

# **Betre flows enn Akerselva**

**Utviklinga i flows i norskspråkleg rap frå nittitalet til i dag,  
representert ved eit utval etablerte artistar**

*Av Kjell Andreas Oddekalv*

Ei masteroppgåve i musikkvitskap ved Institutt for musikkvitenskap

Universitet i Oslo, vår 2017



© Kjell Andreas Oddekalv

2017

Betre flows enn Akerselva - Utviklinga i flows i norskspråkleg rap frå nittitalet til i dag,  
representert ved eit utval etablerte artistar

Kjell Andreas Oddekalv

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Representralen, Universitetet i Oslo



## **Samandrag**

”Flow” er eitt av dei mest sentrale omgrepa i rap-musikk. Rytmen i orda og rima til ein rappar er ved sidan av stemmebruken og det tekstlege innhaldet den musikalske framgrunnen av ei rap-låt. Denne oppgåva tek for seg flow som musikkteknisk fenomen, og presenterar ein metode for å studere og samanlikne ulike flows. Denne metoden vert anvendt til å studere utvalde flows frå tre sentrale norskspråklege rap-artistar, Elling Borgersrud frå Gatas Parlament, Lars Vaular og Runar Gudnason frå Side Brok. Vidare drøftar oppgåva korleis desse flowane liknar på eller skil seg frå kvarandre, og korleis dei kan peike på generelle trendar i norskspråkleg rap frå spede røter på nittitalet og fram til i dag.

## Forord

Vegen frå å innsjå at min fascinasjon for musikkteoretiske strukturar kunne kombinerast med interessen for og arbeidet mitt med rap, fram til det ferdige produktet denne oppgåva er har vore ei herleg reise. Eg har lært vanvittig mykje, høyrte store mengder fabelaktig musikk, og har utvikla meg både som forskar og musiker. Men eg hadde ikkje klart dette åleine. Mange menneske har vore med på å leggje grunnlaget for at denne oppgåva vart ein realitet, og desse fortener ein ekstra takk.

Først og fremst vil eg trekkje fram rettleiaren min, Anne Danielsen, som, ved sidan av å ha trakka opp rytmeforskingstiane eg no freistar å manøvrere, har hjelpe meg til å få oversyn over eit stort forskingsfelt, gitt meg uhyre presise tilbakemeldingar og har fortalt meg at eg jobbar med "ei spanande oppgåve" kvar gong eg har hatt behov for å høyre det.

På IMV lærte eg også veldig mykje av Ståle Wikshåland, og dei ekstra faglege tilbakemeldingane eg fekk til arbeidet med metodebiten av denne oppgåva var både motiverande og inspirerande.

Både Elling Borgersrud og Runar Gudnason har vore behjelpelege med svar på spørsmål eg har hatt når det gjeld flowane deira. Ikkje berre raplegender, men reale typar som brenn for rap-faget.

Familien min må takkast, for å alltid "haie" på meg, uansett kor ufornuftig eg kan vere, og å alltid vere blide, motiverande røyster i telefonrøret. Storesyster Line må nemnast spesifikt, både fordi hennar MTV-opptak av Tupac og Warren G var mitt første møte med gangsta-rap, men også for hennar krosstog mot fyllord som ivrig og dyktig korrekturlesar.

Shoutout til båisa i Sinsenfist – Bennærn, Ugstad, TeddyFoxXx, Reffrenget og Gutten (og vår 7. mann, Eppy) – for inspirasjon, rapkunnskap og jamnleg påfyll av Kaboul. Må også nemne Krigsskip som ein del av "the extended crew", og for at han viste meg Bad Spit.

Og, viktigast av alle, på alle måtar: Kåna. Rachel, min betre halvdel, har vore intellektuell sparringpartner og motivator når eg har hatt behov for dét, og har, som alltid, gitt meg det eg ikkje visste at eg trong då eg trong det gjennom heile prosessen. Som vanleg, eg hadde ikkje klart det utan deg, elsking.

# Innholdsliste

	Samandrag	I
	Forord	II
	Innholdsliste	III
1	Innleiing	1
	1.1 Tematisk avgrensing, problemstilling og mål	2
	1.2 Gongen i oppgåva	5
2	Teoretisk rammeverk	6
	2.1 Flow	6
	2.2 Populærmusikkforskning	8
	2.3 Rap på norsk	10
	2.4 Rap og sjangrar	12
	2.5 Rytmeforskning	14
3	Å skildre ein flow	17
	3.1 Metodar og omgrep	17
	3.2 Strukturelle rammer og omgrep	29
	3.3 Ulike typar rim	33
4	Gatas Parlament - Elling "Fragatas" Borgersrud	37
	4.1 Nesevise	37
	4.2 Stem Gatas Parlament	38
	4.3 La raseriet strømme	42
	4.4 Asfaltevangeli	45
	4.5 Antiamerikansk dans	49
	4.6 Arbeiderbevegelsen	52
	4.7 Jeg er kul (Trenger jobb)	55
	4.8 Hele Norges Gatas Parlament	58
	4.9 Oppsummering	61

5	Lars Vaular	63
5.1	Vestkyst	63
5.2	Eg E Fra Bergen	65
5.3	Sjefen e tebake på jobb	67
5.4	Helt om natten, helt om dagen	72
5.5	Nedi byen	74
5.6	1001 Hjem	76
5.7	666-trilogien	77
5.8	Oppsummering	79
6	Side Brok - Runar Gudnason o.k.s. "Sjef R" og "Thorstein Hyl III"	81
6.1	Ein Likandes Kar	82
6.2	Si eiga rås	85
6.3	Setra	88
6.4	Forstå kar me kjøme frå del 1	89
6.5	Forstå kar me kjøme frå del 2	93
6.6	Skjemde	96
6.7	Heile Handa	99
6.8	Beats, Rim	100
6.9	H.O.V.D.E.B.Y.G.D.A	102
6.10	Heimegut	102
6.11	Livet	105
6.12	Oppsummering	105
7	Konklusjonar og drøftingar	108
7.1	Ein skildra flow – Evaluering av metoden	108
7.2	Samanlikningar – Fellestrekk og/eller mangel på sådanne	110
7.3	Forgreining – Eksperimentering med andre sjangrar	115
7.4	Nye spørsmål og potensielle svar	118
	Vedleggsliste	121
	Kjeldeliste	122
	Musikk	125



# 1 Innleiing

*“...mykje betre flows enn Akerselva”*

- Dr. Kjell, Sinsenfist – “Ugstad” (2016)

Det var ikkje sjølvstykke at det skulle verte rap. Det tok rett og slett ganske lang tid før kjenslene blomstra frå eit gammalt, halvironisk venskap til eit ikkje heilt monogamt, men kjærleg ekteskap. Klart, det var nokre teikn der. Når gutungen som var noko over middels glad i synge (og etter kvart spele) først oppdaga popmusikk gjennom ein tøff, svart Sony Walkman i 1994, så var det gjerne blanda inn noko kul, engelsk snakking med dei fengande melodiane til Ace of Base. Når storesystema sin VHS-opptakskassett hadde eit halvtimes MTV-program om East 17 innspelt var det i alle høve gjort. Tony Mortimer måtte vere den barskaste fyren i historia. På same kassetten var musikkvideoen til “Regulate” med Warren G. og Nate Dogg. Vi visste det ikkje då, men det var tydelegvis gjort eit uutsletteleg inntrykk.

Gutungen tok nokre omvegar, så klart. Når gitaren vart hovudfokuset i oppveksten var det vel naturleg at det vart meir gitarorientert musikk som fekk tyngst rotasjon på CD-spelaren og i Winamp-avspelaren på datamaskina, og når gutta på trinnet under fekk seg side brok (“sæggebukser”) og mima til Klovner i Kamp i langfri, var det ubeskriveleg mykje teitare enn svart Ibanez-gitar og Jimi Hendrix. Men igjen, når ein ser tilbake og finn ut at det var Red Hot Chili Peppers som var den store favoritten, var det framleis nokon som snakka fort oppå musikk som prega lydsporet til forfattaren sine tenår. Anthony Kiedis er kanskje ikkje ein “rapper” (og definitivt ingen hiphoppar), men det er ingen tvil om at det han gjer er å rappe.

Utdanninga vart med klassisk gitar, korsong, komponering og arrangering, tett akkompagnert av speling i rockeband, jasskomboar, trubadurjobbar og superironisk progmetall. På eitt tidspunkt sette eg til og med i gong med å skrive ei masteroppgåve om ei kryssing av samtidsmusikk og jass, før skuletrøytteleik og manglande motivasjon for temaet sette ein stoppar for dét prosjektet. Men så, plutseleg, spelte eg i eit hiphop-band.

Eg vil nok tilskrive Sinsenfist sin eksistens til serendipitet heller enn naturleg konsekvens, men frå augneblinken eg byrja å jobbe med rap, så har fascinasjonen og interessa berre vakse. Det vart etter kvart heilt openbart for meg at eg ville gjere eit akademisk arbeid om rapping.

## 1.1 Tematisk avgrensing, problemstilling og mål

For meg som både utøvar og lyttar, er det først og fremst som musikk eg er fascinert av rap. Hiphop som "kulturelt fenomen" eller "livsstil" vert analysert, omtala og studert både av akademia og media, men det er ikkje det eg er interessert i. Robert Walser (1995) skriv: "(...) despite widespread debates over the meanings and significance of rap, its musical elements have largely escaped all but the most superficial discussion" (s. 193). Adam Krims kjem med liknande kommentarar i 2000:

(...) a relatively neglected but crucial aspect of rap music's cultural force: namely, the particularity of its sounds. (...) the "musical poetics" of rap music must be taken seriously, because they are taken seriously by many people in the course of its production and consumption – is meant (...) as a corrective to the vast majority of rap and hip-hop scholarship which takes the music seriously but gives little, if any, attention to its musical organization. (Krims, 2000, s. 3)

Sjølvsagt har feltet endra seg noko sidan Walser og Krims kom med sine hjartesukk, men det er framleis slik at den overveldande majoriteten av litteratur om rap høyrer meir heime innanfor kulturstudiar enn musikkvitskap. Viktige, tidlege akademiske verk om hiphop som til dømes Tricia Rose sin "Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America" (1994) har i hovudsak fokus på det ikkje-musikalske. Av moderne akademiske stemmer kan ein nemne til dømes Michael P. Jeffries (2011), som skriv om at kvit ungdom konsumerar "svart musikk" frå hovudsakleg svarte utøvarar, og implikasjonane av denne. Ein kan óg sjå på døme på akademiske initiativ om hiphop som "The Journal for Hip Hop Studies (JHHS)" ([jhhsonline.org](http://jhhsonline.org)), som freistar å samle akademiske arbeid om hiphop på nettstaden sin. Dei skriv:

The Journal for Hip Hop Studies (JHHS) is committed to publishing critically engaged, culturally relevant, and astute analyses of Hip Hop. Submissions should emphasize Hip Hop's relationship to race, ethnicity, nationalism, class, gender, sexuality, justice and equality, politics, communication, religion, and popular culture. JHHS also explores the intersections of the sacred and profane for a better understanding of spirituality and religious discourses within the Hip Hop community. ([jhhsonline.org](http://jhhsonline.org))

Legg merke til at ordet "music" ikkje dukkar opp. Ikkje "art" eller "artist" heller. Andre er meir opptekne av det tekstlege innhaldet, og korleis dette speglar samfunnet og kulturen. Denne vinklinga finn vi hjå mellom anna Jeffrey O.G. Ogbar (2007).

Min observasjon er at det kan sjå ut som om mange av dei som arbeidar akademisk med hiphop og rap kanskje ikkje er særleg opptekne av rap som musikk. Joseph G. Schloss, som tek for seg sample-basert "beatmaking" er einig med meg:

It does no disservice to previous work to say that it has tended to focus on certain areas (such as the influence of the cultural logic of late capitalism on urban identities, the representation of race in popular culture, etc.) to the exclusion of others (such as the specific aesthetic goals that artists have articulated). Nor is it criticism to say that this is largely a result of its methodologies, which have, for the most part, been drawn from literary analysis. We must simply note that there are blank spaces and then set about to filling them in. (Schloss, 2004, s. 2)

Ein av grunnane til dette kan sjølvstundt vere at det er mange som er interessert i dei ikkje-musikalske delane av hiphop- og rap-kulturen, men eg trur at denne skeivheita i vinkling kan bidra til at rap som musikalsk fenomen kan verte oversett. Om så er tilfelle trur eg det er ei uheldig skeivfordeling av akademisk merksemd.

Rose (1994, s. 25) skriv: "Rap's musical elements (...) are a crucial aspect of the development of the form". Og sjølv om ho (og andre) først og fremst er interesserte i rap som ein del av ein større "hiphop-kultur", vil eg i denne oppgåva freiste å vere forsiktig med bruken av ordet "hiphop". Omgrepet peikar til ein heil subkultur opphavleg beståande av både MC-ing (rapping), DJ-ing ("spinning" av plater), breakdance og graffitikunst: "'rap' describes only a kind of music, whereas there is also hip-hop dancing (breakdancing), hip-hop visual art (graffiti), hip-hop clothing, and, depending on whom one asks, perhaps other hip-hop things as well" (Krimms, 2000, s. 10). Ordet hiphop har altså ein del utanommusikalske konnotasjonar.

Eg vil difor halde meg til å snakke om "rap", som eg vel å formulere som eit konkret musikalsk fenomen: *Rytmsk, rimande vokalutøving (fortrinnsvis) utan ein tydeleg definert melodisk parameter*. Toop, Cheney og Kajikawa (2012) skildrar rap som "ein musikalsk stil

(...) karakterisert av 'semi-spoken' rim deklamert over ein rytmisk musikalsk bakgrunn" (mi omsetjing), men eg har behov for å nytte omgrepet om aktiviteten, ikkje sjangeren, og nyttar difor min eigen definisjon. Når eg snakkar om "rap" som sjanger kjem eg til å nytte omgrepet "rap-musikk". Definisjonen til Toop et al. (2012) er like fullt veldig nyttig når eg vidare skal forklare to viktige omgrep innanfor rap-musikk. Den "rytmiske musikalske bakgrunnen" kallast for "ein beat", og når ein skal skildre kva som skjer musikalsk i dei "semi-snakka" rima oppå beaten snakkar ein om "ein flow". "Flow" som omgrep er overraskande upresist i bruk, og den definisjonen eg vil nytte i denne oppgåva er neppe ukontroversiell, så eg kjem til å vie det ganske mykje merksemd i kapittel 3.1: "Metodar og omgrep".

Så langt har vi etablert at eg vil sjå på rap på musikkteknisk nivå; eg vil studere *flows*. Vidare er det naudsynt å sette nokre avgrensingar for studieobjekt. For meg er det naturleg å sjå til den arenaen som står meg nærmast, både fysisk og metaforisk, nemleg *norskspråkleg rap*. Dette feltet er sjølvstøtt og såpass stort at det er både uoversiktleg og uhandterbart, så eg vel å gjere eit utval som kan gi ein ekstra parameter å analysere. Eg vil velje å sjå på flows frå artistar som har halde på over ei lengre tidsperiode, slik at analysen kan verte komparativ i tillegg til deskriptiv. Dette set føringar for kva artistar og kva flows eg kan velje å sjå på, sjølv om det framleis må verte eit element av subjektiv eller tilfeldig avgrensing av studieobjekt. Men utvalet gjer at analysen altså har eit *samanliknande* nivå, der ein kan sjå på *ulike utøvarar og deira utvikling over tid*, i tillegg til at ein potensielt kan finne nokre *generelle trendar*. Temaet for oppgåva kan dermed oppsummerast som *utviklinga i flows i norskspråkleg rap frå nittitalet til i dag, representert ved eit utval etablerte artistar*, og problemstillinga for oppgåva vert følgjande:

*Kva musikalske strukturar kjenneteiknar norskspråklege rap-flows? Og korleis kan dette analyserast?*

Eg ser ikkje for meg at eg vil kunne levere så mange "universelle sanningar", all den tid det korkje er tid, kapasitet eller plass til noko meir enn eit meir eller mindre representativt utval av norske rap-artistar i analysen. Likevel har eg nokre mål eg trur og vonar at denne oppgåva skal klare å nå. Først og fremst ynskjer eg å finne ein fornuftig metode og diskurs til å analysere og drøfte rap på eit musikkteknisk nivå. Dette trur eg vil kunne vere veldig nyttig for eventuell framtidig forskning på området, i tillegg til at det kan vere nyttig både for

utøvarar og spesielt interesserte. Om vordande eller røynde rapparar og hiphop-connoisseurar kan få noko ut av denne oppgåva, metoden eller transkripsjonane i den, vil det glede meg. Eg meiner også at det har ein konkret verdi å gjere eit slags "katalogiseringsarbeid" med analyser av flows som er signifikante i norsk rap-historie. Uansett om eg finn tendensar eller poeng når eg samanliknar ulike artistar, eller ikkje, meiner eg at den konkrete produksjonen av transkripsjonar, og analysen av desse, har ein eigenverdi.

## **1.2 Gongen i oppgåva**

Eg har strukturert oppgåva slik at det teoretiske rammeverket og drøftingar omkring denne kjem i hovudkapittel 2, med underkapitlar for sentrale tema for denne oppgåva, høvesvis flow (kapittel 2.1.), populærmusikkforskning (2.2), norskspråkleg rap (2.3), rap og sjantrar (2.4) og rytmeforskning (2.5).

I kapittel 3 tek eg for meg metoden. Eg presenterar allereie eksisterande metodar for å analysere flows og andre sentrale analytiske omgrep, og drøftar desse. Vidare forklarar eg korleis eg vel å nytte og tilpasse desse metodane i mi analyse av flows.

Kapittel 4, 5 og 6 ser eg på ei rekkje flows frå Elling Borgersrud (kapittel 4), Lars Vaular (kapittel 5) og Runar Gudnason (kapittel 6), analyserer desse, og drøftar sentrale persontrekk og flow-tekniske detaljar og strukturar som kjem fram i desse analysene.

Avslutningsvis, i kapittel 7, drøftar og vurderar eg metoden eg har nytta og presentert. Vidare samanliknar eg trekk ved artistane eg har analysert og drøftar korleis desse har utvikla seg over tid, og korleis desse utviklingslinjene kan peike til eventuelle generelle utviklingslinjer i det norskspråklege rap-feltet spesifikt, eller rap-feltet generelt. I tillegg drøftar eg nye forskingsspørsmål som metoden og forskinga i denne oppgåva kan vere med på å belyse.

## 2 Teoretisk rammeverk

*“Selv haterne vet min flow flyter som en kano”*

- Oral Bee – “Sånn Vi Putter Det Ned” (2012)

Det har vorte skriva ein heil del både om rap, om rytmisk fokusert musikk, om musikkanalyse og om populærmusikkforskning som heilskap. I dette kapitlet kjem eg til å presentere og kommentere ein del av den eksisterande teorien eg meiner er relevant for denne oppgåva, men aller først må det aller mest sentrale omgrepet vi skal ta for oss drøftast litt nøyare.

### 2.1 Flow

Sjølvsagt snakkar eg om “flow”. Mange ulike fagfelt og samanhengar har nytta dette vesle ordet, som stort sett kan omsetjast direkte til norsk som “flyt”. Innanfor psykologien lanserte Mihály Csíkszentmihályi (1990) omgrepet i samanheng med opplevinga av “flytkjensle” – “kjensla av den optimale opplevinga” (mi parafrasering), og også i norsk daglegtale nyttar ein “flyt” om ei tilfredsstillande framgang/rørsle i til dømes samtalar eller i trafikken. Utan at vi skal legge i veg på ei lengre etymologisk oppdagingsreise er det like fullt verdt å merke seg ulike bruksområde for omgrepet, og det er lett å forstå korleis det språklege biletet av ei uanstrengt framoverretta rørsle er lett å assosiere med rapping.

Innanfor rap har flow vorte eit musikkteknisk omgrep. Rose (1994) har ein noko laus definisjon, som er meir metaforisk enn forklarande: “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” (s. 39). Toop et al. (2012) kjem nærare ei musikkteknisk forklaring når dei definerar flow som “ein kombinasjon av [rapperane sin] taiming og innfallsvinkel til riming”. Krims (2000) kallar flow for “The rhythmic styles of MCing” (ein “MC” er ein “Master of Ceremonies”, og er i praksis eit anna namn på ein rapper), og skildrar ulike stilar av flow for å setje amerikanske rapparar inn i ein historisk kontekst. Edwards (2009) skriv det så enkelt som “the flow of a hip-hop song is simply the rhythms and rhymes it contains” (s. 61). Det er viktig å bite seg merke i at flow vert nytta om rytmen i sjølve rappinga, og ikkje nokon andre av dei musikalske elementa. Alle instrumentale lydar, og også ofte vokalspor som ikkje er ein tydeleg del av eit rap-vers, vert ein del av det vi kallar “beaten” (Edwards, 2009, s. 61). Adams (2009) freistar å gjere ei akademisk avgrensing av omgrepet: “‘flow’ describes all of the rhythmical and articulative features of a rapper’s

delivery of the lyrics”, medan Connor (2013) utbroderar litt meir: “[flow] means the rhythmic structure that arises in a rap from the interaction between the rapper’s words and the strictly musical rhythms of those words.” Det er altså viktig å understreke at det både er orda sine noteverdiar og plasseringa av rim som definerar ein flow. Connor poengterar også at fraselengd og frasene si plassering i forhold til taktane er ein viktig del av kva som kjenneteiknar ein flow.

I praksis er ikkje bruken av omgrepet veldig presis. “(...) many different frames of reference have rendered popular terms for flow diverse to the point where generalization becomes confusing” (Krimms 2000, s. 48). I tillegg til å kunne bli brukt om eit konkret stykke musikk, kan ofte “flow” i praksis verte brukt om ein artist sin generelle flow-stil: “I think to be one of the best MCs, you gotta have the crazy flow” (Fredro Starr, Onyx, i Edwards 2009, s. 65); “A rapper with a great flow (...) Someone with great flow (...)” (DJBooth.net, 2014). Ein kan av og til sjå ei presisering ved hjelp av fleirtalsbøying som kan gjere det klårare kva det er snakk om: “(...)they essentially invented the melodic flows that ever[sic] rapper after them has used” (DJBooth.net, 2014), sjølv om det her óg er ein upresis bruk av omgrepet. Det er vanskeleg å sette konkrete definisjonsgrenser mellom “flow” som ei samling av stilistiske trekk og som ein konkret rytmisk struktur slik den kjem til uttrykk i eit transkriberbart stykke musikk. Eg meiner at det gir meir mening for ein akademisk diskurs å freiste å vere så konsekvent i bruken som mogleg. Eg ynskjer difor å snakke om at ein artist har fleire interessante “flows”, og å kunne peike på desse spesifikke “flowane”, heller enn å skulle vatne ut det akademiske omgrepet til også å skulle omhandle ein meir generell personstil. Dermed kje meg i denne oppgåva til å sjå vekk i frå bruken av “flow” for å skildre ein artist sin stil, og berre nytte omgrepet om konkrete bitar musikk. Eg vil til dømes kunne skrive: “Stilen til X er prega av at flowane...”, heller enn å formulere at “X sin flow...”. Det vil i denne oppgåva også vere meir interessant å kunne samanlikne ulike flows heller enn å freiste koke ned eit større volum med musikk til éin definerande flow-stil.

Eg innser at denne måten å angripe flow-omgrepet og definisjonen av det på kan vere noko kontroversiell, og som med alt språk er det sjølvsagt den praktiske bruken som har reell definisjonsmakt over innhaldet. Men eg vil argumentere for at all den tid omgrepsbruken er upresis og irregulær, er det vanskeleg å skulle handsame konseptet med den presisjonen det fortener. Eg trur alle som driv med rap, både som utøvar, lyttar, produsent, akademikar eller

journalist vil ha godt av å ha eit medvite forhold til omgrepet "flow". Personleg meiner eg å konkretisere omgrepet til den konkrete tydinga *rytmen og dei rytmiske strukturane i orda og rima i eit avgrensa stykke rap-musikk*, er ein god, presis og fornuftig definisjon for praktisk bruk av omgrepet. Då opnar ein også for at ein kan snakke om "flows" i fleirtal, og når ein skal diskutere ein artist kan ein både snakke om vedkomande sin "flow-stil" og om éin og éin "flow" samanlikna med "dei andre flowane". Slik trur eg at alt det essensielle i den alminnelege bruken av omgrepet kan behaldast, men vi kan likevel ha ein presisjon i diskursen som tillet akademisk analyse på eit visst detaljnivå. Med dette går eg motsatt retning av det til dømes Krims (2000, s. 46-54) gjer. Han nyttar "flow" om ulike framføringstekniske stilretningar ("sung", "percussion-effusive" og "speech-effusive"). Sjølv meiner eg at det er meir presist å heller nytte "flow-stil" om større stilistiske "retningar", slik at éintalsomgrepet "flow" kan avgrensast.

Eg vil kome attende til meir teori som omhandlar flow som musikkteknisk omgrep i kapittel 3: "Å skildre ein flow".

## **2.2 Populærmusikkforskning**

Eg vil berre heilt kort nemne nokre sentrale teoriar for populærmusikkforskninga, og kva dei har å seie for denne oppgåva. Richard Middleton lagar ei slags todeling av fagfeltet i "Studying popular music" (Middleton, 1990), der dikotomien er mellom eit historisk rammeverk og eit analytisk rammeverk. Eg skal ikkje gå i detalj på korkje denne inndelinga eller dei ulike teoriane kvart rammeverk består av, men eg vil gjerne seie litt om kvar denne oppgåva posisjonerar seg, og kvifor.

Grovt sett tek Middleton sitt historiske rammeverk stort sett for seg idear, teoriar, retningar og betraktningar som ikkje ser på konkret, klingande musikk, men heller rammene rundt musikken, og korleis dei påverkar og vert påverka av musikken. Som eg illustrerte i den tematiske avgrensinga (kapittel 1.1), ynskjer eg å halde meg til det musikktekniske, og dermed vil eg freiste å halde meg unna så veldig mange historiografiske betraktningar. Klart, eg ynskjer å samanlikne ulike artistar og flows over eit visst tidsspenn, men eg ynskjer først og fremst å drøfte om noko endrar seg, heller enn *kvifor* noko endrar seg over tid. Like fullt er det viktig å ta høgde for at mange av mekanismane som populærmusikkhistoriefeltet omhandlar kan fortelje mykje om det materialet eg tek for meg i denne oppgåva. Til dømes



kan ein drøfte korleis teknologiske framskritt og endringar har prega rap-musikken. Dei fleste jobbar ganske annleis i studio i 2017 enn i 1994. Kan ein kanskje også sjå ein samanheng mellom globale trendar i hip-hop og norske artistar? Eller kanskje til og med parallellar til lokale trendar i til dømes Atlanta, Chicago eller, for den saks skuld, Nairobi? Hovudgrunnen til at eg ikkje går inn på slike fenomen i nokon særleg grad er ikkje at eg ikkje oppfattar det som interessant, men eg må gjere ei pragmatisk avgrensing for kva eg skal ta føre meg, og eg ser på desse spørsmåla meir som naturlege "oppfølgingsspørsmål" til det kartleggingsarbeidet eg byrjar på med denne oppgåva.

Det er meir naturleg å plassere denne oppgåva innanfor det andre rammeverket Middleton illustrerar – det analytiske. Eit sentralt poeng innanfor populærmusikkforskinga er å problematisere verdien til ein musikkanalyse, og særleg ein "tradisjonell" musikkanalyse. Allan Moore (2003) seier det med hakket meir brodd enn Middleton når han mellom anna vurderar det slik at "teknikkane utvikla for 'borgarskapets musikk-kanon' viser seg å vere utilstrekkelege" (s. 2, mi omsetjing) når ein studerar populærmusikk. Moore argumenterar også for at det er sær problematisk at det vert ei kløft mellom musikalsk næranalyse sine tekniske betraktningar på den eine sida og til dømes historiske, kulturelle og samfunnsmessige teoriar på den andre. Han etterlyser ein meir mangefasettert analytisk innfallsvinkel, der ein ikkje er ute etter å finne ei formalistisk "objektiv sanning" om verket, men der analysen har eit mål ut over analysen i seg sjølv. Som han skriv: "Nowhere is the practice of analysis its own justification" (Moore 2003, s. 9).

Når eg har valt å bruke verktøy henta rett frå "borgarskapets musikk-kanon", så har det sine grunnar, og eg kjem attende til ei forklaring og forsvaring av dette i kapittel 3.1: "Metode og omgrep". Den andre implisitte skuldinga eg kan finne retta mot meg frå Moore og populærmusikkforskinga er om ikkje eg driv med "analyse for analysen si skuld". Eg meiner (og eg vil tru at Moore vil vere einig med meg her) at ei analyse som kan tenkjast å vere eit nyttig grunnlag for eventuell framtidig forsking er verdifull, og eg trur og vonar at denne oppgåva vil kunne vere eit godt grunnlag for dette.

### 2.3 Rap på norsk

I dag høyrer vi det som Spellemannkomiteen omtalar som "urban musikk" nærmast over alt. Og gjerne på norsk. Radiostasjonar og spelelister på kjøpesenter og utestadar pumpar ut tunge beats med norsk song og rap over, og ingen tenkjer at det er noko kuriøst ved det. Slik har det ikkje alltid vore, og det norske språket som rap- og r&b-språk vart ikkje daglegdags før seinare enn mange kanskje skulle tru. Øyvind Holen (2004, s. 167) skriv: "Pionerer som Gatas Parlament og Ellers Det ble uglesett og overhørt i det etablerte hiphop-miljøet, men inspirerte samtidig en ny generasjon morsmålsrappere", og det er nok liten tvil om at det var ei konservativ haldning hjå "old school"-hiphopparane på nittitalet. Kor mykje av dette som kan attributterast til ei reell vondvilje, konkurranseinstinkt eller ein trygt innarbeidd ryggmargsrefleks andsynes alt norsk etter at "(...) utviklinga [ble] satt tilbake av tøyse-rap som Ute Til Lunch og den 12 år gamle trønderrapperen Ståle Stil" (Holen, 2004, s. 167), er uvisst. Holen tilskriv gjennombrøtet til den svenske rapperen Petter (Petter Alexis Askergren) som viktig i å gjere morsmålsrap stovereint i Noreg på slutten av nittitalet.

Nokre tidlege føregangsfigurar med ei viss gjennomslagskraft hadde vi altså med til dømes Gatas Parlament, Klovner i Kamp og dei første verkeleg store dialektrapparane, Tungtvann. Men det var rundt milleniumsskiftet at det verkeleg eksploderte. Den "neste generasjonen" av norske rap-artistar som har teke over stafettpinnen har dukka opp over heile landet. Vi har den "naturlege" vidareføringa av hiphop-miljøet i Oslo, med til dømes Karpe Diem, Arif og mange andre. Bergensmiljøet vaks fram med mellom anna Spetakkel, A-laget, Lars Vaular og Yoguttene, og viktige artistar på "utsida" har dukka opp mellom anna på Lillehammer (Jaa9 & OnkIP), Hovdebygda (Side Brok) og Nesodden (Oral Bee). Med framveksten av ein digital musikkvardag er ikkje eit geografisk nærmiljø lenger ein føresetnad for at unge gutar og jenter skal bestemme seg for å verte rapparar.

Ettersom denne oppgåva i all hovudsak skal handle om flow som ein musikkteknisk, rytmisk parameter, så skal eg ikkje gå veldig djupt inn på språket som vert brukt i rappinga. Avgrensinga av analysemateriell til norskspråkleg rap er, som sagt, først og fremst for å avgrense volum. Like fullt er eit spørsmål det kan vere verdt å stille om språket og dialektane har ein signifikant påverknad på flowane, i motsetnad til å berre påverke innhaldet. Utan at eg vil gå inn i på denne problemstillinga i denne oppgåva vil eg i alle fall velje ut

analyseobjekt som rappar på ulike dialektar, så kan ein eventuelt sjå om ein finn interessante tendensar ein kan studere vidare i seinare forskingsarbeid.

At dialektar har vore og er signifikante for mange artistar er det i alle fall ingen tvil om. Dette tek Petter Dyndahl for seg. Spesifikt bruken av norsk språk og dialekt i rap som verktøy til å "konstruere ein [glokal] kulturell identitet" (Dyndahl 2008, s.103). Han skriv om konseptet "glokalisering", med samansmeltinga av lokale kulturfenomen (som til dømes nordnorsk "outsider"-status og språkbruk, som Danielsen [2008] skriv om i same publikasjon) med dei tungt etablerte amerikanske hiphop-tropene som "gangstakultur", "bragadaccio" og all den overfloden av kulturell "blackness" som er knytt til sjangeren. Han problematiserar hiphop-miljøet sitt veldige fokus på "autentisitet", noko som for så vidt er eit tema både kulturstudieforskarar og folkloristar har utforska mykje (utan at det er noko eg skal gå inn på i denne oppgåva), men det aller mest interessante er korleis han tilskriv konstruksjonen av ein slags "glokal autentisitet" til morsmålsrap, og enda meir spesifikt: Dialektrap:

Tony Mitchells (2001) beskrivelse av hiphop som våre dagers 'universelle språk' eller 'globale idiom' dekker derfor bare en del av virkeligheten. Hiphop framstår vel så mye som en form for 'konkurransen mellom likeverdige', som har til hensikt å framelske individuell stil og oppnå distingverte uttrykksformer innen et overordnet estetisk rammeverk. Herav følger at det oppstår betydelig grad av variasjon, ikke bare mellom nasjonale og regionale nivåer, men også innenfor slike områder (Androutsopoulos 2003, 2005). De senere årene har derfor dialektbasert rap blitt et distinkt kjennetegn ved norsk hiphop. (Dyndahl 2008, s. 113-114)

Den norske dialektrikdomen skapar uansett ein arena der veldig mange ulike språklydvariantar får vise seg fram i rap-musikk, og ein kan spekulere i om det er ein av årsakane til at vi har ein forholdsvis rik "rap-fauna" i Noreg.

Ein annan som har skriva om "glokalitet" og fleire andre sentrale strukturar i norskspråkleg rap er Paal Fagerheim. Hans doktorgradsavhandling "Nordnorsk faenskap: produksjon, ritualisering og identifikasjon i rap" (Fagerheim, 2010) er eit etnografisk og musikkantropologisk studie av musikalsk praksis hjå eit utval aktørar i norsk rap. Hovudsakleg er avhandlinga fokusert omkring ein av dei absolutte mastadontane i norskspråkleg rap som eg ikkje ser på i denne oppgåva: Tungtvann. Fagerheim skriv om rap

som musikalsk praksis og spesifikt "musikalsk praksis som sosialt og kulturelt praksis" (Fagerheim, 2010, s.10), noko som er ei ganske anna vinkling enn det eg har i denne oppgåva. Der Fagerheim ser på prosessar omkring skapinga av rap-musikk og aktørane sitt forhold til denne skapinga, så ser eg på eitt einskildaspekt ved det ferdige produktet (innspelt rap-musikk). Slik sett er det ikkje mykje overlapp mellom forskinga vår, men studier som hans er naudsynnte for å forstå strukturane som ligg bak produksjonen av den musikken som eg studerar.

Fleire har skrivne doktorgradsavhandlingar om kulturell praksis i det norske rap-feltet. Birgitte Sandve (2014) ser på Karpe Diem, Lars Vaular og Jesse Jones, men med eit fokus på kulturell praksis. Dette er også stoff som ligg utanfor dei avgrensingane eg har satt for forskinga mi i denne oppgåva. Det fins også fleire mastergradsavhandlingar og kortare artiklar om det norskspråklege rap-feltet, men også desse er i all hovudsak kulturvitskaplege bidrag

## **2.4 Rap og sjangrar**

Rapping har vore ein del av fleire sjangrar enn hiphop og soul/r&b (dei "urbane" sjangrane). Det fortrinnsvis amerikanske fenomenet "rap-rock" eller "rap-metal", representert av til dømes Rage Against The Machine, Red Hot Chili Peppers, Faith No More, og seinare Limp Bizkit og Linkin Park, har innslag av rapping. I Europa var rapping ein essensiell del av "eurodance"-bølga, og det vart etter kvart ikkje uvanleg at rapping kunne vere ein naturleg teknikk å trekkje inn i musikk heilt utan røter i hiphop-kultur. No skal eg ikkje gå noko i detalj på flows frå artistar som ikkje først og fremst driv med rapping, men det er interessant å gå litt i djupna på ideen om ulike sjangrar også innanfor rap og hiphop.

Det er ikkje vanskeleg å skulde musikkelskarar som gruppe for å ha ein slags katalogiseringsfetisj. På den eine sida er det nyttig å kunne nytte sekkeomgrep som sjangrar for å kunne snakke om musikk med nokon som ikkje naudsynleg kjenner til alle artistane det snakk om, men på den andre sida vert det ein uframkomeleg jungel med "undersjangrar" og smale grupperingar som kan vere minst like forvirrande som forklarande. Wikipedia-artikkelen med tittelen "List of hip hop genres" (2016) lenker vidare til godt over hundre andre artiklar om alt frå "Chap hop" og "Crunk" til "Jazz rap" og "Urban Pasifika". Ein del sjangernamn har også kome inn i tekstane til rapsongar, som til dømes det veldig spesifikke

”G-funk” hjå Warren G (1994), og utallige referansar til ”gangsta rap” og ”conscious rap” i fleire tiår med hiphop-utgjevnadar.

Men hjelper denne katalogiseringa oss noko til å forstå kva det er som skjer i musikken? Nokre av desse merkelappane fortel om innhaldet i tekstane (til dømes ”political hip hop” eller ”porno rap”), medan andre kanskje fortel noko om stemmeuttrykket til artisten (”mumble rap”). Krims (2000, kapittel 3) meiner at flow-trekk (det han kallar ”flow”) er eitt av parametrane som definerar ulike rap-sjangrar. Han problematiserar sjølv avgrensinga og definisjonane sine: ”I have designed my own terminology to describe some basic distinctions of flow, with no pretense that they are the actual terms used by rap artists or audiences” (Krim 2000, s. 48). Eg er einig med han i at det å sjå på ulike stiltrekk og eventuelt å nytte dei som sorteringsverktøy kan vere ei interessant vinkling. Han peiker særleg til skilnaden mellom det ein kallar ”old school” og ”new school”, der den nye skulen er prega av raskare rytmisk stil og større ”kompleksitet” (Krim 2000, s. 49). Utan å gå i detalj, så endar Krim opp med sjangrane ”party rap”, ”mack rap” ”jazz/bohemian” og ”reality rap”, som igjen mellom anna er definerte av flow-stilane han har introdusert: ”Sung”, ”speech-effusive” og ”percussion-effusive”. Det er sjølvsagt ikkje ein fasit å finne, og ulike grader av ulike flow-stilar kan krysspollinere både den eine og den andre sjangeren.

Krim anerkjenner også at sjangergrenser og sjangertrekk er lause storleikar, først og fremst eigna til å bidra til ein betre fagleg diskurs, og for meg ser det ut som om at nettopp det er hovudmålet Krim har med å lage desse sjangerdefinisjonane: ”(...) rhythmic-stylistic contrasts [can] open up into historical, geographic, political, and other kinds of signification. **It is thus important, given the project of delineating a genre system,** to provide at least a rudimentary way to speak of rhythmic styles” (Krim 2000, s. 49, mi utheving). Her er det mine og Krim sine mål skil seg frå kvarandre. Der Krim ser på flow-stilar (og sjangrar) som ein metode til å kategorisere og sortere artistar, trendar og låtar, så ynskjer eg å gå meir i detalj på konkrete musikalske trekk i flows, og vil heller bidra til diskursen på detaljnivå enn på makronivå. Følgjeleg er ikkje sjangerkonseptet, upresist som det nesten må vere, avgjerande for mitt arbeid. Klart, dersom det er veldig tydelege korrelasjonar (positive eller negative) mellom konkrete musikalske trekk i flowane og allereie eksisterande sjangeroppfatningar kan det vere interessant. Men i det store og det heile vert denne ”makrodiskursen” om sjangrar eit sidespor for det eg ynskjer å sjå på i denne oppgåva (som

er eit musikkteknisk studie av eitt aspekt av rap-musikk). Eg skal sjølvsagt ikkje fullstendig frigjere meg frå sjangerkategorisering eller drøfting av historisk utvikling på sjangernivå (og eg kjem innom slike drøftingar både undervegs i analysen og i kapittel 7.3), men eg trur det er mest fruktbart å samanlikne mellom konkrete artistar i konkrete tidsperiodar i ei næranalyse av musikk.

## 2.5 Rytmeforskning

Teknisk analyse av rytmikk og andre parameter knytt direkte til rytme har vorte ei tydeleg og rikholdig grein av populærmusikkvitskapen. For ei kort oppsummering av sentrale teoriar innanfor rytmeforskninga lenar eg meg hovudsakleg på artikkelsamlinga "Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction" (Danielsen, 2010). I innleiinga av boka presenterar Danielsen ein grunnleggjande premiss for den rytmeanalysen som kjem i resten av artiklane, og som eg tykkjer det er viktig å ta med seg også for meg i denne oppgåva: "Rhythm comprises an interaction between non-sounding reference structures (schemes used by the performer/listener in their respective music-related acts) and sounding rhythmic events" (Danielsen 2010 s. 4). Sjølv om eg i hovudsak skal lage og studere ein slags rekonstruert referansestruktur for "sounding rhythmic events" gjennom transkripsjonar av innspelt musikk, meiner eg at det er viktig å undervegs erkjenne at utøvarane sine referansestrukturar og intensjonar er noko anna enn det lyttaren (og, ikkje minst, *ulike lyttarar*) opplever det klingande resultatet som. Utan at eg skal gå inn i nokre lengre hermeneutiske drøftingar, vil eg berre slå fast at det er viktig å lese mine analyser som det dei er: Subjektive representasjonar av klingande musikk. Det er mange aspekt ved det rytmisk-tekniske som ikkje vil kome fram på grunn av mitt val av analysemetode, og dette kan og vil farge innhaldet og vektinga av analysen. Desse interaksjonane mellom utøvar sine referansestrukturar, klingande resultat og eventuelle analytiske referansemodellar er noko av det rytmeforskninga har teke for seg.

Vi kan sjå det først hjå Bengtsson, Gabrielsson og Thorsén (1969), som tek for seg "SYVAR", eller "systemiske variasjonar i varigheit". Dei seier at variasjonar i taiming i musikk ikkje er tilfeldige, men derimot både medvitne og viktige i det musikalske uttrykket. Variasjonane kan klassifiserast som anten "ekspressive" (tydeleggjer eller markerar musikalske strukturar) eller "idiomatiske" (er ein del av sjangeren/tradisjonen/musikkformen si "dialekt"). Både Kvifte (1989) og Clarke (1985, 1987 og 1989) held fram med teoriar som utforskar samspelet

mellom referansestrukturar og variasjonar, og som vektlegger at eit musikalsk element sine "analoge" kvalitetar er (minst) like viktige som dei "digitale" kvalitetane ("denne tonen er ein D" – digital; "denne tonen er urein" – analog). (Heile dette avsnittet er parafrasert frå Danielsen 2010, s. 4-6)

Ein kan sjå at alle desse teoriane omhandlar signifikansen av mikrorytmisk variasjon. I denne oppgåva har eg valt å ikkje gå i eit nærstudium av slike mikrorytmiske detaljar, men å halde meg til tradisjonell notasjon. Dette er ikkje fordi eg ikkje meiner det er mykje interessant å finne i mikrorytmisk nærlesing av flows (heller tvert imot!), men fordi det rett og slett ikkje er plass til det. Eg har valt å sjå på gjennomgåande strukturelle trekk i flowane til kvar artist, medan ei mikrorytmisk analyse kanskje først og fremst er nyttig og interessant i ei meir spissa analyse av eit enkeltverk.

Sentrale teoriar for analyse av groove-basert musikk finn ein i Danielsen (2006). Først premissen om at ein groove har ein slags minste byggjestein, "the basic unit", på éin eller to takter (som vert repetert), og at omgrepet "periode" er ein større strukturell konstruksjon på til dømes fire eller åtte takter, som i pop-musikk (Danielsen 2006, s. 43). Dette stemmer overeins med veldig mykje av det rap-musikk er basert på også, med ein "beat" som har som hovudoppgåve å formidle ein 4/4-"groove". Danielsen viser også til forskning på afrikanske rytmer, der "multilineære rytmer" til saman skapar ein musikalsk heilskap, men at denne heilskapen spelar seg ut innanfor "the basic unit". Dette fokuset på "the basic unit" og den grunnleggjande grooven er definitivt noko hiphopen har til felles med funken, og det er heilt essensielt å hugse på at når vi isolerar og ser på ein rap-flow, så eksisterar ikkje den i eit vakuum, men den får si meining frå, og gir si meining til, den underliggjande konstanten som er ein groove i 4/4-takt. Sjølve flowen utspelar seg innanfor "perioden" (den større strukturelle konstruksjonen), og forholdet til "the basic unit" er eit av kommenterande samspel.

Danielsen introduserar også omgrepsparet "gesture" og "figure" (eg vil nytte "gest" og "figur"). Ein gest er "a demarcated musical utterance within the fabric of a rhythm", medan ein figur er "a virtual aspect of the gesture and might be conceived of as a proposal or schema for structuring and understanding the gesture". Gesten er det "faktiske", det klingande, og inneheld alle aspekt av ytringa (Danielsen 2006, s. 47-48). Figuren

representerar det strukturelle ved gesten og vil også ofte vere vår attgjeving av gesten, til dømes i form av tradisjonell notasjon. Den same gesten kan altså representerast av ulike figurar, og den kan også bidra til fleire ulike figurar på ein gong.

The distinction between figure and gesture is important in order to focus on how patterns of rhythm are shaped in time. At the level of figure, one rhythm might be identical to another, while at the level of gesture, they may be different. (Danielsen 2006, s. 50)

Igjen er kanskje det aller viktigaste med denne delinga det at rytme ikkje eksisterar utanfor kontekst. Både dei opplevde referanserammene puls og taktart, og kombinasjonen av ulike gestar, endrar korleis vi oppfattar rytmen. Danielsen oppsummerar det godt når ho skriv: "rhythm is conceived as an interaction of something sounding and something not sounding. The latter is always at work *in* the music, and to me it is impossible to understand rhythm without taking it into consideration" (Danielsen 2006, s. 46-47).



### 3 Å skildre ein flow

*"Men det fins et frø her som lyse givende og kjæm ut som ord og en flyt som skrives ned"*

- Bad Spit – "Vandrer" (2011)

I kapittel 2.1 såg vi på kva ein flow er. I dette kapitlet skal vi sjå nærmare på ulike metodar nytta til å analysere flows, og andre sentrale omgrep for ei flow-analyse. Til saman leggjust grunnlaget for metoden eg nyttar i analysene i kapittel 4, 5 og 6, og som vert drøfta nærmare i kapittel 7.1.

