

**Masteroppgave**

**NTNU**  
Norges teknisk-naturvitenskapelige  
universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for musikk

Egil Reistadbakk

## «Bonds, Beats & Beliefs»

Om beatproduksjon i hiphop

Masteroppgave i musikkvitenskap

Trondheim, våren 2013

## Forord

Dette prosjektet handler om hva det er å lage beats i hiphop, og søker å gi en beskrivelse av dagens beatprodusenters praksis. Et slikt prosjekt blir på mange måter aldri ferdig, og selv om jeg har forsøkt å svare på en problemstilling, har jeg funnet like mange spørsmål som svar underveis. Når jeg nå skriver forord, som en avslutning på arbeidet med masteroppgaven, er det derfor med blandede følelser. Mye står fortsatt igjen, og mye ble ikke akkurat slik jeg hadde tenkt. Allikevel føler jeg det er riktig og på tide å runde av nå, og håper du som leser er enig med meg i at dette er en ærlig og rettferdig fremstilling av beatproduksjon i hiphop.

Selv om mye av arbeidet har vært gjort som ensom student på lesesalen, er det mange som på forskjellig vis har bidratt i gjennomføringen av dette prosjektet. Først og fremst gjelder dette mine informanter, Kholebeatz og Fredfades. Disse fortjener en stor takk for engasjement og positiv innstilling. Dette prosjektet ville aldri sett dagens lys uten dere!

Min veileder, Kjell Oversand, fortjener en *særskilt* takk for litteraturtips, råd, kritiske blikk, støttende ord og lange, gode veiledningstimer. Ditt arbeid her på instituttet er uvurderlig! Varme tanker sendes også til min kjæreste, Lill, som har vært tålmodig, støttende og fleksibel gjennom hele min studietid. Takk til mine trofaste støttespillere, Mamma og Pappa, og i tillegg må korrekturleserne Øystein, Halvor og Sunniva nevnes, som med stor kunnskap, falkeblikk og rød penn gav meg kyndig hjelp.

Til slutt vil jeg takke forelesere, hovedinstrumentlærere og spesielt mine medstudenter ved Institutt for musikk, som har bidratt til å gjøre studietiden interessant, lærerik og ikke minst morsom!



# Innholdsfortegnelse

<b>Del 1: Innledning</b>	<b>5</b>
1.1: Presentasjon av prosjektet	6
1.2: Oppgavens oppbygning	8
1.3: Begrepsavklaringer	9
1.3.1: Beatprodusent	9
1.3.2: Purisme	10
1.3.3: Autentisitet	11
1.4: Litteratur	12
1.4.1: Kritikk: Glokalisering, beatbegrepet og den selvstendige produsent	13
1.5: Metode	18
1.5.1: Valg av felt og informanter	21
1.5.2: Min posisjon i feltet	23
1.5.3: Virtuelt feltarbeid	26
1.5.4: Intervjuene og transkripsjon	28
1.5.5: Sjanger, historie og endring	30
<b>Del 2: Beskrivelser</b>	<b>33</b>
2.1: Hiphopens opphavsfortelling og fremveksten av undergrunn	33
2.2: Beatproduksjonshistorie	38
2.2.1: Teknologi	38
2.2.2: Sampling og rettigheter	42
2.2.2.1: Rettigheter	44
2.2.2.2: Hva kan samples?	47
2.2.3: Forbilder og inspirasjon	49
2.3: Autentisitet	50
2.3.1: Perspektiver på autentisitetskonstruksjon	51
2.4: Bruk av internett	58
2.4.1: Kommunikasjon	59
2.4.2: Synliggjøring	61
2.4.3: Distribusjon	62

<b>Del 3: Drøftinger</b>	<b>67</b>
3.1: Læringsprosesser, teknologi, personlig uttrykk og sampling	67
3.1.1: Motivasjon og inspirasjon	68
3.1.2: Læringsprosessen og utvikling av eget sound	72
3.1.3: Sampling og rettigheter	80
3.2: «Hiphop is dead»: Undergrunn, mainstream og autentisitet	87
3.2.1: Utvikling og demokratisering?	87
3.2.2: Progressivitet som autentisitetskonstruksjon	94
3.3: Bruk av internett	100
3.3.1: Kommunikasjon	100
3.3.2: Synliggjøring	106
3.3.3: Distribusjon	107
<b>Del 4: Oppsummering</b>	<b>111</b>
4.1: Videre forskning	112
<b>Del 5: Litteratur</b>	<b>115</b>
5.1: Oversikt over nettlenger	117
<b>Del 6: Vedlegg</b>	<b>121</b>
6.1: Intervju med Fredfades	121
6.2: Intervju med Kholebeatz	135

## Del 1: Innledning

Året 1984 blir gjerne sett på som startskuddet for hiphop i Norge. Filmen «Beat Street» startet en graffiti- og breakdancefeber på nivå med de ypperste jojo-årene. Bensinstasjoner solgte «breakdance-pakker», hiphop-klistremerker fulgte med i *Donald Duck & Co* og malingsforretninger ble ribbet for spraybokser.<sup>1</sup> I 1986 var feberen over, men enkelte holdt interessen gående. De som aldri sluttet med breaking, graffiti, rapping og DJ-ing sørget for at hiphop ikke forsvant fra Norge. Hiphop ble en motkultur, en kultur for de få, for utskudd både musikalsk og i samfunnet. Men disse få sto på, de sto på sitt, og etter hvert ble musikken den mest sentrale uttrykksformen i Norges hiphopmiljø. I 1988 fikk Norge sitt første radioprogram dedikert til hiphop. I 1990 kom de første offisielle, norske hiphop-platene. I 1993 gjorde NRK et dokumentarprogram om hiphopen i Norge. I 1995 fikk Norge sitt første hiphop-plateselskap, og i 1998 fikk norsk *beatproduksjon* sitt gjennombrudd: Albumet *Bonds, Beats & Beliefs* (Tee Productions 1998), viste at hiphop kunne selge godt i Norge, og at man som beatprodusent kunne samarbeide med andre hiphopere på kryss og tvers av landegrenser og verdenshav. Albumet var i sin helhet produsert av Tommy Tee, en av få norske beatprodusenter på den tiden, og står i ettertiden igjen som en milepæl i norsk hiphop-historie.

I dag er ikke hiphop en motkultur for de få. Norsk og utenlandsk hiphop dominerer hitlistene. Den vinner Årets Spellemann.<sup>2</sup> Den er på plate, på radio, på TV og på internett. Blant alle de som driver med hiphop i Norge i dag – på scenen, i bransjen eller bak kulissene – fins det et miljø som har sine egne *bonds, beats and beliefs*: beatprodusentene. På gutterommet og i studio, med vinyl og mp3er, bak datamaskiner og samplere, over synther og platespillere. De lager *beats* – en av to relativt atskilte grener som sammen med rap utgjør den musikalske delen av hiphop. Denne generasjonen beatprodusenter, som har vokst opp med 90-tallets puristiske holdninger, teknologiske nyvinninger og økende bruk av internett, gir i dag selv ut plater. Dette prosjektet søker å dekke deres historier, deres praksis.

---

<sup>1</sup> Holen 2004: 18-22

<sup>2</sup> Hiphop-gruppa Karpe Diem ble kåret til Årets Spellemann i 2011.

## **1.1: Presentasjon av prosjektet**

*Beatproduksjon*, den ene halvparten av hiphopkulturens musikalske uttrykk, er viet få hyllemeter i akademisk forskning. Dette prosjektet søker å bidra med en ytterligere forståelse av praksisen det er å lage beats, både for meg selv og for andre som driver med forskning på hiphop. Hovedfokuset vil være på produsenter i Norge som har hatt sitt virke på 2000-tallet, og da spesielt mine hovedinformanter Kholebeatz og Fredfades. Prosjektet er forankret i populærmusikkstudier og etnomusikologi, og datainnsamling baseres på etnografi. Ved hjelp av virtuelt og direkte feltarbeid søkes en beskrivelse og forståelse av hva det er å være beatprodusent i dag, og jeg vil undersøke mine informanternes praksis – både personlig og som en del av et større miljø – og belyse *praktiske, estetiske og sosiale* elementer i deres virke. Målet er å fortelle hva det kan bety å være beatprodusent for de som driver med beatproduksjon. Dette spenner fra hvordan de rent teknisk går frem for å lage beats, til hvordan de forholder seg til sjangeren og dens historie, på hvilken måte de henvender seg til andre som er en del av miljøet, og hvordan beatproduksjon påvirkes av ytre krefter som musikkindustri, teknologi og internett.

Hiphop er i dag etablert som en internasjonal, verdensomspennende musikkform. Samtidig er hiphopernes praksis og musikkdistribusjonen knyttet tett opp til internett og global spredning. Når vi studerer hiphop blir derfor begreper som *globalisering* og *lokalisering* sentrale. I og med at fokuset er på beatprodusenter i Norge blir det derfor naturlig å komme inn på denne problematikken, siden de befatter seg med en musikk sjanger hvor USA vanligvis anses som sentrum og Norge som periferi. Oppgavens mål er likevel ikke å finne det særegent norske ved beatprodusentenes praksis, eller sammenligne det norske med det amerikanske eller andre land. Riktignok vil produsentene som brukes som informanter hovedsakelig være *norske* aktører i den *globale* hiphopen, og dermed potensielt gi et noe annet resultat enn hvis man tok for seg for eksempel franske, etiopiske eller amerikanske produsenter. Men jeg ser på likhetene som så store – iallfall i Europa og USA – at jeg vil anse mine informanter som representanter for om ikke et globalt miljø, så iallfall et transatlantisk fellesskap av beatprodusenter.

Begrepet *autentisitet* vil stå sentralt i oppgaven. I hiphop generelt og for beatprodusenter spesielt har forståelsen av hva som er *ekte* eller «real» vært knyttet til mange aspekter ved deres praksis. Dette gjelder alt fra hvilken teknologi de bruker for å lage beats, til estetisk

uttrykk i produksjonene, til referanser og inspirasjon, og til deres forhold til markedet og bransjen. Denne holdningen til autenticitet og det ekte er sterkt knyttet til tradisjoner og historie i hiphop, og spesielt forankret i *purismens* «gullalder» på 90-tallet. Gjennom en vinkling mot beatprodusentenes forhold til dikotomien *undergrunn/mainstream* og puristiske holdninger i hiphop, vil det stilles spørsmål rundt hvordan de forhandler forståelser av hva som er autentisk hiphop og ikke, og hvordan beatprodusenter forholder seg til konstruksjon av autenticitet. Hva er undergrunn og mainstream for dem? Hvilken bevissthet fins omkring det *ekte* og konstruksjon av autenticitet? Hvordan påvirker det dem? Hvilken effekt har det på deres praksis?

Beatprodusentene det er fokus på i dette prosjektet har også sin praksis i en tid hvor teknologiske nyvinninger og internett spiller en stor rolle. Spørsmål rundt hvordan de benytter seg av og forholder seg til ny teknologi i produksjon av hiphop, og hvordan teknologien påvirker deres praksis, vil være sentrale. Samtidig ønsker jeg å fokusere på hvordan dagens beatprodusenter bruker internett til kommunikasjon, synliggjøring og distribusjon, og hvilke muligheter dette gir både personlig og i interaksjon med andre.

Med denne innledningen har jeg forsøkt å skissere bakgrunnen for min problemstilling, som søker å gi en relativt inngående skildring og forståelse av hva det kan innebære å være beatprodusent i dag:

Hvilke praktiske, sosiale og estetiske elementer inngår i beatproduksjon i dag, og hvordan reforhandler og rekonstruerer dagens beatprodusenter disse elementene i lys av historien og 2000-tallets teknologiske utvikling?



## **1.2: Oppgavens oppbygning**

Denne oppgaven er delt inn i fire deler. Første del vil hovedsakelig presentere prosjektets mål og innhold. Videre vil det være avklaringer av enkelte sentrale begrep, presentasjon av den mest brukte litteraturen, og en inngående klargjøring av oppgavens metodiske tilnærming.

Andre del er beskrivelser og teori som vil legge til rette for drøfting og analyse i del tre. Først og fremst er dette en historisk gjennomgang av hiphop generelt, før vi vender oss mot beatproduksjon spesielt. Sentrale temaer her er fremveksten av undergrunn og puristiske holdninger, benyttelse og utvikling av teknologi, og problemer knyttet til sampling og rettigheter. Videre vil jeg gå gjennom autentisitetsbegrepet og noen perspektiver på autentisitetskonstruksjon, før jeg til slutt tar for meg internett og dets potensiale for beatprodusenter.

Oppbygningen av analyse og drøfting i del tre vil være knyttet til del to. Kapittel 3.1 er en gjennomgang av mine informanternes praksis, og vil være koblet mot kapittel 2.1 og 2.2. Dette gjelder hvordan de lager beats, læringsprosesser, teknologibruk og sampleproblematikk. I kapittel 3.2 vender vi oss mot autentisitetsbegrepet, og dikotomien mainstream/undergrunn, på bakgrunn av beskrivelsene i kapittel 2.1, 2.2 og 2.3. Kapittel 3.3 dreier seg om mine informanternes bruk av internett til kommunikasjon, synliggjøring og distribusjon, og baseres på gjennomgangen i kapittel 2.4.

Fjerde og siste del er en avsluttende og konkluderende oppsummering, hvor jeg vil knytte trådene sammen for å peke tilbake til problemstillingen. Jeg vil også fremheve noen tanker om videre forskning, ut ifra prosjektet jeg selv har gjennomført.

### 1.3: Begrepsavklaringer

Gjennom oppgaven vil det brukes en del begreper som krever en viss avklaring. Noen av dem vil forklares etter hvert som de blir brukt, mens andre vil dekkes her, siden de brukes hyppig og opptrer i alle deler av oppgaven. Første gang begrepene brukes vil de tydeliggjøres, men etter det vil kursiv og klammeformer være rene språklige grep som ikke refererer til begrepene i seg selv. Enkelte begrep blir benyttet både i akademia, i hiphop og i dagligtale, men da gjerne med litt forskjellig betydning. For å unngå misforståelser med tanke på verdiladning, assosiasjoner og innhold vil jeg forsøke å utdype hvordan *jeg* bruker disse begrepene gjennom oppgaven. I noen tilfeller vil jeg velge den spesifikke forståelsen fra et miljø, og i andre vil jeg velge en mellomting mellom de forskjellige betydningene.

#### 1.3.1: Beatprodusent

Innen hiphop brukes gjerne begrepene *beatmaker* eller *produsent* om de som lager beats. Jeg har valgt å holde meg unna disse begrepene. Først og fremst har jeg ønsket å benytte et begrep jeg selv synes fungerer godt på norsk. *Beatmaker* ble i dette henseende et vanskelig ord, siden *maker* her ikke brukes som i skomaker, men med engelsk uttale. Jeg vil også si dette begrepet rett og slett høres litt «flåsete» ut, og i tillegg utelater det noe av komposisjonsprosessen ved beatproduksjon: Man er ikke bare en som lager eller *maker beats*, man komponerer eller produserer også til dels låter. *Produsent* gjør nytten som norsk ord, men kan fort være misvisende da også folk som jobber med produksjon av annen musikk og ikke lager beats kalles *produsent* på norsk. Valget falt derfor på *beatprodusent* – en slags fusjon av de to begrepene – selv om det ikke brukes av hiphopere selv. Likevel mener jeg det er et tydelig begrep, som verken kan misforstås av hiphopere, andre musikere eller akademikere. Det dekker hiphop-aspektet gjennom *beat* og det dekker komposisjonsaspektet gjennom *produsent*, samtidig som det er tilfredsstillende rent norskspråklig.

En beatprodusent er altså en som hengir seg til aktiviteten det er å lage hiphop-beats, enten det er på gutterommet eller i studio, alene eller sammen med andre, og med alle de praktiske, sosiale og estetiske elementene dette fører med seg.

### 1.3.2: Purisme

Ordet purisme kommer fra det latinske *purus* som betyr ren.<sup>3</sup> Tradisjonisme og essensialisme er andre begreper med overlappende betydning. Purismebegrepet fins i kunst og arkitektur, som en avart av kubismen, og søker tilbake til et mer grunnleggende uttrykk inspirert av moderne maskineri, uten fantasifulle og eksperimentelle former.<sup>4</sup> Det fins i språk, hvor puristene, eller «språkrenserne», ønsker å holde språket mest mulig fritt for lånoord og fremmedord.<sup>5</sup> Innen musikkvitenskapen er begrepet blant annet knyttet til globaliseringsteori omkring «roots»/«routes», homogenisering, heterogenisering og hybridisering.<sup>6</sup> Purisme er slik sett forbundet med diskurser om opphav og autentisitet – forestillingen om at alt har en opprinnelig og ren form. Det er derfor problematisk, og kan gi uheldige konnotasjoner til apartheid, antisemittisme og maktutøvelse på bakgrunn av renhet og opphav. Naturligvis fins hverken arkitektur, språk, rase eller musikk i en opprinnelig, ren form. Spesielt er det, med dagens globaliserte verdensbilde, problematisk å snakke om uberørte og rene former. Hiphop er jo i utgangspunktet «uren», i kraft av at det er en sammensmeltning av kulturelle uttrykk fra forskjellige tider og steder. Likevel vil man i hiphop og andre kulturuttrykk ofte enes om og benytte et slikt forestilt opphav.

I denne oppgaven vil begrepet purisme brukes slik Schloss (2004) forstår det, og er en tilnærming jeg mener ligger nært hiphoperes egen forståelse av begrepet. Når jeg sier at noen har en puristisk holdning til hiphop eller beatproduksjon, menes det at de utøver sin praksis etter en rekke normer og regler, og at *de* mener andre også burde utøve denne praksisen på samme måte. Dette gjelder både rent tekniske aspekter (*hvilket format sampler du, hvilken maskin sampler du på?*), sosiale aspekter (er du en *cratedigger*, er du *sellout*?) og estetiske aspekter (hva slags *sound* har du, bruker du *synthesizere* og *live-instrumentering*?) ved beatproduksjon. Dette er holdninger som har vokst frem med tiden, og som har en sterk historisk forankring. I hiphop brukes ofte uttrykket «backpacker» om purister, hvor ryggsekken henviser til en bagasje av historisk og praktisk kunnskap, og det å bære den henviser til at de blir «tyngt ned» av hensyn de må ta til denne kunnskapen. Puristenes målsetning kan i hiphop sies å være å bevare musikken og kulturen mest mulig slik den har

---

<sup>3</sup> Ordnett.no «Purisme»: <<http://ordnett.no/search?search=purisme&lang=no>> [aksessert 27.02.13]

<sup>4</sup> Encyclopedia Britannica «Purism»: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/484025/Purism>> [aksessert 27.02.13]

<sup>5</sup> Store Norske Leksikon «Purisme - språkrensing»: <<http://snl.no/purisme/spraakrensning>> [aksessert 27.02.13]

<sup>6</sup> Se for eksempel Oversand (2012): «Globaliseringsteori og musikk – globaliseringsteoretiske perspektiver i musikologi», i Tor Dybo og Kjell Oversand *Musikk, politikk og globalisering*. Trondheim: Akademika forlag

vært, beskytte den mot påvirkning fra industri og teknologisk utvikling, og arbeide for at nye hiphopere lærer seg tradisjonen og føyer seg etter den.

### 1.3.3: Autentisitet

Min forståelse av autentisitetsbegrepet er i hovedsak avledet fra og farget av hiphoperes tanker om hva som er *real* og oppfattelsen av *realness*. Hiphopere selv bruker ikke begrepet autentisitet, men det vil benyttes for å koble hiphopernes egne uttrykk mot mer akademiske termer. *Real* er en anglisisme, og er et utbredt ord i hiphop som betegner puristiske oppfatninger av hva som er rent og *ekte*. Begrepene *autentisk*, *ekte* og *real* vil derfor ofte brukes om hverandre, men med samme betydning, gjennom oppgaven.

*Real hiphop* er hiphop laget av personer som er bevisste når det gjelder hiphopens historie og selvforståelse, puristenes normer og regler (de er gjerne purister selv), og er trygge på hva de selv vil uttrykke. Her er vi inne på tautologi og sirkulære definisjoner: Autentiske hiphopere er de som lager autentisk hiphop. Men gjennom oppgaven vil vi blant annet se en rekke konkrete eksempler på *hva* som har vært oppfattet som autentisk hiphop, *hvordan* man lager autentisk hiphop, og at autentisitetskonstruksjon har og har hatt en reell påvirkning på beatprodusenters praksis. For å si det kort: En ideell, autentisk beatprodusent lager hiphop på en «riktig måte», som gjør at det ikke kan stilles spørsmål ved hans/hennes praksis. Dette gjelder både forholdet til undergrunn/mainstream, teknologien det lages musikk på, hvordan man teknisk lager musikken, og hvilket budskap som sendes ut både auditivt og visuelt. Således er ikke autentisitet eller *realness* noe som er iboende i musikken, men gjennom handlinger og valg tilfører en utøver og et miljø autentisitet til musikken de lager. De tilfører på denne måten også en autentisitet til sitt eget miljø og til de utøverene som er en del av det.

## 1.4: Litteratur

I forbindelse med dette prosjektet har jeg benyttet mye og variert litteratur. Dette strekker seg fra populærmusikkstudier og etnomusikologi, til medievitenskap, sosiologi og filosofi.

Naturlig nok har tidligere forskning på hiphop vært viktig, og selv om denne forskningen spres over en rekke fagfelt, har studier knyttet til musikkvitenskapelige disipliner vært mest brukt.

Mye av inspirasjonen og forutsetningene til denne oppgaven må tilskrives Joseph G. Schloss' (2004) *Making Beats – The Art of Sample-based Hip-hop*. Styrken her ligger i fokuset på beatproduksjon som en adskilt aktivitet fra rap, og den gjennomførte presentasjonen av beatproduksjon som selvstendig praksis. En stor del av målsetningen ved prosjektet er å skrive i forlengelsen av Schloss' arbeid, som er et utstrakt etnografisk prosjekt om *samplebasert* beatproduksjon på 90-tallet i USA. Her får vi en inngående innføring i praktiske, sosiale og estetiske aspekter ved beatproduksjon – fra innsiden av miljøet. Spesielt gjelder dette skildringer av et sett profesjonelle normer, regler og verdier, som ble etablert blant beatprodusenter i en periode da hiphop gjennomgikk en gryende kommersialisering. Disse normene, reglene og verdiene vil i oppgaven gjerne refereres til som *puristiske holdninger*, og er et viktig bakteppe i min forståelse av dagens beatprodusenters praksis.

Mye av den bredere forståelsen av hiphop som felt og praksis hentes fra Tricia Roses (1994) sentrale hiphop-forskning *Black Noise – Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Spesielt har skildringene av hiphopens historie, vekst, utvikling og kommersialisering blitt benyttet. Sammen med Pål Fagerheims (2010) doktoravhandling *Nordnorsk faenskap – Produksjon, ritualisering og identifikasjon i rap*, har Rose også blitt benyttet som et supplement til forståelsen av praktiske og teknologiske aspekter ved beatproduksjon. Fagerheim (2010) har også bidratt med gode beskrivelser av hva som er sentrale verdier og meningsbærende elementer i beatproduksjon, samt eksempler på hiphoperes forhold til industrien. Antologien *Hiphop i Skandinavia*, redigert av Mads Krogh og Birgitte Stougaard Pedersen (2008), bør også nevnes her, med en rekke gode artikler om hiphop slik den manifesterer seg i Skandinavia, og spesielt med tanke på undergrunn/mainstream og glokale former for hiphop.

Oppgavens metodiske tilnærming er sterkt farget av Schloss' prosjekt, men i forståelsen av etnografi – og spesielt nyere etnografiske tilnærminger – har antologien *Shadows in the Field – New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, av Gergory Barz og Timothy J. Cooley (2008), vært viktig. Særlig gjelder dette nyere innfallsvinkler til hva feltarbeid er, hvordan det kan gjennomføres, perspektiver på virtuelt feltarbeid og forskerens posisjon i feltet.

Forståelse av autentisitetsbegrepet og hvordan autentisitetskonstruksjon kan foregå er i stor grad hentet fra Joli Jensens (1998) *Nashville Sound – Authenticity, Commercialization and Country Music*, Timothy D. Taylors (1997) *Global Pop* og Kembrew McLeods (1999) artikkel «Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened With Assimilation». Disse tre har vært spesielt sentrale for å forstå autentisitet som en ekte størrelse, og hvordan autentisitetskonstruksjoner henger sammen med kommersialisering, sosiale grupper og identitet.

Til slutt vil tanker om beatprodusenters bruk av internett i hovedsak bli koblet mot Gunnar Liestøl og Terje Rasmussens (2007) *Digitale Medier – En innføring*, samt Thomas Hylland Eriksens (2005) artikkelsamling *Internett i praksis – Om teknologiens uregjerlighet*. Disse viser oss internettets mangfold, og hvordan det virtuelle henger sammen med livet utenom internett. Herfra har jeg brukt begrepet *virtuell scene*, hentet fra Liestøl og Rasmussen (2007), som blant annet knyttes mot det Hylland Eriksen (2005) kaller *stedløse lokaliteter*.

#### 1.4.1: Kritikk: Glokalisering, beatbegrepet og den selvstendige produsent

*Rap's primary source is sonic [...]* (Rose 1994: 64)

Studier om hiphop utenfor USA dreier seg gjerne om lokale aspekter ved en global kultur – hiphop som *lokalt* fenomen. Begrepet ble først nyttet av sosiologen Roland Robertson (1995) og i begrepet *lokalisering* ligger det implisitt som Dyndahl (Krogh og Pedersen 2008) sier at «uniformerende og differensierende tendenser virker simultant [...]».<sup>7</sup> Det globale og lokale definerer på mange vis hverandre, og krysser hverandre på en slik måte at de ikke kan ses som motpoler.<sup>8</sup> Studier med lokalt perspektiv søker derfor gjerne å finne

---

<sup>7</sup> Krogh og Pedersen 2008: 107

<sup>8</sup> Mitchell 2001: 11

særegne trekk som knytter hiphop til et bestemt sted, og som dermed gjør den forskjellig fra eller partikulær i forhold til hiphop globalt (eller kanskje spesielt fra hiphop i USA), samtidig som man ser på kontinuitet og fellestrekk som binder hiphop sammen i et globalt fellesskap. Hertil kommer en vektlegging og fremheving av særskilt lokale trekk, og et ønske om å knytte musikken tett til stedet den kommer fra. Hiphop er og har vært musikk med tydelig tilknytning til tid og sted. Som Potter (1995) sier:

[...] even as it remains a global music, it [hiphop] is firmly rooted in the local and the temporal; it is music about “where I’m from”, and as such proposes a new kind of universality based not on indifference but on an assemblage of local and intercommunicating nodes. (Potter 1995: 46)

Det kanskje mest kjente eksemplet på en slik måte å tilnærme seg hiphop på er boka *Global Noise*, en artikkelsamling redigert av Tony Mitchell (2001). Med bidrag fra forskere fra en rekke fagfelt belyses hiphop fra alle verdenshjørner, og boka viser at rap og hiphop ikke kun er et uttrykk for afrikansk-amerikansk ungdomskultur, men at det har blitt «a vehicle for global youth affiliations and a tool for reworking local identity all over the world».<sup>9</sup> I kjølvannet av *Global Noise* har det også blitt lansert studier av hiphop geografisk nærmere Norge. De nevnte utgivelsene *Hiphop i Skandinavi*, redigert av Mads Krogh og Birgitte Stougaard Pedersen (2008), og Pål Fagerheims (2010) doktoravhandling, *Nordnorsk Faenskap*, er eksempler på dette.

Studier av hiphop generelt konsentrerer seg gjerne om hiphop-*grupper*, om kombinasjonen rapper(e) og produsent(er). Hovedvekten i forskningen har gjerne ligget i rapperens rim og tekster – det lyriske. Forståelsen av beats ligger vanligvis nær Fagerheims (2010) definisjon: «[...] i rapmusikalsk praksis [betegner begrepet beats] den helhetlige sammensatte rytmen av både trommer, bass og andre instrumenter som rapperne utøver tekst over.»<sup>10</sup> Denne definisjonen tilrettelegger for og kommer av en utbredt oppfatning som vises i Jan Sverre Knudsens artikkel «Glatte Gater» i boka *Hiphop i Skandinavi* (Krogh og Pedersen 2008): «Beats fungerer som et slags musikalsk halvfabrikat [...]» og «Over beaten lages en låt [...]».<sup>11</sup> Produsent og beats er altså uløselig knyttet til rapper og tekst, og en beat er uferdig materiale frem til en rapper har bidratt med sitt. Dette kommer kanskje av at rap-grupper fremstiller seg selv som en enhet: Rapper og produsent, beats og rim, hører sammen. Min mening er at man ved å studere hiphop kun fra et *gruppe*-perspektiv ender opp med å gi en

---

<sup>9</sup> Mitchell 2001: 1-2

<sup>10</sup> Fagerheim 2010: 68

<sup>11</sup> Krogh og Pedersen 2008: 59

unyansert fremstilling av musikken. Man overser det faktum at selv om en produsent og en rapper danner en gruppe, så opererer de fortsatt som selvstendige aktører i feltet. Veldig mye av beatproduksjon er ment som bakgrunnsmusikk for en rapper, men problemet ligger i å begrense beats til *kun det*.

Jeg vil si en mer nyansert og rettferdig fremstilling av hiphop kan oppnås ved å adoptere Schloss' (2004) definisjon av beats: «Beats [...] are one of two relatively discrete endeavors that come together to form the musical element of hip-hop culture; the other element is rhymes (rhythmic poetry).»<sup>12</sup> Altså: Samtidig som en produsent lager beats for en gruppe, opererer produsenten også i en sfære uavhengig av denne gruppa. Beats og rim lages ofte på forskjellige steder og til forskjellig tid – helt uavhengig av hverandre (!) – og beats uten rap produseres og oppfattes ikke som «et musikalsk halvfabrikat», iallfall ikke av beatprodusenter selv. Forståelsen av beats som rapens bakgrunnsmusikk fører til at man neglisjerer beatprodusentenes rolle i hiphop-miljøet, beatproduksjon som komposisjon og den verdsettelse mange har av beats som musikk.

For eksempel er det fra et gruppeperspektiv naturlig og riktig når Fagerheim (2010), Danielsen og Dyndahl<sup>13</sup> betoner Tungtvanns bruk av virkemidler fra den amerikanske hiphoptradisjonen for å etablere en tilknytning til det lokale. Når Jørg-1 rapper på nordnorsk og sier «Va det ille på Ørnes va det verre i Bodø by» («Pøbla», *Mørketid* 2002) knyttes han unektelig til en avgrenset lokalitet. Gjennom bruken av samples fra norsk film i for eksempel «Intro» og «Batonga» på plata *Nord og Ned* (2000) kobles også beatprodusent Poppa Lars til den samme lokaliteten. Tungtvanns hiphop blir med denne tilnærmingen helt tydelig en lokal, nordnorsk variant av hiphop. Men idet man ser på Tungtvanns musikk som sammensatt av to «discrete endeavours» – produksjon og rap, beats og rim, Poppa Lars og Jørg-1 – kan man oppnå en ytterligere forståelse, hvor beatproduksjon kommer ut av rapens skygge, og kan stå på egne bein i en kontekst uavhengig av det lyriske. Som Poppa Lars sier til Fagerheim (2010): «Ja, æ gjør det [lager beats] kun aleine.»<sup>14</sup> Jeg mener altså ikke at det er feil å se hiphop fra et gruppeperspektiv, ei heller at beats ikke har noen tilknytning til det lyriske, men at man gjennom gruppeperspektivet ofte overser viktige aspekter ved beatproduksjon,

---

<sup>12</sup> Schloss 2004: 2

<sup>13</sup> Danielsen: «Isenesatt marginalitet? Om regional identitet i nordnorsk rap.» og Dyndahl: «Norsk hiphop i verden. Om konstruksjon av global identitet i hiphop og rap» i *Hiphop i Skandinavi* (Krogh og Pedersen 2008: 103-125)

<sup>14</sup> Fagerheim 2010: 89



samtidig som man tillegger beats en del mening som utledes fra elementer som produsenten ikke primært jobber med. Derfor: Man kan si Tungtvann lager «nordnorsk hiphop», men Poppa Lars lager ikke nødvendigvis «nordnorske beats».

Det menes altså ikke at beatprodusenter ikke har noen lokal tilknytning eller gruppetilhørighet, eller at de ikke forholder seg til hiphop som musikk tilknyttet tid og sted. Å *representere* er sentralt for alle som driver med hiphop, og innebærer å kaste glans på det og de man har tilknytning til, for eksempel gjennom markører som «namedropping» og «shout-outs» (å nevne eller ramse opp andre artister/produsenter/grupper/crews/kollektiv eller geografiske steder via låter, intervju eller lignende), sitater og referanser fra materiale som har kjente konnotasjoner (f.eks nevnte Poppa Lars bruk av samples fra norsk film) eller visuell representering gjennom cover-art, musikkvideoer og klesdrakt.<sup>15</sup> Gjennom representering identifiserer man seg med noe eller noen, og etablerer en tilhørighet – for eksempel lokalt. Denne praksisen er vanlig både når rappere og produsenter jobber sammen – som i eksemplet med Tungtvann ovenfor – og når de jobber hver for seg. Når en produsent publiserer en beat (som et selvstendig arbeid, uten en rappers vokal) på nettet, via beat-tapes<sup>16</sup> eller andre kanaler, legges det gjerne til vokale samples eller elementer som viser hva eller hvem produsenten representerer. Men, dette er en form for personlig og sosial identifikasjon og tilhørighetsbygging, og er et *lyrisk* virkemiddel produsenter bruker. Lyrisk betyr her at samples brukes som en talende formidler av representeringssmarkører, som en rappers stedfortreder, og dette har slik jeg ser det ikke noe å gjøre med beatproduksjonen *per se*. Tar man bort disse elementene er fortsatt beaten den samme, men den lyriske representeringen og tilhørigheten forsvinner.

Hvis man ser bak disse lyriske virkemidlene, kan man få øye på andre referanser og tilhørigheter. I studiet av Tungtvanns musikk er det for eksempel lite fokus på den tydelige inspirasjonen fra DJ Premier, som var en stildefinerende beatprodusent på 90-tallet. Når en beatprodusent lytter til Tungtvann er det referansene som kommer frem gjennom trommeprogrammering, samplebruk (ikke lyriske), valg av lyder og det totale lydbildet som primært viser tilhørighet. Fagerheim (2010) er inne på dette: «Vi mener at det er *sound*, *groove*, *vibes*, om det låter *bra*, om det funker til dansing og lytting, som må fremheves som

---

<sup>15</sup> For eksempler på visuell representering, se Fagerheim (2010) s. 222-236

<sup>16</sup> En CD eller kassett hvor man samler beats man har laget, som ikke gis ut offisielt, men deles personlig mellom produsenter og andre interesserte i miljøet.

*primære* musikalske (praktiske) verdier og betydninger.»<sup>17</sup> Det er dette jeg mener med at Poppa Lars ikke lager «nordnorske beats». Poppa Lars er nordnorsk, og viser dette gjennom lyrisk samplesitering, men viser en annen tilhørighet gjennom beatproduksjonen i seg selv: tilhørigheten til andre produsenter.

Målet med denne argumentasjonen er å opprette en forståelse av at man som produsent ikke bare opererer i tilknytning til rappere, men også opererer i tilknytning til andre produsenter. Dette er et aspekt ved hiphop som veldig få forskere rører ved, og den eneste inngående beskrivelsen av denne mellom-produsentlige interaksjonen er å finne hos Schloss (2004):

*Sample-based hip-hop is produced by a community of like-minded individuals – hip-hop producers – who consider themselves a community and actively work to maintain themselves as such.* (Schloss 2004: 51)

*There remains [...] a surprisingly close bond among producers regardless of geographical or social distance. They see themselves as a breed apart, bearers of a frequently overlooked and often maligned tradition.* (Schloss 2004: 2)

Schloss' studie er riktignok en etnografisk studie som retter seg mot spesifikt *samplebasert* produksjon i USA, med fokus på produsenter med virke hovedsakelig på 90-tallet. Men et liknende fellesskap eksisterer også i stor grad i Norge. Norske produsenter har ikke bare et miljø seg i mellom, men henvender seg til og identifiserer seg aktivt med et større, globalt fellesskap, med hovedvekt på Skandinavia, Europa og USA. Det finnes en interesse for hvem andre produsenter er, hva slags beats de lager, hvordan de lager beats og hvem de samarbeider med. Gjennom utgitt materiale, media (TV, radio, aviser), internett (diskusjonsforum, blogger, Youtube, sosiale nettverk) og konsertvirksomhet knyttes det bånd og kontakter. Produsenter henter inspirasjon og kunnskap fra hverandre uavhengig av tid og geografi, mens idealene og forbildene transcenderer landegrensene og stilmessige epoker. Slik sett identifiserer produsenter seg med hverandre og etablerer et stort beat-fellesskap, uavhengig av hvor de er fra. Den ensomme produsent i studio eller på gutterommet lager beats først og fremst med utgangspunkt i dette fellesskapet, og rapper-/gruppe-aspektet får en sekundær rolle i denne prosessen.

Jeg mener det er gjennom synet på beats som en adskilt aktivitet fra rap i utøvelsen av hiphopmusikk – og gjennom synet på beatprodusenter som et eget fellesskap – at man kan ta

---

<sup>17</sup> Fagerheim 2010: 80-81. Det må også understrekes at Fagerheim gir en god og rettferdig fremstilling av beatproduksjon i sin avhandling.

den selvstendige beatprodusenten og beats som komposisjon og musikalsk materiale på alvor. Dette legger til rette for en del betraktninger som kommer i tillegg til, utenom og på tross av det man finner når man ser på hiphop fra et lyrisk eller gruppeperspektiv.

### **1.5: Metode**

Denne oppgaven har en klar metodologisk inspirasjon fra Harris M. Bergers artikkel «Phenomenology and the Ethnography of Popular Music».<sup>18</sup> Således posisjonerer jeg meg midt i en langvarig, fet og pågående diskurs angående populærmusikkstudier og feltarbeid i etnomusikologi. Jeg vil ikke gå dypt inn i denne diskursen her, men jeg vil skissere noen av hovedtemaene, for å avklare min egen metodiske tilnærming i prosjektet.

Mye av kritikken mot populærmusikkstudiene har dreid seg om at musikk studeres som *tekst*. Helt forenklet betyr dette at man på samme måte som å lese mening ut fra en bok, også kan lese mening ut av musikk. En slik tilnærming medfører at man får et sterkt fokus på de parametrene mening tydelig kan leses ut fra. I hiphop betyr dette at mye av forskningen har konsentrert seg om rapperens rim og produsentens samples, og det har i slik studier vært vanlig å koble den tekstuelle meningen mot politikk (undertrykkelse, kommersialisering), rase («blackness» eller afrikansk-amerikanske trekk), kjønn (kvinnens rolle) og geografi («where I'm from»). Mye av mitt foregående kritiske blikk på forståelsen av beatproduksjon (kap. 1.4.1) baseres på å ta avstand fra denne tenkningen. Beats avfeies som meningsbærende i hiphop, når man definerer det kun som «rappingens rytmiske underlag», samtidig som at teksttilnærmingen medfører at man tillegger beats en del mening som jeg opplever at utledes fra elementer beatprodusenter ikke primært jobber med. For å tydeligere forstå beaten og spesielt *beatprodusentenes* mening har jeg derfor vendt meg mot etnomusikologiens metodologi.

Berger<sup>19</sup> setter opp disse fire punktene som definerende for etnomusikologi:

- All musikk er like verdifull for forskning.
- Musikk er uløselig knyttet til all annen kultur.
- Musikk har ingen iboende verdi, men er bare verdifull for enkelte mennesker i enkelte samfunn.

---

<sup>18</sup> Barz og Cooley 2008: 62-75

<sup>19</sup> Ibid. 64

- Det er ikke etnomusikologens jobb å kritisere musikk, men å forstå hvordan musikk fungerer fra perspektivet til de som lager og lytter til den.

Dette er punkter som har tiltrukket meg i valget av metodisk tilnærming i dette prosjektet. Å avfeie at musikken har iboende verdi kan nok oppleves som å tøye strikken litt langt. Det fins en utbredt oppfatning – kanskje spesielt blant utøvende musikere – av musikk som et «universelt språk», og stort sett alle mennesker i verden har glede av og bruker musikk i en eller annen form – uavhengig av interesse. Men fokuset på *praksis*, og hvordan konkrete mennesker skaper verdi i og gjennom konsum og produksjon av musikk, vil kunne tilrettelegge for forståelse som går ut over populærmusikkstudienes tekst-fokus. Feltarbeid er sentralt for å forstå praktiske prosesser i etnomusikologi, og vil således også være sentralt i mitt prosjekt.

Men etnomusikologien er heller ikke unnlatt kritikk, og mye av kritikken dreier seg om maktstrukturer og maktforhold i etnografien. Kritikk mot en «eksotifisering» av kultur og overdrivelse av kulturelle forskjeller, gjennom en vekt på en kolonialistisk forståelse av «annerledeshet», er kanskje mest fremtredende. Som Berger sier:

*The problem [...] is the implication that there is only a one local view of things, a view that is identical across "others," produced by culture rather than agents, different from "our" own, and ultimately fully discoverable by the all-knowing ethnographer.*

(Barz og Cooley 2008: 70)

I mitt prosjekt vil jeg riktignok ha fokus på beatproduksjon som et adskilt felt fra annen musikkpraksis, og beatprodusenter som en «annerledes» type hiphopere/musikere/mennesker enn andre. Likevel vil jeg være forsiktig med å utlede allmenne sannheter for beatprodusenters praksis, selv om man godt kan finne elementer som er mer generelle og oftere går igjen enn andre. Jeg vil møte mine informanter som representanter for dette «adskilte» beatprodusentmiljøet, men de er ikke *kun* og *alltid* tilhørende dette miljøet. De vil være tilhørende andre miljø i andre sammenhenger, og de vil alltid være selvstendige, tenkende og aktivt handlende aktører i enhver kontekst. Her mener Berger man må forsøke å forstå og tolke både det som er felles på feltet man har valgt, samtidig som man tar høyde for individuelle forskjeller.

Formålet med Bergers metodiske tanker er å forstå både fellestrekkene og forskjellene i forskningsdeltakernes persepsjon av musikken som studeres, i en populærmusikkultur som består av «a group of people and their practices whose historically emergent boundaries are

there to be discovered.»<sup>20</sup> Forskerens mål i feltarbeidet må derfor være å delvis oppleve og dele verdiene informantene finner i og tillegger musikken og det sosiale liv, på samme måte som det gjøres i det feltet som studeres. Berger sier: «Experiences of music and music events are embedded with affect, style, value – meaning in the broadest sense of the word.». Slike erfaringer er ikke *bare* personlige eller *totalt* felles i et miljø, men de er *delvis delt*. Håpet er å kunne se slike erfaringer uten å homogenisere grupper, bestride kulturelle forskjeller innad i grupper, eller overdrive forskjeller.<sup>21</sup>

Verktøyene i en slik forskningstilnærming er intervju, oppfølgingsintervju, observasjon og deltakende observasjon. I dette prosjektet vil jeg forsøke å benytte alle disse verktøyene, om enn i liten skala. Gjennom virtuelt feltarbeid vil jeg forsøke å produsere en bredere forståelse av beatprodusentmiljøet, både i dag og tidligere på 2000-tallet. Blogger, diskusjonsforum, nettsamfunn, sosiale medier og nettmagasiner vil derfor benyttes. Jeg vil i tillegg oppsøke mine informanter der de holder til, og gjøre intervju og observasjon over en kortere periode. Slik håper jeg å forstå både enkelte generelle oppfatninger i beatprodusentmiljøet og noen individuelle erfaringer, for å rettferdiggjøre inspirasjonen fra Berger.

Etnomusikologi og populærmusikkstuder søker også gjerne å se musikalske praksiser i forhold til en bredere sosial kontekst. Som Berger sier: «To do phenomenological ethnography is to understand how musical meanings are shaped by and have the potential to influence practices and experience from other domains.»<sup>22</sup> Dette er viktig, for som sagt er ikke mine informanter bare en del av beatprodusentmiljøet, men også andre miljøer og større kulturer som former og påvirker (og formes og påvirkes av) dem. Av hensyn til tid og størrelse på prosjektet, har jeg valgt å fokusere på miljøet innad mellom beatprodusenter, og legge mindre vekt på det bredere hiphopmiljø, publikum, den bredere populærmusikkscenen og andre sosiale og politiske strømninger og trekk som kan ha påvirkning på beatproduksjon. Likevel vil en del av disse temaene berøres, gjennom et fokus på musikkindustriens rolle i sampling og rettigheter, teknologisk utvikling og bruk av internett. Slik sett håper jeg å gjøre en grunnleggende «innside»-forskning, som kan legge til rette for videre studier med fokus på andre og bredere temaer.

---

<sup>20</sup> Barz og Cooley 2008: 71

<sup>21</sup> Ibid. 70

<sup>22</sup> Ibid. 72

### 1.5.1: Valg av felt og informanter

Feltet som studeres er beatproduksjon i hiphop, og jeg har allerede vært inne på mitt syn på beats og beatprodusentenes miljø, og således også noe av denne forskningens relevans. Dette er et relativt stort felt, og det har naturligvis vært nødvendig å snevre inn og gjøre et aktivt utvalg som gir et gjennomførbart prosjekt og en håndterlig datamengde.

Jeg har i løpet av prosjektet forsøkt å oppnå kontakt med en rekke hiphop-grupper, rappere og beatprodusenter. Dette har vist seg å være lettere sagt enn gjort. E-poster, tekstmeldinger og oppringninger har gitt få svar. Derfor har det blitt slik at jeg har gått til beatprodusenter som jeg allerede hadde kontakt med. De er på ingen måte mindre representative for feltet som studeres enn de som opprinnelig ble kontaktet, men rent forskningsmessig vil kanskje noen si det går ut over validiteten. Spesielt gjelder dette Kholebeatz, som jeg kjenner godt fra min oppvekst i Molde. Fredfades har jeg aldri møtt tidligere, men vi har tidligere hatt noe kontakt via internett. Avstanden til forskningsfeltet kan derfor ses på som kort, og at jeg i noen grad vil kunne trække i mine egne fotspor. Likevel gir dette mulighet for en type kontakt som har vist seg vanskelig å oppnå med helt ukjente. Det har blitt mulig å gjøre lange og tillitsfulle intervju, ha uformelle samtaler med oppfølging via internett, og i Kholebeatz' tilfelle også muligheten til å direkte oppleve hvordan han arbeider i studio. Jeg vil videre i kapitlet komme inn på flere aspekter som jeg mener er problematiske eller kan bekrefte validiteten i mitt prosjekt.

Mine to hovedinformanter er Fredrik «Fredfades» Øverli og Kristian «Kholebeatz» Hole. Gjennom oppgaven vil de refereres til ved sine alias eller artistnavn. De er begge i midten av 20-årene, har hatt hiphop-interesse siden midten av 90-tallet, og har drevet aktivt med beatproduksjon siden tusenårsskiftet. I løpet av de siste 2-3 år har de begge etablert seg som «up-and-coming» produsenter, med produksjoner og utgivelser både i inn- og utland, og signering til plateselskap. Slik sett er det potensielt store likheter her, med tanke på deres forhold til og kunnskap om hiphopens historie, beatprodusentmiljøet og hiphop generelt. Dette har vært viktig for meg i valget, da deres betraktninger om disse temaene kan være fundert på liknende erfaringer og dermed legge til rette for interessante sammenligninger.

