# Et billede, der indeholder person, tøj, menneske, koncert Automatisk genereret beskrivelse

**Forfattere**: Thomas Meesenburg og Søren Lund-Olsen  
**Redaktør**: Sven Gaardbo

# Forord

# Spørg en hvilken som helst ung hvor som helst i verden, hvad rapmusik er, og du vil sandsynligvis få et svar. Måske kan vedkommende nævne nogle af rapmusikkens amerikanske stjerner, eller måske kan han eller hun give en forklaring i stil med, at "det er noget med at snakke og rime i stedet for at synge". Rapmusik er i dag et verdensomspændende kulturelt fænomen, og der rappes og laves beats fra Rawalpindi til Thy og fra Cairo til Colorado. Gennem de sidste årtier er rap vokset fra at være et ikke-voldeligt alternativ til bandekriminalitet for en lille gruppe af afro- og latinamerikanere i New Yorks ghettoer til at være et medium, gennem hvilket unge verden over kan bearbejde deres egen lokale virkelighed og udtrykke deres holdninger og følelser. Rap er samtidig blevet en milliardforretning med så bred appel, at det stort set er umuligt at tænde for en radio eller et tv uden at høre og se referencer til hiphopkulturen i sprog, musik og mode.

Hiphop er graffiti, breakdancing, dj'ing og rap. Vi har valgt at sætte fokus på de to sidstnævnte elementer, som vi tilsammen kalder rapmusik. Dermed bruges rap i en dobbelt betydning: Dels som noget, der henviser til det at rappe, altså sætte talte ord rytmisk til musik, dels som en genrebetegnelse, der både dækker over den vokale og den instrumentale side af musikken. Flere steder i musikjournalistikken kaldes denne musikalske genre for hiphop, men i denne bog henviser hiphop altså til hele kulturen med de fire nævnte elementer.

Rapmusikken har gennem de sidste årtier vundet massiv popularitet, men alligevel er der blevet gjort forbavsende få forsøg på at forstå og beskrive den som en musikgenre - ikke mindst på dansk. Vi vil forsøge at råde bod på denne ubalance med en bog, der tager musikken alvorligt. I amerikanske studier har man især brugt kræfterne på at beskrive hiphop som et socialt eller kulturelt fænomen ved at anlægge en sociologisk vinkel på emnet. Vores fremgangsmåde har større fokus på det musikalske stof, der udgør rap, og mindre på alt det, som ligger rundt om.

Bogen falder i to hoveddele: Første del fokuserer på rappens historie, udvikling og udbredelse. Her ser vi på rapmusikkens forhistorie og opståen (kapitel 1), på genrens hastige ekspansion og popularisering (kapitel 2) og endelig på rapmusikkens indtog og udvikling i Danmark (kapitel 3). Anden del af bogen beskriver de elementer, der er væsentlige, når man skal analysere en rapsang. I kapitel 4 er fokus på den vokale side af rap, det vil sige tekst og flow, mens kapitel 5 ser på den instrumentale side af musikken og blandt andet behandler begrebet sampling. I de to analysekapitler introduceres læseren for forskellige visuelle fremstillinger, der er nyttige i forbindelse med analyser af rapmusik. Bogen afsluttes i kapitel 6 med to komplette analyser, hvor bogens værktøjer og metoder anvendes.

Til at eksemplificere bogens analyseværktøjer gør vi undervejs brug af en lang række rapnumre fra både danske og amerikanske kunstnere. Nogle bruges blot en enkelt gang, mens de fleste behandles flere gange i takt med, at nye begreber introduceres. Bogen er forsynet med en række youtube-bokse, der viser læseren, hvad hun skal søge på for at høre de numre, der omtales. I sagens natur har vi måttet foretage en del fravalg i forbindelse med den historiske gennemgang. Således er ikke alle raphistoriens aktører nævnt, men vi har valgt at fremhæve de kunstnere, som efter vores mening er de mest betydningsfulde.

*Rap* *– Historie og analyse* er primært skrevet til musikundervisningen i gymnasiet og HF, men kan også bruges som afsæt for rapstudier på de videregående musikuddannelser. Det meste af bogen kan læses og forstås på C-niveau, mens dele af analysedelen kræver et vist kendskab til grundlæggende musikteori. Rap vil ligeledes være et oplagt emne i Almen Studieforberedelse eller Studieretningsprojektet, hvor musikfaget uden problemer vil kunne indgå i samspil med eksempelvis samfundsfag, dansk, psykologi og engelsk. Alle med interesse i rapmusik inviteres til at læse med og forhåbentligt få ny viden om og nye vinkler på musikken.

Vi vil gerne takke Systime og projektleder Claes Sønderriis for vejledning og støtte til udgivelsen af bogen, samt Sven Gaardbo for gennemlæsning og faglig sparring. Også stor tak til Jan Meesenburg og Kirsten Olsen for hjælp med korrekturlæsning og til Peter Steffensen for sparring i forbindelse med transkriptioner af flow og grooves. Og endelig til to gange Kristine for tålmodighed og opbakning til projektet.

# 1. Rapmusikkens forudsætninger

Et billede, der indeholder udendørs, bygning, tøj, vej/gade

Automatisk genereret beskrivelse

Gadescene fra Harlem i 1980'erne

Angel Franco/The New York Times/Scanpix

De fleste af os har sikkert en klar forestilling om, hvad rapmusik er, og mange ved nok også, at det er et fænomen, der er opstået i USA. Men spørgsmålet om, hvornår man begyndte at rappe, er ikke simpelt at svare på. Basalt set består rap af at afsige rim til musik på en rytmisk måde, og selve konceptet er derfor så intuitivt, at det kan synes mærkeligt, at det først er i slutningen af 1900-tallet, at rapmusik manifesterer sig som en egentlig genre. I dette første kapitel vil vi se nærmere på, hvad der går forud for rap, og tage etableringen af rapmusikken som en genre med særlige musikalske træk under behandling.

Sikkert er det, at rapmusikken er en afroamerikansk opfindelse, og det er derfor vigtigt at undersøge tidligere musikalske former for sort kultur, hvor sprog, rim og rytmer spiller en væsentlig rolle. Flere musikforskere peger ligefrem på, at der går en lige linje fra 1920'ernes jazz og blues op gennem 1960'ernes soul og funk til rapmusikken. Man må imidlertid være forsigtig med den slags generaliseringer, for billedet er mere broget end som så. For eksempel spiller jamaicanske musikvaner og teknologier en helt central rolle i udviklingen af rapmusik. Alligevel er sidestillingen mellem rap og de tidlige afroamerikanske musikgenrer vigtig, fordi de har det tilfælles, at de alle opstår i en samfundsmæssig kontekst, hvor sorte lever under sociale forhold, der er specifikke for USA. Det er i dette dynamiske samspil mellem større sociale og politiske kræfter på den ene side og den sorte kulturs traditioner på den anden, at rapmusikken formes. Vil man tegne et dækkende billede af rapmusikken, er det derfor nødvendigt at anskue den fra flere vinkler.

I dette kapitel vil vi følge tre spor, der på hver sin måde har stor indflydelse på rappens opståen og udformning. Det første fører tilbage til rappens afrikanskerødder ved at undersøge den sorte musiktraditions fokus på rytmiske elementer, sproglege, rim og mundtlig overlevering. Det andet tegner de sociale og politiskeforhold, som rapmusikken opstår i, og her er fokus på de barske forhold i New York i 1970'erne. Det tredje spor peger på hvilke teknologiskeog fremførelsesmæssigeforhold, der åbner helt nye måder at skabe musik på for de tidlige dj- og mc-pionerer.

# 1.1 Den afrikanske kontekst

Da unge afro- og latinamerikanere i New Yorks ghetto-områder op gennem 1970'erne begynder at rappe, er de ikke de første, der taler rytmisk og rimende til musik. Faktisk langt fra. For idéen med at rappe er ikke grebet ud af den blå luft, men baserer sig på en flere århundreder lang udvikling. Allerede i 1619 ankommer de første slaver fra Afrika til Nordamerika, hvor de bliver brugt som ulønnet arbejdskraft i forbindelse med koloniseringen af det nye kontinent. Slaverne kommer primært fra Vestafrika, og med sig tager de deres egne musikalske traditioner og fremføringsritualer, som gennem de næste århundreder udvikler sig og transformeres i slavernes nye virkelighed. De tidligste indflydelser på rapmusikken kan derfor spores helt tilbage til det afrikanske kontinent.

Man kan sige, at hvor den europæiske musiktradition har harmoni som sin styrende parameter, lægger den afrikanske langt større vægt på rytme. Den vestlige kompositionsmusik centrerer sig omkring harmonisk spænding og afspænding gennem dissonans og konsonans, og rytmen er så at sige underordnet de harmoniske spilleregler. Der er krav om en udvikling gennem musikken, som understreges af et harmonisk udgangspunkt, som man via modulationer forlader midlertidigt, inden man til slut vender hjem igen. Denne fortælling kan så understreges ved for eksempel at lave dynamiske udsving eller ændre på klangen og bringe nye instrumenter i centrum.

I den afrikanske musikalske tradition er det til gengæld rytmen og især sammensætningen af forskellige rytmer, der er central. Her er det percussioninstrumenter, der udgør fundamentet, hvilket nedtoner vigtigheden af harmonik. Repetition er til gengæld karakteristisk for den afrikanske musik, hvor korte melodiske fraser kan gentages i noget, der kan virke som en uendelighed. Musikkens funktion er også en anden – her handler det ikke om at få en fortælling serveret, men nærmere om at komme i en form for trancetilstand gennem musikken. Den samme sekvens kan fortsætte i flere timer, hvor en forsanger synger en frase, der svares af et kor. Selvom det kan lyde, som om musikken slet ikke ændres over tid, foregår der små justeringer i det rytmiske percussion-fundament og i samspillet mellem dette fundament og sangernes melodier. Men nogen harmonisk udvikling er der altså ikke tale om. Fokusset på rytme og repetition og nedtoningen af harmoniske regler og krav om udvikling er ikke bare kendetegnende for tidlig afrikansk musik, men også for nutidens rap. Det er derfor vigtigt at have større fokus på rytmik og mindre på harmonik, når man analyserer rapmusik – noget der uddybes i bogens analysedel.

Et billede, der indeholder skitse, tegning, person, udendørs

Automatisk genereret beskrivelse

Kunstner ukendt. Foto: iStockphoto.com/duncan1890

Der er imidlertid flere gode grunde til at vende blikket mod det afrikanske kontinent. For det er ikke kun det store fokus på rytme og repetition, der kan dateres tilbage til Afrika, men også en særlig måde at anskue sproget og ordet på. En af de tidligste forgængere til rap findes således hos den vestafrikanske griot, en vigtig og velanset person i de små stammesamfund, som kan spores helt tilbage til 1300-tallet. En griot er en omvandrende historiefortæller og sanger, som rejser mellem de forskellige stammesamfund og på den måde kan ses som en slags afrikansk pendant til den europæiske skjald. Grioten har flere vigtige opgaver. Dels udveksler han nyheder mellem byerne, og dels fungerer han som en slags konfliktmægler i interne stridigheder inden for stammen. Griotens vigtigste rolle er dog at videreformidle områdets lokalhistorie gennem sagn, der afsynges til et repetitivt musikalsk akkompagnement bestående af percussion eller et strengeinstrument – eksempelvis en kora – som han selv spiller på.

Lyttetip: African griots live

Under sin optræden benytter grioten sig af standardiserede sproglige formularer, poetisk billedsprog og rytmisk tale, der fremsiges i en messende stil, som derfor på mange måder foregriber rap. I fortællingerne maler grioten sproglige billeder gennem brug af symboler og metaforer. Elefanten repræsenterer styrke, edderkoppen står for kløgt, og så videre. Det er via denne evne til at skabe billeder ved hjælp af ord, at grioten opnår sin status i samfundet. Ordet tillægges i det hele taget stor værdi i afrikansk kultur, ikke mindst gennem ideen om nommo. Kort sagt betyder nommo 'ordets magt', og begrebet henviser til, hvordan man ved klog brug af sproget er i stand til at overkomme barske levevilkår. Noget, der ikke bliver mindre aktuelt i takt med, at afrikanerne gøres til slaver i Amerika.

I de år, hvor den transatlantiske slavehandel står på, bliver mange hundredetusinde afrikanere overflyttet til Den Nye Verden, hvor de må tilpasse sig en ny virkelighed som undertrykte individer uden rettigheder. Det er især i plantagerne i sydstaterne, at slaverne bliver sat i arbejde, og her bor de ofte i selvstændige kvarterer, næsten fuldstændig adskilt fra de hvide plantageejere og deres familier. Slaverne er derfor i stand til opretholde mange af de afrikanske vaner, de har taget med sig, og tilpasningen til den vestlige kultur og det nye sprog sker derfor i lyset af et afrikansk værdisæt. Her tillægges ordmageri som nævnt stor værdi – ikke mindst som et værktøj til at gøre det umenneskelige liv tåleligt. Samtidig er slavernes læse- og skrivekundskaber selvsagt stærkt begrænsede, og derfor spiller mundtlige overleveringer af historier og sagn en væsentlig rolle. Det at mestre sproget bliver således på flere planer en særdeles vigtig kompetence, hvis man vil finde mening i tilværelsen som slave.

Et eksempel fra den afroamerikanske folklore, der understreger vigtigheden af at mestre sproget, er historien om 'The Signifying Monkey', der kan spores tilbage til den afrikanske sagnfigur Esu-Elegbara. Historien findes i et utal af versioner, men scenen er altid den samme: Ude i junglen sidder en abe i et træ og henvender sig til en løve. Aben fortæller løgnagtigt, at et andet dyr, en elefant, har fornærmet løven på det groveste. Som oftest er det løvens mor, der er genstand for fornærmelserne, mens det i dette uddrag er hele familien, der står for skud:

### The Signifying Monkey

Signifying Monkey told the lion one day:  
"There's a bad motherfucker coming down your way  
He talked about your family and I'm sorry to say  
But he talked about your mama in a hell of a way  
Talked about your sister and your grandma, too  
And he didn't show too much respect for you."

Efterfølgende drager løven af sted for at hævne sig på elefanten. Han ender dog med at få klø af den fysisk overlegne elefant og kommer derfor forslået tilbage til aben, som i nogle udgaver af historien flygter op i sit træ og i andre lider samme skæbne som løven. Uanset udfaldet går der dog ikke længe, før aben igen har udtænkt nogle nye fornærmelser mod løven.

På trods af eksemplets ret faste metriske struktur er 'The Signifying Monkey' ikke tænkt som noget, der skal fremsiges rytmisk til musik. Alligevel er der flere paralleller til rapmusikken, både i historiens rimende versepar og i dens brug af slang. Det er dog især på et mere billedligt plan, at dens bidrag er vigtigt. Netop ved at bruge sit sproglige vid formår aben at snyde den ellers fysisk overlegne løve, og historien understreger således, at ordet er mægtigere end både tænder og kløer. Underforstået ligger der altså i historien, at et marginaliseret folk som afroamerikanere i kraft af et kodet sprog er i stand til at manipulere med de hvide magthavere og på den måde bearbejde deres undertrykte tilværelse. Her ser vi altså, hvordan nommo, ordets magt, er i stand til at vende det faktiske magtforhold på hovedet.

Landdistrikterne i Sydstaterne har en lang tradition for historier som 'The Signifying Monkey'. Disse historier går under fællesbetegnelsen toasts, hvilket dækker over lange humoristiske digte med et narrativt handlingsforløb og med en hovedperson, der som oftest er en fidusmager som aben i 'The Signifying Monkey' eller en vaskeægte machofyr, der ikke finder sig i noget. Et eksempel på sidstnævnte er figuren Stagger Lee, der også optræder i adskillige historier. Figuren bygger på den virkelige person, Lee Shelton, der i 1895 skød en mand, fordi denne havde taget hans hat. Shelton er udødeliggjort gennem fortællinger og sange, fordi han repræsenterer den arketypiske, sorte badass, der er lovløs, amoralsk, cool og i øvrigt ikke er bange for de hvide autoriteter.

Overdrevet sprogbrug, bandeord, metaforer og efteraben er alle vigtige elementer i toasts, men fremførelsen er mindst lige så vigtig som det tekstlige indhold. Virkningen ligger derfor i høj grad i leveringen, der kan understreges af ansigtsudtryk, håndbevægelser og stemmeføring. Mens disse elementer er vigtige for det fortællemæssige indhold, er det de parvist organiserede enderim, der er det styrende i forhold til strukturen i digtet. Heri ligger en klar forløber til den senere raplyrik.

Toasts menes primært at være blevet fortalt i marken, i fængsler, på kaserner og andre steder, hvor historierne kunne bruges til at slå tiden ihjel. Det er altså steder, hvor der primært er mænd til stede, og det er ganske givet også derfor, at sproget i historierne er groft og til tider vulgært, og at det er de samvittighedsløse gangstere og snu småsvindlere, der befolker fortællingerne.

En anden aktivitet, der også fungerer som tidsfordriv, er fænomenet '*The Dozens*', der er dokumenteret siden 1950'erne, men sandsynligvis har været dyrket i afroamerikanske miljøer længe inden. Ligesom i 'The Signifying Monkey' er sproget groft, men formen er her mere løs. I 'The Dozens' forsøger to kombattanter at bringe hinanden ud af fatning ved at fortælle fornærmende rim om modparten, og igen er det ofte modstanderens mor, der står for skud. Et eksempel på en åbningsreplik er:

I don't play dozens, the dozens ain't my game  
But the way I fucked your mama is a goddamn shame

Modstanderen må nu komme med en ny fornærmelse (et såkaldt snap eller comeback), og sådan bliver man ved, indtil en af konkurrenterne giver op. Der er således klare regler for, hvordan ritualet går for sig, og fysisk kontakt mellem parterne er forbudt. Legen udføres som oftest på gadehjørner foran en større gruppe drenge eller unge mænd, som kan give udtryk for, hvem de holder med ved at heppe eller buhe. Denne skik er videreført i rapmiljøer, hvor det at battlepå ord er blevet en selvstændig disciplin, man møder til eksempelvis det danske MC Fight Night. Men traditionen med at snakke dårligt om andres mødre er også tydelig i de senere så populære "Your Mama's So Fat"-jokes, der gennem stand-up comedys popularisering er blevet kendt verden over.

Både toasts og 'The Dozens' e­r som vist strukturelt styret af de parvise enderim, og heri ligger den vigtigste sammenhæng med den tidlige rapmusik.

### Rap i kirken?

I årene efter den amerikanske uafhængighed fra Storbritannien i 1789 grundlægges de første afroamerikanske kirker i USA. I disse kirker udvikler den sorte befolkning deres egne kristne ritualer og konventioner, som er væsentligt forskellig fra den hvide kirketradition, der i højere grad minder om den europæiske. Selv om man ikke umiddelbart skulle tro, at der er en forbindelse mellem rappens badboy-attitude og det kristne værdisæt, er det muligt at pege på nogle kendetegn ved den afroamerikanske gudstjeneste, som overtages i rapmusikken. Det gælder først og fremmest præstens omgang med sproget. I prædikenen taler han på en indlevende, rytmisk måde, der ofte er improviseret. Rytmen opstår blandt andet ved at præsten udtaler forskellige sætninger i samme rytmiske form. For det andet foregår der en konstant interaktion mellem præsten og menigheden. På særlige steder i prædikenen – typisk efter en særlig god pointe – svarer menigheden bekræftende, og dette call-and-response-mønster går igen i en lang række afroamerikanske musikgenrer og altså også i den tidlige festorienterede rapmusik.

Lyttetip: Chris Bouchillon, Talking Blues

Hvor toast ikke ledsages af musik, forholder det sig anderledes med blues. Blues bliver ofte udpeget som en vigtig forløber for rapmusik, og i blues-tekstuniverset genfinder man mange af de samme karakterer som i toasts. Det er dog især inden for den særlige variant, der kaldes talking blues, at indflydelsen på rap er tydelig. Denne stil høres første gang hos den hvide blues- og countrymusiker Christopher Allen Bouchillon fra staten South Carolina. Da Bouchillon indspiller sangen 'Talking blues' i 1926, mener pladeselskabet, at han synger så dårligt, at han i stedet skal prøve at tale henover sit guitarakkompagnement. Resultatet er en vokal stil, hvor teksten leveres i en fast rytme, der minder om rap. Første halvdel af hvert vers struktureres gennem parrim, før man i sidste linje konkluderer eller kommenterer på verset.

### Talking Blues

There ain't no use of me workin' so hard  
I got a woman in the white folks' yard  
When she kill a chicken she saves me the head  
She thinks I'm workin' but I'm lyin' in the bed  
Sleepin'. Havin' a good time. Dreamin' about her.

Den arketypiske halvdovne småsvindler, som kendes fra adskillige toasts, ses tydeligt i nummeret, der også gør kraftigt brug af slangudtryk og talesprog. Bouchillons snakkende stil overtages og populariseres senere af folk-musikeren Woodie Guthrie, og ikke mindst af dennes protegé Bob Dylan**.**

Fra 1920'erne til 1950'erne foregår der i USA en urbaniseringsproces, hvor de fattige sorte flytter fra landdistrikterne i syd mod storbyerne i nord i jagten på arbejde og bedre levevilkår. Her bliver de kulturelle traditioner atter engang transformeret i den nye storbykontekst, hvor gadelivet får en stor betydning for de udtryksformer, der vokser frem. I den afroamerikanske kultur bliver gaden en lige så vigtig institution som skolen, kirken og familien. Det er her, drenge og unge mænd bruger deres fritid, og det er her, man opnår anerkendelse og respekt. Derfor er det vigtigt at tillære sig gadens koder og spilleregler, hvis man vil respekteres. En vigtig faktor i at begå sig i gadelivet er at lære at kommunikere effektivt.

De nye omgivelser i byen skaber i perioden et særligt sæt slangudtryk og talemåder, der kendes som jive talk. I jive talk er den afrikanske tradition med kreativ brug af metaforer videreført, og et kendskab til jive talks sproglige koder og indforståetheder er vigtig for at opnå respekt blandt vennerne på gaden. Nogle af de mest velkendte eksempler på jive talks slangudtryk er 'chick', der betyder pige, og 'crib', som betyder lejlighed eller hus. Det er dog de færreste udtryk, der bevarer betydningen i flere år, for jive talk er især karakteriseret ved sin friskhed. Når et ord ikke længere er på mode, kommer et nyt og erstatter det, og koderne er derfor sjældent de samme flere år i træk. I efterkrigstiden findes jive talk i alle større byer i USA, og den florerer ikke længere blot på gadeplan, men er også trængt ind i både skoler og kirker. Intet sted bliver den dog dyrket mere end i jazzmiljøet, hvor bebop-musikere omtaler hinanden som 'cats' og opfinder nye ord for at være fuld, tage stoffer eller dyrke sex.

Et billede, der indeholder tøj, bygning, udendørs, menneske

Automatisk genereret beskrivelse

North Carolina, 1940. Snakken går blandt sorte mænd på gadehjørnet.

Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, DC

Selv i jazzmiljøet er jive talk dog fortsat ikke noget, der foregår til musik, men gennem 1940'erne begynder flere sorte radioværter at bruge jive talk ind imellem de numre, de afspiller, for at holde lytterne underholdt. Det er en vane, de overtager fra bigband-æraens konferencierer, der i 1920'erne og 1930'erne præsenterer bigband-musikerne og deres numre gennem brug af vrøvleremser og gadeslang. Gennem radiobølgerne når denne skik dog langt bredere ud, og radioværter som Daddy-O Daylie (Holmes Bailey) i Chicago og Doc Hep Cat(Lavada Durst) i Austin – to af de første sorte radioværter i USA – opnår popularitet gennem deres opfindsomme og gakkede sprogbrug. Lytterne kan f.eks. blive udsat for følgende remse fra Doc Hep Cats mund:

### Doc Hep Cat

I'm hip to the tip, and bop to the top  
I'm long time coming and I just won't stop  
It's the real gone deal that I'm gonna reel  
So stay tuned while I pad your skulls.

Det er ikke svært at se parallellen til tidlig rap her – ikke mindst i udtrykket 'I just won't stop', der i rapmusikken bliver en standardvending, som rapperen bruger for at holde festen i gang. Samtidig bruger radioværterne en teknik, hvor de skruer ned for musikken, mens de taler ind over den, så der foregår altså en sammenkædning mellem musik og rim, selvom radioværternes ordstrøm dog sjældent leveres i rytme med musikken.

Et andet sted, hvor jive talk opnår endnu større udbredelse end hos radioværterne, er hos den sorte sværvægtsbokser Muhammad Ali (tidligere Cassius Clay), der forud for sine kampe nedgør sin kommende modstander gennem pralende rim. Før opgøret med Ernie Terrell iscenesætter Ali sig selv som en overlegen vinder gennem en pralende og underholdende tale:

### Muhammad Ali

Clay swings with a left, Clay swings with a right  
Just look at young Cassius carry the fight  
Terrell keeps backing but there's not enough room  
It's a matter of time until Clay lowers the boom  
Then Clay lands with a right – what a beautiful swing  
And the punch raised Terrell clear out the ring  
Who on earth thought when they came to the fight  
That they would witness the launching of a human satellite?

Et billede, der indeholder boksning, sport, person, Ansigt

Automatisk genereret beskrivelse

Muhammad Ali. Sportslig og sproglig ekvilibrist.

PA Photos/Polfoto

Alis pralerim baserer sig tydeligvis på traditionen omkring The Dozens, idet han også her provokerer sin modstander ved hjælp af et kreativt sprog. Og med Alis status som en af tidens største sorte sportsstjerner in mente, er det sandsynligt, at hans rim har virket som inspiration for de senere generationer af rappere.

