

## 13

# Tarzan og de svarte lovløse: tverrestetisk elevlåtanalyse

Sindre Dagsland og Egil Reistadbakk

*«Tomas» det er navnet mitt og livet mitt ikke svarthvitt, men fargerikt  
Meg på beaten, et mareritt [mareritt]. Spitter fire hvert avsnitt [fire]  
Racks til jeg dør [cash]. Vi tjener penger som aldri før [cash]  
«Marco», «Sam», «Samson» og «Theo», vi er ingen amatører  
(...)  
Marco det er navnet mitt / chiller med gutta og prater shit  
Æ ska gi dæ en liten smakebit [yeah] pass mæ en joint og fakke litt  
Se på jakka mi det er Canada Goose, er fra Dupan, er også en nordmann  
Svinger mellom to land, kall bare meg Tarzan  
Jeg gir fa'n*

Raplåten sitert over er laga av fem ungdomsskoleelever, og i denne teksten skal vi analysere elevlåten som tverrestetisk uttrykk.<sup>1</sup> Kanskje er det sjølsagt for mange at sanglyrikk er tverrestetisk, og at den multimodale helheten i kunstuttrykket kan kalles en tekst. Likevel er det nok ofte slik at det er *sangteksten* mange først og fremst tenker på når ordet tekst nevnes i forbindelse med sanglyrikk, og kanskje spesielt når det er snakk om analyse av sanglyrikk i skolens norskfag (Dagsland, Diesen & Harstad, 2021). Lignende utfordringer gjelder musikkvitenskapen, der studier av rap har blitt kritisert som for fokusert på rapperen og orda som sies, slik at det tekstlige innholdet ofte gis forrang – uten at man tar rap som lydlig produkt tilstrekkelig i betraktning (Adams, 2015). Sanglyrikken er ikke bare ord vi kan lese, men den er også hørbar som musikk. Utgangspunktet for (elev)tekst- og musikkbegrepet i denne artikkelen baserer seg derfor på brede forståelser, hvor vi søker å ta det tverrestetiske uttrykket

<sup>1</sup> Vi vil rette en takk til fagfelle og redaktører for konstruktive innspill, og ikke minst til Even Iglund Diesen ved Institutt for lærerutdanning (NTNU) for gjennomlesning og gode råd.

på alvor. Et bredt tekstbegrep understreker og åpner opp for ei tverrfaglig og interdisiplinær tilnærming til det multimodale kunstuttrykket, som i vårt tilfelle innebærer både norsk- og musikkfaglige perspektiv.

I Dagsland et al. (2021) utvikles ei analysetilnærming der man prøver å ta på alvor den tverrestetiske og multimodale helheten som ethvert musikkuttrykk representerer. Denne tilnærminga vil vi bygge videre på her. Analysen er et eksempel på en elevtekstanalyse der vi på grunn av det tverrestetiske ved låtuttrykket nettopp trekker inn perspektiv og analysemåter på tvers av faggrensene. «Alle som studerer sammensatte kunstuttrykk, forholder seg til tre hovedspørsmål», skriver Markussen (2015, s. 13). Overført til elevteksten vil sjøl skal analysere, er disse tre spørsmåla: 1) Åssen kan vi beskrive og forstå enkeltdelene og samspillet mellom dem? 2) Åssen gjøre rede det kunstneriske uttrykket som oppstår i dette samspillet? 3) Innafor hvilke kulturelle kontekster får uttrykket kunstnerisk kraft? (jf. Markussen, 2015, s. 13). For å svare på spørsmåla skal vi undersøke enkeltdelene og samspillet mellom sangtekst, beat og flow i elevlåten, så vel som forbindelsene til sjangre og tradisjoner låten går i dialog og bryter med (det vi seinere kaller et samspill og ei spenning mellom brudd og kontinuitet).

I analysen vil du først møte en analyse av låtens enkeltdeler, og de teoretiske og analytiske utgangspunkta aktualiseres av låten sjøl. Først tar vi for oss *sangteksten*, hvor vi legger vekt på den hybride sjølframstillinga i låten. Låten går i dialog med en stereotypisk gangsterframstilling, men bryter også med denne. Som artikkeltittelen understreker, er Perrys (2004) beskrivelser av det hun kaller «the black outlaw», den svarte lovløse, sentral i låten, gjennom at elevene iscenesetter jeget som gangstere i den lokale bydelen Buran – en bydel med mange minoritetsspråklige. Elevgruppa, som sjøl består av en del ungdommer med minoritetsbakgrunn, skriver fram identitetstematikker og samfunnskritiske perspektiv i spenninga mellom det norske og det ikke-norske: et lyrisk jeg som føler seg både norsk og ikke-norsk samtidig («svinger mellom to land / kall bare meg Tarzan»). Deretter tar vi for oss *beaten*, lydsporet i låten, hvor vi ser på oppbygning og karakteristiske sjangertrekk. I elevlåten sangtekst, beat og flow drar eksempelvis elevene veksler på sin kjennskap til trapsjangeren.<sup>2</sup> Til slutt, og viktigst for oss, ser vi på *flow* – åssen elevene rapper over beaten – der samspillet mellom sangtekst og beat kommer fram i den muntlige framføringa. Her ser vi på åssen elevene skaper kontinuitet gjennom repetisjon av rytmiske mønstre, åssen de bryter med denne kontinuiteten, og hvilke sammenhenger dette har til resten av låten.

2 En undersjanger av rap, som har sitt opphav i sørstatene i USA på 1990-tallet. Trap viser til «trap house», som er forlatte hus der rusmidler kjøpes og selges (Holen, 2018, s. 299).

Låten er skapt i undervisnings- og forskningsprosjektet Lydrik(k)<sup>3</sup>. I Lydrik(k) lager hundrevis av studenter og elever låter mens de utforsker hva en låt kan være for noe, gjennom utøvende og praktisk arbeid med sanglyrikk i norsk- og musikkfaget. Skolekonteksten for låtlaginga er interessant på mange vis, men i denne artikkelen vil vi nøye oss med å løfte fram enkelte didaktiske poeng underveis. Låten vi skal analysere, er heller ikke publisert offentlig. Det betyr at leserne av artikkelen er avhengig av våre beskrivelser og visualiseringer av den, til forskjell fra hvis det hadde vært snakk om en låt av en profesjonell artist. Derfor skal vi avslutningsvis løfte fram enkelte analytiske og metodiske valg og utfordringer knytta til visualisering av lydlig uttrykk når forskeren, i skrivinga av forskningsteksten, ikke har tilgang til de samme semiotiske ressursene som låten sjøl består i. I avslutninga vil vi også peke på hvilke overføringsverdier elevlåt-tilnærminga vår kan ha for forskningsarbeid med andre typer tverrestetiske elevtekster og uttrykk enn akkurat elevlåter.

## Kontinuitet og brudd i samspillet mellom sangtekst, beat og flow – teori- og analyseperspektiv

I antologien som helhet er elevtekstene som singulære uttrykk viktige utgangspunkt. Det singulære estetiske uttrykket «står i en eller flere tradisjoner, som uttrykket både viderefører og bryter» (Harstad, Dagsland & Diesen, 2020, s. 57). I dette reflekteres altså ei spenning mellom brudd og kontinuitet som kan belyse åssen låten sjøl både står i og viderefører tradisjoner, samtidig som det representerer brudd med de samme tradisjonene (Harstad et al., 2020). Brudd og kontinuitet handler for oss om at ethvert kunstverk, ytring eller tekst, inngår i et samspill mellom tradisjon og fornyelse (jf. Harstad et al., 2020). Det vil si at låtytringer og elevtekster kan gå i dialog med ulike posisjoner og tradisjoner (også motvirkende stemmer) på samme tid. I vår sammenheng resonnerer og dissonerer elevlåten med ulike (sang)lyriske sjangre, musikk sjangre, raplyriske sjangre, måter å lage beat på, måter å flowe på osv., i tillegg til at de ulike versa som framføres, også kan bryte med hverandre og med andre deler av uttrykket. Dette innebærer at kontinuitet og brudd oppstår innad i det enkelte uttrykket, samtidig som spenningene peker ut over uttrykket, altså gjenspeiler eller bryter med diskurser, sjangre og tradisjoner som settes i spill i låten. Som et eksempel på denne spenninga trekker Diesen (2018) fram at brudd mot en forventet rapperposisjon er vanlig i raplyrikken, som ofte inkluderer: «det unike og samtidig repeterte, det rene og samtidig urene» (s. 213). Låten forstått som singulært uttrykk representerer

3 Se <https://www.ntnu.no/ilu/lydrikk>.

dermed en *hybriditet*, et samspill mellom det reine/ureine, tradisjon/fornyelse, kontinuitet/brudd, som ikke altså bare handler om sangtekst og rapperposisjon, men også om uttrykket som helhet og samspillet mellom sangtekst, beat og flow.

Allerede i valg av analysebetegnelser skjer det for vår del ei fortolkning av teksten som singulært uttrykk, der vi kobler oss på deler av den raplyriske kontinuiteten: Låten går i dialog med sjangre, måter å framstille seg sjøl på, skrive/framføre og analysere tekster på innafor dette feltet. I tillegg er vi opptatt av å ikke bare løfte fram låten som (rap)lyrisk uttrykk, men som et musikkuttrykk som innebærer ei tilnærming til de lydige dimensjonene av den. Låten er en raplåt, noe som aktualiserer eksempelvis relasjonen mellom sangtekst, beat og flow som nærliggende begrep å ta utgangspunkt i. Hvis låten hadde vært laga av Ole Paus, hadde ikke empirien i seg sjøl aktualisert å kalle låtens lydspor for «beat» eller den muntlige framføringa for «flow», og låten hadde knytta seg til (og brutt med) andre tradisjoner enn det elevenes raplåt gjør. Forskningsfeltet på rap er relativt stort, og det finnes et spenn av ulike måter å tilnærme seg låter analytisk på. Sjøl har vi valgt sangtekst, beat og flow som analytiske begrep, men det må sies at også disse begrepa brukes på varierte måter innafor feltet.

En beat definerer vi som en musikalsk kollasj sammensatt av sampla, syntetisert eller innspilt tonal, perkussiv eller atmosfærisk lyd (Schloss, 2004, s. 2; Smith & Joshi, 2020, s. 42). Innen studier på rap har ofte forståelser av en beat vært at det er et «musikalsk halvfabrikat» (Knudsen, 2008, s. 59), som en rapper «utøver tekst» (Fagerheim, 2010, s. 89) eller «foregrounds his verse» (Smith & Joshi, 2020, s. 42) over. Det er altså først i møte med tekst og rapper at beaten får si mening, og dette har tidvis medført at man utelukker, overser eller spiller ned meininga og innholdet som ligger i rap-låter som helhetlige lydige uttrykk. Dette gjør seg spesielt gjeldende i møte med låten som analyseres her, og poenget er også didaktisk interessant: Empirien fra låtlagingsprosessen forteller oss at beaten var valgt ut før elevene starta tekstskrivinga, og elevene har funnet en beat på YouTube, laga av TWT Beats<sup>4</sup>. Siden beaten er et ferdig produkt henta fra nettet, kan det være fort gjort av forsker eller lærer å avfeie hva denne beaten kommuniserer, slik for eksempel Söderman formidler i sin studie av kreative prosesser når ord og musikk møtes og beaten er laga på forhånd: «I den kollektiva processen är orden överordnade musiken i dessa ungdomars verksamhet» (2008, s. 76). Vi velger her ei anna vinkling, i likhet med Adams (2009), som sier at «[s]ince the music is composed prior to the lyrics, the meaning of the text is often secondary to the way in which it interacts with the underlying music» (s. 2). Vårt perspektiv innebærer at beaten ikke bare støtter sangteksten, men også det omvendte – *at teksten støtter beaten* – og

4 Man hører nametagen til TWT Beats under introen på låten.

at orda kanskje ikke har vært overordna musikken på veien mot et tilsikta sluttprodukt. Både Rose (1994), Schloss (2004), Miyakawa (2005), Krims (2000) og Adams (2009, 2015) argumenterer for at rapmusikken må forstås helhetlig, som en *sonisk kraft* – der sammenhenger mellom ord, lyd og kontekst må tas i betraktning. Dette gjør det derfor nødvendig å gjøre en beatanalyse for å forstå det tverrestetiske uttrykket, sjøl om beaten ikke er laga av elevene sjøl. Det gjør det også nødvendig å studere elevenes flow – altså å forstå sangteksten og rappinga i lys av beaten – og ikke bare hva de rapper om.

