

Sana ylös

Riimittely suomenkielisessä rap-lyriikassa

Inka Rantakallio

Ennenkö maailma paremmaks muuttuu
se on ihminen jonka pitää muuttuu
hei älä oo tyly näytä sun hymy
älä piilota hyvää näytä sun kyvyt
ja kuuntele tää monnin sana
(Super Janne: ”Kaikille teille”, 2010.)

Alussa oli sana, rap-lyriikan tapauksessa siis riimitelty teksti, jolle rap ja sen musiikillisuus pohjaa. Yllä on suomirapin riimien venyvyydestä monipuolinen esimerkki: Super Janne käyttää rapille tyypillistä vokaali-riimiä yhdistäen sen samalla kiinnostavasti sisäriimin ja loppuriimin muodostamaksi multiriimiksi (*tyly-hymy-kyvyt*) sekä hyödyntää myös toistoa. Kappaleen elämänfilosofia vaikuttaa olevan hyvän mielen levittäminen ja maailman muuttaminen paremmaksi paikaksi: tämä positiivisuus välittyy myös letkeästä biitistä sekä Super Jannen paikoin soulahtavasta tyylistä räpätä ja laulaa.

Rap-musiikissa sanoituksilla eli lyriikoilla on erityisen korostunut merkitys: musiikkia määrittää nimenomaan rytmiä ja riimejä korostava puhelaulu (rap)¹, joten tekstin tulee olla kielellisesti notkeaa, runollista ja kekseliästä. Rapin tapauksessa musiikilliseen puoleen liittyy ennen

kaikkea artistin *flow*: artistin tapa ”ratsastaa rytmeillä” eli rytmisyyden tyyli tai rap-artisti Palefacen sanoin se, ”miten sanat lausutaan rytmissä ja miten MC käyttää ääntään” (Paleface 2011, 18; ks. myös Willman 2015). Tähän liittyy myös metaforien, sanaleikkien, slangin ynnä muiden kielellisten rikkauksien käyttäminen hyväksi. Piirteet periytyvät ennen kaikkea musiikkityylin afrodiasporisista juurista: runolaulu, *toasting*-perinne² ja muut oraalisen kulttuurin muodot, joissa nimenomaan puhujan kekseliäs tarinankerrontatyyli ja riimien käyttö on keskeisintä, ovat olleet tärkeässä roolissa afrikkalaisamerikkalaisessa ja afrikkalais-karibialaisessa kulttuurissa, joiden vaikutuspiirissä hip-hop-kulttuuri syntyi Bronxissa New Yorkissa 1970-luvulla (ks. esim. Rose 1994; Keyes 2002). Ei sovi myöskään unohtaa rappiin ja ylipäätään runonlaulantaan liittyvää kilvoittelun (rapissä *battle* eli ”bätle”) perinteen keskeisyyttä: se, jolla on nokkelimmat riimit ja tyyli, on niin sanottu kovin tyyppi. Kekseliäät riimit ovatkin tätä taustaa vasten rap-musiikissa kenties jopa keskeisempi piirre kuin muissa musiikkityyleissä.

Suomessa erityisesti suomalainen rap-musiikki on nykypäivänä yksi suosituimpia ja näkyvimpiä musiikkityylejä, johon niin toimittajat kuin poliitikotkin ovat ottaneet kantaa.³ Rap on samalla ylittänyt Suomessa sukupuoli- ja sukupolvirajoja sekä kielellisiä ja etnisiä rajoja. Siksi suomalaisen rap-lyriikan tutkiminen onkin kiinnostavaa ja ajankohtaista.⁴ Tässä artikkelissa tarkastelen suomalaista rap-lyriikkaa musiikin ja runouden leikkauspisteenä eli sitä, miten suomalaisessa rap-musiikissa tietynlaiset lyriikan piirteet luovat rapista omanlaistaan runoutta. Rap-sanoituksia tarkastelen ensisijaisesti teksteinä, huomioiden kuitenkin samalla niiden soivan kontekstin ja sen vaikutuksen sanojen tulkintaan. Aineistoesimerkkeinä hyödynnän eri rap-artistien sanoituksia monipuolisista aihepiireistä ja sivuan samalla hieman suomirapin riimien kehitystä.⁵ Lopuksi kohdistan tarkasteluni yksityiskohtaisemmin suomirapin omaperäisten marginaaliartistien Euro Crackin ja Ameen lyriikoihin. Lähtökohtanani artikkelissa on oletamus siitä, että musiikillinen aines vaikuttaa olennaisesti siihen, miten rap-musiikki vastaanotetaan;⁶ kuten Heikki Salo (2006, 45) muistuttaa, laululyriikka on tarkoitettu ennen kaikkea kuultavaksi.

Rapin genrepiirteet ja suomirap

Rapille musiikkigenrenä on olennaista artistin flow. Tricia Rose (1994, 38–39) kuvailee flown rytmistä (aalto)liikettä jatkuvuuden dynamiikkana, joka syntyy rytmisten poikkeamien ja kerrostuneisuuden kautta. Onnistunut riittäminen koostuu paitsi sisällöllisesti merkityksellisten sanojen myös sopivien äänteiden tarkasta valikoinnista (Keyes 2002, 126). Riimi vetää kuulijan huomion tiettyihin sanoihin, jotka siten antavat tekstile uusia merkityksiä, sekä saa tämän assosioimaan riimisanojen välillä (Salo 2006, 190–191). Salo (2006, 167) toteaa suomalaisten räppärien hakeneen vaikutteensa riittämiin amerikkalaisesta räppämisestä, jossa niin sanotut epäpuhtaat riimit, kuten vokaali- ja konsonanttiriimit, ovat enemmän sääntö kuin poikkeus, ja siten suomalainen rap-lyriikka eroaakin suomalaisen iskelmän puhtaiden riimien⁷ perinteestä (mt., 166, 178). Myöskään tavujen painon vaihtuminen tai vokaalien pituuden muuttuminen ei haittaa rap-riimeissä, koska sen avulla voidaan luoda rapin rytmisyyttä, kuten synkooppeja (mt., 167). Suomirapin riimit ovat loppusoinnollisia, pääosin vokaaliriimejä ja niiden vastaavuus ilmenee tavukohtaisesti (ks. Willman 2015, 24–25).

Rapin runomuoto⁸ ja ilmaisutapa – sanoja ei varsinaisesti lauleta vaan lausutaan rytmisesti – tekee rap-sanoituksista erikoistapauksen muihin populaarimusiikin muotoihin verrattuna. Voidaankin väittää, että rapissa musiikin ja runouden leikkauspinta on syvempi kuin missään muussa nykyisen populaarimusiikin muodossa. Salo (2006, 45) kuvaa osuvasti lyriikan suhdetta musiikkiin: ”Laululyriikka on aina suhteessa musiikin rytmiin ja metriikkaan, sen tehtävä on sulautua melodiaan tai iskeä sen kanssa kipinää, kommentoida musiikkia ja luoda siihen kontaktia.” Siten rap ilman rytmiä ja biittejä ei kuulosta rapilta.

Adam Krims (2000) on luonut luokittelun rap-flow’lle, jonka päätyylit hän jakaa kolmeen luokkaan: laulavaan, puheenomaiseen ja perkusiiviseen. Laulavaa, niin sanottua *old school* -tyyliä määrittävät tyypillisesti rytminen toistuvuus, iskuille tulevat aksentit, tauot ja riimiparit sekä pop- ja rock-musiikillekin ominaiset riittäminen- ja rytmityskäytännöt, kuten säkeiden loppusoinnut. Tämä tyyli oli tunnistettavissa erityisesti 1980-luvun ja 1990-luvun alun rap-musiikissa myös Suomessa. Puhe-

tyylistä ja perkussiivista flowta taas voidaan kuvailla monipuolisiksi, biittejä vaihtelevalla tavalla hyödyntäviksi tyyleiksi, joissa on usein polyrytmiikkaa. Niitä luonnehtivat muun muassa iskujen ”yli” meneminen sekä säkeiden yhdistäminen kahden, neljän tai useamman säkeen riimipareiksi (multiriimit). Puhetyylinen flow on nimensä mukaisesti lähellä puhuttua sanojen lausumisen tapaa ilman vahvaa rytmistä korostusta ja runsaasti tavuja sisältäen. Perkussiivista flowta taas määrittää tämän lisäksi erityinen tapa käyttää vaihtelevia ääntämisen ja rytmityksen keinoja, kuten staccatoa ja synkooppiä, yksittäisiä tavuja, sanoja tai säkeitä korostamassa. Molemmissa tyyleissä riimittely voi sisältää alku-, sisä- ja loppuriimejä, joilla sanoituksiin luodaan musiikillista vaihtelua ja rytmiä. (Krimms 2000, 48–52.) Krimsin (2000) mukaan artistit usein vaihtelevat näitä kolmea tyyliä, jopa saman kappaleen sisällä. Polyrytmiikka osaltaan alleviivaa jatkuvuutta rapin ja sitä edeltäneiden afrikkalaisamerikkalaisen musiikin genrejen välillä, kuten tekee tietenkin myös jo funk-, jazz- ja soul-musiikista tuttu sämpläystekniikka.

