

FLYTSØNER

EVEN IGLAND DIESEN, BJARNE MARKUSSEN OG
KJELL ANDREAS ODDEKALV (RED.)

FLYTSONER

STUDIAR I FLOW OG
RAP-LYRIKK

sap SCANDINAVIAN
ACADEMIC
PRESS

Flytsoner. Studiar i flow og rap-lyrikk

© Spartacus Forlag AS / Scandinavian Academic Press, 2022

Utgitt med støtte fra Universitetet i Agder, Universitetet i Stavanger, Universitetet i Oslo (ved RITMO), Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet og Institusjonen Fritt Ord.



FRITT ORD

Omslagsdesign: Punktum forlagstjenester

Omslagsfoto: Jacob Langvad Nilsson / NTB. Jørg-1 med Poppa Lars og hjelperapper Motor-Ola viste gode live-takter på Roskilde Festival 2001. Et norskdominert publikum var med fra start til slutt på gruppas rytmer og rap.

Sats: Punktum forlagstjenester

Satt med Garamond Premier Pro 11/14

Denne boken er utgitt Open Access og er omfattet av åndsverklovens bestemmelser og Creative Commons-lisens CC BY-NC 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

Denne lisensen gir tillatelse til å kopiere, distribuere, remixe, endre og bygge videre på materialet. Lisensgiveren kan ikke tilbakekalle disse frihetene så lenge lisensvilkårene blir fulgt. Disse innebærer å oppgi riktig kreditering, inkludere en henvisning til lisensen, samt opplyse om hvilke endringer som er foretatt. Dette skal gjøres på en rimelig måte, men ikke på noen måte som tyder på at lisensgiveren godkjenner tredjeparten eller bruken av verket. Materialet kan ikke brukes til kommersielle formål. Det er ikke tillatt å søke juridiske vilkår eller teknologiske tiltak som juridisk begrenser andre fra å gjøre noe lisensen tillater.

ISBN 978-82-304-0343-3

Det må ikke kopieres fra denne bok i strid med åndsverkløven eller i strid med avtaler inngått med KOPINOR.

Scandinavian Academic Press

c/o Spartacus Forlag AS

Pb. 6673 St. Olavs plass, 0129 Oslo

scandinavianacademicpress.no

Innhold

Forord	7
Introduksjon: Kva er rap og flow?	9
<i>Even Igland Diesen, Bjarne Markussen og Kjell Andreas Oddekalv</i>	
Rytmiske bumerke	33
Elling Borgersrud, Runar Gudnason, Lars Vaular og Linni	
<i>Kjell Andreas Oddekalv</i>	
Stemmestrømme I	73
Rapbegrebet 'flow'	
<i>Jakob Schweppenhäuser</i>	
Stemmestrømme II	107
Konturer af en raprytmisk utviklingslinje	
<i>Jakob Schweppenhäuser</i>	
Rap a cappella	177
Prosodiske strukturer i en norsk rap-stemme	
<i>Jan Kristian Hognestad</i>	
Enquête om rap	205
<i>Deltakarar: Alexandra d'Urso, Andrea Dankiç, Even Igland Diesen, Ida Madsen Hestman, Inka Rantakallio, Kholebeatz</i>	

Rim mod rim	225
Om rimet som poetisk element i dansk battle-rap	
<i>Niklas Ilsted Smith</i>	
Rappens sproglige overskud	271
Betydningen af rim, associationsrækker og kreativ sprogbrug i Sivas' raplyrik	
<i>Claus K. Madsen</i>	
<i>Let Them Eat Chaos</i>	307
Kæ Tempest som rap-poet	
<i>Bjarne Markussen</i>	
Mellom rap og <i>spoken word</i>	351
Om George Watsky	
<i>Fredrik Marcussen</i>	
Om bidragsytarane	391

Forord

Denne boka handlar om rappens lyrikk – om orda og måten dei vert framførte på i rap-musikk. Rap er ikkje tale og ikkje song, men noko midt imellom. Sjølv om rappen også er melodisk, er det den rytmiske framføringa ein umiddelbart legg merke til, det som kallast *flow*. I flowen flyt språkleg og musikalsk rytme saman på intrikat vis.

Rap er munnleg lyrikk, og den mest populære forma for lyrikk i det 21. århundret. Den har spreidd seg frå den urbane amerikanske *hooden* til dei mest bortgjemte avkrokar på kloden. Det er mykje protest og sjølvhevdning i rappens lyrikk, men òg sårheit, samkjensle og leik. Det siste finn vi ikkje minst i dei fantasifulle ordspela og rima. Rapperne har revitalisert rim-kunsten.

Boka gir først ein introduksjon til omgrepa rap og flow, og til rap-lyrikkens mest karakteristiske trekk. Deretter fell kapitla i to delar: Den første handlar om den rytmiske og melodiske framføringa av rap, altså flowen; den andre tar for seg form og innhald i eit utval rap-tekstar. Artistane som omtalast er norske og danske, med unntak av éin engelsk og éin amerikansk rappar. Målet er ikkje å presentere dei mest kjende eller representative

artistane, men å få eit innblikk i rappens kunst – både dei muskalske, lyriske og performative kvalitetane. Perspektivet i boka er såleis estetisk, ikkje kulturhistorisk. Bidragsytarane kjem frå ulike disiplinar: litteratur-, musikk- og språkvitskap. Analysane deira tar for seg låtar av Elling Borgersrud, Runar Gudnason, Lars Vaular, Linni, MC Einar, SuparDejen, Deichkind, Jaa9, Sivas, Kae Tempest, George Watsky og danske battle-rapparar som Geeza G og Vigsø.

Mellom dei to delane har vi plassert ein enquête, ei spørjeundersøking, kor seks deltakarar blir utfordra til å dele sine opplevingar og tankar om rap. Svara deira vitnar mellom anna om den eksistensielle betydninga denne kunstforma har fått for mange.

Flytsoner rettar seg mot forskarar, studentar, lærarar og rapfans. Boka spring ut frå Forskningsgruppe for sanglyrikk, som har base ved Universitetet i Agder, men medlemmar frå mange institusjonar. Redaktørane takkar Universitetet i Agder, Universitetet i Stavanger, Universitetet i Oslo (ved RITMO) og NTNU for økonomisk støtte. Takk også til Kristian Wikborg Wiese og Sivje Felldal i forlaget Scandinavian Academic Press for god hjelp og stort tolmod. Ikkje minst takkar vi bidragsytarane for stor innsats.

Trondheim, Kristiansand og Oslo, september 2022

Even Igland Diesen, Bjarne Markussen
og Kjell Andreas Oddekalv

Introduksjon: Kva er rap og flow?

Even Igland Diesen, Bjarne Markussen og Kjell

Andreas Oddekallv

Skandinavisk rap er slagkraftig, og han treff og verkar på tvers av generasjonar. På byrjinga av 2020-talet høyrer 10-åringane på 13-årige Capow x 2G sin «31. etasje», dei i 20-åra diggar ungdomsfenomenet Undergrunn og dei på 50 høyrer på nye utgjevingar frå Tommy Tee, og så høyrer alle mellom 10 og 100 på nasjonalskatten Karpe. Rap dominerer hitlistene i alle dei skandinaviske landa. Dei tre mest strømma artistane i Sverige i 2021 var Hov1, Éinar og Dree Low, alle hiphop-acts. I Danmark dominerte medlemmar frå rap-crewet B.O.C. strøymelistene, både som gruppe og soloartistar.

Øyvind Holen rissar opp norsk hiphop-historie i *Hiphop-hoder: Fra Beat Street til bygderap*,¹ der undertittelen viser til kultfilmen som introduserte skandinavisk ungdom for rap-musikk og hiphop-kultur i 1984. For nokre var dette livsendrande. Fascinasjonen var så stor at det fort danna seg sterke subkulturelle hiphopmiljø. Grafittimålarar og breakdansarar sette sitt preg på dei store byane, og fram mot tusenårsskiftet etablerte

rap-musikken seg som ein markant og varig del av musikkscena i alle dei skandinaviske landa. Startskotet var det same i heile Skandinavia, men rap-utviklinga i dei ulike landa har vore noko ueinsarta. I Danmark slo til dømes morsmålsrappen an tidleg. Gruppa MC Einar² sitt suksessalbum *Den nye stil* kom allereie i 1988. I Sverige er Just D sin debut frå 1990 eit tilsvarende pionerarbeid. I Noreg gir Gatas Parlament ut EP-en *Fra Autobahn til union* i 1994, men den sirkulerer i undergrunnen. Morsmålsrappen slo først verkeleg til i Noreg etter at «Vinden har vändt» av svenske Petter blei ein tverrnasjonal monster-hit i 1998, og det vart ein slags ketsjupflaskeeffekt rundt tusenårsskiftet med fleire viktige album frå mellom anna Tungtvann, Pen Jakke og Klovner i Kamp. Fellestrekk er likevel tydelege: Rap har etter kvart blitt det dominerande hiphop-estetiske uttrykket, og stadig meir av den populære skandinaviske rappen blir framført på dei nordiske språka. I denne prosessen har det skjedd ei form for demokratisering. Nye generasjonar rapparar har utfordra og utvikla rap-musikken og førestillingar om kva rap er. Rap betyr meir for fleire, ikkje berre for dei subkulturelt innvigde; rap-fascinasjonen har fått innpass i fleire miljø og på fleire felt, også det akademiske; og den faglege rap-interessa har blitt stuerein.

Nokre meiner at rappen har blitt altfor stuerein når forskarar og lærarar skriv og underviser om den rap-lyriske tradisjonen, driv med omfattande rap-prosjekt i lærarutdanning og skule, og inviterer rapparar på litteraturfestivalar. «Heads» med tette band mellom eigen identitet og hiphop-kulturell tilhørsle kan nok oppleve det at subkultur blir mainstream- og høgkultur som ein altfor høg pris og at rappens «opphevelege form» er trua. Vi som redigerer denne boka, har ei anna innstilling. Vi ser på fascinasjonen som ei felles plattform, for oss og andre rap-interesserte. Derfor er dette ei bok for både forskarar og studentar som ønskjer å forstå meir av vår tids mest populære

lyriske uttrykk, og for alle andre som diggar rap og lurar på kva som er så fett, så bra og så stilig ved rap-låtar. Det store interesse- og lyttarfellesskapet er god nok grunn til å setje kunstforma i sentrum og utforske rappens tekstar og flows, framfor kulturen som musikkforma spring ut av. Interesse for tekst og musikk er altså det utgangspunktet forfattarane av denne boka deler med deg som lesar. Kva er det som gjer at Silvana Iman, Karpe og Malk de Koijn høyrer så feite ut, og kva er det som gjer at vi lyttar til det dei rappar, og knyter det til våre egne liv?

Rap og hiphop

Orda rap og hiphop blir ofte brukt om ein annan, og årsaka er at rap opphavleg var (og framleis er) nært knytt til den musikkforma og kulturen som kallast «hiphop». Men det finst òg rap som ikkje er knytt til denne musikken og kulturen, eller som har utvikla seg i egne retningar og berre har eit snev av moderkulturen att. I britiske sjangrar som grime, UK garage og UK drill er rapping den mest brukte vokalteknikken. Også *spoken word*-poetar rappar ved høve, og i vår tid finn vi rapping i både pop, jazz, techno og musikalar. Dermed er det sjølvsagt at rap ikkje er identisk med eller vert definert av musikkstil eller sjanger. I denne boka refererer «hiphop» til eit *kulturelt* fenomen som omfattar fleire uttrykk, som DJ-ing, breaking, graffiti og hiphop-musikk. «Rap» står derimot for ein bestemt *vokalpraksis* som historisk har vore tett knytt til hiphop-sjangeren, men som i aukande grad førekjem også i andre musikksjangrar. Denne praksisen har ei rekke kunstnarlege aspekt som den røynde rap-lyttaren kan vere oppteken av, både av vokalteknisk, metrisk, retorisk og innhaldsmessig art, og det er i desse dimensjonane ein kan finne og nyte rappens variasjon, kompleksitet og innovasjon.

Rap, song og tale

Vi kan intuitivt identifisere *rap* som ein særeigen uttrykksform. Det er ikkje *tale* – til det følgjer rappen musikkrytmens reglar i altfor stor grad. Stavingane er *regulære* på ein heilt annan måte enn i talespråket, og følgjer musikkrytmen si underdeling av taktslaga i ulike kombinasjonar av åttandedelar, sekstandedelar og triolar. Men vi skil også intuitivt mellom rap og *song*. Sjølv om rappen har melodi, og denne på eitt eller anna vis er tilpassa tonaliteten i musikken (noko som skil seg frå *talemelodien* ein studerer i lingvistikken, som ikkje følgjer musikkens tonale rammeverk), så er han som regel langt meir *talener* enn det vi tenkjer på som typisk song. Der songmelodien breier seg over mange ulike tonar – ofte med melismar (fleire ulike tonar på éi staving) og relativt få ord per takt – og linjene strekk seg over fleire taktar der melodien følgjer endringane i det harmoniske forløpet, så har rappen eit meir avgrensa melodisk omfang, men desto fleire ord per takt. Det er som regel langt færre ulike tonar i ein rap-melodi, rytmen står i sentrum på ein heilt annan måte, og den høge stavingsfrekvensen gjer at rapparen kan skape avansert kryssrytmikk ved å plassere trykksterke stavingar på 'uventa' stadar.

Grenseoppgangane er likevel ikkje enkle. Ved nærare lytting viser det seg at mykje av det vi oppfattar som rap, nokre gonger faktisk er song (med tradisjonell songmelodi) og andre gonger iblanda song. Her slår intuisjonen feil, kanskje fordi den musikkalske og kulturelle konteksten signaliserer «rap». Det er stor skilnad på tidleg (80-tals) rap som grensar mot song, og den nesten anti-melodiske 90-tals «golden age» *boom-bap*-en til Nas og andre austkyst-heltar. Framveksten av sørstats-rap med *chopped and screwed* frå Houston og etter kvart *trap* frå Atlanta, som har lågare tempo enn på aust- og vestkysten, la grunnlag

for ein enda meir sangnær rap. Og på grunn av T-Pains *Rappa Ternt Sanga* og Kanye Wests *808s & Heartbreak* vart *auto-tune*-songen ein vanleg måte å framføre hip-hop-vers på. Desse flytande grenseområda mellom rap og song minner oss på at korkje rytme eller melodi er objektivt målbare einingar. Erfaringa av musikk blir konstituert i eit samspel mellom ytre lydlege impulsar og indre kognitive skjema, og dei siste er i høg grad prega av kultur. Dermed må ein definisjon naudsynleg innehalde meir enn berre dei lingvistiske og musikalske dimensjonane rytme og melodi. Kanskje er «rap» meir ein slags *gestalt* enn ein målbar storleik. Vi kan ikkje alltid sette fingeren på nøyaktig *kva* i rappen som gjer det til rap, men vi veit intuitivt at det *er* rap. Nokre definerande parameter finn vi i det rytmiske og det melodiske, og i fraserings, takt og stemmebruk, men det er flust av tvilsdøme og unntak frå trendar og reglar. Det som er sikkert, er at rap er eit *musikalsk* uttrykk, og ikkje tale satt oppå musikk.

Omgrepet flow

Vi har definert rap som ein *vokalteknikk*. I dette ligg alle dei ulike lydlege og performative aspekta i rap-uttrykket, mellom anna den heilt sentrale parameteren *flow*. Flowen³ inneber eit samspel mellom språkleg og musikalsk rytme, men er òg prega av andre faktorar, til dømes intonasjon og rim. Vi vil ikkje omsetje ordet til norsk, dels fordi det er godt etablert i rap-diskursen og dels fordi meiningsnyansar fort kan gå tapt.

Går ein inn i rap-litteraturen, kan ein få inntrykk av at det finst like mange definisjonar av flow som det finst rapparar, fans og forskarar. Hos fleire amerikanske forskarar står den metaforiske dimensjonen sentralt. Tricia Rose, sosiolog og ein av pionerane i hip-hop-forskinga, skriv: «Rappers speak of flow

explicitly in lyrics, referencing to an ability to move easily and powerfully through complex lyrics as well as of the flow in the music.»⁴ Forfattaren Alexs Pate fokuserer også på den fram-overretta, strøymande rørsle: «All of the images, rhymes and ideas held within the body of a rap/poem must coalesce into a whole. And the whole must move fluidly from beginning to end. This fluid movement – sometimes breakneck, sometimes languid – we call the flow.»⁵ Desse elementa – ei rørsle fram-over, kraftfull, men mødelaus – er ein endefram analogi til elva som grev seg fram gjennom landskapet. Likevel er det nokre motsetnader i skildringane. Der Rose kallar flow for ei *evne* som rapparar har, nyttar Pate det om eit *aspekt* ved rappen. Både nyttar også rørsleanalogien som noko automatisk positivt, men det finst jo også *dårleg* flow? Når ein konfirmasjonstale-rap eller ei TV-reklame som prøvar (og feilar i) å bruke rap med ei slags ironisk distanse, slit med å sortere stavingstrykk og taktslag og lagar tullestyntaks for å få rimande ord i «riktig» posisjon, så er det ikkje slik at rappen ikkje har flow – det er berre ein flow som ikkje er særleg kul å høyre på. Men også her er det motstridande meiningar hos rap-entusiastar, kritikarar og utøvarar, for det veks heile tida fram nye flow-stilar og innfallsvinklar som bryt med det som tidlegare har vore sentrale estetiske ideal. Ein nesten mekanisk rytmisk presisjon var lenge eit kjennemerke på ein dyktig MC, men etter kvart byrja mange å leike seg med meir ujamn taiming. Big Boi frå OutKast (slutten av 90-talet) var tidleg ute, og yngre rapparar som Lil B og Chief Keef (10-talet) gir enda meir blaffen i rytmisk nøyaktigheit. Det er ikkje feil, det er gjort med overlegg. Likeins har generasjonar med rapparar lært seg at ein skal vere *laidback* som Snoop Dogg, og om noko rappe litt «bak» beatet. I nyare tid har rapparar som Lil Yachty og Blueface vist at energisk og ivrig «frampå-rapping» er eit heilt legitimt alternativ.

Rose og Pate sine posisjonar gjer det tydeleg at flow blir brukt om både individuelle og kollektive forhold. Ein flow er personleg, men han er òg uttrykk for det å vere del av eit fellesskap. Den mangefasetterte bruken av ordet kan tyde på at den individuelle rappar-signaturen er å finne i eit tverrsnitt av mange ulike flows og relaterer seg til fleire flow-stilar. Flowen får dermed ein eksistensiell dimensjon – den seier noko om kven rapparen er i verda. Slik sett blir flowen ein måte å realisere seg sjølv på. Men det er framleis ikkje klart frå bruken av ordet kva det eigentleg *er*. Rap-entusiastar vil ofte bruke flow om det personlege uttrykket til ein rappar: «Ho har ein feit flow», «flowen til X er veldig spesiell», «ingen kan kopiere flowen hans», men i neste augeblikk er det snakk om konkrete musikalsk-rytmiske detaljar: «Det er så kult når flowen blir raskare i andre del av verset», «det er ein sekvens med off-beat flow» (ordtrykket er mellom taktslaga i staden for på), «flowen er veldig intrikat i byrjinga av verset». Og som om ikkje det var nok, er det også vanleg praksis å knyte flow-omgrepet til breiare stilretningar enn dei personlege, som til dømes når nittitalsentusiastar snakkar om skilnaden mellom east coast- og west coast-flow, eller den litt yngre hiphopparen har ein preferanse for «triol-flow» – kjenneteikna av at det stort sett (men ikkje alltid) er tre like lange stavingar per taktslag (som når svenske Juice i låta «Reload» rappar «när jag är i studio, ni spinnin»). Desse stilretningane er kanskje kjenneteikna av musikalske parameter, men det målast med breie penselstrøk i staden for å fokusere på spesifikke rytmiske augeblikk.

«Flow» tyder altså fleire ulike ting på éin gong. Det er den spesifikke rytmiske strukturen i eit stykke rap, det er det personlege rytmiske stiluttrykk til rapparen, det er breiare under-sjanger- eller gruppe-stilar og det er alt dette samtidig. Sjølv om desse ulike måtane å nytte omgrepet på kanskje kan verke inkompatible, vert dei nytta side om side og om ein annan, og

det vil neppe endre seg uansett kor mange akademiske artiklar som kjem med avklarande definisjonar. Dei mange fasettane av ordet er kanskje nettopp det som gir det den krafta det har, og som gjer at så mange er fascinerte og opptekne av det? Jamt over kan det likevel sjå ut som at dei som vil drive tekniske analysar og nærlesingar, vel å halde seg til ein definisjon som omfattar dei rytmiske bestanddelane i rappen. Slik er det også i denne boka, sjølv om forfattarane til ein viss grad er usamde om kva desse bestanddelane er og skal vere. Til dømes reknar Kjell Andreas Oddekalv *rima* som ein konstituerande del av flowen, medan Jakob Schweppenhäuser ikkje gjer det. Toneleie og *melodi* har også ein heil sentral rolle i å definere rappens rytmiske struktur, men om det bør reknast som ein del av flow eller som ein eigen dimensjon av rap-uttrykket, er eit ope spørsmål. Men dette er ikkje staden der definisjonen av omgrepet skal skrivast i stein. Det er, som vi ser, såpass fleirtydig og omdiskutert at strenge definisjonar alltid vil utelate viktige nyansar. «Flow» grip inn i kjernen av kva rap er, både på individuelle, kollektive, strukturelle og sjangermessige nivå. Vi har derfor valt å la forfattarane ta del i utforskinga av omgrepet, diskutere seg imellom, og nytte eigne definisjonar spissa inn mot innhaldet i sine respektive kapitittel.

Kva er så tilhøvet mellom flow og rap-lyrikk? Dei er to samantvovne dimensjonar av eit komplekst musikalsk og språkleg uttrykk. Flowen *tilfører* orda meining på ulike måtar, ladar dei med intensitet, ironi, alvor, kommunikativ kraft. Rap-teksten er utarbeidd med tanke på framføring, ikkje på stille-lesing. Den blir 'gestalta' gjennom flowen. Samstundes har teksten nokre dimensjonar som ikkje let seg fange av flow-analysen, men som krev andre analytiske reiskap. Når vi legg hovudvekta på flow i første del og rap-lyrikk i andre del av denne boka, er det altså ikkje i den tru at dei kan skiljast. Det er ein gjensidig påverknad mellom dei musikk-rytmiske strukturane, dei lyriske strukturane

og det semantiske innhaldet, og vi vonar og trur at dette kjem tydeleg fram, både i forholdet mellom dei to delane og i kvart einskild kapittel.

Rap-versets oppbygging

Rap-låtar har ei gjenkjenneleg form som vekslar mellom vers og refreng. Når vi snakkar om rap-vers, er det viktig å merke seg at vi bryt med lyrikkteoriens vers-omgrep, kor verset tyder ei verse-linje. Her har hiphop-feltet vunne terreng, og både i akademiske tekstar og i daglegtale er rap-verset ei samling verselinjer, altså det vi i samband med skriftlyrikken kallar ei strofe.⁶

Rappen er uløysleg knytt til beatet,⁷ og trass det musikalske mangfaldet i dagens rap er det mest markerte og samlande trekket at beatet driv framover i 4/4 takt. Flowforskaren Nathaniel Condit-Schultz har i ein stor korpusstudie, *MCFlow*, vist korleis vers- og refrengstrukturen gradvis blei formalisert i løpet av 1990-talet, slik at det etablerte seg ein slags standard med 16-taktars vers og 8-taktars refreng (hook).⁸ Eit døme på denne standardformen er «Toyota'n til Magdi» av Karpe – lytt og tel taktar, og 16/8/16/8-formen openberrar seg. Parallelt med den rytmiske formaliseringa vart det òg større variasjon i frase-lengd og rim-plassering. I nyare tid (2010-talet og utover) har puls-tempoet i det typiske rap-akkompagnementet (beatet) stadig sokke, og dette har vore med på å endre både form og flow. Den populære triol-flow-stilen som vaks fram rundt Migos og andre trap-artistar, er ein naturleg konsekvens av eit lågare puls-tempo,⁹ og 12-taktars-verset (som i lågt tempo varar om lag like lenge som 16 taktar ville gjort i eit høgare tempo) er kanskje på veg til å bli den nye standarden. Om vi skal halde fast ved Karpe-døma, så kan ein høyre tydeleg skilnad mellom tre- og firedelt underdeling

i Magdi sitt vers på «Gunerius» (han rappar først på 32.-delar og så med triolar frå «Og jeg var sikker på»), medan «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din» viser eit klassisk moderne 12-taktars vers. I alle høve, uansett om dei nyttar 12 eller 16 taktar, er det ein stram symmetrisk grunnstruktur rapparane tek utgangspunkt i når dei byggjer teksten og flowen i relasjon til beatet.

Rim og andre språklege særtrekk

Rap-lyrikkens røter finn vi hovudsakleg i svart kultur. Musikk-journalist og -forskar Alice Price-Styles skisserer i *The Cambridge Companion to Hip-Hop* ei utviklingslinje frå afrikanske munnlege tradisjonar, mellom anna framførde av vest-afrikanske *griots*, via slavesongar til talking blues, jazzpoesi og 60- og 70-talets *spoken word*. Ho trekkjer òg fram jamaicanske DJ-ars *toasting* som ein viktig forløpar for rap-forma.

Forskarar har gjort ulike forsøk på å beskrive kva rap er og kva som kjenneteiknar rap-lyrikk. I *Book of Rhymes* trekkjer litteraturvitaren Adam Bradley fram seks karakteristiske aspekt: rytme, rim, ordspel, historiefortelling, stil og *signifying*.¹⁰ Dei fire første kategoriane knyter seg altså til velkjende litteratur- og lyrikkteoretiske felt og omgrep. Dei to siste er meir kulturbetinga. *Stil* er for Bradley det som grip om det personlege og unike hos rapparen, særegenheita som kjem fram i den unike stemma. *Stil* er dermed også nært knytt til ein rappars flow og typiske tekstinnhald. *Signifying* er ei særskild form for tydingsdanning. Bradley forklarar det som ein skrytande, dissande og sjølvhevdande og -refererande retorisk praksis, og framhevar det refererande eller peikande som eit heilt sentralt trekk ved munnlege afrikanske og afro-amerikanske former. Rapparar peiker i sine songar på seg og sine, deg og dine, politi og tjuv, politiskar og kjendis. Dei peiker på

dette og hint, bøker og filmar, luksusvarer og mat-tradisjonar. Dei peikar ut ting og trekkjer merksemda mot tingens natur, historie, manglar og kvalitetar, og når dei gjer dette, peikar dei òg tilbake på seg sjølv og si eiga verd. Når Kendrick Lamar brukar ei referanse til det dyre, fancy senneps-merket Grey Poupon i låta «HUMBLE.» – «This that Grey Poupon, that Evian, that TED talk» – så er det ikkje *berre* for å vise fram at han har dyre vaner og at rappen hans er tilsvarande sofistikert og intellektuell. Poupon-referansar i rap-historia strekkjer seg tilbake til i alle fall 1992.¹¹

Det er nokre språklege trekk som utmerkar seg i rap-lyrikken. Generelt er den prega av ei leikande og eksperimenterande haldning. Rappen flyt over av rim, ordspel, sjølvskryt, fornærmingar, språkleg klang og allusjonar til populærkulturelle fenomen. I lyrikkhistorisk perspektiv er det ikkje tvil om at rappen representerer ei revitalisering og vidareutvikling av rim-lyrikken, altså den diktinga som er bygd opp omkring nokolunde faste rim- og rytmeskjema. Her har rapparane vist ei vilje til eksperimentering som ein må tilbake til dei romantiske poetane for å finne maken til. «New York *City gritty committee pity the fool / that act shitty in the midst of the calm the witty*», rappar amerikanaren Pharoahe Monch i låta «Simon Says». «Ej ligge opp på *setra* og ete *feta* / ei femkilosbytte ej he kjøpt på *Kreta* / på *krita*, ej drikke *Retsina* / det e den *finaste* ta alle *fine vina*», melder Runar Gudnason i Side Brok i låta «Setra».¹² Rapparane set si ære i å få dei raraste ting til å rime, og denne evna har rap-publikummet og -tradisjonen sett høgt. Riminga let seg gjere munnleg i langt større grad enn skriftleg. Rappens rim har ulike oppgåver: Dei bidreg til den samla rytmikken, lagar vokal velklang, bind saman språklege fraser til større meningsfulle einingar og skapar nye, overraskande koplingar mellom ord og uttrykk som i daglegspråket ligg langt frå kvarandre. Med dei faste rytmiske skjema som beatet gir, blir den rimande fridomen staden kor den eine

rapparen skil seg frå dei andre. Rimas oppbygging og innhald og korleis dei byggjast saman i flow, er dermed dit både publikum og kritikarens øyre og auge er retta.

For å analysere rap-versa kan ein nytte omgrep som metrikken stiller til rådighet, som allitterasjon og assonans, ekte og uekte rim, halvrim, kløyvde rim, innskotne rim osb. Men metrikkens vokabular er tilpassa den skriftlege lyrikken, og i møtet med raplyrikken høver det ikkje alltid. Munnleg lyrikk kjem ikkje som verselinjer på papir, men som ordstraumar i tid. Då blir omgrep som «enderim», «innrim» og «midtrim» lite eigna, fordi dei er definerte ut frå sin plass i verselinja. Rett nok finn vi noko som *minner* om enderim, særleg i *old school*-rap som gjerne lar ei setning eller eit setningsledd gå over éi takt og legg rimet på det fjerde, tunge slaget. Firaren fungerer då som linjeslutt. Men hos Pharoahe Monch, Runar Gudnason og andre vert saka meir komplisert, og behovet for andre omgrep trengjer seg på. Problemet er todelt: For det første blir sjølve linje-omgrepet flytande og uklårt i rap, og for det andre knyter rima saman *større* einingar enn 'linjer'. Omgrep som *rimkompleks*, *rimklasse* og *kjederim* har derfor vore nytta for å skildre tekstsekvensar som er dominerte av eit bestemt rimmønster (til dømes *-itty* eller *-eta* i døma ovanfor). Rima som byggjer overgangar eller bruer mellom to ulike rimkompleks, kallast *rimbruer*. Til dømes byggjer ordet «krita» bru mellom «Kreta» og «Retsina». Nokre rim er likevel viktigare enn andre i versets struktur. *Primære rim* (eller hovudrim) har ein metrisk, versbyggande funksjon, medan *sekundære rim* har ein stilistisk, utfyllande funksjon.¹³

Set vi dei terminologiske spørsmåla til side, kan vi argumentere for at rappen legg for dagen ei anna *haldning* til riminga enn den vi tradisjonelt finn i skriftlyrikken. Rim-akrobatikk og humor gir kredibilitet, og rimtypar som i skriftlyrikken har hatt lav status, kan i rappen få høg status. Til dømes ser rapparane bort frå kravet

om «reine rim», det vil seie lyd-likskap frå siste trykksterke vokal og ut ordet (*rein : bein*).¹⁴ «Ureine rim» eller halvrim (*slant rhymes*), kor berre vokalane eller berre konsonantane rimar (*rein : heim*), er like vanlege og ynskjelege, slik vi til dømes ser hos Shitrich i «Bromstad Hææææ», kor han i løpet av dei fire første linjene i første vers rimar «fjøl» med «kjøp» og «drugs». Også «innskotne rim» er verdsette – dei aukar rim-tettleiken (Gilli i «Knokler hårdt»: «*Sorte penge, fuck SU / Gjort det længe, det' glemt nu*»). Rap-lyrikken dyrkar dessutan det kløyvde rimet og fleirstavingsrimet – såkalla multirim. Kae Tempest kan rime «drift apart again» på «watch the dark descend» og «with their Parker pens», samstundes som «watch the dark» rimar på «walk the park».¹⁵

Når det er sagt, må ein ikkje gløyme at det finst andre lyriske tradisjonar med leikande rimkunst. Innan songlyrikken vert Bob Dylan ofte trekt fram. I norsk samanheng kunne vi nemne rim-kunstnarar som Terje Nilsen, Ole Paus og Øystein Sunde. Sistnemde har rima «marihuana» på «Mo i Rana», og kjem i songen «Påsketur» med eit multirim som kunne vore ein rappar verdig: «Den som har Kandahar kan da ha Kandahar så mye han vil for meg.» Det er likevel ikkje til å skubbe under stol at rappen er den moderne kunstforma som i størst grad gir rimet hovudrolla. Eit godt rim treng ikkje ha nokon djupare (intendert) budskap – rimet er i seg sjølv den kunstnariske essensen i mange rap-vers. Uvanlege rim kan likevel få ein tankevekkande effekt.

Eg-et i rap

Det tekstlege innhaldet og forma i rap-lyrikken er prega av nokre konvensjonar knytte til hiphop-kulturen og -musikken som det er verdt å nemne. Forma er oftast sjølvhevdande. I hiphop-teorien

uttrykkjast dette gjennom rappens konkurransepreg, kor *boasting* og *dissing*, eller sjølskryt og hets, utgjør battle-formas grunn-element. Sjølvframstillinga i rap heng òg i hop med ei etablert førestilling om sanning eller ekteheit som sentral i rap-diskursen. I «Annie Lööf» skryt Erik Lundin (relativt forsiktig) før han dissar sine motstandarar: «Min budget var mini, men jag skrapa ihop till Armani, rockade Sergio Tacchini, ville ha Lamborghini, alla som hatar kan suga zucchini». Ein kan òg sjå til den klassiske rap-rivaliseringa mellom gullalderens aust- og vestkyst, og korleis både (den lokale) identiteten og autentisiteten kjem til uttrykk i rima til dei to kystane sine mest beundra rapparar, Tupac Shakur (2Pac) og Biggie Smalls (The Notorious B.I.G.). For at deira og andre si framstilling av «thug life» skal oppfattast som tru-verdig, stiller både rap-fans og hiphop-teoretikarar eit krav om at det skal vere liten avstand mellom fiksjonen og røynda, ein likskap mellom rappa vers og levd liv. At rapparar framstiller si eiga erfaring, og då oftast den marginaliserte si erfaring slik den amerikanske gangster-rappen gjer, vert eit kvalitetskriterium. Hiphop- og medieforskaren Murray Forman seier at «successful acts are expected to maintain connections to the ‘hood’ and to ‘keep it real’ thematically, rapping about situations, scenes and sites that comprise the lived experience of the ‘hood’». ¹⁶

Den storbyamerikanske *hooden* er imidlertid ikkje referanse- eller representasjonspunktet for alle rapparar i dag, i alle fall ikkje i vår nordiske kontekst, og forståinga av autentisitet og ektheit har vore diskutert og utvida i relasjon til rap-formas globale, musikal-ske og tekstlege utbreiing. Den hiphopkulturelle autentisiteten og representasjonen av marginalisert identitet står likevel sterkt i somme delar av musikken og kulturen, og i rappen er den alltid til stades som eit referansepunkt. I tillegg har det oppstått eit rom for ei meir personleg og introspektiv form for autentisitet, som samstundes i større grad baserer seg på allmennmenneskelege

erfaringar, altså slike som ikkje er (hovudsakleg) knytte til hooden. I Noreg har Lars Vaular vore ein viktig eksponent for det introspektive og sjølvransakande, og i kjølvatnet av Vaular har rapparar som Linni, Cezinando og Arif haldt fram både ein slik sjølvransakande og ein eksistensialistisk tendens. Rappareg-et og det kriminelle gangsterlivet i hooden eller förorten er slik sett ei meir sentral trope i den svenske rappen, noko som har vorte tydeleg for heile Norden i samband med mediedekninga av drapet på MC Einár. Den nordiske rappen rommar til saman eit spenn av eg-posisjonar. Den har ulike variantar av både sjølvironiske bonderapparar, konspiratoriske absurdikarar, emosjonelle deppe-rapparar, samfunnsdebatterande satirikarar, hardbarka gangstarar og filosoferande diktarar.

I takt med hiphopens globalisering og rappens lausriving frå hiphop-sjangeren har tema- og motivkrinsen utvida og utvikla seg. Det som ikkje har endra seg så mykje, er eg-et som rappens fokaliseringspunkt. Med få unntak er eg-et rapparens føretrekte utseiingsposisjon, og analysane i denne boka speglar det. I rappen vert det dermed interessant å sjå på kva posisjonar eg-et inntek, kven rapparen er og kva han eller ho seier om verda – eller om si verd. Det er altså i rappens og rapparens verd vi oppheld oss i denne boka. Gjennom ein serie artiklar som set rap-lyrikken i sentrum for tekst- og flow-orienterte analyser presenterast ulike innblikk i rappens form, innhald og evne til å fascinere.

Om bidraga

Boka har to delar. Den første tar for seg fenomenet *flow*, altså den særleine rytmiske og melodiske framføringa av rap-tekstlar. Fire kapittel står her i dialog med kvarandre og med internasjonal rap-forskning. I «Rytmiske bumerke» definerer Kjell Andreas

Oddekalv flow som «rytmen til orda og rima i eit stykke rap-musikk» og diskuterer det komplekse samspelet mellom språk- og musikkrytme. Sentralt i det teoretiske rammeverket står omgrepa poetisk og musikalsk metrum. Det som skil den eine rapparen frå den andre, ligg i stor grad i manipulasjonen og kombinasjonen av forskjellige rytmiske element på ulike rytmiske nivå. Det utgjer til dømes ein forskjell om språkets syntaktiske einingar (setningar eller setningsledd) konvergerer eller divergerer med dei musikalske taktane. Likeins betyr det mykje kvar ein plasserer rima eller korleis ein brukar verbalt trykk for å skape kryssrytmar. Ut frå slike teoretiske sonderingar analyserer Oddekalv flow-stilen – eller nokre rytmiske *bumerke* – hos fire markante norske rapparar: «talaren» Elling Borgersrud frå Gatas Parlament, «poeten» Runar Gudnason frå Side Brok, «teknikaren» Lars Vaular og «drøymaren» Linni.

I dei to kapitla «Stemmestrømme I: Rapbegrebet 'flow'» og «Stemmestrømme II: Konturer af en raprytmisk udviklingslinje» har Jakob Schweppenhäuser eit liknande prosjekt, men med døme frå dansk rap. Kvifor lyder det «fedt»? Det må vitskapen freiste å gje eit svar på. I det første kapittelet får vi ein fyldig terminologisk gjennomgang, kor Schweppenhäuser definerer rap som «en *vokaldisciplin*, -praksis eller -teknikk, dvs. en måde lydligt at artikluere lyrik på» og flow som «*[r]appens rytmiske, tonale og artikulatoriske bevægelse i forhold til en (ev. implicit/uhørlig) grundpuls*». Dette flow-omgrepet ekskluderer rim-tilhøve (til skilnad frå Oddekalvs definisjon), men inkluderer tonale eller melodiske nivå.

I det påfølgjande kapittelet utviklar Schweppenhäuser ein analysemetode for flow, og skisserer ei flow-historisk utviklingslinje gjennom nærlyttingar av låtar av MC Einar («ældre hiphoprap»), SuparDejen («moderne hiphoprap») og Deichkind («technorap»). Denne utviklinga er mellom anna prega av aukande tonal

og artikulatorisk stilisering, der stemmen i stadig større grad vert nytta som musikkinstrument. Det metodiske bidraget ligg i bruken av et analyseskjema som gjer det mogleg å studere verslinjene i samband med ulike rytmiske nivå: taktar, 4.-delar, 16.-delar, trykksterke og trykksvake stavingar, off-beat-aksentar osv. Gjennom fargekodar kan også rim-organiseringa i teksten kartleggast. Lyrikkhistorisk representerer rappen eit «postmoderne» møte mellom tradisjonalisme og modernisme, mellom ordna, atkjennelege former på den eine sida, og flytande, fragmenterte former på den andre.

Jan Kristian Hognestads «Rap a cappella: Prosodiske strukturer i en norsk rap-stemme» er eit originalt språkvitskapleg bidrag til rap-forskinga. Gjennom ein lingvistisk analyse av talerytme og prosodi i to vokalspor av den norske rapparen Jaa9 – der grafane er genererte av signalanalyseprogrammet PRAAT – avdekkjer Hognestad prosodiske særtrekk og strukturar som vi som lyttarar lett legg merke til, men vanskeleg forstår. Hognestad plasserer rappen i ein mellomposisjon mellom tale og song («sang-imiterende tale»), og viser korleis den melodisk sett flyttar seg mellom eit høgtone-, mellomtone- og lågtonenivå. Karakteristisk for Jaa9 er den fallande rørsla frå mellomtone til lågtone, men dette mønsteret bryt med hans eigen austnorske dialekt, som typisk har stigande tonemelodi. Dette kan tyde på at ein sjangernormerande (engelskspråkleg) prosodisk struktur trumfar den naturlege setningsmelodien, men dette oppdagar ein ikkje før ein lyttar til austnorske rapparar. Vestnorsk rap vil nemleg vere meir lik engelsk og amerikansk – prosodisk sett.

Bokas andre del tek føre seg meir «litterære» sider ved rappen: rim, språkleik, assosiasjonsrekkjer, sjølvscenesetting, forteljing og kritikk. Niklas Ilsted Smith skriv i «Rim mod rim» om rappens revitalisering av rimkunsten, ikkje minst av fleirstavingsrimet eller *multirimet*, som gjerne kan gå over to, tre, fire vokallydar,

som i *lokke due* : *kokke hue*, eller i ein frekkare variant: *Janus Forssling* : *anusforskning*. Det siste vart brukt i ein dansk Rap Slam Battle mellom den unge Janus Forssling og den eldre PTA. I kapittelet gir Ilsted Smith ei oversikt over ulike rim-formar og viser korleis alliterasjon, assonans og multirim vert brukt i rap, med døme frå Rap Slam Battles. Rapparane sitt arbeid med lyd manifesterer seg i ei unik og ekstrem klangdyrking, og i ein vilje til å prøve ut meir utradisjonelle rim og sette saman lange rim-seriar. I eit historisk perspektiv føyer rappen seg inn i ein «komisk» lyrikktradisjon.

I kapittelet «Det sproglige overskud i hiphop: Betydningen af rim, associationsrækker og kreativ sprogbrug i Sivas' 'd.a.u.d.a' og 'Lalandia/Gremlins'» undersøker Claus K. Madsen fleire sider ved rappens lyriske uttrykk. Med utgangspunkt i rap-forskarrar som Adam Bradley og H. Samy Alim, så vel som 'klassiske' litteraturforskarar som Northrop Frye og Jurij Lotman, legg Madsen vekt på rappens språklege overskudd og iøyrefallande kvalitetar. Klang, ordspel, multi-etnolekt, assosiasjonskjeder og metaforiske biletmønster verkar forførande og opnar for «kreativ tænkning». Hos den danske rapparen Sivas, fødd i Iran, koplar namnet «København» saman byane København og Havanna, medan uttrykket «VVS» sidestiller varme, vatn og sanitær med diamantar som er «very, very slightly imperfect». Madsen analyserer to av Sivas sine låtar og viser korleis ord og referansar dannar intrikate assosiasjonsrekkjer, som til slutt leiir fram til ein politisk tematikk: oss og dei, makt og marginalisering, dansk og internasjonalt.

I dei to siste artiklane forlèt vi skandinavisk rap, til fordel for éin engelsk og éin amerikansk artist som begge arbeider med både rap og meir tradisjonell munnleg lyrikk. I «*Let Them Eat Chaos*: Kae Tempest som rap-poet» analyserer Bjarne Markussen eit konsept-album av den britiske rapparen, lyrikaren, dramatikaren

og romanforfattaren Kae Tempest. Handlinga er lagt til London og handlar om sju søvnlause naboar og ein storm. Vi møter dei klokka 4.18 om natta, og monologane deira tek oss inn i ei livsverd kor identitetsspørsmål, kjærleik, gentrifisering, sosial ulikskap og klimakrise er påtrengjande element. Markussen diskuterer korleis teksten til Tempest spelar saman med musikken til produsent Dan Carey, korleis forteljing veksar med dramatiske monologar, korleis lyttaren trekkjast inn i historia og korleis intertekstuelle referansar frå Bibelen og Shakespeare vert nytta til å skape eit storslått samtidsportrett.

I det siste kapittelet, «Mellom rap og *spoken word*: om George Watsky», tek Fredrik Marcussen for seg forholdet mellom dei to sjangrane og diskuterer (med utgangspunkt i lyrikkforskaren Julia Novak) korleis lyrikk-framføringar kan analyserast ut frå parameter som rytme, tonehøgde, volum og artikulasjon. Deretter samanliknar han to låtar av George Watsky, som debuterte som slam-poet allereie som femtenåring og fekk sitt gjennombrøt som rappar i 2011. «Tiny Glowing Screens, Pt. 2» er eit stykke undrande, modernistisk spoken word-lyrikk, medan «Whoa Whoa Whoa» er ei munnrapp, sjølvhevdande partylåt i skjæringspunktet mellom rap og pop. Marcussen viser korleis dei skil seg frå kvarandre både i form, tematikk, framføring og funksjon, og korleis «songfulness» spelar ein avgjerande rolle her. Der den første inviterer den einskilte lyttaren til undring og sjølvransaking, prøver den andre å skape ei underhaldande og energisk atmosfære som publikum kan delta i.

Mellom dei to delane av boka finst det ein enquête kor seks deltakarar blir utfordra til å dele sine opplevingar og tankar om ulike sider ved rap: Når hadde du sist ei rap-oppleving som fekk deg til å føle deg *som ein boss*? Kva for morsmålsrappar på ditt språk vil du trekke fram? Har du en favoritt-rapper som bygger opp og ut *sjølv*, *eg*-et eller *universet* i tekstane sine? Trekk frem

eit av favoritttrima dine og forklar kvifor det er så bra! Deltakarane er Alexandra d’Urso, Andrea Dankić, Even Igland Diesen, Ida Madsen Hestman, Inka Rantakallio og Kholebeatz (Kristian Hole).

God lesing!

Noter

- 1 Øyvind Holen. *Hiphop-boder – Frå Beat Street til bygde-rap*. (Oslo, Spartacus, 2004.)
- 2 MC Einar bestod av Einar Enemark (rap), Nikolaj Peyk (tekst og produksjon), Jan Kabré (scratching), Jesper Willeforte (beat-boxing) og Ole Jensen (gitar).
- 3 Det er inga etablert bøyingsform for «flow» som låneord. I denne antologien er det ulike variantar i bruk. Hankjønnsbøyinga «flowen» følgjer bøyingsforma til norsk «flyt», medan det på dansk vil vere tilsvarande naturleg med inkjekjønnsbøyinga «flowet». Nokre vel inkjekjønnsbøying også på norsk, typisk for å ha eit tydeleg skilje til andre tydingar (til dømes den psykologiske «flytsone»-tydinga). Om fleirtalsbøyinga skal vere «flowar» eller «flows» er heller ikkje normert. Vi nyttar hankjønnsbøying og fleirtalsbøyinga «flows» i dette introduksjonskapittelet.
- 4 Tricia Rose. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. (Hanover, NH: University Press of New England, 1994), s. 39.
- 5 Alexs D. Pate. *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*. (Lanham: Scarecrow Press, 2010), s. 115.
- 6 I seinare tid har også ordet «bars» kome inn i rap-diskursen som eit slags synonym til «linje». Dette både understrekar og forvanskar forholdet (og skilnaden) mellom taktar og linjer, som er ein heilt sentral parameter i rap-flows. «Bar» er engelsk for «takt» (sjølv om amerikansk engelsk stort sett nyttar «measure»), og takten er ein musikalsk-rytmisk storleik som

- linjene ikkje naudsynleg samanfell med. Dette er ein sentral tematikk i kapittelet «Rytmske bumerke» i denne boka.
- 7 I rap-diskursen brukast også «beat» om den musikalske bakgrunnen – instrumentalsporet – i tillegg til det vi på norsk kallar «pulsslag» eller berre «slag».
 - 8 Nathaniel Condit-Schultz. «MCFlow: A Digital Corpus of Rap Transcriptions.» *Empirical Musicology Review* 11 (2) 2016, 124–147.
 - 9 Når grunntempoet vert lågare, men tempoet i stavingane er om lag like høgt, får ein tid til tre stavingar per halve taktslag i staden for to. Altså to sekstandedels-triolar (seks slag) i staden for fire sekstandedelar.
 - 10 Adam Bradley. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. Second Edition. (New York: Basic Civitas, 2017).
 - 11 Sjø Estelle Caswell og Sarah Frostenson: «How Grey Poupon became hip-hop's favorite condiment.» *Vox*. 12. oktober 2016. <https://www.vox.com/videos/2016/10/12/13250360/grey-poupon-in-hip-hop>
 - 12 Døma er lånte frå H. Samy Alims «On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh. Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and the Internal Rhymes of *Internal Affairs*» (Alim 2003) og Kjell Andreas Oddekalvs «Rytmske bumerke» i denne boka.
 - 13 Omgrepet «rhyme complex» vart lansert av Adam Krims i boka *Rap Music and the Poetics of Identity*, «to describe a section of a song in which any one rhyme predominates» (Krim 2000: 43). Mitchell Ohriner nyttar «rhyme class» i artikkelen «Metric Ambiguity and Flow in Rap Music: A Corpus-Assisted Study of Outkast's 'Mainstream' (1996)» (Ohriner 2016: 159). H. Samy Alim lanserer ei rekke rap-metriske omgrep i artikkelen «On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh. Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and the Internal Rhymes of *Internal Affairs*», mellom anna «chain rhyme», «bridge rhyming», «primary» og «secondary rhyme» (Alim 2003).
 - 14 Åse Hiorth Lervik skriv i *Elementær verslære* frå 1972 at det er «et uomgjengelig krav til det gode rim at den lydlige overensstemmelse skal være fullstendig» (Lervik 1972: 24). Hallvard Lie er meir moderat i *Norsk verslære* frå 1967: «Det er imidlertid ikke alltid så lett å finne rene rim – og stundom er de ikke engang ønsket – så det blir i praksis en meget broget samling av

rene og urene rim vi får å gjøre med. [...] I kunsten (vers- og rom-kunsten innbefattet) gjelder ingen generelle regler for hva som er 'godt' og 'dårlig', isolert betraktet. Kvalitetsdommer av dette slag kan ikke felles uten *på grunnlag av den større kunstneriske sammenheng som den formelle detalj er en integrerende del av*, det vil for rimets vedkommende si: den poetiske kontekst i videste forstand: diktart, stilart, stemnings- og temperamentsart osv.» (Lie 1967: 95).

- 15 «Lionmouth Door Knocker» fra albumet *Let Them Eat Chaos*, som er omtalt i Bjarne Markussens artikkel i denne boka.
- 16 Murray Forman. *The hood comes first: race, space, and place in rap and hip-hop*. (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press 2002), s.180.

Diskografi

- Erik Lundin. «Annie Lööf», *Suedi*. RMH records, 2015. Spotify.
- Gilli. «Knokler hårdt», *Ækte vare*. No label, 2014. Spotify.
- Juice. «Reload», Fivestar Records, 2021. Spotify.
- Kanye West. *808s & Heartbreak*. UMG Recordings, Inc, 2008. Spotify.
- Karpe. «Toyota'n til Magdi», *Kors på halsen, ti kniver i hjertet, mor og far i døden*. Petroleum records, 2012. LP.
- Karpe. «Gunerius», *Heisann Montebello*. Karpe Diem DA, 2016. EP.
- Karpe. «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din», *Heisann Montebello*. Karpe Diem DA, 2016. EP.
- Kae Tempest. «Lionmouth door knocker», *Let Them Eat Chaos*. Fiction Records, 2016. CD.
- Kendrick Lamar. «HUMBLE.», *DAMN.* Top Dawg Entertainment, Aftermath Entertainment, Interscope Records, 2017. LP.
- Shitrich. «Bromstad Hææææ», *Makka Nykinen*. Bølgemaskin, 2014. Spotify.
- Side Brok. «Setra», *Høge brelle*. PinaDgreitt Records, 2004. LP.
- T-Pain. *Rappa Ternt Sanga*. Zomba Recording, LLC, 2005. Spotify.
- Øystein Sunde. «Påsketur», *I husbukkens tegn*. Norsk Polygram Phillips, 1984. LP.

Litteratur

- Alim, H.S. «On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh: Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and the Internal Rhymes of Internal Affairs.» *Journal of English Linguistics*. 31 (1) 2016: 60–84.
- Bradley, Adam. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. Second Edition. New York: Basic Civitas, 2017.
- Condit-Schultz, Nathaniel. «MCFlow: A Digital Corpus of Rap Transcriptions.» *Empirical Musicology Review* 11 (2) 2016.
- Ewell, Philip A. «Music Theory and the White Racial Frame.» *Music Theory Online*, vol. 26 (2) 2020.
- Forman, Murray. *The hood comes first: race, space, and place in rap and hip-hop*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2002.
- Holen, Øyvind. *Hiphop-boder – Frå Beat Street til bygde-rap*. Oslo, Spartacus, 2004.
- Krims, Adam. *Rap Music and the Poetics of Identity. New Perspectives in Music History and Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Lervik, Åse Hiorth. *Elementær verslære*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget, 1978.
- Lie, Hallvard. *Norsk Verslære*. Oslo: Universitetsforlaget, 1967.
- Ohriner, Mitchell. «Metric Ambiguity and Flow in Rap Music: A Corpus-Assisted Study of Outkast's 'Mainstream' (1996).» *Empirical Musicology Review*. 11 (2) 2016: 153–179.
- Rose, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1994.
- Pate, Alexs D. *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*. Lanham: Scarecrow Press, 2010.

Rytmiske bumerke

Elling Borghersrud, Runar
Gudnason, Lars Vaular og Linni

Kjell Andreas Oddekalv

Analysar av rappens rytmiske språk har etter kvart vorte ein vitskapleg undersjanger med eit visst volum. Særleg har store korpusstudiar med nitid dataanalyse av generelle trendar i rap-vers gjennom historia etablert seg som eit viktig datagrunnlag for moderne rap-analyse.¹ Dette tyder at det no fins hard data som understøttar mange etablerte sanningar om rap-musikk, som at dei fleste rap-vers er på 16 takter, dei fleste rim er plasserte på eller rundt firaren i desse taktene, og at det er varierende gradar av både rimtettleik, tempi, vokabular osv. i ulike vers hjå ulike rapparar i ulike låtar. På eit vis kan ein seie at det har vorte etablert ein slags «rap-språkets grammatikk» som fortel om grunnleggjande universelle trekk ved rap-språket. Men grammatikk er ikkje nok til å dechifrere språkkunst. Poesi handlar ikkje om grammatisk korrektheit, heller ikkje i denne analogien. Kva slags rytmiske setningar er det eigentleg rapparar konstruerer, og er det ikkje gjerne når det skjer noko uventa at ein let seg begeistre?

Rap som kunstform er eit møte mellom musikk og poesi (sjølv om rapparar i ulik grad identifiserar seg som *poetar*), og følgeleg er også rappens rytmiske språk orientert rundt byggjesteinar vi finn att i både musikk-, språk- (lingvistikk) og litteraturteori. Først og fremst i det heilt grunnleggjande konseptet *rytme*,² men analytisk er det den rytmiske organiseringa ein finn i konseptet *metrum* (engelsk «metre») der kunstformane og fagdisiplinane verkeleg konvergerer. Der musikalsk og poetisk metrum møtast i eit samspel mellom metriske einingar og metriske spenn, i konvergens og divergens, i ulike vegar til liknande rytmiske variasjonar, der finn ein dei rytmiske fingeravtrykka til ein rappar.

For å illustrere det at rapparar formulerarar seg på ulikt vis, rytmisk så vel som tekstleg, skal vi utforske det ein kan kalle *flow-stilane* til fire produktive norske rapparar: *Talaren* Elling Borgersrud, *poeten* Runar Gudnason, *teknikaren* Lars Vaular og *drøymaren* Jonas «Linni» Grieg, og korleis desse flow-stilane er med på både definere og underbygge dei overordna estetiske uttrykka til desse rapparane.

Elling Borgersrud (f. 1975) er ein av grunnleggjarane (og einaste faste medlem frå oppstart til skrivande stund) i Gatas Parlament – pionerar for norskspråkleg rap.³ Gatas Parlament er kjend for sin tydelege politiske profil på ytre venstre fløy, og Borgersrud får merkelappen «talaren» mellom anna fordi han – som ein slags norsk parallell til Chuck D frå Public Enemy – har ein framtoning både på innspeling og på scena som ein politisk agitator. Rappen hans kan opplevast som ein politisk appell, både når han er aggressiv og konfronterande og når han nyttar satire og humor.

Runar Gudnason (f. 1972) er primus motor i Hovdebygda-gruppa Side Brøk, kanskje det arketypiske dømet på «norsk bygde-rap».⁴ Gudnason er ein moderne heimstaddiktar, og har ein penn og stemme som innbyr til samanlikning med Ivar Aasen

og Jon Fosse så vel som Nas eller Bushwick Bill, med målande metaforar og snirklande ordleik som sentrale språklege og lydlege grep. Følgjeleg får han merkelappen «poeten».

Bergensrapparen Lars Vaular (f. 1984) er ein av rap-Noregs absolutte mastadontar, og fekk etter kvart ein valdsam «cross-over»-suksess som artist.⁵ Tungt inspirert av west coast-ikonet 2Pac og (etter kvart) suggererande house-deriverde beats a la britisk *grime* fekk Vaular eit rykte som ein teknisk dyktig rappar – og dette ryktet har han heller ikkje vore redd for å stadfeste, korkje på plate eller i intervju. Konkurransespektet, med ei dyrking av «rap-skills», står sterkt i rap-kulturen, og sjølv om Vaular har eksperimentert med ulike musikalske retningar og uttrykk, så er det ingen tvil om at han også har omfamna rolla som «teknikar» – merkelappen han får utdelt i mi analyse.

Siste- og yngstemann, Jonas «Linni» Grieg (f. 1988), er også bergenser, og har vore ein av dei mest produktive rap-artistane i Noreg etter han «gjeikk solo» og forlet kultgruppa Yoguttene i 2015.⁶ Musikalsk har Linni utforska ulike stilretningar, frå det Yoguttene-aktige med røter i amerikansk sørstats-rap til svevande sample-basert «boom-bap» (særleg i prosjektet Neste Planet, saman med produsent Erlend «Kvam» Lyngstad), og tekstuniverset hans er prega av både sårbar introspektivitet og kjensleskildringar blanda med abstrakte språklege bilete henta frå eventyr, science fiction og dataspel. Stemmebruken varierer også frå det kviskrande og nærast utydeleg mumlande til messande forkyning og animerte rop – men ofte også stakkato og teknisk «maskingevær-rap». Eg gir han merkelappen «draumaren».

Sjølvsagt kan ein ikkje sette slike mangefasetterte karakterar i ein smal og presis bås, og alle desse fire rapparane har låtar, vers – til og med heile plater – som utforskar ulike uttrykk, både tekstleg og musikalsk. Likevel er det noko som gjer at ein kan trekkje fram ein slags essens i deira respektive kunstnariske

personstilar (sjølv om både fans og rapparane sjølv sikkert har sine eigne tankar og opplevingar om kva denne essensen er), og ein finn denne i summen eller tverrsnittet av fleire ulike parameter. Det eg ynskjer å vise, er at ein rappar sine rytmiske bumerke er eit sentralt element i desse holistiske kunstnariske identitetane. For å kome seg til det punktet at ein kan seie noko fornuftig om flowane til desse rapparane, så må ein først sjå nøyare på kva rytmiske parameter dei manipulerer, og kva strukturelt rammeverk desse rytmiske krumspringa opptrer innanfor. Kva er byggjesteinane og rammene som definerer ein flow?

Utfordrande sentrale omgrep

Sjølv nokre grunnleggjande omgrep i rap-diskursen kan vere vanskelege å få grep om. Både som analytikar, utøvar og entusiast kan ein klø seg mykje i hovudet av dei mange brukane av omgrepet *flow*. Den kvardagslege bruken er veldig vid, og har ført til at akademiske definisjonar sprikar frå det reint lyriske (og upraktiske): «songen ein rappars tale syng»,⁷ til spesifikke, men lite kompatible variantar. Nokre nyttar omgrepet om breie «rytmiske stilar»,⁸ medan andre nyttar det om den konkrete vokalrytmen i eit avgrensa stykke musikk.⁹ Sjølv er eg trygt planta i denne andre leiren, då eg tykkjer det er praktisk å kunne snakke om både flow og *flow-stilar*, i staden for å skulle ha eitt upresist sekkeomgrep. Eg vel dermed å definere omgrepet som «rytmen til orda og rima i eit stykke rap-musikk», og tykkjer det er ei fornuftig avgrensing, sjølv om de i andre kontekstar (mellom anna i denne boka) vil møte på andre definisjonar.

Med ein slik operasjonell definisjon etablert, er det naudsynt å seie litt om kva som endar opp utanfor omgrepet. Paul Edwards si eminente populærvitskaplege bok *How to rap: the art*

*and science of the hip-hop MC*¹⁰ presenterer ein fin taksonomi av dei sentrale bestanddelane i rap: innhald (*content*), flow og framføring (*delivery*). Det er sjølvsagt heilt umogleg å fullstendig trevle opp i korleis desse tre heng saman, men i store trekk tyder det at flow handlar om rytme og rimplassering, og ikkje det tekstlege innhaldet eller trekk ved framføringa som ikkje er primært rytmiske. Det tekstlege innhaldet bidreg til rytmikken gjennom både semantisk og syntaktisk informasjon, i tillegg til at ord og formuleringar sjølvsagt kan stikke seg fram i så stor grad at det opplevast som eit bidrag til rytmisk prominens. Tekstleg innhald er likevel ikkje hovudsakleg rytmisk, så det er ein bidragsytar til flow heller enn ein bestanddel. Likeins er toneleie (engelsk: *pitch*) ikkje i seg sjølv ein bestanddel av flow, sjølv om det bidreg til både leksikalsk og fonologisk trykk, som openbart er grunnleggjande rytmisk (som vi ser både i dette kapitlet og Jan Hognestad sitt kapittel: «Rap a cappella: Prosodiske strukturer i en norsk rap-stemme»), og følgeleg skapar rytmane flow består av. Men toneleie er meir enn «berre» rytmisk, då det har mange andre ikkje-rytmiske funksjonar – først og fremst *melodi* – og det er grunnen til at både eg og Edwards (som plasserer ulike toneleie-manipulasjonsteknikkar innanfor «delivery» i sin taksonomi) vel å utelate toneleie frå flow-definisjonane våre. Andre er ueinige i denne vurderinga. Jakob Schweppenhäuser¹¹ inkluderer toneleie i sin definisjon, og vel å utelate rimposisjon og forholdet mellom syntaks og musikalske takter. Han grunngir dette med at desse parameterane er på «eit anna rytmisk nivå», og at den grunnleggjande flowen (altså ordrytmen) vil vere den same uavhengig av rim. Dette er eit gyldig poeng, og Schweppenhäuser undervurderer på ingen måte kor viktig desse parameterane er for uttrykket i eit rap-vers, han vel berre å vurdere dei som separat frå flowen. Når eg vel å inkludere rimposisjon eksplisitt i min definisjon, så er det fordi eg meiner at plasseringa av rim er heilt

sentral for ein lyttar si oppfatning av både trykk og fraserings i ein flow. Sameleis er den syntaktiske dimensjonen ein del av det eg meiner med «rytmen til orda» i min definisjon. Kvar ein frase (språkleg, poetisk, musikalsk eller ein kombinasjon) startar og sluttar, er heilt sentralt i mi forståing og mine analyser av flow. Så dette andre rytmiske nivået Schweppenhäuser utelet frå sin definisjon, er altså ein del av min.

Eit anna omgrep som kan vere tvitydig i ein akademisk diskurs om rap, er «vers». Her er det kanskje meir ei terminologisk ueinigheit mellom litteratur- og musikkforskarar, i alle fall på engelsk, der førstnemnde typisk nyttar «vers» om poetiske linjer, medan sistnemnde nyttar omgrepet om ein større form, tilsvarende ei poetisk strofe. På norsk er det gjerne eit litt tydelegare skilje, då det er vanlegare å bruke «verselinje» eller berre «linje» enn «vers». Sanglyrikkforskarar følgjer gjerne den same norma som er rådande i rap-diskursen. «Vers» tilsvorar «strofe» og består av mange linjer. Det er denne tydinga av omgrepet som er gjeldande for denne artikkelen.

Metrum

Musikk er ei kunstform som spelast ut i tid. Sjølv om vi kan konseptualisere, omtale eller representere eit stykke musikk som ein heilskap plassert utanfor sin temporære kontekst, så opplever vi stort sett musikk som ein lydstraum som utfaldar seg gradvis, heller enn som eit statisk kunstobjekt. Slike lydstraumar er samansette. Om vi tek ei rap-låt som døme, så kan ein dele opp lydstraumen i vokalsporet og instrumentalsporet,¹² instrumentalsporet kan delast opp i individuelle instrumentstraumar, fleirstemmige instrument kan delast opp i éin straum per stemme, og så bortetter. Vi følgjer desse straumane både som heilskap og

individuell, og evna vår til å la merksemda vår danse imellom heilskapen og detaljane – både medvite og umedvite – er ein essensiell del av apparatet vi nyttar til å sette pris på musikk.

Ikkje alle delar av desse lydstraumane er å finne att i det fysiske akustiske signalet vi kan måle eller sjå som ei bølgeform. Mykje av det vi høyrer i musikk, er kognitive skjema som vi nyttar til å organisere lyden. Desse kan vere reint opportunistiske – resultat av prosesseringa vi gjer av lydstraumen undervegs – som til dømes gjentekne rytmiske motiv eller kryssrytmer; eller dei kan vere forventingar vi har før musikken i det heile teke startar (i rap-musikk forventar vi gjerne relativt regulære rim og eit symmetrisk rammeverk, gjerne på 16 takter). Eg følgjer rytmeforskar Anne Danielsen¹³ i at «'rytme' omfattar ei samhandling mellom ikkje-klingande referansestrukturar (...) og klingande rytmiske einingar». Lydsignal kan målast, men målingar gir ikkje ein fullgod representasjon av korleis eit sanseapparat, kropp og sinn opplever denne lyden. All den tid slike referansestrukturar er ein del av alle våre musikalske opplevingar, så må ein rekne dei som ein del av sjølve musikken, sjølv om ein kanskje ikkje finn dei att i det fysiske signalet.

Ein av dei mest sentrale referansestrukturane, som er, etter alt å dømme, nærmast universell i menneske sin rytmiske kognisjon, er *metrum*. Som teoretisk fenomen står metrum sentralt i dei to kunstfagdisiplinane som mest openbart har rap som eit naturleg studieobjekt: litteraturvitskapen (med eit mangefasettert sub-felt i *metrikken*)¹⁴ og musikkvitskapen (der metrum gjerne vert analysert som *takt* og *taktart*). Som kognitivt fenomen er det stor likskap mellom disiplinane. Musikalsk metrum kan definerast som «dei strukturerande skjema som korresponderer med relativt regulære gjentekne pulseringar ved ulike frekvensar (tempi) hjå lyttaren»,¹⁵ medan (poetisk) metrum «representerer vår rytmiske respons til (relativt) regulære pulseringar i eit perseptuelt medium» ifølgje Richard Cureton, amerikansk

lingvist og metrikar.¹⁶ Det er nokre sentrale skilnadar mellom dei perseptuelle media vi arbeidar med i analysen av høvesvis trykt poesi og musikk, som kan tyde på at det er eit fenomen som nyttar seg av ulike sensomotoriske system i ulike kontekstar. Der vi i musikk hentar ut eit metrisk rammeverk gjennom å hierarkisere tilnærma isokrone pulseringar i tid, vert poetisk metrum konstruert gjennom ei gruppering og sortering av trykktunge og trykklette tenkte impulsar. Uavhengig av om desse ulike inngangsportane til metrum heng saman eller berre er ulike vegar til eit anna organiserande kognitivt system, så er det slåande at dei har så mange likskapar i måten vi konseptualiserar dei i dei analytiske rammeverka til to ulike kunstformer.

Det som skil metrum-persepsjon frå puls-persepsjon, er at det er fleire samtidige lag med regulære pulseringar. Om vi tenkjer litteratur- og musikkvitskapleg, kan vi sjå for oss to openbare lag med slike pulseringar: (prosodiske) føter og linjer i poesien, pulsslag og takter i musikken. Eitt lag med relativt regulære pulseringar – metriske *einingar* – som vi organiserer i relativt regulære større grupperingar – metriske *spenn*. Den amerikanske musikkforskarer Justin London, som står bak ein av dei mest sentrale moderne teoriane om metrum (frå ein musikkognisjonsfagleg bakgrunn), presentert i boka *Hearing in time*,¹⁷ legg til at ein «helst ynskjer tre eller fleire lag med periodisitetar i opplevd metrum, korresponderande til *taktusen* [grunnpulsen/føtene], grupperingar av pulsslag [takter / poetiske linjer] og underdelingar av pulsslaga».¹⁸ Underdeling av pulsslag er, som puls og takter/linjer, veldig intuitivt for både musikarar og metrikarar, der underdelingane kan vere anten to- (høvesvis 8.-delar og 16.-delar osb., og trokéar og jambar) eller tredelte (triolar, 6/8- og 12/8-takter, t.d., og daktylar, anapestar osb.).

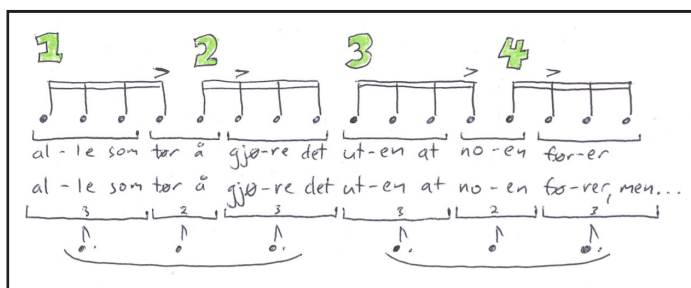
Sjølvsagt er det meir å seie om metrum, og denne vesle utgreiinga korkje vil eller bør tilfredsstille alle metrum-teoristar der ute,¹⁹ men

for dette kapittelet, desse analysane, dette teoretiske rammeverket, så er det sentrale poenget at i rap (og all musikk med tekst) er det to heilt tydeleg parallelle realiseringar av metrum. Mykje av den rytmiske spenninga i rap-flows oppstår i interaksjonen mellom desse parallelle realiseringane, og dette skjer på fleire strukturelle nivå.

Metrum på metrum?

Dette tyder ikkje at rap-flows er *polymetriske* i musikkteoretisk forstand,²⁰ men det tyder at musikalsk metrum og poetisk metrum eksisterer samstundes, og dei er ikkje identiske. Dei konvergerer ofte, men ikkje perfekt og ikkje kontinuerleg, så når litteraturkritikar og engelskprofessor Adam Bradley skriv i standardverket *Book of rhymes* at «beatet²¹ i rap er poetisk metrum i høyrbar form»,²² så er det ei noko problematisk overforenkling. Utan å skulle tolke Bradley for vondviljug, så må ein ta frå kvarandre kva han eigentleg kan meine når han likestiller musikalsk og poetisk metrum. Nokre openbare tolkingar av utsegna kan vi i alle høve konkludere med at ikkje stemmer. Dette vert tydeleg av ganske enkle rytmiske analyser av rap-flows.

Dersom beatet og det poetiske metrumet er *det same*, så burde det vere perfekt samsvar mellom prosodiske føter (trykktunge stavingar) og pulsslaga i det musikalske metrumet (som gjerne er lettast å høyre i den musikalske bakgrunnen), altså ein overlapp mellom metriske posisjonar i båe metrum-realiseringane. Eit enkelt negativt bevis er første takt i det andre verset i Samvirkelaget-låta «Arbeiderbevegelsen»,²³ rappa av Elling Borgersrud. Her er det ei rekke med 16.-delsnotar, som, om føtene skulle konvergere med det musikalske metrumet, skulle hatt dei trykktunge stavingane på symmetriske partalsposisjonar (gruppert saman fire-og-fire eller to-og-to). Borgersrud lagar i staden ein repetert 3+2+3-kryssrytme.



Figur 1: Kryssrytmisk frasering i «Arbeiderbevegelsen» (frå 1:06).

Her er det altså ikkje samsvar mellom pulsslag og føter, så det er eitt nivå av dei regulære pulseringane som ikkje stemmer overeins. Sjølv om det ikkje er atypisk at poetisk rytme ikkje samsvarar perfekt med det poetisk-metriske «skjemaet» i kvar einskild linje av ei strofe, så er det ikkje eit slikt avvik det er snakk om her. Her er det ei heilt anna poetisk-metrisk organisering (det repeterte «skjemaet» kan kanskje seiast å vere daktyl-troké-daktyl – 3+2+3), så musikalsk og poetisk metrum er ulike på puls-nivået. Men kanskje det kan tenkjast at det er det større grupperings-nivået *metriske spenn* som er overlappen Bradley skisserar. At det er konvergens mellom dei musikalske *taktane* og dei poetiske *linjene*? Det kan kanskje tyde på det når Bradley forfektar at ein skal transkribere rap-tekstar slik at tekstlinjene følger det musikalske metrumet. Her er ein transkripsjon av dei første åtte taktane av det første verset på Lars Vaular sin «Helt om natten, helt om dagen» (frå 0:25):²⁴

Unnskuld at eg glisar, unnskyld at eg brifar
 Rullar nok et tjøkt brunt, kall hon Queen Latifah
 Smart fyr, bra fyr, føler bare avsky
 Du har troen på deg sjøl, og gjør deg til en martyr
 Keefa svart som IFA, de sa vi e et
 minus på ditt VISA, kan få Lisa til å

ofre deg som Isak, men du blir droppet som en
freestyle sekundet eg ropar «peace out!»

Ein ser at dette oppsettet gir ein logisk linjestruktur i dei fire første linjene, før det vert eit uoversiktleg kaos i takt/linje 5–8. Eg foreslår at vi skil poetiske linjer og musikalske takter frå kvarandre, og sorterer linjeskifta i transkripsjonen etter andre parameter enn berre takt:

Keefa svart som IFA
De sa vi e et minus på ditt VISA
Kan få Lisa til å ofre deg som Isak
men du blir droppet som en freestyle
sekundet eg ropar «peace out!»

Her er det ikkje samsvar mellom tekstlinjene og det underliggjande musikalske metrumet (som er ein soleklar 4/4-taktart). Om vi tek høgd for ulike moglege tolkingar av opptakter, så vil desse fem linjene strekkje seg høvesvis over 3, 3, 4, 3 og 3 pulsslå. Om ein god-tek premisen om at mi tolking av linjeinndeling / poetisk-metriske spenn er ei betre skildring av strukturen i verset til Vaular, så er det logiske resultatet at heller ikkje metriske spenn samsvarar mellom dei poetiske og musikalske analytiske rammeverka.

Vers i vers?

Korkje metriske einingar eller metriske spenn ser ut til å samsvare særleg godt, og vi må om ikkje anna moderere Bradley si utsegn. Den tolkinga eg står att med (som framleis ikkje tyder at beatet er høyrbart poetisk metrum), er at Bradley sidestiller musikalsk metrum i rap med grafisk linjeskift i trykt poesi, som

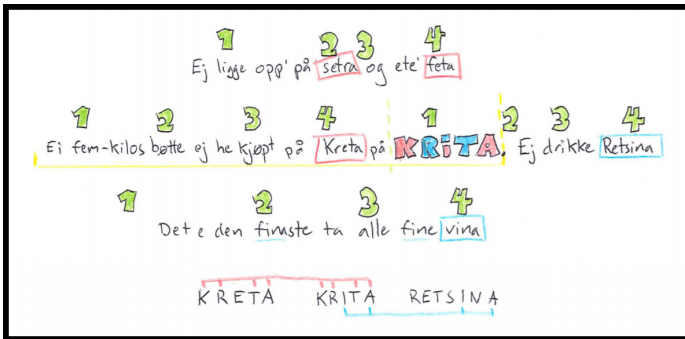
utanomtekstlege organiserande rammer. Det vil i så fall forklare bakgrunnen for Bradley sin preferanse for å transkribere rap-tekst på denne måten. Det er ikkje utan grunn at ein gjerne ser til det musikalske metrumet som eit strukturerande rammeverk for rap-flows. Det vanlegaste²⁵ er at dei to metriske spennar takter og linjer konvergerer (samsvarar), og då er vegen kort til å skulle tenkje seg at det er det musikalske metrumet som styrer rammene til poetisk metrum, på same måte som ein kan tenkje at grafiske linjeskift styrer poetisk metrum i skriven poesi. Men med tilstrekkeleg negativt bevis (som Vaular-dømet vårt) kan vi sjå at det er snakk om samvarians, og ikkje eit hierarkisk styringsforhold.

Grafisk linjeskift er heller ikkje eineveldig diktator for poetiske linjer. Nigel Fabb, professor i litterær lingvistik ved Universitetet i Strathclyde i Glasgow, argumenterer for at lineasjon (å avgjere kva som er grensene til poetiske linjer) er ei implisert form heller enn noko som er fast bestemt,²⁶ og grafisk linjeskift er berre eitt av mange potensielle bevis for lineasjon. Ein viktig skilnad mellom grafisk linjeskift i poesi og musikalsk metrum i rap er også at det grafiske linjeskiftet i langt større grad er noko poeten står fritt til å variere i og endre på, medan det musikalske metrumet i bakgrunnssporet til ei rap-låt er eit mykje strengare rammeverk som det sjeldan varierast i.²⁷ Eg vil argumentere for at musikalsk metrum i seg sjølv ikkje er noko sterkt bevis for lineasjon, og at det derimot er andre bevis som avgjer kvar vi opplever «linjeslutt» i rap. Konvensjonen er at linjeslutt samsvarar med taktslutt, men takten i seg sjølv styrer ikkje dette, og er heilt avhengig av at andre bevis stadfestar lineasjonen.²⁸

Grammetrikaren²⁹ Frank Kjørup nyttar ein terminologi som kan vere nyttig å ta med seg inn i rap-analysen, når han skriv om ulike teknikkar for «vers-syntaks-heteromorfi» – manglande samsvar mellom linjestruktur og syntaks – eksemplifisert med mellom anna enjambement.³⁰ Sentrale heteromorfiar som skapar strukturell spenning i rap-flows, er ikkje mellom «vers» (i tydinga verselinje)

og syntaks, men derimot mellom parameter som musikalsk metrum, syntaks og *hovudrimposisjon*. Dei to sistnemnde er dei kanskje viktigaste bevisa for lineasjon i rap, og dei kan samsvare med eller motseie musikalsk metrum. Som Bradley påpeiker, er musikalsk metrum heilt sentralt for det musikalske uttrykket i rap-flows, men å alltid skulle transkribere rap-vers på eit vis som framhevar det musikalske metrumet, vil i mange høve gøyme poetisk lineasjon.

Det finst mange ulike teknikkar for å nytte heteromorfiar mellom syntaks, hovudrimposisjon og musikalsk metrum til å skape ustabilitet, tvitydigheit og spenning i rap-flows. Eit døme på ein nokså intrikat interaksjon mellom desse tre parametranne finn vi i opninga av Side Brok-låta «Setra»³¹ – rappa av Sjef R., eitt av dei mange alter egoa til Runar Gudnason.



Figur 2: Interaksjon mellom takt og linjer (og rim) i «Setra» (frå 0:13).

På den eine sida er det ein heilt tydeleg heteromorfi mellom syntaks (markert med gult) og musikalsk metrum (markert med grøne tal og stipla linje) i takt to til tre her (det avsluttande ordet i den andre frasen / poetiske linja – krita – strekkjer seg inn i takt tre, tilsvarende eit klassisk enjambement), men samtidig er det eit hovudrim som er med på å forsterke rammene til det musikalske

metrumet. «Kreta» er plassert på (eller, teknisk sett, synkopert til) den forventede firar-posisjonen,³² og ettersom rap ikkje er ein visuell kunstform, men lyd opplevd i tid, så rekk vi å oppfatte ei slags avslutning av frasen før vi med éin gong må reevaluere den tolkinga når preposisjonsfrasen «på krita» vert hengt på etter det ikkje lenger avsluttande hovudrimet. Merk at eg nyttar omgrepet «hovudrim» i staden for «enderim», sjølv når rimet er typisk linjeavsluttande for rammene av det opplevde poetisk-metriske spennet. Dette er fordi posisjonen til hovudrimet – som best definerast som *strukturelt signifikante rim*³³ – ikkje alltid samsvarar med slutten av ei linje. I dette dømet er det nettopp dette som skjer. Den poetiske linja held fram etter hovudrimet. Gudnason leikar med dei strukturelle forventingane våre samtidig som han skapar nye koplingar mellom føregåande og komande fraser. Ved dette høvet er det eit veldig elegant *vekslingsrim* der «krita» følgjer «Kreta» med berre éin endra vokallyd mellom orda, og introduserer dei nye rimande vokalane: i-a, som er hovudrimet i takt tre og fire.³⁴

I dette dømet er det ei ganske lita forpurring av samsvaret mellom takt og linje (i alle fall samanlikna med «Helt om natten ...»), men den rytmiske og estetiske effekten er stor. Det er også berre eitt døme på manglande samsvar mellom musikalsk metrum, syntaks og hovudrimposisjon. Forholdet mellom desse kan variere på mange ulike måtar, og det er ikkje alltid den resulterande opplevde lineasjonen er like klår som i dette dømet. Fabb argumenterer for at «tvitydig lineasjon [og] implikaturane av svake lineasjonar vert opplevd som estetiske»,³⁵ og det er tydeleg at rapparar brukar dette i flowane sine. Følgjeleg er mitt argument at vi ikkje bør tilsidesette poetisk lineasjon til fordel for musikalsk metrum i dei analytiske rammeverka våre, men heller bør finne ulike måtar å vise båd to på. Det er ikkje berre samspelet med metrum på metrum som må utforskast, men strukturen av vers(-elinjer) i vers.

Rytmske bumerke

Til no har eg presentert tre ulike døme på at rapparar nyttar ulike interaksjonar mellom musikalsk- og poetisk-metriske einingar og spenn til   skape rytmisk spenning i rap-flows. Går det an, med dette rammeverket som teoretisk utgangspunkt,   peike på nokre *bumerke* ved stilen til ulike rapparar i måten dei manøvrerer flowane sine i spenninga mellom desse to metriske realiseringane? I masteroppgåva mi³⁶ gjorde eg eit relativt stort transkripsjons- og analysearbeid av eit utval flows frå desse tre rapparane: Elling Borgersrud, Lars Vaular og Runar Gudnason. Utvalet vart gjort nettopp for   framvise typiske rytmske stiltrekk hjå dei ulike rapparane, og   sjå nærmare på korleis (og om) dei hadde utvikla seg over tid gjennom lange karrierar (alle tre er aktive i skrivande stund, og har pluss minus tjue år som artistar bak seg). Sett i lys av dei andre aspekta ved deira kunstnariske uttrykk har eg alt  valt   kalle Borgersrud «talaren», Gudnason «poeten» og Vaular «teknikaren». Ein fjerde rappar – «draumaren» Linni – har ein annan kontrasterande personstil som også kjem til uttrykk i flow-stilen hans.

Kryssrytmar og offbeat-frasering

Noko som er lettare enn   ramse opp stiltrekk, og   ta for seg éin og éin rappar, er   sjå på nokre treffande skilnader. Vi har allereie hørt korleis *talaren* Elling Borgersrud skapar kryssrytmar ved hjelp av verbalt trykk (posisjonen av trykksterke stavingar), og vi skal høre korleis *poeten* Runar Gudnason skapar liknande rytmar på ein heilt annan m te. Der Borgersrud manar fram ei offbeat-frasering (det rytmske trykket er forskyvd éin posisjon i eit underdelingslag) gjennom orda sine ibuande kvalitetar, så

fraserer Gudnason som ein instrumentalist og plasserer orda sine i eit rytmisk mønster som ingenlunde er ein naturleg konsekvens av orda i seg sjølv.

1 2 3 4 7

Borgersrud : Si - den d'er in-na-bys blir det ri-me-lig ti-me-pris

Off-beat
stavingar
"ledige"
16-delar

Gudnason : Glø-dan-de kol - heilt ut - an mok-ka-si - na

Off-beat
stavingar
"ledige"
16-delar

Figur 3: Offbeat-frasering i høvesvis Gatas Parlament – «Jeg er kul (Trenger jobb)», vers 1, takt 2³⁷ og Side Brok – «Ein likandes kar», vers 2, takt 4.³⁸ Trykktunge stavingar plassert på trykklett 16.-delsposisjon markert med pil. 16.-delsposisjonar utan ei tilhøyrande staving markert med kryss og raud understreking. Merk Gudnason si synkoperte off-beat-frasering der «open» 16.-del følgjer staving plassert på trykklett 16.-delsposisjon.

I Borgersrud si frase er det to ulike offbeat-fraseringar, der båt to er eit resultat av at orda i frasen er plassert på ein slik måte at i ein jamn straum av 16.-delar endar nokre trykktunge stavingar opp på stadar som i musikalsk metrisk forstand er trykklette. Mellom desse trykktunge stavingane er det altså trykklette stavingar. I Gudnason sin frase, derimot, er det opne 16.-delsposisjonar mellom stavingane i offbeat-fraseringa (han *synkoperar*), og den rytmiske forskyvinga er udelt eit kreativt val – den er ikkje driven av språklege reglar, men er reint musikalsk motivert.

Dette tyder på ingen måte at Gudnason sin innfallsvinkel er «meir musikalsk» enn Borgersrud sin, det handlar derimot om ulike måtar å oppnå ein veldig lik musikalsk effekt. Borgersrud

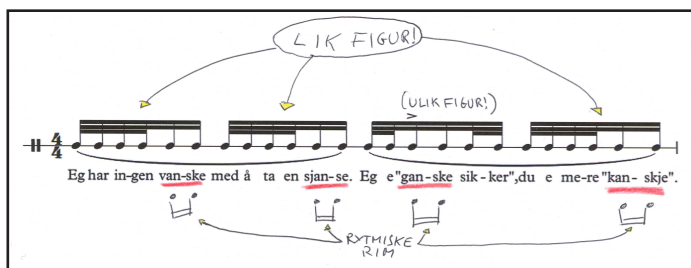
etablerer ein slags regel (som vi som lyttarar fort oppfattar og internaliserar som ein referansestruktur for flowen) om at kvar 16.-delsposisjon skal vere fylt av ei staving, og så manipulerer han dei rytmiske forskyvingane, kryssrytmane og offbeat-fraseringane gjennom å velje ord med ulik mengd stavingar. Gudnason kunne valt å rappe akkurat dei same orda han rappar på ein heilt annleis, mindre rytmisk intrikat måte (fullstendig *on-beat*) om han ville.

Desse to heilt ulike innfallsvinklane til å skape rytmisk spenning på 16.-delsnivået er kanskje dei aller tydelegaste kjenneteikna på personstilane til Borgersrud og Gudnason. Så når eg kallar Borgersrud for «talaren», er det ikkje berre fordi han er kjend for å skrive tekstar med tydeleg politisk brodd og alltid har nytta rappen som ein måte å formidle ein politisk budskap. Han nyttar ordets makt til å skape rytmane i flowane sine,³⁹ og ordets makt skal også bidra til å endre verda gjennom tekstane hans. Hovudmetaforen i «Arbeiderbevegelsen», der fagrørsla også er ei danserørsle, er like mykje ein konkret budskap som eit fiffig ordspel. Ein må følge takten utan å la seg ukritisk føre. Dette står i kontrast til den ofte meir utforskande måten Gudnason målar ord. Når han får merkelappen «poeten», så skildrar det mellom anna ein lyrisk palett prega av språklege bilete, ordleik og doble tydingar. Det er noko underleggjjerande⁴⁰ over frasar som «ej teke en blomst og spela russisk bukett»⁴¹ og «ej vaks opp på ein avant gard»⁴², der han manar fram bilete og assosiasjonar som ikkje eigentleg heng saman med den konkrete tydinga til linjene han rappar. Ofte kan det verke som om språkleg vellyd og leik er vel så viktig som ein overordna konkret budskap. Likeins er det noko poetisk over måten han vel å framføre lyrikken sin rytmisk. Han har kome fram til orda han vil rappe, og blant mange potensielle intuitive rytmiske versjonar så vel han sin eigen, leikne musikalske variant, som kanskje underleggjer og gir lyttaren eit uventa perspektiv til innhaldet.⁴³

Teknisk presisjon og formas tyngdekraft

Når eg har gitt Lars Vaular merkelappen «teknikaren», er det ikkje fordi dei andre rapparane eg ser på ikkje driv med teknisk intrikat rap, eller at Vaular ikkje er særleg poetisk eller retorisk anlagt, men heller fordi han har ein rytmisk stil som veldig presist og (ofte) konsekvent tydeleggjer nokre rap-tekniske detaljar som ikkje alltid er like tydelege å sjå hjå andre rapparar (sjølv om dei gjerne er til stades om ein grev litt). Det tekniske skin tydelegare gjennom hjå Vaular enn hos dei fleste andre.

Éin ting Vaular gjer, er basert på eit grunnleggjande rytmisk fenomen som er til stades i så godt som all rap. Nemleg at rimande ord/stavingar også «rimar rytmisk». Rimande stavingar rimar ikkje berre fonetisk, men også musikkrytmisk.⁴⁴ I første takt⁴⁵ i første vers på «Sjefen e tebakke på jobb»⁴⁶ hentar Vaular fram eit ekstra rim (vi hadde ikkje høyrte det som rimande om det ikkje hadde rima rytmisk), og skapar samtidig – på nærmast demonstrativt vis – ein variasjon i eit gjenteke rytmisk motiv.



Figur 4: Rytmisk rim i vers 1, takt 1 av Lars Vaular – «Sjefen e tebakke på jobb» (frå 0:42). Lik rytmisk figur på første, andre og fjerde taktslag. Det endra motivet på tredje taktslag står tydeleg fram i kontrast. Dei fire rimande orda har identisk rytmisk figur – to 16-delar.

Grunnen til at dette heilt universelle rap-fenomenet (lik rytmisk figur på fleirstavingsrim) står så tydeleg fram i denne takten, er ikkje berre at Vaular tydeleg markerar kva som er rim, men at han like tydeleg markerer kva som *ikkje* er rim. Dette gjer han med ein konsekvent bruk av ulike noteverdiar – alt som rimar er i 16.-delar, alt som ikkje rimar er i 32.-delar. Slik tydeleggjer han kontrastane både mellom rim og ikkje-rim og mellom større rytmiske motiv, og viser ein teknisk presisjon på detaljnivå som det er nærliggjande å tolke som eit medvite grep.

I tillegg til å sørge for at flowane hans er teknisk utstuderte på (rytmisk) motivnivå høyrest det også ut som at Vaular har eit veldig medvite forhold til formstrukturen i versa sine. Dette er (igjen) noko dei aller fleste rapparar gjer, og vi finn det også hjå både Borgersrud og Gudnason, der til dømes Gudnason veldig ofte gjer eit tydeleg brot ved midtpunktet i versa sine, så forma veldig tydeleg er på to gongar åtte takter. Men ein av grunnane til at Vaular stikk seg ut ekstra tydeleg, er at han i mykje større grad enn dei to andre nyttar det eg kallar for *divergent metrisk struktur*, der det ikkje er samsvar mellom musikalsk og poetisk metrum (takt og linje). Der både Borgersrud og Gudnason også tøyser og strekk litt i fraseomfanget sitt, forfektar dei som regel meir symmetriske linjestrukturar (*konvergent metrisk struktur*), der variasjonane alltid opplevast som organiske – ein naturleg konsekvens av kvar linja er på veg og kvar teksten har lyst å vandre. Vaular er som regel heilt motsett. Han tvingar forma til å måtte følgje han, der han bryt samsvaret mellom metrum og metrum omtrent så mykje som det kan brytast – i alle fall ved første lytt. I dømet eg nytta tidlegare, dei første åtte taktane frå første vers av «Helt om natten, helt om dagen», er det fleire slåande ting å leggje merke til.

Det er verdt å gjenta poenget frå tidlegare i kapittelet om at dei første fire taktane har ein fullstendig konvergent metrisk struktur, der poetisk og musikalsk metrum samsvarar, og valet av ein



Figur 5: Metrisk struktur i Lars Vaular – «Helt om natten, helt om dagen», vers 1, takt 1–8 (frå 0:24). Pulsslag markert med grøne prikkar, hovudrim markert med firkant, forhold mellom linjer og taktar illustrert grafisk i blokker til høgre, hovudrimposisjon markert med kryss.

firetaktsperiode er ikkje tilfeldig. Vaular markerer nemleg veldig ofte slike firetaktsblokker med frasinga si. Grunnen til at eg vel å kalle dette for framgangsmåten til ein tekniskar, er at Vaular så tydeleg markerer typiske grunnsteinar i eit rap-vers. Faktisk kan ein seie at han *kommenterer* dei. Når det er absolutt ingen divergens mellom linjer og taktar i den første firetaktsblokka, for så å vere total divergens i den neste, opplevast det som eit medvite grep. Effekten av at frasen endeleg sluttar på firaren i takten når Vaular «ropar 'peace out!'», er eit kroneksempel på *kadensering* – når det musikalske narrativet (her gjennom både frasestruktur, rim, rimplassering og tekstleg innhald) byggjer opp til ei tydeleg form-aksentuerande avslutning.⁴⁷ Kadenseringar vert brukt til å markere tydelege strukturelle, interne einingar i rap-vers-forma – og aller helst firetaktsblokker. Vaular både utnyttar og forsterkar *formas tyngdekraft*. På same vis som pulsslagposisjonar er tyngre enn underdelingsposisjonane mellom dei, og nokre metriske posisjonar i det musikalske metrumet er tyngre enn dei andre (i rap er firaren blytung, i tillegg til at einarar alltid er tunge),

så er det nokre posisjonar i rap-vers-forma som er ekstra tunge. Den siste firaren i ei gruppe på fire takter, eller, aller tyngst, den siste firaren i eit (symmetrisk) vers, er rap-forma sin ultimate punchline-posisjon. Sameleis er den første einaren i ei ny blokk det perfekte høvet til å gjere noko heilt nytt, eller *flippe flowen*, som nokre gamal-skule-hiphop-hovud ville kalla det.