#### 3.1 Metodar og omgrep

Eg er ikkje den første til å drive med nærstudium av flows. Eg har nemnd Krims (2000), som tek for seg overordna strukturar, og "grovsorterar" ulike retningar av flow-stilar. Andre har gått mykje grundigare til verks og har laga metodar for å konkretisere kva som faktisk skjer i ein flow. I "How to Rap: The Art and Science of the Hip-Hop MC" (2009) introduserar Paul Edwards "flow-diagrammet" som eit verktøy til å sjå på "...how [the lyrics] line up against the music" (Edwards, 2009, s. 67). "How to Rap..." er først og fremst ei slags lærebok for vordande rapparar heller enn eit akademisk studie av sjangeren, og Edwards har intervjuet ei rekkje rap-artistar omkring kunsten å rappe. I utviklinga av flow-diagrammet har han formalisert eit system som minnar om det mange av artistane han har intervjuet nyttar når dei skriv rima sine. Eg gjengir dømet han nyttar i boka si, henta frå The Pharcyde sin song "Drop" (1995).

1	2	3	4
<b>Let</b> me freak the	<b>funk</b> , obso-	<b>lete</b> is the	<b>punk</b> that talks
<b>more</b> junk than	<b>Sanford</b> sells,	jet pro-	<b>pel</b> at a
<b>rate</b> that compli-	<b>cate</b> their mental	<b>state</b> as I	<b>invade</b> their
<b>masquerade</b> .	They couldn't	<b>fade</b> with a	<b>clipper</b> ...

**Figur 1:** Flow-diagram henta frå Pharcyde – "Drop" (1995). (Edwards, 2009, s. 68)

Ideen er at kvar linje er ei ny takt, og kvar kolonne i tabellen er eit taktslag. Dei utheva stavingane er dei som fell på taktslaga. Edwards skriv at utheving skal representere stavingar som trykkleggjust, men i akkurat dette dømet kan det diskutast om ikkje trykket på dei

utheva stavingane kjem frå den rytmiske plasseringa heller enn eit ekstra tillagt trykk frå utøvaren. Når ein vurderar flow-diagrammet til Edwards er det viktig å hugse på at det er laga for utøvarar med særst ulik grad av musikkteknisk kunnskap. Målet for systemet er å vere brukarvenleg framfor å vere så presist som mogleg. Det at ein då "unødig" markerar trykktunge stavingar i eit døme gir meining, all den tid hovudpoenget er at lesaren skal vere medviten på taktslag og teljing av desse, heller enn dei nøyaktige noteverdiane. Det å markere kva stavingar som fell på taktslaga er også ein fornuftig måte å organisere tekst på når ein skriv, og Edwards har teke det med inn i diagrammet - sjølv om det strengt teke kan vurderast slik at den første stavinga i kvar rute landar på taktslaget, med mindre det er markert annleis (som i takt tre - linje to, og takt to - linje fire).

Ein versjon av eit "Edwardssk" flow-diagram fann i 2016 vegen inn i Dagbladet si spalte "Vers", som stort sett tek for seg raptekstar. Artikkelforfattar Runar Gudnason vil dukke opp seinare i denne oppgåva under sine alias Sjef R og Thorstein Hyl III frå rapgruppa Side Brok, men han er også skribent, og i Dagbladet skriv han følgjande om flow-diagram.

Mange av oss som skriv rap har eit meir visuelt forhold til tekstane enn kva du kanskje trur. (...) Ein har forskjellige måtar å setje opp tekstane på, men dei får altså til slutt ei fysisk form; ei form som på ein eller annan måte må ha eit forhold til talet fire. Om du bruker skråstrek eller andre strekar for å skilje linjer og takter, om du skriv éi eller to verselinjer per linje, om du bruker penn eller tastatur, små eller store bokstavar, så får *din* tekst *di* fysiske form. Det er ei form som mange av oss kan sjå i hovudet, gjerne som eit slags diagram, og det kan hjelpe oss til å hugse tekstar på scena. Når eg nærlyttar til andre rapparar, plasserer eg dei av og til inn i mitt eige diagram, eller lar dei sveve over. (Gudnason, 2016a)

Den eine flowen Gudnason skriv om og teiknar opp er henta frå Scarface sitt andre vers på Geto Boys si låt "Mind Playing Tricks on Me" (1991)

1
2
3
4

Day by **day** it's more impossible to cope  
 I feel like I'm the **one** that's doing **dope**  
 Can't **keep** a steady **hand** because I'm nervous  
 Ev'ry Sunday **morning** I'm in **service**

Figur 2: Alternativt flow-diagram (Gudnason, 2016a)

Vi ser at flow-diagrammet i Figur 2 er det same som hjå Edwards (Figur 1), men utan rutenettet. Her kan ein dermed i større grad forsvare uthevinga av stavingane som fell på taktslaga. Så lenge det er dét som skal tydeleggjerast i figuren er sjølvstakt alt som bidreg til større presisjon fornuftig.

Adams (2009) utviklar det same diagrammet til ein noko meir detaljert variant. Han underdeler kvart taktslag til sekstandedelane gjennom å ha 16 kolonnar 1xyz2xyz3xyz4xyz heller enn berre 1, 2, 3 og 4. Dette aukar sjølvstakt presisjonen dit hen at ein kan sjå kvar einskild sekstandedel heilt presist, men det vil verte problematisk i den augneblinken ein har ei triolunderdeling. Adams legg også inn fargekoding av teksten for å markere rim, noko som er ein smart måte å få visualisert rimparameteren inne i eit flow-diagram.

	1			2			3			4								
	x	y	z	x	y	z	x	y	z	x	y	z						
1										Sol-	id	gold						
2	CROWN		is	SHIN-		in'	we're	BLIND-		din'	like	some						
3	CL-	nin'	in	the	SKY	on	a	cloud		with	sil-	ver						
4	BREAST-	ed			Bul-	let-	proof	VEST-	ed		well	pro-						
5	The	heart	the	rib-	CAGE		the	chest		and	so-	lar						
6	STONES				crack-	in'	two	hun-	dred-	and	six	lar						
7	yo'	ass		get	blown		to	a sea	of	FIRE		brim-						
8		How	dare	you	'proach	it	with		DIM		poems	the						
9	like		no-	ah	bean		green		souls		with	a						
10		the	grand	ex-	qui-	site	im-	pe-		ri-	al	wiz-	ard	oh				
11	za	rec-	tor	come	to	pay	your	ass	a	vi-	sit		Lo-	cal				
12	chem-	i-	cal		un-	i-	ver-	sal	gi-	ant	the	black		ge-	ne-	ral		
13	shots	to		Da-	vy		CROCK	ett		on	the	bi-	cen-	tenn-	i-	al		
14		mil-	len-	i-	um	two	thou-		sand	mic-	ro-	chips		two	shots		of	
15	i-	ci-	lin		burst	out	pure	a-	dre-	na-	lin	son	it's	time	for	bou-		tin'
16		it's	a	mile-	age	you're	re-	sem-		blin'	nig-	gaz	who	like	fol-		low-	in'
17	Trapped	in-	side	your	pro-	duct	like	a	ge-	nie	in-	side	the	bot-	tie		and...	

Figur 3: Alternativt flow-diagram med underdelingar og fargekoding av rim (Adams, 2009)

Ulempa er sjølvstakt at det heile kan verte noko kaotisk, og eg vil argumentere for at ein får korkje elegansen til eit enkelt flow-diagram eller presisjonen i eit transkribert notebilete. Fargekoding av rim i tabellar vil likevel gjere seg godt til å skrive om vers der det er rima heller enn rytmen som er det bærande og definerande elementet til flowen, så eg kjem til å nytte den metoden noko i denne oppgåva. For meg er det først og fremst teknikkane og metoden til Adams som er interessant, då han i hovudsak vel å skildre flow som personstil, og ikkje konkret musikk. Dei "flow-definerande" elementa han skildrar – og særleg det han kallar "metriske teknikkar", som plassering av rimstavingar, markerte stavingar og i kor stor grad fraser korresponderar med taktstrukturen – er konsept eg også kjem til å sjå nærmare på i analysen, men eg vil stille spørsmål ved om desse kan nyttast til å kategorisere klart definerte "flow-stilar". Slik eg ser det er det element som kanskje er enda meir nyttige innanfor min definisjon av omgrepet. Dei kan prege flows, utan å sette ein artist sin stil i bås.

Av dei som skriv analytisk om rap tykkjer eg Martin Connor som driv nettstaden rapanalysis.com har funne ein god modell for å presist kunne gjengi flows. Han har valt å bruke tradisjonell notasjon, og transkriberar og analyserar signifikante artistar. Transkripsjon som verktøy til rap-analyse finn vi allereie hjå Walser (1995), der han analyserar Public Enemy sin "Fight The Power" (1990). Walser går i detalj på konkrete metriske detaljar, både mindre gestar og større strukturelle element, men eg opplever at han "overanalyserar" ein del, og i all hovudsak freistar å understreke utanommusikalske poeng gjennom ei musikalsk analyse:

The emphasis on the beat in these measures helps portray the first idea as a simplistic platitude and makes Chuck's dismissal seem inevitable. The rhythms thus support his textual argument: pretending that difference doesn't exist won't make injustice go away. (Walser 1995, s. 205)

Personleg vil eg argumentere for at det er spekulativt å skulle tillegge dei musikalske elementa bestemte utanommusikalske tydingar, men det kan sjølvstakt argumenterast for det motsette. Problematiseringa mellom ideane om "analysis" sett opp mot "criticism" er både interessante og viktige, men det har allereie til dømes Joseph Kerman (1980) gjort, så eg skal ikkje gå i djupna om det temaet her. Kort sagt, så vil eg velje å ikkje ta for meg tolkingar av tekstleg innhald som ein styrar av musikalsk meining og innhald, med mindre

det er så eksplisitt at det er vanskeleg å omgå det. Også i dei høva vil eg problematisere ei slik meiningsprojisering.

Connor er ikkje like "ideologisk" som Walser i sine analyser, og sjølv om bloggen hans er orientert mot eit lekmannspublikum framfor academia, og nyttar mykje spalteplass på grunnleggjande noteundervisning, meiner eg at han har formalisert ein god del fornuftige teknikkar og omgrep som eg vil ta med meg i mi analyse. Connor brukar aksentar for å markere rim:

Nas  
(lyrics) i'm the e - nig - ma there is none har - der, SMART - er, MAR

Tri. tyr god - fa - ther, my IN - t'rest, your de - par - ture

Tri. par - don Dre this beat is a mon - ster CATCH - y like

Figur 4: Bruk av aksentar for å markere rim. (Connor, 2015a)

Eg kjem i staden til å nytte ulike fargemarkeringar for å markere rim, slik at eg kan differensiere mellom ulike rim innanfor den same frasen, og at eg kan nytte aksentar til å markere andre irregulære trykk. Spesifikt kjem eg til å nytte understrekingar av ord for å markere ulike rimkøplingar (som vidare vil verte forklart i detalj i figurtekstane), og farga boksar (som markerar notane i tillegg til/i staden for teksten) der det er sentrale poeng knytt til rytmiske detaljar i orda si plassering.

Connor introduserar også nokre omgrep til å skildre rytmisk markering ("accents") i rap som eg meiner er gode og nyttige: "In rap, there are 3 different areas of accent that are important. There is metric accent, verbal accent, and poetic accent." (Connor, 2015b).

*Metrisk trykk* er markeringane som kjem "automatisk" frå takten. All rap vi skal sjå på går i 4/4 takt, og følgeleg er det eit naturleg metrisk trykk på éinaren og trearen, og i mindre grad på toaren og firaren. *Verbalt trykk* er korleis ordlyden skapar markering. Samspelet mellom trykksterke og trykksvake stavingar i eit ord skapar trykk-ulikskapar, og dersom ei trykksterk staving fell på ein naturleg trykksvak stad i ei takt, får vi eit verbalt trykk. Ulike ord kan ha

like mange stavingar, men ulikt trykk, og dette kan ha stor påverknadskraft på korleis ein oppfattar rytmen i ein flow. Dei spesifikke funksjonane til språkleg trykk høyrer til fonologien og lingvistikken, og for fokuset i denne oppgåva held det å fastslå at trykktunge og trykksvake stavingar eksisterar. Det kan nemnast at ein av grunnane til at verbalt trykk er særleg interessant i analysen av norsk (og skandinavisk) rap er det språklege fenomenet "tonelag" (tonelag - språkvitenskap, 2009). To ulike ord kan ha den same ordlyden (fonem), medan trykket (tonem) gjer at vi kan skilje orda frå kvarandre. *Poetisk trykk* er omgrepet Connor vel å nytte om markeringar som kjem som følge av rim. Ord som rimar skil seg ut for øyra våre, og får dermed eit rytmisk trykk, uavhengig av om det samsvarar med taktarten sitt naturlege metriske trykkmønster. Denne kategoriseringa av trykk tykkjer eg er presis og naturleg, og eg kjem til å nytte desse omgrepa i analysen min. Eg kjem til å markere det annleis enn Connor (som nyttar aksentar for all trykkmarkering), gjennom at eg ser på *metrisk trykk* som implisitt (eg vil unntaksvis markere metrisk trykk i transkripsjon) og at *poetisk trykk* vil anten verte markert med farge/understreking i figurar henta frå transkripsjonane, eller skildra i tekst. I dei vedlagte fullstendige transkripsjonane vil ikkje poetisk trykk vere markert eksplisitt. Dette av fleire grunnar. Først og fremst vil det alltid vere rom for tolking, og eg ser helst at transkripsjonane er så "objektive" som mogleg, så dei kan fungere også uavhengig av den medfølgjande analysen. For det andre vil ein høg rimfrekvens og utstrakt bruk av fargekodning gjere at notebiletet vert både rotete og uklar (jmf. fargekodemet til Adams, figur 3). Fortrinnsvis vil eg berre nytte aksentar til å markere *verbalt trykk*, då dette er noko som naturleg skapar synkoperingar i flows, og som heller ikkje er eit implisitt resultat av metriske strukturar.

Som eg tok opp kort i innleiinga ("tematisk avgrensing", kapittel 1.1) har det sine fordelar og ulemper når eg vel å hovudsakleg nytte transkripsjon og tradisjonell notasjon i analysen min. Det er klart at ein del av eit potensielt interessert publikum for musikkteknisk rap-analyse vert ekskludert, då mange som driv med rap ikkje er notekyndige, men eg vil likevel argumentere for at tradisjonell notasjon som berre viser rytme (og ignorerer dei melodiske og harmoniske parametrane) både er oversiktleg, presis og lett og sette seg inn i, også for dei som ikkje les notar frå før. All den tid denne oppgåva har som mål å vere så fagleg presis som mogleg ser eg heller ingen grunn til å skulle "forenkle" noko for eit sekundært publikum. Eg vil også stikke hovudet fram og påstå at ingen som driv med rap vil ha vondt av

å lære seg rytmisk notasjon, og at dersom ein er ein røynd rappar, så har ein allereie rytmisk forståing nok til at det vil vere ei overkommeleg oppgåve.

Det er andre problematiseringar som er verdt å ta opp. Middleton (1990) tek for seg analytiske rammeverk innanfor populærmusikkvitskapen, eller det han kallar "det musikkvitskaplege problem", at musikkvitskapen (i alle fall inntil like før han gav ut "Studying Popular Music" i 1990) ikkje hadde evna å studere populærmusikk på ein fornuftig måte (Middleton 1990, s.103). Først og fremst er det problematiseringa av den "notasjonssentriske" innfallsvinkelen musikkvitskapen har til analyse som er verdt å diskutere opp mot mitt val av nettopp tradisjonell notasjon som analysespråk.

Middleton problematiserar først diskursen kunstmusikkanalysen har skapt omkring musikkanalyse som heilskap, og stiller spørsmålet om ikkje det er noko skeivt ved premissane som vert satt ved noteanalyse. Både omgrepa som vert nytta og systemet i seg sjølv inneheld ei slags "verdivurdering", der parameter som tradisjonelt har vore viktige innanfor kunstmusikk (til dømes harmonikk) vert tillagt større verdi enn andre (til dømes rytmiske) parameter. Det er vanskeleg å vere ueinig med Middleton, men eg vil påstå at akkurat denne problematikken ikkje er så veldig relevant for mi oppgåve.

Grunnen til at eg seier dette er at den "notasjonssentriske diskursen" er mindre problematisk i den type rytmisk analyse som eg skal gjere. Det er klart at tradisjonell notasjon har sine svakheiter når det gjeld rytmisk presisjon, og ikkje fullstendig kan ta for seg alle mikrorytmiske variasjonar eller metriske tvitydigheiter, men dei flowane eg skal analysere har ein del faste, tydelege sjangertrekk som gjer at tradisjonell notasjon gir meining. Alt går i 4/4-takt, det er uhyre sjeldan underdelingane er "skeive", det er ein symmetrisk hypermetrikk (dei fleste vers er 16 takter lange, og dei aller fleste store metriske strukturar går opp i fire, eller til nauds to), og pulsen er tilnærma metronomisk (det er uhyre sjeldan at beaten ikkje er elektronisk eller ein loopa sample som vert tilpassa eit meir eller mindre metronomisk bakteppe). Dermed meiner eg at i og med at viktige strukturelle aspekt ved flow (og rap-musikk som heilskap) kan framstillast tydeleg ved hjelp av tradisjonell notasjon, så er det hensiktsmessig å hovudsakleg nytte dette i denne oppgåva.

Noko som kan diskuteras er eitt av Middleton sine andre vesentlege poeng, at "ikkje-notérbare parameter" kan vere viktigare enn det vi kan sjå notert i eit tradisjonelt notebilete

(Middleton 1990, s. 106). Dette er så absolutt relevant i diskusjonen om notasjon av rap-musikk, og det er absolutt ingen tvil om at rap har ei heil rekkje sentrale "ikkje-notérbare parameter". Vi finn døme på slike i Krims (2000) sine flow-stilar, der stemmebruken i framføringa er definerande. Eg tykkjer Edwards (2009) si inndeling i "flow", "delivery" og "content" er nyttig her. I denne oppgåva vel eg å "sortere ut" det tekstlege innhaldet (content) og alt som har med parameter som stemmebruk og toneleie (delivery), og berre fokusere på den konkrete rytmen i orda og rima (flow). Det er sjølvstykke noko flytande overgangar mellom kva som er ein del av kvar kategori, og det er så absolutt (i alle fall mikro-) rytmiske implikasjonar innanfor "delivery" (er ein "frampå" eller "bakpå", til dømes, vert hjå Edwards rekna som ein del av "delivery", sjølv om det også kan tenkjast å vere ein parameter i flow), men som eit grovsorteringsverktøy meiner eg Edwards si kategorisering gir meining for denne oppgåva. Når det er sagt, er det sjølvstykke viktig å hugse på at når denne oppgåva berre tek for seg eitt aspekt ved rap-utøving (flow), så er det ikkje fordi det aspektet er viktigare enn dei andre, eller på nokon måte let seg rive heilt laus. Hjå mange rapparar vil "delivery" og/eller "content" vere langt meir definerande enn "flow".

Fagerheim (2010), som er ein av dei som har studert norskspråkleg rap i djupast akademisk detalj, problematiserer også validiteten til den tradisjonelle musikkvitskaplege analytiske innfallsvinkelen der ein studerar musikken som "objekt" (som ein motsetnad til den musikkantropologiske innfallsvinkelen der ein studerar musikken som "prosess"), og dei analytiske skeivrepresentasjonane av musikken sitt innhald som kan vere til stades i transkripsjonar som musikalsk representasjon (Fagerheim, 2010, s. 48-49, mi parafrasering). Dette er ei viktig innvending, og det må igjen understrekast at mitt val av transkripsjon som metode er valt fordi eg studerar berre eitt av mange element ved klingande rap-musikk, og at ei "fullstendig forståing" av rapmusikk (i den grad noko slikt kan tenkjast å eksistere) krevjer langt fleire og ulike analytiske innfallsvinklar enn det eg tek for meg i denne oppgåva. Transkripsjon vil alltid synleggjere nokre aspekt av musikkutøvinga meir enn andre, og det er uhyre viktig å hugse på at dei aspekta som er lettast å observere i den valte formen for representasjon av klingande musikk (som altså i denne oppgåva hovudsakleg er transkripsjon) ikkje er *viktigare* enn dei aspekta som ikkje synleggjerast like tydeleg. Dette er også ein av grunnane til at det er naturleg for meg å avgrense analysen til flow som einskildparameter, og å freiste å isolere dette elementet i så stor grad som mogleg.



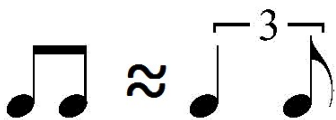
Det er også verdt å problematisere tradisjonell notasjon som analytisk referansestruktur opp mot andre alternativ, som til dømes eit spektrogram med god tidsoppløysing (små tidsvindauger). Danielsen (2010, s. 7) skriv at det å velje ein framgangsmåte er ei hermeneutisk problemstilling, og at det er viktig å ta høgd for at referansestrukturane er tøyelige og ufullstendige. Dei skal vere ein metode, og ikkje ei målsetjing i seg sjølv. Ein god illustrasjon av denne referansestruktur-problemstillinga finn vi i Danielsen sin artikkel frå 2015. Allereie i tittelen på artikkelen vert spørsmålet stilt: "Metrical Ambiguity or Microrhythmic Flexibility". I denne artikkelen gjeld det spesifikt samspelet mellom ulike nivå av underdeling, både korleis dette oppfattast av lytteren og korleis forskjellige analytiske tilnærmingar (tradisjonell notasjon og grafisk representasjon av det klingande) kan vise ulike ting. Sjølv om tradisjonell notasjon er ein slags "absolutt storleik" i sin representasjon av det klingande kan den framførast med stor fleksibilitet (sjølv om til dømes alle åttandedelar er notert som åttandedelar, treng dei ikkje vere av identisk lengd), og det fins eit nivå av presisjon i mikrorytmisk analyse som vi ikkje får med oss med tradisjonell notasjon. Kva analytisk representasjonssystem ein vel å nytte vil variere ut frå kva det er ein ynskjer å aksentuere eller gå i detalj på (Danielsen, 2010, s. 7, mi parafrasering), og i og med at eg vil sjå på generelle trekk og større linjer i eit litt større utval flows heller enn å gå i ekstrem detalj, meiner eg det er hensiktsmessig å nytte tradisjonell notasjon. Danielsen (2006) gjorde ein tilsvarande observasjon i sitt studie av funk-grooves:

(...) the figures will be represented by means of the notational system, which is satisfactory in most cases. However, when working at a micro-level, there are also figures in play in the funk grooves that may not be satisfactorily accounted for by traditional notation" (s. 48)

Eitt aspekt ved tradisjonell notasjon som er verdt å problematisere er at det fins ulike måtar å representere den same rytmiske figuren på. Eit enkelt døme er at jamne åttandedelstriolar i ein 4/4-takt vil vere nøyaktig det same som jamne åttandedelar i ein 12/8-takt. Sjølvsagt er det faktorar utanfor det konkrete notebiletet som spelar inn, som sedvane eller sjanger, men det er viktig å tenkje over at ein gjer eit slags ideologisk eller hermeneutisk val når ein bestemmer seg for korleis ein noterar noko i ein analyse. Etersom rap-musikk nærmast utelukkande er basert på "basic units" i 4/4-takt kjem eg til å nytte den taktarten i alle døma mine.

Ein rytmisk figur er heller ikkje ein absolutt storleik. Den er så absolutt tøyelig. Ein noteverdi er ein relativ storleik, og på mikronivå er det langt frå sikkert at to fjerdedelsnotar er nøyaktig like lange (og ein del artistar utforskar dette til det ekstreme både innspelt og live). I transkripsjonane mine fungerer ikkje notane som ein "fasit", men heller som ei tolking. Det vil vere ein del rytmiske "unøyaktigheiter" i framføringane til artistane eg analyserar (og dette kan vere medvite eller tilfeldig frå artisten si side) som ikkje vert tydeleggjort av notebiletet. Notane er altså ein approksimasjon av strukturen i det klingande, som eg meiner eignar seg for den typen analyse eg skal gjere, og eventuelle "nøyaktigheitskonflikter" mellom det klingande og mi transkripsjonstolking vil bli kommentert i analysen.

Ein veldig viktig og vanleg musikalsk variabel der ein ser "tøyelege noteverdiar" er i "swing", der åttandedelane (eller i nokre høve, avhengig av notasjon, sekstandedelane) ikkje er like lange. Ofte nærmar den rytmiske kjensla seg å vere tredelt heller enn todelt, der den første åttandedelen er dobbelt så lang som den andre. Dette vert gjerne notert slik:



**Figur 5:** Markering av swing.

Ein kan altså "svinge" i større og mindre grad, og i notasjon vil ikkje ulike grader av swing vere notert ulikt. Vi opererar altså med eit kategorisk nivå, eit "anten/eller", der variasjonar og presiserande observasjonar vert kommentert i analyseteksten heller i sjølve transkripsjonane. Eg kjem til å nytte "svingte" eller "flate" åttande-/sekstandedelar som ein norsk ekvivalent til "swung" og "straight" eights/sixteenths, men eg kjem til å halde på w-en i "swing".

Underdeling av taktslag er noko som eg kjem til å kommentere mykje i analysen, og swing påverkar denne mykje. Som regel vil det vere ei slags to- eller tredelt underdeling; åttandedelar, sekstandedelar, trettitodelar eller åttandedels- eller sekstandedelstriolar, men, som Danielsen seier, kan dette "tøyast" ved hjelp av swing:

If the ratio between the longer and the shorter notes falls somewhere between 1:1 and 2:1, then, this presents two possibilities: either the same rhythmic layer induces a

double set of reference structures consisting of both duple and triple subdivisions or this particular shuffled feel supplies the necessary density referent in and of itself. (Danielsen 2015 s. 57)

Merk omgrepet "density referent", som kjem frå Nketia (1974, s. 126), som i enklaste forstand kan forklarast som lyttaren si minste opplevde underdeling.

Ein kombinasjon av eller veksling mellom svingte og flate åttandedelar kan ha ein veldig sterk effekt i musikk. Danielsen (2015, s 59-61) ser på korleis ulike instrument kan aksentuere ulike underdelingar i ein og same song, og på denne måten utfordre lyttaren sine "density referents". Dette er også høgaktuelt for eit studium av flows, då variasjon i underdeling er ein veldig tydeleg måte å "kommentere" referansestrukturane ein har i beaten og den grunnleggjande 4/4-taktramma.

Eit sentralt moment med ulike lag av underdeling (eller "density referents") er at ulik frasing kan aksentuere eller poengtere ulike underdelingslag (eller "reference structures"). Til dømes kan ein flow veksle mellom i hovudsak å markere åttandedelar og å markere det neste, høgare underdelingslaget (som regel sekstandedelar), og vidare kan ein også flytte lyttaren sitt fokus til det enda høgare underdelingslaget (trettitodelar om underdelingslaget er todelt, og sekstandedelstriolar om ein har eit tredelt underdelingslag). Dersom trykkmarkeringane stemmer overeins med lågare underdelingslag, så vert ikkje naudsynleg lyttaren si merksemd "forflytta", men dersom trykkmarkeringar i eit underdelingslag avviker frå det lågare nivået av underdeling kan ein få ei oppleving av ein midlertidig samtidig eller "konkurrerende" puls. Dette kallar vi ein "kryssrytmisk tendens".



**Figur 6:** Kryssrytmisk tendens. Trykkmarkering i sekstandedelsunderdelingslaget skapar ein kryssrytmisk tendens. Taktperioden som heilskap er ei asymmetrisk periode delt inn 3+3+3+4 i sekstandedelslaget.

Danielsen (2006) viser til sine analyser av James Brown:

The funk and funk-related songs of James Brown contain many asymmetrical rhythmic figures, often organized as a grouping of eight eights into 3+3+2 or sixteen

sixteenths into 3+3+3+3+4. If one takes the view that syncopated notes are not deviations from a basic pulse, but rather comprise a regular pulse of their own, they may be considered hints of a cross-rhythmic layer or, more precisely, a counterrhythm with a tendency toward cross-rhythm. (Danielsen 2006, s. 62)

Figur 6 viser ein slik asymmetrisk rytmisk figur som "går opp" i éi takt. Ettersom perioden er lang nok til at ein midlertidig får ei oppleving av eit "eige rytmisk lag", men ikkje tilstrekkeleg lang til at ein opplever to konkurrerande pulsar, så vert det altså ein "kryssrytmisk tendens" heller enn ei fullstendig "kryssrytme". Danielsen viser til Wilson (1974) når ho gjer denne distinksjonen:

Whether one understands a rhythmic gesture as a layering of cross-rhythms or a syncopated figure depends on the cross-rhythm's ability to attract attention. As Wilson points out, how long the competing rhythmic layer is present – how long the counter-rhythm is allowed to play before it is adjusted in accordance with the main rhythm – is very important. (Danielsen 2006 s. 62)

Desse funderingane og introduksjonen av omgrepet "kryssrytmisk tendens" ("a tendency of cross-rhythm") botnar mellom anna i korleis Wilson (1974) skiljer mellom "simple syncopation", som er einskilde avvik frå ein grunnleggjande puls, og meir kompliserte synkoperingsmønster (Danielsen 2006, s. 62, mi omsetjing og parafrasering). Figur 7 er eit døme på korleis eit einskild synkoperingsavvik i eit høgare underdelingslag ikkje skapar ein slik kryssrytmisk tendens:

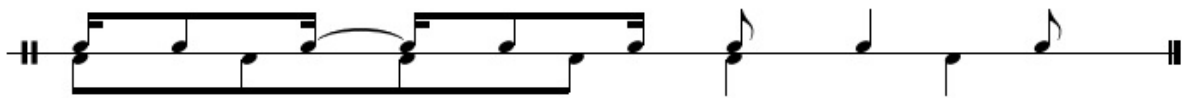


**Figur 7:** Enkel synkopering ("simple syncopation"). Eitt synkopert avvik i eit høgare underdelingslag skapar ikkje kryssrytmisk tendens.

Sjølv om det er jamne impulsar på det tredelte rytmiske laget, er det berre eitt trykkavvik frå det todelte høgare underdelingslaget. Desse distinksjonane mellom "enkle synkopar" (kontrarytme) og "(kontrarytmer med) kryssrytmisk tendens" er noko som er særst tydeleg i vår analyse av flows, og vi ser mange døme på dette i analysekapitla seinare i oppgåva. Noko

som kan vere verdt å merke seg er at i motsetnad til i funk-groovane Danielsen tek for seg, der kontrarytmer og dei kryssrytmiske tendensane ofte kjem frå tydeleg fråskilte rytmiske impulsar i ulike instrument (til dømes ein gitar som spelar kvar fjerde sekstandedel), er det i rap-flows oftast slik at det er trykkmarkeringar i ei jamn straum av like rytmiske impulsar (stort sett som resultat av verbalt eller poetisk trykk) som skapar kryssrytmiske tendensar.

Eit anna omgrep Danielsen (2006) nyttar i si analyse av funk-grooves, som vi også ser døme på i denne oppgåva si analyse av rap-flows er "off-beat-frasering" ("offbeat phrasing").



**Figur 8:** Off-beat-frasering ("offbeat phrasing"), Danielsen (2006, s. 79-81). Ei jamn forskyving av impulsane i eit høgare rytmisk underdelingslag. Her høvesvis i sekstandedelslaget over åttandedelslaget (første og andre slag) og i åttandedelslaget over sekstandedelslaget (tredje og fjerde slag).

Danielsen hentar omgrepet frå Waterman (1948), og skildrar korleis dette slektar til hennar eige omgrep "The Downbeat in Anticipation" (Danielsen 2006, kapittel 5). Det sentrale her er at off-beat-frasering er ei midlertidig forskyving av eitt underdelingslag, slik at impulsane vert flytta til eit høgare underdelingslag og landar i mellom (dei anten klingande eller "underforståtte") impulsane i det "opphavlege" underdelingslaget. Den forskyvde figuren vert flytta frå "på" til "av" (Danielsen 2006, s. 80-82, mi parafrasering). Waterman påpeikar at forskyvinga i off-beat-frasering vanlegvis er "framfor", så vi får ein antesipasjon (Waterman, 1948 s. 25, mi omsetjing og parafrasering). Desse antesipasjonane av tunge pulsslåg er sentrale i funk-musikken (sjå Danielsen, 2006, kapittel 5 for ei djupare utforsking av temaet), og dei er også viktige i rap-flows, som vi skal sjå i denne oppgåva. Kanskje særleg viktig er antesipasjonar av firaren, ettersom firaren ofte er der "hovudrima" (sjå neste kapittel) er plasserte.

### 3.2 Strukturelle rammer og omgrep

Eg har tidlegare så vidt vore inne på dei sedvanlege strukturelle rammene til flows, men det kan vere fornuftig å få understreka akkurat kor definerande desse rammene er for rap-sjangeren. Vi har etablert at fordi rap-musikk er ein groove-basert sjanger, så vert rap-beats

bygd opp av "basic units" i 4/4-takt som i seg sjølv er på éi til to takter. Dette vert igjen strukturerte slik at vi får større delar, vanlegvis på 16 takter (vers) og åtte takter ("hook", eller på godt norsk - "refreng"). Edwards skriv mellom anna at "MCs often refer to the verses as the rap, the rhyme, the lyrics or 'a 16'" (Edwards 2009, s. 193), og "Choruses can theoretically be of any length, but they are usually four or eight bars long" (Edwards 2009, s. 188). Eg skal halde meg til å sjå på og skrive om vers i denne oppgåva, sjølv om rappa refrang også har flow.

Vers kan også vere noko kortare eller lenger enn 16 takter. Connor (2015a) skriv: "How many bars are structures of a [sic!] pop music almost always (99% of the time probably)? 16 or 8 (or divisions of 4 within these, such as 8, 12, 20, 24, 28, etc.)". Gudnason (2016b) insisterar heller ikkje på at det *må* vere 16 takter: "Talet på linjer/takter i eit vers er som regel òg deleleg med fire, 16 eller 20 takter er typiske lengder på eit vers". Men som Del the Funky Homosapien seier i Edwards (2009): "Sixteen bars is the standard song structure, so don't ignore it" (s. 196). Vi vil også sjå i analysedelen av denne oppgåva at 16 takter er normen, men sjølv om avvik frå dette er noko som er verdt å leggje merke til, så er det på ingen måte uvanleg.

Det er nokre andre omgrep eg vil nytte som er med på å skildre strukturen i flowane eg analyserar. Særleg er det strukturrammer som kjem frå tekst og rim som treng presise omgrep.

Ein del flows (eller delar av dei) har tydeleg to og to linjer som høyrer saman strukturelt. Oftast fordi dei er koplå saman av eit enderim. "Enderim" er "sammenbinding av vers gjennom enslydende endestavelse(r)" (Lie 1967, s. 85). Når to og to linjer vert knytt saman slik heiter det i verselæra "parrim" og er "den eldste rimstillingsmåten" (Lie 1967, s. 113). Edwards (2009, s. 99) kallar det "couplet" og kategoriserar det som det første av fleire "rhyme schemes". På norsk har ordet "kuplett" mista si opphavlege tyding ("verspar som rimar" frå fransk), og er no "satirisk eller humoristisk vise, mye brukt i operetter og revyer" (kuplett - musikk, 2012). Gudnason (2016a) nyttar omgrepet med si etymologisk opphavlege tyding når han skriv: "Som i denne vittige kupletten: 'Er han som lasta barneskoleranselen med dop / og fortalte at det er kool, mamma, jeg er antroposof'". Eg vel å ikkje verte med på Gudnason sitt forsøk på å reintrodusere det franske omgrepet, og vil i denne oppgåva skrive

”linjepar” når vi har slike samanhengande verselinjer. Mest av alt fordi det er det strukturelle og ikkje det rimtekniske som er det eg først og fremst skildrar med omgrepet, og det kan tenkjast at eg ynskjer å omtale noko som ”linjepar” sjølv om dei er kopla saman på anna vis enn med (berre) enderim.

Edwards presenterar også nokre andre ”rhyme schemes” som kan nyttast til å strukturere flows: ”Single liners”, som er enkeltståande linjer med interne rim, og ”multi-liners”, som er når fleire enn to linjer er kopla saman med enderim à la ”couplets” (Edwards, 2009, s. 100-101). Eg ser ikkje heilt behovet for å bruke desse omgrepa, då eg meiner denne typen strukturar kan skildrast betre utan å ha konkrete omgrep for det. Det er til dømes meir nøyaktig å skrive ”det er fire linjer som rimar på kvarandre” enn ”det er eit multilinjerim”.

Omgrepet eg vil introdusere, som dette fokuset på ”rhyme schemes” og oppbygginga av rimstrukturar viser behovet for, er ”rimfrekvens”. Kor hyppig kjem det rim? Omgrepet er også nyttig ved ein relativ bruk. Vi kan ha ein aukande rimfrekvens, til dømes, eller vi kan seie at ”rimfrekvensen i takt X-Y er tettare enn i takt A-B”. Rimfrekvens er i mine auge ein veldig tydeleg og viktig parameter å sjå på når vi skal analysere ein flow.

Eit anna hovudsakleg strukturelt omgrep eg kjem til å nytte er ”hovudrim”. Særleg når vi ser på flows med ein høg rimfrekvens kan vi finne fleire ulike rim innanfor éin del av eit vers. I slike situasjonar er det greitt å definere kva som er ”hovudrimet” – dét som knyt fleire linjer saman og skapar ei større strukturell eining. Særleg i underkapitla til kapittel 5 (om Lars Vaular) ser vi mange døme på at flowane sin struktur i hovudsak er definert av eitt eller fleire hovudrim. I aller enklaste form kan eit hovudrim vere eit enderim som knyt saman eit linjepar, men det er først og fremst når fleire enn to linjer vert kopla saman at vi ser den strukturelle definisjonsmakta til ideen om hovudrim.

Når vi har andre rim innimellom hovudrima får vi det som heiter ”innskotne rim” (Lie, 1967, s. 107). Denne typen rim har mindre å seie for den overordna strukturen av ein flow, men er veldig viktige for å ”fargeleggje” dei individuelle verselinjene og tekststrofene. Ein skal heller ikkje undervurdere den strukturelle effekten av å kople saman mindre byggjesteinar innanfor større strukturelle einingar (som vert definerte av hovudrima). Edwards kallar det ”extra rhymes”: ”In addition to the main rhyme schemes that link bars together and provide a structure for the verse, you can add extra rhymes that add to the overall sound of the

lyrics" (Edwards 2009, s. 103). Han kommenterar også at plasseringa av dei innskotne rima er "friare" strukturelt enn hovudrima: "(...) one of the rhyming syllables frequently falls on the 4 beat. Extra rhymes, however, are usually spread throughout the bar for variety" (Edwards 2009, s. 107). Merk at "innskotne rim" ikkje er det same som "innrim". "Innrim" er når eit ord inne i linja rimar på sluttordet (Lie, 1967, s. 106), og er altså meir i slekt med det Edwards kallar ein "single liner" (sjølv om eit innrim ikkje utelukkar at sluttordet i linja kan vere eit enderim med ei anna linje). Eg kjem ikkje til å nytte "innrim"-omgrepet i denne oppgåva, då det i verselæra i all hovudsak skildrar eit ekstra rim som rimar på enderimet (som altså stort sett er eit "hovudrim"), og for denne oppgåva gir det meir meining å analysere dette som ei auke i rimfrekvensen heller enn ein eigen kategori av rim.

Omgrepet "innskot(n)e rim" vert i utgangspunktet nytta om rim inne i éi einskild verselinje, og eg vil freiste å nytte omgrepet slik. Nokre "ekstra rim" fell utanfor dette mønsteret, og opptre på tvers av linje- og taktstrukturar. For å ikkje nytte "innskote rim" der det ikkje er korrekt, vel eg å introdusere omgrepet "sekundært rim", som omfattar alle rim som ikkje er hovudrim, og vil vere min ekvivalent til Edwards sine "extra rhymes". Eg kjem framleis til å nytte "innskote rim" der det høver, men "innskotne rim" høyrer altså også til under sekkeomgrepet "sekundære rim".

Vi har altså to hovudkategoriar rim, med eit tydeleg hierarki.

- "Hovudrim", som er dei strukturelt berande rima.
- "Sekundære rim", som er alle ekstra rim. Dei har ein tydeleg rimande funksjon, men er tydeleg underordna, og opptre innimellom hovudrim.

Som eg så vidt kommenterte, er plasseringa av rima ein viktig strukturelt definerande parameter. Særleg er det hovudrima si plassering som naturleg delar opp ein flow (vi har jo etablert at sekundære rim er "usually spread around (...) for variety"). Edwards (2009, s. 107) skriv: "Rhymes can be placed anywhere in a bar, though the most common place they occur is on the 4 beat (...)", men også "Some MCs prefer to put even the rhymes from their main rhyme schemes all over the bar rather than mostly on the 4 beat". At verselinjestrukturen og taktstrukturen følgjer kvarandre, slik at eit enderim-hovudrim landar på firaren i takten er altså "most common", men å variere på dette er ein vanleg måte å skape variasjon i flowen på. Ein kan tenkje det slik at den enklaste strukturelle forma for ein "standard" flow er 16



takter musikk og 16 verselinjer tekst. Måten ulike rapparar "fråkoplar" desse to strukturelle rammeverka frå kvarandre er ein parameter som er naturleg å ta med inn i ei flow-analyse.

Rimplassering, både av hovudrim og sekundære rim, er altså eit definerande aspekt ved ein flow, men det kan vere ulike grunnar til at rim er plasserte på rytmisk signifikante stadar.

Medviten variasjon – at utøvaren gjer noko ukonvensjonelt fordi han eller ho likar effekten – er sjølv sagt grunn nok i seg sjølv til at ein får variasjonar i rimplassering, men det er også slik at ein kan få rytmisk variasjon som ei naturleg følgje av teksten. "Rhymes often spill into other bars (...), as there is only so much space in each bar." (Edwards, 2009, s. 108). Dersom rapparen skriv linjer og rim utan å "tvinge" det innanfor 4/4-takter endar ein ofte opp med irregulær rimplassering. Ein får også fort rimplasseringar på andre stadar enn alminnelege trykkunge taktslag som eit resultat av "poetisk trykk" (rimande stavingar skapar trykk).

### 3.3 Ulike typar rim

Ettersom rimet er sjølv essensen i rap-verset, og er ein definerande bestanddel av flows, er det ikkje overraskande at rapparar har utforska grensene for kva ein vanlegvis tenkjer at eit rim er.

Den enklaste, mest grunnleggjande forma for rim er det "reine rim". "For at et rim skal gjelde for 'rent', kreves full kongruens både i kvalitativ og kvantitativ henseende mellom de stavelser som deltar i rimet, f.eks. *svane ~ ane, sanne ~ Anne, god ~ blod, godt ~ flott.*" (Lie, 1967, s. 95). Rim vert igjen kategorisert etter kor mange stavingar som rimar, der éinstavingsrim heiter "mannleg rim" og tostavingsrim heiter "kvinneleg rim", og fleirstavingsrim (stort sett trestavingsrim) har fleire underkategoriar basert på trykkrekkefølgja (daktylisk, psevdobakkisk, amfibakkisk, psevdokreisk, osb.). Det vert sjeldnare å finne heilt reine rim jo fleire stavingar eit rim har, og eg vil heller ikkje gå i detalj på dei ulike typane fleirstavingsrim i denne oppgåva. Som vi skal sjå, er det andre måtar å rime på enn berre reine rim, og eg meiner det først og fremst er hensiktsmessig å observere at det *er rim* heller enn kva type rim det er. Når det er sagt, så er det nokre "rimtrendar" og –metodar det er interessant å observere, og som kan vere med å prege ein flow på ulike måtar.

"Ureine" rim er også rim, og i praksis er det ikkje kvalitativt store skilnadar mellom reine og ureine rim. Det som skal til for at eit rim er "ureint" er berre at det er ein eller annan slags

inkongruens (ulikskap) med ein eller annan lyd i dei stavingane som er med i rimet.

”**Samlande**” og ”**famlande**” er eit reint rim, medan ”**lammande**” rimar på båe, men er ureint (det manglar ”l”-lyden i den andre stavinga). Nokre metodar for å lage effektive ureine rim er vanlegare enn andre, og eg vil kort kommentere nokre av dei metodane og omgrepa eg kjem til å nytte i analysen.

Ein veldig effektiv og utbreidd måte å rime på er ved hjelp av assonans. ”(...) nærmere bestemt *vokalisk assonans*: kongruensen omfatter bare rimstavelens vokal, ikke konsonanten(e)” (Lie, 1967, s. 97). Edwards understrekar at assonans er alminneleg i rap-musikk: ”Assonance is the most widely used type of rhyme in hip-hop lyrics today, since it is so versatile. With assonance, you don’t have to find words that rhyme perfectly, so a lot more words can be rhymed together” (2009, s. 84). Dersom ein ynskjer å ha ein tett rimfrekvens kan ein ha lange rekkjer med assonansrim der det ville ha vore vanskeleg å berre skulle bruke reine rim. Ein kan til dømes rime ”**stenge ut**” på ”**pengesluk**” på ”**skremme snut**” på ”**hengebuk**” på ”**lenge sjuk**” og så bortetter. Nokre rim er reine og nokre er ureine, men vokallydane er altså konsekvent dei same.

Edwards kategoriserar alle fleirstavingsrim som éin kategori: ”compound rhymes” (Edwards, 2009, s. 87), og viser til korleis rima kan strekke seg over fleire ord. I verslæra kan dette vere eit ”pleonastisk rim” (tostavingsrim pluss ”identisk rim”, til dømes ”**vere på**” – ”**gjere på**”) eller ”kløyvd rim” (minst ei av rimstammene er delt opp i fleire ord, til dømes ”**side**” – ”**i det**”). (Lie, 1967, s. 92-94). Av og til kan også rimet vere delt opp gjennom at det er ei ikkje-rimande staving mellom dei rimande stavingane (”**lat og kjed’lig**” – ”**arbeidsledig**”). Når vi får denne typen ”større rimkonstruksjonar” kjem eg til å omtale det som ”samansette rim”. Legg også merke til at eg brukar utheva tekst til å markere dei rimande delane av ord.

Ein måte å rime på som ikkje kjem tydeleg fram i skriftleg form, er når ein ”vri” på ord og uttalar det litt annleis enn det som er vanleg for å få det til å rime på eit anna. Nokre artistar gjer dette meir enn andre. Eminem, til dømes, er ein ekspert på å ”vri ord” (i eitt berømt fjernsynsintervju rimar han ei heil bråte ord med ”orange”, som er kjend for å vere eit ord som ikkje rimar på noko). Her i Noreg er ein av dei fremste ”ordvridarane” Oral Bee. Eit godt døme er linja: ”Han svarer: Um, de er **medium**, og de digget ikke rap, de digger **EDM**” (Oral Bee, 2016). Oral Bee ”amerikaniserar” ofte uttalen sin, og lånar mange uttrykk frå

amerikansk. Her får han "medium" og "EDM" til å rime med å uttale orda "midiømm" og i-di-ømm". Eg vil nytte omgrepet "vridde(e) rim" der denne typen riming dukkar opp.

