

Introduksjon: Kva er rap og flow?

Even Igland Diesen, Bjarne Markussen og Kjell

Andreas Oddekallv

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

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

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

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

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

Rap og hiphop

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

Rap, song og tale

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

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

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

Omgrepet flow

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

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

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

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

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

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

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

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

Rap-versets oppbygging

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

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

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

Rim og andre språklege særtrekk

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eg-et i rap

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

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

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

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

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

Om bidraga

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

God lesing!

Noter

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

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

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

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

Diskografi

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

Litteratur

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