For at Vaular skal klare å gjere desse grepa så tydeleg som han gjer, er han heilt avhengig av dei nærmast overdrivne rytmiske rima han nyttar, samtidig som han veldig ofte tyr til lange *rim-kompleks* (delar av ein flow som er knytt saman av eitt gjenteke hovudrim)⁴⁸ for å halde dei symmetriske blokkene saman.⁴⁹ Desse tydelege formrammene og skarpe skilnadane mellom rim og ikkje-rim, og rim og neste rim, er dømer på det tekniske overskotet Vaular viser i handverket sitt som gjer at eg gir han den nemnde merkelappen. Han beherskar dei uskrivne reglane så godt at han veit akkurat kor mykje og kva han kan bryte med.

Eit kontrasterande døme som viser skilnad innanfor liknande frasestruktur, er siste del av det korte første verset på Side Brok sin «Heimegut»,⁵⁰ der Gudnason også nyttar ein divergent metrisk struktur.

I kontrast til Vaular sitt tydelege skilje mellom rim (8.-delar) og ikkje-rim (16.-delar) har ikkje Gudnason noko slikt skilje, og det einaste som skil den rim-markerande figuren frå rytmen i orda rundt, er synkoperinga av den siste stavinga. Gudnason bryt heller ikkje like valdsamt med dei forventa rammene til det musikalsk-metriske spennet, og dei to første taktane er divergent metrisk struktur av mildaste sort: to takter med éin-riming der den poetiske linja strekk seg inn over påfølgjande einar i den påfølgjande takten. Gudnason aukar så rimfrekvensen og byggjer opp eit slags crescendo fram mot ei avslutning, som ikkje kjem på det forventa fjerde slaget i den fjerde takten. I staden strekk frasen seg vidare inn i ei tillagt femte takt (niande takt i det korte introverset som

fungerar som eit slags forord i låta), der han stoppar midt i takten, og frasen vert hengande i lufta akkurat som spørsmålet det ber fram dit – «e det rart at ej smile som et smilefjes?» – med god plass til svaret – «nei» – som opptakt til det påfølgjande verset. Der Vaular utnyttar og kommenterer formas tyngdekraft, let Gudnason frasen få endre forma til det forma må vere, og denne endringa (den ekstra takten) underbyggjer både det tekstlege innhaldet og den rytmiske spenningskurva i frasen (den gradvis aukande rimfrekvensen).

The figure shows musical notation for two songs. The first song, 'Side Brok' by Lars Vaular, has lyrics in Norwegian and English. The second song, 'Helt om natten, helt om dagen' by Gudnason, also has lyrics in Norwegian and English. Red rectangles highlight the main rhythm in the musical notation. To the right of the notation, there are two tables illustrating the relationship between lines and measures.

1	2	3	4
NEI	NEI	NEI	NEI
NEI	NEI	NEI	NEI
NEI	NEI	NEI	NEI

1	2	3	4
KEPPA	KEPPA	KEPPA	KEPPA
KEPPA	KEPPA	KEPPA	KEPPA
KEPPA	KEPPA	KEPPA	KEPPA

Figur 6: Divergent metrisk struktur i høvesvis *Side Brok* – «Heimegut», vers 1, takt 5–9 (frå 0:27), og Lars Vaular – «Helt om natten, helt om dagen», vers 1, takt 5–8 (frå 0:24). Transkripsjonar henta frå Oddekalv, «Betre flows enn Akerselva». Hovudrim markert med raude rektangel. Forhold mellom linjer og taktar illustrert til høgre. Hovudrimposisjon markert. For «Heimegut» er synkopen markert med samanbindingsboge.⁵¹

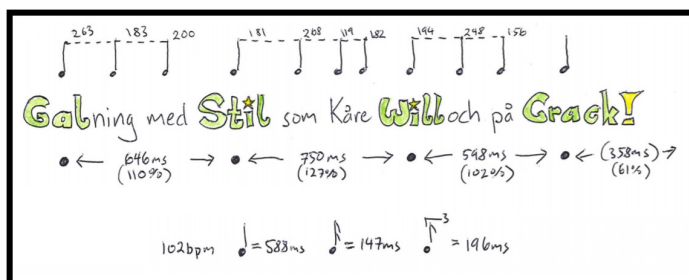
Rytmiske tvitydigheiter

I analysane vi har sett på til no, kan det sjå ut som om forholdet mellom musikalsk og poetisk metrum er strengt hierarkisk, med eit poetisk metrum som legg seg oppå eit uforanderleg, stabilt musikalsk metrum. Sjølv om nokre aspekt ved det musikalske

metrumet i så godt som all rap-musikk ligg heilt fast – det er fire pulsslåg i taktane (uttrykt musikkteoretisk som 4/4-takt), er det ikkje slik at dei ulike bestanddelane av det musikalske metrumet er fullt så stabile og uforanderlege som det først kan virke som. Mange gongar kan bestanddelar frå poetisk metrum overstyre det musikalske metrumet som den musikalske bakgrunnen (beatet) indikerer, eller tøyse dei forventa grensene mellom ulike kategoriske bestanddelar i det etablerte musikalske metrumet.

Grunnleggjande for denne typen metrum-på-metrum-interaksjon er konseptet om kategorisk persepsjon. Meir spesifikt, *kategorisk rytmepersepsjon*. Vi oppfattar rytmiske einingar som tilhøyrande til ulike kategoriar. Ein intuitiv rytmisk kategori kan vere til dømes ein *ein*ar. Tellef Kvifte⁵² – norsk musikal og musikkforskar – kallar denne kategoriske informasjonen for den «digitale kvaliteten» til den rytmiske eininga. I tillegg til digitale kvalitetar (kva kategori[ar] dei høyrer til) har alle perseptuelle einingar «analoge kvalitetar», som er perseptuelle kvalitetar som ikkje endrar kva kategori eininga høyrer til, men som like fullt modulerer eininga på ein eller annan måte. Om vi held fram med den kategoriske einaren, kan den til dømes ha den analoge kvaliteten *sein* – den er ein *ein*ar, men den kjem litt seinare enn det ein forventa. Musikkpsykologiprofessor Eric Clarke delar denne oppfatninga, og uttrykkjer det som at «[rytmekognisjon] spesifiserar to ulike perseptuelle område – ‘expression’ og ‘rhythm’»⁵³, der *expression* er ekvivalent til Kviftes «analog», medan *rhythm* er dei digitale kategoriane.

Grunnen til at dette er viktig for metrum-på-metrum-samspillet, er at informasjon vi tenkjer på som ein del av det poetiske metrumet – som regel vekslinga mellom tunge og lette stavingar (prosodi) – kan bestemme korleis vi oppfattar det musikalske metrumet. Aller tydelegast kan ein høyre og sjå dette i passasjar der *beatet kuttast* – den musikalske bakgrunnen takast bort, og vokalsporet/-spora står att åleine.



Figur 7: Rytmask toleranse i Side Brok – «Si eiga rås» (2004), vers 2, takt 16 (frå 1:55). Metriske anker (trykktunge stavingar som korresponderer med opplevde pulsslagposisjonar i det musikalske metrumet) markert i utheva grøn skrift. Avstand mellom høvesvis p-senter⁵⁴ for kvar staving (over) og pulsslagposisjonar (under) oppgitt i millisekund. Pulsslaglengda er også oppgitt som prosent av songen si etablerte pulsslaglengd: 102 bpm (slag per minutt). Lengda på mekanisk isokrone fjerdedelar, 16.-delar og 8.-delstriolar i 102 bpm oppgitt nedst.

I «Si eiga rås» kuttast beatet kvar åttande takt, og i staden for det *kvantiserte*⁵⁵ mekanisk isokrone trommesporet tek Gudnason sin vokal over rolla som metrisk diktator. Der beatet har haldt 102 (fjerdedels-)slag per minutt, og dermed presentert eitt pulsslag kvart 588. millisekund, så fraserer Gudnason ganske fritt frå både kvantisert puls og underdelingar. Det er fire tydelege *metriske anker* i fire tunge stavingar («Kå-»-stavinga er også tung per se, men ikkje *tung nok*, i tillegg til at den kjem veldig nært to tyngre stavingar i «stil» og «Will-») som markerar det vi oppfattar som pulsslaga, sjølv om dei er plassert ganske langt ifrå absolutte isokrone tidsposisjonar.⁵⁶ Pulsslaga vert både tre- og firedelte, men det er korkje 8.-delstriolar eller 16.-delar (men kanskje oppfattar ein det litt som bae delar?). Det er ikkje ein typisk *ritardando* heller, då toaren er tydeleg lenger enn einaren.

Sjølv om ein oftast høyrer rap-musikk som er programmert på eit vis som gjer at ikkje berre kvar takt, men kvart slag og kvar underdeling er av identisk lengd, så er det ikkje alltid slik.

Det finst mange døme på «sjøsjuke» beats med ukvantiserte trommer, og det er ikkje uvanleg med veldig sparsame beats, der det er få eksplisitte indikatorar for eit millisekundpresist musikalsk metrum. Det hindrar oss ikkje i å oppfatte musikken som sær tydeleg metrisk.⁵⁷ Det har like fullt ein tydeleg effekt på musikken når det oppstår slike kategoribrytande rytmiske fenomen. Når ei rytmisk eining ikkje eintydig høyrer til ein etablert (kognitiv) rytmisk kategori, må vi anten lage nye kategoriar eller freiste å tolke rytmen innanfor dei kategoriane vi allereie har. Metriske anker fungerer slik at på stadar der vi forventar konvergens mellom musikalsk- og poetisk-metriske einingar (trykktunge posisjonar i takten og trykktunge stavingar), og det ikkje er eit tydeleg kategorisk brot (så det vert off-beat eller synkopert, til dømes), så dikterer prosodien også plasseringa av dei musikalske taktslaga. Når det finst fleire reelle alternativ for kategorisk tolking, eller vi, som her, får eit stykke «umogleg» rytme (stavingane kan ikkje både vere ekvivalente *og* oppfylle krava til ein alminneleg takt), er det snakk om eit stykke *rytmisk tvitydig* musikk.

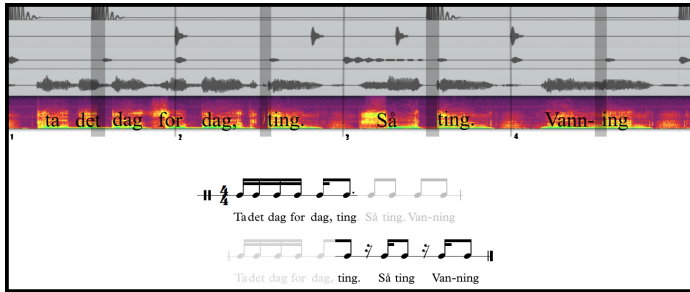
Drøymaren Linni

Sjølvs om både Gudnason og Borgersrud⁵⁸ til tider nyttar slike kategorisk ubestemmelege rytmar (særleg til å markere viktige stadar i vers-forma, anten start, slutt eller slutt på ei større symmetrisk eining), er det ikkje særleg typisk for deira respektive flow-stilar. Ein norsk rappar som derimot nyttar dette mykje og medvite som ein sentral del av uttrykket sitt, er Jonas «Linni» Grieg. Som eg skreiv i innleiinga, har grunnen til at eg vel å kalle Linni for ein *drøymar*, mykje å gjere med tekstane han skriv og måten han framfører dei på. Det er mykje stemnings- og

universbygging, og ofte handlar det meir om å mane fram ein god *vaib* enn å formidle noko veldig konkret. Språklege bilete og ordlydar kan sveve av garde gjennom tilnærma fri assosiasjon, som ei slags rimande rytmisk automatskrift – «Du lar meg loke, det e så vakkert / Jeg plukker blomsten min og sipper safta / Bukker, takker, stikker, skjønn meg / Kjører ben linje mot klippekanten / Ikke redd, mann, jeg stunter».⁵⁹ Rytmisk er han allsidig, og kan variere mykje i kva teknikkar og overordna uttrykk han tek i bruk. Ofte kan ein heil Linni-flow vere nærmast mekanisk presis og levert med ein skarp stakkato, men dersom det han vil formidle har ein spesifikk karakter, så vel Linni å vere «upresis» for å skape rytmisk spenning. Likeins kan stemmebruken gå frå monotont dronande til store, glidande rørsler i toneleiet, eller frå roping til kviskring til auto-tune-synging. I et intervju med kapittelforfattaren seier han:

Det skjer naturleg, men jeg vet at jeg gjør det på en måte. Men det er ikke sånn at jeg tenker sånn «oo, nå skal jeg *dragge*⁶⁰ den» når jeg skriver. Men jeg bare merker hvordan, når jeg hører det opp igjen, så hører jeg sånn «okay, det der ble for ABC etter min smak». Og siden, jeg har jo alltid tenkt at ... for det første – jeg har en greie med at når du føler du mestrer noe, så syns jeg man kan begynne å bryte regler litt. Hvis man gjør det med en slags bevissthet. Og for meg bidrar det også til innholdet i låtene mine, jeg vil jo at de skal være litt drømmende og svømmende. At alle grensene skal overskrides litt. Sånn at både med, liksom, at jeg leker med sjanger, normene i tematikken jeg tar opp i musikken min, og så videre. Men også på en måte det der at jeg trenger ikke å ... Jeg føler ikke jeg trenger å bevise at jeg kan ligge på takt, hvis det er det det skal handle om. Jeg liker at det føles som at jeg surfer, da. For meg er det bare en måte å ha en kontroll på. Som gjør at du kan liksom gå litt utenfor kjølvannet når du står på vannski, hvis du skjønner hva jeg mener?⁶¹

Eit døme som viser både «drøymande og symjande» rytmikk, kategorisk tvitydige figurar og eit beat som innbyr til slik rytmisk tvitydigheit, er følgjande passasje frå første vers av Neste Planet-låta «Eple»:⁶²



Figur 8: Taiming i vokalsporet til Linni frå «Eple» vers 1, takt 5–6 (frå 0:53). Bølgeformer av metrisk definerande beat-element (basstromme, skarptromme-kantslag og rytmeegg), pluss bølgeform av vokalspor, spektrogram av vokalspor og tekst. Beat-bins markerte med grå stolpar. Overlappende og skiftande tolkingar av rytmisk struktur under.

Det første ein kan leggje merke til er at i beatet er det nokre av elementa som sender noko blanda signal om kvar 8.-delsunderdelingane er. Der basstromma markerar 8.-delslaget, så korresponderer ikkje den med rytmeeggsporet (*shaker*-en). Båe to presenterer gyldige alternativ for kvar den kanoniske 8.-delsposisjonen er, og vi har det som Danielsen⁶³ kallar for ein (litt) *brei beat-bin*. Dei stadane 16.-delslaget er markert, så er det i skarptrommesporet (før og etter trearen), og dei er heller ikkje *jamne*, men har eit heilt nøyaktig 9:7-forhold (rekna frå starten av 8.-delslaget sitt beat-bin).⁶⁴ Viktigast for denne analysen – dei samsvarar også særskild dårleg med stavingane i vokalsporet.

Berre unntaksvis er stavingane til Linni posisjonert slik at dei tydeleg fell saman med trommene. Dei nærmaste stadane

er på dei rimande «-ing»-stavingane, og der er dei også *seine*, og samsvarar med siste del av beat-binen (og rytmeegget). Med såpass mykje motstridande informasjon om kvar grensene mellom dei rytmiske kategoriane går, så lét ein fort dei metriske anker i vokalsporet få styre tolkinga si. I mine øyre stikk det seg ikkje fram éi klar tolking. Ingen av dei to ulike tolkingane av rytmisk struktur nedst i figur 8 (eller kombinasjonar av dei) er heilt tilfredsstillande. Eg oppfattar dei første fire orda som jamne 16.-delar, men som er veldig *bakpå*. Eg høyrer også «dag, ting» som eit framhald av 16.-delar, som i det øvste alternativet, men her skiftar eg på eit vis meining. «Ting» er jo på 8.-delsposisjonen! Sameleis oppfattar eg «så» som forskyvt, så både «ting» og «så» er heller som i det nedste alternativet, sjølv om «dag, ting»-figuren er som i den øvste. Heilt sentralt for den rytmiske opplevinga mi er altså det at rytmen er (minst) to ting på éin gong. Ei rytmisk eining (stavinga «ting») høyrer først til éin rytmisk kategori, før den vert tolka om til ein annan. I tillegg er sjølvsgt dei analoge rytmiske kvalitetane viktige. For meg er den første frasen sein, medan både «så» og «vann-» er tidlege. Metrisk sett får vi eit tvitydig samsvar mellom musikalsk og poetisk metrum. Eg oppfattar jo «ta» og «dag» som tydelege metriske anker, men så *seine* som dei er, endar vi opp med ein valdsamt brei beat-bin. Eg oppfattar «så ting» og «vanning» som forskyvt i forhold til det musikalske metrumet, men dei tunge stavingane har heilt klårt ei slags dragning mot pulsslaga. Desse tvitydigheitene, dragningane mellom kategoriar, og dei kategoriske modulasjonane skapar, slik eg høyrer det, nettopp ein slik drøymande og symjande effekt som Linni snakkar om, og som kler merkelappen *drøymar*.

Bumerke – kva er dei, og har dei nokon funksjon?

Allereie i rap-analysens barndom var konseptet om flow-stilar eit sentralt poeng, då Krims lagde ein stil-taksonomi som skulle skilje ulike rapparar frå kvarandre. Sameleis er diskursen hjå hip-hop-entusiastar gjerne prega av merkelappar, *kyst-tilhøyrighet*⁶⁵ og nostalgi, og då vert fort stilretningar og sjangrar viktig. Men stil- og bumerke er sjølvsagt valdsamt reduktive greier. Elling Borgersrud har ei rekke flows og låtar som *ikkje* høver til merkelappen *talar*, Lars Vaular kan vere svevande og poetisk, Runar Gudnason har laga mange beint-fram-fest-låtar som kanskje ikkje først og fremst manar fram tankar om opphavsmannen som ein kunstnar og poet, og Linni kan vere teknisk intrikat maskingevær-rappar når han vil. Når eg då likevel freistar å båssette desse rapparane, så er det nokre sentrale punkt som gjer at eg meiner denne øvinga har livets rett.

Først og fremst så kan ein sjå på rytmiske bumerke som ein del av ein større holistisk personstil som karakteriserer og pregar ein rappar. Sjølv om ingen (eller *få*, i alle høve) er ein monolittisk figur der alt dei gjer høver inn i rammene til ein reduktiv merkelapp, så vil dei rytmiske bumerka i samspel med tekstlege univers, lyriske tendensar, stemmebruk, beats og alt det andre vere med å definere ein rappar sitt estetiske uttrykk – og nokre rytmiske bumerke vil ein kanskje tolke ulikt utifrå korleis dei interagerer med alle desse andre aspekta. Vidare tykkjer eg det er eit viktig poeng at estetisk analyse er ein aktivitet med eigenverdi. Eg er ikkje den einaste som tykkjer at denne typen analyse er artig, og kjensla av å få ei djupare forståing av kunst ein i utgangspunktet likar, er ei god ei. Som utøvar, forskar og analytikar er det eit anna poeng som er vel så viktig: Gjennom å sjå på kva parameter rapparar manipulerer når dei skil seg frå kvarandre, kan vi sjå kva som er

dei sentrale parameterane for rytmiske teknikkar i rap, og ved å sjå på kva som er felles for desse parameterane, kan ein kome fram til nokon heilt grunnleggjande analytiske betraktningar om kunstforma.

Vi kan altså koke ned mange av rappens rytmiske teknikkar til samspelet mellom poetisk og musikalsk metrum. Når rapparar leikar med stabiliteten til versforma med asymmetriske fraser og rimposisjonar, er det forholdet mellom dei metriske spennatakt (musikalsk metrum) og linje (poetisk metrum) som vert manipulert. Når vi lagar offbeat-fraseringar, synkoperingar og kryssrytmer, skjer det gjennom kontrast mellom metriske einingar: pulsslag og underdelingar frå musikalsk metrum, og føter frå poetisk metrum. Og i rytmiske tvitydigheiter og ekspressiv taiming er det ein manipulasjon av ein forventa konvergens mellom ulike metriske signal frå dei to ulike metrums som skapar spenninga. Ein kan kanskje ikkje seie alt om ein rappar gjennom å analysere korleis dei rytmiske bumerka kjem fram i leiken med metrum på metrum, men ein kan seie *noko* – og eg vil til og med gå så langt som å seie at vi kan seie *noko viktig*.

Notar

- 1 Dei arketypiske korpusstudia av rytme i rap er Nathaniel Condit-Schultz sin «MCFlow» og Mitch Ohriner sitt arbeid. Desse vart publiserte samtidig i same tidsskrift, og vart kommentert av Jacob Gran, i tillegg til at dei to forfattarane kommenterte kvarandre. I tillegg har andre korpusstudiar av rap angripe ulike parameter enn dei strengt rytmiske – som til dømes Duinker og Martin sine analyser av særtrekka i «hiphoppens gullalder», Hirjee og Brown sine analyser av rimstilar, og Katz si generativist-lingvistiske samanlikning av strukturar i rap, språk og musikk generelt. Condit-Schultz. «Commentary on Ohriner» (2016), *Empirical*

- Musicology Review* 11 (2016a): 180–184; Condit-Schultz. *MCFlow: A Digital Corpus of Rap Flow* (The Ohio State University, 2016b); Condit-Schultz. «MCFlow: A Digital Corpus of Rap Transcriptions», *Empirical Musicology Review* 11 (2016c): 124–147; Duinker & Martin. «In Search of the Golden Age Hip-Hop Sound (1986–1996)», *Empirical Musicology Review* 12 (2017): 80–100; Hirjee og Brown. «Using Automated Rhyme Detection to Characterize Rhyming Style in Rap Music», *Empirical Musicology Review* 5 (2010): 121–145; Gran. «Two Corpus-Based Approaches to Rap Flow», *Empirical Musicology Review* 11 (2016): 185–186; Ohriner. «Metric Ambiguity and Flow in Rap Music: A Corpus-Assisted Study of Outkast's 'Mainstream'», *Empirical Musicology Review* 11 (2016a): 153–179; Ohriner. «Sampling and Features: A Commentary on Condit-Schultz (2016)», *Empirical Musicology Review* 11 (2016b): 148–152; Ohriner. *Flow: The Rhythmic Voice in Rap Music* (New York, Oxford University Press, 2019); Katz. «Towards a generative theory of hip-hop», *Music, Language, and the Mind* (2008): 1–24
- 2 Og *melodi*, sjølv om dette kapittelet ikkje tek for seg denne parameteren i særleg grad.
 - 3 Sjø Holen. *Hiphop-boder – Fra Beat Street til bygde-rap*, (Oslo, Spartacus, 2004), 173–182.
 - 4 Sjø Holen. *Hiphop-boder*, 321–325.
 - 5 Sjø Holen. *Nye hiphop-boder – Hvordan Karpe Diem og generasjon 1984 tok en undergrunnskultur til pophimmelen – og endret Norge på veien* (Bergen, Vigmostad & Bjørke, 2018), 93–107.
 - 6 Sjø Holen, *Nye hiphop-boder*, 247–250; 253–255.
 - 7 Bradley. *Book of rhymes: the poetics of hip hop* (New York, Basic Civitas Book, 2009), 9, mi omsetjing.
 - 8 Til dømes «rap-analysens gudfar», Adam Krims. *Rap music and the poetics of identity* (Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2000).
 - 9 Denne andre innfallsvinkelen er vanleg hjå nyare musikkteoretikarar som til dømes Adams og Komaniecki. Enkelte andre i same tradisjon har interessante måtar å definere flow på, men som krevjer at ein opererer innanfor deira eige teoretiske rammeverk. Både Ohriner og Kautny byggjer teoriar omkring ulike bestanddelar (Ohriner) eller dimensjonar (Kautny) av flow, som vanskeleg let seg omsetje utanfor rammeverka deira.

- Adams. «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», *Music Theory Online* 15 (5) (2009); Kautny. «Lyrics and flow in rap music». I *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, redigert av J.A. Williams, 101–117 (Cambridge, Cambridge University Press, 2015); Komaniecki. *Analyzing the Parameters of Flow in Rap Music* (Indiana University 2019); Ohriner, *Flow*.
- 10 Edwards. *How to rap: the art and science of the hip-hop MC* (Chicago, Chicago Review Press, 2009).
 - 11 Schweppenhäuser. «Stemmestømme I» i denne boka.
 - 12 Dette vert gjerne referert til som «beatet» (*the beat*) i ein uformell hip-hop-kontekst. I musikkvitskaplege analyser er «beat» som regel brukt om pulsslaga i musikken. Denne potensielle forvirringa slepp vi stort sett unna på norsk.
 - 13 Danielsen. «Introduction: Rhythm in the age of digital reproduction». I *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, redigert av Anne Danielsen, 1–16 (Farnham, Ashgate, 2010), 10, mi omsetjing.
 - 14 Igjen er det ein langt enklare distinksjon på norsk enn på engelsk, då ein i nordisk litteraturvitskap gjerne nyttar «versemål» for poetisk metrum. Engelsk har heller ikkje «takt»-omgrepet musikkvitskapen oftast nyttar som synonym for metrum, men berre «taktart» («time signature»).
 - 15 Danielsen. «Pulse as dynamic attending: Analysing beat Bin Metre in Neo Soul grooves». I *The Routledge Companion to Popular Music Analysis*, redigert av Ciro Scotto, Kenneth Smith og John Brackett, 179–189 (London, Routledge, 2018), 181, mi omsetjing.
 - 16 Cureton. *Rhythmic phrasing in English verse* (London, Longman, 1992), 123, mi omsetjing. Definisjonen hans strekkjer seg altså lenger enn til berre trykt poesi, då «eit perseptuelt medium» omfattar både det synlege, det høyrbare, det taktile osv.
 - 17 London. *Hearing in time: psychological aspects of musical meter*. (New York, Oxford University Press, 2012)
 - 18 London, *Hearing in time*, 18, mi omsetjing.
 - 19 Reint anekdotisk kan eg opplyse om at alle diskusjonar omkring fornuftige, praktiske, universelle definisjonar av metrum i mitt forskingskollegium trekkjer ut i det nærmast uendelege. Og vi endar sjeldan opp med noko handfast. Det er fleire ulike «skular» av metrum-teori innanfor kognitiv musikkvitskap,

- og det er minst like mange innanfor det ein kan kalle «kognitiv metrikk» på litteraturfeltet. Om nokre lesarar vil ta opp diskusjonen / fortelje meg kor feil eg tek, så er det lite eg vil setje meir pris på. Send e-post.
- 20 Sjølv om dei kan vere det, i alle fall delvis. Høyr til dømes dei første fire taktane av Dizze Rascal sin *Dirtee Cash*, som har ein heilt tydeleg tre-over-fire polymetrisk struktur. Dizze Rascal. «Dirtee Cash», *Tongue N' Cheek* (Dirtee Stank Recordings, 2011), 0:50. Lydfil.
 - 21 Her er «beatet» altså nytta som synonym for den musikalske bakgrunnen, som diskutert i note 6.
 - 22 Bradley. *Book of rhymes*, xvi, mi omsetjing.
 - 23 Samvirkelaget. «Arbeiderbevegelsen», *Arbeiderbevegelsen* (MBN, 2007). Spotify. Samvirkelaget var eit samarbeidsprosjekt mellom rap-gruppa Gatas Parlament og ska-bandet Hopalong Knut.
 - 24 Lars Vaular. «Helt om natten, helt om dagen», *Helt om natten, helt om dagen* (NMG/G-huset, 2010), 0:24. Lydfil.
 - 25 Korpusstudia til Condit-Schultz (Condit-Schultz, *MCFlow*) og Ohriner (Ohriner, *Metric Ambiguity*) viser tydelege trendar i fraselengd/fraseutstrekning og rimposisjon.
 - 26 Fabb. *Language and literary structure: the linguistic analysis of form in verse and narrative* (Cambridge, Cambridge University Press, 2002), 136.
 - 27 Det fins sjølvstags rapvers som har ujamne eller varierende musikalsk metrisk rammeverk, men det er ein forsvinnande liten andel av raplåtar som har noko anna enn ei form for 4/4-takt.
 - 28 Sjå Oddekalv. «Surrender to the flow: Metre on metre or verse in verses? Lineation through rhyme in rap flows». I *Rhyme and rhyming in verbal art*, redigert av Venla Sykäri og Nigel Fabb (Helsinki: Finnish Literature Society, 2022 [under publisering]).
 - 29 «Grammetrics» er ei grein i metrikken grunnlagd av Donald Wesling, som, kort oppsummert, tek for seg interaksjonen mellom grammatikk og metrikk (versifikasjon/linjeinndeling). Wesling. *The Scissors of Meter: Grammetrics and Reading* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996).
 - 30 Kjørup. «Grammetrics and Cognitive Semantics: Metaphorical and force dynamic aspects of verse-syntax counterpoint», *Cognitive Semiotics* 2 (2008): 83–101.
 - 31 Side Brok. «Setra», *Høge Brelle* (pinaDgreitt Records, 2004),

- o:13. Lydfil.
- 32 Den absolutt vanlegaste posisjonen til eit strukturelt viktig rim i rap-flows er på eller rundt det fjerde taktslaget.
- 33 Sjå Oddekalv. «Surrender to the flow ...».
- 34 Ein kunne kanskje også argumentert for at det er fire rimande vokallydar (I-E I-A) som går att i hovudrimet etter vekslingsrimet. Men i og med at rima i så fall ikkje «rimar rytmisk» (eit konsept vi kjem attende til, m.a. i note X), meiner eg at det berre er dei to siste stavingane som oppfattast som rimande, medan det at andre like vokallydar går att før hovudrima, er eit elegant estetisk fonologisk grep, utan at det naudsynleg er *rim*.
- 35 Fabb. *Language and literary structure*, 136, mi omsetjing.
- 36 Oddekalv. *Betre flows enn Akerselva: Utviklinga i flows i norsk-språkleg rap frå nittitalet til i dag, representert ved eit utval etablerte artistar*. (Oslo, Reprosentralen, Universitetet i Oslo, 2017)
- 37 Gatas Parlament. «Jeg er kul (Trenger jobb)», *Dette forandrer alt* (Tee Productions, 2011), 1:00. Spotify.
- 38 Side Brok. «Ein Likandes Kar», *Høge Brelle* (pinaDgreitt Records, 2004), 1:02. Spotify.
- 39 Sjølv om eg igjen må understreke at det finst utallige unntak frå desse mest ikoniske personstiltrekka i mange av flowane Borgersrud har produsert opp igjennom åra.
- 40 Det «underleggjerande» er skildra i Sjklovskij, Viktor. «Kunsten som grep». I *Moderne litteraturteori*, redigert av Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei, 11–25 (Oslo, Universitetsforlaget, 1991), som ein effekt der poetisk språk gjennom uventa kombinasjonar, perspektiv eller kontekst får lesaren til å få eit anna perspektiv eller ei uventa oppleving enn det forventa.
- 41 Frå Side Brok, *Setra*.
- 42 Frå Sirkel Sag. «Ørsta rådhus», Ørsta rådhus (pinaDgreitt Records, 2016). Spotify.
- 43 Eit anna, meir anekdotisk poeng som underbyggjer Gudnason sin poet-merkelapp, er at etter at eg skreiv at eg mistenkte at Gudnason hadde skrive «Forstå Kar Me Kjøme Frå, Del 1» som eit dikt før han sette det til musikk (Oddekalv, *Betre flows enn Akerselva*: 93), så stadfesta Gudnason mistanken min via personleg kommunikasjon. Side Brok. «Forstå Kar Me Kjøme Frå, Del 1», *Kar Me Kjøme Frå* (pinaDgreitt Records, 2006). Spotify.

- 44 Komaniecki (Komaniecki, *Analyzing the parameters of flow*) skriv om *rhythmic rhymes* og repetisjon av *rhythmic cells/motives*, og påpeikar også korleis det er uhyre sjeldant at «fleirstavings-rim-par ikkje korresponderar rytmisk» (s. 46).
- 45 Eg har valt å transkribere dette verset (Oddekalv, *Betre flows enn Akerselva*: vedlegg 9) som åtte «treige» takter heller enn 16 raske, fordi det då følgjer beatet sitt *boom-bap* med skarptromma (her: eit *clap*) på to og fire. Vi endar opp med raske noteverdiar (16.- og 32.-delar), men eg tykkjer ikkje ein mistar noko klårheit i visualiseringa.
- 46 Lars Vaular. «Sjefen e tebake på jobb», *D'E Glede* (NMG/G-huset, 2009). Spotify.
- 47 Det at Vaular i neste frase tek opp att det same hovudrimet som heile denne divergente blokka har nytta, som for å seie «trudde du vi var ferdige der eg viste at vi var ferdige, eller?», for så å leikent gli vidare til neste rim (som markerar ei ny firetakts-blokk) ved hjelp av eit klassisk emjambement får ein til å tenkje «køddar du med meg?» når ein som analytikar skal dekonstruere grepa Vaular gjer. Eitt av mine favorittaugeblikk i norsk rap-musikk.
- 48 Omgrepet *rhyme complex* vart først introdusert av Krims, *Rap music and the poetics of identity*, 43.
- 49 I «Helt om natten ...» er dette veldig tydeleg. Dei to mest divergente firetaktsblokkane overlappar perfekt med to ulike rimkompleks. Eit I-A-rim i takt 5–8 og eit I-I-E-rim i takt 9(10)–12. Sjå Oddekalv, *Betre flows enn Akerselva*, vedlegg 10, om ein vil studere dette nærmare.
- 50 Side Brok. «Heimegut», *H.O.V.D.E.B.Y.G.D.A.* (pinaDgreitt Records, 2013). Lydfil.
- 51 Merk at i «Heimegut» så er det i den eine rim-instansen («Pina D») berre første og tredje staving som rimar med resten av hovudrim-instansane. Hovudgrunnen til at det likevel tydeleg opplevast som ein del av det same rimkomplekset, er det rytmiske rimet (8.-del, 16.-del, synkopert 16.-del) og at det er den trykklette stavinga som ikkje rimar.
- 52 Kvifte. «Description of grooves and syntax/processdialectics». I *Studia Musicologica Norvegica* 1 (2004): 54–74.
- 53 Eg har valt, for presisjonens skuld, å behalde dei engelske omgrepa i teorien til Clarke i mi omsetjing her. Clarke.

- «Categorical Rhythm Perception and Event Perception». I *International Conference on Music Perception and Cognition*, redigert av Chris Woods, Keele, Storbritannia, 2000.
- 54 P-senter eller *perseptuelt senter* er eit omgrep for det punktet ein opplever som startpunktet for ei rytmisk eining. Når ein forskar på mikrotiming, er det eit vesentleg poeng at den opplevde posisjonen til ein lyd i tid ikkje naudsynleg korresponderar med t.d. *onset* (der bølgeformen startar). For ei grundig innføring i P-senter-litteraturen, sjå doktorgradsavhandlinga til Villing. *Hearing the Moment: Measures and Models of the Perceptual Centre* (National University of Ireland Maynooth, 2010), og for ein introduksjon til korleis det vert forska på ved UiO, kan ein sjå Danielsen et al. «Where Is the Beat in That Note? Effects of Attack, Duration, and Frequency on the Perceived Timing of Musical and Quasi-Musical Sounds». I *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 45 (2019): 402–418.
- 55 Kvantisering er ein teknikk frå sequencarar og digitale sudio-arbeidsstasjonar (DAWs) der ein automatisk flyttar lydklipp til posisjonar i ein isokron *grid*. Ein kan også snakke om kvantisering som ein kognitiv prosess, der ein sorterar rytmiske einingar kategorisk, men denne bruken er sjeldnare.
- 56 Ein kvantisert *grid* vert ofte brukt som «linjal» i måling av fenomen som «ekspressiv timing» eller «mikrorytme», men dette fortel oss eigentleg berre noko om det akustiske signalet. Rytme-kognisjonen vår har ikkje behov for millisekundpresisjon for å samkategorisere rytmiske einingar.
- 57 Mats Johansson ser på fenomenet *rytmisk toleranse* i telespringar-tradisjonen, der det er heilt konvensjonelt at pulsslaga har særskild lengd (også taktane varierar mykje i lengd). Musikken er like fullt særskild metrisk, og er nesten eksklusivt nytta som dansemusikk. Johansson. «The concept of rhythmic tolerance: examining flexible grooves in Scandinavian folk fiddling». I *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, redigert av Anne Danielsen, 69–84, Farnham, Ashgate, 2010.
- 58 Høyr til dømes opninga på Gatas Parlament. «Stem Gatas Parlament (1998)», *Bootlegs, B-sider & Bestister* (Noregs Rap og Småttaggarlag, 2004). Spotify, med analyse i Oddekalv, *Betre flows enn Akerselva*, 41–42.

- 59 Linni. «Magi», *Saga* (YGMG, 2021). Spotify (frå 0:53).
- 60 Å «dragge» vil som regel tyde at ein plasserer stavingane sine litt *bakpå* – at dei kjem litt etter den forventta posisjonen presentert av den musikalske konteksten.
- 61 Jonas «Linni» Grieg – intervju av kapittelforfattaren 17. januar 2019. Intervju transkribert av Eirik Jacobsen.
- 62 Neste Planet. «Eple», *Mine drager & helter* (YGMG, 2018). Lydfil.
- 63 Danielsen. *Pulse as dynamic attending*.
- 64 Produsent Erlend «Kvam» Lyngstad lagar beats i *FL-studio*, og arbeidar følgeleg med ein kvantisert grid som utgangspunkt for han varierer taiminga i dei ulike spora. I intervju med kapittelforfattaren opplyser Lyngstad om at han brukar *swing-ratio*-parameteren mykje til å skape friksjon mellom dei ulike spora. Dei konsekvente forholda mellom underdelingane i både skarptromme- og rytmegg-spora kan tyde på at det er denne parameteren som er nytta her.
- 65 Tradisjonelt var (og er) geografi viktig for stilretningane i hiphop. West coast, east coast, third coast (sørstatane) var kystomgrepa, og etterkvart fekk ein meir spesifikke stil-/stad-retningar som H-town (Houston, Texas) og Bay-area (San Fransisco-bukta, California). I Noreg har «Bergensrap» vore det kanskje fremste dømet, med ein ganske annan stil enn den typisk east coast-konservative «Osloskulen».

Diskografi

- Dizzee Rascal. «Dirtee Cash», *Tongue N' Cheek* (Dirtee Stank Recordings, 2011). Lydfil.
- Gatas Parlament. «Stem Gatas Parlament (1998)», *Bootlegs, B-sider & Bestister* (Noregs Rap og Småtaggarlag, 2004). Spotify.
- Gatas Parlament. «Jeg er kul (Trenger jobb)», *Dette forandrer alt* (Tee Productions, 2011). Spotify.
- Lars Vaular. «Sjefen e tebake på jobb», *D'E Glede* (NMG/G-huset, 2009). Spotify.
- Lars Vaular. «Helt om natten, helt om dagen», *Helt om natten, helt om dagen* (NMG/G-huset, 2010). Lydfil.

- Linni. «Magi», *Saga* (YGMG, 2021). Spotify.
- Neste Planet. «Eple», *Mine drager & helter* (YGMG, 2018). Lydfil.
- Samvirkelaget. «Arbeiderbevegelsen», *Arbeiderbevegelsen* (MBN, 2007). Spotify.
- Side Brok. «Ein Likandes Kar», *Høge Brelle* (pinaDgreitt Records, 2004). Spotify.
- Side Brok. «Setra», *Høge Brelle* (pinaDgreitt Records, 2004). Lydfil.
- Side Brok. «Forstå Kar Me Kjøme Frå, Del 1», *Kar Me Kjøme Frå* (pinaDgreitt Records, 2006). Spotify.
- Side Brok. «Heimegut», *H.O.V.D.E.B.Y.G.D.A.* (pinaDgreitt Records, 2013). Lydfil.
- Sirkel Sag. «Ørsta rådhus», *Ørsta rådhus* (pinaDgreitt Records, 2016). Spotify.

Bibliografi

- Adams, Kyle. «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», *Music Theory Online* 15 (5) (2009).
- Bradley, Adam. *Book of rhymes: the poetics of hip hop* (New York, Basic Civitas Book, 2009).
- Clarke, Eric. «Categorical Rhythm Perception and Event Perception». I *International Conference on Music Perception and Cognition*, redigert av Chris Woods, Keele, Storbritannia, 2000.
- Condit-Schultz, Nathaniel. «Commentary on Ohriner» (2016). *Empirical Musicology Review* 11 (2016a): 180–184.
- Condit-Schultz, Nathaniel. *MCFlow: A Digital Corpus of Rap Flow* (The Ohio State University, 2016b).
- Condit-Schultz, Nathaniel. «MCFlow: A Digital Corpus of Rap Transcriptions», *Empirical Musicology Review* 11 (2016c): 124–147.
- Cureton, Richard D. *Rhythmic phrasing in English verse* (London, Longman, 1992).
- Danielsen, Anne. «Introduction: Rhythm in the age of digital reproduction». I *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, redigert av Anne Danielsen, 1–16, Farnham, Ashgate, 2010: 10.
- Danielsen, Anne. «Pulse as dynamic attending: Analysing beat Bin Metre in Neo Soul grooves». I *The Routledge Companion to Popular Music Analysis*, redigert av Ciro Scotto, Kenneth Smith og John

- Brckett, 179–189, Routledge, 2018.
- Danielsen, Anne; Nymo, Kristian; Anderson, Evan; Câmara, Guilherme Schmidt; Langerød, Martin Torvik; Thompson, Marc R; London, Justin. «Where Is the Beat in That Note? Effects of Attack, Duration, and Frequency on the Perceived Timing of Musical and Quasi-Musical Sounds». I *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 45 (2019): 402–418.
- Duinker, Ben og Martin, Denis. «In Search of the Golden Age Hip-Hop Sound (1986–1996)», *Empirical Musicology Review* 12 (2017): 80–100.
- Edwards, Paul. *How to rap: the art and science of the hip-hop MC* (Chicago, Chicago Review Press, 2009).
- Fabb, Nigel. *Language and literary structure: the linguistic analysis of form in verse and narrative* (Cambridge, Cambridge University Press, 2002).
- Gran, Jacob. «Two Corpus-Based Approaches to Rap Flow», *Empirical Musicology Review* 11 (2016): 185–186.
- Hirjee, Hussein og Brown, Daniel. «Using Automated Rhyme Detection to Characterize Rhyming Style in Rap Music», *Empirical Musicology Review* 5 (2010): 121–145.
- Holen, Øyvind. *Hiphop-hoder – Frå Beat Street til bygde-rap* (Oslo, Spartacus, 2004).
- Johansson, Mats. «The concept of rhythmic tolerance: examining flexible grooves in Scandinavian folk fiddling». I *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, redigert av Anne Danielsen, 69–84, Farnham, Ashgate, 2010.
- Katz, Jonah. «Towards a generative theory of hip-hop», *Music, Language, and the Mind* (2008): 1–24.
- Kautny, Oliver. «Lyrics and flow in rap music». I *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, redigert av J.A. Williams, 101–117. Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- Kjørup, Frank. «Grammetrics and Cognitive Semantics: Metaphorical and force dynamic aspects of verse-syntax counterpoint», *Cognitive Semiotics* 2 (2008): 83–101.
- Komaniecki, Robert. *Analyzing the Parameters of Flow in Rap Music* (Indiana University, 2019).
- Krims, Adam. *Rap music and the poetics of identity* (Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2000).
- Kvifte, Tellef. «Description of grooves and syntax/processdialectics». I

- Studia Musicologica Norvegica* 1 (2004): 54–74.
- London, Justin. *Hearing in time: psychological aspects of musical meter* (New York, Oxford University Press, 2012).
- Oddekalv, Kjell Andreas. *Betre flows enn Akerselva: Utviklinga i flows i norskspråkleg rap frå nittitalet til i dag, representert ved eit utval etablerte artistar* (Oslo, Reprosentralen, Universitetet i Oslo, 2017).
- Oddekalv, Kjell Andreas. «Surrender to the flow: Metre on metre or verse in verses? Lineation through rhyme in rap flows». I *Rhyme and rhyming in verbal art*, redigert av Venla Sykäre og Nigel Fabb (Helsinki: Finnish Literature Society, 2022 [under publisering]).
- Ohriner, Mitchell. «Metric Ambiguity and Flow in Rap Music: A Corpus-Assisted Study of Outkast's 'Mainstream'». *Empirical Musicology Review* 11 (2016a): 153–179.
- Ohriner, Mitchell. «Sampling and Features: A Commentary on Condit-Schultz (2016)», *Empirical Musicology Review* 11 (2016b): 148–152.
- Ohriner, Mitchell. *Flow: The Rhythmic Voice in Rap Music* (New York, Oxford University Press, 2019).
- Sjklovskij, Viktor B. «Kunsten som grep». I *Moderne litteraturteori*, redigert av Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei, 11–25, Oslo, Universitetsforlaget, 1991.
- Villing, Rudi. *Hearing the Moment: Measures and Models of the Perceptual Centre* (National University of Ireland Maynooth, 2010).
- Wesling, Donald. *The Scissors of Meter: Grammetrics and Reading* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996).

Stemmestrømme I

Rapbegrebet 'flow'

Jakob Schweppenhäuser

Folk har set min verden som fængende
og spændende som et bælte

SUPARDEJEN¹

I et interview spørger intermedialitetsforskeren Birgitte Stougaard Pedersen: «Schweppenhäuser betoner også det lydlige aspekt, men jeg synes han nedtoner forholdet mellem flow og beat. Er der ikke også en spænding der, der er vigtig? [Den danske rapper Per Vers svarer] 'Helt vildt vigtig. Det er jo det, der gør om det er spændende eller ej'.»² Der er en spænding, der gør det spændende. Det er netop den, det skal handle om her: spændingen mellem rappens levering – som i hiphopkredse går under navnet *flow* – og grundpulsen; mellem rapstemmen og dens musikalske omgivelser.

I tråd med forordet og introduktionen til denne bog, skriver den måske mest indflydelsesrige rapforsker Adam Krims: «The rhythmic styles of MCing, or 'flows,' are among the central aspects of rap production and reception.»³ I forlængelse heraf bemærker

musikvidenskabsmanden Oliver Kautny, at den manglende musikanalytiske beskæftigelse med fænomenet flow er påfaldende.⁴ Det samme gælder for den litteraturanalytiske – for rapflows flyder naturligt ud i begge videnskabelige lejre. I dette kapitel ligger udgangs- og tyngdepunktet i det litterære, mens den musikalske analyse fungerer som et nødvendigt supplement, som jeg oftest kun bringer nødtørftigt i spil.⁵

Sanseligt/vanskeligt: lydsensitiviteten

Den danske rapgruppe Malk de Koijn er en af de relativt få, som er blevet gjort til genstand for litteraturvidenskabelig opmærksomhed. Dens tekstunivers er præget af raffineret volapyk, humor samt ord- og rollespil. I et mere alvorstemt nummer støder lytteren på følgende, næsten demonstrativt firkantede programmerklæring: «Det betyder ingenting, men det lyder fedt».⁶ Den holdning deler jeg ikke. Mit udgangspunkt kan i stedet formuleres sådan: «Det betyder noget, hvis det lyder fedt». 'Betydning' er som bekendt ikke, som det oprindelige citat kunne insinuere, udelukkende et denotativt-sprogligt anliggende. Hvad vil det sige, at kunstnerisk formet sprog i musikalske omgivelser «lyder fedt»? Måske omtrent: at det rummer nogle strukturer, som interagerer på en måde, der virker dragende og netop meningsfuld for lytteren?

Imidlertid kan denne form for – sanselig – betydningsdannelse være svær at beskrive. Det er ganske enkelt vanskeligere at gøre rede for, hvordan rytmisk og klanglig betydning etableres end eksempelvis metaforisk. Ikke desto mindre er netop en sådan beskrivelse tvingende nødvendig, hvis man ønsker at forsøge at begribe rappens grundlæggende mekanismer. Den er nødvendig, hvis man ønsker at forsøge at begribe, hvorfor rappen dels, med

litteraten Adam Bradleys ord, «may be the most revolutionary development in poetry the past thirty years»,⁷ dels dagligt dyrkes og værdsættes af millioner af mennesker verden over.⁸ Man kan søge forklaringer på den omstændighed et væld af steder, og det har man også gjort – men man har sjældent søgt forklaringerne i selve i lyden: i den måde, stemme, sprog, rytmer og toner i fællesskab rammer det menneskelige øre som svingninger i luften. Analysen og fortolkningen af rappens betydningsdannelse kræver en høj sensitivitet over for selve det kunstneriske materiale. Kapitlet her bygger på den antagelse, at opmærksom lytning af især ét aspekt af rapmusikken er særlig udbytterig: det kort berørte forhold mellem sproglig og musikalsk rytme – «rap's dual rhythmic revolution»⁹ med Bradley. Jeg vil forsøge at demonstrere, at hans store sproglige armbevægelser faktisk har noget på sig.

Denne rappens rytmiske revolution leder i retning af spørgsmål om rytme og metrum, om gentagelse og variation, om vers og takt og om menneske og maskine. Disse forhold kondenseres i begrebet om rapflowet, hovedstrømmen i kapitlets eget floddelta. Derudover er det nærliggende at bringe spørgsmålet om skriftlighed og mundtlighed i spil – eller måske rettere: spørgsmålene, for det viser sig, at flere problemstillinger strækker rødderne ned i et felt mellem synligt og hørbart; ikke blot problemer angående transskription, men også angående selve lyrikkens status i dag. Endelig er det i rapsammenhæng nødvendigt også at gøre sig overvejelser over rent musikalske elementer og deres indvirkning på rytmen og betydningsdannelsen, uanset om man nu er rodfæstet i litteraturvidenskaben eller ej. Nok er det muligt at isolere rappens poetiske kvaliteter og lade dem løbe gennem de etablerede analyseredskabers maskinerier (som jeg også selv har gjort i artiklen «Bælttestedet»), men en sådan strategi nedtoner den omstændighed, at det trods alt drejer sig om et musikalsk udtryk. «[R]ap's poetry articulates itself in music. Flow takes its meaning from its musical context»,¹⁰ med Bradley igen.

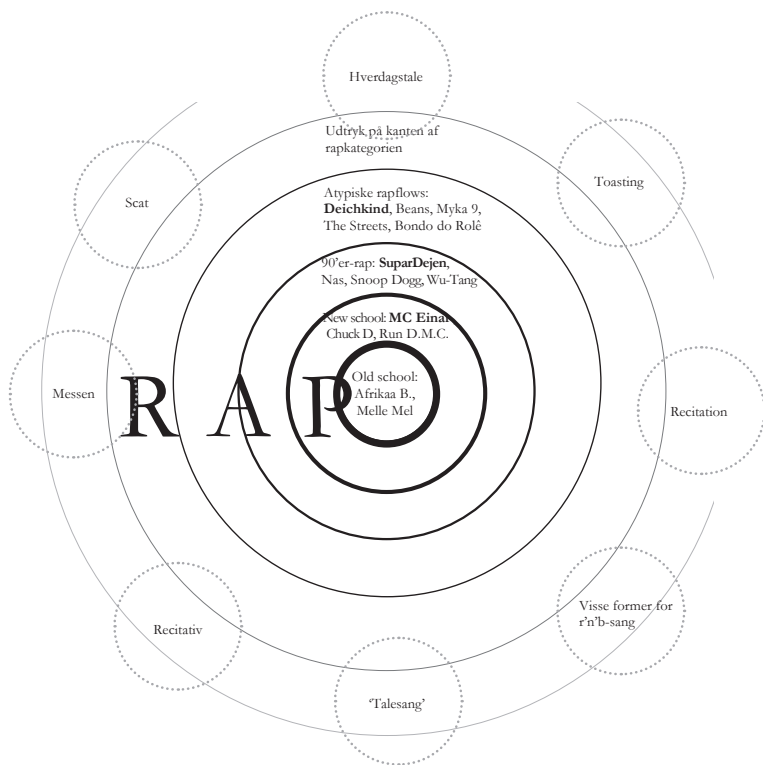
I den interviewartikel, jeg citerede indledningsvis, fattes Per Vers ord: «Jeg kan ikke forklare dig hvorfor Johnson er en fed rapper, det skal høres [...] hans styrke er først og fremmest flowet, musikaliteten».¹¹ Dermed formulerer han indirekte mit forehavende her, for det er jo den byrde – eller gave – vi i en videnskabelig sammenhæng må bære: netop at *skulle* forsøge at forklare hvorfor! At forsøge at forklare hvorfor lige præcis omtalte Johnson «er en fed rapper» er dog ikke min ambition. Forhåbentlig vil de principielle pointer, der skrives frem i dette arbejde, dog også kunne anvendes (af Per Vers?) i en beskrivelse af de johnsonske kvaliteter.

«Men nu slynger du din pen i åen»,¹² hedder det hos den danske digter Simon Grottrian i en digtsamling, som netop bærer navnet *Å*. Citatet kan stå som en opfordring til den videnskabelige beskæftigelse med rappen og dens flows, som jo er forpligtet på skriftligheden: i håbet om at blækket kan flyde i strømmen af ord.

Terminologisk

Rapforskning har langsomt etableret sig som en 'legitim' akademisk disciplin, men forskningen er fortsat præget af visse særheder. Eksempelvis er det blandt forskere på området næsten kutyme at anvende hiphopkulturens egne slangudtryk og alternative stave-måder i sagprosaen og sågar at være på fornavn med de kunstnere, man beskæftiger sig med. Angiveligt er der tale om et forsøg på at demonstrere sin status af *insider* eller *fan*.¹³ Grundlæggende vil jeg gerne undgå en sådan jovialitet her, men på ét væsentligt punkt gør jeg en undtagelse, nemlig mhp. det allerede introducerede begreb *flow*. Det er der to årsager til: for det første af mangel på alternativer,¹⁴ for det andet fordi det er en præcis og meningsfuld – metaforisk – betegnelse, der i sig selv åbner for en række vigtige perspektiver i forhold til mit ærinde med kapitlet her.

Et helt centralt terminologisk område er det afgørende at få defineret præcist: ordene 'rap', 'rapmusik' og 'hiphop' (se også bogens introduktion: «Kva er rap og flow?»). Musikteoretikeren Kyle Adams taler således med god grund om et «large[...]»-scale problem in rap scholarship, which is the identification of what, precisely, constitutes rap music». ¹⁵ Jeg definerer, i opposition til hovedparten af den øvrige forskning og kritik, gloserne som følger: 'Rap' bruger jeg, i tråd med bogens introduktionsafsnit, som betegnelse for en *vokaldisciplin*, -praksis eller -teknik, dvs. en måde lydligt at artikulere lyrik på. Oftest anvendes ordet i stedet til at betegne en musikgenre; ¹⁶ denne genre benævner jeg 'hiphopmusik'. Med 'rapmusik' henviser jeg til musik, der indeholder rap, *uanset genre*. Dermed har det ikke længere at gøre med det, Adams kalder en «fictitious genre». ¹⁷ Med begrebet 'hiphop' (som jeg i øvrigt staver uden bindestreg og i ét ord i henhold til dansk retskrivning ¹⁸) henviser jeg endelig til den sociale og kulturelle, afroamerikanske strømning, der havde sit udspring i 1970'ernes Bronx i New York. Denne adskillelse af rap og hiphop kan bl.a. retfærdiggøres med henvisning til den mangfoldighed af musikgenrer, der har indoptaget rappen i sig, og som ikke nødvendigvis har med hiphopkultur at gøre, samt til den mangfoldighed af forskelligartet tekstligt indhold, som ligeledes er uden tilknytning til hiphoppen. Det er altså en adskillelse, som med tiden bliver stadigt mere meningsfuld: i takt med rappens udbredelse og udvikling. I figur 1 er rappen som vokaldisciplin indplaceret i forhold til andre vokaldiscipliner. Mens figurens midterste cirkler repræsenterer 'den prototypiske rap', repræsenterer de omkringliggende ringe de stadig mindre typiske rapformer; yderst er nogle discipliner, som på forskellig vis er beslægtede med rappen, anført i selvstændige ringe (de navne, som er markeret med fed, analyseres i «Stemmestrømme II»).



Figur 1

Da kapitlet har et litteraturvidenskabelig udgangspunkt, anvender jeg termen 'vers' i betydningen *verslinje* og ikke i den musikalske, og folkelige, betydning *strofe* (herunder også brugen af 'vers' i populærmusikalske kontekster om de harmoniske og rytmiske strukturer, der ledsager den tekstlige strofe – denne enhed benævner jeg for enkelhedens skyld også 'strofe'). Her adskiller jeg mig således bl.a. fra Kjell Andreas Oddekals to artikler fra 2022. Med 'vers' henviser jeg udelukkende til den skriftlige lyriks linjer, mens jeg anvender betegnelsen *sekvens* om lydlige ordfølger, der falder

inden for en takts grænser. Den litteraturanalytiske indfaldsvinkel er også årsagen til, at jeg undgår traditionel musikvidenskabelig notation – men det skyldes samtidig en formodning om, at flere af de aspekter, jeg forsøger at anskueliggøre, faktisk anskueliggøres bedre med andre grafiske midler.

De perkussive elementers strukturering, der ofte i musikkredse går under navnet ‘beat’ – og i den engelsksprogede populærmusikforskning ‘groove’ (defineret af rytmeeksperten Anne Danielsen som «“a repeated rhythmic pattern” that has a “fixed length” and “consists of several layers”»¹⁹ – betegner jeg *rytmemønster*. Forhåbningen er den, at det dermed er muligt at undgå både forvirring (‘beat’ kan henvise til en længere række forskellige aspekter af en rytme og et metrum) og ofte upassende associationer til typiske ‘hiphopbeats’ og ‘rockgrooves’ (DDO definerer ‘groove’ som et «markant og medrivende rytmisk mønster der skabes af instrumenterne i et [rock]orkesters rytmegruppe»). Hos den somalisk-canadiske rapper og sanger K’Naan foranstalttes den rytmiske grund på nummeret «Wash It Down»²⁰ eksempelvis i stedet af vands plasken og – som jeg ser nærmere på i «Stemmestømme II» – hos SuparDejen på nummeret «rapuS» af en gentagelse af ordet ‘SuparDizej’.

Skandinavisten Lissan Taal-Apelqvist beskriver, hvordan der hersker en voldsom terminologiforvirring og/eller -uenighed i den litterære forskning på rytme- og metrikområdet: «[Man] använder sig både av olika termer och olika noteringstecken för metriken mest grundläggande begrepp. Ett bra exempel på detta är väl termen betoning/tryck/prominens. Skillnaden förekommer inte enbart interdisciplinärt, utan även litteraturvetare sinsemellan».²¹ Selv om Taal-Apelqvist taler ind i og ud fra en svensk kontekst, lader udsagnet sig smertefrit overføre til danske og internationale forhold. Til disse forskellige anvendelser føjer sig et «metodevirvar», med anglicisten Christoph Küper,

som argumenterer for, at metrikken «ikke skelner konsekvent mellem de forskellige metriske abstraktionsniveauer».²² Forvirringen synes altså total. Endelig forenkles sagen i nærværende sammenhæng ikke just af det forhold, at det musikalske niveauets betoningsstrukturer føjer sig til den i forvejen bitytmiske interaktion mellem naturlig sprogrytme og artificielt metrum. Og at den lydligt artikulerede lyrik, fx rap, endda derudover rummer en idiosynkratisk, rytmisk dimension: de af (rap-)lyrikeren realiserede accenter.²³ Avantgardedigteren og -teoretikeren Charles Bernstein har illustreret denne grundlæggende, lydlige omstændighed på følgende synlige måde: «PERforMANCE readIly allows FOR stressING («promotING») unstressED syllABLEs, Including prepOsitionS, artiCLES, aNd conjuncTIOnS».²⁴ Det kan således hævdes, at rappen grundlæggende er tetrytmisk. I forsøget på at navigere nogenlunde konsekvent og entydigt i dette farefulde felt er det derfor på sin plads at eksplicitere, hvorledes de enkelte termer anvendes. Først kan de omtalte metriske abstraktionsniveauer defineres med Küper:²⁵

1. Det metriske skema med dets forskellige metriske enheder
2. Den sproglige realisering eller 'fyldning' af dette skema i et givet vers
3. De(n) givne recitation(er) af dette vers

Når det i det følgende drejer sig om det første niveau, taler jeg om *hævninger* hhv. *sænkninger* og *hævnings-* hhv. *sækningspladser* samt om *slag* (fx 'firslagsrække'). Når det drejer sig om det andet niveau, som svarer til sprogrytmen, taler jeg om *tryk* (fx 'trykstærke stavelser' og 'svagtryk'²⁶). Når det drejer sig om det tredje niveau, taler jeg om *accent*er og *accentuering* (fx 'rapperen vælger at accentuere ordet 'virvar)'). Når det endelig drejer sig om det ikke-sproglige, musikalske niveau, taler jeg om *grundpuls*

og *grundslag* samt om *betoninger* (fx ‘stortrommen betoner i. grundslag’).

Se & indse: transskription & notation

Den tidligere nævnte sensitivitet over for det kunstneriske materiale indebærer også en sensitivitet over for forskellen mellem synligt og hørbart. Der er langt fra tale til skrift – og det kan være problemfyldt at transportere sprog fra det mundtlige medium til det skriftlige (og vice versa). «[T]he transcription of the lyrics represents one of the main problems when studying rap»,²⁷ bemærker rapforskeren Isabelle Marc Martinez, men hun giver i den pågældende artikel ikke selv noget bud på, hvordan en vellykket transskription kunne se ud. Hovedproblemet med raptransskription har med den spænding, jeg præsenterede indledningsvis, at gøre: I modsætning til den skriftlige lyrik rummer raptekster ikke i sig selv alle de elementer, der konstituerer det samlede rytmiske udtryk. Rappen står i et bestemt forhold til noget andet end sig selv, nemlig de musikalske strukturer, især grundpulsen. Når jeg transskriberer raptekster i det følgende, følger jeg derfor ordene ind i skemaer, som organiserer dem efter musikkens temporale rammer. Som Kautny slår fast, gælder det i sidste ende om at «se klangligheden i forhold til den gestaltede og oplevede tid, altså til den taktmæssigt inddelte rytmik».²⁸ Oftest transskriberes raptekster i stedet som digte: på vers, typisk mhp. at fremhæve rim, og uden markering af de musikalske strukturer; hos Kjell Andreas Oddekalv findes således et forsvar for en sådan raptransskription: vi «bør [ikkje] tilsidesette poetisk lineasjon til fordel for musikalsk meter i dei analytiske rammeverka våre».²⁹ Det kan af følgende årsager være uhensigtsmæssigt:

1. Det versificerede skriftbillede indgyder – med de pauseringer, som versgrænserne forårsager – en rytme, som især for mere komplekse flows vedkommende kan være vildledende.
2. Desuden isolerer og autonomiserer versgrænserne enkeltlinjerne i en grundlæggende brudfyldthed, der ikke korresponderer med den rytmiske kontinuitet, der ofte ligger i rappens lydlige udtryk: med *stemmestrømmen*, med flowet. Med Frank Kjørup: «[R]ytme forløber, vers slutter. Hvis rytmens væsen er at strømme [...], så er versets at afbryde, kortslutte strømmen».³⁰
3. Det er endvidere uklart, hvornår linjebrudene skal indsættes. Skal de (a) fremhæve rimforbindelser (den hyppigst valgte strategi), (b) markere pauseringer (den litteraturvidenskabeligt mest logiske strategi), (c) modsvare taktgrænserne (den musikvidenskabeligt mest logiske strategi), (d) tjene diverse idiosynkratiske mål, fx fremhæve syntaktiske forbindelser.
4. Endelig kan den forventningshorisont, verstekstens grafiske gestalt etablerer være problematisk, idet den giver læseren det indtryk, at hun har med et digt at gøre: det ligner et digt, men er det ikke. Ligner teksten et digt, kan man som læser også foranlediges til at bedømme den ud fra samme kriterier, som digte bedømmes efter.

Som jeg ser det, er det mest hensigtsmæssige alternativ til en kompliceret tidsskematransskription (som den jeg anvender) i mange tilfælde prosa. Med en transskription i prosa undgås de ovenfor beskrevne problemer. Den grafiske form fremstår mere neutral,³¹ og den foregiver ikke at kunne gengive den komplicerede raprytme.³² Den kan også siges at signalere den skriftlige teksts ontologiske status, nemlig dens status som praktisk foranstaltning: en håndsrækning til lytteren, der gerne vil forvise sig

om, hvilke ord der ligger til grund for det hørte. Netop derfor er en udbasunering som den følgende problematisk – bogen rummer den pågældende rappers raptekster: «Der skrives dansk litteraturhistorie, når Jokeren [en central dansk rapper, JS] alias Jesper Dahl [...] debuterer som forfatter med Storby Stodder [sic]»,³³ lyder det i forlaget Lindhardt og Ringhofs presstekst. Men spørgsmålet er, om ikke Jokeren i forvejen har skrevet dansk litteraturhistorie – med munden, ikke med en samling ‘forståelseshjælpemidler’. Udgives teksterne som digtsamling, bliver de også læst som digte. Det kan meget vel være hensigten, men det kan være en uheldig strategi: «At læse rap er som at få morset en pornofilm»,³⁴ hedder det hos Brian Dan Christensen. Hvorfor? Pga. tabet af den grundlæggende bitytmik, som tidligere berørtes, men også pga. tabet af rapperens individuelle, klingende stemme med alt, den kan rumme, fra arrogance og aggressivitet til følsom- og fallerethed, strejf af ironi eller falsk-spil er borte – ligesom de spor, en hård livsførelse, aldring og geografisk herkomst har efterladt, og som stemmen bærer med sig. Skriften er anderledes anonym. Åndedrættet, lydene uden sprogligt indhold (støn, grynt m.m.) og små-ordene (jo m.m.) er også borte – «[t]here is no better demonstration of the poverty of transcription than the reduction of this famous sound to “uh!”»,³⁵ bemærker musikologen Robert Walser træffende om «James Brown’s trademark percussive grunt».³⁶ Dertil kommer stemmens bevægelser: dens fraseringer, intonationer, glissandoer, tempo- og toneskift, staccerethed, små rytmiske forskydninger osv. Endelig er hele lydbilledet jo også borte: hele det rum af toner, harmonier og lyde, som med rumklang, ekko, forvrængning og diverse modulationer omgiver rapstemmen og er med til at fylde den med betydning.

Dog er det i denne sammenhæng nødvendigt ikke at skære alle raptekster over én kam – nogle raptekster kan bedre læses

end andre. At læse SuparDejen er fx af og til slet ikke muligt, idet teksternes konstruktion ofte er så tæt forbundet med deres lydlig materialitet, så funderede i kun hørbare ordspil – bygget på homofoni – at de ikke lader sig rekonstruere i skriftsproget: «høster jeres organer, nu' I *hule mænd*» hedder det i et nummer (som jeg gransker nærmere i Stemmestømme II). Med det nødvendige valg mellem enten adjektiv og substantiv eller kompositum følger entydiggørelsen. Tilsvarende fremstår mange rappers tekstlige indhold sekundært, flow og stemme synes at bære så godt som hele betydningen. At læse sådanne raptekster må svare omtrent til at beskue et Mark Rothko-maleri på et sort-hvidt postkort – det væsentlige er væk. Sådan forholder det sig dog ikke med alle rappers tekster (ligesom fx adskillige Paul Klee-strektegninger også ville gøre sig glimrende på et sådant postkort). I den anden ende af skalaen kan man få den tanke, at den i note 32 omtalte Aesop Rocks komplicerede og hurtigt rappede tekster næsten *kræver* også at blive læst for at komme til deres (også intellektuelle) ret.³⁷

Tilbage til transskriptionen. Adam Bradley er en særdeles varm fortæller: «The rhythm comes alive on the page because so much of it is embedded in the language itself»;³⁸ «[r]ap lyrics properly transcribed reveal themselves in ways not possible when listening to rap alone. Seeing rap on the page, we understand it for what it is: a small machine of words».³⁹ Bradleys ærinde er vigtigt: Den objektivering, visualiteten kan siges at indebære, «skaber distance mellem seeren og det set. Som sanseorgan befæster øjet således afstanden mellem subjekt og objekt», hedder det hos lyd- og musikforskeren Ansa Lønstrup. Og videre: «Øret [...] skaber ikke denne distance, tværtimod eliminerer det afstanden mellem subjekt og objekt, fordi objektet 'lyd' ikke eksisterer som genstand, der kan afgrænses med syns- eller følesansen. 'Lyd' eksisterer kun for den subjektive

hørelse».⁴⁰ Vha. transskription kan rap gøres «til genstand for betragtning»,⁴¹ og det er et vigtigt redskab for den videnskabelige beskæftigelse med fænomenet. Desværre kan Bradley ikke selv leve op til sine egne ønsker og krav om «[r]ap lyrics properly transcribed»:⁴²

One TWO Three FOUR

Broken glass everywhere.

people pissin' on the stairs, you know they just don't care

Bradley skriver: «Looking at the two lines on the page, one might think they had been incorrectly transcribed».⁴³ Det bemærkelsesværdige er, at gjorde man dette – altså tænkte at de to linjer var blevet transskriberet ukorrekt – ville man have helt ret. Bradleys forsøg på at inkorporere de musikalske grundslag er svært misvisende, en bjørnetjeneste: Læseren placerer uundgåeligt ordene i forhold til pulsslagene i en vertikal akse (jf. strategi c ovenfor), og har ingen mulighed for at få en fornemmelse af det realiserede flows karakter. Transskriptionen må i første ombæring i det pågældende tilfælde ændres til følgende:

One TWO Three FOUR

broken glas e v ' r y w h e r e p e o p l e

pissin' on the stairs you know they just don't care

I *denne* grafiske fremstilling fremgår det, som er det afgørende, nemlig hvordan ordene falder i forhold til grundslagene og i forhold til hinanden; samtidig er deres (tidslige) udstrækning synlig. Jeg vil senere anvende nogle mere elaborerede udgaver af denne fremgangsmåde.

Jeg *er* denne pulseren: rytmestrømmen

I begyndelsen var rytmen

HANS VON BÜLOW⁴⁴

Der findes en udbredt, men fejlagtig, ordforklaring, der ledsager begrebet 'rap': *Rhythm And Poetry*.⁴⁵ Den er måske netop blevet så udbredt, som den er, fordi den peger på et aspekt, som er fuldstændig fundamentalt for rappen: på rytmen som det helt centrale, endda genrekonstituerende. Tager man nok et etymologisk spadestik, er ordet 'rytme' (ῥυθμός) afledt af verbet 'rheo' (ῥέω): jeg 'løber', 'strømmer', 'flyder'⁴⁶ (infinitiv: ῥέειν – rhein). Dermed knyttes der en interessant forbindelse til rappens begreb om flow. Retorikeren Jørgen Fafner bemærker om 'ῥέω': «Betydningen er vigtig, fordi den peger hen på rytmens egentlige væsen som en *organisk bevægelsesform*. Det er selve fremdriften, bevægelsesenergien [...], der er sagen».⁴⁷ Dermed hæfter Fafner, uforvarende, nogle ganske præcise betegnelser på rapflowet.

Flowbegrebet er altså etymologisk forbundet med rytmen. Rytmen er i rapmusik, som i al anden oprindelig afroamerikansk musik, af bogstavelig talt største betydning – i modsætning til den vestlige musiktradition, hvor harmoni og tonalitet almindeligvis opfattes som de afgørende elementer.⁴⁸ «Rhythm is rap's reason for being»,⁴⁹ «[r]hythm is rap's basic element»,⁵⁰ og «[r]ap's rhythms [...] are its most powerful effect»⁵¹ – intet mindre, ifølge først Adam Bradley og sidst Tricia Rose. Isabelle Marc Martinez tildeler ligefrem rappens rytme en semantisk funktion: «[T]he subject, be it rebellious or messianic, imposes on the voice its own rhythm as a semantic structuring principle».⁵² Som Bradley er opmærksom på, begyndte også sprogkunsten selv formentlig med rytmen: «Poetry was born in rhythm rather than in words. The first poem might well have been a cry uttered by one of our

ancient ancestors long before modern language emerged».⁵³ Rytme som sådan bestemmer Juliette Bowles som «the fundamental expression of the fundamental energy»:⁵⁴ mere basalt bliver det næsten ikke. Den kritiske teoretiker Hermann Schweppenhäuser reflekterer over selve livets rytmer:

[...] virkeligt flydende, strømmende, udløbende – irreversibelt udløbende – *tid* – man kan blot tænke på den irreversible aldring, på entropien, på livets forsvinden i døden. Denne udløben har og er bestemt også en form: er en rytme, en cyklus, er biologisk eller teknisk takt, periode – tidsudmåling, efter hvilken det opstående og forgående liv, efter hvilken artefaktet bevæger sig. Denne takt, rytme er i denne forstand *livet selv*, det naturlige såvel som det artificielles *bevægede væren* – er det konkrete og virkelige.⁵⁵

Og senere: «disse rytmer [bliver] identiske med mig, med *min væren i tiden*, [...]: jeg er selv, per se, disse pulseringer».⁵⁶ Det pulserer i os, vi pulserer, vi *er* pulseren. Arbejdet med rappens flows befinder sig – i den forstand – helt nede, helt inde ved det mest grundlæggende.

Når kulturteoretikeren Angela M.S. Nelson skal forklare, hvorfor rytmen har en helt særlig position i traditionel afrikansk tænkning, knytter hun an til den måde, tidlige afrikanske kulturer afstemte sig med naturfænomenerne: «the *flowing* of the rivers, and the *beating* of the waves upon the seashores».⁵⁷ Uden tanke på rapmusikken binder hun dermed denne sammen med både afrikansk filosofi og kultur og med naturens grundrytmer. Mine kursiveringer fremhæver således de elementer, som er så konstituerende for rappen: *strømmen* og *slaget*; stemmen, som strømmer over trommens slag. Flytter vi fokus til et mere moderne felt, musikindustriens mekanismer, argumenterer Adam Krims for en tilsvarende stor betydning af raprytmen:

[...] not only to what extent the music industry assumes that its audiences are attuned to rhythmic stylistic innovations and differences, but also that those differences are crucially determinate of large-scale audience response and commercial developments [...] the rhythmic style and the MC's delivery [...] are paramount not only to appreciation and pleasure but [...] also to individual and group identities.⁵⁸

Det er altså værd at bemærke, at arbejdet med rapflows bestræber sig på at afdække mekanismer, som også kan have meget vidtrækkende kommercielle og sociale konsekvenser. På baggrund af denne citatsværm er det muligt i det følgende at arbejde ud fra den opfattelse, at rytmen udgør den afgørende faktor i rapmusikken. Hverken rim eller ordspil, hverken inddragelse af en kommerciel, postmoderne virkelighed eller af autentiske historier fra det levede liv, hverken politiske budskaber eller misogyni afgrænser i sig selv rappen fra andre kulturelle udtryk. Det gør til gengæld den måde, rappens rytme fungerer: flowet i sin udspændthed mellem musikalsk og sprogligt rytmemønstre. Dét er rappens *differentia specifica*.⁵⁹

Alt flyder: metaforkomplekset

At det uden for rapverdenen er den psykologiske oplevelseskategori 'flow', man i reglen forbinder med flowbegræbet, er først og fremmest psykologen Mihály Csíkszentmihályi ansvarlig for. I sit indflydelsesrige arbejde *Flow. The Psychology of Optimal Experience* (1990), udvikler han tanken om den såkaldte optimaloplevelse, flowoplevelsen. Forestillingen om en sådan kan ligge som et perceptionspsykologisk ekko under nærværende beskæftigelse med rappen: at lytteren, udsat for vellykkede

rapflows, muligvis kan bringes i en sådan flowtilstand. Det csíkszentmihályiske flow skal dog ikke fylde mere her, for, som Oliver Kautny, der i sin rapflowanalyse ellers netop arbejder ud fra en receptionsæstetisk vinkel, koncist udtrykker det: «det [er] enten, i dagligdagsbegrebslig forstand, for generelt og omfattende eller, fra et psykologisk-videnskabeligt perspektiv, for specifikt».⁶⁰ I stedet skal det nu handle om det metaforkompleks, rappens flowbegreb er indvævet i.

Et citat af rapperen Khalern (i dag mere berømt under navnet Khal Allan og fra grupperne Ponyblod og Khalazer) kan demonstrere, hvordan man i dansk raplingo har oversat verbet 'to flow' direkte med 'at flyde': «nyd lig' den tyd'lig' stemm' flyd' igen».⁶¹ Det er der intet kuriøst i. Forbindelserne til i forvejen eksisterende *tale er vand*-metaforer er ikke vanskelige at få øje på: På dansk og andre sprog kan man i forvejen 'tale et sprog flydende', og vi har både begrebet 'talestrøm' og 'ordstrøm', der i høj grad ville kunne karakterisere mangan en raptekst. Man kan også – som den danske rapper, der netop hedder Strøm, hævder, at han gør – 'snakke som et vandfald',⁶² eller man kan 'hælde vand ud af ørerne'. Følger vi nu den metaforiske viadukt videre til *lyden*, taler man om *lydbølger* og *wave*-filer, ligesom 'auditory stream' og 'Klangstrøm' er termini technici i engelsk- og tysksproget lydvidenskab. *Anker*-metaforen er tilsvarende hyppigt anvendt i beskrivelsen af rytmiske holdepunkter, her hos Robert Walser: «the backbeats serve to *anchor* the entire rhythm track»:⁶³ ankeret kastes ned i strømmen af ord. Lyd, og således rapmusik, forløber i tid, og man taler om 'tidens flod', tiden kan 'strømme' fremad. Tidens strøm bringer *forandring* med sig – κίνησις (kinesis: det fælles udtryk for al forandring), betyder således oprindeligt netop *bevægelse* hos Aristoteles.⁶⁴ Derfor kan man ikke bade i Heraklits flod mere end én gang – og netop denne rolle spiller rapfloden i forhold til musikkens

ofte i høj grad uforanderlige, cykliske rytmemønstre: den føjer forskelle og således forandring til (det skal i «Stemmestømme II», i forbindelse med det jeg kalder technorap, også handle om denne mekanisme). Flyden $\approx$ strømmen $\approx$ floden – talen $\approx$ lyden $\approx$ tiden: disse på kryds og tværs forbundne begreber danner baggrunden for forestillingen om rapflowet.

Floden har dog ikke metaforisk eneret på rapområdet: også *ridtet* står som et centralt billede i talen om rap, slår Kautny fast i sin artikel, der netop hedder «Ridin' the Beat».⁶⁵ Han udfolder billedet af rytteren, som dominerer sin hest og påtvinger den sine bevægelser med henvisning til Eminems eminente flow.⁶⁶ Dettets forskellige momenter

minder om en springrytters bevægelsesforløb på vej gennem et komplekst ride-parkour. På samme måde som ved et forhindringsløb må stoppene afbødes gennem tilstrækkelig fremdrift (i rap: tempo) og balanceres gennem en vis bevægelsesstrøm (i rap: talrige [...] sammenkædninger mellem enkelte ord), ellers ville det næste spring ikke lykkes hhv. flowet falde fra hinanden i sine enkelte bestanddele.⁶⁷

Kautny viser dermed, at det kan være frugtbart at vælge den metaforiske forståelseshorisont fra rapper til rapper, eller fra rapnummer til rapnummer (hvilket bliver relevant i Stemmestømme II). Visse rapformer inviterer til en helt anden type metaforisering – og det spørgsmål kan naturligvis også stilles, om metaforbrugen overhovedet er nødvendig? Et kort svar kunne lyde: 'nej' – men ofte kan billedsprog netop i forbindelse med rapflowet, et fænomen så tæt knyttet til sin metaforik, virke anskueliggørende.

Og så tilbage til *ridtet*: Kautny, som har en musikvidenskabelig baggrund, er ikke kommet på den tanke at følge ride-/

rytter-metaforen videre ind i den litterære tradition. I det hele taget har, påfaldende nok, endnu ingen forskere, så vidt jeg ved, beskæftiget sig med koblingen mellem den litterære rytme og metrum og rappens. Jeg vil her bestræbe mig på at demonstrere, at det ellers kan være et frugtbart ægteskab. Få forbindelser kunne være mere nærliggende: Heste og poesi har nemlig *gangarter* tilfælles. Den danske digter Sophus Claussen kan eksemplificere, heksametrisk (derfor «Sexspand»), med et par vers fra «Atomernes Oprør» (*Heroica*, 1925): «Rytteren bæres fornøjet af Versets heroiske Gangart, / følger det følsomme Sexspand og lader det trave og springe».⁶⁸ En versgang finder sted på *fødder* – gr. $\pi\omega\zeta$, pes og podos, heraf fx *dipodisk* versgang. Og gennem begrebet ‘fod’ kan gangerens gangart endvidere forbindes med floden: Som jeg tidligere anførte, rummer $\rho\acute{\epsilon}\omega$ også betydningen ‘løber’ – hvilket netop er den måde, en flod bevæger sig på, dens ‘gangart’. Fod og flod: Dermed kan begge billeder afslutningsvis knyttes sammen i ét: flowet som *vandløb*.

Definitorisk

For at nå frem til en præcis definition af begrebet ‘rapflow’, kan vi lægge ud med at kaste et blik på en række eksisterende forsøg på definitioner (se i denne sammenhæng også bogens introduktion samt Oddekals bidrag). Med tidens strøm i frisk erindring kan historikeren William Jelani Cobbs helt grundlæggende definition være den første: flow som «the rapper’s own idiosyncratic approach to the use of time».⁶⁹ Selv om et helt centralt aspekt dermed er fremhævet, har vi her også brug for mere konkrete bestemmelser. En af de mest fremtrædende rapengagerede litterater i Danmark, Lars Bukdahl, rammer også nogle centrale punkter: «Flowet er flydningen eller flugten, den facon eller manér rapperen reciterer

på, *i sig selv* og i forhold til den ledsagende musik». ⁷⁰ Dette «i sig selv» åbner en sprække ind til et af hovedspørgsmålene i definitionen af rapflowet: Kan man tale om flow, når rappen står alene, når der intet musikalsk rytmemønster er at spille op imod, når den rytmiske *spænding* er borte? Det lader det ifølge Bradley til, som beskriver forholdet tendentielt: «[F]low is an MC's distinctive lyrical cadence, *usually* in relation to a beat». ⁷¹ En sådan formulering er dog ikke ideel at anvende i en begrebsdefinition. Omvendt i Kautnys flowdefinition, som lyder: «den rytmiske sammenfletning af talesang og ledsagemønster». ⁷² Her kan rappen ikke *flowe* i sig selv. Det gælder også i en anden af (den således let inkonsekvente) Bradleys definitioner: «Flow is where poetry and music communicate in a common language of rhythm». ⁷³ Den uenighed, som her kommer til udtryk, synliggør en forskningsmæssigt endnu uafklaret problemstilling – den skal jeg snart tage stilling til (dog uden at afklare den!). Endelig er Bradley og Bukdahl enige om, at andre parametre end rytme spiller ind: «It relies on tempo, timing, and the constitutive elements of *linguistic prosody*: accent, pitch, timbre, and intonation». ⁷⁴ Og Bukdahl: «[...] hvordan flowet ter sig dér i trafikkrødset midt mellem rytmik, metrik, retorik, dialekt, stemmekvalitet, fart og tempo og meget mere». ⁷⁵ Inddrages alle disse elementer, får man en meget bred definition: flow som måden, der rappes på. Kyle Adams' flowdefinition er mere kontureret og lyder i første ombæring: «all of the ways in which a rapper uses rhythm and articulation in his/her lyrical delivery». ⁷⁶ Det kan bemærkes, at han dermed udelader såvel tonale aspekter som interaktionen med en musikalsk rytme. I anden ombæring hedder det hos Adams, at «[t]he techniques included in a rapper's flow *are* as follows», ⁷⁷ hvorefter Adams opdeler flowet i to hovedkategorier: metriske og artikulatoriske «teknikker». ⁷⁸ Førstnævnte rummer «1. The placement of rhyming syllables. 2. The placement of accented

syllables. 3. The degree of correspondence between syntactic units and measures. 4. The number of syllables per beat», mens sidstnævnte rummer «1. The amount of legato or staccato used. 2. The degree of articulation of consonants. 3. The extent to which the onset of any syllable is earlier or later than the beat».⁷⁹

Og nu til min egen indplacering i dette svært fremkommelige landskab. For det første vil jeg foreslå en position mellem Kautnys rene rytmefokus og Bradley og Bukdahls altinddragende bestemmelser. Adams kan siges at indtage en tilsvarende midterposition, men min flowdefinition adskiller sig fra hans på følgende måder:

- a) Jeg ekskluderer *rimforhold*/klanglig ækvivalens⁸⁰
- b) Jeg ekskluderer det *syntaktiske* niveau (og forholdet til musikalske takter: 'enjambement')
- c) Jeg inkluderer det *tonale*/melodiske niveau
- d) Jeg inkluderer interaktionen med en *musikalsk rytmekomponent* (hvorved altså den birytmiske spænding bevares)

Ang. a): Rim opfatter jeg ikke som en *del* af flowet – selv om rim er i stand til at 'farve' det. Interessant nok indtager rimet en prominent plads i adskillige arbejder om rapflows, herunder i Kjell Andreas Oddekalvs kapitel i denne antologi og ikke mindst i hans artikel «Surrender to the flow. Metre on metre or verse in verses? Lineation through rhyme in rap flows» (2022). Man kan udføre et lille tankeeksperiment og forestille sig rimordene i en given raptekst udskiftet med andre, ikke-rimende ord med samme stavelsesantal og betoningsstruktur, artikuleret på samme måde og med samme tonale bevægelse. Ville *flowet* være et andet? Det er altså diskussionen. Det er muligt at argumentere for, at rimmønstret (hvis der overhovedet findes et sådant – også urimede raptekster *flower!*⁸¹) etablerer en rytme i sig selv, og at denne indvirker på opfattelsen af flowet.⁸² Dog ændrer

det ikke ved, at det drejer sig om to forskellige rytmeniveauer. Det samme gælder for b): Ligesom rim er syntaktiske forhold (herunder denne form for 'taktligt enjambement' – som i øvrigt også involverer en semantisk dimension) et sprogligt anliggende, som jeg mener befinder sig på et andet niveau end selve flowet. Samme tankeeksperiment som ovenstående ville således kunne udføres på dette område. At rim og enjambement ikke indgår i min flowdefinition er imidlertid ikke ensbetydende med, at det er to irrelevante elementer at inddrage i flowanalysen. De øver indflydelse på den samlede lytteoplevelse, og begge spiller derfor også en rolle i mine analyser. I forhold til d) skal det rimeligvis nævnes, at Adams i praksis opererer med dette aspekt, blot figurerer det ikke i hans definatoriske passager. Det samme gælder muligvis for c): Adams er opmærksom på niveauets eksistens («a slight rise in the pitch of his voice», hedder det et sted⁸³), men synes ikke at forstå det som en konstitutiv del af ethvert flow; det gælder også for Oddekalv.⁸⁴

Med disse eks- og inklusioner står den del af rappen tilbage, som et musikinstrument, jf. Adams i note 15, også ville kunne varetage (måske på nær artikulationen af konsonanter⁸⁵). Alt i alt lyder mit forslag til en flowdefinition: *Rappens rytmiske, tonale og artikulatoriske bevægelse i forhold til en (evt. implicit/uhørlig) grundpuls*. Grundpulsen behøver altså ikke nødvendigvis være realiseret akustisk – den kan også være implicit eller virtuel. I det tilfælde eksisterer den kun relativt *i forhold til* stemmens rytme, den er nærværende i sit fravær. I sit arbejde med *funk grooves* skelner Anne Danielsen mellem «'actual sounding events' and 'virtual reference structures'», som er «the nonsounding schemes that structure sounding events».⁸⁶ Den virtuelle grundpuls (som ofte bliver relevant at inddrage i forb. med fx konkurrencer i improviseret rap, 'freestyle rap battles') kan begribes på denne baggrund.⁸⁷ Det er her oplagt at drage en parallel til den skriftlige,

metriske digtning og forholdet mellem det abstrakte – virtuelle – metrum og de faktisk realiserede ord, som lader metret træde frem *i sig*.

Så vidt mine grundlæggende overvejelser over rapfænomenet 'flow'. I kapitlet «Stemmestrumme II» findes tre floworienterede nedslag i raphistorien: tre eksempler på forskellige flowtyper fra tre forskellige årtier.

Noter

- 1 SuparDejen feat. Twajs. «Emnesvag?», *DM i Dansk Rap 99* (Rundt På Gulvet, 1999). CD.
- 2 Stougaard Pedersen, «At være eller ikke være 'sort'», 6. Også i forskningsoversigtsartiklen «Hvor blev beatet af?» anfører Stougaard Pedersen samme indvending: «Hvor skarpe Schwepenhäusers læsninger end er, synes jeg dog ikke, at han betoner musikken nok, ligesom samspillet mellem rytme i groove og flow nedtones» (Stougaard Pedersen, «Hvor blev beatet af?», 17). Den problematiske nedtoning af den spændende spænding mellem *flow* og *beat* finder sted i en artikel, jeg skrev tilbage i 2006: «Bæltstedet. Om uhørt ordspilsludomani og tenderen mod nul-værdi i den sprogligt eksperimenterende danske *rapoesi* (+ enkelte udblik)». Artiklens afsæt var en bestræbelse på at begribe en bestemt niche af dansk rap ud fra en litteraturanalytisk, formalistisk indfaldsvinkel. Selv om jeg ekspliciterede det bevidst anlagte snit i det sprogligt-musikalske – intermediale – betydningskompleks, som rapnumre udgør, falder det Stougaard Pedersen (og Per Vers) for brystet, at artiklen ikke mere indgående beskæftiger sig med rappens rytmiske aspekter. Årsagen var dog langt fra, at jeg fandt disse irrelevante og uinteressante. Problemet var blot, at de bl.a. er så spændende, som de er, fordi de er så komplekse, som de er. Og skal denne kompleksitet bearbejdes videnskabeligt på en fyldestgørende måde, kræver det

- særbehandling – og plads. Det har den fået i denne antologi.
- 3 Krims. *Rap music and the poetics of identity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 48.
 - 4 Kautny, «Ridin' the Beat», 141.
 - 5 Teksten udgør første del af en kapitel-tandem; anden del, «Stemmestrømme II: Konturer af en raprytmisk udviklingslinje», findes også i nærværende antologi. Dele af kapitlet er tidligere blevet præsenteret ved en række oplæg og foredrag, og jeg ønsker at takke deltagerne for diverse inspirerende bemærkninger.
 - 6 Malk de Koijn. «Rocstar» [sic], *Sneglzilla* (BMG, 2002). CD. SuparDejen feat. Twajs. «Emnesvag?», *DM i Dansk Rap 99* (Rundt På Gulvet, 1999). CD.
 - 7 Bradley. *Book of Rhymes* (New York: BasicCivitas, 2009), bagsidetekst.
 - 8 Som forfatteren Mike Davis karakteriserer hiphopkulturen som helhed: «Hip hop is the fundamental matrix of self-expression for this whole generation» (citeret efter Stougaard Pedersen, «Hvor blev beatet af?», 8).
 - 9 Bradley, *Book of Rhymes*, 12.
 - 10 Bradley, *Book of Rhymes*, 38.
 - 11 Stougaard Pedersen, «At være eller ikke være 'sort'», 5.
 - 12 Grotrian. *A* (København: Borgen, 2008), 91.
 - 13 Eksempelvis Alyssa S. Woods (2009) hos hvem man kan læse om *Missy* og *Busta* og alle de andre venner. Også Birgitte Stougaard Pedersen bemærker i «Hvor blev beatet af?», hvordan overskrifterne i Murray Forman og Mark Anthony Neals stort anlagte hiphopantologi *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader* (2011) med deres «iørefaldende og tendentiøst 'poppe-de' eller *streetwise* formuleringer udstiller, hvordan man, også i den akademiske diskurs om hiphop, synes at skulle *stage* eller iscenesætte sig selv i en position som forsker *og* (etnisk) insider, fan og lytter» (Stougaard Pedersen, «Hvor blev beatet af?», 7; Stougaard Pedersens kursiver). Med en fyndig formulering diagnosticeres den metavidenskabelige glidning: «Det, der i andre typer forskning ville være et habilitetsproblem, bliver en potentiel legitimeringsstrategi» (Stougaard Pedersen, «Hvor blev beatet af?», 8).
 - 14 'Levering', 'fremførelse' o.lign. er dels for generelle termer, dels

- indebærer – eller i det mindste antyder – de en forestilling om en i forvejen eksisterende (skriftlig) primært tekst, som er problematisk i rapsammenhæng.
- 15 Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», afsnit [5].
- 16 Eksempelvis Den Danske Ordbog (DDO): «musikform med rytmisk, syngende tale [...]» eller Oxford Dictionaries: «A type of popular music of US black origin [...]». Også rapforskere som Kyle Adams og Alyssa S. Woods kan tjene som eksempler; hos førstnævnte hedder det: «I will use 'rap' to describe the musical genre» (Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», note 9) og hos sidstnævnte: «Rap is the musical form that developed as part of a larger cultural movement, called hip-hop» (Woods. *Rap Vocality and the Construction of Identity* [University of Michigan, 2009], 14). Denne forståelse kan så igen føjes ind i en politisk og sociologisk sammenhæng, herhjemme fx hos Lars Bukdahl: «Tilbage har vi Zaki, som er Danmarks eneste virkelige rapper, fordi han er en pissesur perker, der giver finger til det danske samfund» (Bukdahl, *Poesi dér. Danske raptekster 1988–2004* (Aarhus: Systime, 2004), 115) – i bukdahlsk forstand arbejdes der i det følgende således udelukkende med *uvirkelig rap*.
- 17 Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», afsnit [4].
- 18 Jf. fx DDO; som det vil fremgå af diverse citater, anvendes flere andre stavemåder.
- 19 Citeret efter Stougaard Pedersen, «Anticipation and Delay as Micro-Rhythm and Gesture in Hop Hop Aesthetics», sec. 3.2.
- 20 Se evt. Ismaïel-Wendt, Johannes & Susanne Stemmler, «Barfußästhetik einer afrikanischen Diaspora: Das Körnige der Stimme K'Naans» i Hörner, Fernand & Oliver Kautny (red.): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermediären Phänomens* (Bielefeld, transcript Verlag, 2009).
- 21 Taal-Apelqvist, «Metrik & litteraturvetenskap», 143.
- 22 Küper, «Metrik und Linguistik», 629; min oversættelse.
- 23 Hertil kommer den i rapproduktionen udbredte praksis at accentuere (typisk) rimord yderligere ved at lægge stemmen dobbelt. Pga. den i forvejen rigelige rytmiske kompleksitet lader jeg dog dette aspekt ude af syne.

