvästi yleisempi kuin IV. Yhteensä 470 sointukulusta 353:ssa on ii (75 %) ja 114 kulussa IV (24 %). II asteen sointumuodoista yleisin on sekstisointu ii^6 , joita on 299 kappaletta (64 % kaikista subdominanttisoinnuista). Subdominantin basson sävelenä asteikon 4. sävel on selvästi yleisin (421 kpl, so. 90 %). Dominanttisointu esiintyy paljon todennäköisemmin kaksoispidätyksen kanssa (73 %) kuin ilman sitä (27 %).

Mozart käyttää oppikirjakulun tarkkaa rakennetta ainoastaan kahdesti (0,4 % aineiston sointukuluista) ja silloinkin hyvin tulkinnanvaraisesti. Kulku esiintyy kaksi- eikä neljäänisessä melodisessa tilanteessa, joten tarkat sointurakenteet jäävät arvailujen varaan – erityisesti dominantti voidaan tulkita yhtä hyvin kolmisoinnuksi tai nelisoinnuksi (esimerkki 11). Kolmisointukulku ii^6-V-I esiintyy joitakin kertoja (5 %; ks. esimerkki 4 aiempana). Pohjamuotoisina kolmisointuina esiintyvä $ii-V-I$ on harvinainen (1,5 %).



C: $ii^6 V^{\frac{6}{4} \frac{7}{3}} I$

Esimerkki 10. Mozartin tyypillisin SDT-kulku; KV 280, osa I, *Allegro assai*.

RONDEAU
Allegro

B \flat : IV V I

Esimerkki 11. Oppikirjakulku Mozartin tapaan; KV 281, osa III, Allegro.

Oppikirjakulun rakenteellisista kriteereistä Mozartilla täyttyy säännönmukaisesti ainoastaan äänenkuljetussääntöjen noudattaminen. Pyrkimys mahdollisimman asteittaisten sävelkulkujen käyttöön näyttäisikin paljolti olleen käytettyjen sointukulkujen taustalla: dominanttiseptimi- tai lisäsektisoinnun käyttö (esimerkit 12b-c) ratkaisee oppikulun (esimerkki 12a) pohjamuotoisten kolmisointujen yhdistämisestä johtuvat hyppyt äänenkuljetuksessa. Yhteisten sävelten sitomisesta joudutaan luopumaan myös, jos S₆ esiintyy ilman kvinttiä ja D kolmisointuna (esimerkki 12d). Tällöin asteittainen äänenkuljetus onnistuu dominantin kaksoispidätyksellä (esimerkki 12e). Kun toonikasointu esiintyy kadenssissa kvinttikäännöksenä (T–S–T₅–D–T), se itse asiassa edustaa dominanttia, jossa on kaksoispidätys (T–S–D^{6/3}–T). Tämä *kadenssaalinen kvarttisektisointu* on dominanttitehon edustaja (esim. Linnala 1938, 289; Salmenhaara 1968, 41; Creutlein & Haapasalo-Halme 2010, 89). Ilmari Krohn (1923, 81) kirjoittaa tästä seuraavasti:

Erikoisen sävyn T₅ voi saada iskusointuna; vapautuen lomasointuisesta luonteestaan se esiintyy ilman basson säännöstelyä valmistusta, mutta vaikuttaa purkausta vaativan riitasoinnun tavoin, pyrkien välttämättömyyden pakolla D:hen. Riemann seilitteä, että tällaisissa tapauksissa sen varsinainen pohjasävel onkin bassossa eli siis huippusävel, johon terssin ja kvintin asemesta ja näihin purkautuvina riitasävelinä yhtyy kvartti ja seksti; sen nojalla hän tälle soinnulle antaa kvinttikäännöksen entisen nimityksen: kvarttisektisointu, ja merkitsee sen myös sointukirjaimin senmukaisesti. Riemannin käsitykseen yhdyimme ehdottomasti. Mutta koska D⁶ on täydelleen

[lomasävelisen] T_5 :n kaltainen, otamme harjoituksissamme molemmat käytäntöön samalla kertaa, käsitellen niitä vain eri tavoin, kummankin erikoisluonteen mukaan. Vaikuttavimpana sointuliike $D^{6\frac{5}{3}}$ (eli D^6-D) esiintyy lopukkeissa, etenkin tärkeimmissä ja ratkaisevimmissä, jotka sen purkausteho voimakkaasti värittää. Tästä seuraa myös, että D^4 :n edellä tulee olla joko S-tehoinen taikka ainakin T-tehoinen sointu. Siten sen vauhdikas vaikutus saa luontevan valmistuksensa. Sitä vastoin D-tehoinen sointu sen edelle sijoittuneena heikontaa mitättömäksi koko lopukkeen tunnun, ennakoimalla sen ratkaisun. Kaksinnus tulee D^6 :ssä paraiten itse huippusävelen osalle, joka on soinnun basso- ja varsinainen pohjasävel (T_5 :ksi käsittäen taas sen kvintti).

a)	b)	c)	d)	e)
F G C	F G ⁷ C	F ⁶ G C	Dm/F G C	Dm/F C/G G C

IV V I	IV V ⁷ I	ii ⁶ V I	ii ⁶ V I	ii ⁶ V ⁶ $\frac{5}{3}$ I
S D T	S D ⁷ T	S ⁶ D T	S ⁶ D T	S ⁶ D ⁶ $\frac{5}{3}$ T

Esimerkki 12. SDT-kulun eri muotoja ja äänenkuljetuksia.

Yhteenvetona voidaan todeta, että Mozartin tyyppisessä SDT-kulussa subdominantti on sekstisointu, dominantti on septimisointu kaksoispidätyksellä ja basson liike on $\hat{4}-\hat{5}-\hat{1}$.

Jazzstandardit

Jazzstandardien sointukulkuja on analysoitu yhteensä 391 kappaletta (taulukko 2; liite 2). Standardeissa subdominantti ja dominantti esiintyvät poikkeuksetta nelisointuina tai sitä laajempina sointumuotoina. V on poikkeuksetta septimisointu, joten septimiä ei ole merkitty erikseen analyysihin. Toonika esiintyy duurisävellajeissa yleensä nelisointuna (Δ^7 tai Δ^6) ja mollisävellajeissa kolmisointuna. Sointujen mahdollisia laajennoksia ei ole tässä huomioitu, koska se olisi laajentanut variaatioiden lukumäärää tämän tutkimuksen tavoitteisiin nähden kohtuuttomasti. Samasta syystä myöskään toonikasoinnun eri muotoja ei ole eritelty.

Standardien selvästi yleisin SDT-kulku on ii^7-V^7-I . Näitä on analyysiaineistossa yhteensä 278 kappaletta (71 %) ne taulukon sointukulut sisältäen, joissa ii astetta edeltää IV^Δ tai II^7 . Subdominanttisointu on useimmiten ii asteen (72 %) ja selvästi harvemmin IV asteen sointu (13 %). Sen sijaan II asteelle rakentuva duurienseptimisointu ottaa toisinaan subdominantin paikan SDT-kulussa dominantin (DD) muodossa. Näitä tapauksia on hieman alle viidesosa (18 %). Toisinaan väldominantti ja sävellajin ii aste esiintyvät molemmat peräkkäin en-

	Kaikki	S = IV ^A	S = iv ⁷	S = iv ⁶	S = ii ⁷	S = bvi ⁷	DD = II ⁷	DD = bVI ⁷	D = V	D = bII ⁷	D = bVII ⁷
IV ^A -V-I	4	4							4		
iv ⁷ -V-I	3		3						3		
IV ^A -ii ⁷ -V-I	2	3			2				2		
IV ^A -bVII ⁷ -I	14	14									14
ii ⁷ -bVII ⁷ -I	2				2						2
iv ⁷ -bVII ⁷ -I	10		10								10
IV ^A -iv ⁶ -bVII ⁷ -I	9	9		9							9
ii ⁷ -V-I	261				261				261		
II ⁷ -V-I	48						48		48		
II ⁷ -ii ⁷ -V-I	15				15		15		15		
ii ⁷ -bII ⁷ -I	0										
II ⁷ -bII ⁷ -I	6						6			6	
bVI ⁷ -V-I	10							10	10		
bvi ⁷ -bII ⁷ -I	3					3				3	
bVI ⁷ -bII ⁷ -I	3							3		3	
		S = IV ^A	S = iv ⁷	S = iv ⁶	S = ii ⁷	S = bvi ⁷	DD = II ⁷	DD = bVI ⁷	D = V	D = bII ⁷	D = bVII ⁷
Kaikki yht.	390	30	13	9	280	3	69	13	343	12	35

Taulukko 2. Jazzstandardien sointukulut ja eri funktioiden edustajat.

nen dominanttia (esimerkki 13). Dominantti on yleisimmän V asteella (88 %), ja siihen liittyviä kvarttipidätyksiä on aineistossa yksi kappale (0,3 %). Seuraavaksi yleisin dominanttisoitu on niin sanottu subdominantin subdominantti bVII7 (9 %). Useimmiten sitä edeltää mollimuotoinen subdominantti (iv7 tai iv6) ja sitä toisinaan duurimuotoinen IV^Δ7 tai IV6 (ks. "After You've Gone", esimerkki 5 aiempana). Aineiston harvinaisin dominanttisoitu on niin sanottu tritonuskorvausdominantti bII7 (3 %), jota ennen voi lisäksi esiintyä dominantin dominantti (esimerkki 14). Oppikirjasointukulku IV-V-I esiintyy vain yhdessä aineiston kappaleessa ja silloinkin nelisointuina (esimerkki 15).

there will nev - er be an - oth - er you. There

E^b: II⁷ ii⁷ V⁷

Esimerkki 13. VäliDominantti (II7) ja subdominantti (ii7) standardin "There Will Never Be Another You" (1942) tahdeissa 13–15 (NRB 1 1988, 355).

Speaks Lat - in, that Sat - in Doll. She's

C: II⁷ bII⁷ I^Δ

Esimerkki 14. VäliDominantti (II7) ja dominantin tritonuskorvaus (bII7-I) standardin "Satin Doll" (1953) tahdeissa 13–14 (NRB 1 1988, 308).

F^6 F^7/A B^b6 C^7 F^6 (C^7) F^6
 good - ness knows, Hon - ey - suck - le Rose.
 F: IV^6 V^7 I^6

Esimerkki 15. IV–V–I standardin "Honeysuckle Rose" (1927) tahdeissa 14–15 (NRB 2 1991, 134).

II asteen soinnut ovat erityisen merkittävässä asemassa subdominanttifunktion edustajina. Hieman yksinkertaistaen, jos subdominantin lisäseksti (so. 2. sävelaste) sijoitetaan bassoon, rakentuu sointu dominantin dominantille (esimerkki 16a), joka Riemannista (1898, 508) alkaen on ajateltu myös subdominanttiparalleeliksi (Sp). Kun soinnun terssi korotetaan (esimerkki 16b), syntyy subdominanttiparalleelin duurivariantti (SP), joka tyypillisesti käsitetään dominantille tähtääväksi välidominantiksi (DD). Nelisointuharmonian äänenkuljekselle tyypillisesti välidominantin terssi laskee dominanttisoinnun septimille.

a) Dm^7 G^7 C b) D^7 G^7 C
 ii^7 V^7 I II^7 V^7 I
 S_6 D^7 T \mathbb{D}^7 D^7 T
 Sp^7 \longrightarrow SP^7

Esimerkki 16. Subdominanttiparalleeli ja välidominantti.

Standardeissa toisinaan esiintyvä $bVII$ (esimerkki 17) voidaan tulkita mollidominantin paralleeliksi (dP). Se on sävyiltään $V7$ -sointua miedompi dominantin edustaja, koska johtosävelen tilalla on alennettu 7. sävelaste (ks. Motte 1987, 89; Henriksson 1998, 46–47; Harrison 1994, 49–53; Lilja 2009, 84–88; Lilja 2019 painossa). Joskus $bVII$ -sointu tulkitaan subdominantin subdominantiksi

(SS), koska se rakentuu subdominantin IV asteelle ja suhtautuu siis pohjasäveleltään subdominanttiin samoin kuin subdominantti toonikaan (esimerkki 17a; Ingelf 1982, 12–13; Motte 1987, 107–108; Burtat 1988, 83). Tämä tulkinta olisi luonteva vaikkapa Beatlesin kappaleen ”Hey Jude” lopussa, jossa $\flat VII$ edeltää IV astetta eikä päinvastoin kuten käsillä olevassa aineistossa. Jazzteoriakirjallisuudessa $\flat VII$ -soinnun on myös ajateltu muodostuvan hajasäveliikkeestä subdominanttifunktion sisällä (Ingelf 1982, 59; Progris 1986, 62; esimerkki 17b) tai katsottu olevan sukua vähennetylle septimisoinnulle (Henriksson 1998: 47; esimerkki 17c). Tässä tutkimuksessa on päädytty mollimuotoisen dominantin kautta syntyvään tulkintaan (esimerkki 17d). Yhtä kaikki, väli-dominantti ja väli-subdominantti eivät aina ole funktioltaan täysin yksiselitteisiä.

a) F B \flat 7 C
IV $\flat VII^7$ I
S ← SS⁷ → T
dP⁷ ↗

b) Fm⁶ B \flat ⁹ B \flat 7 C⁶
iv $\flat VII^{9-8}$ I
s⁶ → T⁶

c) B \flat ⁷ B \flat 7
vii⁻⁷ $\flat VII^7$
sD^v → sD^v₁

d) Gm B \flat
v $\flat VII$
d → dP

Esimerkki 17. $\flat VII$ -soinnun funktion tulkintoja.

