

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Muusikaosakond

Koolimuusika õppekava

Signe Hansen

SOULMUUSIKA HARMOONIA ARENGUTENDENTSID 1950.-1980. AASTATEL  
BILLBOARDI R&B EDETABELI LUGUDE NÄITEL

Bakalaureusetöö

Juhendaja: Themuri Sulamanidze, MA

Kaasjuhendaja: Vilho Meier, MA

Kaitmisele lubatud .....

Viljandi 2016

# SISUKORD

SISSEJUHATUS .....	3
1. TEOOREETILINE TAUST .....	5
1.1 Soulmuusika.....	5
1.2 Olulisemad plaadifirmad.....	5
1.3 Muusikateooria .....	6
2. MEETOD .....	8
2.1 Lugude valim .....	8
2.2 Transkribeerimine .....	8
2.3 Harmoonia analüüs .....	9
2.4 Lugude keerukuse hindamine .....	10
3. TULEMUSED .....	12
3.1 Akordide esinemissagedus kümnendite kaupa .....	12
3.2 Liikumine ühest akordist teise .....	13
3.3 Enimesinenud kolmest akordist koosnevad järgnevused, mis liikusid toonikasse .....	15
3.4 Lugude keerukuse hindamine .....	16
4. JÄRELDUSED .....	17
4.1 Akordide esinemissagedus.....	17
4.2 Üleminekud akordide vahel .....	17
4.3 Kolmest akordist koosnevad järgnevused.....	18
4.4 Üldised järeldused.....	18
KOKKUVÕTE .....	19
SUMMARY .....	20
KASUTATUD KIRJANDUS .....	21
LISAD .....	22
Lisa 1 Lugude nimekiri.....	22

## SISSEJUHATUS

Muusikat kuulates me küll tajume kuulatava muusika stiili, kuid mitte alati me ei oska sõnastada, mille järgi liigitame muusikat ühe või teise stiili alla. Iga muusikastiili aluseks on mingid iseloomulikud parameetrid, olgu selleks siis meloodia, harmoonia, rütm, esitusviis, koosseisud või midagi muud, mis kokku moodustavadki mulje muusikast, mida intuitiivselt oskame liigitada mingi sildi alla. Üks põhjapanevamaid parameetreid on mingisugune kindel harmooniline struktuur, mis on vähemalt alateadlikult teada selle muusikastiili laulukirjutajatele ja ka kogenud kuulajale. Käesolevas töös kavatsen uurida põhjalikumalt soulmuusika harmooniat. Harmoonia tähendab mingis muusikapalas kasutatud akordijärgnevust (Sillamaa 2014, 53). Uurimise vajaduse tingis teadmiste vähesus antud teema kohta. Soulmuusikast on uurimusi kirjutatud küll, kuid teisest vaatenurgast. Näiteks Gerri Hirshey on oma raamatus „*Nowhere to run: The story of soul music*“ kirjutanud kõigist olulisematest soul-muusikutest ja selle stiili ajaloost. Portia K. Maulsby on uurinud soulmuusika sotsioloogilist ja poliitilist tähtsust Ameerika popkultuuris. Harmooniat on küll mainitud teistele teemadele keskenduvate tekstide sees, näiteks raamatus „*All Music Guide To Soul*“ kirjutatakse: „60ndatel lähevad nii arranžeringud kui harmoonia komplitseeritumaks“ (Bogdanov, Woodstra & Erlewine, lk 844), ent ma ei leidnud ühtegi uurimust, mis keskendukski vaid soulmuusika muusikalis-teoreetilisele aspektile. Leidsin ühe enda teemaga analoogse uurimuse, kuid selles analüüsitakse rockmuusika harmooniat ja meloodiat (Temperley, de Clercq 2013). Selle uurimuse võtsin ka enda töö eeskujuks. **Uurimisprobleemi** sõnastan järgmiselt: **Millised on soulmuusikale iseloomulikud akordid ja harmoonilised struktuurid eri kümnenditel Billboardi R&B edetabeli lugude näitel?** Kavatsen oma töös analüüsida ja omavahel võrrelda eri kümnendite soulmuusika harmooniat. Ajavahemiku olen valinud selle arvestusega, et soulmuusika tekkeks võib pidada 1950ndaid aastaid ning selle stiili tipnemiseks 1980ndaid, mida võib mingis mõttes lugeda klassikalise souli lõpukümnendiks. (Rudinow, lk 10) Kuna soulmuusika tekkis USA-s ja kõik olulisemad artistid

on samuti sealt pärit, piiran oma töö geograafiliselt USA-ga. Minu töö **eesmärgiks on kindlaks teha, millised akordid ja harmoonilised struktuurid on iseloomulikud soulmuusikale ning võrrelda neid eri kümnenditel 1950.-1980. aastate vältel.** Küsimused ja ülesanded, millele vastust otsin on:

- 1) Milliste astmete akordid esinevad vaatlusalustes lugudes enim?
- 2) Milliseid akordide-vahelisi üleminekuid leidub lugudes?
- 3) Millised akordijärgnevused korduvad erinevates lugudes?
- 4) Hinnata lugude keerukust ning välja selgitada, kas harmooniad läksid aja jooksul lihtsamaks, keerulisemaks või jäid samaks.

Minu uurimuse tulemustele toetumine võiks aidata laulukirjutajatel, produtsentidel ja interpreetidel kirjutada, produtseerida ja esitada soulmuusikat autentsemalt ja teadlikumalt.

Bakalaureusetöö esimeses peatükis räägin lähemalt soulmuusikast ja muusikateooriast üldisemalt. Teises peatükis tutvustan oma töö meetodit. Kolmandas osas toon välja uurimisel selgunud tulemused ja neljandas peatükis teen tulemustest järeldused.