- 24 Bernstein, «Introduction», 15.
- 25 Küper, «Metrik und Linguistik», 629; min oversættelse.
- 26 Der skelnes, igen pga. den i forvejen rigelige rytmiske kompleksitet, kun mellem disse to stiliserede størrelser.
- 27 Martinez, «The Voice in Rap», 44.
- 28 Kautny, «Ridin' the Beat», 149; min oversættelse.
- 29 Oddekalv, «Rytmiske bumerke», 46.
- 30 Kjørup. *Sprog versus sprog. Mod en versets poetik* (København: Gyldendal, 2003), 176.
- 31 Selv om prosaen selvfølgelig også indebærer den kinæstetiske vending for enden af hver linje. Den prosaiske læseakt må altså forstås som en art *laden som om*: Vi har vænnet os til ikke at tage notits af brudet på linjen, idet det er forårsaget af publikationsorganets (typo-)grafiske præferencer. Det er dermed vilkårligt og ikke kunstnerisk motiveret. Prosaens linjebrud er således ikke værd at tillægge betydning, hvorfor man lige så godt bare kan læse videre – og lade som om, intet var hændt. Anderledes med lyden: dén standser ingen margin.
- 32 Nogle få rappere, eksempelvis New York-rapperne Beans og Aesop Rock – som begge netop arbejder med avancerede flows – har ladet deres tekster trykke som prosa (eksempelvis i førstnævntes *Shock City Maverick* [2004] og i sidstnævntes *The Living Human Curiosity Sideshow* [2005]).
- 33 Citeret efter Christensen, «Det må være en joke», 52.
- 34 Christensen, «Det må være en joke», 52.
- 35 Walser, «Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy», 203.
- 36 Walser, «Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy», 203.
- 37 Se evt. designeren og datalogen Matt Daniels' «The Largest Vocabulary in Hip Hop» (2014): en grafisk gengivelse af en række rappers ordforråd; her figurerer Aesop Rock helt øverst (hvilket konkret vil sige helt mod højre) – højt hævet over eksempelvis Shakespeare, der er inddraget som sammenligningsgrundlag, idet hans ordforråd angiveligt skulle være det mest omfattende i verden (hvilket litterater gerne gør opmærksom på). Daniels noterer for øvrigt: «In fact, his [dvs. Aesops Rocks] datapoint is so far to the right that he should be *off* the chart» (Daniels, «The Largest Vocabulary in Hip Hop»).

- 38 Bradley, *Book of Rhymes*, xvi.
- 39 Bradley, *Book of Rhymes*, xxiii.
- 40 Lønstrup, *Stemmen og øret. Studier i vokalitet og auditiv kultur* (Aarhus: Klim, 2004), 28.
- 41 Lønstrup, *Stemmen og øret*, 28.
- 42 Bradley, *Book of Rhymes*, xx.
- 43 Bradley, *Book of Rhymes*, xxi.
- 44 Citeret efter Fafner, «I begyndelsen var rytmen», 51; min oversættelse.
- 45 Dansk *Wikipedias* opslag om 'rap' (set d. 31/5 2020) kan demonstrere den folkelige udbredelse, eksempelvis Eva Lilja (2009: 12) den 'videnskabelige'. Fejlagtigheden kan eksempelvis DDO demonstrere: «fra amerikansk engelsk *rap* 'tvangfri samtale, slang'».
- 46 Efter Fafner «I begyndelsen var rytmen», 51.
- 47 Fafner «I begyndelsen var rytmen», 51. Fafners kursiv.
- 48 Jf. bl.a. Rose. *Black Noise* (Middletown: Wesleyan University Press, 1994), 69. Til vidnesbyrd om at rytmen selvfølgelig også er helt afgørende i den europæiske kompositionsmusik, står komponisten og dirigenten Hans von Bülow omformulering af Johannesevangeliets åbning som afsnittets indledningsvisse motto.
- 49 Bradley, *Book of Rhymes*, 3.
- 50 Bradley, *Book of Rhymes*, 4.
- 51 Rose, *Black Noise*, 64.
- 52 Martinez, «The Voice in Rap», 48. Denne tanke tages op i Stemmestrumme II.
- 53 Bradley, *Book of Rhymes*, 5.
- 54 Bowles, «A Rap on Rhythm», 5.
- 55 H. Schweppenhäuser. *Denkende Anschauung – anschauendes Denken* (Berlin: Lit Verlag, 2009), 121. Schweppenhäusers kursiver; min oversættelse.
- 56 H. Schweppenhäuser, *Denkende Anschauung – anschauendes Denken*, 122. Schweppenhäusers kursiver; min oversættelse.
- 57 Nelson, «Introduction», 2. Mine kursiver. Nelsons prosa mimer i øvrigt selv disse rytmer ved at realisere et protopæonisk metrum med optakt og kvindelig udgang:
() – () () () – () () () – () () () – () () () – .
- 58 Krims, *Rap music and the poetics of identity*, 44.

- 59 En sammenligning mellem rap og slam poetry – en genre, som kan minde om rap, men som netop ikke rummer denne spænding – findes i Schweppenhäuser & Stougaard Pedersen 2017.
- 60 Kautny, «Ridin' the Beat», 145; min oversættelse.
- 61 Khaleem. «La' vær», *Den nye skole – 100 % hiphop* (FoReal Entertainment, 2002). CD.
- 62 Strøm. «Følg strømmen», *DM i dansk rap '98* (Rundt På Gulvet, 1998). CD.
- 63 Walser, «Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy», 202.
- 64 Jf. Kierkegaard. *Philosophiske Smuler*. I *Samlede Værker*, bd. VI, redigeret af A.B. Drachmann et al. København: Gyldendal, 1963 [1844], 336 (note til s. 68).
- 65 Kautny, «Ridin' the Beat», 145.
- 66 Kautny, «Ridin' the Beat», 163.
- 67 Kautny, «Ridin' the Beat», 163; min oversættelse.
- 68 Claussen, «Heroica» i i Sophus Claussen: *Sophus Claussens Lyrik*, bd. 6: *Heroica* (København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Gyldendal, 1982–), 139.
- 69 Citeret efter Bradley, *Book of Rhymes*, 32.
- 70 Bukdahl. *Poesi dér*, 100. Min kursiv.
- 71 Bradley, *Book of Rhymes*, 6. Min kursiv.
- 72 Kautny, «Ridin' the Beat», 141.
- 73 Bradley, *Book of Rhymes*, 11.
- 74 Bradley, *Book of Rhymes*, 6. Bradleys kursiv.
- 75 Bukdahl, *Poesi dér*, 100. Tricia Rose tænker som den eneste forholdet markant anderledes. For hende udtrykker flowet en bevægelse *gennem* noget, nemlig både ordene og musikken: «an ability to move easily and powerfully through complex lyrics as well as [...] the flow of the music» (Rose, *Black Noise*, 39).
- 76 Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», afsnit [1].
- 77 Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», afsnit [8]. Min kursiv – indføjet idet et element af tentativitet i formuleringen ville – forskningsverdenens uafklarethed på området taget i betragtning – have været klædeligt.
- 78 Ang. genstandsfeltets vanskelighed, som jeg indledningsvis overvejede: Adams vælger efterfølgende udelukkende at fokusere på den førstnævnte af de to 'teknikker' – hvorfor? «[S]ince they

- are the *easiest* to quantify» (Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», afsnit [9]. Min kursiv)! En meget forståelig – og meget dårlig – begrundelse.
- 79 Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», afsnit [8]. Sidstnævnte 'teknik' er interessant, fordi Adams her (som Stougaard Pedersen i «Anticipation and Delay as Micro-Rhythm and Gesture in Hop Hop Aesthetics») er opmærksom på det mikrorytmiske niveau (dog uden navns nævnelse).
- 80 Adams mener at vide, at hans definition korresponderer med, «what rappers and audiences refer to as *flow*» (Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», afsnit [5]), men han henviser ikke til nogen konkrete udsagn, og han har nok næppe forhørt sig hos alle klodens rappere og publikummer. Også ifølge engelsk *Wikipedia* dækker 'flow' over «rhythm and rhyme» (set d. 31/5 2020), mens fx hverken Kautny, Bradley eller Bukdahl inkluderer rim i deres definitioner. Med andre ord drejer det sig her om en gedigen uenighed.
- 81 Mine synspunkter er her knyttet til mine egne kunstneriske erfaringer. I mit projekt ∇ NABLA ∇ har jeg udforsket en form for rap, som grundlæggende ikke orienterer sig mod rim, og hvor enderim ingen rolle spiller. Imidlertid har jeg kunnet konstatere, at flere lyttere ikke kategoriserer ∇ NABLA ∇-udtrykket som 'rap', men finder det mere nærliggende at tænke det som spoken word el. lign. Jeg er dog også meget bevidst om, at jeg udfordrer genrekonventionerne. Den særegne rapgruppe Deichkind, som jeg beskæftiger mig med i «Stemmestrømme II», udsendte med «Leider geil (Leider geil)» fra *Befehl von ganz unten* (2012) en single med en urimet tekst, hvilket den selv gør opmærksom på til sidst: «In diesem Lied hat sich gar nichts gereimt / hat niemand gemerkt (leider geil)» ('I denne sang har intet rimet / det har ingen opdaget [desværre fedt]'). Her lader de fraværende rim ikke til at have generet eller fremmedgjort lytterne – videoen til sangen nærmer sig i skrivende stund 32.000.000 visninger på *YouTube* ...
- 82 Jf. fx Kautny, «Ridin' the Beat», 147 og 164 [m.fl.](#)
- 83 Adams, «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music», afsnit [13].
- 84 Oddekalv, «Rytmske bumerke», 37.
- 85 Se evt. sprogvidenskabsmanden Karl Bühlers sammenligning af den menneskelige stemme og musikinstrumentet (Bühler.

- Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, 1982 [1934]), 199f.).
- 86 Danielsen. *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction* (Farnham: Ashgate, 2010), 6.
- 87 Hvordan kan en sådan implicit, virtuel grundpuls' ontologiske status bestemmes? I den deleuzianske tænkning, som den udfoldes i *Différence et Répétition* (1968), kendetegnes det virtuelle niveau ikke ved at være det modsatte af det reelle («le réel»), men ved at være *en anden manifestation* af det reelle; det virtuelle er fuldt og helt reelt, det er *en del af* det reelle: en del af et objekt vil *altid* være placeret i et virtuelt domæne.

Bibliografi

- Adams, Kyle. «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music». *Music Theory Online* årg. 15, nr. 5 (2009). Netudgivelse: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>
- Adams, Kyle. «'People's Instinctive Assumptions and the Paths of Narrative': A Response to Justin William», i *Music Theory Online* årg. 15, nr. 2 (2009). Netudgivelse: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.2/mto.09.15.2.adams.html>
- Bernstein, Charles. «Introduction». I *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, redigeret af Charles Bernstein, 3–26. New York: Oxford University Press, 1998.
- Bowles, Juliette. «A Rap on Rhythm». I *This is How We Flow: Rhythm in Black Cultures*, redigeret af Angela M.S. Nelson, 5–14. Columbia: University of South Carolina Press, 1999.
- Bradley, Adam. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Civitas, 2009.
- Bukdahl, Lars. *Poesi dér. Danske raptekster 1988–2004*. Aarhus: Systime, 2004.
- Bukdahl, Lars. *Generationsmaskinen. Dansk litteratur som yngst 1990–2004*. København: Borgen, 2004.
- Bühler, Karl. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, 1982 [1934].
- Christensen, Brian Dan. «Det må være en joke». *Standart* årg. 18, nr.

- 1 (2004).
- Claussen, Sophus. «Heroica». *Sophus Claussens Lyrik, bd. 6: Heroica*, 33. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Gyldendal, 1982–.
- Daniels, Matt: «The Largest Vocabulary in Hip Hop. Rappers, ranked by the number of unique words used in their lyrics», *The Pudding*. Netudgivelse (set d. 17/1 2022): <https://pudding.cool/2017/02/vocabulary/>
- Danielsen, Anne. *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Farnham: Ashgate, 2010.
- Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: PUF, 1968.
- Elflein, Dietmar. «Mostly tha Voice? Zum Verhältnis von Beat, Sound und Stimme im HipHop». *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermediären Phänomens*, redigeret af Fernand Hörner og Oliver Kautny, 171–194. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Fafner, Jørgen. «I begyndelsen var rytmen». I *Metrik & musik*, redigeret af Christian Kock. Skrifter utgivna av Centrum för Metriska Studier 13. Göteborg: Rhetor förlag, 2002.
- Forman, Murray og Mark Anthony Neal. *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*, redigeret af Murray Forman og Mark Anthony Neal. New York: Routledge, 2004.
- Grottrian, Simon. *Å*. København: Borgen, 2008.
- Haarder, Jon Helt. «Jokeren: STORBY STODDER. Jokeren udsender sine raptekster som digtsamling». *Morgenavisen Jyllandsposten*. Netudgivelse (d. 3/11 2003): <https://jyllands-posten.dk/kultur/analyser/litteratur/article3403005.ece/>
- Ismail-Wendt, Johannes og Susanne Stemmler. «Barfußästhetik einer afrikanischen Diaspora: Das Körnige der Stimme K'Naans». I *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermediären Phänomens*, redigeret af Fernand Hörner og Oliver Kautny, 73–87. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Kautny, Oliver. «Ridin' the Beat. Annäherungen an das Phänomen Flow». I *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermediären Phänomens*, redigeret af Fernand Hörner og Oliver Kautny, 141–169. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Krims, Adam. *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Küper, Christoph. «Metrik und Linguistik. Einige grundsätzliche Überlegungen zu einem klassischen Methodenwirrwarr». I

- Sprechen und Hören. Akten des 23. Linguistischen Kolloquiums Berlin 1988*, redigeret af Norbert Reiter, 629–641. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1989.
- Kierkegaard, Søren. *Philosophiske Smuler*. I *Samlede Værker*, bd. VI, redigeret af A.B. Drachmann et al., 7–99. København: Gyldendal, 1963 [1844].
- Kjørup, Frank. *Sprog versus sprog. Mod en versets poetik*. København: Gyldendal, 2003 [2002].
- Lilja, Eva. «Muntliga och skriftliga aspekter på svensk vershistoria in Larsson». I *Ordspråk, röstspråk, kroppsspråk. Om konsternas kommunikationsformer*, redigeret af Jörgen og Eva Lilja, 5–19. Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metriske Studier 16, 2009.
- Lønstrup, Ansa. *Stemmen og øret. Studier i vokalitet og auditiv kultur*. Aarhus: Klim, 2004.
- Marc Martinez, Isabelle. «The Voice in Rap» i *e-pisteme* årg. 1 (1) (2008): 40–52. Netudgivelse: <http://www.scribd.com/doc/55254869/E-pisteme-Vol-1-1-Isabelle-Marc-Martinez-Full-Text>
- Nelson, Angela M.S. «Introduction». I *This is How We Flow: Rhythm in Black Cultures*, redigeret af Angela M.S. Nelson, 1–4. Columbia: University of South Carolina Press, 1999.
- Oddekalv, Kjell Andreas. «Rytmiske bumerke». I *Flytsoner. Studiar i flow og rap-lyrikk*, redigeret af Even Igland Diesen, Kjell Andreas Oddekalv og Bjarne Markussen. Oslo: Scandinavian Academic Press, 2022a.
- Oddekalv, Kjell Andreas. «Surrender to the flow. Metre on metre or verse in verses? Lineation through rhyme in rap flows». I *Rhyme and Rhyming in Verbal Art*, redigeret af Venla Sykäri & Nigel Fabb. Helsinki: Finnish Literature Society, 2022b.
- Pedersen Stougaard, Birgitte. «At være eller ikke være 'sort'. En samtale med rapperen Per Vers». www.globalaesthetics.au.dk (2011): 1–15. Netudgivelse: http://globalaesthetics.au.dk/fileadmin/www/globalaesthetics.au.dk/At_vaere_eller_ikke_vaere_sort.pdf
- Pedersen Stougaard, Birgitte. «Hvor blev beatet af? Centrale positioner inden for akademisk hiphoplitteratur». *Dansk Musikforskning Online* årg. 3 (2011): 5–21. Netudgivelse: http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_03/dmo_03_artikel_01.pdf
- Pedersen Stougaard, Birgitte. «Hip Hoppens rytme og gestik som æstetisk fænomen». I *Ordspråk, röstspråk, kroppsspråk. Om konsternas kommunikationsformer*, redigeret af Jörgen og Eva Lilja, 157–167.

- Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metrisk Studier 16, 2009a.
- Pedersen Stougaard, Birgitte. «Anticipation and Delay as Micro-Rhythm and Gesture in Hop Hop Aesthetics». *The Journal of Music and Meaning*, nr. 8, vinter, 2009b: sektion 3. Netudgivelse: <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?articleID=8.3>
- Rose, Tricia. *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown: Wesleyan University Press, 1994.
- Schweppenhäuser, Hermann. *Denkende Anschauung – anschauendes Denken. Kritisch-ästhetische Studien über die Komplementarität sensitiiver und intellektiver Relationen*. Berlin: Lit Verlag, 2009.
- Schweppenhäuser, Jakob og Birgitte Stougaard Pedersen. «Performing poetry slam – and listening closely to slam poetry». *SoundEffects: Poetry and sound* årg. 7, nr. 1 (2017): 63–83. Netudgivelse: <https://doi.org/10.7146/se.v7i1.103065>
- Schweppenhäuser, Jakob. «Bælttestedet – om uhørt ordspilsludomani og tenderen mod nul-værdi i den sprogligt eksperimenterende danske *rapoesi* (+ enkelte udblik)». *Vandfanger* årg. 11, nr. 3 (2006): 39–60. Også publiceret af *Verbale Pupiller/Læsebeste og hundehoveder* (2007): 1–12. Aarhus: Aarhusbibliotekerne. Netudgivelse: <https://www.yumpu.com/da/document/read/17640849/om-uhrt-ordspilsludomani-og-tenderen-mod-nul-vaerdi-i-den->
- Taal-Apelqvist, Lissan. «Metrik & litteraturvetenskap – en kombination med framtidsperspektiv?». I *Ordspråk, röstspråk, kroppsspråk. Om konsternas kommunikationsformer*, redigeret af Jörgen og Eva Lilja, 141–156. Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metrisk Studier 16, 2009.
- Walser, Robert. «Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy». *Ethnomusicology* årg. 39, nr. 2 (1995): 193–217.
- Williams, Justin A. «Beats and Flows: A Response to Kyle Adams, 'Aspects of the Music/Text Relationship in Rap'». *Music Theory Online* årg. 15, nr. 2 (2009). Netudgivelse: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.2/mto.09.15.2.williams.html>
- Woods, Alyssa S. (2009): *Rap Vocality and the Construction of Identity*. Ph.d.-afhandling, University of Michigan. Netudgivelse: http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/63636/1/alywoods_1.pdf

Diskografi

∇ NABLA ∇, *Opad*. Kørfirs Records, 2020. LP/stream.

Aesop Rock, *Fast Cars, Danger, Fire and Knives*. Definitive Jux, 2004. CD.

Beans, *Shock City Maverick*. Warp, 2004. LP.

Deichkind, «Leider geil (Leider geil)», *Befehl von ganz unten*. Vertigo, 2012. Stream.

Khalern, «La' vær», *Den nye skole – 100 % hiphop*. FoReal Entertainment, 2002. CD.

Malk de Kojin, «Rocstar», *Sneglzilla*. BMG, 2002. CD.

SuparDejen feat. Twajs, «Emnesvag?», *DM i Dansk Rap 99*. Rundt På Gulvet, 1999. CD.

Strøm, «Følg strømmen», *DM i dansk rap 98*. Rundt På Gulvet, 1998. CD.

Stemmestrømme II

Konturer af en raprytmisk udviklingslinje

Jakob Schweppenhäuser

Mit sigte med dette arbejde er tredelt: 1. Dels ønsker jeg, over tre analytiske nedslag, at opridsse konturerne af en udviklingslinje for rappens *flows* (som jeg definerer som rappens rytmiske, tonale og artikulatoriske bevægelse i forhold til en [evt. implicit/uhørlig] grundpuls). Linjen går fra 1980'erne over 1990'erne og frem til 00'erne. Det drejer sig om én udviklingslinje ud af mange, mange mulige, og jeg hævder hverken, at det er den tydeligste eller vigtigste – til gengæld mener jeg, at den er særlig interessant. Jeg fremlæser bl.a. en bevægelse fra menneske hen imod maskine. 2. Dels ønsker jeg at udvikle en række analysemetoder, som gør det muligt at indfange de afgørende aspekter af denne udvikling – først og fremmest mhp. rytme og flow. 3. Endelig ønsker jeg, gennem *litterære nærlytninger* af tre specifikke rapnumre af kunstnerne MC Einar, SuparDejen og Deichkind, at udfolde den intermediale enhed af form og indhold, de udgør: demonstrere hvordan formen, ikke mindst flowets form, indvirker på

det tekstlige indhold – og omvendt. At jeg i hver af artiklens tre hoveddele dykker nærløst og detalje- og værkorienteret ned i stoffet, betyder, at ikke alle pointer gør sig forhåbninger om at have generel gyldighed. Visse dele af analyserne vil kun være relevante for en bestemt stilart eller epoke, atter andre vil kun være relevante for de analyserede kunstnere – og nogle vil endda kun være relevante for det pågældende nummer, jeg beskæftiger mig med. Samtidig vil dele af analyserne og de metodiske greb kunne lade sig generalisere og i bedste fald være oplysende mhp. rap i det hele taget. Det er min forhåbning, at læseren selv vil kunne skelne mellem disse niveauer.¹

Hip hoppens gestik & technorappen

Intermedialitetsteoretikeren Birgitte Stougaard Pedersen argumenterer i artiklen «Hip Hoppens rytme og gestik som æstetisk fænomen» for, at hiphopkulturen rummer en grundlæggende tilbagelænethed: «en form for gestik, der siver ned igennem konceptet hip hop, dets kultur og dets gangart i bred forstand. Der er tale om en fremskrivning af et lavt tyngdepunkt i hip hoppens rytme».² Denne gangart genfindes i rapflowet, som er denne artikels omdrejningspunkt. Der findes naturligvis internt i hiphoppen et væld af undergenrer, og mange rappers flow kan ikke umiddelbart betegnes som tilbagelæned. Alligevel fremstår Stougaard Pedersens udlægning overbevisende: at der findes en art hiphoppens grundrytme og -fornemmelse, og at det drejer sig om en «*laid-back feeling*» – i de slæbende, støvede beats, i de store klæder, i de allestedsnærværende *joints* osv.³

Sagen er nu den, at rappen ikke længere udelukkende er en integreret del af hiphopkulturen. Den er med årene vokset ud over sit jamaicanske-afroamerikanske ophav med dettes æstetik

og livsstil og ind i adskillige andre kulturer og musikgenrer. Rap og hiphop hænger ikke længere nødvendigvis sammen, hvilket påfaldende nok ikke har optaget rapforskningen meget. Den har hovedsageligt interesseret sig for den traditionelle rap – det, som jeg vil kalde ‘hiphoprap’. Det er dens forskellige forgreninger og fx dens ‘glokalisering’, man har været optaget af: hiphoppens globale udbredelse og dens lokale rekontekstualisering (eller appropriering) i andre lande og kulturer (fx hos Andy Bennett 2000).

En markant udvikling, der har fundet sted over de seneste ca. 20 år, er integreringen af rappen i den elektroniske dansemusiks utallige forskellige genrer. Dubstep, UK garage, jungle, dancehall, electro, house, drum’n’bass osv. har løbende indoptaget rappen som en naturlig bestanddel af repertoiret. Talrige termer er over årene blevet bragt i spil: Electro rap, electro hop, rap house, house rap, hip house, rapstep og specifikke betegnelser som kuduro, grime og funk carioca / baile funk. Med en grov, måske for grov, generalisering kalder jeg denne kombination ‘technorap’ (dels for overskuelighedens skyld, dels fordi betegnelsen ‘elektronisk dansemusik-rap’ ganske enkelt er for kluntet).⁴ Pointen er nu den, at rappen selv ændrer sig, når den inkorporeres i nye musikalske omgivelser. Disse nye rapudtryk kan være uhyre interessante at betragte, både i forhold til den skriftlige lyrik og i forhold til traditionel rap. Når jeg anvender termen ‘technorap’, mener jeg dermed ikke blot ‘elektronisk dansemusik med rap’; jeg mener: ‘en med den elektroniske dansemusik forbundet rapform’. Rappen får i sit møde med denne elektroniske musik en anden *feeling* (med Stougaard Pedersen) end hiphoppens tilbagelænede. I takt med at tempoet stiger, og den rytmiske fornemmelse i musikken forandrer sig, forandrer flowet sig også, ligesom tekstuniverset ofte bliver et andet.

Der findes imidlertid forskellige grader af ‘technificering’ af rappen. Jeg mener, det er meningsfuldt at opdele disse i to

væsenforskellige positioner: (a) den rapmusik, som er inspireret af den elektroniske dansemusik, men som fortsat opererer inden for hiphoppens område (denne artikels 2. del), og (b) den rapmusik, som flytter tyngdepunktet fra hiphopkulturen og -musikken (elementer fra den kan dog sagtens fortsat indgå) til den elektroniske dansemusik og -kultur og tager afsæt i dens *feeling* (denne artikels 3. del); kun sidstnævnte kalder jeg 'technorap'.

Metodisk

«Udfordringen fra rap til kritikere og litteraturhistorikere kommer [...] ikke fra [rap]teksterne alene [...] men i kraft af ordenes samarbejde med [rapperens] stemme og musikken. Udfordringen til litteraturhistorien kommer fra samarbejdet, det tværmediale», skriver litteraten Jon Helt Haarder.⁵ Når den videnskabelige, ikke-sociologiske – men musikalske og litterære – beskæftigelse med rap er så begrænset, som den er, hænger det sandsynligvis sammen med dette «samarbejde»: som dele af intermediale helheder trækker arbejdet med rappen andre discipliner med sig. Og mens litteraten ikke nødvendigvis føler sig rustet til musikvidenskabelige analyser, føler folk med en musikvidenskabelig baggrund sig ikke nødvendigvis rustet til litteraturvidenskabelige.⁶ Min indstilling er den, at forsøget ikke desto mindre må gøres: udfordringen må tages op.

Som følge af rapmusikkens meget udbredte arbejdsdeling mellem vokalist og musiker, mellem rapper og såkaldt producer, stiller musikvidenskabsmanden Dietmar Elflein spørgsmål ved værkbegrebets anvendelighed i en rapkontekst.⁷ Spørgsmålet er interessant, men, som Elflein gør opmærksom på, kan tyngdepunktet flyttes fra genese til modtagerorienteret perception

– «når beat og rap smelter sammen til en enhed i flower».⁸ Med dette in mente anlægger jeg en lyttestrategi, hvor tekst og musik indgår i en kompleks helhedsstruktur af form og indhold, dvs. jeg arbejder ud fra et 'organisk' eller 'monistisk' værkbegreb.⁹

En stor del af forskningen på rapområdet udvikles, som det er kutyme i megen populærkulturforskning, med stadig henvisning til modtagergruppens – såkaldte *rapfans*' – opfattelse af problemstillingerne. Her skal mit litteraturvidenskabelige udgangspunkt igen understreges: På samme måde, som man i litteraturvidenskaben traditionelt ikke tager afsæt i litteraturfans' holdning til dette og hint (og som forsker heller ikke legitimerer sin egen beskæftigelse med feltet ved at forsikre om, at man også selv er litteraturfan), spiller fans heller ingen rolle her.

Min fremgangsmåde knytter i særlig grad an til den form for litteraturvidenskabelig metode, som orienterer sig mod nærlæsningen ('close reading'), og som i høj grad er formalistisk og værkorienteret. Metoden har længe spillet en central rolle, når det gælder den skriftlige lyrik, men jeg mener, det er relevant at flytte den ind på lydens territorium. Nærlæsning bliver til nærlytning: en værkorienteret, formalistisk funderet nærlytning med tekstligt-rytmisk hovedfokus. Men da betydningsproduktionen i rappen jo netop fungerer i samarbejde med en musikalsk betydningsdannelse, er det nødvendigt at supplere den beskrevne fremgangsmåde med iagttagelser på et musikanalytisk niveau. Endelig supplerer jeg den yderligere med en metodisk dimension, som kan kaldes fænomenologisk: iagttagelser gjort med analytikerens lyttende øre, som i højere grad bygger på oplevelsen af den flygtige lyd; lytteoplevelser forsøgt omsat til, og fæstnet i, (stabile) visuelle repræsentationer – bogstavelig talt mhp. at anskueliggøre dem og blotlægge strukturer, som jeg vurderer er vigtige for analysearbejdet og forståelsen. Visse analysemetoder er altså blevet til på baggrund

af det, jeg som analytiker har lyttet mig frem til: et forsøg på at objektivisere konkrete lytteoplevelser og omsætte dem til brugbare måder at håndtere genstandsfeltet og dets flygtighed videnskabeligt.

Her følger nu tre floworienterede nedslag i raphistorien i kronologisk rækkefølge – tre eksempler på forskellige flowtyper fra tre forskellige årtier. 1. del: 1980'erne – MC Einar, 2. del: 1990'erne – SuparDejen, og 3. del: 00'erne – Deichkind. Jeg har påhæftet dem overskrifterne 'ældre hiphoprap', 'moderne hiphoprap' og 'technorap'.

1. del: Ældre hiphoprap – den gamle nye stil:¹⁰ *Sorgenfrei rap*

Der hersker i dag ingen tvivl om rapgruppen MC Einars enorme betydning i Danmark: Journalister, kritikere og rappere har igen og igen betonet gruppens uvurderlige pionerindsats. Kong Winther fra rapgruppen Kongehuset udkaster med henvisning til Nikolaj Peyk, MC Einars bagmand og tekstforfatter, endda den tese, at «uden ham er jeg ikke sikker på, at vi havde fået dansksproget rap».¹¹ MC Einar var naturligvis inspireret af den samtidige rapscene i USA, især punk-rapgruppen Beastie Boys, men det afgørende er, at de både bragte noget nyt og dansk ind i (lyd)billedet, og at det kunstneriske udtryk var overbevisende.

I Lyngby-Taarbæk Kommune, i den nordlige del af Storkøbenhavn, ligger forstaden Sorgenfri, som lægger navn til det nummer, det nu skal handle om: «Sorgenfri-rap».¹² Her boede MC Einar-medlemmet DJ Jan, og i hans lejlighed på 12. sal opfandt han sammen med Nikolaj Peyk og Einar Enemark i 1987 dansk rap – med andre ord et passende sted at begynde.¹³

En historisk dag dette år var en længere række håbefulde unge mænd til optagelsesprøve i lejligheden, men hovedparten havde deres hyr med rapdisciplinen: «Tigeren kløjedes i linierne, Guffe talte forkert, missede ét-slaget og kunne i det hele taget ikke finde ind i rytmen. Nikolaj var overivrig, mens Vildmands stemme bare ikke gik igennem», hedder det i journalisten Rune Skyum-Nielsens danske hiphopkrønike.¹⁴ Men så blev det Einar Enemarks tur: «De to dj's troede ikke deres egne ører. Einar, som hørte jazz og ingenlunde interesserede sig for rapmusik, *lå decideret blæret på beatet*».¹⁵ Og senere: «Einar Enemark [...] swingede fortsat af sted. Det lød godt, ligegyldigt om han rablede Peyks lejlighedsrim af sig eller læste op af de forhåndenværende tegneserier».¹⁶ I den forstand begyndte dansk rap altså med flowet: Enemark blev valgt som vokalist, fordi hans rytmiske og tonale organisering af sprogstoffet indgik i en vellykket interaktion med det musikalske rytmemønster (for nu at sige det med andre ord).

I afsnittets titel er Sorgenfri blevet germaniseret lidt. Grunden er den, at ordet netop findes på tysk med betydningen 'sorgløs' eller 'bekymringsfri'. Og det er netop, hvad MC Einar-medlemmerne må siges at være i beretningen om «Tigeren, Jan og Peyk», Einar selv og «Jesper Wildmand», der «chillede hårdt, spillede kort og kølede kinaskak», «med cola og chips og tobak». Denne historie akkompagneres på naturligste måde af en passage fra Antonio Vivaldis «L'autunno»¹⁷ fra *Le quattro stagioni*,¹⁸ som kører i loop: et mere bekymringsfrit musikalsk tæppe at ligge og chille på kan man knap nok tænke sig. Stougaard Pedersens tidligere beskrevne hiphop-tilbagelænethed er altså her kommet helt ned at ligge ... Det skal nu handle om MC Einars måde at rappe på, og om den sorgløshed, der kendetegner ikke blot dette nummer, men MC Einar og de tidlige rapstadier generelt, også på et formmæssigt niveau.¹⁹

Skematiske nuanceringer & mikrorytmiske afgrænsninger

Betragter man indledningsvis det rytmiske niveau i «Sorgenfri-rap», kan det konstateres, at det består af et fikseret, metrisk lag (det musikalske rytmemønster af perkussive lyde: 'beatet'/'groover') og et friere, mindre metrisk lag (det sproglige rytmemønster: rapstemmen); de harmoniske elementer skal senere undersøges nærmere. Tempoet ligger på 90 bpm, hvilket er et almindeligt tempo for et traditionelt hiphopnummer. Det musikalske rytmemønsters særlige opbygning og detaljer skal ikke udfoldes yderligere her, hvor jeg kun vil fokusere på grundslagene i 4/4-takten, der – som det er typisk for moderne vestlig populærmusik – udgøres af stortrommeslag på 1 & 3 og lilletrommeslag på 2 & 4.

I skemaet nedenfor (figur 1a) har jeg indsat teksten, som den fremtræder i sine musikalsk-tidslige rammer: A–J markerer takterne, I–IV markerer grundslagene, mens 1–4 markerer 1/16-delene; dette skema er beslægtet med musikteoretikeren Kyle Adams' skemaer i Adams 2008 & 2009. Ændrer vi, efter musikvidenskabsmanden Adam Krims' forbillede (jf. Krims 2000), stavelserne i første strofe af «Sorgenfri-rap» til x'er (figur 1b), tegner der sig en tydeligere grafisk figur, og af denne er det muligt at aflæse en række strukturer, som er fundamentale for MC Einars flow. Et x markerer én stavelse – eller rettere: en stavelses begyndelse, uden hensyntagen til dens tidslige udstrækning. Denne visuelle fremstilling er således ikke just befordrende for tanken om flowet og stemmestrømmene, men fremhæver i stedet rappens perkussive aspekt. Den grå kolonne i højre side (i figur b & c) rummer sekvensens adderede stavelsesantal, mens den stiplede kolonne (i figur c) rummer dens adderede accenter. Da Krims' meget

enkle fremgangsmåde imidlertid negligerer en længere række vigtige forhold (og Adams' mindre enkle en kortere række) – mere herom snart – nuancerer jeg (i figur 1c) skemaerne med følgende markeringer:

1. *x* (i kursiv) = stavelse, der ikke figurerer i MC Einars skriftlige version af teksten til «Sorgenfri-rap»
2. (*x*) = elideret stavelse hvor schwa (ə) ikke er den sidste sproglyd men efterfølges af en konsonant (fx i «tidən var gået» → «tid'n var gå't») – af mangel på bedre og i kraft af den rytmiske kontekst kalder jeg her fænomenet 'pseudo-1/32-dele'
3. Indramning = optakter
4. Farvede rektangler = rim
5. – = on-beat-accent
6. o = off-beat-accent
7. X = accentueret svagtryk (altid on-beat-accent)
8. **Grøn** sekvens = fuldstændig fyldning af det metriske skema
9. → = forlænget vokal
10. Understregning og stiplede understregning forklares i brødteksten²⁰

	I				II				III				IV			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
α																
A	Sorg—en—fri		med	co—la				og	chips	og	to—bak			[vi	var	i]
B	hårdt		spill—ed'	kort	og			køl—ed'	ki—na—	skak				vi	chill—ed'	
C	fandt os	i	en	sandt at				sig—e	meg—et	sum—pet			til—stand	det	var	
D	Tig—er'n	Jan	og	Peyk				det	var	mig	og	Jes—per	Vild—mand	tid'n	var	
E	gå't	jeg	hav—de	få—et				mig	en	vold—som	ap—pe—tit	og	jeg	vill'		
F	gi' min	høj—re	arm					for	en	Wop—per	med	pom' frit'		ef—ter		
G	kort tids	M	C	Einar				ar—gu—men—ta—		tion			var	vi	på	
H	vej	ned	i—mod					Sorg—en—fri	Sta—	tion				det	var	
I	fedt	det	var	varmt				og	So—	len	den	var	sund	og	Jes—per	
J	Vild—mand	la—	ved'	und—er—li—				ge—lyd—e		med	sin		mund			

	I				II				III				IV				
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
α														[x	x	x]	
A	x	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x		x	x	x	14
B	x		x	x	x	x	x	x	x	x		x			x	x	12
C	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	16
D	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	15
E	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	16
F	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x		x	x	14
G	x	x	x	x	x	x		x	x	x		x		x	x	x	14
H	x		x	x	x		x	x	x		x				x	x	11
I	x		x	x	x		x	x		x	x	x	x	x	x	x	13
J	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				13

	I				II				III				IV				
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
α	-	x	x	x	-	x	→	x	-	x	x	0					14
A																	12
B																	16
C																	15
D	-(x)	x	x	x	-			x	x	-	x	x	x				16
E	(x)	x	x	x	-	x		x	x	-	x	x	x				14
F	-	x	x	x	-			x	x	-	x	x	x				14
G	-	x	x	x	-			x	x	X	x	→	0				14
H	-		x	x	-			x	x	X	x	→	0				11
I	-		x	x	-			x		0	→	x	x	x			13
J	-	x	x	x	-	x	x	x	-	x	x	x					13

Figur 1a, b & c.

Stavelsesbelægningen på 1/16-delsniveau er med et gennemsnit på 13,8 pr. takt – eller ca. 3,5 stavelser pr. grundslag – ganske massiv, og det er således snarere de tomme pladser (som intet har med Wolfgang Iser at gøre), der springer i øjnene: det rytmiske arbejde med pauseringer.²¹ Af den horisontale akse kan det aflæses, at to takter er belagt med stavelser på samtlige 1/16-dele: C og E. For de øvrige vedkommende fordeles de tomme pladser sig temmelig jævnt over fladen, men samtidig også med visse tendenser – især synes området omkring 1 og 2 i IV at være et pauseringspræget område. Årsagen er forbundet med de informationer, et blik på den vertikale akse tilvejebringer: Her fremgår det, at 7 grundslag er stavelsesbelagte i samtlige takter, mens 9 rummer tomme

pladser. Fraregnes nu sidste række, J, er forholdet det omvendte. Årsagen, som også er årsagen til [1&2, IV] som pauseringsområde, findes i figur 1b: I IV må 3 og 4, og oftest også 2, opfattes som optakter²² – de indgår som de første led i syntaktiske, rytmiske og dynamiske forløb, der strækker sig fra dette område og frem til [3, III], [1, IV] eller [2, IV] i den følgende takt – og afsluttes med et rim (mere herom senere). Da J optræder som sidste takt før en tekstlig pause i «Sorgenfri-rap», kan den ingen optakter rumme. Når a ikke indgår som egentlig række i skemaet, og krydserne derfor er sat i skarp parentes, skyldes det, at den så at sige befinder sig uden for den musikalske struktur og netop udelukkende er – ekspliciteret – optakt. Det sproglige, *flowlige*, forløb binder altså uden undtagelser taktslutning og -begyndelse sammen. Med en parallel til det litterære vers kunne man her tale om bindingsstil: enjambementerne binder takterne sammen i kæder på samme måde, som de binder verslinjerne sammen.²³ Forholdet kan også formuleres anderledes: De sproglige sekvenser kan ses som konsekvent krydsende taktgrænsen. Man kan tænke sig relationen mellem tekstligt (grå blokke) og musikalsk (sorte blokke) rytmemønster som to tektoniske plader i fortløbende overlapning, konstant forskudt fra hinanden – de tekstlige plader er altid mindst to 1/16-dele foran de musikalske. En sådan organisering genfindes i utallige rapnumre (ja, musiknumre med tekst i det hele taget), så der er på ingen måde tale om en afvigelse; snarere må strukturen forstås som en overensstemmelse mellem tekst og musik:



Figur 2.

On, off, pæon, daktyl

Tilbage til problemerne med Krims' skematiseringsteknik (som den fremtræder i figur 1b): Lige så tydeliggørende den er for visse rytmiske relationer, lige så slørende fremstår den for andre. Krims' greb består nemlig i udelukkende at forholde sig til stavelser – sprogets interne rytme, den sproglige accentstruktur, spiller ingen rolle. Det er problematisk, idet den jo netop spiller en hovedrolle: «Patterns of accent form the ground upon which rap's poetry and music meet in shared sound», med litteraten Adam Bradley.²⁴ Om en accent placeres før, efter eller på et grundslag er af stor betydning for flowets karakter. Musikvidenskabsmanden Oliver Kautny gør rede for, hvordan «populærmusikkens rytme-teori anvender begrebet off-beat-accenter for accenter, som bevidst og rytmisk kyndigt er blevet placeret ved siden af grundslagene; ligger betoningerne til gengæld på grundslagene (engelsk: beats) i en takt, bliver disse betegnet som on-beat-accenter».²⁵

Af figur 1c fremgår det, at de første 3 accenter i «Sorgenfri-rap» falder sammen med grundslagene (markeret med –) – de er altså on-beat-accenter – mens den 4. accent falder en 1/16-del før og således er en off-beat-accent (markeret med o). Denne fordeling er typisk for MC Einar, selv om der også findes rene on-beat-accent-sekvenser og takter med to off-beat-accenter – men netop dette forhold er også typisk: variationen fra takt til takt, den frie omgang med accentfordelingen. Samtidig rummer «Sorgenfri-rap» dog, med en enkelt undtagelse, altid 4 accenter pr. sekvens, altså det samme som antallet af grundslag. Ligesom *accentorganiseringen* varierer fra takt til takt, varierer *stavelsesantallet* også – det fremgår af den grå kolonne i figur 1b og c. Udsvinget er imidlertid begrænset, for alle sekvenser rummer mellem 11 og 16 stavelser. Der er altså tale om et rytmisk udtryk, som arbejder med gentagelse og variation i omtrent samme mål, i et afstemt forhold.

Af den sproglige accentstruktur i figur 1c fremgår det, at teksten grundlæggende arbejder ud fra et protopæonisk princip, organiseret i firslagsrækker:²⁶ —○○—○○—○○—○○. Imidlertid er den sproglige fyldning af denne metriske ramme kun i ét tilfælde perfekt: række C (grøn);²⁷ de øvrige fyldninger rummer enten pauseringer eller pseudo-1/32-dele. Tilsvarende har kun to takter en identisk stavelsesbelægning: B og H – cæsurerne og/eller pseudo-1/32-delene er altså placeret på forskellige pladser fra takt til takt, ligesom stavelsesantallet som oftest også varierer. Protopæonen, eller 1. pæon (i dag også, mindre præcist, blot benævnt tetrasyllabiske vers) er med retorikeren og vershistorikeren Jørgen Fafner netop «i sin rene forekomst sjælden», således også hos MC Einar.²⁸ Men den udgør det ideal, teksten orienterer sig efter – og forholder sig frit til. Den hyppigste MC-Einar-rytme er en vekslen mellem protopæoner og daktyler,²⁹ som allerede introduceres i førstelinjen: «vi var i Sorgenfri med cola og chips og tobak» (○○—○○—○○—○○—).

På andre områder er MC Einars rap helt stabil: [1, I] og [1, II] har konsekvent on-beat-accenter i alle rækker (modsat «Guffe [der] missede ét-slaget»), de syntaktiske forløb overskrider konsekvent taktgrænsen begyndende fra [2/3, IV], ligesom de sproglige sekvenser konsekvent er formet som kupletter med enderim (en betegnelse, som dog kun virker meningsfuld, hvis man ser bort fra optakterne eller fokuserer på den skriftlige version af «Sorgenfri-rap»). Og vigtigst: I hver takt rummer den sproglige sekvens 4 accenter – svarende til det musikalske rytmemønsters 4 grundslag. Vershistorisk vil lyrik organiseret efter et sådant princip kunne benævnes frit blandet versgang, dvs. med varierende substitution og reduktion af tryksvage stavelser. Eller fri stavelsesfyldning: kun hævningernes antal tæller. Bl.a. knittelverset og store dele af den romantiske lyrik er skrevet på vers af denne art – som rap af MC Einars type altså revitaliserer, aktualiserer og, i kraft af

sin musikalske forankring, rekontekstualiserer. Forholdet må imidlertid formuleres sådan, at denne musikalske forankring med sine 4 grundslag pr. takt *ansporer* en tekstlig organisering med 4 accenter pr. sekvens: «[F]yrslagsräckan [aktualiseras] av musikanpassningen», med metrikeren Eva Lilja.³⁰ Trækkes en tråd tilbage i tiden, beskriver Fafner, hvordan de alternerende versmål i det 17. århundrede først er enerådende, «men ret hurtigt kommer også de trisyllabiske vers ('Buchnersersene') på mode. *Det sker under indflydelse fra operaen*».³¹ Musikalske former har altså før øvet indflydelse på lyrikkens rytmiske organisering, og det er derfor nærliggende at forestille sig, at det også er dette, der gør sig gældende i rappens tilfælde: Musikkens betoning forplanter sig ud i sproget – giver det både 4 accenter pr. sekvens og lægger op til, at der mellem disse 4 accenter falder 3 uaccentuerede stavelser. Dermed er protopæonens vej banet, hvis ikke endda udstukket.³²

Det er interessant, hvordan Fafner i 1989 iagttog: «Op imod vor tid får tetrasyllablen et mere almindeligt udtryk. Den bliver en slags tpeystilisering af dansk tonegang, der jo udmærker sig ved en stor rigdom på tryksvage stavelser».³³ I den danske raphistorie har man netop hæftet sig ved MC Einars udprægede 'danskhed': I højere grad end fx deres konkurrenter i Rockers By Choice formåede Peyk og Enemark at omplante den ellers udpræget afroamerikanske rapmusik og få den til at slå rødder i dansk muld – og måske kan flowet opfattes som et udslag heraf. Fafner citerer efterfølgende først Mogens Dams «Jeg har elsket dig, så længe jeg kan mindes» og dernæst «Snapsevisen»: «Du må få min sofacykel, når jeg dør». Om førstnævnte bemærker Fafner, at «med Kai Normann Andersens kønne melodi er der nu alligevel kommet god pop-kunst ud af det»,³⁴ og om sidstnævnte, at «det er den oprindeligt svenske *melodi, der fremtvinger rytmen*».³⁵ Begge henregner Fafner til «den letbenede poesi», og linjen frem til «Sorgenfri-rap» er følgende ikke vanskelig at trække.

Og nu videre til en række af de øvrige flowmæssige træk, der kan aflæses af figur 1c: I [G&H, 1–4, III] findes dels accentueringer af stavelser med svagtryk (understreget), dels, efterfølgende, *ikke* en udfyldning af pæonfodens 3 sænkingspladser – der ‘mangler’ to stavelser (her markeret med gråt): «-méntation» og «-frí Station» (– ◡ ◡ ◡ –). Som kompensation for manglen udstrækkes vokalerne til en længde svarende til én af de to manglende stavelser (markeret med pil i figur 1c), mens den sidste manglende sænkning får en accent. Da pæonen, som modsvarer 4/4-takten, stadig mangler en sænkning – og derfor reduceres til en daktyl – bliver det dermed en off-beat-accent (markeret med o i figur 1c).

Udstrækning af vokallyde som tidslig kompensation for manglende stavelser er et typisk træk ved tidlig rap, også ved MC Einar. Et andet eksempel fra «Sorgenfri-rap» lyder «[...] fik en ornlíg omgang charme af den rare Tiger» [1:21]. Indledningsvist skaber sekvensen en fornemmelse af den pæoniske gangart, men efter tredje hævnning («ra-») fyldes kun én af de metriske sænkingspladser ud: (◡ ◡) – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡. MC Einar løser dette ‘problem’ ved at forøge a’et i ‘rare’s varighed: «af den raaar’ Tiger», lyder det. Senere i raphistorien ville en tilsvarende stavelses- og 1/16-dels-mangel-situation oftest i stedet blive håndteret på andre måder – fx ved simpelthen at indskyde de manglende stavelser: ‘af den super rare Tiger’. Som vi snart skal se, tyer MC Einar også undertiden til denne løsning, bl.a. ved at indsætte netop det forstærkende adjektiv, jeg selv påhæftede tigreren ovenfor.

Accentueringen af svagtryksstavelser – som vidner om den metriske strukturtvang – er et hyppigt forekommende fænomen i «Sorgenfri-rap» og hos MC Einar generelt: «det var éfterhånden blévet en lidt ...» [1:39] og «den stóre skufle hávde fáet nógle på hatten» [2:18] lyder det fx. Her er trykforholdene

omtrent vendt på hovedet, hvilket kan give udtrykket et strejf af komik. Hvis lytteren tager accentueringerne for gode semantiske varer, resulterer det i nogle lidt besynderlige pointeringer: Det var ikke den lille, men den store skuffe; det var ikke kun én men flere på hatten, han fik osv. Denne lidt skødesløse omgang med trykforhold kan ses i lyset af den grundlæggende sorgløshed, der som nævnt kan opfattes som typisk for MC Einars œuvre.³⁶

Svagtryksaccentueringer kan også optræde som kunstnerisk virkemiddel, og Adam Bradley valoriserer sågar fænomenet entydigt positivt: «One of the ways that an MC emphasizes his or her artistry is by bending words so that they fit into the MC's particular rhythm rather than adhere to the constraints of proper pronunciation».³⁷ Når de to tilfælde, der optræder i figur 1, i mine ører alligevel virker historisk markerede – og måske endda lidt ubehjælpomme – hænger det sammen med, at det ikke er accenterne («-men-» og «-fri» samt «-tion» og «-tion»), men de uaccentuerede stavelser, der etablerer rimet («-ta-» og «-Sta-»). Der er altså tale om et eksempel på 'rimes pauvre' (modsat *rimes riches*), og denne fattigdom kan meget vanskeligt forsvares som et udpræget positivt træk og et æstetisk virkemiddel. Kombinationen af accentueret svagtryk, metrisk reduktion med vokaludstrækning og off-beat-accent samt rimes pauvre giver, alt i alt, i dag det, man kunne kalde et gammeldags indtryk. Den markerer MC Einars tidlige placering i raphistorien: «[t]he flow of the MCs, in fact, is one of the profoundest changes that separates out new-sounding from old(er)-sounding music», med Krims.³⁸ I dag ville en konstruktion af denne type med stor sandsynlighed af kritikere og publikum blive opfattet som enten parafrase (det kunne være hos den – yderst kompetente – danske retrorapper Marvelous Mosell) eller ubehjælpomhed. Det er altså et eksempel på, hvorfor en opmærksomhed over for den sproglige rytme er nødvendig at inddrage i flowanalysen for at kunne begribe og

beskrive, hvilke mekanismer der er på færde – og derfor også, hvorfor det er problematisk, at store dele af rapforskningen, herunder Krims, ikke udviser en sådan opmærksomhed.

Er MC Einar på visse rytmiske områder ‘gammeldags’, er gruppen på andre ‘moderne’. Et eksempel kunne være det efterfølgende sproglige forløb, som i figur 1 strækker sig fra I til J: «det var fedt det var varmt og Solen den var sund» (○○–○○–○–○○–). Først anapæstisk (og anaforisk) staceret, dernæst et daktylisk spring og endelig pæonen til sidst. Den rytmiske udvikling kan opfattes sådan, at de to anapæster fordeler sig ud i daktylen og pæonen: Først tilbageholdes en stavelse, og derefter kan rytmen rulle sig helt ud med desto større virkning. Det måske mest markante træk er dog den måde, off-beat-accenten «Solen» trækkes hen over grundslag III, overskrider det (understreget med stiplet linje i figur 1c). Sammen med de øvrige rytmiske komponenter former denne synkope et spændstigt forløb, der glider over i første strofes sidste takt og dermed skaber fundamentet for en elegant – og moderne – afrunding.

Se & hør

For at kunne realisere denne elastiske rytmiske sekvens, må Peyk, med pennen, og Enemark, med munden, imidlertid hver foretage én syntaktisk deformation: Peyk har i den skrevne tekst føjet et pleonastisk ekstra-subjekt ind («solen *den* var sund») – et klassisk ‘versemagergreb’³⁹ – mens Einar skyder et ‘og» ind, som ikke figurerer i den skrevne tekst. Det gør han, til trods for at sætningen udgør næstsidste led i en opremsning, hvor det almindeligvis kun er det sidste led, der indledes med ‘og’ («*og* Solen den var sund og»). Peyk og Enemark har altså begge prioriteret rytmen meget højt, hvilket ikke kan overraske stort, når man tager de indledningsvis udredninger om rytmens status i rap i betragtning.

Med Enemarks indgreb i Peyks tekst bringes en vigtig problemstilling i spil, nemlig arbejdsdelingen: Nikolaj Peyk forfattede teksterne, Einar Enemark fremførte dem. En sådan adskillelse mellem tekstforfatter og rapper har i mange år været næsten utænkelig i rapmusikken. Overførslen fra skrift til lyd, fra Peyk til Enemark, finder ikke sted uden friktioner.⁴⁰ Ved samtidig nærlæsning og -læsning fornemmer man de små tilpasningsmanøvrer og -problemer, transporten indebærer. De omtalte svagtryksaccenter statuerer ét eksempel: I sit fremførelse forsøger Enemark efter bedste evne at få Peyks ordkæder til at makke ret, dvs. få dem til at passe ind i de musikalsk-metriske og tidslige rammer. Og nu tilbage til den formmæssige sorgløshed, der netop har med transporten fra skrift til lyd at gøre:

Der indfinder sig også adskillige leksikalske uoverensstemmelser mellem skriftlig og mundtlig tekst. Mange af disse er – som «og» ovenfor – fyldord fremelsket af den metriske strukturtvang (markeret med kursiv): «de bedste ting *som* man kan få på Burger King» [1:26], «og *en* lokumspapir» [1:38] – og i allerførste sekvens: «cola *og* chips og tobak» [0:01]. Andetsteds er dagen ikke blot «herlig»: Ved «alt i alt var det en herlig dag i marts» [0:31] skyder Enemark et «super» ind før «herlig». At tale om en egentlig strukturtvang er dog måske at gå for vidt: Sidste strofe begynder med samme skriftlige forlæg som første, men i denne omgang skyder Enemark ikke noget 'og' ind! I stedet lader han her rytmen stå i den peyske, staccerede udformning – et træk, der enten kan opfattes som en raffineret lille forandring i gentagelsen, eller som et udslag af den bekymringsløshed, der præger MC Einar generelt, hvor inkonsekvens ikke nødvendigvis er problematisk.

Enemark indfører ikke blot ord, han udelader dem også undertiden: «Mellem Lyngby og Hellerup var det [sic] intet stop», hedder det i den skriftlige tekst, men rappet bliver det til

«Mellem Lyngby og Hellerup var intet stop» [0:42]: pentasyllabler («Hellerup var det»: – ◡ ◡ ◡ ◡) finder Enemark trods alt ikke plads/tid til! Men også uden for pentasyllabisk risiko sløjfer han ord: I «lad vær' med at spill' smart» er «med» væk, mens «bare» er gledet ud i «han var der *bare* ikke» [2:21] – og idet «bare» optog to sænkingspladser, og dette kvantitative rytmetab tilsyneladende har været for stort, erstattes «han» af «Guffe», og på den måde genvinder Enemark én stavelse.

I et enkelt tilfælde vælger rapperen dog hverken at føje flere ord til forfatterens tekst eller at forlænge vokal-udtaletiden for at nå op på de 4 accenter, som det musikalske ryttemønster tilskynder til – og forskellen bemærkes omgående. Ordmaterialiet «han var ikke just til at diskutere med» realiseres med kun 3 accenter: «(han var) ikke just til at diskutere med» [1:57] ((◡◡) – ◡◡ – ◡◡ ◡ – ◡◡). Med de ovenstående tilpasningsteknikker i baghovedet kunne man ellers nemt have forestillet sig en udstrækning af det accentuerede e i «diskutere» og en efterfølgende (unaturlig) accentuering af «med»: (◡◡) – ◡◡ – ◡◡◡ – ◡ –). Med den faktiske realisering står de sidste 1/16-dele i takten tomme, ordløse, og det er næppe tilfældigt. På bedst tænkelige måde lader de nemlig den tematiserede umulige diskussions fravær træde frem – ikke-diskussionen udfylder det frie rum: stilhed. Om sådanne musikalske rum skal det dreje sig nu.

Rammer, dæmninger

Uden at jeg vil forsøge at foretage en egentlig musikalsk analyse, vil jeg kort overveje, hvilken rolle det harmoniske niveau spiller i «Sorgenfri-rap». Det blev indledningsvis beskrevet, hvordan nummeret kompositorisk er bygget op om samples af Vivaldi-strygere. Disse samples fylder hver 1 takt og rummer hver sit melodiske forløb og stemning (selv om de er bundet sammen af

en generel positivitet). De er organiseret i følgende orden: A A B (C) (C) (D) E F G H – parenteserne markerer her det forhold, at C og D står markant lavere i lydbilledet – så lavt, at de i en overfladisk lytning kunne forveksles med stilhed. Spørgsmålet er nu, hvilken afsmætning disse taktopdelte harmoniske 'rum' har på den tekstlige betydningsdannelse?

Først kan man hæfte sig ved, at de enkelte samples hver især påvirker, eller 'farver', den sekvens, de er kombineret med. De ord, der falder inden for fx A's område, kommer til at stå i A's tonale lys. De ord, der falder inden for fx (C)'s område, kommer tilsvarende til at stå mere nøgne og træder dermed frem i lydbilledet. Det er imidlertid ikke bare den enkelte sekvens, der på denne måde øves musikalsk indflydelse på: A A B og E F G H etablerer samtidig også sammenhængende, sluttede forløb. Dem benævner jeg *perioder*.⁴¹ (C) (C) (D) fungerer som en pause mellem disse to perioder – en pause, som ud over den ovennævnte 'afklædning' af ordene har den virkning, at den efterfølgende periode, E F G H, indtræffer med desto større effekt på den relative stilheds baggrund. Det musikalsk-sproglige greb i «Sorgenfri-rap» består i skiftevis at bringe de to perioder i spil og lade dem interagere med dels de enkelte sproglige sekvenser, dels med de større sproglige forløb, der falder inden for perioderne. Det kan formuleres på den måde, at musikken både på takt- og periodeniveau etablerer rammer om ordene, inddæmmer stemmestrømmen. Disse rammer segmenterer, isolerer og autonomiserer i nogen udstrækning de sproglige forløb – ligesom versets og strofens rum gør det i den skriftlige lyrik.⁴² I «Sorgenfri-rap» synes det melodiske materiale desuden at rumme en narrativ kvalitet: den musikalske 'historie', som drager ordene med sig i sin bevægelse, begynder med de to perioders skiftevis indsats så at sige forfra igen og igen: Vivaldis muntre naturfortælling forplanter sig ud i den tragikomiske rapfortælling og udvider, nuancerer og præciserer den.

I «Sorgenfri-rap» er periode- og tekststruktur tilpasset hinanden på en sådan – logisk – måde, at rimparrene falder inden for de periodiske enheders rammer: Det sluttede sproglige forløb modsvarer det sluttede musikalske forløb, tekst og musik hænger ‘organisk’ sammen. Imidlertid går denne korrespondens itu hen mod nummerets slutning, i de sidste fem takter [2:13 – 2:26]: En ny periode, en ny Vivaldi-historie, indledes, mens teksten kun er halvvejs igennem sin pr. parrimforbindelse etablerede kuplet. Dermed skaber musikken følelsen af nybrud, tager hul på et nyt kapitel, mens teksten så at sige ikke har fået færdiggjort sit forehavende. Problemet – hvis man anskuer (‘anhører’) misforholdet som et sådant – er, at musikken forventningsfuldt peger fremad (nedenfor er de sekvenser, som falder inden for den nye periode, således markeret med håbets farve grøn), rækker ud mod det kommende, mens teksten, i kraft af rimet, erindrende peger tilbage:⁴³

vi var i Sorgenfri, med cola og chips og *tobak*
 og vor stolthed havde fået sig et ordentligt *bak*
 nu sidder vi og fylder os med brusetabletter <
 havde Guffe været med, var det gået meget *letter*[’]
 fordi Guffe er for vild, han havde kørt med *klatten*
 og den store skufle havde fået nogle på *hatten*
 men Guffe var der bare ikke, så nu ligger vi *brak*
 her i Sorgenfri, med cola, chips og *tobak*

Figur 3.

Den asymmetriske fornemmelse oplødes ikke i de følgende takter, måske endda tværtimod; rimene synes ikke at have samme fyndighed, men kommer ligesom for sent, kommer halsende

efter. I sidste ende må nummerets afsluttende sekvens følgende stå musikfri ('ufarvet' med sort i figur 3): Den musikalske periode, som var en takt foran, er afsluttet, og kun stemmen står tilbage ((C) bølger forsigtigt ind, men når ikke at 'farve' sekvensen).

Viser lytteren sig fra sin imødekommende side, kan hun forstå asynkronien som en strukturel pendant til, eller iscenesættelse af, det forhold, at MC Einar-vennernes «stolthed havde fået sig et ordentligt hak»: Ligesom en mandspersons indgriben på Burger King i fortællingen ødelægger rapgruppens dag, og til dels dens kroppe, ødelægges nummerets struktur umiddelbart derefter. Viser lytteren sig mindre imødekommende og opfatter asynkronien som ubehjælpssom, kan det tænkes, at hun alligevel frydes ved MC Einars bekymringsfrie, uperfekte omgang med tilværelsen, musikken og formaliteterne ...

Når det trods al inkonsekvens, asynkroni og uoverensstemmelse må konstateres, at «Sorgenfri-rap» er et vellykket stykke rapmusik – som MC Einar-foretagendet i det hele taget er det – hænger det sammen med, at disse fejlbarligheder dels er et naturligt udslag af gruppens pionervirksomhed (*Den nye stil* står som beskrevet som dansk raps 'urværk'), dels synes at bunde i en ungdommelig ubekymrighed. Desuden rummer MC Einar en art raffineret 'kiksethed' eller kejtethed – fx i numrenes fortællinger, hvor man jævnligt geråder i pinlige situationer. Eller selve navnet «Einar», som heller ikke umiddelbart har nogen frygtindgydende signalværdi. Inddrager man den visuelle selviscenesættelse, er de tre medlemmer på *Den nye stils* omslagsbillede også havnet i en typisk, vanskelig situation: under vandet med vinylplader hvirvlende om sig og med pladespillere i armene (på et medfølgende fotografi sidder de efterfølgende og får varmen i en sauna).⁴⁴ Når der hersker konsensus om, at MC Einar står stærkere kunstnerisk end deres eneste 'konkurrenter' i dansk raps formative år, Rockers By Choice, kan det bl.a. hænges sammen med

dette (også hørbare) glimt i øjet: med den uskjulte fejlbarlighed, kejtethed – og det, man har kaldt deres ‘danskhed’. Rockers By Choice fremstod mere selvhøjtidelige og med importerede, barske attituder, hvilket i det lange løb viste sig at være mindre holdbart. I hvert fald lytter færre mennesker til gruppens musik i dag, mens MC Einars stjerne stadig stråler med uformindsket styrke. Gruppens ubekymrighed og fejlbarlighed kan også siges at være udtryk for en menneskelighed – og den forlader vi nu til en vis grad. Siden *Den nye stil* er der løbet meget vand i stemmestrømmenes å, og i det følgende skal det handle om et eksempel på det, man kan kalde ‘moderne rap’ – af et delvist ikke-menneskeligt tilsnit.

2. del. Moderne hiphoprap: Maskinalitet på genrens rand

*50 % menneske, 50 % maskin,
gør 98 % af hiphoppen til grin*

SUPARDEJEN⁴⁵

Nu et spring godt 10 år frem i tiden, til 1999, hvor den danske rapper, producer og dj SuparDejen fra rapkollektivet Helt Sikkert udgiver sin solodebut, *Intelligens Uden Konsistens*. I mellemtiden er der sket meget med rappen, og med til de markante forandringer, der har fundet sted, hører også en raffinering af flowet.⁴⁶ Det sker på vidt forskellige måder: I Danmark, fx, introducerer rapperen Clemens et skarpt og aggressivt udtryk med stærke tonale stiliseringer, mens rapperen Jokeren med gruppen Den Gale Pose ca. samtidig slår igennem med bløde, smidige ordkæder svøbt i op- og nedadglidende melodiske forløb. SuparDejens flow, som deler visse træk med rapperen Eminems, er af en helt anden art. Det hører til blandt de mest æstetisk komplekse, og

så rummer det – som hans kunstneriske projekt i det hele taget – elementer af den technoæstetik, der senere for alvor forløses i technorappen.

Transformerflow

I et interview siger den danske rapper Per Vers: «Jeg har lige siddet og læst en tekst, der hedder 'Bæltestedet' [...], som priser 'SuparDejen' som den største danske rapper nogensinde pga. de lukkede ordspil».⁴⁷ Det er mig, der har skrevet den pågældende tekst (for 16 år siden), og nu må det være på tide, at jeg får slået følgende fast: det er altså ikke kun pga. disse «lukkede ordspil» (en noget forenklende formulering, vil jeg i øvrigt mene), at SuparDejen, efter min opfattelse, kan regnes for en af de mest spændende danske rappere. Det er i høj grad også pga. hans flow med dets særlige, rytmisk-tonale maskinalitet.

Hos SuparDejen er det ikke «Tigeren, Jan og Peyk», lytteren støder ind i. I stedet er det fx en, som «gi'r en hånd som Skywalker – jeg' cyborg og altså bionisk, ikk' bare idiotisk maskineri, men et menneske i et rum med maskiner i» (Machacha/SuparDejen 2002: «Mars»)⁴⁸ Sammen med citatet under denne artikeldels overskrift vidner passagen om, at det med SuparDejen ikke blot drejer sig om en markant anden type rap, men også om en maskinel og robotisk rapiditet. Jeg vil snart se nærmere på, hvordan denne identitet flowmæssigt kommer til udtryk, men først må det bemærkes, at SuparDejens musik på *Intelligens Uden Konsistens* – selv om den ikke kan betegnes som elektronisk dansemusik – også er elektronisk, maskinel, med kølige, hårde, metalliske og digitale produktioner, langt fra hiphoppens *grooves* og *laid back feeling*. Begyndende med et «Indbrud på Afd. P.» og sluttende med et «Udbrud fra Afd. P.», fungerer *Intelligens Uden Konsistens* – forkortet *Intukon* – som en særverden, hvilket de to sangtitler tydeliggør. Inden

for disse rammer udspiller der sig en række paranormale, brutale, ikke-menneskelige hændelser. Den af disse hændelser, der her skal stå i centrum, er betitlet «rapuS» (i Schweppenhäuser 2006 er andre, især tekstlige aspekter af dette nummer beskrevet). Titlen rummer både den første halvdel af kunstnerens navn stavet baglæns; ordet ligger tæt op ad en glose, der synes nærliggende i forhold til det, der udspiller sig i nummeret, nemlig *raptus*, og endelig – som både de tidligste eksempler på dansk rap og «Sorgenfri-rap» – peger titlen på, hvad den selv er: rap. Som i «Sorgenfri-rap» rummer «rapuS» også dobbeltheden af et fikseret og et friere rytmisk lag, og også tempoet ligger på samme leje: 87 bpm. Vi kan nu indsætte de første 12 sekvenser af «rapuS» i de samme tre skemaer, som MC Einar-nummerets sekvenser blev indsat i (figur 4).⁴⁹

Om figur 4c skal det nævnes, at det kursiverede x, som i figur 1c havde med uoverensstemmelser mellem synlig og hørbar tekst at gøre, ikke figurerer i skemaet, idet der ikke eksisterer en skriftlig version af «rapuS»-teksten – en væsentlig omstændighed, som jeg senere vil drøfte. Af figur 4b fremgår det, at stavelsesbelægningen, som i «Sorgenfri-rap», hovedsageligt finder sted på 1/16-delsniveau, men samtidig også, at SuparDejen undertiden også arbejder på 1/32-delsniveau.⁵⁰ Stavelsesgennemsnittet pr. takt ligger på 14,25, altså kun lidt højere end MC Einars 13,8. Forskellene – for der er en verden til forskel – må altså findes på andre områder. Vender vi indledningsvis igen blikket mod de tomme pladser i skemaet, afslører de horisontale akser, at ingen takter i «rapuS» – i modsætning til i «Sorgenfri-rap» – er belagt med stavelser på samtlige 1/16-dele-pladser: I hver takt finder en pausering sted i flowet. Vertikalt rammer SuparDejen kun ét grundslag i hver takt: grundslag III – som beskrevet var over halvdelen af grundslagene involveret i alle takter i «Sorgenfri-rap». MC Einar-nummerets huller fordelte sig desuden på en måde, som lod visse tendenser komme til syne – dette kan ikke siges om figur 4b. Tilsammen

vidner denne fordeling af tomme pladser om en mere variabel pauseringsstrategi end MC Einars, og den munder ud i en mere urolig og omskiftelig stemmestrøm. Denne påstand kan støttes ved inddragelse af de enkelte takters samlede stavelsesantal: Mens alle takter er belagt med et stavelsesantal mellem 11 og 16, dvs. med 5 stavelsers udsving, hos MC Einar, findes hos SuparDejen et udsving på mere end det dobbelte, nemlig 11: fra 9 (J) til 20 (E). I «Sorgenfri-rap» rapper MC Einar på én måde, i «rapuS» rapper SuparDejen på flere forskellige måder i løbet af få sekunder – hans flow er *transformativt*.⁵¹ Det giver sig også udslag i antallet af accenter pr. takt, som, modsat «Sorgenfri-rap», ikke er stabilt og ikke svarer til antallet af grundslag. Rappens accentstruktur er i «rapuS» løsere knyttet til den musikalske betoningsstruktur – endda kan det med blik på den stiplede kolonne konstateres, at der slet ikke i nogen takter falder 4 accenter i figur 4c – og lige så markant kan det konstateres, at der et sted [G] falder 4 accenter i træk! Mens der altså hos MC Einar finder en (frit reduceret og substitueret) alterneren mellem accentuerede og uaccentuerede stavelser sted, får man hos SuparDejen at gøre med anderledes omskiftelige og uforudsigelige rytmiske bevægelser. Det kommer også til udtryk i pauseringsstrukturerne, som heller ikke er stabile eller knyttet til taktens enhed. Den faste forskydning, som figur 2 illustrerede i «Sorgenfri-rap», kan slet ikke identificeres i «rapuS», hvor de tektoniske pladers interaktion er af en helt anden beskaffenhed – og den vil jeg undersøge nærmere nu.

Modsat «Sorgenfri-rap» kan ét metrisk ideal, som samtlige rytmiske figurer kredser om, ikke udledes af accentstrukturerne i «rapuS». I stedet skabes en fornemmelse af, at flowets rytmiske figurer rejser sig af grundpulsens som forskelligt formede bølger af vandoverfladen. A–C og igen K og L orienterer sig efter kretikusfigurer – de er den metriske base i disse sekvenser: – ◡ –.⁵² Denne fod er knyttet til den rim- og gentagelsesstruktur, der

	I				II				III				IV			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
α															[jeg	kan for-]
A	nem—me	rim		ikk'	for	nem—me	rim	som	end—e—	rim	så	jeg	vil			
B	vend—e	rim	og	end—e	rim	i	fle—re	sta—	vel—	ser	tæm—me					
C	rim	det	slem—	me	svin	med	fler'	be—ga—	vel—	ser	det'	ej'	en			
D	and—'n				ej	and—'n		stem—'n	der	gi'r	dig	los	i	end'—n		
E		du	lyd—	er	som'	en	lill'	luder	der	li—	lid—er	af	P—P	M	S	så jeg vil
F	smid' dig	ud	fra	den	høj'—	ste	B—B	M	S—	kran		kør'	kran	jeg		
G	har'n	har'n			harm	larm	i	mit	indr—	e	ind'—n	der'	la—			
H	lagt et et	rim	på		pig'—	spor		ka'	sig'	ord	der'	skyld	i	for—s—		
I	øg	på	ja—	lou—	si—	mord		jeg'	æ—	æm	ce ¹	og	andre	lyder	som	
J	pig'—	kor					og	går	lig'	til	bunds			jeg	går	
K	lig'	til	bunds		i	min	sag		med	en	kugl'—	pen		hø—	ster	
L	jer's	or—	ga—	ner	nu' I		hul'	mænd				tom—m'	for	i—		

	I				II				III				IV				
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
α														[x	x	x]	
A	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	15
B	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x	x	15
C	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x			x	14
D	x	x			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	11
E		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	20
F	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x			x	x		x	15
G			x		x	x	x	x	x	x			x	x		x	11
H	x	x	x	x	x	x		x	x	x			x	x	x	x	14
I	x	x	x	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	16
J	x		x				x	x	x	x	x					x	9
K	x	x	x		x	x	x		x	x	x		x			x	12
L	x	x	x	x	x	x	x		x				x		x	x	11

	I				II				III				IV			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
α																
A	x	o			x	o	x		x	o	x	X		x	x	15
B	x	o		x	x	o	x		x	o	x	X		x	x	15
C	x	o	x		x	o	x		x	x		X		x	x	14
D	x				x	x	o	x	x	x	x		x	o	x	14
E	x	o	x	x	x	o	x	x	x	o	x	x	x	o	x	20
F	x	o	x	x	x	o	x	x	x	o	x	x	x	o	x	16
G	x	o	x	x	x	o	x	x	x	o	x	x	x	o	x	11
H	x	o	x	x	x	o	x	x	x	o	x	x	x	o	x	13
I	x	o	x	x	x	o	x	x	x	o	x	x	x	o	x	16
J	x	o	x	x	x	o	x	x	x	o	x	x	x	o	x	9
K	x	o	x	x	x	o	x	x	x	o	x	x	x	o	x	12
L	x	o	x	x	x	o	x	x	x	o	x	x	x	o	x	11

Figur 4a, b & c.

gennemvæver passagen indledningsvis: -nemme rim $\approx$ nemme rim $\approx$ enderim $\approx$ vende rim $\approx$ ende rim $\approx$ tømme rim $\approx$ slemme svin. Ifølge de sprogytmiske trykregler ville disse ord og ordforbindelser ikke i sig selv være kretikus-konstituerende, men med de idiosynkratiske accentueringer, SuparDejen vælger, opstår figurerne. Da en stor del af kretikussernes accenter ligger på off-beats eller er svagtryk, som SuparDejen accentuerer, er figurerne vanskelige at få øje på i figur 4c (hvor sådanne forekomster noteres anderledes end on-beat-accenter med stærktryk: o og X over for –). Eftersom det musikalske rytmemønster samtidig ikke er sammensat af perkussive trommelyde, men af ord, er det nærliggende at forsøge at illustrere «rapuS» indledningsvis rytmeorganisering på anden vis end figur 4c, nemlig som i figur 5.

Som det fremgår af de to uens linea & virgula-baner, falder rapstrømmens kretikusfigurer forskelligt i forhold til det repetitive ordmusikalske rytmemønsters trokæiske alterneren; de strømmende stavelser skifter position i forhold til de fire fikserede. Dermed transformeres den samlede rytmegehalt fortløbende, samtidig med at den grundlæggende består af de samme to elementer, trokæ og kretikus, i forskelligartet interferens. Med en anden flowmetafor kunne man udtrykke det sådan, at rapstemmen, på det solide, metriske gulv, kan danse sin frie, uforudsigelige sprogballer (eller -breakdance): tager tilløb, sætter af i serier af kretikusspring og lander i første omgang på [C, I, IV] – for her at samle kræfter til et nyt og vildere forløb: E-sekvensen.

E-sekvensen er anderledes end de øvrige sekvenser, og dens karakter af omslag markeres også musikalsk: «SúparDízej»-mønstret bliver til «SúparSúparSúparSúpar» – ligesom sekvensen, som den eneste i figur 4, undlader at ramme [I, 1]. Sekvensen er afgørende for forståelsen af, hvad der bl.a. er på færde i 'moderne rap' og hos SuparDejen: Her rappes, som man

ikke kunne rappe på MC Einars tid – som en slags musikalsk solo, en løsrivelse, en rytmisk sprængning, der i de efterfølgende sekvenser igen langsomt struktureres, tæmmes. Men indtil da er den netop strømmende, flydende, ustyrlig. Sekvensen er præget af en højere underinddeling end 1/16-dele, men det drejer sig ikke om præcise, 'rullende' 1/32-dele, som de kendes fra fx dobbelttemporappen.⁵³ Snarere falder disse stavelser på tværs af de musikalske strukturer og etablerer et trodsigt, autonomt udtryk – måske ligefrem en ligegyldighed over for det, stemmen er omgivet af (på et andet nummer hedder det således: «i grunden er jeg så ligeglad at jeg er ligeglad med at være ligeglad» (SuparDejen 1999: «Rimix»)). I den forstand kan enhver rapstemme opfattes bredere som et menneske situeret i nogle omgivelser; i artiklens 3. del præsenteres en helt anden form for situering og forholden sig hertil.

Flytter man fokus fra det rytmiske til det sprogklanglige niveau, kan det konstateres, at «rapuS» også her er af en anden, mere flydende og sprængt art end «Sorgenfri-rap». I sidstnævnte iagttog vi, hvordan sekvenserne blev afsluttet med parrim inden for [3, III] og [2, IV] før de faste optakter. Det er ikke tilfældet hos SuparDejen. I a og A gør han netop opmærksom på, at det ikke enderim, han kan fornemme, de er nemlig «for nemme». SuparDejen er ude i et andet ærinde: han vil i stedet arbejde med *svære* rim, som i sekvenserne ikke er placeret for enden (hvilket afgjort også indbefatter teknikken, som sås hos Einar, der pga. optakterne evt. kunne kaldes næsten-enderim). Med de farvede rektangler kommer denne svære rimorganisering til syne som et uregelmæssigt farveflimmer i figur 4c. Imidlertid er det ikke kun rimforbindelser, de farvede rektangler her markerer, men i det hele taget fremtrædende klanglig *ækvivalens*. Det vil her sige rim, homofoni og assonans (dog er det kun assonansforbindelser med accent, der er markeret, ligesom allitterationer står umarkerede,

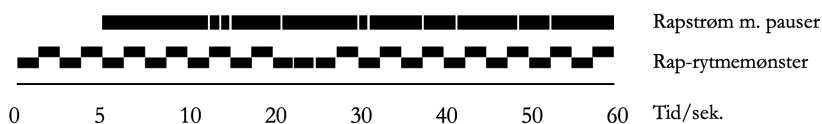
da andet ville være på overskuelighedens bekostning). Årsagen til forskydningen af markering fra 'rim' til 'klanglig ækvivalens' er den, at en sådan forskydning netop finder sted i rappen: SuparDejens tekster er komponeret ud fra en bredere opfattelse af klanglig intensitet, den er spredt over hele fladen (dvs. temporalt, 'tidsfladen') og stratificeret i niveauer af forskellig styrke – frem for at styre stålsat mod stærke enderim-mål. «rapuS» etablerer et tætvet klangtæppe, i hvilket forskelligartede mønstre i forskellig størrelse og tydelighed glider over og ind i hinanden; som rytmerne er det, er også rimene flydende.

Som det fremgår, flyder også rimene over deres breder, over taktgrænserne. Det overkrydsnings- eller bindingsfænomen, der kunne iagttages ved MC Einars optakter, er hos SuparDejen langt mere udtalt: Taktens enhed markeres kun sporadisk – man kunne også sige: den trodses. Hos MC Einar stod optakterne i et bestemt forhold til takterne og indordnede sig således også i en vis forstand under deres struktur. SuparDejen arbejder også med optakter: Mange stavelser i IV indgår i syntaktiske, rytmiske og dynamiske forløb, der fortsætter hen over taktgrænsen og videre ind i den følgende takt. Imidlertid er disse optakters karakter langt mere forskelligartet end MC Einars, og modsat MC Einar er optaktskonstruktionen ingen fast størrelse – i udsnittet af «rapuS» er [D, 3&4, IV] afgjort ingen optakt, mens [G&I, 3, IV] ikke nødvendigvis må betragtes som sådanne. SuparDejen forholder sig altså også på dette område forskelligt fra takt til takt, også rim- og optaktstrukturerne er transformative.

Fra vers til strøm

I forbindelse med «Sorgenfri-rap» bemærkede vi, hvordan den harmoniske strukturering segmenterede de sproglige sekvenser i opfattelige dele à en takts, periodes eller strofes varighed. Det

interessante er nu, at den musikalske struktur i «rapuS» ikke etablerer sådanne dele; der finder ingen gentagelser sted på et højere tidsligt niveau. Nummerets musikalske grundpuls udgøres af SuparDejens næsten uvarierede repetition af (en variation over) sit navn, «SuparDizej»: Det accentuerede «Sú-» svarer til et stortrommeslag, der falder på 1 (tung), det uaccentuerede «-par» til et hihatslag på 2 (let), det accentuerede «Dí-» til et lilletrommeslag på 3 (halvtung – svarende præcist til det bitryk, stavelsen netop har), og det uaccentuerede «-zej» til et hihatslag på 4 (let) i en 4/4-takt. Denne vekslen er lydbilledets eneste bestanddel foruden den rapstrøm, der bruser hen over den: Ingen basgang eller harmonisk synthesizerforløb deler det op i adskillelige enheder, *farvningen* finder ikke sted. I «rapuS» er der ikke tale om en musikalsk indramning af rappen på en måde, der kan sammenlignes med grafiske vers. Var SuparDejens rap struktureret i fx tydeligt opfattede sekvenser af 4 takters varighed med markering, fx vha. rim, omkring hvert 4. grundslag kunne lytteren, til trods for den musikalske uopdelthed, opfatte verslignende gestalter – men det er den ikke, den er strømmende; derfor kunne skemaerne i figur 4 også have været struktureret anderledes. Som modstykke til figur 2's lydteknik kan de to lag i «rapuS» visualiseres således:



Figur 6.

Figuren visualiserer det indtryk, lytteren (i hvert fald jeg) pga. værket's interne strukturering kan være tilbøjelig til at få: Frem for at tænke ordene som arrangerede i genkommende linjer

– *vers* – er det muligt at tænke i en fremadstrømmende, sig ikke-om-vendende lydbevægelse, der rigtignok i sig rummer gentagelsesfigurer af forskellig art, men som ikke organiserer dem i ensartede gestalter à fx 4 accenter. Eva Lilja kan minde om den perceptionspsykologiske pointe, at «all rytm strängt taget består av uppfattade gestalter, att rytmerna är ett resultat av hur man grupperar sina sinnesintryck».⁵⁴ De sanseindtryk, «rapuS» forvolder, foranlediger ikke nærværende lytter til en traditionel gruppering i vers, men snarere til en fremadbrusende strøm, der i særlig høj grad synes at harmonere med forestillingen om flow: en glidende, rytmisk bevægelse. Det er således næppe tilfældigt, at teksten ikke eksisterer i skriftlig form; rappens lydlige sprogstrøm kan, modsat den skriftlige, nærme sig, eller give indtryk af, det u-afbrudte: Da der ingen afstande – i form af pauser – behøver at være mellem ordene (hvilketsombekendterskriftligvedtægt), kan det flydende i lyden være anderledes reelt.⁵⁵

I «Stemmestrømme I» fremhæver jeg nogle problematiske aspekter ved at transskribere rap som vers. «rapuS» leverer et godt eksempel på en raptekst, der ikke egner sig til skriftlig versifikation. Igen kan transskriptionstilhængeren Adam Bradley trækkes ind:

Just as the fifth metrical foot marks the end of a pentameter line, the fourth beat of a given bar marks the end of the MC's line. One line, in other words, is what an MC can deliver in a single musical measure – one poetic line equals one musical bar. So when an MC spits sixteen bars, we should understand this as sixteen lines of rap verse.⁵⁶

Mit forslag lyder tværtimod, at visse former for rap, eksempelvis «rapuS», slet ikke behøver at begribes som linjer. Da der jo, for det lyttende øre, strengt taget ingen linjer findes i selve lyden,

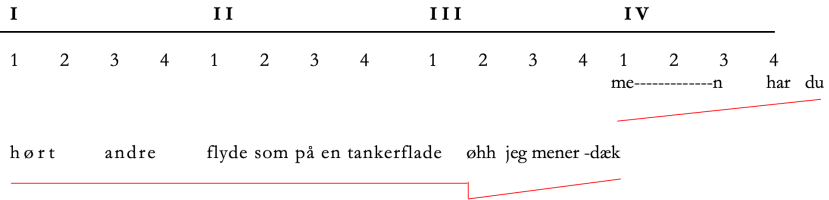
er det også muligt at tænke uden om linjer – og i stedet tænke i stemmestrømme. Eller, hvis man insisterer på det begreb, tænke visse former for rap som én lang, strømmende linje.

Motormelodien & Dej-dividualiteten

Nu forlader vi vers-problematikken til fordel for et nærmere blik på den maskinalitet, jeg tidligere identificerede som kendetegnende for SuparDejens flow. Mens Einar Enemark's flow også i sprogmelodisk henseende var præget af en naturlighed og 'menneskelighed', er SuparDejens præget af det modsatte: unaturlighed og ikke-menneskelighed. Han arbejder nemlig med en høj grad af tonal stilisering og følger ikke nødvendigvis de almindelige danske udtale- og intonationsregler. SuparDejen bruger sin stemme som et musikinstrument, som sproget så at sige spiller på – vel at mærke uden tilnærmelsesvis at bryde ud i sang; stiliseringen er af en anden karakter. Maskinalitetsfornemmelsen etableres især ved intonationens hjælp: De tonalt stigende, synkoperede trioler i lettere nedsat tempo, hvori hver vokal samtidig strækkes unaturligt længe, vækker minder om en startende motor – tempo (accelerando) og volumen øges i takt med, at tonehøjden stiger. Også stemmens timbre ændrer sig, den tager til i ruhed og råhed, nærmer sig råbet. Når et maksimum er nået, bremser den ned igen – for atter at gasse op. Rytter-/ridebilledet kan altså her med fordel erstattes af et racerbil-/racerkørerbillede. Endda føjer endnu et supardejens flowkarakteristikon sig til motorbilledet, nemlig den stammen eller hakken, vi også stiftede bekendtskab med i «rapuS» («la-lagt et-et rim», «P-PMS» osv.): motoren hakker.

Tonestignings-strategien har ofte også karakter af en intensivering: den fungerer som en overgang i et niveauskifte fra en

roligere tilstand til en exciteret.⁵⁷ Et radikalt eksempel findes på nummeret «Jorden er giftig», også fra *Intukon* – den røde linje nedenfor markerer den relative tonehøjde:⁵⁸



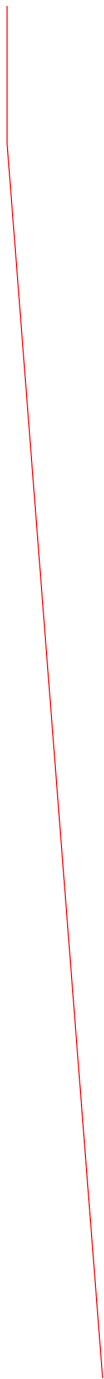
Figur 7.

Det opstartende motorflow med den opadgående tonale og oftest også volumenmæssige bue forefindes i adskillige variationer. I «rapuS» høres et eksempel ved overgangen fra «som at rim' idéer på klichéer» til «jeg får en ovation for innovation» [0:41–0:43]. Her stiger stemmens grundtone brat, træder et trin op – mens stigningen kan findes udstrakt over et længere forløb på et andet nummer, «Rimix»: de 10 sek. fra 0:33 til 0:43 (figur 8).⁵⁹

Husker vi tanken om hiphoppens tilbagelånedede fornemmelse og lave tyngdepunkt, synes den ikke at have noget at gøre med dette energiske, ophidsede (eller fortløbende sig ophidsende) vokalfartøj – på dette område arbejder SuparDejen i en anden æstetisk og gestisk sfære. Samtidig fjerner motorflowet stemmen fra det (alt for) menneskelige: Lytteren har ikke med *hiin Enkelte* at gøre, men snarere med et artificielt, følelsesløst sprogmobile med udskiftelige dele. In-dividet er som bekendt det u-delelige, singulære subjekt. En (Supar)dej er det modsatte: netop særdeles egnet til deling, en surdej kan vandre gennem generationer og deles tusindvis af gange. Det kan i den sammenhæng være interessant at kaste et blik på den visuelle iscenesættelse. SuparDejens er ikke overraskende

Figur 8. ⁶⁰

jegharenheftig mani kleptomani men I kan tro jeg' bare et hoved der har slæbt to mand i en trækvogn med åbent benbrud altså noget politiet har smidt ind mod en brud de ka' knepp' mens jeg



radikalt forskellig fra MC Einars pool- og saunascener. Bl.a. er den det ved at være påfaldende ikke-subjektsfokuseret: På *Intukons* forside stikker en kæmpehjerne sine edderkoppeben ned i lange rækker af mandshøje, rumkapsellignende cylindre, hvori identiske SuparDejener står opstillet i neutrale hvide klæder. Én træder ud, måske den hvis stemme, der høres på pladen – én blandt mange, en kopi. På indersiden af CD-udgivelsens forside åbner der sig et vidtstrakt, gråt og mennesketomt ørkenlandskab, hvori en af cylindrene tilsyneladende lander – måske på en fremmed planet. Under alle omstændigheder: fjernt fra Lyngby-Taarbæk Kommune. Om edderkoppehjernen repræsenterer en højere bevidsthed eller intelligensform, jf. albummets navn, kan man kun gisne om. Sikker er det dog, at der er tale om en form for depersonalisering og umenneskeliggørelse. Sammen med den kulde og hårdhed, der stråler ud fra billedet, etablerer SuparDejen, visuelt som auditivt, et univers, der ligger langt fra hiphoppens sædvanlige – hvad enten det drejer sig om dens nøgne, tatoverede overkroppe, dens jakkesætsklædte *pimps*, eller dens farverige *b-boys*. SuparDejen fremstår hverken som menneskelig eller fejlbarlig som MC Einar, men som ikke-menneskelig og ufejlbarlig. «Dit lille imbicile menneske» (Machacha/SuparDejen 2002: «Mars»), kan han tiltale sin lytter. Og: «her er musikkens svar på en whole car: *fuldendt*» (SuparDejen 1999: «Ord som forløser»)⁶¹. Selvforherligelse af den skuffe hører imidlertid til blandt de mest typiske hiphoptræk. Derfor kan vi opsummerende slå fast, at SuparDejen nok rummer maskinelle og technoide træk til overflod, men han gør det grundlæggende inden for hiphopkulturens rammer. Nu er det tid til at tage skridtet videre til en type rap, som har forladt det hiphopkulturelle felt.