Lyttetip: Pigmeat Markham, Here Comes the Judge

De sorte komikere, der fra 1940'erne bliver populære blandt andet på natklubber i New York-bydelen Harlem, inkorporerer også gadeslang i deres jokes. En af disse komikere er Pigmeat Markham, der på nummeret 'Here Comes the Judge', som udgives i 1968, spiller en dommer i en retssal. Ifølge Markham har han optrådt i denne rolle siden 1920'erne, og på nummeret iscenesætter han sig selv som almægtig overdommer og gør grin med retssalens snobbede etikette. Markham fortæller sin historie i parrim med opblæst stemme i synkoperede rytmer til et underlæggende funk-groove, og nummeret anses af den grund af mange som det første egentlige eksempel på rapmusik. Men selvom parallellen til den tidlige rapmusik er slående, bruger Markham ikke selv termen rap om sit nummer. Men med nummerets relativt høje hitlisteplacering i tankerne kan det meget vel have inspireret fremtidige rappere.

Op gennem 1960'erne sker der store omvæltninger i det amerikanske samfund. De nye politiske bevægelser er imod Vietnamkrigen og for bedre vilkår for unge, kvinder og sorte. Den afroamerikanske borgerrettighedsbevægelse arbejder for lige rettigheder for sorte og hvide borgere, og forkæmpere som Martin Luther King og Malcolm X (Malcolm Little) inspirerer tidens musikere og digtere til at lave en mere politisk og socialt bevidst form for kunst. En af parolerne er, at afroamerikanerne ikke skal føle sig mindreværdige eller begrænsede på grund af deres afrikanske aner, men derimod være stolte over dem. Ingen sammenfatter budskabet mere præcist end funkstjernen James Brown, der i 1968 synger 'Say It Loud – I'm Black and I'm Proud'.

Lyttetip: The Last Poets, When the Revolution Comes

I kølvandet på mordet på Malcolm X i 1965 formes The Black Arts Movement, der ønsker at skabe en revolutionær form for kunst, som er helt og holdent afroamerikansk. Bevægelsen får stor indflydelse på tidens digtere og musikere, og et af midlerne er at bruge de sortes tale – gadesproget – som udtryksform. Det sker blandt andet hos Harlem-gruppen The Last Poets, der på numre som 'Wake up, Niggers' og 'When the Revolution Comes' sætter black consciousness(sort bevidsthed) på programmet. Med reference til de afrikanske rødder bruges en enkelt congas-rytme som underlægning til gruppens tekster, hvis budskab er, at afroamerikanerne må samle sig i et fælles oprør mod undertrykkelse. Teksterne rimer ikke og leveres ikke rytmisk til musikken, og der er således ikke tale om rap, men nærmere spoken word, hvor pointer understreges ved brug af repetition, bogstavrim og afveksling mellem hurtig og langsom tale og højt og lavt stemmeleje. Måske fordi gruppen formår at sætte ord (og musik) på den ånd, der er i tiden, opnår de en uventet succes og sælger hundredtusinder af plader.

Et billede, der indeholder koncert, tøj, person, mikrofon

Automatisk genereret beskrivelse

Gil Scott-Heron. Af mange kaldt 'the godfather of rap'.

Lou Jones/Zuma Press/Polfoto

Også hos en anden af tidens sorte digtere, Gil Scott-Heron, er de revolutionære temaer på dagsordenen, blandt andet på nummeret 'The Revolution Will Not Be Televised' fra debutalbummet Small Talk at 125th and Lenox fra 1970. I forhold til The Last Poets nuancerer Scott-Heron det musikalske udtryk og udvider op gennem 1970'erne instrumentationen fra det meget enkle percussion-akkompagnement til en mere jazz- og soulpræget lyd med fuldt orkester. Scott-Herons særlige talestil og socialt bevidste tekstunivers har senere givet ham titlen som 'godfather of rap' på trods af, at hans vokale udtryk ikke kan karakteriseres som rap.

Lyttetip: Isaac Hayes, Ike's Rap III

Sideløbende med den politiske brug af tale over musik begynder det talte ord at dukke op på flere og flere af tidens soul- og funknumre. Her bruges sproget dog i en helt anden kontekst, nemlig til at sætte en ramme omkring nummeret og skabe en intim kontakt med lytteren. Det er især hos sangeren og sangskriveren Isaac Hayes, at tale-stilen udvikles. Ovenpå et funky repeterende groove fremfører han monologer, der er hyldester til kærlighed eller til at feste. Senere overtager Barry White ideen, og han gør ligefrem den lumre brug af sproget til sit varemærke.

Som vi har set, har sproget gennem tiden spillet en vigtig rolle i den afroamerikanske kultur, og det har fået lov at udvikle sig sideløbende og i dialog med magthavernes eget sprog. Sproget er på den måde blevet et effektivt våben mod magthaverne, først gennem skjulte og subtile vendinger og senere – i takt med de sortes frigørelsesproces – via kampklædte paroler. Den sproglige tradition er dog kun en del af det kulturmøde, der bliver til rap. I næste afsnit ser vi nærmere på det miljø, rapmusikken opstår i, og selve arnestedet for hiphopkulturen: South Bronx, New York.

# 1.2 Den urbane kontekst

Borgerrettighedsbevægelsernes arbejde i 1960'erne bærer frugt, og lovgivning bliver med Civil Rights Act (1964) og Voting Rights Act (1965) ændret, så racediskrimination forbydes, og alle sorte får stemmeret. Optimismen blandt den afroamerikanske befolkning forsvinder dog gradvist, efterhånden som det viser sig, at lovene i praksis sjældent betyder, at de reelle levevilkår forbedres. Dette ses tydeligt i de afroamerikanske ghetto-områder, der opstår i storbyerne i USA, hvor fattigdom og lovløshed hersker. En række uroligheder ryster disse kvarterer op gennem 1960'erne, mest alvorligt i Los Angeles-bydelen Watts i 1965, hvor 34 personer bliver dræbt i et seks dage langt inferno af voldelige sammenstød og ildspåsættelser.

Et billede, der indeholder kort, tekst

Automatisk genereret beskrivelse

New York og Bronx

Colourbox/Systime

På dette tidspunkt står det allerværst til i Bronx. Bronx er en af New Yorks fem boroughs (bydele) og ligger nordøst for bykernen og det finansielle centrum Manhattan. Bronx' udvikling fra pænt middelklassekvarter til berygtet slumområde er et af verdenshistoriens klareste eksempler på katastrofal byplanlægning.

I 1920'erne og 1930'erne flytter en stor del irere, italienere og jøder fra arbejder- og middelklassen til området, og der opføres små fabrikker og lagerbygninger. Bronx er på dette tidspunkt ikke nogen rig bydel, men et sted i vækst, hvor hårdtarbejdende folk kan skabe bedre muligheder for deres børn. Efter Anden Verdenskrig sker der imidlertid en drastisk omvæltning. Mange af de mandlige indbyggere har været udsendt under krigen, og hæren giver dem og deres familier mulighed for at flytte til nyere og bedre boliger i andre bydele som Queens og Long Island. Samtidig må de fleste af områdets små fabrikker dreje nøglen om, og mange industribygninger efterlades derfor tomme.

Det er dog to storstilede byggeprojekter, der besegler Bronx' skæbne som ghetto. Begge skyldes især én person, Robert Moses, der op gennem 1900-tallet er en af New Yorks mest indflydelsesrige byplanlæggere. I 1944 giver Moses ordre til at begynde opførelsen af The Cross Bronx Expressway – en sekssporet motorvej, der går tværs igennem Bronx og forbinder Long Island med Manhattan. Da motorvejen står færdig knap 30 år senere, er 60.000 hjem blevet jævnet med jorden, og omkring 170.000 indbyggere er blevet forflyttet til andre områder i byen. Moses' plan betyder også, at mange enfamilieshuse rives ned, og at der i stedet opføres lejlighedskomplekser i flere planer. Dette gør, at store dele af middelklasse-befolkningen flytter væk fra den sydlige del af Bronx. Moses' andet byggeprojekt – af mindst lige så store proportioner – er Co-op City, der opføres fra 1968 til 1973 i det nordøstlige Bronx. Det gigantiske byggeri består af en række højhuse med i alt godt 15.000 lejligheder. Lejlighederne bliver opført med statsstøtte, og huslejen er derfor til at betale for mange af de arbejderklasse-familier, der endnu ikke er rykket ud af Bronx' sydlige del. Dermed flytter endnu flere af de velfungerende indbyggere fra området, og prædikatet South Bronx bliver snart forbundet med personer fra samfundets allerlaveste lag.

I takt med masseflugten fra South Bronx falder de tilbageværende bygninger i værdi, og mange overtages af såkaldte slumlords. Det er udlejere, der køber forfaldne bygninger og lejer lejlighederne ud til lave priser. Til gengæld bruger de et absolut minimum af midler på vedligeholdelse af boligerne, og resultatet er nogle yderst kummerlige levevilkår for beboerne. Gennem 1970'erne udvikler South Bronx sig derfor til USA's værste slumområde. Her er vold og kriminalitet, narkohandel og daglige ildspåsættelser, der efterlader et stigende antal lejlighedskomplekser og lagerbygninger stående som brandtomter. Et udtryk for den ekstreme fattigdom, der hersker.

Livet i ghettoen får ikke specielt meget opmærksomhed hjemme i dagligstuerne hos den bedre stillede del af befolkningen, og når medierne endelig beskæftiger sig med emnet, fremstilles South Bronx som en regulær krigszone. Det utrygge liv i ghettoen gøres også til genstand for fiktion i den bølge af film, der går under navnet blacksploitation. I denne filmgenre vrimler det med småkriminelle, lejemordere, alfonser og narkohandlere, og de hvide fremstilles ofte som korrupte politikere eller politibetjente, der misbruger deres magt. Fælles for filmene er også et soundtrack, der består af tung funk og en stor instrumentering med både blæsere og strygere. Det høres blandt andet på soulsangeren Curtis Mayfields succes-soundtrack til filmen 'Superfly' fra 1972, der er et konceptalbum om fattigdom og narkoafhængighed. Også i 'Across the 110th Street', en anden film fra samme år, gengives livet i ghettoen, og på soundtrackets titelnummer fortæller sangeren Bobby Womack om livet nord for New Yorks 110. gade, der adskiller Manhattan i syd fra Harlem i nord, hvor dagligdagen ligesom South Bronx er præget af vold og kriminalitet. Womack synger i nummeret om den daglige kamp for overlevelse blandt pushere, alfonser og prostituerede. Musikken bruges således som et medie til at beskrive livet i ghettoen, og 1960'ernes optimistiske syn på sortes muligheder for at skabe sig et liv på lige fod med hvide er helt forduftet. Tilbage står en knastør socialrealisme, der samtidig retter en skarp kritik mod den højere del af samfundet – på den rigtige side af 110. gade – der vender det blinde øje til de massive problemer i ghettoområderne. Nummeret er et eksempel på en klar tendens i soulmusikken fra denne periode, der går mod, at musik kan anvendes til andet og mere end blot at fortælle tre minutter lange historier om lykkelig eller ulykkelig kærlighed. Et fænomen, der senere videreføres i rapmusikken.

Lyttetip: Bobby Womack, Across the 110th Street

I takt med at Bronx forfalder, stiger kriminalitetsraten voldsomt, og det skyldes især de bander, der dukker op overalt i bydelen. Mange af områdets unge har forældre, der er deprimerede, arbejdsløse, stofmisbrugere eller alkoholikere, og i mangel på forbilleder på hjemmefronten finder de unge sammen i gadebander, hvor de kan føle sig som del af et fællesskab. Samtidig udgør gaden et godt alternativ til de kummerlige boligforhold, de unge lever under.

Bander er ikke noget nyt fænomen i USA på det tidspunkt, for allerede i 1940'erne kan man finde grupper af unge mænd, der knytter sig stærkt til bestemte områder i storbyerne. Bandernes selvdefinerede rolle er på det tidspunkt at beskytte bydelens børn og ældre, men det udmønter sig sjældent i mere end en gang øretæver til udefrakommende ballademagere. Det står i skarp kontrast til de gadebander, der nogle år senere huserer i ghetto-områderne. Her er bandemedlemmerne udrustet med både knive og skydevåben og i konstant krig med rivaliserende bander, der prøver at overtage markedet for handel med stoffer. Det betyder, at adskillige unge mænd i disse år bliver myrdet i brutale konfrontationer mellem de mere end 300 bander, der holder til i forskellige dele af New York. Banderne er imidlertid ikke et fænomen, der kun hører til i New York. Tværtimod er det muligt at finde bander i alle landets større byer på dette tidspunkt, og der synes at være den sammenhæng, at hvor der er fattigdom, er der også bandekriminalitet.

Det er primært drenge og unge mænd, som finder ind i bandemiljøet, og det sker som regel, fordi deres ældre søskende eller venner allerede er med i en bande, og fordi tilværelsen som bandemedlem og den respekt, der følger med, virker tillokkende på mange drenge. Banderne er samtidig i stand til at tilbyde en følelse af at høre til og blive passet på, som mange af drengene ikke får med hjemmefra. Her er endda klare regler for, hvad man må og ikke må, optagelsesritualer og krav om en særlig måde at tale og klæde sig på. Banderne tilbyder således et sæt rammer, de unge ikke kan finde i tilstrækkelig grad hverken derhjemme eller i skolen.

Mod slutningen af 1960'erne er bandeurolighederne i New York helt ude af kontrol, men i 1971 nedsætter New York Police Department en task force, der får til opgave at komme bandekriminaliteten til livs, hvilket i de kommende år er med til at nedsætte volden og kriminaliteten. Myndighederne kan dog kun tilskrives en del af æren for at få vendt udviklingen, for det største initiativ kommer inde fra bandemiljøet. Den 8. december 1971 mødes en del af gadebanderne for at diskutere, om det er muligt at finde et fredeligt alternativ til de voldelige sammenstød, der præger bybilledet og gør gaderne usikre.

En af de drenge, der er til stede den dag, er den blot 14-årige Kevin Donovan, der senere bliver leder af Black Spades, New Yorks største og mest berygtede bande. Donovan bliver en af de vigtigste personer i etableringen af hiphopkulturen, dog under sit mere berømte alias Afrika Bambaataa. Inspireret af 1960'ernes fokus på black consciousness omdanner han Black Spades til en ikke-voldelig organisation, han kalder The Zulu Nation. Navnet er inspireret af filmen Zulu, som Bambaataa har set nogle år forinden. Den handler om den afrikanske zulu-stamme, som i filmen gør oprør mod de hvide kolonister, og Bambaataa opfordrer sine venner til at tage den idé til sig og dyrke deres afrikanske rødder.

Bambaataa og folkene omkring ham er blevet trætte af den utryghed, der følger med bandelivet, og da han ser en af sine venner blive dræbt af politiet, beslutter han sig for at prøve at sætte en stopper for volden. Bambaataa ønsker at skabe et sted, hvor Bronx' unge i stedet for at ty til vold kan bruge deres energi i kreativt øjemed gennem musik, dans og kunst. The Zulu Nation arrangerer velbesøgte fester i Bronx og kanaliserer overskuddet tilbage til arrangementer og aktiviteter for bydelens unge. På den måde fungerer organisationen som en slags støtteordning og udfylder et hul, der er blevet skabt i takt med, at bystyret i New York har fjernet støtten til kunst og kultur i de offentlige skoler.

De forskellige former for kunst, som de unge sorte, caribiske og latinamerikanske Bronx-indbyggere på Bambaataas opfordring giver sig i kast med, stritter i mange retninger, men kommer samlet set til at tegne hiphopkulturen. Det drejer sig om graffiti, breakdance, deejaying og rap, der alle er karakteriseret ved at være nye kulturelle former, og som ofte omtales som hiphopkulturens fire elementer.

De to elementer fra hiphopkulturen, der opstår tidligst, er graffiti og breakdance i nævnte rækkefølge. Graffiti som fænomen kan dateres helt tilbage til oldtidens Grækenland, men den moderne graffitis fremkomst er også historisk bundet til New York i 1970'erne. Pudsigt nok er det alligevel en person af græsk afstamning, der er med til at udbrede graffitien. I 1969 begynder en dreng ved navn Demetrius at tagge ordene 'TAKI 183' rundt omkring på byens mure, porte og brandhaner. Taki er hans øgenavn, og 183 kommer af, at han bor i 183. gade. I 1971 skriver New York Times en artikel om, hvordan han tager rundt i alle de fem boroughs og skriver sit tag. Målet er at skrive det så mange steder som muligt i og omkring New York. Artiklen får antallet af graffiti-malere i byen til at eksplodere, og snart er der tags på hvert et gadehjørne. Graffitien har også en anden funktion: den kan bruges som våben i bandekrigen til at afmærke et territorium eller som en provokation ved at skrive navnet på den bande, man tilhører, i et område, der er domineret af en anden bande.

Op gennem 1970'erne udvikler graffitikunsten sig markant, og graffitimalerne raffinerer deres stil på flere planer. Mens de tidligste graffitimalere skriver simple tags med spritpen, udvikler graffitien sig over throw ups (store udfyldte bogstaver) malet med spraydåser til egentlige pieces, altså store farverige malerier med kunstfærdige bogstaver ofte med skygger og andre ornamenter. Samtidig begynder graffiti-malerne at samle sig i såkaldte crews, der er udløbere af de tidligere gadebander, og her kan man dele sine erfaringer om gode steder at lave graffiti eller nye måder at bruge spraydåserne på.

Graffiti kan anskues som et anonymt oprør mod samfundet og en raffineret form for hærværk. I takt med at der kommer flere og flere graffitimalere til, sker der en kraftig forøgelse i New Yorks udgifter til at fjerne den uønskede gadekunst. Især subway-togene er et yndet lærred for graffitimalerne, for ved at male på et tog kan man få sine værker vist frem i hele byen og samtidig opnå respekt fra andre graffitimalere for sin dristighed.

På trods af graffitiens rebelske natur accepteres den dog i stadig større grad som legitim kunst af den kulturelle elite. Omkring 1980 begynder flere graffitikunstnere at få deres værker udstillet på kunstgallerier i New York og Europa, og det er med til at udbrede kendskabet til graffiti yderligere.

## Debbie Harry og Fab Five Freddy: et umage par

I takt med at graffiti opnår større udbredelse, bliver gallerierne på Manhattan opmærksomme på kunstformen. En af de første graffitikunstnere, som tager springet og begynder at udstille sine værker på de fine gallerier downtown, er Fred Brathwaite, der er bedre kendt under kunstnernavnet Fab Five Freddy. Som del af kunstkredsen på Manhattan kommer han i kontakt med nogle af de new wave- og punkmusikere, der også frekventerer gallerierne. Mødet udmønter sig i et venskab med gruppen Blondie og især den karismatiske forsangerinde Debbie Harry. Hun hiver Fab Five Freddy med til koncerter på byens punkklubber, mens han omvendt tager hende med til hiphopfester i Bronx. Hiphopmiljøet fascinerer sangerinden og inspirerer Blondie til at skrive nummeret 'Rapture' fra 1981, hvor Harry giver sig i kast med at rappe om hiphopmiljøet og Fab Five Freddy, der ligesom Grandmaster Flash nævnes eksplicit i teksten.

Nummeret er således et produkt af et aparte kulturmøde, men bliver ikke desto mindre en gigantisk salgssucces, og nummeret stryger helt til tops på den amerikanske hitliste. Rap er på dette tidspunkt stadig et undergrundsfænomen, og 'Rapture' bliver derfor den brede befolknings første møde med genren – om end Harrys laid back og næsten dovne rap ikke har meget tilfælles med de rappere, der huserer i Bronx på samme tid.

Senere bliver Fab Five Freddy vært for det utrolig populære MTV-program Yo! MTV Raps, der i den grad får kanaliseret rapmusikken ud til middelklassens unge i forstæderne. Programmet er en væsentlig faktor i populariseringen af rapmusik i slutningen af 1980'erne.

Lyttetip: Blondie, Rapture

Et andet eksempel på den kreativitet, der findes blandt afro- og latinamerikanske unge i ghettoen i 1970'erne, er breakdance. Breakdance er en blanding af forskellige indflydelser samlet i en akrobatisk og halsbrækkende stil. Det drejer sig både om ældre velkendte danse som lindyhop og jitterbug samt mere eksotiske inspirationer som den brasilianske kampdans Capoeira eller kungfu-film. Breakdance udføres i begyndelsen til de fester, der afholdes rundt omkring i Bronx, hvor danserne, de såkaldte b-boys og b-girls kan afprøve nye trin. Her samler danserne sig ligesom graffitimalerne i crews, der udfordrer hinanden. Breakdance er således et særdeles konkurrencepræget fænomen, og her kan de tidligere bandemedlemmer nu måle sig med unge fra andre dele af byen uden at ty til vold. For at opnå respekt fra sit eget crew og modstanderne handler det om at udfordre balanceevnen mest muligt. Det sker gennem en række movessom ormen eller skildpadden, gennem flares, hvor danseren hviler på hænderne, mens han svinger benene rundt, eller gennem spins, hvor danseren snurrer rundt på ryggen, skulderen eller allermest spektakulært: på hovedet.

Breakdance udvikler sig i langt højere grad end graffiti i dialog med hiphopmusikken, som bliver behandlet i det følgende afsnit. Både graffiti og breakdance opnår voldsom popularitet verden over i begyndelsen af 1980'erne – ikke mindst gennem film som Wild Style (1983) og Beat Street (1984). Alligevel er begge dele siden blevet langt mindre tydelige i bybilledet både i og uden for New York. Skærpede straffe har fået mange graffitimalere til at lægge spraydåserne på hylden, og det er i dag kun sjældent, at man ser breakdancegrupper indtage gaderne. Til gengæld har hiphopkulturens musikalske side vist sig langt mere sejlivet, måske af den simple årsag, at det at lytte til rapmusik ikke kræver en lige så aktiv indsats som at lære sig at male graffiti eller danse breakdance.

For at forstå hiphopkulturen er det vigtigt at kende til dens fundament i gaderne i South Bronx, som er blevet beskrevet i det foregående. Det værdisæt, der etableres inden for hiphopkulturen, har stærke rødder i bandemiljøet, og det er ikke svært at se, hvorfor begreber som respekt og ære spiller en stor rolle inden for hiphop og rap. I det hele taget er det de maskuline værdier, der er fremherskende, og det er måske ikke så underligt, at langt størstedelen af de rappere, som kommer frem, er mænd. At hiphop begynder som en gadekultur, er også tydeligt, især inden for kulturens mode, der slet og ret kaldes for streetwear.

# 1.3 Den teknologiske kontekst

Mens afroamerikanernes musikalske og sproglige forløbere er med til at tegne rapmusikken, er det altså i den urbane kontekst i New Yorks slumkvarterer, at musikgenren bliver født. Det sker imidlertid med hjælp fra en række teknologiske hjælpemidler og med udgangspunkt i særlige fremførelsespraksisser, som vi nu vender os mod.

I takt med at sorte opnår bedre levevilkår i 1960'erne, lykkes det også i stigende grad afroamerikanske kunstnere at slå bredt igennem med deres musik. Tidens sorte musik, funk, er dog for rå i sin lyd til at appellere til den brede (hvide) befolkning. Fra midten af 1970'erne bliver en blødere og mere poleret udgave af funken imidlertid populær. Den går under navnet disco. Discomusikken er kendetegnet ved en insisterende stortromme på alle taktens fire slag, en legende synkoperet basgang og masser af fyld fra blæsere og strygere. Målet med musikken er klart at få så mange mennesker på dansegulvet som overhovedet muligt, og musikken er da også stærkt forbundet til de diskoteker, hvor den spilles. Diskotek kommer af det franske ord discothèque og er fra 1960'erne synonym med en natklub, hvor man kommer for at høre præindspillet musik og altså ikke livemusik. Sådanne klubber skyder op overalt i USA fra begyndelsen af 1970'erne, og det nye er, at gæster betaler for at se en dj (disc jockey) spille plader. De største diskoteker som det berømte Studio 54 på Manhattan kan endda tillade sig at være kræsne med, hvem de lukker ind. Tidligere ville det typisk være et coverband, der tog sig af at formidle tidens hits til det musikhungrende publikum, men denne opgave overtages af dj'en.

Foruden pladespilleren er dj'ens vigtigste værktøj en mixer. Mixere har tidligere været forbeholdt lydstudier, men er i begyndelsen af 1970'erne blevet så billige, at dj's har råd til dem. Mixeren giver dj'en mulighed for at lave en flydende overgang mellem numrene, så der ikke opstår pauser i musikken, hvor dansegulvet tømmes. Inden et nummer er færdigt, kan dj'en starte det næste nummer og så ved hjælp af mixeren crossfade over i det nye nummer. Dj'ens vigtigste opgave er at have de nyeste og mest friske diskonumre klar til dansegulvet, og enkelte dj's får sågar udgivet deres forskellige mix på plade.

Den forfinede og glamourøse livsstil, der dyrkes på diskotekerne på Manhattan, går dårligt i tråd med det barske liv i ghettoen. Dels har de unge afroamerikanere ikke råd til at komme ind på klubberne, dels passer diskoens polerede rytmer dårligt til den rå hverdag, de lever i. Som alternativ til diskotekerne begynder forskellige dj's at afholde fester rundt omkring i Bronx. Det sker enten til indendørs house parties eller om sommeren til udendørs block parties, hvor man flytter lydanlægget ud på gaden.

En af de tidligste dj's fra denne periode er Clive Campbell, som under kunstnernavnet DJ Kool Herc får enorm betydning for udviklingen af rapmusik. Campbell er født i den jamaicanske hovedstad Kingston, men flytter til New York med sin familie i slutningen af 1960'erne. På Jamaica har han set sound systems– mobile diskoteker med enorme højtalere – spille op til store udendørs fester. Den idé tager han med sig til New York, og snart begynder han at invitere venner til fester i fælleslokalerne i det lejlighedskompleks, hvor han bor med sin familie. I begyndelsen spiller Kool Herc sine plader fra to pladespillere og en guitarforstærker, men snart får han samlet sig et ordentligt lydanlæg, der kan spille store arealer op.