Det fins også nokre typar rim som ikkje er enderim. Vi har eit par ulike typar "framlydsrim", der det er byrjinga av ordet som lagar rimeffekten, i staden for slutten av ordet.

Forstavingsrim (første stavinga er lik, til dømes "fordel" – "forsvar" – "forkle") og det enda enklare "alliterasjon", eller "bokstavrim", der berre den første konsonantlyden er lik (Lie, 1967, s. 110-112). Effekten av like konsonantlydar kan altså også skape ein rimeffekt, som igjen altså har ein rytmisk signifikant effekt i flows. Om slike konsonantlydlikskapar dukkar opp inne i ord i staden for i byrjinga, kjem eg til å berre kalle dei for "konsonantlikskapar", sjølv om det mest korrekte ville vere å kalle det "konsonantisk assonans" (Lie, 1967, s. 97).

Dette for å ikkje skape forvirring med det langt hyppigare brukte omgrepet "assonans" (som altså er avleda frå "vokalisk assonans").

For å oppsummere, følgjer her ei liste over dei ulike rimtypane eg viser til i analysen, med tilhøyrande døme.

- Reint rim: Alle rimande stavingar er like. Til dømes "mann" – "tann", "kanne" – "panne", "kantene" – "tantene".
- Assonansrim: Vokallydane er like (men ikkje konsonantlydane). Til dømes "faga" – "lama" – "lada", "renne" – "stemme" – "slenge".
- Framlydsrim: Første del av ord eller stavingar er like. Her er det fleire underkategoriar:
  - Alliterasjon: Første konsonantlyd er lik. Til dømes "fire fulle forretningsmenn", "tusen tafatte togturistar".
  - Forstavingsrim: Heile første staving er lik. Til dømes "fordømte forvirrande forstavingsrim", "bakhhold av baklava-bakalar".
- Identiske rim: Heile ordet er likt. Til dømes "identisk" – "identisk".
- Vridde rim: Ordlyden vert endra noko for å skape rimeffekt. Til dømes "ansvar" – "gangsta", "kaffi" – "toffee".
- Samansett rim: Rimande stavingar/vokalar er spreidd over fleire ord. Til dømes "mafia" – "graf i dag", "overdrevne" – "lov med TV", "sport er gøy" – "morder'n løy".

Med dette har vi kome oss igjennom det metodiske grunnlaget for denne oppgåva, og har fått etablert og drøfta kva metode og omgrep som vert nytta i den påfølgjande analysen. I store trekk er dette at eg i hovudsak skal nytte transkripsjon med tradisjonell notasjon, nokon rimitabellar og teoretiske omgrep i hovudsak henta frå populærvitskapleg litteratur og rytmeforsking. Vidare i oppgåva skal vi sjå på den første av dei tre artistane vi skal analysere, primus motor i Gatas Parlament: Elling Borgersrud.

## 4 Gatas Parlament – Elling "Fragatas" Borgersrud

*"Jeg kommer til scena med en kommunistflow"*

- Elling Fragatas – "Manisk Progressiv" (2004a)

Den første av rapparane eg har valt som analyseobjekt er Elling Borgersrud (f. 1975). Som einaste gjenverande originalmedlem i Gatas Parlament er han den "lengstlevande" norskspråklege rapparen som er aktiv i dag (sjølv om ein teknisk sett kan argumentere for at Ståle Stiil, som debuterte som elleveåring i 1991 og har gjort eitt og anna etter tusenårsskiftet, har halde på lenger).

Den kanskje fremste grunnen til at Borgersrud og Gatas Parlament stod fram som eit logisk val som studieobjekt er den pionérposisjonen dei har innanfor norskspråkleg rap. "Gatas Parlament var det første eksempelet på at det gikk an å rappe på norsk." (Holen, 2004, s. 178). EP-en "Autobahn til Union" frå 1994 er, etter Ståle Stiil sin "Yo!", det første som vart gitt ut av norskspråkleg hiphop.

### 4.1 Nesevise

Borgersrud er også interessant fordi Gatas Parlament byrja å gi ut rap på eit tidspunkt der dei ikkje akkurat hadde "finslipt" rap-teknikken sin. Han skriv: "Vi hadde overhodet ingen anelse om hva vi holdt på med (...) sisteverset på 'Autobahn' er på 17 takter, for eksempel! En virkelig uhyrlig lengde i en rap-verden hvor alt skal kunne deles på åtte" (Gatas Parlament, 2009, s. 21). På den eine sida er dette interessant fordi vi får eit innblikk i utviklinga til ein artist som utviklar seg mykje over tid, men det medfører også at nokre av dei tidlege flowane til Borgersrud er så annleis enn resten av produksjonen hans, at dei på nokre områder nesten ikkje er samanliknbare.

Dømet eg vil trekkje fram er "Nesevise" (Gatas Parlament, 2004b), opphavleg spelt inn i 1996. Elling rappar andre vers (frå 2:07). Her har eg valt å ikkje transkribere flowen, då den er såpass rytmisk "laus" at eg ikkje tykkjer at den let seg representere med tradisjonell notasjon på ein fornuftig måte. Det er ujamne, nærmast tilfeldige underdelingar, og flowen har eit slags "snakkande" preg. Som vi skal sjå utover i kapittel 4, er ikkje dette noko vi finn att i Borgersrud sine seinare flows.

Strukturelt er det også eit veldig oversiktleg og "stramt" vers. Det er 20 takter, som alle er kopla saman med enderim – ein klassisk "linjeparstruktur" med parrim (enderim på slutten av linja). Det er eit nytt hovudrim for kvart einaste linjepar, og det er nesten konsekvent reine rim (unntaket er mellom takt sju og åtte, som har eit kløyvd assonansrim: "bedrag" og "en dag"). Den einaste staden vi har sekundære rim som koplar saman verselinjer er når vi får ein forsmak på hovudrimet til takt elleve og tolv midt i takt ti:

Hvis du fortsatt vil ha oppstopper, så bør du kanskje tie.  
Sjøl er jeg en partitoppstopper og en hiphopper  
med nese for rim og regler for de revolusjonære fortropper

**Figur 9:** "Nesevise" (Gatas Parlament, 2004b), vers 2, takt 10-12 (2:30).

Her er det altså ei auke i rimfrekvensen, der det nye hovudrimet først vert introdusert som eit sekundært rim mellom takt ti og takt elleve. Dette er altså den einaste staden i verset det skjer noko "meir" enn ein heilt enkel parrimstruktur, og hovudgrunnen til at eg har valt å ta med denne flowen i denne oppgåva er at den viser ein tydeleg kontrast til Borgersrud sine seinare flows.

## 4.2 Stem Gatas Parlament

To år etter "Nesevise" kom "Stem Gatas Parlament" (Gatas Parlament, 2004c). Det andre verset frå denne låta er den første transkriberte flowen vi skal sjå på i denne oppgåva.

Transkripsjonen er i vedlegg 1, og eg vil tilrå at ein refererer til denne etter kvart som ein les dette kapitlet. På innspelinga startar dette verset på 1:47.

Vi startar først med å sjå på det "Stem Gatas Parlament" har til felles med "Nesevise", nemleg det overordna strukturelle. Det er ein gjennomgåande linjeparstruktur som følgjer den metriske strukturen (éi verselinje per takt). Nesten konsekvent er desse linjepara kopla saman med konvensjonelle parrim, og kvart linjepar har eit eige hovudrim som ikkje rimar på linjene før eller etter. Som i "Nesevise" held Borgersrud seg i all hovudsak til reine rim (glemme-bestemme, tanker-stemmesanker, kake-tilbake, illusjoner-toner, organer-planer), der unntaka også er konvensjonelle rim. I takt ni og ti har vi "folkestyre" og "betyr'e" som er eit "kløyvd rim" (minst ein av rimstammene er delt opp i fleire ord), som kling heilt likt som eit reint rim (og følgjeleg er det ingen musikalsk vesensforskjell mellom dette kløyvde rimet

og dei andre reine rima), medan vi i takt 15 og 16 legg til ei assonanskopling: "Har **hendt**" og "Parlament" er både eit kløyvd rim og har ulike rimtypar på dei to rimstammene. Første rimstammen er eit "A"-lyd-assonansrim, medan den andre rimstammen er eit reint rim. Igjen har ikkje dette store musikalske konsekvensar i seg sjølv, men det er verdt å merke seg den gradvise utviklinga i kva typar rim Borgersrud nyttar. Først og fremst fordi det kan ha konsekvensar for rimfrekvensen, då det fins mange fleire assonansrimkoplingar enn reine rim. I denne flowen finn vi også nokre døme på at Borgersrud "utvidar" dei reine tostavingsrima med nokre ekstra (assonans-) rimande stavingar. Vi ser dette i takt ni og ti med "folkestyre" og "betyr'e" (så det vert tre rimande stavingar – assonans, reint, reint), og i takt fem og seks med "herskende tanker" og "stemmesanker" (der det vert fire rimande stavingar – assonans, assonans, reint, reint).

Det er nokre interessante strukturelle variasjonar i denne flowen der den går bort frå den symmetriske parrimstrukturen. I takt 13 og 14 (sjå figur 10) ser vi at hovudrimkoplinga (markert med blå understreking) "frikoplast" frå taktstrukturen gjennom at rimet i takt 13 ("organer") landar på opptakten til trearen i staden for firaren (som alle hovudrima i resten av verset). Her følgjer altså strukturen i flowen ein verselinjestruktur som er annleis enn dei metriske rammene. Perioden som omfattar heile takt elleve og tolv strekk seg over i takt 13, og den påfølgjande perioden vert forkorta til "berre" firaren i takt 13, samt takt 14 (dette vert illustrert av legatobogene).

**Figur 10:** "Stem Gatas Parlament" (Gatas Parlament, 2004c), vers 2, takt 11-14 (2:09). Hovudrim markert med høvesvis raud (takt 11-12) og blå (takt 13-14) understreking. Sekundært rim markert med tynn lilla understreking. Grøn boks er eit døme på "off-beat-frasering" (sjå kapittel 3.1, side 29). Oransje boksar markerar verbalt trykk (sjå kapittel 3.1).

Sjølv om denne asymmetriske fraseringa ikkje er eit fullstendig brot med den overordna linjeparstrukturen (det er framleis ein symmetrisk hovudrimstruktur, i og med at takt 13 og

14 har ei hovudrimkoping), er dette eit ganske tydeleg døme på Borgersrud tenkjer "lenger" enn dei metriske rammene når han strukturerar tekstlinjene sine, og denne teknikken er med på å gjere flowen mindre føreseieleg, sjølv om den har ein stram linjeparstruktur som utgangspunkt. Vi ser også eit døme på eit "svakt" sekundært rim (det har inga strukturell koping ut over at det rimar, i og med at det landar på veldig ulike stadar i dei respektive taktene) markert med tynn lilla understreking i figur 10. Eg vil tru at "stemme-glemme"-rimet er eit medvite rim frå Borgersrud si side, men den relativt store avstanden mellom rimorda, samt den ulike rytmiske plasseringa gjer at det ikkje vert veldig tydeleg. Det er derimot eit godt døme på korleis sekundære rim kan fungere som "krydder", og vere ein fiffig detalj utan å ha nokon særleg påverknad på det totale strukturelle uttrykket til ein flow.

Eit veldig definerande aspekt ved ein flow er korleis den underdelast, og korleis det varierast innanfor desse underdelingane. Flowen på "Stem Gatas Parlament" er i stor grad dominert av det eg vil kalle ein "sekstandedelsstraum". Linjene er stort sett lange rekkjer av sekstandedelar, med nokre variasjonar og "pustepausar" (ikkje naudsynleg faktiske pustepausar, men også pausar i frasinga) innimellom. I denne flowen er desse variasjonane stort sett sekstandedelstriolar. Dette er naturleg, i og med at Borgersrud (og beaten) sine sekstandedelar er prega av ein stor grad av swing (noko som antydar eit ekstra, tredelt "rytmisk lag" som desse triolane dukkar opp på). Også framføringa til Borgersrud er prega av ein ganske stor grad av rytmisk "tøyelegheit", og kor mykje sekstandedelane svingar varierar ein del. Plasseringa av pauser er stort sett ein konsekvens av verselinjestruturen, og jamt over kjem det ein pustepause mellom eit hovudrim og ei påfølgjande opptakt. Det er óg verdt å merke seg at alle taktene bortsett frå takt éin (som vi skal sjå nærmare på om litt) og takt seks har opptakt. Dette er enda eit døme på at den overordna strukturen er prega av konsekvente likskapar mellom verselinjene.

Éin måte å skape rytmisk variasjon i ein flow prega av ein straum av like notar, er gjennom verbalt trykk (altså at det naturlege trykket i eit ord skapar ei trykkmarkering). Når det metriske og verbale trykket samsvarar har det ingen merkbar effekt (ut over at "alt er som forventa"), men dersom det er ein dissonans mellom verbalt trykk og metrisk trykk får vi ein synkopeeffekt. I figur 10 ser vi korleis trykketunge stavingar (markert med aksentar og utheva med oransje boksar) landar på trykklette taktslag. I dette dømet landar dei heilt konsekvent på siste sekstandedel i ei gruppe av fire, og vi får ein slags "framdriftseffekt" der trykket kjem



ein sekstandedel tidlegare enn forventa. Merk likevel korleis dette skil seg frå "alminnelege" antesiperte synkoper (som i takt sju/2:00), der synkopen vert tydeleggjort av at den heng over til det tunge påfølgjande taktslaget. Når det "berre" er verbalt trykk som skapar synkopeeffekten er den mindre tydeleg, og det er nesten som om ein heller flyttar på det "oppfatta" slaget. Når vi får to slike verbalt trykk-synkoper tett på kvarandre kan ein eigentleg vurdere det som ein slags kryssrytmisk tendens, der flowen ligg ein sekstandedel "framfor" beaten i ei halv takt. Denne kryssrytmiske tendensen finn vi ikkje i synkopane i takt sju, til dømes. Ei heller i off-beat-fraseringa i takt elleve (sjå figur 10, markert med grøn boks), der synkopane som ligg ein sekstandedel framfor den metriske pulsen får effekten sin gjennom å "kommentere" pulsen, heller enn å "utfordre" den (den er kontrarytmisk heller enn kryssrytmisk, jmf. kapittel 3.1). Borgersrud nyttar altså fleire ulike teknikkar med ulik grad av påverknad på den "oppfatta pulsen" for å skape rytmisk variasjon innanfor sekstandedelsstraumen sin.

Det siste vi skal sjå på i flowen til "Stem Gatas Parlament" er opningstaktene. Takt éin og to er eit stort rytmisk brot med både det som har skjedd tidlegare i låta og det som skal kome seinare i flowen. Det er rett og slett ein ganske dramatisk rytmisk gest.



**Figur 11:** "Stem Gatas Parlament" (Gatas Parlament 2004c), vers 2, takt 1- 2 (1:47).

I og med at det er slik eit dramatisk utrop, så er Borgersrud litt "lausare" rytmisk, og transkripsjonen min er definitivt ein approksimasjon som det går an å diskutere presisjonen i, men effekten denne gesten har er eigentleg heilt lausriven frå dei konkrete noteverdiane. Éin ting er at den rytmiske variasjonen er stor, med triolar, synkoper og (i alle høve noko som liknar på) punkterte sekstandedelar, ein annan at rimet ("er det når" og "fjerde år") vert "gøymd" av den rytmiske variasjonen og trykkulikskapen, men det viktigaste er at den er "noko anna" enn det som kjem før og etter. Denne "annleisheita" gir frasen ei ekstra tyngd, og om vi i tillegg tek høgd for det tekstlege innhaldet (Borgersrud stiller eit spørsmål som resten av verset svarar på) fungerer denne opningsfrasen som eit slags utrop av: "Hei! Følg med her! No skal du høyre!", slik at lyttaren vert førebudd på å ta imot informasjonen i

resten verset. Denne typen "introduksjonsgest" skal vi sjå Borgersrud nytte om att seinare også (mellom anna i kapittel 4.4).

### 4.3 La raseriet strømme

I ein telefonsamtale eg hadde med Borgersrud heilt i starten av dette prosjektet, trakk han fram verset sitt på "La raseriet strømme" (Gatas Parlament, 2004d, frå 1:59) som kanskje det første verset han skreiv der han var "medviten flow" (personleg kommunikasjon, 30. August 2015). Det er difor naturleg å ta med dette verset i denne oppgåva, men i staden for å leggje ved ein fullstendig transkripsjon, har eg valt å heller trekkje fram sentrale trekk og nokre viktige figurar. Grunnen til at eg har valt å gjere det slik, er at det er ein veldig lang flow (heile 28 takter), og det er gjennomgåande likskapstrekk i kvar einaste takt som er det mest definerande for flowen sin karakter.

Som tidlegare er den overordna strukturen i flowen ein konsekvent linjeparstruktur, med eit nytt hovudrim for kvart av dei 14 linjepara. Rima er konsekvent plasserte på firaren i takten (med eitt unntak vi skal kome attende til), og rima er i hovudsak reine rim. Borgersrud vidareutviklar også dei samansette rimkonstruksjonane vi såg i "Stem Gatas Parlament", der dei reine enderima vert utvida ved hjelp av ekstra rimande stavingar fordelt over fleire ord. I det første linjeparet (takt éin og to) er denne ekstra rimstammen lagt til på slutten av rimkonstruksjonen ("pengar på" og "lengar nå", med rimtypane reint-reint-asonans), medan seinare i verset kjem det reine tostavingsrimet til slutt i dei samansette rimkonstruksjonane ("av penga" – "av senga", "gå hjemme" – "må glemme" og "ikke forsvinner" – "ikke minner"). Legg merke til at nokre av desse rimstammene er "identiske rim", der heile ord er identiske (Lie, 1967, s. 92). Identiske rim er i seg sjølv svakare enn både reine rim og assonansrim, men dei fungerer heilt fint som ein del av samansette rim der det at dei er identiske vert skjult av at dei berre oppfattast som ein del av ein større rimkonstruksjon, heller enn å måtte vere det berande rimet i seg sjølv. At nokre rimtypar har litt mindre tyngd enn andre er uansett berre ein liten nyanse, for som eg var inne på i kapittel 3.3, er det viktigaste at det rimar, og ikkje kva type rim det er (sjølv om typen rim gjerne kan påverke om ein kan få til ein auka rimfrekvens på ein tilfredsstillande måte). Det viktigaste for akkurat denne flowen er altså at vi får ein del "større" rim (med fleire rimande stavingar), som igjen skapar fleire instansar av poetisk trykk (trykk skapt av at det rimar, sjå kapittel 3.1).

Andre typar "svakare" poetisk trykk vi finn i denne flowen er ulike typar framlydsrim (allitterasjon og forstavingsrim, sjå kapittel 3.3). Vi har "P"-lyden i takt 17 (2:42 – "passe på at pengene) og "kom"-forstavinga som koplar andre taktslag i takt 21 og 22 (2:52 – "kompiser" og "kommentarer"). I takt 26 (3:05) finn vi også ein slags kombinasjon av svake rimtypar, der konsonantlikskapen i "tenke tanker" vert gjenteke som ein del av eit ordspel, der homonymet (ord som kling likt, men har ulikt meiningsinnhald) "tenke tanker" og "tenketanker" i tillegg til den lyriske dimensjonen får ekstra vekt frå dei gjentekne perkussive konsonantane. Borgersrud nyttar altså andre rimtypar enn dei tyngre reine- og assonansrima for å skape meir variasjon innanfor den veldig strenge strukturelle ramma ved hjelp av poetisk trykk.

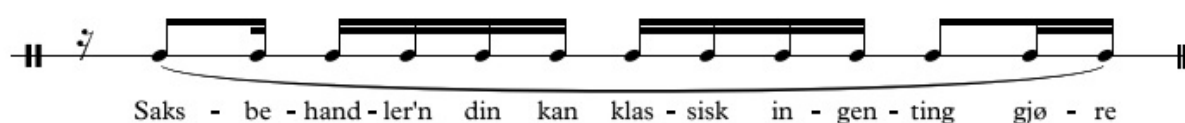
I tillegg til at strukturen er symmetrisk, nyttar Borgersrud eit heilt konsekvent rytmisk konsept til å knyte saman flowen i "La raseriet strømme". Kvar einaste takt startar med ein pause. Vi såg tendensar til det same på "Stem Gatas Parlament", der det er opptakter til nesten kvar einaste takt, men det er eit tydelegare konsekvent rytmisk grep i "La raseriet strømme", særleg fordi frasestrukturen er heilt lik taktstrukturen gjennom heile verset. Det å vere så rytmisk og strukturelt konsekvent gjennom ein heil flow (som i tillegg er så lang som 28 takter) gjer at flowen får ei stor grad av føreseielegheit, og små variasjonar i rytmikken får ein enda større effekt enn i mindre symmetriske flows.

Ved sidan av den konsekvente pausen i starten av kvar takt, er den rytmiske grunnstammen i flowen på "La raseriet strømme", som på "Stem Gatas Parlament", sekstandedelsunderdelinga. Igjen er det i hovudsak ein jamn "sekstandedelsstraum" med ulike typar variasjonar. Hovudskilnaden er at ettersom "La raseriet strømme" ikkje har den same graden av sekstandedelsswing, så er det ikkje noko naturleg tredelt rytmisk lag, og dei stadane det er ei rytmisk fortetting er det neste naturlege "underdelingslaget" (sjå også "density referent" i kapittel 3.1) på trettitodelane, og i denne flowen er det det ingen rytmiske brot med to- og firdelinga av taktslaga (alle noteverdiane er anten sekstandedelar, åttandedelar eller trettitodelar). Den rytmiske framdrifta og variasjonane i trykk vert dermed i stor grad overlata til element som verbalt trykk. Eit godt døme er opningstakten:



**Figur 12:** "La raseriet strømme" (Gatas Parlament, 2004d), vers 2, takt 1 (2:00). Verbalt trykk.

Det verbale trykket skapar her ei motrytme der trykket i flowen ligg ein sekstandedel bak pulsen i dei siste to. Det er ikkje mange slike forskyvingar i akkurat denne flowen, men Borgersrud legg også inn variasjonar ved hjelp av alminnelege synkopar, som her i takt fem:



**Figur 13:** "La raseriet strømme" (Gatas Parlament, 2004d), vers 2, takt 5 (2:10). Synkopert frasing.

Her vert synkopen ein alminneleg antesipasjon (stavinga kjem på andre sekstandedel, heller enn den metrisk tyngre tredje sekstandedelen), og skapar ekstra rytmisk markering og framdrift utan å "utfordre" pulsen.

Det siste linjeparet (takt 27 og 28) er det einaste som bryt med delar av dei sær s stramme strukturelle rammene i flowen. Dette kjem først og fremst som ein konsekvens av at det påfølgjande refrenget startar med ei opptakt, noko som gjer at avslutningsfrasen må vere kortare for å unngå å overlappe med refrenget, men dette skapar i tillegg ein ekstra effekt, då det vert eit veldig tydeleg brot med forventingane til lyttaren (som forventar at hovudrimet landar på firaren, som i dei 27 førre taktane).



**Figur 14:** "La raseriet strømme" (Gatas Parlament, 2004d), vers 2, takt 27-28 (3:07). Forkorta sistefrase. Hovudrim markert med tjukk strek, sekundært rim markert med tynn strek.

I tillegg til at berre det å flytte hovudrimet fram til trearen i takt 28 er ein kraftig rytmisk gest i seg sjølv, legg også Borgersrud inn eit ekstra sekundært rim i den siste takten (markert med tynn strek i Figur 14). Denne plutselige auka i rimfrekvensen skil seg også frå resten av verset (der det i all hovudsak kun har vore hovudrim på fjerde taktslag, og ingen sekundære rim), og bidreg til at den allereie kraftige avslutningsfrasen vert ekstra hardtslåande.

Til no har vi altså sett Borgersrud etablere ein slags stilstandard, med stram symmetrisk par- og enderimstruktur og rytmisk variasjon i hovudsak frå verbalt trykk. Når vi no skal hoppe to år fram i tid vil vi sjå ein Borgersrud i utvikling, som tøyar og redefinerer desse rammene.

#### **4.4 Asfaltevangeliet**

Den flowen Borgersrud trakk fram som "den viktigaste" i telefonsamtalen vår (personleg kommunikasjon, 30. August 2015) er låta som vart deira første "hit" (Gatas Parlament, 2009, s. 43), nemleg "Asfaltevangeliet" (Gatas Parlament, 2002). Vi skal i hovudsak sjå på dei første åtte taktene av andre vers (vedlegg 2, frå 1:39).

Her viser Borgersrud ein heilt annleis innfallsvinkel til korleis å strukturere ein flow enn det vi har sett til no. I staden for ein streng parrimstruktur (to og to enderim) og nærmast ubrotne sekstandedelsstraumar er det ei veksling mellom triol- og sekstandedelsunderdelingar, og frasene er mykje mindre symmetrisk strukturerte. Den tydelegaste skilnaden frå tidlegare flows er den auka rimfrekvensen. Det er framleis slik at hovudrima opptre innanfor eitt og eitt linjepar, men i staden for å berre ha eitt hovudrim som enderim i kvar takt, legg Borgersrud inn fleire instansar av dei respektive hovudrima innanfor kvart linjepar utanom i det siste.

Rytmisk er flowen prega av at fokuset er å få ganske intrikate rim til å "få plass" innanfor den metriske strukturen, og særleg i dei tre første taktene er noteverdiane "unøyaktige". Det kan igjen, som i "Stem Gatas Parlament" (kapittel 4.2), verke som om Borgersrud opnar eit vers med ein stor rytmisk gest som eit brot i den musikalske strukturen for å fange merksemda til lyttaren, før han etter kvart fell inn i ein meir konvensjonell rytmisk struktur. Noteverdiane i dei første taktene i transkripsjonen er altså ein approksimasjon. Ei nærmare mikrorytmisk analyse ville truleg ha vist eit større avvik mellom det klingande og det noterte. Dette kunne ha vore eit spanande utgangspunkt for eit anna forskingsprosjekt, men det fell utanfor det eg ynskjer å gjere i denne oppgåva.

Det rimstrukturelle som karakteriserar denne flowen er både i den tettare frekvensen og i korleis rima i seg sjølv er oppbygd. Dei to første linjepara har tre ord som rimar på kvarandre ("enbårne" – "enestående" – "alenemor'ne" i takt éin og to, og "kontakter" – "makter" – "takter" i takt tre og fire). Her her det i tillegg til den tydelege enderimstrukturen lagt til eit ekstra rimord innanfor totaktsperioden. Det er verdt å kommentere halvrimet (Lie, 1967, s. 202) i takt to der "alenemor'ne" rimar med "enbårne" og "enestående". Vokallydane "O" og "Å" rimar strengt teke ikkje på kvarandre, men innanfor ein rimstruktur der første og tredje rimstamme er lik, oppfattar vi også den midterste stavinga som eit rim. Særleg ettersom rimordet er plassert på same stad i taktene (som enderim på fjerde taktslag). Denne måten å "vri" vokallydar for å få ord som ikkje eigentleg rimar på kvarandre til å rime finn vi også igjen i takt sju og åtte, der **leses** og **Jesus** rimar heilt uproblematisk. Dette er altså strengt teke "halvrim" (der berre nokre av rimstammene rimar), men her vil eg kalle det for "vridde rim" (som vi såg nærmare på i kapittel 3.3), der ein ved å endre litt på korleis ein uttalar orda får halvrim til å rime meir enn berre "halvvegs".

I takt fem og seks gjer Borgersrud ein veldig elegant variant, der hovudrimet er delt opp i to ulike rim:

**Figur 15:** "Asfaltevangeliet" (Gatas Parlament, 2002), andre vers, takt 5-6 (1:53). Dobbelt hovudrim. Blå og raud understreking markerar dei respektive rimande orda. Grøn understreking markerar den større "doble" rimkonstruksjonen. Dei to ulike rimande "mellomstavingane" er markerte med høvesvis oransje og rosa tynnare understreking.

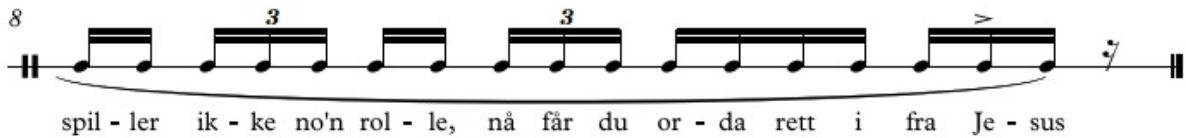
Resultatet er at i løpet av totaktsperioden rimar majoriteten av stavingar på noko (ein kan også argumentere for at "nok" og "folk" i byrjinga av takt seks har ein sekundær rimfunksjon, sjølv om den er mykje svakare enn dei andre rima). Merk at også "mellomstavingane" mellom "-erne"/"-ærne"- og "-aler"-rima også har ei rimkopping, der "-

an"-stavinga (markert med tynn rosa strek i figur 15) koplar dei siste (doble) hovudrima i kvar takt, medan "E"-vokallyden (markert med tynn oransje strek) er til stades i dei tre andre versjonane av rimet.

Det er også ein interessant rytmisk dimensjon ved rimplasseringa her. I takt fem får vi ei rytmisk forskyving på siste del av rimet ("maler" og "-daler") som følgje av verbalt trykk, medan takt seks er ein veldig rytmisk presis markering av det tredelte underdelingslaget, der dei tunge stavingane alle landar på dei metrisk tunge åttandedelsposisjonane. Igjen, som i "Stem Gatas Parlament" (kapittel 4.2), er grunnen til at det naturleg oppstår eit tredelt underdelingslag i "Asfaltevangeliyet" at beaten antydar tydeleg svingte sekstandedelar. Når Borgersrud her går vekk frå den noko friare rytmiske frasinga han nyttar i byrjinga av verset, og legg seg heilt presist på den metriske pulsen, skapar det ein veldig tydeleg kontrast. Også berre internt i denne totaktsperioden er denne kontrasten merkbar. I takt fem utfordrar rimplasseringa lyttaren si oppleving av den metriske pulsen (gjennom verbalt trykk), medan takt seks er ei tydeleg understreking av både det todelte laget (åttandelane) og det tredelte (sekstandedelstriolane/-sekstolane).

Eit interessant strukturelt grep Borgersrud gjer, er at han frikoplar frasestrukturen frå den metriske strukturen og den overordna rimstrukturen. Sjølv om rimfrekvensen altså er tettare og rytmikken er meir brote opp og mindre konsekvent, er det framleis slik at to og to takter er knytt saman med enderim, og ingen hovudrim flyttar seg utanfor desse rammene. Derimot så kryssar setningsstrukturen i teksten taktrammene i takt seks og sju. Som vi ser på legatobogene i figur 15 (og enda tydelegare i vedlegg 2) avsluttast den tekstlege frasen "Men d'er nok av folk som blir gærne ved taler, som gjerne betaler" i takt seks, og den neste frasen ("En stjernes annaler er gitt ut i flere bøker...") tek til på firaren (med opptakt), før den held fram i takt sju. På denne måten utfordrar Borgersrud korleis lyttaren oppfattar strukturen i flowen, og denne dissonansen mellom metrisk struktur og rimstruktur på den eine sida, og den "poetiske strukturen" frå verselinjene på den andre, er ein effektiv måte å skape strukturell spenning innanfor ein flow (som i alle Borgersrud sine flows) prega av stramme strukturelle rammer.

Eit siste rytmisk interessant moment eg vil ta med, er igjen eit døme på ei "ueinigheit" mellom verbalt og poetisk trykk og metrisk trykk, og korleis dette opplevast for ein lyttar. Den siste takten i flowen ser slik ut:



**Figur 16:** "Asfaltevangeliet" (Gatas Parlament, 2002), andre vers, takt 8 (1:59). Verbalt og poetisk trykk på trykklett sekstendedel.

Det siste ordet ("Jesus") har både verbalt og poetisk trykk (det rimar på "leses" i takt sju), og dette fører til ei forventning hjå lyttaren om at dette ordet markerar "firaren". Særleg fordi at alle konvensjonar, både i dette verset, og i rap-sjangeren som heilskap, tilseier at eit avsluttande hovudrim som regel landar på firaren i takten (og i alle fall ikkje er plassert på den ekstremt trykklette andre sekstendedelen i taktslaget!). I dette høvet vil eg gå så langt som å seie at det nesten gir meir mening å tenkje seg takten notert slik:



**Figur 17:** "Asfaltevangeliet" (Gatas Parlament, 2002), andre vers, takt 8 (1:59), versjon 2. Justert for "opplevd" metrisk trykk.

Det er så mange ulike ting som tilseier at "Je"-stavinga er "ein firar", at det at stavingane i forkant ("rett i fra") definitivt ikkje er triolar (dei er tvert i mot akkurat like lange som åttandedelane i forkant) ikkje hindrar meg i å verte freista til å notere takten som i figur 17. Særleg det faktum at det er mot slutten av ein større periode (åttetaktsperioden som flowen til Borgersrud omfattar), og at den rytmiske "utstrekkinga" kan tolkast som ein ritardando, gjer at eg trur det kan forsvarast å notere det slik i nokre samanhengar. Eg har likevel valt å notere det som i figur 16 i transkripsjonen for å tydeleggjere at det skjer noko det er verdt å leggje ekstra merke til. For analysen er det viktigaste å understreke at det er ein klår dissonans mellom den metronomisk klingande pulsen og "firaren" som eit opplevd musikalsk konsept. Det både er og er ikkje ein firar på éin gong.



Alt i alt er desse åtte taktene frå "Asfaltevangeliet" eit døme på at Borgersrud byrjar å eksperimentere med meir flow-teknisk intrikate detaljar enn vi har sett tidlegare. Rimfrekvensen er auka, og det er større variasjon i underdelingane. Samtidig ser vi att både linjeparstrukturen med konsekvente enderim og rytmiske variasjonar som resultat av verbalt trykk.

#### 4.5 Antiamerikansk dans

Ein flow som både illustrerar dei fleste gjennomgåande stiltrekka til Borgersrud og samtidig introduserar noko nytt, er det første verset på "Antiamerikansk dans" (Gatas Parlament, 2004e, vedlegg 3, frå 0:10). Borgersrud rappar dei første åtte taktene, før veslebror Aslak tek over. Som i tidlegare flows ser vi ein symmetrisk linjeparstruktur kopla saman med enderim, verbalt trykk på metrisk trykklett sekstandedel, og ein hovudsakleg sekstandedelsunderdelt "straum" med ei konsekvent plassering av pustepausane. Det som er nytt, og særleg interessant, er at det ei veldig streng konseptuell ramme som heile flowen er basert på (vi skal sjå nærmare på konseptuelt funderte flows, eller "konseptflows" i mellom anna kapittel 5.3, 6.7 og 7.2). Alle dei åtte taktene er nemleg basert på éin einskild rytmisk figur, med berre små variasjonar. Figuren ser slik ut:



**Figur 18:** "Antiamerikansk dans" (Gatas Parlament, 2004e). Gjenteken rytmefigur i første vers.

Merk at triolane på første åttandedel i einaren antydgar eit tredelt underdelingslag. Som tidlegare er dette eit teikn på at beaten til også denne låta antydgar svingte sekstandedelar. Dette gjer at dei få stadane Borgersrud har behov for eit tettare underdelingsnivå, er det sekstandedelstriolar han nyttar (som ein kan sjå i vedlegg 3 i første og åttande takt). Den konsekvente "pustepausen" (som i denne flowen stort sett også indikerar ein faktisk pustepause) finn vi i andre del av andre taktslag, og den forskyvde sekstandedelsmarkeringa som kjem frå verbalt trykk er også konsekvent plassert på same stad (men den er ikkje til stades i første og femte takt). Merk at det ikkje er ein kryssrytmisk tendens som resultat av verbalt/poetisk trykk i denne flowen, for i motsetnad til i "La raseriet strømmen" (kapittel 4.3,

figur 12), er det ikkje fleire trykketunge stavingar som fell på metrisk trykklette sekstandedelar, og den eine forskyvde sekstandedelen er ikkje nok i seg sjølv til å skape ei oppleving av to samtidige rytmiske lag. Det er like fullt ein tydeleg synkopeeffekt, og eit tydeleg ”bumerke” for Borgersrud sin stil.

Det som er aller mest spanande med dette verset er korleis Borgersrud nyttar den strenge ramma frå rytmefiguren til å lage eit veldig intrikat rimskjema. I motsetnad til tidlegare er det eit mindre fokus på reine rim, og det er i all hovudsak ein leik med assonansrim og samansette og kløyvde rim. Det kan vere nyttig å sjå på verset sett opp i ein tabell for å sjå rimsamanhengane.

D'er <b>m</b> ør <b>o</b> <b>v</b> i <b>h</b> ar	<b>r</b> es <b>p</b> ekt	og <b>m</b> an <b>g</b> e vil	<b>b</b> et <b>a</b> le for <b>d</b> et
Vi <b>s</b> to <b>l</b> er på	<b>k</b> val <b>i</b> tet,	og <b>k</b> an	an <b>b</b> ef <b>a</b> le <b>d</b> et,
men jeg <b>t</b> r <b>ø</b> r de <b>v</b> il <b>h</b> a	<b>o</b> ss <b>v</b> e <b>k</b> k	for <b>a</b> mer <b>i</b> -	<b>-</b> kan <b>e</b> rne
har oss <b>k</b> olon <b>-</b>	<b>-</b> ial <b>i</b> sert.	Vi <b>a</b> ng <b>r</b> i <b>p</b> er	<b>p</b> lan <b>e</b> ne

om å <b>a</b> ng <b>r</b> i <b>p</b> e <b>a</b> nd <b>r</b> e	<b>l</b> and,	så det <b>h</b> en <b>d</b> er at	vi <b>b</b> ren <b>n</b> er <b>d</b> et
<b>a</b> mer <b>i</b> kans <b>k</b> e	<b>f</b> lag <b>g</b> .	Det er <b>f</b> eng <b>e</b> nd'og	<b>s</b> penn <b>e</b> nde.
Du bør <b>t</b> a <b>m</b> ed <b>d</b> e <b>g</b> <b>g</b> ans <b>k</b> e	<b>m</b> an <b>g</b> e	og <b>h</b> en <b>g</b> e med	<b>g</b> jeng <b>e</b> ne.
De har <b>k</b> am'raer <b>o</b> ver <b>-</b>	<b>-</b> alt,	snuten vil <b>d</b> en <b>g</b> e på	<b>g</b> jeng <b>e</b> n <b>d</b> in.

**Figur 19:** Antiamerikansk dans” (Gatas Parlament, 2004e), første vers, første åtte takter. Rimkoplingar. Verset er delt i to grupper av fire takter, og fargekodane gjeld berre innanfor kvar firetaktsperiode. Merk at nokre rimande stavingar koplpar saman nokre stavingar som også er del av større rimstrukturar (mørkt blått i takt 1-4, lyst blått i takt 1-2 og grønt i takt 4-8).

Rima er veldig tydeleg fordelte på kvart taktslag, noko rytmefiguren legg opp til, og Borgersrud nyttar høvet til å lage konsekvente assonansrim. Respektivt har dei fire første og fire siste taktene den same vokallyden på alle pulsslaga (her reknar eg også dei antesiperte firarane som er resultat av verbalt trykk som ”pulsslag”). Unntaket er på andre taktslag i dei fire første taktene, der det er to ulike e-lydar (kort e-lyd i respekt/vekk, og lang e-lyd i kvalitet/kolonialisert), men desse er i nær nok slekt til at dei fort oppfattast som eit slags rim, om enn mindre tydeleg enn i resten av verset.

Vi har fleire avanserte samansette rim i byrjinga av linjene som utfordrar den typiske 2+2+2+2-strukturen som pregar dei fleste av Borgersrud sine flows. Mellom takt éin og tre

(**"moro vi har respekt"** – **"tror de vil ha oss vekk"**, markert med gul utheving i figur 19), takt to og fire (**"stoler på kvalitet"** – **"kolonialisert"**, markert med grøn utheving i figur 19) og takt seks og sju (**"amerikanske"** – **"ta med deg ganske"**, også markert med gul utheving i figur 19) finn vi rimpar som ikkje følgjer den forventa strukturen. Særleg i eit vers der det rytmiske råmaterialet er såpass lite og strengt organisert, skapar plasseringa av rim ein rytmisk variasjon sjølv om noteverdiane er like frå linje til linje (det er nok også ein god grunn til at dette verset er på berre åtte takter, då det hadde vore vanskeleg å halde råmaterialet spanande noko særleg lenger enn det).

I dei siste fire linjene rimar stavingane på tredje og fjerde taktslag med kvarandre (**"hende"** – **"brenner"** – **"fengende"** – **"spennende"** – **"henge"** – **"gjengene"** – **"denge"** – **"gjengen"**) i tillegg til at det vert ein lengre samansett hovudrimkonstruksjon som enderim (**"hender at vi brenner det"** – **"fengende og spennende"** – **"henge med gjengene"** – **"denge på gjengen din"**, markert med lilla utheving i figur 19). Legg merke til at det avsluttande rimet (**"gjengene"** og **"gjengen din"**) er eit halvrim, på akkurat same måte som i *"Asfaltevangeliet"* (der halvrimet er **"Jesus"** og **"leses"**). Her er i tillegg rimet ekstra **"svakt"**, då dei første to stavingane er eit identisk rim. Det at ein ikkje har nokon som helst slags problem med å godta rimet når ein høyrer det, er eit resultat av tilhøva. Først og fremst ventar vi på eit hovudrim som har gått igjen dei tre føregåande linjene, og i tillegg **"vri"** Borgersrud tilstrekkeleg på vokallyden til at det akkurat som med **"Jesus"** – **"leses"**-rimet i *"Asfaltevangeliet"* er heilt openbart at **"gjengene"** og **"gjengen din"** er eit heilt gjengs rim. Ein kan seie at **"forventa poetisk trykk"** bidreg til å forsterke svakare rimtypar.

Eit siste element som først og fremst vert tydeleg på grunn av det strenge rytmiske grunnkonseptet er at ei lita endring i underdeling gir ein kraftig effekt. Dei punkterte sekstandedelane i takt fem vert veldig tydelege når dei skiljer seg ut frå det etablerte rytmiske grunnmaterialet, og effekten er ei kraftig markering av ordet **"brenner"**.



**Figur 20:** *"Anti-amerikansk dans"* (Gatas Parlament, 2004e), første vers, takt 5 (0:21). Punkterte sekstandelar som rytmisk kontrast.

Merk at den andre staden Borgersrud nyttar punkterte sekstandedelar til å tredele eit taktslag (i takt sju), så har det ikkje den same trykkmarkeringseffekten. Dette er både fordi det er mindre tydeleg framført og fordi dei punkterte sekstandedelane i takt fem vert forsterka av både poetisk og metrisk trykk (det er eit hovudrim som landar på firaren).

Til saman har vi ein flow som både presenterer eit heilskapleg overordna "konsept" (den faste rytmefiguren) og viser fram nokre av dei tydelegaste stiltrekka ved ein "Borgersrud-flow" (linjeparstrukturen og rytmisk variasjon frå verbalt trykk). I neste kapittel skal vi sjå Borgersrud byte musikalsk arena (og bandnamn), men vil dette påverke flowen?

#### **4.6 Arbeiderbevegelsen**

Etter at Gatas Parlament og Ska-gruppa Hopalong Knut hadde spelt på same festival i 2003 starta ein prosess som leia fram til at dei to gruppene danna eit stort fellesorkester med namn "Samvirkelaget" nokre år seinare (Gatas Parlament, 2009, s. 96, mi parafrasering). Den neste flowen vi skal sjå på er henta frå det eine albumet som vart resultatet av denne unionen (nøkternt namngitt "Musikk"), nemleg det andre verset på "Arbeiderbevegelsen" (Samvirkelaget, 2007, vedlegg 4, frå 1:06).

Denne flowen er eit veldig tydeleg døme på personstilen Borgersrud har etablert, samtidig som den vidareutviklar trenden med at nokre parti har ein langt tettare rimfrekvens enn det som var tilfelle i dei første flowane hans. Dei første fire taktene viser både Borgersrud sin tendens til å nytte verbalt trykk innanfor ein jamn sekstandedelsstraum til å skape rytmisk spenning og framdrift (og ein viss kryssrytmisk tendens), og ein tett rimfrekvens.

Det æk - ke al - le som tør å gjø - re det ut - en at no - en fø - rer, men

2  
hør 'a, lar du no - en fø - re går du på snør - ra. For har vi

3  
 en fø - rer fø - rer det kan - skje til en - da stør - re trøb - bel enn det

4  
 vi had - de fra før av. (i all' fall kan det bli for - stør - ra) det e

**Figur 21:** "Arbeiderbevegelsen" (Samvirkelaget, 2007), andre vers, første fire takter (frå 1:06). Fortetting i rimfrekvens og kryssrytmiske tendensar (markert med oransje ramme). Kryssande beslekta hovudrim: "Ø-E" markert med blå understreking og "ør'a" markert med grøn understreking. Rimet "-ør" (markert med raud understreking) koplpar saman rima, og er eit sekundert rim i seg sjølv.

Som figur 21 viser, er heile denne firetaktsperioden kopla saman med og basert på einstavingsrimet "-ør" (markert med raud understreking), som igjen er ein del av to ulike tostavingsrim: "Ø-E" (assonansrim, men med konsonanten "r" felles i seks av sju tilfelle) og "-ør'a" (reint rim, men kløyvd to av fire gongar). Dette er eit skilje frå den vanlege linjeparstrukturen, då høvesvis første og tredje ("Ø-E") og andre og fjerde ("-ør'e") takt har den same varianten. Strengt analysert er det eigentleg fire "single liners" med innskotne rim (sjå kapittel 3.2), som igjen har ein kryssrimstruktur: abab (takt tre har også eit slags dobbelt innskote rim med "fører" – "fører" og "større" – "trøbbel"). Men i og med at desse to rima er så like kvarandre opplevast det som éin lang periode der alt "hører saman". Dette vert også understreka av at det ikkje er ein einaste pause, og Borgersrud får også "hjelp" når det naturleg nok ikkje er pust nok i eitt menneske til å rappe heile firetaktsperioden, og Don Martin rappar den avsluttande frasen (tekstleg sett gir det også meining å "byte stemme" på denne siste frasen, då det vert ein slags "parenteseffekt"). Sjølv om det på eitt vis er eit brot med den symmetriske linjeparstrukturen, er framleis ein firetaktsperiode ein symmetrisk byggjestein innanfor den overordna 16-takter lange perioden, og særleg når den har så stor indre logikk.

Slik sett er frasene frå (opptakt til) takt elleve til byrjinga av takt 13 (frå 1:29) eit større brot, då det berre er svakare rimkoplingar internt i desse taktene. Trykktunge forstavingar med ein viss rimande effekt er "ansvar", "danske" og "massene" (og dette koplast som ein slags overordna "rimtematikk" med alle rima basert på "dans" og "danske" i resten av verset). Allitterasjonen "viser deg hva som er vesentlig" stikk seg ut. "Vesentlig" rimar svakt med "festen" i dei første to stavingane, og kan også tenkjast som eit slags (uhyre svakt) hovudrim til ordet som avsluttar frasen med å krysse over i takt 13: "disiplin". Eigentleg vil eg argumentere for at dette er to takter utan hovudrim, med ei hovudoppgåve om å utfordre symmetrien inne i ein ny, imponerande lang sekstandedelsstraum, som kulminerar i ein heftig samansett rimkonstruksjon i takt 13 og 14 ("forføre t'å bare følge" rimast med "gjøre, men da er de dølle").

