

Stemmestrømme II

Konturer af en raprytmisk udviklingslinje

Jakob Schweppenhäuser

Mit sigte med dette arbejde er tredelt: 1. Dels ønsker jeg, over tre analytiske nedslag, at opridse konturerne af en udviklingslinje for rappens *flows* (som jeg definerer som rappens rytmiske, tonale og artikulatoriske bevægelse i forhold til en [evt. implicit/uhørlig] grundpuls). Linjen går fra 1980'erne over 1990'erne og frem til 00'erne. Det drejer sig om én udviklingslinje ud af mange, mange mulige, og jeg hævder hverken, at det er den tydeligste eller vigtigste – til gengæld mener jeg, at den er særlig interessant. Jeg fremlæser bl.a. en bevægelse fra menneske hen imod maskine. 2. Dels ønsker jeg at udvikle en række analysemetoder, som gør det muligt at indfange de afgørende aspekter af denne udvikling – først og fremmest mhp. rytme og flow. 3. Endelig ønsker jeg, gennem *litterære nærlytninger* af tre specifikke rapnumre af kunstnerne MC Einar, SuparDejen og Deichkind, at udfolde den intermediale enhed af form og indhold, de udgør: demonstrere hvordan formen, ikke mindst flowets form, indvirker på

det tekstlige indhold – og omvendt. At jeg i hver af artiklens tre hoveddele dykker nærlyttende og detalje- og værkorienteret ned i stoffet, betyder, at ikke alle pointer gør sig forhåbninger om at have generel gyldighed. Visse dele af analyserne vil kun være relevante for en bestemt stilart eller epoke, atter andre vil kun være relevante for de analyserede kunstnere – og nogle vil endda kun være relevante for det pågældende nummer, jeg beskæftiger mig med. Samtidig vil dele af analyserne og de metodiske greb kunne lade sig generalisere og i bedste fald være oplysende mhp. rap i det hele taget. Det er min forhåbning, at læseren selv vil kunne skelne mellem disse niveauer.¹

Hiphoppens gestik & technorappen

Intermedialitetsteoretikeren Birgitte Stougaard Pedersen argumenterer i artiklen «Hip Hoppens rytme og gestik som æstetisk fænomen» for, at hiphopkulturen rummer en grundlæggende tilbagelænethed: «en form for gestik, der siver ned igennem konceptet hip hop, dets kultur og dets gangart i bred forstand. Der er tale om en fremskrivning af et lavt tyngdepunkt i hiphoppens rytme».² Denne gangart genfindes i rapflowet, som er denne artikels omdrejningspunkt. Der findes naturligvis internt i hiphoppen et væld af undergenrer, og mange rappers flow kan ikke umiddelbart betegnes som tilbagelænedede. Alligevel fremstår Stougaard Pedersens udlægning overbevisende: at der findes en art hiphoppens grundrytme og -fornemmelse, og at det drejer sig om en «*laid-back feeling*» – i de slæbende, støvede beats, i de store klæder, i de allestedsnærværende *joints* osv.³

Sagen er nu den, at rappen ikke længere udelukkende er en integreret del af hiphopkulturen. Den er med årene vokset ud over sit jamaicanske-afroamerikanske ophav med dettes æstetik

og livsstil og ind i adskillige andre kulturer og musikgenrer. Rap og hiphop hænger ikke længere nødvendigvis sammen, hvilket påfaldende nok ikke har optaget rapforskningen meget. Den har hovedsageligt interesseret sig for den traditionelle rap – det, som jeg vil kalde ‘hiphoprap’. Det er dens forskellige forgreninger og fx dens ‘glokalisering’, man har været optaget af: hiphoppens globale udbredelse og dens lokale rekontekstualisering (eller appropriering) i andre lande og kulturer (fx hos Andy Bennett 2000).

En markant udvikling, der har fundet sted over de seneste ca. 20 år, er integreringen af rappen i den elektroniske dansemusiks utallige forskellige genrer. Dubstep, UK garage, jungle, dancehall, electro, house, drum’n’bass osv. har løbende indoptaget rappen som en naturlig bestanddel af repertoiret. Talrige termer er over årene blevet bragt i spil: Electro rap, electro hop, rap house, house rap, hip house, rapstep og specifikke betegnelser som kuduro, grime og funk carioca / baile funk. Med en grov, måske for grov, generalisering kalder jeg denne kombination ‘technorap’ (dels for overskuelighedens skyld, dels fordi betegnelsen ‘elektronisk dansemusik-rap’ ganske enkelt er for kluntet).⁴ Pointen er nu den, at rappen selv ændrer sig, når den inkorporeres i nye musikalske omgivelser. Disse nye rapudtryk kan være uhyre interessante at betragte, både i forhold til den skriftlige lyrik og i forhold til traditionel rap. Når jeg anvender termen ‘technorap’, mener jeg dermed ikke blot ‘elektronisk dansemusik med rap’; jeg mener: ‘en med den elektroniske dansemusik forbundet rapform’. Rappen får i sit møde med denne elektroniske musik en anden *feeling* (med Stougaard Pedersen) end hiphoppens tilbagelænedede. I takt med at tempoet stiger, og den rytmiske fornemmelse i musikken forandrer sig, forandrer flowet sig også, ligesom tekstuniverset ofte bliver et andet.

Der findes imidlertid forskellige grader af ‘technificering’ af rappen. Jeg mener, det er meningsfuldt at opdele disse i to

væsenforskellige positioner: (a) den rapmusik, som er inspireret af den elektroniske dansemusik, men som fortsat opererer inden for hiphoppens område (denne artikels 2. del), og (b) den rapmusik, som flytter tyngdepunktet fra hiphopkulturen og -musikken (elementer fra den kan dog sagtens fortsat indgå) til den elektroniske dansemusik og -kultur og tager afsæt i dens *feeling* (denne artikels 3. del); kun sidstnævnte kalder jeg 'technorap'.

Metodisk

«Udfordringen fra rap til kritikere og litteraturhistorikere kommer [...] ikke fra [rap]teksterne alene [...] men i kraft af ordenes samarbejde med [rapperens] stemme og musikken. Udfordringen til litteraturhistorien kommer fra samarbejdet, det tværmediale», skriver litteraten Jon Helt Haarder.⁵ Når den videnskabelige, ikke-sociologiske – men musikalske og litterære – beskæftigelse med rap er så begrænset, som den er, hænger det sandsynligvis sammen med dette «samarbejde»: som dele af intermediale helheder trækker arbejdet med rappen andre discipliner med sig. Og mens litteraten ikke nødvendigvis føler sig rustet til musikvidenskabelige analyser, føler folk med en musikvidenskabelig baggrund sig ikke nødvendigvis rustet til litteraturvidenskabelige.⁶ Min indstilling er den, at forsøget ikke desto mindre må gøres: udfordringen må tages op.

Som følge af rapmusikkens meget udbredte arbejdsdeling mellem vokalist og musiker, mellem rapper og såkaldt producer, stiller musikvidenskabsmanden Dietmar Elflein spørgsmål ved værkbegrebets anvendelighed i en rapkontekst.⁷ Spørgsmålet er interessant, men, som Elflein gør opmærksom på, kan tyngdepunktet flyttes fra genese til modtagerorienteret perception

– «når beat og rap smelter sammen til en enhed i flower». ⁸ Med dette in mente anlægger jeg en lyttestrategi, hvor tekst og musik indgår i en kompleks helhedsstruktur af form og indhold, dvs. jeg arbejder ud fra et ‘organisk’ eller ‘monistisk’ værkbegreb. ⁹

En stor del af forskningen på rapområdet udvikles, som det er kutyme i megen populærkulturforskning, med stadig henvisning til modtagergruppens – såkaldte *rapfans*’ – opfattelse af problemstillingerne. Her skal mit litteraturvidenskabelige udgangspunkt igen understreges: På samme måde, som man i litteraturvidenskaben traditionelt ikke tager afsæt i litteraturfans’ holdning til dette og hint (og som forsker heller ikke legitimerer sin egen beskæftigelse med feltet ved at forsikre om, at man også selv er litteraturfan), spiller fans heller ingen rolle her.

Min fremgangsmåde knytter i særlig grad an til den form for litteraturvidenskabelig metode, som orienterer sig mod nærlæsningen (‘close reading’), og som i høj grad er formalistisk og værkorienteret. Metoden har længe spillet en central rolle, når det gælder den skriftlige lyrik, men jeg mener, det er relevant at flytte den ind på lydens territorium. Nærlæsning bliver til nærlytning: en værkorienteret, formalistisk funderet nærlytning med tekstligt-rytmisk hovedfokus. Men da betydningsproduktionen i rappen jo netop fungerer i samarbejde med en musikalsk betydningsdannelse, er det nødvendigt at supplere den beskrevne fremgangsmåde med iagttagelser på et musikanalytisk niveau. Endelig supplerer jeg den yderligere med en metodisk dimension, som kan kaldes fænomenologisk: iagttagelser gjort med analytikerens lyttende øre, som i højere grad bygger på oplevelsen af den flygtige lyd; lytteoplevelser forsøgt omsat til, og fæstnet i, (stabile) visuelle repræsentationer – bogstavelig talt mhp. at anskueliggøre dem og blotlægge strukturer, som jeg vurderer er vigtige for analysearbejdet og forståelsen. Visse analysemetoder er altså blevet til på baggrund

af det, jeg som analytiker har lyttet mig frem til: et forsøg på at objektivisere konkrete lytteoplevelser og omsætte dem til brugbare måder at håndtere genstandsfeltet og dets flygtighed videnskabeligt.

Her følger nu tre floworienterede nedslag i raphistorien i kronologisk rækkefølge – tre eksempler på forskellige flowtyper fra tre forskellige årtier. 1. del: 1980'erne – MC Einar, 2. del: 1990'erne – SuparDejen, og 3. del: 00'erne – Deichkind. Jeg har påhæftet dem overskrifterne 'ældre hiphoprap', 'moderne hiphoprap' og 'technorap'.

1. del: Ældre hiphoprap – den gamle nye stil:¹⁰ *Sorgenfrei rap*

Der hersker i dag ingen tvivl om rapgruppen MC Einars enorme betydning i Danmark: Journalister, kritikere og rappere har igen og igen betonet gruppens uvurderlige pionerindsats. Kong Winther fra rapgruppen Kongehuset udkaster med henvisning til Nikolaj Peyk, MC Einars bagmand og tekstforfatter, endda den tese, at «uden ham er jeg ikke sikker på, at vi havde fået dansksproget rap».¹¹ MC Einar var naturligvis inspireret af den samtidige rapscene i USA, især punk-rapgruppen Beastie Boys, men det afgørende er, at de både bragte noget nyt og dansk ind i (lyd)billedet, og at det kunstneriske udtryk var overbevisende.

I Lyngby-Taarbæk Kommune, i den nordlige del af Stor-københavn, ligger forstaden Sorgenfri, som lægger navn til det nummer, det nu skal handle om: «Sorgenfri-rap».¹² Her boede MC Einar-medlemmet DJ Jan, og i hans lejlighed på 12. sal op-fandt han sammen med Nikolaj Peyk og Einar Enemark i 1987 dansk rap – med andre ord et passende sted at begynde.¹³

En historisk dag dette år var en længere række håbefulde unge mænd til optagelsesprøve i lejligheden, men hovedparten havde deres hyr med rapdisciplinen: «Tigeren kløjedes i linierne, Guffe talte forkert, missede ét-slaget og kunne i det hele taget ikke finde ind i rytmen. Nikolaj var overivrig, mens Vildmands stemme bare ikke gik igennem», hedder det i journalisten Rune Skyum-Nielsens danske hiphopkrønike.¹⁴ Men så blev det Einar Enemarks tur: «De to dj's troede ikke deres egne ører. Einar, som hørte jazz og ingenlunde interesserede sig for rapmusik, *lå decideret blæret på beatet*». ¹⁵ Og senere: «Einar Enemark [...] swingede fortsat af sted. Det lød godt, ligegyldigt om han rablede Peyks lejlighedsrim af sig eller læste op af de forhåndenværende tegneserier». ¹⁶ I den forstand begyndte dansk rap altså med flowet: Enemark blev valgt som vokalist, fordi hans rytmiske og tonale organisering af sprogstoffet indgik i en vellykket interaktion med det musikalske rytmemønster (for nu at sige det med andre ord).

I afsnittets titel er Sorgenfri blevet germaniseret lidt. Grunden er den, at ordet netop findes på tysk med betydningen 'sorgløs' eller 'bekymringsfri'. Og det er netop, hvad MC Einar-medlemmerne må siges at være i beretningen om «Tigeren, Jan og Peyk», Einar selv og «Jesper Wildmand», der «chillede hårdt, spillede kort og kølede kinaskak», «med cola og chips og tobak». Denne historie akkompagneres på naturligste måde af en passage fra Antonio Vivaldis «L'autunno»¹⁷ fra *Le quattro stagioni*,¹⁸ som kører i loop: et mere bekymringsfrit musikalsk tæppe at ligge og chille på kan man knap nok tænke sig. Stougaard Pedersens tidligere beskrevne hiphop-tilbagelænethed er altså her kommet helt ned at ligge ... Det skal nu handle om MC Einars måde at rappe på, og om den sorgløshed, der kendetegner ikke blot dette nummer, men MC Einar og de tidlige rapstadier generelt, også på et formmæssigt niveau.¹⁹

Skematiske nuanceringer & mikrorytmiske afgrænsninger

Betragter man indledningsvis det rytmiske niveau i «Sorgenfri-rap», kan det konstateres, at det består af et fikseret, metrisk lag (det musikalske rytmemønster af perkussive lyde: 'beatet'/'groovet') og et friere, mindre metrisk lag (det sproglige rytmemønster: rapstemmen); de harmoniske elementer skal senere undersøges nærmere. Tempoet ligger på 90 bpm, hvilket er et almindeligt tempo for et traditionelt hiphopnummer. Det musikalske rytmemønsters særlige opbygning og detaljer skal ikke udfoldes yderligere her, hvor jeg kun vil fokusere på grundslagene i 4/4-takten, der – som det er typisk for moderne vestlig populærmusik – udgøres af stortrommeslag på 1 & 3 og lilletrommeslag på 2 & 4.

I skemaet nedenfor (figur 1a) har jeg indsat teksten, som den fremtræder i sine musikalsk-tidslige rammer: A–J markerer takterne, I–IV markerer grundslagene, mens 1–4 markerer 1/16-delene; dette skema er beslægtet med musikteoretikeren Kyle Adams' skemaer i Adams 2008 & 2009. Ændrer vi, efter musikvidenskabsmanden Adam Krims' forbillede (jf. Krims 2000), stavelserne i første strofe af «Sorgenfri-rap» til x'er (figur 1b), tegner der sig en tydeligere grafisk figur, og af denne er det muligt at aflæse en række strukturer, som er fundamentale for MC Einars flow. Et x markerer én stavelse – eller rettere: en stavelses begyndelse, uden hensyntagen til dens tidslige udstrækning. Denne visuelle fremstilling er således ikke just befordrende for tanken om flowet og stemmestrømmene, men fremhæver i stedet rappens perkussive aspekt. Den grå kolonne i højre side (i figur b & c) rummer sekvensens adderede stavelsesantal, mens den stiplede kolonne (i figur c) rummer dens adderede accenter. Da Krims' meget

enkle fremgangsmåde imidlertid negligerer en længere række vigtige forhold (og Adams' mindre enkle en kortere række) – mere herom snart – nuancerer jeg (i figur 1c) skemaerne med følgende markeringer:

1. *x* (i kursiv) = stavelse, der ikke figurerer i MC Einars skriftlige version af teksten til «Sorgenfri-rap»
2. (*x*) = elideret stavelse hvor schwa (ə) ikke er den sidste sproglyd men efterfølges af en konsonant (fx i «tidən var gåæt» → «tid'n var gå't») – af mangel på bedre og i kraft af den rytmiske kontekst kalder jeg her fænomenet 'pseudo-1/32-dele'
3. Indramning = optakter
4. Farvede rektangler = rim
5. – = on-beat-accent
6. o = off-beat-accent
7. X = accentueret svagtryk (altid on-beat-accent)
8. Grøn sekvens = fuldstændig fyldning af det metriske skema
9. → = forlænget vokal
10. Understregning og stiplede understregning forklares i brødteksten²⁰

	I				II				III				IV			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
α															[vi	var i]
A	Sorg-en—fri	med	co—la				og	chips og	to—bak						vi	chill—ed'
B	hårdt	spill—ed'	kort og		køl—ed'	ki—na—	skak								vi	be-
C	fandt os	i en	sandt at		sig—e	meg—et	sum—pet	til—stand	det var							
D	Tig—er'n	Jan og	Peyk		det var	mig og	Jes—per	Vild—mand	tid'n var							
E	gå't jeg	hav—de	fä—et		mig en	vold—som	ap—pe—tit	og	jeg vill'							
F	gi' min	høj—re	arm		for en	Wop—per	med pom' frit'		ef—ter							
G	kort tids	M C	Einar		ar—gu—men—ta—	tion		var	vi på							
H	vej	ned i—	mod		Sorg—en—fri	Sta—	tion		det var							
I	fedt	det var	varmt		og	So—	len	den var	sund og	Jes—per						
J	Vild—mand	la—ved'	und—er—li—	ge—lyd—e		med sin	mund									

FLYTSONER

	I				II				III				IV				
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
α														[x	x	x]	
A	x	x	x	x	x	x			x	x	x	x	x		x	x	14
B	x		x	x	x	x			x	x	x		x		x	x	12
C	x	x	x	x	x	x			x	x	x	x	x	x	x	x	16
D	x	x	x	x	x				x	x	x	x	x	x	x	x	15
E	x	x	x	x	x	x			x	x	x	x	x	x	x	x	16
F	x	x	x	x	x				x	x	x	x	x		x	x	14
G	x	x	x	x	x	x			x	x	x		x	x	x	x	14
H	x		x	x					x	x	x	x	x		x	x	11
I	x		x	x					x	x		x	x	x	x	x	13
J	x	x	x	x	x	x			x	x	x	x	x				13

	I				II				III				IV						
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4			
α	-	x	x	x	-	x	→	x	-	x	x	0			[x	x	x]		
A															x	x	x	14	
B															x	x	x	12	
C															x	x	x	16	
D	-(x)	x	x	x	-				x	x					x	(x)	x	15	
E	(x)	x	x	x	-	x			x	x					x	x	x	16	
F	-	x	x	x	-				x	x					x	x	x	14	
G	-	x	x	x	-	x	x	x	X	x	→	0			x	x	x	14	
H	-		x	x	-				x	x	X	x	→	0			x	x	11
I	-		x	x	-				x	0	→		x	x	x			13	
J	-	x	x	x	-	x	x	x	-	x	x	x			x	x	x	13	

Figur 1a, b & c.