# 1. TEOOREETILINE TAUST

## 1.1 Soulmuusika

Soulmuusika nimetus viitab selle muusikastiili sisule. Inglise keeles „*soul*“ tähendab hinge. See kirjeldab hästi ka selle muusikastiili esituslaadi- see peab olema hingestatud. Sama oluline on laulude sõnum. Laulud räägivad inimlikel ja kõigile lähedastel teemadel- armastus, suhted, valu, emotsioonid, vabadus jne. See on ilmalik muusikastiil, kuigi selle juured on gospelis, mis on afroameeriklaste vaimulik muusika. Soulile on iseloomulik kutse-vastus laulustiil, ehk eeslaulja ütleb midagi ja taustalauljad või –koor vastab. (Rudinow 2010)

Ray Charles'i nimetatakse soulmuusika ristiisaks - tema liitis omavahel kokku emotsionaalse paluva gospeli, pulseeriva rütmiga *rhythm'n'blues*'i (edaspidi R&B) ja popi ning tekkis **soulmuusika**. (Bogdanov, Woodstra & Erlewine, lk 844).

Esimene Ray Charles'i lugu ja esimene lugu üleüldse, mida võib stiiliselt pidada souliks, oli „I Got A Woman“. Charles tõi kirikust veel teisegi mõjutuse - tüdrukutekoori. Pinnale kerkis teisigi nimesid- James Brown ja Sam Cooke. Sam Cooke oli muusikukarjääri teinud kirikus ja laialdaselt tuntud kui gospelilaulja. Kui ta otsustas üle minna ilmalikku muusikasse, põhjustas see kirikuinimeste hulgas pahameeletormi ja seda võeti kui reetmist. Kuid ka tema esimesest loost „You send me“ sai suur hitt nii mustade kui valgete hulgas. Ta pani gospeli tunde popmuusikasse, mis julgustas paljusid teisigi artiste sama tegema. Näiteks Solomon Burke ja endine gospelkoori laulupoiss Ben E. King, kelle souli-klassikaks saanud lugu „Stand By Me“ otseselt peegeldas gospelis kasutatavaid sõnu. (Soul Deep)

## 1.2 Olulisemad plaadifirmad

1) Motown - Berry Gordy soovis luua muusikat, mis meeldiks võrdselt nii mustadele kui valgetele. Ta palkas mitmeid koosseise- The Supremes, The Four Tops, The Temptations, The

Miracles, Martha and the Vandellas, Mary Wells. Motown' i peamine laulukirjutaja oli Smokey Robinson. Hiljem said Motown'i põhilisteks laulukirjutajateks Holland-Dozier-Holland, kirjutades 40 edetabelite esikoha-hitti. (Neal, lk 117)

2) Chess Records - Chess Records oli Leonard Chessi juhitud plaadifirma Chicagos. Nende tähtsaim artist oli Etta James. (Soul Deep)

3) Atlantic Records - Atlantic Records oli üks tähtsamaid plaadifirmasid, mis spetsialiseerus R&B-le ja soulmuusikale. Jerry Wexler oli Atlanticu üks olulisemaid produtsente. Neil on olnud leping Aretha Franklin'i, Ray Charles'i, Wilson Pickett'i, Sam and Dave'i ja mitmete teiste oluliste soulmuusikutega. (Soul Deep)

4) Stax Records - Stax Records asus Memphises. 1962. aastal sõlmis plaadifirmaga lepingu Otis Redding. „These Arms of Mine“ sai tema esimeseks singliks. (Soul Deep)

### 1.3 Muusikateooria

Harmonia on mingis muusikapaljas kasutatud akordijärgnevus. Sellist harmooniat, mis ehitub loomuliku duuri või molli altereerimata astmetelt, nimetatakse diatooniliseks harmooniaks. (Sillamaa, lk 55)

Igale diatoonilise akordile saab ette lisada dominantseptakordi, mida nimetatakse kõrvaldominandiks. Kõrvaldominanti kuuldes, me eeldame, et see laheneb kvindi võrra alla diatoonilisse akordi. (Nettles, lk 9) Kui kõrvaldominant laheneb kuhugi mujale kui toonikasse, nimetatakse seda „*deceptive resolution*“ („ootamatu või petlik lahendus“ – ingl k.), kuigi sellised lahendused pole üldse ebatavalised, eriti kaasaegses jazzis ja fusionis (Ulanowsky, lk 5). Kõrvaldominant ehitatakse helilaadi erinevatelt astmetelt, kõrgendades või madaldades vajadusel mõnda nooti nii, et ehituks õige struktuuriga dominantseptakord (Nettles, lk 4).

Sageli võib diatoonilise harmooniaga läbipõimunult esineda üksikuid mittediatoonilisi akorde, mis tihti on modaalsest päritolu (Sillamaa, lk 75). Modaalne laenamine tähendab akordide laenamist mingist teisest sama tonaalse alusheliga laadist. Uus akord vihjab teisele laadile, millest see pärit on, kuid tegelikult sellesse moduleerimata. (Ulanowsky, lk 32) Näiteks üks enim kasutatavaid modaalseid laene on minoorne IV aste duuris. IV astmelt võib minoorse akordi leida harmoonilises duuris, kuid ka samanimelisest eooliast ehk minoorist. (Sillamaa, lk 78)

Bluusi harmoonia eripära on see, et kõikide põhifunktsioonide akordid (I, IV, V) on dominantseptakordid (Sillamaa, lk 85).

Harmoonia ei koosne enamasti suvalistest teineteisele järgnevatest akordidest, vaid mingid akordid ja akordijärgnevused on teiste ees eelistatud (Temperley, de Clercq, lk 48). Näiteks jazz-muusikas laialt kasutatavates reharmoniseerimisvõtetes on II-V kadents muutunud iseseisvaks järgnevuseks. Sageli võib terve 32-taktiline lauluvorm koosneda peamiselt kalduvatest II-V järgnevustest, mis võivad, aga ei pruugi laheneda. Sellised 20. sajandi esimese poole populaarsest, sealhulgas jazz-muusikast välja kasvanud harmoonia arenduse võtted on laialt kasutatavad ka tänapäeva popmuusikas, iseäranis tugevalt on need afroameerika juurtega R'n'B-s. (Sillamaa, lk 62)

## 2. MEETOD

### 2.1 Lugude valim

Analüüsitud lood valisin välja Billboard'i edetabelite R&B põhjal. 1950-1980ndatel koostatati need edetabelid singlimüügi, raadiotes ja *Juke Box*'ides (avalikes kohtades müntidega opereeritav muusikat mängiv masin) mängitavuse alusel (Whitburn 2010, lk 10). Proportsionaalselt on 50ndate lugude arv vähemuses, kuna 50ndate lõpus alles hakati avaldama muusikat, mida võiks määratleda soulina ning sellega on ka selgitatav nende arvuline vähemus. 50ndatest valisin välja 7 lugu, 60ndatest, 70ndatest ja 80ndatest kõigist 24 lugu. Lugude nimekiri on lisades (*lisa 1*). Lugusid valides jälgisin, et ei satuks liiga palju ühe esitaja või autori lugusid. Selleks võtsin valimisse eelisjärjekorras edetabelis oleva esimese koha lood, kuid kui esimesel kohal kordus erinevatel aastatel sama esitaja või autor, siis valisin selle asemel teisel või kolmandal kohal oleva loo, mille esitaja polnud veel valimis esindatud.