Desse to lange sekstandedelsstraumane (figur 21 og takt elleve til 13 med opptakt i vedlegg 4) får all si rytmiske spenning gjennom synkoperingane skapt av verbalt og poetisk trykk, og her vekslar Borgersrud hyppig mellom å markere eit slags forskyvt sekstandedelslag og det "verkelege" sekstandedelslaget (som følgjer hovudpulsen). Slik sett får vi aldri ei "fullverdige" kryssrytme eller nokon slags konsekvent off-beat-frasering, men vi vert heile vegen dregne mellom to ulike "density referents" (kapittel 3) - så sjølv om dei rytmiske impulsane er heilt jamne, er trykkmarkeringane veldig "ustabile". Borgersrud lagar på denne måten mykje rytmisk variasjon utan å eigentleg variere underdelingane i det heile, noko vi har sett tendensar til hjå han tidlegare, men aldri i så stor grad som her.

Det er også nokre meir "tradisjonelle" synkopar og døme på off-beat-frasering (i linjepara i høvesvis takt fem og seks [1:15] og ni og ti [1:24]), men dette såg vi på i kapittel 4.2, og skal sjå meir på i seinare kapittel, så eg går ikkje nærmare inn på det her.

"Arbeiderbevegelsen" har som vi har sett tidlegare ("Asfaltevangeliets" i kapittel 4.4) ei avslutning der den siste "firaren" ikkje landar på den metriske firaren, men kjem "for seint".



**Figur 22:** "Arbeiderbevegelsen" (Samvirkelaget, 2007), andre vers, takt 16 (1:41). "Firar-gest" som ikkje samsvarar med metrisk firar.

I motsetnad til i figur 16 (Kapittel 4.4) er ikkje denne "firar-gesten" like eintydig "ein firar", og skapar ikkje den same avsluttande ritardando-aktige kjensla. Dei jamne sekstandedelane og måten opninga av refrenget (Kristin Jensen som syng "Oh-yeah-yeah-yeah-yeah-yeah") er med på å "gøyme" det at den stavinga som i utgangspunktet er forventa å lande på den metriske firaren kjem ein sekstandedel "for seint". Grunnen til at "-ve"-stavinga har ein "firar-identitet", er både verbalt trykk (det er den trykktunge stavinga) og poetisk trykk ("bevegelsen" er eit vridd rim med "regel sånn" frå takt 15). Ein kan seie at den avsluttande firar-gesten i denne flowen er spreidd ut over to ulike sekstandedelar, og det er ganske fascinerande korleis ein som lyttar ikkje har nokon problemar med å "godta" dette.

Eitt siste moment som er verdt å ta med seg er at det ikkje ser ut til at dei nye musikalske rammene Samvirkelaget-prosjektet medførte hadde nokon tydeleg påverknad på Borgersrud sin flow. Det er heller slik at det er rap og ska lagt oppå kvarandre utan at nokon av identitetane inngår nokon kompromiss. Dette vil eg drøfte nærmare i kapittel 7.3.

#### **4.7 Jeg er kul (Trenger jobb)**

Vi hoppar nokre år fram i tid og ser på enda ein av dei "modnare" flowane til Borgersrud. På det første verset på "Jeg er kul (Trenger jobb)" (Gatas Parlament 2011, frå 0:56, vedlegg 5) ser vi nokre stiltrekk som minnar om det vi såg på i analysen av "Arbeiderbevegelsen" i førre kapittel, samtidig som nokre detaljar skil seg ut som noko nytt og annleis.

Som på "Arbeiderbevegelsen" skapar Borgersrud hovudsakleg den rytmiske spenninga i "Jeg er kul..." gjennom ein variasjon i verbalt trykk innanfor lange sekstandedelsstraumar. Det vert ei slags gjennomgåande kjensle av rytmisk "ustabilitet" som på sentrale stadar vert avløyst av tydeleg stabilitet (når verbalt, poetisk og metrisk trykk samsvarar). Beaten er relativt rask, og markerar det eg har transkribert som åttandedelar såpass tydeleg at det kanskje kunne vore like hensiktsmessig å notere verset med doble noteverdiar. Når eg har valt å transkribere som eg har gjort, er det for å vere konsekvent med tidlegare flows i fokuset på noterte sekstandedelar, og for å tydeleggjere nokre kryssrytmiske tendensar i åttandedelsunderdelingslaget.

**Figur 23:** "Jeg er kul (Trenger jobb)" (Gatas Parlament, 2011), første vers, takt 5-7 (1:07). Kontrarytmer og kryssrytmiske tendensar. Veksling mellom grupperingar av tre (oransje boks) og to (grøne boksar) åttandedelar. Mørk grøn boks markerar tyngre åttandedelsmarkeringar enn lys grøn boks. Nokre sentrale rim er markerte (hovudrim med raud understreking, sentralt sekundært rim markert med blå understreking).

I figur 23 ser vi eit døme på at Borgersrud skapar ulike kryssrytmiske tendensar innanfor eit kort tidsrom (tre takter). Dei oransje boksane viser grupperingar av tre åttandedelar, og frå det fjerde taktslaget i takt fem er det ein tydeleg kryssrytmisk tendens med markering på kvar fjerde sekstendedel (punkterte åttandedelar over fjerdedelar/åttandedelar, eller "tre-mot-to"). Heile denne frasen (markert med legatoboge) er ein alminneleg kryssrytmisk figur à la den vi kunne sjå i figur 6 (kapittel 3.1, side 27), med sekstendedelane delt inn i 3+3+3+3+2+2, men vanlegvis vil ein slik struktur vere plassert innanfor éi takt, i staden for å krysse taktrammene slik Borgersrud gjer det her. Dette skapar ein slags rytmisk ustabilitet i seg sjølv, då ein får ein konvensjonell synkopert rytmefigur som er forskyvt med eitt taktslag i forhold til fjerdedelslaget. Som om ikkje det var nok, så overtek ein ny kryssrytmisk tendens, der dei tunge åttandedelsmarkeringane (markert med mørk grøn boks) er forskyvt eitt hakk i åttandedelslaget på tredje og fjerde taktslag i takt seks, og første taktslag i takt sju. Når vi endeleg får "orden på" dei rytmiske markeringane på andre taktslag i takt sju, legg Borgersrud til enda ei asymmetrisk trykkmarkering med 3+2+3 sekstendedelar over tredje og fjerde taktslag. Som de kan sjå i vedlegg 5, held Borgersrud på denne ustabiliteten også i takt åtte (med verbalt trykk på "ikke"). Sjølv om dette partiet altså nesten berre består av jamne sekstendedelar, vert både fjerdedels-, åttandedels- og sekstendedelslaget "utfordra" av dei rytmiske markeringane frå verbalt trykk, og då har vi ikkje ein gong snakka om det poetiske trykket frå rima!



Rimfrekvensen er, som på "Arbeiderbevegelsen", veldig tett, men hovudsakleg med svake rimkoplingar på éi og éi staving (blå understreking i figur 23), og hovudrim som er "beslekta" med assonans. "Like" og "piker" rimar reint, men rimar også på "biler" og "siden" og (i takt åtte) "bedriten". Borgersrud held også fram med å nytte større rimkonstruksjonar som rimar heilt eller delvis utan å vere tydelege, som "lettere" – "rett etter" – "lekre" (merk den tydeleg tredelte rytmske uttalen) og "lettkledde". Ord som "sikre" og "mekker" rimar også delvis med denne konstruksjonen. Også i andre delar av verset er det slike typar rimkoplingar. I takt éin og to er det eit delvis trestavingsrim ("din utlyst" – "i'en avis" – "innabys" – "rimelig timepris") som er hovudrimet, og i takt elleve og tolv (avslutningsrimet) er det "var igjen" og "har ingen", som på grunn av tonelagsulikskapen (lik vokallyd, men ulikt trykk, sjå kapittel 3.1, side 22) vert eit slags vridd rim. Eg skal ikkje gå i detalj på dei ulike rimtypene her, men det sentrale trekket i flowen er at rimfrekvensen er auka, medan dei individuelle rimkoplingane jamt over er svakare og mindre konsekvente enn det vi kunne sjå på Borgersrud sine tidlegaste flows.

Eitt unntak til dette, som i tillegg har ein viktig rytmisk funksjon, er i takt ni og ti.

**Figur 24:** "Jeg er kul (Trenger jobb)" (Gatas Parlament, 2011), første vers, takt 9-10 (1:17). Lik rytmefigur for å markere viktig sekundært rim (markert med blå boks). Lik vokal på tung staving som følgjer metrisk trykk (markert med grøn boks). Hovudrim markert med raud understreking. Tynnare raud strek der hovudrimet berre har to stavingar i motsetnad til dei tre rimande stavingane der den raude streken er tjukkare. Merk ulik rytmisk plassering av hovudrim i takt ni og ti.

Som vi kan sjå av markeringane i figur 24 nyttar Borgersrud rytmisk likskap for å tydeleggjere eit rim. Her er det eit sekundært rim der berre éin konsonant hindrar det frå å vere eit identisk rim ("rå karer" og "råvarer"), og den litt svake rimkoplinga vert forsterka og markert gjennom at den rytmiske figuren (éin åttandedel og to sekstandedelar) er lik. Denne typen rimmærking skal vi sjå mykje meir til i kapittel 5 (om Lars Vaular). Merk også at Borgersrud legg tunge "A"-stavingar på tre påfølgjande taktslag og markerar dermed fjerdedelane veldig

tydeleg. Strukturelt sett er dette veldig kontrasterande til den første delen av verset (som sett i figur 23), og den rytmiske ustabiliteten har vorte avløyst av eit nesten overtydeleg (men etterlengta!) samsvar mellom verbalt og metrisk trykk. Likevel er det også her ei rytmisk "overrasking", då Borgersrud legg hovudrimet i takt ni ("erfaring") på det tredje taktslaget i staden for det fjerde. Dette er annleis enn i flowane frå tidleg i karriera hans, men samanlikna med den rytmiske leiken i dei første åtte taktene vert det som ein bagatell å rekne.

#### **4.8 Hele Norges Gatas Parlament**

No som vi har sett Borgersrud eksperimentere med kontra- og kryssrytmikk og noko meir asymmetrisk frasestruktur er det spanande å høyre at han på eitt vis går "tilbake til røtene sine" meir enn 20 år etter at han først starta som rapper. Første del av det første verset på "Hele Norges Gatas Parlament" (Gatas Parlament, 2016, vedlegg 6, frå 0:24) er nemleg på mange måtar det som populært vert omtala som eit "throwback" til mange av dei flow-tekniske trekka vi såg i fleire av dei tidlege flowane hans. Samtidig er det heilt klart at dette er Borgersrud anno 2016, og særleg rimtettleiken og rimtypene minnar meir om "Arbeiderbevegelsen" (kapittel 4.6) og "Jeg er kul..." (kapittel 4.7) enn "La raseriet strømme" (kapittel 4.3).

Det som slår ein når ein ser på transkripsjonen av "Hele Norges Gatas Parlament" er at dei kontra- og kryssrytmiske detaljane som i stor grad prega rytmikken i dei siste kapitla er nærmast totalt fråverande, og det verbale trykket i den jamne sekstendedelsstraumen samanfell nesten heilt konsekvent med det metriske trykket (det er berre eitt tilfelle av at verbalt trykk markerar ein trykklett sekstendedel [takt 13, 0:54], og sjølv der markerar ikkje Borgersrud dette noko ekstra; om noko, så "skjuler" han det). Ein kan tolke det som at i staden for å "utfordre" og leike med dei rytmiske elementa frå beaten, vel Borgersrud å underbygge den tydelege, jamne pulsen.

Det interessante er at når Borgersrud vel å vere såpass rytmisk føreseieleg, så kan han "kome unna med" å vere langt mindre konsekvent i plasseringa av rim, og nytte mange fleire "nesten-rim" og svakare rimkoplingar.

9  
 Det - te ban - det leg - ger an og sik - ter rett i pan - na på en

10  
rek - ke an - er - kjen - te pen - ge - menn og trek - ker av. Men d'æk - ke

11  
 sik - kert al - le me - ner at man en - da kan ta å snak - ke sånn i

12  
det - te lan - det et - ter at han kuk - ken sprengt' å drep - te man - ge.

**Figur 25:** "Hele Norges Gatas Parlament" (Gatas Parlament 2016), første vers, takt 9-12 (frå 0:43). Svake og delvise rimkopleingar. Hovudrim markert med raud boks, svakare rimkopleingar til hovudrimet markert med tynnare raudre strekar. Sekundære rim (som også delvis rimar med hovudrimet) markert med høvesvis blå og oransje strek. Tydeleg rimande staving markert med lilla. Rytmsk lik plassering av (delvis) rimande staving markert med tynn grøn boks.

I dette verset er det ei vanskeleg vurdering om kvar ein skal sette grensa for kva ein skal rekne som rim og rimkopleingar. Nokre rimkopleingar er veldig tydelege (som hovudrimet og dei to lengre sekundære rima i figur 25), medan andre rimkopleingar er av særers varierende "styrkegrad". Til dømes rimar "rekke aner-" og "trekker av, men" i takt ni heilt tydeleg med kvarandre, men dei har også same vokallydkombinasjon som "dette bandet" (hovudrimet), og er dermed eit assonansrim. Det same kan ein seie om "enda kan" i takt elleve, sjølv om det berre er to av tre stavingar som rimar, og då altså berre med ein del av hovudrimet (første og tredje staving). Det at dette oppfattast som rimande er både fordi den siste stavinga også har samsvarande konsonant ("ban-" og "kan"), og, kanskje enda viktigare, har heilt samsvarande rytme (fire sekstandedelar, tung-lett-tung-lett). Også det sekundære rimet "mener at man" – "etter at han" (markert med oransje strek i figur 25) delar vokallydar med hovudrimet på dei tre første stavingane ("E-E-A"), og har ein svak rimkopleing med

dette. Igjen vert den rimande effekten forsterka gjennom den same "tung-lett-tung-lett"-sekstandedelsfiguren.

Jamt over er det såpass mange liknande vokallydar plassert på rytmisk tunge stadar (metrisk trykk) at ein får ei kjensle av at "alt rimar", sjølv når det ikkje er sterke rimkoplingar. Nokre stavingar er ekstra tydelege, som plasseringa av "-an"-stavinga på tredje sekstandedel i fleire taktslag i takt elleve og tolv (markert med grøn boks), eller "-en"-stavinga som går att fire gongar i takt ti, men sjølv desse meir konsekvente rimkoplingane er ganske "svake" (dei er på berre éi staving). Det er også fleire framlydsrim (lik første staving, første vokallyd eller konsonantlyd, sjå kapittel 3.3) eg ikkje har markert i figur 25, som til dømes "mener mann" og "snakke sånn" (sistnemnde er for øvrig heilt i grenseland til å kunne reknast som eit delvis rim til hovudrimet, i alle høve oppfattast det sånn rytmisk). Det er først og fremst ei gjennomgåande oppleving av "generell riming" utan at det er veldig tydelege grenser mellom kva kvart einskild rim er, og Borgersrud nyttar altså metrisk trykk for å skape eller underbygge opplevingar av poetisk trykk.

Den overordna strukturen er også litt "lausare" enn i tidlege Borgersrud-flows. Det er framleis slik at to og to linjer "høyrer saman", sjølv om dei ikkje naudsynleg er kopla saman med enderim (og perioden frå takt ni til tolv er heilt tydeleg ein firetaktsperiode heller enn to totaktsperioder), men grensene mellom desse totaktsperiodane vert også litt meir flytande gjennom at hovudrima ofte liknar på kvarandre (til dømes er enderima "kan det" og "erfarne" frå takt éin og to relativt likt med "kanna" og "forbanna" i takt tre og fire, i tillegg til alle dei andre heilt og delvis rimande orda innimellom desse). Det er framleis ein overordna symmetri (det er ingen tretaktperioder, til dømes, eller periodar som startar midt i ei takt), og sjølv om verset held fram med tolv takter til etter dei som er transkriberte i vedlegg 6, opplevast desse 16 taktene som eit heilskapleg vers. Dette er både på grunn av konvensjonane (16 takter er veldig "innarbeidd" som standard også for lyttaren, jmf. kapittel 3.2), men også på grunn av at både beaten og flowen har ein slags avsluttande gest i takt 16 (frå 1:00 i innspelninga). Beaten byggjer opp til eit "trommebrekk" som ikkje underbyggjer pulsen like tydeleg som i resten av verset, og Borgersrud går vekk i frå den jamne og rytmisk tydelege underdelinga si og "snakkerappar".

Vi har sett tidlegare at Borgersrud gjer ein slik avslutningsgest i den siste takten i eit vers (i "Asfaltevangeliets" i kapittel 4.4 og "Arbeiderbevegelsen" i kapittel 4.6), og vi ser tendensen til at dette er eit typisk strukturelt trekk ved Borgersrud sine flows (og, som vi skal sjå seinare i denne oppgåva, ved rap-flows generelt). Den siste linja i ein større periode vert markert med ein rytmisk variasjon for å gi den meir "strukturell tyngd", og på "Hele Norges Gatas Parlament" er denne rytmiske variasjonen å gå vekk frå rytmisk presisjon og fokus.

#### 4.9 Oppsummering

Etter å ha gått igjennom nokre representative utsnitt frå den imponerende lange og produktive karriera til Elling Borgersrud står vi att med nokre sentrale definerande hovudtrekk for "flow-stilen" hans:

- Den overordna strukturen i flowane er i all hovudsak symmetrisk. Stort sett er det ein linjeparstruktur, der to og to takter høyrer saman, og er kopla saman med enderim. Etter kvart vert denne symmetrien utfordra noko (nokon lengre perioder på fire takter "høyrer saman" i staden for berre to og to linjer), men det er framleis ein tydeleg strukturell symmetri i versa.
- Det er vanlegvis slik at linjepar er kopla saman med enderim, og kvart linjepar får eit nytt hovudrim som koplar dei saman. Igjen er dette noko som vert mindre tydeleg over tid, og Borgersrud eksperimenterar meir med korleis dei ulike linjepara (eller større rytmiske strukturar på til dømes fire takter) er kopla saman. Særleg tydeleg er dette i dei seinaste flowane (kapittel 4.7 og 4.8).
- Flowane er i hovudsak prega av jamne "sekstendedelsstraumar", der rytmisk variasjon og framdrift vert skapt når verbalt trykk ikkje samsvarar med metrisk trykk (trykkunge stavingar er plasserte på metrisk trykklette stadar). Dette skapar ofte kryssrytmiske tendensar (ei midlertidig kjensle av fleire "konkurrerende" pulsar), eller off-beat-frasering (der dei trykkunge stavingane er "forskyvd" i eit høgare rytmisk underdelingslag, og impulsane konsekvent kjem mellom dei metrisk trykkunge pulsslaga).

Ved sidan av desse hovudtrekka ser vi nokre andre interessante poeng det er verdt å nemne.

Mellom anna går rimfrekvensen frå å vere låg (nesten berre enderim) med hovudsakleg reine rim i dei tidlege flowane, til å etter kvart verte veldig høg. Frå "Asfaltevangeliets"

(kapittel 4.4) og utover ser vi ein langt større bruk av andre rimtypar (i hovudsak assonansrim, der vokallydane koplar saman rim, men også ulike typar forstavingsrim og identiske rim), og ein dramatisk auka rimfrekvens. Det kanskje fremste stiltrekket i Borgersrud sine flows er at det er orda som skapar dei rytmiske variasjonane, og i tillegg til verbalt trykk vert også poetisk trykk (den rytmiske plasseringa av rimande stavingar) veldig viktig. Dette gjer også at når Borgersrud i større grad har ein høg rimfrekvens i flowane sine vert også rytmikken meir intrikat.

Vi ser fleire døme på rytmisk variasjon i første og (særleg) siste takt i fleire av flowane til Borgersrud. Dette skapar markeringar av dei større strukturane i versa, og fungerer anten til å "fange merksemda" til lyttaren i byrjinga av ein periode, eller å skape ekstra "tyngd" (i overført tyding, ikkje naudsynleg rytmisk tyngd, sjølv om det ofte også er tilfelle) til ei avsluttande frase.

Alt i alt er Borgersrud sine flows i hovudsak definerte av at verbalt og poetisk trykk (ordlyd og rim) skapar variasjon over ein "stram" grunnstruktur (jamne sekstandedelar og symmetrisk frasestruktur). Dette skal vi sjå at er ein tydeleg kontrast til vårt neste analyseobjekt, Lars Vaular.

## 5 Lars Vaular

*"Hver låt e' berre en del av en gåte – Flyter som en flåte"*

- Lars Vaular – "Utenfor" (2007a)

Lars Vaular (f. 1984) er ein bastion i norsk hip-hop. Sidan ei sped byrjing i rap-gruppa "Freakshow" og duoen "Tier'n og Lars" i Bergen like etter tusenårsskiftet, har han vore ein produktiv mann, og gitt ut ei rekkje album som soloartist. Mainstream-suksessen har vore stor, og rekkjevis med Spellemannprisar og hitlisteplasseringar er fasiten no, over eit tiår etter debuten (Holen, 2013a). Holen (2004, s.251) dreg fram Vaular som ein representant for dei som "oppdaga hiphop gjennom gangsta-rap", og det er ingen tvil om at det var rap frå den amerikanske vestkysten og sørstatane som først og fremst var inspirasjonskjelda til den unge Vaular. Mellom anna siterar han, omsett til bergensdialekt, introen til 2Pac sin "I Ain't Mad At Cha" (Shakur, 1996) i låta "Samme nr som i 99" (Vaular, 2009a). Eg skal ikkje gå i detalj på ulikskapane mellom vestkyst- og austkyst-hip-hop, då det først og fremst er på det instrumentale og utanommusikalske at skilnadane er størst, men det er absolutt verdt å vere medviten på at dei viktigaste inspirasjonskjeldene til Vaular skil seg frå inspirasjonskjeldene til dei andre rapparane eg ser på i denne oppgåva.

### 5.1 Vestkyst

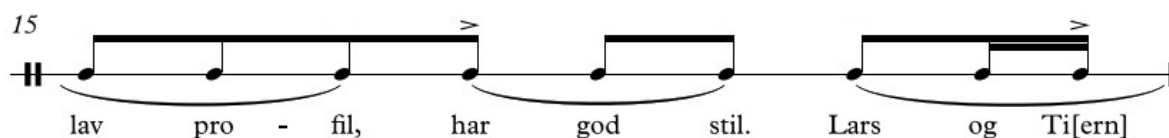
For å få eit studie av Lars Vaular si utvikling over tid har eg valt å starte med eit vers som vart spelt inn før Vaular debuterte som soloartist, nemleg det første verset på Spetakkel-låta "Vestkyst" (Spetakkel, 2005, frå 0:22, vedlegg 7). Eg vil igjen tilrå at ein har vedlegget framfor seg når ein les dette underkapitlet.

Særleg rim- og frasestrukturen til Vaular er interessant. Mange verselinjer strekker seg langt ut over taktstrekane sine grenser, og fører til at ein del enderim kjem seinare enn forventa, og andre rimstrukturar med sekundære rim kan ha dukka opp i mellomtida. Dei seks første taktane er veldig tydelege i så måte. Hovudrimet er eit samansett rim på tre stavingar ("**E Bergen**" – "**B-gjengen**" – "**airbagen**" – "**te veggen**"), som har den same rytmiske strukturen (ein åttandedel, så to sekstendedelar). Det som er ukonvensjonelt er plasseringa av desse rima. I dei første to taktane er det heilt vanlege enderim på firaren, før det kjem ei lang frase som strekk seg over nesten tre takter: "Du må'kje høre meg samtidig som du kjører, for du sannsynligvis vil ende opp med å sleve på airbagen". "Airbagen" er hovudrimet, som rimar

på dei to første taktane og den påfølgjande sjette takten, men her landar det på trearen i takten. Den lange frasen i takt tre til fem har to sekundære rim som held oppe rimfrekvensen fram til hovudrimet landar (**høre** og **samtidig** rimar på **kjører** og **sannsynligvis**).

I takt ni til tolv gjer han ein tilsvarande vri. Eit fire stavingar langt samansett rim vert introdusert på ein ukonvensjonell måte, i byrjinga av ein frase som startar midt i ei takt: "(...) til å bli husrein. **E langt frå ufin**, men". I dei tre påfølgjande taktane vert dette rimet mykje tydelegare formalisert, gjennom eit insisterande trykk på fire flate åttandedelar på tre og fire ("sang tar null tid" – "pang, pang, fullt driv" – "Aung San Suy Kyi"). Kva som rimar og ikkje rimar på noko, og når det skal rime vert uføreseieleg. Og det er ikkje naudsynleg slik at det som er slutten av ei frase er det som skal rime. I takt ni vert frasen frå takt åtte avslutta med "til å bli husrein", som ikkje rimar på noko som helst, men som gir tekstleg mening i frasen "Eg tror at eg e altfor tro mot meg sjøl til å bli husrein", der det er "tro mot meg sjøl" som er rimet.

Også takt 13 til 16 har ein struktur med eit (samansett) hovudrim over fleire fraser som vert brote opp av sekundære rim. Takt 13 ("pass deg, kjærring"), 14 ("vaskekjærring") og 16 ("Askøyværing") rimar på kvarandre, medan han aukar rimfrekvensen i takt 15 og har eit eige rim for den takten; eit samansett rim på tre stavingar ("Lav profil" – "har god tid" – "Lars og Ti"). Denne frasestrukturen (kort-kort-lang) er noko meir føreseieleg og "klassisk" enn den i takt éin til seks, men særleg det rytmiske brotet med markering av grupper på tre og tre stavingar (som skapar ein kryssrytmisk tendens, tre mot to) i takt 15 gjer dette til ein elegant variasjon over ei kjend lyrisk form.



**Figur 26:** "Vestkyst" (Spetakkel, 2005), vers 1, takt 15 (frå 1:04). Kryssrytmisk tendens med to grupper av tre åttandedelar (3+3+2). Merk også den antesiperte einaren (sekstandedelssynkopering på siste sekstandedel i takten).



Ved sidan av frasestrukturen er det ein del andre detaljar det er verdt å merke seg. Synkopebruken til Vaular er interessant, då den skil seg noko frå det vi kunne sjå hjå Elling Borgersrud i førre kapittel, der det først og fremst er ordlyden som skapar synkopar inne i ein sekstandedelsstraum (verbalt trykk). Både i dei to første taktane ("praktisk talt" og "kan kalle") og i takt 13-16 hadde det gått heilt fint an å leggje flowen på taktslaget og hatt ein naturleg framdrift. I takt éin og to er dette eit døme på off-beat-frasering (impulsane er forskyvt "éin plass" i åttandedelsunderdelingslaget), medan det i takt 13-16 er antepasjonar av tunge pulsslag (firaren i takt 13, 14 og 16, og neste einar i takt 15, som ein kan sjå i figur 26). Synkoperinga er her eit reint musikalsk estetisk val, som ikkje naudsynleg er påverka av teksten. Leiken med synkopar i frasene av uvanleg lengd (sjå takt tre, fire og åtte) er også veldig merkbar.

Nokre andre element verdt å merke seg er til dømes eit elegant innskote sekundært rim i takt to ("Alle mann, alle du kan kalle..."), og den gjennomgåande bruken av rytmisk gjentaking. Linjepar som rimar har ofte den same rytmiske fraseringa. Linje éin og to, sju og åtte, ti til tolv, 13 og 14 og 17 og 18 er alle rytmisk like i tillegg til å rime på kvarandre.

Vaular viser her ein preferanse for asymmetri og fundert rytmisk variasjon (som ein motsetnad til rytmisk variasjon som resultat av ordlyd), og dette finn vi óg att i neste flow.

## 5.2 Eg E Fra Bergen

På Vaular sitt første soloalbum "La Hat – Et Nytt Dagslys" var det sporet med den klassiske hip-hop-tematikken om kvar ein er frå – "Eg E Fra Bergen" (Vaular 2007b) – som sette standarden for kva denne unge bergensaren sto for som rappar, og som i etterkant har vore det klart mest spelte sporet frå albumet (per mars 2016 har det nesten ein halv million avspelingar på Spotify, til dømes, over 350000 fleire enn den nest mest spelte på albumet). Ein kan høyre igjen mange likskapar med verset hans på "Vestkyst", men det er også nokre nye trekk ved denne flowen som vi vil finne att seinare i produksjonen hans. Sjølv om versa på "Eg E Fra Bergen" berre er åtte takter lange finn vi att stort sett alle dei same karakteristikkane vi fokuserte på i "Vestkyst". Vi ser i detalj på det første verset (frå 0:33 i innspelinga). Som i førre kapittel vil eg tilrå å referere til notebiletet undervegs i analysen. Dette finn ein i vedlegg 8.

Frasestrukturen både følgjer og bryt med taktane sine rammer. To og to takter "høyrrer saman" strukturelt, som ein kan forvente i meir klassisk enderim-rap, men både rimfrekvensen og rimplasseringa bryt med "to-og-to"-kjensla den formen ofte har (sjå til dømes på "Stem Gatas Parlament" i kapittel 4.2). Det første linjeparet er konvensjonelt, kanskje sett bort i frå at rimet landar på trearen i staden for firaren, og det mest interessante er det samansette rimet ("står i ro" – "dårlig dop"). Takt tre og fire er meir innfløkt. Frasestrukturelt kan ein tolke det som éi lang linje med innskotne setningar, og Vaular pressar inn fem samansette rim på høvesvis einaren, toaren og trearen i takt tre, og toaren og firaren i takt fire ("beskrevet med ord" – "stedet eg bor" – "lever og tror" – "levende ord" – "neve stor"). Frasen i takt fem og seks vert prega av at rimet både vert føregripe tidleg i takten ("kikk på", der første staving rimar på første staving i "kikk fra" og "blikktak") og også "blør over" i den neste frasen (som startar med "kikk bak"). I tillegg er rima plassert ulikt rytmisk: "kikk frå" landar på trearen, medan "blikktak" landar ein åttandedel seinare, på "tre-og", og vi får ein synkopeeffekt frå det poetiske trykket (den rimande stavinga opplevast tyngre enn den påfølgjande). Denne rytmiske forskyvinga av rimet finn vi også att i takt sju og åtte, der "fasaden" og "på banen" har det same rytmiske mønsteret (to sekstandedelar og ei lengre tone, med eit synkopert verbalt trykk på den andre sekstandedelen), men landar på heilt ulike stadar i taktane.

Som i "Vestkyst" er ikkje Vaular redd for å la ei tekstlinje halde fram sjølv etter den er "ferdig" med å rime. Når han seier "...på galskapen" på firaren i takt tre, ei plassering i takten som gir utsegna mykje rytmisk tyngd, rimar det ikkje på noko som helst i resten av verset. Det treng det heller ikkje, då tekstlinja gir fullstendig meining, og det er fem rim i den same frasen. Vi finn også den same asymmetrien ved at, som i "Vestkyst", nokre fraseledd får lov til å strekke seg ut over taktrammene. I takt sju og åtte seier han "ta en kikk bak fasaden / der folka e i forsvarsposisjon som om de spilte bak på banen", og sjølv om frasen tydeleg er delt i to med både rim og setningsstruktur, strekker den andre delen av frasen seg over éi og ei halv takt.

Noko av det som skil seg frå verset på "Vestkyst" er at flowen på "Eg E Fra Bergen" har større rytmiske kontrastar. Det er ei mykje tydelegare "stopp-start"-kjensle, særleg i kombinasjonen av ulike noteverdiar i korte rytmiske strukturar (trettitodelar og åttandedelar saman, som i første slag i takt tre), men også i at Vaular legg inn fleire tydelege pausar i

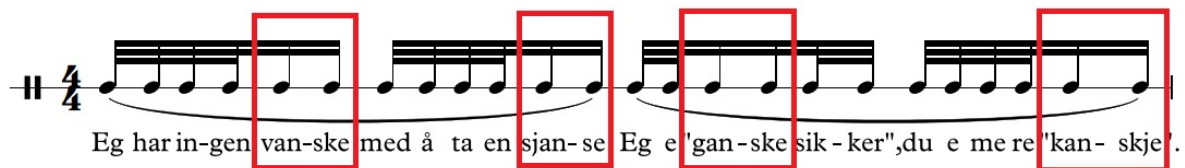
frasene (slutten av takt to og fem, til dømes). Denne store kontrasten i underdeling er veldig tydeleg også i det andre verset, og det kan sjå ut som om Vaular er veldig medviten på effekten det har å gå frå ei trettitodelsunderdeling til ei sekstandedelsunderdeling iblanda mange åttandedelar. Det er verdt å merke seg at han ikkje nyttar triolfigurar i det heile. Dette gjer at kontrasten vert større mellom dei hurtige og dei treige rytmiske figurane, då det er færre "grader" av tempo i rappinga. Ein kan også argumentere for at det læt meir "mekanisk", og det kan tenkjast at dette er eit medvite estetisk val.

### 5.3 Sjefen e tebake på jobb

På album nummer to, "D' E Glede", frå 2009, utforskar Vaular ein del av det eg kallar for "konseptflows". Det er ikkje uvanleg at ein flow har eitt gjennomgåande element som pregar den fullstendig (som til dømes den rytmiske figuren i "Antiamerikansk Dans" i kapittel 4.5), men hjå Vaular ser vi ganske mange døme på "D' E Glede". Både "Inn & Ut" (Vaular, 2009f), der linjene vert opna med "Hon sa:."; og "Lovløs" (Vaular, 2009g), der han tel oppover: "nummer 1: (...) nummer 2: (...)" etc., har konseptuelle idear som set rammene for flowane. Det som skil desse døma frå låta vi analyserar djupare, "Sjefen e tebake på jobb" (Vaular 2009b, første vers, vedlegg 9, frå 0:43), er at den konseptuelle ideen er basert på teksten, og følgeleg avgrensar kva rytmiske og rimmessige krumspring som kan skje i flowen.

Det første verset i "Sjefen e tebake på jobb" har eit noko annleis "konsept" som pregar det, nemleg at heile verset er basert rundt eitt einskild rim. Dette rimet går att 20 gongar i løpet av dei åtte taktane verset varar (det kan argumenterast for at du kan tenkje verset som 16 takter, og dét vil også gi fullstendig meining, men eg har valt å definere taktarten utifrå den klassiske hiphopbeat-oppbygginga med basstromme på éin og tre og skarptromme på to og fire, heller enn å vurdere det som ein todelt taktfigur). Rimet er sjølvsgagt av noko ulik art undervegs, og ein kombinasjon av reine-, assonans-, og "vridde"- og "halve" rim vert skotne som maskingæverkuler. Hovudsakleg er det lyden "-anse"/"-anske"/"-ansje" som vert brukt, men det er verdt å merke seg nokre av stadane der Vaular går ekstra langt i å "vri inn" ord i rimskjemaet, som "landsdel", "Skram skrev" og "aent sted". Merk at eg ikkje reknar med "må skje" og "går ned" i takt to som ein del av dette rimmønsteret. Rytmisk høver det inn, men det er såpass ulikt lydmessig at eg tolkar det som eit eige rim. Indre, sekundære rim som "likt i distriktet" i takt fire er sjølvsgagt også utanfor dette overordna konseptet, sjølv om det sjølvsgagt har rytmisk effekt i flowen.

Måten Vaular markerar rima på rytmisk er kanskje det aller mest interessante med akkurat dette verset. I og med at rimet har eit "tung-lett" verbalt trykk, vert det naturleg at den første stavinga opplevast som trykksterk uavhengig av den rytmiske konteksten. Så når Vaular gjer det elegante grepet at han markerar kvart rim med å ha ein lengre noteverdi enn stavingane framfor, er ikkje dette noko som er naudsynt for å formidle korkje det tekstlege innhaldet eller rimstrukturen. Det er derimot eit estetisk val for å understreke og markere flowen sitt "hovudpoeng", nemleg at alt er basert på eitt og same rim. Den aller første takten er eit veldig tydeleg døme:



**Figur 27:** "Sjefen e te bake på jobb" (Vaular, 2009b), vers 1, takt 1 (frå 0:43). Lik rytmisk markering av rim.

Om ein berre hadde vore oppteken av å vere konsekvent på rytmiske gest-nivå hadde det vore naturleg å nytte den same rytmiske figuren på "Eg e' ganske sikker" som på dei tre andre taktslaga i denne takten, men i og med at rimordet "ganske" skal markerast ekstra tydeleg, flyttar Vaular sekstandedelsgesten lenger fram i figuren. Det same grepet går att i heile verset, og vert til og med enda meir markert i den siste halvdel. Frå takt fem vert starten av kvart rim markert med ein åttandedel ("granske" og "stamsted" har til og med med punkterte åttandedelar).

Ein annan veldig sofistikert detalj er plasseringa av rima i takt sju og åtte. Vaular aukar rimfrekvensen til kvar einskild fjerdedel, men synkoperar også, slik at ein får ei sterk kjensle av framdrift, der rima "dyttar" musikken framover.

7 rik manns land - sted, el - ler kan - skje et fransk sted, el - ler kan -

8 skje et spansk sted. E du he - me, si meg om du kan se.

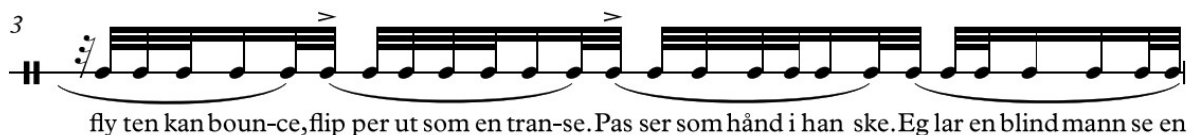
**Figur 28:** "Sjefen e tebake på jobb" (Vaular, 2009b), vers 1, takt 7-8 (frå 1:05). Off-beat-plassering av rimande stavingar av konsekvent lengd (åttandedelar, markert med aksent for verbalt trykk). Kombinasjonen av verbalt og poetisk trykk skapar ein kryssrytmisk tendens i åttandedelsunderdelingslaget. Hovudrim markert med understreking. Merk at siste instans av hovudrimet samsvarar med metrisk trykk, og er ikkje off-beat.

Dette er på eitt vis eit veldig tydeleg døme på "off-beat-frasering" (trykket er konsekvent forskyvt éin posisjon i underdelingslaget, sjå kapittel 3.1, side 29). Kombinasjonen av verbalt og poetisk trykk (trykk frå høvesvis ordlyd og rim) markerar rima, og lyttaren oppfatter ein "alternativ puls" på dei trykklette åttandedelane. Likevel opplevast det ikkje som veldig "forstyrrende" for hovudpulsen her, i og med at vi har ein såpass seig beat med rask rapping. Dette gjer at ein som lyttar fort får ei kjensle av at åttandedelslaget er den dominerande pulsen (og, som eg kommenterte i byrjinga av kapitlet, kunne ein vurdert å notere flowen med doble noteverdiar av dei eg har valt å gjere), og med åttandedelslaget som referansepunkt (sjå "density referents", kapittel 3.1, side 27) er denne synkoperinga ikkje egentleg ei synkopering, men heller ein markering av "backbeaten" (to og fire). Off-beat-frasering som konsept har ein tydelegare effekt når det er åttandedelar forskyvt i sekstandelslaget (sjå til dømes kapittel 4.2, figur 10). Den tette rimfrekvensen med ein konsekvent off-beat-/backbeat-frasering skapar likevel ei tydeleg framdriftskjensle, og spenninga byggjer seg opp fram mot avslutninga av verset. Då er det ekstra effektfullt at Vaular heilt til slutt let den siste frasen få "puste" litt, med berre eitt avsluttande rim, som landar rett på firaren utan nokon form for synkopering. Eit tydeleg, elegant punktum.

Dette verset, og særleg den første delen av det, har få pusterom, og er stort sett ein jamn straum av trettito- og sekstandedelar. Denne frenetiske og pusteteknisk avanserte stilen er noko Vaular gjer mykje av (sjå til dømes på "Ta Det Med Ro" [Vaular, 2007c] frå "La Hat (...)", "Solbriller På" [Vaular, 2009c] eller "Stikke med deg" [Vaular, 2009d] frå "D' E Glede"), og er ein tydeleg kontrast til "stopp-start"-rytmikken vi såg på "Eg E Fra Bergen". Vi har allereie sett på korleis rima vert markerte og rimorda får ekstra tyngd ved hjelp av lengre

noteverdiar, men også den strukturelle plasseringa av desse har ein tydeleg dramaturgisk effekt for verset som heilskap. I dei fire første taktane er rimorda stort sett plasserte på same stad i taktane. Ein får ei opplevd kjensle av ein rytmisk symmetri, både i måten stavingane er sortert på rytmisk, og kvar i frasene rimorda er posisjonerte. Denne symmetrien bryt opp i siste halvdel av verset, og vi får både ulikt plasserte rimmarkeringar og ulike lengder på frasene. Dette startar i takt fire og fem der dei to frasene "Likt i distriktet som Anne Enger Lahnstein" og "No' fra Bergen som Amalie Skram skrev" er like lange og tematisk beslekta, men bryt med taktstrekane som strukturell ramme (den første frasen er på to og tre i takt fire, medan den andre strekk seg frå firaren i takt fire og heilt over til toaren i takt fem). Då det er her den forlenga noteverdien på første stavinga i rimet vert forlenga ytterlegare, vert det enda tydelegare at spenningskurva i flowen vert brattare. Det er liten tvil om at Vaular heilt medvite bryt med symmetrien for å skape rytmisk spenning. Særleg i ein såpass tett straum av noter er det opp til fraselengda og rimplasseringa å klare å lage brot med dei overhengande strukturelle rammene.

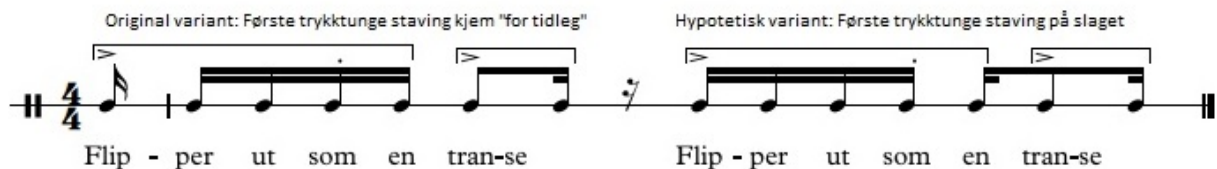
Éin særleg avansert detalj som fortener ekstra merksemd er den forskyvde fraseringa i takt tre:



**Figur 29:** "Sjefen e tebake på jobb" (Vaular, 2009b), vers 1, takt 3 (frå 0:51). Konkurrerende pulsmarkering frå verbalt trykk.

Her skapar Vaular ei interessant "rytmisk forvirring". Det verbale trykket på første staving i "flipper" og "passer" gjer at desse lett kan oppfattast som metrisk tunge, og når dei då i tillegg er såpass nære det faktisk metrisk tunge pulsslaget får ein presentert ei "alternativ pulsplassering". Samtidig dreg det tunge hovudrimet ("transe" og "hanske") oss tilbake på plass til den "riktige" oppfatta pulsen. Det at Vaular ynskjer å vere konsekvent i å markere rima med ein forlenga noteverdi (som her er sekstandedelar innimellom trettitodelane) gjer at dei fem stavingane framfor rimordet må forskyvast. Frasene "flipper ut som en transe" og "passer som hand i hanske" er på sju stavingar (seks trettitodelar og éin åttandedel), med trykkmarkeringa på første og sjette staving (5+3, der gruppa på fem igjen har ei svakare 3+2-

inndeling), og denne asymmetrien gjer at uansett korleis Vaular plasserar frasene vil ein av dei trykketunge stavingane lande på ein metrisk trykklett stad. Anten vil starten av frasen (som får både verbalt trykk og eit opplevd "strukturelt trykk") vere forskyvd, eller så vil hovudrimet (som har både verbalt og poetisk trykk) vere forskyvd. Vaular prioriterar rimet, og for at den siste 3-grupperinga skal lande på "riktig" stad, må altså figuren plasserast slik at den første impulsen kjem "for tidleg".



**Figur 30:** To alternative plasseringar av asymmetrisk figur inndelt 5+3 (3+2+2) i "Sjefen e tebake på jobb" (Vaular, 2009b), vers 1, takt 3 (frå 0:51). Her notert med doble noteverdiar for lettare lesing. Den første varianten er den faktiske, og første trykkmarkering i figuren kjem "for tidleg". Dersom Vaular skulle plassert første trykketunge staving på det metrisk tunge pulsslaget (illustrert i den hypotetiske varianten) ville det framleis ha vorte ein kontrarytmisk effekt.

Vi får dermed to "konkurrerende" pulsmarkeringar, der første trykketunge staving i tre påfølgjande figurar ("flyten", "flipper" og "passer") er forskyvd éin plass i trettitodelsunderdelingslaget, medan den andre trykketunge stavinga ("bounce", "transe" og "hanske") får ei metrisk trykketung plassering (på trykketung åttandedel i figur 29, eller trykketung fjerdedel i figur 30). Etersom desse impulsane kjem så nært kvarandre i tid, rekk ein som lyttar å oppfatte både den forskyvde markeringa og den "korrekte" markeringa som dominerande. Opplevinga ein får av ein slags kryssrytmisk tendens frå dei "for tidlege" innsatsane "flip-" og "pass-" vert "korriger" av dei trykketunge "trans-" og "hans-", men med ein gong ein gjer denne mentale justeringa vert ein overrumpla av den neste forskyvde impulsen. Vaular skapar altså ei oppleving av to samtidige, konkurrerende pulsar inne i éi einskild takt. Om ein freistar å rappe flowen i eit saktare tempo, er det veldig tydeleg at det er ei ganske signifikant rytmisk forskyving. Og sjølv om Vaular rappar så presist og avslappa på innspelninga at effekten berre "rasar forbi", kan ein vere heilt sikker på at han veit nøyaktig kva han gjer, då teksten er ein tydeleg metakommentar til kva som skjer i flowen. Den "bouncar" og "flippar ut", men "passar [likevel] som hånd i hanske". Dette er teknisk avansert musikkutøving levert med stor sjølvtilitt.