Stavelsesbelægningen på 1/16-delsniveau er med et gennemsnit på 13,8 pr. takt – eller ca. 3,5 stavelser pr. grundslag – ganske massiv, og det er således snarere de tomme pladser (som intet har med Wolfgang Iser at gøre), der springer i øjnene: det rytmiske arbejde med pauseringer.²¹ Af den horisontale akse kan det aflæses, at to takter er belagt med stavelser på samtlige 1/16-dele: C og E. For de øvriges vedkommende fordeler de tomme pladser sig temmelig jævnt over fladen, men samtidig også med visse tendenser – især synes området omkring 1 og 2 i IV at være et pauseringspræget område. Årsagen er forbundet med de informationer, et blik på den vertikale akse tilvejebringer: Her fremgår det, at 7 grundslag er stavelsesbelagte i samtlige takter, mens 9 rummer tomme

pladser. Fraregnes nu sidste række, J, er forholdet det omvendte. Årsagen, som også er årsagen til [1&2, IV] som pauseringsområde, findes i figur 1b: I IV må 3 og 4, og oftest også 2, opfattes som optakter²² – de indgår som de første led i syntaktiske, rytmiske og dynamiske forløb, der strækker sig fra dette område og frem til [3, III], [1, IV] eller [2, IV] i den følgende takt – og afsluttes med et rim (mere herom senere). Da J optræder som sidste takt før en tekstlig pause i «Sorgenfri-rap», kan den ingen optakter rumme. Når a ikke indgår som egentlig række i skemaet, og krydserne derfor er sat i skarp parentes, skyldes det, at den så at sige befinder sig uden for den musikalske struktur og netop udelukkende er – ekspliciteret – optakt. Det sproglige, *flowlige*, forløb binder altså uden undtagelser taktslutning og -begyndelse sammen. Med en parallel til det litterære vers kunne man her tale om bindingsstil: enjambementerne binder takterne sammen i kæder på samme måde, som de binder verslinjerne sammen.²³ Forholdet kan også formuleres anderledes: De sproglige sekvenser kan ses som konsekvent krydsende taktgrænsen. Man kan tænke sig relationen mellem tekstligt (grå blokke) og musikalsk (sorte blokke) rytmemønster som to tektoniske plader i fortløbende overlapning, konstant forskudt fra hinanden – de tekstlige plader er altid mindst to 1/16-dele foran de musikalske. En sådan organisering genfindes i utallige rapnumre (ja, musiknumre med tekst i det hele taget), så der er på ingen måde tale om en afvigelse; snarere må strukturen forstås som en overensstemmelse mellem tekst og musik:



Figur 2.

On, off, pæon, daktyl

Tilbage til problemerne med Krims' skematiseringsteknik (som den fremtræder i figur 1b): Lige så tydeliggørende den er for visse rytmiske relationer, lige så slørende fremstår den for andre. Krims' greb består nemlig i udelukkende at forholde sig til stavelser – sprogets interne rytme, den sproglige accentstruktur, spiller ingen rolle. Det er problematisk, idet den jo netop spiller en hovedrolle: «Patterns of accent form the ground upon which rap's poetry and music meet in shared sound», med litteraten Adam Bradley.²⁴ Om en accent placeres før, efter eller på et grundslag er af stor betydning for flowets karakter. Musikvidenskabsmanden Oliver Kautny gør rede for, hvordan «populærmusikkens rytmeteori anvender begrebet off-beat-accenter for accenter, som bevidst og rytmisk kyndigt er blevet placeret ved siden af grundslagene; ligger betoningerne til gengæld på grundslagene (engelsk: beats) i en takt, bliver disse betegnet som on-beat-accenter».²⁵

Af figur 1c fremgår det, at de første 3 accenter i «Sorgenfri-rap» falder sammen med grundslagene (markeret med –) – de er altså on-beat-accenter – mens den 4. accent falder en 1/16-del før og således er en off-beat-accent (markeret med o). Denne fordeling er typisk for MC Einar, selv om der også findes rene on-beat-accent-sekvenser og takter med to off-beat-accenter – men netop dette forhold er også typisk: variationen fra takt til takt, den frie omgang med accentfordelingen. Samtidig rummer «Sorgenfri-rap» dog, med en enkelt undtagelse, altid 4 accenter pr. sekvens, altså det samme som antallet af grundslag. Ligesom *accentorganiseringen* varierer fra takt til takt, varierer *stavelsesantallet* også – det fremgår af den grå kolonne i figur 1b og c. Udsvinget er imidlertid begrænset, for alle sekvenser rummer mellem 11 og 16 stavelser. Der er altså tale om et rytmisk udtryk, som arbejder med gentagelse og variation i omtrent samme mål, i et afstemt forhold.

Af den sproglige accentstruktur i figur 1c fremgår det, at teksten grundlæggende arbejder ud fra et protopæonisk princip, organiseret i firslagsrækker:²⁶ –○○○–○○○–○○○–○○○. Imidlertid er den sproglige fyldning af denne metriske ramme kun i ét tilfælde perfekt: række C (grøn);²⁷ de øvrige fyldninger rummer enten pauseringer eller pseudo-1/32-dele. Tilsvarende har kun to takter en identisk stavelsesbelægning: B og H – cæsurerne og/eller pseudo-1/32-delene er altså placeret på forskellige pladser fra takt til takt, ligesom stavelsesantallet som oftest også varierer. Protopæonen, eller 1. pæon (i dag også, mindre præcist, blot benævnt tetrasyllabiske vers) er med retorikeren og vershistorikeren Jørgen Fafner netop «i sin rene forekomst sjælden», således også hos MC Einar.²⁸ Men den udgør det ideal, teksten orienterer sig efter – og forholder sig frit til. Den hyppigste MC-Einar-rytme er en veksel mellem protopæoner og daktyler,²⁹ som allerede introduceres i førstelinjen: «vi var i Sorgenfri med cola og chips og tobak» (○○○–○○○–○○–○○–).

På andre områder er MC Einars rap helt stabil: [1, I] og [1, II] har konsekvent on-beat-accenter i alle rækker (modsat «Guffe [der] missede ét-slaget»), de syntaktiske forløb overskrider konsekvent taktgrænsen begyndende fra [2/3, IV], ligesom de sproglige sekvenser konsekvent er formet som kupletter med enderim (en betegnelse, som dog kun virker meningsfuld, hvis man ser bort fra optakterne eller fokuserer på den skriftlige version af «Sorgenfri-rap»). Og vigtigst: I hver takt rummer den sproglige sekvens 4 accenter – svarende til det musikalske rytmemønsters 4 grundslag. Vershistorisk vil lyrik organiseret efter et sådant princip kunne benævnes frit blandet versgang, dvs. med varierende substitution og reduktion af tryksvage stavelser. Eller fri stavelsesfyldning: kun hævnningernes antal tæller. Bl.a. knittelverset og store dele af den romantiske lyrik er skrevet på vers af denne art – som rap af MC Einars type altså revitaliserer, aktualiserer og, i kraft af

sin musikalske forankring, rekontekstualiserer. Forholdet må imidlertid formuleres sådan, at denne musikalske forankring med sine 4 grundslag pr. takt *ansporer* en tekstlig organisering med 4 accenter pr. sekvens: «[F]yrslagsræckan [aktualiseras] av musikanpassningen», med metrikeren Eva Lilja.³⁰ Trækkes en tråd tilbage i tiden, beskriver Fafner, hvordan de alternerende versmål i det 17. århundrede først er enerådende, «men ret hurtigt kommer også de trisyllabiske vers ('Buchnersersene') på mode. *Det sker under indflydelse fra operaen*».³¹ Musikalske former har altså før øvet indflydelse på lyrikkens rytmiske organisering, og det er derfor nærliggende at forestille sig, at det også er dette, der gør sig gældende i rappens tilfælde: Musikkens betoning forplanter sig ud i sproget – giver det både 4 accenter pr. sekvens og lægger op til, at der mellem disse 4 accenter falder 3 uaccentuerede stavelser. Dermed er protopæonens vej banet, hvis ikke endda udstukket.³²

Det er interessant, hvordan Fafner i 1989 iagttog: «Op imod vor tid får tetrasyllablen et mere almindeligt udtryk. Den bliver en slags tpeystilisering af dansk tonegang, der jo udmærker sig ved en stor rigidom på trykssvage stavelser».³³ I den danske raphistorie har man netop hæftet sig ved MC Einars udprægede 'danskhed': I højere grad end fx deres konkurrenter i Rockers By Choice formåede Peyk og Enemark at omplante den ellers udpræget afroamerikanske rapmusik og få den til at slå rødder i dansk muld – og måske kan flowet opfattes som et udslag heraf. Fafner citerer efterfølgende først Mogens Dams «Jeg har elsket dig, så længe jeg kan mindes» og dernæst «Snapsevisen»: «Du må få min sofacykel, når jeg dør». Om førstnævnte bemærker Fafner, at «med Kai Normann Andersens kønne melodi er der nu alligevel kommet god pop-kunst ud af det»,³⁴ og om sidstnævnte, at «det er den oprindeligt svenske *melodi, der fremtvinger rytmen*».³⁵ Begge henregner Fafner til «den letbenede poesi», og linjen frem til «Sorgenfri-rap» er følgende ikke vanskelig at trække.

Og nu videre til en række af de øvrige flowmæssige træk, der kan aflæses af figur 1c: I [G&H, 1-4, III] findes dels accentueringer af stavelser med svagtryk (understreget), dels, efterfølgende, *ikke* en udfyldning af pæonfodens 3 sænkingspladser – der ‘mangler’ to stavelser (her markeret med gråt): «-méntation» og «-frí Station» (– ◡ ◡ ◡ –). Som kompensation for manglen udstrækkes vokalerne til en længde svarende til én af de to manglende stavelser (markeret med pil i figur 1c), mens den sidste manglende sænkning får en accent. Da pæonen, som modsvarer 4/4-takten, stadig mangler en sænkning – og derfor reduceres til en daktyl – bliver det dermed en off-beat-accent (markeret med o i figur 1c).

Udstrækning af vokallyde som tidlig kompensation for manglende stavelser er et typisk træk ved tidlig rap, også ved MC Einar. Et andet eksempel fra «Sorgenfri-rap» lyder «[...] fik en ornlíg omgang charme af den rare Tiger» [1:21]. Indledningsvist skaber sekvensen en fornemmelse af den pæoniske gangart, men efter tredje hævnning («ra-») fyldes kun én af de metriske sænkingspladser ud: (◡ ◡) – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡. MC Einar løser dette ‘problem’ ved at forøge a’et i ‘rare’s varighed: «af den raaar’ Tiger», lyder det. Senere i raphistorien ville en tilsvarende stavelses- og 1/16-dels-mangel-situation oftest i stedet blive håndteret på andre måder – fx ved simpelthen at indskyde de manglende stavelser: ‘af den super rare Tiger’. Som vi snart skal se, tyer MC Einar også undertiden til denne løsning, bl.a. ved at indsætte netop det forstærkende adjektiv, jeg selv påhæftede tigreren ovenfor.

Accentueringen af svagtryksstavelser – som vidner om den metriske strukturtvang – er et hyppigt forekommende fænomen i «Sorgenfri-rap» og hos MC Einar generelt: «det var éfterhånden blévet en lidt ...» [1:39] og «den stóre skuffe hávde fáet nógle på hatten» [2:18] lyder det fx. Her er trykforholdene

omtrent vendt på hovedet, hvilket kan give udtrykket et strejf af komik. Hvis lytteren tager accentueringerne for gode semantiske varer, resulterer det i nogle lidt besynderlige pointeringer: Det var ikke den lille, men den store skuffe; det var ikke kun én men flere på hatten, han fik osv. Denne lidt skødesløse omgang med trykforhold kan ses i lyset af den grundlæggende sorgløshed, der som nævnt kan opfattes som typisk for MC Einars œuvre.³⁶

Svagtryksaccentueringer kan også optræde som kunstnerisk virkemiddel, og Adam Bradley valoriserer sågar fænomenet entydigt positivt: «One of the ways that an MC emphasizes his or her artistry is by bending words so that they fit into the MC's particular rhythm rather than adhere to the constraints of proper pronunciation».³⁷ Når de to tilfælde, der optræder i figur 1, i mine ører alligevel virker historisk markerede – og måske endda lidt ubehjælpomme – hænger det sammen med, at det ikke er accenterne («-men-» og «-fri» samt «-tion» og «-tion»), men de uaccentuerede stavelser, der etablerer rimet («-ta-» og «St-a-»). Der er altså tale om et eksempel på 'rimes pauvre' (modsat *rimes riches*), og denne fattigdom kan meget vanskeligt forsvares som et udpræget positivt træk og et æstetisk virkemiddel. Kombinationen af accentueret svagtryk, metrisk reduktion med vokaludstrækning og off-beat-accent samt rimes pauvre giver, alt i alt, i dag det, man kunne kalde et gammeldags indtryk. Den markerer MC Einars tidlige placering i raphistorien: «[t]he flow of the MCs, in fact, is one of the profoundest changes that separates out new-sounding from old(er)-sounding music», med Krims.³⁸ I dag ville en konstruktion af denne type med stor sandsynlighed af kritikere og publikum blive opfattet som enten parafrase (det kunne være hos den – yderst kompetente – danske retrorapper Marvelous Mosell) eller ubehjælpomhed. Det er altså et eksempel på, hvorfor en opmærksomhed over for den sproglige rytme er nødvendig at inddrage i flowanalysen for at kunne begribe og

beskrive, hvilke mekanismer der er på færde – og derfor også, hvorfor det er problematisk, at store dele af rapforskningen, herunder Krims, ikke udviser en sådan opmærksomhed.

Er MC Einar på visse rytmiske områder ‘gammeldags’, er gruppen på andre ‘moderne’. Et eksempel kunne være det efterfølgende sproglige forløb, som i figur 1 strækker sig fra I til J: «det var fedt det var varmt og Solen den var sund» (◡◡–◡◡–◡–◡◡◡◡–). Først anapæstisk (og anaforisk) stacceret, dernæst et daktylisk spring og endelig pæonen til sidst. Den rytmiske udvikling kan opfattes sådan, at de to anapæster fordeler sig ud i daktylen og pæonen: Først tilbageholdes en stavelse, og derefter kan rytmen rulle sig helt ud med desto større virkning. Det måske mest markante træk er dog den måde, off-beat-accenten «Solen» trækkes hen over grundslag III, overskrider det (understreget med stiplede linje i figur 1c). Sammen med de øvrige rytmiske komponenter former denne synkope et spændstigt forløb, der glider over i første strofes sidste takt og dermed skaber fundamentet for en elegant – og moderne – afrunding.

Se & hør

For at kunne realisere denne elastiske rytmiske sekvens, må Peyk, med pennen, og Enemark, med munden, imidlertid hver foretage én syntaktisk deformation: Peyk har i den skrevne tekst føjet et pleonastisk ekstra-subjekt ind («solen *den* var sund») – et klassisk ‘versemagergreb’³⁹ – mens Einar skyder et «og» ind, som ikke figurerer i den skrevne tekst. Det gør han, til trods for at sætningen udgør næstsidste led i en opremsning, hvor det almindeligvis kun er det sidste led, der indledes med ‘og’ («og Solen den var sund og»). Peyk og Enemark har altså begge prioriteret rytmen meget højt, hvilket ikke kan overraske stort, når man tager de indledningsvise udredninger om rytmens status i rap i betragtning.

Med Enemarks indgreb i Peyks tekst bringes en vigtig problemstilling i spil, nemlig arbejdsdelingen: Nikolaj Peyk forfattede teksterne, Einar Enemark fremførte dem. En sådan adskillelse mellem tekstforfatter og rapper har i mange år været næsten utænkelig i rapmusikken. Overførslen fra skrift til lyd, fra Peyk til Enemark, finder ikke sted uden friktioner.⁴⁰ Ved samtidig nærlæsning og -læsning fornemmer man de små tilpasningsmanøvrer og -problemer, transporten indebærer. De omtalte svagtryksaccenter statuerer ét eksempel: I sit fremførelse forsøger Enemark efter bedste evne at få Peyks ordkæder til at makke ret, dvs. få dem til at passe ind i de musikalsk-metriske og tidslige rammer. Og nu tilbage til den formmæssige sorgløshed, der netop har med transporten fra skrift til lyd at gøre:

Der indfinder sig også adskillige leksikalske uoverensstemmelser mellem skriftlig og mundtlig tekst. Mange af disse er – som «og» ovenfor – fyldord fremelsket af den metriske strukturtvang (markeret med kursiv): «de bedste ting *som* man kan få på Burger King» [1:26], «og *en* lokumspapir» [1:38] – og i allerførste sekvens: «cola *og* chips og tobak» [0:01]. Andetsteds er dagen ikke blot «herlig»: Ved «alt i alt var det en herlig dag i marts» [0:31] skyder Enemark et «super» ind før «herlig». At tale om en egentlig strukturtvang er dog måske at gå for vidt: Sidste strofe begynder med samme skriftlige forlæg som første, men i denne omgang skyder Enemark ikke noget 'og' ind! I stedet lader han her rytmen stå i den peykske, stacerede udformning – et træk, der enten kan opfattes som en raffineret lille forandring i gentagelsen, eller som et udslag af den bekymringsløshed, der præger MC Einar generelt, hvor inkonsekvens ikke nødvendigvis er problematisk.