### 2.2 Transkribeerimine

Järgmise sammuna transkribeerisin kõikide lugude harmooniad ehk akordijärgnevused. Ma kirjutasin välja kõik vormiosad ja seejärel kirjutasin vabas vormis juurde, mitu korda mingit osa kordab, et hiljem oleks hõlpsam neid kokku lugeda (*näide 1*). Vormiosa kordused lugesin kokku sellepärast, et saaksin õige vastuse arvutades mittediatooniliste akordide osakaalu loos. Ülejäärmises alapeatükis esitatavas valemis annab mittediatooniliste akordide osakaal 1/5 hindest. Kui ma ei arvestaks sinna sisse kõiki vormiosa kordusi, saaksin vastuseks tegelikust suurema mittediatooniliste akordide osakaalu.



## Stand By Me - Ben E. King

Intro

A:

AM<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup> DM<sup>7</sup> E<sup>7</sup> AM<sup>7</sup> AM<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup> DM<sup>7</sup> E<sup>7</sup> AM<sup>7</sup>

B:

9 AM<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup> DM<sup>7</sup> E<sup>7</sup> AM<sup>7</sup> AM<sup>7</sup> F#m<sup>7</sup> DM<sup>7</sup> E<sup>7</sup> AM<sup>7</sup>

The image shows two systems of musical notation for the song 'Stand By Me' by Ben E. King. Each system consists of a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. The first system is labeled 'Intro' and 'A:'. It contains two measures of music, with the following chords written above: AM<sup>7</sup>, F#m<sup>7</sup>, DM<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>, AM<sup>7</sup>, AM<sup>7</sup>, F#m<sup>7</sup>, DM<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>, and AM<sup>7</sup>. The second system is labeled 'B:' and starts with a measure number '9'. It also contains two measures of music with the same sequence of chords: AM<sup>7</sup>, F#m<sup>7</sup>, DM<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>, AM<sup>7</sup>, AM<sup>7</sup>, F#m<sup>7</sup>, DM<sup>7</sup>, E<sup>7</sup>, and AM<sup>7</sup>.

A osa 3x, B osa 4x

### 2.3 Harmonia analüüs

Harmonia analüüsi aluseks võtsin Hiroaki Honshuku ja Virgo Sillamaa harmooniaõpikud. Harmoniat analüüsisin Rooma numbrite süsteemiga (näide 2). Rooma number märgib ära, millisel helistiku astmelt on tähistatava akordi põhikuju ehitatud (Sillamaa 2014, 91). Helistikuvälise akordi puhul otsustasin, kas tegemist on kõrvalfunktsiooni ehk kaldumisega või modaalse laenuga. Igale diatoonilisele akordile saab ette lisada V astme septakordi, mida saab käsitleda antud diatoonilise akordi suhtes dominandina. Nii saab lühiajaliselt jätta mulje, et harmooniline tugipunkt on nihkunud. Seda nimetataksegi kaldumiseks ning sel viisil ehitatud dominant-kõrvaldominantiks (sealsamas, lk 70). Kui helistiku aluseks olevale laadile on kõrvale seatud teisi samast tugihelist ehitatud laade ning neilt akorde laenata, siis sellist akordi nimetakse modaalseks laenuks (sealsamas, lk 75). Kuna blusi laadi käsitletakse tavapärast täiesti iseseisvana, siis analüüsisin ka mina blusi harmooniale vastavaid lugusid teistest eraldi. Blusi harmoonia eripära on see, et kõikide põhifunktsioonide septakordid (I, IV, V) on dominantseptakordid (sealsamas, lk 85). Kui lugude analüüs oli tehtud, lugesin iga loo kohta eraldi ja ka kümnendite kaupa kokku:

- 1) mitu korda esines mingi astme akordi
- 2) mitu korda kordus liikumine ühest akordist teise

3) mitu korda esines samasugust kolmest akordist koosnevat järgnevust, mis jõudis välja toonikasse

Saadud tulemused kandsin järgmises peatükis esitatavatesse tabelitesse. Sealjuures eespool väljatoodud punkte loendades arvestasin sisse kõik vormiosa kordused ning kaldumiste puhul märkisin akordid uue helistiku toonika suhtes.

Näide 2 Analüüs Rooma numbritega

## Stand By Me - Ben E. King

Intro: A:

AM<sup>7</sup> F<sup>♯</sup>m<sup>7</sup> DM<sup>7</sup> E<sup>7</sup> AM<sup>7</sup> AM<sup>7</sup> F<sup>♯</sup>m<sup>7</sup> DM<sup>7</sup> E<sup>7</sup> AM<sup>7</sup>

I VI IV V I I VI IV V I

9 AM<sup>7</sup> F<sup>♯</sup>m<sup>7</sup> DM<sup>7</sup> E<sup>7</sup> AM<sup>7</sup> B: AM<sup>7</sup> F<sup>♯</sup>m<sup>7</sup> DM<sup>7</sup> E<sup>7</sup> AM<sup>7</sup>

I VI IV V I I VI IV V I

A osa 3x, B osa 4x

### 2.4 Lugude keerukuse hindamine

Lugude keerukuse hindamiseks töötasin koos oma kaasjuhendajaga välja valemi kõikidele lugudele keerukus-indeksi välja arvutamiseks. Valem, mille alusel hinde välja arvutasime, on järgmine:

$$HINNE = \frac{EA}{EA_{max}} + \frac{MDT}{MDT_{max}} + \frac{MDTOK}{MDTOK_{max}} + \frac{L}{L_{max}} + \frac{K}{K_{max}} + \frac{MDTOK}{MDTOK_{max}}$$