3. del. Technorap: Hinsides hiphop

*Den rytmiske, disciplinære Takt
Den havde en ganske forunderlig Magt;*

*De ordnede Strofer, de bindende Love
De tøjled igen den balstyrige Vove*⁶²

HOLGER DRACHMANN

Som bl.a. Adam Krims, Kyle Adams og musikvidenskabsmanden Martin Pfeiderer har bemærket, hænger flowet sammen med den musik, det er omgivet af. Pfeiderer betoner desuden den sammenhængende *udvikling*: «Parallelt med rapmusikens nye beats har også den rytmiske gestaltning af talesangen (rappen) forandret sig grundlæggende omkring 1990».⁶³ Når så atter nye musikstilarter kobles sammen med rappen, som det er sket efter årtusindskiftet, spirer nye rytmiske rapgestaltungs måder også frem. Én markant sammenkobling er den, der har fundet sted med den elektroniske danse musik. Det særlige rapudtryk, der er kommet ud af dette ægteskab, er det, jeg kalder ‘technorap’ – og den flowforandring, der finder sted, er, som dengang omkring 1990, grundlæggende. Pfeiderer kan først beskrive de forandringer, der introduceredes med new school-rappen:

Grupperingen i verspar med fælles enderim, som det tidligere var gængs, bliver nu opbrudt i rim inden for en linje og i på hinanden følgende rimord [...] Mens accenterne tidligere overvejende blev lagt på grundslagene og på større metriske enheder, tager antallet af synkoperinger nu til; en metrisk underinddeling af talesangen, sådan som den principielt er fastsat af de cykliske beats, bliver gennem afvigende grupperinger og accentueringer tendentielt brudt op.⁶⁴

Disse tendenser kunne bekræftes hos SuparDejen. Et hermed sammenhængende aspekt er den frigørelse (med en positiv valorisering) fra de musikalske strukturer, som især E-sekvensen eksemplificerede i «rapuS» – modsat den tidlige rap: «'old school' is a product of MCs' strict reliance on formal patterns» med Bradley.⁶⁵ Tanken er nu den, at technorappen på visse områder genoptager den tidlige raps formelle principper – men føjer dem sammen med træk fra den moderne rap. Forankringen i den elektroniske dansemusik forlener desuden udtrykket med en strenghed, rappen ikke tidligere har kendt. Adskillige rapforskere har skrevet historien om rappens udvikling fra enkelhed mod en stadig større kompleksitet; den vil jeg nu forsøge at føje et nyt kapitel til.

Maskinrødder

Det interessante er, at fusionen mellem rap og den elektroniske dansemusik faktisk har eksisteret allerede fra rappens allerførste færd, fx med Afrika Bambaataa & Soulsonic Force' anvendelse af Kraftwerk i et genredefinerende nummer som «Planet Rock» – med trommer fra «Nummern» (*Computerwelt*, 1981) og melodilinje fra «Trans Europa Express» (*Trans Europa Express*, 1977). Lige så tankevækkende er rapgruppen Whodini og deres electro-rapnummer «Rap Machine» fra 1983. For det første, fordi det er produceret af ingen andre end Conny Plank i hans berømte studie i landsbyen Wolperath nær Köln. Plank var kraftigt involveret i udviklingen af Kraftwerks lyd og var i det hele taget en central figur i den indflydelsesrige bølge af elektronisk og såkaldt kosmisk musik ('Krautrock'), som udgik fra Tyskland i 70'erne. For det andet pga. det tema, der behandles i «Rap Machine»: i nummeret præsenterer rapperen Jalil Hutchins begejstret «a computer whose rap was always right». Efterfølgende kommer

rapmaskinen selv på banen: «I am the rap machine / may I rap with you?» Men det afviser rapperen Ecstasy bestemt: «never in your wildest dreams / could my rap be replaced by a tin machine». Årsagen er den, at «rap is somethin' that is in the heart». Jalil Hutchins og hans robot har imidlertid også overbevisende argumenter på hånden, og efter diskussionen har bølget frem og tilbage, besejrer maskinen i sidste ende mennesket ...

I det hele taget var rapmusikken i slutningen af 1970'erne og begyndelsen af 1980'erne ofte udpræget festlig og dansant. Det er en nærliggende tanke, at nutidens og 00'ernes technorap udfolder et potentiale i rappen, som har ligget i dvale i et par årtier. En konkret bekræftelse på den tanke kunne være musikeren Jason Nevins' remix af Run-D.M.C.'s dengang (i 1998) 15 år gamle superhit «It's Like That»: Nevins modifikation består i hovedsagen af et opskruet tempo samt tilføjelsen af en dunkende stortromme og bas, der giver udtrykket en mere moderne techno-grundfornemelse. Der skulle imidlertid gå endnu nogle år, før technorappen for alvor greb om sig.

Med Afrika Bambaataa og Whodini blev Kraftwerk bragt på banen og dermed også tanken om menneskemaskinen, eller maskinmennesket, som skal stå centralt i det følgende. I 1978 udsendte gruppen albummet *Die Mensch-Maschine*, og Kraftwerk har om nogen – bl.a. med robotstemmer og uniformeret, strengt koreograferet sceneoptræden – etableret og populariseret en æstetik, som netop befinder sig mellem det menneskelige og det maskinelle. Det drejer sig om en helt grundlæggende spænding, der bl.a. kan betragtes i modsætningspar som maskine & menneske, orden & kaos, fast & flydende, metrum & frie vers, bundethed & frihed, maskinel & organisk, gentagelse & variation.

I overgangen fra SuparDejen til den technorapgruppe, jeg i denne del vil behandle, finder en bevægelse fra højre mod venstre side i disse begrebspar sted: Befandt SuparDejen sig på midten,

befinder Deichkind sig på venstre side – og overskrider den tidligere beskrevne grænse mellem hiphorap og technorap. Denne overskridelse har at gøre med både musikalske, tekstlige (formelle som indholdsmæssige) og kulturelle aspekter, som vi nu skal undersøge nærmere.

På samme måde som ved springet fra MC Einar til Supar-Dejen, springer vi igen ca. 10 år frem i tiden, til 2008. Dette år udgiver den konceptuelt arbejdende rapgruppe Deichkind deres fjerde album, *Arbeit nervt* («Arbejde er irriterende») – som dog kun er deres andet technorap-album.⁶⁶ Forud er gået to hiphorap-plader, men med elektroniske tendenser på det andet. Især singlen «Limit», i hvis musikvideo et medlem optræder som retro-sci-fi-robot i et *Tron*-agtigt gitter-landskab. «Limit» var en forsmag på det, som skulle komme. Med deres tredje album, *Aufstand im Schlaraffenland* («Opstand i slaraffenland») finder det markante omslag sted: Musikkens tempo stiger generelt til technostandarder, typisk over 125 bpm, dvs. væsentligt hurtigere end hiphoppens 'grundpuls'. Samtidig begynder rappen at antage den stramhed, jeg mener er afgørende, for at man kan tale om 'technorap'.⁶⁷ På *Arbeit nervt* foldes Deichkinds technorap helt ud, bl.a. på albummets titelnummer, «Arbeit nervt», som netop er det musikstykke, jeg her vil tage under behandling. Nedenfor kommer første strofe (som tilhører rapperen Kryptic Joe) til syne i de velkendte tre visuelle fremtrædelsesformer.⁶⁸

Om figur 9c vil jeg bemærke, at farvesystemet her fungerer sådan, at de farvede tegn markerer allitterære forbindelser, mens de farvede rektangler, som før, markerer rimforbindelser. Også selv om konsonans ikke er markeret (fx *sich* $\approx$ *nach* $\approx$ *durch*) fremstår «Arbeit nervt»-teksten som et endnu tættere klangligt væv end «rapuS» – og samtidig rummer den elementer af den gammeldags lydorganisering, vi fandt hos MC Einar: ved hver sekvens' afslutning bankes et rim-søm grundigt i. Til gengæld

	I				II				III				IV			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
A	Prie—ster		Putz—frau'n		Piz—za		bä—cker		Prok—to—lo—gen							
B	wol—len		lie—ber		po—peln		pö—beln		prü—geln		po—gen					
C	Leh—rer		Kell—ner		Gärt—ner		Bän—ker		Bro—ker		Rich—ter					
D	seh—nen		sich nach		Druck-be—		tank—ung		durch den		Trich—ter					
E	See—len		klemp—ner		Vieh—be—		fruch—ter		As—tro—		nau—ten					
F	wür—den		gern im		Welt—raum		schun—keln		schwofen		sauf—en					
G	Pro—fi—		kick—er		Pa—pa—		raz—zi		Ta—xi—		fahr—er					
H	Ehr—geiz		ist die		letz—te		Zu—flucht		des Ver—		sag—ers					

	I				II				III				IV			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
A	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				12
B	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				12
C	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				12
D	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				12
E	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				12
F	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				12
G	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				12
H	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x				12

	I				II				III				IV			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
A	—	x	—	(x)	x	—	x	—	x	—	x	—	x	s	s	s
B	X	x	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	s	s	s	
C	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	s	s	s	
D	—	x	X	x	—	x	—	x	X	x	—	x	s	s	s	
E	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	s	s	s	
F	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	s	s	s	
G	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	s	s	s	
H	—	x	X	x	—	x	—	x	X	x	—	x				

Figur 9a, b & c.

er klangforbindelserne, som hos SuparDejen, distribueret over hele tidsfladen og i forskellige intensitetsniveauer. Mere udtalt end i «rapuS» foldes i «Arbeit nervt» de forskellige ækvivalensrelationer ind i hinanden som Tetris-klodser eller brikker i et møjsommeligt lagt puslespil.⁶⁹

Elementer af en lydorganisering i MC Einar-traditionen kan også aflæses af figur 9b, Krims-figuren: rapstrømmens opdeling i ensartede sekvenser med et begyndelses- og afslutningsområde. Figuren giver med sin skarpt konturerede opdeling i et stort,

afkrydset rektangel og et lille uberørt hvidt, desuden et billede af, hvad der er på færde hos Deichkind, som adskiller gruppens flow fra både MC Einars og SuparDejens: Der rappes i «Arbeit nervt» på helt samme måde i hver takt, og der holdes inde på helt samme måde i hver takt; hver sekvens rummer samme antal stavelser og betoneringer på de samme pladser. En så bogstaveligt talt sort-hvid-opdeling mellem lyd og stilhed er bemærkelsesværdig at iagttage efter først at have set MC Einars temmeligt jævne stavelsesfordeling og SuparDejens temmeligt ujævne – hos Deichkind er der tydeligvis noget helt andet på færde.

Workflow: arbejdsrytme & -metrum

Vi så, hvordan «Sorgenfri-rap» og «rapuS» bestod af hhv. et fikseret og et friere rytmisk lag. Det er rapmusikkens bitytmiske grundstrukturering, og det er en grundstrukturering, store dele af den vestafrikanske musik bygger på, som Kyle Adams med komponisten og musikeren Olly Wilson anfører. Det gælder også store dele af den afroamerikanske musik (fx jazz, disco og gospel):

In these forms [...] the variable layer is the melody. Those familiar with rap music will immediately recognize that it, too, share this structure. The music, which usually consists of two to four bars that repeat throughout the song, forms the fixed rhythmic layer. The lyrics, whose rhythm naturally changes from line to line, form the variable layer.⁷⁰

Nu er sagen imidlertid den, at dette ikke er tilfældet i «Arbeit nervt»: Grundstruktureringen er monorytmisk, begge rytmiske lag er fikserede; tekstens rytme skifter ikke «naturally» fra sekvens til sekvens – den forbliver, unaturligt, ‘mechanically’, den samme. Nummerets to strofer er bygget op om 2 kvartetter à

trokæiske seksslagsrækker (rimet AABB med kvindelige enderim givet af det akatalekte metrum), og metret kan altså karakteriseres som det sjældne *trokæiske* heksameter: – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡. Her er der altså tale om en egentlig metrisk digtning: Mens vi fandt en stærk tonal stilisering hos SuparDejen i forhold til MC Einar, finder vi hos Deichkind en stærk rytmisk stilisering. Sprogrytmen er der ikke gjort vold på, da de få accentueringer af svagtryk, der finder sted, er yderst 'milde'. Den eneste sekvens (H), som rummer svagtryksaccentueringer, er et oversat citat af Oscar Wilde, som i sin helhed er blevet inkorporeret i teksten. Af samme grund er denne sekvens også den eneste, der ikke for alvor er vævet ind i det ellers sjældent tætte net af klanglige tråde. Denne strenghed betyder, at fx «den raaare tiger», som lytteren mødte hos MC Einar, ville blive nægtet adgang i en «Arbeit nervt»-sekvens.⁷¹ Denne metriske regulering af ordselektionen betyder i «Arbeit nervt», at kun professioner på 2 eller 4 stavelser kan have repræsentanter i den oplistede række af arbejdsstrætte.

Tidligere citerede jeg Birgitte Stougaard Pedersens artikel om «Hip Hoppens rytme og gestik som æstetisk fænomen». I samme tekst sammenlignes hiphoppens *feeling* med technoens: «Den livsstil, der benævnes 'tecnokulturen' [sic] er således kendetegnet ved en rytme, der primært opererer *på* beatet. Heroverfor kendetegnes f.eks. hip hoppen [...] af en mere offbeat fornemmelse, altså af betoning på de ubetonede slag».⁷² Hos Deichkind findes lige netop rap, der opererer *på* beatet – konsekvent med on-beat-accenter, som det fremgår af figur 9c.⁷³ Hos Kyle Adams hedder det, at «[r]appers and DJ's tend to avoid using even rhythmic patterns in either the lyrics or the accompaniment, preferring instead to use syncopated rhythms [...] A pattern of even sixteenths [...] has significant markedness within the rap genre as an atypical rhythmic gesture».⁷⁴ Deichkinds rytmiske gestus er altså atypisk for hiphopmusikken, men den er det modsatte for

technoen: inden for technokulturen er «even rhythmic patterns» netop umarkerede, typiske. Derfor repræsenterer Deichkind kategorien ‘technorap’.⁷⁵

Sammenfaldet mellem accentuerede stavelser og musikalsk grundpuls har den virkning, at stor- og lilletrommeslagene forstærker ordenes ‘slagfærdighed’ og vice versa – begge parter intensiverer hinandens betoning og hhv. accenter gensidigt, de slår hvert slag med forenet styrke. Men også en anden virkning opnås med dette parallelløb: Trommerne tilføjes organiske og varierede kvaliteter, og rappen tilføjes maskinelle og konstante. Af denne udveksling, eller interferens, mellem menneske og maskine kan forestillingen om et tredje punkt midt imellem vokse frem, nemlig om den tidligere nævnte menneskemaskine eller cyborg.

«En relativt identisk gentagelse vil [...] have en tendens til at ophæve tiden», bemærker litteraten Dan Ringgaard.⁷⁶ Det er eksempelvis det greb, heftig fx afrikansk trommemusik benytter sig af, men technomusikkens monotoni har også denne dimension for øje: at åbne for trancelignende tilstande, der opløser den lineære tid i cykliske repetitioner. «Arbeit nervt» rummer netop sådanne «relativt identiske» gentagelser, og på den baggrund rejser spørgsmålet sig: Strømmer stemmen stadig? Hvis tidens flod ikke længere løber, og den heraklitiske forandring ikke finder sted, er der da stadig tale om *flow*? Sagen er imidlertid den, at Deichkind, trods de stramme gentagelsesmønstre, netop undgår en sådan tids- og forandringsophævelse; «Arbeit nervt» består ikke af én lang repetition af den samme trokæ. Deichkinds brud og forskydninger er blot kondenserede og placerede på strategiske pladser – de finder så at sige sted på et højere strukturelt niveau. Først kan vi bemærke to synkoper, der skyder sig ind mellem 1. og 2. omkvæds to dele [0:52] og [1:43] (og som altså ikke findes i figur 9). De ligger som præcise snit og udgør markant anderledes rytmiske former: «früh aufstehen ist so mehr was für dich» (‘at

stå tidligt op er så meget mere noget for dig') og «geh du da mal lieber mal hin für mich» ('gå du nu hellere derhen [på arbejdet] i stedet for mig'). Med deres højere antal af uaccentuerede stavelser mellem accenterne og, i sidstnævnte tilfælde, trioler ændrer de den huggende grundfornemmelse og øger samtidigt raptempoet betragteligt.

Dertil lægger en (i første omgang) ikke-sproglig synkope sig: et kort, tilbagevendende motiv, som den markante, forvrængede synthesizer spiller (i figur 9c markeret med s for synthesizer). Den åbner også nummeret: A-C#-C. De tre slag, der giver «Arbeit nervt» bevægelighed og fremdrift nummeret igennem, lader synthesizeren falde skævt i stroferne. Mens alle øvrige (sproglige) accenter og (musikalske) betoning er ligget on-beat, følger synth-motivet et ryk, et spring, ind i de stive omgivelser, følger variation ind i gentagelsen. Det bemærkelsesværdige er nu, at melodien – viser det sig – varsler omkvædets dionysiske udladning: Et råbekor gentager netop selvsamme motiv, selvsamme melodi- og rytmefigur, blot påhæftet ordene «Arbeit nervt». Der er, hvis man indlader sig på denne tankegang, tale om et eksempel på det, Kyle Adams kalder «Incorporation of Motivic Elements into the Lyrics»: den måde, hvorpå rapflows indoptager musikalske rytmelementer i sig.⁷⁷ Adams bemærker, hvordan «[Busta Rhymes] occasionally accents syllables or words that would normally be unaccented for the sole purpose of making them conform to the motive».⁷⁸ Det gælder også for Deichkind-rapperne, for den anden, almindeligvis uaccentuerede stavelse i «Arbeit» accentueres her. En omstændighed, Adams til gengæld ikke berører – muligvis fordi den forekommer mindre påfaldende i de rapeksempler, han beskæftiger sig med – er følgende: Når først lytteren er bevidst om denne isomorfi mellem (i dette tilfælde) synthesizermotiv og omkvædstekst (som man vil være fra 2. strofe og frem – eller simpelthen ved gentagen lytning af nummeret), vil

synthesizerens toner i hver sekvens følgende også 'sige' «Arbeit nervt». Melodien har så at sige indoptaget ordene i sig, ordene klæber til tonerne, og tonerne kan følgende ikke undlade, sprogløst, at 'udløse' dem. Ang. sammenhængen mellem musik og flow – nærmere bestemt: flowets måde at indoptage musikalske rytmelementer i sig – ville Adams sandsynligvis også hæfte sig ved den korrespondance, der etableres mellem guitarmotivet (C-C-H-C-A-A-A; det introduceres efter 0:19) og rappen – og sandsynligvis også andre sammenhænge, som jeg dog må lade i stikken, da mit forhavende er et andet her.

P-oprør: artikulatorisk betydning

Mens den tonale stilisering var påfaldende hos SuparDejen, er, foruden den rytmiske, den artikulatoriske stilisering det også hos Deichkind. Både Kryptic Joes og Ferris MC's (de to Deichkind-rappere på nummeret, sidstnævnte er ikke længere en del af gruppen) udtale er uhyre distinkt, direkte overartikuleret – spytpræget, frådende, fråsende. Det stemte tyske s (fx i «sehnen sich») og de karakteristiske tyske ch- og sch-lyde ([ç] & [χ] og [ʃ]) bemærkes, men især er p'erne i de første linjer påfaldende: Hovedparten af ordene begynder med p og skaber en udpræget perkussiv, eksplosiv effekt. Litteraten Christophe Rubin demonstrerer i artiklen «Le texte de Rap: une écriture de la voix», hvilket fortolkningspotentiale en højnet sensitivitet over for dette artikulatoriske niveau kan føre med sig. Rubin opfatter sproglydene som indholdsbærende toner, og fx kan konsonanter, argumenter han, i kraft af deres fremhævelse af tænderne mime en aggressivitet.⁷⁹ Rubin bevæger sig videre fra den abstrakte aggressivitet til mere konkrete betydninger, fx «at mime en detonation med en perkussiv stavelse»⁸⁰ eller et bombardement.⁸¹ Sproglydene kan også mime instrumenter, eksempelvis bemærker

Rubin, hvordan en overaccentueret p-kæde hos rapperen Joey Starr mimer en stortromme⁸² – og dermed trækkes en tråd tilbage til Deichkinds første linje i «Arbeit nervt».⁸³ Vi kan præcisere mekanismen ved at konstatere, at det er klusiler, der er i stand til etablere denne perkussivitet, og forskellen til frikativer og nasaler, men især vokoider, er så markant i rytmeperceptionen, at man må overveje, om det er rimeligt at udelade denne konsonant-dimension i fx Krims' x-skemaer? I den forstand er en stavelse ikke blot en stavelse. Under alle omstændigheder: Hos Deichkind understreger – og skaber – den voldsomme konsonantudtale den vildskab, tekstindholdet opfordrer til at slippe løs i et oprør mod det skemalagte, borgerlige arbejdsliv.

Flytter vi fokus fra artikulation til rytme, er det også her muligt at tale om et semantisk eller symbolsk niveau. Birgitte Stougaard Pedersen beskriver, hvordan den tidligere nævnte Jokeren bruger «rytmen ekstremt bevidst og ekvilibristisk», og det «myldrer med onomatopoietiske effekter».⁸⁴ Her vil jeg ikke forsøge at identificere sådanne effekter i de rytmiske enkeltdele hos Deichkind, men i stedet gøre mig nogle overvejelser over den gennemgående rytmes betydning i «Arbeit nervt». Tekstens udsagn om diverse erhvervsgruppers higen efter aktiviteter af mere udskejende karakter forsyner sprogets og musikkens kværnende, monotone rytme med en bestemt betydning: Rytmerne kommer til at svare til den kværnende, monotone *arbejdsrytme*, som det jo hedder, som disse mennesker til daglig er fanget i – den såkaldte trædemølle, rotteræset.⁸⁵ Ligesom ordenes stavelser falder nøjagtigt, som de skal, i det trange metriske skema, går samfundsborgerne på arbejde, som de skal, inden for de skemalagte arbejdstimer. Det stramme metriske korset modsvarer det stramme tidskorset, det moderne vestlige arbejdsmenneske kan synes indsnøret i: Mennesket er passet ind i en tidsstruktur. En struktur, MC Einar forholder sig frit til,

og som SuparDejen undertiden aggressivt trodser. Rapstemmen forstået som et menneske placeret i nogle bestemte omgivelser får i «Arbeit nervt» en endnu mere håndgribelig dimension.

Endelig bringes endnu en spænding i spil hos Deichkind: Skønt tekstligt indhold og sproglig og musikalsk metrum som demonstreret ovenfor går hånd i hånd, går de samtidig også, i en vis forstand, i hver sin retning. En tekst, som opremser præsters, pizzabageres, taxachaufførers og andet godtfolks trang til, i stedet for at passe deres dont, at danse, æde, drikke o.l. (altså en form for folkelig satire), forefindes under almindelige omstændigheder ikke i pumpende, dunkle technoomgivelser (altså moderne storby-klubkultur) – og de artikuleres under almindelige omstændigheder ikke af rå, hæse, dybe herrestemmer i et ualmindeligt skarpskåret flow. Således søsætter sammensmeltningen af to ikke umiddelbart beslægtede kulturelle sfærer en humoristisk effekt, der er subtil nok til ikke at undergrave udtrykket og stemple det som pjattet ironi, men tydelig nok til ikke at blive overhørt. Denne balancegang hører i det hele taget til blandt Deichkinds kunststykker.

Tidligere kastede vi et blik MC Einars og SuparDejens visuelle iscenesættelser. Denne del af artiklen vil jeg runde af med at fastslå, at grænselandet mellem techno- og hiphopkultur også kan identificeres ved synssansens hjælp. Mens technomusikeren traditionelt er så godt som usynlig i sin tilbagetrukkethed og rapperen traditionelt er helt og aldeles synlig ('se mig!'), befinder technorapperen sig ofte i en mellemposition: vedkommende kan være synlig, eller vedkommende kan være usynlig, men typisk er hun eller han placeret et sted midt i mellem – utydelig, sekundær, lille. Deichkind er ingen undtagelse: Helt konsekvent forklæder gruppen sig – med pyramideformede LED-hjelme trukket ned over hovedet eller med farvede fjer i ansigterne, som også kan være bemalede eller undertiden sågar helt bortredigerede. På det

seneste har det endda slet ikke været Deichkind-medlemmerne, der har indtaget hovedrollerne i deres musikvideoer, men skuespilleren Lars Eidinger.⁸⁶ Deichkind nedtoner de individuelle, personlige træk til fordel for kunstige, stilerede konstruktioner. Og ligesom teknokulturen opløser individet i den dansende menneskemasse, opløses det individuelle menneskesprog i Deichkinds overgribende sprogstiliseringer – med Ringgaard, i «sprogets overindividuelle mekanik».⁸⁷ Oven i købet er teksterne indfældet i det kværnende, musikalske maskineri, og den menneskelige stemme toner ofte bort bag robotiske vokaleffekter.

Flodmundingen

Rappens popularitet står i kontrast til den mere eksklusive skriftlige modernistiske lyrik og dens arvtagere i dag. Jeg vil afslutningsvis foreslå, at det kan have at gøre med spørgsmålet om gentagelse og variation, som er knyttet til forventning og indfrielse/skuffelse. Da den skriftbaserede lyrik i vid udstrækning forlod de metriske vers' repetitive og altså forventningsindfrie ordmusik, forlod den også i høj grad det brede publikum. «[L]iterary poetry's decline as a popular medium in our time», lyder Adam Bradleys diagnose af tilstanden i dag.⁸⁸ Jeg mener, det er værd at overveje, om rappens bitytmiske grundstrukturering – som består af (musikalsk) metrum og (tekstligt) frivers⁸⁹ – litteraturhistorisk kan opfattes som et tredje stadie i denne udvikling: et stadie, som kombinerer den metriske forudsigelighed og binding med det frie vers' uforudsigelighed og frihed.⁹⁰ I den forstand forener rappen en ny og en gammel poetisk tradition. Populærmusikpsykologien har beskrevet, hvordan kombinationer af denne art værdsættes: «populærmusik [bliver] ofte opfattet som appellerende, dansabel eller inderligt bevægende (flydende), når der etableres et samspil

mellem rytmisk ensartethed og afvigelse, mellem frihed og binding mellem forskellige rytmiske lag i musikken» med Oliver Kautny.⁹¹ Her findes muligvis også en delforklaring på rappens popularitet og udbredelse.

Disse overvejelser kan sættes ind i en større sammenhæng: Mens den traditionelle metriske lyrik på den ene side kan opfattes som en konsekvens af et stabilt, ordnet verdensbillede, kan den modernistiske lyriks sprængte, forventningsfrustrerende form på den anden side siges at spejle en sprængt, kaotisk virkelighed. Med sin rytmiske *sammensathed* – dens forening af brud og sammenhæng, af ordnethed og uordnethed, af sprængthed og kontinuitet – kan rappen ses i lyset af en ny tids sammensatte virkelighed: den postmoderne. I rapmusikken er ofte både den sproglige og musikalske form på den ene side brudfyldt, på den anden side præget af orden – en dobbelthed, der kan identificeres på en lang række områder: Rapteksten er stærkt rytmisk, men den er det oftest med frie rytmer; flowets fluiditet og de utallige rim skaber sammenhæng, men samtidig falder rimene ofte i irregulære mønstre, og flowet afviger ofte lige så meget fra lytterens forventninger, som det indfrier dem; musikken er ofte metrisk monoton og 4/4-baseret, ordnet og forudsigelig, men tonalt arbejdes der ofte med dissonerende, kakofoniske udtryk; hiphopmusikkens sampletradition og scratching-disciplin er bygget på *brudstykker* af musik, men disse *ordnes* i præcise systemer og rytmer; også i Deichkinds stramme orden spiller bruddene som vist en afgørende rolle. I dette både-og bor rapmusikkens spændende spænding.

Noter

- 1 Teksten udgør anden del af en artikeltandem; første del, «Stemmestømme I: Rapbegrebet 'flow'», findes også i nærværende antologi. For en udredning af mit overordnede udgangspunkt, herunder min flowdefinition og den terminologi, jeg benytter mig af, henviser jeg til første del. Jeg takker Kjell Andreas Oddekalv for værdifulde kommentarer, og jeg henviser til hans artikler for en musikvidenskabeligt funderet tilgang til rytme, rap og rapflows. Dele af artiklen er tidligere blevet præsenteret ved en række oplæg og foredrag, og jeg ønsker at takke deltagerne for diverse inspirerende bemærkninger. Endelig findes enkelte pointer også optrykt i Borčak & Schweppenhäuser 2018.
- 2 Stougaard Pedersen, Birgitte. «Hip Hoppens rytme og gestik som æstetisk fænomen». I Larsson, Jörgen & Eva Lilja (red.): *Ordspråk, röstspråk, kroppsspråk. Om konsternas kommunikationsformer*. (Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metriske Studier 16, 2009), 157.
- 3 Stougaard Pedersen, «Hip Hoppens rytme og gestik som æstetisk fænomen», 159.
- 4 Det har ikke været muligt for mig at nå frem til en betegnelse, der ikke er problematisk på den ene eller anden måde. Forkortelsen EDM, som ville hjælpe på kluntetheden og formelt burde dække hele spektret af genrer, forbindes af nogle (negativt) med specifikke populære/'poppede' varianter af den elektroniske dansemusik, og opfattelsen af begrebet varierer fra sprogområde til sprogområde. Også techno-begrebet er flertydigt, og ifølge dansk *Wikipedia* «betegner ordet techno i den brede offentlighed som regel genrer som hardstyle, hard trance, trance og dance – genrer som i stil og tilhængerskare adskiller sig væsentligt fra den oprindelige techno» (set d. 11/2 2021). Det er hverken denne «oprindelige» 'genretechno' eller «den brede offentligheds» skæve anvendelse, jeg sigter mod i min brug af ordet. Ifølge tysk *Wikipedia* bruges termen nemlig også som «overbegreb for forskellige med hinanden beslægtede stilretninger inden for elektronisk dansemusik [...] helheden af den dansable musik med udpræget elektronisk karakter, som opstod siden 1990'erne, kan ganske vist ikke sidestilles med techno, men den kan indordnes under området 'techno'» (set d. 11/2 2021; min oversættelse).

Det er denne betydning, jeg har i tankerne. Typiske elementer er bl.a. et relativt højt tempo (ca. mellem. 120 og 150 bpm), 4/4-takt, ofte med stortrommeslag på alle grundslag og lilletrommeslag eller klap på 2 og 4, grundlæggende elektronisk frembragte lyde med metalliske eller industrielle klangfarver i repetitive og rytmisk orienterede arrangementer. Jeg stiller mig åben over for bedre terminologiske forslag!

- 5 Haarder, «Storbyindianer med license to fuck».
- 6 Det er således næppe tilfældigt, at musikvidenskabsmanden Kyle Adams, i tilløbet til sine ellers overbevisende flowanalyser, betyder, «that the best approach [to rap songs whose lyrics do not seem to have a single unifying theme or narrative] is first to disregard the semantic meaning of the lyrics, and to treat the syllables of text simply as consonant/vowel combinations that occupy specific metrical locations» (Adams, «Aspects of the Music/Text Relationship in Rap», afsnit [12]). Og at han i sine analyser «will consider the voice as another instrument, and treat the syllables much as one would treat those in scat singing or in ‘doo-wop’ music» (Adams, «Aspects of the Music/Text Relationship in Rap», afsnit [12]). Problemet er, at raptekster, modsat scat og doo-wop, i udgangspunktet jo netop ikke består af non-referentielle/ikke-denotative lyde, af nonsens. Så selv om Adams’ musikanalytiske anliggende altså er tiltrængt og prisværdigt, amputerer også han sine analyseobjekter. En amputation, som ikke skader selve flowanalysen, men som begrænser den samlede analyse og fortolkning, som flowanalysen ville kunne integreres i. Bestræbelsen må være at etablere et musikalsk-sprogligt dobbeltblik (eller rettere: et øre til hver ...).
- 7 Elflein, «Mostly tha Voice? Zum Verhältnis von Beat, Sound und Stimme im HipHop», 172.
- 8 Elflein. «Mostly tha Voice?», 173.
- 9 Argumenter *imod* en sådan enhedssøgende tilgang findes i Williams 2009, afsnit [8]–[11] – argumenter *for* i Adams 2009b, afsnit [7]–[9].
- 10 Den danske rapgruppe Spektors betitlede på deres debutalbum *Shanksville* et nummer «Den nye gamle stil» (som overskriften her spiller på) – og det med en vis ret, for Spektors-rapperne rappede forholdsvis gammeldags – hiphoprap – men i kon-temporære, elektroniske musikalske omgivelser. I mellemtiden

- er deres udtryk gået i technorapretningen på flere numre, fx på albummet *4 Live* (Specktors 2020) og på diverse singler. De italesætter igen og igen klubkultur og dansegulv, og den onomatopoeitisk betitlede single «Unz Unz» refererer netop til stortrommens dunken: «Ud på *floor*, når det går unz, unz, unz, unz, unz, unz, unz ...» Det må så være ‘den nye nye stil’ ...
- 11 Skyum-Nielsen, Rune. *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*, (København: Informations Forlag, 2006), 88.
 - 12 Både dette og de øvrige numre, der behandles i kapitlet, findes frit tilgængeligt på nettet. Læseren opfordres til at lytte!
 - 13 Skyum-Nielsen, *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*, 71f. Der har været en række forløbere, men Michael Brenner, Mek Pek, Gunnar Nu, Per Pallesens [m.fl.](#) rapforsøg, kan, med Peyks karakteristik, forstås som *gimmicks* (jf. Skyum-Nielsen, *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*, 71) – hvilket sangtitlernes konsekvente eksplicitering af disciplinen måske kunne signalere: «Rap-sodi», «Rapperkonen», «Rap Nu» og «Fodermester Rap». Det vist allerførste danske rapnummer (som Skyum-Nielsen tilsyneladende har oversat) kan dateres tilbage til 1983 – samme år som hiphopkulturens indtog i Danmark forbindes med (og dette kapitels ophavsmand i øvrigt kom til verden): det er begået af duoen Skwoto og hedder (naturligvis) «Skwoto rap» – et halvt årti før: «Sorgenfri-rap» ...
 - 14 Skyum-Nielsen, *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*, 72.
 - 15 Skyum-Nielsen, *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*, 72 (min kursiv).
 - 16 Skyum-Nielsen, *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*, 72.
 - 17 Man kan således evt. undre sig en smule over, at det i nummeret «var [...] en super herlig dag i *marts*» [0:33] og ikke i fx september – eller blot lade det statuere et eksempel på den ubekymret-hed, der hersker i hver en afkrog.
 - 18 Dette greb – at inkorporere kompositionsmusikken i rapsammenhæng – er ifølge Rune Skyum-Nielsen faktisk «et påfund, der først nåede til USA et lille årti senere» (Skyum-Nielsen, *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*, 73).
 - 19 Om det er på sin plads at tale om de tidligste rapstadier, er et lidt mere kompliceret spørgsmål – derfor hedder dette afsnit ‘ældre’ og ikke ‘gammel’ hiphoprap. MC Einar kan ikke siges at repræsentere den såkaldte *old school* rap: Historisk betragtet strakte

denne epoke sig fra slutningen af 1970'erne til omtrent midt i 1980'erne, altså før rappen overhovedet nåede til Danmark. Samtidig anvendes 'old school rap' også som en betegnelse, som indebærer en række specifikke formelle træk, som var knyttet til den pågældende epokes rap – herunder flow- og rimmæssige karakteristika, som MC Einar dog heller ikke kan siges at dele til fulde. I figur 1 i «Stemmestrømme I» er gruppen således i stedet placeret i kategorien 'new school', selv om denne indplacering også ville kunne problematiseres.

- 20 Mens de rytmiske aspekter altså differentieres på disse niveauer, finder der en begrænsning sted på et andet. Det drejer sig om det mikrorytmiske, som har en afgørende funktion især i «African-American-derived, groove-directed popular music styles» (Danielsen, «Introduction», 1). Bl.a. Anne Danielsen har med sin antologi *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction* (Farnham: Ashgate, 2010) udhvisket enhver rytmeanalytisk tvivl om dette niveaus vigtighed, men jeg har altså alligevel valgt at udelade det i mine analyser. Dels ville det ganske enkelt blive for omfangsrigt, hvis mikrorytmerne konsekvent skulle inddrages, dels mener jeg, at flowanalyserne også kan kaste vigtige indsigter af sig uden iagttagelser på det dette plan. Derfor præsenterer jeg her i stedet kort nogle centrale mikrorytmepointer, som så efterfølgende kan ligge under overfladen og simre, om jeg så må sige. Mikrorytme finder sted på millisekundniveau og unddrager sig derfor traditionelle notationsformer – og det ville ikke kunne indarbejdes i de skemaer, jeg opererer med her i artiklen. Birgitte Stougaard Pedersen definerer fænomenet som: «the level in performed music that is usually understood in terms of phrasing and timing. It can, for instance, consist in small differences or irregularities in the accentuation of the beat» (Stougaard Pedersen, «Anticipation and Delay as Micro-Rhythm and Gesture in Hop Hop Aesthetics», sektion 3. Jazzmusikeren Vijay Iyer analyserer det mikrorytmiske niveau inden for en jazzkontekst, men hans beskrivelser kan problemfrit transporteres til en rap- og flowsammenhæng: «[M]usicians display a heightened, seemingly microscopic sensitivity to musical timing [...]. They are able to evoke a variety of rhythmic qualities, accents, or emotional moods by playing notes slightly late or early relative to a theoretical metrical time point [...] In groove-based contexts, even as the tempo remains constant,

fine-scale rhythmic delivery becomes just as important a parameter as, say, tone, pitch, or loudness. All these musical quantities combine dynamically and holistically to form what some would call a musician's 'feel'» (citeret efter Danielsens, «Introduction», 9). Følelse altså. Stougaard Pedersen bemærker, at *implikationerne* af mikrorytmiske dispositioner, dvs. hos modtageren, også kan sammenfattes under dette begreb («a certain feeling», Stougaard Pedersen, 4). Danielsens betoner desuden mikrorytmernes kropslige og bevægelsesmæssige aspekter: «the groove qualities of rhythmic music are often related to the music's perceived ability to make one's body move» (Danielsen, «Introduction», 11). Alt i alt kan man altså tale om «the meaning-creating potential of micro-rhythmic gestures» (Stougaard Pedersen, «Anticipation and Delay as Micro-Rhythm and Gesture in Hop Hop Aesthetics», sektion 3) – men som nævnt må den rytmiske betydningsdannelse på dette niveau her nøjes med en plads i baghovedet.

- 21 Et arbejde, som er nært forbundet med den rappende krops krav om vejtrækning: Kun i et begrænset tidsrum er det muligt at give den udadgående luftstrøm tone uden at holde inde – og lade en indadgående luftstrøm bane vejen for en ny udadgående. I dag omgås denne fysiologisk betingede pauseringstvang undertiden audioteknisk. Sådanne produktionsmæssige omstændigheder skal ikke forfølges yderligere her, hvor det udelukkende er det forhåndenværende udtryk, der spiller en rolle (for nøjere granskninger af rapmusikkens studietekniske aspekter henviser jeg til Hörner & Kautnys antologi *Die Stimme im HipHop* [Bielefeld: transcript Verlag, 2009]).
- 22 For at undgå musikvidenskabelige misforståelser: Jeg anvender begrebet 'optakt' i den litteraturvidenskabelige betydning: «ubetonet del af et vers forud for den første trykstærke stavelse» (*Den Danske Ordbog*).
- 23 Fafner. *Dansk vershistorie 1. Fra kunstpoesi til lyrisk frigørelse*. (København: C.A. Reitzel's Forlag, 1994), 58. Uden i øvrigt at trække yderligere på disse distinktioner (da de i nærværende sammenhæng kan forvirre mere end klargøre) opererer Adam Krims med begrebet 'effusive styles', som kunne bringes i spil her: flows som overstrømmer taktgrænserne – «a tendency in rap music to spill over the rhythmic boundaries of the meter» (Krim, *Rap Music and the Poetics of Identity*, 50). Det er også

- muligt at problematisere bindingsstil-tolkningen af «Sorgenfri-rap» (og lignende numre) ud fra følgende tankegang: Rigtig nok er takterne sammenbundet, men betragter man teksten som rimede vers, er de katalekte (jf. pauseringerne).
- 24 Bradley. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. (New York: Basic Civitas, 2009), 11.
 - 25 Kautney. «Ridin' the Beat. Annäherungen an das Phänomen Flow». I Hörner, Fernand & Oliver Kautny (red.): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. (Bielefeld: transcript Verlag, 2009), 142; min oversættelse.
 - 26 Man kunne muligvis også argumentere for, at det snarere drejer sig om de spejlvendte tetarto-pæoner (◡◡ –), idet optakterne i stedet tænkes som fodens første del.
 - 27 I den resterende del af teksten findes yderligere tre, to følger efter hinanden (her citeret med optakter): «og vi gav dem vores skillinger og afgav vor [sic] bestillinger og fik de bedste ting som man kan få på Burger King og vi gik» [1:26f.]. Der finder således en brydningsfri metrisk viderepulseren hen over taktgrænsen sted; en kontinuitet, den skriftlige versificering i *Den nye stils* medfølgende teksthæfte skjuler: her brydes linjerne nemlig mhp. fremhævelse af enderim.
 - 28 Fafner. *Digt og form. Klassisk og moderne verslære*. (København: C.A. Reitzel's Forlag A/S, 2001), 49.
 - 29 Man kan, som fx Fafner gør det (*Digt og form*, 49), argumentere for, at de klassiske versefodsbetegnelser kun bør anvendes om de overordnede metre, og ikke om «versenes individuelle rytme» (ibid.), hvilket i rapsammenhæng svarer til de enkelte sekvensers. Argumenter den anden vej findes i forfatteren m.m. Kasper Nefer Olsens «For en rytmetrik» (*Passage*, nr. 23, 1996); her skal brugen af fødderne imidlertid blot forsvares med at det er særdeles praktisk.
 - 30 Lilja. «Muntliga och skriftliga aspekter på svensk vershistoria». I Larsson, Jörgen & Eva Lilja (red.): *Ordspråk, röstspråk, kropps-språk. Om konsternas kommunikationsformer*. (Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metrisk Studier 16, 2009), 12.
 - 31 Fafner, *Digt og form*, 51; min kursiv.
 - 32 Kyle Adams (2008) leverer, som jeg senere vil forklare nærmere, en udførlig analyse af, hvordan raptekster kan indoptage musikalske rytmemønstre i sig.

- 33 Fafner, *Digt og form*, 51. På tysk ligger tilsvarende heksameterets «accentfølge så tæt på det tyske sprogs naturlige flod, at heksameteret let kan indfinde sig af sig selv. Således allerede i Luthers Bibeloversættelse, hvor man i retrospekt kan finde heksameteret, før det findes» (Frey, «Verszerfall» i Frey, Hans-Jost & Otto Lorenz: *Kritik des Freien Verses*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1980, 32; min oversættelse); denne omstændighed er værd at beholde i baghovedet, idet vi senere i kapitlet netop skal vende os mod tysk heksameterrap.
- 34 Fafner, *Digt og form*, 50.
- 35 Fafner, *Digt og form*, 50, min kursiv.
- 36 I hvor høj grad disse svagtryksaccentueringer opleves som 'unaturlige' er til en vis grad en temperamentssag og kan variere lidt fra lytter til lytter – ikke mindst hvis lytteren har et andet modersmål end dansk.
- 37 Bradley, *Book of Rhymes*, 26.
- 38 Krims. *Rap Music and the Poetics of Identity*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 49.
- 39 Andetsteds i «Sorgenfri-rap» hedder det tilsvarende: «Tigerens humør *det* var turbocharged» [0:34].
- 40 Jeg antager her, at den tekst, der er trykt i CD-udgivelsens teksthæfte er identisk med den tekst, Nikolaj Peyk oprindeligt skrev til Einar Enemark – men det behøver naturligvis ikke at være tilfældet.
- 41 Et fænomen, som også går under navne som 'rundgang', 'omgang', 'harmonisk ostinato' eller de engelske betegnelser 'riff', 'loop' og 'vamp'.
- 42 Jeg oplever det sådan, at man i perceptionen af lyd ikke får det samme indtryk af distinkthed i segmenteringen, som man gør med det skriftlige vers og den skriftlige strofe. Jeg foreslår følgende tre forklaringer: (1) Auditive indtryk synes vanskeligere at opfatte i sine enkelte bestanddele. (2) Figur-grund-forholdet er langt fra så udpenslet som i det konventionelle sort-hvide (i bogstaveligste forstand) digtbillede: sprogestaltens grænser er her absolutte, utvetydige. (3) Den manglende tidslige disponibilitet betyder, at det ikke lader sig gøre at 'nidlytte' (jf. nidstirre) en isoleret sekvens i samme grad som i den skriftlige lyrik, hvis spatiale fundering – dens statiske karakter med tilhørende visuel fikserbarhed – opfattes anderledes afgrænset end temporal

- strømmende raptekster.
- 43 Jeg citerer her undtagelsesvis med en ombrydning svarende til den skriftlige version af «Sorgenfri-rap», for at rimfølgerne kan træde tydeligt frem – denne version er nemlig som nævnt netop versificeret efter enderim.
- 44 Det kan her indvendes, at min udlægning muligvis har et anakronistisk præg: at MC Einars udtryk i samtiden ikke ville blive forbundet med ‘kiksethed’ eller kejtethed – at en sådan først kan fremlæses på flere årtiers afstand. Uanset fremstår det i dag som et overbevisende æstetisk udtryk.
- 45 SuparDejen 2000: «SuparSonisk Pilfinger-Remix».
- 46 For udlægninger af rapflowenes udvikling i moderlandet USA, henviser jeg til andre artikler og bøger (fx Adams 2009 og Krims 2000).
- 47 Stougaard Pedersen. «At være eller ikke være ‘sort’, 5.
- 48 *Star Wars*-universet løber som en rød tråd gennem SuparDejens tekster, og på *Retrorik*-albummet findes et nummer med titlen «Stjernekrig». Han har også udnævnt sig selv til «Lord Vader på en crossfader» (SuparDejen 2013: «Show must go on»), og denne mørke skikkelse må også netop karakteriseres som en cybernetisk organisme: en cyborg.
- 49 Skemaerne kunne her også have været struktureret anderledes, hvilket jeg senere vil forklare nærmere – men for anskuelighedens (mere specifikt: sammenligningens) skyld er udformningen den samme ved alle tre rapnumre.
- 50 Ét sted i «Sorgenfri-rap» gør MC Einar også: I «grønjakker der snittede sæderne op» [0:44], falder «-ker» på 1/32-delen mellem 3 og 4 i [A, I].
- 51 Det var således ikke overraskende, at SuparDejen i 2020 udgav et album med titlen *Optimus Dejen*. Den spiller naturligvis på navnet Optimus Prime, den bedst kendte figur fra *Transformers*-universet: en ekstraterrestrisk, følede robotisk organisme, som er i stand til at forvandle sig fra humanoid robot til diverse transportmidler. Dermed indfanger SuparDejen både det transformative og robotiske aspekt, som jeg identificerer på flere niveauer.
- 52 Se evt. Kjell Andreas Oddekalsvs kapitel «Rytmske bumerker» i nærværende bog.
- 53 Den mest fremtrædende danske repræsentant for denne

- undergenre er – eller var i hvert fald engang – Aarhus V-rapperen U\$O, mens den nordamerikanske ditto kalder sig (Tung) Twista.
- 54 Lilja, «Muntliga och skriftliga aspekter på svensk vershistoria», 7.
- 55 Jeg trækker her også på mine egne praktiske erfaringer med forholdet mellem skrift og lyd i skabelsesprocessen. Under arbejdet med mit projekt ∇ NABLA ∇ har jeg ofte haft en fornemmelse af, at det ikke var meningsfuldt at operere ud fra en forestilling om linjer eller vers. For et nuanceret og udfoldet eksempel på linje-/verstækning ift. rapflows: se Oddekals artikler i bibliografien.
- 56 Bradley, *Book of Rhymes*, xx.
- 57 Alyssa S. Woods har identificeret og beskrevet et lignende, om end anderledes udformet, niveauskifte hos rapperen Busta Rhymes i nummeret «Touch It»: «I find it interesting that this song connects flow style with register: higher pitched with a faster, more aggressive style, and lower pitched with a more relaxed delivery [...] this kind of registral difference by the same MC, within the context of a single song, [...] represents an ability to manipulate their style of flow to create an effect». Woods, *Rap Vocality and the Construction of Identity*, ph.d.-afhandling (University of Michigan, 2009), 82f. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/63636/1/alywoods_1.pdf
- 58 Efter Kautny: «Melodik [...] als relative Tonhöhennotation» (Kautny, «Ridin' the Beat», 151). Selv om rapstemmens melodiske kvaliteter grundlæggende kan opfattes som underordnede de rytmiske, må man i mange tilfælde, eksempelvis Supar-Dejens, anse de tonale bevægelser for væsentlige. Blot er det ikke i traditionel melodisk forstand, og derfor kan den forenkledte, relative tonehøjde være en hensigtsmæssig løsning. Den version, jeg her præsenterer, er beslægtet med Kautnys notation, som bygger på et pilesystem, der efter en ordfølge angiver, om den tonalt er stigende eller faldende. Der kan her siges at være tale om en tilbagevenden til ældre notationsmetoder: den tidlige middelalters adiastematiske *neumer* angav nemlig netop blot den melodiske bevægelses retning.
- 59 Det skal desuden bemærkes, at kurvens stigning reelt ikke er

- så jævn, som den her er fremstillet, men den grafiske stilisering fremmer forhåbentlig forståelsen.
- 60 Citatet (sådan som jeg hører det), i en lettere læselig udgave interpunkteret af mig selv for forståelighedens skyld: «Jeg har en heftig mani: kleptomani. Men I kan tro, jeg' bare et hoved, der har slæbt to mand i en trækvogn med åbent benbrud, altså noget politiet har smidt ind mod en brud, de ka' knepp', mens jeg ...».
- 61 Sml. evt. overvejelserne over det ikke-menneskelige i Schwepenhäuser, Jakob. «Ord og trommer og bundne frivers. Rytmetriske refleksioner på sprogets grænse». *Nordisk poesi*, vol. 3, nr. 1, 2018, 49 (afsnittet «Mennesket mellem dyr og maskine»).
- 62 Drachmann. *Samlede poetiske Skrifter*, bd. I. (København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1906), 305.
- 63 Pfeiderer. *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, (Bielefeld: transcript Verlag, 2006), 322, min oversættelse. Se også Adams 2008 og Krims 2000, 43.
- 64 Pfeiderer, *Rhythmus*, 322; min oversættelse.
- 65 Bradley, *Book of Rhymes*, 22.
- 66 Gruppen har gennem tiden haft forskellige udformninger men består aktuelt af Philipp Grütering (Kryptic Joe) og Sebastian «Porky» Dürre samt Henning Besser (koncert-instruktør m.m.) og Roland Knauf (producer). Det er i artiklens sammenhæng i øvrigt påfaldende, at Deichkind med deres nummer «Ich und mein Computer» ('Jeg og min computer') (*Arbeit nervt*, 2008) har begået en humoristisk ode til netop Kraftwerk. I modsætning til sidstnævntes «Computerliebe» (*Computerwelt*, 1981, som Deichkind under koncerter har afspillet en passage fra midt i «Ich und mein Computer») er der ikke andet end vrøvl med computeren for Deichkind. De oplister en næsten uendelig række af problemer: harddisken er fuld, batteriet er tomt, timeglas, timeglas, virus fundet, programmet går ned, timeglas, timeglas osv. osv. Computeren «vil de aldrig forstå», synger de i omkvædet: her er ingen gnidningsfri forening af menneske og maskine ...
- 67 Deichkind fremstår for mig – alt i alt – som et særligt prægnant eksempel på det, jeg mener med 'technorap'. Når det er sagt, skal det nævnes, at gruppens musikalske udtryk varierer fra nummer til nummer, og ofte adskiller de sig fra technoen (i den brede betydning, se note 4) på forskellige måder: undertiden er

tempoet lavt, undertiden ligger stortrommen kun på 1 og 3 osv. Betegnelserne 'electro' (som kan ses anvendt om gruppen flere steder, og som har at gøre med de stærkt markerede lilletrommeslag eller klap på 2 og 4) og 'electropunk' ville være mere præcise for flere numres vedkommende. Selv kalder gruppen deres stil for 'Tech-Rap' og ligger dermed ikke langt fra den betegnelse, jeg har valgt – og faktisk bruger de også ordet «Technorapper» (i nummeret «Sonate in f-Doll», *Wer sagt denn dass?*, 2019). Andre eksempler på technorap kunne være danske Benal og tidligere omtalte Spektors, svenske Maskinen og diverse kunstnere inden for den angolansk-portugisiske kuduro (fx Buraka Som Sistema, som repræsenterer den såkaldte progressive kuduro), den brasilianske funk carioca / baile funk og den britiske grime (fx Flowdan). Maskinen demonstrerer allerede med deres navn en forankring i og begejstring for teknokulturen, og videoen til nummeret «Segertåget» åbner med et sigende Andy Warhol-citat: «I'd like to be a machine, wouldn't you?» I omkvædet ruller triumftøget «in som *teknodromen*» (Technodromen er Krang-figures kugleformede kampvogn fra *Teenage Mutant Ninja Turtles*-serien), og man «dansa som på *technodroger*». Senere i nummeret følger en portugisisk tekstpassage, og dermed trækker de altså en tråd til en af de andre nævnte technorap-traditioner.

- 68 Som hos SuperDejen foreligger ingen officiel skriftlig version af teksten. Her kommer passagen i min danske oversættelse (ikke gendigtning!) og med min interpunktion: «Præster, rengøringsdamer, pizzabagere, proktologer / vil hellere pille næse, provokere, prygle, danse Pogo. / Lærere, tjenere, gartnere, bankfolk, børsmæglere, dommere / længes efter at drikke sig i hegnet med en trakt. / Sjæleblikkenslagere, kvægbefrugtere, astronauter / ville gerne vugge arm i arm, danse, balle i verdensrummet. / Professionelle fodboldspillere, paparazzier, taxachauffører ... / Ærgerrighed er den sidste tilflugt for fiaskoen.» Den sidste sætning er en oversættelse af Oscar Wild-sentensen: «Ambition is the last refuge of the failure».
- 69 Denne møjsommelighed lader i øvrigt til at have kvantitative konsekvenser: I modsætning til hiphoprappens ofte bugnende tekster, er technorappen typisk struktureret i kortere strofer omkranset af længere omkvæd eller instrumentale passager,

- således også «Arbeit nervt», hvor der samlet rappes under et minut i løbet af nummerets i alt 3 minutter og 20 sekunder. Det lader til at kræve hårdt arbejde at smede disse stramme, bundne sætninger – og som sagt: «Arbeit nervt» ...
- 70 Adams, «Aspects of the Music/Text Relationship in Rap», afsnit [11].
- 71 Man kunne sige det sådan, at kun tigre med yderligere to stavelser ville kunne finde ind i en deichkindsk gangart. Og var Deichkind taget fra Hamborg til Sorgenfri for at «chille hårdt», ville de sandsynligvis have gjort det lidt anderledes: 'Vi var i Sorgenfrei med colaflasker, chips og *lidt* tobak': ◡◡◡ – ◡◡◡ – ◡◡◡ – ◡◡◡ – (eller de ville have medbragt andre, mere pæoniske nydelsesmidler).
- 72 Stougaard Pedersen, «Hip Hoppens rytme og gestik som æstetisk fænomen», 59; Stougaard Pedersens kursiv.
- 73 For kort at vende tilbage til det mikrorytmiske niveau, hedder det hos samme teoretiker et andet sted: «In this way, the theme of this rap – chilling, laid-back lifestyle [hos Jokeren på nummeret 'Livet i krybesporet', JS] – seems to be supported by the way the beat is micro-rhythmically produced and by the laid-back performance of the flow» (Stougaard Pedersen, «Anticipation and Delay as Micro-Rhythm and Gesture in Hop Hop Aesthetics», sektion 3.5). Også på dette niveau repræsenterer «Arbeit nervt» den technoske hiphopmodsatning: Beatet er mikrorytmisk produceret, så det korresponderer med et tekstligt tema, som kredser om det modsatte af en «chilling, laid-back lifestyle», nemlig et slidsomt arbejdsliv. Det samme gælder for «flowperformancen»: den livsstil, den med sin repetitive præcision korresponderer med, er ikke *laid-back*, den er snarere *rank* ...
- 74 Adams, «Aspects of the Music/Text Relationship in Rap», afsnit [29].
- 75 Man kan argumentere for, at «Arbeit nervt» samtidig også kan siges at være et eksempel på en anden form for rapmusik, nemlig poprap – pga. «the [...] vers-chorus form found in what is usually labeled 'pop rap' or 'mainstream rap'» (Williams 2008, afsnit [21]). At anvendelsen af omkvædet som figur vitterligt i sig selv kvalificerer et rapnummer til at være 'pop' er jeg ikke sikker på, men en række andre træk ved «Arbeit nervt» – nummerets (enkle) opbygning i det hele taget, dets dansable karakter, dets

fængende omkvæd – retfærdiggør under alle omstændigheder en sådan indordning. Det er desuden bemærkelsesværdigt, at også technoen (som Deichkinds musik, i den overordnede forstand, jf. note 4, kan karakteriseres som) i udgangspunktet er omkvædsfri – og da der naturligvis også findes eksempler på technorap *uden* omkvæd, kan «Arbeit nervt» altså i en vis forstand rubriceres som ‘poptechnorap’ (hvilket faktisk også gælder for de andre omtalte technorapgrupper: Maskinen, Spektors, Benal og Buraka Som Sistema).

- 76 Ringgaard. *Digt og rytme. En introduktion*, København: Gads Forlag, 2001, 18f.
- 77 Adams, «Aspects of the Music/Text Relationship in Rap», overskrift mellem afsnit [25] og [26]. For Adams er her et kronologisk aspekt i værkproduktionen afgørende. Det har at gøre med, at han skriver sig op imod en musikanalytisk tradition, hvis objekt (den vestlige kunstmusik) er komponeret i den modsatte rækkefølge. Han argumenterer for, at «the music comes both chronologically and logically before the text» (afsnit [6]), hvilket ifølge Adams bl.a. betyder, at «the meaning of the text [often] is [...] secondary to the way in which it interacts with the underlying music» (afsnit [5]). Skønt Adams’ tankegang er inspirerende og argumentationen overbevisende, kan det være hensigtsmæssigt grundlæggende at stille sig mindre skråsikkert over for problemstillingen. Ikke mindst pga. rappens pletvise løsrivelse fra hiphopmusikken (hvor denne kompositoriske rækkefølge vitterligt er særdeles udbredt, muligvis også pga. den tidligere nævnte arbejdsdeling mellem rapper og producer/DJ) er det muligt at forestille sig mindre entydige, mere dynamiske og reciprokke arbejdsprocesser, ikke mindst når rapper og producer/DJ er én og samme person (bl.a. SuparDejen er et eksempel på det). Man kunne følgende kaste sig ud i samme øvelse som Adams, blot med omvendt fortegn: eftersporingen af raprytmiske elementer i musikken. Musikvidenskabsmanden Justin A. Williams retter en udfoldet kritik mod Adams grundantagelse og anvendelsen af den i analysen (samt andre aspekter af Adams’ artikel) i «Beats and Flows».
- 78 Adams, «Aspects of the Music/Text Relationship in Rap», afsnit [41].
- 79 Rubin. «Le texte de Rap», 3. Også musikmediet *Pitchforks*

- anmelder, Jason Crock, finder en sådan konsonantisk semantik hos rapperen Aesop Rock, som «move over the line from frank slice-of-drug-life narrative to insensitive and bitter *through the hissing wet consonants* of his delivery» (Crock, «Album review: Aesop Rock – *None Shall Pass*»; min kursiv).
- 80 Rubin, «Le texte de Rap: une écriture de la voix», 3; min oversættelse.
- 81 Rubin, «Le texte de Rap», 6.
- 82 Rubin, «Le texte de Rap», 4. Se evt. sprogvidenskabsmanden Karl Bühlers sammenligning af den menneskelige stemme og musikinstrumentet (Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, 1982: 199f.).
- 83 Tænker man i mere kønnede baner, som fx Alyssa S. Woods gør det, hører man her muligvis «hypermasculine flows» (Woods, *Rap Vocality and the Construction of Identity*, 128).
- 84 Stougaard Pedersen. «Hvor blev beatet af?», 18.
- 85 Kyle Adams hævder, at hiphopmusikkens «repetitive accompaniment makes all but the most rudimentary text-painting quite difficult» («Aspects of the Music/Text Relationship in Rap», afsnit [2]). «Difficult» måske, ja, men ikke umuligt – det kan «Arbeit nervt» hermed statuere et eksempel på. Det er i øvrigt nærliggende at drage en parallel til Fritz Langs epokegørende science fiction-film *Metropolis* (1927). Her undertrykkes arbejderne i det industrielle produktionsapparat, hvis umenneskelige mekaniske anordninger Deichkinds ublide technomaskinerier vil kunne tænkes som en hørbar pendant til.
- 86 Denne skjulthed genfindes hos Maskinen og i meget høj grad også i mit eget projekt ∇ NABLA ∇. Den findes også glimtvis hos Benal og Specktors (fx i deres Speckno-samarbejde med trioen Nonsens). I Deichkinds tilfælde er det nærliggende at forstå det i forlængelse af deres inkluderende, fællesskabsorienterede udgangspunkt (jf. Frank 2020): det er ikke de enkelte bandmedlemmer, det handler om – det kunne være hvem som helst.
- 87 Ringgaard, *Digit og rytme*, 16.
- 88 Bradley, *Book of Rhymes*, 10.
- 89 Technorappen unddrager sig som beskrevet i nogen grad denne birytmi, da det sproglige niveau også er metrisk organiseret – på en måde, som er isomorf med det musikalske niveau;

betragtet fra denne vinkel er dette nye skud på rapstammen
rytmisk regressiv ...

- 90 Dog betragtes friverset af visse digtere og teoretikere også som netop en sådan rytmisk balanceakt mellem gentagelse og variation, eksempelvis T.S. Eliot: «It is the contrast between fixity and flux, this unperceived evasion of monotony, which is the very life of verse» (citeret efter Perloff, «After Free Verse», 86). Det er en opfattelse, som atter bundet i den grundlæggende idé, at «[f]reedom is only truly freedom when it appears against the background of an artificial limitation» (Perloff, «After Free Verse», 87). Litteraten Hans-Jost Frey folder tankegangen ud i forbindelse med Friedrich Nietzsches overvejelser over Richard Wagners musik, som ifølge Nietzsche fortaber sig i detaljer og på den måde omstyrter helhedens orden: «Befrielsen fra tvangen er befrielse til en ny tvang. I den udstrækning, at den formodede frihed og selvbestemmelse atter viser sig som en udleverethed til en magtfrarøvende kraft, må også den metriske lov underkastes en omvurdering. Den bliver ikke længere opfattet som en strøm, der gør alt ens og river alt med sig i et forsøg på at sætte en overordnet orden igennem, men er nu i stedet netop det, der modvirker overvældelsen af en ikke længere kontrollerbar, kaotisk flod» (Frey, «Verszerfall 48; min oversættelse»). Metret forstås her altså som en kraft, der kan tøjle de rivende rytme strømme. Flodmetaforikken springer i øjnene, og mekanismen lader sig sammenligne med forholdet mellem rapflowets flod, dets *flux*, og den musikalske grundpuls' bestandighed. Tilbage til det frie vers: poesiforskeren Marjorie Perloff beskriver, hvordan digteren Annie Finch ser «contemporary free verse as essentially a fruitful quarrel with meter» (Perloff, «After Free Verse», 87) – en definition af det frie vers, der gnidningsfrit lader sig overføre til rappen. Sml. evt. overvejelserne over det frie og det bundne i Schweppenhäuser, «Ord og trommer og bundne frivers. Rytmetriske refleksioner på sprogets grænse».
- 91 Kautney, «Ridin' the Beat», 148; min oversættelse.

Bibliografi

- Adams, Kyle. «Aspects of the Music/Text Relationship in Rap». I *Music Theory Online*, vol. 14, nr. 2, 2008. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): <http://www.mtosmt.org/issues/mto.08.14.2/mto.08.14.2.adams.html>
- Adams, Kyle. «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music». I *Music Theory Online*, vol. 15, nr. 5, 2009. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>
- Adams, Kyle. «People's Instinctive Assumptions and the Paths of Narrative: A Response to Justin William». I *Music Theory Online*, vol. 15, nr. 2, 2009. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.2/mto.09.15.2.adams.html>
- Bennet, Andy. *Popular Music and Youth Culture – Music, Identity and Place*. London: Macmillan, 2000.
- Borčák, Lea Wierød & Jakob Schweppenhäuser. «Sangen mellem litteratur og musik». I Andersen, Tore Rye et al. (red.): *Litteratur mellem medier*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2018.
- Bradley, Adam. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Civitas, 2009.
- Bühler, Karl. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, 1982 [1934].
- Crock, Jason. «Album review: Aesop Rock – *None Shall Pass*» i *Pitchfork*, 2007. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): <http://pitchfork.com/reviews/albums/10583-none-shall-pass/>
- Daniels, Matt. «The Largest Vocabulary in Hip Hop», 2014. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): <http://rappers.mdaniels.com.s3-website-us-east-1.amazonaws.com/>
- Danielsen, Anne. «Introduction» i *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, redigeret af Anne Danielsen. Farnham: Ashgate, 2010.
- Drachmann, Holger. *Samlede poetiske Skrifter*, bd. I. København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1906.
- Elflein, Dietmar. «Mostly tha Voice? Zum Verhältnis von Beat, Sound und Stimme im HipHop». I Hörner, Fernand & Oliver Kautny (red.): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermediären Phänomens*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Fafner, Jørgen. *Dansk vershistorie 1. Fra kunstpoesi til lyrisk frigørelse*.

- København: C.A. Reitzel's Forlag, 1994.
- Fafner, Jørgen. *Digst og form. Klassisk og moderne verslære*. København: C.A. Reitzel's Forlag, 2001 [1989].
- Frank, Arno. «Die aufregendste Band Deutschlands». *Der Spiegel*, nr. 6, d. 1/2 2020.
- Frey, Hans-Jost. «Verserfall» i Frey, Hans-Jost & Otto Lorenz: *Kritik des Freien Verses*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1980.
- Haarder, Jon Helt. «Storbyindianer med licence to fuck», *Morgenavisen Jyllandsposten*, d. 4/11 2003. Netudgivelse (set d. 8/12 2022): http://bog.guide.dk/Jokeren_STORBY_STODDER_418370
- Hörner, Fernand & Oliver Kautny. «Mostly tha Voice! Zur Einleitung» i Hörner, Fernand & Oliver Kautny (red.): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Kautny, Oliver. «Ridin' the Beat. Annäherungen an das Phänomen Flow». I Hörner, Fernand & Oliver Kautny (red.): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Krims, Adam. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Lilja, Eva. «Muntliga och skriftliga aspekter på svensk vershistoria» i Larsson, Jörgen & Eva Lilja (red.): *Ordspråk, röstspråk, kroppsspråk. Om konsternas kommunikationsformer*. Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metriske Studier 16, 2009.
- Oddekalv, Kjell Andreas. «Rytmske bumerke». I Diesen, Even Igländ, Bjarne Markussen & Kjell Andreas Oddekalv (red.): *Flytsoner. Studiar i flow og rap-lyrikk*. Oslo: Scandinavian Academic Press 2023.
- Oddekalv, Kjell Andreas. «Surrender to the flow. Metre on metre or verse in verses? – Lineation through rhyme in rap flows». I Sykäri, Venla & Nigel Fabb (red.): *Rhyme and Rhyming in Verbal Art*. Helsinki: Finnish Literature Society, 2022.
- Olsen, Kasper Nefer. «For en rytmetrik». *Passage*, nr. 23, 1996.
- Perloff, Marjorie. «After Free Verse. The New Nonlinear Poetics». I Bernstein, Charles (red.): *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Pfleiderer, Martin. *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: transcript Verlag, 2006.
- Ringgaard, Dan. *Digst og rytme. En introduktion*. København: Gads Forlag, 2001.

- Rubin, Christophe. «Le texte de Rap: une écriture de la voix» i *European Mediaculture*. Online, 2004. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): ecriture-european-mediaculture-online
- Schweppenhäuser, Jakob. «Bælttestedet – om uhørt ordspilsludomani og tenderen mod nul-værdi i den sprogligt eksperimenterende danske *rapoesi* (+ enkelte udblik)». *Vandfanget*, nr. 3, årg. 11, 2006. Netudgivelse (set d. 9/9 2022): <https://pure.au.dk/portal/files/22240488/Baeltestedet.pdf>
- Schweppenhäuser, Jakob. «Ord og trommer og bundne frivers. Rytmetriske refleksioner på sprogets grænse». *Nordisk poesi*, vol. 3, nr. 1, 2018.
- Skyum-Nielsen, Rune. *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*. København: Informations Forlag, 2006.
- Stougaard Pedersen, Birgitte. «Hip Hoppens rytme og gestik som æstetisk fænomen». I Larsson, Jörgen & Eva Lilja (red.): *Ordspråk, röstspråk, kroppsspråk. Om konsternas kommunikationsformer*. Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metriske Studier 16, 2009a.
- Stougaard Pedersen, Birgitte. «Anticipation and Delay as Micro-Rhythm and Gesture in Hop Hop Aesthetics». *The Journal of Music and Meaning*, nr. 8, 2009. Netudgivelse (set d. 20/9 2014): <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=8.3>
- Stougaard Pedersen, Birgitte. «At være eller ikke være 'sort'. En samtale med rapperen Per Vers», 2011. Netudgivelse (set d. 9/9 2022): http://globalaesthetics.au.dk/fileadmin/www.globalaesthetics.au.dk/At_vare_eller_ikke_vare_sort_.pdf
- Stougaard Pedersen, Birgitte. «Hvor blev beatet af? Centrale positioner inden for akademisk hiphoplitteratur». *Dansk Musikforskning Online* vol. 3, 2011. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_03/dmo_03_artikel_01.pdf
- Williams, Justin A. «Beats and Flows: A Response to Kyle Adams, 'Aspects of the Music/Text Relationship in Rap'» i *Music Theory Online*, vol. 15, nr. 2, 2009. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.2/mto.09.15.2.williams.html>
- Woods, Alyssa S. *Rap Vocality and the Construction of Identity*, ph.d.-afhandling, University of Michigan, 2009. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): http://deep-blue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/63636/1/alywoods_1.pdf

Diskografi

- ∇ NABLA ∇, *Opad*, Kørfirs Records, 2020. LP/stream.
- Benal, *Opstigning*, Playground Music Denmark, 2015. Stream.
- Clemens, *Regnskabets time*, Medley Records, 1997. CD.
- Deichkind, *Wer sagt denn dass?*, Sultan Günther Music.
- Deichkind, *Arbeit nervt*, Buback, 2008. LP.
- Den Gale Pose, *Sådan er reglerne*, Warner Music Denmark/5 Svin Records, 1998. CD.
- Kraftwerk, *Die Mensch-Maschine*, Kling Klang Schallplatten, 1978. Stream.
- Kraftwerk, *Computerwelt*, Kling Klang Schallplatten, 1981. Stream.
- Kraftwerk, *Trans-Europe Express*, Kling Klang Schallplatten, 1977. Stream.
- Machacha/SuparDejen, *[EP uden titel]*, Helt Sikkert Records, 2022. EP.
- Maskinen, *Boys II Men*, Pope, 2009. MP3.
- MC Einar, *Den nye stil*, Columbia, 1998. CD.
- Specktors, *Shanksville*, Music For Dreams, 2009. MP3.
- Specktors, *4 Life*, Parlophone, 2020. Stream.
- SuparDejen, *King Kong*, Idiotsikker Records, 2013. LP.
- SuparDejen, «SuparSonisk (Pilfinger Remix)», *Pinocchio Teorien 2*, Helt Sikkert Records, 2000. CD.
- SuparDejen, *Intelligens Uden Konsistens*, Helt Sikkert Records, 1999. CD.
- Whodini, *Whodini*, Jive, 1983. Stream.

Rap a cappella

Prosodiske strukturer i en norsk rap-stemme

Jan Kristian Hognestad

Den amerikanske musikkforskeren Mitchell Ohriner kommenterer i artikkelen «Analysing the pitch content of the rapping voice» fra 2019 hvor søkelyset gjerne har vært i raplitteraturen:

[T]he pitch of the rapping voice has been nearly inaudible in musical studies of rap music; instead, the rhythm of the rapping voice has been the overwhelming focus.¹

Påstanden er altså at melodiske sider ved rap er underutforsket på bekostning av forhold knyttet til rytme. I dette kapittelet skal søkelyset definitivt være både på melodi, altså *pitch* i Ohriners terminologi, og rytme. Dessuten vil et sammenliknende perspektiv være sentralt, og da forholdet mellom tale og sang. Eller, om man vil: forholdet mellom den iboende rytmikken og tonaliteten i talespråk og den kunstnerisk skapte rytmikken og tonaliteten i musikk. Det er min bakgrunn som lingvist med spesialisering innen

prosodien i språket, slikt som trykk, tone og intonasjon, som har gitt dette fokuset. Det har ofte slått meg hvor uklare grensene i dette tilsynelatende motsetningsparet i realiteten er, når man gjør nærstudier av henholdsvis tale- og sanguttrykk. Og da kan det være interessant å oppsøke formater som nettopp utfordrer denne klassiske dikotomien, slik som rap. Dermed er det her snakk om en lingvist som i og for seg blir i faget sitt og følgelig henter konvensjoner og analysetradisjoner derfra, men som i dette tilfellet bruker en rap-stemme som prosodisk empiri.

En grenseoppgang: Konsulterer vi oppslagsverk for å få et innblikk i forholdet mellom tale og sang, vil framstillingen ofte ikke konsentrere seg om slikt som musikologene forbinder med sang eller lingvistene med tale som *uttrykkssjangre* betraktet, men snarere om fysiologiske forhold:

Singing is distinguished from speaking by the manner in which the breath is expended to vibrate the vocal cords. Singing requires more breath the louder, higher, and longer one sings. It also requires that the emission of breath be more firmly controlled.²

Denne typen innfallsvinkel skal ikke stå sentralt her, men også denne framstillingen kan ha bruk for noen relativt uformelle grenseoppganger mellom tale og sang som bakteppe for beskrivelse og analyse. Kapittelet plasserer rap som en mellomting mellom tale og sang og presenterer en lingvistisk analyse av vokalsporene til låtene «Oppi her» og «Swish» av rapperen Jaa9. Melodisk beveger de seg i en konfigurasjon med tre tonenivåer: høy (H), mid (M) og lav (L). Det er imidlertid påfallende hvordan rapprosodien til Jaa9 bryter med den østnorske dialekten hans, som typisk har en stigende LH-melodi som grunnmønster. Det tyder på at det i rap finnes en sjangernormerende (engelskspråklig) prosodisk struktur som trumfer den naturlige setningsmelodien.

Tale og sang

Tale skal her forstås som verbaltekst framført med den rytmikken og den tonaliteten som ligger i språkvarieteteten (dialekten) som taleren bruker. I musikologisk terminologi vil tonaliteten gjerne være beskrivbar som *glissando*, men lingvister vil bare analysere ut noen få tonale funksjonselementer som er i bruk i tale, i motsetning til den lange sekvensen av diskrete enkelttoner i en sangmelodi.

Sang skal her forstås på tradisjonell måte som verbaltekst framført melodisk, i den forstand at en komponist har laget en sekvens av diskretiserte tonetrinn som teksten legges over, innordnet i et rytmisk mønster. Særlig når det er flere tonetrinn mellom to nabotoner i en melodi, kan det framførte resultatet også i sang av og til bli en glissandobevegelse, altså slik normalsituasjonen er i tale. Et hovedpoeng er imidlertid at den komponistskapte rytmikken og tonaliteten i sang går inn og *erstatte* talespråkets iboende rytmer og toner, slik at kun segmentalfonologien, altså språklydene, «blir igjen» fra talen i framføringen av sangteksten. Dette skjer med mindre komponisten eksplisitt søker å imitere talespråkprosodi i det musikalske uttrykket sitt.

Denne uformelle gjennomgangen kan fortelle oss to ting om tale og sang: På den ene siden har vi altså å gjøre med en dikotomi, der forskjellene nettopp er av rytmisk og melodisk karakter. På den andre siden fins det en uformell tendens til å overvurdere avstanden mellom uttrykksformene tale og sang, siden også tale, som understreket her, er grunnleggende karakterisert nettopp ved rytme og melodi. Dette fundamentale slektskapet kan altså gjøre det særlig interessant å oppsøke kunstneriske uttrykksformer der sjangerkonvensjonene tilsier at både tale og sang kan være i spill.

Mellomformer mellom tale og sang

Det kan være interessant å skissere noen trekk ved det musiske landskapet denne undersøkelsen skal skrive seg inn i. Først er det da grunn til å nevne sjangeren *resitasjon*. I sin reineste form vil det å resitere simpelthen si å lese opp eller deklamere tekst. Ikke sjelden har resitasjon av dikt vært kombinert med ledsagende musikk. To kjente eksempler fra den norske tradisjonen: I 1975 utkom LP-platen *Våpenløs*, der Jens Bjørneboe leser egne dikt. Her er musikken lagt til i etterkant, slik at Bjørneboes stemme må sies å være gjennomført taleintonasjonell. Noe annerledes er det på en utgivelse som *Briskeby Blues* fra 1969, der Jan Erik Vold leser egne dikt sammen med Jan Garbareks kvartett. Her endrer Vold stemmeuttrykket sitt i en retning som godt kan kalles «mot sang». Endelig brukes termen resitasjon også om sakrale musikksjangere, slik vi finner det i gregoriansk kirkesang og andre liturgisk pregede former. Her er tonaliteten ofte verken typisk tale- eller sangorientert i tradisjonell forstand, men kan langt på vei være monoton, i alle fall slik at fremførelsen er konsentrert om noen ganske få toner, gjerne med en dominerende «resitasjonstone». Som vi skal se, er dette et trekk som i høy grad blir aktualisert nettopp gjennom rapstemmen.

I den klassiske vokalmusikktradisjonen, ikke minst i opera og oratorium, forekommer såkalte *resitativer*. Uformelt kan vi si at dette er partier i teksten der handling ofte introduseres eller videreføres, og som ligger mellom og forbinder de andre elementene, som korpartier og arier. I resitativene suspenderes musikkens rytmikk, men teksten framføres likevel melodisk. Denne melodisiteten er som oftest spesifisert av komponisten i tradisjonell notasjon, men ikke sjelden har man i denne melodisiteten søkt å nærme seg melodiske mønstre i språket som librettoen er skrevet på. Slik sett kan denne typen resitativer

gjerne karakteriseres som *tale-imiterende sang*, og igjen blir det interessant å undersøke rap som en samtidssjanger der det nettopp kan tenkes at talemelodisiteten kan være utnyttet musikalsk.

I det 20. århundre utnyttet flere komponister forholdet mellom tale og sang svært bevisst. Arnold Schönberg spesifiserer i et forord til komposisjonen *Pierrot Lunaire* fra 1912 hvordan såkalt *sprechgesang* skal utføres. Her kan han sies å skape det motsatte av operaens resitativer, idet musikkens rytme nettopp skal være der, mens de noterte notetegnene ikke skal synges i tradisjonell forstand, men framføres tale-aktig, gjerne med talespråkets glissando. Vi ser at vi her faktisk ligger veldig nær den tradisjonelle forståelsen av rap som rytmisert tale.

I populærmusikken er det naturlig å nevne *talking blues* fra den amerikanske folkemusikk- og countrytradisjonen. Den ligger nær *sprechgesang* ved at det også her er snakk om å følge fastlagte rytmemønstre, mens melodigangen er fri og kan eventuelt erstattes av talespråklig intonasjon. Slik sett kunne vi kanskje lage en motsetning til resitativene og karakterisere denne sjangeren som *sang-imiterende tale*.

Et spørsmål som da reiser seg, er hvordan rap forholder seg til disse tradisjonene, eller forbildene, og om vi i en rap-flow kan finne trekk som kan kaste nytt lys over forholdet mellom tale og sang.

Å analysere rytmikk og intonasjon i tale

Når et språk har *trykk* som fonologisk størrelse, slik tilfellet er i germanske språk som norsk, vil trykkrealiseringer, altså stavelser med trykk, være avgjørende for rytmikken i talen. I isolasjon vil alle ord ha en stavelse som i talerens mentale leksikon er markert som hovedtrykkstavelsen. Dette innebærer imidlertid kun

en *mulighet* for trykk, altså slik at hvis ordet får trykk i en gitt ytring, er det denne stavelsen trykket vil ligge på. Men så er det situasjonelle faktorer knyttet til talesituasjonen (ev. samtale-situasjonen) som avgjør hvilke mulige trykk som realiseres og hvilke som undertrykkes. Et eksempel nedenfor vil illustrere dette. Det er blitt sagt om norsk (og andre germanske språk) at språket har såkalt *trykkbasert rytmikk*. Det betyr at det er en tendens (men bare en tendens) til at talere intuitivt søker mot å plassere hovedtrykk med noenlunde jevne tidsintervaller.³ Dette har sin motsetning i språk med *stavelsesbasert rytmikk*, der et underliggende prinsipp synes å være at hver enkeltstavelse tenderer mot å ha samme utstrekning i tid. (Engelsk terminologi: stress-timed vs. syllable-timed languages.) Når noen med et morsmål som har stavelsesbasert trykk, snakker norsk som andre- eller fremmedspråk, vil dette kunne høres ved at rytmikken i deres norsk oppleves som utpreget stakkato og mangler «flyten» man vil assosiere med norsk førstespråk. Det er også fullt mulig å tenke seg at rytmikken i en rap-flow vil kunne få preg av hvorvidt språket det rappes på, tilhører den ene eller andre av disse språkrytmiske grunnkategoriene.⁴

I tillegg er alle realiserte hovedtrykk i norsk tale starten på det som i prosodien kalles en intonasjonell melodi. I den lingvistiske analysetradisjonen er det kun snakk om å analysere to melodiske toner, der tonehøydene ikke er absolutte, men relative i forhold til hverandre: simpelthen en høy tone H og en lav tone L.⁵ Stigende eller fallende glissando kan dermed ses som den tonale veien taleren går mellom suksessive H- og L-toner. Melodien starter altså med et hovedtrykk, går fram til neste hovedtrykk og er nettopp en sekvens av H- og L-toner. Slike sekvenser kalles gjerne *aksentfraser*, gjerne forkortet AP etter engelsk *accent phrase*.

I språk som norsk og svensk er dette melodiske repertoaret langt mer komplekst enn det som er vanlig i europeiske språk.

Det skyldes den nordiske særegenheten *tonelag* (tonem), som enkelt sagt innebærer at prosodien i språket inneholder to faste grunnmelodier. Hvilken av dem som til enhver tid brukes, avgjøres av ordet som inneholder hovedtrykket som starter melodien. I alle dialekter med tonelag vil ordene i en språkbrukers mentale leksikon være merket for å komme ut med den ene eller andre melodien, gjerne referert til som tonelag 1 og 2. Et enkelt eksempel kan være å angi at bynavnet *Fredrikstad* skal uttales med tonelag 1 mens *Sandefjord* får tonelag 2. Så kommer imidlertid et viktig tillegg: Når et ord blir uttalt med hovedtrykk og dermed starter en av de to intonasjonelle melodiene, vil melodien det er spesifisert for, sprengre ordgrensen i dette «triggerordet» og fordeles over hele AP-en, altså inkludere trykklette ord fram til neste hovedtrykk – og dermed neste aksentfrase. Tar vi forfatterens vestnorske dialekt som utgangspunkt, finner vi tonemelodiene HL i tonelag 1 og LHL i tonelag 2. Her følger eksempelytringen *Nordavinden og sola kranglet om hvem av dem som var den sterkeste* i en analyse som kommenteres under:

L H L HL L H L H L L H L

(²Nordavinden og)_{AP}(¹solå)_{AP}(²krangla om)_{AP}(¹kem av di så va den)_{AP}(²sterkaste)_{AP}

Uttalen som gjengis her, er selvsagt bare en av mange ulike måter å uttale denne setningen på. Her finner vi fem aksentfraser markert med parenteser, tre med tonelag 2 (LHL) og to med tonelag 1 (HL). Stavelsene som får hovedtrykk, står med uthevet skrift. De hevede tallene foran trykkstavelsene indikerer om ordet de forekommer i, er mentalt spesifisert hos taleren for tonelag 1 eller 2 og dermed om melodien som settes i gang, er en tonelag 1- eller tonelag 2-melodi. Hvis vi tenker oss ordet *nordavinden* uttalt i isolasjon, ville hele LHL-melodien som ordet er spesifisert med

i denne dialekten, ha blitt «sunget» på dette ene ordet, men når det i tillegg kommer et trykklett *og* før neste hovedtrykk, vil melodien inkludere dette og fordele seg over alle de fem tilgjengelige stavelsene. Særlig påtakelig er dette i den nest siste AP-en. Hadde taleren uttalt ordet *kem* i isolasjon, ville man ha kunnet høre en HL-melodi på denne ene stavelsen. Her kommer det imidlertid ytterligere fem trykklette stavelser før neste hovedtrykk: *kem av di så va den*. Dermed fordeler HL-melodien seg på alle seks, slik at L-tonen i melodien først kommer på siste trykklette stavelse, altså *den*. Alle småordene kan potensielt også ha trykk, men får det ikke i akkurat denne ytringen.

Denne modellen for prosodisk analyse av tale, om enn kompleks, er forenklet. Blant annet underslår den at taleprosodien også demarkerer større enheter enn den enkelte AP, slik som intonasjonsfraser (IP) og intonasjonsytringer (IU).⁶ Vi går imidlertid ikke nærmere inn på dette i denne sammenhengen.

Endelig er det vesentlig nok en gang å merke seg at verken H eller L indikerer bestemte tonehøyder. En gitt L blir en L-tone fordi den er lavere enn en foregående H, og en H får på samme måte identiteten sin ved å kontrasteres mot tilstøtende L-toner. I tale kan dette *relative* aspektet ved tonehøydeforholdene slik sett føre til at en gitt L-tone ett sted i et taleforløp kan være like høy som en H-tone et annet sted i det samme forløpet. Siden hele forløpet ikke utgjør en enhetlig og forutbestemt melodi, og så lenge tonenes umiddelbare naboskap identifiserer dem som henholdsvis H og L, er slike absolutte frekvensforhold faktisk irrelevante i tale.

Hvis vi nå naivt gikk ut fra at en rap-flow er rein tale, ville det for språket norsk være dette komplekse systemet vi ville forvente å finne. Den videre undersøkelsen vil ha som ambisjon å bidra til å avdekke om norsk raps *rythmic speech* virkelig reflekterer et slikt system.

Et sideblikk til rap-litteraturen: Ohriner 2019

Mitchell Ohriners artikkel er som nevnt interessant i denne sammenheng. Den slår altså fast at interessen for prosodien i rap-flows i overveiende grad har vært konsentrert om rytme, mens tonalitet (pitch) har vært langt mindre studert. Dette kan bunne i en generell oppfatning av rap som en reint rytmebasert sjanger der melodisitet spiller en svært underordnet rolle, en oppfatning Ohriner polemiserer mot.

Ohriner analyserer fem artister og ender opp med en ganske mangefasettert konklusjon:

[T]his article has documented ways that emceeing differs from speech. Many of those differences amplify distinctions in the intonational phonetics of mainstream American English and African-American language (...) Others are reminiscent of singing (...). Other distinctions between emceeing and speech are reminiscent of neither AAL nor singing, such as the lack of upward glissandi in emceeing. But emceeing and speaking are also indistinguishable in many ways (...)⁷

Artistene Ohriner undersøker, skiller seg altså fra hverandre, og flowene deres skiller seg både fra tale og sang, selv om det også er klare fellestrekk med tale. Videre er det interessant å merke seg at artistenes talespråk synes å farge flowen, i den forstand at amerikanske dialektforskjeller (mainstream American English vs. African-American language) ikke bare eksisterer, men synes å opptre i forsterket form i rap-uttrykket. Til sin akustiske analyse bruker Ohriner såkalte prosogrammer, mens jeg kommer til å bruke regulære Fo-målinger generert av analyseprogrammet PRAAT.⁸

Analyse av en norsk rap-stemme

I alt åtte a cappella-opptak av norske rap-stemmer har blitt stilt til min disposisjon. Av disse er to opptak med artisten Jaa9 valgt ut for nærmere analyse. De øvrige opptakene ble ansett som mindre interessante enn disse to, rett og slett fordi de gjennomgående besto av svært mye udiskutabel sang. Akkurat dette kan egentlig også ses på som et resultat i denne lille undersøkelsen: I den grad det måtte være representativt, kan det nemlig tyde på at rap faktisk *synges* i større grad enn det vi finner vitnemål om i den internasjonale faglitteraturen, jf. Ohriners påstand om nedtoning av melodiske aspekter i rapforskningen. Dette trenger heller ikke være noe som spesifikt kjennetegner norsk rap. En uformell observasjon kan være at nyere bidrag i rap-sjangeren gjennomgående ligger nærmere et tradisjonelt sanguttrykk enn det som var tilfellet tidligere.

De to opptakene med Jaa9 er imidlertid noe annerledes og følgelig bedre egnet for akkurat dette prosjektet. Det dreier seg om henholdsvis «Oppi her» fra albumet *Iskyggen* (2018) og singelen «Swish» (2019). Også disse opptakene inneholder partier som må klassifiseres som sang, ikke minst ved det vi kan kalle en vers/refreng-delning der versene rappes, mens refrengene synges. Særlig i «Swish» er dette karakteristisk. Betydelige deler av flowen ligger imidlertid til rette for analyse langs de linjene som er skissert ovenfor, men siden analysen begrenser seg til to låter fra en og samme artist, er det helt klart snakk om en case-undersøkelse som i liten grad kan ha pretensjoner om generaliserbarhet.

Jeg har også hatt tilgang til et videointervju med Johnny Engdal Silseth, musikeren bak artistnavnet Jaa9. Det dokumenterer at han har det som må regnes som en østnorsk talemålsbakgrunn. Settet av grunnleggende intonasjonsmelodier i denne dialekt-typen, nok en gang notert med H- og L-verdier, er henholdsvis

LH (tonelag 1) og HLH (tonelag 2), altså «motsatt» av det vestnorske ytringseksempellet ovenfor. Dette innebærer at en *stigende* tonal bevegelse, LH, er essensiell og typisk for talere av østnorsk, akkurat som en *fallende*, HL, er typisk for vestnorsk. Som vi skal se, har dette relevans for det som er å finne i flowen til Jaa9. Jeg kommer i dette arbeidet til å anvende et nokså vidt flow-begrep, i samsvar med Gilbers et al. 2019: «Flow is to rap what prosody is to language; both are concerned with the rhythmic and melodic aspect of their respective domains.»⁹

Det første analyseresultatet som er verdt å merke seg, er dette: Når Jaa9 ikke synger, er flowen hans likevel markert annerledes enn slik talen hans etter all sannsynlighet ville vært, både når det gjelder rytmikk og melodisitet. De neste avsnittene vil gå nærmere inn på dette, men flowen blir likevel analysert med de verktøyene som brukes i studium av tale, og der noen av hovedprinsippene ble skissert ovenfor. Her gjengis først en transkripsjon av et utdrag fra «Oppi her»:

Har kjærlighet til alle
 Men har bare vold til Hanvold
 Min visjon av Norge har en Hanvold bak lås og slå
 Lås og slå, lås og slå, du må forstå
 Til hælvetta med hele fucking fyren, og ta med Listhaug òg
 Alt for mye nazi oppi sjappa
 Har de ikke mamma?
 Har de ikke pappa?
 Allerede dommedag på trappa
 Fort er hele verden borti natta, natta
 Vikeplikten virker ikke her i landet
 Virker som om høyre og venstre når for tida er det samme
 Please, la meg være negativ og banne
 For jeg ser ut som en 17-åring, halla Trine Grande!¹⁰

Vi ser at dette er en tekst som er samfunnsvendt med brodd mot autoritetspersoner som rapperen gjerne vil utfordre, slik som rikspolitikere og den omstridte predikanten Jan Hanvold. Teksten kan følgelig sies å framstå med visse polemiske/agitatoriske trekk.