I vår tilnærming til samspillet mellom sangtekst, beat og flow bygger vi som sagt videre på Dagsland et al. (2021). Nettopp å betegne låten som et *samspill* er viktig for oss, der de tre delene av samspillet smelter sammen i uttrykket: Sangteksten er det elevene rapper/framfører muntlig (flow) over beaten (lydsporet til låten). I Oddekalvs (2022) doktoravhandling om flow går han gjennom ulike forståelser og definisjoner av flowbegrepet. Sjøl definerer Oddekalv flow på denne måten: «flow is the rhythmic structure of the words and rhymes in the vocal track(s)/performance in a work of rap music» (s. 12). Vi støtter oss til både Oddekalvs definisjon og til at Dagsland et al. (2021) definerer flow som «rytmiske, lyriske og intonasjonsmessige valg artisten gjør i framføringa av sangteksten – åssen stavelsene treffer beaten, og åssen rytmiske og lyriske mønstre kommer til syne i flowen (...) og samtidig uttrykk for sjangerforbindelser (jf. Krims, 2000; Ohriner, 2019)» (s. 130–131). Sjangerforbindelsene nevnt mot slutten av forrige sitat handler om at det «i en låt finnes (...) dialogiske forbindelser til andre låter, til andre tekster, tradisjoner og sjangre (også motsetningsfylte), og låten kan knytte seg til ulike fagfelt og sosiale kontekster på samme tid» (s. 131), jf. samspillet mellom brudd–kontinuitet som vi har vært inne på tidligere: Låten (sangtekst, beat og flow) går i dialog med ulike tradisjoner, men er samtidig ny og et brudd med tradisjonen (urein og rein på samme tid).

Flow er et relasjonelt begrep som understreker samspillet mellom åssen sangteksten og beaten blir kobla sammen. Gjennom flowinga i det enkelte verset fungerer rappinga som ett av flere rytmiske lag sammen med de andre elementene i beaten. Beaten (u)muliggjør flow, og flowen skaper variasjon, (av)spenning og dramaturgi i sammenheng med beaten, der de hver for seg kan tolkes ulikt, men sammen kan gi ny mening (jf. låten som ureint uttrykk). Et eksempel på samspillet mellom beat og flow er det Ohriner (2019) kaller *flow-beat-convergence* og *flow-beat-divergence*. Flow-beat-konvergens er når rapperen rapper sangteksten på en måte som forsterker de samme rytmiske strukturene som beaten legger opp til. Flow-beat-divergens er på den andre sida når flowen bryter med de rytmiske strukturene i beaten og slik sett skaper spenninger og variasjon i uttrykket. Flow-beat-divergens og -konvergens kan dermed ses på som uttrykk for et spill mellom brudd (divergens) og kontinuitet

(konvergens). I vårt tilfelle utgjør flow-beat-konvergens kontinuiteten innad i låten, de rytmiske strukturene som gjentas i den, mens flow-beat-divergens utgjør brudd med de allerede etablerte rytmiske mønstra. Dette skal vi gi eksempler på i analysen.

Når vi inkluderer «rytmiske, lyriske og *intonasjonsmessige valg*» (vår understreking) i vår tilnærming til flow, grenser vår definisjon til å inkludere enkelte elementer av det Oddekalv kaller *delivery*. Delivery handler om for eksempel intonasjon i den muntlige framføringa til rapperen, de *ekspressive* delene av framføringa (om man hvisker når man rapper, rapper på en heseblesende/sint/sensuell måte osv.). Grunnen til at vi trekker dette fram, er fordi skillet mellom delivery og flow er viktig for Oddekalv (2022): «I consider rap's melodic parameters to be (perhaps most significantly) part of delivery and thus mostly separate from flow» (s. 14). Dette skillet er imidlertid ikke et skille med vanntette skott. For vårt formål tenker vi at delivery og flow kan supplere hverandre, nettopp på grunn av «floating boundaries between rhythmic structure and rhythmic expression, and consequently between delivery and flow» (s. 15). For vår del kommer vi inn på enkelte aspekter ved det Oddekalv kaller ekspressive (delivery) deler av den muntlige framføringa i raplåten, sjøl om overskriften vår er flowanalyse. Det er likevel viktig å påpeke og anerkjenne distinksjonen, sjøl om den er for omfangsrik å gjøre rede for og behandle analytisk i rammene av denne artikkelen.<sup>5</sup>

## Analyse: sangtekst, beat og flow

Analysen er tredelt, hvor vi skal analysere sangtekst, beat og flow i låten som ei tilnærming til det multimodale og tverrestetiske uttrykket. Dette innebærer å undersøke åssen elevene går i dialog med ulike sjangre og tradisjoner, men også åssen de bryter med disse. Når vi deler analysen i tre, er dette for å lette lesninga av teksten og ikke å forstå som at dette er kategorier eller tilnærminger med vanntette skott. Flow kommer til slutt i analysen fordi beaten (u)muliggjør flowen, og vi ser på flow som et relasjonelt begrep der sangtekst, beat og flow settes i spill med hverandre.

5 Se Oddekalv (2022) for en grundig redegjørelse av skillet mellom flow og delivery.



- 12 Springer, føler den susen, utlending, pushen  
[m] [m] [m] [yeeeah – med autotune]
- (Samson)**
- 13 I dodge it dripping like faucet shut the fuck bitch, ey, u know that I lost it  
[what?]
- 14 pull up with choppas and dracos and glocks and you know I got eyes on the block  
[aight]
- 15 I'm robbing the candy I'm running the glock in my lap cus I'm gunning  
[ey] [ey]
- 16 ey, all of my people they bumming cause she got no weed but she stunning fuck tha girl
- 17 I go with my bro hit up the plug and just go with the flow light it then  
[bro] [flow]
- 18 smoke it, you up in the sky roll so more cause I wanna get high  
[what] [yeah]
- (Theo)**
- 19 Vi er ute på Buran og ser etter deg kan si med engang vi blir ikke lei  
[Nope]
- 20 Bausj kommer på set, løpe for frihet der er ikke lett Ikke lek gangster vi står her på set  
[aldri lett]
- 21 gutta er sultne og blir aldri mett
- (Tomas)**
- 23 Tomas det er navnet mitt og livet mitt ikke svarthvitt, men
- 24 fargerikt meg på beaten, et mareritt, spitter fire hvert  
[pow] [mareritt]
- 25 avsnitt. Racks til jeg dør Vi tjener penger som aldri  
[fire] [cash]
- 26 før. Marco, Sam, Samson og Theo Vi er ingen  
[cash]
- 27 amatører  
[brrr pow]
- (Marco)**
- 28 Marco det er navnet mitt chiller med gutta og prater shit
- 29 Æ ska gi dæ en liten smakebit pass mæ en joint og fakke litt  
[yeah] [yeah]
- 30 Se på jakka mi det er canada goose. Er fra Dupan, er også en nordmann  
[yeah yeah brrap] [brapapap brrrrr]
- 31 Svinger mellom to land, kall bare meg Tarzan  
[pow]
- 32 Jeg gir fa'n  
[monkeyboy monkey yeah nig-]



Låten er bygd opp etter en ganske vanlig rap-form med intro, flere vers og outro, men det mangler en form for refreng (jf. Miyakawa, 2005, s. 77). Som vi skal beskrive i beatanalysen, starter låten med en intro (1–4) uten trommer, før trommene kommer inn på Sams vers (linje 5). I introen hører vi produsentens navn (TWT) og hans signaturslagord («TWT you know how it is»). I tillegg rappes «Jeg er Sam, det er meg» og «jajajajajajaja», som leder opp til starten på første linje: «Ey, Sam, ja, det er mitt navn», der «Sam» treffer taktens første slag. Siden trommene kommer inn samtidig som «Sam», gir dette en pangstartende effekt når det gjelder samspillet mellom beaten og den muntlige framføringa (mer om dette i flowanalysen).

Allerede fra introen, og i mange av versa, er låten bygd rundt jeget og viet («Jeg er Sam», «Tomas det er navnet mitt», «Vi er ute på Buran» osv.). Sjølfremstillingsrap har en lang tradisjon i rap (Diesen, 2018). I norsk sammenheng er Equicez (2003) sin låt *Barnslig* eller Karpe Diem (2008) sin *Vestkantsvartinga* gode eksempler på dette. Låten går i dialog med sjølfremstillinger av rapper-jeget/viet som gangster(e), men bryter også med en typisk stereotypifisert gangsterposisjon ved at elevene også utforsker og forhandler om krysskulturelle identiteter (jf. Salole, 2018; Strøm 2016), der de er innafor/utafor på samme tid, «utlending» og nordmann samtidig – jeget «svinger mellom to land / kall bare meg Tarzan». Det krysskulturelle defineres som personer som «har levd eller lever med regelmessig påvirkning fra to eller flere kulturer i en betydelig del av barndommen» (Salole, 2018, s. 46), og dermed blir «eksponert for en variasjon av kulturelle referanserammer» (s. 44). Dagsland (2022) og Strøm (2016) viser at krysskulturelle diskurser er viktige i rap, og i elevlåten kommer disse diskursene til syne gjennom det å være norsk og ikke-norsk samtidig («jeg er fra Norge litt fra Nigeria (...) jeg er fra Dupan, er også nordmann / svinger mellom 2 land» osv.). Denne hybriditeten i låten representerer også rapsjangeren sjøl – der også raptradisjonen tar opp i seg ei spenning mellom den mer todimensjonale gangsteren til et mer sjølutleverende og samfunnskritiserende/satirisk jeg.