Rap-musiikkia on monenlaista paitsi riimittelyltään myös tematiikaltaan aina gangsta rapin väkivaltaisesta ja hypermaskuliinisesta uhosta tiedostavaan rappiin (engl. *conscious rap*), jonka pääpaino on sosiaalista ja poliittista sanomaa sekä opettavaista ja filosofista pohdintaa sisältävissä sanoituksissa. Rapin sanoitukset ovat usein sisällöltään monimerkityksisiä, mikä toisinaan kuitenkin kätketään näennäisen yksinkertaiseen ja suoraviivaiseen ilmaisuun (Shusterman 1997, 135, 154). Yleensä kaikilta rap-teksteiltä tavataan kuitenkin vaatia ”aitoutta” ja ”uskottavuutta”, millä on viitattu artistien osalta esimerkiksi rap-musiikin historian, saundin ja tyylin tuntemuksen osoittamiseen sekä henkilökohtaisten ja paikallisten kokemusten esiintuomiseen (esim. Forman 2002; Bennett 2004, 188; Harrison 2008; vrt. myös McLeod 1999; Rose 2008, 136). Tämä liittyy rapin juuriin: aivan kuten folk-musiikki ja sen autenttisuuden konventiot syntyivät oikeiden ihmisten kokemusten pohjalta (ks. Frith 2007, 218), vastaavasti rappi oli afrikkalais-karibialaisen ja latinoyleistyksen ajanvietettä, jossa riimittely toimi hauskanpidon ja tarinankerronnan välineenä, eikä rappia näin ollen tehty alun perin kaupallisiin tarkoituksiin (ks. esim. Rose 1994).⁹ Silti – tai sen takia – monet suomalaiset rap-artistit saattavat kokea, ettei se, mitä Yhdysvalloissa tehdään,

liity suoraan suomirappiin, koska ”nyt ei olla siellä vaan täällä”: paikka on eri, ja omaa musiikkia ja käytöstä voidaan soveltaa sen mukaisesti (Kervinen 2000a, 14; 2000c, 15; vrt. Mikkonen 2004; Strand & Lahtinen 2006, 150, 163; Paleface 2011, 50–52; Manzos 2014). Toisin sanoen ”hiphop on paikka- ja kulttuurisidonnaista” (Paleface 2011, 21). Kuitenkin Yhdysvaltojen vaikutus erityisesti saundiin ja, kuten edellä todettiin, myös riimittelyyn on silti yhä melko kiistaton.

Suomirappiin on vaikuttanut voimakkaasti myös kotimainen poliittinen työväenlauluperinne ja kansanmusiikki, joita esimerkiksi Asa¹⁰ ja Paleface ovat hyödyntäneet, sekä suomirock. Tämä kehitys ei itseasiassa eroa juuri lainkaan edellä kuvatusta rapin kehityshistoriasta Yhdysvalloissa (ks. esim. Rose 1994; Chang 2005). Suomirapin vaikutteisiin kuuluu toki myös oma runolauluperintemme, vaikkeivät suomirapin riimit seuraakaan esimerkiksi kalevalamittaa vaan rakentuvat pääsääntöisesti neljä-neljäsosaa-tahdeille, kuten Paleface (2011, 21) huomauttaa. Myös Mira Willman (2015) toteaa, ettei suomirap seuraa mitään vakiintunutta runomittaa.

Rapin musiikillinen kapinointi ja kokeilevuus näkyvät esimerkiksi joidenkin räppärien tarkoituksellisesti ”nuotin vierestä laulamissa” rap-kertosäkeistöissä. Näin luodaan genren omaperäistä soundia ja tehdään pesäero vaikkapa korkeakulttuuriin musiikkimuotoihin, joissa musiikillisella koulutuksella on iso painoarvo (vrt. Rose 1994, 65–72). Tätä sekä musiikissa että sanoituksissa havaittavaa vastarintaa voidaan Richard Shustermanin (1997, 170) mukaan pitää perusteena rapin luokittelulle taiteeksi. Myös sämpläys eli muiden kappaleiden katkelmien tai osien lainaus sekä esimerkiksi toisen artistin kappaleesta peräisin oleva riimilaina ovat olennainen osa rap-musiikkia, ja näitä pidetään rapissa kunnianosoituksina, siinä missä muissa genreissä saattaisi olla kyse plagioinnista. Shusterman (1997, 138–139) alleviivaakin rapin kyseenalaistavan tällä tavalla perinteiselle taidekäsitteelle tyypillisen omaperäisyyden ja ainutkertaisuuden ihanteen. Se että artisti kirjoittaa itse lyriikkansa, on ollut ihanne ja oletus rapissa (ks. esim. Mikkonen 2004, 20; Ben-Amor 2000, 19), toisin kuin vaikkapa pop-musiikissa; valtavirtasuosion saavuttaneista räppäreistäkin osa tosin käyttää nykyisin monen pop-artistin tapaan ulkopuolisia tekstintekijöitä.

Suomiriimin evoluutio: huumorin tahrasta runolliseen undergroundiin

Suomenkielisen rap-musiikin alkuaajoista 1980–90-luvun vaihteessa muistetaan usein lähinnä huumoriyhtyeiksi leimatut artistit, kuten Raptori, Pääkköset ja MC Nikke T. Monet syyttävät heitä kollektiivisen myötähäpeän juurruttamisesta rap-yhteisöön sekä suomalaisen rap-musiikin ”pilaamisesta” vuosikausiksi niiltä, jotka halusivat tehdä musiikkia to-sissaan (vrt. Mikkonen 2004: 50; Takkinen 2010; Paleface 2011, 52; ks. myös Strand & Lahtinen 2006, 153). Tästä huolimatta näiden pioneerien vaikutus suomirapin kehittymiseen on kiistaton (esim. Paleface 2011). Heikki Hilamaa ja Seppo Varjus (ks. Kärjä 2011, 83) esittävät, että Suomen kontekstissa etäisyys mustaan kulttuuriin oli liian suuri, joten huumoria käytettiin rapin teon apuna. Huumori on ollut tärkeä osa rap-musiikkia ja muutakin suomalaista musiikkiperinnettä (esim. Kärjä 2011; Paleface 2011), joten lienee luontevaa olettaa, että näin tulee olemaan jatkossakin. Raptorin kappale ”Oi beibi” (1990) on oiva esimerkki paitsi tuosta huumorista myös siitä, miten suomalainen rap-riimi nojasi aluksi hyvin puhtaisiin riimeihin:

Kun sut nään housuissa sykkii
Oi beibe tsiigaa tätä tykkii
Aah nyt erittyy hormoonii
Miksi täytyy fajiasi olla mormoni?
(Raptori: ”Oi beibi”, 1990.)

”Oi Beibi” on kappale, josta Raptori usein muistetaan. Avoimen seksuaalisesti värittäneet lyriikat ja paikoin sisällöllisesti kömpelöt, joskin soinnuiltaan täysin samat (*sykkii-tykkii*, *hormonii-mormoni*) riimit ovat antaneet aseita yhtyeen vihaajille, jotka kokevat, ettei rap-musiikkia pidä tehdä kieli poskessa vaan vakavissaan ja laadukkaasti. Myöhempien artistien tyyleihän verrattuna Raptorin riimittelyn flow oli tyyliältään laulavampaa (vrt. Krimsin luokittelu edellä), hyvinkin puhtaat riimiparit olivat pikemminkin sääntö kuin poikkeus ja tavut kestoltaan usein pidempiä, mikä vastaa rapin kehityskulkua Yhdysvalloissa (ks. Krims

2000, 49). Raptorin räppäystä on kuitenkin kuvailtu ”höpöttelyksi” tai ”hölinäksi” (Luoto 2002; Moision 2007), mikä luultavasti liittyy paitsi koomisen sisällön myös puhtaiden riimien luomaan lastenlaulumaiseen estetiikkaan (vrt. Salo 2006, 186; 195).¹¹ Myös musiikillisesti kappale muistuttaa enemmän rock-vaikutteista, tanssittavaa diskopoppia tai housea, jossa etualalla on rap-musiikille tyypillisten rumpu- ja bassolinjojen sijaan syntetisaattori. Raptorin aikaan suomirap oli genrenä vasta syntymässä, mutta on silti mielenkiintoista, että myöhempiä huumoriin vahvasti nojanneita rap-artisteja ei ole samalla tavalla syytetty genren kehityksen taaksepäin viemisestä tai rappiosta.¹²

Suomirapin syntyaikoina useat suomalaiset artistit yrittivät räpätä englanniksi amerikkalaisia esikuvia seuraten, mutta vieras kieli tuntui kankealta. Myöhemmät suomirapin versiot olivat sujuvammin ”kotoistettuja” ja siten suomalaiseseen kulttuuriin ja suuhun sopivampia. Tähän vaikutti erityisesti suomen kielen vakiintuminen esityskieleksi (esim. Mikkonen 2004, 68), kun räppärit yksi toisensa jälkeen siirtyivät suomenkieliseen ilmaisuun, josta levyjä ostava yleisökin piti enemmän (Paleface 2011, 39).¹³ Suomen kielen nähtiin vaikuttavan suoraan musiikkiin: toisaalta koettiin, että Raptorin huumorirap oli tehnyt suomen kielen käytön mahdottomaksi, mutta toisaalta suomen kielellä pystyi helpommin ja ilman kielimuurin pelkoa koskettamaan kotimaista yleisöä ja kertomaan paikallisista asioista (ks. Mikkonen 2004, 68; Takkinen 2010). Kuitenkin menestyneistä suomenkielisistä räppääjistä ensimmäisenä ”oikeana” rap-yhtyeenä pidettyä Fintelligenssiä moitittiin ääntämyksestä, joka ei seurannut suomen kielelle tyypillistä painotusta, joten voidaan tulkita, ettei heidän flowtaan pidetty luonnollisena (esim. Takkinen 2010).¹⁴ Myöhemmässä vaiheessa suomirapin kieli monipuolistui ja jalostui ”finglishistä” murrerappiin, jonka avulla korostettiin omaa kotipaikkaa ja taustaa. Asa on omalta osaltaan ilmaissut, ettei amerikkalaisten riimien suomentaminen olisi kiinnostavaa eivätkä pelkät vitsitkään, vaan pikemminkin musiikillisesti arvokasta on omaperäisyys ja oivaltavat sanoitukset (ks. Takkinen 2010; vrt. Silas 2007). Viime vuosina rap-musiikkia on uskallettu myös yhdistellä rohkeammin muihin musiikkityyleihin (esim. Takkinen 2010).