«Oppi her»: rytme

Teksten til «Oppi her» faller metrisk hovedsakelig inn i et *trokeisk* mønster. Her er to linjer fra tekstutdraget. Over selve tekstlinjen står to analyseforslag: 1. er en tenkt talespråklig uttale i AP-format (altså en av mange muligheter for uttale av sekvensene) og 2. er en strengt metrisk analyse (altså en *skandering*):

1. Har (²kjærlighet til)_{AP} (²alle, men har)_{AP} (²bare)_{AP} (¹vold til)_{AP} (²Hanvold)_{AP}.

2. - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ - -
Har kjærlighet til alle, men har bare vold til Hanvold.

1. (¹Altfor)_{AP} (¹mye)_{AP} (¹nazi oppi)_{AP} (²sjappa)_{AP}.

2. - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪
Altfor mye nazi oppi sjappa.

Forskjellen mellom disse to notasjonene er ment å illustrere forskjellen mellom ytringene produsert i en tenkt naturlig samtale og lest rytmisk slik man kan lese dikt i bunden form. I taleversjonen ser vi at hver AP har ulikt stavelsestall, men legger vi prinsippet om trykkbasert rytmikk i norsk til grunn, er det likevel mulig å tenke seg disse sekvensene med noenlunde samme tidsintervall mellom hovedtrykkstavelsene (med uthevet skrift) i naturlig tale. Den skanderte versjonen er selvsagt strengere og gjennomfører trokéens tung-lett-mønster (med unntak av navnet *Hanvold*, som det snarere er naturlig å skandere som spondé enn som troké).

Jaa9s framføring ligger helt klart nærmere skanderingsrytmen enn talerytmen. Som nevnt innledningsvis vil tradisjonell sang verken ha rytmikk eller melodisitet med seg fra talespråket. Begge elementene blir erstattet av rytmen og melodien som er komponistbestemt. Her kan det foreløpig konkluderes med at når det gjelder rytme, skjer det samme hos Jaa9. Dette er ikke overraskende, og det harmonerer godt med karakteristikken av rap som «rhythmic speech», altså slik å forstå at det nok kan være snakk om en form for tale, men da med en rytmisering som dikteres av tekstsjangeren og ikke av talegrammatikken. Kanskje går det også an å si at det trokeiske grunnmønsteret går i spann med tekstens delvis agitatoriske preg: «I trokéiske vers får verséfoten så å si et lite støt i øret ved åpningen av hver ny linje. Denne verséfoten egner seg først og fremst hvor dikteren vil forkynne og anrope (...)».¹¹ Spørsmålet blir imidlertid så hva som skjer med det melodiske. Er det tale-AP-er eller «noe annet» vi møter hos Jaa9?

«Oppi her»: melodi

Mens man i talespråk som nevnt kun har behov for å analysere ut to tonale komponenter, er det hensiktsmessig å regne med tre i analysen av Jaa9. Dermed kan det allerede konkluderes med at heller ikke på det melodiske plan er flowen identisk med tale. Likevel er spranget til sang stort: Synger vi et vers av «Ja, vi elsker», trenger vi elleve ulike toner, og da er det snakk om diskretiserte toner. Så snart vi har valgt tonearten vi vil synge i, er toneverdiene absolutte. I «Oppi her» kan flowen altså beskrives ved å tenke seg tre toner, men disse tre tonene har den vesentlige likheten med talens to-tonesystem at de i prinsippet er *relative*, slik at en gitt tone primært får sin verdi sammenholdt med nabotonene.

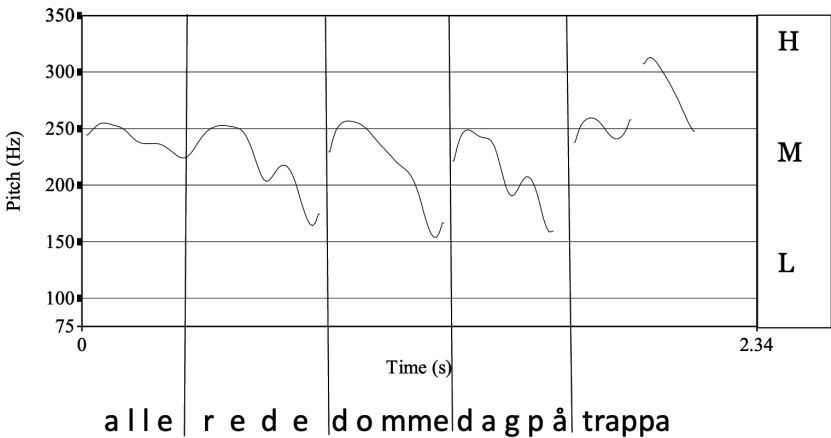
For å beskrive «pitch-grammatikken» hos Jaa9 skal de tre relative tonene her kalles L (lav), M (mid) og H (høy). Vi skal nå se på hvordan de fordeles i verbalteksten og hvilke funksjoner de kan tenkes å ha. Først gjengis de samme sekvensene som ovenfor, men nå med tillegg i form av tonekomponenter i en (tenkt) østnorsk taleversjon (over AP-analysen i 1.) og de faktisk forekommende tonene hos Jaa9 (under tekstlinja). Merk hvordan alle AP-ene i taleversjonen ender med en LH-stigning:

- | | | | | | | | | | | | | | |
|----|-----|--|---|------------------------------------|--|---|-----|---|---|---|---|---|---|
| | H | L | H | H | L | H | HLH | L | H | H | L | H | |
| 1. | Har | (² kjærlighet til) _{AP} | (² alle, men har) _{AP} | (² bare) _{AP} | (¹ vold til) _{AP} | (² Hanvold) _{AP} . | | | | | | | |
| 2. | | - | ~ | - | ~ | - | ~ | - | ~ | - | ~ | - | ~ |
| | Har | kjærlighet til | alle, men har | bare | vold til | Hanvold. | | | | | | | |
| | | M L M | ML M----- | | | | M | | | | | | |
-
- | | | | | | | | | | | |
|----|--------------------------------------|-----------------------------------|---|--|---|---|---|---|---|---|
| | L | H | L | H | L | H | H | L | H | |
| 1. | (¹ Altfor) _{AP} | (¹ mye) _{AP} | (¹ nazi oppi) _{AP} | (² sjappa) _{AP} . | | | | | | |
| 2. | - | ~ | - | ~ | - | ~ | - | ~ | - | ~ |
| | Altfor | mye | nazi oppi | sjappa. | | | | | | |
| | M L | ML | M L M L | M H | | | | | | |

Vi ser at en veksling mellom M og L er et gjennomgående trekk i rapversjonen, og dette gjelder også for «Oppi her» som helhet. Unntaket er sekvensen der framførelsen er tilnærmet monoton på det vi kan kalle M-tonenivå. Her, og enkelte andre steder, minner tonaliteten med andre ord om typer av resitativer som er nevnt ovenfor, og monoton M, den midterste av de tre tonene, kan gjerne ekvivaleres med det som der ble kalt resitasjonstone.

Videre ser vi at M gjennomført ligger på tunge stavelser i det trokeiske hovedmønsteret. En del av disse tunge stavelsene vil også være de potensielle hovedtrykkstavelsene i talespråket. Hvis vi foreløpig ser bort fra den tredje tonen H, fører dette til

en dominans av ML-konturer, altså en fallende melodibevegelse med to toner, der den første er høyere enn den andre. Dette minner om HL-konturer i den to-tonige talespråkgrammatikken, men som vi har sett, er slike konturer typiske for *vestnorske* dialekter, mens *østnorsk* talespråk domineres av LH som i tonelag 1, eller strukturer som ender på LH, som i tonelag 2. Ikke bare *rytmisk*, men også *melodisk* divergerer altså Jaa9 ikke bare fra talespråkintonasjon som system, men også i stor grad fra den talespråkintonasjonen som artistens egen dialekt representerer. Noe skille mellom de to tonelagsmelodiene som er markert i talespråknotasjonen ovenfor, forekommer ikke, og den grunnmelodien som gjennomføres, er klart fallende og altså ikke den østnorske. Skulle denne prosodien sammenliknes med noe vi finner i norske dialekter, måtte det være vestnorske dialekter uten tonelag, slik vi finner noen steder på Vestlandet og i Nord-Troms og Finnmark. Her illustrerer jeg Jaa9s rap-prosodi også ved en Fo-graf av verselinjen «allerede dommedag på trappa» generert av PRAAT. Det er for øvrig slike grafer som har ligget til grunn for alle de formaliserte analysene i undersøkelsen:



Til høyre er de tre antatte tonenivåene H, M og L indikert. Det er interessant å merke seg at selv om vi her opererer med relative tonehøyder, som i tale, er M-tonen hos Jaa9 svært frekvens-stabil, vi kunne gjerne si semi-diskretisert. Den ligger her rundt 250 Hz, og det er neppe tilfeldig. Her gir det mening å trekke inn den instrumentelle delen av «Oppi her», altså den delen av lydbildet som nettopp måtte ekskluderes for å få tilgang til rap-stemmen *a cappella*. Tonearten er E-moll, og den målte M-tonen til Jaa9 kan identifiseres som tilnærmet H_3 (og her står H for det diskrete skala-tonetrinnet H, ikke den relative H-tonen i min modell). Det er altså snakk om kvinttonen i en E-mollskala. Der ligger den i mange av verselinjene og utgjør dermed flowens flyt-nivå, det jeg også har valgt å kalle en resitasjonstone. Alt som faller under den, får identitet som L, mens alt som stiger over, blir H. Vi kan også notere at L-nivået i grafen ovenfor peker mot tonehøyden E_3 , altså grunntonen i den aktuelle tonearten. Dermed går det an å si at selv om dette aldri så mye er *rythmic speech*, skjer det noe vi kunne kalle en *grovharmonisering* av flowen: M- og L-tonene graviterer mot diskrete tonetrinn som er tilpasset den musikalske bakgrunnen.

Flyt-tonen M kan likevel også i partier av flowen løftes til et høyere eller senkes til et lavere Hz-nivå. «Oppi her» begynner med verselinjer der M ligger 20–40 Hz lavere enn nivået i PRAAT-grafen ovenfor, og etter et lengre parti med det nivået grafen viser, stiger M i de to siste verselinjene i utdraget som ble sitert innledningsvis, til over 300 Hz. Disse linjene – «Please, la meg være negativ og banne / For jeg ser ut som en 17-åring, halla Trine Grande!» – framstår som et framføringsmessig klimaks rett før det første refrenget og blinkes tonalt ut med mer høy-frekvent flyt-tone. Og hele tiden får L og H verdiene sine tildelt av den til enhver tid rådende M-tonen.

H-tonen i Jaa9s rap-prosodi

Det kan diskuteres om prosodien i «Oppi her» like gjerne kunne ha vært analysert ved bare å analysere ut to tonekomponenter. De ville i så fall være H og L og dermed utgjøre en mer enhetlig parallell til talespråkprosodien. Da måtte det legges til at H-tonen noen steder går høyere opp i pitch enn det som er gjennomsnittet i flowen, altså opp til det som i min tretone-analyse utgjør H-nivåene. Gitt at vi opererer med relative tonenivåer her, og at H uansett ikke er en definert tone, ville dette absolutt kunne forsvares som analysekonvensjon. Når det likevel synes hensiktsmessig å regne med en egen tone H som skiller seg fra nivået som her er kalt M, er det dels på grunn av behovet for å etablere M-tonen som flowens resitasjonstone eller flyt-tone, den som øvrig tonalitet får sin identitet ved å avvike fra, og dels på grunn av distribusjonen av de ekstra høye pitch-nivåene. Her er et utdrag fra «Oppi her» med tonemarkeringer:

Alt for mye nazi oppi sjappa
 M L M L M L M L M H
 Har de ikke mamma?
 M L M L M H
 Har de ikke pappa?
 M L M L M H
 Allerede dommedag på trappa
 M L M L M L M L M H
 Fort er hele verden borti natta, natta
 M L M L M L M L M H M H

Vi ser at H settes inn på steder der vi i det regelbundne ML-mønsteret ellers ville forvente en L. Denne sterke kontrasten, H i stedet for L, fungerer *ytringsdemarkerende*. Hver ytring, eller om

man vil, hver verselinje, avsluttes med H etter de gjennomgående ML-sekvensene. Dette gjør Jaa9 på ingen måte konsekvent i hele flowen, men når H opptrer, har den i de aller fleste tilfeller denne grensefunksjonen. Unntaket er noen eksempler der H brukes *emfatisk* på enkeltstavelser eller ord. Her er et eksempel:

Til hælvette med hele fucking fyr(e)n, og ta med Listhaug og

M-----H-----M-----L

Her får vi en sekvens av monotone partier med de tre tonene som utgangspunkt. H-tonen over «hele fucking» er nettopp ikke ytringsdemarkerende på noe plan, men på samme måte som en emosjonelt engasjert taler kunne ha valgt å bruke *emfatisk* (altså ekstra sterkt) trykk på ordene i denne sterkt karakteriserende/nedvurderende frasen, uttrykker Jaa9 det samme ved å heve pitch-nivået til H. Resultatet er *emfase* – og det uttrykker følelsesmessig engasjement i innholdet. De tendensene som er skissert her, gjelder også i «Swish».

Siden et hovedpoeng i dette arbeidet er å sammenlikne rap-prosodi med talespråk-prosodi, er det verdt å nevne at Jaa9 med H-tonen sin for en gangs skyld er i tråd med egen dialektbakgrunn. I østnorske dialekter er en AP-final H gjennomgående i bruk nettopp som *grensetone* i de intonasjonelle melodiene, noe som gir talespråket i denne delen av landet det karakteristiske stigende preget som den øvrige rap-prosodien til Jaa9 nettopp ikke har.

«Swish»: rytme

Teksten i «Swish» kan karakteriseres som mer innadvendt, man kunne gjerne si mer navlebeskuende, enn «Oppi her» med sin mer samfunnsvendte profil. I «Swish» får vi et nærmest

selvbiografisk riss av rapperen, ikke uten innslag av selvironi. Mens det rytmiske grunnmønsteret i «Oppi her» var trokeisk, må det i «Swish» snarere regnes som overveiende *daktylisk*. Her følger et par linjer som eksempel, og som i analysen av «Oppi her» gjengis linjene både med (tenkt) taleprosodi og i skandert versjon.

1. (¹Navnet er)_{AP} (¹Johnny)_{AP}, (²ba(re))_{AP} (¹spør noen, de)_{AP} (¹veit atte)_{AP} (¹9 er mitt)_{AP} (²etternavn)_{AP}.

2. - - - - - -
 Navnet er Johnny, ba(re) spør no(e)n, de veit atte 9 er mitt
 - - -
 etternavn.

1. (²Lill'hammer)_{AP} (²oppi det)_{AP} (²meste som)_{AP} (¹skjer her, du)_{AP} (²dealer med'n vete)_{AP} (¹ran)_{AP}.

2. - - - - - -
 Lill'hammer oppi det neste som skjer her, du
 - - - - - -
 dealer med'n veteran.

Ikke overraskende er det større samsvar mellom tenkt taleprosodi og verserytme her enn i «Oppi her». I et trokeisk metrum kommer tunge og lette stavelser vekselvis, og slik vil aldri naturlig talespråk være. I en daktylos er det to lette stavelser mellom hver tung, og det gir en avstand mellom tunge stavelser som er mer i samsvar med avstanden mellom realiserte hovedtrykk i tale. Dette er ett av flere trekk som gjør at flowen i «Swish» framstår mer talespråknær enn «Oppi her». Et siste rytmisk trekk ved «Swish» som er verdt å merke seg, er at verselinjene ofte ender med en rytmisk struktur som bryter med den daktyliske grunnrytmen. Dette ser vi ovenfor i de

ikke-daktyliske ordene *etternavn* (som altså får en alternativ trykklegging) og *veteran*. Slik sett blir dette det vi kunne kalle *rytmiske grensesignaler*.

«Swish»: melodi

Det første vi kan merke oss, er at grunntonaliteten her er av samme ML-type som i «Oppi her». I de daktyliske omgivelsene realiseres dette ved at M holdes på den tunge og den første av de lette stavelsene, og deretter kommer L på siste lette stavelse i hver verserot. Videre finner vi også her at H brukes som grensesignal ved verselinjeslutt, men i tillegg kan vi observere nok en mekanisme, nemlig at verselinjer kan avsluttes monotont:

Evig ung spiller, jeg flyr for jeg deler verdier med Peter Pan.

M L M L M L M L M-----M

Slik sett synes det å være en strategi hos Jaa9 at en gitt verselinje kan falle til ro ved at flowen stabiliserer seg på en mono-tone, oftest flyt-tonen M. Imidlertid fins det også eksempler på et tredje alternativ: en melodisk figur som verken er to-tonig eller monoton, men som må karakteriseres som rein glissando:

Jeg starta i Lillehammer, ender i Tenerife.

H-----L

(...)

Kan flytte fra mye, men landet vil alltid vær' no som bor i fyr'n.

H-----L

Noen av disse glissandofigurene der flowen formelig går inn for landing, kan også tillegges en særskilt funksjon: De kommer som

avslutning på deler av flowen som etterfølges av refreng-liknende partier framført som rein sang, altså et grensesignal mellom *rythmic speech* og *sang* i «Swish». Det kan også nevnes at i analysen av regulær talespråkprosodi observeres det gjennomgående en suksessiv senking av talestrømmens pitch gjennom en ytring, såkalt *deklinasjon*. Det Jaa9 gjør i disse linjene, kan gjerne beskrives som en utheving av talespråkets tendens til tonal deklinasjon.

Nærmest som en kuriositet kan det nevnes at i ett enkelt tilfelle framstår et ord med det som må antas å være artistens regulære taleintonasjon. I verselinjen «Kunne jeg, ville jeg helst spille dataspill» framføres det siste ordet «dataspill» med klar østnorsk tonelag 1-melodi. Resultatet blir da LM (jf. den østnorske taleintonasjonelle melodien LH) snarere enn Jaa9s standardformat ML. Uten å skulle overtolke virkemidlene er det kanskje artig å peke på at denne verselinjen nærmest framstår som et lite hjertesukk i en ellers nokså eplekjekk selvpromotering fra rapperens side:

Navnet er Johnny, ba(re) spør noen, de veit atte 9 er mitt etternavn.

Lill'hammer oppi det meste som skjer her, du dealer med'n veteran.

Nå skal det rappes og trackses og greier, de hiver dem etter kar'n.

Evig ung spiller, jeg flyr for jeg deler verdier med Peter Pan.

Kunne jeg, ville jeg helst spille dataspill.

Men heldigvis var d'ikke alt kar'n var laga til.

Nå spiller'n opp låt etter låt etter beat etter beat og har faen ikke tid til en drit.

Jeg ba' sitter og gliser og drikker no' sprit og det føles helt fint.¹²

Og akkurat i dette hjertesukket går formelig naturen over sjangeropptuktelsen, slik at det dukker opp et enkeltord med naturlig østnorsk prosodi og ikke det jeg ellers kaller den universelle rap-prosodien med fallende melodisitet. De to låtene som er analysert, har ingen andre eksempler på akkurat dette, og dermed

finner vi her den eneste sikre forekomsten av det særnordiske fenomenet tonelag i flowen til Jaa9. Ellers i de to låtene må konklusjonen som nevnt bli at tonelag som talespråklig systemtrekk er fullstendig suspendert.

Selv om det er klare likhetstrekk mellom melodiske grunnstrukturer i de to låtene, preges både rytmikk og melodikk i «Swish» av det litt private og lekne preget som ligger i teksten, mens den noe mer samfunnskritiske og polemiske «Oppi her»-teksten understøttes av trokeisk rytme og strammere, altså mer ensartet, melodisk struktur. En liknende tendens observeres også av Gilbers et al.: «Relatively little pitch fluctuation throughout a verse often indicates a gritty, serious ambience, whereas higher levels of pitch fluctuation tend to indicate levity or a more relaxed vibe.»¹³

Pitch i norsk rap: fra lokal mot universell prosodi?

Når stavelser får hovedtrykk i telefonologien, kan trykket realiseres fonetisk ved hjelp av ulike virkemidler. Tidligere forsto man trykkrealisering primært som bruk av økt muskulær energi til å presse mer luft ut av lungene på de aktuelle stavelsene. Imidlertid har det vist seg at *tonale* trekk ofte er vel så viktige som dynamiske for å signalisere trykk, og i svært mange språk vil en trykkstavelse signaliseres akustisk primært av en tone som skiller seg fra toner på nabostavelsene, svært ofte ved å være høyere enn dem.¹⁴ Det går med andre ord an å si at trykkrealisering med høy tone (og derav følgende fallende tonebevegelse) et stykke på vei er et universelt trekk i verdens språk. Dette gjelder også for engelsk, som selvsagt er det språket som dominerer i den populærmusikalske kulturen. Når en rap-flow ikke synges og i stedet får trekk fra

talespråkprosodi, er det mulig å tenke seg at rytmisk tunge stavelser diktert av sjangerkonvensjon nettopp markeres med en høyere tone enn den som brukes på lette stavelser. Høy trykktone i slike sammenhenger blir dermed ikke bare et universelt talespråktrekk, men et universelt rap-trekk. I så fall kunne vi tenke oss at denne tendensen er såpass sterk at den kan overstyre språkspesifikke talespråktrekk som går på tvers av det universelle systemet. I et språk som norsk fins det i mange dialekter nettopp slike trekk, utløst av det komplekse tonelagssystemet som de fleste norske dialekter har. Et eksempel er som nevnt østnorske tonelag 1-melodier, der trykkstavelsens tone er L, mens de trykklette stavelsene får en høyere tone H. Denne stigende prosodien finner vi i Jaags talespråk, men som artist fjerner han seg fra den og nærmer seg i stedet det universelle fallende uttrykket som kanskje kan sies å ligge i sjangeren. Interessant er det å merke seg et moment fra den siterte konklusjonen til Ohriner, nemlig et tilnærmet fravær av «upward glissandi» hos rapperne. Det tyder på at også de amerikanske artistene han undersøker, nettopp har en overvekt av fallende melodiske konturer tilsvarende de vi finner hos Jaag.

Sammenfatning

Innledningsvis karakteriserte jeg resitativer som tale-imiterende sang og talking blues som sang-imiterende tale. Skulle den verbale flowen til Jaag ekvivaleres med en av disse, måtte det kanskje være sistnevnte. Men skal det først generaliseres på grunnlag av kun de to analyserte låtene, kan en litt mer presisert konklusjon formuleres. I sang-imiterende tale ville vi forvente at rytmikken ikke var talespråkets rytmikk, mens intonasjonen *kunne* tenkes å være talespråkets intonasjon. Norsk er et språk der den melodiske komponenten er uvanlig kompleks, og delvis av den grunn er det

vi kan kalle melodisk dialektvariasjon i norsk svært stor. Hadde rap benyttet talespråksintonasjon som hovedkomponent i det melodiske uttrykket, er en rimelig hypotese at det ville være relativt enkelt å «heimfeste» rapperens språk slik vi tradisjonelt har heimfestet norske dialektprøver. I Jaa9s tilfellet har dette ikke slått til. Rytmen er i samsvar med hevdvunne metriske prinsipper, mens tonaliteten synes å forholde seg til særegne regler som springer ut av sjangeren, ikke primært til artistens talemål. Her er det ikke snakk om tale og ikke snakk om sang, men «en tredje vei». Tre relative tonekomponenter L, M og H kunne identifiseres, og som i talespråk kan de tillegges ulike funksjoner. M ligger ganske stabilt på samme frekvensnivå gjennom en eller flere verselinjer og utgjør flowens flyt-tone, ikke sjelden tilpasset den musikalske bakgrunnen. Den er gjerne utgangspunkt for monotone partier, og sammen med L brukes den til å markere flowens fallende grunnrytme: Tunge taktslag får M, og lette får L. Ikke minst siden disse to tonene er så regelbundne, trengs en tredje komponent i den tonale analysen: H. Denne tonen *kan* ha emfatisk funksjon, men oftest brukes den som grensesignal for å ramme inn større enheter enn den enkelte metriske foten. Mens taleprosodi skiller mellom AP og IP/IU, skiller flowen til Jaa9 tonalt mellom verseføtter og verselinjer. *Pulsen* i flowen er imidlertid helt klart de fallende tonekonturene som konstitueres av ML-sekvensene. Endelig er det verdt å merke seg at alle de prosodiske trekkene som undersøkelsen har avdekket – tre tonenivåer, bruk av mono-tone og bruk av gjennomført glissando – opptrer på strukturert vis i flowen. Knappt noe framstår som prosodiske tilfældigheter.

Konklusjonen blir dermed at rap-prosodien i disse to låtene skiller seg strukturelt både fra taleprosodi og fra sang. I tillegg noterte vi nok et poeng, som følge av at det nettopp var en østnorsk stemme som lå til grunn for undersøkelsen. Hadde de samme prosodiske strukturene blitt funnet hos en vestnorsk

rapper, hadde dette poenget nemlig kunnet gå oss hus forbi, siden vestnorsk taleprosodi domineres av fallende HL-melodisitet. Konfrontert med HL- eller ML-sekvenser i vestnorsk rap ville vi simpelthen bare ha kunnet konstatere at en grunnstruktur i rap-flowen tilsynelatende samsvarte med dialektprosodien. Det samme kunne ha skjedd dersom språket var engelsk. Men her kan vi demonstrere hvordan en rapper som i talespråkssystemet sitt «speilvender» melodisiteten og favoriserer LH snarere enn HL, trer ut av denne melodiske grunnmodellen så snart han konverterer fra tale til rap og i stedet reindyrker fallende snarere enn stigende prosodi. Vi kan forsøksvis påstå at dette skyldes prosodiske sjangerkonvensjoner i rap som flowen uvegerlig vil gravitere mot, enten man nå vil si at konvensjonenes opphav er engelsk intonasjon eller universelle prosodiske tendenser i talespråk. Og her i Norge ville en spissformulering kunne være at en vestnorsk talemålsbakgrunn på sett og vis framstår som mer skreddersydd for rapens prosodiske sjangerkonvensjoner!

Undersøkelsens svært begrensede omfang gjør selvsagt så godt som all generalisering umulig. Derfor ville det være interessant å undersøke også andre artister i denne sjangeren der språkmiljøet rundt rapperne divergerer fra de tendensene for rytme og melodi som rapen kan tenkes å framelske, enten det er snakk om varieteter av norsk eller andre språk. Når språk sammenliknes, må nemlig østnorsk prosodi sies å være temmelig eksotisk. Nettopp slike språklandskap kan utgjøre et forsøkslaboratorium der det blir mulig å finne indikasjoner på om rappere skifter prosodisk modus når de går fra tale til rap og uttrykker seg i et format som vi kan forsvare å kalle rappens språk.¹⁵

Noter

- 1 Ohriner, Mitchell. "Analyzing the pitch content of the rapping voice." *Journal of New Music Research*, 2019, 1.
- 2 Encyclopedia Britannica, lastet ned 14.04.20.
- 3 Ladefoged, Peter. *A Course in Phonetics*. Second edition. (New York: Harcourt Brace Jovanovich 1982), 109f.
- 4 Gilbers, Steven, Nienke Hoeksema og Kees de Bot. "Regional variation in West and East Coast African-American English Prosody and Rap Flows." *Language and Speech* 2019, 5.
- 5 Kristoffersen, Gjert (2000): *The Phonology of Norwegian*. Oxford: Oxford University Press 2000, 239f.
- 6 Kristoffersen, *The Phonology of Norwegian*, 279ff; Nilsen, Randi Alice. *Intonasjon i interaksjon: sentrale spørsmål i norsk intonaslogi*. Doktoravhandling. Trondheim: NTNU 1992.
- 7 Ohriner, "Analyzing the pitch content of the rapping voice", 18.
- 8 Fo er fonetikkens betegnelse på stemmens grunnfrekvens. Det er den som bestemmer melodien både i tale og sang. Måleenheten er Hertz (Hz). PRAAT er det mest brukte analyseprogrammet i instrumentaltbasert fonetikk.
- 9 Gilbers et.al., "Regional variation in West and East Coast African-American English Prosody and Rap Flows".
- 10 Teksten er lastet ned fra Genius Lyrics: <https://genius.com/Ja99-oppi-her-lyrics>.
- 11 Bjerke, André. *Versekunsten. Rytme og rim*. Oslo: Aschehoug 1980, 48.
- 12 Denne teksten er en transkripsjon utført av artisten og mottatt fra ham.
- 13 Gilbers et al., «Regional variation in West and East Coast African-American English Prosody and Rap Flows», 4.
- 14 Ladefoged, *A Course in Phonetics*, 225.
- 15 Jeg vil gjerne rette en hjertelig takk til gode hjelpere: Bjarne Markussen var den som både satte tankeprosessen og skriveprosessen min i gang. Even Igland Diesen sørget for at jeg kunne få tilgang til vokalsporene som gjorde prosjektet mulig, og både han og (ikke minst) Kjell Andreas Oddekalv har tålmodig svart på spørsmål og kommet med mange nyttige innspill. Så må også Ja9, Johnny Engdal Silseth, takkes. Hadde han ikke

stilt lydfiler til disposisjon, hadde prosjektet mitt vært umulig å gjennomføre. Ikke desto mindre må lingvisten ta ansvaret for lingvistikken: Alle feil er mine, og alle innvendinger skal rettes til meg.

Litteratur

- Bjerke, André. *Versekunsten. Rytme og rim*. Oslo: Aschehoug 1980.
- Gilbers, Steven, Nienke Hoeksema og Kees de Bot. «Regional variation in West and East Coast African-American English Prosody and Rap Flows». *Language and Speech* 2019, 1–33.
- Kristoffersen, Gjert. *The Phonology of Norwegian*. Oxford: Oxford University Press 2000.
- Ladefoged, Peter. *A Course in Phonetics. Second edition*. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1982.
- Nilsen, Randi Alice. *Intonasjon i interaksjon: sentrale spørsmål i norsk intonologi*. Doktoravhandling. Trondheim: NTNU 1992.
- Ohriner, Mitchell. «Analyzing the pitch content of the rapping voice». *Journal of New Music Research*, 2019, 1–21.
- Schönberg, Arnold. *Pierrot Lunaire. Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds «pierrot lunaire» für eine Sprechstimme und fünf Instrumentalisten*. Vorwort 1912.

Diskografi

- Ja9. «Oppi her». Fra *I skyggen*. Skrevet av Johnny Engdal Silseth. Produsent: Henrich Primrose. 9P Records 2018.
- Ja9. «Swish». Fra singelen *Swish*. Skrevet av Johnny Engdal Silseth. 9P Records 2019.

Enquête om rap

Spørsmål til deltakarane:

1. Silvana Imam (SE): «Fuck en jantelag, jag är underbar / Klärvoajant / Den nya revolutionen, början på allt.» Rappen handlar om *attityd*, sjølvhevdning og store kjensler. Når hadde du sist ei rap-oppleving som fekk deg til å føle deg *som ein boss*?

2. Jaa9 & OnklP (NO): «Det er lett å rappe på norsk [eller svensk eller dansk], men er det lett å høres bra ut?» Rappen har blitt internasjonal, lokal og omsett til dei aller fleste språk. Kva for morsmålsrappar på ditt språk vil du trekke fram?

3. Side Brok (NO): «Ikkje akkurat *real*, ikkje akkurat *wack* / ein galning med stil som Kåre Willoch på crack.» Rappen handlar om karakterar, iscenesetting og maskespel. Har du en favoritt-rapper som bygger opp og ut *sjølv*, *eg*-et eller *universet* i tekstane sine? Grei ut!

4. Per Vers (DK): «Vores kød og knogler er ikke immortale, men det er vores rim, ord og tale.» Rappen dyrkar *rimet* over så

godt som alt anna. Trekk frem eit av favoritttrima dine og forklar kvifor det er så bra.

*Alexandra d'Urso, pedagogikkforskar,
driv pedagogisk utviklingsarbeid ved
Sveriges lantbruksuniversitet*

1. Som ein boss

Svaret är enkelt: vid dåvarande hiphop kollektivet RMH:s Block Party 2 i september 2016. Det var ju länge sen (!), men opplevelsen var så stark att det blir ganska svårt att toppa den. Teman var «Lucky Third Culture Kid», och det var den första gången jag var på en evenemang i Sverige och var inte i minoriteten som människa med utländsk bakgrund. För första gången kände jag en riktig gemenskap som inte begränsades av Jante och behovet att passa in. Här var det folk som fattade hur det var att leva och vara oppväxt mellan olika kulturer.

Tunga rappare som själva Silvana, Adam Tensta och Erik Lundin medverkade. 2016 var bara ett år efter Erik Lundin hade släppt hans banbrytande album *Suedi*, och det är svårt att beskriva känslan i rummet när Erik klev opp på scenen och rappade titellåten «Suedi». Det var tydligen att låten betydde något mycket större för folk där än kanskje vad kunde ha anats. Folk dansade och rörde sig som om det var de som hade skrivit orden: så bra hade Erik lyckats vittna mångas erfarenheter. På ett sätt så kändes det historiskt.

2. Morsmålsrappar

Här måste jag lyfta Erik Lundin igen. Innan albumet *Suedi* i 2015 hadde han rappat på engelska. Hans flow var häftigt redan då, när han rappade på engelska. När han släppte *Suedi* blev det

som en bomb. Kombinationen av hans talang som rappare plus texter som gick rakt in i hjärtat på många ungdomar var stor. Det är en sak att rappa bra på engelska, ett språk som många svenskar behärskar, men en helt annan att rappa på språket som människor lever i (och i många fall talar som modersmål) och upplever känslor på första hand i. Vittnesmålen i Lundins texter och samhällskritiken gjorde det svårt för den bredare publiken att motstå.

3. Karaktärer, iscenesättning og maskespel

En rappare som ska få mycket cred här är Preta Rara från Brasilien. Preta Rara förespråker stolthet över hennes identitet som svart kvinna och belyser kampen att lyckas. Om jag behöver välja en låt blir det låten Audácia från albumet med samma namn. Ett stycke:

Guerreira, brasileira, minha arma o microfone
 Munição papel, caneta e o meu fone
 Quem quiser parar fique ai
 Eu vou me adiantar!
 Sempre tive força de vontade pra continuar

Oversättning:

Krigare, brasiliansk, mitt vapen mikrofonen
 Ammunition – papper, penna och mina hörlurar
 Den som vill sluta, stanna där
 Jag går framåt!
 Jag har alltid haft viljan att fortsätta

4. Favoritt-rim

Jag älskar låten «Séquelles» av MC Solaar, en av Frankrikes mest kända rappare. MC Solaar är känd för hur han utnyttar det

franska språket på ett poetiskt och oerhört innovativt och vackert sätt. Låten «Séquelles», från albumet *Prose Combat* (1994), är ett bra exempel av MC Solaars talang. Kombinationen av MC Solaars flow, ordvalet och intonationen framför en melankolisk känsla som stannar kvar i tankarna. Ett citat:

J'ai tenté de répondre à ses besoins
 En m'inspirant du fin du fin
 Cela fait des années que je suis classé dans les bons
 Mais bon, le son de son silence me fait monter d'un demi-ton
 Elle m'inspire
 Tout comme le souvenir de son sourire
 J'en garde des séquelles mais je sais qu'elle sait
 Que le silence est d'or, et dort, alors je me tais

Översättning:

Jag försökte tillgodose hennes behov
 Inspirerad av slutet av slutet
 Det var länge sen jag klassificerats som en av de goda
 Men okej, ljudet av hennes tystnad får mig att gå upp en halvton
 Hon inspirerar mig
 Precis som minnet av hennes leende
 Jag är medveten om konsekvenserna men jag vet att hon vet
 Att tystnaden är gyllene, och sover, så jag är tyst

*Andrea Dankić, [fl.dr.](#) i etnologi,
 arbeider ved Umeå Universitet*

1. Som ein boss

Senast fick jag det av Cleos Tjejerna tjejerna tjejerna som känns som en fortsättning på Gå på salong av Cleo och Kristin Amparo – en av mina favoriter från 2010-talet. Överlag består större

delen av EP:n Vem e han med Cleo och Kristin Amparo av 'jag är en boss'-låtar. Låtarna «Andas» och «Pappa kom hem» ger välbehövlig musikalisk terapi. En annan låt som jag måste lyfta fram gavs ut för exakt ett decennium sedan (2012) och låter lika nyskapande idag som då: «Zig Zag» av Sjukstugan feat. Skizz. Det går inte att sjunga och rappa med i låten utan att komma åt den där charmiga, tidiga Kanye West-jag-är-bäst-attityden.

2. *Morsmålsrappar*

Looptroop, Cleo och Timbuktu känner nog de flesta igen. Andra som jag har fastnat för är Peshi, Fröken B, Mohammed Ali och Vera.K («Freeslaktish 2018» fick mig att längta efter ett album med denna talangfulla rappare). Det senaste året har Umeå-rapparen Broder John blivit min stora svenska hiphopkärlek. Låten «Igjen», där han gästas av Jëlly och Khan-ji, är den låt som fick flest lyssningar på mitt Spotify-konto under 2021. Jëlly är för övrigt Malmö-rapparen som gjorde 2011 års bästa EP.

Då kroatiska är mitt egentliga/andra modermål passar jag på att tipsa om gruppen Elemental som blandar olika musikaliska uttryck inklusive sång och rap. I deras musik spelar en politisk diskussion av samtiden en central roll.

3. *Karakterar, iscenesättning og maskespel*

Common och Lupe Fiasco är nog mina favoritrappare ur det perspektivet. När det gäller låtar tänker jag särskilt på «I Gave You Power» av Nas, från 1996 års *It Was Written* som var det första Nas-albumet jag fastnade för. Jag minns fortfarande den förundran jag kände då jag lyssnade och studerade låttexten. Jag kunde inte förstå hur någon på ett så poetiskt och samtidigt samhällsskildrande och kritiskt vis kunde beskriva våld ur jag-perspektivet av en pistol.

4. Favoritt-rim

Lauryn Hill / Fugees – «Zealots» (1996): «And even after all my logic and my theory / I add a 'motherfucker' so you ignorant n****s hear me.» Lauryn rappade dessa rader under den period då jag blev på riktigt introducerad för hiphop och rap, och de har följt med mig sedan dess. Förhållandet mellan okunskap och ordval har varit tongivande i hiphop, särskilt den som jag har lyssnat på. Med tiden utvecklade jag en fascination för hiphopens förhållande till kunskap och okunskap. För mig har det varit en intressant och relevant ingång till att studera hiphop.

Even Igländ Diesen, rap-forskar og første-amanuensis i nordisk litteratur ved NTNU

1. Som ein boss

Jeg følte meg dødstoff da jeg så Wu-Tang på Roskilde i 2004. Det er nok det mest bossete jeg har følt meg. Det var et søplete og gjormete år på Roskilde, men jeg var med fine folk og det var strålende stemning. Jeg husker egentlig ikke så mye av sjølve konserten og kan ikke gjengi den eksakte line-upen de stilte med. Minnene mine dreier seg om ungdommelig uovervinnelighet og struttende sjøltillit, og om meg sjøl og mine. Ellers kjenner jeg små stikk av bossness av og til, og jeg forbinder det nok med en form for samhold, å sette på «Put it on» på fest, å snakke med venner om nye artister, å starte dagen med å lage brunsj og høre på Slowthai, sånne ting.

2. Morsmålsrappar

Dette spørsmålet ber om at man skal holde pulsen på samtida og undergrunn(en), men der kommer jeg til kort. Jeg har ikke helt funnet ut av de nye maskebærende, norske rapperne, men ikke på grunn av maskene i seg sjøl. Da de første norske trap-greiene

kom for ti års tid sia, var det også en masketrend. Jeg husker at Shitrich fra Bromstad opptråde med maske og så steinhard ut på noen pressebilder, og så kom Yoguttene og gjorde sin maskegreie. Jeg var ambivalent. Det var noe som var veldig kult og friskt og opprørsk med det de dreiv med. Det hadde en annen estetisk tilnærming enn det vi hadde blitt vant til i norsk rap, men det var også sånn at det var noe irriterende insisterende ved et ganske inneslutta tekstunivers. Det var delvis ujevnt tekstlig også, men det blei ganske tydelig at Handerrelinni var ganske så god til å rappe.

Som soloartisten Linni synes jeg han er ordentlig spennende, og det er fortsatt noe insisterende og irriterende ved det. Han kan for eksempel bruke en karikert og anstrengt stemme sammen med en stakkato flow som kan minne meg litt om Quasimoto. Tekstlig kan det gå langt i en slags esoterisk retning som jeg både kan fascineres og plages litt av. Men det jeg digger, er det jeg skal utdype i svaret under. Han opererer med full spennvidde og stort følelesspekter. Han strekker spørsmålene om rapper-jeget i et rap-eksistensialistisk prosjekt som utfordrer både rapper-jeget og tilhører-jeget.

3. Karakterar, iscenesetting og maskespel

Det er noen rappere jeg stadig vender tilbake til, og jeg tror noe av det som forbinder de rapperne jeg liker best, er at det er noe uavklart med selvet og universet som bygges ut. Jeg vil helst at det skal være rom for det banale og det komplekst sjølframstillende på en gang. Det er høye krav, egentlig.

Jeg har for eksempel hørt mye på den nyeste plata til Tyler, the Creator. Der blir jeg oppslukt av universet og et jeg som for meg er veldig menneskelig og veldig fjernt på samme tid, hvor det er rom for både det nære, det eksentriske og det overmenneskelige. I norsk sammenheng synes jeg Lars Vaular er verdt å trekke fram

fordi han på samme måte framstår uredd og kompromissløs. Han er både kjent og ukjent samtidig, sånn at jeg bare delvis veit hva jeg kan forvente.

4. *Favoritt-rim*

Jeg klarer ikke å komme utenom låten som sitatet i spørsmål 2 er henta fra. «Hvem faen» er en låt som har surra i hodet mitt i 20 år og som har festa seg ekstra godt etter at jeg begynte å tenke på disse spørsmåla. Et snev lokalpatriotisme kjennes dessuten nokså naturlig i en bokutgivelse om rap. (Heia Lillehammer!) For meg står OnklP sitt vers på låten igjen som noe av det aller beste som er utgitt av rap på norsk. Det er så mye overskudd i måten rimekompleksene bygges og danner utgangspunkt for en flow som framstår uanstrengt og som en naturlig manøvrering av omskiftende rimstrukturer. Dirty Oppland var prega av punchlines og humor, i hvert fall på to måter. Det er en åpenbar språkleikende innstilling. I tillegg handler mye om at bildene som manes fram, er overraskende og/eller drøye, oftest med en antiautoritær innstilling. I «Hvem faen»-verset til OnklP er morsomhetene bygd oppå hverandre, og det er lett å leve seg inn i tilhørerrolla som OnklP sin makker, Jaa9, har lagt i det foregående verset: «Vi prøver ikke å gi deg meninga med livet, men noe å le av til du finner'n», og jeg fniser som en fjortis når OnklP tøffer seg med yppete linjer som «Er fly som en fluebinder, eller en due-temmer / heller øl for døde homies i håret til levende uvenner.»

Ida Madsen Hestman, medieviter, musikkjournalist og kritiker, Oslo

1. *Som ein boss*

Jeg gjør det ganske ofte når jeg trener, for da hører jeg på rap, og det interessante er at jeg kan gå inn der og være deppa, men ofte

går jeg ut av treningsstudioet med en følelse av at jeg kan klare alt i hele verden. Det går mye i Pusha T, noe som automatisk også betyr Clipse. Og Ice Cube, mye 00-talls The Game og 50 Cent, Mobb Deep, 2Pac, Rick Ross, Jeezy, mye gammel Kanye/Ye. Det skal være pompøst, breialt og gjerne samtidig litt harry – men også alvor. Siste konsertopplevelse der jeg følte meg som en boss – og samtidig følte på at uendelig mye skjedde inni meg på en gang, også fordi det var en slags følelse av fellesskap i og til musikken – var Pa Salieu på Shepherd's Bush i London.

2. Morsmålsrappar

Når det funker, er jeg ekstremt glad i rap på dialekt og sosiolekt, særlig når man representerer en minoritet lenger nord for Sinsenkrysset. Tungtvann er et absolutt must. Men jeg vil trekke frem noen nyere navn som Grim Pil fra Trondheim og Oter fra Tromsø. Grim Pil er noe så herlig som trap på trøndersk! Han har sammen med sin faste produsent Heffy Beluga skapt et ekstremt troverdig og interessant univers å begå virkelighetsflukt i. Han er steingod på å appellere til følelsesapparatet, med tekster om sårbarhet, savn og begjær på en cinematiske og intens måte, men skaper samtidig distanse til det som kunne blitt veldig selvhøytidelig, gjennom en estetisk bevissthet som handler om velvalgte ord, eksempelvis en veksling mellom engelske og trønderske fraser, som gjør det hele litt ironisk og gir uttrykket et veldig stedsspesifikt særpreg.

Apropos det stedsspesifikke – som vel er noe av det jeg setter høyt i et tenkt hierarki over ting jeg ser etter i rap – er dette beskrivende for estetikken til Oter, eller Stian Ottosen. Tromsø-rapperen er ingen nykommer, men en tilbakevendt fyr som har vært borte siden fullengderen *Kollektiv kollaps* fra 2014. I 2022 er han tilbake med en diger kruttpose, en hel trilogi, b(r)ygget på nordnorsk musikkhistorie, med kun bruk av nordnorske

samples og som produsent Carl Christian Lein Størmer skal ha mye av æren for, og der del én kom nå i sommer: *Young Hoel III: Hestehoven*. Her fortsetter han å spy ut rim og linjer etter formelen «ting man bare tenker, men ikke sier» på ekstremt nordnorsk vis, i en tid der det er lite rom for nettopp å si det man tenker, uten å være bekymra for å få en backlash av sinte stemmer som mener å ha blitt utsatt for hatprat. Oter vinner på sin humoristiske og spissfindige teft og tone, og ikke minst et mørke som ligger og vaker under det. Referansene her er gjerne lokale og pubertale, med humor à la: «Stress som gjør dæ skalla / Kjøss mæ på balla» og «Alle fire på golvet / Fylt ho opp som ei Berliner-bolle». I en tid der adjektivene er utsatt for misbruk, er Oter en som faktisk skriver grove tekster – som om han skulle vært utløst fra Freuds ventil. Frekkghetens nådegave er Oters teft og timing og oppfinnsomme vokabular, levert på en sånn måte at det oppleves som en sjeldenhet. Alvor, angst og smerte ligger og vaker under overflaten.

Så vil jeg gjerne minne om at alle dialekter har en sjanse ved å gi en *shout-out* til Timbuktu, som har prestert å gjøre en dialekt de fleste forbinder med noe av det døllest som er, nemlig *skånsk*, til noe hypertøft. Så det er håp for alle grå mus-dialekter, men det illustrerer vel mest at rap handler mer om hvordan man bruker energien i stemmen, innlevelsen, at man har musikalitet og at man brenner for noe.

3. Karakterar, iscenesetting og maskespel

Det er fortsatt klin umulig å nevne én favoritt, men her er to, nei tre. Jeg kan trekke frem Nas med begrensning til *Illmatic*: Han bare trekker meg umiddelbart inn på toget og i en sliten kupé på vei til Queensbridge – «Straight outta tha fucking dungeons of rap / where fake niggas don't make it back». Det er noe rått og nesten hypnotisk med de der veldig enkle, repetitive

pianoakkordene som danner denne omhyggelige, litt smått illevarslende oppbyggingen på «N.Y. State of Mind», men som gir så mye gråmelert stemning. Det er så jeg ser for meg hele Queensbridge på kornet film på VHS, der båndet er litt krølla. Gjennom å beskrive veldig mye med få ord sies mye med lite, og orda beskriver like mye en tilstand som selve stedet: «It drops deep as it does in my breath / I never sleep, cause sleep is the cousin of death / Beyond the walls of intelligence, life is defined / I think of crime when I'm in a New York state of mind». Gjennom å flekse sin streetsmarthet, hvordan han vet å følge kodene og reglene, og hvordan han ser sin verden med et skråblikk, beskriver han like mye hvem han selv er: som en indeks på, eller et søvnløst resultat av, sitt hjemsted. Det at han også rapper i samme monotone toneleie, sier like mye om hans *state of mind*: «Life is parallel to hell / but I must maintain.» Hele tiden speiler han hvordan stedet han har vokst opp, har formet ham: «I trip, we box up crazy bitches / Aiming guns in all my baby pictures.» Og selvsagt finurlige metaforer som skaper et komplett bilde, som «Caught by the devil's lasso / shit is a hassle»-linja. Han skaper også et større univers ved tydelig å vise hva dette stedet ikke er, hva og hvem han ikke står for: «The world is yours», harselerer han. Hvem sin verden er dette? Det er ikke hans, hvert fall, det er sikkert, med null framtid eller ettermæle, når han antyder at han ikke har noen å videreføre arven sin til, at det er bare han alene han kan stole på, det er bare han som kan ta vare på seg selv. Videre kan man tolke det smått ironiske ved at han bruker den mest julete musikalske assosiasjonen – heftige bjeller – i en låt som er så langt unna en julelåt du kan komme, «Halftime», som gjør seg til antitesen til konseptet «trivelig høytid der kjernefamilien står i sentrum».

Av nyere navn vil jeg trekke fram Pa Salieu, som er helt rå på å iscenesette seg gjennom stedet han kommer fra, med mixtapien

«Send Them To Coventry», der hjembyen er hovedkarakteren. Det er som om han tar arven videre etter Coventry-bandet The Specials' «Ghost Town» (og det er jo også en link der i vennskapet han hadde med Neville Staples avdøde barnebarn). Og han er et utmerket eksempel på noe jeg synes det legges for lite vekt på, det *soniske* i rap, altså hvordan stemning og intonasjon, vel så mye som tekst, skaper og forsterker en stemning og et univers. Men det handler mer om en helhet enn bare tekst. Det er en sammensetning av måten man bruker musikk og lyder på.

Når det gjelder å skape en spennende karakter med mange lag, så synes jeg det er mest interessant når man bygger opp ved å bygge ned: ved å vise sine «svake sider» rent karaktermessig. Det er på det bitreste, der rapperne blottlegger følelsene sine og setter hjertet ut på stilk, ved å si noe detaljert og konkret om noe veldig allment og menneskelig, og helst tabubelagt, at rap for meg er på sitt mest interessante. Fordi man evner nettopp å si noe utfyllende om det å være menneske. Og det synes jeg Eminem *back in the day* gjorde overlegent, der han veksla mellom stiler ved å slenge munnrappe drittvers om alle, for så å vende blikket også mot seg selv og sine nærmeste. Han var den som lagde tekster om å være en som er utafor, en taper av en incel, før det var et ord vi brukte. Det sinnet, og den spydige humoren i mange punchlines, at han var uvenn med alle, samtidig som han var så jævlig sårbar, og veksla så kjapt fra det tragiske til det komiske, det appellerte sterkt til meg som tenåring. Det var kraft i det han leverte, fordi han gjorde det ved å også ta av seg maska, bygge ned sin egen karakter – men likevel stå oppreist. Hvorfor han traff tida, må sees historisk: Eminem fikk sitt gjennombrudd på et tidspunkt der man virkelig trengte en motstemme til å peke nese mot USA, og samtidig mot all den fremmedgjørende «porno-popen» som ikke hadde bakkekontakt eller snakket om noe reelt, og som representerte en lyserosa verden vi stygge

nerder bare kunne ha våre drømme om. Eminem ble motsatsen til alt dette oppkonstruerte og falske, en som holdt speilet opp mot luftsloppet. Han tok en liten Jesus, gjorde et nummer av å være mislikt, kalte seg «criminal», skapte et bilde av å være formet av et dysfunksjonelt og voldelig hjem (forståelig nok lekte han seg med å iscenesette seg selv som en volds mann og morder) og skapte dermed en ambivalens også hos meg som lytter. Og han bar alle følelsene sine utpå så til de grader, og var en av få som ga faen i om han viste tabubelagte følelser, nemlig bitterhet og sjalusi og sinne.

Disse ganske lite sjarmerende følelsene strider jo imot en bestemt oppfatning om hvordan man skal være – også i rap-kontekst. Nederlag skal man ta «som en mann», ikke være selvmiddelidende, ikke tape ansikt. Og så gjør han akkurat det. Så jeg synes den gamle (eller unge) Eminem på 00-tallet har blitt litt glemt i all latterliggjøringa av dagens Eminem med 40-års- (nærmer seg vel 50-)krise. Hva veit jeg om hvorfor han fortsatt er krampaktig bitter, egentlig? Hans sak.

Ellers tenker jeg jo også at XXXTentacion var god på det å iscenesette seg selv som en *bad guy* – selv om han jo tok det for langt, bokstavelig talt. Han klarte ikke skille rap-karakteren sin fra seg selv. Kanskje derfor, dessverre, opplevdes det også så sterkt og interessant.

4. Favoritt-rim

Jeg tar noe fra en klar favoritt. Ler like mye hver gang, fra Pusha T – «Nostalgia»: «Twenty-plus years of selling Johnson & Johnson / I started out as a baby-faced monster / No wonder there's diaper rash on my conscience / My teething ring was numbed by the nonsense.» Elsker måten låta starter på, gjennom den notoriske mørke, ertende humoren til Pusha T, hvor han bruker det mest provokative bildet på coke-salg: noe som

assosieres med barn, nemlig babyprodukter (talkum-pudder for myke babyrumper før bleia skal på).

Kendrick Lamar – «Swimming Pools»: «Some people like the way it feels, some people wanna kill their sorrow / Some people wanna fit in with the popular, that was my problem.» Jeg tror jeg bare liker måten det sies på, uten at dette er et av de sterkeste rimene, men det er en av mine favorittlåter av Kendrick Lamar, der han får sagt mye om alkohol og drikkekultur på få setninger og på tvers av så mange sosiale klasser, geografi og bakgrunn. Den dobbeltheten med hvordan vi gjemmer oss bak rus, og seff tvertydigheten i det: Han bare setter alvoret der, før en skikkelig *build up* til allsang!

Så må jeg få med Public Enemy - «Harder Than You Think»: «Revolution means change, don't look at me strange / So I can't repeat what other rappers be sayin' / You don't stand for something, you fall for anything / Harder than you think, it's a beautiful thing». Dette er en parafrasering av Alexander Hamilton, gjort kjent av Malcolm X, og det oppsummerer jo de brennsterke linjene til Chuck D, og oppleves som en så effektiv og kraftfull avrunding av verset. Det oppsummerer kort og konsist hele låta, som er en rant om hva rap handler om. Det er blitt et motto og en leveregel jeg har selv: å ta standpunkt, og ikke være en av dem som bare sklir medstrøms og applauderer dem på toppen, men tør å stå for meningene dine – også selv om du står helt alene, i ubehaget. Historien har jo lært oss gang på gang, også i dag, at stor oppslutning om noe, eller normalisering av noe, overhodet ikke må være synonymt med at det er ok eller riktig. Det er jo outsiderperspektivet som har dratt meg til rap. Men også outsidersere kan skape ukultur, og bevege seg bort fra noe som opprinnelig var ideen og essensen i en bevegelse og undertrykke sine egne innafor eget miljø.

Så synes jeg vel det beste er om det er på «godt norsk», og som jeg kan le av og spille uendelig mange ganger. Og en av dem

er låta jeg har spilt på jukeboksen flest ganger på den nå nedlagte puben Choice på Grønland: «Våkna a' meg sjæl / Å hva faen er det der'a / Som skli'r rundt på gulvet med haka på knæra / Skakke bli no problem å ta av de klæra / Ta a med hjem og få ut saken av værd'a.» Hvorfor ler jeg hver gang? Kanskje bare fordi det er så sjukt banalt, men jeg veit at jeg ler fordi det rimer. Og det illustrerer kraften av gode linjer som snakker sammen, og som ville falt helt sammen uten gode enderim.

Inka Rantakallio, postdoktor i musikkvitskap ved Universitet i Helsinki

1. Som ein boss

Å stå på scena med den finske rap-duoen SOFA fekk meg til å føle meg som ein boss kvar gong. Eg har vore turné-DJ-en deira i nesten fem år (eg rappar og syng med også), og vi har opptredd på alle dei store finske popmusikkfestivalane. Songane deira er fulle av skeiv feministisk attitude, men dei handlar også om dei viktigaste tinga i livet, som opplevinga av eigenverdi og nære mellommenneskelege forhold. Dei er veldig kompromisslause i femininiteten sin, noko som er ganske revolusjonært i ein veldig maskulin og mannsdominert sjanger.

2. Morsmålsrappar

Yeboyah, ho er utruleg dyktig og også ein veldig søt person. Som open feminist og skeiv, svart kvinne har ikkje *rap-gamet* alltid behandla ho godt, men ho forvandlar opplevingane sine til kunst og skapar oppløftande songar med ein inspirerende fellesskapspositivitet – for ikkje å snakke om dei skarpe peikefingrane ho rettar mot misogynistar og rasistar i tekstane sine (og elles). Debutalbumet hennar *Perhosefeksi* (2021), finsk for «sommarfugleffekt», er definitivt verdt å gi ein lytt sjølv om

du ikkje forstår finsk! Albumet er nominert til by:Larms *Nordic Music Prize* 2022. Det er produsert av Yrjänä, som er ein av dei dyktigaste unge pop/rap-produsentane i Finland for tida – han driv også som soloartist.

3. *Karakterar, iscenesetting og maskespel*

For meg er det uavgjort mellom den amerikanske undergrunns-rapparen MF DOOM (kvil i fred) og den finske maskerte undergrunnsrapparen Eevil Stöö. Dei har mykje meir til felles enn berre intrikate og vittige rimmønster. Sjølv om alle kjenner deira verkelege namn, så er det ingen som veit korleis dei ser ut eller kven dei er til kvardags. Det respekterer eg. Det er få artistar som har klart å lage så heilstøypte rap-karakterar med eigne små univers, eller som har gitt ut musikk i tre ulike tiår. Eevil Stöö er ein rap-veteran som har vore med i mange forskjellige rap-grupper før si noverande solokarriere. Han vann nyleg den prestisjetunge Teosto-prisen og 15 000 euro. Denne prisen har sjeldan blitt delt ut til rap-album.

4. *Favoritt-rim*

Megan Thee Stallion går *hardt* på «Plan B» (2022). Ho er kjempegod på *freestyles*, som denne låta kan minne om fordi ho har så mykje *attitude* i *delivery*-en sin. For meg så handlar rap grunnleggjande om haldning, *delivery* og korleis du «rir på beaten»; det hjelp ikkje å vere «teknisk» om stilen din er keisam. Megan har *bars*! Låta kom ut rett før «Roe vs. Wade»-kjenninga vart sett til side i USA, noko som berre gjer den meir relevant («Plan B» er den såkalla «angrepilla»). I låta har rapparen fullstendig kontrollen, og har ingen intensjon om å vere *stuck* med ein fyr berre fordi dei låg med kvarandre. Tvert imot, ho gjer akkurat som ho vil – og er faktisk grunnen til at andre damer viser noko som helst slags interesse for fyren!

Popping Plan B's 'cause I ain't planned to be stuck with ya
 Damn, I see you still kick it with them opp bitches
 I'm the only reason that your goofy-ass got bitches (yeah)
(Omsett frå engelsk av Kjell Andreas Oddekalv.)

Kholebeatz (Kristian Hole), rap-produsent, Kristiansand

1. Som ein boss

Det er sjelden vare å kunne skryte av milliard-deals i rap-tekster som faktisk er sanne. Derfor er verset til Jay-Z på DJ Khaled-låten «GOD DID» fra 2022 i en helt egen liga når det kommer til å være sjef. I tillegg er produksjonen fra DJ Khaled, Fridayy, Streetrunner og Tarik Azzouz en mektig affære som underbygger Jay-Z sitt vers, som først og fremst oppsummerer karrieren hans som businessmogul og rapper. Ikke nok med at Jay-Z har klart å holde seg super-relevant siden debutalbumet fra 1996. Han har også fostret superstjerner i leiren sin som selv har blitt milliardærer. Hvor sjef er ikke det? På denne linja sikter han til seg selv, Rihanna, Kanye West og LeBron James: «How many billionaires can come from Hov crib? Huh? I count three, me, Ye and Rih / Bron's a Roc Boy, so four, technically.» Det gikk frysninger gjennom hele kroppen da jeg hørte dette verset, og det er ikke så ofte at et enkelt vers klarer å oppsummere en hel «legacy of greatness». Det ryktes også at Jay-Z spilte inn hele verset på én tagning. Isolert sett er dette sjef i seg selv.

2. Morsmålsrapper

For meg handler rap om å ha en personlighet som er karismatisk eller spennende nok til faktisk å gidde å sette på musikken i en hektisk hverdag. For meg skal rap være som en spennende serie eller film du vil se eller høre mer av. Kamelen er nok den artisten

jeg synes er på toppen av norskspråklig rap for tiden – grunnet dyktige produksjoner, men også et spennende og levd liv, et liv som blir skildret på en troverdig måte i tekstene. Kamelen har opplevd mye, og det merkes på låtene han slipper. Noen har kalt musikken hans «gangster rap», og det er kanskje det mest uironiske vi kommer sjangeren i Norge? For hvor mange må i rettssak for tekstene sine i rap-Norge?

Fra et liv med ADHD, møter med underverdenen og noen år bak murene har Kamelen sett Norge fra et annet perspektiv enn de fleste. Dette gir han kanskje et slags «ess i ermet» når det kommer til rap-sjangeren? Det er disse opplevelsene, kombinert med en selvsikker væremåte i vokal-leveranse og *attitude*, som gjør at jeg tror på Kamelen. Det skinner gjennom i tekstene at mye er hentet fra egne erfaringer. Tekstene isolert sett er ganske ukompliserte og bærer lite preg av avansert lyrikk. Det er lite metaforer og temmelig «rett fram». Men likevel låter det utrolig bra. Og ikke minst troverdig – som er den røde tråden i Kamelens diskografi.

3. Karakterar, iscenesetting og maskespel

Det er få rappere som har klart å skildre et så bredt spekter av «jeget» og det indre følelsesliv som Kanye West har: fra den varme feelingen på debutalbumet *College Dropout*, hvor vi fikk et innblikk i en ung, inspirert mann som sluttet på skolen for å bli produsent og rapper, til *808s & Heartbreak* seinere i karrieren, hvor den kalde sounden og tekstene bærer preg av en mann som nettopp har gått gjennom et brudd og mistet moren. Det er et album hvor mye høres håpløst ut for Ye: «I'm exhausted, barely breathing. Holding on to what I believe in.» Men uansett om Ye er på en high eller low, er det interessant å høre på. Det å være både produsent og artist gjør at tekstene og sounden smelter sammen på en helt unik måte. Det oppleves skreddersydd til hans indre liv og Kanyes eget univers.

Vi finner alt fra de største oppturer på «Touch The Sky» fra *Late Registration* til den aller mørkeste kroken av menneskesinnet på «I Thought About Killing You» fra minialbumet *Ye* – et album hvor tekstene omhandler det å være bipolar, selvmordstanker og misbruk av opioider. Det er klart at mange savner the «old Kanye» med optimistiske, lettbeinte tekster og varme soulsamples, men samtidig lar jeg meg fascinere av en artist som også klarer å skildre det mørkeste av det mørke. Det er så mange lag med Kanye som artist som gjør at han kommer til å stå igjen som en av de største.

4. Favoritt-rim

Nok en gang må jeg returnere til Jay-Z. Linjen hans på Kanye Wests «Diamonds From Sierra Leone Remix» står igjen som det mest minneverdige rimet i rap-historien for min del. Et utrolig enkelt, men effektivt rim som forklarer hele personligheten og karrieren til Jay-Z. Eller er det egentlig teknisk sett et rim? «I'm not a businessman, I'm a business, man», rapper han så breialt på remixen som slår originallåta ned i støvlene. I linjen gjentar han det samme ordet to ganger, men legger trykk på to helt forskjellige steder. Det samme ordet får altså helt forskjellig betydning avhengig av hvor han legger trykket og ikke minst pausene han har lagt inn i linjen. Er det teknisk sett et rim da? «Rim er et litterært virkemiddel som består i gjentakelse av samme språklyd eller lydgruppe etter bestemte regler», skriver Store norske leksikon. Da er linja til Jay-Z kanskje et rim, da? Men en ting er sikkert: Ikke alle rappere kan stå inne for den setningen 100 prosent slik som Mr. Carter gjør. Dette er en linje som må bæres med selvtillit og troverdighet.

Rim mod rim

Om rimet som poetisk element i dansk battle-rap

Niklas Ilsted Smith

Selvom der er gået halvtreds år, siden hiphopkulturen så dagens lys, og rapmusikken har udviklet sig i mange forskellige retninger, er der stadigvæk nogle kerneelementer, som gør, at det er meningsfyldt at tale om rap som en samlet genre. Et af de absolutte kerneelementer er rapmusikernes stærke fokus på rimet. Alle rappere rimer; de gør det med forskellige teknikker, forskellige formål, forskellige virkninger, men de forholder sig alle sammen til rimet, og meget ofte også metatekstuel, som det fx ses i numre som «Rhymes for Dimes» af MF Doom og «Book of Rhymes» af Nas. Hvis man som rapper begyndte at skrive ikke-rimende tekster, ville det virke uhyre eksperimenterende, fordi det ville udfordre et af rappens allermest grundlæggende træk!

Flere forskere har efterhånden arbejdet med rap som musikalsk og litterært fænomen, og en række af disse har beskæftiget sig indgående med rimet. Fælles for de fleste af dem er dog, at de undersøger rimet i rapmusik ud fra et udpræget *formalistisk*

perspektiv. Der er leveret flere interessante bidrag til rimforskningen, som forsøger at indsætte rappernes rimserier i avancerede skemaer eller diskuterer, hvad der egentlig kan kaldes for et rim, men efter min mening har det meste af faglitteraturen kun beskæftiget sig med toppen af isbjerget.¹ Rimet er nemlig meget mere end blot et klangligt fænomen, som kan sættes på formel; i sin yderste konsekvens er rimet et særdeles magtfuldt og betydningsbærende lyrisk materiale, der kan dominere den poetiske struktur i en tekst. Målet med dette kapitel er netop at demonstrere, at rimet besidder enorme poetiske potentialer, og at rapperne er nogle af de bedste i musik- og litteraturhistorien til at indfri og demonstrere dette potentiale, endda med en helt unik rimæstetik.

I forsøget på at vise rimets poetiske kraft i rapmusikken kan man slå ned mange steder. Mit ønske har været at arbejde med rimet, der hvor det bliver brugt i sin allermest radikale og eksperimenterende form, og det ville her være oplagt at se nærmere på rapnumre af rimteknisk dygtige danske rappere som fx Mund de Carlo eller Pede B og i et internationalt perspektiv fx Rakim eller Tech N9ne. Jeg har dog valgt slet ikke at beskæftige mig med den almindelige rapmusik, men i stedet vende blikket mod en hjørnesten i hiphopkulturen, nemlig undergrundsfænomenet *battle-rap*. Hiphopkulturen har altid været kendetegnet ved at være meget konkurrencepræget – hvad enten vi taler DJ'ing, breakdance, grafitti eller rap – og trangen til at vise, man er den bedste, kommer til udtryk i rap i forskellige battle-formater, og jeg vil i dette kapitel fokusere på rimet i det, man normalt kalder for *skrevet battle-rap*.

I skrevet battle-rap får to MC'er mulighed for at udkonkurrere hinanden acapella med en tekst de har forberedt hjemmefra, og dette format er et oplagt sted at undersøge rimet, fordi rimet her kan få fuldstændig frit løb. Dette af flere grunde: Der er

ikke nogen musikalsk baggrund i form af et beat, som rapperne skal forholde sig til, hvilket giver en stor rytmisk frihed og gode muligheder for at konstruere avancerede rimserier. Der tages ikke kommercielle hensyn til om den skrevne tekst og rimene bliver for komplicerede at afkode, da teksten ikke skal udgives og sælges, og da publikum fortrinsvist består af hardcore hip-hop fans, som sætter stor pris på en avanceret tilgang til rimet. Sidst, men ikke mindst, er der et stærkt incitament for at levere på så højt et kunstnerisk niveau som overhovedet muligt, fordi den direkte modtager af teksten er en kollega. Er der ét sted, man gerne vil høste anerkendelse for sine rim, er det fra en anden MC!

I det følgende vil jeg give et kort oprids af den danske rapbattlehistorie for at forklare baggrunden for skabelsen af den første danske battleliga Rap Slam Battles i 2011. Hernæst vil jeg redegøre for Rap Slam-konceptet og forsøge at udfolde det famøse *multirim*, som er særdeles dominerende inden for battlerap og rap-musikken generelt. Herfra er banen kridtet op til at vende øret og øjnene mod de duellerende MC'er i Rap Slam Battles og nærstudere rappernes ekvilibristiske udnyttelse af rimets poetiske potentialer.²

Et kort oprids af dansk rapbattlehistorie

Da hiphopkulturen rullede ind over Danmark i løbet af 1980'erne med Burger King, baggy pants, hård attitude, og hvad der ellers hører til, var freestylebattlerap en del af dna'et i den konkurrenceprægede kultur. I starten foregik battle-rap i mere løse formater i såkaldte *cypfers* (uformelle freestyle-battles, som ofte opstår spontant), men op gennem 90'erne blev battlesene mere systematiserede, og i 1999 fandt Danmarks første officielle freestyle-rapturnering *De 8 bedste* sted. Året efter overtog konkurrencen

MC's Fight Night, som også havde norske og svenske deltagere, bl.a. den svenske rapper Professor P. I begyndelsen var MC's Fight Night et udpræget undergrundsfænomen, men den voksede sig hurtigt større og fik også opmærksomhed uden for hiphopmiljøet. Der er ikke ét svar på, hvorfor freestylertap pludselig begyndte at få folkelig interesse, men en stor del af forklaringen skal nok findes i den massive kommercielle filmsucces *8 Mile* fra 2002 med Eminem i hovedrollen, som skildrer den unge freestylertapper Rabbits liv i et barskt miljø i Detroit i USA.

Alle, der har set *8 Mile*, ved, hvilket magisk nærvær der kan opstå, når to dygtige mc'er stiller sig op på scenen og konkurrerer om, hvem der kan levere de mest hårdtslående, rimede linjer. Flere danske rappere har udtalt, at filmen var den primære grund til, at de selv begyndte at freestyle-rappe, og i årene efter filmens udgivelse fik den danske freestylertap-scene også en enorm opblomstring. Fra midt-00'erne til start-10'erne var MC's Fight Night en kæmpe årlig begivenhed, som blev afholdt i en boksering på et stort venue med tusindvis af tilskuere, og sendt direkte på nationalt tv. Reglerne for konkurrencen var simple: Hver rapper fik 3 x 1 minut til at improvisere rim over et vilkårligt emne og et vilkårligt beat og til at svare tilbage på modstanderens runder. I disse år fandt en masse battles sted på et uhyre højt niveau med en perlerække af punchlines, fx en mindeværdig finale mellem Kejser A og Mikl i 2004, hvor Mikl i sin anden runde erklærer han er gud, hvorefter Kejser A svarer tilbage med det improviserede rim: «Du må fandeme have det trist for / hvis du var gud var 80 procent herinde ateister»³. Flere rappere har brugt Fight Night som et springbræt til et etablere den karriere, de har i dag, som fx Pedé B, Jøden og Per Vers. MC's Fight Night stoppede i 2015, og er siden blevet erstattet af konkurrencen *DM i Freestyle Rap* som opererer på en mindre skala, men stadig med et meget højt rapniveau.

Efter at flere af veteranerne ikke længere deltog i MC's Fight Night, var der behov for nye idéer på den danske undergrunds-hiphopscene, og i 2011 startede battleformatet *Rap Slam Battles* i Århus. I modsætning til freestylrap, hvor kombattanterne skal finde på rim i øjeblikket, dystes der i RSB på skrevne tekster, som rapperne får tid til at forberede. RSB er inspireret af den canadiske battle-liga King of the Dot, som startede i 2008 og har haft internationale stjerner som Drake, Method Man og Raekwon inde over som medværter. Selvom RSB bygger på King of the Dot, udviklede den danske battleliga hurtigt sit eget lokale særpræg med indforståede nationale referencer. Her kan det tilføjes, at der også i Norge opstod en nationalsproget battlescene i cirka samme periode, særligt drevet af rapperen Nils m/Skils⁴, som er udøvende battlerapper og selv har deltaget i King of the Dot og bittet nogen af de bedste amerikanske battlerappere på engelsk.

Regler og koncept for Rap Slam Battles

Hovedmændene bag det danske Rap Slam Battles er Steffen fra urbanbloggen wots.dk og den tidligere freestylrapper Funkmastah, som jeg i øvrigt selv havde fornøjelsen af at duellere mod i en battle under Roskilde Festivals freestylekonkurrence *Roskillz* tilbage i 2008.⁵ RSB beskriver deres battlekoncept således på deres YouTube-kanal:

Rap Slam Battles is a hybrid between poetry slam and freestyle rap battles. (...) The concept is simple: rappers duelling 1 on 1 or 2 on 2, with pre-written rhyme schemes. The standards are higher and the focus is shifted; what rhymes are the most innovative? What techniques are used when constructing rhymes? Etc.⁶

Rap Slam definerer sig selv som en hybrid mellem poetry slam, der er en uakkompagneret performativ fremførelse af lyrik i en konkurrence mod andre, og freestyle-rap, der som nævnt er en lyrisk duel mellem to rappere, der skal udkonkurrere hinanden med improviserede rim over ukendte emner til musik. I Rap Slam Battles kombineres disse to genrer og skaber et koncept, hvor typisk to rappere får et par måneder til at komponere en tekst, som har til formål at være selvophøjende og at ned- og latterliggøre modstanderen. Selve battlen består af tre runder, og for hver runde har rapperne 3 minutter eller mere til at fremføre deres tekst, hvorefter et ekspertpanel bestående af 3–5 dommere kårer en vinder.

Eftersom RSB baserer sig på forberedte tekster, adskiller konceptet sig naturligvis væsentligt fra freestylerrappen, men der er samtidig mange ligheder mellem de to battletyper. I begge former får en rapper tre runder til at vise sine evner foran et publikum og et dommerpanel, og en RSB-rapper skal ikke kun have et godt *pen game*⁷ med kreative rim, han/hun skal også kunne performe sin tekst på en overbevisende måde, der appellerer til publikum, og tilpasse sin optræden til rummet ligesom en freestylerrapper. Derudover indgår der faktisk også af og til freestyleelementer i RSB i form af de såkaldte *rebuttals*, hvor en rapper svarer direkte tilbage på noget, modstanderen lige har sagt. Inden for freestyle er rebuttals noget af det mest virkningsfulde og imponerende, fordi det kan vende en modstanders angreb mod ham/hende selv, og fordi det bliver tydeligt for alle, at rapperen finder på det i nuet. Det er også derfor Kejser A får så stort et bifald fra publikum, da han flipper Mikls linje, om at han er gud, til at publikum i så fald må være ateister.

I RSB-regi er et rebuttal også imponerende, fordi rapperne tager en risiko ved at træde kortvarigt ud af deres forberedte tekst og derved øger de chancen for at miste fokus og *choke*⁸, men da flere af RSB-rapperne også er freestylerrappere, lykkes det

ofte ganske godt. Her kan nævnes et eksempel på en rebuttal fra freestylrapperen Elbanovic – som har vundet både MC's Fight Night og DM i freestylrap – i en battle mod Spasmager, som tidligere har været i semifinalen ved MC's Fight Night, hvor han tabte til netop Elbanovic. I battlens tredje runde laver Spasmager et *scheme*⁹, hvor han harcelerer over, at andre rappere (herunder Elbanovic) ofte kalder ham fed og doven, og han begynder at lave mavebøjninger mens han rapper for at modbevise dette. Spasmager erklærer, at at han har løbet et halvmarathon, og til sidst forsikrer han publikum om, at salat er hans livret, hvorefter han tager en bid af et ægte salathoved og spytter det i hovedet på Elbanovic! Elbanovic har naturligvis ikke kunne forudsige dette scheme, men han griber nuet og indleder sin tredje runde med følgende improviserede rebuttal: «Hvad så MC gimmick rapper, game boy, salathoved, det bliver jeg ikke ked af / du har gennemført et halvmarathon, var det en bakke, kunne man trille nedad?»¹⁰ Her får Elbanovic nærmest flippet hele Spasmagers tredje runde ved at stille spørgsmålstejn ved hans ambitioner om at motionere med et simpelt improviseret twist.

Rimet som essentielt element i Rap Slam Battles

I Rap Slam Battles har dommerpanelet stor bedømmelsesfrihed; for nogen vil rebuttal-linjer vægte højt, for andre vil de ikke. På trods af dommernes frihed, som kan minde om en litteratur- eller musikanmelders arbejde, er der naturligvis nogle gennemgående vurderingskriterier i RSB, omend de kan være udtalte. Elementer som publikumstække, rytmisk opbygning, stemmeføring, punchlines, ordspil, kropssprog, forståelighed, aggression, personlighed og nytænkning er alle væsentlige faktorer, som kan afgøre

en battle, og i min analyse af RSB vil jeg automatisk komme ind på disse elementer gennem mit primære interesseområde, som selvfølgelig er rimet. Rimet er det altoverskyggende poetiske materiale i battlerap, og som det fremgår af RSB's egen definition lægges der stor vægt på, hvor kreative rapperne er i deres arbejde med rimet, og hvilke teknikker de gør brug af, hvilket gør det til et oplagt fænomen at nærstudere for at blive klogere på rimets poetiske kraft.

Rimet som fænomen befinder sig i et krydsfelt mellem mundtlighed og skriftlighed og litteratur og musik, og noget lignende gør sig også gældende for både Rap Slam Battles og rapgenren generelt. Selvom rap er et mundtligt og musikalsk fænomen, gør RSB-rapperne ofte brug af metabegreber som «tekst», «lyrik», «linjer», «vers» og «rimskemaer», hvilket klart markerer et tilhørsforhold til den skriftlige tradition. Blandt rap-forskere diskuteres det ofte, hvor meget henholdsvis rappers tekster og selve beatsene skal fylde i analysen af rap, og dette forhold er også nødvendigt at adressere i arbejdet med RSB, som er et acapella-fænomen. I bogen *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap* anlægger forfatteren Alexs Pate et tekstligt fokus i sin forståelse af rap:

In this book, I claim that the poetry of rap constitutes a whole, and that the music, or the beat of rap, is an addition to that whole (...) More to the point, I argue that *when it comes to rap, the words are more important than the music*. And to further complicate this challenge, I am also suggesting that, in order to deal with the literary achievements of a given rap/poem, we must dismiss the actual sound of the poet's voice.¹¹

Selvom jeg ikke finder det strengt nødvendigt at hierarkisere forholdet mellem tekst og musik, er jeg enig i, at teksten er mere fundamental end musikken i rap. Rap Slam Battles er et godt

eksempel på, at man godt kan kalde noget rap, selvom instrumental musikken er fraværende, og omvendt ville det ikke give mening at kalde et hiphopbeat uden vokal for rap. Når dette er sagt, er jeg samtidig skeptisk over for Pates tanker om at isolere rapteksten fra rapperens stemme, fordi det lige præcis er her, at rap adskiller sig fra den klassiske poesi. I den skriftlige poesi er det ikke afgørende, om digteren selv læser sit værk op for at få den fulde kunstneriske oplevelse. Inden for rap er selve rapperens stemme tværtimod fuldstændig afgørende; stemmens klangfarve, måden at udtale ord og vokallyde på og de tonale forløb er lige så kendetegnende for en rapper, som selve teksten er. Hvis man fx skulle beskrive de kunstneriske kvaliteter ved den danske rapper L.O.C., ville det være utilstrækkeligt kun at forholde sig til hans tekster og forbigå hans karakteristiske stemme, og måden hvorpå den bidrager til at skabe betydning, også i teksten. Og RSB-formatet viser med al tydelighed, at man kan have et nok så stærkt pen game, men hvis stemmen og leveringen ikke følger med, er man ikke nødvendigvis en dygtig rapper.

Uanset om man mest opfatter rap som et litterært eller musikalsk fænomen, opstår der nogle problemer, når et mundtligt udtryk skal overføres fra øret til øjet, som det er nødvendigt at gøre i Rap Slam Battles. Det fungerer ikke at skandere rappernes vers, og mine versnedskrivninger skal heller ikke ses som musikalske transkriptioner, men som et forsøg på at gengive rappernes rytmiske pauser og rimenes betydning for rytmen så godt som muligt. Herudover kan nedskrivningerne heller ikke rumme rappernes *kropslige* udtryk, deres gestikulationer og attitude, som er en helt afgørende del af en rappers persona. Sagt på en anden måde er skriften i dette kapitel ikke i stand til at favne alle de kunstneriske udtryk, som er på spil i en battle, og jeg anbefaler, at man ser battle-videoerne på YouTube undervejs for at få så meget som muligt med (henvisninger findes i noterne).

Det er næppe nogen overraskelse, at nærmest alle rim i Rap Slam Battles tilhører en meget bestemt type af raprim, nemlig *battlerim*¹². Battlerim, som i en bred forstand kan inkludere både at ophøje sig selv og nedgøre andre, er en fundamental del af rapkulturen og findes også i overflod i den almindelige rapmusik. Det er fuldstændig normalt for en rapper, at hævde at han/hun er den bedste, og derved kan der hurtigt opstår fejder eller såkaldte *beefs* mellem rivaliserende rappere, som det fx er sket mellem 2Pac og Notorious B.I.G., Jay-Z og Nas eller i en dansk kontekst Niarn og Søren Strøm. Flere *beefs* resulterer i deciderede diss-tracks, som når Niarn og Søren Strøm sviner hinanden til, henholdsvis på numrene «Ære og skam» og «Stikkervin», og selvom RSB er et acapella-fænomen har formatet mange ligheder med diss-track-genren. Når jeg i dette kapitel udelukkende koncentrerer mig om battlerim, går jeg naturligvis glip af muligheden for at undersøge, hvordan raprim fungerer i andre sammenhænge (fx i rapnumre om kærlighed, politik, eksistentielle emner osv.), men skulle man vælge kun at beskæftige sig med én type rim i rap, er det umuligt at komme uden om battlerimene, da battleelementet er så kendetegnende for hele rap- og hiphopkulturen og adskiller den fra andre litterære og musikalske udtryk.¹³

Battlerim kan antage mange former, og i RSB vil det vise sig, at mange af rimene har en udtalt *humoristisk* effekt (jeg skal senere komme ind på, hvorfor rimet i sig selv har et humoristisk potentiale). De humoristiske rim i Rap Slam findes i mange afskygninger; de kan være parodisk mobbende, uskyldigt drillende, selvironiske, ordspillende og -fordrejende, stand-upkomikagtige, aggressive, morbide, kropsligt-voldelige og sorthumoristiske. Humoren bruges af alle rappere meget bevidst, og ofte sår de selv tvivl om afkodningen af den, fx ved at levere en uskyldig joke i et truende kropssprog, eller udsige groteske ting med et smil – sådan at publikum ikke ved, om de skal grine eller forfærdes. I RSB spiller rapperne generelt

et helt bevidst spil med skellet mellem virkelighed og fiktion – er alt hvad der siges for sjov, er de uvenner efter battlen? – og dette specielle forhold vil jeg også komme ind på undervejs.

Til sidst er det vigtigt at nævne, at der hos rapperne eksisterer en stærk metabevidsthed omkring netop det humoristiske element. Blandt andet opererer nogle rappere med frasen ‘bars over jokes’; et mantra, som betyder, at det er vigtigere at lave hårdtslående, aggressive linjer end platte, humoristiske schemes. Generelt er rapperne meget bevidste om deres æstetiske strategier, om deres ‘poetik’ så at sige, og for at understøtte de følgende battle-analyser har jeg interviewet to rapslammere, Daniel og Elbanovic, hvis tanker om særligt rimet og skriveprocesser skal vise sig værdifulde. Rimet og skriveprocessen er særligt interessant hos RSB, fordi næsten alle rappere arbejder med det teknisk krævende multirim, som vi skal se på nu.

Multirimet

Et afgørende fællestræk i RSB-rappernes omgang med rimet er det i hiphopkredse famøse ‘dobbeltrim’, ‘flerstavelserim’ eller *multirim*, som jeg har valgt at kalde det her, da det er den betegnelse, rapperne oftest selv bruger. Der eksisterer ikke nogen fast definition af, hvad et multirim er, men det handler i hovedsagen om, at et rimsæt klinger på to eller flere vokallyde, og derved også over flere stavelser¹⁴. Lad os indledningsvist se på en rimserie fra en af de teknisk dygtigste rimere i RSB, Callas, og isolere hans rimord for at forstå teknikken:

*Skodprogrammer : småskavanker : knoldesparker : sommerafjerner :
morfars traktor : jobkontakter : kompetencer : sponsorater : Ronny
Garner. (Fresco vs. Callas)¹⁵*

For folk, der ikke er indviet i rapgenren, vil ovenstående rimserie nok forekomme sær, og nogle ville måske ligefrem tale om 'dårlige rim', men her må man forstå æstetikken. Et af de helt afgørende karaktertræk ved multirimet er, at det udelukkende baserer sig på lyden og ikke forholder sig til skrift. Som rapperen Daniel bemærker, «Rim giver for mig ingen mening at læse»¹⁶ og eftersom RSB er et mundtligt fænomen, giver det da heller ingen mening at tilstræbe en skriftlig, (orto)grafisk lighed mellem rimordene. Hvis man derimod lytter til det mangeleddede rimsæt, vil man opleve en særlig form for velklang. Denne velklang opstår, fordi der eksisterer en vokalisk overensstemmelse i rimsættets henholdsvis hovedtryks- og bitryksbærende stavelser – der dannes assonans på vokallydene [ʌ] og [ɑ] – og fordi der er vokalisk lighed [ɐ] i rimsættets sidste trykssvage stavelse (om den sidste stavelse faktisk kan tælle som et rim, vender jeg tilbage til). Callas' rimserie er et typisk eksempel på, hvordan multirimet klinger over flere stavelser, og et klart bevis på, at han tænker i klang og ikke skrift, er, at han ignorerer skriftens leksikalske afgrænsning, når han rimer *sommeraftner* : *morfars traktor*. Denne rimteknik, hvor man rimer på tværs af ordgrænser, kaldes i øvrigt for et mosaisk rim.

Går man nu dybere teknisk ind i multirimet, kan man sige, at det placerer sig et sted mellem de mere klassiske rimtyper *assonans* og *stavelsesrim*, hvor sidstnævnte er det, de fleste forbinder med et 'rigtigt rim', og som typisk optræder for enden af en verslinje i digte og sange. Nedenfor er en let parafrase af, hvad man normalt forstår ved de to rimtyper, hvilket skal vise sig nødvendigt i forståelsen af multirimet:

Stavelsesrimet

Et stavelsesrim er et rim, som baserer sig på en lydlig forskel mellem et rimsæts forlyde og en lydlig overensstemmelse mellem

et rimsæts trykstærke vokaler plus den eventuelt efterfølgende lyd. Som eksempel kan man tage rimet *tænde* : *kende*. Her er forlydene forskellige – [t] og [k] – mens den betonedede vokallyd [ɛ] og den efterfølgende lyd [nə] er den samme.

Assonansen

En assonans er et rim, som baserer sig på en lydlig overensstemmelse mellem et rimsæts vokaler og en lydlig forskel mellem de efterfølgende lyde, og en eventuel forskel mellem de foregående lyde. Eksempler på dette er *ål* : *åben*, hvor [ɔ] som vokallyd er fælles for rimsættet, mens udlydene [l] og [bən] er forskellige, og *sol* : *pose*, hvor vokallyden [o] er fælles, men både forlyd og udlyd er forskellige. Hvis det kun er vokalens foregående lyde, som er forskellige, er der tale om et stavelserim, som fx *sol* : *stol*.

Med ovenstående definitioner in mente må man sige, at multirimet tenderer mest mod assonansen. Der eksisterer multirim, som stavelserimer over flere stavelser, fx *lokke due* : *kokke hue*, *frostklar* : *kostbar*, men disse rim er forholdsvis sjældne, selv hvis man rimer på tværs af ordgrænser, og derfor bliver konceptet, at man oftest blot rimer på to eller flere vokallyde og skaber en slags multiassonans. Selvom rapperne oftest gør brug af multiassonanser, er det dog ikke uden betydning, hvilke konsonantlyde der følger efter vokallyden, da rapperne ofte tilstræber, at udlydskonsonanter har en vis lighed med hinanden i måden, de artikuleres på. Fx vil en rapper være mere tilbøjelig til at rime 'tip' på 'kig', hvor konsonanterne i udlyd [b] og [g] begge hører under gruppen lukkelyde, end at rime 'tip' på 'lim', hvor [m] er en nasallyd og ligger fjernt fra lukkelyden [b]. Konsonantlighed er dog ikke det afgørende kriterie, når man multirimer; her er overensstemmelsen mellem vokallydene meget vigtigere¹⁷, særligt

når det drejer sig om lange serier af multirime, som man tit ser i RSB. Det er således svært endeligt at sige, om rimet *lokkehue* : *kokkehue* er et bedre multirime end *skodprogrammer* : *jobkontakter*, men man kan konkludere, at multirimet kan stavelserime, men det må som minimum assonere, som man ser det i Callas' rim, hvor 'skod' [sg^hð] assonerer med 'job' [dj^hb] og 'gram' [gr^am] med 'tak' [t^ag].

En anden ting, der er interessant ved rimet *skodprogrammer* : *jobkontakter*, er, at det er et kvindeligt rim, dvs. et rim med en tryksvag sidste stavelse, og her varierer rappernes rimteknik igen fra det gængse stavelserime. I et traditionelt stavelserime er trykssvage stavelser identiske i udlyd, fx i rimet *stjerne* : *jerne*, hvor [n^o] er identisk, men dette er langt fra altid tilfældet i Rap Slam. I rimet *skodprogrammer* : *jobkontakter* kan den sidste stavelse i sig selv siges at skabe et rim, idet -mer ([m^e]) rimer på -der ([d^e]), og denne teknik er vigtig at forstå, fordi det udvider rappernes rimende rum. I modsætning til den klassiske skriftlige, rimede poesi er det inden for rapmusikken helt legat at rime 'stjerne' på 'perle' og 'fakler' på 'takter'.¹⁸

Som det nok er fremgået, baserer multirimet sig ikke på en traditionel, konservativ og konsekvent rimstrategi med regelbundne overensstemmelser, og sidste vigtige ting at nævne er, at vokallydene i et multirime ikke nødvendigvis behøver at stemme hundrede procent overens, så længe de er placeret forholdsvis tæt på hinanden i munden. Dette sker for så vidt også i den litterære øjerimsprægede tradition, hvor 'himmel' kan rime på 'vrimmel' – de trykstærke vokallyde [e] og [ɛ] er ikke identiske, men de er begge fortunevokaler – og samme princip gør sig gældende i Rap Slam. En lignende frihed ses også i forbindelse med tryk, idet Callas' rimord 'kompetencer' og 'sponsorater' har hovedtryk på tredje stavelse modsat resten af rimordene, der har hovedtryk på første; denne inkonsekvens kommer Callas ud over ved en speciel

rytmisk levering (se evt. videoklip). Hvor grænsen helt præcist går for, hvor meget man må bøje ordenes udtale og trykforhold, og hvor tæt vokallyde skal være på hinanden, før de rimer, er svært at sige; jo mere man ændrer på sprogets naturlighed, jo større chancer er der i hvert fald for, at rimene bliver anset som dårlige og fortænkte. Uanset hvad må den helt store pointe være, at man ikke kan nøjes med at kalde multirimet eller dobbeltrimet for «rim hvor den lydlige overensstemmelse strækker sig over flere trykstærke stavelser i træk», som den danske forsker Holger Juul har defineret det¹⁹, men at multirimet følger nogle komplekse og meget bøjelige 'regler'.²⁰

Multirimet er altså lidt af et kompliceret begreb, men rapslammene kan naturligvis ikke tilskrives æren for at introducere denne specielle rimtype til Danmark. Især inden for de seneste 15–20 år har multirimet været den herskende rimteknik for danske rappere, og internationalt set brød det igennem med den amerikanske rapper Rakim i 1987. Men det var heller ikke Rakim, der opfandt multirimet, det har i hvert fald eksisteret i litteraturen siden den engelske digter Samuel Butlers komiske værk *Hudibras* fra det 17. århundrede. Canadieren Baba Brinkman gør i en forelæsning rede for multirimets historie og henviser her til *Hudibras*, og pointerer, at multirimet pudsigt nok har været forbundet med noget komisk lige siden Butlers værk:

Hudibrastic signified both the multi-syllable pattern and the absurdest comedy context and all poets from then on seemed to never divest these two different aspects of hudibrastic rhymes.²¹

Det er tankevækkende, hvordan multirimets væsen her ikke forstås gennem dets iboende karaktertræk, men helt åbenlyst fortolkes ud fra en litterær tradition, der angiver, at det altid må optræde i komiske sammenhænge. På sin vis viderefører

rapperne denne stereotype forestilling om rimet i Rap Slam Battles, men de er lige så meget med til at befri rimet, fordi humoren som nævnt konstant er til debat, og fordi langt fra alle rim i RSB er komiske; det er blot en dominerende tendens. I denne forbindelse er det også vigtigt at understrege, at multirimet i hiphopkulturen i udgangspunktet ikke har nogle komiske konnotationer overhovedet, multirimet har blot et stort potentiale til at skabe humoristiske scenarier; hvorfor skal jeg vende tilbage til senere.

