

# 1 Inhoudsopgave

2	Afbeeldingen.....	2
3	Abstract.....	3
4	Inleiding .....	4
5	Hiphop en de stad.....	6
5.1	<i>Waarom zijn hiphopartiesten zo gehecht aan hun stad?</i> .....	6
5.1.1	Ontstaan van hiphop .....	6
5.1.2	Uitbreiding van hiphop over de hele wereld .....	10
5.2	<i>Invloed van terrorisme op de stad</i> .....	14
5.2.1	New York, 11 september 2001.....	14
5.2.2	Brussel, 22 maart 2016.....	16
6	Hiphop & Terrorisme.....	18
6.1	<i>Verandering in politieke en sociale boodschappen</i> .....	18
6.2	<i>Reacties op terrorisme</i> .....	20
6.2.1	Acceptatie .....	22
6.2.2	Kritiek op binnenlandse politiek .....	23
6.2.3	Het imago van de stad verbeteren.....	25
6.2.4	Zichzelf relateren met terreur.....	27
6.3	<i>(Hiphop)muziek na terrorisme</i> .....	28
7	Methodes om flow en samples te analyseren .....	30
7.1	<i>Flow analyse</i> .....	30
7.1.1	Ritme.....	31
7.1.2	Rijm.....	33
7.1.3	Articulatie.....	35
7.1.4	Vier flowgenres volgens Adam Krims .....	37
7.2	<i>Sample analyse</i> .....	42
7.3	<i>Lokale sound</i> .....	46
7.3.1	Brussel.....	47
7.3.2	New York.....	48
8	Casestudies.....	51
8.1	<i>Beastie Boys: “An Open Letter to NYC”</i> .....	51
8.2	<i>Roméo Elvis: “La Belgique Afrique”</i> .....	59
8.3	<i>Stikstof: “Gele Blokken”</i> .....	63
8.4	<i>The Diplomats: “I Love You”</i> .....	68
9	Besluit.....	71
10	Bibliografie .....	74
11	Discografie .....	80
12	Filmografie.....	83

## 2 Afbeeldingen

Afbeelding 1: Schema voor tussenvormen van spraak en zang volgens George List.....	32
Afbeelding 2: Grafiek van articulatie en affecten volgens Kyle Adams.....	36
Afbeelding 3: Sample B in “An Open Letter to NYC” .....	52
Afbeelding 4: Sample C in “An Open Letter to NYC” .....	52
Afbeelding 5: Sample D in “An Open Letter to NYC” .....	53
Afbeelding 6: Sample E, basic beat in “An Open Letter to NYC” .....	53
Afbeelding 7: Schema samples in de intro van “An Open Letter to NYC” .....	53
Afbeelding 8: Algemene structuur van "An Open Letter to NYC" .....	55
Afbeelding 9: Algemene samplestructuur van de strofes in "An Open Letter to NYC" .....	56
Afbeelding 10: Samplestructuur instrumentaal tussenspel .....	57
Afbeelding 11: Samplestructuur outro "An Open Letter to NYC" .....	58
Afbeelding 12: Algemene structuur van "La Belgique Afrique" .....	60
Afbeelding 13: Sample, ‘basic beat’ in "La Belgique Afrique" .....	60
Afbeelding 14: Algemene structuur van "Gele Blokken" .....	65
Afbeelding 15: Sample A "Gele Blokken" .....	65
Afbeelding 16: Sample C "Gele Blokken" .....	66
Afbeelding 17: Algemene structuur van "I Love You" .....	68
Afbeelding 18: Sample A "I Love You" .....	68
Afbeelding 19: Vereenvoudiging sample B "I Love You" .....	69

### **3 Abstract**

Hip-hop is a music genre that finds its origins in big cities. Even today hip-hop artists show a lot of pride for their city. What happens when that city gets hit by a terrorist attack? How do artists react to these events? This is what happened in New York and Brussels. Based on research by Aisha Staggers and Michael T. Putnam, it seems that the hip-hop community was heavily divided in New York since 9/11. The message of the hip-hop scene changes from political to materialistic and commercial, while other artists aren't scared to relate themselves to Al Qaeda and critique the Bush Government. Brussels, on the other hand, tries to present itself in a better light. Hip-hop artists purposefully do not rap about terror, since this is already discussed too often in the mainstream media, though they are also not scared to critique Belgian politicians in their music. Through a textual and musical analysis, the different reactions of artists on terrorism are identified. This includes a discussion of the text content, text structure, articulation and musical samples. This also gives the opportunity to define what distinguishes New York hip-hop from Brussels hip-hop and describe their typical, local hip-hop sound. Musical examples discussed in this research come from artists like JAY-Z, Lupe Fiasco, Beastie Boys, The Diplomats, Zwangere Guy, Stikstof, Roméo Elvis and Damso.

## 4 Inleiding

In 2014 bracht het Brusselse hiphopcollectief Stikstof hun eerste gelijknamige album uit. Dit was een hele verademing voor Nederlandstalige jongeren in en rond de Belgische hoofdstad. Eindelijk was er sprake van serieuze hiphopmuziek in hun dialect over hun dagelijkse problemen. De meeste Nederlandstalige media in België zijn namelijk gericht op Vlaanderen, wat de identiteit van de Brusselaar niet weerspiegelt. Het succes van de groep werd in de volgende jaren enkel groter en ook andere hiphopartiesten uit Brussel maakten hun opmars, waaronder Roméo Elvis, Damso en Zwangere Guy. Rond dezelfde periode, op 22 maart 2016 werd een grote terroristische aanslag gepleegd in Brussel, op het metrostation Maalbeek en in de luchthaven van Zaventem. Ondanks de negatieve sfeer die hierdoor in en rond de stad hangt, blijft de hiphopscène enkel groeien en worden ze steeds succesvoller. Dit biedt stof tot nadenken: nu deze artiesten door jongeren in Brussel en daarbuiten op handen worden gedragen, hoe zouden zij reageren op deze aanslagen? Gebruiken ze hun nieuwe platform om zulke tragische gebeurtenissen te verwerken of zwijgen ze? En hoe was dit in New York, de hiphopstad bij uitstek, waar de hele culturele beweging is ontstaan? Hoe reageerden New Yorkse hiphopartiesten op de aanslagen van 11 september 2001? Is er een rode draad in de reacties van hiphopartiesten op terrorisme in Brussel en New York? Dit vormt de centrale vraag van dit onderzoek.

Er worden daarbij tevens drie grote subvragen gesteld. Ten eerste wordt achterhaald wat het verband is tussen hiphop en de stedelijke cultuur. Zijn hiphopartiesten gehecht aan hun stad, in welke mate en waarom? In hoofdstuk 5: Hiphop en de stad, wordt een antwoord geformuleerd op deze vraag. Er wordt vooral gekeken naar de historische context waarin hiphop als culturele beweging is ontstaan en zich heeft ontwikkeld en hoe de stad hierin een centrale rol speelt. In dit hoofdstuk wordt ook meteen verduidelijkt welke invloed terrorisme heeft op New York en Brussel.

Ten tweede wordt de vraag gesteld hoe hiphopartiesten reageren op het terrorisme in hun stad. Reacties kunnen heel uiteenlopend zijn in de vorm van een rapnummer, een interview, een online statement, een uitspraak tijdens een concert, etc. Het doen en laten van verschillende hiphopartiesten uit Brussel en New York wordt in kaart gebracht. Hieruit worden vier categorieën afgeleid, waarbinnen de verschillende reacties kunnen worden onderverdeeld. Deze indeling wordt uitvoerig besproken in hoofdstuk 6: Hiphop en Terrorismen.

Ten derde wordt onderzocht welke invloed terrorisme heeft op hiphopmuziek. Per categorie wordt een nummer in de diepte geanalyseerd in hoofdstuk 8. Het gaat om “An Open

Letter to NYC” van de Beastie Boys, “La Belgique Afrique” van Roméo Elvis, “Gele Blokken” van Stikstof en “I Love You” van The Diplomats. De nummers werden gekozen op basis van hun opmerkelijke inhoud. Om de analyse vlot te laten verlopen, werden in hoofdstuk 7 verschillende methoden voorgesteld om hiphopmuziek te analyseren.

Voor dit onderzoek werd zowel academische literatuur als popliteratuur gebruikt. Vooral de analysemethode van Adam Krims in *Rap Music and the Poetics of Identity* is een grote meerwaarde voor dit onderzoek. Hij brengt verschillende elementen van rapmuziek samen om zo volledige nummers te analyseren: ritme, rijm en muziek. Daarnaast zijn de inzichten van Elisabeth Kübler-Ross en David Kessler in *On Grief and Grieving* in verband met het rouwproces vruchtbaar voor de categorisering van de reacties van hiphopartiesten op terrorisme.

Qua populaire literatuur zijn vooral hiphopdocumentaires een handige bron geweest omdat ze een goed beeld geven van de sociale context waarin hiphop zich beweegt. Voor hiphop in New York was dit *Hip-Hop Evolution* van regisseur Darby Wheeler. Hierin gaat rapper en hiphopkenner Shad Kabango in gesprek met verschillende belangrijke artiesten in het veld. Hiphop in Brussel wordt goed weergegeven in de YouTube-documentaire van Duco Coops: “Noisey Brussel: hiphop in een verdeelde stad”, waarin hij de hiphopscène volgt in het jaar 2016 en de artiesten vragen stelt over het terrorisme in de stad. Ook de Canvas-documentaire *LeFtO - In Transit* volgt hiphop-dj en -kenner LeFtO door Brussel, waarin hij op een informele spreekt met zijn vrienden/collega’s. De documentaire is niet meer beschikbaar maar regisseur Kurt De Leijer was zo vriendelijk om de beelden door te sturen.

Tot slot was een persoonlijk gesprek met New Yorkse hiphopproducer Pip Van Genabeek zeer verrijkend voor dit onderzoek. Zijn visie op en persoonlijke ervaringen met de plaatselijke hiphopscène zorgde voor nieuwe inzichten over de dualiteit tussen commercialiteit en authenticiteit, die worden besproken in Hoofdstuk 5: Hiphop en de stad.

## 5 Hiphop en de stad

Dit eerste hoofdstuk gaat over de stedelijke context waarin hiphop zich bevindt. Ten eerste wordt er gesproken over de wisselwerking tussen hiphop en de stad. Er wordt nagegaan waarom hiphopartiesten zo gehecht zijn aan hun stad. Ten tweede wordt er gekeken naar twee specifieke terroristische aanslagen en welke impact deze hebben gehad op de stad waar ze plaatsvonden. Enerzijds worden de aanslagen van 11 september 2001 in New York besproken. Anderzijds worden de aanslagen van 22 maart 2016 in Brussel besproken.

### 5.1 Waarom zijn hiphopartiesten zo gehecht aan hun stad?

In 2014 bracht het Brusselse hiphopcollectief Stikstof hun eerste album *Stikstof* uit. Hierop is het nummer “Brussel Bruisend” te vinden. Het is een opmerkelijk nummer waarin, tijdens het refrein, de postcode van Brussel en haar verschillende deelgemeenten worden bezongen. Ze maken op deze manier duidelijk waar ze vandaan komen en dat ze trots zijn op hun stad.<sup>1</sup> Het is een bekend fenomeen in rap. Er wordt vaak gesproken over de stad waar de artiest vandaan komt. Hierbij wordt niet enkel verwezen naar de stad zelf maar ook naar wijken, straten, postcodes, netnummers van de telefoon, buurtwinkels, etc. De stad is de muze van de rapper.<sup>2</sup> Waarom is dit ruimtelijk aspect zo belangrijk voor hiphop? Een terugkeer naar de beginjaren van hiphop geeft duidelijke inzichten om deze vraag te beantwoorden.

#### 5.1.1 Ontstaan van hiphop

Hiphop is een socio-culturele beweging die is ontstaan aan het begin van de jaren zeventig van de vorige eeuw in The Bronx, een stadsdeel van New York. Aanvankelijk draaide alles rond vier dominerende elementen: b-boying of b-girling, ook gekend als breakdancing, een soort straatdans; graffiti, het maken van muurschilderingen in de openbare ruimte; MC-ing, ook gekend als rappen; en DJ-ing, klankbewerking aan de draaitafel of via computerprogramma's.<sup>3</sup> In deze periode bevonden de Verenigde Staten zich in een postindustriële tijdperk. Voor jonge Afro-Amerikaanse en Latino mannen werd het steeds moeilijker om werk te vinden.

---

<sup>1</sup> “Brussel Bruisend”, MP3 audio, track 11 in Stikstof, *Stikstof*, 2014.

<sup>2</sup> Murray Forman, “Introduction”, in *The Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop* (Middletown: Wesleyan University Press, 2002), xvii.

<sup>3</sup> Felicia M. Miyakawa, “Hip hop”, in *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2012), geraadpleegd op 24 mei 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2224578>; en *Hip-Hop Evolution*, seizoen 1, aflevering 1, “The Foundation”, geregisseerd door Darby Wheeler, uitgezonden op 4 september 2016, HBO Canada; en Justin A. Williams, “Introduction: the interdisciplinary world of hip-hop studies”, in *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, red. Justin A. Williams (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 3.

Ondertussen trok de middenklasse weg uit de binnenstad. Door deze omstandigheden was er minder sociale ondersteuning voor de jeugd en zochten ze elkaar op, op straat. Dit zorgde voor bendevorming, middelengebruik en criminaliteit in het zuiden van The Bronx. Hiphop gaf hun echter een doel in het leven en een gevoel van identiteit. Tegengestelde bendes konden zich allen identificeren met hun stad, woonwijk en hun familiale wortels in Afrika of Latijns-Amerika. De vier basiselementen van hiphop waren een manier voor deze gemarginaliseerde groepen om hun stem op een positieve manier te laten horen, weg van geweld en criminaliteit. Het gaat hierbij vaak om een boodschap over hun persoonlijke identiteit, hun belevenis van de stad en de machtsstructuren in de stad gelinkt aan racisme.<sup>4</sup>

De pioniers van hiphop waren DJ Kool Herc, MC Coke La Rock, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash en DJ Hollywood. Op 11 augustus 1973 werd het eerste officiële hiphopfeestje georganiseerd door DJ Kool Herc, hij is een DJ geboren op 16 april 1955 met de naam Clive Campbell in het Jamaicaanse Kingston. Op twaalfjarige leeftijd verhuisde hij met zijn familie naar The Bronx. Daar kreeg hij al snel de bijnaam ‘Herc’, afkorting van Hercules. Hij maakte zichzelf bekend in de lokale gemeenschap door platen te spelen op bijeenkomsten en lokale feestjes. De Jamaicaanse muziek die hij kende uit zijn jeugd konden zijn burens echter niet smaken. Daarom maakte hij de overstap naar latin jazz, R&B, soul en funk, de muziek waarmee de jongeren in The Bronx bekend waren. Deze hiphopfeestjes waren bedoeld als opstand tegen disco, een muziekgenre dat populair was in de jaren zeventig van de twintigste eeuw binnen de rijkere kringen van New York. Bij disco hoorden vooral decadente feesten met champagne en veel seks. Hier waren veel beroemdheden aanwezig. Kool Herc ging niet mee in de mainstream en speelde muziek die niet werd gedraaid op de radiozenders. Daarbij zorgde hij ervoor dat hiphopfeestjes goedkoop en toegankelijk waren. Het eerste evenement werd georganiseerd in de recreatieruimte van het buurthuis. Hij legde de fundamenten van hiphop door zijn nieuwe speeltechniek aan de draaitafels: ‘merry-go-round’, letterlijk vertaald als ‘draaimolen’. In de muziek die hij speelde, zorgde hij voor een uitbreiding van de break. Dit is een slagwerksolo met eventuele begeleiding van de bas op soul- en jazzplaten. Hij deed dit door twee platen met hetzelfde lied tegelijk af te spelen. Bij de break ging hij de twee platen afwisselend terugdraaien waardoor dit segment langer werd en als het ware een nieuwe song

---

<sup>4</sup> Williams, “Introduction”, 6; en Travis L. Gosa, “The fifth element: Knowledge”, in *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, red. Justin A. Williams (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 59-61; en Forman, “Introduction”, xviii.

vormde. Voordien maakten dj's de break langer door middel van de naald op te tillen en terug te keren. Daardoor was er steeds een moment van stilte.<sup>5</sup>

Kool Herc werkte vaak samen met MC Coke La Rock. Hij wordt beschouwd als de eerste hiphop MC, afkorting van 'Microphone Controller' of 'Master of Ceremonies'. Op de eerste hiphopfeestjes riep hij de namen van zijn vrienden die aanwezig waren in de microfoon en blufte hij over zichzelf en over zijn partner Kool Herc. Dit had een dubbel effect. Ten eerste gingen mensen meer dansen omdat ze zich betrokken voelden bij het feest. Ten tweede raakten vrouwen geïnteresseerd in de mannen die werden genoemd omdat La Rock af en toe een weetje over hen vertelde zoals de auto die ze hadden. Tegelijkertijd was hij de drugsdealer van het feest. Hij verdiende zijn brood met het verkopen van cannabis. Hiphop was voor zowel Kool Herc als La Rock een manier om snel geld te verdienen.<sup>6</sup>

De fundamenteën die Kool Herc legde voor hiphop-dj's, werden verfijnd door Grandmaster Flash, geboren als Joseph Sadler. Zijn levensgeschiedenis verloopt redelijk parallel met die van Kool Herc. Hij werd geboren op 1 januari 1958 in Bridgetown, Barbados en verhuisde als kind naar The Bronx. Van jongs af aan was hij gefascineerd door techniek, elektronica en dingen die ronddraaien. Een carrière als dj was als het ware voor hem weggelegd. Hij kreeg de bijnaam 'Flash' omdat hij zeer snel was met draaitafels. De 'merry-go-round'-techniek van Kool Herc was niet precies genoeg volgens Flash, omdat de naald nooit op exact dezelfde plaats terecht kwam waardoor er nog slordige overgangen waren. Flash werkte daarom aan een nieuwe techniek: 'backspinning'. Hij werkte met twee kopieën van dezelfde plaat, waarop hij met een krijtje aanduidde waar de break begon. Hij telde hoe vaak deze markering voorbij de arm ging om dan even veel keren terug te draaien tot de markering. Door dit afwisselend te doen tussen de twee platen, creëerde hij een 'loop', een korte muzikale passage die steeds wordt herhaald, met een vlotte overgang en zonder de arm aan te raken. Deze techniek was aanvankelijk controversieel, omdat het taboe was om het midden van een LP aan te raken.<sup>7</sup>

Vanaf 1978 vormde Flash een formatie met MC's Melle Mel, Kidd Creole, Cowboy, Scorpio en Rahiem. Samen waren ze Grandmaster Flash and the Furious Five. Flash wou meer mensen aan het dansen brengen, maar hij kon niet praten in de micro en dj'en tegelijk. Daarom

---

<sup>5</sup> Miyakawa, "Hip hop"; en *Hip-Hop Evolution*, "The Foundation"; en Williams, "Introduction", 1; en Will Fulton, "Kool Herc", in *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2012), geraadpleegd op 28 mei 2021 via <https://doi-org.kuleuven.e-bronnen.be/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249982>.

<sup>6</sup> *Hip-Hop Evolution*, "The Foundation".

<sup>7</sup> *Hip-Hop Evolution*, "The Foundation"; en Will Fulton, "Grandmaster Flash", in *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2012), geraadpleegd op 11 juni 2021 via <https://www-oxfordmusiconline-com.kuleuven.e-bronnen.be/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224535>.



ging hij op zoek naar goede MC's door de micro toegankelijk te maken voor het publiek tijdens feestjes waar hij draaide. Wie goed kon spreken in de micro mocht deel uitmaken van zijn groep.<sup>8</sup> Samen ontwikkelden ze rap routines: “ingestudeerde (niet-geïmproviseerde) rijmpjes waarbij rappers vaak elkaars regels in hokjes afmaakten”.<sup>9</sup>

DJ Hollywood wordt vaak aangeduid als de eerste rapper. Hij haalde zijn inspiratie bij New Yorkse radio dj's die op de beat van de muziek spraken en bij de poëtische rap van The Last Poets. Hij was een meester in het combineren van ritme en humor waardoor hij veel reactie kreeg van het publiek. Er is veel discussie binnen de hiphopwereld of DJ Hollywood wel kan aangeduid worden als de eerste rapper, omdat hij actief was in de discoscène en niet in de hiphopsène. Veel artiesten beschermden hem in deze discussie omdat ze vonden dat zijn praktijk hiphop is, ook al bevond hij zich niet in de juiste omgeving. Zonder hem zouden verschillende rapplaten niet bestaan hebben.<sup>10</sup>

Afrika Bambaataa, geboren als Kevin Donovan Aasim, is ook een hiphop-dj uit New York. Zijn artiestennaam is een afro-islamitische term voor ‘liefhebbende leider’ of ‘beschermer’. Hij zorgde ervoor dat een gemeenschap werd gevormd rond de hiphopbeweging en hij ontwikkelde een nieuw element voor hiphop, bijkomend bij b-boying, MC-ing, graffiti en DJ-ing: kennis. Destijds was The Bronx een wijk die veel mensen afschrikte. Verschillende straatbendes streden er tegen elkaar, waardoor er veel criminaliteit en (zinloos) geweld was. Bambaataa was aanvankelijk zelf lid van een bende, The Black Spades. Toch wou hij dat jongeren meer zouden leren over persoonlijke emancipatie en hun familiegeschiedenis in Afrika in plaats van de hele dag op straat te hangen. Dit deed hij door verschillende bendeleiders samen te brengen en met hen in gesprek te gaan. Hij bracht hen kennis bij over hun Afrikaanse voorouders. Voordien had de term ‘Afrikaans’ een negatieve connotatie voor deze gemeenschap. Ze zagen het als een identiteit waarvan ze zichzelf moesten loskoppelen, iets waarvoor ze zich schaamden. Bambaataa wou dit omkeren. Hij toonde hoe ze trots konden zijn op hun afkomst. Deze kennis resulteerde in gedeelde trots op de Afrikaanse herkomst. Dit zorgde ervoor dat verschillende bendes een nieuwe bende vormden: Universal Zulu Nation, met Bambaataa als leider. Zulu Nation wou vrede, eenheid, liefde en plezier uitdragen, weg van de negatieve sfeer die voordien in The Bronx hing.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> *Hip-Hop Evolution*, “The Foundation”; en Fulton, “Grandmaster Flash”.

<sup>9</sup> Fulton, “Grandmaster Flash”, eigen vertaling.

<sup>10</sup> *Hip-Hop Evolution*, “The Foundation”.

<sup>11</sup> *Hip-Hop Evolution*, “The Foundation”; en David Toop en Margaret Jackson, “Afrika Bambaataa”, in *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2012), geraadpleegd op 10 juni 2021 via <https://www-oxfordmusiconline-com.kuleuven.e-bronnen.be/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002223679>; en Gosa, “The fifth element: Knowledge”, 58; en Miyakawa, “Hip hop”.

### 5.1.2 Uitbreiding van hiphop over de hele wereld

Al snel verspreidde hiphop zich over de Verenigde Staten: van The Bronx naar heel New York, en vervolgens naar de Oostkust en uiteindelijk naar de Westkust. Vervolgens veroverde de culturele beweging ook de rest van de wereld. Dankzij concerttours, films en MTV won het genre aan bekendheid. Vandaag heeft hiphop zich zo sterk geworteld in verschillende landen dat zo goed als elke stad in de wereld zijn eigen vorm van hiphop heeft gecreëerd. Daarbij is het geen exclusief gegeven meer voor gemarginaliseerde jongeren in de buitensteden. In tegendeel, rappers en hun fans komen vaker uit middenklasse-gezinnen en leven in de voorstad. Een goed voorbeeld hiervan is Roméo Elvis, één van de bekendste rappers in België. Hij groeide op in Linkebeek, een gemeente in de rand rond Brussel, in een gezin van artiesten.<sup>12</sup>

Dit toont meteen dat er een wisselwerking is tussen hiphop en de omgeving waarin deze culturele beweging zich manifesteert. Ten eerste heeft hiphop invloed op de wereld en de sociale gebeurtenissen die daarin plaatsvinden.<sup>13</sup> Zo stelt Justin Williams, de auteur van *The Cambridge Companion to Hip-Hop*: “Hiphop heeft andere muziekstijlen, volksbewegingen, politieke campagnes en protesten beïnvloed, en is in het beste geval een inspirerende en versterkende kracht geworden, en in het slechtste geval een promotie en verheerlijking van giftige ideeën en gedragingen binnen samenlevingen”.<sup>14</sup> Denk bijvoorbeeld aan Barack Obama, die voor zijn presidentiële campagnes in 2008 en 2012, samenwerkte met de bekende rapper Jay-Z.<sup>15</sup>

Ten tweede heeft de wereld ook een invloed op hiphop. De culturele beweging past zich aan aan de locatie waar die zich bevindt en gebruikt lokale elementen. In Brussel vinden we vandaag bijvoorbeeld een rapscène die meertalig is, als een reflectie van de diversiteit van de stad. Er wordt niet alleen gerapt in het Nederlands en in het Frans maar onder andere ook in het Arabisch. Wanneer deze lokale elementen het publiek duidelijk kunnen bekoren en tot een commercieel succes leiden, kunnen deze verspreid worden in de globale hiphopscène. Zo bleek muziek uit Zuidoost-Azië een inspiratiebron te zijn voor hiphop in de jaren 2000. Onder andere Missy Elliot gebruikte in haar nummer “Get Ur Freak On” twee fragmenten waarin iemand

---

<sup>12</sup> Forman, “Introduction”, xix; en *LeFtO - In Transit*, aflevering 6, “Brussel”, geregisseerd door Kurt De Leijer, uitgezonden op 30 april 2017, Canvas; en Williams, “Introduction”, 1; en Miyakawa, “Hip hop”.

<sup>13</sup> Miyakawa, “Hip hop”; en Williams, “Introduction”, 1; en Forman, “Introduction”, xvii.

<sup>14</sup> Williams, “Introduction”, 1, eigen vertaling.

<sup>15</sup> *Hip-Hop Evolution*, “The Foundation”; en Travis Andrews, “Obama describes his bond with Jay Z”, *The Washington Post*, 16 juni 2017, <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2017/06/16/obama-describes-his-bond-to-jay-z/>; en Shawn Carter, “Jay-Z for Barack: “Obama’s Running So We All Can Fly””, geüpload op 1 november 2008, YouTube video, 1:47, <https://www.youtube.com/watch?v=U496VPVT9y8>.

spreekt in het Punjabi. Daarnaast zijn de tabla en tumbi te horen. Dit zijn twee instrumenten typerend voor de muziek uit Noord-India.<sup>16</sup>

Door deze globale verspreiding wordt hiphop een cultureel product. Dit heeft grote gevolgen voor de artistieke vrijheid van rappers. Er heerst met name een spanning tussen authenticiteit, artistieke vrijheid en kennis enerzijds, en commercialiteit anderzijds.

Commercialiteit, en vooral geld is altijd al een belangrijk onderdeel geweest van de hiphopcultuur. Om hiphopfeestjes te organiseren was geld nodig. In de begindagen waren deze evenementen vaak illegaal, waardoor er een sterke organisatie achter moest zitten om alles draaiende te houden. Het waren vaak criminelen en bendeleden die zorgden voor security of prijzengeld bij wedstrijden zoals ‘rapbattles’ of ‘dancebattles’. Dit zorgde echter niet voor de stabiliteit in de hiphopgemeenschap waar Bambaataa zo hard voor streed. De overstap van hiphop dat enkel werd georganiseerd voor en door straatjongeren naar de professionele culturele industrie was dus logisch. Het eerste commerciële succes van hiphop was weggelegd voor The Sugarhill Gang met hun nummer “Rapper’s Delight”. Dankzij het gebruik van termen als ‘hiphop’ en ‘rapper’ in het nummer, zijn deze elementen deel geworden van de algemene populaire cultuur in de VS. De groep in kwestie is samengesteld uit jongemannen die geen voeling hebben met de straatcultuur waarin hiphop geworteld is. Ze werden samen gezet door het platenlabel. Daarbij werken deze rappers niet samen met een dj maar met een band. In de officiële videoclip zien we The Sugarhill Gang optreden voor een publiek dat grotendeels blank is en rechtstreeks uit een discotheek geplukt lijkt. De vraag is dus of dit eerste commerciële succes van hiphop werd volbracht door authentieke hiphopartiesten?<sup>17</sup>

‘Keeping it real’ is een uitdrukking die vaak wordt gebruikt binnen de hiphopscène. Dit duidt op het belang van authenticiteit. Er is wel veel discussie over wat een hiphopartiest authentiek maakt. Hiphopproducer Pip Van Genabeek suggereert dat twee elementen van groot belang zijn om als ‘real’ te worden aangeduid. Enerzijds moet de artiest een boodschap overbrengen naar het grote publiek. Meestal gaat het daarbij om een politieke of sociale

---

<sup>16</sup> Murray Forman, “Space Matters: Hip-Hop and the Spatial perspective”, in *The Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop* (Middletown: Wesleyan University Press, 2002), 20; en Miyakawa, “Hip hop”; en Sarah Hankins, “So Contagious: Hybridity and Subcultural Exchange in Hip-Hop’s Use of Indian Samples”, *Black Music Research Journal* 31, nr. 2 (2011): 193, geraadpleegd op 12 juni 2021 via <https://www.jstor.org/stable/10.5406/blacmusiresej.31.2.0193>; en Duco Coops, “Noisey Brussel: hiphop in een verdeelde stad”, Noisey, geüpload op 20 mei 2020, YouTube video, 35:33, <https://www.youtube.com/watch?v=rx7PkVR1JGE&t=472s>.