I stedet for diskomusikkens polerede rytmer er det funk som James Brown, Sly and the Family Stone og The Meters, der spilles til Kool Hercs fester. Der dukker masser af b-boys op, og Kool Herc opdager, at det særligt er i de såkaldte breaks– korte passager i musikken, hvor kun trommer og percussion spiller – at der er allermest gang i dansegulvet. Han får nu den idé at forlænge breaket, ved så snart han har spillet breaket på den ene pladespiller at spille selvsamme break på den anden pladespiller, for derefter igen at gå tilbage til den første, og så videre. På den måde kan breaket udvides i det uendelige, og dansegulvet holdes kogende i længere tid. Breakbeatet, som Kool Herc opfinder, er selve hjørnestenen i rapmusikken og forklaringen på, hvorfor genrens lyd i så høj grad baserer sig på intense rytmer og i mindre grad på melodiske og harmoniske strukturer. Det står i skarp kontrast til discoens glatte lyd, og det giver god mening, at lydbilledet til de rå omgivelser i Bronx også er mere barsk og mindre poleret. Det er også breakbeatet, der giver navn til den tilhørende breakdance.

I takt med at Kool Hercs fester bliver mere og mere velbesøgte, får han nogle venner til at tale mellem numrene og henover musikken. Denne teknik kendes allerede fra radioværterne og diskotekerne på Manhattan, men det er nok i højere grad fra den jamaicansketoasting-tradition, at Kool Herc får idéen. At toaste vil sige at tale ind over musikken, og skikken ses hyppigt til de jamaicanske dancehall-fester, hvor dj'en eller hans venner gennem en mikrofon kan opildne publikum til at danse. I den jamaicanske tradition sker det ofte ved hjælp af rablende udbrud, hyl og råb, men dj'en kan også fortælle om den musik, han spiller, eller give besked om, hvor og hvornår den næste fest foregår. Det er denne tradition, der videreføres til Kool Hercs fester og i sidste ende udmønter sig i egentlig rap.

Kool Hercs succes med at afholde fester inspirerer snart andre djs til også at investere i pladespillere og højtaleranlæg for at indtage byens skoler, festlokaler og parker. Til de store block parties tager man strøm til lydanlægget fra lygtepælene, og selvom festerne er en uanmeldt form for gadeuorden, får de unge lov af myndighederne, der hellere ser de unge danse og feste end være voldelige. De to, der foruden Kool Herc får mest anerkendelse for deres dj-evner, er Afrika Bambaataa og Grandmaster Flash (med fødenavnet Joseph Saddler). På et tidspunkt i slutningen af 1970'erne er bydelen delt op blandt de tre. Grandmaster Flash holder til i South Bronx, Kool Herc i West Bronx og Afrika Bambaataa i South East Bronx. Der er skarp konkurrence om, hvem der holder de bedste fester, og her handler det især om at spille lige netop de numre, der tænder op under publikum.

Mens Kool Herc ikke udvikler sin stil yderligere og primært holder sig til den funk, han kender, udvider både Bambaataa og Grandmaster Flash rammerne for dj'ens rolle. Hos Bambaataa er det især den musikalske horisont, der udvides. Som dj mikser han alle former for genrer, og man kan både høre popnumre med The Beatles, krautrock fra tyske Kraftwerk og obskure reklamejingler eller filmtemaer til hans fester. Her bliver ingen kunstnere diskvalificeret på grund af deres hvide hudfarve, og mottoet synes hos Bambaataa at være, at hvis det får gang i dansegulvet, bør det spilles.

Et billede, der indeholder tøj, person, Ansigt, solbriller

Automatisk genereret beskrivelse

Rapmusikkens tre vise mænd. Fra venstre er det Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa og Dj Kool Herc.

Chi Modu/Diverse Images/Corbis/Polfoto

Hos Grandmaster Flash er det især dj-teknikken, der udvikles. Han har set, hvordan dj's på Manhattan er i stand til at høre pladerne i hovedtelefoner, inden de spiller dem ud i rummet. Med sin interesse for elektronik lykkes det ham at udvikle et tilsvarende apparat. Det betyder, at han er i stand til at ramme de forskellige breakbeats mere præcist, og på den måde forfines Kool Hercs idé. Sammen med sin ven Grand Wizard Theodore udvikler Grandmaster Flash dj-teknikker som backspinning, phasing og scratch, der er forskellige måder at manipulere med pladerne. Grandmaster Flash bliver på den måde den første dj til at bruge pladespillerne som et instrument.

I kampen om at skabe den bedste fest begynder de forskellige dj's at samle regulære partycrews, og omkring 1979 er det kutyme, at alle fester har en eller flere mc's. Mc står for Microphone Controller ellerMaster of Ceremony, og det er hans opgave at sige ting i mikrofonen, der opildner publikum. I begyndelsen overtager mc'en dog primært dj'ens rolle med at oplyse om, hvor den næste fest afholdes, hvem der spiller, osv. Efterhånden begynder de forskellige mc's dog at udvikle deres særegne talestil – med klare referencer til fortidens jive talk. Mc'en Grandmaster Caz (Curtis Fisher) har forklaret, at hvor man i begyndelsen ville sige: "There's a party next week and we want you all to come" begynder man nu at sige: "Yeah, next week at the PAL, we want to see your face in the place, we're going to party hardy with everybody".

Rap udvikles i takt med, at disse talestrømme bliver stadigt længere og mere raffinerede. Igen er konkurrence-elementet vigtigt, for de forskellige mc-crews prøver at overgå hinanden i opfindsomme rablerier, og kutymen bliver efterhånden, at man taler i enderim. Temaerne kommer ikke meget ud over selve festsituationen, og teksterne handler om at feste og have det sjovt.

Rapmusik er i slutningen af 1970'erne noget, der opleves live, for pladeselskaberne har endnu ikke fået øjnene op for musikkens salgspotentiale (men får det snart). Det er imidlertid allerede muligt at høre musikken uden at være til festerne, fordi folk begynder at optage kassettebånd fra festerne – såkaldte mixtapes. Disse sælges så for 10 eller 15 dollars, og på den måde bliver det muligt at høre rapmusikken uden at være fysisk til stede. Disse mixtapes har stor betydning for udbredelsen af rap og betyder, at rapbølgen spreder sig til New Yorks andre bydele Queens og Brooklyn.

## Rap på plade

Rap er i begyndelsen et udpræget live-fænomen, der hænger uløseligt sammen med breakdance og feststemning. Ideen til at udgive musikken kommer derfor ikke inde fra hiphopmiljøet, men fra Sylvia Robinson, som er direktør for pladeselskabet Sugar Hill Records. Robinson får kendskab til den spirende rapscene fra sine børn, der er fans af den nye musik. Hun ser nogle kommercielle muligheder i rapmusikken og går derfor i gang med at sammensætte en rapgruppe. De etablerede Bronx-rappere synes imidlertid, at tanken om at udgive rapmusik er absurd, så Robinson må gå andre steder hen. De tre unge mænd, der ender som trioen The Sugarhill Gang, er således alle fra New Jersey, og den ene – Big Bank Hank – hyrer Robinson efter som kunde at have hørt ham rappe på det pizzeria, hvor han arbejder. De tre rappere kender ikke hinanden på forhånd, og der er således nærmere tale om et sammensat boyband end et fasttømret crew fra Bronx.

Med gruppen komplet er Robinson klar til at indtage hitlisterne, og det sker med nummeret 'Rapper's Delight' fra 1979. Det 15 minutter lange nummer er optaget i ét take, hvor de tre rappere på tur fortæller om sig selv i en pralende og til tider vrøvlet stil. Den musikalske bund udgøres af basgangen fra et af discoæraens mest populære numre – Chics 'Good Times' – som Robinson har hyret studiemusikere til at genindspille. Også her er der altså langt til den rå funklyd, der hyldes til byens hiphopfester.

Selvom 'Rapper's Delight' altså på mange måder tegner et forvrænget billede af den samtidige rapmusik og således ikke fremstår som særlig autentisk, bliver nummeret en stor salgssucces. Og dets status som nummeret, der for alvor baner vejen for rapmusikkens kommercielle succes og popularisering, står ikke til diskussion.

Lyttetip: The Sugarhill Gang, Rapper's delight

Mens Kool Herc aldrig får sin musik udgivet og trækker sig tilbage som dj omkring 1980 efter at være blevet stukket ned til en fest, lykkes det både Grandmaster Flash og Afrika Bambaataa at få kommerciel succes med deres musik. Bambaataa med sin gruppe The Soulsonic Force på 'Planet Rock' fra 1982 og Grandmaster Flash sammen med rapgruppen The Furious Five på nummeret 'The Message' fra samme år. Begge numre anses som klassikere inden for den tidlige rapmusik.

Lyttetip: Afrika Bambaataa, Planet Rock

Afrika Bambaataa er som sagt kendt for at blande et utal af genrer, og han har en forkærlighed for synthesizerprægede grupper som tyske Kraftwerk. På 'Planet Rock' har han genindspillet (ikke samplet) melodien fra Kraftwerks nummer 'Trans Europe Express' fra 1977 og trommesporet fra deres 'Numbers' fra 1981. Teksten er en rablende samling af opfordringer til at danse og feste og er således helt i tråd med den live-praksis, den tidlige rapmusik befinder sig i. Musikken derimod er anderledes frisk. Her er det synthesizere, trommemaskiner og vocoder, der udgør instrumenteringen, og det resulterer i et futuristisk lydbillede, lysår væk fra de funk-breakbeats, der har tegnet rapscenen i det forrige årti. Der er noget robotagtigt over lyden, der får genreprædikatet electro, og det er ikke mærkeligt, at 'Planet Rock' bliver en favorit blandt gadens electric boogie-dansere. Bambaataas inkorporering af samplere og trommemaskine kommer til at inspirere de kommende rapkunstnere, for hvem det er sampleren og ikke pladespilleren, der er det primære produktionsværktøj.

Lyttetip: Grandmaster Flash, The Message

Selvom 'The Message' bærer Grandmaster Flashs navn på coveret, har han absolut intet med nummeret at gøre. Nummeret er skrevet af studiemusikeren Ed Fletcher og Melle Mel fra The Furious Five, og der er ikke gjort brug af samples eller andre dj-teknikker. Det er dog heller ikke det musikalske udtryk, der har sikret sangen dens plads som en af rapmusikkens evergreens. Det har til gengæld teksten, der omhandler ghettoens barske vilkår og således peger tilbage mod soulmusikkens socialkritiske stemme i 1970'erne. Sangens omkvæd – det kendte "Don't push me 'cause I'm close to the edge/I'm trying not to lose myself" – opsummerer en stemning af opløsning og desperation, og i versene fortælles der om ghettoens mange skæbner, der holder til på samfundets bund, og for hvem det er en kamp at få hverdagen til at hænge sammen. Det er især nummerets sidste vers, der er ikonisk. Her fortæller Melle Mel en benhård livshistorie fra ghettoen om et barn, der fødes og fra første sekund er prædestineret til undergang. På trods af barnets bedste intentioner lader han sig lokke ud i kriminalitet og ender sine dage med at hænge sig i en fængselscelle. Sangen emmer af pessimisme på menneskehedens vegne, men anviser samtidig en vej fremad for rapmusikken, hvor fest og leg bliver nedtonet, og social bevidsthed og politisk opstand opprioriteres.

### Om ordene 'rap' og 'hiphop'

Brugen af ordet 'rap' i USA går helt tilbage til starten af 1900-tallet, hvor det betød at give mundtligt udtryk for sin mening. Allerede i slutningen af 1960'erne har termen inden for de afroamerikanske miljøer fået betydningen at debattere eller diskutere noget under uformelle former, for eksempel på gaden. Herfra er der ikke langt til de rapbattles, vi kender i dag. I rapmusikkens spæde år kaldes den ofte disco-rap, fordi de første rappere læner sig meget op ad discogenren, som det blandt andet høres på 'Rapper's Delight'.

Det er mere uvist, hvor termen 'hiphop' kommer fra. 'Hip' er en fast del af det afroamerikanske ordforråd allerede fra begyndelsen af 1900-tallet og betegner noget nyt eller nogen, der er 'med på moden'. 'Hop' bruges fra 1950'erne til at betegne et dansebal. Så hiphop er altså en trendy eller ny form for danseballer.

Et andet bud på en oprindelse tilskrives rapperen Keith Cowboy (Keith Wiggins), der var en del af Grandmaster Flashs gruppe The Furious Five. Efter sigende ville Cowboy drille en af sine venner, der havde indskrevet sig i hæren, og derfor gentog han ordene hip-hop-hip-hop i mikrofonen i et forsøg på at efterligne lyden af soldater, der marcherer.

# 2.1 Rappens kommercielle gennembrud

Med hittet 'Rapper's Delight' fra 1979 er Sugarhill Gang for alvor ved at bane vejen for et kommercielt gennembrud for rapmusikken, men der skal alligevel gå syv år, før en rapgruppe finder vej til toppen af albumhitlisterne i USA.

Som vi har set med Sugarhill Gang, fjerner de sig en del fra rapmusikkens undergrunds- og streetudgangspunkt, før de får et regulært hit. Det samme gør sig generelt gældende for den kommercielle udvikling af rapmusikken op gennem 1980'erne. Det er fortsat New York, der er rappens centrum, men hvor både DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa og Grandmaster Flash har Bronx som deres udgangspunkt, skyder der i starten af 1980'erne flere vigtige grupper op i de tilstødende bydele, Queens og Brooklyn.

Gruppen Run-D.M.C. skriver sig ind i raphistorien af flere årsager: På den ene side er de efter en lidt flagrende periode for genren med til at bringe den tilbage til rødderne, men på den anden side bringer de også rapmusikken nærmere rockmusikken og dermed også nærmere til det hvide publikum og helt nye kommercielle muligheder.

Run-D.M.C. bryder igennem i 1983 med singlen 'It's Like That'. Trioen består af dj'en Jason "Jam Master Jay" Mizell og rapperne Joseph "Run" Simmons og Darryl "D.M.C." McDaniels. De tre fyre kommer fra New York-forstaden Queens, og selvom Queens ikke har det samme hårde miljø som Bronx, kan de tre godt genkende frygten for bander og vold fra deres hverdag. Musikken fra Bronx bliver via mixtapes distribueret rundt og vækker interessen hos mange unge i de øvrige forstæder, og de unge forsøger at efterligne stilen. I en tid uden internet og fildelingstjenester er det især salget af mere eller mindre autoriserede mixtapes, der får musikken til at sprede sig som ringe i vandet fra Bronx. Drengene fra Run-D.M.C. lytter for eksempel til Grandmaster Flash og showprægede rappere som The Cold Crush Brothers, og de beslutter sig for, at de vil gå en anden vej end den discoprægede stil, som eksempelvis kan høres på 'Rapper's Delight'. Debutsinglen 'It's Like That' er således mere rå og kantet, og rapperne er mere kontante og stilbevidste, end man har hørt det tidligere. Sounden nærmer sig den helt tidlige lyd med simple og kraftfulde breakbeats á la det, der blev spillet til block parties i Bronx. 'It's Like That' har – ligesom 'The Message' af Grandmaster Flash and the Furious Five fra året før – et kritisk blik på samfundet, og sangen handler om almindelige menneskers hverdagsproblemer. Samtidig har sangen også en snert af den hårdtpumpede lyd fra Afrika Bambaataas skelsættende hit 'Planet Rock', og på den måde tager Run-D.M.C., hvad de kan bruge fra deres forbilleder og laver et nyt udtryk, hvor også rappen er mere hårdtpumpet og aggressiv.

Lyttetip: Run-D.M.C., It's Like That

Og 'rock' skal blive et nøgleord for Run-D.M.C., for det er i fusionen med rockmusikken, at gruppen nærmer sig mainstream og det store publikum. Nummeret 'Rock Box' fra debutpladen Run-D.M.C. (1984) er bygget op omkring et heavyguitar-riff med et tungt trommebeat nedenunder, og nummeret markerer et helt nyt spor – ikke bare i gruppens sound og stil, men også i rapmusikken i det hele taget: Rappens fusion med rocken. Den primært 'sorte' musikstil fusioneret med den primært 'hvide'. Run-D.M.C. har fundet opskriften på at få det brede publikum i tale – et tungt beat kombineret med et riff fra en heavyguitar – og denne opskrift viser altså vejen til det hvide publikum i forstæderne, for hvem musikken nu i det mindste har et snert af noget velkendt, nemlig guitar-riffet. På albummet Raising Hell fra 1986 optræder de sammen med rockbandet Aerosmithmed nummeret 'Walk this Way' – i øvrigt produceret af den senere superproducer Rick Rubin. Nummeret bliver et af årtiets helt store hits og er det første rapnummer, der kommer i top 5 på den amerikanske Billboard-hitliste. Sangen er stærkt medvirkende til, at albummet hitter og en gang for alle byder rappen indenfor i det gode selskab. På Raising Hell er også sangen 'My Adidas', der selvfølgelig får tøj- og skomærket Adidas til at smide en stor pose penge efter gruppen, som dermed ikke bare er et kommercielt brand, men også selv branderprodukter kommercielt. Gruppen bevarer en streetattitude, både hvad angår musik og tøjstil, men samtidig bevæger de sig i retning af popkulturen.

Et billede, der indeholder person, Ansigt, tøj, Modetilbehør

Automatisk genereret beskrivelse

Run-D.M.C.

Lynn Goldsmith/Corbis/Polfoto

Raising Hellmarkerer højdepunktet i Run-D.M.C.'s karriere, som dog først slutter i 2002, da Jam Master Jay bliver skudt ved sit studie i Queens. Run-D.M.C.'s bidrag til rapmusikken er dels en minimalistisk og rå sound med et hårdt og markeret beat, dels en street-præget tøjstil med sneakers (Adidas) uden snører, jeans, guldkæder og hatte, der adskiller dem en del fra det disco- og glamprægede univers, som deres forgængere befandt sig i. Run-D.M.C.'s stil bliver skelsættende og baner vejen for mange rockorienterede rapgrupper og også for den mere hardcore lyd og stil, der bryder frem i 1990'erne.

En anden vigtig aktør på rapscenen i 1980'erne er James Todd Smith, bedre kendt som L.L. Cool J (Ladies Love Cool James), der ligesom Run-D.M.C. vokser op i New York-bydelen Queens. Som 17-årig får han udgivet sit første album på det legendariske pladeselskab Def Jam, der er grundlagt af blandt andre Russel Simmons, storebror til Joseph Simmons fra Run-D.M.C.. Den første single fra LL Cool J, 'I Need a Beat' fra 1985, læner sig meget op ad Run-D.M.C.-stilen med et hårdtslående beat, aggressiv og pågående rap og meget få instrumenter og effekter. Pladen er produceret af Rick Rubin, som laver beats og hjælper LL Cool J med at strukturere sangene. Hvor Run-D.M.C. med tiden laver en slags crossovermed rockmusikken, retter LL Cool J efterhånden blikket mod pop og R&B, og også han har held med at dreje rappen i retning af i forvejen eksisterende genrer.

LL Cool J sætter sig selv i scene som en ladies man, og på numre som 'I Need Love' fra 1987 og 'Around the Way Girl' fra 1990 rapper han over en fløjlsblød produktion med elklaveret langt fremme i lydbilledet. På den måde byder han kvinderne indenfor i rapuniverset, og 'I Need Love' bliver som en af de første rap-ballader et stort hit. Ligeså blød som LL Cool J kan være i sine ballader, ligeså hårdpumpet og muskuløs fremstår han udadtil, og fremtoningen med store guldkæder og tatoveringer er et look, som en senere Queens-rapper, 50 Cent, også tager til sig. LL Cool J bliver rappens første solosuperstjerne i en genre, der i denne periode er domineret af grupper. Han viser ligesom Run-D.M.C., at rap ikke bare er et isoleret musikalsk fænomen, men at rappen kan fungere i flere musikalske sammenhænge og have appel til mange forskellige grupper af mennesker.

Lyttetip: LL Cool J, I Need Love

Det New York-baserede pladeselskab Def Jam får sin første succes med LL Cool J, men det er med gruppen Beastie Boys, selskabet får et album op på toppen af hitlisterne. Beastie Boys' album Licensed to Ill fra 1986 bliver det første rapalbum, der rammer førstepladsen på Billboards albumhitliste i USA og dermed cementerer genrens position i populærmusikken.

Beastie Boys bliver dannet i New York i 1979 og er i udgangspunktet et flabet punkband, men i 1983 begynder de at bruge rap som ingrediens i deres musik. De ansætter dj'en Rick Rubin – senere medstifter af Def Jam – og efterhånden bliver de en rapgruppe. I hiphopmiljøet er det imidlertid forvirrende, at man både kan være hvid ograpper. I midten af 1980'erne er det endnu lidt diffust, hvad rapmusik er, og genren er stadigvæk i gang med at definere sig selv. Da Beastie Boys slår igennem i 1986 med sangen "(You Gotta) Fight for Your Right (To Party)", lyder de som en blanding af de britiske punkikoner Sex Pistols og rapperne fra Run-D.M.C.. Drengerøvsteksten om irriterende forældre og lærere taler til alle de skoletrætte unge.

Lyttetip: Beastie Boys, (You Gotta) Fight for Your Right (To Party)

Sammen med Run-D.M.C. og LL Cool J bliver Beastie Boys regnet for nogle af pionererne inden for rappen; i 1980'erne er de med til at bryde grænser og definere genren, og de går forrest i processen med at gøre rapmusikken populær. De tre medlemmer Adam "MCA" Yauch, Michael "Mike D" Diamond og Adam "Ad-Rock" Horovitz er både rappere og instrumentalister, og deres rockede tilgang til rappen appellerer til et bredt publikum og bringer dem på toppen af hitlisterne igen i de grunge-prægede 1990'ere med albummet Ill Communication(1994) og numre som 'Sabotage' og 'Sure Shot'.

### Hvide mennesker og sort musik

Man kan sige, at det er paradoksalt, at der skal en hvid gruppe til at bringe rapmusikken, som jo udspringer af en afroamerikansk tradition, til toppen af hitlisterne. Men det er ikke første gang i musikhistorien, at vi ser dette fænomen; det samme gjorde sig gældende med jazzmusikken, der i høj grad var drevet frem af sorte kunstnere, men hvor det var de hvide, der ofte fik de bedste jobs og havde lettest adgang til at udgive plader. Kongen af rock'n'roll Elvis Presley, grundlagde også sin succes ud fra en musik, der primært blev spillet af sorte musikere.

Run-D.M.C., LL Cool J og Beastie Boys viser op gennem 1980'erne, at det kan lade sig gøre at sælge rigtig mange plader, hvis man laver rapmusik med elementer fra den øvrige del af populærmusikken. For Stanley Kirk Burrell med kunstnernavnet MC Hammer er det vigtigt at underholde publikum, og han inkorporerer dansen som en væsentlig del af sit image. Samtidig bevæger hans musik sig i grænselandet mellem pop og rap, og han bliver tidens bedst sælgende rapkunstner – til stor fortrydelse for mange rapfans, der mener, at han er mere danser end rapper og i øvrigt bringer genren for langt væk fra dens udgangspunkt.

MC Hammer, der kommer ud af en kristen musiktradition med gospel, hitter i 1990 med nummeret 'U Can't Touch This', som bygger på et sample fra Rick James' hit 'Super Freak'. Musikalsk er nummeret ikke nyskabende, men MC Hammer lancerer nummeret med en original video, hvor hans specielle dansetrin og tøj – især de såkaldte Hammer Pants – vækker enorm opsigt. 'U Can't Touch This' gør pladen Please Hammer, Don't Hurt 'Em til tidens bedst sælgende rapplade med 18 millioner solgte albums. MC Hammer siger åbenlyst, at han vil være en pop star, og han må lægge øre til megen kritik på grund af den kommercielle tilgang til musikken. Efter hitpladen går det da også stejlt ned ad bakke for ham, men i lighed med one-hit-wonder-drengen Vanilla Ice (Robert Matthew Van Winkle) skriver han sig ind i raphistorien med sit – i hvert fald kommercielt – meget vellykkede crossover mellem rap og popmusik, der bringer rappen helt til tops på hitlisterne. MC Hammers succes illustrerer, at rap fortsat gerne må være fest- og dansemusik i en tid, hvor den negativt ladede og samfundskritiske rap ellers er på vej frem.

Lyttetip: MC Hammer, U Can't Touch This

I 1980'erne beviser hiphopkulturens musik, rappen, at den er kommet for at blive; den er ikke bare et overgangs- eller undergrundsfænomen, men efterhånden en slagkraftig spiller på det kommercielle marked i USA. Rappen skaber superstjerner, og pladeselskaberne er på stikkerne for at finde det næste store navn, der har det rigtige look, den rigtige sound og stil. Rappen breder sig ud over flere populærmusikalske områder, og med den stigende popularitet giver genren en god platform til at komme ud med et budskab til mange mennesker. Rapmusikken bliver mere selvbevidst, men også mere bevidst om den verden, den rapper om.

Public Enemy fra New York er en af de grupper, der ikke er bange for at have en mening om tingenes tilstand, og de bliver både berømte og berygtede for deres politiske rap og næsten militante udtryk. Derudover har de et lydbillede fyldt med sirener og dissonerende klange, der vil alt andet end at behage det brede publikum.

Som det også er tilfældet med LL Cool J og Beastie Boys, er det igen producer Rick Rubin fra pladeselskabet Def Jam, der har en finger med i spillet, da Public Enemy skal lave et album. Chuck D (Carlton Ridenhour), der er hoveddrivkraften bag gruppen, skal faktisk overtales af Rubin til at lave en plade, men da han endelig indvilger, danner han et producerkollektiv – The Bomb Squad – der skal lave musikken til den gruppe, som ender med at hedde Public Enemy. Chuck D figurerer selv i begge lejre. Tanken om et kollektiv er i øvrigt inspireret af tidligere tiders crews som eksempelvis The Furious Five, som Grandmaster Flash spillede med.

The Bomb Squad, som består af tre dj's og en decideret instrumentalist, laver stærke og effektive lydcollager, gerne med et eller andet støjelement, som stikker ud i lydbilledet. Gruppen gør intensivt brug af samples, og på en hel plade kan der være op til to hundrede samples i spil. Chuck D har en særlig tilgang til det lydbillede, gruppen skal have: Hver gang han laver musik, som hans kæreste ikkekan lide, ved han, at han har fat i noget af det rigtige; det skal være hårdtslående og insisterende, og han vil så langt væk fra tidens R&B-musik, som han kan komme.