Enemark indføjer ikke blot ord, han udelader dem også undertiden: «Mellem Lyngby og Hellerup var det [sic] intet stop», hedder det i den skriftlige tekst, men rapper bliver det til

«Mellem Lyngby og Hellerup var intet stop» [0:42]: pentasyllabler («Hellerup var det»: – ◡ ◡ ◡ ◡) finder Enemark trods alt ikke plads/tid til! Men også uden for pentasyllabisk risiko sløjfer han ord: I «lad vær' med at spill' smart» er «med» væk, mens «bare» er gledet ud i «han var der *bare* ikke» [2:21] – og idet «bare» optog to sænkingspladser, og dette kvantitative rytmetab tilsyneladende har været for stort, erstattes «han» af «Guffe», og på den måde genvinder Enemark én stavelse.

I et enkelt tilfælde vælger rapperen dog hverken at føje flere ord til forfatterens tekst eller at forlænge vokal-udtaletiden for at nå op på de 4 accenter, som det musikalske rytmemønster tilskynder til – og forskellen bemærkes omgående. Ordmaterialiet «han var ikke just til at diskutere med» realiseres med kun 3 accenter: «(han var) ikke just til at diskutere med» [1:57] ((◡◡) – ◡◡ – ◡◡ ◡ – ◡◡). Med de ovenstående tilpasningsteknikker i bagehovedet kunne man ellers nemt have forestillet sig en udstrækning af det accentuerede e i «diskutere» og en efterfølgende (unaturlig) accentuering af «med»: (◡◡) – ◡◡ – ◡◡◡ – ◡ –). Med den faktiske realisering står de sidste 1/16-dele i takten tomme, ordløse, og det er næppe tilfældigt. På bedst tænkelige måde lader de nemlig den tematiserede umulige diskussions fravær træde frem – ikke-diskussionen udfylder det frie rum: stilhed. Om sådanne musikalske rum skal det dreje sig nu.

Rammer, dæmninger

Uden at jeg vil forsøge at foretage en egentlig musikalsk analyse, vil jeg kort overveje, hvilken rolle det harmoniske niveau spiller i «Sorgenfri-*rap*». Det blev indledningsvis beskrevet, hvordan nummeret kompositorisk er bygget op om samples af Vivaldi-strygere. Disse samples fylder hver 1 takt og rummer hver sit melodiske forløb og stemning (selv om de er bundet sammen af

en generel positivitet). De er organiseret i følgende orden: A A B (C) (C) (D) E F G H – parenteserne markerer her det forhold, at C og D står markant lavere i lydbilledet – så lavt, at de i en overfladisk lytning kunne forveksles med stilhed. Spørgsmålet er nu, hvilken afsmitning disse taktopdelte harmoniske ‘rum’ har på den tekstlige betydningsdannelse?

Først kan man hæfte sig ved, at de enkelte samples hver især påvirker, eller ‘farver’, den sekvens, de er kombineret med. De ord, der falder inden for fx A’s område, kommer til at stå i A’s tonale lys. De ord, der falder inden for fx (C)’s område, kommer tilsvarende til at stå mere nøgne og træder dermed frem i lydbilledet. Det er imidlertid ikke bare den enkelte sekvens, der på denne måde øves musikalsk indflydelse på: A A B og E F G H etablerer samtidig også sammenhængende, sluttede forløb. Dem benævner jeg *perioder*.⁴¹ (C) (C) (D) fungerer som en pause mellem disse to perioder – en pause, som ud over den ovennævnte ‘afklædning’ af ordene har den virkning, at den efterfølgende periode, E F G H, indtræffer med desto større effekt på den relative stilheds baggrund. Det musikalsk-sproglige greb i «Sorgenfri-rap» består i skiftevis at bringe de to perioder i spil og lade dem interagere med dels de enkelte sproglige sekvenser, dels med de større sproglige forløb, der falder inden for perioderne. Det kan formuleres på den måde, at musikken både på takt- og periodeniveau etablerer rammer om ordene, inddæmmer stemmestrømmen. Disse rammer segmenterer, isolerer og autonomiserer i nogen udstrækning de sproglige forløb – ligesom versets og strofens rum gør det i den skriftlige lyrik.⁴² I «Sorgenfri-rap» synes det melodiske materiale desuden at rumme en narrativ kvalitet: den musikalske ‘historie’, som drager ordene med sig i sin bevægelse, begynder med de to perioders skiftevis indsats så at sige forfra igen og igen: Vivaldis muntre naturfortælling forplanter sig ud i den tragikomiske rapfortælling og udvider, nuancerer og præciserer den.

I «Sorgenfri-rap» er periode- og tekststruktur tilpasset hinanden på en sådan – logisk – måde, at rimparrene falder inden for de periodiske enheders rammer: Det sluttede sproglige forløb modsvarer det sluttede musikalske forløb, tekst og musik hænger ‘organisk’ sammen. Imidlertid går denne korrespondens itu hen mod nummerets slutning, i de sidste fem takter [2:13 – 2:26]: En ny periode, en ny Vivaldi-historie, indledes, mens teksten kun er halvvejs igennem sin pr. parrimforbindelse etablerede kuplet. Dermed skaber musikken følelsen af nybrud, tager hul på et nyt kapitel, mens teksten så at sige ikke har fået færdiggjort sit forehavende. Problemet – hvis man anskuer (‘anhører’) misforholdet som et sådant – er, at musikken forventningsfuldt peger fremad (nedenfor er de sekvenser, som falder inden for den nye periode, således markeret med håbets farve grøn), rækker ud mod det kommende, mens teksten, i kraft af rimet, erindrende peger tilbage:⁴³

vi var i Sorgenfri, med cola og chips og *tobak*
 og vor stolthed havde fået sig et ordentligt *bak*
 nu sidder vi og fylder os med bruseta**lletter** <
 havde Guffe været med, var det gået meget lletter
 fordi Guffe er for vild, han havde kørt med *klatten*
 og den store skufle havde fået nogle på *hatten*
 men Guffe var der bare ikke, så nu ligger vi brak
 her i Sorgenfri, med cola, chips og to**ak**

Figur 3.

Den asymmetriske fornemmelse oplødes ikke i de følgende takter, måske endda tværtimod; rimene synes ikke at have samme fyndighed, men kommer ligesom for sent, kommer halsende

efter. I sidste ende må nummerets afsluttende sekvens følgende stå musikfri ('ufarvet' med sort i figur 3): Den musikalske periode, som var en takt foran, er afsluttet, og kun stemmen står tilbage ((C) bølger forsigtigt ind, men når ikke at 'farve' sekvensen).

Viser lytteren sig fra sin imødekommende side, kan hun forstå asynkronien som en strukturel pendant til, eller iscenesættelse af, det forhold, at MC Einar-vennernes «stolthed havde fået sig et ordentligt hak»: Ligesom en mandspersons indgriben på Burger King i fortællingen ødelægger rapgruppens dag, og til dels dens kroppe, ødelægges nummerets struktur umiddelbart derefter. Viser lytteren sig mindre imødekommende og opfatter asynkronien som ubehjælpssom, kan det tænkes, at hun alligevel frydes ved MC Einars bekymringsfrie, uperfekte omgang med tilværelsen, musikken og formaliteterne ...

Når det trods al inkonsekvens, asynkroni og uoverensstemmelse må konstateres, at «Sorgenfri-rap» er et vellykket stykke rapmusik – som MC Einar-foretagendet i det hele taget er det – hænger det sammen med, at disse fejlbarligheder dels er et naturligt udslag af gruppens pionervirksomhed (*Den nye stil* står som beskrevet som dansk raps 'urværk'), dels synes at bunde i en ungdommelig ubekymrighed. Desuden rummer MC Einar en art raffineret 'kiksethed' eller kejthed – fx i numrenes fortællinger, hvor man jævnligt geråder i pinlige situationer. Eller selve navnet «Einar», som heller ikke umiddelbart har nogen frygtindgydende signalværdi. Inddrager man den visuelle selviscenesættelse, er de tre medlemmer på *Den nye stils* omslagsbillede også havnet i en typisk, vanskelig situation: under vandet med vinylplader hvirvlende om sig og med pladespillere i armene (på et medfølgende fotografi sidder de efterfølgende og får varmen i en sauna).⁴⁴ Når der hersker konsensus om, at MC Einar står stærkere kunstnerisk end deres eneste 'konkurrenter' i dansk raps formative år, Rockers By Choice, kan det bl.a. hænges sammen med

dette (også hørbare) glimt i øjet: med den uskjulte fejlbarlighed, kejtethed – og det, man har kaldt deres ‘danskhed’. Rockers By Choice fremstod mere selvhøjtidelige og med importerede, barske attituder, hvilket i det lange løb viste sig at være mindre holdbart. I hvert fald lytter færre mennesker til gruppens musik i dag, mens MC Einars stjerne stadig stråler med uformindsket styrke. Gruppens ubekymrethed og fejlbarlighed kan også siges at være udtryk for en menneskelighed – og den forlader vi nu til en vis grad. Siden *Den nye stil* er der løbet meget vand i stemmestrømmenes å, og i det følgende skal det handle om et eksempel på det, man kan kalde ‘moderne rap’ – af et delvist ikke-menneskeligt tilsnit.

2. del. Moderne hiphoprap: Maskinalitet på genrens rand

*50 % menneske, 50 % maskin,
gør 98 % af hiphoppen til grin*

SUPARDEJEN⁴⁵

Nu et spring godt 10 år frem i tiden, til 1999, hvor den danske rapper, producer og dj SuparDejen fra rapkollektivet Helt Sikker udgiver sin solodebut, *Intelligens Uden Konsistens*. I mellemtiden er der sket meget med rappen, og med til de markante forandringer, der har fundet sted, hører også en raffinering af flowet.⁴⁶ Det sker på vidt forskellige måder: I Danmark, fx, introducerer rapperen Clemens et skarpt og aggressivt udtryk med stærke tonale stiliseringer, mens rapperen Jokeren med gruppen Den Gale Pose ca. samtidig slår igennem med bløde, smidige ordkæder svøbt i op- og nedadglidende melodiske forløb. SuparDejens flow, som deler visse træk med rapperen Eminems, er af en helt anden art. Det hører til blandt de mest æstetisk komplekse, og

så rummer det – som hans kunstneriske projekt i det hele taget – elementer af den technoæstetik, der senere for alvor forløses i technorappen.

Transformerflow

I et interview siger den danske rapper Per Vers: «Jeg har lige siddet og læst en tekst, der hedder 'Bæltestedet' [...], som priser 'SuparDejen' som den største danske rapper nogensinde pga. lukkede ordspil».⁴⁷ Det er mig, der har skrevet den pågældende tekst (for 16 år siden), og nu må det være på tide, at jeg får slået følgende fast: det er altså ikke kun pga. disse «lukkede ordspil» (en noget forenklende formulering, vil jeg i øvrigt mene), at SuparDejen, efter min opfattelse, kan regnes for en af de mest spændende danske rappere. Det er i høj grad også pga. hans flow med dets særlige, rytmisk-tonale maskinalitet.

Hos SuparDejen er det ikke «Tigeren, Jan og Peyk», lytteren støder ind i. I stedet er det fx en, som «gi'r en hånd som Skywalker – jeg' cyborg og altså bionisk, ikk' bare idiotisk maskineri, men et menneske i et rum med maskiner i» (Machacha/SuparDejen 2002: «Mars»)⁴⁸ Sammen med citatet under denne artikeldels overskrift vidner passagen om, at det med SuparDejen ikke blot drejer sig om en markant anden type rap, men også om en maskinel og robotisk rapiditet. Jeg vil snart se nærmere på, hvordan denne identitet flowmæssigt kommer til udtryk, men først må det bemærkes, at SuparDejens musik på *Intelligens Uden Konsistens* – selv om den ikke kan betegnes som elektronisk dansemusik – også er elektronisk, maskinel, med kølige, hårde, metalliske og digitale produktioner, langt fra hiphoppens *grooves* og *laid back feeling*. Begyndende med et «Indbrud på Afd. P.» og sluttende med et «Udbrud fra Afd. P.», fungerer *Intelligens Uden Konsistens* – forkortet *Intukon* – som en særverden, hvilket de to sangtitler tydeliggør. Inden

for disse rammer udspiller der sig en række paranormale, brutale, ikke-menneskelige hændelser. Den af disse hændelser, der her skal stå i centrum, er betitlet «rapuS» (i Schweppenhäuser 2006 er andre, især tekstlige aspekter af dette nummer beskrevet). Titlen rummer både den første halvdel af kunstnerens navn stavet baglæns; ordet ligger tæt op ad en gløse, der synes nærliggende i forhold til det, der udspiller sig i nummeret, nemlig *raptus*, og endelig – som både de tidligste eksempler på dansk rap og «Sorgenfri-rap» – peger titlen på, hvad den selv er: rap. Som i «Sorgenfri-rap» rummer «rapuS» også dobbeltheden af et fikseret og et friere rytmisk lag, og også tempoet ligger på samme leje: 87 bpm. Vi kan nu indsætte de første 12 sekvenser af «rapuS» i de samme tre skemaer, som MC Einar-nummerets sekvenser blev indsat i (figur 4).⁴⁹

Om figur 4c skal det nævnes, at det kursiverede x, som i figur 1c havde med uoverensstemmelser mellem synlig og hørbar tekst at gøre, ikke figurerer i skemaet, idet der ikke eksisterer en skriftlig version af «rapuS»-teksten – en væsentlig omstændighed, som jeg senere vil drøfte. Af figur 4b fremgår det, at stavelsesbelægningen, som i «Sorgenfri-rap», hovedsageligt finder sted på 1/16-delsniveau, men samtidig også, at SuparDejen undertiden også arbejder på 1/32-delsniveau.⁵⁰ Stavelsesgennemsnittet pr. takt ligger på 14,25, altså kun lidt højere end MC Einars 13,8. Forskellene – for der er en verden til forskel – må altså findes på andre områder. Vender vi indledningsvis igen blikket mod de tomme pladser i skemaet, afslører de horisontale akser, at ingen takter i «rapuS» – i modsætning til i «Sorgenfri-rap» – er belagt med stavelser på samtlige 1/16-dele-pladser: I hver takt finder en pausering sted i flowet. Vertikalt rammer SuparDejen kun ét grundslag i hver takt: grundslag III – som beskrevet var over halvdelen af grundslagene involveret i alle takter i «Sorgenfri-rap». MC Einar-nummerets huller fordelte sig desuden på en måde, som lod visse tendenser komme til syne – dette kan ikke siges om figur 4b. Tilsammen

vidner denne fordeling af tomme pladser om en mere variabel pauseringsstrategi end MC Einars, og den munder ud i en mere urolig og omskiftelig stemmestrøm. Denne påstand kan støttes ved inddragelse af de enkelte takters samlede stavelsesantal: Mens alle takter er belagt med et stavelsesantal mellem 11 og 16, dvs. med 5 stavelsers udsving, hos MC Einar, findes hos SuparDejen et udsving på mere end det dobbelte, nemlig 11: fra 9 (J) til 20 (E). I «Sorgenfri-rap» rapper MC Einar på én måde, i «rapuS» rapper SuparDejen på flere forskellige måder i løbet af få sekunder – hans flow er *transformativt*.⁵¹ Det giver sig også udslag i antallet af accenter pr. takt, som, modsat «Sorgenfri-rap», ikke er stabilt og ikke svarer til antallet af grundslag. Rappens accentstruktur er i «rapuS» løsere knyttet til den musikalske betoningsstruktur – endda kan det med blik på den stiplede kolonne konstateres, at der slet ikke i nogen takter falder 4 accenter i figur 4c – og lige så markant kan det konstateres, at der et sted [G] falder 4 accenter i træk! Mens der altså hos MC Einar finder en (frit reduceret og substitueret) alterneren mellem accentuerede og uaccentuerede stavelser sted, får man hos SuparDejen at gøre med anderledes omskiftelige og uforudsigelige rytmiske bevægelser. Det kommer også til udtryk i pauseringsstrukturerne, som heller ikke er stabile eller knyttet til taktens enhed. Den faste forskydning, som figur 2 illustrerede i «Sorgenfri-rap», kan slet ikke identificeres i «rapuS», hvor de tektoniske pladers interaktion er af en helt anden beskaffenhed – og den vil jeg undersøge nærmere nu.

Modsat «Sorgenfri-rap» kan ét metrisk ideal, som samtlige rytmiske figurer kredser om, ikke udledes af accentstrukturerne i «rapuS». I stedet skabes en fornemmelse af, at flowets rytmiske figurer rejser sig af grundpulsens som forskelligt formede bølger af vandoverfladen. A–C og igen K og L orienterer sig efter kretikusfigurer – de er den metriske base i disse sekvenser: – ◡ –.⁵² Denne fod er knyttet til den rim- og gentagelsesstruktur, der

	I				II				III				IV			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
α																[jeg kan for-]
A	nem—me	rim		ikk' for	nem—me	rim	som	end—e—rim	så	jeg	vil					
B	vend—e	rim	og	end—e	rim	i	fle—re	sta—vel—ser	tæm—me							
C	rim	det	slem—me	svin	med fler'	be—ga—vel—scr	det'	ej'	en							
D	and—'n			ej	and—'n	stem—'n	der	gi'r	dig	los	i	end—'n				
E	du	lyd—er		som' en	lill'	luder	der	li—lid—eraf	P—P	M	S	så	jeg	vil		
F	smid' dig	ud	fra	den	høj'—ste	B—B	M	S—	kran			kør'	kran	jeg		
G	har'n	har'n	harm	larm	i	mit	indr—e		ind'—n	der'	la—					
H	lagt et et	rim	på	pig'—spor		ka'	sig' ord		der'	skyld	i	for—s—				
I	øg	på	ja—lou—si—	mord		jeg'	æ— æm	ce ¹	og	andre	lyder	som				
J	pig'—	kor			og	går	lig' til	bunds				jeg	går			
K	lig' til	bunds		i	min	sag	med	en	kugl'—	pen		hø—ster				
L	jer's	or—ga—	ner	nu' I	hul'		mænd			tom—m'	for	i—				

	I				II				III				IV				
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
α																[x x x]	
A	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	15
B	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	15
C	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	14
D	x	x			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	11
E		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	20
F	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	15
G	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x		x	x	x		11
H	x	x	x	x	x	x			x	x	x		x	x	x	x	14
I	x	x	x	x	x	x			x	x	x	x	x	x	x	x	16
J	x		x				x	x	x	x	x				x	x	9
K	x	x	x		x	x			x	x	x		x	x	x	x	12
L	x	x	x	x	x	x	x		x				x		x	x	11

	I				II				III				IV				
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
α																	
A	x	o				x	o	x		x	o	x	X	x	x	x	15
B	x	o			x		x	o	x		x	o	x	X	x	x	15
C	x	o	x		x	o	x		x	x			X	x	o	x	14
D	x	o	x		x	x	x	o	x	x	x		x	x	x	x	14
E	x	o	x		x	x	x	o	x	x	x		x	x	x	x	20
F	x	o	x		x	x	x	o	x	x	x		x	x	x	x	16
G	x	o	x		x	x	x	o	x	x	x		x	x	x	x	11
H	x	o	x		x	x	x	o	x	x	x		x	x	x	x	13
I	x	o	x		x	x	x	o	x	x	x		x	x	x	x	16
J	x	o	x		x	x	x	o	x	x	x		x	x	x	x	9
K	x	o	x		x	x	x	o	x	x	x		x	x	x	x	12
L	x	o	x		x	x	x	o	x	x	x		x	x	x	x	11

Figur 4a, b & c.

gennemvæver passagen indledningsvis: -nemme rim \approx nemme rim \approx enderim \approx vende rim \approx ende rim \approx tømme rim \approx slemme svin. Ifølge de sprogytmiske trykregler ville disse ord og ordforbindelser ikke i sig selv være kretikus-konstituerende, men med de idiosynkratiske accentueringer, SuparDejen vælger, opstår figurerne. Da en stor del af kretikussernes accenter ligger på off-beats eller er svagtryk, som SuparDejen accentuerer, er figurerne vanskelige at få øje på i figur 4c (hvor sådanne forekomster noteres anderledes end on-beat-accenter med stærktryk: o og X over for -). Eftersom det musikalske rytmemønster samtidig ikke er sammensat af perkussive trommelyde, men af ord, er det nærliggende at forsøge at illustrere «rapuS'» indledningsvis rytmeorganisering på anden vis end figur 4c, nemlig som i figur 5.