Jeg har bevisst valgt informanter som skiller seg tydelig fra hverandre i musikalsk uttrykk. Fredfades bruker mye samples, og har et sound som gir assosiasjoner til 90-tallet og

«undergrunn». Kholebeatz har derimot et mer «kommersielt» 2000-talls sound, med mer synthesizere og liveinstrumentering.<sup>23</sup> Dette kan tyde på at de – til tross for liknende bakgrunn og at de hører til det samme fellesskapet – kan ha forskjellig forhold til de sosiale, praktiske og estetiske elementene i beatproduksjon. Dette grepet gjør jeg for å kunne skrive i forlengelsen av forskningen til for eksempel Schloss (2004) og Fagerheim (2010), som begge bruker informanter med et estetisk sett ganske likt ideal. Det klanglige uttrykket i hiphop-beats kan være sterkt varierende, og gjennom å benytte informanter med forskjellig musikalsk uttrykk håper jeg å kunne gjøre refleksjoner omkring hvordan *den enkelte beatprodusent* posisjonerer seg i det større *fellesskapet av beatprodusenter*. Slik sett håper jeg, i tråd med Bergers tanker, å kunne peke på fellestrekk mellom forskjellige tilnærminger til beatproduksjon, samtidig som jeg ønsker å fange noen av variasjonene som kan eksistere mellom beatprodusenter.

Datamaterialet mitt vil i hovedsak være intervjuene med mine to informanter, og å produsere noen generell kunnskap om beatproduksjon på bakgrunn av dette kan nok synes ambisiøst. Drøftinger og analyse bærer slik sett preg av å presentere det individuelle mer enn det generelle, og del 3 bør leses med dette i minnet. Men når vi forstår erfaringer av populærmusikk som *delvis delt* og sjangre som uløselig knyttet til andre aspekter av menneskers liv,<sup>24</sup> erkjenner vi også at det individuelle er med på å konstituere noe felles. Dette betyr at man ved å nå frem til én beatprodusents opplevelse av beatproduksjon også når frem til en viss forståelse av beatproduksjon som helhet. Derfor har jeg valgt å gå i dybden på to stykker fremfor å gå mer kvantitativt til verks, for på denne måten å kunne belyse beatproduksjon som helhet basert på inngående studier av noens personlige erfaringer.

Forskjellige portaler og sider på internett vil også benyttes i dette prosjektet.

Diskusjonsforumet Hip-Hop.no har vært sentralt og interessant, selv om det stort sett har vært inaktivt siden 2010. Det spesielle med dette forumet var at «alle» som drev med hiphop i Norge hadde en aktiv profil der fra 2003-2010, og i diskusjoner fikk man gjerne innspill fra så vel unge, uetablerte beatprodusenter som eldre, erfarne og mer etablerte aktører. I dag er blogger og sosiale nettsteder for deling av musikk som for eksempel Kingsize.no og Soundcloud.com, mye brukt i sosial kontakt mellom beatprodusenter. Her legger man ut

---

<sup>23</sup> Begrepene som her brukes til å karakterisere informantenes sound vil jeg komme tilbake til, nyansere og utdype utover i oppgaven.

<sup>24</sup> Se kapittel 1.5.5

låter, beat-tapes og andre opptak med egne beskrivelser og kommentarer, samtidig som andre kan kommentere på det man har lagt ut. Den direkte kontakten er her vanskeligere å få tak i enn på et diskusjonsforum, siden den ofte foregår gjennom private beskjeder mellom brukerne. Likevel gir blogginnlegg, kommentarer på låter og musikken som legges ut innsikt i hva som foregår i beatproduksjonsmiljøet i dag. Youtube<sup>25</sup> har blitt brukt for å se beatproduksjonsvideoer som viser hvordan forskjellige produsenter går frem for å lage beats, med ulike typer teknologi og med ulik tilnærming til estetisk uttrykk. Dette er gjort for å utvide min egen horisont rundt de forskjellige mulighetene som i dag finnes i beatproduksjon. På Youtube har også kommentarfeltet vært interessant for å se hvordan andre reagerer på teknologibruk og klanglig uttrykk. Nettmagasiner har blitt brukt for å holde meg oppdatert på nyheter, nye beatprodusenter og ny teknologi. Til slutt vil jeg nevne Facebook som en viktig virtuell arena, siden beatprodusenter bruker dette sosiale mediet til å kommunisere med andre som lager beats, rappere og det generelle publikum.

### 1.5.2: Min posisjon i feltet

I forbindelse med dette prosjektet har jeg et behov for å avklare min egen posisjon i studiefeltet. Det har vært sentralt å velge noe jeg er dypt interessert i, for å gjøre prosessen og forskningen mest mulig håndgripelig og interessant for meg selv. Men på samme tid har dette betydd at jeg har valgt et studiefelt som jeg selv til dels er og har vært en del av, og at dette prosjektet på mange måter er selv-etnografisk. Hvilken påvirkning har dette på fremstillingen, forståelsen og tolkningen av feltet?

Mine første beatproduksjoner ble gjort i 2004, og jeg har siden den gang holdt mer eller mindre aktivt på med beats, og deltatt tilsvarende hovedsakelig i Moldes hiphop-miljø. Mellom 2004 og 2010 var jeg en aktiv deltaker på Hip-Hop.no, og tok del i trivielle og faglige diskusjoner sammen med andre brukere, deriblant begge mine informanter. Jeg har samarbeidet med Kholebeatz og andre beatprodusenter, og laget låter med noen av de samme rapperne som mine informanter. Hele veien har jeg laget beats innen forskjellige hiphop-uttrykk, og laget både samplebasert hiphop og rene live-instrumenterte beats. Jeg har en brukerprofil på Norges største nettsamfunn for hiphopere, og andre nettsamfunn benyttes aktivt for å utveksle musikk med andre som driver med hiphop. Hele veien har jeg også lyttet

---

<sup>25</sup> Jeg har valgt å skrive Youtube, Myspace, Soundcloud, Itunes osv. som ordinære egennavn. Dette betyr at de kun gis stor bokstav i begynnelsen av navnet, og at jeg unngår å skrive for eksempel iTunes og YouTube.



mye til hiphop, gått på konserter og fulgt med på hva som skjer i hiphop både nasjonalt og globalt.

En slik posisjon i sitt eget studie kan oppfattes som problematisk. Som «insider» kan mitt forskerblikk bli sløret, og jeg kan overse eller mistolke en del aspekter som en «outsider» vil forstå bedre eller annerledes enn meg. Denne oppfatningen bunner ut i den tradisjonelle forståelsen av antropologisk etnografi som studiet av «de andre», og blir ofte assosiert med kolonialisme og studiet av «eksotiske» eller «primitive» mennesker i fremmede land og kulturer. De eller det som studeres er noe eksplisitt annerledes enn den eller de som studerer. For å kunne oppnå en tilstrekkelig objektivitet i forståelsen av disse «andre», bør studiefeltet være både sosialt og geografisk langt nok unna forskerens eget dagligliv. Joanne Passaro trekker frem problemene ved en slik tradisjonell forståelse i sin artikkel «You Can't Take the Subway to the Field» (1997). I sin forskning på hjemløses forhold i New York, støtte hun på en rekke motforestillinger blant andre forskere, som mente at hennes egen avstand til feltet ikke var stor nok. Hun sier: «Because “the field” functions as the master symbol of the discipline, even when nontraditional field sites are admitted into the canon of anthropology, we nonetheless continue to inflect them with a host of assumptions generated by a colonial worldview.» Altså: I dagens postkoloniale, globaliserte verden kan man ikke lengre fylle begrepet «felt» med mening *generert av et kolonialisert verdensbilde*. Uansett hvilket felt man tar for seg vil den utstrakte utvekslingen av varer, ideer, kulturer og mennesker medføre at «de andre» ikke kan oppfattes som eksplisitt *annerledes* enn forskeren, uansett geografisk distanse.<sup>26</sup> Dette betyr dermed også at *feltet* hvor «de andre» oppholder seg, ikke kan ses på som eksplisitt annerledes enn feltet forskeren oppholder seg i. Jeg forholder meg derfor til en nyere forståelse av felt og feltarbeid, slik det kommer frem av boka *Shadows in the Field* (Barz og Cooley 2008), hvor «feltet» er *der hvor musikk foregår*, uansett om man har kastet egne skygger på feltet eller ikke.

I en nyere forståelse av etnografien deles den gjerne i tre: Etnografi som studiet av noen andre eller en ukjent gruppe mennesker (ethnography), etnografi som studiet av en gruppe mennesker forskeren er en del av (self-ethnography), eller etnografi som studiet av forskeren selv (auto-ethnography). Dette prosjektet faller inn under nummer to av disse, som jeg har valgt å kalle selv-etnografi. Mange vil si en slik type etnografi er problematisk. For eksempel

---

<sup>26</sup> Naustdal 2011: 20-22

har det tradisjonelt sett vært vanlig å begrense eller utelukke forskeren som individ i etnografien, og søke å fremstille feltet med minst mulig subjektivitet. Det vitenskapelige og personlige bør være adskilt. Slik vil man holde forskningen minst mulig narsissistisk og selvsentrert, og unngå en dominans av temaer og problemer assosiert med forskerens egen person. Men, som Eriksson (2010) forteller oss, er forskerens person og subjektivitet med som en del av en større helhet:

*It is important to remember that in most studies the self and the personal is studied, not because the researcher's 'I' is of more importance than the 'I' of others. Usually, you do not choose to do self- and auto-ethnography because you are of any specific or particular interest, you choose these methods because you believe the study of your own 'I' can shed light on issues of general importance. (Eriksson 2010: 94)*

Man velger et studiefelt man mener er interessant og viktig, og *alle* deltakere på feltet er i så måte like sentrale – også forskeren selv. Min egen praksis ligger derfor som bakgrunnsmotivasjon og igangsetter for en del tanker jeg gjorde meg i oppstarten av prosjektet. Men min egen praksis vil også være *en del av* forskningen, selv om jeg stort sett vil holde rollen min som beatprodusent ute av prosjektet. Som forsker må man i en selv-etnografisk studie *bryte ut* av miljøet man er en del av, og forsøke å forstå kulturelle og sosiale strukturer som tas for gitt innad i miljøet.<sup>27</sup> Målet er å fremstille Kholebeatz' og Fredfades' historier, samt historier fra det bredere produsentmiljø, uavhengig om det stemmer overens med mine egne erfaringer eller ikke. Likevel vil tanker og refleksjoner basert på min egen praksis som beatprodusent bli brukt der jeg mener det er interessant og riktig, og jeg vil i så fall klargjøre og påpeke dette.

Min egen praksis på feltet kan også ses på som begynnende dokumentasjon og litteraturstudier, som på et vis fungerer som et mer langvarig feltarbeid enn det jeg har gjort spesifikt til denne oppgaven. Fagerheim (2010) reflekterer over lignende erfaringer i sitt prosjekt, hvor han i visse tilfeller fant seg selv *i* feltet, uten å aktivt jobbe med feltarbeid. Hvordan skal man forholde seg til erfaringer man har fra slik utenomvitenskapelig virksomhet?

*Etter mitt syn kan man ikke uten videre velge bort slike erfaringer. De må heller brukes som generelle opplevelser og erfaringer som man er klar over påvirker ens generelle kunnskaps- og meningshorisont om det feltet man studerer nærmere. (Fagerheim 2010: 39)*

En varsomhet overfor sin egen forkunnskap og forutinntatthet vil være viktig i enhver etnografisk studie, men i tilfeller hvor forskeren selv har vært deltaker på feltet kreves det en

---

<sup>27</sup> Eriksson 2010: 91-94

spesiell ømfintlighet. Alt man erfarer vil kunne medføre tolkningsutfordringer, og det vil sånn sett være nødvendig å skille mellom hvilke erfaringer som kommer fra aktivt feltarbeid, og hva som eventuelt er relevant og valid å innlemme av erfaringer gjort utenom det aktive feltarbeidet.

### 1.5.3: Virtuelt feltarbeid

For stadig flere mennesker blir bruk av internett mer og mer vanlig. Som informasjons- og kommunikasjonskanal fins det her store muligheter, og utviklingen i måter å bruke internett på skjer fort. Musikere av alle slag og i alle verdens hjørner bruker internett til å distribuere og promotere seg selv og sin musikk, konsumere musikk, kommunisere med andre musikere og lære seg sitt håndverk på forskjellig vis. Det er produsenter, musikere og konsumenter som bestemmer hvor populærmusikk og -kultur befinner seg, og når vi forsker på musikk er vi naturligvis nødt til å være der det vi forsker på foregår. Å se på den virtuelle verden som et av mange steder å gjøre feltarbeid er derfor en nødvendighet.<sup>28</sup>

En forutsetning for å benytte seg av virtuelt feltarbeid er å se på det virtuelle som en del av det virkelige. Bruk av internett er «*a part of everyday life, not apart from it*».<sup>29</sup> I tillegg kan man si internetts virtualitet ikke er så fremmed, siden informasjonen på internett ikke nødvendigvis er *mer* virtuell enn informasjonen man for eksempel kan finne på et bibliotek. Det virtuelle er ikke nytt, ei heller noe som bare eksisterer der ute i «eteren»; det eksisterer i menneskers liv, det oppleves som reelt. Derfor tillegger mennesker virtuell kommunikasjon, produksjon og konsum mening. For oss som forskere blir det derfor interessant og relevant å forske på disse *reelle virtuelle* stedene hvor folk oppholder seg. Å forske på hvordan internett benyttes er ett eksempel. Dette betyr at vi gjennom virtuelt feltarbeid kan utlede en del informasjon som forteller oss noe om en praksis – i dette tilfellet beatproduksjon – for å si noe generelt om den helhetlige praksisen, og noe spesielt om beatprodusentenes bruk av internettets muligheter.

For å få et innblikk i det bredere beatproduksjonsmiljøet vil jeg oppsøke en rekke arenaer beatprodusenter bruker til kommunikasjon, synliggjøring og distribusjon på internett. Alt dette ligger tilgjengelig for hvem som helst, og man har tilgang til det overalt hvor man har en datamaskin og nettilgang. Dette sparer en forsker for en hel del arbeid og utgifter. Han

---

<sup>28</sup> Barz og Cooley 2008: 106

<sup>29</sup> Ibid. 91 og 97

slipper å bruke tid og utgifter på reising, og han slipper å aktivt oppsøke mange informanter, siden studieobjektene offentlig deler informasjon og eksponerer seg og sin kommunikasjon med andre.

Selv om dette helt klart har sine fordeler, er det også en del utfordringer knyttet til virtuelt feltarbeid. Først og fremst er det at det ofte ikke foregår noen kommunikasjon mellom forskeren og de det forskes på. Jeg benytter meg vanligvis kun av den informasjonen beatprodusenter og andre velger å dele offentlig, uten å følge det opp videre med utdypende spørsmål og samtaler. Dette betyr at informasjonen som hentes ut kan være mangelfull, feilaktig, ikke representativ for den som egentlig sier det,<sup>30</sup> eller farget på forskjellige måter. For å unngå slike feilkilder kan det være nyttig å benytte seg av mange virtuelle arenaer, som har en aktivitet som strekker seg over et lengre tidsrom, og slik kontrollere utsagn og informasjon mot hverandre og sikre kvalitet. Informasjon jeg henter fra internett vil ha gjennomgått en slik kvalitetskontroll, og være oppfatninger og meninger jeg opplever som utbredte, både ut fra andre virtuelle arenaer og akademisk teori.

En annen utfordring er at ikke *alle* har tilgang til eller bruker internett. Den potensielle informasjonsmengden man finner i virtuelt feltarbeid vil stamme fra en overvekt av unge menn i den vestlige verden. Hylland Eriksen (2005) sier:

*Hvis vi ser bort fra Sør-Afrika, som har halvparten av hele kontinentets nettbrukere (nemlig tre millioner), er det omtrent én av 250 afrikanere som har tilgang til internett. I de fleste rike land bruker rundt halve befolkningen nettet. [...] Menn bruker nettet mer enn kvinner, de under 50 mer enn de over 50, de som bor i byene mer enn de som bor i distriktene.*

(Hylland Eriksen 2005: 16)

Dette betyr at man står i fare for å utelukke en rekke aktører som kunne eller burde vært innlemmet i forskningen. Mitt virtuelle feltarbeid vil naturlig nok påvirkes av dette. Blant annet har mer tradisjonelle former for etnografi ofte vektlagt de eldre i et miljø.<sup>31</sup>

Sannsynligheten for å finne informasjon som rettfærdiggjør eldre hiphopere sine holdninger er for eksempel mindre når man bruker virtuelt feltarbeid enn med mer tradisjonelle, etnografiske metoder. Beatprodusentenes globale fellesskap vil også farges av internett og kanskje i større grad representere unge, vestlige, mannlige beatprodusenters fellesskap. Hvis beatprodusentenes kontakter i stor grad skapes på nettet, vil afrikanere, kvinner, eldre og de som bor på landet bli mindre sannsynlige kontakter. Kanskje er de uansett usannsynlige

---

<sup>30</sup> Falske identiteter er ikke uvanlig på internett

<sup>31</sup> Barz og Cooley 2008: 102

kontakter, men her kan internett ha en forsterkende effekt. Synet på internett som en globaliserende og distansefjernende kraft er derfor ikke alltid berettiget.

For det tredje vil jeg nevne den kontekstuelle mangelen som oppstår når man ikke møter aktørene på feltet i det virkelige liv. Ironi og «skyggelagt» kommunikasjon er vanskelig å oppfatte på internett. Klesdrakt, talemåte og andre imagebyggende faktorer forsvinner. Den sosiale sfæren som foregår på konsert, bak scenen og i studio finner man ikke på nettet. Kunnskapen og forståelsen man tilegner seg gjennom internett vil være flatere, og være basert på en mindre mengde informasjon enn i det virkelige liv. Her vil min egen praksis på feltet kunne være til hjelp, og jeg har i tillegg valgt å gjøre et kort feltarbeid for å gjøre opp for noe av dette. Jeg har besøkt mine hovedinformanter der de er, gjort intervju og uformelle samtaler, og sett Kholebeatz i studio og Fredfades som DJ. Slik sett håper jeg å sitte igjen med en bred forståelse av feltet, og gjøre opp for noen av manglene ved et virtuelt felarbeid.

#### 1.5.4: Intervjuene og transkripsjon

For å gjennomføre intervjuene mine reiste jeg dit informantene holder til. På denne måten fikk jeg muligheten til å møte Kholebeatz og Fredfades flere ganger og i forskjellige kontekster, og se dem i andre sammenhenger enn bare over båndopptakeren. Som nevnt har jeg tidligere hatt noe kontakt med begge to, men jeg ville i perioden rundt intervjuene være til stede for å etablere et avslappet forhold mellom meg som forsker og dem som forskningsobjekt, siden det var en relativt ukjent setting for alle parter. Selve intervjuene ble også gjort i mest mulig behagelige og komfortable omgivelser, på en kafé over god mat og en kaffe. Å bli forsket på og å gjøre et forskningsintervju kan potensielt oppleves som skremmende eller fremmed, og jeg forsøkte på denne måten å gjøre prosessen mest mulig naturlig. Jeg fikk også avklart min egen posisjon og agenda, hva jeg ønsket fra dem under intervjuene, og hva jeg ønsket å oppnå i prosjektet som helhet.

Intervjuene ble gjennomført som typiske halvstrukturerte intervju. Jeg hadde på forhånd laget en intervjuveiledning til meg selv, med alle tema jeg ville berøre og forslag til spørsmål under hvert tema. Rekkefølge og hvilke spørsmål som ble stilt ble i stor grad styrt av deltakernes svar. Det var viktig å få deltakerne til å si en del om hvert tema, for å tilrettelegge for senere sammenligning. Men jeg ville også la dem prate mer inngående om emner som jeg opplevde som viktige for dem. Dette ga intervjuene noe forskjellig karakter, men siden jeg

studerer *praksis* opplever jeg det som nødvendig å la deltakerne presentere sine tanker på en mest mulig fri måte, for å kunne ta høyde for de individuelle forskjellene som eksisterer på feltet.<sup>32</sup>

Den kanskje største utfordringen jeg støtte på i intervjuene angår min egen posisjon i feltet. Å lære beatproduksjon er – som jeg vil ta for meg mer inngående senere – en selvdreven prosess, som i stor grad består av imitasjon og prøving og feiling. Å stille spørsmål som går direkte på hvordan man teknisk og klanglig går frem for å lage beats vil derfor kunne oppleves som et brudd med den tradisjonelle måten å lære beatproduksjon på. Som Nicole Beuadry påpeker i sin artikkel «The Challenges of Human Relations in Ethnographic Enquiry», om studier av urbefolkninger i Nordamerika, kan det å stille spørsmål på en måte være å vise seg selv som uvitende:

*[...] for the Inuit especially, asking questions is a mark of mental incapacity. In a culture that values learning by observation and imitation, only the village idiot goes around asking questions. As an outsider I am forgiven for asking questions [...].* (Barz og Cooley 2008: 237)

Som forsker var jeg nødt å stille disse spørsmålene selv om det for informantene og meg selv som beatprodusent kunne oppfattes som unaturlig, og det var derfor nødvendig å presisere tydelig at denne typen spørsmål ville forekomme før intervjuene ble gjennomført. Å stille oppfølgende eller utdypende spørsmål ble også viktig, siden enkelte svar for eksempel ble avkortet med «..du vet» og antagelser om felles eller underforstått kunnskap. Dette er kanskje det eneste eksemplet på at jeg tydelig har møtt mine egne «skygger på feltet». Å ha etablert et komfortabelt forhold mellom meg selv som forsker og informantene som forskningsobjekt var derfor viktig, slik at de hadde nok tillit til å gi gode og utfyllende svar på disse spørsmålene, uten å oppfatte meg som uvitende eller bekymre seg for at jeg ville benytte svarene på feil måte.

Av andre utfordringer vil jeg nevne sampling, hvor jeg måtte unngå å stille for dyptgående spørsmål om *hva* som samples. Mellom beatprodusenter fins det en slags uskreven lov om å holde samples hemmelig, både for å unngå at andre bruker samme sample og for å holde rettighetsbrudd ute av syne. Å formulere spørsmål som gav meg mest mulig inngående informasjon om samplebehandling og sampleklarering betød altså å balansere mellom å være for forsiktig og for gravende. Å snakke om sampling krevde en spesiell ømfintlighet som ikke

---

<sup>32</sup> Postholm 2010: 79

var like nødvendig overfor andre temaer. Dette medførte at jeg i enkelte tilfeller måtte holde igjen spørsmål det kunne vært interessant å stille for å unngå å trække over denne linjen.

Jeg har valgt å transkribere deltakernes muntlige formuleringer relativt direkte. Dette for å være mest mulig tro mot den enkeltes personlighet og særegenhet i det muntlige språk. Likevel er det en relativt stor avstand mellom det muntlige språket og min transkripsjon, spesielt med tanke på flyt og pauser. Jeg har forsøkt å transkribere slik at dette til en viss grad reflekterer den opprinnelige uttrykksmåten, men samtidig skal det være forståelig og lettlest. Dette betyr at det vil oppstå tegnsetting på skriftlig ukorrekte steder, samtidig som jeg har trukket sammen enkelte oppstykkede utsagn og oppramsinger for å gi lesbar mening. Uthevinger og utropstegn vil være satt inn for å fremheve uttrykksmåte og muntlig trykk. Dette er problematisk, siden jeg har vært nødt til å gjøre enkelte skjønnsmessige vurderinger med tanke på hva og hvor noe skal deles eller trekkes sammen, men ønsket har vært å oppnå en rettferdig fremstilling av det muntlige språk. Mine egne og Kholebeatz' utsagn vil i tillegg være formulert på moldedialekt, og her er det viktig å påpeke forskjellen mellom «d» – som betyr «deg» – og «det», samt at «t» og «til» vil brukes om hverandre, men med sistnevnte betydning. Egennavn og spesielle uttrykk vil ikke utheves i transkripsjonen, men jeg vil forklare og utdype der jeg mener det er nødvendig. Mine egne spørsmål og utsagn vil ofte være med i sitatene jeg bruker i oppgaven, for å gi leseren et mest mulig troverdig bilde av hvordan samtalen har foregått.

### 1.5.5: Sjanger, historie og endring

Jeg har valgt å fremstille hiphop som praksis gjennom to ulike fortellinger. Ingen av disse fortellingene er nødvendigvis sanne og korrekte for alle. Hiphop som sjanger er en konstruksjon, og er uløselig knyttet til hvert enkelt menneske som utøver den, og de forskjellige sosiale sammenhengene eller kulturen(e) disse menneskene lever i. Som Simon Frith (1996) sier i boka *Performing Rites – On the Value of Popular Music*: «Popular music genres are constructed – and must be understood – *within* a commercial/cultural process [...]».<sup>33</sup> Dette betyr at hiphop er forskjellig til ulike steder, ulike tider, og for ulike mennesker. Allikevel vil jeg i del 2 etablere en første fortelling på bakgrunn av det jeg gjennom litteraturstudier, diskusjoner, deltagelse og intervjuer i dette feltet anser som en distinkt anerkjent opplevelse av beatproduksjon og hiphop som historie og praksis. Dette er

---

<sup>33</sup> Frith 1996: 88-89, utheving i original

felles referanser beatprodusenter (kanskje spesielt i Europa og USA) har etablert, basert på delt musikalsk kunnskap og erfaring.<sup>34</sup> Disse beatprodusentene er i stor grad enige om hva hiphop *har vært*. Når deltakerne eller jeg snakker om utvikling, demokratisering,<sup>35</sup> rekonstruksjon og reforhandling, er det derfor med bakgrunn i det jeg anser som en spesifikk, vedtatt fortelling.

I tillegg vil jeg etablere et narrativ til, som er basert på en større andel av mine egne og mine informanternes referanser, tolkninger og historieforståelse. Idet vi studerer musikk som praksis, og anerkjenner sjanger og musikkutøvelse som knyttet til sosiale og individuelle aspekter, anerkjenner vi også at sjangre er levende, fordi den endres på bakgrunn av deltagere og kontekst. *Min* fortelling om hiphop begynner idet jeg fullfører del 2, og er basert på enkeltmenneskers – Fredfades, Kholebeatz, meg selv og enkelte andre beatprodusenter – opplevelse av hva som er sant om hiphop *i dag*. Vi utvikler, demokratiserer, rekonstruerer og reforhandler vår felles forståelse av hiphoptradisjonen. For oss er ikke hiphop det samme i dag, som det vi gjennom delt kunnskap og erfaring har lært at hiphop var før. Slik sett ender jeg opp med å danne en ny fortelling, om en spesifikk gruppe mennesker som utøver hiphop. På samme måte som fortellingen i del 2 vil ikke denne fortellingen være allment sann, men sann for noen mennesker som på et gitt sted og til en gitt tid praktiserer beatproduksjon. Men kanskje vil noen aspekter av min fortelling være med som en del av neste generasjons felles fortelling om hiphoptradisjonen, som de igjen enes om på bakgrunn av delt musikalsk kunnskap og erfaring?

---

<sup>34</sup> Frith 1996: 87

<sup>35</sup> Bruken av begrepet demokratisering vil i oppgaven dreie seg om hvordan utbredelse og tilgjengelighet har medført en utglating av hierarkier, for eksempel med tanke på estetiske/praktiske verdidommer innad i miljøet, eller distribusjon av musikk som produkt. Det handler om hver enkelts mulighet til å utøve en praksis, uten å måtte henvende seg til eller påvirkes av noen «høyere opp» eller med mer «makt» enn seg selv.





## Del 2: Beskrivelser

### 2.1: Hiphopens opphavsfortelling og fremveksten av undergrunn

*Y'all supposed to be hip-hoppers and all that, and letting the industry control the rules of the hip-hop world that WE made. Y'all need to knock that shit off, that's some greedy-ass, fake bullshit!*

- DJ Premier. (Gang Starr 1998: «Royalty», *Moment of Truth*)

Hiphop har siden dens start gjennomgått en spredning og kommersialisering i større og større grad. Hiphop har gått fra å være et kulturelt fenomen forbeholdt afrikansk-amerikansk ungdom som holdt til i bydelen Bronx i New York på 70-tallet, til å bli allemannseie i USA i løpet av tidlig 80-tall, og til å bli en verdensomspennende populærkultur og populærmusikk i løpet av 80- og 90-tallet. Konfrontert med hiphopens tilstand i 1993 svarte hiphop-kulturens «bestefar», Afrika Bambaataa: «I love that hip-hop has become international.»<sup>36</sup> I dag er hiphop en selvsagt del av populærmusikkscenen i de fleste land i verden, både representert av musikk importert fra USA og i større og større grad representert av lokale artister.

Hiphop ble i utgangspunktet skapt som danse- eller festmusikk, ment for å nytes ikke bare gjennom lytting, men også bevegelse og visuelle elementer. Hiphops *fire elementer* – graffiti, breakdance, DJing og MCing (rapping) – ble kombinert på gatefester, hvor veggmalier og dansing var akkompagnert av DJer og MCer som spilte musikk over store, mobile høyttaleranlegg. Hiphop var et livefenomen, og var ikke myntet på et stort publikum. Derfor forble hiphop lenge forbeholdt New York, og holdt utenfor massemediene.<sup>37</sup> Man kan si hiphopens kommersialisering startet da Sugar Hill Gangs «Rapper's Delight» (*Sugar Hill Records*) ble utgitt i 1979. Som Rose (1994) sier: «“Rapper's Delight” changed everything; most important, it solidified rap's commercial status.»<sup>38</sup> At man før dette ikke oppfattet musikken som en sjanger med potensiell masse-appell understrekes av en av hiphopens pionerer og grunnleggere, Grandmaster Flash, i et intervju med hiphop-magasinet *The Source* i 1993:

*I was approached in '77. A gentleman walked up to me and said, “We can put what you're doing on record.” I would have to admit that I was blind. I didn't think that somebody else would want to hear a record re-recorded onto another record with*

---

<sup>36</sup> Forman og Neal 2004: 55

<sup>37</sup> Shusterman 2000: 63

<sup>38</sup> Rose 1994: 56

*talking on it. I didn't think it would reach the masses like that. I didn't see it. [...] So here it is two years later, and I hear "To the hip-hop, to the bang to the boogie," [...]*  
(Forman og Neal 2004: 52)

Det måtte altså et paradigmeskifte til i hiphopens forståelse av seg selv, både blant utøvere og publikum, før musikken kunne spres som en salgsvare. Schloss (2004) sier: «[...] hip-hop became a musical genre rather than a style of musical reproduction when the deejays and their audiences made the collective intellectual shift to perceive it as music.»<sup>39</sup> Hiphop-musikken oppstod altså idet den ble opplevd som *produksjon av ny musikk*, og ikke som *reproduksjon av eksisterende materiale*. Dette paradigmeskiftet skjedde med «Rapper's Delight»<sup>40</sup>, og i kjølvannet av dette kom det mange flere utgivelser: Kurtis Blows «The Breaks» (1980), Grandmaster Flash and the Furious Fives «The Message» (1982) og Afrika Bambaataa and the Soul Sonic Forces «Planet Rock» (1984) står som noen av de mest kjente. I tillegg ble filmformatet sentralt for å spre hiphop-kulturen: Filmer som «Wild Style» (Rhino, 1983) og «Beat Street» (Orion, 1984) skapte breakdance- og graffiti-feber i så vel Norge som andre deler av verden. Grupper som for eksempel Run DMC viste at hiphop på plate kunne selge til gull, platina og multi-platina, og Run DMC var også de første rapperne med video på MTV, de første som var på forsiden av magasinet *Rolling Stone*, og de første til å signere en sponsoravtale med et klesmerke.<sup>41</sup> Fremkomsten av store internasjonale og enormt suksessfulle stjerner som L.L. Cool J., N.W.A, Public Enemy, De La Soul, Notorious B.I.G., Tupac, Beastie Boys, NAS, Jay-Z, Dr. Dre, Snoop Dogg, Vanilla Ice og Wu-Tang Clan gjennom 80- og 90-tallet viste at hiphop var etablert som et verdensomspennende, kommersialisert og salgbart fenomen med stor gjennomslagskraft.

Samspeillet mellom hiphop, industri og massemedier er sentral i denne utviklingen, for samtidig som industrien og massemedier hjalp til med å spre musikken og generere inntekter for artister og grupper, førte det også til en kommersialisering av musikken som hiphoperne selv ikke var begeistret for. Musikkbransjen ble beskyldt for å konstruere og popularisere hiphop-artister og -musikk som ikke hadde noe med «den ekte hiphopen» å gjøre. Lyden av hiphop var en gullåre som bare ventet på å bli utnyttet,<sup>42</sup> slik at aktører i bransjen kunne tjene penger. I et intervju i dokumentaren «Vandalen Vrenger Plater» (NRK, 1993) sier beatprodusent Tommy Tee:

---

<sup>39</sup> Schloss 2004: 31

<sup>40</sup> Det er uenighet om «Rapper's Delight» som den første *hiphop*-utgivelse, men dens innflytelse på kommersialiseringen er udiskutabel. Se Potter 1995: 45-48 for en mer inngående drøfting.

<sup>41</sup> Dimitriadis 1999: 363

<sup>42</sup> Chang 2005: 443

*Når alt blir kommerst da, og da blir det på en måte styrt av gutta med penger. Det vil si plateselskaper og sponsorer og sånne ting. Da får du ikke alltid anledning til å si det du vil si, for eksempel i tekster og sånn. Det blir litt sensurert, og de vil heller at du skal lage snille dansetekster og «boom-boom»-danse-beats.*

Her ser vi et typisk eksempel på hvordan 90-tallets hiphopere etter hvert begynte å forholde seg til kommersialisering og industri: Man ble sensurert, fikk ikke si det man ville, og man måtte lage musikk for dansegulvene. Det var ikke lengre hiphoperne selv som definerte musikken som ble gitt ut til massene, det var industrien og massene som bestemte. Dette stod i veien for det de egentlig ville: å lage ekte, god og uttrykksfull hiphop.

Det er mange årsaker til denne utviklingen. Noe av forklaringen kan man finne i at spredningen av musikk gradvis endte opp på færre og færre hender. Store plateselskap kjøpte opp mindre, uavhengige selskap, landsdekkende radio- og tv-selskap kjøpte opp mindre og lokale kanaler, og musikkvideoer var lenge forbeholdt MTV. Dette førte til en monopoldannelse i bransjen, og med færre utgivere ble også mangfoldet mindre. Hiphop-artister som ikke appellerte til massene fikk ikke platekontrakt, og alternative uttrykk som nådde ut ble færre og færre.<sup>43</sup> Utvanningen av budskap kan komme av at hiphop gradvis vendte seg mot et større, globalt marked, samtidig som at hvit middelklasseungdom utgjorde en større del av kjøpermassen. De verdiene og budskapene som tradisjonelt sett lå i hiphop passet ikke disse konsumentene, og innholdet ble derfor justert for å nå ut til et større publikum.<sup>44</sup> Rettighetsspørsmål og sampleklarering, kombinert med en mer utstrakt og ukritisk bruk av teknologiske hjelpemidler, fikk også skylden for å bryte ned tradisjonene for beatproduksjon og å gi hiphop en uniformert og kommersiell sound.<sup>45</sup>

Dette er bare noen få av flere faktorer som har vært med på å påvirke hiphopen. Men på samme tid som bransjen har fått mye av skylda, har hiphop-artister selv vært med på denne utviklingen. Samtidig som de har stått på barrikadene og uttrykt misnøye mot kommersialisering og industri, har hiphop-artister også vært med på å forme og utnytte denne prosessen. Hiphop er en sjanger som i stor grad «omfavner bransjefeltet og dets muligheter for salg og markedsføring, men står hardt på å ikke “selge seg helt ut” og bevare og konstruere autonome aspekter ved sin musikalske praksis».<sup>46</sup> I hiphop utnytter man altså

---

<sup>43</sup> Chang 2005: 442-444

<sup>44</sup> Rose 1994: 6-9

<sup>45</sup> Schloss 2004: 98-99

<sup>46</sup> Fagerheim 2010: 133

kommersialiseringen til å spre musikken, men med ønske om at det kommersielle ikke skal påvirke kulturen og det musikalske uttrykket.

Som en slags vaktbikkje i for hiphop som ga bransjen for mye kontroll, vokste det frem en sterk hiphop-*purisme* omkring 1990, spesielt blant artister i hiphopens *undergrunn*.

Undergrunnen ønsket å bevare det «ekte» og «genuine» i hiphop, og så på bransjen og populær, kommersiell hiphop som en trussel mot de estetiske, praktiske og sosiale verdiene hiphop stod for. Hiphopens undergrunn eksisterte overalt hvor hiphop ble praktisert, den var den kommersielle mainstreamhiphopens motpol, og idet man drev med hiphop ble man nødt til å forholde seg til undergrunnen. Undergrunnen fungerte som et slags kontrollorgan, hvor de som ikke hadde et genuint ønske om å drive med hiphop «på ordentlig» ble silt ut, stemplet som «sellout» eller plassert i en annen sjangerkategori, og holdt utenfor miljøet. I raptekster, musikkvideoer, intervjuer i media og generelt i samtaler om hiphop var det på 90-tallet vanlig og viktig å uttrykke hva som var «real» eller «wack», «innenfor» eller «utenfor» og godkjent eller ikke. Boka *Hiphop-hoder – fra Beat Street til bygde-rap* av Øyvind Holen (2004), en av få utgitte bøker som kommer fra innsiden av det norske hiphop-miljøet,<sup>47</sup> vier en egen del til problematikken: «Hiphop blir hip-pop». Her presenteres tre hiphop-grupper med stor kommersiell suksess på 90-tallet og tidlig 00-tall; Flava To Da Bone, Multicyde og Paperboys, som mer eller mindre rettferdig ble klassifisert som «sellout» og utstøtt av Norges hiphop-purister. Blant annet gav Multicyde ut et av Norges mestselgende hiphop-album noen sinne i 1999, *Multicydal*, uten at de ble anerkjent for det i ettertid.<sup>48</sup> Slike situasjoner kunne oppstå når artister oppnådde suksess *før* de ble etablert i undergrunnen, og kunne ha bivirkninger som drittstenging og uthenging på konserter og i media, utestenging fra radiospilling og slagsmål. De puristiske holdningene til hiphop rådet både i Norge og andre steder, og en rekke krav og regler måtte innfris for å bli anerkjent. Som beatprodusent ble for eksempel vekten på å lage beats på riktig måte – å følge krav og regler – nesten viktigere enn å lage beats som låt bra. Dette kommer godt frem i Schloss (2004), hvor beatprodusenter fra 90-tallet forteller om sin praksis. Hvis man ikke brukte vinyl som samplekilde, samlet feil musikk, ikke brukte de riktige maskinene og ikke unngikk

---

<sup>47</sup> Riktignok er det en journalistisk fremstilling, som ikke gjør rede for metode eller agenda, og er derfor ikke den mest pålitelige kilden. Likevel mener jeg den etnografiske tilnærmingen, med vekt på intervju og sitat fra hiphop-artister og –aktører, gir en god troverdighet.

<sup>48</sup> Holen 2004: 117-157

liveinstrumenter, ble man oppfattet som en «tradisjonsløs» og «useriøs» produsent – uansett musikalsk og estetisk uttrykk.<sup>49</sup>

Dette stemmer overens med karakteristikken av undergrunnen som blir trukket frem i Krogh og Pedersen (2008): Lennart Nyberg definerer i sin artikkel «Från underjorden til offentligheten, eller tvärtom?» undergrunnen som «den inomkulturella musikscenen med dess distansering mot en bredare offentlighet, rappandet som en konstnärlig praktik, sammanhållningen mellan likasinnade artister.»<sup>50</sup> Hiphopens undergrunn er et fellesskap av likesinnede, hvor man «söker sin bekräftelse inom den egna kultur som kan bedöma “skills” och “äkthet” snarare än på den offentliga arenan.» Man må vise andre i miljøet at man kan og vil videreføre de estetiske, praktiske og sosiale verdiene i hiphop. Hvis ikke kan man ende opp med å «forråde» en del fundamentale aspekter ved musikken og kulturen, og bli utstøtt eller holdt utenfor miljøet.<sup>51</sup>

Å tydelig vise sin forakt for den kommersielle påvirkningen ble en veldig sentral del av mange hiphoperes image. Disse holdningene varte, som vi vil se i del 3, godt inn i 2000-tallet. Slik sett har mine informanter og beatproduksjonsmiljøet som her drøftes opplevd og kanskje vært påvirket av purismen. I del 3 vil jeg ta for meg hvordan dikotomien undergrunn/mainstream og undergrunnens puristiske holdninger har fortonet seg i mine informanters praksis. Eksisterer fortsatt denne motsetningen, og i så fall på hvilken måte? Hvordan kan de puristiske holdningene ha påvirket dagens beatprodusenter, og er purismen eventuelt fortsatt til stede?

---

<sup>49</sup> Kapittel 2-6 hos Schloss går i dybden på dette, og jeg vil også utdype dette i kapittel 2.2.

<sup>50</sup> Krogh og Pedersen 2008: 167

<sup>51</sup> Krims 2000: 48. Taylor 1997: 23

## 2.2: Beatproduksjonshistorie

*Learning about beats is something you have to earn, like a stripe in the Air Force!*

- Pete Rock (Andrew Mason, 2004: «Pete Rock Reminiscences» i *Wax Poetics #7 2004*. USA)

Jeg har allerede gitt en viss historisk skildring som gjelder generelt for hiphop, men vil i det følgende forsøke å gi et mer spesifikt bilde av noen aspekter i beatproduksjonens historie. Schloss (2004) sier at en av de viktigste måtene beatprodusentene skaper og opprettholder sitt fellesskap på er gjennom en kontinuerlig rekonstruksjon av deres felles historie.<sup>52</sup> Denne historien er også sentral med tanke på hva som oppfattes som autentisk.<sup>53</sup> Schloss (2004) sier også at musikalske og praktiske nyvinninger i beatproduksjon kun blir godtatt hvis de formes etter eksisterende konvensjoner, men så snart disse nyvinningene godtas, så blir konvensjonene endret.<sup>54</sup> Som grunnlag for betraktninger omkring hvordan dagens beatprodusenter rekonstruerer denne historien vil jeg gå gjennom noen utviklingslinjer jeg mener er sentrale, og forsøke å skissere hvordan tidligere beatprodusenter har rekonstruert historien i sin egen praksis, spesielt med tanke på teknologisk utvikling og utvikling i bruk av samples.

### 2.2.1: Teknologi

*I started out DJing, of course. You know, it all stems from DJing, I'll always say that.*

- Pete Rock (2006: *Beat Kings: The History of Hip Hop*)

Begrepene beatprodusent og DJ blir ofte brukt om hverandre. Dette fordi de første som laget hiphop-beats var DJer, og fordi det i dag fortsatt er slik at veldig mange beatprodusenter også er DJer. Ifølge Schloss (2004) er DJen hjørnesteinen i beatprodusentenes historie.<sup>55</sup>

DJene i Bronx på 70-tallet spilte plater på fest, ikke ulikt DJene som spiller dansemusikk på diskotek i dag. Et standard DJ-oppsett er to platespillere og en mikser.<sup>56</sup> Via mikseren kan man stenge lyden fra den ene eller andre platespilleren, og spille av musikk for publikum på

---

<sup>52</sup> Schloss 2004: 51

<sup>53</sup> Se f.eks om det «primale uttrykket» under kapittel 2.3.1

<sup>54</sup> Schloss 2004: 42

<sup>55</sup> Ibid. 51

<sup>56</sup> Selv om teknologisk utvikling har gjort det mulig å bruke flere lydkilder, samt at det gjerne brukes CD og datamaskin i stedet for platespillere, er det fortsatt standard med to lydkilder og en mikser som DJ-oppsett.

én platespiller samtidig som man klargjør neste skive på den andre. Dette tillater sømløse og uavbrutte skifter mellom plater og låter. Den sentrale endringen hiphop-DJene gjorde med dette oppsettet, var å bruke to kopier av den samme plata på begge platespillerne. Dette gjorde at man kunne isolere spesifikke partier av en gitt låt. De foretrukne partiene for isolasjon var det DJene kalte *breaks*, og et break karakteriseres av Schloss (2009) som «[...] the part of a song where all instruments except the rhythm section fall silent and the groove is distilled to its most fundamental elements.»<sup>57</sup> Slike breaks hentet de gjerne fra 60- og 70-talls soul-, disco- og funkmusikk.

Gjennom isolasjon av breaks lagde hiphop-DJene kontinuerlige rytmiske sløyfer – breakbeats – som folk *breakdanset*<sup>58</sup> til og MCer<sup>59</sup> rappet til. Den rene isolasjonen av breaks utviklet seg etter hvert til å bli *manipulasjon* av breaks. Gjennom teknikker som *cuts*, *scratching* og *juggling* brukte DJene platespillerne som instrumenter, og lagde ny musikk av allerede eksisterende materiale.<sup>60</sup> Et av de første innspilte eksemplene på slik behandling av breaks er Grandmaster Flash' «Adventures on the Wheels of Steel» (1981), hvor man hører en av hiphopens DJ-pionérer mikse og manipulere flere breaks til en ny låt, både gjennom å isolere dem til kontinuerlige sløyfer, spille to forskjellige breaks samtidig samt å bruke scratching og cuts som effekter.

På midten av 80-tallet kom det ny teknologi som noen DJer tok i bruk: digital sampling. Muligheten til å ta opp og spille inn breaks fra plater, for så å manipulere og sette dem sammen på nytt gjorde at platespillerne ble byttet ut til fordel for andre verktøy – samplere: E-mu Systems sine SP12 (1986) og SP1200 (1987), Akais MPC-60 (1988) og Ensoniqs EPS (1988). Med denne teknologien skjedde det en viktig endring: DJen ble *beatprodusent*, isolasjon av breaks ble *looping* og manipulasjon av breaks ble *chopping*. Sampleren ga beatprodusenter muligheten til å utvide bruken av breaks.<sup>61</sup> Overgangen fra platespillere til samplere betød at det ble mulig å kombinere breaks fra mer enn to kilder samtidig, og man kunne lage beats bestående av trommer fra ett break, bass fra et annet, akkorder fra et tredje og blåsere fra et fjerde. I denne overgangen gikk også benevnelsen break fra å gjelde partier

---

<sup>57</sup> Schloss 2009: 18

<sup>58</sup> Se Schloss (2009) s. 18-19 for en god beskrivelse av breaket og breakdansens begynnelse.

<sup>59</sup> MC (eller emcee) står for «Master of Ceremony» og var benevnelsen på folk som over mikrofonen henvendte seg til og oppviglet publikum på dansegulvet, gjerne med rapping.

<sup>60</sup> Helt enkelt forklart er *cuts* å stoppe vinylplaten som spilles, *scratching* å gni vinylplaten frem og tilbake, og *juggling* å variere mellom to platespillere.

<sup>61</sup> Rose 1994: 73



med kun rytmeseksjon til å gjelde hvilket som helst parti av en låt som kunne samples.<sup>62</sup> I tillegg har beatprodusent og DJ Marley Marl blitt kreditert for å være den første som *reprogrammerte* et break. Med dette menes at man klipper opp – *chopper* – et break i mindre biter, for så å sette det sammen igjen på nytt i en annen rekkefølge. Med reprogrammering kunne man utnytte breaks på helt nye måter, og for eksempel bygge opp trommene av enkeltlyder fra forskjellige trommebreaks, eller lage en ny basslinje av en lyd man likte fra en bass-solo. Riktignok begrenset samplernes lagringsplass beatproduksjonen på mange områder, og når det gjelder arrangement er beats fra denne perioden gjerne enkle og ensformige rent formmessig. Produsentkollektivet Bomb Squad som lagde beats for Public Enemy og Prince Paul fra De la Soul er gode eksempler på beatproduksjonens ensformighet på slutten av 80-tallet, hvor beats gjerne bestod av loops på 1-2 takter, der enkelte samples ble trukket inn og ut for å skape en viss variasjon.