Det er heilt klart andre spor på "D' E Glede" som både liknar på og skil seg frå "Sjefen e tebake på jobb", men nokre av dei viktigaste og tydelegaste kjenneteikna ved Vaular sin stil er tydelege i dette verset. Preferansen hans for gjentekne samansette rim går igjen i mange låtar, sjølv om dei ikkje er fullt så altoverskuggande som i dette verset. Markering av rim og/eller punchlines med gjentekne rytmiske figurar finn vi også att, og underdelingane er nesten konsekvent dominerte av sekstandedelar og åttandedelar. Når triolunderdelingar først dukkar opp hjå Vaular er det som ein veldig medviten effekt; som på "Stikke med deg" (Vaular 2009d), "Lille Rapper" (Vaular 2010a) eller, som vil skal sjå seinare, på "Offer" (Vaular, 2013a). Ein irregulær frasestruktur og høg rimfrekvens går også att i alle døma vi har sett på. Dette er kanskje det eg meiner er det aller mest karakteristiske ved Vaular sine flows, sjølv om det sjølvstøtt fins døme på andre strukturelle innfallsvinklar. I "Skipt 24/7" (Vaular 2009e) baserar han seg på ein gjenteken rytmefigur som (med små variasjonar) gjentek seg gjennom heile verset, på akkurat same måten vi såg på Gatas Parlament sin "Antiamerikansk Dans" i kapittel 4,5.

#### **5.4 Helt om natten, helt om dagen**

Dei kjenneteikna vi har identifisert er også å finne att på første vers på tittelsporet på Vaular sitt album frå 2010, "Helt om natten, helt om dagen" (Vaular 2010b, vedlegg 10, frå 0:25). Det er, som vanleg, samansette rim som pregar flowen. "I-A" i takt 1 og 2 (Glisar – Brifar – Latifah), og så "A-Y" i takt 3 og 4 (Smart fyr – bra fyr – avsky – martyr). Starten av verset har ei tradisjonell frasering, og har enderim for å understreke dette. Denne oppbygginga av verset, der først taktrammene vert etablerte før dei nærmast desintegrerar som frasegrenser, tydeleggjer at denne leiken med kjende strukturar er eit vesentleg poeng. Vi ser ei liknande "spenningskurve" i både "Vestkyst" (dei to første taktane) og "Sjefen e tebake på jobb" (høvesvis kapittel 5.1 og 5.3). Alle rima vert markerte med ein lik rytmisk figur, to åttandedelar, som vert ei tydeleg markering inne i ein flow prega av sekstandedelar.

Denne markeringa av rima gjennom lengre noteverdier held fram utover i verset. Frå takt fem til takt ni er det igjen "I-A" som er hovudrimet, og det vert gjenteke ni gongar i løpet av desse taktane – ganske nøyaktig éin gong i sekundet i snitt.



4 Du har tro en på deg sjøl, og gjør deg til en mar tyr. Kee-fa, svart som I-FA, vi sa vi e'et

6 mi-nus på dit vi-sa Kan få Li-sa til å of-re deg som Is-ak. Men du blir drop-pet som en

8 free-style se-kun-det eg ro-per Peace out". Eg gir en fa-en i ka de sa el-ler ka

**Figur 31:** "Helt om natten, helt om dagen" (Vaular 2010b), vers 1, takt 4-9 (frå 0:32). Konsekvent lik rytmisk markering av hovudrim.

Vi ser den rytmiske forskyvinga Vaular likar å gjere i flowane sine i takt fem og seks, der rima skapar ei rekkje synkopar før rimet til slutt "landar" på den konvensjonelle landingsplassen – firaren i takt åtte. I takt fem, der to påfølgjande rimord er forskyvt vert dette eit tilfelle av off-beat-frasering, der Vaular kommenterar hovudpulsen gjennom å markere åttandedelane mellom pulsslaga. Det vesle ekstra "de sa" i takt ni vert meir som ein ettertanke, der han ikkje heilt vil "slippe" rimet frå den første halvparten av verset, og brukar det i første del av frasen som introduserar det neste rimet: "De sier" – "politiet sier" – "indisier" – "isbiler", i takt ti til tolv. Her er den rytmiske figuren éin åttandedel og to sekstandedelar.

10 de si-er. Ka po-li-ti-et si-er. For al-le di-es be-vi-ser e indis-i-er. Eg hø-rer

12 de på langveisom no' is-bil-er.

**Figur 33:** "Helt om natten, helt om dagen" (Vaular 2010b), vers 1, takt 10-12 (frå 0:47). Enda eit døme på konsekvent rytmisk markering av hovudrim (markert med raud boks). Ekstra sekundært rim som delvis rimar på hovudrimet er markert med raud understreking.

Det andre rimet ("...-tiet sier") består av fire sekstandedelar. Den andre stavinga er ikkje ein del av rimet, medan dei tre andre stavingane er på "riktig" stad i rytmefiguren. Trykket i

ordet "politiet" er også på den tredje stavinga ("ti"), noko som bidreg til at ein oppfattar rimet som tilsvarende og kopla til dei tre andre. Eg har også markert "dies beviser", då desse orda også har i- og e-lydane som pregar denne delen av verset, sjølv om dei ikkje har det samansette "I-I-E"-rimet.

Ein spanande detalj er dei to siste taktane. Det er ein tydeleg overlapp mellom slutten av frasen i takt 14 og opptakten til takt 15, og dei siste linjene er nok spelt inn ved hjelp av ein overdub. Sjølv om bruken av overdubs, også kalla "punch-ins" (Edwards, 2009, s. 274-175) er veldig vanleg, bryt Vaular med ein slags uskriven regel når han gjer det så tydeleg som her. Eit vers skal tradisjonelt sett vere noko som skal høyrast ut som éi tagning, og i alle fall skal kunne framførast "i eitt". Eg er heilt overtydd om at Vaular bryt med dette med fullt overlegg. Det er fleire grunnar til at eg vel å la tvilen kome Vaular til gode. Først og fremst legg beaten opp til at dei siste to taktane skil seg frå og er "noko eige" samanlikna med resten av verset. Det byggjer opp mot neste del, slik at ein nærmast kan tenkje seg at det er eit fjorten taktars vers med to takter "prerefreng". I tillegg vel Vaular å kome med ei utsegn ("De er redd ordene mine, eg har ingen agenda bak det eg sier. Bare sier det som mine venner sa") som får stå for seg sjølv, utan å rime med noko som helst (sjølv om ein kan argumentere for at "mine" og "sier" har ein rimeffekt). Dette er det første dømet vi ser på der Vaular bryt med dei tradisjonelle rap-reglane og gjer noko som minnar meir om ein "spoken word"- eller beatpoesi-estetikk. Han har gjort liknande ting tidlegare, og særleg gjer Leo Ajkic den slags vers på tidlege Vaular-utgjevingar, men ikkje innanfor dei strenge rammene til eit 16-taktars rap-vers. Med fare for å lese for mykje inn i ein liten detalj, vil eg påstå at dette er eit lite frampeik til ein del av den "sjangerleiken" Vaular gjer seinare, særleg på "666"-trilogien frå 2015. Men eg skal ikkje foregripe hendingane – vi skal sjå på eit par andre flows før vi kjem så langt.

## 5.5 Nedi byen

Eg har valgt å transkribere det første verset på "Nedi byen" (Vaular, 2011, vedlegg 11, frå 0:43) frå albumet "Du betyr meg", då flowen på den eine sida viser fram ein del av trekka vi har identifisert hjå Vaular, medan den på den andre sida representerar noko annleis. Eg skal vere forsiktig med å konkludere ved at denne flowen representerar ei slags lineær utvikling i stilen til Vaular, for det kan vere mange grunnar til at det skjer noko "nytt" i denne flowen i forhold til tidlegare flows. Først og fremst er det nokre ytre strukturelle faktorar som er

signifikante. Særleg det at beaten er rask. Å underdele med noteverdiar mindre enn sekstandedelar er nærmast umogleg. Eit resultat av at taktane går unna i høgt tempo er naturleg nok at eit 16 taktars vers fort vert i kortaste laget, og Vaular går her for 24 takter.

Opninga av verset held seg innanfor taktrammene for å etablere desse, akkurat som i tidlegare døme, før frasene byrjar ignorere taktrammene frå takt fem og utover. Like rytmiske figurar markerar rima.

**Figur 34:** "Nedi byen" (Vaular, 2011), første vers, takt 1-8 (frå 0:43). Høg rimfrekvens og blanding av hovudrim (markert med grønne og raude boksar) og sekundære rim (gul og blå understreking).

Merk at "kyborg" i takt fem er eit halvrim, som rimar hovudsakleg på grunn av den rytmiske likskapen med dei andre rimorda. Det identiske rimet "kyborg" og "Tuborg" hjelper også til. Eg har markert nokre éinstavingsrim som rytmisk viktige også (høvesvis gul og blå understreking). Legg merke til at "ned" og "te" er plasserte på same stad i rytmisk veldig like fraser, medan "-nal" og "gal" båe er synkoperte (og er ein kort instans av off-beat-frasering).

Det som er mindre typisk for å vere ein Vaular-flow er at rimstrukturen er meir kompleks i bruken av sekundære rim. Tidlegare har det ofte vore eitt tydeleg samansett hovudrim som får "ha scena for seg sjølv" i fleire linjer, før eit anna tilsvarende hovudrim tek over (eller, som i "Sjefen e tebakke på jobb", så får eitt rim breie seg gjennom eit heilt vers). I "Nedi byen" er det framleis slik at ein har eitt og eitt hovudrim, men her vert desse hovudrima akkompagnerte av mange sekundære rim. Som vi ser i figuren 34 er "U-Å"-rimet det

viktigaste i dei åtte første taktane, men Vaular får også plass til "vanskelig" – "vannski" "-nal – gal" og "ned – te". I takt ni til tolv er det "tilbake igjen" – "saken igjen" – "lage en klem" og "starte et band" som får følgje av "nok", "nok", "rock" og "fuckin".

Dei større strukturelle rammene er også meir konvensjonelle enn vi ofte har sett tidlegare hjå Vaular. Hovudrima har høvessvis åtte, fire, fire og fire takter som "territorium", og ein kan kanskje vurdere det dit hen at Vaular freistar å bruke sin vante leik med taktstruktur innanfor mindre rammer enn heile vers. Særleg tykkjer eg den liknande rimstrukturen i takt 17-20 og 21-24 er spanande. Vi får eit hovudrim som enderim i annankvar takt, med innskotne sekundære rim innimellom:

Min vei, din vei va som en blindvei	vakkje din feil at vi skulle nokke annet
Eg vil bare leve for et øyeblikk, eg glemmer mye	fortere enn klokken min tikker, så fuck en plan.
Lever primitivt: Øl, sprit, kvinner, kif.	Burde hatt innetid, men eg lever ut.
Alle dine fantasjer, fuck ka alle sammen sler	la meg male malerler før eg ser en snut.

**Figur 35:** "Nedi byen" (Vaular, 2011), første vers, takt 17-24 (frå 1:11). Flowdiagram/rimskjema. Ulike rim med høg rimfrekvens. Enderim (som er hovudrim) høvesvis markert med grøn og raud utheving. Sekundære rim markert med høvesvis gult, lilla, lyse- og mørkeblått.

Det kan spekulerast i at der Vaular kanskje tidlegare har tilpassa strukturen til flowen til tekstlinjene, så har han på "Nedi byen" i større grad tilpassa korleis han disponerer tekstlinjene til flowen. I takt sju, til dømes, der tekstlinja "Hele klikken går utfor stupet" får eit ganske tydeleg brot for at rytmikken i takt seks og åtte skal verte lik.

## 5.6 1001 Hjem

På "1001 Hjem" frå 2013 byrjar Vaular for alvor å utforske andre sjangrar enn tradisjonell hiphop. Den mest spelte singelen frå albumet, "Nonsens" (Vaular, 2013b), er ein pop-song der Vaular syng i staden for å rappe. "Trådene som gløder" (Vaular, 2013c) brukar vocoder-effekt, á la den amerikanske r&b-stjerna T-Pain. "Denne byen e vår" (Vaular 2013d) er bygd meir som ei klassisk hiphop-låt, og linjene og rima til Vaular er tette og intrikate som på tidlegare utgjevnadar. Men han "syngerappar" heile vegen og avgrensar versa til åtte takter heller enn dei tradisjonelle 16. Majoriteten av spora er klassiske rap-låtar som på tidlegare album, men det er ikkje lenger slik at Vaular utelukkande høyrer heime i "hiphop"-kategorien.

Nokre av spora er i større grad enn andre ei kryssing av "den gamle" og "den nye" Vaular. Det kan verke som om at i nokre av låtane vert den intrikate, tette riminga og den asymmetriske frasestrukturen som vanlegvis har kjenneteikna ein Vaular-flow skrudd tilbake nokre hakk, og Vaular fokuserar på at det skal forteljast historier som ikkje skal bli "forstyrre". Det er også ein utprega bruk av tredje person i tekstane. "Gary Speed" (Vaular, 2013e) er eitt døme på ein slik laid-back historieforteljings-flow, men eg tykkjer det kanskje aller mest spanande dømet er første del av første vers på "Offer" (Vaular, 2013a, vedlegg 12, frå 0:53).

Dei to første taktane er ikkje så utypisk for kva vi etter kvart forventar frå Vaular. Det er trettitodelar og sekstandedelar som underdeling, og det er samansette rim ("hon va dum" og "pengepung" har to rimande stavingar med "den va tom", og "hundre" rimar på "kun en"). Men allereie frå takt tre skjer det noko ukonvensjonelt. Éin ting er at det kjem ei jamn triolunderdeling, som i seg sjølv er utypisk Vaular, men rimfrekvensen vert også seinka nærmast demonstrativt. Det er som om Vaular seier "her skal eg berre fortelje ei historie, eg skal ikkje rime". I takt tre er det ingenting som rimar, og elles er det berre enkle enderim. I takt fire og fem rimar "at" på "mat", og takt seks, sju og åtte har "sin far", "gi svar" og "ifra". Ein kan spekulere i at denne typen flows er eit resultat av at Vaular vil vise at han er "meir enn berre ein rappar", og at han kan lage interessant musikk også utan å drive med teknisk intrikat rap. Inntil vidare lever "rap-Vaular" og "pop-Vaular" side om side på "1001 Hjem", der nokre låtar er det eine og nokre låtar er det andre, og det berre unntaksvis er slik at dei to kryssast. Slik sett vil eg nødvendig påstå at vi kan sjå ei endring i Vaular sin "flow-stil", men han har heilt klart lagt til ein ekstra stil i tillegg.

## 5.7 666-trilogien

Den sjanger-dualismen Vaular byrja utforske på "1001 Hjem" vert utforska vidare på dei tre EP-ane han ga ut i 2015: "666 ALT", "666 GIR" og "666 Mening". Vaular held fram med å vere både rappar og popsongar parallelt, og han seier dette også sjølv i eit intervju med YLTV (2015) "Kva skal eg seie? Eg lagar popmusikk. Eg rappar, og så lagar eg popmusikk". Det at Vaular vel å tøyse strikken for alminnelege sjangerkonvensjonar gjer at det vert vanskelegare å skulle samanlikne flows frå denne æraen med både tidlegare Vaular-flows og samtidige artistar. Eg har vanskar for å skulle konstatere kva som er ei naturleg utvikling av Vaular sin generelle stil, kva som eventuelt kan vurderast som ei generell utvikling i norsk (eller, for så

vidt, internasjonal) rap, eller kva som er ein innfallsvinkel for eitt konkret musikalsk prosjekt. Om "666"-trilogien skal vise seg å vere representativ for norsk rap som heilskap eller utviklinga til Vaular personleg, eller ingen av delane, er det nok ikkje mogeleg å svare på før vi får høyre kva Vaular gir ut i framtida. Like fullt skal vi sjå på nokre interessante trekk ved rappinga til Vaular anno 2015.

Som eit generelt trekk held han fram den versstrukturelle trenden vi kunne sjå på "1001 Hjem", der vers jamt over vert korta ned til åtte takter heller enn dei tradisjonelle 16. I tillegg leikar Vaular med å la linjer få "stå åleine" med pausar etter, eller at linjer vert gjentekne, gjerne av ei effektbehandla stemme (til dømes forvrenging, ulik klang- og ekkohandsaming eller lagvise doblingar). Grensene mellom kva som er "vers" og kva som er "hook" vert viska ut på fleire låtar.

Vi kan sjå denne blandinga av Vaular sin tradisjonelle stil og dei nye pop- og r&b-elementa i "Runaway Deathcar" (Vaular, 2015a, vedlegg 13, frå 0:34). Han "rappesyng", og alle stavingane har ei tydeleg tonehøgd, men han held seg innanfor ein ters, og brukar berre tonane D, E og F# i D-dur. Vi ser også at den første delen eg har transkribert her, dei første fire taktane, opplevast som separat frå "verset", dei påfølgjande åtte taktane. Både det tekstlege innhaldet og rytmikken (trettitodelsunderdelinga) er heilt tydeleg ein del av ein anna musikalsk del enn det påfølgjande. Grunnen til at eg vel å ta det med som ein del av transkripsjonen, er fordi det er den einaste staden i songen han seier akkurat desse linjene. Det er altså ikkje eit "refreng". Opninga av det andre verset startar også med "Runaway, runaway inni-(...)", men det er endra frå første gong det opptre, og har ein enda meir flytande overgang inn i det som vi oppfattar som "verset". I takt seks og sju ser vi også eit døme på at nøkkelord ("villmann" og "stillstand") vert gjentekne med eit "ekko".

Men sjølv om det er ein del nye og framande element som pregar denne flowen har det likevel nokre klassiske bumerke for Vaular sin stil. Eit samansett rim pregar takt seks til ni. Sjølv om rimet "utviklar seg" gradvis frå ein klår "I-A", via "Y-A" til ein slags "Y-E" (men med ein bergensk E-lyd som er temmeleg nært "A"), er det heilt klårt eitt gjennomgåande rim ("villmann" – "stillstand" – "bilbrann" – "bybrann" – "lyder" – "lyger"). Det har også ein identisk rytmisk figur (to sekstendedelar), sjølv om det ikkje skil seg ut frå den jamne sekstendedelsstraumen flowen har. Det som eg i større grad tør påstå at er ein del av Vaular

si utvikling som rapper, og ikkje "berre" er eit resultat av hans leik med sjangrar, er det at han også i denne flowen eksperimenterar med triolunderdeling i eit kort strekk. Tidlegare ville han kanskje ha vore "anten/eller", og anten ikkje brukt triolar i det heile eller hovudsakleg nytta triolunderdelingar gjennom heile verset.

To spor der Vaular held seg til rapping og ikkje syng i det heile, opplevast for meg som at han ynskjer å "strekke musklane" og vise at han framleis er ein imponerende rappar sjølv om det har vore mykje popmusikk i det siste. "Dessverre" (Vaular, 2015b) og "Stripar" (Vaular, 2015c) er begge låtar der Vaular rappar fritt utan versstruktur som avgrensing. Han stoppar opp innimellom, og det understrekast at "feil" eller uplanlagte detaljar ikkje vert redigert bort. Særleg når den andre stemma vi høyrer på låtane er latter eller kommentarar frå produsent Thomas Eriksen, som heilt tydeleg er i rommet med Vaular under innspelinga. Denne "lausare" innstillinga til rapping, der det ikkje er stramme 16-takters versstrukturar, men heller gjentakingar og improviserte "fristil"-utskeiingar, tyder igjen på ein utøvar med sjølvtilit. Vaular veit at han meistrar det klassiske formatet, og at han kan gjere kva han enn måtte ynskje, utan å måtte bevise noko som helst for nokon.

## 5.8 Oppsummering

Etter å ha gått gjennom Lars Vaular sin diskografi, frå ei sped byrjing i den bergenske undergrunnen til hans noverande popstjernestatus, har vi fått etablert ein del kjenneteikn på ein "typisk" Vaular-flow, og korleis dette har endra seg etter kvart.

- Underdelingane er i all hovudsak sekstandedelar (eller trettitodelar på beats i sakte tempi). Triolar vert nytta berre unntaksvis, men i dei flowane der triolar vert nytta, vert dei brukt gjennomgåande for effekt. Dette endrar seg noko over tid, og på dei siste utgjevnadane hans er det ikkje lenger uvanleg at det dukkar opp triolar.
- Taktstrukturen vert "utfordra" med irregulære fraser som strekk seg ut over konvensjonelle perioderammer. Vanlegvis opnar ein flow med meir strukturelt alminnelege fraser for å etablere ein "normalitet", før dei irregulære frasene tek til.
- Rimfrekvensen er som regel høg, og stort sett prega av eitt og eitt samansett rim som hovudrim. Dette vert gjerne markert med at rimorda har ein lik rytmisk figur. Vaular held seg som regel til eitt rim om gongen, og det er sjeldan ein aktiv bruk av

sekundære rim. Dette endrar seg noko over tid, og det er vanlegare å høyre ei blanding av ulike rim i Vaular sine seinare utgjevnadar.

- I dei siste utgjevnadane sine har Vaular i større grad gått bort frå alminnelege versstrukturar og -rammer, og brukar også til dømes stemmeeffektar (som forvrenging eller klang), overdubs og ”rappesynging”. Dette pregar flowane hans, men gjer dei også vanskelegare å samanlikne med meir tradisjonelle flows frå andre artistar.

Der Elling Borgersrud (kapittel 5) i hovudsak er kjenneteikna gjennom symmetriske versstrukturar og rytmisk variasjon frå ordlyd og rim (verbalt og poetisk trykk), er altså Lars Vaular ein slags motsetnad. Irregulær frasestruktur og asymmetri pregar flowane, og rytmiske variasjonar er lagt inn og plasserte for å understreke strukturelle poeng (som regel at rimande ord/stavingar skal ha identisk eller liknande rytmikk). Vaular er dét eg vil karakterisere som meir mekanistisk og teknisk orientert. Vår neste ”case”, Runar Gudnason frå Side Brok, delar nokre stiltrekk med både Borgersrud og Vaular, men skil seg også tydeleg frå både.



## 6 Side Brok - Runar Gudnason o.k.s. "Sjef R" og "Thorstein Hyl III"

*"Me bøsta rim både titt og ofte / ord te hjerne og flow te hofte"*

- Sjef R, Side Brok – "Inn" (2006a)

Side Brok er den første gruppa som dukkar opp i kapitlet om "Outsidarar" i "Hiphop-hoder" (Holen, 2004, s. 321), og det er vel neppe nokon i boka som representerar undertittelen "Fra Beat Street til bygde-rap" betre enn Runar Gudnason (f. 1972). Halvt islending, lenge busett i Danmark, men 100 prosent hovdebygding. Etter å ha gitt ut "Side Brok EP" i 2001 fekk Side Brok kultstatus og etter kvart også kommersiell suksess, med både singel ("1, 2, 3, fyre") og album ("Høge Brelle") på VG-lista, samt at dei vant både NRK sin Urørt-pris og pris for beste live-band på by:Larm 2004 (Holen, 2013b)

Det er fleire grunnar til at eg har valt å analysere Runar Gudnason sine vers i denne oppgåva. På den eine sida meiner eg det er fornuftig for balansen at eg får med ein representant for "dialekt-rappen" (det er såpass mange "Bergens-rapparar" at eg vil rekne det for ei "retning" i seg sjølv), og Side Brok har også halde på over såpass lang tid (det første verset vi skal sjå på kom ut i 2001, medan det siste kom ut i 2016) at det berre er Joddski/Tungtvann som er samanliknbare av andre "dialekt-rappar" som har hatt signifikant mainstream-gjennomslag. Eg har også vakse opp i nabokommunen til Side Brok, og dei var på mange måtar lydsporet til siste halvdel av tenåra for heile min generasjon voldingar og ørstingar. Det er altså stoff eg både kjenner godt og kanskje har større innsikt i, sidan eg har same dialekt som Gudnason (sjølv om målet mitt nok er både meir bastardisert og meir avslipe).

Gudnason har i tillegg vore særst behjelpeleg med å svare på spørsmål eg har hatt på e-post, og han har bistått med tekstar i digitalt format, skrive på dialekt. Noko av Runar sin innfallsvinkel til rapping og flows kjem også fram i hans virke som ein av skribentane for Dagbladet-spalta "Vers". Eg spurte Gudnason om han hadde nokre innspel til kva vers som er mest representative for dei ulike Side Brok-epokane, og sjølv om han måtte innrømme at han neppe er den beste til å bedømme kva som er mest representativt, "kanskje den dårlegaste, faktisk" (e-post 27. september 2015), fekk eg i alle fall ut av han kva tekstar han sjølv er mest nøgd med. Eg kjem til å sjå på utdrag frå desse, i tillegg til andre vers eg meiner er interessante.

## 6.1 Ein likandes kar

Den aller første låta Side Brok gav ut var "Ein likandes kar" (Side Brok, 2004a). Den har vore på fleire ulike utgjevnadar (så tidleg som i 2001), men eg har nytta versjonen frå det første fullengdar-albumet: "Høge Brelle" frå 2004. Gudnason skriv i e-post at "Ein likandes kar (...) var den fyrste teksten eg gjorde heilt ferdig, og det tok halvanna år" (E-post, 27. september 2015). Transkripsjonen i vedlegg 14 er av det andre verset (frå 0:54), der vi ser ein god del interessante detaljar i flowen.

Noko som vi kan finne utanfor musikken som eg tykkjer er interessant er måten Runar har skrive ned versa sine. Vi finn tekstane til dei tre første platene på [www.sidebrok.no/tekster](http://www.sidebrok.no/tekster), og nesten heilt konsekvent er versa noterte slik at to og to linjer (som jamt over samsvarar med to og to takter) står på éi linje, delt opp med ein skråstrek, som her – dei fire første taktane av "Ein likandes kar":

bokstava, dei flyt uto monne på mej som lava / tida ste stille mens ej ste på krava  
og laga mykje bråk og mykje styr / ej rappa til pologensere min teke fyr

**Figur 36:** Strukturering av rap-tekst i skriftleg form. (Henta frå [www.sidebrok.no/tekstar/høgebrelle](http://www.sidebrok.no/tekstar/høgebrelle)).

Eg trur denne måten å setje opp tekstar på er eit hint om at Gudnason tenkjer på linjepar med enderim som ein slags "strukturell standard" for versa sine. Når vi ser på "Ein likandes kar", kan det i alle høve sjå slik ut. "Ein likandes kar" er ein mastadont av ei rap-låt, med heile fem vers på seksten takter kvar. 40 potensielle linjepar, altså, og Gudnason koplår saman 39 av dei med enderim. I denne låta bryt dermed ikkje tekstlinjestrukturen med taktstrukturen i nokon særleg grad.

Om vi ser på dei fire første taktane av andre verset på "Ein likandes kar", så ser vi dei trekka som i hovudsak definerar flowen:

**Figur 37:** "Ein likandes kar" (Side Brok, 2004a), vers 2, takt 1-4 (frå 0:54). Hovudrim markert med raud understreking. Sekundært rim markert med blå understreking. Rytmske detaljar markert med grønne boksar. Verbalt trykk skapar off-beat-frasering i takt 2 og 4. Pause i byrjinga av taktene som eit brot i lengre tekstfraser skapar "separert opptakt", der opptakten vert fråskilt fortsetjinga av frasen med ein pause. Også "utsett einar", der frasen byrjar synkopert etter metrisk einar.

Først, dei rytmske detaljane markert med grønt. I takt to ser vi ein synkope på andre sekstandedel av einaren. Denne "utsette einaren" er eit gjennomgåande trekk i heile verset (takt fem, sju, ni, elleve og 13). Særleg kombinert med den "separerte opptakten" (sjå forklaring i figurtekst til figur 37) som er markert i takt to og fire (og som vi også finn i takt ein, åtte, ti, tolv og 14) skapar den ei slags rytmsk framoverørsle. Sjølv om linja har ein opptakt og lett kan starte med første tunge staving på einaren, utset Gudnason denne stavinga til andre sekstandedel. Det at det berre er ei sekstandedelsforskyving i staden for ei åttandedelsforskyving er det som skapar "framoverkjensla", sjølv om eg opplever at Gudnason stort sett er "bakpå" i forhold til den metriske pulsen (av dei tre rapparane eg har studert nøye, tykkjer eg Gudnason eignar seg best til eit potensielt mikrorytmisk nærstudium av taiming).

I byrjinga av takt tre har eg notert ein åttandedelspause, slik at den utsette einaren ikkje er notert før andre åttandedel. Her har eg valt å transkribere til "nærmaste sekstandedel" slik eg høyrer det, men eg opplever her at Gudnason er uvanleg "frampå" rytmsk, og at den rytmske gesten eigentleg er den same som dei stadane det er ei sekstandedelsforskyving. I alle fall er *intensjonen* ved den rytmske gesten det å vere tilsvarande alle dei andre linjepara i verset (utsett til takt to i linjeparet 1+2). Akkurat det same kan ein sjå i takt 15. Eg har valt å transkribere så "objektivt" som mogleg, men dersom eg skulle gjort ein "intensjonsapproksimasjon" vil eg argumentere for at i eit vers som er såpass fullt av gjentekne rytmske idear, så er ideen og komposisjonen sekstandedelspause + åttandedel i staden for åttandedelspause + sekstandedel i takt tre og 15. Ein kan kanskje seie at vi her ser

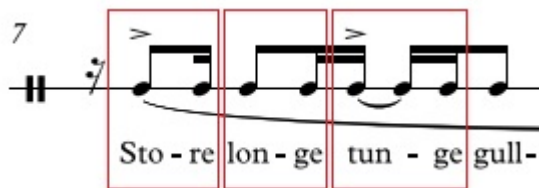
at det er ein skilnad mellom notert rytmisk figur og klingande rytmisk gest. Jamt over er Gudnason ein langt mindre "mekanistisk" rapper enn til dømes Lars Vaular, og han har eit meir "plastisk" forhold til underdelingar og noteverdier. Tradisjonell notasjon har både ei styrke og ei svakheit her, då eg kan velje å notere og/eller drøfte "intensjonen" til utøveren når han er rytmisk "unøyaktig" (med fullt overlegg!), samtidig som det ikkje vil vise alle rytmiske nyansar i framføringa. Andre stadar i dette verset der eg har valt å "approksimere", er til dømes i takt fem og ti. Ei spektralanalyse vil nok "avsløre" eit avvik mellom noterte og klingande noteverdier, men eg meiner det er hensiktsmessig å transkribere til eit godt leseleg notebilete som ligg tett opptil det framførte, heller enn å skulle vere fullstendig presis berre for presisjonens eiga skuld.

Vi ser også ei sekstandedelsforskyving i takt fire, der tre stavingar ("kål", "heilt" og "u-") er rytmisk antesiperte. Eg har valt å nytte aksentar for å markere signifikante rytmiske forskyvingar i heile dette verset i staden for berre til å markere verbalt trykk, særleg fordi det jamt over er stilistiske val heller enn eit resultat av ei jamn rytmisk underdeling med verbalt trykk som skapar rytmiske markeringar. Det er ein veldig gjennomgåande bruk av slik rytmisk antesipasjon, der ei staving kjem ein sekstandedel "for tidleg", og eg har valt å bruke aksentar i tillegg til bindebogar i transkripsjonen. Igjen er det slik at vi får ei framoverdriven rytmisk kjensle frå noteverdiane, medan det vert rappa "bakpå". Dette er eit godt døme på off-beat-frasering.

Når det gjeld rim, er det i all hovudsak assonansrim på to stavingar som pregar "Ein likandes kar". I takt éin til fire er det hovudrimet "I-A" som opnar verset. Dette rimet er på mange måtar hovudrimet for heile songen, då det avsluttar tre av fem vers, samtidig som tre av fem vers opnar med "ej lika". Gudnason ser ikkje ut til å bry seg nemneverdig med å nytte reine rim, og konsonantlydane rundt assonansrima varierar veldig. Vi ser også at Gudnason ikkje er konsekvent i at dei rimande stavingane har den same rytmiske gesten (som var noko vi fann mykje hjå Lars Vaular), men det er mest fordi vi får nokre "bonusrim", der nokre ekstra "I-A"-rim snik seg inn i tillegg til dei som er tydeleg rytmisk markerte. Vi ser at "klíma" i takt éin og "fakíra" i takt tre landar på trearen, medan "Medína" og "mokkaína" i takt to og fire landar på firaren. Alle fire er også like rytmisk (første rimande staving er ein åttandedel), og det same gjeld opningsordet "líka"). Dei ekstra rimande orda "tínga" og "flykta" (som eg har markert med tynnare strek i figur 37, då det er eit enda svakare rim, med y som vert "vridd"

mot i) har ikkje den same rytmiske markeringa. Det vert på eit vis som om flowen seier at "ja, desse orda rimar også, men det er ikkje dét som er poenget". Det same er tilfellet med det sekundære rimet "henge"- "gjenge", som heller ikkje har ei rytmisk kopling.

Eg vil seie det slik at flowen er definert av det rytmiske. Den er tydeleg inndelt i linjepar, og i nesten kvar einaste frase er det utsett einar med separert opptakt. Det som kanskje er aller mest spanande er korleis Gudnason likevel finn plass inne i ei så "stram" form til å leike seg med rim og rytme, som til dømes i takt sju.



**Figur 38:** "Ein likandes kar" (Side Brok, 2004a), vers 2, takt 7 (frå 1:09). Kryssrytmisk tendens, tre-mot-to. Gruppering av tre sekstandedelar (punkttert åttandedel) skapar konsekvente rytmiske forskyvingar i sekstandedelsunderdelingslaget (sjå kapittel 3.1, side 27).

"O-E"-rimet er berre i denne takten, men det er tydeleg rytmisk markert gjennom ein gjenteken rytmisk figur (åttandedel, så sekstandedel), og den hintar til at det skal halde fram med ein åttandedelsnote som rimar på første del av rimet ("gull" uttalast som "gollj"). Dette skapar ein kryssrytmisk tendens (sjå figurtekst til figur 38). Slike små variasjonar og plutslege auke i rimfrekvens skapar variasjon innanfor ein elles stramt strukturert flow.

## 6.2 Si eiga rås

Der "Ein likandes kar" vert rappa av alter egoet Thorstein Hyl III, er det andre verset på "Si eiga rås" (Side Brok, 2004b, vedlegg 15, frå 1:23) rappa av Sjef R, ein karakter som er noko mindre outrert enn sin kollega. Denne "karakterdelinga" er ikkje eit viktig poeng i denne oppgåva, mellom anna på grunn av ein av observasjonane ein kan gjere av dette verset. Nemleg at skilnaden mellom Gudnason sine to karakterar først og fremst kan høyrast i "delivery" og i tekstleg innhald, medan dei flow-tekniske trekka stort sett overlappar.

Som i "Ein likandes kar" er den store strukturelle ramma at to og to linjer høyrer saman i par. Det er likevel ikkje åtte linjepar som eksisterar uavhengig av kvarandre, då til dømes takt fem til åtte har det same rimet ("he nå" – "med nå" – "fe nå" – "med nå" som enderim, med "sje nå" lagt inn på einaren i takt seks for ein auka rimfrekvens), og den siste delen av verset har

rim som gradvis utviklar seg: "-hertz" og –"schmertz" fører (og har eit assonansforhold) til "-verk" og "-werk" og til slutt "wack" og "crack" (der "werk" og "wack" er konsonantlike). Sjølv om ikkje Gudnason "utfordrar" taktrammene i nokon særleg grad, er det likevel ei slags strukturell oppbygning frå rima. Siste del altså ved "beslekta" einstavingsrim, og opninga ved større rimstrukturar, med trestavingsrim: "fantastisk" og "antarktisk" (og følgjerimet "sarkastisk") i linje éin og to, og "karisma" og "anarkista" i takt tre og fire. Det at det er dei same vokallydane i begge desse rima (berre i ulik rekkjefølgje) hjelper også til å knyte flowen saman.

Vi finn att dei same rytmiske signaturrekka som i "Ein likandes kar", med den separerte opptakten (takt ti, elleve og tolv), rytmisk antesiperte sekstandedelssynkopar (til dømes i takt tre, fire, sju og 14) og, ikkje minst, den "rytmiske plastisiteten" i takt åtte og 16. Strukturelt sett er det også logisk at desse rytmiske "unøyaktigheitane" kjem på halvvegen og slutten av verset, og det er ein veldig "musikalsk" innfallsvinkel å gjere slike avsluttande fraser rytmisk friare, som ein slags ritardando. Danielsen (2006, s. 165) gjer eit poeng av at i funk, så kjem rytmiske variasjonar ofte mot slutten av "the basic unit" (den minste strukturelle byggjesteinen i ein groove, sjå kapittel 2.5, side 15). Det kan sjå ut som at dette også er ein tendens i rap, berre innanfor større strukturelle byggjesteinar (åttetaktsperioder eller heile vers, til dømes). Både stadane vert beaten tatt vekk, og det er berre Gudnason vi høyrer. Han står heilt fritt til å omdefinere dei vanlege rytmiske "reglane". Særleg tydeleg er dette i takt 16. I transkripsjonen i vedlegg 15 har eg valt å transkribere så tett opptil det metronomiske som er hensiktsmessig, sjølv om eg vil sterkt argumentere for at "intensjonen" til utøvaren og også lyttaren si oppleving av det klingande er best representert med eit anna notebilete.

med metronomisk referanse

16

gal - ning med stil som Kå - re Wil - loch på crack

med "musikalsk" (rubato) referanse

gal - ning med stil som Kå - re Wil - loch på crack

**Figur 39:** "Si eiga rås" (Side Brok, 2004b), vers 2, takt 16 (frå 1:58). Dissonans mellom metrisk trykk/puls og "firaren som gest". Lyttaren oppfattar siste ord "crack" som "ein firar", ettersom det både har verbalt trykk (ordlyd) og poetisk trykk (det rimar), og sjangerkonvensjonane tilseier at det siste, tunge enderimet er "firaren".

Det er heilt tydeleg at det er fire ulike trykktunge stavingar vi automatisk ynskjer å sortere som markering av taktslaga, men måten det vert framført på er med tilnærma like tette impulsar. I og med at det er uakkompagnert, oppfattar vi heilt tydeleg "crack" som "på firaren", sjølv om ei mikrorytmisk analyse truleg vil vise at det metronomisk sett er langt derifrå. Når eg vel å notere med ein tenkt metronom som referansepunkt i transkripsjonen er det først og fremst for å markere at "her er det noko ukonvensjonelt som skjer".

Gudnason trekkjer ut den avsluttande punchline-en med stor autoritet, og forsterkar den tilsvarande. Dette er ein veldig tilsvarande effekt som vi såg hjå Elling Borgersrud i kapittel 4.4 og 4.6, der den metriske firaren og firaren som rytmisk gest ikkje samsvarar. Det er kanskje ein ikkje fullt så tydeleg dissonans her, ettersom vokalsporet til Gudnason får stå nesten heilt åleine, og det følgeleg ikkje er noko som markerar den metriske firaren. Igjen kan det sjå ut som om dette er eit generelt strukturelt trekk i rap.

Også andre stadar i verset viser Gudnason heilt tydeleg at han likar å leike seg med rytmiske konvensjonar, til dømes gjennom fortetting av underdelingar i takt fem og ei rekkje synkoperte forskyvingar i takt 14:



**Figur 40:** "Si eiga rås" (Side Brok, 2004b), vers 2, takt 5 og 14 (frå høvesvis 1:32 og 1:53). Rytmske variasjonar. Fortetting av underdelingar i takt 5, og antesipert synkopering av pulsslaga i takt 14.

På den eine sida skapar han likskap mellom identiske rytmske og rimande gestar ("kar han e" og "kar ej he"), på den andre er det ein måte å skape ein større rytmisk variasjon innanfor ein stram versstruktur.

### 6.3 Setra

Om "Si eiga rås" er eit logisk framhald frå "Ein likandes kar", har eg valt å ta med ein tredje flow frå "Høge Brelle" for å vise at Gudnason allereie då hadde fleire teknikkar på lager. Vi ser på første verset på "Setra" (Side Brok, 2004c, vedlegg 16, frå 0:12), med Gudnason i rolla som Sjef R.

Aller først er det verdt å bite seg merke i den markante swing-kjensla på sekstandedelane. Gudnason "hentar" underdelinga si frå beaten, som i dette høvet er veldig jassinspirert, med kontrabass i botn, og scattig og trompet på refrenget. Det er også i litt større grad blanding av lengre og kortare noteverdier, med både trettitodelar (takt seks og ti) og lange fjerdedelar/punkterte åttandedelar (takt tre og sju, samt pausane i takt tre og fem). Eg skal ikkje gå så mykje inn på konkrete rytmske gestar, men Gudnason leikar også her med antesiperte sekstandedelar, synkopar og andre rytmske variasjonar. Det er tydeleg at det er viktigare å vere musikalsk leiken enn teknisk presis.

Sjølv om rimande stavingar ofte samsvarar rytmisk, er det langt frå konsekvent, og det er definitivt ikkje slik at den "naturlege" flowen vert endra for å tydeleggjere rim. Tvert i mot, så er dei stadane der det er rytmiske "avvik frå normalen" frie for rim. I takt fem kunne lett "gru" ha fått landa på toaren, og har i beste fall svake rimkoplingar til "Luks" i takt sju eller "kunne" og "du" i takt seks. "Nakje" (naken) i takt tolv ville kanskje ha vore meir intuitiv som åttandedel-sekstandedel i staden for to sekstandedelar, men Gudnason verkar å finne desse små rytmiske variasjonane utan å anstrenge seg eller framtvinge noko.



Der linjestrurane på "Ein likandes kar" og "Si eiga rås" var veldig tydeleg baserte på linjepar, er "Setra" noko meir irregulær. Verselinja frå takt to strekkjer seg inn i takt tre, med eit slags "overgangsrim" som både aukar rimstrukturen og skapar ein ubrotten progresjon frå hovudrim til hovudrim.

**Figur 41:** "Setra" (Side Brok, 2004c), vers 1, takt 1-4 (frå 0:12). Frasestruktur som strekk seg ut over taktrammene mellom takt 2 og 3. Gradvis utvikling og overgang mellom ulike hovudrim (markert med høvesvis raud og blå understreking, "overgangsrimet" er markert med tynnare strekar, både raude og blå). Sekundært (identisk) forstavingsrim markert med tynn grøn understreking.

Vi ser "krita" koplar saman "E-A"-rimet og "I-A"-rimet gjennom konsonantlikskap og éin felles vokallyd med "Kreta", og assonansrim til "-ina"-rima. Eg har også markert det identiske framlydsrimet "finaste – fine" for å markere at her er det ein tett rimfrekvens, og fleire av orda har fleire ulike rimfunksjonar (av sterkare eller svakare art).

Strukturelt er det også nokre lange verselinjer som strekk seg over mange takter, sjølv om dei rytmiske frasene, rimplasseringa og -koplingane er meir konvensjonelle. Til dømes er den lange setninga "Ej huska me gru tebakke på den tida det sterkaste du kunne få i Hovde va Asina og Luks, Pærebrus og RC" plassert ut over tre heile takter (med opptakt), men rimplasseringa er heilt konvensjonell, med "tida" og "Asina" på firaren i takt fem og seks, og "RC" på tre-og i takt sju (som ein del av rimkonstruksjonen "RC, nei" – "MC, nei" med takt åtte). Vi ser også at éi lang verselinje strekk seg over to takter i eit konvensjonelt linjepar i takt ni og ti. Så sjølv om Gudnason ikkje bryt heilt med sin sedvanlege to-og-to-struktur, viser han at han kan "strekke litt i endane". Tekstlinjestrurane kan altså vere eit verktøy til å gjere ein meir eller mindre symmetrisk flow meir spanande og mindre føreseieleg.

#### 6.4 Forstå kar me kjøme frå del 1

Side Brok sin andre fullengdar, "Kar Me Kjøme Frå", kom ut i 2006, og på den første flowen vi skal sjå på, andre verset på "Forstå kar me kjøme frå del 1" (Side Brok, 2006b, vedlegg 17,

frå 1:20), finn vi mange av dei same kjenneteikna som vi såg på flowane frå "Høge Brelle". Samtidig er det er også nokre "nye" ting Gudnason (denne gong i rolla som Sjef R) gjer, som vi skal sjå nærmare på.

Aller først er det verdt å nemne noko vi ikkje kan sjå på transkripsjonen, i og med at det er berre i det første verset medan vi skal sjå nærmast på det andre, og det er at Gudnason syng nokre av strofene (0:30-0:35 på innspelina). Han tenderte ofte til "nesten-song" nokre stadar i flows på "Høge Brelle" også, og var i alle fall veldig medviten på å variere tonehøgd og stemmeleie i tillegg til å nytte ulike "karakterrøyster" (høyr til dømes på "Si eiga rås"), men her er det reinspikka song, nytta som ein musikalsk effekt, og ikkje som eit narrativt eller tekstunderbyggjande grep.

Når eg har valt å transkribere det andre verset er det nesten mest for å rette fokus mot ein liten rytmisk figur som vi har sett gong på gong i Gudnason sine flows, og som nærmast er det definerande elementet til denne flowen:



**Figur 42:** "Gudnason-figura". Ansatsen er utsett med ein sekstendedel, og vi får ein kort instans av off-beat-frasering, der dei rytmiske impulsen er forskyvt "eitt hakk" i sekstendedelsunderdelingslaget.

Denne synkopen, der den første rytmiske impulsen kjem på den vanlegvis veldig trykksvake andre sekstendedelen av taktlaget, er ein slags "signatur" for Gudnason, og vi finn han att i alle flowane vi har sett på til no. Effekten denne rytmefiguren (og andre liknande figurar) har er å skape eit driv i flowen, der det å flytte ein trykktung impuls vekk frå trykktunge taktslag gjer at denne impulsen får ein sterkare effekt. Om vi ser på nokre tenkte alternativ til opningsfrasen på dette verset, så kan vi sjå korleis små rytmiske forskyvingar kan ha ein ganske dramatisk effekt.



**Figur 43:** Tenkte variasjonar av opningsfrasen på vers 2 på "Forstå kar me kjøme frå del 1" (Side Brok, 2006b, frå 1:20) samanlikna med den faktiske (den tredje i figuren). Forskyvd åttandedel (eller "sekstendedelsantesipasjon") skapar rytmisk kontrast til pulsen.

Det første dømet er det "enklaste". Dei jamne åttandedelane gir det naturlege metriske trykket til dei "riktige" stavingane ("fram" og "fren-"), men det skapar heller ingen kontrast til basispulsen og det kan opplevast som litt "stampande" og lite spanande. I mange samanhengar er det veldig funksjonelt, men det bidreg ikkje til noko ekstra rytmisk trykk.

I det andre dømet har vi fått inn pausen på einaren, noko som ofte er ynskjeleg anten for å la beaten få "lande" på den tunge einaren, for å rekkje å puste, eller berre for å skape rytmisk variasjon. Men utan synkoperinga på "fram" vert ordet mykje "lettare" enn i det første dømet (eller det tredje, som er slik Gudnason gjer det). Det vert også noko meir "mekanisk" når trykket kjem på fjerde- eller åttandedelen enn når vi har ein impuls på ein trykksvak sekstandedel (altså den andre eller fjerde sekstandedelen i eit taktslag).

Dersom vi vurderar Gudnason sin variant som ein variasjon på det andre dømet er det noko vi har vore inne på tidlegare, ein "sekstandedelsantesipasjon". Akkurat denne måten å "ligge framfor beaten" på (ein versjon av off-beat-frasering) skapar ei oppleving av at flowen vert dytta framover, og det er eit vanleg kjennemerke på Gudnason sine flows – og særleg altså med denne konkrete rytmiske figuren. I transkripsjonen av "Forstå kar me kjøme frå del 1" opnar han fem av tolv takter, og vi finn han også midt i takt seks.