Elevene inntar denne hybride posisjoneringa flere steder i låten. Et krysningspunkt mellom de to posisjoneringene er at elevene skriver seg inn i en ganske vanlig raplyrisk posisjonering som Perry (2004) kaller «the imagery of the black outlaw» (s. 14). Den svarte lovløse er en som lever «on the margins of a black community that at once regards him as a hero and a threat» (Perry, 2004, s. 128). Lovløsheten innebærer en gangsterposisjon der «the exhortation of oneself and one's greatness» er typisk. Rap-crewet er sentralt i låten, og dette lyriske viet («jeg», «gutta») er «ute på Buran og ser etter deg», de er «ingen amatører», «sultne og blir aldri mett» og «tjener penger som aldri før». Bausj (politiet) ankommer, og crewet må «løpe for frihet, det er ikke lett [aldri lett]», som spiller videre på det autoritetsutfordrende og lovløse i gangstermetaforikken. I tillegg er det flere vers som er inne på hvor elevene de er som rappere, for eksempel «spitter fire hvert avsnitt», der det å «spitte» viser til å «spitte bars» (spytte bars; den muntlige avleveringa av rim og linjer på beaten), mens «fire» viser til det engelske flammer/ild; rapper-jeget leverer linjer og rim som om han var ildsprutende.

De krysskulturelle identitetstematikkene løftes ikke bare fram som positive, men gjennom sjølframstillinga kritiserer låten rasistiske og stigmatiserende holdninger som finnes rundt oss i samfunnet: «ekke så hvit så jeg er en neger da». Perry skriver at den svarte lovløse:

is also present in the sense of opposition to norms that unfairly punish black communities or discount the complexity of choices faced by those black and poor in the United States, and it presents itself in the creation of alternative values, norms, and ideals in contrast to those embraced in American society (s. 128).

Perry løfter altså fram ei politisk-ideologisk posisjonering som ofte forbindes med den svarte lovløse: «Frequently, a more thorough understanding of the songs and the artist reveals a subtextual critique of society, and particularly of white supremacy» (s. 31). Det lyriske jeget, som svart lovløs, går i opposisjon til slike marginaliserende holdninger og normer. Gjennom låtlaginga utforsker og prøver elevene ut ulike roller og iscenesettelser av den svarte lovløse og utfordringer ved krysskulturalitet som vi kan tenke oss at ungdommene sjøl kan være engasjerte i og ha erfaring med. Tarzan-referansen i avslutningsverset, spesielt i lys av adlibs til slutt, er et godt eksempel på dette:

Er fra Dupan, er også en nordmann, svinger mellom to land

Kall bare meg Tarzan / Jeg gir fa'n

[monkeyboy    monkey    yeah    nig-]

Tarzan må forholde seg til ulike kulturer og verdener, apenes verden og de hvite menneskenes, uten å finne sin plass i noen av dem. På den ene sida kan linjene tolkes som at det er like naturlig/lett å være krysskulturell (å svinge mellom to land) som det er for Tarzan å svinge seg mellom trærne. I tillegg er Tarzan kongen av jungelen, litt som det lyriske jeget/viet iscenesettes som gatas og Burans konger – en bydel med mange minoritetsspråklige. Men sjøl om metaforen innebærer at Tarzan svinger seg lett mellom trærne, blir han også revet mellom ulike identiteter – og klarer ikke å finne sin rolle i identitetene han svinger mellom. I adlibs elevene legger på etter «Jeg gir fa'n», ropes det «Monkeyboy, monkey, nig- [opptaket slutter brått midt i siste ordet]», som nærmest framtrer som kommentarer eller rop tekstens Tarzan får slengt etter seg. Det er verd å legge merke til det siste ordet som blir ropt i adlibs («nig-»), og at opptaket slutter brått midt i ordet. Den kulturelle og sosiale konteksten gjør kanskje at akkurat dette ordet er noe elevene velger å ikke ha med i sin helhet. Samtidig gjør avbruddet at lytterens oppmerksomhet trekkes mot ordet i lyttinga, kanskje også i større grad enn dersom hele ordet hadde blitt sagt. Adlibs elevene spiller inn i bakgrunnen, bidrar altså til å løfte fram ei spenning som har å gjøre med utfordringer med det krysskulturelle, om å være norsk og ikke-norsk på samme tid, om å ikke bli akseptert, om stigmatisering, rasisme osv., der «Jeg gir fa'n» kan tolkes som det lyriske jegets kommentar til holdningene som adlibs imiterer.

Det er interessant at akkurat Tarzan velges som metafor. I sin redegjørelse for den svarte lovløse skriver Perry om denne posisjonen som (blant anna) ei påvirkning fra Jamaica, der kjente hvite eller mainstream karakterer brukes «in the process of self-defining the self-proclaimed outlaw» (s. 14). Det er kanskje ikke intendert fra elevenes side, men likevel er det interessant at de bruker en referanse til en hvit karakter som en metafor for det lyriske jegets spenningsfylte identitetsfølelse. *Tarzan of the apes* (Burroughs, 1914) går inn i tradisjonen med imperialistiske gutteromaner – der den hvite helten gjennom eventyr til fremmede land blir heroisert på bekostning av den svarte lokalbefolkninga (jf. Said, 1993, s. 79–80; Lyngstad & Samoilow, 2022, s. 94). Tarzan framstilles både mer intelligent og sterkere enn de svarte innfødte i *Tarzan of the apes* (1914), og Tarzan introduseres for eksempel for Jane på denne måten: «This is the house of Tarzan, *the killer of beasts and many black men*» (vår kursive-

ring, Burroughs, 1914, s. 92). I lys av denne bakgrunnen får det svarte og lovløse Tarzan-jeget, spesielt på grunn av jegets nevnte oppgjør med stigmatiserende og rasistiske holdninger, tydeligere samfunnskritisk kraft. Det bør likevel understrekes at dette nok ikke er intendert fra elevenes side – den Tarzan de sannsynligvis kjenner, har blitt adaptert bort fra det mer imperialistiske utgangspunktet.

Den svarte lovløse innebærer ideologiske identitetsposisjoner som har å gjøre med hvem «jeg» er, og hvor man kommer fra, gjerne i tilknytning til lokal spesifisering (en bydel, «gata», blokka osv.): «hip hop is far more concerned with region and local specificity (...) Certainly, identity is always multifaceted, and regional identity, as a kind of mini-nationalism, is subject to symbolisms that take on great meaning» (Perry, 2004, s. 20–21). Slike lokale og regionale identiteter skriver elevene inn i sangteksten sin. I låten oppstår det ei forhandling og ei spenning mellom det Thissen og Cornips (2021) kaller *acts of belonging and unbelonging*: Låten er «a place-making process», der jeget blir iscenesatt på et spesifikt sted – den lokale bydelen Buran: «place-making practices and processes, while attaching linguistic meaning to places, simultaneously produce politics of belonging and, just as important (cf. Christensen, 2009), unbelonging» (Thissen & Cornips, 2021, s. 150). I denne sammenhengen er det også verdt å nevne at elevene bruker og blander inn uttrykk fra andre språk enn norsk i låten sin (Baosj, tært mæbe, spitter fire, racks, osv.), noe som tekstlig bygger opp under ektheten ved de krysskulturelle identitetene som iscenesettes.

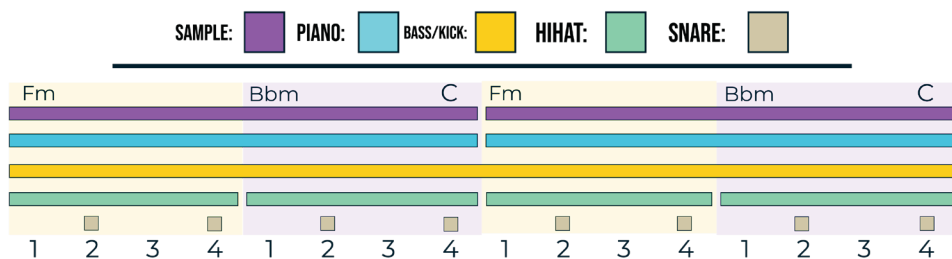
Tematikken om svart og hvit på samme tid er altså en leik med (un)belonging, der det lyriske jeget, som Tarzan, både hører til og ikke hører til på samme tid. Cutler (2010) peker nettopp på at: «Hip hop offers up a range of social, cultural, and linguistic resources that anyone can experiment with, and immigrant youth in particular seem drawn to the possibilities for self-definition that these symbolic resources can offer» (s. 239). Det lyriske jeget iscenesettes på Buran, på gata osv., og samtidig jages de av politimakten og «hører ikke til» i samfunnet de er del av. Det er her (på Buran) det lyriske jeget blir iscenesatt som lovløs, som tjener penger på lovløst vis og er i konflikt med politiet: «baosj kommer på set / løpe for frihet det er ikke lett [adlib: aldri lett]», der baosj er arabisk slang for politi, som det lovløse jeget altså flykter fra (men ikke nødvendigvis frykter).

Den hybride sjølframstillinga kommer også til uttrykk ved at elevene gjennom sangteksten (og som vi seinere skal se også i beat og flow) går i dialog og bryter med *trapsjangeren*, eller «drug dealer music», som Holen (2018) kaller det. Trap bygger ifølge Holen på betydninga rundt uttrykket «the trap»: «uttrykket som viser til de forlatte husene der misbrukerne oppholder seg, samt til langerne og kjøperne som fanges av livsstilen og rusvanene» (Holen, 2018, s. 299). I trapsjangeren er sjølframstillinga

til rapperne ofte prega av «[m]acho og selvsikre rappere som portretterer seg selv som ubarmhjertige doplangere av storformat» (s. 299). Dette kommer tydeligst og mest stereotypisk til uttrykk i vers nummer to (Samsons vers), der jeget iscenesettes som våpenraslende doplangere i «the block»: «pull up with choppas and dracos and glocks / and you know I got eyes on the block / I'm robbing the candy I'm running / the glock in my lap cus I'm gunning». Her både dealer, stjeler og bruker jeget dop («robbing the candy», «smoke it», «hit up the plug», «I wanna get high» osv.). Det er vanskelig å få tak i en sammenhengende historie i vers to, og det virker som at målet linje for linje er å nevne så mye (trap)sjangerspesifikt som mulig. Det at verset er framført på engelsk, gjør det også nærmere den amerikanske trapsjangeren (og lenger bort fra elevene sjøl) enn versa som er framført på norsk.

## Analyse av beat

Beaten som brukes i låten, er produsert av produsenten TWT Beats og er henta fra hans YouTube-kanal der en rekke beats ligger ute for fri bruk. Figur 13.1 er en grov framstilling av beatens instrumenter og grunnleggende form, som er et kort mønster som repeteres om og om igjen med mindre variasjoner. En slik bruk av repetisjon (Rose, 1994, s. 65–72), som danner en *syklisk form*, er typisk for nær sagt alle slags hiphop-beats (Schloss, 2004, s. 136; Adams, 2015, s. 119). Beaten er sparsommelig instrumentert med et vokalt *sample*<sup>8</sup> (se fargen lilla i figur 13.1), *piano* (blå), *bass/kick*<sup>9</sup> (se fargen gul), *hihat* (grønn) og *snare*<sup>10</sup> (beige).

