

ET LYDSPOR TIL VÅRE LIV?

En analyse av NRK Petres musikkprofil.

Hovedoppgave ved Institutt for Musikkvitenskap
Universitetet i Oslo, vår 2005

Herman Schultz

Forord

Høsten 1993 ble begynnelsen på en ny æra for meg og alle andre unge radiotilhengere i Norge. Trauste NRK hadde endelig innsett at det var på tide å modernisere Norsk Rikskringkastings radiotilbud, og lanserte sitt nye riksdekkende trekanalstilbud under slagordet ”Einar i tre kanalar”. En av disse tre kanalene var den nye ungdomskanalen Petre, som spilte pop og rock fra tidlig om morgenen til sent på kvelden, med faste programposter til fast tid hver dag, fem dager i uka. I tillegg til bra musikk hadde kanalen mange gode, kreative programledere som henvendte seg til lytterne på en avslappet og uformell måte, og de tok opp og diskuterte temaer som angikk unge mennesker. Plutselig var det spennende å høre på NRK igjen.

Jeg hadde vært genuint interessert i radio siden en kamerat startet en piratradio som 12-åring, med et ombygget radioapparat som sender. Sammen lagde vi hundrevis av programmer i fem års tid, til politiet en dag beslagla senderen, uten at dette la noen demper på min interesse for mediet.

Problemet med norsk radio på slutten av 1980-tallet og begynnelsen av 1990-tallet var at de enten spilte feil musikk - Radio1 spilte bare listepop - eller for lite av den musikken jeg var interessert i høre mer av. NRK hadde Pandoras Jukebox, som hadde én sending i uka; ellers var alternativet obskure nærradiostasjoner med klønete programledere og sviktende teknikk. Da Petre gikk på lufta i 1993, var det nærmest en åpenbaring. Kanalens musikalske genreblanding og betydelige innslag av ny, norsk musikk i kombinasjon med programledernes uformelle, humoristiske tone fanget øyeblikkelig min interesse, og Petre har siden vært en viktig leverandør av lydspor til mitt liv. Den mer fundamentale interessen for Petres musikkpolitikk og dens betydelige rolle i norsk musikkliv, som er årsaken til at jeg har valgt å bruke flere år av mitt liv på skrive om kanalen, kom på et senere stadium og henger sammen med at jeg i mange år har vært aktiv som musiker og musikkfan i Oslos undergrunnsmiljø. Dette kommer jeg nærmere inn på i kapittel 1.

Prosessen bak denne avhandlingen har vært både spennende og svært lærerik, men den ble samtidig både lengre og til tider mer frustrerende enn jeg først hadde forestilt meg. Når arbeidet nå er fullført skylder jeg min veileder Anne Danielsen en stor takk. Hennes konstruktive tilbakemeldinger, gode innspill og positive holdning har vært til uvurderlig hjelp og støtte. Uten

hennes assistanse hadde oppgaven sannsynligvis endt opp som ufullstendig, tittelløs datafil i kjelleren på HF.

Jeg vil også rette en stor takk til Even Ruud, Odd Skårberg og Stan Hawkins for litteraturtips og utlån av bøker, Jon Mikkel Broch Ålvik for korrekturlesing og min gode venn Kenneth Mala for hjelp med å få noteeksemplere på plass i teksten.

Takk også til Håkon Moslet, Mats Bugge og Jørgen Hegstad i NRK Petre for å la seg intervju og dele sine kunnskaper og erfaringer med meg, og for sin generelle, positive innstilling til prosjektet. Uten dem hadde ikke oppgaven blitt noe av. I denne forbindelse må jeg også takke Nils Brenna i NRK Forskingen, som har svart på alle mine henvendelser og oversendt all tilgjengelig informasjon jeg har bedt om.

Mads Eriksen fortjener en stor takk for å la meg bruke to av hans tegneseriestriper fra den briljante serien *M*. Det gjør også Joey, Johnny, Dee Dee og Tommy Ramone, hvis musikalske bidrag til musikkhistorien er en evig kilde til inspirasjon, også for slitne og til tider demotiverte hovedfagsstudenter.

Til slutt vil jeg takke mine foreldre, Cathrine og Erik Schultz for all hjelp, og sist, men ikke minst, min kjære kone Cathinka, og to sønner, Fridtjof og Even, for all den glede og inspirasjon de har gitt meg, og for å ha holdt ut med og støttet meg gjennom hele arbeidet med denne oppgaven. Deres tilstedeværelse har hjulpet meg med å se prosessen i et større perspektiv, og å gi oppgaven sin rette plass i den store sammenhengen.

Til leseren er det bare å ønske god fornøyelse.

25. apr. 2005, ZEB, Blindern, Oslo
Herman Schultz

FORORD	1
---------------------	----------

KAPITTEL 1. "DO YOU WANNA DANCE?"

INNLEDNING	5
-------------------------	----------

<i>Hvorfor Petre?</i>	5
------------------------------------	----------

Problemstilling.....	6
----------------------	---

<i>Metodevalg</i>	8
--------------------------------	----------

Intervjumetodikk og utvalg av informanter.....	9
--	---

Tidligere studier og andre skriftlige kilder.....	13
---	----

Teorigrunnlag.....	14
--------------------	----

<i>Musikkanalytisk metode</i>	15
--	-----------

Begrepsavklaring.....	17
-----------------------	----

KAPITTEL 2. "DO YOU REMEMBER ROCK'N'ROLL RADIO?"

OM FORMATERING SOM FENOMEN, DETS HISTORISKE UTVIKLING OG PETRES SÆREGNE FORMATERINGSPRAKSIS	20
--	-----------

<i>Historikk</i>	20
-------------------------------	-----------

Top40.....	21
------------	----

MOR og AC.....	22
----------------	----

Europa.....	24
-------------	----

<i>Det sekundære mediet</i>	26
--	-----------

Formatering.....	27
------------------	----

Blokkformat.....	28
------------------	----

Flateformat.....	29
------------------	----

Programlederen.....	31
---------------------	----

<i>Formateringspraksis og musikkutvelgelse i Petre</i>	34
---	-----------

Listesystemet i Petre.....	36
----------------------------	----

Norsk musikk.....	40
-------------------	----

Låtvalg.....	41
--------------	----

Selector-programmet.....	43
--------------------------	----

Den daglige formateringen.....	46
--------------------------------	----

<i>Særtrekk ved Petres format</i>	47
--	-----------

Om kvalitet i relasjon til musikkutvelgelse.....	50
--	----

KAPITTEL 3. "WE WANT THE AIRWAVES"

FIRE LÅTER FRA PETRES A-LISTE.....	55
<i>Musikkanalyse</i>.....	55
Blame It On Me.....	56
Day.....	61
Fuel For Hatred.....	71
Remind Me.....	83
<i>Oppsummering</i>.....	93
Produksjonskarakteristika.....	94
Arrangement og oppbygging.....	95

KAPITTEL 4. "ALL THE WAY"

PETRES MUSIKKPROFIL.....	101
<i>Rammebetingelser</i>.....	101
Betydningen av musikkredaksjonen og musikk sjefens rolle.....	103
<i>Musikalske aspekter</i>.....	106
Den gode radiolåta: enhetlig profil på tross av genremessig bredde.....	106
Norsk musikk innflytelse på Petres musikkprofil.....	109
Konsekvenser for Petres format.....	111
<i>Kritikken mot formatert radio</i>.....	111
Svakheter ved Petres formateringspraksis.....	113
<i>"Noe for de mange og noe for de få" – subkulturell troverdighet eller masseappell?</i>.....	119
LITTERATURLISTE.....	123
VEDLEGG 1.....	126
VEDLEGG 2.....	130

Kapittel 1. "Do You Wanna Dance?"

Innledning.

Hvorfor Petre?

Utgangspunktet for min interesse for Petre og bakgrunnen for at jeg ønsket å vie 2-3 år av mitt liv til å skrive en avhandling om Petre, er at jeg gjennom siste halvdel av 1990-tallet og frem til i dag har vært forholdsvis aktiv i Oslos rockemiljø. Jeg har bak meg fem plateutgivelser med bandet Reverend Lovejoy og i tillegg bidratt på to utgivelser med Thulsa Doom, samt på to andre utgivelser. Et mål på veien mot "ære og berømmelse", både for de prosjektene jeg har vært involvert i og for musikere i min situasjon jeg har møtt opp gjennom årene, har vært å få låtene lagt på Petres spillelister, slik at de spilles på dagtid flere ganger i uka. Grunnen til det er at Petre siden starten i 1993 har satset bevisst på å få frem ny norsk musikk og har vist dette ved stadig å legge ukjente norske band på spillelistene. For undergrunnsband som de jeg var involvert i er det en reell mulighet å få en låt inn på A-lista, hvilket vil bety at låta blir spilt minst to ganger daglig så lenge låta ligger på lista. En slik mulighet til riksdekkende musikalisk eksponering over en lengre periode er det ingen andre radiokanaler eller andre massemedier i Norge som tilbyr ukjente artister. Petres kjernepublikum er attraktivt for band i startfasen så vel som etablerte band fordi det er nettopp unge mennesker i alderen 18 til 30 som bruker mest tid og ressurser på å dyrke sin musikkinteresse både i form av platekjøp og konsertbesøk.

Kanalen har i løpet av sin nå 12-årige eksistens fått en meget sentral plass og utøver enorm innflytelse på den delen av norsk musikkbransje som omfatter rock, pop, hiphop og r'n'b. Den har opparbeidet seg en unik "portnerrolle" i kraft av å være det eneste riksdekkende mediet som bevisst satser på ny, norsk musikk. For de artistene som slipper inn gjennom "Petreporten" er sjansene langt større med tanke på å få solgt plater, få spillejobber i hele landet, skaffe et bookingbyrå, få platekontrakt med større plateselskaper etc. Artister som får "godkjent-stempel" av Petre blir langt mer attraktive både for de forskjellige aktørene i musikkbransjen og for publikum, enn de som havner utenfor, fordi artistens navn og musikk blir kjent. Flertallet av platekjøpere og konsertgjengere kjøper plater og konsertbilletter til artister de kjenner til på forhånd.

Petre har derfor blitt en mektig aktør i norsk musikkliv med stor innflytelse på platesalg, hvilke norske artister som selger, og publikums smak. De artistene som slipper til på Petre

defineres som bra, mens de som faller utenfor er for dårlige eller ”passer ikke inn”. Jeg mener derfor det er viktig å se nærmere på hvordan Petre forvalter sin rolle som portåpner/smaksdommer. Fordi kanalen har så stor makt til å påvirke både publikums smak og karrieren til norske artister, positivt så vel som negativt, ble det viktig for meg å undersøke nærmere hvordan man faktisk jobber med musikken i Petre. Hvilke faktorer som spiller inn når man setter sammen spillelistene, hva man hører etter i musikken, hvem bestemmer hva som skal spilles osv. var spørsmål jeg stilte meg, og som jeg har forsøkt å finne svar på med dette arbeidet.

Problemstilling

Petre er som nevnt innledningsvis en betydelig maktfaktor i norsk musikkliv, og har i kraft av å være dels statlig finansiert og dels lisensfinansiert, et særskilt ansvar overfor norskprodusert musikk. Mitt mål var å studere hvordan Petre forvalter dette ansvaret i praksis, og hvordan det kommer til uttrykk gjennom musikken som daglig spilles i kanalen. Oppgavens overordnede problemstilling er derfor som følger: *Hva kjennetegner Petres musikkprofil?* For å finne ut av dette er det en forutsetning at man kjenner kanalens rammebetingelser, hvem som er Petres målgruppe, hva som er målet for kanalen, hvem den konkurrerer med etc.

Petre har en distinkt musikkprofil som gjør at man raskt kjenner igjen kanalen når man søker gjennom frekvensene på radioapparatet. Kanalens musikkprofil er direkte tilknyttet måten kanalen er formatert på. Radioformatering handler enkelt sagt om å tilpasse musikk, programinnhold, jingler etc. i forhold til en bestemt målgruppe. Formatet legger bl.a. sterke føringer på musikken som spilles, både hva som kan spilles og hva som ikke kan spilles, og går forut for kanalens musikkprofil. Profilen forholder seg til, og springer ut av formatet. Med dette som utgangspunkt har jeg formulert to underproblemstillinger. *Hvordan er Petre formatert?* Bakgrunnen for dette er blant annet som nevnt over, at Petres musikkprofil springer ut av formatet. Jeg har valgt både å se på radioformatering i et historisk perspektiv, hvor og hvordan det har oppstått og utviklet seg, hva som er hensikten med formatering og hva fenomenet rent konkret består av. Meningen er å gi leseren (og meg selv) en bedre forståelse av hva radioformatering faktisk innebærer og et mer nyansert syn på fenomenet. Jeg opplever at mange som er kritiske til Petre (og andre kanaler, for eksempel Kanal24) først og fremst er kritiske til selve formateringen av kanalen, men at svært få når det kommer til stykket, vet hva formatering egentlig er.

Petre har et helt særegent format som både henger sammen med kanalens funksjon i NRK Radios trekanalssystem og konkurransen mot kommersielle radiostasjoner. Jeg vil se nærmere på hvordan Petres musikkredaksjon konkret jobber med musikkutvalg, sammensetting av spillelister og deres daglige formateringspraksis. I denne forbindelse kommer jeg også inn på hvilke egenskaper en god radiolåt må ha. Selv om Petre dekker et bredt spekter av musikkgenrer er det ikke tilfeldig hva slags låter de velger å spille. Det synes opplagt at låtene, uavhengig av genre, må besitte noen egenskaper som gjør at de klinger godt på radio. Hvilke egenskaper det her er snakk om redegjøres delvis for underveis i kapittel 2, under leddet *Formateringspraksis og musikkutvelgelse i Petre*, og i kapittel 3, som består av analyser av et utvalg låter fra Petres A-liste.

Den andre underproblemstillingen har et rent musikalsk fokus og lyder som følger: *Hvordan klarer Petre å bevare en samlet, helhetlig profil og samtidig spille et bredt spekter av genrer?* Et særtrekk ved Petre, sammenlignet med andre lignende kanaler, er nemlig at den genremessige variasjonen i låtene som spilles er forholdsvis stor. Likevel har kanalen en tydelig, samlet musikkprofil utad. For å belyse dette har jeg analysert fire, til dels svært forskjellige, norske låter som alle lå på Petres A-liste i uke 38, høsten 2002. I analysene har jeg sett etter fellestrekk i form, oppbygging, harmonikk, rytmikk, produksjon og andre sentrale aspekter fordi jeg antar at årsaken til at kanalen klarer å fremstå med en distinkt, samlet profil til tross for mangfoldet, ligger her. Analysene bidrar også til å gi et bilde av hvordan Petre bevisst bruker musikken i profileringen av seg selv.

Jeg har valgt å fokusere på Petres format og profil både fordi dette har direkte innflytelse på kanalens musikkutvalg og derfor, som jeg kommer tilbake til lenger ned, har konsekvenser for den norske pop- og rockbransjen, og fordi formatet og kanalens profil i seg selv er unikt i Norge og et resultat av kanalens særegne stilling i norsk radiobransje. Fordi kanalen eies og finansieres av staten har den et større kulturelt ansvar, spesielt med hensyn til norsk musikk, enn de private radiostasjonene. Det statlige eierskapet gjør også at kanalen ikke er avhengig av inntekter utenfra, i form av reklameinntekter og lignende. Petre står derfor friere til å definere sine egne rammer både i forhold til musikk, redaksjonelt innhold og overordnet profil enn reklamefinansierte konkurrenter, fordi kanalen ikke trenger å stå til ansvar overfor eksterne investorer som forventer en viss avkastning på sine investeringer. Samtidig er Petre en del av NRKs trekanalssystem som til sammen utgjør et helhetlig tilbud til hele det norske folk. I dette

systemet skal Petre være NRKs tilbud til aldersgruppen mellom 15 og 30 år, med hovedfokus på gruppen 18 til 25 år. Petres mandat er å drive en form for allmennkringkasting overfor denne demografiske gruppen. Når det gjelder musikken, som fyller 70 % av kanalens sendetid, innebærer dette at Petre til enhver tid må presentere et forholdsvis bredt genremessig spekter for å gjøre kanalen attraktiv for en størst mulig del av målgruppen. De må også sørge for å ha en lytteroppslutning innenfor den gitte målgruppe som er stor nok til å kunne forsvare lisensavgiften, både overfor lytterne og NRKs ledelse. I tillegg fordrer lisensavgiften at kanalen er i stand til å levere et produkt som er såpass bra at lytterne føler at de får noe igjen for avgiften som betales to ganger i året. Petre har således et større ansvar overfor lytterne med hensyn til å presentere et godt tilbud, sammenlignet med private kanaler, samtidig som de også har et større ansvar i forhold til å ivareta norsk musikk og kultur. Dette tosidige ansvaret er det som skiller Petre fra de kommersielle radiokanalene Petre konkurrerer med, som blant andre inkluderer Radio1, Radio NRJ, delvis P4 og Kanal24 og studentradioer som Radio Nova.

Oppgaven er delt inn i fire kapitler. I kapittel 1 presenteres og avgrenses problemstillingen og jeg redegjør for og begrunner valg av metode. Første del av kapittel 2 inneholder en presentasjon av radioformatering som fenomen og en kort beskrivelse av radioformatenes historiske utvikling. Andre del tar for seg Petres formateringspraksis, dvs. hvordan kanalens musikkredaksjon konkret jobber med musikkutvelgelse, sammensetning av spillelister og den daglige formateringen. I kapittel 3 følger analyser av fire norske låter som lå på Petres A-liste en uke i september 2002. Hensikten med analysene er å se på kanalens formateringspraksis og musikkprofil med utgangspunkt i konkrete musikalske eksempler. I kapittel 4 sammenholdes funnene fra de foregående kapitlene, med kanalens rammebetingelser. Jeg kommer også inn på kritiske sider ved formatering generelt og Petres formateringspraksis spesielt. Avslutningsvis følger en oppsummering og konklusjon.

Metodevalg

I tillegg til introduksjon og avsluttende diskusjon består oppgaven av to deler som fordrer ulike metodiske tilnærminger. Den første delen, kapittel 2, er en utforskende, kvalitativ studie basert på informantintervjuer og skriftlige kilder, mens den andre delen, kapittel 3, som det redegjøres for lenger ned, består av musikkanalyse.

Ifølge Steinar Kvale er et av hovedformålene med utforskende studier, oppdagelsen av nye dimensjoner ved det utvalgte emnet (Kvale, 2001: 58). I dette tilfellet er formålet å gi en dypere innsikt i de prosesser som ligger bak musikkutvelgelsen på Petre, forutsetningene for kanalens profilvalg, hvilke faktorer som påvirker avgjørelsene og hvilke retningslinjer kanalens musikkansvarlige må forholde seg til, for på den måten å få en bedre forståelse av grunnlaget for Petres særegne musikkprofil. Denne delen av undersøkelsen ble utført med henblikk på å hente inn empirisk informasjon om musikkredaksjonens arbeidsmetoder. Oppgavens formål og empiriske karakter fordret en kvalitativ tilnærming til stoffet. Data ble samlet inn først og fremst gjennom informantintervjuer og i tillegg gjennom litteratur, dokumenter, avisartikler og nettsider.

Kvalitativ forskning som vitenskapelig metode er kjennetegnet av åpenhet og fleksibilitet i forskningsprosessen. Det innebærer at opplegget fortløpende kan justeres og tilpasses underveis i prosessen. Metoden har røtter i humanistiske og samfunnsvitenskapelige fag som antropologi, sosiologi og til dels psykologi og anvendes primært der objektet for studiet, eller problemstillingen som skal belyses, ikke lar seg avdekke gjennom "tradisjonelle" naturvitenskapelige metoder, hvor det ideelle målet er sikker kunnskap bygd på objektive, kvantifiserbare data (Kvale, 2001). Kvalitativ forskning egner seg således for studier av menneskers liv, mellommenneskelige relasjoner, erfaringer, forhold til arbeidsplassen etc. så vel som studier av organisasjonsvirksomhet, sosiale bevegelser, kulturelle fenomener og interaksjon mellom nasjoner (Strauss & Corbin, 1998: 11). Grunnlaget for forskningen er ikke lenger objektive data, men meningsfulle relasjoner som skal tolkes av forskeren (Kvale, 2001: 25).

Et problem ved kvalitativ metode generelt, er at det kan være vanskelig å vite når man har fått tilstrekkelig informasjon. Å avslutte datainnsamling innebærer en viss risiko for at viktig materiale blir oversett eller utelatt som igjen må veies opp mot trusselen om å drukne i data. I dette valget spiller spørsmålet om tid og ressurser en viktig rolle. Det er et subjektivt valg der det hele tiden følger usikkerhet med om man har gjort en riktig beslutning og om materialet er tilstrekkelig og forsvarlig i forhold til undersøkelsen.

Intervjumetodikk og utvalg av informanter

Det kvalitative forskningsintervjuet er en åpen, fleksibel forskningsmetode der kunnskapen konstrueres gjennom utveksling av synspunkter mellom intervjuer og intervjuperson. Tanken er at det er den menneskelige interaksjonen i intervjuet som produserer vitenskapelig kunnskap

(Kvale, 2001: 28). Det finnes ingen klare regler eller standardmetoder for hvordan denne typen intervjuer skal gjennomføres. Resultatet er derfor svært avhengig av både informantenes svar og villighet til å avgi informasjon og intervjuerens forhåndskunnskap om emnet som skal tas opp og vedkommendes evne til å holde fokus på, og styre samtalen inn på, de grunnleggende spørsmålene i undersøkelsen.

Fordelen med denne type informantintervjuer er som sagt at de er målrettet, men smidige og fleksible. Det gir muligheter for intervjueren til å hente ut innsiktsfulle opplysninger om tema samt intervjuobjektens personlige meninger relatert til dette, som igjen kan gi verdifulle, uforutsette bidrag til undersøkelsen (Yin, 1994: 84). En annet positivt trekk er at intervjuene gjerne blir uformelle og mer samtalepreget og at intervjueren har mulighet til å følge opp spørsmålene med tilleggsspørsmål og dermed følge informantens tankerekker til ende. En ulempe ved det uformelle intervjuet jeg fikk erfare, er at tonen kan bli for avslappet og at informantene glemmer at det de sier vil bli brukt til sitater siden. Den avslappede, uhøytidelige atmosfæren gjør at informantene uttrykker seg tilsvarende avslappende og uformelt, hvilket kan gjøre det vanskelig å finne gode sitater som egner seg på trykk. Med et strammere oppsett ville sannsynligvis informantene ha uttrykt seg annerledes og muligens mer presis. På den annen side ville en mer formell setting kunnet virke hemmende på informantene og gitt mindre informasjon dersom de måtte konsentrere seg for mye om hvordan de formulerte seg.

Jeg valgte å benytte en åpen, halvstrukturert intervjuform med en fast intervjuguide (vedlegg 1). Intervjuguiden ble satt opp med en rekke hovedpunkter jeg ønsket å komme inn på i løpet av intervjuet, og inn under hvert punkt satte jeg opp en rekke ferdig formulerte spørsmål. Hovedpunktene ble fulgt i den rekkefølge jeg hadde stilt dem opp i, mens bare enkelte av spørsmålene under hvert punkt ble tatt opp underveis. Mange av spørsmålene overlappet hverandre og var først og fremst ment som en huskeliste og rettesnor for meg selv.

Alle intervjuene ble åpnet ved å la informantene presentere seg selv og fortelle om sin bakgrunn og sin rolle i Petre. Ved først å sette fokus på informanten ble åpningen på intervjusituasjonen gjort enklere og stemningen mer avslappet. Deretter ble fokus skjøvet over på musikkredaksjonens funksjon og arbeidsoppgaver. Jeg la særlig vekt på å få informantene til å forklare hva redaksjonens arbeidsoppgaver rent konkret går ut på, og samtidig beskrive hvordan musikkutvelgelsen foregår og hvilke faktorer som spiller inn under musikkutvelgelsen.

På bakgrunn av undersøkelsens fokus var det naturlig å intervju musikk sjefen og musikkredaksjonens medlemmer, da disse satt på den særskilte kunnskapen jeg var ute etter. Av praktiske årsaker henvendte jeg meg først til de to produsentene som holdt til i Oslo, Mats Bugge og Tone-Lise Skagefoss. Sistnevnte svarte, uvisst av hvilken grunn, aldri på henvendelsen og dermed ble Mats Bugge første mann ut. Den dagen intervjuet fant sted var musikkprodusent Jørgen Hegstad, som sammen med fjerde redaksjonsmedlem Kari Finstad holder til i NRKs avdeling på Tyholt i Trondheim, på visitt og ble derfor med på intervjuet. Den opprinnelige planen var å reise til Trondheim og gjøre intervjuer med Hegstad og/eller Finstad der. I stedet fikk jeg mulighet til å intervju Bugge og Hegstad samtidig, hvilket jeg mener var gunstig fordi det ble mer diskusjon omkring hvert tema. Begge informantene hadde kontinuerlig mulighet til å supplere, utdype og presisere hverandres svar direkte, hvilket gjorde informasjonsverdien større fordi begge underveis kunne bekrefte, evt. avkrefte, svarene som ble gitt. Dette gjorde intervjuet mer informativt og perspektivrikt enn forventet. Ulempen med å intervju dem sammen var at tonen til tider ble i overkant kollegial, slik at de iblant avbrøt hverandre og fullførte hverandres resonnementer. Det ble også ført et svært muntlig språk som en følge av dette. Til tross for informasjonsrikdommen i intervjuet har det derfor vært vanskelig å finne egnede utsagn og passasjer å sitere.

Uken etter dette intervjuet tilbrakte jeg en time på Mats Bugges kontor på Marienlyst, der jeg sammen med Bugge var med på å programmere spillelisten for programmet Holger Niensens Metode, som ble sendt fredag 06.12.02. Denne timen ga verdifull innsikt i den møysommelige jobben det er å sette sammen de daglige spillelistene og en praktisk forståelse av hvordan formateringsprogrammet Selector fungerer generelt og hvordan det brukes i Petre spesielt. Sesjonen på Bugges kontor konkretiserte også en rekke av de problemstillinger som ble berørt under intervjuet, i forhold til valg av låter, hvilke låter som spilles når og hvorfor. Møtet ga slik sett mye verdifull tilleggsinformasjon til intervjuet, samtidig som det ga en nyttig konkret erfaring med og opplevelse av prosessene bak det daglige formateringsarbeidet i Petre.

Det siste intervjuet ble gjort ca. 2 måneder senere, med musikk sjef Håkon Moslet. Jeg hadde bevisst valgt å intervju musikkprodusentene først, slik at jeg hadde mer innsikt og kunnskap om temaet før jeg møtte musikk sjefen. Jeg ønsket å være godt forberedt og oppdatert på emnet i møte med musikk sjefen, fordi dette ville stille større krav til hans svar og dermed heve kvaliteten på intervjuet i forhold til å få ut den informasjonen jeg ønsket. Dette fremheves

også av Kvale: ”Gode intervjuer krever ekspertise – både når det gjelder forskningstemaet og når det gjelder menneskelig samhandling”(Kvale, 2001: 60). Et annet poeng er at intervjuobjektet sannsynligvis vil oppleve intervjuet og studiet det er en del av, som mer seriøst dersom intervjueren er godt forberedt. Jeg var på ingen måte dårligere forberedt i møtet med Hegstad og Bugge, men jeg følte det var betryggende å ha noe mer kunnskap om Petre og musikkredaksjonens arbeid, samt mer intervjuerfaring i møte med Moslet, fordi han var musikk sjef. Han har et større ansvar og en tettere timeplan enn de andre musikkprodusentene, hvilket gjorde det vanskeligere å finne en tid for intervjuet. Dermed ble det enda viktigere å være forberedt, både av respekt for musikk sjefen og for å få mest mulig ut av den tid jeg hadde til rådighet.

Under intervjuet benyttet jeg omtrent den samme malen som jeg brukte på det andre intervjuet, men la også vekt på hans rolle som musikk sjef, hvilken myndighet han hadde, hvordan han så på sin rolle og hvilke mål og visjoner han hadde på vegne av Petre. Dette siste synes jeg var viktig fordi Moslet kun hadde hatt stillingen i et drøyt halvår da intervjuet ble gjennomført, og fordi han fra sin tid som musikkjournalist i Dagbladet allerede var en kjent og omdiskutert person i det norske pop- og rockemiljøet. Det var derfor interessant å få vite hvilke ambisjoner han hadde i stillingen som musikk sjef for landets største ungdomskanal.

Alle intervjuene, inkludert sesjonen på Mats Bugges kontor, ble tatt opp på minidisc. Informantene var fortrolige med bruk av opptaksutstyr og hadde ingen innsigelser i forbindelse med dette. Alle hadde også på forhånd blitt informert om hensikten med intervjuene.

Etter å ha lyttet gjennom, transkribert og siden lest gjennom alt innspilt materiale mente jeg å ha nok stoff til å finne ut det jeg ønsket å vite. Informasjonen som fremkom i begge intervjuene var i det store og hele sammenfallende, og jeg anså det derfor ikke som nødvendig å intervju Skagefoss og Finstad i tillegg. I ettertid ser jeg at kan være en svakhet ved undersøkelsen å ha utelatt begge de kvinnelige produsentene, fordi disse muligens kunne gitt et annet perspektiv på enkelte av temaene som ble tatt opp. Det var dog et resultat av tilfeldigheter at nettopp de kvinnelige produsentene ikke ble intervjuet. I tillegg er arbeidsvilkårene rundt den daglige musikkprogrammeringen lik for alle produsentene, og utvelgelsen av låter til spillelistene gjøres av redaksjonen i fellesskap. Jeg tror derfor ikke at spørsmålet om kjønn ville påvirket mine funn i særlig grad.

Tidligere studier og andre skriftlige kilder

Når det gjelder temaet radio og musikk, eller musikk i radio, er det et emne det har vært forsket relativt lite på, og litteratur omkring temaet er svært begrenset sammenlignet med det som er skrevet om andre massemedier. I norsk sammenheng er det gjort svært lite forskning både på radiomediet generelt, på mediets rolle som musikkformidler og dens betydning for den nasjonale musikkproduksjon og på hvordan de forskjellige statlige og private stasjonene bruker musikk som et identitetsskapende verktøy. Det har derfor vært vanskelig å finne forskningsmateriale vedrørende norsk radiovirkelighet å bygge videre på. For denne avhandlingen har to hovedoppgaver fra Institutt for medier og kommunikasjon ved UiO, i den forbindelse bidratt med verdigfullt materiale. Den første er Henriette Fossums *Radio i tre kanaler: Om omleggingen av de offentlige radioene i Danmark og Norge* fra 1994, som sammenligner prosessene bak moderniseringen og overgangen til trekanalssystemer i de respektive landenes statlige kringkastinger. Denne studien har først og fremst vært viktig som en innføring i den særegne europeiske kringkastingstradisjonen som det gjøres rede for i kapittel 2, og for å forstå bakgrunnen for NRKs overgang fra tradisjonell allmennkringkaster i to kanaler til en moderne trekanals radio, der hver kanal fyller en bestemt funksjon i en større helhet.

Den andre er Heidi Tovsrud Knutsens avhandling fra 2000, *Musikk i en ny mediehverdag: en studie av musikkpolitikk i radiokanalene Petre og P4*. Denne avhandlingen bygger videre på Fossums, og er et pionerarbeid på formatert radio i Norge. Den beskriver utviklingen av, og sammenligner NRK Petres og P4s ulike formateringspraksis fra de gikk på lufta i henholdsvis 1993 og 1994, og fremover mot år 2000. Knutsens avhandling har vært svært viktig for mitt arbeid, både som fundament å bygge videre på og som selvstendig kilde til informasjon.

Av skriftlige kilder har det viktigste dokumentet for oppgaven vært Petres A-liste for 2002. Listene var i 2003 ikke tilgjengelige på internett, så jeg måtte kopiere dem fra Håkon Moslets mappe i Petres kontorer. Disse listene inneholder kun navn på artister, komponister og rettighetshavere, samt navn på låta og plateselskapet, låtas lengde, plass og antall uker på lista. De ble først og fremst benyttet som utgangspunkt for valg av låter til musikkanalysene. I tillegg har de vært anvendt som sammenligningsgrunnlag overfor de nyere spillelistene som finnes på Petres nettsider. Jeg har også benyttet meg av en del nettsider. Her har særlig Petres egne sider vært av betydning for oppgaven (www.nrk.no/p3/), spesielt den delen av sidene som inneholder de siste to årenes A-, B- og C-liste. I tillegg har nettsidene til en viss grad vært brukt

til å kryssjekke informasjon som kom frem i intervjuene. Nettsidene til softwareprodusenten Radio Computing Service (RCS) har bidratt med innsikt i Petres formateringsprogram Selectors utallige funksjoner (www.rcsworks.com). Å bruke denne type websider som dokumentasjon er dog ikke uproblematisk, fordi slike sider fungerer som selvpresentasjoner. Når sidene studeres må man ha in mente at institusjonene ønsker å presentere seg selv og sine produkter i et mest mulig positivt lys overfor lyttere eller, i RCS' tilfelle, potensielle kunder. Et annet problem er at nettsidenes innhold er i stadig forandring, slik at informasjonen man benytter kan være borte dersom man går tilbake senere for å dobbeltsjekke. Dette problemet fikk jeg erfare med siden www.rcsworks.com/products/selector/radio101.htm som ga en detaljert beskrivelse av Selectors funksjoner. Denne siden er pr. i dag ikke lenger tilgjengelig, uvisst av hvilken grunn. For å unngå flere slike problemer har jeg siden skrevet ut og datert sider med vesentlig informasjon.

Teorigrunnlag

Den metodiske tilnærmingen til problemstillingen og avhandlingens tematikk plasserer denne inn under den forskningsretningen som innenfor medieforskningen er kjent som Cultural Studies-tradisjonen. Denne retningen, som hadde sitt utspring i Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) i Birmingham (derav Birmingham-skolen), er utpreget tverrfaglig, og tar utgangspunkt i mange forskjellige forskningstradisjoner og teorier, og videreutvikler disse innenfor et helhetsperspektiv. Målet er en integrasjon av sosial- og humanvitenskapelige innfallsvinkler (Gentikow, 1999: 101). Et sentralt aspekt ved Cultural Studies-tradisjonen er synet på kultur som en heterogen størrelse. Man anser ikke kultur som en homogen enhet, men for å være sammensatt av sidestilte delkulturer. Kultur er ikke lenger ensbetydende med elitekultur, men omfatter både høykultur, populærkultur og annen såkalt lavkultur. Innenfor medievitenskap har dette hatt stor betydning fordi massemediene i stort omfang opererer på det populærkulturelle feltet. Populær- og lavkultur har blitt oppløftet til et seriøst forskningsfelt (Gentikow, 1999: 102). En lang rekke studier innenfor Cultural Studies-tradisjonen har vært empiriske studier om medieresepsjon i sosiokulturell kontekst, dvs. studier av forskjellige gruppers bruk av mediekultur og relasjonen mellom medium og bruker, eller tekst og leser, i samspill med den sosiokulturelle konteksten. Tradisjonen for empirisk funderte resepsjonsstudier har gjort at denne forskningsretningen har spilt en betydelig rolle i utviklingen av det kvalitative, empiriske forskningsintervju som

vitenskapelig metode, og den har gitt viktige bidrag til teorier om medieteknologien og mediebrukens rolle for identitet, smak, globalisering, modernisering osv. (Gentikow, 1999: 114).

Det er primært den metodiske tilnærmingen og den empiriske forankringen som knytter avhandlingen til Cultural Studies-skolen. Temaet og problemstillingen konsentrerer seg først og fremst om Petres musikk- og formateringspolitikk og om musikkredaksjonens arbeidsmetoder. I denne sammenheng er publikum, forstått som Petres målgruppe, en fundamentalt viktig premissleverandør for kanalens formateringspolitikk i den forstand at kanalens målgruppe langt på vei definerer rammene for musikk, formspråk, redaksjonelt innhold etc. Dog ligger det utenfor denne oppgavens område å komme inn på lytternes bruk av, og relasjon til, kanalen.

For å bruke Gentikows terminologi kan man si at avhandlingens fokus er på mediet eller teksten, og på hvordan mediet henvender seg til og tilrettelegger teksten overfor en klart definert gruppe av brukere/lesere.

Musikkanalytisk metode

Avhandlingens andre del omfatter som nevnt over, analyser av fire låter og utgjør tredje kapittel. Analysene er basert på låtene fra de originale plateutgivelsene, med unntak av Røyksopps låt *Remind Me*. Den versjonen av *Remind Me* som i sin tid ble A-listet på Petre er en radiomix som har fått tilnavnet *Someone Else's Radio Remix* og er helt annerledes enn den originale versjonen fra albumet MELODY A.M. Albumet ble i etterkant av suksessen med denne singelen gjenutgitt med en bonus-CD der radioversjonen fulgte med. Det er denne utgivelsen som er utgangspunktet for min analyse.

En sentral problemstilling innenfor populærmusikkvitenskapen er at det ikke finnes noen standardmetoder for hvordan populærmusikk skal analyseres. Musikkvitenskapens analyseverktøy er utviklet og tilpasset den vestlige, først og fremst europeiske, kunstmusikken. Innenfor denne tradisjonen står ideen om det autonome kunstverk sterkt. Kunsten og kunstmusikken eksisterer i sin egen sfære frikoblet fra den lavere, menneskelige, sosiale sfære. Susan McClary skriver i *Conventional Wisdom* at "Music studies have a different history - one that has long denied signification in favor of appeals to the 'purely musical', that places music beyond the reach of 'mere' social arrangements." (McClary, 2001: 8). Følgene av opphøyelsen av kunstmusikken til en selvstendig, autonom sfære har, som Richard Middleton påpeker, bl.a.

vært at man innenfor den tradisjonelle musikkvitenskapen, eller kunstmusikkvitenskapen, tenderer til å sette likhetstegn mellom den klingende musikken og det nedskrevne partituret. Dette har på den ene siden ført til et sterkt fokus på egenskaper ved musikken som er enkelt å overføre til noteark, på bekostning av andre kvaliteter, og på den andre til en undervurdering av musikkens sosiale kontekst. En konsekvens av dette er at man har gode metoder, og begrepsapparater tilknyttet disse, for analyser av tonale strukturer, harmonisk og tematisk utvikling, form og til en viss grad rytmikk, men som sier tilsvarende lite om forhold som intonasjon, nyanser i tonehøyder, komplekse rytmiske detaljer, klangvariasjoner etc. (Middleton, 2000: 4). Kunstmusikkvitenskapens metoder er derfor i liten grad egnet til populærmusikkanalyse fordi de langt på vei overser eller avviser viktige dimensjoner i populærmusikken, som nettopp nyanser i intonasjon og tonehøyder, klanglige variasjoner, rytmisk samspill og frasering, i tillegg til at de verken sier noe om musikkens sosiale funksjon og tilknytning eller dens fysiske og emosjonelle effekt på lytterne.

Mangelen på gode analysemetoder innenfor populærmusikkforskningen er, sammen med den klassiske musikkvitenskapens tradisjonelt nedlatende syn på populærmusikk, sannsynligvis en viktig årsak til at populærmusikkforskningen lenge har vært mer opptatt av å studere musikkens samfunnsmessige betydning, enn dens musikalske kvaliteter. I stedet for en estetisk fortolkende tilnærming til selve musikken har tendensen innenfor populærmusikkforskningen vært å se musikken i et kulturelt perspektiv, for eksempel som identitetsmarkør for minoritetsgrupper og subkulturelle grupper, eller som uttrykk for generasjonsopprør etc. Svakheten med denne typen studier er nettopp at man ofte ikke sier så mye om de musikalske aspektene ved musikken.

Det metodiske utgangspunktet for analysene i denne oppgaven er auditivt, dvs. at jeg har analysert den klingende musikken slik den fremstår på utgivelsene. Det finnes så vidt jeg vet ingen tidligere analytiske studier av musikk i radiosammenheng. Jeg har derfor måttet gå frem på egenhånd og plukket fritt fra forskjellige musikkvitenskapelige tradisjoner, de analyseverktøy jeg mener er best egnet i forhold til analysenes hensikt, samtidig som jeg har etterstrebet å bevare en kritisk holdning til dem. Et viktig moment i analysene har vært å relatere låtene til radiomediet; å se på låtene både i relasjon til Petres formateringspraksis og i forhold til lyttere og moderne lytterpraksis. (Mer om moderne lytterpraksis i Kapittel 2.) Spørsmålene angående

musikkens relasjon til Petre og lytterne har lagt viktige føringer på analysene og har hatt betydning for hvilke egenskaper ved musikken jeg har sett etter. De danner et bakteppe som analysene må leses mot.

Hvilke aspekter ved musikken jeg har valgt å fokusere på er fundert i min egen erfaring både fra studioarbeid, som arrangør og utøvende musiker og som aktiv radiolytter, samt i opplysninger som kom frem i intervjuene med Petres musikkprodusenter. I tillegg har Henrik Marstal og Morten Jaegers analyser av hitlåter fra 1990-tallet i boka *Hitskabelonen. Imod Popmusikkens Ensretning* (Lindhardt og Ringhof, 2003) vært inspirerende. Jeg har valgt å legge vekt på låtenes form, oppbygning, rytmikk, harmonikk, melodistruktur, arrangement og produksjon fordi jeg mener nettopp disse aspektene ved musikken har særlig betydning for hvorvidt en låt fungerer på en hitorientert radiostasjon. Underveis ser jeg også nærmere på enkelte genremessige, sosiale og kulturelle sider ved de respektive låtene som viser hvordan Petre bruker musikken til å profilere seg utad.