Dominantin tritonuskorvaus on dominanttisoinnusta pohjasäveleltään tritonuksen päässä oleva dominanttiseptimisoitu. Esimerkiksi C-duurin dominanttisoitu G7 voidaan korvata D \flat 7:lla (esimerkki 18). Alkuperäisen dominanttisoinnun septimi ja johtosävel (jotka muodostavat tritonuksen) säilytetään, ja pohjasävel vaihdetaan tritonuksen päähän alkuperäisestä. Tällöin uusi pohjasävel on puoli sävelaskelta kohdesoinnun yläpuolella. Myös väli-dominantit voidaan tritonuskorvata toisella dominanttiseptimisoinnulla (esim. C-duurissa D7 → A \flat 7). Dominantin tritonuskorvaus on enharmonisesti sama ilmiö, josta klassisen musiikin teoriassa käytetään nimitystä ylinouseva sekstisoitu: uuden pohjasävelen ja sävellajin johtosävelen välille syntyy ylinouseva seksti (joka jazzteoriassa ja reaalisointumerkeissä on tapana merkitä enharmonisesti pieneksi septimiksi). Funktioina ajatellen tritonuskorvaus on sukua paitsi dominantille (johtosävel ja dominanttiseptimi) myös subdominantille ($\hat{4}$ ja $\hat{b}2$). Tämän vuoksi siitä käytetään tässä yhdistelmämerkintää ND7, jossa N viittaa napolilaiseen subdominanttisointuun (vrt. Salmenhaara 1968, 112–113) ja D7 dominanttiseptimisointuun. (Sointu voidaan ajatella myös mollisubdominantin johtosävelvaihdoksen sL ja dominantin D7 yhteenliittymänä sLD7. Koska N ja sL ovat sama sointurakenne ja edustavat samaa funktiota, on tähän valittu lyhyempi merkintä.)

Jazzkäytännöissä voidaan myös subdominantti tritonuskorvata toisella molli-septimityyppisellä soinnulla (esim. Dm7 -> A \flat m7). Tritonuskorvaukset ovat tämän aineiston valossa selvästi harvinaisempia kuin jazzteoriakirjallisuuden painotuksista voisi päätellä (esim. Tabell 2004, 35–37). Syy on todennäköisesti se, että aineistossa ei ole varsinaisia bebop-kauden sävellyksiä, joissa kromaattisten II–V-kulkujen käyttö on hyvin yleistä. Esimerkiksi Juha Henrikssonin (1998, 168–177) tutkimissa Charlie Parkerin (1920–1955) sooloissa sellainen esiintyy joka kolmannessa (35 %).

G^7 $D\flat^7$ C
 V^7 bII^7 I
 $D^7 \longrightarrow$ $^N D^7$ T

Esimerkki 18. Dominantin tritonuskorvaus sisältää napolilaisen subdominantti-soinnun ja dominanttiseptimisoinnun piirteitä.

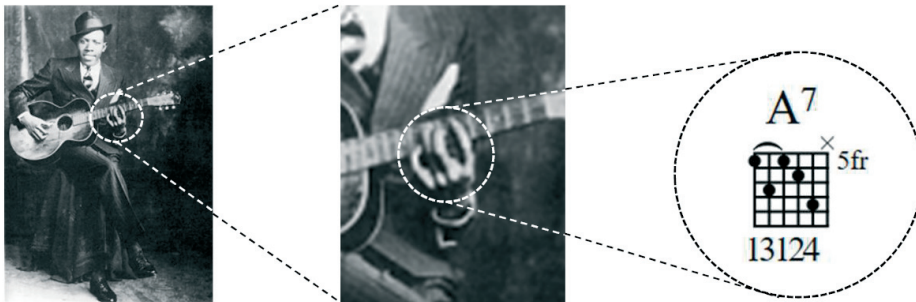
Yhteenvedona todettakoon, että aineiston soinnut ovat poikkeuksetta vähintään nelisointuja, tyypillisin SDT-kulku on ii–V–I (71 %) ja basson liike $\hat{2}$ – $\hat{5}$ – $\hat{1}$ (88 %). Analysoidun aineiston valossa standardit sisältävät myös huomattavan määrän harmonisia pääfunktioita edustavia sijaissointuja. Äänenkuljetuksesta ei nuottiaineiston perusteella voi sanoa oikeastaan mitään, koska harmonia on tapana merkitä realisointumerkein. Laajoihin sointuihin perustuvilla tyyleillä on kuitenkin ominaista, että esimerkiksi rinnakkaisia kvinttejä syntyy eikä niitä pyritäkään välttämään (esim. Tabell 2004, 99–101).

Robert Johnsonin tuotanto








Robert Johnsonilta on säilynyt 29 tallennettua sävellystä, joista eri ottoineen on julkaistu yhteensä 41 kappaleen aineisto. Kappaleet ovat säkeistömuotoisia, ja niistä kaikista on analysoitu ensimmäinen säkeistö (liite 3). Aineiston analyysi on vaatinut joidenkin erikoismerkintöjen käyttöä, joilla on pyritty kuvaamaan Johnsonille ominaisia sointumuotoja ja soinnutusratkaisuja. Johnsonin sointumuodot rakentuvat usein tietyn sormituksen ympärille, joka on nähtävissä myös harvinaisesta valokuvasta (kuva 4). Hän käyttää esimerkissä 19 kuvattuja sointumuotoja kaikilla sointuasteilla ja kaikissa kolmessa funktiossa. Etusormella tai

peukalolla sormitettu pohjasävel saattaa jäädä soinnusta pois, niin myös pikkusormella sormitettu septimi ylimmässä äänessä (esimerkit 19a-b). Terssi, septimi tai molemmat saattavat joskus jäädä kuulumattomiin (esimerkit 19c-d). Pikkusormella kaksi ylintä kieltä sormitettaessa tuloksena on 7[#]9 (esimerkki 19e). Joskus hajotuksesta käytetään ainoastaan ylimmät äänet eli soinnun sisältämä tritonus (esimerkki 19f), ja nimetöntä perussormituksen kvintiltä siirtämällä siihen saadaan lisättyä suuri nooni (esimerkki 19g).

Johnson käyttää paljon myös boogie-woogie -säestyskuviota, joka alun perin oli pianokuvio mutta josta myöhemmin tuli erityisen tärkeä rock 'n' roll -musiikille (esim. Scharfglass 2004; Muir 2012; Hamm et al. 2014). Johnsonin perussormituksen kanssa soittaessa pikkusormi hoitaa liikkuvan sävelen osuuden, jolloin perussormituksen yläseptimi jää pois (esimerkki 20). Boogie-säestyskuvio esiintyy muodoissa 17⁵⁻⁶⁻⁷⁻⁶ ja 17⁵⁻⁶⁻⁵⁻⁶, joissa molemmissa perussormituksen terssi ja septimi kuuluvat enemmän tai vähemmän tai eivät ollenkaan. Välillä näitä on hyvin hankala erottaa toisistaan, koska septimi saattaa kuulua myös perussormituksesta. Analyyseissa (liite 3) ne tapaukset, joissa boogie-kuvio on täysin selvästi jompaakumpaa muotoa, on tilastoitu merkinällä *boogie7-6* tai *boogie5-6*. Muussa tapauksessa merkintä on vain *boogie*.



Kuva 4. Robert Johnson ja A7-soinnun perussormitus noin vuonna 1935 (alkuperäinen kuva: ©1989 Delta Haze Corporation).

a)  b)  c)  d)  e)  f)  g) 

Maj-min7 Maj-min7 (Maj-)min7 Maj(-min7) 7[#]9 Trit7 Trit9

Esimerkki 19. A7-soinnun perussormitus ja sen variaatioita.

Analysoituja sointukulkuja, joissa S, D ja T esiintyvät peräkkäin, on yhteensä 66 (ks. taulukko 3). Tähän sisältyy kolme tapausta, joissa toinen tai molemmat funktioista on implikoitu, mutta sointua ei ole lainkaan soitettu (merkintä

A: I⁷ 5 - 6 - 7 - 6

Esimerkki 20. Boogie-säestyskuvio perussormituksen kanssa.

N.C., engl. *no chord*, ei sointua). Perussormituksen ylärakennetta hyödyntävät soinnut (trit7 ja trit9) on yhdistetty samaan sarakkeeseen. Toisinaan soinnut on toteutettu niin sanottua kämmenvaimennustekniikkaa (engl. *palm mute*, P.M.) käyttäen, jolloin tarkka sointurakenne on hyvin vaikeasti kuultavissa.

	Kaikki	S=IV	S=iv	S=IV ⁷	S=IV ^{PM}	S=IV ^{boos-6}	S=IV ^{1-ään.}	S=IV ^{trit}	S=ii ⁷	DD=II ⁷	D=V ⁷	D=V ^{PM}	D=V ^{boos-6}	D=V ^{1-ään.}	N.C.
V ⁷ -IV ⁷ -I	10			8							11				
V ⁷ -IV ^{trit9} -I	1							1			1				
V ⁷ -IV ^{trit7} -I	1							1			1				
V ^{PM} -IV ^{PM} -I	6				6							6			
V ^{boos-6} -IV ^{boos-6} -I	5					5							5		
V ^{boos-6} -IV ^{trit9} -I	1							1					1		
V-IV-I (yksiaään.)	1						1							1	
V-IV yhteensä	25														
IV-iv-V ⁷ (-I)	34	34	34								34				
IV-V yhteensä	34														
ii ⁷ -V ⁷ -I	2								2		2				
II ⁷ -V ⁷ -I	1									1	1				
II ⁷ (I)-IV ⁷ -I	1									1	1				
V/I-N.C.-I	1										1				1
N.C.-N.C.-I	2														4
Muut yhteensä	7														
Kaikki yhteensä	66	34	34	8	6	5	1	3	2	2	52	6	6	1	5

Taulukko 3. Johnsonin SDT- ja DST-kulut ja sointufunktioiden edustajat.

Johnsonin sointukulut jakautuvat funktioiden järjestyksen mukaan kahdentyyppiin kulkuihin: SDT (56 %) ja DST (38 %). Soinnuttomia (N.C.) kadenssi-paikkoja on 4 % aineistosta. DST-kulut ovat aina muotoa V–IV–I (100 %). Näistä yhtä lukuun ottamatta kaikki (96 %) perustuvat perussormitukselle. SDT-kulut ovat suurimmaksi osaksi muotoa IV–iv–V–I (89 %). Dominanttisointu on aina V asteella, ja näistä 92 % perustuu perussormitukseen ja 9 % sisältää boogie-kuvion. Subdominanttisoinnuista (joita on aineistossa 97 kpl) perussormitukseen pohjautuvia IV asteen sointuja on 25 %, IV asteen duurikolmisointuja 35 % ja iv asteen mollikolmisointuja 35 %, ja II asteen sointu edustaa subdominanttia neljä kertaa (4 %).

Aineistosta 88 % perustuu niin sanottuun kahdentoista tahdin bluesraken- teeseen. Bluesrakenne standardoitui käsittämään tarkalleen 12 tahtia vasta 1940-luvulla, kun sitä ryhdyttiin käyttämään yhtymusiikissa (esim. jump blues, rhythm & blues, rock 'n' roll, bluesrock). 1900-luvun alun maalaisbluesille tyy- pillisesti Johnsonin tahdit saattavat usein olla toisiaan pidempiä tai lyhyempiä.

Koska Johnson varioi tahtien määriä ja pituuksia laulunsa rytmiä mukaillen, täytyy rakenteeseen suhtautua pikemminkin taustalla vaikuttavana viitekehyksenä kuin metrisesti tiukkana kaavana (Headlam 1997, 62–69). Bluesrakenne jakautuu kolmeen fraasiin, jotka joskus nimetään kunkin fraasin aloittavan tonaalisen tehon mukaan. Bluesrakenteen harmoniasta esiintyy lukuisia variaatioita (Merwe 1989, 189–199), joista tässä on kuvattu yksi (kuva 5). Valtaosa Johnson-aineiston analysoiduista sointukuluista keskittyy bluesrakenteen kolmanteen fraasiin, jossa usein esiintyy sekä blueskadenssi (tahdit 9–11) että turnback-kadenssi (tahdeissa 11–12).

phrase 1 (T):	: I	(IV)	I	I	
	T	S			
phrase 2 (S):	IV	IV	I	I	
	S		T		
phrase 3 (D):	V	(IV)	I	(V)	:
	D	S	T	D	

Kuva 5. Kahdentoista tahdin bluesrakenteen harmonia (Lilja 2009, 191).

Blueskadenssi on Johnsonilla aina V–IV–I-muotoinen. Sen variaatiot perustuvat lähinnä perussormituksesta johdettuihin muotoihin. Yleisimpiä dominantin ja subdominantin muotoja ovat duuripienseptimisointu (D: 52 %; S: 32 %), kämmenvaimennettu sointu (D: 24 %; S: 24 %) ja boogie-kuvio (D: 24 %; S: 20 %). Perussormituksen ylärakenne (trit7, trit9) ei esiinny dominanttifunktiossa lainkaan vaan ainoastaan muutamia kertoja subdominantilla (12 %) kuten kapaleessa ”When You Got a Good Friend” (esimerkki 21).