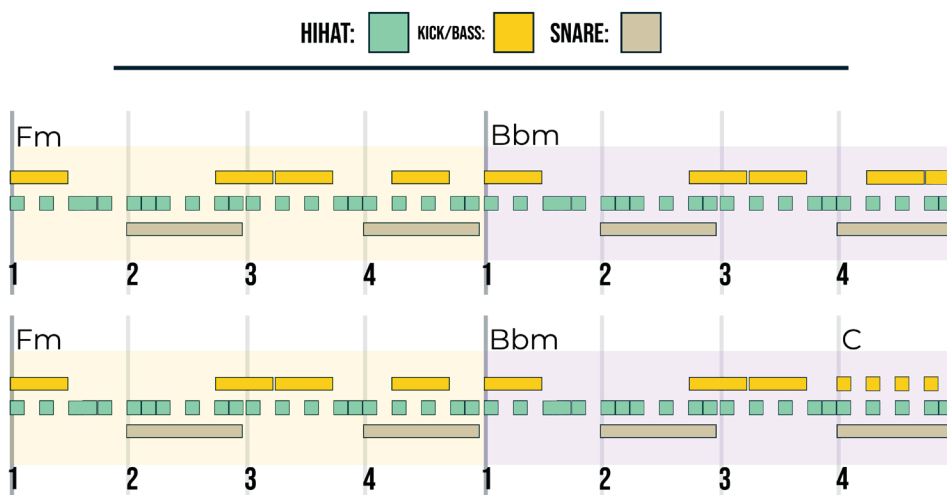


Figur 13.1. Visualisering av hvilke lag beaten består av.

- 8 Sampling betegner prosessen med å gjøre et digitalt lydopptak, gjerne av relativt kort varighet, til det formål å kunne anvende opptaket i en ny musikalsk kontekst. I dette tilfellet er samplinga gjort av en bit av ei (ukjent) låtframføring av et mannskor.
- 9 Valg av bass/kick som begrep er sjangerbestemt for hiphop-beats, hvor *kick* betyr *basstromme*. Kick setter vi sammen med bass, til *bass/kick*, fordi basstromma i dette tilfellet er tonal/melodisk – altså at basstromma gis ulike tonehøyder og fungerer som basstromme og bass *samtidig*.
- 10 Sjangerbestemt valg av begrep. *Snare* brukes om skarptromme i hiphop-beats.

Disse instrumentene utgjør beatens *lag* og er derfor representert som «klosser» oppå hverandre. Disse laga bygges opp til en repeterende 4-taktsperiode, der hver takt har 4 slag og tempoet er så vidt raskere enn å telle sekunder, nærmere bestemt 66 slag i sekundet. Denne periodefølelsen etableres hovedsakelig av *bass/kick* (gul), som vi ser som en heltrukken linje over alle 4 taktene. Over der har vi *sample* og *piano* (lilla og blå), som har et mønster som repeteres annahver takt med akkordene F-moll, Bb-moll og en slags C-akkord. Under finner vi en 1-taktsperiode i *hihat* (grønn) samt markert *snare* (beige) på slaga 2 og 4 i hver takt. For å få et kroppslig inntrykk av perioden kan du forsøke å telle repeterende sekunder til 4 fire ganger, der du tramper på 1, klapper på 2 og gir annahver telling til 4 en henholdsvis lys og mørk stemme. Fjerde gang du kommer til 4, kan du for eksempel si «beat» (1-2-3-4-1-2-3-4-1-2-3-4-1-2-3-beat), som altså markerer slutten på den gjentakende perioden.

Sjøl om vi altså finner kortere repetisjoner enn fire takter i beaten, viser figur 13.1 det lengste gjentakende mønstrer som etablerer følelsen av når en syklus begynner på nytt. Schloss (2004, s. 138) skriver om den indre strukturen i rap-beats: Gjennom repetisjon blir melodier til riff<sup>11</sup>, og lytteren kan *forutse* repetisjonen når hver syklus er i ferd med å bli ferdig. Lytterens forutsigelse av neste repetisjon understrekes av fire toner på slag 4 i takt 4: en nedgang fra tonen C som medfører en opplevelse av spenning som leder tilbake til start. Denne repeterende 4-taktsperioden er nærmere transkribert i figur 13.2 (fargen gul) og framstilles sammen med hihat (grønn) og snare (beige). De grå strekene med tall markerer taktslaga.



Figur 13.2. Visualisering av beatens trommerytme.

11 Et gjentakende musikalsk mønster.

De lengre grønne boksene like etter slag én markerer en hihat-virvel, som gjør det til et lengre slag og ikke bare en kort lyd. Grunnen til at hihat og snare tas med i denne transkripsjonen, er fordi en nærlytting og -lesning av beaten gir en mulighet til å telle, trampe takten eller «gynge med» i både *half-* og *double-time*. Inntrykket av *half-* og *double-time* kan du få ved å lytte til låten *I Don't Like* av Chief Keef feat. Lil Reese (2012c), som har omtrent samme tempo og lignende trommerytme som elevlåten. *Half-time* betyr at vi føler og teller den sakte pulsen som har ca. ett sekund mellom slaga (1-2-3-4). Når vi teller *double-time*, oppleves hvert pulsslag som inndelt i to, slik at taktene begynner på nytt på ikke bare på slag 1, men også slag 3 (1-og-2-og-3-og-4-og). Denne flertydige rytmiske følelsen oppstår på grunn av at hihaten (grønn) er ganske hektisk sammenlignet med de andre elementene i beaten, som gjør at det oppstår en indre mikrostruktur vi kan velge å forholde oss til eller ikke, avhengig av hvilke lag vi gir fokus til. Dette fenomenet er et helt sentralt sjangertrekk for trap-beats (Duinker, 2019; Exarchos, 2016), og når hihaten i tillegg har relativt lavt volum og ikke høres så godt, muliggjør produksjonen en måte å rappe på som skaper rytmisk spenning og understreker den flertydige rytmiske følelsen. Vi løfter fram nettopp dette fordi vi seinere i artikkelen skal komme tilbake til åssen elevene bevisst benytter seg av disse mulighetene i sine flows.

Som nevnt i sangtekstdelen er trapsjangerkoblingene sentrale i elevlåten. Ifølge Exarchos (2016, s. 13) kjennetegnes trap-beats for eksempel av «electronic textures, elaborate 808 percussive programming and increased synthetic brass/string patches playing epic, dark motifs», hvor T.I. (2004) sin låt *24's* brukes som eksempel med sin mørke harmoniske progresjon, sakte tempo, 16-delsunderdelinger og *double-time* hihat med virvler. Duinker (2019, s. 428 og 435) trekker også fram karakteristikk som sparsommelig tekstur, dyp bass, 808-trommer, molltonalitet og sakte tempo. De mest sentrale og sjangerdefinerende bestanddelene i elevlåten har utvilsomt klare likhetstrekk til det Duinker og Exarchos løfter fram, og oppsummert i noe enklere termer består det av:

- Tempo på 66 slag i minuttet og flertydig rytmikk
- Få instrumenter, som gir en sparsommelig tekstur
- Et vokalsample av et mannskor som sammen med piano uttrykker en slags «mørk» følelse (gjennom lyd kvaliteten og en tydelig molltonalitet)
- Valget av elektroniske trommelyder fra trommemaskinen Roland 808
- At basstromma også fungerer som basslinje ved at den gis ulike tonehøyder, med en tydelig forvrengt lyd
- Hurtig hihat-mønster som varierer rytmisk og inkluderer virvler

- Nivåjustering av volum mellom de ulike elementene, som for eksempel gir mye snare og bass/kick i lydbildet

Flere lydligge referanser til elevenes beatmessige uttrykk kan høres for eksempel i låter av artister som (låtittler i parentes) Pop Smoke (2020a/b, *Invincible, Got it on me*), Lil Tjay feat. Fivio Foreign & Kay Flock (2021, *Not in the mood*), Lil Tjay feat. Polo G & Fivio Foreign (2021, *Headshot*), Polo G feat. Lil Tjay (2019, *Pop Out*), BIA feat. J Cole (2022, *LONDON*) og Chief Keef (2012a/b/c, *I Don' Like, Love Sosa, Hate Bein Sober*). Spesielt i Chief Keef sine låter produsert av Young Chop finner vi klare likheter til elevenes valgte beat og sound.

Totalt sett kan vi si at beaten settes inn i en spesifikk sjangerkontekst – *trap* – gjennom lydvalg, harmonisk og melodisk uttrykk, miks, effekter, volumjustering og ryt-mikk. Til sammen kalles alle disse virkemidlene for beatens *sound*. For en produsent er de estetiske valga som ligger til grunn for sounden, helt avgjørende, og Schloss (2004, s. 144) sammenligner en produsents sammensetning av lyder med en sommelier som finner den beste vinen til mat. Den samme sammenligninga kan til en viss grad gjøres om elevene, der de utviser en sterk estetisk vurderingsevne og sjangerkompetanse ved å velge en beat som låter så tydelig *trap* som det denne beaten gjør.

I tillegg kan vi trekke fram sjølve praksisen ved å hente ferdige beats fra nettet som uttrykk for elevenes kodefortrolighet med sjangeren. TWT Beats har i skrivende stund omtrent 200 beats liggende på sin YouTube-kanal<sup>6</sup>, som hvem som helst kan laste ned og bruke gratis. Denne produsenten er bare én av utallige eksempler på en slik praksis. Søker man opp produsentene bak artistene og låtene nevnt tidligere (se f.eks TNTXD<sup>12</sup>, som har produsert for eksempelvis Polo G og Lil Tjay), ser man også at en hel del profesjonelle og internasjonalt anerkjente aktører tilsynelatende velger ut beats på samme måte. At elevene kopierer beat-låner-praksisen til sine forbilder, kan derfor anses som kodefortrolighet og sjangerkompetanse, sjøl om enkelte kanskje ville avfeid det som juks eller en enkel utvei å ikke lage beaten sjøl. Innafor hiphop har forestillinga om å holde seg «ekte» eller «real» (se f.eks. Rose, 1994 eller Schloss, 2006) alltid vært sentral, og måten man viser dette på, er blant anna å holde seg innafor de sosiale normene som er etablert i kulturen og tradisjonen. Elevene utviser altså en forståelse for disse kulturelle rammene, som gjør at beatvalget legitimerer dem som *trap-artister*. Dette spiller igjen tilbake på hva elevene kan tillate seg å uttrykke tekstlig

12 <https://www.youtube.com/channel/UC4LqkCyTeKHcHdVQBkyGrrQ> (aksessert 05.08.2022).