EA – mitu erinevat akordi on loos

EA<sub>max</sub> – maksimaalne esinenud erinevate akordide arv loos kõikide kümnendite vältel

MDT – mittediatooniliste erinevate akordide arv

MDTmax – maksimaalne esinenud mittediatooniliste erinevate akordide arv kõikide kümnendite vältel

MDTOK – mittediatooniliste akordide osakaal kõikide loos esinenud akordide suhtes

MDTOKmax – maksimaalne esinenud mittediatooniliste akordide osakaal kõikide loos esinenud akordide suhtes kõikide kümnendite vältel

L – erinevate liikumiste arv kahe akordi vahel

Lmax – maksimaalne esinenud erinevate liikumiste arv kahe akordi vahel kõikide kümnendite vältel

K – erinevate kaldumiste arv loos

Kmax – maksimaalne esinenud erinevate kaldumiste arv loos kõikide kümnendite vältel

Näiteks 1971. aasta loos „Let’s Stay Together“ oli 8 erinevat akordi. Maksimaalselt esines valimis 10 erineva akordiga lugu („Solid“). Mittediatoonilisi erinevaid akorde oli 2, maksimaalselt 4 („Solid“). Mittediatooniliste akordide osakaal oli 9,3%, maksimaalselt 70% („Sweet Love“). Erinevaid liikumisi kahe akordi vahel oli kokku 13, maksimaalselt 17 („You Make Me Feel Brand New“). Kaldumisi selles loos ei olnud, aga maksimaalselt kaldumisi oli kokku 4 („Solid“). Saadud hinne koosneb viiest osast. Iga osa saab anda hindele maksimaalselt 1 punkti. Esimene valemiosa annab hinde erinevate akordide koguse eest. Teine komponent annab hinde erinevate mittediatooniliste akordide eest, kuid võtab arvesse mittediatooniliste akordide osakaalu loos. See tähendab, et kui loos oleks olnud palju mittediatoonilisi akorde, kuid nad kõik oleksid esinenud vaid ühe korra, siis korrutades tulemus läbi nende osakaaluga, ei tule hinne nii kõrge. Näiteks juhul, kui 5-minutiline lugu koosneb I ja IV astme akordi vaheldumisest ning vaheosas on korraks viis erinevat mittediatoonilist akordi, siis see ei tee veel lugu keeruliseks. Järgmine osa valemis annab hinde erinevate liikumiste eest kahe akordi vahel. Neljas osa annab kaldumiste osakaalu ja viies osa annab mittediatooniliste akordide osakaalu loos.

$$HINNE = \frac{8}{10} + \frac{2}{4} * \frac{9.3}{70} + \frac{13}{17} + \frac{0}{4} + \frac{9.3}{70} = 1.76$$

Sellise valemiga maksimaalne hinne saab olla 5 ja minimaalne 0 (nt John Cage'i „4'33'“). Töös transkribeeritud lugudes said madalaima hinde 0,1 ühe-akordi lood „Chain of Fools“ ja „Everyday People“. Hinded on välja toodud lisades (lisa 1).

### 3. TULEMUSED

#### 3.1 Akordide esinemissagedus kümnendite kaupa

*Tabelis 3.1.1* tõin välja ainult diatooniliste akordide esinemissageduse kõikides lugudes kümnendite kaupa, *tabelis 3.1.2* bluusi harmooniale vastavate akordide esinemissageduse, *tabelis 3.1.3* mittediatoonilised akordid, mida võib käsitleda kõrvaldominandina ja *tabelis 3.1.4* mittediatoonilised akordid, mida võib käsitleda modaalse laenuna. Neid tulemusi võib pidada mingil määral subjektiivseks, kuna mõnda akordi oleks olnud võimalik analüüsida mitmeti, kuid siin välja toodud mittediatooniliste akordide jagunemine on tehtud minu subjektiivse arvamuse põhjal. Mittediatooniliste akordide puhul arvutasin protsendi ainult mittediatooniliste akordide kogusummast, vastasel juhul poleks protsent tulnud märkimisväärne. Tulemused esitasin ülevaatlikuma pildi saamise huvides protsentides.

*Tabel 3.1.1* Diatoonilised akordid

	50ndad	60ndad	70ndad	80ndad
I	33%	36%	28%	22%
II	12%	11%	12%	10%
III	0%	5%	8%	9%
IV	15%	17%	16%	14%
V	20%	16%	14%	20%
VI	12%	8%	14%	15%
VII	0%	0%	1%	3%

*Tabel 3.1.2* Bluusi-lugude akordid

	50ndad	60ndad	70ndad	80ndad
I7	58%	35%	39%	41%
II7	1%	8%	5%	0%
bIII7	0%	3%	2%	4%
III7	0%	1%	0%	0%
IV7	23%	30%	27%	9%
V7	15%	6%	10%	5%
bVI7	0%	0%	2%	0%
VI7	2%	15%	1%	0%
bVII7	0%	3%	14%	41%

Nii diatoonilise kui bluusi harmooniaga lugudes esines enim I astme akordi. Järgmised on esinemissageduse poolest IV ja V astme akordid. Üsna sarnaselt on esindatud ka II ja VI aste.

Tabel 3.1.3 Kõrvaldominandid

	50ndad	60ndad	70ndad	80ndad
I7	0%	10%	0%	1%
II7	52%	16%	22%	6%
bIII7	0%	0%	17%	0%
III7	0%	34%	0%	11%
VI7	9%	19%	10%	4%
VII7	0%	0%	0%	12%

Tabel 3.1.4 Modaalised laenud

	50ndad	60ndad	70ndad	80ndad
bIIIΔ	0%	0%	3%	0%
bIII7	0%	0%	2%	12%
III7	0%	0%	0%	4%
IVm7	30%	0%	13%	13%
bVm7	0%	3%	1%	4%
Vm7	0%	3%	0%	1%
bVIΔ	0%	0%	25%	10%
bVI7	0%	0%	0%	1%
bVII7	9%	16%	6%	19%

Läbi kõikide kümnendite kasutati mittediatoonilistest akordidest palju II7, VI7, IVm7 ja bVII7.