Vuonna 2000 puhuttiin jo suomirapin omasta skenestä¹⁵, eli musiikkityylillä oli tekijöitä ja kuuntelijoita paljon aiempaa runsaammin. Erityisesti Fintelligensin, Pikku G:n ja kumppaneiden valtavirtamenes-tyksen myötä rap ei enää ollutkaan pienen piirin juttu vaan koko kansan musiikkia. Lehtijuttujen perusteella oli havaittavissa jonkinlaista identiteetin ja musiikkityylin hakemista sekä toisille artisteille kohdistettua kuittailua siitä, millaista musiikin tulisi olla; esimerkiksi Fintelligens piti pohdiskelevaa musiikkia tekotaiteellisena ja epäkiinnostavana (ks. Kervinen 2000b, 17), Ceebrolistics puolestaan kritisoi pelkkää hittien tehtailuun pyrkimistä (ks. Kervinen 2000a, 14) ja Olarin Setä Koponen ynnä muut halusivat puhua lähiön arjesta, johon kuuluivat alkoholi ja ”rehellinen” sekoilu, ei ”mitään fuulaa” eli keksittyä (ks. Kervinen 2000c, 15; vrt. edellä kuvailtu aitous rapin genrepiirteenä). Koposen ja kumppanien lyriikoiden ”luontevuus” antoi ilmeisesti myös anteeksi vaihtelun flown sujuvuudessa: flow saattoi olla ”kömpelöä ja harhailevaa” mutta myös ”sulavasti ja tahdikkaasti rullaavaa” (mt.). Seuraava esimerkki sisältää kerrontaa kiljun juonnista ja sitä seuraavasta väkivallan uhasta; yksi riimipari vaikuttaa puuttuvan, jolloin flowsta tulee hieman töksähtävä ja tekstin idea voi jäädä epäselväksi (vrt. Salo 2006, 192):

Kun mä sippaan kiljuu
Ei kannata käydä hilluu
Koska voi saada hönöön
Mä ryntään streittinä kauppajonoon
Ja nappaan appelsiinimehuu kainaloon
(SLT: ”Passaa kilju”, 1999.)

Nämä sanoitukset osoittavat myös, että 1990-luvun lopulle tultaessa epäpuhtaat riimit, tyypillisimmin vokaaliriimit eli assonanssiin perustuvat loppusoinnut, olivat jo suomirapin vallitseva riimittelymuoto, eikä puh- taita riimejä nykyäänkään esiinny suomirapissa kovin usein. Tämä toki helpottaa riimien keksimistä, sillä puhtaita riimipareja etsiessä vaihto- ehtoja on huomattavasti vähemmän.

Sanoituksiltaan uskottavina rap-muusikoina on yleisesti pidetty va- kavampia ja yhteiskunnallisia aiheita käsitteleviä artisteja, kuten esi-

merkiksi Asaa ja Palefacea. Muun muassa Saija Kuivas (2003, 24) pitää Palefacea suomirapin yhteiskunnallisen aallon airueena. Myös toimittajat ovat nähneet Palefacen sanoitusten ja julkisuuskuvan välillä yhtenevyyttä, mikä on entisestään vahvistanut tämän uskottavuutta artistina (Mikkonen 2004, 125; vrt. Barker & Taylor 2007, 245). Tämä vaikuttaa viittaavan siihen, että vakavat aiheet luovat vaikutelman musiikinteon vilpittömyydestä ja aidosta musiikkiin panostamisesta: ei mennä siitä, mistä aita on matalin. Esimerkiksi Palefacen kappale ”Mull’ on lupa” (2014) on poliittisesti latautunut puolustaessaan sananvapautta ja oikeutta osoittaa mieltä sekä viitatessaan samalla vuoden 2014 vappuun, jolloin vasemmistonuorten vappumarssille varaamat lippukepit takavarikoitiin lyömäaseiksi tarkoitettuina astaloina:

Täs ois pyssynpiippuihinne päivänkakkaroita
Sillä voimalla ku voimalla on aina vastavoima
Valtaapitävill’ on kytät kaduil käsikassaroina
Takavarikoimas lippukeppejämme astaloina, poika
(Paleface: ”Mull’ on lupa”, 2014.)

Multiriimi (*kakkaroina-vastavoima-kassaroina-astaloina*) tehostaa sanaa ja luo nopeatempoisen kontrastin hitaalle kitaranäppäilylle, jota rumpu- tai bassolinja ei vielä tässä kohtaa säästä; kerronnalle syntyy liki hengästyttävä tahti, ja flowsta tulee rullaava erityisesti alkusointuisuuden eli sanoissa toistuvien samojen alkukirjainten myötä. Virkavaltaa kritisoidaan valtaapitävän eliitin käskyläisinä (”käsikassaroina”), epäitsenäisinä välineinä, joiden vastavoimana toimii rauhanomainen liikehdintä. Tähän viitataan aseiden kukittamisella, jota maailmalla on tehty rauhanomaisissa, väkivaltaa vastustavissa mielenosoituksissa ainakin hippiliikkeestä lähtien.

Kriittisillä ja yhteiskunnallisesti kantaa ottavilla teksteillä on luonnollisesti pitkä historia paitsi hiphopissa myös rock-lyriikassa, jonka aiheet ovat ulottuneet sodasta ja vähäosaisten ahdingosta nuorison ahdistukseen näköalattoman tulevaisuuden edessä (esim. Pettersson 2006; Oksanen 2006). Protestimusiikilla on pitkät perinteet niin afrikkalaisamerikkalaisessa kulttuurissa kuin pop-musiikissa. Toisaalta niin

sanottuja vakavampia aiheita pidetään merkkinä yleisestä älyllisyydestä ja siksi ”paremmasta” musiikista (ks. Mikkonen 2004, 125; vrt. Silas 2007). Palefacen tapauksessa melko universaalien yhteiskunnallisten teemojen on selitetty koskettavan henkilökohtaisesti kaikkia ihmisiä, minkä takia juuri kannattaa saarnata sosiaalisesta muutoksesta (Aaltonen 2000, 20). Toisaalta Paleface on itse kytkenyt yhteiskunnallisen ajattelunsa hiphopin juuriin selittämällä, että rap-musiikkiin ja sitä edeltäneisiin afrikkalaisamerikkalaisiin musiikkityyleihin on aina kuulunut poliittinen valveutuneisuus (mt.); yhteiskunnallisten teemojen voidaan nähdä luovan yhteyden ”alkuperäiseen” afrikkalaisamerikkalaiseen rap-musiikkiin, jossa jo alkuaikoina artistit tarkastelivat kriittisesti sosiaalisia ja poliittisia epäkohtia.¹⁶

Suomalaista rappia koskevien kirjoitusten perusteella niin sanotut valtavirtaräppärit vaikuttavat väheksyvän toisten rap-artistien riittävyttä ja korostavan omiaan (esim. Westinen 2014, 273; vrt. Kervinen 2000b, 17), kun taas kantaa ottavammat artistit monesti paheksuvat ”kaupallisen” musiikin sisällöllistä tyhjyyttä (ks. esim. Aaltonen 2000, 20). Esimerkiksi Cheekille (ks. Westinen 2014, 318) ja Fintelligensille (ks. Kervinen 2000b, 17) multiriimien (usean peräkkäisen loppusoinnun) käyttö on ollut merkki taidokkuudesta ja osaamisesta, kun taas undergroundissa on saatettu antaa enemmän painoa sanoitusten sisällölle ja biittien kokeilevuudelle (Lähde 2002, 10). Jako ei kuitenkaan ole missään nimessä yksiselitteinen. Esimerkiksi Asaa on yleisesti arvostettu räppärinä sekä yhteiskunnallisten aiheiden että monimutkaisia, jopa kryptisiä riimejä viljelevien riittävytensä takia. Osalle kuulijoista ei olekaan maistunut viime aikojen Asan suunnanmuutos musikissa ja sanoituksissa: Asan aiemmin hyvinkin poliittisista lyriikoista on parilla viimeisellä levyllä tullut artistin itsensäkin mukaan rennompia ja huolettomampia (ks. esim. Malminen 2013). Tästä hyvä esimerkki on *Rapsodia*-levyn (2013) kappale ”Juon bissee ja räppäilen” (2013):

Jos vaan saisin kaapin täynnä kaljaa
Kun vaimo raitis uhkaa ulko-oven salpaa
Älä rakas jätä alan tuliaisii kiskoo
Ja tyhmii rakkausrunoja rustailla vihkoon
(Asa: ”Juon bissee ja räppäilen”, 2013.)