<sup>17</sup> Gosa, “The fifth element: Knowledge”, 63; en Miyakawa, “Hip hop”; en The Sugarhill Gang, “Rapper’s Delight”, Sugarhill Records, geüpload op 24 augustus 2015, YouTube video, 6:15, <https://www.youtube.com/watch?v=mcCK99wHrk0>.

boodschap. De Brusselse rapper Roméo Elvis gaat hiermee akkoord. Hij vindt dat wanneer je een podium hebt en dus een groot publiek hebt, je je moet uitspreken over politieke gebeurtenissen die je raken. Terugkerende boodschappen zijn gericht tegen politiegeweld, racisme en politici.<sup>18</sup> Anderzijds draagt het bij tot de authenticiteit van een hiphopartiest om van een lagere sociaal-economische afkomst zijn. Wanneer je bent opgegroeid in The Bronx of een andere arme buitenwijk van een grootstad, wil dit vaak zeggen dat je in moeilijke omstandigheden hebt geleefd en dat je ‘echte’<sup>19</sup> problemen hebt meegemaakt. Deze ervaringen zorgen voor een diepere inhoud in de muziek. Van Genabeek maakt hierbij een interessante kanttekening. Een Afro-Amerikaanse hiphopartiest zal zo goed als altijd als authentiek worden beschouwd, ook wanneer deze persoon in een gezin is opgegroeid met een hogere sociaal-economische achtergrond. Hun familiegeschiedenis ligt met name in de Amerikaanse slavernij en dagelijks moeten zij vechten tegen racisme en discriminatie. Zij maken dus per definitie echte problemen mee. Dit wil daarom niet zeggen dat hiphop exclusief is voor Afro-Amerikanen. Iedereen kan deel zijn van de beweging. Een rapper kan ook ideeën van de zwarte identiteit uitdrukken zonder zelf zwart te zijn, dit kan ook leiden tot een authentiekere reputatie. Het tweede punt dat Van Genabeek hier aanhaalt is volgens Laura Speers, auteur van *Hip-Hop Authenticity and the London City*, problematisch. Doordat authenticiteit hier wordt gelinkt aan oorsprong, wordt het een statisch en onveranderlijk gegeven, terwijl hiphop een beweging is die steeds in verandering is door de globalisering.<sup>20</sup> Wanneer een artiest als “niet authentiek” wordt beschouwd, verliest deze persoon respect binnen de hiphopgemeenschap en krijgt hij of zij een slechte reputatie. Hierdoor zal deze artiest minder verkopen. Dit toont dat authenticiteit en commercialiteit niet per se elkaars tegengestelden zijn maar ook elkaar kunnen aanvullen.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> *LeFtO - In Transit*, “Brussel”; en Pip Van Genabeek, interview met auteur, 30 maart 2021; en Tom Zonderman, “Week van de Belgische muziek: hoe hot is de Brusselse hiphop?”, *BRUZZ*, 10 februari 2021, <https://www.bruzz.be/culture/music-nightlife/week-van-de-belgische-muziek-hoe-hot-de-brusselse-hiphop-2021-02-10>; en Laura Speers, “Introduction” in *Hip-Hop Authenticity and the London Scene: Living Out Authenticity in Popular Music* (Abingdon: Routledge, 2019), 1-2.

<sup>19</sup> De vraag is natuurlijk wat ‘echte’ problemen zijn. Wat hier wordt bedoeld zijn sociaaleconomische problemen zoals armoede, dakloosheid, drugsproblematiek, verslavingen bij jezelf of in de familie, discriminatie, etc. Dit haalt niet weg dat andere problemen die vaak worden aangeduid als ‘luxeproblemen’ niet echt zijn, maar die zorgen niet voor authenticiteit in de hiphopscène.

<sup>20</sup> Van Genabeek, interview met auteur, 30 maart 2021; en Speers, “Introduction”, 4; en Kevin L.D. Leaven, “‘O.J. like, I’m Not Black, I’m O.J.’...Okay”: Collective Memory and the Narrative of America in Jay-Z’s “the Story of O.J.””, *Howard Journal of Communications* 31, nr.5 (2020): 451, geraadpleegd op 14 juni 2021 via <https://doi-org.kuleuven.e-bronnen.be/10.1080/10646175.2020.1819483>.

<sup>21</sup> Speers, “Introduction”, 2.

Ondanks deze transformaties van hiphop door globalisering en commercialisering, is er één thema dat stand houdt: de stad.<sup>22</sup> De stad is de oorspronkelijke omgeving van hiphop, hier is het genre ontstaan en heeft het zich ontwikkeld. Het dient als basis voor de productie van de verschillende culturele producten in hiphop. De stad wordt hoorbaar gemaakt in rap door middel van citaten en samples. De Brusselse hiphopproducer Le Motel is hier zeer actief mee bezig. In de straten van de stad gaat hij op zoek naar muziek en andere interessante klanken van bijvoorbeeld conversaties of een rommelmarkt. Daarnaast vindt hij inspiratie in Arabische en Afrikaanse muziek. Deze verschillende klankbronnen verwerkt hij vervolgens in zijn eigen muziek. Hierdoor wordt de diversiteit die de grootstad typeert, vertegenwoordigd.<sup>23</sup>

Niet enkel in de het klankbeeld wordt de stad belichaamd, maar ook in het vocabularium van rappers. Het territorium van de rapper wordt aangeduid als ‘the hood’, een afkorting voor ‘neighbourhood’, of ‘the ghetto’. De sociale kring van deze rapper worden ‘homeboys’, ‘homegirls’ of ‘homies’ genoemd. Deze termen wijzen erop dat de sociale kring niet verder gaat dan mensen die in de buurt van de rapper wonen.<sup>24</sup> Daarnaast zijn er, zoals eerder vermeld, vaak verwijzingen naar postcodes, netnummers, specifieke straten of commerciële ruimtes van de wijk of stad waar de rapper zich bevindt.<sup>25</sup> Het lijkt erop dat rappers willen bewijzen dat ze de stad door en door kennen wat hen meer authenticiteit kan geven.

De stedelijke ruimte is zo belangrijk in hiphopcultuur omdat het vertrouwde, verzorging en ondersteuning biedt aan de rapper. De stad heeft de identiteit van de authentieke rapper gevormd. Hij of zij groeide op in een armere wijk van de stad, waardoor het dagelijks leven instabiel was en zich vooral op straat afspeelde en niet binnenshuis. Plekken zoals het basketplein, de buurtwinkel of het bankje om de hoek zijn cruciaal voor de identiteit van de rapper. De stad is als een moeder voor de rapper, zij zorgt voor de opvoeding en biedt veel levenslessen. Ze roept ook gevoelens op van nostalgie en melancholie. Hier heeft de rapper alles meegemaakt, zowel goede als slechte herinneringen werden hier gevormd. Meestal zijn rappers trots op hun stad maar ze durven ook kritisch zijn. De stad kan namelijk ook bedreigend, bevreemdend en gevaarlijk zijn.<sup>26</sup> Er wordt veel kritiek geleverd op de ongelijke verdeling van de macht in de stedelijke context. Zo schreef Brusselse rapper Zwangere Guy in zijn nummer “Grijze Zone” op de plaat *Brutaal*, uitgegeven in 2019:

“Kijk, ik hou wel van het drukke stadsleven

---

<sup>22</sup> Forman, “Space Matters: Hip-Hop and the Spatial Perspective”, 26.

<sup>23</sup> Forman, “Introduction”, xvii-xviii; en *LeFtO - In Transit*, “Brussel”.

<sup>24</sup> Forman, “Introduction”, xix.

<sup>25</sup> Forman, “Introduction”, xvii.

<sup>26</sup> Forman, “Space Matters: Hip-Hop and the Spatial Perspective”, 29; en Coops, “Noisey Brussel”.

[...]  
Jongens - hebben hier geen rolpatroon  
Leven van een gangsterdroom  
Amper plaats om rond te lopen, afblazen van hete stoom  
Dames worden nagefloten, vuile woorden aangesproken  
Knieën in uw ballen moest ik als vrouw op deze wereld lopen.  
[...]  
Brussel de stad waar dat al jaren niets meer lukt  
Niks is hier nog gratis en 't systeem vaak te corrupt'<sup>27</sup>

Zwangere Guy geeft aan dat hij veel liefde heeft voor zijn thuisstad maar dat er ook problemen zijn waar hij tegen wil vechten zoals vrouwonvriendelijkheid, straatjongeren die geen toekomstperspectief hebben, commercialisering en corruptie.<sup>28</sup>

## 5.2 Invloed van terrorisme op de stad

Nu historisch en globaal is uitgeklaard waarom hiphopartiesten zo gehecht zijn aan hun stad, is de vraag hoe ze zouden reageren mocht er een negatieve gebeurtenis plaatsvinden in deze stad waardoor ze in een slecht daglicht wordt gesteld. In dit onderzoek wordt bekeken hoe ze reageren op terrorisme in hun stad. De twee aanslagen waarop wordt gefocust zijn die van 11 september 2001 in New York en 22 maart 2016 in Brussel. New York werd gekozen omdat hier de oorsprong van hiphop ligt, de culturele beweging definieert de stad en de artiesten hebben een grote stem gekregen in de media. Er bestaat al onderzoek over hiphop en de aanslagen van 9/11 wat een goed vertrekpunt is voor dit onderzoek. De keuze voor Brussel werd snel gemaakt omdat de hiphopscène daar aanzienlijk aan populariteit won in dezelfde periode als het terrorisme in de stad. Dit lijkt geen toeval te zijn.<sup>29</sup>

### 5.2.1 New York, 11 september 2001

De aanslagen op 11 september 2001 in New York staan in het geheugen gegrift van zo goed als alle Amerikanen. Het gaat om de aanslag in de VSA met de hoogste dodentol, in totaal lieten 2974 mensen het leven. Negentien zelfmoordterroristen van de islamistische groepering Al

---

<sup>27</sup> “Grijze Zone”, MP3 audio, track 1 in Zwangere Guy, *Brutaal*, Top Notch, 2019.

<sup>28</sup> “Grijze Zone”, Zwangere Guy.

<sup>29</sup> Aisha Staggers, “Casualties of War: Hip-Hop and the old Racial Politics of the Post-9/11 Era”, in *The Politics of post-9/11 music: sound, trauma, and the music industry in the time of terror*, red. Joseph P. Fisher en Brian Flota (Farnham: Ashgate, 2011), 107-13; en Coops, “Noisey Brussel”.

Qaida kaapt vier vliegtuigen van American Airlines en United Airlines die vertrokken in Boston, Washington D.C. en Newark. Om 08u46 vloog het eerste vliegtuig in op de ‘North Tower’ van het ‘World Trade Center’ in Manhattan, New York; 17 minuten later raakte het tweede vliegtuig de ‘South Tower’. Aanvankelijk dachten de inwoners van New York dat het om een ongeluk ging maar bij de twee crash werd voor hen snel duidelijk dat er meer aan de hand was. Beide torens stortten een uur later in, wat heel de stad in oproer bracht. De andere twee vliegtuigen raakten respectievelijk om 9u37 het Pentagon in Washington D.C. en om 10u03 een veld in Shanksville, een dorp in de Amerikaanse staat Pennsylvania. Het laatste vliegtuig was eigenlijk bedoeld om in te vliegen op het Witte Huis, maar de passagiers op deze vlucht wisten hun kapers te overmeesteren en zorgden ervoor dat het vliegtuig in het veld kon crashen.<sup>30</sup>

De ravage was enorm na de aanslagen. Niet alleen lag heel Manhattan onder stof en puin, ook het luchtverkeer werd voor drie dagen platgelegd waardoor veel mensen vastzaten in de VSA. Daarnaast werd de beurs van New York voor vier dagen gesloten, wat de volledige wereldmarkt beroerde. Angst nam de eerste dagen de bovenhand. In samenspraak met de NATO begonnen de VSA aan hun wraakactie. Ze voerden een gewapende aanval uit op Afghanistan, de thuisbasis van Al Qaida. De toenmalige republikeinse president van de VSA, George W. Bush was vastberaden om alle terroristen en sympathisanten van de groepering te pakken te krijgen. Hij stuurde alle gevangenen naar Guantánamo Bay. Dit was nog maar het begin van een langdurige oorlog tussen de VSA en, zoals Bush ze aanduidde ‘gevaarlijke regimes’. Zijn ogen waren niet enkel gericht op Afghanistan maar ook Noord-Korea, Iran en Irak waren zijn doelwit. Hij zag het als oorlog voeren uit voorzorg, om zulke aanvallen uit ‘gevaarlijke landen’ te vermijden. Hij wilde het volledige internationale terroristische netwerk ondermijnen. Het is uiteindelijk pas in 2011, onder leiding van president Barack Obama, dat Amerikaanse militairen Osama Bin Laden, de leider van Al Qaida, konden vermoorden<sup>31</sup>

De aanslagen van 11 september zijn sterk gemediatiseerd. Zowat heel New York heeft de instorting van de torens met lede ogen aanzien. Beelden van de vliegtuigen, torens en slachtoffers werden wereldwijd verspreid. Hierdoor werd het verdriet en de pijn met de wereld gedeeld. De term “9/11” is alom gekend in de VSA en de overheid doet er alles aan opdat niemand dit gebeuren zou vergeten. Enerzijds doen ze dit door middel van jaarlijkse herdenkingsmomenten waarin de namen van alle slachtoffers worden voorgelezen, en

---

<sup>30</sup> Peter L. Bergen, “September 11 attacks”, *Encyclopedia Britannica*, 10 september 2020, <https://www.britannica.com/event/September-11-attacks>.

<sup>31</sup> Bergen, “September”.



anderzijds door de bouw van monumenten en musea zoals One World Trade Center en de National September 11 Memorial & Museum. Waar echter tot nog toe weinig wordt over verteld is de islamofobie, het racisme en nationalisme die groter zijn geworden sinds de terroristische aanslagen, mede dankzij de aanpak van Bush die bepaalde landen als ‘gevaarlijk’ aanduidde.<sup>32</sup>

### 5.2.2 Brussel, 22 maart 2016

Op 22 maart 2016 werden twee aanslagen gepleegd in Brussel. Drie islamistische terroristen lieten in de vertrekhal van de luchthaven van Zaventem om 7u58 twee spijkerbommen ontploffen. De derde bom die ze bij zich hadden werd door de politie vakkundig ontmanteld. Niet veel later, om 9u11, werd in een metrotoestel ter hoogte van metrostation Maalbeek, vlakbij de Europese wijk en de Wetstraat nog een bom ontploft door één zelfmoordterrorist. In totaal vielen er 32 doden. De aanslagen werden opgeëist door de Islamistische Staat (IS). Deze aanslag bracht het volledige land en heel Europa in shock omdat dit de eerste keer was dat een terroristische aanval van zulke grootte België, en het hart van de Europese Unie bereikte. Toch was de het geen complete verrassing voor veiligheidsdiensten en politici. Op 13 november 2015 werden verschillende aanslagen gepleegd in Parijs, waarvan achteraf bleek dat enkele daders, waaronder de befaamde Salah Abdeslam, woonachtig waren in Brussel.<sup>33</sup>

Al snel ruimde het verdriet na de aanslagen plaats voor woede in de vorm van racisme, islamofobie en nationalisme. Tijdens een herdenking ontstonden er rellen door mensen die de schuld van het terrorisme leggen bij de moslimgemeenschap en immigranten. Vooral de deelgemeente Sint-Jans-Molenbeek werd gevisieerd omdat Salah Abdeslam en veel andere moslimextremisten hier woonden. Hierbij moet wel gezegd worden dat deze islamisten slechts een minderheid vormden van de gemeenschap, toch zorgden ze voor een negatief imago voor heel de gemeente en zelfs heel de stad Brussel. Dit negatieve imago werd door de media verder aangestookt. Plotseling heerste er een totale angst in België over de hoofdstad. De regio werd

---

<sup>32</sup> Bergen, “September”; en Inge Schelstraete, “Twintigste verjaardag 9/11 gebeurt in mineur”, *De Standaard*, 15 juli 2021, [https://www.standaard.be/cnt/dmf20210714\\_97650686](https://www.standaard.be/cnt/dmf20210714_97650686).

<sup>33</sup> Freek Willems en Pieterjan Huyghebaert, “IS eist de aanslagen in Brussel op”, *VRTNWS*, 22 maart 2016, <https://vrtnews.be/p.dl75AeaVL>; en Hanne Decré, Helen Goedgebeur en Alexander Dumarey, “Van aanslag tot proces”, *VRTNWS*, s.d., <https://interactief.vrtnews.be/longreads/dossierabdeslam>; en Bart Sturtewagen, “22 maart 2016, een schamierdatum”, *De Standaard*, 22 maart 2016, [https://www.standaard.be/cnt/dmf20160322\\_02196634](https://www.standaard.be/cnt/dmf20160322_02196634); en Redactie, “Dit zijn de slachtoffers, hulpverleners en daders van de aanslagen op 22 maart 2016”, *Humo*, 19 maart 2021, <https://www.humo.be/cs-b87fd685>; en De Afspraak, “Een terugblik op de aanslagen van 22 maart 2016”, Univideo, geüpload op 26 maart 2015, YouTube video, 28:13, <https://www.youtube.com/watch?v=-1UEPIUaDs>.



door veel mensen vermeden, verschillende schooluitstappen naar het historische centrum van de stad werden geannuleerd uit angst.<sup>34</sup> Ook enkele politici waren niet bang om hun mening over Molenbeek en de moslimgemeenschap te delen, zo zei toenmalig minister van binnenlandse zaken Jan Jambon in gesprek met De Standaard: “Een significant deel van de moslimgemeenschap danste naar aanleiding van de aanslagen. Ze gooiden met stenen en flessen naar politie en pers bij de arrestatie van Salah Abdeslam. Dat is het echte probleem. Terroristen kunnen we oppakken, uit de samenleving verwijderen. Maar zij zijn slechts een puist. Daaronder zit een veel moeilijker te behandelen kanker. We kunnen dat aan. Maar niet van vandaag op morgen. En de politiek zal zichzelf moeten overstijgen”.<sup>35</sup> Ook zei hij dat hij Molenbeek wil ‘opkuisen’, waarmee hij insinueert dat de stad en de mensen vuil zouden zijn. De negatieve toon over Molenbeek en Brussel is op deze manier op nationaal en internationaal niveau gezet.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> The Guardian, “Brussels Divided: Molenbeek after the terrorist attacks”, geüpload op 1 april 2016, YouTube video, 6:18, <https://www.youtube.com/watch?v=hZZooUP2lec>; en Erwin Mynsberghe, “Schoolreizen naar Brussel geschrapt”, *Het Nieuwsblad*, 23 maart 2016, [https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20160322\\_02197251](https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20160322_02197251).

<sup>35</sup> Bart Brinckman en Marjan Justaert, “Dansen na de aanslagen. Stenen gooien naar de politie. Dát is het echte probleem”, *De Standaard*, 16 april 2016, [https://www.standaard.be/cnt/dmf20160415\\_02240440](https://www.standaard.be/cnt/dmf20160415_02240440).

<sup>36</sup> Jasper D’Hoore en Barbara Moens, “Molenbeek opkuisen? Dat zal veel geld kosten”, *De Tijd*, 19 november 2015, <https://www.tijd.be/politiek-economie/belgie/algemeen/molenbeek-opkuisen-dat-zal-veel-geld-kosten/9701143.html>.

## 6 Hiphop & Terrorisme

In het volgende hoofdstuk wordt onderzocht welke invloed terrorisme heeft op de hiphop. Nu we weten hoe gehecht de artiesten zijn aan hun stad en welke effecten terrorisme heeft, is de vraag wat hun reactie is op de aanslagen. Zijn er veranderingen in de boodschap die ze willen overbrengen? Durven ze hun mening nog uit te spreken of heeft angst hen het zwijgen opgelegd? Eerst wordt algemeen bekeken hoe politieke en sociale boodschappen al dan niet veranderen na een aanslag, waarna de inhoud van verschillende hiphopnummers wordt bestudeerd. Ook wordt er gepeild hoe de muziekindustrie eruitziet ten tijde van de aanslag en hoe terrorisme eventueel op hen een invloed uitoefent.

### 6.1 Verandering in politieke en sociale boodschappen

Zoals al eerder werd vermeld, is het overbrengen van een boodschap een belangrijk onderdeel van hiphop.<sup>37</sup> De vraag is of een terroristische aanslag in de thuisbasis van een rapper impact heeft op de boodschap die hij of zij overbrengt.

Na de aanslagen op 11 september 2001 in New York is de toon van de plaatselijke hiphop veranderd. In “Casualties of War: Hip-Hop and the old Racial Politics of the Post-9/11 Era” maakt auteur Aisha Staggers een onderscheid tussen een gouden en diamanten tijdperk van hiphop in de Verenigde Staten. De grens tussen deze twee tijdperken wordt getrokken door de aanslagen van 11 september 2001. Het gouden tijdperk duidt zij aan als de periode voor de aanslagen, gekenmerkt door lyrisch kunstenaarschap en vrijheid in hiphop. Het diamanten tijdperk wordt gesitueerd na 9/11 en wordt gekarakteriseerd door materialisme, rijkdom en kapitalisme in hiphop. Rappers schrijven in het laatstgenoemde tijdperk vooral over een zorgeloze levensstijl en niet over de realiteit van het leven zoals het is post-9/11. De creativiteit en de sociale en politieke boodschap van hiphop maken plaats voor absolute commercialiteit.<sup>38</sup>

Door deze verkoop gerichtheid won het hiphopgenre een nieuw publiek: de middenklasse Amerikaan. Zij konden zich vinden in de gevoelens van woede, angst en hopeloosheid die rappers al jaren uitdrukken. Dit werd echter uit zijn context gerukt: hiphopmuziek gaat over de dagelijkse problemen van jonge Afro-Amerikanen in de binnensteden zoals racisme, onderdrukking en politiegeweld; en heeft in se weinig betrekking op de witte middenklasse. De pijn die hiphopartiesten tot dan toe voelden werd een verkoopproduct in post-9/11-Amerika. Hierdoor kunnen ze niet meer rappen over persoonlijke

---

<sup>37</sup> *LeFtO - In Transit*, “Brussel”; en Van Genabeek, interview met auteur, 30 maart 2021.

<sup>38</sup> Staggers, “Casualties of War”, 108.

zaken aangezien een groot deel van hun publiek dit niet begrijpt. Sterker, het werd hun zelfs kwalijk genomen wanneer ze doorgaan op hun persoonlijk leed terwijl het hele land in rouw is.<sup>39</sup> Een onderliggende oorzaak van deze commercialisering van hiphop was de oproep van toenmalig Amerikaans president George W. Bush aan zijn volk om het terrorisme tegen te gaan door te investeren in de binnenlandse economie. Zo probeerde hij een dreigende financiële crisis te voorkomen.<sup>40</sup>

Toch was er binnen de hiphopgemeenschap een verlangen om terug te keren naar het gouden tijdperk. Vooral bij diegenen die de begindagen van de culturele beweging hadden meegemaakt. Onder andere rapper Lupe Fiasco gaf kritiek op het diamanten tijdperk in zijn album *Lupe Fiasco's Food & Liquor* (2006). Hij stoorde zich aan de onwetendheid van hiphopartiesten en -fans die over niets anders rappen dan geld terwijl er mensen lijden onder armoede en criminaliteit. Stagers maakt hierbij wel de kanttekening dat muziek die goed opbrengt niet per se slecht is. Het gaat volgens haar nog steeds om wie je bent als artiest en niet om wat je daarbuiten doet.<sup>41</sup>

Terwijl de aanslagen in New York ervoor zorgden dat hiphoppers minder politieke uitspraken deden, zien we in Brussel de omgekeerde beweging. Opmerkelijk is dat de opkomst van een nieuwe generatie hiphopartiesten tegelijk verliep met de opkomst van terrorisme in de stad. De stad kwam in een negatief daglicht te staan omdat de terroristen van 22 maart 2016 uit Brussel afkomstig waren, in tegenstelling tot de terroristen van 9/11 die uit andere landen kwamen dan de VSA. Het probleem bevond zich in de stad zelf of nog sterker, het probleem was de stad zelf volgens de media. Hiphopartiesten wouden hun eigen beleving van de stad delen, zowel de positieve als negatieve aspecten ervan, om deze gestigmatiseerde blik tegen te gaan. Dit hield ook in dat ze kritiek durfden te leveren op de politiek die er werd gevoerd.<sup>42</sup>

De rappers van Stikstof zien zichzelf als beschermers van Brussel. Zo zegt Gorik Van Oudheusden, alias Omar G, ook wel bekend als Zwangere Guy, in een interview met *De Standaard*: “Onze stad heeft heel diep gezeten. De aanslagen, de schandalen, de rellen, de voorbije twee jaar leken een Bijbelse beproeving. Maar we leven hier, we gaan hier verder. Het lijkt alsof we onze stad moeten beschermen terwijl er voortdurend op haar wordt gepist”.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Stagers, “Casualties of War”, 112.

<sup>40</sup> Stagers, “Casualties of War”, 109.

<sup>41</sup> Stagers, “Casualties of War”, 108-9.

<sup>42</sup> Coops, “Noisey Brussel”.

<sup>43</sup> Tom Zonderman, “Fuck het hele wespennest”, *De Standaard*, 19 maart 2018, [https://www.standaard.be/cnt/dmf20180318\\_03416359](https://www.standaard.be/cnt/dmf20180318_03416359).

Rappers gaan op hun manier het imago van de stad proberen opkrikken. Dit zien we in nummers als “BruxellesVie” van Damso en “Bruxelles arrive” van Roméo Elvis, waarin hun thuisstad en haar inwoners wordt opgehemeld. De nummers zijn erg populair, “BruxellesVie” bijvoorbeeld haalde al meer dan 37 miljoen weergaven op YouTube. Ze proberen dus ook een positief beeld mee te geven aan het grote publiek dat ze weten te bereiken.<sup>44</sup>

## 6.2 Reacties op terrorisme

Ondanks het feit dat hiphoppers uit New York en Brussel een tegengestelde beweging maken na een terroristische aanslag, zijn de directe en indirecte reacties van artiesten op het terrorisme redelijk gelijklopend. De boodschap van verschillende nummers zijn onder te verdelen in de volgende vier categorieën: accepteren van de gebeurtenissen, kritiek op binnenlandse politiek, het imago van de stad verbeteren, en zichzelf relateren met terreur. Deze categorieën zijn opgesteld op basis van de tekstinhoud van verschillende hiphopnummers uit New York en Brussel die werden uitgegeven tot vijf jaar na de aanslagen of die er duidelijk naar verwijzen.

