

**MUSIIKILLINEN TRANSTEKSTUAALISUUS JA RAP-MUSIIKIN
TYYLIPIRTEET CHEEKIN ALPHA OMEGA -LEVYLLÄ**

Ville Huovinen

Pro gradu -tutkielma

Musiikkitiede

Kevätlukukausi 2018

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Ville Huovinen	
Työn nimi – Title Musiikillinen transtekstuaalisuus ja rap-musiikin tyylipiirteet Cheekin Alpha Omega -levyllä	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Huhtikuu 2018	Sivumäärä – Number of pages 63 (+3)
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Cheek on ollut suomen menestyneimpiä artisteja tällä vuosikymmenellä, mutta hänestä tai suomalaisesta rap-musiikista muuten, ei löydy musiikkitieteellistä musiikkiin kohdistuvaa tutkimusta. Työssäni selvitettiin Cheekin Alpha Omega -levyltä löytyviä musiikillisia lainoja. Selvitettiin minkälaisia musiikillisia transtekstuaalisia viittauksia, eli lainoja toisista kappaleista tai tyyleistä, levyn kappaleista löytyi ja kuinka ne toteutettiin. Tutkittiin myös, kuinka lainat ovat yhteydessä rap-perinteeseen ja nykypäivän pop-musiikkiin.</p> <p>Alpha Omega -levyltä analysoitiin kappaleiden sisältöä hermeneuttisesti ja kuunneltiin vertailun vuoksi myös muuta rap- ja pop-musiikkia. Tehtiin havaintoja biitin ja flow:n parametreista, analysoitiin niitä perinteisemmällä analyysikeinoilla, kuten nuotintamalla sekä kuulonvaraisesti. Cheekin musiikissa transtekstuaalisia keinoja käytetään runsaasti ja monin tavoin. Siinä viitataan musiikillisesti rap-perinteeseen, sekä omaan taustaan. Levyllä transtekstuaalisesti lainattiin melodioita, harmoniaa, rytmiiikkaa ja flow:ta, sekä yleisemmin tyyliesteettisiä keinoja. Myös feattaajat eli vierailivat laulajat ja räppärit voidaan nähdä instrumentteina, joita lainataan, jotta tavoitetaan tiettyä tunnelmaa.</p> <p>Rap-musiikin ollessa pitkälti transtekstuaalista, myös sen analysointi sitä kautta voi antaa rikasta informaatiota kyseisestä genrestä. Räppäreiden ja tuottajien pyrkimyksenä on tuottaa kappaleisiin tiettyjä tunnelmia ja lainat auttavat saavuttamaan sen.</p>	
Asiasanat – Keywords Transtekstuaalisuus, intertekstuaalisuus, hypertekstuaalisuus, rap, hiphop, Cheek, lainat, Alpha Omega, flow, biitti	
Säilytyspaikka – Jyx	Depository
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

1 Johdanto	2
2 Rap-musiikin historiaa	5
2.1 Rap-musiikin historiaa ja kulttuuria	5
2.2 Suomirapin historiaa ja nykytilaa	10
2.3 Cheek	12
3 Rap-musiikin musiikillisia piirteitä	15
3.1 Rap-musiikki musiikkianalyttisen tarkastelun kohteena.....	15
3.2 Hiphopin biitit ja sämpläys musiikkiteknologian kehityksen mukana.....	17
3.3 Flow ja vokaaliparametrit	21
3.3.1 Rytmi ja flow	22
3.3.2 Äänenkorkeus ja intonaatio	23
3.3.3 Äänenpainot.....	23
3.3.4 Äänenlaatu	25
3.3.5 Rekisteri ja ambitus.....	25
3.3.6 Äänityksen tekstuuri, tila ja sovitus.....	25
3.3.7 Flow:n mustat piirteet, maskuliinisuus ja valkoiset räppärit.....	26
4 Transtekstuaalisuus	27
4.1 Transtekstuaalisuus kirjallisuustieteistä populaarimusiikin tutkimukseen	27
4.2 Intertekstuaaliset keinot	29
4.3 Transtekstuaalisuus rap-musiikissa	32
5 Tutkimusasetelma	35
5.1 Tutkimuskysymykset.....	35
5.2 Aineisto	35
5.3 Menetelmät	36
6 Analyysi ja tulokset	40
6.1 Tyylipiirteet	40
6.1.1 Muoto.....	40
6.1.2 Harmonia ja melodia.....	42
6.1.3 Rytmi ja biitti	42
6.1.4 Flow	43
6.2 Transtekstuaalisia esimerkkejä	44
6.2.1 Me Ollaan Ne feat. Nikke Ankara	44
6.2.2 Chekkonen.....	50
6.2.3 Jos sä haluat	51
6.3 Geneeriset tyyliesteettiset lainat ja instrumenttien käyttö	53
7 Päätäntö	56
Lähteet	58
Aineistolähteet.....	63
Liitteet	64

1 JOHDANTO

“Meidän sukupolvellemme hiphopin perusajatus ja lähtökohta on sama kuin hiphopin syntymästä asti: uuden luominen vanhoja juttuja kierrättämällä” sanoo Cheek omaelämäkertakirjassaan *JHT*. (Aaltonen 2016, 206.) Tämä avaa hyvin lähtökohtaa, miten hiphopia ja rap-musiikkia on mielekästä lähestyä ja tutkia.

Rap- ja hiphop-musiikki on levinnyt afroamerikkalaisesta musiikkigenrestä globaalisti ympäri maailmaa. Siitä on kehittynyt lukuisia eri tyylejä ja genrejä, sekä se on integroitunut pysyväksi osaksi myös useisiin muihin musiikkityyleihin. Adam Krims (2000, 10) mainitsee termejä hiphop ja rap käytettävän usein jopa melko epäselvästi. Rap kuvaa musiikkityyliä, kun hiphop käsittää laajemmin musiikin, tanssin, visuaaliset taiteet, vaatetuksen ja muut hiphop -kulttuuriin kuuluvat asiat. Hiphop-musiikki ei taas välttämättä sisällä räppiä, vaan muita hiphopille tyypillisiä tyylipiirteitä. Esimerkkejä räppäystä sisältävistä musiikkityyleistä, joita useat kuluttajat tai tekijät eivät lokeroisi “hiphop” –kategoriaan löytyy. Työssäni hiphopilla viitataan laajemmin hiphop-kulttuuriin, johon myös rap-musiikki kuuluu. Röp ja räppäys taas viittaa rap-musiikin vokaalipuoleen, tekstin lausumiseen ja sen parametreihin, eli flow:hun. Flow tarkoittaa artistin tyyliä räpätä ja keinoja, kuinka hän käyttää rytmiä, artikulaatiota, äänenväriä ja äänenkorkeuksia. Tutkielmassani osoitan, että flow voi olla erilainen eri kappaleissa.

Rap-kappale erotellaan usein dikotomisesti biittiin ja flow:hun. Biitillä (engl. beat) voidaan tarkoittaa sample-pohjaista rumpurytmiä, mutta tarkoitan sillä työssäni koko rap-kappaleen musiikillista “taustaa” (kuten esim. Williams 2014, 189; Paleface 2011, 188), eli kaikkea sitä mikä rap-kappaleessa jää flow:n ulkopuolelle.

Rap-musiikkia on tutkittu monista eri näkökulmista, mutta lähinnä peilaten artistien lyriikoihin, haastatteluihin, kuviin ja videoihin. Röp puhelauluna ja rap-taustat on jätetty useimmissa tutkimuksessa sivuun. Kenties "rap-taustat" jo sanana kohdistaa niihin sävellyksellisesti vähättelevää sävyä, sijoittaen ne myös arvollisesti lyriikoiden taustalle. Rap-taustoilla on kuitenkin pitkä historia ja niihin liittyy paljon tyyllisiä piirteitä, joita voidaan analysoida. Rap-musiikki ja sen puhelaulu saattavat tuntua monista tutkimuksen kannalta liian yksinkertaiselta. Usein kuulee rap-artistista sanottavan "...mutta eihän se osaa edes laulaa", jolla röpän vokaali-ilmaisu jätetään lyriikoiden taustalle. Räppäys vokaali-ilmaisu on kuitenkin rytmisesti

erittäin monimuotoista, sekä siinä käytetään monia eri äänenkäytöllisiä, sekä ilmaisullisia tekniikoita ja tyylejä, joita on mielekästä analysoida.

Walser (1995, 194-196) avaa artikkelissaan seikkoja, kuinka musiikkitieteissä pitkälti länsimaiseen taidemusiikkiin suuntautuneilla tutkijoilla ei ole ollut ymmärrystä ja välineitä rap-musiikin tutkimiseen. Väitökset “epämusiikista” jakaantuvat kolmeen kategoriaan, joiden mukaan hiphop ei ole: Originaalia, melodista tai vaadi musiikillista taitoa. Ensimmäinen väite kohdistuu aiemmin äänitetyn musiikin käyttöön, sämpläykseen jota on verrattu jopa näpistelyyn. Kaikki musiikki sisältää lainauksia aiemmista teoksista ja tutkielmani kannalta jopa mielenkiintoisinta on, että musiikki mukaan lukien kaikki ihmisen toiminta on intertekstuaalista ja rap-musiikissa “lainailusta” on tehty itse taidetta.

Rap-musiikkia voidaan tutkia sävellyksenä historiallisiin ja kulttuurillisiin yhtymäkohtiin peilaten, sekä samaan aikaan peilata niitä sävellyksajankohdan tiettyihin sävellyksellisiin muoti-ilmiöihin. Niin maailmanlaajuisesti rap-musiikista, kuin myös suomiräpistä musiikkitieteellistä itse musiikilliseen teokseen kohdistuvaa tutkimusta löytyy erittäin vähän. Tämä antaa syyn uuden tiedon takia tutkia rap-musiikkia.

Vaikka voidaan todeta, että monet hiphop-vaikutteet tulevat Pohjois-Amerikasta, myös muut maat ja niiden skenet voivat vaikuttaa siihen. Kulttuurin lokalisoituminen on jatkuva prosessi, missä ilmiöiden tiettyä selkeää alkuperää ja aikaa ei voida havaita, vaan kulttuuri muokkautuu koko ajan eri tavoin. Nykyään suomeen on kehittynyt moninaisia omalaatuisia lokaaleja hiphop-kulttuurin muotoja. (Westinen 2014, 34.) Räpistä on tullut populaarimusiikkia ja populaarimusiikkiin on sekoittunut rap-musiikin tyyli- ja muoto-omaisuuksia.

Suomalaista rap-tutkimusta kokoaa hienosti yhteen Hip Hop in Finland: Genres and Generations -tutkimusverkosto (Hip Hop in Finland). Suomalaisesta hiphopista on kirjoitettu historiaan ja artisteihin keskittyviä kirjoja (ks esim Paleface, 2011; Mikkonen 2004). Suomesta löytyy kolme hiphop-kulttuuriin kohdistuvaa väitöskirjaa, sekä joitain kymmeniä graduja, jotka myös keskittyvät enemmän kulttuurin tutkimiseen eri näkökulmista.

Syksyllä 2017 uransa lopettamisesta ilmoittanut Cheek (Turunen, 2017) on ollut suosionsa huipulla tällä vuosikymmenellä. Hänestä on julkaistu elämäkertakirja, keväällä 2018 ilmestyy Cheek-elokuva *Veljeni vartija*. Cheekiä on tutkittu akateemisesti väitöskirja-asteelle asti (Westinen 2014) ja muutamia häneen liittyviä graduja on tehty myös eri näkökulmista (Rentola 2015; Westinen 2007), mutta yhtään musiikkiin kohdistuvaa musiikkianalyttistä työtä ei Cheekistä tai ylipäätään suomiräpistä ole tullut vastaan. Maailmanlaajuisestikin tutkimusala on vielä muutaman henkilön harteilla. Rap-musiikkiin kohdistuvaa tutkimusta ja tietoa siis kaivataan.

Cheekin musiikki pohjaa vahvasti amerikkalaiseen rap-traditioon ja ilmiöihin, mutta siinä yhdistyy myös suomalaisen kulttuurin ilmiöt ja perinne. Cheekin imagoa leimaa suomalaiseen kulttuuriin aiemmin harvemmin liitetty yliampuva minäkuvan korostus, joka taas rap-traditiossa on hyvin yleinen lähtökohta. Varmasti myös tästä johtuen hänen musiikkiinsa ja imagoon on kohdistunut kritiikkiä. Olen rajannut tutkimusaineistoni Cheekiin, koska hänestä on tehty hieman aiempaa tutkimusta, joka tukee tutkimustani. Cheekin musiikki on tutkimuskohteena tyyllillisesti tunnistettavaa, ja hän on artistina ajankohtainen tutkimuskohte. Aineistonani käytän tuoreinta Alpha Omega -levyä vuodelta 2015.

Tutkimuksessani olen kiinnostunut Cheekin kappaleiden musiikillisista transtextuaalisista viittauksista ja kuinka niitä käytetään. Hiphop kulttuuriin ja sen perinteisiin kuuluu vahvasti transtextuaaliset viittaukset sanoitusten lisäksi myös musiikissa, sekä muiden musiikkilajien lisäksi mm. sosiaalisissa käytänteissä, kuten pukeutumisessa. Hiphopissa selkein tapa tehdä musiikillisia viittauksia on sämplätä jotain musiikkipätkää ja käyttää sitä luodakseen uutta musiikkia. Näin sämplätty teoksen osa siirtää myös mahdolliset semioottiset ja kulttuuriset merkitykset uuteen kontekstiin. Sämpeljen tavoin voidaan sävellyksissä tehdä semioottisia ja transtextuaalisia viittauksia käyttämällä räpin flow:ssa, tai kappaleiden taustoissa tyyllilainoja ja -viittauksia aiemmista teoksista. Lainat ja viittaukset voivat olla yhtä hyvin rytmisiä, soundillisia tai melodisia, sekä usein tätä kaikkea. Tarkastelen musiikillista transtextuaalisuutta ja tyyllilainoja historiallisessa, esteettisessä ja kulttuurisessa viitekehysessä.

2 RAP-MUSIIKIN HISTORIAA

Aukaisen aluksi rap-musiikin historiaa ja sen tyylien rakentumisen suhdetta afroamerikkalaiseen perinteeseen, kulttuuriin ja ympäristöön. Esittelen myös suomi-äpän kehitymistä ja sen kolme vaihetta.

2.1 Rap-musiikin historiaa ja kulttuuria

Nykyään globaaliksi, eri puolille maapalloa, levinneen rap-musiikin juuret voidaan kuulla loogisesti afroamerikkalaisissa perinteissä. Sen syntyyn ja eri tyylien kehitykseen ovat vaikuttaneet lukuisat musiikkiteknologiset, kulttuuriset ja yhteiskunnalliset tapahtumat. Joseph Schloss (2014, 28) esittää viittä eri afroamerikkalaisen perinteen osaa, jotka ovat kytköksissä hiphopin syntyyn: oraalitraditio ja runous; eri kinesteettiset rytmiaktiiviteetit, kuten steppaus, lasten taputuspelit, hambone (sama kuin Juba-tanssi), eli eräänlainen body-perkussiivinen tanssi, Double Dutch -hyppynarupeli; äänitystekniikan ja digitaalisen sämpläyksen kehittyminen; afroamerikkalaisen kulttuurin asenne äänitettyä musiikkia kohtaan; sosiaalis-poliittis-ekonomiset olosuhteet jotka tekivät hiphopista houkuttelevan taidemuodon kaupungissa asuvalle nuorisolle. Changin (2005, 28) mukaan 1970-luvun puolivälissä työttömyysaalto Etelä-Bronxin alueella vaikutti suuresti kulttuurin syntymiseen.

Musiikkitekniikan muutokset ovat vaikuttaneet musiikin tuotantotapoihin ja kehitykseen (ks. esim. Korvenpää & Kärjä 2007, 72). Hilamaa & Varjus (2000, 139) nostavat esiin, että läpi 1900-luvun mustat muusikot ovat hyödyntäneet uusia soitinkeksintöjä vallankumouksellisesti. Esimerkiksi saksofoni, sähkökitara ja -basso, sekä kosketinsoittimet otettiin uusina soittimina käyttöön ja niiden mukana kehittyi muun muassa musiikintyyli jazz, rock ja funk. Näin tapahtui myös rap-musiikissa, kun musiikin tekemisessä hyödynnettiin mm. rumpukoneita ja sampleita (Rose 1994, 73).

Rap-musiikin syntymisen taustalla Hilamaa & Varjus (2000, 140-146) mainitsevat olevan New Yorkissa mustien yhteisöiden katujuhlat, kuusikymmentäluvun lopulta vaikuttaneen Last Poets -ryhmän, muusikko Gil Scott-Heronin, Jamaikalaislähtöisen Sound system -ulkoilmadiscon ja erityisesti sieltä Bronxiin muuttaneen DJ Kool Hercin, sekä hänen seuraajansa Grand Master

Flashin ja Afrika Bambaataan. 1900-luvun oraalitraditiota ovat osaltaan olleet rakentamassa mustat radio-dj:t, koomikot, sekä merkkihenkilöt kuten nyrkkeilijä Cassius Clay ja poliitikot kuten Malcom X. On huomautettava myös, että mustassa musiikissa on puhuttuja jaksoja käytetty jo ennen räppiä, esimerkiksi jazzissa scat-muodossa, 1950-luvun R&B:ssä esimerkiksi Bo Diddleyn kappaleissa ja 1960-luvun soul-musiikissa, jossa hidasta puhetta käyttivät esimerkiksi Isaac Hayes.

Alun perin rap-musiikin biitit ja taustat, jotka tehtiin kahdella levysoittimella, oli taustamusiikkia tanssijoille. DJ:t (*Disc Jockey*) nostattivat tunnelmaa ja jonkun ajan kuluttua hommaan alkoivat hoitaa erilliset seremoniamestarit MC:t (*Master of Ceremony*), jotka yllyttivät yleisön tanssimaan, jakoivat paikallista tietoa ja rehentelivät taidoillaan. (Schloss 2014,15) 1970-luvun lopulta 1980-luvun alkupuolelle sijoittui niin kutsuttu *old school* -kausi. Rap-kappaleet kunnioittivat juuriaan missä MC:t toastasivat yleisöä riimeillä ja DJ:t soittivat disco ja funk-hittejä. Ensimmäisen varsinaisen rap-hitin, Sugar Hill Gang -yhtyeen Rapper's Delight (1979) -kappaleen, menestys innoitti myös monet muut käyttämään samaa toisista discohiteistä melodioita ja riffejä lainaavaa kaavaa. (Wang 2012.)

1982 ilmestynyt Grandmaster Flash and the Furious Five -yhtyeen The Message -kappale toi rap-kentälle uutta soundia, joka oli tempoltaan hitaampaa, tuotannoltaan ilmavampaa syntetisaattori-melodiaa. Message ja Afrika Bambaataa & Soul Sonic Force -yhtyeen Planet Rock -kappaleet loivat uuden itsenäisen hiphop-estetiikan, joka sai inspiraationsa pitkälti musiikkiteknologisista innovaatioista ja ennakoivat kuinka musiikkiteknologian kehitys muovaa rap-musiikin ääni-identiteettiä. (Wang 2012.)

Rap-musiikista alkoi tulla valtavirtaa, kun Bronxin ulkopuolelta keskilokkaisista lähiöistä kotoisin olleet nuoret alkoivat räpätä (Chang 2008, 261). Tuottaja Russel Simmons aloitti rap-musiikkiin liittyvän sponsoroinnin hommaamalla Run-D.M.C -yhtyeen vaatesponsoriksi Adidaksen. Simmons perusti Beastie Boys -yhtyeen DJ:nä toimineen Rick Rubinin kanssa Def Jam records levy-yhtiön. Heistä kasvoi historian merkittävimpiä rap-tuottajia. Def Jam -levy-yhtiön ensimmäinen vuonna 1984 suureen menestykseen jo 16-vuotiaana noussut räppäri L.L. Cool J. (James Todd Smith) räppäsi naisten iskemisestä ja juhlimisesta. Run-D.M.C. ja hieman myöhemmin punkbändinä toimintansa aloittanut Beastie Boys nosti hiphopin valtaväestön

tietoisuuteen vuonna 1986 ilmestyneen Licensed to Ill -levynsä ja listaykköseksi nousseen Fight for Your Right (to Party) -kappaleen, myötä ensimmäisten valkoisten rap-yhtyeiden joukossa sekoittaen särökitaroita ja räppäystä. (Hilamaa & Varjus 2000, 159-161.)

Jeff Changin *Can't stop won't stop – Hiphopsukupolven historia* -kirja (2008) esittelee hiphopin syntyä ja eri genrejen kehitystä yhteiskunnallisten muutosten myötä. 1980-luvun lopulla sanoituksiltaan tiedostava ja yhteiskuntakriittinen rap-musiikki nousi presidentti Reaganin kauden politiikan, kuten rotuerottelun ja tuloerojen korostumisen myötä. 1980-luvulla alkaneen Etelä-Afrikan apartheidin aiheuttaman rasisminvastaisen liikkeen myötä globaali ja lokaali kohtasivat. Afroamerikkalainen väestö alkoi vaatia oikeuksiaan, paikkoja hallinnollisista elimistä ja korkeakouluihin kulttuurista monimuotoisuutta tukevaa linjaa. (Chang 2008, 246-251). Public Enemy rap-ryhmä oli aikalaisesiintyiinsä verrattuna yhteiskuntakiittisempää. Samplereilla tehtyjen taustojen avulla heidän soundinsa erottui myös muista, jonka tuottaja Russel Simmons julisti Def Jam levy-yhtiön esimerkkisoundiksi. (Hilamaa & Varjus 2000, 164-165.)