I alle analysene er det med flere noteeksempler. De er transkribert fra de respektive innspillinger og er først og fremst ment som illustrasjoner som skal gjøre det lettere for leseren å følge analysene, og ikke som eksakte gjengivelser av musikken. Det tradisjonelle notasjonssystemet er, som nevnt over, ikke spesielt godt egnet til å fange opp nyanser i intonasjon og frasering, hvilket gjør spesielt transkripsjonene av gitarriffene i Satyricons *Fuel For Hatred* og Maria Menas vokal i refrenget til *Blame It On Me* ganske upresise i forhold til hvordan de faktisk klinger på innspillingene. Dog representerer ikke dette noe betydelig problem i denne sammenheng, men kan stå som et typisk eksempel på hvilke vanskeligheter man møter når man anvender tradisjonelle musikkvitenskapelige verktøy på populærmusikk.

Begrepsavklaring

Underveis i oppgaven har jeg brukt en del ord og begreper som bør forklares nærmere. Jeg har bevisst etterstrebet å benytte et begrepsapparat som er verknært, og har derfor benyttet meg av en terminologi som har utgangspunkt i og tilknytning til populærmusikken. Selv om de fleste av disse ordene og begrepene er velkjent er det likevel på sin plass å presisere bruken av dem.

Jeg skiller mellom ordene ”hitlåt” og ”radiohit”. Det første ordet brukes i tradisjonell betydning, dvs. om en låt som både ligger høyt på salgslistene og spilles i ”alle” radio- og fjernsynskanaler. ”Radiohit” refererer, som ordet antyder, til låter som er hits i kraft av

omfattende radiospilling. Grunnen til at det er nødvendig å skille mellom disse to begrepene er at mange av låtene, spesielt de norske, som legges på Petres A- og B-lister ikke slippes som selvstendige singler. Det betyr at selv om låtene spilles på Petres i ukesvis og kanskje plukkes opp av konkurrerende kanaler, kommer ikke låtene inn på VG-lista Topp20, som er Norges offisielle hitliste basert på salg av singler. De er derfor ikke hits i ordets tradisjonelle betydning, men bare i kraft av radiospilling. Ordet brukes i denne sammenheng konsekvent om låter som har ligget på Petres A- eller B-lister.

En jingle er en kort egenreklame for radiostasjonen som sier navnet på stasjonen og ofte inneholder et lite slagord og litt musikk. Disse spilles vanligvis etter nyhetsinnslag eller mellom låter.

Med spillelister referer jeg til listene Petres musikkredaksjon setter opp hver uke, for eksempel A-, og B-listene, der hver låt på den enkelte liste skal spilles et gitt antall ganger per uke. Rotasjonslister brukes om de programmerte listene med låter som spilles i løpet av en dag, i formatert sendetid. Disse inneholder alle låtene fra spillelistene i tillegg til annen musikk.

Med produksjon mener jeg alltid lydproduksjon, dersom ikke annet er angitt. Ordet produksjon sikter til hvordan de forskjellige lydene er "skrudd" sammen og plassert i forhold til hverandre i *lydrommet*. Begrepet lydrom innebærer at man tenker lyden, eller soundet, forstått som et musikkstykkets spesifikke sammensetning og plassering av lyder, som om den utfolder seg i et tredimensjonalt rom. Dagens avanserte musikkteknologi gjør det mulig å plassere de forskjellige musikalske komponenter ikke bare til høyre og venstre i et todimensjonalt lydbilde, men også foran og bak, over og under hverandre i et lydrom (Danielsen, 1998: 283). Likevel foretrekker jeg å bruke begrepet lydbilde, fordi dette ordet er veletablert i norsk dagligtale. Produksjonen har for øvrig svært mye å si for hvordan en musikkinnspilling til slutt høres ut og er avgjørende for hvorvidt en låt vil fungere på radio.

Komp er en forkortelse for akkompagnement og henviser til de instrumentene som ikke har solistisk funksjon; normalt omfatter dette trommer og bass, men det kan også inkludere rytmegitarer og tangentinstrumenter.

Ellers anvendes en del engelske ord som jeg ikke har forsøkt å oversette, som *riff*, *fills*, *beat*, *blastbeats*, *powerchords*, *remix*, *black metal*, *heavy metal* etc. Ordene har ingen gode norske ekvivalenter, og har allerede etablert seg i det norske språk som en del av populærmusikkens terminologi.

For å skille mellom låttitler og plate titler er låttitlene kursivert, mens platetitler er uthevet med store bokstaver.

Til slutt gjenstår det å presisere at når jeg, som over, benytter ordet populærmusikk sikter jeg til hele det musikalske felt som studeres av populærmusikkforskere. Ellers bruker jeg ordparet pop/rock når jeg refererer til hele genrekomplekset med sine utallige subgenrer.

Faglig står avhandlingen et sted mellom medievitenskap på den ene siden og populærmusikkvitenskap på den andre. Fordi mitt utgangspunkt er musikkvitenskap var det viktig for meg å bevare et musikalsk perspektiv på oppgaven, og derfor har de musikalske analysene blitt viet forholdsvis stor plass. Analysene utvider perspektivet på undersøkelsen og gir den en musikalsk, empirisk dimensjon. Oppgavens temavalg og musikkvitenskapelige tilknytning plasserer den i en humanistisk forskningstradisjon, mens den kvalitative, intervjubaserte delen med sin tilknytning til Cultural Studies-tradisjonen, har forbindelser til samfunnsvitenskapene.

Kapittel 2. "Do You Remember Rock'n'Roll Radio?"

Om formatering som fenomen, dets historiske utvikling og Petres særegne formateringspraksis.

Historikk

Formatering av musikk i radio oppsto i USA på 1950-tallet. Forutsetningen for dette var utviklingen av TV-mediet, som på begynnelsen av 1950-tallet overtok radioens plass som underholdnings- og informasjonsmedium. I løpet av denne perioden, ca 1945-52, mistet amerikansk radio 90-95% av sine lyttere til fjernsyn (Keith, 1990: 163), mens snittantallet for BBC Radios kveldssendinger sank fra ca. 9 mill. til under 3,5 mill. i perioden 1949-58 (Crisell, 1994: 27). Radioen ble spilt ut over sidelinjen da tradisjonelle, populære programkonsepter som spørreprogrammer, hørespill i forskjellige varianter, sportsevenementer, varietéprogrammer etc. ble overtatt av fjernsyn og ga publikum mulighet til å se det man tidligere bare kunne høre. For at radiomediet skulle kunne overleve konkurransen fra TV ble man nødt til å utvikle andre og nye programformer som ville fungere bra på radio. I stedet for å tilfredsstille hele bredden av befolkningen slik man gjorde under radioens glansdager på 1930- og 40-tallet, så man seg tvunget til å spesialisere seg. Hver enkelt radiokanal definerte sin målgruppe (etter alder, kjønn e.l.) og tilpasset musikk- og programprofil etter denne, samt skaffet annonsører som ønsket å nå ut til den aktuelle målgruppen.

En annen meget viktig forutsetning for utviklingen av den spesialiserte, formaterte radiokanal og en sentral faktor i radioutviklingen generelt på 1950-tallet, var Bell Laboratorys oppfinnelse av transistoren i 1947. Denne oppfinnelsen muliggjorde produksjon av mindre, lettere, billigere og langt mer stabile radioapparater. Transistorradioene var små nok til at man kunne ta dem med seg hvor man oppholdt seg og kunne derfor brukes i mange flere situasjoner enn tidligere. Dette ga mulighet til en mer personlig tilpasset bruk av radioen, da man ikke lenger trengte å sitte samlet foran et radioapparat og lytte til samme program, noe som igjen skapte et behov for mer spesialiserte kanaler.

"The transistor has made the radio into the truly ubiquitous mass medium. Radio is no longer something to which you necessarily have to go. Radio goes with you. So it becomes a personal service. You come to count on it... to give you a certain service at a certain hour, wherever you might happen to be. Consequently

the usefulness of the medium is enormously enhanced, and those in charge of sound in the years ahead must increasingly take this service function into account... in planning their programme output.”

(Gillard, Frank (1964) *Sound Radio in the Television Age*, BBC Lunch-time Lectures, second series, no.6, sitert i Crisell, 1994: 29)

Den nye måten å bruke radioen på som transistoren muliggjorde, fikk dyptgripende, vedvarende konsekvenser for radioen som massemedium. Radioen ble redusert til et sekundært medium.

Den ble akkompagnement til andre gjøremål, for eksempel kjøring til jobb, husvask, matlaging etc. Jeg kommer nærmere inn på konsekvensene av dette lenger ned.

Samtidig med oppfinnelsen av transistoren frigjorde Federal Communications Commission (et uavhengig, statlig organ for regulering av all elektronisk kommunikasjon) i USA flere frekvenser til bruk i mindre tettbebygde områder. Mindre byer og bygder fikk egne radioer med lokalt preg og større grad av intimitet og følelse av direkte kontakt mellom lytter og programvert.

Radiomediets evne til å skape inntrykk av nærhet, intimitet og lokal forankring er dets kanskje fremste egenskap. Sammenlignet med TV er radiodrift i lite format enkelt og lite ressurskrevende å drive, og det er lettere å komme i direkte kontakt med det publikum man ønsker å nå, enten det er en aldersbestemt målgruppe på nasjonalt plan eller en lokal minoritet. Radio gir derfor i større grad inntrykk av direkte, en-til-en-kommunikasjon med lytteren. ”Radio offered electronic companionship on a personal level, and the public responded. By the mid-1950s, the medium had made substantial strides toward a full and lasting recovery” (Keith, 1990: 164). Med ”recovery” sikter Keith her til ”kampen” mot fjernsynet.

Top 40

Den siste og mest betydningsfulle faktoren i utviklingen av formatradio var ”fødselen” av rock’n’roll på midten av 50-tallet. Artister som Elvis Presley og Bill Haley & his Comets begynte å toppe salgslistene samtidig som den nye musikkformen ble spilt på lokale radioer. På nasjonalt nivå ble rock’n’roll presentert gjennom verdens første reelle radioformat: Top 40.

Formatets utgangspunkt var den salgsbaserte *Hot Hundred*-listen til tidsskriftet *Billboard* (som regnes for å være den offisielle amerikanske hit-listen) samt en blanding av nye, potensielle hit-singler og tidligere hits, *golden oldies*. Ideen ble klekket ut og utviklet av programmererne Todd Storz og Bill Stewart og introdusert på Storz’ Mid-Continent Broadcasting Company i 1949. De hadde lagt merke at kundene på deres lokale bar valgte de samme låtene igjen og igjen på stedets juke-box, hvis innhold ble skiftet ut hver uke. Tanken var at hvis noen var villige til å betale for å

høre en fersk hit mange ganger, ville de sannsynligvis *tune* seg inn på en radiokanal som serverte de samme hitsene hele døgnet. Prinsippet var at de låtene som lå høyest på *Hot Hundred*-lista (derav navnet Top 40) og de låtene som var på rask vei opp, skulle spilles ofte og mye.

Spillelister, *playlists*, ble innført for å sørge for variasjon og rotasjon i musikken og samtidig sørge for at de største hitsene ble spilt med faste mellomrom. Top 40-formatet representerte et radikalt brudd med det som da var tradisjon innen musikkradio, det såkalte *bandstand*, som besto av 15 minutter lange musikkinnslag av en enkelt komponist eller et band/artist.

Formatet skapte et helt nytt radiouttrykk som var hurtig i tempo, støyende, strømlinjeformet og helhetlig, en perfekt ramme for den nye ungdomsmusikken rock'n'roll og et passende *soundtrack* til den nye ungdomskulturen som vokste frem i USA på 50-tallet. Denne ungdoms- eller tenåringskulturen hadde blant annet sin forutsetning i den raske økonomiske veksten USA opplevde etter 2. verdenskrig, som ga folk flest større økonomisk frihet. Tenåringene ble en "selvstendig" demografisk gruppe med egne ønsker og behov, og med økonomiske midler tilgjengelig; en ny og attraktiv målgruppe for produsenter av alle slags forbruksvarer som mer eller mindre tilfeldig ble knyttet til den nye kulturen, som for eksempel jeans, transistorradioen, singleplater og tyggegummi. Barnard skriver (1989: 42) at det i perioden fra januar 1956 til juli 1957 ble solgt to millioner transistorradioer i USA. I den samme perioden hadde Elvis Presley sine 11 første Top 40-hits. 1957 var også året da Top 40-formatet, ifølge Michael Keith, virkelig fikk taket på ungdomsmarkedet (Keith, 1990: 164). Man ser her en sammenheng mellom flere fenomener som i utgangspunktet utviklet seg uavhengig av, men parallelt med hverandre.

Top 40-formatet har etter hvert endret navn og til en viss grad innhold. I dag opererer man med betegnelser som *Contemporary Hit Radio* (CHR), som hovedsakelig spiller nyere hits, og *Urban Contemporary*, som er mer orientert mot soul, r'n'b og annen dansemusikk. Norske Radio1 er en typisk CHR-formatert radiostasjon.

MOR og AC

Top 40-formatets suksess avfødte raskt nye formater. Den ungdomsrettede radio fikk sin motvekt i *Middle-of-the-Road*-formatet som fra 1960-tallet rettet seg mot voksenmarkedet, dvs. de fra 25-30 år og oppover. Middle-of-the-Road (MOR) bygger videre på pre-format-radioen, på ideen om allmennkringkasting. MOR skal være for alle, musikken som spilles kan ikke være for bråkete, for myk, for dynamisk, for gammel eller for ny; den må ikke skremme vekk lytterne.

Resultatet blir hva Keith kaller et ”not too anything”-format (Keith, 2000: 88). Keith understreker også betydningen av programlederen for dette formatet: ”MOR is the home of the on-air personality... They (...) often serve as the cornerstone of their station’s on-air product” (Keith, 2000: 89). Programlederens jobb er å skape en avslappet, uformell og behagelig atmosfære, gi inntrykk av direkte, personlig kontakt mellom programleder og lytter, og i tillegg trekke lyttere til stasjonen. Musikkens rolle er sekundær, den skal gi variasjon og skape fremdrift i sendingen, men ikke være påtrengende eller virke forstyrrende på lytteren. Satt på spissen kan man si at det er viktigere at musikken ikke forstyrrer flyten i programmet og provoserer lytteren til å skifte kanal enn at den gleder og underholder lytteren. Følgen av dette er at programlederen normalt prater mellom hver låt. Som allmennkringkaster preges kanalens sendinger også av stadige nyhetsoppdateringer og sportsinnslag, samt trafikkmeldinger og ekstra lange nyhetssendinger i rushtidene. Døgnstilpassede sendinger har for øvrig blitt vanlig innen alle typer formater.

Utover på 1970- og 1980-tallet gikk mange stasjoner vekk fra det tradisjonelle MOR-formatet til fordel for mer spesialiserte formater, som kunne gi flere lyttere og høyere inntekter. Adult Contemporary ligger tettest opptil MOR, men målgruppen er de mellom 25 og 50, spesielt kvinner. Musikken, som er AC-formatets bærebjelke, består av såkalt voksenpop, dvs. melodiose, velproduserte, ofte balladepregede hits fra 60-tallet og frem til i dag, av artister som Elton John, Celine Dion, Barbra Streisand og Ronan Keating. Rock, hip-hop, jazz og annen musikk med ”harde” kanter eller ”avansert” uttrykk er bannlyst. Prat er normalt mindre viktig, men morgen- og ettermiddagssendinger er gjerne preget av profilerte programledere (Keith, 2000: 75). I Norge er både NRK P1 og P4 AC-formaterte kanaler. Formatet er i dag det overlegent mest suksessrike formatet, både i Norge og internasjonalt (Maasø, 2002: 365).

Formatene og deres tilhørende betegnelser har blitt etablerte standarder og begreper i radiobransjen. De ovennevnte er de største og mest kjente, men det finnes i tillegg en hel underskog av mindre og mer spesialiserte formater. Felles for de aller fleste av dem er at formatene definerer rammene for musikken som spilles.

Petres format kan ikke sammenlignes med de strenge amerikanske radioformatene, selv om det finnes enkelte tangeringspunkter. Kanalen er målgruppeorientert, men målgruppen er kun aldersdefinert og derfor svært romslig. Det tas ikke hensyn til lytternes sosiale eller økonomiske omstendigheter, etniske bakgrunn, lokale tilhørighet eller lignende. Kanalen er et tilbud til *alle* i

Norge mellom 15 og 30 år, hvilket gjør at kanalen må blande musikalske genrer og gir dem rom til å eksperimentere med forskjellige typer musikk i den formaterte sendetiden. Samtidig er det lytterne som gjennom NRK-lisensen langt på vei finansierer kanalen, og derfor er NRK Petre forpliktet til å levere tilfredsstillende lyttertall og lage publikumsvennlig radio, i likhet med kommersielle, formaterte radiostasjoner. Forskjellen er at Petre ikke står til ansvar, økonomisk eller på annen måte, overfor annonsører, investorer eller andre eksterne interessenter. Så lenge lyttertallene og responsen fra målgruppen er tilfredsstillende, står kanalens ledelse fritt til å definere det musikalske og redaksjonelle innholdet (mer om dette fra s. 35 og utover).

Europa

Europeisk radio har hatt en helt annen utvikling enn USA. Tradisjonelt har de europeiske landene hatt større grad av sentralstyring og hatt et tettere lovverk og varierende grad av statlig intervensjon for å kontrollere markedskreftene. For etermedienes del har dette kommet til uttrykk gjennom etablering av kringkastingsmonopoler. De fleste landene har hatt nasjonale kringkastingsinstitusjoner der inntektene har kommet både fra statlig hold og direkte fra lyttere/seere via lisensinnbetalinger. Med kringkastingsmonopol og lisensinnbetalinger følger også krav om allmennkringkasting, *public service*, og mange europeiske land har fått lovfestede krav om universelt tilbud på radio og fjernsyn.

Det finnes ikke noen klar, entydig definisjon av *public service*-begrepet, men de sentrale elementene er informasjon, opplysning og underholdning, samt tilbud til minoritets- og majoritetsgrupper (Fossum, 1994: 62). Begrepets betydning diskuteres for øvrig fortsatt blant medieforskere og internt i kringkastingsorganisasjoner.

I forhold til musikk har myndighetene gjerne lagt føringer i form av krav om at en viss prosent av all musikk som spilles i løpet av et døgn skal være nasjonalt produsert og at et bredest mulig spekter av musikk skal være representert. Tradisjonelt har de europeiske kringkastingsmonopolene¹ vært preget av et paternalistisk syn på sin egen rolle, dvs. man har sett det som kringkastingsoppdraget å opplyse og kultivere folket (jf. definisjonen av *public service*). Denne oppfatningen bygger på den klassiske dikotomien mellom såkalt ”høy”- og ”lavkultur”, der det sett av verdier og holdninger som eliten gir sin tilslutning, defineres av den

¹ Her sikter jeg først og fremst til de skandinaviske landene samt England og Frankrike, da det er disse landenes kringkastingsinstitusjoner som er utgangspunkt for de forskjellige artiklene og bøkene på litteraturlista.

samme eliten som høyverdig, mens folkets, eller flertallets, kultur defineres som enkel og billig. Enkeltmennesket kultiveres gjennom å tilstrebe de verdier og holdninger eliten har definert som verdige. Kringkastingens oppgave var å hjelpe befolkningen i sin streben etter å bli kultiverte borgere (Fossum, 1994: 59). Satt på spissen kan man si at kringkastingen skulle drive folkeopplysning og samle folk omkring en nasjonal, homogen kultur.

For at slike storslåtte ideer skal ha noen som helst sjanse til å få gjennomslag, forutsettes et meget lydhørt, konsentrert publikum. Dog har folks lyttervaner vist seg ganske annerledes enn kringkastingssjefenes og andre myndigheters forhåpninger. Lytterundersøkelser gjort i England på 30-tallet, viser at publikum allerede da brukte radio som underholdning:

”For most people, most of the time, irrespective of class and education, radio was regarded as no more than a domestic utility for relaxation and entertainment – a familiar convenience, a cheerful noise in the background [...]”
(Paddy Scannell (1988) Sitert i Fossum, 1994: 83)

Publikum lytter til faste tider, gjerne mens man gjør noe annet, og de leser ikke programoversikter. Transistorradioens inntog, som i Europa først fikk betydning på 60-tallet, førte også til en viktig endring i folks lyttemønster. Lyttingen ble individualisert, man kunne lytte enkeltvis hvor og når man ville og til den stasjon man ønsket, men hva skulle man velge? Mulighetene var begrenset til noen få riksdekkende kanaler (BBC hadde frem til 1967 tre kanaler, Sveriges Radio to, NRK en osv.), enda færre lokale stasjoner og Radio Luxembourg som var tilgjengelig over det meste av Sentral- og Nord-Europa.

Mot slutten av 1960-tallet og utover 1970-tallet utvidet flere av de europeiske kringkastingsselskaperne kanaltilbudet i sammenheng med interne omlegginger av radiodriften. Bakgrunnen for denne omleggingen skyldtes hovedsakelig konkurransen fra piratradioene og Radio Luxembourg (Wallis & Malm, 1993: 160). Hensikten var å gi lytterne et bredere og mer variert tilbud. Hver enkelt kanal skulle fylle en bestemt funksjon, slik at man fikk en kanal for ungdom, en for eldre, en kulturkanal etc. Denne omstruktureringen vitner om en gradvis endring i oppfattelsen av radiodrift:

”The establishment of such a channel (SR’s P3) in the late 1960s marked a shift away from an educational view of radio to one where entertainment and relaxation were acceptable goals and rewards for broadcasters and listeners.” (Wallis & Malm, 1993: 160)

Forestillingen om en publikumstilpasset radio erstatter den tradisjonelle, elitære oppfattelsen av radio som et slags ”dannelsesmedium”, der programskaperne bestemmer hva folk skal få høre. ”Forestillingen om publikum som en abstrakt enhet erstattes med forestillingen om et heterogent,

sosialt og kulturelt lagdelt samfunn” (Fossum, 1994: 60). Kringkastingens rolle som public service-institusjon endres, vekten skyves fra ”public” til ”service”.

Det sekundære mediet

TV-mediets umiddelbare suksess, og den tilhørende industriens raske ekspansjon, stilte radioen i skyggen. TV-apparatet overtok både radioens plass i stuen rent fysisk, og dens rolle som primær formidler av underholdning og informasjon. Utviklingen av de nye, portable transistorradioene som falt sammen i tid med fjernsynets inntog, ble mediets redning, fordi det muliggjorde en helt ny form for anvendelighet som stilte andre krav til programinnhold. Samtidig var den på en måte en forutsetning for radioens status som sekundært medium. Med det mener jeg at radioen er sekundær på to måter: For det første har fjernsynet en ”viktigere” rolle i menneskers liv, både som underholdnings- og informasjonsmedium. For det andre er mediet sekundært fordi det som kommer ut av radioen ikke nødvendigvis er sentrum for vår oppmerksomhet. Radioen brukes som akkompagnement til andre, viktigere gjøremål. En bruk som ble muliggjort gjennom masseproduksjon av små og lette transistorradioer, men som like mye har sin forutsetning i mediet selv, fordi det er et lyttemedium. I polemikken omkring TV versus radio hevdes det at hørselen er en mindre oppmerksomhetskrevende sans, og spiller mindre rolle i vår orientering i verden omkring oss, enn synssansen. Dette gjør at man kan ha utbytte av, oppfatte og forstå innholdet i en radiosending, mens man faktisk har fokus på noe annet, men dette avhenger både av programinnhold og av handlingen man utfører. I en slik ramme fungerer musikk perfekt som programinnhold, nettopp fordi lyttingen er overfladisk. Musikken har ikke nødvendigvis mening ut over seg selv² (teksten har mening i seg selv, men det er ingen forutsetning for å ha glede av musikk at man oppfatter tekstens innhold), meningen ligger i selve lyden og må ikke avkodes eller tolkes på samme vis som verbal kommunikasjon.

”Decoding is minimal, we do not have to work out what (music) ‘refers to’ as we have to with words: hence it is ideal for secondary listening. It is perhaps the only kind of output we can enjoy on the medium without feeling in some degree handicapped by lack of vision.” (Crisell, 1994: 64)

Fordi musikken ikke har mening i semantisk forstand, gir den lytteren mulighet til selv å skape mening ut av det man hører. Lyttingen blir samtidig en selektiv prosess der lytteren selv bestemmer hvor mye oppmerksomhet hun skal bruke på hvert enkelt musikkstykke eller innslag.

² Hvorvidt musikkens mening er musikken selv eller om den refererer til noe utenfor seg selv, er et altfor stort tema å diskutere her. Mitt poeng er at overfladisk lytting, slik radiolytting ofte er, til musikk kan være meningsfylt for lytteren. Å lytte analytisk er ingen forutsetning for å ha glede av å lytte til musikk.

Enkelte låter fanger vår oppmerksomhet og innbyr til aktiv lytting, mens mange låter kun passerer som bakgrunnsmusikk. Dette bestemmes av den enkeltes musikalske preferanser, humør, gjøremål og andre ytre omstendigheter - "a fact that helps to explain why music has become even more popular since radio's rebirth as a secondary medium" (Crisell, 1994: 49).

Radio som sekundært medium stiller som nevnt andre krav til programinnhold enn de man hadde før fjernsynet kom på banen. Det er viktig å ha en jevn flyt i programmene, mye musikk med få avbrytelser, og forutsigbarhet i forhold til innhold. Programinnholdet skal ikke ta fokus fra lytterens primære gjøremål, det må ikke virke overraskende eller forstyrrende på lytteren:

"Are you brushing your teeth, turning the corner or selling jeans or entering inventory into the computer? So much the better. Your broadcaster respects the facts that these important activities must come first. Radio is humble and friendly, it follows you everywhere." (Berland, 1990: 179)

"Ingen" bryr seg om noen faktisk lytter, så lenge man ikke skrur av eller skifter kanal.

Programmene må formes etter samme lest og variasjonen mellom de enkelte programmer være små, og samtidig tilfredsstillende lytterens forventninger. Denne tankegangen plasserer lytteren og hans ønsker og krav i sentrum. Radio blir et servicetilbud lytteren takker ja eller nei til, alt etter den enkeltes (musikalske) preferanser. Servicetankegangen representerer en annen holdning, et annet ideal, enn *public service*-idealet som NRK, BBC og andre statlige, lisensfinansierte kringkastere er tuftet på. Public service skal være noe for alle, gi lytteren både det de vil ha og det de ikke visste de ville ha:

"[The] aim was to vary the output in such a way that the listener might be 'surprised into' an interest in a subject which she had not previously enjoyed or even known about: the intention was always to give her 'something a little better than she thought she wanted.'" (Crisell, 1994: 22)

Programmene ble presentert blandet, uavhengig av tema, i den tro at lytteren ville bli "lurt" til å høre på programmer om emner han ikke visste var interessante. Man ønsket å drive en form for folkeopplysning.

Å vektlegge *service* fremfor *public* innebærer en dreining i mer kommersiell retning, en tankegang der begrepene publikumsorientering, målgruppe- og produktprofilering står sentralt. Det er her formateringen kommer inn i bildet.

Formatering

Å formatere er avledet av "format" som betyr størrelse (Riksmålsordboka, 1982:190), og kan derav defineres som å forme eller tilpasse en fysisk eller abstrakt størrelse i forhold til en annen,

slik at disse kan fungere optimalt i forhold til hverandre. I radiobransjen betyr formatering å tilpasse kanalens innhold, ikke bare programmessig og musikalsk, men kanalens totale uttrykk, i forhold til en klart definert målgruppe. Begrepet 'format' får således to beslektede meninger (Berland, 1990: 181). På en side refererer det til den enkelte kanals programpraksis, dens valg av profil, dvs. om den er en A/C-kanal siktet inn mot et voksent publikum eller en Top 40-kanal med en yngre målgruppe. På den annen side referer begrepet til de spesifikke ingredienser i selve programinnholdet, som valg av programvert og måten denne skal henvende seg til lytterne på og plassering og utforming på *jingler* og *reklamespøter*. Formatering handler også om å skreddersy den enkelte kanals uttrykk, slik at den atskiller seg klart fra andre kanaler. Ideelt sett skal man kunne kjenne igjen kanalen med en gang man skrur på radioen.

De aller fleste radioformatene er musikkformater og navnene, som i likhet med selve konseptet er amerikanske, refererer som sagt til musikken som spilles, for eksempel Top 40, AOR (Album Oriented Rock), A/C etc. Ved å la musikken styre radioprogrammeringen utnyttes radioens spesialitet, musikkformidling, til fulle; samtidig blir også musikken den viktigste faktoren for å skape lojalitet hos lytteren (Knutsen, 2000: 8). Bakgrunnen for dette er som nevnt utviklingen av teknologi som gjorde det mulig å anvende radioen i alle mulige situasjoner og, delvis som et resultat av dette, "degraderingen" av radioen til sekundært medium. Musikk passer perfekt til den "nye" bruken av radio. Det er en billig og lite ressurskrevende form for produksjon, som ikke krever for mye oppmerksomhet fra lytteren.

"The assumption that more or less continuous music is the ideal programme content for radio rests on the equally convenient assumption that radio listeners are mainly not listening very closely and that this is the 'natural' condition for radio communication." (Berland, 1993: 105)

I dagens kommersielle radiobransje er denne ideen nærmest enerådende. En jevn strøm av liktlydende musikk, avbrutt av korte innslag med tomprat og låtpresentasjoner, jingler og reklame tilbys lytteren som lydtafet og stemningsskaper i hans daglige gjøremål. Musikkformatet bestemmer "fargen" på taftet.

Blokkformat³

Utviklingen av den lytterorienterte, servicebevisste formatradioen har ført til en grunnleggende endring i måten å lage radio på, i selve sendestrukturen. Man snakker om en utvikling fra blokk-

³ Her kan det lett oppstå en liten begrepsforvirring, da blokkformatert radio kjennetegnes ved at den nettopp *ikke* er formatert, i den betydning man snakker om formatering i radio i dag, altså som målgruppeorientert radio.

til flateformat. I den tradisjonelle måten å lage radio på var det det enkelte program, dvs. den enkelte blokk, som sto i sentrum. Programmene, som skapes og produseres i emneredaksjoner, fremstår både innholds- og uttrykksmessig som selvstendige, uavhengige enheter. Lengden på det enkelte program kan variere fra et par minutter til flere timer. Programmene plasseres som blokker i forhold til hverandre, uavhengig av hva som sendes før og etter, slik at sendetiden fylles opp på best mulig måte (Fossum, 1994: 84). Denne måten å produsere radio på kjennetegner særlig de statlige, europeiske kringkastingene, som gjennom lisensfinansiering har vært pålagt å tilby et mest mulig allsidig program på et begrenset nettverk. Blokkformatets bakgrunn ligger i radiomediets barndom på 1920-tallet. En sentral skikkelse her er BBCs første generaldirektør, J.C.W. Reith, som så på kringkastingsdrift som et moralsk ansvar. Som nasjonal institusjon var BBC forpliktet til å drive *public service*, å tilby et mest mulig variert, helst moralsk oppbyggelig, tilbud til sine lyttere. Gjennom blandet programlegging, såkalt *mixed programming*, skulle lytterne fanges til å lytte til programmer om emner de "ikke visste" de var interessert i. Målet med denne uforutsigbarheten og stadige tematiske variasjonen var å gi lytterne ny kunnskap, og således heve det kulturelle og intellektuelle nivå hos befolkningen (Crisell, 1994: 21-25). Reiths tiltro til det nye mediets muligheter og hans optimisme på vegne av lytterne var en smule overdrevet, men hans ideer om *mixed programming* og *public service* var sterkt med på å forme blokkformatet.

Dette formatet har fått en annen, fastere struktur i dagens radio. Faste sendetider for de forskjellige programmer har blitt en selvfølge, og mange programmer settes opp i striper. Dvs. at samme program sendes til samme tid hver dag, slik som f.eks. nyheter og værmeldinger. Videre går utviklingen innen blokkformatert radio i retning av et økende antall magasiner (Fossum, 1994: 85). Magasinprogrammene brukes innen alle typer temaer og emner, som natur og sport, ungdom og eldre, musikk og kunst, og de inneholder gjerne flere korte innslag om forskjellige emner, mer eller mindre relevante i forhold til hovedtema. De forskjellige innslagenes radiofoniske uttrykk kan variere. Det hele bindes sammen av en eller flere faste programverter, og det enkelte magasin følger gjerne en intern, fast form. Magasinprogrammernes varighet er vanligvis 1 til 2 timer. NRK P2 er den eneste riksdekkende, blokkformaterte radiokanal i Norge.

Flateformat

All formatert radio er flateformatert. Flateformatet kan ses som en videreutvikling av magasinformatet, men med lengre og helt andre tidsrammer, som bryter fundamentalt med

blokkformatet. I en flateformatert radio er dagen normalt delt inn i fire 3-timer lange sendeflater, som er ment å følge publikums døgnrytme. Morgenflaten er fra 06.00 til 09.00, formiddagsflaten er fra 09.00 til 12.00, mens tidlig ettermiddag er fra 12.00 til 15.00 og sen ettermiddag er fra 15.00 til 18.00. Kvelden og natten settes av til programmer for spesielt interesserte lyttere, fordi man gjennom lytterundersøkelser vet at denne tiden primært er fjernsynets domene.

Tidsflatene er bestemmende for produksjonen, og de enkelte redaksjonene er knyttet til disse. Det er det helhetlige, radiofoniske uttrykket, rytmen og flyten som vektlegges, ikke de forskjellige programmene og programinnslagene. Programflaten er satt sammen av korte innslag og har således fellestrekk med magasinprogrammene, men innslagene i flateradioen er på omtrent samme lengde og omsluttet gjerne av en eller flere låter. En slik struktur, der alle innslag er ca. like lange, enten det dreier seg om låter, nyheter, reklameinnslag eller annet, har flere hensikter. Det gjør det enkelt å strukturere sendingene og få en jevn flyt. Samtidig gjør det at reklameinnslagene kan komme jevnlig og med korte intervaller. Et annet poeng er at en slik segmentert struktur gjør det enkelt for lyttere å hoppe inn og ut av programmene uten å gå glipp av noe. Programflatene kan følgelig ikke ha noe dramaturgisk forløp eller annet som legger premisser for sendingen i de første fem minuttene, og som får konsekvenser etter 30 minutter. Det som binder sendingen sammen er programlederen, og ellers helheten og flyten. Dette innebærer at variasjonen mellom de forskjellige programmene hovedsakelig kommer til uttrykk gjennom forskjellige programverter og forskjellige navn på programmene. Det innebærer også at kanalen som helhet blir basis for virksomheten (Fossum, 1994: 87), dvs. at man gjennom valg av musikkformat, spillelister og helhetlig, langsiktig programlegging og planlegging forsøker å gi kanalen et særegent uttrykk som gjør den umiddelbart gjenkjennelig, et *sound* som skiller den fra konkurrentene.

“Formatting ensures that a station is clearly distinguishable from other stations (unlike TV, which distinguishes programmes and times), through a clear musical identity constructed in harmony with the precise demographics and researched common tastes of the targeted audience.” (Berland, 1993: 107)

Man snakker i denne forbindelse om profil eller profilering, der profilering handler om å tilpasse eller ordne kanalens innhold etter en bestemt målsetting (dvs. hvilket publikum man ønsker å nå). Kanalens profil bestemmes således av hvilken målgruppe man ønsker å betjene. Profilbegrepet henger altså sammen med gjenkjennelighet og målgruppe; det dreier seg om å gi kanalen karakteristiske kjennetegn som både appellerer til den ønskede målgruppe og gjør den umiddelbart gjenkjennelig. Dog er ikke begrepet like omfattende som formateringsbegrepet. Der

formatering omfatter hele måten å strukturere og drive radio på og påvirker alt fra administrasjon via produksjon til hva som faktisk sendes på luften, handler profilering om overflate og detaljer og om å gjøre produktet attraktivt. Profilering er glasuren på kaken, eller for å fortsette tapetmetaforen, mønsteret i tapetet.

Programlederen

I den formaterte radio er det i utgangspunktet musikken som er det viktigste programinnholdet. Musikken som spilles formateres med hensyn til tidsflatene, og med hensyn til at den kontinuerlige strømmen av lyd, musikk og tale skal tilpasses publikums behov. Selv om musikk oppgis å være den viktigste kilde til suksess hos målgruppen, er man også opptatt av kvaliteten på *innhold* og *programledelse*. Programlederne er ofte kanalens viktigste profilmarkører, og programmene skreddersys vanligvis etter programlederne. I stedet for at programlederen tilpasser seg et ferdig utarbeidet programkonsept er det personen i rollen som programleder som er utgangspunktet for det enkelte program (Fossum, 1994: 92). Således blir kvaliteten på programmene i stor grad styrt av programlederen. Petre sender daglig programmer som er kalt opp etter programlederne, for eksempel *Marius Strand*, *Kyrre* og *Are og Odin*.

Programmenes musikk og innhold knyttes tilsynelatende til programlederen, men dette er en illusjon. I moderne formaterte radiostasjoner er det egne musikkredaksjoner som tar seg av musikkutvelgelse og som ukentlig setter sammen spillelister i tråd med den enkelte kanals profil. Musikkredaksjonene sørger også for å tilpasse låtutvalget etter de enkelte tidsflatene. Programskapere, journalister og programledere har liten eller ingen innflytelse på musikkvalget i formatert sendetid (Hennion & Meadel, 1986: 289), fordi dette sannsynligvis ville påvirke flyt og homogenitet i uttrykket i negativ retning. Intet overlates til tilfeldighetene.

Programlederens jobb blir å skape en lett og uhøytidelig, personlig atmosfære og å etablere et tilsynelatende personlig forhold til den enkelte lytter. Vedkommendes forhold til musikken som spilles i programmet er uten betydning, så lenge låtene presenteres på en tilfredsstillende måte i forhold til kanalens profil. Det viktigste er som nevnt å skape en god atmosfære, og tillit hos lytteren. Et karakteristisk trekk ved radio er at det på en gang er et massemedium og et personlig medium. Mange lytter, men lyttingen foregår gjerne enkeltvis, og kommunikasjonen fra programleder til lytter er en-til-en, dvs. vedkommende bruker pronomenene ”du”, ”deg”, ”jeg” og ”meg” i stedet for flertallsformer (Crisell, 1994: 68). Fordi programlederen ikke er

synlig er andre faktorer som stemmekvalitet og stemmeleie, artikulasjon, tonefall og henvendelsesmåte overfor lytteren svært viktig når det gjelder å skape god stemning og et sympatisk inntrykk. Fordelen ved ikke å bli sett er at den enkelte lytter kan forme programlederen etter sin egen fantasi, og gi vedkommende et utseende i tråd med ens egen smak. Radioens anvendelighet gjør at programlederen kan følge med en i løpet av dagens gjøremål, noe som igjen forsterker inntrykket av personlig nærvær og intimitet. Programlegging i striper sørger også for at samme programleder dukker opp til samme tid hver dag. Sammen med nyheter og andre faste innslag blir programlederen og programmet en tidsmarkør, som hjelper lytteren med å strukturere dagen (Crisell, 1994: 69). I fellesskap med musikkformidling er denne evnen til å gi inntrykk av personlig kontakt og nærvær radiomediets fremste egenskap, og er sannsynligvis en viktig årsak til at kombinasjonen av formatert og profilert musikk og prat viser seg å være så usedvanlig vellykket.

Til tross for at musikken oppgis å være grunnlaget for publikums lojalitet, blir programlederens rolle sentral både i forhold til å trekke publikum til kanalen og i forhold til å vekke lytternes sympati og å skape lojalitet. Programlederen danner rammen omkring programmet, og innholdet, musikken og presentasjonsformen er tilsynelatende knyttet direkte til programlederen. Denne sammensmeltingen av innhold, presentasjon og musikk utgjør ifølge Berland en tekst eller narrativ struktur, som på samme tid henvender seg til og representerer den spesifikke målgruppe. I en slik ramme blir programlederen en slags forteller, og kombinasjonen av de forskjellige elementene, musikk, reklameinnslag, nyheter etc. kan ses som forskjellige strukturelle funksjoner innenfor den narrative helhet (Berland, 1993: 110). Således konstruerer og presenterer radioen sin egen virkelighet, der lytterne inngår i et konstruert fellesskap, på tvers av tid og rom. Dette fellesskapet er definert ut fra en felles musikksmak og i mindre grad alder og kjønn. At musikk er viktig som identitetsmarkør og derigjennom som fellesskapsmarkør er en sentral tanke innen utviklingen av radioformatering (Knutsen, 2000: 8). Dette bekreftes av stadige lytterundersøkelser og markedsanalyser som sørger for at format og profil hele tiden justeres og tilpasses den enkelte stasjons målgruppe. En hovedårsak til Petres omstrukturering høsten 2003 var at snittalderen på lytterne før omleggingen lå på 28 år og således lå over kanalens egentlige målgruppe.

Radio konstruerer sin egen verden ut fra de premissene som ligger i formatet, musikksmak, aldersgruppe, inntekt etc. Den henter sitt råmateriale fra den "virkelige" verden, og gjennom seleksjon, transformasjon og tilpasning av dette materialet konstrueres en radiofonisk virkelighet, formet etter målgruppen.