Som det fremgår af de to uens linea & virgula-baner, falder rapstrømmens kretikusfigurer forskelligt i forhold til det repetitive ordmusikalske rytmemønsters trokæiske alterneren; de strømrende stavelser skifter position i forhold til de fire fikserede. Dermed transformeres den samlede rytmegehalt fortløbende, samtidig med at den grundlæggende består af de samme to elementer, trokæ og kretikus, i forskelligartet interferens. Med en anden flowmetafor kunne man udtrykke det sådan, at rapstemmen, på det solide, metriske gulv, kan danse sin frie, uforudsigelige sprogballer (eller -breakdance): tager tilløb, sætter af i serier af kretikusspring og lander i første omgang på [C, I, IV] – for her at samle kræfter til et nyt og vildere forløb: E-sekvensen.

E-sekvensen er anderledes end de øvrige sekvenser, og dens karakter af omslag markeres også musikalsk: «SúparDízej»-mønstret bliver til «SúparSúparSúparSúpar» – ligesom sekvensen, som den eneste i figur 4, undlader at ramme [I, 1]. Sekvensen er afgørende for forståelsen af, hvad der bl.a. er på færde i 'moderne rap' og hos SuparDejen: Her rappes, som man

ikke kunne rappe på MC Einars tid – som en slags musikalsk solo, en løsrivelse, en rytmisk sprængning, der i de efterfølgende sekvenser igen langsomt struktureres, tæmmes. Men indtil da er den netop strømmende, flydende, ustyrlig. Sekvensen er præget af en højere underinddeling end 1/16-dele, men det drejer sig ikke om præcise, ‘rullende’ 1/32-dele, som de kendes fra fx dobbelttemporappen.⁵³ Snarere falder disse stavelser på tværs af de musikalske strukturer og etablerer et trodsigt, autonomt udtryk – måske ligefrem en ligegyldighed over for det, stemmen er omgivet af (på et andet nummer hedder det således: «i grunden er jeg så ligeglad at jeg er ligeglad med at være ligeglad» (SuparDejen 1999: «Rimix»)). I den forstand kan enhver rapstemme opfattes bredere som et menneske situeret i nogle omgivelser; i artiklens 3. del præsenteres en helt anden form for situering og forholden sig hertil.

Flytter man fokus fra det rytmiske til det sprogklanglige niveau, kan det konstateres, at «rapuS» også her er af en anden, mere flydende og sprængt art end «Sorgenfri-rap». I sidstnævnte iagttog vi, hvordan sekvenserne blev afsluttet med parrim inden for [3, III] og [2, IV] før de faste optakter. Det er ikke tilfældet hos SuparDejen. I a og A gør han netop opmærksom på, at det ikke enderim, han kan fornemme, de er nemlig «for nemme». SuparDejen er ude i et andet ærinde: han vil i stedet arbejde med *svære* rim, som i sekvenserne ikke er placeret for enden (hvilket afgjort også indbefatter teknikken, som sås hos Einar, der pga. optakterne evt. kunne kaldes næsten-enderim). Med de farvede rektangler kommer denne svære rimorganisering til syne som et uregelmæssigt farveflimmer i figur 4c. Imidlertid er det ikke kun rimforbindelser, de farvede rektangler her markerer, men i det hele taget fremtrædende klanglig *ækvivalens*. Det vil her sige rim, homofoni og assonans (dog er det kun assonansforbindelser med accent, der er markeret, ligesom allitterationer står umarkerede,

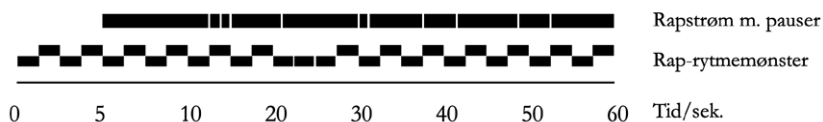
da andet ville være på overskuelighedens bekostning). Årsagen til forskydningen af markering fra 'rim' til 'klanglig ækvivalens' er den, at en sådan forskydning netop finder sted i rappen: SuparDejens tekster er komponeret ud fra en bredere opfattelse af klanglig intensitet, den er spredt over hele fladen (dvs. temporalt, 'tidsfladen') og stratificeret i niveauer af forskellig styrke – frem for at styre stålsat mod stærke enderim-mål. «rapuS» etablerer et tætvet klangtæppe, i hvilket forskelligartede mønstre i forskellig størrelse og tydelighed glider over og ind i hinanden; som rytmerne er det, er også rimene flydende.

Som det fremgår, flyder også rimene over deres breder, over taktgrænserne. Det overkrydsnings- eller bindingsfænomen, der kunne iagttages ved MC Einars optakter, er hos SuparDejen langt mere udtalt: Taktens enhed markeres kun sporadisk – man kunne også sige: den trodses. Hos MC Einar stod optakterne i et bestemt forhold til takterne og indordnede sig således også i en vis forstand under deres struktur. SuparDejen arbejder også med optakter: Mange stavelser i IV indgår i syntaktiske, rytmiske og dynamiske forløb, der fortsætter hen over taktgrænsen og videre ind i den følgende takt. Imidlertid er disse optakters karakter langt mere forskelligartet end MC Einars, og modsat MC Einar er optaktskonstruktionen ingen fast størrelse – i udsnittet af «rapuS» er [D, 3&4, IV] afgjort ingen optakt, mens [G&I, 3, IV] ikke nødvendigvis må betragtes som sådanne. SuparDejen forholder sig altså også på dette område forskelligt fra takt til takt, også rim- og optaktstrukturerne er transformative.

Fra vers til strøm

I forbindelse med «Sorgenfri-rap» bemærkede vi, hvordan den harmoniske strukturering segmenterede de sproglige sekvenser i opfattede dele à en takts, periodes eller strofes varighed. Det

interessante er nu, at den musikalske struktur i «rapuS» ikke etablerer sådanne dele; der finder ingen gentagelser sted på et højere tidsligt niveau. Nummerets musikalske grundpuls udgøres af SuparDejens næsten uvarierede repetition af (en variation over) sit navn, «SuparDizej»: Det accentuerede «Sú-» svarer til et stortrommeslag, der falder på 1 (tung), det uaccentuerede «-par» til et hihatslag på 2 (let), det accentuerede «Dí-» til et lilletrommeslag på 3 (halvtung – svarende præcist til det bitryk, stavelsen netop har), og det uaccentuerede «-zej» til et hihatslag på 4 (let) i en 4/4-takt. Denne vekslen er lydbilledets eneste bestanddel foruden den rapstrøm, der bruser hen over den: Ingen basgang eller harmonisk synthesizerforløb deler det op i adskillelige enheder, *farvningen* finder ikke sted. I «rapuS» er der ikke tale om en musikalsk indramning af rappen på en måde, der kan sammenlignes med grafiske vers. Var SuparDejens rap struktureret i fx tydeligt opfattede sekvenser af 4 takters varighed med markering, fx vha. rim, omkring hvert 4. grundslag kunne lytteren, til trods for den musikalske uopdelthed, opfatte verslignende gestalter – men det er den ikke, den er strømmende; derfor kunne skemaerne i figur 4 også have været struktureret anderledes. Som modstykke til figur 2's lydteknik kan de to lag i «rapuS» visualiseres således:



Figur 6.

Figuren visualiserer det indtryk, lytteren (i hvert fald jeg) pga. værket's interne strukturering kan være tilbøjelig til at få: Frem for at tænke ordene som arrangerede i genkommende linjer

– *vers* – er det muligt at tænke i en fremadstrømmende, sig-ikke-om-vendende lydbevægelse, der rigtignok i sig rummer gentagelsesfigurer af forskellig art, men som ikke organiserer dem i ensartede gestalter à fx 4 accenter. Eva Lilja kan minde om den perceptionspsykologiske pointe, at «all rytm strängt taget består av uppfattade gestalter, att rytmerna är ett resultat av hur man grupperar sina sinnesintryck». ⁵⁴ De sanseindtryk, «rapuS» forvolder, foranlediger ikke nærværende lytter til en traditionel gruppering i vers, men snarere til en fremadbrusende strøm, der i særlig høj grad synes at harmonere med forestillingen om flow: en glidende, rytmisk bevægelse. Det er således næppe tilfældigt, at teksten ikke eksisterer i skriftlig form; rappens lydige sprogstrøm kan, modsat den skriftlige, nærme sig, eller give indtryk af, det u-afbrudte: Da der ingen afstande – i form af pauser – behøver at være mellem ordene (hvilketsombekendterskriftligvedtægt), kan det flydende i lyden være anderledes reelt. ⁵⁵

I «Stemmestrømme I» fremhæver jeg nogle problematiske aspekter ved at transskribere rap som vers. «rapuS» leverer et godt eksempel på en raptekst, der ikke egner sig til skriftlig versifikation. Igen kan transskriptionstilhængeren Adam Bradley trækkes ind:

Just as the fifth metrical foot marks the end of a pentameter line, the fourth beat of a given bar marks the end of the MC's line. One line, in other words, is what an MC can deliver in a single musical measure – one poetic line equals one musical bar. So when an MC spits sixteen bars, we should understand this as sixteen lines of rap verse. ⁵⁶

Mit forslag lyder tværtimod, at visse former for rap, eksempelvis «rapuS», slet ikke behøver at begribes som linjer. Da der jo, for det lyttende øre, strengt taget ingen linjer findes i selve lyden,

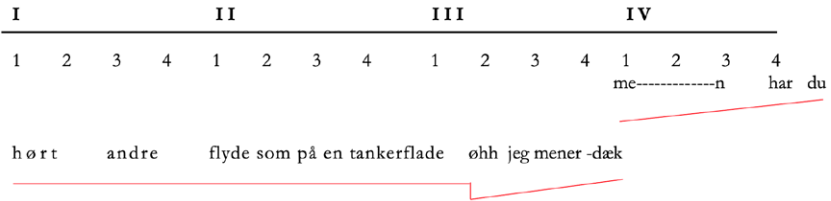
er det også muligt at tænke uden om linjer – og i stedet tænke i stemmestrømme. Eller, hvis man insisterer på det begreb, tænke visse former for rap som én lang, strømmende linje.

Motormelodien & Dej-dividualiteten

Nu forlader vi vers-problematikken til fordel for et nærmere blik på den maskinalitet, jeg tidligere identificerede som kendetegnende for SuparDejens flow. Mens Einar Enemarks flow også i sprogmelodisk henseende var præget af en naturlighed og ‘menneskelighed’, er SuparDejens præget af det modsatte: unaturlighed og ikke-menneskelighed. Han arbejder nemlig med en høj grad af tonal stilisering og følger ikke nødvendigvis de almindelige danske udtale- og intonationsregler. SuparDejen bruger sin stemme som et musikinstrument, som sproget så at sige spiller på – vel at mærke uden tilnærmelsesvis at bryde ud i sang; stiliseringen er af en anden karakter. Maskinalitetsfølelsen etableres især ved intonationens hjælp: De tonalt stigende, synkoperede trioler i lettere nedsat tempo, hvori hver vokal samtidig strækkes unaturligt længe, vækker mindelser om en startende motor – tempo (accelerando) og volumen øges i takt med, at tonehøjden stiger. Også stemmens timbre ændrer sig, den tager til i ruhed og råhed, nærmer sig råbet. Når et maksimum er nået, bremser den ned igen – for atter at gasse op. Rytter-/ridebilledet kan altså her med fordel erstattes af et racerbil-/racerkørerbillede. Endda føjer endnu et supardejens flowkarakteristik sig til motorbilledet, nemlig den stammen eller hakken, vi også stiftede bekendtskab med i «rapuS» («la-lagt et-et rim», «P-PMS» osv.): motoren hakker.

Tonestignings-strategien har ofte også karakter af en intensivering: den fungerer som en overgang i et niveauskifte fra en

roligere tilstand til en exciteret.⁵⁷ Et radikalt eksempel findes på nummeret «Jorden er giftig», også fra *Intukon* – den røde linje nedenfor markerer den relative tonehøjde:⁵⁸



Figur 7.

Det opstartende motorflow med den opadgående tonale og oftest også volumenmæssige bue forefindes i adskillige variationer. I «rapuS» høres et eksempel ved overgangen fra «som at rim' idéer på klichéer» til «jeg får en ovation for innovation» [0:41–0:43]. Her stiger stemmens grundtone brat, træder et trin op – mens stigningen kan findes udstrakt over et længere forløb på et andet nummer, «Rimix»: de 10 sek. fra 0:33 til 0:43 (figur 8).⁵⁹

Husker vi tanken om hiphoppens tilbagelåenede fornemmelse og lave tyngdepunkt, synes den ikke at have noget at gøre med dette energiske, ophidsede (eller fortløbende sig ophidsende) vokalfartøj – på dette område arbejder SuparDejen i en anden æstetisk og gestisk sfære. Samtidig fjerner motorflowet stemmen fra det (alt for) menneskelige: Lytteren har ikke med *hiin Enkelte* at gøre, men snarere med et artificielt, følelsesløst sprogmobil med udskiftelige dele. In-dividet er som bekendt det u-delelige, singulære subjekt. En (Supar)dej er det modsatte: netop særdeles egnet til deling, en surdej kan vandre gennem generationer og deles tusindvis af gange. Det kan i den sammenhæng være interessant at kaste et blik på den visuelle iscenesættelse. SuparDejens er ikke overraskende

Figur 8. ⁶⁰

jegharenheffig mani kleptomani men I kan tro jeg⁶⁰ bare et hoved der har slæbt to mand i en trækvogn med åbent benbrud altså noget politiet har smidt ind mod en brud de ka' knepp' mens jeg



radikalt forskellig fra MC Einars pool- og saunascener. Bl.a. er den det ved at være påfaldende ikke-subjektsfokuseret: På *Intukons* forside stikker en kæmpehjerne sine edderkoppeben ned i lange rækker af mandshøje, rumkapsellignende cylindre, hvori identiske SuparDejener står opstillet i neutrale hvide klæder. Én træder ud, måske den hvis stemme, der høres på pladen – én blandt mange, en kopi. På indersiden af CD-udgivelsens forside åbner der sig et vidtstrakt, gråt og mennesketomt ørkenlandskab, hvori en af cylindrene tilsyneladende lander – måske på en fremmed planet. Under alle omstændigheder: fjernt fra Lyngby-Taarbæk Kommune. Om edderkoppehjernen repræsenterer en højere bevidsthed eller intelligensform, jf. albummets navn, kan man kun gisne om. Sikkert er det dog, at der er tale om en form for depersonalisering og umenneskeliggørelse. Sammen med den kulde og hårdhed, der stråler ud fra billedet, etablerer SuparDejen, visuelt som auditivt, et univers, der ligger langt fra hiphoppens sædvanlige – hvad enten det drejer sig om dens nøgne, tatoverede overkroppe, dens jakkesætsklædte *pimps*, eller dens farverige *b-boys*. SuparDejen fremstår hverken som menneskelig eller fejlbarlig som MC Einar, men som ikke-menneskelig og ufejlbarlig. «Dit lille imbicile menneske» (Machacha/SuparDejen 2002: «Mars»), kan han tiltale sin lytter. Og: «her er musikkens svar på en whole car: *fuldendt*» (SuparDejen 1999: «Ord som forløser»)⁶¹. Selvforherligelse af den skuffe hører imidlertid til blandt de mest typiske hiphoptræk. Derfor kan vi opsummerende slå fast, at SuparDejen nok rummer maskinelle og technoide træk til overflod, men han gør det grundlæggende inden for hiphopkulturens rammer. Nu er det tid til at tage skridtet videre til en type rap, som har forladt det hiphopkulturelle felt.