1980-luvun alkupuolella yhdysvaltojen huumeongelmat pahenivat entisestään ja muutti ghettojen elämän täysin edullisen, mutta myös lyhyen vaikutusaikansa vuoksi nopeasti koukuttavan, poltettavan Crack-kokaiinin ilmestyttyä markkinoille (Chang 2005, 232-236.) 1980-lopulla Yhdysvaltojen afroamerikkalaisen urbaanin väestön ongelmat, jengiytyminen ja huumekauppa oli ajanut huomattavan osan mustista miehistä vankilaan ja ehdollisiin tuomioihin. Jengielämää ja rikollisuutta kuvanneiden sanoitusten myötä syntyi aiempaa rankempaa hiphop-musiikkia myös soundillisesti. Los Angelesiin New Jerseyä muuttanut Ice-T ja hieman myöhemmin Niggaz With Attitude (lyhenteeltään N.W.A tunnettu) -rap-ryhmä nosti länsirannikon rap-musiikin viimeistään esiin ja syntyi West-Coast rap-genre. Rap-musiikki jakaantui itä- ja länsirannikoiden skeneihin, sekä muissakin kaupungeissa syntyi omia rap-skenejään. Tuottaja Dr. Dre ja Marion "Suge" Knightin vuonna 1992 perustama Death Row Records -levy-yhtiö, sekä sen räppärit Snoop Dogg (Calvin Broadus) ja Tupac Shakur määrittivät länsirannikolle 1990-luvun alkupuolella kaupallisen "G-Funk" -soundin, joka levisi keskiluokalle ja valkoisten nuorten tietoisuuteen. Edellä mainitut artistit ja myös Los Angelesilainen Cypress Hill levisivät laajasti myös suomalaisen nuorison tietoisuuteen mm. *Music Television* TV-kanavan kautta. (Mikkonen 2004, 44-46.)

1980- ja 1990-lukujen vaihteessa Gangsta-rap genre nousi erittäin suosituksi. Rap-sanoituksissa aiheiksi nousivat rikollisen elämän ihailu, väkivalta ja naisten alistaminen. Ensimmäisiä rikolliselämästä räpäneitä gansta-rap genren edustajia oli Philadelphialainen Schoolly D, Ice-T ja rap-ryhmä N.W.A. (Morgan 2012; Hilamaa & Varjus 2000, 179.) Isoilla levy-yhtiöillä räppäreiden lyriikat olivat sekoitus autenttisuutta tavoittelevaa "katukredibiliteettiä" ja kaupallista menestymistä. Räppääjät pyrkivät saamaan hustler-imagon joka näyttäytyi identiteetiltään joko rikollisena "pahiksena" tai oli jonkin sortin pimp, eli peluri, parittaja tai flirttailija. Levy-yhtiöt ottivat listoilleen artisteja, jotka räppäsivät gangsta-aiheista ja painostivat artisteja tekemään epäsoveliaita tekstejä, koska ne edistivät levymyyntiä. (Lena 2006, 8.) Levyn kannessa oli oltava levymyyntiä edistävä "Parental advisory explicit lyrics" -tarra. Itä- ja länsirannikon kisa kulminoitui Death Row ja Bad Boy recordsin välillä, kun ensin Tupac syyskuussa 1996 ja puolta vuotta myöhemmin Notorious B.I.G menehtyivät molemmat ammuskelujen seurauksena. (Hilamaa & Varjus 2000, 198-199.)

1980-luvulla hiphopin suuntauksista kehittyi myös massoihin uppoava Pop rap. (Hilamaa & Varjus 2000., 175-176.) 1980- ja 1990-lukujen taitteessa valkoiset räppärit Vanilla Ice ja Marky Mark nousivat pinnalle mutta levymyynti lopahti pian yleisön todettua esiintyjät epäautenttisiksi. Sean Combs (alias. Puff Daddy & P. Diddy), Bad Boy records hallitsi 1990-luvun loppupuolen kaupallista hiphopia. Bisnestaidot olivat tärkeämpi seikka kuin räppäystaidot. Rap-taidoiltaan arvostetumpana ja huumeidiileri-taustansa myötä autenttisempänä pidetty Jay-Z ja Roc-A-Fella recordsin tuottaja Timbaland nousivat ensimmäisten levyjensä myötä myös populaarimusiikin huipulle. (Mikkonen 2004, 47-49.)

Gangsta-rapin perinnettä menestyksekkäästi ovat 2000-luvulla jatkaneet edellä mainittujen lisäksi mm. 50-cent ja DMX (Morgan 2012). 2000-luvulla genret ovat pirstaloituneet yhä useammiksi tyyleiksi. Jamaikalta on kotoisin hiphopin sukulainen Ragga, joka gangsta-rapin tavoin oli sanoituksiltaan väkivaltaisista ja seksistisistä. Raggasta otettiin vaikutteita 1980-luvun puolivälin jälkeen Floridan osavaltiossa syntyneeseen Miami Bass -tyyliin. (Hilamaa & Varjus 2000, 192). Tämän lisäksi mm. Reggaeton-tyyli yhdistelee rap-musiikin ja reggaen elementtejä on Miyakawan (2012) mukaan esimerkki Puerto Ricon, Jamaikan ja Yhdysvaltojen pitkstä musiikillisesta vaikutusperinteestä. Dr. Dre menestyi vuosituhaten vaihteessa omilla

levyillään ja alkoi myös tuottamaan valkoista rap-artisti Eminemiä (Marshall Mathers III), josta tuli suosituimpia räppääjiä kautta aikojen. (Hilamaa & Varjus 2000, 201; Kajikawa 2009, 341-348.)

Elektronisen tanssimusiikin (EDM) eri muodoilla on ollut suuri vaikutus nykypäivän pop rap -soundiin. 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä kehittynyt Dubstep-genre on lähtöisin Englannista. Sananmukaisesti tyylin juuret ovat Jamaikalais-pohjaisessa dub-musiikissa ja two-step garage tyyliä, missä bassorummun varioivalla rytmillä, perinteisen neljäsosa-bassorumpukuvion sijaan, on suuri osa. 1990-luvulla suosittu Drum 'n' Bass -tyylin äänimaisemasta ammentaneen Dubstep-soundin pääelementteihin lukeutuvat matalat bassolinjat, synkopoitu rytmikka, puolitempon tuntu melodiassa ja rytmisissä elementeissä, sekä tumma ja ilmava soundi. Suurin osa kappaleista on instrumentaaleita. Usein kappaleen tempo sijoittuu 130-140 bpm välille. (Dayal 2013.)

Trap-musiikin piirteitä on ollut kuultavissa räpissä globaalisti, suomiräpissä, sekä kansainvälisissä listahiteissä reilun viiden vuoden verran. EDM Trapiksi nimetyssä klubimusiikin genressä on yhdistelty tämän päivän elektronista tanssimusiikkia ja Etelä-Yhdysvalloista nousseen Trap-musiikin piirteitä, joissa määrittävin tekijä on Roland Tr-808 -rumpukoneen inspiroimat soundit. Trap-biittiä määrittävät vasket, triangeli ja rumpukompin trioli-pohjaiset hi-hatit, kipakka virvelirumpu ja syvät bassorumpusoundit. Run the Trap -internetsivusto (2017) luonnehtii Trapin koostuvan kolmesta pääelementistä: hiphopista (Tempo ja muoto ovat samat. Suurin osa tempoista asettuu 70 ja 110 bpm välille. Vokaaliosuudet on joskus madallettu), EDM-tyylistä (Korkealla soivat Dutch-tyylin syntetisaattorit, Hardstyle sämpläys ja EDM-remixit), sekä dub-genrestä (Matalat taajuudet keskiössä ja toistuvanluonteinen tausta). Trap-musiikki on saanut alkunsa 1990-luvun etelä-yhdysvaltojen rap-tyyleistä, joita edustivat mm. Young Jeezy, Three 6 Mafia, Manny Fresh, sekä tuottajat Lex Luger, Zaytoven ja Young Chop (Run the Trap 2017). Eteläinen hiphop nousi maailmanmenestykseen 2000-luvun alkupuolella Atlantalaisen Outkast-yhtyeen kautta. Myös räppäri T.I. nousi pinnalle vuonna 2003 ilmestyneen toisen albuminsa (*Trap Muzik*) kautta, mistä myös tyylin nimi katsotaan olevan kotoisin (Bein 2012). Eteläisen räpin tuottaja Lex Luger alkoi tuottaa vuonna 2011 yhä isompia nimien, kuten Rick Rossin, Kanye Westin ja Jay-

Z:n kappaleita. Vuonna 2012 nousi listoille uusia electro-house tuottajia, kuten Flossdradamus, DJ Slink, Baauer ja Krueger.

2.2 Suomirapin historiaa ja nykytilaa

Hiphopista saatiin ensikosketuksia Suomessa 1980-luvun puolivälin tienoilla. Vuonna 1983 Suomeen saapunut Wild Style -elokuva, sekä seuraavana vuonna ilmestynyt Beat Street toivat hiphopin pääkaupunkiseudun tietoisuuteen ja avasivat peruselementit: turntablism (DJ), räppäämisen (MC), breakdancen (b-boy) ja graffitin (writer). Kulttuuri saapui nuorison tietoisuuteen myös taivaskanavien kautta. Ensimmäisinä suomalaisina rap-kappaleina voidaan pitää General Njassa and the Lost Division -yhtyeen 1983 ilmestyneitä *I'm Young, Beautiful and Natural* -kappaletta, sekä Kojon oldschool-räppiä lainannutta *Whatugonnado* -kappaletta. 80-luvun puolivälin tienoilla Helsingin Elävän musiikin yhdistyksen tiloissa Lepakossa alettiin järjestää ensimmäisiä hiphop- ja breakdance-juhlia ja aktiivien joukosta nousivat vähitellen myös ensimmäiset MC:t, DJ:t, rap-tuottajat ja managerit. Ensimmäisiä rap-yhtyeitä olivat The Master Brothers, Definite Three sekä Four. (ks. esim. Paleface 2011, 22-32.; Mikkonen 2004, 36-41.)

Rap-yhtyeet nousivat laajempaan suomalaisten tietoisuuteen 1980 ja 1990-lukujen vaihteessa. Puhelaulutyylillä aiemminkin harrastanut Juice Leskinen ymmärsi räppäyksen potentiaalin ja kokeili räp-tyylistä vokalisointia ensimmäisten joukossa. Myös Popeda teki rap-kappaleen vuonna 1987. Suomalaisen räpin ensimmäinen aalto alkoi varsinaisesti vuosikymmenen vaihteessa, kun T.T. Oksalan tuottama Beastie Boysilta esimerkkiä ammentanut Pääkköset ponnahtivat julkisuuteen *Pääkköset* -levyn myötä, ja jättimenestyksen saaneet debyyttilevyt Raptorin *Moe!*, sekä MC Nikke T:n *Jos haluaa saada...* siivitetiin suosioon huumoriräpin avulla. 1990-luvulla huumoriräp-artistien lauma kasvoi ja muutama rap-harrastaja suomessa synnytti vakavammin otettavaa underground-räp skeneä. Myös tällä kertaa musiikkiteknologian kehitys johti muutokseen. Niin kutsuttu Bedroom Revolution alkoi kantaa hedelmää, kun tietokoneilla ja sampleilla pystyttiin tuottamaan musiikkia itsenäisesti. (Paleface 2011, 35-39.)

Vakavampaa räppiä tehtiin aluksi englannin kielellä esikuvien mukaan ja ajateltiin ettei suomen kieli taitu tarkoitukseen. Bomfunk MC's -yhtyeen menestys maailmalla loi pohjaa hiphopin

nousulle. Yhdeksänkymmentäluvun lopussa ilmestyi varteenotettavat suomen kielellä räppäävät Seremoniamestari, rovaniemeläisyhtye Tulenkantajat, sekä suuren suosion saavuttanut debyyttisinglen *Voittamaton* vuonna 1999 julkaissut Fintelligens, josta voidaan katsoa lähteneen liikkeelle suomiräpin toisen aallon. Kotimaisen hiphop-skenen syntyyn vaikuttivat myös aiheeseen liittyvät internetsivustot. 2000-luvun alkuun sijoittunut hiphop-buumi ja sitä myöten “suomi hiphopskene ylikuumentui”, kun levy-yhtiöt tekivät kilpaa levytyssopimuksia vähänkään potentiaalisten artistien kanssa. Alkoi ilmestyä myös räppäreiden omia pieniä levy-yhtiöitä, joista vakiintuivat ainakin Rähinä Records, 3rd Rail Music sekä Monsp Records. (ks. Esim. Paleface 2011, 21-52.)

Mm. ensilevynsä julkaisseet Paleface, Ceebrolistics, Kapasiteettiyksikkö, Flegmaatikot, Kwan, Redrama ja Don Johnson Big Band nousivat suosioon vuosituhannen alkupuolella. “Uusi suomalainen rap-musiikki pyrki kunnioittamaan hiphopin perinteitä. Biittejä rakennettiin huolella sämpläten ja uusia saundeja etsien. Samalla räppääjät halusivat kunnioittaa amerikkalaisia esikuviaan suomentaessaan hyvää itsetuntoa ja katujen tarinoita biiseihinsä”. Samoihin aikoihin hiphop nousi mainstream-kulttuuriksi myös globaalisti. (Mikkonen 2004, 68-81.) Toisen aallon, eli 2000-luvun alun suomalaisen hiphopin autenttisuus haettiin amerikkalaisen katukulttuurin rankkuuden ja itsensä korostamisen kautta, mutta esimerkiksi Raymond Ebanks mainitsee, että Suomen tapaisessa hyvinvointivaltiossa tämä oli hieman kyseenalainen arvo (ibid., 190). Vuonna 2003 ilmestynyt teiniräppäri Pikku G:n Räjähdyvaara -albumi myi julkaisuvuonnaan 120000 kappaletta ja laajensi suomalaisen hiphopin koko perheen massaviitteeksi (ibid., 12-18).

Rap-musiikki on nykyään suosituimpaa kuin koskaan. Suomalaisen rap-musiikin kolmas aalto ja nousu osaksi populaarimusiikkimme arkipäivää alkoi vuonna 2008. Heterogeenisuus ja skenen pirstaloituminen vallitsevat alalla yhtaikaa. Artistit ja heidän kappaleet ovat kehittyneet yksilöllisemmiksi, päässeet eroon amerikkalaisista esikuvista synnyttäen uutta omaa soundia räpäten suurimmaksi osaksi suomenkielellä. Nykyään räppärit myös yhdistelevät kappaleissaan useita eri genrejä. Kappaleissa usein myös lauletaan ja käytetään live-soittimia. (Ibid., 44-45.)

2.3 Cheek

Jare Henrik Tiihonen alias Cheek syntyi 1981 ja on lahtelaislähtöinen räppäri. Ensimmäiseksi rap-kasetikseen Cheek mainitsee Raprotin *Moe!* -albumin, mutta varsinaisesti hiphop löytyi räppäri Nasin 1996 julkaistun *It Was Written* -levyn kautta. Rap-harrastus alkoi varsinaisesti vuonna 1998 biittien tekemistä sekä räppäriesikuvien riimejä opetellen. (Paleface 2011, 67.) Ensimmäinen julkinen esiintyminen Cheekillä oli vuoden 2000 taiteiden yön Open mic -tapahtumassa. Tämän jälkeen Cheek otettiin mukaan Fifth Element -kollektiiviin, joka järjesti hiphop-toimintaa Lahden Kasisalilla. Jo ensimmäiselle levyllä biittejä tehneen MGI:n mukaan Cheek äänitti ja miksasi ensimmäiset kaksi omakustannelevyä itse, oppimalla kantapään kautta. (Aaltonen 2016, 78-99.)

Cheek sai kahden levyn levytyssopimuksen Sony Music Finlandin kanssa ja vuonna 2004 julkaisi *Avaimet mun kulmille* -levyn. Ensimmäiset hitit *Räplaulajan vapaapäivä* sai radiosoittoa ja *Avaimet mun kiesiin* -kappaleen videota näytettiin kaapelikanavilla. Toisen *Käännä sivuu* -levyn julkaisun jälkeen yhteistyö jo BMG:n kanssa fuusioituneen SonyBMG kanssa päättyi. (Aaltonen 2016, 152-154.) Herrasmiesliiga niminen kokoonpano syntyi Fifth Elementin jäsenistä, Cheekin ystävistä Tomi "TS" Sipikarista ja Kari "Brädi" Härkösestä, jotka toimivat myös Cheekin keikoilla tuplaajina. Herrasmiesliiga äänitti ja julkaisi levyn pienellä Löylyviihde-yhtiöllä syksyllä 2006, jonka tiloissa Cheek myös äänitti pitkälti itsekseen *Kasvukipuja*-levyään, jonka lopulta sai julkaistavaksi Rähinä Records -levy-yhtiöllä keväällä 2007. (ibid., 197-212.) Cheek kertoo kirjassaan kappaleiden tekotavasta vuonna 2006: Biitille etsittiin oikea tempo, johon flow istuu ja pienen harjoittelun jälkeen alettiin äänittää räp-osuuksia. Tähän aikaan suurin osa kappaleiden teksteistä on kirjoitettu ensin ja sitten etsitty sopiva biitti. (Aaltonen 2016,203.) Tämä tukee ristiriitaa Adamsin (2000) mainitseman teksti/biitti suhteen tutkimisesta.

Huhtikuussa 2008 julkaistu *Kuka sä oot* -levyn kesähitti *Liekeissä* nosti Cheekin laajemman yleisön tietoisuuteen ja ennennäkemättömään suosioon. Kappale pysytteli latauslistan kärjessä yhdeksän viikkoa. (Aaltonen 2016, 250-253.) Autobiografinen levy Jare Henrik Tiihonen nousi julkaistaessaan suoraan albumilistan kärkeen vuonna 2009. Hiphop oli palannut listojen kärkeen sitten 2000-luvun alun Pikku-G huumen. Seuraavana vuonna ilmestynyt JHT2-levy oli

eräänlainen jatko-osa edelliselle levyllä. (ibid., 278-303.) Cheek jätti Rähinä Recordsin ja perusti oman *Liiga Music* -levy-yhtiön. Levy-yhtiö toimii yhteistyössä musiikkijätti Warnerin kanssa, joka hoitaa levyjen markkinoinnin ja jakelun. Kesän 2012 hitti *Sokka irti* sai valtavan suosion. (ibid. 308-315; 339-341.)

Syksyllä 2012 TV:ssä esitetyn *Vain Elämää* -sarjan myötä Cheek nousi koko kansan tietoisuuteen. Cheek luonnehtii ohjelmaa ja sen cover-versioita näin: “Hiphop-artistille ohjelman konsepti oli itse asiassa täydellinen. Tätähän hiphopissa on tehty kautta aikojen: sotkettu ja sovitettu uusiksi eri tyylejä, hajotettu pop-historian palapeliä ja järjestelty se uudelleen.” Ohjelman jälkeen järjestettiin kaksi *Vain elämää* -konserttia Barona-arenalla, jotka myivät loppuun hetkessä. (ks. esim. Westinen 2014, 85; Aaltonen 2016, 359-367.) Menestystä seurasi konsertit Helsingin Jäähallissa 2013 (Aaltonen 2016, 418), sekä Helsingin Olympiastadionilla 2014 (ibid. 429-443). Cheek ilmoitti pitävänsä viimeiset keikkansa Lahden mäkimontussa elokuussa 2018 (Turunen 2017). Lopettamista edeltää jäähallikiertue loppukeväästä, sekä esiintymisiä suurilla festivaaleilla kesällä 2018 (“Cheek keikat” 2018.)

Cheekin genreiksi mainitaan pop rap, klubirap ja mainstream. Underground-piireissä häntä on arvosteltu, koska tekee “kaupallista” hiphopia ja ansaitsee sillä rahaa. Cheek mainitsee esikuvikseen muun muassa amerikkalaisräppärit Jay-Z:n ja Kanye Westin, jotka ovat menestyneitä ja rikkaita bisnesmiehiä. Cheekin musiikin pohjalla ovat New Yorkista kotoisin oleva rap-perinteet. (Westinen 2014, 85). Hän mainitsee, että jo alusta alkaen rap oli bilemusiikkia, kunnes Public Enemyn myötä alkoi tulla myös yhteiskuntakriittisiä tyylejä. “Mä en ole ikinä tehnyt saarnausräppiä, joten miks mun pitäis yhtäkkiä aloittaa. Mulla on jo mun oma juttu”. Cheekin näkemyksen mukaan myös suomalaisessa perinteessä on hyviä rakennuspalikoita rap-kappaleille: “Yhdysvalloissa alkuperäisillä räppäreillä oli ne niiden jazz-, soul- ja funk-aarrearkut, joista ne ammensivat materiaalia. Meillä taas on meidän hienot iskelmä- ja pop-klassikot. Meitsin näkemyksen mukaan ne on ihan yhtä arvokasta lähdemateriaalia.” (Aaltonen 2013.) Levyillä piti alusta asti olla “pari bilebiisiä” tanssittavaa klubi-tyyliä ja pohdiskelevampia sanoituksia “diipimpää kelailua” (Aaltonen 2016, 95; 115).