Ten dele refereren deze categorieën aan de vijf stadia van rouw opgesteld door Elisabeth Kübler-Ross en David Kessler in *On Grief and Grieving*. Het gaat om vijf soorten reacties die mensen uiten wanneer ze iemand verliezen: ontkenning, woede, onderhandelen, depressie en acceptatie.<sup>45</sup>

Ten eerste bespreken Kübler-Ross en Kessler ontkenning. De persoon die rouwt voelt zich gechoqueerd en verlamd door alle gevoelens die door zijn lichaam gaan wanneer een geliefde sterft. Hierdoor is er een reactie van ongeloof, namelijk dat het niet werkelijk kan zijn dat de geliefde overleden is. Het gaat hierbij eerder om een symbolische vorm van ontkenning, de rouwende stelt de dood niet in twijfel. De hersenen proberen je te beschermen aan de hand van ontkenning. Alle emoties tegelijk verwerken na verlies zou te overweldigend en te moeilijk zijn. Door ontkenning heb je een moment waarin je geen pijn voelt en je je emoties in toom kan houden.<sup>46</sup>

Ten tweede wordt het stadium van woede beschreven. Woede is een overkoepelende emotie waarachter gevoelens van verdriet, eenzaamheid, paniek en pijn verscholen zitten. Deze woede kan op verschillende personen gericht zijn: vrienden, familie, dokters, jezelf, de

---

<sup>44</sup> Coops, “Noisey Brussel”, en Damso, “BruxellesVie”, geüpload op 27 mei 2016, YouTube video, 3:30, <https://youtu.be/9vSpgfZeuMA>; en Roméo Elvis, “Bruxelles arrive”, geüpload op 3 juli 2016, YouTube video, 3:37, <https://youtu.be/z5g1TsT3CSw>.

<sup>45</sup> Elisabeth Kübler-Ross en David Kessler, “The Five Stages of Grief”, in *On Grief and Grieving* (New York: Scribner, 2005), 7.

<sup>46</sup> Kübler-Ross en Kessler, “Five Stages”, 8-11.

overledene, een god, etc. Meestal is de woede niet logisch of gegrond en weet de rouwende dit. Het gaat om emoties die spreken en niet het intellect. Toch is het een noodzakelijk stadium in het rouwproces. Het betekent dat je bepaalde gevoelens aan het verwerken bent die je in het vorige stadium nog niet kon uiten. Woede geeft een tijdelijke structuur in de chaos die de rouwende ervaart.<sup>47</sup>

Ten derde kan de rouwende onderhandelen. In dit stadium staat de gedachte “Wat als...” centraal. Men wil een herstel van het leven en teruggaan naar de periode voor de geliefde was gestorven. De rouwende zou alles willen doen om de geliefde te sparen van pijn en de dood. Ook hoopt hij dat hij zijn geliefde zal terugzien in de hemel en dat er geen andere ziektes meer voorkomen in de familie. Door te onderhandelen is de rouwende de pijn van het verlies aan het ontvluchten. Net als bij het eerste stadium van ontkenning is het onderhandelen eerder symbolisch. De rouwende gelooft niet echt dat hij zijn geliefde kan terugkrijgen maar het zorgt wel voor een tijdelijke verlossing van de pijn.<sup>48</sup>

Ten vierde voelt de rouwende zich depressief. Gevoelens van leegte en verdriet zijn sterker dan ooit. Het lijkt alsof deze treurende emotie nooit zal verdwijnen. Daardoor voelt het leven zinloos en worden dagelijkse activiteiten zwaar en uitputtend. Waarom zou je nog doorgaan met het leven? Het heeft toch allemaal geen zin. Ondanks deze negatieve blik op het leven is er geen reden tot paniek. Depressie is een noodzakelijke stap in het rouwproces en een normale reactie op het verlies. Het zou pas abnormaal zijn mocht de rouwende geen depressie ervaren.<sup>49</sup>

Ten slotte bevindt de rouwende zich in het stadium van acceptatie. Men accepteert de realiteit zoals die is en men begrijpt dat men niet meer kan terugkeren naar het leven zoals het voordien was. Dit wil daarom niet zeggen dat de rouwende hiermee tevreden is. Integendeel, de rouwende zal het nooit aangenaam vinden dat de geliefde overleden is. We passen ons leven aan naar de nieuwe omstandigheden. Dit is niet gemakkelijk, want misschien moet men een nieuwe rol opnemen die eerder werd uitgevoerd door de overledene. Dit brengt de rouwende wel dichterbij zijn geliefde, omdat we onszelf en de overledene beter leren kennen.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Kübler-Ross en Kessler, “Five Stages”, 11-16.

<sup>48</sup> Kübler-Ross en Kessler, “Five Stages”, 17-20.

<sup>49</sup> Kübler-Ross en Kessler, “Five Stages”, 20-21.

<sup>50</sup> Kübler-Ross en Kessler, “Five Stages”, 24-26.

## 6.2.1 Acceptatie

De eerste categorie van de reacties van hiphopartiesten op terrorisme komt overeen met het vijfde stadium van rouw: acceptatie. Ze erkennen de gebeurtenissen die hun stad hebben geraakt en erkennen ook het verdriet en de pijn dat dit met zich heeft meegebracht. Ze willen er echter een positieve boodschap uit halen. De stad en haar inwoners zullen een sterke vuist maken tegen het terrorisme en zullen sterker worden door deze traumatische gebeurtenissen. Ze willen verder gaan met hun leven in de stad.<sup>51</sup> Ook Kübler-Ross en Kessler verwijzen naar deze vorm van acceptatie in het hoofdstuk “Disasters”: “Iedereen dacht dat New York na 9/11 een stad zou zijn van vreselijk getraumatiseerde mensen die niet konden functioneren. Dat is niet het geval geweest. Trauma nodigt ons uit om te leren over onze standvastigheid, ons uithoudingsvermogen en onze hoop nadat het ons heeft bezocht”.<sup>52</sup>

Het album *To the 5 Boroughs* van de Beastie Boys werd in 2004 uitgegeven als expliciete reactie op de terroristische aanslagen van 11 september 2001 in New York. Met hun muziek wilden ze luisteraars de mogelijkheid geven om gezamenlijk te rouwen en opnieuw kracht te vinden.<sup>53</sup> In het nummer “An Open Letter to NYC” wordt duidelijk dat ze in rouw zijn maar de gebeurtenissen accepteren zoals ze zijn en verder willen gaan met hun leven in New York.<sup>54</sup> Een tekstfragment uit het nummer geeft hun visie weer:

“I see you're still strong after all that's gone on  
Lifelong we dedicate this song  
Just a little something to show some respect  
To the city that blends and mends and tests  
Since 9/11, we're still living  
And loving, life we've been given  
Ain't nothing gonna' take that away from us  
We're looking pretty and gritty cause in the city we trust  
Dear New York, I know a lot has changed  
2 towers down, but you're still in the game  
Home to the many, rejecting no one

---

<sup>51</sup> Elisabeth Kübler-Ross en David Kessler, “Specific circumstances”, in *On Grief and Grieving* (New York: Scribner, 2005), 180; en Kübler-Ross en Kessler, “Five Stages”, 24-26; en Beastie Boys, *To the 5 Boroughs*, MP3 audio, Capitol Records, 2004; en Jay-Z, “Jay-Z - 9-11 Freestyle (Live on the Blueprint Tour)”, geüpload op 31 januari 2009, YouTube video, 1:12, <https://youtu.be/Js9QIEACB0o>.

<sup>52</sup> Kübler-Ross en Kessler, “Specific”, 180, eigen vertaling.

<sup>53</sup> Michael T. Putnam, “Music as a Weapon: Reactions and Responses to RAF Terrorism in the Music of Ton Steine Scherben and their Successors in Post-9/11 Music”, *Popular Music and Society* 32, nr. 5 (2009), 602; en Beastie Boys, *To the 5 Boroughs*.

<sup>54</sup> “An Open Letter to NYC”, MP3 audio, track 12 in Beastie Boys, *To the 5 Boroughs*, Capitol Records, 2004.

Accepting peoples of all places, wherever they're from”<sup>55</sup>

Ook rapper Jay-Z voelde zich persoonlijk geraakt door de aanslagen van 9/11. Op exact dezelfde dag publiceerde hij zijn album *The Blueprint*. Ondanks dit ongelukkige toeval, mensen namen het hem kwalijk dat hij op deze dag zijn uitgave had gepland ook al kon hij dit helemaal niet voorspellen, haalde hij zeer hoge verkoops cijfers. Hij gaf, deels uit schuldgevoel, een stuk van deze opbrengsten weg om slachtoffers van het terrorisme in zijn stad te helpen. Daarnaast organiseerde hij regelmatig benefietconcerten.<sup>56</sup> Gedurende zijn *The Blueprint*-tour bracht hij de “9/11-Freestyle”, waarin hij mensen moed wilde inspreken na de aanslagen. Hij accepteerde de situatie en wou het leven in de stad heropbouwen. Dit deed hij niet enkel financieel maar ook met zijn muziek.<sup>57</sup> Zo rapt hij:

“I will not lose, I simply refuse  
I dropped the same date as the Twin Towers  
I show power  
[...]  
We will hold it together, believe in the Roc  
Long after you leave the spot  
Long after my breathing stops  
My spirit remains vibrant, I will lead the flock  
And that's the tip of the iceberg”<sup>58</sup>

### 6.2.2 Kritiek op binnenlandse politiek

In de tweede categorie geven hiphopartiesten kritiek op het systeem in hun land. Ze maken duidelijk dat ze het niet eens zijn met het politiek beleid en ze zijn ook niet bang om de, in hun ogen, schuldigen met naam en toenaam bekend te maken. Deze categorie komt deels overeen met het tweede rouwstadium van Kübler-Ross en Kessler: woede. Vaak geven hiphopartiesten goede argumenten waarom een bepaald beleid niet werkt, het is dus niet per se ongegrond. Hun woede is namelijk gericht op personen die een zekere macht hebben in het land en de zaken zouden kunnen verbeteren. De artiesten voelen zich in de steek gelaten door politici; omdat zij, naar hun mening, medeverantwoordelijk zijn voor het terrorisme in hun stad.<sup>59</sup> Kübler-Ross en

---

<sup>55</sup> “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys.

<sup>56</sup> Stagers, “Casualties of War”, 111-112.

<sup>57</sup> Jay-Z, “9-11 Freestyle”.

<sup>58</sup> Jay-Z, “9-11 Freestyle”.

<sup>59</sup> Kübler-Ross en Kessler, “Five Stages”, 11-16; en “Know Your Enemy”, MP3 audio, track 10 in Dead Prez, *Turn Off the Radio: The Mixtape Vol. 1*, Holla Black, 2002; en “La Belgique Afrique”, MP3 audio, track 15 in

Kessler schrijven dat woede na een opzettelijk veroorzaakte ramp, zoals bij een terroristische aanslag, veel intenser is dan na een natuurlijke dood. Dit komt omdat het hele gebeuren veel moeilijker te vatten is, het lijkt zo onwerkelijk. Mensen zijn hierop niet voorbereid en hun emotionele reacties zijn daardoor veel extremer.<sup>60</sup>

Auteur Michael T. Putnam schrijft in zijn artikel “Music as a weapon: Reactions and Responses to RAF Terrorism in the Music of Ton Steine Scherben and their Successors in Post-9/11 Music” dat van alle muzikanten, hiphopartiesten het meest kritisch zijn over hoe de politiek omgaat met de gevolgen van 9/11. Rapper KRS-One verklaarde aanvankelijk dat hij blij was met deze aanslagen. Deze voor het grote publiek choquerende reactie komt voort uit woede om het racisme dat hij in het dagelijks leven meemaakt. Afro-Amerikanen werden niet toegelaten in de WTC-torens. De aanslag voelde voor hem als gerechtigheid voor alle mensen die werden uitgesloten.<sup>61</sup>

Een nummer dat goed in deze categorie past is “Know Your Enemy” van de hiphopgroep Dead Prez. Ze benadrukken de mislukkingen van de Amerikaanse overheid onder leiding van George W. Bush. Ze stellen hem dan ook rechtstreeks verantwoordelijk voor het terrorisme in de VS omdat Bin Laden werd opgeleid door de Amerikaanse C.I.A.<sup>62</sup> Het refrein van het nummer is duidelijk:

“Know your enemy, know yourself  
That's the politic  
George Bush is way worse than Bin Laden is  
Know your enemy, know yourself  
That's the politic  
F.B.I., C.I.A., the real terrorists”<sup>63</sup>

Ook in Brussel blijft kritiek op de overheid niet uit na het terrorisme op 23 maart 2016. De rappers van Stikstof maken hun visie duidelijk in het nummer “1000 Milligram”:

“Fuck de N-VA en het hele wespenest, want  
Ze steken in uw rug als een lafaard met een mes”<sup>64</sup>

---

Roméo Elvis, *Chocolat*, Strauss Entertainment, 2019; en “Rotjoch”, featuring Chuki Beatz, MP3 audio, track 12 in Zwangere Guy, *Brutaal*, Top Notch, 2019; en “1000 Milligram”, featuring Brihang, MP3 audio, track 7 in Stikstof, *Overlast*, Frontal, 2018; en Putnam, “Music as a weapon”, 601-602.

<sup>60</sup> Kübler-Ross en Kessler, “Specific”, 176.

<sup>61</sup> Putnam, “Music as a weapon”, 601-602.

<sup>62</sup> Matteo Urella, “Hip-Hop Lyrics Embracing Acts of Terrorism, a Brief History”, DJ Booth, laatst bewerkt op 1 september 2019, <https://djbooth.net/features/2016-09-06-hip-hop-terrorism>; en “Know Your Enemy”, Dead Prez.

<sup>63</sup> “Know Your Enemy”, Dead Prez.

<sup>64</sup> “1000 Milligram”, Stikstof.



N-VA, één van de grootste partijen in Vlaanderen – en bij uitbreiding andere rechtse partijen – blijken een terugkerend slachtoffer van kritiek te zijn binnen de Brusselse hiphop. Ze worden door de rappers verantwoordelijk gesteld voor veel van de problemen die zich voordoen in de hoofdstad en op nationaal vlak. Zwangere Guy maakt wel duidelijk in een interview met De Standaard dat hij tegen de hele staat en het politieke systeem is, en niet enkel tegen de N-VA:

“We observeren, geven onze mening, maar we willen geen links leger optrommelen om met ons mee te marcheren. Wie ‘fok de N-VA’ rapt, zoals in ‘1000 milligram’, zet zichzelf natuurlijk in een hoek. Ik heb alleen spijt dat ik er niet ‘en de PS’ heb aan toegevoegd, haalt hij zijn schouders op. ‘Maar ik zeg ook: fuck het hele wespennest’”.<sup>65</sup>

In een ander nummer van Zwangere Guy, genaamd “Rotjoch”, worden verschillende politici van de N-VA en Vlaams Belang door het slijk gehaald: “Wacht, fuck Jan, Dries, Tom, Bart, Geert, Theo en de hele achterban”.<sup>66</sup> Hij verwijst hiermee naar Jan Jambon, Bart De Wever, Geert Bourgeois en Theo Francken van de N-VA; en Dries Van Langenhove en Tom Van Grieken van het Vlaams Belang. Ook Roméo Elvis is niet bang om politici bij naam te noemen en als schuldige aan te wijzen. In het nummer “La Belgique Afrique” geeft hij kritiek op het koloniaal verleden van België en op voormalig staatssecretaris voor Asiel en Migratie, Theo Francken:

“J’suis vraiment fier d’être Belge même si j’ai honte de nos ancêtres (ah, c’est du passé)  
Vive notre économie (quoi ?), on n’en serait pas là sans les colonies (hein)  
Et même si je suis vraiment fier d’être Belge  
J’ai quand même honte de c’qu’on enseigne, Theo Francken, Theo Francken”<sup>67</sup>

### 6.2.3 Het imago van de stad verbeteren

Wanneer zich een terroristische aanslag voordoet, is het rouwen niet enkel een persoonlijk maar ook publiek gebeuren. Media over de hele wereld zullen het nieuws rapporteren en verspreiden, waardoor iedereen ervan op de hoogte is en zich geraakt voelt door deze gebeurtenissen. Deze gezamenlijke rouw kan positief zijn, het scheidt een band tussen vreemden die een gelijkaardig verdriet met zich meedragen. Het stelt echter ook bepaalde plaatsen of personen in een slecht daglicht in de massamedia. Denk aan het voorbeeld van de inwoners Molenbeek en de moslimgemeenschap die volgens nationalistes allemaal verantwoordelijk zijn voor het

---

<sup>65</sup> “1000 Milligram”, Stikstof; en Zonderman, “Fuck het hele wespennest”.

<sup>66</sup> “Rotjoch”, Zwangere Guy.

<sup>67</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis.

terrorisme. Rappers voelen aan dat hun stad negatief wordt aanschouwd en willen het verslechterde imago verbeteren.<sup>68</sup>

Het eerdergenoemde nummer “An Open Letter to NYC” van de Beastie Boys overlapt tussen de categorieën ‘acceptatie’ en ‘het imago van de stad verbeteren’. De songtekst somt zaken op die te vinden zijn in New York en zij als positief ervaren. Ze willen hun publiek eraan herinneren hoe mooi hun stad en haar diversiteit kan zijn:

“Brownstones, water towers, trees, skyscrapers  
Writers, prize fighters and Wall Street traders  
We come together on the subway cars  
Diversity unified, whoever you are”<sup>69</sup>

Ook rapper Cam’ron prijst de schoonheid van zijn stad New York samen met Jay-Z en Juelz Santana in het nummer “Welcome to New York City”. Eveneens bevat de intro van dit nummer een opsomming van positieve dingen die uit hun stad komen:<sup>70</sup>

“Welcome to the Empire State, home of the World Trade  
Birthplace of Michael Jordan  
Home of Biggie Smalls, Roc-A-Fella headquarters  
(Welcome to New York City, welcome to New York City!)”<sup>71</sup>

Met het nummer “Empire State of Mind” hadden Jay-Z en Alicia Keys een hit. Ze wisten de positieve boodschap over New York te verspreiden over de hele wereld. Ze bezingen de veerkracht die New York heeft. De stad komt steeds weer op haar poten terecht en heeft veel mooie dingen te bieden.<sup>72</sup>

In Brussel proberen rappers op een andere manier het imago van de stad op te krikken. Zo vertelt ex-rapper Maxim Lammens van Stikstof:

“Als er zoiets (een aanslag, red.) gebeurt in onze stad maar het niet rechtstreeks met ons persoonlijk iets te maken heeft en als het ook nog eens mediaporno wordt dan is het eerder onze reactie om het er net niet over te hebben. Omdat dat het niet verdient”.<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> Kübler-Ross en Kessler, “Specific”, 179; en Coops, “Noisey Brussel”.

<sup>69</sup> “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys.

<sup>70</sup> “Welcome to New York City”, featuring Jay-Z en Juelz Santana, MP3 audio, track 7 in Cam’ron, *Come Home with Me*, UMG Recordings, 2002; en Urella, “Hip-Hop Lyrics”.

<sup>71</sup> “Welcome to New York City”, Cam’ron.

<sup>72</sup> Stagers, “Casualties of War”, 112; en “Empire State of Mind”, featuring Alicia Keys, MP3 audio, track 5 in Jay-Z, *The Blueprint 3*, S. Carter Enterprises, 2009.

<sup>73</sup> Coops, “Noisey Brussel”.

Met het nummer “Gele Blokken” proberen de rappers van Stikstof te spelen met het negatieve beeld dat het grote publiek heeft van Brussel. In de tekst, muziek en videoclip van dit nummer wordt een spanning opgebouwd die niet wordt opgelost, waardoor een bevreemdende sfeer ontstaat. Het lijkt alsof er elk moment een criminele activiteit kan gebeuren, maar er gebeurt in feite niets.<sup>74</sup>

“Drie sportzakken van de Basic Fit  
Geleverd door een man op een basic fiets  
Uit het niets gebeurt er niks speciaal  
Iedereen verdwijnt, alleen de fiets blijft staan”<sup>75</sup>

Anderzijds worden er ook nummers geschreven die de stad Brussel ophemelen en laten zien wat ze te bieden heeft. Zo rapt Roméo Elvis over de hiphopscène in Brussel, die hij geweldig vindt, in het nummer “Bruxelles arrive”. In de videoclip van dit nummer zijn andere Brusselse rapartiesten te zien die destijds nog niet zo een grote naam hadden gemaakt als nu, waaronder de bandleden van Stikstof.<sup>76</sup>

#### 6.2.4 Zichzelf relateren met terreur

Tot slot zijn er hiphopartiesten die zichzelf relateren met terreur. Het is een opmerkelijke manier om over zichzelf te pochen. Of de artiesten echt sympathie hebben voor het terroristisch gedachtengoed is onduidelijk, al lijkt het erop dat ze vooral het publiek willen choqueren.

Het album *Diplomatic Immunity* (2003) van de New Yorkse hiphopgroep The Diplomats bevat verschillende nummers waarin ze zichzelf linken aan Al Qaeda. In het nummer “I Love You” verwijzen ze naar de moed die Muhammad Amir Atta, één van de terroristen die met het vliegtuig in de WTC-torens vloog, had om deze aanslag te plegen. Ze identificeren zich met hem en willen zelf even sterk zijn.<sup>77</sup>

“I worship the late prophet, the great Muhammad  
Amir Atta for his courage behind the wheel of the plane  
Reminds me when I was dealing the ‘caine”<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> Stikstof, “Gele Blokken”, geüpload op 14 februari 2018, YouTube video, 3:02, <https://youtu.be/wPqBr135UWM>; en Peter Van Dyck, “Speelvogels en Hiphoppers”, in *Watskeburt, Lage Landen?* (Tielt: Lannoo, 2019), 475-76.

<sup>75</sup> “Gele Blokken”, MP3 audio, track 8 in Stikstof, *Overlast*, Frontal, 2018.

<sup>76</sup> Roméo Elvis, “Bruxelles arrive”.

<sup>77</sup> Urella, “Hip-Hop Lyrics”; en “I Love You”, featuring Cam’ron en Juelz Santana, MP3-audio, Disc 2, track 3 in The Diplomats, *Diplomatic Immunity*, Roc-A-Fella, 2003.

<sup>78</sup> The Diplomats, “The Diplomats - I Love You (Uncut)”, geüpload op 19 april 2015, YouTube video, 4:12, <https://youtu.be/oIPhLxJvEM>.

Bij de uitgave van het album werd de tekst aangepast. Muhammad Amir Atta werd vervangen door Muhammad Ali. Ze vertellen hoe hij een grote inspiratie is voor de rappers.<sup>79</sup>

Ook in de Brusselse hiphopscène refereren rappers aan terrorisme om over zichzelf op te scheppen. Al gebeurt dit op een minder controversiële manier. In het kader van het festival Couleur Café in 2016 werkten verschillende hiphopartiesten uit België samen. Onder andere Coely, Zwangere Guy, Stikstof, Woodie Smalls en Roméo Elvis namen deel aan dit concert. Zij verenigden zich onder de naam Niveau 4. Dit is een verwijzing naar het hoogste terreurdreigingsniveau in Brussel dat van kracht was na de aanslagen; nadien spreekt men van oorlog. DJ Vega van Stikstof legt uit dat de artiesten die deel uit maken van hun samenwerking ook allemaal van het hoogste niveau zijn en dat ze ook voor spreekwoordelijke ‘terreur’ zullen zorgen op het podium.<sup>80</sup>

### **6.3 (Hiphop)muziek na terrorisme**

Na 9/11 zijn er drie opmerkelijke tendensen in de Amerikaanse muziekindustrie. Ten eerste worden digitale media verder ontwikkeld: de opkomst van MP3 zorgt ervoor dat de digitale uitgave van albums belangrijker wordt dan de fysieke uitgave. Daarbij kampt men met de nieuwe problematiek van illegale distributie online, waardoor mensen niet meer betalen voor de muziek maar het gratis en illegaal downloaden. Daarnaast worden muziekbewerkingsprogramma’s toegankelijker en goedkoper. Door deze nieuwe middelen kon iedereen DJ worden en bekende nummers bewerken.<sup>81</sup>

Ten tweede wordt patriottische muziek steeds populairder. Vooral de typisch Amerikaanse countrymuziek wint aan succes. Oudere albums worden terug naar boven gehaald en worden opnieuw regelmatig gedraaid op de radio. Nostalgie naar een tijd voor de aanslagen heerst in de muziekwereld. Ook binnen andere genres worden oudere albums terug gespeeld. Daarnaast zijn metal en new wave uit de jaren tachtig en negentig van de twintigste eeuw een inspiratiebron voor artiesten post-9/11.<sup>82</sup>

Tot slot wordt er meer gebruik gemaakt van dissonante klanken en ‘noise’. Vooral in lofi-rock vinden we ruwe klanken, imperfect stemgebruik en vinyl-geluiden terug. Niet toevallig kwam dit muziekgenre op in New York, enkele weken na de aanslagen, met bands

---

<sup>79</sup> “I Love You”, The Diplomats.

<sup>80</sup> Coops, “Noisey Brussel”.

<sup>81</sup> Joseph P. Fisher en Brian Flota, “Introduction - Greet Death: Post-9/11 Music and the Sound of Decay”, in *The politics of post-9/11 music: sound, trauma, and the music industry in the time of terror*, (Farnham: Ashgate, 2011), 6.

<sup>82</sup> Fisher en Flota, “Introduction”, 5-7.

zoals The Strokes en Yeah Yeah Yeahs. De aantrekking tot noise wijst erop dat mensen niet meer geïnteresseerd zijn in te perfecte muziek die werd gemanipuleerd door de computer. Men wil de realiteit horen zoals het is, met zijn imperfecties.<sup>83</sup>

Hiphopmuziek wordt minder gespeeld op de radio na 9/11. Nochtans kan men hier ook nostalgie, met het gebruik van oude soul- en funkplaten; patriottisme, de voorliefde voor hun thuisstad; en ruwe vinyl-klanken in terugvinden. Toch neemt racisme de bovenhand na het terrorisme. Aisha Staggers, auteur van “What’s going on, again?: protest en nostalgia. Casualties of War: Hip-Hop and the old Racial Politics of the Post-9/11 Era” trekt een parallel tussen de uitsluiting van hiphop in de mainstream media en de uitsluiting van Afro-Amerikanen in de VSA.<sup>84</sup>

In 2016 zijn het vooral sociale media en streamingplatformen die een grote invloed hebben op de muziekindustrie. Veel muziek wordt enkel nog digitaal uitgegeven wat voor kleinere artiesten interessant kan zijn omdat dit goedkoper is. Daarbij zorgen sociale media voor een globalisering van de maatschappij. De hele wereld komt binnen in de huiskamer via de computer. Dit zorgt er dus ook voor dat de muziek wordt beïnvloed door muziekstijlen van over de hele wereld.<sup>85</sup>

In tegenstelling tot New York, wordt er in Brussel wel meer hiphopmuziek op de radio gespeeld. Artiesten als Damso, Roméo Elvis en Stikstof winnen in deze periode meer en meer aan populariteit. Dit komt onder andere door DJ Lefto die twintig jaar lang elke zondagavond op de populaire radiozender Studio Brussel hiphopmuziek speelde. Hij was niet bang om muziek te draaien die minder gangbaar was en nieuwe artiesten te introduceren.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Fisher en Flota, “Introduction”, 3-4.

<sup>84</sup> Staggers, “Casualties of War”, 107-8.

<sup>85</sup> Zonderman, “Week van de Belgische muziek”.

<sup>86</sup> “Lefto verlaat na twintig jaar Studio Brussel”, *Knack Focus*, 24 juni 2020, <https://focus.knack.be/entertainment/tv-radio/lefto-verlaat-na-twintig-jaar-studio-brussel-stilstaan-is-geen-optie/article-normal-1613965.html>; en Coops, “Noisey Brussel”.

## 7 Methodes om flow en samples te analyseren

Om dieper in te gaan op de vier categorieën van reacties van hiphopartiesten op terrorisme, wordt per categorie één nummer uitgekozen voor een diepgaande muzikale analyse. Om deze analyse uit te voeren, wordt in het komende hoofdstuk de verschillende methodes besproken die kunnen gebruikt worden om hiphopmuziek te analyseren. Zowel de tekst als de muziek van nummers wordt besproken. Nadien wordt nog kort bekeken wat de lokale sound is in New York en Brussel. Wat typeert hiphop in de jaren 2000 in New York en in 2016 in Brussel?