Utover 90-tallet forble sampleren beatprodusentenes foretrukne verktøy, men teknikkene for samplebehandling ble utvidet – både drevet frem av beatprodusentenes egne oppdagelser og av nye og bedre samplere. Ensoniqs ASR-10 (1992) og Akais MPC3000 (1994) og MPC2000 (1997) hadde alle mye større lagringsplass enn forløperne, større muligheter for manipulasjon og redigering av samplet lyd samt mer avanserte muligheter for arrangering av loops til større formmessige strekk. DJ Premier, RZA, Tommy Tee og Poppa Lars er eksempler på produsenter som på 90-tallet var med på å ta samplebasert beatproduksjon et steg videre. Mer avansert trommeprogrammering, lengre loops på 4-8 takter og bruk av såkalte *changeups* – brudd og variasjon i beats som kan minne om «bridge» eller mellomspill i tradisjonelle poplåter – ble vanlige bestanddeler av hiphop-beats på 90-tallet. DJ Premier var kanskje spesielt sentral, som med sine karakteristiske trommelyder laget ved å kombinere mange forskjellige samplede lyder til én – kalt *layering* – utviklet estetikken på trommesiden i forlengelsen av bruk av rene breakbeats.

Selv om sampling var viktig, og mye av det utgitte materialet inneholdt mye samples, så var ikke sampleren beatprodusentenes eneste verktøy. Prince Paul sier selv i dokumentaren *Beat Kings: The History of Hip Hop* (2006) at den første maskinen han lagde beats på var en Boss Dr. Rhythm DR55, og i samme dokumentar nevner beatprodusent RZA Rolands TR606, -707, -808 og -909. Dette er analoge trommemaskiner lansert fra 1980 og fremover, som

---

<sup>62</sup> Schloss 2004: 36

syntetiserer trommelyder og til en viss grad tillater programmering og arrangering. Lyden av basstromme og kubjelle fra TR808, samt handclap og hihats fra TR909 har kanskje hatt en like sentral plass i hiphopens sound som trommene fra James Browns «Funky Drummer».<sup>63</sup> Bruken av synthesizere var også vanlig, både i kombinasjon med samples og alene, for å lage basslinjer, melodier og akkordgrunnlag.<sup>64</sup> Dr. Dres album *The Chronic* fra 1992 står i ettertiden igjen som en viktig utgivelse i hiphop-diskografien, med utstrakt kombinasjon av samples fra tidligere innspilt materiale og syntetisert lyd.

Selv om produksjonsteknikkene i løpet av 90-tallet ble utvidet og tatt så langt at de umulig kunne bli gjort av en DJ med to platespillere eller på en Emu SP-12, var fortsatt tilknytningen og referansene til 70-tallets breakbeat-DJs og de tidlige beatprodusentene sterke. Forkjærligheten for trommer og bass, gjerne med et estetisk ideal i 60- og 70-talls funk- og soulmusikk var og er sentral for de fleste beatprodusenter. Inspirasjonen fra 80-tallets produsenter er også tydelig, og 90-tallets produsenter nevner gjerne Bomb Squad, Prince Paul og Marley Marl som store forbilder.<sup>65</sup> Blant annet har Public Enemys støyende og «harde» lydbilde, skapt for å sprengte høyttalere, blitt et ideal. Rose (1994) karakteriserer dette som «working in the red» – hvor trommer og bass skrus opp så høyt at de vrenger eller «peaker» og det blinker rødt på desibelmeteret – og er noe jeg vil komme tilbake til i del 3.<sup>66</sup>

Jeg har ovenfor forsøkt å peke på en del musikalsk nyskapning som har blitt fremprovosert på grunn av og i samspill med den teknologiske utviklingen. Fagerheim (2010) kaller dette *aktiv teknologi*, hvor teknologi ikke bare «har “i-seg-selv” potensialer som gir signifikante disposisjoner for både produksjon og konsum», men også er «komponenter i handling gjennom menneskelig interaksjon med teknologi [...]».<sup>67</sup> Beatprodusentene bruker og utnytter teknologi på måter som ikke nødvendigvis ligger i teknologiens natur. Som Rose (1994) sier: «Although rappers did not invent drum machines or sampling, they have revolutionized their use.»<sup>68</sup> Før beatprodusentene revolusjonerte bruken av samplere, ble de ifølge Rose i hovedsak brukt som tids- og kostnadsbesparende verktøy av teknikere,

---

<sup>63</sup> «Funky Drummer» er en låt fra James Browns album *In The Jungle Groove* (1969), hvor det er et parti med kun trommer, spilt av Clyde Stubblefield. Det er en av de mest samplede låtene i hiphop, og et søk på sample-databasen [www.whosampled.com](http://www.whosampled.com) gir over 600 treff på låter som har samplet disse trommene.

<sup>64</sup> Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force – “Planet Rock” (1982) er et klassisk eksempel på bruk av Roland TR808 og synthesizere.

<sup>65</sup> 2006: *Beat Kings: The History of Hip Hop*

<sup>66</sup> Rose 1994: 76

<sup>67</sup> Fagerheim 2010: 66, utheving i original

<sup>68</sup> Rose 1994: 73

komponister og produsenter. Teknologiske nyvinninger, og utnyttelse av disse, har altså vært sentral i beatproduksjonens historie.

Resultatet av dette er at sampling som konsept, samplere som verktøy og samplebehandling som komposisjonsteknikk har gjort lyden av hiphop-beats til det den er. De stilistisk mest gjenkjennbare og sjangerdefinerende trekkene i hiphop-musikken – ved siden av rapping – har rot i sampling: syklisk form, korte loops, chopping og fokus på trommer og bass. For å lage beats som høres ut som hiphop jobber en beatprodusent derfor med teknikker basert på sampling og samplebehandling – uavhengig om han eller hun kun bruker synthesizere, live-instrumentering, samples fra tidligere innspilt musikk eller en kombinasjon av disse tre. Beatproduksjonsprosessen starter gjerne med å finne et sample, enten man spiller det selv på et midi-keyboard, en gitar eller leter gjennom gamle vinylplater. Jeg vil i del 3 se på hvordan mine informanter lager forskjellige type beats, men basert på disse teknikkene.

## 2.2.2: Sampling og rettigheter

*Some niggas be sampling the same ass shit. Some niggas be looping up them played out hits. But that's more for me plus the peeps I'm down with. We strive to create some way out. Other shit you ain't heard yet. We buildin' up respect. Then come the check, then I cash chips. You know I go get more stacks of wax. Fuck CD's, cassettes, 8-tracks and that. Yo, fuck all that shit, cat.*

- Madlib (Quasimoto 2000: «Return of the Loop Digga». *The Unseen*)

Så langt har vi hatt fokus på *hvordan* sampling, samplebehandling og bruk av samplere har blitt brukt til å lage musikk som høres ut som hiphop-beats. Men like viktig har samplet *i seg selv* vært. For å sample trenger man en kilde, og selv om synthesizere og live-instrumentering har vært nevnt, har tidligere innspilt materiale utgitt på vinyl vært den foretrukne kilden. En aktivitet som mange mener går hånd i hånd med det å produsere beats er *cratedigging*. Cratedigging betyr å lete etter brukte vinylplater. I bruktbutikker og lignende blir vinylplater ofte oppbevart i melkekasser – *crates*, og man leter eller graver – *dig*, i disse melkekassene.<sup>69</sup> Som cratedigger leter man etter vinyl til bruk i beatproduksjonsøyemed, og man søker etter breaks og samples.

---

<sup>69</sup> Schloss 2004: 79

At vinyl er den foretrukne kilden for sampling har flere grunner. Først og fremst var det fordi man begynte med det da vinyl var det gjeldende formatet musikk ble utgitt på. I tillegg er det platespillere og vinyl som brukes og er best egnet til scratching og turntablism<sup>70</sup>, selv om det med tiden har kommet midi-kontrollere som emulerer dette digitalt. Å søke gjennom en vinylplate for å finne samples går også fortere enn med andre formater, på grunn av platespillerens mekanikk og at man på et vis *ser* musikken gjennom rillene på plata. Den foretrukne musikken; 60- og 70-talls funk, soul og disco, er også delvis kun tilgjengelig på vinyl.

Sampling og cratedigging er tett knyttet til spørsmål omkring det ekte og autentisitet i beatproduksjon. Dette er mye grunnet båndene til DJ-tradisjonen og den tidlige hiphopen, og mange mener man ærer og viser respekt til de som har drevet med hiphop tidligere gjennom å lete etter vinyl og samples på samme måte som DJene gjorde. Schloss (2004) sier: «Individuals who give themselves to this quest [cratedigging] are held in high esteem, and one of the highest compliments that can be given to a hip-hop producer is the phrase “You can tell he digs.”»<sup>71</sup> Å samle CDer eller sample fra mp3-er man finner på nettet er derfor ikke godkjent som ekte og autentisk praksis, og blir gjerne sett ned på. I tillegg sier Schloss at vinylplater også har andre formål utover å fungere som råmaterialet for sampling og å «pay your dues» til hiphop-tradisjonen: Man lærer om forskjellige typer musikk, og det er en sentral form for sosialisering mellom beatprodusenter.<sup>72</sup>

Selv om mange beatprodusenter i dag har en vinylsamling, er det få som kan bli klassifisert som cratediggere. Tettheten av samples i beatproduksjon er også mindre i dag enn den var før. Det er hovedsakelig to grunner til at et av de mest sentrale kjennetegnene ved beatproduksjon i hiphop er mindre til stede: rettighetslovgivning og økonomiske spørsmål, samt utmagring av kildematerialet.

---

<sup>70</sup> Turntablism er en musikalsk praksis, hvor man bruker platespillere og vinylplater som instrument. Se Katz (2004: 114-136) for en mer inngående presentasjon.

<sup>71</sup> Schloss 2004: 80

<sup>72</sup> Ibid. 92

### 2.2.2.1 Rettigheter

*People who are sueing or don't understand what's so great about, um, sample-based music, really need to, like, see it happen – over the course of a year. It's not.. You don't just go to a store and grab one record, put it down, sample it, bang it out and that's it. You know, like, there is a process!*

- Sage Francis (2009: *Copyright Criminals.*)

For beatprodusenter er ikke spørsmålet om sampling knyttet til etiske spørsmål om opphavsrett og eierskap. Som i sitatet ovenfor blir sampling sett på som en komposisjonsprosess og skaping av ny musikk som ikke innebærer å stjele andre sitt arbeid. En beatprodusent ved diskusjonsforumet Hip-Hop.no sa i 2005 under en diskusjon om sampling: «syntes du sampling er bøfff, så finn deg en annen musikk sjanger... da har du misforstått hva hip hop egentlig er for noe og hvor det kommer fra». <sup>73</sup> Beatprodusenter ser ikke nødvendigheten av å forsvare eller rettferdiggjøre bruk av samples: Musikalsk låning og sitering har alltid vært en del av all slags musikk, og sampling er således bare en naturlig del av hiphop. <sup>74</sup> Samples er som en kunstners maling: Man lager det ikke selv, men det gir disposisjoner og potensiale til å skape noe nytt. Likevel har rettighetslovgivning og eierskapsrett fulgt hiphop siden Sugar Hill Gangs «Rapper's Delight» (1979), og i 1991 kom det første store søksmålet: Rapperen Biz Markie ble brakt til retten for brudd på opphavsretten, gjennom å sample Gilbert O'Sullivan's «Alone Again» på sin låt med samme navn, uten å klarere det med artist og plateselskap først.

Problemet ligger naturligvis i at mange som ikke er beatprodusenter ser på sampling – å ta deler av utgitt musikk for å bruke det i egen komposisjon – som stjeling. Helt forenklet kan man si at en innspilt originalkomposisjon er noens eiendom, som gjerne er fordelt på flere hender. Den som har skrevet låten, *opphavsmannen*, har visse rettigheter. De som spiller låten, *utøverne*, har andre rettigheter. Den som spiller inn låten, *produsenten*, har igjen sine rettigheter. Til slutt har den som publiserer og distribuerer låten, *utgiver*, visse rettigheter. <sup>75</sup> Når noen samler denne komposisjonen, bruker han eller hun dette materialet som noen

---

<sup>73</sup> Hip-Hop.no «SAMPLES!!! (gratis super-musikk)» 2005: <<http://www.hip-hop.no/f26/samples-gratis-super-musikk-7082/index6.html>> [aksessert 07.02.13]

<sup>74</sup> Schloss 2004: 101. Ordet «naturlig» kan her lede oss inn på diskurser om hiphop som del av en større afrikansk-amerikansk kultutradisjon, og da spesielt Gates' (1988) begrep signifyin(g). Dette er ikke prioritert i prosjektet, men noe av forklaringen på samplingens posisjon i hiphop kan vi finne her.

<sup>75</sup> Frith og Marshall 2004: 8-10

andre eier, og dette er ikke lov. På denne måten blir sampling kriminalisert, og de som sampler blir tyver som stjeler fra andres eiendom.<sup>76</sup>

Dette gjelder all musikk i dag, og er ikke spesielt for hiphop. Sampling og rettighetsbrudd er et problemområde også i for eksempel klassisk, country, elektronika og jazz. Det henger sammen med tanker om den autonome kunsten, om komponisten som geni, og *verket* som selvstendig og enestående produkt.<sup>77</sup> Idet man gjør et stykke musikk til noens eiendom, sier man at det er noens  *eget*, og insinuerer problematiske områder som opphav og renhet. Som vi har vært inne på er det vanskelig å forstå musikk som *ren*: Ingen musikk er helt og holdent upåvirket av annen musikk. Vi kan si elementer av sampling fins i alt fra Griegs tolkninger av norske slåtter, til Pat Methenys bruk av Coltrane-licks. Men idet innspillingsteknologien kom, og enkelte, særskilte fremføringer ble innspilt og gjort om til salgsvarer, endret det seg. Enkelte, og da spesielt plateselskaper, kunne nå gjøre innspillinger til sin eiendom, og låning og sitering kunne dermed forstås som stjeling og rettighetsbrudd de kunne tjene penger på. Hiphop står i en særstilling i denne prosessen, på grunn av den store utbredelsen av sampling.

Derfor blir det slik at beatprodusenter – uavhengig av sitt ikke-forhold til etikk omkring sampling – i mange tilfeller må forholde seg til et lovverk og dertil hørende økonomiske hensyn. Ved en kommersiell utgivelse som inneholder samples, må samplingen klareres med rettighetshaverne, og en avtale om økonomisk fordeling må gjøres. Tariffer, standarder og retningslinjer for sampleklarering eksisterer i liten grad, lovverket er vanskelig og inkonsekvent, og slike avtaler ender ofte opp i at samplingen ikke gjennomføres. Begge parter sitter på sin høye hest, og rettighetshaverne krever store beløp av den samplende fordi han eller hun bruker og utnytter deres kunst, samtidig som de som sampler mener rettighetshaverne krever for mye i forhold til det som faktisk brukes. Rettighetshaverne går dermed glipp av mulige inntekter for sampling og potensiell eksponering til et nytt publikum, samtidig som samplende artist ikke får gitt ut eller må gi ut en alternativ versjon av den tenkte låten. Jeg ønsker ikke å bevege meg inn på diskusjonen om hvem som har rett eller å velge side i saken, men situasjonen er og har vært problematisk for begge parter.

---

<sup>76</sup> Arewa 2006: 562-574

<sup>77</sup> Se for eksempel Arewa (2006): «From J.C. Bach to Hip Hop: Musical Borrowing, Copyright and Cultural Context»

Situasjonen slik den er nå innebærer at sampling i hiphop stort sett finnes på ikke-kommersielle utgivelser og av artister og plateselskap som har store økonomiske og juridiske muskler. For små og mellomstore artister og selskap er sampleklarering et økonomisk og juridisk minefelt, som de i hovedsak holder seg unna. Gradvis, siden 1979, har søksmål og domfellelse for sampling slått hardere og hardere ned på hiphop, slik at det i dag nærmest er slik at man ikke kan ta den minste bit av en annens innspilling uten å klarere dette med rettighetshaver. Ved utgangen av 90-tallet hadde nesten alle store plateselskap ansatte hvis hensikt ene og alene var å lete gjennom musikk som potensielt kunne inneholde samples plateselskapet hadde rettigheter til. De mange rettighetshavende ledd og et vanskelig lovverk, kombinert med partenes sterkt motsettende holdninger, gjør sampleklarering til en vanskelig, tidkrevende og dyr prosess, hvor ingen av partene er helt sikre på om de gjør en god avtale eller ikke. Derfor har det blitt slik at det enkleste er å holde seg unna direkte sampling.<sup>78</sup>

For beatprodusenter har dette hatt en gradvis innvirkning etter hvert som lovene mot sampling har spisset seg til. Bomb Squad, som på 80-tallet var kjent for å bruke samples fra en rekke låter i en og samme beat, så seg nødt til å endre på soundet og konsentrere seg om færre samples per beat i tillegg til liveinstrumentering.<sup>79</sup> Å få samples *replayed*, at man spiller inn et sample på nytt med musikere i studio, ble også et mye brukt og billigere alternativ.<sup>80</sup> Produsenter på 90-tallet, som DJ Premier, Pete Rock, Tommy Tee og Poppa Lars, ble spesialister på å utnytte *ett* sample pr beat. Intens chopping og rearrangering av korte samples ble en teknikk og taktikk for å maskere samplebruk og således begrense potensielle utgifter. I tillegg er teknikker som å spille samples baklengs, heftig effektbruk og utstrakt bruk av synthesizere og liveinstrumentering andre måter å skjule samples på. Mer eller mindre bevisst har produsenter vært nødt til å forholde seg til de økonomiske og juridiske realitetene, og dette har sammen med teknologisk og kreativ utvikling hatt stor innvirkning på hiphopens lyd.<sup>81</sup>

Riktignok har lovverk og håndheving for eierskap og sampleklarering lenge vært mindre problematisk i Norge enn andre steder. En rask titt i bookleten til *Bonds, Beats & Beliefs*,

---

<sup>78</sup> Frith og Marshall 2004: 2-4

<sup>79</sup> McLeod «How Copyright Law Changed Hip Hop»: [http://www.stayfreemagazine.org/archives/20/public\\_enemy.html](http://www.stayfreemagazine.org/archives/20/public_enemy.html) [aksessert 22.01.2013]

<sup>80</sup> Frith og Marshall 2004: 3

<sup>81</sup> Fagerheim 2010: 63-64

Tommy Tees suksessfulle hiphop-utgivelse fra 1998, viser dette. Selv om tettheten av samples er høy er ikke opphavsmenn og rettighetshavere nevnt,<sup>82</sup> og dette kan tyde på at sampling i stor grad gikk «under radaren» veldig lenge i Norge. Den samme Tommy Tee var dog innblandet i Norges første, offentlige sampleklareringssak, da Gatas Parlament så seg nødt til å trekke tilbake førsteopplaget av plata *Holdning over underholdning* i 2002, siden Dagsavisen påpekte at den inneholdt et uklart sample av bandet Steely Dans låt «Home At Last» (*Aja*, 1977). Samme året ble også Paperboys konfrontert med uklart samplebruk. Begge disse sakene ble løst utenfor rettsalen.<sup>83</sup> Enn så lenge har ingen sampleklareringssak blitt prøvd for retten i Norge, men beatprodusenter og plateselskap trår som de fleste andre i hiphop-verden varsomt når det gjelder utgivelser med samples i dag.

I dagens globale hiphop-verden er samarbeid på tvers av landegrensene vanlig, og de restriksjoner som har påvirkning på beatproduksjon i for eksempel USA og Frankrike får således også påvirkning på beatproduksjon i Norge. Rettighetshavere samarbeider også på internasjonalt plan om å etablere og fastsette universelle lover og regler for samplebruk og -klarering. Fellesskapet av beatprodusenter opererer derfor i stor grad med den samme forståelsen av sampling, uansett hvor de er fra. Jeg vil i del 3 gå nærmere inn i hvordan samplingproblematikken kan påvirke dagens beatprodusenter, og hvilken effekt det har på mine informanternes praksis.

### **2.2.2.2 Hva kan samples?**

Jeg nevnte at man som beatprodusent ikke har noen etiske kvaler omkring det å sample andres musikk. Men idet man velger å sample, har det vært en rekke etiske koder, normer og regler å forholde seg til. Dette etiske perspektivet rettes ikke mot den, de eller det som samples, men mot de andre som samplers – fellesskapet av beatprodusenter. Gjennom historien har beatprodusentene utviklet en *profesjonell etikk* for sampling som gjelder innad i miljøet. Disse etiske reglene er ikke videre synlige for de som ikke lager beats. Likevel er anerkjennelse blant andre produsenter så viktig for mange beatprodusenter at de streber etter å opprettholde og vise en høy etisk standard. En høy etisk standard er autentisitetsskonstruerende, og ved en krenking av de etiske reglene står man i fare for å latterliggjøres i produsentmiljøet. Når og hvor disse reglene oppstod er vanskelig å fastsette,

---

<sup>82</sup> Jeg kan med sikkerhet si at sampletettheten er høy, selv om det ikke er referert til samples i bookleten, siden jeg selv har kommet over flere av originallåtene Tommy Tee har brukt på albumet.

<sup>83</sup> Holen 2004: 187-188



men læring og innføring i de etiske kodene skjer ved muntlig overlevering, og blir påpekt når man trår feil.<sup>84</sup>

På diskusjonsforumet Hip-Hop.no var jeg i 2005 selv delaktig i en tråd hvor sampling-etikk ble diskutert av stort sett unge, norske produsenter. Trådstarter ber i første innlegg om å få tilsendt samples fra de andre forumdeltakerne, noe som viser seg tydelig å være brudd på noen grunnleggende regler. Svar som «YES detta er måten å finne samples på», «mp3-sampling... usj» og «[...] at cratedigging er på vei ut er kanskje en av grunnene til at det lages mye kjip hip-hop for tiden, fordi ingen strever etter å finne noen dope samples, alle bare kjører på med den samme soulen.», understreker bevisstheten omkring vinylsampling og cratedigging.<sup>85</sup> I en annen tråd ble det i 2006 diskutert om man kan sample hva som helst eller ikke. Generelt holdt de fleste seg unna musikk utgitt etter 1989, og mange unngikk også godt kjent musikk og musikk de selv likte godt. Man burde også unngå å sample trommer og andre lyder fra hiphoplåter.<sup>86</sup> Disse diskusjonstrådene og utsagnene stemmer godt overens med Schloss' (2004) kapittel 5, som omhandler sampling-etikk, hvor han nevner noen etiske regler for sampling: Man kan ikke sample musikk noen andre nylig har samlet, vinyl er den eneste legitime samplekilden, man samler ikke musikk man respekterer,<sup>87</sup> man samler ikke flere deler av en og samme plate, og man samler ikke fra plater som er laget som en sample-kompilasjon.<sup>88</sup> I tillegg viser det flere regler, som at man skal finne egenartede samples og unngå nyere, kjent musikk.

I dag, etter at sampling i hiphop har vært vanlig i over 30 år, sier det seg selv det er en utfordrende og tidkrevende prosess å lage samplebaserte beats som er innenfor den profesjonelle etikken. Spesielt er det vanskelig å finne ukjent musikk som ingen andre har samlet: «[...] there is a sense among many producers that the finite supply of old soul and funk music has been fully mined, that “all of the good breaks have been found”.»<sup>89</sup> Man må med andre ord være veldig dedikert og villig til å ofre mye for å spore opp plater med ubrukne breaks og samples i dag.

---

<sup>84</sup> Schloss 2004: 101-102

<sup>85</sup> Hip-Hop.no «Samples» 2005: <<http://www.hip-hop.no/f26/samples-13721/>> [aksessert 29.01.13]

<sup>86</sup> Hip-Hop.no «Sampling» 2006: <<http://www.hip-hop.no/f26/sampling-sampler-du-hva-som-helst-10584/>> [aksessert 29.01.13]

<sup>87</sup> Dette betyr ikke at sampling er en disrespektfull aktivitet, men at enkelte beatprodusenter tvert imot har en så utstrakt respekt for enkelte artister og innspillinger at de ikke ser hvordan de kan bruke disse uten å gjøre dem betydelig dårligere, og dermed potensielt fornærme artisten.

<sup>88</sup> Schloss 2004: 101-133

<sup>89</sup> Ibid. 98

Dette har ført til at mange velger alternative metoder; noe som også kommer frem av forumtrådene i forrige avsnitt. En bruker ytrer: «samme om samplet kommer fra kassett, dvd, cd, vinyl, mikrofon, blue ray, laser disc eller hva som helst... det er jo resultatet som er viktig». En annen sier: «det er fantasien din og evnen til å realisere den som teller, uansett hvilket verktøy du bruker til å lage musikken.»<sup>90</sup> Noen velger også å tillate å sample nyere musikk: «hvorfør sette en grense for hvor ny musikk man kan sample? skjønner at det er kjedelig å sample filmmusikken til ringenes herre f.eks., men hvis dere finner et sært og ukjent sample fra 2003 som er dødsdeilig, bruker dere det ikke da?».<sup>91</sup> Dette viser at reglene er under forhandling, og at praksisen endres med tiden. Fokuset har for mange endret seg fra *prosess* til *resultat*, og spørsmål eller regler når det gjelder *hva* og *om* man sampler er ikke lengre like gjeldende for alle. Bevisstheten omkring regler og tradisjon er fortsatt til stede, men jeg vil i del 3 forsøke å gjøre rede for hvordan dagens beatprodusenter gjennom bevisste valg forholder seg til disse reglene og tradisjonen.

### 2.2.3: Forbilder og inspirasjon

Beatprodusentenes felles bevissthet når det gjelder inspirasjon og referanser til tidligere produsenter, er ifølge Schloss (2004) med på å holde beatprodusentenes fellesskap sammen.<sup>92</sup> Jeg nevnte Bomb Squad, Prince Paul og Marley Marl som store forbilder for 90-tallets produsenter. Man kan si toneangivende og innflytelsesrike produsenter får en slags heltestatus, og innskrives i en slags kanon som alle produsenter bør gjennom eller iallfall vite om. Alle beatprodusenter kjenner til DJ Kool Herc, Grandmaster Flash og Afrika Bambaataa fra 70- og 80-tallet, Prince Paul, Marley Marl, Rick Rubin og Bomb Squad fra 80-tallet, og Pete Rock, DJ Premier, RZA og Dr DRE fra 90-tallet. Disse har alle gjort produksjonsmessige nyvinninger – formet etter deres tids eksisterende konvensjoner – som endret hiphopens lyd og beatproduksjonens praksis. Grandmaster Flash gjorde det gjennom sin bruk av platespillere, Marley Marl gjennom sin samplebruk, Bomb Squad gjennom sitt harde lydbilde, Dr DRE med sin kombinasjon av synther og samples og DJ Premier gjennom sine trommelyder. Banebrytende produsenter som driver musikken fremover uten å forråde de fundamentale aspektene ved musikken og praksisen blir felles referansepunkter i fellesskapet, og hvis DJen er hjørnesteinen vil jeg si disse produsentene er bæreveggene.

---

<sup>90</sup> Hip-Hop.no «Samples» 2005: <<http://www.hip-hop.no/f26/samples-13721/>> [aksessert 29.01.13]

<sup>91</sup> Hip-hop.no «Sampling» 2006: <<http://www.hip-hop.no/f26/sampling-sampler-du-hva-som-helst-10584/>> [aksessert 29.01.13]

<sup>92</sup> Schloss 2004: 40

Hvilke produsenter som kan være 2000-tallets referanser og bærebjelker vil jeg komme tilbake til.

### **2.3: Autentisitet**

Autentisitet er et sentralt og omdiskutert begrep, både innenfor akademia, media, musikkindustri og i dagligtale, og jeg vil begynne med å si meg enig med Timothy D. Taylor (1997). I sin bok *Global Pop* sier han at autentisitet er ekte, det er en reell størrelse: «[...] “authenticity” is something that many musicians and listeners believe in *and* use as a discursive trope.»<sup>93</sup> Autentisitetskonstruksjon har blitt kritisert for å være nettopp *en konstruksjon*, noe kunstig vi tillegger ting rundt oss, og som derfor ikke har noen ekte verdi og reell funksjon.<sup>94</sup> Erklæringer om autentisitet har for eksempel ofte blitt ansett som en måte industrien konstruerer verdi og kredibilitet på musikk, uten at det egentlig ligger noe bak: En måte å tillegge musikken en del aspekter som ikke nødvendigvis er der. Det har også blitt sagt at autentisitet er et utvannet begrep, som gjennom en for utstrakt bruk gradvis har mistet sitt innhold.<sup>95</sup> Men for musikere selv fungerer autentisitet som et ektefølt parameter, både i forhold til sin egen praksis og i forhold til andre. Enkelte ting oppfattes som autentisk, andre ikke, og dette påvirker såvel ens egen utøvelse som hva man liker og tiltrekkes til hos andre. Gjennom autentisitet setter man seg selv i forbindelse med andre som driver med det samme, og slik sett skapes et miljø av likesinnede. Autentisitet konstrueres når man lager og utøver musikk, gjennom *referanser*, *metoder*, og *uttrykk*. Det innebærer altså å ta sosiale, praktiske og estetiske hensyn. Jeg vil i det følgende gjøre rede for noen forskjellige syn på autentisitetskonstruksjon, som vil ligge til grunn for min tolkning av beatprodusenters praksis i analysedelen. Jeg vil benytte teori fra Jensen (1998), McLeod (1999), Taylor (1997), Moore (2002) og Shusterman (2000) for å fremlegge noen perspektiver på hvorfor og hvordan autentisitet konstrueres i hiphop.

---

<sup>93</sup> Taylor 1997: 22, utheving i original

<sup>94</sup> Moore 2002: 215

<sup>95</sup> Ibid. 210

### 2.3.1: Perspektiver på autentisitetetskonstruksjon

Kembrew McLeod (1999), karakteriserer påberopelse og synliggjøring av autentisitet som en måte å bevare en kulturs identitet idet den er i ferd med å assimileres av en større mainstreamkultur. I hans artikkel «Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened With Assimilation» knyttes dette blant annet opp mot hiphop, men det er også noe vi ser innenfor andre sjangre, som for eksempel country og rock. I overskriften for McLeods artikkel finner vi ordet *truet*. At hiphop kan bli assimilert av en større mainstreamkultur er altså knyttet opp mot noe negativt. Det er *en fare* for at det kan skje, og for å unngå denne trusselen benytter man autentisitet. Dette bygger på en forståelse av at kommersialisering og mainstreaming er negativt, det *korrumperer*.<sup>96</sup> Denne kritikken av bransje og industri er ikke uvanlig.

*Kommersialisering i musikkindustrien er ofte forbundet med en forestilling om standardisering og utglating av musikalske praksiser. Tanken er her at musikken strømlinjeformes og blir konserverende i forhold til noe annerledes; noe nyskapende og kreativt. Den etablerte og konvensjonelle populærmusikken blir lett gjenkjennbar for et publikum som kjøper den samme greia om og om igjen. Dette er tryggere investeringer for aktører som praktiserer musikkindustrien, og som i liten grad løper risiko i det å "satse" på marginale artister og smale uttrykk med små nedslagsfelt rent kommersielt.*

(Fagerheim 2010: 132)

Fagerheim viser oss her hvordan populærmusikkbransjen ofte kritiseres for å forsyne seg skrupelløst av enkelte trekk ved nye sjangre, servere det i en masse-appellerende pakke og distribuere det som «ekte» vare. 90-tallets puristiske undergrunn oppstod i stor grad på grunn av en slik forståelse. Man ønsket virkelig ikke at hiphop skulle bli utvannet og standardisert, og endres til «et minste felles multiplum» som alle kunne forstå.<sup>97</sup> Det ble oppfattet som en unaturlig endring påtvunget av det moderne, kommersielle maskineri, og at hiphop dermed kunne miste en rekke elementer som definerte musikken og miljøet. Disse definerende elementene – det *autentiske* ved sjangeren – ble helt sentrale i undergrunnens motstand mot kommersialisering.

Jeg vil nevne spesielt to viktige måter autentisitet har blitt brukt som motstand mot hiphopens mainstreaming. Det første eksemplet er hentet fra McLeod (1999). Gjennom studier av hiphop-magasiner, -debattforum på nettet, -tekster og presseskriv, fant han seks motsettede begrepspar som preget autentisitetetskonstruksjon i nordamerikansk hiphop på 90-tallet: Å

---

<sup>96</sup> Jensen 1998: 163

<sup>97</sup> Ibid. 165

være tro mot seg selv/å følge trender, svart/hvit, undergrunn/kommersiell, hard/myk, gata/drabantbyen, «old school»/mainstream.<sup>98</sup> Dette er en form for dialektisk autentisitetkonstruksjon, hvor det autentiske settes opp mot det uautentiske. Hvis man var mer eller mindre på den ene eller andre siden av disse begrepsparene ble man oppfattet som mer eller mindre autentisk. Dette har ifølge Shusterman (2000) rot i den menneskelige verdensforståelse, hvor det virkelige kontrasteres med det uvirkelige. Et objekts virkelighet eller troverdighet bestemmes av hvilken grad det vekker følelser og affekt i oss mennesker. Dette betyr at: «[...] reality – and, by extension, authenticity and purity – can be conceived in comparative terms of more or less.»<sup>99</sup> En forståelse av autentisitetkonstruksjon som et slikt *dikotomisk system* er sentral for å danne et rammeverk av autentisitetkonstruerende *markører*, hvor noen ting holdes innenfor og andre ting utenfor. Likevel handler det her, som Shusterman påpeker, om *mer eller mindre*, og det er derfor ikke vanntette skott mellom begrepsparene. I tillegg ble enkelte begrepspar vektlagt mer enn andre, som for eksempel undergrunn/kommersiell og «old school»/mainstream. Det ble spesielt viktig å synliggjøre og identifisere seg med de autentisitetkonstruerende markørene i disse begrepsparene, samtidig som man tydelig viste motstand mot og gav bransjen skylda for å påføre hiphop noen av de markørene som ikke ble oppfattet som autentisk.

Denne måten å konstruere autentisitet på har vært sentral i hiphopen – spesielt i Nord-Amerika og Europa – for purister som vil ta avstand fra kommersialiseringen. Hvis vi tar utgangspunkt i beatproduksjon finner vi under hvert begrepspar en rekke mer konkrete eksempler på hva som har vært oppfattet som autentisk eller ekte og ikke, og som har vært spesielt viktige å synliggjøre og identifisere seg med. Å lage beats på en sampler er mer *old-school* enn å bruke datamaskin, og det samme gjelder vinylsampling vs. sampling av mp3 og andre format. Ut fra puristiske holdninger kan man også si samplebasert beatproduksjon er mer *undergrunn* enn å bruke synthesizere og liveinstrumentering. Et lydbilde som minner om gamle soul-, funk- og discoinnspillinger er også ansett som *hardere* enn lydbildet i nyere synthbasert hiphop. Flere eksempler kunne vært nevnt, men generelt handler markørene for å være en ekte, autentisk beatprodusent om å føye seg etter tradisjonen som går tilbake til 70-tallets DJer. Dette bringer oss over på neste punkt, som dreier seg om *opphav*.

---

<sup>98</sup> McLeod 1999: 139

<sup>99</sup> Shusterman 2000: 84

Allan Moore (2002) sier: «In terms of music, it seems that debates over authenticity can best begin from the ‘folk’ .»<sup>100</sup> Med dette mener han at et musikalsk uttrykk vil oppfattes som autentisk hvis det kan spores tilbake til et første opphav, et slags origo, hvor musikken er et primært, upåvirket og ærlig uttrykk. Som vi har vært inne på kan det diskuteres hvorvidt dette primære uttrykket eksisterer, og hva det kan inneholde. Men et hvert miljø vil på et vis enes om et slags genuint opphav. For beatprodusenters del er dette opphavet «the heroic figure of the deejay»,<sup>101</sup> altså de første som laget hiphop ved hjelp av platespillere i Bronx på 70-tallet: DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa og Grandmaster Flash. Som jeg har nevnt tidligere er det blant annet gjennom en kontinuerlig rekonstruksjon av historien tilbake til dette opphavet at de sosiale, praktiske og estetiske kriteriene som er med på å definere rammeverket for hva som er «innenfor» og «utenfor» i beatproduksjon opprettholdes og forhandles. Også mange av ordene i begrepsparene ovenfor kan kobles mot en slik opphavstenkning: DJene på 70-tallet ses ofte på som representanter for en *svart* (afrikansk-amerikansk), *old-school gatekultur*.

Joli Jensen (1998) utvider denne forklaringen av autenticitetens funksjon, i sin bok *The Nashville Sound: Authenticity, Commercialization and Country Music*. Hun viser hvordan forskjellige sosiale grupper konstrueres rundt forskjellige kulturuttrykk og sjangre. Selv om Jensen fokuserer på countrymusikk, kan dette også overføres til hiphopmiljøet, som er en slik sosial gruppe som har blitt konstruert omkring en sjanger. Innad i hiphopmiljøet er det en forståelse av samhold, som bygger på kunnskap, forståelse og felles verdier – som jeg har forsøkt å fremheve hittil i oppgaven. Problemet med mainstreamingen av hiphop er at det gjennom en utglattning og standardisering av musikken gir folk flest – de som ikke har kunnskapen, forståelsen og verdiene – muligheten til å bli «hiphopere». Jensen sier at en slik forståelse baseres på kobling av kulturkonsum mot intellekt, og elitistiske antagelser om forskjeller i kulturell verdi.:

*For intellectuals, “our” form of culture is uplifting, stimulating, socially valuable, and (we insist) therefore of limited general appeal, while “their” form of culture is enervating, dulling, socially useless, and (frighteningly) popular. (Jensen 1998: 166)*

For å nå ut til mange må man finne «et minste felles multiplum» for hva som uttrykkes – noe alle kan forstå – og dette går på bekostning av et «høyere», mer verdifullt og ekte uttrykk.

---

<sup>100</sup> Moore 2002: 211

<sup>101</sup> Schloss 2004: 51

Jensen mener dette er en måte å maskere noe av det egentlige problemet på: Hun sier at kommersialisering også er av betydning fordi vi føler at det altererer forholdet innad i og mellom sosiale grupper. Det blander «oss» med «dem», de «vitende» med de «uvitende», «innenfor» med «utenfor». Å uttrykke og påberope seg autentisitet er derfor å erklære hvilken leir man hører til – «oss» eller «dem» – idet kulturen som definerer en sosial gruppe er i ferd med å assimileres av en større mainstreamkultur.

Selv om mange har kritisert en slik rangering av kunst og kultur, ønsker jeg ikke å fremstille dette negativt eller kritisere denne måten å benytte autentisitet på. Det er en av mange funksjoner autentisitet kan ha, og er meget reelt for fans, utøvere og alle andre som identifiserer seg med et kulturuttrykk. Påberopelse av autentisitet brukes ikke bare for å bevare en forstått genuint opphav når det trues av kommersiell påvirkning, men også for å opprettholde ens egen identitet.<sup>102</sup> Jensen (1998) sier: «My argument is that cultural forms [...] matter in relation to their ability to please, identify, and locate people.»<sup>103</sup> Altså: Når et kulturuttrykk vi identifiserer oss med er i ferd med å endres, endres også dette uttrykkets evne til å tilfredsstille, identifisere og lokalisere oss. Å ha identitet er viktig for mennesker, og Jensen (1998) sier videre: «One of the key characteristics of contemporary life is that we are not handed full identity and automatic community but are given chances to (partially) construct them ourselves.»<sup>104</sup> Dette betyr at hiphoperes identitet *som hiphopere* forstyrres idet *alle andre* begynner å like hiphop. Å vise avstand fra den typen hiphop som alle liker – gjerne gjennom påberopelse av autentisitet – blir dermed en måte å beholde sin egen og hiphopmiljøets identitet ved like. Dette finner vi igjen i alle sosiale grupper som dannes rundt et kulturuttrykk.

Dette kan vi knytte opp mot et aspekt Taylor (1997) nevner ved autentisitetskonstruksjon: Man må uttrykke sin individualitet – leve livet på *sin egen måte*. I musikken betyr dette at man må være oppriktig og ærlig i sin egen praksis.<sup>105</sup> Selv om dette er en individuell autentisitetskonstruksjon fungerer det samtidig dialogisk og i kontakt med andre. Shusterman (2000) sier: «[...]if we fail to gain the recognition of others for what we are, our own sense of self is somehow diminished and impaired.»<sup>106</sup> Idet man søker å etablere sin egen, personlige

---

<sup>102</sup> Jensen 1998: 166

<sup>103</sup> Ibid. 168

<sup>104</sup> Ibid. 168

<sup>105</sup> Taylor 1997: 21

<sup>106</sup> Shusterman 2000: 187

autentisitet trenger man altså bekræftelse fra andre. Disse andre vil være noen man aktivt henvender seg til, og som er i stand til å bekrefte denne autentisiteten. Det er andre aktører som vi mener deler vår kunnskap, forståelse og verdier – aktører som identifiserer seg med det samme miljøet og kulturuttrykket som oss selv. Også her kan vi trekke inn McLeods (1999) begrepspar, som kan brukes til å vise andre i miljøet at man kan, vet og forstår det som er etablert som autentisk. Slik sett opprettholder man miljøets autentisitet gjennom interaksjon med andre aktører, samtidig som disse aktørene etablerer og bekrefter ens egen autentisitet. Man opprettholder forskjellen mellom «oss» og «dem» både på et personlig og på et sosialt plan.

På den annen side kan en slik individuell autentisitetskonstruksjon også bety at man må gå bort fra de etablerte konvensjonene for hva som er autentisk, og bryte med andre menneskers forventninger. For eksempel viser den beninske vokalisten og komponisten Angelique Kidjo oss at hun opplever å bli kritisert for å være *uautentisk*, fordi hun – gjennom å lage den musikken *hun ønsker* – bryter med etablerte (vestlige) idealer for hva autentisk, afrikansk musikk er:

*I won't do my music different to please some people who want to see something very traditional. The music I write is me. It's how I feel. If you want to see traditional music and exoticism, take a plane to Africa. They play that music on the streets. I'm not going to play traditional drums and dress like bush people. I'm not going to show my ass for any fucking white man. If they want to see it, they can go outside. I'm not here for that. I don't ask Americans to play country music.* (Taylor 1997: 140)

Med andre ord kan et miljøes etablerte konvensjoner for hva som er autentisk og ikke oppleves som et uønsket press, hvor man ikke får skape det man selv ønsker og uttrykt sin individualitet. Vi kan si at å balansere et indre og ytre perspektiv på autentisitetskonstruksjon – *hvem* sin autentisitet man konstruerer – kan være problematisk.

Men hiphopmiljøet består ikke kun av beatprodusenter og rappere. Det fins også en rekke dedikerte *fans* eller *konsumenter*. Både Taylor (1997) og Moore (2002) vektlegger dette publikumets rolle i konstruksjon av autentisitet:

*[...] today's listeners/consumers seem to view themselves as owners of a piece of a band (or bands as owners of a piece of each of their earliest fans), a piece that gets smaller as the band gets bigger. And so if a band becomes nationally popular, they cease to "belong" enough to any individual.* (Taylor 1997: 23)



*Particular acts and sonic gestures (of various kinds) made by particular artists are interpreted by an engaged audience as investing authenticity in those acts and gestures - the audience becomes engaged not with the acts and gestures themselves, but directly with the originator of those acts and gestures. (Moore 2002: 214)*

Her ser vi at ikke bare utøvelse, men også lytting til musikk, kan forstås som en musikalsk praksis, av Small (1998) kalt *musicking*: Konsum av musikk er ikke en passiv aktivitet, men lyttere går aktivt inn i en artists virke, og etablerer et eieforhold til artister og musikk. Ifølge Moore vil en artist bli oppfattet som autentisk hvis den greier å overbevise lytterne om at «his/her utterance is one of integrity, that it represents an attempt to communicate in an unmediated form with an audience.»<sup>107</sup> Jeg vil si påberopelse av autentisitet skonstruerende markører som både artist og lytter kjenner til, er en viktig måte å overbevise lytterne på. Lytternes interesse i artisten – deres ønske om å bli overbevist – vil ifølge Taylor minke når suksessen øker, siden eieforholdet forsvinner. Dette betyr at også dedikerte tilhengere har et negativt forhold til kommersialisering og vekst: Mainstreamingen *tar* noe fra det som var *vår* musikk, og gjør det om til *alles* (eller i elitistisk forstand *deres*) musikk. Det er med andre ord både i produsent og konsumentens ønske at et kulturuttrykk skal forbli autentisk og dermed upåvirket av det kommersielle.

Men uansett hvordan man vrir og vender på det, så er ikke publikum kun representert av andre *insidere* i miljøet eller dedikerte fans. Jeg nevnte i kapittel 2.1 at hiphopere til en viss grad har latt seg forme etter industri og en potensiell kjøperskare, men med et ønske om å ikke selge seg *helt* ut. Jeg har også sagt at beatprodusenter i hovedsak lager beats alene, og at miljøet beatprodusenter i mellom er det viktigste for dem. Dette betyr at både rappere, dedikerte fans og resten av publikum ikke nødvendigvis oppleves som like viktige. Men selv om rappere og publikum på en måte blir sekundære i konstruksjon av autentisitet for beatprodusenter, så spiller de fortsatt en rolle. De aller fleste beatprodusenter vil jo nå ut til folk med musikken sin! Schloss (2004) sier:

*Although producers have their own standards for ethical behavior and aesthetic quality, their reputations and potential earnings largely rest in the hands of individuals whose sensibilities lie outside of those standards. As a result, the wishes of individuals outside of the producers' community are also considered when hip-hop music is produced. (Schloss 2004: 169)*

Dette gir utslag i for eksempel tempo og tekstur i beatproduksjon, som gjerne må ha visse karakteristikk for å passe sammen med rap. I tillegg skal musikken kanskje utgis, og da vil

---

<sup>107</sup> Moore 2002: 214

kriterier som dansbarhet, radiovennlighet og om låta er fengende eller ikke være med på å bestemme hvilke beats som blir valgt.<sup>108</sup> Å konstruere autentisitet overfor andre beatprodusenter må ofte balanseres med å gjøre seg attraktiv og tilgjengelig for andre aktører, og kan derfor ha en innvirkning på beatprodusenters praksis. Samtidig som man passer på å følge beatproduksjonens autentisitetskonstruerende rammeverk, kan det også være hensyn å ta med tanke på å nå ut til et større publikum med denne autentisiteten. Perioden ca 1985-1995 blir av mange glorifisert som hiphopens «gullalder», hvor den hiphopen som solgte best også greide å balansere denne autentisiteten. Beastie Boys, Run DMC, Dr. Dre og Notorious B.I.G er eksempler på artister som i denne perioden oppnådde enorme salgstall,<sup>109</sup> men samtidig nøt respekt og ble oppfattet som autentisk innad i miljøet.

Som jeg har forsøkt å skissere er det mange aspekter ved konstruksjon av autentisitet i hiphop generelt, og derfor i beatproduksjon spesielt. Særlig gjelder dette bruken av autentisitet som en motsetning til det kommersielle. Enten man frykter at industrien skal utvanne og glatte ut kulturen eller man er redd mainstreamingen skal endre dynamikken i den sosiale gruppen man identifiserer seg med, så nyttes autentisitet like fullt: Det er ektefølt og reelt. Autentisitet har i hiphop blitt brukt for å verge seg mot en uønsket endring man opplever skjer i sjangeren. Autentisitetskonstruerende markører er alt fra hvilket verktøy som brukes til å lage beats, til estetisk uttrykk i produksjonene, til referanser og inspirasjon, og til hver enkelts forhold til bransjen, andre i miljøet og det bredere publikum. I del 3 vil jeg komme tilbake til hvordan mine informanter forholder seg til konstruksjon av autentisitet, og hvordan de manøvrerer relaterte utfordringer i sin praksis. Hva legger de i dikotomien mainstream/undergrunn? Hvilken rolle spiller kommersialiseringen i dag, og hva har skjedd med den endringen 90-tallets purister opplevde? Hva er det de opplever som autentisitetskonstruerende i hiphop i dag?

