

1. Pętle, sample i podbicia: techniki kompozycji i struktura utworu hip-hopowego¹

Wprowadzenie

Unikalność rapu, niemożność sprowadzenia go do innych gatunków muzycznych bądź literackich, to zagadnienie zasługujące na szczególną uwagę. Wielu badaczy wiąże tę unikalność z **przekazem** tekstów hip-hopowych, czyli problemami poruszonymi przez raperów (por. Meadows 2010: 195–205, 306–312). Jest w tym wiele racji, jednak chciałbym skupić się na innej perspektywie. Uważam, że aktualne jest „bardziej życzliwe zaproszenie do podjęcia formalnej dyskusji o rapie”, o którym w latach 90. XX wieku pisał Richard Shusterman (1998: 313). Odpowiadając na jego apel, chciałbym opisać cechy formalne rapu, które są realizowane niezależnie od znaczenia poszczególnych słów.

Niniejszy tekst składa się z pięciu części. W pierwszej przedstawiam historyczne związki między rapem a kulturą afroamerykańską. Pokazuję, w jaki sposób ta zależność wpłynęła na odmiennosc rapu od europejskiej muzyki tonalnej. W drugiej opisuję urządzenia, z których korzystają twórcy nagrań hip-hopowych. Wyjaśniam też znaczenie podstawowych pojęć odnoszących się do rapu, a zwłaszcza jego warstwy technicznej i instrumentalnej. Trzecia

¹ Badania sfinansował Instytut Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego oraz Urząd Marszałkowski Województwa Mazowieckiego. Za konsultacje dziękuję Patrykowi Morawskiemu, Tomaszowi Kaczmarczykowi, Wersusowi oraz prof. Ryszardowi Gubrynowiczowi.

część zawiera notę metodologiczną, która stanowi wprowadzenie do kolejnej części poświęconej budowie typowego utworu hip-hopowego. W czwartej części opisuję sposób, w jaki części wokalna i instrumentalna łączą się i uzupełniają w obrębie utworu. Artykuł kończę krótkim podsumowaniem.

Na płaszczyźnie metodologicznej niniejszy tekst mieści się w obszarze kulturoznawstwa. Przyjmuję, że opis współczesnych zjawisk wymaga podejścia interdyscyplinarnego (Bal 2012: 80–81), uwzględniającego specyfikę i ograniczenia pisma przeciwstawionego oralności (Godlewski 2008), traktującego przemiany technologiczne jako czynnik w istotny sposób kształtujący współczesną kulturę (Radomski 2007), wychodzącego od antropologicznego, niewartościującego rozumienia kultury (Buchowski 2007). Zakładam też, że aktywność kulturowa ma charakter performatywny (Kolankiewicz 2007; Turner 2010). Równocześnie utrzymuję, że uprawniona jest analiza formalna, ponieważ zachodzące w kulturze procesy rytualizacji prowadzą do powstawania – mniej lub bardziej – trwałych form, a rap jest jedną z nich.

Na wstępie niezbędna jest uwaga terminologiczna, która pozwoli uniknąć nieporozumień. Chociaż słowo „hip-hop” ma szersze znaczenie niż „rap”, to zarówno przez raperów, jak i badaczy kultury słowa te bywają używane zamiennie (por. Pawlak 2004: 11–20; Toop 2000 [1984]: ix; Krims 2000: 54; Bradley i DuBois 2010: xxix; Porco 2011: 1). W tym tekście będę posługiwał się nimi jak synonimami.

Rap jako fenomen światowej kultury

Z punktu widzenia europejskiej muzykologii i literaturoznawstwa rap może się jawić jako forma trudna do zdefiniowania. Próbująca go opisać osoba napotyka liczne paradoksy. Rap wydaje się muzyką, ale nagrywają go osoby, które często nie potrafią grać na żadnym instrumencie muzycznym. Nie zapisuje się go na papierze, ale czasami jest nazywany poezją. Raperzy bardzo wysoko cenią oryginalność, a mimo to nie widzą nic złego w nagrywaniu do podkładów muzycznych zawierających fragmenty cudzych nagrań. Ta specyfika rapu jest w dużym stopniu wynikiem okoliczności, w jakich powstał. Narodził się w latach 70. XX wieku w Bronksie, dzielnicy Nowego Jorku zamieszkiwanej przez dużą grupę Afroamerykanów oraz Latynosów. W tej zbiorowości żywe były elementy pochodzące z afrykańskich kultur oralnych (Smitherman 1997: 4). To one przesądziły o specyfice nowego gatunku (Wheeler 1991; Rose 1994: 65–74; Keyes 2004: 17–38).