"Sport and politics, advertising and the technique of sound and of broadcasting, the market for disc-jockeys and public taste, competition with other stations and record production, the world of theatre and of musical creation, none of these realities is ready for use when radio takes them over, in order to transform them into programmes faithfully tailored to its listening figures." (Hennion & Meadel, 1986: 287)

Den enkelte kanals identitet konstrueres ut fra musikkprofil og målgruppetilpassning. Det konstruerte fellesskapet som er målgruppen er således med på å skape og opprettholde den virkelighet stasjonen presenterer. Samtidig er dette fellesskapet konstruert og opprettholdt av den samme stasjonen: "... the community which speaks and is spoken through that medium is also constituted by it, ..." (Berland, 1993:106). Denne evnen til å skape og utvikle fellesskap og igjen tilpasse seg disse er knyttet til mediets evne til å gi inntrykk av nærvær og personlig kontakt, som er beskrevet nærmere ovenfor. Lokalradioers og nærradioers suksess og mengden av stasjoner tilknyttet alle slags interesseorganisasjoner må ses mot denne bakgrunnen. Lokalradiolytternes fellesskap er den lokale forankring, mens for andre stasjoner kan fellesskapet være definert ut fra for eksempel etnisk tilhørighet, seksuell legning eller lignende. Slike radioer er formaterte i den forstand at de er målgruppeorientert, men slike formater styres av andre faktorer enn de rent musikalske, og de er gjerne motivert ut fra andre hensyn enn å tjene mest mulig penger (kommersielle nærradioer unntatt).

Radioens popularitet blant alle lag i befolkningen, både i Norge og resten av verden, kan også forklares ut fra mediets evne til å skape fellesskap på tvers av tid og rom, og samtidig virke nært og lokalt forankret. Denne lokale forankringen er ifølge Berland en illusjon og et paradoks, skapt av kommersiell, formatert radio. En av hensiktene med formatering er nettopp å skape inntrykk av nærvær og personlig kontakt; samtidig er mesteparten av programmateriale produsert helt andre steder. Musikken som utgjør mesteparten av innholdet er produsert og distribuert av multinasjonale selskaper, nyheter sendes ut fra nasjonale og internasjonale nettverk, programkonsepter er gjerne kopiert fra andre steder og programmet sendt fra et helt annet sted enn der lytteren befinner seg (Berland, 1993: 115). Likevel kan det se ut som om kjernen til formatradioens suksess ligger i illusjonen den klarer å skape.

Formateringspraksis og musikkutvelgelse i Petre

I Norge ble kringkastingsmonopolet opphevet i 1981, og de første nærradioene ble etablert. Radio1, som i dag er Norges fjerdestørste radiostasjon og er etablert i landets fire største byer, startet opp på midten av 80-tallet, og har utviklet seg til en profesjonell, strømlinjeformet nærradio modellert etter populære amerikanske hitradioer. Formatet er CHR (Chart Hit Radio), som er et internasjonalt etablert format som i flere tiår har vist seg å være et av de mest suksessrike. Målgruppen består av unge, urbane mennesker i alderen 15 til 30 år, og musikken består av pophits fra de siste 20 åra, men med vekt på hits fra de siste åra. Man styrer unna tyngre rock og hip hop som kan skremme vekk lytterne. CHR-formatet er et trendbekreftende fremfor trendsettende format, dvs. at man er forsiktig med å presentere nye og ukjente artister og låter som ikke først har vist et hitpotensial i andre medier og radiostasjoner.

P4 som er Norges største riksdekkende, reklamefinansierte kanal ble etablert i 1994. Den er i dag landets mest populære kanal etter NRK P1, som den i form og innhold ligger svært tett opptil. P4 er en A/C-stasjon (Adult Contemporary) som henvender seg til alle mellom 25 og 50. A/C-formatet er i dag det overlegent mest suksessrike formatet, både i Norge og internasjonalt (Maasø, 2002: 365). Musikkprofilen er bygget opp rundt eldre hitlåter og etablerte artister, som var populære i målgruppens ungdomstid. Det er ofte de roligste og mest melodiose hitene som blir spilt. Band som Black Sabbath og The Clash blir ikke spilt, selv om disse var populære for 25-30 år siden. P4 styrer også konsekvent unna hip hop.

NRK Radio ble formatert i 1993, da organisasjonen ble omstrukturert og man opprettet en ny ungdomskanal, P3, og samtidig la om programprofilene på de eksisterende kanalene P1 og P2. Bakgrunnen for omleggingen generelt og opprettelsen av Petre spesielt, skyldtes at NRK Radio gjennom hele 1980-tallet og inn på 1990-tallet mistet lyttere til de kommersielle nærradioene. Lytterundersøkelser viste at aldersgruppen 14 til 30 år utgjorde størsteparten av de 700.000 lytterne NRK Radio hadde mistet (Knutsen, 2000: 28). I tillegg til dette kom Stortingets vedtak i 1991 om utlysning av konsesjon til en ny, riksdekkende, privatfinansiert radiokanal (som ble tildelt Radio Hele Norge, nå P4, i 1993). NRK Radio måtte moderniseres for å kunne møte konkurransen fra de kommersielle stasjonene og for å kunne kapre en større del av lytterne i aldersgruppen 15 til 30 år. Dette var også en del av en langsiktig økonomisk strategi fra NRKs side. Lyttergrunnlaget ville langsomt forsvinne med årene dersom man ikke klarte å etablere et lojalitetsforhold til yngre lyttere. En slik utvikling ville ha undergravet lisensfinansieringens

legitimitet (Fossum, 1994). Resultatet har blitt en trekanals radio der P1, som i dag er Norges største radiokanal, primært tilbyr musikk og programposter tilpasset voksne fra 35 og oppover. Musikkformatet er A/C og ligger tett opptil P4, men med større fokus på norsk musikk. P2 kaller seg ”kulturkanalen” og er den eneste riksdekkende kanalen i Norge som ikke er formatert. Programmene skapes av egne redaksjoner og presenteres som selvstendige enheter. De enkelte programpostene er emnefokusert og henvender seg til lyttere med interesse for det respektive emne, og fordrer en annen, mer aktiv form for lytting enn søsterkanalene P1 og Petre.

Petre er NRKs tilbud til landets unge mellom 15 og 30 år. I forkant av kanalens opprettelse i 1993 ble det i tillegg til hvem målgruppen skulle være, vedtatt at musikk skulle utgjøre størsteparten, ca. 70 %, av innholdet og at hovedvekten skulle være på pop og rock (Knutsen, 2000: 28-32). Disse retningslinjene ligger fortsatt til grunn for kanalens profil, selv om kanalen etter at mPetre gikk på lufta i 2000, har konsentrert fokus om aldersgruppen 18 til 25 år. I tillegg til de ovennevnte betingelser ble det også bestemt at kanalens musikkprofil skulle være ”alternativ”, dvs. alternativ i forhold til den kommersielle, hitorienterte musikkprofil man mente de private konkurrentene hadde, og fortsatt har (Knutsen, 2000: 31). Petre skulle, og skal fortsatt, være en innovativ og trendsettende kanal både i forhold til musikk, presentasjonsform og humor. Når det gjelder musikken innebærer dette at kanalen skal være først ute med å presentere nye og fortrinnsvis norske, ukjente band og artister, fordi en slik satsing gir kanalen en helt særegen identitet. Kanalen får også vist at de tar sitt kulturelle ansvar på alvor og bidrar således til å legitimere lisensinnbetalingene. Samtidig er det viktig at kanalen ikke blir en eksklusiv kanal for spesielt musikkinteresserte, men presenterer musikk og annet stoff som engasjerer så mange lyttere som mulig, innenfor målgruppen. Det betyr at kanalen også må spille musikk av store, etablerte artister og hits som ligger på norske og internasjonale hitlister. Den relativt vidtfavnende musikkprofilen Petre har, og har hatt, har således sin forutsetning i de retningslinjer som ble trukket opp allerede før kanalen første gang gikk på lufta høsten 1993.

Petre har det mest sammensatte musikktilbudet av landets fire største kanaler, som i rekkefølge er P1, P4, Petre og Radio 1. De spiller mye hip hop, r'n'b, pop og rock inkl. tyngre rock, samt noe elektronika, dancehall og reggae. Innunder Petre ligger også den digitale kanalen mPetre, som gikk på lufta i juli 2000. Den retter seg primært mot aldersgruppen 12 til 18 år og ble opprettet for å gi et mer utfyllende tilbud til hele Petres målgruppe. Her spilles hovedsakelig dance-, trance- og boybandmusikk og tilsvarende genrer som er spesielt populære blant yngre

tenåringer. mPetre dekker ikke hele landet, men er tilgjengelig i landets større byer, og har stor oppslutning de steder den kan høres.

De tre største kanalene i Norge hadde i 2000 en markedsandel på til sammen 84 % av radiolytterne på hverdager (Maasø, 2002: 365), dvs. en meget stor og på alle måter heterogen gruppe mennesker.

Listesystemet i Petre

Petre er først og fremst en musikk kanal for unge mennesker i Norge. Kanalen sender fra seks om morgenen til midnatt, sju dager i uka, dvs. 126 timer. 35 av disse timene er satt av til uformatert musikk, dvs. at de er satt av til egne musikkprogram der programlederne sammen med egne musikkredaksjoner velger ut musikken som spilles. Disse programmene konsentrerer seg stort sett om bestemte genrer, som f.eks. hiphop, tungrock, funk etc. De sendes etter 21 på kveldene og er for spesielt interesserte. Tiden mellom 06 og 21 utgjør den formaterte sendeflaten (etter omleggingen i 2003 er dette endret til 06 til 18). All musikk som sendes i dette tidsrommet er valgt ut av Petres musikkredaksjon og ligger i en database som styres av et dataprogram som heter Selector. Hvordan Selector fungerer, vil jeg komme tilbake til lenger nede.

Som formatert musikk kanal opererer Petre med såkalte spillelister, dvs. lister med låter som skal spilles et visst antall ganger i uka i den formaterte sendetiden, uavhengig av programinnhold. Petre opererer med to slike lister, A- og B-listene. A-lista består av 20 låter som spilles ca. 17 ganger i uka, og B-lista består av 24 låter som spilles ca. 9 ganger pr. uke. Genremessig er det liten forskjell på de to listene, men B-lista er ifølge musikkprodusent Mats Bugge noe mer alternativ og utprøvende enn A-lista. Derfor hender det ofte at låter rykker opp på A-lista etter å ha vært prøvd ut på B-lista først. A-lista er for aktuelle artister, både norske og internasjonale, som man vet har bred appell blant målgruppen, men også for artister og låter man føler vil kunne treffe publikum, eller som redaksjonen ønsker å løfte frem. Det siste gjelder særlig for nye, norske artister.

“... altså formatering er mye dynamikk da, og det der med å kunne pakke inn ukjente låter i kjente låter, altså du vil beholde lytterne, du vil... av tre låter så gir du dem to de liker og en vi vil de skal like, og som de over tid forhåpentligvis kommer til å like.” (Musikkprodusent Jørgen Hegstad i intervju, 28/11-02)

Dynamikk og balanse er to sentrale begreper i listesammensetningen. Man søker en jevn genremessig fordeling, og en god variasjon i tempo og musikalsk uttrykk, samtidig som man

prøver å bevare en viss helhet. Låtene som havner på A- og B-listene blir i snitt liggende i ni uker. A-listelåtene spilles for øvrig med minimum fire timers mellomrom.

I tillegg har man en egen Norsklister, som består av ca. 300 låter. Her legges låter som av forskjellige årsaker ikke passer på A- eller B-listene, samt norske låter som har vært inne på disse. Artistene på Norsklister får en rotasjon i uka, dvs. at hvis en artist har fire låter på Norsklister, blir bare en av låtene spilt. En norsk artist på A- eller B-lista får ikke spilt låter som eventuelt måtte ligge på Norsklister, for å sørge for størst mulig variasjon. Nye låter legges til Norsklister hver uke, mens en omfattende redigering, der gamle og/eller utgåtte låter fjernes, gjøres 3 til 4 ganger i året.

Petre opererer også med såkalte Gold- og Recurrent-lister, som er store databaser med låter. Recurrentbasen består av låter som tidligere har ligget på A- og B-lista, og blir liggende her i 3 år før de igjen legges i Goldbasen, eller slettes helt. Recurrentlåtene spilles ca. hver sjettede dag, mens Gold-låtene spilles ca. hver 17. dag. Gold, eller golden oldies, består av hits som er mer enn tre år gamle, og inneholder alt fra The Beatles og Neil Young til Motörhead og Madonna. G- og R-basene er nivådelte baser, der nivå 1 består av de låtene man for tiden spiller, låter som er nye eller av andre grunner har en viss aktualitet. Nivå 2 og 3 består av låter som tidligere har ligget på nivå 1, men som av forskjellige årsaker ikke spilles; de kan dog komme opp på nivå 1 igjen når man ønsker det.

Petres musikkredaksjon besto frem til 1/9 2003⁴ av musikk sjef Håkon Moslet samt musikkprodusentene Tone Lise Skagefoss, Mats Bugge, Kari Finstad og Jørgen Hegstad de to siste har base i Trondheim mens resten holder til på Marienlyst i Oslo. Bakgrunnen til de fem er til dels meget forskjellig, men ingen av dem har noen formell musikalsk utdannelse. Kun én har erfaring fra band, mens en har vært house-DJ, en er utdannet dataingeniør og en har lang fartstid i Petre og fra kommersiell nærradio. Musikk sjefen har 14 års erfaring som journalist, hvorav de siste 6 som landets kanskje mest profilerte musikkjournalist i Dagbladet, og har følgelig god kjennskap til hva som beveger seg i norsk pop- og rockmiljø, samt god oversikt over hva som skjer internasjonalt. Alle har (selvfølgelig) en sterk interesse for musikk, samtidig som alle har ekspertise innen enkelte genrer, slik at man dekker et bredest mulig spekter innenfor genren

⁴ Etter restruktureringen av Petre 1/9 2003 er musikkredaksjonen redusert til 4 personer, og består pr. august 2004 av musikk sjef Håkon Moslet, Jørgen Hegstad, Mats Bugge og Wolfgang Wee.

populærmusikk. En musikkredaksjon på fem personer er uvanlig i formaterte radiostasjoner. Det henger sammen med at formatet normalt legger strenge føringer på musikken som spilles, slik at musikkprodusenten primært må forholde seg til disse føringene og ha god kjennskap til kanalens profil, dens målgruppe og annonsører. Vedkommende kan i liten grad eksperimentere med musikkutvalg og bruke sin personlige musikksmak som kriterium for låtvalg, fordi rammene er gitt på forhånd. I fullformaterte kanaler som P4, Radio1 og Kanal24 finner man derfor en, kanskje to musikkprodusenter. For Petre, som har som målsetning å være trendsetter innenfor musikk- og ungdomskultur, er en høy prioritering av ressurser til musikkredaksjonen helt nødvendig. En ”stor” musikkredaksjon bestående av mennesker med særskilt kompetanse innenfor forskjellige genrer og med god kjennskap til hva som rører seg i musikkmiljøer nasjonalt og internasjonalt, er i tråd med kanalens innovative profil og en forutsetning for at kanalen skal klare å være i forkant av utviklingen i populærmusikkmiljøene.

Den balanserte kjønnsfordelingen i musikkredaksjonen er et bevisst valg fra kanalens side for å oppnå større oppslutning blant kvinnelige lyttere, samtidig som de ønsker å motarbeide den generelle mannsdomineringen av musikkbransjen (Knutsen, 2000: 68,69). Petre oppnår også større troverdighet og integritet ved bevisst å appellere til begge kjønn⁵.

Redaksjonen møtes hver tirsdag for å sette sammen ukens A- og B-liste, og legge nye låter til Norsklista. I uken forut for møtet har hver og en lyttet gjennom opp mot 100 plater sendt til redaksjonen fra både store og små plateselskaper, og av band og artister på egen hånd. Det innsendte materialet spenner over alt fra hele, utgitte CD-er til hjemmebrente CD-er med en låt. Ut fra dette materialet velger den enkelte ut 4-5 alternativer til A- og B-listene. Normalt legges det to til tre nye låter til listene, som er stemt igjennom på demokratisk vis. Musikksjefen har dog vetorett og kan tvinge gjennom låter han mener bør spilles. I intervjuet jeg gjorde med Håkon Moslet ga han uttrykk for at han ofte benyttet sin vetorett, og at han så dette som nødvendig for å klare å holde en samlet musikkprofil. Han innrømmet også at han ikke alltid var like heldig med sine valg. Et eksempel på en låt han presset igjennom, og som skapte mye rabalder innad i redaksjonen og blant lyttere, var Scissor Sisters' Bee Gees-aktige discoversjon av Pink Floyds klassiske *Comfortably Numb*. Den lå på A-listen i flere uker høsten 2002. Det var en låt som først hadde blitt spilt av Petres lørdags-DJ-er Olle Abstract og DJ Sunshine, som begge

⁵I lys av dette er det overraskende at Petres musikkredaksjon pr. november 2004 kun består av menn. Årsaken til dette er for meg ukjent. Det ligger også utenfor rammen av denne oppgaven å komme nærmere inn på dette.

har stor troverdighet innenfor sitt felt, og den viste seg også å være svært populær i *dance-*miljøet, og ble derfor A-listet. Dog falt den, etter responsen fra lytterne å dømme, igjennom blant Petres publikum.

Ved sammensetningen av spillelistene er det flere faktorer som spiller inn. Først og fremst legges det vekt på at låtsammensetningen skal være genremessig og stilistisk balansert, dvs. man ønsker en mest mulig jevn fordeling mellom hiphop, R'n'B, rock og pop som er de sentrale genrene. Samtidig er det ønskelig med en viss andel kvinnelige vokalister og en generell variasjon i tempo og uttrykk, både innen den enkelte genre og helhetlig. I tillegg bør minimum 25 % av låtene være av norske artister. Dette siste er en selvpålagt regel, men gjelder ikke som et absolutt krav. Balansen mellom genrer og mellom musikalske uttrykk på listene er viktigere, slik at man, dersom det skulle være for lite hiphop på A-lista, heller vil prioritere en utenlandsk hiphop-låt enn en norsk poplåt, hvis dette vil gjøre balansen bedre.

Den siste og viktigste faktoren er også den mest problematiske, nemlig at låter på A-lista og til dels B-lista må ha et hit-potensial og samtidig passe inn i Petres musikkprofil. Å vurdere en enkelt låts hit-potensial kan være svært vanskelig. Det henger både sammen med subjektive faktorer som personlig smak og preferanser og objektive faktorer som trender og strømninger som beveger seg i musikkverdenen som igjen påvirker den subjektive smak. Når internasjonale musikkmagasiner (og for så vidt livstils- og motemagasiner), plateselskaper, MTV etc. hausser opp for eksempel "den nye rockebølgen" får det betydning for en radiostasjon som Petre, som til enhver tid ønsker å være i forkant av utviklingen, samtidig som det også påvirker det platekjøpende publikum, både gjennom hva man blir eksponert for i de forskjellige medier og gjennom hvilke plater som promoterer i musikkforretninger. Dette vil igjen påvirke salget av plater og artister som knyttes til den dominerende trend. I Petres tilfelle vil en trend som "den nye rockebølgen", et konkret eksempel på en medieskapt trend som dominerte massemediene i årene 2001-2003, gi seg utslag i at mengden av rockeplater som kommer inn hver uke, øker på bekostning av andre genrer. En følge av dette er at man får mer hard rock på A- og B-listene, fordi en større del av publikum blir mer mottakelig for genren. Slik er Petre med på å bygge opp slike trender samtidig som den påvirkes av den samme trenden.

I lys av slike trender vil vurderingen av de enkelte låters hit-potensial, eller grad av appell til målgruppen, påvirkes. Det at rock er i vinden som aldri før, gjør det mindre risikabelt å A-liste låter som for tre år siden kun ville blitt spilt i rockeprogrammer på kveldstid. Dette gjelder for så

vel norske, som utenlandske artister. Høsten 2002 lå låta *Fuel For Hatred* med det norske black metal-bandet Satyricon på A-lista i sju uker, mens det amerikanske tungrock-bandet Queens of the Stone Age har ligget på A-lista i fire måneder med to forskjellige låter. I denne perioden hadde også det norske hardcore-bandet JR Ewing Ukas Album på Petre med plata RIDE PARANOIA.

Å finne låter med et crossover-potensial er en av musikkredaksjonens store utfordringer, og blir ansett som meget viktig. Petres mandat er å nå ut til flest mulig unge mennesker i Norge mellom 15 og 30 år, og forsøke å ha allmenn appell innenfor dette segmentet av befolkningen, uten at det går på bekostning av kvaliteten på det musikalske innholdet. Petre-musikken skal reflektere de trendene som beveger seg innen populærmusikken, både i Norge og internasjonalt, og presentere det beste av ny musikk som har bred appell. Samtidig ønsker man å eksponere lytterne for musikk som kanskje ikke umiddelbart appellerer til så mange, men som man mener holder så høy kvalitet at den fortjener å spilles på Petre (innen denne kategorien faller mye av den norske musikken som spilles). Petre balanserer hele tiden mellom på den ene siden å bli en helkommersiell hitradio som kun gir folk "det de vil ha", og på den annen side å være en nisjeradio for de spesielt (musikk-)interesserte. Nettopp i denne balansegangen blir det å finne låter innen de aktuelle genrer som har cross-over-potensial eller som er genreoverskridende, meget viktig. Ser man nærmere på Petres A- og B-lister finner man at disse ofte inneholder en god blanding av låter av artister som ligger høyt på internasjonale hitlister (for eksempel Eminem og Madonna), smalere artister (for eksempel Nick Cave og Queens of the Stone Age), artister som appellerer til de yngre lytterne (for eksempel Cristina Aguilera og Avril Lavigne) samt en stor del kjente og ukjente norske artister.

Norsk musikk

Når det gjelder norsk musikk har Petre et særskilt ansvar, som riksdekkende, lisensfinansiert kanal. De er pålagt å spille en viss prosent norsk musikk, men ingen jeg har snakket med kunne gi meg noe eksakt tall på dette. Musikksjef Moslet har som uttalt mål at norskandelen aldri skal ligge under 25 %. Petre skal være en bastion for norsk musikk, for å bruke hans egne ord. Problemene med å overholde et slikt krav, er flere. For det første er det norske musikkmiljøet lite og antallet gode utgivelser er begrenset, til tross for en nesten eksplosiv utvikling i norsk

populærmusikkmiljø både kvalitativt og kvantitativt, det siste tiåret. Norske utgivelser kommer gjerne i bølger, der periodene februar-april og september-oktober kan kalles høysesonger, slik at det i periodene imellom til tider kan være vanskelig å finne god norsk musikk som egner seg for radiospilling. For det andre er det en relativt stor genremessig spredning i det norske musikkmiljøet, som gjør at den musikalske bredden i Petre nødvendigvis må bli ganske stor. Dette fører igjen til at det kan være vanskelig å holde på en slags sammenhengende musikalsk profil som ikke virker ekskluderende på lytterne. For det tredje har norsk musikkmiljø en tradisjon for å være mer albumorientert enn singleorientert. Denne påstanden kan jeg ikke belegge med noen vitenskapelig dokumentasjon, den er fundamentert i min egen erfaring fra og kunnskap om norsk pop/rock. Musikksjef Moslet mener at denne tradisjonen til tider skaper problemer for musikkredaksjonen når det gjelder å finne norske låter som kan egne seg for en plass på A- eller B-listene. Jeg siterer ham på følgende:

”... ja det går på norske artister, så tenker man vel i liten grad på singler da, det er mye mer sånn albumtradisjon i norsk musikk enn i for eksempel svensk musikk, som alltid har vært veldig sånn hook-orientert, også enten det er punk eller hva det er, så er det veldig preget av at det skal være catchy på en eller annen måte da, og det er veldig... veldig sånn fundamental forskjell mellom norsk og svensk musikk, så du merker veldig sånn når det kommer... i fjor var et veldig sånn undergrunnsår i norsk musikk, og det kom veldig mange bra album, men du merker, folk har ikke tenkt, liksom, ”Skal vi prøve å ha én låt som kan funke på radioen?” hehehe [...] i fjor høst var det liksom tungt på den måten at vi måtte lete veldig mye for å finne... måtte finne et albumspor.” (Håkon Moslet i intervju, 23/1 2003)

Ut i fra disse forholdene virker det klart at norsk musikk nødvendigvis må vurderes annerledes enn utenlandsk musikk. At en låt fungerer bra på radioen og låter bra i sammenheng med de andre låtene som spilles, og at den passer inn i Petres musikkprofil, teller mer enn dens crossover- eller hitpotensial. Gjennom å ha en romslig norskandel åpner Petre opp for et relativt bredt genremessig uttrykk, og gir således riksdekkende eksponering til ”smalere” norske band og artister som ellers ville hatt problemer med å nå ut til et tilsvarende antall mennesker.

Låtvalg

Utvelgelsen av låter til spillelistene gjøres, som nevnt over, på redaksjonsmøtet på tirsdager. Utgangspunktet for utvalget er delvis basert på de enkelte musikkprodusentenes smak og delvis på skjønn. Når det gjelder smak eller musikalske preferanser har de fire musikkprodusentene og musikksjefen spisskompetanse innenfor forskjellige genrer, og det er rimelig å anta at kompetansen til den enkelte i stor grad har blitt styrt av dennes musikalske preferanser. Det er gjerne slik at det man er interessert i, vil man vite mer om. Fordi Petre ikke er hva man kan kalle en fullformatert kanal, og dermed er åpen for et ganske bredt spekter av musikalske uttrykk, er

det i stor grad rom for personlig vurdering av den musikken som er sendt inn.

Redaksjonsmedlemmenes personlige smak er i stor grad bestemmende for hvilke låter man tar med seg på tirsdagsmøtene, noe følgende sitat viser:

”Musikk er jo følelser da. Man har jo... det som veldig ofte er greia er jo, man har sånne brannfakler, noen ting man jobber virkelig for, og hvis det da ikke går inn så er man da... blir man jo demotivert, da. Det er ikke noen lett dag på jobb, tirsdag ettermiddag, hvis det har gått til helvete på møtet.” (Musikkprodusent Mats Bugge, i intervju 28/11-2002)

”Brannfaklene” det refereres til i sitatet, er det enkelte redaksjonsmedlems *personlige* favoritter blant alt gjennomlyttet materiale, og som vedkommende ønsker å få inn på listene. Det personlige engasjementet i forhold til musikken, kommer også til uttrykk gjennom følelsen av manglende motivasjon og frustrasjon musikkprodusent Bugge føler når han ikke får gjennomslag for ”sine” låter. Disse følelsene ble også beskrevet av Jørgen Hegstad i samme forbindelse.

Det er rimelig å anta at hvis Petre hadde hatt et strammere format, som for eksempel Radio 1, ville personlige preferanser i mindre grad påvirke musikkutvalget, fordi premissene for musikkutvalget ville ligget i det bestemte format. I en radiokanal som kun ”tillater” en form for musikk eller en genre spiller det mindre rolle om musikkprodusenten faktisk liker musikken. Det viktigste er at musikken passer kanalens format og profil, og således passer for kanalens lyttergruppe og annonsører. I en slik setting blir musikkprodusentens skjønn, basert på hans kjennskap til kanalens målgruppe, hvem som er annonsører, kanalens ideologi etc. langt viktigere enn hans personlige musikalske preferanser.

Skjønn og kunnskap om målgruppe og kanalprofil etc. er også meget viktig for Petres musikkredaksjon. Et minimum av objektivitet vurderes som helt nødvendig hvis Petre skal klare å være en allmenn kanal for unge i Norge, og ikke en kanal for spesielt musikkinteresserte. For å finne låter med bredest mulig appell er det nødvendig for redaksjonsmedlemmene å forsøke å være mest mulig objektive og ikke til enhver tid la personlig smak blokkere for en nøytral vurdering av låtene. Det dreier seg også om å høre etter hvilke låter som fungerer bra på radio, om å finne radiohits. Det kan gjerne være en låt som ingen i redaksjonen liker, men som har det mystiske ”noe” som gjør at man vet at det blir en hit på radioen, eller låter av artister som er så store, og som man vet har bred appell hos målgruppen, at man ikke kan la være å spille dem, selv om ingen i redaksjonen liker verken låta eller artisten. Samtidig legges det stor vekt på å eksponere lytterne både for nye og ukjente artister og artister som redaksjonen mener er så bra at de fortjener en plass på listene, selv om artisten i utgangspunktet regnes for å være for smal for

det store publikum (for eksempel Satyricon eller Tom Waits). Det gjelder ikke å undervurdere publikum, men å "[...] appellere til deres gode musikksmak. Derfor er det hele tiden en tautrekking hvor man gir dem sukkertøy som man vet de liker, så gir man dem noe de kanskje ikke liker, men som de forhåpentligvis vil like"(HM-intervju, 23/1 2003). Viljen til å prøve ut nye artister og å gi rom for eksperimentering er nødvendig for en kanal som satser såpass tungt på norsk musikk som Petre gjør. Den norske pop/rock-bransjen er, som beskrevet over, liten og preget av å være genremessig bred, i stor grad albumfokusert og av ujevne utgivelsesfrekvenser. Med slike forutsetninger tvinges Petre, som har pålagt seg selv å være en *bastion* for norsk musikk, til å holde åpent for et forholdsvis vidt genremessig spekter. Musikkredaksjonens utfordring ligger i balansegangen mellom på den ene siden å presentere musikk som virker inkluderende, som har bred appell og som bidrar til å holde på lytterne og opprettholde en tilfredsstillende rating, og på den annen side å være i forkant av den musikalske utviklingen, både nasjonalt og internasjonalt, og presentere det beste av nye og ukjente artister og utfordre lytterne uten å skremme dem vekk.

Petre legger vekt på åpenhet om sin musikkprofil overfor lytterne. Spillelister, informasjon om musikk, ulike programmer og programledere er hele tiden tilgjengelig på Petres nettsider.

Selector-programmet

NRK Petre anvender et spesiallaget dataprogram for musikkradio, som heter *Selector*. Det er utviklet av software-produsenten *Radio Computing Service (RCS)* i USA, og er utformet som en database som rommer flere tusen låter samt navn på artister, album og annen relevant informasjon. Modellen programmet bygger på er det manuelle kortsystemet de første formaterte radiostasjonene utviklet i USA på 50-tallet. Her fikk hver enkelt låt sitt kort med relevante opplysninger om musikken og om når den sist ble spilt. Dato og klokkeslett ble notert på kortet ved hver avspilling og siden plassert bakerst i rekka i sin respektive kategori. Kortene var normalt delt inn i flere kategorier, genre, tempo, etc., og de låtene man ønsket å spille ofte ble plassert i kategorier med få låter. Dvs. at en låt på et kort i en 7-låtskategori vil spilles oftere enn en låt på et kort i en 300-låtskategori. Med *Selector* gjøres alt dette på data.

(<http://www.rcsworks.com/products/selector/radio101.htm>, 28/10 2002.) Datateknologien gjør det også mulig å utvide informasjonsmengden både om de forskjellige artistene og albumene og

om den enkelte låts musikalske verdier, her forstått som tempo, toneart, produksjon, kjønn på vokalist, genre, historisk plassering, rytmikk etc.

Selector kan romme opptil 20 forskjellige hovedkategorier som klassifiserer all musikken ut fra bestemte kriterier definert av og tilpasset den enkelte radiostasjon. Slike hovedkategorier kan for eksempel være Topp20, norsk, kvinnevokal, gold, country, rap, julemusikk, A- og B-lister etc. Innenfor hver kategori kan låtene igjen legges på tre forskjellige nivåer som gir rom for en viss underkategorisering, noe som igjen gjør det enklere å holde orden innen de forskjellige kategoriene. I Petre brukes Selectors nivådeling som et slags lagerkartotek, der låter på nivå 1 er de til enhver tid mest spilte og mest aktuelle, mens låtene på nivå 2 og 3 ligger på ”lager” og kan plukkes frem hvis det skulle trenge. Dette er kun en av mange muligheter for anvendelse av denne funksjonen.

I tillegg til funksjonene ovenfor, har programmet satt opp en rekke karakteristikk, såkalte *items*, som kan knyttes til hver enkelt låt. Disse karakteristikkene, eller funksjonene, gjelder for både selve musikken, musikkens verdier i ovenstående betydning og for utøveren, og går ut på følgende:

-Artist/Gruppe/ Vokal/Instrumental: Hver låt defineres enten innenfor Artist eller Gruppe, alt etter hvem den fremføres av; samtidig spesifiseres kjønn og om det er vokal- eller instrumentalmusikk.

-Stemming: Låtas *feel* eller den stemming som formidles, spesifiseres her ut fra kategorier som ligger i programmet.

-Flyt og musikalsk variasjon: Denne funksjonen kontrollerer at de fem påfølgende låtene har en jevn flyt og fordeling av musikalske verdier. Dette er for å hindre uheldige låtkombinasjoner som kan skape brudd i programflyten, ut fra de standarder som er satt av produsentene.

-Tempo: Her kan tempo i åpnings- og sluttakter samt lengde på intro og outro angis, slik at naturlige overganger mellom låter kan programmeres og introduksjon og prating mellom låter kan tilpasses.

-Beat per minute: Tempo og rytmisk karakteristikk kan kontrolleres slik at ulike låter kan mikses inn i hverandre.

-Tekstur: Denne funksjonen klassifiserer låtenes produksjonsverdi, det vil i denne sammenheng si instrumentsammensetning, arrangement, vokal, uttrykk etc. Denne funksjonen

gjør det mulig for produsenten å unngå at for eksempel en overproduisert, rask låt med ”stor” vokallyd og mange instrumenter etterfølges av en rolig låt bestående kun av vokal og akustisk gitar.

-*Openers*: Låter som musikkprodusentene mener egner seg spesielt godt som åpningslåter etter nyhetsinnslag, reklamepauser etc.

-*Historikk og musikalsk epoke*: Hvor låtene hører hjemme stilistisk og historisk kan spesifiseres.

-*Format*: Artister og låter kan sorteres etter hvilket radioformat de best passer inn i, ut fra musikkprodusentenes egne vurderinger.

-*Mønstervalg*: Databasen kan søke gjennom programmeringen av bestemte programflater, og slik sikre at musikkutvalget har riktig flyt, ut fra de kriterier for variasjon og balanse som er lagt inn av musikkprodusentene.

-*Toneart*: Hver enkelt låts toneart kan spesifiseres, dersom dette er ønskelig.

Kombinert med de 20 hovedkategoriene kan disse funksjonene gi meget presise definisjoner av hver enkelt låt og artist i databasen. Til sammen utgjør dette et meget effektivt hjelpemiddel for musikkprodusenten. Ved å søke etter enkeltfunksjoner kan han enklere og raskere skape den flyt og variasjon man er ute etter, ved å kombinere dem på en best mulig måte. Det er summen av disse kombinasjonsmulighetene, sammen med produsentenes arbeid med å kombinere funksjonene på en måte som gir en flyt som i størst mulig grad passer kanalens definerte format, som utgjør den praktiske formateringen (Knutsen 2000: 82, 83).

Selector har så mange muligheter at det er enkelt for enhver radiostasjon å tilpasse det sine egne behov og kriterier vis-à-vis musikken. Musikken kan styres til minste detalj, og det kan legges inn så mange kriterier for musikken som spilles at det i praksis er mulig å la Selector gjøre hele musikkprogrammeringen alene. Samtidig er det mulig å bruke programmet som en database og grovsortere låtene etter genre, og la en eller flere musikkprodusenter programmere musikken manuelt og etter eget hode, slik det gjøres i Petre. Programmets anvendelighet er et viktig element i forklaringen på hvorfor Selector, ifølge RCS, er verdens mest brukte formateringsprogram.

Den daglige formateringen

I Petre anvendes Selector først og fremst som en database, og all daglig musikkprogrammering gjøres manuelt av de fire produsentene. Dette er for å sikre best mulig flyt og variasjon i musikkutvalget og for å bevare det personlige elementet i musikk-programmeringen. Begge musikkprodusentene og musikk sjefen understreket i intervjuene betydningen av det personlige i musikkprogrammeringen, og så på dette som en form for kvalitetssikring, selv om Moslet samtidig ga uttrykk for at han ønsket større grad av automatisering enn tilfellet var da intervjuene ble gjort, fordi han mente den helt manuelle formateringen var unødvendig tidkrevende.

Musikken er organisert i fem hovedkategorier: A-lista, B-lista, norsk, gold og recurrent. I tillegg er åpningslåter, låter med kvinnevokal og genre spesifisert slik at dette kan søkes etter spesielt. Rotasjonsfrekvensen på de forskjellige listene er også lagt inn, slik at låtene på A-, B- og N-lista får så mange rotasjoner de skal ha. Programmet har også oversikt over når, både dato og klokkeslett, hver låt sist ble spilt. I programmet ligger også et sendeskjema for hver time i den formaterte sendetiden, som er likt for hver dag (utenom helgene) og til en viss grad tilpasset tidspunkt på døgnet og hvilket program som sendes i de respektive timene. Skjemaet inneholder informasjon om tid på døgnet, der hvert hele kvarter er tydelig markert, navn på programmet, og markering av faste innslag som nyheter og sport samt annen relevant informasjon. Det inneholder også en kjøreplan over musikk, som er kodet etter de fem hovedkategoriene A, B, N, G og R og utgjør til sammen ca. 12 låter i timen.

Etter redaksjonsmøtet på tirsdagene legges de nye A-, B- og N-låtene inn i Selector, der de lagres som filer i MP2-format. MP2-formatet komprimerer musikkfilene slik at de tar mindre plass på harddiskene. Selve formateringen av hver enkelt dag gjøres to dager i forkant, slik at på mandag formateres onsdagens sendinger, tirsdag formateres torsdag, og fredag samt helgedagene settes opp på onsdager osv. Denne jobben, som i praksis innebærer å sitte foran en PC og plote inn låtene time for time, er fordelt mellom de fire produsentene. Selve jobben er mer komplisert enn det kan se ut som ved første øyekast. Låtene på A-lista, som er de viktigste, legges vanligvis inn først slik at de legger premissene for de andre låtene. Det skal tas hensyn til forhold som at to låter med samme uttrykk ikke følger etter hverandre, at to norske låter eller låter med kvinnelig vokal ikke følger hverandre osv. Videre bør ikke en låt spilles på samme tidspunkt i de påfølgende ukene, dvs. at en låt som ble spilt mellom 10 og 10.30 på en tirsdag ikke bør spilles igjen i dette tidsrommet før det har gått noen uker. Dette siste er ikke noe absolutt krav, men i

samtale med Mats Bugge forklarte han, uten nærmere begrunnelse, at man forsøkte å unngå dette. Selector gir informasjon om hvor lang tid det har gått siden låta sist ble spilt og oppgir også eksakt klokkeslett og dato for siste avspilling, slik at produsentene unngår slike problemer. Tid på døgnet spiller også en viss rolle i formateringsprosessen. I morgentimene fra 6 til 8 velger man helst låter med mykere lydbilde og uttrykk for å gi lytterne en behagelig start på dagen, mens man ut over formiddagen gjerne spiller raskere og hardere musikk.

Det tas ikke lenger hensyn til de enkelte programposter. Kanalen har i perioder operert med egne spillelister for enkelte programposter eller latt programledere få velge en låt per sending. Denne type særbehandling av enkelte programmer har man etter hvert gått bort fra for å gi Petre en strammere og mer samlet profil. I tråd med dette gjøres nå all formatering av musikkprodusentene.

Særtrekk ved Petres format

Å formatere en radiostasjon vil si å tilpasse innholdet, programmene, musikken, reklameinnslag, stasjonens totale uttrykk, i forhold til en bestemt målgruppe. Formatering er i radiosammenheng et verktøy hvis mål er å rasjonalisere driften av den enkelte radiostasjon. Det reduserer kostnadene fordi hovedinnholdet, musikken, er produsert av andre, og det effektiviserer den daglige driften gjennom oppdeling i redaksjoner som kun tar seg av ett ansvarsområde, f.eks. musikkredaksjon, annonseredaksjon og redaksjoner for de enkelte tidsflater. Formatering gjør også jobben enklere for produsentene, fordi formatet på forhånd definerer målgruppen og dermed legger sterke føringer på programinnholdet. Fordi formatet bestemmer målgruppen, blir det enklere å få tak i annonsører fordi man vet, og gjennom kontinuerlige lytterundersøkelser kan dokumentere, hvem målgruppen er, og: "Radio stations are in the business of making money, not of playing music" (Rothenbuhler, 1992: 81). For offentlige kanaler som Petre blir formatering en måte å konkurrere med de kommersielle stasjonene på, ut fra mest mulig like premisser. Formateringen er for Petre et middel som skal hjelpe kanalen å kapre flest mulig lyttere innenfor målgruppen som igjen kan forsvare lisensinnbetalingen. Selv om kanalen, i motsetning til Rothenbuhlers utsagn, ikke først og fremst skal tjene penger, men spille musikk, er de likevel forpliktet til å drive økonomisk forsvarlig innenfor rammene av NRKs budsjetter.

For lytteren er fordelene med formatering forutsigbarheten i innholdet. Man finner en kanal som spiller musikk man liker og har en presentasjonsform man finner tiltalende. Man vet

omtrent hva som kommer og hva man har gått glipp av, og sannsynligvis slipper man å høre mye musikk man ikke liker. Den egner seg ypperlig som selskap til alle slags hverdagslige gjøremål, enten man spiser frokost, kjører bil eller gjør husarbeid. Formatering forenkler både den fysiske og praktiske, hverdagslige bruken av radio for lytteren.

Petres formateringspraksis er uvanlig i norsk sammenheng. De ønsker å være innovative og i forkant av utviklingen innen populærmusikken, samtidig som de går inn for å være en bastion for norsk musikk. Når det gjelder det siste punktet, kommer dette til uttrykk gjennom kanalens mål om aldri å ha mindre enn 25 % norske låter på A-listene og en generelt høy andel av norske artister i formatert sendetid. Musikkredaksjonen bruker også ressurser på å finne frem nye norske artister de mener fortjener å trekkes frem i lyset, både gjennom Urørt-prosjektet, ett nettsted under Jørgen Hegstads ledelse, tilknyttet Petres hjemmeside, der hvem som helst kan legge ut musikken sin⁶, og gjennom hele tiden bevisst å legge nye norske artister på de forskjellige spillelistene.