Man kan nu spørge, hvorfor man overhovedet multirimer. At multirime er først og fremmest et tegn på teknisk snilde og udsender en vis 'blæreværdi', og jo mere man kan rime på det samme, desto mere imponerende er det. Eksempelvis formår Daniel at rime ca. 36 gange på de samme to vokallyde i en battle mod Johnni Gade²², og denne overdrevne rimæstetik var især dominerende i RSB's første leveår. Det er selvsagt imponerende at multirime så mange gange i træk på det samme, og man ser også, at rappere angriber deres modstandere, hvis de ikke anvender multirimet – her eksemplificeret ved en rimserie fra Callas:

Homie, Mr. enstavelsesrim, hva så der hvordan går det? (...) Jeg er ved at gylpe i munden hvordan kan man rime så skidt / du får ikke fede rim bare fordi du har fået forfatteren bag Peter Pedal til at give dig konstruktiv kritik / så homie på vegne af dansk rap kan jeg lige helt kvit og frit/ stikke dig et par flade for at bringe spillet i miskredit / når du bruger nøjagtig samme rimteknik / som Joey Moe når han skal skrive et discohith (Fresco vs. Callas)²³

Når standarden er, at man skal rime så mange gange på de samme to vokallyde, sætter det selvfølgelig nogle sproglige begrænsninger, og dette peger på et centralt kunstnerisk dilemma ved multirimet og rimet generelt: er det et skabende eller begrænsende

poetisk materiale? Når Callas fx vælger to bestemte vokallyde som det dominerende lydlige omdrejningspunkt, opsætter han restriktioner for sig selv og tekstens udfoldelsesmuligheder, hvilket kan give anledning til at stille sig kritisk over for rimet som poetisk materiale. Her kan man indskyde, at de store engelske digtere William Blake og John Milton allerede for flere århundreder siden hæftede sig ved rimets begrænsende natur og hørte det som «the clanking of prison chains».²⁴ Men lige så vel som man kan argumentere for, at rimet er en hult raslende fængselskæde, en «pointless tinkling»²⁵, kan man argumentere for, at det i positiv forstand 'tvinger' rapperen/digteren til at forme sin poesi på en ny måde, der ville være utænkkelig, hvis ikke rimet havde gjort opmærksom på det. Dette skal vi se masser af eksempler på i RSB.

Rapperen Elbanovic er særligt bevidst om både rimets potentialer og mulige skyggesider, og mener, at der ligger en spændende og vigtig udfordring i ikke at lade rimet forfladige ens ideer og koncepter – som han proklamerer i en battle mod Johnni Gade: «I bør få det banket ind / i hovedet til I skal sys med tretten sting / at man aldrig bør prioritere rim over sammenhæng»²⁶. Ifølge Elbanovic imponerer den gode rapslammer for alvor, når han/hun får velklang og gode koncepter til at gå op i en højere enhed:

Rimet er blår, og dobbeltrimet går ud på at vise, hvor svært man kan gøre det for sig selv og stadigvæk sige noget meningsfuldt. Det er ligesom at tage 10 kilos-dragt på til styrketræning, eller sige: «Drenge, jeg spiller bare med venstrefod i dag».²⁷

Rimet som poetisk motor

Med Rap Slam-konceptet og multirimet introduceret er vi nu klar til at tage et grundigere kig på rimene i Rap Slam Battles. Vi begynder i en battle mellem den aldrende, venligt stemte PTA og den unge, mere aggressive Janus Forssling, hvor PTA siger:

Så jeg begyndte at lave noget research på ham her Janus Forssling
 / som lukker så meget lort ud at min research blev til anusforsk-
 ning / så nu synes jeg faktisk for en gangs skyld det virker legalt
 / at man kan entrere sin modstander rektalt / så jeg kravlede op
 i hans skidefisse / og kiggede rundt og det var lige før jeg blev
 kvalt / fordi derrundt der svømmer / alt det en ung mand går og
 drømmer / om når han så gerne vil være ordentlig psyko / men
 han er i virkeligheden bare sådan en pæn og ordentlig fynbo / der
 så gerne vil stå at skrige «min pik er hård, min pik er hård» / i
 Kongerne af Svendborg / men i virkeligheden bare er lille og nuttet
 ligesom ewokerne på Endor / men jeg kiggede videre blandt alle
 de fækaler og ekskrementer / jeg var ekstra spændt og / håbede
 på at finde noget der var party time excellent og / kunne minde
 om et nyt stadie af rap / men jeg fandt bare alle dine forsinkede
 afleveringer / gymnasiecrap / for ser du Janus jeg fandt ikke en
 skid og blev nødt til at kravle ud igen og / hov, kan det passe jeg
 finder / en hel masse genbrugte Dizaster-linjer / spyttet af en ung
 kneijt på sytten / med en bygningsfejl i bøtten / der tror han er
 Tyler Durden / og ej hvor sødt men / det bliver nok svært / men vi
 skal nok få dig oplært / det går sådan her / den første regel i Rap
 Slam: Man snakker ikke om Rap Slam / Den næste regel i Rap
 Slam: Man kalder ikke Geeza Gs cap grim²⁸

I RSB er der noget imponerende over at rime på sin modstanders navn, og derfor er sekvensens første multirim *Janus Forssling* :

*anuforskning*²⁹ interessant i sig selv. Det særligt opfindsomme multirime er lokkende, man vil gerne kunne konstruere nogle linjer ud fra det, og forsøger vi nu at forestille os PTAs skrivningsproces, handler det om at forbinde to fremmede størrelser. Man kan sige, at PTA er tvunget til at finde en forbindelse mellem betydningerne 'sin modstander' og 'rektal undersøgelse', og det leder ham hen til at forskyde talemåden/metaforen 'at lukke lort ud' til at betyde på det bogstavelige niveau. Rimet generer altså et andet poetisk arbejde, og den sproglige forskydning køres så langt ud, at PTA fortæller om, hvordan han udforsker Janus' tarmsystem, sådan at rimet pludselig overtager konceptet fuldstændig og bliver den primære poetiske motor. Det gør ikke sekvensen mindre morsom, at PTA underbygger rimets digterier ved først at gestikulere, at han entrerer Janus rektalt med sin arm og derefter lægger hænderne stramt om sit eget halstørklæde, som om han faktisk har stukket sit hoved op i i Janus' anus!

At rimet får lov at styre begivenhederne ses også tydeligt i den sidste del af PTA's rimsekvens, hvor multirimet på diftongen [uj] og vokallyden [ø], *knejt på sytten : bygningsfejl i botten* tilsyneladende skaber konceptet om, at Janus tror, han er 'Tyler Durden'. Her rimes tværsprogligt, idet lydene [uj] og [ø] findes tilnærmelsesvist på engelsk, og PTA leger videre i de nye rum, rimet har udfoldet, og ender med en humoristisk udgave af Brad Pitts berømte replik i filmen *Fight Club*. Det er i øvrigt et typisk træk ved battlerap, at der refereres ud til andre mere eller mindre indforståede kulturfænomener, som man skal være indviet i for at forstå pointen.

Der er masser af humor i PTAs rimserie, og rimet fungerer tilsyneladende som primus motor på mange linjer. Andre oplagte nedslagspunkter er linjen om, at Janus «gerne vil være ordentlig psyko / men han er i virkeligheden bare sådan en pæn og ordentlig fynbo». Her spiller PTA på ordet 'ordentlig's dobbeltbetydning,

idet han først bruger ordet som adverbium i betydningen 'i tilstrækkelig grad' og bagefter som adjektiv i betydningen 'pæn og respektabel'. Selve rimet *fynbo* : *psyko* indkapsler på elegant vis et oxymoron, fordi det udpensler paradokset i, at Janus er hård i sin attitude, selvom han i kraft af sit fynske tilhørsforhold må være sød og tilforladelig. I øvrigt får Janus senere svaret tilbage på denne linje, når han hævder, at det er paradoksalt, at PTA går efter sejren med det navn, han har: «Det er ikke et tilfælde at PTA / rimer på nederlag».³⁰ Her rimer Forssling tilbage på PTAs navn, og konkluderer, at fordi hans navn rimer på at tabe, må han nødvendigvis også være en taber. Det er selvfølgelig absurd at hævde, at fordi der er en tilfældig lydlighed mellem to adskilte koncepter – her 'at tabe' og 'rappernavn' – er der også en indholdsmæssig lighed. Men rimet kan ophæve logikken, som digteren J.S. Schütze har sagt det: «Rhyme can in fact, create new meaning in that it convinces us of the natural affinity of two entirely different ideas».³¹ Helt overordnet har vi som mennesker faktisk en indbygget tendens til at tillægge rimende udsagn en høj sandhedsværdi, hvilket bl.a. er blevet undersøgt af de amerikanske forskere Matthew McGlone og Jessica Tofighbakhsh.³² Denne mekanisme kan bruges som et kraftfuldt retorisk virkemiddel, hvilket rapperne udnytter til fulde.

Sammenligningens kunst

Efter *fynbo*-linjerne bedyrer PTA, at Janus gerne vil skringe «min pik er hård, min pik er hård» / i «Kongerne af Svendborg»³³ i tråd med konceptet om, at den unge rapper ønsker at fremstå macho, og derpå leveres punchlinen «men i virkeligheden bare er lille og nuttet ligesom ewokerne på Endor». Disse linjer er rim-mæssigt interessante, fordi PTA i multirimet *Svendborg* : *Endor*³⁴

forbinder to fremmede størrelser; en fynsk by kobles med de bjørnelignende væsener, der bor på en måne i Star Wars-universet. PTA laver med andre ord en sammenligning, og generelt set er rimet ideelt til at lave disse morsomme sammenligninger i kraft af dets forbindende natur. Man kan faktisk hævde, at fordi rimet evner at knytte fremmede koncepter sammen i uforudsigelige forbindelser, har det et iboende *komisk* potentiale, da der er noget lattervækkende ved det unormale og det uforventede, hvilket Aristoteles allerede pegede på i antikken. Også denne mekanisme udnytter rapperne også til fulde.

Sammenligningslinjer fylder utrolig meget i RSB, fordi de kan skabe mening i en stærkt multirimende tekst, og af og til vil man støde på søgte og fortænkte linjer, hvilket man på rapsprog kalder for et *reach*. I en battle mellem Norup og Hakke anklager Norup netop sin modstander for at *reache* ved at have brugt for mange sammenligninger i sine tidligere battles:

I din næste runde vil du sikkert sige at du er en drabsskytte / med
en jagtbøsse / og en skarp økse / og at jeg bliver bundet lige så
nemt som en ramlösa / hvad så MC sammenligning / når alle dine
linjer er bygget efter samme ligning / gør det hele dit shit bliver
sammenligneligt³⁵

Norup parodierer her Hakke ved selv at lave en serie af multirim med udgangspunkt i vokallydene [ɑ] og [ø], som helt bevidst skal virke søgte og fortænkte, særligt udtrykt gennem det sidste rim *skarp økse: ramlösa*. Drikkevaremærket 'Ramlösa' passer ikke ind i det voldsprægede univers, og parodien fra Norups side består i at han insisterer på at medtage ordet, fordi det rimer, men at han er nødt til at bruge en forceret ordspillende sammenligning for, at det kan passe ind. I konstruktionen «blive bundet lige så nemt som en ramlösa», spilles der på dobbeltbetydningen af

ordet «bundet», som kan betyde at have drukket noget meget hurtigt, men også kan betyde at have bagbundet nogen, hvilket skaber forbindelsen mellem danskvand og det voldelige univers. Pointen er, at det kan være farligt at forelske sig i nogle lydlige velklingende sekvenser, hvis ikke indholdet kan følge med, som rapperen Elbanovic også var inde på tidligere.

I andre battles gør nogle rappere en decideret dyd ud af lave såkaldte 'bad bars', hvor sammenligningerne bliver grotesk dårlige for at opnå en komisk effekt. Et af de sjovere eksempler er fra en battle fra den nyere battleliga Råtkøbenhavn mellem Balthasar og Lillebror, hvor Balthasar med kort varsel har skullet være stand-in for rapperen Marcus Beck, som har aflyst. Balthasar lader her som om han faktisk *er* Marcus Beck, og kalder sig 'Beckthasar' og parodierer Becks stemmeføring og flow og leverer helt bevidst den ene groteske dårlige sammenligningslinje efter den anden, fx «Så kan du komme her i dag og disse mig med min højde' / men man skulle tror du underviste folk i at bygge ting ud af træ for det du laver, det er sløjde»³⁶ (her spilles på dobbeltbetydningen af ordet 'sløjde', som både kan betyde 'dårligt' og 'arbejde med træ').

I sidste ende er det en smagssag, hvornår et sammenlignende rim virker fortænkt, og hvornår det er kreativt og opfindsomt, men de følgende eksempler på sammenligningslinjer kan forhåbentlig vise, hvordan man kan møde kreative, morsomme linjer, udsprunget af rimets vittige potentiale. Lad os først se på en battle mellem Eco og Loke Deph, hvor Eco adskillige gange formår at rime på [u] og [ʊ] med absolut udlyd [v]:

(...) selvom jeg aldrig fatter pointerne i de tracks du udarbejder / så havde de alle linjer om at kvinderne leger med dine kugler til de er fedtede som kuglelejer / at de flyver ned for at give dig en hjælpende hånd som var de på ulandsrejser / og sidst vi to var på Basement og drak os fulde i bajere / så betroede Loke mig at han ville tage

en pause fra sildene fordi de var begyndt at te sig som sultne hajer / men prøv at se den lurendrejer / en mand som altid går med cap for at undgå at hans lus de segner / og en mand med tænder der minder mig om Rudolph Steiner / for hvaffor noget alternativt pis er det nu de leger? / du på dybt vand som en scoobadiver / for det pis svarer til at et barn fra Afrikas Horn siger: «fuck det her shit, jeg sultestrejker»³⁷

Eco har en mere udfordrende rimæstetik end vi fx så hos PTA, og fordi Eco forpligter sig så meget på multirimet, må han lægge sig fast på de ord, der rimer, og skabe betydning rundt om disse, hvilket danner grobund for en masse sammenligninger. I de første linjer citerer Eco fiktivt sin modstander for at skrive tekster om, at damerne leger med hans testikler med ordspil på ordene 'kugler' og 'leger/lejer'. Hernæst ser vi ligesom hos PTA, at en talemåde/metafor forskydes til at betyde på sit bogstavelige plan, når pigerne giver Loke 'en hjælpende hånd' i hans bukser. Derefter træder Eco ud af Lokes tekstunivers og ironiserer over hans sexappeal, og i resten af runden er det helt tydeligt, hvordan multirimet genererer en række sammenlignende koncepter, hvoraf det sjoveste nok må være den billedskabende Rudolph Steiner-spøg.

Det, vi ser ske hos Eco, er, at multirimet fører ham ud i mange afkroge af betydninger og gør det muligt for ham at skabe en række forskellige skæmtsomme sammenligninger. Men i RSB findes der også eksempler på vittige sammenligningslinjer, som teknisk set kun består af ét sammenligningskoncept, men som gennem multirimet kan køres så langt ud, at det virker absurd-komisk. De er typisk skåret over skabelonen, 'du er så xx, at yy', fx med set-ups som 'du har så lidt hår på hovedet, at ...', 'du er så lille, at ...', schemes, som man ofte ser rapperen Fresco levere. Et sted, hvor komikken dog virkelig bliver absurd, er i en battle

mellem Daniel og Vigsø. Her anklager Daniel Vigsø for at have lagt an på ham og udvikler en syret historie om, hvad der ville være større chance for, han gjorde, end at være sammen med hende:

(...) frem for at være sammen med hende / ville der være større chance for at jeg tog en chartertur / sammen med et kor / hvor vi sammen vil synge sange om at satans tankekraft er stor / mens vi på en båd på vej mod vaticanet prøver at brænde deres stamkontorer / og at når vi kommer frem ikke vil angre at flammerne brænder og gror / fordi vi straks vandrer videre og starter barnemord / efterfulgt af at slå os selv ihjel ved at drikke en hjemmebrændt farlig mikstur / og stadigvæk bliver modtaget med åbne arme ved himmelens paradisport (...) ³⁸

Daniel sætter i ovenstående rimsekvens en simpel sammenligning op, nemlig 'du er så utiltrækkende, at jeg hellere ville ...'. Men i stedet for at opbygge en række enkeltstående koncepter over denne skabelon, lader han multirimet på vokallyden [a] og en vekslen mellem de to bagtunge vokaler [o] og [u] udvikle en fuldstændig absurd og vittigt-fabulerende digression af hyperbolsk længde – der endda fortsætter efter det udvalgte citat! Ved at give rimet mere eller mindre frie tøjler og gøre det til poetisk generator, sådan at det er ordenes klang, der dominerer teksten, lader Daniel teksten blive irrationel eller *ufornuftig*. Ufornuftig forstået sådan, at det er sanserne, ordenes musikalitet, der betyder, på bekostning af fornuftsprægede gennemtænkte koncepter, og denne overgivelse til irrationel lydlig overensstemmelse er i sig selv morsom, fordi teksten bliver absurd, positivt forstået. Man kan sige, at ligesom rimet har et komisk potentiale, fordi det evner at knytte fremmede koncepter sammen, har rimet også en iboende vittighed, fordi det kan lade ordenes klang dominere betydningen i så høj grad, at en tekst så at sige mister forstanden.

Dette forhold kan selvfølgelig også opfattes negativt, bare spørg Ludvig Holberg, der i «Afskaf rim i digtekunsten» harcelerede over rimets ufornuft, og mente, at «de ligne heller Papegoi-Snak end fornuftige Menneskers Tale». ³⁹ I denne kontekst opfattes rimets ufornuft dog udelukkende positivt, og det er værd at understrege, at Daniel hjælper sine vanvittige rim godt på vej ved at fremsige rimserien i et yderst forceret taletempo, som både underbygger konceptets komiske karakter, og som demonstrerer en stærk rytmisk beherskelse.

Noget helt unikt ved Daniels groteske rimsekvens er, at den faktisk er blevet skabt ud af et rimord, som ikke er en del af den endelige tekst, nemlig ordet 'slankekur'. Daniel fortæller, at han i kompositionen af sin battle mod Vigsø arbejdede med et koncept om, at Vigsø var overvægtig, og derfor var det nærliggende at tage udgangspunkt i ordet 'slankekur'. I sin søgen efter potentielle multirimpartnere stødte han på 'chartertur' og 'sammen med et kor', og de nye rimforbindelser endte med at fremskrive den absurde og overdrevne jeg-ville-hellere-sammenligning. Rimet førte altså Daniel væk fra udgangspunktet, idet konceptet om overvægt og rimordet 'slankekur' blev droppet ⁴⁰, men til gengæld fandt han en ny fortælling, og man kan således sige, at det var rimet, der skabte historien, og at rimet oprigtigt talt glimrer ikke kun ved sin tilstedeværelse, men også ved sit fravær.

Rimet som voldsperson

Daniel leverer sine hyperbolske, komiske linjer med en god portion attitude og aggression, men det komiske koncept er stadigvæk forholdsvist uskyldigt. Der er mange eksempler i Rap Slam på, at man mobber hinanden med, at man er seksuelt utiltrækkende, at man lugter dårligt, at man mangler hår på hovedet osv., men

andre gange rækker konceptet udover det forholdsvis uskyldige og bliver kropsligt-grotesk og drejer sig om vold og død. Fx afholder Mund de Carlo i sin battle mod Julaw en fiktiv dødstale for sin modstander: «Det er da næsten synd at en så venlig sjæl skulle gå tabt / men jeg er jo også bare et menneske og idioten skyldte mig som sagt en hundredelap».⁴¹

Mund de Carlos linjer er morbide, men de er dog uden makabre detaljer og leveres i en spøgende og ikke-aggressiv tone. Andre gange i Rap Slam er rimene mere eksplicit voldelige, leveret råt og aggressivt, som det ofte er tilfældet hos de mere hårdføre rappere Fresco, Swiff og Psoriakriz:

Jeg kunne sprætte dig op og fjerne dit fedt / bruge resten til en kotelet / og så er maden Simon klar til servering / bon appetit / hashtag masterchef (Fresco vs Simon Klar)⁴²

Hvis ikke snart du kommer i gang din lille møgluder / så river jeg din fucking øjne ud og / møgpuler dine øjenhuler (Swiff vs Callas)⁴³

Jeg burde smadre dit ansigt til du skal sys med halvfjerds sting / bare for at spytte din Jesus Kristus-prædiken på rapscenen / jeg håber fandeme du også tror på tandfeen / for efter denne her battle skal du ned at bide i kantstenen (Psoriakriz vs Swiff)⁴⁴

De citerede linjer indeholder kannibalske tendenser, voldtægt og mere traditionel fysisk vold, alle leveret med hårde miner. Men selvom de tre rapperes udmeldinger ved første ørekast kan virke voldsomme, har de alle sammen et twist af grotesk, kropslig, sort humor, idet der selvsagt ikke er nogle af de tre herrer, der har tænkt sig at realisere de beskrevne scenarier. Kunsten består i at fremmale de mest hårrejsende billeder, dels for at skræmme og

vække afsky hos publikum, men også for at få dem til at grine over linjernes abjektale absurditet. Det ejendommelige ved døds- og voldslinjerne i RSB, er at de per definition har et troværdighedsproblem, fordi udsigeren selvfølgelig ikke kan gennemføre de ting, som vedkommende påstår, han/hun vil gøre. Dette kan modstanderen vende til sin fordel ved at pille den hårde facade ned, som vi så det tidligere i PTA's forsøg på demontere Janus' aggressive stil ved at kalde ham en stille og rolig fynbo.

For at gardere sig mod nævnte kritik kan man bruge humoren som våben, og man kan forskyde volds- og dødslinjerne på poetisk kreative måder. Dette er tilfældet, når Mund de Carlo i sin battle mod den veganske rapper Rasmus Modsæt ikke går efter manden, men mod hans kæreste eje, grøntsagerne, og med en mørk og truende stemme siger: «Jeg presser dine blommer / kidnapper dine artiskokker / siger jeg kan passe din lejlighed for dig / kun så jeg kan lade være med at pleje dine blomster».⁴⁵ Volden bliver her morsom, fordi den skifter sit forventede objekt. Et lignende trick bruger den aggressive og nærmest voldsæstetiske rapper Geeza G i sin battle mod Vigsø. Han ved, at det er problematisk at tænke i voldelige koncepter mod en kvindelig rapper, så derfor flytter han betydningen, så rimet bliver det voldelige subjekt:

Jeg har virkelig lyst til at poppe dig én, men det er socialt uacceptabelt / og du har endda selv stillet dig op i ringen / det' virkelig fucking flabet / (...) okay ingen tæsk i dag ingen guns, knive eller lignende / men jeg kan slå dig på the basics så lad os bare blive ved rimene / mine rim kan tæve dine rim / mine rim giver dine rim en olfert / dine rim er en smørkniv mine rim er en stor revolver / mine rim er et ondt geni / dine rim er debile, imbecile / mine rim holder dine rim som gidsel at gunpoint med et missil / mine rim har puttet rohypnol i dine rims egen drink / dine rim vågner timer senere bundet til en drejebænk / på væggen er der slagterøkser

andre skarpe klanger / dine rim ligger lidt og tænker / om de stadig
har sine fingre⁴⁶

Geeza G forskyder på selvironisk vis det voldelige aspekt og antropomorfiserer rimet til stor begejstring for publikum, som adskillige gange knækker grinende sammen over det absurde scenarie. Personifikationen udnyttes som lyrisk virkemiddel, og generelt kan man sige om de mere voldelige rim i RSB, at de hele tiden bevæger sig mellem et bogstaveligt og metaforisk plan – inden for den fiktive ramme. Når rapperne beskriver i detaljer, hvordan de vil dræbe hinanden, ligger det hele tiden som en mulig fortolkning, at de likviderer hinanden verbalt – altså i overført betydning, og ofte ekspliciteres det endda. Dette poetiske spillerum mellem denotativ og konnotativ betydning er et spændende og grundlæggende karaktertræk ved hele battlekonceptet, og det fremsætter et interessant spørgsmål om, hvor RSB placerer sig i et spektrum mellem den spøgefulde fiktion og virkeligheden. Her kan det også tilføjes, at rapperne ofte tager udgangspunkt i deres modstanderes privatliv i kompositionen af deres tekst; rapperne laver ligefrem *research* på hinanden, og det er ikke altid nemt at afkode, præcis hvad der er baseret på virkelige hændelser, og hvad der er fiktion. Derfor bruger rapperne nogle gange udtrykket «true story», hvis de vil give indtrykket af, at en bestemt sekvens om deres modstander faktisk er hentet fra virkeligheden.

At være en rimende kvinde

Selvom Geeza G er opfindsom i sin måde at tilrettelægge de voldelige linjer mod Vigsø på, er hun helt forberedt på, at de vil komme, og hun siger i sin tredje og sidste runde: «Nu har du kun rappet om vold i alle dine runder / nu hvor du snakker så meget

om vold synes jeg faktisk du skal bevise det og komme herhen og slå mig». Vigsø gentager herefter udsagnet «slå mig» flere gange i en provokerende tone uden nogen reaktion fra Geeza og afslutter sekvensen med punchlinen: «du vil ikke slå mig / du kan ikke slå mig / så jeg håber bare folket husker / der som ham der ikke kunne en skid og i aften blevet kåret som verdensmesteren i tomme trusler».⁴⁷ På elegant vis får Vigsø altså udstillet, at Geeza Gs voldlinjer kun må forstås metaforisk, da han ikke vil gøre alvor af dem, og hun spiller på det maskuline ideal om, at en rigtig mand ikke slår på piger.

På mange måder er Vigsø en klassisk rap slammer med et højt teknisk rimniveau med masser af kompakte multirime, og hun gør ofte brug af gængse rap slam-troper, som fx at svine sin modstander med, at han har en lille pik, at han ikke får noget sex, at hans mor er billig, at han er grim osv. Men Vigsø skiller sig selvfølgelig også ud, fordi hun er en af de eneste kvinder i dansk battlerap, og hendes køn tematiseres ofte i battlesene, både af hende selv og hendes modstandere, hvilket giver mulighed for nye poetiske vinkler. I en battle mod Daniel spiller hun fx på sit køn ved at sige «til Rap Slam har du haft Low med dig / og jeg forstår dig, jeg har selv haft grimme veninder med i byen for at fremstå pænere»⁴⁸ og senere «Rap Slam er din eneste chance for at komme på noget der minder om en date med mig»⁴⁹, hvilket publikum finder hylende morsomt. Endelig får hun på finurlig vis kombineret det maskuline med det feminine, når hun i en setuplinje siger i et vredt tonefald: «jeg er ved at blive godt træt af brugte og beskidte kvindejokes (...) når du dropper dine linjer bliver jeg super utilfreds», hvorefter hun med flirtende stemme og mens hun rører ved sine bryster, leverer punchlinen: «men ja Daniel, jeg er en kvinde, er det noget der gør dig utilpas?».⁵⁰

I de fleste battles leger både Vigsø og hendes modstandere med køn på en humoristisk måde, hvor det er fuldt acceptabelt at sige

sexistiske ting, fordi det foregår inden for den fiktive ramme. Men da Vigsø i en anden battle møder rapperen Magermayn, som er kendt for at skrive uhyre sexistiske tekster, også uden for Rap Slam, kan man mærke, at grænsen mellem fiktion og virkelighed ikke nødvendigvis er så tydelig. Battlen er en kamp mellem et sexistisk og et feministisk udgangspunkt, og i sin sidste runde siger Vigsø (med indledende multirim på vokallydene [a] og [ʌ]):

og så er jeg sgu da ligeglad med om du kommer fra trange kår / for
det at du prøver at voldtage en pige viser at du ikke aner en skid
om hvor grænsen går / og du er en tragisk klovn / når du samtidig
rapper om hvor meget fjams du får / det synes jeg er så hamrende
flovt / og så kan det da godt være at jeg ligger på en attendeplads /
i battlerap / og mange synes jeg er pissegrim og skudt i låget / men
hey til gengæld får jeg god sex fra min kæreste når jeg har lyst, og
behøver faktisk aldrig rigtig at true nogen til noget⁵¹

Vigsø leverer linjerne i et fuldhjertet tonefald, og her kan man som beskuer godt komme i tvivl om, hvorvidt Magermayn faktisk har forsøgt at voldtage en kvinde i virkeligheden, hvilket jo ville være en alvorlig situation. Normalt er det bare morsomt, når rapperne anklagerne hinanden for absurde ting, fx at være pædofil eller terrorist, men fordi Magerman har et så sexistisk udgangspunkt, får Vigsøs linjer en klangbund, der rækker ind i virkeligheden. Hertil kommer, at hiphopkulturen længe har haft ry for at have et nedværdigende syn på kvinder, hvilket også har været en del af samfundsdebatten i Danmark, fx skrev forfatteren Hanne-Vibeke Holst tilbage i 2004 et debatindlæg til rapperen Niarn med overskriften «Du er fucking sexistisk, Niarn». ⁵² Senest skrev rapslammeren PTA, som også er journalist, d. 8 marts 2022 (kvindernes internationale kampdag) en artikel om den kvindelige danske rapper SULKA, som indstillede

karrieren pga. sexismen og en misogyn atmosfære i hiphopkulturen. PTA opfordrede i sin artikel til, at hiphopmiljøet «lytter til dem, der fortæller, at kulturen er syg»⁵³, og selvom det ikke er dette kapitels ærinde at fælde endelig identitetspolitisk dom over hiphopkulturen, er det ikke nogen hemmelighed, at den kan have både misogyne og homofobiske træk. Dette ses også i RSB-sammenhæng, hvor det nærmest er en automatisk fornærmelse, når rapperne kalder hinanden for «kvinde», «gay» eller «bøsse». Dog er disse fornærmelser blevet mindre hyppige i de seneste år af battleligaen, ligesom hiphopbevægelsen har udviklet sig i en mere mangfoldig retning, fx med kommerciel succes til den amerikanske homoseksuelle rapper Lil Nas X, og i en dansk kontekst den kvindelige og feministiske rapper Tessa.

Traditioner og rimende troper

Uanset hvad man mener om identitetspolitik og hiphopkulturen, bliver RSB aldrig politisk korrekt, og man må i en eller anden grad gå med på præmissen om, at i en battle er næsten alt tilladt, også det der kan virke krænkende. Der gælder nogle andre regler i RSB end i virkeligheden, og på mange måder er RSB et uhyre indforstået kunstudtryk, hvor det vrir med genrekonventioner og referencer, som man er nødt til at kende for at få det fulde udbytte af battlesne. En rapslam-tekst kan ikke komme udenom at forholde sig til de traditioner og troper, som efterhånden er blevet bygget op i RSB-universet, og interessant nok, sker det ofte at rapperne helt bevidst *bryder* med disse regler for derved på paradoksvis vis at pege på reglerne selv. Når det fx er en altoverskyggende regel i Rap Slam, at man skal nedgøre sin modstander, fremhæver det nærmest reglen, når rapperne gør det stik modsatte, altså storroses hinanden, hvilket ses i de

såkaldte *komplimentbattles* (efter amerikansk forbillede)⁵⁴. En af de sjoveste komplimentbattles står mellem Daniel og Janus Forssling, hvor Daniel undervejs erklærer sin store kærlighed til Janus, og siger, at «han vil være hans kvinde» efterfulgt af linjerne «snart kan man se os tage i biografen eller spise brunch arm i arm sammen / vi bliver de første danske rappere der adopterer et barn sammen».⁵⁵ Linjen går rent ind hos publikum, både fordi scenariet naturligvis er absurd og bryder genrekonventionerne, og fordi Daniel leverer linjen meget aggressivt helt oppe i ansigtet på Janus Forssling, som om han ytrede noget meget voldsomt og fornærmende.

Genrekonventionerne i RSB finder også udtryk i specifikke sproglige vendinger, schemes eller setups, som rapperne tager udgangspunkt i og varierer på forskellig vis. Mange af disse vendinger har en tæt relation til rimet, og her er det oplagt at kigge på henholdsvis «*slow-it-down*»-schemet og i særdeleshed «*ved du hvad der rimer på*»-schemet. Lad os begynde med det første.

Et *slow-it-down-scheme*⁵⁶ går ud på, at en rapper leverer en række linjer, som tilsyneladende har én betydning, hvorefter rapperen udsiger linjerne igen, typiske med få, diskrete variationer, for at afsløre en ny skjult betydning. Lige før gentagelsen af linjerne siger rapperen «*slow it down*» for at markere, at han/hun nu vil gentage linjerne i et langsommere tempo for at afsløre den skjulte betydning for sin modstander og publikum. Et godt nyere eksempel på dette scheme finder man i en battle mellem Low og Dr. Phil i battleligaen Råtkøbenhavn, som er en efterfølger til Rap Slam Battles. Dr. Phil er notorisk kendt for at lave *slow-it-down-schemes*, men i denne battle er det faktisk Low, der leverer et scheme med udgangspunkt i, at han er blevet far:

Jeg er blevet far ... / nu slentrer jeg hvileløst rundt og tør ikke se
på klokken / fordi min baby hænger trygt i selen, bare indtil hun

vågner og skriger og vækker hele blokken / det er mit liv nu / slow
it dooown / jeg siger du er i fare / når jeg slentrer hvileløst rundt
uden at se på glocken / for min baby ligger trygt i selen indtil den
vågner og smiler og vækker hele blokken⁵⁷

Det kunstneriske greb består i, at Low først leverer en uskyldig beskrivelse af hans nye tilværelse som far, hvor han er nervøs for at barnet vågner, hvilket publikum umiddelbart køber. Herefter gentager Low linjerne med få justeringer og afslører, at den egentlige historie er, at han render rundt med en pistol og er klar til at affyre skud, så nabolaget vågner! Udover at spille på en række ords dobbeltbetydning fungerer schemet ved at Low forskyder en bogstavelig betydning til en overført betydning, når det afsløres, at udsagnet «min baby ligger trygt i selen» faktisk bare er et poetisk slangudtryk for at bære en pistol. Herudover ser vi også, hvordan den lille, diskrete lydige ændring fra et [k] i 'klokken' til et [g] i 'glocken', som skaber et rim, fuldstændig ændrer historien. Egentlig opererer slow-it-down-schemes på samme måde som rimet, idet man opnår en overraskende effekt ved at sammenføre to størrelser, der ligner hinanden, men som ikke er helt identiske.

En væsentlig detalje ved battlen mellem Low og Dr. Phil er, at fordi Dr. Phil selv ynder at lave slow-it-down-schemes og ofte rapper om våben, må Lows scheme forstås som en direkte parodi på Dr. Phil. Dette fremgår også tydeligt af Lows ironiske måde, at sige «slow it dooown» på, og da han efter publikums bifald siger til Dr. Phil «det er noget jeg ved du kan lide». Med andre ord ser vi her, hvordan en fast vending i RSB ikke bare fremføres helt traditionelt, men kommer til at pege på sig selv.

Det andet scheme, det er relevant at kigge på, er «ved-du-hvad-der-rimer-på»-schemet, som mange RSB-rappere efterhånden har gjort brug af. Schemet består af setup-linjen 'ved du hvad der rimer på', som efterfølges af en rimende punchline. Vi har

allerede stiftet bekendtskab med en afart af denne skabelon i Janus Forsslings linje «det er ikke noget tilfælde at PTA / rimer på nederlag», hvor pointen er, at hvis noget rimer, må det også være sandt. Her kan det tilføjes, at verbet «at rime» også kan forstås i overført betydning, som noget, der hænger sammen, hvilket blot er med til at understøtte idéen om, at hvis to elementer er lig i lyden, må de også være lig i deres væsen. Nedenfor er et udpluk af «ved du hvad der rimer på»-linjer fra forskellige battles:

Ved I hvad der rimer på ikke en god rapper? / en lille bitch der synes det er fedt at lave improteater / ved I hvad der rimer på en lille bitch der synes det er fedt at lave improteater / din ven Daniel tabte til en betabattler (Low vs. Dr. Phil)⁵⁸

Og ved i hvad der med lidt god vilje og den rette accent rimer på svans fra Horsens / At få 2000 kr for at aflyse sin battle mod Janus Forssling (Daniel vs. Hazzi)⁵⁹

Ved du hvad der rimer på region Nordjylland / incest (Elbanovic vs. Johnni Gade)⁶⁰

Er der nogen der hvad der rimer på vanvittig klamt / herpes (Low vs. Daniel)⁶¹

Hvordan blev du nogensinde contender / alle tænker det / men så blev du contender, Hazzi og nu kan intet ændre det / men ved du hvad der rimer på du ved du ikke fortjente det / nej, selvfølgelig gør du ikke det Hazzi for du rimer helt ad helvede til / (Hazzi vs. Fresco)⁶²

I de to første linjer af det første citat har vi at gøre med en helt klassisk «ved du hvad der rimer på»-sekvens. Ved at rime 'ikke

en god rapper' på 'improteater' får Dr. Phil udsagt, at de to fænomener naturligvis er beslægtede, og at man nødvendigvis må være dårlige til at rappe, hvis man går til improteater. Herefter varierer Dr. Phil schemet ved at indlejre endnu et scheme i sekvensen, når han siger «ved I hvad der rimer på en lille bitch der synes det er fedt at lave improteater», hvilket hurtigt får en komisk klang, både fordi det er overraskende, og fordi setupet pludselig bliver uforholdsmæssigt langt. I øvrigt er sekvensen også et godt eksempel på, at rapperne bruger tid på at researche deres modstandere, og det er i sig selv en sejr for Dr. Phil, at han får udstillet Lows private interesse for teater, hvilket ikke harmonerer med det udpræget maskuline battlerap-univers.

I det næste citat fra Hazzi har vi igen at gøre med en traditionel konstruktion, men Hazzi varierer alligevel schemet en smule ved at sige, at sekvensen kun rimer «med lidt god vilje og den rette accent». Udsagnet er helt tydeligt både selvironisk og en metapoetisk kommentar til, at rappere ind imellem bøjer sprogets lyde for at få ord til at rime, hvilket jeg også har beskrevet tidligere. I de efterfølgende citater af Elbanovic og Low køres dette koncept fuldstændig ud, idet der helt overlagt *ikke* rimes i sekvenserne *Nordjylland : incest og vanvittigt klamt : herpes*. Elbanovic anklager sin modstander Johnni Gades hjemstavn Nordjylland for at være præget af incest, og Low anklager sin modstander Daniel for at have herpes, men i stedet for at sige dette med velklingende multirim, gør rapperne det stik modsatte. Ikke-rimene er selvfølgelig absurde, men særdeles virkningsfulde, fordi de leger med publikums forventning om, at der nu kommer et rim, og fordi de bryder med den grundlæggende battlerap-regel om, at en punchline skal rime.

I det sidste citat med rapperen Fresco ser vi endnu en finurlig variation over schemet, hvor der igen leges med publikums forventninger. Som vi har set, er et «ved du hvad der rimer

på»-scheme i udgangspunktet et retorisk spørgsmål, hvor en rapper beder enten publikum eller sin modstander om at rime på en linje, men ender med selv at gøre det. Fresco varierer i sin sekvens det sædvanlige scheme, da han lader som, det reelt er Hazzi, der forventes at rime på linjen «ved du hvad der rimer på du ved du ikke fortjente det», hvorefter Fresco siger, at det er Hazzi selvfølgelig ikke i stand til, fordi han er dårlig til at rime. Fresco får stort bifald fra publikum for denne sekvens, fordi han både leger med det retoriske spørgsmål som stilfigur og får nedgjort Hazzi, og igen bliver det tydeligt, hvordan en bestemt vending kan være så fast en del af RSB, at det giver applaus fra publikum, når man bevidst forsøger at manipulere den.

Rap Slam Battles som seriøs sangskrivning?

Rap Slam Battles er et overflødighedshorn af opfindsomme og kunstnerisk virkningsfulde rimende linjer, og dette kapitel har kun skrabt af overfladen af, hvad der gemmer sig af sproglig ekvilibrisme i RSB. Forhåbentlig har analyserne af de udvalgte battle-eksempler kunnet give læseren en fornemmelse af, hvilke kraftfulde poetiske potentialer rimet besidder, og hvordan rapperne på elegant vis bruger det som et skarptklingende satirisk og retorisk våben. Noget helt særligt ved rappernes rimteknik er, at de dyrker multirimet i helt ekstrem grad, hvilket får dem til at opsøge mere mere utraditionelle rim og til at sammensætte alenlange rimserier, som aldrig er set før i andre litterære eller musikalske udtryksformer. Umiddelbart skulle man tro, at den ekstreme klangdyrkelse ville medføre en improvisatorisk skrivestil for rapperne, men faktisk er rappernes tekster præget af enorme mængder puds og poleren, grundighed og eftertænksomhed pga. multirimets tekniske kompleksitet. Multirimet kan direkte

siges at dræbe spontaniteten, hvilket både Elbanovic og Daniel bemærker, men som Daniel siger, tillader det til gengæld udførelsen af et smukt og ambitiøst håndværk.⁶³ Denne alvorlighed omkring sproget er vigtig at holde sig for øje midt i alle de komiske og groteske linjer.

Ved første øjekast virker Rap Slam Battles måske mest som et småpubertært forum, hvor unge mænd har en undskyldning for at sige grimme ting til hinanden, men i virkeligheden er der tale om et kunstnerisk fællesskab, hvor barren for tekstskrivning sættes utrolig højt, særligt hvad angår rimet. Selvom teksterne i RSB ikke er deciderede sangtekster, er rappernes minutøse arbejde med sproget fuldt sammenligneligt med en sangskrivers, og man kan endda gå så vidt som til at sige, at rapperne er dem, der kender rimet allerbedst og er dygtigst til at bruge det, fordi de er så bevidste om rimets potentialer og begrænsninger. De kompositoriske dilemmaer, som rimet skaber, og som vi har set rapperne tematiserer eksplicit i deres battles, er ikke kun dilemmaer for rapperne, det er noget, som alle sangskrivere må forholde sig til. Selvom begrebet 'at reach' hører hjemme i hiphopverden, er det et universelt begreb, der beskriver alle sangskriveres ønske om ikke at skrive fortænkte rim, men at skabe både betydningsrige og velklingende linjer.

Netop fordi rapperne i RSB – og også langt de fleste almindelige rappere – går så meget op i sproget, er det ærgerligt, at deres innovative måde at bruge rimet på, ofte bliver set på som underlødigt. Det skyldes primært, at det traditionsrige stavelsesrim, som fx *mand: land*, har indtaget en så dominerende rolle i vores bevidsthed, at man anser det som den ypperste kategori af rim og glemmer, at der er andre måde at rime på. Selv i den videnskabelige litteratur om rap ser man, at stavelsesrim betegnes som 'perfekte' eller 'rene' rim, mens hiphoppens assonanser betegnes som 'upperfekte rim' eller 'halvrime', og denne sprogbrug

er dybt uhensigtsmæssig, da det kommer til at lyde, som om stavelsesrimet er den mest rigtige måde at rime på.⁶⁴ I virkeligheden kunne man sige, at rapperne ved at udvide de tekniske og æstetiske rammer gennem multirimet har åbnet op for en mere klanglig og mindre puristisk indfaldsvinkel til rimet, hvor man stiller sig kritisk over for konservative og historisk-funderede rimidealer og såkaldte *vanerim*⁶⁵ som *hjerter : smerte* og slår et slag for en større mangfoldighed af rimæstetikker. Og når det pludselig bliver legitimt at rime 'stamceller' på 'brændnælder' og 'klangfigurer' på 'dagligstuer' åbnes sproget på en helt ny måde til skabe ny poesi og nye semantiske forbindelser, der aldrig ville opstå, hvis man kun rimede «perfekt».

Her til sidst er det vigtigt at sige, at rapperne ikke er alene om at gøre brug af 'upperfekte rim', da det længe har været kutyme inden for sangskrivertraditionen. Tag fx Beatles-sangen «Blackbird», hvor rimordene ikke er stavelsesrim, men assonanser, selvom de står for enden af en verslinje:

Blackbird singing in the dead of night
take these broken wings and learn to fly
all your life
you were only waiting for this moment to arise

For The Beatles var det ikke vigtigt, at der var en regelfast ortografisk lighed for enden af linjerne i form af stavelsesrim, det vigtigste var at linjerne *lød godt*, og det er denne tilgang, som rapperne viderefører i deres rimæstetik. Rapperne har så bare udviklet deres helt egen særlige rimteknik i form af multirimet, og det interessante er, at multirimet nu har vundet indpas i popmusikken og hos nogle af nutidens mest berømte sangskrivere og kan findes i tekster af Frank Ocean, Taylor Swift, The Weeknd og Miley Cyrus [m.fl.](#) Med andre ord kan alle Taylor Swift-fans

med rette lette på hatten for Rakim, Jay-Z, alle rapslammerne og hele hiphopkulturen, når Taylor Swift i sangen «Cardigan» fra 2020 multirimer ordene 'Levi's' og 'streetlight' på hinanden:

But I knew you
Dancin' in your Levi's
Drunk under a streetlight

Noter

- 1 Pate, *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*. (United Kingdom: Scarecrow Press, 2009), Bradley, *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop* (New York, NY: Basic Civitas Books, 2009), Alim, «On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh: Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and the Internal Rhymes of Internal Affairs» i *Journal of English Linguistics* 31, (no. 1, 2003). Se også Bojesen, *En undersøgelse af fenomenet rim* (København: Museum Tusculanums Forlag, 2015), som diskuterer, hvad der egentlig kan kaldes for et rim.
- 2 En del af de følgende sider er baseret på min bog *Ud af rimtågen* (Hellerup: Forlaget Spring, 2016), som bl.a. indeholder et kapitel om Rap Slam Battles.
- 3 MC's fight night 2004 – Finalen – Kejser A vs. MikL (YouTube, 2004)
- 4 Kolltveit, *Sang som våben* (Fjellstrand: Ford Forlag, 2021), s. 19–23.
- 5 Jeg var selv udøvende freestylrapper fra ca. 2004–2008 og har deltaget i diverse freestylrapperkonkurrencer, herunder Roskillz og MC's Fight Night.
- 6 Rap Slam Battles' YouTube-kanal.
- 7 Slangudtryk for en rappers evne til at skrive tekster.
- 8 Slangudtryk for når en rapper stopper midt i sin rap, fordi han/hun glemmer sin tekst eller ikke evner at fortsætte sin improvisation.
- 9 Når en rapslammer arbejder ud fra et bestemt koncept eller perspektiv, der strækker sig over en længere periode i en battle,

- betegnes det ofte som et 'scheme', (ikke at forveksle med begrebet rimskema). Et scheme kan fx være at udvikle en fiktiv fortælling om sin modstander, udelukkende at rappe om sin modstanders navn eller at parodiere en bestemt person. Scheme-begrebet bruges af både danske og internationale battlerappere samt forskere, se fx Mavima, «Bigger By the Dozens: The Prevalence of Afro-Based Tradition in Battle Rap» i *Journal of Hip Hop Studies*, vol. 3 (2016) s. 16.
- 10 Rap Slam Battles #12: Shout Out – Elbanovic vs. Spasmager @ HusetKBH (YouTube, 2014) 15:40 til 15:58.
 - 11 Pate, *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap* (United Kingdom: Scarecrow Press, 2009) s. 3.
 - 12 Traditionelt set opdeles rim i forskellige typer ud fra deres lydlighed, fx alliteration, assonans og stavelsesrim eller ud fra deres placering i et sprogligt forløb, fx enderim og parrim. Det er dog helt normalt blandt både rappere og rapfans også at opdele rim, efter hvilken indholdsmæssig sammenhæng de indgår i, hvilket kan ses i betegnelser som fx kærlighedsrim, politiske rim, festrिम, gaderim og gangsterrim. Det er i denne sammenhæng begrebet battlerim skal forstås, jf. fx følgende linje fra rapgruppen Østkyst Hustlers: «det ramler sammen, når vample John får blærerim på samleband» («Sort Snak», *Så hold dog kæft*, 1998).
 - 13 Se også Perry, *Prophets of the Hood* (North Carolina: Duke University, 2004), s. 83–85.
 - 14 Alim, «On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh: Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and the Internal Rhymes of Internal Affairs», i *Journal of English Linguistics* 31, no. 1, 2003), Juul, «Dobbeltrim» (i *Mål og Mæle*, 2008) s. 29–32.
 - 15 Rap Slam Battles #14: Clash of The Titans – Fresco vs. Callas @ Den Grå Hal (YouTube, 2014) 11:37 til 11:57.
 - 16 Personlig mailkorrespondance med RSB-rapperen Daniel, 30.6.2015.
 - 17 Blankenship, */Hip-Hop Heard/: A New Way to Hear the Music of Emcees* (New York: University of Rochester, 2021) s. 77.
 - 18 I øvrigt kan det bemærkes, at rim af denne type er begyndt at blive mere almindelige i dansk musik de seneste par år. Som eksempler kan nævnes rimet *bag mig: aner* i Burhan G's «Kalder Mig Hjem» (2013), «Vi skændtes og sloges tit / og jeg vil' smække døren bag mig / Jeg fortryder det så inderligt / mer'

- end du aner» og rimet *hænder : læber : elsk mig* i The Minds Of 99-nummeret «Hurtige hænder» (2014), «Tag mine hænder / Mine hurtige hænder / Følg mine læber».
- 19 Juul, «Dobbeltrim» (i Mål og Mæle, 2008) s. 29.
- 20 Dette skal dog ikke ses som en kritik af Juul, der formidler multirimets overordnede natur på en letforståelig måde.
- 21 Brinkman, *A brief history of rhyme* (forelæsning via TED Talks, 2014).
- 22 Rap Slam Battles #8: Jin (Daniel) vs. Johnni Gade (1st contendership battle) @ Pumpehuset (YouTube, 2013) 02:20 til 04:38.
- 23 Rap Slam Battles #14: Clash of The Titans – Fresco vs. Callas @ Den Grå Hal (YouTube, 2014) 11:06 til 11:28.
- 24 McDonald, *Sound Intensions: The Workings of Rhyme in Nineteenth-Century* (Oxford: Oxford University Press, 2012) s. 3.
- 25 McDonald, *Sound Intensions*, s. 3.
- 26 Rap Slam Battles #5: Elbanovic vs. Johnni Gade @ V58 (YouTube, 2012) 08:40 til 08:47.
- 27 Personligt interview med rapperen Elbanovic, 16.6.2015.
- 28 Rap Slam Battles #11: PTA vs. Janus Forssling @ Kulturhuset Indre By (YouTube, 2014) 03:10 til 04:48.
- 29 Bemærk her rimet *-ling : -ning* på den trykssvage sidste stavelse.
- 30 Rap Slam Battles #11: PTA vs. Janus Forssling @ Kulturhuset Indre By (YouTube, 2014) 07:56 til 08:00.
- 31 Citat fra Henry Lanz i McDonald, *Sound Intensions: The Workings of Rhyme in Nineteenth-Century* (Oxford: Oxford University Press, 2012) s. 40.
- 32 McGlone og Tofghbakhsh, «Birds of a feather flock conjointly (?): Rhyme as Reason in Aphorisms» (i *Psychological Science* vol. 11, no. 5, 2000).
- 33 Dette er en reference til det danske reality-program «Kongerne af Svendborg» (2011–2015), hvor en af deltagerne ofte udbød «min pik er hård, min pik er hård».
- 34 Bemærk her rimet *-borg : -dor* på den sidste trykssvage stavelse.
- 35 Rap Slam Battles #14.5: Breakout – Mikkel Norup vs. Hakke @ Jolene's (YouTube, 2015) 13:12 til 13:30.
- 36 Råtkøbenhavn #3 – Beckthasar vs Lillebror (YouTube, 2016) 1:11 til 1:23.
- 37 Rap Slam Battles #5: Eco vs. Loke Deph (1st contendership) @ V58 (YouTube, 2012) 12:36 til 13:14.

- 38 Rap Slam Battles #5: Daniel vs. Vigsø @ V58 (YouTube) 02:44 til 03:06.
- 39 Holberg, *Lud. Holbergs Moralske Tanker* (København: Tryk på Autors egen Bekostning, 1744) s. 239.
- 40 Personlig mailkorrespondance med rapperen Daniel, 30.6.2015.
- 41 Rap Slam Battles #1: Mund de Carlo vs. Julaw – fra «En ny æra begynder» (YouTube, 2011) 14:27 til 14:36.
- 42 Rap Slam Battles – BB #2 – Fresco vs. Simon Klar @ Kulturhuset Indre By (YouTube, 2014) 09:25 til 09:35.
- 43 Rap Slam Battles #7: Swift vs. Callas (kvalifikationsbattle) @ Kulturmaskinen (YouTube, 2013) 10:55 til 11:01.
- 44 Rap Slam Battles #8: Swift vs. Psoriakriz (Kvartfinale 4) @ Pumpehuset (YouTube, 2013) 14:09 til 14:23.
- 45 Rap Slam Battles #6: Rasmus Modsat vs. Mund de Carlo @ Pumpehuset (YouTube, 2013) 12:40 til 12:51.
- 46 Rap Slam Battles #8: Geeza G vs. Vigsø (Kvartfinale 2) @ Pumpehuset (YouTube, 2013) 07:56 til 08:45.
- 47 Rap Slam Battles #8: Geeza G vs. Vigsø (Kvartfinale 2) @ Pumpehuset (YouTube, 2013) 16:52 til 17:30.
- 48 Rap Slam Battles #5: Daniel vs. Vigsø @ V58 (YouTube, 2012) 5:30 til 5:45.
- 49 Rap Slam Battles #5: Daniel vs. Vigsø @ V58 (YouTube, 2012) 10:55 til 11:05.
- 50 Rap Slam Battles #5: Daniel vs. Vigsø @ V58 (YouTube, 2012) 16:06 til 16:24.
- 51 Rap Slam Battles #11: Magermayn vs. Vigsø @ Kulturhuset Indre By (YouTube, 2014) 18:25 til 18:52.
- 52 Holst, «Du er fucking sexistisk, Niarn» (Politiken, 2004).
- 53 Aagard, «KAMPSKRIFT: Sulka kaldte til kamp mod sexismen og blev mødt med tavshed» (Gaffa, 2022).
- 54 Her kan fremhæves den amerikanske komplimentbattle mellem Pat Stay og Rone i King of the Dot, KOTD – Compliment Rap Battle - Pat Stay vs Rone (Alternate Audio) (YouTube, 2014). Komplimentbattles findes også i norsk batterap, se SKEEZ TV BATTLES: MARTIN MASSIV VS AMFIA (Compliment battle), (YouTube, 2017).
- 55 Rap Slam Battles – Daniel vs. Janus Forssling [Kompliment Battle] @ HusetKBH (YouTube, 2015) 6:20 til 6:45.
- 56 Se også Mavima, «Bigger By the Dozens: The Prevalence of

- Afro-Based Tradition in Battle Rap» i *Journal of Hip Hop Studies*, vol. 3 (2016) s. 16.
- 57 Low vs. Dr. Phill – Råtkøbenhavn #15 – Rap Battle (YouTube, 2022) 7:09 til 7:42.
- 58 Rap Slam Battles #17: Mash-up – Low vs. Dr. Trol (YouTube, 2016) 08:58 til 09:15.
- 59 Rap Slam Battles #16: Sin City – Daniel vs. Hazzi [Tournament Quarterfinal] (YouTube, 2016) 09:15 til 09:30.
- 60 Rap Slam Battles #5: Elbanovic vs. Johnni Gade @ V58 (YouTube, 2012) 04:05 til 4:12.
- 61 Rap Slam Battles #14: Clash of The Titans – Daniel vs. Low @ Den Grå Hal (YouTube) 13:30 til 13:42.
- 62 Råtkøbenhavn #6 – Hazzi vs Fresco (YouTube, 2017) 5:50 til 6:06.
- 63 Personlig mailkorrespondance med RSB-rapperen Daniel, 30.6.2015.
- 64 Se fx Blankenship, /H^p-Hop H^æd/: *A New Way to Hear the Music of Emcees* (New York: University of Rochester, 2021). Hallvard Lie bruger begrebsparret «rene rim / urene rim», men pointerer selv, at denne sprogbrug er problematisk: «En utbredt rim-estetisk vrangforestilling gjelder det om til stadighet å være på vakt overfor, den nemlig at rene rim alltid er ensbetydende med 'gode rim', urene rim med 'dårlige rim'. (...) I kunsten (vers- og rimkunsten innbefattet) gjelder ingen generelle regler for hva som er 'godt' og hva 'dårlig', isolert betraktet.» Lie, *Norsk verslære* (Universitetsforlaget, 1967) s. 95.
- 65 Hallvard Lies begreb for rimklicheér, se Lie, *Norsk verslære* (Universitetsforlaget, 1967) s. 104.

Litteratur

- Alim, H.S. (2003): «On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh: Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and the Internal Rhymes of Internal Affairs» i *Journal of English Linguistics* 31, no. 1.
- Blankenship, Michael Joseph (2021): /H^p-Hop H^æd/: *A New Way to Hear the Music of Emcees* (doktorafhandling). New York: University of Rochester.

- Bradley, Adam (2009): *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York, NY: Basic Civitas Books.
- Bojesen, Bjørn (2015): *En undersøgelse af fenomenet rim*. København: Museum Tusculanums Forlag.
- Brinkman, Baba (2014): *A brief history of rhyme*. Forelæsning via TED Talks. Tilgængelig på YouTube.
- Caplan, David (2014): *Rhyme's Challenge: Hip Hop, Poetry, and Contemporary Rhyming Culture*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Holberg, Ludvig (1744): *Lud. Holbergs Moralske Tanker*. København: Tryk på Autors egen Bekostning.
- Holst, Hanne Vibeke (2004): «Du er fucking sexistisk, Niarn» i Dagbladet Politiken.
- Juul, Holger (2008): «Dobbeltrim», i Mål og Måle. København: Publikom.
- Kolltveit, Gjermund (2021): *Sang som våben*. Fjellstrand: Ford Forlag.
- Lie, Hallvard (1967): *Norsk verslære*. Universitetsforlaget.
- Mavima, Shingi: «Bigger By the Dozens: The Prevalence of Afro-Based Tradition in Battle Rap» i *Journal of Hip Hop Studies*, vol. 3 (2016).
- McDonald, Peter (2012): *Sound Intentions: The Workings of Rhyme in Nineteenth-Century*. Oxford: Oxford University Press.
- McGlone, Matthew og Tofighbakhsh, Jessica (2000): «Birds of a feather flock conjointly (?): Rhyme as Reason in Aphorisms», i *Psychological Science* vol. 11, no. 5. Tilgængelig via Jstor.
- Pate, Alexs (2009) *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*. United Kingdom: Scarecrow Press.
- Perry, Imani (2004): *Prophets of the Hood*. North Carolina: Duke University.
- Skyum-Nielsen, Rune (2006): *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*. København: Informations Forlag.
- Smith, Niklas Ilsted (2016): *Ud af rimtågen*. Hellerup: Forlaget Spring.
- Aagard, Peter T. (2022): «KAMPSKRIFT: Sulka kaldte til kamp mod seksisme og blev mødt med tavshed», online på gaffa.dk.

Interviews

Interviews med rapslammerne Daniel og Elbanovic, foretaget i 2015.

Diskografi

- Low vs. Dr. Phill – Råtkøbenhavn #15 – Rap Battle (YouTube, 2022).
 MC's fight night 2004 – Finalen – Kejser A vs. MikL (YouTube, 2004).
- Pat Stay vs. Rone (Alternate Audio) (YouTube, 2014).
- Rap Slam Battles – BB #2 – Fresco vs. Simon Klar @ Kulturhuset Indre By (YouTube, 2014) 09:25 til 09:35.
- Rap Slam Battles – Daniel vs. Janus Forssling [Kompliment Battle] @ HusetKBH (YouTube, 2015).
- Rap Slam Battles #1: Mund de Carlo vs. Julaw – fra «En ny æra begynder» (YouTube, 2011).
- Rap Slam Battles #11: Magermayn vs. Vigsø @ Kulturhuset Indre By (YouTube, 2014).
- Rap Slam Battles #11: PTA vs. Janus Forssling @ Kulturhuset Indre By (YouTube, 2014).
- Rap Slam Battles #12: Shout Out – Elbanovic vs. Spasmager @ Huset-KBH (YouTube, 2014).
- Rap Slam Battles #14: Clash of The Titans – Daniel vs. Low @ Den Grå Hal (YouTube, 2015).
- Rap Slam Battles #14: Clash of The Titans – Fresco vs. Callas @ Den Grå (YouTube, 2014).
- Rap Slam Battles #14.5: Breakout – Mikkel Norup vs. Hakke @ Jolene's (YouTube, 2015).
- Rap Slam Battles #16: Sin City – Daniel vs. Hazzi [Tournament Quarterfinal] (YouTube, 2016).
- Rap Slam Battles #5: Daniel vs. Vigsø @ V58 (YouTube, 2012).
- Rap Slam Battles #5: Eco vs. Loke Deph (1st contendership) @ V58 (YouTube, 2012).
- Rap Slam Battles #5: Elbanovic vs. Johnni Gade @ V58 (YouTube, 2012).
- Rap Slam Battles #6: Rasmus Modsæt vs. Mund de Carlo @ Pumpehuset (YouTube, 2013).

Rap Slam Battles #7: Swiff vs. Callas (kvalifikationsbattle) @ Kulturmaskinen (YouTube, 2013).

Rap Slam Battles #8: Geeza G vs. Vigsø (Kvartfinale 2) @ Pumpehuset (YouTube, 2013).

Rap Slam Battles #8: Jin (Daniel) vs. Johnni Gade (1st contendership battle) @ Pumpehuset (YouTube, 2013).

Rap Slam Battles #8: Swiff vs. Psoriakriz (Kvartfinale 4) @ Pumpehuset (YouTube, 2013).

Råtkøbenhavn #3 – Beckthasar vs Lillebror (YouTube, 2016).

Råtkøbenhavn #6 – Hazzi vs Fresco (YouTube, 2017).

SKEEZ TV BATTLES: MARTIN MASSIV VS AMFIA (Compliment battle), (YouTube, 2017).

Rappens sproglige overskud

Betydningen af rim, associationsrækker og kreativ sprogbrug i Sivas' raplyrik

Claus K. Madsen

Den amerikanske hiphopforsker Imani Perry gør i sin analyse af afroamerikansk hiphop, *Prophets of the hood* fra 2004, opmærksom på en dualitet i hiphopgenrens politiske potentiale. Hun konkluderer, at hiphopgenren i sin essens er kollaborativ, men samtidig er afhængig af individuelle stemmer. Den er på denne måde spændt op mellem sit demokratiske og sit meritokratiske potentiale, hvor den er demokratisk, fx når rapperen påtager sig rollen som en gangster, der kunne være hvemsomhelst havnet i et hårdt miljø, og meritokratisk, når rapperen starter en svada om sig selv i opposition til andre i en bragging-tradition, hvor pralet skal løfte rapperen og crewet, fællerne, i modsætning til et andet crew eller den brede masse.¹

Dette kapitel handler om rimets funktion i hiphoppens udvikling af både gangsterfiguren og de overdådige bragging-svadaer. Det er rim i bred forstand, på den ene side rim som et forførende

lydmønster og på den anden side det rimartede ved associationsrækkernes vedvarende variationer og betydningsmønstring. Rappens lyrik er med andre ord kunstnerisk sprog, for selv om rap skal lyde mundtligt og ubesværet, så er det sprog komponeret for at forføre sit publikum. Det er ikke, fordi raplyrikkens rim altid kæler for sit publikum i en klassisk retorisk-poetisk høj stil. Jeg vil derimod vise, hvordan hiphoppens forførende raplyrik fremstår som en kreativ sprogbrug, hvor teksten opnår at blive en betydningsfuld stil ved at vise et sprogligt overskud. Det ser vi i to hiphopnumre af rapperen Sivas, først i «d.a.u.d.a» fra gennembruds EP'en af samme navn *d.a.u.d.a* (2013) og dernæst i «Lalandia/Gremlins» fra *Contra* (2019). Rappen fremstår i begge numre som overskudssprog, når Sivas udfolder hiphopgenrens gangsterfigur og bragging-traditionens pral.

Sivas er født i Iran, og da hans EP brød igennem i 2014, var der i offentligheden fokus på det flersproglige i hans hiphop. Samme år delte Sivas og forfatteren Klaus Rifbjerg et betydeligt økonomisk legat for etablerede forfattere, Polka Verner-Legatet. Ved den lejlighed nævnte Sivas sit arbejde med at ændre på det danske sprog, mens Rifbjerg tillagde, at også han har oplevet at tale og skrive i et sprog, folk ryster på hovedet af.² Det er med andre ord det sprogfornyende i den ikke altid lettilgængelige ordkunst, der påkalder sig opmærksomhed i Sivas' tekster. Så kapitlet bliver samtidig til en udforskning af en afroamerikansk musikgenre sat i nordisk ramme, og måden det forskyder genreens problemstillinger og giver et særligt digterisk potentiale, når en dansk rapper udfolder hiphoppens politiske dualitet i en velfærdssamfundssammenhæng.

For at holde fokus på betydningen af hiphoppens kreative sprogbrug beskriver jeg i mindre grad musikken. Det er ikke, fordi musik ikke har indvirkning på forløb og stemning, men fordi Sivas' udvikling af rappens verbale dimension åbner vores

øjne for dens rim- og associationsforløbs betydning. Således hælder mine transskriptioner mod en poetisk lineation, i forhold til den beskrivelse af transskriptioner rapforskeren Kjell Andreas Oddekallv præsenterer i denne antologi, når jeg undersøger den sprogligt kreative dimension af rim og associationer i Sivas' rap.

Forførende sprog

Det er rappens rim som mønstring af lyd og betydningsselementer, der er i fokus, og selv om rimet er et prominent aspekt af denne mønstring, så er flowet det grundlæggende for dets udfoldelse som rap.

Flow er rappens rytmiske bevægelse i forhold til grundpulsen eller beatet.³ Det er et kompliceret forløb, hvor rappen udfolder sin egen rytme som sprog, mens forløbet samtidig garanteres af et rytmisk slag, et beat, der hele tiden bevæger nummeret fremad. Det er på denne måde et møde mellem stemmen og en tidsholder, som menneske og trommemaskine, men eventuelt også vendt om, så stemmen er maskinen, der producerer rap, mens beatets evighed er det organiske. Flowet er som forhold mellem rap og beat under begge omstændigheder rammen for betydning. Rimets lyd- og betydningsmønstre udfolder sig i dette flow.

Populærmusikforskeren Adam Bradley gennemgår i *Book of Rhymes* hiphopgenrens forskellige typer rim og hvad de bruges til.⁴ Bradley præsenterer hovedsageligt rimet som et lydmønster, der skal forføre øret. Blandt andet bemærker han, at rimet må tilfredsstillende en publikumsforventning, og beskriver rimet som afgørende for den enkelte rap og hiphoppen i det hele taget, så rappen indskrives i en lyrisk tradition, hvor balancen mellem det ligefremme og det overraskende udtryk står centralt for vurderingen af det enkelte værk. Bradleys gennemgang handler om rimstrukturer generelt, i en tydelig gennemgang, der åbner for

raprimets særlige kvantiteter, men som oversigt når den ikke særligt langt ned i analysen af lyd mønstrets betydning for numrene. Man bemærker glimtvis i analyserne, hvordan rimet virker, fordi det er opfindsomt, og hvordan mønstret på samme tid kan udvise både aggression og swagger, med andre ord overdådighed, i de lange kæderim, «chain rhymes».

Det samme gælder hiphopforsker H. Samy Alims artikel om rimet hos den amerikanske rapper Pharoahe Monch, der ligeledes beskriver forskellige intrikate, avancerede rimstrukturer i hiphoppen, som han skriver: «Masculine, feminine, and triple rhymes can be found throughout Hip Hop lyrics. In addition, Hip Hop artists employ quadruple, quintuple, and even sextuple rhymes».⁵ Alim præsenterer med tydelighed, at rimet er betydningsfuldt for hiphoppens æstetiske strategier, og den amerikanske hiphopforskning kan åbne vore øjne for rimets betydningsfulde tilstedeværelse i rappen, men dens fokus på kvantificering gør, at analysen bevæger sig på overfladen og ikke viser os betydningen af rimet. Jeg ved ikke, om det er manglen på en hermeneutisk tradition eller om det er hiphoppens sandhedscredo «truth»,⁶ der ligger bag den manglende fortolkning af strategien. Det kan selvfølgelig også være et spørgsmål om forskningsfeltets etablering og integritet, hvor fortolkning og fordybning i mening må følge efter en begrebsklarhed og en feltafklaring.

Alim og Bradley nævner begge hiphop som et forskningsfelt i sin vorden og når de viser forskellige rimstrukturer frem, fremholder de et grundkatalog, som forskere siden kan diskutere betydningen af. Forskningsfeltet var givetvis under etablering i USA for 15 år siden, og i Norden idag, men ikke desto mindre giver oversigter over hiphoppens æstetiske strategier et behov for at få belyst meningen med strategierne. Det er nødvendigt at diskutere målet med strategierne for at beskrive, hvad brugen af intrikate rimstrukturer fører til.

Bradley bemærker som sagt rimenes aggression og swagger, men lader i hovedsag forførelsen af øret opsummere og indfange rimets funktion i rapmusikken. Alim holder sig også til rimets ørefængende effekt, dog bemærker han afslutningsvis, i forlængelse af en kort gennemgang af rappens brug af allitteration og assonans: «When these two techniques are used in a witty way, they can sneak into your subconscious without you even realizing what just happened. At the same time, though, the techniques can also be used in an in yo face' type of way as a means of displaying one's verbal ingenuity».⁷ Det Alim påpeger, er det gådefulde sammen med sproglig kreativitet som meningen med hiphoplyrikkens rimede rækker.

Rims rækker i retorisk bemærkelse

Bradley og Alim åbner op for rappen som en forførende sprogbrug i en lyrisk tradition, da hiphop benytter sig af vers og en markeret talestil for at gøre opmærksom på, at den er noget særligt og vil noget særligt. Vers og retorisk markeret stil er klassiske midler til at løfte sproget ud af hverdagens tale, men retorisk stil er ikke nødvendigvis dannet eller skolet tale. Ifølge den klassiske retorik kendetegnes høj stil også ved midler som *variatio* (afvekslende udtryk) og metaforer (med andre ord billeddannelse). Lighedsrelationer og parallelismer bidrager til en rigdom i udtrykket, der gør at teksten hæver sig over den daglige tale og bliver noget andet. Vers og højt sprog er på denne måde med til at gøre sprogbrug lyrisk.

Bradley tager udgangspunkt i, at rappen på lyrisk vis tiltaler øret, men der er mere i det end som så. Hvis vi åbner op for det teoretiske begrebsapparat angående lyrikkens tiltalende karakter, så beskriver litteraturteoretikeren Northrop Frye på baggrund

af Aristoteles' Poetik lyrikkens tiltalende karakter ved melos og opsis. Frye påpeger, at lyrikken er skrevet for øret (melos) og for øjet (opsis). Vi mærker, at lyrik er skrevet for øret blandt andet på dens rim, associationsrækker og allitteration. Den er med andre ord rytmisk initieret og på den måde charmerende og besnærende som en form for bablen, babble, således beskriver Frye lyrikkens Melos-karakter.⁸ Det interessante i forhold til Bradley er Fries beskrivelse af lyrik som tiltalende for øjet. Lyrik kan siges at være tiltalende for øjet fx i dens overraskende billeddannelser og andre metaforlige sammenføringer af det abstrakte og det konkrete. Dette spil mellem sansning og refleksion har gådens karakter, hvor lyrikken er tiltalende som blyantens forførende vandring mod stregens slutning og eventuelt mening, som en skriblen eller doodle. Denne gådefulde forførelse er Fries beskrivelse af lyrikkens opsis-karakter.⁹

Frye gennemgår ikke alle dele af Aristoteles poetik lige konsekvent og særligt telos-delen får mindre opmærksomhed. Telos handler om, hvad den lyriske sprogbrug vil opnå. Fries eksempler viser poesiens telos som en forførelse af tanken. Det skal forstås sådan, at den griber vores opmærksomhed, da det tiltalende og dragende på den ene side er kropsligt engagerende i rytme og associationsrækker, og på den anden side er en engagerende og gådefuld forførelse i sine billeddannelser. Bemærk her, at melos-karakteren forfører gennem gåder. Gåden kalder på en løsning, hvilket tiltrækker tanken og kan blive tilfredsstillende, fordi vi, som Jonathan Culler afslutningsvis noterer i sin gennemgang af lyrikkens forløb, får løst gåden.¹⁰ Lyrikkens lyd- og associations-kæder og dens gådefulde billeddannelser åbner for en kreativ tænkning, når den med sine forløb fører vores opmærksomhed ned ad andre stier end logikkens, narrativens og konventionens.

Den russiske semiotiker og kulturforsker Jurij Lotman beskæftiger sig med denne form for kreativ tænkning i *Theory of The Mind* (1990), hvor han påpeger, at flermodale, flersproglige

og flerkulturelle møder udspiller et grænsetræf, der kan flytte på kulturens centrum. Grænsetræffet åbner det etablerede, hierarkiserede system op for en dynamisk udvikling og indgyder det et potentiale for noget nyt. Lotman beskriver dette fænomen som det rhetoricogene for at indfange, at der udvikles mere end retorisk stil, når man sammenfører billeder fra forskellige modi eller forskellige tegnsfærer.¹¹ Han fremholder med sit begreb, at metaforiske billeddannelser udvikler en kreativ tænkning.

Frye åbner op for forskellige måder, at hiphoplyrik kan pirre nysgerrigheden og gribe vores opmærksomhed, når rappen gennem sine rytters og rækker gådefuldt engagerende forløb forfører vores tanker, mens Lotman beskriver, hvordan vores tanker derved ledes ad andre forløb end de argumenterende og prosaiske forløb.

Rækkerne d.a.u.d.a og gangsterfiguren

Det første hiphopnummer, jeg vil vise lyriske rækker som kreativ tænkning i, er «d.a.u.d.a» af Sivas fra udgivelsen *d.a.u.d.a* (2013).¹² Titlen virker umiddelbart sprogligt fremmedartet, men viser sig som fonemisk skrift og åbner sig op som bable, når den høres: /d a u d a/ = «der ud af» eller det kører bare.

Titlen er således en gådefuld sprogleg og gør opmærksom på et sprogligt overskud, der reflekteres i resten af teksten. Titlen refererer desuden til 70'ers rockbandet Gasolins sang «På banen (Derudaf)», der handler om København. Det gør Sivas på en EP-udgivelse, der i det hele taget handler om København, i numre som «Københavnana», så teksten skriver sig ind i en tradition for at beskrive byen København, men skaber en ny kontekst om byen. Det sker i en dansk multietnolekt blandt andet beskrevet i *Gade/dansk ordbog* (2014), som jeg ganske langt hviler min forståelse

af nummerets københavnske multietnolekt på. Københavnsk multietnolekt er en markeret sprogbrug, der er ganske betydningsfuld for tekstens lyriske udvikling og kreative tænkning.

Nummeret starter «W'lak rul op / W'lak tænd op» og lige som titlen peger versenes mening derudad. De første linjers «tænd op» og titlens «der ud ad» åbner for to relaterede poetiske rækker. Den ene, «tænd op», er marihuana-rækken, der repræsenterer det euforiserede og euforiserende liv. Den anden række, «derudad», er det adrenalindrevne, hurtige liv med hurtige biler og hurtige penge, forbundet med salg af marihuana. De to rækker udfolder to forskellige sider af en gangsterpersona: på den ene side coolnes, overblik og overskud, og på den anden side den euforiserende, hurtige livstil kørende derudad.

Gangsteren sættes i spil i starten af strofen i en omtale af Tony Montana fra kultfilmen *Scarface*: «Shufi dit, shufi dat, alle vil være Dony Mondana.» Shufi er slang for kokain og falder ind i marihuanarækkens udfoldelse af euforiserende stoffer. Det er værd at bemærke i denne sammenhæng, hvordan gangsterbossen Tony Montana udtales med uaspireret t, altså uden pust, så det nærmer sig en d-lyd. Det er en markeret forskel mellem multietnolekt og de øvrige københavnske dialekter, så sproget bliver brugt til at forbinde et specifikt sprogligt fællesskab med gangsteren. Det fungerer som sådan demokratisk ved at fremhæve de få muligheder, som de marginaliserede, havnet i en hård situation, har for at være noget, som Perry omtaler. Verslinjen er samtidig kritisk, for alle i fællesskabet vil være gangsteren. Så gangsterfigurens repræsentation af det hårde liv fremstår hos Sivas i et meritokratisk lys, hvor den sproglige gengivelse af kampen om en sand gangsterlivsstil bevæger sig mod en boastingstil, hvor kun den ene stemme er ægte gangster.

Genren er, som Perry nævnte, dualistisk i sit politiske potentiale, hvor gangsterfiguren fungerer begge veje. Genren udspiller

sin gangsterfigur som både samarbejde og konkurrence, altså demokratisk og meritokratisk på samme tid. Første halvdel fremføres ganske langt af Sivas, mens nummerets anden halvdel fremføres af gæsteartisten Gilli. Hans gangsterpersona hælder mere mod at være på kant med loven, med en højere grad af referencer til skydevåben, så der er kollaboration i nummerets udvikling af gangsterfiguren, men i deres associationsrækker fremfører de forskellige stemmer aspekter af den rigtige, den ægte gangster, så nummeret har også konkurrencemomentet og elementer af boasting. Det viser på overfladen sin karakter af demokrati og meritokrati i samarbejdet mellem artister, der på samme tid med sin stemme kæmper for sin gangsterstil.

Nummeret benytter altså en gangstertrope, det jeg kalder en gangsterfigur, som sprogligt kreativ kilde. Det ser vi både i rækken om at ryge marihuana, der er en kreativ udvikling af et topos om euforiserende stoffer, og i rækken om salg af marihuana, der udvikler et topos om at være på kant med loven. Jeg udvikler betydningen af begge disse associationsrækker i de følgende to afsnit.

Marihuanarækken

Marihuanarækken starter med: «W'lak rul op / W'lak tænd op», der også er starten på hele nummeret: rul marihuana-jointen og tænd den, så følger «puffer california», der er en hyperbol for at ryge marihuana, derefter fortsætter rækken med variationer over marihuana, i udtrykkene «To-bob-kabiner / laver shlitet halv ejner», som er to forskellige måder at blande hash med tobak på. Der er ganske vist forskel på marihuana og hash,¹³ men i forhold til et overordnet topos om euforiserende stoffer er de en del af samme associationsrække. Rækken fortsætter med

følgende stramt komponerede linjer, der udfolder flere variationer over marihuanarækken:

Kø-kø-København
 Vi ruller chuba cabana
 Vi råber fri marihuana
 Puffer kun ganja der lammer

Strofens rimrækker fører os gennem fire variationer over marihuana: «chuba cabana, marihuana, ganja». De tre første er synonymmer, mens den sidste linje er metonym, ved at gengive effekten: den lammer kroppen, den lammelse som også ligger i at være «bash» og i «ka' ikke mærke mit fucking fjæs»-verslinjerne i hooket.

Det er en overvældende mængde henvisninger til marihuana, og ud over de direkte marihuana-synonymmer og metonymmer, bringer de klare marihuanahenvisninger også mindre åbenlyse, og derfor også mere engagerende og forførende, måske ligefrem gådefulde, ordlege i spil som «Vi hænger hvor græsset er grønere». «Græs» er ligeledes et slangudtryk for marihuana, men står ambiguøst i strofen, da det optræder i et fast udtryk for forestillingen om, at livet er bedre på den anden side. Denne billeddannelsesstrategi læner sig op ad et bridge-rhyme, som Alim beskriver, hvor et skift i struktur, men videreførsel af et princip, skaber en glidende overgang.¹⁴ Her er det ikke to forskellige rim, men to forskellige billeddannelser, som bro-ordet «græs» skaber en syntetiserende overgang mellem. Bro-ordet skaber et ordspil mellem rækken af marihuanametaforer og en etableret talemåde, så det på samme tid fremhæver marihuana og rapperen med hans marihuanarygende fællesskab på den bedre side, i forhold til det publikum, som ikke deltager i det drevne liv, flowet udfolder. Rimets æstetiske strategi er at repræsentere gangsteres overskud i såvel livsstil som sprogstil.

På kant med loven

Marihuana-rækken er særligt prominent i første vers og præsenterer en cool og distanceret gangster i sine variationer over og kreative ordspil afledt af marihuana. I andet vers skifter teksten over til i højere grad at handle om salg af marihuana og om gangsteren på kant med loven. Anden del fremføres dertil af gæsterapperen Gilli. Det er imidlertid fire verslinjer fra Sivas' første del, der indleder på «kant med loven»-associationsrækken. De fire linjer består af to verspar med variationer over ordspil med skydevåben:

før var det Postmand Per
 nu det ik' kun postmænd der pakker
 før var det Taxa
 nu det ik' kun Taxa man blaffer

Begge par beskriver en overgang fra uskyld til gangster: Postmand Per er et børneprogram om en postmand i Yorkshire-egnen, der kører ud med pakker og breve i store stakker til de lokale. Det beskriver altså en tjenestemand, der møder overkommelig modstand i et idyllisk miljø. Verbet pakke ligger i en gangsterkontekst imidlertid i forlængelse af den amerikanske forståelse af at pakke, «to be packing», der betyder at gå med skydevåben. Så det første verspar beskriver en overgang fra socialiserende barndom til en gangstermanddom uden for det brede fællesskab. Det gør versparret ved at flytte på forståelsen af verbet «at pakke», der går fra at relatere til pæne tjenestemænd til at relatere til en livsstil på kant med loven (altså ikke-tjenestemænd).

Det anden verspar beskriver en lignende overgang ved at benytte to forskellige forståelser af verbet «blaffe». Først relaterer blaffe til hyrevognsmiljøets taxaer og det at få et lift ved at blaffe,¹⁵

der ligger også en henvisning til den københavnskbaserede tv-serie *Taxa* fra 90'erne og dens diskuterbare etniske repræsentation, for selv om flere skuespillere af anden etnisk baggrund end dansk fik sit gennembrud i tv-serien, så var castet alt andet end repræsentativt for hyrevognsmiljøet. Overgangsbetydningen ligger i, at blaffe også er slang for at skyde, en forståelse af verbet som den efterfølgende verslinje åbner for, særligt i kontekst af det første verspar. Strofen beskriver dermed en overgang fra et lokal-Københavns hyggeetnicitet til et gangstermiljø, hvor «blaffe» henfører til at skyde og etnicitet tages som udtryk for, hvor man befinder sig i forhold til lov og orden.

De to verspar udnytter verbernes flertydighed til at repræsentere en forandret attitude og samfundsforståelse. De udskærer forskellige dele af det semantiske felt knyttet til verberne for at beskrive en overgang fra barndom til voksendom og samtidig fremvæksten af et mere segregeret København. Det sprogligt kreative i de to ordspil udfolder sig ad det gådefulde, de så at sige udfolder lyrikkens opsiskarakter ved at benytte hiphoppens gangsterfigur til at udvikle særlige billeddannelser og ordspil. Ordspillene er som lyriske gåder betragtet ganske åbne for læseren, og fungerer dermed inddragende.

Efter lytteren er blevet gjort opmærksom på det kreative rum gangsterfiguren åbner for, så fortsætter associationsrækken over at være på kant med loven i anden del af nummeret, hvor vi ser udtrykkene «chopper», «shots», «trykker og kradser», der er direkte forbundet med skydevåben, mens Noah Carter er en dansk rapper, der var indespærret i 2013, så «brødre bag tremmer»-strofen henfører både generelt og specifikt til gangsterfiguren. Nummeret opviser således en tilslutning til hiphopgenrens sandhedscredo, «truth», og dens opfordring til at holde det ægte, «keep it real», der ikke er en virkelighedsgengivende realitetsopfordring, men er rappen som en forstørrelse og overdrivelse af

nogle aspekter af hverdagens hårde liv, for at påpege en grundlæggende, reel skævhed i det københavnske samfund.¹⁶

Flowet d.a.u.d.a

Tempoet i nummeret ligger højt på 132 bpm,¹⁷ hvor et syntetisk klap markerer hvert slag i starten, selv om markeringen af det høje antal taktslag ophører 30 klap inde, hvorefter det fortsætter som et bagvedliggende mønster, markeret igen efter hver hook. Rappen følger grundbeatet i introen og efter hooket, men tidvis følger den et lavere tempo, tydeligst i hooket, hvor der ligger et hihatslag på hver anden takt og angiver et halftime-tempo på 66 bpm, halvdelen af de slag det introducerende beat slog fast, så nummeret inddeles i noget, vi kan forstå som vers og noget omkvædsagtigt. Rappen er stram angående antal stavelser per beat og placering af åndepauser, men er mere flydende og marginalt mere fri i hooket. Den er imidlertid ingenlunde så løs som den ældre hiphops gamle stil, men imiterer dens løsere stil i sit lavere antal slag.

Nummeret oparbejder altså et todelt flow: det første har en stram fordeling af tryk og accentuering i forholdet mellem rap og beat, mens rappen i det lavere tempo er mere flydende i forhold til beatet. Flowet afspejler deri tekstens to lyriske rækker: på den ene side gadens hårde liv, det adrenalindrevne forløb, på den anden side det marihuanapåvirkede, løsere, mere afslappede flow, med en cool distance til det hårde liv. Det er vigtigt at understrege det marginalt løsere i den afslappede del af flowet. Det er coolnes, der markeres. Det er ikke *laissez-faire*.

Hele vejen gennem nummeret angiver flowets stramme komposition professionalisme. Der er en tydelig digital bearbejdning af rappen for at få en markering af brud og forløb i det rytmiske

mønster, hvilket bidrager til at give en fornemmelse af maskinalitet på hiphopgenrens rend, af den type Schweppenhäuser har beskrevet i sin artikel om flow, når han i rappens bevægelse fra traditionel raps skiftende rapstilarter over mod en stram raprytme i et beat på langt den anden side af 90 bpm beskriver hiphop-flowets fremtid efter 2010. Så det stramme forhold mellem rap og beat, og det høje antal beats i «d.a.u.d.a» markerer et flow, der er med på udviklingen. Det er understreget professionelt, også når det er afslappet.

Konkluderende på «d.a.u.d.a»

Marihuana og adrenalin er begge forløbspåvirkende, og nummerets flow åbner op for at se en vekselvirkning mellem de to forløb, hvor den dragende udfoldelse af gangsterfiguren ligesom flowet profilerer aspekter af både det euforiserende og det medrivende. Nummeret repræsenterer i flow og associationsforløb det dragende ved et gangsterliv, der udspiller sig på kant med det normale, og derfor er alt andet end hverdag.

Hiphopnummeret fungerer på denne måde liminalt, en omgang med det tabuiserede, det er en bevægelse ind på områder, vi ellers ikke kommer ind på. Brugen af en dansk multietnolekt bidrager til det liminale i tekstens bevægelse på grænsen mellem det dagligdags København og det gangsterlige Københavna. Nummerets balance mellem København og Københavna åbner for en forståelse af tekstens særlige udtryk og begreber, hvor én ting er de ambigüøse udtryk som «Vi hænger hvor græsset er grønnere», mens en anden er de særligt forførende, flersproglige metaforer som *parash obama* i verset «vi drømmer om *parash obama*». «Para» er arabisk for penge og Obama, han er sort, så det er en metafor for sorte penge. Sorte penge er et fast udtryk

for skattefri indtjening, men i denne sammenhæng gælder det en indtjening forbundet med salg af marihuana, så det handler om penge, der er skattefrie, fordi de er tjent på en ulovlig handel.

Det er poetisk kreativ tænkning om København sat i stand af et møde mellem forskellige kulturer og sprogs udforskning af det liminale, det grænseoverskridende. Lotmans begreb det rhetoricogene henfører til en kreativ tænkning sat igang af en sammenførelse af billeder fra forskellige modi og fremholder Sivas' lyriske udfoldelse af det amerikanske gangsterliv i københavnerkontekst som en sproglig kreativitet. Det er poesi som skønsang på grund af en kreativ brug af sproget ment for at imponere og forføre. Den sproglige, kreative tænkning viser et aspekt af hiphoppens variant af høj stil, da ordene bliver brugt på en bevidst kunstnerisk måde, hvor det sproglige overskud opbygger den fremførendes etos. Den fremførende fremstår helt enkelt mere appellerende på grund af sin sproglige kreativitet.

Teksten er med andre ord ikke bemærkelsesværdig på grund af noget nyskabende i udviklingen af gangsterfiguren. Det bemærkelsesværdige er den kreative sprogbrug i de sirlige udviklinger af associationsrækker og gådefulde ordspil, der forfører med sin rige variation og i den kreative tænkning, den viser frem, og den engagerende sprogbrug, den inviterer til at tage del i.

Lalandia/Gremlins

Sivas' hiphop-lyrik har under årene forandret sig, for selv om «Lalandia/Gremlins» fra *Contra* (2019) benytter sig af samme type lyriske associationsrækker og billeddannelser, så er teksten på samme tid blevet både mere åben og mere gådefuld.¹⁸

Titlen «Lalandia/Gremlins» tilbyder umiddelbart to associationsrækker at forstå nummeret ud fra: på den ene side udfolder

den populærkulturelle referencer, som filmfranchiset *Gremlins* (1984, 1990, 2016), mens den på den anden side fremhæver vand eller «dryp» som en associationsrække, der forbinder feriecenteret Lalandia, kendt for sit vandland, med Gremlins, en type monster kendt for at forøge sig, når der drypper vand på dem.

Samspillet mellem de populærkulturelle referencer og den vandartede associationsrække er imidlertid ikke åbenbar for lytteren, i det mindste ikke for lyttere, der ikke er initieret i rapkulturens dekadente side. Så det, der forfører, er samspillet mellem det åbent associerende og de særlige kulturelle koder som åbner for samspillet mellem de populærkulturelle referencer og den vandartede associationsrække.

Den internationale række

De populærkulturelle referencer er hovedsageligt til film og musik, fx relaterer Mad Max, Batman, Gremlins og Hugh Jackmans platin (der henviser til Wolverine fra Marvel-filmuniverset) til film, mens Dr. Alban, Gangnam og Scatman refererer til musikere og musik.

De populærkulturelle referencer handler blandt andet om at hæve jeget op i et højere lag end den gemene hob, fx når der bliver sunget «ligesom Mad Max» og «ligesom Batman». Dertil beskriver en udskiftning af biler fra BMW til Bentley, der hver for sig har høj statusmarkør, «hopper ud af bimmeren ind i Bentleyen», et billede, der er barokt i sin understregning af det overdådige liv, der leves, som der da også synges: «Så mange kvitteringer revisoren får astma». Den populærkulturelle kontekst løfter det fremførende jeg op i en superstjerneliga, hvor livet føres på klubben, som i natklubben eller diskoteket, i forlængelse af Balkan og Puerto Rico, så det er et internationalt, luksuriøst, festligt liv, der synges frem.

Nummeret starter, ligesom i «d.a.u.d.a.», med en reference til at komme i gang. Det handler altså stadig om det hurtige liv, men det hurtige liv er her knyttet til biler, rejser og et internationalt leben, der tidligere stod som en ironisk kontrast til København-gangsterlivet, men ironien er sværere at spore i nummeret. Den ligger der imidlertid, i blandt andet referencerne til Dr. Alban, Gangnam og Scatman, der er musikere, der bruger rappen i et kommercielt øjemed og ikke bekender sig til hiphoppens sandhedscredo. De er repræsentanter for en international og succesrig rap, der står uden etos.

Denne forskydning mod det internationale og den overdådige succes er kendetegnende for forskellen på de to tekster. Der er sket et skift væk fra det gangsterlige københavnermiljø i «d.a.u.d.a.» mod noget mere internationalt. Denne forskydning er et skift i liminal dragning, og følges op af en bevægelse væk fra en københavnsk multietnolekt, så samtidig med at miljøet er blevet mere internationalt, er sprogbrugen tilsyneladende blevet mindre international.

Diamant-chifferet

«Lalandia/Gremlins»-teksten er imidlertid præget af en anden type flersproglighed. Den er drevet af en sprogdømebeflytning, der til gengæld får en mere gennemgribende betydning for nummeret, end multietnolekten har for «d.a.u.d.a.». Vehikel for hele den vandartede associationsrække er i første hånd nemlig et «dryp»-begreb, der samler den vandartede associationsrækkes fragmenter i et billede.