Bez wątplenia rap powstał nie później niż w 1979 roku, gdy ukazał się singiel *Rapper's Delight* zespołu The Sugarhill Gang (Toop 2000 [1984]: ix,

Rose 1994: xi). Jak dowodzą amerykańscy badacze, proces formowania się gatunku był rozciągnięty w czasie. Redaktorzy *The Anthology of Rap* zamieścili w swojej publikacji zapis występu z grudnia 1978 roku, w którym brali udział Grandmaster Flash i The Furious Five (Bradley, DuBois 2010: 65–81). Zdaniem Universal Zulu Nation, organizacji poświęcającej wiele uwagi historii rapu, gatunek ten narodził się 12 listopada 1974 roku (Universal Zulu Nation 2013). Mark Katz twierdzi, że hip-hop narodził się podczas imprezy, którą zorganizował pochodzący z Jamajki DJ Kool Herc 11 sierpnia 1973 roku (Katz 2012: 9). Jeszcze inni badacze wskazują na jamajskie korzenie rapu, gdyż na Jamajce już w latach 60. XX wieku istniało *toasting*, czyli forma improwizowanej recytacji przypominającej rapowanie, (Hebdige 2012 [1979]: 144–145; Cooper 2004: 231–249). Niezależnie od sporów o dokładny dzień narodzin rapu bez wahania możemy przyjąć trzy twierdzenia. Po pierwsze, rap ma korzenie afrykańskie. Po drugie, wydany w 1979 roku singiel *Rapper's Delight* zapoczątkował epokę nagrywania rapu. Po trzecie, cechy formalne rapu kształtowały się na przestrzeni lat. Dodajmy, że ta ewolucja trwa do dziś.

Tricia Rose (1994: 65–74) dowodzi, że afrykańskie korzenie rapu uwidaczniają się w prymacie rytmu nad melodią. Teza ta jest prawdziwa zarówno w odniesieniu do podkładu instrumentalnego utworów hip-hopowych, jak i do warstwy *a capella*, czyli samej recytacji wykonywanej przez rapera (MC). Realizuje się w nich na różne sposoby. W podkładzie instrumentalnym powstaje w wyniku wielokrotnego powtórzenia frazy muzycznej posiadającej wyraźny schemat rytmiczny. W recytacji jest efektem doboru słów o podobnym brzmieniu i szczególnego sposobu ich artykulacji.

Gdybyśmy wysłuchali osobno podkładu instrumentalnego i warstwy *a capella* typowego utworu hip-hopowego, stwierdzilibyśmy, że podkład instrumentalny ma wyraźniejszy i bardziej regularny rytm. Ta zależność jest nieprzypadkowa. Hip-hop powstał na bazie muzyki do tańczenia (Toop 2000 [1984]: 12; Bradley, DuBois 2010: 2; Katz 2012: 3). Jedną z technik stosowanych przez DJ-ów było wielokrotne odtwarzanie tego samego fragmentu muzyki, wyróżniającego się wyraźnym rytmem, czyli „breakiem”. Później do tych podkładów dołączono rapowanie, czyli specyficzny rodzaj recytacji. David Toop opisuje to w następujący sposób:

[...] ważną częścią nagrania był break – część utworu, w której perkusja przejmuje stery. To mógł być wybuchowy styl Tito Puente na latynoskich timabalesach, jak z nagrań Jimmy'ego Castora, swobodne funkowe sekcje z niezliczonych soulowych płyt z lat 60., nagranych przez takie legendy, jak James Brown lub Dyke and the Blazers, a nawet wstępy stopa-werbel na 4/4 z szesnastkowym pulsem, uwielbiane przez heavy-metalowców i hard-rockowców, takich jak Thin Lizzy i The Rolling Stones.

To wtedy tańczący dawali się porwać muzyce, a DJ-e zaczynali „ciąć” wciąż te same kilka taktów na dwóch gramofonach, rozciągając breaka do instrumentalnego popisu (Toop 2000 [1984]: 14; tłumaczenie własne²).

Z czasem hip-hopowi producenci, czyli twórcy podkładu instrumentalnego, przestali ograniczać się do mechanicznego powtarzania krótkich fragmentów innych utworów. Zaczęli tworzyć własne podkłady, łącząc wiele próbek dźwięku (Rose 1994: 73–80). Ułożone z pojedynczych dźwięków sekcje perkusyjne uzupełniali o oryginalne linie melodyczne. Różnicowali też kolejne powtórzenia „pętli”, czyli breaka połączonego z linią melodyczną. Zmiany te w istotny sposób wzbogaciły brzmienie utworów hip-hopowych. Nadal jednak obowiązywała reguła, że podkład instrumentalny takiego utworu musi opierać się na cyklicznie powtarzającym się krótkim fragmencie, zawierającym wyraźny schemat rytmiczny.