Et billede, der indeholder tøj, person, Ansigt, jakke

Automatisk genereret beskrivelse

Public Enemy med Flavor Flav i midten og Chuck D til højre i billedet. Gruppens militante fremtoning understreges af de uniformerede medlemmer bagerst, som også medvirker ved liveshows bevæbnet med maskinpistoler.

Steve Jennings/Corbis/Polfoto

Public Enemy debuterer i 1987 med albummet Yo!Bum Rush the Show, og allerede året efter kommer pladen It Takes a Nation of Millions To Hold Us Back. Begge viser en gruppe, der er politisk engageret og taler stærkt til fordel for de sorte og deres rettigheder og værdier. Nummeret 'Fight the Power' fra albummet Fear of a Black Planet(1990) bliver brugt i Spike Lees film Do the Right Thing, der handler om spændingerne mellem sorte og hvide. 'Fight the Power' står som indbegrebet af hele Public Enemys lyd, æstetik og budskab, og sangen har skrevet sig ind i raphistorien som en slags moderne – men væsentligt mere aggressiv og pågående – efterfølger til 'The Message', der også bygger på en stærk samfundskritik. Public Enemy er også en slags musikalsk fortsættelse af Black Power-bevægelsens og Martin Luther Kings kamp for lige rettigheder. Gruppens stærke udtryk har gjort, at man har beskyldt dem for at være antisemitter, anti-hvide og homofober, hvilket de dog afviser.

Public Enemys gennemslagskraft er et tegn på, at rapmusikken kan have en politisk stemme, og at rap også kan sælge plader uden bevidst at gøre tilnærmelser til mainstreammusikken. Med deres provokerende og konfrontatoriske stil baner de vejen for senere gangstarappere og grupper som eksempelvis N.W.A.

# 2.2 Native Tongues

New York er byen, hvor rapmusikken fødes og udvikler sig i 1970'erne og 1980'erne. I løbet af 1980'erne breder den sig som ringe i vandet, og i USA er det specielt vestkystbyen Los Angeles, der begynder at udvikle en hiphopscene med betydeligt potentiale. I slutningen af 1980'erne og starten af 1990'erne er rapmusik mange ting; dominerende i billedet er udover Public Enemy også gangstarappen fra Los Angeles (se senere) og de mere poporienterede aktører som MC Hammer og Vanilla Ice. I New York er der imidlertid grupper, der mener, at rappen bør være andet og mere end guldkæder og hårdkogt image, og de ønsker at sætte mere fokus på alt det positive, på musikken og kreativiteten.

En af disse New York-grupper er De La Soul, der debuterer i 1989 med pladen 3 Feet High andRising. Musikalsk skiller pladen sig ud ved en hidtil uset opfindsomhed i brugen af samples, og pladeselskabet bag De La Soul har travlt med at clearebrugen af de hundredevis af lydbidder, der bruges på debutalbummet. Stilen er legende og til tider næsten jazzet. Rapperne i De La Soul har et nærmest snakkende flow, der står i kontrast til de mere aggressive rappere, som dominerer billedet på dette tidspunkt. De La Soul ser også anderledes ud; deres stil er ikke macho eller militant, men mere farverig og afslappet, og de får også prædikatet hiphop hippies, hvilket de dog selv afviser at være. Også De La Souls tekster skiller sig ud ved at være positive og humoristiske, og der er flere antivoldtekster på deres næste album De La Soul is Dead. Gruppens alternative image kan ses som en modreaktion på det voldelige udtryk, der begynder at snige sig ind i visse dele af rapmusikken i slutningen af 1980'erne og starten af 1990'erne. Selvom deres største succes er debutpladen fra 1989, udgiver de fortsat plader, og i 2006 vinder de en Grammy for samarbejdet med britiske Gorillaz på nummeret 'Feel Good Inc.'.

Der er flere andre grupper i New York, der har en lignende tilgang til musikken, og de finder sammen i et musikalsk og kulturelt fællesskab, som de kalder Native Tongues. Efterhånden er der en del grupper og solister, som bliver regnet som værende beslægtet med Native Tongues, men i udgangspunktet er det grupperne De La Soul, A Tribe Called Quest og Jungle Brothers, som udgør fællesskabet.

Native Tongues, der betyder noget i retning af 'modersmål' i flertal, er inspireret af 1970'ernes antivoldelige hiphopfællesskab The Zulu Nation med Afrika Bambaataa i front. Native Tongues er et fællesskab af grupper og rappere, der taler det samme musikalske sprog, og de samarbejder ved at medvirke på hinandens plader og optræde sammen. De, der forstår det samme sprog og kan bidrage med noget, bliver regnet for Native Tongues. Med 'sprog' menes både de sproglige billeder, metaforerne og slangudtrykkene, men også det musikalske sprog er noget, de er fælles om. Hører man eksempelvis New York-gruppen A Tribe Called Quest, er det tydeligt, at de har et slægtskab med De La Soul. Begge grupper har en legende tilgang til musikken, der henter inspiration og samples blandt andet i jazzen. På albummet The Low End Theory fra 1991 gør A Tribe Called Quest blandt andet brug af jazz-kontrabassisten Ron Carter til at lægge nogle tunge, swingende basgrooves på flere optagelser. Den tredje gruppe i Native Tongues er Jungle Brothers, som egentlig får æren for at have ført grupperne sammen. Udover de tre nævnte grupper nævnes også de kvindelige rappere Queen Latifah (Dana Elaine Owens) og Monie Love (Simone Gooden) som Native Tongues.

Lyttetip: De La Soul, Buddy

Der findes ikke deciderede Native Tongues-plader, men der findes en del sange, som regnes for at være Native Tongue-kollaborationer. Nummeret 'Buddy' fra De La Souls 3 Feet High and Rising regnes for et klassisk Native Tongues-nummer med bidrag fra både De La Soul, Q-Tip fra A Tribe Called Quest, Monie Love, Queen Latifah og Jungle Brothers. At rappere medvirker på hinandens albums er langt fra noget enestående fænomen. Alligevel er det bemærkelsesværdigt i en raphistorisk kontekst, at man i New York i årene omkring 1990 laver et slags kollektiv af ligesindede, der vil danne en positiv modvægt til den mere hardcore rapscene, som får stadig mere indflydelse og blandt andet via vold og skandaler trækker flere overskrifter i medierne. Native Tongues-fænomenet går langsomt i sig selv allerede tidligt i 1990'erne, men både De La Soul, Jungle Brothers og A Tribe Called Quest fortsætter deres rapkarrierer. Samtidig kommer nye kunstnere til, der deler den samme tankegang. For også hos senere rappere som Common(Lonnie Rashid Lynn), Mos Def (Dante Terrell Smith) og Talib Kweli ser man koblingen mellem sproglig opfindsomhed, jazzede produktioner og samfundsrevsende tekster.

# 2.3 Gangsta

Det er altid New York, der nævnes, når man taler om rapmusikkens unge år, og det er da også The Big Apple, der er altdominerende på rapscenen i starten af 1980'erne. I Los Angeles på vestkysten bliver der også arrangeret block parties, men de har ikke samme spontane karakter som i New York. Til gengæld markerer Los Angeles sig med den første radiostation, KDAY, der fra 1984 næsten udelukkende spiller rapmusik.

Rapperen Tracy Marrow, bedre kendt som Ice-T, er en af de første Los Angeles-rappere, der slår igennem. Han hører 'Rapper's Delight', mens han er i militæret, og han prøver at rappe til pladens instrumentale B-side. Efter militærtjeneste kommer han ind i en småkriminel løbebane, men han agerer også som dj til forskellige fester, hvor han prøver sig selv af som mc, og her har han en vis succes. Han rapper som sine New York-forbilleder, men han bliver opfordret til at finde sin egen stil og rappe om nogle af de ting, som han i øvrigt taler om – for eksempel våben og kvinder. Ice-T laver nummeret '6 in the Morning' i 1986, som regnes for at være det første eksempel på gangstarap; her er man med Ice-T rundt i Los Angeles' gader, hvor hovedpersonen er våben- og pengeglad, hader politiet og ikke er for fin til at slå på kvinder – "life has no meaning and money is king". Nummeret og Ice-T's flow er stærkt inspireret af Philadelphia-rapperen Schoolly D, men Ice-T's tekst er mere hårdtslående, og det er en stil, der taler til mange i LA's forstæder.

Gangstarappen er altså i udgangspunktet en gren af rapmusikken, hvor rapperen iscenesætter sig selv som en af gadens outlaws, en kynisk storforbruger af kvinder og penge, der trives i en verden af våben, bander og stoffer. Musikken til '6 in the Morning' er tilsvarende rå og upoleret med et trommebeat som eneste underlægning til Ice-T's rap.

1988 er et vigtigt år for hiphop og rapmusik på vestkysten; for det første er det året, hvor musikkanalen MTV lancerer programmet Yo! MTV Raps, som er dedikeret til rapmusik. Det timelange program har en enorm indflydelse på udbredelsen af rapmusik i den vestlige verden, og det får dermed også en stor del af æren for, at vestkystpublikummet for alvor begynder at tage rappen til sig. For det andet er 1988 året, hvor den berømte og berygtede rapgruppe N.W.A(Niggaz wit Attitudes) udgiver albummet Straight Outta Compton. Det er en plade, der bygger videre på Ice-T's hardcore stil, og gruppen chokerer med numre som 'Fuck tha Police' og 'Gangsta Gangsta', som er voldsomme udmalinger af livet som ung nigga i ghettojunglen, hvor våben, vold, kvinder og penge fylder hele billedet.

N.W.A. er en sammensmeltning af flere konkurrerende rapgrupper i Los Angeles-forstaden Compton, men de fem gruppemedlemmer finder ud af, at de supplerer hinanden godt: Dr. Dre (André Romelle Young) laver musikken, DJ Yella(Antoine Carraby) er medproducer i studiet, MC Ren (Lorenzo Jerald Patterson) og Ice Cube (O'Shea Jackson) skriver teksterne og er de primære rappere, og Eazy-E(Eric Lynn Wright) er forretningsmanden, der driver det hele frem – blandt andet ved at lave pladeselskabet Ruthless Records, som Straight Outta Comptonudgives på. Gruppens kompromisløse og testosterontunge tekster er fiktioner, hvor de iscenesætter sig selv som kongerne af Comptons gader, men teksterne er ikke grebet ud af den blå luft; gruppens medlemmer er vokset op i et råt miljø med bander, politibrutalitet og stoffer, og det afspejles i deres tekstunivers – de kalder selv deres musik for 'reality rap'. Ikke alle er dog begejstrede for gruppens tekster, som bliver set som voldsforherligende, og især nummeret 'Fuck tha Police' bliver anset som direkte farligt. Flere radiostationer vil ikke spille N.W.A's musik, hvilket dog kun øger interessen for gruppen. Før en koncert i Detroit må de love borgmesteren, at de ikke vil spille 'Fuck tha Police', hvilket de selvfølgelig gør alligevel, så politiet griber ind og stopper koncerten. Presseomtalen og alle skandalerne medvirker til, at Straight Outta Compton bliver en stor salgssucces.

Et billede, der indeholder Ansigt, tøj, person, menneske

Automatisk genereret beskrivelse

Straight outta Compton. N.W.A i en klassisk vred positur.

Lynn Goldsmith/Corbis/Polfoto

Men succesen tager hårdt på gruppen, og den begynder at gå i opløsning, da Ice Cube i slutningen af 1989 smækker med døren efter uenigheder om fordelingen af penge internt i gruppen. Ice Cube får dog hurtigt gang i en solokarriere, og senere får han succes som skuespiller. De øvrige medlemmer af N.W.A laver endnu en plade i 1991, Niggaz4Life, hvor de blandt andet bruger en del krudt på at svine deres gamle ven Ice Cube til. Pladen viser også Dr. Dre som en særdeles stilsikker producer, og han kommer mere end nogen anden til at definere lyden af West Coast-rappen i 1990'erne. På denne plade introducerer Dr. Dre den stil, der bliver kendt som g-funk;et funky beat sat ned i tempo, tilsat en dyb bas og synthesizere i toppen af lydbilledet. Selvom Niggaz4Life er en pæn salgssucces, bliver den gruppens sidste. N.W.A når således kun at udgive to hele plader, men de har en helt central plads i raphistorien som gruppen, der gør gangstarappen populær – også blandt unge fra helt andre samfundslag end det, de selv repræsenterer. Gangstarappen markerer et vendepunkt i hiphophistorien, hvor rapmusikken flytter sig i forhold til geografi og sound og samtidig ændrer image mod det mere hårde og konfrontatoriske.

Lyttetip: N.W.A, Fuck tha Police

N.W.A-pladeselskabet Ruthless Records med blandt andre Eazy-E ved roret får det svært, da et nyt konkurrerende pladeselskab, Death Row Records, skyder op i 1991. Manden bag selskabet er en tidligere lovende footballspiller og bodyguard, Marion "Suge" Knight. Han har tætte forbindelser til bandemiljøet i Los Angeles, og han er en machomand, der er vant til at få sin vilje. Således får han løst Dr. Dre fra dennes kontrakt med Ruthless Records, og han 'snupper' også andre artister herfra – naturligvis til stor ærgrelse for Eazy-E, der nu ser fundamentet under N.W.A forsvinde. Med superproduceren Dr. Dre som musikalsk drivkraft er Death Row på udkig efter det næste store rapnavn. En af de første udgivelser på Death Row er Dr. Dre's The Chronic (1992), hvor man blandt andet kan høre den unge rapper Snoop Dogg (Calvin Broadus) i en fremtrædende rolle. Hvor man på N.W.A's sidste plade kunne høre smagsprøver på den såkaldte g-funk, har Dr. Dre finpudset stilen på The Chronic, og pladens stil og lyd bliver synonymt med West Coast rap. I 1980'erne skulle man have et meget råt lydbillede for at signalere street-autenticitet, men Dr. Dre viser, at man godt kan lave hardcore rapmusik med mange instrumenter og kreative, funky samplinger. Året efter, i 1993, udkommer Snoop Dogg's debutalbum Doggystyle, der bliver en kæmpe salgssucces. Med sit cool, tilbagelænede flow skiller Snoop Dogg sig ud fra den mere aggressive stil, der præger billedet i gangstarappens begyndelse, og hans måde at rappe på passer godt til Dr. Dre's g-funk-stil. Snoop Dogg har tidligere siddet i fængsel for narkohandel, og umiddelbart inden udgivelsen er han involveret i en mordsag, hvor han dog ender med at klare frisag. Men hele sagen om en gangstarapper, der er viklet ind i en sag om mord og våben er med til at tegne et billede af, at gangstarappen ikke bare handler om image og illusioner, men faktisk har en vis autenticitet over sig. Retssagen mod Snoop Dogg kaster enormt meget medieomtale af sig og må formodes at være medvirkende til, at Doggystyle sælger 800.000 eksemplarer bare i den første uge.

### Old school og new school

Betegnelserne old school og new school bruges i flæng, ikke mindst når talen falder på rapmusik, men som begreber er de ikke uproblematiske. Søger man efter et svar på, hvornår rapmusikken var old school, og hvornår den skiftede til at blive new school, får man nemlig mange forskellige svar. Det hænger ikke mindst sammen med, at prædikatet new school er fristende at påklistre sig, når man som ny kunster skal skille sig ud fra tidligere rapkoryfæer. Dertil kommer, at ingen i hiphopverdenen har autoritet til at bestemme, hvad der er hvad, og derfor eksisterer der mange forskellige definitioner. Vi vil her give vores bud på en afgrænsning af begreberne.

Generelt kan man sige, at når noget omtales som old school, er det ofte kærligt ment – det er noget gammelt, som stadigvæk holder. Old school klinger af noget oprindeligt, noget ægte og uspoleret, og i forbindelse med rapmusikken betegner det den kommercielle raps unge år, det vil sige cirka 1979 til 1986. Kendetegnende for perioden er en rapstil og et flow, der for nutidens ører lyder simpelt. Rappen er regelmæssigt bygget op uden den store variation i udtryk eller sproglige virkemidler. Instrumentalsiden er i begyndelsen præget af enten et funk- eller discoinspireret beat, og senere med Run-D.M.C. bliver det skåret helt ind til et enkelt trommemaskinebeat med en mere aggressiv lyd.

New school betegner en bevægelse væk fra den simple stil og mod et mere komplekst og varieret flow. Selve det at rappe rytmisk til et beat er ikke længere nok til at imponere, der stilles efterhånden større krav til rapperne om at finde deres egen, personlige stil. Denne bevægelse er helt slået igennem i slutningen af 1980'erne med grupper som De La Soul i øst og gangstagruppen N.W.A i vest, men på instrumentalsiden kan man se en bevægelse væk fra den gamle stil allerede fra omkring 1987 med Public Enemys intensive brug af samples.

# 2.4 West Coast, East Coast og Southern Rap

Med gangstarappen har vestkysten fundet sin egen stil, og man begynder efterhånden at tale om East Coast- og West Coast-rap. Det er dog ikke særligt nemt at få øje på de helt store musikalske forskelle mellem de fremtrædende aktører fra de to ender af landet, men godt hjulpet på vej af medierne opstår der op igennem 1990'erne alligevel en slags rivalisering mellem grupper og solister fra vest og øst.

På vestkysten er der et mangfoldigt hiphopmiljø – ikke bare i Los Angeles, men også i San Francisco – men det er gangstarappen, der løber med overskrifterne og dominerer på hitlisterne. Især har pladeselskabet Death Row vind i sejlene. Kombinationen af producer Dr. Dre og rapper Snoop Dogg viser sig at være et godt match, og også andre af selskabets artister klarer sig godt. En af de bedst kendte West Coast-rappere er Tupac Shakur, eller 2Pac, som debuterer i 1991 med albummet 2Pacalypse Now.

Tupacs forældre er aktivister i den revolutionære bevægelse Black Panther Party på den yderste venstrefløj i USA. Familien lever et uroligt liv og flytter meget rundt i landet, men ender i Californien. Undervejs har den unge Tupac gået til både skuespil og ballet, men alligevel finder han i 1990 vej til hiphoppen som danser og rapper for gruppen Digital Underground. Han er dog også involveret i handel med stoffer, men en demoindspilning og en efterfølgende pladekontrakt får hans liv ind på et nyt spor. Sammenstød med politi og myndigheder følger ham dog hele livet; efter eget udsagn bliver han tævet af et hold betjente i 1991, og hadet til politiet tager han med sig ind i sine raptekster. I 1992 skyder en ung mand med Tupacs musik i ørerne en politibetjent, og ifølge drabsmanden er Tupacs tekster den direkte inspiration. Tupacs musik er altså potentielt så farlig, at den får folk til at slå ihjel. Sagen bliver taget op på højeste politiske niveau, og USA's vicepræsident vil have Tupacs musik fjernet fra cd-hylderne, hvilket pladeselskabet dog afslår. Tupacs popularitet stiger støt, og paradoksalt nok bliver hans andet album Strictly 4 my Niggaz et hit blandt hvide unge. Under et besøg i New York i 1994 bliver Tupac skudt flere gange. Han overlever, men beskylder blandt andre østkyst-rapperne Puff Daddy (Sean Combs, nu bedre kendt som P.Diddy) og den korpulente Biggie Smalls (født Christopher Wallace, også kendt som The Notorious B.I.G.) for at stå bag. Her begynder en voldelig optrapning af 'kampen' mellem East Coast- og West Coast-rap.

Tupac er konstant i clinch med loven, og han bliver dømt skyldig i sexovergreb. Det meste af 1995 sidder han i fængsel, men Suge Knight fra Death Row betaler en kæmpe kaution, så Tupac kan få sin frihed – betingelsen er dog, at Tupac skal lave tre plader for Death Row. Tupac tager direkte fra fængslet til studiet, hvor han begynder at arbejde på sin næste plade All Eyez on Me, som skal blive hans mest succesfulde. Dr. Dre er imidlertid ikke begejstret for det voldelige bandeimage, som Death Row efterhånden har opbygget, og han bryder med pladeselskabet. Hans nummer 'California Love' kommer dog med på Tupacs album og bidrager med sit iørefaldende vocoder-omkvæd væsentligt til pladens succes.

Lyttetip: Tupac, California Love

I 1996 kommer Tupac i klammeri efter at have set en boksekamp i Las Vegas. På vej væk derfra bliver han skudt ned og dræbt i sin bil af ukendte gerningsmænd. Også Suge Knight bliver ramt og såret. Mange mener, at det er Los Angeles-banden Crips, der står bag. Banden har angiveligt forbindelser til New York-rapperen Biggie Smalls, og mordet på Tupac fyrer derfor yderligere op under den fejde, der er mellem Tupac og Death Row på den ene side, og østkyst-rapperne Biggie Smalls og Puff Daddy, de såkaldte Bad Boys, på den anden side. Da Biggie Smalls bliver skudt på lignende vis året efter – også af ukendte gerningsmænd – bliver der reageret stærkt fra alle sider. Volden må stoppe, og gangstarappen er herfra stærkt på retur.

Et billede, der indeholder tøj, Ansigt, person, indendørs

Automatisk genereret beskrivelse

Øst møder vest. Biggie Smalls (1972-1997) og Tupac Shakur (1971-1996)

Filmfour/Lafayette Films/Ronald Grant Archive/Mary Evans Picture Library/Scanpix

Som det antydes ovenfor, er der visse ligheder mellem de toneangivende aktører på de to kyster i 1990'erne; Biggie Smalls er ligesom Tupac en småkriminel narkohandler, der bliver 'opdaget' af de rigtige mennesker på det rigtige tidspunkt. Det er Sean "Puff Daddy" Combs, talentchef for et New York-pladeselskab, der opdager Biggie. Snart laver Puff Daddy sit eget selskab, Bad Boy Records, og han tager Biggie med sig og begynder straks at arbejde på dennes debutplade, Ready to Die, som udkommer i 1994. Pladen sælger godt i en tid, hvor vestkystrapperne dominerer hele rapscenen, og Biggie Smalls kommer derfor til at stå som østkystens modvægt til gangstarappen. Puff Daddy producerer også R&B-plader ved siden af rapmusikken, og man kan visse steder høre spor heraf på Biggies plader. Denne R&B-prægede produktion har en del fællestræk med den g-funk, som Puff Daddys vestkystmodstykke Dr. Dre laver. Efter Biggies død debuterer Puff Daddy som soloartist, og nummeret til den afdøde ven 'I'll Be Missing You', der bygger på et sample fra The Police-hittet 'Every Breath You Take', bliver et kæmpe hit i 1997.

Lyttetip: Puff Daddy, I'll Be Missing You

Selvom Puff Daddy er en indflydelsesrig herre på østkysten i 1990'erne, kan det være svært at forbinde ham – og hele East Coast-scenen – med en bestemt stil eller sound. Dog kan man sige, at mens Puff Daddy har tendens til at læne sig mod mainstreampoppen, så er der andre New York-baserede rappere, der trækker en anden vej; det ni mand store rapkollektiv Wu-Tang Clan slår igennem i 1993 med en hardcore stil og en lyd, der blandt andet er inspireret af lydsporet fra gamle kampsportsfilm. Gruppens forskellige rappere tilfører alle noget til kollektivet, der musikalsk er anført af rapperen og produceren RZA. Wu-Tang Clan er i høj grad med til at få New York tilbage på landkortet efter gangstarappens gennembrud.

I sidste halvdel af 1990'erne blander rapperen Jay-Z sig også i koret af New York-rappere, man skal holde øje med. Da ingen andre vil have ham, udgiver han plader på sit eget pladeselskab, Roc-a-fella Records, og især pladen Vol. 2 – Hard Knock Life (1998) gør Jay-Z til en superstjerne. Pladen indeholder hittet 'Hard Knock Life (Ghetto Anthem)', hvor Jay-Z sætter sig selv i scene som rapperen, der har arbejdet sig op fra ghettoen og er gået fra gadedreng til jetsetter. Som producer på Jay-Z's pladeselskab hyres Kanye West, der senere skal vise sig at blive en betydningsfuld soloartist. Kanye West spiller også en stor rolle på Jay-Z'sThe Blueprint-album (2001), som sætter en tyk streg under både Kanye West's og Jay-Z's talent. Jay-Z er i lighed med kollegaen Puff Daddy en dygtig forretningsmand, og begge står de i spidsen for egne tøjmærker, medieselskaber, klubber og restauranter. I 2004 kommer Jay-Z ind i ledelsen af pladeselskabet Def Jam.

Raphistorien er tæt knyttet til New York, hvor genren opstår i løbet af 1970'erne og vinder anerkendelse og et stort publikum i løbet af 1980'erne. Med gangstarappen fra Los Angeles' forstæder træder vestkysten ind på scenen og er en dominerende faktor i første halvdel af 1990'erne. Men fra midten af 1990'erne og ind i det nye årtusinde må øst og vest dele opmærksomheden med den sydlige del af USA – The Dirty South – hvorfra der lyder nye toner.

Sydstaterne rører allerede på sig i slutningen af 1980'erne, hvor gruppen 2 Live Crew udsender et album med festvenlige beats og raptekster med stærkt seksuelt indhold. Stilen bliver kaldt Miami Bass, og på trods af, at mange i det amerikanske bibelbælte reagerer mod de meget eksplicitte tekster, får gruppen en vis indflydelse på rapmusikken i den sydlige region. Midt i 1990'erne er det især byerne Atlanta, Houston og New Orleans, der markerer sig som centre for den nye stil, Southern Rap. Udtrykket dækker over rapmusik fra den sydlige region, hvis musikalske karakteristika blandt andet er synthesizer- og trommemaskine-baserede beats og rap med meget ligefremme, ofte overfladiske, tekster – alt sammen stilbevidst designet til klubbernes dansegulv.

En særlig undergenre til Southern Rap er crunk (en sammenskrivning af 'crazy and drunk'), hvor stemningen er pumpet helt op med en masse aggressive råb og call-and-response mellem en solist og hans crew. Rapperen Lil Jon (født Jonathan Smith) fra Atlanta bliver ofte forbundet med denne stil, og iført solbriller og guldtænder er han et godt billede på det image, som stilen repræsenterer. I Lil Jons univers gælder det om at rappe med den rigtige slang, have den rigtige tøjstil, score damer, drikke af diamantbesatte glas og i det hele taget styre klubben og dansegulvet. Vi er altså et langt stykke vej fra den socialt orienterede rap fra det nederste samfundslag, som var udgangspunktet for rapmusikken. I lighed med crunk finder man også snap music, som har mange af de samme karakteristika, men er en mere tilbagelænet stil, hvor der bruges knips i stedet for lilletrommeslag. Begge stilarter indgår gradvist i fusioner med R&B.