Suurin osa rap-artisteista voidaan suomessa asettaa poliittisessa ideologiassa vasemmiston puolelle. Cheek vuorostaan asettuu ideoiltaan ja arvoiltaan oikeistoon. Sanoitusten tarinat

amentavat rahan tekemisestä, individualismista ja amerikkalaista unelmaa tihkuvista "self-made man" -tarinoista (Westinen 2014, 49). Cheekin sanoitukset ovat amerikkalaisten esikuviansa tyylin mukaan korostetun egoistisia. Luonnehdinta Cheekin parhaaksi suomalaiseksi rap-kappaleeksi mainitsemasta kappaleesta antaa hyvää kuvaa hänen esikuvistaan:

“Mun mielestä kaikkien aikojen kovin suomiräpbiisi on Fintelligensin ‘Voittamaton’, koska se avasi paljon ovia suomalaiselle räpille. Biisissä oli myös sitä asennetta, josta hiphopissa diggaan. Olen alusta asti ollut sitä mieltä, että suomalaiset pystyvät tekemään yhtä hyvää kamaa kuin muutkin. Meillä on täällä iso joukko pitkän linjan kovia tekijöitä, joita arvostan suuresti.” (Paleface 2011, 67.)

Cheek on julkaissut 11 omaa levyä (ks. taulukko 1):

TAULUKKO 1. Diskografia: Levyt, julkaisuvuosi, levy-yhtiö. (ks esim. Aaltonen 2016, 462)

Albumi	Vuosi	Levy-yhtiö
Human & Beast	2001	Omakustanne
50 / 50	2002	Omakustanne
Avaimet mun kulmille	2004	Sony Music
Käännän sivuu	2005	Sony Music
Kasvukipuja	2007	Rähinä Records
Kuka sä oot	2008	Rähinä Records
Jare Henrik Tiihonen	2009	Rähinä Records
Jare Henrik Tiihonen 2	2010	Rähinä Records
Sokka irti	2012	Liiga Music
Kuka muu muka	2013	Liiga Music
Alpha Omega	2015	Liiga Music

Cheek on tehnyt kappaleet alusta asti tiiviissä yhteistyössä tuottajien kanssa. Jo ensimmäiselle levyllä biitintekijänä Cheekille toimi Henri Lanz alias MGI (Aaltonen 2016, 94-95). Sakke Aalto teki biittejä Cheekille vuodesta 2008 lähtien ja heidän yhteistyö huipentui Sokka irti -levyllä 2012. Biitit vastasivat Cheekin makua ja olivat sisällöltään sopivia hänen kappaleisiinsa. (ibid. 316-318.). MMEN (Millionare Men, eli Juha-Matti "Juels" Penttinen ja Ossi "Ossi R." Riita) ovat tehneet myös biittejä Cheekille. Yksi menestyneimmistä MMEN:in biiteistä syntynyt on ollut Jippikayei-kappale. Cheek kertoo kappaleen kriteereistä näin: “Hittibiisiin tarvitaan kaksi asiaa: biitti ja kertosaie. Ei me junnuina pahemmin kuunneltu, mitä joku Nas höpötti, mukana hoilattiin korkeintaan kertsia.” (ibid. 304-307.) Nykyään kappaleet syntyvät pitkälti yhteistyössä Antti Riihimäen kanssa, joka on tehnyt Cheekille kappaleita Vain Elämää -produktiosta lähtien. Cheek on tehnyt uusimman Alpha Omega -levyn kappaleisiin yhteistyötä myös muiden tuottajien kanssa, kuten MGI (Henri Lanz), #33, MMEN, Beni Blankko (Benjamin Palomäki) ja Eppu Kosonen. (Cheek 2015. Ks. taulukko 3, s.36)

3 RAP-MUSIIKIN MUSIIKILLISIA PIIRTEITÄ

3.1 Rap-musiikki musiikkianalyttisen tarkastelun kohteena

Perinteiset länsimaiselle taidemusiikille suunnitellut musiikkianalyysimetodit eivät rap-musiikkiin toimi täysin. Toki rap-musiikkiin on sekoittunut piirteitä paljon aikojen saatossa myös taidemusiikista, kuin myös muista musiikkilajeista. Koska hiphop on pitkälti syklistä ja suuri osa muista länsimaisista musiikintyyleistä lineaarisia, täytyy se huomioida musiikkia tarkastellessa. Perinteisillä menetelmillä voidaan saada pintatason tietoa myös rap-musiikista, mutta ne on suunniteltu länsimaisen taidemusiikin analyysiin, joka on rakenteeltaan erilaista. Rap-musiikin analysointiin suunnitellut työkalut puuttuvat vielä lähes kokonaan. (Adams 2015, 118-119.)

Adam Krims oli ensimmäisiä rapin musiikilliseen puoleen kohdistavan kirjan julkaisseita tutkijoita. *Rap music and the poetics of identity* (Krimms, 2000) käsittelee rap-musiikkia teoksena, ja kuinka sen avulla luodaan kulttuurisia identiteettejä, niin artisteissa kuin yleisössä. Tutkimus toi musiikkianalyysin rap-musiikin piiriin. Tutkimuksellaan Krims myös oivallisesti kritisoi tuona aikana pop-musiikin analyysiin skeptisesti suhtautuneita tutkijoita, sekä myös rap-musiikin tutkimusta/tutkimattomuutta/suuntauksia. Krims tutkii soundia ja kuinka se rakentuu, mikä on mielestäni yksi tärkeimmistä ja eniten sivuutetuista tutkimuskohteista musiikintutkimuksessa. Jos haluaa ymmärtää rap- tai muuta musiikkia kulttuurisesti, on myös tarkasteltava miltä se kuulostaa, niin tekijöiden kuin fanien näkökulmasta. Krims (2000, 3) käsittelee syitä, miksi tarkkaa musiikkianalyysia ei populaarimusiikista ole tehty ja miksi siihen voidaan suhtautua jopa varauksella. Krims uskoo, että rap-musiikki muodostaa identiteettejä soundiin pohjaten, jopa enemmän kuin esimerkiksi rock-musiikin eri muodot. Autenttisuus, originaalius ja sivistyneisyys rap-genren, -tyylin, -artistin, -levyn tai -kappaleen suhteen on hyvin tarkkaa kuluttajissa ja tätä kautta myös varmasti tekijöissä.

Myös Kyle Adams (2008, 1) esittää syitä, miksi rap-musiikkia ei ole välttämättä tutkittu sävellyksen kannalta: Moni epärooi tunnustaa rap-musiikkia kunnolliseksi taidemuodoksi ja he jotka kyseiseen musiikkityyliin ovat tutustuneet, eivät ole välttämättä kiinnostuneita sen analysoinnista. Länsimainen musiikki on perinteisesti melodiaan ja harmoniaan keskittyvää ja

rap-musiikin ollessa enemmän rytmiin pohjaavaa ei melodia-keskeinen analyysi ei välttämättä anna hyödyllistä informaatiota. Taustat ovat usein 2-4 tahdin mittaisia segmenttejä, jotka toistuvat koko kappaleen ajan. Tekstin sävyttäminen musiikilla on yleisesti melko yksinkertaista. Musiikkiin ja tekstiin valitaan yleensä samaa affektia oleva tunnelma. (ibid. 2008, 1.)

Tutkijat ovat esittäneet näkemyksiään taustojen ja sanoitusten suhteesta. Eri näkemyksiä siitä “kumpi tehdään ensin” löytyy (ks. esim Adams 2008 ja Williams 2009). Molempia esimerkkejä tekotavoista löytyy. Walser (1995, 204) huomauttaa, että biitti ja lyriikoiden ulosanti on dynaamisessa vuorovaikutuksessa keskenään. Sanaparit ja Yhdysvaltojen eteläosista alkujaan levinneet *Signifyin'* ja *Dozens* -vokaaliperinteet kuuluivat selvästi alkuaikojen räpissa ja tietysti osin edelleen. Adams (2008, 3) mainitsee että rap-musiikin juurienkin kannalta sävellystapa on erilainen muihin tyyliin verrattuna ja myös siksi muodostaa kiinnostavan lähtökohdan analyysiin. Teksti oli alunperin improvisoitua, toisin kuin suurin osa muusta länsimaisesta musiikista. Esimerkkejä muistakin musiikkityyleistä löytyy pitkän historian ajalta, mutta räpissa se on ollut perinteisesti normi. (Williams 2009.)

Kyle Adamsin (2008) tutkielma *Aspects of music/text relationship in Rap* esittelee flow:n ja taustojen välistä analyysimenetelmää ja on tervetullut näkökulma rap-musiikin analyysin kentälle. Rappia ei ole tutkittu samoin, kuin esim. Schubertin Liedejä. Adams (2008) pyrkii tutkimuksellaan osoittamaan, kuinka artistit käyttivät rap-taustojen rytmejä, ryhmittelyjä (*groupings*) ja motiiveja lyriikoiden ja flow:n tukena. Tutkimus keskittyy lyriikoiden rytmiseen puoleen ja kuinka rap-artistit luovat yhtenäisyyttä musiikin ja tekstin välille valitsemalla/käyttämällä taustoissa ilmeneviä rytmejä, ryhmiä ja motiiveja. Sanojen semanttinen merkitys voidaan sivuuttaa ja tutkia sanoja konsonantti/vokaali -yhdistelminä, jotka asettuvat metrisesti tiettyihin kohtiin taustan suhteen. Ääntä analysoidaan instrumenttina. Teksti nähdään soundeina, sekä rytmi- ja melodiakaavoina (*pattern*), joissa aksenteilla muodostetaan rytmisen kokonaisuus. Adams (2008, 2-4.)

3.2 Hiphopin biitit ja sämpläys musiikkiteknologian kehityksen mukana

Rap-musiikissa, kuten populaarimusiikissa yleensä, mustan musiikin traditio näkyy toistoon perustuvien, syklisten sävellysten painotuksessa rytmiin ja saundiin, sekä niiden monimuotoisuuteen (Rose 1994, 64-67). Rap-kappaleiden syklisyyden johdosta myös harmoniat ja melodiat kiertävät syklisesti useimmiten yhden, kahden tai neljän tahdin kiertoa sen enempää kehittelemättä. Esimerkiksi säkeessä ja kertosäkeessä biitti ja harmonia voivat kuitenkin vaihdella. Klassisessa musiikissa tehtävää tekstin ja musiikin välistä semioottista yhteyttä ei voi tarkastella samalla tapaa pitkinä linjoina. Adams (2015, 119) huomauttaa että räppärit ja tuottajat voivat kuitenkin sisällyttää kappaleisiin tekstin ja taustojen välille semanttista sisältöä, joka tukee kappaleen sanomaa, mutta syklisyydestä johtuen biitistä ei voida poimia pidempiä affektiivisia tapahtumia.

Populaarimusiikissa äänenvärillä on useita eri termejä, kuten esimerkiksi sointi, klangi, timbre tai soundi (Korvenpää & Kärjä 2007, 77). Käytän tähän tarkoitukseen yleensä suoraa englannin kielen lainasanaa soundi tai suomalaista vastinetta *äänenväri*. Soundi on keskeisimpiä populaarimusiikin ominaisuuksia. Adam Krims (2000, 53) tutkimuksessaan huomauttaa, että rytmi ja soundi ovat erottamattomat toisistaan, vaikka hänen tutkimus pitkälti sivuuttaa soundi-aspektin monen muun tutkimuksen tavoin. Äänenväri on kuitenkin olennainen osa musiikkia ja myös rap-taustojen ja flow:n soundi on tärkeä osa teosta. Vaikka äänenväri on fysikaalisesti mitattavissa, esimerkiksi yläsävelsarjan fourier-muunnoksella, on soundia huomattavasti vaikeampi merkitä, kuin rytmiä, melodioita tai sointuja. Korvenpää & Kärjä (2007, 78-79) huomauttavat ettei hyväksihavaintua yksityiskohtaisempaa analyysitapaa soundille ole löytynyt tai vakiintunut. Useimmiten joudutaan tyytymään sanalliseen kuvailuun adjektiivein tai mitä toista ilmiötä tai äänenväriä soundi muistuttaa. Populaarimusiikin soundin analyysissä auttaa, jos tietää soundin laiteteknisen lähteen ja äänituotannon sanaston. (ibid. 2007, 78-79.)

Biitit (*beats*, *breaks*, tai *breakbeats*) ovat alun perin DJ:den kahdella levysoittimella muodostamia rytmitaustoja, joista kehittyi myöhemmin sample-pohjaiset biitit ja rumpukompit. Palefacen (2011, 188) mukaan hiphop-biitit ovat tyypillisimmillään tempossa 90-100bpm, mutta niiden tempo voi vaihdella hitaasta 80bpm nopeaan 120bpm -metriin.

Rap-taustat ovat yleensä neljän tahdin mittaisia kiertoja. Kiertojen luonne juontuu rap-musiikin afroamerikkalaisesta musiikkiperinteestä, kuten funk ja disco, sekä merkittävästä vaikutuksesta muiden genrejen, kuten rockin ja R&B:n kanssa (Krimms 2000, 53). Juuria voidaan tarkastella myös hieman kauempaa. Adams (2008) kokoaa Wilsonin (1974) ja Cronbachin (1981) tutkimuksia afroamerikkalaisesta musiikkiperinteestä. Länsiafrikkalainen musiikki koostuu kahdesta rytmi-funktio osiosta. Toinen pysyy kappaleen läpi käytännössä muuttumattomana ja toinen muuttuu kappaleen edetessä. Jazzista, discosta ja gospelista voidaan löytää samaa perinnettä. Myös rap-musiikki linkittyy näihin ja sama ilmiö toistuu. Lyriikat tekevät varioivan kerroksen/elementin ja tausta toistaa usein samaa 2-4 tahdin kiertoa (*loop*). Biitin kierron tekstuuriin lisätään ja poistetaan rytmisiä, harmonisia tai melodisia kerroksia (*layereitä*). Hiphop-analyysissä voidaan useimmiten erottaa tämä perus-biitti, joka pysyy pitkälti samana koko kappaleen ajan. (ks. Adams 2008, 3-4.) Williams (2014, 189) huomauttaa että vaikka musiikkitieteelliset transkriptiot rap-musiikista ovat olleet kiistanalaisia, niin ne voivat paljastaa hyödyllistä informaatiota biitin harmonisista ja melodisista kerroksista.

Rap-biittien kaanoniin kuuluvat tietyt toisista kappaleista otetut breikit, joita alkuaikojen rap-kappaleissa ja vieläkin usein käytettynä olivat mm.: Herman Kelly & Lifen *Dance To the Drummer's Bea*", Michael Viner's Incredible Bongo Bandin *Apache*, James Brownin *Give It Up Or Turn It A Loose*, Booker T & MG'sin *Melting Pot*, Babe Ruthin *The Mexican*. Modernin hiphopin käytetyimpiä breikkejä ovat mm.: Honeydrippersin *Impeach the President*, James Brownin *Funky Drummer*, Skullsnapsin *It's a New Day*, Melvin Blissin *Synthetic Substitution* ja Al Greenin *I'm Glad You're Mine*. (Hilamaa & Varjus 2000, 150-151.) Legendoiksi muodostuneiden biittien käyttö on tapa kunnioittaa rap-perinnettä ja viitata esikuviiin.

Biittien teko alkoi varsinaisesti 1982 *Planet Rock* -kappaleen myötä. Kappaleen taustat saivat innoituksensa futuristisista soundeista, mekaanisen kuuloisista elektronisista rytmeistä ja erityisesti *Kraftwerk* -yhtyeen *Trans Europe Express* -kappaleesta. Planet Rock uudisti hiphopin soundimaailman ja estetiikan, jossa äänipaletti etsittiin eri audiolaitteista. Merkittävimmat innovaatiot kappaleessa oli niin sanotun *orchestra hitin* (ORCH 5) käyttö, joka oli peräisin alunperin Fairlight CMI-syntetisaattorista, joka oli yksi ensimmäisiä kaupallisia syntetisaattoreita. Syntetisaattori soitti digitaalisia sampleja. Vielä merkittävämpi

laite, jota kappaleessa käytettiin, oli Roland-yhtiön *tr-808* (tunnetaan myös pelkällä 808 nimellä) rumpukone. Tr-808:sta ja sen soundeista tuli ajan saatossa populaarimusiikin historian merkittävimpiä keksintöjä. (Wang 2012.)

Alun perin huonosti myyneen tr-808:n “epäaidot” ja omaperäiset rumpusoundit, sekä mahdollisuus ohjelmoida erilaisia biittejä synnytti uudenlaisen biittien teko -kulttuurin. Räpin Old-school -vaiheen katsotaan loppuneen 1983 ilmestyneeseen Run DMC’s -yhtyeen Sucker MCs -kappaleeseen, joka käytti rumpukonetta kokonaisvaltaisesti. Kappaleessa käytettiin *Oberheim DMX* -rumpukonetta, joka oli 808:n rinnalla toinen aikansa merkittävin rumpukone. Syntyi rumpukone- ja syntetisaattoripainotteinen new school -estetiikka. Tämän edullisen tekniikan avulla biittejä pystyi tekemään käytännössä kuka vaan. Kehitys synnytti ensimmäiset itsenäiset hiphop-tuottajat. 1980-luvun puolivälin tienoilla nousi uusi hiphop-sukupolvi ja eri skenejä myös New Yorkin ulkopuolelta. Wang (2012.)

Tr-808 innoitti eniten ehkä Miami bass -soundia, jossa käytettiin rumpukoneen matalaa bassorumpua. Yhdessä ensimmäisistä Miami bass -tyylin 1987 ilmestyneessä Dynamix II -artistin Give the DJ a Break hitissä käytettiin myös laitevalmistaja E-Mu:n *SP-12* -merkkistä digitaalista sampleria, joka oli jälleen merkittävä uusi teknologinen laite hiphopin kehityksen kannalta. Wang (2012.) Rap-musiikin soundiestetiikka myös kehittyi teknologian myötä. Matalien taajuuksien haluttiin korostuvan, yleisäänenvoimakkuuden kasvavan ja äänitystekniikassa aiemmin vältettyä säröytymistä käytettiin laajasti luomaan tietty soundi. (Rose 1994, 75.)

Digitaalinen sämpläys on ollut pitkään hallitseva teknologia biittien tekemiseen. Tämän lisäksi räpin taustat voidaan tehdä esimerkiksi syntetisaattoreilla tai live-instrumentaatiolla. Schloss (2014, 19) huomauttaa että kyseessä on myös genrejä määrittävä tekijä. Sämpläyksen idea on lainata musiikillisia katkelmia äänitetystä materiaalista, joista luodaan uusia sävellyksiä. Teknologia laajensi huimasti mahdollisuuksia luoda uutta, pysyen yhteydessä rap-taustojen perinteisiin. Analogista ääntä voitiin muuntaa digitaaliseen formaattiin, sekä sen jälkeen toistaa ja manipuloida. Aiempien rumpukoneiden ja syntetisaattoreiden rajoittuneiden soundien sijasta voitiin siis ottaa mitä vaan ääntä ja tehdä siitä biittejä. Myös rumpukoneiden mekaanisten biittien sijasta voitiin luoda svengaavampia komppeja. Hiphop-biitit saattoivat olla kollaaseja

useista eri genreistä, ajanjaksoista ja paikoista. (Wang 2012.) Sämpläyksen myötä tekijänoikeudelliset kysymykset monimutkastuivat entuudestaan (Rose 1994, 63-64). 1987 ilmestyi markkinoille *SP-1200* sampleri, joka pystyi esimerkeiksi säätämään samplejen sävelkorkeutta. Samplerin 12-bitin resoluutio aiheutti samplejen muuntumisen “rakeisemmaksi”, “rouheammaksi” ja “likaisemmaksi”, joka aiheutti pysyvän soundiestetiikan rap-musiikkiin. Samplejen käyttö oli aluksi hyvin vapaamielistä, mutta tekijänoikeusrikkomukset lopulta muuttivat sämpläyskäytäntöjä ja laittoivat tekijät etsimään äänitteiltä uusia, ennen kuulemattomia biittejä. Tästä syntyi niin kutsuttu beat digging. (Wang 2012.)

Aluksi rap-artistit veivät ideansa erillisille ääniteknikoille, jotka loivat samplet ja olivat monesti myös suuressa roolissa kappaleen tekijänä, tosin usein ilman krediittejä. Samplereiden hintojen laskiessa biitin konseptin ideoija ja tekijä pystyi lopulta olemaan yksi ja sama ihminen. Tälle henkilölle titteli *tuottaja* vakiintui synonyymiksi. (Wang 2012.) Muiden populaarimusiikkilajien tavoin rap-sävellykset syntyvät nykyään yhteistyössä artistin ja tuottajan kanssa (Williams 2015, 123).

Itärannikolla tuotetun räpin rinnalle nousi uusi kilpaileva West-Coast rap –skene, kun soolouralle siirtynyt Dr. Dre (oikealla nimellään Andre Young) julkaisi *Chronic* debyyttilevynsä 1992. Levy sisälsi kiemurtelevia syntetisaattorimelodioita. 1990-luvulla syntetisaattoreiden soundipankkien ja samplereiden näytteenottotajuuksien kehittyessä myös soundit muuttuivat. 1999 julkaistusta Korg -yhtion *Triton* syntetisaattorista kasvoi yksi rap-musiikissa käytetyimmistä. Samalla estetiikka osin muuttui tekstuuriltaan ikään kuin puhtoisemman kuuloiseksi aiempaan “rouheaan” verrattuna. (Wang 2012.)