Tässä esimerkissä on kaksi vokaaliriimiparia, joista jälkimmäinen (*kiskoo-vihkoon*) päättyy aavistuksen eri tavalla kuin mitä odottaisi, mikä vähentää riittelyn ennalta arvattavuutta. huomattavaa on myös, että molemmissa riimipareissa kyse on kahden eri sanaluokan, verbin ja substantiivin, muodostamasta parista ja että kaikki riimisanat ovat kaksitavuisia. Kappaleen sanat keskittyvät lähinnä humoristiseen kerrontaan kaljanjuonnista sekä pieniin anekdootteihin, joissa vilahtelevat vaimo, kaverit ja poliisikin. Toki tässäkin voidaan nähdä kantaa ottavuutta esimerkiksi alkoholinkäytön ongelmallisiin seurauksiin, mutta Asa itse korostaa, ettei levyn tarkoitus ollut nostaa esiin yhteiskunnallisia teemoja (ks. Malmi 2013). Asa ei omien sanojensa mukaan pyrkinyt tällä levyllä tekemään yhteiskunnallista rappia vaan pikemminkin ”ymmärtämään ihmistä” (ks. Takkinen 2010).

Underground-identiteettiään vahvasti korostaneella Ceebrolisticsilla on ollut samanlaisia pyrkimyksiä tarkastella ihmisyyttä (ks. Kervinen 2000a, 14), ja yhtyeen sanoituksia on kuvattu myös ”lennokkaan runolliseksi” (ks. Kervinen 1999, 14). Seuraava esimerkki havainnollistaa tätä:

Kun soi
Se on matalalta ja kovaa
Aion soittaa vain yhden laulun ajattoman joka on haikee
Koska vaan haikee laulu voi koskettaa sun kaikkee
(Ceebrolistics: ”Tanhi”, 2005.)

Esimerkki ei ensi silmäyksellä sisällä kuin yhden säeparin (*haikeekaikeek*), ja kyseinen pari on niin sanottu täydellinen sanariimi, jolloin riimien sointuisuus on tismalleen sama alkukonsonantin jälkeen. Huomioitaessa kuitenkin ”haikee”-sanana toisto muodostuu tekstiin myös loppu- ja sisäriimin yhdistävä multiriimi. Lisäksi sanojen painotus vaihtelee niin, että sanat ”kovaa” ja ”joka” saadaan kuulostamaan hieman vokaaliriimeiltä. Sana ”soi” puolestaan on venytetty pitkäksi ja laulavaksi kaiku-efektin avulla. Ceebrolisticsin tavaramerkki tuntuukin olevan sanojen painottaminen yllättävillä tavoilla, jotka korostavat lyriikoiden keskeisiä, usein hengellisiä ideoita. Tässä esimerkissä haikea laulu pysyy koskettamaan sielua ja luomaan yhteyden johonkin suurempaan.

Ceebrolistics-yhtyeen jäseniä onkin kuvailtu ”omaperäisiä” riimejä tekeviksi ”intellektuelleiksi” (ks. esim. Kervinen 1999, 14–15).

Omakehua vai rehellisyyttä?

Jos et tajuu kukkoiluu et ymmärrä tät räppihommaa
Silti listakärjessä taas yllättävän äkkii ollaan
On suotta tulla tänne valittaa
Kuka muu meinaa liikuttaa tääl kullan jälkeen platinaa
Jos et diggaa Jaresta ymmärrän et sua syö
Jos mä oisin sä mä varmaan vihaisin mua myös
hähä!

(Herrasmiesliiga: ”Ei pahalla mut tahallaan 3”, 2010.)

”Ei pahalla mut tahallaan” -kappaleessa Cheekin¹⁷ flow on lähinnä puhe-
maista ilman suurempaa rytmistä vaihtelua. Se painottaa yleensä säkei-
den loppuja, joista jokaisesta löytyy vokaaliäänteen samankaltaisuuteen
perustuva vokaaliriimipari (*hommaa-ollaan, valittaa-platinaa, syö-myös*).
Cheekillä on varsin tunnistettava, nasaalia ja välillä runsaasti raspia si-
sältävä ääni, joka jakaa mielipiteitä – kuten hänen musiikkinsa muu-
tenkin. Edellä mainitun kappaleen lyriikoista hän sanoo: ”En halua kos-
kaan tyytyä yhden tavun itsestään selviin riimeihin [...]. Haluan myös
heittämieni punchlinejen perustuvan aina jossain määrin totuuteen.”
(Ks. Paleface 2011, 69.) Punchline-rapille on tyypillistä säkeistöjen lop-
puun ajoitettavat humoristiset tai muuten nokkelat riimit.

Nämä lyriikat voi nähdä hyväksi esimerkiksi jo aiemmin mainitse-
mastani runonlaulantaankin liittyvästä kilvoittelun perinteestä. Kilpailu,
vastakkainasettelu ja oman paremmuuden korostaminen ovat aina olleet
osa hiphop-kulttuuria (esim. Forman 2002, 320). Cheekiä on kuitenkin
syytetty itsekehusta ja ylimielisyydestä, koska hän ei ole kaihtanut it-
seään ja riimittelytaitojaan ylistäviä lyriikoita. Toisaalta voidaan pohtia,
onko Cheek jo enemmän pop- kuin rap-artisti hänen suosionsa ylitettyä
selvästi varsinaisen rap-musiikin aktiivikuluttajien ryhmän. Lyriikoiden
osalta on moitittu myös erityisesti niiden painottumista pintapuoliseen

juhlintaan ja kuluttamiseen sekä yksinomaan Cheekiin itseensä ilman kapinan häivääkään (esim. Pullinen 2014). Myös esimerkiksi Fintelligenssiä on paheksuttu liiallisen itsekehun vuoksi (Mikkonen 2004, 63). Tällaiseen paheksuntaan Cheek viittaa edellisessä esimerkissä ”vihaamisella”; joku on valittanut hänen platinamyynneistään. Hän on sanonut kokevansa, että hiphopiin kuuluu olennaisesti itsekehu (ks. Westinen 2014, 236), mistä todennäköisesti kumpuaa myös omien saavutusten kuvailu. Kyseisessä Herrasmiesliigan kappaleessa myös sämplätään Tina Turnerin ”Simply the Best” -kappaletta: tällä tavalla musiikki, tässä tapauksessa sämple-valinta, korostaa entisestään lyriikoiden keskeistä itsekehun ideaa.

Ei siis äkkiseltään vaikuta siltä, että itsekorostusta ja oman menestyksen hehkutusta pidettäisiin suomi-rapissa yleisesti hyvänä asiana, vaikka esimerkiksi Cheekin kohdalla levyjen suuret myyntiluvut ovatkin totta ja sanoitukset ilmentävät tässä mielessä artistin rehellistä tarinaa omasta elämästä. Cheek on sanonut haluavansa tehdä musiikkia, jossa ”kaikki mitä mä sanon on totta ja aito” (ks. Westinen 2014, 288; ks. myös Poikimäki 2013). Yleisesti ottaen omista kokemuksista kertomista pidetään populaarimusiikissa tärkeänä ja uskottavuuden merkkinä yli genererajojen (esim. Barker & Taylor 2007). Suomessa kenties vaatimattomuutta pidetään kuitenkin arvokkaampana ominaisuutena.

Itsekehua esiintyy toki myös rapin undergroundissa. Roy Shukerin (2008, 125) mukaan populaarimusiikkiin kuuluu olennaisesti vastakkainasettelujen luominen. Rap-musiikissa valtavirtasuosion ulkopuolella olevat artistit korostavat usein omaa paremmuuttaan ja omaperäisyytensä suhteessa niin sanottuihin kaupallisiin räppäreihin; he pyrkivät esittämään itsensä näitä aidompina, taitavampina ja vakavammin musiikkia tekevinä muusikoina. Tällaista aitousdiskurssia hyödynnetään myös silloin, kun valtavirran ulkopuolisia rap-artisteja kuvaillaan ”aidon” hip-hopin kehitykselle keskeisiksi tekijöiksi (esim. McLeod 1999; Paleface 2011, 39–40). Tällöin viitataan yleensä myös saundiin, jonka väitetään rapin undergroundissa olevan karumpi, ”likaisempi” ja siksi ”aidompi” (esim. Keyes 2002, 122). Kaupallisemman rapin on väitetty tekevän rapista liian puhtoista tai heikentävän yhteyttä tyylin perinteisiin (Forman 2002, 218, 225; McLeod 1999; vrt. Ylitalo 2013).

Esimerkiksi Euro Crack -duon toinen osapuoli RPK on korostanut omaa ja duonsa osaamista lukuisissa kappaleissa (mm. ”Douppiidoup-paa”, ”Pojat on huudeilla”, ”Kräkkäkränkkä”); hänen lyriikoissaan kyse on oman musiikin laadun korostamisesta eikä levymyynnillä rehente-lystä. Euro Crackin muodostavat räppärit Julma Henri ja RPK¹⁸ voitai-siin määritellä underground-artisteiksi levyjen myyntimäärien ohella erityisesti siksi, että heidän on nähty edustavan vastavoimaa Cheekin kaltaisille, laajaa suosiota nauttiville artisteille (Ylitalo 2013). Kuten edel-lä todettiin, kilvoittelu, toisten ”dissaaminen”¹⁹ ja oman paremmuuden korostaminen sanallisella ja rytmillisellä osaamisella on keskeinen osa niin rap-perinnettä kuin sitä edeltäneitä ja siihen vaikuttaneita afro-diasporisia kielenkäytön runollisia muotoja. Myös Euro Crack seuraa juuri tällaista korostettua itsevarmuutta esiin tuovaa riimiperinnettä:

Kun sucker jäbä avaa kuonon se on kuin vuoto
Joka pitää tukkia äkkiä ei se toimi millään muotoo
Se on vaan huonoo ja tää vaan hyvää
Mulle pyhää se näkyy kun tästä tykkään yhä
(Euro Crack: ”Kräkkäkränkkä”, 2013a.)