Kanalens ønske om å være trendsettende og innovativ kommer til uttrykk gjennom spillelistene, som består av både nye og etablerte artister som ofte representerer svært forskjellige genrer. At Petre hele tiden inkluderer store, aktuelle artister, enten det er Morten Abel, Britney Spears eller Eminem, på A-listene anses som viktig for at kanalen skal klare å ha en allmenn profil, samtidig som kanalen ivaretar sin rolle som innovatør ved samtidig å presentere ukjente artister, eller uventede artister, som Satyricon, i formatert sendetid. Betydningen av Petres rolle som allmennkringkaster blir tatt på alvor, noe følgende sitat fra et debattinnlegg i Dagbladet, signert kanalsjef Marius Lillelien og musikk-sjef Håkon Moslet, viser:

”Petres fornyelse tar utgangspunkt i kjernen av all god allmennkringkasting: Viktigheten av å tilby noe for de mange og noe for de få. Det er denne forståelsen av allmennkringkasteroppdraget som har ført til at BBC, Sveriges Radio, Danmarks Radio og NRK har klart å bevare sine sterke posisjoner.” (Lillelien og Moslet i Dagbladet, 28. august 2003)

Innlegget sto på trykk fire dager før ”nye” Petre gikk på lufta 1. september, og var et forsøk på å forklare og forsvare kanalens profilendring. Samtidig rommer kommentaren om ”å tilby noe for de mange og noe for de få” noen av de samme aspektene man finner i Jørgen Hegstads kommentar sitert lenger opp, om å gi lytterne to låter man vet de liker og en låt man vil de skal like. Tanken er at man ved å blande kjent og ukjent, bredt og smalt, vil lære lytteren å sette pris på et bredere spekter av musikk. Ved å bli eksponert for en låt eller en artist flere ganger over en

⁶ Urørt har etter omleggingen i 2003 fått et eget radioprogram som kun spiller ny, norsk musikk. Programmet sendes mandag til torsdag kl.22.00 til 24.00.

viss periode vil lytteren, ideelt sett, etter hvert avdekke nye kvaliteter ved musikken og lære seg å sette pris på den. Lillelien og Moslet fremlegger det på følgende måte:

”Inkluderende radio som ønsker lytterne velkommen med fet musikk og god stemning, står ikke i motsetning til rollen som oppdrager og frontkjemper. Som allmennkringkaster er det Petres plikt å gjøre begge deler. Søtsaker og grønnsaker om hverandre er vår meny. Du skal få noe du liker, noe du ikke visste du likte – og noe du hater. (...) Skillelinjene i musikken går ikke mellom forslitte begreper som alternativ og mainstream. Men snarere mellom hva som er dårlig og hva som er bra.” (Dagbladet, 28. august 2003)

Petre plasserer seg selv i skjæringspunktet mellom det inkluderende, allmenne og det innovative og trendsettende. Den skal være både en ”oppdrager og frontkjemper” på vegne av musikken, og samtidig ivareta rollen som allmennkringkaster. Selv om artikkelen sitatene er hentet fra, ble skrevet i forbindelse med profilomleggingen, kom det samme synet på hva Petre skal være, frem i intervjuene jeg gjorde 8-10 måneder i forkant av dette, selv om det ikke ble uttalt like klart som her. Samtidig ga Håkon Moslet uttrykk for at Petre i de siste årene før omleggingen hadde lagt litt for stor vekt på oppdrager- og frontkjemperrollen og litt for lite vekt på den andre rollen. Nettopp dette var en viktig forklaring på hvorfor kanalen valgte å endre profil i en litt mer ”kommersiell” retning. Uansett er spennet mellom å være musikalsk trendsetter og samtidig inkluderende og allmenn, en viktig faktor i Petres romslige formateringspraksis.

Kanalens sterke fokus på musikk synliggjøres i og med den, i radiosammenheng, store musikkredaksjonen. En sammensatt redaksjon bestående av mennesker med varierende musikalsk bakgrunn og kompetanse er en forutsetning for å realisere kanalens uttalte målsetning om å være både en trendsetter og en bastion for norsk musikk. Den bidrar til å sikre musikalsk bredde, og ikke minst gir den Petres musikkprofil troverdighet og integritet. Redaksjonens jevne kjønnsfordeling styrker også kanalens troverdighet i rollen som allmennkringkaster.

Petres løse format, som både er en forutsetning for og et resultat av kanalens spesielle rolle som både allmennkringkaster og innovativ trendsetter, stiller andre krav til musikkprodusentene når det gjelder å velge ut låter enn de krav som gjelder i en stramt formatert radiokanal. Det løse formatet gir få konkrete retningslinjer i forhold til hva slags musikk som kan spilles i formatert sendetid. Dette gir rom for at musikkprodusentene i stor grad kan vurdere låter ut fra sin egen, personlige smak. Dog anses objektivitet i forhold til vurdering av musikken, for å finne låter som vil fungere på radio og sannsynligvis appellere til lytterne, som svært viktig i seleksjonsprosessen. Låtene skal både passe inn i Petres profil, appellere til målgruppen, låte

brapå radio, ikke være for lange, passe inn blant de andre låtene og helst ha et slags hitpotensial⁷. Disse forholdene veier tyngre enn hvorvidt produsentene liker låtene eller ikke. Det ligger således en rekke føringer på musikken som spilles i Petre, men til forskjell fra for eksempel P4, tar de i liten grad hensyn til genre eller hvorvidt låta er, eller har vært, en hit på salgslistene. Musikkprodusentene har likevel et visst rom til å velge låter ut fra personlige preferanser. Dette gjør at Petres musikkprofil har et element av uforutsigbarhet i seg, og gir også kanalen et sterkere særpreg.

Om kvalitet i relasjon til musikkutvelgelse

Den relative friheten i forhold til låtvalg som ligger i Petres formateringspraksis, og kanalens bevisste satsing på ny musikk, aktualiserer også diskusjonen omkring kvalitet og musikk. Som nevnt i første kapittel har man innenfor kunst- og musikkinstitusjonene i vår del av verden utviklet en tradisjon der ideen om det autonome kunstverk står sentralt. Kunsten og kunstmusikken eksisterer i sin egen sfære, den følger sine egne estetiske kriterier, sin egen logikk. Kunsten skal utsi det uutsigelige, og derved formidle sannhet og bidra til erkjennelse. Disse tankene bygger ifølge Dag Østerberg på Kants kunstfilosofi (Østerberg, 1997: 60). Med utgangspunkt i denne har det utviklet seg et sett av estetiske verdier og tilsynelatende autonome kvalitetskriterier med fokus på form fremfor funksjon. Formen legger premisset for det enkelte kunstverks evne til formidling ved å klargjøre innholdet. Hvis formen er svak eller oppfattes som uklar, vil verkets mening fremstå som uklar eller i verste fall kaotisk. I de vestlige kunstinstitusjoner har således kvalitet blitt et spørsmål om form uavhengig av innhold og et spørsmål om den vestlige kulturinstusjons egne sett av historiske former. Knyttet til denne estetiske verdivurderingen har kunstmusikkinstitusjonene oppvurdert formale aspekter forbundet med det tradisjonelle verkbegrepet, som for eksempel enhet, utvikling, strukturell kompleksitet (vanskelig musikk er stor kunst) og at verket tilfører musikkhistorien noe nytt (Danielsen, 2001: 52). Det er imidlertid et problem at kunst- og musikkinstusjonenes sett av estetiske verdier, og de kvalitetskriterier som springer ut av disse, har fått status som allmenngyldige og nærmest verdinøytrale i vår del av verden, til tross for sin åpenbare tilknytning til en historisk og

⁷ Hva som gir en låt hitpotensial er svært vanskelig å si, men en hitlåt bør, i hvert fall på overflaten, ha en klar, oversiktlig harmonisk og rytmisk struktur som er lett for lytterne å følge, samtidig som den må inneholde en eller annen form for *hook*, et catchy refreng, et karakteristisk gitarriff eller lignende, som lytteren husker etter første lytting. Låta bør kort sagt besitte noen egenskaper som gjør at den klarer å bryte ut av det støyteppet radioen ofte fungerer som, og trenge seg inn i lytterens bevissthet.

geografisk bestemt kultursfære. Når et såkalt allment, eller nøytralt, estetisk verdisett legges til grunn for evaluering av kunstneriske uttrykk basert på andre estetiske verdier og normer, oppstår et misforhold der den ene kulturen legger premisser den andre kulturen umulig kan leve opp til, slik at denne fremstår som mindreverdige i forhold til den kultur premissleverandøren representerer. Man overser at både ens egne estetiske verdisett og objektet for den estetiske vurdering opptrer i, og springer ut av, en bestemt kontekst. Vurdering av et musikkstykkets kvaliteter bør ses som et resultat av samspillet mellom den klingende musikken og subjektets sosiale og historiske stilling. Kvalitet oppstår i møtet mellom lytteren og musikken, og er ikke en egenskap ved musikken alene eller kun en følge av lytterens sosiale bakgrunn. At lytteren ikke er nøytral betyr dog ikke at det er uvesentlig hvordan musikken låter (Danielsen, 2001: 54). Kvalitet må vurderes i relasjon til musikkens kontekst, og samtidig må vurderingen innreflektere at all musikk også er mer enn sin kontekst. I sammenheng med radio, og spesielt formatert radio, blir dette forholdet mellom kvalitet og kontekst ekstra tydelig.

For formaterte radiostasjoner kan det virke som om formatet overflødiggjør behovet for å diskutere kvaliteten på musikken som spilles, fordi formatet dikterer premissene for hva som skal spilles. En historientert, formatert radiostasjon vil til enhver tid velge de låtene fra hitlistene som passer kanalens profil. Låter som allerede er hits, viser i kraft av dette at de er gode nok til å spilles på kanalen. Hvorvidt låta faktisk er god eller ikke, er mindre interessant. Det samme gjelder for A/C-formaterte stasjoner som hovedsakelig baserer seg på eldre hits. Slike kanaler vil velge nye låter som passer overens med et eldre musikalsk uttrykk og musikkidiom (Maasø, 2003: 366). Spørsmål om kvalitet handler ikke om musikken som sådan, men om hvorvidt den passer inn i kanalens format og profil, eller ikke. Formatet blir en slags rettesnor der det stilles en rekke objektive kriterier for musikken som skal spilles. For musikkprodusenten blir jobben å finne låter som oppfyller disse kriteriene.

I tillegg kommer hensynet til lytterne. Tilfredsstillende lyttertall er en bekreftelse på at musikken holder mål. Kvalitetsbegrepet får i denne sammenheng en kvantitativ dimensjon ved at den musikken folk flest vil ha, representert gjennom både lyttertall og salgsbaserte hitlister, blir vurdert som god, eller i hvert fall god nok til å spilles på radio. Ut fra dette kan det se ut som om formaterte radiostasjoner opererer med et kvalitetsbegrep som er tilpasset den enkelte stasjons profil. Samtidig skal man ikke underslå den menneskelige dimensjonen i musikkprogrammeringen. Selv om kanalenes strenge formateringspraksis skal gi lite rom for

påvirkning gjennom personlige valg, er det likevel et faktum at utvalget bestemmes av mennesker, som gjennom individuelle, kvalitative og skjønnsmessige vurderinger avgjør om musikken er bra nok til å komme på lufta.

Når det gjelder Petre, er kanalen åpen for mange genrer og mengden av musikk som passer kanalens profil er stor. Samtidig er grensene for hva som passer inn og hva som faller utenfor, uklare. Det dukker i tillegg stadig opp nye artister, nye genrer og subgenrer som ikke umiddelbart lar seg plassere i den ene eller andre kategorien. Kvalitet handler derfor i tillegg til hvorvidt musikken passer Petres format eller ikke, om hvorvidt musikken ”i seg selv” er god nok. Petre kommer selvfølgelig ikke utenom formatet og hensyn til publikum når musikken vurderes, men vekten på kunnskap og bredde som kommer til uttrykk gjennom den store musikkredaksjonen viser at kanalen vil mer enn bare å tilfredsstille lytterne. Det viser også utsagnene sitert over, om at Petre skal gi lytterne både det de liker, det de ikke visste de likte og det de hater, men kan komme til å like. Petre ønsker, i tillegg til å spille musikk og artister lytterne kjenner fra før, å utfordre lytterne ved å presentere dem for ny og ukjent musikk som er så god at den bør kunne bli presentert for større publikum. Det er imidlertid svært vanskelig å gi en absolutt definisjon av hva som er god musikk generelt, og hva slags musikk som er god nok til å spilles på Petre spesielt. Dette er en annen viktig årsak til at Petre velger å bruke ressurser på en stor musikkredaksjon. Å sette en gruppe mennesker med bred kunnskap om musikk og i tillegg spisskompetanse innen forskjellige genrer, til å ta seg av musikkutvalg og formatering, anses som en måte å sikre at den musikalske kvaliteten blir ivaretatt på. God kunnskap om musikk og musikkgenrer er en forutsetning for å sikre at den kvalitative evalueringen av musikken blir mest mulig objektiv, i den grad slike objektive evalueringer overhodet er mulig. Subjektive faktorer som smak, musikalske preferanser, kompetanse, kulturell bakgrunn etc. vil nødvendigvis påvirke de enkelte redaksjonsmedlemmenes valg. Petres løse format tillater, som nevnt, at slike subjektive faktorer får påvirke både sammensetningen av spillelistene og den daglige formateringen. Det gir kanalen en sterkere profil. Samtidig skal musikkredaksjonen som gruppe demme opp for at personlig smak og preferanser får for stor innflytelse i beslutningsprosessene.

Petre ser, ut fra dette, ut til å operere med et mer sammensatt kvalitetsbegrep enn det som ble skissert i forbindelse med formaterte radiostasjoner tidligere i kapitlet. På den ene siden vurderes kvalitet i relasjon til kanalens målgruppe, profil og format. I tillegg bør låta ikke vare lenger enn 3-4 minutter, den bør ha en form for hit- eller crossover-potensial og den må låte bra

på radio (dette momentet blir nærmere belyst gjennom analysene i påfølgende kapittel). Musikkvalget får i dette lyset en objektiv dimensjon. Musikken bør helst tilfredsstillende alle disse kravene for å bli spilt, uavhengig av hvorvidt redaksjonen liker musikken eller ikke. Dog kan det virke upresist å definere kravet om at en låt skal ha hit-/crossover-potensial som objektivt, fordi det er svært vanskelig å si hva fenomenet innebærer rent musikalsk. Det ble i mine intervjuer fremstilt som ”noe man hører med en gang” uten at man kunne gi noen nærmere beskrivelse av fenomenet. Samtidig ble det tillagt stor betydning. Det ser ut til at man i jakten på potensielle hitlåter baserer seg på en kombinasjon av intuisjon og erfaring.

På den annen side vurderes hver låt og dens kvalitet også individuelt av hver enkelt produsent, i forhold til dennes personlige smak, kompetanse og skjønn. Man åpner således for en mer subjektiv vurdering, som i større grad relateres til musikken som musikk og i mindre grad som *crowd pleaser* og programfyll. I denne sammenheng får produsentenes musikalske kompetanse en særlig betydning. I kanalens jakt på ny musikk og nye artister er produsenten nødt til å gjøre kvalitative vurderinger av musikk som baserer seg på deres egen musikalske kompetanse og smak i kombinasjon med kunnskap om Petres målgruppe, profil etc. Fordi Petre profilerer seg såpass sterkt i forhold til å presentere nye og mindre kjente artister må enkelte valg gjøres på grunnlag av produsentenes personlige preferanser, med utgangspunkt i deres egen musikkdyndighet.

Petre benytter seg slik sett av et pragmatisk kvalitetsbegrep, i den forstand at kvalitet ses i sammenheng med, og er nært tilknyttet, kanalens spesielle rolle som allmenningkaster og innovatør. Musikalsk kvalitet vurderes i forhold til kontekstuelle krav, som profil, målgruppe, låtlengde, produksjon etc., samtidig som produsentenes egen smak, kompetanse og vurderingsevne også bidrar i seleksjonsprosessen. Det er således en sammenheng mellom betydningen av musikkprodusentenes kvalitetsvurderinger, kanalens løse format, dens profil og målsetning.

Det sentrale poenget i det hele er å finne musikk som låter bra på radioen. Neste kapittel består av analyser av fire norske låter som lå på Petres A-liste i uke 38, 2002. Utgangspunktet for analysene var å forsøke å finne svar på hvordan kanalen klarer å bevare et samlet uttrykk, til tross for at den musikalske bredden er stor. Jeg mener man kan finne noen svar på dette ved å analysere låtenes form, arrangement og produksjon. Et annet siktemål er nettopp å finne ut hva

som låter bra på radio og i forlengelsen av dette, og muligens også å avdekke noen av hemmelighetene omkring det mystiske hitpotensial-fenomenet.

Kapittel 3. "We Want the Airwaves"

Fire låter fra Petres A-liste.

Musikkanalyse

"Melodier man kan nynne til? Hva er det som er så jævla ondt med det 'a?"

(Mayhem-vokalist Maniacs kommentar til Satyricons hit, *Fuel for Hatred*, i NRK Lydverket, 2004)

Som utgangspunkt for låtanalysen har jeg valgt 4 låter fra Petres A-liste i uke 38, 2002 (vedlegg 2)⁸. Valget falt på denne uka fordi den viser en bemerkelsesverdig bredde i forhold til genrer, noe som var et kjennetegn ved Petre i perioden fra sommeren 2002 og frem til tiden før kanalens profilendring 1. september 2003. Videre inneholder lista 33,3 % norsk musikk, som er omtrent gjennomsnittlig for perioden; samtidig er det de norske låtene som i størst grad bidrar til å øke det musikalske spennet på listene. Jeg tenker da særlig på låtene *Fuel for Hatred* med black-metal-bandet Satyricon og *Day* med elektrojazz-ensemblet Jaga Jazzist. De fem andre norske artistene, Røyksopp, Ugress, Maria Mena, Thomas Dybdahl og King Midas, representerer også til dels meget forskjellige musikalske uttrykk, men alle befinner seg innenfor hva man som aktiv lytter kan forvente å høre på en såpass løst formatert kanal som Petre.

De fire låtene jeg har valgt ut for analyse er Satyricons *Fuel for Hatred*, Jaga Jazzists *Day*, Maria Menas *Blame it on Me* og Røyksopps *Remind Me*. De to første valgte jeg nettopp fordi de på hver sin måte representerer ekstreme⁹ musikalske uttrykk, men samtidig fungerte begge låtene godt i radiosammenheng. Et annet interessant aspekt ved *Fuel for Hatred* og *Day* og platene de er hentet fra, hhv. VOLCANO og THE STIX, er at de faktisk nådde ut til et langt større publikum enn man kunne forvente av så smale artister. At begge platene lå inne på VG-listas Topp10 i uke 37, 2002, er oppsiktsvekkende, og i seg selv grunn god nok til å se nærmere på de to låtene. Jeg mener det kan være interessant å se nærmere på disse låtenes struktur, harmonikk, produksjon etc. for å se om det kan forklare hvorfor låtene fungerer som radiolåter og dermed treffer et større publikum enn hva man kunne forvente med utgangspunkt i de respektive genrene låtene kategoriseres under.

⁸ Den dårlige billedkvaliteten på vedlegget skyldes feil på NRKs kopimaskin.

⁹ Ekstremt er selvsagt et relativt begrep, og må her forstås i forhold til Petres format og den musikken som vanligvis spilles i formatert sendetid.

De to andre låtene ble valgt fordi de befinner seg i helt andre musikalske landskap, både i forhold til hverandre og i forhold til de to første låtene. *Blame it on Me* er en ordinær, gitarbasert poplåt som passer i en hvilken som helst radiokanal med allment format, mens *Remind Me* befinner seg i elektronika-genren, men har et mykt og tiltalende uttrykk som gir den en bred appell. *Remind Me* og *Blame it on Me* er også de låtene av alle de sju som i perioden hadde størst kommersiell suksess, i forhold til salg, listeplasseringer og radiospilling. Det gjør dem også mer interessante som sammenligningsmateriale i forhold til Jaga Jazzists og Satyricons låter.

Av hensyn til både plass og arbeidsmengde har jeg vært nødt til å begrense låtutvalget, og da er det mest interessant og relevant i forhold til oppgaven å velge låter som ligger langt fra hverandre hva gjelder musikalsk uttrykk.

Blame It On Me

Blame it on Me var andre radiosingel (dvs. den ble ikke sluppet som selvstendig singel, men kun brukt til å promotere plata) fra Maria Menas debutalbum ANOTHER PHASE, som kom ut i 2002¹⁰. Låta er det man kan kalle en typisk radiolåt. Med det mener jeg at den har en oppbygging, et arrangement, en produksjon etc. som virker skreddersydd for de dominerende kanalene i Norge. Den glir like lett inn i P4s strømlinjeformede profil og i Radio1s kjappe, hyperkommersielle stil som den gjør i Petres litt mer alternative uttrykk.

Låta har en meget tydelig og enkel oppbygging og et arrangement, som sørger for at melodien hele tiden er i fokus og at refrenget løftes frem og tydelig skiller seg fra versene. Alle instrumenter spiller enkelt og stramt slik at de aldri tar fokus fra melodien og vokalen, men heller skaper et solid og tydelig harmonisk og rytmisk fundament for disse. Spillet er behersket og kontrollert, og det virker som om hver eneste tone, hvert eneste trommeslag, er planlagt. Det finnes ingenting noe sted i låta som tar fokus fra melodien, utydeliggjør rytmikk eller harmonikk eller som bærer preg av spontanitet fra musikernes side. Låta er gjennomarrangert fra første til siste tone.

¹⁰Albumet er gitt ut av Sony Music Entertainment (Norway).

annonserer refrenget. De første tre ordene i setningen synges i samme tone og rytme som gitarekkoet, mens hun på ordet *blame* springer opp en stor sekst for så å falle ned til utgangspunktet når hun kommer til *me* (figur 2).



Denne dramatiske melodiske bevegelsen er låtas soleklare hook. Den fester seg øyeblikkelig i hodet og gir lytteren samtidig både tittelen på låta og innledningen til refrenget. Det er klassisk og effektivt gjort.

Selve refrenget smeller inn på eneren i takten etter hooket. Refrenget er klassisk bygget opp, med en solid, drivende 4/4-rytme på ekte trommer, utvidet variasjon av versfiguren i bassen, tunge el-gitarer med vring og i tillegg et synthteppe i bakgrunnen for å gi et stort, massivt lydbilde. Man har fått plass til en original vri i refrenget ved at el-gitarene i stedet for de forventede powerchords¹¹, spiller et meloditema som fungerer som en motstemme til vokalen. Gitarmelodien ligger i et dypt leie og spilles på en måte, i parallelle oktaver og med åttendedelsunderdeling, som gir mye av den samme “gitarvegg”-effekten som powerchords, samtidig som lydbildet blir litt luftigere og mindre massivt enn det blir med den tette klangen powerchords gir. Hensikten med gitararrangementet er sannsynligvis å gi refrenget et stort, dramatisk og rocka lydbilde, men på samme tid unngå at refrenget blir for voldsomt og for bråkete til å kunne spilles i alle de store radiostasjonene. Gitararrangementet er et av de få originale innslagene i låta, men er godt kamuflert i lydbildet. Det er vanskelig å oppfatte melodien i gitarspillet, hvis man ikke konsentrerer seg om å høre den.

Melodien i refrenget er forsterket av en mannlig understemme, som ligger en ters under leadvokalen. Stemmen er doblet og pålagt litt romklang og lagt ganske langt bak i miksen, og bidrar til å forsterke og få frem leadvokalen i refrenget.

¹¹Fenomenet powerchords eksisterer bare på el-gitar. De består i utgangspunktet, av grunntone, kvint og oktav, spilt på de tre nederste strengene på gitaren, som så parallellforskyves opp og ned langs halsen. For maksimal effekt tilføyes ters, kvint og oktav, dvs. man legger et barre-grep som inkluderer alle seks strengene på gitaren, og parallellforskyver grepet dit man ønsker, mens man harver over alle strengene med den andre hånden. Effekten av powerchords er, som navnet indikerer, kraftfull og overveldende. Powerchords har vært en av rockens basisingredienser siden The Whos Pete Townshend viste verden hvordan det skulle gjøres på debutsingelen *Can't Explain* fra 1964.

Etter refrenget følger et fire tacters mellomspill som demper intensiteten frem mot neste vers. Mellospillet er det samme som introen, men med bass, samt noe som gir inntrykk av å være en liten gitarsolo som skal skape en naturlig overgang fra refreng til vers. Melodistoffet fremstår som nytt og virker improvisert, mens det i virkeligheten er nøyaktig den samme melodien som gitarene spiller i refrenget, men fordi melodien er så godt kamuflert i refrenget, kjennes den ikke umiddelbart igjen når den presenteres i mellomspillet.

Låta byr ikke på mange overraskelser. Andre vers er litt mer oppe enn første vers, med en mer fremtredende trommegroove og litt røffere og ledigere basspill. Hooket er utvidet med en “baklengs” cymbal i tillegg til gitarekkoet. Refrenget går nå to ganger. For å følge opp intensitetsøkningen i andre vers er volumet i andre refreng skrudd litt opp, og i tillegg legges det på mer gitar og keyboards i tredje refreng, slik at dette blir et foreløpig høydepunkt.

Refrenget går over i et litt roligere åttetacters instrumentalparti, som kan defineres som en bridge, fordi det introduseres noen nye akkorder som gir et øyeblikk med harmonisk ustabilitet. Akkordrekken er Gb, Ab, Gb, Ab, Bm, Gb, Ab, Ab, og oppleves pga. Gb-akkorden som litt tvetydig; men Ab-akkordene som følger dem, samt et gitartema som kun består av tonene b og as gjør tvetydigheten til en kortvarig opplevelse. Det skjer ellers svært lite i bridgen. Bass og gitar spiller rytmisk likt som i første vers, mens trommene spiller en tilsvarende groove som på andre vers. Partiet er ytterligere forsterket med en akustisk gitar som spiller arpeggierte akkorder i samme rytmemønster som den andre gitaren. Forskjellen er at akkordene er lagt annerledes og brytes fra topptonen og ned, slik at det oppstår en motbevegelse overfor den andre gitaren. Topptonene i akkordene utgjør også det ovennevnte gitartemaet.

Den siste takten i bridgen fungerer som opptakt til nytt refreng. Det påfølgende refrenget er tatt helt ned dynamisk, og består kun av én gitar og vokal. Paradoksalt nok fremstår dette refrenget som låtas musikalske høydepunkt, dels fordi det er uventet, men primært fordi det nakne arrangementet får frem en nerve og sårbarhet i vokalen som stiller låta i et nytt lys. Tekstlinjene kommer i fokus, og de følelser av skyld og sårhet teksten uttrykker, blir tydeligere. Nyansene i stemmen trer klart frem og gir således et overbevisende og troverdig følelsemessig uttrykk, som virker riktig i forhold til tekstens innhold. Sannsynligvis er det veldig få radiolyttere som får med seg mer enn kun brokker av teksten. I dette ene refrenget sørger arrangementet for at teksten gjøres lettere å oppfatte for lytterne, og dermed blir essensen i tekstens tematikk

tydeligere. Arrangementet bidrar også i seg selv til å få frem tekstens mening gjennom den vare stemningen som skapes.

Etter det stille partiet kommer hele bandet inn igjen, og refrenget går for fullt to ganger til, før leadvokalen legger av. Låta fades ut mens bandet fortsetter å spille refrenget.

Produksjonen er klar, ryddig og veldig behagelig. Alle instrumentene er balansert i forhold til hverandre slik at ingenting stikker seg ut eller overdøver andre. Det er heller ingen skarpe eller ”stygge” lyder, for eksempel lyse el-gitar-toner, eller rare synth-lyder, som skremmer vekk eldre lyttere. Stereoeffekter er sparsomt utnyttet slik at låta ikke forringes når den spilles i mono (mange radioapparater spiller fortsatt kun i mono). Når det gjelder låtas formmessige oppbygging er formelen velkjent og velbrukt, med tydelig definerte vers og refrenger og en bridge som harmonisk skiller seg ut fra disse. Refrenget er, som ventet, dynamisk kraftigere enn versene og bridgen, og det repeteres flere ganger. Bridgen er litt spesiell fordi den verken har vokal eller noen slags instrumental solo. Den virker mer som en transportetappe som tilsynelatende ikke har noe annet mål enn å gjøre låta litt lenger, slik at refrenget kan gjentas flere ganger, og i tillegg ta ned dynamikken slik at overgangen til det rolige refrenget ikke blir brå og dramatisk. Det påfølgende rolige refrenget er den største overraskelsen i låta. Ikke fordi ideen er spesielt original, men fordi låta i dette partiet tilføres en genuint personlig nerve som er uventet i en låt som har et så gjennomført behersket og sobert preg. Avslutningen med repetisjoner av refreng og fade-out er som forventet.

Låtas melodifokuserte arrangement og ryddige produksjon forklarer langt på vei hvorfor *Blame It On Me* fungerer godt på radio. I tillegg har låta en appell som gjør at den passer inn nær sagt hvor som helst. Dette er nært knyttet til Maria Menas særegne stemme. Hun har en myk, litt kjølig, men meget tiltalende stemme, med en, til å være 16 år, meget sterk identitet. Hun synger avmålt, helt uten vibrato og er meget sparsom med ornamentering og lignende; likevel er det en sterk nerve og tilstedeværelse i stemmen, som gir låta en karakter og et særpreg den egentlig ikke har. Det er nettopp hennes sangstil og stemmekvalitet som gjør at låta treffer bredt.

Selv om *Blame It On Me* unektelig klinger meget godt, og er gjennomført profesjonell i produksjon og utførelse, har den et fremtredende voksen-pop-preg som gjør den litt kjedelig. Den er en type låt man venter å høre på NRK P1 og P4, i selskap med artister som Eric Clapton og Shania Twain og den type artister som appellerer til et eldre publikum enn Petres. Når låta

likevel får et åtte uker langt opphold på Petres A-liste, er det sannsynlig at gjennombruddssingelen *My Lullaby* og Maria Menas alder har hatt en viss betydning. Da debutsingelen *My Lullaby* ble sluppet på nyåret 2002 fikk hun voldsomt mye oppmerksomhet på grunn av sin unge alder, men også på grunn av tematikken i låta. *My Lullaby* er en ekstremt personlig og utleverende sang om hvordan forholdet til moren ødelegges som et resultat av foreldrenes skilsmisse, en problematikk som mange unge (og voksne) kjenner til. Med denne låta viste hun at hun kunne skrive gode, fengende melodier og samtidig var i stand til å ta opp et alvorlig og, for mange, velkjent problem på en måte som rørte lytterne. Låta kom inn på Petres A-liste i januar 2002, og ble liggende i 10 uker. Senere debuterte den på åttende plass på VG-lista Topp20 i uke 8, og lå siden i ni uker, mens plata ANOTHER PHASE entret VGs albumliste i uke 18 og ble liggende i 21 uker.

Maria Mena hadde allerede vist sin gjennomslagskraft da *Blame It On Me* ble A-listet i uke 31. Etter 13 uker på VG-lista var plata fortsatt blant landets 10 mest solgte. Med sin unge alder og med sanger som omhandlet problemer med foreldre, egen identitet, venninner etc. appellerte hun spesielt til ungdom. I dette lyset ville det være direkte dumt av Petre, hvis målgruppe er norsk ungdom, ikke å legge *Blame It On Me* på A-lista, som til tross for sitt litt kjedelige P4-preg, er en fengende låt med en meget radiovennlig produksjon.

Day

Låta *Day* med Jaga Jazzist er hentet fra plata THE STIX, og ble lagt på Petres A-liste i uke 37 og ble liggende i fire uker, til uke 40. Den lå også på B-lista noen uker i forkant av A-listingen, men jeg har ikke fått tak i noe informasjon om det eksakte antall uker.

Day er en på alle måter atypisk radiolåt, i hvert fall for en radiostasjon som forsøker å nå et såpass stort publikum som Petre. Den er instrumental og har en meget kompleks og sammensatt rytmikk. Det melodiske stoffet består av enkle, diatone motiver, men de fremstår som litt diffuse fordi de er bygget opp av polyrytmiske figurer som går på 4 : 3 og lignende. Enkelte deler er også preget av mange lag med instrumenter, og gjør at låta ved overfladisk lytting kan fremstå som rotete og uoversiktlig og vanskelig å få tak på. Den har tilsynelatende ingen hooks, dvs. et riff, en vokallinje eller lignende, som umiddelbart sitter i øret til lytteren. Ved mer konsentrert lytting fremstår låta som enklere og mer oversiktlig enn den først gir seg ut for å være.

Låta har en tredelt ABA'-form (figur 3), der A-delene har som fundament en firetakters vamp, som harmonisk består av to takter Eb-moll og to takter Fb-maj.

Figur 3, *Day* formskjema:

A					B			A'			
Intro	gitar	tema a	tema b	kor + a	2/4 stryk		b	komp inn	fade out		
1	8	16	24	32	40	44 45	61	65	69	77	

B-delen tar utgangspunkt i et meloditema som først presenteres i A-delen, men dette kommer jeg tilbake til senere. Låta starter rett på vampen med bass og trommegroove. Trommegrooven er en loop, som spiller i dobbelt tempo i forhold til den naturlige pulsen i låta, dvs. loopen følger en puls på ca. 200, mens grunnpulsen ligger på ca. 100. Følger man pulsen på 200, spiller skarptrommen på 2 og 4 mens basstrommen markerer eneren, med 16-dels-virvler som opptakt på hver annen firer. Loopen er således to takter lang i dette tempoet. Under bassen og de andre instrumentene, som åpenbart følger en grunnpuls som er halvparten så rask, virker trommelooopen veldig hektisk og hakkete, særlig på grunn av det aktive basstrommespillet, men også på grunn av lydene som brukes. Alle trommelydene er manipulert: Lyden av skarptrommen er lett forvrengt, mens basstrommelyden er helt blottet for dybde og fylde, som igjen er med på å forsterke inntrykket av groovet som hakkete, fordi basstrommen, dels pga. lyden, dels pga. rytmen den spiller kombinert med tempoet, ikke skaper noe stødig skyv fremover. Drivet skapes for en stor del av skarpen, som hamrer på 2 og 4 i dobbelt tempo gjennom store deler av låta (figur 4).

Figur 4



Det finnes verken hi-hat, cymbaler eller andre akustiske perkusjonsinstrumenter i grooven. Rommet rundt bass- og skarptromme er i stedet fylt med merkelige, elektroniske knitrelyder, som høres ut som elektronisk støy av den typen som oppstår når det er dårlig kontakt mellom kabler og komponenter i et stereoanlegg. Disse knitrelydene lager en slags perkusiv effekt selv om de er uregelmessige. Trommelooopen ligger nært opptil det man hører i drum'n'bass-genren og hos mer ekstreme elektronika-artister som Squarepusher og Aphex Twin.

Gitarfiguren legger seg over trommelloop og bass som et selvstendig rytmisk lag som gjør det helhetlige, rytmiske bildet mer komplekst, samtidig som den gjør at tonaliteten blir tydeligere.

Først i takt 17, etter at vampen har gått fire runder, presenteres det første melodiske temaet, tema a, på el-piano. Dette temaet står, i sin enkelhet, i slående kontrast til det rytmisk komplekse kompet. Utgangspunktet er to punkterte åttendedeler i stigende, diatonisk bevegelse, som danner et motiv (figur 7).

Figur 7



Motivet repeteres tre ganger, en sekund lenger ned hver gang, og utgjør en melodifrase på to takter, som igjen repeteres to ganger. Ved første repetisjon er frasen forskjøvet opp en liten ters. De siste to taktene av det åtte takter lange temaet fremstår som en melodisk avrunding av melodien. I forhold til både det harmoniske grunnlaget og den rytmiske bevegelsen i den enkelte frase, virker melodien skisseaktig og uforløst. Når frasen spilles over Eb-moll lander melodien på tonen f, som i seg selv er nok til å gi en følelse av uforløsthet. Følelsen forsterkes ytterligere av at 4 : 3-bevegelsen som initieres i første takt, ikke fullføres i andre takt, men stopper på tredje tone i den andre 4 : 3-figuren, som gir inntrykk av at bevegelsen avbrytes halvannet slag for tidlig. Både den tonale og rytmiske strukturen i melodien leder intuitivt til grunntonen ess. Hvis 4 : 3-bevegelsen hadde vært ”fullført” ville melodien landet på ess på tredje slag i andre takt, og dermed virket mer fullendt enn den gjør når den lander på tonen f på den ubetonte off-beaten på første slag i takten (igjen: Se figur 7).

Over taktene med Fb-maj er frasen flyttet opp en liten ters, slik at melodien lander på en ass, som er akkordens ters. Det skaper en annen, mer fremadrettet spenning som forløses idet frasen repeteres i Eb-moll. Den melodiske avslutningen, eller konklusjonen, i takt 7 og 8 har også Fb-maj som harmonisk underlag, men fremstår som rytmisk uklar og harmonisk tvetydig. Min transkripsjon av disse to taktene er i beste fall upresis, i forhold til rytmikken. Pianisten

ligger, i disse to taktene, bak beatet og 16-delsnotene er så lange at de også kan defineres som åttendedelstrioler.

Melodien består av en fallende, trinnvis bevegelse fra cess til gess, som repeteres en gang, da med en opptakt. Tonen gess kommer på treeren i begge taktene og gir inntrykk av å være melodiens grunntone, både fordi den faller på en betont taktdel og fordi den fallende bevegelsen i forkant leder ned til tonen og således gir en sterk følelse av fraseavslutning, en følelse som også forsterkes av at frasen repeteres. Melodiavslutningens modus kan defineres som Gb miksolydisk, mens kompet spiller over skalaen Fb lydsk. Ser man på hele melodien og det harmoniske underlaget sammen, følger melodien modusen som ligger en stor sekund over kompetens modus, dvs. F lokrisk over Eb eolisk i taktene 1, 2, 5 og 6, og Gb miksolydisk over Fb lydsk i taktene 3, 4, 7 og 8. Melodien har tilsynelatende en intern puls og modalitet uavhengig av den rytmikk og harmonikk som genereres av gitar, trommer og bass. Den skaper sin egen sfære som ligger som et selvstendig sjikt over de andre lagene. Dette underbygges også av den forsiktige, nærmest unnselige måten temaet spilles på. Både klarheten og enkelheten som ligger i selve melodien og den beskjedenhet og ro som kommer til uttrykk i eksekusjonen av den, står som nevnt i bemerkelsesverdig kontrast til kompet, og sørger for at melodien kommer tydelig frem til tross for den komplekse og hektiske rytmikken. Temaets enkle melodiske struktur gjør at det sitter godt i øret og således er lett å gripe tak i for lyttere som er ikke er fortrolige med genren og/eller er beskjeftiget med andre gjøremål. Likevel virker temaet både rytmisk og harmonisk for diffust og tvetydig til å kunne karakteriseres som et *hook*. Temaet virker heller som et slags musikalsk holdepunkt for lytteren.

Det åtte takter lange a-temaet etterfølges umiddelbart av tema b, som er det andre og siste sentrale melodiske temaet i låta. Overgangen til b-tema antesiperes i kompet i a-temaets siste takt, der bass, gitar og trommer med hjelp av digital teknikk, klippes sammen i et rytmisk unisont brekk som først repeteres tre ganger og så klippes opp i enda mindre biter, tilsvarende 16-deler, som repeteres i to slag, og til slutt bråstopper på eneren i b-temaets første takt. Brekket er ekstremt hakkete og minner om den effekten som oppstår når man spiller defekte CD-plater. Brekket understøtter også kontrasten mellom a- og b-temaene.

B-temaet er tonalt og harmonisk i samme landskap som tema a, men mindre tvetydig. Det ligger i sin helhet innenfor Eb eolisk, også over taktene med Fb-maj, og står derfor i sterkere harmonisk forbindelse med vampen (figur 8).

Figur8



Rytmsk følger den samme mønster som gitarvampen, dvs. rekker med åttendedeler som er forskjøvet med en 16-del slik at de går på tvers av pulsen.

Kontrasten mellom temaene skapes først og fremst gjennom instrumenteringen av de to delene. b-temaet spilles unisont av trompet og vibrafon, i første runde kun akkompagnert av bass, mens basstromme og noen rare perkussive lyder kommer inn på andre runde. Den sparsomme instrumenteringen, sammen med den synkoperte melodien og det oppkuttete brekket som innleder partiet, gjør at pulsen blir uklar og fremdriften forsvinner. Den jevne, rytmiske bevegelsen i melodien forleder en til å tro at den ligger på og ikke mellom pulsslagene, og gir slik inntrykk av at en forskyving av pulsen har skjedd. Basslinja, som er nøyaktig den samme som tidligere, blir, både alene og sammen med basstrommen, for diffus til å bære den opprinnelige pulsen. Likevel er det ved konsentrert lytting til nettopp basslinja at det er mulig å oppfatte at grunnpulsen er den samme hele tiden.

Etter åtte takter kommer trommeloop, gitar og piano inn på nytt, og pulsen setter seg igjen. Pianoet spiller a-temaet mens trompet og vibrafon, som en forlengelse av b-temaet, spiller et unisont kor over dette. Koret er melodios, harmonisk og enkelt og åpenbart arrangert på en måte som gjør at melodien kommer tydelig frem og blir liggende og flyte, som nok et sjikt, over den rytmiske veven kompet utgjør.

Det åtte takter lange koret utgjør et slags høydepunkt både i forhold til dynamikk og rytmisk kompleksitet. I dette partiet er det mulig å identifisere fem mer eller mindre selvstendige, rytmiske sjikt som både spiller sammen og mot hverandre (figur 9).