Räpin sanoituksia voidaan tukea taustoissa. Lyriikoissa tapahtuvien kuvausten kanssa, biiteissä voidaan käyttää samaan aikaan ääniefektisampleja (*skitejä*). (Adams 2008, 1.) Mm. Dr. Dre käytti Gangsta-rap tyyliin kilpailijoidensa tapaan *skitejä*, joissa kuultiin lokaalia rikolliselämän äänimaisemaa, kuten renkaiden vinkunaa tai laukauksia (Hilamaa & Varjus 2000, 185).

DAW (Digital Audio Workstation), eli tietokoneiden sekvensseriohjelmat ovat osaltaan mullistaneet musiikin tekemisen. Nykyään jokaisella voi halutessaan olla kotistudio ja kukaan asiansa osaava voi tehdä rap-biittejä. 2000-luvulla biittien kirjo on kehittynyt entisestään, mutta hiphopille ominaisesti myös perinteitä kuten tr-808:n tunnusomaista rumpusoundia kuulee usein käytettävän edelleen. Rap-taustat voivat nykyään olla myös erittäin kokeellisia. (Wang 2012.)

Rap-biittejä ja vokaaleja käsitellään usein efekteillä. Yksi tapa muokata ääntä on filteröinti, joka tarkoittaa äänen taajuuksien käsittelyä lisäämällä tai poistamalla tiettyjä taajuusalueita (Davies 2001.) Hiphopista lähtöisin olevat DJ:den tavat efektöidä musiikkia taajuuskorjaimen ja crossfaderin (vaihtaa ja sekoittaa liukuvasti äänenvoimakkuutta kahden eri kappaleen välillä) avulla ovat levinneet EDM:ään (Electronic Dance Music) ja siellä eteenpäin kehitetyt DJ:den menetelmät vuorovaikutteisesti otettu rap-kappaleiden käyttöön. (Dayal & Ferrigno 2012)

Useimmat rap-fanit ja -artistit pitävät biittiä rap-kappaleen määrittävimpänä piirteenä. Tiedetyt artistit liitetään usein tietynlaisiin biitteihin ja tiedetyt tuottajat ovat tunnettuja tarttuvista biiteistään. Esimerkiksi Timbalandilla on suuri vaikutus nykypäivän pop-kappaleisiin hiphop -vaikutteisilla biiteillä. Biitti ei määrity vain rytmin, vaan myös soundin kautta. Esimerkiksi miten on käytetty akustisia ja elektronisia soundeja. (Woods 2009, 20-21.)

3.3 Flow ja vokaaliparametrit

Flow:ta ja siihen liittyviä parametrejä voidaan tutkia useista eri lähtökohdista. Tarkasteluni pohjana toimii Woodsin (2009) luokittelu vokaaliparametreille:

- 1.Flow (rytmi, tempo ja fraseeraus)
- 2.Äänenkorkeus ja intonaatio
- 3.Äänenpainot
- 4.Äänenlaatu ja resonanssi
- 5.Rekisteri ja ambitus
- 6.Äänityksen tekstuuri, tila ja sovitus

Itse miellän kaikki kuusi kohtaa flow:n osa-alueiksi. Kohdan 1 voisi nimetä flow:n rytmisiksi parametreiksi. Jopa kohdan 6, eli tuotannollisen aspektin voisi tulkita osaksi flow:ta, koska se myös määrittää miltä se soundaa. Adams (2015, 123) toteaa että hiphop-artistien äänessä usein artikulaatio on melodiaa tärkeämpi osa, jolla viestitään semantiikkaa. Adams (2009, 2-3) esittää

että flow voidaan määritellä artistin käyttämistä rytmisistä (metrisistä) ja artikulaatiivista parametreista lyriikan vokaalisessa ulosannissa. Flow:n metrisiin tekniikoihin kuuluvat: Riimitavujen metrinen asettuminen, aksentoitujen tavujen asettuminen, syntaktisten joukkojen (lauseyksiköiden) suhde tahteihin ja tavujen määrä per tahti. Artikulaatiivisiin tekniikoihin kuuluvat: Legaton tai staccaton määrä, konsonanttien artikulaatiotapa ja onko flow biittiin suhteutettuna edessä tai jäljessä (tällä kylläkin myös vaikutus flow:n metriseen puoleen).

Rimmaustapa vaikuttaa flow:hun. Röpissä rimmaus voi tapahtua assonanssin (soivat vokaalit yhtenevät), alliteraation (sanat alkaa samalla kirjaimella tai soundilla) tai konsonanssin (konsonanttien soundit ovat samat) avulla. Multiriimissä riimiparit ovat pidempiä, kuin yhden tavun mittaisia. (Edwards 2012, 84-87.) Cheek rimmaa lähtökohtaisesti assonanssin avulla ja pyrkii lyriikoissaan tekemään mahdollisimman paljon multiriimiä. Jos käytetään vähemmän kuin neljää rimmaavaa tavua, se tehdään tarinan vuoksi. (Aaltonen 2016, 320.)

3.3.1 Rytmii ja flow

Woods (2009, 19-20) esittää, että artistin lähestyminen rytmiin on erittäin tärkeä osa räppääjän ulosantia sekä musiikillista perustaa. Parametrit, kuten *vokaalilinjan aktiivisuus*, sisältäen *sisäisen rytmisen jaon* (subdivisions), *sanarytmien säännöllisyys* ja *rytmin tyyli* (tasajakoinen, kolmimuunteinen jne.). Wood käyttää myös Krimsin (2000) flow-kategorioita. Myös *tempo* otetaan flow:ssa huomioon. Nopeampien, kuten Busta Rhymesin, Eminemin ja Ludacrisin tyylliset flow:t vaatiivat erityistä taitoa. Hitaampi flow, kuten T.I.:llä ja Baby Boy da Princellä, ei välttämättä ole laadultaan huonompaa. Hitaampi flow voidaan mieltää rennompana (*chill*), sekä se saattaa välittää kuulijalle räppäriin itsevarmuutta. (Woods 2009, 20.)

Woods (2009, 20-21) tutkii myös flow:n fraseerausta. Vokaalilinjan itsenäisen tutkiskelun lisäksi tutkitaan sen suhdetta biittiin, joka on Woodsinkin mukaan luultavasti tärkein aspekti, koska se määrittää tempon, vaikuttaa flow:hun ja pitää tyypillisesti kappaleen ns. kasassa.

Woods (2009, 21) ottaa analyyseissään aina huomioon, kuinka fraseeraus on suhteessa muuhun musiikkiin. Ovatko tekstin ulosanti ja musiikin fraseeraus yhteneviä vai luoko räppääjä polyrytmistä kudosta taustan päälle? Woods tarkastelee myös fraasien sisäisiä nyansseja. Luodaanko fraaseissa säännöllistä riimiskeemaa? Mitä iskuja fraaseissa painotetaan? Onko

tietty isku fraasilinjojen maalina? Tämä auttaa ymmärtämään, kuinka rap-artisti luo tietynlaisen fiiliksen tai tyylin ulosannillaan.

3.3.2 Äänenkorkeus ja intonaatio

Ääntä voidaan mitata muuhun musiikin tekstuuriin nähden. Se voi olla joko vireessä tai epävireessä. Kohdeäänien sävelkorkeutta voidaan myös lähestyä ylempää tai alempaa (vrt. Elvis). (Woods 2009, 21-22.) Woods (2009) tarkastelee muutamissa esimerkeissä myös laulettuja kertosäkeitä tai välikkeitä. Suurin osa analyyseistä kohdistuu räppiin, joka katsotaan yleensä olevan “sävelkorkeudetonta”, enemmän puheenomaista kuin laulettua. Tästä syystä intonaatiota kannattaa lähestyä hieman joustavammin tavoin. Suuren osan rap-artistien flow:sta kohdistuu likimääräisesti tiettyyn äänenkorkeuteen tai äänenkorkeusjoukkoihin. Äänenkorkeutta voidaan muunnella esim. vuorovaikutuksessa taustoihin. (Woods 2009, 23). Adams (2008) esittää tutkimuksessaan tapoja, kuinka räppärit voivat ryhmittää tekstin tavuja esimerkiksi taustan harmonian tai melodisten patternien mukaan biitin sijasta. Näin erilaiset äänenkorkeudelliset vireisyyden tasot pystyvät osin muodostamaan räppäreille omat persoonalliset flow:t (Woods 2009, s.143-148). Sanat jotka korostetaan äänenkorkeudellisilla keinoilla voivat luoda merkityksiä fraasin sisälle. Artikulaatiiviset efektit on syytä erottaa sanojen luonnollisesta artikulaatiosta (Adams 2015, 124).

3.3.3 Äänenpainot

Flow:n äänenpainoihin liittyvät elementit voivat viestiä kuulijalle useita eri asioita. Siitä voidaan kuulla esimerkiksi rap-artistin maantieteellinen-, etninen- ja luokkatausta. Woods (2009, 23-24) tarkastelee tutkimuksessaan flow:n kolmea äänenpainollista aspektia:

- Aksentit. (Musiikilliset ja kielelliset)
- Diction: esitystapa / tyyli
- Deklamaatio: lausunta

Dynaamiset määreet, kuten atakki (*attack*) ja vaimenemisaika (*release*) ovat tavuissa tärkeitä. Atakki on äänen alukkeen syttymisen dynamiikka ja release tarkoittaa äänen vaimenemisaikaa. Tapa millä tavun alku lausutaan voi olla tärkeä tietyn tunnelman saamisen kannalta. Esimerkiksi kovat atakit tavuissa luovat aggressiivisuutta. Jotkut räppärit saattavat käyttää terävää (*crisp*), muttei kovaa (*hard*) atakkia, joka luo perkussiivisen tunnelman flow:hun.

vihaisen kuulokuvan. Pyöreä aluke ja legato-tyylinen yhteensidotut sanat luovat rennon tunnelman. Kuvioon on laitettu esimerkkikappaleita kuvaavista flow:sta.

Kautny (2015, 114) ja Krims (2000) huomauttavat että eri kielet voivat vaikuttaa ja sopia eri flow:n tyyliin eri tavoin, riippuen kielen ominaisuuksista, kuten esimerkiksi painotustavasta ja intonaatiosta. Suomen kielellä räppääminen eroaa englannin painotuksista ja tavujen käytöstä, joten Adamsin (2015) esittämää suhdetta artikulaation ja affektin välillä täytyisi vielä tutkia Suomen kielen kannalta.

3.3.4 Äänenlaatu

Resonanssi voidaan ajatella etäisyytenä “sävyttömään” yläsävelsarjattomaan ääneen. Ääni voidaan luoda eri resonanssein ohuesta (nasaalista) nenäontelo-painotteisesta - täyteläisempään rintarekisteriin. Sen alkuperä voi kuulostaa olevan peräisin kurkusta tai palleasta. Äänenlaatu on luultavasti merkittävimpiä tyylin ja merkityksen luoja. Äänenväri on osa flow:n soundia, mutta Woods (2009, 24-25; sekä esim. Lilja 2007) mainitsee sen olevan vaikeaa analysoida. Aiempien tutkijoiden, kuten Moore ja Krims tavoin Woods ei lähde ratkaisemaan äänenväriin liittyviä kysymyksiä vaan keskittyy äänenlaatuun.

3.3.5 Rekisteri ja ambitus

Nämä melko suoraviivaiset parametrit kuvaavat suhteellista korkeutta ja äänenkorkeuksien laajuutta, joita kappaleessa käytetään. Woods (2009, 25) näkee parametrit tärkeinä määrittäjinä rodun ja sukupuolen suhteen. Rekisteri voi olla pääpiirteittäin matala, keskeltä tai korkea. Flow:n sävelkorkeudet voivat muuttua joskus kappaleen ajan. Välillä räppärit voivat muokata ääntä muistuttamaan jotain melodista liikettä.

3.3.6 Äänityksen tekstuuri, tila ja sovitus

Tuotanto on tärkeä aspekti rap-musiikissa. Suuri osa kappaleesta ja sen äänikuvasta on riippuvaisia äänitys- ja tuotantotavasta. Woods (2009, 25-26) lisää myös kappaleen sovituksen osaksi vokaaliparametrejä. Flow:sta voidaan tutkia vokaali- ja instrumentaaliosuuksien vuorovaikutusta ja äänen asemaa taustatekstuuriin nähden.

3.3.7 Flow:n mustat piirteet, maskuliinisuus ja valkoiset räppärit

Tummaihoisten räppäreiden flow on usein äänenmuodostukseltaan karheaa (*särötettyä*) ja rekisteriltään suhteellisen matalaa. Nämä piirteet on kytketty maskuliinisuuteen ja aggressiivisuuteen, kuten musta musiikki ylipäätään. (ibid.62-63.) Valkoihoiset räppärit pyrkivät aluksi erottumaan mustista äänenkäytön avulla korostamalla ”valkoisuutta”. Ensimmäisten valkoisten räppäreiden joukossa mm. Paul Wall ja Bubba Sparxx kuitenkin räppäsivät äänenkäytöllisesti afroamerikkalaisten esikuvien tyylillä ja pyrkivät muodostamaan autenttisuuden flow:n teknisellä taidolla. (Woods 216-226.) Esimerkiksi Eminem muodostaa flow:nsa korkeammasta rekisteristä ja nasaalilla soundilla, mutta on teknisesti taitava räppääjä ja muodostaa autenttisuutensa sitä kautta (ibid. 197-200.)

4 TRANSTEKSTUAALISUUS

Teksti sanana usein viittaa kirjoitettuihin kirjaimiin, sanoihin ja lauseisiin, mutta tämä on todellisuudessa vain yksi esimerkki tekstistä. Kaikki ihmisen tuottama, mitä me havainnoimme sisältää tekstiä jossain muodossa; kirjaimina, symboleina, kuvina, sävelinä tai melodioina, jotka synnyttävät merkityksiä, ja joista me teemme tulkintoja merkityksistä. Merkitys voi olla tekstin tuottajalle ja vastaanottajalle aivan eri. Merkit voivat denotoida, eli viitata johonkin ensisijaiseen, ilmeiseen tai “pinnalliseen” merkitykseen; sekä konnotoida, eli luoda vastaanottajalle toissijaisen tulkinnan ja ylimääräisen merkityksen, joka on yhteyksissä kokonaiseen toiseen merkkijärjestelmään. (ks. esim. Aho 2007, 121-125) Kaikki teksti on intertekstuaalista, ja tekstin vastaanottaja on myös “...itsessään loputtomien tekstien ja koodien moninaisuus”. Tekstien alkuperä on useimmiten jäljittämättömissä. (Makkonen 1991, 19.) Näin ollen intertekstuaalisuutta tutkittaessa täytyy ehtoja rajata ja määritellä.

4.1 Transtekstuaalisuus kirjallisuustieteistä populaarimusiikin tutkimukseen

Kielitieteilijä Ferdinand de Saussuren ja kirjallisuusteoreetikko M. M. Bakhtinin katsotaan kehittäneen intertekstuaalisen teorian. Julia Kristeva ja Roland Barthes kehittivät ja sovelsivat sitä eteenpäin merkittävästi. (ks. Esim. Allen 2000). Gérard Genette (1997) määrittää intertekstuaalisuuden aiempaa rajoitetummin koskemaan tekstien välistä näytettävissä olevaa läsnäoloa. Intertekstuaalisuudessa teksti käy vuoropuhelua tradition ja oman kulttuurin kanssa (Makkonen 1991, 22-24). Lyytikäinen (1991, 145-147) esittelee suomeksi Genetten kehittämää transtekstuaalisuuden jakoa viiteen tekstisuhdetyyppiin. *Transtekstuaalisuus* käsittää kaiken mahdollisen tekstien välisyyden ja sen alaluokat ovat *Intertekstuaalisuus*, *paratekstuaalisuus*, *metatekstuaalisuus*, *arkkitekstuaalisuus* ja *hypertekstuaalisuus*. Intertekstuaalisuuden eräänlainen alakategoria hypertekstuaalisuus on alunperin tutkinut ja kuvannut eri kirjallisten teosten välisiä suhteita. Serge Lacasse (2000) on soveltanut Genetten kirjallisuusteoriaa hypertekstuaalisuudesta populaarimusiikkiin ja äänitteisiin.

Intertekstuaalisuutta käytetään tunnistamaan suhdetta kahden tai useamman tekstin välillä. Näistä sitaatti, allusio ja plagiaatti ovat selkeimmät. (Lacasse 2000, 36.) Genette määrittelee

intertekstuaalisuuden aiempaa tarkemmaksi ja enemmän teoksen yksityiskohtiin pureutuvaksi tekniikaksi (Allen 2000, 102). Tekstien välillä voidaan tutkia vaikutussuhteita, jolloin rajataan pois samankaltaisuudet aiheen, lajin jne. suhteen ja osoitetaan teosten välille välttämätön suhde. Jos tekstin tekijä on ilmaissut saaneensa vaikutteita tietystä lähteestä, pyritään selvittämään lainan määrä. Jos tekijä ei ole ilmaissut saaneensa vaikutetta, "...strategiana on todistaa, että tekstit eivät liity toisiinsa sattumalta, vaan että vaikutussuhde on olemassa". Tämän jälkeen määritellään tekstien väliset erot ja näytetään että lainattu elementti uudessa yhteydessä muodostaa originaalin toimivan kokonaisuuden. Intertekstuaalisuutta tarkastellessa ei olla kiinnostuneita, onko laina tiedostaen vai tiedostamatta tehty vaan ylipäättään havainnoista tekstistä löytyvistä toisista teksteistä (Makkonen 1991, 13-16).

Paratekstuaalisuus viittaa tiettyyn tekstiin ja joihinkin sitä täydentäviin seikkoihin, kuten teoksen nimeen, otsikkoihin, esipuheeseen, kuviin tai kanteen. *Metatekstuaalisuus* on kommentoiva suhde joka linkittää tekstin toiseen, kuten kritiikit ja esittelyt. *Arkkitekstuaalisuudessa* tekstien välillä on abstraktimpi suhde kuulumalla johonkin samaan genreen (novelli, runo, esse) ja jakamalla yhteisiä lajien tyyppiominaisuuksia. *Hypertekstuaalisuus* kuvaa suhdetta, joka yhdistää teksti B:n "hypertekstin" aiempaan tekstiin A (hypotext). Se on jonkinlainen transformaatio tai imitaatio hypotekstistä. (ks. Esim. Lyytikäinen 1991, 146-148; Allen 2000, 101-115; Genette 1997)

Lacasse (2000) esittää kuinka Genetten suhdetyyppejä käytetään musiikissa. Intertekstuaalisuus-suhteessa uudessa kappaleessa on elementtejä jostain vanhasta tai uuteen kappaleeseen tuodaan vanhasta joku elementti. Samoin kuin kirjallisuuden puolella teoksen tekstissä on havaittavissa toinen teksti. Hypertekstuaalisuus-suhteessa uusi teksti on tehty käyttämällä vanhaa. *Intertekstuaalisissa* viittauksissa jotkut tavat linkittyvät äänitystekniikoihin, kuten sämpläykseen, joka on nykyään erittäin käytetty tekniikka (Lacasse 2000, 37). Lainaaminen, varastaminen ja imitointi sanoina tuottavat negatiivisia konnotaatioita, eivätkä ne termeinä välttämättä kuvaa ilmiötä oikein, jolloin intertekstuaalisuus toimii neutraalimpana terminä kuvaamaan tekstisuhteita (Allen 2000, 175). Käytän melko vakiintunutta termiä laina osoittamaan tekstisuhdetta, vaikkei uutta tekstiä voikaan palauttaa, niin kuin lainan terminä kuuluisi toimia.

4.2 Intertekstuaaliset keinot

Kaiken musiikin ollessa transtekstuaalista, myös keinoja lainata on monia. Musiikillista intertekstuaalisuutta löytyy eri tasoilta, erityylinä ja eri keinoin toteutettuna. Työssäni tärkein tarkasteltava transtekstuaalisuuden alaluokka on intertekstuaalisuus ja sen keinot (ks. taulukko 2.)

Sitaatti (quotation) on intertekstuaalisesta viittauksesta hyvin tuttu väline. Siinä otetaan tekstistä jokin kohta ja siirretään se toiseen tekstiin usein sitaattimerkkien kera (musiikissa sitaattimerkit tosin jäävät uupumaan). Äänitetyssä musiikissa käytetään kahdentyyppistä sitaattia: *allosonista (allosonic, oma suomennos)* ja *autosonista (autosonic, oma suomennos)*. Allosoninen sitaatti voi olla esimerkiksi usein jazz-soolossa esiintyvä sitaatti, kun soitetaan melodiafraasi jostain toisesta kappaleesta. Autosoninen sitaatti esiintyy selkeästi esimerkiksi sampleissa. Sitaattia voidaan muuntaa eri tavoin, esimerkiksi nopeutta muuttamalla, luoppaamalla, muovaamalla äänenväriä eri filttareiden avulla ja kaiuttamalla. Voidaan myös löytää allosonisista lainoja jotka jäljittelevät autosonista, kun vaikka uudelleenäänitetään tietty kappale tai kappaleen osa jäljitellen alkuperäistä ja käytetään sitä uudessa yhteydessä (esim. Puff Daddyn Come With Me -kappale). (Lacasse 2000, 38-40)

Alluusiossa (allusion) viitataan johonkin asiayhteyden ulkopuoliseen tunnettuun asiaan, kuten lyriikoissa aiempiin omiin tai muiden kappaleisiin/kappalenimiin. (Lacasse 2000, 40). Alluusio on epäsuora lainaus, kiertoilmaus joka ei lainaa, kuten sitaatti alkuperäistekstiä suoraan. Alluusioiden avulla voidaan myös osoittaa yksittäisten teosten suhde traditioon, tekijän (kirjailijan) saamat vaikutteet jne. (Tieteen termipankki). Musiikissa alluusio voi olla esimerkiksi tyylilaina.