RPK:n flow on rytmisesti moniulotteista, paikoin perkussiivista ja pai-koin puhetyylistä; tekstin nopeus ja sanojen painotukset vaihtelevat runsaasti. Edellisen esimerkin toisen säkeen tempo on ensin hyvin no-pea mutta hidastuu loppua kohden, kun taas sen jälkeiset säkeet ovat lähempänä puhetyylistä, hitaampaa rytmitystä. RPK meneekin räpätes-sään rohkeasti iskujen yli: esimerkiksi ”mulle” tulee kohotahdilla. Into-naatio vaihtelee runsaasti, ja erityisesti riimisanojen painotus korostaa sanomaa. Vaikka tässäkin esimerkissä on kyse vokaaliriimeistä, puhtaita säepareja ei ole, vaan riimejä saattaa olla kolmekin (esim. sisä- ja loppu-riimin muodostama multiriimi *hyvää-pyhää-yhä*).

”Kräkkäkränkkä” vaikuttaisi kritisoivan niin sanoja tusinaräppäreitä: näiden huono musiikki pitää hiljentää, jotta hyvä musiikki saa enem-män tilaa. Huomattavaa on myös RPK:n riimissä käyttämä ”vuoto”-vertaus, jolla korostetaan huonon musiikin haitallisuutta. Toisaalta artistin itsekehu saa tässä uudenlaisen muodon, kun musiikinteosta

tulee ”pyhää”; se näyttäytyy jonkinlaisena maailmallisesta toiminnasta irrottautuvaksi ja siten kenties ”kaupallisemman” musiikinteon siivestä erottautuvaksi toiminnaksi (vrt. esim. McLeod 1999; vrt. Miller 2013). Musiikinteon motiiviksi näyttäytyy jokin muu kuin rahanteko, joka usein yhdistetään kaupallisesti menestyneisiin rap-artisteihin. Joidenkin menestyneiden artistien nähdään myös ”myyneen itsensä” eli saavuttaneen suosionsa epärehellisin tai epäaidoin keinoin. Euro Crack kritisoi tämän kaltaista toimintaa ”Douppiidouppaa”-kappaleessaan viittaamalla muun muassa ”huoraamiseen” (vrt. engl. ”sell-out”):

Timmi shittii niin et säilyy suora selkä
En suostu huoraa enkä ketään pelkää, kuona lentää
Kun tuotan mun tuotetta kehään, kun mä huomenna herään
päivään uuteen
Oon katse tulevaisuuteen, en levittäny paskaa juosten kusten
Vaan se kestää hamaan ikuisuuteen
(Euro Crack: ”Douppiidouppaa”, 2013a.)

Tässä esimerkissä RPK käyttää useita multiriimejä (*selkä-pelkää-lentää-kehään-herään; uuteen-tulevaisuuteen-kusten-ikuisuuteen*), jotka hyödyntävät niin sisä- kuin loppuriimejä; tässä on myös oiva esimerkki Willmanin (2015, 27) mainitsemasta sisäriimin aiheuttamasta ”tempon kaksinkertaistumisen” vaikutelmasta. Lyriikat menevät jatkuvasti isku-
jen yli, jolloin esimerkiksi sanojen jälkimmäiset tavut osuvat seuraaville tahdeille tai lause alkaa kohotahdilla; Willmanin (2015) mukaan tämä onkin itse asiassa hyvin tyypillistä suomirapin riimeille. Koska riimitte-
lyn tyylin havainnollistaminen on tästä syystä erityisen haastavaa, olen edellä pyrkinyt järjestämään lyriikat niiden ilmentämien ajatusten mu-
kaisesti mutta samalla kuitenkin mahdollisimman lähelle neljä-neljä-
osaa-tahtilajin mukaista jakoa.

”Douppiidouppaa”-kappaleessa RPK kertoo, ettei suostu tekemään mitä tahansa musiikkinsa eteen vaan pitää kiinni rehellisyydestä, jotta voi kulkea suorin selin ja pystyin päin. Kohta käsittelee kysymystä hyvästä musiikista ”rehellisenä” musiikkina, jonka takana artisti voi seisoa (ks. esim. Frith 1996, 71). Kysymys on erityisesti musiikin laadusta.

Ilmaisut ”timmii shittii” ja ”en levittäny paskaa juosten kusten” voivat viitata paitsi riimien tasoon myös riimien ja biittien muodostamaan kokonaisuuteen eli musiikillisen lopputuloksen laadukkuuteen: musiikkia ei ole tehty hutiloiden. ”Douppiidouppaa”-kappaleen lyriikoissa keuhataan duon paremmuutta suhteessa niin sanottuun *crap rapiin* (suom. ”huono rap”, ”kehno rap”) sekä rakennetaan kuvaa duon musiikista sisällöltään todenmukaisena ja vilpittömänä, suoraan sydäimestä tulevana ja siten äärimmäisen rehellisenä (”tiputan faktaa sydäimestä sydämelä”).²⁰ Lyriikoiden mukaan nämä piirteet aiheuttavat yhdessä sen, ettei kuulija halua kuunnella enää mitään muuta.

Toki kappaleen idean voi ymmärtää myös niin, että Euro Crackin ”huume” (musiikki) muuttaa kuulijan tajunnantilaa niin, ettei tämä enää kykene tahdonalaiseen toimintaan, kuten valitsemaan itse kuuntelemaansa musiikkia. Myös duon nimi viittaa erittäin addiktoivaan crack-huumeeseen, joka esiintyy usein rap-lyriikoissa ja on toisinaan liitetty osaksi hiphop-kulttuuria muutenkin (esim. Kotarba & Vanni 2009). Luonnollisesti myös ”Douppiidouppaa”-kappaleen nimi on sanaleikki englanninkielisestä slangi-ilmaisusta ”dope”, joka viittaa sekä johonkin hienoon että huumeisiin. Väitän kuitenkin, että huumeet ja niiden levitys viittaa tässä henkisen tietoisuuden jakamiseen.

Itse koettu elämä ja henkinen tietoisuus

Yhteiskunnallisesti kantaa ottavaan rappiin on hyvin usein kuulunut myös henkinen ulottuvuus. Suomalaisessa rapissa esimerkiksi Euro Crack ja Ameeba ovat viime vuosina tuoneet vahvasti esiin hindulais- ja buddhalaisvaikutteisia ajatuksia muun muassa non-dualistisesta maailmankaikkeudesta. Henkisyys ja filosofinen ajattelu ovat olleet alusta asti läsnä rapissa, joten ei ole yllättävää, että näin on yhä. Tällaisten sisältöjen on nähty toimivan marginaalin äänenä ja vastavoimana valtavirtarapille; toisaalta rap rakentaa hengellisyydestä katu-uskottavaa. Yhdysvalloissa hiphopin syntyäikoina islamin paikalliset muodot vaikuttivat selkeästi hiphopiin ja sen ajatusmaailmaan ja vaikuttavat yhä vieläkin

(esim. Miyakawa 2005; Rantakallio 2013). Myös kristillistä rappia on tehty siellä ja meilläkin (ks. esim. Laamanen 2013). Suomirapissa avoimen hengelliset teemat ovat kuitenkin olleet melko vähäisiä. Suomessa ehkä tunnetuin avoimesti kristitty räppäri on Ruudolf, ja hänen uransa alkuaikoina tämä näkyi myös lyriikoissa.²¹ Viime aikoina näkyvämpi hengellisyyden löytänyt räppäri on jo vuosia suurehkoa suosiota nauttanut Redrama, joka kertoi mediassa löytäneensä vaikeiden kokemusten jälkeen uskon, joka tosin ”ei liity varsinaisesti mihinkään uskontoon, vaan hengellisyyteen” (ks. Seppänen 2014). Ceebrolistics on viljellyt musiikissaan filosofisia aiheita; kyseistä trio on pidetty arvossa erityisesti omalaatuisen, aikaansa edellä olleen saundin sekä syvällisten ja pohdiskelevien sanoitustensa vuoksi (esim. Mikkonen 2004, 146–147). Ryhmä aloittikin musiikinteon kristillisissä piireissä, ja filosofiset pohdinnat jatkuivat sanoituksissa myöhemminkin. Ceebrolisticsin kappaleiden erikoiset, ambientista ja dubista ammentavat musiikilliset taustat ohjaavat meditatiiviseen musiikin kuunteluun. Ceebrolisticsissa tunnetuksi tullut räppäri Pijall kääntyi myöhemmin muslimiksi, ja esimerkiksi kappale ”Tuntematon sotilas” (2016) sisältää viittauksia islaminuskoon.

Myös underground-räppäriä tunnetun Ameenban musiikissa on paljon vaikutteita ambientista ja dubista. Aameeba on tehnyt enimmäkseen soolouraa, mutta hänet tunnetaan myös erinäisistä yhteistyöprojekteista (esim. Syvä Vesi). Hän on tehnyt paljon yhteistyötä Euro Crackin kanssa. Ameenban lyriikat ovat lähestulkoon aina ainakin osittain minä-muotoisia, mikä antaa niille henkilökohtaisen kerronnan auran ja vaikutelman, että hän puhuu omista henkisistä kokemuksistaan. Näin on myös ”Vanha Sielu” -kappaleessa (Aameeba 2015a), jossa korostuu oman kokemuksen ja siitä kertomisen tärkeys:

Tuntenu monenlaisii tunteja paljon kipua tuskaa
Iloa rakkautta valoa mustaa
Siks on mistä rustaan
Monimuotoisuutta itse koettuu elokuvaa
Elämysmatkailuu mikä toimii mulla sulle en sitä lupaa
(Aameeba: ”Vanha sielu”, 2015a.)