Figur 9

The musical score consists of five staves. The top staff, 'Tema A', shows a melodic line in the treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. The second staff, 'Tema B', shows a more rhythmic melodic line in the treble clef. The third staff, 'Gitar', shows a guitar line in the treble clef. The fourth staff, 'Bass', shows a bass line in the bass clef. The fifth staff, 'Trommer', shows a drum line in the bass clef. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Koret etterfølges av én vampe med bass, gitar og trommeloop som tar låta ned noen hakk i forhold til intensitet og dynamikk. Denne er tilsynelatende lik vampen slik den spilles i taktene 9 til 16, der gitaren første gang kommer inn, men den er mindre intens fordi trommelooopen er klippet ut i første takt. Videre er det mindre perkusjon og elektronisk støy, både i forhold til taktene 9 til 16 og i forhold til korpartiet. Dette gir de fire taktene en ro som står i kontrast til den forutgående solodelen, samtidig som effekten av den etterfølgende B-delen og overgangen til denne blir mer effektiv. Vampen ender brått i en 2/4-takt som er fylt med små, udefinerte elektroniske knitrellyder.

Overgangen mellom de to delene er helt unaturlig og høres ut som to forskjellige musikkstykker som har blitt "klippet" opp og "limt" sammen av en ukyndig person. Spesielt er den strykerdominerte B-delen preget av at "klippet" er gjort midt i et musikalsk forløp, en brøkdel av et sekund for tidlig i forhold til pulsen, slik at det virker som om det kommer inn for raskt; en effekt som forsterkes ytterligere av at brekket forut er på 2/4 og ikke 4/4. Videre domineres B-delen av et harmonisk, mykt og melodisk uttrykk som skiller seg klart fra den

statiske harmonikken og det rytmisk kantete uttrykket som preger A-delen. Den totale effekten av dette er at B-delen virker overraskende og nærmest overrumpler lytteren.

B-delen er bygget opp av de samme elementene som A-delen. Trommeloopen er den samme; bassfiguren er den samme, men over et annet, men beslektet akkordskjema og melodien som strykerne spiller er a-temaet, med kun marginale variasjoner. Delen er på seksten takter og akkordskjemaet er som følger: F-maj, Fb-maj, Ebm7, Gb7/Db, C-maj, Cb-maj, Dm9, Fb-maj, to takter på hver akkord. Den sterkt durpregede harmonikken gir både melodien og B-delen som helhet en åpen, lys og mild karakter, som også underbygges av det strykerdominerte lydbildet. Både strykerarrangementet, melodien og lydbildet gir klare assosiasjoner både til instrumentalpartier i musikken til Burt Bacharach, easy-listening à la Richard Clayderman og muzak. Til forskjell fra Bacharach og hans kolleger har Jaga Jazzist brukt syntetiske strykere, som gir en litt kjøligere klang enn et strykerensemble. Videre gir den underliggende trommeloopen partiet en uro og en fremdrift som normalt ikke forbindes med de ovennevnte komponister og genrer.

Melodien er det bærende elementet i B-delen. Strykerne, som spiller tema, ligger langt fremme i lydbildet, og har en stor, tett klang som langt på vei overdøver de andre instrumentene. Idet trommeloop og bass forsvinner i bakgrunnen, dempes også det polyrytmiske aspektet ved temaet, mens det rent melodiske trer klarere frem. Sterkt forenklet kan man si at det komplekse og ”vanskelige” trer i bakgrunnen til fordel for det melodiske, ”enkle” og tilgjengelige. Sammenliknet med A-delen, der temaet fremstår som rytmisk og harmonisk tvetydig og mer antydnet enn uttalt, men like fullt melodisk iørefallende, sørger arrangement og instrumentering i B-delen for at melodien kommer klart og tydelig frem. Særlig fordi melodien er så fremtredende, men også pga. kontrasten til A-delen, er B-delen det som klarest bærer preg av å være låtas *hook*, og også dens høydepunkt. Lytteren kjenner allerede det melodiske stoffet som presenteres i B-delen, men får det servert i en svært annerledes kontekst, som gjør at det sitter bedre både i øret og i hukommelsen. Kontrasten mellom A- og B-delen er også så brå at den i seg selv fanger lytterens oppmerksomhet.

B-delen glir nærmest umerkelig over i den siste A-delen, eller epilogen. Melodien ender på en lang tone, gess, samtidig som bass og trommer forsvinner og vibrafonen kommer inn med b-temaet. Under vibrafonen ligger noen trompeter og blåser lange, dype toner. Den lange tonen i strykerne fades langsomt ut for så å fades inn igjen som en kraftig forvrengt, skurrende feed-

back-lignende tone. Bassen og basstrommen kommer inn igjen etter 4 takter, og etter ytterligere 4 takter spiller trompeten kordelen av b-temaet sammen med vibrafonen, slik som i A-delen. Låta slutter, når b-temaet er ferdig, med noen forvrengte vibrafontoner fra a-temaet.

Den siste delen har mer preg av å være en epilog enn en selvstendig A-del, selv om alle elementene er hentet fra den opprinnelige A-delen. Den gir et fragmentert og noe usammenhengende inntrykk, til tross for at elementene er kjente. Til forskjell fra A-delen mangler epilogen gitar og skarptromme, og dermed forsvinner mye av drivet i låta. Skarptrommen er også den sterkeste pulsmarkøren i låta, og når den blir borte, forsvinner "limet" som binder de rytmiske lagene sammen. Låta kommer så å si aldri i gang igjen etter B-delen, men faller i stedet fra hverandre.

Day er en rytmisk kompleks låt med et strengt, gjennomarbeidet arrangement der hver eneste lyd og hver eneste tone fyller en funksjon, og den har en meget detaljert og klar produksjon. I analysen over har jeg kun beskrevet de mest fremtredende og iørefallende delene av låta, fordi jeg mener disse er de viktigste i forhold til hvordan låta oppleves på radio. De mest spissfindige detaljer i forhold til plassering av forskjellige instrumenter og lyder i lydbildet, bruk av lyder i trommeloopen etc. krever aktiv, gjentatt lytting og et godt stereoanlegg for å oppfattes og er derfor mindre interessante i denne sammenhengen, selv om også dette påvirker det musikalske uttrykket og dermed lytterens opplevelse av låta i radiosammenheng.

Det mest interessante ved låta i forbindelse med radiospilling og Petre er hvor atypisk den er, sammenlignet med musikk som spilles i formatert sendetid generelt og musikk på A- og B-listene spesielt. Den har tilsynelatende ingen av de egenskaper man som lytter forventer å høre, verken på Petre eller i andre musikkanaler. I kraft av å være en instrumentallåt skiller *Day* seg ut fra mesteparten av det som spilles på Petre, men det som gjør at den i bemerkelsesverdig grad stikker seg ut er den gjennomgående rytmiske og harmoniske tvetydigheten, samt fraværet av klare *hooks*. Hitlåter, både reelle og potensielle¹², er generelt karakterisert ved egenskaper som klarhet og entydighet i forhold til harmonikk, rytmikk og melodisk utforming. For at en låt skal bli en hit er det tradisjonelt en forutsetning at den har en klarest mulig oppbygging, et tydelig refreng eller annen type *hook* og en tydelig puls/rytmikk, for at flest mulig lyttere skal kunne

¹² Petre er ifølge seg selv en trendsettende radiostasjon, og de legger stor vekt på å finne frem til og promotere nye norske artister. Mange av låtene på A- og B-listene kan således ses som potensielle hits fordi Petre aktivt går inn for å gjøre dem til hits.

feste seg ved låta, helst ved første gangs lytting. De samme premissene gjelder også for låter som spilles i radiostasjoner med ”brede” eller allmenne formater, for eksempel A/C og AOR, både fordi låtene skal ha bred, demografisk appell og samtidig ikke kreve for mye oppmerksomhet fra lytteren.

Petres mandat er ikke å være et tilbud til alle, men å være en kanal for unge mennesker i Norge, mellom 15 og 30 år. Like fullt ønsker de å nå ut til flest mulig innenfor denne gruppen, og tar selvfølgelig hensyn til dette når de setter sammen spillelistene, og i det daglige formateringsarbeidet. Samtidig har de som uttalt mål å være best på norsk musikk og samtidig innovative og trendskapende. Jaga Jazzist er et band som siden plata *A LIVINGROOM HUSH*¹³ fra 2001, har fått svært mye skryt for plater og konserter, både i Norge og utlandet. De har også fått enormt mange oppslag i norsk presse, både for sitt musikalske nybrottsarbeid, for omtaler i viktige tidsskrifter som *The Wire* og *NME*, og fordi bandets musikere både gruppevis og hver for seg, har bidratt på et ukjent antall norske plateutgivelser de siste årene. Samtidig har bandets tilknytning til miljøet rundt den trendy konsertscenen Blå i Oslo, og samarbeidet med de velrenommerte plateselskapene Ninja Tune i England og Smalltown Supersound i Trondheim, gitt dem et renommé som et trendy band, et band det er ”riktig” å like. Bandet har således opparbeidet seg en sterk posisjon i norsk musikkmiljø. I dette lyset blir A-listingen av en så smal låt som *Day* mer forståelig.

Gjennom å legge *Day* på A-lista fremstår kanalen som innovativ ved å la tilsynelatende smal og eksklusiv musikk få daglig spilletid, samtidig som de får vist at de er i forkant av, eller i hvert fall på høyde med trender i tiden, ved å slippe til et band som viser evner til musikalsk nyskaping, og som på grunnlag av dette er i ferd med å opparbeide seg et godt rykte i de rette kretser, både nasjonalt og internasjonalt. Videre får Petre vist at overfor norsk musikk er rammene for formatet deres meget fleksible. Slik kan A-listingen av *Day* både tjene som et forsvar overfor kritikere som mener at formatering forflater og reduserer musikktilbudet i Petre, og samtidig bidra til å profilere Petre i forhold til konkurrerende kanaler som Radio1 og P4.

Det er vanskelig å si i hvor stor grad musikkredaksjonen tok hensyn til faktorene over da *Day* ble lagt på Petres A-liste, men de utgjør en betydelig del av låtas kontekst. Enhver låts kontekst, musikalsk så vel som utenommusikalsk, vil i varierende grad alltid være med og

¹³ Bandet har tidligere gitt ut platene *JÆVLA JAZZIST GRETE STITZ* (1996) på Thug Records og *MAGAZINE EP* (1998) på Dbut. *A LIVINGROOM HUSH* er gitt ut av Warner Music Norway.

påvirke hvordan den blir mottatt og vurdert av lytteren, enten denne er en “vanlig” lytter, eller en som daglig jobber aktivt med å vurdere låter for radio. I tilfellet *Day* har de ovennevnte utenommusikalske forhold sannsynligvis veid tungt med tanke på A-listing, fordi låta så markant skiller seg ut fra resten av den formaterte musikken generelt og A-lista spesielt. Det virker derfor meget sannsynlig at musikkredaksjonen, i dette spesielle tilfellet, har brukt mer tid på å vurdere konsekvensene av å legge låta på A-lista enn de normalt vil gjøre. Samtidig er det viktig å poengtere at låta aldri ville fått noen plass på A-lista hvis musikkredaksjonen mente låta i seg selv ikke var god nok. At *Day* ble A-listet viser at Petre har hatt tro på låta, men det vitner også om en slags misjonsvilje fra kanalens side. Man mener at bandet er så bra at det bør få en reell mulighet til å presentere sin nyskapende musikk for et stort publikum i beste sendetid, fremfor kun å la dem slippe til i nisjeprogrammer for spesielt interesserte, på kveldstid. Musikkredaksjonen viser også tillit til publikum ved å presentere dem for ny og uventet musikk som trenger å høres noen ganger, og som meget enkelt sagt, appellerer mer til intellektet enn til dansefoten.

Ser man på alle låtene som var innom Petres A-liste i 2002 er *Day* den låta som på alle måter skiller seg mest ut, og som fremstår som det underligste låtvalget, men det var en annen låt som stakk av med all oppmerksomheten i pressen.

Fuel For Hatred

Satyricon var, med låta *Fuel For Hatred*, det første black metal-bandet i historien som fikk en låt playlistet på radio. Låtas inntreden på Petres A-liste i uke 31, 2002 ble behørig omtalt og diskutert i den norske dagspressen, og ble i tillegg kommentert i internasjonale musikkmagasiner som *Kerrang!* og *Metal Hammer*. Forklaringen på all oppmerksomheten er ikke låta i seg selv, men først og fremst at bandet Satyricon er et av verdens mest anerkjente og respekterte black metal-band.

Black metal-genren har de siste 12-13 årene hatt en helt spesiell posisjon i Norge. Det norske black metal-miljøet ble allment beryktet på begynnelsen av 90-tallet, i etterkant av en rekke kirkebranner samt to drap, deriblant drapet på Øystein Aarseth, den gang gitarist i bandet Mayhem og en lederskikkelse i det norske black metal-miljøet. Flere unge gutter tilknyttet miljøet omkring plateforetningen Helvete i Oslo, drevet av nevnte Aarseth, ble dømt for handlingene. De dømte, bla. Varg Vikernes, var alle erklærte satanister, og hadde spilt og gitt ut

plater med band som Mayhem, Emperor og Burzum. Vikernes skrøt i pressen av sin beundring for Hitler og Romanias tidligere diktator Nicolae Ceaucescu, om hatet mot kristendommen og om satanismens overlegenhet. Både Vikernes og andre i miljøet som uttalte seg til pressen ga tydelig uttrykk for fascistoide og til dels rasistiske holdninger. Disse holdningene finner man også igjen i tekstene til den kjente okkultisten Aleister Crowley og grunnleggeren av The Church of Satan, Anton LaVey, som begge regnes for å være viktige satanistiske profeter. Disse fremstiller satanisten som et selvstendig tenkende, intelligent og sterkt individ som lever i pakt med de mørke krefter som strømmer gjennom verden¹⁴. De store religionene, særlig kristendommen, har gjort menneskeheten til en stor flokk der ingen er i stand til å tenke eller handle på selvstendig grunnlag. Gjennom trusler om evig fortapelse, evt. løfter om Paradis, har mennesket blitt tvunget inn i en verden av konformitet og middelmådighet. Satanismen ser på hvert enkelt menneske som sin egen Gud, men bare de utvalgte få¹⁵, de som har åpnet seg for naturens mørke krefter og dermed har valgt å bryte ut av flokken og trosse massesamfunnet, besitter denne innsikten, og kan leve med følgene. For satanisten blir målet i livet å tilfredsstille sine egne lyster og behov til enhver tid, og å leve livet helt etter sitt eget hode. Om man på sin vei til målet ødelegger for andre eller må ta liv, spiller dette ingen rolle så lenge de det går ut over, ikke er satanister. Blant sine egne må man opptre med respekt og vise kløktighet på vei til målet, men man skal hele tiden handle på en måte som gagnar en selv mest. Mennesket er et dyr, og den sterkeste rett gjelder for oss som ellers i naturen.

Dette sosialdarwinistiske synet på menneskeheten har mye til felles med nazisme og fascisme. Selv om de fleste black metal-band i etterkant av rettsaken mot Varg Vikernes, lar være å diskutere satanismen og de holdninger den representerer direkte, finner man dem fortsatt igjen i sangtekster, bandnavn, platecovere etc. Det ville være en overdrivelse å beskyldte norske black metal-musikere for å være nazisympatisører, men til tross for at slike beskyldninger har hengt på genren i 15 år, er det få som gjør noe for motbevis dem. Dette er kanskje den viktigste årsaken til at black metal fortsatt er en kontroversiell musikkgenre, og et betydelig argument i debatten som oppstod i etterkant av Petres A-listing av *Fuel For Hatred*.

¹⁴ www.churchofsatan.com

¹⁵ LaVey omtaler satanistene som utvalgte, mens andre steder fremstiller han det å bli satanist som et bevisst valg hvem som helst, innerst inne, har potensial til å gjøre. Satanismen, slik LaVey beskriver den, er full av uklarheter og selvmotsigelser, men poenget er at satanistene verdsetter seg og sine høyere enn alle andre mennesker.

Drap og kirkebranner ga norsk black metal mye oppmerksomhet i internasjonale black metal-miljøer, samtidig som det også ga en viss respekt fordi det viste at de norske satanistene virkelig stod for det de sa og ikke brukte satanismen som kun et image. Norsk black metal fikk et ry som mer ekte og troverdig enn tilsvarende musikk fra andre land, et ry det fortsatt innehar. Samtidig er det viktig å understreke at det i miljøet rundt Helvete og Øystein Aarseth sprang ut flere banebrytende band, deriblant Satyricon og Enslaved. Sammen med de førstnevnte bandene satte disse en helt ny standard for hvordan black metal skulle låte. I kjølvannet av disse bandene har det igjen dukket opp en rekke andre band, for eksempel Dimmu Borgir, Khold og The Kovenant, som har tatt genren videre i andre retninger.

Et særtrekk ved det norske miljøet er at bandkonstellasjonene er veldig ustabile, slik at veldig få band har samme besetning på to plater. Mange av musikerne går nærmest på rundgang fra det ene bandet til det andre eller spiller i flere band samtidig. I tillegg driver flere av musikerne egne plateselskap som sørger for å få gitt ut musikk med både egne og andres band.

Satyricon startet opp i 1992 og ga ut to demoer, SATYRICON og The FOREST IS MY THRONE, samme år. Den offisielle debuten DARK MEDIEVAL TIMES ble sluppet på bandets eget selskap Moonfog i 1993, og siden har selskapet gitt ut tre plater til med bandet, samt opptrykk av de første demoene og noen samleplater. VOLCANO er bandets femte plate, og er gitt ut på det multinasjonale selskapet Sony. Bandet har sine musikalske røtter i den klassiske black metalen fra 80-tallet, men har hele tiden flyttet genrens grenser ved å blande inn elementer fra forskjellige genrer som middelaldermusikk og rock. Bandets frontmann Satyr har uttalt følgende om deres musikalske ambisjoner: "The music is rock based but more extreme; it is black metal pushing the boundaries that began with bands like Venom and Bathory, reinventing ourselves based on a foundation of rock oriented Black Metal is our philosophy."¹⁶

Satyricon fikk sitt kommersielle gjennombrudd med plata NEMISIS DIVINA i 1996, som solgte over 100.000 eksemplarer og inneholdt 90-tallets største black metal-hit, *Mother North*. Bandet har også gjort en rekke store turneer i Europa og Amerika, både som headlinere og som oppvarmere for bl.a. Pantera og Morbid Angel.

Besetningen består kun av låtskriver, vokalist og multiinstrumentalist Sigurd "Satyr" Wongraven og Kjetil Vidar "Frost" Haraldstad på trommer. I tillegg har nærmere 30 musikere på forskjellige tidspunkt vært innom bandet i studio- og konsertsammenheng.

¹⁶ www.satyricon.no

Fuel For Hatred er en ganske ordinær hardrocklåt, satt sammen av fem gitarriff og med en konvensjonell oppbygging, bestående av fire vers, tre refrenger og et mellomspill, dvs. at formen er ABABACAB. Låta åpner med et fire takter langt gitarriff, riff 1, spilt på én gitar, med kraftig vreglyd. Riffet, som rytmisk kun består av flate åttendedeler, støttes av en hi-hat som markerer pulsen på fjerdedelene. Låtas driv og tempo settes med en gang. Tonalt starter riffet med et oktavsprang fra stor til liten Eb¹⁷ som repeteres som et lite nonesprang fra Eb til Fb i takt 2. Takt 3 er lik takt 1, mens riffet avsluttes i takt 4 med to glissandofigurer fra tonene Cb til D (figur 10).
Figur 10



Riffets tonalitet og struktur, måten det spilles på, tempoet og lyden i gitaren gir en øyeblikkelig indikasjon på hva slags låt som kommer.

Trommer, bass og en gitar til kommer inn på glissandofigurene, og riffet går tre ganger til med fullt band. Bass og gitarer spiller unisont mens trommene spiller et tilsynelatende tradisjonelt rockegroove med skarp tromme på 2 og 4, men basstrommene spiller 16-delsvirveler på og rundt 1 og 3. Utstrakt bruk av basstrommevirvler, såkalte *blastbeats*, er karakteristisk for black metal-musikk, men er forholdsvis sparsomt benyttet i denne låta, sannsynligvis for å gjøre den mer tilgjengelig for et større publikum.

Idet hele bandet drar i gang riffet på eneren i andre runde, kommer et “Alright!” fra vokalisten. Dette lille ropet er utrolig virkningsfullt fordi det tilfører låta, og riffet, en klassisk rock’n’roll-energi som signaliserer til lytteren: “Følg med nå! Nå tar det av!” Dette er en av de eldste og mest brukte klisjeene i rockehistorien og de som har hørt litt blues, rock eller soul har hørt det før, selv om man ikke er det bevisst. Poenget er at det umiddelbart skaper en positiv forventning hos lytteren, og i denne sammenheng får det en ekstra betydning fordi mange lyttere i utgangspunktet er negativt innstilt til black metal og Satyricon. Når drivet setter i gang og vokalist Sigurd Wongraven presist leverer sitt “Alright!” vil det med en gang gjøre den gjennomsnittlig rockinteresserte lytter mer velvillig innstilt og dermed mer åpen for låta.

¹⁷Gitarene er stemt en halvtone dypere enn det som er vanlig, slik at den dypeste strengen blir stor Eb i stedet for E. Dette er et forholdsvis vanlig grep innen tyngre rock, som gir en litt mørkere og tyngre klang. Enkelte benytter også denne stemmingen for at vokalisten skal slippe å presse stemmen for mye. Jimi Hendrix gjorde mange gitarister oppmerksomme på denne stemmingen, som han benyttet på sine plater på slutten av 60-tallet.

Riffet går, som nevnt, tre ganger med fullt band. Siste gang repeteres glissandofiguren to ganger ekstra, slik at takten blir 6/4 i stedet for 4/4, noe som gir en liten spenningsøkning frem mot riff 2. Dette riffet er bygget opp av en én takt lang figur som bygger videre på glissandofiguren i riff 1. Figuren repeteres tre ganger og ender på en lang tone som blir liggende i to takter, slik at hele riffet er på fem takter (figur 11).

Figur 11



Figuren kommer på en tidlig ener på andre og tredje repetisjon, og gir låta en mer intens fremdrift, nesten som om tempo øker. For å holde på drivet spiller trommisen blastbeats under den lange tonen i takt 5. Riffet spilles unisont i bass og gitarer, men gitarene spiller riffet med parallelle kvinter. I tillegg kommer det inn en gitar som spiller riffet en oktav over de andre gitarene. Lyden av denne gitaren er rund og kraftig, og gir låta et betydelig løft. Kvintparallellene i gitarene er en slags forenklet powerchord som gjør at riffet låter større og kraftigere. Teknikken er meget vanlig i tung og hard rock i tradisjonen etter Black Sabbath, der lineære, melodiske gitarriff er selve fundamentet i musikken. I denne tradisjonen er det riffets tonalitet, den skala eller de toner riffet består av, som skaper det harmoniske grunnlaget, og ikke den tradisjonelle, tersoppbygde akkorden. Harmoniske spenninger oppstår i forholdet mellom tonene i riffene, dvs. i intervallene mellom hver enkelt tone, og i tonenes forhold til riffets grunntone. Derfor består riffene ofte av mye kromatikk og sprang mellom spenningsfylte intervaller som forminskert kvint, små sekunder, terser, sekster og noner. Kvintparallellene er et verktøy som brukes for å få en kraftigere og rikere klang av gitaren, og ikke primært et harmonisk virkemiddel. Riff 2 er et meget godt eksempel på klassisk tungrock-tonalitet. Riffet repeteres kun to ganger og kommer tilbake en gang mot slutten av låta. Det er overbevisende spilt, og besitter en intensitet og et driv som gjør det til låtas høydepunkt, et klassisk hook. Verset som følger blir bortimot et lite antiklimaks. Riffet i versene har det samme underliggende

åttendedelsdrivet som de foregående riffene, men er enklere, slik at vokalen får mer rom. Det er to takter langt og består kun av tonen Ab i hele første takt og inn i andre takt; på 2 óg i andre takt kommer tone D, som ligger ut takten (figur 12). Bassen pumper ut grunntonene på åttendedeler hele veien, men betoner den synkoperte D-en tydelig med en fjerdedel (figur 12).

Figur 12

Riff 3

Gitar

Bass

The image shows a musical score for two instruments: Guitar and Bass. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat), and the time signature is common time (C). The guitar part is written in a treble clef and features a series of chords in the first measure, followed by a syncopated chord in the second measure. The bass part is written in a bass clef and features a steady eighth-note pattern in the first measure, followed by a syncopated eighth-note pattern in the second measure.

Gitaren dobler basslinja med kvintparalleller, men i stedet for å spille det rett frem, noe som kunne gjort riffet traust og kjedelig, spiller gitaristen flaggeioletter gjennom hele første takt, med unntak av den første åttendedelen, mens andre takt er unison med bassen. Flaggeiolettene er overtoner som gir en lett, metallisk lyd og oppstår ved at gitaristen holder fingrene på strengene uten å trykke dem ned, mens han slår dem an med den andre hånden. Lyden får i tillegg en ekstra crispy touch når gitaristen, som her, demper strengene ved å legge håndbaken på dem akkurat der strengene møter stolen, bakerst på gitaren. Resultatet er at lydbildet blir litt luftigere, uten at uttrykket blir mindre ”slemt”, i første del av riffet, mens tritonus-spranget og synkopen i andre del, som er riffets ”kjerne”, kommer tydelig frem. Riffet spilles nøyaktig likt i bass og gitarer gjennom alle fire versene. Trommisen pisker låta fremover med fjerdedeler på skarp-trommen gjennom alle versene og en forbausende stor rytmisk variasjon i basstrommer og cymbaler.

Vokalen i *Fuel For Hatred* er det mest ekstreme elementet i låta, og det som klart definerer låta som black metal. Den er en form for brøling fra nederst i halsregionen, med et umenneskelig, hatefullt uttrykk. Det virker som om lyden klemmes ut nederst i strupen, uten at verken hodet eller brystet gir resonans. Brølet er dypt og skarpt på en gang, men uten fylde. Selv om brølingen ikke har en definerbar tonehøyde, klarer vokalistene å illudere en slags melodi i verset. Pitchen i brølet justeres oppover når riffet skifter fra Ab til D, og videre synker pitchen en anelse i refrenget, der grunntonen i riffet er Eb. Dette gjør at vokalen blir mindre monoton.

Rytmen i teksten ligger nært opp til rytmen i gitarriffet i verset, spesielt i første og tredje vers. Vokalisten betoner fjerdedelene og synkopen i andre takt, som også sammenfaller med siste stavelse i verselinjene. Han synger med en flat åttendedelsunderdeling, og stavelsene i teksten kommer på *beatet* slik at teksten blir forholdsvis tydelig til tross for den spesielle klangen i stemmen. Stemmen ligger lengst fremme og midt i lydbildet, og den er helt tørr, dvs. uten romklang eller andre studioeffekter, men vokalsporet er doblet slik at stemmen virker kraftigere. Sangen er preget av lite uttrykksmessig variasjon, og virker veldig bundet til rytmikken i teksten. Kun tre steder endrer brølingen merkbart karakter. Første gang er på begynnelsen av andre vers, der teksten som synges er "Little you". Her høres det ut som om vokalisten tar kvelertak på seg selv og nærmest spy ut ordene på en måte som i tillegg til hatet også uttrykker en voldsom forakt for "little you". Den andre karakterendringen skjer i siste setning i tredje vers, der brølet glir fra strupen og ned i brystet, og får en dyp, buldrende karakter. Dette mørke brølet leder låta rett inn i den instrumentale C-delen, der tempoet halveres og grunntonen skifter til Eb. Endringen i uttrykk virker motivert ut fra den vendingen musikken tar på dette punktet i låta. Det dreier seg om en klangendring i stemmen, en effekt som foregriper utviklingen på et musikalsk nivå, uavhengig av teksten. Den siste endringen henger også sammen med teksten. Setningen "I hate you" skrives foraktfylt ut, og for virkelig å understreke hatet, hales ordene ut og bryter opp den ellers rytmisk presise vokalen. Dette er det eneste stedet i låta der han frigjør seg fra det strenge rytmemønsteret, og legger seg bak *beatet*. Resultatet er at denne strofen blir tydeligere fordi den både vokalt, rytmisk og i forhold til *time* stikker seg markant ut. Det er neppe noen tilfeldighet at nettopp strofen "I hate you" understrekes slik den gjør, da disse tre ordene ser ut til å oppsummere det hele låta dreier seg om, nemlig hat. Objektet for hatet, tekstens "you", er udefinerbart, og kan referere til både menneskeheten, organisert religion og dens ledere eller en enkeltperson. Uansett hvem tekstforfatter Sigurd Wongraven har hatt i tankene da han skrev teksten, fremstår hatet som overbevisende genuint, både tekstlig og musikalsk.

Låta tar i første vers en uventet vending, ved at riffet og de tilhørende tekststrofene går seks ganger i stedet for de forventede fire eller åtte gangene. De to innledende riffene går henholdsvis fire og to ganger, og holder seg således til "normen" for vestlig populærmusikk, inkludert tungrock, der de musikalske byggsteinene, enten det dreier seg om en akkordrekke eller et riff, vanligvis repeteres to, fire eller åtte ganger. Ved at verset kun er på seks linjer, kommer det første refrenget brått og overraskende på lytteren. Denne plutselige overgangen forsterkes også

av en manglende oppbygging i forkant av refrenget, som kunne gitt en mer glidende overgang. Kun basstrommenes flate åttendedelsløp og tilhørende svake crescendo i siste takt, signaliserer overgangen.

Brå overganger er for så vidt et naturlig resultat av at musikken har en slik lineær, riffbasert struktur som omtalt lenger opp. Da riffene i seg selv er skalabaserte, eller modale, bygges det ikke opp harmoniske spenninger som oppløses ved akkordskifter eller modulasjon på tradisjonelt vis. I stedet for en lineær harmonisk utvikling er det snakk om harmoniske sprang fra riff til riff, der hvert enkelt riff har sin grunntone og skala, slik at riffene kan sies å utgjøre selvstendige harmoniske plan. Dog er det vanlig at sprangene gjøres til tonearter som ligger nært hverandre på kvintsirkelen, dvs. til tonearter på subdominant- eller dominantplan i forhold til hverandre. Det lar seg ikke bestandig gjøre å definere en overordnet grunntone i denne musikken fordi den ikke er funksjonsharmonisk, og fordi det enkelte riff har sin egen grunntone, men kvartsprang opp eller ned gir en sterk følelse av harmonisk logikk mellom de forskjellige riffene.

For å gjøre overgangene mellom de forskjellige riffene mindre brå, er det vanlig å kamuflere dem med markante trommebrekk, eller at bassen bryter ut av riffet med såkalte *bass-fills*, i taktene før skiftet. Slike trommebrekk og *fills* er også vanlig å legge inn mellom versrunder og lignende. I *Fuel for Hatred* er det et påfallende fravær av slike *fills* og andre improvisasjonsinnslag i gitarer og bass. Den er tvert imot preget av et ekstremt disiplinert og økonomisk, nærmest maskinelt gitar- og basspill som bidrar sterkt til å gi låta et kynisk, kjølig og klinisk preg. Det gjør også at overgangene mellom de forskjellige riffene og delene i større grad fremstår som brudd og ikke som nettopp overganger. Det disiplinerte bass- og gitarspillet gir trommeslageren stort rom til å legge inn brekk og improvisere, samtidig som det også blir han alene som må bygge opp mot, og signalisere, alle overganger. Resultatet er at trommespillet er så variert og inneholder så mange små brekk og *fills* at effekten av de viktigste brekkene, de som skal forberede lytterne på overgangene mellom vers og refreng, blir redusert. Bruddene mellom spesielt vers og refreng forblir derfor tydelige og gjør at refrengene virker en smule overrullende hver gang de kommer, også etter vers 2 og 4, som har åtte og ikke seks strofer.

Refrenget er kort og går rett på sak. Det består av et to takter langt riff som spilles unisont i gitar og bass, og som repeteres fire ganger. Både i forhold til driv og tonalitet slekter det på riff 2, men det er noe mer tvetydig i forhold til grunntonen, som i dette tilfellet kan være både Ab og

Eb. Det har også, i likhet med riff 3, en ganske sterk betoning av en tidlig treer i andre takt (figur 13), og har således et nært slektskap til begge disse riffene.

Figur 13



Trommene er mer disiplinert og spiller et fast, tradisjonelt 4/4 rockegroove som er likt i alle tre refrengene. I første og tredje runde markerer trommeslageren de tre siste åttendedelene på en dyp gulvtam, som et slags stadfestelse av teksten, som her er "Fuel for Hatred". I andre og fjerde runde, der rytmikken i teksten er annerledes, spiller han basstrommevirvler på stedet.

Vokalen endrer verken karakter eller pitch i nevneverdig grad, men sørger for raskt og tydelig å avlevere låtas tittel, slik at det ikke er noen tvil om at man har kommet til refrenget. I forkant av tredje runde, rett før tittelen repeteres, er det lagt inn en lyd som høres ut som et skrik som har blitt kraftig manipulert i studio og siden avspilt baklengs. Lydsignalet er også blitt splittet i studio og panorert ut til hver sin side i lydbildet, slik at det høres ut som to like, men selvstendige lyder som kommer samtidig, men i hver sin høyttaler. Det kommer snikende inn på treeren i andre runde, og vokser raskt i volum og bråstopper på eneren i tredje runde, i samme øyeblikk som vokalisten på nytt synger tittelen. Lyden gir andre del av refrenget et markant skyv fremover, samtidig som det gjør refrenget litt "ondere". Det er en guffen lyd som gir klare assosiasjoner til den type lyder "de mørke krefter" er utstyrt med i skrekkfilmer som *Eksorsisten*, *The Omen* og *Poltergeist*. Lyden av stemmer som spilles baklengs har lenge vært assosiert med satanisme. Amerikanske kristenfundamentalister har siden 60-tallet og fremover hardnakket påstått at rockeplater, og særlig tungrockplater, er fulle av såkalte subliminale beskjeder fra Satan selv. Disse beskjedene oppfattes kun av lytterens underbevissthet, og har som mål å lokke uskyldig ungdom over i Djevelens klør. "Beviset" for dette finner man ved å spille (vinyl-) platene baklengs. Da skal man kunne høre beskjeder av typen "Satan is king", "Hail Satan" etc. (se for eksempel boka *Backward Masking Unmasked* av Jacob Aranza). Selv om slike spekulasjoner er vanskelig å ta på alvor, har de, sammen med klassiske skrekkfilmer som de ovennevnte, gjort at stemmer som spilles baklengs ofte blir assosiert med okkulte krefter og derfor oppleves som skumle og litt farlige.

spilt på radio, forholde seg til. En annen forklaring ligger i hitlåtas form. En hitlåt bør komme raskt til refrenget, som vanligvis er det viktigste hooket, og det bør repeteres tilstrekkelig mange ganger. Det som kommer mellom refrengene skal få refrenget til å ta seg best mulig ut, men samtidig være interessant nok til å holde på lytteren. I tillegg er det mye som tyder på at instrumentale passasjer, og spesielt solistiske og improviserte innslag, oppfattes som forstyrrende, fordi de fordrer en annen og mer aktiv form for lytting, som ikke umiddelbart er forenlig med den type passiv lytting ideen om formatert radio bygger på.

Etter C-partiet går låta tilbake til riff 2, som igjen får opp tempoet og drivet i låta. Riffet innledes med et "Here we go!" fra vokalisten. Ropet gir, i likhet med det tidligere omtalte "Alright!" i innledningen, låta en uventet innsprøytning av klassisk rock'n'roll-energi på et punkt i låta der den trenger et løft, og fungerer i så måte godt. Samtidig virker også dette som et grep hvis mål er å gi låta en bredere appell. "Here we go!" er en klisjé på linje med "Alright!", og hvis de hadde byttet plass i låta ville det ikke hatt særlig betydning verken for uttrykket eller den rent musikalske effekten av ropene. Det er signaleffekten ropene gir som er det interessante. Ved å benytte seg av disse velkjente klisjeene oppnår Satyricon at musikken fremstår som mindre fremmedartet for det store flertallet av lyttere som ikke er fortrolige med black metal-genren. Ropene bidrar til at låta overskrider genren ved at dens røtter i, og forbindelse til, mer tradisjonell tungrock og rock blir tydeligere; dermed øker dens appell hos et større publikum, ved at mengden av gjenkjennbare elementer øker. Publikums holdning til låta vil endre seg idet de drar kjensel på ett eller flere elementer i musikken. Låtas musikalske kvaliteter blir mer interessante enn dens tilknytning til black metal-genren.

Riff 2 etterfølges av fjerde og siste vers og tredje og siste refreng. Låta gis en overraskende kort og brutal slutt på en tidlig treer i refrengets åttende takt. Slutten signaliseres av basstrommevirvler gjennom hele takt 7 og skarptrommeslag på ener og tidlig treer i takt 8. I tråd med spillet i resten av låta gis det ingen tilsvarende signaler verken i vokal, gitar eller bass.

Fuel For Hatred er, som nevnt innledningsvis, en ganske ordinær hardrock-låt i en litt uvanlig innpakning. Formen, med åpningsriff, vers, refrenger og mellomspill, er tradisjonell og gitarriffene, som er fundamentet i musikken, har samme tonalitet, rytmikk og form som dem man finner i musikken til store 80- og 90-talls hardrock- og thrash metal-band, som Metallica, Slayer og Pantera. Det som skiller låta fra disse bandene, og som gjør den til en black metal-låt, er den

ekstreme, gutturale vokalen og hatet og forakten som kommer til uttrykk gjennom det disiplinerte spillet og den kalde og kliniske produksjonen. Produksjonen er glassklar og skaper et ryddig lydbilde hvor alle instrumenter og detaljer kommer tydelig frem, samtidig som den er ribbet for effekter som romklang og ekko, som kunne gjort lydbildet mer organisk og levende. Også gitarlyden, som er hard og skarp og uten fylde i bunn, bidrar til å gjøre lydbildet hardt og kaldt.

Det er kombinasjonen av tradisjonelle tungrock-elementer og black metalens estetikk som gjorde at låta fungerte i en radio av Petres format, og som gjorde at den slo igjennom også utenfor black metal-miljøet. Mye tyder på at Sigurd Wongraven helt bevisst har komponert og arrangert låta med tanke på radio- og hitlister. Ved å holde på black metalens produksjonsideal og strengt disiplinerte spill, bevarer han det aggressive og kalde uttrykket som særpreger genren. Samtidig gjør det klare lydbildet og presisjonen i spillet at musikken klinger godt på radio, fordi musikken blir tydelig og klar for lytteren, uavhengig av kvaliteten på radioapparatet. Utover dette ligger det en umiskjennelig, klassisk 4/4 rockegroove i bunnen av låta, formen, med klare vers og refrenger, er tradisjonell og gitarriffene er få, forholdsvis enkle og ligger nærmere 1980- og 90-tallets hardrock enn black metal-genren. Alle disse elementene gjør at låta, til tross for uttrykket, virker mindre fremmed på lytterne, og samtidig fungerer godt på radio, fordi den blir oversiktlig og lett å følge.

Slik sett kan man hevde at *Fuel For Hatred* på ett nivå ikke er så veldig annerledes enn Maria Menas *Blame It On Me*, selv om den har et veldig annerledes sound og uttrykk. Den benytter seg av velkjente musikalske virkemidler for å gjøre seg tilgjengelig for et større publikum, samtidig som den har et bevisst radiotilpasset arrangement og produksjon. Fra et musikalsk ståsted er ikke låta spesielt spennende, heller ikke når den sammenlignes med annen musikk som legges på Petres A-liste. I den sammenheng fremstår Jaga Jazzists *Day* som et langt mer overraskende og kontroversielt valg. Det mest interessante er hvordan Satyricon klarte å gjøre låta publikumsvennlig uten samtidig å fjerne black metal-preget. 7 uker på Petres A-liste og en fjerdeplass på VGs Topp20-liste for LP-en VOLCANO vitner om at bandet faktisk klarte kunststykket å skape en black metal-hit.

Til tross for *Fuel For Hatreds* klare hitkvaliteter og radiotilpassede produksjon, bør man ikke undervurdere betydningen av musikk sjef Håkon Moslet når det gjelder plasseringen av låta på Petres A-liste. Moslet overtok stillingen som musikk sjef i Petre 1. juni 2002, dvs. drøye to måneder før *Fuel...* ble A-listet. Før dette hadde han i løpet av sine åtte år som journalist i

Dagbladet rukket å bli en av Norges mest kjente og omtalte musikkskribenter. Han var ikke videre respektert blant musikere og andre i landets pop- og rockbransje, dels fordi mange var uenige i hans plate- og konsertanmeldelser og dels fordi mange opplevde ham som useriøs, blant annet fordi han hadde en tendens til å drikke for mye på konserter han var satt til å anmelde og ellers brukte sin posisjon som musikkjournalist til å egle seg inn på band og artister på en måte som ikke alltid var spesielt sympatisk, osv. Samtidig var han den første musikkjournalisten i dagspressen som tok norsk black metal på alvor. Han skrev en rekke plate- og konsertanmeldelser, gjorde intervjuer og sørget for at et større publikum ble oppmerksomt både på norsk black metal som *musikk*, og på den sterke posisjon og respekt norske black metal-band har opparbeidet i utlandet. A-listingen av Satyricon kan således ses som en direkte forlengelse av den jobben han gjorde i Dagbladet, samtidig som det ga ham en gyllen anledning til å markere seg som ny musikk sjef. Han fikk vist at han hadde mot og virkelig var villig til å slå et slag for det beste av norsk musikk, og han fikk gjøre det med full dekning fra pressen. Slik sett fikk han med *Fuel For Hatred* mulighet til både å profilere seg selv som ny musikk sjef og profilere Petre som en kanal som tar norsk musikk på alvor.