Hypertekstuaalisuudessa olemassa olevasta tekstistä (hypotext) tehdään uusi teksti (hypertext). Koska käytännössä kaiken pystyisi jollain tasolla linkittämään näillä ehdoilla, Lacasse (2000, 41) mainitsee analyyseissä lisämäärittysten olevan tarpeen.

Lacassen (2000, 41-42) esimerkki *parodiasta* on Weird al Yankovickin Smells Like Nirvana. Otsikosta selviää hypoteksti mistä hyperteksti on peräisin. Myös kuulokuva kappaleesta

yhdistää hypotekstiin usein keinoin alkuperäisteoksen tietäville. Parodia säilyttää alkuperäistekstin tyyllisiä seikkoja ja muuttaa aihetta. Kyseisessä kappaleessa myös lyriikan tasolla rakenteellisia seikkoja on säilytetty riimien ja kertosäkeessä käytetyn o-vokaalin osalta. Myös samankaltainen laulutapa Kurt Cobainiin on selkeä yleinen tyylikeino. Parodian katsotaan olevan allosoninen koska suoraa hypotekstin manipulointia ei tapahdu. (Lacasse 2000, 41-42).

Travestia on “parodian sukuinen ivamukaelma, jolle on ominaista ylevän aiheen leikillinen tai satiirinen käsittely. Travestiassa vakava tai ylevä teos saatetaan koomiseksi ja triviaaliksi pukemalla se muotoon, joka ei ole sopusoinnussa sisällön kanssa.” (Tieteen termipankki). Hypotekstiä halventavia travestia-muotoja kutsutaan burleskiksi. Huumorin onnistuminen riippuu luonnollisesti vastaanottajan näkemyksestä ja sosio-kulttuurisesta taustasta, samoin tulkinnat laadusta ja versiosta pitämisestä, joten tekijän alkuperäinen tarkoitus voidaan joko tulkita tai sivuuttaa. (Lacasse 2000, 42-43.)

Pastissi imitoi jotain tiettyä tyyliä uudella tekstillä. Pastissin tekijä käyttää alkuperäistekstin tyylipiirteitä luodakseen uuden tekstin, muttei selkeää hypotekstiä ole löydettävissä (Lacasse 2000, 43-44). Esimerkiksi jos joku tekee Cheek-tyylisen uuden sävellyksen käyttäen artistin kappaleiden tyyllisiä piirteitä, niin tietämätön voi luulla kappaletta Cheekin kappaleeksi. Lähtökohtana on siis useat hypotekstit, jotka jakavat tyyllisiä piirteitä, ja niistä koostetaan uusi teksti.

Kirjallisuustieteissä ja musiikissa on pieniä eroja lainausten suhteen. Kirjallisuustieteiden puolelta Genetten (1997, 83-84) mukaan tekstiä ei voi imitoida suoraan, vaan ainoastaan epäsuoraan. Muutoin tuloksesta tulee *kopio*. Musiikissa voidaan kuitenkin pyrkiä kopioimaan mahdollisimman tarkasti alkuperäisteksti tai teos, kuten jotkut coverbändit tekevät. Lacasse (2000, 45) määrittelee kopioksi esityksen, joka pyrkii mahdollisimman tarkkaan imitaatioon olemassa olevasta äänitteestä tai esityksestä.

Cover-versio eroaa kopiosta siinä suhteessa, että alkuperäinen teksti tulkitaan uudella tavalla. Useimmiten hypoteksti siirretään siis käytettäväksi uusilla tyylipiirteillä. Lacassen (2000, 46) mukaan artistit voivat coveroida myös omia kappaleitaan esimerkiksi akustisesti.

Instrumentaali-cover on sananmukaisesti laulua sisältävä alkuperäisteos käännettynä instrumentaalikappaleeksi. *Käännös*, eli lyriikoiden kääntäminen toiselle kielelle on myös hypertekstuaalinen toiminto. Joissain käännöksissä taustoissa ja tulkinnassa voidaan käyttää sovituksellisia keinoja ja toisissa taas tehdä uusi lauluraita alkuperäisen version päälle. Käännös sijoittuu allosonisen ja autosonisen välimaastoon. (Lacasse 2000, 47.)

Lacasse (2000, 48-51) mainitsee muutamia kappaleen *remix*-keinoja. Näitä on *editoitu versio*, jossa hyperteksti on hypotekstiin verrattuna lyhempi, pidempi tai osien järjestystä on muutettu. Kappale on kuitenkin muilta osin sama. *Instrumentaali remix* on esimerkiksi lauluraidaton kappale missä tausta pysyy samana. *Remix* on suoraan yhteyksissä moniraitaäänitykseen. Puhtaimmillaan remix-kappaleessa olisi uudelleen aseteltu vain alkuperäisteoksen raitoja. Remixissä voidaan kuitenkin jättää pois jotain tärkeitäkin elementtejä, lisätä päälle uusia ja editoida. Nykyään on hyvin yleistä, että kappaleiden remix-versiot ovat klubeille tyyliään tanssittavammaksi muokattuja. Remix on osin autosoninen sisällyttäen alkuperäistekstin materiaalia, mutta lisäten myös uutta materiaalia. (ibid. 2000, 48-51)

Lacasse (2000, 54-55) ehdottaa termiä *transtylysaatio* kuvaamaan kappaleen sovitusta uuteen tyyliin. Allosonisen transtylysaation alle menisi täten: kopio (minimaalinen transtylysaatio), cover (myös instrumentaali) ja travestia. Allosoninen parodia voidaan nähdä omana kategoriana, koska sillä voi olla autosoninen vastine. Travestia (muiden transtylysaatiokäsittelyjen tavoin) muuttaa hypotekstin paradigmaattisin tavoin, kun parodia (allosoninen tai allosoninen) käyttää syntagmaattisesti hypotekstiä.

TAULUKKO 2. Intertekstuaaliset keinot äänitetyssä populaarimusiikissa (Lacasse 2000, 56).

	Syntagmaattinen (Aihe/Sisältö; Subject/Content)	Paradigmaattinen (Tyyli/Järjestelmä; Style/System)
Autosoninen (autosonic)	Autosoninen sitaatti Autosoninen parodia Instrumentaali-remix Kollaasit	Remix
Allosoninen (allosonic)	Allosoninen sitaatti Alluusio Allosoninen parodia	Transtylysaatiot -Kopio -Cover -Travestia Käännös Pastissi

Lacasse (2000, 57) huomauttaa että hypertekstuaalisuutta ja kokonaisuudessaan transtekstuaalisuutta voidaan käyttää tutkimaan uusia näkökulmia populaarimusiikista. Kun me kuuntelemme uutta musiikkia, vertaamme niitä meidän ennalta tuntemiimme, joten kuuntelijan näkökulmasta kyseessä on aina jonkinasteista transtekstuaalisuuden tunnistamista, on se sitten tyyliin tai tarkempiin musiikillisiin piirteisiin liittyvä asia.

4.3 Transtekstuaalisuus rap-musiikissa

Hiphop-kulttuurissa ja -musiikissa transtekstuaalisuus on hyvin selkeästi esillä ja kytkeytyy vahvasti rap-musiikin perinteeseen. Alkujaan DJ:t lainasivat instrumentaali-kohtia aiemmista levyistä luodakseen biittejä. Jo ensimmäinen levytetty rap-hitti Sugarhill Gang -yhtyeen Rapper's Delight -kappale sisälsi selkeän lainan toisesta kappaleesta. Sugar Hill Records -yhtiön tuottaja Sylvia Robinson laittoi studiobändin soittamaan kappaleen kantavaksi rytmiksi Chic-yhtyeen Good Times -kappaleen bassolinjan vuonna 1979 (Wang 2012). Digitaalisen sämplästeknologian kehittyttyä 1980-luvun puolivälin tienoilla, hiphop-tuottajat ottivat DJ:ltä periytyneet tavat käyttöön yhä monipuolisemmilla mahdollisuuksilla äänitysstudioissa. Vaikka sämpläys liittyy myös aiempiin 1900-luvun kollaaseihin, sekä afroamerikkalaiseen ja eurooppalaiseen taiteeseen, aiheutti lainausten käyttö ansaintamielessä rap-musiikissa aiempaa suurempia laillisia ja eettisiä kysymyksiä. (Williams 2015, 206-207.)

Kappaleissa käytettävistä lainoista voidaan selvittää eri seikkoja (Williams 2010, 37):

- 1) Onko sitaatti allosoninen vai autosoninen?
- 2) Välittykö tekstistä, että se on lainattu jostain, vai onko se adaptoitunut?
- 3) Voidaanko laina tunnistaa?
- 4) Voidaanko lainan genre tunnistaa?
- 5) Representoiko laina hiphop-kulttuuria (intra-generic), vai onko se genren ulkopuolelta (inter-generic)

Afroamerikkalaisissa musiikintyyyleissä signifyin'-traditiota esiintyy esimerkiksi sooloissa, kun siteerataan jotain aiempaa tunnettua melodiaa. Lainojen katsotaan olevan kunnioitusta esikuvia, aiempia teoksia kohtaan. Klassikko-asemaan nousseiden biitti-sämpeljen käyttö voidaan helposti nähdä yhtenä signifyin'-perinteen osana. Hiphop-musiikki käy jatkuvaa moniulotteista dialogia perinteen ja nykyhetken kanssa. Williams (2015, 207) huomauttaa että signifyin', dialogisuus ja intertekstuaalisuus muodostavat tärkeän viitekehyksen hiphopin lainausten tutkimiseen.

Kun tutkitaan sähplejä, täytyy ottaa huomioon, ovatko käytetyt sekvenssit luonteeltaan pitkiä vai lyhyitä. Sähplet voivat olla lyhyitä (morfeemisia), kuten pelkkä virvelin isku, tai pidempiä (syntagmaattisia). Sample-pohjaiset syntagmaattiset sekvenssit voivat olla hajanaisia (pitkiä fraaseja) tai musemaattisia (riffipohjaisia). (Williams 2014, 190.)

Williams (2015, 206-210) huomauttaa että lisäksi hiphop-kappaleiden lainoissa on hyvä tehdä jako intertekstuaalisuuden suhteen viestittääkö kyseinen laina merkityksen vai ei, koska abstraktilla tasolla "kaikki on lainattua". Intertekstuaalisuuden tutkimisessa tärkeää on kiinnittää huomiota, että kuinka lainauksia tehdään tietyissä viitekehyksissä. Esimerkiksi imitatiivisissa muodoissa, kuten pastississa, parodiassa ja kunnianosoituksellisissa kappaleissa viittaus hypotekstiin säilytetään kuulijalle selkeänä.

Kappaleiden lainoja voidaan toteuttaa ja viestittää eri tavoin. Kappaleessa voidaan kuulla esimerkiksi *autosonisia* vinyylilevyn ääniä, poksahdeltua ja suhinaa, jotka herättävät kuulijan huomion aiemmasta lähteestä. Tästä ilmiöstä voidaan jopa käyttää termiä *vinyyliesteetiikka*, jossa vinyylilevyn kuuloiset äänet, näiden lisäksi esimerkiksi *skrätssäys*, voidaan ajatella hiphop-autenttisuuden merkitsijäksi. Uudessa kappaleessa voi olla myös elementtejä aiemmista kappaleista, mutta ne on uudelleen äänitetty studiossa. Tällöin kappaleen intertekstuaalisuus ei välttämättä viestitä selkeästi kuulijalle aiemmasta yhteydestä. Muita tekstuaalisesti välittyvinä lainaamisen keinoina toimivat esimerkiksi viittaukset tai sitaatit aiempiin lyriikoihin ja lyhyiden dialogi-sähplejen käytön. Biitissä aiemmin mainittujen vinyyliäänien (suhina, poksahdeltua ja skrätssäys) lisäksi luupattut ja paloitellut biitit. Sähple voi olla myös tekstuaalisesti välitetty, jos lainattu elementti "ei oikein istu", olemalla esimerkiksi epäviressä tai rytmisesti metrin tai tahtirakenteen suhteen "pielessä". Williams (2015, 209-210.)

Yksityiskohtaisen lainantunnistamisen sijasta voidaan saada tärkeää informaatiota huomioimalla merkkien geneerisemmän taustan ikään kuin tyyliesteettisenä lainana. Soundeina jazzahtava, klassinen, syntetisoitu klassinen voivat olla tärkeämpiä huomioita kuin itse tarkka tieto sähplen tai muun hypotekstin alkuperästä. (Williams 2014, 201.)

Rap-kappaleiden sample-pohjaisesta lähtökohdasta johtuen kappaleiden semanttisen sisällön analyysi hankaloituu. Samplet on voitu ottaa kappaleesta, jossa alkuperäinen affekti on aivan eri, kuin samplesta rakennetussa uudessa kappaleessa. Uudessa ympäristössä sample saattaa toimia erilaisessa harmonisessa, melodisessa tai rytmisessä ympäristössä. Hiphop-taustaa ja siihen suhteutettuna lyriikoita tulisikin tarkastella myös enemmän uutena kokonaisuutena, kuin alkuperäisten samplejen semantiikan perusteella. (Adams 2015, 119-120).

Intertekstuaalisuus on vahvasti yhteyksissä semiotiikkaan, eli musiikin merkityksiin. Philip Tagg kehitti 1979 musiikkisemioottisen menetelmän, missä musiikista etsitään merkityksiä sisältäviä yksiköitä museemeja, kuten lyhyitä melodiakulkuja, ja tutkitaan minkälaisia merkityksiä ja affekteja ne muodostavat kuulijalle.

Flown affektien toteuttamisesta voidaan tehdä päätelmiä intertekstuaalisesta tekniikasta. Adams (2015, 124) huomauttaa että artikulaatio voi vahvistaa kappaleen affekteja kahdella tavalla: Instrumentaali-mimiikalla, missä tietyn tyyppinen instrumentaalinen artikulaatio luo kuulijassa assosiaation tietystä affektista; tai olotilaan viittavalla artikulaatiolla, missä esimerkiksi juomisesta räpättäessä kuulostetaan päihtyneeltä. Artikulatiiviset tekniikat voivat mennä todella hienovaraisiksi.

5 TUTKIMUSASETELMA

5.1 Tutkimuskysymykset

Kuten kirjallisuuskatsauksestani selviää, musiikki ja varsinkin rap-musiikki on vahvasti transtekstuaalista. Pyrin tutkielmassani selvittämään Cheekin Alpha Omega -levyn kappaleista löytyviä musiikillisia lainoja. Selvitän minkälaista musiikillista transtekstuaalisuutta, sekä sen eri keinoja ja tekniikoita kappaleista on löydettävissä. Tutkin myös, miten lainat kytkeytyvät rap-musiikin genreihin ja muihin musiikkityyleihin. Tarkastelen työssäni, minkälaisia rap-, populaari- ja suomalaisen musiikin ominaisia piirteitä, estetiikkaa sekä tyyliä Cheekin kappaleet toteuttavat.

Tutkimuskysymykset työssäni ovat:

- Mitä rap-musiikille ominaisia tyylikeinoja käytetään Alpha Omega -levyn kappaleissa?
- Millaista musiikillista transtekstuaalisuutta Alpha Omega -levyltä löytyy?

5.2 Aineisto

Hiphopissa tutkittava ääniobjekti ja sävellys ovat sama, koska kappaleet ovat olemassa äänityksinä, harvemmin transkriboituna ja vielä harvemmin esitettynä nuoteista (Adams 2015, 123). Tutkin työssäni Cheekin viimeisintä vuonna 2015 ilmestynyttä Alpha Omega -levyä. Voice.fi:n haastattelussa (Rapila, 2015) Cheek itse kuvailee levyä: “Kuten tarkoituksena oli Alpha Omega, eli kaikkea tältä matkalta ja mennä takaisin vanhaan ja tehdä siitä uutta, otettiin vanhoja juttuja mistä olen digannut ja tehtiin siitä tämän päivän soundi”. Cheek siis mainitsee jo levyn itsessään olevan lähtökohdiltaan intertekstuaalisesti rakennettu. Etsitään hypotekstejä ja tehdään niiden avulla hypertekstejä. Tekotapa on kytköksissä rap-perinteeseen ja olenkin kiinnostunut tutkimaan levyiltä esiin nousevia transtekstuaalisia keinoja sekä niiden kytköksiä rap-perinteeseen ja tyyliin. Vertailen kappaleita myös keskenään ja tutkin levyn yleisiä tyylikeinoja, sekä yksittäisiä havaintoja poikkeavista transtekstuaalisista keinoista ja tyyleistä. Alpha Omega -levyltä löytyy kymmenen kappaletta (ks. Taulukko 3).

TAULUKKO 3. Alpha Omega -levyn kappaleet (Cheek 2015)

Kappale	Bpm	Sävel-laji	Kesto	Feattaajat / taustalaulut	Säveltäjät (+tuottajat)
Alpha Omega	85	Dm	04:19	Chisu	Antti Riihimäki (RZY), Jare Tiihonen (JHT)
Sä huudat	86	Am	03:10	Hanna Maaria Tuomela	RZY, JHT, Juha-Matti Penttinen & Ossi Riita (MMEN)
Me ollaan ne	74	Am	03:39	Nikke Ankara / Ilta	RZY, JHT
Chekkonen	91	Fm	03:13	Evelina	RZY, JHT, Henri Lanz (MGI)
Sillat	78	Dm	04:06	Ilta	RZY, JHT
Leveellä	90	Gm	04:20	Herrasmiesliiga & Kapasiteettiyksikkö	RZY, JHT, Kimmo Laiho, Teemu Koskenoja.
Makee ja selkee	105	Dm	03:38	Kasmir / Emma Schnitt	RZY, JHT
Jos sä haluat	102	Em	03:24	Yasmine Yamajako	James Harris, Terry Lewis, MGI, Robin Wrede. Sov. RZY, JHT, MGI
Keinu	69	C#m	03:54		RZY, Benjamin Palomäki (Beni Blankko), Eppu Kosonen
Valot sammuu	99	Bbm	05:04	Ilta	RZY, JHT

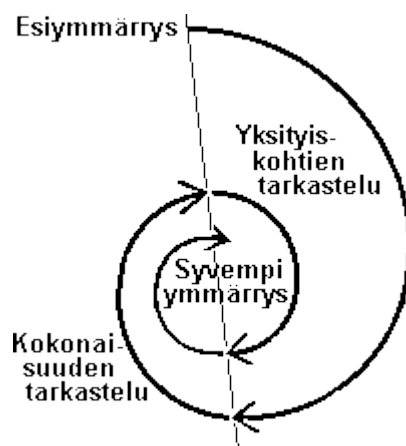
Analysoin työssäni valmiita dokumentteja, jotka koostuvat ensisijaisesti levytetyistä rakkappaleista, sekä toissijaisesti analyysin tukena olevista haastatteluista. Analyysin apuvälineenä toimii muiden artistien kappaleet ja Cheekin vanhempi tuotanto. Pohjatietona toimivat myös muut tutkimukset ja haastattelut. Aineistoa löytyy musiikin suoratoistopalvelu Spotifyn avulla helposti (vertailukohtana olevan artistin Jay Z:n tuotantoa lukuunottamatta). Palvelusta on löytynyt jopa Cheekin artistikanavan (luultavasti Cheekin itse) tekemiä soittolistoja, josta voi poimia esikuvia ja vinkkejä tietyn ajankohdan musiikista, jota Cheek on kuunnellut.

5.3 Menetelmät

Menetelmä on tieteenfilosofialtaan laadullinen. Tutkimusmenetelmä on fenomenologis-hermeneuttinen. Fenomenologia korostaa tiedon tuottamista ihmisen havaintojen ja kokemusten avulla. Laine (2010, 28.)

Analyysimetodi on hermeneuttinen, joka laajemmin tarkoittaa tulkintojen tekemiselle perustuvaa analyysiä. Aineiston tarkastelu ja analyysi tapahtuu ns. Hermeneuttisen kehän tavoin, joka Tammisen (1993, 89-90) mukaan etenee teoretisoinnin kautta seuraavalla tapaa

(ks. kuvio 2): Aluksi tutkijalla on esiymmärrys tutkittavasta kohteesta. Sitten kohteesta pyritään hankkimaan lisätietoa “uppoamalla” kohteeseen. Saadun materiaalin perusteella pohditaan mitä on saatu selville ja minkälaisia tulkintavaihtoehtoja ilmenee. Tämän jälkeen etsitään seikkoja mitä kohteesta on selvitettävä tulkinnan vahvistamisen tai hylkäämisen perusteeksi. Tuloksena ymmärretään kohdetta paremmin, jonka avulla sitä voidaan lähestyä uudelleen “joko eri tavalla tai tarkentaen jotain kohtaa. Sen jälkeen on taas aika teoretisoida jne.”. Tulkinta voidaan jäsentää analogiana, teleologisena, kausaalisen järjestelmänä, sekä se voi olla kuvaus tai selitys ilmiöstä. Kun tulkinta tuntuu mielenkiintoiselta ja perustellulta voidaan prosessista irtaantua kirjoittamalla raportti, missä myös tulkinnan validius on osoitettava.