3. del. Technorap: Hinsides hiphop

*Den rytmiske, disciplinære Takt
Den havde en ganske forunderlig Magt;*

*De ordnede Strofer, de bindende Love
De tøjled igen den balstyrige Vove⁶²*

HOLGER DRACHMANN

Som bl.a. Adam Krims, Kyle Adams og musikvidenskabsmanden Martin Pfeiderer har bemærket, hænger flowet sammen med den musik, det er omgivet af. Pfeiderer betoner desuden den sammenhængende *udvikling*: «Parallelt med rapmusikens nye beats har også den rytmiske gestaltning af talesangen (rappen) forandret sig grundlæggende omkring 1990».⁶³ Når så atter nye musikstilarter kobles sammen med rappen, som det er sket efter årtusindskiftet, spirer nye rytmiske rapgestaltungs måder også frem. Én markant sammenkobling er den, der har fundet sted med den elektroniske danse musik. Det særlige rapudtryk, der er kommet ud af dette ægteskab, er det, jeg kalder 'technorap' – og den flowforandring, der finder sted, er, som dengang omkring 1990, grundlæggende. Pfeiderer kan først beskrive de forandringer, der introduceredes med new school-rappen:

Grupperingen i verspar med fælles enderim, som det tidligere var gængs, bliver nu opbrudt i rim inden for en linje og i på hinanden følgende rimord [...] Mens accenterne tidligere overvejende blev lagt på grundslagene og på større metriske enheder, tager antallet af synkoperinger nu til; en metrisk underinddeling af talesangen, sådan som den principielt er fastsat af de cykliske beats, bliver gennem afvigende grupperinger og accentueringer tendentielt brudt op.⁶⁴

Disse tendenser kunne bekræftes hos SuparDejen. Et hermed sammenhængende aspekt er den frigørelse (med en positiv valorisering) fra de musikalske strukturer, som især E-sekvensen eksemplificerede i «rapuS» – modsat den tidlige rap: «'old school' is a product of MCs' strict reliance on formal patterns» med Bradley.⁶⁵ Tanken er nu den, at technorappen på visse områder genoptager den tidlige raps formelle principper – men føjer dem sammen med træk fra den moderne rap. Forankringen i den elektroniske dansemusik forlener desuden udtrykket med en stregthed, rappen ikke tidligere har kendt. Adskillige rapforskere har skrevet historien om rappens udvikling fra enkelhed mod en stadig større kompleksitet; den vil jeg nu forsøge at føje et nyt kapitel til.

Maskinrødder

Det interessante er, at fusionen mellem rap og den elektroniske dansemusik faktisk har eksisteret allerede fra rappens allerførste færd, fx med Afrika Bambaataa & Soulsonic Force' anvendelse af Kraftwerk i et genredefinerende nummer som «Planet Rock» – med trommer fra «Nummern» (*Computerwelt*, 1981) og melodilinje fra «Trans Europa Express» (*Trans Europa Express*, 1977). Lige så tankevækkende er rapgruppen Whodini og deres electro-rapnummer «Rap Machine» fra 1983. For det første, fordi det er produceret af ingen andre end Conny Plank i hans berømte studie i landsbyen Wolperath nær Köln. Plank var kraftigt involveret i udviklingen af Kraftwerks lyd og var i det hele taget en central figur i den indflydelsesrige bølge af elektronisk og såkaldt kosmisk musik ('Krautrock'), som udgik fra Tyskland i 70'erne. For det andet pga. det tema, der behandles i «Rap Machine»: i nummeret præsenterer rapperen Jalil Hutchins begejstret «a computer whose rap was always right». Efterfølgende kommer

rapmaskinen selv på banen: «I am the rap machine / may I rap with you?» Men det afviser rapperen Ecstasy bestemt: «never in your wildest dreams / could my rap be replaced by a tin machine». Årsagen er den, at «rap is somethin' that is in the heart». Jalil Hutchins og hans robot har imidlertid også overbevisende argumenter på hånden, og efter diskussionen har bølget frem og tilbage, besejrer maskinen i sidste ende mennesket ...

I det hele taget var rapmusikken i slutningen af 1970'erne og begyndelsen af 1980'erne ofte udpræget festlig og dansant. Det er en nærliggende tanke, at nutidens og 00'ernes technorap udfolder et potentiale i rappen, som har ligget i dvale i et par årtier. En konkret bekræftelse på den tanke kunne være musikeren Jason Nevins' remix af Run-D.M.C.'s dengang (i 1998) 15 år gamle superhit «It's Like That»: Nevins modifikation består i hovedsagen af et opskruet tempo samt tilføjelsen af en dunkende stortromme og bas, der giver udtrykket en mere moderne techno-grundfølelse. Der skulle imidlertid gå endnu nogle år, før technorappen for alvor greb om sig.

Med Afrika Bambaataa og Whodini blev Kraftwerk bragt på banen og dermed også tanken om menneskemaskinen, eller maskinmennesket, som skal stå centralt i det følgende. I 1978 udsendte gruppen albummet *Die Mensch-Maschine*, og Kraftwerk har om nogen – bl.a. med robotstemmer og uniformeret, strengt koreograferet sceneoptræden – etableret og populariseret en æstetik, som netop befinder sig mellem det menneskelige og det maskinelle. Det drejer sig om en helt grundlæggende spænding, der bl.a. kan betragtes i modsætningspar som maskine & menneske, orden & kaos, fast & flydende, metrum & frie vers, bundethed & frihed, maskinel & organisk, gentagelse & variation.

I overgangen fra SuparDejen til den technorapgruppe, jeg i denne del vil behandle, finder en bevægelse fra højre mod venstre side i disse begrebspar sted: Befandt SuparDejen sig på midten,

befinder Deichkind sig på venstre side – og overskrider den tidligere beskrevne grænse mellem hiphoprap og technorap. Denne overskridelse har at gøre med både musikalske, tekstlige (formelle som indholdsmæssige) og kulturelle aspekter, som vi nu skal undersøge nærmere.

På samme måde som ved springet fra MC Einar til Super-Dejen, springer vi igen ca. 10 år frem i tiden, til 2008. Dette år udgiver den konceptuelt arbejdende rapgruppe Deichkind deres fjerde album, *Arbeit nervt* («Arbejde er irriterende») – som dog kun er deres andet technorap-album.⁶⁶ Forud er gået to hiphoprap-plader, men med elektroniske tendenser på det andet. Især singlen «Limit», i hvis musikvideo et medlem optræder som retro-sci-fi-robot i et *Tron*-agtigt gitter-landskab. «Limit» var en forsmag på det, som skulle komme. Med deres tredje album, *Aufstand im Schlaraffenland* («Opstand i slaraffenland») finder det markante omslag sted: Musikken tempo stiger generelt til technostandarder, typisk over 125 bpm, dvs. væsentligt hurtigere end hiphoppens 'grundpuls'. Samtidig begynder rappen at antage den stramhed, jeg mener er afgørende, for at man kan tale om 'technorap'.⁶⁷ På *Arbeit nervt* foldes Deichkinds technorap helt ud, bl.a. på albummets titelnummer, «Arbeit nervt», som netop er det musikstykke, jeg her vil tage under behandling. Nedenfor kommer første strofe (som tilhører rapperen Kryptic Joe) til syne i de velkendte tre visuelle fremtrædelsesformer.⁶⁸

Om figur 9c vil jeg bemærke, at farvesystemet her fungerer sådan, at de farvede tegn markerer allitterære forbindelser, mens de farvede rektangler, som før, markerer rimforbindelser. Også selv om konsonans ikke er markeret (fx *sich* ≈ *nach* ≈ *durch*) fremstår «Arbeit nervt»-teksten som et endnu tættere klangligt væv end «rapuS» – og samtidig rummer den elementer af den gammeldags lydorganisering, vi fandt hos MC Einar: ved hver sekvens' afslutning bankes et rim-søm grundigt i. Til gengæld

	I				II				III				IV			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
A	Prie—ster	Putz—frau'n	Piz—za	bä—cker	Prok—to—lo—gen											
B	wol—len	lie—ber	po—peln	pö—beln	prü—geln po—gen											
C	Leh—rer	Kell—ner	Gärt—ner	Bän—ker	Bro—ker Rich—ter											
D	sch—nen	sich nach	Druck-be—	tank—ung	durch den Trich—ter											
E	See—len—	klemp—ner	Vieh—be—	fruch—ter	As—tro—nau—ten											
F	wür—den	gern im	Welt—raum	schun—keln	schwofen sauf—cn											
G	Pro—fi—	kick—er	Pa—pa—	raz—zi	Ta—xi—fahr—er											
H	Ehr—geiz	ist die	letz—te	Zu—flucht	des Ver—sag—ers											

	I				II				III				IV				
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
A	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x					12
B	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x					12
C	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x					12
D	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x					12
E	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x					12
F	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x					12
G	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x					12
H	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x					12

	I				II				III				IV					
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4		
A	—	x	—	(x) x	—	x	—	x	—	x	—	x	s	s	s		12	6
B	X	x	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	s	s	s		12	6
C	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	s	s	s		12	6
D	—	x	X	x	—	x	—	x	X	x	—	x	s	s	s		12	6
E	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	s	s	s		12	6
F	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	s	s	s		12	6
G	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	—	x	s	s	s		12	6
H	—	x	X	x	—	x	—	x	X	x	—	x	s	s	s		12	6

Figur 9a, b & c.

er klangforbindelserne, som hos SuparDejen, distribueret over hele tidsfladen og i forskellige intensitetsniveauer. Mere udtalt end i «rapuS» foldes i «Arbeit nervt» de forskellige ækvivalensrelationer ind i hinanden som Tetris-klodser eller brikker i et møjsommeligt lagt puslespil.⁶⁹

Elementer af en lydorganisering i MC Einar-traditionen kan også aflæses af figur 9b, Krims-figuren: rapstrømmens opdeling i ensartede sekvenser med et begyndelses- og afslutningsområde. Figuren giver med sin skarpt konturede opdeling i et stort,

afkrydset rektangel og et lille uberørt hvidt, desuden et billede af, hvad der er på færde hos Deichkind, som adskiller gruppens flow fra både MC Einars og SuparDejens: Der rappes i «Arbeit nervt» på helt samme måde i hver takt, og der holdes inde på helt samme måde i hver takt; hver sekvens rummer samme antal stavelser og betoning på de samme pladser. En så bogstaveligt talt sort-hvid-opdeling mellem lyd og stilhed er bemærkelsesværdig at iagttage efter først at have set MC Einars temmeligt jævne stavelsesfordeling og SuparDejens temmeligt ujævne – hos Deichkind er der tydeligvis noget helt andet på færde.

Workflow: arbejdsrytme & -metrum

Vi så, hvordan «Sorgenfri-rap» og «rapuS» bestod af hhv. et fikseret og et friere rytmisk lag. Det er rapmusikkens birytmske grundstrukturering, og det er en grundstrukturering, store dele af den vestafrikanske musik bygger på, som Kyle Adams med komponisten og musikeren Olly Wilson anfører. Det gælder også store dele af den afroamerikanske musik (fx jazz, disco og gospel):

In these forms [...] the variable layer is the melody. Those familiar with rap music will immediately recognize that it, too, share this structure. The music, which usually consists of two to four bars that repeat throughout the song, forms the fixed rhythmic layer. The lyrics, whose rhythm naturally changes from line to line, form the variable layer.⁷⁰

Nu er sagen imidlertid den, at dette ikke er tilfældet i «Arbeit nervt»: Grundstruktureringen er monorytmisk, begge rytmiske lag er fikserede; tekstens rytme skifter ikke «naturally» fra sekvens til sekvens – den forbliver, unaturligt, ‘mechanically’, den samme. Nummerets to strofer er bygget op om 2 kvartetter à

trokæiske seksslagsrækker (rimet AABB med kvindelige enderim givet af det akatalekte metrum), og metret kan altså karakteriseres som det sjældne *trokæiske* heksameter: – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪. Her er der altså tale om en egentlig metrisk digtning: Mens vi fandt en stærk tonal stilisering hos SuparDejen i forhold til MC Einar, finder vi hos Deichkind en stærk rytmisk stilisering. Sprogrytmen er der ikke gjort vold på, da de få accentueringer af svagtryk, der finder sted, er yderst 'milde'. Den eneste sekvens (H), som rummer svagtryksaccentueringer, er et oversat citat af Oscar Wilde, som i sin helhed er blevet inkorporeret i teksten. Af samme grund er denne sekvens også den eneste, der ikke for alvor er vævet ind i det ellers sjældent tætte net af klanglige tråde. Denne strenghed betyder, at fx «den raaare tiger», som lytteren mødte hos MC Einar, ville blive nægtet adgang i en «Arbeit nervt»-sekvens.⁷¹ Denne metriske regulering af ordselektionen betyder i «Arbeit nervt», at kun professioner på 2 eller 4 stavelser kan have repræsentanter i den oplistede række af arbejdsstrætte.

Tidligere citerede jeg Birgitte Stougaard Pedersens artikel om «Hip Hoppens rytme og gestik som æstetisk fænomen». I samme tekst sammenlignes hiphoppens *feeling* med technoens: «Den livsstil, der benævnes 'tecnokulturen' [sic] er således kendetegnet ved en rytme, der primært opererer *på* beatet. Heroverfor kendetegnes f.eks. hip hoppen [...] af en mere offbeat fornemmelse, altså af betoning på de ubetonede slag».⁷² Hos Deichkind findes lige netop rap, der opererer *på* beatet – konsekvent med on-beat-accenter, som det fremgår af figur 9c.⁷³ Hos Kyle Adams hedder det, at «[r]appers and DJ's tend to avoid using even rhythmic patterns in either the lyrics or the accompaniment, preferring instead to use syncopated rhythms [...] A pattern of even sixteenths [...] has significant markedness within the rap genre as an atypical rhythmic gesture».⁷⁴ Deichkinds rytmiske gestus er altså atypisk for hiphopmusikken, men den er det modsatte for

technoen: inden for technokulturen er «even rhythmic patterns» netop umarkerede, typiske. Derfor repræsenterer Deichkind kategorien ‘technorap’.⁷⁵

Sammenfaldet mellem accentuerede stavelser og musikalsk grundpuls har den virkning, at stor- og lilletrommeslagene forstærker ordenes ‘slagfærdighed’ og vice versa – begge parter intensiverer hinandens betoningerne hhv. accenter gensidigt, de slår hvert slag med forenet styrke. Men også en anden virkning opnås med dette parallelløb: Trommerne tilføjes organiske og varierede kvaliteter, og rappen tilføjes maskinelle og konstante. Af denne udveksling, eller interferens, mellem menneske og maskine kan forestillingen om et tredje punkt midt imellem vokse frem, nemlig om den tidligere nævnte menneskemaskine eller cyborg.

«En relativt identisk gentagelse vil [...] have en tendens til at ophæve tiden», bemærker litteraten Dan Ringgaard.⁷⁶ Det er eksempelvis det greb, heftig fx afrikansk trommemusik benytter sig af, men technomusikkens monotoni har også denne dimension for øje: at åbne for trancelignende tilstande, der opløser den lineære tid i cykliske repetitioner. «Arbeit nervt» rummer netop sådanne «relativt identiske» gentagelser, og på den baggrund rejser spørgsmålet sig: Strømmer stemmen stadig? Hvis tidens flod ikke længere løber, og den heraklitiske forandring ikke finder sted, er der da stadig tale om *flow*? Sagen er imidlertid den, at Deichkind, trods de stramme gentagelsesmønstre, netop undgår en sådan tids- og forandringsophævelse; «Arbeit nervt» består ikke af én lang repetition af den samme trokæ. Deichkinds brud og forskydninger er blot kondenserede og placerede på strategiske pladser – de finder så at sige sted på et højere strukturelt niveau. Først kan vi bemærke to synkoper, der skyder sig ind mellem 1. og 2. omkvæds to dele [0:52] og [1:43] (og som altså ikke findes i figur 9). De ligger som præcise snit og udgør markant anderledes rytmiske former: «früh aufstehen ist so mehr was für dich» (‘at

stå tidligt op er så meget mere noget for dig') og «geh du da mal lieber mal hin für mich» ('gå du nu hellere derhen [på arbejdet] i stedet for mig'). Med deres højere antal af uaccentuerede stavelser mellem accenterne og, i sidstnævnte tilfælde, trioler ændrer de den huggende grundfornemmelse og øger samtidigt raptempoet betragteligt.

Dertil lægger en (i første omgang) ikke-sproglig synkope sig: et kort, tilbagevendende motiv, som den markante, forvrængede synthesizer spiller (i figur 9c markeret med s for synthesizer). Den åbner også nummeret: A-C#-C. De tre slag, der giver «Arbeit nervt» bevægelighed og fremdrift nummeret igennem, lader synthesizeren falde skævt i stroferne. Mens alle øvrige (sproglige) accenter og (musikalske) betoning er ligget on-beat, følger syntemotivet et ryk, et spring, ind i de stive omgivelser, følger variation ind i gentagelsen. Det bemærkelsesværdige er nu, at melodien – viser det sig – varsler omkvædets dionysiske udladning: Et råbekor gentager netop selvsamme motiv, selvsamme melodi- og rytmefigur, blot påhæftet ordene «Arbeit nervt». Der er, hvis man inlader sig på denne tankegang, tale om et eksempel på det, Kyle Adams kalder «Incorporation of Motivic Elements into the Lyrics»: den måde, hvorpå rapflows indoptager musikalske rytmelementer i sig.⁷⁷ Adams bemærker, hvordan «[Busta Rhymes] occasionally accents syllables or words that would normally be unaccented for the sole purpose of making them conform to the motive».⁷⁸ Det gælder også for Deichkind-rapperne, for den anden, almindeligvis uaccentuerede stavelse i «Arbeit» accentueres her. En omstændighed, Adams til gengæld ikke berører – muligvis fordi den forekommer mindre påfaldende i de rapeksempler, han beskæftiger sig med – er følgende: Når først lytteren er bevidst om denne isomorfi mellem (i dette tilfælde) synthesizermotiv og omkvædstekst (som man vil være fra 2. strofe og frem – eller simpelthen ved gentagen lytning af nummeret), vil

synthesizerens toner i hver sekvens følgende også 'sige' «Arbeit nervt». Melodien har så at sige indoptaget ordene i sig, ordene klæber til tonerne, og tonerne kan følgende ikke undlade, sprogløst, at 'udløse' dem. Ang. sammenhængen mellem musik og flow – nærmere bestemt: flowets måde at indoptage musikalske rytmelementer i sig – ville Adams sandsynligvis også hæfte sig ved den korrespondance, der etableres mellem guitarmotivet (C-C-H-C-A-A-A; det introduceres efter 0:19) og rappen – og sandsynligvis også andre sammenhænge, som jeg dog må lade i stikken, da mit forehavende er et andet her.