### 7.1 Flow analyse

De term “flow” wordt regelmatig gebruikt in de hiphopwereld. Over de definitie van het woord bestaat er echter veel discussie. Verschillende auteurs geven het een licht andere betekenis. Adam Krims beschrijft de term “flow” in zijn boek *Rap music and the poetics of identity* als “de ritmische stijl van MC-ing”.<sup>87</sup> Zijn definiëring is zeer eng omdat het enkel gaat om het ritmisch-vocale aspect van rap.<sup>88</sup> Ook Oliver Kautny beschrijft flow met deze enge blik als “het ritme van rap”<sup>89</sup> in *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Justin A. Williams geeft echter een andere, bredere definitie van het woord: “de tekst en het overbrengen van rap”.<sup>90</sup> Hij heeft het niet enkel over ritme, maar ook andere aspecten kunnen toegevoegd worden zoals melodie, tekstuele inhoud, rijmschema’s, articulatie, etc.<sup>91</sup> Tot slot staat de definitie van Steven Gilbers et al. in het midden van de vorige auteurs. Zij zeggen dat “flow refereert aan de ritmische en melodische aspecten van een rapuitvoering”.<sup>92</sup> Hun definitie is breder dan die van Krims en Kautny, omdat zij ook de melodische aspecten van rap integreren.<sup>93</sup> Om de analyses in deze thesis te maken, wordt de definitie van Williams gehanteerd. Deze brede definitie staat toe om verschillende elementen van rapmuziek te belichten. Hierdoor kunnen ritme, rijm en articulatie besproken worden. De tekstuele inhoud werd al in het vorige hoofdstuk toegelicht.

---

<sup>87</sup> Adam Krims, “A genre system for rap music”, in *Rap music and the poetics of identity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 48.

<sup>88</sup> Krims, “Genre system”, 48.

<sup>89</sup> Oliver Kautny, “Lyrics and flow in rap music”, in *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, red. Justin A. Williams (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 101.

<sup>90</sup> Justin A. Williams, “Theoretical Approaches to Quotation in Hip-Hop Recordings”, *Contemporary Music Review* 33, nr. 2 (maart 2014): 189.

<sup>91</sup> Williams, “Theoretical Approaches”, 189.

<sup>92</sup> Steven Gilbers, Nienke Hoeksema, Kees de Bot, en Wander Lowie, “Regional Variation in West and East Coast African-American English Prosody and Rap Flows”, *Language and Speech* 63, nr. 4 (december 2020): 715.

<sup>93</sup> Gilbers et al., “Regional Variation”, 715.

### 7.1.1 Ritme

Gilbers et al. suggereren in hun artikel “Regional Variation in West and East Coast African-American English Prosody and Rap Flows” dat rap sterk overeenkomt met percussie. Bij de analyse van rapmuziek is het dus belangrijk om vooral te focussen op ritme, metrum, (micro)timing en tempo. De melodie is daarom niet onbelangrijk: het maakt een groot verschil wanneer de rapper monotoon of met verschillende toonhoogtes rapt. Het kan de boodschap van het nummer volledig veranderen. Ook kunnen rapnummers een refrein bevatten dat volledig wordt gezongen in plaats van gerapt. Dergelijk refrein wordt dan vaak vertolkt door een andere artiest, niet de rapper zelf. Toch bevat rapmuziek weinig echte melodie, het gaat vaak om contouren van toonhoogtes en geen vastgepinde melodische lijn.<sup>94</sup>

De grens tussen rappen en zingen kan soms flinterdun zijn, evenals de grens tussen spreken en zingen.<sup>95</sup> George List beschreef in 1963 spraak als een “terloopse uitdrukking” en zang als “een vorm [van verhoogde expressie] met betrekkelijk stabiele toonhoogten, die een scalaire structuur bezit”.<sup>96</sup> Hierbij maakte hij een schema voor alle tussenvormen van spraak en zang (afbeelding 1). Het schema is gebaseerd op drie elementen: toonhoogte, intonatie en toonladder. De verschillende tussenvormen van spraak en zang bewegen zich langs twee assen: de verticale spraak-zang-as en de horizontale ‘Sprechstimme’-monotoon-as. Hoe meer intonatie er is bij spraak, hoe meer deze gaat neigen naar een ‘Sprechstimme’, terwijl de vermindering van intonatie leidt tot monotone spraak. De stabiliteit van de toonhoogte en de uitbreiding van de toonladder zorgen ervoor dat we eerder van zang spreken in plaats van spraak.<sup>97</sup> De vraag in het kader van dit onderzoek is natuurlijk waar rap zich bevindt in dit schema. Toen George List dit artikel schreef, bestond rap nog niet, dus zijn visie hierop kennen we niet. Kyle Adams, auteur van het hoofdstuk “The musical analysis of hip-hop” in *The Cambridge Companion of Hip-Hop*, suggereert dat rap vergelijkbaar is met het de beschrijving van het stemgebruik van een veilingmeester<sup>98</sup>: “monotoon gezang met een toenemend aantal hulptonen”.<sup>99</sup>

---

<sup>94</sup> Krims, “Genre system”, 64; en Gilbers et al., “Regional Variation”, 715-16.

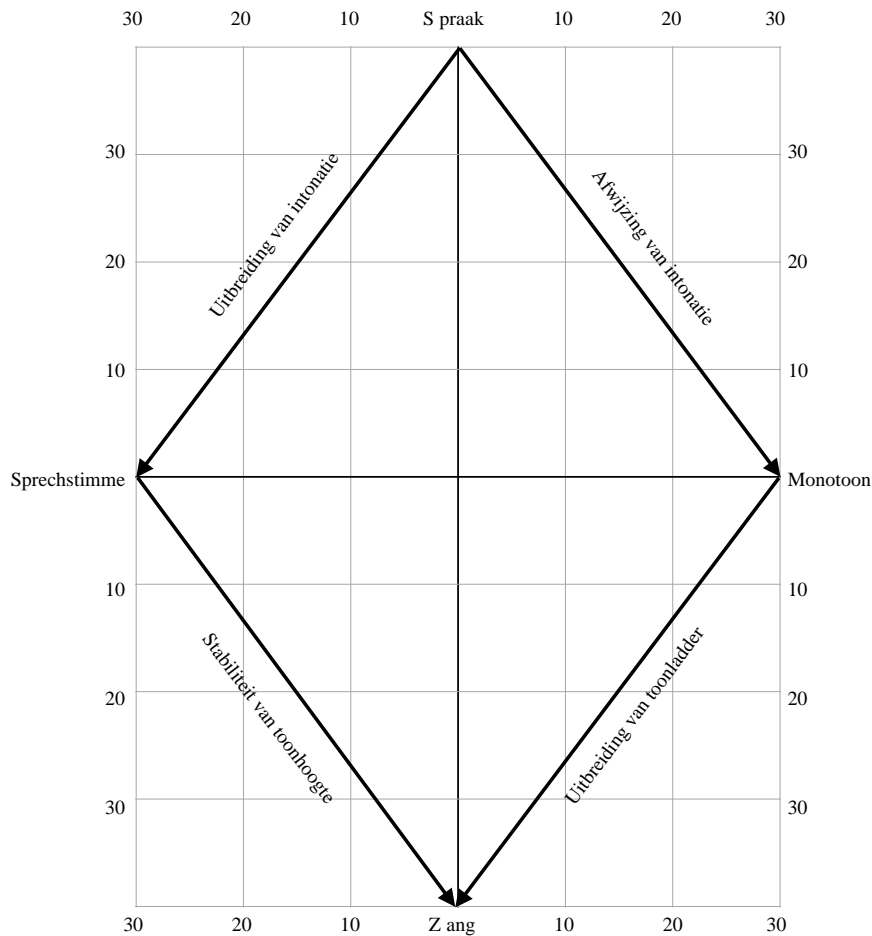
<sup>95</sup> Krims, “Genre system”, 67.

<sup>96</sup> George List, “The Boundaries of Speech and Song”, *Ethnomusicology* 7, nr. 1 (januari 1963), 3.

<sup>97</sup> List, “Boundaries”, 9.

<sup>98</sup> Kyle Adams, “The musical analysis of hip-hop”, in *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, red. Justin A. Williams (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 124.

<sup>99</sup> List, “Boundaries”, 11, eigen vertaling.



Afbeelding 1: Schema voor tussenvormen van spraak en zang volgens George List<sup>100</sup>

De analyse van de vier cases in het volgende hoofdstuk zal focussen op het ritme; indien nodig wordt de melodie ook besproken aan de hand van het schema van List. Er wordt vooral gebruik gemaakt van de drie ritmische stijlen die Adam Krims onderscheidt in MC-ing. Het gaat om een ‘gezongen’ ritmische stijl en twee ‘overdreven’ stijlen: ‘overdreven’ percussieve stijl en ‘overdreven’ gesproken stijl.<sup>101</sup>

Ten eerste beschrijft hij de ‘gezongen’ ritmische stijl als volgt: “ritme en rijm die gelijkwaardig (of parallel) zijn aan die van veel gezongen pop- of rockmuziek”.<sup>102</sup> Deze stijl wordt gekenmerkt door ritmische herhalingen, accenten en rusten op de (sterke) tel, en strikte groeperingen in coupletten. Vooral in de begindagen van rapmuziek werd deze stijl toegepast.<sup>103</sup> Denk bijvoorbeeld aan “Rapper’s Delight” van The Sugarhill Gang, het eerste hiphopnummer met groot commercieel succes. Door deze ‘gezongen’ ritmische stijl stonden ze

<sup>100</sup> List, “Boundaries”, 9.

<sup>101</sup> Krims, “Genre system”, 49-50.

<sup>102</sup> Krims, “Genre system”, 50, eigen vertaling.

<sup>103</sup> Krims, “Genre system”, 50.



tegelijk relatief dicht bij mainstream popmuziek en wisten ze een groot publiek aan te spreken. In vet worden hieronder de rijmwoorden aangeduid; de accenten op de tel worden onderlijnd.

“Now, what you hear is not a test, I’m rapping to the **beat**  
And me, the groove, and my friends are gonna try to move your **feet**  
You see, I am Wonder Mike and I’d like to say **hello**  
to the black, to the white, the red and the brown, the purple and **yellow**”<sup>104</sup>

Ten tweede bespreekt hij de ‘overdreven’ stijlen. Deze worden overdreven genoemd omdat er in rap vaak buiten de lijntjes wordt gekleurd. De ritmische grenzen van het metrum en ritmische groeperingen worden overschreden. Hierdoor zijn er verspringingen in de zinsbouw en/of in rijmwoorden, liggen accenten op een zwakke tel, en wordt er polyritmiek gecreëerd. De term ‘overdreven’ wijst in deze context dus op een overdreven hoeveelheid aan verschillende of veranderlijke ritmische patronen. Typerend voor deze ‘overdreven’ percussieve stijl is dat de rapper zijn stem en mond gebruikt als percussie-instrument. De aanzet gebeurt op de zwakke tel en er worden accenten gelegd op ritmische figuren en tellen die niet in het metrum passen.<sup>105</sup> Er zijn vaak staccato’s gevolgd door een cesuur, die telkens voor een duidelijke verdeling van ritmische eenheden zorgt. In de ‘overdreven’ gesproken stijl daarentegen ligt het ritme en de uitspraak dichter bij de gesproken taal. Er is geen gevoel van metrische puls en er zijn geen scherpe aanzetten of staccato’s. Het ritme is, naar het voorbeeld van de gesproken taal, meer onregelmatig en complex. Dit zorgt voor polyritmiek. Daarnaast is er ook een groot aantal van rijmende lettergrepen (in tegenstelling tot de gezongen stijl die vooral eindrijm bevat.)<sup>106</sup>

### 7.1.2 Rijm

Uit de vorige paragraaf valt af te leiden dat rijm een fundamenteel onderdeel is van flow, aangezien rijm en ritme aan elkaar verbonden zijn in de categorisering van de ritmische stijlen. Omdat rapmuziek weinig echte melodie bevat, zijn het de rijmschema’s die de structuur van een nummer bepalen. Waar in andere populaire muziekgenres de melodie een verwachtingspatroon creëert bij de luisteraar, en wat het interessant maakt om naar te luisteren, is hier rijm het element waarbij een verwachting wordt gevormd. Daarnaast zijn het ook complexe rijmvormen waarmee artiesten hun niveau van inspiratie en vakmanschap kunnen

---

<sup>104</sup> The Sugarhill Gang, “Rapper’s Delight”.

<sup>105</sup> Krims, “Genre system”, 50-51

<sup>106</sup> Krims, “Genre system”, 51.

etaleren, niet zoals bij andere populaire muziekgenres waar het eerder draait om zangvaardigheden, een groot stembereik, complexe melodieën, etc. Wanneer een rapper zeer goed complexe rijmschema's kan vormen, wordt dit gezien als een ware kunst en zal hij of zij meer respect krijgen van het publiek en van mede-rappers.<sup>107</sup>

In hiphop worden verschillende vormen van rijm gebruikt die variëren in graad van complexiteit. De meest eenvoudige vorm is volrijm: twee lettergrepen eindigen op dezelfde klinker en daaropvolgende eindmedeklinkers. Een voorbeeld van volrijm is kat en nat. Een andere vorm is halfrijm, hierbij lijken twee lettergrepen op elkaar maar ze voldoen niet volledig aan de vereisten om van volrijm te spreken. De eindmedeklinkers kunnen bijvoorbeeld op elkaar lijken maar niet exact hetzelfde zijn, zoals bij lijm en fijn. In dit geval spreekt men van assonantie, de twee woorden eindigen niet op dezelfde klank (vanwege de verschillende slotmedeklinkers), maar bevatten wel dezelfde klinker. Een andere vorm van halfrijm is acconsonantie. De medeklinkers zijn gelijk maar de klinkers verschillen, zoals in lang en long.<sup>108</sup>

Naast de manier waarop de woorden rijmen, kan men ook nagaan hoeveel lettergrepen in een woord of frase rijmen. In monosyllabische rijm gaat het om één lettergreep, zoals in het bovengenoemde voorbeeld van kat en nat. In disyllabische rijm zijn er twee lettergrepen in een woord die met elkaar rijmen, zoals in kindje en pintje. Tot slot kunnen er ook meer dan twee lettergrepen rijmen. In dit geval spreekt men van polysyllabische rijm. Een voorbeeld hiervan is kinderen en hinderen. Wanneer deze polysyllabische rijm over verschillende woorden gespreid is, spreekt men van mozaïekrijm.<sup>109</sup>

Ook kan rijm op verschillende plaatsen in het woord voorkomen. Eindrijm, de meest gekende en populaire vorm van rijm, voorziet rijm aan het einde van de woorden zoals in alle eerdergenoemde voorbeelden. Men spreekt daarentegen van beginrijm of alliteratie wanneer woorden met dezelfde letter of klank beginnen, bijvoorbeeld mooi meisje.<sup>110</sup>

Wanneer de rijmwoorden in een specifieke volgorde worden geordend, spreekt men van een rijmschema. Er worden verschillende soorten rijmschema's gebruikt in rapteksten die, net als bij rijmwoorden, variëren in complexiteit. Paul Edwards, auteur van *How to Rap: The Art &*

---

<sup>107</sup> Paul Edwards, "Rhyme", in *How to Rap: The Art & Science of the Hip-Hop MC* (Virgin Digital, 2012), E-book; en Hussein Hirjee en Daniel G. Brown, "Using Automated Rhyme Detection to Characterize Rhyming Style in Rap Music", *Empirical Musicology Review* 5, nr. 4 (2010): 121; en Adam Bradley, "Rhyme", in *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop* (New York: Basic Civitas, 2017), E-book.

<sup>108</sup> Hirjee en Brown, "Automated Rhyme", 122; en Edwards, "Rhyme"; en Bradley, "Rhyme".

<sup>109</sup> Hirjee en Brown, "Automated Rhyme", 122; en Edwards, "Rhyme"; en Bradley, "Rhyme".

<sup>110</sup> Hirjee en Brown, "Automated Rhyme", 123; en Edwards, "Rhyme"; en Bradley, "Rhyme".

*Science of the Hip-Hop MC*, onderscheidt vier rijmschema's die het meest worden gebruikt in rap. Hij identificeert de schema's op basis van het aantal maten die een eenheid vormen door de rijmwoorden.<sup>111</sup>

Ten eerste bespreekt hij de meest eenvoudige vorm: het couplet. Twee maten vormen één geheel omdat ze dezelfde rijmwoorden bevatten. Dit rijmschema komt vaak voor in alle vormen van populaire muziek. Dikwijls gaat het om eindrijm op de vierde tel van de maat.<sup>112</sup>

Ten tweede kan een rapper binnenrijm toepassen, hetgeen Edwards "single-liners" noemt. De rijmwoorden in een maat hebben in dergelijk geval geen betrekking op een andere maat. Ze hebben enkel betrekking op elkaar. Verschillende lettergrepen rijmen binnen één maat.<sup>113</sup> Een variatie op binnenrijm is kettingrijm, waarbij opeenvolgende woorden rijmen. Kettingrijm hoeft echter niet per se in één maat plaats te vinden, het kan ook gespreid zijn over verschillende maten. Daarnaast kunnen er ook in één maat verschillende paren van rijmwoorden aanwezig zijn. Dan spreekt men van samengesteld rijm.<sup>114</sup>

Ten derde bespreekt Edwards de zogenaamde 'multi-liners', een type rijmschema dat drie of meer maten met elkaar verbindt. Wanneer alle maten in een strofe met elkaar verbonden zijn, spreekt hij van een 'whole verse'.<sup>115</sup>

Tot slot duidt Edwards het belang van extra rijm. Hiermee bedoelt hij rijmwoorden die geen deel uitmaken van het algemene rijmschema. Ze hebben geen bijdrage tot de structuur van het nummer. Toch is extra rijm belangrijk om de algemene klank van het rapnummer te bepalen, waardoor de tekst vlotter kan klinken.<sup>116</sup>

### 7.1.3 Articulatie

Om de articulatie van flow te analyseren, wordt de grafiek (afbeelding 2) van Kyle Adams gebruikt uit *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Hij baseerde zich hiervoor op het schema van George List voor tussenvormen van spraak en zang (afbeelding 1). Adams linkt articulatie aan affecten aan de hand van twee assen.<sup>117</sup> De verticale as duidt hij aan als de as van de 'relatieve' articulatie. Hier bekijkt hij hoe individuele klanken met elkaar verbonden zijn en hoe ze als geheel worden uitgesproken. Bij staccato is er een duidelijke scheiding van klanken

---

<sup>111</sup> Paul Edwards, "Rhyme Schemes", in *How to Rap: The Art & Science of the Hip-Hop MC* (Virgin Digital, 2012), E-book.

<sup>112</sup> Edwards, "Rhyme Schemes".

<sup>113</sup> Edwards, "Rhyme Schemes".

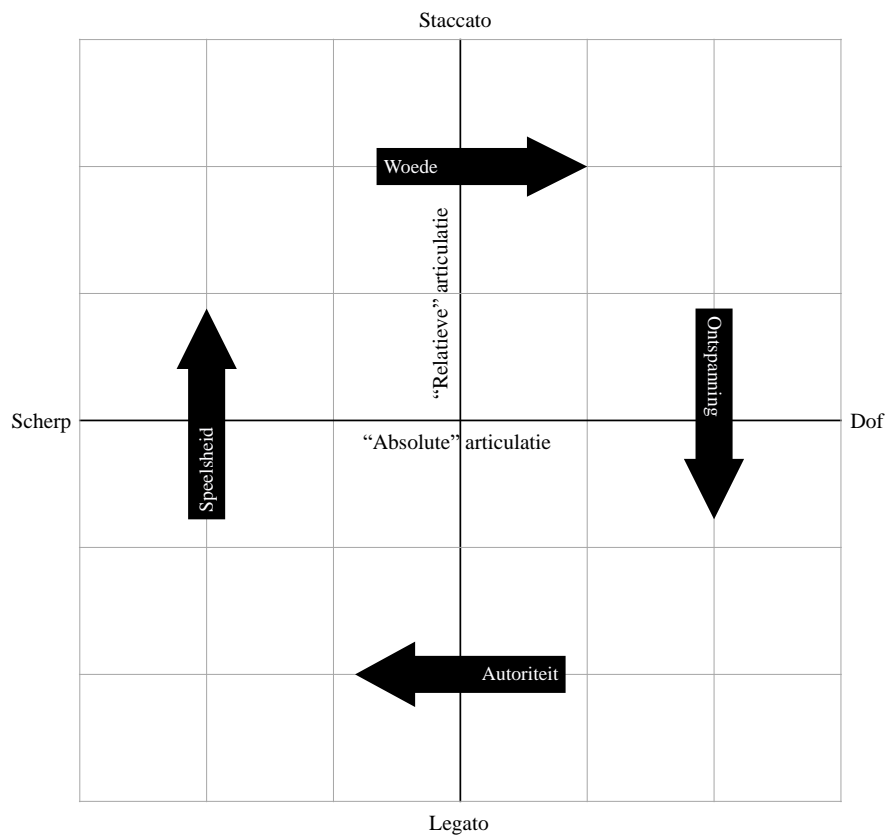
<sup>114</sup> Hirjee en Brown, "Automated Rhyme", 123.

<sup>115</sup> Edwards, "Rhyme Schemes".

<sup>116</sup> Edwards, "Rhyme Schemes".

<sup>117</sup> Adams, "Musical analysis", 124-25.

binnen en tussen woorden; en een duidelijke overeenkomst tussen de tellen in een maat en de lettergrepen. Daartegenover is er bij legato geen duidelijke overeenkomst; klanken worden verlengd en uitgesproken over de tellen heen.<sup>118</sup>



Afbeelding 2: Grafiek van articulatie en affecten volgens Kyle Adams<sup>119</sup>

De horizontale as noemt hij de as van de ‘absolute’ articulatie. Deze as is gebaseerd op de hoeveelheid lucht die in de mond wordt opgebouwd vooraleer een medeklinker wordt uitgesproken. De scherpe medeklinkers zijn de bilabiale b en p, de dentale d en t, en de velare g. Om deze klanken uit te spreken moeten de lippen, de tanden en de tong of de tanden en het gehemelte gesloten zijn, zodat er geen lucht kan ontsnappen. De doffe medeklinkers, de fricatieven, zijn klanken die ontstaan wanneer de lucht wel uit de mond kan ontsnappen. Het gaat hier om labiodentale fricatieven f en v, dentale fricatieven th (Engels), en alveolare s en z.<sup>120</sup>

De combinatie van relatieve en absolute articulatie kan verschillende affecten oproepen. Zo kunnen scherpe medeklinkers in combinatie met staccato heel speels en vrolijk klinken, terwijl scherpe medeklinkers in combinatie met legato eerder autoritair of prekerig overkomen.

<sup>118</sup> Adams, “Musical analysis”, 125-26.

<sup>119</sup> Adams, “Musical analysis”, 125.

<sup>120</sup> Adams, “Musical analysis”, 125-26.

Daarnaast klinken doffe medeklinkers in combinatie met legato eerder ontspannend. Doffe medeklinkers in combinatie met staccato zijn dan weer een teken van woede en agressie.<sup>121</sup> Deze grafiek kan interessant zijn om toe te passen op de vier cases in het volgende hoofdstuk om te onderzoeken of de articulatie en frasering iets toevoegen aan de boodschap van het nummer. Daarnaast wordt ook geëvalueerd of deze grafiek van toepassing is op Nederlandstalige of Franstalige rapmuziek, aangezien Kyle Adams enkel Engelstalige rap behandelt.

#### 7.1.4 Vier flowgenres volgens Adam Krims

Om flow in de vier casestudies verder te doorgronden, worden ze toegepast op de vier genres die Adam Krims omschrijft in *Rap music and the poetics of identity*. Hij maakte een eigen categorisering van rapmuziek op basis van hun muzikale en ritmische eigenschappen en de tekstinhoud. Krims gaat ervan uit dat deze eigenschappen een sociale functie hebben en probeert deze te achterhalen. Zo stelt hij zelf: “Die sonische parameters weerspiegelen niet alleen de cultuur, zij vormen haar ook”.<sup>122</sup>

De vier genres die Krims onderscheidt, zijn ‘party rap’; ‘mack rap’; ‘jazz rap’; en ‘reality rap’. Het gaat hier om overkoepelende termen die breed toepasbaar zijn op rapmuziek en waaronder verschillende subcategorieën bestaan. Daarnaast kunnen de genres overlappende kenmerken hebben en kunnen bepaalde rapnummers dus binnen meerdere genres gecategoriseerd worden.<sup>123</sup>

Wat Krims aanduidt als ‘party rap’ wordt in veel (pop)literatuur ook ‘old-school rap’ genoemd. Het gaat om de originele vorm van rap zoals we die leerden kennen bij MC Coke La Rock en Grandmaster Flash and the Furious Five. Het doel van ‘party rap’ is om het publiek te amuseren en ze aan het dansen te brengen. Daarom maken ze gebruik van vrolijke klanken in consonante akkoorden en een snel tempo. Vaak is er ook een prominente ritmische sectie aanwezig in het nummer. Fans en artiesten van het ‘party rap’ genre durven nogal snel te zeggen dat zij de meest authentieke vorm van rap beoefenen, omdat dit zo werd gedaan in de begindagen van hiphop. Andere hiphoppers zijn eerder geneigd om het genre als commercieel te bestempelen door de

---

<sup>121</sup> Adams, “Musical analysis”, 125-30.

<sup>122</sup> Krims, “Genre system”, 55, eigen vertaling.

<sup>123</sup> Krims, “Genre system”, 54-5.

eerdergenoemde muzikale kenmerken die worden gesmaakt door een eerder mainstream publiek.<sup>124</sup>

Wat rijm betreft, vinden we in ‘party rap’ voornamelijk de meest eenvoudige vorm terug, namelijk eindrijm in coupletten. Het rijm en ritme dienen ertoe om de tekst makkelijker te onthouden. Hierdoor kan het publiek makkelijker meezingen of -rappen en voelt het zich meer betrokken bij de uitvoering, waardoor het ook meer geneigd is om te dansen. Om deze publieksparticipatie nog verder te bevorderen, wordt eerder gebruikt gemaakt van een ‘gezongen’ ritmische stijl in de flow. De herhalingen in deze stijl zorgen er nog meer voor dat het publiek kan meezingen; het is voor hen makkelijk herkenbaar.<sup>125</sup>

De raptekst in ‘party rap’ gaat voornamelijk over feesten, plezier maken, liefde en seks. De inhoud gaat verder op de muziek die een positieve, vrolijke toon wil zetten. Ook humor is regelmatig aanwezig in ‘party rapnummers’. Daarnaast wordt er vaak verwezen naar de authenticiteit van het genre dat de rappers zo hoog in het vaandel dragen.<sup>126</sup>

Het schoolvoorbeeld van ‘party rap’ is “Rapper’s Delight” van The Sugarhill Gang; het nummer barst van eindrijm in coupletten en feestelijke klanken. In de clip is ook duidelijk te zien dat de rappers zich in een feestelijke omgeving bevinden. Ze proberen het publiek te amuseren. Sommige mensen zijn ook aan het dansen.<sup>127</sup>

Het tweede flowgenre dat Krims bespreekt is ‘mack rap’. Een ‘mack’ is “een man wiens zelfvertrouwen, vruchtbaarheid, en (vermeend) succes met vrouwen hem als een “player” markeren”.<sup>128</sup> ‘Mack rap’ is het rapgenre bij uitstek waarin seksuele en criminele activiteiten worden bezongen. Door zulke nummers kreeg hiphop in het algemeen een slechte reputatie en wordt het vaak gezien als een vrouwonvriendelijke cultuur. Toch kan ‘mack rap’ ook parodie en kritische boodschappen bevatten. Qua inhoud bevat het genre twee manieren van spreken: de rapper spreekt tegen een derde persoon, bij wie hij pronkt over zijn seksuele verlangens en ervaringen; of een rapper spreekt een vrouw direct aan en bezingt zijn (seksuele) liefde voor haar. Ook wordt er vaak gesproken over de rijkdom van de rapper. Geld is een belangrijk onderwerp, vooral in commerciële ‘mack rap’.<sup>129</sup>

---

<sup>124</sup> Krims, “Genre system”, 55-6.

<sup>125</sup> Krims, “Genre system”, 56-7; en Edwards, “Rhyme”; en Bradley, “Rhyme”.

<sup>126</sup> Krims, “Genre system”, 57-8.

<sup>127</sup> The Sugarhill Gang, “Rapper’s Delight”.

<sup>128</sup> Krims, “Genre system”, 62, eigen vertaling.

<sup>129</sup> Krims, “Genre system”, 62-4.