I intervjuet med musikkprodusentene Mads Bugge og Jørgen Hegstad ble det påpekt at låta ble enstemmig valgt inn på A-lista da den kom fordi den fenger og låter bra, men jeg vil påstå at tidspunktet for utgivelsen, rett etter Håkon Moslets inntreden som musikk sjef, og det faktum at låta er norsk, har spilt en avgjørende rolle når låta ble lagt på A-lista. Uten Moslets innsats og interesse for black metal hadde låta sannsynligvis kun blitt spilt på kveldene i Petres spesialprogrammer for rock.

Remind Me

Remind Me av Tromsø-duoen Røyksopp var deres tredje single, etter *Eple* og *Poor Leno*, fra debutalbumet MELODY A.M. (2001) som ble A-listet på Petre. Den fikk til sammen 14 uker på lista, og er den av låtene jeg har analysert som har ligget der lengst. Uke 38 var for øvrig låtas 9. uke på lista.

Røyksopp består av Svein Berge og Torbjørn Brundtland. De debuterte med singelen *So Easy* på bergensselskapet Tellé Records i 1997, før de havnet hos det britiske selskapet Wall of Sound, der de først slapp singelen *Eple* og siden debutplata MELODY A.M. i 2001. Plata har siden solgt nærmere 1 million eksemplarer, og de fikk en MTV-pris i 2002 for beste video for

Remind Me, og var i tillegg nominert i tre kategorier til. De er også meget etterspurte remiksere, og har gjort remikser av låtene til artister som Peter Gabriel, The Streets og Coldplay. De er pr. i dag det største norske bandet siden a-ha.

Røyksopps musikk faller inn under genren elektronika. Betegnelsen brukes om musikk som er komponert og produsert ved hjelp av datamaskiner og synthesizere, dvs. ved hjelp av elektronisk verktøy. Musikken er satt sammen av elektronisk produserte lyder, ofte i kombinasjon med akustiske og analoge instrumenter¹⁸ og/eller *samples*¹⁹ hentet fra plater av andre artister og komponister. De akustiske og analoge instrumentsporene er veldig ofte digitalt etterbehandlet og loopet. Et fremtredende særtrekk ved elektronika-musikk er dens repetitive og minimalistiske struktur. Fundamentet er gjerne en bass- eller trommelloop eller en kort akkordprogresjon som går gjennom hele låta, mens små motiver, melodier og lyder kommer og går over loopen. Genren har røtter både i musikken til tyske Kraftwerk, som allerede tidlig på 1970-tallet begynte å produsere helt elektronisk popmusikk, i hip-hop-musikk, som i stor grad er basert på looper og samples, og i house-musikken fra 1980- og 1990-tallet. Selve betegnelsen elektronika ble vanlig å bruke på siste halvdel av 90-tallet, og er en slags sekkebetegnelse som brukes til å kategorisere den elektroniske musikken som ikke først og fremst er dansemusikk. Da housemusikken vokste frem på slutten av 80-tallet og begynnelsen av 90-tallet førte dette, sammen med den økte interessen for hip-hop og r'n'b, til en økt interesse for elektronisk musikk. Den samtidige raske utviklingen av billig og enkel digital programvare for musikkbehandling og innspilling samt billigere PC-er gjorde det mulig for hvem som helst å produsere teknisk fullverdige musikkinnspillinger hjemme i sin egen stue. Dette siste punktet har hatt avgjørende betydning både for den økte interessen for, og utviklingen av, elektronisk musikk de siste 10-12 årene.

Mye av den elektroniske musikken som ble skapt på første halvdel av 1990-tallet var dansemusikk som bygde videre på housemusikken og var ment for å spilles på diskoteker og klubber. Denne musikken utviklet seg i forskjellige retninger som *trance*, *eurodance*, *dance* etc. Parallelt med dette har mange benyttet teknologien og inspirasjonen fra house, hip-hop og tidlig

¹⁸ Med analoge instrumenter mener jeg el-bass, Fender Rhodes piano og andre instrumenter hvor lyden produseres akustisk, men trenger elektrisk forsterkning for å fungere tilfredsstillende.

¹⁹ Et sample er, kort fortalt, et digitalt opptak av et parti, for eksempel et trommebrett, fra et allerede innspilt musikkstykke, som siden redigeres og på andre måter manipuleres digitalt, og så brukes som selvstendig musikalsk enhet i et nytt musikkstykke.

elektronisk musikk, samt elementer fra helt andre genrer som jazz og etnisk musikk, til å skape helt nye genrer, som ikke nødvendigvis er dansemusikk. Denne nye elektroniske musikken faller stort sett inn under betegnelsen elektronika, av mangel på andre, mer dekkende betegnelser.

Termen er derfor ganske upresis, noe den for øvrig deler med de fleste andre genrebetegnelser.

Et annet karakteristisk trekk ved elektronika er at låtene ofte forekommer i flere versjoner, i form av såkalte *remikser*. Det betyr at låta redigeres, mikses og på andre måter behandles på nytt av andre enn de(n) opprinnelige komponisten(e). Remikser tilføres gjerne nye elementer, mens opprinnelige elementer fjernes. Ofte beholdes kun et eller to karakteristiske kjennetegn ved den opprinnelige låta, f.eks. en melodilinje eller et riff, slik at det er mulig å høre hvilken låt det har vært, mens rytmikk, harmonikk etc. er nye. Slike remikser dukker gjerne opp på egne samleplater der en artist eller gruppe har remikset andres låter, eller de legges på som ekstraspør på singler. Den versjonen av *Remind Me* som gikk på Petre var en slik remiks og har tilleggsbetegnelsen *Someone Else's Radio Remix*, og er ikke med på den originale utgivelsen av MELODY A.M. Min versjon av plata MELODY A.M. er en nyere utgivelse, som inkluderer en bonus-cd med tre remikser av de opprinnelige låtene, deriblant radioversjonen av *Remind Me*. Hvem som er ansvarlig for denne remiksen er det lite informasjon om på plata, men den er kreditert til Someone Else. Sannsynligvis er remiksen gjort av Røyksopp selv, for å gjøre låta mer radiovennlig og samtidig gi den et større hitpotensial. Forskjellene mellom de to versjonene er store både i forhold til arrangement og produksjon. Den aller viktigste forskjellen i denne sammenhengen er at radioversjonen har fått et iørefallende og catchy refreng som gjør den langt mer fengende enn den opprinnelige versjonen, som ikke har refreng. Radioversjonen har også fått et mykt og meget tiltalende arrangement og lydbilde.

Remind Me (Someone Else's Radio Mix) er bygget opp rundt en fire takter lang akkordrekke, bestående av Ebm, Bbm, Dbm, Abm, som forblir uendret gjennom hele låta. Tempo er moderat, ca. 125, og taktarten er 4/4. Låta innledes med et sprettent lite synth-tema som beveger seg rundt akkordtonene i en jevn åttendedelsbevegelse. Både melodisk og uttrykksmessig virker temaet inspirert av Hot Butters discoklassiker *Popcorn* fra 1972. Temaet akkompagneres i første runde av en spinkel trommeloop og en synth-pad, dvs. en jevn, flytende, syntetisk lyd som ligger som et lydteppe i bunn. Synth-paden ligger på grunntonene og skifter på eneren i hver takt. Lyden er

manipulert slik at den i løpet av hver takt eser ut og trekker seg sammen igjen, som om den puster. Det gjør at lyden virker organisk og levende.

I andre runde tilføyes en basstromme til trommeloopen, samt en el-bass som spiller en discolignende basslinje. Låta får umiddelbart et klart *beat* og en rytmikk som er tydelig forankret i disco og house og beslektet dansemusikk. Trommene er åpenbart produsert og programmert på trommemaskin og PC, mens basslinjen etter alt å dømme er spilt inn på el-bass og siden loopet. Bassen er lavt mikset i lydbildet og høres ikke veldig godt, men den gir låta et fint, dansevennlig driv.

Refrenget kommer allerede etter åtte takter. Vokalisten er Erlend Øye fra den bergenske viseduoen Kings of Convenience. Han har skrevet tekst til låta, og har i tillegg bidratt med tekst og sang på singelen *Poor Leno*. Han har en myk, varm og innbydende stemme, og han synger med et uttrykk fylt av lengsel og melankoli, som reflekterer innholdet i teksten, som kan tolkes som en vemodig, lengselsfull beskrivelse av et uavklart kjærlighetsforhold. Teksten i refrenget er kun "Will remind, will remind, will remind me". Stemmen ligger langt fremme i lydbildet, og ordene han synger er lette å oppfatte. Dette gjør at stemningen teksten formidler blir tydelig allerede fra starten av. Tekstens innhold og vokaluttrykket underbygges også av den sirkulære harmonikken. Rekken av mollakkorder skaper en behagelig, lukket og melankolsk stemning som, i tillegg til Øyes vokal, gir låta et helt særegent uttrykk.

Under vokalen utvides lydbildet gradvis, ved at nye lyder legges til. Alle lydene er elektronisk produsert og er myke, runde og behagelige for øret. De fades langsomt inn og ut av lydbildet, og noen av dem panoreres også fra side til side, slik at man får inntrykk av at de roterer rundt i et tredimensjonalt lydrom. Lydenes myke tekstur, i samband med de langsomme dynamiske og stereofoniske bevegelsene, gir liv og varme til musikken og får den til å fremstå som organisk. Dette er for øvrig kvaliteter som går igjen og setter sitt preg på hele låta.

Første vers introduseres etter 16 takter. De mange synthlydene i refrenget forsvinner, og gir en markant åpning av lydbildet. *Popcorn*-temaet erstattes av en synth som kun spiller grunntonene, men med samme åttendedelsrytmikk som dette, slik at drivet bevares selv om lydbildet tynnes ut. Ellers består verset kun av trommer, bass, synthpad (samme som i innledningen) og vokal. Lydbildet tettes gradvis til med organiske synth-lyder og effekter. Fra takt 25 og utover økes den rytmiske fremdriften ved at det legges til en *shaker* som angir sekstendelene. I denne takten kommer det også inn et nytt synth-tema, som er en variasjon over

Popcorn-temaet. Dette temaet tydeliggjør den ellers tvetydige harmonikken i akkordloopen, ved at melodien kretser rundt tersene i akkordene.

I versets siste takt hopper bass, trommer og synthpad ut, og kun vokalen og *Popcorn*-temaet blir igjen. Vokalen i denne takten er manipulert og høres ut som om den er limt inn over det opprinnelige vokalsporet. Den siste tekstlinjen, ”A friend no longer live, I had forgotten”, utgjør en naturlig, to takters frase. Klippet er gjort rett før setningen ”I had forgotten”, og siden har denne strofen blitt flyttet litt på slik at stavelsen ”I” kommer en hundredel for tidlig og delvis slukes av selve klippet. Det er også lagt på en litt rar effekt, sannsynligvis en *vocoder*²⁰, på stemmen, som sammen med det uventede klippet og det plutselige fraværet av bass og trommer, skaper et markert brudd både i forhold til de forutgående versene og det påfølgende refrenget. Arrangementet gjør at det oppstår en spenning, et vakuum, som utløses idet refrenget setter inn i neste takt. Spenningen dannes primært av at grooven, og dermed fremdriften, opphører. Klippet i vokalen og den forvrengte stemmen bidrar til å understøtte denne spenningen, fordi vokalen er det dominerende elementet i lydbildet, og når denne brått endrer karakter skjerpes lytterens oppmerksomhet. Spenningen tydeliggjøres overfor lytteren og forsterker således refrengets ”frigjørende” effekt. Dette er et kløktig arrangementsmessig grep med tanke på at det her dreier seg om en remiks som er spesielt rettet mot radio. Med tanke på radiospilling er det et poeng å løfte frem og utnytte de elementene i musikken som er mest fengende, og som har størst potensial til å fange lytterens oppmerksomhet. Både versene og refrenget i *Remind Me* har basis i samme akkordprogresjon, basslinje og trommegroove, og det er i tillegg kun små forskjeller mellom dem når det gjelder musikalsk uttrykk og instrumentering. Ved hjelp av de ovennevnte grep klarer Røyksopp å gi refrenget et subtilt løft uten å endre låtas karakter eller på annen måte skape ubalanse i musikken. De bevarer den minimalistiske estetikken som preger låta og som er et særtrekk ved elektronika og beslektede genrer generelt, samtidig som refrenget tydelig skiller ut og, i god popånd, løftes frem som låtas sterkeste melodiske hook.

Refrenget har en iørefallende melodisk og rytmisk struktur som fester seg raskt i hukommelsen. Utgangspunktet er et lite, rytmisk motiv bestående av to åttendedeler og en fjerdedel som er identisk med tekstlinjens (*Will remind*) fonetiske struktur. Motivet repeteres tre

²⁰ Vocoder er en merkelig analog maskin som forvrenger stemmen slik at den får en maskinaktig, robotlignende klang. Den brukes mye i filmsammenheng, for eksempel stemmen til computeren HAL 9000 i Stanley Kubricks *2001. A Space Odyssey*. Den fikk også et oppsving i popularitet i etterkant av Chers kjempeslag *Believe* fra 1998, der vocoderen er brukt til det kjedsommelige.

å oppfatte og huske for nye lyttere, noe som er et meget viktig poeng i forhold til hvordan låta fungerer på radio.

Refrenget går to ganger, og deretter rett inn i andre vers. I dette verset utvides lydbildet med syntetiske strykere. Dette er det samme arrangementsmessige grepet som ble brukt i *Blame It On Me*. Intensitet og fremdrift bygges opp i andre vers ved å legge til nye instrumenter og/eller ved å øke dynamikken. Lytteren kjenner allerede til det viktigste melodistoffet etter første vers og refreng. For at låta ikke skal bli kjedelig legges nye elementer til, for å gjøre andre vers mindre forutsigbart for lytteren og samtidig bygge opp spenningen frem mot neste refreng. Dette fremheves som et viktig poeng av de danske musikkforskerne Henrik Marstal og Morten Jaeger i deres bok *Hitskabelonen. Imod Popmusikkens Ensretning* (Lindhardt og Ringhof, 2003) (s. 109-112).

Andre vers leder rett inn i tredje refreng, uten det snedige brekket som innledet refrenget etter første vers. Å utelate brekket er en annen måte å gjøre låta mindre forutsigbar på. I stedet bygges lydbildet i refrenget ut ved at de syntetiske strykerne i verset glir med over i refrenget, mens lyden av dem gradvis skifter karakter underveis, ved at de blandes med andre syntetiske lyder. Mot slutten av refrenget har strykerlyden blitt til en udefinerbar syntetisk lyd. Endringen av lydkarakteren er gjort slik at det virker som en naturlig, organisk utvikling, og opprettholder således det levende, organiske lydbildet som preger musikken.

I *Remind Mes* tredje vers gjør Røyksopp noen overraskende vrier som gjør at dette verset står i skarp kontrast til resten av låta, og nesten fremstår som et nytt parti. Versets første del består, i tillegg til vokalen, kun av bass, trommeloop og den langsomt pulserende, litt mørke synthpaden som introduseres i begynnelsen av låta. Både bassen og synthen er trukket litt frem i lydbildet og gir verset en mørkere karakter, samtidig som discoelementet blir mer fremtredende fordi basslinja blir tydeligere. Shakeren, som ble introdusert midt i første vers, er ute, og gjør at drivet virker roligere og at lydbildet blir luftigere. Melodilinjen er den samme som i de andre versene, og vokalisten synger med det samme myke, melankolske uttrykket. Kontrasten til resten av låta skapes kun av den reduserte instrumenteringen og den endrete balansen mellom instrumentene.

Første del av verset avsluttes med et brekk der kompet legger av på eneren i siste takt, mens vokalisten fullfører melodien akkompagnert av en synthttone. Setningen han synger er "Knowing silence will speak for her". De siste fire ordene strekkes ut og skaper, sammen med synthtonen,

som i denne takten sveller kraftig, inntrykk av at låta ritarderer og nærmest stanser helt opp. All fremdrift opphører, og musikken tømmes for energi. Dette gir et overraskende, men behagelig pusterom som lar lytteren slappe av et øyeblikk. Dog er det kun vokalisten som ritarderer mens grunnpulsen, som ikke høres, fortsetter i samme tempo. Basslinjas tilbakekomst etter en takts pause oppleves derfor som brå og uventet, som om den kommer inn for tidlig. Basslinja akkompagneres av trommer og noen udefinerbare, knitrete synthlyder i en instrumentrunde. Lydbildet får brått en helt annen karakter. Bassen er lavere, mindre fyldig og lukket, mens basstrommen bare kan anes i bakgrunnen. Knitrelydene og hi-haten klinger klart og tydelig, mens de andre instrumentene låter innpakket og fjernt. Lydbildet kan sammenlignes med det man får når man skrur basskontrollen på et stereoanlegg ned til 0. Denne delen av låta klinger ganske likt de åtte første taktene, og gir assosiasjoner til låtas begynnelse, til tross for at det karakteristiske *Popcorn*-temaet som åpnet låta ikke er til stede. Partiet fremstår som en ny begynnelse.

Siste del av tredje vers setter inn etter fire takter. Instrumentering og arrangement er det samme som andre vers, med strykere, *Popcorn*-tema, diverse svevende synthlyder etc. Tredje vers har til sammen sju tekstlinjer, i motsetning til de to andre som består av åtte, slik at denne siste delen av verset kun er på tre linjer. Det innebærer at vokalisten slutter å synge to takter for tidlig og dermed ikke får fullført melodien. Den får derfor et preg av å være ufullstendig og ikke fullt ut forløst. Dette gjenspeiles også i teksten, der tekstens ”jeg” innser at situasjonen han befinner seg i, og forholdet til den tidligere kjæresten, forblir uavklart. Verken tekst eller musikk gir en fullstendig, tilfredsstillende avslutning eller konklusjon. I stedet går låta tilbake til et nytt refreng som nå repeteres fire ganger mens lydbildet gradvis utvides med flere og flere synthlyder. Nærmest som en bekreftelse på den utilfredsstillende avslutningen av tredje vers går låta tilbake til første vers etter det siste refrenget. Dette verset har det samme store lydbildet og arrangementet som andre vers, og i tillegg ligger refrengmelodien og surrer som et ekko i bakgrunnen. Låta avsluttes med trommeloop, uten basstromme; noen svevende synthlyder og refrengmelodien mikset langt bak i lydbildet, som en siste påminnelse om det som har vært.

Remind Me fikk til sammen 14 uker på Petres A-liste, lenger enn noen annen norsk låt det året, og ellers kun slått av t.A.T.u med *All the Things She Said* og Elvis Presley vs. JXL med *A Little Less Conversation*. De viktigste årsakene til at låta fikk ligge så lenge ligger i måten låta er utformet, arrangert og produsert på. Den har, som tidligere nevnt, et mykt og meget tiltalende

lydbilde og et karakteristisk uttrykk som gjør den behagelig å lytte til, og den skiller seg kraftig ut fra det meste av den andre musikken som ble spilt på Petre i perioden. Samtidig har den et meget sterkt refreng som umiddelbart fester seg i hukommelsen og en markant melodi i versene som også skjerper oppmerksomheten. Formen er oversiktlig med klart definerte deler, til tross for at harmonikken og det meste av instrumenteringen er lik gjennom hele låta. *Remind Me* har også et genreoverskridende aspekt som bidrar til å styrke dens appell. Den melodifokuserte vers/refrengbaserte formen og forholdsvis lange, fortellende teksten gir låta en tradisjonell popinnramming; de programmerte trommene og den dansevennlige grooven har røtter i house og disco, mens den har det syntetiske lydbildet og minimalistiske arrangementet til felles med elektronika-genren. I *Remind Me* kombineres disse elementene på en vellykket måte, som gjør låta mer tilgjengelig for et større publikum uten at bandet gir avkall på sitt karakteristiske elektronisk-organiske sound.

I intervjuet med Håkon Moslet ga han uttrykk for at nettopp genreoverskridende låter er noe man er på særskilt jakt etter i Petres musikkredaksjon, fordi slike låter har større potensial til å treffe et stort, sammensatt publikum enn mer genrespesifikke låter. I denne sammenhengen ble *Fuel For Hatred* spesielt trukket frem, men *Remind Me (Someone Else's Radio Mix)* står som et vel så godt, om ikke like opplagt, eksempel på en låt som har de genreoverskridende egenskapene som gjør den til en glimrende Petre-låt.

Balansegangen mellom bred appell på den ene siden og genretilhørighet på den andre, er vanskelig og viktig. Genretilhørighet er viktig fordi det gir bandet/artisten en klar, samlende musikalsk profil. Det gir også en klar idé om hvem som kan være målgruppe for musikken. En entydig musikalsk profil kan gjøre det lettere med hensyn til å få gitt ut musikken, få spillejobber, finne radiostasjoner og programmer som kan spille musikken etc. Samtidig kan en for dogmatisk holdning til genren virke begrensende på musikkens appell til et større publikum, fordi musikken kan virke for sær og utilgjengelig for dem som ikke er fortrolig med den respektive genres koder. Det stiller også krav til at bandet behersker den spesifikke genres koder og normer for å fremstå som troverdig. Slike krav er ofte strengere jo smalere den genre bandet representerer er, og handler i stor grad om å gjøre musikken eksklusiv for et bestemt miljø eller en bestemt subkultur. Band eller artister som forsøker å bryte ut av slike begrensende rammer for å gjøre musikken mer tilgjengelig for et større publikum, enten ved at de gir ut musikken på multinasjonale selskap eller myker opp lydbildet og fokuserer på melodier etc., kan lett miste

troverdighet innad i de miljøene de springer ut av, og fremstå som svikere eller kynikere som skamløst selger sin troverdighet og kredibilitet til de kommersielle krefter, dvs. plateselskaper og bransjefolk, hvis eneste mål er profitt. På den annen side handler slike beskyldninger like mye om at band som plutselig oppnår stor popularitet, mister sin eksklusivitet. Bandet blir mindre interessant idet "alle" liker det og kjøper plata. De opprinnelige tilhengerne må derfor ta avstand fra bandets nye retning og samtidig skryte hemningsløst av b-siden på bandets obskure førstesingel som kun er trykket i 500 eksemplarer, for å bevare sin eksklusive smak.

De aller fleste band og artister ønsker å fremstå som troverdige overfor både nye og gamle fans. Samtidig ønsker man både å utvikle seg musikalsk og å nå ut til flest mulig mennesker uten verken å forringe kvaliteten på musikken eller redusere sin troverdighet. For mange artister er dette en meget vanskelig balansegang. I denne sammenheng er det interessant å se litt nærmere på forskjellene mellom den originale *Remind Me* fra MELODY A.M. og radiomixen. En slik sammenligning er interessant fordi forskjellene mellom de to versjonene gir en meget god illustrasjon av forskjellen mellom nettopp en lyttervennlig låt med bred appell og som klinger godt på radioen, og en låt for et smalere, mer genrebevisst publikum.

Den originale versjonen av *Remind Me* har et arrangement og en produksjon som er langt mer rytmisk fokusert enn radiomiksen. I stedet for det tiltalende myke og organiske lydbildet som preger radiomiksen, er originalen preget av spinkle, litt forvrengte og utpreget elektroniske lyder. Tempoet og grunnrytmen er den samme på begge låtene, men originalen mangler både basstromme og el-bass og mangler derfor det utpreget dansevennlige groovet til radioversjonen. Discobasslinja er erstattet med en rytmisk og tonalt kompleks synthbasslinje som kommer inn på andre vers. Harmonikken er også utydelig, både fordi det lille som er av tonale instrumenter kun spiller enkelttoner og fordi synthbassen spiller korte toner i store intervaller, som dermed gjør det vanskelig å oppfatte hvilke akkorder som ligger til grunn for linja. Begge låtene har dog samme vokalspor til felles, men i versjonen på MELODY A.M. er refrenget kuttet helt ut. Versene skilles i stedet fra hverandre med instrumentalpartier der en synth spiller versmelodien. Ved å utelate refrenget mister låta sitt mest opplagte melodiske hook, og med det forsvinner også låtas tittel, som er tekstens hook. Låta får et mer innadvendt, selvutforskende og minimalistisk preg der versmelodien blir gjenstand for en musikalsk utforskning. Alle versene, enten de synges eller spilles, er instrumentert litt forskjellig slik at melodien, for hver repetisjon, får sin egen musikalske bekledning. Forskjellene fra vers til vers er ganske små, og det er stort sett de samme

lydene som går igjen, men likevel er det nettopp i de små forandringene, de små forskjellene mellom versene, at mye av spenningen ligger. I tillegg skaper kontrasten mellom den myke, melodløse vokalen og det gjennomgående hakkete og spinkle elektroniske arrangementet en del interessante spenninger. Utgangspunktet for denne versjonen er mer eksperimentelt, utforskende og lekent enn radiomiksen. Arrangementet fordrer en mer konsentrert form for lytting for å gi musikalsk utbytte enn *Someone Else's Radio Mix*, og den mangler også dennes genreoverskridende element. Plateversjonen rendyrker snarere elektronika-genrens mer eksperimentelle sider og ligger stilistisk mye nærmere drum'n'bass enn house og annen elektronisk dansemusikk.

De to versjonene av *Remind Me* er gode eksempler både på de mulighetene dagens digitale musikkbehandlingsprogrammer gir generelt og på hva en god remiks kan gjøre spesielt. Samtidig gir sammenligningen av de to versjonene et ganske klart bilde av hvilke musikalske egenskaper ved en låt som bør dyrkes frem, dersom man både ønsker å få låta spilt på radio og nå ut til et stort sammensatt publikum. Om den ene versjonen er bedre enn den andre er et spørsmål om den enkelte lytters preferanser og den kontekst låta opptrer i. I forhold til å få låta spilt på dagtid i Petre er det opplagt at den genreoverskridende, refrengfokuserte radiomiksen med sin konvensjonelle form har størst potensial til å treffe et stort publikum.

Oppsummering

I analysene over har jeg sett nærmere på de fire låtenes arrangementer, produksjon, harmonikk og uttrykk for finne ut hvorfor låtene ble lagt på Petres A-liste. Jeg har forsøkt å avdekke fellestrekk med hensyn til disse parametrene, som kan forklare hvorfor låtene fungerte godt på Petre. Slike strukturelle og produksjonsmessige fellestrekk vil være interessante å finne fordi låtene, i hvert fall på overflaten, ikke har mye mer til felles enn at de er komponert og fremført av norske artister. Når det gjelder Petre er det opplagt at norske artister står i en særstilling; samtidig er det ikke tilfeldig hvilke låter som legges på den prestisjefylte A-lista. Låtene må oppfylle visse kriterier ut over det at de er norske, men slike kriterier er ikke presist formulert noe sted. Hensikten med analysen over har vært å se om det er mulig, ut fra musikalske og produksjonsmessige fellestrekk i fire genremessig svært forskjellige låter, å definere noen musikalske kriterier eller betingelser for den norske musikken som legges på Petres A-liste.

Analysene viser at det finnes en god del fellestrekk mellom låtene både med hensyn til produksjon, arrangement og oppbygging, og kan oppsummeres i følgende punkter:

Produksjonskarakteristika

Alle låtene har en klar og ren produksjon som sørger for at det melodibærende instrumentet, enten det er sang eller noe annet, ligger lengst fremme i lydbildet. Balansen mellom instrumentene, mellom komp og akkordinstrumenter etc. er jevn, slik at de forskjellige instrumentene skilles fra hverandre uten at noen stikker seg ut eller overdøver andre. Det er påfallende lite bruk av stereo som effekt i seg selv. Med det mener jeg at ingen av låtene er produsert slik at instrumenter kun ligger i en kanal eller beveger seg fra side til side, bortsett fra enkelte bakgrunnslyder i *Remind Me*. Det gjør at låtene ikke taper seg når de spilles på mono-apparater, eller i bil der man gjerne sitter nærme én av høyttalerne.

Et annet karakteristisk trekk ved låtene er at de låter veldig produsert og manipulert. Alle instrumental- og vokalspor er spilt inn enkeltvis og i flere tagninger. Siden har man tatt ut de beste delene, kopiert dem og redigert disse sammen til et spor digitalt, kvantisert dem, dvs. at man tilpasser eventuelle unøyaktige anslag slik at de treffer nøyaktig der de skal i forhold til metronomtempo, og siden komprimert dem, slik at dynamiske avvik som et for hardt trommeslag eller lignende jevnes ut. Dette gir et veldig ryddig og presist, men samtidig litt flatt og sterilt lydbilde. Nesten alle dagens pop- og rockutgivelser bærer i varierende grad preg av denne måten å spille inn musikk på. Det skyldes hovedsakelig at det aller meste av musikk spilles inn digitalt. Digitale innspillingsprogrammer er forholdsvis billige og svært enkle å bruke, sammenlignet med analogt innspillingsutstyr, og inneholder enorme muligheter for lydmanipulasjon og redigeringsmuligheter. Klipping og liming av lydspor, kopiering, kvantisering og lignende har blitt enklere å gjøre og er klart mindre tidkrevende enn å gjøre 15 tagninger av et gitarriff for å få det til å sitte. Teknologien har gjort det enklere å perfektionere og strømlinjeforme musikken, og det påvirker også lytternes opplevelse av, og etter hvert krav til, musikken. Som lytter forventer man at musikken man hører på hitformatert radio eller TV, enten det dreier seg om pop, r'n'b eller rock, skal låte klart, ryddig og strøktent, mens produsenter, låtskrivere og musikere på den andre siden, vet at hvis det ikke låter *tight* og strøktent reduseres sjansene for å komme inn på radio- og hitlister betraktelig. En videre diskusjon omkring hvordan utviklingen av musikkteknologi påvirker populærmusikken og forholdet mellom lytternes krav og forventninger

og hva de faktisk tilbys er interessante temaer for videre forskning, men ligger utenfor rammene av denne oppgaven. Dog er det liten tvil om at den raske utviklingen av digital teknologi de siste 10 årene har hatt en enorm innflytelse på musikkproduksjonen, både teknisk og estetisk.

Til tross for at de fire låtene har svært forskjellige uttrykk og tilhører forskjellige genrer med dertil hørende koder og estetiske idealer, kan man likevel finne tydelige fellestrekk ved produksjonene som vitner om at de respektive produsenter har en slags felles oppfatning av hvordan en moderne pop/rock-produksjon bør låte, dersom man ønsker å gi musikken en bred appell og samtidig en mulighet til å bli spilt på radio. Stikkordene for produksjonene er som nevnt over, klarhet, tydelighet, balanse og vokal/melodifokus. Vokalen og melodien er det første lytteren legger merke til, derfor er det viktig at instrumentene legges bak og støtter opp melodien og ikke kommer i veien verken for den eller for hverandre. Hvis låta skal fungere på radio bør den fange lytternes oppmerksomhet fra første stund, derfor bør arrangementet være ryddig og lydbildet klart og balansert slik at lytteren får med seg de viktigste elementene ved første gangs lytting. Balanse og ryddighet er også meget viktig med tanke på radioapparatenes ofte begrensede lydgjengivelse. En hitlåt må lyde tilfredsstillende også på en liten reiseradio i mono.

Arrangement og oppbygging

Låtene har mange fellestrekk både når det gjelder arrangement og oppbygging. En del av disse kan forklares ut fra tradisjoner og konvensjoner, for eksempel at alle låtene går i 4/4 og er bygget opp av riff eller akkordrekker på to eller fire takter, og at vers og refreng eller temaer (jf. *Day*) går på åtte takter. Denne inndelingen av musikalske byggesteiner i brokker på to, fire, åtte eller seksten takter finner man igjen i jazz, Tin Pan Alley-tradisjonen, amerikansk folkemusikk som bluegrass, country, blues etc., vesteuropeisk folkemusikk, kunstmusikk etc. Dette mønsteret spiller en fundamental rolle i vår måte å organisere musikk på, og oppleves som selvfølgelig i pop- og rocktradisjonen.

Alle låtene bærer preg av å være strengt arrangert i alle ledd. Kun *Day* inneholder en instrumentalsolo, men denne er opplagt notert, da den spilles unisont i trompet og vibrafon. Improviserte elementer er fraværende i alle låtene, kanskje med unntak av enkelte trommebrekk i *Fuel For Hatred* og deler av basslinjen i *Day*. Det er også svært få dynamiske forskjeller i de fire låtene. Det meste som finnes av dynamikk er gjort ved at det legges til eller trekkes fra instrumenter og på den måten bygges opp eller ned i lydbildet. Dynamikken er primært et

virkemiddel som skal løfte frem refrenger og tydeliggjøre skillene mellom forskjellige partier. Selve lydstyrken i de enkelte instrumentene forblir uendret, og nivåforskjellene mellom de forskjellige delene er forholdsvis små. Både fraværet av improvisasjon, solistiske innslag og begrenset utnyttelse av dynamikk gir, i likhet med de balanserte, klare produksjonene, uttrykk for et overordnet ønske om å holde lydbildet ryddig og oversiktlig, og dermed lyttervennlig og radiotilpasset.

Når det gjelder låtenes oppbygging er fellestrekkene mindre tydelige. Den mest opplagte likheten er at alle låtene har sparsomt instrumenterte introer som setter de respektive tempi og umiddelbart gir lytteren en idé om hva som kommer. I løpet av de første 10 til 20 sekundene utvides også lydbildene med flere instrumenter. Ut over dette er det størst likhet mellom låtene *Remind Me* og *Blame It On Me*, som er de låtene som både lå lengst på A-lista, hhv. 14 og 8 uker, og hadde størst salgsmessig suksess. Både arrangementsmessig og formmessig er det påfallende mange likhetstrekk mellom de to låtene. Begge låtene har basis i en fire takter lang akkordprogresjon, går i moderat tempo, omkring 120, og begge har introer på 8 takter, dvs. det tar ca. 16 sekunder før vokalen kommer inn. De første versene er forholdsvis dempet, med melodien i fokus, mens lydbildet utvides i første refreng. Første refreng presenteres etter ca. 40 sekunder i *Blame It On Me*, mens det i *Remind Me* kommer først i en dempet utgave etter 15 sekunder, før første vers. Siden presenteres det på nytt i en kraftigere utgave etter første vers, ca. 60 sekunder ut i låta. I andreversene legges det til flere instrumenter og intensiteten øker i forhold til første vers. Det samme skjer i de påfølgende refrengene, som for begge låtene fremstår som midlertidige høydepunkter. Disse refrengene etterfølges i begge låtene av kontraststykker der intensiteten trekkes ned. I *Blame It On Me* dreier det seg om et kort instrumentalparti med nye akkorder og et refreng kun akkompagnert av akustisk gitar. Partiet kommer ca. to tredjedeler ut i låta. *Remind me* har et tredje vers med et arrangement som kontrasterer med resten av låta, som kommer inn etter ca. to minutter, dvs. halvveis i låta. Begge låtene har doble refrenger med fullt akkompagnement etter kontrastpartiene. *Blame It On Me* fades ut etter refrengene, mens *Remind Me* har en coda på nesten ett minutt.

De to låtene har et mønster som er likt det Marstal og Jaeger beskriver i *Hitskabelonen. Imod Popmusikkens Ensretning* (Lindhardt og Ringhof, 2003). I denne boken, som er en kritisk kommentar til det de kaller "McDonaldiseringen" av musikkbransjen, har de to forskerne analysert en rekke av 1990- og 2000-tallets største hits, danske så vel som internasjonale, og

funnet at de aller fleste av disse har nærmest identisk form og oppbygging, hva de kaller ”hitskabelonen”. Den defineres som følger:

Med hitskabelonen hentyder vi til de fellestræk man kan iagttage både hvad angår numrenes overordnede sound, udtryk, form og opbygning samt – på mikroniveau – den gentagne brug af bestemte gennemprøvede tricks og virkemidler. (Marstal og Jaeger, 2003: 105)

Ifølge denne sjablongen, som er et slags minste felles multiplum av 1990- og 2000-tallets hits, skal introen til en låt være i maksimalt 20 sekunder, helst kortere. Dens funksjon er å fange lytterens oppmerksomhet og gi ham en smakebit på det som kommer. Første vers skal presentere vokalisten, og er derfor sparsomt instrumentert for å gi rom til vokalen. Det er et viktig poeng at lytteren raskt gjøres kjent med stemmen til sangeren og melodien.

I første refreng setter gjerne hele bandet inn og driver låta fremover. Refreng er den delen av låta med mest lyd, og hvor vokalisten tonalt synger de høyeste tonene. Det er også den viktigste delen av låta fordi det er refrengets evne til å engasjere lytteren, om det er catchy nok, om det virker forløsende etc. som avgjør om låta har kommersiell gjennomslagskraft. Refreng bør komme inn et sted mellom 40 og 60 sekunder ut i låta. Minuttet er ifølge Marstall og Jaeger en ”magisk” grense som er anerkjent av de fleste popprodusenter. Man regner med at det er omtrent så lang tid en lytter, evt. musikkprodusent i radio, bruker på å bestemme seg for om låta er bra eller ikke.

Andre vers inneholder normalt et utvidet lydbilde i forhold til første vers. Man legger på flere instrumenter og øker intensiteten for å hindre at gjentagelsen av det allerede kjente melodistoffet skal bli forutsigbar og kjedelig. Det samme gjør man også i andre refreng som en naturlig forlengelse av den intensitetsøkning man har i andre vers, men også fordi andre refreng representerer en tilbakekomst av et tidligere klimaks. For at effekten av det andre skal være like stor som av det første, må det derfor være kraftigere. Andre refreng bør komme inn mellom 1:30 og 1:45 ut i låta, slik at tiden mellom de to refrengene ikke blir for lang.

Andre refreng følges av en kontrasterende del som ofte betegnes som bridge, breakdown eller C-delen (vers og refreng betegnes da som A og B). Delen kommer vanligvis når det gjenstår en tredjedel av låta, og skal skape et brudd i vers-refreng-mønsteret og gi låta en ekstra dimensjon eller sette den i et annet perspektiv. Her står komponisten, produsenten og arrangøren relativt fritt i forhold til hvordan man velger å forme denne delen. Delen bør dog være lang nok

til at lytteren rekker å ”glemme” det forutgående refrenget og bygge opp forventningen om et nytt, samtidig som det må være såpass kort at lytteren ikke mister interesse. Varigheten ligger vanligvis et sted mellom 20 og 60 sekunder. Ofte får man et løft i intensitet og dynamikk mot slutten av partiet, som kulminerer i det avsluttende refrenget. Siste refreng repeteres to eller flere ganger, gjerne med innlagte improviserte fraser fra vokalisten eller gitarsolo i bakgrunnen for å gi en ytterligere intensitetsøkning. Låten avsluttes enten ved at refrenget fades ut, eller man legger til outro eller en coda etter at refrenget er repetert et par ganger. En coda kan bestå av forskjellige elementer, men det legges aldri til nye ting i codaen. Et poeng med codaen er at den gir rom for at en programvert i radio kan fade ut låta og begynne å snakke mens låta fortsatt går i bakgrunnen, uten at lytterne går glipp av noe. Lengden på låta bør ligge på tre til tre og et halvt minutt, og absolutt ikke overstige fire minutter (s. 106-115).

Både *Blame It On Me* og *Remind Me* følger et mønster som er påfallende likt denne sjablongen. *Remind Me* er riktignok fire minutter og tre sekunder lang, men codaen begynner allerede på 3:15 og er opplagt arrangert slik at den kan fades ut når den spilles på radio. *Fuel For Hatred* har også enkelte forbausende likhetstrekk med Marstal og Jaegers hitsjableng. Den har en intro som er lengre enn 20 sekunder, men den fanger umiddelbart lytterens oppmerksomhet og slipper ikke taket. Samtidig kompenseres det for den lange introen ved at første vers er kortet ned fire takter, slik at første refreng setter inn etter nøyaktig 60 sekunder! Andre refreng kommer etter 1:37 og C-delen kommer ganske nøyaktig etter at to tredjedeler av låta er unnagjort, på 2:15, og varer i ca. 45 sekunder. Låtas totale lengde er 3:53. *Fuel...* har ikke den dynamiske oppbyggingen som er beskrevet over, som er en viktig del av sjablongen. Den er tvert imot nesten helt flat. Den skiller seg også fra sjablongen ved å ha fire vers og kun tre refrenger, og ved at første vers er kortere enn de andre. Låta tilhører en genre med et eget sett av musikalske koder og konvensjoner som ikke uten videre passer inn i det sett av konvensjoner som ligger i popsjablongen, blant annet ville en dynamisk oppbygging à la den Marstal og Jaeger skisserer, representert et fundamentalt brudd med både black metal og tungrock som generer.

Med *Fuel For Hatred* viser Satyricon at de er villige til å anvende en del konvensjonelle virkemidler for å få låta spilt på radio, uten at dette går på bekostning av bandets identitet som black metal-band. Låtas produksjon og totale uttrykk plasserer den trygt innenfor moderne black metal, men den er gjort mer tilgjengelig og radiovennlig ved å gi den en tradisjonell form. Samtidig har man tatt tempoet ned og kuttet ut komplekse riff, taktskifter og andre elementer

som er karakteristiske for genren, men som samtidig ville gjort låta mindre egnet for radiospilling på dagtid. Den samme tankegangen finner man også i Røyksopps *Remind Me (Someone else's Radio Mix)*, der man har gitt låta en konvensjonell form og oppbygging som setter melodien og refrenget i fokus, og kledd det hele i et mykt og iørefallende lydbilde. Røyksopp har dog tatt dette et skritt lenger ved å mikse en versjon spesielt for radio og TV (det er laget en prisbelønt video til låta) uten å inkludere denne versjonen på plata den promoterer. Dette er et grep som kan oppleves som kynisk av de som kjøper plata etter å ha hørt låta på radio eller sett videoen på fjernsyn, selv om radiomixen i og for seg er representativ for Røyksopps musikk.