---

<sup>108</sup> Schloss 2004: 171-174

<sup>109</sup> Wikipedia «List of best-selling hip hop albums in the United States»:  
<[http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_best-selling\\_hip\\_hop\\_albums\\_in\\_the\\_United\\_States](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_best-selling_hip_hop_albums_in_the_United_States)> [aksessert 10.04.13]

## 2.4: Bruk av internett

For unge mennesker – spesielt i vestlige land – er internettbruk en selvsagt del av hverdagen. Utbyggingen av trådløse og mobile nettverk, kombinert med bærbare datamaskiner, nettbrett og smarttelefoner gjør at internett i stor grad alltid er åpent og tilgjengelig, uansett hvor man er. Det brukes i alle verdenshjørner og av alle slags folk, og en rekke muligheter åpnes slik sett for de som vet å ta dem. Internett har derfor et stort potensiale til bruk i musikalsk praksis. For beatprodusenter og alle andre som driver med og bryr seg om musikk er det helt naturlig å benytte internett, enten som *kommunikasjon*, *synliggjøring*, *distribusjon*, eller en blanding av disse tre. Jeg vil i det følgende gjøre rede for teori og tanker som vil legge til rette for drøfting av hvordan beatprodusenter i dag benytter internett i sin praksis.

En av de største effektene internett har blitt forstått å kunne ha er å fjerne tid og rom som sentrale bestanddeler i menneskelig kommunikasjon. Nettet *kan* fjerne avstand som kommunikasjonsbarriere og legge til rette for asynkron og mer indirekte interaksjon mennesker i mellom. Thomas Hylland Eriksen (2005) gir oss to tidlige spådommer på hva denne effekten kunne innebære, i innledningen til artikkelsamlingen *Internett i praksis. Om teknologiens uregjerlighet*.

*Det har også vært nok av mer vidløftige profetier knyttet til datamaskiner og mobiltelefoni. Den mest visjonære er ideen om at en global landsby ville oppstå, som et resultat av at avstand ble irrelevant. Den pessimistiske varianten av det samme perspektivet går ut på at fellesskapsfølelse og lokal tilhørighet ville forsvinne, fordi folk flest ville foretrekke den uforpliktende og flyktige kommunikasjonen på nettet fremfor plagsomme, fysiske mennesker som ikke kunne skrus av med et tastetrykk. (Hylland Eriksen 2005: 9)*

Enn så lenge har ingenting av dette skjedd – iallfall ikke slik det har blitt spådd – men man finner elementer av det i internetts forskjellige manifesteringer og bruksområder. Internett er mangfoldig, fordi det henger tett sammen med verden slik den var *før* internett kom. Derfor vil jeg se på bruk av internett i beatproduksjon som et tillegg i en allerede eksisterende praksis som i utgangspunktet ikke er nettbasert. Beatproduksjon før og etter internetts inntog er ikke vesentlig forskjellig, men internett brukes som et tilskudd og hjelpemiddel på forskjellige måter.

### 2.4.1: Kommunikasjon

Tilbud som muliggjør kommunikasjon på internett er i dag veldig mange. Det sosiale preget er også voksende. Internett befinner seg i dag i en tid mange kaller *Web 2.0* som defineres av kontakt, deling og sosial interaksjon,<sup>110</sup> med Facebook, Twitter og Instagram som eksempler. Også nettbaserte sider og løsninger som i utgangspunktet kun er viet til distribusjon av digital informasjon integreres gjerne med slike tjenester: Youtube, Spotify, VG, Ordnett og QXL er alle koblet til sosiale medier på en eller annen måte. En stor del av folks tid brukes til å være sosial og kommunisere via internett. Man deler bilder, kunnskap, musikk og personlige erfaringer. Det å kommunisere *virtuelt* er for mange en del av det å kommunisere *reelt*. At man etablerer møtesteder og samles via internett er derfor naturlig.

Først og fremst gjelder dette etableringen av *virtuelle fellesskap*. Liestøl og Rasmussens (2007) *Digitale medier: en innføring* viser oss hvordan virtuelle fellesskap er sosiale fellesskap, basert på samlende normer og verdier og motiverte deltakere, men at de på en del punkter er forskjellig fra fysiske og geografiske fellesskap (ikke-verbal kommunikasjon, fysisk fremtreden, og at man når som helst kan trekke seg ut).<sup>111</sup> Virtuelt betyr her erfaringer med noen som ikke er nærværende, men det vil allikevel etter hvert oppleves som ekte fellesskap man *er en del av*:

*Virtuelle fellesskap bygges da med slike avstandserfaringer over tid i en nokså stabil prosess, slik at det utvikler seg en viss grad av tilhørighet mellom deltakerne. I den grad dette oppfylles, er dette et like ekte fellesskap som skoleklassen.* (Liestøl og Rasmussen 2007: 103)

Spørsmålet er om man ser dette som adskilt fra andre sosiale fellesskap. Virtuelle fellesskap som dannes mellom beatprodusenter eller andre hiphopinteresserte vil starte med en interesse som ligger utenfor internett. Lukkede, lokale hiphopfellesskap i for eksempel Molde, Oslo, Berlin, New York og Addis Abeba får mulighet til å danne nye og større (men fortsatt lukkede) fellesskap på internett, av Hylland Eriksen (2005) kalt *stedløse lokaliteter*.<sup>112</sup> Her ser vi hvordan internett minsker avstand ved at folk fra hele verden gjennom internett kan møtes over sine felles interesser, uten at det nødvendigvis opphever lokal tilhørighet. Virtuelle fellesskap kan også styrke allerede eksisterende fellesskap, for eksempel ved at beatprodusenter som tidligere jobbet sammen, men nå bor forskjellige steder, kan fortsette sitt samarbeid over internett. Fellesskap både på internett og utenom henger altså sammen. Sånn sett er det interessante for min del ikke det spesielle ved hvert enkelt virtuelt fellesskap,

---

<sup>110</sup> Lacy 2008: 7

<sup>111</sup> Liestøl og Rasmussen: 94-109

<sup>112</sup> Hylland Eriksen 2005: 15

men hvilke kvaliteter de kan ha som beatprodusenter benytter seg av, siden det vil henge sammen med de sosiale aspekter jeg skisserer ellers i oppgaven. Vi har allerede vært innom diskusjonsforum, og i analysen vil jeg se på noen andre fellesskap som kan benyttes som ressurser i beatproduksjon i dag.

Et annet interessant aspekt er hvordan internett muliggjør kontakt og samarbeid som ellers ville vært vanskelig eller umulig. Igjen snakker vi om hvordan internett fjerner avstand som kommunikasjonsbarriere, men også om fordelene ved en mer uforpliktende og enkel kommunikasjon. Her vil jeg bruke et eksempel fra min egen praksis, hvor jeg sommeren 2012 fikk e-post fra en tanzaniansk rapper. Han hadde møtt en venn av meg som var på ferie i Tanzania, fått tips om at jeg lagde beats, og ønsket å luften et eventuelt samarbeid. Etter en lang periode med utveksling av beats og rap og hva vi ønsker med musikken vår, har vi nå et låtprosjekt sammen, og jobber med det gjennom e-post og nettskytjenester. Dette er både en effektiv, spennende og ikke minst *billig* måte å samarbeide på.

For ikke mange år siden ville et hiphop-prosjekt mellom Tanzania og Norge vært nærmest utenkelig – iallfall for *unge, uetablerte aktører* med dårlig økonomi. Med dette mener jeg at samarbeid over store geografiske distanser tidligere har vært forbundet med å ha et stort etablert nettverk (for i det hele tatt å kunne opprette kontakt), god økonomi (til finansiering av samarbeidet), og et *navn* å vise til (en garanti om suksess og økonomisk utbytte). De store kostnadene, både i form av tid og penger, har krevd en slags forsikring om at det må *lønne seg* for begge parter å delta i et slikt samarbeid. Derfor foregikk de stort sett mellom etablerte og kjente aktører. Dette er ikke nødvendigvis tilfelle lengre. Slike samarbeid dannes i dag over en lav sko, på tross av geografi, økonomi og status. Enkelte ting kan også tyde på at internett i noen grad utjevner forskjellen mellom kjent og ukjent, og at mulighetene for samarbeid på tvers av status og navn er større, uten at vi skal overdrive dette. At den uforpliktende og mer indirekte kommunikasjonen vi finner på internett generelt senker terskelen for å ta kontakt tror jeg vi kan slå fast. Det oppleves som enkelt og relativt ufarlig å sende en e-post og spørre om et samarbeid med sin favorittartist. Men hyppigheten av samarbeid mellom for eksempel ukjente norske beatprodusenter og mer kjente utenlandske aktører kan tyde på at internett fører til at slike samarbeid oftere finner sted. Det koster ikke lengre tid og penger å gjøre slike samarbeid, og derfor kan for eksempel den relativt ukjente oslogutten Soul Theory jobbe med mer kjente amerikanske navn som Heltah Skeltah, Guilty Simpson, Saigon, Smif N Wessun og Craig G. Slike samarbeid koster i dag lite tid og penger

for begge parter, og sånn sett vil kanskje det musikalske utbyttet være viktigere enn det økonomiske.

Likevel er det viktig å unngå et alt for feirende syn på internettets potensiale i kommunikasjon. Samtidig som geografiske og sosiale forskjeller kan viskes ut, så kan de også understrekes og forsterkes via internett. Dette fordi tilgangen til og bruken av internett er sterkt differensiert, som vi blant annet gikk gjennom i kapittel 1.5.3.

Idet mer og mer av kommunikasjon og praksis i for eksempel beatproduksjon gjøres ved hjelp av internett, vil *tilgang* ha mye å si for hver enkelts mulighet til å delta. For eksempel vil den type samarbeid som jeg skisserte over definitivt påvirkes av om man har tilgang til internett eller ikke. Den differensierte utbredelsen av mobile enheter og nettverk understreker også dette, da tilgjengelighet og hurtig interaksjon blir et mer og mer sentralt aspekt i kommunikasjon over internett. Man blir mer aktuell jo mer tilgjengelig man er på internett. Forskjeller i tilgang er i stor grad like de geografiske og sosiale forskjellene vi finner utenom internett, og selv om fremgang og utbygging foregår, kan ting tyde på at internett enn så lenge er med på å opprettholde og kanskje også forsterke disse forskjellene.

#### 2.4.2: Synliggjøring

Tanker om tilgjengelighet bringer oss over på internettets potensiale til menneskers synliggjøring. Også her finner vi naturligvis de samme differensieringene som jeg nevnte over, men allikevel gir internett hvem som helst mulighet til å enkelt nå ut til «massene», i kraft av at det er usensurert og åpent for alle.

En beatprodusents muligheter til å synliggjøre seg på internett er mange. Man kan nå ut til folk med samme interesse gjennom lukkede, virtuelle fellesskap, for eksempel ved å legge ut musikk og artistbiografi på et diskusjonsforum. «Åpen mikrofon»-delen på diskusjonsforumet Hip-Hop.no er et godt eksempel på dette, hvor man legger ut låter og får tilbakemeldinger, ris og ros. Også Kingsize, Norges største nettsamfunn for hiphopere, bør nevnes her. Her kan man etablere seg og skaffe seg tilhengere i miljøet, før man eventuelt tar musikken ut i mer offentlige rom. For også å nå ut til musikkinteresserte som ikke nødvendigvis trakter etter hiphop, kan man bruke sosiale medier dedikert til musikk generelt. Soundcloud, Urørt og Myspace er eksempler på dette. Her lager man en artistprofil, med artistbiografi, bilder og låter. Gjennom «venner» eller «følgere» knytter man løse bånd til

andre deltakere, og man kan sende meldinger og kommentere på hverandres musikk. For å nå ut til «hvem som helst» kan man bruke ordinære nettsider, blogger, Twitter, Youtube eller Facebook. Her publiserer man det innholdet man selv vil, og alle kan se dette innholdet. Dette er alt fra tekst, gratis låter og kompilasjoner, til bilder og flygeblader

Denne måten å synliggjøre seg på kan anses som en form for markedsføring, uten at det nødvendigvis skal tillegges alle de økonomiske konnotasjonene dette gir. Målet er å eksponere seg der folk er, og å gjøre seg og sin musikk tilgjengelig for flest mulig – på *internett*. Slik kan man gjøre seg attraktiv, og øke sjansen for å kunne skaffe seg kontakter, nettverk, tilhengere og samarbeidspartnere. Likevel har vi mange eksempler på artister som har lykkes karrieremessig og økonomisk også utenfor internett med dette, og synliggjøring på internett kan derfor ses på som økonomisk motivert i noen grad. Rapgruppa Dirty Oppland opparbeidet seg på tidlig 2000-tall en relativt stor tilhengerskare gjennom Hip-Hop.no, og kunne reise landet rundt og spille konserter med godt publikumsoppmøte uten å egentlig ha gitt ut musikken sin offisielt. Mange unge norske artister har gjort karriere nasjonalt gjennom NRKs tjeneste for uetablerte band, Urørt. Justin Bieber og Adele er eksempler på artister som har blitt oppdaget og fått internasjonale gjennombrudd på grunn av Myspace og Youtube.

### 2.4.3: Distribusjon

Et tredje punkt ved beatprodusenters bruk av internett er distribusjon. Dette henger sammen med kommunikasjon og synliggjøring, hvor man distribuerer musikken sin for eksempel til samarbeid med andre eller ved å synliggjøre sin nye låt på bloggen sin. Men distribusjon av musikk på internett behandles her som eget punkt, siden internett har gjort at beatprodusenter i dag kan ha stor personlig kontroll over spredning av musikk *som produkt*.

Beatproduksjon har alltid vært grunnleggende digitalt. Idet man lagrer en beat på en sampler eller datamaskin er den konvertert til informasjon i 1'er og 0'er. Før internett kom måtte man trykke denne informasjonen på vinyl, kassett eller CD før det kunne distribueres. Dette var gjerne forbundet med industri, platekontrakt, distribusjonsavtaler, store kostnader og mye tid. I dag kan dette digitale produktet legges direkte ut på internett bare sekunder etter at det er ferdigstilt, uten tidkrevende og fordyrende mellomledd. Enhver beatprodusent med nettilgang er potensielt sin egen utgiver og distributør, med alle verdens internettbrukere som sitt marked. Digitale filer har også den styrken at de kan kopieres og dupliseres uendelig og kostnadsfritt, og de slites heller ikke ut på samme måte som en LP eller CD vil over tid. Der

platebransjen tidligere var en organisert industri man var mer eller mindre nødt til å forholde seg til hvis man ville gi ut musikken sin, er man nå kommet til et punkt hvor distribusjon av musikk er fritt frem for alle med internett, og man har personlig styring over hvor og hvordan musikken skal spres. Man kan si hierarkiene som har vært med på å definere distribusjon av musikk har blitt demokratisert.

De nevnte sidene for synliggjøring, som for eksempel diskusjonsforum, Soundcloud, Youtube, Myspace, Facebook og blogger, er bare noen av mange steder beatprodusenter kan distribuere musikken sin. Det som kjennetegner slike sider er at det er gratis å legge ut materiale. I tillegg kan man ofte bestemme om det man legger ut kan lastes ned eller kun er tilgjengelig gjennom *streaming*,<sup>113</sup> om det kan lastes ned et begrenset antall ganger eller om det er en begrenset nedlastingsperiode. På denne måten har man en viss kontroll over distribusjonen, selv om de som eventuelt laster ned låten har mulighet til å dele den videre. I tillegg har man som privatperson mulighet til å distribuere musikken gjennom for eksempel Spotify og Wimp, som er dedikerte tjenester til streaming av musikk. Dette er profesjonelle, abonnementsbaserte tjenester som kan generere inntekt for de som legger ut musikk. Man må derfor betale en viss sum for å få delt musikken sin gjennom slike tjenester. Til slutt vil jeg nevne nettbutikker dedikert til distribusjon av musikk digitalt. Her finner man forskjellig grad av profesjonalitet og kontroll over hva som skal være tilgjengelig, og der man enkelte steder helt fritt kan distribuere musikk folk må betale for å laste ned, må man andre steder gjennom en lengre kvalitetskontroll og økonomisk prosess for å få tilgang. Bandcamp er eksempel på førstnevnte, mens iTunes Store er eksempel på en mer lukket distribusjonskanal.

Når vi snakker om digital distribusjon av musikk, og da spesielt gjennom formatet MP3, er vi inne på debatter omkring fildeling, piratkopiering og rettigheter. Blant andre har Mark Katz (2004) tatt for seg dette i sin bok *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. For beatprodusenters egendistribusjon har ikke dette så mye å si, siden de i hovedsak distribuerer musikk de selv mer eller mindre eier rettighetene til. Når målet i tillegg ikke nødvendigvis er å generere inntekt, men å spre musikken til flest mulig nettbrukere, vil fildeling og piratkopiering gjerne oppleves som en *positiv* bieffekt av at man gjør musikken sin tilgjengelig. Den vil i slike tilfeller bli spredd over flere kanaler og til flere mennesker enn

---

<sup>113</sup> Anglisme. På norsk «direkteavspilling» eller «strømming», og gjelder overføring av lyd og/eller bilde over internett. Ordnett.no «Streaming»: <<http://ordnett.no/search?search=streaming&lang=en>> [aksessert 19.04.2013]



man hadde sett for seg, uten at man selv trenger å gjøre noen innsats. Man kan si at distribusjonen på en måte begynner å leve sitt eget liv og gå av seg selv.

Et spennende aspekt ved beatprodusenters distribusjon av musikk på internett er at det også kan fungere som et «smutthull» med tanke på rettighetslovgivning. I dokumentaren *Copyright Criminals* (2010), produsert av professor i kommunikasjonsstudier Kembrew McLeod, gis det eksempler på dette. Blant annet vises gruppa Eclectic Method, som jobber med remiksing av lyd og video fra kjente artister og låter. De er fullt klar over at de gjør noe ulovlig, og ser ikke for seg at det kunne vært mulig å klarere rettighetene til det materialet de remikser. Å distribuere musikken gjennom tradisjonelle kanaler lar seg ikke gjøre, og de distribuerer derfor musikken sin utelukkende til gratis nedlasting gjennom internett. Muligheten for å bli i irttesatt av rettighetshavere er likevel til stede, men så lenge det ikke innebærer økonomisk gevinst eller *for* stor popularitet vil sannsynligheten for å holde seg unna rettighetshaveres søkelys være stor. I samme dokumentar henvises det blant annet til et lignende tilfelle, hvor den amerikanske beatprodusenten Danger Mouse la ut *The Grey Album* til begrenset nedlasting på internett.<sup>114</sup> Dette albumet var en blanding av a capella spor med rapping fra Jay-Zs *The Black Album* og beats samlet fra The Beatles' *The White Album*. I utgangspunktet ville dette ofte gått bra, som vi ser i tilfellet med Eclectic Method. Men dette albumet ble så populært at det kom i The Beatles' rettighetshavere, EMI, sitt søkelys. De ville fjerne dette albumet fra internett, noe som førte til at flere av de som hadde lastet det ned valgte å videredistribuere det i protest.<sup>115</sup> Delvis grunnet denne uenighetens utstrakte publisitet ble albumet *ekstremt* populært, og ble blant annet lastet ned over 100.000 ganger i løpet av én og samme dag. På grunn av uenighet om klarering og økonomi ble albumet allikevel aldri offisielt utgitt, selv om det kunne generert store inntekter for alle parter.

Disse to tilfellene viser hvordan internett *til en viss grad* kan fungere som et «fristed» for sampling. Det florerer av materiale med uklare samples og rettighetsbrudd på internett, og spesielt på sider det er gratis å laste opp og ned. Et eksempel kan være den amerikanske beatprodusenten Marco Polo, som nylig la ut en låt på Soundcloud med denne beskrivelsen: «Today we release the third in the series of Legendary Emcees on beats by Marco Polo with samples that were impossible to clear... we present "Back To Work" f/ Artifacts (Scratches

---

<sup>114</sup> Wikipedia «The Grey Album»: <[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Grey\\_Album](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Grey_Album)> [aksessert 19.04.13]

<sup>115</sup> På folkemunne kalles dette «The Streisand Effect». Wikipedia «Streisand Effect»: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Streisand\\_effect](http://en.wikipedia.org/wiki/Streisand_effect)> [aksessert 22.05.13]

by Shylow).»<sup>116</sup> Denne låten ble spilt over 11.000 ganger i løpet av den første måneden den lå ute, og har nådd et stort publikum den aldri kunne gjort uten internett.

Rettighetslovgivningens påvirkning på nedgangen i samplebasert hiphop må derfor nyanseres, da det kan synes som at internett til en viss grad motvirker denne effekten. Men allikevel er det hensyn å ta med tanke på hvor og hvor utstrakt man deler musikken sin på nettet. Urørt og Youtube fører for eksempel en relativt streng kontroll på rettighetsbrudd i det materialet som deles der, hvor de fjerner materiale med tydelige brudd på opphavsretten. På Soundcloud er det ingen sentral kontroll, men i likhet med alle sider hvor man kan distribuere musikk *tillater* de ikke deling av materiale andre har rettigheter på, og de fraskriver seg alt ansvar for det brukerne deler.<sup>117</sup> På Spotify, Wimp, Itunes og lignende kan man ikke distribuere musikk uten å selv eie alle rettigheter. Men så lenge man holder seg i det små og distribuerer via de riktige kanalene, kan man potensielt gjøre det godt på musikk man ikke eier alle rettighetene til, og mengden samplebasert beatproduksjon som fins på internett (og *kun* der) tyder på at mange vet å benytte seg av dette smutthullet.

---

<sup>116</sup> Soundcloud «Marco Polo f/ Artifacts- 'Back To Work'»: <<https://soundcloud.com/macmediapromo/marco-polo-f-artifacts-back-to>> [aksessert 25.04.13]

<sup>117</sup> Soundcloud «Your Content»: <<https://soundcloud.com/terms-of-use#your-content>> [aksessert 19.04.13]



## Del 3: Drøftinger

Blikket vil nå vendes mot resultatene av mitt feltarbeid. Referanser og sitater vil hovedsakelig være fra Kholebeatz og Fredfades, men de vil ofte være koblet mot og samstemte med generelle oppfatninger og meninger jeg har funnet gjennom virtuelt feltarbeid. Jeg vil gå gjennom praktiske, sosiale og estetiske elementer i beatproduksjon i dag, og drøfte reforhandling og rekonstruksjon av disse elementene i lys av historie, teknologisk utvikling og internettbruk, på bakgrunn av beskrivelser og teori i foregående kapittel.

### 3.1: Læringsprosesser, teknologi, personlig uttrykk og sampling

Fredfades: [...] Jeg har sikkert lagd, I don't know, mellom 1000 og 2000 beats et sted. Så da får du jo ut – om du vil eller ikke – en egen måte å gjøre ting på. En egen type samples.. Altså, det er en type samples som du velger da. Det er en måte du chopper det på hver gang. Det er en måte du programmerer de på. Du får et mønster i, liksom, plasseringa av ting da. Og sånne ting som gjør at det høres ut som deg selv. Også på en måte hvordan du skrur lydbildet ditt på trommer, basser, hvor mye kompressor du bruker. Alt det er med på å forme ditt eget lydbilde da.

Hiphop generelt og beatproduksjon spesielt er, som Fagerheim (2010) sier, «ikke institusjonalisert i noe form for pedagogisk tradisjon eller systematisert utdanningsforløp»<sup>118</sup>. Læringsprosessene for en beatprodusent består i stor grad av prøving og feiling med teknisk utstyr, lytting til og etterligning av lyduttrykk og teknikker, for til slutt å kunne opparbeide seg en kunnskap som muliggjør produksjon av beats som høres ut slik som beatprodusenten selv ønsker. Denne læringen er i stor grad en *selvdreven* prosess, for beatproduksjon er som tidligere nevnt ofte en ensom geskjeft. Derfor får du – om du vil eller ikke – en egen måte å gjøre ting på, slik Fredfades sier. Det har konsekvenser for hvordan den enkeltes uttrykk blir, siden ingen gjør verken det tekniske eller musikalske akkurat slik *du* gjør.<sup>119</sup> Alt er med på å forme *ditt eget lydbilde*. Derfor vil jeg i denne delen fokusere på hvordan Fredfades og Kholebeatz lager beats, og forsøke å knytte det opp mot deres musikalske uttrykk. Dette gjelder flere aspekter ved deres praksis, som for eksempel valg og bruk av teknikker, valg av teknologi og verktøy til å lage beats med, samt musikalsk inspirasjon og referanser. Jeg vil også knytte det opp mot beatproduksjonshistorie, og hvordan dagens beatprodusenter jobber i

---

<sup>118</sup> Fagerheim 2010: 55

<sup>119</sup> Ibid. 56

forlengelsen av og rekonstruerer en etablert tradisjon. Slik ønsker jeg å belyse noe av det praktiske og estetiske elementene som eksisterer i dagens beatproduksjon.

### 3.1.1: Motivasjon og inspirasjon

For Kholebeatz var det en allerede etablert interesse og fascinasjon for hiphop, samt et ønske om å gjøre noe kreativt, som gjorde at han startet å lage beats.

Egil: Koffor begynte du å lage beats?

Kholebeatz: Måtte ha en innhobby etter fotballen. Og så va i så sykt Tommy Tee fan at i bare.. Ja, også broren min viste me FT2 [Fast Tracker 2] og litt sånn musikkprogram som det der da. [Så] vakke det min ting, så sjekka i ut FL [Fruity Loops]. Ja, funka.. Etter et par månda så fiksa i det, så i har brukt det toolet heilt siden da. Bare oppgradert. I måtte bare gjør nokka kreativt.

Valg av verktøy ble for Kholebeatz det første som «funka». Fruity Loops heter i dag FL Studio, og er en DAW, eller Digital Audio Workstation, til bruk på datamaskin. Det er et dataprogram hvor man finner alt som trengs til å komponere, arrangere, redigere, mikse og mastre innspilt eller MIDI-styrt lyd. Veldig mange som jobber med produksjon av musikk i dag har vært borti FL Studio, da det teknisk grunnleggende er enkelt å lære, og det samtidig har vært billig å kjøpe og enkelt å piratkopiere. 9th Wonder og Lex Luger er to godt kjente beatprodusenter som har benyttet seg av FL Studio. Kholebeatz har brukt FL Studio i forskjellige versjoner siden han begynte å lage beats.

Egil: Men du sa jo det at du har brukt, begynte med FL?

Kholebeatz: Ja, 3. Fruity Loops 3

E: Ja. Det e det du har laga beats på heile veien?

K: Ja asså, i har oppgradert den da. No e i på 5... Bruke 8 no.

E: Koffor har du valgt.. Koffor har FL Studio blitt..?

K: I veit ikke.. Det e bare så perfekt i den sjangern. Det e kanskje ikke så mye variasjon i beatsa. Du treng liksom ikke.. Du treng ikke et verktøy som e bedre, føle i da. Har liksom alle mulighetan du treng der. Det e som en lommekniv du har blitt glad i. Du bare hold på den.

Han har også forsøkt andre verktøy, men har falt tilbake på FL Studio siden det er enklest og går fortest å lage beats der.

E: Men har du brukt nokka utenom? E det bare FL da, eller har du hatt..?

K: Nei, har en sampler-periode som ebba ut. [...] Boss SP-303. Veldig gøy, men alt for tungvint å lagre ting.

At det fins andre og potensielt *bedre* verktøy å bruke er uvesentlig, når Kholebeatz har opparbeidet seg en tilfredsstillende måte å jobbe på i FL Studio som er «så perfekt i den sjangeren»; i Kholebeatz' egen tilnærming til beats.

Kholebeatz nevner den norske produsenten Tommy Tee og den amerikanske duoen Jazzy Jeff & The Fresh Prince som viktige inspirasjonskilder i begynnelsen. Av sentral inspirasjon senere nevnes fire amerikanske produsenter, med varierende uttrykk. Hans referanser går fra sen 80-talls synth- og samplebasert hiphop (Jazzy Jeff & The Fresh Prince), til 90- og 2000-talls samplebasert og hardtklingende hiphop (Tommy Tee, DJ Premier,<sup>120</sup> Just Blaze, The Alchemist), og nyere synthbasert trap- eller sørstatshiphop (Drumma Boy og Lex Luger).<sup>121</sup> Dette gir et mangfoldig bilde av sjangeren, som representerer både eldre og mer up-tempo beats, 90-talls produksjon fra USAs østkyst og vestkyst, og nyere produksjon fra østkysten og sørstatene. En gjennomlytting av materialet Kholebeatz har liggende på Soundcloud<sup>122</sup> og Spotify<sup>123</sup> viser at inspirasjonen fra alle disse er til stede.

I likhet med mange beatprodusenter før ham startet Fredfades først som DJ, og ble senere introdusert for beatproduksjon av en kompis.

Egil: Ka va det som fikk d til å begynne å lage beats?

Fredfades: Jeg hadde en kompis som gjorde det før meg. Så slutta han, og så tenkte jeg bare.. Eller jeg starta å DJe. Kjøpte vel platespillere når jeg var 14. Og han lagde beats jævlig tidlig. Jeg tror han lagde beats siden han var 12 ellerno. Starta liksom med masse sånn kleine dataprogrammer og sånn. Etter hvert jobba [han] med Fruity Loops. Lagde egentlig jævlig kule beats for å være så liten. Var en del folk som var rappere da, som var interessert i beatsa og sånne ting. Så DJa jeg, så begynte han å DJe, kjøpte seg platespillere, og så fortsatte han å lage beats. Og så på videregående så slutta han å lage beats. Begynte å gjøre veldig mye illustrasjon og sånn. Og så da bare tenkte jeg, hvorfor ikke lissom? Så kjøpte jeg en 303 [Boss SP-303], og så begynte jeg å lage beats derfra.

I likhet med Kholebeatz var Fredfades tidlig innom Fruity Loops, men også for Fredfades gjaldt det å finne et verktøy som fungerte til eget bruk. Han begynte derfor å jobbe på samplern Boss SP-303, en helt enkel sampler som har vært benyttet av blant annet Madlib

---

<sup>120</sup> Kholebeatz nevnte ikke DJ Premier i intervjuet, men i samtaler utenom har DJ Premier flere ganger vært nevnt som en viktig inspirasjon.

<sup>121</sup> Kholebeatz intervju s. 140

<sup>122</sup> Soundcloud «Kholebeatz»: <<https://soundcloud.com/kholebeatz>> [aksessert 20.03.2013]

<sup>123</sup> Spotify «Kholebeatz»: <<http://open.spotify.com/artist/19QM5pgzQ4q7vYiWxvNijB>> [aksessert 20.03.2013]

og J Dilla. SP-303 er relativt begrenset når det gjelder sampleminne, funksjoner og muligheter for å choppe og rearrangere innspilt lyd. Blant annet så vi ovenfor at Kholebeatz brukte SP-303 en stund, men gikk bort fra den fordi den var for tungvint i bruk. Fredfades har derfor skaffet seg flere og mer avanserte samplere.

E: Ka lage du beats på? Teknologi liksom?

F: Åja, SP1200 og MPC2000XL.

Både E-Mu sin SP-serie og Akai sin MPC-serie har vært mye brukt av beatprodusenter opp gjennom tidene. SP1200 ble lansert i 1986, og var den første avanserte og rimelige sampleren på markedet. Det er en såkalt 12-bit sampler, som gir en varm, organisk og «skitten» lyd, og har vært foretrukket av produsenter som Bomb Squad og Pete Rock. MPC2000XL kom i 2000, og er en avansert maskin, som tillater mer eller mindre full kontroll over innspilt lyd, samt muligheter for utstrakt effektbruk og miks av låter. Akais MPC-serie har fått en nesten ikonisk status blant beatprodusenter, og har siden lanseringen i 1988 vært et ettertraktet verktøy for nær sagt alle som ikke lager beats på datamaskin.

Verken MPC 2000XL eller E-Mu SP1200 er teknologi av det nye slaget, men for Fredfades er det viktigste at verktøyet er enkelt å jobbe med, at det går fort og at han liker lyden i sampleren.

Fredfades: [...] Så det er grunnen til at jeg bruker MPCen: Det går dritraskt, sykt chill å jobbe på, har gode filtere, bra pads, enkelt operativsystem, gode miksemuligheter dersom du har effektkortet i den.

Og jeg gjør da egentlig alt i den. [...] Og så bruker jeg SP1200en fordi jeg synes den høres kul ut. [...]

Mye mer glad i å lage beats på SP1200. Det låter sinnssykt mye kulere. [...]

Egil: Men det fins jo masse teknologi og software og sånt som gjør alt det dine maskina gjør på en måte, og mykje meir til. Og sånn hvis du.. På et vis kan man si at det e bedre og nyere teknologi da.

Koffor hold du d til det gamle?

F: Det er fordi som sagt jeg jobber samplebasert og det er raskt.

For både Kholebeatz og Fredfades er det altså helt enkle vurderinger som ligger til grunn for valg av verktøy: Hva fungerer for meg? Hvilket verktøy tilbyr arbeidsmetoder som passer meg? Hvordan kan jeg enklest mulig få mine beats til å låte slik jeg vil? Målet er å lage beats på en best mulig måte, og vurderinger ut fra hva som oppfattes som kult, bra, nytt, eller spesielt puristiske formeninger om hva som er ekte, må derfor anses som sekundære eller uviktige.

Egil: Har du fått kommentara på det utstyret du bruke til å lage beats?

Kholebeatz: Aldri fått negative kommentara på det nei. [...] Det e ikke.. Det e langt fra tabu å gjør det. Hvertfall i 2013.

E: Ja, men?

K: Nei, det va litt sånn der.. Det va litt kulere å bruke sampler da, rundt 2000 merka i. Det va litt meir real, men det brydde i me ikke om

E: Så det e blitt.. Da igjen, forstår i d riktig, som at det e bruk av.. Ka du lage beats på, og liksom teknologi og sånn, det går for det samme i dag?

K: I syns det. Og i merke at i syns folk generelt ikkje bryr se. I bli nesten aldri spurt ka i bruke.

Det e sånn.. I tror folk bryr se om det man høre bare. Om det e fett eller..

E: Mens tidligere så va folk litt sånn..?

K: Jaja. «Ka du har lagd den på? Kor du har sampla den fra?» I tru'kke folk gidd å bry se lenger.

Her ser vi hvordan Kholebeatz oppfatter teknologibruk som en uvesentlig del av autentisitetsskonstruksjon i dag, mens det tidligere var oppfattet som «kulere» og mer «real» å bruke sampler enn datamaskin.

Fredfades har en lang rekke beatprodusenter som forbilder.

Egil: Ka slags forbilda har du da, musikkmessig? [...] Begynne med hiphop da kanskje.

Fredfades: Ja. Det har i hovedsak vært hiphopprodusenter da. Diamond D, Lord Finesse, Large Pro, Buckwild, Pete Rock, DJ Premier, Jay Dee, Madlib, DJ Spinna, Kan Kick, Oh No. Ja.. Masse folk.

Navnene som nevnes er kun amerikanske beatprodusenter. Inspirasjonen strekker seg fra tidlig 90-tall (DJ Premier, Pete Rock, Large Professor) og til i dag (Madlib, Jay Dee, Oh No), og dekker både østkyst og vestkyst. En fellesnevner for alle er at de i likhet med Fredfades driver med samplebasert hiphop og har viet seg til platesamling – de er cratediggere.<sup>124</sup> Vi finner ganske forskjellige referanser hos Kholebeatz og Fredfades, men inspirasjonen deres går godt tilbake i tid hos begge. Foregående viktige produsenters stilsettende uttrykk, her kanskje best representert av deres felles referanse til DJ Premier, videreføres fortsatt. På samme måte som 90-tallets beatprodusenter hentet inspirasjon på 80-tallet, går Kholebeatz og Fredfades tilbake til 90-tallet for å hente noe av sin inspirasjon.

---

<sup>124</sup> Fredfades intervju s. 121



### 3.1.2: Læringsprosessen og utvikling av et eget sound

Som sagt består læringen av beatproduksjon i stor grad av prøving og feiling. Beatproduksjon er ofte blitt kritisert på grunnlag av dette, siden det er en ikke-teoretisk type praksis, som utføres av folk uten formell teknisk og musikkteoretisk kunnskap, og sjelden har med «ekte» instrumenter.<sup>125</sup> Dette beror på en forstått forskjell i verdi mellom *formell* og *uformell* læring av musikk, hvor det formelle gjerne knyttes til institusjonalisert læring av klassisk musikk og jazz (vestlig tradisjon), og det uformelle knyttes til selvdreven læring av andre sjangre (populærmusikk, verdensmusikk, folkemusikk). Lucy Green tar for seg dette i boka *How Popular Musicians Learn – A Way Ahead for Music Education* (2002), hvor hun blant annet sier: «[...] I noted a disjunction between [...] concepts of learning and teaching, such that something was not considered to have been *learnt* unless it had been formally *taught*.»<sup>126</sup> Det fins altså en oppfatning av at kunnskapen ikke er reell eller god nok hvis ikke den er ervervet gjennom formelle læringsprosesser: Musikk kan ikke *læres* med mindre den *undervises*.<sup>127</sup> Kholebeatz understreker at han har hatt en typisk *uformell* læringsprosess:

Egil: Men kossn har du lært d å lage beats?

Kholebeatz: Nei.. Bare brukt øret i altså. Har ingen musikkskolegang. Bare å prøve se fram asså, sjøl egentlig. Bare.. Trur det e litt sånn medfødt, at enten så har du litt det musikalske ellers så har du ingenting. Og i trur i har litt. Bare brukt det liksom. Tror i har gehør. I høre ka som ikkje funke og ka som funke.

E: Og sånn reint teknisk da? Med programmet ditt som du bruke, FL. Kossn har du lært det?

K: Aldri brukt tutorial eller instruks. I har bare prøvd me fram egentlig. Og når du har brukt det i så mange år så kan du det. Du lære det. På 2-3 månda så e du i gang liksom. I veit ikke i.. Gjort alt sjøl.

Både det tekniske og musikalske læres altså ved å undersøke hva som fungerer og hva som ikke fungerer. Man bruker øret, og prøver seg frem på egenhånd. Etter min opplevelse betyr ikke dette at man er mindre kompetent enn en som har formell trening i et instrument, musikkteori eller et lydbehandlingsprogram, men at man i stedet får en mer særegen og spesiell kunnskap som blir skreddersydd til eget bruk. Man lærer seg nødvendige og tilfredsstillende arbeidsmetoder. Om man kunne brukt en kompressor for å få trøkk i basstromma, eller det burde vært grunntone i bass på en akkord, er uvensentlig. Målet er å få

---

<sup>125</sup> Rose 1994: 80

<sup>126</sup> Green 2002: 180

<sup>127</sup> Ibid. 104

*jobben gjort, å få det til å låte slik produsenten selv vil, selv om det kan være andre eller «riktigere» måter å gjøre det på.*

Angående teknologi mener Tricia Rose (1994) at beatprodusenter har utvidet grensene for hva som er tillatt i tradisjonell produksjon og behandling av lyd. Nettopp på grunn av sin uformelle læring av produksjon bruker de samplere og lydbehandlingsprogram på utradisjonelle måter. Ett eksempel er å skru opp lyden på trommer og bass slik at de vrenger eller «peaker», av Rose kalt «working in the red», for å oppnå et hardt og støyende lydbilde.<sup>128</sup> Dette gjelder også Kholebeatz:

Egil: Med «hardt» da meine du?

Kholebeatz: At det smell, liksom. Tromman og.. Dem siste to åran har i blitt veldig opptatt av den derre 808-bassen, som brumme i bakgrunnen. Den har i brukt i 4 låta på EP'n min no. Samme bassen.. Så ja, i syns at det høres hardt ut fortsatt.

[...]

K: Nei. Tromman e jo skrudd sånn at det akkurat ikke ska peake da. Det ska være så høyt du kan uten at det peake.

Riktignok sier Kholebeatz her at det «akkurat ikke ska peake», men da han viste meg prosjekter i studioet sitt så jeg desibel-meteret slå jevnt og trutt «in the red». Også 808-bassen, hentet fra Rolands trommemaskin TR-808, er typisk for det harde soundet Rose refererer til. Men på samme måte som beatprodusenter *påvirker* teknologien, blir også beatproduksjon *påvirket av* teknologien. Begrensningene i enkelte typer teknologi kan legge føringer hvor hva som er mulig og ikke.

Fredfades: [...] og så kjøpte jeg en sampler. Og da merka jeg at det her var ikke så lett på den SP303-samplern da, som det var i Fruity Loops. Så da egentlig, det var en litt kul move. For da begynte jeg å gjøre.. Da dumma jeg ned produksjonen da, fra lissom å ha choppa trommer, sånn som det var i Fruity Loops. Jeg fikk jo trommer og sånn da, av min kompis, som han hadde sampla. Men, dumma det ned derfra og til å lage, hva skal jeg si, Black Moon – «Enta Da Stage» beats da.<sup>129</sup> Sånn, loops. Drumbreak, bassline, horns bare oppå hverandre i forskjellige lag. Fordi det var ekstremt vanskelig å choppe trommelyder og sånne ting på den 303en. Så starta jeg der, og det var kult, for da fikk jeg

---

<sup>128</sup> Rose 1994: 74

<sup>129</sup> Låten «Enta Da Stage» av Black Moon (1993: *Enta Da Stage*) er en låt med en type beatproduksjon som minner om enkel, 80-talls, samplebasert beatproduksjon: Forskjellige samples på 1-2 takter legges lagvis oppå hverandre uten nevneverdig bearbeiding. Dette regnes som en grunnleggende og enkel form for beatproduksjon, som i hovedsak baseres på *looping* og mindre grad av *chopping*.

liksom riktig måte å lage beats på da. Folk gjorde jo det før, var det Mark the 45 King eller hvem det var, lærte å choppe ut trommelyder fra en låt da.

Grunnet de begrensede mulighetene i sampleren Boss SP-303 ble Fredfades nødt til å lage en annen type beats enn det han kunne i Fruity Loops. Dette minner oss på det symbiotiske forholdet mellom menneske og teknologi som har vært med på å karakterisere hiphop, og det Fagerheim (2010) kaller *aktiv teknologi*,<sup>130</sup> hvor musikalske uttrykk og fremskritt henger sammen med mulighetene teknologien gir og menneskets evne til å utnytte teknologien. Fredfades henviser også til tanker om autentisitet, om en historisk *riktig* måte å lage beats på, siden man i beatproduksjonens begynnelse lagde beats ved å legge forskjellige breaks oppå hverandre, før Marley Marl oppdaget at det var mulig å choppe og reprogrammere breaks. Nærmere drøftinger av autentisitet vil jeg komme tilbake til.

Det er interessant at beatprodusenter fortsatt beholder sin «gjør-det-selv»-tilnærming i dag, siden tilgangen på instruks og veiledning, gjennom for eksempel videoer på Youtube, er veldig stor. Forskning har begynt å legge vekt på hvordan denne tilgangen har endret læringsprosessene i musikk.<sup>131</sup> Er det noe man vil finne ut, enten teknisk eller musikkteoretisk, så er svaret stort sett noen få klikk unna. Tilgangen til hjelp og assistanse gjennom diskusjonsforum og lignende er også til stede, men jeg har funnet overraskende lite eksempler på spørsmål som angår direkte bruk av teknologi. Noe av forklaringen her kan vi finne i at en helt sentral verdi for beatprodusenter nettopp ligger i å *låte som seg selv*, skille seg ut fra mengden, og gjøre ting på sin egen måte. Både Kholebeatz og Fredfades vektlegger dette:

Egil: Kossn e det man høre at det e du?

Kholebeatz: Veldig tydelig melodi. Det e sånn at du kan nynne den. Det e'kke en grumsete melodi, det e tydelig melodi. Harde tromma på alt. Selv om det e en soft låt så like i å legge på harde tromma der og. Gjerne kynisk basslinje i bakgrunnen.

[]

E: Ja. E det viktig for d?

K: I syns det.

---

<sup>130</sup> Fagerheim 2010: 65-67

<sup>131</sup> Se for eksempel Nasir Syeds tanker om å lære sitar i artikkelen «Virtual Fieldwork» (Barz og Cooley 2008: 102-107), Ørjan Breivik Kines (2011) masteroppgave *Kulturskolen i internettalderen – Streamingmedier som pedagogisk verktøy i instrumentundervisning* og Paris Strom og Robert D. Stoms (2009) *Adolescents in the Internet Age*.

E: At det ska høres ut som..?

K: Ja egentlig, for det e sånn i vil høre andre gjør. Så da, men i føle ikke at folk gjør det, så da prøve i å gjør det sjøl.

Egil: E det viktig å lage en greie som e din? Som høres ut som Fredfades?

Fredfades: Ja, åpenbart.

Vi har etablert at det personlige uttrykket henger sammen med de individuelle måtene å lage beats på. Slik sett vil man ved å for eksempel bruke et Youtube-kurs i FL Studio eller MPC2000XL – som kanskje 200.000 andre har sett og lært av – tilegne seg en kunnskap som er helt lik den mange andre har. Dette er ikke forenlig med den ikke-institusjonaliserte og selvdrevne læringsformen som er karakteristisk for beatproduksjon, og således kan man si at læringsprosesser gjennom internett og nye medier kanskje ikke har hatt den samme påvirkning her, som det kan ha hatt andre steder.

Hvordan etablerer man så videre et eget sound, et personlig stempel, en «greie som er din»? Vi har gått gjennom viktigheten av de rent tekniske aspektene i lydbehandling. Jeg har også nevnt hvilke beatprodusenter som har vært viktige for Kholebeatz og Fredfades. Når du har opparbeidet deg en teknisk kunnskap og forståelse, forsøker du å lære av hvordan andre har gjort det før deg.

Egil: Men utenom sånn reint teknisk. Kor har du lært kossn hiphop skal låte?

Fredfades: Det er bare fra musikk jeg hører på, lissom. Beatminerz, Jay Dee og Pete Rock og sånne ting.

E: Lytt og kopier, på en måte?

F: Nei ikke nødvendigvis. Du må jo lage ting sjæl. Du lytter, forstår hva som skjer teknisk, og vite hvertfall hva som foregår teknisk. *Hvordan* har de gjort det? Men ikke sett deg ned og liksom prøv å lag noe likt med samme samples og samme type chops og sånn da. Men at du hvertfall *veit* når du hører et sample eller hører en beat, at du *veit* hvordan det er laga da. Hvis du hele tiden vet, og har et teknisk perspektiv på musikk da, så er det ikke noe stress å lage ting sjæl. På *din* måte.

Dette er ikke en uvanlig form for kunnskapservervelse i musikk, og er et av de viktigste trekkene Green (2002) fremhever i uformell læring av musikk. Ved å lytte til musikk man synes låter bra skaffer man seg en formening om hvordan det kan eller bør låte, og gjennom teknisk forståelse skjønner man hvordan det kan utføres. Ens egen praksis blir da farget av de

og det man har inspirasjon fra og har lært av, og du lager ting på *din* måte gjennom å blande disse referansene med elementer som er dine egne.

Gjennom en slik læringsprosess tilegner man seg kunnskap basert på hvordan folk har laget beats før deg, og i kapittel 2.2.1 nevnte jeg at beatprodusenter jobber med teknikker basert på sampling og samplebehandling, uavhengig av hvilken type beats man lager. Dette fordi beatproduksjon historisk sett er forankret i sampling som konsept, samplere som verktøy og samplebehandling som komposisjonsteknikk. De mest gjenkjennbare og sjangerdefinerende trekkene er derfor syklisk form, korte loops, chopping og fokus på trommer og bass. Fredfades jobber mest samplebasert, og bruker samplere som har vært benyttet lenge i hiphop. Slik sett jobber han definitivt med disse teknikkene, og de sjangerdefinerende trekkene er absolutt til stede i Fredfades' beats.

Egil: Tenkte bare å begynne med.. Hvis du kan fortelle litt i detalj kossn du lage beats? Ka begynne det med, og kor ende det opp, på en måte?

Fredfades: Det er litt forskjellig. [...] Noen ganger så, eller veldig ofte så starter jeg bare med å lage trommer. Eller, ikke grooven da, men å sample alle trommelydene fra plater, legge trommer oppå hverandre, tune mange skarper til samme key, gjøre de korte, EQ'e ting da, sånn at du har lissom et bra drumkit. Og så etter det, så er det enten å sample noe eller å spille synther da, eller basslinjer på en måte. Og så prøve og så jobbe til du har en slags groove, hvor du starter.. At du har lissom korder, bass og trommer da, som et utgangspunkt. Helst lissom 8 eller 16 bars før du looper, da. Og så, ja, legge hook og perkusjon og sånn seinere. Det er egentlig sånn jeg lager tracks.