Wanneer we kijken naar de muzikale eigenschappen van ‘mack rap’, zien we dat er, in tegenstelling tot de andere rapgenres, regelmatig live instrumenten worden gebruikt. Het gaat om drums, gitaar, basgitaar, keyboard(s) en eventueel koperblazers. De muziek is even vaak doorgecomponeerde als modulair opgebouwde muziek, waarin een paar maten zich steeds in ‘loops’ herhalen. Daarnaast bevatten ‘mack rapnummers’ vaak een gezongen refrein. Hierdoor spreekt men eerder van een pop- of r&b-nummer waarin wordt gerapt, dan van een volwaardige rapsong.<sup>130</sup>

Een goed voorbeeld van ‘mack rap’ is het nummer “Baby Got Back” van Sir Mix-a-Lot, dat niet toevallig verscheen op het album *Mack Daddy*. Hierin bezingt hij de achterwerken van vrouwen. ‘Mack rap’ wordt vandaag vaak gebruikt door vrouwelijke rappers als kritische reactie op deze vrouwonvriendelijke blik. Denk bijvoorbeeld aan het ophefmakende “WAP” van Cardi B en Megan Thee Stallion, waarin de twee vrouwen rappen over hun vagina en seksuele activiteiten. Ook Nicki Minaj heeft dezelfde boodschap met het nummer “Anaconda” waarin ze een sample gebruikt uit “Baby Got Back” van Sir Mix-A-Lot. Het nummer van Nicki Minaj is als het ware een kritische parodie op de boodschap die Sir Mix-A-Lot destijds wou overbrengen.<sup>131</sup>

‘Jazz rap’, ook wel gekend als ‘bohemian rap’ of ‘college boy rap’, is een flowgenre voor fans en artiesten die zichzelf als echte hiphopkenners beschouwen. Ze kijken neer op andere vormen van hiphop en vinden dat hun vorm zich als ware kunstvorm verheft boven de rest. Ze durven zelfs de status op te eisen van “zwarte klassieke muziek”, die normaal wordt gelinkt aan jazzmuziek. We vinden namelijk veel jazzinvloeden terug in het genre, vandaar de benaming, maar ook soul- en popinvloeden uit de jaren 1950 tot 1980. Er wordt zowel gebruik gemaakt van digitale samples als van livemuziek. Krims licht toe dat er door de jaren heen geen specifieke muziekstijl is toe te schrijven aan ‘jazz rap’, omdat het genre steeds in verandering is; daarom typeert hij het liever als een eclectische stijl. Er worden verschillende samples gebruikt uit verschillende muziekgenres, wat het eindresultaat speels maakt. Maar het is ook een teken van de artiest als cultureel intelligent persoon, omdat hij zo toont dat hij veel van muziek kent.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> Krims, “Genre system”, 63-4.

<sup>131</sup> Krims, “Genre system”, 62; en “Baby Got Back”, MP3 audio, track 3 in Sir Mix-a-Lot, *Mack Daddy*, American Recordings, 1992; en “WAP”, featuring Megan Thee Stallion, MP3 audio, track 1 in Cardi B, *WAP (feat. Megan Thee Stallion) - Single*, Atlantic Recording Corporation, 2020; en “Anaconda”, MP3 audio, track 12 in Nicki Minaj, *The Pinkprint*, Cash Money Records, 2015.

<sup>132</sup> Krims, “Genre system”, 65-7.

Ook het ritme in ‘jazz rap’ wordt door Krims aangeduid als eclectisch. Het is een mengeling van een ‘gezongen’ ritmische stijl en een ‘overdreven’ percussieve stijl in een rustig tempo. Hierdoor vinden we vaak polyritme terug in het genre: “Zo kan men zeggen dat zijn MC-ing op een bepaald niveau de ritmes van zang of instrumentaal spel betreft, terwijl op een breder niveau de ritmische patronen voortdurend verschuiven”.<sup>133</sup> Het is ook niet altijd duidelijk of de ‘jazz rapper’ aan het zingen is of aan het rappen. De grens tussen de twee is vervaagd.<sup>134</sup>

Wat de inhoud betreft, tonen ‘jazz rappers’ graag dat ze sociaal bewust zijn en etaleren ze hun kennis. Vaak gaat de raptekst over het belang van kennis of over Afrikaanse waarden en artistieke tradities. Hierbij willen ze ook afstappen van stereotiepe beelden van Afro-Amerikanen en bieden ze een alternatief beeld aan de luisteraar. De visie op de rapartiest die van het getto komt, is voor hen immers al lang gedateerd. De meeste ‘jazz rappers’ komen zelf niet eens meer uit arme wijken, maar zijn meestal opgegroeid in een middenklasse gezin. Ze willen tonen dat ook zij authentiek kunnen zijn zonder deze stereotiepe kansarme achtergrond te hebben. Hun boodschap kan soms op een prekerige manier overkomen, maar even vaak maken ze gebruik van parodieën. Daarnaast vinden we ook teksten waarin een verhaal wordt verteld over een romance met een vrouw, eerder op een respectvolle manier en niet vrouwonvriendelijk zoals bij ‘mack rap’. Tot slot zijn teksten, die bedoeld zijn om op te scheppen over de vaardigheden van de rapper ook in dit genre terug te vinden.<sup>135</sup>

Het nummer “Drôle de décision” van de Brusselse rapper Roméo Elvis is een goed voorbeeld van ‘jazz rap’. Vooral de jazzakkoorden in de piano- en trompetpartijen, de ‘gezongen’ ritmische stijl in het refrein en het rustige tempo zijn kenmerkend voor het genre. Hij haalde zijn sample uit het pianostuk “On a Clear Day (You Can See Forever)” van jazzpianist Bill Evans. Ook de inhoud van het nummer is opmerkelijk; Roméo reflecteert over de relaties die hij heeft gehad en hoe hij zich in deze positie gedraagt. Zelfs zijn persoonlijke achtergrond is typisch voor ‘jazz rap’. Roméo Elvis is niet opgegroeid in de straten van Brussel maar in een gezin van artiesten in de Brusselse rand.<sup>136</sup>

Het laatste flowgenre dat Krims bespreekt is ‘reality rap’. Hij definieert dit genre als: “elke rap die het project van realisme in de klassieke zin van het woord onderneemt, wat in deze context

---

<sup>133</sup> Krims, “Genre system”, 67, eigen vertaling.

<sup>134</sup> Krims, “Genre system”, 67.

<sup>135</sup> Krims, “Genre system”, 68-9.

<sup>136</sup> “Drôle de décision”, MP3 audio, track 5 in Roméo Elvis, *Famille nombreuse*, L’Oeil Ecoute Laboratoire / Back in the Dayz, 2014; en “Drôle de décision”, Who Sampled, geraadpleegd op 23 juli 2021 via <https://www.whosampled.com/Rom%C3%A9o-Elvis/Dr%C3%B4le-De-D%C3%A9cision/>.



neerkomt op een epistemologisch/ontologisch project om de realiteit van het leven in de (meestal zwarte) binnenstad in kaart te brengen”.<sup>137</sup> Dit genre omvat onder andere het eerder controversiële subgenre ‘gangsta rap’ dat vooral gaat over het criminele leven van gangsters, maar ‘reality rap’ gaat even goed over realistische afbeeldingen van het getto en de dagelijkse moeilijkheden die de artiesten daar ervaren.<sup>138</sup> Een ander subgenre van ‘reality rap’ is ‘knowledge rap’. Het heeft eerder een didactische of politieke functie. Hier wordt bijvoorbeeld gesproken over het Afro-Amerikaanse verleden en hun visie op de toekomst. Nostalgie is hierbij een belangrijk terugkerend thema, vooral over de begindagen van hiphop.<sup>139</sup> De boodschap die de rapper probeert over te brengen in ‘reality rap’ is niet enkel afhankelijk van de intenties van de rappers zelf, maar ook van de platenfirma waarvoor ze werken. Volgens Krims werden veel rapartiesten aangespoord om ‘gangsta rapmuziek’ te maken, omdat dit volgens hun platenlabel goed zou verkopen.<sup>140</sup>

Net als bij ‘jazz rap’ heeft de muzikale inhoud van ‘reality rap’ veel veranderingen ondergaan doorheen de jaren. Omdat er in het genre veel verschillende stijlen samenkomen, is het voor hiphop de plaats bij uitstek om te experimenteren en nieuwe muziekstijlen te ontwikkelen. Daardoor vinden we onder andere heel extreme en ingewikkelde vormen van samples terug waarbij er verschillende muzieksamples door elkaar heen worden gebruikt en in lagen worden opgebouwd. Toch is er volgens Krims één element dat doorheen al de veranderingen en het experimenteren stand heeft gehouden: hardheid. Deze hardheid wordt in de muziek gecreëerd door een overheersende baspartij, dissonante toonhoogte-combinaties, en samples die hun eigen vervormingen blootleggen door instabiele tonen, ‘noise’ en klankvervormingen.<sup>141</sup> Een belangrijk onderdeel van deze hardheid is wat Krims de ‘hip-hop sublime’ noemt:

“een product van dichte combinaties van muzikale lagen. Al deze lagen versterken de maat van 4/4, maar op het gebied van toonhoogte vormen zij een sterk dissonante combinatie, zelfs volgens de standaarden van de jazz- of soulharmonie. In feite zijn de lagen niet eens “in tune”, om het zo te zeggen: ze worden gescheiden door intervallen die alleen kunnen worden gemeten in termen van fracties van welgetemperde halve tonen. Het resultaat is dat geen enkele toonhoogtecombinatie een conventioneel voorstelbare relatie met de andere kan vormen; muzikale lagen stapelen zich op en tartten de auditieve voorstelbaarheid voor westerse muzikale luisteraars. [...] de lagen neigen

---

<sup>137</sup> Krims, “Genre system”, 70, eigen vertaling.

<sup>138</sup> Krims, “Genre system”, 70-1.

<sup>139</sup> Krims, “Genre system”, 78.

<sup>140</sup> Krims, “Genre system”, 71.

<sup>141</sup> Krims, “Genre system”, 71-2.

gekenmerkt te worden door botsende timbrale kwaliteiten, vaak geassocieerd met verschillende geluidsbronnen. [...] De onverenigbare timbrale eigenschappen dragen zowel bij tot de auditieve scheiding van de geluidsbronnen en vormen evenals hun eigen sublieme tegenhanger van de onverenigbare toonhoogtecombinaties. Zowel de toonhoogte- als de timbrale domeinen verslaan dus conceptuele grenzen en eenheid scheppende beschrijvingen”.<sup>142</sup>

Deze ‘hip-hop sublime’ levert een bijdrage tot het negatieve imago van hiphop omdat het zorgt voor een redelijk agressieve toon, al beargumenteert Krims dat het eerder een uitdrukking is van tegelijk angst en plezier. Het is volgens hem namelijk enerzijds beangstigend om verschillende lagen te combineren en anderzijds aangenaam om de muzikale verbeelding de vrije loop te laten.<sup>143</sup>

Het ritme in ‘reality rap’ heeft de meest complexe vorm van alle genres die Krims heeft beschreven. Typisch voor dit genre is het gebruik van de ‘overdreven’ ritmische stijlen. Een extreem ‘overdreven’ percussieve stijl kunnen we herkennen door een afwisseling van clusters van kwart-, achtste, zestiende, ... noten, waarvan de kleinste notenwaarde steeds op de eerste tel van de maat valt. Het wekt de indruk op van een snel drumpatroon of van een ritmisch onvoorspelbare ‘gezongen’ stijl. Het is namelijk niet ongewoon om te werken met toonhoogtes in ‘reality rap’, al veranderen deze in principe langzaam. Dit zorgt er wel voor dat het rappen minder op normale spraak lijkt en vaak uitmondt in zang. Krims maakt wel een kanttekening dat ‘reality rappers’ uit New York zelden een extreem ‘overdreven’ percussieve stijl gebruiken en eerder een ‘overdreven’ gesproken stijl.<sup>144</sup>

Het nummer “Kenny” van Zwangere Guy is een goed voorbeeld van ‘reality rap’. Hij rapt over het leven op straat van een jongen genaamd Kenny. Hij wil de realiteit weergeven zoals ze is; het echte leven, onverbloemd. Het is een moraliserend verhaal over het leven in de kansarme gemeenschappen van Brussel.<sup>145</sup>

## 7.2 Sample analyse

Tot nu toe hebben we het enkel gehad over de flow in rapnummers. Een ander belangrijk onderdeel is de beat. Justin A. Williams noemt dit de “sonische aanvulling/begeleiding”.<sup>146</sup> Hij voegt hieraan toe dat de beat in feite alle klanken zijn in een rapnummer die niet tot de flow

---

<sup>142</sup> Krims, “Genre system”, 73-4, eigen vertaling.

<sup>143</sup> Krims, “Genre system”, 74.

<sup>144</sup> Krims, “Genre system”, 75-7.

<sup>145</sup> “Kenny”, featuring Jan Paternoster, MP3 audio, track 9 in Zwangere Guy, *BRUTXXL*, Top Notch Belgium, 2020.

<sup>146</sup> Williams, “Theoretical Approaches”, 189, eigen vertaling.

toebehoren. Deze definitie doet denken dat de muziek die wordt gespeeld in een rapnummer enkel ter ondersteuning is van de rapper, terwijl de beat even goed op de voorgrond kan treden. Waar flow het werk is van een rapper, zal de beat gemaakt zijn door een hiphop-dj of -producer. Het is afhankelijk van de artiest(en) of eerst de beat wordt gemaakt en de flow hierop gebaseerd is, of omgekeerd.<sup>147</sup>

Om een beat te componeren, maakt de producer gebruik van samples. De sample-techniek is “een proces waarbij een geluid rechtstreeks van een opgenomen medium wordt gehaald en op een nieuwe opname wordt overgezet”.<sup>148</sup> Deze klankopnames worden gemanipuleerd aan de hand van verschillende technieken. Samples kunnen in een ‘loop’ geplaatst worden, waarin het geluidsfragment steeds wordt herhaald. Dit zorgt voor een onveranderlijk structurelement doorheen het volledige rapnummer. Ook ‘layering’, het op elkaar plaatsen van samples in verschillende lagen, is belangrijk voor vorming van de algemene structuur. De belangrijkste laag, wordt door Williams de ‘basic beat’ genoemd. Dit is de basis die niet of zeer weinig verandert doorheen het nummer. Andere lagen kunnen onderhevig zijn aan veranderingen, zoals het toevoegen of weglaten van klanken.<sup>149</sup> Klankmanipulatie kan ook gebeuren door de het toepassen van de ‘chopping’-techniek: “het gebruik van één of meerdere korte fragmenten van een opname, opnieuw gecontextualiseerd bovenop een ritmisch patroon van een drummachine”.<sup>150</sup> Dit wil dus zeggen dat er een drumlijn wordt toegevoegd aan een sample. Het is deze drummachine die voor ritme en ook structuur zorgt. Daarbij komt nog de ‘sequencing’-techniek: “in een bepaalde volgorde plaatsen van samples”.<sup>151</sup> Er wordt een onderscheid gemaakt tussen syntagmatische sequensen, waarin langere muzikale passages in een bepaalde volgorde worden geplaatst, en morfeemsequensen, die eerder korte klanken benutten.<sup>152</sup>

De manier waarop wordt gesampled door hiphopproducers, is sterk afhankelijk van de technologische middelen die ze voorhanden hebben. Zoals al in het eerste hoofdstuk werd toegelicht, gebeurde samplen in de begindagen van hiphop direct op de draaitafel door fragmenten uit een LP in een ‘loop’ te plaatsen. In 1986 wordt de drummachine geïntroduceerd

---

<sup>147</sup> Williams, “Theoretical Approaches”, 189.

<sup>148</sup> Will Fullford-Jones, “Sampling”, in *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2001), geraadpleegd op 15 februari 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47228>, eigen vertaling.

<sup>149</sup> Williams, “Theoretical Approaches”, 189; en Will Fulton, “Sampling and sequencing, hip hop”, in *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2012), geraadpleegd op 15 februari 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2225524>.

<sup>150</sup> Fulton, “Sampling and sequencing”, eigen vertaling.

<sup>151</sup> Williams, “Theoretical Approaches”, 190, eigen vertaling.

<sup>152</sup> Williams, “Theoretical Approaches”, 190.

in hiphop.<sup>153</sup> Dit is “een elektronisch slaginstrument waarvan het geluid is gesynthetiseerd of dat de geluiden van gesampled slaginstrumenten opslaat en weergeeft”.<sup>154</sup> Samen met de ontwikkeling van MIDI-technologie, “een hardware- en softwarestandaard die in 1983 is vastgesteld voor de communicatie van muzikale gegevens tussen apparaten zoals synthesizers, drummachines en computers”<sup>155</sup>, wordt het proces van samplen vergemakkelijkt en zijn er heel wat nieuwe mogelijkheden voor hiphopproducers.<sup>156</sup>

Een andere factor, die bepalend is voor de samplingpraktijk, is auteursrecht. Aan het eind van de jaren tachtig en het begin van de jaren negentig van de twintigste eeuw waren er allerhande grote rechtszaken tegen verschillende hiphopartiesten die muziek hadden gesampled en daarmee de auteursrechten hadden geschonden. Het betekende een grote ommekeer in de hiphopcultuur. Voordien gebruikten ze vrijuit samples uit verschillende opnames; nu moesten ze voor auteursrechten betalen of het fragment zodanig vervormen of verbergen dat het niet meer herkenbaar was.<sup>157</sup>

Producers hebben sindsdien verschillende manieren gevonden om bovenvermelde boetes te vermijden. Ten eerste gaan ze proberen het fragment dat ze willen samplen zelf uit te voeren en op te nemen. Williams noemt dit een ‘allosonisch citaat’. Door op deze manier te werken moeten ze enkel publicatierechten betalen. Dit is veel goedkoper dan wanneer ze een ‘autosonisch citaat’ zouden gebruiken, waarbij ze de muziek direct van de originele opname ontlenen. Ten tweede kunnen producers het betreffende fragment in dermate kleine segmenten verknippen of het fragment achterstevoren afspelen, zodat het niet meer herkenbaar is. Hun doel is niet om de sample niet te gebruiken; wel willen ze dat de auteur zijn eigen muziek niet meer herkent. Ten derde weten hiphopartiesten zeer goed welke artiesten openstaan voor sampling en welke niet. Sommige artiesten vragen veel te hoge kosten of willen niet dat hun muziek gebruikt wordt, zij worden gewoon vermeden. Wat vaak wel werkt is om de muziek van artiesten te gebruiken met wie je persoonlijk een goede band mee hebt of met wie je al vaker hebt samengewerkt.<sup>158</sup>

---

<sup>153</sup> Fulford-Jones, “Sampling”; en Fulton “Sampling and sequencing”; en Williams, “Theoretical Approaches”, 191.

<sup>154</sup> Thomas Brett, “Electronic percussion”, in *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2013), geraadpleegd op 29 juli 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240787>, eigen vertaling.

<sup>155</sup> David Burnand, “MIDI”, in *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2001), geraadpleegd op 29 juli 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42823>, eigen vertaling.

<sup>156</sup> Fulton, “Sampling and sequencing”.

<sup>157</sup> Fulton, “Sampling and sequencing”; en Williams, “Theoretical Approaches”, 191; en Amanda Sewell, “How Copyright Affected the Musical Style and Critical Reception of Sample-Based Hip-Hop”, *Journal of Popular Music Studies* 26, nr. 2-3 (2014), 295.

<sup>158</sup> Williams, “Theoretical Approaches”, 189; en Sewell “Copyright”, 298-9.

In het artikel “How Copyright Affected the Musical Style and Critical Reception of Sample-Based Hip-Hop”, stelde Amanda Sewell een typologie van samples op, om de structuur en vorm van hiphop beter in woorden te vatten. Ze onderscheidt drie hoofdtypes die elk hun subtypes bevatten: structuur-, oppervlakte- en tekstsamples.<sup>159</sup>

Ten eerste bespreekt ze de ‘structuursample’; dit is een sample die van begin tot eind in ‘loop’ wordt gespeeld zonder (grote) veranderingen. Hiervan bestaan vier subtypes. In het eerste subtype worden enkel percussie-instrumenten gesampled die geen toonhoogte bevatten. Het tweede type noemt Sewell de intacte structuursample; hier worden zowel percussie- als allerlei melodische instrumenten gesampled, die simultaan klonken in de originele opname. Bij het derde, non-percussie type worden de melodische instrumenten wel behouden maar de percussie wordt weggelaten. Het laatste type is de geaggregeerde structuursample; opnieuw worden zowel percussie als melodische instrumenten gebruikt, maar deze komen van verschillende opnames.<sup>160</sup>

Ten tweede benoemt ze de ‘oppervlaktesample’ als een sample die “de structuursample versiert of benadrukt”.<sup>161</sup> De oppervlaktesample kan dus niet op zichzelf bestaan maar is afhankelijk van de structuursample. Het eerste subtype is de oppervlaktesample als bestanddeel van de structuursample. Deze sample is “slechts een tel lang en verschijnt op regelmatige intervallen bovenop de groove”.<sup>162</sup> Het tweede subtype is de nadrukkelijke oppervlaktesample, die slechts voorkomt aan het begin of het einde van een nummer of van een segment in het nummer. Tot slot bespreekt ze ook de kortstondige oppervlaktesample die slechts één keer en onverwachts voorkomt.<sup>163</sup>

Ten derde bespreekt Sewell een soort sample waaraan in dit onderzoek tot nu toe nog geen aandacht is besteed, namelijk de ‘tekstample’. Het gaat om een woordelijk citaat in de raptekst, geen muzikaal citaat. Er bestaan twee vormen van de tekstsamples. In de enkelvoudige vorm komt het citaat slechts eenmaal voor doorheen het nummer. Bij de terugkerende vorm horen we het citaat meermaals.<sup>164</sup>

---

<sup>159</sup> Sewell “Copyright”, 304.

<sup>160</sup> Sewell “Copyright”, 304.

<sup>161</sup> Sewell “Copyright”, 304, eigen vertaling.

<sup>162</sup> Sewell “Copyright”, 304, eigen vertaling.

<sup>163</sup> Sewell “Copyright”, 304.

<sup>164</sup> Sewell “Copyright”, 304.

Williams bespreekt in zijn artikel “Theoretical Approaches to Quotation in Hip-Hop Recordings” nog twee concepten die van belang zijn voor de analyse van de casestudies in het volgende hoofdstuk en die verband houden met de auteursrechten-problematiek.

De term ‘signifyin(g)’ haalt hij uit de Afro-Amerikaanse literatuurstudies en past hij toe op hiphop, naar het voorbeeld van auteur Russel Potter, die de term toepast op muziek van zwarte gemeenschappen. ‘Signifyin(g)’ betekent niet meer dan herhaling met een verschil, zoals we het regelmatig tegenkomen in samples. Een sample kan bijvoorbeeld meerdere keren herhaald worden maar op verschillende manieren worden gemanipuleerd in de klank. Het concept van een sample an sich is een herhaling uit een opname van het verleden, op een andere wijze, in een andere context. Wat Williams wil zeggen is dat een sample als het ware een conversatie aanknoopt tussen het verleden en het heden.<sup>165</sup> Hij ziet het samplen dus niet als plagiaat, sterker nog, hij stelt: “signifyin(g) is de betekenisgever op de voorgrond plaatsen, er belang aan hechten voor zijn eigen bestwil”.<sup>166</sup>

De manier waarop elke hiphopartiest met deze vorm van intertekstualiteit omgaat, het gebruiken van andermans muziekfragmenten in de eigen muziek, is verschillend van persoon tot persoon. Toch stelt Williams twee categorieën op waaronder alle samples kunnen worden opgedeeld: in de tekst gemarkeerd of niet in de tekst gemarkeerd. De artiest kan ervoor kiezen om in zijn muzikale en/of woordelijke tekst duidelijk te maken dat hij een sample gebruikt. Dit kan hij doen door bijvoorbeeld de naam van de artiest of het nummer waar het vandaan komt letterlijk te benoemen of door een fragment toe te voegen van een interview met deze artiest. Het kan ook op een subtielere manier door het geluid van een LP toe te voegen aan het nummer; denk bijvoorbeeld aan het kraken van de plaat wanneer die wordt afgespeeld. Dit verwijst naar het feit dat het fragment letterlijk van een andere plaat komt. Nog een andere manier is om het fragment niet volledig te laten passen in de structuur van het nieuwe nummer door bijvoorbeeld een andere toonaard, tempo of metrum te gebruiken.<sup>167</sup>

### **7.3 Lokale sound**

Om dit hoofdstuk over analysemethodes af te sluiten, wordt er nog kort bekeken hoe hiphop uit de jaren 2000 in New York verschilt van hiphop rond het jaar 2016 in Brussel. Zoals al in het eerste hoofdstuk werd gezegd, zijn lokale elementen een belangrijk onderdeel van de hiphopsound. Er wordt dus gekeken naar wat de typische sound is voor Brussel en New York.

---

<sup>165</sup> Williams, “Theoretical Approaches”, 191-2.

<sup>166</sup> Williams, “Theoretical Approaches”, 192, eigen vertaling.

<sup>167</sup> Williams, “Theoretical Approaches”, 193-6.

### 7.3.1 Brussel

De toonaangevende rappers van Brussel zijn Zwangere Guy, die al vaker tot de “keizer van de Brusselse rap” werd bekroond; Damso, die in 2020 de meest gestreamde Belgische artiest was op Spotify; en Roméo Elvis, die samen met zijn zus, de popster Angèle, zowel de taalgrens als de landsgrenzen wist te doorbreken. Zowel Zwangere Guy als Roméo Elvis hebben goed begrepen dat rappen in hun eigen taal, respectievelijk Nederlands en Frans, en zelfs in hun eigen dialect hen meer geloofwaardigheid biedt. Tegelijk weten beide artiesten hun weg te banen naar de andere kant van de taalgrens door verschillende talen in hun nummers te gebruiken. Ze reflecteren hiermee de diversiteit van de stad en het hele land in hun muziek. Dit wordt goed weergegeven in het nummer “Kuneditdoen” van waarin beide rappers zowel in het Nederlands als in het Frans rappen.<sup>168</sup>

“Franssprekende in Vlaanderen ik ben de enige met mijn zusje  
Zijn we overal, oops, we zijn overal, calme-toi et prend un sucre  
À mon avis, j'quitterai jamais Bruxelles et j'dis pas ça pour faire le suceur”<sup>169</sup>

De Brusselse hiphopscène vindt vooral verbintenis in de gedeelde mentaliteit, het zogenaamde je-m'en-foutisme. De artiesten trekken zich niets aan van de regels van de kunst die ze uitoefenen of van wat er commercieel interessant zou kunnen zijn. Ze “trekken hun plan” en doen elk hun eigen ding, echte *débrouilleurs*. Dit zorgt voor een hiphopscène die veelzijdig is; elke artiest heeft zijn eigen sound en zijn eigen manier van werken. Deze onverschilligheid zien we terug in het nummer “Mort” van Damso, waarin hij aangeeft dat hij geen opvoeder is en hij zich niets aantrekt van het (slechte) voorbeeld dat hij geeft:<sup>170</sup>

“J'm'en bats les couilles d'exemple que j'donne aux jeunes  
J'suis pas éducateur, fais tes sous et ferme ta gueule”<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> Zonderman, “Week van de Belgische muziek”; en Emo Lê van, “Waarom hiphopcollectief L’Or du Commun de spil van de Brusselse rapscene is”, *Knack Focus*, 11 mei 2021, <https://focus.knack.be/entertainment/muziek/waarom-hiphopcollectief...de-spil-van-de-brusselse-rapscene-is/article-longread-1732321.html>; en “Kuneditdoen”, featuring Zwangere Guy, MP3 audio, track 14 in Roméo Elvis, *Chocolat*, Strauss Entertainment, 2019; en ndl, “Damso meest gestreamde Belg in eigen land”, *De Standaard*, 19 april 2021, [https://www.standaard.be/cnt/dmf20210419\\_96276862](https://www.standaard.be/cnt/dmf20210419_96276862).

<sup>169</sup> “Kuneditdoen”, Roméo Elvis.

<sup>170</sup> Zonderman, “Week van de Belgische muziek; en Ellen Maerevoet, “Wie is Damso, de rapper achter het WK-lied tegen wie de Vrouwenraad ten strijde trekt?”, *VRT NWS*, 7 maart 2018, <https://vrtnews.be/p.oE5avlZdO>.

<sup>171</sup> “Mort”, MP3 audio, track 1 in Damso, *Mort – Single*, Capitol Music France, 2018.