KUVIO 2: Hermeneuttinen kehä (Tamminen 1993)

Analyysimetodi koostuu useammasta osasta. Se on osaltaan tulkitseva tutkimus, jossa havainnoin objekteina ääniteoteoksia ja analysoin sitä kuulijana omaan subjektiiviseen tietämykseen ja löydöksiin pohjaten tehden siitä tulkintoja. Samalla tapaa kuin Nattiezin (1990) teoriassa semioottisten merkkien välittymisestä säveltäjältä teoksen kautta kuulijalle, teen havaintoja kappaleista kuulijana (*esthetic*). Nattiez (*ibid*, 12) mainitsee että tieteellinen ja analyttinen lähestyminen musiikkiin sijoittuu aina kuulijan puolelle. Teen tulkintoja säveltäjän/säveltäjien käyttämistä tekniikoista ja viittauksista, sekä mahdollisesti kuulijana omaan kokemuspohjaan peilaten voin tehdä löydöksiä myös seikoista, joita säveltäjä (*poietic*) ei ole välttämättä tiedostanut.

Teen levyn kappaleista havaintoja ja vertailen niitä muihin teoksiin kuuntelemalla ja muistikokemuksien perusteella käyttämällä omaa tietämystä eräänlaisena intertekstuaalisena kirjastona. Valitsen (systemaattisesti) tarkastelun kohteiksi aineistosta kuuntelun avulla

“nousevia” havaintoja, jotka joko suoraan herättävät havainnon intertekstuaalisen viittauksen tekniikasta tai hypotekstistä, sekä mielenkiintoiselta kuulostavat esimerkit, joissa lähemmän tarkastelun avulla voidaan havaita intertekstuaalisuutta. Myös haastattelut ja aiemmat tutkimukset antavat vihjeitä levyllä tapahtuvista intertekstuaalisista tapahtumista.

Levyn transtekstuaalisten tapahtumien tarkasteluun voidaan soveltaa lisäksi tekstin (alunperin kirjallisten) tulkitsemisen keinoja: Jokaisella kerralla tekstin uusi lukemiskerta antaa uusia tulkintamahdollisuuksia. Tekstin tulkinta on sidoksissa tutkimuskysymykseen; aiempiin töihin/tulkintoihin; tulkitsijan omaan yhteyteen ja tietorakenteisiin; tekstin alkuperään ja tekijän saamiin vaikutteisiin; kuka/keitä tekijä(t) on, mitä hän/he tavoittelee ja mihin elämänvaiheeseen liittyy, sekä miten suhtautuu myöhempiin ja aikaisempiin teoksiin (kirjoituksiin). Näiden lisäksi tekstiä voidaan verrata muihin teksteihin. Varsinaista tekstiä ei ole, on vaan tulkintoja. Jokainen tekstin lukukerta vaikuttaa tulkitsijan tietorakenteisiin ja tulkintoihin. Tekstin tulkitsemisessa etsitään kiintoisia tulkintoja ja perusteluja, joko sellaisenaan tai suhteutettuna eri konteksteihin. (Tamminen 1993, 104-106.)

Musiikillisia lainoja voidaan tarkastella monesta eri näkökulmasta (Burkholder 2001):

- 1) Mikä kappaleiden suhde on toisiinsa nähden?
- 2) Mitä elementtejä uusi kappale sisältää vanhasta?
- 3) Kuinka lainattu materiaali on suhteessa uuden kappaleen muotoon?
- 4) Kuinka lainattua materiaalia on muunneltu?
- 5) Mikä on lainatun materiaalin funktio musiikillisessa mielessä?
- 6) Millaisia ulkomusiikillisiä assosiaatioita lainattu materiaali luo?

Krimsin (2000, 12) tutkimuksen tavoin tutkielmani tavoitteena on lähestyä Cheekin musiikkia osin “perinteisen musiikkianalyysin” keinoin ja tutkia sitä kautta Cheekin kappaleiden tyyliä, estetiikkaa, musiikillisia piirteitä ja erityisesti poimia transtekstuaalisia tapahtumia. Formaali musiikkianalyysi ei yksin populaarimusiikin tutkimukseen välttämättä sovellu, koska populaarimusiikissa ollaan kiinnostuneita, miten soitetaan, eikä siitä, mitä soitetaan. Käytän myös kuulonvaraista analyysiä. Helposti nuotinnettavien parametrien sijasta populaarimusiikin tutkittavassa tekstissä ja tässä tapauksessa rap-musiikissa on epädiskreettiä äänenkorkeuden muuttumista kuten liukuja ja venytyksiä, epäsäännöllistä rytmiä, rytmisiä ja koristeellisia nyansseja, tai aiemmin mainitsemani soundia. (Aho 2007, 128-129.) Myös Adams (2015, 120-121) huomauttaa että hiphopille kehitetty transkriptiomenetelmä, jossa saataisiin kuvattua biitin sykliisyys ja flow:n lineaarisuus puuttuu edelleen. Lyriikoiden ja flow:n transkribointi on myös

hankalampaa kuin aluksi luulisi. Muun muassa flow:n rytmiiän, nyanssien ja sävelkorkeuden muutosten kirjaaminen nuottiin on ongelmallista, koska merkintätapoja niihin ei ole. Myös transkription rytmien tarkkuus täytyy valita, halutaanko mahdollisimman tarkka transkriptio vai kvantisoida rytmiiä nuotinnuksen selkeyttämiseksi.

Käytän transkriptioita analyysin apuvälineenä. Musiikkianalyysin avulla voidaan tunnistaa kappaleiden harmonisia, rytmisiä ja melodisia tapahtumia, niiden suhteita, sekä muotorakenteita eri tasoilla. Tarkoituksena on selvittää musiikin tapahtumia ja nostaa esiin seikkoja, jotka tekevät siitä tietyn kuuloista. (Lilja 2007, 132.)

Käytän Lacassen (2000) luokittelua ja Williamsin (2010; 2015) tutkimusta tunnistamaan transtekstuaalia keinoja ja tekniikoita. Lisäksi apuna on Woodsin (2009), Adamsin (2008; 2009) tutkimuksia flow:n tarkasteluun. Harmonian tutkimiseen käytän asteanalyysiä ja rap-musiikin ollessa pitkälti modaalista suhteutan sointuasteet kappaleen moodiin nähden. Selvennän esimerkkejä myös reaalisointumerkein. (ks. Esim. Lilja 2007, 140-143.)

Tutkin työssäni myös levyn kappaleiden tyylejä. LaRue (1992) määrittelee musiikin tyyliallyksille viisi tarkasteltavaa perusosaa, joista kappale rakentuu: Soundi (Sound), Harmonia (harmony), Melodia (melody), Rytmii (rhythm), Kasvu (growth) sekä lisää näihin vielä tekstin vaikutuksen. Kappaletta voidaan tarkastella myös eri tasoilla: pienessä, keski ja suuressa mittakaavassa.

Analyysissä olen kuunnellut Alpha Omega -levyä, sekä havainnoinut, tunnistanut ja poiminut sieltä transtekstuaalisessa mielessä mielenkiintoisia tapauksia. Havaintojen pohjana ovat olleet muut tutkimukset, haastattelut ja äänitteet. Olen valinnut levytä esimerkkejä ja avannut niitä analyysin avulla, voidakseni tehdä tarkempia havaintoja musiikin sisällöstä ja sen transtekstuaalisista tekniikoista.

6 ANALYYSI JA TULOKSET

6.1 Tyylipiirteet

Analysoin aluksi Alpha Omega -levyä laajemmin LaRuen (1992) tyylianalyysin luokkia käyttämällä.

6.1.1 Muoto

Cheekin kappaleet noudattavat pop-rap ja mainstream-rapin tyyliin säe-kertosäe muotoa. (ks. Esim. Williams 2009, 4). Kaikki kappaleet aloittaa intro - esittelyjakso, joka esittelee joko kertosäkeen tai säkeistön biitissä esiintyviä elementtejä. Introa seuraa ABAB -säe-kertosäe -muoto. Seitsemässä kappaleessa kymmenestä näitä seuraa C-osa, joko välisosana tai varioituna 3.säkeenä (yhdessä kappaleessa molemmat). Kuuden kappaleen lopussa on vielä kolmas kertosäe. Kaikki kappaleet loppuvat outro-tyyppiseen loppusoittoon. Kappaleiden rakenteet voi tiivistää muotoon I A1 B1 A2 B2 (C/A3) (B3) O. (Ks. Taulukko 4.) Kappalerakenteet sitovat arkkitekstuaalisin keinoin teokset osaksi pop-musiikkia ja mainstream-rap -tyylejä.

TAULUKKO 4. Alpha Omega -levyn rakenteet ja harmoniat.

#	Kappale	Sävel-laji	Tahdit/ Harmonia	Intro	Välilke	1. Säe	Kertosäe	Väl.	2. Säe	2. Kert.	Vällosa tai 3 säe	Väl.	3.Kertos.	Outro
1.	Alpha Omega	Dm (aiol)	Harm.	8("säe") i VI VII VI N.C.		16(8+8) i VI VII VI (VII)	12(8+4) iv i VII VI iv i VII v, iv i v		//	//	8(4+4) vällos. i (VII) VI (:VI iv?) VII VI iv	1 N.C.	8 + 8(4+4)	2 i
2.	Sä haudat	Am (aiol)	Harm.	4("kertos.") i ^{add9} F ⁹ _{7b9} iv VI VII	1	16(8+8) i VII VI VI (v iv VII) VI VII i VI VI VII	4(pre)+6(2+2)+2(post) 8(4+4) i VII iv VI (v iv VII), i III VI VII, VI i VI VII		//	//		1	//	4 intro
3.	Me ollaan ne	Am (aiol)	Harm.	4("kertos."/estitely) i iv/ vi VII	N.C.	12(4+4+4) i iv/ vi VII i VI (III) VII	16(4+4, 4+4) i iv VII, i VI iv VII i VI III VII	N.C.	//	//	8(4+4) i iv/ vi VII i VI (III) VII		//	4+1 intro
4.	Checkonen	Fm (aiol)	Harm.	4 + 2(esticly) i		12(4+4+4) i	16(4+4, 4+4) VI iv i VII, i (v III)		//	//	4(instr.) i		//	4 i
5.	Sillat	Dm (aiol)	Harm.	4(intro) i VI III iv		12(4+4+4) i VI III iv	12(4+4+4) i VI III VII		//	//	8(4+4) i VI III VII	1 N.C.	//	4+1 kertos.
6.	Leveellä	Gm (aiol)	Harm.	8(4+4) + 8(4+4 kertos.) i VII VI iv VII		8(4+4) + 8(4+4) i VI III VII	8(4+4) i VI III VII		//	//	8(4+4) //	½ N.C.	//	4+4+1 //
7.	Makee ja selkee	Dm (aiol)	Harm.	8 (4+4 intro) i v VI i III v VI		12(4+4+4) i VI (VII)	4½(prech.) + 8(4+4) VI iv i VII v, i VI		//	//	12(4+4+4) i		//	5 + 8(4+4) i VI
8.	Jos sä haluat	Em (aiol)	Harm.	4(intro) + 8(kertos.) i VII, i VII VI i VII	1 N.C.	16(8+8) i VII VI i VII	16(8+8) i VII VI i VII, i VII VI i v		//	//			//	8 //
9.	Keinu	C#m (aiol)	Harm.	1 + 8(4+4) + 8(kert.) i VI VII i, i VI VII i		12(4+4+4) i VI VII i	8(4+4) i VI VII i		//	//			//	4+4+1 intro
10.	Valot sammuu	Bbm (aiol)	Harm.	4+4(intro) i iv VI VII		24(8+8+8) i iv i iv i iv III VII	8 i iv VII i VI VII	2	16(8+8)	16(8+8)	2 + 16(8+8) + 8(säe) i + VI (VII) i VII + i iv i iv i iv III VII	½ N.C.	//	4+1 VI i

Symbolit:

// = osa on soinnultaan ja rakenteeltaan sama

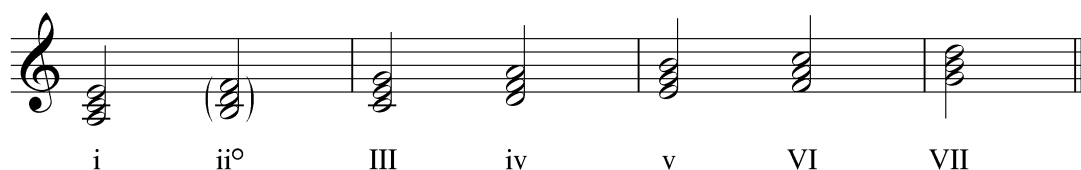
N.C. = Ei soitua

(III) = Soinnulla käytään heikkolla tahdin osalla tai nopea soitintuokku

Soitusteaste pienellä alaindeksillä = basson sävel liikkuu

6.1.2 Harmonia ja melodia

Kaikkien kappaleiden sävellaji on luonnollinen molli ja tarkemmin sanottuna kappaleet menevät aiolisessa moodissa (ks. Taulukko 4). Aiolisen moodin i, VI ja VII -asteet hallitsevat harmoniaa. Lisäksi kuullaan iv ja III -astetta, sekä Alpha Omega, Sä huudat ja Jos sä haluat -kappaleessa esiintyvässä sointukulussa käväistään v-asteella. Harmonia on modaalista kappaleiden soinnut pohjautuvat aiolisiin kadensseihin. Kappaleiden harmoniat ovat pitkälti toistuvia ja suurimmassa osassa kuullaan samaa i VI VII -asteiden aiolista kadenssia, muutamien muunnelmin. Nämä ovat yleisesti esiintyvät sointuasteet varsinkin pop-musiikin. i-asteelle mennään lähes aina VII-asteelta. ii-asteen vähennettyä sointua aiolisen moodin omaavissa kappaleissa esiintyy harvoin, eikä sitä Alpha Omegalla myöskään tule vastaan. Tonaaliselle musiikille tyypillisiä IV-asteen duuri subdominanttia ja V-asteen duuri dominanttia ei kappaleissa esiinny puolella. (ks. esim. Björnberg 1984, 277.) Esitän aiolisen moodin sointuasteiden tehoissa mollit pienillä- ja duurit isoilla kirjaimilla. Toisin kuin esim. Björnberg (1984) en selvennä pieniä intervaleja sointuasteen edessä olevalla alennusmerkillä tai b-kirjaimella. (ks. nuottiesimerkki 1).



NUOTTIESIMERKKI 1. A-aiolisen moodin sointuasteet.

Rap-musiikissa sointujen modaalisuus on loogista, koska sen juuret ovat mustassa musiikissa, joiden harmoniat perustuvat toistuviin sointukiertoihin, kuten funkissa. Toisaalta myös suuri osa tämän päivän hiteistä pohjaa kyseen sointukiertoon. Hiphop on siis myös harmonian puolesta levinnyt tämän päivän soundiksi. Samaa riffipohjaista modaalista harmoniaa esiintyy esimerkiksi yhteiset juuret omaavan rock-perinteen puolelta olevan musiikin kanssa, jonka osuus nykypäivän pop-musiikissa lienee yhtä suuri. Aiolisen moodin käyttö yhdistää tämän päivän suomalaiseen pop-musiikkiin niin suomalaista, kuin rap-perinnettä.

6.1.3 Rytmi ja biitti

Levyjen myötä myös kappaleiden taustat ja siten myös biitit muuttuvat tyyllisesti, mutta säilyttävät tunnistettavan rap-taustan tyylin. Biitit ovat sykliisiä, ja kiertävät pääsääntöisesti 4-

tai 8-tahdin kiertoa. Kiertoihin lisätään ja poistetaan tekstuurin kerrostumia, soitin-layereita, pop-tyylisesti. Rumpubiitti varioi kappaleissa myös tekemällä fillejä ja alleviivaamalla tiettyjä linjoja.

Uuden Alpha Omega -levyn kappaleet ovat keskimäärin hitaampia, kuin aiemmat Cheekin kappaleet. Levyllä kuullaan trap-vaikutteista biittiä useassa kappaleessa (mm. Keinu, Chekkonen).

Taustojen voisi ajatella tukevan Cheekin musiikkia kahdella tapaa: Toisaalta nykyisen klubirap -genren ja siitä yhteydestä otettu trap-biitti tukee Cheekin edustamaa klubi- tai bilerap (party rap) -genreä. Tämän hetken suurimpana ja muutoinkin mainstream-artistina tausta tukee kappaleiden soittoa yökerhoissa ja muissa tilaisuuksissa tanssimusiikkina. Toisaalta perinteisenä gangsta-rap taustana trap-biitti tukee Cheekin autenttisuutta rap-artistina.

6.1.4 Flow

Cheekillä on äänenkäytöllisesti hyvin tunnistettava flow. Kappaleista kuullaan Cheekille tyypillistä särötettyä äänenkäyttöä. Rap-säkeet on pyritty saamaan mahdollisimman pitkälle rimmaavilla vokaalilyhdistelmillä eli multiriimillä. Tahdin neljännelle iskulle tähdätään riimillä. Flow on rytmisesti melko täsmällistä ja välillä jopa hieman edessä biittiin nähden, luoden aktiivisen ja energisen tunnelman.

Cheekin matala, särötetty äänenkäyttö viittaa maskuliinisuuteen ja agressiivisuuteen (kts. Woods 2009), sekä afroamerikkalaistaustaisiin esikuviin. Vanhemmilla levyillä flow:n tyyli on välillä hieman erilaista, kun samantyyppistä Cheekin flowlle tyypillistä särötettyä ääntä kuullaan, mutta myös esimerkiksi Eminemin tyypistä rap-tyyliä käytetään paikoitellen missä vokaalilinjojen äänenkorkeus laskee luoden ivaavan sävyn. Cheek ei enää Alpha Omega -levyllä tätä keinoa niin selkeästi käytä, mutta esimerkiksi *Me Ollaan Ne* -kappaleessa Nikke Ankan rap-osuudessa hieman vastaavan tyypistä intonaatiota kuullaan esimerkiksi kohdassa 1:39 “Nyt tehään sitä mihin ei oo koulutusta”. Ankan flow on kyseisessä säkeessä muutoinkin suhteellisen melodista.

6.2 Transtekstuaalisia esimerkkejä

Alpha Omega -levyllä esiintyy sanoitusten lisäksi runsaasti musiikillisia lainoja ja eri transtekstuaalisuuden keinoja. Esittelen seuraavaksi tapauksia, kuinka kappaleissa käytetään musiikillista transtekstuaalisuutta.

6.2.1 Me Ollaan Ne feat. Nikke Ankara

The Voicen haastattelussa (Rapila, 2015) Cheek kuvailee kappaletta seuraavasti:

“...Kun huomasin, että olen menossa aika syville vesille tällä levyllä, rupesin tekemään sen takia Me ollaan ne -biisiä heti Sä huudat -kappaleen jälkeen, että saadaan vähän sellaista reteempääkin meininkiä albumille.” “Biisi on aiheena mielestäni aika egoilun tapissa, se on tosi röyhkeä kappale. Halusin saada Nikke Ankan mukaan, koska se on lahjakkain tollanen papattaja, mitä täällä on näitä uusia jätkiä. Mielestäni se oli myös todella kiva ajatus, että ollaan ne kaksi jatkää Lahdesta, ja syljetään niin nopeasti, paljon ja reteästi kuin pystytään.”

Kappaleeseen on siis lainattu vieraileva räppäri Nikke Ankara, joka luo tietynlaisen flow:n avulla kappaleeseen haetun tunnelman.

Kappaleen pop-rap -tyylinen säe-kertosäe muoto on Cheekille tyypillinen. Kappale alkaa myös tyypilliseen tapaan introlla. Introssa esitellään kertosäkeen taustalaulu, kuudestoistaosa-syntetisaattoriarpeggio, joka kulkee säkeistössä. Ensimmäiseen säkeistöön tehdään kahta tahtia ennen nostatus filteri-efektillä sekä kahdeksasosia taputus-soundilla.

Kertosäkeen alusta (kohdassa 0:54) löytyy *Timantit on ikuisia* (2013) -kappaleen tyyppinen kasvava kertosäkeen kehittäminen, jota esiintyy kuudessa kymmenestä Alpha Omega -levyn kappaleissa. Samanlaista kertosäkeen kehittäminen löytyy maailman kuunnelluimmista kappaleista, kuten esimerkiksi artisti Sian *Chandelier*-kappaleesta. Kertosäkeessä pudotetaan ensimmäiselle kierrolle rummut pois ja riisutaan soundimaailma muutoinkin pelkistetyksi. Rummut liittyvät mukaan kertosäkeen jälkipuoliskolle (kohdassa 1:07).

Säkeistö on 12-tahdin mittainen ja koostuu rap-kappaleelle tyypillisestä neljän tahdin kierrosta, joka toistetaan kolmesti. Rummuissa bassorumpu, virveli, sekä avoin hi-hat pysyvät samana neljännen tahdin jälkipuoliskolle sijoittuvaa rumpufillillä lukuunottamatta. Myös basso ja syntetisaattoriarpeggio kulkevat samana säkeistön läpi. Basso ja bassorumpu ovat ensimmäiset

2 tahtia tiukasti rytmisesti unisonossa, mutta basso liittyy 4 -tahdin synkopoituun sointukuvioon. Taustaan lisätään layereitä toiselle kierrolle, erillinen hi-hat trioli joka mukailee flow:n rytmikkaa, sekä kolmannelle kierrolle mellow lead -syntetisaattori ja erillinen snare, jotka molemmat tekevät polyrytmisen 3-3-3-3-4 kuvion (kohdassa 0:41). (ks. nuottiesimerkki 2)

Kappaleen tempo on tulkinnallisesti 74 tai 148bpm. Tempo on epätavallinen suhteessa Palefacen (2011) mainitsemien rap-kappaleiden tyyppillisten biittien (80-120bpm) suhteen, mutta se on tyyppinen tempo ja tyyli trap-kappaleelle, joissa usein kappaleen tempo kuullaan ikäänkuin puolitempossa (Run the Trap 2017). Trap-tyyliä lainaavissa kappaleissa rytmi ja flow on välillä hengästyttävän nopeaa. Triolipohjainen flow asettuu metrisesti Palefacen tempon sisään, jos vertaa sitä nelijakoiseen flow:hun perinteisemmissä biiteissä.

