

Rytmiske bumerke

Elling Borgersrud, Runar
Gudnason, Lars Vaular og Linni

Kjell Andreas Oddekalv

Analyser 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 dechiffriere 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 følgjeleg 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 Brok, 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-deriverte 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 «gjekk 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 trekke 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 populærvitenskaplege 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 frasering 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» tilsvarende «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 sansesapparat, 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 døme, 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 pulslaga».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 tilfredsstillе alle metrum-teoristar der ute,¹⁹ men

for dette kapitlet, 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 (trykktinge stavingar) og pulsslaga i det musikalske metrumet (som gjerne er lettast å høyre i den musikalske bakgrunnen), altså ein overlapp mellom metriske posisjonar i bae 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 trykktinge stavingane på symmetriske partalsposisjonar (gruppert saman fire-og-fire eller to-og-to). Borgersrud lagar i staden ein repetert 3+2+3-kryssrytme.

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 pulsslag. Om ein godtek 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

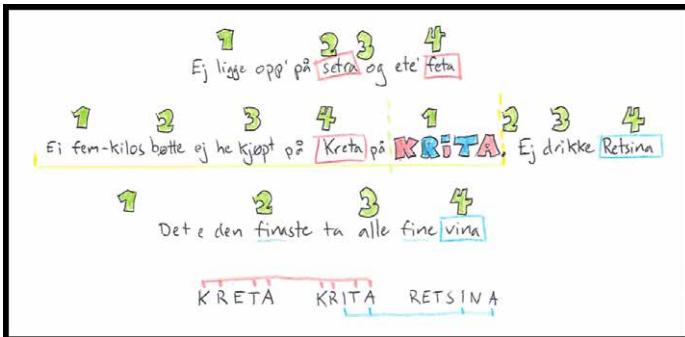
utanomtekstlege organiserande rammer. Det vil i så fall forklare bakgrunnen for Bradley sin preferanse for å transkribere rap-tekst på denne måten. Det er ikkje utan grunn at ein gjerne ser til det musikalske metrumet som eit strukturerande rammeverk for rap-flows. Det vanlegaste²⁵ er at dei to metriske 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, tilsvarande 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 båe to på. Det er ikkje berre samspelet med metrum på metrum som må utforskast, men strukturen av vers(-elinjer) i vers.

Rytmiske bumerke

Til no har eg presentert tre ulike dome pa at rapparar nyttar ulike interaksjonar mellom musikalsk- og poetisk-metriske einingar og spenn til å skape rytmisk spenning i rap-flows. Går det an, med dette rammeverket som teoretisk utgangspunkt, å peike pa nokre *bumerke* ved stilen til ulike rapparar i maten dei manvrerer flowane sine i spenninga mellom desse to metriske realiseringane? I masteroppgava mi³⁶ gjorde eg eit relativt stort transkripsjons- og analysearbeid av eit utval flows fra desse tre rapparane: Elling Borgersrud, Lars Vaular og Runar Gudnason. Utvalet vart gjort nettopp for å framvise typiske rytmiske stiltrekk hja dei ulike rapparane, og å sja nermare pa 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 altsta valt å kalle Borgersrud «talaren», Gudnason «poeten» og Vaular «teknikaren». Ein fjerde rappar – «draumaren» Linni – har ein annan kontrasterande personstil som ogsa kjem til uttrykk i flow-stilen hans.

Kryssrytmar og offbeat-frasering

Noko som er lettare enn å ramse opp stiltrekk, og å ta for seg éin og éin rappar, er å sja pa nokre treffande skilnadar. Vi har allereie hyrt korleis *talaren* Elling Borgersrud skapar kryssrytmar ved hjelp av verbalt trykk (posisjonen av trykksterke stavingar), og vi skal hyre korleis *poeten* Runar Gudnason skapar liknande rytmar pa ein heilt annan mate. Der Borgersrud manar fram ei offbeat-frasering (det rytmiske trykket er forskyvd éin posisjon i eit underdelingslag) gjennom orda sine ibuande kvalitetar, sa

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

The diagram illustrates offbeat phrasing in two examples. The top example, by Borgersrud, shows the phrase "Si - den d'et in - na - bys blir det ri - me - lig ti - me - pris" with four numbered measures (1-4) and arrows indicating syllable placement. The bottom example, by Gudnason, shows the phrase "Glo - dan - de kol - heilt ut - an mok - ka - si - na" with arrows and 'X' marks indicating offbeat placement. A legend on the left lists "off-beat-stavingar", "Mediag", and "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 båte 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 danserørsla, 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 underleggjerande⁴⁰ 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 tebake på jobb»⁴⁶ hentar Vaular fram eit ekstra rim (vi hadde ikkje høyrtdet som rimande om det ikkje hadde rima rytmisk), og skapar samtidig – på nærmast demonstrativt vis – ein variasjon i eit gjenteke rytmisk motiv.