Tämän katkelman multiriimi *tuskaa-mustaa-rustaan* nojaa vokaaleihin, samoin tavumääriltään erilaisista sanoista muodostuva riimipari *elokuva-lupaa*. Ameeban flow on lähellä niin sanottua *chopper*-tyyliä, jossa sanojen rytmitys on nopeaa ja paino lähes joka tavulla. Riimejä mahduttaa joskus useita yhteen tahtiin, joskin riimien väliin saatetaan myös mahduttaa paljon sanoja. Tästä huomataan, että riimien sijoittuminen lähekkäin tekstissä ei siis ole ainoa ”hengästymistä” aiheuttava tapa räpätä, kuten Salo korostaa (2006, 190–191).

Ameeba korostaa ”Vanha sielu” -kappaleen nimessä ja sanoituksessa olevansa elämää kokenut ihminen, useita tunnetiloja läpikäynyt, pitkään vaeltanut sielu. Kuvailu antaa ymmärtää, että hänen sanojensa takana piilee jopa useamman elämän mittaista elämänkokemusta ja siitä jalostunutta viisautta. Tämä myös luo auktoriteettia hänen sanomaansa. ”Vanha sielu” -musiikkivideossa (Ameeba 2014) Ameeba nähdään lumisissa Lapin maisemissa koiravaljakkojen ja porojen keskellä. Lappiin laajalti liitetty mystiikka toimii tässä hengellisen sanoman alleviivaajana, ja video korostaa samalla Ameeban suomalaisuutta näillä pohjoiseen tyypillisesti liitettyillä kuvilla. Ameeban musiikissa luontoyhteyden korostaminen on melko ainutlaatuista suomirapin kentässä, joskin jotain, mikä tuntuu sopivan luontevasti nimenomaan suomalaiseen kulttuuriin ja musiikkiin.

Euro Crackin hengellinen idea tuli esiin jo vuonna 2012 ilmestyneellä ep-levyllä *E.U.R.O.C.R.A.C.K.* Henkiseen maailmankuvaan viittaavat sanoitukset maailmankaikkeuden ykseydestä ja tässä hetkessä läsnäolon kautta löytyvästä sisäisestä rauhasta ovat myös Ameeban tuotannossa esillä. Esimerkiksi niin sanottua neobuddhalaista tai neohindulaista ajattelua tunteville ajatusmaailma avautuu verrattain hyvin (ks. esim. Davis 2010; Rambachan 2006; vrt. Lynch 2007). Musiikissa jaetaan ohjeita elämän haasteista ylitse pääsemiseen, jonka kautta saavutettava henkinen yhteys mahdollistaa myös ”todellisen minän” löytymisen (vrt. Lynch 2007, 64). Euro Crackin lyriikoissa musiikin eli Euro Crackin ”huumeen” (joka on myös heidän 2013 ilmestyneen levynsä nimi) ilmaistaan vievän henkisen tietoisuuden tilaan, ja siksi Euro Crackin musiikki on ”parempaa” kuin muu rap; heidän sanomansa on tärkeämpi kuin ”tyhjänjauhajien” olematon sisältö. Tämä koskee tietenkin myös biittejä.

Kuten Ameeban ”Vanhassa sielussa” myös ”Kräkkäkränkkä” keskeistä on läsnäolon teema. Ameeba muistuttaa: ”hidasta elämää paikallaan oot jo perillä.” Vastaavasti Euro Crack kehottaa: ”sun pitää olla läsnä”.

Koko elämä odotetaan kaikkee mitä meiltä puuttuu
Eikä nähä mitä meillä jo on, tietoisuus nukkuu
Hidasta elämää paikallaan oot jo perillä
Miten mikään vois merkitä jos et välitä hengittää
(Ameeba: ”Vanha sielu”, 2015a.)

Kun Euro Crack on täällä ei riitä et oot tässä
Sun pitää kässä, sun pitää olla läsnä
(Euro Crack: ”Kräkkäkränkkä”, 2013a.)

Yllä olevissa esimerkeissä riimittelytyyli nojaa jälleen vokaaliriimeihin (*puuttuu-nukkuu, elämää-perillä-hengittää; täällä-tässä-kässä-läsnä*). Euro Crackin ”Kräkkäkränkkä” on henkisesti linjassa ”Vanhan sielun” kanssa, jossa hengitellään ja keskitytään hetkeen, joskin kappaleissa on erilaisia painotuksia ja saundit eroavat huomattavasti. Ameeban hidastempoinen, kaikuva, ambient-musiikista ammentava meditatiivinen maailma eroaa Euro Crackin synkästä, jopa paikoin pelottavasta maailmasta, jossa nopeasti säksättävät rummut ja syntetisaattorit houkuttelevat kuulijaa syvälle toisenlaiseen tajunnantilaan. ”Kräkkäkränkkä” kertosaakeistössä (yllä) riimit nojaavat voimakkaasti yhteen vokaaliin ja kaksitavuisiin sanoihin, mikä korostaa rytmistä ”jankkaamista” ja tehostaa kappaleen sanomaa. Ajatus ikään kuin juurrutetaan kuulijan tajuntaan hokemalla samankaltaisia ääniteitä. Jos ei osaa ”kräkätä” (vrt. engl. *crack* = avata; vrt. myös duon nimessä esiintyvä huumausaine) Euro Crackin viestiä, ei löydä heidän jakamaansa henkistä sanomaa: ”ne jotka ei hiffaa voi jäädä syrjään” (Euro Crack: ”Kräkkäkränkkä”, 2013a). Ameeban lyriikoissa toistuvat ilmaukset ”tietoisuus nukkuu” ja ”oot jo perillä” voi niin ikään tulkita viittaavan heräävään henkiseen tietoisuuteen, joka saavutetaan oivaltamalla, että ihmisen tarvitsee vain palata alkuperäiseen yhteyteen luonnon ja maailmankaikkeuden kanssa. Olemme vieraantuneet ”luonnollisesta” olotilastamme ja tästä yhteydestä, mutta hidastamalla

elämäämme voimme kenties päästä takaisin siihen kiinni (vrt. Lynch 2007, 56–57).

Lopuksi

Suomalainen rap-musiikki on kolmannella valtavirtasuosion aallonharjallaan.²² Ensimmäistä kertaa historiassa suomalainen artisti myi loppuun Helsingin stadionin, ja peräti kahdesti, kun Cheek esiintyi siellä elokuussa 2014. Suomirap on musiikkityylinä kulkenut pitkän matkan eteenpäin Raptorin ajoista, ja se vaikuttaa vakiinnuttaneen paikkansa suomalaisen populaarimusiikin kentässä merkittävänä ja koko kansan tuntemana musiikkityylinä. Vaikka aiemmissa populaarimusiikkia käsittelevissä antologioissa rap on lähes poikkeuksetta niputettu rock-musiikin alle (ks. esim. Lahtinen & Lehtimäki [toim.] 2006; Saaristo [toim.] 2003; vrt. myös Takkisen [2010] dokumentti), näin tuskin enää jatkossa tehdään.

Tarkoitukseni tässä artikkelissa ei ole ollut luoda kattavaa tai yleispätevää kuvaa suomalaisesta rap-lyriikasta vaan käsitellä ja analysoida joitain puolia suomalaisen rap-riittelyn kehityksestä ja ennen kaikkea esitellä suomirapin monipuolisia tyylejä joidenkin esimerkkien avulla. Musiikin ja rap-lyriikan leikkauspinnat näyttäytyvät kiinnostavina esimerkkeinä siitä, miten riittelyn piirteet vetoavat kuuntelijaan ja voivat jopa luoda sanoihin uudenlaista musiikillisuutta ja merkityksiä. Riimit ja sanojen rytmikka eivät toki ole aina kaikki kaikessa rap-artisteille, vaan myös sanojen sisällöllä ja sanomalla on yhtä lailla väliä. Esimerkiksi Ameeba (2015b) totesi haastattelussa, että ”kyllähän sitä pystys vetään [...] paljon hullummilla tyyleillä [...] jos ei välittäis siitä sisällöstä ja mitä sanoja käyttää. Voi käyttää kaikkia tyhmiäkin sanoja niin tulis hassummat tai jännempiä riimejä.”

Suomirapin runouden musiikillisuus ja monipuolisuus tulee hyvin esiin erityisesti Euro Crackin ja Ameen riimeissä, joista löytyy sisäriimien ja loppuriimien multiriimiyhdistelmiä, nokkelia riimipareja, sanojen yllättäviä rytmisiä painotuksia ja rohkeasti iskujen yli menemistä sekä syvällistäkin sisältöä. Käsittelemäni sanoitusesimerkit valaisevat

suomirapin lyriikan kiinnostavia piirteitä: niistä huokuu kriittisyys mutta myös tunne henkilökohtaisuudesta, ja niiden sisältö on monesti filosofista, jopa saarnaavaa. Esimerkit myös heijastavat olemassa olevia, diskursiivisia käsityksiä rap-uskottavuudesta ja -aitoudesta, johon kuuluu esimerkiksi rehellisyys, oma kokemus sekä toisten artistien ”dissaus”. On kuitenkin muistettava, että jokaisen räppäriin artisti-minä on *alter ego*, eikä musiikin sisältöä – esimerkiksi muiden räppärien vähättelyä – kannata siksi aina ottaa kirjaimellisesti vaan osana rapin genrepiirteitä ja riimeillä kilvoittelun perinnettä.