Som vi har sett i flowane frå "Høge Brelle" nyttar Gudnason også ofte den andre trykksvake sekstandedelen (den fjerde sekstandedelen i eit taktslag) for å skape rytmisk framdrift.

Denne typen synkoperingar, som ofte kan sjåast som ei enkel forskyving der ein impuls vert flytta ein sekstandedel fram, ser vi til dømes i takt ti ("grått" og "stas"). Off-beat-frasering som her, der han flyttar ei rekkje åttandedelar ein sekstandedel fram for å lage ei rekkje synkopar på rad, såg vi i "Si eiga rås", og vi finn det også att i takt tre og tolv på "Forstå kar me kjøme frå del 1":



**Figur 44:** Døme på off-beat-frasering i "Forstå kar me kjøme frå del 1" (Side Brok, 2006b).

Om dei rytmiske kjennemerka stort sett er å kjenne att, er det både-òg når vi ser nærmare på det rimstrukturelle. Sjølv om flowen i store trekk held seg til ein linjeparstruktur og

konformerar til taktrammene, skjer det ei strukturell utvikling i løpet av verset.

Rimfrekvensen er høgare enn i tidlegare døme i opningstaktane ("frendar", "trenda", "pendele" og "pendlar" i takt éin og to), og halvvegs i verset skjer det noko med korleis rima er kpla saman. Først er det eit "følgjerim" frå hovudrimet i takt tre til seks (og meir spesifikt, det samansette rimet frå takt seks) til byrjinga av takt sju ("fille" – "brille" – "stille" – "bad' og grille" – "grad' og snilde"), og i taktane sju til ti (og eigentleg også elleve) får vi ein slags "dobbel" rimstruktur.

**Figur 45:** "Forstå kar me kjøme frå del 1" (Side Brok, 2006b), vers 2, takt 7-10 (frå 1:35). "Dobbel rimstruktur". Hovudrim som koplpar saman alle fire taktene (markert med raud understreking) er også ein del av ein større rimkonstruksjon som koplpar takt 8 og takt 10 (markert med blå understreking). Sekundære rim er markerte med andre fargar. Grøn understreking er eit konvensjonelt reint rim, oransje understreking viser allitterasjon (lik første konsonant i stavingane), medan gul understreking viser ein kombinasjon av lik konsonantlyd og avsluttande vokal i stavinga.

Hovudrimet er "-as", og koplpar saman alle fire taktane, men vi får også ein slags kryssrimstruktur (abab), der "mas, der" og "stas, der" lagar ei rimkoplring med større avstand enn elles i verset. Vi får også ei slags gradvis utvikling av rimet når vi går vidare til takt elleve, når "gras" går til "stas, der" som igjen går til "moltebær". Eg har også markert det sekundære rimet "blått" – "grått" (grøn understreking), og den utstrakte bruken av konsonantlikskap/allitterasjon (oransje og gul understreking). Denne typen konsonantrim får hovudfokus i takt elleve og tolv: "molto bene moltebær, ei mormor i marmor med mjuke hende".

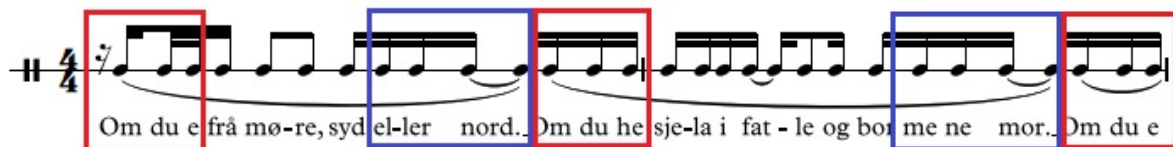
Det er eit fiffig brot at vi ikkje får ei enderimkoplring mellom takt elleve og tolv, og ved første augekast kan det sjå ut som om det avsluttande ordet ikkje rimar i det heile. Det er uansett ei sterk oppleving av eit brot i det rimstrukturelle, noko som skapar eit naturleg fokus til ordet "hende", eit slags "ikkjerim-trykk" som vi også såg på Lars Vaular sin "Helt om natten, helt om dagen" (kapittel 5.4). Men når ein tenkjer seg litt om, så hugsar ein kanskje tilbake til

opninga av verset, der vi hadde "frendar" – "trenda" og "pendelen" – "pendel". Dette rimet dukkar plutsleg opp att som det siste ordet i verset. Ein grunn til at eg føler meg trygg på at dette er veldig medvite frå Gudnason, er at han gjer ein annan rimstrukturell vri som bryt med linjepar- og enderimsstrukturen den siste takta i første verset også (der rimar han ikkje med eit tidlegare rim i verset, men han har eit enkelt assonansrim internt i den siste takten: "heime" – "reine").

Oppbygginga av teksten i dette verset har ein del lyriske grep som kanskje får ein til å tenkje på dikt og poesi før ein tenkjer på rap (utan at det gjer flowen noko mindre teknisk avansert), og utan at eg har noko belegg for å uttale meg om det, får eg ei kjensle av at det er skrive som dikt før det vart rappa. Om dette er sant eller ikkje er ikkje eigentleg viktig, men dette er i alle fall eit døme på eit vers der det er "tekst først, flow sekundært", eller at "teksten får bestemme flowen" heller enn omvendt. Det er då spanande at såpass mange av Gudnason sine "bumerke" likevel er å finne att i flowen.

## 6.5 Forstå kar me kjøme frå del 2

I vår e-postkorrespondanse trakk Gudnason fram "Forstå kar me kjøme frå del 2" (Side Brok, 2006c) som den songen han er mest nøgd med frå "Kar me kjøme frå" (E-post, 27. september 2015). Eg har (igjen) valt å transkribere og analysere det andre verset (vedlegg 18, frå 1:54), og det er, som i del 1, Sjef R som er forteljarkarakteren.



**Figur 46:** "Forstå kar me kjøme frå del 2" (Side Brok, 2006c), vers 2, takt 1-2 (frå 1:54). Lik rytmikk på tekstlike og rimande delar av fraser. Hovudrim med synkopert siste staving markert med blå boks. Samsvarande fraseopningar med liknande rytmisk plassering markert med raud boks.

Gudnason er som vanleg ikkje interessert i å starte rett på einaren og rappe jamne sekstandedelar. Han utsetter den første impulsen til den andre sekstandedelen, og nyttar antesiperte sekstandedelsmarkeringar på hovudrima. Det hadde til dømes ikkje vore teknisk vanskelegare (heller enklare) å plassere "nord" og "mor" på firaren i staden for å ha dei antesipert, så det er heilt tydeleg eit stilmessig val Gudnason gjer. Det er også veldig konsistent med dei tendensane vi har peika på i hans tidlegare flows. Ein annan grunn til at

han kanskje vel å utsette opningsimpulsen, er for å vere konsekvent rytmisk på dei like innsatsane markert i raudt i figur 46.

Dei neste taktane er prega av ein auka rimfrekvens, og Gudnason held fram med å blande delvise rim (nokon "ekstra" rimande stavingar) med dei fullstendige hovudrima. "Styrmann" i opninga av linja koplpar naturleg til "nye hyre", "bygdedyret" og "styre". Fem rim på to takter (tre reine rim, eitt assonansrim og eit forstavingsrim som alle høyrer saman) er noko tettare enn "normalen".

Igjen nyttar Gudnason ei gradvis endring av hovudrimet for å skape ein meir samanhengande progresjon i verset. "Y-E" (og "-yre")-rimet vert til "I-E" (og "-ire") i takt fem til åtte. Verselinjestrukturen følgjer som vanleg taktstrukturen, og det er ein tendens til at det i kvar takt er anten ein variasjon i rimfrekvensen (ei fortetting) eller ein variasjon i rytmikken (som regel med ein synkopering, som til dømes "Gudnason-figurane" i takt åtte).

Strukturelt sett har vi tidlegare kunne sjå ei naturleg todeling i 16-takters-flowane til Gudnason (særleg tydeleg i "Si eiga rås"), og også i denne flowen skjer det noko heilt nytt frå takt ni og ut. Først med ei auke i rimfrekvensen og ein tett bruk av forstavingsrim i takt elleve og tolv.



**Figur 47:** "Forstå kar me kjøme frå del 2" (Side Brok, 2006c), vers 2, takt 11-12 (frå 2:17). Høg rimfrekvens. Hovudrim (med høvesvis rein- og assonanskopling) markert med raud understreking. Sentralt sekundært forstavingsrim markert med grøn understreking. Svakare rimkoplingar til desse rima er markert med tynnare strekar. Merk også den kryssrytmiske tendensen (tre-mot-to) markert med aksentar i takt 12.

"Liv" – "driv" – "slit"-rimet er ei fortsetjing frå takt ni og ti ("naiv" og "kniv"), men vert her plasserte rundt toarane (antesipert i takt elleve og "utsett" i takt tolv) i tillegg til det fraseavsluttande enderimet i takt tolv. Forstavingsrimet "for-" er også rytmisk gjentakande, som opptakt til taktslag, fram til variasjonen på det siste ordet "tidsfordriv", der den rytmiske forskyvinga skapar eit kraftig verbalt trykk på hovudrimstavinga "-driv", samtidig som forstavingsrimet får plass til å skinne ved å lande på den tyngre toaren. Gudnason let sjeldan ein gjentakande rytmisk figur få halde på veldig lenge før han legg inn ein variasjon,

og tru mot sine egne bumerke er den rytmiske variasjonen på den andre sekstandedelen i eit taktslag. Eg har markert med tynn strek nokre stavingar som er "tynnare" kopla til dei sentrale rima i figur 47. Dei er i seg sjølv ikkje klåre nok rim til at dei kan skape ei rimkopling åleine, men i ei rekkje med tette rim som i desse taktane skapar slike sekundære assonansrim ein ekstra flyt i linja.

Det mest markante rytmiske grepet i denne flowen finn vi i takt 13, og der vert også hovudrimet for dei siste fire taktane introdusert. Enda tydelegare enn tidlegare ser vi på nært hald korleis han koplar ulike rim saman, der vi har eit tydeleg hovurim og eit tydeleg sekundært rim, men der dei to ulike rima er såpass nært beslekta at det skapar ein heilt annan effekt enn om dei skulle vore heilt ulike.

13

He'-kje, fe' kje, må' kje, nå - ke. Du fe' kje til nå-ke når sje-la ho e lå - ke. Og

15

jan-te gjer at du sle' kje til på nå - ke, og vert' en trykk-ko-kar ut-en hâl i lå - ke.

**Figur 48:** "Forstå kar me kjøme frå del 2" (Side Brok, 2006c), vers 2, takt 13-15 (frå 2:22). Sterk kryssrytmisk tendens med tre-mot-to i sekstandedelslaget (punktert åttandedel mot åttandedel) som startar på andre åttandedel i takt 13 (sekstandedelane inndelt [2]+3+3+3+3+2). Enderim som hovudrim markert med raud understreking (merk assonanskoplinga til "måkje" i takt 13). Svært sterkt sekundært rim markert med blå understreking. Svakare sekundær rimkopling markert med tynnare understreking.

Rytmiikken i takt 13 er ei kraftig synkopert gjentaking av ein rytmisk gest (tre like, og ein variasjon på den fjerde) som skapar ein kryssrytmisk tendens (sjå figurtekst til figur 48), og vi får i tillegg ein separert opptakt (pause mellom opptakten i frasen og resten av frasen, som altså startar på andre sekstandedel i neste takt) som knyt saman den "annleise" takt 13 med den meir konvensjonelle sekstandedel-/åttandedelsflyten i takt 14-16. Merk at Gudnason heller ikkje her er konsekvent i at rimande gestar har same rytmiske figur. "Nåke" på toaren i takt 14 kunne heilt fint ha vore rytmisk likt som dei andre "-åke"-rima og bestått av to åttandedelar i staden for to sekstandedelar (og det ville heilt sikkert Lars Vaular ha gjort),

men Gudnason ser ikkje behovet for å markere det allereie tydelege og høgfrekvente rimet noko meir enn det allereie vert.

Det er også fascinerande korleis Gudnason vel å nytte identiske rim når det vert ein så tett rimfrekvens. Det vert ein slags dobbel rimstruktur ein kan kalle for "aAaA", der vi har ei rein enderimkopling mellom høvesvis 13+14 og 15+16 i tillegg til ein kryssrimstruktur med identiske rim i 13+15 og 14+16. Den tette rimfrekvensen vert også kopla enda sterkare saman gjennom det eine ordet som er "midt i mellom" dei to ulike rima. "Måkje" er heilt tydeleg kopla til "hekje" "fekje", "fekje" (igjen) og "slekje" gjennom den identiske sluttstavinga (som vert ekstra tydeleg sidan det er ein dialektmarkør), samtidig som det rimar med assonans med "nåke" (gongar tre) og "låke" gongar to (sjå den doble understrekinga i figur 48). Eit anna aspekt ved bruken av identiske rim er at Gudnason nyttar eit homonym ("låke" som i "vond" og som i bestemt form av "lokk"), men det påverkar sjølvstøtt ikkje flowen med mindre ein tek høgd for tekstleg innhald som ein parameter.

Eit elegant siste poeng er at den siste utsegna i verset er nærmast som ein signatur å rekne, der Gudnason avsluttar med den karakteristiske rytmiske figuren vi finn att i alle flowane hans.

## 6.6 Skjemde

Vi har kome oss fram til 2009, og i flowane eg har plukka ut frå Side Brok sitt tredje album - "Ekte Menn" får vi sjå korleis Gudnason held fram med å leggje nye knep til sin tydelege og veletablerte personstil. Først ut er første del av første vers på "Skjemde" (Side Brok, 2009a, vedlegg 19, frå 0:39).

Dei rytmiske detaljane er gjenkjennelege. Jamt over "utsette einarar", ein del separerte opptakter, mange antesiperte sekstandedelssynkopar og eit par tilfelle av "signaturfiguren" (takt to og 14), men det er først og fremst det som Gudnason gjer annleis enn før vi skal sjå nøyare på.

Strukturelt er det ein del "friare" enn vi har sett før. Gudnason skriv framleis ut tekstane sine med to og to verselinjer samankopla, men det er ikkje lenger eit éin-til-éin-forhold mellom takter og verselinjer. Ta til dømes takt tre til seks. Gudnason skriv det slik:



om du e fanga i limbo, mangla libido / e heldig i kjærleik eller dritgod i bingo

snakka lingo som en bimbo / eller e ei avdanka stjerne som ringo

Men om vi skulle ha delt opp verselinjene slik at dei følgjer taktrammene ville det sett slik ut:

om du e fanga i limbo, mangla li- / -bido e heldig i kjærleik eller dritgod i

bingo. Snakka lingo som en bimbo eller e / ei avdanka stjerne som ringo

(Tekst henta frå <http://www.sidebrok.no/tekster/ekte-menn/>)

I hovudsak er dette at Gudnason leikar litt med å vidareføre ideen med å utsette einarar slik at ei verselinje landar på neste takt sin einar i staden for at einaren er ein pause. Vi finn dette i takt tre, fem, åtte, tolv og 13, så det er heilt tydeleg eit strukturelt grep som pregar denne flowen. Ein artig "konsekvens" av denne leiken med takt-/verselinjerammene er at vi kan sjå døme på at ein "utsett einar" vert flytta til ein "utsett toar", men elles oppfører seg heilt som til vanleg. Verselinja til Gudnason vert plutseleg berre sju slag lang (3+4), men elles er alt som det plar vere.



**Figur 49:** "Skjemde" (Side Brok, 2009a), vers 1, takt 5-6 (frå 0:50). Frasering som ikkje følgjer taktstrukturen. Siste del av førre linje landar på første taktslag, og denne frasen vert kortare.

Men det er med rima Gudnason viser noko heilt nytt på "Skjemde". Vi har sett at han tidlegare har drive med ei gradvis utvikling av hovudrim i løpet av ein flow, der ei rekkje ulike rim ofte slektar litt på kvarandre, gjerne gjennom å byte ut den eine av to stavingar i eit to stavingar langt assonansrim. Dette finn vi eit døme på i takt éin og to på "Skjemde" også, der "sanskrit" og "bramfritt" tek med seg den siste "i"-stavinga (og "t"-lyden) over til "skjønnskrikt og kjønnsdrift". I tillegg til å gjere denne typen rimkoplingar, og dét med ein uvanleg høg rimfrekvens, legg Gudnason inn så sterke og tydelege sekundære rim at det er nesten så det sekundære rimet vert "opphøgd" til hovudrimstatus.

3  
 Om du e fan-ga i lim-bo, man-gla li - bi - do, e hel-dig i kjær-leik el-ler drit-go i

5  
bin-go. Snak-ka lin-go som en bim-bo (eller)e (ei)av-dan-ka stjer- ne som Rin-go.

**Figur 50:** "Skjemde" (Side Brok, 2009a), vers 1, takt 3-6 (frå 0:45). Tett rimfrekvens med sterkt sekundært rim. Hovudrim markert med raud understreking. Det sterke sekundære rimet er markert med blå understreking. Anna sekundært rim markert med tynnare grøn understreking. Merk for øvrig off-beat-fraseringa i takt 6 ("stjerne som").

"fanga" – "mangla" og "snakka" – "danka" (som også rimar med kvarandre gjennom assonans) har ei rytmisk tyngd og ein frekvens som tilseier at det er eit veldig signifikant rim (markert med blå understreking i figur 50). Det einaste som "degraderar" det til status som sekundært rim er det enda tyngre og enda hyppigare "l-O"-hovudrimet (markert med raud understreking i figur 50). At Gudnason i tillegg klarar å snike inn eit tredje (og betydeleg svakare) rim i "kjærleik" – "stjerne" (begge er på/antesipert trearen) er smått imponerande. Til saman 13 tostavingsrim (26 rimande stavingar!) på fire takter er ikkje småtteri. Og det held fram:

7  
 Om mu-sik-ken stop - pa og ly - set e slått ta, om krop-pa-ne sit - ra og det smit-ta.

9  
 Om du flop - pa el-ler hit - ta, så husk det e - kje drit- alt så glit - ra.

**Figur 51:** "Skjemde" (Side Brok, 2009a), vers 1, takt 7-10 (frå 0:55). Likeverdige rim over ei firetaktsperiode (høvesvis markerte med raud og blå understreking).

Her er det ikkje fullt så tett, men til gjengjeld er rima heilt sidestilte. Plasseringa skapar kanskje litt ekstra tyngd til "i-a"-rimet (tre av fire landar på firaren og skapar ein klassisk enderimstruktur), men "å-a"-rimet rekk å ha fokus i ei og ei halv takt før det vert avbrote av eit nytt hovudrim, så det er ikkje noko skarve sekundært rim, nei!

Det som mest av alt pregar flowen på "Skjemde" er altså ein veldig tett rimstruktur. I takt 13-16 har vi åtte "o-a"-rim, og også i dei taktane som kjem etter transkripsjonen min (verset er totalt på 24 takter) finn vi utstrakte samansette rim ("hat **og behag**" – "smak **og bedrag**") og høgfrekvent assonsriming ("daggry til daggry", "kvar bygd og kvar by", "skadefryd", "avsky"). Når Gudnason då også utfordrar taktrammene litt meir enn tidlegare, får vi eit døme på ein ganske teknisk intrikat flow som framleis har dei rytmiske kjenneteikna vi har vorte vande med.

## 6.7 Heile Handa

Om "Skjemde" var Gudnason som utforska friare taktrammer og ein høgare rimfrekvens, er "Heile Handa" (Side Brok, 2009b, første vers [frå 0:16], vedlegg 20) ei utforsking av eit heilt anna konsept. Vi har vore inne på ideen om "konseptflows" tidlegare (sjå "Antiamerikansk dans", kapittel 4.5, og "Sjefen e tebake på jobb", kapittel 5.3), og på "Heile Handa" hentar Gudnason inspirasjon frå dancehall-sjangeren, og nyttar stram, regelmessig rytmikk og lange linjer som effekt.



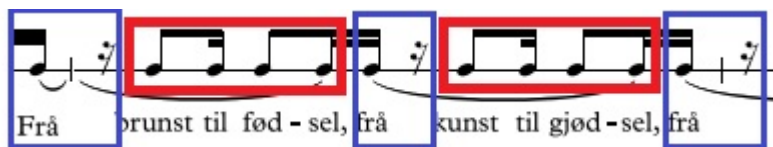
**Figur 52:** "Heile Handa" (Side Brok, 2009b), vers 1, takt 3 (frå 0:23). Jamn sekstandedelsstraum utan rytmisk avvik.

Fleire av frasane strekk seg over to heile takter (i takt 15+16 også med opptakt), og med den regelmessige straumen av sekstandedelar, skapar det ein slags "stream of consciousness"-effekt. Dette vert underbygd med at Gudnason er mykje "lausare" med både rimfrekvens og riming i det heile. Det er stort sett enderimkoplingar frå takt til takt, men innimellom er det frasar som berre har svakare rimkoplingar.



**Figur 53:** Heile Handa" (Side Brok, 2009b), vers 1, takt 9-10 (frå 0:45). Svakare rimkoplingar. Identisk rim markert med blå understreking. Reint rim med liten avstand markert med raud understreking.

Kontrasten til "Skjemde" er stor, og det er heilt tydeleg at det er to heilt forskjellige typar flows. Gudnason har leika litt med liknande idear før. Til dømes på "Rist med raua" (Side Brok, 2004e), der han "rappesyng", men med ein rytmikk som er ganske persontypisk, og Side Brok har fleire liknande låtar seinare i diskografien. Vi skal sjå nærmare på "H.O.V.D.E.B.Y.G.D.A" (Side Brok, 2013a), og vi finn det også til dømes att på "Pump Pump" (Side Brok, 2016). Likevel er det artig å observere at dei mest klassiske rytmisk-tekniske grepa som går igjen i diskografien til Gudnason også er å finne i "Heile Handa".



**Figur 54:** Heile Handa" (Side Brok, 2009b), vers 1, takt 7 med opptakt (frå 0:38). Off-beat-frasering. "Gudnason-figuren" makert med raud boks. Separert opptakt markert med blå boks.

Vi ser den klassiske "Gudnason-figuren" markert med raudt, og separerte opptakter markert med blått. Dei tre første stavingane i frasene ("frå brunst til" og "frå kunst til") er klassisk off-beat-frasering der impulsane er flytta ein sekstandedel fram i sekstandedelsunderdelingslaget. Også i den avsluttande takt 16 har vi ein "klassisk Gudnason" med slike antesiperte synkoperte åttandedelar.

Ein naturleg konsekvens av at ein flow er bygd opp av jamne sekstandedelar er at rytmisk trykk hovudsakleg er verbalt trykk. Då er det fascinerande å observere at Gudnason syr saman tekstlinjene sine slik at det naturlege verbale trykket nesten heilt konsekvent samsvarar med det metriske trykket. Berre i takt tolv ser vi eit døme på at det verbale trykket skapar ein tydeleg synkope.

## 6.8 Beats, Rim

"Beats, Rim" (Side Brok 2009c) er den låta Gudnason trakk fram som sin favoritt frå "Ekte Menn" i vår e-postkorrespondanse. Særleg interessant er den fordi den er i motsett ende av skalaen frå "Ein likandes kar", som Gudnason brukte halvanna år på å gjere ferdig, då han "skreiv, spelte inn og arrangerte ['Beats, Rim'] på halvanna døgn" (E-post, 27. september 2015). Og for mi analyse er den også uhyre spanande, både i seg sjølv og som kontrast til den mekaniske stilen vi såg i førre låt. Vi ser på første vers (vedlegg 21, frå 0:24).

Det første som er viktig å leggje merke til er at det er ein ganske sterk swing på sekstandedelane (ein kunne nærmast vurdert å transkribere i 12/8-takt), og Gudnason er ikkje strengt oppteken av å halde seg på metrisk grid. Han framstår heller som om han leikar seg med rytmisk variasjon, og at det er eit meiningsberande aspekt ved flowen at det er stor variasjon i underdelingane og få rytmiske gjentakingar.

Sjølv om notebiletet kan sjå ut som ein kaotisk samankomst av oppbrot, trettitodelar og synkopar, så er det ein god del "gudnasonske bumerke" å finne. Vi ser at frasene nesten konsekvent vert introdusert med ein pause, og startar stort sett på andre sekstandedel i takten. Unntak som er verdt å ta tak i er i takt to og tre, der den i takt tre er som ei oppfølging av frasen i takt to. Takt éin og to er det som etter kvart viser seg å vere refrenget i songen, og er noko meir "konvensjonelt" rytmisk enn resten av verset. Desse to taktane har også den klassiske antesiperte sekstandedelssynkopen vi ser igjen og igjen i Gudnason sine flows. Opningstakten illustrerar desse trekka med poetisk presisjon:



**Figur 55:** "Beats, Rim" (Side Brok, 2009c), vers 1, takt 1 (frå 0:24). Antesipert sekstandedelssynkope til toaren og neste einar ("sej").

Vi finn også att påfølgjande åttandedelar antesipert med ein sekstandedel (off-beat-frasering) i takt åtte, noko som er eit anna kjenneteikn på ein Gudnason-flow.

Men det er først og fremst den nærmast nonchalante fridomen Gudnason tek seg i denne flowen det er kjekt å sjå nærmare på. For i tillegg til at rytmikken er intrikat og variert, gjer Gudnason nokre fascinerande grep med rima. Først og fremst er det fråværet av rim i byrjinga av verset. Det einaste rimet i dei seks første taktane er mellom "hooket" i takt éin ("sej" og "sej", som i kraft av å vere eit identisk rim har ei relativt svak intern rimkopling) og slutten av takt tre ("dej"). Opninga av verset får følgjeleg ei slags "spoken word"-kjensle, og kombinert med den veldig umekaniske rytmikken er det som om Gudnason "gøymer bort" rap-estetikken fullstendig.

Når det då snur i takt sju vert kontrasten valdsam. Først med allitterasjon: "fri flyt av flows, fucked..." og så med eit sterkt samansett trestavingsrim som enderimkoplar alle taktane i resten av verset (sju til tolv): "måte her" – "måte nær" – "bråte bær" – "kåte mærr" – "tåkeferd" – "såte her". Innimellom dette gjennomgåande hovudrimet krydrar Gudnason med ein heil bråte sekundære rim. Heile takt ni: "fine vin", "skokk sopp" og "bråte bær", eit ekstra "bonusrim" i takt ti: "nåke kåte mærr", og ein kombinasjon av konsonant- og assonansrim i takt elleve: "tankane fær på tåkeferd".

## 6.9 H.O.V.D.E.B.Y.G.D.A.

Tittelsporet frå Side Brok sin fjerde fullengdar, H.O.V.D.E.B.Y.G.D.A. (Side Brok, 2013a) er kanskje "erkedømet" på Gudnason si eksperimentering med dancehall-sjangeren. Eg har valt å ikkje ta med nokon transkripsjon eller notedøme, då det eigentleg er fråværet av variasjon i dei musikalske parameterane som definerar denne flowen. Ein "mekanisk" straum av jamne sekstandedelar, melodisk definert med bruk av vocoder, og konsekvente enderim. Til saman er det nok meir "song" enn "rap", og det kan argumenterast for at med "H.O.V.D.E.B.Y.G.D.A." har Gudnason teke fascinasjonen for dancehall vi har sett tendensar til tidlegare og laga ei låt som ikkje lenger høyrer heime i rap-sjangeren (i den grad den sjangeren fins!), men er noko heilt anna. At Gudnason har gått frå å hente element frå ein sjanger til å omfamne den fullstendig er interessant, og han endar opp med å produsere fleire slike flows. Både på "Hund ette øl, katt ette mus" (Side Brok, 2013b), "Pump Pump" (Side Brok, 2016) og på refrenget på "Sola Skine" (Sirkel sag, 2016) er Gudnason meir songar enn rappar.

## 6.10 Heimegut

Sjølv om både tittelsporet og "Hunde ette øl, katt ette mus" leflar med ein heilt anna type flow-stil på "H.O.V.D.E.B.Y.G.D.A.", så er Gudnason framleis først og fremst ein rappar, og dancehall-flowane er berre sidesprang. Den flowen Gudnason sjølv er mest nøgd med frå fjerdeplata er "Heimegut" (Side Brok, 2013c) (E-post, 27. september 2015).

Strukturelt er det ei interessant låt. Eit kort introduksjonsvers på åtte takter går rett over i eit lengre vers på 16 (så ein kan diskutere om ikkje det er eitt vers på 24 takter, men Gudnason har sjølv strukturert teksten slik at den er delt i 8+16 [e-post, 3. februar 2017], så eg vel å sjå på den slik). "Hooket" vert introdusert, men berre halvparten av det, før alt er som "vanleg"

med vers, refreng, vers, refreng. No handlar ikkje denne oppgåva om låtstrukturar, men vi skal sjå i slutten av det andre verset at slike strukturelle "tvetydigheiter" kan ha ganske tydelege konsekvensar for flowen.

Eg har valt å transkribere det som strukturelt vert det andre verset, og ein finn det i vedlegg 22 (og frå 0:38 i innspelinga), men før vi går laus på det, så skal vi sjå litt nærmare på dei siste fem taktane av "introduksjonsverset":

**Figur 56:** "Heimegut" (Side Brok, 2013c), "introduksjonsvers", takt 4-8 (frå 0:27). Rytmsk markering av hovudrim (markert med raud boks). Andre gjentekne rytmske figurar (markert høvesvis med grøn og blå boks). Sekundært identisk rim markert med gul understreking.

Gudnason gjer nemleg nokre grep som er litt atypisk for han, og som vi kanskje heller ville venta å sjå i ein Lars Vaular-flow. Først og fremst vert posisjoneringa til hovudrimet endra slik at frasinga går frå å følgje taktstrukturen (går frå éin-og til fire) til å vere forskyvt (går frå to til éin i neste takt), og i tillegg vert hovudrimet tydeleg markert med den same rytmske gesten kvar gong det kjem (markert i raudt). Vi ser også eit tydeleg samsvar mellom andre rytmske gestar, dei jamne sekstandedelane markert i blått som kjem rett i forkant av hovudrim, og dei punkterte åttandedelane (markert i grønt) som skapar luft i frasane og som ved å "avansere" frå trearen til toaren i påfølgjande takter er med på skape eit slags driv framover. No er det også heilt typiske "gudnasonske" kjenneteikn på denne flowen også. Sekstandedelssynkopen i hovudrimet, til dømes, og bruken av identiske rim – men eg tykkjer desse taktane viser at Gudnason har nokre flow-tekniske grep på repertoaret som han er meir sparsam med å trekkje fram, og som vi ikkje har sett så mykje til før "Heimegut".

Det andre verset har ein flow som er meir slik vi har vorte vande til frå Gudnason. Vi ser ein tydeleg linjeparstruktur med ein kombinasjon av samansette og identiske rim som utviklar seg gradvis ("Side Brok" og "skrive bok" vert til "kvile no, sei dei" og "bevise no, sei dei" og

”i **det**” vert rima med ”i **det**” mellom takt fem og seks). Rytмикken er prega av synkoperte antesiperte sekstandedelar, gjerne på rimorda, og vi finn til og med ein liten ”signaturfigur” i opninga av takt elleve.

Vi skal sjå nærmare på nokre små vriar med fraselengd og rimfrekvens som er med på å skape strukturell variasjon inne i den overordna linjeparstrukturen. Både i takt tre og takt fem ser vi forkorta fraser (begge byrjar på andre sekstandedel på toaren) som vert svara med lengre fraser.

**Figur 57:** ”Heimegut” (Side Brok, 2013c), andre vers, takt 3-6 (frå 0:43). ”Kort-lang”-strukturering av fraser.

I takt sju og åtte er rimfrekvensen auka dramatisk med eit samansett og separert rim (”ni til fire” – ”skive nummer fire” – ”lika ditte live”), og i takt elleve og tolv er det ei lang frase som strekkjer seg over begge taktane, og som i staden for å rime internt berre har eitt enderim i takt tolv (”**esso**”), som rimar med det førre linjeparet (”**get go**” i takt ni og ”**ghetto**” i takt ti).

Det er grepet Gudnason gjer i dei fire siste taktane i verset som er med på å bryte ned grensene mellom kva som er ”vers” og kva som ikkje er det, og som kanskje er det aller mest strukturelt interessante i denne flowen. Det kjem inn eit tydeleg separat opptak med fleire stemmer oppå kvarandre som gjentek linja ”en kvennjagut, ej grinda hardt”, før dei siste to taktane høyrer ut som om dei igjen er lydleg samsvarande og framført i samanheng med resten av verset, men også er ein frase som vert gjenteken (og også kommenterar nettopp dette): ”(ej) sei dei gode tinga to gonga som en haiku”. Når Gudnason så følgjer opp med å rappe det korte omkvedet ”ej e en heimegut” to gongar er metakommentaren i teksten heilt tydeleggjort. Dei siste fire taktane av verset vert altså som ein eigen, separat del av songen frå resten av verset, sjølv om dei strukturelt sett er ein del av det.



## 6.11 Livet

Den siste flowen signert Runar Gudnason som eg har transkribert er frå verset hans på "Livet" (Neste Planet, Linni, 2016, vedlegg 23, frå 1:56). Her ser vi, som vi også var inne på på "Heimegut", at Gudnason både har ein tydeleg flow-teknisk identitet, og er i stand til å kome med nye tekniske grep.

Som vanleg for Gudnason er flowen sterkt prega av at den er bygd opp i linjepar, og rytmisk er dominert av sekstandedelar og antesiperte synkopar. Rima utviklar seg gjerne frå linjepar til linjepar, som i takt éin og to til takt tre og fire: "gong" og "song" rimar på "om" og "barndom", som vert eit tostavingsrim og rimar på "bakom" og "svar som". Også i takt fem og seks ("grete" og "vete") har det reine "-ete"-rimet ei assonansrimkopling til hovudrimet i takt sju og åtte ("tredet" og "redet"). Ein tettare rimfrekvens med identiske rim som så har ei enderimkopling finn vi i takt 13 og 14 ("aleine" og "aleine" rimar med "leide").

Akkurat denne flowen er kanskje enda meir prega av den rytmiske frampå-men-bakpå-stilen til Gudnason enn mange av hans tidlegare flows, og hann "dreg" i linjene og synkoperar på leikent vis. I takt åtte nyttar Gudnason trettitodelar for å få den antesiperte synkopen han ynskjer, heller enn å velje "rett-fram"-løysinga med berre sekstande- og åttandedelar, og i takt ni nyttar han punkterte sekstandedelar for å få ein annan kryssrytmisk effekt.



**Figur 58:** Rytmiske variasjon i Runar Gudnason sitt vers på "Livet" (Neste Planet, Linni, 2016). Antesipert synkope (takt åtte) og punkterte sekstandedelar (takt ni).

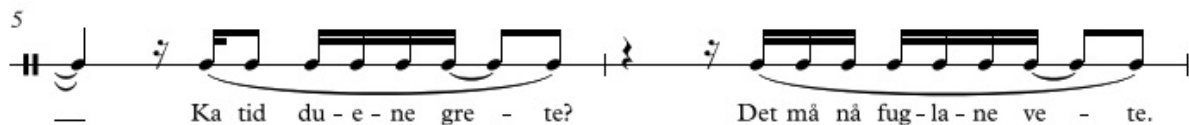
Han kjem også med ei lengre, og veldig rytmisk "laus" frase i takt 13, der han først gjer ein litt annleis variant av sin sedvanlege utsette einar-figur, for så å få ein synkope ved hjelp av verbalt trykk. Her er han også såpass rytmisk "omtrentleg" at transkripsjonen min vert ein approksimasjon. Stavinga "-lei" oppfattast som ein toar sjølv om den kjem etter den metriske toaren, og han "hentar seg inn att" i løpet av resten av frasen.



**Figur 59:** "Livet" (Neste Planet, Linni, 2016), Runar Gudnason sitt vers, takt 13 (frå 2:28). "Omtrentleg" rytmisk frasering. Dissonans mellom "opplevd toar" med verbalt trykk (markert med aksent) og metrisk toar.

Den utstrakte bruken av trettitodelar og variasjona mellom å synkopere og å lande på slaga skapar ein veldig karakteristisk flow, som på den eine sida kan minne om den nærmast improvisatoriske, flytande rytmikken på "Beats, rim", men samtidig har ein tydeleg, stram struktur.

Måten Gudnason varierar fraselengda på er eit "nyare" trekk, som vi såg litt til mellom anna på "Heimegut". Her har han nokre lange fraser som strekk seg over to takter utan å "gå opp" rytmisk før heilt til slutt (takt éin og to), andre lange fraser som strekk seg over to takter men har ein klar rytmisk logikk gjennom rimplassinga (linjepara 7+8, 9+10, 11+12 og 13+14), og også nokre korte fraser som skapar oppbrot og pusterom i flowen (i takt tre, fem, seks og 15). Takt fem og seks er ekstremt tydeleg i så måte, der Gudnason let heile inarane få stå opne, og ikkje byrjar frasane før på andre sekstandel på toaren.



**Figur 60:** "Livet" (Neste Planet, Linni, 2016), Runar Gudnason sitt vers, takt 5-6 (frå 2:07). Bruk av pausar for å skape oppbrot og pusterom i flowen.

## 6.12 Oppsummering

Etter å ha gått flows frå ei til no femten år lang rap-karriere etter i saumane har vi kunne identifisere ein del tydelege persontrekk i flowane til Runar Gudnason – i tillegg til at vi har sett korleis flowane hans har endra seg over tid. Sentrale trekk ved ein "Gudnason-flow" er:

- Strukturen er vanlegvis to og to linjer á éi takt, koplá saman med enderim, eller med andre ord, ein klassisk parrimstruktur. Dette endrar seg litt over tid, og sjølv om ein symmetrisk linjeparstruktur held fram med å vere den vanlegaste overordna

strukturelle ramma, varierar Gudnason meir med å strekke verselinjene sine ut forbi desse rammene i nokre av sine seinare flows.

- Hovudrima i påfølgjande linjepar er ofte ei "vidareutvikling" av det førre rimet. Eit reint tostavingsrim har ofte ei assonanskopling til eit påfølgjande tostavingsrim.
- Det er ein utstrakt bruk av assonansrim heller enn reine rim. Det er vanlegast med tostavingsrim, men både einstavingsrim og større samansette rimkonstruksjonar er å finne.
- I tillegg til klassiske reine rim og assonansrim nyttar Gudnason ofte konsonantrimkoplingar, allitterasjon og forstavingsrim. Særleg i meir teknisk intrikate flows med tettare rimfrekvens. Han nyttar også gjerne identiske rim, særleg når desse igjen rimar med andre rim.
- Rytmask er dei mest framtrødande kjenneteikna sekstandedelssynkopar. Til dømes utsette ansatsar (første impuls kjem på andre sekstandedel i taktlaget) og antesipasjonar (den trykkunge impulsen kjem på fjerde sekstandedel i taktlaget og heng over til påfølgjande taktslag). Gudnason nyttar ofte off-beat-frasering (forskyvde åttandedelsfigurar) og særleg ein spesifikk synkopert gest ("Gudnason-figuren", kapittel 6.4, figur 42) som er nærmast som ein "signatur" å rekne. Desse elementa skapar ofte kryssrytmiske tendensar (ei oppleving av ulike "konkurrerande" pulsar).

Eit viktig unntak frå denne "personstiler" ser vi når Gudnason let seg inspirere av og hentar element frå dancehall-sjangeren i fleire flows. Etter kvart (i 2013 med "H.O.V.D.E.B.Y.G.D.A.") har han nokre låtar som er heilt i den sjangeren, og der flowane ikkje har så mykje til felles med ein "typisk" Gudnason-flow.

Ein kan seie at Gudnason sine flows er ikkje veldig prega av spesifikke jamne underdelingar, og rytmikken kan karakteriserast som "fri" eller "organisk" i motsetnad til til dømes den "mekaniske" presisjonen til Lars Vaular. Gudnason er sjeldan veldig konsekvent på å gjenta rytmiske figurar i flows, og nyttar som regel små variasjonar i rytmikk når han behandlar fraser som i utgangspunktet er rytmisk like. Når vi no tek fatt på avslutningsdelen av denne oppgåva skal vi mellom anna drøfte korleis han både liknar på og skil seg frå dei andre artistane vi har sett på i denne oppgåva.

## 7 Konklusjonar og drøftingar

*”Flowa, flowa, flowa, flowa, flowa, flowa gjøna universum”*

Loui og Lexus – ”Universum” (2016)

No som vi har kome oss gjennom ei heil rekkje analyser av flows frå nokre sentrale artistar i det norske rap-panteonet er det på tide å vurdere om eg har klart å få nokre svar på problemstillinga eg stilte i innleiinga av denne oppgåva:

*Kva musikalske strukturar kjenneteiknar norskspråklege rap-flows? Og korleis kan dette analyserast?*

Eg valde naturleg nok å freiste å svare på spørsmåla i omvendt rekkjefølgje. Eg sette føre meg å først og fremst finne ein fornuftig måte å analysere flow-parameteren på musikkteknisk nivå, for så å gjennomføre ein samanliknande analyse av eit utval flows frå artistar med ei både lang og overlappende produksjonsperiode. Kva er det vi har funne ut? Kva har vi ikkje funne ut? Og ikkje minst – kva nye spørsmål står vi att med?

### 7.1 Ein skildra flow – Evaluering av metoden

I kapittel 3 ”Å skildre ein flow” såg vi på ulike innfallsvinklar til å analysere flow-parameteren i rap-musikk, og eg gjorde ein del vurderingar som eg tok med meg inn i analysearbeidet. Eg valde å halde meg til å transkribere flows ved hjelp av tradisjonell notasjon, og å både ta med meg og introdusere ein del skildrande omgrep. Jamt over er eg nøgd med dei avgjerslene eg tok og dei resulterande transkripsjonane og analysane, men det er også nokre sentrale problematiseringar å ta med seg.

Eitt spørsmål er om tradisjonell notasjon er eigna til å finne og skildre sentrale flow-tekniske detaljar. Om vi ser på oppsummeringane av dei ulike analysekapitla (kapittel 4, 5 og 6), meiner eg det er ein heil del som tyder på at svaret er ”ja”. Både når det gjeld bruken av og variasjonen i underdelingar, synkopar, pausar og rytmiske gjentakingar, så er tradisjonell notasjon veldig visuelt tydeleg. Legg ein til aksentar for å vise signifikant trykk (då særleg verbalt trykk) og legatoboger for å illustrere frasestrukturen (altså forholdet mellom tekstfraser og taktstrukturen), vert dei aller fleste rytmisk definerande detaljane veldig tydelege for eit trena auge.

Når ein får teksten i tillegg er det også relativt greitt å sjå kvar rima "landar", som er det som skapar "poetisk trykk". Her har eg nytta ulike fargemarkeringar i figurane i sjølve oppgåveteksten for å gjere dette enda tydelegare, men også i dei "ubehandla" transkripsjonane i vedlegga til oppgåva er det fint mogleg å lese ut mesteparten av det som rimar. Her er ein av dei stadane eg har måtte gjere eit val mellom to fullgode alternativ. Skal ein transkribere "reint", utan understrekingar og fargekoding av rim, eller skal ein ta med ein standardisert fargekoding av til dømes hovudrim og sekundære rim? Eg valde å ikkje ta med fargekoding i dei fullstendige transkripsjonane, og heller nytte desse i forklarande følgjetekst (altså i sjølve oppgåva). Eg problematiserte dette i kapittel 3.1 (side 22), og no i etterkant står eg ved den avgjersla. Noko ein kan vurdere, og som eg meiner ein bør vurdere ved nokre høve, avhengig av kva transkripsjonen skal nyttast til, er å markere alle rim med den same markeringa (til dømes understreking eller utheving av teksten). Då får ein sjølv sagt ikkje differensiert ulike typar rim, eller spesifisert kva som rimar på kva, men ein unngår også ei overkomplisering av notebiletet, og også uklårheit i dei situasjonane der nokre ord har fleire ulike rimkoplingar til andre ord (som vi til dømes såg mykje av på Runar Gudnason sine gradvis utviklande hovudrim). Connor (kapittel 3.1, figur 4) vel å markere alle rim med aksentar, men det tykkjer altså ikkje eg at er hensiktsmessig.

I nokre flows kan det også vere naudsynt eller ynskjeleg å sjå spesifikt på rimstrukturen og ikkje gå i detalj på det rytmiske, og då har eg valt å nytte ein slags kombinasjon av "rimskjemaet" ("flow chart") til Edwards (kapittel 3.1, figur 1) og fargekodinga til Adams (kapittel 3.1, figur 3). I denne oppgåva har eg nytta det i analysen av "Antiamerikansk dans" (kapittel 4.5) og "Nedi byen" (kapittel 5.5). Denne metoden ser sjølv sagt berre på eitt aspekt ved ein flow, og seier lite om resten, men til gjengjeld er den veldig oversiktleg og tydeleg om det er nettopp rimkoplingane ein ynskjer å studere. Nokre flows er i større grad enn andre prega av einskildparameter, og då kan det gi meining å velje denne framgangsmåten. Særleg "Antiamerikansk dans" er eit godt døme på dette, då den baserar seg på éin rytmisk figur med små variasjonar, medan rimkoplingane endrar seg undervegs.

Eitt aspekt eg saknar med tradisjonell notasjon er dei mikrorytmiske nyansane. Eg har nemnd fleire stadar i analysane mine at det er signifikante mikrorytmiske detaljar i flowane som notasjonen ikkje viser. I til dømes "Si eiga rås" (kapittel 6.2) er ei problematisering kring klingande lyd versus "intensjon" (eller kanskje heller metronomisk versus rubato) med

tilhøyrande figurar tilstrekkeleg til å vise *noko*, men i ei meir spissa og mindre generell oppgåve ville eg nok ha nytta grafiske illustrasjonar av lyden (bølgeformrepresentasjon eller spektrogram) og metrisk grid for å studere til dømes taiminga til Runar Gudnason (eg mistenkjer at han er "bakpå", men *kor* bakpå er han eigentleg?). Igjen er avgjersla om å nytte tradisjonell notasjon tatt fordi den viser flest ulike aspekt ved flow på tydelegast mogleg vis. Dersom ein skal sjå berre på variasjon i mikrotiming er truleg andre metodar betre eigna, men det er ikkje det eg har teke for meg i denne oppgåva.

Eg tykkjer i det store og heile at eg har kome fram til ei fornuftig løysing på korleis å studere flows på effektivt og tilgjengeleg vis. Eitt spørsmål eg likevel ynskjer å problematisere, og som eg var inne på tidlegare (i kapittel 3.1, side 22-23), er kven målgruppa til flow-analyse er, og om det å meistre tradisjonell notasjon er ein urealistisk kunnskapsbyrde for denne målgruppa. Innanfor ein musikkvitskapleg forskingsdiskurs er det sjølvstundt uproblematisk å forvente at lesaren meistrar grunnleggjande musikkteori, men saken er ein ganske annan dersom målet er at flow-analysen skal vere tilgjengeleg for uuddanna utøvarar og lyttarar. Edwards (2009) har til dømes enda opp med å halde seg til "flow-diagrammet" i si pedagogiske bok, og for mange utøvarar og i mange høve er det heilt sikkert tilstrekkeleg. Men som eg konkluderte med på side 23, trur eg det skal vere ganske overkomeleg for dei som er interesserte i å gå litt djupare i materien å lære seg rytmisk notasjon, då ein ikkje må forholde seg til korkje melodiske eller harmoniske parameter når ein arbeidar med flow. Eg vonar difor at metoden eg har illustrert i denne oppgåva kan kome til nytte også utanom ein akademisk samanheng.