Fokuset på trommer, bass og korte loops er viktige for Fredfades. Her finner vi kjente produksjonsteknikker som layering, looping og sampling. Det synes også som at det ligger lignende teknikker til grunn enten man begynner med samples, synther eller basslinjer – han jobber til han har en slags groove. Kholebeatz, som i hovedsak lager beats uten samples, jobber også mye med de samme teknikkene.

Egil: Kan du fortelle i detalj: Kossn lage du beats?

Kholebeatz: Da tar vi... I mitt siste så lage i bare synthgreier. Men det har fortsatt den gamle hiphop-feelingen i se. Syns i, da. Egentlig så begynne i med 4 akkorda. Finn fire stk. Bare legge dem inn på piano rollen. Etter det, så lage i en melodi over der igjen. Og når det e gjort, så e egentlig grunnmuren ferdig. Så e det kosearbeid med litt basslinjer og, trommer og masse effekta, perkusjon.

E: Men før du lage dem akkordan. Begynne det med ett eller anna? Kor kjem dem fra?

K: Det e egentlig bare.. Sitt og jamme på midikeyboard. Egentlig.. Bare, spørs kordan modus du e i.

Hvis du e gira, så blir det gjerne litt sånn her over the top greier. Men det e bare bra.

Kholebeatz «jammer» eller improviserer frem fire akkorder på midikeyboard, og «legger dem inn på piano rollen». «Pianorullen» i FL Studio gir mulighet til å redigere, behandle og kontrollere midisignal. Slik sett kan man si Kholebeatz lager seg et slags sample, og samplebehandling blir muliggjort i pianorullen. Deretter kommer «kosearbeidet» med basslinjer, trommer, effekter og perkusjon. Her ser vi at selv om Kholebeatz og Fredfades ikke nødvendigvis jobber samplebasert, så er det teknikkene fra samplingtradisjonen som brukes. Kholebeatz bruker også software og midi, som muliggjør helt andre tilnærmingar til å lage beats enn det en sampler gjør, men velger altså å holde seg til vanlige og utbredte teknikker, slik at det fortsatt har «den gamle hiphop-feelingen» i seg. Kontinuiteten i uttrykk og produksjonsteknikker er altså til stede, selv om det reforhandles og moderniseres gjennom teknologiske og musikalske fremskritt. Kholebeatz og Fredfades lager ikke beats med akkurat samme teknologi og på samme vis som beatprodusenter før dem, men tar med seg enkelte sentrale aspekter og viderefører dem på sin egen måte. De gjør musikalske og praktiske nyvinningar basert på eksisterende konvensjoner, og gjennom sine nyvinningar endrer de disse konvensjonene.<sup>132</sup>

Selv om påvirkningen fra andre beatprodusenter er sentral, kan det virke som om påvirkningen fra *annen* musikk – som ikke er hiphop – er like viktig. Kholebeatz' utstrakte bruk av synthesizere, harde trommer, handclap-lyder, enkel harmonikk og tydelig melodikk har klare paralleller til hans referansar i annen musikk.<sup>133</sup>

Egil: Høre du på anna musikk enn hiphop?

Kholebeatz: Ja, veldig mye. I høre mest på andre ting egentlig.

E: Du høre meir på anna musikk?

K: Ja. 80-talls pop, filmmusikk, electro. Alt mulig egentlig. Pop, vanlig musikk. Alt mulig!

E: Mm. Bruke du det i din egen produksjon?

K: Ja, har vært mye inspirert av 80-talls pop vertfall. [...]

Også hos Fredfades er det en tydelig sammenheng mellom beatproduksjonen og andre musikalske referansar. Dette kommer frem gjennom valg av samples, fokus på groove og

---

<sup>132</sup> Schloss 2004: 42

<sup>133</sup> Kholebeatz intervju s. 142-143

akkordprogresjoner og et ønske om et sound som ligner utgivelser på sent 70- og tidlig 80-tall.<sup>134</sup>

Egil: Og åpenbart, du høre mykkje på musikk som ikkje e hiphop?

Fredfades: Ja, jeg hører egentlig ikke så mye på hiphop.

E: Nei. Ka du høre på av andre ting?

F: Mest modern soul, disco, boogie og jazz fra 1974-1986 egentlig. Og 60-talls soul, og noe eldre jazz.

E: Bruke du det i din egen produksjon?

F: Ja, både som inspirasjon og samples.

En interesse for og kunnskap om musikk som ikke er hiphop er et sentralt aspekt ved beatproduksjon, og kommer frem av både Rose (1994), Schloss (2004) og Fagerheim (2010). Schloss (2004) siterer beatprodusent Mr. Supreme:

*So if you really are truly into hip-hop, how can you not listen to anything else? Because it comes from everything else. So you are listening to everything else.* (Schloss 2004: 19, utheving i original)

Det bør ligge i en hiphopers natur å lytte til forskjellige typer musikk, siden hiphop bruker elementer fra all mulig musikk, for eksempel gjennom sampling. Fagerheim (2010) sier at «å ha god oversikt over tidligere utgitt hiphop og relatert musikk er et klart statustegn i samfunnet av produsenter og rappere», og det «gir kred til deres virksomhet».<sup>135</sup> Interesse for og kunnskap om andre typer musikk er altså med på å forme beatproduksjon både rent personlig gjennom inspirasjon og etterligning, og i sosiale sammenhenger for å bygge status og kredibilitet. I tillegg vil jeg si den utstrakte kunnskapen beatprodusenter har om musikk ikke bare bør gi kredibilitet innad i miljøet, men også generelt fastholde beatprodusenter som seriøse og kunnskapsrike produsenter og komponister. Kritikken mot beatproduksjon på bakgrunn av uformelle læringsprosesser kan ikke oppleves som berettiget, når beatprodusenter kanskje har like eller vel så mye generell musikkunnskap som mer formelt utdannede komponister og produsenter.

Etter hvert som man har lært det tekniske og begynner å finne et personlig uttrykk, blir man aktivt utvelgende i hvilke musikalske elementer og lyder man vil bruke og ikke. Samplere og dataprogrammer er ikke beatprodusentenes eneste verktøy. Som jeg har nevnt tidligere har det kanskje vært spesielt vanlig å benytte synthesizere av forskjellige slag, og etter hvert som man holder på utvider man gjerne utstyrsparken sin med dette.

---

<sup>134</sup> Fredfades intervju s. 130

<sup>135</sup> Fagerheim 2010: 62

Fredfades: Og så har jeg en del synthesizere. En Nord Lead Virtual Analog ting fra 90-tallet, og så en ARP Odyssey fra 74 tror jeg, og en tysk bass-synth som heter Wersi, som er helt sprø.

Disse synthesizerene er valgt ut ifra Fredfades' klangideal:

F: [...] Men jeg liker at ting er litt jazz-aktig da. Og har en litt sånn 1977/1981- sound da. Jazzfunk, modern soul inspirert lissom.

E: Greie du å utdype meir enn bare det? Ka e 1977 jazz-funk modern soul sound?

F: [...] Det er ofte produksjon med stramme trommer, mye rytme i bass, mye keyboards, mye synthesizere og rhodes og sånne ting, mye overtone. Og det er liksom sånn crispt lydbilde da. Veldig *klart*, føler jeg ofte. Vanskelig å beskrive.

Synthesizerene er enten analoge eller analoge etterligninger, og kunne vært brukt i jazzfunk- og modern soul-innspillinger fra 1977/1981. På grunn av dette klangidealet er det også synthesizere han *ikke* vil bruke.

F: Jeg har en del andre ting også da. Jeg arva et helt studio etter onkelen min når han døde. Men det står på lager, og jeg prøver å selge ut alt jeg ikke bruker, så jeg lissom selger ut litt og litt og.. Veldig mye sånn digitalsynter som jeg ikke har noe interesse av selv da.

[...]

E: Koffor har du ikkje interesse av det?

F: For det er lissom.. Mange av de låter dårlig da. Stygge lyder på de lissom. Masse sånn fæle ekkoer og på en måte effekter på alle ting som er der. Glissen lyd lissom, det er.. Dårlige keyboards.

Det viktige er at det glir naturlig inn sammen med resten. Analogsynther glir godt inn sammen med det Fredfades kaller et «crispt» og «klart» lydbilde, og den «glisne» lyden fra digitalsynthene passer ikke siden de ble introdusert og brukt i musikk som er laget senere enn det Fredfades foretrekker. Kholebeatz er sterkt inspirert av 80-talls pop- og filmmusikk, og bruker derfor digitalsynter som er karakteristiske for denne musikken i beatproduksjonene sine.

Kholebeatz: Åja, sånn ja. Ja, har alltid kobla til synthesizers til.. Tatt opp til.. Korg og Yamaha og..

Sy22. Og litt.. Ja, dem to egentlig, ja.

Her menes det altså Korg microKORG og Yamaha SY-22, og i studio har han også vist meg hvordan han bruker softwaresynter som emulerer synthestetikken fra 80-tallet.

K: [...] Kan godt fyre opp nokken 80-talls akkorda og. Og synth da selvfølgelig. Så det e den derre 80-talls elektro greiern i har blitt veldig inspirert av da, utenom rap. Veldig mye.



Vi ser altså tydelig forskjellen mellom det som etter hvert har vokst frem som Fredfades' og Kholebeatz' personlige preferanser og uttrykk. Valgene de gjør – for eksempel av synthesizere – blir påvirket av preferansene, og er med på å opprettholde og underbygge den enkeltes uttrykk.

Å utvikle et eget sound er altså en blanding av flere forskjellige aspekter, og oppnås gjennom individuell læring av disse. Det handler om muligheter og begrensninger som ligger i teknologien beatprodusenten har valgt, og om beatprodusentens anvendelse, utnyttelse og manipulering av denne teknologien. Det handler om hiphop man liker, på hvilke måter man lar seg inspirere og lære av den, og på hvilken måte man viderefører den. Det handler også om referanser til annen musikk, og om hvordan man former sitt eget hiphop-uttrykk rundt slike referanser. Vi ser her også hvordan Fredfades og Kholebeatz jobber i forlengelsen av og rekonstruerer en felles beatproduksjonshistorie. Uansett teknologi som brukes, så benyttes teknikker som har linjer tilbake til DJenes isolasjon av breaks, gjennom fokuset på trommer og bass og samplingteknikker. På samme måte som 90-tallets beatprodusenter lot seg inspirere og lærte av 80-tallets produsenter, henter Kholebeatz og Fredfades inspirasjon og lærdom fra 90-tallets produsenter. De bruker karakteristiske lyder, og etterligner typiske klangideal. Likevel flytter de grensene og viderefører tradisjonen, gjennom et ønske om å gjøre noe eget og å ha et personlig uttrykk.

### 3.1.3: Sampling og rettigheter

I kapittel 2.2.2 kom jeg med en påstand om at tettheten av samples i dagens hiphop er mindre enn tidligere, og knyttet det opp mot spesielt to punkter: På den ene side kommer cratedigging, miljøets etiske normer og regler og utmagring av kildematerialet, og på den andre gjelder det opphavsrett, klarering og økonomi. Det er i så måte interessant å se Kholebeatz' og Fredfades' forskjellige syn på og tilnærming til sampling. Kholebeatz sampler fortsatt, men har nedprioritert samplebasert beatproduksjon til fordel for rene synthbaserte beats. Fredfades lager 90% samplebaserte beats. Hvordan kan man forklare dette?

Først og fremst er det en vesentlig forskjell i hva de mener kan samples. Kholebeatz kan sample hva som helst, så lenge det er utgitt før 1990:

Egil: Mm. Men kor finn du samplea dine?

Kholebeatz: Nei, det e variert ass.. Det e VHS, LP, Spotify.. Det e.. Både VHS-kassett, vanlig kassett, LP, film. Gamle filma, det e kult.

E: Du kan sample ka som helst?

K: Ja. Men da bli det ikke.. Da kan'ke i gi det ut, da.

[...]

E: [...] Har du nåkka sånn personlige regla for ka du kan sample og ikkje?

K: Har egentlig det asså. Har brutt dem og. Men i har den derre *før* 1990.

Fredfades gir seg selv noen flere regler å forholde seg til:

Egil: [...] Men i hiphop, ka e det du sample fornokka av musikk og sånn?

Fredfades: Jeg samler i hovedsak jazzmusikk. Og så noe sixties soul og sånne ting. Ikke så ofte egentlig. Mest jazzfunk og fusion. Ting som har åpne gitar- og keyboardakkorder da, som oftest. Og så, mye modern soul også. Obskure ting da, som er lissom rolig.. Som er jazz-aktig modern soul/boogie-ting. Kjøper jævlig mye av det, masse fortyfives. Privatutgitt modern soul og boogie er vel det jeg samler i tillegg til jazz. Alt skal helst være privatutgitt, men det er ikke alltid det.

E: Nei.. Men e det nokka som ikkje kan samples?

F: Selvfølgelig. Alt som ikke appellerer til deg som produsent, det bør du jo ikke sample. Men tenker du sånn politisk? Sånn, «dette e'kke lov å sample» lissom?

[...]

E: Ja har du nokken regla for d sjøl? På kor gammelt det ska vær, kor kjent og ikkje kjent..?

F: Åja, sånn ja. Jeg ha'kke lyst til å sample ting.. Det nyeste jeg har sampla er sånn 1987 boogie-ting. Har aldri sampla noe nyere enn det.

[...]

E: [...] Du e jo veldig veldig på å samle vinylplata og sånn. Sample du andre format enn det?

F: Nei.

Det som kan samples er her *kun* vinyl, og da helst obskure, privatutgitte 7" plater («fortyfives») med jazzpreg, utgitt før 1988. Fredfades foretrekker rolige ting, og gjerne åpne gitar- og keyboardakkorder.

Vi har tidligere vært gjennom den profesjonelle etikken for sampling i hiphop, og at det kan være autentsitetskonstruerende å opprettholde denne.<sup>136</sup> Ut fra sitatene over kan vi si at

---

<sup>136</sup> Se kapittel 2.2.2.2

Fredfades i stor grad opprettholder en profesjonell etikk, mens Kholebeatz ikke bryr seg like mye med det. Spesielt gjelder det at Fredfades *kun* tillater seg å sample vinyl, mens Kholebeatz kan sample alt fra filmmusikk til Spotify. Dette kan delvis forklares gjennom en bevissthet omkring den profesjonelle etikken, og et ønske om å føye seg etter denne:

Fredfades: [...] Jeg syns det er jævlig kleint når folk sampler sånn nye filmer og andre sine sanger og.. Altså.. Andre folk som holder på *nå* sine sanger og sånn da.. Jeg syns det er veldig rart. Og folk som sampler hiphop og sampler pop og sampler ny elektrisk musikk og sånn da. Jeg syns det er veldig spesielt. Jeg syns lissom.. Egentlig så er det ikke noen forskjell da, men jeg syns.. Det føles litt mer som om du pisser på noen enn som å gjøre en tribute til noen da.

Her ser vi hvordan Fredfades opplever det som «kleint», «rart» og «spesielt» å sample nyere musikk og film. Det er fortsatt sampling, som han jo i utgangspunktet er for, men man bryter noen underforståtte regler om at man gjennom sampling skal «pay your dues», og ikke utnytte andres musikalske arbeid ved å «stjele» samples andre har funnet eller laget i hiphop, pop og nyere elektrisk musikk. Kholebeatz har på den annen side ingen etiske kvaler med å sample nyere musikk, og som vi så over sier han selv at han har brutt sin egen regel om at det som samples skal være laget før 1990.

Egil: Koffor ikkje før 1990?

Kholebeatz: Egentlig så e det veldig.. For det første så: Det som blei lagd på 90-tallet e utrolig vanskelig å sample, fordi kicken og bassen e ofte grusomt høy, så i få'kke gjort nokka med det. Mens 80-talls og 70-talls, der e tromman litt meir flat og lettere å sample da, hvis du forstår.

E: Mm.

K: Mens 90-tallet da va det.. Det skulle være høy «untz untz» (etterligner basstrommelyd). Pluss at det e'kke mye fett å sample på 90-tallet. Feelingsmessig og.. Vil heller at det ska høres litt retro ut asså.

Her finner vi ingen referanser til beatprodusentmiljøets profesjonelle etikk. Det er stort sett klangmessige og estetiske forhold som spiller inn når Kholebeatz velger samples. Musikk nyere enn 1990 er vanskelig å sample på grunn av fokuset på bass og basstromme i lydbildet, og det er «feelingsmessig» ikke tilstrekkelig «retro».

Vi ser altså at bevisstheten omkring etikk i sampling finnes, men at noen har et sterkere forhold til det enn andre. Schloss (2004) sier:

*In fact, as I complete this book, sample-based production – once the central approach used in hip-hop – is becoming increasingly marginalized. This, in turn, has led some producers to become more open to other approaches, while others, in response, have become even more purist than they were when I began my research. (Schloss 2004: 5-6)*

Man kan si Fredfades og Kholebeatz er henholdsvis puristisk og åpen i sine holdninger til sampling, og dette vil jeg komme tilbake til. Men det er også en annen måte å se det på: Fredfades må følge reglene fordi han jobber 90% samplebasert, mens Kholebeatz kan ha et mer lemfeldig forhold til reglene fordi han i mindre grad jobber samplebasert. Eller kanskje er det mer dekkende hvis vi snur på flisa: De mange reglene og engasjementet for å finne obskure, privatutgitte 7-tommere gir Fredfades mulighet til å jobbe 90% samplebasert, i en musikkbransje hvor sampling i dag er et økonomisk og juridisk minefelt. Kholebeatz får på den annen side ikke gitt ut sine samplebaserte beats, fordi han ikke har den samme etiske standard og interesse for å finne samples.

Dette må nødvendigvis utdypes. Fredfades er en cratedigger og platesamler. Ved siden av beatproduksjon legger han mye tid, penger og krefter i å skaffe seg sjeldne vinylplater. Sånn sett opparbeider han seg en bred kunnskap om musikk generelt, hvor kjent og populær den er, og hvilke plateselskap som har gitt den ut. Dermed finner han ikke bare samples som ingen andre har brukt, men også samples som nesten ingen andre enn dedikerte platesamlere vet hva er. Ved å sample privatutgitt musikk – som altså ikke er berørt av eierskapet og kontrollen til de store plateselskapene – vil han kunne jobbe samplebasert og gi ut musikken sin uten å bekymre seg nevneverdig for rettighetsspørsmål:

Fredfades: [...] Nei, jeg e'kke noe redd for de tingene der egentlig. Jeg har aldri lissom satt meg ned og bare sampla noe Curtis Mayfield eller sånne ting da. Jeg gjorde sånne ting tidligere, men nå sampler jeg jo veldig mye obskure ting da, så det e'kke noe problem.

At Fredfades opprettholder den profesjonelle etikken i samplebruken sin er altså ikke kun et ønske om å følge regler eller opprettholde en tradisjon og en forstått autentisk praksis, men også mer eller mindre et grep for å omgå sampleklarering. Vi kan si cratedigging og platesamling gir beatprodusenter en kunnskap og trygghet som gjør at de har en kontroll på hva slags samples som vil bli oppdaget og kreve klarering, og hvilke som ikke gjør det. Når man driver med samplebasert beatproduksjon må man vite at man ikke kan sample Curtis Mayfield. Slik kan man fortsette med samplebasert musikk, og «snike seg unna» rettighetslovgivning og klarering.

Cratedigging og sampling har en viktig del av beatproduksjon, men det er ikke alle som kan og ønsker å vie sin tid til det, og som nevnt kan dette ha ført til at noen har blitt mer puristisk, mens andre har blitt mer åpne til nye tilnærminger. Det er vanlig og anerkjent å lage beats uten samples i dag, og – som vi ser i tilfellet med Fredfades – må man gå veldig dypt i materialet for å finne samples som er obskure nok til at de kan brukes og utgis uten at andre har samlet det før deg eller at du må betale store summer for klarering. Kildematerialet begynner altså å bli utmagret. Kholebeatz velger derfor å nedprioritere sampling, men ser ikke negativt på det, og er åpen for nye tilnærminger:

Egil: Har det gjort nokka med måten du har laga beats på? Sånn.. [...] det at du ikkje kan bruke samples?

Kholebeatz: Ja, det bli.. I føle egentlig det e positivt, [...] det har gjort at i har måtte lage alt fra scratch. Da har i blitt litt meir musikalsk av me da. Sånn keyboard/pianomessig. Sånn at i har blitt tvungen til å liksom lære me litt meir piano da.. [...] Så det e bare positivt.

Når Kholebeatz ikke lengre kunne bruke samples som instrument, fant han en erstatning i form av piano, noe han mener har gjort ham mer musikalsk. Han bruker også andre teknikker, som ikke nødvendigvis har vært vanlig eller «godkjent» i beatproduksjon:

K: Ja. Også har i første gang i livet mitt fått inn musikera liksom.. På låtan mine. Sånn som Eikrem og.. Brodern ska legge litt gitarsolo på en låt. [...] Hente inn eksterne musikera da. For å få litt meir den derre.. Sampla feelingen kanskje, uten at du har sampla. Det e jo litt et mål egentlig.

E: At du får nokken t å spille..?

K: Ja. Sånn at folk e i tvil når dem høre låta om det e sample eller ikke. Det syns i e litt kult.

Å benytte live-instrumentering har flere ganger gjennom teksten vært pekt på som en «feil» eller «uautentisk» teknikk i beatproduksjon. Schloss (2004) viser oss en typisk puristisk oppfatning av at det er en form for juks:

*Because musical instruments can play anything, the producer is not constrained by the nature of a particular musical performance on a particular old record. While this could conceivably be seen as liberating, producers are more inclined to see it as cheating.* (Schloss 2004: 68-70)

Her ser vi hvordan restriksjonene på sampling kan fungere som en slags «innovasjonsmotor» for beatproduksjon. Idet man ikke lengre kan bruke samples blir man nødt til å benytte alternative teknikker – som for eksempel de som tidligere ikke har vært godkjent.

Liveinstrumentering benyttes ikke bare som et alternativ til sampling, men som en *etterligning* av sampling, som vi ser av Kholebeatz eksempel ovenfor. Slik sett opprettholder beatprodusenter en etablert estetikk, men reforhandler og rekonstruerer denne estetikken

gjennom nye og alternative produksjonsteknikker. Dette er likevel ikke nødvendigvis alltid tilfelle:

E: Fordi det e et ideal? Den lyden av litt sånn samples..

K: Ikke alltid. [...] Nokken ganga så e det det. Sånn som på den derre Ken Ring låta så e det det.

Men du hørte jo dem andre tingern va jo.. Man legg ikke skjul på at det e synth lissom. Og.. Det variere ass, fra låt til låt. Spørs modusen.

I enkelte typer beatproduksjon videreføres det til også å gjelde en estetikk som ikke refererer til lyden av samples i det hele tatt. Noen har en helt annen tilnærming til beats, og synliggjør bevisst andre innfallsvinkler og teknikker: «Man legg ikke skjul på at det e synth, lissom». På samme måte som lyden av sampling er en estetikk noen trakter etter, er også det å bevisst vise at man *ikke* bruker samples etter hvert kanskje blitt en alternativ, ettertraktet estetikk.

Kholebeatz og Fredfades gir begge ut musikken sin på små plateselskap, som ikke nødvendigvis har økonomiske krefter til å klarere samples. Vi ser ovenfor noe av påvirkningen dette har hatt på deres praksis. I kapittel 2.2.2 nevnte jeg at sampleklarering enda ikke har vært prøvd for retten i Norge, og at sampling lenge gikk «under radaren» på det norske platemarkedet. Noe av forklaringen kan vi finne i størrelsen på det norske markedet. Fredfades bekymrer seg for eksempel lite over sampleklarering, siden musikken distribueres i liten skala:

Fredfades: Det har egentlig aldri vært noe problem for meg ettersom musikken ikke blir, lissom, spydd ut i alle kanaler.. Det e'kke så mange som har tilgang til musikken min, da. Så jeg tror egentlig ikke det blir noe problem. Jeg har sampla en norsk gruppe nå. Så vi får se hvordan det går når skiva kommer.. Men igjen da, det er en norsk skive som koster 1500-2000 spenn og jeg har sett den skiva en gang i hele mitt liv, og det er en kristen jazzskive, og.. Jeg viste den til en kompis, og så bare plutselig fant han den hos morra si nå for 14 dager siden. Jeg bare, åkei, hva skjer med det lissom!?

Det er vi to og en til i Norge jeg vet om som har den da, og jeg kjenner alle som samler i norge, så det er veldig.. Nei, jeg e'kke noe redd for de tingene der egentlig.

Her ser vi igjen hvordan det å finne sjeldne og obskure samples gjør at Fredfades fortsatt kan gi ut samplebaserte beats. Men på samme tid som størrelsen på det norske platemarkedet kanskje muliggjør utgivelse av samplebasert hiphop i noen grad, er det også mest problematisk å sample *fra* det norske platemarkedet. Ovenfor gir Fredfades oss et eksempel

på dette. Også Kholebeatz refererer til en norsk artist som det eneste problemet han har hatt med sampleklarering, under et samarbeid med de norske rapperne Folkefiender:

Egil: Og, har du vært borti en situasjon kor du har blitt.. Kor du har tråkka over ei grense på sampling?

Kholebeatz: Nei.. Ikke sånn sett, men Folkefiender spurte.. Folkefiender fikk en beat av me, og så sendte selskapet demmers den beaten til Finn Kalvik sjøl. Og han godkjente den ikke da. Fordi det va pitcha. Og han syns det va smurfete, og han likte det ikkje i det heile tatt. Så det bare godtok vi, og bare la planen heilt død.

Sjansen for at rettighetshaverne til et norsk sample skal høre det på en plate utgitt i Norge regnes altså for større enn samples fra utenlandsk musikk, selv om det for eksempel er en sjelden, kristen jazzskive. At det er få aktører som gir ut, kjøper og har rettigheter til norsk musikk betyr altså at det er en nærhet til materialet, som både gir muligheten til å omgå sampleklarering, men på samme tid gjør enkelte tilfeller av samplebruk vanskelig. Det eneste offentlige tilfellet av uenighet omkring klarering i Norge i senere tid, gjaldt også en norsk artist som samlet norsk musikk, da Lillebjørn Nilsen i 2011 krevde 70.000 kroner i kompensasjon for at rapperen Jesse Jones brukte et uklarert sample fra låta «Gategutt».<sup>137</sup> Det å være bevisst og strategisk i sin samplebruk, samtidig som man kan forsøke å innhente samtykke fra norske artister man har samlet, er altså en nødvendighet på det norske platemarkedet.

Vi ser her at sampling fortsatt er en viktig del av beatproduksjon, men at det kanskje ikke er like utbredt som tidligere. Dette betyr at reglene og den profesjonelle etikken ikke nødvendigvis opprettholdes og vektlegges like mye i dag, selv om den fortsatt er til stede. Påvirkningen fra rettighetslovgivning og utmagring av kildematerialet er tydelig, men det er fortsatt mulig å jobbe samplebasert, så lenge man vier seg til cratedigging og er bevisst på og har kunnskap om hva som kan samples og ikke. Man kan også i noen tilfeller si sampleklarering har medført at beatprodusenter har blitt nødt til å fornye seg og benytte nye, alternative teknikker.

---

<sup>137</sup> VG.no «Lillebjørn krever 70.000 fra rapper»: <<http://www.vg.no/musikk/artikkel.php?artid=10088721>> [aksessert 25.04.13]

### 3.2 «Hiphop is dead»: Undergrunn, mainstream og autentisitet

*Hiphop just died this morning, and she's dead. She's dead.*  
- Nas (Nas & will.i.am – «Hip Hop is Dead». *Hip Hop is Dead*, 2006)

Fortellingen om hiphopens mainstreaming kan ses på slik: Hiphop fra 70-tallet og frem til 1985 var «ren» og mer eller mindre upåvirket av en gryende kommersialisering. Fra 1985-1995 greide man å balansere det autentiske med det kommersielle, og oppnå store salgstall uten å selge seg ut. Utover 90-tallet viser undergrunnens sterke puristiske holdninger at mange opplevde og fryktet en overkommersialisering av hiphop og utglatting og standardisering av praksisen. Når rapperen Nas så i 2006 lanserer et album kalt *Hip Hop is Dead*, kan man da se det som målstreken for kommersialiseringen? Hiphop erklærer fallitt, hiphop er død, folk vil ikke lengre ha *ekte* hiphop. Hiphop har blitt *assimilert av en større mainstreamkultur*: «Commercialize the game, everybody sound the same». <sup>138</sup> Nas er på ingen måte den eneste som erklærte hiphopens død på 2000-tallet. Tittelen var ofte brukt i artikler og kronikker i magasiner, i hiphoplåter, på blogger og diskusjonsforum på nettet. Som et siste nødscrik med et ønske om å returnere til det gamle, det opprinnelige, det ekte – det *autentiske*.

Men er det så enkelt? Hiphop eksisterer jo åpenbart fortsatt, både mainstream og undergrunn. Men erklæringene av hiphopens død vitner om en opplevelse av at endringene mange fryktet på 90-tallet har funnet sted. Hiphop har blitt kommersialisert i så stor grad at det ikke er slik det var i 1992. I det følgende vil jeg undersøke om mine informanter har opplevd en slik utvikling, for så å se på hvordan autentisitet (re)konstrueres og (re)forhandles i dagens (potensielt) gjennomkommersialiserte hiphop.

#### 3.2.1: Utvikling og demokratisering?

Mine informanter viser en klar bevissthet omkring de puristiske holdningene på 90-tallet:

Egil: Kor e det liksom.. Oppfatninga av ka som e real og ikkje, kor kjem det fra?

Kholebeatz: Det kommer fra den derre.. Må stamme fra 90-tallet, 1994-5-6-7. Og at, det va jo idealet dritlenge. Det va sånn det sku vær lissom.

Idealet for hvordan det skulle være, hvordan hiphop skulle låte, er forankret i 90-tallet, og hadde påvirkning lenge. Kholebeatz forklarer hva som ligger i idealet:

---

<sup>138</sup> Nas & will.i.am – «Hip Hop is Dead». *Hip Hop is Dead*, 2006



K: Det va sånn hiphop skulle vær, fram til 2001-2. Da kom jo en bølge av new, eh.. Nelly og P Diddy og heile pakka der. Så i tror liksom det va det der som hang igjen da, og som heng igjen enda.

E: Men ka du meine med *sånn*?

K: Sampla beats, tunge tromma, skittent. Organisk lyd da. I forhold til den der crispy synthlyden som tok over. Det e vel det folk meine kanskje e real.

Det som definerer 90-tallets ideal for hva som var «ekte» eller «real» er altså samples, tunge trommer og den skitne, organiske lyden man får ved å bruke gamle samplere. Det er motsetningen til mainstreamartistene Nelly og P Diddys sound, og den «crispy synthlyden» som tok over senere. Fredfades bruker begrepet «hiphop-hiphop» om beats som er laget etter dette 90-tallsidealet:

Egil: Ja, og dem lagde veldig «hiphop-hiphop»?

Fredfades: Ja, heheh.

E: Kan du.. Ka meinte du?

F: Hehe, ja det er egentlig bare et begrep jeg og kompiser ofte kødder med da. Som er litt sånn.. Som er veldig sånn derre «represent represent», og det høres ut som det er lagd på en basketballbane i 95 liksom. Hvis du skjønner. Det er sånn derre DITC, Large Pro og alle de tingene. Jeg liker det veldig godt da, men det er veldig sånn funny begrep for oss å bruke da, hvis vi vil referere til en viss sound da. Hehe.

Artistene som nevnes her, DITC<sup>139</sup> og Large Professor, er begge representative for slik Kholebeatz mener ekte hiphop skulle være før 2002: samples, tunge trommer og skitten, organisk lyd. Formeningen om hva som skal til for å lage hiphop etter idealet for 90-tallets ekte undergrunnssound er altså sterkt til stede hos begge informantene, og stemmer godt over ens med slik purismen kommer frem i Schloss (2004), McLeods (1999) seks begrepspar i kapittel 2.3.1, og kodene, reglene og verdiene som har kommet frem hittil i oppgaven. Som Fredfades sier: Det skal høres ut som det er lagd på en basketballbane i 95.

Men både Fredfades og Kholebeatz har laget beats hovedsakelig *etter* 90-tallet, og referer til denne oppfatningen av det ekte som noe som hører fortida til. Dette tyder på at de har opplevd en endring. Det som definerer den autentiske hiphopen er ikke det samme i dag som det var på 90-tallet. Likevel er forståelsen av dikotomien mainstream/undergrunn til stede,

---

<sup>139</sup> DITC er forkortelse for «Diggin' in the Crates Crew», og som nevnt har 90-tallets purister forbundet cratedigging med undergrunn og autenticitet.

noe som kommer frem av at informantene, uten å blunke, plasserte seg i hver sin kategori da jeg spurte om de lager undergrunns- eller mainstreamhiphop.

Egil: [...] Vil du si at du lager undergrunns- eller mainstreamhiphop?

Fredfades: Undergrunns.

Egil: Vil du si da at du lager undergrunns- eller mainstreamhiphop?

Kholebeatz: Føle at no gjør i mainstream.

Det er altså en opplevelse av at det er forskjell på undergrunn og mainstream, men at de parametrene som definerte skillet mellom dem på 90-tallet er endret. Vi snakker altså om reforhandling og rekonstruksjon av begrepene.

Uten marked og kommersialisering ville vi aldri hatt noe som heter mainstream i musikk. Dikotomien mainstream/undergrunn er derfor i utgangspunktet festet til hiphop-musikkens potensial som salgsvare. Dette har ikke endret seg, og er det umiddelbare svaret jeg fikk da jeg spurte mine informanter om forskjellen på undergrunn og mainstream.

Egil: Ka e forskjellen da?

Kholebeatz: Nei, no sample ikke i. Det høres meir radiovennlig ut.

Egil: Ka e da forskjellen?

Fredfades: Ordet mainstream får meg til å tenke på ting som kan bli solgt i.. Solgt da, og spilt.

Mainstream betyr egentlig folkelig da, at alle kan like det. Du skal kunne like det selv om du ikke hører på hiphop. Så, hvis du er P3-lista så er du definitivt mainstream. Iallfall i 2013 da. Og jeg føler at det er ganske små muligheter for at min musikk kommer til å bli det da, ettersom den ikke har noen særlig kommersiell approach. Den ha'kke noe salgsværdi da, hehe.

Mainstreamhiphop er radiovennlig, kan bli spilt på NRK P3, alle kan like den, og den kan bli solgt. Undergrunnshiphop blir sånn sett det motsatte. Den har ikke kommersiell tilnærming eller salgsværdi, og man må kunne noe om hiphop for å verdsette den. Kholebeatz refererer også igjen til sampling som typisk assosiert med undergrunnshiphop.

Det interessante er at tankegangen jeg skisserte i kapittel 2.3 om mainstream og kommersialisering som en korrupperende kraft som påtvinger hiphop noe uønsket virker lite til stede hos mine informanter. Eventuelle negative hentydninger til mainstreamhiphop

bunner gjerne ut i spørsmål om personlig smak og preferanser, og ikke som forsøk på å bevare og forsvare en type hiphop man mener er ekte, ren eller autentisk fra kommersiell påvirkning. Dette er også noe jeg mener å spore i det bredere hiphopmiljø. Forestillingen om mainstreamhiphop som noe negativt, og dermed undergrunnshiphop som den positive motpol, kan synes å være på vei bort. Kan dette tyde på at verdiladningen som har fulgt undergrunn og mainstream er på vei til å demokratiseres?

Det er lenge siden det har vært en ordentlig *beef*<sup>140</sup> i hiphop, en disputt mellom to eller flere aktører som gjerne innebærer personlig, etisk og historisk uenighet omkring det å praktisere hiphop. Beef har vært vanlig med jevne mellomrom gjennom hiphopens historie, hvor mainstreamartister gjerne har blitt hengt ut av mer etablerte undergrunnsaktører, og den enkelte gir ut låter som rakker ned på den motstående part. Eminems uenigheter med en rekke artister på tidlig 2000-tall er kanskje det siste store eksemplet på en slik beef, hvor han jevnlig ble kritisert på bakgrunn av at han var hvit, feminin, og «sellout».<sup>141</sup>

I Norge hadde vi en liknende beef, da Jaa9 og OnkIP skjelte ut Side Brok i 2004 på låten «Skills Misse Baren», og hang dem ut for «å lage rap for folk som ikke vet hva det er» og å være «sellout». Dette har roet seg: Eminem og Side Brok er i dag relativt anerkjent i hiphopmiljøet. På Norges største rendyrkede hiphop-radioprogram, National Rap Show på P3, var det lenge holdt et strengt regime for hva som var riktig hiphop å spille og ikke, men i dag er mangfoldet av hiphop-uttrykk mer variert. Også hiphop-magasiner som The Source, XXL og Kingsize dekker undergrunns- og mainstreamhiphop på lik linje, og fremstiller det uten noen underliggende verdiladning. På blogger, diskusjonsforum og andre nettmedier synes det som at den nesten «krigerske» retorikken enkelte brukte spesielt på sent 90- og tidlig 2000-tall er på vei ut. Generelt sett vil jeg si det virker som om fiendtligheten og motsetningene i hiphop har blitt tonet ned, og at purismen har mindre påvirkning i dag og kanskje ikke er like utbredt.

Kholebeatz gir oss et eksempel på at det har utviklet seg, og at han opplever fiendtligheten og purismen som mindre til stede i dag enn tidligere.

Kholebeatz: Sånn som Madcon sin nye singel e jo... Den hadde jo blitt hata i 1999. Det hadde den

---

<sup>140</sup> Anglisme. Betyr krangel.

<sup>141</sup> For mer inngående informasjon, se Eminemlab «Eminemenemies»:  
<<http://www.eminemlab.com/emimenemies.html>> [aksessert 07.05.13]

Egil: Så du.. Forstår i d rett hvis i si det at det liksom har mjukna opp?

K: Veldig.

E: Ja. At det e lov t å gjør meir ting no på en måte, uten å bli kritisert?

K: Ja det e lov gjøre alt. Ja, du bli'kke kritisert lengre, du bli kanskje oversett isteden. Men du få'kke det hatet da, som.. I vetkje, i tror det e tilgjengelighet, at det e blitt så mange artista som gjør det. Før va det liksom, i norsk rap, fokus på sånn 10 artista. Og hvis en gjorde ett eller anna feil da, så va det intenst hat med en gang.

E: Mm. Fra kem?

K: Lytteren, som kanskje hang igjen i 1994, kan man si. Litt synd.

Madcon er en norsk gruppe som markedsføres og blir oppfattet som hiphop, og de har gitt ut mer eller mindre tradisjonell hiphop siden tidlig 2000-tall. Men deres siste singel, «In My Head» (Sony 2013), inneholder mer sang enn rap, og beatproduksjonen er nærmere house eller trance enn typisk hiphop. Den har ikke samples, tunge trommer eller skitten, organisk lyd. Kort sagt er det mye med denne låten som bryter med 90-tallets puristiske holdning til hiphop. Kholebeatz mener denne låta ville blitt lagt for hat i 1999, kanskje på samme måte som Multicyde og Flava to da Bone, som jeg nevnte i kapittel 2.1. Istedenfor slipper de i dag unna kritikk, og blir i verste fall oversett av aktører med puristiske idealer.

Dette kan blant annet forklares med at folk som definerer seg selv om undergrunn i dag ikke nødvendigvis har en holdning til mainstreamhiphop som at det er noe *feil* eller truende med den, men at den er noe *annet*. For å sette det på spissen kan vi anta at en undergrunnsprodusent i 1998 ville svart ganske annerledes på følgende spørsmål enn en undergrunnsprodusent i 2013 – Fredfades – gjør: Syns du det er en kvalitetsforskjell på undergrunns- og mainstreamhiphop?

Fredfades: Det er jo lissom et personlig spørsmål da.. Det er jo god kvalitet i begge deler, men det er designa.. Laget for to forskjellige markeder da. Det ene er laget for folk med en interesse, det andre er laget for folk med en helt annen interesse. Så hvis du.. Hvis du har blitt millionær på din mainstreasang, så er det åpenbart god kvalitet på din mainstreasang.

Fredfades opplever mainstreamhiphop som *en annen type hiphop*, laget for et annet marked og en annen lytterskare enn undergrunnshiphop. Kvaliteten er til stede, men mainstreamhiphop appellerer ikke til Fredfades personlig. I 1998 ville svaret kanskje vært

«Ja», etterfulgt av en rekke hentydninger til at mainstreamhiphop lar seg styre og vannes ut av industrien.

Riktig nok er ikke dette en helt åpenbar forandring. Jeg har heller ikke tilstrekkelig data til å si noe helt sikkert om det. Men jeg antyder her en tendens jeg mener er til stede, og som kanskje kan legge til rette for videre og mer inngående studier. For eksempel kan det være at de tydelig uttrykte puristiske holdningene på 90- og tidlig 2000-tall fortsatt eksisterer i like stor grad, men at de ikke er like synlige i dag. Der man tidligere gikk ut i det offentlige med krasse meningsytringer og tydelige uenigheter, tar man det nå kanskje mer på det private. Likevel finner vi også nyere eksempler på artister som offentlig ytrer sterke meninger om hiphop. Nylig gikk den unge norske rapperen Kaveh ut i media og rakk ned på en annen ung, norsk rapper, Dreamon, fordi han ikke ønsker å bli sammenlignet med ham:

*Men seriøst, for meg representerer han det jeg frykter mest med norsk rap og musikk for øvrig; dårlige blåkopier og tidvis imitasjonsaktige tilnærminger av det de har sett og hørt fra artister over dammen. Jeg skulle ønske flere var opptatt av å ivareta det autentiske og genuine ved sjangeren, men til syvende og sist så deler jo både meg og han bare en drøm om å leve av musikken vi lager. Når det er sagt, så synes jeg fortsatt at Dreamon er en klovn. (730.no «Kaveh»: <<http://www.730.no/musicitem.aspx?newsId=13028>> [aksessert 03.04.2013])*

Her finner vi et tydelig utsagn som minner om 90-tallets undergrunnspurisme: «Jeg skulle ønske flere var opptatt av å ivareta det autentiske og genuine ved sjangeren». Også referanser til å selge seg ut og være uoriginal finner vi her: «[...] dårlige blåkopier og tidvis imitasjonsaktige tilnærminger av det de har sett og hørt fra artister over dammen». Dette er eksempler på at autentisitet konstrueres ut fra et forestilt opphav, og et opprinnelig, rent uttrykk. Men dette er ett av ytterst få eksempler jeg har funnet på offentlig og tydelig uttalt purisme og fiendtlige holdninger de siste årene, og i tillegg er det ingen hentydninger til industrien som en korrupperende kraft i dette sitatet. Synliggjøringen av hva som er «innenfor» og «utenfor» og hvilke aspekter som må innfris for å etableres som autentisk i miljøet virker å være mindre til stede. Erklæringer og påberopelse av autentisitet som et skjold mot den fryktede kommersialiseringen faller mer og mer bort.

Kholebeatz forsøker seg på å gi en forklaring på at de puristiske holdningene ikke er like til stede i dag når han sier:

Kholebeatz: [...] i tror det e tilgjengelighet, at det e blitt så mange artista som gjør det. Før va det liksom, i norsk rap, fokus på sånn 10 artista. Og hvis en gjorde ett eller anna feil da, så va det intenst hat med en gang.

Hiphop er i dag blitt en global, mangfoldig og stor sjanger. De interne sjangervariasjonene innen hiphop er, i likhet med mange andre musikkstiler i populærmusikken, blitt så store at det vil være fåfengt å forsøke å bevare ett spesielt uttrykk. Hiphop praktiseres av bærumsguttene Erik og Kriss og av groruddølen Jesse Jones; av «stormannsgale» Kanye West og «skyggemennesket» Madlib; av Kholebeatz og Fredfades. De forskjellige utøvernes bakgrunn, inspirasjoner, preferanser og ønsker vil farge den musikken de lager. At utbredelsen er stor betyr et mangfold av uttrykk. Denne utbredelsen har skjedd nettopp på grunn av og i samspill med hiphopens mainstreaming. At synliggjøring og påberopelse av autentisitet ikke lengre er like til stede kan tyde på at den kommersielle siden av hiphop begynner å bli godtatt, eller at puristene iallfall har erkjent at den har kommet for å bli. Det er ikke lengre like nødvendig å synliggjøre autentisiteten i den hiphopen som tidligere har vært anerkjent som «riktig», eller den typen hiphop *du* står for, med hensikt å vise avstand til og «verge seg mot» kommersialiseringen. Kommersialiseringen har skjedd! På mange måter kan man derfor si seg enig med Nas. Den i puristisk forstand «ekte» hiphopen *er* død: den har blitt assimilert av en større mainstreamkultur.

Men fortellingen om hiphop slutter jo ikke her? Hiphop eksisterer jo fortsatt. Den praktiseres over hele verden og er kanskje større enn noen gang, både som undergrunns- og mainstreamfenomen. Kholebeatz og Fredfades er bare to av utallige eksempler på dette. Forskjellen er at kritikken mot kommersialiseringen ikke nødvendigvis vies like mye plass, og at purismen – eller iallfall dens innvirkning på de som utøver hiphop – er på vei bort. Man kan i større grad lage den musikken man ønsker uten å risikere å bli offentlig uthengt, utskjelt eller utestengt. Dermed åpnes det for et enda større mangfold, mer kreativitet, nye typer beats og nye måter å lage dem på. Beatprodusenter og andre hiphopere fortsetter narrativet om hiphop, og reforhandler og rekonstruerer de praktiske, estetiske og sosiale elementene som definerer sjangeren. I det følgende vil jeg forsøke å forstå hvordan dagens beatprodusenter kan konstruere autentisitet – *etter* «hiphopens død».

### 3.2.2: Progressivitet som autentisitetkonstruksjon

Idet beatprodusenter ikke lenger nødvendigvis bruker erklæringer og påberopelse av autentisitet som en motstand mot hiphopens kommersialisering, blir vi nødt til å se etter andre måter autentisitet benyttes på. Hva er det som kan gjøre en beatprodusent og beatproduksjon autentisk i dag?

I intervjuene med mine informanter fant jeg ingen uttalelser av typen vi finner hos DJ Premier og Tommy Tee, som er sitert tidligere i oppgaven, hvor industrien *kontrollerer* og *sensurerer*, og gjør hiphopen *fake*, *snill* og *dansbar*.<sup>142</sup> Likevel kan opplevelsen av undergrunn og mainstream være koblet til en viss forståelse av autentisitet. Dette kommer frem av Fredfades' forklaring på forskjellen mellom undergrunns- og mainstreamhiphop:

Fredfades: Ja, jeg føler at veldig mye av det som er på radioen lissom er ned-dumma da. For å.. Eller sånn, det er tatt bort litt sånn type spirit fra det da. Heh. For at det skal appellere til folk som egentlig ikke har noen formening om hva de vil høre på. Egentlig for at alle skal like det. At liksom søstra di skal like det, morra di skal like det, tanta di skal like det, lærern din skal like det, faren din skal like det og du skal like det liksom. Det må gjøres ganske.. Det må være lett å svelge da. Det kan'ke være så komplisert. Musikken må'kke kreve noe tenking eller preferanser da. Så jeg føler at det lissom er mye av greia med hvordan man lager mainstream musikk, og det høres enkelt og greit ofte... Nei jeg vet ikke hva jeg skal si ass. Det høres ut som «den andre musikken» da.