E: V^{boogie}5-6-7-6 IV^{trit9}

D⁷ S⁷

Esimerkki 21. Blueskadenssi kappaleessa ”When You Got a Good Friend” (take 1).

Yhtä lukuun ottamatta kaikissa kappaleissa Johnson käyttää niin sanottua Saints-kuviota, joka on nimetty gospel-klassikossa ”When the Saints Go Mar-

ching In” esiintyvän sointukulun I–I7–IV–iv–V7 mukaan (Lilja 2009, 188–190). Sointukulku on yleinen myös ragtime-musiikissa, esimerkiksi Scott Joplinin vuonna 1900 julkaistussa klassikossa ”The Entertainer” (tahdit 17–20; *Ragtime Showstoppers* 1987). Joskus puhutaankin myös ragtime-kulusta (Curry 2015, 266). Johnsonilla kuvio muodostuu useimmiten laskevasta bassolinjasta $\hat{1}-\flat\hat{7}-\hat{6}-\flat\hat{6}-\hat{5}$ ja toonikaurkupisteestä, jotka implikoivat sointuja I–I7–IV–iv–V7 (esimerkki 22). Saints-kuviota seuraa aina joko uuden säikeistön aloittava tai kappaleen päättävä toonikasointu.

H: I I⁷ IV iv V -⁷

Esimerkki 22. Saints-kuvion ($\hat{1}-\flat\hat{7}-\hat{6}-\flat\hat{6}-\hat{5}$) kaksiääninen perusmuoto kappaleessa ”Kind Hearted Woman” (Lilja 2009, 190).

Saints-kuvio tai sen variaatio esiintyy useimmiten bluesrakenteen kolmannen fraasin lopussa turnback-tehtävässä (25 kertaa eli 61 % kaikista aineiston kappaleista), joskus vain kappaleen alussa (30 %) ja harvemmin sekä alussa että lopussa (7 %) tai ainoastaan lopussa (5 %). Lähes puolessa aineiston kappaleista (49 %) blueskadenssi ja Saints-kulku esiintyvät peräkkäin. Turnback-kuvioissa Saints esiintyy useimmiten kaksiäänisenä perusmuotona (64 %), harvemmin arpeggiona (12 %) tai kolmiäänisenä (8 %) ja yhden kerran yksiäänisenä (4 %). Erilaisia kromaattisia variaatioita on kolme (12 %). Yhden kerran Saints-kulku on sijoitettu ylimpään ääneen ja harmonisoitu basson vastaliikkeellä. Tämä Saints-variaatio on sittemmin muotoutunut keskeiseksi blues-idiomiksi (esimerkki 23; ks. Lilja 2013, 72–73).

C C⁷ F A^b7 G⁷ C

Esimerkki 23. Idiomaattinen blues-lopetus (Lilja 2013, 72).

Aineiston sävellyksistä neljä (yhteensä viisi ottoa eli 12% aineistosta) noudattaa jotain muuta kuin bluesrakennetta. ”Come On in My Kitchen”, ”Last Fair

Deal Gone Down” ja ”Preaching Blues (Up Jumped the Devil)” perustuvat yksisointuiseen riffiin. Kahdessa ensimmäisessä on kaksiosainen kahdeksan tahdin rakenne ja jälkimmäisessä yksiosainen neljän tahdin rakenne. Aineiston poikkeavin kappale on ”They’re Red Hot”: se noudattaa AABA-rakennetta, joka on yleinen *Tin Pan Alley* -tyylisessä (ks. Hamm et al. 2014) amerikkalaisessa populaarimusiikissa ja sitä kautta myös jazzstandardeissa. Myös sen soinnutus noudattelee jazzstandardien dominanttisuhteisia sointukulkuja ja -muotoja. ”They’re Red Hot” ja ”From Four ‘Til Late” sisältävät myös *Tin Pan Alley* -tyylisiä sointukulkuja. Näistä ensimmäisen soinnutus muistuttaa läheisesti esimerkiksi George Gershwinin musikaalisävelmän ”I Got Rhythm” mukaan nimetyn *rhythm changes* -sointuformulan A-osaa (esim. Henriksson 1998, 108–109), ja jälkimmäinen sisältää lyhyen kvinttiketjun.

Yhteenvedona voidaan todeta, että Johnsonin aineiston SDT-kulkujen ja oppikirjakadenssin yhteisiä piirteitä ovat vain sointuasteet. Dominanttien järjestys on lähes yhtä usein DS kuin SD. Lähes kaikki SDT- ja DST-kulut esiintyvät kahdentoista tahdin bluesrakenteen kolmannessa fraasissa. Yleisimpiä ovat blueskadenssi ja Saints-kulku, jotka usein myös esiintyvät peräkkäin: tahdeissa 9–11 on blueskadenssi, johon tahdit 11–12 käsittävä turnback-kadenssi (”Saints”) nivoutuu elliptisesti. Basson liike on $\hat{5}-\hat{4}-\hat{1}$ (blueskadenssi), jota seuraa $\hat{1}-\flat\hat{7}-\hat{6}-\flat\hat{6}-\hat{5}-\hat{1}$ (Saints). Sointumuodot perustuvat perussormitukselle (blueskadenssi) tai ovat kaksiaänisiä (Saints). Äänenkuljetus on kaikelle kitaravetoiselle musiikille ominaisesti rinnakkaista.

Pop-kierto

Tähän mennessä tutkitusta aineistosta ei ole löytynyt yhtään oppikirjakadenssin viisi kriteeriä selvästi täyttävää sointukulkua. Tämän vuoksi kävimme läpi vielä sellaisen ohjelmistoaineiston, jonka soinnutus olisi mahdollisimman lähellä oppikirjakulkua. Pyrkimyksemme oli löytää edes yksi oppikirjamuotoinen sointukulku, minkä vuoksi valitsimme aineiston, josta sellaisen voisi olettaa löytyvän mahdollisimman suurella todennäköisyydellä. Valitun pop-aineiston (ks. liite 4) kaikki kappaleet perustuvat joko sointukulkuun I–vi–IV–V tai I–vi–ii–V. Sointukulut tunnetaan hyvin esimerkiksi Ben E. Kingin esittämästä kappaleesta ”Stand by me” (1962) ja Gershwinin kappaleesta ”I Got Rhythm” (1930). Aineiston kappaleissa ne esiintyvät jatkuvasti muuttumattomina ja toistuvina säestyssointukiertoina, joita ei juurikaan ole koristeltu (näistä sointuformuloista ks. esim. Nikula 2008). Tilastoihin on otettu yksi sointukierto kappaletta kohti (taulukko 4). Ensisijaisena mielenkiinnon kohteenamme oli tarkistaa, esiintyykö V asteen sointu kolmisointuna. Tämä aineisto ei siis millään muotoa ole edustava esimerkki pop-musiikin harmonian moninaisuudesta.

Aineiston yleisin SDT-kulku on muotoa IV–V7–I (54 %), ja seuraavaksi yleisin on ii7–V7–I (31 %). Toisinaan subdominantin molemmat muodot ovat käytössä (10 %). Dominanttisointu on poikkeuksetta V7 (100%), johon ainoastaan yh-

	Kaikki	S = IV	S = IV⁶	S = ii⁷	D = V	D = V⁷	D = V⁶₄₋₇³
IV-V-I	0				0		
IV-V⁷-I	28	28				28	
IV⁶-V⁷-I	2		2			2	
IV-V⁶₄₋₇³-I	1	1					1
ii⁷-V⁷-I	16			16		16	
IV-ii⁷-V⁷-I	4	4		4		4	
ii⁷-IV-V⁷-I	1			1		1	
		S = IV	S = IV⁶	S = ii⁷	D = V	D = V⁷	D = V⁶₄₋₇³
Kaikki yhteensä	52	33	2	21	0	51	1

Taulukko 4. Pop-aineiston sointukierrot ja funktioiden edustajat.

dessä tapauksessa liittyy kaksoispidätys. Subdominanttisoinnuista IV on selvästi yleisempi (69%) ja esiintyy lähes aina kolmisointuna. Sitä vastoin ii on aina nelisointu.

Aineisto edustaa yhdysvaltalaisista teollista popmusiikkia aikakaudelta, joka tyylillisesti on monessa suhteessa *Tin Pan Alley* -tradition suora perillinen. Tämä on kuultavissa myös aineiston harmoniankäsitelyssä, jossa on suuresti taidemusiikin klassisen kauden piirteitä. Tästä yksi esimerkki on aineiston käytetyin sointukulkutyyppi, joka asettuu piirteiltään jonnekin Mozartin ja jazz-aineiston välimaastoon. Oppikirjasointukulun kriteereistä toteutuu siinä jopa neljä viidestä: käytetyt soinnut, basson $\hat{4}-\hat{5}-\hat{1}$ -liike, koristelun puuttuminen ja säännönmukaisesti klassinen äänenkuljetus.

Tyypilliset SDT-kulut eri ohjelmistoaineistoissa

Käsite ”oppikirjaesimerkki” tarkoittaa yleensä esimerkkiä, joka on niin yleinen, että se päättyy oppikirjoihin. Termi täytyy jatkossa määritellä uudestaan, koska ainakin tässä esitetyn lähes tuhat sointukulkua sisältävän aineiston valossa se on pikemminkin *esimerkki, joka löytyy vain oppikirjoista*. Oppikirjaesimerkin sijaan SDT-kulku saa aineistossa esimerkin 24 mukaisia muotoja. Oppikirjamuotoinen SDT-kulku (esimerkki 24a) ei esiinny aineistossa sellaisenaan lainkaan. Pop-aineiston yleisin kulku on oppikirjamuotoa lähimpänä, mutta dominantilla on aina septimisointu (esimerkki 24b). Mozartilla subdominantti on yleisimmin sekstisointu (esim. 24c) ja dominantilla on useimmiten kaksoispidätys (esimerkki 24g). Jazz-aineistossa ii⁷-V⁷-kulku dominoi selvästi (esimerkki 24d) ja väli-dominantti on hyvin yleinen subdominantin sijainen (esim. 24e). Dominantin sijaisena esiintyvät tritonuskorvaus (esimerkki 24f) sekä bVII-sointu, jota useimmiten edeltävät sekä duuri- että mollityyppinen subdominantti (esimerkki 24h). Robert Johnsonille tyypillinen on blueskadenssin ja Saints-kuvion yhdistelmä (esimerkit 24i–j).

a) b) c) d) e)

F G C F G⁷ C Dm/F G⁷ C Dm⁷ G⁷ C D⁷ G⁷ C

S D T S D⁷ T S⁶ D⁷ T Sp⁷ D⁷ T SP⁷ D⁷ T

f) g) h) i) j)

D⁷ Db⁷ C Dm/F C/G G⁷ C F^{A7} Fm⁶ Bb⁷ C⁶ G⁷ F⁷ C C⁷ F Fm G⁷ C⁷

SP⁷ "D⁷ T S⁶ D⁶ ⁷/₃ T S^Δ s⁶ dP⁷ T⁶ D⁷ S⁷ T₋₇ S₃ s₃ D⁷ T⁷

Esimerkki 24. Eri ohjelmistoaineistojen tyylinmukaisia SDT-sointukulkuja.

Tyylinmukaisuudesta oppikirjoissa ja musiikinopetuksessa

Oppikirjallisuudella on suuri valta siihen, minkä ajatellaan olevan hyvää, oikeaa ja normaalia. Suomalaisen musiikinteorian oppikirjallisuuden historia on hyvä esimerkki musiikinteorian opetuksen vaikutuksesta tähän ajatteluun. Suomen kokoinen pieni kansakunta ja kielialue on erityisen herkkä valtakunnallisille virallisille totuuksille. Konsensus-ajattelu on epäilemättä ollut tarpeen ja luonnollista itsenäisyyspyrkimysten, itsenäisen valtakunnan rakentamisen ja sotavuosien jälkeisen jälleenrakentamisen aikoina, jolloin yksi totuus oli kansaa yhdistävä tekijä. Musiikinopetuksen saralla tämä on näkynyt esimerkiksi siinä, että Wilho Siukosen kirjoitukset levisivät laajalti 1930-luvulla ja samalla Ilmari Krohnin vastaavat jäivät vähemmälle huomiolle. Siukonen toimi opettajaseminaarien lehtorina ja myöhemmin johtajana sekä Suomen musiikkiopistojen liiton johdotehtävissä. Krohn puolestaan toimi musiikin saralla korkeamman tason oppilaitoksissa kouluttaen musiikin ammattilaisia ja tutkijoita. Musiikin peruskoulutuksen tasolla toiminut Siukonen pystyi siis markkinoimaan kirjojaan Krohnia laajemmalle yleisölle, minkä seurauksena esimerkiksi sointufunktioajattelu jäi Suomessa verrattain marginaaliseksi. Viimeistään musiikkiopistolain mukanaan tuomat valtakunnalliset opetussuunnitelmat ja mallikokeet yhtenäistivät musiikinteorian opetuksen.

Oppikirjasointukulku toimii esimerkkinä siitä, miten sinänsä marginaalinen ilmiö muuttuu yleisesti hyväksytyksi totuudeksi. Koska oppikirjallisuudella on vahva vaikutus ihmisten totuuskäsityksiin, soisi niiden myös perustuvan todellisiin havaintoihin soivasta musiikista. Tarvittaisiin siis lisää systemaattista musiikin analyysia, ja sitten oppikirjat pitäisi kirjoittaa uudestaan. Analyysissa olisi hyvä

huomioida kunkin tyylin erityispiirteet. Jos musiikki ei sovi johonkin teoriaan, teoriaa pitäisi muuttaa eikä musiikkia pakottaa siihen.