P-oprør: artikulatorisk betydning

Mens den tonale stilisering var påfaldende hos SuparDejen, er, foruden den rytmiske, den artikulatoriske stilisering det også hos Deichkind. Både Kryptic Joes og Ferris MC's (de to Deichkind-rappere på nummeret, sidstnævnte er ikke længere en del af gruppen) udtale er uhyre distinkt, direkte overartikuleret – spytpræget, frådende, fråsende. Det stemte tyske s (fx i «sehnen sich») og de karakteristiske tyske ch- og sch-lyde ([ç] & [χ] og [ʃ]) bemærkes, men især er p'erne i de første linjer påfaldende: Hovedparten af ordene begynder med p og skaber en udpræget perkussiv, eksplosiv effekt. Litteraten Christophe Rubin demonstrerer i artiklen «Le texte de Rap: une écriture de la voix», hvilket fortolkningspotentiale en højnet sensitivitet over for dette artikulatoriske niveau kan føre med sig. Rubin opfatter sproglydene som indholds bærende toner, og fx kan konsonanter, argumenterer han, i kraft af deres fremhævelse af tænderne mime en aggressivitet.⁷⁹ Rubin bevæger sig videre fra den abstrakte aggressivitet til mere konkrete betydninger, fx «at mime en detonation med en perkussiv stavelse»⁸⁰ eller et bombardement.⁸¹ Sproglydene kan også mime instrumenter, eksempelvis bemærker

Rubin, hvordan en overaccentueret p-kæde hos rapperen Joey Starr mimer en stortromme⁸² – og dermed trækkes en tråd tilbage til Deichkinds første linje i «Arbeit nervt».⁸³ Vi kan præcisere mekanismen ved at konstatere, at det er klusiler, der er i stand til etablere denne perkussivitet, og forskellen til frikativer og nasaler, men især vokoider, er så markant i rytmeperceptionen, at man må overveje, om det er rimeligt at udelade denne konsonant-dimension i fx Krims' x-skemaer? I den forstand er en stavelse ikke blot en stavelse. Under alle omstændigheder: Hos Deichkind understreger – og skaber – den voldsomme konsonantudtale den vildskab, tekstindholdet opfordrer til at slippe løs i et oprør mod det skemalagte, borgerlige arbejdsliv.

Flytter vi fokus fra artikulation til rytme, er det også her muligt at tale om et semantisk eller symbolsk niveau. Birgitte Stougaard Pedersen beskriver, hvordan den tidligere nævnte Jokeren bruger «rytmen ekstremt bevidst og ekvilibristisk», og det «myldrer med onomatopoietiske effekter».⁸⁴ Her vil jeg ikke forsøge at identificere sådanne effekter i de rytmiske enkeltdele hos Deichkind, men i stedet gøre mig nogle overvejelser over den gennemgående rytmes betydning i «Arbeit nervt». Tekstens udsagn om diverse erhvervsgruppers higen efter aktiviteter af mere udskejende karakter forsyner sprogets og musikkens kværnende, monotone rytme med en bestemt betydning: Rytmerne kommer til at svare til den kværnende, monotone *arbejdsrytme*, som det jo hedder, som disse mennesker til daglig er fanget i – den såkaldte trødemølle, rotteræset.⁸⁵ Ligesom ordenes stavelser falder nøjagtigt, som de skal, i det trange metriske skema, går samfundsborgerne på arbejde, som de skal, inden for de skemalagte arbejdstimer. Det stramme metriske korset modsvarer det stramme tidskorset, det moderne vestlige arbejdsmenneske kan synes indsnøret i: Mennesket er passet ind i en tidsstruktur. En struktur, MC Einar forholder sig frit til,

og som SuparDejen undertiden aggressivt trodser. Rapstemmen forstået som et menneske placeret i nogle bestemte omgivelser får i «Arbeit nervt» en endnu mere håndgribelig dimension.

Endelig bringes endnu en spænding i spil hos Deichkind: Skønt tekstligt indhold og sproglig og musikalsk metrum som demonstreret ovenfor går hånd i hånd, går de samtidig også, i en vis forstand, i hver sin retning. En tekst, som opremser præsters, pizzabageres, taxachaufførers og andet godtfolks trang til, i stedet for at passe deres dont, at danse, æde, drikke o.l. (altså en form for folkelig satire), forefindes under almindelige omstændigheder ikke i pumpende, dunkle technoomgivelser (altså moderne storby-klubkultur) – og de artikuleres under almindelige omstændigheder ikke af rå, hæse, dybe herrestemmer i et ualmindeligt skarpskåret flow. Således søsætter sammensmeltningen af to ikke umiddelbart beslægtede kulturelle sfærer en humoristisk effekt, der er subtil nok til ikke at undergrave udtrykket og stemple det som pjattet ironi, men tydelig nok til ikke at blive overhørt. Denne balancegang hører i det hele taget til blandt Deichkinds kunststykker.

Tidligere kastede vi et blik MC Einars og SuparDejens visuelle iscenesættelser. Denne del af artiklen vil jeg runde af med at fastslå, at grænselandet mellem techno- og hiphopkultur også kan identificeres ved synssansens hjælp. Mens technomusikeren traditionelt er så godt som usynlig i sin tilbagetrukkethed og rapperen traditionelt er helt og aldeles synlig ('se mig!'), befinder technorapperen sig ofte i en mellemposition: vedkommende kan være synlig, eller vedkommende kan være usynlig, men typisk er hun eller han placeret et sted midt i mellem – utydelig, sekundær, lille. Deichkind er ingen undtagelse: Helt konsekvent forklæder gruppen sig – med pyramideformede LED-hjelme trukket ned over hovedet eller med farvede fjer i ansigterne, som også kan være bemalede eller undertiden sågar helt bortredigerede. På det

seneste har det endda slet ikke været Deichkind-medlemmerne, der har indtaget hovedrollerne i deres musikvideoer, men skuespilleren Lars Eidinger.⁸⁶ Deichkind nedtoner de individuelle, personlige træk til fordel for kunstige, stilerede konstruktioner. Og ligesom teknokulturen opløser individet i den dansende menneskemasse, opløses det individuelle menneskesprog i Deichkinds overgribende sprogstiliseringer – med Ringgaard, i «sprogets overindividuelle mekanik».⁸⁷ Oven i købet er teksterne indfældet i det kværnende, musikalske maskineri, og den menneskelige stemme toner ofte bort bag robotiske vokaleffekter.

Flodmundingen

Rappens popularitet står i kontrast til den mere eksklusive skriftlige modernistiske lyrik og dens arvtagere i dag. Jeg vil afslutningsvis foreslå, at det kan have at gøre med spørgsmålet om gentagelse og variation, som er knyttet til forventning og indfrielse/skuffelse. Da den skriftbaserede lyrik i vid udstrækning forlod de metriske vers' repetitive og altså forventningsindfrie ordmusik, forlod den også i høj grad det brede publikum. «[L]iterary poetry's decline as a popular medium in our time», lyder Adam Bradleys diagnose af tilstanden i dag.⁸⁸ Jeg mener, det er værd at overveje, om rappens bitytmiske grundstrukturering – som består af (musikalsk) metrum og (tekstligt) frivers⁸⁹ – litteraturhistorisk kan opfattes som et tredje stadie i denne udvikling: et stadie, som kombinerer den metriske forudsigelighed og binding med det frie vers' uforudsigelighed og frihed.⁹⁰ I den forstand forener rappen en ny og en gammel poetisk tradition. Populærmusikpsykologien har beskrevet, hvordan kombinationer af denne art værdsættes: «populærmusik [bliver] ofte opfattet som appellerende, dansabel eller inderligt bevægende (flydende), når der etableres et samspil

mellem rytmisk ensartethed og afvigelse, mellem frihed og binding mellem forskellige rytmiske lag i musikken» med Oliver Kautny.⁹¹ Her findes muligvis også en delforklaring på rappens popularitet og udbredelse.

Disse overvejelser kan sættes ind i en større sammenhæng: Mens den traditionelle metriske lyrik på den ene side kan opfattes som en konsekvens af et stabilt, ordnet verdensbillede, kan den modernistiske lyriks sprængte, forventningsfrustrerende form på den anden side siges at spejle en sprængt, kaotisk virkelighed. Med sin rytmiske *sammensathed* – dens forening af brud og sammenhæng, af ordnethed og uordnethed, af sprængthed og kontinuitet – kan rappen ses i lyset af en ny tids sammensatte virkelighed: den postmoderne. I rapmusikken er ofte både den sproglige og musikalske form på den ene side brudfyldt, på den anden side præget af orden – en dobbelthed, der kan identificeres på en lang række områder: Rapteksten er stærkt rytmisk, men den er det oftest med frie rytmer; flowets fluiditet og de utallige rim skaber sammenhæng, men samtidig falder rimene ofte i irregulære mønstre, og flowet afviger ofte lige så meget fra lytterens forventninger, som det indfrier dem; musikken er ofte metrisk monoton og 4/4-baseret, ordnet og forudsigelig, men tonalt arbejdes der ofte med dissonerende, kakofoniske udtryk; hiphopmusikkens samletradition og scratching-disciplin er bygget på *brudstykker* af musik, men disse *ordnes* i præcise systemer og rytmer; også i Deichkinds stramme orden spiller bruddene som vist en afgørende rolle. I dette både-og bor rapmusikkens spændende spænding.

Noter

- 1 Teksten udgør anden del af en artikeltandem; første del, «Stemmestrømme I: Rapbegrebet 'flow'», findes også i nærværende antologi. For en udredning af mit overordnede udgangspunkt, herunder min flowdefinition og den terminologi, jeg benytter mig af, henviser jeg til første del. Jeg takker Kjell Andreas Oddekaly for værdifulde kommentarer, og jeg henviser til hans artikler for en musikvidenskabeligt funderet tilgang til rytme, rap og rapflows. Dele af artiklen er tidligere blevet præsenteret ved en række oplæg og foredrag, og jeg ønsker at takke deltagerne for diverse inspirerende bemærkninger. Endelig findes enkelte pointer også optrykt i Borčak & Schweppenhäuser 2018.
- 2 Stougaard Pedersen, Birgitte. «Hip Hoppens rytme og gestik som æstetisk fænomen». I Larsson, Jörgen & Eva Lilja (red.): *Ordspråk, röstspråk, kroppsspråk. Om konsternas kommunikationsformer*. (Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metriske Studier 16, 2009), 157.
- 3 Stougaard Pedersen, «Hip Hoppens rytme og gestik som æstetisk fænomen», 159.
- 4 Det har ikke været muligt for mig at nå frem til en betegnelse, der ikke er problematisk på den ene eller anden måde. Forkortelsen EDM, som ville hjælpe på kluntetheden og formelt burde dække hele spektret af genrer, forbindes af nogle (negativt) med specifikke populære/'poppede' varianter af den elektroniske dansemusik, og opfattelsen af begrebet varierer fra sprogområde til sprogområde. Også techno-begrebet er flertydigt, og ifølge dansk *Wikipedia* «betegner ordet techno i den brede offentlighed som regel genrer som hardstyle, hard trance, trance og dance – genrer som i stil og tilhængerskare adskiller sig væsentligt fra den oprindelige techno» (set d. 11/2 2021). Det er hverken denne «oprindelige» 'genre techno' eller «den brede offentligheds» skæve anvendelse, jeg sigter mod i min brug af ordet. Ifølge tysk *Wikipedia* bruges termen nemlig også som «overbegreb for forskellige med hinanden beslægtede stilretninger inden for elektronisk dansemusik [...] helheden af den dansable musik med udpræget elektronisk karakter, som opstod siden 1990'erne, kan ganske vist ikke sidestilles med techno, men den kan indordnes under området 'techno'» (set d. 11/2 2021; min oversættelse).

Det er denne betydning, jeg har i tankerne. Typiske elementer er bl.a. et relativt højt tempo (ca. mellem. 120 og 150 bpm), 4/4-takt, ofte med stortrommeslag på alle grundslag og lilletrommeslag eller klap på 2 og 4, grundlæggende elektronisk frembragte lyde med metalliske eller industrielle klangfarver i repetitive og rytmisk orienterede arrangementer. Jeg stiller mig åben over for bedre terminologiske forslag!

- 5 Haarder, «Storbyindianer med license to fuck».
- 6 Det er således næppe tilfældigt, at musikvidenskabsmanden Kyle Adams, i tilløbet til sine ellers overbevisende flowanalyser, betyder, «that the best approach [to rap songs whose lyrics do not seem to have a single unifying theme or narrative] is first to disregard the semantic meaning of the lyrics, and to treat the syllables of text simply as consonant/vowel combinations that occupy specific metrical locations» (Adams, «Aspects of the Music/Text Relationship in Rap», afsnit [12]). Og at han i sine analyser «will consider the voice as another instrument, and treat the syllables much as one would treat those in scat singing or in ‘doo-wop’ music» (Adams, «Aspects of the Music/Text Relationship in Rap», afsnit [12]). Problemet er, at raptekster, modsat scat og doo-wop, i udgangspunktet jo netop ikke består af non-referentielle/ikke-denotative lyde, af nonsens. Så selv om Adams’ musikanalytiske anliggende altså er tiltrængt og prisværdigt, amputerer også han sine analyseobjekter. En amputation, som ikke skader selve flowanalysen, men som begrænser den samlede analyse og fortolkning, som flowanalysen ville kunne integreres i. Bestræbelsen må være at etablere et musikalsk-sprogligt dobbeltblik (eller rettere: et øre til hver ...).
- 7 Elflein, «Mostly tha Voice? Zum Verhältnis von Beat, Sound und Stimme im HipHop», 172.
- 8 Elflein. «Mostly tha Voice?», 173.
- 9 Argumenter *imod* en sådan enhedssøgende tilgang findes i Williams 2009, afsnit [8]–[11] – argumenter *for* i Adams 2009b, afsnit [7]–[9].
- 10 Den danske rapgruppe Spektors betitlede på deres debutalbum *Shanksville* et nummer «Den nye gamle stil» (som overskriften her spiller på) – og det med en vis ret, for Spektors-rapperne rappede forholdsvist gammeldags – hiphoprap – men i kontemporære, elektroniske musikalske omgivelser. I mellemtiden

- er deres udtryk gået i technorapretningen på flere numre, fx på albummet *4 Live* (Specktors 2020) og på diverse singler. De italesætter igen og igen klubkultur og dansegulv, og den onomatopoeitisk betitlede single «Unz Unz» refererer netop til stortrommens dunken: «Ud på *floor*, når det går unz, unz, unz, unz, unz, unz, unz ...» Det må så være ‘den nye nye stil’ ...
- 11 Skyum-Nielsen, Rune. *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*, (København: Informations Forlag, 2006), 88.
- 12 Både dette og de øvrige numre, der behandles i kapitlet, findes frit tilgængeligt på nettet. Læseren opfordres til at lytte!
- 13 Skyum-Nielsen, *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*, 71f. Der har været en række forløbere, men Michael Brenner, Mek Pek, Gunnar Nu, Per Pallesens [m.fl.](#) rapforsøg, kan, med Peyks karakteristik, forstås som *gimmicks* (jf. Skyum-Nielsen, *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*, 71) – hvilket sangtitlernes konsekvente eksplicitering af disciplinen måske kunne signalere: «Rap-sodi», «Rapperkonen», «Rap Nu» og «Fodermester Rap». Det vist allerførste danske rapnummer (som Skyum-Nielsen tilsyneladende har oversat) kan dateres tilbage til 1983 – samme år som hiphopkulturens indtog i Danmark forbindes med (og dette kapitels ophavsmand i øvrigt kom til verden): det er begået af duoen Skwoto og hedder (naturligvis) «Skwoto rap» – et halvt årti før: «Sorgenfri-rap» ...
- 14 Skyum-Nielsen, *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*, 72.
- 15 Skyum-Nielsen, *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*, 72 (min kursiv).
- 16 Skyum-Nielsen, *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*, 72.
- 17 Man kan således evt. undre sig en smule over, at det i nummeret «var [...] en super herlig dag i *marts*» [0:33] og ikke i fx september – eller blot lade det statuere et eksempel på den ubekymret-hed, der hersker i hver en afkrog.
- 18 Dette greb – at inkorporere kompositionsmusikken i rapsammenhæng – er ifølge Rune Skyum-Nielsen faktisk «et påfund, der først nåede til USA et lille årti senere» (Skyum-Nielsen, *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*, 73).
- 19 Om det er på sin plads at tale om de *tidligste* rapstadier, er et lidt mere kompliceret spørgsmål – derfor hedder dette afsnit ‘ældre’ og ikke ‘gammel’ hiphoprap. MC Einar kan ikke siges at repræsentere den såkaldte *old school* rap: Historisk betragtet strakte

denne epoke sig fra slutningen af 1970'erne til omtrent midt i 1980'erne, altså før rappen overhovedet nåede til Danmark. Samtidig anvendes 'old school rap' også som en betegnelse, som indebærer en række specifikke formelle træk, som var knyttet til den pågældende epokes rap – herunder flow- og rimmæssige karakteristika, som MC Einar dog heller ikke kan siges at dele til fulde. I figur 1 i «Stemmestrømme I» er gruppen således i stedet placeret i kategorien 'new school', selv om denne indplacering også ville kunne problematiseres.