Ook in hun dagelijks leven trekken de Brusselse rappers zich niets aan van de regels. Dit kan tegenwoordig zelfs heel letterlijk worden genomen. Zwangere Guy gaf aan in een interview met Het Nieuwsblad dat hij zich niet aan de coronaregels heeft gehouden.<sup>172</sup>

Dat de rappers inspiratie vinden in hun eigen stad is ondertussen al aangetoond. Waar ze deze inspiratie specifiek vinden en hoe ze dit verwerken is verschillend van persoon tot persoon. Toch is er ook hier een gemeenschappelijke deler: Jacques Brel. Hij is een van de bekendste chansonniers uit Brussel en het toonbeeld van de stad. Zwangere Guy noemt hem een rapper *avant la lettre*: “zijn expressie, zijn manier van rijmen: natuurlijk was Brel een rapper. En een goede ook. Maar dat zit ook in de manier waarop hij naar de dingen keek. Hij was ook een provocateur en een Brusselaar: een man naar mijn hart”.<sup>173</sup> Roméo Elvis en Damso worden wel eens vergeleken met Jacques Brel, de eerste door zijn visie op het leven, de laatste door zijn gevoelige en reflecterende muziek.<sup>174</sup>

Tot slot is de samenwerking tussen de hiphopscène en de rockscène in Brussel opvallend. Zwangere Guy werkte al meerdere keren samen met Arno Hintjens. Ze brachten verschillende van hun nummers samen, die dezelfde thematiek behandelen, zoals “Les yeux de ma mère” met “Gorik Pt. 1”, waarin beide artiesten over hun moeder spreken. Daarnaast werkte Zwangere Guy samen met Jan Paternoster, de frontman van de Brusselse rockgroep Black box Revelation, aan het nummer “Kenny”. Paternoster verzorgde de gitaarsolo op het einde van het nummer. Ook Roméo Elvis begon al een samenwerking met een rockartiest, al kwam die niet uit Brussel. Samen met Damon Albarn, voormalig frontman van de Britse rockgroep Blur, schreef hij namelijk het nummer “Perdu”.<sup>175</sup>

### 7.3.2 New York

In New York had de hiphopscène nog maar recentelijk een groot verlies geleden toen de aanslagen werden gepleegd. Op 9 maart 1997 werd de hiphopkoning van de stad, Notorious B.I.G., ook bekend als Biggie Smalls, neergeschoten in Los Angeles. Dit was het resultaat van

---

<sup>172</sup> Kaatje De Coninck en Dennis Van Goethem, “Zwangere Guy: “Die maatregelen? Ik heb er mijn kloten aan geveegd””, geüpload op 24 juli 2021, aflevering 5 in *Cafépraat*, geproduceerd door Het Nieuwsblad, podcast, MP3 audio, 32:21, [https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20210724\\_92947435](https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20210724_92947435).

<sup>173</sup> Tom Pardoën en Pascal Verbeken, “Brussels Calling: Filosoof Philippe Van Parijs & hiphopper Zwangere Guy over het Kaapstad van Europa”, *Wilfried*, lente 2021, nr. 2, 20.

<sup>174</sup> Zonderman, “Week van de Belgische muziek”.

<sup>175</sup> Arno Hintjens en Zwangere Guy, “Les Yeux de ma Mère vs. Gorik Pt. 1 (Live @ Radio 1 Arno 70 Sessie)”, Radio 1, geüpload op 25 juni 2019, geüpload op 25 juni 2019, YouTube video, 9:17, <https://youtu.be/gdYg-cRcIII>; en “Kenny”, Zwangere Guy; en “Perdu”, featuring Damon Albarn, MP3 audio, track 19 in Roméo Elvis, *Chocolat*, Strauss Entertainment, 2019.



een vete tussen gangsters van de oostkust en de westkust. Door deze gebeurtenissen staat heel Brooklyn in rep en roer. Voor de hiphopgemeenschap werd duidelijk dat hun gangsterleven niet verder kon en dat ze een bepaalde verantwoordelijkheid dragen voor hun omgeving.<sup>176</sup>

De dood van Biggie Smalls betekende echter niet het einde van hiphop in New York. In tegendeel, hierdoor kwam er plaats voor een nieuwe rapper die de stad kon beheersen: Jay-Z. Tot vandaag is hij, samen met zijn vrouw Beyoncé, één van de hiphopiconen van New York. Hij staat vooral gekend om zijn trouwheid aan het straatleven en tegelijk commerciële hiphop. Handelsgerichte muziek wordt steeds belangrijker aan het einde van de jaren negentig en het begin van de jaren tweeduizend. Hiphopnummers vinden meer en meer aansluiting bij popmuziek en steeds vaker worden er R&B-samples in gebruikt. Daarnaast beginnen artiesten ook andere producten te verkopen buiten hun muziek. Zo richtte Jay-Z de kledinglijn Rocawear op.<sup>177</sup>

Naast Jay-Z, wist producer Puff Daddy, ook gekend als P. Diddy, zich een weg naar de top te banen. Hij was al succesvol voor het overlijden van Biggie Smalls. De twee waren goed bevriend en werkten nauw samen. Na zijn overlijden was Puff Daddy erg geraakt en besloot hij om zijn pijn en verdriet te uiten in zijn muziek. Dit resulteerde in het nummer “I’ll Be Missing You”. Deze song zorgde voor een belangrijke ommekeer in hiphop. Voordien draaide alles rond het gangsterleven, nu ging het over persoonlijke en rauwe emoties. Hij wilde niet meer mensen intimideren met gangstermuziek maar mensen steunen in moeilijke tijden. Zowel Puff Daddy als Jay-Z verdienden destijds veel geld met rap en konden het zich permitteren om fragmenten uit populaire nummers als sample te gebruiken. Voor “I’ll Be Missing You” gebruikte P. Diddy fragmenten uit “Every Breath You Take” van The Police. De overstap naar popmuziek en R&B-samples was ook voor hem snel gemaakt. Samen met zijn collectief The Hitmen, produceerde hij talloze nummers die bedoeld waren om veel geld mee te verdienen, ze zijn dus vooral commercieel van aard. De muziek die hij met zijn crew maakte was opnieuw bedoeld om weg te stappen van het gangsterleven, maar in plaats van te treuren, wou hij nu vooral plezier maken.

---

<sup>176</sup> *Hip-Hop Evolution*, seizoen 3, aflevering 2, “Life after death”, geregisseerd door Darby Wheeler en Rodrigo Bascuñán, uitgezonden op 6 september 2019, Netflix; en Justin A. Williams, “the Notorious B.I.G.,” in *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2013), geraadpleegd op 23 juli 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252066>.

<sup>177</sup> *Hip-Hop Evolution*, “Life after death”; en Margaret Jackson, “Jay-Z”, in *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2012), geraadpleegd op 23 juli 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2224662>.

Het gaat om vrolijke klanken en extreem commerciële videoclipps met glitterkostuums en cliché danspasjes.<sup>178</sup>

---

<sup>178</sup> *Hip-Hop Evolution*, “Life after death”; en Athena Elafros, “Combs, Sean”, in *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2012), geraadpleegd op 23 juli 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2224059>.

## 8 Casestudies

De analysemethoden uit het vorige hoofdstuk worden nu toegepast op vier hiphopnummers die werden besproken in hoofdstuk 6: Hiphop & Terrorisme. Er worden twee nummers van Brusselse artiesten besproken en twee nummers van New Yorkse artiesten. Per categorie van de reactie van hiphopartiesten op terrorisme wordt er dus één nummer onderzocht. Ten eerste wordt “An Open Letter to NYC” van de Beastie Boys besproken als vorm van acceptatie. Ten tweede wordt de kritiek op de binnenlandse politiek geanalyseerd in “La Belgique Afrique” van Roméo Elvis. Ten derde wordt in “Gele Blokken” van Stikstof gekeken hoe ze het imago van de stad verbeteren. Tot slot wordt onderzocht hoe The Diplomats zichzelf relateren met terreur in het nummer “I Love You”. Het is de bedoeling van deze casestudies om na te gaan of de muzikale inhoud iets toevoegt aan de tekstinhoud. Wordt de boodschap die we in de woorden kunnen lezen nog extra benadrukt of worden er nog meer lagen toegevoegd aan de betekenis van het nummer. De volledige songteksten van alle casestudies worden toegevoegd als bijlage bij deze thesis.

### 8.1 Beastie Boys: “An Open Letter to NYC”

Het nummer “An Open Letter to NYC” verscheen in 2004 op het album *To the 5 Boroughs* van de Beastie Boys. Ze staan erom bekend om verschillende muziekgenres in hun muziek te incorporeren. Zo komen rock, funk, punk en R&B regelmatig aan bod. Helemaal aan het begin van het nummer horen we de eerste sample, een kort fragment uit “New York’s My Home” van Broadwayzanger Robert Goulet. Verder in de tekst wordt dit fragment ‘sample A’ genoemd. Het gaat hier om een nadrukkelijke oppervlaktesample. Wanneer Goulet zingt “Listen, all you New Yorkers”, wordt de aandacht van de luisteraar meteen getrokken. Daarop volgt onmiddellijk de structuursample waardoor sample A voor een goede benadrukking van de volgende sample zorgt. Sample A wordt in de tekst gemarkeerd door de toevoeging van vinylklanken aan het begin. De sample past ook niet helemaal bij de rest van het nummer, het tempo en het metrum zijn anders. Dit kan je bij een eerste beluistering niet onmiddellijk horen omdat je de rest van het nummer nog niet hebt gehoord. Wat wel duidelijk is vanaf het begin, is dat wat volgt op sample A haaks staat op de verwachting die de sample creëert.<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> David Toop, “Beastie Boys, the”, in *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2012), geraadpleegd op 2 augustus 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2223776>; en “Direct Sample of Multiple Elements”, Who Sampled, geraadpleegd op 2 augustus 2021 via <https://www.whosampled.com/sample/95625/Beastie-Boys-An-Open-Letter-to-NYC-Robert-Goulet-New-York%27s-My-Home/>; en “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys; en “New York’s My Home”, MP3 audio, track 3 in Robert Goulet, *Manhattan Tower*, Columbia Records, 1964; en S. Timothy Maloney, “Robert Goulet”,

Wat volgt zijn vier lagen aan structuursamples, zij zijn doorheen quasi heel het nummer aanwezig en veranderen niet. In de intro van het nummer worden ze steeds per twee voorgesteld. Ze beginnen met de samples in het hogere bereik (zie afbeeldingen 3 & 4), respectievelijk ‘sample B’ en ‘sample C’ genoemd. Bij het beluisteren van de opname, valt op dat de klanken digitaal vervormd werden. Het lijkt alsof de klanken een hogere toonhoogte hebben gekregen doordat ze werden versneld. Dit effect van versnellen of doorspoelen is ook te zien in de videoclip, waarin beelden van de stad New York worden getoond in snel tempo.<sup>180</sup>



Afbeelding 3: Sample B in “An Open Letter to NYC”<sup>181</sup>



Afbeelding 4: Sample C in “An Open Letter to NYC”<sup>182</sup>

Na twee maten van samples B en C, worden twee nieuwe samples voorgesteld in de baspartij, respectievelijk ‘sample D’ en ‘sample E’ genoemd (zie afbeeldingen 5 en 6). Dat de Beastie Boys origineel een punkband was, toont zich in sample E. Ze gebruikten namelijk een fragment uit “Sonic Reducer” van de Amerikaanse punkband Dead Boys. Vanaf het moment dat sample E wordt geïntroduceerd in het nummer, wordt deze onveranderlijk herhaald tot het einde. Dit is dus de ‘basic beat’. Het lijkt erop dat alle andere samples, een afgeleide zijn van sample E. De noten die worden voorgesteld in de ‘basic beat’ worden omspeeld in de andere lagen.<sup>183</sup>

in *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2013), geraadpleegd op 2 augustus 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2241289>; en Sewell “Copyright”, 304; en Williams, “Theoretical Approaches”, 193-6.

<sup>180</sup> “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys; en Beastie Boys, “An Open Letter To NYC”, geüpload op 14 december 2018, YouTube video, 4:18, <https://youtu.be/ny6hwUOFvlw>; en Sewell “Copyright”, 304.

<sup>181</sup> “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys.

<sup>182</sup> “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys.

<sup>183</sup> “Direct sample of bass”, Who Sampled, geraadpleegd op 2 augustus 2021 via <https://www.whosampled.com/sample/1422/Beastie-Boys-An-Open-Letter-to-NYC-Dead-Boys-Sonic-Reducer/>; en Toop, “Beastie Boys”; en “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys; en “Sonic Reducer”, MP3 audio, track 1 in Dead Boys, *Young, Loud and Snotty*, Sire Records, 1977; Sewell “Copyright”, 304; en Williams, “Theoretical Approaches”, 189.



Afbeelding 5: Sample D in “An Open Letter to NYC”<sup>184</sup>



Afbeelding 6: Sample E, basic beat in “An Open Letter to NYC”<sup>185</sup>

In onderstaande tabel (afbeelding 7) wordt een schematische voorstelling gemaakt van het gebruik van de verschillende samples in de intro. In de bovenste horizontale rij worden de maatcijfers voorgesteld. In de linkse verticale kolom worden de verschillende samples aangeduid. Een kruisje in een vakje duidt erop dat de aangegeven sample in de betreffende maat aanwezig is. Wat sample A betreft, gaat het om ongeveer twee maten, aangezien het tempo en het metrum van het fragment anders zijn dan in de rest van het nummer. Wat door het schema duidelijk wordt, is dat de Beastie Boys werken met eenheden van twee maten. In maten 3 en 4 worden samples B en C voorgesteld over twee maten, waarop een voorstelling van samples D en E volgt, die ook twee maten duurt. Wanneer de baslijn in sample E doorlopend wordt gespeeld, worden samples B, C en D nogmaals apart voorgesteld, elk in twee maten. Vanaf maat 9 wordt ook een drumlaag toegevoegd. Vanaf hier kunnen we dan spreken van ‘chopping’, Samples B tot en met E worden ‘bovenop’ een drummachine geplaatst.<sup>186</sup>

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
A	X	X												
B			X	X			X	X					X	X
C			X	X					X	X				X
D					X	X					X	X		
E					X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
F						X		X		X		X		X
Drum									X	X	X	X	X	X

Afbeelding 7: Schema samples in de intro van “An Open Letter to NYC”<sup>187</sup>

<sup>184</sup> “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys.

<sup>185</sup> Who Sampled, “Direct sample of bass”; en “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys; en “Sonic Reducer”, Dead Boys.

<sup>186</sup> “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys; en Fulton, “Sampling and sequencing”.

<sup>187</sup> “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys.

Naast deze structuursamples vinden we één oppervlaktesample als bestanddeel van de structuur terug in de intro ('sample F'). Het gaat om een schrille toon van een elektrische gitaar. Deze sample wordt geïntroduceerd vanaf maat 6 en keert om de twee maten terug doorheen het volledige nummer. Door telkens om de twee maten opnieuw te klinken, zorgt deze sample voor een extra benadrukking van de algemene structuur die is opgedeeld in eenheden van twee maten. Ook wordt er vanaf maat 5 ruis toegevoegd aan het nummer.<sup>188</sup>

Na de intro volgt een eerste voorstelling van het refrein. Om een goed overzicht te houden van de algemene structuur, worden in afbeelding 8 de verschillende onderdelen met daaronder hun maatcijfers in schema weergegeven. Het refrein duurt steeds 4 maten en bevat samples B, C, E en de drumlijn. Wat de flow van het refrein betreft, kunnen we ten eerste spreken van een 'gezongen' ritmische stijl. Er is een duidelijk metrum (4/4) aanwezig, met daarin ritmische herhalingen en accenten op de tel (deze worden aangeduid met een onderlijning). Ten tweede vinden we disyllabische eindrijm terug in het refrein. De twee laatste lettergrepen van elke maat rijmen, hier aangeduid in vet. We kunnen hier echter niet over een volrijm spreken. Wat de eerste drie maten betreft, hebben de laatste lettergrepen telkens andere klinkers, respectievelijk e, a en i. Daarom kunnen we dit aanduiden als acconsonantie. In de uitspraak klinken deze klinkers quasi hetzelfde, maar niet helemaal. In de vierde maat van het refrein zijn de klinkers wel hetzelfde als in de eerste maat, maar de medeklinkers zijn anders. De t-klank is vervangen door een p. Hier gaat het dus om assonantie. Ten derde is het rijmschema van het refrein een 'whole verse': alle maten in het refrein zijn met elkaar verbonden door eindrijm. Ten slotte vinden we nog aan het begin van de eerste maat een extra rijm dat geen fundamenteel onderdeel is van het rijmschema. Het gaat om een alliteratie van de letters 'br' aan het begin van de woorden 'Brooklyn' en 'Bronx'. Hieronder worden ze in het grijs aangeduid.<sup>189</sup>

**“Brooklyn, Bronx, Queens and Staten  
From the Battery to the top of Manhattan  
Asian, Middle-Eastern and Latin  
Black, White, New York you make it happen”<sup>190</sup>**

---

<sup>188</sup> “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys; en Sewell “Copyright”, 304.

<sup>189</sup> “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys; en Krims, “Genre system”, 50; en Edwards, “Rhyme Schemes”; en Bradley, “Rhyme”; en Hirjee en Brown, “Automated Rhyme”, 122-3.

<sup>190</sup> “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys.

Intro	Refrein	Strofe 1	Refrein	Strofe 2	Refrein	Bridge	Strofe 3	Refrein	Outro
1-14	15-18	19-34	35-38	39-54	55-58	59-66	67-82	83-90	91-98

Afbeelding 8: Algemene structuur van "An Open Letter to NYC"<sup>191</sup>

Na het refrein volgt de eerste strofe. Elke strofe bevat dezelfde structuur: elke rapper brengt vier maten. Deze kunnen opgedeeld worden in twee coupletten. Twee maten worden voornamelijk met elkaar verbonden door middel van eindrijm, zoals ook in het refrein het geval is. In onderstaand citaat wordt dit aangeduid in vet. Een uitzondering vinden we in maten 19 en 20; deze twee maten zijn niet met elkaar verbonden door eindrijm. We zien wel in beide maten binnenrijm, respectievelijk op de klanken "ine", in de woorden "fine", "nine" en "line"; en "el", in de woorden "L" en "swell". In onderstaand fragment werden ze aangeduid in het grijs. De twee maten zijn toch met elkaar verbonden door de herhaling van de woorden "we're doing" en "on the", hier ook aangeduid in vet. Ook in maten 19, 20, 25 en 26 is er sprake van binnenrijm, opnieuw aangeduid in het grijs. In maten 19-20, 21-22, 25-26 en 33-34 vinden we assonantie terug in het eindrijm. De overige maten 27-28, 29-30 en 31-32 hebben volrijm. In totaal gaat het steeds om vier keer vier maten per strofe. De eerste twaalf maten van elke strofe bevatten een nostalgische blik op New York, de visie van de Beastie Boys op hun thuisstad. Ze benoemen alles waar ze van houden dat deze plek typeert. De laatste vier maten van elke strofe bevatten een directe aanspreking van de stad, steeds beginnend met de woorden "Dear New York". Net als in het refrein kunnen we spreken van een 'gezongen' ritmische stijl met accenten op de tel, die hieronder worden aangeduid door middel van onderlijning, en groeperingen in coupletten.<sup>192</sup>

"Brownstones, water towers, trees, skyscrapers  
 Writers, prize fighters and Wall Street traders  
 We come together on the subway cars  
 Diversity unified, whoever you are  
 We're doing fine on the One and Nine line  
 On the L we're doin' swell  
 On the number Ten bus we fight and fuss  
 Cause we're thorough in the boroughs and that's a must  
 I remember when the Deuce was all porno flicks  
 Running home after school to play PIXX  
 At lunch I'd go to Blimpies down on Montague Street

<sup>191</sup> "An Open Letter to NYC", Beastie Boys.

<sup>192</sup> "An Open Letter to NYC", Beastie Boys; Krims, "Genre system", 50; en Edwards, "Rhyme Schemes"; en Bradley, "Rhyme"; en Hirjee en Brown, "Automated Rhyme", 122-3.

And hit the Fulton Street Mall for the sneakers on my feet  
 Dear New York, I hope you're doing well  
 I know a lot's happened and you've been through hell  
 So, we give thanks for providing a home  
 Through your gates at Ellis Island we passed in droves"

De samplestructuur van de drie strofes in het nummer zijn min of meer hetzelfde; er zijn onderling slechts lichte verschillen. De algemene samplestructuur van de strofes wordt schematisch weergegeven in afbeelding 9. In de tabel worden bovenaan horizontaal de maatcijfers van strofe 1 in coupletten weergegeven en links verticaal de samples. Het gaat hier enkel om structuursamples, de oppervlaktesamples die hierboven al werden vermeld, Sample F en het ruis, zijn doorlopend terug te vinden doorheen alle strofen en refreinen.<sup>193</sup>

	19-20	21-22	23-24	25-26	27-28	29-30	31-32	33-34
B							X	X
C								
D					X	X		
E	X	X	X	X	X	X	X	X
Drum	X	X	X	X	X	X	X	X

Afbeelding 9: Algemene samplestructuur van de strofes in "An Open Letter to NYC"<sup>194</sup>

Na tweemaal het refrein en strofen 1 en 2 te hebben gehoord volgt een instrumentale bridge van acht maten. De structuur van dit tussenspel bestaat uit het voorstellen van de verschillende samples bovenop de drumlijn en een riff op elektrische gitaar. De samples stapelen zich op tot maximum drie samples tegelijk. In onderstaand schema wordt de structuur verduidelijkt. Deze bridge voelt heel onverwachts aan, door de verschillende lagen samples met daarbovenop de flow was het nummer tot nu toe druk en chaotisch. Plots verdwijnen al deze lagen en horen we één maat enkel de riff in de elektrische gitaar en in de daaropvolgende drie maten slechts één sample met drumlijn. Het textuurcontrast is groot, ondanks het feit dat er geen nieuw materiaal wordt gebruikt.<sup>195</sup>

<sup>193</sup> "An Open Letter to NYC", Beastie Boys.

<sup>194</sup> "An Open Letter to NYC", Beastie Boys.

<sup>195</sup> "An Open Letter to NYC", Beastie Boys.



	59	60	61	62	63	64	65	66
B		X				X		
C					X	X	X	X
D			X	X			X	X
E					X	X		
Drum		X	X	X	X	X	X	X
Riff	X	X	X	X	X	X	X	X

Afbeelding 10: Samplestructuur instrumentaal tussenspel<sup>196</sup>

Tot slot horen we strofe 3 en tweemaal het refrein, waarvan de structuur hierboven reeds werd toegelicht. Om af te ronden wordt vervolgens een outro van acht maten gespeeld, waarin nog drie nieuwe samples worden voorgesteld. Het gaat drie keer om een nadrukkelijke oppervlaktesample omdat deze enkel aan het einde te horen zijn. Het zijn ook alle drie samples met dezelfde tekst, namelijk “New York City”. De eerste oppervlaktesample die we te horen krijgen in de outro komt uit het nummer “21 Questions” van 50 Cent; verder wordt dit ‘sample G’ genoemd. Ten tweede horen we een fragment uit “N.Y. State of Mind, Pt. II” van Nas (‘sample H’). Als laatste horen we nog een sample uit “The Grunge” van RZA (‘sample I’). De drie oppervlaktesamples zijn in de tekst gemarkeerd door middel van vinylklanken, in de videoclip zien we in feite de dj die op de draaitafels deze samples aan het spelen is. Doorheen de outro zijn de structuursamples ook nog te horen. In onderstaande tabel wordt dit overzichtelijk weergegeven.<sup>197</sup>

	91	92	93	94	95	96	97	98
B			X	X		X	X	X
C		X	X	X		X	X	X
D	X	X						
E	X	X	X	X		X	X	X
G	X	X	X	X				
H					X	X		

<sup>196</sup> “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys.

<sup>197</sup> “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys; en “Track Sampled in An Open Letter to NYC”, Who Sampled, geraadpleegd op 4 augustus 2021 via <https://www.whosampled.com/Beastie-Boys/An-Open-Letter-to-NYC/samples/>; en Beastie Boys, “An Open Letter To NYC”, YouTube video; en “21 Questions”, featuring Nate Dogg, MP3 audio, track 14 in Curtis “50 Cent” Jackson, *Get Rich or Die Tryin*, Shady Records/Aftermath Records/Interscope Records, 2003; en “N.Y. State of Mind, Pt. II”, MP3 audio, track 2 in Nas, *I Am...*, Sony Music Entertainment, 1999; en “The Grunge”, MP3 audio, track 2 in RZA, *Birth of a Prince*, Wu-Tang Productions, Sanctuary Records Group, 2003; en Williams, “Theoretical Approaches”, 193-6; en Sewell “Copyright”, 304.

I							X	X
Drum	X	X	X	X	X	X	X	X

Afbeelding 11: Samplestructuur outro "An Open Letter to NYC"<sup>198</sup>

Op basis van deze analyse kunnen we het nummer categoriseren binnen het flowgenre ‘reality rap’. In de tekst wordt de realiteit van het leven in de stad weergegeven, het gaat hier niet per se om het leven in een arme buitenwijk maar wel over de dagelijkse ervaring van de Beastie Boys in New York. Ze hebben een eerder nostalgische blik, wat onder andere uit de eerste en derde strofen blijkt. Ze blikken terug op hun jeugd en het leven van hun ouders in New York:<sup>199</sup>

“I remember when the Deuce was all porno flicks  
Running home after school to play PIXX  
At lunch I'd go to Blimpies down on Montague Street  
And hit the Fulton Street Mall for the sneakers on my feet  
[...]  
Shout out the South Bronx where my mom hails from  
Right next to High Bridge across from Harlem  
To the Grand Concourse where my mom and dad met  
Before they moved on down to the Upper West”<sup>200</sup>

Ook in de videoclip zijn er elementen van nostalgie terug te vinden; zo zien we zowel beelden in zwartwit als in kleur van de stad New York. Het lijkt alsof deze videobeelden met een analoge camera zijn opgenomen. Daarnaast zien we de rappers met hun BMX rondrijden door de stad en frisdrank drinken op de stoep, dit heeft een eerder kinderlijk effect. Het lijkt erop dat de artiesten verlangen naar hun kindertijd. In de beat kunnen we nostalgie aantreffen in sample A, het fragment uit “New York’s My Home” van Goulet. De zanger bezingt er zijn thuisstad en waarom hij zo graag in New York woont in tegenstelling tot andere steden in de Verenigde Staten. De Beastie Boys drukken dezelfde boodschap uit in hun rapsong. Ze willen New York even hard prijzen zoals Goulet dat deed in 1964. Daarnaast heeft sample E, de baspartij uit “Sonic Reducer” van Dead Boys ook een nostalgisch effect. Het gaat hier eerder over hun persoonlijk verleden als punkband, waarop ze willen terugblikken door dit bewuste fragment te gebruiken.<sup>201</sup>

<sup>198</sup> “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys.

<sup>199</sup> “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys; en Krims, “Genre system”, 78.

<sup>200</sup> “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys.

<sup>201</sup> Beastie Boys, “An Open Letter To NYC”; en “New York’s My Home”, Robert Goulet; en “Sonic Reducer”, Dead Boys.

Het gebruik van deze verschillende muziekstijlen in de samples wijst dan weer op het experimenteren dat ‘reality rap’ typeert. Hieruit vloeit een zekere hardheid voort. Sample E met de punkbas is sterk aanwezig doorheen het volledige nummer als basic beat. We vinden ook ruis terug in het nummer evenals vervormde klanken in sample F op de elektrische gitaar. Dissonantie ontstaat in het nummer wanneer verschillende structuursamples in lagen worden samengebracht. Bijvoorbeeld, wanneer de d in sample E wordt gecombineerd met een cis in samples B, C en E. Zoals al eerder werd vermeld zorgt deze ‘layering’-techniek en deze hardheid voor een zekere chaos en drukte in het nummer; dit is wat Krims ook de ‘hip-hop sublime’ noemt.<sup>202</sup>

## 8.2 Roméo Elvis: “La Belgique Afrique”

Op zijn album *Chocolat* (2019) publiceerde Roméo Elvis het nummer “La Belgique Afrique”. De titel van het album verwijst naar de twee specialiteiten van België: chocolade, waar het land als lang voor gekend is, en rap, waar België zich eerder recent op de kaart heeft gezet. In dit nummer toont hij echter niet de trots van België, maar eerder de zwarte vlek in de geschiedenis van het land.<sup>203</sup> In een interview met Studio Brussel legt hij uit dat het zijn morele plicht is om over het koloniaal verleden te spreken:

“Ik heb Congo gekozen als onderwerp. En ook de migratiepolitiek. Want als vertegenwoordiger van Brussel, België en cultuur en ambassadeur van alles wat positief is in België, wilde ik ook terugkomen op de realiteit. Ik ben ook verplicht om eerlijk te zijn met het publiek. En niet enkel zeggen dat ik fier ben om Belg te zijn. Of zeggen dat ik fier ben op Brussel. Want het is niet enkel rozengeur en maneschijn”.<sup>204</sup>

Hij laat het nummer dan ook starten met enkele harde woorden. Hij gebruikt een fragment van jongeren die in 2018 op het festival Pukkelpop een racistisch lied zingen. Hiermee wil hij laten zien dat het koloniaal verleden – en bij uitbreiding racisme – nog steeds een brandend actueel probleem is:<sup>205</sup>

“Handjes kappen, de Congo is van ons, hey, oh, hey  
De Congo is van ons, de Congo is van ons”<sup>206</sup>

---

<sup>202</sup> “An Open Letter to NYC”, Beastie Boys; en Krims, “Genre system”, 71-4.