Mozartin musiikki toimii osittain eri sääntövalikoimalla kuin jazz, pop tai blues, joilla kullakin on puolestaan omat säännöstönsä. Tämä voitaisiin huomioida jo oppikirjoja kirjoitettaessa, mutta aivan viimeistään opetustilanteissa. Oppikirjojen laatijat sekä teorian- ja soitonopettajat ovat epäilemättä olleet ja ovat edelleen tietoisia esittelemänsä musiikkityylin konventioista. Opiskelijoille olisi kuitenkin aiheellista tehdä selväksi, jos ja kun toimitaan jonkin tietyn musiikkityylin konventioiden puitteissa. Musiikkityylejä ja tyylinmukaisuutta joka tapauksessa tutkitaan jatkuvasti. Esimerkiksi Caplin (2004, 71) on jo aikaisemmin todennut, että ”oppikirjakulku I–IV–V–I ei ole klassisessa tyyliässä tyyppillinen”. Jos oppikirjakulun kaltaisia asioita kuitenkin opetetaan, olisi opiskelijalle syytä vähintäänkin kertoa, että kysymys on pelkistetystä mallista ja harmonisen ajattelun taustalla vaikuttavasta viitekehyksestä, jota ei elävästä musiikista sel-laisenaan löydy.

Suomeksi julkaistussa harmoniaoppikirjallisuudessa tyylinmukaisuuden tuovat selkeästi esille muun muassa Erkki Salmenhaara (1968, 1970), Diether de la Motte (1987), Timo von Creutlein (2004), Max Tabell (2004) sekä Edward Aldwell ja Carl Schachter (2015 [1989]). Näistä Motte ja Creutlein ovat jaksotaneet esittämänsä ilmiöt musiikin tyylikausien mukaan. Läpikäytyjen oppikirjojen kokonaismäärään (210 kpl) suhteutettuna tätä voi pitää poikkeuksellisena lähestymistapana. Seuraavat sitaatit ovat hyviä esimerkkejä sellaisesta analyysiin perustuvasta musiikinteoriasta, jonka soisimme olevan kaiken oppikirjallisuuden pohja-ajatuksena:

[...] Bachin aikaan dominanttia ei koskaan seuraa pohjamuotoinen subdominantti [...] (Motte 1987, 31).

Harmoniaoppien yleinen näkemys, jonka mukaan soinnussa kaksinnetaan pääfunktiota edustava sävel, pitää paikkansa vain klassisessa musiikissa eikä sitä pidä ulottaa Bachin aikaan (ibid. 36).

[Esimerkiksi] rock- tai jazz-musiikissa rinnakkaisliikkeet ovat kuitenkin hyvin tyyppillisiä (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 206).

Vaikka Bachin aikaan pohjamuotoinen DST-kolmisointukulku ei ole mahdollinen, se on toisissa tyyleissä enemmän kuin yleinen, jopa tyyliä määrittävä tekijä. Tämä blueskadenssi on heikosti huomioitu oppikirjallisuudessa. Joissakin se esiintyy (esim. Salmenhaara 1970, 202; ks. myös Schenker 1954, 224), mutta useimmiten sen käyttö kielletään saman tien. Tarkastelluista oppikirjoista Motte (1987, 31) on ainoa, joka perustelee DS-kulun kieltämisen tyylinmukaisuuteen vedoten. Krohnilla (1923, 56–57) on erilainen, runollisempi strategia:

Tarkastellessamme päinvastaista liikettä: T–D–S–T [...] havaitsemme heti sen erikoisvaikutuksen, joko juhllisesti tai koomillisesti töksähtävän, mutta aina jonkun veran yllättävän. Siihen onkin syynsä. Vauhdin kokoamisesta luonnollisesti odotetaan siirryttävän voiman osotukseen, mutta ei suinkaan päinvastoin. Jos keihäänheittäjä heittonsa jälkeen vasta taipuu taapäin, ei se liike voi ilmaista muuta, kuin että hän

ihmettelee tai säikähtyy heittonsa tulosta. Vedämme siis johtopäätöksen sellaisen, että S–D-liike aina ja kaikkine muunnoksineen ilmaisee jotain odotettavissa ollutta, mutta D–S-liike, muunnoksineen, jotain odottamatonta.

Tyylinmukaisuuden kannalta on yllättävää, että suhteellisen tuoreissa populaarimusiikin oppikirjoissa blueskadenssi jää lähinnä maininnan tasolle (Heikkilä & Halkosalmi 2005, 206; Grefveberg 2014, 156–159), vaikka blueskadenssi ja muut V–IV-kulut ovat merkittävässä osassa pop- ja rockmusiikkia (esim. Everett 2009, 228–230). Kattavimman selvityksen bluesharmoniaista ja sen kehityksestä antaa Max Tabell (2004, 54–64), joka myös huomioi, minkä tyylisestä ja minkä aikakauden bluesista milloinkin on kyse.

Jos tekijänoikeudelliset seikat estävätkin kokonaisten kappaleiden julkaisemisen, voisivat reduktiot ja lyhyet nuottiesimerkit olla kätevä apuväline populaarimusiikin ilmiöiden käsittelyssä vaikkapa seuraavaan tapaan: Otis Reddingin kirjoittaman ja Aretha Franklinin tulkitseman soul-klassikon ”Respect” (1967) säkeistö rakentuu V–IV-sointukulun varaan (ks. esimerkki 25). Kertosäkeistö perustuu sointukulkuun IV–I, ja kaikki soinnut ovat duurienseptimisointuja. Taustalauluharmonian äänenkuljetus on kiintoisa verrattuna oppikirjallisuuteen, jossa johtosävel viedään aina ylös ja septimi alas. Tässä kumpaisenkin soinnun terssi ja septimi kuljetetaan kromaattisesti lähimpiin ääniin. Käytäntö heijastelee epäilemättä instrumenttitekniikkaa – pianolla ja kitaralla tällainen äänenkuljetus on erittäin luontevaa ja intuitiivisempaa kuin vastaliike (vrt. esim. Bill Withersin soul-klassikko ”Lean on me”, 1972). Ylipäätään rinnakkainen äänenkuljetus on popmusiikissa enemmän sääntö kuin poikkeus, kitaravetoisessa musiikissa instrumentin luonteesta johtuva välttämättömyys ja tyylinmukaisuustekijä (äänenkuljetuksesta heavy-musiikissa, ks. Lilja 2009, 91–100). Joissakin tyyleissä myös lauluharmoniat saatetaan toteuttaa rinnakkaisissa kvinteissa (esimerkki 26).

verse chorus

D⁷ S⁷ T⁷ S⁷ T⁷

Esimerkki 25. Kappaleen ”Respect” taustalauluharmonian reduktio ja funktiot.

Useimmat oppikirjat erityisesti 1900-luvun puoliväliin asti vaikuttaisivat olevan melkoisen ohjelmallisia julistuksia, eikä sitä ole edes pyritty peittelemään. On ilmeistä, että kirjoittajat pitivät tietynlaista musiikkia ja sen lainalaisuuksia joitakin muita merkittävämpänä. Ymmärrettävää tämä on sikäli, että myös saksankielisten esikuvien sävy on ollut vastaava. Ylipäätään tässä sävyssä heijastuu se 1800-luvun Euroopassa yleinen ajattelutapa, jossa länsimaista kulttuuria



Esimerkki 26. Iron Maidenin kappaleen "Running free" (1980) [2:46–2:51] kitara- ja laulustemmat (Lilja 2009, 96).

ja sen (taide)musiikkia pidettiin yliverlaisena muihin nähden. Samankaltainen sävy on siirtynyt – varmasti osittain myös tahattomasti – myös lähes kaikkiin 1900-luvun jälkipuoliskon oppikirjoihin, eikä tämä ole 2000-luvulla juuri muuttunut.

Suomen musiikkioppilaitosten liiton laatimat musiikinteorian peruskurssien mallikokeet ohjasivat musiikinteorian sisältöä ja opetusta valtakunnallisesti aina 1990-luvun lopulle asti (esim. Jurvanen 2005). Vähitellen mallikokeet saivat osakseen kasvavaa kritiikkiä, mistä esimerkkinä Outi Leppäsen (1997) mallikoikeita käsittelevä tutkimus:

SML:n mallikokeiden suuntaama musiikinteorian opetus ei peruskurssitasolla edistä musikiillisen kudoksen ymmärtämistä ja säveltäpailukin ilman validia teoreettista tietoa edesauttaa sitä vain niukasti, tiedostamattomaksi jäävällä tasolla. Musiikinteorian kokeesta selviytyy sellaisenaan varastoidulla arkitiedolla ja jopa ilman mitään varsinaisen musikiillisen kognition muotoja. (Leppänen 1997, 30.)

Kriittiset äänenpainot edesauttoivat sitä, että musiikkiopistolaki kumottiin ja korvattiin lailla taiteen perusopetuksesta vuonna 1998. Tämän jälkeen musiikkioppilaitokset ovat itse saaneet laatia opetussuunnitelmansa (ks. esim. Jurvanen 2005, 23). Valtakunnallisten tutkintovaatimusten lakkauttamisen myötä oppisisällöiksi valikoituva materiaali on siis ollut pitkälti oppilaitoskohtaisista tutkintovaatimuksista riippuvaista. Tämä kehitys on tarjonnut sen mahdollisuuden, että oppilaitokset voivat halutessaan suunnitella oppisisältönsä myös tyylinmukaisuus huomioiden. Niin sanottujen peruskurssikirjojen painosten ja nimikkeiden määrä väheni 2000-luvun alussa, vaikka oppilasmäärä ei musiikkioppilaitoksissa suinkaan pienentynyt. Tästä voitaneen arvailla, että opettajat siirtyivät käyttämään itse laatimaansa ja oppilaitokseensa sopivaa oppimateriaalia. Tämä materiaali monistettiin ja käytettiin oppilaitoksen sisällä eikä sitä kustannettu, mikä ainakin populaarimusiikin oppilaitoksissa oli oppikirjojen puutteen vuoksi normaali käytäntö jo aikaisemmin. Nykyään tilanne lienee pitkälti se, että Etelä-Suomessa ei välttämättä tiedetä, mitä ja miten Pohjois-Suomessa opetetaan.

Oppikirjojen lisäksi myös opettajan arvostukset ja arvoalinnat vaikuttavat väistämättä opetuksen tapaan, sisältöön ja järjestykseen. Nuorempi opettajakunta korvaa vähitellen vanhemman polven, mikä saattaa johtaa myös tyylinmukaisuuden selkeämpään huomioimiseen. "Jos opetuksessa keskitytään

pelkkään loppusuoritukseen, [...] jätetään silloin huomioimatta oppilaan tarve ymmärtää oppimaansa, yhdistää se muihin kokemuksiinsa ja tarve kyetä soveltamaan oppimaansa” (Jurvanen 2005, 20). Kristian Wahlströmin (2013) mukaan soitonopettajalla olisikin oltava laajan analyttinen musiikillinen tietämys, jotta hän voisi opettaa kutakin oppilastaan tämän omista musiikillisista lähtökohdista käsin. Sanna Haapasalo-Halmeen (2013) artikkeli ”Teoslähtöinen ja tyylinmukainen opetustapa” puolestaan kiteyttää tämän pedagogisen suuntauksen johtopäätöksillä.

Johtopäätökset

Suomalaisen musiikinteorian oppikirjallisuuden esittämä versio SDT-sointukulun arkkityypistä on ollut varsin muuttumaton viimeiset 150 vuotta. Tässä käsitellyn musiikkiaineiston perusteella tuota arkkityypistä oppikirjakulkua ei elävästä musiikista sellaisenaan löydy. Mielestämme tämä herättää vakavia kysymyksiä musiikinteoreettiseen opetukseen ja erityisesti sen tyylinmukaisuuteen liittyen. Olemme tietoisia siitä, että analyysiaineiston valintaamme ja sen käsittelytapaa voidaan monin osin kritisoida. Esimerkiksi klassisista harmonisista käytännöistä piirtyisi varsin erilainen kuva, jos tarkastelun kohteena olisi Mozartin sijaan tai ohella ollut esimerkiksi Robert Schumann. Vastaavasti jazzmusiikin ja sen eri tyylien käytänteistä saisi huomattavasti todenmukaisemman kuvan, jos analyysi perustuisi eri esittäjien versioihin eikä keskiarvoistettuun nuottimateriaaliin, joka muusikolle usein toimii ainoastaan musiikkiesityksen valmistamisen lähtökohdina. Selvää on, että jatkotutkimuksia ainakin näiltä osin tarvitaan. Lähes tuhat sointukulkua sisältävän aineistomme kautta uskomme kuitenkin antaneemme edes jonkinlaisen kuvan siitä, miten musiikinteorian oppikirjallisuus ja eri tyylien musiikilliset käytännöt oppikirjasointukulun osalta kohtaavat vain valikoiduin osin. Sen sijaan musiikkiaineistoja keskenään vertaillaessa voi tulla siihen tulokseen, että länsimaisen musiikin harmoniakäytännöt ovat tyylijajista riippumatta monin osin varsin läheistä sukua keskenään.