Lyttetip: Lil Jon, Get Crunk

At man i Southern Rap er optaget af at feste understreges af, at der ofte følger et danse-move­ med til et nummer, og her har musikvideoen en vigtig funktion. Man kan beskylde en stor del af rapmusikken fra syden for at mangle holdninger og budskaber og i stedet promovere et overfladisk og materialistisk livssyn, men hvad musikken mangler af dybde, indhenter den ofte i underholdningsværdi og ekstravagante produktioner. Dog er der også kunstnere fra sydstaterne, der er vidt anerkendte for deres musikalske evner og originalitet. Det gælder for eksempel duoen OutKast, der består af rapperne og producerne André 3000(André Benjamin) og Big Boi (Antwan Patton). De slår for alvor igennem i 2000 med nummeret 'Ms. Jackson', hvor de viser evnen til at kombinere kompleks rap med et fængende, poppet omkvæd. I 2003 udgiver de det meget succesfulde dobbeltalbum Speakerboxxx/The Love Below, hvor de to rappere hver bidrager med et selvstændigt album. Big Boi's Speakerboxxx er først og fremmest et stilsikkert festalbum, hvor nummeret 'The Way you Move' bliver et stort hit på dansegulvene. André 3000 er den mere flippede og kulørte type, og hans 'Hey Ya' bliver et af de mest spillede numre i 2003. OutKast henter inspiration i alt fra musical til jazz og elektronisk musik, og på den måde er de indbegrebet af en postmodernistisk gruppe, der sammensætter deres musikalske udtryk af mange forskelligartede referencer og fragmenter. Samtidig er de bredt anerkendte for deres opfindsomme tekstunivers og til tider hæsblæsende flow.

Rapperen Lil Wayne (Dwayne Michael Carter, Jr.) er 2000'ernes dominerende figur på sydstaternes rapscene. Allerede som teenager i 1990'erne er New Orleans-drengen aktiv på flere plader og kan blandt andet høres på nummeret 'Bling Bling' sammen med rapperen B.G.. Bling refererer til guldkæder, smykker, penge og skinnende fælge til bilen. Lil Wayne er med på sydstatsvognen med masser af bling blandet med et hardcore rapperimage, hvor rapperen altså på en gang er festens skinnende midtpunkt og den cool gangster, der er ligeglad med alt og alle. Hvad der gør Lil Wayne musikalsk interessant, er hans tilbagelænede og sandpapirsru flow og vilje og evne til at eksperimentere med det musikalske udtryk. Således spænder Lil Wayne fra at være en hård nyser af en hardcore rapper til at synge kærlighedssange med akustisk guitar og autotune på stemmen. Ligesom sine gangstaforgængere har Lil Wayne også haft sine problemer med myndighederne, og hans 2011-album Tha Carter IVudgives, mens hovedpersonen selv sidder i fængsel.

Et af de albums, der skaber mest debat efter årtusindskiftet, kommer fra New York-rapperen Nas med det eksotiske fødenavn Nasir Bin Olu Dara Jones. Nas er kendt for sin måde at kombinere komplekst, rytmisk flow med levende fortællinger, og allerede tilbage i 1994 udgiver han debuten Illmatic, der hurtigt får status som en af rapmusikkens helt store klassikere. Med Nas' høje position på rapscenen vækker det derfor opsigt, da han i 2006 erklærer genren for død med udgivelsen af albummetHip Hop is Dead. Nas indrømmer selv, at titlen til dels skal skabe hype omkring albummet, men han retter samtidig en skarp kritik mod de dele af branchen, som efter hans mening er blevet for kommercialiserede og musikalsk udvandede. Det er især Sydstaternes dansegulvsorienterede rappere, der står for skud, og de har ifølge Nas ødelagt det, som rapmusikken står for. Her er med andre ord for meget bling og for lidt indhold. Visse sydstatsrappere føler sig ramt af kritikken, og albumtitlen sætter gang i mange diskussioner i hiphop-verdenen. Den efterfølgende debat peger på en større problemstilling og viser, hvordan spørgsmålet om autenticitet er på spil i rapmusikken. Mens dele af hiphopmiljøet mener, at man bør rappe om noget, der har en samfundsmæssig relevans, hælder andre til, at rap sagtens kan kobles med popmusikkens fokus på underholdning uden at miste sin værdi.

### Kvinder i rapmusik

Hiphopkulturen er traditionelt set et mandsdomineret univers. Det hænger dels sammen med udspringet i New Yorks bandemiljøer, dels med rapgenrens udgangspunkt som et slags musikalsk battle-forum, hvor frustrationer og stridigheder kan få et kreativt udløb, og dels med den jargon, der er opstået i takt med, at rapperne skal hævde sig selv verbalt. Her går det nemlig ofte på, hvor mange kvinder, der kan nedlægges, og hvor vilde kvinderne er med rapperen. Kvinder bliver altså ofte gjort til objekter og trofæer i rappen, og genren må derfor ofte lægge ører til beskyldninger om mandschauvinisme.

Men der er masser af kvinder på alle hiphoppens platforme, også i rapmusikken. Gruppen Funky 4+1, som i 1980 er en af de første grupper til at få en pladekontrakt, har faktisk en kvindelig rapper med, Sha Rock(Sharon Green). Og i løbet af 1980'erne er det eksempelvis rapperen MC Lyte (Lana Michele Moorer) og trioen Salt-N-Pepa, der viser vejen for kvindelige rappere. Rapkollektivet Native Tongues tæller kvindelige kunstnere som britiske Monie Love og Queen Latifah, og de to kan høres på Queen Latifahs 'Ladies First' fra albummet All Hail to the Queen (1989) hvor de viser, at kvinderne er kommet for at blive på rapscenen. Queen Latifah får senere opbygget en karriere som skuespiller, men i løbet af 1990'erne er der en del kvinder, der er klar til at tage over efter hende. En af dem er Missy Elliott (Melissa Arnette Elliott) der for alvor slår igennem i 1997 med albummet Supa Dupa Fly, produceret af Timbaland (Timothy Zachary Mosley). Missy "misdemeanor" Elliott skiller sig ud fra mængden på flere måder; hun er dygtig til at iscenesætte sig selv visuelt, og hendes musikvideoer er anderledes og farverige produktioner, der er med til at bryde nye grænser. Hun lægger afstand til det stereotype billede af en kvindelig popstjerne med hvepsetalje og fremhævet kavalergang, og med sin anderledes påklædning og selvsikre fremtoning er hun med til at vise, at der er andre måder at være interessant på. Hendes flow er præget af rytmisk overskud, og hun regnes for at høre til i rappens superliga.

Lyttetip: Missy Elliott, The Rain (Supa Dupa Fly)

New York-rapperen Lil Kim (Kimberly Denise Jones) er en anden markant kvindefigur på rapscenen. Hun er bedst kendt for sin medvirken på storhittet 'Lady Marmelade' (2001) med blandt andre Pink (Alecia Beth Moore) og Christina Aguileira, men allerede i 1996 albumdebuterer hun med Hard Core, der vækker stor opsigt. Lil Kim er nemlig præcis lige så rå og kontant som sine mest hardcore mandlige kolleger, og hun rapper uden pænheds-filter om sex, hvilket får konservative aktivister til at protestere kraftigt. Lil Kim, der i perioder af sin ungdom lever på gaden, bliver opdaget af East Coast-rapperen Biggie Smalls, og man kan i hendes stil genkende noget af Biggies attitude og flow. På den måde er også Lil Kim at regne som en del af East Coast-rappen, selvom det ofte kun er mændene, der bliver nævnt i den anledning.

De nævnte kvindelige rappere repræsenterer en stor stilmæssig og musikalsk spredning inden for rappen. I yderkanten af rapgenren finder man Lauryn Hill, der med en fortid som sanger og rapper i gruppen The Fugees går solo i 1998 med albummet The Miseducation ofLauryn Hill. Hun får massiv succes med albummet, der bevæger sig uproblematisk i grænselandet mellem rap, reggae, R&B og soul. Et godt eksempel er nummeret 'Doo Wop (That Thing)'; her viser hun sig både som en overlegen rapper i verset og sanger i omkvædet. Sangens beat er inspireret af rapmusik, basgangen låner fra reggae, og blæserne har hentet inspiration i soulmusikken. Sangens musikvideo knytter desuden an til hiphophistorien med Lauryn Hill i spidsen for Block Parties i New Yorks gader. Lauryn Hills musik er således et udtryk for den fusion mellem genrer, der præger rapmusikkens senere historie.

# 2.5 Rappens superstjerner

Hvor rapmusikken i de unge år var domineret af grupper, skifter billedet gradvist, og især efter årtusindskiftet er det solisterne, der er fokus på. I takt med genrens stigende popularitet skaber rappen sine egne superstjerner, der både indtager toppen af hitlisterne og forsiderne på de kulørte blade. Som eksempler er nævnt P. Diddy og Jay-Z, der begge har udnyttet deres stjernestatus til at opbygge forretningsimperier inden for medie- og tøjindustrien. Jay-Z siges endda at have præsident Barack Obamas nummer på speed-dial på sin mobil, og han har været aktiv i at støtte præsidentens valgkamp i 2008. I kategorien superstjerne finder vi også en af 2000'ernes mest omtalte rappere, Eminem.

Eminem med det borgerlige navn Marshall Bruce Mathers III begynder at rappe som teenager i Detroit, hvor han er flyttet til sammen med sin mor. Inden da har de flyttet rundt mellem forskellige byer, og der er ikke noget at sige til, at drengen er lettere rodløs og frustreret. Faderen forlader familien, da Eminem er helt lille. Det at vokse op uden en far har Eminem i øvrigt til fælles med en foruroligende stor del af de rappere, der er blevet nævnt i dette kapitel – heriblandt Jay-Z, 50 Cent, Tupac og Lil Wayne. Eminem er inspireret af rapgruppen Beastie Boys, og han prøver at rappe og battle sig ind i en verden og en musikgenre, der er domineret af sorte kunstnere. Det er ikke nemt at slå igennem på rapscenen i Detroit, men han får efterhånden et ry som en skarp freestyle-rapper, og i starten af 1990'erne kommer han i kontakt med forskellige pladeselskaber. Uden den store succes med musikken og med en nyfødt datter, der skal forsørges, må han arbejde med forskellige småjobs for at få det hele til at løbe rundt. Han kommer ud i et misbrug med alkohol og stoffer og er på randen af selvmord. I 1997 bliver Eminem imidlertid nummer to i en stor rapkonkurrence, og den succesfulde producer Dr. Dre får øjnene op for det nye talent. De to begynder et frugtbart samarbejde, og i 1999 udgiver Eminem The Slim Shady LP, hvor han introducerer sit alter ego Slim Shady – en utilregnelig og aggressiv fyr med en voldelig tankegang, men ikke uden humor. Marshall Mathers er altså rapperfiguren Eminem, der har en ekstra persona ved navn Slim Shady. På den måde har han flere identiteter i spil, og det udnyttes i teksterne, hvor private og personlige oplevelser går hånd i hånd med fiktioner og fantasier. Allerede i 2000 kommer opfølgeren The Marshall Mathers LP. Her træder Slim Shady-figuren lidt i baggrunden til fordel for en mere personlig historiefortælling, hvor Eminem langer hårdt ud efter sine kritikere. Rapstilen er ofte aggressiv, men afvekslende i flowet og med en meget kreativ tilgang til sproget. På storhittet 'Stan' rappes der fra en sindsforvirret fans synsvinkel, og nummeret er med til at sikre albummet enorm succes. I 2002 udgiver Eminem albummet The Eminem Show, og samme år kan man se ham spille hovedrollen i filmen 8 Mile om en rapper, der kæmper for at få succes og komme ud af det sociale hængedynd og væk fra stemplet som en white trash-taber. Hovedpersonen rapper og battler sig ud af slummen, og parallellen til Eminems egen skæbne er således til at få øje på. Nummeret 'Lose Yourself' fra filmens soundtrack bliver et af Eminems største hits og indbringer ham blandt andet en Oscar.

I de følgende år udgiver Eminem flere plader, men efterhånden er det mere kontroverserne omkring hans person end det musikalske, som skaber overskrifter. Han holder en albumpause fra 2005, og man er i tvivl om, hvorvidt han nogensinde vil udgive et album igen, da misbrug af forskellig art igen præger hans liv. I 2009 og 2010 kommer der dog albums, og i 2010 storhitter han med sangerinden Rihanna på sangen 'Love the Way you Lie'.

Et billede, der indeholder koncert, person, tøj, underholdning

Automatisk genereret beskrivelse

Eminem og Dr. Dre under et liveshow i Los Angeles i 2012.

Chris Pizzello/AP/Polfoto

Eminem skriver sig ind i raphistorien som den bedst sælgende kunstner nogensinde, og han er en af de første hvide rappere siden Beastie Boys til at få både kommerciel og kunstnerisk succes. Han har formået at finde sin egen stemme og stil i et felt, hvor det efterhånden kan være svært at være musikalsk nyskabende, og netop hans særlige flow og selvudleverende fortællinger blandet med samfundskritik er gået rent ind hos publikum. Der er mange unge, der som Eminem er vokset op under fattige vilkår i forstæderne og stemplet som white trash, og de identificerer sig med hans image og tekstunivers. Samtidig har Eminem ved at rappe om sine familieforhold og andre private emner gjort sin musik til en slags reality show, og det har været med til at skabe enorm opmærksomhed omkring hans person.

Eminem må dog dele opmærksomheden med andre enere, nemlig det nye årtusindes superproducere. Til denne kategori kan vi blandt andre regne Kanye West, Timbaland og Pharrell Williams. Hos dem ser vi, at grænserne mellem producer- og solistrollen udviskes, og hver især boltrer de sig ubesværet i feltet mellem rap, R&B og pop. De har alle evner som hitmagere, og de samarbejder med tidens hotteste sangere og sangerinder, der står i kø for at medvirke på deres numre. I en tid, hvor pladesalget generelt er for nedadgående, gælder det om at lave hitsingler, der appellerer bredt, og derfor er det fordelagtigt at trække på flere stilarter på én gang. R&B- og rapproducerne er blevet superstjerner, og rapmusikken, attituderne og stilen herfra integreres gradvist i popmusikken – eller også er det popmusikken, der rækker armene ud efter rappen. Efter år 2000 bliver hiphopkulturens rap og popmusik – der i udgangspunktet er hinandens modsætninger – til to sider af samme sag.

Det ser man for eksempel hos Timbaland, der producerer plader for blandt andre Missy Elliott, Justin Timberlake, Jay-Z og Nelly Furtado. Med sin skarpe synthesizerbaserede produktion kommer han til at definere lyden af R&B-inspireret rapmusik i 2000'erne. Timbaland har sin helt egen stil, der blander traditionelle rapdyder som stærk fokus på rytme- og bassporet med popelementer som autotune og fokus på et musikalsk hook. Han har en forkærlighed for at køre vokalspor gennem forskellige maskiner, så de fremstår tydeligt manipulerede, men det er en del af æstetikken, der passer godt med de mange synthesizerlag. Desuden blander han gerne reallyde – for eksempel human beat boxing – ind i sine beats, hvilket man blandt andet kan høre på 'Cry me a River' med Justin Timberlake fra 2002. Timbaland sætter sig selv i scene som rapper på flere af sine numre og holder dermed hiphopfanen højt, selvom hans produktioner oser langt væk af popmusik. I midten af årtusindets første årti er Timbaland her, der og allevegne på hitlisterne, og nogle mener, at han har fingrene i for mange projekter til, at kvaliteten kan følge med.

### Rapmusik uden for USA

Rap bliver hurtigt populær uden for USA's grænser, og efterhånden ser man lokale varianter af den amerikanske genre dukke op verden over. To af de undergenrer, der bliver mest populære er dancehall og grime, der trods deres lokale forankring vinder stor international udbredelse.

Dancehall er en jamaicansk musikstil, der udspringer af reggae og som gennem tiden er blevet udviklet i en mere rå og kontant retning med beats, der er designet til et dansegulv. Grundstenen er en fusion mellem sungen rap (eller toasting) med jamaicansk accent og et reggaeinspireret beat (eller 'riddim'), og dancehall er blevet kaldt 'reggaens flabede lillebror'. Den største jamaicanske stjerne, Sean Paul, rydder de amerikanske hitlister i begyndelsen af årtusindet, og herhjemme bliver genren populær et par år senere, hvor navne som Natasja Saad og Bikstok Røgsystem slår igennem. I de seneste år har dancehall gennemgået en mindre renæssance med navne som Klumben, EaggerStunn og Raske Penge.

Mens dancehall smager af solskin og good vibes, er tonen anderledes hård i den engelske genre grime. Her rappes der med stærk britisk accent henover et elektronisk beat, ofte med en tung, dyb bas. Genren opstår i de mindre pæne dele af London og udbredes via forskellige mixtapes og pirat-radiostationer i starten af 2000'erne. Det urbane udgangspunkt er tydelig i produktionen, der er bevidst støjende, ofte med industrielle synthesizer-klange som vigtigste ingrediens. Grime har tydeligt slægtskab med mere elektronisk funderede genrer og gøres populær af blandt andre Dizzee Rascal (Dylan Kwabena Mills) og Lady Sovereign (Louise Amanda Harman).

En anden dominerende faktor i 2000'erne er Pharrell Williams, der ligesom Timbaland og Missy Elliot er fra Virginia. Pharrell er som en del af producerteamet The Neptunes med til at skrive en lang række hits. Blandt andet står de bag sydstatsrapperen Nellys (Cornell Iral Haynes, jr.) store hit fra 2002 'Hot in Herre'. Pharrell, der også arbejder sammen med Snoop Dogg, har en forkærlighed for lettere produktioner – gerne uden en tung bas og med lyden af akustiske instrumenter og percussion, og dermed står hans stil i modsætning til Timbalands fyldige synthesizers. Pharrell er ligesom Timbaland ofte gæstesolist på numre, som han selv producerer for andre, og hans karakteristiske funky falsetvokal er en signatur, der høres på flere hits fra 2000'erne. Pharrell og The Neptunes producerer både for popstjerner som Britney Spears og hardcore rappere som Clipse. Med sin drengede fremtoning og legende tilgang til musikken er Pharrell svær at sætte i bås, men netop det er en af nøglerne til hans succes og superstjernestatus. Pharrell og Timbaland, som i ungdomsdagene spiller i band sammen, kommer på hver deres måde til at præge lyden af rap, R&B og pop.

Lyttetip: Nelly, Hot in Herre

Det samme kan man sige om Kanye West, der nok er den af de tre, som læner sig mest op ad rapmusikken. Dels er Kanye West særdeles aktiv som rapper, dels er han kendt for sin innovative brug af samples – særligt vokalsamples – og dermed fortsætter han en praksis, som rappens producere har dyrket siden begyndelsen. Men Kanye West lader sig ikke begrænse af genrens konventioner. Hans produktioner er ofte storladne og rigt orkestrerede, og ligesom sin kollega Timbaland er han ikke bange for at manipulere med vokaler og køre dem gennem talrige effektmaskiner. Som person bliver han ofte beskyldt for at være skrydende og selvoptaget, men samtidig bliver han også hyldet for sin kreativitet og musikalske evner. Selvom der bliver solgt stadigt færre musikalbum, så insisterer Kanye West på at lave storstilede konceptalbums, som for eksempel My Beautiful Dark Twisted Fantasy fra 2010. Senest har han sammen med Jay-Z lavetWatch The Throne, hvor hårdtslående rapmusik fusionerer med soulsamples og autotune. Albummet markerer rappens ståsted i dagens populærmusik; rapmusikkens rum er grænseløst, og der er frit valg på alle musikalske hylder.

* Et billede, der indeholder tekst, skærmbillede, software, Website

  Automatisk genereret beskrivelse

Geografisk og historisk oversigt over udvalgte amerikanske rapkunstnere.

# [Del 2: Rapmusikkens analysemuligheder](https://rap.systime.dk/index.php?id=125)

# 4. Rapmusikkens vokale side

* Et billede, der indeholder mikrofon, person, Lydudstyr, musik

  Automatisk genereret beskrivelse

iStockphoto.com/LesByerley

I det følgende vil vi beskæftige os med teksterne i rapmusikken. Disse tekster er som bekendt karakteriseret ved at blive rappet, men hvad rappes der om? Er raptekster anderledes end anden lyrik? Og hvilke virkemidler tages der i brug for at fange lytteren? I dette kapitel vil vi forsøge først at se på teksterne som helhed og dernæst zoome ind på de enkelte bestanddele i sproget og ikke mindst den rytmiske overlevering: Flowet.

# 5. Rapmusikkens instrumentale side



iStockphoto.com/carlofranco

Hvor vi i foregående afsnit har haft fokus på mc'en, vender vi os nu mod dj'en eller produceren og mod de musikalske lag, som udgør rapmusikkens instrumentale side. I det følgende ligger fokus således på det musikalske fundament, som rappen bygges ovenpå. Ligesom både rappens temaer og flowet har gennemgået en udvikling op gennem rapmusikkens historie, har også de musikalske byggesten forandret sig fra Bronxtidens beskidte funksamples til det nye årtusinds gennemproducerede og polerede beats. Vigtigst i denne udvikling er overgangen fra pladespiller til sampler og ikke mindst samplerens teknologiske kvantespring i takt med, at computerkraften er blevet større, og en ny samplepraksis er opstået. Fælles for rapmusikken før og nu er dog, at den bygger på relativt korte beats – som regel en, to eller fire takter – der gentages mange gange. Derved adskiller rap sig fra meget anden pop- og rockmusik, hvor dynamisk eller harmonisk udvikling fra vers til omkvæd ofte er det, der er drivkraften i musikken.

I dette kapitel vil vi med udgangspunkt i en række eksempler beskrive, hvordan praksissen omkring sampling hos dj's og rapproducere har udviklet sig fra den tidligste rapmusik til i dag. Dette er sket i takt med, at nye teknologiske muligheder er opstået, men udviklingen er også blevet kraftigt præget af spørgsmålet om rettigheder. Efter den historiske behandling af sampling vil vi gå nærmere i dybden med selve teknikken bag sampling og herefter redegøre for, hvordan de musikalske lag kan granskes gennem en formmæssig og rytmisk analyse, der baserer sig på en visuel gengivelse af musikken, vi kalder et layeringdiagram. Til sidst i kapitlet illustreres det, hvorledes rytmiske motiver fra den instrumentale side af musikken overtages i rappens rytmiske udformning.

# 5.1 Fra dj'ing til sampling – samplingens udvikling i rapmusik

## Eventyr på to hjul af stål: Den tidlige dj-stil

Oprindeligt er kernen i rapmusikken dj'ens evne til at skabe en fest og holde publikum fanget. Dette sker på en aktiv måde, og det handler således ikke bare om at smække hits på. Han – for det er næsten udelukkende en 'han' – sætter tværtimod sig selv i scene som den figur, der kan få publikum op at ringe – og holde dem deroppe. Bevæbnet med pladesamling, to pladespillere, en mixer, en mikrofon og et lydanlæg sætter rapmusikere omkring 1980 gang i gaden og vækker opsigt med den rå og kantede lyd, der står i kontrast til den blankpolerede disco, som flyder ud fra klubberne i den bedre ende af byen.

De første dj's opdager, at der er stykker i sangene, der giver særlig god intensitet blandt publikum, og disse steder ønsker de naturligvis at forlænge. Derfor anskaffer de sig to eksemplarer af samme plade samt en ekstra pladespiller. Nu kan de køre det samme stykke i ring ved at lade den ene plade begynde, når den anden slutter, og dermed skabe et *loop*. På den måde kan man i princippet forlænge et hvilket som helst stykke uendeligt. De steder i musikken, som dj'en finder særligt egnede, er de såkaldte breakbeats, som typisk er steder i musikken, hvor trommerne eller rytmegruppen spiller alene eller på andre måder har en fremtrædende rolle. Disse passager er desuden velegnede til at tale, råbe, rable eller rime henover, og på den måde opstår det, vi forstår som rap.

Muligheden for at gentage eller loope en kort musikalsk idé i det uendelige er stadig det bærende princip i rapmusikken – og der skal sjældent mere end et fængende sample til at skabe et hit. I det følgende vil termen beat blive anvendt om et hvilket som helst element i allerede indspillet musik, der kan 'pilles ud' og bruges i en ny sammenhæng. Breakbeats vil blive brugt om beats, der kun indeholder et rytmespor – det vil sige et tromme eller percussionspor. Det er dj'ens evne til at finde beats, der kan forkortes, forlænges eller på anden måde manipuleres med, der udgør det musikalske fundament i hiphopkulturen.

## Eksempel 1: To klassiske breakbeats

De tidlige dj's har typisk en masse funk- og soulplader stående på hylden, og her finder de trommebreaks, guitarriffs og blæserfigurer, som kan bruges til sampling. Især er det vigtigt at finde et godt tromme-breakbeat, og her er James Browns musik særlig populær. James Browns trommeslager Clyde Stubblefieldhar leveret rytmespor til mange rapnumre (i øvrigt uden at blive betalt for det), og hans bidrag til nummeret 'Funky Drummer' (1969) har været et særligt populært sample for dj's og producere. Fem minutter inde i nummeret slippes Clyde Stubblefield løs med disse ord fra forsanger James Brown: "You don't have to do no soloing, brother, just keep what you got. Don't turn it loose, 'cause it's a mother." Stubblefields trommer swinger med andre ord så godt, at han ikke behøver at spille solo, han kan bare fortsætte sin rytme. Der er flere grunde til, at de tidlige dj's kaster sig over dette sample. De enkelte slag i rytmen står meget klart i mikset, og derfor er det nemt at anvende til sampling. Samtidig er rytmen synkoperet med mange lilletrommeslag, og der sker således noget spændende i musikken.