- 20 Mens de rytmiske aspekter altså differentieres på disse niveauer, finder der en begrænsning sted på et andet. Det drejer sig om det mikrorytmiske, som har en afgørende funktion især i «African-American-derived, groove-directed popular music styles» (Danielsen, «Introduction», 1). Bl.a. Anne Danielsen har med sin antologi *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction* (Farnham: Ashgate, 2010) udhvisket enhver rytmeanalytisk tvivl om dette niveaus vigtighed, men jeg har altså alligevel valgt at udelade det i mine analyser. Dels ville det ganske enkelt blive for omfangsrigt, hvis mikrorytmerne konsekvent skulle inddrages, dels mener jeg, at flowanalyserne også kan kaste vigtige indsigter af sig uden iagttagelser på det dette plan. Derfor præsenterer jeg her i stedet kort nogle centrale mikrorytmepointer, som så efterfølgende kan ligge under overfladen og simre, om jeg så må sige. Mikrorytme finder sted på millisekundniveau og unddrager sig derfor traditionelle notationsformer – og det ville ikke kunne indarbejdes i de skemaer, jeg opererer med her i artiklen. Birgitte Stougaard Pedersen definerer fænomenet som: «the level in performed music that is usually understood in terms of phrasing and timing. It can, for instance, consist in small differences or irregularities in the accentuation of the beat» (Stougaard Pedersen, «Anticipation and Delay as Micro-Rhythm and Gesture in Hop Hop Aesthetics», sektion 3. Jazzmusikeren Vijay Iyer analyserer det mikrorytmiske niveau inden for en jazzkontekst, men hans beskrivelser kan problemfrit transporteres til en rap- og flowsammenhæng: «[M]usicians display a heightened, seemingly microscopic sensitivity to musical timing [...]. They are able to evoke a variety of rhythmic qualities, accents, or emotional moods by playing notes slightly late or early relative to a theoretical metrical time point [...] In groove-based contexts, even as the tempo remains constant,

fine-scale rhythmic delivery becomes just as important a parameter as, say, tone, pitch, or loudness. All these musical quantities combine dynamically and holistically to form what some would call a musician's 'feel'» (citeret efter Danielsen, «Introduction», 9). Følelse altså. Stougaard Pedersen bemærker, at *implikationerne* af mikrorytmiske dispositioner, dvs. hos modtageren, også kan sammenfattes under dette begreb («a certain feeling», Stougaard Pedersen, 4). Danielsen betoner desuden mikrorytmernes kropslige og bevægelsesmæssige aspekter: «the groove qualities of rhythmic music are often related to the music's perceived ability to make one's body move» (Danielsen, «Introduction», 11). Alt i alt kan man altså tale om «the meaning-creating potential of micro-rhythmic gestures» (Stougaard Pedersen, «Anticipation and Delay as Micro-Rhythm and Gesture in Hop Hop Aesthetics», sektion 3) – men som nævnt må den rytmiske betydningsdannelse på dette niveau her nøjes med en plads i baghovedet.

- 21 Et arbejde, som er nært forbundet med den rappende krops krav om vejrtrækning: Kun i et begrænset tidsrum er det muligt at give den udadgående luftstrøm tone uden at holde inde – og lade en indadgående luftstrøm bane vejen for en ny udadgående. I dag omgås denne fysiologisk betingede pauseringstvang undertiden audioteknisk. Sådanne produktionsmæssige omstændigheder skal ikke forfølges yderligere her, hvor det udelukkende er det forhåndenværende udtryk, der spiller en rolle (for nøjere granskninger af rapmusikkens studietekniske aspekter henviser jeg til Hörner & Kautnys antologi *Die Stimme im HipHop* [Bielefeld: transcript Verlag, 2009]).
- 22 For at undgå musikvidenskabelige misforståelser: Jeg anvender begrebet 'optakt' i den litteraturvidenskabelige betydning: «ubetonet del af et vers forud for den første trykstærke stavelse» (*Den Danske Ordbog*).
- 23 Fafner. *Dansk vershistorie 1. Fra kunstpoesi til lyrisk frigørelse*. (København: C.A. Reitzel's Forlag, 1994), 58. Uden i øvrigt at trække yderligere på disse distinktioner (da de i nærværende sammenhæng kan forvirre mere end klargøre) opererer Adam Krims med begrebet 'effusive styles', som kunne bringes i spil her: flows som overstrømmer taktgrænserne – «a tendency in rap music to spill over the rhythmic boundaries of the meter» (Krim, *Rap Music and the Poetics of Identity*, 50). Det er også

- muligt at problematisere bindingsstil-tolkningen af «Sorgenfri-*rap*» (og lignende numre) ud fra følgende tankegang: Rigtig-nok er takterne sammenbundet, men betragter man teksten som rimede vers, er de katalekte (jf. pauseringerne).
- 24 Bradley. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. (New York: Basic Civitas, 2009), 11.
- 25 Kautney. «Ridin' the Beat. Annæherungen an das Phänomen Flow». I Hörner, Fernand & Oliver Kautny (red.): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. (Bielefeld: transcript Verlag, 2009), 142; min oversættelse.
- 26 Man kunne muligvis også argumentere for, at det snarere drejer sig om de spejlvendte tetarto-pæoner (◡◡–), idet optakterne i stedet tænkes som fodens første del.
- 27 I den resterende del af teksten findes yderligere tre, to følger efter hinanden (her citeret med optakter): «og vi gav dem vores skillinger og afgav vor [sic] bestillinger og fik de bedste ting som man kan få på Burger King og vi gik» [1:26f.]. Der finder således en brydningsfri metrisk viderepulseren hen over taktgrænsen sted; en kontinuitet, den skriftlige versificering i *Den nye stils* medfølgende teksthæfte skjuler: her brydes linjerne nemlig mhp. fremhævelse af enderim.
- 28 Fafner. *Digt og form. Klassisk og moderne verslære*. (København: C.A. Reitzel's Forlag A/S, 2001), 49.
- 29 Man kan, som fx Fafner gør det (*Digt og form*, 49), argumentere for, at de klassiske versefodsbetegnelser kun bør anvendes om de overordnede metre, og ikke om «versenes individuelle rytme» (ibid.), hvilket i rapsammenhæng svarer til de enkelte sekvensers. Argumenter den anden vej findes i forfatteren m.m. Kasper Nefer Olsens «For en rytmetrik» (*Passage*, nr. 23, 1996); her skal brugen af fødderne imidlertid blot forsvares med at det er særdeles praktisk.
- 30 Lilja. «Muntliga och skriftliga aspekter på svensk vershistoria». I Larsson, Jörgen & Eva Lilja (red.): *Ordspråk, röstspråk, kropps-språk. Om konsternas kommunikationsformer*. (Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metriske Studier 16, 2009), 12.
- 31 Fafner, *Digt og form*, 51; min kursiv.
- 32 Kyle Adams (2008) leverer, som jeg senere vil forklare nærmere, en udførlig analyse af, hvordan raptekster kan indoptage musikalske rytmemønstre i sig.

- 33 Fafner, *Digt og form*, 51. På tysk ligger tilsvarende heksameterets «accentfølge så tæt på det tyske sprogs naturlige flod, at heksameteret let kan indfinde sig af sig selv. Således allerede i Luthers Bibeloversættelse, hvor man i retrospekt kan finde heksameteret, før det findes» (Frey, «Verszerfall» i Frey, Hans-Jost & Otto Lorenz: *Kritik des Freien Verses*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1980, 32; min oversættelse); denne omstændighed er værd at beholde i bagehovedet, idet vi senere i kapitlet netop skal vende os mod tysk heksameterrap.
- 34 Fafner, *Digt og form*, 50.
- 35 Fafner, *Digt og form*, 50, min kursiv.
- 36 I hvor høj grad disse svagtryksaccentueringer opleves som 'unaturlige' er til en vis grad en temperamentsag og kan variere lidt fra lytter til lytter – ikke mindst hvis lytteren har et andet modersmål end dansk.
- 37 Bradley, *Book of Rhymes*, 26.
- 38 Krims. *Rap Music and the Poetics of Identity*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 49.
- 39 Andetsteds i «Sorgenfri-rap» hedder det tilsvarende: «Tigerens humør *det* var turbocharged» [0:34].
- 40 Jeg antager her, at den tekst, der er trykt i CD-udgivelsens tekst-hæfte er identisk med den tekst, Nikolaj Peyk oprindeligt skrev til Einar Enemark – men det behøver naturligvis ikke at være tilfældet.
- 41 Et fænomen, som også går under navne som 'rundgang', 'omgang', 'harmonisk ostinato' eller de engelske betegnelser 'riff', 'loop' og 'vamp'.
- 42 Jeg oplever det sådan, at man i perceptionen af lyd ikke får det samme indtryk af distinkthed i segmenteringen, som man gør med det skriftlige vers og den skriftlige strofe. Jeg foreslår følgende tre forklaringer: (1) Auditive indtryk synes vanskeligere at opfatte i sine enkelte bestanddele. (2) Figur-grund-forholdet er langt fra så udpenslet som i det konventionelle sort-hvide (i bogstaveligste forstand) digtbillede: sprogestaltens grænser er her absolutte, utvetydige. (3) Den manglende tidlige disponibilitet betyder, at det ikke lader sig gøre at 'nidlytte' (jf. nidstirre) en isoleret sekvens i samme grad som i den skriftlige lyrik, hvis spatiale fundering – dens statiske karakter med tilhørende visuel fikserbarhed – opfattes anderledes afgrænset end temporal

- strømmende raptekster.
- 43 Jeg citerer her undtagelsesvis med en ombrydning svarende til den skriftlige version af «Sorgenfri-rap», for at rimfølgerne kan træde tydeligt frem – denne version er nemlig som nævnt netop versificeret efter enderim.
- 44 Det kan her indvendes, at min udlægning muligvis har et anakronistisk præg: at MC Einars udtryk i samtiden ikke ville blive forbundet med ‘kiksethed’ eller kejtethed – at en sådan først kan fremlæses på flere årtiers afstand. Uanset fremstår det i dag som et overbevisende æstetisk udtryk.
- 45 SuparDejen 2000: «SuparSonisk Pilfinger-Remix».
- 46 For udlægninger af rapflowenes udvikling i moderlandet USA, henviser jeg til andre artikler og bøger (fx Adams 2009 og Krims 2000).
- 47 Stougaard Pedersen. «At være eller ikke være ‘sort’, 5.
- 48 *Star Wars*-universet løber som en rød tråd gennem SuparDejens tekster, og på *Retrorik*-albummet findes et nummer med titlen «Stjernekrig». Han har også udnævnt sig selv til «Lord Vader på en crossfader» (SuparDejen 2013: «Show must go on»), og denne mørke skikkelse må også netop karakteriseres som en cybernetisk organisme: en cyborg.
- 49 Skemaerne kunne her også have været struktureret anderledes, hvilket jeg senere vil forklare nærmere – men for anskuelighedens (mere specifikt: sammenligningens) skyld er udformningen den samme ved alle tre rapnumre.
- 50 Ét sted i «Sorgenfri-rap» gør MC Einar også: I «grønjakker der snittede sæderne op» [0:44], falder «-ker» på 1/32-delen mellem 3 og 4 i [A, I].
- 51 Det var således ikke overraskende, at SuparDejen i 2020 udgav et album med titlen *Optimus Dejen*. Den spiller naturligvis på navnet Optimus Prime, den bedst kendte figur fra *Transformers*-universet: en ekstrasolterestrisk, følede robotisk organisme, som er i stand til at forvandle sig fra humanoid robot til diverse transportmidler. Dermed indfanger SuparDejen både det transformativt og robotiske aspekt, som jeg identificerer på flere niveauer.
- 52 Se evt. Kjell Andreas Oddekalsvs kapitel «Rytmske bumerker» i nærværende bog.
- 53 Den mest fremtrædende danske repræsentant for denne

- undergenre er – eller var i hvert fald engang – Aarhus V-rapperen U\$O, mens den nordamerikanske ditto kalder sig (Tung) Twista.
- 54 Lilja, «Muntliga och skriftliga aspekter på svensk vershistoria», 7.
- 55 Jeg trækker her også på mine egne praktiske erfaringer med forholdet mellem skrift og lyd i skabelsesprocessen. Under arbejdet med mit projekt √ NABLA √ har jeg ofte haft en fornemmelse af, at det ikke var meningsfuldt at operere ud fra en forestilling om linjer eller vers. For et nuanceret og udfoldet eksempel på linje-/verstænkning ift. rapflows: se Oddekalvs artikler i bibliografien.
- 56 Bradley, *Book of Rhymes*, xx.
- 57 Alyssa S. Woods har identificeret og beskrevet et lignende, om end anderledes udformet, niveauskifte hos rapperen Busta Rhymes i nummeret «Touch It»: «I find it interesting that this song connects flow style with register: higher pitched with a faster, more aggressive style, and lower pitched with a more relaxed delivery [...] this kind of registral difference by the same MC, within the context of a single song, [...] represents an ability to manipulate their style of flow to create an effect». Woods, *Rap Vocality and the Construction of Identity*, ph.d.-afhandling (University of Michigan, 2009), 82f. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/63636/1/alywoods_1.pdf
- 58 Efter Kautny: «Melodik [...] als relative Tonhöhennotation» (Kautny, «Ridin' the Beat», 151). Selv om rapstemmens melodiske kvaliteter grundlæggende kan opfattes som underordnede de rytmiske, må man i mange tilfælde, eksempelvis SuperDejens, anse de tonale bevægelser for væsentlige. Blot er det ikke i traditionel melodisk forstand, og derfor kan den forenkledede, relative tonehøjde være en hensigtsmæssig løsning. Den version, jeg her præsenterer, er beslægtet med Kautnys notation, som bygger på et pilesystem, der efter en ordfølge angiver, om den tonalt er stigende eller faldende. Der kan her siges at være tale om en tilbagevenden til ældre notationsmetoder: den tidlige middelalders adiastematiske *neumer* angav nemlig netop blot den melodiske bevægelses retning.
- 59 Det skal desuden bemærkes, at kurvens stigning reelt ikke er

- så jævn, som den her er fremstillet, men den grafiske stilisering fremmer forhåbentlig forståelsen.
- 60 Citatet (sådan som jeg hører det), i en lettere læselig udgave interpunkteret af mig selv for forståelighedens skyld: «Jeg har en heftig mani: kleptomani. Men I kan tro, jeg' bare et hoved, der har slæbt to mand i en trækvogn med åbent benbrud, altså noget politiet har smidt ind mod en brud, de ka' knepp', mens jeg ...».
- 61 Sml. evt. overvejelserne over det ikke-menneskelige i Schwepenhäuser, Jakob. «Ord og trommer og bundne frivers. Rytmetriske refleksioner på sprogets grænse». *Nordisk poesi*, vol. 3, nr. 1, 2018, 49 (afsnittet «Mennesket mellem dyr og maskine»).
- 62 Drachmann. *Samlede poetiske Skrifter*, bd. I. (København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1906), 305.
- 63 Pfeleiderer. *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, (Bielefeld: transcript Verlag, 2006), 322, min oversættelse. Se også Adams 2008 og Krimis 2000, 43.
- 64 Pfeleiderer, *Rhythmus*, 322; min oversættelse.
- 65 Bradley, *Book of Rhymes*, 22.
- 66 Gruppen har gennem tiden haft forskellige udformninger men består aktuelt af Philipp Grütering (Kryptic Joe) og Sebastian «Porky» Dürre samt Henning Besser (koncert-instruktør m.m.) og Roland Knauf (producer). Det er i artiklens sammenhæng i øvrigt påfaldende, at Deichkind med deres nummer «Ich und mein Computer» ('Jeg og min computer') (*Arbeit nervt*, 2008) har begået en humoristisk ode til netop Kraftwerk. I modsætning til sidstnævntes «Computerliebe» (*Computerwelt*, 1981, som Deichkind under koncerter har afspillet en passage fra midt i «Ich und mein Computer») er der ikke andet end vrøvl med computeren for Deichkind. De oplister en næsten uendelig række af problemer: harddisken er fuld, batteriet er tomt, timeglas, timeglas, virus fundet, programmet går ned, timeglas, timeglas osv. osv. Computeren «vil de aldrig forstå», synger de i omkvædet: her er ingen gnidningsfri forening af menneske og maskine ...
- 67 Deichkind fremstår for mig – alt i alt – som et særligt prægnant eksempel på det, jeg mener med 'technorap'. Når det er sagt, skal det nævnes, at gruppens musikalske udtryk varierer fra nummer til nummer, og ofte adskiller de sig fra technoen (i den brede betydning, se note 4) på forskellige måder: undertiden er

tempoet lavt, undertiden ligger stortrommen kun på 1 og 3 osv. Betegnelserne 'electro' (som kan ses anvendt om gruppen flere steder, og som har at gøre med de stærkt markerede lilletrummelag eller klap på 2 og 4) og 'electropunk' ville være mere præcise for flere numres vedkommende. Selv kalder gruppen deres stil for 'Tech-Rap' og ligger dermed ikke langt fra den betegnelse, jeg har valgt – og faktisk bruger de også ordet «Technorapper» (i nummeret «Sonate in f-Doll», *Wer sagt denn dass?*, 2019). Andre eksempler på technorap kunne være danske Benal og tidligere omtalte Spektors, svenske Maskinen og diverse kunstnere inden for den angolansk-portugisiske kuduro (fx Buraka Som Sistema, som repræsenterer den såkaldte progressive kuduro), den brasilianske funk carioca / baile funk og den britiske grime (fx Flowdan). Maskinen demonstrerer allerede med deres navn en forankring i og begejstring for teknokulturen, og videoen til nummeret «Segertåget» åbner med et sigende Andy Warhol-citat: «I'd like to be a machine, wouldn't you?» I omkvædet ruller triumftøget «in som *teknodromen*» (Technodromen er Krang-figures kugleformede kampvogn fra *Teenage Mutant Ninja Turtles*-serien), og man «dansa som på *technodroger*». Senere i nummeret følger en portugisisk tekstpassage, og dermed trækker de altså en tråd til en af de andre nævnte technorap-traditioner.