Lähteet

Äänitteet

- Beatles, The. 1968. ”Hey Jude” [single]. Apple.
Franklin, Aretha. 1967. *I Never Loved a Man the Way I Love You*. Atlantic.
Iron Maiden. 1980. *Iron Maiden*. EMI.
Johnson, Robert. 1990. *The Complete Recordings*. Columbia.
King, Ben E. 1962. *Don't Play That Song!* Atco.
Withers, Bill. 1972. *Still Bill*. Sussex Records.

Videotalenne

The Milksap Montage [s.a.]. Pop-hittien katkelmia vuosilta 1958-1963, koostanut Philip Tagg. <http://tagg.org/Clips/HTML5/MilksapOnly_VP8.webm> (tarkistettu 6.5.2019).

Nuottijulkaisut

Mozart, Wolfgang Amadeus. 1977. *Klaviersonaten, Band I Urtext*. München: G. Henle Verlag.

Mozart, Wolfgang Amadeus. 1977. *Klaviersonaten, Band II Urtext*. München: G. Henle Verlag.

Neue Mozart-Ausgabe Online. 2019. <<https://dme.mozarteum.at/nmaonline/>> (päivitetty 12.3.2019).

The New Real Book, Volume 1. 1988. Compiled & edited by Chuck Sher & Sky Evergreen. Petaluma: Sher Music.

The New Real Book, Volume 2. 1991. Compiled & edited by Chuck Sher & Sky Evergreen. Petaluma: Sher Music.

The New Real Book, Volume 3. 1995. Compiled & edited by Chuck Sher & Sky Evergreen. Petaluma: Sher Music.

Ragtime Showstoppers. 1987. Miami: Beam Me Up Music.

Kirjallisuus

Aaron, Michael. 1955 [1947]. *Pianokoulu I*. Suomeksi toimittanut Matti Rautio. Helsinki: Musiikki Fazer.

Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 1989 [1979]. *Harmony and Voice Leading*. Second edition. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich.

Backlund, Kaj. 1983. *Improvisointi pop/jazzmusiikissa*. Helsinki: Musiikki Fazer.

Blombach, Ann. 1987. "Phrase and Cadence: A Study of Terminology and Definition". *Journal of Music Theory Pedagogy* 1 (1987): 231.

Burbat, Wolf. 1988. *Die Harmonik des Jazz*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle & Co.

Caplin, William E. 2004. "The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions". *Journal of the American Musicological Society* 57 (1): 51–117.

Cohn, Richard. 1997. "Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their Tonnetz Representations". *Journal of Music Theory* 41 (1): 1–66.

Christensen, Thomas. 1992. "The 'Règle de l'Octave' in Thorough-Bass Theory and Practice". *Acta Musicologica* 64 (2): 91–117.

Creutlein, Timo von. 1977. *Säveltapailun ja musiikin teorian peruskurssit 1–3, työkirja*. Helsinki: Otava.

Creutlein, Timo von. 1980. *Säveltapailu ja musiikin teoria I*. Keuruu: Otava.

Creutlein, Timo von. 1998. *Kenraalibasso*. Helsinki: Otava.

Creutlein, Timo von. 2004. *Forza*. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.

Creutlein, Timo von. 2005. *Punctus contra punctum*. Helsinki: Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia.

Creutlein, Timo von. 2015. "Suomenkieliset musiikin teorian, analyysin, harmoniaopin, kontrapunktin ja säveltapailun oppikirjat vuosilta 1865–2015". *Musiikin suunta* 37 (4): 56–61.

Creutlein, Timo von ja Sanna Haapasalo-Halme. 2010. *SKILLS*. Helsinki: Sulasol.

Creutlein, Timo von ja Jukka Louhivuori. 1982. *Musiikinteorian kuntokoulu*. Helsinki: Fazer.

- Curry, Ben. 2015. "Blues Music Theory and the Songs of Robert Johnson: Ladder, Level and Chromatic Cycle". *Popular Music* 34 (2): 245–273.
- Everett, Walter. 2009. *The Foundations of Rock: From "Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes"*. Oxford: Oxford University Press.
- Frosterus, Leonard B. 1878. *Perustus-Tieto Soitanton.* Turku: G. W. Wilén.
- Grefveberg, Rolf. 2014. *Pop/jazz-mappi: Pop/jazzmusiikinteorian ammatillinen oppi- ja tehtäväkirja*. 3. korjattu painos. Helsinki: Annamedia.
- Höijer, J. Leonard. 1878. *Musik-Ordbok (Musiikki-sanakirja)*. Turku: G. W. Wilén.
- Haapasalo-Halme, Sanna. 2013. "Teoslähtöinen ja tyylinmukainen opetustapa". *Musiikin suunta* 35 (4): 13–23.
- Hamm, Charles, Robert Walser, Jaqueline Warwick ja Charles Hiroshi Garrett. 2014. "Popular music". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2259148>> (julkaistu 31.1.2014).
- Harrison, Daniel. 1994. *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Headlam, Dave. 1997. "Transformations in the Music of Cream". *Understanding Rock*, toim. John Covach & Graeme M. Boone. New York: Oxford University Press. 59–92.
- Heikkilä, Pasi ja Veli-Matti Halkosalmi. 2005. *Tohtori Toonika. Musiikin teorian, säveltapailun ja nuottikirjoituksen oppikirja*. Helsinki: Otava.
- Henriksson, Juha. 1998. *Chasing the Bird: Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Hyer, Brian. 2002. "Tonality". *Cambridge History of Western Music Theory*, toim. Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press. 726–152.
- Ingelf, Sten. 1990 [1982]. *Jazz & popharmonik*. 4:e upplagan. Stockholm: Reuter & Reuter.
- JazzStandards.com* 2019. <<http://www.jazzstandards.com/>> (tarkistettu 6.5.2019).
- Jurvanen, Hanne. 2005. *Musiikin teoriaa vai käytäntöä[?]. Musiikin perusteiden opettajien näkemyksiä aineensa kehitysuunnasta*. Musiikkikasvatuksen tutkielma, Sibelius-Akatemia.
- Juusela, Kari. 2015. *Berklee Contemporary Dictionary of Music*. Boston: Berklee Press.
- Kernfeld, Barry. 2003. "Pop Song Piracy, Fake Books, and a Pre-history of Sampling". Konferenssiesitelmä. *Copyright and the Networked Computer: a Stakeholder's Congress*. University of California Washington Center, Washington, DC, 6.11.2003.
- Kernfeld, Barry. 2006. *The Story of Fake Books: Bootlegging Songs to Musicians*. Lanham: Scarecrow Press.
- Kirnberger, Johann Philipp. 1773. *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*. Berlin: G. J. Decker und G. L. Hartung.
- Koch, Heinrich Christoph. 1782. *Versuch einer Einleitung zur Composition, vol. 1*. Leipzig: Adam Friedrich Böhme.
- Koch, Heinrich Christoph. 1787. *Versuch einer Einleitung zur Composition, vol. 2*. Leipzig: Adam Friedrich Böhme.
- Kontunen, Jorma. 1973. *Soinnutus I*. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Kontunen, Jorma. 1990. *Musiikin kieli 1, Perustiedot*. Juva: WSOY.
- LaVere, Stephen C., toim. 1990. *Robert Johnson: The Complete Recordings* [CD-vihko]. Columbia.
- Leppänen, Outi. 1997. "Musiikinteorian ja säveltapailun opetus – mitä se on ja mitä sen pitäisi olla?" *Sävellys ja musiikinteoria* 7 (2): 19–40.
- Levine, Mark. 1995. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music.
- Lilja, Esa. 2009. *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. Vantaa: IAML Finland.

- Lilja, Esa. 2013. "Idiomaattiset kuviot musiikin kuulemisen apuvälineenä, osa 3: Harmoniset idiomit". *Musiikin suunta* 35 (3): 71–74.
- Lilja, Esa. 2014. "Populaarimusiikin transkriptio ja analyttisen kuuntelun kehittäminen". *Etnomusikologian vuosikirja* 26, toim. Saijaleena Rantanen, Meri Kytö ja Kim Ramstedt. 162–191.
- Lilja, Esa. [painossa] "Harmonic Function and Modality in Classic Heavy Metal." *Metal Music Studies*.
- Linnala, Eino. 1938. *Yleinen musiikkioppi I*. Jyväskylä: Gummerus.
- Loewengard, Max. 1905 [1892]. *Sointuoppi*. Suom. Heikki Klemetti. Helsinki: Osakeyhtiö Weilin & Göös.
- Louis, Rudolf ja Ludwig Thuille. 1913 [1907]. *Harmonielehre*. Fünfte unveränderte Auflage. Stuttgart: Verlag von Karl Grüniger (Klett & Hartmann).
- Mann, Alfred, toim. 1971. *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. Revised edition. Käännös Alfred Mann. New York: W. W. Norton.
- Merwe, Peter van der. 1989. *Origins of the Popular Style*. Oxford: Clarendon.
- Motte, Diether de la. 1987 [1976]. *Harmoniaoppi*. Suom. Mikko Heiniö. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Muir, Peter C. 2012. "Boogie-woogie (i)". *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2228520>> (julkaistu 4.10.2012).
- Nikula, Markku. 2008. *Kvinttisekvenssi-sointukierto 1900-luvun amerikkalaisessa populaarimusiikissa*. Musiikkitieteen pro gradu, Helsingin yliopisto.
- Piston, Walter. 1962. *Harmony*. Third edition. New York: W. W. Norton.
- Progris, Jim. 1986. *The Basic Elements of Jazz*. Miami: Studio 224.
- Raitio, Seija-Sisko. 1970 [1967]. *Lectio sonorum. Sävel- ja rytmitapailun oppijakso I*. Helsinki: Fazer.
- Rameau, Jean-Philippe. 1737. *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*. Paris.
- Rameau, Jean-Philippe. 1750. *Démonstration du principe de l'harmonie, Servant de base à tout l'Art Musical théorique et pratique*. Paris.
- Rameau, Jean-Philippe. 1971 [1722]. *Treatise on Harmony*. Kääntänyt Philip Gosset. New York: Dover.
- Reicha, Antoine. 1814. *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie*. Paris: J. L. Scherff.
- Richter, Ernst Friedrich. 1853. *Lehrbuch der Harmonie*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Rischbieter, Wilhelm. 1876. *Aufgaben und Regeln für Harmonieschüler*. 3. Auflage. Berlin: Ries & Erler.
- Riemann, Hugo. 1873. *Musikalische Logik: Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musik-systems*. Leipzig: C. F. Kanth.
- Riemann, Hugo. 1895. *Harmony Simplified, or the Theory of Tonal Functions of Chords*. London: Augener.
- Riemann, Hugo. 1898. *Geschichte der Musik Theorie im IX–XIX Jahrhundert*. Leipzig: Max Hesses Verlag.
- Rimski-Korsakov, Nikolai. 1937 [1886]. *Практический учебник гармонии [Käytännöllinen harmoniaoppi]*. 16. painos. Moskova: Steinberg.
- Ronkainen, H. 1889. *Sointu-oppi*. Leipzig: C. G. Röder toimittajan ja J. Mennun kustannuksella.
- Salmenhaara, Erkki. 1968. *Sointuanalyysi*. Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, Erkki. 1970. *Soinnutus*. Helsinki: Otava.
- Scharfglass, Matt. 2004. "Steppenwolf 'Born to Be Wild'". *Guitar World* 25/5: 111.
- Schenker, Heinrich. 1954 [1906]. *Harmony*. Toim. Oswald Jonas, käänt. Elisabeth Mann Borgese. Chicago: University of Chicago Press.

- Sher, Chuck. 1988. "Publisher's foreword". *The New Real Book, Volume 1*, toim. Chuck Sher & Sky Evergreen. Petaluma: Sher Music. i.
- Sher, Chuck. 1991. "Publisher's foreword". *The New Real Book, Volume 2*, toim. Chuck Sher & Sky Evergreen. Petaluma: Sher Music. i.
- Siukonen, Wilho. 1922. *Musiikki-oppi musiikkikouluja, seminaareja ja yksinopiskelijoita varten*. Porvoo: WSOY.
- Siukonen, Wilho. 1932. *Musiikki-oppi musiikkikouluja, seminaareja ja yksinopiskelijoita varten*. 2. painos. Helsinki: Otava.
- Suomen musiikkioppilaitosten liitto 1980. *Pianonsoiton peruskurssien tutkintovaatimukset*. [s.l.]: Suomen musiikkioppilaitosten liitto ry.
- Tabell, Max. 2004. *Jazzmusiikin harmonia*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Terefenko, Dariusz. 2014. *Jazz Theory: From Basic to Advanced Study*. New York: Routledge.
- Törnudd, Axel. 1911. *Yksiaänisten laulujen sävellysoapas*. Helsinki: Otava.
- Vogler, Abbé. 1802. *Handbuch zur Harmonielehren und fuer den Generalbaß*. Prague.
- Wahlström, Kristian. 2013. "Oppilaan oikeat hakusanat. Oppilaslähtöisyyden ja opettajan asiantuntijuuden yhteensovittaminen soitonopetuksessa". *Musiikin suunta* 35 (4): 24–38.
- Wason, Robert R. 1985. *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Weber, Gottfried. 1824. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht*. Zweiter band. Zweite durchaus umgearbeitete Auflage. Mainz: B. Schotts Söhne.
- Weber, Gottfried. 1851. *The Theory of Musical Composition*. Translated from the third, enlarged and improved, German edition [1830–1832], with notes by James F. Warner, edited, with additions drawn from the German original, by John Bishop. London: Robert Cocks and Co.
- Wegelius, Martin. 1897. *Yleinen musiikkioppi ja analyysi*. Suom. Armas Järnefelt. Helsinki: G. W. Edlund.
- Wegelius, Martin ja Eino Linnala. 1947. *Kenraalibasso*. Porvoo: WSOY.