<sup>203</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis; en Studio Brussel, “Interview — Roméo Elvis: “Plots kreeg ik telefoon: wil je samenwerken met Damon Albarn?””, geupload op 12 april 2019, YouTube video, 9:27, <https://youtu.be/OHn5Hbe8t24>.

<sup>204</sup> Studio Brussel, “Interview — Roméo Elvis”, vertaling door Studio Brussel.

<sup>205</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis; en sgy, “Waar komt 'De Congo is van ons' vandaan?”, *De Standaard*, 25 augustus 2018, [https://www.standaard.be/cnt/dmf20180824\\_03681603](https://www.standaard.be/cnt/dmf20180824_03681603); en Studio Brussel, “Interview — Roméo Elvis”.

<sup>206</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis.

We kunnen hier spreken van een nadrukkelijke oppervlaktesample omdat het enkel aan het begin is te horen en los staat van de samplestructuur. Deze sample trekt meteen de aandacht van de luisteraar omdat deze choquerende woorden bevat. Het legt dus de nadruk op de inhoud van de rest van het nummer. Het maakt de luisteraar benieuwd naar wat Roméo Elvis te vertellen heeft over dit fragment.<sup>207</sup>

Intro	Refrein	Strofe 1	Refrein	Strofe 2	Refrein	Outro
1-16	17-32	33-80	81-96	97-128	129-144	145-160

Afbeelding 12: Algemene structuur van "La Belgique Afrique"<sup>208</sup>

In de intro wordt meteen de ‘basic beat’ voorgesteld: een pianosample van vier maten (afbeelding 13). Het wordt doorheen het volledige nummer onveranderlijk herhaald. Deze sample wordt aangeduid als een non-percussie structuursample omdat enkel een melodisch instrument wordt gebruikt. Uit de opeenvolging van de tonen kan worden afgeleid dat de toonaard van deze sample a-klein is. De eerste noot van elke maat is een akkoordnoot van a: in maat 1 zien we c, in maat 2 a, en in maat 3 en 4 e. De toonaard wordt echter in het stuk nooit bevestigd omdat de sample altijd eindigt op een d, wat de subdominant is. Dit zorgt voor een onzeker gevoel, alsof er iets ontbreekt in het nummer.<sup>209</sup>



Afbeelding 13: Sample, ‘basic beat’ in "La Belgique Afrique"<sup>210</sup>

Op de intro volgt het refrein waarin de ‘basic beat’ over een drumlijn wordt geplaatst. Ook wordt een nieuwe sample geïntroduceerd helemaal aan het begin van refrein: een kort fragment met een digitaal vervormde klank van een viool. Het gaat hier enkel om de noot a, die in feite de toonaard a klein in het nummer bevestigt. Deze a zorgt voor een plagale cadens (IV-I) omdat het direct volgt op de ‘basic beat’, die zonder cadens achterbleef op de noot d. De plagale cadens is als een punt aan het einde van de zin, het bevestigt wat hij wil zeggen. Deze vioolsample keert meermaals terug, samen met een fragment van een dalende en stijgende lijn

<sup>207</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis; en Sewell “Copyright”, 304.

<sup>208</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis.

<sup>209</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis; en Sewell “Copyright”, 304; en Williams, “Theoretical Approaches”, 189.

<sup>210</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis.

in de viool. Beiden kunnen worden aangeduid als oppervlaktesample, als bestanddeel van de structuur. De fragmenten zijn heel kort en komen regelmatig terug doorheen het volledige nummer.<sup>211</sup>

Elk vers in het refrein omvat ongeveer vier maten, even lang als de ‘basic beat’. In totaal zijn er vier verzen in het refrein, dus in totaal bevat het refrein zestien maten. Ondanks het feit dat zijn samples rechtlijnig zijn, is dat niet het geval met de rijmschema’s van Roméo Elvis. De eerste en derde verzen zijn met elkaar verbonden door middel van assonante eindrijm, hieronder aangeduid in vet. In verzen twee en drie is er enkel sprake van binnenrijm, aangeduid in grijs; ze zijn niet aan een ander vers verbonden. In het vierde vers gaat het echter puur om woordherhaling en niet om echte rijm:<sup>212</sup>

“J’suis vraiment fier d’être Belge même si j’ai honte de nos **ancêtres** (ah, c’est du passé)  
Vive notre **économie** (quoi ?), on n’en serait pas là sans les **colonies** (hein)  
Et même si je suis vraiment fier d’être Belge, j’ai quand même honte de c’qu’on **enseigne**, **Theo**  
**Francken**, **Theo Francken**”<sup>213</sup>

Wat de articulatie betreft, vinden we vooral veel doffe klanken terug in het refrein. Zowel de labiodentale fricatieven f en v als de alveolare s zijn duidelijk aanwezig. De verbinding tussen de woorden is echter moeilijker te duiden, het is niet 100% staccato en niet 100% legato. Men zou dus kunnen zeggen dat er een zekere woede in het nummer zit. Roméo Elvis is boos om het koloniale verleden, de migratiepolitiek en op Theo Francken. Tegelijk klinkt er ook een vorm van ontspanning door: Roméo Elvis is zeker van boodschap van zijn nummer en hoeft zich hierin niet druk te maken.<sup>214</sup>

De ritmische stijl van het refrein kan worden geplaatst onder de categorie ‘gezongen’ ritmische stijl. Ten eerste kan men niet zeggen dat dit stuk monotoon is, er zijn verschillende toonhoogten te horen, waardoor het rappen als zangerig aanvoelt. Ten tweede zijn er veel ritmische herhalingen; quasi heel het refrein heeft hetzelfde ritme: een snelle opeenvolging van kwartnoten.<sup>215</sup>

Naast het refrein bevat het nummer twee lange strofes, de eerste strofe telt 48 maten en de tweede telt 32 maten. Doorlopend zijn in beide strofes de basicbeat en de oppervlaktesamples

---

<sup>211</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis; en Sewell “Copyright”, 304.

<sup>212</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis; en Hirjee en Brown, “Automated Rhyme”, 122-3; en Edwards, “Rhyme schemes”; en Bradley, “Rhyme”.

<sup>213</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis.

<sup>214</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis; en Adams, “Musical analysis”, 125.

<sup>215</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis; en Krims, “Genre system”, 50.

te vinden die eerder werden voorgesteld. Opnieuw telt elk vers vier maten, waardoor de tekst netjes de ‘basic beat’ volgt. De verzen in strofe 1 kunnen opgedeeld worden in vier coupletten, één zelfstandig vers met binnenrijm, en nog twee coupletten. De eerste twee verzen zijn met elkaar verbonden door een alliteratie, herhaling van het woord “L’Europe” aan het begin van de zin en woorden met eindrijm op de ie-klank. De andere coupletten bevatten allemaal vol eindrijm op de laatste woorden, respectievelijk op de ot-, ar-, si- en é-klank. In het voorlaatste couplet wordt echter assonantie gebruikt. De tweede strofe bestaat uit een ‘multi-liner’, verbonden door assonante eindrijm en alliteratie; een zelfstandig vers met binnenrijm en twee coupletten met opnieuw assonante eindrijm.<sup>216</sup>

“**L’Europe** c’est l’Afrique (hein), j’ai vu ça moi-même, personne nous l’a **appris** (non)  
**L’Europe** c’est les **colonies**, un grand-père trop gourmand **qui** voulait plus tout l’temps, qu’on **oublie**  
trop souvent de citer à l’école (oups)  
Même si c’tait une autre **mentalité** à l’époque (ouais), pourquoi c’est **compliqué** d’expliquer à mes  
**potes** (pourquoi ?)  
Que mon grand-père a bossé pour la Belgique (pourquoi ?), et qu’c’est la Belgique qui a **appliqué** la  
**méthode**  
Je l’aime, c’est mon ancien, il avait juste un taf au Congo, en soit c’tait un bon **gars** (la famille quoi)  
C’est plus l’État belge qui m’fait honte car il nie autant l’excuse que je fais de ton-**car**  
Et quoi ? Qu’est-c’que ça coûte de dire pardon et **merci** ?(hé)  
On écoute le patron, on attend le **messie** (quoi ?)  
On a les mains sales même si on fait la **vaisselle** (jamais), le goût d’la douleur ça part pas avec du  
**Persil**  
Nos sociétés **malades** (malades), les anciens n’assument pas leur **passage** (jamais)  
Les photos du Congo belge de mon grand-père me mettent mal à l’aise même si c’est **pas moi**  
À l’école, on n’parlait pas trop de ces affaires, c’était plus en **privé**,  
Comme si ça faisait pas partie du **passé**”<sup>217</sup>

In de tweede strofe wordt zijn articulatie meer en meer staccato en begint hij ook meer te roepen. Hieruit kunnen we afleiden dat zijn boosheid steeds groter wordt. De ingetogen woede van het refrein maakt plaats voor razernij in de uitspraak. Het hoogtepunt bevindt zich op het woord “Adolf”. Hij maakt de vergelijking tussen racisten en fascisten met Adolf Hitler als het extreme voorbeeld van wat volgens hem de gevolgen kunnen zijn van een

---

<sup>216</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis; en Hirjee en Brown, “Automated Rhyme”, 122-3; en Edwards, “Rhyme schemes”; en Bradley, “Rhyme”.

<sup>217</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis.

(extreem)rechts beleid. Er wordt muzikaal opgebouwd naar dit woord “Adolf” met een crescendo en de oppervlaktesamples met viool.<sup>218</sup>

Het nummer wordt afgerond met een outro waarin Roméo Elvis de woorden “Je suis vraiment fier d’être Belge” herhaalt zoals hij ze in het refrein bracht. Het nummer eindigt met de oppervlaktesample waarin de stijgende en dalende lijnen in de viool te horen zijn. Het klinkt als een punt aan het einde van de song, geen open einde. Een mogelijke interpretatie zou namelijk kunnen zijn dat Roméo Elvis net zijn boodschap zo duidelijk mogelijk heeft overgebracht en hij niet van gedachten zal veranderen over dit onderwerp, hij is sterk overtuigd van zijn mening.<sup>219</sup>

De sociaalbewuste inhoud en het gebruik van digitale samples (viool) en live samples (piano) doen meteen denken aan het ‘jazz rapgenre’. In het refrein is het moeilijk te zeggen of we te maken hebben met zang of rap, wat ‘jazz rap’ typeert. De toon van ‘jazz rap’ kan soms erg prekerig overkomen, dat zien we ook in dit nummer met woorden als: “Et quoi ? Qu'est-c'que ça coûte de dire pardon et merci ? (hé), On écoute le patron, on attend le messie (quoi ?)”. Hij lijkt op een vader die zijn kinderen dankjewel en alsjeblieft leert zeggen.<sup>220</sup>

Met dit nummer laat Roméo Elvis zien dat hij ook na het terrorisme niet bang is om kritiek te leveren op machtige politici en het bewind dat wordt gevoerd in België. Hij houdt van België maar durft ook de minder mooie kanten te belichten. Dit doet hij zonder enige aarzeling, zijn boodschap is duidelijk dankzij het gebruik van de choquerende sample aan het begin van het nummer, de plagale cadens en de aanwijzing van Theo Francken. Kritiek op leden van de N-VA, is zoals eerder vermeld geen uitzondering in Brusselse hiphop. Dit is mede een reactie op hun negatieve woorden over de stad (zie het voorbeeld in hoofdstuk 5 waarin Jan Jambon zei dat hij Molenbeek wil ‘opkuisen’).<sup>221</sup>

### 8.3 Stikstof: “Gele Blokken”

Met “Gele blokken”, uit het album *Overlast* (2018), probeert het Brusselse hiphopcollectief Stikstof met de verwachtingen van de luisteraar te spelen. Zo vertelt rapper Jazz in een interview met Bruzz:

“De tekst is geschreven vanuit het oogpunt van iemand die woont in een moeilijke buurt en door zijn raam de hangjongeren in de gaten houdt. In de clip tonen we bewust beelden

---

<sup>218</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis; en Adams, “Musical analysis”, 125.

<sup>219</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis.

<sup>220</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis; en Krims, “Genre system”, 65-69.

<sup>221</sup> “La Belgique Afrique”, Roméo Elvis; en Brinckman en Justaert, “Dansen na de aanslagen”.

van beveiligingscamera's. De spanning wordt opgedreven, maar er gebeurt niets. Daarmee gaan we in tegen het verwachtingspatroon van de kijker, want op YouTube tonen bewakingsbeelden steevast een misdaad. De link met de groepjes jongeren die je in Molenbeek, Anderlecht of Schaarbeek kan tegenkomen, is snel gelegd. Die staan meestal ook maar wat te chillen. Ze zijn niet geïnteresseerd als je hen gewoon passeert en normaal doet. Maar niet-Brusselaars denken daar vaak anders over. Ook dat willen we aankaarten. Kan je je voorstellen dat vrienden uit Dilbeek mij vroeger niet mochten bezoeken omdat ik in Brussel woonde? Dat klopt toch niet?"<sup>222</sup>

Het negatieve beeld over Brussel, dat alleen maar sterker is geworden door de aanslagen, frustriert Jazz. Het punt dat hij wil maken is dat er niets is om bang voor te zijn in Brussel. Dit doet hij door de spanning op te drijven in de flow, de beat en de clip van het nummer, maar er is daarentegen in feite niets dat deze spanning bevestigt of oplost.<sup>223</sup>

Voor de samples in het volledige album *Overlast* haalde beatmaker Astro zijn inspiratie uit Berlijnse krautrock en elektronikamuziek. Zo probeerde hij een unieke sound te creëren voor de groep en af te stappen van de typische soul en funk waar veel hiphopartiesten naar teruggrijpen. Het nummer "Gele Blokken" begint in de intro met 'sample A' (afbeelding 15) die uit digitaal samengestelde dalende triolen bestaat, de klanken werden niet gespeeld op een muziekinstrument maar werden op de computer samengesteld. Daarbovenop horen we geluiden die het stadsleven typeren: het lijkt op mensen die in de verte tegen elkaar roepen terwijl ze werken in de straat. Hierop volgt de introductie van 'sample B' aan het begin van strofe 1, een fis in de bas die om de twee maten wordt gespeeld. Deze toon is eerder instabiel omdat het digitaal werd gecreëerd en op microtonaal niveau werd bewerkt, dankzij computerprogramma's kan men toonhoogtes bewerken met intervallen die kleiner zijn dan die we kennen in het Westers notatiesysteem. Zowel samples A als B zijn structuursamples, al kunnen we in geen geval van een basic beat spreken omdat ze enkel de structuur van de eerste strofe bepalen; in de tweede strofe horen we immers deze samples niet meer. Ook komen ze niet op een regelmatige basis terug doorheen de strofe. Zo horen we sample A in de eerste strofe aanvankelijk drie keer om de twee maten wat een bepaalde verwachting schept. Plots horen we al een maat uit sample A na één maat en vervolgens moeten we zes maten wachten tot we de

---

<sup>222</sup> Tom Peeters, "STIKSTOF claimt de stad", *BRUZZ*, 14 maart 2018, <https://www.bruzz.be/music/stikstof-claimt-de-stad-2018-03-14>.

<sup>223</sup> "Gele Blokken", Stikstof; en Stikstof, "Gele Blokken", YouTube video.



sample weer horen. Deze onregelmatigheden zorgen voor een ‘onzekere’ en bevreemdende sound en maakt de structuur heel wankel.<sup>224</sup>

Intro	Strofe 1	Tussenspel	Strofe 2	Outro
1-8	9-38	39-40	41-60	61-64

Afbeelding 14: Algemene structuur van "Gele Blokken"<sup>225</sup>



Afbeelding 15: Sample A "Gele Blokken"<sup>226</sup>

Deze instabiele structuur wordt weergegeven in afbeelding 14; er is geen sprake van een refrein of een terugkerend segment, waardoor de luisteraar helemaal niet weet wat hij kan verwachten. Elke maat klinkt als een verrassing omdat telkens een bepaald element veranderd is ten opzichte van de vorige maat. Het nummer bestaat uit twee strofes die verschillend zijn vanwege het gebruik van andere samples. Deze strofes worden van elkaar gescheiden door een zeer kort tussenspel dat andere klanken bevat: het geluid van politiewagens, honden die blaffen en iemand die roept. Aan het einde wordt een outro gespeeld die nogmaals totaal anders klinkt. Het lijkt op een fragment uit een reportage waarin men spreekt over een ‘dorpse sfeer’. Het staat in schril contrast met de rest van het nummer, omdat dit het einde luchtig maakt, terwijl we doorheen het volledige nummer enkel een zware en donkere sound krijgen.<sup>227</sup>

De wankelende structuur herkennen we ook in de samplesequensen en rijmschema's. Men zou beide strofes kunnen onderverdelen in kortere segmenten op basis van het gebruik van de samples. De lengte van deze segmenten is telkens verschillend: wanneer sample A voor de eerste keer volledig wordt gespeeld in strofe 1, zijn er al acht maten aan tekst voorbij. Bij de tweede voorstelling van sample A gaat het om negen maten en de derde voorstelling spreidt zich uit over slechts vijf maten. Zo gaat het in strofe 1 nog verder met vier maten en tot slot acht maten waarbij de laatste maat van sample A niet meer wordt gespeeld. Een benadrukking

<sup>224</sup> "Gele Blokken", Stikstof; en Johan Baeten, "STIKSTOF over 'Overlast': "Met deze plaat moest iedereen begrijpen hoe laat het is"", *Indie Style*, 19 maart 2018, <http://www.indiestyle.be/interviews/stikstof-over-overlast-met-deze-plaat-moest-iedereen-begrijpen-hoe-laat-het-is>.

<sup>225</sup> "Gele Blokken", Stikstof.

<sup>226</sup> "Gele Blokken", Stikstof.

<sup>227</sup> "Gele Blokken", Stikstof; en Baeten, "STIKSTOF over 'Overlast'".

van deze onregelmatige structuur vinden we in ‘sample C’ (afbeelding 16), die in de eerste strofe samen met sample A optreedt, maar in de tweede strofe zijn eigen weg gaat. Men zou dus kunnen stellen dat sample C een oppervlaktesample is als bestanddeel van de structuur. Al lijkt sample C evengoed een structuursample, omdat deze ook zelfstandig optreedt. De sample komt één keer voor per segment, met de vier maten gespreid doorheen het fragment. In de tweede strofe zijn de samples erg schaars. Eerst horen we enkel ‘sample D’, één dissonant akkoord (gespeeld op piano), bovenop een drumlijn. Sample D wordt slechts drie keer herhaald doorheen de tweede strofe. In de tweede helft krijgen we opnieuw sample C te horen, die mee vorm geeft. Het is een bewuste keuze van de groep om niet te veel muzikale lagen te gebruiken. Ze vinden dat de tekst sterk genoeg is op zich en geen nood heeft aan te veel toevoegingen.<sup>228</sup>



Afbeelding 16: Sample C "Gele Blokken"<sup>229</sup>

Ook het rijmschema is niet eenduidig. Er zijn groeperingen in coupletten, ‘multi-liners’ bestaande uit drie verzen, en zelfstandige verzen met en zonder binnenrijm. Er zit geen logische of regelmatige opeenvolging in deze rijmschema’s; daardoor voelt het eerder willekeurig aan. Er treden ook erg complexe vormen van rijm op, waaronder zowel mono-, di-, als polysyllabische rijm en mozaïekrijm, en zowel half- en volrijm als begin- en eindrijm. In het eerste segment van de eerste strofe alleen vinden we al verschillende van deze rijmvormen terug. Eindrijm is hieronder aangeduid in vet, waarin we vooral assonantie zien; beginrijm is aangeduid in rood; extra rijm in het grijs; en mozaïekrijm in het blauw. Men zou deze verzen makkelijk kunnen opdelen in vier coupletten, die met elkaar door eindrijm verbonden zijn, al kan men door de extra rijm meerdere verzen verbinden. Zo staan er in de laatste drie verzen drie woorden die eindigen op “-iets” waardoor de drie verzen met elkaar verbonden zijn. Het zijn dus niet alleen de samples die de structuur instabiel maken, ook de rijmschema’s zijn onregelmatig.<sup>230</sup>

“Gele **blokken** langs de **macadam**

Twee oost**blokkers** in een **Tiguan**

**V**lijmscherp mes in de **binnenzak**

<sup>228</sup> “Gele Blokken”, Stikstof; en Baeten, “STIKSTOF over ‘Overlast’”.

<sup>229</sup> “Gele Blokken”, Stikstof.

<sup>230</sup> “Gele Blokken”, Stikstof; en Hirjee en Brown, “Automated Rhyme”, 123; en Edwards, “Rhyme schemes”; en Edwards, “Rhyme”; en Bradley, “Rhyme”.

Van de vest die hij kreeg toen hij binnen zat  
Drie sportzakken van de Basic Fit  
Geleverd door een man op een basic fiets  
Uit het niets gebeurt er niks speciaal  
Iedereen verdwijnt, alleen de fiets blijft staan”<sup>231</sup>

Zoals uit bovenstaand citaat blijkt, zijn er veel rijmende lettergrepen terug te vinden in de flow. De uitspraak van rapper Jazz is heel rustig en ongedwongen; deze lijkt op gesproken taal die over een beat heen werd gelegd. Dit effect wordt versterkt omdat hij in zijn eigen, Brusselse tongval spreekt. Er zijn geen scherpe aanzetten, maar wel duidelijke staccato's. Aan het begin van het nummer, wanneer in de intro sample A wordt voorgesteld, is het gevoel van een metrische puls ver zoek. Al deze elementen, samen met de onregelmatigheden in de structuur, die hierboven werden vermeld, zorgen ervoor dat we dit nummer kunnen aanduiden als één met een ‘overdreven’ gesproken stijl (ondanks het feit dat Krims de ‘overdreven’ gesproken stijl aanduidt als één zonder staccato). Dit zorgt ervoor dat het nummer voor alles aanvoelt als een verhaal dat wordt verteld, een verhaal over het leven in de stad.<sup>232</sup>

In de articulatie vinden we ongeveer evenveel scherpe als doffe klanken, die staccato worden uitgesproken. De algemene toon van het nummer is heel donker, de zware stem van Jazz levert hiertoe een cruciale bijdrage. Wanneer we het schema van articulatie (opgesteld door Adams) hierop zouden toepassen, zouden we uitkomen bij een boze toon. In ieder geval lijkt het wel alsof Jazz op elk moment in een agressievere toon zou kunnen uitbarsten, maar dat doet hij niet. Jazz klinkt daarentegen eerder ontspannen en tegelijk mysterieus.<sup>233</sup>

Wat het flowgenre betreft, kunnen we dit nummer als een duidelijk voorbeeld zien van ‘reality rap’. Het doel van het nummer is om het dagelijks leven in Brussel weer te geven en te spelen met de negatieve perceptie van mensen die buiten de stad wonen. Het nummer heeft dus een pedagogisch doeleind, hij wil bewijzen dat het gevaar zich vooral in mensen hun hoofden afspeelt en dat er in feite zeer weinig gebeurt in Brussel om bang voor te zijn. De hardheid die ‘reality rap’ typeert vinden we voldoende terug in het nummer: de korte maar harde bastoon in sample B; dissonante akkoorden in sample D; microtonale bewerkingen van klanken wat heel het nummer instabiel maakt; het gebruik van noise, de klanken op straat; en de complexe

---

<sup>231</sup> “Gele Blokken”, Stikstof.

<sup>232</sup> “Gele Blokken”, Stikstof; en Krims, “Genre system”, 51.

<sup>233</sup> “Gele Blokken”, Stikstof; en Adams, “Musical analysis”, 125.

instabiele structuur en rijmschema's. Dit alles zorgt voor een onbehaaglijk gevoel terwijl dit niet wordt bevestigd door de tekstinhoud.<sup>234</sup>

#### 8.4 The Diplomats: “I Love You”

“I Love You” van The Diplomats is waarschijnlijk het meest controversiële nummer dat wordt geanalyseerd in dit onderzoek. De rappers proberen namelijk te pronken door zich te vergelijken met Al Qaida en de Taliban. Het nummer gaat in feite over hun leven als drugsdealers en over de dagelijkse problemen die ze ervaren.<sup>235</sup>

Intro	Strofe 1	Bridge	Strofe 2	Outro
1-8	9-40	41-44	45-78	79-89

Afbeelding 17: Algemene structuur van "I Love You"<sup>236</sup>

Samples A en B komen beide uit het nummer “I Stand Accused” (1970) van soulzanger Isaac Hayes. Deze worden boven een drumlijn geplaatst en worden continu herhaald doorheen het volledige nummer. Hierdoor is de muzikale structuur helder en rechtlijnig; er zijn geen onverwachte veranderingen. Sample A wordt voorgesteld in de intro, waarna sample B in de eerste acht maten van strofe 1 wordt geïntroduceerd. Daarop volgt een afwisseling van vier maten sample A en vier of meer maten sample B. De twee samples worden nooit tegelijk gespeeld. Eén uitzondering vinden we aan het begin van strofe 2, die begint zonder het gebruik van deze samples. We horen hier namelijk enkel een drumlijn. We kunnen in dit geval stellen dat samples A en B allebei non-percussieve structuursamples zijn, die elkaar afwisselen.<sup>237</sup>



Afbeelding 18: Sample A "I Love You"<sup>238</sup>

<sup>234</sup> “Gele Blokken”, Stikstof; en Krims, “Genre system”, 70-8.

<sup>235</sup> “I Love You”, The Diplomats.

<sup>236</sup> “I Love You”, The Diplomats.

<sup>237</sup> “I Love You”, The Diplomats; en “Interpolation of Multiple Elements”, Who Sampled, geraadpleegd op 8 augustus 2021 via <https://www.whosampled.com/sample/715780/The-Diplomats-I-Love-You-Isaac-Hayes-I-Stand-Accused/>; en Rob Bowman, “Hayes, Isaac”, in *Grove Music Online* (Oxford: Oxford University Press, 2001), geraadpleegd op 8 augustus 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45925>; en Sewell “Copyright”, 304; en “I Stand Accused”, MP3 audio, track 1 in Isaac Hayes, *The Isaac Hayes Movement*, Concord Music Group, 2016.

<sup>238</sup> “I Love You”, The Diplomats.



Afbeelding 19: Vereenvoudiging sample B "I Love You"<sup>239</sup>

De rijmvormen en -schema's zijn veel minder helder dan het samplegebruik. Er wordt in overvloed gebruik gemaakt van 'multi-liners' met binnenrijm, tot soms gedurende veertien maten. Soms is het moeilijk om een grens te trekken tussen de ene 'multi-liner' en de volgende, omdat de rijmwoorden erg op elkaar lijken. De bedoelingen van de artiest zijn daarbij niet altijd duidelijk, het is namelijk niet eenduidig of woorden bedoeld zijn om met elkaar te rijmen of niet.<sup>240</sup> Zo komt in strofe 1 volgende passage voor:

“wheel of the **plane**, Reminds me when I was dealing the '**caine**  
 But still I'm **insane**, I'm Rodman, dealing my **brain**  
 I'm grinding, sharing my **pain**, shit, where is the **fame**?  
 My niggas, they still rhyming, still in the **game**  
 Still grinding, dealing the '**caine**  
 Still popping shit at your **brain**, homie  
 I still smell the rotten people that **lay**  
 Down in ground zero, forgotten, left there for **days**  
 Probably left there to stay, left to **decay**  
 Broken pieces of towers, left as their graves, **ay!**”<sup>241</sup>

Aanvankelijk wordt er gerijmd op de 'ain'-klank die werd aangeduid in vet, nadien op de 'ay'-klank, aangeduid in grijs. In feite zou men kunnen spreken van assonantie; de klinkers zijn dezelfde, terwijl de medeklinkers verschillen. Anderzijds zou men een grens kunnen trekken tussen deze twee rijmklanken, omdat men zes maten de 'ain'-klank hoorde, wat een erg lange verbinding is en dan vier maten de 'ay'-klank, wat in feite een verbinding op zichzelf is. Verschillende malen doorheen het nummer komt deze vage begrenzing van rijmschema's voor.<sup>242</sup>

<sup>239</sup> “I Love You”, The Diplomats.