Det konceptuelle billede, som dryp er løbet af, er «ice». Ice er i amerikansk populærkultur et fast udtryk for diamanter, og teksten er stramt bundet op om ice som synekdoke for diamanter. Diamanter er et metonym for overdådig rigdom, og da mange

af de populærkulturelle referencer rimer på titlens vandland, så synes også den internationale række at pege tilbage på «is» og dens dryp som hovedkonceptet bag tekstens associative forløb. På denne måde tilbydes en række forskellige udtryk, der kan rekonstrueres som følgende diamantassociationsrække:

rigdom
diamanter
ice
 dryp
 vandfald
 vandland
 Lalandia
 vand
 VVS'ere

VVS'er er en dansk forkortelse for «vand, varme og sanitetsarbejder», men i international kontekst er VVS forkortelsen for den fineste betegnelse, en diamant kan opnå: «very, very slightly imperfect», så med VVS'ere er vi samtidig ved vand og ved diamanter: «Så mange VVS'ere, se hvordan de danser». Lyset, der reflekteres af diamanterne, og entouraget, der bærer diamanterne, blandes sammen i ét billede af dans på klubben og imponerende rigdom.

Der er noget gådefuldt dragende ved, at teksten ikke nævner «is» og heller ikke den egentlige «ice», diamanterne, de ligger implicit i billedannelser og associationer som dryp og VVS. Fraværet af diamanter kan til dels forklares ved, at dryp har fået en fast betydning af swag og rigdom, som et selvstændigt udtryk adskilt fra ice,¹⁹ men ord som flash, diamanternes refleksion af lyset, og VVS gør ikke desto mindre fraværet af det konceptuelle diamantbillede påfaldende. Diamanterne står hele tiden bagved, som en underliggende nøgle til teksten.

Inden for rapgenren kaldes en sådan en læsenøgle for et chiffer, og denne type nøgle til teksten har at gøre med rappen som en tradition, der arbejder uden for eller i modsætning til det brede fællesskab. Rappen etablerer et kodesprog, der afslører, hvem der er med og hvem der ikke er med.²⁰ Diamant-chifferet er kodenøglen til at forstå, hvordan et overdådigt, succesfuldt rapfællesskab udgør et vandfald, og chifferet er som kodenøgle nødvendigvis fraværende i selve teksten. Det er en kulturel forståelse, man må have med sig ind for at lukke teksten op.

Der er altså en gådefuld dragning mod et tomrum i denne tekst, der ellers på ingen måde er skrevet i et utilgængeligt sprog. Hvis man besidder chifferet, viser der sig et særligt eksklusivt betydningsniveau i teksten. Det er en særligt forførende sproglig kreativitet, hvor indforståelse åbner for et eksklusivt fællesskab på indersiden af det kulturelle fællesskab.

Flowets rim, remser og rækker

Diamantchifferet præsenterer teksten som et særligt overskuds-sprog, i måden den i forlængelse af rapkulturen åbner for et eksklusivt niveau for den initierede.

Teksten fremviser også andre facetter af sprogligt overskud i sine associationsrækkers rige synonymer og variationer, for de lidt kantede populærkulturelle referencer fra de sidste 50 år, som Mad Max, Gangnam, Scatman, Batman og Bonanza, danner dertil et særligt lydmønster. Referencerne opbygger æstetisk forførende lydrækker i sin rytme, da samtlige verslinjer slutter med tostavede [a]-rimord med en lang næstsidste stavelse efterfulgt af en kort stavelse. Dette trokæiske kæderim er gennemgående for hele nummerets struktur, fx:

atlas
 asfalt
 vandland
 vandfald
 (La-)landia
 al' vandt
 salsa
 astma
 Mad Max
 Gangnam
 Scatman
 Batman
 (Bo-)nanza

Det er ikke sådan, at alle ordene under normale omstændigheder udtales med lang vokal på næstsidste stavelse, men de fremføres sådan, og skaber trykvis et kæderim, som en særlig mønsterdannelse, der holder rappen sammen. I sin helhed viser den gennemgående trokæiske [a]-kæderimsstruktur et usædvanligt sprogligt overskud, der lader samtlige verslinjer stå tydeligere som et resultat af både sin lydlige og tematiske associationsrække.

Der sker et lille skift i outtroen, hvor sidste stavelse bliver lang og rimene følger en struktur med først en «e»- og så en «i»-lyd: «Bentleyn», «pingvin», «clean-clean», «lign-lign», hvor vokalerne i de to forekomster af pingvin og «clean» ikke udtales ens, da næstsidste stavelse har «e» og sidste stavelse «i», og det samme gælder også «lign». Hele vejen gennem nummeret er der altså en transformativ, tostavet rimstruktur, som en ikke nødvendig udfordring, der yderligere profilerer teksten som et sprogligt overskudsværk.

Den bevidste konstruktion af nummeret som et sprogligt overskudsværk står også tydeligere frem, når vi bemærker det

metikuløse puslespil bag flowet. Den musikalske baggrund ligger på 94 bpm, med en syntetisk hihat som tydeligt markerer 1/16-delene. Rappen følger denne tæthedsreference stramt og består af først to trykstærke stavelser, så den omtalte trokæiske lang-kort-stavelse, inden en åndepause (gerne udfyldt af et udbrud), fordelt på 14 beats, hvorefter det gentages.

Nummeret starter med en lille melodisløjfe, under hvilken rapperen Branco spørger: «er vi klar til at køre» og Sivas svarer: «ja», hvorefter hihattens og rappens stramt spændte flow går igang. Melodisløjfen flyder henover rappen og beatet hele vejen gennem nummeret som en fri sfære, i kontrast til flowets raprytmes høje beat og intense tæthedsreference, der giver det, Schweppenhäuser kalder et maskinelt produktionsindtryk.²¹ Det maskinelle indtryk bliver støttet af rappens lydproduktion, der er kørt gennem en digital bearbejdning, der er særligt påfaldende i outtroens afslutning af nummeret med linjerne: «krk kan du ikke se / jeg ikke er et menneske / jeg er en maskine», hvor det lille krk lyder som en simulator eller emulator, der lige må synkroniseres, inden det maskinelle kan flyde og maskinen køre.

Så flowet arbejder med et maskinelt udtryk, hvor den braggingopvisning og succesformulering, associationsrækkerne fremfører og flowet støtter, fremstår som maskinelt skabte. Derved kunne flowet stille et spørgsmål om mediernes produktionskravs udfordring af hiphopenrens iboende demokratiske og meritokratiske værdier, men denne kritisk-humanistiske fortolkning af rapperen som maskine ligger skævt i forhold til en mere pragmatisk forståelse, hvor det umenneskelige ved maskinen, der kan blive ved med at producere, er imponerende. Det er overmenneskeligt at producere noget så skarpt, som nummerets flowkomposition præsenterer. Flowet understøtter nummeret som et braggingprojekt, der arbejder for at imponere.

Konkluderende på «Lalandia/Gremlins»

Nummeret benytter sig af amerikanske faste udtryk og henter sin miljøbeskrivelse i en international superstjernesocietet, der ikke er grobund for i et dansk hiphopmiljø. Det er på denne måde dragende for lytteren, ved at lyd- og betydningsmønstreet optegner en bevægelse på grænsen mellem den gemene Lalandia-ferie og det glamourøse, internationale stjerneliv. Teksten er samtidig modsætningsfyldt, når den besynger Lalandia-ferielandet og VVS-arbejdere, der har en folkelighed og ikke-eksklusivitet over sig, og giver sig hen til Dr. Alban og Scatman. Det er umiddelbart en sær blanding af folkelighed og superstjerne-overdådighed, men når man får øje på kritikken af de etosløse musikere og eksklusiviteten i chifferets opdeling af dem, der er en del af gruppen, og dem, der ikke er, så indskrives der et skel, hvor kun den initierede lytter inviteres med ind i den kreative overflod, præget af også økonomisk overflod.

Der er med andre ord sket en bevægelse væk fra København mod noget mere internationalt i Sivas tekster fra 2013 til 2019. Der er ydermere sket en bevægelse mod en tydeligere bragging-tradition eller boasting-stil, hvor den kreative sprogbrug udtrykker en overlegen skarphed og smarthed som en del af den persona, der har den overdådige rigdom og succes, andre mennesker kun kan drømme om. Teksten beskriver, hvordan succesen er opnået og at græsset faktisk er grønnere på den anden side. Den fremhæver, hvordan alle vandt medaljer, med medalje som synonym for diamanter og metafor for succes, mens det lille «vi» står lidt og vipper angående hvem, det omfatter, for det er allerhøjest dem, der er med på Sivas-vognen, altså er med på diamant-chifferet og de eksklusive niveauer af teksten:

Yeah, hopper ud af bimmeren ind i Bentleyen (Skrr-skrr)

Min klan den er kølig som en pingvin (Pingvin)

Allesamen de er så frisk, og så clean-clean (Skrr)

Der er tretusind andre, der vil lign'-lign' (Skrr)

(...)

Kan ikke tåle alt det dryp som en gremlin

Rappen fremhæver jeget og dem jeget omgiver sig med, entouraget, min klan, mit system, som dem der er med på at være cool og bærer sin succes udenpå i en rigdom, der drypper. De beskrives i modsætning til de misundelige, der bliver til monstre, når succesen drypper i deres retning. Succes står som målet, det initierede fællesskab har opnået, mens der overfor står dem, der siges at kopiere, dem der vil ligne. Så nummeret siger, at etos eller respekt er baseret på autenticitet. Det er påfaldende, at strofen nedvurderer det at ligne, kopiere og kloner, når hele beskrivelsen af succes gennem diamanter og natklubber, hviler på den afroamerikanske hiphopkultur, og altså ikke selv er original.

Originalitet handler imidlertid ikke om være original i sin succes. Det handler om at være original i sin fremførsel. Det handler om at opbygge etos gennem sproglig kreativitet og overskud. Det handler om at appellere og diskreditere dem, der konkurrerer om samme position eller forsøger at kritisere og sænke den egne præstation og position. Det er altså ikke så meget en autenticitetskultur eller for den sags skyld en machokultur, som det er meritokrati, i arbejdet med at hæve sig selv og sænke dem, der ikke er initieret i den tætte gruppe.

Betydningen af rappens sproglige overskud

Sivas' hiphop udgår fra en semiotisk set fremmed kultur, når Sivas i rapteksterne bruger af den etablerede afroamerikanske hiphops traditioner og figurer til at opdyrke et sprogligt og kulturelt

domæne, som ellers ikke har sin modsvarighed i dansk sprogbrug. Når det fremmede domæne på denne måde føres ind i centrum af dansk populærradio, opstår der nye muligheder for at udtrykke sig, mens afkodningen af mening bliver uklar, da der i og med forflytningen står en betydningsfuld form og flagrer med mulige betydninger, men ikke fast mening.

Det giver nogle muligheder for det kreative, der udvikles ganske forskelligt i de to numre: «d.a.u.d.a» er sprogligt kreativ, ved at dens multietnolekt bruges til at skabe en sproglig rigdom, der stritter i flere forskellige retninger, men særligt på grund af gangsterfiguren, der bevæger sig på kanten af det ironisk-patetiske, og i den finurlige sprogbrug, der i sit flersproglige spil kræver forskellige sproglige kompetencer, så kræver rapteksten en indsats af den lyttende, før den kan byde på sin lyriske skønhed og kreativt. Teksten er altså til trods for sin spredning i sproglig opfindsomhed ikke lettilgængelig, men belønner lytteren for indsatsen med underfundigheder og gådefuld sproglig kreativitet. «Lalandia/Gremlins» er derimod sprogligt kreativ ved at adoptere en afroamerikansk hiphoptradition (bragging), at importere dens faste udtryk (ice og drip) og dens statussymboler (swag og dyre biler), samt det kæderim som kendetegner braggingen. Den er strammere komponeret som rap, samtidig med at den er helt anderledes åben i udtrykket, da sproget er umiddelbart mindre billedrigt. Nummeret bevæger sig væk fra København-gangstermiljøet som lokalmiljø til hiphopstjernemiljøets internationale sfærer. Herved tilbyder teksten et lokkende miljø for en større kreds af lyttere, samtidig med at den kun inviterer nogle af dem med helt ind. «Lalandia/Gremlins» er altså mere åben end «d.a.u.d.a», sideløbende med at den kalder på særlige læserkompetencer med rod i den afroamerikanske rapkultur og dens faste vendinger, med det kreative twist at de er oversatte. Så teksten tilbyder sig til et større publikum, samtidig med at den kun inviterer en eksklusiv gruppe med helt ind.

Det er påfaldende, at kunstneren i tidsrummet mellem udgivelsen af de to numre har skiftet navn fra S!vas til Sivas. Det er samme pragmatiske åbning mod en større gruppe, som teksten viser i sin sproglige strømlining af rappen, hvor den mere mundrette version af kunstnernavnet indbyder til autenticitieslæsninger i højere grad end de sproglige underfundighedslæsninger, den tidligere version af navnet indbød til. Det dækker lidt over den sproglige kreativitet i numrene, for det kræver stadig initiering at komme med ind. Således handler begge tekster om dem, der er indviet i fællesskabet: entourage, clan, crew, bro, brødre og system; overfor nabolag, politiet, de jaloux og gremlins, så sproget fungerer i høj grad ved at være fællesskabende. Sproget både præsenterer og repræsenterer grupper, dertil forudsætter forståelse af rappens lyrik, særlige kundskaber. Derved løfter teksterne sit jeg og sit fællesskab op, og placerer det over sin lytter, hvorved lytteren havner uden for. Det er mig, der må lytte og forsøge at dechiffrere uden at kunne påvirke. Det er en aggressiv andenhedsgørelse, men den gadesmarte gangster er allerede videre i forløbet, og forført af den kreative sprogbrug, må lytteren bare prøve at holde tempo.

Det er værd at bemærke, at den afroamerikanske tradition, Imani Perry beskriver, på denne måde tager sin dualitet af demokrati og meritokrati med sig i sin forflytning til Danmark. Jeg startede med at referere til Imani Perrys forståelse af hiphoppen som bærer af en politisk dualitet, når den taler på vegne af marginaliserede menneskegrupper, men handler om at være den bedste rapper.²² Den dualitet bevæger Sivas' tekster sig i, da flowets lyriskforførende forløb spejler genrens politiske dualitet, når rimets associative rækker viser sig afgørende for det meritokratiske aspekt af at bedømme rappen og give stemmen mulighed for at tale, og derved samtidig hiphoppens demokratiske aspekt, da rimstrukturens kreative kvalitet står som afgørende for, om

stemmen for de marginaliserede bliver hørt. Så det sprogligt kreative er afgørende for begge aspekter af hiphoppens politiske dualitet, da det både er det lokkende/forførende, der skaber deltagelse i flowet, og det opfindsomme/kreative, der overbeviser.

Bradley skriver da også: «We value rap largely according to its ingenuity, (...)»,²³ desværre skriver han senere det modsatte: «After all, the reason MCs conceive elaborate rhymes in the first place is not to show how clever they are, but to put words together in such a way that they do something to the listener».²⁴ Der er ikke nogen egentlig modsætning mellem at virke smart og at påvirke sin lytter. Det sproglige overskud er det forførende. Det er i retorisk forstand det, der opbygger «etos» i teksten. Det er fremvisningen af sprogligt overskud, der gør teksten appellerende og dermed den fremførende appellerende.

Det sproglige overskud i de to Sivas-numre skabes i høj grad langs med nogle associationsrækker: i *d.a.u.d.a* er det hovedsageligt ud fra en gangsterfigur og i *Lalandia/Gremlins* i højere grad ud fra en braggingtradition. Begge numrene har i figur- og traditionsbrug variationen som det primære indsatsområde for den sproglige forførelse af lytteren. Den kreative tænkning i de to sangtekster er således betragtet ens. Begge udvikler sig langs en særlig kreativitet, hvor teksternes overflødhedshorn af gådefulde, opfindsomme udtryk udgør dens gennemslagskraft. Det handler altså ikke om at sige noget nyt, i forståelsen af at både gangsterfiguren og braggingtraditionens pral er etablerede hiphopelementer, i stedet handler det om at sige noget underfundigt med dem.

Det sproglige overskud viser blandt andet et individ, der ikke kan rystes. Det er coolness at have overskud i situationen og ikke folde sammen. Hiphop-lyrikkens høje stil viderefører her klassiske dyder som kontrol og troværdighed, mens ydmygheden er forsvundet. Den er i stedet vendt til pral, bragging, men det

er en kvalitativ pral, baseret på sproglig rigdom og kreativitet. Pralen skal altså ikke være sandfærdig, men kunstfærdig, som vi ser i associationsrækkerne, de gådefulde metaforer, samt rim og lydmønstre. Det er kendetegnende for den høje stil, og det er det, som giver rappersonaen troværdighed og kaldes sandhed, «truth». Det er det sproglige overskud, der giver etos i hiphop, hvis vi tager Sivas' tekster som udtryk for genren.

Rappen fungerer på denne måde gennem sin forførelse, og det er ikke bare en forførelse af øret, det aurale, som Bradley nøjer sig med. Den verbale kreativitet er også en forførelse af øjet, forstået som sproglig billeddannelse og således for tanken. I det hele taget viser rappens sproglige kreativitets gådefulde dragning sig at stå som bærende for hiphoppens demokratiske og meritokratiske fundament. Hiphop benytter sig af en lyrisk tiltalende stil, hvor betydningspotentiale i flowets udspænding af forløbet, flyder langs det rytmiske, hvor det betydningsfulde i rap er det opfindsomme i den kreative udfoldelse af sproget, da det viser overskuddet, som bidrager til tekstens etosudsagn om rapperens coolhed og hiphopgenrens mål om at forevise den smartere, altså det meritokratiske.

Det demokratiske står på denne måde i et stadigt spændingsforhold til det meritokratiske også i Sivas' rap. Flowets ophobning af beat, stemmer og associationsrækker danner forløb, der samler udsagn, begreber og forestillinger i én række, som sammenfører og udligner dem, hvorved hiphoppens rimstrukturer deltager i tematiseringen af fællesskaber og arbejder demokratisk ved at kritisere værdier og repræsentere stemmer og marginaliserede samfundsgrupper, mens præsentation af crewe og gæsteartister bringer forskellige stemmer i spil og lader dem konkurrere i en meritokratisk ånd. Fx er der rappende gæsteartister i begge numre, i *d.a.u.d.a* er det Gilli og i *Lalandia* er det Branco. Branco har ganske få linjer og står ikke i nummerets titel, som han gør

i andre Sivas-numre. Branco støtter Sivas som en del af crewet, som en partner in crime, mens Gillis rap i *d.a.u.d.a* udfolder en gangsterpersona ved siden af Sivas, i et parløb der på samme tid konkurrerer om at være den sande gangster. Gæsteartisterne er på samme tid udtryk for fællesskab og konkurrence.

De miljøer og forestillinger om lykke, som teksterne skaber, har samme spænding i sig: «d.a.u.d.a» præsenterer et miljø, der i modsætning til en dansk velfærdsstatsborgers middelklassenorms lovydighed er på kant med loven, som fragmenter fra en outlaw i det københavnske gangstermiljø, mens «Lalandia/Gremlin» derimod præsenterer rigdom og overskud i modsætning til en dansk middelklasse Lalandia-lykke, i en bevægelse rundt i et internationalt luksusliv som en eksklusiv middelmådighedskritik fra en overlegen vinder fra den internationale superstjernesocietet. På denne måde reflekteres hiphoppens politiske dualitet i rappens repræsentation af miljø, succes og forestillinger om lykke. Hiphoppen viser miljøer og forestillinger om lykke, der afviger fra den brede norm, men lader dem konkurrere og hierarkisere foran os, så de bliver komplekse.

Denne forståelse af hiphoppens politiske dualitet viser, at det tiltalende ved rappen er det sproglige overskud, mens det betydningsfulde ved rappens strategier, det vi kan kalde tekstens telos, er hiphoppens bidrag til at tematisere andre samfundshierarkier og forestillinger om lykke og succes. Det er de hierarkier og forestillinger, som det kreative sprogs forførelse af øret, øjet og tanken leder hen imod. Hvor gangsteren og pralet i en nordisk velfærdsramme giver en anden vægtning af magt og marginalisering end den amerikanske, og etablerer en anderledes normkritik og lykkeforestilling, hvis altså man lader sig forføre af rappens flow.

Noter

- 1 Perry, Imani. *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. (Durham: Duke University Press, 2004), 104 og 73–80.
- 2 <https://fyens.dk/artikel/rifbjerg-deler-stor-kulturpris-med-ghettorapper>
- 3 Schweppenhäuser, Jakob. *Mere Lyd: Ny dansk lydlig lyrik*. (Aarhus: Aarhus Universitet, 2014), 142.
- 4 Bradley, Adam. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. (New York: Basic Civitas, 2009), særligt kapitel 2.
- 5 Alim, H. Samy: «On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh: Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and the Internal Rhymes of Internal Affairs», *Journal of English Linguistics* (31/1), 2003, 63.
- 6 «Given all of this multilayered poetic complexity, the meaning of the verse shines through clear as day. In fact, one can say that the meaning is enhanced. Talib is giving us his understanding of ‘the truth,’ which of course is subjective. ‘The truth’ to Talib is the pure unbridled power of Hip Hop—the beats, the rhymes, the content, the vibe. ‘The truth lay the foundation of what we rockin on.’» Alim, «On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh», 66–67.
- 7 Alim, «On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh», 71.
- 8 Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: New Jersey Princeton Press, 1957), 275, 278.
- 9 Frye, *Anatomy of Criticism*, 280.
- 10 Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.)
- 11 Lotman, Yuri. *Universe of the Mind: a Semiotic Theory of Culture*. (London: I.B. Tauris & Co Ltd, 1990), 38.
- 12 Teksten er vedlagt som bilag.
- 13 Der er forskel på den anvendte del af planten og mængden THC i stoffet, som den danske statsradiofoni, [dr.dk](https://www.dr.dk/nyheder/indland/er-hash-og-marihuana-det-samme-her-er-cannabissens-abc), kan oplyse (<https://www.dr.dk/nyheder/indland/er-hash-og-marihuana-det-samme-her-er-cannabissens-abc>).
- 14 Alim, «On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh», 75.
- 15 Det er oftest sådan, at man «prajer» en taxa, mens man blaffer for at få et lift. Der bliver forskudt lidt mening her og der, så ordene spiller nogenlunde smidigt.

- 16 Perry, *Prophets of the Hood*, 87–88.
- 17 Tempoet ligger højt i forhold til de 90 bpm, Jakob Schweppen-
häuser angiver som norm før 2010'erne, i sin paradigmeskabende
artikel om flow «Stemmestrømme – raprytmiske udviklings-
linjer og hiphopbegrebet flow» fra afhandlingen *Mere Lyd*.
Schweppenhäuser, 2014.
- 18 Teksten er vedlagt i bilagene.
- 19 *Urban Dictionary* beskriver den sekundære betydning af «ice»
som «Expensive jewelry, usually in the form of diamonds that is
worn in either necklace, ring, chain, or earrings». Urban Dictio-
nary skriver om Drip: «the drip having a large amount of swag
typically used in the context of clothing (...). When your bling is
iced out, but that shit melting from all your hot bars, you got the
drip. (...) Just another word for immense swag.»
- 20 Perry, *Prophets of the Hood*, 107.
- 21 Schweppenhäuser, *Mere Lyd*, 170.
- 22 Perry, *Prophets of the Hood*, 7.
- 23 Bradley, *Book of Rhymes*, 54.
- 24 Bradley, *Book of Rhymes*, 61.

Diskografi

S!vas: «d.a.u.d.a», d.a.u.d.a. Forbandet Ungdom, 2013. EP.

Sivas: «Lalandia/Gremlins», Contra. Hiroshima, 2019. Digital audio.

Bibliografi

- Alim, H. Samy. «On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh:
Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and the Internal Rhymes of
Internal Affairs», *Journal of English Linguistics*, 31/1 2003.
- Bradley, Adam. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York:
BasicCivitas, 2009.
- Borup, Tobias Cadin (red.). *Gade/dansk ordbog*. København: People's
Press, 2014.
- Caplan, David. *Rhyme's Challenge: Hip Hop, Poetry, and Contemporary
Rhyming Culture*. New York: Oxford University Press, 2014.

- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.
- Fafner, Jørgen. *Dansk vershistorie 1*. København: C.A. Reitzel, 1994.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: New Jersey Princeton Press, 1957.
- Lotman, Yuri. *Universe of the Mind: a Semiotic Theory of Culture*. London: I.B. Tauris & Co Ltd, 1990.
- Perry, Imani. *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Schweppenhäuser, Jakob. *Mere Lyd: Ny dansk lydlig lyrik*. Aarhus: Aarhus Universitet, 2014.

Bilag 1: «d.a.u.d.a» fra *d.a.u.d.a* (2013)

Intro:

Åh bro
Walak rul op
Walak tænd op
Yeayaa, dauda ...

Hook:

Sipper fransk cognac
puffer california
dauda ...
dauda ...

Vores system spiller højere
Dit nabolag får paranoia
dauda ...
dauda ...

Sort hættetrøje
Solbriller på min øjne, yeah

dauda ...

dauda ...

Jeg sagde

Kan ikke mærke mit fucking fjæs

Kan ikke mærke mit fucking fjæs

Dauda ...

1. vers

Slap af en movie (slap af)

Er du dum et drama (slap af)

Shufi dit, shufi dat

Alle vil være Tony Montana

Kø-kø-København

Vi ruller chuba cabana

Vi råber fri marijuana

Puffer kun ganja der lammer

Solbriller på mine øjne (jeg er bash)

Vi hænger hvor græsset er grønnere

Sipper fransk cognac

Vi drømmer om parash obama

Før var det Postmand Per

nu det ikk' kun postmænd der pakker

Før var det Taxa

nu det ikke kun Taxa man blaffer

– Du ved

[Hook]

2. vers

Siger de løber med chopper (slap af)
 Køberne kommer (slap af)
 Men med blå blink i bagruden
 De Shababs får adrenaliner (dauda)

To-bob-kabiner
 i laver shlitet halv ejner
 Vi råber fri «Noah Carter»
 Hold ud alle brødre bag tremmer

Shots til mit hoved
 og det uden en dabanja
 Booze i mit blod
 så vi kaster med para

De rykker du skaffer
 Du prøver men pakker
 Elefanthuer på
 når de trykker du kradser

Abu Shreek det ikk' gratis og kig
 Normal til vi rammer en mil
 Abu Shreek det ikk' gratis og kig
 Normal vi har para i bil
 [Hook]

Bilag 2: «Lalandia/Gremlins» fra *Contra* (2019)

Intro: Sivas (♫ Branco)

(Hmm. Er vi klar til at køre?)

– Jah

I. vers

Jeg trykker på pedalen ligesom Mad Max (Skrr)

Jeg kan pege frit på min atlas

Nu er der brændt dæk på dit asfalt

Vi er på flugt mig og Bonnie kører mod Balkan

Ey-ey, jeg drypper som et vandfald (Uh)

Så meget flash epileptikere får anfald

Ligner fucking gletscher fra Alaska (Uh)

Så mange VVS'ere, se hvordan de danser (oui)

Og lige meget hvor vi går det bli'r til vandland (drypper)

Det er mit liv som Dr. Alban

Har platinen i mine hænder som Hugh Jackman (huh)

Hh, ey, krrk se vi alle vandt

Omkvæd

Vi kommer ind og klubben bli'r til vandland

Hele vores entourage drypper som et vandfald

Eys, eys, som et vandfald

Ey, ey, det drypper som et vandfald

Vi kommer ind, og klubben bli'r til vandland (dryp dryp dryp
dryp dryp)

Eys, som et vandfald (Eys, eys)

Eys, det gør det i hvert fald (dryp dryp dryp dryp dryp)
Eys, det drypper som et vandfald

2. vers: Sivas (& Branco)

Hopper i mobilen ligesom Batman (Vroom)
Ta'r en cruise igennem gang-land
Hvor de får pansere til at danse ligesom Gangnam
Brr-bab-bab-bab ligesom Scatman (Brr)

Ey, ey, jeg drypper som et vandfald
I Puerto Rico, imens mami danser salsa (Hun er tørstig)
Hvem kommer først, jeg kalder hende Bonanza
Så mange kvitteringer, revisoren han får astma (Huh)

For lige meget hvor vi går, det bli'r Lalandia (5 x dryp)
Det gør det ihvertfald (Uh)
Og medaljerne fortæller bare vi alle vandt
Ey, krr, se vi alle vandt

[Omkvæd, sidste strofe med en lille variation]

Ey, det drypper som Lalandia (Lalandia, Lalandia, Lalandia ...)

Outro

Jah, hopper ud af bimmeren ind i Bentleyen (Skrr-skrr)
Min klan den er kølig som en pingvin (Pingvin)
Allesammen de er så frisk og så clean-clean (Skrr)
Der er tretusind andre, der vil lign'-lign' (Skrr)

Krk kan du ikke se
jeg ikke er et menneske jeg er en maskine
Alle de får mad som en kantine
Kan ikke tåle alt det dryp som en gremlin

Let Them Eat Chaos

Kae Tempest som rap-poet

Bjarne Markussen

Kae Tempest er *londoner* i sinn og skinn. Født i Westminster i 1985 og oppvokst sammen med fire søsken i et arbeider- og middelklasse miljø i Brockley i Sør-London. Opprinnelig var navnet Kate Esther Calvert. Moren var lærer og faren bygningsarbeider, men utdannet seg senere til jurist. Selv droppet Kae ut av skolen, skrev dikt, solgte dop og debuterte som rapper som 16-åring. «I have been in a strange and passionate relationship with my own creativity since I was twelve or thirteen, [...] I was a teenage runaway, a school drop-out and a drug dealer but white enough and middle class enough to have that not ruin my entire life or become the definition of me», heter det i boka *On Connection*.¹ Den unge Tempest forelsket seg hodestups i musikken og fant veien til Londons poesi-scener, gjerne med tre–fire opptredener hver kveld. Deretter ble hen dramatiker, lyriker og romanforfatter, og har siden beveget seg mellom disse uttrykksformene. Særlig kjent er Tempest for kombinasjonen av rap og *spoken word poetry*. Hen er ifølge The Guardian-journalisten Dorian Lensky «a poet for people who don't read poetry, a rapper for people who

don't listen to hip hop».² Rap-poet er dermed en mer treffende betegnelse enn låtskriver. Albumene er musikalske langdikt eller punktromaner, og veien fra album til bok kan være kort. *Everybody Down* fra 2014 – hvor den ytre konflikten er knyttet til dopsalg – ble re-mediert til romanen *The Bricks That Built The Houses* i 2016. Samme år utkom *Let Them Eat Chaos* som både album og diktbok – med følgende opplysning på tittelbladet: «*This poem was written to be read aloud.*» Det neste albumet fikk tittelen *The Book of Traps and Lessons*, uten å bli utgitt i bokform.

Tempest er prisbelønt både som forfatter og rapper. Hen har hentet impulser fra forfattere som William Blake, Samuel Beckett og James Joyce så vel som fra rap-gruppen Wu-Tung Clan og hiphopartistene Kendrick Lamar og Ms. Lauryn Hill.³ Tematisk favner hen bredt. Et hovedmotiv er storbyen, hvor individuelle skjebner, kollektive erfaringer og sosio-økonomiske prosesser veves tett sammen. Kjønn, identitet, kjærlighet, klasseforskjeller og gentrifiering er tilbakevendende tema. Før parlamentsvalget i 2019 underskrev Tempest et opprop sammen med Roger Waters, Brian Eno, Naomi Klein og andre kulturpersonligheter til støtte for Labour og Jeremy Corbyn, hvor partiet ble karakterisert som «a beacon of hope in the struggle against emergent far-right nationalism, xenophobia and racism in much of the democratic world».⁴ Det hjalp ikke. Labour gjorde sitt dårligste valg siden 1935. I august 2020 gjorde artisten et mer personlig valg, som ble annonsert på hjemmesiden: «I'm changing my name! And I'm changing my pronouns. From Kate to Kae. From she/her to they/them.»⁵ I navneendringen ligger det en erklæring om en ikke-binær kjønnsidentitet, og for dem som har lest diktsamlingen *Hold Your Own* fra 2014, kommer ikke det som noen overraskelse. Den tar utgangspunkt i den greske myten om spåmannen Tiresias, som ble forvandlet fra mann til kvinne og tilbake til mann, etter å ha forstyrret to slanger under paringsleken. Selv

om de fleste verkene som omtales i dette kapitlet, ble utgitt under navnet Kate, velger jeg å bruke det nåværende navnet Kae og pronomenet hen.⁶

Let Them Eat Chaos er et av høydepunktene i karrieren. Tittelen spiller på den famøse replikken som er blitt tillagt Marie Antoinette, da folket klaget over at de ikke hadde brød: «Let them eat cake.» Verket, som varer ca. 48 minutter, er skrevet og innspilt i samarbeid med produsenten, komponisten og musikeren Dan Carey.⁷ Den 1. oktober 2016 fremførte de det live på BBC Two i beste sendetid, sammen med keyboardisten Clare Uchima og trommeslageren Giles King-Ashong, mer kjent som Kwake Bass.⁸ Den 6. oktober kom teksten – eller en nesten identisk tekst – ut i bokform på London-forlaget Pan Macmillan, i serien Picador Poetry. Boka ble nominert til Costa Poetry Award. Dagen etter, den 7. oktober, ble CD-en sluppet på Fiction Records. Den ble nominert til Mercury Music Prize. Boka og CD-en har det samme omslaget: et svart-hvitt-bilde av en «skalpert» jordklode med store bygningskomplekser som det stiger røykskyer opp fra.



Let Them Eat Chaos: CD-omslaget. Foto: Bjarne Markussen.

Let Them Eat Chaos er fortellingen om syv personer og en storm. Vi møter fem kvinner og to menn som er våkne midt på natta: Jemma, som plages av en fortid med dop og traumatiske opplevelser («Ketamine For Breakfast»); Esther, omsorgsarbeider som bekymrer seg for verdenssituasjonen («Europe Is Lost»); Alicia, alenemor som nettopp har drømt om sin avdøde kjæreste («We Die»); Pete, scene-rigger og amatørpoet på vei hjem etter nok enn fuktig kveld på puben («Woops»); Bradley, reklamemann med et tomt liv («Pictures Of A Screen»); Zoe, som pakker ned leiligheten for å flytte («Perfect Coffee»); og Pious, som ligger våken av kjærlighetssorg («Grubby»). De er unge voksne, har leilighet i samme gate, men kjenner ikke hverandre. Alle har sine bekymringer, både økonomiske og eksistensielle. Gjennom monologene deres føres vi inn i en londonsk livsverden på godt og ondt. Byen er dessuten en del av et globalt kapitalistisk og økologisk system, hvor en større krise er under oppseiling.

Hva har dette rap-lyriske verket å si oss? For å svare på det må vi gå veien om dets komposisjon.

Verket

Å lese boka, å se live-fremføringen og å lytte til CD-en er tre forskjellige opplevelser. Tempest utnytter medienes spesifikke fortrinn, enten de er visuelle eller auditive. Ta for eksempel åpningslinjene, hvor leseren/lytteren oppfordres til å se for seg det endeløse, mørke verdensrommet, hvor sola bare skimtes som en lysfleck i det ytterste hjørnet, med planetene dansende rundt seg: I boka spres ordene ut over siden; det er få ord på hver linje og mye tomrom mellom linjene. Det bølgende skriftbildet bremser lesehastigheten, slik at vi kan ta ordene og de språklige bildene inn over oss. Ordet «Peace» i tredje linje skaper en fredfull atmosfære

Picture a vacuum

An endless and unmoving blackness

Peace

Or the absence, at least
of terror

Now,

in amongst all this space,
see that speck of light in the furthest corner,
gold as a pharaoh's deathbox

Follow that light with your tired eyes.
It's been a long day, I know, but look –

watch as it flickers
then roars into fullness

Fills the whole frame.
Blazing a fire you can't bear the majesty of

Here is our Sun!
And look – see how the planets are dangled around it
and held in their intricate dance?
There is our Earth.

Our
Earth.

[1]

Let Them Eat Chaos: første side av bokversjonen. Foto: Bjarne Markussen.

som – til tross for at det straks korrigeres til «the absence, at least / of terror» – holder seg gjennom siden. Stemmen som møter oss, eller som vi gjenskaper i vårt indre, fremstår som fascinert og forståelsesfull: «It's been a long day, I know, but look – / watch as it flickers / then roars into fullness.» Bildespråket bygger opp under opplevelsen av noe opphøyd og sublimt. Sola er «gold as a pharaoh's deathbox»; «Blazing a fire you can't bear the majesty of».

I live-fremføringen, derimot, spres ordene utover i tid. Her fins det ikke linjeskift, marginer og tomrom. Det fins talte ord og pauser, regulære og irregulære rytmer, tonehøyde og tempo: «picture a vacuum – an endless and unmoving blackness – – peace – – or the absence at least – of terror». Det er en auditiv stemme som treffer oss. Den bryter stillheten med en følsom autoritet og en aura av *street credibility*. Den sør-londonske dialekten har en karakteristisk ustemt lukkelyd, såkalt glottal plosiv (for eksempel 'ke-amine' for 'ketamine'), men ikke de diftongene vi kjenner fra cockney eller Estuary English, aksenter som assosieres med arbeiderklasse og lavere middelklasse.⁹ En journalist i Financial Times karakteriserte Tempests talespråk som «a thick multicultural London accent»,¹⁰ mens The Spectator temmelig nedlatende kalte det «a Caribbean lite patois that translates 'those things' into 'dem fings'. This linguistic pattern has many fans among the elite».¹¹ Påfallende er også sh-lydene (for s), men dette er et individuelt trekk, ikke en sosiolekt.

Tempest fremfører den 48 minutter lange teksten uten manus, alt er memorert. Stemmebruken og kroppsspråket lader ordene med intensitet, mens lyssettingen på scenen demonstrerer overgangen fra mørke til lys. Alt dette gir teksten en tilleggsdimensjon. Vi ser fremdeles for oss verdensrommet, sola og jordkloden, men vi ser det fra en bestemt posisjon. Det muntlige språket er *stedbundet* på en annen måte enn skriften – det har uomgjengelige geografiske og sosiale markører. Det TV-kameraene i liten grad

fanger opp, er kontakten mellom artist og publikum. Tilhørerne kan vanskelig unngå å føle seg tiltalt av pronomener som «you» og «our», eller av imperativer som «Picture a vacuum», «Follow that light», «And look». Denne kontakten er et sentralt punkt i Tempests estetikk, som det fremgår av *On Connection*. Kreativitet kan sette oss i kontakt med dypere lag av oss selv, heter det her, men også i dypere kontakt med andre. «Telling poems levels the room» – det å fremføre dikt samstemmer rommet.¹² Men denne kontakten kan ikke presses frem, den er en hendelse, noe som i beste fall kommer over oss: «All I know is it's a collaborative, communal feeling that takes the whole room or none of us. It seems like it comes through me if I can get myself out of the way. But any interference will impede it.»¹³ I denne oppvurderingen av det kollektive ligger det også en kritikk av senmodernitetens individualisme. Kunst skal være noe *mer* enn «an expression of individuality»; «I want to express something about US».¹⁴ Denne estetikken har også en politisk side, som vi skal se.

Det som er sagt om stemmen, gjelder også for CD-en, men her er de scenisk-visuelle elementene borte og erstattet med bilder på plateomslaget. Stemmebruken er dessuten mer nyansert og variert enn på live-opptaket, og bedre tilpasset teksten og karakterene: Tidvis myk, tidvis fascinert, tidvis sint, tidvis apatisk. Teksten er ikke nøyaktig den samme som i boka. Mange ord og uttrykk er endret (f.eks. er «deathbox» i vårt eksempel erstattet med «coffin»), og flere verselinjer på s. 18, 22 og 65–66 er utelatt i CD-versjonen. Noen linjer fra s. 54–56 har dessuten byttet plass. Vi kan slå fast at de tre versjonene av *Let Them Eat Chaos* som ble lansert i oktober 2016, verken er eller kan være identiske. Av mediemessige årsaker har hver versjon noe de andre ikke har. *Let Them Eat Chaos* er et trehodet troll, og i det følgende skal jeg konsentrere meg om ett av hodene: CD-en. Når jeg siterer fra den, oppgir jeg samtidig sidetallet i bokversjonen og bruker de

linjeskiftene og den tegnsettingen som fins der. (I den løpende teksten markeres linjeskift med enkel skråstrek, og ny strofe med dobbel.) Men når valget står mellom bokas og CD-ens tekstvariant, følger jeg alltid den siste.

Tekst og musikk: søsterlig forente

En begeistret anmelder fra The Telegraph mente at Tempest hadde skapt historie, «transcending the line between poetry and music».¹⁵ Den kritikerklisjéen er over 200 år gammel. I sitt berømte forord til *Fredmans Epistlar* skrev Johan Henric Kellgren i 1790 at hos Bellman var skaldekunst og tonekunst søsterlig forente: «de hava så iklätt sig varandras behag, så sammansmålt till *en* skönhet, att man föga kan se vilken mest skulla sakna den andra för sin fullkomlighet: verserna, att rätt fattas, eller musiken, att rätt höras.»¹⁶ Sånn er det også i *Let Them Eat Chaos*, hvor den søsterlige foreningen av tekst og musikk beror på samarbeidet mellom Tempest og Dan Carey. I podkasten *Sodajerker on Songwriting* sier hen:

So the way that I work with Dan Carey is that we get together in the studio and we start writing together from scratch, so there's nothing, there's a vacuum, blank space. And then he might be doing something on the piano or he might be doing something on the drum machine or whatever it is, and he can feel that I am into it, because he says «I'll make this sound», and I «mmm» (laughter). [...] And then usually what happens is that I put whatever I'm writing down over whatever it is that he's playing, and that will help him then reimagine or reorganize his ideas around the kind of direction I'm going in lyrically, and we just keep going like that, the music and the lyrics, they're part of each other's life,

you know, and they help each other, yeah for sure, and there might be a case when I might describe to him a sound that I think we should try and find, or I might play something, or you know, it's like he's really, really collaborative.¹⁷

Sammenhengen mellom tekstlig form, musikalsk uttrykk og vokalstil i *Let Them Eat Chaos* kan sammenfattes slik: Personenes *monologer* (samt skildringen av Londons gateliv på spor 2) rappes frem over en intens beat. Rappingen har en pågående, til tider aggressiv karakter. Den oppleves som sterkt rytmisk når trykk-tunge stavelser treffer musikalsk-metriske tunge posisjoner, altså pulsslagene og (i de litt lavere tempi) åttendedelene. Fortellerens *beretning* (inn-zoomingen fra verdensrommet, presentasjonen av karakterene og fortellingen om uværet) er derimot fremført som *spoken word* og har et neddempet musikalsk uttrykk, gjerne i form av sorl, 'sfærisk' musikk eller lettere rytmikk. Her er det mindre regulær talerytme, færre stavelser per takt og en svakere betoning av trykksterke stavelser. Til gjengjeld får vi større variasjon i artikulasjon, volum og tonehøyde. Sammenligner vi med opera, vil presentasjonene tilsvare resitativer og monologene arier.

CD-en gir ingen opplysninger om hvilke instrumenter som benyttes, men etter alt å dømme er det en blanding av analoge og elektroniske: keyboard, synth, trommemaskin, digital mellotron, elgitar, marimba, vibrafon. Lydbildet kan karakteriseres som lo-fi, med droner og sfæriske lyder som stiger og synker rundt enkle, men funksjonelle beats.¹⁸ Dette gir assosiasjoner til 80-talls hiphop- og housemusikk, ikke minst *grime*, en engelsk variant av rap kjent for synkoperte rytmer og et kjølig, 'skittent' lydbilde. Ifølge Sasha Frere-Jones har grime-produsentene utviklet «a fierce, antic sound by distilling the polyrhythms of drum and bass or garage – the music of choice at many raves – to a minimum style sometimes consisting of nothing more than a queasy bass line and a single,

clipped video-game squawk».¹⁹ Hattie Collins og Olivia Rose, forfatterne av *This Is Grime*, beskriver stilen slik: «It was dark, it was angry, it was loud, it was unapologetic. [...] It was the brittle sound of disillusionment, resentment and despair, but also the voice of hope.»²⁰ Det vil være feil å si at Dan Carey og Kae Tempest er hardcore grime, men et umiskjennelig engelsk preg har musikken deres. Konvensjonen om 16-takters vers er imidlertid satt ut av spill – her er det store mengder tekst. Når det gjelder harmonikk og melodi, finner vi på noen av sporene tydelige akkordskifter (som i «Whoops») og antydning til sang (som i «Perfect Coffee»).

Det lyriske uttrykket er sammensatt. Noen steder møter vi en god, gammeldags forteller som henvender seg til leseren og forklarer hva som skjer med karakterene; andre steder møter vi en poetisk modernist som avspiller bevissthetsstrømmer og observerer detaljer i storbylivets vrimmel, som at «The lionmouth door knocker flaps in the breeze» eller at «The beer cans and crisp packets dance with the dead leaves» (s. 7). Etter James Joyce (i *Stephen Hero* og *Dubliners*) har slike dagligdagse åpenbaringer blitt kalt *epifanier*, og dette begrepet dukker også opp hos Tempest. Det andre sporet, som har tittelen «Lionmouth Door Knocker», begynner slik:

At any given moment in the middle of a city
there's a million epiphanies occurring,
in the blurring of the world beyond the curtain
and the world within the person
There's a quivering.
The litter in the alleyway is singing.

People meet by chance, fall in love, drift apart again.
Underaged drinkers walk the park and watch the dark descend.
The workers watch the clocks, fiddle with their Parker pens

while the grandmothers haggle with the market men.

(s. 5–6)

I slike partier nærmer Tempest seg en annen London-forfatter, nemlig Virginia Woolf. Særlig er *Mrs. Dalloway* (1925) kjent for hverdagslige detaljer som åpner opp livet for personene som observerer dem, som her, når Peter Walsh, en av de sentrale personene i romanen, vandrer gjennom Londons gater:

Absorbing, mysterious, of infinite richness, this life. And in the large square where the cabs shot and swerved so quick, there were loitering couples, dallying, embracing, shrunk up under the shower of a tree; that was moving; so silent, so absorbed, that one passed, discreetly, timidly, as if in the presence of some sacred ceremony to interrupt which would have been impious. That was interesting.²¹

Epifanien er et modernistisk element i verket. Hva så med rimet, rap-lyrikkens adelsmerke? Det har Tempest et fritt forhold til. Ofte sløyfes det, andre ganger kommer det rekker av kombinerte rimformer. Ser vi på sitatet ovenfor, finner vi i den andre strofen kløyvde, daktyliske tiraderim: *apart again – dark descend – Parker pens – market men*. Alle faller på det fjerde taktslaget og er i bokversjonen satt opp som enderim. De to siste er dessuten utvidet med et 'urent' kløyvd rim i forkant, slik at vi med litt godvilje kan oppleve syv-stavelserim (!): *fiddle with their Parker pens – haggle with the market men*. I andre linje finner vi i tillegg et innskutt kløyvd rimpar, men da som anapester: *walk the park – watch the dark*. I den første strofen finner vi bare ett 'rent' rim, men ikke som enderim. Mens *occurring* faller på fjerde taktslag, kommer *blurring* like etter, på første slag i neste takt. Det skaper en overraskende rytmisk effekt. Ellers er det assonans – samsvar mellom vokaler – som binder sammen de

fleste rimordene: *occurring* – *blurring* – *curtain* – *person*. I tillegg skaper de mange i-ene velklang i ord som: *given* – *middle* – *city* – *million* – *epiphanies* – *within* – *quivering* – *litter* – *singing*.

Mer påfallende er bruddet med sjangertrekk som selvskryt, dissing og banning, såkalt *signifying*. Bare et par steder dukker ordet «fuck» opp, og da i situasjoner som krever sterke uttrykk. Sjangermarkører som «hey», «ey» og «yo» glimrer med sitt fravær, men til gjengjeld innledes ofte setninger med «now» eller «see» – som appeller til lytteren om å skjerpe oppmerksomheten og aktivere forestillingskraften. Det er lite subkulturell forbrødringsretorikk å spore hos Tempest. Tonen er kritisk, men ikke selvheldende, og åpner kanskje opp for et bredere publikum. Selvskryt ville dessuten stride mot Tempests individualisme-kritiske holdning. En sarkastisk kommentar til selvdyrkingen finner vi i *On Connection*, med referanse til forfatteren Gertrude Steins «a rose is a rose is a rose»: «*the self is the self is the self is the look at my self, have you seen how unlike all others selves my self is?*»²² Også i *Let Them Eat Chaos* angripes den vestlige egosentrismen – «The myth of the individual» (s. 72), «the palace of ME» (s. 22). Og heller enn å skryte av seksuelle bragder, rapper Tempest om sårbarhet og lengsel både hos streite og skeive: «even the drugs have got boring. / Well, / sex is still good / when you get it.» (s. 17)

4:18. Det strukturelle og tematiske omdreiningspunktet

CD-en er symmetrisk oppbygd i 13 spor. Fortellingen om de syv naboene og stormen som bryter løs, utgjør hoveddelen (spor 3–11), med presentasjonen av stormen i midten. Denne fortellingen rammes inn av en innledende bevegelse fra verdensrommet til Londons gater (spor 1–2) og en avsluttende refleksjon over

hendelsene og samtidas krisetilstand (spor 12–13). Hoveddelen har en spesiell tidsstruktur. Vi møter alle karakterene på nøyaktig samme tidspunkt, kl. 4:18 om natta. I fortellingenes kronologi kommer altså monologene samtidig. Verket er flerstemt, polyfont, selv om sporene følger etter hverandre på albumet. Setningen «It's 4:18» gjentas hele åtte ganger og er det strukturelle omdreiningspunktet, selve navet i *Let Them Eat Chaos*. Visuelt markeres det ved at CD-platen har et bilde av en vekkerklokke med viserne på 4:18. Hvorfor akkurat det tallet?

Svaret finner vi i bok-versjonen, som har to mottoer. Det første er fra William Blakes *The Marriage of Heaven and Hell*, skrevet på begynnelsen av 1790-årene: «Without contraries is no progression.» Det er en påstand om fremskrittets dialektikk, som også *Let Them Eat Chaos* ønsker å være en del av. Det andre mottoet er hentet fra Det nye testamentet, nærmere bestemt Johannes' første brev 4,18, som i King James Bible lyder: «There is no fear in love; but perfect love casteth out fear: because fear hath torment. He that feareth is not made perfect in love.» I Bibel 2011 oversettes det slik: «I kjærligheten finnes det ikke frykt: Den fullkomne kjærligheten driver frykten ut. For frykten bærer straffen i seg, og den som frykter, er ikke blitt fullendt i kjærligheten.»

Kjærligheten er med andre ord det tematiske omdreiningspunktet i *Let Them Eat Chaos*. Men hva slags begrep om kjærlighet finner vi i 1. Joh. 4,18? Vi må ikke tolke det anakronistisk som romantisk kjærlighet – foreningen av to sjeler og kropp. Det greske ordet er ikke *eros*, men *agapê*, og i det autoritative *A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature* forklares det slik: «the quality of warm regard for and interest in another, *esteem*, *affection*, *regard*, *love* (without limitation to very intimate relationships, and very seldom in general Greek of sexual attraction)». ²³ *Agapê* blir brukt om både Guds og menneskers kjærlighet, og i Johannesbrevet er det første forbildet for det andre:



CD-en utformet som vekkerklokke med viserne på 4:18. Foto: Bjarne Markussen.

«Mine kjære, har Gud elsket oss slik, da skylder også vi å elske hverandre. Ingen har noen gang sett Gud. Men dersom vi elsker hverandre, blir Gud i oss, og hans kjærlighet er fullendt i oss» (1. Joh. 4,12–13). Et interessant aspekt ved kap. 4,18 er koblingen mellom kjærlighet og fryktløshet: «Den fullkomne kjærligheten driver frykten ut.» Selv om den fullkomne kjærligheten er Guds, har den overføringsverdi til menneskelige forhold. Med andre ord: Du blir modigere av å elske, i betydningen «warm regard for and interest in another, esteem, affection, regard, love».

Bruker Tempest ordet «love» på denne omfattende måten? *Let Them Eat Chaos* er ikke et religiøst verk, men kjærligheten er heller ikke begrenset til *eros*. Faktisk er *ingen* av personene i et kjærlighetsforhold når vi møter dem kl. 4:18. Det er verkets dype ironi. Men kjærlighetslengselen er der, og hele verket rammes inn av den. Innledningsvis heter det om jordkloden at «its contours remind you of / love» (s. 2), og i avslutningen kommer en gjentatt appell: «wake up / and love more» (s. 72). Det betyr ikke som i hippietiden: Make love, not war. Snarere: Elsk mer og gå i kampen uten frykt!

Stormen: intertekstuelle referanser

Johannesbrevet er ikke den eneste intertekstuelle referansen. I *Let Them Eat Chaos* blir ekstremværet personifisert som «a big storm» (spor 7 og 8). Stormen er faktisk den eneste handlende karakteren på nåtidsplanet, den eneste som setter ting i bevegelse: «The sky cracks into a wild-mouthed grin / and unleashes all the water that it carries / Vapour grow heavy from every distant puddle / every lapping wave-tip, / every churning river / contributing to this // rain» (s. 63–64). Stormen blir en *wake-up call* for de syv personene, og den er symboltung. Blant annet finner vi en allusjon til de fire rytterne i Johannes' åpenbaring: «We came from the four corners / We are the raw waters that curse / The four horsemen will drink / from the water that pours» (s. 39). Dette apokalyptiske motivet kobles til et syndeflodsmotiv og et hevnmotiv: «Wargames / ancient faces / pushing each other around. / The sky's changing» (s. 38). Skildringen av regnet rommer også en allusjon til Bob Dylans «A Hard Rain's A-Gonna Fall» fra 1963:

Hard rain falling,
on all the half-hearted
half-formed
fast walking
Half-fury, half-boredom.
Hard talking.
Half-dead from exhaustion.
(s. 40)

Hos Tempest blir regnet et talende subjekt med egne motiver – det jager sovende mennesker: «We move rapid over landscapes, gathering speed / Desertland. City. Forest and beach. // Heading

for the people asleep.» (s. 40) Slik er det ikke hos Dylan, men her kan Tempest ha vært inspirert av London-bandet The Who, som i «Drowned» fra albumet *Quadrophenia* (1973) lot regnet føre ordet: «I'm flowing under bridges, / Then flying through the sky. / I'm travelling down cold metal, / Just a tear in baby's eye.» Dette er i så fall ikke den eneste referansen til The Who, for på s. 55 heter det: «The kids are alright. / But the kids'll get older.» Det er en referanse til «The Kids Are Alright» fra 1965, som sammen med «My Generation» ble en signaturlåt for både bandet og mods-kulturen i England.²⁴

Det er nærliggende å spørre om *Let Them Eat Chaos* også har referanser til Shakespeares *The Tempest*, som åpner med en storm hvor himmelen, ifølge Miranda, «would pour down stinking pitch».²⁵ Det er ingen eksplisitte referanser, så vidt jeg kan se. Men slik Prospero ved hjelp av sine trollmannskunster setter uværet i gang for å tvinge fiendene i land på øya, slik utløser Kae Tempest en storm for å tvinge sine ensomme personer ut på gata nattetid. Mer eksplisitte Shakespeare-referanser går til *Hamlet*, både når det gjelder gjenferd («I don't believe in ghosts», s. 27) og søvn («To sleep, to dream, to keep the dream in reach», s. 17).

Hva slags budskap kommer stormen med? Det er en 400 år gammel påminnelse fra John Donnes «No Man is an Island» til det individualistiske forbrukersamfunnet:

Now, we are not the dread storm that will end things
 We are just your playful
 gale-force friend
 in these end times
 Come to remind you
 that you are not an island
 (s. 43)

Stormen i *Let Them Eat Chaos* har en kraft og kompleksitet som er verdig en rapper med ved navn Tempest.

Presentasjonene: *spoken word*

Fortellerens presentasjon av karakterene har til hensikt å sette monologene inn i en kontekst. Presentasjonene er ikke fremført som rap, men som *spoken word*. Når jeg velger dette uttrykket fremfor alternativer som *performance poetry* eller *live poetry*, er det dels fordi det kan brukes om plateinnspillinger så vel som sceneopptredener, og dels fordi det assosieres med en hiphop-tradisjon. Jeg støtter meg da til Susan Somers-Willests definisjon:

The term *spoken word* itself has a number of different referents (radio performances, coffeehouse musings, audiobooks, avant-garde sound experiments, etc.), but I use *spoken word poetry* here in the more specific way many popular American audiences currently use it: to indicate cadenced, performed poetry that engages both commercial culture and, increasingly, the aesthetics and tropes of hip-hop.²⁶

I *spoken word*-partiene i *Let Them Eat Chaos* nedtones den musikalske pulsen og det instrumentale uttrykket, slik at ordene trer tydeligere frem. Til gjengjeld utnyttes talespråkets egen musikalitet. Prosodien – ikke minst setningsmelodien – blir et bærende formelement. Rytme, styrke, artikulasjon, hastighet og klang *stiliseres* og bidrar til den samlede opplevelsen av mening. Slike aspekter ved den muntlige lyrikken har teoretikere som Lars Eckstein og Julia Novak prøvd å gripe gjennom uttrykk som «‘embodied’ language», «audible performance», «poetry’s sensual acoustic aspects» og «oral verbalisation of the poetic text».²⁷

Hva forteller presentasjonene oss? I tillegg til opplysninger om yrke og livssituasjon får vi skildringer av gatemiljøet, leiligheten og interiøret. Denne scenografien blir indirekte en personschildring. Vi blir kjent med karakterene gjennom tingene de omgir seg med. Et godt eksempel er skildringen av Zoe, som pakker ned leiligheten sin etter at husverten har tredoblet husleia:

Clothes in black bin-bags.
 Blu-Tack greases the paintwork.
What the fuck is all this stuff?
 There's the road sign stolen from Quickshag Street.
 Shirts and skirts
 posters, CDs,
 comedy coasters
 broken TV.
 Birthday card that her sister made
 in the distant past
 when she turned thirteen.
 [...]

 Limited edition Air Max One Tens
 Che Guevara bust
 complete with his ornamental glass cigar.
 (s. 51)

Det er ikke lite vi får vite om Zoe ut fra disse tingene, og alle som har flyttet, kjenner seg igjen i utbruddet: «*What the fuck is all this stuff?*» Det stjalne veiskiltet fra Quickshag Street sier mye om humoren hennes. Et trofé fra en sein kveld på byen? Prippen er hun i hvert fall ikke. Den ødelagte TV-en sier alt om den dårlige økonomien hennes, som også er grunnen til at hun må flytte. Bursdagskortet som søsteren skrev da hun fylte 13, har hun beholdt – en nostalgisk sjel. En limited edition-utgave av Nikes

joggesko Air Max One Tens tyder på at hun digger hiphop. Eller har hun planer om å begynne å trene? Og bysten av Che Guevara med den ornamentale glass-sigaren: revolusjonære sympatier og glorete estetikk. Vi synes vi kjenner henne allerede.

Tempest har en evne til å trekke frem de *talende* detaljene, og bak dette ligger en årelang trening i – eller vane med – å observere bymiljøet. I den tidligere omtalte podkasten *Sodajerker on Songwriting* heter det:

So that's when all of the kind of ... the resources from years of walking around the city and just noticing stuff, you don't realize you're noticing it, but it's going in, it's going in, it's going in, and you think to yourself: What does the street look like, and it just comes out [...] I can just see them, it just comes out, like, «Che Guevara bust with the ornamental glass cigar» (laughter), you just like ... I feel like suddenly I know her. And so hopefully that's what it feels like for people listening, I don't know.²⁸

Det er lett å forstå hvorfor presentasjonene er fremført som *spoken word* og ikke som rap: Beaten må ikke forstyrre lytters konsentrasjon om ordene. Det er *imanasjonsevnene* som skal aktiveres; vi må danne oss et bilde av situasjonen før de ekspressive monologene settes inn.

Musikken i disse partiene har først og fremst en stemningskapende funksjon, tilpasset miljøet og personen. Det innledende sporet, «Picture A Vacuum», er det eneste som starter helt uten musikk. I begynnelsen er ordet, og først etter 23 sekunder kommer det en klingende akkord, umiddelbart etter uttrykket «gold as a pharaoh's coffin» (s. 1). Etter hvert som akkordene legges på (Em/H – C – F/A – G/H), øker intensiteten i tekstfremføringen, og etter halvannet minutt begynner et rytmisk synth-motiv å gjøre seg gjeldende. Jo nærmere jorda og London vi kommer, desto mer intenst.

Et helt annet uttrykk ledsager presentasjonen av Esther i «Europe Is Lost». Hennes bekymringer underbygges av et spøkelsesaktig sorl, en veksling mellom to skjelvende synth-akkorder, G#-moll og E, hvor topptonene ligger og dirrer bare en halv tone fra hverandre: D# og D. Slike halvtonetrinn har Dan Carey en forkjærlighet for.

Pete, derimot, presenteres i lett humoristiske vendinger i «Woops». Han kommer sjanglende hjem etter nok en kveld på byen, «looking like some street-smart arrogant gnome» (s. 30). Den ustø gangen hans ledsages av tikkende, synkoperte perkusjonsrytmer.

Monologene: rap

Monologene er bygd på beats som fylles ut med melodiske figurer, lydeffekter, rytmebrudd eller refrenger. Noen ganger korresponderer den lyriske og den musikalske frasen, slik at setningen går over fire eller åtte taktslag. Da kan det gjerne være rim eller halvrim på slutten. Andre ganger slynger setningene seg – med enjambement – over flere takter. Da oppleves rappingen som mindre taktfast og mer pratete. Disse to formene for sammenkobling av den lyriske og den musikalske frasen kaller Kjell Andreas Oddekalv for henholdsvis «*convergent* metrical structure, where the spans of bars and lines coincide, and *divergent* metrical structure, where they do not».²⁹ I Petes monolog finner vi begge deler. Her består hver takt av en enkel rytmask figur basert på trommemaskin og synth. Mens basstrommen slår fire jevne slag, legges synthen oppå første, tredje og fjerde slag. Den hopper altså over det andre slaget, men deler til gjengjeld opp det tredje i to 8-delsslag. I tillegg er synthen litt i forkant av det fjerde slaget, den synkoperer. Dermed blir det en rytmask friksjon mellom basstromme og synth, en 'snublende' rytme

som på en komisk måte akkompagnerer Petes tilstand. Samtidig danner synth-slagene noen små melodiske figurer som antyder en indre uro. Det gjelder særlig figurene | C (–) Db C | og | A (–) Db C | som spilles vekselvis over fire takter. Her utgjør C et tonalt sentrum, og A-variasjonen passer godt inn, siden A er det 6. trinnet i C-durskalaen.³⁰ Derimot hører halvtonetrinnet fra C til Db (fra 1-er til lav 2-er) ikke hjemme i C-durskalaen. C- og Db-akkorden er ikke i 'slekt' rent funksjonsharmonisk. Derimot har den frygiske skalaen, en kirketoneart, en lav 2-er. Det er altså et frygisk element Dan Carey bruker, og det er dette som skaper opplevelsen av uro. (Etter hvert kommer det riktig nok inn en variasjon, hvor Db erstattes av en 'lystigere' D.)

Mens de andre monologene kan forstås som tankestrømmer, har Pete «full blown / conversations with himself» (s. 31). 2:13 ut i spor 6 kommer en passasje hvor han rekapitulerer en samtale han har hatt med en kvinne tidligere på kvelden. Den begynner slik – og her har jeg transkribert teksten slik at hver linje går over fire takslag, med understrekning av stavelser som blir særlig aksentuert i flowen:

I got these demons that I can't shake.
 My past is a vast place. Can't get away.
Life got grim back then, like it does.
 Do you know how it feels to lose people you love?
 (s. 35)

Her går språkets rytme hånd i hånd med musikkens: De tyngste vokale trykkene ligger på første og tredje slag, setningslengden er tilpasset takten, og linjene har avsluttende vokalrim (assonans): *shake/away; does/love*. Men så endrer flowen seg. De påfølgende linjene er lengre og har flere stavelser, setningene flyter ut over taktstrekene og rimene kommer – når de først kommer – i form

av parallellismer: play it to you / say it to you / thing that I do / shared one with you. Fremdeles er teksten transkribert slik at hver linje går over fire taktslag, med understrekning av aksentuerte stavelser:

I like talking to you like this! Do you wanna come back?
 Couple drinks, something like that? I got a gram on my
nightstand, I got an eighth of squidgy black. I got this
feeling that we're gonna be friends. I got this song I wanna
play it to you. I got this dream I'm gonna make it
 happen. I got this thing, I wanna say it to you. You see,
 I've been writing poems, it's a thing that I do, and would you
mind if I shared one with you?
 (s. 35–36)

Her er den språklige og musikalske rytmen ikke samkjørt – de trykketunge stavelsene faller ikke alltid på pulsslagnene. Flowen blir hektisk og pratete nettopp idet samtalen tar en ny vending. For nå har Pete blitt ivrig, han håper på et nytt vennskap, frister med hasj og musikk og røper en hemmelig lidenskap for å skrive dikt: «would you / mind if I shared one with you?» Det siste forslaget faller åpenbart ikke i god jord, for neste linje lyder: «No. Course not. Right. Sorry.» (s. 36) Disse eksemplene er ytterpunkter på en skala mellom konvergerende og divergerende strukturer. Som rapper beveger Kae Tempest seg ubesværet mellom dem.

Lytterens posisjon

Let Them Eat Chaos henvender seg til en mangefasettert lytter- og leserskare: Rap-entusiaster, diktlesere og et mer allment musikk-, litteratur- og festivalpublikum. Men lytteren trekkes også

inn i verket som observatør. Det skjer ved at fortelleren helt fra starten henvender seg til et *you* som lytteren kan identifisere seg med: «Now, follow that light with your tired eyes» (s. 1); «its contours remind you of love» (s. 2). Fellesskapet mellom fortelleren og du-et markeres noen ganger av et *we* eller *our*: «Here is our Sun!» (s. 1) Andre ganger blir du-et nærmest en rollefigur med egne replikker: «You think / *What am I to make / of all this?*» (s. 5) Under presentasjon av karakterene installeres du-et som en tilskuer i det fiktive universet sammen med fortelleren: «We start on the corner, / with our backs against the wall.» (s. 8) Men du-et kan også rykkes ut av begivenhetene og innvies i fortellerens dramaturgi:

So: here is our moment.
 Frozen.
 We've seen our seven,
 unmoving
 in lonely homes.
 It's been 4:18.
 [...]
 But watch now
 as the breaking storm outside
 brings this moment into action.
 (s. 63)

Med stor autoritet dirigerer fortelleren du-et rundt om i verket og tildeler det ulike posisjoner. Selv synes hen å ha full kontroll over sitt dikteriske univers, men på det siste sporet endrer også fortellerens rolle seg. Etter at stormen har satt de syv naboene i kontakt med hverandre, forlater hen dem og går alene rundt i de kalde, regnfulle gatene. Nå kommer *fortellerens* monolog, en tirade av kritikk mot grådighet og unnfallenhet i «vår» politikk og kultur:

«And the sickness of the culture / and the sickness in our hearts / is a sickness that's inflicted // by the distance / that we share.» (s. 71) Her blir «we» et mer allment – engelsk eller vestlig – vi.

Også flere av karakterene henvender seg til et du. Alicias og Pious' monologer er rettet mot henholdsvis en avdød kjæreste og en eks-kjæreste. «I can't believe you're in love again» (s. 62), tenker Pious. Bradleys «you» synes derimot å være en side ved ham selv: «I know it's happening, / but who's it happening to? / Has this happened to you?» (s. 48) Stormen henvender seg til folk flest, i alle fall til de halvhjertede sjelene: «You can play dumb and ignore it for so long» (s. 41), mens Petes «you» er et allment 'man': «you can't win a race / less you're running in it» (s. 33). I dette konglomeratet av henvendelser spinnnes også lytteren inn i fortellingen. Noen ganger opplever vi at fortelleren snakker direkte til oss, andre ganger identifiserer vi oss med personene, og atter andre ganger blir vi en del av et kollektivt *vi*. Slik blir lytteren «connected».

Lag på lag med stemmer

Stemmen i rap-lyrikken er et sammensatt fenomen. For det første kan vi snakke om en forfatterstemme som kommer til syne i flere deler av forfatterskapet. Det er noe 'tempestsk' ved all lyrikken til Kae Tempest. For det andre har vi fortellerstemmen i det enkelte verket, og for det tredje stemmene til karakterene som til enhver tid fører ordet. Et fjerde lag er de stemmene som flettes inn i karakterenes monologer – for eksempel brokker fra pub-samtaler eller replikker fra 'folk flest'. I bok-versjonen markeres disse noen ganger ved kursiv, i CD-versjonen ved en dramatisert stemmebruk. I stormens monolog, «Don't fall in», prøver folk å fraskrive seg ansvaret for klimaendringene. De sutrer (i kursiv), men blir myndig blir satt på plass av stormen:

We can't carry on like this, you will mutter
 Staring with disgust
 at the people
 weepin' in the gutter.

We made no trouble,
we played by the rules.
I worked double shifts
 to get my kids through school.

But you were so focused
 on your own little part,
 you went plowin' on
 blind in the dark.
 No heart. (s. 42–43)

Her er det lett å høre forskjell på de ulike stemmene, og det samme gjelder i fortellerens monolog på det avsluttende spor 13, «Tunnel Vision». Derimot flyter de mer sammen i Esthers monolog, «Europe is Lost». Den begynner med en dystopisk dom over den vestlige verden:

Europe is lost
 America lost
 London lost
 Still we are clamouring victory. (s. 16)

De tre første påstandene står for Esthers regning, mens «we» i fjerde linje refererer til et kollektivt vi som Esther distanserer seg fra. Hennes monolog veksler mellom et oppriktig jeg-perspektiv og et ironisk vi-perspektiv: «we have learned nothing from history ... now all we want's some excess» (s. 16). Esther polemiserer

mot denne mentaliteten, og før vi vet ordet av det, har vi havnet
midt i en pub-krangel:

Your kids are dosed up
on medical sedatives.
But don't worry 'bout that, man.
Worry 'bout

terrorists.
The water level's rising!

The water level's rising!

The animals, the elephants,
the polar bears
are dying.
STOP CRYING START BUYING!!

But what about the oil spill?

Shh.

No one likes a party-pooing spoilsport. (s. 19)

Esther blir hysjet ned, ingen liker ubehagelige påminnelser om
klimakrisen en fredag kveld. Nå utspaltes det en enkelt stem-
me fra puben. Han spanderer på gutta, beretter om et barslags-
mål og legger for dagen nasjonalistiske og fremmedfiendtlige
synspunkter:

Friday night at last, lads,
my treat!
All went fine till that kid got glassed in the last bar, place went

nuts – you can ask our Lou – it was madness, road ran red, pure claret. And about them immigrants? I can't stand them. Mostly, I mind my own business. They're only coming over here to get rich, it's a sickness.

England!

England!

Patriotism!

And you wonder why kids want to die for religion? (20)

Den siste lakoniske kommentaren må vel tilskrives Esther. Å veve samtale-brokker inn i teksten er nok et modernistisk trekk hos Tempest, som her står i gjeld til T.S. Eliots *The Waste Land* (1922), et dikt som også kretser om London. Det inneholder et flettverk av fragmenterte dramatiske monologer, noen ganger markert ved kursiv, andre ganger ved versaler. Men det er først når diktet leses høyt at det kommer til sin fulle rett, og ingen har gjort det bedre enn Eliot selv. I opplesningen går han inn og ut av ulike roller og gir lytteren opplevelsen av å være til stede der det skjer – blant annet på puben: «HURRY UP PLEASE IT'S TIME.»³¹ Tempests dramatiserte fremføring har en tilsvarende effekt: «STOP CRYING START BUYING!!»

Det som skiller den muntlige lyrikken fra den skriftlige er det femte stemme-nivået – poetens, sangerens eller rapperens auditive stemme. Den er *mediet* for fortelleren og karakterene. Den auditive stemmen er knyttet til artistens kropp og har en lett gjenkjennelig individualitet. «We can almost unfailingly identify a person by the voice, the particular individual timbre, resonance, pitch, cadence, melody, the peculiar way of pronouncing certain

sounds. The voice is like a fingerprint, instantly recognizable and identifiable», skriver filosofen Mladen Dolar i *A Voice and Nothing More*.³² Stemmen er paradoksalt: Som bærer av ordene betyr den ikke noe i seg selv, men samtidig kan den uttrykke det som *ikke* kan uttrykkes i ord: «The voice is endowed with profundity: by not meaning anything, it appears to mean more than mere words, it becomes the bearer of some unphantomable original meaning which, supposedly, got lost in language.»³³ Det sungne ordet har noe uregjerlig over seg. I *Den store sangen* skriver litteraturforskeren Gisle Selnes om Bob Dylans farvel med den alvorstunge protestviselyrikken i 1964–65. Det skjedde til store protester fra fansen: «Musikkhistorien – fra Platon via Hildegard von Bingen til Elvis – er full av lignende episoder, der en ‘vill’ stemme truer den etablerte orden, som reagerer spontant med tiltak som kan redusere stemmen til artikulert tale eller skrift med et tydelig budskap.»³⁴ Også Kae Tempests stemme kan regnes blant disse ordensforstyrrelserne – ikke fordi den er spesielt ‘vill’, men fordi den med stor selvfølge overskrider skillet mellom to kulturelle sfærer: Lyrikkens verden (med alt den konnoterer av høykulturelle institusjoner, eksistensiell patos og følsom opplesning) og rappens verden (med alt den konnoterer av populærkulturell business, gatekredibilitet og kul flow). Etter fremføringen på BBC Two i oktober 2016 var det en til dels opphisset diskusjon i avisenes kommentarfelter om hvorvidt dette var poesi eller ikke.³⁵

Fem motivkretser

Hva har så *Let Them Eat Chaos* å si oss? Et mylder av motiver og temaer veves sammen og gir et uoversiktlig og temmelig dystert bilde av samtiden anno 2016. Forenklet ser det slik ut: Mens

unge mennesker fra arbeiderklasse og lavere middelklasse sliter med å få endene til å møtes, inntar velstående samfunnsgrupper sentrumsnære arbeiderstrøk. Folk flest har nok med sitt, imperiet støter fra seg innflytterne, og naturen tar til motmæle mot den kapitalistiske utpiningen av kloden. Et mer nyansert bilde får vi om vi skiller ut noen motivkretser, og med det mener jeg beslektede, tilbakevendende motiver som kobles til ulike personer og situasjoner. Her skal jeg kort skissere fem slike kretser.

Den første er sentrert rundt *søvn, søvnløshet og oppvåkning*. Personene er søvnløse av uro og bekymringer, eller fordi de har jobbet natteskift, vært på pub eller pakket ned leiligheten. «They shiver in the middle of the night / counting their sheepish mistakes», heter det (s. 8). Men de er heller ikke riktig våkne. De lever i en mellomtilstand av søvn og våkenhet. «*What am I gonna do to wake up?*» spør Esther (s. 17 og 22). Det gjør også Bradley (s. 47 og 50) og dessuten fortelleren, men da i en mer kollektiv forstand: «*What we gonna do to wake up?*» (s. 68 og 69). Denne mellomtilstanden fremstilles som karakteristisk for kulturen: «We sleep so deep / it don't matter how they shake us» (s. 69). Esther bruker lignende metaforer: «The people are dead in their lifetimes / Dazed in the shine of the streets» (s. 16). Hun gir også et hint til Hamlets 'to be or not to be'-monolog: «To sleep, to dream, to keep the dream in reach. / To each a dream. / Don't weep, don't scream» (s. 17).³⁶ I lignende vendinger presenteres vi for Bradley:

Is he awake or asleep?
 He can't tell,
 he can't dream,
 He can't feel,
 he can't scream
 (s. 45)

Flere av personene går rundt med et undertrykt skrik i seg. Denne zombie-tilværelsen er det stormen har til hensikt å vekke folk opp av: «Heading for the people asleep. // Ready to bleed / Unleash the torrents. / Come clean» (s. 40). Det lykkes da også. De syv personene rykkes ut av sine bekymringer og tumler ut på gata, halvt påkledd:

Amazing! they shout
You seen it? they shout

As they walk like children
 into the eye of the game
 band close, close,
 shocked and laughing,
 soaked to the skin.
 (s. 65)

I bok-versjonen kalles dette for en dåp, og vi får et frempek om dens virkning: «They will be aware of this baptism in a distant way. / It will become a thing they carry close like the photo of a dead parent / tucked always in the inside pocket» (s. 66). Disse linjene er imidlertid utelatt i CD-versjonen. Her skildres personene som oppspilte barn, leende, sjokkerte. De ser hverandre for første gang og knytter bånd, «band close, close». Stormen blir en *hendelse* i filosofen Slavoj Žižeks forstand: «something shocking, out of joint, that appears to happen all of a sudden and interrupts the usual flow of things»; «the surprising emergence of something new which undermines every stable scheme».³⁷ Skal denne hendelsen tolkes som en allegori over en klimakrise som til sist gjen-innstifter et tapt fellesskap, en slags 'samling i bønn'? Det kunne være fristende, hadde det ikke vært for de langt dystre perspektivene som

legges frem på det avsluttende sporet. Det skal mer til enn en kalddusj for å redde verden.

En annen motivkrets dreier seg om *fortiden og dens innvirkning på nåtiden*. På det individuelle nivået hjemsøkes flere av personene av begivenheter fra sin fortid. «Yeah, my future is bright / but my past's trying to ruin me», sier Jemma (s. 11). Hennes tidligere rusmisbruk – med ketamin til frokost! – synes å være forbundet med traumatiske ungdomsopplevelser: «That night you tried to kill me, / run me down with your car in the snow. / I didn't realize / how far you would go» (s. 11). Hun har utviklet et destruktivt atferdsmønster hvor hun avviser gode folk og tiltrekkes av dårlige. I refrenget heter det: «*if you're good to me, / I will let you go. [...] if you're bad to me / I will love you more*» (s. 11–12).

Også bak Petes drikkevaner og manglende impuls kontroll synes det å ligge såre hendelser: «You know how it feels / to lose people you love?» (s. 35). Siden han nå bor hos faren, er det kanskje moren det siktes til? Alicia har på sin side drømt om den avdøde kjæresten, faren til hennes fireårige sønn, for første gang på månedsvis. Det antydes en brutal død: «there he was: // holding his belly, / blood on his shirt. / She heard him scream her name. / And then saw him fall» (s. 25). I våken tilstand minnes hun sin egen reaksjon på dødsfallet: «When it happened, I couldn't cry for ages. / But when it hit me / I fucking screamed like a lion in a cage» (s. 29). Slike traumatiske hendelser blir en ekstra byrde i hverdagen, selv om Alicia insisterer på at hun ikke tror på gjenferd, «I don't believe in ghosts» (s. 27 og 28). Nok en allusjon til Hamlet, som ble hjemsøkt av sin drepte far.

På det kollektive nivået slår fortidens hendelser inn med kraft. Det britiske imperiet hjemsøkes av sin historie, selv om Esther påstår at de ikke har lært noe av den. Her stiller fortelleren opp som kritisk historielærer:

Now, it was our bombs that started this war. [...]
 It was our boats that sailed,
 killed, stole and made frail
 it was our boots that staped
 it was our courts that jailed
 and it was our fucking banks that got bailed.
 (s. 71)

Men spillet er i ferd med å snu: «tonight the storm comes» (s. 68).
 Det antydes en vending av historiske dimensjoner.

En tredje beslektet motivkrets dreier seg om *kapitalisme, krig og klimakrise*. Allerede i innledningen får vi et poetisk bilde av opplysningens dialektikk, hvor den frigjørende naturbeherskelsen har slått over i tvang og utpining. I en berømt sentens hos filosofene Horkheimer og Adorno heter det at den totalt opplyste jord stråler «i den triumferende katastrofes tegn».³⁸ Hos Tempest skildres jorda som en mor som spinner om seg selv, med armene rundt trofeene til sine mest suksessfulle barn – mastene, gruvene og de skimrende kraftstasjonene:

Now, is that a smile
 that plays across her lips

Or is it a tremor of dread?

The sadness of mothers
 as they watch the fates of their children
 unfold. (s. 2–3)

I monologene dukker det opp en rekke dramatiske virkelighetsbilder, som om brokker av nyhetssendinger har brent seg fast i minnet: «All of the blood that was bled for these cities to

grow / all of the bodies that fell» (s. 16); «Top-dow violence. / Structural viciousness» (s. 18); «Massacres massacres massacres / new shoes / ghettoized children murdered in broad daylight» (s. 19); «Half a generation live beneath the breadline» (s. 19); «The Money / The Money / The Oil. // The planet is shaking and spoiled» (s. 23); «Indigenous apocalypse / decimated forest» (s. 66); «We won't stop until we've beaten down / the planet into pellets / before the interstellar mission to inflict more terror» (s. 67); «Welcome to the biggest crime that's ever been committed» (s. 69). Om den største av alle forbrytelser er klimakrisen eller folks unnlattelssynder, er uklart. Det er apokalyptiske dimensjoner over noen av virkelighetsbeskrivelsene i *Let Them Eat Chaos*, men det er viktig å huske at det som regel dreier seg om mentale bilder hos personene, ikke om selvopplevde hendelser. Bildene inngår i en personschildring, kanskje også en generasjonsschildring.

En fjerde motivkrets er knyttet til *sosial ulikhet, kjønnshierarki og gentrifisering*. Med unntak av Bradley (og muligens Pious) synes alle å jobbe i lavtlønnsyrker. Pete rigger scener, Esther er omsorgsarbeider, Zoe må flytte på grunn av husleieøkning, og Alicia sparer for å pusse opp leiligheten. Hun har havnet i trøbbel med sjefen, etter at han har klådd på en ung kvinnelig medarbeider. Husverten til Zoe er også mann. Slike hint tyder på et økonomisk kjønnshierarki.

Gentrifisering (av *gentry*, overklasse) innebærer at arbeiderstrøk blir oppkjøpt og forvandlet til bydeler for mer velstående befolkningsgrupper. Dette har vært en sosio-økonomisk tendens i mange byer i moderne tid. Begrepet ble først brukt i rapporten *London: Aspects of Change* fra 1964, utarbeidet av Centre for Urban Studies i London. Den har blitt en sosio-logisk klassiker. I innledningskapitlet skriver forskningsleder Ruth Glass:

One by one, many of the working class quarters of London have been invaded by the middle classes – upper and lower. Shabby, modest mews and cottages – two rooms up and two down – have been taken over, when their leases have expired, and have become elegant, expensive residences. [...] Once this process of ‘gentrification’ starts in a district, it goes on rapidly until all or most of the original working class occupiers are displaced, and the whole social character of the district is changed.³⁹

Ruth Glass siterer til og med Brechts tolvskillingsopera når hun beskriver klasseforskjellene i London: «*There are those who are in the darkness / And there are others in the light.*»⁴⁰ Men knapt noen har skildret gentrifiseringen mer poetisk enn Kae Tempest. Åpningen av Zoes monolog har en før/nå-struktur i gjennomførte balladerim:

The squats we used to party in
are flats we can't afford
The dumps we did our dancing in
have all been restored

Pints all up two quid
the staff are beautiful and bored
You think it's coming up round here?
It's falling on its sword.

It don't feel like home no more
I don't speak the lingo
Since when was this a winery?
It used to be the bingo.

I've walked these streets for all my life
they know me like no other

But the streets have changed.

I no longer feel them shudder

(s. 53)

Zoe spør hvem som eier byen og svarer selv: «London's a walled fort, / it's all for the rich» (s. 53). Stormen har tidligere stilt det samme spørsmålet, bare i større skala: Hvem sin verden er dette? Her er svaret er litt mindre kategorisk: «If it belongs to the corporates / the People are left on the doorstep» (s. 43). Konsekvensen er uansett at folk som Zoe må flytte til billigere strøk, hvor lokalbefolkningen registrerer at «*Another Fucking One Has Come*» (s. 56).

En femte motivkrets er sentrert rundt *ensomhet og fellesskap, individualisme og kjærlighet*. Ensomheten er storbylivets bakside. Vi hører bare unntaksvis om familie, venner og kolleger. Noe gatemiljø fins ikke, og kjæresteforhold tilhører fortiden. Petes sjekkeforsøk har mislykkes, og Bradleys Tinder-flørter har ikke ført noe sted. Pious har riktignok en sovende kvinne i senga, men hun er en 'one night stand'.

Andre folk har nok med seg selv og familien: «Now if our kids are fine, that's enough for us» (s. 68); «*it's not up to us to make this place a better land*» (s. 71). De tar ikke sin del av ansvaret for fellesskapet, men trekker Margaret Thatchers liberalistiske samfunnssyn ut i ytterste konsekvens. Thatcher uttalte som kjent at «there's no such thing as society. There are individual men and women and there are families».⁴¹ Derfor har folk plikt til å ta vare på seg selv først, og deretter på naboen. I *Let Them Eat Chaos* er folk ikke engang opptatt av naboen. Esther bruker uttrykket lei-av-alt-generasjon («Boredofitall Generation») og kaller den et produkt av produktplassering og manipulasjon: «selfies / and selfies / and selfies / and here's me outside the palace of ME» (s. 22). Jegets palass høres ut som en gentrifisert variant av jegets

tønne i Dårekisten i *Peer Gynt*. Ifølge fortelleren er «The myth of the individual» et grunnleggende samfunnsproblem, fordi den har «left us disconnected lost / and pitiful» (s. 72).

Slik trenger det ikke å være. Fellesskapsfølelse fins både i det private og det kollektive livet, og stikkordet er kjærlighet. Det er neppe tilfeldig at Pious' selvbekreftende monolog om eks-kjæresten Thorn er plassert mot slutten av verket. Her får vi glimt av en stor kjærlighet: «I'm trying to get closer to you. And you're so / far away. / All that I say and I do / are things / that you do / and you say» (s. 57). Ordet «closer» finner vi allerede på det innledende sporet. Inn-zoomingen fra det ytre rom til jorda har nettopp til hensikt å minne oss om at vi er sosiale vesener. Idet vi nærmer oss London, snakkes det varmt om en basal, mellom-menneskelig fellesskapsfølelse:

You're *feeling*.

The people. The life.

Their faces are bright in your body.

You're *feeling*.

You want to get close to them.

Closer.

'Cause these are your species, your kindred. (s. 4)

Den påfølgende vandringen gjennom London er preget av fascinasjon. Her fins alle slags folk og omgivelser: «Pensioners, toddlers. / Immigrants and Englishmen. / Families of six kids. / Single businesswoman.» De bor i «Rich flats, broke flats. / New flats. / Old flats. / Luxury bespoke flats. / And this-has-got-to-be-a-joke flats» (s. 7). Det er denne fellesskapsfølelsen, som langt på vei er gått tapt i senmoderniteten, fortelleren ønsker å

gjenvinne, dels gjennom en kritikk av politiske, økonomiske og sosiale forhold, og dels gjennom et revitalisert begrep om *agapé*, slik det skildres i 1. Johannesbrev 4,18. Vi husker definisjonen fra *A Greek-English Lexicon*: «the quality of warm regard for and interest in another, *esteem*, *affection*, *regard*, *love* (without limitation to very intimate relationships, and very seldom in general Greek of sexual attraction).» Det er i denne forstand vi må lese den avsluttende oppfordringen: «I'm screaming at my loved ones / to wake up and love more. // I'm pleading with my loved ones to // wake up / and love more» (s. 72). Dette er den politiske siden ved Tempests *connection*-estetikk.

De fem motivkretsene vever seg inn i hverandre og gjør *Let Them Eat Chaos* til et komplekst verk. Når vi tenker på at monologene kronologisk sett kommer samtidig, blir det nokså kaotisk. Her kommer mange til orde, til og med naturen, men ingen får det siste ordet. Verket toner ut i et ettertankens «yeah, yeah, yeah».

Å spise kaos

Det var ikke Marie Antoinette som foreslo kake for folket som manglet brød. Hun ble tillagt replikken i den massive strømmen av hets under og etter den franske revolusjonen. I artikkelen «'Let Them Eat Cake': The Mythical Marie Antoinette and the French Revolution» skriver historikeren Nancy N. Barker:

One of the most universally believed 'facts' about the French Revolution is the famous line attributed to Marie Antoinette: 'If the people have no bread, let them eat cake.' No reputable biographer has traced the remark to her, nor has any historian identified anyone who heard her say it. It seems to have been something of an old chestnut among Bourbons, who attributed it to several queens and

princesses, most often to the queen of Louis XIV, Maria Theresa, in the seventeenth century.⁴²

Ifølge Barker har utsagnet vært «an old chestnut», altså et forterpet uttrykk som ble tillagt flere dronninger og prinsesser av Bourbon-dynastiet. Kaken det er tale om, er en fransk *brioche*, tydeligvis assosiert med kvinner. Når replikken har blitt sitert i flere hundre år, må det skyldes den forbløffende blandingen av naivitet og kynisme: dronningens komplette uvitenhet om og manglende interesse for det folket hun (og kongen) hersker over – et ikonisk uttrykk for maktarroganse.

Når Kae Tempest bytter ut «cake» med «chaos», endres den opprinnelige betydningen. Men til hva? Tittelen forekommer ikke ellers i teksten, så vi får ingen fortolkningsnøkler. Hva slags kaos er det snakk om, hvem er det som skal spise det, og hvordan kan man i det hele tatt spise kaos? Det kan man ikke. Å spise kaos er et kategorimistak. Verbet «eat» 'tar' ikke objektet «chaos». Grammatikken er intakt, men semantikken løser seg opp. Ingen kan etterkomme en slik befaling. Det er en litterær vits, en demontering av maktens imperativ. Ordet kommer av gresk *khaos*, 'gap, svelg', og betegnet opprinnelig tomrommet før verdens skapelse, eventuelt underverdenens gapende avgrunn (Tartaros). Den moderne betydningen – uorden, forvirring – skal ha kommet med Ovids *Forvandlinger*: «det såkaldte kaos, en plump og uformelig masse, og i den, hulter til bulter, splidaktige kim til ting, der endnu ikke hang sammen.»⁴³ Om maktens orden eller naturens balanse destabiliseres, kan kaos bryte ut. Er det det som skjer under stormen – er det naturkreftene som lar menneskene smake kaos? Eller refererer tittelens «them» til samfunnets maktpersoner? Befalingen går i så fall nedenfra og opp: «La dem smake på det kaoset de har stelt i stand.»

Men «chaos» trenger ikke å bety et samfunnsmessig kaos. Det kan også bety et tankemessig, følelsesmessig eller estetisk kaos. Handler det om verket selv? Er lydligheten mellom «Kae», «cake» og «cha-os» tilfeldig? Er det lytterne og kritikerne som er «them»; er det dem som skal bryne seg på det strukturerte kaoset av ord og musikk som heter *Let Them Eat Chaos*? I så fall er det det vi nettopp har gjort. Spist kaos.

Noter

- 1 Kae Tempest. *On Connection*. (London: Faber & Faber 2020), s. 31.
- 2 Dorian Lensky: «Kate Tempest: 'I engage with all of myself, which is why it's dangerous'». The Guardian 30.04.17. <https://www.theguardian.com/culture/2017/apr/30/kate-tempest-i-engage-with-all-of-myself> (lest 06.04.22).
- 3 Dette fremgår dels av verkene og dels av intervjuer i aviser, radio, nettsteder og podcaster. Her er noen av dem: BBC Radio 4, u.å.: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/4n4CCMYt-6msvCCfr26mM4j/kate-tempest-10-things-we-learned-when-she-spoke-to-simon-armitage>; Vice, 2016: https://i-d.vice.com/en_uk/article/9kb793/the-evolution-of-kate-tempest; The Guardian, 2017: <https://www.theguardian.com/culture/2017/apr/30/kate-tempest-i-engage-with-all-of-myself>; Sodajerker on Songwriting, 2020: <https://www.sodajerker.com/episode-162-kate-tempest/>; Planet Radio, 2019: <https://planetradio.co.uk/podcasts/Q-making-of/listen/18073/> (alt lest og hørt 12.09.20).
- 4 <https://www.nme.com/news/music/new-letter-supporting-jeremy-corbyn-2574649> (lest 08.08.20).
- 5 <http://www.kaetempest.co.uk/> (lest 08.08.20).
- 6 Jeg har vært i kontakt med Språkrådet, som støtter dette valget.
- 7 Tempest og Carey samarbeidet også om det foregående albumet, *Everybody Down* fra 2014.
- 8 <https://www.youtube.com/watch?v=3xu5HL1Xl64> (sett 08.08.20).