Her ser vi tydelig et eksempel på en forståelse av musikk med stor popularitet som et «minste felles multiplum». Musikken må forenkles, være ukomplisert, lett å svelge, og ikke kreve tenking eller musikalske preferanser. Dette er det ikke *industrien* som påfører hiphop, men det generelle publikum – «dem» – mangler musikalsk forståelse til å sette pris på *ordentlig* hiphop, og derfor må musikken «ned-dummes» for å nå ut til dem. Det generelle publikum er sånn sett forskjellig fra dedikerte hiphopere – «oss» – som har kunnskapen til å forstå og sette pris på et mer krevende og autentisk hiphop-uttrykk. Dette har klare paralleller til Jensens (1998) tanker om sosiale grupper som dannes rundt et kulturuttrykk, og det å søke en intellektualisering av dette uttrykket for å skille «oss» fra «dem», og dermed opprettholde ens personlige og miljøets identitet. Å vise avstand fra den kommersielle hiphopens strømlinjeformede uttrykk er å vise tilhørighet til autentisk hiphop. Men det som kanskje er

---

<sup>142</sup> Se side 33 og 35.

viktigere er at man viser tilhørighet til og identifiserer seg med hiphopmiljøet og likesinnede mennesker man finner der – man er en *hiphoper*, og ikke en som *blant annet liker hiphop*.

Jeg mener på ingen måte å kritisere denne benyttelsen av autentisitet. Når man knytter sin identitet til et kulturuttrykk oppleves det for mange som naturlig og viktig å forsøke å opprettholde dette kulturuttrykket. I noen tilfeller benytter jeg autentisitet på denne måten selv. Men hva kan vi da si om beatprodusenter som lager mainstreamhiphop, og aktivt retter seg mot det generelle publikum? Som vi så i kapittel 3.2.1, mener Fredfades det er kvalitet i både mainstream- og undergrunnshiphop. I tillegg sier han om norske produsenter som retter seg mot det kommersielle:

Fredfades: Men jeg har prata med en del folk som produserer sånn type musikk og sånn da. Og de er veldig ærlige på det, da. Det eneste de vil er jo at folk ska like det, lissom. Samtidig som de liker det selv. De hører ikke på de samme tingene som meg. De hører på det som trender, da. Og de gjør det hele tiden, liksom. Og for dem så er det viktig å hele tiden utvikle seg med tiden, og da er det lettere å bli likt blant andre mennesker og eventuelt tjene penger også.

«Sånn type musikk» betyr her radiovennlig, kommersiell hiphop. Kommersielt rettet beatproduksjon søker å være i tiden med det som «trender», og å utvikle seg med endringene i disse trendene. Dette gjør ikke nødvendigvis at hiphopen blir dårligere, men den blir noe *annet* enn det Fredfades personlig setter pris på og identifiserer seg med. I tillegg oppleves mainstream beatprodusenter som helt ærlige på målet om å nå ut til mange, og at musikken derfor farges og endres av dette. De har sin tilnærming til hiphop, mens Fredfades har en annen – de har forskjellige preferanser og hører på forskjellig musikk. Likevel anses det som et problem hvis man kopierer populære uttrykk i for stor grad, for å nå ut til flest mulig:

F: [...] To karer som har produsert ganske mye for «Artist 1» (sensur) og «Artist 2» (sensur) og sånne ting da.<sup>143</sup> Det er lett å høre hva de hører på da, for å si det sånn. Og jeg syns det er en negativ ting da. Men de har litt andre ambisjoner enn meg vil jeg tro, når jeg hører på musikken dems. Det høres ut som de prøver å være up to date med produksjonen sin, og vite at: «Det jeg lager nå, det funker, for det er det folk liker om dagen». Og neste år så gjør de noe annet.

Her er vi inne på det jeg opplever som det kanskje mest sentrale aspektet ved autentisitetskonstruksjon hos mine informanter: Man må være ærlig og tro mot sitt eget uttrykk, bringe hiphopen videre og komme med noe *nytt*. Uenigheten mellom Kaveh og

---

<sup>143</sup> Jeg har valgt å sensurere enkelte negative hentydninger til andre beatprodusenter. Dette fordi det er underforstått at man ikke unødig rakker ned på hverandre innad i beatproduksjonsmiljøet.



Dreamon, som jeg nevnte i forrige kapittel, handler om akkurat dette. Det forstås som negativt hvis man i for stor grad kjenner igjen referansene til en beatprodusents musikk, fordi dette betyr at beatprodusenten har lagt for lite av *seg selv* i musikken. Dette gjelder uansett om man lager mainstream- eller undergrunnshiphop.

Som sagt er Kholebeatz en av de som anser sin musikk som mainstream. Han tar derfor ikke avstand fra kommersielt rettet musikk, og har kanskje ikke den samme følelsen av «oss» og «dem» som beatprodusenter som henvender seg til undergrunnen. Likevel finner vi ønsket om å komme med et eget uttrykk og å bidra med noe nytt som sentralt:

Egil: Kan du ta på nytt ka du meine? Du sa akkurat at det e et hinder å være real?

Kholebeatz: Ja i syns.. Hvis du absolutt ikke *vil* selge skiver eller utvikle d, så e det.. Så e du litt stuck hvis du e real. Da e det.. I Norge hvertfall. Hvis du lage en real boombap låt i Norge, så e det 300 views og that's it. Det stoppe der. Hvis du ska opp i meir, så må du ha meir eksperimentell mainstream sound da. For det.. Pluss at det går litt på sa der norman og at du kan'ke gjør ditt og ikke datt og.. Den realnessen kan bli litt fengsel tror i.

[...]

E: Ja, at det bli en litt sånn kreativetsdreper?

K: Ja i trur det, egentlig. For det at hvis du ikke *vil* prøve nokka nytt, så kan du egentlig ikke utvikle d heller da. [...] Være litt rebell og bare dra på med sounden syns i da. Det e viktig.

Her ser vi hvordan Kholebeatz aktivt søker å nå et stort publikum, selge skiver og generere «views»<sup>144</sup>, og at det derfor blir problematisk å balansere hiphopmiljøets etablerte konvensjoner for autenticitet og samtidig være tro mot seg selv.<sup>145</sup> Det refereres til 90-talles puristiske normer, regler og viktigheten av å være real, og at dette kan fungere som et «fengsel», både for antall «views», men kanskje viktigst: for kreativiteten. Du kan ikke bli sittende fast i det som tidligere var anerkjent som riktig og autentisk hiphop. Da ender man opp med å kopiere og gjenskape noe andre har gjort før. Det viktigste er er å utvikle seg, ønske å prøve noe nytt, være litt rebell og dra på med sounden. For Kholebeatz betyr dette å etterstrebe et eksperimentelt, mainstream sound, mens det for Fredfades innebærer et nyskapende undergrunssound.

---

<sup>144</sup> Anglisisme. Her menes det antall «klikk» på internett: hvor mange som har hørt låten eller sett videoen du har lagt ut.

<sup>145</sup> Se kapittel 2.3.1, om Angelique Kidjo.

Men selv om man skal tilføre noe nytt til beatproduksjon, oppleves det fortsatt som viktig å bygge på det andre har gjort før deg. Kholebeatz lager mye moderne, synthbasert hiphop, men understreker at det fortsatt har røtter i tradisjonen:

Kholebeatz: Da tar vi.. I mitt siste så lage i bare synthgreier. Men det har fortsatt den gamle hiphop-feelingen i se. Syns i, da.

Blant annet er ønsket om at beatproduksjonene skal låte *hardt*, som vi så i kapittel 3.1.2, én av måtene Kholebeatz forsøker å opprettholde tradisjonen på. Som vi har vært inne på tidligere syns også Fredfades det kan være viktig med kunnskap om historien, og at man har røtter og referanser til tidligere hiphop.<sup>146</sup> Men det er viktig å ikke la det gå ut over nyskapning:

Fredfades: Jaja. Du må basere musikken din på *din* inspirasjon, men du må få den til å samtidig *ikke* høres ut som.. Jeg vet ikke om, em.. Du trenger ikke skrive det her ned da.. Men for eksempel noen folk som heter «*band 1*» (sensur) som holder på «*et sted*» (sensur) som lager liksom, *veldig* hiphop-hiphop da. De har ganske mye fans nå og trykker en del vinyl og sånne ting da. Og «*band 2*» (sensur) også, fra «*et sted*» (sensur). Begge de to har jo veldig sånn 90-talls-sound da. De har *ekstremt* mange lyttere, lager *ekstremt* bra hiphop. Men når jeg hører på det så tenker jeg sånn, det kunne *virkelig* vært gjort i 95. Det er liksom.. Produksjonen er *akkurat* der den var i 95. De ha'kke lagt til noe nytt i det. Det ha'kke prøvd å blende inn noen nye ting da. Sånn som rappingen, det kan du høre at er nytt da. Men sånn produksjonsmessig, så har de ikke.. De ha'kke valgt å putte noen nye elementer inn i musikken sin eller ta ting videre ikke sant. Så det dreier seg litt om å gjøre det, da. Plukke opp noe gammelt, putte inn noe nytt. Ta det videre, men fortsatt føle at det har en tilhørighet til de tingene *du* liker og har hørt på som er eldre da, kanskje.

Man kan la seg inspirere av tidligere utgitt musikk, men du er nødt til å tilføre noen nye elementer til det du er inspirert av, og ta det videre. Det oppfattes som lite innovativt å lage musikk som høres ut som den ble laget i 1995, i 2013. For å bli respektert og anerkjent må du «plukke opp noe gammelt, putte inn noe nytt».

Dette er på ingen måte nye tanker innen beatproduksjon. Beatprodusenter har hele veien opprettholdt sin musikk og sitt fellesskap gjennom en rekonstruksjon av deres felles historie,<sup>147</sup> og vi har vært gjennom flere aspekter som berører dette. Men sammenlignet med

---

<sup>146</sup> Se kapittel 3.1.2, s. 75.

<sup>147</sup> Schloss 2004: 51

autentisitetetskonstruksjon slik det kommer frem av Schloss (2004), med vekt på 90-tallets puristiske holdninger, vil jeg si essensen av autentisitetetskonstruksjon innen beatproduksjon har beveget seg fra i noen grad å være *konserverende* til i større grad være *progressiv*. Å drive beatproduksjon fremover kan ses på som en viktigere verdi enn å følge et sett profesjonelle normer og regler. Røtter og referanser til historien verdsettes fortsatt, men det overordnede i autentisitetetskonstruksjon er å gjøre noe *nytt* på bakgrunn av disse røttene og referansene. Idet hiphop har blitt gjennomkommersialisert har noen beatprodusenter begynt å reforhandle markørene for autentisitet. Autentisitet konstrueres i dag ikke nødvendigvis som en motstand mot det kommersielle, men som en motstand mot musikalisk stagnasjon og stillstand. Dette gjør at det er rom for både de som lager undergrunns- og mainstreamhiphop, og at man kan etablere seg som en autentisk beatprodusent uansett uttrykk, så lenge man tilfører noe nytt til hiphop med inspirasjon i det folk har gjort før deg.

Når autentisitetetskonstruksjon handler om fremgang, utvikling og endring, er det naturlig at oppfatningen av det *ekte* – som dermed impliserer et rent, genuint opphav og en historisk «riktig» praksis – blir problematisk. På spørsmål om hva han oppfatter som *ekte* hiphop, sier Fredfades at han i utgangspunktet ikke liker begrepet.<sup>148</sup> Også Kholebeatz har vanskeligheter med begrepet:

Egil: Nei. Men ka meine du med at dem e meir «real»?

Kholebeatz: Nei det e bare en klisjé. Det e liksom.. Det ordet der e ganske teit, men.. Nei ska'n si boombap kickmønster og snare og samples da? Vetskje i.. E det real?

Fredfades utdyper:

Egil: Mm. Men bare sånn, koffor like du ikkje å bruke det begrepet der?

Fredfades: For det er ingen som kan bestemme hva som er fett. Så hvis du går til Afrika Bambaataa og spør hva som er ekte hiphop, så svarer hvertfall *ikke* Pete Rock eller DITC eller DJ Premier eller noen sånne ting da. Han vil antageligvis svare noen elektroartister, eller noen discorappere. Han vil kanskje svare Kurtis Blow, ikke sant.

Tanken om et riktig og ekte opphav oppfattes som vanskelig, siden det gjerne forbindes med idealer som ble etablert på 90-tallet. Å utelukke musikk som ikke er laget etter disse idealene betyr ikke bare å utelukke mainstreamhiphop, men også alt annet som bryter med idealene –

---

<sup>148</sup> Fredfades intervju s. 131

som for eksempel Kurtis Blow,<sup>149</sup> eller alle beats som ikke har «boombap kickmønster og snare og samples».<sup>150</sup> Electroartister og discorappere var i sin tid nyskapende, og må derfor anses som like ekte som Pete Rock, DITC eller DJ Premier.

Kholebeatz: Det bli feil å si at nokka ikke e real heller, for det, i veit ikke i? Hvis du har en nyskapende sound med claps og alt det der, så e jo det og.. Det e jo kult det og, det e like mye real egentlig. Nei det e en umulig diskusjon. Det e det.

Idet autentisitet handler om nyskapning blir det umulig å diskutere hva som er ekte. Om du bruker «claps» som du har lastet ned fra internett eller breakbeats fra en gammel LP er uvesentlig. Beatproduksjon er ikke der den var på 90-tallet, og hva som er ekte hiphop kan dermed ikke lengre måles etter 90-tallets puristiske idealer. Det viktigste for mine informanter er at det er nyskapende, og så kan hver enkelt gjøre seg opp sin mening om de syns det låter «fett» eller ikke.

Dette betyr at for eksempel Kholebeatz, som aktivt går inn for å produsere hiphop for et stort marked, kan være en autentisk beatprodusent. Selv om han på grunn av ønsket om å distribuere musikken sin til flest mulig blir nødt til å gå bort fra samples – som har vært en av de viktigste autentisitetskonstruerende markørene i hiphop – kan han gjennom nyskapning tilføre noe nytt til hiphop, og dermed konstruere autentisitet. Industri, markedspotensiale og salgstill har fortsatt en påvirkning på beatproduksjon, men innholdet i autentisitetskonstruksjon har av noen blitt reforhandlet, slik at det ikke nødvendigvis er *mindre* autentisk å lage mainstream- enn undergrunnshiphop i dag. Så lenge man ikke plagierer og kopierer allerede eksisterende uttrykk, står man fritt til å videreføre beatproduksjonstradisjonen med de virkemidler man selv ønsker – være seg samples, synthesizere, breakbeats, datamaskin, sampler, vinyl eller mp3.

---

<sup>149</sup> En av hiphopens første rap-stjerner, mest kjent for låten «The Breaks» (1980). Kurtis Blow er et eksempel på det Fredfades kaller «discorappere». Se her for mer informasjon: Wikipedia «Kurtis Blow»: [http://en.wikipedia.org/wiki/Kurtis\\_Blow](http://en.wikipedia.org/wiki/Kurtis_Blow) [aksessert 15.05.13]

<sup>150</sup> «Boombap» er et ord som henviser til trommeprogrammeringen i typisk «ekte» 90-tallshiphop, som for eksempel Pete Rock og DJ Premier.

### 3.3: Bruk av internett

Vi har gjennom analysen hittil sett hvor bevisste mine informanter er på andre som lager beats. Spesielt gjelder dette den inngående kunnskapen om hva andre beatprodusenter driver med, både blant nyere og tidligere beatprodusenter. Det refereres jevnlig til andre som lager beats, hvordan de gjør det, hvilket sound de har og hvor de holder til. Hiphopens historie, normer og verdier, og hva som har vært oppfattet som ekte og ikke er andre referanser. Dette understreker det jeg tidligere har kalt beatprodusentenes fellesskap. Dette fellesskapet fins og opprettholdes også på internett, blant annet gjennom *virtuelle fellesskap*.

#### 3.3.1: Kommunikasjon

Facebookgruppa «Weasels», hvor Fredfades og andre som samler disco på vinyl møtes, er et eksempel på et virtuelt fellesskap:

Fredfades: [...] Mange av de råeste jazz-funk, hvertfall jazz-funk, boogie og soul samlerne i verden kjenner jeg ganske mye. Har blant annet.. Jeg har en kompis.. Kompisen min er en av de største discosamlerne i verden, og han starta en hemmelig internettgruppe, da.

Egil: Åkei?

F: Hvor.. Du kan'ke søke det opp. Det er en hemmelig Facebook-gruppe, lissom. Så du må bli invita dit, da. Og der har det lissom vært Dimitri from Paris, Kon & Amir, og lissom.. Veldig mye andre folk også da, som ikke er kjente DJs, men som har ekstreme samlinger da.

I gruppa «Weasels» møtes platesamlere fra hele verden over sin felles interesse for disco, og man kan bli invitert til gruppa hvis de som allerede er medlemmer tror du kan ha noe å bidra med. Dette kan vi knytte mot det Hylland Eriksen (2005) kaller stedløse lokaliteter, siden allerede eksisterende, lokale platesamlermiljø over hele verden slås sammen, for å danne et nytt og større fellesskap som fortsatt er lukket og lokalt på internett, men ikke stedsbasert.

F: Ja ikke sant. Så hvis for eksempel du spør meg om en skive da, så kan jeg spør noen der inne, og så kanskje noen av de vil legge til deg i gruppa senere, hvis de føler at du kanskje har noe å bidra med. Problemet med gruppa er at det har vært så jævlig mye folk der som bare soaker informasjon. For at vi lissom har peiling. Så de bare skriver ned alle skivene som blir nevnt der, legger det i want-listene sine på Ebay, legger det som saved Google-search, saved Ebay-search, saved Discogs-search. Sånn som det der.. De kjøper ting, for de vet at andre vil ha det, uten å nødvendigvis ha kjennskap til musikken og sånn. Så, det var et punkt hvor det var over 200 mennesker der. Og så tok Hansa,

kompisen min, og en som heter Richie fra New York, og bare kicka sånn 150 pers eller no sånt fra gruppa og bare «fuck de her, de bidrar aldri lissom». Hehehe.

Karakteristikkene vi etablerte for virtuelle fellesskap i kapittel 2.3.1 stemmer godt over ens med Fredfades' beskrivelser. Medlemmene har samlende normer og verdier gjennom sin interesse for platesamling og disco, og man må være motivert til å bidra for å beholde sitt medlemsskap. Å snylte på informasjonen som deles på gruppa uten å bidra selv, eller å handle musikk kun fordi den er ettertraktet eller sjelden, oppfattes som brudd på noen grunnleggende regler, og da står man i fare for å bli sparket ut.

Over tid kan denne typen lukkede, virtuelle fellesskap bli like reelle og naturlige som mer tradisjonelle former for fellesskap. De kan også utvikle seg til å eksistere utenom det virtuelle:

F: Og så, nå er det sikkert sånn 70.. Mellom 70 og 80 medlemmer. Så det er ganske fett da, man drar alltid og møter de når man er i andre land og sånn, da.

E: Ja, det høres jo jævlig show ut da. Konge greie.

F: Så, gruppa heter «Weasels», røyskatter lissom. [...] fordi de er så sleipe. Vi kaller det alltid sånn «Weasel Convention» da. Så har vi booka noen internasjonale DJer over hit og sånn, som også er «Weasels», så tar vi alltid sånne «Weasel»-bilder og legger ut på gruppa. Hehehe. Og så når jeg kjøper plater fra noen av de fra New York og sånn, da tegner de alltid sånn røyskatt på eskene og sånn. Hehehe.

Etter å ha rensset gruppa for deltakere som ikke bidro, er båndene i gruppa tydelig sterke, og de møtes gjerne fysisk hvis de reiser rundt i verden. De har også utviklet en egen form for intern humor omkring assosiasjonene til røyskatter, og bruker bilder og «kodede» beskjeder i kommunikasjonen seg imellom.

Kholebeatz bruker hovedsakelig Facebooks mulighet til å danne en artistprofil som kommunikasjonskanal. På hans artistprofil finner vi artistbiografi, kontaktinformasjon, bilder, nyheter, og linker til låter, videoer, album og mediedekning. Hvem som helst kan «like» denne artistprofilen og følge med på oppdateringer Kholebeatz legger ut, og slik opprettholder han kommunikasjon med alle som har interesse i musikken hans. De som følger artistprofilen kan også bruke kommentarfelt og samtale med Kholebeatz direkte.

K: [...] Men det viktigste har i fått på Facebook. Mine viktigste connections. Litt nettverking, det er bra.

E: Så du legg ut på musikk på Facebook og Soundcloud og sånn?

K: Mm, ja, og like mye promoposters som musikk på Facebook. Få et visuelt.. Det e meir interessant hvis folk ser et bilde enn bare en låt.

Kholebeatz danner seg et nettverk gjennom internett, og er også bevisst på å bruke visuelle elementer i kommunikasjonen. De aller fleste oppdateringer på hans artistprofil på Facebook følges av enten et bilde eller en video. I studio fortalte han at Kholebeatz mer eller mindre er en digital skikkelse, og det understreket han også i intervjuet:

K: [...] Men i e liksom en digital beatmaker blitt, da.

Dette forstår jeg som at Kholebeatz gjør størsteparten av kommunikasjonen med andre – både fans, rappere, beatprodusenter og andre interesserte – på internett, og at han derfor blir nødt å være bevisst på hvordan han fremstiller seg selv der. Mangelen på fysisk nærvær i virtuell kommunikasjon kompenseres gjennom bilder og video, slik at publikum ikke bare blir servert musikk, men en «hel pakke». Dette imaget er ikke nødvendigvis forskjellig fra Kholebeatz' image utenfor internett, men siden kommunikasjonen i så stor grad foregår på internett må han derfor aktivt uttrykke sitt image der, og slik blir Kholebeatz en digital skikkelse.

Dette er eksempler på to typer virtuelle fellesskap som beatprodusenter kan gjøre nytte av. Det første eksemplet er et lukket fellesskap, hvor deltakelse baseres på felles interesser, kunnskap, innsats og verdier. Det gjensidige forholdet som oppstår mellom medlemmene i et slikt fellesskap synes å være sterkt. Det andre eksemplet er et mer åpent fellesskap, hvor deltakelse er tilgjengelig for alle, og deltakerne ikke nødvendigvis har noe felles utover interesse for artisten de følger. Her oppleves ikke forholdet mellom deltakerne som like sterkt, og kommunikasjonen foregår i større grad kun en vei: Fra artist til fans, eller fra fans til artist, uten nevneverdige innslag av dialog mellom deltakerne. Dette betyr at man i åpne fellesskap ikke blir «kjent» på samme vis som i lukkede fellesskap, og behovet for å tydeliggjøre og overdrive kommunikasjonen – for eksempel gjennom bilder, video og et «digitalt image» – kan derfor være større. I åpne fellesskap er det også mindre innslag av intern humor, og Kholebeatz oppretter for eksempel ikke personlige bånd til eller møter de som følger hans artistprofil utenom internett.

Forskjellige typer virtuelle fellesskap dekker altså forskjellige behov for beatprodusenter. Det første eksemplet utvider Fredfades' praksis som platesamler, setter han i kontakt med en rekke andre samlere fra hele verden, og forenkler for eksempel prosessen med å skaffe seg

sjeldne og obskure plater til samplebruk. Kholebeatz' artistprofil på Facebook er et av mange eksempler på hvordan en artist kan bruke internett til å kommunisere med konsumenter, og gir mulighet til enkelt og direkte nå ut til tilhengere, spre informasjon og materiale, og bygge image.

Et annet aspekt ved beatprodusenters bruk av internett til kommunikasjon er hvordan de etablerer kontakt og samarbeid med andre som driver med hiphop. Også her er Facebook den viktigste portalen. Grunnene til å ta kontakt med andre er mange, og terskelen synes å være lav:

Egil: Bruke du internett til å oppnå kontakt med andre som driv med beats eller hiphop?

Fredfades: Ja, ekstremt mye.

[...]

E: Kossn e det det foregår?

F: Som regel bare via Facebook. Legg til, send mail liksom.

E: Ka slags folk e det du oppsøke da?

F: Enten artister jeg liker som jeg bare vil kanskje spørre om noe og ha dialog med. Lurer på ett eller annet som en samler, eller ett eller annet sånn da. Eller om det er folk jeg skal samarbeide med.

Mailer de, sender dem beats, får noen ting av de.. Eller om det bare er platesamlere.

Det synes å være naturlig og utbredt å legge til personer av interesse som venner på Facebook, og sende personlige meldinger med uforpliktende dialog, snakke om platesamling eller utveksle beats og låter til samarbeid. Når man henvender seg til artister for å etablere et samarbeid kan det være viktig å være ydmyk, vise respekt og selge seg selv inn på best mulig måte:

Kholebeatz: Det foregår med at du sende en melding, en ydmyk mail der du bare sir at du føle greia.

Så legg du ved 2-3 beats, så høre dem det, og så svare dem eller ikke. Dem fleste svare jo, hvis du legg med det som du syns e bra sjøl da. Så utvikle det se til mailsamarbeid og telefon.

Her ser vi at terskelen for å ta kontakt via Facebook er lav. Man sender en henvendelse for å vise sin interesse, og avventer svar. Den uforpliktende, enkle og indirekte kommunikasjonen på internett ufarliggjør prosessen med å ta kontakt. Et avslag, når for eksempel artisten man kontakter ikke svarer, er uproblematisk når man bare har sendt en enkel og kort beskjed med noen beats via Facebook. Hvis man derimot får positivt svar utvikler det seg til å bli mer forpliktende kontakt gjennom e-post og telefon.



De fleste av samarbeidene som etableres over internett er mellom beatprodusenter og rappere. Dynamikken i slike samarbeid er varierende, men baserer seg gjerne på et gjensidig utbytte mellom partene:

Fredfades: Det er litt forskjellig. Jeg har jobbet en del med internasjonale folk, og noen av de har jeg lissom gitt beats for å få raps tilbake. Noen har jeg kjøpt vers av, kjente artister. Og, noen folk er bare folk jeg kjenner og venner av folk jeg kjenner og litt sånn da. Så, jobber jo i hovedsak bare med Eivind, Ivan Ave, og han er en venn av meg, så det e'kke så stress.

Den vanligste og enkleste formen for samarbeid hos beatprodusenter er med rappere man kjenner, og som befinner seg på samme sted. Da kan man møtes, lytte til beats, finne ut hva man har lyst til å gjøre, og produsere og spille inn låter sammen. Men når samarbeidet etableres over internett inntar det en litt annen form, siden man ikke fysisk er på samme sted og gjennomfører et låtprosjekt *sammen*. Et alternativ kan da være å gi en rapper beats som de selv kan bruke fritt, og så får beatprodusenten til gjengjeld gjort en spesifikk låt til sitt eget prosjekt. Når det gjelder mer kjente rappere kan man betale en viss sum for å få dem til å legge sine rim på dine beats. Kholebeatz gir oss eksempler på slike typer samarbeid på sin siste plateutgivelse, en EP kalt «Factory Sealed»:

Kholebeatz: Pimpton, han bare kontakta vi. For vi hørte han va veldig.. Det va potensiale i han. For han va veldig flink, og han va med med en gang. Så han har vi laga 3 låta med allerede. Son of Light va vi vel litt heldig med gjennom mail, og litt Facebook og sånn. Og det igjen balla på se at han Ken Ring kanskje virka litt interessert i å være med på den låten da. For han hadde *aldri* blitt med på den låten hvis ikke *han* hadde.. Heilt sikker. Og Agallah, han måtte vi ta kontakt med og mase litt på. Men så klarte vi å bygge litt god kjemi med han, med å sende han beats som han kan bruke til sin mixtape<sup>151</sup> da.

Dette er utbredte samarbeidsformer mellom beatprodusenter og rappere i dag.

Beatprodusenter som jobber med egne plateprosjekt gir gjerne flere beats til en rapper, hvorpå en eller flere låter ender opp i beatprodusentens hender, og resten tilhører rapperen. Kholebeatz' samarbeid med Agallah er et eksempel på dette, hvor det er billig og gunstig for begge parter å samarbeide, når Agallah får beats til sin mixtape og Kholebeatz får rap til sin EP. Å få med en veletablert og kjent rapper på sitt prosjekt kan også være nyttig for å skape blæst rundt utgivelsen og øke platesalget, og i slike tilfeller betaler man gjerne rapperen

---

<sup>151</sup> Uformell utgivelse. Skiller seg fra album eller EP ved at de gjerne inneholder beats og rapping fra mange forskjellige artister.

direkte. I tillegg måles ofte en beatproducers status gjennom hvilke rappere han har samarbeidet med, og ved å betale kjente rappere for å gjøre en låt på sin beat kan man åpne muligheten for flere – og kanskje billigere eller gratis – samarbeid senere. Blant annet nevner Kholebeatz at den kjente, svenske rapperen Ken Ring *aldri* ville blitt med på et samarbeid hvis ikke en annen kjent rapper, Son of Light, allerede var med på prosjektet. Her ser vi at det opprettholdes et slags statushierarki mellom aktørene selv om internett i stor grad forenkler samarbeidet, og at økonomi og forsikring om at det vil lønne seg for alle parter fortsatt er en viktig bestanddel i internasjonale samarbeid.

Ovenfor hentyder Fredfades også at det oppleves en forskjell mellom internettbasert samarbeid med internasjonale og lokale artister og direkte samarbeid med rappere man kjenner. Også Kholebeatz understreker dette:

K: Det har veldig lite.. Avstanda har lite å si asså når det e.. Eller, du må ordlegge d litt meir konkret når du snakke med folk fra USA føle i. Du må ha.. Du må vise coveret, du må vise prosjektet og kem som e med og deadlines. Det må være veldig profit, da. Du må bygge d sjøl opp litt. Det e veldig viktig i USA.

Selv om avstand i noen grad minker og opphører i kommunikasjon på internett, så fjernes den fortsatt ikke helt. Å selge seg inn som en profesjonell aktør med et gjennomført prosjekt, «å bygge seg selv opp», kan for eksempel være spesielt viktig i samarbeid med aktører fra USA. Her kan vi gå ut ifra at det ikke oppleves som nødvendig å opptre like profit når man etablerer samarbeid med norske aktører. Dette kan tyde på at det kan være enklere å gjøre samarbeid med noen som har *samme* lokale tilhørighet som deg selv, siden internettbrukeres lokale tilhørighet tas med inn i den virtuelle verden, og forskjeller i kulturelle normer og verdier opprettholdes, selv om muligheten til kontakt på tvers av tid og rom er større.

### 3.3.2: Synliggjøring

Å etablere kontakter og nettverk baseres ikke kun på å sende ut meldinger på Facebook. Gjennom å synliggjøre seg selv på internett kan man også legge til rette for at folk oppsøker *deg*.

Egil: Har du opplevd at du har fått liksom.. At du har lagt ut nokka eller gjort nokka promo på internett, så har du hatt en episode eller fleire kor det har hatt en positiv effekt? At det har gitt ting tilbake, da?

Kholebeatz: Det har det asså. Mest i form av connections som vil jobbe med me da. Huske i la ut en tape på et forum i 2007, «The Border». Da kom Gutta På Skauen-gutta, og da fikk i plutselig en del connections. Dem bare la me til på MSN og.. Det e alltid bra å vær der ute da. Da kommer folk til d og.

«Å være der ute» og gjøre seg selv og sin musikk mest mulig synlig øker sjansen for å bli oppdaget av interessante aktører å samarbeide med. Når man først har etablert ett samarbeid – for eksempel med rapperne Gutta På Skauen – kan dette igjen synliggjøres på nettet, og potensielt nye kontakter kan komme til. At «folk kommer til deg» kan også innebære at man gjennom å synliggjøre seg selv på internett tiltrekker lyttere, fans og andre interesserte. Artistprofilen på Facebook er en av mange måter Kholebeatz er til stede på internett, og Fredfades er også aktivt «der ute» for å nå gjennom til folk.

Sosiale medier er kanskje det viktigste verktøyet i synliggjøringen av seg selv.<sup>152</sup> Her kommuniserer man ut til sine «venner» eller «følgere», og antallet følgere vil i noen grad påvirkes av hvor aktiv man er. I likhet med de fleste seriøse artister i dag, bruker begge informantene mine en kombinasjon av Facebook, Twitter<sup>153</sup>, Soundcloud og Instagram<sup>154</sup> for å nå ut til flest mulig. Bilder, låter, videoer, konsertdatoer og oppdateringer på hva som foregår i deres praksis deles her. Gjennom alle disse sosiale mediene skaper de et helhetlig uttrykk for seg selv som artist, og en total pakke kommuniseres ut til alle som kan være interessert. Gjennom Twitter finner man for eksempel ikke bare linker til Fredfades' nyeste beats på Soundcloud, men også linker til bilder han har lagt ut på Instagram av nyeste platekjøp, studioarbeid og gårsdagens middag. Kholebeatz' fokus på imagebygging gjennom bilder og video på Facebook kan også trekkes inn her. Å synliggjøre seg betyr altså ikke bare

---

<sup>152</sup> Alle slags artister fra Justin Bieber og Leif Ove Andsnes til Wayne Shorter og Mick Jagger bruker sosiale medier til synliggjøring.

<sup>153</sup> Nettsamfunn og mikrobloggtjeneste, som baseres på korte statusoppdateringer fra brukerne.

[www.twitter.com](http://www.twitter.com)

<sup>154</sup> Nettsamfunn hvor man deler bilder, mest brukt på smarttelefoner.

å gjøre musikken tilgjengelig, men å kommunisere et større uttrykk for seg selv som artist. Som beatprodusent gjør man for eksempel ikke konserter, og man får heller ikke kommunisert sin personlighet og meninger gjennom tekster slik som en rapper gjør. Å synliggjøre seg selv aktivt også *utover* musikken ved hjelp av sosiale medier kan fungere som en kompensasjon for dette.

### 3.3.3: Distribusjon

I kapittel 2.3.3. nevnte jeg at internett gir beatprodusenter en stor grad av personlig kontroll over spredning av musikk som produkt. Mine informanter vet å benytte seg av denne muligheten, og de bruker blant annet iTunes, Spotify, Facebook, Twitter, Soundcloud, Youtube og Urørt. Å være tilgjengelig på mange steder er en del av synliggjøringen jeg tok for meg ovenfor. Men tilgjengelighet er også viktig med tanke på deres personlige oppfatning av hva som er de riktige kanalene og riktige måtene å distribuere musikken på:

Fredfades: [...] Pleide å holde på sånn før, men føler at CD er lissom.. Det har ingen verdi hos folk lengre da. Så det dreier seg mer om å tilgjengeliggjøre da. Selge ting digitalt, eller vinyl da. Jeg skjønner ikke helt CD og kassett. Kassett er bare sånn krampehipt føler jeg. Ser en del folk som gjør det. Og CD er, for meg da, litt sånn format som er på vei ut da. Jeg trukke det er noe vits å bruke penger og tid på det lengre.

Kholebeatz deler også denne oppfatningen av at spesielt CDen er på vei ut:

Egil: Men gir du ut.. Gjør du ting, liksom, på CD eller vinyl i tillegg, eller e det..?

Kholebeatz: Det ha'kke i gjort enda, offisielt.. Men det *skal* bli gjort. Men pri 1 e digitalt ja. Vinyl og CD bli meir en sånn kuriosistet, en sånn ting. Bare *kult* å ha i stua liksom. Man promotere ikke med CDa og sånn, det skjer ikke.

Førsteprioritet er digital distribusjon. Det er enklere og mer tilgjengelig, nyttig i synliggjøring og promotering, og man kan nå ut til flere med en digital utgivelse enn for eksempel med CD. Vinyl har de siste årene fått en slags renessanse, og for Fredfades som har en praksis så tett knyttet til platesamling og LPer blir det derfor naturlig å ønske å gi ut musikken på vinyl. Å kunne distribuere musikken som en kombinasjon av digitale filer og vinyl er derfor attraktivt:

Fredfades: Bandcamp er en måte å kjøpe musikk på, hvor du får lissom.. Det er veldig ryddig interface-design da, og det er veldig få klikk fra å ha sittet og sjekket ut et prosjekt på en enkel måte til du har betalt og mottatt filene. Jeg føler at det er litt mindre hassle enn det er, liksom, med iTunes eller Spotify da, som krever at du har en account i programmet og sånne ting. Hvertfall hvis du skal

selge til unge folk og sånn da. Det e'kke alle unge folk som liksom har hooka opp sånne ting enda. Men hvis du liksom bare har et kredittkort eller Paypal<sup>155</sup> liggende og du ligger på Bandcamp da, så kan du gjøre det ganske enkelt. Og så på Bandcamp så kan du for eksempel legge opp et album, så kan du si, disse mp3ene koster 9 dollar, men betal 29 dollar, så får du mp3ene nå og så får du skiva i posten om noen uker liksom, på vinyl da. Så jeg har lissom kjøpt en del ting rett fra artister og labels, hvor jeg har fått mp3ene på sekundet og så har bare vinylen kommet i posten senere. Da har du lissom slått to fluer i en smekk da. For da er jeg keen på å ha det på ipoden, og du er keen på å ha.. Hvis du samler plater da, så er du keen på å ha musikken liggende fysisk også.

Som vi ser her er nye innfallsvinkler til musikkdistribusjon som tilgjengeliggjør og forenkler kjøp og salg av musikk noe som kan være aktuelt å oppsøke for aktører som vil distribuere musikk på egenhånd. På Bandcamp kan artister selv velge hvor mye en låt skal koste, og i tillegg kan kjøperen betale en større sum om de ønsker det. Dette er en variant av det som kalles «crowd funding»,<sup>156</sup> og gir artister mulighet til å selge musikken billig til flest mulig, samtidig som det er potensiale til å tjene gode penger gjennom små bidrag fra mange kjøpere.

Som vi ser er distribusjon av musikk på internett utbredt, og tilbudet er mangfoldig.

Kholebeatz påpeker enkelheten og potensialet i denne typen distribusjon:

Egil: Syns du det gjør det enklere, liksom, med internettbruken?

Kholebeatz: Ja i syns det asså. Det e liksom ganske ubegrensa kor man kan legge ut, og man veit aldri kem som høre på det.. Så, i syns det e mye.. I lik bedre den prosessen der enn den CD greia. Det kommer du ikke så lang vei med. Men hvis du har en låt no så kan du legge den ved i mails, overalt. Det funke asså!

Men vi finner også at mine informanter er bevisste på hvor og hvordan musikken distribueres. Enkelheten og tilbudet til spredning av musikk på internett gjør at mengden musikk og artister blir stor, og kjøperne blir mer utvelgende i hvor og hvordan de anskaffer seg musikk. Det er derfor viktig å gjøre seg synlig og tilgjengelig på riktig måte og på de riktige stedene, for å nå ut til flest mulig og samtidig kunne ha en viss inntekt på det. Beatprodusentene må derfor følge med i tiden, og når CD mister sin verdi hos folk og bare blir en «kul ting å ha i stua», eller iTunes og Spotify blir for tungvint i kjøp og salg av musikk, vender de seg mot nyere og alternative distribusjonsmetoder – som for eksempel Bandcamp.

---

<sup>155</sup> Digital betalingsløsning.

<sup>156</sup> Wikipedia «Crowd Funding»: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Crowd\\_funding](http://en.wikipedia.org/wiki/Crowd_funding)> [aksessert 02.05.13]

Til slutt vil jeg nevne at nettbasert distribusjon, som vi tidligere har vært gjennom, kan fungere som et lovmessig smutthull for samplebasert beatproduksjon. Kholebeatz har som vi vet nedprioritert samplebasert produksjon til fordel for synthesizere og liveinstrumentering.

Men han ser fortsatt muligheten til å distribuere beats med samples på internett:

Egil: Du kan sample ka som helst?

Kholebeatz: Ja. Men da bli det ikke.. Da kan'ke i gi det ut, da.

E: Nei?

K: Men i får gitt d ut på andre medier da. Soundcloud, «tuben» og..

På Kholebeatz' Soundcloud- og Youtube-profil finner vi en rekke beats og låter med tydelige samples, og dermed også helt åpenbare rettighetsbrudd. Til sammenligning er det på hans Spotify-profil nesten kun beats uten samples, og hvis samples har blitt brukt er de korte, choppet og heftig rearrangert. Denne forskjellen gjøres siden Spotify er en kommersiell distribusjonskanal som kan generere inntekt, mens Soundcloud og Youtube ikke er det. Økonomisk blir det et tapsprosjekt å betale sampleklarering for å få lagt ut en låt til salg, mens det går i null når låter legges ut til gratis nedlasting, som en «gatetrack», uten sampleklarering:

E: Nei. Rettslig og økonomisk sett så e det..?

K: Tap. Men i føle ikke det e tap. Du kan også få promotion av det ved å legge det ut som en gatevideo lissom eller gatetrack.. Men det blikke meir enn det da.

Den eventuelle inntekten som forsvinner når man legger ut en låt til gratis nedlasting får man igjen som promotion eller økt synliggjøring. Det oppleves derfor ikke nødvendigvis som tap, siden det å være tilgjengelig og synlig på internett kan medføre at flere oppsøker musikken hans, og kanskje kjøper musikken som ligger ute til salg – *uten* samples.



## Del 4: Oppsummering

I del 1 la jeg frem min problemstilling, og som i en siste oppsummerende og tydeliggjørende avslutning vil jeg nå trekke sammen noen tråder og peke tilbake til denne problemstillingen.

Vi har sett hvordan mine informanter deler en ganske lik forståelse av hva hiphop er og har vært. De har kunnskap om hvor hiphop kommer fra, hvilke beatprodusenter som har vært viktige, forskjellige beatproduksjonsteknikker, hvordan man går frem for å lære seg å lage beats, hvilke klangideal som har vært brukt i hiphop, og hvordan industri og bransje har vært med i utviklingen av sjangeren. Dette er et typisk *sosialt element* ved beatproduksjon, hvor beatprodusenter i fellesskap enes om en felles historie og tradisjon, gjennom *delt kunnskap og erfaring*. Innbakt i denne tradisjonen finner vi også en rekke *praktiske og estetiske* elementer. Det handler om hver enkelts bruk av teknologi, læringsprosesser og utvikling av et personlig uttrykk.

Disse praktiske, estetiske og sosiale elementene henger altså sammen, og dagens beatprodusenter opprettholder, reforhandler og rekonstruerer disse elementene, ut fra sin egen praksis og sin egen kontekst. Vi har sett hvordan ny og gammel teknologi anvendes i beatproduksjon, både som en del av en tradisjon og i forlengelsen av den. Dette kommer av de individuelle læringsprosessene i beatproduksjon, som baserer seg på imitasjon og prøving og feiling, og å finne sin egen måte å gjøre det på. Vi har også sett hvordan sampling som komposisjonsteknikk fortsatt i stor grad er tilstedeværende, siden dagens beatprodusenter i stor grad fortsatt bruker arbeidsmetoder basert på sampling. Selv om rettighetslovgivning og utmagring av kildematerialet har ført til en nedgang i samplebruk, fins det allikevel fortsatt måter å tilnærme seg sampling på – gjennom cratedigging og distribusjon på internett – som fastholder sampling som en helt sentral del av beatproduksjon.

Det kanskje mest interessante er mine studieobjekters forhold til autentisitet, og dikotomien undergrunn/mainstream. Kommersialiseringens betydning kommer tydelig frem både av forskningslitteratur og mitt feltarbeid. Dette gjelder spesielt motsetningene mellom undergrunn og mainstream, og koblingen dette har hatt til det ekte og autentiske. Vi har sett eksempler på at mine informanter ikke nødvendigvis oppfatter de kommersielle kreftene som en korrupperende kraft, og at det kan tyde på at undergrunn og mainstream ikke lengre verdilades som positiv/negativ eller rett/feil, men som dette/noe annet. Dette kan forstås som



at forholdet i dikotomien er i ferd med å demokratiseres, og at noen av dagens beatprodusenter reforhandler noe av innholdet i autentisitetsskonstruksjon, slik at det er plass til både undergrunns- og mainstreamhiphop. Mine informanter har også opplevd påvirkningen fra 90-tallets purisme, men viser en tydelig aversjon mot slike holdninger. Begrepene *ekte* og *real* oppleves som ubehagelige og problematiske. Hiphop kan ikke lengre konserveres, og man kan ikke opphøye *ett* klangideal eller noen konkrete teknikker som riktig eller ekte. Som Fredfades har fortalt oss: Ingen kan bestemme hva som er fett! På denne måten har vi sett hvordan autentisitetsskonstruksjon i større grad handler om *progressivitet* for enkelte beatprodusenter i dag, hvor et *personlig uttrykk* – som bidrar til fremgang og utvikling på bakgrunn av tradisjonen – er det som i størst grad gjør en beatprodusent autentisk.

Til slutt har vi vært gjennom hvordan dagens beatprodusenter benytter internett som hjelpemiddel i sin praksis. Det handler om å danne virtuelle fellesskap, hvor man kan kommunisere med andre som har samme interesse som deg, eller etablere kommunikasjon mellom seg selv og sine tilhengere. Det handler også om å knytte kontakter, danne seg et nettverk, og etablere musikalske samarbeid. Her kan internett være et nyttig tilskudd, i kraft av at det kan fjerne tid og rom som kommunikasjonsbarrierer, selv om disse barrierene ikke brytes fullstendig ned. Vi har også sett hvordan beatprodusenter bruker kommunikasjon på sosiale medier til å synliggjøre seg selv, og at det i dag oppleves som viktig og nødvendig å «være der ute» for å bli lagt merke til. Sammen med bilder, video og personlige uttrykk på sosiale medier, er distribusjon av eget musikalsk materiale en av de viktigste måtene å gjøre seg synlig på internett. Her handler det om å være tilgjengelig, spre musikken sin der publikum ønsker å oppsøke den, og å følge med på hvilke distribusjonsformer som er riktig å bruke til enhver tid.

#### **4.1: Videre forskning**

Hiphop er en relativt ung sjanger, og således også et relativt ungt forskningsfelt. Jeg håper dette prosjektet kan bidra til en utvidet kunnskap på feltet, men mange spørsmål kan naturligvis fortsatt stilles.

Først og fremst gjelder dette sampling som levende fenomen i dagens hiphop. Vi har vært inne på en del aspekter som dekker dette, men det ville vært interessant å studere nærmere hvordan rettighetslovgivning, internett, samplebruk, teknologi og cratedigging henger sammen. Vi har sett hvordan rettighetslovgivning kan fungere som innovasjonsmotor i hiphop, men mer inngående studier kan gi tydeligere og mer interessante svar på dette. I tillegg gir internett eksempelvis ikke bare muligheten til å omgå rettighetslovgivning og distribuere samplebasert musikk «i det skjulte», men det gir også hvem som helst tilgang til all verdens musikk, og muligheten til å finne samples på helt nye måter. Ny teknologi åpner også for samplebehandling langt utover det som var mulig for 10 år siden. En større avhandling om samplebasert beatproduksjon de siste 10 år kunne derfor vært et fruktbart tilskudd til Schloss' (2004) *Making Beats*.

Videre føler jeg beskrivelsene av dikotomien undergrunn/mainstream bare er toppen av isfjellet. Mer inngående studier av hva undergrunn som fenomen i hiphop er i dag kan være et aktuelt tema. Hva er undergrunn når det ikke lengre nødvendigvis må forstås i sammenheng med motstanden mot det kommersielle? Finner vi lignende tendenser alle steder hvor hiphop praktiseres, og finner vi det eventuelt i andre sjangre? Kan det knyttes til populærmusikk generelt, og har det eventuelt ringvirkninger til og sammenhenger med den generelle industri og bransje? Også videre studier av norske beatprodusenters utstrakte samarbeid med internasjonale aktører, på bakgrunn av globaliseringsteori og internetts påvirkning, er en aktuell problemstilling. Hvordan skal man for eksempel forstå hiphop som tydelig tilknyttet tid og sted, når enkelte norske beatprodusenter samarbeider vel så mye med aktører fra Nord-Amerika, Afrika, Kina, Latinamerika, og resten av Europa, som de gjør med andre norske aktører?