Å komponere og arrangere låter som bevisst sikter seg inn på radio- og hitlister, slik Satyricon og Røyksopp gjør med sine respektive låter, kan være risikabelt på flere måter. Hvis bandet har opparbeidet seg et renommé innenfor en genre, kan en slik tilpasning av musikken føre til at bandet fjerner seg musikalsk fra den genre og det miljø de har sitt utspring i. Det kan igjen føre til at bandet både mister gamle fans, respekt og troverdighet i sitt respektive miljø. Å forandre på og inngå kompromisser på vegne av musikken i håp om å selge flere plater oppfattes i mange miljøer og subkulturer som uærlig og kynisk. Dette henger sammen med at når man tilpasser musikken etter radio- og hitlister, så er det gjerne de mest karakteristiske og genredefinerende²² elementene ved musikken man kutter ned på. Enkelt sagt erstattes ukonvensjonelle former, kompleks rytmikk og harmonikk, store dynamiske endringer, instrumentalpartier etc. til fordel for klare former, enklere rytmikk og harmonikk osv. For mange band og artister med ambisjoner i form av økt platesalg og utvidet fanbase, er det en svært vanskelig balansegang mellom på den ene siden å skulle bevare sin musikalske identitet og kulturelle tilhørighet innenfor en spesifikk genre og på den andre siden tilpasse musikken de normer og konvensjoner som dominerer hit-formaterte radiostasjoner og TV-kanaler som MTV. Maria Mena står tilsvarende overfor en motsatt problemstilling i forhold til Røyksopp og Satyricon. Fordi hennes musikk er så strømlinjeformet, velprodusert og markeditilpasset står den i fare for å bli helt identitetsløs. I hennes tilfelle er det hennes særpregede stemme og overbevisende vokale fremførelse som bærer låta. Hennes musikalske identitet er først og fremst knyttet til stemmen og hennes sterke formidlingsevne. Skal man få en hit i dagens popbransje er det svært viktig at låta, eller artisten som fremfører den, har en sterk identitet som gjør at den stikker seg ut i mengden. Man kan si at en låt som *Blame It On Me* er helt avhengig av å bli

²² Dette avhenger selvfølgelig av genren.

tilført en sterk identitet i form av en særegen stemme og en overbevisende fremføring for å bli lagt merke til, mens det for band som Røyksopp og Satyricon, som allerede er etablert innenfor sine genrer, handler om å tilpasse musikken uten å gi slipp på sin musikalske egenart og identitet.

Kapittel 4. "All the Way"

Petres musikkprofil.

I dette kapittelet ser jeg nærmere på Petres rammebetingelser og drøfter disse i forhold til funnene fra dette og forgående kapittel. Jeg kommer også inn på kritiske sider ved formatering av radio generelt og Petres formateringspraksis spesielt, før jeg oppsummerer og trekker en konklusjon.

Rammebetingelser

Petres musikkprofil er et resultat av ytre og indre faktorer. Med *ytre faktorer* mener jeg forhold som ligger utenfor kanalens myndighetsområde. Viktigste av disse ytre faktorene er de retningslinjer som ble lagt av NRK i forkant av kanalens oppstart i 1993. Da ble det bestemt at Petre skulle være NRKs tilbud til aldersgruppen 15 til 30 år og at musikk skulle være et hovedsatsingsområde som skulle utgjøre 70 % av programinnholdet. Det ble også vedtatt at musikken skulle formateres, at en musikkredaksjon skulle ta seg av programmeringen og at kanalen skulle ha en alternativ musikkprofil, dvs. Petre skulle ha en profil som var alternativ i forhold til kanalens kommersielle konkurrenter. Kanalen skulle kunne konkurrere med de uavhengige storbyradioenes pop-/rockprofil. Petre skulle ha som mål å skape nye trender og hitlåter og være en trendsetter både i radiomarkedet og overfor musikkbransjen. En bevisst satsing på innovasjon og nytenking i forhold til musikk, presentasjonsform, temavalg etc. ble sett på som en nødvendighet for at Petre skulle bevare en særegen identitet og integritet. Musikkvalg og formspråk skulle reflektere en pluralistisk ungdomskultur i stadig utvikling (Knutsen, 2000: 33, 34). Disse retningslinjene utgjør fortsatt fundamentet i Petres profil. Innenfor disse retningslinjene står musikkredaksjonen forholdsvis fritt til å forme kanalens musikkprofil.

En annen ytre faktor som har direkte innflytelse på Petres musikkprofil, er de forskjellige strømningene og trendene som til enhver tid beveger seg i norske og internasjonale musikkmiljøer. Jeg nevnte i kapittel 2 hvordan økt fokus på rock i internasjonale, og etter hvert norske medier i 2001 og 2002, førte til at Petre la mer rock på spillelistene i disse årene. Tilsvarende kan man se at den voldsomme popularitetsøkningen innen genrene hip hop og r'n'b utover på 2000-tallet har gjort at kanalen i de siste årene spiller mer av disse genrene enn tidligere. Det er en naturlig konsekvens av kanalens ønske om å fremstå som trendsettende at spillelistene til enhver tid reflekterer de siste trendene i internasjonale musikkmiljøer.

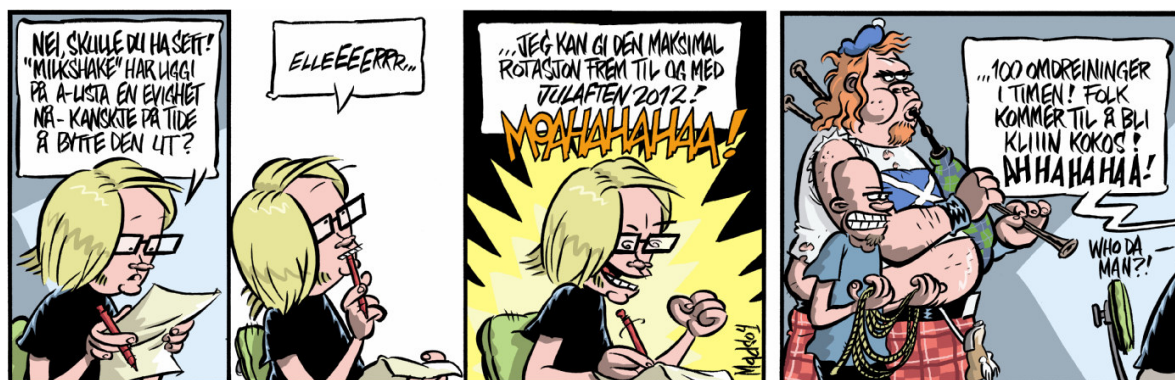
I tillegg kan kravet om at kanalen må spille en viss andel norsk musikk ses som en ytre faktor. Riktignok var det ingen i musikkredaksjonen som visste hvor stor denne andelen skulle være, men det er klart at kanalen i kraft av sitt statlige eierskap har et særskilt ansvar overfor norsk musikk. Forpliktelsen til å spille norsk musikk er en fundamental del av kanalens eksistensgrunnlag som både kanalsjefen og musikkredaksjonen må forholde seg til. På den annen side er den viktige rollen norsk musikk har fått i dagens Petre, del av en bevisst satsing fra musikkredaksjonens side. Hvordan kanalen velger å forholde seg til og benytte seg av ”norskkravet” kan således ses som et resultat av indre faktorer.

Indre faktorer er forhold som Petre, og Petres kanalledelse selv, råder over. Dette omfatter den daglige formateringspraksisen og valg av nye låter til de forskjellige spillelistene, som beskrevet i kapittel 2, men det omfatter også selve utformingen av spillelistene, dvs. hvor mange spillelister man skal ha, hvordan de skal kategoriseres og hvor mange låter de skal inneholde. Antall spillelister og antallet låter pr. liste har variert med årene. For eksempel opererte Petre i 1999 med åtte spillelister (Knutsen, 2000: 84, 85), mens de i 2002, da jeg gjorde mine intervjuer, hadde redusert antallet til fem. Da Petres digitale søsterkanal mPetre gikk på lufta i 2000 som et tilbud til den yngste delen av Petres opprinnelige målgruppe, forsvant behovet for to av de åtte listene. Disse to listene, C-lista og Dance-lista, var primært satt sammen av dance-musikk og annen kommersiell popmusikk som ble spilt i programmer myntet på de yngste lytterne. En viktig årsak til at mPetre gikk på lufta var at det å skulle tilfredsstille de yngste lytternes ønsker om mer dance- og boybandmusikk var vanskelig å kombinere med Petres progressive profil. Nettopp behovet for å rendyrke kanalens profil var en viktig begrunnelse for etableringen av mPetre. Opprettelsen av mPetre frigjorde både sendetid og ressurser innad i Petre, og ga dem mulighet til i større grad å rendyrke sin alternative musikkprofil. mPetre sprang ut av Petre og er i dag en del av kanalens totale tilbud. Etableringen av kanalen og de endringene som ble gjort i Petre som en følge av dette, bør derfor ses som indre faktorer. Samtidig var disse endringene betinget av ytre faktorer. Utskillelsen av mPetre og behovet for en strammere musikkprofil i Petre hang også sammen med en antagelse om at et bredere totaltilbud ville gi større lytteroppslutning og gjøre kanalen mer konkurransedyktig.

Petres profilinnstramming kom blant annet til uttrykk ved at den mer alternative B-lista på denne tiden ble utvidet fra 12 til drøyt 20 låter. I tillegg har kanalen helt gått bort fra å la

enkeltprogrammer få styre spillelistene. Færre spillelister og sterkere styring fra musikkredaksjonens side skal gi Petre en klarere og mer tydelig profil. Ytterligere innstramminger ble gjort i forbindelse med omstruktureringen av Petre i september 2003. A-lista ble redusert fra ca. 20 til ca. 13 låter, samtidig som rotasjonsfrekvensen på låtene ble økt til ca. 25 ganger pr. uke. I august 2004 ble C-lista gjeninnført med fornyet innhold og funksjon. Dagens C-liste inneholder 12 til 14 låter som spilles en til to ganger i døgnet, og er ifølge musikkprodusent Mats Bugge forbeholdt nye, uetablerte artister og låter man mener fortjener en plass på Petres lister, men som lytterne trenger tid på²³. Det er verdt å merke seg at antallet norske låter på denne lista har ligget på drøyt 50 % siden den ble gjeninnført. Fornyelsen av C-lista er trolig et forsøk på å styrke den progressive siden av Petres profil for å motvirke den mer kommersielle formen A-lista har fått etter omleggingen i 2003. Med tanke på den høye andelen av norsk musikk på denne lista er det grunn til tro at lista og skal gi mer plass til norsk musikk. Fordi det er slik at man i norsk pop- og rockmiljø tradisjonelt har vært mer albumfokusert enn singleorientert, kan det, som nevnt i kapittel 2, ofte være problematisk for musikkredaksjonen å finne opplagte radiolåter av norske artister. C-lista kan i dette lyset ses som et virkemiddel for å omgå dette problemet, ved at lista forbeholdes ikke bare nye, uetablerte artister, men også atypiske låter og musikk av artister som lytteren trenger tid på.

Betydningen av musikkredaksjonen og musikk sjefens rolle



Petres musikkprofil er også i noen grad påvirket av hvem som sitter i musikkredaksjonen og hvem som er musikk sjef. Fordi musikkutvelgelsen i stor grad baserer seg på musikkprodusentenes særskilte kunnskap om musikk, og formatet i tillegg er åpent for at låter

²³ Denne informasjonen kom via e-post fra Mats Bugge, mottatt 18.10.2004, på min forespørsel.

velges inn på bakgrunn av personlige preferanser, vil både de ukentlige listene (A-, B-listene etc.) og de daglige rotasjonslistene påvirkes av musikkprodusentenes kompetanse og smak. Når det gjelder rotasjonslistene skal Selector-programmet sørge for at det ikke har noen betydning hvem som programmerer listene. Samtidig gjøres all formateringen manuelt fra dag til dag og programmets utallige muligheter med hensyn til automatisering og kategorisering er i liten grad utnyttet, hvilket gir rom for at den som til enhver tid setter opp de daglige listene kan legge inn noen personlige favoritter. Denne måten å bruke Selector på er for øvrig ikke et bevisst valg fra musikkredaksjonen. Musikksjef Håkon Moslet forklarte det på følgende måte da jeg spurte ham om dette: "... dette har jo blitt til over tid og det er veldig preget av det at det er ting i Petre som bare er sånn" (HM i intervju, 23/1, 2003). Med tanke på at Selector er produsentenes viktigste verktøy, og at musikkredaksjonen, i hvert fall tilsynelatende, ellers har et svært bevisst forhold til jobben de gjør, virker det for meg pussig at bruken av Selector ikke er mer gjennomtenkt.

Musikksjefen har ansvaret for all musikken som spilles i formatert sendetid, og har både vetorett og siste ord på tirsdagens musikk møter. Vedkommende er således den som i størst grad kan påvirke låtutvalget på de forskjellige listene. Dog understreket alle informantene at demokratiske avgjørelser er ønskelig når det gjaldt å legge nye låter på listene. Musikksjefen la samtidig ikke skjul på at han gjerne utnyttet sin vetorett:

"... jeg bruker det ganske mye. Jeg synes he he... jeg synes det er riktig, når man først er liksom... er... ja, det er mitt ansvar hva som spilles på Petre, så da må jeg... da må jeg ta det ansvaret [...] altså man må jo prøve å få med seg folk ettersom vi er en gruppe. Jeg synes det er viktigere at vi... at det låter bra på radioen enn at vi er enige i gruppa. Det er jo dessuten en veldig... det er ingen andre radiostasjoner du finner det i, at det er en gruppe mennesker som gjør det, så... jeg tror det er et menneske som må ha siste ord på det, skal det være en slags profil på det." (HM, 23/1, 2003)

Kommentaren forteller mye om hvor stor innflytelse musikksjefen faktisk kan ha på musikken som spilles i Petre, hvis han velger å utnytte den, og hvordan Moslet ser på sin egen rolle som musikksjef. Han ønsker å fremstå som en sterk og tydelig sjef med fokus på musikk og med et bevisst forhold til ansvaret rollen som musikksjef medfører. Han har også en klar idé om hva han som musikksjef ønsker å få til i Petre. I intervjuet forteller han at han ønsket at kanalen skulle ha et sterkere fokus på norsk musikk og få opp norskandelen både på A- og B-listene og i formatert sendetid generelt. Han uttrykker også et ønske om å gi Petre en tydeligere musikkprofil, og legger stor vekt på at kanalen skal være et tilbud til alle unge i Norge:

"... jeg er av den oppfatning at Petre ikke skal være en nisjekanal, vi må passe oss for at Petre ikke blir en studentradio. Den skal i større grad være, den skal liksom... den skal appellere til helt vanlige norske

ungdommer, og heller igjen appellere til deres gode musikksmak, da. [...] Petres mandat er at det er NRKs tilbud til unge folk i Norge, og da blir det veldig feil hvis vi definerer oss inn mot en veldig liten sånn elitistisk del av unge folk i Norge.” (HM, 23/1, 2003)

At Moslet har hatt en visjon i forhold til hvordan han mener Petre bør være og i tillegg hatt noen ideer om hva som må gjøres for at kanalen skal oppfylle sitt mandat, har hatt stor innflytelse på Petres musikkprofil, blant annet ved at mange av hans ideer ligger til grunn for Petres ”nye” profil. Hans vilje til å benytte seg av vetoretten og å gå på tvers av musikkredaksjonens ønsker, viser at han ikke er redd for å ta upopulære avgjørelser for å følge sin visjon. Dette illustrerer hvor stor innflytelse på Petres musikkprofil musikk sjefen har, eller kan ha. I Heidi Tovsrud Knutsens hovedfagsoppgave *Musikk i en ny mediesituasjon*, der hun sammenligner NRK Petres og P4s musikkprofiler, nevnes ikke musikk sjefens vetorett i forhold til musikkvalg i det hele tatt. Hun skriver: ”I Petre tas alle avgjørelser om ny musikk som skal inn på listene i ”demokratiske flertallsavgjørelser” under det faste musikkmøtet en gang i uken (TLS, Petre 9.12.99).” (Knutsen: 2000, 70). Initialene TLS refererer til hennes informant Tone-Lise Skagefoss, som da var musikkprodusent i Petre, og henviser etter alt å dømme til ordene ”demokratiske flertallsavgjørelser”. At musikk sjefens makt til å påvirke musikkvalgene ikke nevnes kan bety at Skagefoss’ informasjon har vært mangelfull eller upresis og/eller at Knutsen har misforstått. Det kan også bety at daværende musikk sjef Marius Lillelien av forskjellige årsaker har unnlatt å overstyre redaksjonens beslutninger og heller lagt vekt på flertallsavgjørelser. En episode som refereres til i intervjuet med Moslet kan tyde på det siste: I 1999 slapp Kåre & the Cavemen det glimrende albumet LONG DAY’S FLIGHT ’TILL TOMORROW. Plata fikk fortjent, meget god omtale av et samlet kritikerkorps og virket som et opplagt valg til Ukas Album på Petre. Det ble den ikke, og årsaken til dette var ifølge Moslet at musikk sjef Lillelien, som ville ta inn plata, ble nedstemt av resten av redaksjonen. Ut fra den informasjonen jeg har fått fra mine informanter er det ingen ting som tyder på at Lillelien i dette tilfellet ikke kunne presset sin vilje igjennom. Det er heller ingen ting som indikerer at musikk sjefens vetorett først har blitt innført etter dette. Eksemplene viser at Petres profil i stor grad påvirkes av hvem som er musikk sjef, hvordan vedkommende velger å forvalte denne rollen og hva han velger å vektlegge.

Musikk sjefen står selvfølgelig ikke fritt til å gjøre hva han vil, men må forholde seg til både de retningslinjene Petre opererer innenfor, og til kanalsjefen. Kanalsjefen, som pr. i dag er ovennevnte Marius Lillelien, har ingen direkte innflytelse på musikkvalget, men er ofte til stede på det ukentlige redaksjonsmøtet og opptrer i enkelte tilfeller som rådgiver dersom det skulle

være behov for ekstern bistand. På den annen side kan kanalsjefen ha en indirekte innflytelse på musikkprofilen fordi han er ansvarlig for hele Petre og dermed skal sørge for at kanalen oppfyller sitt mandat, og at det er samsvar mellom dette og kanalens profil. Han er også ansvarlig for at kanalen har tilfredsstillende lyttertall innenfor hovedmålgruppen. Hvis kanalens lyttertall synker eller de ikke treffer målgruppen, er det først og fremst kanalsjefens ansvar å finne løsninger og velge strategier som kan snu slike problemer. Det kan blant annet innebære at musikkprofilen må justeres eller endres. Slike endringer i musikkprofilen vil dog skje i samarbeid med musikk sjefen. Petres musikkprofil er med andre ord ikke en statisk størrelse, men hele tiden i utvikling, dog innefor de retningslinjer som ble trukket opp for kanalen da NRKs trekanalstilbud ble etablert i 1993.

Musikalske aspekter

Den gode radiolåta: enhetlig profil på tross av genremessig bredde

NRK Petres musikkprofil kjennetegnes av at musikken som spilles spenner over et forholdsvis stort genremessig spekter. I løpet av en times sendetid på dagen kan lyttere bli presentert for hip hop, tungrock, elektronika, r'n'b, pop fra Norges offisielle hitliste VG-lista og klassiske hits fra tidligere år. I tillegg vil sannsynligvis en tredjedel av låtene lytteren presenteres for, være produsert av norske artister. Både kanalens genreblanding og innslag av norske artister er større enn hva man kan høre på dagtid i andre radiostasjoner i Norge. Et annet særtrekk ved Petre er at noen låter blir spilt langt oftere enn andre. Låtene som spilles oftest, dvs. en til tre ganger daglig, er ikke nødvendigvis av store, etablerte artister, eller låter som ligger på hitlistene. Det kan like gjerne være låter av nye, ukjente artister eller låter innefor smalere gener.

Petres karakteristiske, eklektiske profil er resultat av en bevisst satsing fra kanalens side. Siden Petre gikk på lufta i 1993 har målsetningen vært å gi kanalen en distinkt musikkprofil som skiller den klart fra andre radiostasjoner. Der kommersielle konkurrenter i stor grad baserer musikkprofilen på hitlister og/eller etablerte artister, satser Petre i større grad på nye artister og på å skape nye hits. Kanalens vilje til innovasjon viser seg også tydelig i satsingen på norsk musikk og norske artister. Petre har siden starten brukt ressurser på å finne frem til nye og ukjente norske band og har, bl.a. via nettsidene, oppfordret lyttere til å sende inn egenprodusert musikk til redaksjonen. I flere tilfeller har de A-listet låter av band som verken har hatt platekontrakt eller gitt ut plater på egen hånd. Kanalen har også vært flinke til å følge opp

artistene de velger å spille, ved å gjøre intervjuer med dem i kveldsprogrammer som Musikkmisjonen (tidl. Roxrevyen) og HAL 9000. Det nå nedlagte programmet Kaliber, som gikk tidlig på ettermiddagen, hadde et fast innslag som het På Bakrommet, der nye, plateaktuelle artister ble intervjuet og i tillegg fikk spille *live* på radio. Det siste året har kanalen begynt å arrangere intimkonserter med aktuelle norske artister en gang i måneden, under navnet Petre Sessions. Konsertene spilles i et av NRKs større studioer foran et lite publikum, ca. 60 personer, og sendes direkte på radio. I tillegg kommer programmet Urørt, som kun spiller musikk som sendes inn av lyttere.

Til tross for at et av Petres musikkprofils mest karakteristiske trekk er blandingen av genrer fremstår likevel musikkprofilen som helhetlig og samlet. En forklaring på dette er, som analysene i kapittel 3 viser, at låtene som legges på A-lista spesielt, men også låtene på de andre listene, har en del fellestrekk som gjør at de fungerer godt i formatert radio. Låtene er gjennomgående godt produsert, med klare og ryddige lydbilder som gjør at vokal og andre viktige detaljer kommer tydelig frem. Formalt er låtene stort sett bygget opp av vers og et *catchy* refreng, med en kontrasterende del i form av et instrumentalparti eller en bro etter andre refreng. Videre er vers og refreng tydelig forskjellig fra hverandre. Arrangementene er ryddige og enkle og lagt opp slik at refreng og eventuelle andre *hooks* løftes frem. Låtene er også preget av enkel harmonikk, lite dynamisk variasjon, få og korte instrumentalpartier og lite improvisasjon. Lengden på låtene varierer fra knappe tre minutter til drøyt fire minutter.

Utvalget av låter som ble analysert i kapittel 3 er svært begrenset i antall og i tillegg begrenset til kun en uke i september 2002. Som aktiv Petre-lytter gjennom 11 år mener jeg likevel at flertallet av de ovennevnte fellestrekkene jeg fant blant de fire analyserte låtene, er representative for majoriteten av låtene som til enhver tid legges på Petres A- og B-lister. Dette har flere årsaker. Radiolytting på dagtid er gjerne en form for akkompagnement til andre gjøremål, også for Petres lyttere. For å fange lytterens oppmerksomhet bør musikken være fengende og ha et ryddig lydbilde og en form og oppbygging som lytteren klarer å følge med på mens vedkommende har fokus på andre ting. Musikken må ikke bli for kompleks eller kreve for stor oppmerksomhet, slik at lytteren skrur av eller skifter kanal. Det er også et viktig poeng at musikken ikke bryter i for stor grad med de forventningene lytteren har til musikken som spilles i kanalen. Petres lyttere forventer å få høre låter innen mange forskjellige genrer, men de forventer

også at låtene, uavhengig av genre, er fengende og ikke varer mer enn tre, fire minutter. Musikkredaksjonen er nødt til å ta hensyn til lytterne og deres mer eller mindre bevisste forventninger når de setter sammen spillelistene. Når de ønsker å utfordre lytterne og/eller prøver ut nye artister og genrer, må låtene til en viss grad tilfredsstillende disse. Satyricons *Fuel For Hatred* er et godt eksempel på dette. Låta representerer en genre og har et uttrykk som i første omgang kan virke fremmedartet og overraskende på mange lyttere, men den inneholder så mange gjenkjennelige elementer i produksjon, arrangement og form at den likevel passer inn i Petres musikkprofil og dermed ikke bryter med lytternes forventninger i særlig grad.

En annen årsak til fellestrekkene man finner mellom låtene på Petre kan være at hitlåter generelt er preget av en rekke fellestrekk når det kommer til arrangement, form, harmonikk, lengde etc., slik Marstal og Jaeger viser i boka *Hitskabelonen*. De musikalske fellestrekkene som påvises i boka er bemerkelsesverdig sammenfallende med de likhetstrekkene jeg fant mellom låtene i mine analyser, og som jeg påstår gjelder for majoriteten av musikken som spilles på dagtid i Petre. Petre er en radiostasjon som på sitt eget vis baserer musikkprofilen sin på hits, dels på å skape nye hits og dels på etablerte hits. Det er derfor ingen stor overraskelse at de analyserte låtene har så mange fellestrekk med Marstal og Jaegers hitsjablong. Det er heller ingen overraskelse at hitlåtens egenskaper gjør den egnet for radiospilling, da nettopp radiospilling er fundamentalt viktig for å skape en hit. Radio er i tillegg til TV det viktigste mediet for formidling og spredning av populærmusikk i Norge. Ifølge en undersøkelse gjort i 1995 av MMI på oppdrag fra TONO, oppga 71 % av intervjuobjektene (voksne over 15 år) radio som viktigste informasjonskilde ved kjøp av musikk, mens 60 % regnet TV-opptreden/video som informasjonskilde (Maasø, 2003: 357). Uten radiospilling skal det svært mye til for å skape en hit. En hitlåt bør derfor produseres og arrangeres på en måte som gjør at den klinger best mulig på radio.

De mange fellestrekkene mellom låtene som spilles i Petre har sannsynligvis også sammenheng med at musikkprodusentene over tid opparbeider seg kompetanse og erfaring både i forhold til hvilke musikalske egenskaper generelt som låter godt i radio, og hvilke type låter spesielt som kler kanalens musikkprofil. Det er rimelig å anta at produsentene har en felles oppfatning, basert erfaring, internt samarbeid i redaksjonen, respons fra lyttere og programledere etc. om hvilke kvaliteter de lytter etter når de hører gjennom stabelen av musikk som kommer inn

hver uke. En slik felles oppfatning eller overordnet idé er svært viktig i forhold til å få frem en sammenhengende og helhetlig musikkprofil som lytterne kan forholde seg til.

Med tanke på å skape enhet i det mangfoldet av genrer Petre presenterer, er de mange fellestrekkene mellom låtene fundamentalt viktige for kanalens musikkprofil, fordi de skaper innbyrdes sammenheng mellom låtene til tross for stor ytre variasjon, dvs. variasjon i stil, uttrykk og genre.

Norsk musikk innflytelse på Petres musikkprofil

Petre har som nevnt hatt et økt fokus på norsk musikk i de siste årene, og på bakgrunn av den informasjonen jeg har fått, er det mye som tyder på at Håkon Moslet har spilt en betydelig rolle for denne utviklingen. En del av hans mål da han overtok som musikk sjef i juni 2002, var å få norsk musikk frem i lyset. Han har blant annet vært ansvarlig for Petre Sessions, og det ser også ut til at andelen norsk musikk på A- og B-listene har steget etter hans inntreden som musikk sjef. På nettsiden http://www.nrk.no/kanal/nrk_petre/3046118.html ligger spillelister som går tilbake til mai 2003, og på dem ser man at innslag av norske låter på A-lista i hele perioden har ligget på mellom ca. 20- og ca. 50 %, mens tallene på B-lista er ca. 35- til ca. 50 % og på C-lista 40- til 65 %. Hvorvidt den totale andelen av norsk musikk i formatert sendetid har gått opp eller ikke, har jeg ikke klart å finne noen svar på. Verken NRK Forskningen, MedieNorge eller Norsk Gallup har slik informasjon tilgjengelig. MedieNorge viser på nettsiden <http://medienorge.uib.no/main.cfm?ID=175&Medium=Radio> resultater av en undersøkelse²⁴ som viser den prosentvise andelen av norsk musikk spilt i NRKs tre kanaler fra og med 1991 til og med 1999. For Petre lå tallene i perioden på mellom 13- og 18 % pr. år, med 1996 og 1999 som toppår. Tall fra 2000 og frem til 2004 vil sannsynligvis vise en økning av norskandelen, spesielt fra 2002 og fremover; ikke bare på grunn av økt norskandel på A- og B-listene, men også fordi programmet Urørt nesten utelukkende spiller norsk musikk i to timer, fire dager i uka, og fordi nisjeprogrammer som MusikkMisjonen spiller mer norsk musikk enn tidligere.

At Petre har satset mer på norsk musikk de siste årene enn tidligere betyr ikke at norsk musikk har vært mindre viktig tidligere. Allerede før Petre gikk på lufta ble det vedtatt at et av kanalens satsingsområder skulle være norsk musikk, og at kanalen, som del av dens alternative, nyskapende profil, skulle legge vekt på å få nye norske artister og band frem i lyset. Til tross for

²⁴ Undersøkelsen er gjort av NRK Forskningen, og baserer seg på egne tall, og tall fra MMI og Norsk Gallup.

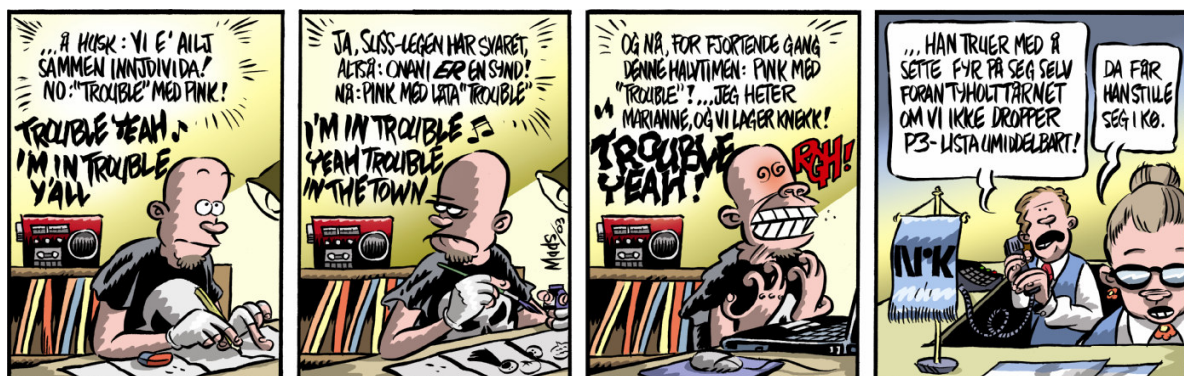
at det totale gjennomsnittet av norsk musikk på Petre ikke har vært imponerende høyt, har likevel satsingen på norsk musikk hatt stor betydning for kanalens musikkprofil og identitet. Det norske musikkmiljøet er lite og dekker alle slags genrer. For å kunne opprettholde en tilfredsstillende norskandel, er det helt nødvendig at kanalen åpner for et bredt spekter av genrer. Antallet gode norske plateutgivelser innen de forskjellige genrene er for lite til at Petre kan tillate seg å være for eksklusive i forhold til hvilke genrer de ønsker å spille. Dette problemet synliggjøres i spesialprogrammer som for eksempel National Rap Show og tungrockprogrammene Pyro og Ambolt, der norskandelen er betydelig lavere enn i formatert sendetid fordi det finnes for få norske utgivelser innenfor de respektive genrene (Håkon Moslet, 23/1 2003).

Genrebredde Petre åpner for gjennom satsingen på norsk musikk, får konsekvenser for kanalens musikkprofil ved at man er nødt til å åpne for en tilsvarende bredde også for internasjonal musikk. Det har siden begynnelsen vært et av Petres mål å spille den beste musikken innenfor hele spekteret av populærmusikk, og det er derfor naturlig at kanalen spiller musikk innen forskjellige genrer. Samtidig ser det ut til at nettopp satsingen på norsk musikk gjør genrebredde i Petres formaterte sendetid større enn den ville vært, dersom smalere genrer kun ble spilt i spesialprogrammer. A-lista i uke 38, 2002, som var utgangspunktet for analysene i kapittel 3, viser at det er de norske låtene som i størst grad sørger for den store musikalske bredden gjennom så forskjellige band som Jaga Jazzist og Satyricon. Ser man på de andre, nyere spillelistene som ligger på Petres nettsider, finner man at de norske artistene generelt dekker et bredt felt av genrer, og at desto flere norske artister som ligger på listene, desto større blir den musikalske bredden. Det er nettopp genreblanding og kombinasjonen av nye og gamle hits og ukjente og etablerte artister som først og fremst kjennetegner Petres musikkprofil, og som gir kanalen en sterk identitet. I tillegg til den musikalske bredden den fører med seg, gir fokuset på ny norsk musikk Petre en særegen identitet, fordi kanalen er den eneste store radiostasjonen i Norge som aktivt går inn for å få frem nye norske artister innenfor pop og rock. I dette lyset er Petres bevisste norsksatsing den enkeltfaktor som i størst grad former kanalens musikkprofil og identitet, til tross for at kanalen på 1990-tallet hadde en prosentvis lavere norskandel enn både NRK P1 og P4 (Maasø: 2002, 375).

Konsekvenser for Petres format

Petres åpenhet i forhold til musikalske genrer generelt og dens fokus på norsk musikk og den dertil hørende genreblanding spesielt, gir kanalen et format som skiller seg sterkt fra den tradisjonelle formateringsmodellen. Et sentralt poeng med radioformatering er å skape et homogent og forutsigbart innhold som appellerer til en definert målgruppe. Hensikten er at man gjennom å servere lytterne det de vil ha skal appellere til flest mulig innenfor den gitte målgruppen, og gjennom et forutsigbart innhold sikre tilsvarende forutsigbarhet i forhold til lyttertall og lyttergruppe, som igjen gjør det enklere å selge reklametid til aktuelle annonsører. Fordi musikk utgjør det primære innholdet i de aller fleste radiostasjoner dreier formatering seg først og fremst om å tilpasse musikken etter den gitte målgruppen. Formaterte radiostasjoner har derfor vanligvis en svært forutsigbar og ensartet musikkprofil. Det som først og fremst skiller Petre fra denne formateringsmodellen er at kanalens format legger svært få begrensninger på musikken som spilles. Petre er like fullt en formatert kanal i den forstand at de opererer med spillelister, de har en musikkredaksjon som bestemmer all musikken som spilles hver dag fra 06.00 til 18.00 og all musikken styres fra formateringsprogrammet Selector. Musikken i Petre er også tilpasset en bestemt målgruppe, men til forskjell fra tradisjonelt formaterte kanaler er Petres målgruppe kun definert ut fra alder, uavhengig av både sosial, religiøs og etnisk bakgrunn og geografisk plassering. Det er nettopp dette momentet som både skiller Petre fra de kommersielle kanalene og som i størst grad forklarer kanalens brede format. Som en del av NRK-systemet er Petres mandat å drive allmennkringkasting overfor all ungdom i Norge mellom 15 og 30 år. Det forutsetter at kanalen presenterer et bredt musikktilbud og dermed har et format som gir rom for dette.

Kritikken mot formatert radio



Kritikken mot formatering av radio har vært rettet mot flere forhold. Som både Jody Berland og Wallis & Malm peker på i sine artikler, er det mye som tyder på at utvalget blir dårligere selv om kanalvalget øker. I stedet for at man får mer å velge mellom, slik talsmenn for fri konkurranse på radionettet hevder, viser undersøkelser at man bare får mer av det samme. Kvantitet, dvs. høyere rotasjon på færre hits, og mer reklame blir viktigere enn kvalitet når målet med radiodrift kun blir å tjene penger (Wallis & Malm: 1993, 161). Dette får også følger for musikken som spilles. Formatene utelukker store mengder musikk, og da særlig smalere genrer som blir forvist til spesialprogrammer på kveldstid.

Fokuset på hits gjør at resten av musikken på platene blir oversett, og at plater uten åpenbare hitsingler har minimale sjanser for i det hele tatt å bli spilt i beste sendetid. Spillelister som er spesielt vanlige på CHR/Top40-stasjoner og A/C-stasjoner, opprettholder fokuset på hits. Låtene som havner på spillelistene blir spilt flere ganger om dagen, gjerne i ukevis, og gir dermed mindre rom for andre låter. Hitsene som blir listet har også en tendens til å bli listet på andre stasjoner, nettopp fordi de er hits²⁵, og bidrar ytterligere til å redusere musikkutvalget på radio.

For mindre nasjoner som for eksempel Norge, er det mye som tyder på at kommersialisering og markedstilpasning av radiomediet (inkludert de offentlige, formaterte kanalene) truer den nasjonale musikkproduksjonen. Dette skyldes både at formatene begrenser utvalget, at stasjoner kopierer hverandres stil, som ytterligere begrenser musikkutvalget, og til slutt den internasjonale platebransjens evne til å skape internasjonale stjerner og hits. Internasjonale hits prioriteres fremfor nasjonale produksjoner. Låter som har vært/er hits i statusmarkeder som USA og Storbritannia og i tillegg spilles på MTV regnes som sikre hits i resten av verden, og listing av slike låter innebærer derfor liten risiko for radiostasjonene, så fremt de passer inn i formatet. Mindre kjent musikk eller musikk av mindre kjente artister innebærer en større risiko for de kommersielle radiostasjonene, fordi det er vanskelig å forutse hvordan publikum vil reagere på musikken. I verste fall skifter de kanal eller skrur av radioen. Med de store, multinasjonale plateselskapenes enorme promoteringsapparat i ryggen, presses store, internasjonale artister inn på hitlister og spillelister på bekostning av nasjonale artister og

²⁵ Det er vanskelig å si hva som skaper en hit, om det er salgstall eller radiospilling. Hitlister er ofte basert på en kombinasjon av disse to, slik at hitbaserte stasjoner skaper hitlisten den selv er basert på (Rothenbuhler, 1992: 79). Radio skaper sin egen virkelighet!

nasjonal musikkindustri (Berland, 1993). Slik bidrar formatering til kulturell forflatning og ensretting av musikktilbud over eteren, samtidig som det visker ut nasjonale særtrekk. En CHR-formatert kanal vil spille omtrent de samme låtene og låte omtrent likt uansett hvor i verden man befinner seg. Dette henger også sammen med det faktum at formateringen i seg selv bidrar til at musikken, uavhengig av nasjonalitet, presses inn i standardformer eller sjablonger, slik Marstal og Jaeger beskriver det i *Hitskabelonen*.

Kritikken over rammer i særlig grad kommersielle radiokanaler. I Norge har både Radio1, P4 og i 2004 også Kanal24 måttet tåle kritikk både fordi de generelt spiller lite norsk musikk og i liten grad promoterer nye norske artister, og fordi deres musikktilbud er for snevert. Kanalenes manglende musikalske bredde, herunder innsats overfor norsk musikk henger sammen med kanalenes valg av format. P4 og Kanal24 har lagt seg på A/C-formatet, som retter seg mot voksne lyttere og som har fokus på klassiske hitlåter, dvs. låter som var hits da lytterne var tenåringer. Fordelen med dette formatet er forutsigbarheten. Det er lettere å forutsi at voksne lyttere vil høre hits fra sin egen ungdomstid enn det er å forutsi hva som blir morgendagens hits blant dagens tenåringer. Det gjør det enklere å forhåndsselge et gitt antall lyttere til potensielle annonsører. Samtidig gjør den konserverende profilen som ligger i dette formatet at det blir mindre plass til ny musikk, og at kanalene når de spiller ny musikk vil velge låter som passer overens med et eldre musikalsk uttrykk. A/C-formatet stimulerer i så måte ikke nevneverdig til innovasjon og spredning av ny musikk eller nye genrer (Maasø, 2002: 366).

Radio1-kjedens CHR-format (Chart Hits Radio) ligger nærmere Petres format enn de ovennevnte kanalene, men heller ikke Radio1 er videre innovativ. Også her ligger det begrensninger i formatvalget. CHR-formatet legger vekt på allerede etablerte hits og ikke på å skape nye. Radio1s profil er først og fremst trendbekreftende og ikke trendsettende. I likhet med Kanal24 og P4 er også Radio1 avhengig av forutsigbarhet og stabilitet i lytterantall for å kunne selge disse til annonsører.

Svakheter ved Petres formateringspraksis

De negative aspektene ved radioformatering som trekkes frem av bl.a. Jody Berland og Wallis & Malm gjelder i noen grad også for Petre. Til tross for kanalens eksperimenteringsvilje og åpne format er det mye musikk og mange genrer som faller utenfor kanalens format, og som ikke passer kanalens profil. Hovedsakelig dreier dette seg om genrer som blues, jazz, viser etc. som

både får spilletid i søsterkanalene og som generelt appellerer til et noe eldre publikum. De fleste genrene som faller utenfor Petres formaterte sendetid blir i større eller mindre grad dekket andre steder, bl.a. i kanalens egne kveldsprogrammer. Sett i forhold til Petres mandat er formatet både godt tilpasset og inkluderende. Et større problem er musikkredaksjonens ensidige fokus på hitlåter. Petres hitfokus bygger opp under tendensen til ensretting og forflatning av popmusikken, som beskrevet av Marstal og Jaeger, ved at de åpenbart velger låter med helt bestemte kvaliteter. Selv om den stilistiske, genre- og uttrykksmessige variasjonen i Petres musikkprofil er større enn hos for eksempel Radio1, er det likevel tydelig at musikkredaksjonen har en ganske snever oppfatning med tanke på produksjon, oppbygging, arrangement, lengde etc. om hva slags låter som egner seg for kanalens rotasjonslister. Det innebærer at artister og band med et avvikende musikk- og produksjonsideal har mindre sjanse til å bli spilt på dagtid i kanalen. Problemet blir ekstra tydelig for norske artister, fordi det ikke finnes noen alternative kanaler som gir den samme riksdekkende eksponeringen. For band og artister blir veien ut til et større publikum lengre og vanskeligere, dersom de ikke velger å tilpasse musikken til den musikalske normen som dominerer i formatert sendetid på Petre. Slik sett er Petres nærmest enerådende posisjon som formidler av ny norsk populærmusikk og det faktum at de står uten reelle konkurrenter innenfor sin nisje i radiomarkedet, i seg selv et problem og en potensiell trussel mot en mangfoldig og egenartet nasjonal musikkproduksjon. Selv om kanalen presenterer et bredt spekter av genrer er det likevel en reell fare for at den stadige jakten på hits i kombinasjon med musikkredaksjonens begrensede krav til hvordan musikken i Petre skal låte, vil redusere mangfold og variasjon, spesielt i forhold til låtenes arrangement og produksjon. Det vil med andre ord bety at man ikke lenger vil smake forskjell på Moslets og Lilleliens meny av ”søtsaker og grønnsaker” (jf. sitat i kap. 2) fordi rettene vil være tilberedt og servert på samme måte.