VIITTEET

- 1 Englanninkielisen ”rap”-sanan etymologia on moniulotteinen ja liittyy niin Afrikan kuin Euroopan kielihistoriaan. Yhdysvalloissa sana on 1940-luvulla viitannut muun muassa nopeaan, pitkään, rytmiseen, poliittiseen tai humoristiseen puheeseen. (Campbell 2005, 35.)
- 2 Toastingin eli ”the toast” -perinteen sanotaan syntyneen Jamaikalla 1960–70-luvuilla soundsystem-kulttuurin yhteydessä. Se on runollisen tarinankerronnan muoto, jossa DJ riimittelee reggae-musiikin päälle. Tämä perinne vaikutti merkittävästi hiphopin MC-kulttuurin (engl. *master of ceremonies*) ja siten rap-musiikin syntyyn myöhemmin Bronxissa (esim. Rose 1994; Keyes 2002; Chang 2005).
- 3 Cheekin imago ”kokoomusräppäriinä” on vahvistunut poliitikkojen ottaessa mediassa kantaa hänen musiikkiinsa. Entinen kulttuuriministeri Paavo Arhinmäki (vas.) nimitti ”Cheekien” musiikkia ”sonnaksi” syksyllä 2013 ja sanoi pitävänsä enemmän ”yhteiskunnallisesta” rap-musiikista (ks. Glad 2013; ks. myös Ylitalo 2013). Tätä seurasi muun muassa vuonna 2014 Arhinmäen ja pääministeri Alexander Stubbin (kok.) Twitter-viestien vaihto, jossa Stubb ilmaisi tukensa Cheekille. Niin ikään kokoomuspoliitikko Kimmo Sasi puolusti samana vuonna Cheekiä Twitterissä.
- 4 Suomirappia käsittelevistä kirjoituksista esimerkiksi Palefacen *Rappiotaidetta – Suomiräpin tekijät* (2011) keskittyy esittelemään laajasti nimenomaan suomalaisten räppärien riimejä. Aiheesta löytyy myös suomirap-lyriikan rytmitykseen keskittyvä pro gradu -tutkielma (Willman 2015).
- 5 Luettavuuden vuoksi artikkelin lyriikka-esimerkkeihin ei ole merkitty näkyviin tavujen painotuksia tai tahtien iskuja, kuten esimerkiksi Mira Willmanin (2015) lyriikka-analyysissä on tehty. Esimerkit ovat osin laadittu pelkästään kuulonvaraisesti ja ne saattavat sisältää virheitä. Kiitokset Ameeballe ja RPK:lle sanoitusten lähettämisestä ja luvasta hyödyntää niitä artikkelissa.
- 6 Lisäksi vastaanottoon vaikuttavat tietenkin myös monet muut seikat, kuten esimerkiksi artistin eleet ynnä muut esteettiset ja visuaaliset asiat, jotka kuitenkin rajautuvat artikkelin fokuksen ulkopuolelle.

- 7 Salo (2006, 169–175) käsittelee puhtaan riimin määritelmän melko tyhjentävästi. Tiivistetyksi sanottuna puhdas riimi on sointuosaltaan identtinen ja alkaa painolliselta tavulta (esim. kulkemaan–sulkemaan).
- 8 Lehtimäki ja Lahtinen (2006, 20) korostavat, että lyriikka-termin käyttäminen runouden sijaan yhdistää laulutekstin tutkimusaiheena musiikkiin silloinkin, kun sitä käsitellään kirjallisuudentutkimuksellisesti. Tässä artikkelissa puhun lauluteksteistä niin laululyriikkana, runoutena kuin sanoituksinakin.
- 9 Rose (1994, 40) kuitenkin huomauttaa, että vaikei musiikkia lähdetty tekemään kaupallisessa mielessä, ei se tarkoita, etteivätkö tekijät olisi mieluummin halunneet rahallista korvausta taiteestaan.
- 10 Asan lyriikan poliittisuutta ovat analysoineet muun muassa Juha Suoranta (2005) ja Saija Kuivas (2003).
- 11 Raptoria ja Pääkkösiä ei ole aina pidetty rap-yhtyeinä (Luoto 2002), mutta heidät on usein nostettu esimerkiksi suomirapista (esim. Paleface 2011; Ylitalo 2013). Erityisesti Raptori on melko johdonmukaisesti kiistänyt tehneensä rap-musiikkia (Mikkonen 2004; Lindfors 2007).
- 12 Esimerkiksi valtavirtasuosioon ponnahtanutta Petri Nygårdia on moitittu rivoista sanoituksista muttei kuitenkaan kokonaisen rap-sukupolven traumatisoinnista (ks. esim. Mikkonen 2004, 20).
- 13 Tällä hetkellä englannin kieli on kuitenkin tullut takaisin uusien rap-artistien, kuten Graciaksen, Noah Kinin ja The Megaphone Staten, myötä.
- 14 Esimerkiksi kappaleessa ”Voittamaton” (Fintelligens 2000) painotetaan niin voimakkaasti sanojen viimeisiä tavuja, että sanojen ymmärtäminen vaikeutuu, vaikka riimejä samalla näin alleviivataankin.
- 15 Mikko Salasuo ja Janne Poikolainen (2012, 16) mainitsevat ”skenen” yhdeksi termivaihtoehdoksi alakulttuurista ja siihen liittyvää ryhmäytymistä kuvailtaessa.
- 16 Ensimmäiseksi esimerkiksi yhteiskunnallisesti kantaa ottavasta rapista mainitaan yleensä Grandmaster Flash and the Furious Five -yhtyeen kappale ”The Message” (1982). Kuitenkin rappiin on kuulunut aina myös hauskanpito, ja erityisesti ensimmäiset rap-kappaleet olivatkin sanomaltaan hyväntuulisia (esim. Chang 2005).
- 17 Kappale on Herrasmiesliiga-yhtyeen, jonka jäsenet ovat Cheek, TS ja Brädi.
- 18 RPK on nauttinut rap-piireissä kunnioitusta jo 1990-luvun alusta lähtien, erityisesti Ceebrolisticsis-yhtyeessä. Julma Henri on tehnyt musiikkia esimerkiksi kokoonpanossa Julma Henri & Syrjäytyneet, jonka sanoitukset käsittelevät muun muassa mielenterveysongelmia ja syrjäytymistä.
- 19 Cheryl Keyes (2002, 137) määrittelee englanninkielisen verbin ”dissing” tarkoittavan vastapuolen vähättelyä tai haukkumista samalla kun ylistetään omia ominaisuuksia.
- 20 Kappaleen musiikkivideossa (Euro Crack 2013b) näitä sanoja alleviivataan myös visuaalisesti: RPK laittaa ensin kämmenensä oman ja sen jälkeen Julman Henrin rintakehälle sydämen kohdalle.
- 21 Ks. erityisesti albumi *Doupeimmat Jumala seivaa* (2004).
- 22 Rapin medianäkyvyydestä valtavirtasuosioon kolmannella aallonharjalla on syytä erityisesti mainita Cheekin ja Elastisen osallistuminen *Vain elämää* -televisiosarjaan (Nelonen 2012–), joka on ennätyskellisen suosittu paitsi katsojamäärien myös ohjelman pohjalta tehtyjen levyjen myynnin osalta.

LÄHTEET

TUTKIMUSAINEISTO

- Ameeba 2014: Vanha sielu [musiikkivideo]. *YouTube*. http://www.youtube.com/watch?v=HL_rjwAK48 [viitattu 25.11.2014].
- Ameeba 2015a: *Kummituseläin* [CD]. Syvä Vesi/Ghettotyylit.
- Ameeba 2015b: Haastattelu tammikuussa 2015. Helsinki. Äänite kirjoittajan hallussa.
- Asa 2013: *Rapsodia* [CD]. Roihis Musika.
- Ceebrolistics 2005: *Ö* [CD]. Fullsteam Records.
- Euro Crack 2012: *E.U.R.O.C.R.A.C.K.* [EP]. Fullsteam Records.
- Euro Crack 2013a: *Huume* [CD]. Fullsteam Records.
- Euro Crack 2013b: Douppiidouppaa [musiikkivideo]. *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=j7S5W4041UI> [viitattu 12.1.2015].
- Fintelligens 2000: *Renesanssi* [CD]. Sony.
- Grandmaster Flash & The Furious Five 1982: *The Message* [LP]. Sugar Hill Records.
- Herrasmiesliiga 2010: *Ei pahalla mut tahallaan 3* [Single]. Löyly-Viihde.
- Lindfors, Jukka 2007: Raptorin Izmo muistelee. *Ylen Elävä Arkisto* [verkkojulkaisu], 17.9.2007. http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/raptorin_izmo_muistelee_24972.html#media=24974 [viitattu 13.11.2014].
- Paleface 2014: *Luova tuho* [CD]. Exogenic Music Group.
- Pijall 2016: Tuntematon sotilas. [musiikkivideo]. *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=4ct6TMRxXBs> [viitattu 28.2.2017].
- Raptori 1990: *Moe!* [CD]. Megamania.
- Ruudolf 2004: *Doupeimmat Jumala seivaa* [CD]. Monsp Records.
- SLT 1999: *Suomi lyriikkaa 1996–1998* [LP]. Suomi Lyriikka Tuotanto.
- Super Janne 2010: *Munkkisaari* [CD]. Upleftbass Records.
- Takkinen, Nuutti 2010: *Kotipojat* [Dokumentti]. Yle tuotanto.