## Del 5: Litteratur

- Arewa, Olufunmilayo B., 2006: «From J.C. Bach to Hip Hop: Musical Borrowing, Copyright and Cultural Context». Irvine: University of California
- Barz, Gregory og Cooley, Timothy J. (red.), 2008: *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 2. utgave. New York: Oxford University Press
- Chang, Jeff, 2005: *Can't Stop Won't Stop*. New York: St. Martin's Press
- Dimitriadis, Greg, 2001: *Performing Identity/Performing Culture. Hip Hop as Text, Pedagogy and Lived Practice*. New York: Peter Lang
- Eriksen, Thomas Hylland (red.), 2005: *Internett i praksis. Om teknologiens uregjerlighet*. Oslo: Scandinavian Academic Press
- Eriksson, Thommy, 2010: «Being native – distance, closeness and doing auto/self-ethnography», i *Art Monitor nr. 8 2010*. Gøteborg: Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet
- Fagerheim, Paal, 2010: *Nordnorsk faenskap. Produksjon, ritualisering og identifikasjon i rap*. Doktoravhandling ved NTNU
- Forman, Murray og Neal, Marc Anthony (red.), 2004: *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge
- Frith, Simon, 1996: *Performing Rites – On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press
- Frith, Simon og Marshall, Lee (red.), 2004: *Music and Copyright*, 2. utgave. Edinburgh: Edinburgh University Press

- Gates Jr., Henry Louis, 1988: *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press
- Green, Lucy, 2002: *How Popular Musicians Learn – A Way Ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate
- Holen, Øyvind, 2004. *Hiphop-hoder. Fra Beat Street til bygde-rap*. Oslo: Spartacus Forlag
- Jensen, Joli, 1998: *The Nashville Sound: Authenticity, Commercialization and Country Music*. Nashville: Vanderbilt University Press
- Katz, Mark, 2004: *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*. London: University of California Press
- Krims, Adam, 2000: *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press
- Krogh, Mads og Pedersen, Birgitte Stougaard (red.), 2008: *Hiphop i Skandinavien*. Århus: Aarhus Universitetsforlag
- Lacy, Sarah, 2008: *The Stories of Facebook, Youtube & Myspace*. Surrey: Crimson Publishing
- Liestøl, Gunnar og Rasmussen, Terje (red.), 2001: *Internett i endring*. Oslo: Novus forlag
- Liestøl, Gunnar og Rasmussen, Terje, 2007: *Digitale medier: En innføring*. Oslo: Universitetsforlaget
- Mason, Andrew, 2004: «Pete Rock Reminisces» i *Wax Poetics #7 2004*. USA. URL: <<http://peterock.tribe.net/thread/032f66d2-a223-400c-a902-fe166be14676>> [aksessert 08.02.13]

- McLeod, Kembrew, 1999: «Authenticity within hip-hop and other cultures threatened with assimilation», *Journal of Communication*, 49: 134–150. doi: 10.1111/j.1460-2466.1999.tb02821.x
- Mitchell, Tony (red.), 2001: *Global Noise. Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press
- Moore, Allan, 2002: «Authenticity as authentication» i *Popular Music*, vol. 21, nr. 2. URL: <<http://www.jstor.org/pss/853683>> [aksessert: 05.11.12]
- Naustal, Vegard, 2011: *Musikkproduksjon på ISAK. En studie av ungdoms musikalske praksis ved det kommunale kultursenteret ISAK*. Masteroppgave ved NTNU
- Passaro, Joanne, 1997: «You Can't Take the Subway to the Field!: 'Village' Epistemologies in the Global Village», i Akhil Gupta og James Ferguson *Antropological Locations. Boundaries and Grounds of a Field Science*. Los Angeles: University of California Press
- Postholm, May Britt, 2010: *Kvalitativ metode. En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget
- Potter, Russel A., 1995: *Spectacular Vernaculars*. New York: State University of Albany Press
- Rose, Tricia, 1994: *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: University Press of New England
- Schloss, Joseph G., 2004: *Making Beats. The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press
- Schloss, Joseph G., 2009: *Foundation: B-boys, B-girls, and Hip-Hop Culture in New York*. Oxford: Oxford University Press

Small, Christopher, 1998: *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England

Shusterman, Richard, 2000: *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*. USA: Cornell University Press

Taylor, Timothy D., 1997: *Global Pop. World Music, World Markets*. New York: Routledge

## 5.1: Oversikt over nettlenger

730.no «Kaveh»: <<http://www.730.no/musicitem.aspx?newsId=13028>> [aksessert 03.04.2013]

Eminemlab «Eminemenemies»: <<http://www.eminemlab.com/eminenemenemies.html>> [aksessert 07.05.13]

Encyclopedia Britannica «Purism»:  
<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/484025/Purism>> [aksessert 27.02.13]

Hip-Hop.no «Samples» 2005: <<http://www.hip-hop.no/f26/samples-13721/>> [aksessert 29.01.13]

Hip-Hop.no «SAMPLES!!! (gratis super-musikk)» 2005: ><http://www.hip-hop.no/f26/samples-gratis-super-musikk-7082/index6.html>> [aksessert 07.02.13]

Hip-Hop.no «Sampling» 2006: ><http://www.hip-hop.no/f26/sampling-sampler-du-hva-som-helst-10584/>> [aksessert 29.01.13]

McLeod «How Copyright Law Changed Hip Hop»:  
<[http://www.stayfreemagazine.org/archives/20/public\\_enemy.html](http://www.stayfreemagazine.org/archives/20/public_enemy.html)> [aksessert 22.01.2013]

Ordnett.no «Purisme»: <<http://ordnett.no/search?search=purisme&lang=no>> [aksessert 27.02.13]

Ordnett.no «Streaming»: <<http://ordnett.no/search?search=streaming&lang=en>> [aksessert 19.04.2013]

Soundcloud «Kholebeatz»: <<https://soundcloud.com/kholebeatz>> [aksessert 20.03.2013]



Soundcloud «Marco Polo f/ Artifacts- 'Back To Work'»:

<<https://soundcloud.com/macmediapromo/marco-polo-f-artifacts-back-to>> [aksessert 25.04.13]

Soundcloud «Your Content»: <<https://soundcloud.com/terms-of-use#your-content>>

[aksessert 19.04.13]

Spotify «Kholebeatz»: <<http://open.spotify.com/artist/19QM5pgzQ4q7vYiWxvNijB>>

[aksessert 20.03.2013]

Store Norske Leksikon «Purisme - språkrensing»: <<http://snl.no/purisme/språkrensing>>

[aksessert 27.02.13]

VG.no «Lillebjørn krever 70.000 fra rapper»:

<<http://www.vg.no/musikk/artikkel.php?artid=10088721>> [aksessert 25.04.13]

Wikipedia «Crowd Funding»: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Crowd\\_funding](http://en.wikipedia.org/wiki/Crowd_funding)> [aksessert

02.05.13]

Wikipedia «Kurtis Blow»: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Kurtis\\_Blow](http://en.wikipedia.org/wiki/Kurtis_Blow)> [aksessert 15.05.13]

Wikipedia «List of best-selling hip hop albums in the United States»:

<[http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_best-selling\\_hip\\_hop\\_albums\\_in\\_the\\_United\\_States](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_best-selling_hip_hop_albums_in_the_United_States)> [aksessert 10.04.13]

Wikipedia «Streisand Effect»: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Streisand\\_effect](http://en.wikipedia.org/wiki/Streisand_effect)> [aksessert

22.05.13]

Wikipedia «The Grey Album»: <[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Grey\\_Album](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Grey_Album)> [aksessert

19.04.13]

## Del 6: Vedlegg

### 6.1: Intervju med Fredfades

Egil: Tenkte bare å begynne med.. Hvis du kan fortelle litt i detalj kossn du lage beats? Ka begynne det med, og kor ende det opp, på en måte?

Fredfades: Det er litt forskjellig. (Avbryter og forsikrer seg om at båndopptakeren fungerer.)

F: Noen ganger så, eller veldig ofte så starter jeg bare med å lage trommer. Eller, ikke grooven da, men å sample alle trommelydene fra plater, legge trommer oppå hverandre, tune mange skarper til samme key, gjøre de korte, EQ'e ting da, sånn at du har lissom et bra drumkit. Og så etter det, så er det enten å sample noe eller å spille synther da, eller basslinjer på en måte. Og så prøve og så jobbe til du har en slags groove, hvor du starter.. At du har lissom korder, bass og trommer da, som et utgangspunkt. Helst lissom 8 eller 16 bars før du looper, da. Og så, ja, legge hook og perkusjon og sånn seinere. Det er egentlig sånn jeg lager tracks.

E: Mm

F: Nå svarte jeg ikke på hvordan jeg startet, da..

(Blir avbrutt av servitør)

E: Men kor får du samples fra?

F: Plater.

E: Mm. Og dem finn du kor?

F: Kjøper veldig mye på internett. Har ekstremt stort nettverk med samlere da. Mange av de ræste jazz-funk, hvertfall jazz-funk, boogie og soul samlerne i verden kjenner jeg ganske mye. Har blant annet.. Jeg har en kompis.. Kompisen min er en av de største discosamlerne i verden, og han starta en hemmelig internettgruppe, da.

E: Åkei?

F: Hvor.. Du kan'ke søke det opp. Det er en hemmelig Facebook-gruppe, lissom. Så du må bli invita dit, da. Og der har det lissom vært Dimitri from Paris, Kon & Amir, og lissom.. Veldig mye andre folk også da, som ikke er kjente DJs, men som har ekstreme samlinger da. Så networking er lissom viktigste måten hvis du skal ha spesielle plater. Selvfølgelig, jeg liker å gå på platemesser og gå i butikken og så bruke masse cash sånn. Men, da er det mer sånn målbevisst handling da, jeg vet hvilken skive jeg vil ha.

E: Mm.

F: Jeg finner ut en person som har den skiva, og betaler det på internett eller bytter det med han eller noe sånn. Men jeg elsker å gå rundt og finne nye ting også. Det er derfor jeg går rundt i platebutikker hele tiden og er på platemesser og sånn.

E: Mm. Men Facebook-gruppe for folk som handle, eller samle..?

F: Ja, det er en.. Det er kun for disco. Det er en en disco community.

E: Åkei?

F: Men det er ekstremt dedikerte mennesker som er med på det da. Så det er liksom..

E: Kossn e det man bli med der?

F: Du blir invita av en som er i gruppa.

E: Mm. Kjenne folk og så via-via?

F: Ja ikke sant. Så hvis for eksempel du spør meg om en skive da, så kan jeg spør noen der inne, og så kanskje noen av de vil legge til deg i gruppa senere, hvis de føler at du kanskje har noe å bidra med. Problemet med gruppa er at det har vært så jævlige mye folk der som bare soaker informasjon. For at vi lissom har peiling. Så de bare skriver ned alle skivene som blir nevnt der, legger det i want-listene sine på Ebay, legger det som saved Google-search, saved Ebay-search, saved Discogs-search. Sånn som det der.. De kjøper ting, for de vet at andre vil ha det, uten å nødvendigvis ha kjennskap til musikken og sånn. Så, det var et punkt hvor det var over 200 mennesker der. Og så tok Hansa, kompisen min, og en som heter Richie fra New York, og bare kicka sånn 150 pers eller no sånt fra gruppa og bare «fuck de her, de bidrar aldri lissom». Hehehe.

E: Hehehe.

F: Og så, nå er det sikkert sånn 70.. Mellom 70 og 80 medlemmer. Så det er ganske fett da, man drar alltid og møter de når man er i andre land og sånn, da.

E: Ja, det høres jo jævlige show ut da. Konge greie.

F: Så, gruppa heter «Weasels», røyskatter lissom.

E: Ja?

F: Så, fordi de er så sleipe. Vi kaller det alltid sånn «Weasel Convention» da. Så har vi booka noen internasjonale DJer over hit og sånn, som også er «Weasels», så tar vi alltid sånne «Weasel»-bilder og legger ut på gruppa. Hehehe. Og så når jeg kjøper plater fra noen av de fra New York og sånn, da tegner de alltid sånn røyskatt på eskene og sånn. Hehehe.

E: Hehehehe. Men det her va jo sånn disco greie. Men i hiphop, ka e det du sample fornokka av musikk og sånn?

F: Jeg samler i hovedsak jazzmusikk. Og så noe sixties soul og sånne ting. Ikke så ofte egentlig. Mest jazzfunk og fusion. Ting som har åpne gitar- og keyboardakkorder da, som oftest. Og så, mye modern soul også. Obskure ting da, som er lissom rolig.. Som er jazz-aktige modern soul/boogie-ting. Kjøper jævlige mye av det, masse fortyfives. Privatutgitt modern soul og boogie er vel det jeg samler i tillegg til jazz. Alt skal helst være privatutgitt, men det er ikke alltid det.

E: Nei.. Men e det nokka som ikkje kan samples?

F: Selvfølgelig. Alt som ikke appellerer til deg som produsent, det bør du jo ikke sample. Men tenker du sånn politisk? Sånn, «dette e'kke lov å sample» lissom?

E: For din del da.. Har du, ka e det..?

F: Hvor går grensa lissom?

E: Ja?

F: For hva som er kleint eller hva som høres bra ut?

E: Ja har du nokken regla for d sjøl? På kor gammelt det ska vær, kor kjent og ikkje kjent..?

F: Åja, sånn ja. Jeg ha'kke lyst til å sample ting.. Det nyeste jeg har sampla er sånn 1987 boogie-ting. Har aldri sampla noe nyere enn det. Jeg syns det er jævlige kleint når folk samler sånn nye filmer og andre sine sanger og.. Altså.. Andre folk som holder på *nå* sine sanger og sånn da.. Jeg syns det er veldig rart. Og folk som samler hiphop og samler pop og samler ny elektrisk musikk og sånn da. Jeg syns det er veldig spesielt. Jeg syns lissom.. Egentlig så er det ikke noen forskjell da, men jeg syns.. Det føles litt mer som om du pisser på noen enn som å gjøre en tribute til noen da.

E: Mm.

F: Hvis du tar et kult jazzband og lager en bra jazzbeat utav det og sånn da, så er det lissom kult men.. Hvis du sampler Jarle Bernhoft og lager en raplåt for å tjene spenn lissom, så er det ikke.. Så syns jeg det er litt kleint da. Jeg føler at du lissom bygger på noe folk har kjennskap til for at folk skal like sangen din da. Så bare.. Det er som å sample.. Du kan'ke sample Aha for å få lyttere i norge lissom.. Det er.. Det er litt kleint.

E: Men har du.. Du e jo veldig veldig på å samle vinylplata og sånn. Sample du andre format enn det?

F: Nei.

E: Bare vinyl?

F: Ja. Jeg har sampla noe kassett.. Det var før jeg hadde så mye skiver da. Mens jeg starta så pleide jeg å dub.. Ta kassettopptak av et sånn new reggae show fra en som heter Harmon. Og lissom, satt og tok mye bassting og sånn derfra. Bare lekte litt. Men jeg sampler bare vinyl egentlig.

E: Du lage mest samplebaserte beats?

F: Ja, 90%

E: 90%? Koss e d med opphavsrett og..?

F: Klarering tenker du?

E: Ja.

F: Det har egentlig aldri vært noe problem for meg ettersom musikken ikke blir, lissom, spydd ut i alle kanaler.. Det e'kke så mange som har tilgang til musikken min, da. Så jeg tror egentlig ikke det blir noe problem. Jeg har sampla en norsk gruppe nå. Så vi får se hvordan det går når skiva kommer.. Men igjen da, det er en norsk skive som koster 1500-2000 spenn og jeg har sett den skiva en gang i hele mitt liv, og det er en kristen jazzskive, og.. Jeg viste den til en kompis, og så bare plutselig fant han den hos morra si nå for 14 dager siden. Jeg bare, åkei, hva skjer med det lissom!? Det er vi to og en til i Norge jeg vet om som har den da, og jeg kjenner alle som samler i norge, så det er veldig.. Nei, jeg e'kke noe redd for de tingene der egentlig. Jeg har aldri lissom satt meg ned og bare sampla noe Curtis Mayfield eller sånne ting da. Jeg gjorde sånne ting tidligere, men nå sampler jeg jo veldig mye obskure ting da, så det e'kke noe problem.

E: Mm.

F: Det hender jeg bare tar en skive som koster 5 dollar og er på Blue Note for eksempel da. Og da er det lissom.. Da veit du hvertfall at det er en mulighet for noen andre har sampla den, og kanskje noen veit hva det er og sånn lissom. Men, som regel så er det lissom ganske mye mer obskurt enn det da.

E: Ja. E det.. Oppsøke du aktivt musikk som e obskur da, for å unngå opphavsrett? Eller e det for at andre ikkje ska ha det samme, eller?

F: Jeg tenker virkelig ikke noe på det.

E: Nei..

F: Men når jeg starta å samle musikk så var det lissom sånn der.. Ja, jeg vil kjøpe for eksempel ei skive som Freddie Hubbard spiller på fordi jeg syns han er flink til å spille trompet eller whatever da.. Men nå er det mer sånn.. Når jeg er i en platebutikk. Jeg bruker mer tid på å se på ting jeg ikke vet hva er. «Hva er det her lissom?» Jeg hakke hørt om labelet, jeg hakke hørt om noen av artistene, men jeg ser at det er et jazz-funk album da. Det syns jeg er veldig spennende. I stedet for å gå og snu alle skivene og sjekke «er det noe jeg veit om fra før», ikke sant. Så det er lissom, to måter å researche musikk på da. Enten da er det å safe og kjøpe noe du har kjennskap til selv og vet at du antageligvis kommer til å like, eller så er det å prøve å finne noe du ikke aner hva er som bare.. Merkelig lissom.

E: Men har du vært borti nokken situasjon kor det har blitt en case med rettigheta?

F: Nei ikke jeg, aldri. Men jeg vet om folk i Norge som har hatt problemer med det.

E: Ja for du gir ut i så liten skala da, at det bli ikkje et problem?

F: Nei, det bli et problem. Og når det i tillegg er, lissom, obskure samples, så er det hvertfall ikke noe problem da. Det eneste jeg er litt engstelig for er som sagt det norske samplet. Vi får se hvordan det går.

E: Ka lage du beats på? Teknologi liksom?

F: Åja, SP1200 og MPC2000XL.

E: Mm?

F: Og så har jeg en del synthesizere. En Nord Lead Virtual Analog ting fra 90-tallet, og så en ARP Odyssey fra 74 tror jeg, og en tysk bass-synth som heter Wersi, som er helt sprø.

E: Mm.

F: Jeg har en del andre ting også da. Jeg arva et helt studio etter onkelen min når han døde. Men det står på lager, og jeg prøver å selge ut alt jeg ikke bruker, så jeg lissom selger ut litt og litt og.. Veldig mye sånn digitalsynter som jeg ikke har noe interesse av selv da.

E: Mm. Veldig mykkje..?

F: Digitalsynter og sånn litt kjipe ting da, som jeg ikke har noen interesse av.

E: Koffor har du ikkje interesse av det?

F: For det er lissom.. Mange av de låter dårlig da. Stygge lyder på de lissom. Masse sånn fæle ekkoer og på en måte effekter på alle ting som er der. Glissen lyd lissom, det er.. Dårlige keyboards.

E: E det nokken grunn t at du lage beats på akkurat det utstyret du har liksom?

F: Det er to vidt forskjellige maskiner, da. MPCen liker jeg å jobbe på for jeg jobber ekstremt raskt på den. Jeg har prøvd veldig mange andre forskjellige ting. Jeg har prøvd å lage beats på forskjellige dataprogrammer, jeg har prøvd å lage beats på veldig mange forskjellige MPCer. Alle MPCer bortsett fra renaissance har jeg jo prøvd.

E: Mm.

F: Og.. Etter 2000XL så fucka de opp operativsystemet sitt ganske mye, da. Så de gjorde en del ting som gjør at den måten jeg lager layers og trommer på i dag, det e'kke gjennomførbart lenger. Da må jeg.. Da må jeg begynne å bruke timing correction og trigge pads samtidig. Fordi, nå kan jeg ha en pad med en kick, som spiller av en lyd i en pitch, med egen filtrering for den lyden. Og så kan den settes til å trigge av to andre pads hver gang du trykker på den. Men på de nye så må du legge alle lydene på samme pad, og gi de samme filter og enveloping, og da oppnår du ikke like gode trommelyder da.

E: Nei?

F: Og så bare har jeg, lissom, plater.. Ofte så, hvis jeg skal choppe en skive da. Noen folk er sånn, de sampler 40 sekunder da og så sitter de og så klipper de inne der og så exporter en ny og sånn.. Jeg tar én og én chop, sampler ett sekund der, og så gjør jeg liksom skiva rundt sånn da. Så det går veldig raskt. Å sample 16 chops tar meg 40 sekunder liksom. Og da bare trimmer jeg det etterpå og legger de ut på pads, og så har jeg lagd en drumkit på sikkert 4 minutter og så.. For meg er det veldig viktig å kunne jobbe raskt for å ikke drepe kreativiteten da. Hvis du er gira på å lage musikk, og så knoter du lenge og sånn da, så dabber det av og da klarer man ikke lage noe kult.

E: Nei.

F: Jeg har en kompis som har veldig sånn.. Som jeg lager beats med da. Som er veldig sånn treg da, og veldig sånn nøye og alt skal gjøres riktig og sånn da. Så ofte kan det ta for eksempel for han da: 40 minutter minutter å lage en drumkit som er helt OK. Og det hemmer hele feelinga da. Det stopper.. Du hakke no lyst til å lage beats etter de 40 min'ene lissom. Så det er grunnen til at jeg bruker MPCen: Det går dritraskt, sykt chill å jobbe på, har gode filtere, bra pads, enkelt operativsystem, gode miksemuligheter dersom du har effektkortet i den. Og jeg gjør da egentlig alt i den. All miksing og sånne ting. Jeg filtrerer samples på mikseren, bare dra ut bass av hihats og snares og sånn, før jeg sampler det, alt begynner med det. Gjør aldri noe ekstern miksing. Alt inni den. Og så bruker jeg SP1200en fordi jeg syns den høres kul ut. Og da, den har jo ikke mulighet til å mikse eller sånne ting da. Så da gjør jeg alt forarbeidet i MPCen først, og så sampler det over dit. Så da blir det lissom dobbel runde med sampling da. Mye mer glad i å lage beats på SP1200. Det låter sinnssykt mye kulere. Så, for meg så er det sånn, du må ta en vurdering på beaten når du starter å jobbe. Hvor mange sekunder er det med samples jeg trenger da? Hvor mange bars er det? Er det 4 bars og bass og perkusjon, så kan du liksom akkurat fikse det, hvis du liksom speeder opp samplene heftig og sånn. Men for eksempel hvis du skal spille masse synter og sånn da er det bare å glemme det. Det kan du aldri gjøre på en SP1200.

E: Men det fins jo masse teknologi og software og sånt som gjør alt det dine maskina gjør på en måte, og mykje meir til. Og sånn hvis du.. På et vis kan man si at det e bedre og nyere teknologi da. Koffor hold du d til det gamle?

F: Det er fordi som sagt jeg jobber samplebasert og det er raskt.

E: Mm?

F: Jeg har en del venner da som lissom også jobber samplebasert som produserer på data og sånne ting. Og det det alltid ender opp med når jeg sitter med de og de skal lage en drumkit eller de skal sample noe og sånn da, det er jo at det tar ekstremt lang tid. Det er så mye options. Bare det å få en jævla bra kick i Ableton Live er jo et helvete lissom. Det tar det jo.. Det tar lang tid lissom, jeg har sett folk sitte og stuke med det. Og alle de jeg kjenner som gjør det, de laster bare ned trommelibrary fra nettet, og de bruker de, fordi det er enkelt. De hakke tålmodighet til å sitte og lære seg programmet og finne ut en rask måte å gjøre det på da. Og jeg klarer ikke det sjæl når jeg prøver.. Jeg har lissom prøvd Maschine, Ableton Live, Logic.. Prøvd ganske mye forskjellige ting da. Og Fruity Loops, alt mulig rart.

E: Mm.

F: Hvis man bruker lissom.. Hvis du sampler ting som ligger på dataen din da, så er det sikkert den beste måten å jobbe på vil jeg tro. Men hvis du allikevel må drive og recorde alt fra vinyl og sånn da, så syns jeg det er.. Så syns jeg det er greit. Og så er jeg ikke så glad i å sitte foran skjermen. Jeg sitter foran skjermen 9-5 hver dag på jobb. Så det er chill å ikke være avhengig av en skjerm da, når du jobber med musikk.

(Blir avbrutt kort av servitør på kafeen.)

E: I tenkte vi kunne gå over på litt sånn historie-ting og sånn. Har du hørt mykkje på gammel hiphop?

F: Ikke sånn 88 lissom. Ikke sånn elektrohiphop og de greiene der da. Mer sånn midten av 90-tallet.. Tidlig 90-tall og oppover.

E: Ka va det som fikk d til å begynne å lage beats?

F: Jeg hadde en kompis som gjorde det før meg. Så slutta han, og så tenkte jeg bare.. Eller jeg starta å DJe. Kjøpte vel platespillere når jeg var 14. Og han lagde beats jævlig tidlig. Jeg tror han lagde beats siden han var 12 ellersno. Starta liksom med masse sånn kleine dataprogrammer og sånn. Etter hvert jobba [han] med Fruity Loops. Lagde egentlig jævlig kule beats for å være så liten. Var en del folk som var rappere da, som var interessert i beatsa og sånne ting. Så DJa jeg, så begynte han å DJe, kjøpte seg platespillere, og så fortsatte han å lage beats. Og så på videregående så slutta han å lage beats. Begynte å gjøre veldig mye illustrasjon og sånn. Og så da bare tenkte jeg, hvorfor ikke lissom? Så kjøpte jeg en 303 [Boss SP-303], og så begynte jeg å lage beats derfra.

E: Ka slags forbilda har du da, musikkmessig?

F: Musikkmessig?

E: Begynne med hiphop da kanskje.

F: Ja. Det har i hovedsak vært hiphopprodusenter da. Diamond D, Lord Finesse, Large Pro, Buckwild, Pete Rock, DJ Premier, Jay Dee, Madlib, DJ Spinna, Kan Kick, Oh No. Ja.. Masse folk.

E: Ja det bli ei solid liste hvis du ska fortsette. Men, kass rolle har rappera da, i din beatmaking? Lage du beats med rappera til stede for eksempel, eller lage du beats bevisst med en rapper i tankan?

F: Nei egentlig aldri. Det hender når man lager en beat så tenker man: «Åh, lættis, den her passer til Ghostface», for eksempel. Men det er aldri noe sånn at jeg prøver å gjøre det. Jeg bare lager det jeg lager, og så gir jeg det til de jeg syns er flinke til å rappe i Norge eller de jeg kjenner i USA og litt sånne ting da. Så, kan de bruke det hvis de vil liksom. Men jeg blir veldig ofte misfornøyd når jeg får raps på beatsa mine da. Det høres veldig ofte... For man har kanskje en visjon om hvordan det skal høres ut, og så får du det tilbake og så er det en litt annen stemning i tonefall eller tekstinnhold eller ett eller annet sånn. Så jeg blir veldig ofte misfornøyd, egentlig. Selv om jeg jobber med en del gode folk.

E: Kor e det du finn folk å jobbe med? Rappera? Kossn får du kontakta?

F: Det er litt forskjellig. Jeg har jobbet en del med internasjonale folk, og noen av de har jeg liksom gitt beats for å få raps tilbake. Noen har jeg kjøpt vers av, kjente artister. Og, noen folk er bare folk jeg kjenner og venner av folk jeg kjenner og litt sånn da. Så, jobber jo i hovedsak bare med Eivind, Ivan Ave, og han er en venn av meg, så det e'kke så stress.

E: Men lage du beats sammen med andre som lage beats?

F: Ja, det gjør jeg. Jeg har bare en som jeg liksom.. Eller, jeg har to som jeg liksom samarbeider ordentlig med. En som heter Jon og en som heter Eirik. Og så, de fleste andre jeg samarbeider med de blir bare.. De ender opp med å ikke gjøre så mye da, de sitter og så sier de «ja det er kult» liksom. Og så blir det bare sånn at de er der men de gjør ikke noe da. Men sånn er det jo. Det er ikke alle som føler at de alltid kan bare hoppe inn i en beat og være med og bestemme da. Kanskje jeg er litt dominerende, jeg vettfaen jeg.

E: Heheh. Men gjør du det mykkje da, eller?

F: Mye samarbeid eller?

E: Ja?

F: Åja, sånn ja. Jeg pleide å gjøre det veldig mye før, og så nå har han ene to barn og han andre bor i Lillehammer. Så det blir liksom ikke så mye. Nå lager jeg sikkert 99 utav 200 beats, nei 100 beats, aleine da, så.

E: Høre du på beats uten rap? Eller ka syns du om det? Treng en hiphoplåt en rapper?

F: Neh. Hører på begge deler.

E: Det spørsmålet her si jo vel se.. Eller, ja: Vil du si at du lage undergrunns- eller mainstreamhiphop?

F: Undergrunns.

E: Ka e da forskjellen?

F: Ordet mainstream får meg til å tenke på ting som kan bli solgt i.. Solgt da, og spilt. Mainstream betyr egentlig folkelig da, at alle kan like det. Du skal kunne like det selv om du ikke hører på hiphop. Så, hvis du er P3-lista så er du definitivt mainstream. Iallfall i 2013 da. Og jeg føler at det er ganske små muligheter for at min musikk kommer til å bli det da, ettersom den ikke har noen særlig kommersiell approach. Den hakke noe salgsverdi da, hehe.

E: Hvis du får en hit, da? E det liksom.. Da kan man jo si at den hiten blir mainstream? Kan man ikkje det? Eller?

F: Du kan jo ta.. Ja, du kan jo ta alt ut av en sammenheng liksom. Hvis den her blir mainstream liksom, så er det jo ikke en mainstream låt. Altså, sånn her, det skal.. Du kan si hva du vil da, men det skal ganske mye til for at noen typer ting kommer på radio da. Det e'kke alt som bare.. Det er mange låter da, som kunne gjort at folk skrur av radioen, hvis de kommer på radioen. De bytter kanal ikke sant, for de skjønner ikke hva det er. Det e'kke enkelt nok, det e'kke catchy nok for de da. Det e'kke 2-5-1 akkorder liksom.

E: Ja, skjønn. Og da, e det en kvalitetsforskjell på undergrunn og mainstream i hiphop syns du?

F: Det er jo liksom et personlig spørsmål da.. Det er jo god kvalitet i begge deler, men det er designa.. Laget for to forskjellige markeder da. Det ene er laget for folk med en interesse, det andre er laget for folk med en helt annen interesse. Så hvis du.. Hvis du har blitt millionær på din mainstreamsang, så er det åpenbart god kvalitet på din mainstreamsang.

E: Ja. Men, kan man.. Sånn uavhengig av salgstall og popularitet, kan man høre forskjell på det?

F: På?

E: På undergrunns- og mainstreamhiphop?

F: Ja, men da må du jo sette ting i bås først da. Eller, du må kalle det.. Du må si «dette er undergrunn, dette er mainstream» da. For å være enkel da, kan man bare ta det med eksempel liksom.. Eh, hva var spørsmålet?

E: Nei altså, høre man..?

F: Forskjell på det? Ja, åpenbart!

E: Ja?

F: Ting som blir spilt på radio av hiphop er jo veldig annerledes enn for eksempel det jeg og Eivind lager, da.

E: Greie du å sette ord på.. Ka e det som gjør forskjellen?

F: Ja, jeg føler at veldig mye av det som er på radioen liksom er ned-dumma da. For å.. Eller sånn, det er tatt bort litt sånn type spirit fra det da. Heh. For at det skal appellere til folk som egentlig ikke har noen formening om hva de vil høre på. Egentlig for at alle skal like det. At liksom søstra di skal like det, morra di skal like det, tanta di skal like det, lærern din skal like det, faren din skal like det og du skal like det liksom. Det må gjøres ganske.. Det må være lett å svelge da. Det kan'ke være så komplisert. Musikken må'kke kreve noe tenking eller preferanser da. Så jeg føler at det liksom er mye av greia med hvordan man lager mainstream musikk, og det høres enkelt og greit ofte... Nei jeg vet ikke hva jeg skal si ass. Det høres ut som «den andre musikken» da. Det er veldig sånn samtidsmusikk da. Det må være i tune med de andre tingene som går på radioen, og hvis det ikke er det så er det ikke mainstream, obviously. Men, derfor vil jo.. Ting som var mainstream i 1990 er jo veldig annerledes enn det som er nå da. Så du kan'ke, du kan'ke si mainstream høres sånn og sånn ut, og underground høres sånn og sånn ut. Det kommer an på når det er laget liksom.

E: Men akkurat no da?

F: Akkurat nå? Jeg beskrev nettopp det liksom. Det handler om enkel produksjon da.

E: Ja. At det ska være lettfattelig og ikkje så mykje motstand?

F: Mm. Det skal være enkelt å forstå.

E: Mm. Og åpenbart, du høre mykkje på musikk som ikkje e hiphop?

F: Ja, jeg hører egentlig ikke så mye på hiphop.

E: Nei. Ka du høre på av andre ting?

F: Mest modern soul, disco, boogie og jazz fra 1974-1986 egentlig. Og 60-talls soul, og noe eldre jazz.



E: Bruke du det i din egen produksjon?

F: Ja, både som inspirasjon og samples.

(Liten pause, Egil blar i ark.)

E: I tenkte å gå over på temaet internett.

F: Mm.

E: Bruke du internett til å spre din egen musikk?

F: Ja.

E: Kor?

F: Sosiale medier, Soundcloud. Soundcloud er jo sosiale medier det og på en måte. Facebook, Twitter, Itunes, Spotify. Sånne ting. Tenkte å sette i gang med Bandcamp også.

E: Ka e Bandcamp?

F: Bandcamp er en måte å kjøpe musikk på, hvor du får lissom.. Det er veldig ryddig interface-design da, og det er veldig få klikk fra å ha sittet og sjekket ut et prosjekt på en enkel måte til du har betalt og mottatt filene. Jeg føler at det er litt mindre hassle enn det er, liksom, med Itunes eller Spotify da, som krever at du har en account i programmet og sånne ting. Hvertfall hvis du skal selge til unge folk og sånn da. Det e'kke alle unge folk som liksom har hooka opp sånne ting enda. Men hvis du liksom bare har et kredittkort eller Paypal<sup>157</sup> liggende og du ligger på Bandcamp da, så kan du gjøre det ganske enkelt. Og så på Bandcamp så kan du for eksempel legge opp et album, så kan du si, disse mp3ene koster 9 dollar, men betal 29 dollar, så får du mp3ene nå og så får du skiva i posten om noen uker liksom, på vinyl da. Så jeg har lissom kjøpt en del ting rett fra artister og labels, hvor jeg har fått mp3ene på sekundet og så har bare vinylen kommet i posten senere. Da har du lissom slått to fluer i en smekk da. For da er jeg keen på å ha det på ipoden, og du er keen på å ha.. Hvis du samler plater da, så er du keen på å ha musikken liggende fysisk også.

E: Det hørtes jo fett ut!

F: Og du velger alltid.. Du kan prise en mp3 for en million dollar, eller du kan prise den for 0,1 dollar lissom. Du kan velge prisene på alt hele tiden selv, da.

E: Men sprer du musikken din fysisk og, eller bare på internett?

F: Eh.. Hehehe.

E: Haha, veldig rar formulering. Men du skjønne ka i meine?

F: Ja jeg skjønner hva du mener. Tenker du da lissom på vinyl og CDer, eller tenker..?

E: Ja.

F: Okei, ja. Ja jeg har gjort en del private.. Jeg har gjort *noen* privatutgivelser.

E: Mm?

F: Bare designa de.. Jeg har jo et foretak. Jeg har en logo og sånne ting som jeg putta på da, men det e'kke registrerte verker da. Det er bare laget og solgt for hånd lissom, og sånne ting. Så jeg har gjort det tre ganger. Og så laget en del CDer med cover. Gjort print, resirkulert papp, stempler. God design lissom. Få det til å se ut som et kult produkt da, selv om det lissom er hjemmelaget, og.. Pleide å holde på sånn før, men føler at CD er lissom.. Det har ingen verdi hos folk lengre da. Så det dreier seg mer om å tilgjengeliggjøre da. Selge ting digitalt, eller vinyl da. Jeg skjønner ikke helt CD og kassett. Kassett er bare sånn krampehipt føler jeg. Ser en

---

<sup>157</sup> Digital betalingsløsning. Se [www.paypal.com](http://www.paypal.com).

del folk som gjør det. Og CD er, for meg da, litt sånn format som er på vei ut da. Jeg trukke det er noe vits å bruke penger og tid på det lengre.

E: Så da e det vinyl og digitalt som e greia?

F: Ja hvertfall for meg og mange av de jeg kjenner som har samme interesser som meg da, ser at det er sånn. Så jeg føler at det er den riktige måten å tenke.

E: Bruke du internett til å oppnå kontakt med andre som driv med beats eller hiphop?

F: Ja, ekstremt mye.

E: Ja? Det e der du skape kontakta og..?

F: Mm.

E: Kossn e det det foregår?

F: Som regel bare via Facebook. Legg til, send mail liksom.

E: Ka slags folk e det du oppsøke da?

F: Enten artister jeg liker som jeg bare vil kanskje spørre om noe og ha dialog med. Lurer på ett eller annet som en samler, eller ett eller annet sånn da. Eller om det er folk jeg skal samarbeide med. Mailer de, sender dem beats, får noen ting av de.. Eller om det bare er platesamlere. Legger de til fordi jeg vet hvem de er, vet hvilke skiver de har solgt til andre, hvilke skiver de har funnet som er litt sånn sprø, hva slags musikk de selger. Eller bare jeg tror at en person kan hjelpe meg og skaffe en skive, så jeg legger den personen og spør den om den skiva da.

E: Har du lært.. I kan begynne med en anna type spørsmål egentlig. Kossn har du lært å lage beats?

F: Jeg hadde som sagt en kompis som gjorde det før meg. Jeg lærte jo først å lage beats i Fruity Loops av han. Og liksom installerte det hjemme. Så jeg lagde sånn mellom 3 og 7 beats, og så forstod jeg at det her er jævlig fett da. Og så.. Syns det var jævlig enkelt da. Det er bare et grid. Jeg trengte bare å tegne opp tingene i et grid lissom. Jeg trengte ikke å høre det når jeg lagde det engang. Var bare å plotte det inn og trykke play, så kom det en beat. Så jeg starta sånn, og så kjøpte jeg en sampler. Og da merka jeg at det her var ikke så lett på den SP303-samplern da, som det var i Fruity Loops. Så da egentlig, det var en litt kul move. For da begynte jeg å gjøre.. Da dumma jeg ned produksjonen da, fra lissom å ha choppa trommer, sånn som det var i Fruity Loops. Jeg fikk jo trommer og sånn da, av min kompis, som han hadde sampla. Men, dumma det ned derfra og til å lage, hva skal jeg si, Black Moon – «Enta Da Stage» beats da. Sånn, loops. Drumbreak, bassline, horns bare oppå hverandre i forskjellige lag. Fordi det var ekstremt vanskelig å choppe trommelyder og sånne ting på den 303en. Så starta jeg der, og det var kult, for da fikk jeg liksom riktig måte å lage beats på da. Folk gjorde jo det før, var det Mark the 45 King eller hvem det var, lærte å choppe ut trommelyder fra en låt da.

E: Men utenom sånn reint teknisk. Kor har du lært kossn hiphop skal låte?

F: Det er bare fra musikk jeg hører på, lissom. Beatminerz, Jay Dee og Pete Rock og sånne ting.

E: Lytt og kopier, på en måte?

F: Nei ikke nødvendigvis. Du må jo lage ting sjæl. Du lytter, forstår hva som skjer teknisk, og vite hvertfall hva som foregår teknisk. *Hvordan* har de gjort det? Men ikke sett deg ned og liksom prøv å lag noe likt med samme samples og samme type chops og sånn da. Men at du hvertfall *veit* når du hører et sample eller hører en beat, at du *veit* hvordan det er laga da. Hvis du hele tiden vet, og har et teknisk perspektiv på musikk da, så er det ikke noe stress å lage ting sjæl. På *din* måte.

E: Ka du sa?

F: På din måte.

E: E det viktig å lage en greie som e din? Som høres ut som Fredfades?

F: Ja, åpenbart.

E: Kossn e det man kan høre at d e du?

F: Eh, det vet jeg ikke. Det må du nesten spørre noen andre om ass. Men det var en periode når jeg starta å lage musikk, hvor jeg liksom fikk litt sånn feedback at dette kan høres ut som DJ Premier eller det kan høres ut som ditt og datt da. Og da var det liksom sånn her, åkei, *hvorfor* gjør det det liksom? Og så kanskje prøve å jobbe seg litt vekk fra det. Og bare gjøre.. Egentlig bare være generell, da. Prøve å gjøre noe som er liksom litt tradisjonelt. Når du gjør det veldig, veldig, veldig veldig lenge da.. Jeg har sikkert lagd, I don't know, mellom 1000 og 2000 beats et sted. Så da får du jo ut – om du vil eller ikke – en egen måte å gjøre ting på. En egen type samples.. Altså, det er en type samples som du velger da. Det er en måte du chopper det på hver gang. Det er en måte du programmerer de på. Du får et mønster i, liksom, plasseringa av ting da. Og sånne ting som gjør at det høres ut som deg selv. Også på en måte hvordan du skrur lydbildet ditt på trommer, basser, hvor mye kompressor du bruker. Alt det er med på å forme ditt eget lydbilde da.

E: Men har du nokka sound-ideal? E det nokka som liksom.. Kossn vil du at..? (Blir avbrutt)

F: Artister, eller?

E: Nei, ja det kan være.. (Blir avbrutt)

F: Eller lydbilder, spesifikke?

E: Ja, en blanding kanskje. Om det e referansa t artista eller sånn, kossn vil du at Fredfades beats ska låte?

F: Ja, sånn ja. Det er litt vanskelig å svare på.. For jeg har liksom.. Jeg føler at jeg har mange forskjellige typer beats da. Det er liksom noen som jeg føler er litt sånn der jazzfunk- og fusion-aktig da. Og så er det andre som jeg for eksempel føler er mer sånn soul-aktig da. Som kanskje sampler sixties soul, og ikke legger basslinja selv men det er bass i samplet, og det er liksom.. Det er forskjellig *lyd* da. Så jeg føler at det er kanskje sånn... Jeg har sitti og tenkt på det et par ganger da, at jeg kunne hatt folders da, på maskinen min, som har navn da. Så kunne jeg alltid dratt.. Hvertfall hatt fire-fem folders da, så kunne jeg alltid plassert beatsa mine i en av de mappene etter hvordan de høres ut. Så det er liksom forskjellige grupper. Men jeg liker at ting er litt jazz-aktig da. Og har en litt sånn 1977/1981-sound da. Jazzfunk, modern soul inspirert liksom.

E: Greie du å utdype meir enn bare det? Ka e 1977 jazz-funk modern soul sound?

F: Ja, det er sånn.. Det er stramme.. Det er ofte produksjon med stramme trommer, mye rytme i bass, mye keyboards, mye synthesizere og rhodes og sånne ting, mye overtone. Og det er liksom sånn crispt lydbilde da. Veldig *klart*, føler jeg ofte. Vanskelig å beskrive. I forhold til for eksempel.. Jeg har lagd 5 sånne reggae beats da, eller dub beats, hvor jeg bare har sampla dub. Og det er jo et helt annet lydbilde, da. Det er veldig basstungt, og det e'kke en dritt overtone i det. Det er bare bass nesten, ikke sant. Veldig ullent. Så det er liksom.. Jeg har liksom forskjellige *måter* å jobbe på da. Og jeg prøver alltid å havne i en av de sånn at det samkjører litt med ting jeg har gjort før, og litt sånne ting. Jeg veit ikke om det var no bra svar jeg?

E: Jo, heilt topp! Men e det nokka som går i gjen i, liksom, på tvers av dem mappan du snakka om da? Som du kunne dra beatsa dine inn i?

F: Åja, de forskjellige stilene uansett?

E: Ja, e det nokka overordna som går igjen?

F: Jeg vet ikke.. Jeg føler at musikken min er veldig, liksom, groovebasert da. Og alt musikk jeg hører på også er groovebasert. Det vil si, liksom, veldig mye fokus på trommer, bass og kordprogresjon da. Også ikke så mye fokus på liksom soloer og enkelttoner og sånne ting da. Men jeg er veldig opptatt av akkorder og kordprogresjon, og veldig opptatt av at når man skal sample en låt da, at man chopper den og putter det sammen igjen, at det fortsatt kan høres *naturlig* ut. For det er veldig mange folk som chopper musikk, og når de setter det sammen da, så høres det *veldig* uspilt ut da. På en måte. Og det er jo ofte en kul effekt hos mange nye produsenter. For eksempel Flying Lotus og sånne ting da, før han ble gal. Og så at de setter sammen ting på en

litt sånn abstrakt måte da. Jeg liker jo at det er litt naturlig, at det groover lissom. Du hører lissom, det *er* en beat, men du får litt den samme følelsen som hvis et band spiller da. At det er.. Føles naturlig på en måte. At du ikke looper på noe awkward sted ellerno, da.

E: I tror i forstår det.

(Liten pause, begge tar en slurk kaffe.)

E: I tror vi kan gå videre på det siste spørsmålet. Eller siste temaet. Ka legg du.. Ka e *ekte* hiphop for d?

F: Liker ikke å bruke sånne begrep da, for det er litt sånn dominerende. Men det er på en måte noe som bygger på historie.. Tidligere hiphop da. Noe som høres.. Du *hører* at det er basert på noe som du har stor respekt for selv da. Som du kanskje har hørt på tidligere. Hvis jeg for eksempel er veldig glad i DITC og Pete Rock og sånne ting da, så for meg er det hvis noe kan høres *innovativt* ut, men kan høres ut som det er bygget på grunnlag av at noen har hørt på det da, så får jeg veldig sånn riktig, *korrekt* følelse da, av det. Men igjen da.. Det fins folk som har rappa på disco sanger og det fins folk som har laget elektro beats lenge før man begynte å sample, *til* rappere liksom. Så.. Det er faktisk vanskelig å si. Men jeg liker at ting.. At det har en tradisjonell.. At det føles.. Hva faen skal jeg si da.. At det føles litt *tradisjonelt* da, men at det samtidig er innovativt liksom. At du ikke går *helt* vekk fra røttene dine da.

E: Mm. Men bare sånn, koffor like du ikkje å bruke det begrepet der?

F: For det er ingen som kan bestemme hva som er fett. Så hvis du går til Afrika Bambaataa og spør hva som er ekte hiphop, så svarer hvertfall *ikke* Pete Rock eller DITC eller DJ Premier eller noen sånne ting da. Han vil antageligvis svare noen elektroartister, eller noen discorappere. Han vil kanskje svare Kurtis Blow, ikke sant.

E: Mm. Ja så det vil forandre se med tida ka som folk..?

F: Ja, men du har jo.. Du har jo forskjellig epoker lissom. Du har lissom de store folka som har vært kjent for å gjøre ting korrekt da, over lengre tid. Sånn er det i jazz også liksom. Du har sånn som *nå* da, så har du mye norske jazzartister som sitter og synger og spiller kassegitar, og så står det en eller annen nörd med noen ekkobokser og sånn da, og så er det liksom *jazz* plutselig? Men for folk som har holdt på med jazz lenge, og kanskje har hørt mye på tradjazz og sånn da, jeg tror de er litt offended av lissom norsk jazzscene da. Det er veldig mye kleine ting som jeg ville kalt elektronica og pop/rock eller noe helt annet hvertfall da.. Indie-something.. Det er litt sånn med hiphop også. Du er vant med at ting har.. På 90-tallet så var det og det ekte hiphop. På 2000 tallet.. Ja, på 90-tallet hadde du Beatminerz, Pete Rock, CL Smooth, Black Sheep, NWA, sånne ting. 2000-tallet hadde du andre ting. Da var det kanskje.. Jay Dee gjorde veldig mye viktige ting.. Selvfølgelig mange andre også. Men prøve å dele opp ting. Hvilke tiår har vilke artister vært viktige da? Alle de folka *sammen* er jo med å liksom skape en slags oppsummering for hvordan hiphop har hørt ut, da. Vanskelig spørsmål, da.

