

# 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.<sup>1</sup> Videre forstår Novak også *spoken word* som et samlebegrep, «a broad and 'trendy' term that encompasses various forms of performance».<sup>2</sup> 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».<sup>3</sup> 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 uttrykksformene? 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.<sup>4</sup> 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»<sup>5</sup>, 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.<sup>6</sup> Han fikk vist fram talentet sitt i 2006 da han fikk toppscore på Brave New Voices<sup>7</sup> og like etter opptrådte i den siste sesongen av Russel Simmons' HBO-serie Poetry Def Jam.<sup>8</sup> 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».<sup>9</sup> Senere samme år deltok Watsky som gjest i Ellen DeGeneres' talkshow, noe som gjorde karrieren hans som rap-artist mer synlig.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

## 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 lydlig 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.<sup>12</sup>

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 Oddekals definisjon, «rytmen til orda og rima i eit stykke rap-musikk»,<sup>13</sup> samtidig som jeg vurderer de kjennetegnene som musikkanmelder og -viter Adam Bradley tilskriver *god* flow som relevante, herunder stavelser, pauser, vittighet, energi og tempo.<sup>14</sup>

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». <sup>15</sup> 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 *talener 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 birytmiske forholdet (dual rhythmic relationship). <sup>16</sup> Sambruken 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». <sup>17</sup> 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.» <sup>18</sup> Normen blir da at *spoken word* følger en irregulær, talener 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 selvhøvdelse (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.»<sup>19</sup> 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 lettbenete *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.<sup>20</sup>

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.<sup>21</sup> Videre kan det bitytmiske 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».<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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*.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> 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 fremføringer, 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 ...»<sup>27</sup> 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».<sup>28</sup> Innenfor vokalikk peker Novak særlig på rytme (rhythm), tonehøyde (pitch), volum (volume) og artikulering (articulation) som betydelige komponenter i *spoken word*.<sup>29</sup>

*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 komponistskapt rytmikken og tonaliteten i sang går inn og *erstatte* talespråkets iboende rytmer og toner, slik at kun segmentalfonologien, altså språklidene, «blir igjen» fra talen i framføringen av sangteksten. Dette skjer med mindre komponisten eksplisitt søker å imitere talespråkprosodi i det musikalske uttrykket sitt.<sup>30</sup>

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 trykketunge. 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 trykketunge 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.<sup>31</sup>

*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.<sup>32</sup> 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»,<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup> 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 stavelserytme, intonasjon og pulsklarhet, og innholdsmessig på tematikk, funksjon og lyrisk orientering. Ut fra dette diskuterer jeg hvordan de plasserer seg på akse 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.<sup>35</sup> Derimot består «Tiny Glowing Screens, Pt. 2» (TGS2) av ett sammenhengende vers som fremføres alene av Watsky.

I TGS<sub>2</sub> 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 uopnåelig betydningsfullhet og heller lære å være fornøyde 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 matrosjokadukker (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 topper det hele med å etterspørre at noen stopper tiden og fjerner alles eien-deler, 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 TGS<sub>2</sub> 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.<sup>36</sup> 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. Tønerækkevidden 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 kjærte 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 tydeliggjør musikkrytmiske underdelinger i noen særlig grad. Dette medfører at lydmonstrene 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 trykketunge og trykklette stavelser kan fremføres i mange forskjellige musikkrytmiske varianter. Dersom man hører på studioversjonen av TGS<sub>2</sub> fra Spotify<sup>37</sup> og sammenligner den med ulike live-versjoner,<sup>38</sup> kan man legge merke til hvordan det legges til noe eller trekkes bort noe i ulike fremføringer. Særlig gjelder dette bruken av vokalikk, 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 TGS<sub>2</sub>, 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. Avbrekke 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 fraserer 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 TGS<sub>2</sub>, på en akse fra *spoken word* til rap, befinner seg langt inne på *spoken word*-siden av aksene, 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 TGS<sub>2</sub>. 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 TGS<sub>2</sub>. 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.<sup>39</sup>

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 flerstavelserim 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. Flerstavelserord 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

trykkttunge 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 fiffig 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). I stedet for 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.<sup>40</sup>

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 TGS<sub>2</sub> 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 synges med på refrenget.

I motsetning til i TGS<sub>2</sub>, 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 TGS<sub>2</sub> 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,<sup>41</sup> og låten blir fremført ganske likt som i studioinnspillingen – både flowen og akkompagnementet er det samme. Teksten er gjenkjennbar nok til at publikum kan synges 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.<sup>42</sup> 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 stavelserytme, 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* (padaan) og *Step Brothers* (the Catalina Wine Mixer). Slike ordspill

letter opp selvskrytet 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).<sup>43</sup> 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 refrengtet, 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 selvskrytet 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 løst 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.<sup>44</sup> 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 kjøpt», ettersom mange begynte å tvile på om han kunne bli en anerkjent artist dersom han allerede hadde brukt opp alle «knepene» sine i 2011.<sup>45</sup> Sett ut fra dette kan en tenke seg at W W W 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 selvalgte 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 W W W<sup>46</sup> 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 ekstratekstuelte tolkningsmateriale i teksten.<sup>47</sup> Ved siden av Watskys lyriske selvskryt kan da musikkvideoen legges til et lag med visuelt skryt 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 W W W 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».<sup>48</sup> Watsky nevner også tidligere i teksten at han kunne blitt mer populær om han hadde tatt til seg den hyperaktive «hyphy»-stilen:<sup>49</sup> «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 paradoksal 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.<sup>50</sup> 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 akksen da den er uttrykksorientert, tematikken er lekende og selvhverdende og dens primære funksjon virker å være sosialt

samlende og teknisk demonstrativ. WWW lener seg ikke like mye mot *spoken word* som TGS<sub>2</sub> 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 fokrer 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 TGS<sub>2</sub> 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 TGS<sub>2</sub> 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 stavelsesfrekvens, 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, selvhverdelse 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](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-2/1firoced-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=gfjWcVVG4k&ab\\_channel=I-NEEDIT](https://www.youtube.com/watch?v=gfjWcVVG4k&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](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 – vidrekkevidde 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](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: Basic Civitas, 2009.
- CBS. «Pale Kid Raps Fast Exclusive Interview». *YouTube*-video, 03:14. 20. januar 2011. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=ruyG479JxjQ>.
- 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](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=gfjWcVBG4k&ab\\_channel=INEEDIT](https://www.youtube.com/watch?v=gfjWcVBG4k&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 Skandinavien*. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2008.
- Lyall, 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](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](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](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=EEfZuSWiL\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=EEfZuSWiL_s).