Jak już wspominałem, charakterystyczne brzmienie warstwy *a capella* jest rezultatem połączenia technik poetyckich oraz recytatorskich. W tekstach hip-hopowych występuje duża liczba rymów i instrumentacji głoskowych (Hirjee, Brown 2010; Bradley 2009: 49–83). Bardzo ważny jest też sposób artykulacji. Raperzy korzystają z szerokiej gamy środków prozodyjnych. Unikalny styl danej osoby, sposób, w jaki rapowany tekst płynie, to „flow” (por. Edwards 2009: 63). Szczególnie ważną rolę odgrywają układ i siła akcentów. Rap różni się od poezji tym, że o sposobie akcentowania ostatecznie przesądza autor tekstu, który jest zarazem jego wykonawcą. W poezji publikowanej jako tekst pisany jest inaczej, brzmienie utworu podlega bowiem interpretacji czytelnika lub recytatora.

Silna rytmiczność rapu jest jedną z cech, które czynią go w muzyce formą oryginalną. Jednak nie tylko ona przesądza o wyjątkowości gatunku. Zauważmy, że rytmiczność wynikająca z cykliczności posiadają wszystkie gatunki elektronicznej muzyki tanecznej (Butler 2006: 76–116). Także środki poetyckie wykorzystywane przez raperów były już wykorzystywane w przeszłości przez europejskich poetów (Sitomer, Cirelli 2004; Porco 2011: 111–113). Tym, co przesądza o unikalności rapu, jest sposób, w jaki podkład

² Fragment ten cytuje Richard Shusterman w artykule *The Fine Art of Rap* (Shusterman 1991) oraz w książce *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką* (Shusterman 1998). Niestety, polski przekład cytatu z książki Davida Toopa zawiera błędne tłumaczenia terminów *timbales*, *break* i *foursquare intros* (odpowiednio „talerze perkusyjne”, „przejścia” oraz „czterotaktowe wejścia”). Z tego względu podaję własne tłumaczenie. Dziękuję za pomoc Dominice Michalak.

instrumentalny łączy się z warstwą *a capella*. To zagadnienie szczegółowo omówię w czwartej części niniejszego tekstu.

Choć rap ma afrykańskie korzenie i wynikającą z tego specyfikę, to stanowi fenomen na skalę światową. Istnieje wiele odmian narodowych, a raperzy nagrywają w bardzo różnych językach (Manabe 2009; Terkourafi 2010). Rap jest więc uniwersalną formą muzyczną, którą mieszkańcy różnych części świata wypełniają własnymi treściami.

Od breaków i MPC do Auto-Tune'a: narzędzia produkcji rapu

Zanim przejdę do omówienia struktury utworu, która jest wypadkową cech podkładu instrumentalnego i warstwy *a capella* oraz sposobu ich połączenia, chciałbym opisać narzędzia i techniki wykorzystywane przez osoby nagrywające rap. Pozwoli to uściślić znaczenie pojęć, bez których pisanie o rapie jako formie byłoby trudne lub wręcz niemożliwe. Urządzenia wykorzystywane przez raperów zasługują na uwagę także ze względów historycznych. Gdyby nie one, rap pewnie by nie zaistniał.

Rozwój techniki w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku, a zwłaszcza komputeryzacja, przyczyniły się do głębokich przemian w świecie muzyki zarówno poważnej, jak i popularnej. Powstał nowy nurt: elektroniczna muzyka taneczna. Kultura DJ-ska lat 70. XX stulecia, a następnie rozwój techniki w latach 80. doprowadziły do narodzin techno, house i rapu. Gatunki te mają pewne cechy wspólne, na przykład minimalizm, cykliczność, metrum 4/4. Dzieli je jednak pewna istotna różnica. Jak pisze Philip Sherbourne (2010: 401): „O ile jednak inne minimalistyczne gatunki jak hip-hop czy dancehall wykorzystują zapętlone podkłady jako tło dla poetyckiej wirtuozerii, o tyle minimal techno draży problem powtórzenia jako takiego”. Odwróćmy kolejność tego porównania – o ile techno koncentruje się na samym powtórzeniu, o tyle w rapie zapętlony podkład instrumentalny jest tłem dla poetyckiego popisu.

Jak stwierdza David Toop, pierwszym urządzeniem, które zaważyło na historii rapu, był gramofon, a dokładniej pewien jego typ pozwalający na wielokrotne płynne odtwarzanie tego samego fragmentu nagrania z dwóch płyt jednocześnie. Te możliwości dawał m.in. Technics 1200 (por. Butler 2006: 56). Uzyskanie idealnego brzmienia, w którym słyszalny jest tylko wybrany fragment, a kolejne powtórzenia trwają dokładnie tyle samo czasu, wymagało od DJ-ów w latach 70. dużej zręczności i pomysłowości. DJ-e uciekali się do różnych sztuczek, na przykład rysowali ołówkiem na płycie