The diagram shows a musical staff with a 4/4 time signature. The lyrics are: "Eg har in-gen van-ske med å ta en sjan-se. Eg e "gan-ske sik-ker", du e me-re "kan- skje".

Annotations include:

- A circled label "LIK FIGUR!" with arrows pointing to the first, second, and fourth measures.
- A label "(ULIK FIGUR!)" with an arrow pointing to the third measure.
- A label "RITMISKE RIM" with arrows pointing to the syllables "van-ske", "sjan-se", "gan-ske", and "kan- skje".

Figur 4: Rytmisk rim i vers 1, takt 1 av Lars Vaular – «Sjefen e tebake 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 høyrer 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 tøyer 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). Puls slag markert med grønne 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 teknisk, 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, rim plassering 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 pulsslagsposisjonar 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 inarar 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 formos 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 image shows a musical score with three systems. Each system consists of a vocal line with lyrics and a corresponding diagram. Red rectangles highlight the main stresses in the lyrics. To the right of each system is a diagram showing the relationship between lines and measures, with numbers 1-4 indicating measures. The first system is for 'Heimegut', the second for 'Helt om natten, helt om dagen', and the third for 'Betre flows enn Akerselva'.

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

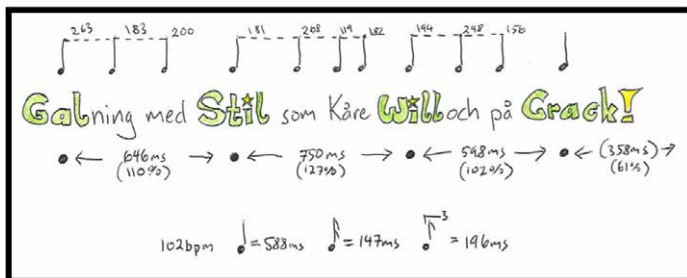
Rytmiske tvitydigheiter

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 rytmeperspsjon*. 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-samspelet, 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: Rytmsk toleranse i Side Brok – «Si eiga rås» (2004), vers 2, takt 16 (frå 1:55). Metriske anker (trykketunge stavingar som korresponderer med opplevde pulslagposisjonar i det musikalske metrumet) markert i utheva grøn skrift. Avstand mellom høvesvis p-senter⁵⁴ for kvar staving (over) og pulslagposisjonar (under) oppgitt i millisekund. Pulslaglengda er også oppgitt som prosent av songen si etablerte pulslaglengd: 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 kvantiserte⁵⁵ 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 pulslag 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 (trykkunge posisjonar i takten og trykkunge 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.

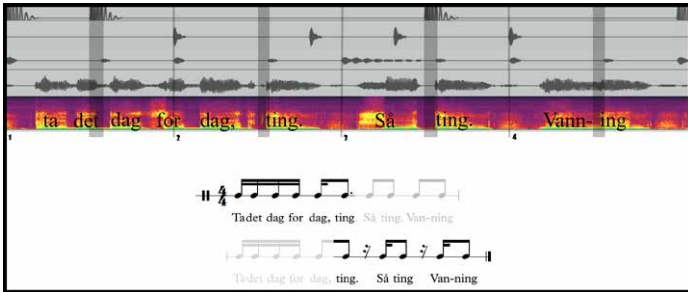
Drøymaren Linni

Sjølv 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 særst 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 sjølv sagt 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 sjølvsgt 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 metrurama 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 arketyriske 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-hoder – Fra Beat Street til bygde-rap*, (Oslo, Spartacus, 2004), 173–182.
 - 4 Sjø Holen. *Hiphop-hoder*, 321–325.
 - 5 Sjø Holen. *Nye hiphop-hoder – 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-hoder*, 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. «Stemmestrømme 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/fraseutstreking 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 sjølv sagt 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 for 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, Representralen, 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 «fleirstavingsrim-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 firetaktsblokk) 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 studioarbeidsstasjonar (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 taiming» 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 ulik lengd (også taktane varierar mykje i lengd). Musikken er like fullt særskild tydeleg 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 Småtassarlag, 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 forventa 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 Småttaggarlag, 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-boder – 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).
- Kvitte, 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 Akerseiva: Utviklinga i flows i norskspråkleg rap frå nittitalet til i dag, representert ved eit utval etablerte artistar* (Oslo, Representralen, 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 Sykäri 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).