### 3.2 Liikumine ühest akordist teise

Allolevas neljas tabelis on esitatud üleminekud ühest akordist teise. Igale kümnendile vastab üks tabel. Tabelit tuleb lugeda võttes esimene akord vasakust veerust, mis liigub akordi ülemises reas. Roosil taustal märgistatud lüngad on liikumised helistiku põhiastmete vahel, kuid eristatud pole diatoonilisi ja mittediatoonilisi akorde. Ka nendes tabelites on tulemused välja toodud protsentides.

Tabel 3.2.1 50ndad

	I	bII	II	bIII	III	IV	bV	V	bVI	VI	bVII	VII
I			2.8%			16.4%		7.8%		7.6%	0.4%	
bII												
II	2.2%					1.0%		6.6%				
bIII												
III												
IV	11.2%							11.2%				
bV												
V	20.2%					4.2%						
bVI												
VI	0.2%		6.6%			1.2%						
bVII										0.4%		
VII												

50ndate kohta võib tabelist välja lugeda, et kõige rohkem, koguni 20,2% kõikidest akordi üleminekutest, liikus harmoonia V-st astmest I-sse. Üsna palju esines ka liikumist I-st IV-sse (16,4%), IV-st I-sse (11,2%) ja IV-st V-sse (11,2%).

Tabel 3.2.2 60ndad

	I	bII	II	bIII	III	IV	bV	V	bVI	VI	bVII	VII
I			2.1%	0.2%	2.3%	13.7%		0.9%		4.3%	0.8%	
bII												
II	1.8%			0.1%	1.6%	1.8%	0.2%	7.0%			0.1%	
bIII						0.3%						
III			2.5%			2.9%				2.5%		
IV	15.8%		1.0%		2.0%			7.2%	0.1%			
bV		0.2%										
V	7.8%		2.8%		2.0%	3.2%				1.0%	0.6%	0.2%
bVI								0.1%				
VI	1.2%		3.2%		0.4%	1.6%		3.4%				
bVII	0.1%			0.1%		0.3%		0.8%				
VII												

60ndatel võib märgata sarnast tendentsi kui 50ndatelgi. Domineerivad liikumised IV-st I-sse (15,8% kordadest), I-st IV-sse (13,7%), samuti V-st I-sse (7,8%) ja IV-st V-sse (7,2%).

Tabel 3.2.3 70ndad

	I	bII	II	bIII	III	IV	bV	V	bVI	VI	bVII	VII
I			4.2%	0.7%	2.2%	13.6%		4.5%		2.2%	0.9%	0.1%
bII												
II	5.0%			0.1%	1.6%	1.0%		4.3%		1.1%		
bIII	0.1%		0.1%			0.1%		0.4%				
III	0.1%		3.7%	0.1%		1.3%		1.6%		2.7%		
IV	11.1%		0.4%	0.1%	2.8%			2.5%	1.3%	0.4%	2.8%	0.3%
bV						0.1%						
V	4.2%		2.3%	0.1%	0.6%	2.6%	0.1%			1.6%		
bVI						0.3%		0.8%				
VI	0.5%		1.6%		4.3%	2.6%		0.1%	0.1%			0.1%
bVII	0.5%					3.2%				0.1%		
VII	0.3%					0.1%						

70ndatel tõuseb ikka veel teistest esile I-st IV-sse liikumine (13,6% juhtudest), kuid ülejäänud varasemalt palju kasutatud liikumiste osakaal on muutunud teistega võrreldes tühiseks. Mõnevõrra kõrgemat osakaalu võib märgata II-st I-sse liikumisel (5%) ning II-st V-sse (4,3%), mis varasematel aastakümnetel niimoodi esile ei tõusnud.

Tabel 3.2.4 80ndad

	I	bII	II	bIII	III	IV	bV	V	bVI	VI	bVII	VII
I			1.5%		1.5%	4.8%		3.4%	0.1%	1.7%	5.3%	
bII												
II	5.6%			0.2%	1.8%	1.2%		3.8%		1.2%	0.4%	
bIII						0.1%		0.2%				
III			1.7%			4.1%				1.4%		
IV	3.2%		2.6%	0.1%	2.6%		0.05%	7.7%	0.9%	0.7%	0.4%	
bV						0.2%		0.0%				0.1%
V	5.6%		0.3%		0.7%	3.4%	0.2%			8.5%	0.1%	
bVI	0.3%					0.4%		0.1%			0.9%	
VI	0.9%		2.1%		0.8%	3.0%		6.4%			0.05%	
bVII	5.6%		0.7%					0.9%				
VII					0.1%							

80ndatel on tabel muutunud juba väga ühtlaseks. Ei ole enam selliseid akordiüleminekuid, mille esinemissagedus mitmekordselt teisi ületaks. Loomulikult on märgata rohkemat liikumist põhifunktisioonide vahel, ent juurde on tulnud väga palju mittediatoonilisi akorde ja ka mitte helistiku astmelt ehituvaid akorde, seega ongi põhifunktisioonide osakaal läinud muude akordide osakaalu tõusu võrra väiksemaks.

### 3.3 Enimesinenud kolmest akordist koosnevad järgnevused, mis liikusid toonikasse

Selles tabelis (3.3.1) tõin välja kolmest akordist koosnevad järgnevused, mis jõudsid välja toonikasse. Siingi esitasin tulemused kümnendite kaupa. Esitasin vaid järgnevused, mis esinesid vähemalt kuues või rohkemas loos.