## **7.2 Samanlikningar – Fellestrekk og/eller mangel på sådanne**

I slutten av kvart av dei tre analysekapitla har eg oppsummert både utøvarane sine stilmessige kjenneteikn og korleis dei har utvikla eller endra seg over tid. Eg sette også føre meg å skulle sjå på og drøfte om desse artistane kan vise til nokre meir generelle trekk for heile feltet dei representerar: Rap i Noreg, og eventuelt rap i Skandinavia eller rap globalt. Sjølvstundt er utvalget for lite og for avgrensa til å kunne kome med nokon bombastiske konklusjonar, men det hindrar meg ikkje i å spekulere. Særleg er det interessant å drøfte kva for nye spørsmål vi sit att med når vi vurderar fellestrekk og -linjer i flowane til dei tre utvalde artistane i denne oppgåva.

Først og fremst er det som slår meg at dei tre artistane vi har sett på har veldig tydelege personlege stilar som skil seg ganske markant frå kvarandre. Elling Borgersrud nyttar stort sett ei jamn sekstandedelsunderdeling med synkopar hovudsakleg skapt av verbalt trykk, med ein struktur prega av linjepar og konvensjonelle enderim. Lars Vaular har ein veldig tydeleg "mekanistisk" stil, der han nyttar gjentekne rytmiske gestar til å markere hovudrim med jamt over høg rimfrekvens, innanfor ein asymmetrisk struktur som aktivt bryt med taktrammene. Runar Gudnason har eit friare forhold til underdelingar, og rytmikken er kraftig prega av sekstandedelssynkoperingar, men strukturen er stort sett ein symmetrisk linjeparstruktur der hovudrima ofte "utviklast" gradvis frå linjepar til linjepar. Kvar einskild rappar har ei tydeleg utvikling over tid, men det er stort sett innanfor sin eigen stil, og hovudskilnadane mellom dei er stort sett dei same i dag som då dei starta.

Eitt poeng kan vere at alle tre har ganske ulike hovudinspirasjonskjelder. Gatas Parlament hadde sitt utspring i det venstreradikale politiske miljøet i Oslo, og henta inspirasjon frå "hardcore rap" og åttitalets hiphop-kultur. Ettersom dei på mange måtar er "pionérane" framfor nokon i norskspråkleg rap er det ikkje så rart at dei har ein meir "old school" stil, og Elling Borgersrud "oppdaga" hardcore rap på eit tidspunkt som "strengt tatt var (...) før eldre steinalder i norsk rap" (Gatas Parlament, 2009, s. 15). Borgersrud nemnde også i ein telefonsamtale at han var veldig inspirert av "britcore"-artistar som Hijack og Gunshot, og dei norske britcore-inspirerte B.O.L.T. Warhead (personleg kommunikasjon, 30. august 2015). Lars Vaular er ni år yngre enn eldstebror Borgersrud, og henta hovudsakleg inspirasjon frå 2Pac og "west coast gangsta rap", medan Runar Gudnason, trass i at produksjonen hans overlappar meir med Vaular sin, er den eldste av dei tre, og kanskje aller mest av dei er ein "Beat Street"-hiphoppar (Beat Street er ein dramafilm frå 1984 om hiphop-miljøet i New York, og er mellom anna bakgrunnen for namnet til Hølen [2004] og "skuld i" rap-interessa til utallige ikkje lenger fullt så unge menn). Det er dermed naturleg å spekulere i at den strammare og meir symmetriske frasestrukturen vi kan sjå hjå Borgersrud og Gudnason kanskje botnar i at deira "rap-ungdomstid" i større grad var prega av rap med ein meir symmetrisk frasestruktur. Eit godt illustrerande "populærvitskapleg" døme er videoen til Vox (2016), der The Notorious B.I.G. (1997) og Mos Def (Blackstar, 2002) vert tekne fram som døme på rapparar som bryt med taktstrukturen. Det er ikkje unaturleg å tenkje seg at Lars Vaular, som var høvesvis tolv og 17 når denne musikken prega rap-verda

kanskje vart meir påverka av denne stilen enn dei eldre motstykkka Borgersud og Gudnason. Eg trur at dersom ein til dømes gjer samanliknande analyser av flows frå dei respektive artistane og toneangivande rapparar frå ungdomstida deira, så er det potensiale for interessante funn.

Eit anna vesentleg poeng er at utøvarar ofte utviklar sitt tekniske nivå over tid. Det kan tenkjast at etter kvart som rapparar vert "flinkare", så vil flowane deira endre seg. I denne oppgåva er dette kanskje først og fremst eit tydeleg poeng hjå Elling Borgersrud. Han har fleire gongar uttala seg om at Gatas Parlament byrja å rappe før dei egentleg hadde lært seg å rappe. "Vi hadde overhodet ingen anelse om hva vi holdt på med, så vi skreiv vers av helt vilkårlig lengde"; "Tommy Tee (...) sa at vi var et jævla rockeband, på lufta. Det *kan* selvfølgelig ha noe med at vi på vårt verste *låt* som et jævla rockeband"; "Plata blei kanskje ikke så bra" (Om 1994-plata 'Autobahn til Union', i Gatas Parlament, 2009, s. 21-23). "På denne tiden var de unge rapperne fortsatt tenåringer og hadde ikke kommet opp på et veldig høyt musikalsk nivå helt enda" (Viten, 2016, s. 48).

Det må også understrekast at Gatas Parlament var dei første av dei første som laga norskspråkleg rap, og at nettopp den pionérrolla gjorde at dei hadde få andre å "bryne seg på". Der Borgersrud var tenåring då han la sine første utgitte vers, ga til dømes ikkje den to år eldre Runar Gudnason ut noko som helst før i 2001, då han var i slutten av tjuetåra, sjølv om han hadde vore "ein slags hiphoppar og rap-fan det meste av livet", og grunnlaget for Side Brok vart lagt etter at han flytta til Danmark i 1995 (Atle Syversen, 2015). Borgersrud er også klar på å understreke dette "pionér-poenget": "Det er mange som har hørt på den skiva ['Autobahn til Union'] og tenkt: 'Dette kan jeg gjøre bedre!' Men vi gjorde det først" (Gatas Parlament, 2009, s. 24). Jamt over tykkjer eg likevel ikkje at denne "musikalske utviklinga" har vore eit vesentleg poeng i korleis flowane til Borgersrud har endra seg over tid. Klart, dei aller første utgjevnadane er kanskje mindre "perfekte" (og er kanskje meir prega av dårlegare tid i studio, og meir gamaldags opptaksutstyr), men dei grunnleggjande trekka i personstilen er gjennomgåande frå det første til det siste, sjølv om nokre av dei meir intrikate flowane neppe kunne ha vorte laga av Elling, 18 år.

Hjå Lars Vaular ser vi litt av det same. Skilnaden på flowen til 21-årige Vaular på "Vestkyst" og flowen på til dømes "Eg e frå Bergen", spelt inn to år seinare, er at Vaular i større grad har



”funne seg sjølv” på sistnemnde. Personstilen er strammare, og dei forskjellige rytmiske og strukturelle trekka er tydelegare og framstår som meir medvitne. På ”Vestkyst” er det til dømes langt fleire konvensjonelle linjepar og enderim enn det som skal prege ein ”typisk” Vaular-flow. Jamt over oppfattar eg Vaular som ein meir teknisk orientert rappar, der nokre rytmiske og rimmessige detaljar går igjen i flowen, og ”Vestkyst” framstår meir som eit slags ”lappeteppe” av ulike idear. Korvidt dette kjem frå skrive- og innspelingsprosessen, i og med at Vaular er gjesteartist på ”Vestkyst”, heller enn at det er hans eiga låt, er også noko ein må ta høgd for, men skilnaden er i alle høve såpass tydeleg at det er eit poeng det er verdt å drøfte.

Om både Borgersrud og Gudnason i utgangspunktet forfektar ein tradisjonell parrimstruktur, så ser vi likevel at særleg Gudnason varierar med asymmetriske strukturelle grep, der frasene og rimplassinga ikkje naudsynleg følgjer taktstrukten. Vi ser det særleg på nokre av dei seinare døma, som i opninga på ”Heimegut” eller på ”Livet”, men han har heile vegen hatt det som ein del av repertoaret, som vi kan sjå på ”Setra”. Generelt tykkjer eg det virkar som om at Gudnason er den av dei tre som er minst strukturelt konsekvent, og flowane hans er nok ikkje i like stor grad definerte av den strukturelle parameteren. Klart, han tenderar langt meir mot linjepar (eller lengre rekkjer av rimande linjer som konformerar til taktstrukturen) enn Vaular (som har asymmetri som strukturelt standardutgangspunkt), men på ein glidande skala frå symmetri til asymmetri er det freistande, om enn litt flåsete, å plassere han der han sjølv seier at han er på ”Kvedara”: ”me e midt i myllå new school og old school og mid school, me e folkeschool” (Side Brok, 2013d).

Alle dei tre rapparane vi har sett på har eksperimentert med flows som skil seg meir eller mindre frå deira etablerte personstilar, gjennom å ha eit alternativt gjennomgåande konsept for heile flowen; noko eg tidlegare har valt å referere til som ”konseptflow(s)”. Vi har sett Borgersrud basere ein heil flow på éin spesifikk taktlang rytmefigur på ”Antiamerikansk dans”, Vaular har mange slike på ”D’ E Glede” og vidare i produksjonen sin, og Gudnason har (utan at vi har analysert dette i denne oppgåva) til dømes ”Arbadak Arba” (Side Brok, 2004d), der heile songen er basert på eit A-A-asonansrim (to heile 16-takters vers og ein outro består av konsekvente enderim med rimande vokalar). Då det varierar stort kva tidspunkt i produksjonen til dei ulike rapparane desse flowane dukkar opp, og det ikkje er slik at desse flowane vert normen, men heller er unntak spreidd rundt i veldig store

diskografiar, vil eg konkludere at slike typar flows ikkje seier noko særleg om utviklinga til korkje desse rapparane eller eit noko som helst slags større rap-felt. Det er heller eit konsept for å skape variasjon, og eg trur ikkje det kan plasserast innanfor eit spesifikt tidsrom eller undersjanger.

Rimparameteren er ein der eg trur det er udiskutabelt at rap har vorte meir sofistikert over tid. Det er ein enorm skilnad mellom Sugarhill Gang i 1979 og Eminem i 1999, og konvensjonelle reine enderim har overlatt rapversarenaen til vridde assonansrim og intrikate samansette fleirstavingsrim. Dette er godt illustrert hjå til dømes Vox (2016). Men norskspråkleg rap er ein relativt ung disiplin i rap-feltet, og det spørst om ikkje dette gjer at det ikkje er ei like tydeleg linje å trekkje frå eldre til yngre norsk rap når det kjem til intrikat riming. For då Eminem først trollbatt verda med flows der det kunne verke som om kvar einaste staving rima på noko, var norskspråkleg rap framleis i oppstartsgropa, og nesten alt vi har analysert i denne oppgåva har vorte til i ei verd der det meste av nybrottsarbeidet på rimfronten allereie var gjort.

Vi kan likevel sjå litt til ei slik utvikling hjå Borgersrud, i og med at dei første innspelte rima hans er betrakteleg eldre enn hovudtyngda av norskspråklege rap-vers. Til dømes er det slåande i kor stor grad tidlege Borgersrud-flows er prega av reine rim (både "Nesevise", "Stem Gatas Parlament", "La raseriet strøomme" og "Asfaltevangeliet"), før assonansrimet vert standarden frå "Antiamerikansk dans" og utover. Hjå Vaular og Gudnason er assonansrimet det absolutt mest framtrudande, sjølv om båe to også nyttar reine rim innimellom.

Det kan eigentleg sjå meir ut som om at det er ein trend til at i takt med at personstilane vert tydelegare, produksjonen har fått eit visst volum, og rapparane har vorte meir sjølvsikre i uttrykket, så har dei eit mindre behov for å absolutt måtte rime heile tida. Sjølv om nokre flows har ein valdsam rimfrekvens (til dømes "Antiamerikansk dans", "Helt om natten, helt om dagen" og "Skjemde" respektivt), eksperimenterar alle tre på ulike tidspunkt med både å seinke rimfrekvensen og å ikkje rime. Borgersrud gjer det så tidleg som på "Stem Gatas Parlament" i 1998, Gudnason gjer det veldig tydeleg på "Forstå kar me kjøme frå del 1" på Side Brok sitt andre album, medan Vaular gir eit lite smakebit på rimfråvær av slutten av flowen på "Helt om natten, helt om dagen" og seinkar rimfrekvensen på "Offer". Det er

vanskeleg å kunne peike på nokon kronologiske samanhengar her, då dette fenomenet dukkar opp på veldig ulike tidspunkt i dei ulike rapparane sin produksjon. Det eg vil spekulere, i er at det hjå Gudnason og særleg hjå Vaular fungerer som eit brot med deira alminnelege personstil, og at det er ein måte å "strekke musklane" på, ein ekstra variasjon innanfor det vande mønsteret. Borgersrud "tør" å gjere det på eit ganske tidleg tidspunkt i karriera, og vi ser det ikkje att i nemneverdig grad, men det alle tre har til felles er at dei allereie har "bevist" at dei kan rime om dei vil, og at dette rimfråværet er ein medviten effekt.

### **7.3 Forgreining – Eksperimentering med andre sjangrar**

Sjølv om eg i kapittel 2.4 var ganske klår på at eg ikkje ynskja å gå noko særleg inn på ideen om at ulike "undersjangrar" av rap er ein definerande parameter for flow, er det naudsynt å, om ikkje moderere utsegna, så i alle høve avklåre noko korleis sjangerparameteren er relevant for analysen i denne oppgåva. Eg tykkjer framleis at det ikkje har med seg nokon særleg musikkteknisk relevans å skulle til dømes kategorisere Gatas Parlament som "hardcore rap", Lars Vaular som "westcoast" eller Side Brok som "bygderap" (som er eit omgrep utan nokon som helst slags musikalsk innhald, og kun handlar om geografi og ein ganske meiningslaus "Oslo-normativitet"), men alle tre har på eitt eller anna tidspunkt eksperimentert med sjangrar som i utgangspunktet ikkje er "hiphop".

Eit viktig bakteppe for denne utviklinga er at det tidlege hiphop-miljøet i Noreg nok må seiast å ha vore ganske konservativt (ein kan også spekulere i om det framleis pregar hiphop-Noreg noko, men det må overlatast til andre). Holen (2004, Del 3) skriv om korleis den amerikanske trenden med at r&b, soul og pop vart saumlaus blanda saman med hiphop og fann stor kommersiell suksess, medan liknande "crossover"-artistar vart både uglesett og utskjelt i Noreg.

Det har aldri vært god tone å flørte med pop og selge mange plater i norsk hiphop. På midten av 90-tallet var det deilig å hate Flava To Da Bone, i 1999 entret Multicyde hit- og hatlistene samtidig, og i 2004 møter Paperboys med pipekonserter, baksnakking og Internett-hets. (Holen, 2004, s. 141)

Det er vanskeleg å sjå på dette som noko særleg anna enn ein noko surmaga konservatisme. I USA har det alltid vore ein stor overlapp mellom "marginale" musikkuttrykk og pop-

musikken/"mainstreamen" (sjå til dømes Brackett, 2002 og Toynbee, 2002), og storleiken og heterogeniteten i rap- og hiphop-feltet i USA gjer at slike eklektiske straumingar gror fram heilt naturleg og uhindra. I Noreg var kanskje hiphop-miljøet såpass lite at det var prega av at nokre sentrale aktørar hadde ein veldig sterk posisjon, og dermed stor definerande makt over diskursen. Det er ikkje så rart at noko slikt kunne (eller kan!) forekomme, all den tid "mainstream"-status og kommersiell suksess sjeldan har positive konnotasjonar hjå "kjennarar" av "smal musikk".

Whether spoken or on the page there is usually a dismissive ring to the word 'mainstream'. It suggests a type of music which is standardized, popular and easy to listen to. It also hints at why such a style might exist. Like junk food the mainstream has been produced as a commercial product, and foisted on indiscriminating customers by an industry concerned only with making a profit. Significantly, people who talk about the mainstream this way contrast their own taste with it. What they like is 'real music', produced by independent artist and encapsulating authentic values of expression. (Toynbee, 2002, s. 149)

Brackett (2002, s. 68) illustrerer korleis ulike nivå av sjanger er med på å skape ei slags "forvirring" i diskursen. "Mainstreamen" og til dømes "urban musikk" er ulike "suprasjangerar". Dei er først og fremst marknadsføringskategoriar, men inneheld ulike gradar av opplevd "marginalitet", og som Toynbee-sitatet over illustrerer, er det langt meir "kred" i å vere marginal. Brackett understrekar også at "the genres that are most strongly coded as 'African-American' (...) are often 'marginal'" (Brackett 2002, s. 68-69). Rap-musikk er først og fremst tilhøyrande hiphop-subkulturen, med sine konnotasjonar og sterke "marginalitetsidentitet", og det er ikkje rart at det dermed kan vere vanskeleg å godta musikk som er "crossover", eller viskar ut grensene mellom sub- og suprasjangeren, for dei mest ihuga hiphopparane. På mange måtar kan det opplevast som eit slags "angrep" på ein viktig identitetsmarkør, og då kvessast dei proverbiale klørne, same kor mykje Henning "P-Luv" Hartung frå Flava To Da Bone understreka at "Flava var ikke hiphop, det var pop" (Holen, 2004, s. 126). Eller kanskje det store overtrampet ikkje er å late som at ein er hiphop, men å ta element ein kjenner frå hiphop inn i andre sjangrar?

Slik status er no, kan slike dikotomiar framstå som litt utdaterte. Når Lars Vaular både kan ha ein enorm hiphop-kredibilitet samtidig som han skildrar seg sjølv som ein som "rappar og lagar popmusikk", har hiphop-diskursen i Noreg kome langt frå "'Multicyde = anti-hiphop'-plakatar" (Holen, 2004, s. 141). Likevel kan det vere eit interessant studium å sjå på korleis "hiphop-konservatismen" har prega og pregar norsk musikkfelt, og om det skil seg frå andre samanliknbare land, som til dømes Sverige. Sjølv trur eg det er ein signifikant faktor den dag i dag, men datagrunnlaget frå denne oppgåva er ikkje tilstrekkeleg om ein skal finne konkluderande svar.

Det dei tre rapparane frå denne oppgåva har gjort er å i større grad ha eit "anten-eller"-forhold til sjangerleiken sin. I staden for at produksjonen deira som heilskap høyrer heime i ein "crossover"-kategori, har dei først drive med meir eller mindre tradisjonell hiphop, for så å på eit seinare stadium ta steget over i andre sjangerlandskap. Alle gjorde det også på eit tidspunkt der rap og hiphop for lengst hadde vorte ein naturleg del av mainstreamen, og norsk hiphop kanskje hadde vorte litt mindre dogmatisk. Gatas Parlament i Samvirkelaget i 2007, Side Brok på "H.O.V.D.E.B.Y.G.D.A." i 2013 (med nokre forsmakar på "Høge Brelle" i 2004 og "Ekte Menn" i 2009), og Lars Vaular på "1001 Hjem", også i 2013.

Samvirkelaget-prosjektet til Gatas Parlament er tydeleg skilt frå resten av produksjonen til bandet gjennom at det er heilt eige band (som er ei samanslåing av to eksisterande grupper, Gatas Parlament og Hopalong Knut), og at denne ska-/rap-hybriden ikkje er å finne att korkje før eller etter Samvirkelaget vart lagt ned. Det som skil dette sjangerblandingssjangerprosjektet frå det som Vaular og Gudnason gjorde og gjer, er at det ikkje er ein nemneverdig forskjell i rap-elementet i Samvirkelaget og Gatas Parlament. På flow-nivå er Borgersrud den same som han er i meir tradisjonell hiphop-drakt, og Ska-delen av Samvirkelaget er først og fremst ei endring av instrumenteringa i beaten (altså det musikalske "underlaget" det vert rappa over) og på refrenga og dei andre synge-bitane der Kristin Jensen er hovudvokalist.

Gudnason sine dancehall-flows er derimot eit ganske stort steg til sida for hans alminnelege flow-stil, sjølv om dei vert introdusert side om side med meir konvensjonelle hiphop-låtar på "H.O.V.D.E.B.Y.G.D.A.". Her handlar det meir om at i staden for å drive med "sjangerkryssing" á la Samvirkelaget, lagar Side Brok nokre låtar i ein "rap-beslekta" sjanger, der det både er nokre parameter som samsvarar (tekstdriven, fleire rim enn berre enderim)

og nokre som skil seg ut (rytmikken, tydeleg tonehøgde i vokalane). Følgjeleg er det flow-parameteren som først og fremst vert endra, og som gjer at desse flowane skil seg såpass ut at dei nesten vert på sida av det eg analyserar i denne oppgåva. Andre dancehall-element ein finn att i beaten (reggae-inspirert rytmikk og instrumentering, til dømes) er til stades både på "Høge Brelle" og "Ekte Menn", utan at det naudsynleg har veldig mykje å seie for flowane til Gudnason. Eitt spanande moment er at vi kan sjå han først hente inspirasjon og nytte nokre av elementa frå dancehall-sjangeren (tydeleg tonehøgde og "rappesynging" på "Rist med raua" i 2004, og "flat" rytmikk på "Heile handa" i 2009), før han til slutt går "all in" med tittelsporet på "H.O.V.D.E.B.Y.G.D.A." i 2013.

Vaular har slik sett tydelege parallellar til Gudnason, der han gradvis trekkjer inn element som er atypiske for tradisjonell hiphop, i tillegg til at han har nokre låtar der han heilt tydeleg opererar innanfor heilt andre sjangerrammer. Dette skjer først og fremst på "1001 Hjem" i 2013, og vert eksperimentert vidare med på "666"-trilogien (sjå kapittel 5.6 og 5.7).

Eg vil påstå at ein kan konkludere med at elementet med ei gradvis utfordring og utvisking av sjangergrenser er ei utvikling som har vore heilt tydeleg i det norske rap-feltet. Dette er nok på mange måtar ein klår parallell til korleis rap- og hiphop-element har funne vegen inn i mainstreamen globalt, sjølv om det kanskje har vore (og er?) nokre "bremsande" konservative element her i Noreg. Denne måten ein sjanger kan verte ein del av suprasjangeren, og gå frå det marginale til mainstreamen, ser vi godt illustrert hjå Brackett (2002). Toynbee forklarar denne "mainstreaminga" enda nøyare med at "the gravitational pull of the centre", der mainstreamen assimilerar element frå det (populære) marginale gjer at tidlegare "marginale sjangrar", og særleg "afroamerikanske" sjangrar som jass, rock og funk (og no r&b og hiphop?) vert ein "ny mainstream". "Hegemoniet" er endra (Toynbee, 2002, s. 153-155). Dette kan sjølv sagt sjåast tydelegare hjå andre (og yngre) artistar enn dei eg har analysert i denne oppgåva, og det kan tenkjast at dette elementet sin påverknad på flows kan sjåast enda tydelagare i eit anna analyse-utval. Likevel meiner eg at denne trenden er særleg synleg også i produksjonen til "veteranar" som Borgersrud, Vaular og Gudnason.

#### **7.4 Nye spørsmål og potensielle svar**

Alt i alt er dei tre rapparane eg valde som "case studies" meir ulike enn like i deira respektive personstilar. Dei har alle ein umiskjennelig identitet, og det er vanskeleg å skulle peike på

almennyldige utviklingslinjer på tvers av alle tre. Ein kan spekulere i at denne sterke personidentiteten kanskje er ein av hovudgrunnane til at dei alle har hatt både kommersiell suksess og har halde seg relevante over eit langt tidsrom, men det fører også til at det er vanskeleg å skulle nytte dei til å konkludere noko heilt sikkert om ei generell utvikling i det norske rap-feltet. Nokre moment har eg sjølv sagt kunne drøfta og spekulert rundt, men mest av alt står eg att med ein del spørsmål og hypoteser, samt eit teoretisk rammeverk eg trur er godt eigna til å svare på slike spørsmål.

Éi svakheit ved å nytte pionéarar og trendsetjarar som studieobjekt er at ein ikkje naudsynleg ser kva slags trendar dei eventuelt har vore med å skape. Tek andre, yngre norske rapparar etter dei artistane vi har sett på i denne oppgåva? Og har geografi noko å seie? Er det til dømes slik at rapparar frå Bergen i større grad tek etter Lars Vaular enn andre sentrale norske rapparar? Å samanlikne flows frå yngre Bergens-rapparar med ulike Vaular-flows frå ulike tidspunkt i karriera hans kan kanskje svare på dette. Var til dømes 2013 og "1001 Hjem" eit stilmessig paradigmeskifte også utanfor Vaular sin eigen produksjon?

Det kan óg tenkjast at tydelegare utviklingslinjer hadde kome fram om ein ser på rapparar som ikkje har halde på så lenge som Borgersrud, Vaular og Gudnason. Eitt studium eg trur kunne ha vore veldig interessant, er å gjere ei komparativ flow-analyse av fleire ulike rapparar som debuterte på ulike tidspunkt. Er det fellestrekk mellom rapparar som gav ut sitt første album i 2008? Og er det store skilnadar mellom desse og rapparar som debuterar i 2011, 2014 og 2017? Å vidare samanlikne desse med sentrale samtidige amerikanske rapparar kan kanskje vise om det fins nokre "særnorske" trendar. Eller kva med svenskane? Skjer det noko anna der enn i Noreg? Er det ein språkdimensjon her? Er det fellestrekk innanfor ulike norske dialekter? Har det noko å seie at norsk har tonelagsskilnad medan engelsk ikkje har det? Er det stor skilnad internt mellom flowane til norske rapparar som har rappa på baa språk?

Det er nærmast grenselause moglegheiter for kva slags samanliknande flow-analyser ein kan gjere, og eg føler meg trygg på at denne metoden fortel *noko*. Like viktig er det likevel å vere medviten på kva den *ikkje* fortel noko om. Flow er berre éin parameter i eit rap-vers, og det varierar nok mykje frå rappar til rappar kor mykje flow-stilen deira definerar det totale musikalske uttrykket. Edwards (2009) er like oppteken av "delivery" og "content", og Krims

(2000) og Adams (2009) tek med seg element frå desse kategoriane inn i sine teoriar om flow. Nokre av grensene er ganske flytande også. Ein kan kanskje seie at det å vere "bakpå" er eit aspekt ved ein rappar sin "delivery", men det er jo definitivt eit rytmisk aspekt, så då gir det meining å snakke om det som ein parameter i flows. Då er det nærliggjande å tenkje seg at ein må nytte andre metodar, som mikrorytmisk analyse á la Danielsen (2015), for å få eit komplett bilete av dei definerande trekka i nokre flows. For å ta eit døme frå denne oppgåva, så trur eg at ei mikrorytmisk analyse av nokre av Runar Gudnason sine flows (til dømes "Si eiga rås") vil kunne vere spanande forskning.

Sjølv om eg personleg tykkjer det er fornuftig å isolere flow-parameteren, så er det mange spørsmål som krevjer at ein også ser på parameter som "delivery" og "content". Har den tekstlege tematikken noko å seie for korleis ein rappar vel å leggje opp flowen sin? Eg trur nok det, men ein rein flow-analyse kan ikkje fortelje oss om det stemmer. På eitt eller anna tidspunkt er ein nøydd til å ta med utanommusikalske vurderingar i musikkanalysen, og då er ein plutseleg inne på ein del av dei hermeneutiske problemstillingane som til dømes Middleton (1990) og Moore (2003) illustrerar. Kan ei musikalsk analyse vere objektiv? Er det på nokon måte ynskjeleg? Kva er målet med all denne mødesame transkriberinga og analysen? Har den, som Moore etterspør, eit mål ut over analysen i seg sjølv?

Eg skreiv i innleiinga at eg, ved sidan av å finne fram til ein fornuftig metode å studere rap på musikkteknisk nivå, trudde og vona at det eg har skulle gjere i denne oppgåva kan vere nyttig for utøvarar og rap-entusiastar. Eg snakkar sjølv sagt berre for meg sjølv, men eg står att med langt meir kunnskap om, oversikt over, og forståing av kva musikalsk potensiale og innhald som fins i ein flow. Eg meiner også at rap som musikalsk uttrykksform både fortener og treng at ein behandlar den meir som andre, meir "akademisk etablerte" uttrykksformer, om det så er song, tromming, eller andre instrument. Kven veit, kanskje ein snart underviser i rap på kulturskular rundt om i landet? Eg veit i alle fall at det arbeidet eg har gjort i denne oppgåva gjer at neste gong eg står framfor ein mikrofon i studio eller på ei scene kan vere trygg på at eg faktisk har "betre flows enn Akerselva".



## Vedleggsliste

Vedlegg 1: "Stem Gatas Parlament" (Gatas Parlament, 2004c), andre vers.

Vedlegg 2: "Asfaltevangeliets" (Gatas Parlament, 2002), andre vers, første åtte takter.

Vedlegg 3: "Antiamerikansk dans" (Gatas Parlament, 2004e), første vers.

Vedlegg 4: "Arbeiderbevegelsen" (Samvirkelaget, 2007), andre vers.

Vedlegg 5: "Jeg er kul (Trenger jobb)" (Gatas Parlament, 2011), første vers.

Vedlegg 6: "Hele Norges Gatas Parlament" (Gatas Parlament, 2016), første vers, første 16 takter.

Vedlegg 7: "Vestkyst" (Spetakkell, 2005), Lars Vaular sitt vers.

Vedlegg 8: "Eg E Frå Bergen" (Vaular, 2007b), første vers.

Vedlegg 9: "Sjefen e tebakke på jobb" (Vaular, 2009b), første vers.

Vedlegg 10: "Helt om natten, helt om dagen" (Vaular, 2010a), første vers.

Vedlegg 11: "Nedi byen" (Vaular, 2011), første vers.

Vedlegg 12: "Offer" (Vaular, 2013a), første vers, første åtte takter.

Vedlegg 13: "Runaway Deathcar" (Vaular, 2015b), første vers.

Vedlegg 14: "Ein likandes kar" (Side Brok, 2004a), andre vers.

Vedlegg 15: "Si eiga rås" (Side Brok, 2004b), andre vers.

Vedlegg 16: "Setra" (Side Brok, 2004c), første vers.

Vedlegg 17: "Forstå kar me kjøme frå del 1" (Side Brok, 2006b), andre vers.

Vedlegg 18: "Forstå kar me kjøme frå del 2" (Side Brok, 2006c), andre vers.

Vedlegg 19: "Skjemde" (Side Brok, 2009a), første vers, første 16 takter.

Vedlegg 20: "Heile Handa" (Side Brok, 2009b), første vers.

Vedlegg 21: "Beats, Rim" (Side Brok, 2009c), første vers.

Vedlegg 22: "Heimegut" (Side Brok, 2013c), andre vers.

Vedlegg 23: "Livet" (Neste Planet, Linni, 2016), Runar Gudnason sitt vers.

## Kjeldeliste:

Adams, K. (2009). On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music i MTO 15(5). Henta frå:

<http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>

[Atle Syversen]. (2015, 2. Januar). *Jakten på Sunnmøringen - Episode 3: Musikk*. [Videofil] Henta frå:

<https://www.youtube.com/watch?v=WSvPhjEuD8>

Bengtsson, I.; Gabrielsson, A.; Thorsen, S.M. (1969). Empirisk rytmforskning. I *Svensk tidsskrift för musikforskning*, 51: s. 49-118

Brackett, D. (2002). (In search of) musical meanings: genres, categories and crossover. I D. Hesmondhalgh og K. Negus (red.), *Popular Music Studies* (s. 64-83). London: Arnold

Clarke, E.F. (1985). Structure and Expression in Rhythmic Performance. I P. Howell, I. Cross og R. West (red.), *Musical Structure and Cognition* (s. 209-236). London: Academic Press

Clarke, E.F. (1987). Categorical Rhythm Perception: An Ecological Perspective. I Gabrielsson (red.), *Action and Perception in Rhythm and Music* (s. 19-33). Stockholm: Royal Swedish Academy of Music

Clarke, E.F. (1989). The Perception of Expressive Timing in Music. *Psychological Research* (51/1: s. 2-9)

Connor, M. (2013). *The Rapper's Flow Encyclopedia*. Henta frå: <http://genius.com/posts/1669-The-rapper-s-flow-encyclopedia> (publisert 28.02.2013)

Connor, M. (2015a). *Rap Music Analysis #3 – Is Nas The Best Technical Rapper Ever...By Far?*. Henta frå: <http://www.rapanalysis.com/2015/04/15/how-to-appreciate-rap-music-3-is-nas/> (publisert 15.05.2015)

Connor, M. (2015b). *#17 – What Will The Rap Of The Future Sound Like?*. Henta frå: <http://www.rapanalysis.com/2015/04/06/17-what-will-rap-of-future-sound-like/> (publisert 06.04.2015)

Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York, NY: Harper and Row.

Danielsen, A. (2006). *Presence and Pleasure*. Middletown, CT: Wesleyan University Press

Danielsen, A. (2008). Iscenesatt marginalitet. I M. Krogh, B.S. Pedersen (red.) *Hiphop i Skandinavien*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag (103-124)

Danielsen, A. (2010). *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Danielsen, A. (2015). Metrical Ambiguity or Microrhythmic Flexibility? Analysing groove in Nasty Girl by Destiny's Child. I R.v. Appen, A. Doehring, D.Helms, A.F. Moore (red.) *Song Interpretation in 21st Century Pop Music*. Farnham, Surrey: Ashgate (53-71)

Dyndahl, P. (2008). Norsk hiphop i verden. I M. Krogh, B.S. Pedersen (red.) *Hiphop i Skandinavien*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag (103-124)

- DJBooth.net (2014). *Who Has The Best Flow in Hip-Hop?*. Henta frå: <http://diboorth.net/news/entry/best-flow-in-hip-hop> (kjelde innhenta 02.04.2016)
- Edwards, P. (2009). *How to Rap: The Art and Science of the Hip-Hop MC*. Chicago, IL: Chicago Review Press
- Fagerheim, P. (2010). *Nordnorsk faenskap: produksjon, ritualisering og identifikasjon i rap*. (Doktorgradsavhandling), NTNU, Det historisk-filosofiske fakultet, Institutt for musikk, Trondheim.
- Gatas Parlament. (2009). *Røverhistorier og raptekster*. Oslo: Cappelen Damm
- Gudnason, R. (2016a, 21. august). God rap handlar ikkje berre om å rappe bra. Det handlar òg om å ikkje rappe. *Dagbladet*. Henta frå: <http://www.dagbladet.no/kultur/god-rap-handlar-ikkje-berre-om-a-rappe-bra-det-handlar-g-om-a-ikkje-rappe/60672438>
- Gudnason, R. (2016b, 13. mars). ... men norsk ræpp var ikkje daud som ei sild. *Dagbladet*. Henta frå: <http://www.dagbladet.no/kultur/men-norsk-raepp-var-ikkje-daud-som-ei-sild/60429947>
- Holen, Ø. (2004). *Hiphop-hoder: fra Beat Street til bygde-rap*. Oslo: Spartacus
- Holen, Ø. (2013a). Lars Vaular. I J. Eggum, B. Ose, S. Steen (red.) *Norsk pop- og rockleksikon*. Oslo: Vega
- Holen, Ø. (2013b). Side Brok. I J. Eggum, B. Ose, S. Steen (red.) *Norsk pop- og rockleksikon*. Oslo: Vega
- Jeffries, M.P. (2011). *Thug Life: Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop*. Chicago, IL: University of Chicago Press
- Jhsonline.org. About us. *The Journal of Hip Hop Studies*. Henta frå: <http://jhsonline.org> (kjelde innhenta 10.10.2016)
- Kerman, J. (1980). How We Got Into Analysis, and How to Get Out i *Critical Inquiry*, Winter 1980. (311–331)
- Krims, A. (2000). *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press
- kuplett – musikk. (2012). *Store norske leksikon*. Henta frå: <https://snl.no/kuplett%2Fmusikk> (publisert 18.05.2012)
- Kvifte T. (1989). *Instruments and the Electronic Age: Toward a Terminology for a Unified Description of Playing Technique*. Oslo: Solum
- Lie, H. (1967). *Norsk verslære*. Oslo: Universitetsforlaget
- List of hip hop genres (n.d.). På *Wikipedia*. Henta frå: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_hip\\_hop\\_genres](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_hip_hop_genres) (sist oppdatert 19.04.2017)
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Philadelphia, PA: Open University Press

- Moore, A. (2003). *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press
- Nketia, J.H.K. (1974). *The Music of Africa*. New York, NY: Norton
- Ogbar, J.O.G. (2007). *Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap*. Lawrence, KS: University Press of Kansas
- Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover NH: Wesleyan University Press
- Sandve, B. (2014). *Staging the real: Identity politics and urban space in mainstream Norwegian rap music*. Universitetet i Oslo, Institutt for musikkvitenskap, Oslo
- Schloss, J.G. (2004). *Making beats: the art of sample-based hip-hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press
- tonelag – språkvitenskap. (2009). *Store norske leksikon*. Henta frå: <https://snl.no/tonelag/spraakvitenskap> (publisert 15.02.2009)
- Toop, D.; Cheney, C.; Kajikawa, L. (2012). Rap. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Henta frå: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2225387>
- Toynbee, J. (2002). Mainstreaming, from hegemonic centre to global networks. I D. Hesmondhalgh og K. Negus (red.), *Popular Music Studies* (s. 64-83). London: Arnold
- Viten, T. (2016). *Gatas Parlament. Soundtracket til Revolusjonen*. (Mastergradsavhandling, Universitet i Oslo). T. Viten, Oslo.
- [Vox]. (2016, 19. Mai). *Rapping, deconstructed: The best rhymers of all time*. [Videofil] henta frå: <https://www.youtube.com/watch?v=QWveXdj6oZU&t=681s>
- Walser, R. (1995). Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy. I *Ethnomusicology* 39(2): 193–217
- Waterman, R. (1948). Hot' Rhythm in Negro Music. I *Journal of the American Musicological Society* 1: 24-37
- Wilson, O. (1974). The Significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music. I *The Black Perspective in Music* 2(1): 3-22
- Wikipedia. (2017, 19. april). *List of hip hop genres*. Henta frå: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_hip\\_hop\\_genres](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_hip_hop_genres) (sist oppdatert 19. april 2017)
- [YLTV]. (2015, 13. Juni). *Lars Vaular-intervju del 1 om å ikke ha manager og gi ut tre EP-er i 2015*. | YLTV. [Videofil] henta frå: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_KqzelGKTI](https://www.youtube.com/watch?v=_KqzelGKTI)

## Musikk

Bad Spit. (2011). *Vandrer*. På *Arkana*. Trondheim: Bad Spit

Black Star. (2002). *Re:Definition*. På *Mos Def & Talib Kweli Are Black Star*. New York NY: Rawkus Entertainment LLC

Gatas Parlament. (2002). *Asfaltevangeliet*. På *Holdning Over Underholdning*. Oslo: Tee Productions

Gatas Parlament. (2004a). *Manisk Progressiv*. På *Fred, frihet & alt gratis!*. Oslo: Tee Productions

Gatas Parlament. (2004b). *Nesevise (1996) (prod Don Martin)*. På *Bootlegs, B-sider & Bestiser*. Oslo: Noregs Rap Og Småtaggarlag

Gatas Parlament. (2004c). *Stem Gatas Parlament (1998) (prod Don Martin)*. På *Bootlegs, B-sider & Bestiser*. Oslo: Noregs Rap Og Småtaggarlag

Gatas Parlament. (2004d). *La raseriet strømme (2000) (prod Jester)*. På *Bootlegs, B-sider & Bestiser*. Oslo: Noregs Rap Og Småtaggarlag

Gatas Parlament. (2004e). *Antiamerikansk dans*. På *Fred, frihet & alt gratis!*. Oslo: Tee Productions

Gatas Parlament. (2011). *Jeg er kul (Trenger jobb)*. På *Dette forandrer alt*. Oslo: Tee Productions

Gatas Parlament. (2016). *Hele Norges Gatas Parlament*. På *Hold Det Realt*. Oslo: Gatas Parlament

Geto Boys. (1991). *Mind Playing Tricks on Me*. På *We Can't Be Stopped*. Houston TX: Rap-A-Lot Records

Loui og Lexus. (2016). *Universum*. [Lydfil] henta frå: <https://soundcloud.com/lupiflexus/universum>

Neste Planet, Linni. (2016). *Livet*. På *Hvordan danse naken & drepe drager*. Bergen: \$VAI

Oral Bee. (2012). [rollerboytoy] (19. Juni). *Oral Bee - Sånn Vi Putter Det Ned. Da Playboy Foundation*. [Videofil] henta frå: <https://www.youtube.com/watch?v=cSijM0x1-gE>

Oral Bee. (2016). *På Vei Til Cluben*. På *Pimpguden Befalte Meg Til Det*. Oslo: Oslo Records

Public Enemy. (1990). *Fight The Power*. På *Fear Of A Black Planet*. New York NY: The Island Def Jam Music Group

Samvirkelaget. (2007). *Arbeiderbevegelsen*. På *Musikk*. Hommelvik: MBN

Shakur, T. (1996). *I Ain't Mad At Cha*. På *All Eyez On Me*. Los Angeles CA: Death Row Records

Side Brok. (2004a). *Ein likandes kar*. På *Høge Brelle*. Hovdebygda: pinaDgreitt Records

Side Brok. (2004b). *Si eiga rås*. På *Høge Brelle*. Hovdebygda. pinaDgreitt Records

Side Brok. (2004c). Setra. På *Høge Brelle*. Hovdebygda. pinaDgreitt Records

Side Brok. (2004d). Arbadak Arba. På *Høge Brelle*. Hovdebygda. pinaDgreitt Records

Side Brok. (2004e). Rist med raua. På *Høge Brelle*. Hovdebygda. pinaDgreitt Records

Side Brok. (2006a). Inn. På *Kar Me Kjøme Frå*. Hovdebygda: pinaDgreitt Records

Side Brok. (2006b). Forstå kar me kjøme frå del 1. På *Kar Me Kjøme Frå*. Hovdebygda: pinaDgreitt Records

Side Brok. (2006c). Forstå kar me kjøme frå del 2. På *Kar Me Kjøme Frå*. Hovdebygda: pinaDgreitt Records

Side Brok. (2009a). Skjemde. På *Ekte Menn*. Hovdebygda: pinaDgreitt Records

Side Brok. (2009b). Heile Handa. På *Ekte Menn*. Hovdebygda: pinaDgreitt Records

Side Brok. (2009c). Beats, Rim. På *Ekte Menn*. Hovdebygda: pinaDgreitt Records

Side Brok. (2013a). H.O.V.D.E.B.Y.G.D.A.. På *H.O.V.D.E.B.Y.G.D.A.*. Hovdebygda: pinaDgreitt Records

Side Brok. (2013b). Hund ette øl, katt ette mus. På *H.O.V.D.E.B.Y.G.D.A.*. Hovdebygda: pinaDgreitt Records

Side Brok. (2013c). Heimegut. På *H.O.V.D.E.B.Y.G.D.A.*. Hovdebygda: pinaDgreitt Records

Side Brok. (2013d). Kvedara. På *H.O.V.D.E.B.Y.G.D.A.*. Hovdebygda: pinaDgreitt Records

Side Brok. (2016). Pump Pump. På *Pump Pump*. Oslo: Luckee Riddims

Sinsenfist. (2016). Ugstad. På *Ugstad*. Oslo: Sinsenfist

Sirkel Sag. (2016). Sola skine. På *Ørsta rådhus*. Hovdebygda: pinaDgreitt Records

Spetakkel. (2005). Vestkyst. På *Presenterer Slaglinjelaget*. Oslo: Tuba Records

The Notorious B.I.G. (1997). Hypnotize. På *Life After Death*. New York NY: Bad Boy

The Pharcyde. (1995). Drop. På *LabcabinCalifornia*. New York: The Bicycle Music Company

Vaular, L. (2007a). Utenfor. På *La Hat – Et Nytt Dagslys*. Bergen: S.1984

Vaular, L. (2007b). Eg E Fra Bergen. På *La Hat – Et Nytt Dagslys*. Bergen: S.1984

Vaular, L. (2007c). Ta Det Med Ro. På *La Hat – Et Nytt Dagslys*. Bergen: S.1984

Vaular, L. (2009a). Samme nr som i 99. På *D' E Glede*. Bergen: NMG/G-huset

Vaular, L. (2009b). Sjefen e tebake på jobb. På *D' E Glede*. Bergen: NMG/G-huset

Vaular, L. (2009c). Solbriller på. På *D' E Glede*. Bergen: NMG/G-huset

- Vaular, L. (2009d). Stikke med deg. På *D' E Glede*. Bergen: NMG/G-huset
- Vaular, L. (2009e). Skipp 24/7. På *D' E Glede*. Bergen: NMG/G-huset
- Vaular, L. (2009f). Inn & Ut. På *D' E Glede*. Bergen: NMG/G-huset
- Vaular, L. (2009g). Lovløs. På *D' E Glede*. Bergen: NMG/G-huset
- Vaular, L. (2010a). Lille Rapper. På *Helt om natten, helt om dagen*. Bergen: NMG/G-huset
- Vaular, L. (2010b). Helt om natten, helt om dagen. På *Helt om natten, helt om dagen*. Bergen: NMG/G-huset
- Vaular, L. (2011). Nedi byen. På *Du betyr meg*. Bergen: NMG/G-huset
- Vaular, L. (2013a). Offer. På *1001 Hjem*. Bergen: MER MUSIKK
- Vaular, L. (2013b). Nonsens. På *1001 Hjem*. Bergen: MER MUSIKK
- Vaular, L. (2013c). Trådene som gløder. På *1001 Hjem*. Bergen: MER MUSIKK
- Vaular, L. (2013d). Denne byen e vår. På *1001 Hjem*. Bergen: MER MUSIKK
- Vaular, L. (2013e). Gary Speed. På *1001 Hjem*. Bergen: MER MUSIKK
- Vaular, L. (2015a). Runaway Deathcar. På *666 GIR*. Bergen: NMG/G-huset
- Vaular, L. (2015b). Dessverre. På *666 Mening*. Bergen: NMG/G-huset
- Vaular, L. (2015c). Stripar. På *666 Mening*. Bergen: NMG/G-huset
- Warren G., Nate Dogg (1994). Regulate. På *Regulate...G Funk Era*. New York NY: Def Jam

## Stem Gatas Parlament

(andre vers)

Elling Borgersrud

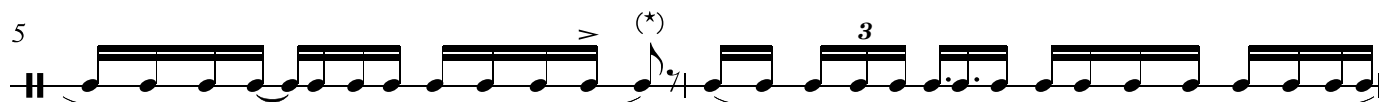
(merk, tydeleg svingte sekstandedelar)



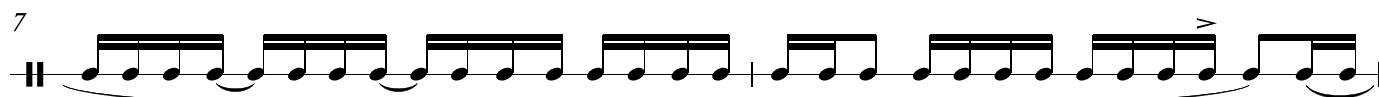
Kan du for-tel-le meg hva er det når de kal-ler det de-mo-kra-ti, men kun\_hvert fje-rde år? Det er et



hyk-le-risk sys-tem for å få deg til å glem-me at du ik-ke e-gent-lig får væ re med å be-stem-me. De



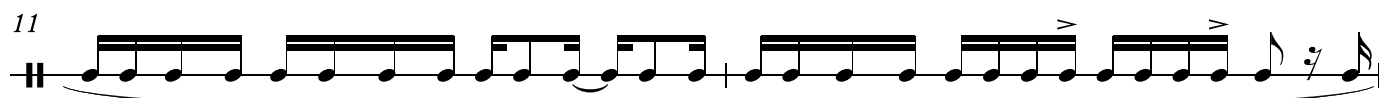
her-sken-des tan-ker er de her-ske-nde tan-ker. Der-for kan en po-li-ti-ker væ-re stem-me-san-ker på å



lo-ve oss en - da et li - te styk-ke ka-ke når vi bur-de ta he-le ba-ke-ri-et til ba-ke. Vi har



par la men ta-ris me i ste det for fol ke sty re. Så om du stem mer ditt el ler datt,hva fa en be ty' re?Hvis



det å stem-me gir deg dum-me il-lu-sjo - ner om at du kom-mer til å få hø-re ny-e ton-er fra



par-la-men ta-ris-ke org-an-er, så kan du ba-reglem-me det, det pas-ser ik-ke inn i de-res pla-ner. Så



hvis du har skjønt no-e av det som har hendt, så bur-de du i år stem-me Ga-tas Par la-ment.