Samtidig er det viktig at kanalens musikkprofil virker samlet og gjennomtenkt. En konsistent musikkprofil med en viss grad av forutsigbarhet i forhold til musikkutvalg er helt avgjørende for et godt, lyttervennlig radiotilbud. Petre har både før og etter omleggingen i 2003 vært preget av genremessig bredde, og den kanskje viktigste årsaken til at kanalens profil likevel har fremstått som konsistent har vært at låtene, som beskrevet over, har en rekke grunnleggende fellestrekk i arrangement, produksjon, oppbygging etc. som har virket sterkt samlende. De har sørget for å skape enhet i det genremessige mangfoldet og gitt form til og bidratt til å skape orden i kanalens musikkprofil. Uten et slikt ”bindemiddel” ville Petres musikktilbud fremstått som

langt mer sprikende og kaotisk enn det er. Det ville sannsynligvis føre til at kanalens tilbud hadde blitt dårligere og mindre lyttervennlig, hvilket igjen ville undergravet kanalens eksistensberettigelse. Som lisensfinansiert kanal har Petre ikke bare et særskilt ansvar overfor norsk musikk, men også et ansvar overfor lytterne om å lage god radio med allmenn appell overfor sin spesifikke målgruppe. Derfor er det ekstremt viktig at kanalens musikkprofil, fordi musikk utgjør 70 % av innholdet, fremstår som sammenhengende og gjennomtenkt og med et minimum av forutsigbarhet. Det betyr at kanalen i formatert sendetid må ofre den store musikalske variasjonen til fordel for et mer strømlinjeformet, lyttervennlig uttrykk. Samtidig er det viktig å tilføye at Petres musikkprofil er preget av stor ytre variasjon, dvs. variasjon i stil, genre og musikalsk uttrykk. Likheter som påpekes over er først og fremst av strukturell karakter, og blir tydelige ved grundigere analytisk lytting. Slik sett er Petres bidrag til den musikalske ensrettingen forholdsvis godt skjult, fordi kanalens musikktilbud, dersom man ser bort fra den stadige repetisjonen av visse låter, oppleves som variert ved ”normal” lytting.

Når det gjelder bruken av spillelister har Petre vært flinke til hele tiden å sørge for å ha et forholdsvis høyt antall norske artister på A- og B-listene. Kanalens uavhengige stilling og målbevisste norskpolitikk har sørget for at norske artister ikke har blitt skjøvet til side til fordel for store internasjonale artister, på A- og B-listene. Petres musikkpolitikk har bidratt til å styrke, snarere enn å svekke, vår nasjonale musikkproduksjon. Den kvalitative og kvantitative nivåhevingen og det økte salget av norsk musikk det siste tiåret er for en stor del et resultat av Petres satsing på norsk musikk. Spørsmålet er om den utstrakte bruken av rotasjonslister bidrar til musikalsk variasjon og mangfold? Svaret ser ut til å gå mot den retning Jody Berland (1990: 183, 184) beskriver i sin artikkel, nemlig mot musikalsk ensretting og forflating. Til tross for at Petres spillelister ofte viser genremessig bredde er låtenes form og produksjon skåret over samme lest. Det gjelder for en stor del også de norske låtene. Faktum er at disse ikke skiller seg nevneverdig ut fra de utenlandske låtene. Låter som Jaga Jazzists *Day* er et sjeldent unntak. Petre er ikke ansvarlig for de tendenser til ensretting og standardisering av musikken man ser i den norske og internasjonale popmusikkbransjen, men gjennom sitt fokus på hits og sin bruk av rotasjonslister som i tillegg til de norske innslagene hovedsakelig består av aktuelle hitlåter av internasjonale artister som samtidig spilles i andre radiostasjoner og på MTV, bidrar kanalen i liten grad til å motvirke denne tendensen.

Etter at Petre la om profilen i september 2003, er dette blitt enda tydeligere. Det siste årets A-liste viser at kanalen nå legger større vekt på låter som allerede er etablerte hits i England, Sverige og USA. Sammenligner man Petres A- og B-liste med Radio1s hitliste²⁶ finner man at mange låter, primært utenlandske, går igjen begge steder. Kanalsjefen, Marius Lillelien, innrømmet også i et intervju i Dagbladet 23.03.2004 at Petres format i dag ligger nærmere Topp40/Chart Hit Radio-formatet som Radio1 bruker, enn før omleggingen. Petre har fortsatt en distinkt profil som gjør den ulik alle andre radiostasjoner i Norge, men utviklingen det siste halvannet året, med kortere A-liste og økt rotasjon på låtene, viser klare tegn til at kanalen er på vei vekk fra sitt tidligere, mer eksperimentelle blandingsformat til et strammere og mer strømlinjeformet format. Pga. den økte overlappingen av låter med andre radio- og fjernsynsstasjoner som Petres profilomlegging har medført, kan det se ut som om det generelle musikktilbudet via radiomediet i Norge, har blitt redusert.

I tillegg bidrar Petres utstrakte bruk av rotasjonslister i seg selv til å redusere musikktilbudet, fordi låtene på A-lista og til dels B-lista opptar enormt mye sendetid på bekostning av annen musikk. Dagens 13 A-listede låter roteres 26 ganger i uka, dvs. tre til fire ganger daglig. Gitt at hver låt har en gjennomsnittlig varighet på tre minutter betyr det at A-låtene alene opptar ca. to timer og femten minutter av daglig formatert sendetid, som er på 12 timer. Fra den totale formaterte sendetiden kan man trekke fra ca. en tredjedel, dvs. fire timer, til verbale innslag, nyheter, jingler etc., fordi musikken utgjør ca. 70 % av innholdet. Det betyr at Petres A-listede låter opptar en drøy fjerdedel av all musikk som daglig spilles på Petre mellom 06.00 og 18.00. Legger man til låtene på B- og C-lista forsvinner ytterligere to timer. Totalt innebærer det at de ca. 46 låtene som til enhver tid ligger på Petres A-, B-, og C-liste utgjør godt og vel halvparten av all musikken som spilles i kanalen i formatert sendetid. I perioden 2001 til september 2003, da kanalen kun opererte med A- og B-liste, utgjorde disse to til sammen i underkant av fire timer av formatert sendetid som da var tre timer lengre, dvs. fra 06.00 til 21.00. A-lista inneholdt den gang ca. 20 låter som ble spilt 17 ganger i uka, mens B-lista inneholdt ca. 24 låter, men med samme rotasjonsfrekvens som i dag, ni ganger pr. uke. Disse tallene viser at Petres musikktilbud, i forhold til antall låter som spilles på dagtid, har blitt betydelig redusert. På den annen side innebærer den reduserte formaterte sendetiden at de forskjellige spesialprogrammene med uformatert musikk går på lufta tre timer tidligere. Det betyr at man

²⁶ Den finnes på Radio1s nettside, www.radio1.no

allerede fra kl. 18.00, i stedet for 21.00, på hverdager presenteres for musikk og artister man ikke får høre på dagtid. Selv om variasjonen på dagtid har blitt mindre gjennom kortere spillelister og økt rotasjonsfrekvens, har man samtidig gitt betydelig mer tid til annen musikk ved å kutte ned på den formaterte sendetiden.

Den økte rotasjonsfrekvensen på låtene på A-lista og den stadige gjentakelsen av låter i dagens Petre kan, som Mads Eriksen viser i tegneseriestripene over, oppleves som irriterende og meningsløs. Enten man hører på kanalen i lengre perioder eller bare er innom noen ganger i løpet av dagen, får man lett en følelse av at det er de samme tre låtene som spilles hele tiden. Med en så høy rotasjonsfrekvens på låtene som Petre har på A-lista er faren for overeksponering, med det resultat at lytterne går lei av låtene, stor. Den generelle, minste rotasjonstiden på de mest populære låtene i hitformaterte radiostasjoner er 220 minutter, ifølge den amerikanske mediekonsulenten George Burns. En lavere rotasjonstid, sier Burns, vil føre til kjedsomhet og irritasjon, og at lytterne raskt går lei (Wedell & Crookes, 1990: 126). Med dagens rotasjonsfrekvens spilles låtene på A-lista enkelte dager hver tredje time, dvs. godt under Burns' 220 minutter, mens grensen før omleggingen lå på minimum fire timer mellom hver repetisjon. Bakgrunnen for denne endringen var å kapre flere yngre lyttere og å få større samsvar mellom kanalens profil og overordnede mål, nemlig å være et allment tilbud til norsk ungdom. Før omleggingen var snittalderen til Petres lyttere på 28,6 år, hvilket viste at kanalen ikke lenger traff kjernegruppen. Søsterkanalen mPetres lyttersuksess viste at et strammere format med kortere spillelister, hyppigere rotasjon på listene og større fokus på hits ga større oppslutning blant yngre lyttere.

Burns' tall er knyttet til 1980-tallets radiovirkelighet, mens dagens verden er helt annerledes. PC-er med internettilgang er vanlig i alle hjem, og tilbudet fra radio og fjernsyn er mye større. Konkurransen mellom de forskjellige mediene om folks tid og oppmerksomhet er mye hardere samtidig som informasjonsmengden er større, flyter raskere og er lettere tilgjengelig enn noen gang. For å klare seg i konkurransen må mediene i større grad enn tidligere, levere det folk vil ha med en gang. Dagens unge lyttere i Norge, dvs. fra ca. 25 år og nedover, er vant til å kunne velge og vrake i en overflod av underholdningstilbud, og de velger de kanalene som til enhver tid serverer dem det de ønsker. En naturlig konsekvens av dette er at hitfokuserte radiostasjoner som Petre er nødt til å spille de mest populære låtene svært ofte for å være attraktive for dette publikummet. I tråd med denne utviklingen er det derfor svært sannsynlig at

dagens hitbaserte radiostasjoner har en høyere rotasjonsfrekvens på sine mest populære låter, enn 220 minutter.

Petres nye formateringspraksis er imidlertid fortsatt i samsvar med kanalens mandat. Til tross for at kanalens nye formateringspraksis skaper mindre musikalsk variasjon og gir den et mer typisk Top40-preg, ivaretas Petres alternative musikkprofil dels gjennom det økte fokuset på ny norsk musikk og dels gjennom låtene på C-lista. Denne lista fungerer som en motvekt til A-listas mer kommersielle profil og har bidratt til å bevare den genremessige og stilistiske variasjonen på rotasjonslistene, som har vært, og fortsatt er, et av kanalens viktigste kjennetegn. Petre er fortsatt tidligst ute med å presentere nye norske og internasjonale låter og artister. Omleggingen har således ikke betydd noen nedgradering av kanalens rolle som trendsetter. Den reduserte musikalske variasjonen skyldes først og fremst at de listede låtene spilles oftere og dermed skyver andre låter til side. Samtidig bidrar den økte prioriteringen av rotasjonslistene til at kanalens musikkprofil blir tydeligere og mer forutsigbar, hvilket igjen kan gi kanalen bredere appell. Tall fra NRK Forskningen viser at Petre har hatt en liten økning i lytteroppslutning, fra 8,5 % til 8,9 % fra 2003 til 2004, og en tilsvarende økning i daglig lyttetid blant lytterne, fra 100 til 107 minutter²⁷. Den lille økningen i oppslutning indikerer at kanalens profilendring og innstramming av format har vært, om ikke en uforbeholden suksess, så i hvert fall et skritt i riktig retning, i forhold til kanalens mål om å få flere lyttere.

Bruk av rotasjonslister i radio generelt og hyppig rotasjon av store samtidige hits spesielt, har vist seg å være en effektiv måte å skaffe lyttere på.

”Contemporary hits have a high listenership quality – people enjoy singing along, knowing the words and appreciating the performances. Stations must be receptive to the desires of the listeners, which is to hear the most popular sounds often.” (Wedell & Crookes, 1990: 126)

I tråd med dette må Petre, hvis oppgave er å drive allmennkringkasting, til en viss grad føye seg etter lytternes ønsker for å ha en tilfredsstillende lytteroppslutning. Når det gjelder kanalens ansvar for norsk musikk, blir den ivaretatt ved at norske låter i større grad enn tidligere er godt representert på alle listene. Den økte rotasjonsfrekvensen på Petres lister, i samband med den generelle satsingen på norsk musikk, har trolig hatt en gunstig effekt på norsk musikk. 2004 ble et rekordår for salg av norske plateutgivelser, med en økning på hele 32 % i volum fra 2003²⁸. Denne markante økningen skyldes flere faktorer enn Petres formateringspolitikk, men dersom

²⁷ Tallene er oversendt pr. e-post fra Nils Brenna i NRK Forskningen 17.01.05 på forespørsel.

²⁸ Tall fra GGF finnes på nettsiden <http://www.spellemann.no/statistikk/index.htm>.

man ser på lista over 2004s mest solgte norske plater, trykket i Dagbladet 22.1.2005²⁹, ser man at halvparten av de 42 utgivelsene som har hatt et salg på mellom 10.000 og 40.000 eksemplarer har hatt en eller flere låter på Petres lister i løpet av året. Det er svært sannsynlig at et flertall av disse artistene ville hatt et betydelig lavere salg uten den eksponeringen de har fått gjennom Petre. Ikke bare fordi en plass på Petres lister i seg selv gir god eksponering på vegne av plata og artisten, men også fordi låter som gis tung rotasjon i kanalen har en tendens til å bli plukket opp av andre radiostasjoner som igjen gir artisten ytterligere eksponering, og da gjerne overfor et litt annet publikum.

Petres listesystem og høye rotasjonsfrekvens har, som vist, både positive og negative konsekvenser for lytterne og for det norske musikkmiljøet. De artistene som slipper gjennom nåløyet og legges på listene vil sannsynligvis oppleve økt platesalg og generelt økt oppmerksomhet fra presse og publikum, som igjen kan bety at man trekker flere folk til konserter etc. Samtidig betyr den økte rotasjonsfrekvensen på listene at det blir mindre plass til alle de andre artistene som ikke slipper til på listene. Det reduserte musikktilbudet dette medfører kan på sikt få konsekvenser for bredden i det norske musikkmiljøet, ved at flere og flere artister vil tilpasse musikk, produksjon, arrangement etc. i håp om å slippe til på listene. Når det gjelder lytterne, indikerer den økte oppslutningen i lyttertall og lyttertid at mange foretrekker å få de mest populære låtene servert ofte, og at dette er viktigere enn musikalsk variasjon. På den annen side er min erfaring at mange lyttere misliker den stadige repetisjonen av et fåtall låter og den mer kommersielle profilen kanalen har i dag, og i stedet ønsker større låtvariasjon og en bredere musikalsk dekning.

”Noe for de mange og noe for de få” – subkulturell troverdighet eller masseappell?

”Musikk er viktigst - på Petre!”
(Jingle spilt daglig på Petre siden 2003)

Petres viktigste oppgave er å drive allmennkringkasting, og kanalen er derfor forpliktet til å spille musikk som appellerer til alle slags grupper innenfor sitt spesifikke segment. Som allmennkringkaster må Petre kunne tilby ”noe for de mange og noe for de få” (Lillelien og Moslet i Dagbladet, 28. august 2003). Kanalen har valgt å utnytte de retningslinjer som ligger i

²⁹ Denne lista er basert på tall fra plateselskapene og ikke reelt salg over disk.

allmennkringkastingskravet ved å bevisst satse på en trendsettende og innovativ profil, både på vegne av musikk, formspråk og presentasjonsform. For musikkprofilen har dette betydd en tilsiktet blanding av genrer, kjente og ukjente artister og låter, samt en relativt høy andel norskprodusert musikk, som i tillegg til å bygge opp under det musikalske spennet, også viser at kanalen er bevisst sitt kulturelle ansvar. Satsingen på norsk musikk, og den generelle musikalske bredden som særpreger kanalens musikkprofil, gir Petre en tydelig identitet og gjør at kanalens musikk-satsing fremstår som troverdig. Ved å legge ukjente artister og smale, eller uventede, låter på rotasjonslistene, ofte på bekostning av store og internasjonale artister, befester kanalen sin uavhengige posisjon overfor plateselskapene, samtidig som Petres integritet styrkes overfor de norske musikkmiljøene. Denne typen prioriteringer synliggjør overfor lytterne, og musikkmiljøene, at kanalen har andre mål med sin musikkprofil enn kun å oppnå høye lyttertall. Petre har siden den gikk på lufta satset tungt på musikk, og profilert seg sterkt på å ha en mer alternativ og ”rocka”, og mindre hitlistebasert musikkprofil enn de kommersielle stasjonene.

Petres største utfordring består slik sett i å finne en balanse i musikksammensetningen og rotasjonsfrekvensen på listene, som appellerer så bredt som mulig og samtidig både tydeliggjør kanalens distinkte, alternative profil og ivaretar kanalens kulturelle ansvar. Kanalens målgruppe er ikke en homogen masse, men en stor, svært sammensatt gruppe mennesker, hvis primære fellestrekk er aldersgruppe og nasjonalitet. For å kunne gi et tilfredsstillende tilbud til en så stor, og løst definert gruppe må musikkprofilen nødvendigvis favne bredt og smalt på en gang. Tung rotasjon av hitlåter gjør kanalen attraktiv for et stort publikum og gjør samtidig Petre mer konkurransedyktig, i forhold til sine kommersielle motparter. Ved å tilføye låter innenfor smalere genrer og mindre kjente artister til spillelistene, blir kanalen mer interessant for de mange lytterne som er opptatt av annen musikk enn den man vanligvis finner på hitlistene. Kanalen får et potensielt større nedslagsfelt ved å inkludere musikk som appellerer til forskjellige subkulturelle miljøer hvis felles referansepunkt er musikk, enten det dreier seg om tungrock, hip hop, indierock, platesamlere med overdreven musikkinteresse eller lignende. Denne typen mer eller mindre uorganiserte miljøer, som gjerne samles rundt kafeer og barer med en passende musikkprofil, som for eksempel Mono eller Blå i Oslo, Garage i Bergen, BlåRock i Tromsø og lignende steder, består primært av mennesker i 20-30 årene og utgjør til sammen en ganske stor del av Petres lyttersegment.

Musikkblandingen henger også sammen med kanalledelsens syn på sin egen rolle som musikkformidler. I følge Moslet og Lilleliens avisinnlegg i Dagbladet, 28/8, 2003 er Petres rolle å være ”oppdrager og frontkjemper” på vegne av musikken. Ved å blande kjente og ukjente artister, og presentere et bredt spekter av genrer på rotasjonslistene, vil man utvide lytternes horisont, og lære dem å sette pris på flere musikkgenrer. Dette paternalistiske synet på Petres rolle er en siste rest av den tradisjonelle, europeiske oppfatningen av radio som et slags dannelsesmedium, som ble beskrevet i Kapittel 2.

Petres musikkprofil er med andre ord, grunnleggende preget av forhandlingene mellom behovet for masseappell på den ene siden, og troverdighet hos et mangfold av forskjellige, mer eller mindre subkulturelle, grupper på den andre. Det er i dette lyset man må lese følgende uttalelse fra Håkon Moslet:

Petre lever jo i en sånn evig skvis mellom... hva skal vi si... ikke mellom kunst og kommers men mer som... det å være liksom en kvalitetskanal og det å appellere til mange lyttere da, det å ha allmenn appell. [...] jeg er jo veldig av den oppfatning et det går an å beholde Petre som en veldig sånn sterk... som en bastion for norsk musikk og som en bastion for kvalitet, men samtidig ha allmenn appell da, og jeg mener at det er, det er det som er Petres mandat, at [...] vi ville marginalisert oss hvis vi... hadde blitt en nisjekanal, da ville Petre også ha blitt mye mindre viktig.(HM, 23/1, 2003)

Petres utfordringer tydeliggjør at mottakerne/lytterne ikke er en homogen masse, og bryter dermed med tradisjonelle kulturkritiske forestillinger innenfor både medievitenskapen og populærmusikkforskningen, i tradisjonen fra Adorno, om mottakerne/lytterne som en masse³⁰. På den annen side, selv om lytterne ikke utgjør en homogen masse har kanalen like fullt behov for en enhetlig musikkprofil. Funnene i denne studien peker mot enhet på musikalsk nivå. Musikkredaksjonens bevisste søken etter låter med hitpotensial gjør at låtene som plukkes ut preges av så mange fellestrekk at det i denne sammenheng er rimelig å snakke om hitlåta som selvstendig format. Det er den utstrakte bruken av dette formatet som skaper den underliggende enheten på det musikalske nivå. Hitformatet har primært konsekvenser for låtenes form, oppbygging og produksjon, og gir relativt stort rom for stilistisk, genre- og uttrykksmessig variasjon. Formatet virker derfor, i samband med den stadige repetisjonen av visse låter, samlende på musikkprofilen. Samtidig fremstår musikkprofilen utad som bred og variert. Til tross for at mangfoldigheten i kanalens musikktilbud kan sies å være standardisert gjennom hitformatet, er det likevel slik at genreblanding og overraskende låtvalg gir kanalen en viss uforutsigbarhet, og en bredere appell. Selv om det musikalske mangfoldet på et nivå er illusorisk,

³⁰Se for eksempel Adornos klassiske essay ”On Popular Music” i Frith and Goodwin, 1990.

er likevel den ytre variasjonen så stor at kanalen sikrer seg større appell og fremstår som mer troverdig blandt forskjellige subkulturelle grupper. Den uforutsigbarheten og kombinasjonen av låter med bred og smal appell som preger Petres musikkprofil er en svært viktig årsak til kanalens vedvarende popularitet. Ved hjelp av repetisjon og bruk av hitlåta som format skapes, og opprettholdes, en musikalsk enhet som går på tvers av subkulturelt mangfold. Med sin eklektiske musikkprofil klarer Petre slik sett å fremstå som alternativ og nyskapende i forhold til konkurrentene, og samtidig være en ungdomskanal med allmenn appell; et lydspor til unge, norske menneskers liv.

Litteraturliste:

Adorno, Theodor W.: "On Popular Music" i Frith and Goodwin (eds.): *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge 1990

Aranza, Jacob: *Backward Masking Unmasked. Backward Satanic Messages of Rock and Roll Exposed*. Shreveport, Louisiana: Huntington House, Inc. 1983

Barnard, Stephen: *On the radio. Music radio in Britain*. Milton Keynes: Open University Press 1989

Berland, Jody: "Radio space and industrial time: Music formats, local narratives and technological mediation", i *Popular Music*, volume 9/2 1990

Berland, Jody: "Radio space and industrial time: The case of Music formats" i Bennet, Frith, Grossberg, Shepard, Turner (eds.): *Rock and popular music, politics, policies, institutions*. London: Routledge 1993

Crisell, Andrew: *Understanding Radio*. London: Routledge 1994

Danielsen, Anne: "'My name is Prince' - a study of Diamonds and Pearls" i *Popular Music*, volum 16/3 1998

Danielsen, Anne: Smak og avsmak i *Parergon* nr. 15, Parergon 2001

Fossum, Henriette: *Radio i tre kanaler: Om omleggingen av de offentlige radioene i Danmark og Norge*, Hovedoppgave, Oslo: Institutt for medier og kommunikasjon, 1994

Gentikow, Barbara: "Cultural Studies og kvalitative resepsjonsstudier" i Larsen, Peter & Hausken, Liv (red.): *Medievitenskap. Bind 3: Medier og Brukere*. Bergen: Fagbokforlaget 1999

Hennion, A. & Meadel, C.: "Programming Music: Radio as mediator" i *Media, Culture and Society*, vol 8, 1996

Keith, Michael C.: *The radio station*. 5th ed. Boston: Focal Press 2000

Keith, Michael C.: *Radio Production: Art and Science*, Boston: Focal Press 1990

Knutsen, Heidi Tovsrud: *Musikk i en ny mediehverdag: en studie av musikkpolitikk i radiokanalene Petre og P4*. Hovedoppgave, Oslo: Institutt for medier og kommunikasjon, 2000

Kvale, Steinar: *Det Kvalitative Forskningsintervju*. Oslo: Ad Notam, Gyldendal Norsk Forlag AS 2001

Marstal, Henrik & Jaeger, Morten: *Hitskabelonen. Imod Popmusikkens Ensretning*. København: Lindhardt og Ringhof 2003

McClary, Susan: *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*. Berkeley, California: University of California Press 2000

Middleton, Richard: "Introduction" i Middleton, Richard (ed.): *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford: Oxford University Press 2000

Middleton, Richard: *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press 1990

Maasø, Arnt: "Rollen til Radio og TV i Formidling av Populærmusikk" i Gripsrud, Jostein (ed.): *Populærmusikken og Kulturpolitikken*, Norsk Kulturråd 2002

Rothenbuler, Edward: "Commercial radio and popular music: Processes of selection and factors of influence" i Lull, James (ed.): *Popular music and communication*. London: SAGE Publications, inc. 1992

Strauss, Anselm & Corbin, Juliet: *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. 2nd ed. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, inc. 1998

Wallis, R. & Malm, K.: "From state monopoly to commercial oligopoly: European Broadcasting Policies and popular music output over the airwaves", i Bennet, Frith m.fl.: *Rock and popular music, politics, policies, institutions*, London: Routledge 1993

Wedell & Crookes m.fl.: *Radio 2000 – the opportunities for public and private radio services in Europe*. Rapport, The European Institute for the Media 1991

Yin, Robert K.: *Case Study Research: Design and Methods*. 2nd ed. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, inc. 1994

Østerberg, Dag: *Fortolkende Sosiologi II*. Oslo: Universitetsforlaget 1997

Oppslagsverk:

Riksmålsordboken. 2.utgave, Oslo: Kunnskapsforlaget 1982

Musikk:

Jaga Jazzist: *Day* fra THE STIX, Warner Music 2002, utgivelsesnummer 5050466-0430-2-3

Mena, Maria: *Blame It On Me* fra ANOTHER PHASE, Columbia, Sony Music Entertainment 2002, utgivelsesnummer COL 507670 2

Røyksopp: *Remind Me (Someone Else's Radio Remix)* fra MELODY A.M., Wall of Sound, Labels/EMI Music 2002, utgivelsesnummer 72438132400 4

Satyricon: *Fuel For Hatred* fra VOLCANO, Capitol Records, EMI Music 2002, utgivelsesnummer 07243 5 38938 2 8

Internet:

<http://medienorge.uib.no/main.cfm?ID=175&Medium=Radio>

www.churchofsatan.com

www.nrk.no/p3/

www.nrk.no/kanal/nrk_petre/3046118.html

www.rcsworks.com

www.rcsworks.com/products/selector/radio101.htm

www.satyricon.no

www.spellemann.no/statistikk/index.htm

www.thetruemayhem.com

Avisartikler:

Bakke, Sven Ove: *En jukeboks i hvert hjem*, Dagbladet 23.03.2004

Hvidsten, Sigrid: *Kvess klørne, kvinner!*, Dagbladet 22.01.2005

Lillelien, Marius og Moslet, Håkon: *Petre er død. Leve Petre!*, Dagbladet 28.08.2003

Tegneserie:

Eriksen, Mads: *M*, trykket i *Pondus* nr. 7 og nr. 9, 2004. Oslo: Schibsted Forlagene AS. Gjengitt med tillatelse fra tegneren.

Vedlegg 1

Intervjumal

Personalia

Fullt navn og alder?
Relevant bakgrunn?
Musikalsk bakgrunn?

Petres musikkredaksjon

Hvem består redaksjonen av, og hvor ofte møtes den?
Hva er redaksjonens ansvarsområde og hva konkret, består arbeidsoppgavene i?

Hva er Petres egen musikkpolicy? Hva er kanalens egen målsetting? Høye lyttertall eller kvalitet og bredde?

Formatet

Kan du gi en beskrivelse av Petres musikkformat, hvilke genrer faller innenfor og hva faller ut?
Hvem er Petres målgruppe?
Har du noen tanker omkring sammenhengen mellom målgruppe og musikkprofil?
Er det først og fremst musikken som skal trekke til seg, og holde på lytterne?

Om musikkutvalgelse

Hvor mange CD'er vurderes for playlisting i uka? (Hvor mange av disse er norske?)
Vurderes hele CD'er eller kun enkeltlåter?
Hvor mange ganger høres hver låt?
Hvor mange *NYE* låter velges inn til A- og B-lister i uka? (hvor mange av disse er norske?)
Er innstemmingen basert på flertall eller enstemmighet? Hva med veto?

Hvordan gjøres den daglige formateringen?
Legges all musikken inn på harddisk?

Spillelister etc.

Hvor mange forskjellige spillelister opereres det med? Hvordan fungerer disse?
Er det kvalitative forskjeller på spillelistene?
Hvordan settes spillelistene sammen? Hva legges vekt på?
Stilles det spesifikke krav til låter som skal på de forskjellige listene?
I hvor stor grad har redaksjonens og musikk sjefens personlige smak innflytelse på musikken som spilles?
Hvordan er maktfordelingen, hvem har siste ord?
Har programledere innflytelse på musikken som spilles i det enkelte program?
Hvordan velges *Ukas Album*?
Hva innebærer dette?

Kan du si noe om dataprogrammet *Selector*?

Hva slags funksjon har det? Hvordan virker det?

Har dette noen innflytelse på sammensetning av spillelister, eller musikken som spilles uavhengig av listene?

Eksterne faktorer

Hvordan påvirker eksterne faktorer musikkutvelgelsen?

- plateselskap
- salgslister (utenlandske)
- lyttertall
- hype i media
- interesseorganisasjoner
- MTV

Hender det at plateselskap markedsfører seg direkte mot Petre?

Norsk musikk

Er det lagt noen føringer, i konsesjonsavtalen eller gjennom NRKs egen administrasjon, for hvor mye norsk musikk som skal spilles?

Har Petre internt en egen politikk overfor norsk musikk?

Bli norsk musikk behandlet annerledes enn utenlandsk musikk?

Er det vanskeligere for en norsk låt å havne på A-lista?

Finnes det en egen norskvote på spillelistene?

Gjør vederlagsavgifter det for dyrt å spille mer norsk musikk?

Stilles det større krav til kvalitet på norsk musikk enn til utenlandsk? (Hva er kvalitet?)

Andre ting

Tilfellet Brut Boogaloo?

Hva med De Lillos, Krohn & Co. og Joachim Nielsen?

Til den enkelte

Hvordan ser du på Petres rolle som formidler av norsk musikk?

Hva synes du om Petres musikkprofil generelt?

Er det noen andre du synes jeg bør snakke med?

Har du noe du til slutt ønsker å tilføye?

Mal for intervju med Håkon Moslet, musikk sjef i NRK P3, torsdag 23/1-03.

Personalia

Navn og alder?

Relevant bakgrunn?

Musikalsk bakgrunn?

Hva er musikk sjefens ansvarsområde, og hva består arbeidsoppgavene i?

Finnes det en "offisiell" musikkpolicy i Petre? I så fall hva inneholder den, og hvem har utformet denne?

I hvor stor grad kan musikk sjefen forme Petres musikkprofil?

Har du forandret på Petres musikkprofil etter at du overtok som musikk sjef? I så fall på hvilken måte?

Hvem er Petres målgruppe?

Kan du si noe om Petres format? Hvilke musikkgenrer er inkludert og hvilke faller utenfor?

Får dere tilbakemeldinger fra NRK-forskningen eller andre institusjoner, på om dere treffer målgruppen?

Kan du si noe om den forestående omleggingen av Petres musikkprofil?

Hvor viktig er lytterantall?

Stilles det spesifikke krav til minimumsgjennomsnitt av lyttertall, fra NRKs ledelse, Petre internt eller i senderkonsesjonen?

Er det en konflikt mellom dem som ønsker at Petre skal være mer mainstream og dem som vil at kanalen skal være mer "eksperimentell"?

Om musikkutvalgelse

Er sammensetningen av A- og B-lister i utgangspunktet en demokratisk prosess?

Har du veto rett? Når, eller hvordan, synes du den bør brukes?

Er du involvert i den daglige formateringen?

Hva legges vekt på ved sammensetningen av A- og B- lister og Norsklista?

Hva er en bra radiolåt?

Er det kvalitative forskjeller på musikken på A- og B-listene?

I hvor stor grad har redaksjonens (og sjefens) personlige smak innflytelse på liste-sammensetningen?

Hvordan forholder man seg til objektivitet? Er det mulig?

Hvor fritt står dere til å velge musikken dere spiller?

Hender det at låter ikke kan spilles fordi forbindelser mellom band/artist og redaksjonsmedlemmer er for tette?

Hva er det med *Scissor Sisters*?

Selector

Hvem har utviklet Selectors listesystem, og lagt premissene for programmet? Er dette noe som revideres jevnlig?

Eksterne faktorer

Hvordan påvirker eksterne faktorer musikkutvelgelsen?

- plateselskap
- salgslister (utenlandske)
- lyttertall
- hype i media
- interesseorganisasjoner
- MTV

Hender det at plateselskap markedsfører seg direkte mot Petre?

Norsk musikk

Er det lagt noen føringer, i konsesjonsavtalen eller gjennom NRKs egen administrasjon, for hvor mye norsk musikk som skal spilles?

Har Petre internt en egen politikk overfor norsk musikk?

Blir norsk musikk behandlet annerledes enn utenlandsk musikk?

Er det vanskeligere for en norsk låt å havne på A-lista?

Gjør vederlagsavgifter det for dyrt å spille mer norsk musikk?

Stilles det større krav til kvalitet på norsk musikk enn til utenlandsk? (Hva er kvalitet?)

Hvordan er du selv fornøyd med Petres innsats overfor norsk musikk?

Programprofiler og politikk

De siste årene ser det, slik jeg oppfatter det, ut som om innholdet i de forskjellige programmene har blitt likere og at de forskjellige programlederne har en mindre individuell profil. Man har også sluttet med individuelle spillelister for de forskjellige programmene slik at man med en gang skal høre at det er Petre man hører på. Har denne politikken lagt føringer på musikkprofilen?

Til slutt

Er du fornøyd med Petres musikkprofil? Hvordan synes du den ideelt sett bør være?

Har du et mål eller en visjon i forhold til din stilling som musikk sjef i Petre?








Hvordan ser du på din egen stilling i Petre?

Har du til slutt noe du ønsker å tilføye?

Vedlegg 2

A-lista 38/39		Prg. leder:		NRK	
Dato/Starttid: --		Prod. Nr.:		Tid: 00:00:00	
Kode	Art. Nr.	Tittel	Navn	Varianta	
Spes			Komposant	form	
Albumtittel Musikere / utgj. nr.					
1	HD A 0001	KASP 00 ALL THE THINGS SHE SAID IKKE OPGITT	TATU IKKE OPGITT	00:03:24 00:12 K Listeplass: 5	UREG 0003
2	HD A 0001	056439 BEHIND SCHEDULE (CAN I GET A WITNESS) MANNEH, AWA	MANNEH, AWA (SVE) MANNEH, AWA	00:03:27 00:03 F Listeplass: 4 (4)	COLUMBIA COL 672804 1
3	HD A 0002	055136 BLAME IT ON ME MENA, MARIA	MENA, MARIA (NOR) MENA, MARIA + WØHNI, THOMAS	00:03:18 00:17 F Listeplass: 8 (1)	ANOTHER PHASE COLUMBIA COL 507670 2
4	HD A 0001	056633 CLEANIN' OUT MY CLOSET (MAIN RADIO EDIT) MATHERS, MARSHALL "EMINEM" + BASS, JEFF	EMINEM (USA) MATHERS, MARSHALL "EMINEM" + BASS, JEFF	00:04:26 00:29 F Listeplass: 3	AFTERMATH EMCDP5
5	HD A 0001	056865 COME SPEAK TO ME TOFFOLI, ELISA	ELISA (ITA) TOFFOLI, ELISA	00:03:27 00:16 B Listeplass: 3	EPIC SAMPCS 11762 1
6	HD A 0001	056433 COMPLICATED (THE MATRIX MIX) CHRISTY, LAUREN + SPOCK, SCOTT + EDWARDS, GRAHAM +	LAVIGNE, AVRIL (CAN) CHRISTY, LAUREN + SPOCK, SCOTT + EDWARDS, GRAHAM + LAVIGNE, AVRIL	00:04:00 00:02 K Listeplass: 8	ARISTA ARPCD-5099

	HD B	OSKAR07	DAY	JAGA JAZZIST	00:03:07 00:19
		0065			K/F
			GULF COAST BLUES		Listeplass: 8
			UTEN LABEL		
	HD B	056223	DILEMMA	NELLY (USA) + ROWLAND, KELLY	00:04:46 00:11
		0010	HAYNES, CORNELL JR "NELLY" (+ sampling)	STATEN, DEWAYNE "BAM" + BOWSER, RYAN	F
			NELLYVILLE		Listeplass: 2 (1)
			UNIVERSAL 017 747-2		
	HD A	056842	FROM GRACE (EDIT)	DYBDAHL, THOMAS (NOR)	00:03:29 00:00
		0002	DYBDAHL, THOMAS	DYBDAHL, THOMAS	F
			(CD-WORM - FROM GRACE - 2002)		Listeplass: 2
	HD A	HILDE045	FUEL FOR HATRED	SATYRICON	00:03:50 00:06
		0113			K/B
			GULF COAST BLUES		Listeplass: 6
			UTEN LABEL		
	HD A	040322	HIGH ON DALLAS FREEWAY	KING MIDAS (NOR)	00:05:10 00:32
		0006	WOLTMANN, ANDO + SCHIMMEL, PETER	WOLTMANN, ANDO + SCHIMMEL, PETER	F
			SCANDINAVIA		Listeplass: 8
			MANREC CD 13		
	HD A	315549	IN MY PLACE	COLDPLAY (GB ENG)	00:03:41 00:34
		0001	BERRYMAN, GUY + BUCKLAND, JONNY + CHAMPION, WILL +	BERRYMAN, GUY + BUCKLAND, JONNY + CHAMPION, WILL + MARTIN, CHRIS	K/F
					Listeplass: 14
			EMI CDRDJ 6579		
	HD A	315812	KEEP THIS FIRE BURNING	ROBYN (SVE)	00:03:49 00:07
		0001	CARLSSON, ROBYN + REMEE + LINDSTRÖM, ULF + EKHÉ,	CARLSSON, ROBYN + REMEE + LINDSTRÖM, ULF + EKHÉ, JOHAN	K/F
					Listeplass: 3 (
			(CD-WORM - KEEP THIS FIRE BURNING - 2002)		

14		HD A	056385	KNOW MY NAME (RADIO EDIT)	NIGHTMARES ON WAX (GB ENG) + CHYNA B (VOK)	00:03:38 00:00
			0001	CHYNA B	EVELYN, GEORGE "E.A.S.E" + TAYLOR-FIRTH, ROBIN + BALMFORTH	F
						Listeplass: 7 (2)
				<i>WARP WAP159CDP</i>		
15		HD A	OSKAR07	NO ONE KNOWS	QUEENS OF THE STONE AGE	00:04:39 00:14
			0080	GULF COAST BLUES UTEN LABEL		K/B Listeplass: 8
16		HD A	056505	PAPA DON'T PREACH	OSBOURNE, KELLY (USA)	00:03:21 00:25
			0001	ELLIOT, BRIAN + MADONNA	ELLIOT, BRIAN	K/B Listeplass: 6
				<i>EPIC SAMPCS 11711 1</i>		
17		HD A	052154	REMIND ME	RØYKSOPP (NOR) (INSTR) + ØYE, ERLEND (VOK)	00:03:58 00:14
			0008	RØYKSOPP	RØYKSOPP	K Listeplass: 9
				<i>WALL OF SOUND WALLCD027 + 7243 8 509202 2</i>		
18		HD A	056384	ROUND ROUND (ALBUM VERSION)	SUGABABES (GB ENG)	00:03:49 00:07
			0001	HIGGINS, BRIAN + COOPER + COWLING + POWELL, TIM +	HIGGINS, BRIAN + COOPER + COWLING + POWELL, TIM + COLER	K Listeplass: 10
				<i>ISLAND CIDDJ804</i>		
19		HD B	HILDE045	SPIDER-MAN THEME	UGRESS	00:04:09 00:16
			0123	GULF COAST BLUES UTEN LABEL		K/B Listeplass: 1 (4)
20		HD A	HILDE045	THE FATHER OF A SON	THE ARK	00:03:14 00:00
			0121	GULF COAST BLUES UTEN LABEL		F Listeplass: 5

Et lydspor til våre liv?

21	HD A	HILDE045 YOUNG BOY	CLIPSE	00:04:25
				00:02
	0135			K/B
	GULF COAST BLUES			Listeplass: 1 (1)
	UTEN LABEL			