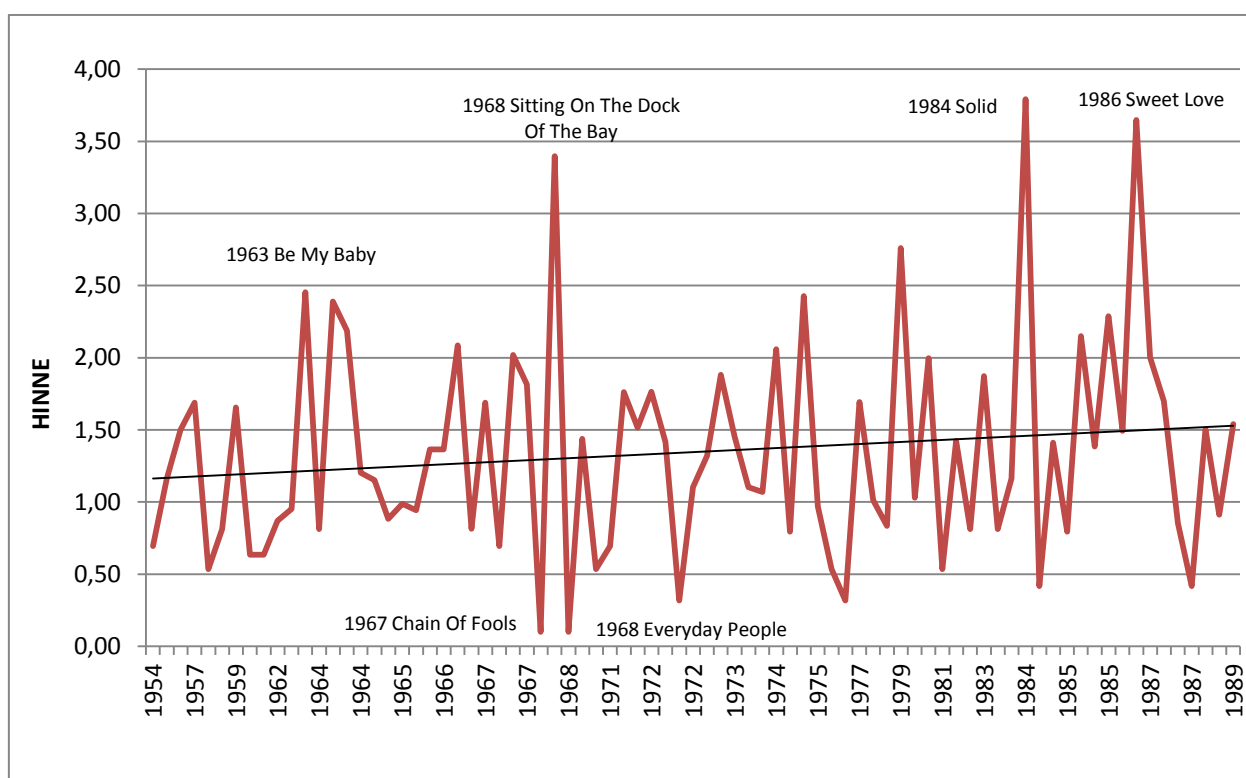
Tabel 3.3.1 Kolme akordi järgnevused

	50ndad	60ndad	70ndad	80ndad
IV - V - I	54	58	9	32
II - V - I	30	43	27	51
V - IV - I	0	16	8	0
VI - V - I	0	5	1	15
III - II - I	0	0	22	4
VI - IV - I	0	3	4	29

Kõige rohkem esines kõikidel kümnenditel IV-V-I ja enam-vähem sama palju II-V-I järgnevust. Teisi järgnevusi esines läbi kümnendite üsna korrapäratult.

### 3.4 Lugude keerukuse hindamine

Joonis 4.4 Lugude keerukuse indeks kronoloogiliselt



Joonisel on näha trendi harmoonia keerukamaks muutumise suunas. Seda toetab ka matemaatiliselt arvatud trendijoon. Äärmuslikud tulemused, nagu ühe-akordi lood ja väga keerulised lood, ei muuda üldist keerukuse tõusu läbi kümnendite.



## 4. JÄRELDUSED

### 4.1 Akordide esinemissagedus

Nagu arvatagi võis, esines kõikide kümnendite lugudes enim I astme akordi (*tabel 3.1.1*). 50ndatel ja 80ndatel oli esinemissageduselt teisel kohal V astme akord, kuid 60ndatel ja 70ndatel IV astme akord. Kõikidel kümnenditel koosnesid rohkem kui pool kõikidest harmooniatest nendest kolmest akordist (I, IV, V). Tabelist on ka näha, kuidas kümnendist kümnendisse kasvas III ja VII astme akordide osakaal. II ja VI astme akorde esines enam-vähem sama palju läbi kõigi nelja kümnendi.

Bluusides (*tabel 3.1.2*) võib märgata I ja IV astme akordide suuremat osakaalu, kuid mis ühtlasi aja jooksul läks järjest väiksemaks, samal ajal kui teiste astmete akordide osakaal vastavalt tõusis. Eraldi märgin ära märgatava tõusu bVII7 akordi esinemissageduses 80ndatel, mis on tingitud Michael Jacksoni loost „The Way You Make Me Feel“, mis koosneb peamiselt I7 ja bVII7 vaheldumisest, mis tõstis tabelis 3.1.2 bVII7 astme esinemissageduse protsendi nii kõrgele.

Vaadeldes mittediatooniliste akordide tabelleid (*3.1.3 ja 3.1.4*), tuleb sealt välja, et kõikides kümnendites kasutati üsna palju II7, VI7 ja bVII7 ning ka IVm7 esines pidevalt läbi vaadeldava perioodi, välja avatud 60ndatel. Kõiki teisi akorde esines veidi korrapäratumalt, kuid siiski võib märgata tendentsi bIII7, III7, Vm7 ja bVIΔ rohkema kasutamise suunas hilisemates lugudes.

### 4.2 Üleminekud akordide vahel

Seda on näha ka visuaalselt neist neljast tabelist (*3.2.1-3.2.4*), et need lähevad järjest kirjumaks, mis tähendab, et üleminekud akordide vahel lähevad aja jooksul järjest mitmekesisemaks. Kui 50ndatel toimus kõige rohkem liikumisi I, IV ja V astmete akordide vahel, siis 80ndatel sellist selget tendentsi enam välja ei joonistu. 60ndatel domineerib selgelt liikumine I-IV ja IV-I, ka

70ndatel võib sarnast seaduspärasust märgata, kuid juba vähem. 80ndatel on see populaarne liikumine teiste üleminekute seas märkamatuks muutunud.

Liikumine mittediatooniliste astmete vahel kümnendite jooksul suurenes. 50ndate lugudes oli selliseid liikumisi vaid 2, 60ndatel 14, 70ndatel 20 ja 80ndatel 22.