Der er også ikke-musikalske grunde til, at 'Funky Drummer' bliver så populær, for nummeret er eksemplarisk i den forstand, at breakbeatet er hentet fra en tradition og en genre, som rapgenren føler sig tæt forbundet med. Funk- og soulmusik er i høj grad en del af en afroamerikansk musiktradition med stærkt fokus på det rytmiske, på groovet, og gerne krydret med markante og skarptskårne blæserriffs. Der ligger en slags hyldest til funken i måden at genbruge samples herfra, og således kan rapmusik ses som en fortsættelse og videreudvikling af denne afroamerikanske musiktradition.

Lyttetip: James Brown, Funky Drummer

Hvor trommerne i 'Funky Drummer' har fået kultstatus i hiphopmiljøet, er rytmesporet til 'Apache' med The Incredible Bongo Band ikke mindre legendarisk. 'Apache's historie er interessant, for man kan faktisk følge flere musikhistoriske tendenser ved at iagttage dette nummers udvikling fra 1960 og frem. Efter at have set westernfilmen 'Apache' i 1959 skriver den engelske sangskriver Jerry Lordan en westerninspireret melodi, som han giver samme navn som filmen. Han spiller den for Cliff Richards backingband, The Shadows, som er meget glade for melodien og indspiller den i 1960. Den bliver et kæmpehit, til trods for at der er tale om et nummer, som er rent instrumentalt. Selvom The Beatles og andre grupper overtager hitlisterne i 1960'erne, dør 'Apache'-temaet ikke ud, og der bliver fortsat produceret musik, hvori melodien genbruges. Hører man alle versionerne, kan man følge tidens udvikling i lyd, stil og teknologi; i starten af 1970'erne dukker der således synthesizerversioner op, og i slutningen af 1970'erne laver danske Tommy Seebach en regulær discoversion af nummeret.

Nummeret bliver altså i udgangspunktet gjort populært af pæne og velfriserede unge mænd i starten af 1960'erne. 'Apache's vej til rappen går igennem musikproduceren Michael Viner, der i 1971 samler et funkinspireret band, som skal indspille biljagtmusik til en film. Filmen flopper fælt, men der bliver lavet et soundtrack med gruppen, der bliver kaldt The Incredible Bongo Band, og i 1973 udgiver de pladen *Bongo Rock*, som indeholder en coverversion af 'Apache'. Som gruppens navn antyder, så spiller rytmesektionen en fremtrædende rolle, og det høres også på 'Apache'. Det er dette rytmespor, som rapmusikken tager til sig i en sådan grad, at det bliver kaldt rappens 'national anthem' – altså genrens nationalsang.

Ligesom i eksemplet 'Funky Drummer' har vi i 'Apache' et rytmespor, der flere steder står helt nøgent i lydbilledet. Det, der gør disse to eksempler interessante for rapgenren, er ikke bare, at de har et isoleret rytmespor, men eksemplerne har en særlig kvalitet – de swinger fantastisk godt og har mange underdelinger, der gør rytmen funky og svær at stå stille til. Det er Kool Herc, der først opdager dette og tager 'Apache' til sig, og herefter er nummeret nærmest uundgåeligt i hiphopkredse, når der skal gang i en fest. Siden er det blevet samplet af Grandmaster Flash, Sugarhill Gang, Run-D.M.C., Missy Elliott, Nas og mange andre. Når nutidige rapstjerner sampler fra 'Apache', skyldes det dels, at det stadigvæk har et godt og velsvingende beat, men det handler selvfølgelig også om at referere til den genremæssige tradition og vise, at man kan sine klassikere. 'Apache' er altså historien om et westerninspireret guitartema, der endte med at blive til et af de mest legendariske breakbeats inden for rapmusikken.

Lyttetip: The Incredible Bongo Band, Apache

Opsporingen af egnede beats er et felt, hvor dj'en skal demonstrere sin opfindsomhed og kreativitet, men der er også en lang række andre teknikker, han skal mestre ved sin pult. Det gælder ikke mindst *scratching*, som er en effekt, der opstår ved, at man kører pladen frem og tilbage med pickuppen i rillen og dermed opnår en rytmisk effekt. Denne teknik er på mange måder set som en særlig rapsignatur og er et godt billede på rapmusikkens kreative nyanvendelse af allerede eksisterende teknologier – pladespilleren er et instrument! Ved *backspinning* kører man pladen baglæns (hvilket også giver en scratchlyd), og *cutting* er en teknik, hvor man afspiller en lille bid af en sang – det kan være et bestemt ord eller en markering af et instrument – og så kører man pladen tilbage og afspiller det hurtigt gentagne gange efter hinanden, hvilket giver en hakkende eller stammende effekt. Disse små bidder kan man, hvis man har to pladespillere, *punche* ind i en sang, der kører på den anden pladespiller. Det kræver stor nøjagtighed at skifte lyden fra den ene til den anden pladespiller og tilbage igen på det rigtige tidspunkt, så timingen ikke ryger. Dj'en kan også lave et mix af to forskellige plader, og han kan tilpasse pladernes hastigheder til hinanden. På den måde kan de to forskellige musikstykker indgå i samspil med hinanden og skabe ny musik.

Et billede, der indeholder Pladeafspiller, Vinylplade, pladeafspiller/drejeskive, skrivestift

Automatisk genereret beskrivelse

Technics' pladespiller med produktnavnet 'SL-1210' har i kraft af sin store driftsikkerhed fået guldstatus blandt dj's. Der henvises til pladespilleren i et utal af rapnumre.

Panasonic

Alle disse teknikker er måder, hvorpå den enkelte dj kan vise sine evner og på den måde være det musikalske modstykke til rapperen, der også må være innovativ i sit forsøg på at få publikum med. Mens scratch og de øvrige dj-teknikker i dag næsten er forsvundet fra den rapmusik, der rammer hitlisterne, findes der stadig dj's, som excellerer inden for det, man kalder *turntablism*. Her er fokus flyttet fra rapperne til dj'en, som står alene i rampelyset, hvor han kan demonstrere sin virtuose omgang med pladespillerne.

## Eksempel 2: Grandmaster Flash

I starten er rap ikke en musikgenre – det er en aktivitet. Men efterhånden udvikler den en lyd og et image, der gør, at den skiller sig ud som en særlig genre. En eksemplarisk repræsentant for dj-stilen fra den spæde rapmusik er Grandmaster Flash. På 'The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel' fra 1981 viser han, hvordan man kan bygge et mix op via to pladespillere og nogle gode beats og samtidig vise sine teknisk-musikalske kvaliteter med cutting og scratching. Man kan illustrere de første par minutter af nummerets opbygning således:

Et billede, der indeholder tekst, skærmbillede, Font/skrifttype

Automatisk genereret beskrivelse

Lyttetip: Grandmaster Flash, The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel

I løbet af nummeret får Grandmaster Flash vist, hvordan han kan holde et dansegulv i gang med en masse forskellige bidder af forskelligartede musik- og talestykker uden at miste timingen og grundtempoet fra udgangsbeatet. Effekterne scratching og cutting bliver dels brugt i overgangene mellem de forskellige dele for at holde rytmen kørende og dels som et ekstra rytmeinstrument, mens der kører et beat på en af pladespillerne. Han spiller endda med på basgangen fra Queen-nummeret 'Another One Bites the Dust' via scratchlyde. Indimellem (for eksempel ved 2:37) punches der forskellige småbidder ind, som er svære at definere, men igen er det den rytmiske effekt, der er dominerende. Grandmaster Flash viser altså, hvordan man via to pladespillere og en mixer kan lave ny musik af allerede eksisterende indspilninger. Eksemplet er godt til at illustrere den tidlige dj-praksis, hvor dj'en dels er pladenørden, der har opsporet de gode musikbidder, og dels er musikeren, der med sine pladespillere aktivt spiller og improviserer, mens publikum holdes på dansegulvet.

## Avanceret collagekunst: Produceren afløser dj'en

Den tidlige rapmusik er musikalsk kendetegnet ved stor kreativitet og pionerånd, hvor den udvikles fra at være en aktivitet på gadeplan og til at være en musikgenre med genkendelige træk. I takt med at pladeselskaberne viser interesse og blander sig, bliver genren stadig mere professionaliseret, og især den teknologiske udvikling kommer til at spille en stor rolle. I rapmusikkens tidlige år – hvor dj'en fandt de rette breakbeats i sin pladesamling, afspillede dem, manipulerede og forlængede dem og scratchede henover beatet – har vi grundelementerne, der bliver videreført, selvom dj'en nu tager nye hjælpemidler i brug. Et af disse er *trommemaskinen*, der giver mulighed for at lave beats fra bunden og efterfølgende loope dem så lang tid, man ønsker, uden konstant at skulle flytte pladen tilbage. Det giver dj'en ekstra overskud til at scratche og mixe ny musik ind i beatet, og på trommemaskinen kan man samtidig lave rytmer med en lyd, der appellerer til breakdanserne. Det er imidlertid en anden maskine, der for alvor revolutionerer musikproduktionen: Den digitale *sampler*.

Et sample betyder egentlig en 'prøve' eller et 'udsnit'. Med den digitale sampler kan man optage og klippe lydbidder, store som små, ud af en sammenhæng, og derefter manipulere og sætte sammen efter forgodtbefindende. Det betyder, at man eksempelvis kan tage et stortrommeslag fra én indspilning, en hihat og en lilletromme fra en anden og sætte sammen med en basgang fra en tredje indspilning, hvilket selvsagt ikke er muligt, hvis man kun har to pladespillere og en mixer til rådighed. På den måde skaber rapproduceren en collage af forskellige lydbidder, som tilsammen danner en ny helhed, et nyt stykke musik.

Sampleren udvikler sig i takt med de generelle teknologiske fremskridt i samfundet, og dens evne til at lagre, bearbejde og afspille lydbidder forløber parallelt med computeren – nemlig i retning mod hurtigere, kraftigere, billigere og mindre maskiner. Via *MIDI* (Musical Instrument Digital Interface) bliver det muligt at koble trommemaskine og sampler sammen med pc'en, og dermed bliver samspillet mellem komponenterne lettere og enklere at kontrollere.

De første digitale samplere ser dagens lys allerede i slutningen af 1960'erne og udvikles gradvist op gennem 1970'erne og starten af 1980'erne til at være maskiner, som de professionelle pladestudier tager til sig. Men det er først i midten af 1980'erne, at der bliver lavet samplere, der faktisk er til at betale for almindelige mennesker. I 1987 kommer den kombinerede trommemaskine og sampler E-mu SP-1200 på gaden, og den bliver så populær hos rapproducerne, at den næsten kommer til at definere lyden af genren i slutningen af 1980'erne. Sampleren, der i øvrigt kun har omkring 10 sekunders hukommelse, tilfører trommelyden en særlig sprødhed, som man hører i mange indspilninger i disse år. At der i 2011 udkommer en hyldestbog om netop denne sampler, siger lidt om dens betydning.



E-mu SP-1200. Kombineret sampler og trommemaskine med diskettedrev og 10 sekunders hukommelse.

John Nelson Vintage Gear Hollywood

Sammen med trommemaskinen revolutionerer sampleren rapmusikken, fordi den udvider mulighederne for at lave spændende beats, som på én gang er dybt originale og består af lån mange steder fra. Samtidig medfører samplerens fremkomst, at der sker en bevægelse fra dj til producer, hvilket udgør et markant skifte i rapmusikken. Der er især én væsentlig forskel mellem dj-rollen og producerrollen: dj'ens virke er i udgangspunktet performativt, han står ved dansegulvet med to pladespillere, en mixer og en stor pladesamling og prøver at sætte gang i publikum på dansegulvet, mens producerens rolle, i kraft af den digitale sampler, i højere grad er nonperformativ. Produceren hører til i (hjemme-)studiet, hvor han sidder og nørkler med at få lavet de helt rigtige spor og finde de helt rigtige lyde og samples.

Man kunne så sige, at med sampleren har rapmusikken fjernet sig fra sit urbane street-udgangspunkt, men omvendt ser mange producere også sampleren som en gave: Hvor man før blev begrænset af pladespillerne (der er jo grænser for, hvor præcist man kan mikse to plader sammen, og hvor nøjagtigt man kan cutte et blæserriff ind i et miks, når man står med de to pladespillere), så kan man nu kontrollere selv de mindste dele af musikken. Faktisk ses sampleren som en naturlig forlængelse af pladespilleren – begge afspiller jo optaget lyd. På den måde er sampling den originale produktionspraksis, og den opfattes inden for miljøet som mere original end indspilning med rigtige musikinstrumenter. Sampleren er tilbage til rødderne. Hverken pladespilleren eller sampleren er i udgangspunktet beregnet til at blive brugt til rapmusik, men dj's og producere tager maskinerne til sig og udnytter dem kreativt.

Der er mange fordele ved at have været dj, inden man sætter sig ned i studiet som producer. For det første er det, der tæller, stadigvæk, hvordan publikum reagerer, og her har dj'en en vigtig erfaring fra klubberne. For det andet har dj'en typisk en stor pladesamling, og det har produceren i høj grad også brug for. For det tredje er det fortsat vigtigt at kunne de gamle teknikker såsom scratching – ganske vist kan man jo bare finde et sample med scratch på, men det er mere troværdigt, hvis man selv mestrer teknikken.

### Samplet musik i den postmoderne tidsalder

Rapmusikken opstår omtrent samtidig med, at man inden for kunst- og kulturteori begynder at tale om postmodernisme som afløser for den modernisme, der har præget kunsten i den vestlige verden op gennem 1900-tallet. Med et postmoderne blik på verden begræder man ikke modernismens tab af mening og helhed i kunsten og tilværelsen, men man ser i stedet mulighederne i at vende det hele på hovedet, lege med formerne og konventionerne og bruge tidligere værker som et stort tag-selv-bord.

Rappens genbrug af musik er helt oplagt at anskue i et postmodernistisk perspektiv. Sampleren er postmoderne i sit væsen, og den passer godt ind i et musikalsk felt, hvor intet som udgangspunkt er helligt, og hvor der leges og eksperimenteres. Igennem sampling kan man som musiker genbruge musikalske ideer, men ved at indsætte dem i nye sammenhænge kan man rekontekstualisere det samplede. Dele af musikken, der var tænkt som et break i det oprindelige nummer, bliver til et bærende beat i det nye nummer, eller det harmoniske fundament vendes fuldstændig på hovedet. På den måde kan ny musik opstå ud fra gammel, ikke bare som genbrug, men som netop noget nyt. Man kunne også sige, at den samplede musik bare er en del af et generelt fragmenteret mediebillede, hvor man zapper og shopper rundt efter behag.

## Eksempel 3: De La Soul

Den amerikanske gruppe De La Soul har været med til at definere lyden af den samplebaserede rapmusik, og vi skal her se nærmere på, hvordan de har opbygget nummeret 'Say No Go' fra pladen *3 Feet High and Rising* (1989).

Lyttetip: De La Soul, Say No Go

'Say No Go' indledes med et sample fra funklegenden Sly Stones nummer 'Crossword Puzzle' (1975), hvor seks sekunders instrumental-funk er klippet ud, og trommer og bas er blevet fremhævet i lydbilledet. Sly Stone-samplet afløses brat af et stortrommebreak og et vokalt 'Aauw', som er hentet fra discogruppen The Emotions' hit 'Best of My Love' (1977). Her har De La Soul altså fundet en passage i nummeret, hvor The Emotions synger a cappella, og derfor er det velegnet til at klippe ud og bruge i en ny sammenhæng. Nu sættes det egentlige beat i gang, og her har De la Soul været i pladesamlingen og fundet et breakbeat fra 60'er-bandet The Turtles frem. Turtles-nummeret 'I'm Chief Kamanawanalea' (1968) indledes med et trommebeat, og ligesom det var tilfældet med Emotions-samplet, er dette trommebeat også isoleret fra de øvrige instrumenter på originalen. De La Soul har samplet breakbeatet og loopet det, og de har også sat det lidt op i tempo. Tempo er altså en parameter, man kan justere på i samplingsprocessen.

Oven på trommebeatet lægges en basgang fra Hall & Oates' 'I Can't Go for That' (1981), som De La Soul har haft igennem en masse bearbejdninger; tonehøjden er ændret, og der er også blevet pillet ved frekvenserne, så basgangen fremstår mere ulden og beskidt. Også tempoet er justeret, så det passer med trommebeatet. De La Soul sampler desuden sangbidder fra Hall & Oates-nummeret, heriblandt ordene "Say no go". Guitarfiguren er hentet fra et soulnummer med Detroit Emeralds (1972), og De La Soul har speedet tempoet op på samplet, men bevaret tonehøjden. Med trommer, bas og guitar er der etableret et groove, som rapperne i De La Soul boltrer sig henover. Som ekstra gimmick er der indlagt en lille hyldest til Sugarhill Records via et sample fra gruppen Funky 4+1, der synger "It's the Joint". Her har vi altså et musikalsk citat som henviser til et hit fra det legendariske rappladeselskab.

Der er givetvis også andre samples i nummeret, men disse eksempler understreger fint den proces, der skal til for at skabe en vellykket lydcollage; de enkelte samples skal i mange tilfælde tilpasses tempo, toneart og ikke mindst et lydbillede, der gerne må være broget, men stadig lyde som en helhed. Side om side med samples fra pladesamlingen optræder der også 'gammeldags' dj-effekter som scratching og backspinning. På den måde bruger gruppen de nye teknologier, men er stadig tro mod de dyder og idealer, der har skabt genren.

### Sampling og autenticitet

Når snakken falder på samplet musik, melder spørgsmålet omkring autenticitet sig gerne. For er man en rigtig musiker, hvis man næsten udelukkende bruger musik, som andre har indspillet? Er et rapnummer, der består af samplet musik, bare rip-off, eller skal man se det som et nyt, originalt værk? De første danske rapmusikere oplevede ofte at blive set ned på af de etablerede rockmusikere, fordi de ikke spillede instrumenter og ikke kendte til akkorder og noder. I en gammeldags optik anses sampling altså som noget, man gør, fordi man ikke kan finde ud af selv at skabe noget ordentligt musik.

Sådan er det i dag kun de færreste, der ser på sampling, men også inden for hiphopmiljøet er spørgsmålet om autenticitet særdeles væsentligt. Her handler det om at 'holde det ægte', det vil sige være tro mod både sig selv og de værdier, der ligger i hiphopkulturen. Der er således klare regler for god og dårlig samplingpraksis. Mange producere er enige om, at den samplede musik skal bruges kreativt. Det er for nemt blot at overtage musikken direkte, der skal tværtimod gøres noget ved samplet. Begrebet flipping bruger producere om kolleger, der har udført en særlig vellykket bearbejdelse af et sample, hvor man for eksempel har taget et stykke musik, der anses for dårligt, og flippet det, så resultatet lyder godt.

Også i spørgsmålet om brugen af rigtige instrumenter frem for samples er der klare holdninger blandt rapmusikere. For mange rapproducere har samplet musik en udefinerbar kvalitet, som ikke kan erstattes af rigtige instrumenter. Enkelte producere ser en ære i kun at anvende samples og ingen rigtige instrumenter, mens de fleste både bruger samples og instrumenter. Det er imidlertid også eksempler på rapgrupper, der indspiller alt med rigtige instrumenter. Philadelphia-gruppen The Rootshar ligefrem gjort det til et varemærke, at deres musik skal kunne spilles live med rigtige instrumenter. Men dette er altså undtagelsen frem for reglen.

## Samplingens udvikling og konsekvenser

I takt med samplerens udbredelse bliver rapmusikken ekstremt populær, og i begyndelsen af 1990'erne omsætter rapmusik for mange millioner dollars. De musikere, som rapproducerne sampler fra, vil naturligvis gerne have en andel af disse penge, og der bliver lavet lovgivning på området, der sikrer rettighedshavere deres del af kagen. Ved flere store retssager i USA slås det fast, at rettighedshaverne til musikken skal krediteres og betales, uanset hvor lille et sample der er tale om. Efter samplerens fremkomst bliver spørgsmålet omkring copyright således særdeles vigtigt for rapproducerne, for man kan komme grueligt galt af sted, hvis man sampler uden at spørge rettighedshaverne om lov.

Den kontroversielle amerikanske rapgruppe Public Enemy bruger i slutningen af 1980'erne hundredvis af samples på deres plader, men da de efterhånden bliver afkrævet betaling for alle mulige småsamples, bliver de nødsaget til at ændre stilen, som derefter bliver mindre collageagtig. Og det er en klar tendens blandt producerne i 1990'erne og 2000'erne, at man efterhånden holder sig mere til én primær sampling, da det er nemmere at overskue rent juridisk. Alternativt gælder det om at kamuflere sine samples så godt, at de ikke bliver opdaget af rettighedshaverne.

En, der har stor succes med at holde sig til få, letgenkendelige samples, er Sean Combs (også kendt som P. Diddy eller Puff Daddy). Som producer skaber han i 1990'erne hit på hit ud fra mottoet *loop-it-and-leave-it*, og han går dermed væk fra de komplicerede collager, som de ses hos grupper som De La Soul. Det hører man blandt andet på hyldesten til afdøde Notorious B.I.G. 'I'll Be Missing You' fra 1997, der bygger på et loop fra The Police-hittet 'Every Breath You Take' i næsten uredigeret form, tilsat rap og ny tekst. Denne form for sampling giver ikke mange point i hiphopmiljøet, hvor mange anser det for at være for nemt, men sangen bliver ikke desto mindre et kolossalt hit.

Andre rapproducere tager konsekvensen af de juridiske problemstillinger og går helt væk fra at bruge samples. I stedet bruger de synthesizere og trommemaskiner til at lave deres beats. Resultatet bliver, at lyden af rap i det nye århundrede er mere syntetisk og clubinspireret og lægger sig tættere op af de danse-orienterede elektroniske musikgenrer. Interessant er det i den forbindelse, at man ikke går væk fra loopet som grundstenen i rapkompositioner. Selvom alle muligheder ligger åbne i og med, at man nu ikke længere er bundet af samples af en begrænset størrelse, holder man sig altså alligevel til de konventioner, der er opstået i rapmusikkens tidligste år. Derfor vedbliver 1-, 2- eller 4-takters beats med at være hovedingrediensen i langt de fleste rapnumre.

### Grand Theft Audio

Brugen af samples er som beskrevet grundstenen i de første mange års rapmusik. Men sampling rejser en række spørgsmål af økonomisk, juridisk og etisk art: Hvordan forholder man sig økonomisk til sampling – skal man betale for at bruge andres musik? Er det overhovedet lovligt at sample fra andre? Og kan man moralsk forsvare at tjene på musik, der bygger på andres indspilninger? Er sampling fra andre kunstnere tyveri eller bare kreativ omgang med sin musiksamling?

Inden for dansk rap er der flere eksempler på kunstnere, der ikke har fået godkendt en sampling, før de har taget den i brug. Det mest prominente eksempel er nok Den Gale Poses største hit fra 1998, 'Spændt op til lir', hvor pladeselskabet ikke havde nået at få lov til at bruge dele af Imagination-nummeret 'Music and Lights' fra 1982, før pladen kom i trykken. Den Gale Pose har samplet den karakteristiske basgang, og også vokalen læner sig kraftigt op ad originalen. Sagen ender med, at alle indtægterne fra 'Spændt op til lir' går til de folk, der ejer rettighederne til Imagination-nummeret. Den Gale Pose har således ikke tjent en krone på sangen. Også MC Einar er kommet i klemme. Deres juleklassiker 'Jul det' cool' sampler Leroy Andersons evergreen 'Sleigh Ride'. Godt nok fik gruppen samplingen godkendt, men resultatet af forliget mellem parterne er, at et barnebarn til Leroy Anderson scorer 80 procent af indtægterne på MC Einar-sangen, der stadig bliver spillet flittigt i radioen ved juletid.

Samtidig med, at det bliver juridisk sværere og dyrere at bruge samples, sker der en bevægelse fra fysiske samplere med tangenter mod lydredigeringssoftware på computeren. På computerskærmen er hele samplingprocessen langt mere overskuelig; der er ikke en begrænsning på, hvor langt et sample kan være, og det er lettere at loope musik og omstrukturere sine samples. Computeren bliver (og er stadig) rapproducerens vigtigste kompositionsværktøj, og i takt med, at processorkraften øges, bliver det muligt at kontrollere alle faserne i musikproduktionen fra hjemmecomputeren. Fra opsporing og bearbejdelse af samples eller udarbejdelse af nye beats ved hjælp af softwareinstrumenter til indspilning af vokaler og postproduktion. Det åbner op for en ny type af producere, der ikke nødvendigvis kan deres klassikere og måske ikke ejer en pladespiller, men til gengæld kan skabe et nyt, færdigproduceret nummer i løbet af en nat.

## Eksempel 4: Mac Miller

En af de amerikanske rappere, der virkelig forstår at udnytte internetalderens muligheder til såvel musikproduktion som promovering er den unge Pittsburgh-rapper Mac Miller (Malcolm McCormick). Fra begyndelsen af karrieren har han brugt de sociale medier til at komme frem og har i dag mere end en million mennesker, som følger ham på Twitter, og som han kommunikerer med dagligt. Sangen 'Donald Trump' er med millionvis af afspilninger på YouTube Millers største hit til dato og har sågar fået Donald Trump selv til at kalde Mac Miller for 'den næste Eminem'. Beatet til nummeret er skabt af den lige så unge producer Sap (Jonathan King) og bygger på et sample fra den amerikanske singer/songwriter Sufjans Stevens, som blandt andet er inspireret af sigøjnermusik. Stevens' sang, der hedder 'Vesuvius', er fra 2010, mens 'Donald Trump' er fra 2011. Dette illustrerer meget godt, hvor hurtigt opsporingen af beats kan foregå i en internetalder, hvilket står i kontrast til den tidlige dj-praksis, hvor numrene som regel havde flere år på bagen, inden de blev genbrugt. Eksemplet viser også, hvordan man gennem sampling kan være genreoverskridende – der er uendelig langt fra den vemodige folkemusikorienterede stemning i 'Vesuvius' til Mac Millers groovy og festlige blærerap.