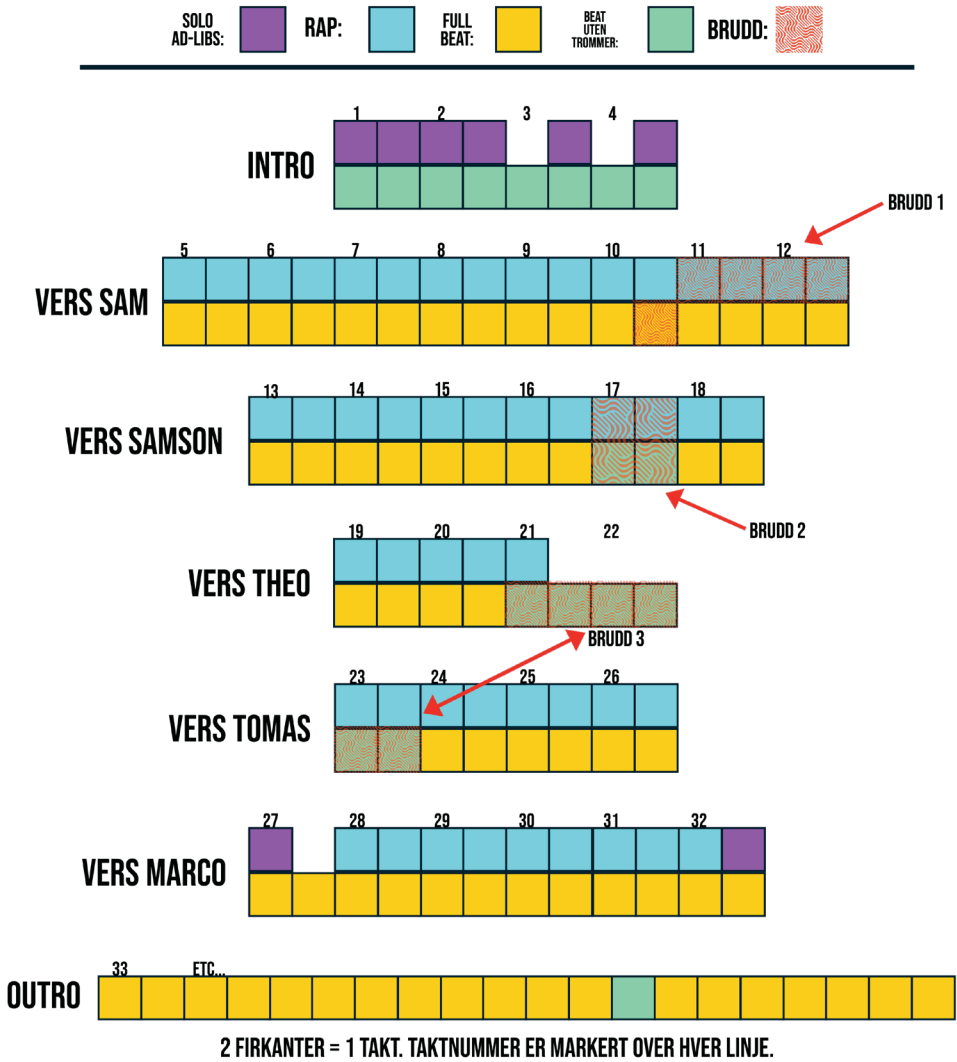


innafor sjangeren. Som vi så i sangtekstanalysen, holder elevene seg ofte klart innafor også de innholdsmessige sjangerkonvensjonene, der spesielt vers nummer to viser det lyriske jeget som trap-typisk våpenraslende doplanger i «the block». Med andre ord kan man tenke seg at elevene sammen har brukt tid og vurdert nøye hvilken beat de til slutt skulle ende opp med, ut ifra noen helt klare kriterier og inspirasjonskilder for åssen sluttproduktet skal låte.

## Flow og samspillet med beat og sangtekst

I analysen av flow er vi interessert i å belyse samspillet mellom sangtekst og beat, hvilke rytmiske mønstre som kommer til syne i flowen. Vi skal spesielt se nærmere på de to første versa. Når vi viser fram åssen elevartistene flower i enkelte vers, er dette noe som kunne ha blitt visualisert på ulike vis, avhengig av hva man vil fokusere på i analysen. Vi har valgt å visualisere på måter som viser fram noen dimensjoner ved åssen de flower, men som absolutt ikke fanger inn alle dimensjoner av flow.

Den første visualiseringa (figur 13.3) viser en oversikt over låtens makrostruktur – åssen den er bygd opp av ulike deler og elementer: *Solo ad-libs* (lilla), som ikke akkompagnerer annen rap, elevenes *rap-vers* (blå), *full beat* (gul), der alle tidligere beskrevne lag (figur 13.1) er med, og *beat uten trommer* (grønn), der kun sample og piano spiller. Hver boks representerer én takt telt i double-time, og over annahver boks står det tall, som representerer én takt telt i half-time. I tillegg framhever figuren ulike *brudd*. Et brudd betyr øyeblikk i låten der lytter opplever at kontinuiteten – det allerede etablerte – brytes i henholdsvis beat, flow eller i begge elementer samtidig. Disse brudda er markert med bokser med røde brister. Noen brudd skjer kun i beaten (som brudd 3), mens andre skjer både i beat og rap (brudd 1 og 2). Brudda som skjer i både beat og rap (1 og 2), danner grunnlaget for analysen i denne delen.

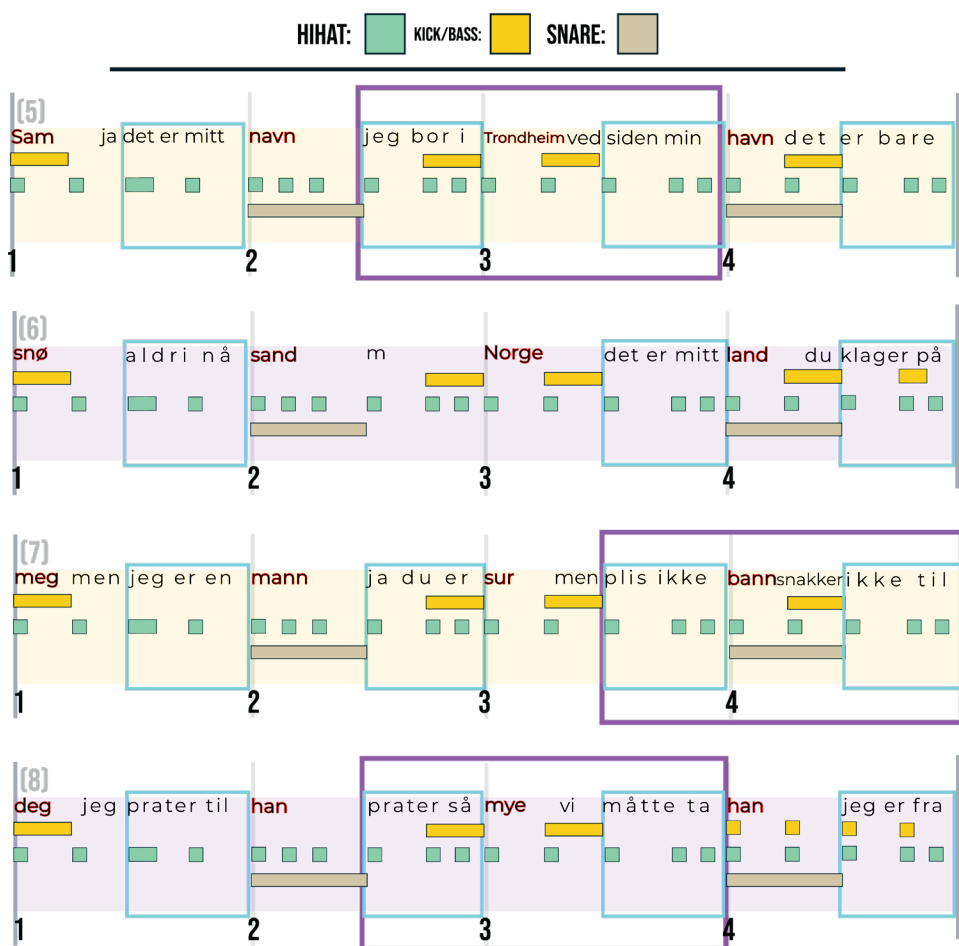


Figur 13.3. Oversikt over låtenes makrostruktur og hvor det oppstår brudd i den.

Introen manifesteres tydelig av at beaten går uten trommer, og at det kun er solo ad-libs oppå. Når trommene slår inn (full beat), begynner også første vers, som gir den tidligere nevnte pangstartende effekten på låten. Deretter går de følgende versa slag i slag, før all vokal forsvinner og vi får en lengre instrumental outro. Hver del forholder seg hovedsakelig til en eller flere gjentakelser av beatens grunnleggende 4-taktsperiode. I tillegg forekommer det brudd med de mønstra som etableres i henholdsvis beat, flow eller i begge elementer samtidig. For eksempel skjer brudd 1 først i beaten

og deretter i flowen, mens brudd 2 oppfattes som brudd i begge elementer samtidig, der trommene faller bort og flowen samtidig endres. Brudd 3 utgjøres av at trommene forsvinner i et lengre strekk, som varer over slutten av Theos og starten av Tomas' vers.

Aller først må vi etablere hva det første bruddet *bryter mot* i beaten og i Sams flow – altså si noe om beat- og flowmønstra som i Sams vers utgjør kontinuiteten i verset hans. I figur 13.4 har vi transkribert Sams flow – og åssen den treffer og samspiller med beaten.

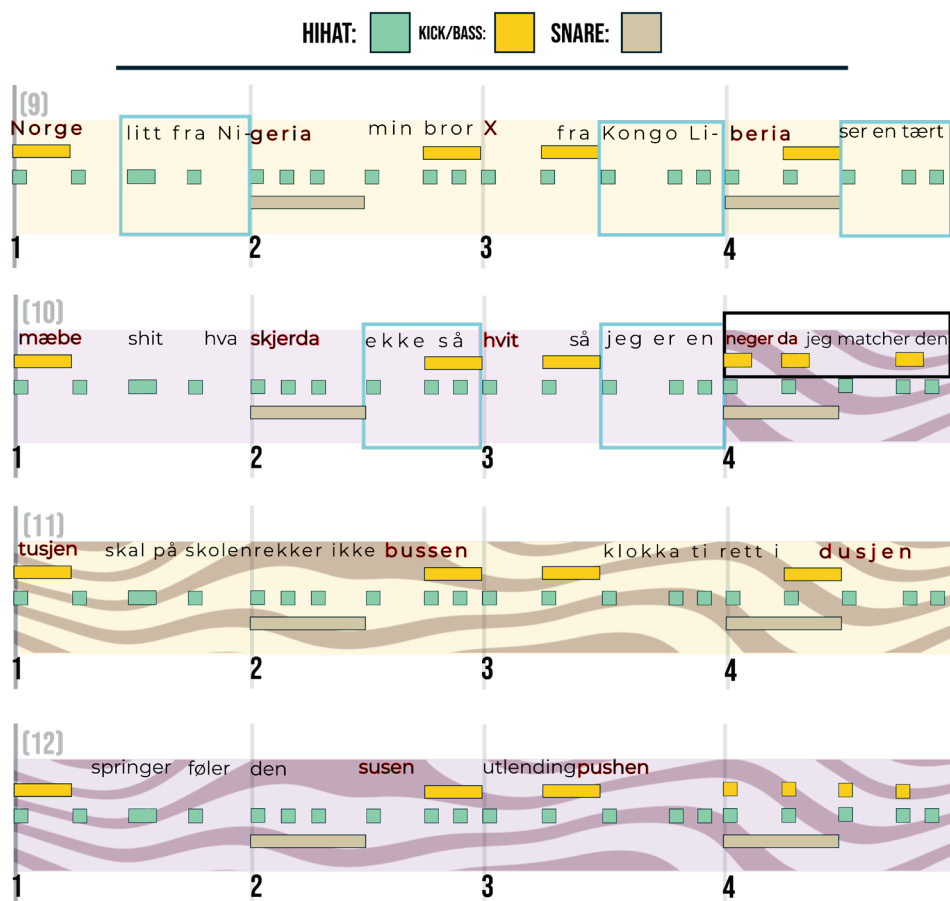


Figur 13.4. Flowmønstre i Sams vers – betonte ord utheva med rødt, flowmønstre i blå og lilla rammer.

I figuren ser vi igjen beatens grunnleggende 4-taktsperiode utskrevet som i beatanalysen med *hihat* (grønn), *kick/bass* (gul) og *snare* (beige), men her med én takt per linje. Taktslaga er også som tidligere markert med grå streker og tall. Tall for tekstlinjer (i grå parenteser), som korresponderer med sangtekstanalysen, er også med. Denne 4-taktsperioden gjentas to ganger, men med en liten variasjon andre gang, som utgjør bruddet vi vil komme tilbake til. De flowmessig tydeligst betonte orda er skrevet med rød utheving, og sjøl om det ikke er helt konsekvent, er det også disse som utgjør rimorda i teksten (*Sam, navn, havn, sand, land, mann, bann, han, han*). Å plassere rimord på tunge taktslag er en av de mest grunnleggende musikk/tekst-interaksjonene i rap (Adams, 2009, s. 4), og som vi ser av figuren, lander de betonte orda (rød utheving) alltid på taktslaga (grå streker med tall). Med Ohriners (2019) ord er det her snakk om flow-beat-konvergens, der betonte ord og stavelser sammenfaller med der det legges trykk (betoninger) i beaten. Dette gir en tydelig taktfast og bastant, nesten insisterende flow, spesielt siden vi også kan se at de betonte orda ofte følges av en liten pause.

Fløen i første del av verset etableres også av at Sam ganske reindyrka og overbevisende benytter seg av spesielt to gjentakende flowmønstre, som vi har markert med blå og lilla rammer. De blå rammene deler alle utenom ett taktslag i to, og det flowes med en trestavellesfrase («det er mitt», «jeg bor i», «siden min», «er bare» osv.). Som vi ser, så gjentar denne rytmikken seg gjennom verset på de samme stedene. De større lilla rammene viser tre direkte etterfølgende trestavellesfraser («jeg bor i Trondheim ved siden min»). Ved å dele taktslaga i to, og samtidig inndele dette igjen med trestavellesfraser, oppstår det som kalles *trio-flow*, som kanskje er et av de mest hørbart framtreddende sjangertrekkene i trap-hiphop (Duinker, 2019). Trio-flow kan for eksempel høres i låten *Glass* av Linni (2015, hør fra 0.50). For det første skaper dette en driv og framdrift i Sams flow som hele veien leder opp mot de mer bastant leverte rimorda. For det andre viser det Sams sjangerforståelse, hvor han bruker samspillet med beaten til å ytterligere understreke den rytmiske flertydigheten som vi var inne på i beatanalysen. Mer spesifikt benytter Sam her en *blandet trio-flow* (Duinker, 2019, s. 443–44), hvor tredelt rytmikk blandes med tidvis to- og firedelt rytmikk. Et eksempel på dette finner vi i takt 2, der orda «sand» og «m» er to åttendedeler, og ordet «Norge» på taktslag tre tydelig framføres som to etterfølgende trettitodeler. Bruken av trio-flow muliggjøres av at beaten har få instrumenter og rolig tempo, samtidig som trio-fløen tvinger lytteren til å lytte eller gyngende med i *double-time* og ikke *half-time*, slik man kan når man for eksempel hører beaten aleine under outroen.

Den følgende visualiseringa fortsetter på samme måte som over, og vi ser at mønstra framheva i foregående avsnitt også gjelder fram til bruddet (markert med svarte rammer): betoning og rim på tunge taktslag og blå rammer rundt trestavellesfraser.



Figur 13.5. Sams flippa flow: bruddet.

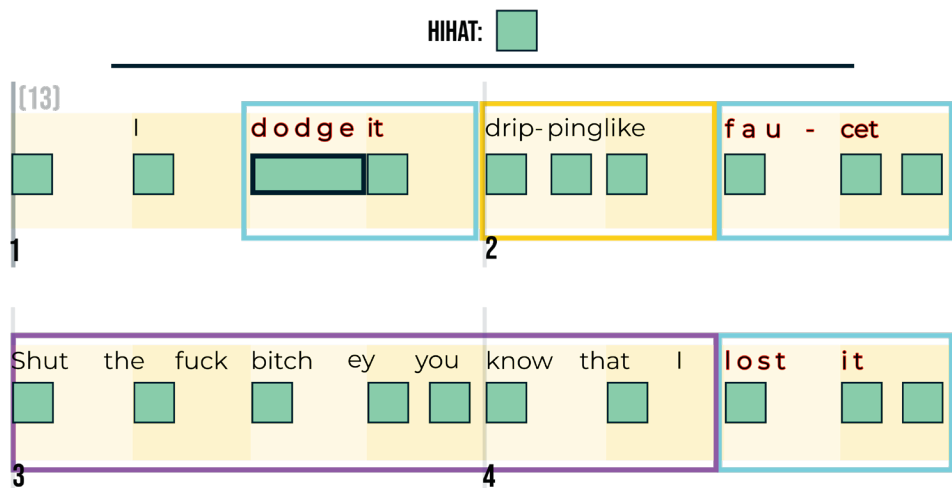
Bruddet, som vi har markert med skravering, starter på fjerdeslaget i takt 2 (sort ramme), hvor vi får en liten variasjon i bass/kick (gul farge) med en ekstra tone som legges direkte på fjerdeslaget. Dette utgjør bruddet i beaten, og det er en tydelig hørbar endring sjøl om den er kortvarig. Etter dette punktet ser vi at rimorda ikke lenger havner på taktslaga, men *imellom* (rød utheving), og uten noe tilsynelatende fast mønster. Sam bryter med den tidligere flow-beat-konvergensen gjennom det Ohriner (2019) kaller en flippa flow – «når flowen bryter med det allerede etablerte rytmmisike mønsteret» (Dagsland et al., 2021, s. 144). Sam forholder seg fortsatt til en slags triol-flow, men benytter seg i tillegg av *grouping dissonances* (Duinker, 2019, s. 442), hvor trykk-tunge stavelser i ord ikke lander der man kan forvente. Dette skaper en ytterligere og

annerledes flertydig følelse enn det vi har hatt tidligere,<sup>13</sup> som for eksempel kan høres på refrengtet i låten *Helt Alene* av Jaa9 og Snow Boyz (2018, hør fra 0.28 til 0.43). Med Ohriners (2019) ord kan man karakterisere det som skjer i Sams flow, som flow-beat-divergens, der Sam rapper med en forskjøvet stil som skaper «perceptual rivalry and divergence by constantly emphasizing a position never accented in the beat» (s. 166). Helhetlig skaper dette samspillet mellom beat og rap en ganske voldsom uro, hvor den rytmiske flertydigheten blir *enda mer* flertydig og lytteren får vansker med å trampe takten eller lære seg å rappe sammen med Sam. Effekten av dette understrekes ytterligere av at beaten, etter bruddet markert med den svarte ramma, fortsetter som før. I tillegg varierer Sam sterkt mellom å plassere stavelsene rytmisk litt seint eller tidlig i forhold til beatens rytme, slik at det blir vanskelig å oppfatte noe tydelig mønster. Sams flippa flow er eksempel på en løsere og mer uregjerlig flow enn det resten av versa representerer – sånn sett går elevartistene i dialog med litt ulike måter å forholde seg til flow på – og er i ulik grad bundet av og eksperimenterende med flowen over beaten. Som Smith og Joshi (2020) skriver om moderne rap: «rap has become a lot looser, funkier, longer-lined, and unrulier – that is, far more rhythmically complex» (s. 58), noe som passer godt til denne delen av låten.

Den nevnte uroen sammenfaller også med et interessant tekstlig brudd. Som vi ser i transkripsjonen (figur 13.5), tematiserer det lyriske jeget først sin krysskulturelle identitet, med vekt på Norge («jeg er fra Norge, litt fra Nigeria»), og han ser ei dame («ser en tært mæbe») som han blir avvist av («shit, hva skjer da») på grunn av hudfargen («ekke så hvit så jeg er en neger da? / matcher den [svarte] tusjen»). Tekstlig skjer det altså en bevegelse fra først å være innafor i starten av verset («Norge det er mitt land», «Er fra Norge, litt fra Nigeria») til å være utafør det norske, være «neger», like svart som en sprittusj og «utlending». Bevegelsen i teksten når sitt endepunkt samtidig som bruddet i beaten skjer (fra «neger da» i den svarte ramma). Dette setter igjen i gang den flippa flowen, som på grunn av den rytmiske flertydigheten og uroen får en jagende, heseblesende og oppjaga følelse. Jeget går altså fra å være innafor, belonging og on beat til å være utafør, unbelonging og off-beat, for sein og haster etter noe, både i tekst og flow, og utaforskapet blir styrka av bruddet og løfter det fram i låtuttrykket som helhet. Etter det korte bruddet i beaten, som kun består av ett taktslag, fortsetter beaten som før, mens Sams flow er flippa. Sjølframstillinga og bruddet framhever sånn sett den tidligere omtalte spenninga mellom (un)belonging også i flow og lytteopplevelse, der jeget befinner seg både utafør samfunnet og utafør beaten.

13 Nærmere bestemt en polyrytmisk 2-over-3-effekt.

I vers to flowes det annerledes enn i Sams vers. I det følgende skal vi se nærmere på flowmønstre og brudd med disse. La oss zoomme inn på ei visualisering av første eksempel – legg spesielt merke til åssen flowen treffer hihat-slag, som vist i figur 13.6.



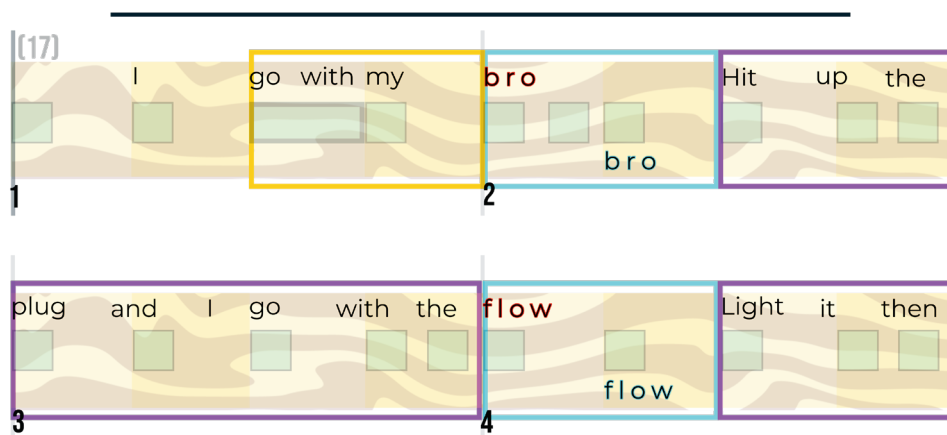
Figur 13.6. Samsons flow: hva som utgjør kontinuiteten i vers 2.

I figur 13.6 har vi transkribert hihat og rap og valgt å spre én takt ut over to linjer, slik at timinga kommer tydelig fram. Den lange grønne boksen etter slag én markerer en hihat-virvel – som gjør det til et lengre slag og ikke bare en kort lyd. Ikke bare er dette en sjangerkonvensjon for trap, som vi har vært inne på i beatanalysen, men Samson velger også å benytte dette lange slaget og hermer etter det i frasinga av rimorda (markert med rødt). «Dodge it», «fau-cet» og «lost it» gis alle en lang og påfølgende kort stavelse, akkurat som hihat-mønstret. Gjennomgående før bruddet leverer han rimorda på den beskrevne måten (figur 13.6), og de lander alltid på slagas andre halvdel (markert med blå rammer), til forskjell fra Sam, som la rimorda på taktstrekene. Som vi har vært inne på, er det andre verset mer konvensjonelt både i innhold og form, som understrekes lydlig av en mer avslappa og tilbakelent stemmebruk (delivery) i Samson sitt vers, mens Sam som nevnt blei opplevd som mer bastant og insisterende.

Vi har også markert to andre fenomen med rammer i figuren. Rammen i gult viser et anna rytmisk hihat-motiv som Samson benytter seg av: to 32-deler og en påfølgende 16-del. Han kopierer denne rytmikken med orda «dripping like». Sammen med de blå rammene viser dette enda flere eksempler på at elevene benytter seg av flow-beat-konvergens. I den lilla rammen, derimot, ser vi at det kun er «shut» og «bitch»

som lander samtidig med hihatene. Resten av orda faller imellom med tre stavelser for hvert halve slag, som viser at også Samson behersker en av trap-sjangerens fremste konvensjoner på overbevisende måte – triol-flow. Vi har for enkelhets skyld valgt å transkribere bare denne ene takten, men virkemidlene som går fram av de blå, gule og lilla rammene, gjennomsyrer Samsons vers og skaper kontinuitet sammen med beatens stødige 4-taktsperiode som repeteres to ganger.

Likevel identifiserer vi også i dette verset et brudd. Først og fremst kommer opplevelsen av dette bruddet av at trommene faller bort under første takt av beatens andre repetisjon (takt nummer 17), slik at bare sample og piano spiller aleine sammen med Samson, før trommene kommer inn igjen (takt nummer 18). Vi har transkribert dette bruddet i figur 13.7. For å ivareta fokuset på timing velger vi å fortsatt ha med hihat-rytmikken (grønne bokser), men den er mer gjennomsliktig, siden det som sagt bare er sample og piano i denne delen. Her har vi også tatt med adlibs (blå utheving), som er viktige for opplevelsen av rytmikk i denne delen.



Figur 13.7. Bruddet mot de etablerte mønstra i Samsons flow.

Figur 13.7 viser de samme blå, lilla og gule rammene som i forrige figur, som viser at virkemidla fra tidligere i verset fortsatt benyttes. Men: Rammene har flytta på seg, og spesielt vil vi trekke fram de blå rammene som nå havner på taktslaga, i motsetning til tidligere. Det kan virke som om det at rapperen nå plutselig står rytmisk aleine uten trommer å støtte seg på, medfører et behov for å legge trykket på tunge taktslag tydeligere enn tidligere i verset. Dette videreføres gjennomgående i resten av verset og framstår svært overbevisende og gjennomarbeida, siden triol-flow (lilla) og det kopi-



erte hihat-motivet (gult) tas med videre, men lander på nye steder i takten og skaper kontinuitet og variasjon på samme tid.

Figur 13.7 viser det punktet i låten hvor det er tydeligst at beaten kan sies å være overordna teksten, der beatens form tvinger Samson til å aktivt gå inn og ta en rolle som ett av beatens rytmiske lag. Gjennom å endre tekststrukturen og flippe sin flow overtar her rapperen trommenes funksjon, og som rapper viser han at han ikke er avhengig av trommene for å framføre variasjonene mellom den sjangerkorrekte triol-flowen og straight rytmikk.<sup>14</sup> Det er rapperen *aleine*, gjennom flow og adlibs (*uten* trommenes rytmer), som skaper *både* triolunderdelinga og den straighte beaten, slik at den flertydige rytmikken med samtidig half- og double-time-følelse opprettholdes. Rapkompetansemessig kan man si at Samson her viser at han mestrer sjangeren, flowen og beaten og viser sin forhøya posisjon som rapper. Sånn sett er det kanskje ikke tilfeldig at flippinga av flowen skjer i ei linje der også ordet «flow» rappes i teksten – rapperen er en flowmester og kan «go with the flow», jf. det Rose peker på: «Rappers speak of flow explicitly in the lyrics, referring to an ability to move easily and powerful through complex lyrics as well as of the flow in the music» (Rose, 1994, s. 39). Betydninga av flow er altså flertydig i bruddet. Crewet, the bro's, blir løfta fram, og de skal «hit up the plug», en rusmetafor for å kontakte doplangeren sin, og «just go with the flow». Sistnevnte linje kan representere flow som metafor for rustrippen, men også i betydninga «go with the flow» som det å flowe, det rapperen gjør når han viser sine flowferdigheter ved å skape de nevnte doble rytmiske strukturene i bruddet. Samson inntar med andre ord flere posisjoner samtidig – som både spesifikt trap-konvensjonell dopbruker og generelt hiphop-typisk «braggadocio»<sup>15</sup> – hvor både rapperens legitimitet til å gjøre det samt effekten av det blir framheva av måten han får sangtekst, beat og flow til å spille sammen på.

## Avslutning: Tarzan og de svarte lovløse

Vår tverrestetiske analyse av elevlåten tar utgangspunkt i en sammensatt elevtekst som singulært uttrykk. Vi har presentert et eksempel på en raplåtanalyse, men den analytiske tilnærminga som sådan har også overføringsverdi til tverrestetisk elevtekst-analyse generelt. I det videre vil vi peke på noe av denne overføringsverdien, før vi til slutt oppsummerer analysen.

14 Straight rytmikk, her i betydninga rytmikk som er underdelt i åttendedeler eller sekstendedeler.

15 Sjølhevding. Se for eksempel Diesen (2018) for utdyping av «braggadocio» – og ulike former for sjølhevding i rappen. Se også Bradley (2009): «braggadocio, exalting the individual by making her or him too big for one name alone» (Bradley, 2009, s. 183).

For å løfte fram det tverrestetiske samspillet har vi benytta brudd/kontinuitet som teoretisk utgangspunkt, som vi også kaller et samspill eller ei spenning mellom divergens (brudd) og konvergens (kontinuitet). Ei metodologisk betraktning om det å forske på tverrestetiske elevtekster, som også har teoretiske overtoner, kan eksemplifiseres gjennom et innblikk i vår egen analyseprosess: Vårt møte med empirien var ei *lytting* der vi la merke til at «nå skjer det noe annerledes» i låten – punkt vi i lyttinga opplevde som brudd og annerledeshet – nettopp for å ta utgangspunkt i låtens estetiske og kunstneriske dimensjoner. Videre gikk analyseprosessen ut på å sette ord på nettopp denne «annerledesheten» (bruddet) og ikke minst reflektere over spørsmåla «hvorfors opplever vi dette som annerledes?» og «hva er det annerledes fra?» (kontinuiteten). Hva er det som gjør at dette kan sies å være et brudd, hva utgjør kontinuiteten det brytes med, og åssen kan vi beskrive, visualisere og fortolke samspillet og spenninga mellom brudd og kontinuitet? Det faglige begreps- og analyseapparatet blei aktualisert av disse brudda vi opplevde i lyttinga, i en analyseprosess der vi undersøkte og prøvde å forstå hvorfor og åssen brudda føles viktige i akkurat denne elevteksten. Det er altså det spesifikke kunstuttrykket som *singulært uttrykk* (i vårt tilfelle: elevlåten) som aktualiserer visse begrep og perspektiv framfor noen andre. Det å leite etter brudd og kontinuitet i tverrestetiske uttrykk (uavhengig om det er elevtekster eller profesjonelle kunstuttrykk) vil vi altså løfte fram som ei relevant tilnærming for å studere tverrestetiske uttrykk mer generelt.

Når det gjelder metodiske overføringsverdier til analyse av elevlåter eller andre typer tverrestetiske elevuttrykk, vil vi spesielt løfte fram utfordringer rundt de visuelle framstillingene av empirien. I møte med multimodale og tverrestetiske elevtekster oppstår et behov for transkripsjon og skjematisk, visuell og deskriptiv framstilling som er annerledes enn hvis uttrykket, låten i vårt tilfelle, hadde vært offentlig tilgjengelig. En offentlig låt kunne leseren ha hørt på sjøl for å forstå analysen og visualiseringene av den, men det kan man ikke når det er snakk om et uttrykk som samtidig er en upublisert elevtekst. Dette har vi forsøkt å imøtekomme gjennom beskrivelser av det lydlige uttrykket med ord, figurer, oppfordringer om å kroppsliggjøre beaten og en rekke låtreferanser. Ei ytterligere analytisk utfordring gjelder målgruppa for vår egen tekst. Beskrivelser og figurer som representerer musikken, er forsøkt utarbeida slik at det skal være noenlunde forståelig også for dem som ikke har musikkbakgrunn. Dette innebærer tidvise forenklinger og at noe informasjon er utelatt, men dette er valg vi som forskere må ta i lys av hensikten med forskninga. Vi har vurdert det dit hen at analysene i sin nåværende form er (tverr)faglig sett tilstrekkelige for å belyse våre analytiske poeng, uten å drukne leseren i detaljer og fagspråk. Disse utfordringene og refleksjonene rundt åssen man kan formidle en tverrestetisk helhet til en lesar som

ikke har tilgang til den tverrestetiske teksten eller den sammensatte fagbakgrunnen, er utfordringer som også kommer i spill for andre som vil forske på tverrestetiske elevtekster.

De tre spørsmåla som utgjorde vårt utgangspunkt, er konkrete eksempler på analyse spørsmål som også kan være relevante for forskningsarbeid med andre sammensatte kunstuttrykk: 1) Åssen kan vi beskrive og forstå enkeltdelene og samspillet mellom dem? 2) Åssen gjøre rede det kunstneriske uttrykket som oppstår i dette samspillet? 3) Innafor hvilke kulturelle kontekster uttrykket får kunstnerisk kraft? (jf. Markussen, 2015, s. 13). I vår elevlåtsammenheng har vi som nevnt svart på forskningsspørsmåla ved å knytte inn musikk- og norskfaglige begrep som er spesielt knytta til den (t)rap-sjangerkonteksten som kommer til syne i elevlåten sjøl. Hvis den tverrestetiske elevteksten hadde vært en tegneserie, en animasjonsfilm, en dramatisering, videoblogg eller lignende, ville man ha måttet knytte inn begrep henta fra fagfelt som nettopp har tilknytning til de kunstneriske uttrykka som utgjør utgangspunktet for lyttinga/lesninga. Altså: Å kommentere samspillet mellom elementer og hvilken «kunstnerisk kraft» som oppstår på grunn av samspillet, er relevant også i analytisk arbeid med andre tverrestetiske uttrykk, der sjangerspesifikk kompetanse og begrepsbruk naturlig vil settes i spill. Dette gjelder for øvrig ikke bare *analyse* av elevtekster (for en forsker eller student), men kan for eksempel også gjelde for en skoleklasses arbeid med tverrestetiske uttrykk.

Det første spørsmålet har vi belyst gjennom analyser av sangtekst og beat som enkeltdele og flowanalyse som samspillet mellom disse. I analysen av enkeltdelene har vi dermed fått fram noen aspekter ved elevenes låtuttrykk som for eksempel den hybride sjølframstillinga (som svart lovløs) i sangtekstanalysen og sjangertilknnytning, soundforståelse og kodefortrolighet i beatanalysen. I flowanalysen har andre aspekter kommet fram, der spesielt elevenes kompetanse vises i mestringa av flow-beat-konvergens/divergens, flipping av flow og åssen de benytter disse virkemidla i samspillet mellom sangtekst, beat og flow. De avanserte flowstrukturene elevene har laga, viser i tillegg til sjangerkunnskap også muntlig kompetanse, all den tid sanglyrikk også er muntlige kunstuttrykk.

Spørsmål to har vi søkt svar på gjennom å vise hvilke sjangre og tradisjoner elevlåten går i dialog med. Enkelte sjangerkonvensjoner og tradisjoner følges tidvis tett, der forbindelsene til (t)rap-sjangeren er det som skaper den mest framtreddende kontinuiteten. Samtidig bryter også elevene med forventningene denne kontinuiteten skaper. Gjennom å innta ulike roller og hybride posisjoneringer både innad i enkeltvers og mellom de ulike rapperne skaper elevene et kunstuttrykk som ikke bare er

kopiering og gjentakelse av etablerte troper og klisjeer, men samtidig framstår som personlig, kreativt og nyskapende.

Svaret på det tredje spørsmålet er at elevene viser til flere ulike kulturelle kontekster *samtidig*, som gjør det kunstneriske uttrykket svært kraftfullt. Sett i fugleperspektiv plasserer elevene seg i en global hiphopkultur, der trapsjangeren de seinere åra har stått fram som et av de største og mest populære uttrykka. Samtidig tar elevene den globale kulturen inn i sin egen lokale kontekst, der deres iscenesettelse av seg sjøl som rappere, gangstere og ungdommer på Buran kommer fram (jf. Perry, 2004). Som et tredje kulturelt lag ser vi elevene som *skoleelever*, gjennom tekstlige skoletilknyttede eksempler («skal på skolen, rekker ikke bussen»). I identitetsarbeidet, utforskninga av (hybride) roller og posisjoneringer, og det samtidig samtidskritiske og samfunnsrefsende som foregår i låten, trer sanglyrikken fram som et fruktbart utgangspunkt for å arbeide med, snakke om og belyse hvem vi er, og hvem vi har lyst til å være. Vi vil si at elevene viser forståelse og respekt for alle disse kulturelle dimensjonene, samtidig som de går egne veier, gjør sjølstendige, kreative grep og skaper et kunstnerisk uttrykk som også representerer mennesker i en verden der de blant anna er som Tarzan og «svinger mellom to land».

## Litteratur

- Adams, K. (2009). On the metrical techniques of flow in rap music. *Society for Music Theory*, 15(5), *Music Theory Online*.
- Adams, K. (2015). The musical analysis of hip-hop. I J. A. Williams (Red.), *The Cambridge companion to hip-hop* (s. 118–134). Cambridge University Press.
- Bradley, A. (2009). *Book of rhymes: The poetics of hip hop*. Basic Civitas.
- Burroughs, E. R. (1914). *Tarzan of the Apes*. Chicago A.C. McClurg.
- Christensen, A. (2009). Belonging and unbelonging from an intersectional perspective. *Gender, Technology and Development*, 13(21), 21–34. <https://doi.org/10.1017/S0020859007003331>.
- Cutler, C. (2010). ‘She’s so hood’: Ghetto authenticity on the White Rapper Show. I M. Terkourafi (Red.), *Languages of global hip hop* (s. 300–328). Continuum International Publishing Group.
- Dagsland, S. (2022). Sanglyrikk og estetiske arbeidsmåter som inngang til transspråking. I I. Kjelaas & R. van Ommeren (Red.), *Andrespråksopplæring for nyankomne ungdommer. Tilnærminger for mestring og myndiggjøring* (s. 187–206). Fagbokforlaget.
- Dagsland, S., Diesen, E. I. & Harstad, O. (2021). Om havfruer og havmenn: Samspillet mellom sangtekst, beat og flow i elevlåten «Rundlurt» og i morsmålsfagets sanglyrikkundervisning. I L. Jølle, A. S. Larsen, Otnes, H. & Aa, L. I. (Red.), *Morsmålsfaget som fag og forskningsfelt i Norden* (s. 126–150). Universitetsforlaget. <https://doi.org/10.18261/9788215050997-2021-08>
- Duinker, B. (2019). Good things come in threes: Triplet flow in recent hip-hop music. *Popular Music*, 38(3), 423–456.

- Diesen, E. I. (2018). *Når vi svinger inn på Macern gjør vi det på ordentlig! En studie i norsk raplyrikk* (Doktorgradsavhandling). Høgskolen i Innlandet.
- Edwards, P. (2009). *How to rap. The art and science of the hip-hop MC*. Chicago Review Press.
- Exarchos, M. (2016). Synth sonics as stylistic signifiers in sample-based hip-hop: Synthetic aesthetics from 'old-skool' to trap. *2<sup>nd</sup> Annual Synthposium, University of Westminster*.
- Fagerheim, P. (2010). *Nordnorsk faenskap: produksjon, ritualisering og identifikasjon i rap*. (Doktorgradsavhandling). NTNU.
- Harstad, O., Dagsland, S. & Diesen, E. I. (2020). «Lysne» som lysning. Vestlandslyrikk og eksistensielt orientert litteraturundervisning. *Norsklæreren*, 44(4), 46–59.
- Holen, Ø. (2018). *Nye hiphop-hoder. Hvordan Karpe Diem og generasjon 1984 tok en undergrunns-kultur til pophimmelen – og endret Norge på veien*. Vigmostad & Bjørke.
- Knudsen, J. S. (2008). Glatte gater. Musikkproduksjon i et urbant ungdomsmiljø. I M. Krogh & B. S. Pedersen (Red.), *Hiphop i Skandinavia* (s. 49–74). Aarhus Universitetsforlag.
- Krims, A. (2000). *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge University Press.
- Lyngstad, A. B. & Samoilow T. K. (2022). Det kosmopolitiske mulighetsrommet: Jakob Wegelius' Mördarens apa (2014). *Agora*, (2–3), 91–113.
- Markussen, B. (2015). Forord. I B. Markussen (Red.), *Lydspor. Når musikk møter tekst og bilder*. (s. 9–19). Portal forlag.
- Miyakawa, F. (2005). *Fiver percenter rap. God hop's music, message, and black muslim mission*. Indiana University Press.
- Oddekaly, K. A. (2022). *What makes the shit dope? The techniques and analysis of rap flows*. (Doktorgradsavhandling). Universitetet i Oslo.
- Ohriner, M. (2019). *Flow. The rhythmic voice in rap music*. Oxford University Press.
- Perry, I. (2004). *Prophets of the hood. Politics and poetics in hip hop*. Duke University Press.
- Rose, T. (1994). *Black noise. Rap music and black culture in contemporary America*. Wesleyan University Press.
- Said, E. (1993). *Culture and imperialism*. Random House.
- Salole, L. (2018). *Identitet og tilhørighet. Om ressurser og dilemmaer i en krysskulturell oppvekst*. Gyldendal.
- Schloss, J. G. (2004). *Making beats: The art of sample-based hip-hop*. Wesleyan University Press.
- Schloss, J. (2012). Sampling ethics. I M. Forman & M. A. Neal (Red.), *That's the joint. The hip-hop studies reader* (s. 615–627). Routledge.
- Smith, M. & Joshi, A. (2020). *Rhymes in the flow. How rappers flip the beat*. University of Michigan Press.
- Strøm, I. T. (2016). «Jeg er ikke norsk, vet du, jeg er internasjonal». *En etnografisk studie av musikalsk aktørskap blant ungdom i krysskulturelle kontekster* (Doktorgradsavhandling). Høgskolen i Hedmark.
- Söderman, J. (2008). «Ingen lyssnar på rapp som en rappare gör». Tolkningsrepertoarer, identitet och hiphopmusiker. I M. Krogh & B. S. Pedersen (Red.), *Hiphop i Skandinavia* (s. 75–102). Aarhus Universitetsforlag.

Thissen, L. & Cornips, L. (2021). Regional politics of place-making and (un)belonging through language practices at a derby football match in the south of the Netherlands. I J. Carr, D. Parnell, P. Widdop, M. J. Power & S. R. Millae (Red.), *Football, politics and identity* (s. 143–159). Routledge.

## Lytteeksempler

- BIA feat. J Cole (2022). LONDON [Sang innspilt av Abdul Aziz Dieng, Bianca Landrau, Jermaine Cole, Jon Glass og Timothy John Nihan]. På *LONDON*. Epic Records; Sony Music Entertainment.
- Chief Keef (2012a). Love Sosa [Sang innspilt av K. Cozart og T. Pittman]. På *Finally Rich*. Interscope Records.
- Chief Keef, 50 Cent & Wiz Khalifa (2012b). Hate Bein' Sober [Sang innspilt av C. Jackson, C. J. Thomaz, K. Cozart og T. Pittman]. På *Finally Rich*. Interscope Records.
- Chief Keef feat. Lil Reese (2012c). I Don't Like [Sang innspilt av K. Cozart, T. Pittman og T. Taylor]. På *Finally Rich*. Interscope Records.
- Equicez (2003). Barnslig [Sang innspilt av Hans Marius Skifjeld, Eigil Gjerstad Berntsen, Axel Chauflour og Geir Sverre Kristiansen]. På *State of emergency*. Pass it records.
- Jaa9 feat. Snow Boyz (2018) Helt Alene [Sang innspilt av Johnny Engdal Silseth, Tobias Berge, Paulo Sergio Domingos og Rolfe Domingos]. På *I Skyggen*. 9P Records.
- Karpe Diem (2008). Vestkantsvartinga [Sang innspilt av William Wiik Larsen, Magdi Y. Abdelmaguid, Chirag Patel og Richard Bravo]. På *Fire Vegger*. Bonnier Amigo.
- Linni (2015). Glass [Sang innspilt av Jonas Grieg, Bendik Breidablikk, Are Breidablikk og Erlend Lyngstad]. På *Minimum*. YGMG.
- Lil Tjay feat. Fivio Foreign & Kay Flock (2021). Not in the Mood [Sang innspilt av Aswad Asif, Fivio Foreign, Iker Sevilla, Kevin Perez og Lil Tjay]. På *Not in the Mood*. Columbia Records; Sony Music Entertainment.
- Lil Tjay feat. Polo G & Fivio Foreign (2021). Headshot [Sang innspilt av Aiden Crane, Brendan Walsh, David McDowell, Fivio Foreign, John Lazri, Lil Tjay, Luis Campozano, Tahj Vaughn, Taurus Bartlett og Thomas Horton]. På *Destined 2 Win*. Columbia Records; Sony Music Entertainment.
- Polo G feat. Lil Tjay (2019) Pop Out [Sang innspilt av Dylan Berg, Joao Victor Alba Duarte, Lil Tjay og Polo G]. På *Die A Legend*. Columbia Records; Sony Music Entertainment.
- Pop Smoke (2020a). Invincible [Sang innspilt av Bashar Jackson og Yosief Tafari]. På *Meet the woo 2*. Republic records; UNG Recordings, Inc. & Victor Victor Worldwide.
- Pop Smoke (2020b). Got It On Me [Sang innspilt av Bashar Jackson, Curtis Jackson, Darrell Branch, Dmytro Luchko, Frederik Perren, Keni St. Lewis og Luis Resto]. På *Shoot For the Stars Aim For The Moon*. Republic records; UNG Recordings, Inc. & Victor Victor Worldwide.
- T.I. (2003). 24's [Sang innspilt av A. Davis og C. Harris]. På *Trap Muzik*. Grand Hustle, LLC; Cinq Recordings.