### **4.3 Kolmest akordist koosnevad järgnevused**

Kahte järgnevust võis leida kõikide kümnendite lugudes enim - need on IV-V-I ja II-V-I. IV-V liikumise sage esinemine selgus ka juba eelmises alapeatükis ning II-V-I on jazz- popmuusikas üks enimesinevaid järgnevusi üldse. (Sillamaa 2014, lk 60) Tabelist tuleb välja ka see, et mida aeg edasi, seda enam hakkas korduma ka teistsuguseid järgnevusi. Esines ka järgnevusi, kus üks akord oli mittediatooniline, nt bVII-IV-I esines igal kümnendil, kuid vaid 1-2 loos.

### **4.4 Üldised järeldused**

50ndatel olid lood valdavalt väga lihtsad. Stiil oli alles tekkimas ja seega lood väga *rhythm 'n' blues* -i-pärased, mis omakorda oli jällegi bluusi-pärane. 60ndatel toimus järsult stiili keerukamaks muutumine. Murranguline oli The Ronettes' „Be My Baby“, mis oli nii saundiliselt kui harmooniliselt ajastu looja. Sisuliselt võiks seda pidada uue muusikakümneni alguseks, sest peale seda hakkas soulmuusika muutuma. 60ndate lõpus tekkis mitmeid ühe-duuri-lugusid. Kuna vahepeal olid lood harmooniliselt ja rütmiliselt juba üsna keerukaks läinud, siis ilmselt püüti sel viisil midagi uut ja värsket muusikasse tuua. 70ndatel tuli soulmuusikasse jällegi keerulisemaid harmooniaid. Mõneti on sellised ilmingud seletatavad konkreetsete isikutega. 70ndatel ja 80ndatel hakkasid lugusid avaldama näiteks Stevie Wonder, Michael Jackson, Ashford&Simpson, Whitney Houston, Anita Baker ja George Benson, kelle lugudest suur osa olid harmooniliselt väga keerukad. Võib öelda, et soulmuusika harmooniad läksid 50ndate-80ndate jooksul järjest komplitseeritumaks.

Järgmise sammuna võiks uurida, mis sai soulmuusikast edasi peale 80ndaid. Stiil küll muundus esmalt hip-hop'iks ja sealt edasi kuni tänapäevase R&B-ni välja, kuid oleks huvitav näha, kas sellisest uurimusest selguks, et harmooniad hakkasid liikuma taas tagasi lihtsuse suunas. Samuti võiks mõnes tulevases uurimistöös võrrelda soulmuusika harmooniat mõne teise stiili harmooniaga saamaks kinnitust sellele, et käesolevas töös selgunud tulemused on omased tõesti vaid soulmuusikale ja mitte näiteks kogu läänemaisele populaarmuusikale.

## KOKKUVÕTE

Igale muusikastiilile on iseloomulikud mingid akordid ja akordijärgnevused, mis harmoonias teistest rohkem esinevad andes stiilile niimoodi äratuntava kõla. Käesolevas töös uurisin, millised on need akordid ja järgnevused, mis on iseloomulikud soulmuusikale ja millised muutused leidsid aset 1950ndate - 1980ndate aastate jooksul. Toetudes Billboard'i R&B edetabelist välja valitud lugude harmoonilisele analüüsile sain kinnitust, et tõepoolest esineb soulmuusikas mingite astmete akorde teistest rohkem ning kümnendid samuti mingil määral erinevad teineteisest harmoonia mõttes. Kui 50ndad olid veel väga bluusipärased, see tähendab, et kasutati palju bluusi harmooniat ning lood olid üsna lihtsakoelised, siis alates 60ndatest hakati kasutama juba rohkem kõrvaldominante, eriti IV, V, VI ja III astemesse lahenevaid kõrvaldominante ning domineeris selgelt I-IV ja IV-I akordiliikumine. Ka 70ndatel jätkati samal kursil, kuid järjest enam sattus lugudesse mittediatoonilisi akorde, sealhulgas modaalseid laene. Palju esines näiteks bVI $\Delta$  ja IVm7, kõrvaldominantidest jätkuvalt II7, VI7 ja lisaks hakati rohkelt kasutama bIII7. 80ndad olid minu töö raames harmoonilise keerukuse tipus. Nii modaalsete laenude kui kõrvaldominantide kasutamine läks väga mitmekesiseks. Lugudes leidis peaaegu kõikidelt astmetelt ehitatud akorde, sealhulgas kromaatilistelt astmetelt. Teistest rohkem esines siiski bIII7, IVm7, VII7 ja bVII7.

Selgunud tulemusi saaksid laulukirjutajad kasutada oma töös, et läheneda muusika kirjutamisele teadlikumalt ning saavutada oma lugudes autentsemat soulmuusika kõla.

## SUMMARY

The subject of my Bachelor's thesis was „The Development of Soul Music Harmony during 1950s-1980s on Example of Songs from Billboard R&B Chart“

Every style of music has some distinctive chords and chord progressions, which occur more often than others and thus give a recognizable sound to the style. In this thesis I researched which chords and chord progressions are characteristic to soul music and which changes arose in harmony during 1950s to 1980s. Harmonic analysis for chosen Billboard R&B chart songs confirmed that, indeed, in soul music some chords appear more often than others and decades slightly differ from the harmonic point of view. As the 50s were mostly based on blues harmony and songs were harmonically quite simple, then from the 60s secondary dominant chords were used more often, especially resolving to IV, V, VI and III chords and harmonic motion between I-IV and IV-I was practiced a lot. 70s continued in the same direction, but with even more non-diatonic chords - secondary dominants such as II7, VI7, bIII7 and modal interchanges like bVIΔ and IVm7. 80s were harmonically most sophisticated decade. Both modal interchanges and secondary dominants were used a lot. There occurred chords constructed from almost every tone of the scale, chromatic tones included. Most popular were bIII7, IVm7, VII7 and bVII7.

These conclusions can be used by songwriters in their work to write music being more aware of theory and to gain more authentic soul music sound.

## KASUTATUD KIRJANDUS

**Rudinow, J.** 2010. *Soul Music: Tracking the Spiritual Roots of Pop from Plato to Motown*. 1st ed, The University of Michigan Press.

**Postlethwaite, D.** (Produtsent). 2005. *Soul Deep*. [Dokumentaalfilm]. London: BBC.

**Temperley, D. & de Clercq, T.** 2013. *Statistical Analysis of Harmony and Melody in Rock Music*. – Journal of New Music Research. No. 3.