Lyttetip: Mac Miller, Donald Trump

Sufjans Stevens-samplet består af et kormotiv, der oprindeligt går i taktarten 7/4, men som i den samplede udgave er blevet lavet til to 4/4-takter ved at gentage det sidste af de syv slag i det oprindelige nummer. Samtidig er tempoet skruet gevaldigt op, fra 57 bpm til 82 bpm, og tonehøjden er også flyttet opad (fra Dm til Am), hvilket giver samplet en barnlig karakter, fordi korstemmerne bliver så lyse. Samplet loopes fra start til slut på 'Donald Trump' og udgør sammen med rappen næsten alt det musikalske materiale i nummeret. Kun stortromme, lilletromme og hihat er tilsat foruden en knap hørbare synthesizer, der støtter kormotivet. Således er nummeret endnu et eksempel på den mest gængse form for sampling i dagens rapmusik, hvor man holder sig til et enkelt sample i en relativt genkendelig form. Samtidig er det værd at bemærke, at en klassisk teknik som scratch slet ikke er at finde på nummeret – ligesom det er tilfældet for langt de fleste af nutidens rapsange.

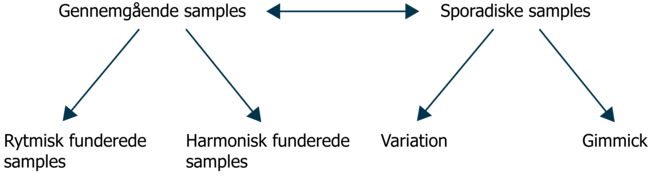
# 5.2 Samplingens metoder

I det følgende vil vi se nærmere på, hvordan man kan gå analytisk til rapmusikkens brug af samples. Som nævnt ovenfor er der en del nyere rap, der slet ikke anvender samples, og dette afsnit har derfor primært relevans i forbindelse med den samplebaserede rapmusik.

## Typologisering

Når vi taler om sampling, er det vigtigt at skelne mellem forskellige typer af samples. Ofte vil et rapnummer have et enkelt eller flere samples, som udgør selve rygraden i nummeret. Disse kalder vi for *gennemgående sample*s. Her er tale om samples, der løber uafbrudt gennem hele nummeret eller en længere del af det. Inden for denne type skelner vi igen mellem rytmisk funderede samples og harmonisk funderede samples. I den første kategori falder tromme- og percussionbreaks, mens den anden kategori dækker over bassamples, guitarsamples, klaversamples, sungne vokalsamples, blæsersamples, og så videre. Der er naturligvis også samples, som både er rytmisk og harmonisk funderede, hvis man for eksempel overtager et helt groove fra et nummer med både trommer, bas og guitar.

Foruden de gennemgående samples ser man ofte samples, der blot optræder en enkelt gang eller et par gange i løbet af et rapnummer. Disse kalder vi *sporadiske samples*. Her kan der være tale om alle tænkelige former for samples; melodistumper fra blæsere eller guitarer, råb, snak, skudsalver eller kasseapparater. Ofte bruges de sporadiske samples som gimmicks, det vil sige som musikalske elementer, der skiller sig ud fra de øvrige dele af nummeret og så at sige ikke hører til i sammenhængen. Her har samplet altså en funktion som en effekt, der skærper lytterens opmærksomhed. Den anden type sporadiske samples er dem, der som på samme måde falder uden for sammenhængen, men som tværtimod spiller med på de øvrige lag i musikken. Disse samples' funktion er at skabe variation i det musikalske udtryk uden at skille sig ud fra det. Denne typologisering af samples ses på figuren nedenfor.



Typologisering af samples

## Følg et sample

Når vi skal undersøge brugen af et sample nærmere, er det endvidere oplagt at tage udgangspunkt i følgende spørgsmål: Hvilken sammenhæng er samplet taget ud af? Hvordan bruges det i den nye sammenhæng? Hvad er ændret i forhold til originalen? Disse spørgsmål lægger op til en undersøgelse af, hvilke musikalske parametre dj'en eller produceren piller ved, når han genanvender en passage fra et nummer. Meget sjældent vil man blot overtage musikken i den originale udformning. Tværtimod er der ofte ændret på tonehøjden, tempoet og sounden, ligesom samplet som oftest vil have en anden formmæssig funktion i det oprindelige nummer end i nye nummer. I praksis er denne øvelse naturligvis betinget af, at man kan finde ud af, hvilken sang der er samplet fra. Her er internettets databaser til stor hjælp (se boks), og man vil derfor ofte være i stand til at lokalisere lydkilden.

### På sporet af et beat

For dedikerede fans af rapmusik ligger der stor prestige i at kende til, hvilke samples deres idoler anvender, og også i forbindelse med en musikalsk analyse kan det være en stor hjælp at kende de samples, der anvendes. Der er ikke tradition for, at kunstnere skriver, hvilke samples de bruger i pladecoveret, og dette lægger op til et vist detektivarbejde for den dedikerede lytter. Nogle gange er opgaven nem, hvis samplet fremstår nogenlunde som på originalen og måske er taget fra et kendt nummer. Andre gange er arbejdet næsten umuligt, hvis samplet er manipuleret til uigenkendelighed eller er meget kort.

Tidligere måtte man selv have en enorm pladesamling og musikhistorisk viden for at være i stand til at genkende samples, men i dag giver internettet og diverse rapmusikfora andre muligheder. Her kan fans dele oplysninger om hvilke samples, et nummer bruger. Den mest omfattende og brugbare database er sitet [whosampled.com](http://www.whosampled.com/), som rummer informationer om flere tusinde (primært amerikanske) rapnumre.

Vi vil nu undersøge, hvordan to danske rapnavne sampler samme stykke musik. Det drejer sig om amerikanske The O'Jays' funky top-ti-hit 'For the Love of Money' fra 1973, der er samplet på utallige af de tidlige amerikanske rapnumre. Nummeret begynder med en basriff, og det er denne figur, som både Chief 1 fra pionererne Rockers By Choice og Sønderborg-gangsteren L:Ron Harald kaster sig over. Rockers By Choice på hjemstavnshyldesten 'Amar'er #1' fra 1989, og L:Ron Harald knap et årti senere på 'Mæ å min Kadett'. Der er flere gode grunde til, at dette er et velegnet sample. Dels står bassen helt alene i lydbilledet i de første sekunder af sangen, og riffet er således nemt klippe ud og sætte sammen med et trommesample. Samtidig er det slet og ret et godt riff. Det er letgenkendeligt, og rytmen er synkoperet og funky.

På O'Jays-nummeret er basfigurens primære rolle at fungere som akkompagnement gennem nummerets meget lange a-stykke. Der er således ikke den store forskel på bassens rolle i det oprindelige nummer og i de to rapnumre, hvor den bruges som et gennemgående harmonisk sample. På 'Mæ å min Kadett' bruges basfiguren i omkvædet, der står i kontrast til den sære, mudrede sound i versene – der i øvrigt også harmonisk set er langt væk fra omkvædet. På 'Amar'er #1' er det tværtimod i versene, man finder samplet, og her er det det instrumentale blæserriff, som figuren står i kontrast til.

Ligesom samplets formmæssige rolle varierer, er der også forskel på, hvordan bassen helt konkret samples på de to numre. I det oprindelige nummer er tempoet 100 bpm, og grundtonen er d. På 'Amar'er #1' er tempoet skruet op til 104 bpm, og grundtonen er es. På 'Mæ å min Kadett' er tempoet til gengæld sat ned til 91 bpm, og grundtonen er cis. Det er ikke tilfældigt at tonehøjden stiger og falder sammen med tempoet, for det er først med nyere computerteknologi, at det er blevet muligt at ændre tempoet uden at ændre tonehøjden eller omvendt (se nedenfor).

Udover at tempoet og tonehøjden er ændret, er der ikke manipuleret meget med samplet – der er således ikke tilsat tydeligt hørbare effekter. Tværtimod virker det som om, man har fjernet noget af den rumklang, der præger det oprindelige lydbillede.

### At finde tempoet i et sample

Tempoet i et nummer angives med forkortelsen bpm, der står for beats per minute. De fleste rapnumre har et tempo, der ligger mellem 85 og 110 bpm. Når vi skal bestemme tempoet i en sang, findes der utallige hjælpeværktøjer. En metode er at bruge en metronom, men det er både nemmere og mere præcist at finde en [bpm counter](http://www.all8.com/tools/bpm.htm" \o "Online bpm-tæller" \t "_blank) på internettet. Her kan man taste pulsen på computertastaturet, mens man lytter til nummeret, og herefter få opgivet tempoet. Husk at jo flere takter, man slår ind, desto mere præcist bliver resultatet, fordi programmet bruger gennemsnittet af alle slagene.

## Samplingens tekniske termer

I forbindelse med sampling er der nogle tekniske begreber, det er værd at se nærmere på. Det første begreb er loop. Et loop betyder en sløjfe, og ordet henviser til, hvordan et sample kan gentages ved at afspille det forfra. Det, der gør, at vi kan karakterisere et sample som gennemgående, er, at det loopes et stort antal gange i løbet af nummeret. Sporadiske samples loopes til gengæld ikke, men afspilles kun en enkelt gang.

I dag bruger man software som [Recycle](https://propellerheads.se/products/recycle/" \o "Propellerheads&apos; ReCycle software" \t "_blank) (billedet) til at lave loops. Her kan man sørge for, at lyden loopes ordentligt, altså at det passer præcist i længden (så man ikke føler, at pladen hopper, hver gang samplet starter forfra), og at der ikke er et støjende klik, når lyden starter forfra.

Et billede, der indeholder skærmbillede, tekst, nummer/tal, software

Automatisk genereret beskrivelse

Med sampling-software som Recycle er det muligt at lave helt præcise loops.

2012 Propellerhead Software AB.

Et andet begreb er *chopping*. Når vi læser i en engelsk madopskrift, at et løg skal choppes, betyder det at det skal hakkes fint. I forbindelse med sampling dækker termen over en teknik, hvor man hakker et nummer op i mindre bidder. For nogle betyder det at choppe alene at finde små lydbidder i en sang og klippe dem ud. For andre betyder det mere specifikt, at man klipper en frase op i en masse små dele og herefter sammensætter dem i en anden rækkefølge end den oprindelige. På den måde kan man ændre såvel harmonik som rytmik i forhold til det oprindelige forlæg. Også i forbindelse med chopping er et program som Recycle anvendeligt. Her kan man nemlig inddele sit sample i små bidder, som man så kan knytte til de forskellige tangenter på sit midikeyboard.

De engelske termer *time stretching* og *pitch scaling* bruges også hyppigt i forbindelse med sampling. Time stretching dækker over en teknologi, hvor man ændrer tempoet på et sample uden at ændre tonehøjden. Ordet henviser til, hvordan man på den måde strækker lyden eller presser den sammen på kortere tid. Et sted, hvor man også bruger denne teknologi, er i radio- og tv-reklamer, hvor det er vigtigt, at speaket har en bestemt varighed på 30 eller 60 sekunder. Nogle rappere bruger også time stretching, når de optager deres vokal. Her er man nemlig i stand til at indspille i et langsommere tempo og herefter speede rappen op uden at ændre ret meget på stemmens karakter. Mange rappere anser dog dette trick for at være snyd.

Pitch scaling (eller pitch shifting) er præcist det modsatte af time stretching. Her fastholdes tempoet, mens tonehøjden ændres. Et eksempel på dette er den såkaldte chipmunk-lyd, man kunne høre på mange amerikanske hits i midten af 2000'erne. Her er tonehøjden forhøjet så meget, at vokalen lyder unaturlig; som om sangeren har taget helium. Det er værd at bemærke, at i forbindelse med begge teknikker kan lydkvaliteten forringes betragteligt, og det er således ikke altid muligt at ændre tonehøjde uden at ændre tempo og vice versa.

Kvantisering er endnu en meget udbredt teknik, der faktisk bygger på timestretchingteknikken. Når man finder et sample, er det ikke sikkert, at musikken bliver spillet præcist – musikerne kan spille lidt ude af time, enten bevidst eller ubevidst. Det kan være et problem, når den samplede musik skal passe sammen med eksempelvis et trommespor, der er fuldstændig i time. I samplingsoftware er der som regel en kvantiseringsfunktion, der sørger for, at samplet bliver tilpasset til rytmen. Vælger man for eksempel at kvantisere efter ottendedele, vil softwaren rette alle vigtige udslag i musikken ind efter den nærmeste ottendedel – som regel ved at presse små dele af samplet en smule sammen og strække andre dele. Når man kvantiserer et sample, vil det som regel ændre en smule på lyden af samplet, og lydkvaliteten kan derved forringes.

Et sidste vigtigt begreb i relation til sampling er *interpolation*. Begrebet dækker over den praksis, at man i stedet for at sample genindspiller dele af en melodi eller et melodisk motiv fra en tidligere indspillet sang. Man kan tale om to slags interpolationer. Den første er rene genindspilninger, der sigter mod at lyde fuldstændig som forlægget. Her er der et økonomisk mål med at interpolere frem for at sample. Hvis man genindspiller, slipper man nemlig med kun at betale rettigheder for den skrevne musik og ikke for den klingende musik. Et eksempel på dette er Malk De Koijns '5-øres ting' (2011), der interpolerer guitarfiguren fra Shocking Blues 'Love Buzz' (1969). Her har man i genindspilningen forsøgt at ramme lyden af forlægget så præcist som muligt.

Den anden type interpolation har ikke karakter af rene genindspilninger. Her tager man stadig udgangspunkt i tidligere indspillet musikalsk materiale, men man genindspiller det ikke præcist, som det er. I stedet laver man for eksempel en vokalmelodi ud af et instrumental figur fra det oprindelige nummer, eller man ændrer teksten i en sungen melodi. Det sidste ser man eksempelvis på Den Gale Pose-hittet 'Spændt op til lir' (1998), hvor melodien fra Imaginations 'Music and Lights' (1982) interpoleres ved at ændre teksten til dansk.

# 5.3 Formmæssig og rytmisk struktur: Layeringdiagrammet

Når producere sammensætter beats, tænker de naturligvis over, hvordan de forskellige lag i musikken spiller sammen med eller op mod hinanden. I dette afsnit vil vi introducere layeringdiagrammet, der er en måde at synliggøre sammensætningen af de forskellige instrumenter og samples i et rapnummer. Begrebet *layering* henviser til, hvordan musikken udgøres af forskellige lag, som det er væsentligt for analysen at identificere og beskrive. Layeringdiagrammet kan samtidig forklares som en slags udvidet formskema, som viser, hvilke instrumenter og samples, der er i spil hvornår i et givet nummer. Diagrammets udseende er inspireret af sequencer-vinduet fra musiksoftware som Cubase, Logic og Pro Tools. Det er her, produceren i studiet har overblikket over de forskellige lydspor i et nummer, og meningen med layeringdiagrammet er auditivt at genskabe dette overblik.

Mængden af musikalske lag varierer voldsomt fra nummer til nummer. Et beat kan udgøres af få lag – somme tider blot trommer og bas – eller det kan indeholde 20-30 lag med hver deres lille bidrag til det samlede udtryk (noget man primært ser hos collageorienterede grupper som Public Enemy). Det er klart, at jo flere lag, der er i musikken, desto sværere er opgaven med at genskabe lydbilledet visuelt.

## Layeringdiagrammet

For at vise princippet bag layering vender vi os igen mod Talib Kweli-nummeret 'Get By' fra 2002, hvor vi tidligere har undersøgt både rappens flow og teksten.

Lyttetip: Talib Kweli, Get By

Nummeret er produceret af stjerneproduceren Kanye West og bygger på samples. Layeringdiagrammet for den første halvdel af nummeret ses nedenfor:

Et billede, der indeholder skærmbillede, Farverigt, kvadratisk, Rektangel

Automatisk genereret beskrivelse

Øverst i diagrammet ses nummerets form, hvor de forskellige formleds funktion er indskrevet. Lige nedenunder er et målebånd, som angiver takttallet. De mindste lodrette linjer viser fjerdedele, de næstmindste halve takter, de næste hele takter og de største fire takter. Det er således muligt at angive helt ned på fjerdedelsniveau, hvornår de forskellige lag er til stede i lydbilledet. Skemaet er her tydeligt opdelt i blokke af fire takters varighed, da det netop er længden på loopet i nummeret. Hver af de vandrette rækker angiver et lag i musikken. Når laget afspilles, er feltet fyldt ud med en farve, mens der ikke er nogen farve, når laget ikke er i spil. Eksempelvis kan vi se, at guitarlaget først sætter ind relativt sent i nummeret.

Det er vigtigt at bemærke, at et lag ikke nødvendigvis består af et enkelt instrument. For eksempel består korlaget af mange vokalister, ligesom klaverlaget også indeholder håndklap, fordi det er med på det oprindelige sample. Det er derfor vigtigt, at man fra nummer til nummer vurderer, hvilke lag der skal med i layeringdiagrammet. Her er rettesnoren, at det skal være noget musikalsk materiale, som er vigtigt for nummeret. Det er således ikke så vigtigt, at man for eksempel medtager en knapt hørbar synthesizer eller lignende.

## Beskrivelse af lagene

Det er væsentligt for analysen at gå ind i en nærmere beskrivelse af de enkelte lag. Som det ses i diagrammet, er der tale om tre lag, der bygger på samples, og det er interessant at undersøge, hvordan produceren har manipuleret med disse musikalske elementer. De to gennemgående samples i nummeret er et rytmisk funderet sample, nemlig trommebreaket fra nummeret 'Doggone' af bandet Love fra 1969, samt et klaversample fra Nina Simone-sangen 'Sinnerman' (1965), som altså er et harmonisk funderet sample. Endelig er Nina Simones vokal fra 'Sinnerman' blevet samplet, og dette indsættes sporadisk undervejs i 'Get By', som det også ses i layeringdiagrammet.

Det er klaversamplet, der udgør fundamentet i nummeret, og alt andet er bygget op omkring det. De fire takter er taget ud af en klaversolo godt fem minutter inde i 'Sinnerman', hvor Nina Simone spiller nogle søgende fraser, kun akkompagneret af de øvrige musikeres håndklap. Det, at klaveret står næsten alene i lydbilledet, gør det velegnet at sample, og samtidig er det en både melodisk og rytmisk interessant figur, der spilles. Der er gjort flere ting ved samplet. Tempoet er øget fra 73 bpm til 90 bpm, ligesom tonehøjden er flyttet fra h til d (og tonearten fra Hm til Dm). Den oprindelige solo er lidt ude af time og er også næsten swingende. Kanye West har derfor brugt kvantisering til at give samplet en ny feeling. Det betyder, at såvel klaver som klap er blevet passet ind til lige sekstendedele.

De to øvrige samples er også blevet tilpasset. Vokalsamplet, som blandt andet høres i begyndelsen af 'Get By', er taget fra et helt andet sted i 'Sinnerman', nemlig outroen. Både tempo og tonehøjde er her ændret helt som klaversamplet. Trommesamplet er der blevet manipuleret kraftigt med. Tempoet er skruet op fra 76 bpm til 90 bpm ved hjælp af timestretching, og der er blevet klippet og klistret således, at de oprindelige to takter er blevet forlænget, så de passer med det gennemgående firetakters loop i nummeret. Derudover er der gjort meget ved lyden af trommerne, blandt andet har produceren tilføjet både en ekstra lille- og stortromme til at give mere power og bund i lydbilledet.

### Instrumental- og a cappella-versioner

Helt tilbage fra den tidligste rapmusik har der hos grupperne været tradition for at udgive alternative udgaver af numre og album. Det drejer sig både om deciderede remix, men også om versioner, hvis eneste forskel fra originalen er, at de mangler enten alle instrumentalspor eller vokalsporet. Disse kaldes henholdsvis a cappella-versioner og instrumental-versioner og findes i stort tal fra især amerikanske rapkunstnere. Ideen med at udgive disse alternative udgaver er unik for rapgenren og et produkt af dennes samplingmentalitet. For det er langt nemmere at finde brugbare samples fra musikken, når nogle spor er isoleret, og ved at udgive disse versioner gør man det altså lettere for sine producerkolleger (og for en selv) at sample fra musikken.

Instrumental- og a cappella-versioner kan desuden være meget anvendelige i forbindelse med en musikalsk analyse af et nummer. Det kan både være nemmere at høre musikken uden vokal eller at aflure teksten og rytmen i rappen, når beatet mangler.

De øvrige lag i 'Get By' må formodes at være nyindspillede. Det gælder bassen, guitaren, koret og naturligvis rappen. Bassens figur loopes ligesom de samplede lag over fire takter, og figuren understøtter klaversamplet rytmisk, som vi skal se senere. Som det ses i layeringdiagrammet, sætter guitarlaget først ind midt i andet vers – og skaber på den måde en variation i forhold til første vers.

Koret består af omkring otte primært kvindelige sangere og har en gospelagtig lyd. En mandlig sanger har en mere fri rolle og træder frem i lydbilledet i sidste del af nummerets to omkvæd.

Og endelig er der raplaget, der modsat de øvrige lag er kendetegnet ved en langt større grad af variation. I versene varieres flowet såvel rytmisk som artikulatorisk. I layeringdiagrammet har raplaget to grønne nuancer. Det henviser til den rolle, rapperen indtager i henholdsvis vers og omkvæd. I versene ligger fokus på rappen, der med ordspil og kompliceret flow tiltrækker sig lytterens opmærksomhed, mens rappen i omkvædet træder et skridt tilbage. Her ligger fokus på sangerne, og rapperen kommenterer blot på det sungne ved at rappe teksten, der lige er blevet sunget. Rappen er således ikke forsvundet helt fra lydbilledet, men er meget mere tilbagetrukket.

Nina Simone er en hyppigt samplet kunstner inden for rapgenren, og Kanye West og Talib Kweli er langt fra de eneste, der har samplet fra 'Sinnerman'. Det er en interessant øvelse at lytte til eksempelvis Timbalands 'Oh Timbaland' fra 2008, der bruger andre dele af Nina Simone-nummeret og ender et helt andet sted end 'Get By'. Her får man en forståelse for, hvor meget kreativt arbejde, der ligger i at udvælge og bearbejde samples.

## Form

Layeringdiagrammet bruges som nævnt også til at vise formen i nummeret. Som det ses, begynder 'Get By' med en intro, og herefter følger et vers, et omkvæd, endnu et vers og til sidst et almindeligt omkvæd efterfulgt af et anderledes omkvæd, der også fungerer som outro. Kontrasten mellem vers og omkvæd ligger ikke i et harmonisk eller dynamisk skifte, men i skiftet fra rap til sungen vokal. De gennemgående samples ændres således ikke, men er tilstede hele vejen gennem nummeret. Når de samme fire takter på den måde gentages igen og igen, må man finde andre måder at variere udtrykket på. Skeler vi igen til layeringdiagrammet, kan vi se, at denne variation opstår ved små ændringer i sammensætningen af de musikalske lag. I første vers kommer den sungne vokal flere gange ind og nærmest afbryder rappen. I begyndelsen af andet vers pilles klaversamplet pludseligt ud og kommer først tilbage i halv længde, inden det afspilles normalt igen. Herefter sætter guitaren ind som en ekstra dimension i lydbilledet. Det sporadiske vokalsample med en pitchet Nina Simone har samme funktion – det skaber variation i lydbilledet og skærper lytterens opmærksomhed. Dette formprincip, som kan kaldes *gentagelse med variation*, er helt centralt i stort set al rapmusik og er ligeledes kendetegnende for en stor del af de elektroniske musikgenrer.

Kigger vi på form generelt inden for rapmusik, er 'Get By' et godt eksempel på det typiske billede. Dels er musikken inddelt i blokke af fire takters varighed (som det i øvrigt ofte er tilfældet inden for alle populærmusikalske genrer). Dels er nummeret bygget op omkring et beat, som gentages fra start til slut. Det er nemlig sjældent, at musikkens udtryk ændrer brat karakter i overgangen mellem de enkelte formled, som man ser det inden for megen anden populærmusik, hvor nye akkorder, et dynamisk skifte eller et nyt toneleje hos sangeren kan være med til at bringe nummeret et helt nyt sted hen. Inden for rap overtager man nogle gange poppens kontrast mellem vers og omkvæd, men der sker sjældent et harmonisk eller dynamisk skifte i overgangen. Af og til skabes denne kontrast ved, at man skifter fra et beat til ét andet, men som regel ændres det gennemgående beat ikke. Til gengæld vil man så ændre på, hvilke lag der er aktive, som det også ses i 'Get By', hvor koret aktiveres i omkvædet. Det er med til at give en klar fornemmelse af, at noget nyt er på spil i musikken, og dette har en opløftende virkning for lytteren.

Inden for den mere alternative rapmusik er der kunstnere, der eksperimenterer meget med formen. Det sker blandt andet ved at variere længden af versene, så formen bliver mere irregulær. Eller ved slet ikke at have omkvæd eller instrumentale passager, men i stedet rappe uafbrudt gennem hele nummeret.

## Rytmisk struktur

Layeringdiagrammet til 'Get By' viser tydeligt, at de tre vigtigste instrumentale lag er de samplede trommer, klaversamplet (med tilhørende håndklap) og den indspillede bas. Disse lag er med ganske få undtagelser til stede gennem hele nummeret, og de udgør således den musikalske bund, der rappes og synges henover. Det er derfor interessant at undersøge, hvordan disse tre lag rytmisk er sat sammen. Igennem en rytmisk orienteret analyse er det muligt at svare på, hvordan lagene spiller med og mod hinanden, om de understøtter hinanden ved at betone de samme underdelinger eller i stedet betoner forskellige underdelinger, således at der er tale om komplementær rytmik. I dette tilfælde kan man endda ligefrem blive klogere på, hvordan producerens arbejdsproces med nummeret sandsynligvis har været.

## Get By

Et billede, der indeholder Musik med nodeark, musik

Automatisk genereret beskrivelse

Nodebilledet her viser det fire takters beat, der med ganske få undtagelser kører gennem hele nummeret. Klaveret er som tidligere nævnt samplet fra et improviseret stykke i det oprindelige nummer, og det falder helt tydeligt i to dele. Den første (kaldet A) varer de første halvanden takt og er karakteriseret ved, at en nedadgående figur sekvenseres i forskellige akkorder. De sidste to en halv takt (B) er mere statiske, for her gentages den samme figur fem gange, og akkordbasen forbliver den samme.