Textbook form of the SDT chord progression in music theory textbooks and four musical styles

In Finnish music theory textbooks for the past 150 years the triadic IV–V–I progression has been presented as the standard form of the SDT chord progression. However, after reviewing around 1000 chord progressions in four different musical styles (W. A. Mozart, jazz standards, Robert Johnson, pop hits) it seems evident that this chord progression in its textbook form is virtually non-existent. This raises serious issues regarding the relation of music theory textbooks with style sensitive music pedagogy.

FT Esa Lilja (esa.lilja@helsinki.fi) on Helsingin yliopiston musiikkitieteen dosentti, muusikko ja säveltäjä, joka toimii sekä taide- että populaarimusiikin kentällä. Tällä

hetkellä hän toimii Helsingin yliopiston musiikkitieteen yliopistonlehtorina vasta-
ten erityisesti musiikinteorian opetuksesta ja ohjauksesta.

MuT, FL Timo von Creutlein (tcreut@gmail.com) on toiminut lehtorina Sibelius-
Akatemiassa, Helsingin ja Jyväskylän yliopistoissa sekä musiikinteorian yliopet-
tajana Helsingin konservatoriossa. Hän on julkaissut kymmeniä musiikinteorian
oppikirjoja.

Liite 1. Mozartin klaveerisonaateista poimitut sointukulut

Yhteenveto sointukuluittain

(D = duurisävellaji, m = mollisävellaji; astemerkinnot luetaan duuri- ja mollisä-
vellajien mukaisesti.)

II-V-I	D: 7 kpl	
II-V ⁷ -I	D: 6	
II-V ⁴ ₃ -I	D: 4	
II-V ⁶ ₄ ⁷ -I	D: 2	
II ⁶ -V-I	D: 21	m: 2
II ⁶ -V ⁷ -I	D: 39	m: 1
II ⁶ -V ⁵ ₃ -I	D: 60	m: 15
II ⁶ -V ⁶ ₄ ⁷ -I	D: 146	m: 9
II ⁶ -V ⁶ ₄ ² -I ⁶	D: 6	
II ⁷ -V-I	D: 4	
II ⁶ ₅ -V-I	D: 12	m: 2
II ⁶ ₅ -V ⁷ -I	D: 5	m: 2
II ⁶ ₅ -V ⁶ ₄ ⁷ -I	D: 10	
	D: yht. 322	m: yht. 31
	II-V yht. 353 kpl	

IV-V-I	D: 2 kpl	
IV-V ⁶ -I	D: 2	
IV-V ⁷ -I	D: 7	
IV-V ⁵ ₃ -I	D: 17	m: 5
IV-V ⁶ ₄ ⁷ -I	D: 47	m: 7
IV-V ⁶ ₄ ² -I ⁶	D: 1	
IV ⁶ -V-I	D: 4	
IV ⁶ -V ⁷ -I	D: 4	
IV ⁶ -V ⁶ ₅ -I	D: 3	
IV ⁶ -V ⁶ ₄ ⁵ ₃ -I	D: 6	m: 3
IV ⁶ -V ⁶ ₄ ⁷ -I	D: 6	
	D: yht. 99	m: yht. 15
	IV-V yht. 114 kpl	

N⁶-V-I m: 3

Kaikkiaan 353 + 114 + 3 = 470 SDT-kulkua

Harhalopukkeet:

V-VI

D: 8 m: 1

V-IV⁶

D: 1

Teoskohtainen luettelo sointukuluista

(Suluissa sävellaji: tahtinumerot.)

KV 279, C-duuri

I Allegro

II⁶-V⁽⁷⁾-I (C: 2-3, 59-60, 93-94, 95-96; G: 32-33, 34-35)

II⁶-V⁶₄⁷-I (G: 29-31; C: 90-92)

II-(V⁶₅)-V⁷-I^{4-3 9-8} (C: 97-98)

II Andante

II⁶-V⁶₄⁷-(IV⁶) (F: 3-4)

II⁶-V⁶₄⁷-I (F: 5-6, 60-61, 62-63; C: 20-21)

IV-V⁶₄⁷-I (C: 16-17; F: 56-57, 71-72)

III Allegro

II⁶-V-I (C: 9-10, 95-96)

IV-V⁶_{4 3}-I (G: 37-38; C: 123-124)

II⁶-V⁶_{4 3}⁽⁷⁾-I (G: 44-46, 48-50, 52-54; C: 130-132, 149-151, 153-154)

KV 280, F-duuri

I Allegro assai

II⁶-V-I (F: 12-13, 94-95)

II⁶-V⁶₄⁷-I (C: 42-43, 130-131)

IV-V⁴⁻³-I (C: 47-48; F: 135-136)

II⁶-V⁴⁻³-I (C: 52-54; F: 140-142)

II Adagio

IV-V⁶₄⁷-(VI) (As: 17-19)

II⁶-V⁶₄⁷-I^{9-8 4-3 7-8} (As: 23-24)

II⁶₅-V⁷-(VI^{6-5 4-3}) (f: 2-4, 38-40)

IV-V⁶₄⁷-I⁽⁶⁾ (f: 51-53, 57-58)

III Presto

IV-V⁶_{4 3}-I (F: 14-16)

II⁶-V⁶_{4 3}-I (C: 61-62, 65-66; F: 121-123, 172-173, 176-177)

IV⁶-V⁷-I (C: 69-72; F: 180-183)

KV 281, B-duuri

I Allegro

II⁶-V⁶_{4 3}⁽⁷⁾-I (B: 7-8, 76-77, 98-99, 102-103; F: 29-30, 33-34, 47-48)

II-V⁶₄⁷-I (F: 35-36, 37-38; B: 104-105, 106-107)

II Andante amoroso

II⁶-V⁷-I (Es: 10-12, 68-70)

IV-(II⁶)-V⁶₄⁷-(VI) (B: 33-35; Es: 93-95)

III Allegro (Rondeau)

IV-(IV⁶)-V⁴⁻³-I (B: 7-8, 50-51, 78-79, 149-150)

IV-V⁷-I (B: 11-12, 82-83)

IV-V⁶₄⁷-I (B: 15-16, 86-87, 155-156, 157-158)

II⁶₅-V⁴⁻³-I (F: 38-39; B: 135-136)

KV 282, Es-duuri

I Adagio

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (B: 12-13; Es: 30-32)

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}^{9-8\text{ }7-8\text{ }4-3}$ (Es: 35-36)

II Menuetto

$\text{II}^6\text{-(II)-V}^7\text{-I}$ (B: 31-32)

III Allegro

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (B: 21-23; Es: 82-84, 94-96)

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^5\text{-I}$ (B: 29-31; Es: 90-92)

$\text{IV-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (B: 33-35)

$\text{II}^6\text{-(II)-V-I}^6$ (B: 36-37, 38-39; Es: 99-100)

KV 283, G-duuri

I Allegro

$\text{IV}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (G: 8-10, 14-16, 117-118)

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (D: 37-38, 42-43, 50-51; G: 104-105, 109-110)

$\text{II}^6\text{-(II)-V}^{(7)}\text{-I}$ (D: 47-48; G: 114-115)

$\text{II}^6\text{-V-I}$ (D: 61-62)

II Andante

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}^{7-8\text{ }4-5\text{ }2-3}$ (C: 4)

$\text{IV-V}_4^6\text{ }^5\text{-I}$ (G: 13-14; C: 36-37)

$\text{IV-V}^7\text{-I}^{9-8\text{ }4-3\text{ }7-8}$ (C: 39)

III Presto

$\text{IV-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (D: 70-73; G: 241-244)

$\text{II}_5^6\text{-(II}^7\text{)-V-I}$ (D: 80-81; G: 251-252)

KV 284, D-duuri

I Allegro

$\text{IV-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (A: 39-41, 42-44; D: 111-113, 114-116)

II Andante (Rondo en Polonaise)

$\text{IV}^{(6)}\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}^{9-8\text{ }4-3}$ (A: 15-16, 45-46, 90-91)

$\text{IV-V}^7\text{-I}^{9-8\text{ }4-3}$ (E: 29-30)

III Andante (Thema con Variazioni)

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^5\text{ }^{(7)}\text{-I}$ (A: 143-144; D: 67-68)

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}^{9-8\text{ }4-3}$ (D: 7-8, 16-17, 24-25, 92-93, 101-102, 152-153; A: 58-

59, 194-195)

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}^{9-8\text{ }4-3\text{ }7-8}$ (D: 33-34)

$\text{IV-V}^7\text{-I}$ (A: 75-76; D: 84-85)

$\text{II-V}^7\text{-I}^{9-8\text{ }7-8}$ (A: 160-161; D: 169-170)

$\text{II}^6\text{-V}^7\text{-I}$ (D: 186-187, 210-211, 219-220, 258-259)

$\text{IV-V}_4^6\text{ }^5\text{-I}^{9-8\text{ }4-3}$ (A: 202-203)

KV 309, C-duuri

I Allegro con spirito

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^5\text{ }^{(7)}\text{-I}$ (C: 7-8, 20-21, 100-101, 115-116; G: 51-54, 145-148)

$\text{IV-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (G: 44-46)

$\text{II}^6\text{-V-I}$ (G: 57-58; a: 85-86; C: 151-152)

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^5\text{-I}$ (C: 112-113)

II Andante un poco adagio

$\text{II}^6\text{-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (C: 39-40; F: 75-76)

$\text{IV-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}^{9-8\text{ }4-3\text{ }7-8}$ (F: 51-52)

$\text{IV-(II}^6\text{)-V}_4^6\text{ }^7\text{-I}$ (C: 59-60)

III Allegro grazioso (Rondeau)

$\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (C: 15-16, 18-19, 107-108, 203-204, 206-207, 220-221)
 $\text{II}^6 - \text{V}^7 - \text{I}$ (G: 80-81, 84-85; C: 216-217)
 $\text{IV} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (F: 130-131)

KV 310, a-molli

I Allegro maestoso

$\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (a: 8-9, 87-88, 114-116; C: 33-35, 44-45)
 $\text{II}^{(6)} - \text{V}^7 - \text{I}$ (C: 24-26; a: 105-107)
 $\text{II}^6 - \text{V} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (C: 30-31)
 $\text{IV} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (C: 39-40; a: 120-121)
 $\text{II}^6_5 - \text{V} - \text{I}$ (C: 48-49; a: 132-133)

II Andante cantabile con espressione

$\text{IV} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (F: 7-8, 60-61)
 $\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (C: 21-22, 24-25, 36-37; F: 76-77, 79-80)

III Presto

$\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (a: 19-20, 133-134, 141-142, 193-194, 237-238, 243-245;
C: 43-44; E: 156-158)
 $\text{IV} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (e: 77-79, 85-86; a: 216-218)
 $\text{II}^6 - \text{V}^{4-3} - (\text{VI})$ (a: 188-190)

KV 311, D-duuri

I Allero con spirito

$\text{II}^7 - \text{V} - \text{I}$ (D: 6-7)
 $\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (A: 23-24, 31-32, 35-36; G: 65-66; D: 94-95, 98-99)
 $\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I} |^{7-8} \text{---} |^{4-3} \text{---} |^{2-3} \text{---} |^{7-8}$ (A: 38-39; D: 111-112)
 $\text{IV} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (D: 107-109)

II Andante con espressione

$\text{IV}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (G: 7-8, 45-46, 81-82)
 $\text{II}^6 - \text{V}^7 - \text{I}$ (G: 11-12, 49-50, 85-86, 89-90)
 $\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I} |^{2-3} \text{---} |^{7-8}$ (D: 31-32; G: 67-68)
 $\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (D: 35-38; G: 71-74)

III Allegro (Rondeau)

$\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (D: 14-16, 100-102, 187-189, 254-256; A: 76-77, 78-79)
 $\text{II}^6_5 - \text{V} - \text{I}$ (D: 25-26, 115-116, 265-166; G: 111-112; e: 113-114)
 $\text{IV} - \text{V}^7 - \text{I}$ (A: 55-56; D: 220-221)
 $\text{IV} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (A: 62-64, 73-75; D: 227-229, 238-240)
 $\text{II}^6 - \text{V} - \text{I}$ (D: 266-268)

KV 330, C-duuri

I Allegro moderato

$\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (G: 32-34, 41-42, 46-47, 53-54; C: 119-121, 128-129,
134-135, 140-141)

II Andante cantabile

$\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (C: 7-8, 47-48; As: 27-28)
 $\text{IV} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---i}$ (f: 35-36)

III Allegretto

$\text{II}^6 - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (C: 15-16, 17-18, 19-20, 110-111, 112-113, 114-115, 140-
142, 144-146)
 $\text{IV} - \sqrt[6]{\frac{5}{3}} \text{---I}$ (G: 41-43, 45-47)
 $\text{IV} - \text{V}^7 - \text{I}$ (C: 170-171)

KV 331, A-duuri

I Andante grazioso (Var.)