<sup>240</sup> “I Love You”, The Diplomats; en Hirjee en Brown, “Automated Rhyme”, 123; en Edwards, “Rhyme schemes”; en Edwards, “Rhyme”; en Bradley, “Rhyme”.

<sup>241</sup> “I Love You”, The Diplomats.

<sup>242</sup> “I Love You”, The Diplomats; en Hirjee en Brown, “Automated Rhyme”, 123; en Edwards, “Rhyme schemes”; en Edwards, “Rhyme”; en Bradley, “Rhyme”.

De articulatie van de rappers kan getypeerd worden als legato. De klanken zijn niet scherp afgelijnd en worden over de tel heen uitgesproken. Daarnaast worden er voornamelijk scherpe klanken gebruikt, wat zorgt voor een speelse klank. Dit doet vermoeden dat de rappers zichzelf niet al te serieus nemen wanneer ze zeggen “I worship the late prophet, the great Muhammad Amir Atta for his courage behind the wheel of the plane”.<sup>243</sup> Het lijkt er eerder op dat ze hun publiek willen choqueren en provoceren om zo de aandacht naar zich toe te trekken. De zeer eenvoudige beat en de vele woordherhalingen in de tekst zijn niet indrukwekkend, dus zochten ze mogelijks een andere manier om hun plaat goed te doen verkopen.<sup>244</sup>

De ritmische stijl die voornamelijk wordt gebruikt, is een ‘overdreven’ gesproken stijl. De uitspraak ligt dicht bij de gesproken taal en vooral het gevoel van metrische puls of eenduidig ritme in de tekst is minder sterk. Er zijn ook amper staccato’s te vinden in het nummer, bijna alles wordt legato gerapt. Er zijn dus ook geen scherpe aanzetten; elke zin vloeit in de volgende over. Tot slot is er een groot aantal lettergrepen die rijmen. Zoals hierboven werd vermeld, zijn er veel woordherhalingen, ‘multi-liners’, die zeer veel maten met elkaar verbinden, binnenrijm en extra rijm.<sup>245</sup>

Het flowgenre waar “I Love You” het meeste bij aansluit is ‘mack rap’. De tekstinhoud gaat over hun leven als drugsdealer, wat een criminele activiteit is. De vergelijking met een terrorist is niet crimineel maar wordt wel zo ervaren door de maatschappij; dit nummer sluit dus ook aan bij de typische inhoud van ‘mack rap’. Het gaat ook over hun dagelijkse problemen; hierdoor zou dit nummer ook tot ‘reality rap’ kunnen behoren, maar er komt helemaal geen hardheid voor in het nummer, waardoor ‘mack rap’ als categorie in dit geval meer passend lijkt. Daarbij wordt in de sample gebruik gemaakt van live instrumenten, zoals koperblazers in plaats van digitale instrumenten. Hoewel dit nummer niet voldoet aan de andere eigenschappen van ‘mack rap’, waarin vaak rijkdom of seksuele activiteiten bezongen worden, een gezongen refrein voorkomt en meestal een kritische boodschap of parodie de ondertoon vormt, is dit het genre waarbij het nummer het dichtste aanleunt qua inhoud en muzikale eigenschappen.<sup>246</sup>

---

<sup>243</sup> The Diplomats, “I Love You”, YouTube video.

<sup>244</sup> “I Love You”, The Diplomats; en Adams, “Musical analysis”, 125.

<sup>245</sup> “I Love You”, The Diplomats; en en Hirjee en Brown, “Automated Rhyme”, 123; en Edwards, “Rhyme schemes”; en Edwards, “Rhyme”; en Bradley, “Rhyme”; en Krims, “Genre system”, 51.

<sup>246</sup> “I Love You”, The Diplomats; en The Diplomats, “I Love You”, YouTube video; en Krims, “Genre system”, 62-4.

## 9 Besluit

In deze thesis werd onderzocht hoe hiphopartiesten uit New York en Brussel reageerden op de aanslagen van 11 september 2001 en 22 maart 2016. Ten eerste werd bekeken waarom hiphoppers zo gehecht zijn aan hun stad. Door een terugblik op de begindagen van hiphop blijkt dat het thema van de stad altijd centraal heeft gestaan omdat de hiphopgemeenschap zich vormt op de straten en in de openbare ruimte. De stad vormt de identiteit van de hiphopper omdat hij hier heel zijn leven heeft doorgebracht. Zelfs wanneer de culturele beweging een globaal gegeven werd en verschillende veranderingen heeft ondergaan, bleef het thema van de stad steeds terugkeren. Het bleef een houvast om het genre te kunnen definiëren.

Ten tweede werd onderzocht hoe de boodschap van hiphopartiesten veranderd is door het terrorisme. In New York werd enerzijds de commercialisering ten top gedreven in het zogenaamde diamanten tijdperk van hiphop. Anderzijds komt er veel kritiek vanuit de hiphopgemeenschap dat deze muziek niet meer authentiek is, en dat het genre terug moet keren naar zoals het was in de begindagen. Dit wil zeggen dat er weinig wordt gerept over de politieke situatie of sociale problemen. Dit is verschillend in Brussel, waar vooral rechtse en extreemrechtse politici worden bekritiseerd in verschillende rapnummers. Ook voelen ze zich beschermers van de stad omdat er een negatieve sfeer hangt sinds de aanslagen; ze willen dit veranderen. Over het algemeen zijn er qua rechtstreekse en onrechtstreekse reacties op terrorisme, zowel in New York als in Brussel, vier categorieën te onderscheiden: acceptatie, kritiek op de binnenlandse politiek, het imago van de stad verbeteren en zichzelf relateren aan terreur. Er vormt dus wel degelijk een rode draad in hoe hiphoppers reageren op het terrorisme. Dit komt overeen met de verschillende rouwstadia die Elisabeth Kübler-Ross en David Kessler opstelden.

Ten derde werd in vier casestudies bekeken hoe de hiphopartiesten specifiek reageren op het terrorisme in hun flow- en samplegebruik. Hoe zorgen de verschillende elementen van een rapnummer voor een toevoeging aan de boodschap? In “An Open Letter to NYC” van de Beastie Boys leek vooral chaos en nostalgie de bovenhand te nemen in zowel de tekst, de muziek als de videoclip. Enerzijds verlangden ze naar New York zoals het vroeger was, anderzijds omarmden ze de chaos die New York was na 9/11. In “La Belgique Afrique” werd een duidelijke boodschap verteld door Roméo Elvis, die met zijn flow en samples kritiek levert op Theo Francken zijn migratiepolitiek, mensen die stemmen op rechts en extreemrechts, en op het koloniaal verleden. Ook Stikstof brengt een maatschappijkritische boodschap met “Gele Blokken”. Met de mysterieuze en spanningsvolle toon in de tekst, articulatie en samples, levert

hij kritiek op mensen die angstig door Brussel rondlopen. Het lijkt erop dat het terrorisme in Brussel en vooral de reactie van de bevolking iets heeft losgemaakt in de hiphopartiesten. Ze willen tonen dat er andere grotere problemen zijn in het land en dat hun thuisbasis hier geen deel van uitmaakt. In de laatste casestudy, “I Love You” van The Diplomats, zien we hoe commercialisering grote vormen kan aannemen. Ze proberen hun publiek te choqueren door zichzelf te vergelijken met terrorist Muhammad Amir Atta, terwijl het nummer voor de rest een speelse en vrolijke toon aanhoudt. Zij hebben goed begrepen dat negatieve aandacht even goed verkoopt als positieve aandacht.

Met analysetechnieken van Adam Krims voor ritme; Paul Edwards, Hussein Hirjee, Daniel G. Brown en Adam Bradley voor rijm; Kyle Adams voor articulatie; en Justin A. Williams en Amanda Sewell voor samples leek de weg gebaad voor een heldere analyse. Toch deden zich af en toe moeilijkheden voor bij bepaalde muziekanalyses. De muzikale transcriptie van samples was namelijk niet altijd gemakkelijk, omdat deze klanken vaak op de computer werden bewerkt op micro-niveau. Dit wil zeggen dat deze samples zowel qua ritme als qua toonhoogte soms niet (helemaal) compatibel zijn met het Westers muzieknotatiesysteem. Daarnaast vormden de ritmische stijlen van Krims een handige tool, maar ze hebben soms een te vage omschrijving. Zo stelt hij over de ‘overdreven’ gesproken stijl dat het een complex ritme heeft en een groot aantal rijmende lettergrepen. Deze verwoording is eerder onduidelijk; vanaf welk punt is ritme immers complex, en wanneer spreekt men van een groot aantal rijmende lettergrepen? Een voorbeeld in zijn tekst was hierbij nuttig geweest.

Een suggestie voor verder onderzoek zou een vergelijking zijn tussen de bevindingen die werden gemaakt in deze thesis over de Brusselse hiphopgemeenschap en de reactie van Franse hiphopartiesten op de aanslagen in Parijs op 13 november 2015. Frankrijk kent een nog grotere hiphopscène dan België, maar de twee hebben een wederzijdse invloed op elkaar. Zouden hiphopartiesten in Parijs daardoor een gelijkaardige reactie hebben op terrorisme zoals in Brussel? En hoe komt het dat Frankrijk zo opkijkt naar België, terwijl er een Belg voor terreur heeft gezorgd in hun hoofdstad?

Ook blijken vrouwelijke hiphopartiesten nog een grote afwezige te zijn in de hiphopscène. In deze thesis kwamen vrouwen, afgezien van twee kleine voorbeelden, niet aan bod. Er wordt niet zoveel over hen gepubliceerd en ook op de radio wordt hun muziek weinig gespeeld. Dit wil niet zeggen dat er helemaal geen vrouwelijke hiphopartiesten zijn, ze worden gewoon veel minder onder de aandacht gebracht of ze worden vaker aangeduid als popartiest



dan als hiphopartieste. Specifiek onderzoek over vrouwen in hiphop kan helpen om andere onderzoeken over hiphop, zoals deze thesis, diverser te maken. Er zijn dus nog verschillende facetten in hiphop als culturele beweging die onderzocht kunnen worden.

## 10 Bibliografie

Andrews, Travis. “Obama describes his bond with Jay Z”. *The Washington Post*. 16 juni 2017. <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2017/06/16/obama-describes-his-bond-to-jay-z/>.

Baeten, Johan. “STIKSTOF over ‘Overlast’: “Met deze plaat moest iedereen begrijpen hoe laat het is””. *Indie Style*. 19 maart 2018. <http://www.indiestyle.be/interviews/stikstof-over-overlast-met-deze-plaat-moest-iedereen-begrijpen-hoe-laait-het-is>.

Bergen, Peter L. “September 11 attacks”. *Encyclopedia Britannica*. 10 september 2020. <https://www.britannica.com/event/September-11-attacks>.

Bradley, Adam. “Rhyme”. In *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Civitas, 2017. E-book.

Brett, Thomas. “Electronic percussion”. In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2013. Geraadpleegd op 29 juli 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240787>.

Brinckman, Bart en Marjan Justaert. “Dansen na de aanslagen. Stenen gooien naar de politie. Dát is het echte probleem”. *De Standaard*. 16 april 2016. [https://www.standaard.be/cnt/dmf20160415\\_02240440](https://www.standaard.be/cnt/dmf20160415_02240440).

Burnand, David. “MIDI”. In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Geraadpleegd op 29 juli 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42823>.

De Coninck Kaatje, en Dennis Van Goethem. *Cafépraat*. Aflevering 5, “Zwangere Guy: “Die maatregelen? Ik heb er mijn kloten aan geveegd””. Geüpload op 24 juli 2021, Het Nieuwsblad. Podcast, MP3 audio, 32:21, [https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20210724\\_92947435](https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20210724_92947435).

Decré, Hanne, Helen Goedgebeur en Alexander Dumarey. “Van aanslag tot proces”. *VRTNWS*. S.d. <https://interactief.vrtnews.be/longreads/dossierabdeslam>.

D’Hoore, Jasper en Barbara Moens. “Molenbeek opkuisen? Dat zal veel geld kosten”. *De Tijd*. 19 november 2015. <https://www.tijd.be/politiek-economie/belgie/algemeen/molenbeek-opkuisen-dat-zal-veel-geld-kosten/9701143.html>.

Edwards, Paul. *How to Rap: The Art & Science of the Hip-Hop MC*. Virgin Digital, 2012. E-book.

Elafros, Athena. “Combs, Sean”. In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2012. Geraadpleegd op 23 juli 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2224059>.

Fisher, Joseph P., en Brian Flota. *The Politics of post-9/11 music: sound, trauma, and the music industry in the time of terror*. Farnham: Ashgate, 2011.

Forman, Murray. *The ‘Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.

Fullford-Jones, Will. “Sampling”. In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Geraadpleegd op 15 februari 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47228>.

Fulton, Will. “Grandmaster Flash”. In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2012. Geraadpleegd op 11 juni 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2224535>.

Fulton, Will. “Kool Herc”. In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2012. Geraadpleegd op 28 mei 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249982>.

Fulton, Will. “Sampling and sequencing, hip hop”. In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2012. Geraadpleegd op 15 februari 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2225524>.

Gilbers, Steven, Nienke Hoeksema, Kees de Bot, en Wander Lowie. "Regional Variation in West and East Coast African-American English Prosody and Rap Flows". *Language and Speech* 63, nr. 4 (december 2020): 713-745.

Hankins, Sarah. "So Contagious: Hybridity and Subcultural Exchange in Hip-Hop's Use of Indian Samples". *Black Music Research Journal* 31, nr. 2 (2011): 193-208. Geraadpleegd op 12 juni 2021 via <https://www.jstor.org/stable/10.5406/blacmusiresej.31.2.0193>.

Hirjee, Hussein. en Daniel G. Brown. "Using Automated Rhyme Detection to Characterize Rhyming Style in Rap Music". *Empirical Musicology Review* 5, nr. 4 (2010): 121 -145.

Jackson, Margaret. "Jay-Z". In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2012. Geraadpleegd op 23 juli 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2224662>.

Krims, Adam. "A genre system for rap music". In *Rap music and the poetics of identity*, 46-92. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Kübler-Ross, Elisabeth en David Kessler. *On Grief and Grieving*. New York: Scribner, 2005.

Leaven, Kevin L.D. "'O.J. like, 'I'm Not Black, I'm O.J.'...Okay": Collective Memory and the Narrative of America in Jay-Z's "the Story of O.J."". *Howard Journal of Communications* 31, nr.5 (2020): 449-463. Geraadpleegd op 14 juni 2021 via <https://doi-org.kuleuven.e-bronnen.be/10.1080/10646175.2020.1819483>.

Lê van, Emo. "Waarom hiphopcollectief L'Or du Commun de spil van de Brusselse rapscene is". *Knack Focus*. 11 mei 2021. <https://focus.knack.be/entertainment/muziek/waarom-hiphopcollectief...de-spil-van-de-brusselse-rapscene-is/article-longread-1732321.html>.

List, George. "The Boundaries of Speech and Song". *Ethnomusicology* 7, nr. 1 (januari 1963), 1-16.

Maerevoet, Ellen. "Wie is Damso, de rapper achter het WK-lied tegen wie de Vrouwenraad ten strijde trekt?". *VRT NWS*. 7 maart 2018. <https://vrtnews.be/p.oE5avlZdO>.

Maloney, S. Timothy. "Robert Goulet". In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2013. Geraadpleegd op 2 augustus 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2241289>.

Miyakawa, Felicia M. "Hip hop". In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2021. Geraadpleegd op 24 mei 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2224578>.

Mynsberghe, Erwin. "Schoolreizen naar Brussel geschrapt". *Het Nieuwsblad*. 23 maart 2016. [https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20160322\\_02197251](https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20160322_02197251).

Pardoen, Tom. en Pascal Verbeken. "Brussels Calling: Filosoof Philippe Van Parijs & hiphopper Zwangere Guy over het Kaapstad van Europa". *Wilfried*, lente 2021, nr. 2, 14-21.

Peeters, Tom. "STIKSTOF claimt de stad". *BRUZZ*. 14 maart 2018. <https://www.bruzz.be/music/stikstof-claimt-de-stad-2018-03-14>.

Putnam, Michael T. "Music as a Weapon: Reactions and Responses to RAF Terrorism in the Music of Ton Steine Scherben and their Successors in Post-9/11 Music". *Popular Music and Society* 32, nr. 5 (2009), 595-606.

Redactie. "Dit zijn de slachtoffers, hulpverleners en daders van de aanslagen op 22 maart 2016". *Humo*. 19 maart 2021. <https://www.humo.be/cs-b87fd685>.

Schelstraete, Inge. "Twintigste verjaardag 9/11 gebeurt in mineur". *De Standaard*. 15 juli 2021. [https://www.standaard.be/cnt/dmf20210714\\_97650686](https://www.standaard.be/cnt/dmf20210714_97650686).

Sewell, Amanda. "How Copyright Affected the Musical Style and Critical Reception of Sample-Based Hip-Hop". *Journal of Popular Music Studies* 26, nr. 2-3 (2014), 295-320.

Sgy. "Waar komt 'De Congo is van ons' vandaan?". *De Standaard*. 25 augustus 2018. [https://www.standaard.be/cnt/dmf20180824\\_03681603](https://www.standaard.be/cnt/dmf20180824_03681603).

Speers, Laura. *Hip-Hop Authenticity and the London Scene: Living Out Authenticity in Popular Music*. Abingdon: Routledge, 2019.

Sturtewagen, Bart. “22 maart 2016, een scharnierdatum”. *De Standaard*. 22 maart 2016. [https://www.standaard.be/cnt/dmf20160322\\_02196634](https://www.standaard.be/cnt/dmf20160322_02196634).

Toop, David en Margaret Jackson. “Afrika Bambaataa”. In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2012. Geraadpleegd op 10 juni 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2223679>.

Toop, David. “Beastie Boys, the”. In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2012. Geraadpleegd op 2 augustus 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2223776>.

Urella, Matteo. “Hip-Hop Lyrics Embracing Acts of Terrorism, a Brief History”. DJ Booth. Laatst bewerkt op 1 september 2019. <https://djbooth.net/features/2016-09-06-hip-hop-terrorism>.

Van Dyck, Peter. “Speelvogels en Hiphoppers”. In *Watskeburt, Lage Landen?*, 415-479. Tielt: Lannoo, 2019.

Willems, Freek en Pieterjan Huyghebaert. “IS eist de aanslagen in Brussel op”. *VRTNWS*. 22 maart 2016. <https://vrtnews.be/p.dl75AeaVL>.

Williams, Justin A. *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Williams, Justin A. “the Notorious B.I.G.”. In *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2013. Geraadpleegd op 23 juli 2021 via <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252066>.

Williams, Justin A. “Theoretical Approaches to Quotation in Hip-Hop Recordings”. *Contemporary Music Review* 33, nr. 2 (maart 2014): 188-209.

Zonderman, Tom. “Fuck het hele wespennest”. *De Standaard*. 19 maart 2018. [https://www.standaard.be/cnt/dmf20180318\\_03416359](https://www.standaard.be/cnt/dmf20180318_03416359).

Zonderman, Tom. “Week van de Belgische muziek: hoe hot is de Brusselse hiphop?”. *BRUZZ*. 10 februari 2021. <https://www.bruzz.be/culture/music-nightlife/week-van-de-belgische-muziek-hoe-hot-de-brusselse-hiphop-2021-02-10>.

“Direct sample of bass”. Who Sampled. Geraadpleegd op 2 augustus 2021 via <https://www.whosampled.com/sample/1422/Beastie-Boys-An-Open-Letter-to-NYC-Dead-Boys-Sonic-Reducer/>.

“Direct Sample of Multiple Elements”. Who Sampled. Geraadpleegd op 2 augustus 2021 via <https://www.whosampled.com/sample/95625/Beastie-Boys-An-Open-Letter-to-NYC-Robert-Goulet-New-York%27s-My-Home/>.

“Drôle de décision”. Who Sampled. Geraadpleegd op 23 juli 2021 via <https://www.whosampled.com/Rom%C3%A9o-Elvis/Dr%C3%B4le-De-D%C3%A9cision/>.

“Lefto verlaat na twintig jaar Studio Brussel”. *Knack Focus*. 24 juni 2020. <https://focus.knack.be/entertainment/tv-radio/lefto-verlaat-na-twintig-jaar-studio-brussel-stilstaan-is-geen-optie/article-normal-1613965.html>.

“Track Sampled in An Open Letter to NYC”. Who Sampled. Geraadpleegd op 4 augustus 2021 via <https://www.whosampled.com/Beastie-Boys/An-Open-Letter-to-NYC/samples/>.

## 11 Discografie

Beastie Boys. *To the 5 Boroughs*. MP3 audio. Capitol Records. 2004. Bevat “An Open Letter to NYC”.

Cam’ron. “Welcome to New York City”. Featuring Jay-Z en Juelz Santana. MP3 audio. Track 7 in *Come Home with Me*. UMG Recordings. 2002.

Cardi B. “WAP”. Featuring Megan Thee Stallion. MP3 audio. Track 1 in *WAP (feat. Megan Thee Stallion) – Single*. Atlantic Recording Corporation. 2020.

Damso. “Mort”. MP3 audio. Track 1 in *Mort – Single*. Capitol Music France. 2018.

Dead Boys. “Sonic Reducer”. MP3 audio. Track 1 in *Young, Loud and Snotty*. Sire Records. 1977.

Dead Prez. “Know Your Enemy”. MP3 audio. Track 10 in *Turn Off the Radio: The Mixtape Vol. 1*. Holla Black. 2002.

Elvis, Roméo. “Drôle de décision”. MP3 audio. Track 5 in *Famille nombreuse*. L’Oeil Ecoute Laboratoire / Back in the Dayz. 2014.

Elvis, Roméo. “Kuneditdoen”. Featuring Zwangere Guy. MP3 audio. Track 14 in *Chocolat*. Strauss Entertainment. 2019.

Elvis, Roméo. “La Belgique Afrique”. MP3 audio. Track 15 in *Chocolat*. Strauss Entertainment. 2019.

Elvis, Roméo. “Perdu”. Featuring Damon Albarn. MP3 audio. Track 19 in *Chocolat*. Strauss Entertainment. 2019.

Goulet, Robert. “New York’s My Home”. MP3 audio. Track 3 in *Manhattan Tower*. Columbia Records. 1964.



Hayes, Isaac. "I Stand Accused". MP3 audio. Track 1 in *The Isaac Hayes Movement*, Concord Music Group. 2016.

Jackson, Curtis. "21 Questions". Featuring Nate Dogg. MP3 audio. Track 14 in *Get Rich or Die Tryin*. Shady Records/Aftermath Records/Interscope Records. 2003.

Jay-Z. "Empire State of Mind". Featuring Alicia Keys. MP3 audio. Track 5 in *The Blueprint 3*. S. Carter Enterprises. 2009.

Minaj, Nicki. "Anaconda". MP3 audio. Track 12 in *The Pinkprint*. Cash Money Records. 2015.

Nas. "N.Y. State of Mind, Pt. II". MP3 audio. Track 2 in *I Am...*. Sony Music Entertainment. 1999.

RZA. "The Grunge". MP3 audio. Track 2 in *Birth of a Prince*. Wu-Tang Productions, Sanctuary Records Group. 2003.

Sir Mix-a-Lot. "Baby Got Back". MP3 audio. Track 3 in *Mack Daddy*. American Recordings. 1992.

Stikstof. "Brussel Bruisend". MP3 audio. Track 11 in *Stikstof*. Stikstof. 2014.

Stikstof. "Gele Blokken". MP3 audio. Track 8 in *Overlast*. Frontal. 2018.

Stikstof. "1000 Milligram". Featuring Brihang. MP3 audio. Track 7 in *Overlast*. Frontal. 2018.

The Diplomats. "I Love You". Featuring Cam'ron en Juelz Santana. MP3-audio. Disc 2, track 3 in *Diplomatic Immunity*. Roc-A-Fella. 2003.

Zwangere Guy. "Grijze Zone". MP3 audio. Track 1 in *Brutaal*. Top Notch. 2019.

Zwangere Guy. "Kenny". Featuring Jan Paternoster. MP3 audio. Track 9 in *BRUTXXL*. Top Notch Belgium. 2020.

Zwangere Guy. "Rotjoch". Featuring Chuki Beatz. MP3 audio. Track 12 in *Brutaal*. Top Notch. 2019.

## 12 Filmografie

Beastie Boys. “An Open Letter To NYC”. Geüpload op 14 december 2018. YouTube video, 4:18, <https://youtu.be/ny6hwUOFvlw>.

Coops, Duco, reg. “Noisey Brussel: hiphop in een verdeelde stad”. Noisey. Geüpload op 20 mei 2020. YouTube video, 35:33, <https://www.youtube.com/watch?v=rx7PkVR1JGE&t=472s>.

Damso. “BruxellesVie”. Geüpload op 27 mei 2016. YouTube video, 3:30, <https://www.youtube.com/watch?v=9vSpgfZeuMA>.

De Afspraak. “Een terugblik op de aanslagen van 22 maart 2016”. Univideo. Geüpload op 26 maart 2015. YouTube video, 28:13, <https://www.youtube.com/watch?v=-1UEP1UaDs>.

De Leijer, Kurt, reg. *LeFiO - In Transit*. Aflevering 6, “Brussel”. Uitgezonden op 30 april 2017, Canvas.

Elvis, Roméo. “Bruxelles arrive”. Geüpload op 3 juli 2016. YouTube video, 3:37, <https://www.youtube.com/watch?v=z5g1TsT3CSw>.

Hintjens, Arno en Zwangere Guy. “Les Yeux de ma Mère vs. Gorik Pt. 1 (Live @ Radio 1 Arno 70 Sessie)”. Geüpload op 25 juni 2019. YouTube video, 9:17, <https://youtu.be/gdYg-cRciII>.

Jay-Z. “Jay-Z for Barack: “Obama’s Running So We All Can Fly””. Opgenomen op 1 november 2008. YouTube video, 1:47, <https://www.youtube.com/watch?v=U496VPVT9y8>.

Jay-Z. “Jay-Z - 9-11 Freestyle (Live on the Blueprint Tour)”. Geüpload op 31 januari 2009. YouTube video, 1:12, <https://youtu.be/Js9QIEACB0o>.

Stikstof. “Gele Blokken”. geüpload op 14 februari 2018. YouTube video, 3:02, <https://youtu.be/wPqBr135UWM>.

Studio Brussel. “Interview — Roméo Elvis: “Plots kreeg ik telefoon: wil je samenwerken met Damon Albarn?””. Geüpload op 12 april 2019. YouTube video, 9:27, <https://youtu.be/0Hn5Hbe8t24>.

The Diplomats. “The Diplomats - I Love You (Uncut)”. Geüpload op 19 april 2015. YouTube video, 4:12, <https://youtu.be/oIPhLlxJvEM>.

The Guardian. “Brussels Divided: Molenbeek after the terrorist attacks”. Geüpload op 1 april 2016. YouTube video, 6:18, <https://www.youtube.com/watch?v=hZZooUP2Iec>.

The Sugarhill Gang. “Rapper’s Delight”. Sugarhill Records. Geüpload op 24 augustus 2015. YouTube video, 6:15, <https://www.youtube.com/watch?v=mcCK99wHrk0>.

Wheeler, Darby, reg. *Hip-Hop Evolution*. Seizoen 1, aflevering 1, “The Foundation”. Uitgezonden op 4 september 2016, HBO Canada.

Wheeler, Darby, en Rodrigo Bascuñán, reg. *Hip-Hop Evolution*. Seizoen 3, aflevering 2, “Life after death”. Uitgezonden op 6 september 2019, Netflix.