De to dele af klaversamplet bygger på hvert deres rytmiske figur, der er afbilledet nedenfor. Læg mærke til accenterne i motiv B, der kommer af, at klaveret her spiller akkorder, mens der på de ubetonede slag kun spilles enkelttoner.

Et billede, der indeholder sort, mørke

Automatisk genereret beskrivelse

Det viser sig, at både trommer og bas overtager grundtankerne fra disse motiver. Det stykke i 'Doggone', som trommerne er samplet fra, varer som tidligere nævnt blot to takter. Disse takter har også hver deres rytmiske struktur, og man kan nemt forestille sig, at det netop er derfor, produceren har fundet dette sample velegnet til at blive sat sammen med klaversamplet. I bearbejdelsen af samplet er trommerne blevet klippet sammen, så det passer med de to rytmiske motiver. I de to første takter markerer stortromme og lilletromme konsekvent pulsslagene og den sidste sekstendedel før pulsslagene og understøtter således fint de fleste af underdelingerne i motiv A. I de sidste to takter ændres rytmen en smule ved, at stortrommen ikke længere spiller på pulsslagene på 1 og 3, men i stedet spiller på sekstendedelene lige efter disse slag. Det betyder, at 1- og 3-slaget undgås, så selvom trommerne ikke går med på præcis de samme underdelinger, som klaveret spiller i motiv B, er inspirationen tydelig.

Bassen underbygger i endnu højere grad klaveret. Rytmen fra motiv A overtages fuldstændig i de første to takter (selvom den bliver ved en halv takt for længe i forhold til klaveret), og også i de sidste takter spiller bassen med på de betonede underdelinger fra motiv B og undgår således i lighed med de øvrige instrumenter at markere 1- og 3-slaget. For vores lytteoplevelse har det stor betydning, at de slag, der normalt er de tungest betonede, næsten undgås helt, hvilket understreger forskellen mellem første og anden del af beatet.

Alt i alt føles de tre instrumentale lag som en stærk enhed, der mere spiller med hinanden end mod hinanden, og det er lykkedes produceren at stramme det samplede klaverstykke op og give det mere rytmisk pondus, end der er i Nina Simones original.

En rytmisk analyse, som den vi har vist her, vil være interessant i forbindelse med al rapmusik. Det gælder ikke mindst megen tidlig rap, hvor der sammensættes mange lydkilder, der har forskelligt harmonisk ståsted. Ved at trække den rytmiske essens ud af nummeret vil det ligeledes ofte være nemmere at sige noget om, hvordan nummeret er bygget op omkring et eller flere samples. Efterfølgende kan vi så undersøge, hvordan rapperen forholder sig til de forskellige rytmiske motiver. Det vil sige mere specifikt, hvordan rapperen gennem sit flow overtager musikalske ideer fra de instrumentale lag.

I 'Get By' er det tydeligt, at Talib Kwelis flow er præget af en høj grad af variation og kompleksitet. I versene, hvor fokus er på rappen, varierer han rytmen fra takt til takt og ligger bevidst ikke på beatet. De betonede stavelser placeres sjældent på de samme slag eller offbeats som i den forrige takt, og samtidig smider han store mængder stavelser ind i hver takt, hvilket giver flowet en fornemmelse af høj hastighed. Det er således ikke nemt at lokalisere en tilbagevendende rytmisk struktur i flowet. Til gengæld kan man høre, at rappen (som det ses af layeringdiagrammet) i første vers bliver akkompagneret af koret tre gange. Hver gang er det med en gentagelse af tekstlinjen "Just to get by", som Kweli synger med på. Det giver en fornemmelse af, at man bremser op, fordi den acceleration, der ligger i versets øvrige rap, her bliver stoppet, samtidig med at Kweli skifter fra at rappe til at synge. Dermed sker der et tydeligt gearskifte igennem verset.

### Talib Kweli: Get By (2002) | Rapper: Talib Kweli | Tempo: 90 BPM

Et billede, der indeholder skærmbillede, sort, hvid, kvadratisk

Automatisk genereret beskrivelse

Vi kan også forklare følelsen af opbremsning ved at skele til de rytmiske motiver. I de dele af første vers, hvor koret kommer ind, overtager man nemlig rytmen fra motiv A. I andet vers kommer koret ikke ind efter fire takter, som det er tilfældet i første vers, og Kweli skifter heller ikke til at synge. Alligevel sker der et skifte, og som flowskemaet ovenfor viser, hænger dette skifte sammen med, at rappen også her tager tydeligt udgangspunkt i motiv A. Hvor Kweli i størstedelen af sin rap spiller op mod de instrumentale lags rytmiske struktur, er det lige præcis, når han går med på beatets grundrytme, man føler, at musikken falder til ro.

Det vil meget ofte forholde sig sådan, at rapperen overtager rytmiske (og nogle gange melodiske) motiver fra et eller flere af de instrumentale lag, og der ligger et godt detektivarbejde i at finde frem til præcis hvilke lag, der er tale om.

# 6.2 Per Vers: BLACK POWER

Kunstner:*Per Vers*Album:Vers 1.0År: 2005Producere: Per Vers, Stun Gunn og JennoPladeselskab: Playground Music

## Om Per Vers og 'Black Power'

Per Vers (eller Per V.) er en dansk rapper født i 1976 og bosiddende i København. Hans borgerlige navn er Per Uldal, og han voksede op i den lille sønderjyske by Gram. Her begyndte han sin løbebane inden for rapmusikken med at lave primitive mixtapes på kassettebånd, og i 1990'erne dannede han gruppen Sund Fornuft. Siden har Per Vers fungeret som soloartist og har blandt andet udgivet to albums og samarbejdet med et utal af kunstnere og producere fra såvel hiphop- som jazzmiljøet. Det, der især kendetegner ham som rapper, er fraværet af gangstaattitude, der opvejes af en forkærlighed for den slags sproglige nørderier, man også ser hos en gruppe som Malk De Koijn.

Sideløbende med arbejdet i Sund Fornuft har Per Vers skabt sig et navn som en af landets ypperste freestylerappere. Allerede i 1993 slog han en purung MC Clemens i finalen i det, der dengang hed DM i Rap, og i 2000 og 2001 vandt han de første udgaver af MC Fight Night. Her brugte han sine verbale evner og sans for billedsprog til at udstille og nedgøre modstanderne. Selvom Per Vers ikke har deltaget i MC's Fight Night siden dengang, optræder han stadig flittigt som freestylerapper.

'Black Power' er et nummer fra Per Vers' første album i eget navn, *Vers 1.0* fra 2005. Det blev et stort radiohit, hvilket blandt andet skyldes det meget karakteristiske samplede beat. Nummeret er produceret af Per Vers selv sammen med Jens Bjørnkjær (alias Jenno) og Kristoffer Sjelberg (alias Stun Gunn). De to sidstnævnte sidder desuden bag instrumenterne på nummeret, der også gæstes af sangerinden Camille Jones.

### Tekst – Black Power

Det går on and on, jep, jeg ligner en orne  
Med tics i mit fjæs klokken seks om morgenen  
Jeg ska' ha' kaffen og ha' straffet toilettet  
Og indtil da: ro på settet!  
Jeg er ikke en morgenstjerne, men la' mig indta'  
En lille 'sourt' så får jeg reflekser som en ninja  
Hjerneceller bli'r til kampklare tropper og  
Får øjne så store som kaffekopper  
Klar til at møde den rå virkelighed  
Ingen fløde, bare Blå Cirkel lige ned  
I løgneren, fordi så får aben øjn'  
Og så kører det gamle maskineri upåklageligt endnu et døgn  
Det' kampen for at vågne op (aaaah!)  
Det' dampen fra en kogende kop... (kaff'!)  
For latte og au lait er ikke groovy  
"But it'll take a black one to move me"  
"Jamen den er sourt, og gu'er, og den ha' wi sjælw lau't"  
Den ska' være sort, fløde og sukker det er sellout  
Sort som en panter, sort som slanter  
Tjent på sort arbejde, og sort som Knight Rider  
Sort som piloten i en Tie Fighter  
Sort som pletterne på Pongo  
Sort som alle andre end Tintin i Congo  
Sort som en afro, så sæt den kaff' på!

Black Power

Jeg' en hvid mand fanget i en hvid mands krop  
Men jeg har en sort sjæl så hæld det op  
Jeg hælder og bæller lige indtil jeg ska' schlafen  
Ved godt hva' jeg vælger hvis det' konen eller kaffen  
Alt det gas om at det er gift, det er gas  
Det får mig på toppen som et skilift-pas  
Og når jeg får en sæk...retær  
Står der kun én ting i hendes skema: "Hent kaffe til mig!"  
Og når folk ringer si'r hun "Fuck a'!  
Han er midt i en af de fem daglige bønner vendt mod Mokka!"  
Men indtil det sker, er det en selvhenter  
Jeg består af fire elementer:  
Det 'kvart kød, kvart knogler og to kvarter kaffe  
Så 'jeg oppe at køre som en heldig blaffer  
Når jeg ska' være på i 24 timer ligesom Jack Bauer  
...Det 'Black power!

Black Power

B-boys, B-girls  
B-mennesker around the world  
Til alle mine hulemænder med gule tænder  
RRRAU! Rist den bønn'

Per Vers

## Tekst og virkemidler

Med titlen 'Black Power' kunne man umiddelbart tro, at nummeret handler om revolutionær kamp mod racediskrimination. 'Black Power' var nemlig mottoet for de borgerrettighedsbevægelser, der i 1960'erne kæmpede for lige rettigheder mellem sorte og hvide borgere i USA. Ser man nærmere på teksten, opdager man dog hurtigt, at det er en helt anden form for sort råstyrke, der er tale om. Teksten handler nemlig om noget så fredeligt og hverdagsagtigt som kaffe – i hvert fald på overfladen.

Et billede, der indeholder person, tøj, Ansigt, kaffekop

Automatisk genereret beskrivelse

Benzin på motoren. Per Vers skal have sin morgenkaffe for at komme op i omdrejninger.

Per Vers

Teksten har altså "kaffe" som sit sproglige omdrejningspunkt, og dette semantiske felt genererer ord og udtryk som "latte og au lait", "bønner", "mokka", "en lille suort", "dampen fra en kogende kop", verberne "hælde", "bælle", "indtage", og så videre. Hele teksten handler om, hvordan kaffen er jeg'ets vigtigste våben i kampen mod trætheden, og netop den militante kamp bliver også et slags semantisk felt, som sideløbende med kaffefeltet danner mange sjove, sproglige billeder. "Kampen for at vågne op" giver ord som "kampklare tropper", "ninja", "morgenstjerne", "Tie Fighter", og de to semantiske felter bliver koblet i titelordene "Black Power", som dels kommer til at henvise til kaffen som en sort energibombe, men også til det slogan, som forskellige afroamerikanske grupperinger i 1960'erne og 1970'erne brugte i kampen mod racisme og undertrykkelse – nogle af disse grupper havde en militant dagsorden og retorik. På den måde er teksten fyldt med sproglige koblinger til titlen.

Det vigtige i teksten er ikke et narrativt forløb, men derimod en stemning, der beskrives. I denne beskrivelse gør fortælleren kraftigt brug af såvel slang som billedsprog. Slang ses blandt andet, når han vil 'straffe toilettet', have 'ro på settet', er 'oppe at køre' eller får sin sekretær til at sige 'fuck a''. Her er ikke tale om indforstået raplingo, men i stedet slang, hvis betydning står klart frem, i hvert fald for alle unge mennesker. Teksten vrimler også med sammenligninger. Kaffe giver fortælleren reflekser som en ninja og får ham til at føle sig ligesom Jack Bauer. Og kaffen skal ikke bare være sort, den skal være sort som en panter, slanter, sort arbejde og så videre. I denne opremsning af sorte ting bruger Per Vers anaforen, og flere andre steder anvendes der ligeledes gentagelser til at skabe struktur i teksten (se mere i flowanalysen).

'Black Power' placerer sig ikke entydigt i en af de fire typer af raptekster. Her er elementer fra festrap, idet stemningen i teksten er præget af begejstring og entusiasme, og i sidste del af teksten tales der direkte til et publikum bestående af b-boys og b-girls. Samtidig er fortælleren dominerende ('så sæt den kaff' på!' og 'Hent kaffe til mig!') og kvindefornedrende ('ved godt hva' jeg vælger hvis det' konen eller kaffen'), så man kan også spore træk fra statusrap, om end det er i en ironiserende og humoristisk form. Endelig er der klare elementer fra bevidst rap, som Per Vers da også anses som en af de danske eksponenter for. Det ses især i den eksperimenterende tilgang til ord, rim og dialekter, men også i den subtile lovprisning af blackness, som uddybes nedenfor. 'Black Power' er på sin egen måde et fordansket bud på et nummer med et afrocentrisk tema.

Det er altså tydeligt at se, at Per Vers kan sin raphistorie og helt bevidst springer rundt mellem de forskellige teksttyper. Sammenkædningen med hiphopkulturen understreges yderligere af de specifikke referencer, der ses i teksten. Den første sætning begynder med ordene "Det går on and on", som er inspireret af de standardvendinger, der blev anvendt under 1970'ernes block parties i New York som en opfordring til at holde festen kørende. Oprindeligt var ordlyden "It goes on and on 'til the break of dawn", og man kan se, hvordan Per Vers fordansker det, så "it goes" bliver til "det går". Når Per Vers rapper om "klokken seks om morgenen" er det en klar reference til både Ice-T's gangstarapnummer '6 in the Morning' (1986) og Snoop Doggs klassiker 'Gin & Juice' (1994), hvor ordene "six in the morning" bliver gentaget. Herudover henvises der et sted til hiphoppens "fire elementer" og i sidste del af teksten til breakdance. Disse hiphopspecifikke referencer er for de indviede, det vil sige for dem, der allerede kender til hiphopkulturen, og de bemærkes ganske givet ikke af den udenforstående lytter.

Men teksten er også spækket med populærkulturelle referencer, som er mere alment kendte. Det drejer sig om Tintin, Jack Bauer, Blå Cirkel, Knight Rider, Pongo (fra Disneyfilmen 101 Dalmatinere), der alle inddrages i teksten. Der er også en intertekstuel reference til H.C. Andersen i sætningen "får øjne så store som kaffekopper", der henviser til eventyret Fyrtøjet. Det er værd at bemærke, hvordan en stor del af de populærkulturelle referencer henviser til ting, der især fascinerer drenge(røve): Ninjaer, actionhelte, biler og Star Wars.

Denne fascination er bare et af de personlige træk i teksten, som har at gøre med Per Vers' eget liv. Det gælder nemlig også de passager, hvor han inddrager dialekt og tyske gloser ("Den er sourt og gur", "Schlafen", etc.), der jo netop er et produkt af hans opvækst i Sønderjylland. Det er med til at give nummeret et meget individuelt præg, der tydeliggør Per Vers' position som en original rapper med en personlig stil.

Teksten beskæftiger sig med rapmusikkens autenticitetsbegreb om end på en lidt subtil måde. For ifølge fortælleren er det er ikke nok, at man kan lide kaffe. Man skal drikke den på den rigtige måde, nemlig kulsort. Det understreges af udsagn som "Ingen fløde", "latte og au lait er ikke groovy" og "den ska' være sort, fløde og sukker det er sellout". Det er altså at sælge ud, hvis man ikke drikker den sort, og her ses en klar parallel til rapmusikken, hvor man også sælger ud, hvis man ikke er tro mod genren og de æstetiske principper, der ligger i den. Denne sammenknytning af kaffeelskere og rapelskere understreges i nummerets outro, hvor b-girls og b-boys sidestilles med b-mennesker.

Per Vers berører også problemstillingen, der ligger i at være hvid og dansk og bevæge sig inden for en genre, der i udgangspunktet er sort og præget af ghettoværdier. "Jeg' en hvid mand fanget i en hvid mands krop", rapper Per Vers, men ser ikke noget problem i dette og fortsætter: "men jeg har en sort sjæl så hæld det op". Det er det tætteste, vi kommer på et budskab i nummeret: Man kan sagtens være en original rapkunstner, uanset hvilken hudfarve man har, så længe man har hiphop i sjælen.

## Sampling og layering

'Black Power' har et helt centralt og gennemgående sample, der udgør kernen i nummeret. Der er tale om et harmonisk funderet sample, som stammer fra de første fire takter af Dorothy Ashbys 'Canto De Ossanha' fra 1969. Nummeret er fra dennes album *Dorothy's Harp*, og Ashby var, som albumtitlen antyder, noget så usædvanligt som en jazzharpespiller. Stilen på originalen er letbenet bossanova med harpe og tværfløjte som de dominerende instrumenter. Det instrumentale tema, som man har overtaget i 'Black Power', udvides i originalen og efterfølges af flere soli. Det er nærliggende at forestille sig, hvordan samplets oprindelse har haft indflydelse på tekstindholdet. Bossanova er som bekendt en brasiliansk genre, og er der noget, Brasilien er kendt for, er det (foruden fodbold) kaffe! På den måde inspirerer det musikalske indhold det tekstlige.

På 'Black Power' er der blevet manipuleret kraftigt med samplet. Tempoet er skruet ned fra 96 til 89 bpm, og tonearten er tilsvarende sænket fra D#m til C#m. Derudover er der blevet klippet en del i samplet, og på den måde har man filtreret næsten alt andet end tværfløjten væk fra lydbilledet. I intro og omkvæd afspilles hele temaet fra originalen, mens det i versene kun er fløjtesvaret (de staccerede offbeats, der lifter op til 1-slaget), som anvendes.

Det andet gennemgående sample er også fra 'Canto De Ossanha'. Her er tale om et guitarsample, der er taget fra sidste del af introen, hvor guitaren står (næsten) alene i lydbilledet. I 'Black Power' fremstår samplet første gang næsten som i originalen, men derefter afspilles det i en choppet udgave, der giver det en hakkende og percussiv karakter.

Endelig indeholder nummeret et sporadisk sample fra Public Enemys 'Burn Hollywood Burn' (1990). Herfra har Per Vers snuppet tekstbidden "But it'll take a black one to move me", som flettes ind i rappen i første vers. Dette er en klar gimmick-effekt – det er første og eneste gang i verset, at Per Vers' stemme afløses af en anden, og samtidig skifter sproget fra dansk til engelsk. Begge dele er med til at skærpe opmærksomheden hos lytteren. Da man har været i stand til at sample vokalen uden beatet, må samplet være taget fra en a capella-udgave af 'Burn Hollywood Burn'. Tempoet er skruet lidt ned i forhold til originalen (sandsynligvis ved hjælp af timestretching), så det kommer til at passe rytmisk til beatet i 'Black Power'. Fordi samplet kun optræder en enkelt gang, har det ikke fået sit eget lag i layeringdiagrammet.

Foruden de samplede lag i 'Black Power' er der indspillet flere instrumentale og vokale lag. De vigtigste er trommer og bas, der ikke loopes, men tværtimod laver små variationer gennem nummeret. Trommerne fylder meget i lydbilledet, og der er masser af power i både stor- og lilletromme. Det er tydeligt, at trommer og bas er tilpasset fløjtesamplet; de skærper den synkoperede feeling i samplet og giver nummeret en kraftfuld og groovy fornemmelse. Foruden trommer og bas er der tilføjet en guiro og forskellige synthesizerlyde, hvoraf en (med en høj sinustone) er medtaget i layeringdiagrammet, da den spiller en rolle i både intro og kontraststykke.

På vokalsiden er der også flere lag. Foruden Per Vers' rap og overdubs af denne er der tale om Camille Jones' kælne vokal i omkvædet. Derudover hører man på det sære kontraststykke efter andet omkvæd adskillige stemmer, som skriger "no coffee?", ligesom man undervejs kan høre små percussive udbrud, der dog står langt tilbage i lydbilledet.

Et billede, der indeholder skærmbillede, Farverigt, kvadratisk, Rektangel

Automatisk genereret beskrivelse

Formen i nummeret er skåret nogenlunde stramt efter hitskabelonen: Introen følges, helt som konventionerne foreskriver, af vers, omkvæd, vers og omkvæd. Herefter kommer et kontrasterende stykke ("no coffee?"), der har et gimmickagtigt præg. Herpå følger et stykke, hvor Per Vers gentager teksten om b-boys og b-girls, inden nummeret går over i en lang outro, der har samme karakter som omkvædene. Som det ses af layeringdiagrammet, er grundstammen gennem hele nummeret bas, trommer og de to samples fra 'Canto De Ossanha'. Disse afspilles næsten uden stop gennem hele nummeret, og der sker ingen harmoniske skift undervejs. Forskellen mellem vers og omkvæd opstår i stedet ved, at der bygges noget andet ovenpå disse lag. For det første skifter fokus fra rapvokalen til den sungne vokal, og Per Vers træder mere i baggrunden. På den måde udgør omkvædet en slags åndehul i den strøm af ord, der præger versene. For det andet afspilles fløjtetemaet nu i sin fulde udstrækning med den meget karakteristiske melodi i det høje register. Endelig tilføjes et scratchlag, der giver et ekstra rytmisk element i lydbilledet.

I begyndelsen af andet vers udelades både fløjte- og guitarsamplet i de første fire takter, og på den måde skabes der variation i forhold til første vers. Det er også værd at bemærke, at versene har forskellig længde. Det første er 24 takter, mens det andet blot er 16.

## Flow

Den rytmiske feeling, der er hele vejen gennem nummeret, skabes især af de betonede sekstendedels-offbeats efter 4-slaget og før 1-slaget, der lifter op til 1-slaget. Disse er naturligvis med i Ashbys original, men de er trukket skarpere op i 'Black Power'. Her betones de yderligere i både trommer og bas, som det ses på nodebilledet herunder, der er en transskription af omkvædet i nummeret. Vi kan lægge mærke til, hvordan stortrommen er meget aktiv, mens bassen nøjes med at spille med på de omtalte offbeats.

Et billede, der indeholder Musik med nodeark, musik

Automatisk genereret beskrivelse

Vi skal se nærmere på, hvordan Per Vers forholder sig til denne rytmiske struktur i sit flow. Her er flowskemaet for fire takter, der er fra midt i første vers (takt 25 til 29).

Et billede, der indeholder tekst, skærmbillede, Font/skrifttype, nummer/tal

Automatisk genereret beskrivelse

De to offbeats, der betones kraftigt i beatet, er markeret med gråt, og man ser, hvordan rapperen ikke placerer stavelser på netop disse steder. Lige modsat forholder det sig i omkvædet, hvor det lige præcis er her, der siges "black power" – i øvrigt efterfulgt af kvindevokalen, der benytter samme rytme, blot to slag forskudt. Mens der i omkvædet er overensstemmelse mellem den rytmiske struktur i flow og beat, forholder det sig altså anderledes i versene. På den måde fungerer omkvædet som det sted, hvor musikken samler sig. Det skal dog bemærkes, at det langt fra er alle steder i verset, at flowet så konsekvent undgår beatets markeringer.

Eksemplet ovenfor illustrerer, hvordan rappen både trækker på elementer fra den sungne og den frie stil. Det første, der springer i øjnene, er det meget lange rimpar i de første to takter, der peger i retning af den frie stil. På den anden side er rytmen i eksemplet præget af repetition og faste mønstre. Sætningerne starter på 1-og og slutter med en betonet stavelse lige før eller på 4-slaget. Og det gælder for størstedelen af rappen i nummeret, at den er struktureret omkring rimpar. Det vil sige, at når et rim er brugt, går man videre til et nyt, hvilket netop er karakteristisk for den sungne stil. Vi kan dog blive mere kloge på flowet ved at se på de næste otte takters rap, der leder op til første omkvæd.

Et billede, der indeholder tekst, krydsogtværs, skærmbillede, nummer/tal

Automatisk genereret beskrivelse

I dette eksempel kan man se, hvordan flowet på flere måder går ud over de begrænsninger, der ligger i den sungne stil. Godt nok er teksten stadig styret af rimpar, men rytmen varieres konstant, og ser man nærmere på rimene, opdager man, at de ikke placeres i pæne, regulære blokke. Første rim spænder over to takter, men allerede i det andet ("panter"/"slanter") brydes med vores forventning, da det afsiges i løbet af blot én takt. Det betyder, at de efterfølgende rim så at sige optræder for tidligt, indtil det sidste rimpar rydder op i uordenen ved også kun at have en varighed på én takt. Foruden denne irregulære metriske struktur er flowet præget af indrim ("end"/"tin"/"tin") og multirim (for eksempel i rimet "arbejde og"/"Knight Rider og"/"Tie Fighter"), alt sammen elementer, der peger i retning af den frie stil.

Per Vers' flow er ikke nemt at skrive ned, som vi har gjort ovenfor. Det skyldes dels, at 'Black Power' er svingende på sekstendedels-niveau, hvilket betyder, at alle sekstendedele ikke er lige lange. Men det skyldes i endnu højere grad, at Per Vers ligger meget langt tilbage på beatet – af og til så langt, at han placerer sig mellem to sekstendedele. Det fremgår også af skyderskemaet nedenfor, hvor flowets artikulatoriske træk er beskrevet.

Et billede, der indeholder skærmbillede, sort, design

Automatisk genereret beskrivelse

Selvom flowet er tilbagelænet, er det ikke uenergisk, for de hyppige skift i toneleje er med til at give det fremdrift. På den måde understøtter flowet på sin vis modstillingen i teksten mellem at være b-menneske og morgentræt og samtidig være høj på koffein. En sidste ting, der er meget karakteristisk for Per Vers' flow på nummeret, er hans meget klare udtale af ordene. Selv når mange stavelser skal spyttes ud på kort tid, er man aldrig i tvivl om ordlyden. Dette kan meget vel tænkes at være et resultat af hans freestyle-skoling, hvor det også er vigtigt at rappe tydeligt, så publikum fanger pointerne.

Et billede, der indeholder tekst, cirkel, skærmbillede, Font/skrifttype

Automatisk genereret beskrivelse