(\* = litt sein)



# Asfaltevangeliet

(andre vers, første 8 takter)

Elling Borgersrud

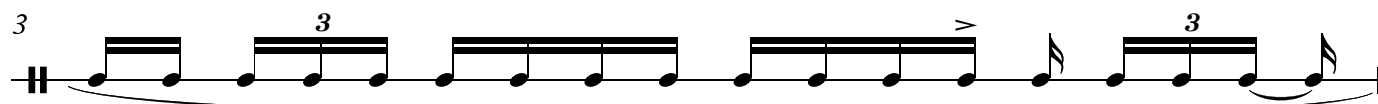
(merk, tydeleg svingte sekstandedelar)



For så høyt har Gud els - ket ver - den, at han ga sin sønn den en - bår - ne for å



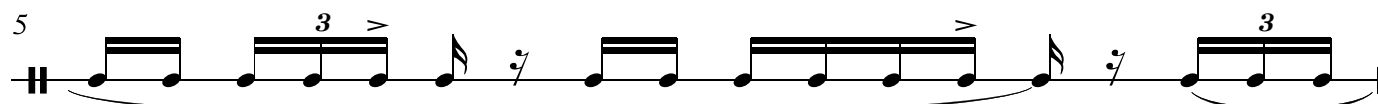
roc - ke rim en - e - stå - en - de. No' pent å se på for a - le - ne mo - re - ne Vi



dyr - ker vå - re kon - tak - ter med de høy - e - re mak - ter ved å la



Je - sus leg - ge rim på fi - re fjer - de - dels - tak - ter. Han går i



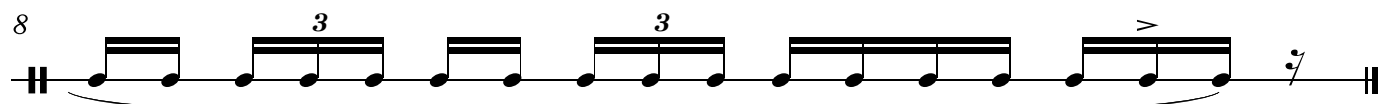
klær - ne til en ma - ler u - mo - der - ne san - da - ler. Men det er



nok av folk som blir gær - ne ved tal - er som gjer - ne be - tal - er. En stjer - nes an - nal - er er



gitt ut i fle - re bø - ker, men hvor - dan skal bø - ke - ne le - ses? Det




spil - ler ik - ke no'n rol - le, nå får du or - da rett i fra Je - sus

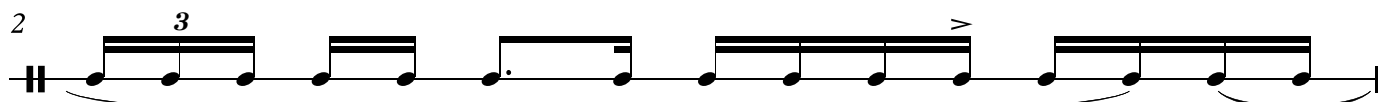
# Antiamerikansk dans


(første vers)

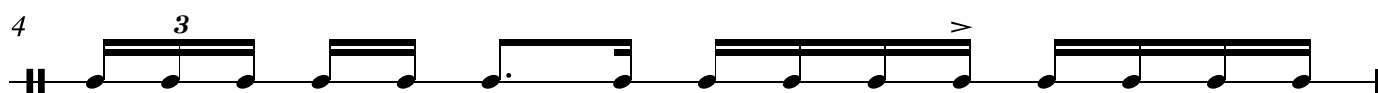
(svingte sekstandedelar)


Elling Borgersrud

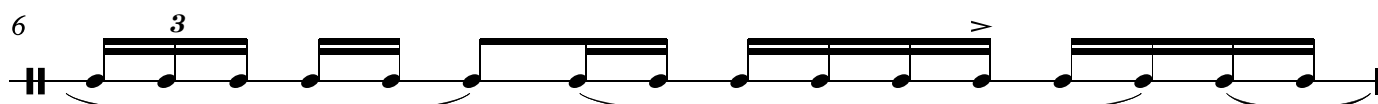
1   
D'er mo - ro vi har res - pekt, og man - ge vil be - ta - le for det. Vi

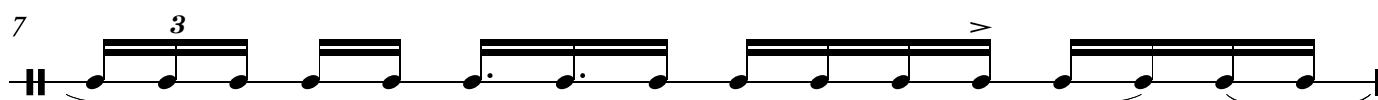
2   
sto - ler på kva - li - tet, og kan an - be - fa - le det, men jeg

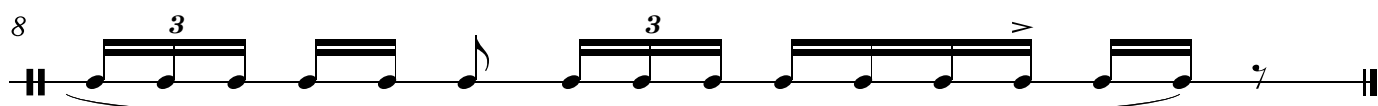
3   
tror de vil ha oss vekk, for am - er - i - kan - er - ne har oss

4   
ko - lo - ni - al - i - sert. Vi an - gri - per pla - ne - ne om å

5   
an - gri - pe an - dre land, så det hen - der at vi bren - ner det

6   
am - er - i - kan - ske flagg. Det er fen - gen - d'og spen - nen - de. Du bør

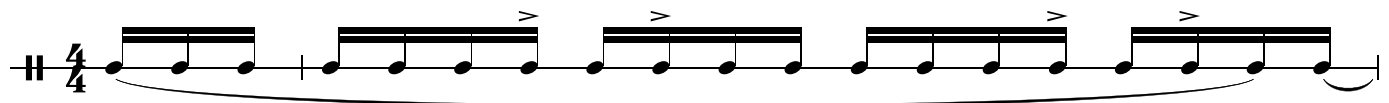
7   
ta med deg gan - ske man - ge og hen - ge med gjen - ge - ne. De har

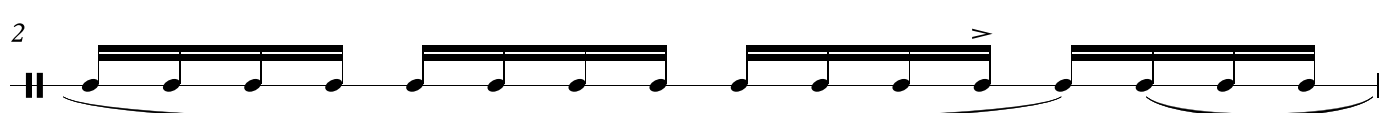
8   
kam' - ra - er ov - er - alt, snut - en vil den - ge på gjen - gen din

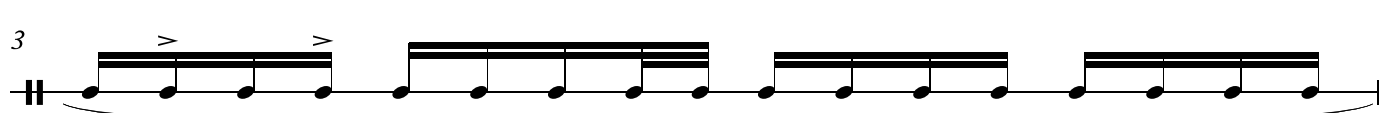
# Arbeiderbevegelsen

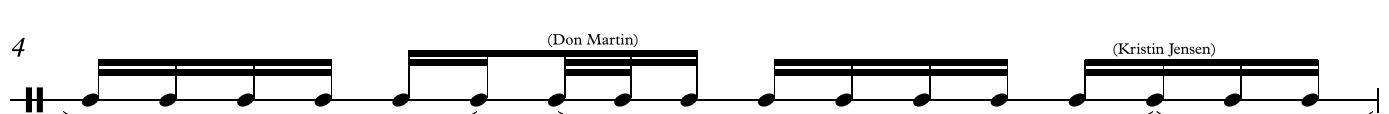
(Samvirkelaget)  
(andre vers)

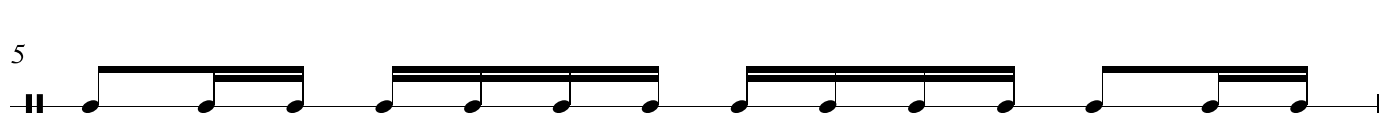
Elling Borgersrud

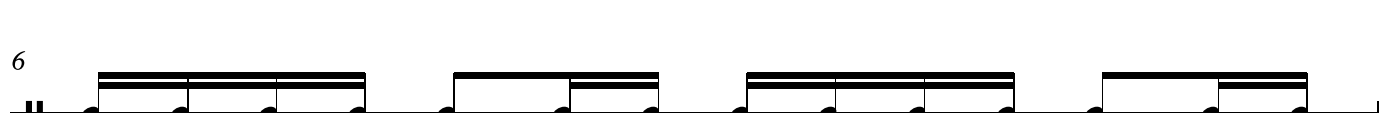
4  
  
 Det æk - ke al - le som tør å gjø - re det ut - en at no - en fø - rer, men


2  
  
 hør 'a, lar du no - en fø - re går du på snør - ra. For har vi


3  
  
 en fø - rer fø - rer det kan - skje til en - da stør - re trøb - bel enn det

4  
  
 vi had - de fra før av. (i all' fall kan det bli for - stør - ra) det e  
 (Men)

5  
  
 mang' som dan - se det u - ten el - e - gan - se) Og

6  
  
 det kan vær' en gan - ske van - ske - lig ba - lan - se. Men

7  
  
 da'er ik - ke len - ger be - ve - gel - sen, da er' en an - nen dans.

8  
  
 Sånn som vi dan - ser det er det in - gen som er an - nen - rangs.

9

For hvis du dan - ser det sånn, — så dan - ser du Pamp. Og

10

det kan lig - ne lit - te - grann, — ser du, sant? — Men vi tar

11

ans - var og vi - ser deg hva som er ve - sent - lig: Hvis du vil dan -

12

se på fes - ten med mas - sen - ne, så må du vi - se litt di - si -

13

plin og ik - ke la deg for - fø - re t'å ba - re føl - ge. D'er

14

det dem vil ha deg t'å gjø - re, men da er de døl - le. D'er

15

sik - kert no'n som lar seg kor - rum - pe - re, d'er som re - gel sånn


16


i ar - bei - der - be - bei - der - be - be - be - vei - der - be - ve - gel - sen.


# Jeg er kul (Trenger jobb)


(første vers)


Elling Borgersrud


1  Jeg vil med det - te sø - ke stil - lin - gen din ut - lyst i en av - is.


2  Si - den d'er in - na - bys blir det ri - me - lig ti - me - pris. Jeg


3  blir med de - re'i tea - met, jeg er down som dis - si - mi - lis. (skjønne du'n? Downs, ikke sant, som dissimilis) J'er

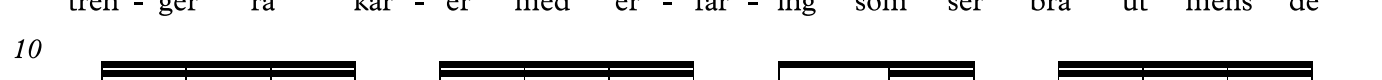
5  rett og slett av de let - te - re'å li - ke. Rett et - ter le -

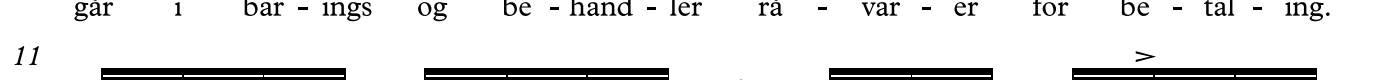
6  kr - e lett - kled - de pi - ker som mek - ker bi - ler. Sånn sett

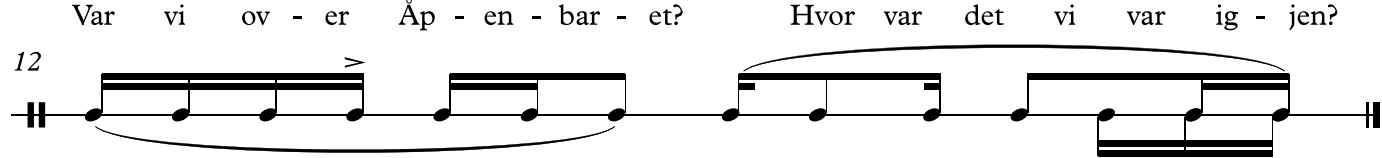
7  er det best å væ - re på den si - kr - e si - den. Se til å

8  an - sett et sik - kert kort ik - ke vær så be - dri - ten! De - re

9  tren - ger rå kar - er med er - far - ing som ser bra ut mens de

10  går i bar - ings og be - hand - ler rå - var - er for be - tal - ing.

11  Var vi ov - er Åp - en - bar - et? Hvor var det vi var ig - jen?


12  Dår - li - ge si - der si'r 'u? Sor - ry, jeg har in - gen.  
(Jeg tren - ger...)

# Hele Norges Gatas Parlament

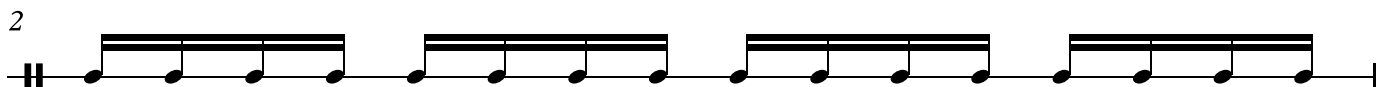
(første 16 takter av første vers)

Elling Borgersrud

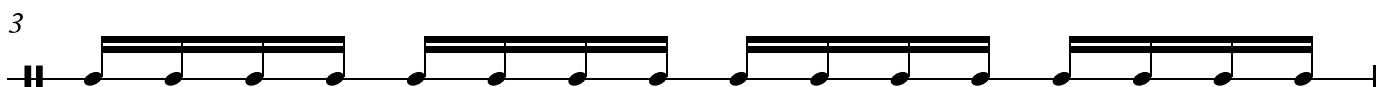
(svingte sekstandedelar)

1 

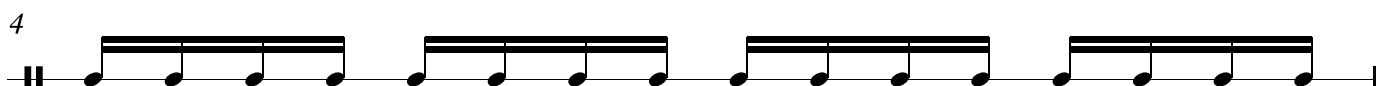
Skal spyt - te lit - te - gran - ne for å min - ne deg om at gut - ta kan det.

2 


Fyt - te faen, vi b'yn - ner å bli ru - ti - nert og smått er - far - ne!

3 


Dis - se ve - te - ra - na drek - ker rett fra kan - na mens de ret - ter

4 


lan - ge - fin - ger'n et - ter en po - li - ti - ker - faen! Helt for - ban - na!

5 


Hei, det - ta er lett, vi kan det! Men et - ter sjet - te kan - ne,

6 

så kan det hend' at vis - se ve - te - ra - ner byt - ter ba - ne,

7 

be - gyn - ner - å joi - ke et - ter lek - re da - mer, ett el - ler an - na.

8 

Blir med på game - shows på T - V hak - ke vett i panna!

9

Det - te ban - det leg - ger an og sik - ter rett i pan - na på en

10

rek - ke an - er - kjen - te pen - ge - menn og trek - ker av. Men d'æk - ke

11

sik - kert al - le me - ner at man en - da kan ta å snak - ke sånn i

12

det - te lan - det et - ter at han kuk - ken sprengt' å drep - te man - ge.

13

Vi æ'k - ke Kar - pe Di - em, dem æ'k - ke oss, takk det sam - me.

14

Kjø - stad må da ret - te kri - tik - ken mot ret - te ban - det!

15

Det va'k - ke Vau - lar som skøyt ned hu der hek - se - da - ma

16

Nå må du le - se tek - sten, mann! Det var da eks - da - ma!

("snakka", og veldig laust frasert)

# Vestkyst (Spetakkel)

Lars Vaular

Rap  $\frac{4}{4}$

Her e gjen - gen som prak - tisk talt e Ber - gen.

2

Al - le mann al - le du kan kal - le det B - Gjen - gen.

3

Du må - kje hø - re på meg sam - ti - dig som du kjø -

4

- rer, for du sann - syn - lig - vis vil en - de opp

5

med å sle - ve på air - bag - en. Se han

6

på by'n: En fot opp, lent te - ba - ke te veg - gen.

7

De si - er eg har for stor tro på meg sjøl.

8

Eg tror at eg e alt - for tro mot meg sjøl

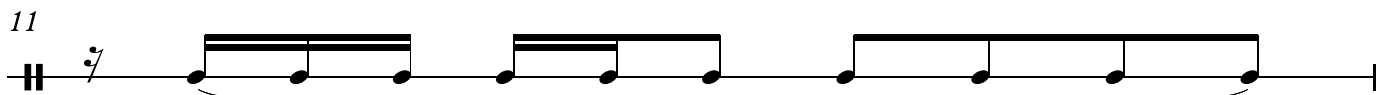
9

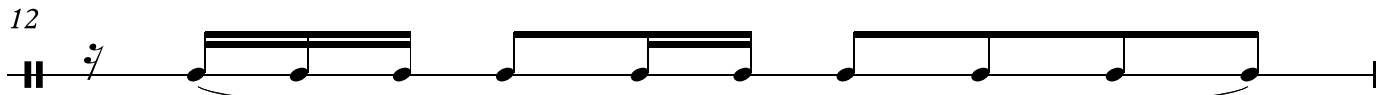
til å bl hus - rein. E langt fra u - fin, men

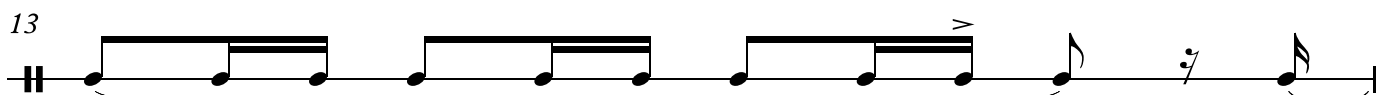
10

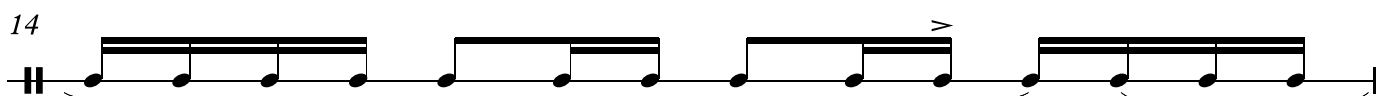
måt - en han leg - ger en sang tar null tid.

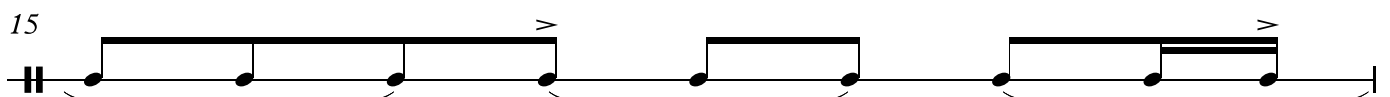



11  Skri - ver det leg - ger det: Pang, pang, fullt driv


12  in - ne i hus - et som Aung San Suy Kyi.


13  Kul' an med tør - kle - et, pass deg, kjær - ring. Tynn

14  lin - je mel - lom gang - ster og vas - ke - kjær - ring. Eg hol - der

15  lav pro - fil, har god stil. Lars og Ti[ern]

16  for - tapt i hel - gen som en Ask - øy - vær - ing. Og

17  freak - show har fes - tar som lig - nar hop - pe - slott, og

18  jen - ter med bein i nes - en som en hot - ten - tott

# Eg E Fra Bergen

(første vers)

Lars Vaular

4  
Eg e fra ste - det der alt står i ro. En re - gel

2  
gjel - der: Si nei til dår - lig dop. Eg har be -

3  
skrev - et med ord ste - det eg bor, der eg le - ver og tror på gal - skap - en,

4  
som en kar fra Le - ven - de ord, si - den eg var en ne - ve stor.

5  
Så ta en kikk på min kikk fra der

6  
dråp - en - e t - trom - mer tak - ten på mitt blikk - tak. Ta en

7  
kikk bak fa - sa den der fol - ka e i fors - vars -

8  
po - si - sjon som om de spil - te bak på ba - nen

## Sjefen e tebake på jobb

(første vers)

Lars Vaular

4  

 Eg har in-gen van-ske med å ta en sjan-se. Eg e "gan-ske sik-ker", du e me-re "kan- skje".

2  

 Eg e me-re "må skje", nes-ten som en dan-ske, så du vet det går ned. Eg kan ik-kje dan-se, men

3  

 fly ten kan boun-ce, flip per ut som en tran-se. Pas ser som hånd i han ske. Eg lar en blind mann se en

4  

 del av min lands-del. Likt i dist-rikt-et som An-ne En ger Lahn-stein. No' fra Ber gen som A-

5  

 ma - li - e Skram skrev. Eg e han de vil gran - ske, så de prø - ver å

6  

 se et - ter meg på mitt stam - sted, men eg e på et aent sted. Som en

7  

 rik manns land - sted, el - ler kan - skje et fransk sted, el - ler kan -

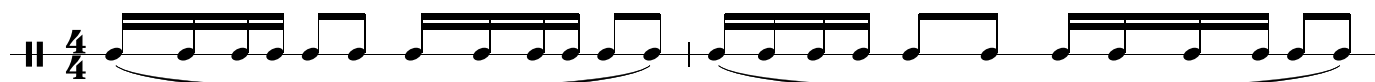
8  

 skje et spansk sted. E du he - me, si meg om du kan se.

# Helt om natten, helt om dagen

(første vers)

Lars Vaular



Unn-skyld at eg gli-sar, unn-skyld at eg bri far. Rul-ler nok et tjukt brunt, kall hon Queen La-ti-fah.



Smart fyr, bra fyr, fø-ler ba-re av-sky. Du har tro-en på deg sjøl, og gjør deg til en mar-tyr.



Kee-fa, svart som I-FA, vi sa vi e't mi-nus på ditt vi-sa. Kan få Li-sa til å



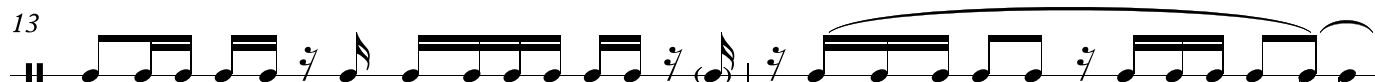
of-re deg som Is-ak. Men du blir drop-pet som en free-style se-kun-det eg ro per "Peace out".



Eg gir en fa-en i ka de sa el-ler ka de si-er. Ka po-li-ti-et si-er. For al-le



di-es be-vi-ser e in-dis-i-er. Eg hø-rer de på lang vei som no'n is-bil-er. Og de har



meg på sin ra-dar på grunn av Ob-i-ar-a. (huh) På grunn av na-da, de'e ba-re sva-da.  
De e

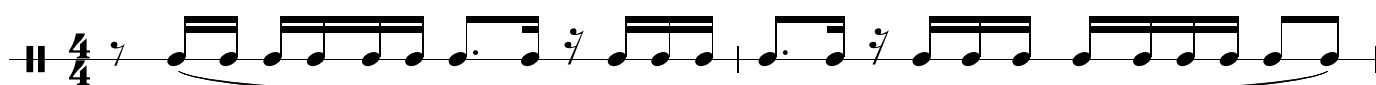


redd ord e-ne mi-ne, eg har in-gen a gen-da bak det eg si-er. Bar' si-er det som mi-ne ven-ner sa.

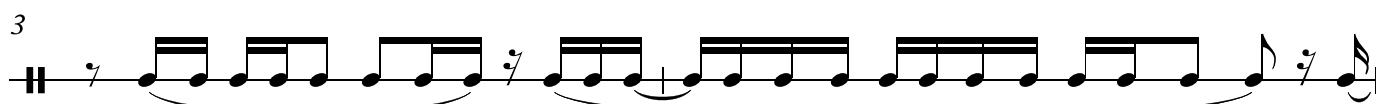
# Nedi byen

(første vers)

Lars Vaular



Eg kan si deg det e van-skelig å stå på vann-ski når du blir truk-ket av en u- båt.



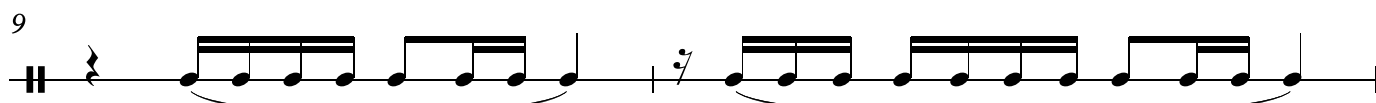
Fuck å ve-re u - ori - gi - nal. Eg e gal på den der go de må-ten du har bruk for. En



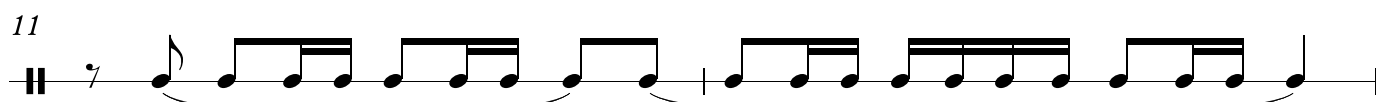
ky - borg drik-ker nok en Tu-borg. Det går ned. He-le klik-ken går ut - for



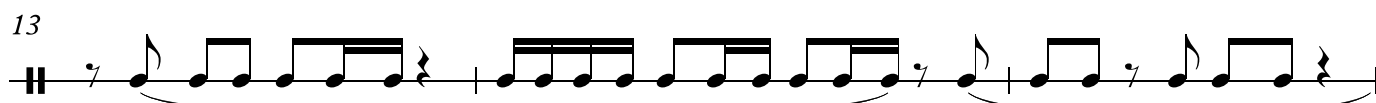
stu-pet."Ba-re ta deg en tut, då!" "Ta en te","Ta no'n fle-re du får pult då".



Vi kan gå til-ba - ke i-gjen. De prø-ver snak-ke meg fra sa - ken i-gjen.



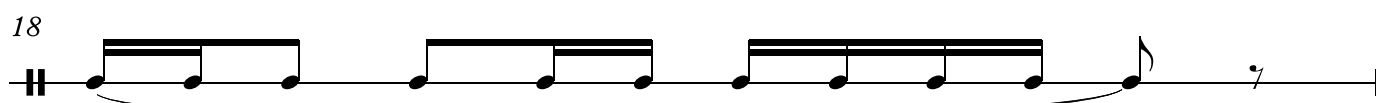
Nok E til å la - ge en klem. Nok rock til å kun-ne fuc-kin' star - te et band.



Opp-sig og ne-der-lag, det e det vi næ-res og le-ver av. Halv - na-ken i par-ken;



skar - lag - en - feb - er - gal. Og vi går min vei. Din vei va som en blind-vei.




Va - kje din feil at vi skul - le nok - ke annet.




Eg vil ba - re le - ve for et øy - e - blick. Eg glem-mer my - e

20



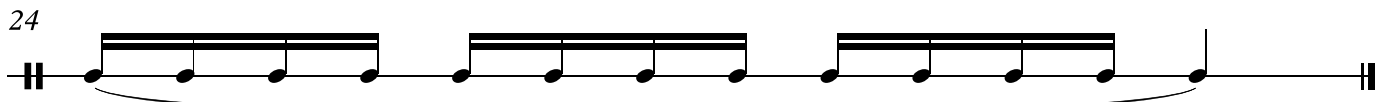
for te-re enn klok-ken min tik-ker, så fuck en plan. Le-ver pri-mi-tivt: Øl, sprit, kvin-ner, kif.

22



Bur-de hatt in ne-tid, men eg le ver ut. Al-le di ne fan-tas-i-er, fuck ka al-le sam-men si-er,

24



la meg ma - le ma - le - ri - er før eg ser en snut.

## Offer

(første vers, første 8 takter)

Lars Vaular

4  
Hon trod - de hon va smart, men hon va dum. Had - de

2  
hun - dre spenn i sin pen - ge - pung. Det tok kun en dag før den va tom. Hon

3  
— sov i en bun - kers bak hau - gen bak hu - set til bes - te - ven - ni - nen, som

4  
vis - ste at en dag kom hon til å røm - me, så de to had - de av - talt at: "Vi

5  
mø - tes om kvel - den pre - sis klok - ken syv". Ven - ni - nen sko ta med no mat. Måt - te

6  
sni - ke det ut gjen - nom vin - du' på rom - met for ik - kj'å bli sett av sin far. For

7  
det vil - le stil - le no'n spørs - mål — som hon ik - kje kun - ne gi svar. Som kor

8  
jen - ten va, ka fa'n pla - nen va, og ka hon røm - te i - fra.

## Runaway Deathcar

(første vers)

Lars Vaular

2 Run a - way, run a - way in - ni - mel - lom in - ni - mel - lom

3 smau - e - ne, ov - er hau - gen og inn i skau - en. Der

5 in - gen kan ta oss, in - gen får skadd oss. Ka da? Ka så? Ka da? Ka no? Kor lang tid

6 tar det før et barn som har gått seg vill blir til en

7 vill - mann (vill - mann) i - mel - lom le - dig - gang og still - stand (still -

8 stand)? Kor lang tid tar det før en bil - brann tar å vok - ser til en

9 by - brann? Tom - me bok - ser la - ger ly - der, mens de vok - sne ba - re

10 ly - ger. Ka skje - de den nat - ten ved fer - je -

11 lei - et? E det som kat - ten på ev - ig fer - i - e i Sveri - ge?

12 Alt kan kan - skje bort - for - kla - res selv om det nep -

pe blir be - dre. For alt kan ik - kje re - pa - re - res



# Ein likandes kar

(andre vers)

Runar Gudnason

4  
Ej li - ka det var-me kli-ma. Ej trur ej pak-ka tin-ga og flyk-ta til Me-di - na. Og

3  
hen-ge ut med fa-ki - ra så gjen-ge på glø-dan-de kål heilt u- ten mok-ka-si - na. Ej

5  
li - ka ru-bi-na, ed - el-stei - na. Alt so glin - sa, ja du veit ka ej mei-na.

7  
Sto - re lon - ge tun - ge gull-kje - de, så ej glin - sa bå - de med og u-ten kle - de. Ej

9  
hen-ge ut på Det Grø-ne Tre - det, el-ler ligg' op-på fjel-let og e - te kre-de/ej e en

11  
fred - li, høf - li lik-an-des fyr, e snil-de med dei gam-le og gla - de i dyr. For ej

13  
li - ka del - fi - na ser-vert med fyl-te au-ber-gi-na og et stort glas tequ-i - la. Ej

15  
hel-de tak-ta som en tan-go i Ar-gen ti-na, og lin je ne mi - ne lig-ge tette som sar-di-na

# Si eiga rås

(andre vers)

Runar Gudnason

det e ik - kje et ryk - te det e fak - ta fan - tas - tisk. Han

e den bes te rap - pa - re nord for An - tark - tis. Han e sar - kas - tisk og he god ka - ris - ma. Han

hen - ge med bøg - di - sa og hard - core an - ar - kis - ta. Veit sjel - den kar han e, men all - tit kar ej he ná.

Sje ná, al - le vil hen - ge med ná. Al - le kjek - se - ne vil ha ná, men det' fá så fe ná. Dei ver

te su - re og spør "ja, ka e det me ná?" Ej sei "Thor - stein hyyl" (ha) du kjen - ne res - te'. Han

he vár sej sjøl si - da'n ik kje gjekk te pre ste'. En I - Q på tu - sen me - ga hertz. Han e en

ver dens - bor - gar med byg - de schmerz. Hass ho - ved - verk e din hau - de - verk. Han

tren - ge scratch, rap\_ og Kraft - werk. Ik - kje ak - ku - rat real, ik - kje ak - ku - rat wack. En

gal - ning med stil som Kå - re Wil - loch på crack

# Setra

(første vers)

Runar Gudnason

1  
Ej lig-ge opp på set-ra og e-te fe-ta. Ei fem-ki-los-byt-te ej he kjøpt på Kre-ta på

3  
kri-ta. Ej drik-ke Ret-si-na. Det e den fi-nas-te ta al-le fi-ne vi-na. Ej

5  
hus-ka med gru te ba ke på den ti-da det ster-kas-te du kun-ne få i Hov-de va A-si-na(og)

7  
Luks, pæ-re-brus og R C, nei, det e'-kje nå-ke for en ek-te M C, nei.

9  
Ej tren-ge rus i og gjø-na sti-mu-lan-sa når ej

10  
lig-ge opp på Set-ra og bit-te blom-ster-kran-sa. Be-

11  
dø-va og for ster-ka al-le mi-ne san-sa, sprin-ge rundt i gra-set na-kje og dan-sa.

(\* = sein)

# Forstå kar me kjøme fra del 1

(andre vers)

Runar Gudnason

4/4

Fram då fren-dar, drit i al-le tren da. Pen-de-le fer att og fram som en pend-lar.

3

Mens me va på ka-fé i gam-le fil-le ut-en høg-hal-sa gen-ser og fir-kan-ta bril-le.

5

Det va nes-ten som ti - da sto stil - le. For ut te vat-ne for å bad' og gril - le.

7

Grad' og snil - de, ful - le ta fjas. Mon-ge my - te, men ik-kje myk-je mas, der.

9

Lil - la lyng, blått vat - n og grønt gras. Sjøl då det va grått va det stas, der.

11

Mol-to be - ne mol - te - bær. Ei mor-mor i mar-mor med mju - ke hen - de.

# Forstå kar me kjøme frå del 2

(andre vers)

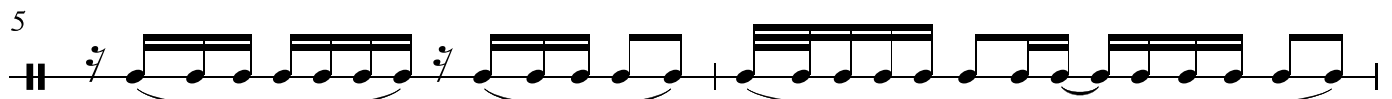
Runar Gudnason



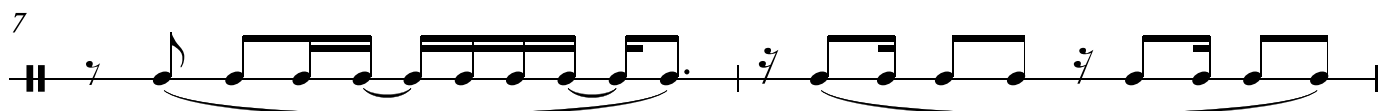
Om du e frå mø-re, syd el-ler nord..Om du he sje-la i fat - le og bor me ne mor..Om du e



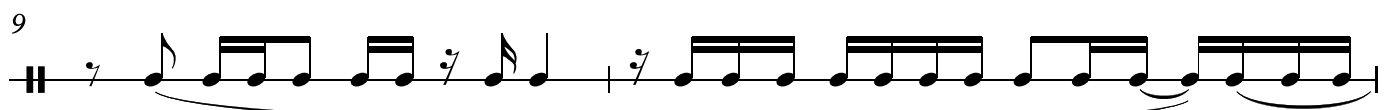
styr-mann på land me ny - e hy - re. Så e det byg-de-dy - ret så te-ke ov-er sty - re.



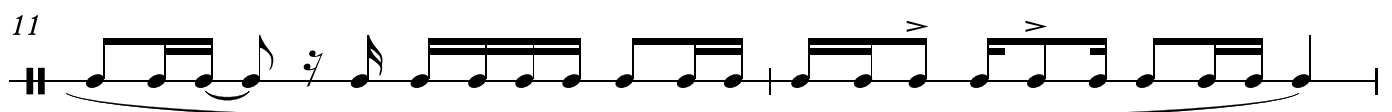
Han går på to og fi-re, han ste og fli - re, klap-pa på en og tre og ø - de-leg-ge bea-te.



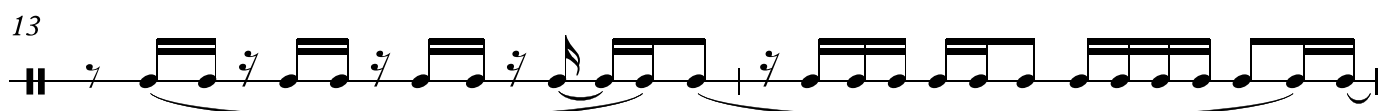
Flokk-dyr som fisk i en sti - me. Fal - ke blick med sau - de-sti - re.



En - fol di-ge, on-de na-iv, og det kan bæ-re bå-de nag og kniv.. Og skal på



død og liv for-myn-de og for-pes - te, for-døm-me tids-for-driv og lov - pri-se slit.



He'-kje, fe' kje, må' kje nå - ke. Du fe' kje til nå-ke når sje-la ho e lå - ke. Og



jan-te gjer at du sle' kje til på nå - ke, og vert' en trykk-ko-kar ut-en håll i lå - ke.

# Skjemde

(første vers, første 16 takter)

Runar Gudnason

Om det e ny norsk el - le gam - ma - le san - skrit,

brask og bram - fri skjønn - skrift og kjønns - drift.

Om du e fan - ga i lim - bo, man - gla li - bi - do, e hel - dig i kjær - leik el - ler drit - go i

bin - go. Snak - ka lin - go som en bim - bo (eller) e (ei) av - dan - ka stjer - ne som Rin - go.

Om mu - sik - ken stop - pa og ly - set e slått ta, om krop - pa - ne sit - ra og det smit - ta.

Om du flop - pa el - ler hit - ta, så husk det e - kje drit - alt så glit - ra.

Om du li - ka El Ca - co el - ler El Ax - el, om du stres - sa kof - fert el - ler roc - ka ran -

sel. Al - le vil ver - te god - tatt, om du e Mo - zart, Bo - rat, ad - vo - kat, do - vakt,

på vi - ta - mi - na el - ler pro - zac, mot - satt, kan' kje du ver - dej sjøl ut - en å ver te mot - sagt

# Heile Handa

(første vers)

Runar Gudnason



Lik-kje-fin-ger, ring-fin-ger, long-fin-ger, lyf-ta pei-ke - fin-ger, tom-mel-reg-el e mo-ral e in-tet hin-der.



Ej e av-væp-nan-de til ten-ne-ne, to go-de au-ge og to hen-de med rett til å kri-se-mak-si-me-re-skri-ve.



Ej sy-te skit på ski-ve et-ter ski-ve. Folk sei "he du sett slikt?" og trur ej ler når ej gri - ne. Frå



brunst til fød - sel, frå kunst til gjød - sel, frå as - kå til il - de, frå as - ke - se til ød - sel.



Ej set te pris på dei sto-re ting i li-vet. Te-ke sto-re slur-ka, sto-re bi-ta, ej te det på kri-ta. Ej te den



heilt ut, ges-ti-ku-le - ra som en blekk-sprut. Art-ik-ul-ert' arm-be-ve-gel-sa sei det rett ut.



Så finn dej'n plass en ten ov-er el-ler un-der, og for-vent et varmt klapp frå ei kal de skul-der. Om du





gir nå-ken en lik-kje el-ler ring-fin-ger fe du en mor-alsk dans med tant, fjas og god slin-ger.

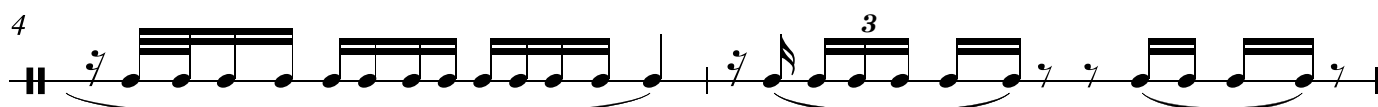
# Beats, Rim

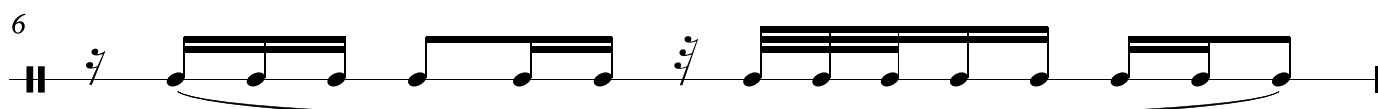
(første vers)

Runar Gudnason

1    
Ej leg - ge beat - sa for sej — og ri - ma for sej. —

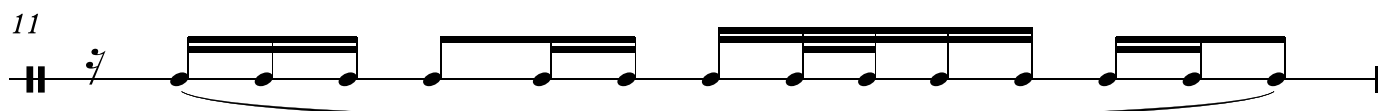
2    
— Ej ten-de mik-ro-fo ne' prø-va' red-de mej sjølv. — Ej kan nå-ke for at ej e bed-re enn dej,


4    
men ej kan-kje nå ke for at du e ber-re drit. Og so vil du bat tle... Vil du bat- tle...?

6    
Me kan godt bat - tle, mayn, så la oss ta det u - ta - før.

7    
Det'e fri flyt av flows fucked up på din-ne må te her. U-rør-li, in-gen e på nå-ke må-te nær.

9    
Fi-ne vin en skokk sopp og en brå-te bær. Ej e allt-tid svol-te som ei nå-ke kå-te mærr.

11    
Ej sit - te stil - le mens tan - ka - ne fær på tå - ke - ferd,


12    
heilt til ej ik - kje hus - ka kor len - ge ej he så - te her.



# Heimegut


(andre vers)


Runar Gudnason


3  
  
 D'e-'kje mu - li å slut - te med Si - de Brok... He bik - ka før - ti, ej bur - de sitt' å skri - ve bok.


3  
  
 — Ej bur - de kvi - le no, - sei dei. — Du he - kje meir du skal be - vi - se no, - sei dei.


5  
  
 — Ej sei stikk en lest i det. Du mei - na ej bur - de få mej hen - ge - bryst og ber - re drit' i det.

7  
  
 Men ej he al - dri hatt en ni til fi - re. Ditt' e ski ve num - mer fi - re og ej li - ka dit - te li - ve.

9  
  
 Me he all - tit rap - pa norsk from the get go. Me he all - tit vo - re Hov - de - byg - da ghet to.

11  
  
 Ord te Ørs ta og ord te Vol - da, men me he all - tit rep - pa byg - da si - da da - ga - ne på Es - so. (En

13  
  
 kven - nja - gut, - ej grin - da hardt. En kven - nja - gut, - ej grin - da hardt). Ej

15  
  
 sei dei go de tin ga to gon - ga som en hai - ku. Sei dei go de tin ga to gon - ga som en hai - ku.

# Livet

(Neste Planet, Linni)

Runar Gudnason

Rap  $\frac{4}{4}$

Det' bra å ha sin ei-e stil som ho Jan nic ke song so fint\_ om en gong langt te ba ke i min barn dom.

3

Og det lig-ge ing-en-ting bak-om. Du kan spør-re mej om ka som helst, ej gir dej svar som:

5

— Ka tid du - e - ne gre - te? Det må nå fug - la - ne ve - te.

7

Det e nå dei så sitt'\_ op-pi dit-te tre-det og ser på at en\_ av dei e u - te av re-det.

9

Men ej man-gla in-gen- ting, ej drik-ke vin kvar kveld, ej e så rik' ej he til og-med gjeld. Og ej he

11

alt ej tren - ge, så kom og få,\_ om du vil ha ei god skul-der å gul - pe på.

13

Du fødd' a - lei - ne, du dau - da a - lei - ne. Det' dæf-får det' godt å ha\_ nå-ken å lei - de.

15

Så ej tok ka-kå å sprong me ne. Ej e forlengst fødd' og opp-vokst, det e' kjenå ke toll, det' (ber- re)

\* = veldig bakpå og metronomisk "omtrentleg"