KIRJALLISUUS

- Aaltonen, Mikko 2000: Paleface ja sanan voima. – *Rumba* 14, 20.
- Barker, Hugh & Yuval Taylor 2007: *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*. W. W. Norton, New York.
- Ben-Amor, Semira 2000: Nuera – 110 % hip hoppia. – *Rumba* 14, 19.
- Bennett, Andy 2004: Hip-Hop am Main, Rappin' on the Tyne: Hip-Hop Culture as a Local Construct in Two European Cities. Teoksessa *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Toimittaneet Murray Forman & Mark Anthony Neal. Routledge, New York.
- Campbell, Kermit E. 2005: *"Gettin' Our Groove On." Rhetoric, Language, and Literacy for the Hip Hop Generation*. Wayne State University Press, Detroit.
- Chang, Jeff 2005: *Can't Stop, Won't Stop. A History of the Hip-Hop Nation*. Introduction by DJ Kool Herc. Picador/St. Martin's Press, New York.
- Davis, Leesa S. 2010: *Advaita Vedanta and Zen Buddhism*. Continuum, London.

- Frith, Simon 1996: *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford University Press, New York.
- Frith, Simon 2007: *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Ashgate, Aldershot.
- Forman, Murray 2002: *The Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Wesleyan University Press, Middletown.
- Glad, Laura 2013: Gloria: Paavo Arhinmäki haukkuu Cheekin – ”Hirveää sontaa”. *Ilta-Sanomien* 21.8.2013. <http://www.iltasanomat.fi/musiikki/art-1288591798514.html> [viitattu 19.11.2014].
- Harrison, Anthony Kwame 2008: Racial Authenticity in Rap Music and Hip Hop. – *Sociology Compass* 2/6, 1783–1800.
- Kervinen, Joonas 1999: Tekotaiteellista hörhöilyä vai runollista tajunnanvirtaa? Ceebrolistics. – *Rumba* 17, 14–15.
- Kervinen, Joonas 2000a: Taiteilijakahvilan kasvatit Ceebrolistics. – *Rumba* 14, 14.
- Kervinen, Joonas 2000b: Fintelligens ja Suomi-rapin uudet askeleet. – *Rumba* 14, 17.
- Kervinen, Joonas 2000c: Suomilyriikkaa Olarin ostarilta. – *Rumba* 14, 15.
- Keyes, Cheryl 2002: *Rap Music and Street Consciousness*. University of Illinois Press, Urbana.
- Kotarba, Joseph A. & Phillip Vannini 2009: *Understanding Society through Popular Music*. Routledge, New York.
- Krims, Adam 2000: *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Kuivas, Saija 2003: Avainkokemuksesta Avaimen. Suomalaisen hiphop-genren mannheimiläinen sukupolviaalyysi. – *Nuorisotutkimus* 1, 21–36.
- Kärjä, Ville-Antti 2011: Ridiculing Rap, Funlandizing Finns? Humour and Parody as Strategies of Securing the Ethnic Other in Popular Music. Teoksessa *Migrating Music*. Toimittaneet Jason Toyne & Byron Dueck. Routledge, London.
- Laamanen, Kaisa 2013: Jumala ja kuolema nuorten miesten rap-sanoituksissa. Käytännöllisen teologian julkaisematon pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Teologinen tiedekunta.
- Lahtinen, Toni & Markku Lehtimäki (toim.) 2006: *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Tampereen yliopistopaino, Tampere.
- Lehtimäki, Markku & Toni Lahtinen 2006: Rock, lyriikka, tulkinta. Teoksessa *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Toimittaneet Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Tampereen yliopistopaino, Tampere.
- Luoto, Santtu 2002: Tulivat tänne sotkemaan meidän ajopuuteorian. – *Soundi* 4, 28–31.
- Lynch, Gordon 2007: *The New Spirituality: An Introduction to Progressive Belief in the Twenty-First Century*. I. B. Tauris, London.
- Lähde, Antti 2002: ”Ei mikään löysän käden projekti.” Ceebrolistics-timantti jatkaa hioutumistaan. – *Rumba* 11, 10.
- Malminen, Ulla 2013: Rap-artisti Asa inspiroituu Suomenlinnan rennosta ilmapiiristä – rajut sanoitukset ovat pehmentyneet uudella levyllä. *Yle Uutiset* 3.11.2013. http://yle.fi/uutiset/rap-artisti_asa_inspiroituu_suomenlinnan_rennosta_ilmapiirista__rajut_sanoitukset_ovat_pehmentyneet_uudella_levylla/6905789 [viitattu 2.12.2014].
- Manzos, Aleksandr 2014: Paperitiikerin lyyrinen purema. *Lumooja* 2.6.2014. <http://lumooja.fi/blogi/paperitiikerin-lyyrinen-purema/> [viitattu 13.11.2014].

- McLeod, Kembrew 1999: Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation. – *Journal of Communication*, 49/4, 134–150.
- Mikkonen, Jani 2004: *Riimi riimistä: Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*. Otava, Helsinki.
- Miller, Monica 2013: *Religion and Hip Hop*. Routledge, New York.
- Miyakawa, Felicia 2005: *Five Percenter Rap: God Hop's Music, Message, and Black Muslim Mission*. Indiana University Press, Bloomington.
- Moisio, Aleksi 2007: Luova Krapula. *Ylioppilaslehti* 11.5.2007. <http://ylioppilaslehti.fi/2007/05/luova-krapula/> [viitattu 24.9.2014].
- Oksanen, Atte 2006: Särkyneen ihmisen muotokuva. Nine Inch Nails ja industriaalimusiikki teknologisen maiseman ruumiillistumana. Teoksessa *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Toimittaneet Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Tampereen yliopistopaino, Tampere.
- Paleface (toim.) 2011: *Rappiotaidetta – Suomiräpin tekijät*. Like, Helsinki.
- Pettersson, Bo 2006: Two Faces I Have. Bruce Springsteenin sanoituksista ja niiden risti-riidoista. Teoksessa *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Toimittaneet Toni Lahtinen ja Markku Lehtimäki. Tampereen yliopistopaino, Tampere.
- Poikkimäki, Anna 2013: Haastattelussa Cheek. *Stara* 11.8.2013. <http://www.stara.fi/2013/08/11/cheek-haastattelu-2/> [viitattu 18.12.2014].
- Pullinen, Jussi 2014: Cheekiä saa inhota. *Nyt.fi* 25.8.2014. <http://nyt.fi/a1408968999639> [viitattu 11.1.2015].
- Rambachan, Anantanand 2006: *The Advaita Worldview. God, World, and Humanity*. State University of New York Press, Albany, NY.
- Rantakallio, Inka 2013: Muslimhiphop.com: Constructing Muslim Hip Hop Identities on the Internet. – *Cyber Orient* 7/2. <http://www.cyberorient.net/article.do?articleId=8623> [viitattu 28.11.2014].
- Rose, Tricia 1994: *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press, Hanover, NH.
- Rose, Tricia 2008: *Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop – And Why It Matters*. Basic Civitas Books, New York.
- Saaristo, Kimmo (toim.) 2006: *Hyvää paha rock'n'roll. Sosiologia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Salasuo, Mikko & Janne Poikolainen 2012: Johdanto – monimuotoinen katukulttuuri. Teoksessa *Katukulttuuri. Nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa*. Toimittaneet Mikko Salasuo, Janne Poikolainen ja Pauli Komonen. Nuorisotutkimusverkosto, Helsinki.
- Salo, Heikki 2006: *Kahlekuningaslaji: laululyriikan käsikirja*. Like, Helsinki.
- Seppänen, Mika 2014: Redraman raju selviytymistarina. *Iltasanomat* 25.2.2014. <http://www.iltasanomat.fi/musiikki/art-1288658595568.html> [viitattu 19.11.2014].
- Shuker, Roy 2008: *Understanding Popular Music Culture*. 3rd edition. Routledge, New York.
- Shusterman, Richard 1997: *Taide, elämä ja estetiikka. Pragmatistinen filosofia ja estetiikka*. Suomentanut Vesa Mujunen. Gaudeamus, Helsinki.
- Silas, Petri 2007: Asa: ”Sitten kun alan puhua biiseissäni itsestäni, on aika lopettaa.” – *Soundi* 1, 27–30.

- Suoranta, Juha 2005: Hiphopin poliittinen epäpuhtaus. Teoksessa *Mitä on tehtävä? Nuorison kapinan teoriaa ja käytäntöä*. Toimittaneet Tommi Hoikkala, Sofia Laine ja Jyrki Laine. Loki-Kirjat, Helsinki.
- Strand, Heini & Toni Lahtinen 2006: Tuuppa Rolloon! Tulenkantajien paikallinen identiteetti. Teoksessa *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Toimittaneet Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Tampereen yliopistopaino, Tampere.
- Ylitalo, Marko 2013: Puhuvat koneet. – *Rumba* 9, 36–39.
- Westinen, Elina 2014: *The Discursive Construction of Authenticity. Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture*. Jyväskylä yliopisto, Jyväskylä.
- Willman, Mira 2015: ”Oon hiphop-lohikäärme, syljen tulta”: Suomiräpin poeettiset ja rytmiset piirteet suhteessa biittiin sekä niiden kehitys 2000-luvun alusta 2010-luvulle. Yleisen kirjallisuustieteen julkaisematon pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos.