

sammenhold, uddannelse og økonomisk udligning mellem rig og fattig som mulige løsninger. De udtrykte i modsætning til de egocentriske og nihilistiske gangstarappere et kollektivt håb for fremtiden.

Med sine to albums, "The Slim Shady LP" (1999) og "The Marshall Mathers LP" (2000), viste den hvide rapper, Eminem, imidlertid, at der stadig er mest salg i kontroversielle budskaber. Eminem beskrev sig selv som et udskud, der fra en udsigtsløs karriere som gulvmopper i Burger King viste sig at kunne konkurrere med de sorte rappere og med hjælp fra Dr. Dres enkle og effektive produktioner stik mod alle odds fik gjort sig selv til megastjerne.

Eminems musik bestod af nogle pågående grooves og melodier, der ofte byggede på en lille rytmisk rykkende detalje eller melodistump. Han var en dygtig rapper med en meget offensiv, nasal og pågående stemme, der var svær at overhøre. Eminems millionsalg var dog i lige så høj grad som hans musikalske kvaliteter et resultat af hans tegneserielignende univers af offentliggjorte problemer på privatfronten og tekster om vold, sex, selvmord og rasende udfald mod kvinder og bøsser. Teksterne medførte stribevis af søgsmål, høringer i senatet og negativ medieomtale, der bare var med til at gøre rapperen mere kendt. Hvis fiktionen understøttes af virkeligheden, stiger salgstallene. Det spil forstod Eminem at udnytte. Men både han, de forskellige minoritetsgrupper og moralske ordførere havde gavn af hinanden, fordi hans ekstreme tekster og udtalelser bragte alle parter frem i medierne.

Gangstarappen dominerede hitlisterne, men 1990ernes hip hop-scene var ikke længere blot én stil. Udgangspunktet var stadig "two turntables and a microphone", men genren havde mange vidt forskellige forgreninger og udtryk. Hip hoppen kunne udvikle sig i alle mulige retninger. Det viste den idérige trio, The Beastie Boys.

Efter at have fået et gennembrud med det rockinspirerede album, "License To Ill" (1986), bevægede de tre hvide rappere i The Beastie Boys sig på kryds og tværs af musikalske landegrænser og skabte nye musikalske former og hybrider på de fire albums, "Paul's Boutique" (1989), "Check Your Head" (1992), "Ill Communication" (1994) og "Hello Nasty" (1998). Gruppens numre var præget af en ustoppelig fremdrift og en evne til at blande et endog uhyre omfangsrigt kildemateriale. Buldrende breakbeats, punkguitarer, dulmende easy listening, syrede indslag, kogende, koncentrerede energier, skrålende drengerøvskor og minimalistiske electrorytmer blev indarbejdet i en lyd, der gjorde oprør mod enhver form for vanetænkning. The Beastie Boys var præget af en musikalsk legesyge, en anderledes humor og selvironi end hos de selvpromoverende rapkolleger. En stor opfindsomhed kombineret med

samplercollager og håndspillede instrumenter af gruppen selv gjorde, at The Beastie Boys som det eneste hip hop-navn over en længere periode kunne holde sig på omgangshøjde og endda et par hestehoveder foran rækken af nye navne i en stærkt konkurrencepræget og hurtigt skiftende musikgenre.

HVEM STJAL SJÆLEN I SOULEN?

Soulmusikken havde sin glansperiode fra 1955-67. Genren forsvandt dog ikke. Den blev stædigt dyrket som en subkultur, levede i form af genudgivelser og forandrede sig til andre og nye stilarter som funk, disco, hip hop og soulmusikkens strømlinjede og samplerbaserede 1990erudgave, der blev lanceret under betegnelsen R&B. Som det indsmigrende og feminine modstykke til gangstarappen blev denne digitale soulmusik en mindst lige så stor succes, som de hårdekokte rappere. Ved slutningen af årtiet var næsten hver fjerde solgte CD i USA enten hip hop eller R&B.

Gangstarappen var ladet med negative værdier og var meget provokerende. R&B var lige det modsatte. Det var en yderst forførende og smidig poplyd med positive budskaber, uskyldige kærlighedssange og blød porno på silkelagnerne. R&B handlede ikke om mord og vold, men om: "keeping lovers together and raising selfesteem," som en af genrens førende producere, Teddy Riley, udtrykte det.

Genren rummede ikke de store budskaber eller originale tekster. Til gengæld skabte lille håndfuld producere en stedvis original, futuristisk og skarpt opklippet computerfunk, der var toppet med smarte rapvokaler og soulmelodier fra et evigt og skiftende galleri og kølerfigurer af lækre herrekroppe og nougatbabes fra den elegant krøllede herrestemme, Usher, til pige-trioen Destiny's Child.

Producere som eksempelvis Teddy Riley, Jimmy Jam & Terry Lewis og Timbaland var med hver deres karakteristiske stil genrens bagmænd og egentlige stjerner. De trak i trådene og designede R&Bmusikkens tørre, synkoperede og hypnotiserende funkrytmer samt de karakteristiske melodistumper, der kunne være lige så iørefaldende og pågående som jingles.

Producere kunne kopiere hits, melodier og karrierer i en proces, der minimerede risikoen for tab og sikrede dem hovedparten af rettighederne samt magten over de musikalske beslutninger. Producere var en blanding af forretningsmænd og musikere. Meget ofte havde de hænderne både på mixer-pulten og i pengekassen. Det var der ikke noget mistænkeligt i. Det kunne omvendt heller ikke skjules, at det meste af musikken var regnet ud på forhånd, når det ene enslydende produkt efter det andet sivede ud af højttalerne.

Genrens opklippede rytmeskemaer og beregnende lyddesign gav ofte for lidt råderum for de syngende statister. Der var med andre ord for langt mellem de egentlige sangskrivere og sangere, og solisterne virkede for stakåndede og havde svært ved at træde i karakter som hele mennesker, når de skulle passes ind i producerens ofte noget sterile lydverden.

I R&B var melodi og rytme smeltet sammen i millimeterpræcist programmerede koncentratere, der fangede øret og fangede pulsen, men for tit var glemte, det øjeblik musikken stoppede. Som formildende omstændighed trivedes også stedvis en musikalsk originalitet. Derudover havde genren en så overdreven miljøbeskrivelse af selvfed livsstil, luksus og liderlighed, at alle – selv de mest forgabte teenagefans – måtte være klar over, at R&B repræsenterede et uopnåeligt drømmeunivers og en kulturel frizone, hvor meget mere kunne lade sig gøre end ude i virkeligheden. Problemløsningerne var lige så letkøbte som i samtidens tv-serier og talkshows. R&B var mere fiktion end fakta.

R&B er en forkortelse for ordene rhythm'n'blues. R&B har dog ikke meget andet til fælles med 1940erne og 1950ernes rhythm'n'blues, end at kunstnerne i begge genrer overvejende var sorte. Rhythm'n'blues var energisk og ekspressiv. R&B var et glansbillede, og stemningerne var mere indadvendte og følede.

Midt i en tid, hvor den sorte musik var domineret af mandlige rappere og recirkulerede rytmer, genintroducerede R&B sangskrivningen. R&B er hip hoppens produktionsmetode med samples og programmerede rytmer lagt sammen med stiliserede soulfraseringer, dramatiserende temaer og enkle iørefaldende melodifragmenter. Genren opstod sidst i 1980erne og blev her kaldt new jack swing eller swing beat. Multiinstrumentalisten, produceren og komponisten Teddy Riley var den første, der skabte en forbindelse mellem R&Bmusikkens sangskriveri og hip hoppens beats med produktioner for sangerne Keith Sweat og Bobby Brown, for Michael Jackson og sin egen gruppe, Guy.

Beatet hos Teddy Riley var lige så tørt som lyden af en bordtennisbold, der hopper på et bord. Produktionerne blev holdt i stramme tøjler. Genrens lyd var resultatet af et vaskeægte crossover. På den ene side opdaterede swing beat soulmusikken og gav den en smule af hip hoppens "street credibility". På den anden side smittede R&B af på hip hoppen og gav den mere hitlistepotential. Ved at inddrage flere elementer i musikken kunne R&B appellere til et bredere publikum. Produceren og rapperen Puff Daddy, der både lavede gangstarap og R&B, fik især succes med at sample så store dele af i forvejen kendte hits, at der næsten var tale om coverversioner. Langt mere original end



[Lauryn Hill] Lauryn Hill var en af de fineste repræsentanter for den nye bølge af sorte musikere, der med hip hoppens rytmik og samplerens klippeteknikker nyfortolkede R&B og soul i lækre produktioner med kortfattede jingle-melodier og fængende men knappe grooves.

denne kalkulerede hit-på-hit-model var DJen og produceren Timbalands arbejder. Han viste sig at være en letfingret rytmeprogrammør med sikker fornemmelse for et maskinklippet swing, der på grund af sine tørre, minimale og stacerede anslag blev kaldt for "typewriterfunk" – skrivemaskinefunk. Mange elementer fra den sorte musikhistorie blev splittet op og splejset sammen igen i nye, minimale grundspor med en overraskende rytmisk tegnsætning. Timbaland forstod at taste alt ind på computeren med fingrene dansende på rytmen.

På det stilskabende album, "Supa Dupa Fly" (1999), dannede Timbaland par med den kvindelige rapper, sangerinde og producer, Missy "Missdemeanor" Elliott.

R&B & REMIX

R&B

Netop kvinderne fik langt større muligheder for at begå sig på scenen, da den mere modne og melodibaserede R&B førte musikken fra gaden hjem i familiens skød. For fuld kraft og med evner til selv at producere eller skrive sange trådte kvindestemmer og figurer som Missy Elliott samt sangeren og rapperen Lauryn Hill fra hip-hop-gruppen The Fugees i karakter som selvstændigt handlende mennesker og fulde og hele kvinder.

Missy Elliott havde en hånd med i sine albums' overrumplende og frækt klippede beats, baslinjer, bliplyde, synthklange, rappe rim og sangstrofer. Hun viste sig som fremsynet musikmager med fingeren på en højspændt elektronisk puls og med en personlighed, der kunne bryde billedet af R&Bmusikkens sorte perlerække af smukke, sexede, men musikalsk noget intetsigende solister og trioer.

Helt parallelt med popmusikkens "girl power" nægtede Missy Elliott og Lauryn Hill at lade sig reducere til passive brugsgenstande. Med stor selvsikkerhed trådte Hill ud af trioer som The Fugees, der havde begået et af årtiets bedst sælgende og mest mangfoldigt mixede albums med et socialt tema, "The Score" (1996). På soloalbummet "The Miseducation Of Lauryn Hill" (1998) lykkedes Lauryn Hill med en inciterende og meget varm blanding af håndspillede instrumenter og programmerede beats i en opsætning, som uden problemer spændte over reggae, hip hop, doo wop, P-funk, Stax-soul, jazzede elementer, 1970ernes svajende baslinjer og regulær pop.

Lauryn Hill var en nyklassisk soulsangerinde, der sammen med en række andre navne som Me'Shel Ndegeocello og Erykah Badu i sidste halvdel af 1990'erne udgjorde et væsentligt alternativ til den computerbaserede lyd. Med håndspil og en varmere, organisk lyd og regulære bands samt livekoncerter fremfor playback og MTVoptræden førte de soulmusikken tilbage til rødderne. De førte musikken tilbage til soulartister, der havde noget på hjerte. De skrev teksterne og sangene selv og lod sig ikke føre rundt som stater af bestemmende producere.

I 1990'ernes mere polariserede verdensbillede var mange sorte konverteret til islam. Den kristne kirkes religiøse aspekt var således ikke særlig populært blandt tidens unge sorte. De kunne dog stadig bruge gospelmusikkens fraseringer i denne nye alternative genkomst for soulmusikken og sangstemmer af kød og blod.

Gangstarap og R&B var seneste led i udviklingen i den sorte musikhistorie. Gangstarappen var 1990'ernes svar på blues. R&B var årtiets svar på soul. Begge genrer var forsøg på at fortolke og forme livet i samtidens USA. Den sorte musik havde tilpasset sig tidens mediebillede, højteknologi, poli-

tiske og kulturelle strømninger. Den lød futuristisk, men udtrykte samtidig et mere konservativt ønske om at vende tilbage til en organisk lyd og til menneskestemmer med autenticitet.

Denne tilpasningsevne var grundlaget for den store succes for 1990'ernes sorte musik. Det var gammel viden, at popmelodier, smukke ansigter og formelskårede produktioner med massiv markedsføring i ryggen kunne give kasse. Det var bare aldrig blevet gjort så effektivt før. Med sine jingle-agtige melodier passede musikken til en informationsmættet tid, hvor kampen om opmærksomhed var intensiveret.

Det var også velkendt, at kontroverser kunne give kasse. Men i 1990'erne blev tolerancen sat på nye hårde prøver, da ekstreme udtryk i subkulturen viste sig at være en solid salgsvare i mainstreammusikken.

Med afsæt i succes på verdens største plademarked, USA, spredte de multinationale selskaber R&B til resten af verden via MTV og radiostationer. Den intensive markedsføring og musikkens glamourøse udtryk, der passede godt til tidens popstjernedrømme, gav R&B et gennembrud i Europa på trods af, at rytmerne og temperamerterne i de europæiske lande swingede på en lidt anderledes måde.

Var det svært for rappere over resten af verden af leve op til deres amerikanske idoler, så kunne hip hoppers status som "outlaw" let overføres til alle mulige minoriteter, der på en eller anden måde følte sig udenfor samfundet enten på grund af hudfarve, etnisk baggrund eller social status. Der opstod hip hop-scener med egne dialekter i blandt andet England, Frankrig og de skandinaviske lande.

Mens hip hoppen blev en stor del af populærkulturen i 1990'ernes USA og Europa, bølgede diskussionen frem og tilbage. Modstanderne forsøgte at knytte hip hoppen til uroligheder, mord og kriminalitet. De så musikken som årsagen til problemerne. Også inden for hip hoppers egne var rækker var mange kritiske over for især gangstarappen. Men som helhed opfattede tilhængerne hip hoppen som en klar positiv kultur, der kunne være med til at give de unge en mening med tilværelsen. De opfattede hip hoppen som løsningen, fordi den udtrykte et håb og var et forsøg på at råbe og op gøre noget. Old school-rapperen KRS One konkluderede:

"MCing, DJing, graffiti art, beatboxing and breaking – the original five elements of hip hop – were not a means to make money, but a means to have victory over the streets, to have identity, to be somebody when you walked down the street." ²⁹