- II⁶-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I (A: 7-8, 25-26, 43-44, 53-54, 79-80, 125-126, 141-142)
 II⁶-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I^{2-3 7-8} (A: 15-16, 33-34, 51-52)
 IV-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I (A: 17-18, 35-36, 87-88, 89-90)
 IV⁶-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I (a: 61-62, 69-70, 71-72)
 II⁶-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I^{9-8 7-8 4-3} (A: 98-99)
 II⁶-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I^{2-3 7-8 4-3} (A: 105-106, 123-124, 133-134)
 IV-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I^{9-8 7-8 4-3} (A: 107-108)
 II⁶-V-I (A: 116)

II Menuetto

- IV-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I (A: 9-10; D: 99-100)
 II⁶-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I (E: 17-18; A: 47-48)
 IV-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I (A: 40-41)
 II⁶-V⁷-I (A: 62-63, 63-64; E: 33-34)
 II-V-I (D: 95-96)

III Allegretto (Alla Turca)

- II⁶-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I (a: 22-23, 86-88)
 II⁶-V-I (A: 31-32, 47-48, 63-64, 95-96)
 IV-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I (cis: 37-40; fis: 54-56)

KV 332, F-duuri

I Allegro

- II⁶-V⁷-I (F: 11-12, 143-144; C: 55-56, 99-101, 107-109)
 II⁶-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I² (C: 81-82; F: 217-218, 219-220)
 II⁶-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I (C: 75-76, 85-86; F: 211-212, 221-222)

II Adagio

- II⁶-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I (f: 7-8, 27-28)
 II⁶-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I^{pic} (F: 17-19; B: 36)
 II⁶-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I^(2-3 7-8) (F: 12; B: 32, 37-39)

III Allegro assai

- II⁶-V⁷-I (F: 13-14, 160-161)
 IV-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I (F: 30-32, 208-210, 240-242; C: 72-74)
 IV-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I^{pic} (c: 63-65)
 II⁶-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I (C: 83-85; F: 220-222)
 IV-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I² (F: 218-220)

KV 333, B-duuri

I Allegro

- II⁶-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I (B: 9-10, 102-103, 141-142, 154-156, 158-161; F: 45-46,
 52-54, 56-59, 69-71)
 IV-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I (F: 37-38; B: 133-134)
 IV-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I^{9-8 4-3} (F: 62-63; B: 164-165)
 II⁶-V-I (B: 151-152)

II Andante cantabile

- IV-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I (Es: 7-8, 57-58, 70-71; B: 20-21)
 II⁶-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I^{2-3 7-8 4-3} (B: 24-25; Es: 74-75)
 II⁶-V⁽⁷⁾-I^{9-8 4-3} (B: 30-31; F: 34-35; Es: 80-81)
 II⁶-V⁷-I (B: 28-29; As: 42-43; Es: 78-79)

III Allegretto grazioso

- II⁶-V₄⁶/₃⁽⁷⁾-I (B: 7-8, 15-16, 47-48, 55-56, 118-119, 157-164; F: 33-36)

$II^6-V^6_4 7-I$ (F: 20-22; B: 126-127, 154-156)
 II^6-V-I^6 (B: 208-209)
 $II^6-V^6_4 7-I$ (B: 205-206, 210-213; F: 33-36)

KV 457, c-molli

I Molto Allegro

$II^6-V^6_4 7-I$ (c: 17-19, 116-117)
 $IV-V^6_4 7-I$ (Es: 61-62, 66-67; c: 143-145, 163-164)

II Adagio

$II^6-V^6_4 7-I$ (Es: 48-49)
 $IV^6-V^6_4 7-I$ (Es: 53-54)

III Allegro assai

$II^6-V^6_4 \frac{5}{3}-I$ (c: 29-30, 43-44, 132-133, 202-205, 261-262; Es: 79-82, 87-90)

KV 533, F-duuri

I Allegro

$II^6-V^6_4 7-I$ (C: 56-57, 91-92, 94-95, 96-97, 98-99; F: 183-184, 228-229, 231-232, 233-234, 235-236)

II Andante

$IV^6-V^6_5-I$ (B: 3-4, 13-14, 75-76)
 $II-V^6_3-I^{9-8 4-3 7-8}$ (F: 9-10, 81-82)
 $IV-V^6_4 7-I$ (F: 31-33; B: 99-101)
 $II^6-V^6_4 7-I$ (f: 40-42; B: 119-120)
 $N^6-V^6_4 7-I$ (pic) (b: 108-109)

III Allegretto (Rondo)

$II^6-V^6_4 7-I^{7-8 4-3}$ (F: 11-12, 49-50, 93-94; d: 65-67)
 $II^6-V^6_4 7-I^{9-8 4-3}$ (f: 115-116; As: 101-102)
 $II^6-V^6_4 7-I^{2-3}$ (C: 25-26)
 $II^6-V^6_4 7-I$ (C: 29-30)
 $II^6-V^6_4 7-I^{7-9 4-3}$ (F: 130-131)
 $IV^6-V^6_4 \frac{5}{3}-I^{4-3 2-3 7-8}$ (F: 138-139)

KV 545, C-duuri

I Allegro

$II^6-V^6_4 7-I$ (G: 23-26)
 II^6-V^7-I (F: 41-42)

II Andante

$II^6-V^6_4 7-I^{9-8 7-8 4-3}$ (G: 15-16, 31-32; D: 22-24; B: 39-40; g: 47-48)
 $II^6-V^6_4 7-I$ (G: 63-64)

III Rondo

II^6-V^7-I (C: 7-8, 27-28, 59-60, 62-64, 66-68)
 $IV-V^6_4 7-I$ (G: 15-16)
 $N^6-V^6_4 \frac{5}{3}-I$ (a: 47-48)

KV 570, B-duuri

I Allegro

$II-V^7-I$ (C: 33-35; F: 163-165)
 $II^6-V^6_4 \frac{5}{3}-I$ (F: 56-57; B: 186-187)
 $II^6-V^6_4 2-I^6$ (F: 64-65, 71-72; B: 194-195)

II Adagio

$II^6-V_4^6 \text{ } ^7-I^{9-8 \ 7-8 \ 4-3}$	(Es: 4, 12, 31)
II^6-V-I	(g: 16; c: 24)
$N^6-V_4^6 \text{ } ^5_3-I$	(c: 20-21)
$II^6-V_4^6 \text{ } ^7-I$	(Es: 35, 53)
$II^6-V_4^6 \text{ } ^7-I^{9-8 \ 4-3}$	(As: 39)

III Allegretto

$II^6-V_4^6 \text{ } ^7-I$	(B: 7-8, 21-22, 69-70)
$II^6_5-V_4^6 \text{ } ^7-I^{9-8 \ 4-3}$	(F: 29-30; B: 41-42)
$IV-V^6-I$	(Es: 45-46, 53-64)

KV 576, D-duuri

I Allegro

$II^6-V-I^{9-8 \ 4-3}$	(D: 7-8, 105-106)
$II-V^7-I$	(D: 15-16)
$II^6-V_4^6 \text{ } ^7-I$	(A: 39-41)
$IV^6-V_4^6 \text{ } ^7-I^{9-8 \ 7-8 \ 4-3}$	(D: 128-129)

II Adagio

$II-V_3^4-I^{9-8 \ 4-3}$	(E: 11-12; A: 54-55)
$IV-V_4^6 \text{ } ^7-I^{9-8 \ 4-3}$	(A: 15-16, 58-59)
$IV_{\text{mod}}^6-V^7-I$	(A: 42-44)

III Allegretto

$II^6-V_4^6 \text{ } ^6_3 \text{ } ^5_3 \text{ } ^7-I$	(D: 15-16, 79-80, 148-149, 177-178; A: 57-58)
$IV-V_4^6 \text{ } ^7-I$	(A: 49-50; D: 140-141)
$II^6_5-V_4^6 \text{ } ^7-I$	(D: 182-184)

Liite 2: Jazzstandardien sointukulut sävellyskohtaisesti

		Kaikki	IV ^Δ -V-I	iv7-V-I	IV ^Δ -ii7-V-I	IV ^Δ -3-VII7-I	ii7-3-VII7-I	iv7-3-VII7-I	IV ^Δ -iv6-3-VII7-I	ii7-V-I	II7-V-I	II7-ii-V-I	ii7-3-II7-I	II7-3-II7-I	3-VII7-V-I	3-VII7-3-II7-I	3-VII7-3-II7-I	3-VI ^Δ -3-II ^Δ -I	IV-3-II ^Δ -I
1	After You've Gone	6						2	2	1	1								
2	Ain't Misbehavin'	8								6	2								
3	All of Me	2								2									
4	All the Things You Are	11								8						3			
5	Angel Eyes	15								6	6						3		
6	Autumn Leaves (Les Feuilles Mortes)	5								5									
7	Blue Moon	13								12	1								
8	Body and Soul	7								7									
9	Caravan	3													3				
10	Cherokee (Indian Love Song)	10				3				7									
11	Darn That Dream	7								7									
12	Do Nothin' Till You Hear from Me	7						3			4								
13	Don't Blame Me	6								6									
14	Ghost of a Chance, A	5								5									
15	Here's That Rainy Day	5								5									
16	Honeysuckle Rose	6	3							3									
17	I Got It Bad (and That Ain't Good)	5								2	3								
18	I Should Care	6						2		4									
19	In a Sentimental Mood	8		3						5									
20	It Don't Mean a Thing	5								2	3								
21	Just Friends	6						2	2	2									
22	Just You, Just Me	6				2				4									
23	Laura	8								7	1								
24	Lush Life	0																	
25	Mean to Me	12				2				8	2								
26	Memories of You	7								2	4	1							
27	Misty	10							3	6	1								
28	More Than You Know	8								8									
29	My Romance	8				2				6									
30	On Green Dolphin Street	10								8	2								

		Kaikki	IV ^Δ -V-I	iv7-V-I	IV ^Δ -ii7-V-I	IV ^Δ - ₃ VII7-I	ii7- ₃ VII7-I	iv7- ₃ VII7-I	IV ^Δ -iv6- ₃ VII7-I	ii7-V-I	II7-V-I	II7-ii-V-I	ii7- ₃ II7-I	II7- ₃ II7-I	₃ VII7-V-I	₃ VI7- ₃ II7-I	₃ VII7- ₃ II7-I	iv- ₃ II ^Δ -I	
31	On the Sunny Side of the Street	6								2		4							
32	Over the Rainbow	11			3					4	4								
33	Perdido	6								6									
34	Polka Dots and Moonbeams	11								11									
35	Prelude to a Kiss	7								7									
36	Satin Doll	3											3						
37	September Song	2									2							3**	
38	Skylark	8								2	3	3							
39	Sophisticated Lady	10								4		3		3					
40	Star Dust	6					1	2	2	2	1								
41	Star Eyes	15								11				4					
42	Stompin' At the Savoy	5								3		1			1				
43	Sweet Lorraine	6								5				1					
44	Take the "A" Train	4								4									
45	Tenderly	6				2				3		1							
46	There Will Never Be Another You	9			2					6		1							
47	These Foolish Things	13								6	6	1							
48	Way You Look Tonight, The	15			2					13									
49	What's New?	10								10									
50	Willow Weep for Me	9								8				1					
51	Yesterdays	8								6	2								
52	You Stepped Out of a Dream	5	1							4									
		Yht.	IV ^Δ -V-I	iv7-V-I	IV ^Δ -ii7-V-I	IV ^Δ - ₃ VII7-I	ii7- ₃ VII7-I	iv7- ₃ VII7-I	IV ^Δ -iv6- ₃ VII7-I	ii7-V-I	II7-V-I	II7-ii-V-I	ii7- ₃ II7-I	II7- ₃ II7-I	₃ VII7-V-I	₃ vi7- ₃ II7-I	₃ VII7- ₃ II7-I	₃ VI ^Δ - ₃ II ^Δ -I	iv- ₃ II ^Δ -I
	*) V7sus4-3 esiintyy yhden kerran	390	4	3	2	14	2	10	9	261	48	15	0	6	10	3	3	3**	1**
**) Plagaaleja S-S-T-kulkuja, joita ei huomioida tilastoissa, koska D puuttuu.																			