Trap-viitteet kuuluvat myös biittiraidoissa, joissa hi-hat ja virveli tekevät välillä tyyllille ominaisia nopeita “velocity-ramp” tremoloita sekä triolipohjaista rytmikkaa (ks. nuottiesimerkki 2). Tyyli ei kuitenkaan ole aivan tyylipuhdasta trapia vaan enemmän trap-pop tai edm-tyyliä, missä on käytetty trapista alunperin lainattuja tyyllillisiä keinoja, soundeja, rytmiä ja soitinnusta (ks. s.9). Kyseessä on siis alluusio näihin tyyliihin (tai jopa alluusio tyyliin joka on alluusio näistä tyyleistä...).

Me ollaan ne

Ensimmäisen säkeistön kerrokset

♩ = 74

1. SÄKEISTÖ

Synth1

Synth2 (Arpeggio)

Synth3 3rd time only (Mellow lead)

Synth4 Orchestra hit *f/imp/mp*

Bass

Hi-hat 2nd time only

Drums

Snare 3rd time only

Drum fill

NUOTTIESIMERKKI 2. Ensimmäisen säkeistön layer-pohjainen biitti kappaleessa Me ollaan ne (0:15-0:53) (Cheek 2015). Kirjoittajan transkriptio.

Bassorumpu soittaa rytmisesti samaa kuin basso, lukuunottamatta kierron viimeistä tahtia, jolloin basso liittyy syntetisaattorin soittamaan sointukuvioon (ks. Nuottiesimerkki 2). Bassorumpu ja bassokuviot ovat yhdessä samaan tapaan myös esimerkiksi Keinu, Valot sammuu ja Jos sä haluat -kappaleissa, Chekkonen -kappaleen bridgessä, sekä Makee ja Selkee -kappaleen väliosassa.

Kappaleessa ilmenee ”Bass drop” -tyyppinen kenraalipaussi ennen 1.- ja 2.-säkeitä. Ennen 1.-säettä (kohdassa 0:14) 2/4-osa tahdin mittainen ja muuten (esim. kohdassa 1:20) 4/4 -tahdin mittainen tauko jossa basso sanamukaisesti ”tippuu” glissando-tyyppisesti erittäin mataliin taajuuksiin. Ennen kolmatta säettä, jonka voi tulkita myös kappaleen C-osaksi ylimääräistä drop-tahtia ei tule, mutta koko säkeen alku rakentuu taas drop-tyyppisille tahdin neljännen iskun tauoille, joita edeltää LP-levyn pysäytystä simuloiva efekti (kohdasta 2:28 alkaen). Vinyylimestetiikkaan luokiteltava pysäytys-efekti on intertekstuaalinen viittaus rap-musiikin alkuperään ja yleisemmin rap-tyyliin. Neljännelle iskulle tulee rytmisen interjektio ”Ha”.

Ensimmäisen säkeistön kolmannella neljän tahdin kierrolla, eli tarkemmin säkeistön 9-11 tahdeissa esiintyy synkopoitu 3-2 Clave. Clave juontaa juurensa Kuubalais-lähtöisestä Salsamusiikista ja sitä esiintyy tämän päivän klubi-/tanssimusiikissa. Tämäkin on intertekstuaalinen viittaus perinteeseen ja samaan aikaan muodissa olevalle yökerho-musiikille. Myös Walsen (1995, 202) huomauttaa että 3-3-2 -pohjaiset polyrytmit ovat afroamerikkalaisen musiikin peruselementtejä. Kappaleessa esiintyvät taputukset tai oikeammin *hand claps*-soundit luovat kappaleelle myös party-*rap* ja *dancehall* -tyylistä nostatushenkeä introssa ja kertosäkeissä. Vastaavia neljäsosa- ja kahdeksastaputuksia, jotka voivat olla kuullaan myös Chekkosessa, eli lähinnä levyn menevimmissä kappaleissa. Nostatus-semantiikkaa luovat myös kertosäkeen tapahtumat, kuten portaattomasti nouseva ”hälyytys-ääni”.

Harmonia noudattaa Cheekin kappaleille tyypillistä aiolista moodia, jossa esiintyy yleisimmin I, VI ja VII -asteet. Harmonia kiertää myös yleisesti aiolisissa kadensseissa käytettävän III-asteen kautta VII -asteelle, jonka kautta aina palataan toonikalle. Kappaleen toinen sointu on tulkinnallisesti Dm/F tai F6-sointu ilman kvinttiä. Bassoäänien ollessa kyseisen soinnun kohdalla aina kuudennella asteella soinnun soundi on hyvin pitkälle aiolista kuudennetta astetta. Harmonia on yhteyksissä *rap*- ja *hip hop* -musiikin perinteeseen. Sointukierto on myös hittikappaleille hyvin tyypillinen. (lähde)

Kappaleessa käytetään myös tilaa apuna. Stereokuvalla leikitellään ja esimerkiksi rumputrackien peltiosuuksissa kuulee selkeää panorointia vuoroin vasempaan ja oikeaan kanavaa. Kaikua lisätään *dancehall*-tyyppiin kohtiin.

Kappaleen flow on todella nopeaa ja rytmisesti monimuotoista. Flow:n sävelkorkeudellinen keskiö on soiva a-sävel, eli sävellajin toonika. Äänenvärisesti ja äänenkäytöllisesti flow on pitkälti Cheekille tyypillistä särötettyä tyyliä, joka luo puheääntä maskuliinisemmän kuulokuvan. Särötetty äänenmuodostus korostuu kolmannen säkeen toisella puoliskolla entisestään ja se muodostaa jopa aggressiivisen sävyn.

1.säkeistö, Cheekin rap
Me ollaan ne

♩=74

riimitön kohta

Jes - ss Mä tuun o - ves - ta si - sään taas to - de - ta pi - tää, mä en jak - sa ko - hel - ta mi - tään Me
ol - laan ne jot - ka to - del - la ky - syy o - vel - la po - kel - ta i - kää Jen - gi
pol - lee - na so - vel - taa ko - vem - paa, sil - ti o - vet vaan py - syy to - del - la po - ses - sa
Mi - tä muu - ta voit o - let - taa kun tas - kus ei mo - nel - la ol - lek - kaan mi - tään (Me)
Dancehall-tyylinen sointi, räpissä selvempi sävel
ol - laan ne jot - ka rok - kaa ja rol - laa, o - sa - taan boo - laa kun do - gaa - mas ol - laan Kun
nol - la - taan skoo - la - taan vod - kaa ja soo - daa, vo - sut ha - luu läh - tee ot - ta - maan pol - laan On
ve - neitä ja ve - si - jet - tei, ta - ju - taan muu - ta - kin kun pul - lo - jen e - ti - ket - tei. Ol - laan
Saa - ri - sen lu - en - to - jen e - si - merk - kei, y - lä fem - mail - laan pre - si - dent - tei
Dancehall-tyylinen sointi, räpissä selvempi sävel ja efektoity kaiulla
Y - lä ja a - la - maa - il - maa niin ky - läl - lä sa - na rai - kaa Et
ol - laan pin - nal - la ja saa - ta - nan sy - väl - lä sa - maan ai - kaan mus - ta
kos - kaan si - ni - ve - ris - tä et saa, klu - beil - la tuu tsek - kaa, Mut
meil - le mi - nis - te - rit tääl tek - staa, kun ne ha - luu flex - aa

NUOTTIESIMERKKI 3. Cheekin räppäys Me Ollaan Ne -kappaleen ensimmäisessä säkeistössä (0:15-0:53) (Cheek 2015). Kirjoittajan transkriptio.

Flow:n säeparit tähtäävät järjestelmällisesti tahdin 2- ja 4-iskulle, sekä säkeissä esiintyy hengähdystaukoja 4-iskujen puoliväliin (caesura). Säkeistöissä tapahtuu Krimsin (2000, 52) mainitsemaa rytmistä kiihdytystä. Säeparit eivät riko tahtirakenteita. Riimiparit ovat Cheekille tyypillistä multiriimiä, joka itsessään muodostaa flow:lle hyvin rytmisen pohjan (ks. Liite 1. *Me Ollaan Ne* -kappaleen riimit). Rytmisesti flow:sta löytyy triolipohjaista trap-tyyliä, jota tukee mm. säkeen toisella kierrolla mukaan tuleva hi-hat -layer. Trioli-pohjainen flow muodostaa biittiin nähden polyrytmisen kudoksen (ks. nuottiesimerkki 3). Huomion arvoista on, että kun lyriikoissa tulee riimipariton kohta (sanalla ei rimmaavaa paria), se on yleensä triolirytmiiä vastaan tasajakoinen, ollen taustan kanssa enemmän rytmisesti yhdessä. Tämä johtuu varmasti osin siitä, että tällöin sanat ovat parillistavuisia. Cheek rikkoo multiriimiä silloin, kun tarinaa viedään eteenpäin (Aaltonen 2016, 320). Voi olla, että tällöin tasajakoinen tai taustan kanssa yhtenevä flow, tarkoituksellisesti myös selkeyttää ja rytmittää riimilinjoja.

1-säkeen alun flow, jossa riimejä aksentoidaan selkeästi ja melko puheenomaisesti, muuttuu toisen kierron ensimmäisellä puoliskolla (tahdit 5-6) kohdassa 0:27 selkeästi “melodisemmaksi”. Vaikka tässä flow muuttuu monotonisemmaksi, se tähtää tarkemmin soivan a-äänien kohdalle tehden kvartin hyppyjä alaspäin tuplatemossa neljännen iskun jälkimmäiselle kahdeksasosalle. Tässä kohtaa flow:n tyyli muistuttaa Jamaikalais-lähtöistä dancehall-tyyliä tai toasting-perinnettä. Kolmannen kierron alussa (tahdeissa 9-10), 0:41-kohdassa tyyli korostuu entisestään, vaihtuessa viimeiseen säeparin kohdalla takaisin alkusäkeen-tyyppiseen flow:hun.

Dancehall/toasting-flow korostuu entisestään Nikke Ankaran räppäämässä 2.säkeessä 1:29-kohdassa jossa triolipohjainen, samoin a-säveleen melodisemmin tähtäävä flow saa tuekseen vielä aiempaa selkeämmän dub-henkisen, eli voimakkaan dub-genrestä peräisin olevan, kaiun. Säeparien loppuilla kuullaan samoin intervallihyppyt ensin 1.-säkeessä esiintynyt kvartin intervallihyppy alaspäin osuen jälleen neljännen iskun heikolle tahdin osalle. Säeparin toinen osio taas hyppää pienen terssin ylöspäin osuen soivalle c-äänelle. Flow siis noudattaa kappaleen a-aiolista (eli luonnollista molli) harmoniaa. Jamaikalais-aksenttiin kääntyvä flow toimii transtekstuaalisena viittauksena klubimusiikkien, tanssiin ja juhlimiseen, taustojen lisäksi.

6.2.2 Chekkonen

Kuten aiemmissakin Cheekin kappaleissa, leikitellään myös Chekkosessa artistinimellä. Chekkonen on niin kutsuttu kontaminaatio Cheek ja Kekkonen -nimistä, jota Cheek käyttää esimerkiksi Kuka Muu Muka -kappaleessa (2013). Rentolan (2014, 29) mukaan Cheek tekee intertekstuaalisen viittauksen kyseiseen presidenttiin luoden hallitsija-diskurssin. Sävellyksellisesti huomioitavaa on, että sanaleikki muodostaa kappaleelle rytmisen motiivin. Motiivia käytetään vastauksena kysymys-vastaus -muotoisessa tekstissä. Kysymys-vastausmuoto voidaan sitoa intertekstuaalisesti afroamerikkalaiseen traditioon ja rap-musiikkiin, joskin sitä löytyy myös esimerkiksi suomalaisesta perinnesävellyksestä.

Cheek oli tehnyt tuottaja MGI:n kanssa intia-sämpel -pohjaisen biitin ensimmäiseen levy-yhtiön kautta julkaistavaan Avaimet mun kiesiin singleen, mutta oli kuullut juuri ennen julkaisua Trilogia yhtyeen Hei!-kappaleessa saman MGI:n tekemän sämplin ja hän joutui tekemään pikaisesti kappaleeseen uuden biitin toisen tuottajan, Antti Turpeisen, kanssa. MGI:n ja Cheekin välit menivät vastaavien tilanteiden vuoksi poikki useaksi vuodeksi vuonna 2009, mutta 2013 vuonna Cheek ja MGI sopivat riitansa ja Cheek pyysi MGI:tä tekemään uuden intia-sämpel -pohjaisen kappaleen (Rapila, 2015; Mikkola 2016, 280). Chekkonen kappaleessa käytetty intia-vaikutteinen sämpel on samanlainen kuin brittiläisen Panjabi MC:n Mundian to Bach Ke -kappaleessa. Molemmissa kuullaan Punjabi-musiikkiperinteen tabla-tyylistä rummun rytmiä ja kielisoittimen melodiaa. Chekkonen kappaleen sämplin sävelkorkeus on suurta terssiä korkeampi kuin Mundian to Bach Ke -kappaleen. Chekkosen kielisoitinmelodia on myös hyvin samantapainen kuin Hei!-kappaleen puupuhallinmallinnettu sämpel, joka piti olla Avaimet Mun Kiesiin -kappaleessa.

Chekkonen

Mundian To Bach Ke (Panjabi MC), transponoitu s3 ylös

Hei (Trilogia), transponoitu s2 alas

Avaimet Mun Kiesiin (Cheek), transponoitu p2 alas

NUOTTIESIMERKKI 4. Melodialinjat kappaleissa: Chekkonen (0:00-0:06) (Alpha Omega, Cheek 2015), Mundian To Bach Ke (0:05-0:10) (Mundian To Bach Ke -single, Panjabi MC 1999), Hei! (0:03-0:08) (Hei!, Trilogia 2004) ja Avaimen Mun Kiesiin (0:14-0:18) (Avaimet mun kulmille, Cheek 2004). Kirjoittajan transkriptio.

Nuottiesimerkistä (ks. nuottiesimerkki 4) voimme havaita, että Mundian To Bach Ke -kappaleen toisen tahdin melodia on lähes sama Chekkosen kanssa. Hei! -kappaleessa melodia on myös hyvin samantapainen, mutta se on rytmitetty hieman eri tavalla tasajakoisesti ja lopussa (toisen tahdin jälkipuolella) melodia siirtyy septimille. Avaimet Mun Kiesiin -kappaleessa edellistä on taas muunneltu lisäämällä melodiaan kvintti-ääntä ja muuntelemalla rytmi hitaammaksi.

6.2.3 Jos sä haluut

Cheekin *Jos sä haluut* on eräänlainen cover-versiointi The S.O.S Band -yhtyeen “Just Be Good to Me” -kappaleesta, mutta se on muutakin kuin perinteinen cover. Kyseessä on paljon koveroitu ja sämplätty kappale (Mm. 50 Cent, Chubb Rock feat. KRS-One, 2Pac. ks. Who Sampled -internetsivut). Tunnetuimpia kappaleen cover-versioita lienee Beats International -yhtyeen dub-versio vuodelta 1990 “Dub Be Good to Me”. Laina kytkee kappaleen intertekstuaalisesti globaaliin rap-keskiöön.

Tämä rap-cover on tehty osin melko perinteisellä tapaa. Kertosäe otetaan toisesta kappaleesta ja tehdään säkeet uusiksi ja niihin räpit. Säkeet eivät välttämättä ole alkuperäisen kappaleen säkeiden taustoja muistuttavia, vaan voivat olla uudelleen sävelletty tai loopata esim. kertosäkeen kiertoa. Vaikka Cheek kertoo haastattelussa (Rapila 2015) että kappaleessa olisi käytetty Just Be Good to Me -kappaleen sämpleä, ei sämpleä ole kappaleesta havaittavissa, vaan biitti on sävelletty uusiksi. Kappaleessa samaa alkuperäisen kanssa on pitkälti vain

kertosäkeen laulumelodia ja samantyylinen e:tä, eli toonikaa soittava 16-osa rytmilinja (kohdassa 1:09), joka alkuperäisessä versiossa (kohdassa 0:56) laskee myös seitsemännellä asteella kokosävelen alas päin. Yhteistä alkuperäisen version, sekä useiden covereiden kanssa on myös se, että kappaleessa kertosäe on naislaulajan (Yasmine Yamako) laulama, mikä on kylläkin hyvin yleistä Cheekin kappaleille muutoinkin. Harmoniaa on uusittu alkuperäisestä Cheekille tyypilliseen aioliseen moodiin ja sen I, VII ja VI -asteille, lukuun ottamatta kertosäkeen viimeistä v-asteen sointua. Vaikka rumpubiitti on kappaleessa uusittu, on komppi perinteinen breakbeat. Bittiin lisätään rytmikudosta uusilla layereilla.

Räppäri Bun B:n cover-versio Good II Me, löytyy Cheekin Spotify-soittolistalta. Tämä alkaa samalla aiheella kuin Cheekin versio: Cheekin versiossa ensimmäisen säkeistön räppäys lähtee sanoilla “Näiden tyttöjen kauneus...”, kun Bun B:llä ensimmäinen säe lähtee vastaavasti “Baby girl lookin' good...” (Myös Faithlesin versio alkaa sanoilla “Baby girl...”).

Kappaleen toisessa säkeistössä esiintyy verbaalinen sitaatti, kun Cheek räppää “Tytöt hakkaa ovee tytöt-tytöt hakkaa oveen” (kohdassa 2:10). Lyriikka viittaa Sannin Pojat -kappaleen kertosäkeessä (kohdassa 1:00) laulettavaan “Pojat hakkaa ovee, pojat, pojat hakkaa ovee” – kohtaan, sekä Tean Tytöt tykkää -kappaleen kohtaan, jossa sanaa toistetaan samaan tapaan väliskeessä “Tytöt tykkää tytöt ty-ty-tytöt...” (kohdassa 1:06). Sanaleikki on intertekstuaalisesti myös räpin rytminen motiivi. Vaikka kyse ei ole puhtaasti rap-skenestä otetusta lainasta, tämä sitaatti on tulkinnallisesti genrensisäinen (intra-generic). Se representoi suomalaista popmusiikkia ja siihen integroituneen hiphop-perinteen konemusiikkisoundia.

Kappaleen alussa kuullaan tyypillistä vinyyliestetiikkaa, kun soundiin on miksattu selkeästi vinyylinrahinaa muistuttavaa ääntä, jossa kuuluu sille tyypillisiä poksahduksia ja suhinaa. Vinyyliestetiikka voi Williamsin (2010, 22) mukaan olla tekstuaalinen keino ilmentää, että kappaleessa on käytetty lainattuja elementtejä. Intro on myös vahvasti filteröity ja soundi ikäänkuin “aukeaa” kun introssa esitellään kertosäkeen teema. Vastaavaa filteröintiä kuullaan levyllä useassa kohtaa ja varsinkin introissa. Tässä yhdistyy hauskesti uudempi tapa käsitellä ääntä. Filteröintiä voidaan kuulla yksinkertaisimmillaan esimerkiksi DJ:den live-esiintymisissä, kun kappaleen äänenkirkkautta muovataan tone-napin avulla. Filteröinti voidaan siis nähdä jatkumona skrätšäykselle ja vinyyliestetiikalle.

Ensimmäisen säkeen flow alkaa melodisesti kvarttimelodiolla h-e ja jatkuu normaalia melodisempaan, vaikkei tarkkoja säveltasoja lauletakaan. Tarkka intonaatio ei ole välttämätöntä melodisuuden kriteeriksi, vaan Woodsin (2009, 23) tavoin sitä voidaan lähestyä räpissä joustavasti. Flow korostaa rentoa tunnelmaa. Toisen säkeistön flow taas lähtee liikkeelle huomattavasti energisemmin ja on rytmiltään tiheämpää.

6.3 Geneeriset tyyliesteettiset lainat ja instrumenttien käyttö

Transtekstuaalisuus on vahvasti vuorovaikutuksessa tyyliin. Kuten aiemmissa esimerkeissä havaittiin, interteksuaalisuutta käytetään rap-musiikissa värittämään biittejä, flow:ta ja luomaan tiettyä tunnelmaa. Williams (2010) osoittaa väitöskirjassaan muutamia oivaltavia esimerkkejä tästä ja sovellan hänen havaintojaan seuraavaksi Alpha Omega -levyn ilmiöihin.

