

Rap a cappella

Prosodiske strukturer i en norsk rap-stemme

Jan Kristian Hognestad

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

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

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

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

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

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

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

Tale og sang

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

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

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

Mellomformer mellom tale og sang

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

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

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

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

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

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

Å analysere rytmikk og intonasjon i tale

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Et sideblikk til rap-litteraturen: Ohriner 2019

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

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

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

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

Analyse av en norsk rap-stemme

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

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

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

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

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

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

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

«Oppi her»: rytme

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

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

2.

Har kjærlighet til alle, men har bare vold til Hanvold.

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

2.

Altfor mye nazi oppi sjappa.

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

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

«Oppi her»: melodi

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

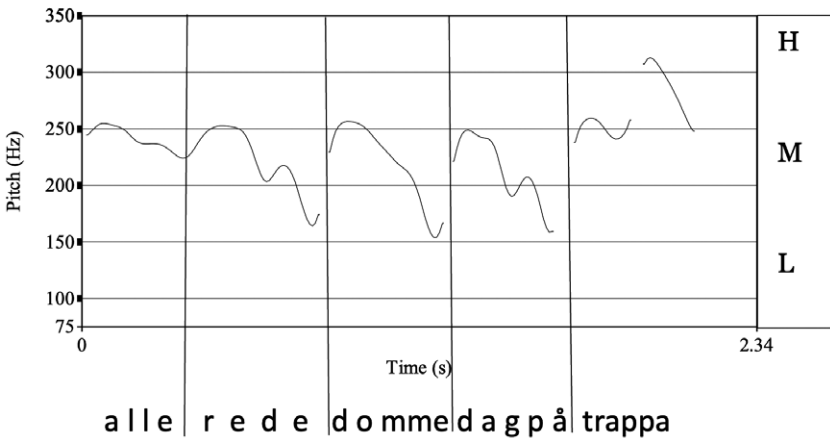
For å beskrive «pitch-grammatikken» hos Jaa9 skal de tre relative tonene her kalles L (lav), M (mid) og H (høy). Vi skal nå se på hvordan de fordeles i verbalteksten og hvilke funksjoner de kan tenkes å ha. Først gjengis de samme sekvensene som ovenfor, men nå med tillegg i form av tonekomponenter i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

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

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

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

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



Til høyre er de tre antatte tonenivåene H, M og L indikert. Det er interessant å merke seg at selv om vi her opererer med relative tonehøyder, som i tale, er M-tonen hos Jaa9 svært frekvens-stabil, vi kunne gjerne si semi-diskretisert. Den ligger her rundt 250 Hz, og det er neppe tilfeldig. Her gir det mening å trekke inn den instrumentelle delen av «Oppi her», altså den delen av lydbildet som nettopp måtte ekskluderes for å få tilgang til rap-stemmen *a cappella*. Tonearten er E-moll, og den målte M-tonen til Jaa9 kan identifiseres som tilnærmet H₃ (og her står H for det diskrete skala-tonetrinnet H, ikke den relative H-tonen i min modell). Det er altså snakk om kvinttonen i en E-mollskala. Der ligger den i mange av verselinjene og utgjør dermed flowens flyt-nivå, det jeg også har valgt å kalle en resitasjonstone. Alt som faller under den, får identitet som L, mens alt som stiger over, blir H. Vi kan også notere at L-nivået i grafen ovenfor peker mot tonehøyden E₃, altså grunntonen i den aktuelle tonearten. Dermed går det an å si at selv om dette aldri så mye er *rhythmic speech*, skjer det noe vi kunne kalle en *grovharmonisering* av flowen: M- og L-tonene graviterer mot diskrete tonetrinn som er tilpasset den musikalske bakgrunnen.

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

H-tonen i Jaa9s rap-prosodi

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

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

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

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

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

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

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

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

«Swish»: rytme

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

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

«Swish»: melodi

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

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

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

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

Jeg starta i Lillehammer, ender i Tenerife.

H-----L

(...)

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

H-----L

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

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

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

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

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

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

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

Kunne jeg, ville jeg helst spille dataspill.

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

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

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

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

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

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

Pitch i norsk rap: fra lokal mot universell prosodi?

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

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

Sammenfatning

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

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

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

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

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

Noter

- 1 Ohriner, Mitchell. "Analyzing the pitch content of the rapping voice." *Journal of New Music Research*, 2019, 1.
- 2 Encyclopedia Britannica, lastet ned 14.04.20.
- 3 Ladefoged, Peter. *A Course in Phonetics*. Second edition. (New York: Harcourt Brace Jovanovich 1982), 109f.
- 4 Gilbers, Steven, Nienke Hoeksema og Kees de Bot. "Regional variation in West and East Coast African-American English Prosody and Rap Flows." *Language and Speech* 2019, 5.
- 5 Kristoffersen, Gjert (2000): *The Phonology of Norwegian*. Oxford: Oxford University Press 2000, 239f.
- 6 Kristoffersen, *The Phonology of Norwegian*, 279ff; Nilsen, Randi Alice. *Intonasjon i interaksjon: sentrale spørsmål i norsk intonasjon*. Doktoravhandling. Trondheim: NTNU 1992.
- 7 Ohriner, "Analyzing the pitch content of the rapping voice", 18.
- 8 Fo er fonetikkens betegnelse på stemmens grunnfrekvens. Det er den som bestemmer melodien både i tale og sang. Måleenheten er Hertz (Hz). PRAAT er det mest brukte analyseprogrammet i instrumentalbasert fonetikk.
- 9 Gilbers et.al., "Regional variation in West and East Coast African-American English Prosody and Rap Flows".
- 10 Teksten er lastet ned fra Genius Lyrics: <https://genius.com/Jaa9-oppi-her-lyrics>.
- 11 Bjerke, André. *Versekunsten. Rytme og rim*. Oslo: Aschehoug 1980, 48.
- 12 Denne teksten er en transkripsjon utført av artisten og mottatt fra ham.
- 13 Gilbers et al., «Regional variation in West and East Coast African-American English Prosody and Rap Flows», 4.
- 14 Ladefoged, *A Course in Phonetics*, 225.
- 15 Jeg vil gjerne rette en hjertelig takk til gode hjelpere: Bjarne Markussen var den som både satte tankeprosessen og skriveprosessen min i gang. Even Iglund Diesen sørget for at jeg kunne få tilgang til vokalsporene som gjorde prosjektet mulig, og både han og (ikke minst) Kjell Andreas Oddekalv har tålmodig svart på spørsmål og kommet med mange nyttige innspill. Så må også Jaa9, Johnny Engdal Silseth, takkes. Hadde han ikke

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

Litteratur

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

Diskografi

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