E: Hæ?

F: Vanskelig spørsmål.

E: Ja, men det kjem mykkje interessant syns i. Forstår i d rett hvis da: Du må være innovativ, sant? Du må komme med nokka nytt, men du måkkje gjør det ut fra intet? Sånn, du må vite historien?

F: Jaja. Du må basere musikken din på *din* inspirasjon, men du må få den til å samtidig *ikke* høres ut som.. Jeg vet ikke om, em.. Du trenger ikke skrive det her ned da.. Men for eksempel noen folk som heter «*band 1*» (sensur) som holder på «*et sted*» (sensur) som lager liksom, *veldig* hiphop-hiphop da. De har ganske mye fans nå og trykker en del vinyl og sånne ting da. Og «*band 2*» (sensur) også, fra «*et sted*» (sensur). Begge de to har jo veldig sånn 90-talls-sound da. De har *ekstremt* mange lyttere, lager *ekstremt* bra hiphop. Men når jeg hører på det så tenker jeg sånn, det kunne *virkelig* vært gjort i 95. Det er liksom.. Produksjonen er *akkurat* der den var i 95. De hakke lagt til noe nytt i det. Det hakke prøvd å blende inn noen nye ting da. Sånn som rappingen, det kan du høre at er nytt da. Men sånn produksjonsmessig, så har de ikke.. De hakke valgt å putte noen nye elementer inn i musikken sin eller ta ting videre ikke sant. Så det dreier seg litt om å gjøre det, da. Plukke opp noe gammelt, putte inn noe nytt. Ta det videre, men fortsatt føle at det har en tilhørighet til de tingene *du* liker og har hørt på som er eldre da, kanskje.

E: Mm. Du sa at dem, ka du kalte dem?

F: «Band 1» og «band 2».

E: Ja, og dem lagde veldig «hiphop-hiphop»?

F: Ja, hehehe.

E: Kan du.. Ka meinte du?

F: Hehe, ja det er egentlig bare et begrep jeg og kompiser ofte koddet med da. Som er litt sånn.. Som er veldig sånn derre «represent represent», og det høres ut som det er lagd på en basketballbane i 95 liksom. Hvis du skjønner. Det er sånn derre DITC, Large Pro og alle de tingene. Jeg liker det veldig godt da, men det er veldig sånn funny begrep for oss å bruke da, hvis vi vil referere til en viss sound da. Hehe.

E: Mm. Ja, på en måte alle dem klisjéan eller ka i ska si?

F: Ja jeg vet. Men det var jo ikke klisjéer da det kom. Da det kom var det innovativt. Men det er det jeg sier da. De folka lager på en måte klisjéer nå da. Eller sånn, jeg hører på det, jeg syns det er kult, men jeg forstår ikke helt hvorfor de gjør det. Jeg forstår ikke hvorfor de ikke har tatt musikken sin videre. *Hvorfor* den høres ut som de prøver å lage den gamle musikken. Det syns jeg er litt rart.

E: E det.. Har du opplevd at nokken har påpekt at du har laga en låt eller en beat eller ett eller anna som ikkje e real?

F: Ja, jeg har et prosjekt med Ivan nå, som skal ut på et britisk label. Det er til mastering, og jeg trur kanskje masteringen er ferdig den uka her, tror jeg får det om noen dager. Og han som driver det labelet da, han er litt eldre enn meg. Og han har liksom gitt ut K-Def fra Ultramagnetic MCs, han har gitt ut MF-Doom, han har gitt ut Kev Brown, han har gitt ut Lewis Parker, han har gitt ut lissom.. Ganske mye kjente hiphopfolk da. Large Professor, Grap Luva lillebroren til Pete Rock og ganske mye sånne ting da. Og han, for eksempel da, han påpeker liksom «den synthen må vekk» og liksom litt sånne ting da. Og «den synthen er unødvendig». Han er sånn derre.. Jeg tror, for han da, så er det å legge til liksom en elektrisk lyd i et litt organisk lydbilde da. Jeg tror det føles som litt sånn fake eller litt for nytt og litt for digitalt for han da. Så jeg trukke han er komfortabel med det. Men igjen da, jeg trokke han hører nok på musikk da, til å liksom.. Jeg trokke han har hørt et jazzalbum med en synthesizer på. Skjønner du hva jeg mener?

E: Ja.

F: Så jeg tror det er litt av problemet hans da. At synth da, det er *wack* liksom. Det skal man ikke gjøre. Og det syns jeg er en veldig rar tankegang. Det handler om hvordan det høres ut. Det handler ikke om hvilke lyder du har brukt, lissom. Men jeg har følt det av han, og så sendte jeg en beat til en kompis her om dagen da. Som er ganske catchy. Og da skrev han «lol». Til Eivind, Ivan Ave, som rapper da. Så skrev han bare «wow, hehe». Og så sa dama mi at den hørtes kommersiell ut. Og da syns jeg det er lættis. Da føler du at de påpeker at dette e'kke noe du pleier å gjøre, og det høres litt billigere ut på en måte da.

E: Eh, ka i sku si. Eh.. Når du da.. (Mumler og roter i papir.)

F: Tror du vi hører deg eller? Jeg leggern sånn jeg. (Flytter på opptakeren.)

E: Føle du at samplerestriksjona og sånne ting har gjort nokka med hiphopen? Med beats?

F: At det er.. At man må betale for det, liksom? Lovverk liksom, at det skaper problemer?

E: Ja, jaja.

F: Nei, det føler jeg ikke. Jeg føler egentlig at, eh.. Jeg må tenke. (Liten pause) Jeg trukke det har gjort noen ting egentlig. Folk sampler jo enda. Jeg tror at en del store artister, for eksempel Kanye West. Han fikk jo.. For mange år siden fikk han tilgang til hele Motown-katalogen. Han kunne virkelig bruke hva han ville hele tiden. Han kunne.. Han hadde tilgang til alle masterne. Hvis han ville ha.. «Jeg vil ha trommene fra den sangen, og jeg vil ha keyboardsa fra den sangen», så kunne han få det. Fordi mesteparten av det her er arkivert, ikke sant. På

reels. Og de har ansatt folk i Motown som har digitalisert alle båndene som de hadde liggende da, og det er mesteparten av katalogen dems. Og da når han liksom lager såpass dritt musikk som han gjør da, så syns jeg.. Og allikevel har tilgang til å sample, så tror jeg ikke problemet er.. Jo, kanskje problemet er at han må betale penger da. Eller, han må dele penga dersom han sampler. Hvis du spiller alt selv så trenger du ikke det da. Og ting som er samplebasert da, hvertfall all hiphop jeg vet om som er samplebasert, har ofte en lavere kommersiell sound da. Hvertfall i 2013 og sånn. Det som er spilt selv, da. Det som er spilt selv er veldig digitalt, du kan liksom.. Det er veldig minimalistisk og, hva skal jeg si. Mye keyboards og sånne ting.

E: Men tror du dem som driv med sampling, at dem gjøomme se på en måte?

F: Fordi de ikke blir spilt mener du?

E: Nei, men at hvis man går ut i offentligheten og får en hit med en låt med et sample, så vil du jo bli tatt på det?

F: Ja, at du må betale for det, da?

E: Mm.

F: Ja det er mange som har måttet gjøre det. Hva tenker du?

E: Nei i kjenne at i prøve å putte ord i munnen på d her.

F: Ja okei, ja,

E: Så i tror i droppe det. Men, bare til slutt da. E du.. Føle du at du e *norsk* i beatsa dine?

F: Lydbilde?

E: E du en *norsk* produsent?

F: Nei, jeg har veldig ofte fått høre at.. «Du høres ikke typisk norsk ut» har jeg fått høre veldig ofte da. Så da regner jeg med at det ikke gjør det, uten at jeg har tenkt så mye på det sjæl. Det handler bare om å, liksom, sette i bås norske artister da. Hvordan er det the overall norske hiphoplydbildet da. Hvis du høres litt annerledes ut enn det da, så passer du ikke i den gruppen liksom. Så, vettafan, kanskje ikke. I 99 da, så vil jeg si at beatsa mine hadde passa bedre inn enn det de gjør nå da, i Norge. Og i 99 så hadde de beatsa mine vært ganske mye kulere enn de andre beatsa fra 99 da, så. Heh.

E: Men ka e det som e lyden av dem norske beatsa da?

F: Nå?

E: Mm.

F: Da vil jeg bruke de mest populære tingene som eksempler da. Og jeg føler lyden av det akkurat nå er ganske inspirert av The Weekend og Drake og Aesop Rock og.. Alle de tingene der da, mye det liksom trendy amerikanske tingene som vipper mellom å være littegrann underground og kommersielle da.

E: Mm.

F: Både produksjonsmessig, rapmessig, visuelt hvordan folk kler seg, hvordan folk lager musikkvideoer. Det er litt sånn derre.. Jeg føler at det er veldig lite innovative ting som skjer da. Det er veldig enkelt å liksom hente noe som: «Wow det her er fett liksom, jeg kjøper de samme klærne og lager en tilsvarende video på en tilsvarende beat» liksom. Jeg føler at det.. Ofte sånn derre. Det er litt viktig å finne den amerikanske *trenden* da, som er liksom *halvkommersiell* hele tiden. Og lage sånn rap i Norge da. Hvertfall de siste 5 årene så har jeg følt at det har vært veldig sånn da.

E: Mm.

F: Så jeg vil si at det, akkurat nå, er en bra måte å beskrive norsk rap på da. Det er liksom sånn derre.. Det er lite diskant i produksjonen, det er sånn halvdystert, og ganske sånn swagete da.

E: E det nokken spesielle produsenta som du tenke på da?

F: Jeg tror det at mange norske produsenter er glad i The Weekend. Uten at jeg hører så jævlig mye på det da, men har lissom hørt på det og: «Fuck, det her høres ut som ganske mye ting da, som har kommet ut i Norge».

E: Men kem du tenke på av norske produsenta?

F: Da tenker jeg på.. Jeg husker ikke navnet. To karer som har produsert ganske mye for «Artist 1» (sensur) og «Artist 2» (sensur) og sånne ting da. Det er lett å høre hva de hører på da, for å si det sånn. Og jeg syns det er en negativ ting da. Men de har litt andre ambisjoner enn meg vil jeg tro, når jeg hører på musikken dems. Det høres ut som de prøver å være up to date med produksjonen sin, og vite at: «Det jeg lager nå, det funker, for det er det folk liker om dagen». Og neste år så gjør de noe annet.

E: Mm.

F: Men jeg har prata med en del folk som produserer sånn type musikk og sånn da. Og de er veldig ærlige på det, da. Det eneste de vil er jo at folk ska like det, lissom. Samtidig som de liker det selv. De hører ikke på de samme tingene som meg. De hører på det som trender, da. Og de gjør det hele tiden, liksom. Og for dem så er det viktig å hele tiden utvikle seg med tiden, og da er det lettere å bli likt blant andre mennesker og eventuelt tjene penger også.

E: Mm.

## 6.2: Intervju med Kholebeatz

Egil: Kan du fortelle i detalj: Kossn lage du beats?

Kholebeatz: Da tar vi.. I mitt siste så lage i bare synthgreier. Men det har fortsatt den gamle hiphop-feelingen i se. Syns i, da. Egentlig så begynne i med 4 akkorda. Finn fire stk. Bare legge dem inn på piano rollen. Etter det, så lage i en melodi over der igjen. Og når det e gjort, så e egentlig grunnmuren ferdig. Så e det kosearbeid med litt basslinjer og, trommer og masse effekta, perkusjon.

E: Men før du lage dem akkordan. Begynne det med ett eller anna? Kor kjem dem fra?

K: Det e egentlig bare.. Sitt og jamme på midikeyboard. Egentlig.. Bare, spørs kordan modus du e i. Hvis du e gira, så blir det gjerne litt sånn her over the top greier. Men det e bare bra.

E: Og detta e hvis du lage.. Da e det.. Det sa du at va beats uten samples?

K: Beats uten samples! Litt annen prosess enn med samples da.

E: Ja, koss e prosessen med samples?

K: Nei i føle.. Da e det bare en lang lyttesession først. Så plutselig høre du et sample. Så får du bare det kicket. Der du legg det inn og choppe og, der føle i nesten 80% av jobben e bare å choppe det opp. Resterende 20% - kos! Det e litt sånn..

E: Asså, når du har funne et sample.

K: Ja?

E: Og du har choppa det opp, så e 80% av jobben ferdig?

K: I føle det.

E: E det det du meine? Ja.

K: For det å legge på.. For i legg ikke på så mye synth når i har sampla nokka. Da e det bare å sette det i system, og legge på tromma og bass.

E: Mm. Men kor finn du samplesa dine?

K: Nei, det e variert ass.. Det e VHS, LP, Spotify.. Det e.. Både VHS-kassett, vanlig kassett, LP, film. Gamle filma, det e kult.

E: Du kan sample ka som helst?

K: Ja. Men da bli det ikke.. Da kan'ke i gi det ut, da.

E: Nei?

K: Men i får gitt det ut på andre medier da. Soundcloud, «tuben» og..

E: Så, idet du har et sample i en beat, så legg det restriksjona på..?

K: Det gjør det absolutt. Det *må* bli en gatelåt, som ikke i tjene penga på. Street anthem.

E: Har det gjort nokka med måten du har laga beats på? Sånn.. (Blir avbrutt)

K: Det signe greia, lissom?

E: Ja.



K: At i e på et label?

E: Hm?

K: At i e på et selskap, lissom?

E: Nei, eller, det at du ikkje kan bruke samples?

K: Ja, det bli.. I føle egentlig det e positivt, fordi at da må i.. Føle egentlig at det har gjort at i har måtte lage alt fra scratch. Da har i blitt litt meir musikalsk av me da. Sånn keyboard/pianomessig. Sånn at i har blitt tvungen til å liksom lære me litt meir piano da.. Så i lik... Så det e bare positivt.

E: Bare positivt?

K: Ja. Men i sample fortsatt. Men..

E: Du gjør det?

K: Ja. Men i få'kke gitt det ut skikkelig. Og det bli litt pri 2 da, egentlig.

E: Ja. Så no om dagen så går det i beats der du lage..?

K: Ja. Også har i første gang i livet mitt fått inn musikera liksom.. På låtan mine. Sånn som Eikrem og.. Brodern ska legge litt gitarsolo på en låt.

E: Åja? Kult.

K: Hente inn eksterne musikera da. For å få litt meir den derre.. Sampla feelingen kanskje, uten at du har sampla. Det e jo litt et mål egentlig.

E: At du får nokken t å spille..?

K: Ja. Sånn at folk e i tvil når dem høre låta om det e sample eller ikke. Det syns i e litt kult.

E: Fordi det e et ideal? Den lyden av litt sånn samples..

K: Ikke alltid.

E: Ikkje alltid?

K: Nokken ganga så e det det. Sånn som på den derre Ken Ring låta så e det det. Men du hørte jo dem andre tingern va jo.. Man legg ikke skjul på at det e synth lissom. Og.. Det variere ass, fra låt til låt. Spørs modusen. (Avbryter for å sjekke om opptakern min fungerer og lyden er god)

E: Ka e god hiphop for d?

K: Sykt fengende beats, og en rapper som bare har personlighet liksom. Treng ikke å være teknisk vidunder. Bare, ah: «Kul fyr» lissom! Eller dame.. I veit ikke.

E: Det går for det samme?

K: Ja, soundmessig og så kan det være alt mulig. Bare det e fengende og kult.

E: Mm. Ka du meine soundmessig?

K: Ja, det. I ha'kke.. I kan høre på Lil Wayne beats, eller på 1995 beats. Lissom det e ett fett. Det går litt mye på person. Pakka den artisten har da. Du må liksom ha personlighet og alt det der. Ikke bare være teknisk stødig og alt det der. Det kan fort bli litt kjedelig

E: Men da snakke du om en rapper, sant?

K: Ja, en heil hiphoplåt da. Føle det e veldig viktig i den sammenhengen her.

E: Kass rolle har da... I og med at du si at du si at en heil hiphoplåt, da e det med rap liksom..

K: Ja.

E: Ja. Kass rolle har rappera i din beatmaking?

K: I syns det har dritstor rolle, for det.. I merke at i tilpasse me litt, lissom, etter dem i ska lage til da. Sånn som i like gjerne å.. Hvis en artist e kjent for nokka, så like i gjerne å spille litt på den klisjeen. Det gjør i. Sånn som Oral bee greiern, høre at det e.. Akkordan e ganske cheesy. Med vilje da. Så det. I tilpasse me etter artisten, det gjør i altså. Med vilje! E'kke alle som syns det e bra, men i gjør det.

E: Men verdsett du allikavel.. Sånn, høre du på beats uten rap?

K: Jaja, det gjør i heile tia. Av dem som gir ut skive som e sånn da. Alchemist og.. Det e veldig få som gjør det da. RJD2 kan i høre på. (Mumler noe)

E: Hm?

K: Nei men sånn, det e litt meir den reale hiphopen det her. For det blikke gitt ut sånn der Lil Wayne beats. Det blikke gitt ut.

E: Nei.

K: Sånn som «Deadringer» og alt det der.

E: Ja, med den reale hiphopen som bli gitt ut som bare beats, ka e det.. Kass artista, utenom RJD2 da?

K: Alchemist. Han høre i mye.. Alt for mye på han. Det e'kke så mye meir enn dem altså.

E: Nei. Men ka meine du med at dem e meir «real»?

K: Nei det e bare en klisjè. Det e liksom.. Det ordet der e ganske teit, men.. Nei ska'n si boombap kickmønster og snare og samples da? Vetkje i.. E det real?

E: Nei, dét.. Hehe.

K: Ikke veit i.

E: Nei. Men du har en, liksom, forståelse av at det e nokka som e real og nokka som..

K: Ja, det e gateakseptert meir.

E: Gateaksept, ja. Hvis du snur på det, ka e det som ikkje e real da?

K: Det bli feil å si at nokka ikke e real heller, for det, i veit ikke i? Hvis du har en nyskapende sound med claps og alt det der, så e jo det og.. Det e jo kult det og, det e like mye real egentlig. Nei det e en umulig diskusjon. Det e det.

E: Kor e det liksom.. Oppfatninga av ka som e real og ikkje, kor kjem det fra?

K: Det kommer fra den derre.. Må stamme fra 90-tallet, 1994-5-6-7. Og at, det va jo idealet dritlenge. Det va sånn det sku vær lissom.

E: «Sånn»?

K: Det va sånn hiphop skulle vær, fram til 2001-2. Da kom jo en bølge av new, eh.. Nelly og P Diddy og heile pakka der. Så i tror liksom det va det der som hang igjen da, og som heng igjen enda.

E: Men ka du meine med *sånn*?

K: Sampla beats, tunge tromma, skittent. Organisk lyd da. I forhold til den der crispy synthlyden som tok over. Det e vel det folk meine kanskje e real.

E: Men du?

K: I syns ikke det.. I veit ikke om det e real eller ikke. Det e..

E: Nei?

K: I høre på litt det og.

E: E det viktig for d?

K: Nei, det e det ikke.

E: Har du opplevd at nokken har påpekt at du har laga nokka som ikkje e real, eller at du har fått kritikk på nokka vis på..?

K: Utrolig nok veldig lite av det. Men det.. Jo, i hadde en periode kor i pitcha mye soul greier. Pitcha mye soul samples opp. Da merka i kommentaran blei litt: «Dette er sellout». Kommersielt da. Det va bare et par-tre kommentara.. Det va ikke.. Du få'kke reaksjona lengre på sånt. Kan gjøre det du vil uansett. Sånn som Madcon.

E: Sånn som?

K: Sånn som Madcon sin nye singel e jo... Den hadde jo blitt hata i 1999. Det hadde den

E: Så du.. Forstår i d rett hvis i si det at det liksom har mjukna opp?

K: Veldig.

E: Ja. At det e lov t å gjør meir ting no på en måte, uten å bli kritisert?

K: Ja det e lov gjøre alt. Ja, du blikke kritisert lengre, du bli kanskje oversett isteden. Men du få'kke det hatet da, som.. I vetkje, i tror det e tilgjengelighet, at det e blitt så mange artista som gjør det. Før va det liksom, i norsk rap, fokus på sånn 10 artista. Og hvis en gjorde ett eller anna feil da, så va det intenst hat med en gang.

E: Mm. Fra kem?

K: Lytteren, som kanskje hang igjen i 1994, kan man si. Litt synd.

(Lite avbrudd, Kholebeatz drikker kaffe.)

E: Koffor begynte du å lage beats?

K: Måtte ha en innehobby etter fotballen. Og så va i så sykt Tommy Tee fan at i bare.. Ja, også broren min viste me FT2 [Fast Tracker 2] og litt sånn musikkprogram som det der da. [Så] vakke det min ting, så sjekka i ut FL [Fruity Loops]. Ja, funka.. Etter et par månda så fiksa i det, så i har brukt det toolet heilt siden da. Bare oppgradert. I måtte bare gjør nokka kreativt.

E: For da.. Du hørte allerede på hiphop?

K: Ja.

E: Og hadde lyst t å lage sånn musikk?

K: Ja, i har hørt på det sia 1997. Da «Deep Green» kom, så kjøpte i det med en gang. Så'n på topp 20 eller nokka sånt, ett eller anna Midt i Smørøyet greier. Da va det «wow», liksom, det der va kult. Og Jazzy Jeff & the Fresh Prince.

E: Det va dine to store, første liksom?

K: Ja dem kjøpte i tidlig.

E: Men har du hørt mykkje på gammel hiphop? Hiphop som e typ eldre enn 1997?

K: Nei, i kan'ke skryte på me det asså.

E: Nei?

K: Syns, nei.. Tidligste e Beastie Boys og Jazzy Jeff gjengen asså. Det e'kke så mye etter.. Nei.. Det e'kke så mye 80-talls rap heller.

E: Nei? Så da føle du det.. Altså, dem.. Syns du det e viktig, eller?

K: Ka da, viktig?

E: Kan det være viktig og nyttig å sette se inn i gammel hiphop, eller e det..?

K: Kanskje for å forstå en viss sound, men i vetkje om det e viktig fordert. Hvis du ikke har et utgangspunkt så lage du nokka som kanskje e heilt nytt. Så i vetkje om det e et hinder eller om det e.. I trukke man treng den bagasjen i d heile tatt, men.. Historisk sett så e det jo litt interessant, men..

E: Men du sa jo det at du har brukt, begynte med FL?

K: Ja, 3. Fruity Loops 3

E: Ja. Det e det du har laga beats på heile veien?

K: Ja asså, i har oppgradert den da. No e i på 5... Bruke 8 no.

E: Koffor har du valgt.. Koffor har FL Studio blitt..?

K: I veit ikke.. Det e bare så perfekt i den sjangern. Det e kanskje ikke så mye variasjon i beatsa. Du treng liksom ikke.. Du treng ikke et verktøy som e bedre, føle i da. Har liksom alle mulighetan du treng der. Det e som en lommekniv du har blitt glad i. Du bare hold på den.

E: Men har du brukt nokka utenom? E det bare FL da, eller har du hatt..?

K: Nei, har en sampler-periode som ebba ut.

E: En..?

K: En sampler-periode. Boss SP-303. Veldig gøy, men alt for tungvint å lagre ting.

E: Ja.

K: Det va derfor i slutta, på grunn av lagremuligheten. Utdøende minnekort og alt det der.

E: Men synthesizera og sånne ting?

K: Åja, sånn ja. Ja, har alltid kobla til synthesizers til.. Tatt opp til.. Korg og Yamaha og.. Sy22. Og litt.. Ja, dem to egentlig, ja.

E: Har du fått kommentara på det utstyret du bruke til å lage beats?

K: Aldri fått negative kommentara på det nei.

E: Ikkje?

K: Nei. Det e ikke.. Det e langt fra tabu å gjør det. Hvertfall i 2013.

E: Ja, men?

K: Nei, det va litt sånn der.. Det va litt kulere å bruke sampler da, rundt 2000 merka i. Det va litt meir real, men det brydde i me ikke om

E: Så det e blitt.. Da igjen, forstår i d riktig, som at det e bruk av.. Ka du lage beats på, og liksom teknologi og sånn, det går for det samme i dag?

K: I syns det. Og i merke at i syns folk generelt ikkje bryr se. I bli nesten aldri spurt ka i bruke. Det e sånn.. I tror folk bryr se om det man høre bare. Om det e fett eller..

E: Mens tidligere så va folk litt sånn..?

K: Jaja. «Ka du har lagd den på? Kor du har sampla den fra?» I tru'kke folk gidd å bry se lenger.

E: Nei.

(Liten pause)

E: Vi snakka om i sted: forbilda og sånn. Du begnte med Jazzy Jeff og Fresh Prince, og Tommy Tee.

K: Tommy Tee gjengen, og dem.

E: Ja. Har du nokken andre store forbilda?

K: Må dra fra my man Alchemist.

E: Alchemist ja.

K: Blazern. Just blaze. Utover det.. Digge sa derre nyere store i USA da. Lex Luger og Drumma Boy. Dem to. Knallbra. Det e dem fire akkurat no som i e veldig hypa på, veldig inspirert av.

E: Men kossn har du lært d å lage beats?

K: Nei.. Bare brukt øret i altså. Har ingen musikkskolegang. Bare å prøve se fram asså, sjøl egentlig. Bare.. Trur det e litt sånn medfødt, at enten så har du litt det musikalske ellers så har du ingenting. Og i trur i har litt. Bare brukt det liksom. Tror i har gehør. I høre ka som ikkje funke og ka som funke.

E: Og sånn reint teknisk da? Med programmet ditt som du bruke, FL. Kossn har du lært det?

K: Aldri brukt tutorial eller instruks. I har bare prøvd me fram egentlig. Og når du har brukt det i så mange år så kan du det. Du lære det. På 2-3 månda så e du i gang liksom. I veit ikke i.. Gjort alt sjøl.

E: Men den opplevelsen av det som e real og ikkje og sånn i hiphop. Kor har du lært det hen?

K: Det va liksom snakkis om det der. Alle som likte hiphop snakka om det der temaet der. Fram til 2007 liksom, føle i.. Da va det, rundt der, så bare vakke det så viktig lengre.

E: Nei.

K: Kom Dipsetgjengen og bare va kul, og liksom, jaaa.. Kanskje ikke det va så viktig lenger. Handla kanskje litt meir da om en pakke. Å være en kul fyr og.. Heile den derre image greia tok litt over. I think.

E: Men, kem va det som snakka om det? Eller kor va det?

K: Åja. Ska i navngi dem?

E: Nei, nei, ikkje.. Hehe.. Kem e'kkje så viktig. Kor liksom, va det..?

K: Det va sa hiphop jamsa i Molde da. Med den dere gjengen du veit. Dem prøvde jo å skolere oss da, i ka som va real.

E: Ja, dem eldre i...?

K: Ja, men det funka aldri liksom. Man høre jo på det man høre på. Pluss at Tommy Tee va jo litt ledern da. Så, du hørte soundmessig ka han meinte va bra. Men til og med han har jo forandra se, så. Nei, folk generelt som hørte på rap va veldig opptatt av real. Glad det e over, egentlig.

E: Lage du beats sammen med andre?

K: Nei. Aldri, nesten.

E: Nesten?

K: Nei i gjøkke det. I kan.. Nei i gjøkke det ass.

E: Ikkje sammen med... Det e aldri andre produsenta, musikera eller rapper..?

K: Nei. I lage beaten i, og så vise i den til dem, og så vil nokken ha den. I syns den.. Det går mye fortere enn det derre «5 kokker». Alt for mye søl. Så i e'kke så veldig feinschmecker, i bare klæsje på med det i lik og så justere i det, og så e i ferdig. Forlengelsesbiten e litt annerledes da. Der kan i..

E: Forlengelsesbiten?

K: Ja, altså hvis en rapper vil ha forandringa i beaten så kan i gjør det. Fjerne litt og sånn.

E: Mm, så du lage liksom en grunn..?

K: Ja, en ferdig grunnmur, og så får i et oppsett da.

E: Åkei? Kan du forklare litt?

K: Ja, i sett jo opp beaten i vanlig intro 4 bars, 8 bars hook, 16 bars vers, 8 bars hook, 16 bars vers, 8 bars hook, og så en liten slutt. Det e liksom det i bruke å sende rundt. Rundt 3 minutt, og dem fleste bare tar den sånn som den e. Men det e ofte at i får sånn «ja vi treng et tredje vers». Da legg i på, liksom, 16 takta til. Det som høres naturlig ut da. Treng ikke å eksperimentere så mye med akkurat det der. Det funke veldig bra sånn som det e.

E: Men har du.. Går du med på, altså, ting utover det reine taktarrangementet?

K: Nei. Egentlig ikke nei. Det e.. I e'kke så glad i å få sånn derre.. Hvis det e melodiforandringa så e det.. I føle det ikke funke asså. I gjør det.. I lage det sjøl liksom. Take it or leave it, egentlig.

E: Ja, du kjem med dine tre minutt: «Detta e musikken i har lagd»?

K: Ja.

E: Og så e du åpen for litt forskjellige måta å anvende det på?

K: I føle liksom den derre andre prosessen med å drive og høre på folk, og å tilpasse se der og der og der, da bli det kompromiss og da bli det kjedelig. Syns i da. I like at, i like at det ska være liksom.. Det ska være me som lage, det ska høres at det e me liksom. Det skakke være.. Nei..

E: Kossn e det man høre at det e du?

K: Veldig tydelig melodi. Det e sånn at du kan nynne den. Det e'kke en grumsete melodi, det e tydelig melodi. Harde tromma på alt. Selv om det e en soft låt så like i å legge på harde tromma der og. Gjerne kynisk basslinje i bakgrunnen.

E: Kynisk?

K: Vetkje om det kan brukes i musikkammenheng, men.. Litt følelsesløs basslinje uten for mange tona. Hvis du forstår?

E: Mm.

K: Ja i vetkje kordan folk høre at det e min. Menne.. I trur det e det der prinsippet med at i bruke å dra på litt. Veldig konkret da, tydelig melodi. I bruke ikke å hinte til ting, i bruke å *gjør det* liksom.

E: Ja. E det viktig for d?

K: I syns det.

E: At det ska høres ut som..?

K: Ja egentlig, for det e sånn i vil høre andre gjør. Så da, men i føle ikke at folk gjør det, så da prøve i å gjør det sjøl.

E: Høre du på anna musikk enn hiphop?

K: Ja, veldig mye. I høre mest på andre ting egentlig.

E: Du høre meir på anna musikk?

K: Ja. 80-talls pop, filmmusikk, electro. Alt mulig egentlig. Pop, vanlig musikk. Alt mulig!

E: Mm. Bruke du det i din egen produksjon?

K: Ja, har vært mye inspirert av 80-talls pop vertfall. Der har i stjelt nokken sånne.. Som for eksempel reverb på snaren, på clapen. Det e en hyllest t 80-tallet synst i. Pluss litt tomtoms. Ddododododo. (etterligner trommelyder) Og gjerne litt.. Kan godt fyre opp nokken 80-talls akkorda og. Og synth da selvfølgelig. Så det e den derre 80-talls elektro greiern i har blitt veldig inspirert av da, utenom rap. Veldig mye.

E: Vil du si da at du lage undergrunns- eller mainstreamhiphop?

K: Føle at no gjør i mainstream.

E: No gjør du manstream?

K: Ja.

E: Tidligere har du..?

K: Ja. Føle d egentlig sånn. Undegrunn før..

E: Ka e forskjellen da?

K: Nei, no sample ikke i. Det høres meir radiovennlig ut. Men samtidig litt hardt. Men det e'kke så gritty og organisk lenger. Det e meir crispy synth arrangement da. Så det e meir mainstream no enn før. Vil i påstå

E: «Men samtidig litt hardt»?

K: Det e det i prøve på.

E: Ja for det e en sånn..?

K: Det e en rød tråd i har lyst t å beholde da. Og i føle man kan det. Det treng ikke å være pusete liksom. I trukke folk vil ha det faktisk.

E: Med «hardt» da meine du?

K: At det smell, liksom. Tromman og.. Dem siste to åran har i blitt veldig opptatt av den derre 808-bassen, som brumme i bakgrunnen. Den har i brukt i 4 låta på EP'n min no. Samme bassen.. Så ja, i syns at det høres hardt ut fortsatt.

E: Kor har du den harde greia fra?

K: Det lure i og på egentlig.. For det at, Tommy Tee e'kke så hardt når du høre etter egentlig.. Det veit i nesten ikke asså, det e bare det i har lyst å høre på sjøl. Kanskje litt Alchemist og litt filma og sånn, i veit ikke i.. Og gjerne.. I har det også litt fra.. Nei i veit ikke, det e dem akkordan i lik. Dem som høres litt sånn ut. Litt vanskelig å forklare.. Ja. Ikke moll da. Jo, moll! Det e det i lik. Ikke dur. Hvis du forstår?

E: Mm.

K: Det funke ikke.

E: Men e det bare det harmoniske, dur/moll-ting som gjør at d bli hardt eller e det andre..?

K: Nei. Tromman e jo skrudd sånn at det akkurat ikke ska peake da. Det ska være så høyt du kan uten at det peake.

E: Åkei.

K: Og, basslinja like i at ska være en litt følelsesløs linje uten.. Som ligg der i bakgrunnen da, og bare lage litt mystikk.. I veit ikke i. Nåkka sånt.

E: Oppleve du nokken kvalitetsforskjell mellom undegrunns og mainstream hiphop?

K: I syns det e.. I har pluss for mainstream hiphop fordi at det e mastra. Det høres mye bedre ut. I får lyst t å høre på det meir, egentlig, for det, i få'kke lyst t å høre på et råttent opptak vokalmessig. Pluss at det e ofte produsert bedre og. Så, i må nok helle mot pluss på den derre mainstream hiphopen altså.

(Liten pause, Egil blar i ark.)

E: Vi snakka jo om at du lage ikkje så mykkje samplebeats no.

K: Nei.

E: Koffor ikkje?

K: Nei fordi at det.. Hovedgrunnen e at plateselskapet ikke gir det ut. Få'kke brukt det t nokka, i få'kke.. Nei i veit ikke i.. Det e liksom ikke.. I føle man kommer ingen vei med det, man få'kke gitt det ut skikkelig. Platekompaniet og Spotify.

E: Koffor ikkje?

K: Fordi at det blikke klarert. Vi ha'kke budsjett t å klarere det. Det e egentlig veldig sånne lova det går på egentlig. Det e'kke bare inspirasjonsmessig at det e..

(Blir avbrutt av to kjenninger av Kholebeatz som er innom. De lager også beats. Snakker løst og fast om hverandres prosjekter om dagen.)

K: Hvor var vi?

E: Nei, sampling, opphavsrett.



K: Ja, det e veldig enkel grunn enkli, og det e at i få'kke gitt det ut.

E: Nei. Rettslig og økonomisk sett så e det..?

K: Tap. Men i føle ikke det e tap. Du kan også få promotion av det ved å legge det ut som en gatevideo lissom eller gatetrack.. Men det blikke meir enn det da.

E: Nei.

K: Der stoppe det lissom.

E: Og, har du vært borti en situasjon kor du har blitt.. Kor du har tråkka over ei grense på sampling?

K: Nei.. Ikke sånn sett, men Folkefiender spurte.. Folkefiender fikk en beat av me, og så sendte selskapet demmers den beaten til Finn Kalvik sjøl. Og han godkjente den ikke da. Fordi det va pitcha. Og han syns det va smurfete, og han likte det ikkje i det heile tatt. Så det bare godtok vi, og bare la planen heilt død.

E: Åkei, ja. Det va en ferdig låt, eller?

K: Nei, det va bare beaten vi sendte da, for å... Men Kalvik sjøl hørte den. Han bare sånn, ja det e jo bra, men i ha'kke lyst å være en smurfestemme liksom. Så han godtok den ikke. Litt gøy egentlig, hehe. Det e heilt ærlig sak da, av han.

E: Ja det syns du va heilt fair?

K: Heilt fair. For det va *veldig* Kalvik. Det va liksom.. Refrenget hadde blitt *han* i smurfestemme i 8 bars. Loop! Så, i skjønne han..

E: Men syns du det e enkelte ganga, asså hvis du da.. Si, du hadde sampla Kalvik da. Og så skrudd det heilt fullstendig om. Det va umulig å høre at det va Kalvik, og så hadde dokker sendt det t han. Syns du han burde ha godtatt det da?

K: I syns jo det. Da va det liksom, da har du gjort din egen greie utav det. Men, når det e et gjenkjennelig refreng så skjønne du at han ikke vil det. Men, andre veien hvis du har choppa det og gjort dine egne ting, så hadde det nok blitt gokjent ja.

E: Tror du det?

K: Ja, det tror i.

E: For du syns det e sånn: Sampling, hvis man legg en egen touch på det, så e det..? (Bli avbrutt)

K: Jajaja, i lik sampling generelt i og. Men i få'kke lov t det akkurat no.

E: Nei. Derfor lage du, du sa jo det, at du har gått meir bort fra sampling.

K: Ja.

E: Tror du det gjeld generelt i hiphopen?

K: Det trur i. Absolutt. Fordi, hvis du har en beat da, så treng du ikkje bruke et budsjett til å klarere det ene samplet der da. Kan heller bruke det på musikkvideo. Dem hundre tusen eller ka i all verden du sku gjort. Tror folk bli veldig begrensa av det, i veit ikke i.

E: Men på kass måte har det.. Ka gjør man i stedet for å sample da? Eller ka gjør man eventuelt med samples?

K: I tror man.. I tror det bli meir og meir vanlig å bare lage sin egen beat, og få musikera til å spille over. Gitar eller.. Få den derre litt livefeelingen over det, da. Tror det e dét folk gjør no asså. Uten å være for bastant, så tror i det.

E: Ett spørsmål til om sampling. Sånn, når du sample.. Har du nåkka sånn personlige regla for ka du kan sample og ikkje?

K: Har egentlig det asså. Har brutt dem og. Men i har den derre *før* 1990.

E: Før 1990?

K: Ja. I har brutt den sjøl. Men ja, før 1990 og, uten det så ha'kke i nokka regla.. Det e den regeln i prøve å holde me til da

E: Koffor ikkje før 1990?

K: Egentlig så e det veldig.. For det første så: Det som blei lagd på 90-tallet e utrolig vanskelig å sample, fordi kicken og bassen e ofte grusomt høy, så i få'kke gjort nokka med det. Mens 80-talls og 70-talls, der e tromman litt meir flat og lettere å sample da, hvis du forstår.

E: Mm.

K: Mens 90-tallet da va det.. Det skulle være høy «untz untz» (etterligner basstrommelyd). Pluss at det e'kke mye fett å sample på 90-tallet. Feelingsmessig og.. Vil heller at d ska høres litt retro ut asså.

E: Mm.

(Liten pause)

E: Bruke du.. Altså, internett. Kossn har du brukt internett i, liksom, opplæringa i beats? Hvis du har brukt internett i det heile tatt i opplæringa av beats?

K: Det har i egentlig ikke..

E: Ikkje?

K: Da går det meir på at i har fått feedback på internett, da.

E: Feedback?

K: Ja. Sendt låtidéa til kompisa også fått feedback. Men i ha'kke lært nokken knep egentlig på internett, om beats egentlig. Sånn tutorial-sett. Men det e meir en promotion kanal da, i dag.

E: Promotionkanal?

K: Ja, det e nesten bare der i promotere beatsa. 100%. Men i e liksom en digital beatmaker blitt, da. Ikke.. Det e'kke så mye flyers og sånn spredning lenger da. Facebook og Urørt og spacen og alt det der.

E: Ka du kalte det?

K: Myspace og alt det der. Selv om det e dødt, da.

E: Ja, kossn promotere du d sjøl på dem steda?

K: Nei.. Spamme Facebook når d e nokka nytt, på artistside og personlig side. Forum.. Nei, ikke forum. Ikke no lenger, det e dødt.

E: Men du har brukt forum før?

K: Ja i har brukt forum før. Men no går det meir i Soundcloud og Facebook og Youtube faktisk. Spotify..

E: Kossn brukte du forum før?

K: Nei da la man ut låta på norske hiphop forum for å få feedback da. Fikk man ofte ganske bra, men det døde jo heilt ut så..

E: Men du har hatt nytte av forum?

K: Ja, i føle i har hatt nytte av å få connections. Start-connections der da. Men det viktigste har i fått på Facebook. Mine viktigste connections. Litt nettverking, det e bra.

E: Så du legg ut på musikk på Facebook og Soundcloud og sånn?

K: Mm, ja, og like mye promoposters som musikk på Facebook. Få et visuelt.. Det e meir interessant hvis folk ser et bilde enn bare en låt.

E: Og det e også der du oppnår kontakt med andre som driv..?

K: Ja, ofte der i tar kontakt første gangen. Og så bli det ofte på mail seinere. Men, det e der det begynne ofte altså.

E: Kossn foregår det?

K: Det foregår med at du sende en melding, en ydmyk mail der du bare sir at du føle greia. Så legg du ved 2-3 beats, så høre dem det, og så svare dem eller ikke. Dem fleste svare jo, hvis du legg med det som du syns e bra sjøl da. Så utvikle det se til mailsamarbeid og telefon. Ett eller anna, ja..

E: Men gir du ut.. Gjør du ting, liksom, på CD eller vinyl i tillegg, eller e det..?

K: Det ha'kke i gjort enda, offisielt.. Men det *skal* bli gjort. Men pri 1 e digitalt ja. Vinyl og CD bli meir en sånn kuriositet, en sånn ting. Bare *kult* å ha i stua liksom. Man promotere ikke med CDa og sånn, det skjer ikke.

E: Syns du det gjør det enklere, liksom, med internettbruken?

K: Ja i syns det asså. Det e liksom ganske ubegrensa kor man kan legge ut, og man veit aldri kem som høre på det.. Så, i syns det e mye.. I lik bedre den prosessen der enn den CD greia. Det kommer du ikke så lang vei med. Men hvis du har en låt no så kan du legge den ved i mails, overalt. Det funke asså!

E: Gjør du det på egenhånd eller e det plateselskapet som ordne det her for d?

K: Nei no e det litt plateselskapet som gjør det for me, men i har gjort det her i ti år da, så i veit kordan det foregår.

E: Kor e det du kan.. Kass kanala kan du bruke når du gjør det sjøl?

K: Når i gjør det sjøl?

E: Mm.

K: Du kan opprette en Spotifykonto og få det ut der sjøl. Soundcloud, Youtube, Urørt.. Ja det e dem fire der som e viktig asså.

E: Har du opplevd at du har fått liksom.. At du har lagt ut nokka eller gjort nokka promo på internett, så har du hatt en episode eller fleire kor det har hatt en positiv effekt? At det har gitt ting tilbake, da?

K: Det har det asså. Mest i form av connections som vil jobbe med me da. Huske i la ut en tape på et forum i 2007, «The Border». Da kom Gutta På Skauen-gutta, og da fikk i plutselig en del connections. Dem bare la me til på MSN og... Det e alltid bra å vær der ute da. Da kommer folk til d og. Men no bli det.. Den EPn her bli jo det største da. Det e *da* i trur det bli mest oppmerksomhet. For no bli det litt mediedekning og, trur i.

E: Ja, for du kjem med en EP no?

K: Jepps, den kommer i mars. Og den trur i får litt dekning ja. Med det. Da kan det hende fleire connections kommer t me da. Forhåpentligvis.

E: Og den ska gis ut digitalt eller på..?

K: Den gis ut digitalt. Og så ska vi på gøy, egentlig, bare trykke opp kanskje vinyl når vi får litt penger i kassa. Men det e regna som en digital utgivelsa ja, egentlig. Platekompaniet og Spotify og Itunes.

E: Og den kjem når?

K: Den kommer i mars. Rundt 15. Det e utgangspunktet vårt.

E: På den EPn så har du med..?

K: Ken Ring, Agallah, Simmy Man fra labelet mitt, og Pimpton fra Canada, veldig flink fyr, og så har vi en kompis av Agallah som heite Pop Off, som e med i Purple City gjengen. Utenom det.. Og Son of Light selvfølgelig. Og gjestetrompetist Kristoffer Eikrem.

E: Kossn har du fått tak i dem?

K: Pimpton, han bare kontakta vi. For vi hørte han va veldig.. Det va potensiale i han. For han va veldig flink, og han va med med en gang. Så han har vi laga 3 låta med allerede. Son of Light va vi vel litt heldig med gjennom mail, og litt Facebook og sånn. Og det igjen balla på se at han Ken Ring kanskje virka litt interessert i å være med på den låten da. For han hadde *aldri* blitt med på den låten hvis ikke *han* hadde.. Heilt sikker. Og Agallah, han måtte vi ta kontakt med og mase litt på. Men så klarte vi å bygge litt god kjemi med han, med å sende han beats som han kan bruke til sin mixtape<sup>158</sup> da. Så mails og Facebook egentlig. Primarily.

E: Og om det e norske eller skandinaviske eller fra USA eller..?

K: Det har veldig lite.. Avstanda har lite å si asså når det e.. Eller, du må ordlegge d litt meir konkret når du snakke med folk fra USA føle i. Du må ha.. Du må vise coveret, du må vise prosjektet og kem som e med og deadlines. Det må være veldig profit, da. Du må bygge d sjøl opp litt. Det e veldig viktig i USA.

E: Men føle du at du e *norsk* på nokka vis i liksom, beats..?

K: Nei, det gjøkke i asså. Føle egentlig ikke det. Det e ingen *norsk* sound over det i gjør no. Det e meir amerikansk vil i si, akkurat no da. Nei, det e meir en *sjanger*-greier enn det e en geografigreier da. Det e det. Ikke typisk norsk.

E: Nei.

K: Det e det ikke.

E: Ka som e typisk norsk da?

K: Ha'kke peiling.

E: Hehehe.

K: Odd Nordstogga? Nei i veit ikke as.. Ha'kke peiling ka det kan vær.

E: Men hvis du sku laga norske beats da. Har du nokken idè om ka du sku gjort da?

---

<sup>158</sup> Uformell utgivelse. Skiller seg fra album eller EP ved at de gjerne inneholder beats og rapping fra mange forskjellige artister.

K: Parodimessig så hadde det jo blitt hardingfele og kontrabass og.. Nei det hadde ikke funka trur i, så bra. Hold me til et internasjonalt synthsound akkurat no. For å sei det slik.

(Skrur av opptakeren og prater litt uformelt. Dette fører til ny refleksjon fra Kholebeatz.)

E: Kan du ta på nytt ka du meine? Du sa akkurat at det e et hinder å være real?

K: Ja i syns.. Hvis du absolutt ikke *vil* selge skiver eller utvikle d, så e det.. Så e du litt stuck hvis du e real. Da e det.. I Norge hvertfall. Hvis du lage en real boombap låt i Norge, så e det 300 views og that's it. Det stoppe der. Hvis du ska opp i meir, så må du ha meir eksperimentell mainstream sound da. For det.. Pluss at det går litt på sa der norman og at du kan'ke gjør ditt og ikke datt og.. Den realnessen kan bli litt fengsel tror i.

E: Mm.

K: Har merka det med ei rapgruppe i har jobba med i Molde. At det e veldig på stedet hvil. På grunn av sounden da. Føle at dem generere ingenting views, på grunn av det.

E: Generere ingenting?

K: Views. 300 views. Så..

E: Ja, at det bli en litt sånn kreativetsdreper?

K: Ja i trur det, egentlig. For det at hvis du ikke *vil* prøve nokka nytt, så kan du egentlig ikke utvikle d heller da. Og det e nesten ikke marked for sånt lenger. Den sounden der altså. I *Norge* hvertfall. No snakke i Norge lissom.. Så, i vil anbefale at folk *ikke* gjør det, men.

E: Bare drite i heile den..?

K: Bare *drite* i ting. *Prøve* ting.

E: Ikkje følge regla? Ikkje bry se om?

K: Være litt rebell og bare dra på med sounden syns i da. Det e viktig.