Williams (2010, 230-231) esittelee rap-kappaleissa esiintyvää suru-teemaa, joka voidaan liittää klassisiin topoksiin (esim. Purcellin Dido's lament). Rap-kappaleiden suru-teema koostuu i-VII-VI-VII -sointukulun toistuvasta ostinatosta, laskevasta bassosta, tunteikkaasta naislaulusta, jousista (etenkin sello), sekä pianosta, joka synnyttää romanttisen emotion. Lisäksi akustisia instrumenttejä, kuten kitaraa tai harppua voidaan käyttää luomaan intiimi tunnelma (Williams 2010, 196). Cheekin kappaleissa tätä keinoa käytetään ahkerasti ja sitä löytyy selkeästi Alpha Omega, Sä huudat, Sillat, Jos sä haluat ja Valot sammuu -kappaleissa (ks. taulukko 5.). Kyseiset kappaleet ovat tunnelmaltaan melko lähellä toisiaan ja melko emotionaalisia. Suru-teema muodostaa levyille siis selkeän tyylin. Muissa kappaleissa on haettu selvästi eri tunnelmaa. Suru-teeman kappaleissa on käytetty laulussa efektöintiä kaiulla, delayllä, sekä osassa taustalauluista on myös muokattu äänenkorkeutta. Tilaa on käytetty muutoinkin hyväksi rumpubiittejä efektöimällä, kaiuttamalla ja filteröimällä.

TAULUKKO 5. Suru-teemaa tukeva instrumentaatio Alpha Omega -levyllä.

Kappale	Naislaulu	Piano	Jouset	I-VII-VI-VII basso
Alpha Omega	X	X	X	X
Sä huudat	X	X	X	X
Me ollaan ne	X			
Chekkonen	X			
Sillat	X	X	b	
Leveellä		X	X	
Makee ja selkee	X			X
Jos sä haluat	X	X	X	X
Keinu		X		X
Valot sammuu	X	X	b	X

b=Bratislava sinfonian jouset

Instrumenteilla luodaan levyn kappaleisiin eri tunnelmia. Levyn jousisoitinlinjat on soitettu pitkälti syntetisaattorilla tai ne on mallinnettu tietokoneella. Kahdessa kappaleessa surutunnelmiin on kuitenkin käytetty Bratislava sinfonian jousia ja Leri Leskistä pianossa kappaleissa Sillat ja Valot Sammuu (Cheek 2015). Oikeiden jousien käytön syy voi olla organaisempi soundi ja sitä kautta helpompi halutun tunnelman saavuttaminen.

Williams (2010, 252-253) mainitsee Eminemin käyttävän tietynlaista *ajo-teemaa* (Driving Pattern), missä basso tai kitara muodostaa kyseisen teeman soittamalla staattista 8- tai 16-osa linjaa (ks. liite 2.). Myös Alpha Omega -levyllä ajo-teemaa on käytetty Sä huudat (esim. kohdassa 0:16), sekä (kohdassa 0:19) Makee ja Selkee -kappaleissa. Kappaleet ovat hyvin erityyppisiä ja ajo-teema luo näissä kappaleissa eri tunnelman. Makee ja selkee -kappaleessa Cheekin mukaan (Rapila 2015) on haettu 1990-luvun rap-tunnelmaa ja se soundien puolesta on lähellä West-Coast räpin biittejä. Makee ja selkee -kappaleeseen on lainattu myös Antti Hynninen soittamaan saksofonia, sekä Kasmir laulamaan, luoden kappaleeseen jossain määrin eroottista latausta (Cheek 2015). Sä huudat -kappaleessa teema taas luo enemmänkin uhkaavan tai mielensisäisiä ristiriitoja kuvastavan tunnelman. Molemmissa kappaleissa ollaan matkalla, joten se voi olla eräänlainen semanttinen aihe käyttää teemaa. Williams (2010, 233) on

esittänyt, että särötetty sähkökitara tuo soundina kappaleisiin ”rankkuutta”. Sähkökitaraa ja muutoinkin raskasta tunnelmaa löytyy levytä Keinu ja Valot sammuu -kappaleista.

Cheek on palannut vanhaan ja tehnyt uutta myös *Leveellä* –kappaleessa. Kappaleeseen on lainattu vierailevat räppärit vanhoista yhteistyökumppaneista Herrasmiesliigasta ja Kapasiteettiysiköstä. Kappaleeseen on myös käytetty teemat vanhoista, Cheekin Pelihelvetti ja Kapasiteettiysikön Mä pysyn liikkeessä -kappaleista. (Cheek 2015.) Vierailevia räppäreitä ja laulajia käytetään myös ikäänkuin instrumentteina. Transtekstuaalisesti lainataan ääntä sekä imagoa, mikä artistilla on, ja sen avulla haetaan kappaleeseen tietty tunnelma.

Skitejä, eli sanoituksia merkkäavia ääniefektejä levytä löytyy myös. Skitit liittyvät vahvasti rap-musiikin perinteeseen ja näin intertekstuaalisesti jatkaa sitä perinnettä. Esimerkiksi Sillat –kappaleessa (kohdassa 0:11) tulitikun sytytys -efekti, Sä huudat -kappaleen kameran sulkimen ääni (kohdassa 0:17), Jos sä haluat -kappaleen ”tytöt hakkaa ovee” –kohtaa (2:10) merkataan hakkausäänellä. Levy loppuu ääniefektiin, jossa jotain suljetaan. Tämä voi olla merkki levyn loppumisesta tai jopa Cheekin lopettamista ennakoiva vihje.

7 PÄÄTÄNTÖ

Alpha Omega –levy on toteutukseltaan kiinteästi kytköksissä rap-musiikin tyyleihin ja siltä löytyy lukematon määrä transtekstuaalisuutta. Cheek tekee yhdessä tuottajien kanssa tyyllisesti tämän päivän suomalaista pop-musiikkia, missä myös rap-perinteet ovat vahvasti läsnä. Levyltä löytyy transtekstuaalisuutta rap-perinteeseen molempien, flow:n ja biitin kautta. Levyn kappaleista löytyy tyyliesteettisesti erihenkisiä teoksia, joissa tyylin juuret tulevat hiphopin perinteistä, sekä yhdistyvät tämän päivän pop-musiikkiin. Rap-perinteen juuret kuuluvat mm. vinyyliesteetikana (Skrätsäys ja muut DJ-efektit, sekä vinyylin rahina-soundi), biiteissä ja soundeissa.

Tulkitsen että Cheekin kappaleet tehdään jonkun tunnelman saavuttamiseksi ja sitä edesauttamaan käytetään tiettyjä melodioita, sointukulkuja, rytmejä ja instrumenttejä. Havainto on linjassa myös Adamsin ja Williamsin tutkimusten kanssa. Kappaleiden ideat voivat olla myös alkuaan intertekstuaalisia, kuten Chekkonen ja Leveellä -kappaleissa, jossa kaivetaan artistin historiaa ja niistä aineksista tehdään biittiin kantava tema. Myös vierailevat artistit tulkitsen lainoiksi ja instrumenteiksi, joilla saadaan kappaleisiin haluttua tunnelmaa.

Flow:ta käytetään saavuttamaan yhtenäinen tunnelma biittien kanssa. Cheek muuntelee yleisesti käyttämäänsä särötettyä äänenmuodostusta kappaleissa saavuttaakseen esimerkiksi nostattavaa tai rentoa tunnelmaa.

Tutkimukseni on ollut lähtökohdaltaan hyvin avoin ja transtekstuaalisuus on käsitetty laajasti kaikkina transtekstuaalisesti mielenkiintoisina levyn löydöksinä tarkemmin rajaamatta. Toisaalta tämä on toiminut hyvin, koska ennakkotietoa ei juuri rap-musiikin transtekstuaalisuudesta varsinkaan suomalaisittain ei juuri ole ollut. Levyltä saatiin poimittuja runsaasti esimerkkejä erilaisista transtekstuaalisista keinoista. Jos tekstienvälisyyttä rajaisi vielä ja keskittyisi yksityiskohtaisemmin havainnoimaan tiettyjä seikkoja voisi aineistoon pureutua syvemmin ja saada tärkeää lisätietoa transtekstuaalisista tekniikoista.

Havaintoni ovat olleet subjektiivisia ja ne ovat peilautuneet omaan kokemuspohjaan, sekä tietoon. Kappaleita kuunnellessa voi yhä uudestaan ja uudestaan havaita kytköksiä toisiin kappaleisiin ja loppujen lopuksi intertekstuaalisuus on loputon suo. Mitä enemmän kokemusta

rap-musiikin ja muutoinkin musiikin perinteestä on, sitä helpompaa kytköksiä löytäminen varmasti olisi. Artisti- ja tuottajahaastattelut voisivat aukaista mielenkiintoista tietoa, kuinka transtekstuaaliset keinot mielletään sävellysprosessissa.

Analyysissä löytyi paljon yhteistä Williamsin (2010) tutkimukseen rap-musiikin lainoista. Williamsinkin väitöskirjan tuodessa tietoa rap-musiikin transtekstuaalisuudesta hyvin rajallisesti, tietoa kyseisistä ilmiöistä kentällä kaivataan. Transtekstuaalisuuden tutkimus on hiljalleen nostanut päätään ja tammikuussa 2018 aiheesta on julkaistu mielenkiintoinen kirja *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music* (Burns, L. & Lacasse S. 2018.) Tietoa aiheesta tulee kokoajan lisää, kuin myös tapoja tutkia musiikkia transtekstuaalisilla keinoilla.

Siinä missä klassista musiikkia analysoidaan siihen sopivilla tekniikoilla, jotka liittyvät kyseisen musiikin tekotapaan, on transtekstuaalisuus ja sen alaluokkien tarkastelu hyvä väline tutkia rap-musiikkia. Muiden musiikkityylien, kulttuurin ja ihmisen toiminnan lähtökohtaisesti ollessa vahvasti intertekstuaalisia, toimii se varmasti viitekehtyksenä kaikkeen maailmalta löytyvään musiikkiin.

Alpha Omega -levyltä voisi löytyä edelleen uusia havaintoja, kuten myös Cheekin aiemmista levyistä. Transtekstuaaliset löydökset, tyyliviittaukset ja tyylin muodostuminen eri aikakausina antaisivat myös uutta tietoa musiikista. Tutkimusta pystyisi luonnollisesti laajentamaan muihin suomalaisiin rap-artisteihin, ulkomaisiin rap-artisteihin ja ylipäätään minkä vaan genren edustajien musiikkiin.

Jos sä haluut -kappaleen kaltaisten rap-coverien tutkiminen avaisi uutta tietoa. Esimerkiksi Vain Elämää -ohjelmasarjan cover-kappaleista voisi saada lisätietoa, kuinka rap-covereissa käytetään transtekstuaalisuutta. Ohjelman cover-versioita olisi mielekästä tutkia myös toisin päin, eli kuinka rap-kappaleista tehdään cover-versiot perinteisemmille laulajille.

LÄHTEET

- Aaltonen, M. (2013). Populisti. Haastattelu, Image -lehdessä 27.11.2013. Verkkomateriaali: <http://www.image.fi/image-lehti/populisti>, haettu 24.10.2017.
- Aaltonen, M. (2016). *JHT: Musta lammas*. Helsinki: Otava.
- Adams, K. (2008). *Aspects of the Music/Text Relationship in Rap*.
- Adams, K. (2009). *On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music*. Music Theory Online 15.
- Adams, K. (2015): The musical analysis of hip hop. Teoksessa Williams, J. A. (2015). *The Cambridge companion to hip-hop*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Aho, M. (2007). Tekstien paljous. Teoksessa M. Aho & A. Kärjä (toim.). *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino. 121-131.
- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Bein, K. (2012): It's a Trap! An 11-Part History of Trap Music, From DJ Screw to Gucci Mane to Flosstradamus, julkaisussa *Miami New Times* 25.6.2012. Haettu 11.12.2017 osoitteesta: <http://www.miaminewtimes.com/music/its-a-trap-an-11-part-history-of-trap-music-from-dj-screw-to-gucci-mane-to-flosstradamus-6475986>
- Björnberg, A. (1984). On aeolian harmony in contemporary popular music. Kokoelmateoksessa A.F. Moore, *Critical Essays in Popular Musicology* (2007), 275-283. <http://www.tagg.org/xpdfs/bjbgeol.pdf>
- Burkholder, J. (2001). Borrowing. *Grove Music Online*. Haettu 5.3.2018, osoitteesta: <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.jyu.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052918>.

- Burns, L. & Lacasse S. (2018). *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press. doi:10.3998/mpub.9755813 (<-Tätä ei oikein löydy vielä mistään (paitsi maksullisena googlelta)
- Chang, J. 2008: *Can't stop won't stop – Hiphopsukupolven historia*. Keuruu: Otava.
- Cheek keikat 2018. Haettu 22.3.2018 osoitteesta: <http://www.meteli.net/cheek>
- Davies, H. (2001). *Filter*. Grove Music Online. Haettu 24.4.2018 osoitteesta:
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048316>.
- Dayal, G. & Ferrigno, E. (2012). *Electronic Dance Music*. Grove Music Online. Haettu 24.4. osoitteesta:
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224259>.
- Dayal, G. (2013). *Dubstep*. Grove Music Online. Haettu 26.3.2018, osoitteesta
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.jyu.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002235037>.
- Edwards, P. (2012). *How to rap: The art & science of the hip-hop MC*. Lontoo: Virgin
- Genette, G. & Lewin, J. E. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press. (Cambridge Core)
- Hilamaa, H. & Varjus, S. (2000). *Musta syke: Funkin, diskon & hiphopin historia*. Helsinki: Like.
- Hip Hop in Finland. Haettu 30.3.2018 osoitteesta: <https://hiphopfinland.com/>

- Kajikawa, L. (2009). Eminem's "My Name Is": Signifying Whiteness, Rearticulating Race, *Journal of the Society for American Music* 2009, 3(3), 341–363. The Society for American Music. doi:10.1017/S1752196309990459
- Krims, A. (2000). *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Korvenpää, J. & Kärjä, A-V. (2007). Musiikkiteknologia. Teoksessa M. Aho & A. Kärjä (toim.). *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino. 71-92
- Lacasse, S. (2000), Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music. Teoksessa M. Talbot, *The Musical Work: Reality or Invention?*. 35-58, Liverpool: Liverpool University Press.
- Laine, T. (2010). Miten kokemusta voidaan tutkia? Fenomenologinen näkökulma. Teoksessa R. Valli, J. Aaltola, & al, (2010). *Ikkunoita tutkimusmetodeihin: 2, Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin* (3. painos). Jyväskylä: PS-kustannus.
- LaRue, J. (1992). *Guidelines for style analysis* (3. ed.). Warren (Mich.): Harmonie Park Press.
- Lena, J. (2006) Social context and musical content of rap music, 1979–1995. *Social Forces* 85(1) 479-496. <https://doi.org/10.1353/sof.2006.0131>
- Lilja, E. (2007). Musiikkianalyysi. Teoksessa M. Aho & A. Kärjä (toim.). *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino. 132-158.
- Lyytikäinen, P. (1991). Palimpsetit ja kynnystekstit - Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus. Teoksessa: A. Viikari (toim.). *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 145-179.

- Makkonen, A. (1991). Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa A. Viikari (toim.). *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Mikkonen, J. (2004). *Riimi riimistä: Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*. Helsinki: Otava.
- Miyakawa, F. (2012). *Hip hop*. Grove Music Online. Haettu 10.12.2017 osoitteesta: <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.jyu.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224578>.
- Morgan, J. (2012). *Gangsta rap*. Grove Music Online. Haettu 10.12.2017 osoitteesta: <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.jyu.fi/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224365>.
- Nattiez, J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton (N.J.): Princeton University Press.
- Paleface (2011). *Rappiotaidetta – Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like
- Rapila, S. (2015). *Asiat, joita et ehkä tiennyt Cheekin Alpha Omega -albumin kappaleista*. Haastattelu, Voice.fi -verkkosivuilla 23.11.2015. Haettu 10.11.2017 osoitteesta: <https://www.voice.fi/musiikki/a-86148>
- Rentola, R. 2014. ”Vuodesta toiseen oon tän paskan kuningas” – rap-imago rap-artisti Cheekin lyriikoissa. Suomen kielen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- Rose, T. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover (N.H.): Wesleyan U.P.
- Run the Trap -verkkosivu. Haettu 11.12.2017 osoitteesta: <https://runthetrap.com/what-is-trap-music/>

Schloss, J. (2014). *Making beats: The art of sample-based hip-hop*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Spotify. Haettu 3.12.2017 osoitteesta <https://www.spotify.com/fi>

Tamminen, R. (1993). *Tiedettä tekemään*. Jyväskylä: Atena.

Tieteen termipankki -verkkosivu. Haettu 29.3.2018 osoitteesta:

<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Termipankki:Etusivu>

Turunen, S. (21.11.2017). Cheekin jäähyväiskonsertin liput myytiin loppuun alle minuutissa – heti perään tieto lisäkeikasta [Ylen uutinen]. Haettu 22.3.2018 osoitteesta: <https://yle.fi/uutiset/3-9940785>

Walser, R. (1995). Rhythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy, Julkaisussa *Ethnomusicology*, 39, ss. 193-217.

Wang, O. (2012) Beat-Making. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Haettu 16.10.2017 osoitteesta: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2218626>.

Westinen, E. (2014). The Discursive Construction of Authenticity. Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture. Jyväskylän yliopisto. Taiteen ja kulttuurintutkimuksen laitos. Väitöskirja.

Who Sampled -verkkosivu. Haettu 5.3.2018 osoitteesta: <https://www.whosampled.com/>.

Williams, J. 2009. *Beats and Flows: A Response to Kyle Adams, 'Aspects of the Music/Text Relationship in Rap,'* Music Theory Online. Haettu 26.1.2016 www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.2/mto.09.15.2.williams.html.

Williams, J. (2010). *Musical borrowing in hip-hop music: theoretical frameworks and case studies*. väitöskirjatyö, University of Nottingham.

Williams, J. (2014) Theoretical Approaches to Quotation in Hip-Hop Recordings, teoksessa: *Contemporary Music Review*, 33:2, 188-209, DOI: 10.1080/07494467.2014.959276

Williams, J. (2015). Intertextuality, sampling, and copyright. Teoksessa Williams, J. *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, s. 206-220). Cambridge: Cambridge University Press.

Woods, A. 2009. *Rap Vocality and the Construction of Identity*. University of Michigan.

Aineistolähteet

Cheekin albumit:

Cheek (2015). Alpha Omega [CD]. Warner Music Finland Oy & Liiga Music Oy.

Soittolistat:

Spotify - *98 States of Mind* -soittolista. Haettu 3.12.2017 osoitteesta:

https://open.spotify.com/user/cheek_official/playlist/6VXLWWvj74Y8IuXqEaFoYx

Spotify - *Cheekin kesäbiisit* -soittolista. Haettu 3.12.2017 osoitteesta:

https://open.spotify.com/user/cheek_official/playlist/4NqiOgVzFj1VSypnO0fZp3

Spotify - *Keikka-auton soitetuimmat (2010-2012)* -soittolista. Haettu 3.12.2017 osoitteesta:

https://open.spotify.com/user/cheek_official/playlist/1U2dFDm0PLaBP65PNtWBvy

Spotify - *Soitossa tänä vuonna* -soittolista. Haettu 3.12.2017 osoitteesta:

https://open.spotify.com/user/cheek_official/playlist/1y2RasW4A7a6sthPWhzU8h

LIITTEET

Liite 1. Me Ollaan Ne -kappaleen multiriimit

1	W	2	X	3	Y	4	Z
							Mä tuun
ovesta	sisään taas	todeta	pitää, mä en	jaksa	koheltaa	mitään.	Me
ollaan	ne, jotka	todella	kysyy	ovella	pokelta	jkää.	Jengi
polleena	soveltaa	kovempaa,	silti	ovet vaan	pysyy	todella	posessa.
Mitä	muuta voit	olettaa kun	taskus ei	monella	olekkaan	mitään.	Me
ollaan	ne, jotka	rokkaa ja	rollaa.	Osataan	boolaa kun	dogaamas	ollaan. Kun
nollataan	skoolataan	vodkaa ja	soodaa.	Vosut halua	lähtee	ottamaan	pollaan. On
veneitä	ja vesi-	jettei	tajutaan	muutakin kun	pullojen	eti-	kettei. Ollaan
Saarisen	luentojen	esi-	merkkei,	ylä-	femmaillaan	presi-	denttei.
Ylä- ja	ala-	maail-	maa, niin	kylällä	sana	rai-	kaa, et
ollaan	pinnal-	la ja	saatanan	syvällä	samaan	ai- ka-	an. Musta
koskaan	sini-	veristä	et saa	klubeil-	la tuu	tsekkaa	Mut
meille	minis-	terit tääl	tekstaa	kun ne	haluu	flexaa	

Multiriimiryhmät

A: O-E-A

B (A+B): I-ÄÄ

C: O-A-E

D (A+D): Y-YY

E: O-A-A-O-A

F: E-I-E-EI

G (G+F): U-O-E

H: Y-Ä A-A-I-A

I (I+J): I-I-E-I-Ä

J: E-A

K (K+J): U-E-I-A-U

Liite 2. Driving Patterns – ”Ajo-teemat” (Williams 2010, 252-253)

Example 5.1—”Ghetto Gospel” (0:29–0:53)

2Pac ”Ghetto Gospel” [Driving Pattern]

Synthesizer

Synth.

Examples 5.2–5.4: ’Driving patterns’ in rock music

”Smoke on the Water” - Deep Purple

Electric Guitar

Electric Guitar

E. Gtr.

E. Gtr.

”Paranoid” - Black Sabbath

Voice

Electric Guitar

Megadeth - ”Symphony of Destruction”

Electric Guitar

Electric Guitar

Examples 5.5–5.7: ‘Driving pattern’ in other Eminem productions

50 Cent - "Patiently Waiting"

Opening beat at 0:08

Synthesizer

The Game - "We Ain't"

Synthesizer

"Crazy in Love" - Eminem

Synthesizer

5
Synth.