- 9 Estuary English har navn etter Thames Estuary, elvemunningen hvor Themsen møter vannet fra Nordsjøen i sørøst. I *The Dialects of England* argumenterer Peter Trudgill mot at Estuary English er en egen dialektvariant: «It is inappropriate because it suggests that we are talking about a new variety, which we are not; and because it suggests that it is a variety of English confined to the banks of the Thames Estuary, which it is not. The label actually refers to the lower middle-class accents, as opposed to working-class accents, of the Home Counties Modern Dialect area.» Trudgill, Peter. *The Dialects of England*. Second Edition. (Oxford: Blackwell Publishers, 1999), s. 80.
- 10 Financial Times 04.11.16. <https://www.ft.com/content/322150ae-96d9-11e6-a80e-bcd69f323a8b> (lest 28.08.20).
- 11 The Spectator 08.10.16. <https://www.spectator.co.uk/article/kate-tempest> (lest 28.08.20).
- 12 Tempest, *On Connection*, 2020, s. 21.
- 13 Tempest, *On Connection*, 2020, s. 101.
- 14 Tempest, *On Connection*, 2020, s. 109.
- 15 The Telegraph 11.09.14. <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/music-news/11089340/Kate-Tempest-proves-poetry-has-a-place-in-pop.html> (lest 28.08.20). Anmeldelsen gjaldt riktignok albumet *Everybody Down*, men det er sikkert på omslaget til bok-versjonen av *Let Them Eat Chaos*.
- 16 Carl Michael Bellman. *Samlade Arbeten*. Femta bandet. (Malmø: Vitus Peterssens Bokindustri, 1929), s. 8.
- 17 *Sodajerker on Songwriting*. Kate Tempest. Episode 162, 8. mai 2020. <https://www.sodajerker.com/episode-162-kate-tempest/> (hørt 08.08.20).
- 18 Takk til Bjørn Ole Rasch, Even Igland Diesen og Kjell Andreas Oddekav, som har hjulpet meg med å beskrive musikken.
- 19 Sara Frere-Jones. «True Grime. A genre's magic moment». *The New Yorker*, 14.03.05. <https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/21/true-grime> (lest 21.01.20).
- 20 Hatti Collins and Olivia Rose. *This Is Grime*. (London: Hodder & Stoughton, 2016), s. 9.
- 21 Virginia Woolf. *Mrs Dalloway*. (Oxford: Oxford University Press, 2000), s. 139.
- 22 Tempest, *On Connection*, 2020, s. 109.
- 23 *A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early*

- Christian Literature*, 3rd Edition. Chicago: Chicago University Press, 2000.
- 24 Et dokumentarprogram om The Who fra 1979 fikk også tittelen *The Kids Are Alright*. En annen populærmusikalsk referanse i *Let Them Eat Chaos* er Sister Sledges «Thinking of you», som siteres på en slepende, forvrengt måte i Pious' monolog på spor 11, «Grubby». Hører vi også en gjenklang av Grace Jones' versjon av Iggy Pops «Nightclubbing» i Zoes monolog på spor 10?
- 25 William Shakespeare. *The Tempest*. The Arden Shakespeare. (London: Bloombury, 2011), s. 171. Første akt, andre scene.
- 26 Susan B.A. Somers-Willett: «From Slam to Def Poetry Jam: Spoken Word Poetry and its Counterpublics». *Liminalities: A Journal of Performance Studies*. Vol. 10, nr. 3/4, 2014, s. 3.
- 27 Lars Eckstein. *Reading Song Lyrics* (Amsterdam: Rodopi, 2010), s. 14; Julia Novak. *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance* (Amsterdam: Radopi, 2011), s. 49–62. Novak utvikler et analyseapparat for muntlig lyrikk, hvor sentrale begreper er «rhythm», «pitch», «volume», «articulation» og «timbre».
- 28 *Sodajerker on Songwriting*. Kate Tempest. Episode 162, 8. mai 2020 (hørt 09.08.20).
- 29 Kjell Andreas Oddekalv. «Surrender to the flow. Metre on metre or verse in verses? – Lineation through rhyme in rap flows» (under publisering, mine kursiver). Se også Oddekalvs artikkel i denne boka.
- 30 A-moll er parallelltonearten til C-dur.
- 31 T.S. Eliot: *The Waste Land and other poems*. (London: Faber and Faber, 1986), s. 33. På YouTube fins flere opptak av Eliot som leser *The Waste Land*, f.eks. denne: <https://www.youtube.com/watch?v=irpFBSQ65P4> <https://www.youtube.com/watch?v=CqvhMcZzPIY>
- 32 Mladen Dolar. *A Voice and Nothing More*. (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006), s. 22.
- 33 Dolar. *A Voice and Nothing More*, s. 31.
- 34 Gisle Selnes. *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*. (Oslo: Vidarforlaget, 2016), s. 20.
- 35 Se kommentarfeltene til *The Guardians* artikkel «Kate Tempest: Let Them Eat Chaos review – pop, poetry and politics collide», 06.10.16. <https://www.theguardian.com/stage/2016/oct/06/>

- [kate-tempest-let-them-eat-chaos-review-pop-poetry-and-politics-collide](#) (lest 21.01.20).
- 36 Hamlets monolog kommer i tredje akt, første scene: «To die, to sleep; / To sleep, perchance to dream – ay, there's the rub». William Shakespeare. *Hamlet*. The Arden Shakespeare. (London: Routledge, 1990), 278.
 - 37 Slavoj Žižek. *Event*. (London: Penguin Books, 2014), 2 og 6.
 - 38 Horkheimer, Max og Theodor W. Adorno. *Oplysningens dialektik. Filosofiske fragmenter*. (København: Gyldendal, 1993), 35.
 - 39 Centre for Urban Studies (ed.). *London: Aspects of Change*. Centre for Urban Studies Report No. 3. (London: Macgibbon & Kee Ltd, 1964), xviii.
 - 40 Centre for Urban Studies (ed.). *London: Aspects of Change*, xxii.
 - 41 Intervju i Women's Own i 1987, sitert i «Margaret Thatcher: a life in quotes», The Guardian 08.04.13. <https://www.theguardian.com/politics/2013/apr/08/margaret-thatcher-quotes> (lest 05.02.21).
 - 42 Nancy N. Barker: «'Let Them Eat Cake': The Mythical Marie Antoinette and the French Revolution». *The Historian*, Summer 1993, vol. 55, nr. 4, s. 709
 - 43 Ovid: *Forvandlinger*. På danske vers af Otto Steen Due. (Viby: Centrum, 1989), s. 5.

Diskografi

- Bob Dylan, «A Hard Rain's A-Gonna Fall», *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia Records, 1963. LP.
- Kate Tempest, *Let Them Eat Chaos*. Fiction Records, 2016. CD.
- Kate Tempest, *Everybody Down*. Big Dada, 2014. CD.
- Kate Tempest, *The Book of Traps and Lessons*. Fiction, 2019. CD.
- The Who, «Drowned», *Quadrophenia*. Track, MCA, 1973. LP.

Bibliografi

- A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature*, 3rd Edition. Chicago: Chicago University Press, 2000.

- Barker, Nancy N. «'Let Them Eat Cake': The Mythical Marie Antoinette and the French Revolution». *The Historian*. Summer 1993. Vol. 55, nr. 4, s. 709–724.
- Bibelen*. Oslo: Det Norske Bibelselskap, 2011.
- Bradley, Adam. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. Second edition. New York: Basic Civitas, 2017.
- Centre for Urban Studies (ed.). «London: Aspects of Change. Centre for Urban Studies Report No. 3». London: Macgibbon & Kee Ltd, 1964.
- Collins, Hattie and Olivia Rose. *This Is Grime*. London: Hodder & Stoughton, 2016.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006.
- Eckstein, Lars. *Reading Song Lyrics*. Amsterdam: Rodopi, 2010.
- Eliot, T.S. *The Waste Land and other poems*. London: Faber and Faber, 1986.
- Frere-Jones, Sasha. «True Grime. A genre's magic moment». The New Yorker 14.03.05. <https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/21/true-grime> (lest 21.01.20).
- Horkheimer, Max og Theodor W. Adorno. *Oplysningens dialektik. Filosofiske fragmenter*. København: Gyldendal, 1993.
- Lensky, Dorian. «Kate Tempest: 'I engage with all of myself, which is why it's dangerous'». The Guardian 30.04.17. <https://www.theguardian.com/culture/2017/apr/30/kate-tempest-i-engage-with-all-of-myself> (lest 06.04.22).
- Lie, Hallvard. *Norsk verslære*. Oslo: Universitetsforlaget, 1967.
- Nietzsche, Friedrich. *Tragediens fødsel*. Oslo: Spartacus, 2010.
- Oddekalv, Kjell Andreas. «Surrender to the flow. Metre on metre or verse in verses? – Lineation through rhyme in rap flows», under publisering.
- Ovid. *Forvandlinger*. På danske vers af Otto Steen Due. Viby: Centrum, 1989.
- Perera, Jessica. «The Politics of Generation Grime». *Race & Class*, vol. 60 (2018): 82–93.
- Selnes, Gisle. *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*. Oslo: Vidarforlaget, 2016.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. The Arden Shakespeare. London: Routledge, 1989.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. The Arden Shakespeare. London: Bloombury, 2011.

- Somers-Willett, Susan B.A. «From Slam to Def Poetry Jam: Spoken Word Poetry and its Counterpublics». *Liminalities: A Journal of Performance Studies*. Vol. 10, nr. 3/4, 2014.
- Tempest, Kate. *Wasted*. London: Methuen Drama, 2013.
- Tempest, Kate. *Brand New Ancients*. London: Pan Macmillan, Picador Poetry, 2013.
- Tempest, Kate. *Hold Your Own*. London: Pan Macmillan, Picador Poetry, 2014.
- Tempest, Kate. *Hopelessly Devoted*. London: Methuen Drama, 2015.
- Tempest, Kate. *The Bricks that Built the Houses*. London: Bloomsbury, 2016.
- Tempest, Kate. *Let Them Eat Chaos*. London: Pan Macmillan, Picador Poetry, 2016.
- Tempest, Kate. *Running Upon the Wires*. London: Pan Macmillan, Picador Poetry, 2018.
- Trudgill, Peter. *The Dialects of England*. Second Edition. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.
- Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Žižek, Slavoj. *Event*. London: Penguin Books, 2014.

Mellom rap og *spoken word*

Om George Watsky

Fredrik Marcussen

Tradisjonen for muntlige lyrikkfremføringer strekker seg langt tilbake i tid, og finnes i ulike deler av verden. Særlig innflytelsesrik for rap-lyrikken var de afrikanske tradisjonene, slik som de vest-afrikanske griotene som begynte så tidlig som 1300-tallet. Slik rim-lyrikk spredte seg til Vesten gjennom slavesanger, og i det 20. århundret oppstod det varianter som talkin' blues, beat poetry, jazz & poetry, spoken word, slam poetry og andre. Disse kunstformene samler Julia Novak, forsker innenfor engelsk litteratur- og kulturstudier, i begrepet «live poetry», som hun bruker om både høytlesninger og om fremføringer av egne dikt til et publikum.¹ Videre forstår Novak også *spoken word* som et samlebegrep, «a broad and 'trendy' term that encompasses various forms of performance».² Spoken word rommer ikke høytlesninger, men kan beskrive ethvert dikt som er ment å fremføres, om det så er med jazz-elementer eller i en beat-kontekst. I slike fremføringer er stemmen talenær, samtidig som den som opptrer, nytter seg av både musikalske og teatraliske trekk. Andre, som dikteren og forskeren Susan Somers-Willett, knytter

spoken word tettere til «the aesthetics and tropes of hip-hop».³ Flere av de trekkene som er karakteristiske for rap – slik som rytme, ordspill, rim-akrobatikk, humor og signifying – er da også å finne i *spoken word*.

Rap er beslektet med *spoken word* kulturelt og estetisk. Noen artister, som Blue Scholars, Common, Kate Tempest, Mos Def, Noname, Q-Tip, Talib Kweli og Watsky, driver også med *spoken word* i deres hiphop-musikk. Men hva er egentlig forskjellen mellom de to uttryksformene? Dette spørsmålet er omdreiningspunktet for kapitlet, og jeg prøver å besvare det med utgangspunkt i den amerikanske artisten George Virden Watsky. Watskys musikk er tydelig influert av slam-poesi, det gjelder både for rap-låtene hans og *spoken word*-låtene. *Slam poetry* kan sies å være den konkurranseorienterte grenen av *spoken word*. Her er god fremføring ofte viktigere enn avansert lyrikk, men idealet er likevel å kunne utmerke seg på begge punkter.⁴ Watsky fungerer som en motpart til Kate Tempest, da hennes lyrikk fremføres med en mer eksperimentell blanding av kunstformene, mens fremføringen i Watskys låter tydeligere kan kategoriseres som enten *spoken word* eller rap. Videre finnes det et meningsinnhold i enkelte av låtene hans som jeg mener berører problemstillingen i dette kapittelet. Målet er å utføre en sammenlignende analyse av to innspillinger, «Tiny Glowing Screens, Pt. 2», som er en del av *Tiny Glowing Screens*-serien, og singelen «Whoa Whoa Whoa»⁵, for å studere hvorvidt songfulness kan beskrive skillet mellom *spoken word* og rap.

George Virden Watsky

Watsky ble født i San Francisco i 1986 og utdannet seg innen «Writing and Acting for the Screen and Stage» på Emerson College. Han begynte med slam-opptredener allerede som

femtenåring, en interesse han trolig hentet fra faren.⁶ Han fikk vist fram talentet sitt i 2006 da han fikk toppscore på Brave New Voices⁷ og like etter opptrådte i den siste sesongen av Russel Simmons' HBO-serie Poetry Def Jam.⁸ På dette tidspunktet ble han også lansert som rapartist. Watsky utga albumene *Invisible Inc.* i 2007 og *Watsky* i 2009, men han slo først gjennom da videoen «Pale Kid Raps Fast» tok av på YouTube i 2011. Den fikk oppmerksomhet på grunn av de komplekse og humoristiske linjene, samt fremføringen som ga ham et rykte som en «fast rapper».⁹ Senere samme år deltok Watsky som gjest i Ellen DeGeneres' talkshow, noe som gjorde karrieren hans som rap-artist mer synlig.¹⁰ Siden har Watsky gitt ut flere album: *Cardboard Castles* (2013), *All You Can Do* (2014), *x Infinity* (2016), *Complaint* (2019) og *Placement* (2020). Som del av bandet Invisible Inc. har Watsky også gitt ut *Fine Print* (2018). Albumene viser stor variasjon med tanke på stilretninger og sjangertrekk. For eksempel kan en se trekk fra rock og disko i *Cardboard Castles*, R&B og soul i *All You Can Do*, og electronica og pop i *Complaint*. Watsky utmerker seg blant annet ved å inkludere noen *spoken word*-spor på hvert album. For eksempel brukes det i *All You Can Do* utdrag fra den samme musikken i den første låten «All You Can Do» (rap) og i den siste låten «Cannonball» (*spoken word*). Enkelte låter henger også sammen på tvers av albumene. «Tiny Glowing Screens, Pt. 3» (rap) er det første sporet på *x Infinity* og oppfølgeren til del 1 (rap) og del 2 (*spoken word*) som ble utgitt tre år tidligere på *Cardboard Castles*. Siden «Pale Kid Raps Fast» har Watsky hovedsakelig operert som rapper, men røttene i slam-poesien preger fremdeles musikken hans.¹¹

På hvilken måte skiller *spoken word* seg fra rap?

Litteraturforskeren Jakob Schweppenhäuser skriver i sitt kapittel «Stemmestrømme I» i denne boka:

‘Rap’ bruker jeg, i tråd med bogens introduktionsafsnit, som betegnelse for en *vokaldisciplin*, -praksis eller -teknik, dvs. en måte lydligt at artikulere lyrik på. Oftest anvendes ordet i stedet til at betegne en musikgenre; denne genre benevner jeg ‘hiphopmusik’. Med ‘rapmusik’ henviser jeg til musik, der indeholder rap, *uansett genre*. Dermed har det ikke længere at gøre med det, Adams kalder en «fictitious genre». Med begrebet ‘hiphop’ (...) henviser jeg endelig til den sociale og kulturelle, afroamerikanske strømning, der havde sit udspring i 1970’ernes Bronx i New York.¹²

Som nevnt blander Watsky ulike sjangre i albumene sine. De kan likevel kalles rap-album (eventuelt ‘alternativ rap’), ettersom låtene stadig inneholder rapping. Men har *spoken word*-sporene de samme særpregene som rap-låtene? Dette bringer oss inn på begrepet flow, som dels angår prosodi og dels angår det birytmiske forholdet mellom musikk og språk. Flere av kapitlene i denne boka har diskutert flowbegrepet, og det vil føre for langt å ta opp diskusjonen i sin helhet, men noen av punktene skal likevel kommenteres. Når det gjelder flow, legger jeg til grunn Kjell Andreas Oddekalvs definisjon, «rytmen til orda og rima i eit stykke rap-musikk»,¹³ samtidig som jeg vurderer de kjennetegnene som musikkanmelder og -viter Adam Bradley tilskriver *god* flow som relevante, herunder stavelser, pauser, vittighet, energi og tempo.¹⁴

Når det gjelder prosodi, bemerker Jan Hognestad, professor ved universitetet i Stavanger, at rap-prosodi kan skille seg strukturelt fra både taleprosodi og sang ved at rapperen «skifter

prosodisk modus når han går fra tale til rap». ¹⁵ Tonaliteten befinner seg da mellom tale og sang og følger et mønster hvor en stabil, repeterende tonehøyde utgjør flyt-tonen og (sammen med lavere toner) bidrar til å etablere flowens grunnrytme. Høye toner brukes da som oftest til å ramme inn rytmemønsteret. Sammenlignet med rap har *spoken word* gjerne en mindre repeterende og mer variert tonehøyde. Eller mer presist: *Spoken word* beveger seg mellom en *talenær intonasjon*, hvor tonefallet og stavelsesrytmen er nokså lik dagligtalen, og en mer *rap-typisk intonasjon*, hvor artisten bevisst justerer tonefallet og stavelsesrytmen slik at det blir en markant rytme i fremførelsen. Linjene fra «Whoa Whoa Whoa» som vist under, viser hvordan tonefallet har blitt omgjort musikkrytmisk.

- 22 And ↘ PETA would ↗ never a- ↘ -pprove of the ↗ way
 23 I've been ↘ treating the ↗ music, I ↘ bleed it, I ↗ bruise it" (01:09–01:12)

Når det gjelder rytme, er musikkrytmen utvilsomt mer påfallende i rap enn i *spoken word*. Beaten er avgjørende, ikke bare fordi den skaper forutsigbarhet, men også på grunn av samspillet med flowen i det bilytmiske forholdet (dual rhythmic relationship). ¹⁶ Sambruket av rytmen i beaten og rytmen i flowet gjør da det musikalske uttrykket smidig og mer underholdende. I *Book of Rhymes. The Poetics of Hip-hop* skriver Bradley at det er rytme som utgjør «rap's basic element», ettersom «rhythm ha[d] a meaning of its own [...] in pure rhythmic expression». ¹⁷ Slik er det ikke i den muntlige poesien, ifølge Novak: «In live poetry, the verbal element is not simply one component of several: it is at the very core of the art form.» ¹⁸ Normen blir da at *spoken word* følger en irregulær, talenær rytme, mens rap konstruerer en regulær, musikkrytmisk flow. Det forhindrer ikke at det i *spoken word* kan eksistere en (hørbar eller stille) puls i diktframføringen, eller i deler av denne.

Andre forskjeller kan angå rimet, som nok brukes flittigere i rap. Bradley legger særlig vekt på rytme, rim og ordspill, men peker også på viktige elementer som stil (style), historiefortelling (storytelling) og selvhevdelse (signifying). Disse er gjerne knyttet til den hiphop-kulturen som rap har sitt utspring i, og innebærer et ideal om en autentisk, god og særegen hiphop-artist: «It isn't enough for rappers simply to use a simile or a metaphor; to stand out they must provide some spark of ingenuity.»¹⁹ Bradley fremhever også selve artisten i raplyrikken, mens Novak legger mindre vekt på artistrollen i «live poetry».

Når det verbale elementet blir så sentralt i *spoken word*, betyr det at den får en mer 'seriøs' lyriske orientering? Ikke nødvendigvis. Det fins sentrallyriske rap-tekster og lettbente *spoken word*-tekster. Men opplevelsen av rap-teksten blir kanskje mer påvirket av musikkens og fremføringens tilleggsdimensjon. Bradley skriver:

To focus solely on rap's perceived ends, whether beneficial or toxic, is to misunderstand the central role of its expressive means. Rap cannot be distilled into pure meaning. No matter how profound or offensive or funny rappers' messages may be, their words are inextricably bound up in the way that MCs deliver them: through rhythm, rhyme, imagery, tone of voice.²⁰

Rap-teksten kan altså ikke forstås separat fra fremføringen av den. Joke Hermes, professor innenfor medier og kultur, bygger på lignende tanker når hun legger frem idéen om «feilslutningen til det betydningsfulle» (*fallacy of meaningfulness*). Denne feilslutningen innebærer en forventning om at noe som er populært, nødvendigvis skal ha et budskap, men Hermes argumenterer for at fraværet av et betydningsfullt budskap faktisk kan betraktes som en positiv egenskap ved et kunstverk.²¹ Videre kan det birtymiske forholdet

i rap knyttes opp mot komponisten og musikologen Lawrence Kramers begrep «*songfulness*». Han definerer det som «a fusion of vocal and musical utterance judged to be both pleasurable and suitable independent of verbal content».²² God flow i et birtymisk forhold kan dermed skape *songfulness*, noe som gjør at en underholdende fremføring kan avløse det lyriske budskapet. Denne 'fristillingen' fra det verbale innholdet kan sies å være større i rap enn i *spoken word*. Valget om å skape *songfulness* kan sees i sammenheng med populærmusikkforskeren Simon Friths inndelinger av musikktyper etter utviklingstrekk.²³ Idéen om feilslutningen til det betydelige samsvarer med det Frith kaller kommersiell musikk (commercial), eller pop-musikk, da det er appellerende musikk som er ment å være enkel å lytte til. På motsatt side kan en gjerne plassere kunstmusikk (bourgeois), hvor det derimot skal være et eksklusivt tekstlig innhold som står sentralt, noe som problematiserer bruken av *songfulness*.²⁴ Litteratur- og kulturprofessor Lars Eckstein diskuterer videre hvordan artister tar ulike valg for å kommunisere ønskelige kontekstuelle spor til lytterne. Disse sporene plukkes opp mentalt (cognitive) ved å forstå innholdet i lyrikken, sosialt (social) ved å identifisere sjangerkontekst og fysisk (physical) gjennom kroppslig respons.²⁵ Å søke *songfulness* eller å unngå det er ett slikt valg. I en pop-preget rap-låt vil artisten gjerne ha en fengende rytme slik at lytterne kan danse til og oppslukes av den. I tillegg kan de hive inn et refreng eller noen vokaliseringer som er lette for lytterne å lære å synge med på, uavhengig av innhold. I en sentrallyrisk *spoken word*-låt vil artisten kanskje heller være sparsom med den musikalske bakgrunnen, spille mye på følelser og fremstå som ydmyk for at budskapet, og hvordan lytterne skal forholde seg til det, blir tydeligere. I analysene vil det diskuteres hvordan Watsky har valgt å forholde seg til *songfulness*. Det som er særlig interessant, er at han selv kommenterer dette valget i «Whoa Whoaa Whoa».

Hvordan analysere fremføringer?

Både i og utenfor Skandinavia er det gjort studier av lyrikk-fremføringer, og analysemodellene er til dels overlappende.²⁶ Selv finner jeg det hensiktsmessig å bruke Novaks begrepsapparat fra *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Novak ser særlig på de ikke-verbale elementene i fremføring, kjent som vokalikk (paralanguage), da disse gjerne varierer mellom ulike fremførelser av samme verk. Hun støtter seg på Fernando Poyatos' arbeid innen ikke-verbal kommunikasjon og bruker hans definisjon av begrepet: «the nonverbal voice qualities, modifiers and independent sounds and silences ...»²⁷ Novak poengterer videre at vokalikk særpreger *spoken word* ettersom «live poetry is [...] a performance that involves verbal and non-verbal sounds, facial expressions, and other levels of communication the visible human body activates and for which no representation whatsoever exists in the written text».²⁸ Innenfor vokalikk peker Novak særlig på rytme (rhythm), tonehøyde (pitch), volum (volume) og artikulering (articulation) som betydelige komponenter i *spoken word*.²⁹

Rytmen er enten regulær eller irregulær avhengig av hvor de trykktunge stavelsene legger seg i en setning. Dersom de trykktunge stavelsene lager et fast mønster, er den regulær, slik som i disse linjene i «Whoa Whoa Whoa»: «I **jump** the highway **median** I'm **savage** / Cause my **mode** is that I'm meaner than the **average**.» (01:32–01:38) Dersom det ikke finnes et tydelig mønster mellom trykktunge og trykklette stavelser, er den irregulær. Rytme i tekst er primært irregulær da de trykktunge stavelsene former seg etter det naturlige talemønsteret i en setning, dette ser en mye til i «Tiny Glowing Screens, Pt. 2»: «Someone **please freeze** time so I can run around turning everyone's pockets inside out / and **remember** ... / **you** didn't see shit.» (02:07–02:15)

Hognestad ser videre på hva som skiller rytmen i musikk fra rytmen i dagligtalen, og han presenter et vesentlig poeng:

Sang skal her forstås på tradisjonell måte som verbaltekst framført melodisk, i den forstand at en komponist har laget en sekvens av diskretiserte tonetrinn som teksten legges over, innordnet i et rytmisk mønster. (...) Et hovedpoeng er imidlertid at den komponistskapte rytmikken og tonaliteten i sang går inn og *erstatte* talespråkets iboende rytmer og toner, slik at kun segmentalfonologien, altså språklydene, «blir igjen» fra talen i framføringen av sangteksten. Dette skjer med mindre komponisten eksplisitt søker å imitere talespråkprosodi i det musikalske uttrykket sitt.³⁰

Et slikt knep er å bruke musikkrytmens rammeverk (takten) til å påvirke språkrytmen ved at trykklette stavelser blir plassert i metrisk tunge posisjoner. Dette kan gjøre at de oppleves som trykktunge. Watsky benytter seg av den tilleggstyngden takten gir stavelser i «Whoa Whoa Whoa», hvor han gjentatte ganger plasserer det trykklette ordet «highly» på de tunge pulsslagene og dermed poengterer rytmen og repetisjonen av ordet i linjene (00:46–00:53). Videre kan stavelsene plasseres ved jevne tidsintervaller, slik at rytmen fremstår som regulær. Dette vil også i større grad tilegne stavelsene musikkrytmiske verdier. Et eksempel på dette er senere i samme låt, hvor Watsky i linjen «I know that I've been looking for that **hot-hot spotlight** / and if you really wonder what I think about the competition they were **not-not-not tight**» (01:58–02:04), repeterer ordene «hot» og «not» slik at han får like mange tunge stavelser i hver linje. Hyppigheten av trykktunge stavelser bestemmer tempoet til rytmemønsteret, som videre kan få noe å si for låters og artisters uttrykk. Poyatos formoder at lavt tempo kan gi inntrykk av blant annet selvsikkerhet, dominans eller

usikkerhet, mens høyt tempo kan avbilde artisten som aggressiv, ekstatisk eller rastløs.³¹

Tonehøyden formidler melodi i sang, men har en annen kommunikativ rolle i tale. Novak skriver at vid rekkevidde, hvor tonene beveger seg langt opp og ned, uttrykker kraftige følelser som overraskelse, sinne eller glede, mens begrenset rekkevidde kan indikere seigere følelser som melankoli, skuffelse eller selv-sikkerhet.³² Lave og høye toner kan by på ulike konnotasjoner ettersom tonehøyde varierer fra artist til artist. En må derfor se på tonerekkevidden til den enkelte artisten før en tolker effekten av tonehøyden. Videre fungerer *intonasjonen*, bevegelsen opp eller ned mellom tonene, i muntlig språk omtrent slik tegnsetting gjør i skriftlig språk. Når den faller, markerer for eksempel slutten av en linje; når den stiger, kan den markere et spørsmål.

Volum er også av betydning. Poyatos hevder at «loudness of voice volume [...] along with pitch, [is] one of the most obvious ways of lending words ... special meaningful effects»,³³ og refererer da til at volum sammen med tonehøyde i stor grad er det som utgjør trykket i en stavelse. Også endringer i *dynamikk*, tilsvarende endringer i tonehøyde, bidrar til å uttrykke følelser, alt etter hvor stor variasjonen er.³⁴ Blant annet bruker Watsky en stigende dynamikk (*crescendo*) i «Tiny Glowing Screens, Pt. 2» for å antyde en økende selvsikkerhet og iver gjennom fremføringen.

Når Novak beskriver *artikulasjon*, angir hun hvordan de ulike lydene i talen knyttes sammen. Dersom lydene glir inn i hverandre, er det snakk om *legato*, og dersom det er tydelige pauser mellom lydene, er det *staccato*. Legato lar ord veves sammen i lengre fraser hvor det settes søkelys på sammenhengen mellom ordene og repeterte lyder. Hos Watsky heter det for eksempel i «Tiny Glowing Screens, Pt. 2»: «he ended up eating smushed sandwiches they pushed through a crack in the door and repeating the same crappy screenplay idea about talking dogs 'til his last

day.» (00:26–00:32) Her uttrykkes 40 stavelser i løpet av samme utpust, noe som gjør at lydene glir noe inn i hverandre. Effekten blir kanskje at de repeterte /s/-lydene i «smushed sandwiches they pushed» legger ekstra vekt på ord med /s/-lyder, slik at beskrivelsen av det stusslige smørbrødet kommer tydeligere frem enn selve personen det blir fortalt om. Staccato derimot legger vekt på de enkelte ordene som finner sted rett før eller etter en pause, slik som i «Whoa Whoa Whoa»: «... and I'm out – poof» (02:17–02:23). Den plutselige pausen etter «out» gjør lytteren mer bevisst på tempoet som leder opp til roen. På denne måten blir stillhet også et nyttig verktøy for å lage variasjon og tilrettelegge for at publikum kan få med seg det viktigste innholdet.

I analysene vil jeg fokusere på stavelsesrytme, intonasjon og pulsklarhet, og innholdsmessig på tematikk, funksjon og lyrisk orientering. Ut fra dette diskuterer jeg hvordan de plasserer seg på aksene mellom *spoken word* og rap. Jeg bruker egne transkripsjoner, noen ganger med linjenummer og tidsreferanser.

Tiny Glowing Screens, Pt. 2

Blant *spoken word*-låtene som inkluderes på Watskys album, finner man *Tiny Glowing Screens*-serien, som kommenterer menneskehetens livsvilkår i senmoderniteten med utgangspunkt i smarttelefoner (tiny glowing screens) som et tydelig motiv. Denne rekken med tre verk strekker seg utover albumene *Cardboard Castles* (2013) og *x Infinity* (2016) og varierer, i likhet med resten av albumene, i stil og bruk av musikk. Del 1 er den eneste av dem som inneholder refreng, og bare del 3 begynner med en introduksjon – både del 1 og del 3 har en bro (bridge) og gjestevers fra andre artister.³⁵ Derimot består «Tiny Glowing Screens, Pt. 2» (TGS2) av ett sammenhengende vers som fremføres alene av Watsky.

I TGS₂ henvender jeget seg direkte til sine mottakere når teksten begynner med og tar utgangspunkt i påstanden «most of us have the audacity to think we matter» (00:07–00:12). Med dette viser låtens tekst-jeg seg med en gang som eksistensielt og undrende med modernistiske preg. Jeget tar først utgangspunkt i at tanken om at vi alle har individuell verdi er feil, og at vi som individer bare rasjonaliserer vår rolle i universet. Konseptet blir først demonstrert gjennom anekdotiske vitser om en komiker, en manusforfatter og en fisker som alle mister livet på en tragisk måte.

10. Hey, you hear the one about the fisherman who passed?

11. He didn't jump off that ledge

12. He just stepped out into the air and pulled the ground up towards
him really fast

13. Like he was pitching a line | and went fishing for concrete

14. The earth – is a drum | and he's hitting it on beat (00:31–00:42)

De tre dødsfortellingene struktureres som vitser og omhandler personer som dør på måter som reflekterer og/eller ironiserer over hvordan de har levd. I utdraget ovenfor møter man en fisker som *ikke* tok sitt eget liv, men heller fisket seg til døde. Hovedpoenget blir da den «Death of a Salesman»-aktige ironien ved å vie hele sitt liv til å bli betydningsfull og få anerkjennelse, bare for at det til syvende og sist ikke var verdt det. Komikeren som ikke hadde noe autentisk bak vitsene sine, manusforfatteren som ikke klarte å innse at ideen hans ikke fortjente oppslutning, og fiskeren som var i feil element (luften) og forsøkte å komme tilbake der han hørte til (havet). Ingen av disse personene er gitt et navn, men blir bare beskrevet gjennom yrkestitler. Watsky kan også bevisst ha brukt legato for å holde fokuset borte fra selve personene i enkelte av linjene. Dette sees særlig i beskrivelsen av manusforfatteren, hvor oppmerksomheten gjerne er like mye rettet mot smørbrødet som mot personen.

Linje 14 (00:39–00:42) viser at fiskeren døde som han levde, og det at historien ligner en vits, indikerer at personenes død blir tatt ganske lett på (i hvert fall av jeget). Effekten av å starte hver beskrivelse med et retorisk spørsmål kan være todelt: 1) for å understreke at svaret er gitt (så klart du ikke har hørt om denne personen), og 2) for å engasjere lytteren ved at det lyriske jeget henvender seg direkte til sine mottakere og oppmuntrer til refleksjon. Videre ser jeget på den større konteksten og stiller nye spørsmål om hvor menneskeheten ville vært om vi innså hvor ubetydelige og små vi er målt opp mot hele universet. Spørsmålene «where would we be?» og «is that a world we want to text in?» (00:53–00:57) blir da nihilistiske samtidig som de blir optimistiske – ville vi fortsatt strukket oss mot storhet? Ville vi sluttet å strekke oss mot en uoppnåelig betydningsfullhet og heller lære å være fornøyd med det vi allerede har? Disse tankene støttes opp av bildene som males av beboerne i Boston, San Francisco og Los Angeles som nedslåtte og etterstrebende.

25. The people are hunched over in Boston

26. They're starting app stores and screen printing companies in San Francisco

27. They're grinning in Los Angeles like they've got fishhooks in the corners of their mouth (01:02–01:09)

Jeget («me»/«I») innrømmer at han selv også sliter med manglende selvrealisering, særlig da han henger seg opp i lite konstruktive tanker og minner som ikke kan gjenoppleves (01:09–01:28). Han beskriver hjertet sitt (følelser) som fargeblyanter og hjernen (logikk) som viskelæret som prøver å holde han rasjonell – men viskelær fungerer dårlig når en prøver å viske bort farger. Etter denne innsigelsen skifter jeget retning og jobber seg opp mot den nye påstanden «I have the audacity to think I matter»

(01:41–01:46). På dette tidspunktet forklarer jeget at han har slitt med og kontemplert over tanken om individuell verdi fra han var et barn – og det nærmeste han kommer en forståelse av det, blir en analogi om matrosjiskadukker (01:55–02:02). De hule dukkene med lag på lag med ulike (eller like) karakterer sikter til historiebevissthet: forståelse av at en er historisk skapt og er historieskapende. Med dette i tankene trekkes det linjer mellom en mor, som er en åtte år gammel jente fordi hun er skapt av opplevelsene hun har hatt og minnene som gjenstår, og et barnebarn, som er en 74 år gammel pensjonist ettersom han allerede baner vei for den han kommer til å bli (01:56–02:06). Det en må innse, er at selv om en ikke kan endre verden, betyr en fremdeles noe for de som en har nær. Jeget toppe det hele med å etterspørre at noen stopper tiden og fjerner alles eendeler, slik at folkene tvinges til å forholde seg til sin omverden (02:06–02:11). Avslutningsvis refereres det tilbake til tåken i Los Angeles som hindrer befolkningen i å innse hvor ubetydelige de er (00:42–00:54), og vi minnes på at vi ikke er i posisjon til å tvile på vår plass i universet (02:11–02:14).

Teksten i TGS₂ er tydelig innholdsorientert i og med at låten starter med at jeget er en del av et kollektivt vi («us») hvor han står på linje med alle andre på jorden. Her er Watskys egen rolle redusert for at tekstens problemstilling skal få større rom til å feste seg. Det legges også et ansvar på lytteren («you») til å svare på spørsmålene som stilles, og reflektere over hendelsene som skildres. En staccato flow blir brukt for å legge ytterligere vekt ved spørsmålene jeget stiller, og konklusjonene han kommer frem til, noe som også gir lytterne korte pauser som kan hjelpe dem med å innse at de ble stilt et spørsmål i det hele tatt, og som tilsynelatende gir rom for et svar. Gradvis trer Watsky inn i rollen som subjektet «I» hvor han skildrer seg selv, forteller om sine egne avgjørelser og svarer på sine tidligere spørsmål.

Det økende volumet og tempoet som følger denne utviklingen, gir i tillegg inntrykk av en økende selvsikkerhet og engasjement hos Watsky. Økende bruk av legato gir i tillegg inntrykk av at han trer inn i en flyt-sone. Når jeget trer frem, blir fremføringen mer intim, i hvert fall for fanbasen, på grunn av i hvert fall tre forhold: 1) innhold – de tre stedene som nevnes, er de tre byene Watsky har bodd i, 2) stemme – som har tiltagende følelsesmessig rekkevidde og gir inntrykk av at sangeren blir mer og mer oppgitt, og 3) relasjon – minnene han meddeler, er hans egne, noe som gir ham eierskap over teksten og skaper en tilknytning til publikum.³⁶ Det at Watsky trer inn som «I», får også noe å si for utviklingen av du-et gjennom fremføringen. Watsky endrer seg fra å holde en relativt monoton tone frem til rolleskiftet hvor tonehøyden begynner å variere kraftigere. Tonerekkevidden medfører en emosjonell utvikling som viser seg i stemmen i tillegg til det tekstlige innholdet. Sammen med at pausen etter «remember» legger ekstra vekt på «you didn't see shit» (02:11–02:15), gis et inntrykk av at det tiltalte du-et har blitt mer kjær for Watsky – noe som også legger ytterligere press på lytteren til å svare Watsky som har gjort problemstillingen så personlig.

41. I'm joining a false movement in San Francisco

42. I'm frowning and hunched over in Boston

43. I'm smiling in Los Angeles like I've got fishhooks in the corners
of my mouth (01:33–01:40)

Teksten anvender kontekstuelle spor, metaforer og retoriske spørsmål som krever aktiv lytting for at lytteren skal kunne få mest mulig ut av verket, på denne måten er verkets funksjon sentrallyrisk. Dersom en følger Friths kategorisering, vil disse trekkene ved kunstmusikken motarbeide popmusikkens karaktertrekk da: 1) behovet for aktiv lytting reduserer låtens

tilgjengelighet, 2) det at teksten har alvorlig tematikk, gjør den lite egnet til hverdagslytting, og 3) mangelen på en tydelig fast rytme modererer *songfulness*.

Selv om en kan tolke et budskap og en oppfordring til selv-ransakelse i låten, er det også et tydelig humoristisk preg hos Watsky. Særlig selvironi fungerer som et nyttig verktøy, spesielt i låter med alvorlig tematikk, hvor den stiller som motvekt til det sentimentale, alvorstunge og belærende. Dersom Watsky hadde latt budskapet styre låten helt, ville det vært lite som skilte den fra en appell, og dersom det ikke hadde vært rytme, rim eller ordspill, hadde ikke fremføringen hatt samme påvirkning på publikumet, da det å kunne knytte seg til et verk henger sammen med det å kunne *føle* på verket. Watsky tar hensyn til fremføringsuttrykkets underholdende element, og konflikten mellom Watskys rolle som *spoken word*-lyriker og rapartist er da ikke bare synlig i teksten og rolleskiftet, men også videre i rytme og fremføring.

TGS2: stemmen bestemmer

Stemmen til Watsky har uten tvil den solistiske rollen i TGS2, men det er også verdt å dvele litt ved det musikalske akkompagnementet. Spørsmålet er om denne låten er noe mindre sangtypisk enn en typisk sang. Det musikalske akkompagnementet («beaten») i TGS2 er nemlig veldig sparsommelig. Det er ingen trommer eller andre instrumenter som banker løs en fast puls – det eneste akkompagnementet er et piano som bare vagt formidler en puls på noen og åtti taktslag i minuttet, og heller ikke tyddeliggjør musikkrytmiske underdelinger i noen særlig grad. Dette medfører at lydmønstrene som former rytmen her, i større grad avgjøres av artistens flow, mens den musikalske bakgrunnen i større grad er til for å sette en stemning enn å drive

rytmen fremover. I motsetning til i de fleste sanger er det opp til Watskys stemme å diktere rytmen og å knytte sangens ulike ledd sammen i et større design.

På tross av at linje 10–14, om fiskeren, varierer i lengde og semantisk innhold, knytter Watsky dem sammen gjennom bruk av intonasjon, tonehøyde og tempo. Kombinasjonen av /a:/- og /s/-lyder i «passed» og «fast» (00:33–00:38) kobler linjene sammen i et *halvrim*. Linje elleve og tolv går over i hverandre, og ulikheten i linjelengder og enjambementet skaper en asymmetri mellom linjene som Watsky holder på plass ved hjelp av rimene. Enderimene som følger («concrete» og «on beat», 00:38–00:42) viser en kanskje mer typisk rimstruktur, ettersom segmentene de avslutter, er omtrent like lange. Mellom linjene finner man også innrim som styrker rytmen i samme, eller flere, linjer – slik som med «pitching», «fishing» og «hitting».

Watsky bruker innrim flere ganger i løpet av låten: «Paper», «eraser» og «trace her» (01:22–01:27); «alternative» og «tourniquet» (01:46–01:49); og «walls», «small» og «dolls» (01:51–01:57). Men innrim er bare en av teknikkene han tar i bruk for å konstruere linjer som bindes sammen av rim samtidig som de organiserer stavelsene i et naturlig trykkrytmemønster. I linje 14, for eksempel, bruker han *cesur*, pause i verslinjen, etter «earth» og «drum» for at rytmen skal være jevn med linje 13 – på denne måten brukes staccato og stillhet som en erstatning for en stavelse i etableringen av rytme.

Etter rolleskiftet, hvor Watsky trer inn som «I», får den bredere tonerekkevidden også en betydning for de nye rytmemønstrene. Istedenfor den relativt talenære intonasjonen fra åpningspartiet hører man flere eksempler på «rap-intonasjon». Et særlig tydelig eksempel er den høye, jevne tonen i linjen «we're every age at once and tucked inside ourselves like Russian nesting dolls» (01:55–01:57).

Det finnes mange ulike alternativ for musikkrytmiske figurer med den samme prosodiske rytmen ivaretatt. Altså – den samme rekkefølgen av trykktunge og trykklette stavelser kan fremføres i mange forskjellige musikkrytmiske varianter. Dersom man hører på studioversjonen av TGS2 fra Spotify³⁷ og sammenligner den med ulike live-versjoner,³⁸ kan man legge merke til hvordan det legges til noe eller trekkes bort noe i ulike fremføringer. Særlig gjelder dette bruken av vokallikk, lengden på pauser og variasjon i (eller fravær av) akkompagnement. Dette kan tolkes som et bevis for at *spoken word* uttrykkes i fri form og utnytter flow som veileder for rytme. Likevel, selv om jeg nettopp har brukt tid på å argumentere for musikkrytmens plass i TGS2, skal det nevnes at i partier er flowen i liten grad tydelig eksplisitt musikkrytmisk, men forblir som oftest så talenær at en musikkrytmisk analyse ikke er hensiktsmessig.

25. The people are hunched over in Boston

26. They're starting app stores and screen printing companies in San Francisco

27. They're grinning in Los Angeles like they've got fishhooks in the corners of their mouth (01:02–01:09)

I utdraget ovenfor er det ingen betydelig bruk av rap-intonasjon eller stavelseserstattende pauser, og det finnes ikke enderim eller innrim. Rytmen og strukturen som står igjen, er noe som ligner vanlig tale. Om man byttet ut noen av ordene, omarrangerte setningene eller brukte stedsnavn som rimer, kunne man skapt mer rytmiske linjer, men det betyr ikke nødvendigvis at det hadde vært ønskelig. Avbrekket fra tydelig rytme blir også et spennende grep som skaper variasjon i fremførelsen – en frihet det kan tenkes at ikke passer like godt i reindyrka rap, ettersom låtene helst vil skape eller opprettholde *songfulness*.

Bruddet med det musikkrytmiske åpner opp for at tekstens innhold får skinne fritt, uforstyrret av musikkrytmisk *songfulness*. Teksten er full av bildebruk og ordspill. I linje 25 skaper ordene «bøyd over» (hunched over) et bilde for følelser av ubetydelighet og manglende påvirkningskraft på Boston-beboere. Bedriftene som nevnes i San Francisco, reflekterer trendene en har sett i byen og viser til en reell streben etter suksess. Til slutt kommer fiskekrok-sammenligningen som vekker bilder av mennesker som forsøker å presse frem glede i en stressende hverdag, i tillegg til å hentyde til en mulig uærlighet bak fasaden innbyggerne i Los Angeles opprettholder.

Det figurative språket i verset blir også understøttet av figurative språklyder, som i «the typewriter chatter tap tap / tapping though my mind at night» (01:14–01:19). Lydordet «tap» etterligner den faktiske lyden av noen som skriver på en gammel skrivemaskin, i tillegg til at alliterasjonen med /t/-lyden blir fremført i en helt jevn rytme. Men til tross for at linje 25–27 kunne blitt gjort mer tydelig eksplisitt musikkrytmisk, er ikke dette noe *spoken word* behøver, eller alltid tjener på, å gjøre. Å bruke en mer talenær, ikke-musikkrytmisk fraserings er et stilvalg som i seg selv kan fremheve det tekstlige innholdet.

Watsky bruker også variasjon i tempo til å speile det emosjonelle innholdet i låten, fra den lave stavelsesfrekvensen i de første linjene, hvor han tenker rasjonelt og er behersket, til opptrappingen som skjer etter rolleskiftet, hvor han blir mer emosjonell og panisk. Stavelsesfrekvensen når sitt klimaks rundt 01:52–02:00, og avtar deretter frem til en pause etter «and if that sounds strange, that's because it is» (02:04–02:07), noe som videre understreker stemmens absolutte kraft over teksten. Man kan tenke seg at dersom Watsky hadde valgt å benytte seg av en fast musikalsk rytme, så kunne talen blitt omgjort til sang. Denne *songfulness*-en kunne invitert en lytter til å fokusere på musikken over innholdet. Linjene

om Boston, San Francisco og Los Angeles kunne også ha fungert som refreng (med linjene med «the audacity to think we matter» som intro), og gjort formen mer forutsigbar. I tillegg kunne han valgt å fremføre teknisk imponerende og intrikat hurtig-rapping. Men i dette hypotetiske eksempelet kunne kanskje *songfulness* risikert å overdøve de tekstlige detaljene, og med dette også tematikken i låten? Unngåelsen av *songfulness* fører til at TGS₂, på en akse fra *spoken word* til rap, befinner seg langt inne på *spoken word*-siden av aksens, selv om den like fullt har mange tydelige rap-elementer. Den er ikke fullstendig tekstdreven som en rent siterende høytlesning vil være, og har et tempo, en energi og til tider en vittighet som går fint innenfor Bradleys definisjon av «god flow». Det er for så vidt også en musikalsk bakgrunn med regulær rytme til stede. Valgene Watsky fatter i innspillingen, kan tyde på at han vil få frem et budskap om selvrealisering. Innholdet rettes mot et «you», intonasjonen er som regel mer talenær enn musikkrytmisk, og den musikalske bakgrunnen er sparsommelig og lite pulsklar. Dette inviterer lytteren inn i den alvorlige tematikken i teksten.

«Whoa Whoa Whoa»

I «Whoa Whoa Whoa» (WWW) blir vi møtt med en annen estetikk og struktur og et annet musikalsk og lyrisk uttrykk som skiller seg merkbart fra TGS₂. WWW begynner og slutter med et klassisk pop-refreng, som også dukker opp mellom de to lange rap-versene, og har en mer markert musikalsk rytme og et høyere tempo enn TGS₂. Innholdsmessig er lyrikken lekende og demonstrativt selv-hevdende – full av *braggadocio*, og artisten prioriterer å vise frem tekniske ferdigheter og tilstedeværelse fremfor å formidle et alvorlig budskap. Oppmerksomheten flyttes fra lyrikken til lyrikeren selv, og det som blir sagt, er ikke like

viktig som måten det blir sagt på. I form ligner WWW mer på «Pale Kid Raps Fast», den virale videoen som fikk søkelyset på Watsky til å begynne med, enn den gjør TGS2. En annen interessant forskjell er hvor mange flere ganger WWW er blitt lyttet til i forhold til de fleste av Watskys andre låter.³⁹

Fremfor å oppmuntre til selvransakelse forsøker Watsky her å trollbinde publikum gjennom rytme og rim. I motsetning til i TGS2 er musikkrytmen tydelig uttrykt med en mer tradisjonell, regulær hiphop-puls med trommer, piano og kor som opprettholder 150 taktslag i minuttet med en taktart på 4/4. Flowen er tydelig musikkrytmisk i motsetning til den mer talenære stilen i TGS2. Et eksempel på dette begynner rundt 02:09 hvor «Bada bing, bada boom!» initierer en rekke linjer som fremføres over en endret musikalsk bakgrunn hvor de ulike lagene gradvis tas bort. Til slutt står Watskys stemme nesten alene igjen, men han opprettholder like fullt det rytmiske rammeverket idet han ytrer 51 stavelser på de neste åtte slagene frem til den musikalske bakgrunnen fortsetter igjen (02:17–02:22). Bruddet på den musikalske rytmen har også en slik effekt at volumet til flowen tilsynelatende øker idet volumet på musikken har sunket drastisk.

Det første verset begynner med en rekke kjederim – «phenomenon», «Octagon», «soccer mom», «Autobahn», «Ramadan», «padawans», «hopping on», og «a la flam(-bé)» rimer med hverandre på tvers av seks ulike linjer (00:27–00:40). Selv om det varieres mellom hel- og halvrim, og rim på enkelte eller flere ord, er de alle maskuline flerstavelsesrim som gir flowen et forsterket inntrykk av hastighet – særlig siden kjeden med rim leder opp til de 27 stavelsene i enjambement på slutten av rekken. Flerstavelsesord med trykk på den siste stavelsen er ikke så vanlig på engelsk, derfor har Watsky brukt blant annet greske, tyske, arabiske og franske ord for å kunne holde trykkrytmen gående. Den hurtige versbindingen er rammet inn mellom de

trykktunge stavelsene «day» og «(flam-)bé» slik at det oppstår et kjapt, avsluttende bytte fra kjederim til enderim gjennom «a la flambé» som rim-bro.

Watsky bruker flere teknikker for å gi særpreg til versene sine, for eksempel ved å legge til musikalske elementer som samspiller med ordene i teksten. I en linje kan en høre en xylofon som øker i volum, samtidig som den speiler stavelsene, frem til den ender med «Xylie-phone» (00:43–00:46). Dette trekket fungerer som en finnfing overraskelse i tillegg til at det komplimenterer sammenligningen i linjen ved å gjøre handlingen, «I play Miley's ribcage with my dick, like it's a Xylie-phone», mer visuell. Samtidig finnes det transformative rim hvor uttalen blir endret i visse ord slik at de får en rimende kvalitet når de ellers ikke ville hatt det – den myke /ə/-lyden (schwa: eh) i «xylophone» er erstattet med en lang /i/-lyd for å imitere språklydene fra «Miley» i den tidligere linjen. Selv om innholdet i dette leddet er noe usmakelig, forteller Watsky, som for å påkalle Hermes' «feilslutning til det betydningsfulle», i den neste linjen at det ikke har noe å si – «yes, that was highly fucked up but my skills are highly honed» (00:46–00:50). Istedenfor å lytte til teksten ønsker han at publikum skal følge med på den dyktige fremførelsen. Dette er et konsept man finner igjen hos Bradley:

On the page, and even more, in the performance, the lines gain an effortless, almost offhanded eloquence that liberates the listener to enjoy the line in sound alone. Looking behind the rhyme takes none of that pleasure away. What it does instead is add a measure of respect to the craft of fitting rhymes to beat.⁴⁰

Teksten kan dermed ikke hindre rimene i å være fornøylige.

Fløwen preges av en typisk rap-intonasjon, eksempelvis rundt 01:08–01:14 hvor Watsky beveger seg mellom høye og lave toner

for å skape en «berg-og-dalbane» i passasjen – her også blir rytmen underholdende uavhengig av ordene. I likhet med i TGS₂ benyttes følelsesmessig register for å gi stemmen ytterligere effekt, dog her for å gjøre uttrykket mer aggressivt og storslått istedenfor opprørt og personlig. Etter å ha fullført en av de hurtigere passasjene øker Watsky volum, og roper frustrert: «But I'm nice, nice!» (01:16–01:19) Styrkeforholdet mellom tekst og musikalsk bakgrunn flyttes til et enda større overtak for stemmen enn tidligere, og denne energien overføres fra artist til lytter – akkurat i tide til å synge med på refrenget.

I motsetning til i TGS₂, hvor balansen mellom personlighet og budskap heller mot sistnevnte, er forholdet omvendt i WWW, som dermed kan sies å være tydelig uttrykksorientert. I motsetning til i TGS₂ er det heller ingen tankeutvikling i WWW (det er ingen perspektivendring underveis), og tematikken er primært sentrert rundt lekende og varierte måter for Watsky å feire seg selv på. Høye tanker om egne ferdigheter, slik som «I don't even got to enter, but I'm gonna win the tournament» (01:48–01:51), skal bevises gjennom fremføringen av verket. Watsky skaper *songfulness* gjennom en typisk musikkrytmisk flow, i tillegg til vokalikken som skaper variasjon både innenfor og utenfor de hurtige versene.

Denne *songfulness*-en overføres også til scenen,⁴¹ og låten blir fremført ganske likt som i studioinnspillingen – både flowen og akkompagnementet er det samme. Teksten er gjenkjennbar nok til at publikum kan synge med – et typisk eksempel på Friths pop-ideal om forutsigbarhet. Refrenget tilrettelegger også for at publikumet kan delta i fremføringen og skape en kollektiv opplevelse. Selv om lytteren aldri har hørt sangen før, vil de lære seg det enkle og repetitive refrenget. Live-opptredenen viser også hvordan refrenget brukes til å engasjere publikumet, hvordan artist og publikum jobber sammen for å skape en energisk atmosfære,

og hvordan energien føres tilbake inn igjen i fremføringen.⁴² Likheten mellom ulike fremføringer av WWW sammenlignet med en noe større grad av variasjon mellom ulike fremføringer av TGS2, kan henge sammen med at parametere utenom det tekstlige innholdet er viktigere for det kunstneriske uttrykket i rap. Om det er teksten som er kjernen i *spoken word*, så kan rytmen variere mer uten at verket er fundamentalt endret, men dersom rytme er kjernen i rap, så vil endringer i stavelsesrytme, intonasjon eller den musikalske bakgrunnen utgjøre et mer drastisk inngrep i kunstformen.

WWW: teksten tester

Selv om Watsky tilsynelatende ikke strever etter å inkludere et større budskap i WWW-teksten, betyr ikke dette at han kan rappe med høyt tempo fra en liste med komplekse ord som rimer og bevise sin dyd som en kompleks og verdig artist kun gjennom det. Med setningsbygning og vokabular etableres en underholdende tekstlig arena hvor en kan imponeres med ordspill, referanser, dristige påstander og selvsagt fete rim. Som sett i første vers skaper Watsky løpende metaforer hvor han kobler forskjellige konsepter som Autobahn i Tyskland og fastemånedens ramadan sammen via homonymet «fast» (rask/faste). Det samme merkes ved begynnelsen av det andre verset, hvor han vever sammen de matematiske begrepene median, typetall (mode) og gjennomsnitt (mean, average) for å skape en forlenget metafor (01:32–01:38).

Det er ulike referanser til populærkultur på tvers av låten som skaper interne spøker som publikum kan få glede av – for eksempel referanser til artistene Michael Jackson (P.Y.T.) og Miley Cyrus (wrecking ball, Miley) og filmene *Star Wars* (pada-wan) og *Step Brothers* (the Catalina Wine Mixer). Slike ordspill

letter opp selvskrivet til Watsky og hjelper med å understreke overdrivelsene. Det kan også tenkes at Watsky har inkludert en referanse til Eminems single «Rap God», som ble utgitt året før *All You Can Do* (2014).⁴³ Watsky rapper at «I thought I was an atheist until I realized I'm a God» (01:40–01:44) før han setter i gang med enda en passasje med mitraljøre-rapping. Nok en gang viker musikken noe for å rette oppmerksomheten mot stemmen, men denne gang gir han ikke mikrofonen til publikum under refrenget, men fortsetter isteden å fremføre selv. Uansett blir lytteren tvunget til å høre etter, særlig med tanke på den utrolige påstanden. Denne linjen kan vise til den andre siden av Watskys rollekonflikt – at han ikke verdsatte rask rapping, sammenlignet med avansert lyrikk, frem til han innså sitt overlegne talent for det. På samme tid går det overdådige selvskrivet og komplette fokuset på tekniske ferdigheter til en slik lengde at Watsky nærmest parodierer de typiske rap-konvensjonene.

41. I do what I got to do and never gonna pout

42. And I hoped that it would have been the end of it and I'm out

43. But they never tend to give me the benefit of the doubt (01:52–01:57)

Watsky har tidligere nevnt at han ikke ønsker å bli husket som personen bak «Pale Kid Raps Fast»-videoen (PKRF), og har i ettertid gjort det originale YouTube-klippet privat. Selv om han skulle ønske at hans rykte ble løsrevet fra denne karakteren, så er det likevel nærliggende å sammenligne fremføringen av PKRF med WWW. Begge låtene har en enkel og regulær musikalsk rytme, leken tekst og fokus på hurtig rapping.⁴⁴ I PKRF ser det ikke ut til å være en rød tråd i det tekstlige, og fremførelsen blir heller oppsummert med de avsluttende ordene «who is that boy, how does he rap so good. I don't know how that pale boy raps so good» (01:11–01:20). Watsky nevner også utfordringen

ved å bli kjent som «han som rapper kjapt», ettersom mange begynte å tvile på om han kunne bli en anerkjent artist dersom han allerede hadde brukt opp alle «knepene» sine i 2011.⁴⁵ Sett ut fra dette kan en tenke seg at WWW er en måte for Watsky å definere seg selv på ny og på sine egne premisser – låten ble produsert i et studio, utgitt på album og inkluderer det vi må anta er selvvalgte samarbeidspartnere.

Ved første blick forteller teksten lite om rollekonflikter, men møtet mellom poesi og pop er tydelig når en tar hensyn til de andre arenaene verket blir fremført på. I musikkvideoen til WWW⁴⁶ dukker de anerkjente dikterne Bo Burnham og Chinaka Hodge opp som bipersoner i handlingen. Ved å assosiere seg med disse personene får han vist at han har et slags dikterisk fellesskap, samtidig som det kan fungere som en metafor hvor poetene i bakgrunnen refererer til hans egen bakgrunn innenfor slam. Ved å koble det visuelle opp mot den verbale konteksten blir også personene (us) i refrenget gjort om til ekte mennesker hvis yrker og status skaper ekstratekstuell tolkningsmateriale i teksten.⁴⁷ Ved siden av Watskys lyriske selvskrut kan da musikkvideoen legges til et lag med visuelt skrut rettet mot hans slam-side. Kontaktene hans og den suksessfulle bakgrunnen skiller ham fra mange andre artister, og kan da hentyde til at Watsky i WWW ikke bare er god, men helt enestående. «What do you take us for?» kan da foreslå at Watsky, Burnham og Hodge har mye å tilby som diktere og bevise at Watsky er mer enn bare «the gimmicky kid that rap[ped] fast and disappear[ed] in 15 minutes».⁴⁸ Watsky nevner også tidligere i teksten at han kunne blitt mer populær om han hadde tatt til seg den hyperaktive «hyphy»-stilen:⁴⁹ «And if I was highly Hyphy, I might be more widely known / C'est la vi, better pay my fee» (00:50–00:56). Likevel velger han fremdeles å sette sin egen miks av rap og *spoken word* fremst. På denne måten unngår han et rent rytmisk fokus og

velger med dette bevisst bort songfulness i enkelte låter. Han har trolig mye å takke erfaringen fra *spoken word* for at han klarer å lage komplekse rim og holde en god flow, som igjen fører til at selv hans «overfladiske» låter preges av en teknikk, vittighet og livlighet som gjør dem særegne. Denne tolkningen av skjult tematikk blir paradoksalt for det antatte formålet til sangen, som simpelthen skulle være for Watsky å «vise seg fram». Derimot indikerer det at det finnes et dypere meningsinnhold i teksten for dem som er villig til å lytte, samtidig som den støtter ideen om Watskys komplekse og ambivalente roller. Likevel kan det heftige tempoet i WWW føre til at flowen flyter sammen i legato og dermed kan være vanskelig å få med seg på tross av at stemmen ellers er klar og tydelig.

Ved å gjemme dette tolkningsmaterialet i musikkvideoen kan det også tenkes at Watsky leker med feilslutningen til det betydningsfulle og advarer om en slags «feilslutning til det ubetydelige». Kramer foreslår at *songfulness* kan medføre at man blir «likegyldig» til om det finnes alvorlig tematikk eller budskap i en låt som allerede er rytmisk underholdende.⁵⁰ For den som lytter til sangen og den som ser videoen, vil «us» assosieres med ulike parter og kan dermed brukes til enten skjult tematikk eller lyttermedvirkning («us» = hvem enn som synger med på lyrikken). Dette fremhever at låten kan aksepteres som ubetydelig og dermed enkelt underholde lytteren som bare ønsker å høre på sangen, men at den i tillegg kan innebære flere tematiske tråder som den aktive lytteren kan følge. WWW minner på denne måten også om slam-opptredener, hvor fremføringen er primær, men lyrikken også er avgjørende viktig. Uansett forblir låten sentrert rundt å samle og underholde lyttere og å demonstrere tekniske ferdigheter. WWW plasseres seg langt på rap-siden av akse da den er uttrykksorientert, tematikken er lekende og selvhøvdende og dens primære funksjon virker å være sosialt

samlende og teknisk demonstrativ. WWW lener seg ikke like mye mot *spoken word* som TGS2 gjør mot rap, ettersom WWW støtter seg mye på den musikalske bakgrunnen og i svært liten grad nytter seg av talespråkets tonalitet og rytme.

Flow + «beat» = san(t/g)?

I «Tiny Glowing Screens, Pt. 2» og «Whoa Whoa Whoa» uttrykker Watsky en forståelse for at lytterne hans forholder seg til et opplevd sjangerskisma, men han prøver likevel å ivareta begge kunstformer, artistroller og publikum – noe som for ham innebærer at det blir produsert musikkalbum med noe *spoken word* istedenfor poesisamlinger med noen sanger. Resultatet er uansett en artist med en dualistisk rolle som utnytter trekk fra begge fremførelsesformene uansett hva han skaper. Med erfaring innenfor både *spoken word* og rap er det naturlig at Watsky velger å kombinere de to fremførelsesformene og at han utnytter muligheten til å la begge bakgrunner forme artistrollen hans. I begge tekstene brukes figurativt språk og ordspill til full effekt for å gjøre låtene underholdende og gripende. Rim og vokabular skaper en leken harmoni innad i teksten og utspiller seg som naturlig rytme i utførelsen. Stemmen blir gitt særlig kraft gjennom flow som forsterker effekten av rim og betydning av ord, samtidig som den utnytter musikalske lyder gjennom samspill eller motsetning. Tonefall og volum brukes også for å markere rytmen og til å presentere Watskys følelser og holdninger gjennom låtene. I fremførelsene utstråler Watsky sin personlighet i begge verkene, men fokrtr ulike sider av den i de ulike låtene. I «Tiny Glowing Screens, Pt. 2» forteller han om sin mer sårbare side og bygger en personlig relasjon til lytterne. På den andre siden etablerer han i «Whoa Whoa Whoa» en selvsikker og

hovmodig versjon av seg selv.

Selv om *spoken word* og rap deler mange likhetstrekk, er det likevel det sjangerspesifikke som utgjør en forskjell i disse to låtene. «Tiny Glowing Screens, Pt. 2» er sentrallyrisk og innholdsorientert, mens det er fremføringen som er overordnet i den uttrykksorienterte «Whoa Whoa Whoa». Den alvorlige og emosjonelle tematikken i TGS₂ kommuniserer et budskap som engasjerer til selvransakelse og undring. På den andre siden bidrar den lekne og selvhevdende tematikken i WWW til å skape en låt som er rent underholdende og demonstrerer utmerkelse innenfor både rapping og diktning.

Ecksteins og Friths kategorier beskriver ulike utviklingstrekk som lyttere og artister kan tenkes å forbinde med ulike musikalske uttrykk. Disse trekkene kan fungere som normative utgangspunkt som artister kan utnytte i utarbeidelsen av strategier for hvordan de effektivt kan forme lytteropplevelsen knyttet til spesifikke låt-uttrykk. En av strategiene til Watsky i TGS₂ kan ha vært å fremstå ydmyk og genuin slik at oppmerksomheten forble på teksten, på denne måten kan låten ha anvendt trekk fra kunstmusikken i et forsøk på å appellere til aktive, reflekterende lyttere. I WWW kan andre strategier ha blitt brukt, slik som å utarbeide imponerende og hurtig rapping for å begeistre lytterne og å inkludere gjenkjennelige referanser for å underholde dem. På samme tid finnes det overlappende virkemidler, slik som bruk av følelser, humor og rimakrobatikk som viser at *spoken word*-låter og rap-låter ikke er helt adskilt fra hverandre, men heller eksisterer på en akse mellom tekstlig fokus og rytmisk fokus. Andre låter som «Changes», «Rapper's Delight», «Hey Ya!» og «White Privilege II» viser hvordan utallige fremføringsmetoder kan tas i bruk alt etter den ønskede funksjonen.

Andre merkbare forskjeller mellom de to analyserte låtene er at WWW fremføres med høy stavelsesfrekvens, musikkrytmisk

flow og pulsklarhet i den musikalske bakgrunnen. TGS2 har derimot lavere stavellesfrekvens, talenær flow og mangler pulsklarhet i den musikalske bakgrunnen. Som konsekvens har «Whoa Whoa Whoa» blitt den mer populære, da den er lettere å lytte til enn «Tiny Glowing Screens, Pt. 2».

Et endelig skille som får noe å si for låtene, er bruken av flow og den musikalske bakgrunnen for å skape *songfulness* i rap. Selv om begge kunstformer anvender flow og «beat», er forholdet mellom disse to redskapene muligens det som utgjør det tydeligste konfliktpunktet mellom dem. Som nevnt oppleves ikke nødvendigvis rap og *spoken word* ulikt på papiret, men de vil i fremførelsen erfares som to distinkte opplevelser. Rap er i mye større grad enn *spoken word* musikkdrevet som vist gjennom den primært musikkrytmiske flowen som skaper *songfulness* og videre forvandler erfaringen av rap til noe annerledes enn erfaringen av *spoken word*. Dersom en *spoken word*-lyriker skulle støttet seg på en musikalsk bakgrunn og gjort flowen tydelig eksplisitt musikkrytmisk, ville vel fremføringen da bli uatskillelig fra rap? Dersom fokuset skal være på tematikken, kan begge kunstformer fungere bra, men dersom en er interessert i å lage ren underholdning uavhengig av lyrisk innhold, vil rap egne seg bedre. Feilslutningen til det betydningsfulle og feilslutningen til det ubetydelige poengterer likevel at ingen av retningene, ren underholdning eller alvorlig tematikk, burde undervurderes. Selv vil jeg foreslå at det da er *songfulness* som utgjør den opplevde forskjellen mellom kunstformene, men samtidig skal det presiseres at både *spoken word* og rap kan bruke fremførelsestrekk som er mer typiske for den andre kunstformen. Det som er vesentlig, er heller hva som egner seg for artisten i hvordan de former fremførelsen for å fremme ønskelige forventninger, erfaringer og holdninger blant lytterne til låten.

Noter

- 1 Novak, *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance* (Amsterdam – New York, NY: Editions Rodopi, 2011), 62.
- 2 Novak, *Live Poetry*, 44.
- 3 Somers-Willett, Susan B.A. «From Slam to Def Poetry Jam: Spoken Word Poetry and its Counterpublics». *Liminalities: A Journal of Performance Studies*. Vol. 10, nr. 3/4, 2014, s. 3.
- 4 Kvaliteten av slam-poesien er å dømme fra publikumets reaksjon på fremføringen – til vanlig vil både fremføringen og responsen finne sted på en fysisk scene. Slam-diktere bruker nok rytme og pop-elementer i større grad enn *spoken word*-diktere ellers, da begeistring, selvhevdelse og underholdningsfaktor er viktig for å få den gode responsen fra publikumet. På denne måten kan en forstå slam som en bro mellom sentrallyrisk *spoken word* og vokalteknisk-avansert rap. Smith og Kraynak, *Take the Mic, The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*, 5–7.
- 5 «Whoa Whoa Whoa» ble på Spotify opprinnelig gitt ut som en single i forkant av utgivelsen av albumet *All You Can Do* (2014). Nå finnes låten bare som del av albumet.
- 6 Faren, Paul Norman Watsky, skrev i begynnelsen haiku- og senryu-dikt, og noen av dem ble publisert i *The Red Moon Anthology of English Language Haiku*. 1996, 1997, 1998, 2001. *Scratch-n-Sniff*, Ebba Story og S.B. Freidman (red.). San Francisco, Two Autumns Press, 1996. Senere har han utgitt diktsamlingene *Telling the Difference* (2010) og *Walk-Up Music* (2015).
- 7 Youth Speaks verter slam-festivalen Brave New Voices årlig i ulike byer i U.S.A. Youth Speaks omtaler Brave New Voices som det største slam-arrangementet for ungdom i verden med over 10 000 gjester i 2019. Youth Speaks, *20 years of Brave New Voices*. YouTube-video, 10. juli 2018. Hentet fra: https://www.youtube.com/watch?v=EEfZuSWiI_s.
- 8 Watsky fremførte *spoken word*-diktet «V for Virgin» i episode 2 av den siste sesongen. Russel Simmons, *Def Poetry*. HBO, 2007. Hentet fra: <https://no.hbonordic.com/series/russell-simmons-presents-def-poetry/season-6/episode-2/1froced-006a978176c/play>.
- 9 Watskys «Pale Kid Raps Fast» ble utgangspunktet for en YouTube-utfordring hvor andre på YouTube forsøkte å rappe

- minst like hurtig som Watsky. Utfordringen fikk blant annet oppmerksomhet fra rapperen Mac Lethal samt vlogger og forfatter Hank Green. I NEED IT. Pale Kid Raps Faster! – Mac lethal version. YouTube-video, 27. mai, 2011. Hentet fra: https://www.youtube.com/watch?v=gfjWcVBG4k&ab_channel=I-NEEDIT. Vlogbrothers, *Is Hank Green Batman?* YouTube-video, 29. januar 2011. Hentet fra: https://www.youtube.com/watch?v=bkVOcIFeB-s&ab_channel=vlogbrothers.
- 10 TheEllenShow. *Fast Rapper George Watsky*. YouTube-video, 27. januar 2011. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=iTbufdUHM-E>.
 - 11 Dette kommer han også inn på i flere intervjuer. Se for eksempel: DJBooth. *Watsky Interview: Busta Rhymes, Eminem and Beau Sia as Influences | SoundSet 2015*. YouTube-video, 5. august, 2015. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=ds8-Y6Tc4do>. Se også DJBooth. *Watsky Interview: His Place in Hip Hop, Importance of Touring | SoundSet 2015*. YouTube-video, 5. august, 2015. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=HdWg4lZnaic>. Live-fremføringer som målet med kunstformen stemmer i tillegg også overens med hva Novak ser på som viktig for en live-poet. Novak. *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*, (Amsterdam – New York, NY, Editions Rodopi, (2011), 22.
 - 12 Schweppenhäuser, Jacob. «Stemmestrømme I» i denne boka, s. 77.
 - 13 Se Oddekalvs kapittel i denne boka.
 - 14 Bradley, *Book of Rhymes: The Poetics of Hip-hop*, (New York: NY: BasicCivitas, 2009), 47.
 - 15 Se Hognestads kapittel i denne boka.
 - 16 Bradley, *Book of Rhymes*, 7.
 - 17 Bradley, *Book of Rhymes*, 4–5.
 - 18 Novak, *Live Poetry*, 59.
 - 19 Bradley, *Book of Rhymes*, 209.
 - 20 Bradley, *Book of Rhymes*, 90.
 - 21 Forskningen hennes foreslo at mange foretrakk populære kulturelle goder som de enkelt kunne legge fra seg. Hermes, *Reading Women's Magazines: An Analysis of Everyday Media Use* (Cambridge: Polity Press, 1995).
 - 22 Kramer, *Musical Meaning: Toward a Critical History* (Berkeley,

- CA: University of California Press, 2002), 53.
- 23 Frith, *Performing Rites: evaluating popular music* (New York, NY: Oxford University Press, 1996), 50–52.
- 24 Eckstein, *Reading Song Lyrics* (Amsterdam: Editions Rodopi, 2010), 56–57.
- 25 Eckstein, *Reading Song Lyrics*, 74.
- 26 Danskene Birgitte Stougaard Pedersen, i blant annet *Performing Poetry Slam: and listening closely to slam poetry* (2017), og Martin Glaz Serup, i *The Poetry Reading* (2017), har hver sine modeller for slik analyse. Også svenskene Per Bäckström, som er medlem av flere internasjonale forskningsnettverk som angår lyrikk og fremføring, og Fredrik Nyberg, i «Hur låtar dikten? Att bli ved» (2013), har forsket på temaet. Videre leder Louise Mønster et nordisk forskningsprosjekt som studerer poesiens rolle i å skape sosiale fellesskaper (2019–2021). Dette sees særlig i sammenhenger hvor det fremføres poesi sammen med andre kunstarter (musikk eller dramatisering) og *spoken word*-fremføringer i slam-poesi. Aalborg Universitet, «Nordisk poesi og sociale fellesskaber».
- 27 Poyatos, «Paralanguage: A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound», 130.
- 28 Utgangspunktet for mine analyser er innspilte fremføringer og ikke fremføringer live fra scenen, min oppmerksomhet blir da rettet mot lyder heller enn fysisk nærvær og kroppsspråk. Novak, *Live Poetry*, 73.
- 29 Jeg velger ikke å referere til den femte komponenten, klangfarge (timbre, tonekvaliteten som karakteriserer den enkelte artisten), da jeg ikke vurderer dette som relevant i min analyse av Watsky. Novaks inndeling av klangfarger følger Van Leeuwens gradering av lyd kvaliteter og nevner anspent/avslappet lyd (tense/lax), grov/glatt lyd (rough/smooth), falsett (breathiness), vibrato/ordinær lyd (vibrato/plain) og nasal/oral klang. Novak, *Live Poetry*, 121–124.
- 30 Se Hognestads kapittel i denne boka.
- 31 Novak refererer til Van Leeuwens begrep *experimental meaning potential*, hvor de potensielle inntrykkene hver komponent kan gi, vil snevre seg inn etter hvert som flere av de andre komponentene tas i betraktning. Tempoet sammen med tonehøyde og lyrisk meningsinnhold vil gi et tydeligere inntrykk til lytteren enn tempoet kan alene. Poyatos, «Paralanguage», 183. Van Leeuwen,

- Speech, Music, Sound.* (Basingstoke: Macmillan, 1999), 10.
- 32 Novak, *Live Poetry*, 99–100, 102–103.
- 33 Poyatos, «Paralanguage», 179.
- 34 Konnotasjonene blir i stor grad like som ved tonerekkevidde – vid rekkevidde hentyder kraftigere følelser. Novak, *Live Poetry*, 113.
- 35 «Tiny Glowing Screens, Pt. 1» har enda en produsent, Max Miller, i tillegg til Kush Mody. «Tiny Glowing Screens, Pt. 3» åpnes av Danny McClain og har Camilla Recchio med på mellomspillet.
- 36 Novak referer til Peter Middleton sine tanker om «utførelse av forfatterskap» (performanc of authorship), som sier at fremførelsen tilskrives ekstra verdi da forfatteren selv best kan presentere verket ettersom de vet «hva diktet betyr». Novak, *Live Poetry*, 186–187.
- 37 Watsky. «Tiny Glowing Screens, Pt. 2», *Cardboard Castles* (Steel Wool, 2013). Musikkvideo hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=1SWZ7qWEjUs>.
- 38 VidCon. *George Watsky Spoken Word (VidCon 2014)*. YouTube-video, 13. mars 2015. 03:35–06:07, hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=ivJBkYP4GPs&feature=youtu.be&t=216> WATSKY!. *Watsky Full VR Concert! Boulder, CO*. YouTube-video, 29. mai 2019. 01:16:23–01:19:25, hentet fra: <https://youtu.be/cyIEUBrlfaw?t=4582>.
- 39 «Whoa Whoa Whoa» er den av Watskys låter som har blitt lyttet til nest mest på Spotify (omtrent 1 000 000 lyttinger bak «Sloppy Seconds»), og er den som har blitt lyttet mest til, eller sett mest på, på YouTube (25 854 427 ganger, 11 000 000 flere enn – neste dobbelt så mye som – «Sloppy Seconds» og over åtte ganger så mye som «Tiny Glowing Screens, Pt. 2» (2 721 878 ganger). Sammenlignet med «Tiny Glowing Screens, Pt. 2» har WWW også blitt sjekket ut 218 000 flere ganger, dobbelt så mye, på Genius. Her kan det også nevnes at «Pale Kid Raps Fast» er sett 25 281 500 ganger på YouTube og dermed stiller veldig jevnt med WWW, dette er særlig bemerkelsesverdig da videoen ble gjort privat for flere år siden. Statistikk hentet 8. januar 2021.
- 40 Bradley, *Book of Rhymes*, 63.
- 41 WATSKY!. *Watsky Full VR Concert! Boulder, CO*. 01:00:30–01:03:25 (ekstra publikumsmedvirkning videre frem til 01:04:58). Hentet fra: <https://youtu.be/cyIEUBrlfaw?t=3630>.

- 42 Keir Elam påstår at «publikum-artist-kommunikasjon» (spectator-performer communication) vil påvirke fremførerens engasjement. Christian Habekost forteller også at slik kommunikasjon har sosial betydning i opptredener som en kollektiv erfaring. Novak, *Live Poetry*, 196. WATSKY!. *Watsky Full VR Concert! Boulder, CO*. 01:00:30–01:03:25 (ekstra publikumsmedvirkning videre frem til 01:04:58). Hentet fra: <https://youtu.be/cyIEUBrlfaw?t=3630>.
- 43 Eminems «Rap God» fikk mye oppmerksomhet ettersom han rapper med en ekstrem hastighet, særlig rundt 00:55–01:09 og 04:25–04:42. Oppmerksomheten ledet blant annet til «Rap God Challenge» hvor andre bidro med deres egne forsøk på å rappe hans raskest vers (04:25–04:42) som inneholder 157 stavelser (9,6 stavelser i sekundet). Senere utga Eminem også «Godzilla» som fremmet lignende utfordringer da den inneholder 10,65 stavelser i sekundet på det raskeste (02:56–03:28). Watsky har nevnt Eminem som en av hans rollemodeller og prøvde seg også senere på «Godzilla Challenge» (produserte egen tekst og fremførte omtrent 9 stavelser i sekundet). DJBooth, *Watsky Interview: influences*, 2015. Eminem. «Rap God», *The Marshal Matters LP2 (Deluxe)* (DVL, 2013). Spotify. Eminem. «Godzilla», *Music To Be Murdered By* (Eminem & D. A. Doman, 2020). Spotify. WATSKY!. «Watsky- Godzilla Challenge», YouTube-video, 6. mars 2020. 00:14–00:49, hentet fra: https://www.youtube.com/watch?v=QQ6UcCfxjNA&ab_channel=WATSKY%21.
- 44 Watsky når 10,18 stavelser i sekundet (00:24–00:41) i PKRF med gjennomsnitt på 7,2. WATSKY!. *Watsky raps fast*. YouTube-video, 17. januar 2011. 00:14–01:10. Han når 10,2 stavelser i sekundet (02:17–02:22) og 10,1 (01:06–01:16) i WWW med gjennomsnitt på 6,36. Watsky, «Whoa Whoa Whoa», *All You Can Do* (Steel Wool, 2014). Spotify.
- 45 CBS. *Pale Kid Raps Fast Exclusive Interview*. YouTube-video, 20. januar 2011. 02:24–02:50, hentet fra: <https://youtu.be/ruyG479JxjQ?t=144>.
- 46 WATSKY!. «Watsky – Whoa Whoa Whoa [All You Can Do].» YouTube-video, 11. juni 2014. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=XVQOhiVcMjo>.
- 47 Ekstratekstualitet innebærer referanser til noe utenfor teksten, i dette tilfellet elementer i musikkvideoen til låten. Eckstein,

- Reading Song Lyrics*, 107.
- 48 CBS. *Pale Kid Raps Fast Exclusive Interview*. YouTube-video, 20. januar, 2011. 02:24–02:50, hentet fra: <https://youtu.be/ruyG479JxjQ?t=144>.
 - 49 «Hyphy» er en musikkstil som ble stor i San Franciscos kystområde på 1990- og 2000-tallet og preges av grove, dunkende rytmer. Stilen kjennetegnes gjerne med uttrykket «go dumb» ettersom den er fengende og lett å danse til. Wikipedia, «Hyphy».
 - 50 Kramer, *Musical Meaning*, 64.

Diskografi

- 2Pac, «Changes», *The Best of 2Pac*. Interscope Records, 2007. Spotify.
- Eminem, «Rap God», *The Marshal Matters LP2* (Deluxe). DVLP, 2013. Spotify.
- Eminem. «Godzilla», *Music To Be Murdered By*. Eminem & D.A. Doman, 2020. Spotify.
- Lou Reed. Transformer. RCA Records, 1972. Spotify.
- Macklemore & Ryan Lewis. «White Privilege II», *This Unruly Mess I've Made*. Macklemore LLC, 2016. Spotify.
- OutKast, «Hey Ya! – Radio Mix», *Speakerboxxx/The Love Below*. Arista Records LLC, 2003. Spotify.
- The Sugarhill Gang, «Rapper's Delight – Long Version», *Sugarhill Gang*. Sanctuary Records, 1979/1999. Spotify.
- Watsky, «Tiny Glowing Screens, Pt. 2», *Carboard Castles*. Steel Wool, 2013. Spotify.
- Watsky, «Whoa Whoa Whoa», *All You Can Do*. Steel Wool, 2014. Spotify.

Litteraturliste

- Aalborg Universitet. «Nordisk poesi og sociale fælleskaber». <https://vbn.aau.dk/da/projects/nordisk-poesi-og-sociale-f%C3%A6llesskaber-2>.

- Bradley, Adam. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York, NY: BasicCivitas, 2009.
- CBS. «Pale Kid Raps Fast Exclusive Interview». *YouTube*-video, 03:14. 20. januar 2011. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=rUYG479JxiQ>.
- DJBooth. «Watsky Interview: His Place in Hip-Hop, Importance of Touring | SoundSet 2015». *YouTube*-video, 01:55. 5. august 2015. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=HdWg4Iznaic>.
- DJBooth. «Watsky Interview: Busta Rhymes, Eminem and Beau Sia as Influences | SoundSet 2015». *YouTube*-video, 02:44. 5. august 2015. Hentet fra: https://www.youtube.com/watch?v=ds8-Y6Te4do&ab_channel=DJBooth.
- Eckstein, Lars. *Reading Song Lyrics*. Amsterdam: Editions Rodopi, 2010.
- Ellen: *The Ellen Degeneres Show*. «Season 8, Episode 87». Regissert av Suzanne Luna. Skrevet av Kevin A. Leman II. *YouTube*-video, 02:19. 27. januar 2011. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=iTbUfdUHM-E>.
- Frith, Simon. *Performing Rites: evaluating popular music*. New York, NY: Oxford University Press, 1996.
- Hermes, Joke. *Reading Women's Magazines: An Analysis of Everyday Media Use*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- Hoogstad, Jan Hein og Birgitte Stougaard Pedersen (red.). *Off Beat: Pluralizing Rhythm*. Amsterdam – New York, NY: Rodopi, 2013.
- I NEED IT. «Pale Kid Raps Faster! – Mac lethal version». *YouTube*-video, 27. mai 2011. Hentet fra: https://www.youtube.com/watch?v=gjWcVBG4k&ab_channel=INEEDIT.
- Janss, Christian og Christian Refsum. *Lyrikkens Liv: Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget, 2003.
- Kramer, Lawrence. *Musical Meaning: Toward a Critical Theory*. Berkeley, CA: University of California Press, 2002.
- Krogh, Mads og Birgitte Stougaard Pedersen (red.). *Hiphop I Skandinavia*. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2008.
- Lyll, Sarah. «Poetry and Lyrics From One Deep Well; Paul McCartney Publishes His First Book of Verse», *The New York Times*, 3. mai 2001. <https://www.nytimes.com/2001/05/03/books/poetry-lyrics-one-deep-well-paul-mccartney-publishes-his-first-book-verse.html>.
- Novak, Julia. *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam – New York, NY: Editions Rodopi, 2011.

- Poyatos, Fernando. *Paralanguage: A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1993.
- Rosen, Miss. «A Guide to the Poetry of Lou Reed». *Another Man Magazine*. 17. april 2018. <https://www.anothermanmag.com/life-culture/10290/a-guide-to-the-poetry-of-lou-reed>.
- Russel Simmons Presents Def Poetry. «Season 6, Episode 2». Produsert av Russel Simmons. HBO, 2007. Hentet fra: <https://no.hbonordic.com/series/russell-simmons-presents-def-poetry/season-6/episode-2/1fioced-006a978176c/play>.
- Serup, Martin Glaz. «The Poetry Reading». *SoundEffect* 7, nr. 1 (desember 2017): 44–62. <https://doi.org/10.7146/se.v7i1.97178>.
- Schweppenhäuser, Jakob. *Mere Lyd! Ny dansklydlig lyrikk*. Ph.d.-avhandling. Aarhus Universitet. 2014.
- Schweppenhäuser, Jakob og Birgitte Stougaard Pedersen. «Performing poetry slam: and listening closely to slam poetry». *SoundEffect* 7, nr. 1 (desember 2017): 63–83. <https://doi.org/10.7146/se.v7i1.103065>.
- Smith, Marc Kelly og Joe Kraynak. *Take the Mic, The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*. Naperville, IL: Sourcebooks MediaFusion, 2009.
- Somers-Willett, Susan B.A. «From Slam to Def Poetry Jam: Spoken Word Poetry and its Counterpublics». *Liminalities: A Journal of Performance Studies*. Vol. 10, nr. 3/4, 2014.
- TEDx Talks, «Grand Slam Poetry Champion | Harry Baker | TEDxExeter». *YouTube*-video, 00:17–04:02, 29. april 2014.
- Van Leeuwen, Theo. *Speech, Music, Sound*. Basingstoke: Macmillan, 1999.
- VidCon. «George Watsky Spoken Word (VidCON 2014)». *YouTube*-video, 14:35. 13. mars 2015. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=ivJBkYP4GPs&feature=youtu.be&t=216>.
- Vlogbrothers. «Is Hank Green Batman?». *YouTube*-video, 03:48. 29. januar 2011. Hentet fra: https://www.youtube.com/watch?v=b-kVOcIFeB-s&ab_channel=vlogbrothers.
- Watsky, George. «PLACEMENT Album Tour». *Georgewatsky*. Hentet fra: <https://www.georgewatsky.com/#TOUR-anchor> (1. september 2020).
- Watsky, Paul. *Telling the Difference*. Il Piccolo Editions, 2010.
- Watsky, Paul. *Walk-Up Music*. Il Piccolo Editions, 2015.
- WATSKY!. «George Watsky- Drunk text Message to God [Poetry]». *YouTube*-video, 05:10, 2. september 2008.

- WATSKY!. «Watsky Full VR Concert! Boulder, CO [360 video]». *YouTube*-video, 01:23:46. 29. mai 2019. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=cylEUBrlfaw>.
- WATSKY!. «Watsky – Godzilla Challenge». *YouTube*-video, 01:04. 6. mars 2020. Hentet fra: https://www.youtube.com/watch?v=Q-Q6UeCfxjNA&ab_channel=WATSKY%21.
- WATSKY!. «Watsky raps fast». *YouTube*-video, 01:28. 17. januar 2011. Hentet fra: https://www.youtube.com/watch?v=I6XLswqiXos&feature=emb_title&ab_channel=WATSKY%21.
- WATSKY!. «Watsky – Tiny Glowing Screens Pt 2 [Cardboard Castles]». *YouTube*-video, 02:46. 5. mars 2013. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=1SWZ7qWEjUs>.
- WATSKY!. «Watsky – Whoa Whoa Whoa [All You Can Do]». *YouTube*-video, 04:03. 11. juni 2014. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=XVQOhIVcMjo>.
- Youth Speaks. «20 years of Brave New Voices». *YouTube*-video, 10. juli 2018. Hentet fra: https://www.youtube.com/watch?v=EEfZuSWi-I_s.

Om bidragsytarane

Even Igland Diesen (f. 1982) er førsteamanuensis i norsk ved Institutt for lærerutdanning, NTNU, med nordisk sanglyrikk og litteraturdidaktikk som forskningsfelt. Han disputerte i 2018 med avhandlinga «*Når vi svinger inn på Macern gjør vi det på ordentlig*»: *En studie i norsk raplyrikk*, og har publisert artikler og bokkapitler om sanglyriske tekster og arbeid med sanglyrikk, seinst i tilknytning til det didaktisk orienterte utviklings- og forskningsprosjektet Lydrik(k), som vant DIKU-prisen for studiekvalitet i 2020. Diesen er medlem av Forskningsgruppe for sanglyrikk. E-post: even.i.diesen@ntnu.no

Jan Kristian Hognestad (f. 1956) er professor i nordisk språkvitenskap ved Universitetet i Stavanger med faglig spesialitet innen språkstrukturelle emner, særlig tonal fonetikk og fonologi. Han har publisert bøker og artikler om språkvitenskapelige og fagdidaktiske emner og vært medforfatter på flere læreverker for skole og høyere utdanning. Han har også drevet utstrakt populærvitenskapelig formidling, både i artikkelform og gjennom radio/tv. Hognestad er medlem av Forskningsgruppe for sanglyrikk. E-post: jan.k.hognestad@uis.no

Claus K. Madsen (f. 1978), dr.fil., er dansk lektor ved Helsingfors Universitet. Siden han disputerte på en afhandling om det skandinaviske langdigt, *Det Udstraktes Poetik* (2018), har han skrevet om samtidens forførende poesi med perspektiver fra den moderne poesi og poplyrik, blandt andet om Inger Christensen, UKON, Olav H. Hauge, Medina og Gabrielle, samt Morten Søkilde. E-post: claus.madsen@helsinki.fi

Fredrik Marcussen (f. 1997) gjennomførte lektorutdanningen ved Universitetet i Agder våren 2022. Han har hovedfag i engelsk med spesialisering i litteratur og er medlem av Forskningsgruppe for sanglyrikk. Bachelor- og masteroppgaven hans omhandler henholdsvis Watsky og Mac Miller. E-post: fredrik_1997@hotmail.com

Bjarne Markussen (f. 1965) er professor i nordisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Agder, leder av Forskningsgruppe for sanglyrikk (sammen med Michael Prince) og medredaktør av tidsskriftet *Edda*. Han har publisert bøker og artikler om ulike litterære emner. Innen sanglyrikk-feltet har han skrevet om blant andre Cornelis Vreeswijk, Ole Paus, The Who, Eric Clapton og Bob Dylan. Han er medredaktør av flere antologier om sanglyrikk. E-post: bjarne.markussen@uia.no

Kjell Andreas Oddekalv (f. 1985) er musikkvitar, forskar, forfatter og muskar. Han har skrive doktorgradsavhandlinga *What Makes The Shit Dope?* om teknikkane i og analysen av rap-flows, ved forskingssenteret RITMO og Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo. Han er også utøvande rappar/muskar/produsent, mellom anna i gruppa Sinsenfist, han har skrive bok om Side Broks første album *Høge Brelle*, og representerer Noreg i det internasjonale forskingsnettverket The European Hip Hop

Studies Network. Oddekalv er medlem av Forskningsgruppe for sanglyrikk. E-post: k.a.oddekalv@imv.uio.no

Jakob Schweppenhäuser (f. 1983) er ekstern lektor ved Aarhus Universitet og arbeider kunstnerisk og vitenskapelig i feltet mellom tekst, lyd og bilde. Han har blant annet markert seg med det rap-lignende projektet ∇ NABLA ∇ og som del av gruppen Schweppenhäuser/Thomsen & Morten Søndergaard, SPEOS. På sanglyrikkfeltet har han publisert artikler om blant annet Peter Licht, Skammens vogn, Under Byen og Simon Grotrians salmediktning. Schweppenhäuser er medlem av Forskningsgruppe for sanglyrikk. E-post: jschw@mail.dk

Niklas Ilsted Smith (f. 1988) er forfatter og cand.mag. i dansk. Han har bidraget til tidsskrifter og leksika og har udgivet bogen *Ud af rimtågen*, som undersøger rimet som poetisk element i dansk lyrik. I 2022 udkom hans debutdigtsamling *Cellekerner og Menneskehjerter*, som er skrevet på multirim. E-post: ilsted-smith@gmail.com