**Hirshy, G.** 1984. *Nowhere to run: The Story of Soul Music*. 1st ed, Da Capo Press.

**Sillamaa, V.** 2014. *Rütmimuusikateooria*. Tartu Ülikool Viljandi Kultuuriakadeemia Muusikadidaktika Keskus.

**Whitburn, J.** 2010. *The Billboard Book of Top 40 Hits*. 9th ed, Random House, Inc., New York.

**Billboard.** 2016. Billboard Magazine. <http://www.billboard.com>.

**Honshuku, H.** 1997. *Jazz Theory I*. 5th ed, Cambridge: New England Conservatory Extension Division.

**Bogdanov, V. Woodstra, C. & Erlewine, S. T.** 2005. *All Music Guide To Soul: the definitive guide to the R'n'B and soul*. San Francisco: Backbeat Books.

**Maultsby, P. K.** 1983. *Soul Music: Its Sociological and Political Significance in American Popular Culture*. – Journal Of Popular Culture, 17:2, lk 51-60.

**Neal, M. A.** 1997. *Sold Out On Soul: The Corporate Annexation of Black Popular Music*. - Popular Music and Society, lk 117.

**Ulanowsky, A.** 1988. *Harmony 4*. Berklee College of Music.

**Nettles, B.** 2011. *Harmony 3 Workbook*. Berklee College of Music.

# LISAD

## Lisa 1 Lugude nimekiri

<b>Aasta</b>	<b>Esitaja</b>	<b>Lugu</b>	<b>Hinne</b>
1954	Ray Charles	I Got a Woman	0,69
1956	James Brown	Please please please	1,16
1956	Fats Domino	Blueberry Hill?	1,50
1957	Sam Cooke	You Send Me	1,69
1958	Ray Charles	What I'd Say	0,54
1958	James Brown	Try Me	0,81
1959	James Brown	I Want You so Bad	1,66
1961	The Marvelettes	Mr Postman	0,64
1961	Ben E. King	Stand By me	0,64
1962	The Miracles	You Really Got a Hold on Me	0,87
1963	Martha and the Vandellas	Heat Wave	0,95
1963	The Ronettes	Be My Baby	2,45
1964	The temptations	My Girl	0,81
1964	The Supremes	Baby Love	2,39
1964	Mary Wells	My Guy	2,19
1964	Martha and the Vandellas	Dancing in the Streets	1,20
1965	Otis Redding	Respect	1,15
1965	Wilson Pickett	In the midnight hour	0,88
1965	Smokey Robinson	The Tracks of My Tears	0,99
1966	The Four Tops	Reach Out I'll Be There	0,94
1966	Eddie Floyd	Knock on Wood	1,36
1966	The Isley Brothers	This old heart of Mine	1,36
1966	Percy Sledge	When a Man loves a Woman	2,09
1967	Marvin Gaye	I heard it through the grapewine	0,81
1967	Sam and Dave	Soul Man	1,69
1967	Martha and the Vandellas	Jimmy Mack	0,69
1967	Aretha Franklin	You Make Me Feel like a natural Woman	2,02
1967	Aretha Franklin	I Say a Little Prayer	1,82
1967	Aretha Franklin	Chain Of Fools	0,10
1968	Otis Redding	Sitting on the dock of the Bay	3,40
1968	Sly&The Family Stone	Everyday People	0,10
1970	Smokey Robinson	Tears of a Clown	1,44
1970	The Jackson 5	ABC	0,54
1971	Bill Withers	Ain't no Sunshine	0,69
1971	Al Green	Let's stay together Al Green	1,76
1972	Bill Withers	Lean On Me	1,52
1972	Stevie Wonder	You are the sunshine of my life	1,76
1972	Marvin Gaye	What's Going On	1,42
1972	Curtis Mayfield	Freddie's Dead	0,32
1972	Curtis Mayfield	Superfly	1,10

1972	Harold Melvin	If you don't Know Me By Now	1,32
1972	The O'Jays	Love Train	1,88
1973	Stevie Wonder	Living For the City	1,45
1973	Ann Peebles	I can't stand the rain	1,10
1974	Al Green	Take me to the River	1,07
1974	The Stylistics	You Make Me Feel Brand New	2,06
1974	Barry White	Can't Get Enough Of Your Love	0,79
1975	Stylistics	They Just can't stop it	2,43
1975	Minnie Riperton	Loving You	0,97
1976	The Manhattans	Kiss and Say Goodbye	0,54
1977	The Floaters	Float On	0,32
1977	Bill Withers	Lovely Day	1,69
1979	Sister Sledge	We are Family	1,01
1979	Smokey Robinson	Cruisin	0,84
1979	Michael Jackson	Rock With You	2,76
1980	Diana Ross	I'm Coming Out	1,03
1980	George Benson	Love X Love	2,00
1981	Luther Vandross	Never Too Much	0,54
1982	Marvin Gaye	Sexual Healing	1,43
1983	Chaka Khan	Ain't Nobody	0,81
1983	Lionel Richie	All Night Long	1,87
1984	Sade	Your Love is King	0,81
1984	Stevie Wonder	I Just Called To Say I Love You	1,16
1984	Ashford&Simpson	Solid	3,79
1984	Prince	When Doves Cry	0,42
1984	Tina Turner	What's Love Got To Do With It	1,41
1985	Aretha Franklin	Freeway of Love	0,79
1985	Whitney Houston	Saving All My Love For You	2,15
1985	Freddie Jackson	Rock Me Tonight	1,38
1985	Lionel Richie	Say You, Say Me	2,29
1986	Patti LaBelle	On My Own	1,49
1986	Anita Baker	Sweet Love	3,65
1987	Glenn Jones	We've Only Just Begun	2,00
1987	Luther Vandross	Any Love	1,70
1987	Michael Jackson	The Way You Make Me Feel	0,85
1987	Jody Watley	Looking For A New Love	0,42
1988	Roberta Flack	Oasis	1,51
1989	Regina Belle	Baby Come To Me	0,91
1989	Surface	Shower Me With Your Love	1,54

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Signe Hansen,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

„Soulmuusika harmoonia arengutendentsid 1950ndatel - 1980ndatel aastatel Billboardi R&B edetabeli lugude näitel“,

mille juhendaja on Themuri Sulamanidze

1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;  
1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Viljandis, **20.05.2016**