- 68 Som hos SuperDejen foreligger ingen officiel skriftlig version af teksten. Her kommer passagen i min danske oversættelse (ikke gendigtning!) og med min interpunktion: «Præster, rengøringsdamer, pizzabagere, proktologer / vil hellere pille næse, provokere, prygle, danse Pogo. / Lærere, tjenerne, gartnere, bankfolk, børsmæglere, dommere / længes efter at drikke sig i hegnet med en trakt. / Sjæleblikkenslagere, kvægbebrugere, astronauter / ville gerne vugge arm i arm, danse, balle i verdensrummet. / Professionelle fodboldspillere, paparazzier, taxachauffører ... / Ærgerrighed er den sidste tilflugt for fiaskoen.» Den sidste sætning er en oversættelse af Oscar Wild-sentensen: «Ambition is the last refuge of the failure».
- 69 Denne møjsommelighed lader i øvrigt til at have kvantitative konsekvenser: I modsætning til hiphoprappens ofte bugnende tekster, er technorappen typisk struktureret i kortere strofer omkranset af længere omkvæd eller instrumentale passager,

- således også «Arbeit nervt», hvor der samlet rappes under et minut i løbet af nummerets i alt 3 minutter og 20 sekunder. Det lader til at kræve hårdt arbejde at smede disse stramme, bundne sætninger – og som sagt: «Arbeit nervt» ...
- 70 Adams, «Aspects of the Music/Text Relationship in Rap», afsnit [11].
- 71 Man kunne sige det sådan, at kun tigre med yderligere to stavelser ville kunne finde ind i en deichkindsk gangart. Og var Deichkind taget fra Hamborg til Sorgenfri for at «chille hårdt», ville de sandsynligvis have gjort det lidt anderledes: ‘Vi var i Sorgenfrei med *colaflasker*, chips og *lidt* tobak’: ◡◡◡ – ◡◡◡ – ◡◡◡◡ – ◡◡◡◡ – (eller de ville have medbragt andre, mere pæoniske nydelsesmidler).
- 72 Stougaard Pedersen, «Hip Hoppens rytme og gestik som æstetisk fænomen», 59; Stougaard Pedersens kursiv.
- 73 For kort at vende tilbage til det mikrorytmiske niveau, hedder det hos samme teoretiker et andet sted: «In this way, the theme of this rap – chilling, laid-back lifestyle [hos Jokeren på nummeret ‘Livet i krybesporet’, JS] – seems to be supported by the way the beat is micro-rhythmically produced and by the laid-back performance of the flow» (Stougaard Pedersen, «Anticipation and Delay as Micro-Rhythm and Gesture in Hop Hop Aesthetics», sektion 3,5). Også på dette niveau repræsenterer «Arbeit nervt» den technoske hiphopmodsatning: Beatet er mikrorytmisk produceret, så det korresponderer med et tekstligt tema, som kredser om det modsatte af en «chilling, laid-back lifestyle», nemlig et slidsomt arbejdsliv. Det samme gælder for «flowperformancen»: den livsstil, den med sin repetitive præcision korresponderer med, er ikke *laid-back*, den er snarere *rank* ...
- 74 Adams, «Aspects of the Music/Text Relationship in Rap», afsnit [29].
- 75 Man kan argumentere for, at «Arbeit nervt» samtidig også kan siges at være et eksempel på en anden form for rapmusik, nemlig poprap – pga. «the [...] vers-chorus form found in what is usually labeled ‘pop rap’ or ‘mainstream rap’» (Williams 2008, afsnit [21]). At anvendelsen af omkvædet som figur vitterligt i sig selv kvalificerer et rapnummer til at være ‘pop’ er jeg ikke sikker på, men en række andre træk ved «Arbeit nervt» – nummerets (enkle) opbygning i det hele taget, dets dansable karakter, dets

fængende omkvæd – retfærdiggør under alle omstændigheder en sådan indordning. Det er desuden bemærkelsesværdigt, at også technoen (som Deichkinds musik, i den overordnede forstand, jf. note 4, kan karakteriseres som) i udgangspunktet er omkvædsfri – og da der naturligvis også findes eksempler på technorap *uden* omkvæd, kan «Arbeit nervt» altså i en vis forstand rubriceres som 'poptechnorap' (hvilket faktisk også gælder for de andre omtalte technorapgrupper: Maskinen, Spektors, Benal og Buraka Som Sistema).

- 76 Ringgaard. *Digt og rytme. En introduktion*, København: Gads Forlag, 2001, 18f.
- 77 Adams, «Aspects of the Music/Text Relationship in Rap», overskrift mellem afsnit [25] og [26]. For Adams er her et kronologisk aspekt i værkproduktionen afgørende. Det har at gøre med, at han skriver sig op imod en musikanalytisk tradition, hvis objekt (den vestlige kunstmusik) er komponeret i den modsatte rækkefølge. Han argumenterer for, at «the music comes both chronologically and logically before the text» (afsnit [6]), hvilket ifølge Adams bl.a. betyder, at «the meaning of the text [ofte] is [...] secondary to the way in which it interacts with the underlying music» (afsnit [5]). Skønt Adams' tankegang er inspirerende og argumentationen overbevisende, kan det være hensigtsmæssigt grundlæggende at stille sig mindre skråsikkert over for problemstillingen. Ikke mindst pga. rappens pletvise løsrivelse fra hiphopmusikken (hvor denne kompositoriske rækkefølge vitterligt er særdeles udbredt, muligvis også pga. den tidligere nævnte arbejdsdeling mellem rapper og producer/DJ) er det muligt at forestille sig mindre entydige, mere dynamiske og reciprokke arbejdsprocesser, ikke mindst når rapper og producer/DJ er én og samme person (bl.a. SuparDejen er et eksempel på det). Man kunne følgende kaste sig ud i samme øvelse som Adams, blot med omvendt fortegn: eftersporingen af raprytmiske elementer i musikken. Musikvidenskabsmanden Justin A. Williams retter en udfoldet kritik mod Adams grundantagelse og anvendelsen af den i analysen (samt andre aspekter af Adams' artikel) i «Beats and Flows».
- 78 Adams, «Aspects of the Music/Text Relationship in Rap», afsnit [41].
- 79 Rubin. «Le texte de Rap», 3. Også musikmediet *Pitchforks*

- anmelder, Jason Crock, finder en sådan konsonantisk semantik hos rapperen Aesop Rock, som «move over the line from frank slice-of-drug-life narrative to insensitive and bitter *through the hissing wet consonants* of his delivery» (Crock, «Album review: Aesop Rock – *None Shall Pass*»; min kursiv).
- 80 Rubin, «Le texte de Rap: une écriture de la voix», 3; min oversættelse.
- 81 Rubin, «Le texte de Rap», 6.
- 82 Rubin, «Le texte de Rap», 4. Se evt. sprogvidenskabsmanden Karl Bühlers sammenligning af den menneskelige stemme og musikinstrumentet (Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, 1982: 199f.).
- 83 Tænk man i mere kønnede baner, som fx Alyssa S. Woods gør det, hører man her muligvis «hypermasculine flows» (Woods, *Rap Vocality and the Construction of Identity*, 128).
- 84 Stougaard Pedersen. «Hvor blev beatet af?», 18.
- 85 Kyle Adams hævder, at hiphopmusikkens «repetitive accompaniment makes all but the most rudimentary text-painting quite difficult» («Aspects of the Music/Text Relationship in Rap», afsnit [2]). «Difficult» måske, ja, men ikke umuligt – det kan «Arbeit nervt» hermed statuere et eksempel på. Det er i øvrigt nærliggende at drage en parallel til Fritz Langs epokegørende science fiction-film *Metropolis* (1927). Her undertrykkes arbejderne i det industrielle produktionsapparat, hvis umenneskelige mekaniske anordninger Deichkinds ublide technomaskinerier vil kunne tænkes som en hørbar pendant til.
- 86 Denne skjulthed genfindes hos Maskinen og i meget høj grad også i mit eget projekt ∇ NABLA ∇. Den findes også glimtvis hos Benal og Specktors (fx i deres Speckno-samarbejde med trioen Nonsens). I Deichkinds tilfælde er det nærliggende at forstå det i forlængelse af deres inkluderende, fællesskabsorienterede udgangspunkt (jf. Frank 2020): det er ikke de enkelte bandmedlemmer, det handler om – det kunne være hvem som helst.
- 87 Ringgaard, *Digte og rytme*, 16.
- 88 Bradley, *Book of Rhymes*, 10.
- 89 Technorappen unddrager sig som beskrevet i nogen grad denne bitytmik, da det sproglige niveau også er metrisk organiseret – på en måde, som er isomorf med det musikalske niveau;

betragtet fra denne vinkel er dette nye skud på rapstammen
rytmisk regressiv ...

- 90 Dog betragtes friverset af visse digtere og teoretikere også som netop en sådan rytmisk balanceakt mellem gentagelse og variation, eksempelvis T.S. Eliot: «It is the contrast between fixity and flux, this unperceived evasion of monotony, which is the very life of verse» (citeret efter Perloff, «After Free Verse», 86). Det er en opfattelse, som atter bundet i den grundlæggende idé, at «[f]reedom is only truly freedom when it appears against the background of an artificial limitation» (Perloff, «After Free Verse», 87). Litteraten Hans-Jost Frey folder tankegangen ud i forbindelse med Friedrich Nietzsches overvejelser over Richard Wagners musik, som ifølge Nietzsche fortaber sig i detaljer og på den måde omstyrter helhedens orden: «Befrielsen fra tvangen er befrielse til en ny tvang. I den udstrækning, at den formodede frihed og selvbestemmelse atter viser sig som en udleverethed til en magtfrarøvende kraft, må også den metriske lov underkastes en omvurdering. Den bliver ikke længere opfattet som en strøm, der gør alt ens og river alt med sig i et forsøg på at sætte en overordnet orden igennem, men er nu i stedet netop det, der modvirker overvældelsen af en ikke længere kontrollerbar, kaotisk flod» (Frey, «Verszerfall 48; min oversættelse»). Metret forstås her altså som en kraft, der kan tøjle de rivende rytme strømme. Flodmetaforikken springer i øjnene, og mekanismen lader sig sammenligne med forholdet mellem rapflowets flod, dets *flux*, og den musikalske grundpuls' bestandighed. Tilbage til det frie vers: poesiforskeren Marjorie Perloff beskriver, hvordan digteren Annie Finch ser «contemporary free verse as essentially a fruitful quarrel with meter» (Perloff, «After Free Verse», 87) – en definition af det frie vers, der gnidningsfrit lader sig overføre til rappen. Sml. evt. overvejelserne over det frie og det bundne i Schweppenhäuser, «Ord og trommer og bundne frivers. Rytmiske refleksioner på sprogets grænse».
- 91 Kautney, «Ridin' the Beat», 148; min oversættelse.

Bibliografi

- Adams, Kyle. «Aspects of the Music/Text Relationship in Rap». I *Music Theory Online*, vol. 14, nr. 2, 2008. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): <http://www.mtosmt.org/issues/mto.08.14.2/mto.08.14.2.adams.html>
- Adams, Kyle. «On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music». I *Music Theory Online*, vol. 15, nr. 5, 2009. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>
- Adams, Kyle. «People's Instinctive Assumptions and the Paths of Narrative: A Response to Justin William». I *Music Theory Online*, vol. 15, nr. 2, 2009. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.2/mto.09.15.2.adams.html>
- Bennet, Andy. *Popular Music and Youth Culture – Music, Identity and Place*. London: Macmillan, 2000.
- Borčák, Lea Wierød & Jakob Schweppenhäuser. «Sangen mellem litteratur og musik». I Andersen, Tore Rye et al. (red.): *Litteratur mellem medier*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2018.
- Bradley, Adam. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Civitas, 2009.
- Bühler, Karl. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, 1982 [1934].
- Crock, Jason. «Album review: Aesop Rock – *None Shall Pass*» i *Pitchfork*, 2007. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): <http://pitchfork.com/reviews/albums/10583-none-shall-pass/>
- Daniels, Matt. «The Largest Vocabulary in Hip Hop», 2014. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): <http://rappers.mdaniels.com.s3-website-us-east-1.amazonaws.com/>
- Danielsen, Anne. «Introduction» i *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, redigeret af Anne Danielsen. Farnham: Ashgate, 2010.
- Drachmann, Holger. *Samlede poetiske Skrifter*, bd. I. København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1906.
- Elflein, Dietmar. «Mostly tha Voice? Zum Verhältnis von Beat, Sound und Stimme im HipHop». I Hörner, Fernand & Oliver Kautny (red.): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermediären Phänomens*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Fafner, Jørgen. *Dansk vershistorie 1. Fra kunstpoesi til lyrisk figurørelse*.

- København: C.A. Reitzel's Forlag, 1994.
- Fafner, Jørgen. *Digt og form. Klassisk og moderne verslære*. København: C.A. Reitzel's Forlag, 2001 [1989].
- Frank, Arno. «Die aufregendste Band Deutschlands». *Der Spiegel*, nr. 6, d. 1/2 2020.
- Frey, Hans-Jost. «Verszerfall» i Frey, Hans-Jost & Otto Lorenz: *Kritik des Freien Verses*. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1980.
- Haarder, Jon Helt. «Storbyindianer med licence to fuck», *Morgenavisen Jyllandsposten*, d. 4/11 2003. Netudgivelse (set d. 8/12 2022): http://bog.guide.dk/Jokeren_STORBY_STODDER_418370
- Hörner, Fernand & Oliver Kautny. «Mostly tha Voice! Zur Einleitung» i Hörner, Fernand & Oliver Kautny (red.): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Kautny, Oliver. «Ridin' the Beat. Annäherungen an das Phänomen Flow». I Hörner, Fernand & Oliver Kautny (red.): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Krims, Adam. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Lilja, Eva. «Muntliga och skriftliga aspekter på svensk vershistoria» i Larsson, Jörgen & Eva Lilja (red.): *Ordspråk, röstspråk, kroppsspråk. Om konsternas kommunikationsformer*. Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metriske Studier 16, 2009.
- Oddekalv, Kjell Andreas. «Rytmske bumerke». I Diesen, Even Igländ, Bjarne Markussen & Kjell Andreas Oddekalv (red.): *Flytsoner. Studiar i flow og rap-lyrikk*. Oslo: Scandinavian Academic Press 2023.
- Oddekalv, Kjell Andreas. «Surrender to the flow. Metre on metre or verse in verses? – Lineation through rhyme in rap flows». I Sykäri, Venla & Nigel Fabb (red.): *Rhyme and Rhyming in Verbal Art*. Helsinki: Finnish Literature Society, 2022.
- Olsen, Kasper Nefer. «For en rytmetrik». *Passage*, nr. 23, 1996.
- Perloff, Marjorie. «After Free Verse. The New Nonlinear Poetics». I Bernstein, Charles (red.): *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Pfleiderer, Martin. *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: transcript Verlag, 2006.
- Ringgaard, Dan. *Digt og rytme. En introduktion*. København: Gads Forlag, 2001.

- Rubin, Christophe. «Le texte de Rap: une écriture de la voix» i *European Mediaculture. Online*, 2004. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): ecriture-european-mediaculture-online
- Schweppenhäuser, Jakob. «Bæltstedet – om uhørt ordspilsludomani og tenderen mod nul-værdi i den sprogligt eksperimenterende danske *rapoesi* (+ enkelte udblik)». *Vandfanget*, nr. 3, årg. 11, 2006. Netudgivelse (set d. 9/9 2022): <https://pure.au.dk/portal/files/22240488/Baeltestedet.pdf>
- Schweppenhäuser, Jakob. «Ord og trommer og bundne frivers. Rytmetriske refleksioner på sprogets grænse». *Nordisk poesi*, vol. 3, nr. 1, 2018.
- Skyum-Nielsen, Rune. *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*. København: Informations Forlag, 2006.
- Stougaard Pedersen, Birgitte. «Hip Hoppens rytme og gestik som æstetisk fænomen». I Larsson, Jörgen & Eva Lilja (red.): *Ordspråk, röstspråk, kroppsspråk. Om konsternas kommunikationsformer*. Göteborg: Skrifter utgivna av Centrum för Metriske Studier 16, 2009a.
- Stougaard Pedersen, Birgitte. «Anticipation and Delay as Micro-Rhythm and Gesture in Hop Hop Aesthetics». *The Journal of Music and Meaning*, nr. 8, 2009. Netudgivelse (set d. 20/9 2014): <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=8.3>
- Stougaard Pedersen, Birgitte. «At være eller ikke være 'sort'. En samtale med rapperen Per Vers», 2011. Netudgivelse (set d. 9/9 2022): [http://globalaesthetics.au.dk/At_vare_eller_ikke_vare_sort_.pdf](http://globalaesthetics.au.dk/fileadmin/www.globalaesthetics.au.dk/At_vare_eller_ikke_vare_sort_.pdf)
- Stougaard Pedersen, Birgitte. «Hvor blev beatet af? Centrale positioner inden for akademisk hiphoplitteratur». *Dansk Musikforskning Online* vol. 3, 2011. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_03/dmo_03_artikel_01.pdf
- Williams, Justin A. «Beats and Flows: A Response to Kyle Adams, 'Aspects of the Music/Text Relationship in Rap'» i *Music Theory Online*, vol. 15, nr. 2, 2009. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.2/mto.09.15.2.williams.html>
- Woods, Alyssa S. *Rap Vocality and the Construction of Identity*, ph.d.-afhandling, University of Michigan, 2009. Netudgivelse (set d. 27/1 2021): http://deep-blue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/63636/1/alywoods_1.pdf

Diskografi

- ∇ NABLA ∇, *Opad*, Kørfirs Records, 2020. LP/stream.
- Benal, *Opstigning*, Playground Music Denmark, 2015. Stream.
- Clemens, *Regnskabet's time*, Medley Records, 1997. CD.
- Deichkind, *Wer sagt denn dass?*, Sultan Günther Music.
- Deichkind, *Arbeit nervt*, Buback, 2008. LP.
- Den Gale Pose, *Sådan er reglerne*, Warner Music Denmark/5 Svin Records, 1998. CD.
- Kraftwerk, *Die Mensch-Maschine*, Kling Klang Schallplatten, 1978. Stream.
- Kraftwerk, *Computerwelt*, Kling Klang Schallplatten, 1981. Stream.
- Kraftwerk, *Trans-Europe Express*, Kling Klang Schallplatten, 1977. Stream.
- Machacha/SuparDejen, [*EP uden titel*], Helt Sikkert Records, 2022. EP.
- Maskinen, *Boys II Men*, Pope, 2009. MP3.
- MC Einar, *Den nye stil*, Columbia, 1998. CD.
- Specktors, *Shanksville*, Music For Dreams, 2009. MP3.
- Specktors, *4 Life*, Parlophone, 2020. Stream.
- SuparDejen, *King Kong*, Idiotsikker Records, 2013. LP.
- SuparDejen, «SuparSonisk (Pilfinger Remix)», *Pinocchio Teorien 2*, Helt Sikkert Records, 2000. CD.
- SuparDejen, *Intelligens Uden Konsistens*, Helt Sikkert Records, 1999. CD.
- Whodini, *Whodini*, Jive, 1983. Stream.