Jazzstandardien julkaisu- ja tekijätiedot

Lyhenteet

- JSC rank# = JazzStandards.com-ranking (järjestysnumero levytysten määrän mukaan)
- NRB vol. = The New Real Book -sarjan osa

		Julk. vuosi	Tekijät	JSC rank#	NRB vol.
1	After You've Gone	1918	Creamer & Layton	34	2
2	Ain't Misbehavin'	1929	Thomas "Fats" Waller & Harry Brooks / Andy Razaf	32	2
3	All of Me	1931	Seymour Simons & Gerald Marks	71	1
4	All the Things You Are	1939	Jerome Kern / Oscar Hammerstein	2	1
5	Angel Eyes	1946	Matt Dennis / Earl Brent	67	1
6	Autumn Leaves (Les Feuilles Mortes)	1947	Joseph Kosma / Johnny Mercer	11	1
7	Blue Moon	1934	Richard Rodgers / Lorenz Hart	94	3
8	Body and Soul	1930	Johnny Green / Edward Heyman, Robert Sour, Frank Eyton	1	2
9	Caravan	1936	Duke Ellington / Irving Mills & Juan Tizol	17	3
10	Cherokee (Indian Love Song)	1938	Ray Noble	39	2
11	Darn That Dream	1939	Jimmy Van Heusen / Eddie DeLange	70	1
12	Do Nothin' Till You Hear from Me	1943	Duke Ellington / Bob Russel	93	1
13	Don't Blame Me	1932	Jimmy McHugh / Dorothy Fields	38	3
14	Ghost of a Chance, A	1932	Victor Young / Bing Crosby & Ned Washington	66	3
15	Here's That Rainy Day	1953	Jimmy Van Heusen / Johnny Burke	100	1
16	Honeysuckle Rose	1929	Thomas Waller / Andy Razaf	15	2
17	I Got It Bad (and That Ain't Good)	1941	Duke Ellington / Paul Webster	61	3
18	I Should Care	1944	Sammy Cahn & Axel Stordahl & Paul Weston	47	1
19	In a Sentimental Mood	1935	Duke Ellington / Irving Mills & Manny Kurtz	19	3
20	It Don't Mean a Thing	1932	Duke Ellington / Irving Mills	84	2
21	Just Friends	1931	John Klenner / Sam M. Lewis	85	3
22	Just You, Just Me	1929	Jesse Greer / Raymond Klages	90	3
23	Laura	1945	David Raksin / Johnny Mercer	35	3
24	Lush Life	1949	Billy Strayhorn	36	1
25	Mean to Me	1929	Roy Turk & Fred E. Ahlert	75	2
26	Memories of You	1930	Eubie Blake / Andy Razaf	83	2
27	Misty	1954	Errol Garner / Johnny Burke	56	1
28	More Than You Know	1929	Vincent Youmans / William Rose & Edward Eliscu	72	2
29	My Romance	1935	Richard Rodgers / Lorenz Hart	91	1

30	On Green Dolphin Street	1947	Bronislau Kaper / Ned Washington	25	3
31	On the Sunny Side of the Street	1930	Jimmy McHugh / Dorothy Fields	55	2
32	Over the Rainbow	1938	Harold Arlen / E.Y. Harburg	63	3
33	Perdido	1942	Juan Tizol / H.J. Lengsfelder, Ervin Drake	58	2
34	Polka Dots and Moonbeams	1940	Van Heusen / Johnny Burke	79	1
35	Prelude to a Kiss	1938	Duke Ellington / Irving Gordon, Irving Mills	46	3
36	Satin Doll	1953	Duke Ellington & Billy Strayhorn / Johnny Mercer	45	1
37	September Song	1938	Kurt Weil / Maxwell Anderson	76	2
38	Skylark	1941	Hoagy Carmichael / Johnny Mercer	62	1
39	Sophisticated Lady	1933	Duke Ellington / Irving Mills, Mitchell Parish	31	2
40	Star Dust	1929	Hoagy Carmichael / Mitchell Parish	12	2
41	Star Eyes	1943	Don Raye & Gene dePaul	87	3
42	Stompin' At the Savoy	1936	Benny Goodman, Chick Webb & Edgar Sampson / Andy Razaf	48	3
43	Sweet Lorraine	1928	Cliff Burwell / Mitchell Parish	37	3
44	Take the "A" Train	1941	Billy Strayhorn / Lee Gaines	23	1
45	Tenderly	1946	Walter Gross / Jack Lawrence	26	1
46	There Will Never Be Another You	1942	Harry Warren / Mack Gordon	43	1
47	These Foolish Things	1936	Jack Strachey & Harry Link / Holt Marvell	28	1
48	Way You Look Tonight, The	1936	Jerome Kern / Dorothy Fields	27	1
49	What's New?	1939	Bob Haggard / Johnny Burke	14	1
50	Willow Weep for Me	1932	Ann Ronell	13	1
51	Yesterdays	1933	Jerome Kern / Otto Harbach	9	1
52	You Stepped Out of a Dream	1940	Nacio Herb Brown / Gus Kahn	96	3

Liite 3: Robert Johnsonin sointukulut kunkin sävellyksen ensimmäisessä säkeistössä

	12 tahdin kolmiosainen rakenne	CD/raita	Kesto	Äänitetty	Fraasi 1				Fraasi 2				Fraasi 3				Saints, huomio
					I	IV	I	I	IV	IV	I	I	V	IV	I	V	
1	"32-20 Blues"	I/14	2:51	1936	Boogie-5-6	Boogie-5-6	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	Boogie-5-6	Saints	Maj-min7	2-ään.
2	"Dead Shrimp Blues"	I/16	2:30	1936	Maj-min7	Maj-min7	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	Maj-min7	Saints	Maj-min7	2-ään.
3	"Drunken Hearted Man" (take 1)	II/10	2:24	1937	Maj-min7	Maj-min7	riff	Maj-min7	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	Maj-min7	Saints (var.)	Maj-min7	var. I7-iii7-bii7-V7
4	"Drunken Hearted Man" (take 2)	II/11	2:19	1937	Maj-min7	Maj-min7	riff	Maj-min7	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	Maj-min7	Saints (var.)	Maj-min7	var. I7-iii7-bii7-V7
5	"Malted Milk"	II/09	2:17	1937	Maj-min7	Maj-min7	riff	Maj-min7	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj P.M.	P.M.	Saints	Maj-min7	var. I7-iii7-bii7-V7
6	"Sweet Home Chicago"	I/04	2:59	1936	Boogie-7-6	Boogie-7-6	Boogie-7-6	://:	Boogie-7-6	://:	Boogie-7-6	://:	Maj-min7	Trit9	Saints	Maj-min7	arpeggio
7	"When You Got a Good Friend" (take 1)	I/07	2:37	1936	Boogie-5-6	Boogie-7-6	Boogie-7-6	://:	Boogie-7-6	://:	Boogie-7-6	://:	Boogie-5-6	Trit9	Saints	Maj-min7	arpeggio
8	"When You Got a Good Friend" (take 2)	I/08	2:50	1936	Boogie-7-6	Boogie-7-6	Boogie-5-6	://:	Boogie-7-6	://:	Boogie-5-6	://:	Maj-min7	Trit7	Saints	Maj-min7	arpeggio
9	"Honeymoon Blues"	II/17	2:16	1937	Maj (P.M.)	://:	://:	://:	Maj (P.M.)	://:	Maj (P.M.)	://:	Maj (P.M.)	Maj (P.M.)	Saints	Maj-min7	2-ään.
10	"I Believe I'll Dust My Broom"	I/03	2:56	1936	Boogie-5-6	://:	://:	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	Boogie-5-6	Saints	Maj-min7	2-ään.
11	"If I Had Possession Over Judgment Day"	II/02	2:34	1936	I-riffi	://:	://:	://:	IV (bIII-IV)	://:	I-riffi	://:	Maj-min7	Maj-min7	I-riffi	://:	vain alussa
12	"I'm a Steady Rollin' Man"	II/04	2:35	1937	Maj-min7	://:	://:	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	Maj-min7	Maj-min7	I7	alussa & lopussa
13	"Kind Hearted Woman Blues" (take 1)	I/01	2:49	1936	Maj-min7	://:	://:	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	Maj-min7	Saints	Maj-min7	2-ään.
14	"Kind Hearted Woman Blues" (take 2)	I/02	2:31	1936	Maj-min7	://:	://:	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	Maj-min7	Saints	Maj-min7	2-ään.
15	"Little Queen of Spades" (take 1)	II/07	2:11	1937	Maj (P.M.)	(dim)	I- (krom. alas ja ylös)	://:	I/IV (P.M.)	://:	I	://:	P.M.	I P.M.	Saints	Maj-min7	2-ään.
16	"Little Queen of Spades" (take 2)	II/08	2:15	1937	Maj (P.M.)	(dim)	I- (krom. alas ja ylös)	://:	I/IV (P.M.)	://:	I	://:	P.M.	P.M.	Saints	Maj-min7	2-ään.
17	"Me and the Devil Blues" (take 1)	II/12	2:37	1937	Maj (P.M.)	Maj (P.M.)	P.M.	://:	P.M.	://:	P.M.	://:	P.M.	(vi-)IV P.M.	Saints	Maj-min7	2-ään.
18	"Me and the Devil Blues" (take 2)	II/13	2:29	1937	Maj (P.M.)	P.M.	P.M.	://:	P.M.	://:	P.M.	://:	P.M.	(vi-)IV P.M.	Saints	Maj-min7	2-ään.
19	"Phonograph Blues" (take 1)	I/12	2:37	1936	Maj-min7	://:	://:	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	://:	Maj-min7	Maj-min7	Saints	Maj-min7	2-ään.
20	"Phonograph Blues" (take 2)	I/13	2:35	1936	Boogie-5-6	://:	://:	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	Boogie-5-6	Saints	Maj-min7	2-ään.
21	"Ramblin' on My Mind" (take 1)	I/05	2:51	1936	Boogie-5-6	://:	://:	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	Boogie-5-6	Saints	Maj-min7	3-ään.
22	"Ramblin' on My Mind" (take 2)	I/06	2:20	1936	Boogie-5-6	://:	://:	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	://:	Boogie-5-6	Boogie-5-6	Saints	Maj	3-ään.

Liite 4. Soinnut ii, IV ja V pop-aineiston ”Stand by Me” -sointukierrossa

	esittäjä	sävellys	julk.	IV	ii7	V7	instr.	Huomio
1	Pat Boone	Speedy Gonzales	1962	1		1	gtr	
2	The Elegants	Little Star	1958		1	1	voc	
3	Dion	Donna Prima Donna	1963	1		1	voc	
4	The Drifters	There Goes My Baby	1959	1		1	voc/gtr	
5	Ben E. King	Stand By Me	1961	1		1	gtr/voc	
6	The Drifters	Up On The Roof	1963	1		1	keys	
7	Ketty Lester	Love Letters	1962	1		1	pno	
8	The Shirelles	Dedicated To The One I Love	1963		1	1	voc/pno	
9	Del Shannon	Runaway	1961	1		1	pno	
10	Barry Mann	Who Put The Bomp	1961	1		1	voc	
11	Neil Sedaka	Breaking Up Is Hard To Do	1962	1		1	voc	
12	Sam Cooke	What A Wonderful World It Would Be	1960	1		1	voc	
13	Mark Dinning	Teen Angel	1960	1		1	voc/gtr	V64-73
14	The Four Seasons	Sherry Baby	1962		1	1	voc	
15	Dave ”Baby” Cortez	Rinky Dink	1962	1		1	org	
16	Bobby Darin	Dream Lover	1959	1		1	voc/mel	
17	Little Peggy March	I Will Follow Him	1963	1		1	voc	
18	Shelly Fabares	Johnny Angel	1962	1	1	1	voc	IV-ii-V-I
19	Rosie and the Originals	Angel Baby	1961	1		1	pno	
20	Little Anthony & the Imperials	Tears On My Pillow	1958		1	1	pno	
21	Ricky Nelson	Poor Little Fool	1958	1		1	gtr	
22	Tab Hunter	Young Love	1957	1		1	voc	
23	Del Shannon	Little Town Flirt	1963	1		1	voc/gtr	
24	Dion & the Belmonts	Why Must I Be A Teenager In Love?	1959	1		1	voc	
25	Dion	Runaround Sue	1961	1		1	gtr/voc	
26	Beach Boys	Surfer Girl	1963	1		1	voc	
27	Connie Francis	Frankie	1959		1	1	gtr	
28	Everly Brothers	Dream	1958	1		1	voc	
29	Percy Faith	A Summer Place	1960		1	1	pno	
30	Don & Juan	What’s Your Name?	1962		1	1	pno	

31	Barbara Lynn	You'll Lose A Good Thing	1962		1	1	pno	
32	Linda Scott	Don't Bet Money, Honey	1962	1		1	str/orch	
33	Bobby Vee	Devil Or Angel	1960		1	1	pno/voc	
34	Gene Chandler	Duke Of Earl	1962	1		1	voc	
35	Doris Troy	Just One Look	1963	1		1	gtr/voc	IV6
36	Lou Christie	Two Faces Have I	1963		1	1	pno	
37	Steve Lawrence	Pretty Blue Eyes	1960	1		1	orch	
38	Neil Sedaka	Stairway to Heaven	1960	1		1	voc	IV6
39	Bobby Vee	Take Good Care Of My Baby	1961	1	1	1	voc	IV-ii-V-I
40	The Diamonds	Little Darling	1957		1	1	voc	*
41	Shep & The Limelights	Daddy's Home	1961		1	1	voc	
42	The Marcells	Blue Moon	1961	1		1	voc	
43	Bobby Bare	500 Miles	1963	1	1	1	gtr	ii-IV-V-I
44	Little Caesar & The Comas	Those Oldies But Goodies	1961	1		1	pno	
45	Paul & Paula	Hey! Paula	1963		1	1	org	
46	Sunny & The Sunglows	Talk To Me	1963		1	1	voc	
47	Rays	Silhouettes	1957	1	1	1	voc	IV-ii-V-I
48	Claudine Clark	Party Lights	1962	1		1	voc	
49	The Echoes	Baby Blue	1961	1		1	voc	
50	The Chordettes	Lollipop	1958		1	1	voc	
51	Brenda Lee	I Want To Be Wanted	1960	1	1	1	gtr	IV-ii-V-I
52	Johnny Tillotson	Poetry In Motion	1960		1	1	voc	
	*) videolla vain kappaleen nimi, soiva esimerkki puuttuu; soinnut tarkistettu äänitteeltä			IV	ii7	V7		
	instr. = soitin, jossa soitto on kuultavissa		Yht.	36	21	52		